

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ:
ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΘΕΜΑ:**

***ΤΟ ΤΕΧΝΟΚΡΙΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΑΛΑΣ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ
ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ 1940-1988***



**Επιβλέπων καθηγητής: Ευγένιος Μαθιόπουλος
Φοιτήτρια: Μαρία Σταθακίου
Αριθ. μητρώου: 381**

ΡΕΘΥΜΝΟ 2011

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ:	σελ ... 1-4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ:	σελ ... 5-8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο : <i>Η διαμόρφωση της ιδέας της διαρκούς επανάσταση</i>	σελ... 9-26
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο : <i>Η έννοια της μεταμόρφωσης και η θεωρία της κριτικής.</i>	σελ... 27-40
I. «Μεταμόρφωση»	σελ... 28-35
II. <i>Η διαμόρφωση της υπερρεαλιστικής κριτικής</i>	σελ... 36-40
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο : <i>Νέα Υόρκη 1940-1960.</i>	σελ... 41-72
I. <i>Ζητήματα Τεχνοκριτικής</i>	σελ... 41-65
• Υπερρεαλιστικές προσεγγίσεις	σελ... 41-58
• Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός	σελ... 58-65
II. <i>Ο καλλιτέχνης και η ευθύνη της κοινωνικής μεταμόρφωσης</i>	σελ... 65-72
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο : <i>Η νέα υπερρεαλιστική προοπτική και ή Ποπ Άρτ</i>	σελ...73-115
I. <i>Η νέα υπερρεαλιστική προοπτική</i>	σελ... 73-105
• «μυστικόν»	σελ... 73-75
• Ασυνέχεια-Αντι-τέχνη	σελ... 75-85
• Αναθεώρηση των αρχών του υπερρεαλισμού	σελ... 85-92
• Surrealism and the making of history	σελ... 92-99
• Η επίδραση του Wittgenstein	σελ...99-106
II. <i>Ο Νικόλας Κόλας και η Ποπ Άρτ</i>	σελ...106-115
ΕΝ ΚΑΤΑΚΛΕΙΔΙ:	σελ. 116
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:	σελ. 117-123

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

σελ. 123-125

ΕΠΙΜΕΤΡΟ Ι: *Βιογραφικό σημείωμα*

σελ. 1-17

ΕΠΙΜΕΤΡΟ ΙΙ: *Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ως Διεθνής Τέχνη:*

Προϋποθέσεις ανάδειξης

σελ. 1-11

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το θέμα αυτής της Διπλωματικής Εργασίας είναι: «Το τεχνοκριτικό έργο του Νικόλα Κάλας την περίοδο της Νέας Υόρκης, 1940-1988». Ο Νικόλας Κάλας υπήρξε για μένα, όπως και για τους περισσότερους φοιτητές, μια φιγούρα αινιγματική, με την οποία ήρθα σε επαφή στα πλαίσια ενός σεμιναρίου για τον Γαλλικό Υπερρεαλισμό. Στην προσπάθεια να κατανοήσω τον τρόπο που προσέγγιζε τις υπερρεαλιστικές θεωρίες, βρέθηκα αντιμέτωπη με μια πραγματικά ριζοσπαστική σκέψη, την οποία και στο εξής προσπάθησα να ερμηνεύσω.

Η δυσκολία σε σχέση με το θέμα ήταν ότι, ενώ τα τελευταία χρόνια έχουν δημοσιευτεί αρκετές μελέτες για τη ζωή και το θεωρητικό ή ποιητικό έργο του Κάλας, υπήρχαν λίγες μελέτες αναφορικά με τεχνοκριτικό έργο του την Νέα Υόρκη. Τα πρακτικά του *Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* που πραγματοποιήθηκε στη Κομοτηνή τον Ιούνιο του 2005, καθώς και στη συνέχεια το αφιέρωμα του περιοδικού *Μανδραγόρας*(τχ.35) τον Ιούλιο του 2006, αλλά και παλαιότερα αφιερώματα, όπως του περιοδικού *Διαβάζω*(τχ.387) το 1998, υπήρξαν σημαντικά ως προς την υιοθέτηση κάποιων πρώτων κατευθυντήριων γραμμών. Ωστόσο πραγματικά πολύτιμες υπήρξαν οι δύο διδακτορικές εργασίες, της Lena Hoff(*Surrealism and Art Criticism: The Cultural Politics of Nicolas Calas* - Πανεπιστήμιο Birmingham) και της Δήμητρας Καραδήμα(*Οι Μεταμορφώσεις της Ποιητικής του Νικόλα Κάλας* - Πανεπιστημίου Κύπρου), καθώς με βοήθησαν να ξεδιαλύνω σημαντικά θεωρητικά ζητήματα σε σχέση με τη σκέψη του Κάλας και εντέλει να ολοκληρώσω την εργασία μου. Μέσω της Δ. Καραδήμα πληροφορήθηκα για την ύπαρξη της διατριβής του Δ. Τζουμάκα (Πανεπιστήμιο Σιδνεϋ), καθώς και για τη μεταπτυχιακή εργασία του Δ. Κράβαρη(Σορβόννη), στις οποίες δεν είχα πρόσβαση παρά μόνο μέσω της εργασίας της Δ. Καραδήμα.

Έχοντας διαμορφώσει μια αδρή υπόθεση για τους βασικούς άξονες με τους οποίους ο Κάλας προσέγγιζε την Τέχνη, βασίστηκα στη σημαντικότερη για αυτή την εργασία πηγή πληροφοριών, το εκτενές αρχείο του, που βρίσκεται ταξινομημένο στην Αθήνα, στη *Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών*. Το αρχείο οργανώθηκε από την Lena Hoff – που όπως αναφέρθηκε έχει μελετήσει επισταμένα το έργο του Κάλας - το 2000 και αποτελείται από 41 κουτιά, εκ των οποίων τα πρώτα οκτώ αφορούν σημειώσεις του Κάλας για την μελέτη του πάνω στον Ιερώνυμο Μπος ενώ τα δέκα τελευταία

αφορούν αρχειακό υλικό της Έλενας Κάλας. Στο κάθε κουτί περιλαμβάνονται φάκελοι, όπου ταξινομείται το υλικό χρονολογικά ή θεματικά. Σε κάθε φάκελο υπάρχουν κείμενα, χειρόγραφα ή έντυπα, απλά ή συνημμένα που και αυτά φέρουν ένα αριθμό. Υπάρχει συνοδευτικός κατάλογος, εξαιρετικά βοηθητικός στην ανεύρεση του ταξινομημένου υλικού. Επομένως στο παρακάτω κείμενο, όπου αναφέρεται αδημοσίευτο υλικό, κυρίως επιστολές από και προς τον Κάλας, η αναφορά θα γίνεται ως Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, αριθμός κουτιού, αριθμός φακέλου, και αριθμός εγγράφου(εφόσον υπάρχει) μέσα στο φάκελο, σύμφωνα πάντα με τον συνοδευτικό κατάλογο.

Η δυσκολία που αντιμετώπισα στην εργασία αυτή ήταν αφενός ο όγκος του υλικού και αφετέρου ο διαχωρισμός του υλικού αυτού σε θεματικές ενότητες. Ακολουθώντας ωστόσο την υπερρεαλιστική ιδέα του Κάλας περί της «Διαρκούς Επανάστασης» ως άξονα της ανάλυσης μου προσπάθησα να αναδείξω τις χρονικές τομές κατά τις οποίες η ιδέα αυτή καθορίζει το τεχνοκριτικό του έργο. Φυσικά η εστίαση επικεντρώνεται στο συνολικό έργο του κατά την περίοδο της ζωής του στη Νέα Υόρκη.

Στην *εισαγωγή* θεώρησα σκόπιμο, να προσεγγίσω τις βασικές ιδέες που συνιστούν σε κάθε χρονική περίοδο την ιδέα της *Διαρκούς Επανάστασης* παρουσιάζοντας κατά κάποιο τρόπο έναν αναλυτικό άξονα.

Στο *Πρώτο Κεφάλαιο*, γίνεται προσπάθεια να αναδειχθεί ο πυρήνας της παραπάνω ιδέας, έτσι όπως παρουσιάστηκε στο πρώτο έργο του Κάλας *Εστίες Πυρκαγιάς*. Το έργο αυτό δημοσιεύθηκε πριν από τα χρονολογικά όρια της συγκεκριμένης εργασίας, ωστόσο οι θέσεις που εκεί διατυπώθηκαν με ενάργεια, διέπουν όλο το υπόλοιπο θεωρητικό και κριτικό έργο του Κάλας.

Στο *Δεύτερο Κεφάλαιο* αναλύονται οι βασικές θέσεις του Κάλας γύρω από την έννοια της *μεταμόρφωσης*, την *υπερρεαλιστική κριτική* και την *ευθύνη* που έχει ο καλλιτέχνης στη μεταμόρφωση της κοινωνίας. Αφορμή, το έργο *Confound the Wise*, μια συλλογή κειμένων που είναι θεωρητικό απόσταγμα τριών πολιτισμών. Η έννοια της μεταμόρφωσης υπήρξε καθοριστική για τον Κάλας και αποτελεί αδιαίρετη ενότητα με την έννοια της *Διαρκούς Επανάστασης*. Είναι συνώνυμη με την πρόοδο. Ο επαναστάτης επιδιώκει συνεχώς την αλλαγή, τη βελτίωση και εξέλιξη της κοινωνικής πραγματικότητας, της τέχνης και της πολιτικής. Το *Confound the Wise* είναι το πρώτο έργο του Κάλας που τίθεται το ζήτημα της κριτικής. Αφού βρέθηκε αντιμέτωπος με την «πτώση» του ευρωπαϊκού πολιτισμού και τη μαγεία του μπαρόκ, που για αυτόν

πρέπει να υπήρξε συγκλονιστική εμπειρία, στη συνέχεια έζησε την τεχνοκρατική πραγματικότητα της Νέας Υόρκης.

Στο *Τρίτο Κεφάλαιο*, αρχικά παρουσιάζονται απόψεις τις τεχνοκριτικής μέσω σημαντικών κειμένων και γίνεται προσπάθεια να αναδειχθούν τόσο τα κριτήρια για τα έργα τέχνης, όσο και η τοποθέτηση του Κάλας απέναντι στους ίδιους τους καλλιτέχνες, αλλά και τους άλλους τεχνοκριτικούς. Στο τέλος της πρώτης ενότητας γίνεται προσπάθεια σύνδεσης με τη δεκαετία του '60, όπου τότε πραγματικά ο Κάλας βρίσκει πάλι τον εαυτό του και την πίστη του στη διαρκή επανάσταση, που τόσο του είχε στερήσει η αποχώρηση των φίλων του από την ενεργό πολιτική δράση, η άνοδος του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και η λογοκρισία του Μακαρθισμού. Στο δεύτερο κεφάλαιο αυτής της ενότητας γίνεται προσέγγιση του ζητήματος της ευθύνης του καλλιτέχνη και του τεχνοκριτικού απέναντι στην σύγχρονη τους «κοινωνική πραγματικότητα». Ο ίδιος Κάλας ένιωσε την ανάγκη να αναλάβει την ευθύνη και ως διανοούμενος να ασχοληθεί με την κριτική και να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις ώστε οι Η.Π.Α., η χώρα που υποδέχτηκε αυτόν μαζί με πολλούς ευρωπαίους διανοούμενους και καλλιτέχνες, να «μεταμορφωθεί».

Το *Τέταρτο Κεφάλαιο*, περιλαμβάνει την πιο παραγωγική περίοδο του Κάλας στην Νέα Υόρκη και για αυτό είναι και το μεγαλύτερο σε αριθμό σελίδων. Η ανάδυση και η δυναμική παρέμβαση της *Νέας Αριστεράς* στην πολιτική ζωή των ΗΠΑ, δημιούργησε στον Κάλας την πρόθεση για τον επαναπροσδιορισμό των αρχών του υπερρεαλισμού, μέσω της εικονιστικής επανάστασης της Ποπ Άρτ. Η πολεμική των κριτικών κείμενων της δεκαετίας του 60, που υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική, όπως και η συμμετοχή του στην διάδοση της Πόπ Άρτ, έχουν τις ρίζες τους στις αρχές της διαρκούς επανάστασης. Ο ίδιος δεν κατόρθωσε να πείσει μια νέα υπερρεαλιστική ομάδα που αποτελούνταν από νεαρούς αμερικανούς ακτιβιστές και ακολουθούσε τις πρώτες υπερρεαλιστικές θεωρήσεις, για την νέα επανάσταση που θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί μέσα από την Ποπ Άρτ, αλλά τελικά όπως κανείς μπορεί να συμπεράνει δεν επέτυχε ποτέ τον δυναμικό επαναπροσδιορισμό των στόχων του, δηλαδή να ορίσει με τρόπο διαυγή τη συμπόρευση των υπερρεαλιστικών αρχών με την εικονιστική επανάσταση της Πόπ Άρτ.

Η μελέτη του υλικού αυτού στάθηκε για μένα πραγματική εμπειρία, ωστόσο η εργασία αυτή δεν θα είχε ποτέ ολοκληρωθεί αν δεν υπήρχαν οι κατάλληλες προϋποθέσεις και από τη θέση αυτή θα ήθελα πραγματικά να καταθέσω την ειλικρινή ευγνωμοσύνη μου στον προς τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Ευγ. Ματθιόπουλο

για την ανοχή που έδειξε προς το πρόσωπο μου και την βοήθεια του σε διάφορα ζητήματα γνωστικά και τεχνικά σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Θερμές ευχαριστίες επίσης οφείλω σε όλες τις υπαλλήλους της Βιβλιοθήκης των Βορείων Χωρών, που στάθηκαν πάντα πρόθυμες και εξυπηρετικές.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Νικόλας Κάλας, ο Νικήτας Ράντος, ο Μ. Σπιέρος, είναι τα τρία «ονόματα» που περιγράφουν τον «τρисуπόστατο», όπως τον ονομάζει ο Αλ. Αργυρίου, Νικόλα Καλαμάρη, ο οποίος έζησε σε τρεις χώρες (Ελλάδα, Γαλλία, Η.Π.Α.) ,έγραψε σε τρεις γλώσσες (Ελληνικά, Γαλλικά, Αγγλικά) και με τρεις ιδιότητες (του ποιητή, του θεωρητικού, του κριτικού τέχνης). Όλα αυτά δε, με τη συμμετοχή του κάθε φορά στη καλλιτεχνική «πρωτοπορία» της εκάστοτε χώρας. Επιπλέον έζησε έντονα τις ιδιαίτερες συνθήκες, κοινωνικοπολιτικές και αισθητικές, κάτω από τις οποίες εκδηλώνονταν «η πρωτοπορία» σε κάθε χώρα.

Ο Κάλας, ξεκίνησε το συγγραφικό του έργο ως ποιητής και θεωρητικός τέχνης της πρωτοποριακής γενιά του '30. Έζησε από το κέντρο της ευρωπαϊκής διανοήσης, το Παρίσι, την άνοδο του φασισμού και μετανάστευσε στη Νέα Υόρκη την εποχή της μετατόπισης του κέντρου του πολιτισμού από την Ευρώπη στις ΗΠΑ . Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Νικόλας Κάλας είναι αυτό που έγινε ο Νικόλας Καλαμάρης, καθώς το όνομα αυτό συμπυκνώνει όλες τις παραπάνω ιδιότητες και προσλαμβάνουσες της ζωής του.

Ως εκ τούτου, σε μια μελέτη για τον Κάλας είναι πολύ δύσκολο να απομονώσει κανείς το κρητικό από το θεωρητικό, ή το ποιητικό του έργο, ή να το ορίσει σε σχέση με το χώρο και τον χρόνο, χωρίς να γνωρίζει το σύνολο του έργου του. Ακολουθώντας την Καραδήμα που γράφει ότι το ποιητικό του έργο «ανελίσσεται εν είδη σπείρας, προχώρα δηλαδή με σύνθετη κίνηση, η οποία συνίσταται σε περιστροφή γύρω από έναν σταθερό άξονα και μετατόπιση σε ανερχόμενους ανοικτούς κύκλους»¹, θα λέγαμε ότι σε αντίστοιχη σπειροειδή κίνηση μπορεί να τεθεί το κριτικό του έργο. Σταθερό άξονα αποτελεί η ιδέα της διαρκούς επανάστασης: ένα έργο τέχνης είναι επαναστατικό όταν διεγείρει τις αισθήσεις, όταν καλλιεργεί την επιθυμία, όταν προκαλεί ερωτήματα και ερεθίζει τη σκέψη.

«Το τεχνοκριτικό έργο του Κάλας την περίοδο της Νέας Υόρκης», είναι ένα θέμα που σε αρχικό στάδιο φαίνεται ότι μπορεί να τεθεί σε συγκεκριμένα χωροχρονικά όρια, ωστόσο, επειδή ο Κάλας δεν ανήκει στο τυπικό παράδειγμα τεχνοκριτικού που χρησιμοποιεί συγκεκριμένα μεθοδολογικά εργαλεία και

¹ Καραδήμα, Δήμητρα, *οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Νικόλα Κάλας*, Διδακτορική Διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κύπρου, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Μάιος, 2006 Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κύπρου, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Μάιος, 2006, σελ. 2

προσεγγίζει έργα, ή ομάδες καλλιτεχνών, ή εποχές, αλλά μέσω της τεχνοκριτικής «παράγει φιλοσοφία», αναγκαστικά το θέμα πρέπει να διευρυνθεί. Τα τεχνοκριτικά του κείμενα του Κάλας αγγίζουν περισσότερο τις περιοχές της φιλοσοφίας, της θεωρίας και της ποιητικής. Επιπλέον, επειδή όπως ειπώθηκε οι τομείς αυτοί αλληλοδιαπλέκονται και μοιράζονται την ίδια χρονική περίοδο τα ίδια σύμβολα και τις ίδιες θεωρίες, κρίθηκε σκόπιμη η παράλληλη μελέτη όλων αυτών των κειμένων,

Όλο του το έργο διακατέχεται από τη ιδέα της «διπλής επανάστασης», στην τέχνη και τη ζωή, όπως έγραφε και ο Αντρέ Μπρετόν, στο «Δεύτερο Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού». Επομένως ο άξονας που ακολουθήθηκε για να ερμηνευθεί το έργο του Κάλας είναι «Ο Υπερρεαλισμός» ο οποίος όμως εδώ συνδέεται με μια μορφή τέχνης, αλλά με τον τρόπο που τον είδε ο Κάλας, δηλαδή ως στάση ζωής και θεώρησης του κόσμου. Ο «Υπερρεαλισμός» είναι ταυτόσημος της επιθυμίας για μεταμόρφωση του κόσμου και της ζωής.

Ως εκ τούτου η ανάλυση ξεκινάει από τις *Εστίες Πυρκαγιάς*, παρά το γεγονός ότι χρονολογικά βρίσκεται εκτός ορίου εργασίας, καθώς αναλύονται οι βασικές υπερρεαλιστικές έννοιες, όπως επανάσταση, μεταμόρφωση, έρωτας, επιθυμία. Πιο συγκεκριμένα στο πρώτο μέρος του έργου αυτού οριοθετούνται ζητήματα αισθητικής, προτείνοντας την «Εμπνευσμένη Κριτική» και στο δεύτερο παρουσιάζεται εκείνη η πολιτική και ηθική φιλοσοφία που θα οδηγήσει στην πολύπλευρη απελευθέρωση του ανθρώπου. Κεντρικό θέμα του έργου σύμφωνα με τον ίδιο είναι το πρόβλημα της «επιθυμίας εναντίον τέχνης»².

Η φιλοσοφία των *Εστιών*, είναι διάχυτη στο κριτικό του έργο ολόκληρη την επόμενη δεκαετία, κατά την οποία τα ζητήματα ηθικής έχουν κυρίαρχο ρόλο.

Οι *Εστίες Πυρκαγιάς* έχουν δεχθεί παράλληλες επιρροές από μελέτες, ανθρωπολογικές και κοινωνιολογικές, καθώς και θεωρίες κοινωνικοπολιτικές. Στην εργασία αυτή γίνεται προσπάθεια να αναδειχθούν και να αποτιμηθεί η συμβολή τους στο τεχνοκριτικό του έργο, καθώς ο ίδιος αντιλαμβάνονταν την υπερρεαλιστική ιδέα πάντα σε σχέση με την «αντικειμενική πραγματικότητα», επομένως στην προσπάθεια του να παραμείνει σε αυτή αντλούσε επιχειρήματα και από άλλους κλάδους. Γι' αυτόν εξάλλου, η αισθητική επανάσταση ήταν επακόλουθο της επιστημονικής.

Με το έργο του, *Confound the Wise*, ο Κάλας προχωρά περισσότερο στον τομέα της τέχνης, τοποθετεί τη πορεία της ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον και

² Calas, Nikolas, *Confound the Wise*, Arrow Editions, Νέα Υόρκη, 1998, σελ .3

τονίζει ότι με την ενσωμάτωση ξένων στοιχείων, καταργούνται οι παλιές μορφές και δημιουργούνται καινούριες. Η δημιουργία νέων μορφών είναι εντέλει και απώτερος σκοπός της τέχνης. Στο ίδιο έργο εμφανίζεται ως θεωρητικό «εργαλείο» ο Καθρέφτης, συμβολικό στοιχείο της αντανάκλασης, της διάσπασης, της παραμόρφωσης, των διαφορετικών οπτικών που μπορεί να έχει κανείς για τον εαυτό του και την περιβάλλουσα πραγματικότητα. Στη συνέχεια ο Καθρέφτης θα αποτελεί σημαντικό μέσο στην τεχνοκριτική του Κάλας.

Τελικά όλα τα στοιχεία, που διατυπώνονται στο *Confound the Wise*, μετέπειτα, μετασχηματίζονται σε κριτήρια ερμηνείας της τέχνης.

Στο τεχνοκριτικό και θεωρητικό του έργο, μετά το 1955, παρατηρείται μια κατά κάποιο τρόπο μετατόπιση στην υπερρεαλιστική του σκέψη. Αφιερώνει πολύ χώρο και δίνει έμφαση στην ανάλυση του στοιχείου της «ετερότητας», κεντρικό πρόταγμα των Υπερρεαλιστών, που συμπυκνώνεται στη ρήση του Ρεμπώ «*Εγώ είναι ένας άλλος*». Όσον αφορά την «ετερότητα», δίνεται η εντύπωση, ότι δεν θα αποτελεί στο εξής μέσο του Κάλας για την ανάλυση ενός έργου, αλλά στόχο που ο ίδιος προτάσσει για όλη την εικαστική παραγωγή: Αναζητά δηλαδή ο Κάλας τα έργα αυτά που θέτουν «αινίγματα» με στόχο να προκληθεί η διανοητική, εγκεφαλική κίνηση του θεατή. Το κριτήριο πλέον τίθεται ως εξής: «το έργο τέχνης πρέπει να διαμορφώνει νέο πλαίσιο αναφορών ανάμεσα στο είναι και στις λέξεις»³.

Στη συνέχεια κάτω από την επιρροή των ιδεών του Wittgenstein η τέχνη μετατρέπεται σε ένα γλωσσικό παιχνίδι και όπως όλα τα παιχνίδια μετατρέπεται σε ένα συνονθύλευμα από λάθη και εκπλήξεις, περιέχει αναπάντεχες κινήσεις, ελάχιστες παραλλαγές και μέγιστες αποκλίσεις⁴. Εδώ επαναστατικό στοιχείο θεωρείται η υπέρβαση των κανόνων του παιχνιδιού, κατά πόσο ο καλλιτέχνης μέσω της πρόκλησης του (το παιχνίδι, δηλαδή, που στήνει στους θεατές), απελευθερώνεται διαρκώς από τα δεσμά της αισθητικής και προχωρά διαρκώς σε νέες κατακτήσεις. Σε αυτό το παιχνίδι το τυχαίο και η αβεβαιότητα συντελούν στο να γίνει η τέχνη ένα ευρύ πεδίο πειραματισμού. Σε αυτό το σημείο η Μοντέρνα τέχνη δεν μπορεί πλέον να αντιγράψει την πραγματικότητα αλλά να την ερμηνεύσει⁵. Επομένως η τέχνη μετατρέπεται σε κριτική της πραγματικότητας στην εποχή της διακύβευσης η

³ Νικόλας Κάλας, *Η τέχνη την εποχή της Διακύβευσης*, Μτφ: Ανδρέας Παππάς, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1997, σελ. 48

⁴ Calas, Nikolas & Calas, Elena, *Icons and Images of the Sixties*, E. P. Dutton & Co, Νέα Υόρκη, 1971, σελ. 148

⁵ Νικόλας Κάλας, *Η τέχνη την εποχή της Διακύβευσης*, ο. π., σελ. 66

μεταμόρφωση θα πραγματοποιηθεί μέσω της κριτικής στάσης απέναντι στην πραγματικότητα και σε αυτό θα συμβάλει η τέχνη.

Αυτά είναι όλα τα στοιχεία που θα συναντήσει ο αναγνώστης στα ακόλουθα κεφάλαια αυτής της εργασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

Εστίες Πυρκαγιάς :

Η διαμόρφωση της ιδέας της Διαρκούς Επανάστασης

Η σχέση του Κάλας με τον υπερρεαλισμό καθιερώνεται με την έκδοση των *Εστιών Πυρκαγιάς*, στο Παρίσι το 1938. Πρόκειται για ένα βαθύτατα πολιτικό έργο, στο οποίο αναδεικνύονται, με τρόπο συνθετικό, οι βασικές θεωρητικές θέσεις του για την τέχνη, τη ζωή και την επανάσταση. Παρόλο το νεαρό της ηλικίας του και τις χωροχρονικές αναφορές, που σχετίζονται με την Ευρώπη λίγο πριν το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, στο έργο αυτό τίθενται οι κυρίαρχες συνιστώσες της σκέψης του, που με ελάχιστες μετατοπίσεις τον ακολουθούν σε όλη τη μετέπειτα πορεία του. Στο βιβλίο αυτό εδραιώνεται η φιλοσοφία του για τη διαρκή επανάσταση, την οποία εφάρμοσε όχι μόνο θεωρητικά, αλλά προσπάθησε να την ακολουθήσει και ως στάση ζωής. Επομένως κρίνεται σκόπιμο να αναδειχθούν τα βασικά σημεία αυτής της φιλοσοφίας, έστω και αν η χρονολογία και ο τόπος δημοσίευσης του έργου είναι εκτός της θεματικής της εργασίας αυτής. Εξάλλου, το συγκεκριμένο έργο έχει επιπλέον σημασία καθώς ουσιαστικά αποτέλεσε το διαβατήριο του Κάλας στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου και εν τέλει, ως κριτικός τέχνης πια, εκεί διεκδίκησε την εφαρμογή της παραπάνω φιλοσοφίας.

Στη παρατήρηση της Δεληγιώργη ότι «Οι Εστίες Πυρκαγιάς γράφονται σε μια οριακή στιγμή, όταν μια εποχή που ήθελε να αυτοαποκαλείται μεταπολεμική -ο Μεσοπόλεμος- ετοιμάζεται να ξαναδιαβεί το κατώφλι ενός ακόμη ολέθριου πολέμου»⁶, θα μπορούσε να προστεθεί ότι το έργο αυτό γράφεται τη στιγμή που ολόκληρος ο ευρωπαϊκός πολιτισμός, καθώς και τα κινήματα της πρωτοπορίας που προέκυψαν μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο έδειχναν ανίσχυρα μπροστά στο συνεχώς αναδυόμενο Φασισμό. Στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, ο Κάλας στηλιτεύει την παθητική στάση των ευρωπαίων διανοουμένων και προσπαθεί να ερμηνεύσει το φαινόμενο του Φασισμού με νέους όρους. Είναι μια προσπάθεια αφύπνισης, ειδομένη μέσα από το μαρξιστικό επαναστατικό πρόσταγμα-«να αλλάξουμε τον κόσμο» και τη φωνή των υπερρεαλιστών και του Ρεμπώ-«να μεταμορφώσουμε την πραγματικότητα», που ωστόσο έχει συμπληρωθεί και εμπλουτιστεί με τη διαμεσολάβηση ψυχαναλυτικών

⁶ Δεληγιώργη, Αλεξάνδρα, *Α-Νόστον Ημαρ, Οδοιπορικό της σκέψης του Νικόλα Κάλας*, Άγρα, Αθήνα, 1997, σελ 36

όρων και εννοιών που έφεραν στο προσκήνιο οι ανακαλύψεις του Φρόντ για την απελευθέρωση των ενστίκτων. οι *Εστίες Πυρκαγιάς* εκφράζουν με τον καλύτερο τρόπο τη σχέση που μπορεί να έχει η τέχνη με την πολιτική, το υπερρεαλιστικό κίνημα με τις επαναστατικές δυνάμεις. Το έργο αυτό αντανακλά τις υπερρεαλιστικές ιδέες, όχι μόνο όπως αυτές είχαν οριστεί μετά το *Δεύτερο Μανιφέστο* του Μπρετόν, αλλά όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί μετά την επίσημη αποχώρηση του κινήματος από το Κ.Κ.Γ. και την προσχώρηση ή έστω την σύγκλιση ιδεών με την αριστερή αντιπολίτευση.

Στο πρώτο μέρος του έργου ο Κάλας ασχολείται με το ζήτημα της αισθητικής, προτείνοντας ένα «νέο αισθητικό πνεύμα»⁷. Ο στόχος του δεν είναι να προσθέσει άλλη μια θεωρία στο χώρο της αισθητικής αλλά με διαλεκτικό τρόπο να θεμελιώσει την τοποθέτησή του για την «εμπνευσμένη κριτική»⁸. Αφού στηλιτεύσει την υποκειμενική στάση της κριτικής -ακόμα και των μαρξιστών κριτικών- που θέτει ως πρώτο στόχο τον καλλιτέχνη και τα κίνητρα του, παρά το ίδιο το έργο, τοποθετεί την τέχνη «στη βάση μιας βούλησης εξαντικειμενισμού»⁹ και στρέφει τον προβληματισμό του στο ίδιο το έργο τέχνης. Το ίδιο θα οδηγήσει την κριτική να ανακαλύψει τους όρους δημιουργίας του μέσω της αισθητικής συγκίνησης που προκαλεί και, ακολουθώντας τους συνειρμούς που το διέπουν, να φτάσει στις εικόνες του ασυνείδητου. Αυτό που καλείται να εντοπίσει η κριτική είναι ο τρόπος που οι ασύνειδες εικόνες γίνονται συνειδητές και στη συνέχεια μετατρέπονται σε δημιουργία. «Το έργο του κριτικού είναι να ερμηνεύει το αντικείμενο, οποιοδήποτε αντικείμενο- είτε είναι ποίημα, είτε είναι βράχος, είτε είναι εγκαταλελειμμένο αυτοκίνητο»¹⁰. Για τον Κάλας ο ρόλος του κριτικού έγκειται στην εμβάθυνση της ερμηνείας του έργου και στην ανακάλυψη των κρυφών εννοιών και νοημάτων. Δεν υπάρχουν «καλά» ή «κακά» έργα, ένα έργο τέχνης εκπληρώνει τελικά το στόχο του, όταν προκαλέσει έκπληξη στο θεατή, δηλαδή συναισθηματικό σοκ.

Η αστική τάξη, που έβαλε την τέχνη στα μουσεία, επιβάλλοντας την ηθική και την αισθητική της στην κριτική, την έκανε να χάσει τον προσανατολισμό της και με την προϋπόθεση ότι θα διατηρηθεί η καθεστηκυία τάξη πραγμάτων να μετατοπίσει το ενδιαφέρον από το αντικείμενο τέχνης στον καλλιτέχνη. Όμως, «η τέχνη δεν είναι ακάθαρτη· είναι τυπική ύλη. Η τέχνη δεν μπορεί να είναι φασιστική ή σοσιαλιστική.

⁷ Κάλας, Νικόλαος., *Εστίες Πυρκαγιάς*, μτφ. Γιάννα Σαββίδου, εκδ.: Gutenberg, Αθήνα, 1997, σελ.23-24

⁸ Ο. π., σελ.85-90

⁹ Ο. π., σελ.82

¹⁰ Ο. π., σελ 86

Υπάρχουν καλλιτέχνες που είναι φασίστες, όπως υπάρχουν καλλιτέχνες σοσιαλιστές ή φιλελεύθεροι. Υπάρχουν καλλιτέχνες που έχουν αστική ή αριστοκρατική καταγωγή, κι άλλοι που έχουν προλεταριακή καταγωγή. Κάθε καλλιτέχνης ως καλλιτέχνης, είναι επαναστάτης, γιατί χωρίς τη δυνατότητα να ανατρέψει μια καθεστηκυία τάξη, μια κανονική και όχι εκπληκτική κατάσταση πραγμάτων, του είναι αδύνατο να δημιουργήσει συναισθηματικό σοκ και να συναρμολογήσει στοιχεία με εκπληκτικό τρόπο. Χωρίς αυτό το σοκ, δε μπορούμε να συλλάβουμε τίποτα, ούτε τον Αισχύλο, ούτε τον Ηράκλειτο, ούτε τον Γκρέκο, ούτε τον Γαλιλαίο, ούτε τον Grunewald, ούτε τον Νεύτωνα. Σειρά μας οι άνθρωποι του σήμερα να δημιουργήσουμε νέες μορφές και να ανακαλύψουμε νέες μορφές σε αυτές που δημιούργησαν οι άλλοι χθες και προχθές»¹¹.

Η έκπληξη, η συγκίνηση, γενικότερα η συναισθηματική εγρήγορση που θα προκαλέσει στο θεατή δημιουργεί τις προϋποθέσεις ώστε ένα έργο να λειτουργεί πολιτικά, επαναστατικά, ανατρεπτικά. Ο υπερρεαλιστής Κάλας διεκδικεί τέχνη επαναστατική που δεν αναλύεται απλά σε αισθητικές φόρμες αλλά καλλιεργεί επαναστατική συνείδηση -βασική προϋπόθεση για την απελευθέρωση του ατόμου από τις αστικές αντιλήψεις. «Δεν αρκεί να παρουσιάσεις σε ένα προλεταριακό κοινό έναν Άμλετ με κασκέτο για να γίνει επαναστατικός· γιατί αυτή η πολιτική μεταφορά έχει μικρή συμβολική δύναμη, και πρέπει να ερεθίσεις το συναίσθημα του προλεταριάτου και όχι να το κοιμήσεις όπως κάνουν στους χώρους της αριστεράς. Εκτός από επαναστατική ιδεολογία, πρέπει να δώσουμε στους προλετάρους και επαναστατικό συναίσθημα. Τα γεγονότα μας δείχνουν – αλίμονο – ότι αυτά τα δύο δεν πάνε απαραίτητως μαζί»¹². Για τον Κάλας μεταξύ ζωής και τέχνης διαμορφώνεται μια σχέση αμφίδρομη, όσο υπάρχουν έργα ικανά να διεγείρουν τις αισθήσεις και να καλλιεργούν το πνεύμα της ανατροπής, τόσο ο άνθρωπος θα επαναστατεί και θα απελευθερώνεται, όσο πιο απελευθερωμένος νοιώθει, τόσο θα διεκδικεί το νέο επαναστατικό πνεύμα στην τέχνη. Για το νεαρό συγγραφέα η νέα επαναστατική ηθική που πρέπει να υιοθετηθεί οφείλει να καλλιεργεί την *επιθυμία*, την επιθυμία για αλλαγή, για εξέλιξη τόσο στην τέχνη, όσο και στη ζωή. Επηρεασμένος από την ανάλυση του Φρόυντ γύρω από την «αρχή της ηδονής», θεωρεί την επιθυμία ως κινητήρια δύναμη που οδηγεί ένα άτομο, αλλά και ένα κοινωνικό σύνολο στη *μεταμόρφωση*. Το ζητούμενο είναι να παλεύουμε να μεταμορφώσουμε αυτό το οποίο

¹¹ Ο. π., σελ.88

¹² Ο. π., σελ. 87

μας μεταμορφώνει. Αυτά είναι και τα χαρακτηριστικά που κάνουν τη δουλειά ενός καλλιτέχνη ανατρεπτική και εντέλει αυτά είναι τα στοιχεία που οφείλει να ανακαλύψει ο κριτικός τέχνης¹³.

Την ίδια χρονική στιγμή που δημοσιεύονται οι *Εστίες Πυρκαγιάς*, ο Μπρετόν βρίσκεται στο Μεξικό, όπου και έχει καθημερινή επαφή με τον εξόριστο Τρότσκι. Οι συζητήσεις τους γύρω από τα ζητήματα της τέχνης, της πολιτικής και της επανάστασης θα οδηγήσουν στην συγγραφή ενός Μανιφέστου με τον τίτλο *Για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη*, που όμως θα κυκλοφορήσει με τις υπογραφές του Αντρέ Μπρετόν – και του Ντιέγκο Ριβέρα¹⁴, και τη δημιουργία της **Διεθνούς Ομοσπονδίας Ανεξάρτητης Επαναστατικής Τέχνης (FIARI)**. Βασικές θέσεις του Μανιφέστου τις βρίσκουμε με εκτεταμένη ανάλυση στις *Εστίες Πυρκαγιάς* και αναφέρονται εδώ γιατί αποδεικνύουν την ιδεολογική εγγύτητα του Κάλας τόσο με τον Τρότσκι, όσο και με τον Μπρετόν.

Το βασικό ζήτημα που διαπραγματεύεται το μανιφέστο είναι η πλήρη ελευθερία της τέχνης: «Κάθε ελευθερία στην Τέχνη!»¹⁵. Με τον όρο αυτό βέβαια δεν νοείται σε καμία περίπτωση η άποψη «η τέχνη για την τέχνη», αλλά η απελευθέρωση της από κάθε επιβολή, από κάθε χρήση πολιτικής σκοπιμότητας. Ο Μπρετόν και ο Τρότσκι αποδοκιμάζουν, όχι μόνο το Φασισμό, αλλά και τον Σταλινισμό, που επέβαλε το δόγμα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, όπως επίσης κάθε δύναμη επιβολής, που στερεί από τον άνθρωπό κάθε πολιτιστική και πολιτική θέση και δράση και κατά συνέπεια τον απομακρύνει από οποιαδήποτε συμμετοχή στη διαμόρφωση της κοινωνικής πραγματικότητας. «...υπερασπίζοντας την ελευθερία της δημιουργίας, δεν έχουμε καθόλου την πρόθεση να δικαιολογήσουμε την πολιτική απάθεια και είναι πολύ μακριά από εμάς η σκέψη να αποκαταστήσουμε μια τέχνη «καθαρή», που υπηρετεί συνήθως τους πιο βρώμικους σκοπούς της αντίδρασης. [...]θεωρούμε ότι το υπέρτατο καθήκον της τέχνης της εποχής μας είναι να συμμετέχει συνειδητά και

¹³ Τελικά, όπως θα δούμε και στα επόμενα κεφάλαια οι βασικές συνιστώσες που συγκροτούν τη θεωρία του Κάλας για την επαναστατική τέχνη, δεν αλλάζουν, εξελίσσονται όμως καθώς αλλάζουν οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες. Θα αναζητά πάντα στα καλλιτεχνικά έργα τα στοιχεία που καλλιεργούν επαναστατικό πνεύμα και θα διεκδικεί από τον κριτικό να αναλάβει το ρόλο του διαμεσολαβητή και να τα αναδείξει.

¹⁴ Ο ίδιος ο Λεόν Τρότσκι είχε ζητήσει να αντικατασταθεί το όνομά του με αυτό του μεξικανού ζωγράφου, λόγω της έκρυθμης πολιτικής κατάστασης με το Σοβιετικό καθεστώς. Η συμμετοχή του Τρότσκι αντί του Ριβέρα στο Μανιφέστο έχει πλέον διευκρινισθεί επομένως σε αρκετές περιπτώσεις στις νεότερες επανεκδόσεις και μεταφράσεις του έργου, χρησιμοποιείται πλέον το όνομα του πραγματικού συγγραφέα. βλ. Τρότσκι, Λεόν, Μπρετόν, Αντρέ, *Το μανιφέστο της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας, Για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη και άλλα κείμενα*, επιμ. κειμ: Θ. Θωμαδάκης, μτφ: Α. Φραγκά, εκδ.: Αλλαγή, Αθήνα, 1985, σελ.7

¹⁵ Ο. π., σελ. 11

ενεργά στην προετοιμασία της επανάστασης. Όμως ο Καλλιτέχνης δεν μπορεί να εξυπηρετήσει την υπόθεση του λυτρωτικού αγώνα, παρά μόνο αν διαπεραστεί υποκειμενικά από το κοινωνικό και ατομικό περιεχόμενό του, παρά μόνο αν μεταδώσει το νόημα και το δράμα μέσα του, κι αν ελεύθερα αναζητήσει να δώσει μια καλλιτεχνική ενσάρκωση στον εσωτερικό του κόσμο»¹⁶.

Για τους συγγραφείς του Μανιφέστου, τον «πνευματικό άνθρωπο» και τον «πολιτικό ηγέτη», η ισχυρή σχέση που διαμορφώνεται μεταξύ τέχνης και επανάστασης, καθώς η μια προϋποθέτει την άλλη, προωθεί την αλλαγή των δομών και των αξιών της κοινωνίας. Ο καλλιτέχνης εκφράζοντας τις προσωπικές του επιθυμίες μέσω της τέχνης αντανακλά ταυτόχρονα τις επιθυμίες και τους στόχους ενός ευρύτερου συνόλου που διεκδικεί τόσο τη βελτίωση των κοινωνικών δομών, όσο και τη θέση του ίδιου μέσα σε αυτές. Για τους Μπρετόν και Τρότσκι δεν νοείται τέχνη χωρίς τη διάσταση της επανάστασης, γιατί η τέχνη δεν είναι μόνο πνευματική έκφραση και δημιουργία, αλλά και ένας τρόπος διαμαρτυρίας και ένδειξης των κοινωνικών συνθηκών που στάθηκαν αιτία για να γίνει αυτή η διαμαρτυρία· τις συνθήκες αυτές ο καλλιτέχνης θέλει να αλλάξει: «Η αληθινή τέχνη, δηλαδή εκείνη που δεν αρκείται σε παραλλαγές προκαθορισμένων προτύπων, αλλά που προσπαθεί να εκφράσει τις εσωτερικές ανάγκες του ανθρώπου και της σημερινής ανθρωπότητας, δεν μπορεί να μην είναι επαναστατική, δηλαδή να μην τείνει σε μια πλήρη και ριζική ανοικοδόμηση της κοινωνίας, αν όχι για τίποτα άλλο, για να απελευθερώσει την πνευματική δημιουργία από τις αλυσίδες που την δεσμεύουν και για να επιτρέψει σε ολόκληρη την ανθρωπότητα να φτάσει σε ύψη που μόνο μεμονωμένες μεγαλοφυΐες έφτασαν στο παρελθόν. Ταυτόχρονα αναγνωρίζουμε ότι μονάχα η κοινωνική επανάσταση μπορεί να ανοίξει το δρόμο για μια καινούρια κουλτούρα»¹⁷.

Για να μπορέσει ένα κοινωνικό σύνολο να οδηγηθεί στην επανάσταση και στη διαμόρφωση μιας νέας κουλτούρας πρέπει πρώτα οι άνθρωποι που το αποτελούν να απελευθερώσουν τον εαυτό τους από τις κοινωνικές συμβάσεις και τα συνειδησιακά συμπλέγματα που αυτές δημιουργούν. Ο Κάλας λοιπόν, αφού έθεσε τις αρχές για τον απεγκλωβισμό της αισθητικής από τις αστικές αντιλήψεις, στο δεύτερο μέρος του έργου του αναλύει με τρόπο τολμηρό τις προϋποθέσεις της ανθρώπινης απελευθέρωσης, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τις βασικές θέσεις του υπερρεαλισμού.

¹⁶ Ο. π., σελ. 12

¹⁷ Ο. π., σελ. 9

Πρωταρχική προϋπόθεση για την απελευθέρωση του ανθρώπου είναι η επαναστατική ρήξη με το υπάρχον κοινωνικό καθεστώς που μπορεί να πραγματοποιηθεί όταν ο άνθρωπος βρει τρόπους να απεγκλωβίσει την επιθυμία από τα εμπόδια που δημιουργεί η πραγματικότητα, σε ατομικό αλλά και κοινωνικό επίπεδο. Η ψυχανάλυση βοήθα στην συνειδητοποίηση της παρούσας κατάστασης μέσα στην οποία το άτομο ζει, αλλά που πρέπει και αυτή να ξεπεραστεί καθώς ως μέσο βοηθά στην προσαρμογή της πραγματικότητας που πρέπει να αλλάξει. Εξάλλου όπως γράφει πολύ αργότερα ο Κάλας, ο υπερρεαλισμός ζητούσε να υπερβεί την αντίθεση ονείρου-πραγματικότητας των ψυχαναλυτών¹⁸.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα τη συλλογιστική του Κάλας και την σημασία που δίνει στη απελευθέρωση της επιθυμίας, πρέπει να πάμε πίσω στο Φρόντ και στο έργο του *Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*¹⁹, στο οποίο ο τελευταίος παραθέτει ότι όλος ο «πολιτισμός» βασίζεται σε μια συνεχή και αναγκαία καταστολή των ανθρώπινων ενστίκτων, καθώς οι νομοί που τον διέπουν μετατρέπουν την «αρχή της ηδονής» σε «αρχή της πραγματικότητας». Παρόλο που το ένστικτο της ηδονής υποδεικνύει στο άτομο την ελεύθερη ικανοποίηση της επιθυμίας με απώτερο σκοπό την κατάκτηση της ευτυχίας, εντούτοις η πραγματικότητα μέσα στην οποία το κάθε άτομο ζει, επιβάλλει την συμβατότητα αυτού με τους νόμους που κάθε φορά την διέπουν, ώστε να μπορέσει αυτό να ευημερήσει και κυρίως να ζήσει αρμονικά με τους γύρω του. Απώτερος στόχος του ανθρώπου γίνεται η προσαρμογή του στο περιβάλλον, για την ικανοποίηση του οποίου αναγκάζεται να καταπιέσει όλες τις βαθύτερες επιθυμίες που δεν είναι συμβατές με πολιτισμικό περιβάλλον το οποίο ζει και κατά συνέπεια ο ίδιος να παραμένει ανικανοποίητος και δυστυχισμένος.

Η συναισθηματική ανεπάρκεια που προκαλεί η έλλειψη ηδονής καλύπτεται σε ορισμένους ανθρώπους με την επιβολή εξουσίας, με οποιαδήποτε μορφή αυτή μπορεί να ασκηθεί και με οποιουσδήποτε όρους, σε αρκετές περιπτώσεις κοινωνικά αποδεκτούς. Ωστόσο όσο η συναισθηματική ένδεια διευρύνεται σε ένα άτομο ή σε ένα κοινωνικό σύνολο, τόσο περισσότερο η αίσθηση της κυριαρχίας καλύπτει το συναισθηματικό κενό. Ο Φρόντ, αφού περιγράψει το σημείο δυστυχίας που έχει φτάσει ο άνθρωπος, ώστε μέσω της εξουσίας μπορεί να εξολοθρευτεί ο ένας τον άλλο, κλείνει το δοκίμιο του λέγοντας: «και τώρα πρέπει να περιμένουμε ότι η άλλη

¹⁸ Κάλας Νικόλας, «Ελευθερία, Αγάπη, Ποίηση», *Πλανόδιον*, μτφ.: Γιάννης Πατίλης, τχ. 10 Ιούλιος 1989, σελ. 153-165

¹⁹ Φρόντ, Σίγκμουντ, *Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*, μτφ: Γιώργος Βαμβάλης, εκδ: Επίκουρος, Αθήνα, 1994

από τις δύο «ουράνιες δυνάμεις», ο αιώνιος έρωτας, θα κάνει μια προσπάθεια να νικήσει στον αγώνα με τον επίσης αθάνατο αντίπαλό του²⁰. Αλλά ποιος μπορεί να προβλέψει τις συνέπειες και την έκβαση²¹. Η εξουσία-ως μορφή θανάτου και ο έρωτας μας παρουσιάζονται ως δύο ομοειδείς εκδηλώσεις του ίδιου καταλυτικού ενστίκτου.

Ο Κάλας σε αντίθεση με τον πεσιμισμό Φρόντ στο συγκεκριμένο έργο πιστεύει ότι ο «αιώνιος έρωτας θα νικήσει και ο άνθρωπος θα απελευθερωθεί, όταν «η επιθυμία» πραγματοποιηθεί. Εξάλλου, οι υπερρεαλιστές χρησιμοποιώντας τη γλώσσα της ψυχανάλυσης προσπάθησαν να ξεπεράσουν την αντίθεση μεταξύ της «αρχής της ηδονής» και της πραγματικότητας προτείνοντας την υπερπραγματικότητα²². Η βαθύτερη λοιπόν επιθυμία, η πιο δυνατή είναι ο έρωτας, είναι η απόλυτη ηδονή που εξισώνεται με την ευτυχία²³. Ο έρωτας, που είναι συναίσθημα δυναμικό και προκαλεί το στοιχείο της έκπληξης, το σοκ που είναι απαραίτητο στον άνθρωπο για την εκκίνηση, δεν μπορεί παρά να συνδέεται περισσότερο με την επαναστατικότητα, παρά με το συναίσθημα μηδενισμού που συχνά επανέρχεται στη δυτική σκέψη και την κάνει συμφιλιώνεται με το θάνατο. Ο Κάλας στη προσπάθεια του να ορίσει την επαναστατική ηθική, που ως μέσο θα οδηγήσει στην απελευθέρωση του ανθρώπου, φτάνει στο σημείο να συγκρουστεί με τον «θάνατο», καθώς αντιμετωπίζει την επινοήση του «ενστίκτου του θανάτου» από τον Φρόντ ως συντηρητική παραχώρηση στην αστική ιδεολογία²⁴. Ο ελεύθερος άνθρωπος, αυτός που έχει μάθει να διεκδικεί την πραγματοποίηση των επιθυμιών του, προκαλώντας διαρκώς τη τύχη του μπορεί να φτάσει να πολεμήσει τα σημεία της

²⁰ Η δεύτερη ουράνια δύναμη είναι ο Θάνατος. Η σύζευξη του έρωτα και του θανάτου είναι στοιχεία της ορφικής και Ελευσίνειας λατρείας (όπου ο Διόνυσος-Άδης είναι η διπλή όψη του ίδιου μυθικού συμβόλου), που ωστόσο έχουν διεισδύσει στην παράδοση της δυτικής φιλοσοφίας ως οι δύο ομοειδείς εκδηλώσεις του ίδιου καταλυτικού ενστίκτου.

²¹ Φρόντ, Σίγκμουντ, *Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*, ο. π., σελ.122

²² Πολλά χρόνια μετά, το 1955, Ο (Marcuse) Μαρκούζε στο *Έρωτας και Πολιτισμός*, αναφερόμενος στους υπερρεαλιστές γράφει: «[...]ξεπέρασαν την ψυχανάλυση, απαιτώντας το όνειρο να γίνει πραγματικότητα χωρίς κανέναν να αλλοιώσει το περιεχόμενο του. Η τέχνη συμμάχησε με την επανάσταση. Η χωρίς συμβιβασμούς προσκόλληση στην αυστηρή αξία της αλήθειας της φαντασίας συλλαμβάνει την πραγματικότητα με μεγαλύτερη πληρότητα. Το ότι το προτσές της καλλιτεχνικής φαντασίας είναι αναληθείς με βάση την πραγματική οργάνωση των γεγονότων, ανήκει στην ουσία της αλήθειας τους.[...] Αυτή η Μεγάλη Άρνηση είναι η διαμαρτυρία ενάντια στην περιττή απώθηση, ο αγώνας για την υπέρτατη μορφή της ελευθερίας-«το να ζει κανείς χωρίς άγχος». Αλλά αυτή η ιδέα θα μπορούσε να διατυπωθεί ατιμώρητα μόνο στη γλώσσα της τέχνης. Στα πιο ρεαλιστικά πλαίσια της πολιτικής θεωρίας και της φιλοσοφίας δυσφημίστηκε με σχεδόν απόλυτη γενικότητα σαν ουτοπία. Marcuse, Herbert, *Έρωτας και Πολιτισμός*, μτφ: Ιωάννης Αρζόγλου, εκδ: Κάλβος, Αθήνα, 1981, σελ. 155

²³ Κάλας Νικόλας, *Εστίες Πυρκαγιάς*, ο. π., σελ. 132-133

²⁴ Μπαφουλάκος, Σ. Α., «Ο Πολιτικός Νικόλας Κάλας», *Διαβάζω*, τχ. 387, Ιούλιος- Αύγουστος 1998, σελ158-161, σελ 160

απώλειας, που οδηγούν στον αφανισμό(δηλ. στο θάνατο)²⁵. γιατί το αποτέλεσμα, είτε είναι νίκη, είτε είναι ήττα μετουσιώνεται σε πείρα, σε γνώση, σε συγκίνηση, σε έκπληξη. Μια τέτοια επιθετική στάση απέναντι στη ζωή και στους νόμους που την διέπουν συνιστά και την επαναστατική ηθική από τον Κάλας. «Χρειάζεται το σοκ· πρέπει να προχωρούμε από έκπληξη σε έκπληξη ακόμη και στον έρωτα, και κυρίως στον έρωτα, κι ως την ημέρα που η γη θα είναι αρκετά σταθερή για να επιτρέψει στον άνθρωπο να υψώσει έναν «Έναστρο Πύργο», θα είμαστε υποχρεωμένοι για να βρούμε νέες εκπλήξεις, να ψάχνουμε νέα όντα· να τα ψάχνουμε ή να χαθούμε, να σκάσουμε από τη ζήλια ή από ανία. Η επανάσταση είναι διαρκής»²⁶.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που συνδέει ο Κάλας τον έρωτα με την επανάσταση και μέσω των αντιθετικών πόλων της επιθυμίας, του σαδισμού και τού μαζοχισμού, διαμορφώνει και εντέλει προτείνει την επαναστατική ηθική ως μέσο για την κοινωνική μεταμόρφωση που στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή συνδέεται καταρχάς με την ανατροπή του φασισμού. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η διαλεκτική πορεία που ακολουθεί ο Κάλας στην παρακάτω ανάλυση δεν περιορίζεται μόνο στις αρχές του υπερρεαλισμού. Ξεκινώντας την μονογαμική αγάπη των υπερρεαλιστών και αναλύοντας τις διάφορες μορφές που μπορεί να έχει αυτή, με βάση τις ερμηνείες του Φρόντ, καταλήγει στο προωθημένο σχήμα της διαμόρφωσης της «σαδιστικής ηθικής». Ο τρόπος προσέγγισης και ανάλυσης του συγκεκριμένου θέματος αντιπαραθέτει τον Κάλας με τους ερευνητές της Σχολής της Φρανκφούρτης, τον Βίλχελμ Ράιχ και όλους όσους προσπάθησαν να προσαρμόσουν τις βασικές θέσεις της ψυχανάλυσης σε μια κοινωνική ψυχολογία και εντέλει να ερμηνεύσουν τη σχέση μεταξύ ιδεολογικού εποικοδομήματος και κοινωνικοοικονομικής βάσης.

Ακολουθώντας τις υπερρεαλιστικές αρχές ο Κάλας προβάλλει τον έρωτα με τη μορφή της διευρυμένης σεξουαλικότητας, ως έκφραση επιθυμίας του αρσενικού προς το θηλυκό. Επομένως «η ευτυχία θα είναι διευρυμένη μορφή του έρωτα που ενώνει τα δύο όντα αντίθετων φύλων»²⁷. Ωστόσο, μεταξύ του άνδρα και της γυναίκας δεν

²⁵ Η αρνητική θέση του Κάλας απέναντι στην «ενόρμηση του θανάτου» στο Φρόντ δεν πρέπει να ειπωθεί άσχετα με την απόρριψη της, τόσο από τους αναθεωρητές του Φρόντ, όσο και από τα μέλη της σχολής της Φρανκφούρτης, όπως ο Φρομ.

²⁶ Κάλας Νικόλας, *Εστίες Πυρκαγιάς*, σελ 165

²⁷ Ο. π., σελ.135.

Σε κάποιο χρονικό διάστημα της ζωής του, όταν ακόμη ζούσε στην Ελλάδα, ο Κάλας είχε ομοφυλοφιλικές σχέσεις. Οι θέσεις του πάνω στον ετεροσεξουαλικό έρωτα, άλλαξαν προφανώς κάτω από την επιρροή των υπερρεαλιστών γενικά και του Μπρετόν ειδικότερα, του οποίου η θέση απέναντι στην ομοφυλοφιλία ήταν αρνητική. Ωστόσο, εδώ ο Κάλας δεν φαίνεται απλά να υιοθετεί την άποψη περί ετεροσεξουαλικής αγάπης, αλλά να πιστεύει βαθιά ότι η πραγμάτωση της επιθυμίας στον έρωτα

υπάρχει μόνο ερωτική σχέση αλλά και κοινωνική που διαμορφώνεται σύμφωνα με τις ιδεολογικές επιταγές και τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του κάθε πολιτισμού, τα οποία εντέλει και έχουν καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της σχέσης κυριαρχίας και υποταγής μεταξύ των δύο φύλων.

Το μεγαλύτερο εμπόδιο στον έρωτα, είναι ο θεσμός της αστικής οικογένειας, γιατί αναδεικνύει ως σύμβουλο εξουσίας το ρόλο του Πατέρα, κυρίως λόγω της οικονομικής του θέσης και της κοινωνικής του δύναμης. Σε μια σύντομη ιστορική αναδρομή στο τρόπο διαμόρφωσης της πατριαρχικής οικογένειας καταλογίζει στο θεσμό αυτό την ευθύνη για την καλλιέργεια, όχι μόνο της ανισότητας μεταξύ των δύο φύλων, αλλά και της ταξικής ανισότητας και γενικά τον καθιστά υπεύθυνο στην δημιουργία κοινωνικών αντιθέσεων. Επομένως σύμφωνα με τον Κάλας είναι απαραίτητη η χειραφέτηση της γυναίκας στον ερωτικό και οικονομικό τομέα. Γιατί μόνο τότε η γυναίκα θα είναι σε θέση να αγαπήσει πραγματικά τον άντρα και ο άντρας δεν θα θεωρεί τη γυναίκα κατώτερη του. Μόνο τότε μπορεί να υπάρξει πραγματικός έρωτας, αυτός που οδηγεί στην απελευθέρωση, η μονογαμική αγάπη των υπερρεαλιστών, το τέλειο ανδρόγυνο, όπως το περιγράφει ο Μπρετόν στον *Τρελό Έρωτα*²⁸. Μόνο αν καταστραφεί η πατρική εξουσία θα ανοίξει ο δρόμος για τον «τέλειο έρωτα»²⁹. Ο πόλεμός εναντίον του πατέρα πρέπει να είναι πολιτικός και ηθικός, οικονομικός και συναισθηματικός, γιατί μόνο τότε ο ρόλος του θα πάψει να ταυτίζεται με ρόλο εξουσίας, γιατί μόνο τότε ο άνθρωπος θα πάψει έστω και υποσυνείδητα να αποζητά το ρόλο του πατέρα και την κυριαρχική εξουσία του σε υποκατάστατα και διαφορές άλλες εκφάνσεις του ρόλου αυτού, όπως προς το πρόσωπο του Χίτλερ.

Βέβαια, ο Κάλας καταλήγει ότι η λατρεία στο πρόσωπό του Χίτλερ και κατά επέκταση στα φασιστικά ιδεώδη που αυτός εκφράζει έγκειται στο γεγονός ότι αυτός ενσωμάτωσε ταυτόχρονα πάρα πολλούς ρόλους, του πατέρα, του ομόφυλου εραστή, του αδερφού και χρησιμοποιώντας τον θρησκευτικό μυστικισμό διαμόρφωσε μια θρησκεία παρόμοια με το χριστιανισμό, αλλά με ακόμα περισσότερες αντιφάσεις. Σε αντίθεση με τον αναγεννησιακό χριστιανισμό, στον οποίο κυρίαρχο ρόλο έχει η

πηγάζει από το άλλο φύλο. Στην αλληλογραφία με τον Θεοτοκά γράφει: « φαίνεται πως βρίσκεις περίεργο την αλλαγή της ζωής μου, και πως ζητώ να βρω σε ομαλή μορφή έρωτος ικανοποίηση. Δεν είναι η πρώτη φορά που κάνω στροφή απόλυτη, και όταν [έπαψα] να ενδιαφέρομαι σε (sic) γυναίκες οφείλετο, κατά μεγάλο μέρος σε βαθιά απογοήτευση. Παρόμοιοι λόγοι προκαλούν και τώρα τη μεταβολή». Σελ.35-36

²⁸ Μπρετόν Ανδρέας, Ο Τρελός Έρωτας, μτφ: Στ. Ν. Κουμανούδης, εκδ: Ύψιλον, Αθήνα, 1999

²⁹ Κάλας Νικόλας, *Εστίες Πυρκαγιάς*, ο. π., σελ.159

Παναγία, ο Φασισμός, ως θρησκεία, ήταν εκ των πραγμάτων πατριαρχική αφού ως κύριο πρόσωπο λατρείας τίθεται ο αρχηγός ως πατέρας και ως θεός. Ωστόσο, ο Φασισμός δεν στηρίζει τη δυναμική του στη δομή της οικογένειας, αλλά στην ομοφυλοφιλική συντροφικότητα, που συμβολίζεται με τη φιγούρα του αδελφού. Επομένως ο αρχηγός του φασισμού επιθυμεί την εξουσία του πατέρα και την έλξη του αδερφού³⁰. Η θρησκευτική προσήλωση στο Φασισμό, προσδίδει στην ομοφυλοφιλία ιερό χαρακτήρα, όταν βέβαια η λατρεία στρέφεται αποκλειστικά στο πρόσωπο του αρχηγού, ενώ σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση διώκεται αυστηρά από τα φασιστικά καθεστώτα.

Στα 1933, ο (Wilhelm Reich)Βίλχελμ Ράιχ στο έργο η *Μαζική Ψυχολογία του Φασισμού*³¹ παρατήρησε τη συσχέτιση ανάμεσα στην αυταρχική καταπίεση των ορμονών και τη φασιστική ιδεολογία. Ανέλυσε τις εξωτερικεύσεις, τη φρασεολογία, τα ηθικά σχήματα και τις ενέργειες του Χιτλερισμού και ανακάλυψε σε αυτά τη μετατόπιση του σεξουαλικού φόβου σε ένα μυστικισμό που διαστρέφει την ικανότητα του ανθρώπου σε ένα παράλογο μηχανισμό εξάρτησης. Η ανάγκη για επιβολή της πατριαρχικής εξουσιαστικής φιγούρας με τις μυστικές προεκτάσεις, τύπου «υπέρτατου αρχηγού», χαρακτηρίζει την πλειοψηφία του γερμανικού λαού μετά το 1925. Η καταστολή της φυσικής σεξουαλικότητας και η εξιδανίκευση με τη χρήση της θρησκευτικής εμπειρίας καταλήγει σε μια παθητική ομοφυλοφιλία, η οποία ορίζεται από μαζοχιστική στάση. Ο Φασισμός λοιπόν, ως οργανωμένη πολιτική δομή στηρίζεται στη χαρακτηριστική συμπεριφορά του καταπιεσμένου ανθρώπου που ενώ εκλιπαρεί για την εξουσία, την ίδια στιγμή προσπαθεί να είναι επαναστάτης. Η ανάγκη αυτής της επανάστασης διοχετεύεται στην επιθυμία κατάληψης της εξουσίας προς όφελος του φασισμού. Ο Ράιχ θεωρεί ότι ο βασικός παράγοντας της σεξουαλικής καταπίεσης είναι η αστική ηθική και η οικονομική τάξη που την δημιουργεί και κατά συνέπεια δεν αντιμετωπίζει το Φασισμό περιορισμένο σε μερικά κράτη και κυβερνήσεις, αλλά τον αναγνωρίζει ως φαινόμενο της σύγχρονης μαζικής κοινωνίας γενικά.

³⁰Ο. π, σελ 145-146

³¹ Βίλχελμ Ράιχ, *Η μαζική ψυχολογία του Φασισμού*, μτφ: Ηρώ Λάμπρου, εκδ: Μπουκουμάνης, Αθήνα 1974. Το έργο αυτό κυκλοφόρησε πρώτη φορά το 1934 και είχε ευρεία απήχηση. Το 1934 κυκλοφόρησε η δεύτερη έκδοση του βιβλίου, ενώ ένα χρόνο αργότερα το βιβλίο απαγορεύτηκε στη Γερμανία. Αποσπάσματα αυτού του βιβλίου δημοσιεύτηκαν στη Γαλλία και τα όποια λογικά είχε διαβάσει ο Κάλας καθώς κάποιες θέσεις όπως διατυπώνονται στις Εστίες Πυρκαγιάς αποτελούν κατά κάποιο τρόπο προέκταση των ιδεών του Ράιχ.

Την εποχή που ο Ράιχ προσπαθεί ερμηνεύσει τις κοινωνικές δομές με ψυχαναλυτικούς όρους, ο (Erich Fromm) Έριχ Φρομ μέσω των προγραμμάτων της *Σχολής της Φρανκφούρτης* βρίσκεται στον ίδιο δρόμο³². Το 1932, στο πρώτο τεύχος της *Zeitschrift*³³, επιχειρεί να διατυπώσει τους θεμελιώδεις κανόνες μιας κοινωνικής ψυχολογίας. Εκεί, αφού αναφέρεται στο πρώιμο έργο του Ράιχ, ως αντιπροσωπευτικό μιας κοινωνικής ψυχολογίας, υποστηρίζει ότι κάθε κοινωνία έχει τη δική της λιβιδινική μορφή, ένα συνδυασμό βασικών ανθρώπινων ενορμήσεων και κοινωνικών παραγόντων³⁴. Μια κοινωνική ψυχολογία πρέπει να εξετάζει τον τρόπο που αυτή η λιμπιντική δομή δρα σαν συγκολλητική ουσία της κοινωνίας και πως επηρεάζει την πολιτική εξουσία. Κάθε φορά που αλλάζει η κοινωνικοοικονομική βάση μιας κοινωνίας, αλλάζει και η κοινωνική λειτουργία της λιβιδινικής δομής της και κάθε φορά που ο ρυθμός αλλαγής ανάμεσα στις δύο δομές διαφέρει, μπορεί να δημιουργηθεί μια εκρηκτική κατάσταση³⁵.

Για τον Ράιχ, ο Φασισμός αποτελεί σύμπτωμα κατεστραμμένης σεξουαλικότητας, που ως καθεστώς συγκεντρώνει άτομα με υποταγμένο χαρακτήρα και διαστροφική σεξουαλικότητα που αντιμετωπίζουν τον πολιτικό φασισμό ως υποκατάστατο που οδηγεί στην πλήρωση: « Ο γερμανικός φασισμός προσπάθησε με όλες τις δυνάμεις να εισδύσει και να ριζώσει στις ψυχικές δομές, και έριξε όλο του το βάρος στον προσηλυτισμό της νεολαίας και των παιδιών. Δεν είχε άλλα μέσα στη διάθεσή του, και έπρεπε να ξυπνήσει την υποταγή στην εξουσία, που βασική της προϋπόθεση είναι η ασκητική αντιαφροδισιακή ανατροφή. Η φυσική γενετήσια ορμή για το άλλο φύλο, που από τα παιδικά επιθυμεί τον ηδονικό κορεσμό, υποκαταστάθηκε ουσιαστικά με κρυφά ομοφυλόφιλα και σαδιστικά αισθήματα και εν

³² Ο Φρομ, στις αρχές της δεκαετίας του '30 ήταν πολύ κοντά στις απόψεις του Ράιχ, όπως διαπιστώνεται στα πρώιμα άρθρα του που προέκυψαν μέσα από μελέτες που πραγματοποιήθηκαν στα πλαίσια της συνεργασίας του με το Ινστιτούτο. Από το 1931, που ξεκίνησε πρόγραμμα που είχε συστήσει το Ινστιτούτο για τη μελέτη της αυθεντίας, στο οποίο και διετέλεσε διευθυντής, προσπάθησαν μαζί με τον Χορκχάιμ και τον Μαρκούζε να ερμηνεύσουν τη νοοτροπία των εργατών της Βαϊμάρης και εντέλει να εξηγήσουν γιατί «το προλεταριάτο δεν μπόρεσε να εκπληρώσει τον ιστορικό του ρόλο» στο Jay Martin, *Η Διαλεκτική Φαντασία, Μια ιστορία της Σχολής της Φρανκφούρτης και του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας 1923-1950*, πρλ.-μτφ: Φώτης Τερζάκης, εκδ: Αλεξάνδρεια, 2009, σελ. 88-98

³³ Η *Zeitschrift für Sozialforschung*, από το 1931 και μετά, αποτελούσε το επίσημο έντυπο του Ινστιτούτου. Σε αυτό δημοσιεύονταν τα δοκίμια των μελών του Ινστιτούτου, μερικά από τα οποία είχαν έκταση μονογραφίας, ενώ πολλά άλλα άρθρα αποτελούσαν συλλογικές εργασίες. ο. π., σελ.26

³⁴ Ο Κάλας στο δεύτερο μέρος του έργου του, όπως ήδη είδαμε γράφει: «η ανάλυση του προβλήματος του έρωτα μας θέτει αναπόφευκτα μπροστά στο πρόβλημα άντρα και γυναίκας, που ως σχέσεις δύο προσωπικοτήτων δεν μπορούν να είναι αποκλειστικά σεξουαλικές αλλά και κοινωνικές» στο Κάλας Νικόλας, *Εστίες Πορκαγιάς*, ο. π., σελ.135

³⁵ Jay Martin, *Η Διαλεκτική Φαντασία*, ο. π., σελ. 93

μέρει με τον ασκητισμό.[...] Ο ρόλος τους ήταν να εξαπολύσουν την κτηνωδία και να τη χρησιμοποιήσουν στον αυτοκρατορικό πόλεμο. Ο σαδισμός γεννιέται από τον ανικανοποίητο οργιαστικό πόθο»³⁶.

Ο Κάλας αντίστοιχα θεωρεί ότι ο γερμανικός λαός από το 1925 και μετά έπασχε από μια συλλογική μαζοχιστική συμπεριφορά, η οποία επέτρεψε στις φασιστικές δυνάμεις να εξαπλωθούν και να απειλούν την πορεία του ευρωπαϊκού πολιτισμού, αν όχι με αφανισμό, σίγουρα με οπισθοδρόμηση. Επομένως, ήταν απαραίτητο οι ευρωπαϊκές κοινωνικές μάζες να αντιδράσουν, ώστε να διαμορφωθεί μια «επαναστατική ηθική», ικανή να αντιταχθεί σε αυτές τις αντιφάσεις του φασισμού. Ο συγγραφέας των *Εστιών* στο σημείο αυτό προσαρμόζει τις δύο συμπληρωματικά αντίθετες έννοιες του ενστίκτου, σαδισμό και μαζοχισμό, στην ερμηνεία του κοινωνικοπολιτικού μοντέλου αναγνωρίζοντας την παθητικότητα των κομμουνιστικών και δημοκρατικών δυνάμεων ως μαζοχιστική στάση απέναντι στη σαδιστική συμπεριφορά του φασισμού.

Η πραγμάτευση του σαδομαζοχισμού από τον Φρομ, που θα γίνει μια από τις κεντρικές έννοιες της θεωρίας του για την ανορθολογική αυθεντία, πραγματοποιείται το 1936 στο άρθρο “Sozialpsychologischer Teil”, που δημοσιεύθηκε στο συλλογικό τόμο του Ινστιτούτου *Studien über Autorität und familie*³⁷. Βασικό λοιπόν γνώρισμα της αυταρχικής προσωπικότητας είναι ο σαδομαζοχιστικός χαρακτήρας. Εδώ ακόμα σύμφωνος με τον Φρόυντ γράφει ότι ο σαδισμός και ο μαζοχισμός είναι όψεις ενός ενιαίου χαρακτηριστικού συνδρόμου που σε κοινωνίες αυταρχικές, βασισμένες στην ιεραρχία και την εξάρτηση αυξάνουν τις πιθανότητες εμφάνισής του. Ο μαζοχισμός σε τέτοιες κοινωνίες εκδηλώνεται με την παθητική αποδοχή της «μοίρας», της δύναμης των «γεγονότων», του καθήκοντος, της «θείας βούλησης». Οι ηδονές της κατωτερότητας πηγάζουν αφενός αρνητικά από την απελευθέρωση του ατόμου από το άγχος του, αφετέρου θετικά από το αίσθημα της συμμετοχής του στην εξουσία. Επιπροσθέτως είναι πιθανό να συντελεστεί μια αποδυνάμωση της ετεροφυλικής γενετήσιας σεξουαλικότητας και μια υποστροφή σε προγενετήσια,

³⁶ Ράιχ Βίλχελμ, *Η Μαζική ψυχολογία του Φασισμού*, ο. π., σελ.247

³⁷ *Σπουδές για την Αυθεντία και την οικογένεια* είναι ο τίτλος αυτού του τόμου στα ελληνικά, που ήταν το αποτέλεσμα πέντε χρόνων εργασίας σχεδόν όλων των μελών του Ινστιτούτου. Οι μελέτες αυτές αποτέλεσαν την πρώτη προσπάθεια του Ινστιτούτου να συνδυάσει τη θεωρητική προσέγγιση με την εμπειρική έρευνα. Το πληροφοριακό υλικό με ελάχιστες εξαιρέσεις είχε συλλεχθεί από την Ευρώπη. Ο τόμος αποτελούνταν από τρία μέρη, την επιμέλεια των οποίων είχε αναλάβει, ο Χορκχάμερ, ο Φρομ και ο Λόβενταλ αντίστοιχα και περιείχε εκτενή βιβλιογραφικά δοκίμια περιλήψεις στα αγγλικά και τα γαλλικά. Jay Martin, *Η Διαλεκτική Φαντασία*, ο. π., σελ. 124-125

κυρίως πρωκτικά λιβιδινικά στάδια. Η ομοφυλοφιλική ταύτιση με τις άνωθεν δυνάμεις, πιο συχνά πνευματική παρά σωματική, είναι άλλο ένα χαρακτηριστικό του σαδομαζοχιστικού αυταρχισμού και αυτό διακρίνεται έντονα σε πατριαρχικούς πολιτισμούς, όπου οι άνδρες θεωρούνται ανώτεροι από τις γυναίκες και μετατρέπονται έτσι σε αντικείμενα μαζοχιστικής αγάπης³⁸.

Για τον Φρομ οι επαναστάσεις ενάντια στην «αυθεντία» αντανακλούν μια βαθύτερη αλλαγή στο χαρακτήρα, αλλά γίνονται σπάνια γιατί θεωρείται απαραίτητη προϋπόθεση ένα ισχυρό «εγώ», που θα αντιστέκεται στις παγίδες της ανορθολογικής σαδομαζοχιστικής αυθεντίας. Ο Φρομ διαχωρίζει τις επαναστάσεις από τις ανταρσίες, που τις θεωρεί ψευδοαπελευθερώσεις στις οποίες το άτομο αναζητεί στην πραγματικότητα μια νέα ανορθολογική αυθεντία να αγαπήσει. Ο αγανακτισμένος αναρχικός και άκαμπτος αυταρχικός δεν απέχουν μεταξύ τους όσο μπορεί να φαίνεται εκ πρώτης όψεως³⁹.

Η κοινή προσπάθεια του Ράιχ και του Φρομ, την ίδια περίπου χρονική στιγμή, σε δύο διαφορετικές χώρες της Ευρώπης⁴⁰, έχει τις ρίζες της στο ότι και οι δύο διαμορφώνουν τις θεωρίες με βάση τα διδάγματα των Φρόντ και Μάρξ – Ένγκελς, ότι και οι δύο προσπάθησαν να ερμηνεύσουν την ευρεία απήχηση του Φασισμού και αντίστοιχα την αδυναμία της εργατικής τάξης να εκπληρώσει τον ιστορικό ρόλο της και να ανέρθει στην εξουσία. Ωστόσο, θα μπορούσε να ενταχθεί στις γενικότερες προσπάθειες ορισμένων ευρωπαίων θεωρητικών να ερμηνεύσουν τα κοινωνικά φαινόμενά με τη χρήση μεθοδολογικών εργαλείων άλλων επιστημών, όπως ψυχολογίας και ανθρωπολογίας. Στα ίδια πλαίσια εντάσσεται και το έργο του Κάλας, παρόλο που έρχεται λίγα χρόνια αργότερα.

Με τη σαδιστική διάσταση του Φασισμού έχει επίσης ασχοληθεί και ο (Bataille) Μπατάιγ ήδη στα 1933 στο *La Structure Psychologique du Fascisme*⁴¹, ο οποίος όμως στοιχειοθετεί τα επιχειρήματα του αντλώντας ανθρωπολογικό υλικό από την θρησκευτική πραγματικότητα των πρωτόγονων κοινωνιών συγκροτεί τη

³⁸ Ο. π., σελ. 126-129

³⁹ Ο. π., σελ. 129

⁴⁰ Ουσιαστικά η πρώτη προσπάθεια εφαρμογής των διδαχών του Φρόντ σε κοινωνικά σύνολα πραγματοποιήθηκε από τον Ράιχ στο δοκίμιο «Der Einbruch der sexualmoral (Η εισβολή της γενετήσιας ηθικής)», το 1931, όπου προσανατόλισε την ψυχανάλυση στη σχέση των κοινωνικών και ορμώμενων δομών. Λάμπρου, Ηρώ, «Εισαγωγή» στο Ράιχ Βίλχελμ, *Η Μαζική ψυχολογία του Φασισμού*, ο. π., σελ.18

⁴¹ Bataille, George, «La Structure Psychologique du Fascisme» στο *Oeuvre Complètes*, vol. 1, 1970, σελ. 339-371, εδώ σελ. 348-362. Η μελέτη αυτή δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1933 σε δύο τεύχη στο περιοδικό *La Critique Sociale*, στις 10 Νοεμβρίου, σελ 159-165 και στις 11 Μάρτη, σελ. 205-211, αντίστοιχα.

θεωρία της *ετερολογίας* η οποία προσπαθεί να συνενώσει τους δύο πόλους του ιερού. Σύμφωνα λοιπόν με τον Μπατάϊγ, κατά τις μαγικοθρησκευτικές και θυσιαστικές τελετές που λαμβάνανε χώρα στις πρωτόγονες κοινωνίες, η έννοια του ιερού καταλάμβανε τόσο τον δεξιό πόλο, ο οποίος ταυτιζόταν με τις θεϊκές δυνάμεις, το καθαρό και το αγνό, όσο και τον αριστερό πόλο, όπου κυριαρχούσαν οι μιαιρές και σκοτεινές δυνάμεις, το ετερογενές και απόβλητο, το μιαιρό και η καταγωγική βία που ενυπάρχει στην ανθρώπινη υπόσταση. Σε μια απόπειρα ιστορικής αναγωγής ο Μπατάϊγ αποδίδει στο προλεταριάτο τις ιδιότητες του επαναστατικού ερωτισμού τις οποίες και συνδέει με την ευτέλεια των γεννητικών οργάνων, δηλαδή, τον αριστερό πόλο. Η θεωρία της *ετερολογίας* θέτει ως στόχο την ενοποιητική διαδικασία της επαναϊεροποίησης του κοινωνικού, ενώ ταυτόχρονα καταδεικνύει την ηθική που επέφερε ο χριστιανισμός απορρίπτοντας ό,τι αποτελούσε αντικείμενο του αριστερού πόλου και αποκλείοντας, μέσω ενός ηθικολογικού υγιεινισμού το βαθύτερο νόημα της πρωτόγονης θυσίας, όπου η οικειοθελής θανάτωση του θύματος επέφερε μια μυστική ενδόμυχη επικοινωνία με τον θύτη.

Με τον χριστιανισμό εξοβελίζεται οτιδήποτε ρυπαρό και απωθητικό ενέχεται στην έννοια της θυσίας. Ο Φασισμός οικειοποιείται την χριστιανική ηθική και αντανάκλα τη λατρεία της θεϊκής δύναμης και του καθαρολογικού ιδεώδους. Παράλληλα η φασιστική ιδεολογία αποκτά σαδιστική πρακτική, καθώς αποκλείοντας το ακάθαρτο και το μολυσματικό αποσεξουλικοποιείται, αφού ο ερωτισμός υπάρχει στον αριστερό πόλο του ιερού και έτσι καταλήγει σε μια εξαγνισμένη επιθετικότητα .

Για τον Μπατάϊγ, το φασιστικό κίνημα, που ταυτίζεται απόλυτα με τις αρχές του δεξιού πόλου, τονίζει στη συνείδηση του συλλογικού σώματος, που είναι οι αστικές τάξεις, την αναγκαιότητα κάθαρσης του αριστερού πόλου -στον οποίο ανήκει και το προλεταριάτο- ως ρυπαρού και μιαιρού, νοσηρού και απρόβλεπτου. Κυριεύοντας το συλλογικό ασυνείδητο με υγιεινιστικές καθαρκτικές πρακτικές και ιδεώδη, στοχεύει στην υιοθέτηση των φασιστικών πρακτικών από όλο το κοινωνικό σώμα και επομένως στη θεσμική νομιμοποίηση του κυρίαρχου ιεροποιητικού πόλου. Τονίζοντας την έννοια της θυσίας στην επίτευξη της κάθαρσης πληρεί την ανάγκη των μαζών για αντικείμενο λατρείας, ουσιαστικά ιεροποιητικής εξουσίας που στην προκειμένη περίπτωση προσωποποιείται από τον Χίτλερ.

Όταν ο Κάλας έγραφε τις *Εστίες Πυρκαγιάς*, προφανώς γνώριζε τα παραπάνω έργα. Στο έργο του Μπατάϊγ, η πρόσβαση ήταν εύκολη μέσα από τον κύκλο των υπερρεαλιστών με τον οποίο συναναστρέφονταν. Δεν μπορούμε ωστόσο να πούμε με

βεβαιότητα ότι ο Κάλας είχε διαβάσει τις μελέτες του Ράιχ και του Φρομ στη πρωτότυπη έκδοση, καθώς δεν γνωρίζουμε αν ο Κάλας κατείχε τη γερμανική γλώσσα. Εξάλλου, όταν δημοσιεύτηκε, και εν συνεχεία απαγορεύτηκε από το Ναζιστικό καθεστώς, η *Μαζική Ψυχολογία του Φασισμού*, ο Κάλας ζούσε ακόμη στην Ελλάδα. Όπως προαναφέρθηκε, ο Κάλας πρέπει να είχε διαβάσει τα μεταφρασμένα αποσπάσματα του έργου που κυκλοφόρησαν στη Γαλλία. Αντίστοιχα ο τόμος *Studien über Autorität und Familie*, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1936 στο Παρίσι, είχε περιλήψεις στα Αγγλικά και τα Γαλλικά, τις οποίες και πρέπει να είχε διαβάσει ο Κάλας. Γενικά, οι απόψεις του γύρω από το σαδομαζοχισμό, την οικογένεια και το ένστικτο του θανάτου έχουν πολλά κοινά σημεία με αυτές του Φρομ στο άρθρο «Sozialpsychologischer Teil» του συγκεκριμένου τόμου. Βέβαια, ακόμα και αν ο Κάλας δεν είχε πρόσβαση στα κείμενα αυτά λόγω γλώσσας, οι θέσεις του Φρομ, όσο και των άλλων μελετητών του τόμου συζητήθηκαν τόσο στον κύκλο των υπερρεαλιστών, όσο και των μαρξιστών θεωρητικών γενικότερα. Ωστόσο, επειδή οι απόψεις του Ράιχ και του Φρομ είναι τόσο κοντά, είναι πολύ δύσκολο να ειπωθεί σε τι επηρεάστηκε από τον ένα και σε τι από τον άλλο. Τα συμπεράσματα και οι συσχετισμοί είναι πολύ κοντά στο Ράιχ, εξάλλου ο σαδομαζοχιστικός χαρακτήρας θα αναλυθεί διεξοδικότερα από τον Φρομ στο μεταγενέστερο έργο του *Φόβος Μπροστά στην Ελευθερία*⁴². Ο Κάλας, πέρα από την προσπάθεια να συνδυάσει μαρξισμό και φροϋδισμό μέσα στα υπερρεαλιστικά πλαίσια, εντάσσεται εξίσου και στην προσπάθεια των ευρωπαίων θεωρητικών της δεκαετίας του '30 να ερμηνεύσουν μαζικά φαινόμενα όπως ο φασισμός με την βοήθεια της ψυχανάλυσης.

Επομένως, ο Κάλας, όπως και ο Ράιχ, αφαιρώντας από τις έννοιες του σαδισμού και του μαζοχισμού την κινητήρια δύναμη της επιθυμίας, τις αποσεξουαλικοποιεί και τις ερμηνεύει ως εκδηλώσεις συμπεριφοράς. Για την ψυχολογία της συμπεριφοράς, η αντίθεση μεταξύ σαδισμού και μαζοχισμού, δεν είναι ηδονή πόνος, όπως συμβαίνει στην ψυχολογία του ασυνειδήτου, αλλά αλλαγή-αυτοκαταστροφή. Επομένως αυτός που έχει σαδιστική συμπεριφορά θα ζητήσει να κυριαρχήσει και να αλλάξει το περιβάλλον, ενώ ο μαζοχιστής θα θελήσει να νοιώσει το αποτέλεσμα των αλλαγών που το περιβάλλον θα προκαλέσει πάνω του, ακόμα και αν αυτό σημαίνει αλλοίωση της προσωπικότητας του⁴³. Η σαδιστική συμπεριφορά

⁴² Φρομ, Έριχ, *Ο Φόβος Μπροστά στην Ελευθερία*, μτφ Δημήτρης Θεωδορακάτος, εκδ: Μπουκουμάνης, Αθήνα, 1971

⁴³ Κάλας, Νικόλας, *Εστίες Πυρκαγιάς*, ο. π., σελ. 168-169

στη διαλεκτική του Κάλας ταυτίζεται με την επαναστατική συμπεριφορά, καθώς ο απώτερος στόχος και των δύο είναι να προκληθεί αλλαγή στο περιβάλλον.

Η ανατροπή του φασισμού λοιπόν, μπορεί να πραγματοποιηθεί με την ίδια τη σαδιστική συμπεριφορά στραμμένη αυτή τη φορά από τις επαναστατικές δυνάμεις προς τις φασιστικές κάστες. Ενεργοποιώντας όλες τις ανθρώπινες δυνάμεις, φυσικές, οικονομικές, πνευματικές, ο κόσμος της Ευρώπης θα πρέπει να στρέψει το φασισμό προς τη μαζοχιστική απάθεια και αδράνεια. Πρώτο στάδιο στο δρόμο αυτό είναι το μίσος προς τον πατέρα αρχηγό, προς τον πατέρα θεό. Αυτό δεν σημαίνει πως το μίσος προς τον Πατέρα-εραστή στρέφεται μόνο απέναντι στον Φύρερ, αλλά ενάντια σε κάθε πολιτικό ή θρησκευτικό ηγέτη που επιθυμεί αυτό τον ρόλο. Για το λόγο αυτό πρέπει να ενισχυθεί η αγάπη προς τον αδελφό, τον «μικρό αδελφό», δηλαδή αυτόν που διεκδικεί επίσης την αλλαγή της πραγματικότητας σε όλες τις εκφάνσεις της, πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική· τον αδελφό που ανήκει στην ίδια τάξη και μάχεται για τα ίδια δικαιώματα⁴⁴. «Μόνο μια κοινωνία όπου ο «πατέρας» δεν θα υπάρχει πια, ως κοινωνική δύναμη θα μπορέσει να σώσει το παιδί από την ταύτιση, που αποτελεί εμπόδιο σε κάθε νέα πρόοδο. Μόνο η βίαιη θανάτωση του «πατέρα» και η παθιασμένη αφοσίωση στον «αδελφό» θα επιτρέψει στην εργατική τάξη, όταν καταλάβει την εξουσία, να απελευθερωθεί από την ανάγκη να αποκαταστήσει το δολοφονημένο πατέρα. Περισσότερο μίσος και περισσότερη αγάπη, δηλαδή βαθύτερη και ριζικότερη συναισθηματική μεταμόρφωση, συνδεδεμένη με απόλυτη οικονομική ανατροπή, θα απελευθερώσουν την εργατική τάξη. Ιστορικά είναι η μόνη τάξη που έχει το χρέος να πραγματοποιήσει αυτό το έργο»⁴⁵.

Αυτή την επαναστατική ηθική, την ηθική της επιθυμίας και του έρωτα, προτείνει ο Κάλας να υιοθετήσει ο κόσμος της Ευρώπης για να μπορέσει να απελευθερωθεί από τον φασισμό. Στην καλλιέργεια μιας τέτοιας ηθικής σπουδαίο ρόλο έχει η τέχνη, γιατί καθώς ο έρωτας είναι συναίσθημα τόσο ουσιαστικό για τον άνθρωπό, που δεν θα μπορούσε να είναι άλλο το βασικό θέμα της τέχνης. «Κάθε καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μορφής ή χρώματος, ήχου ή εικόνας, λέξης ή δραματικής πράξης, δεν προέρχεται και δεν έχει στόχο παρά να ερεθίσει εκ νέου την επιθυμία του έρωτα. Οι πόζες στη ζωγραφική, τα μουσικά θέματα, η πλοκή των διηγήσεων, δεν είναι παρά μορφές που εκφράζουν τον έρωτα. Να ερεθίσει τη σεξουαλικότητα και τα

⁴⁴ Εξάλλου από τις βασικές θέσεις της μαρξιστικής θεωρίας ήταν η «ταξική συνείδηση», δηλαδή η πολιτική και πνευματική ωρίμανση του προλεταριάτου που οδηγεί στη πάλη για την διεκδίκηση των κοινών στόχων και δικαιωμάτων.

⁴⁵ Ο Κάλας Νικόλας, *Εστίες Πυρκαγιάς* ο. π., σελ. 207

συναίσθημα που απορρέουν άμεσα από αυτήν και την ενισχύουν είναι ο λόγος της ύπαρξης της αισθητικής απόλαυσης»⁴⁶. Η τέχνη επομένως για τον Κάλας είναι έκφραση του έρωτα και κατά συνέπεια της επαναστατικής φύσης του ανθρώπου και όπως ο έρωτας καλλιεργεί επαναστατική ηθική, έτσι και η τέχνη καλλιεργεί επαναστατικές συνειδήσεις.

Ο υπερήρωας για τον Κάλας είναι αυτός, που απαλλαγμένος από το αίσθημα ενοχής που ο πολιτισμός και ηθική του επιβάλλουν, θέτει ως πρωταρχική ανάγκη την επιθυμία, η οποία μετά την πάλη της με το εμπόδιο έχει πάψει να λειτουργεί στο επίπεδο του ενστίκτου. Επομένως ο έρωτας παύει να είναι ένστικτο, δηλαδή σεξουαλική ανάγκη, αλλά ανάγκη για συγκίνηση, που κανένας θεσμός δεν μπορεί να περιορίσει, ούτε να καταστείλει· αφού ο άνθρωπος απελευθέρωσε την επιθυμία του κατέκτησε την τέλεια γνώση, δηλαδή την πλήρη μνήμη και την οριστική κρίση και έγινε υπεράνθρωπος, μια φιγούρα «προμηθεϊκή», που απαλλαγμένη από την αγωνία μετατρέπει κάθε επιθυμία σε ζωή⁴⁷. «Για να γίνει η πραγματικότητα υπερπραγματικότητα, ο άνθρωπος πρέπει να υιοθετήσει μια υποκειμενική στάση που ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της επαναστατικής και ερωτικής του ενέργειας. Για να φτάσει ο έρωτας να δημιουργήσει αυτή την ένωση που δεν είναι άλλη από την αθανασία, πρέπει, με την ένωση, να ξεπεράσει τον έρωτα και να γίνει υπερηρωϊκός. Είναι καιρός ο άνθρωπος να αγωνισθεί κατά των σημείων της απώλειας, που παράγουν την εξαφάνιση»⁴⁸. Επομένως ο Κάλας στα έργα τέχνης αναζητά τα «υπερηρωϊκά» χαρακτηριστικά αυτής. Προσπαθεί να αποκαλύψει μέσα στις μορφές, τους όγκους τα χρώματα και τα σχήματα εκείνο το πάθος που κάνουν το έργο μοναδικό και αθάνατο.

Παρόλο που στις *Εστίες Πυρκαγιάς* επαναλαμβάνονται πολλές κοινές υπερρεαλιστικές θέσεις, διατυπωμένες με το γνωστό υπερρεαλιστικό ύφος⁴⁹, δεν είναι ένα έργο που μπορεί να ειπωθεί μέσα στα στενά πλαίσια του υπερρεαλισμού. Δεν προτείνει μια νέα αισθητική αντίληψη, δεν αναλύει φιλοσοφικά τις αρχές της απελευθέρωσης του ανθρώπου. Με το έργο αυτό ο Κάλας ανοίγει μονοπάτια που οδηγούν «στην καθημερινή πρακτική της ανθρώπινης απελευθέρωσης»⁵⁰. Όταν ο άνθρωπος, ακολουθώντας την επιθυμία και τη φαντασία του, βρει την βαθύτερη

⁴⁶ Ο. π., σελ. 165

⁴⁷ Ο. π., σελ. 217

⁴⁸ Ο. π., σελ. 216

⁴⁹ Χατζηνικολάου, Νίκος, «Ο Υπερρεαλιστής Κάλας και τα πρώτα χρόνια του Παρισιού», *Το Βήμα, Νέες Εποχές, Ρεύματα*, 24 Μαΐου, 1998, σ

⁵⁰ Μπαφουλάκος, Σ. Α., ο. π., σελ 160

αλήθεια που ενυπάρχει στη σχέση του με την πραγματικότητα και την επαναπροσδιορίζει στη συνέχεια μέσω της ελευθερίας, του έρωτα και της ποίησης, τότε δεν μπορεί πλέον να παραμείνει στην επιφανειακή αντίληψη των πραγμάτων και στην οπτική που κάθε φορά επιβάλλεται, συνήθως έμμεσα, από το εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό σύστημα και την ηθική που το διέπει. «Αυτό που έγινε η σκέψη αναζητώντας να βρει την αλήθεια μέσα από την αμφιβολία, την υποψία, την κριτική ή τον αναλογισμό και την άλλαξε ριζικά, το απαιτεί κι από τα ίδια τα πράγματα. Μήπως και αυτά, μέσα από την κίνηση και τη ροή τους, δεν της έμαθαν να αρνείται την ησυχία της αρχικής της κατάστασης;»⁵¹ Καταλήγοντας ξανά σε αυτή την αμφίδρομη σχέση που διαμορφώνεται μεταξύ τέχνης και ζωής θα μπορούσε να ειπωθεί ότι πάνω σε αυτή τη σχέση ολοκληρώνεται η διαρκής επανάσταση.

⁵¹ Δεληγιώργη, Αλεξάνδρα, *Α-Νόστον Ήμαρ, Οδοιπορικό της σκέψης του Νικόλα Κάλας*, ο. π., σελ. 40

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Confound the Wise: Η έννοια της Μεταμόρφωσης, Η θεωρία κριτικής

Το έργο του Κάλας *Confound the Wise (Μωραίνεται τους Σοφούς ή Ας Μωράνουμε τους Σοφούς)*⁵², δημοσιεύθηκε το 1942 στην Νέα Υόρκη αν και κάποια κεφάλαια γράφτηκαν στη διαδρομή από το Παρίσι, στη Λισαβόνα και από εκεί στη Νέα Υόρκη, γεγονός που είναι αντιληπτό, καθώς η επιρροή των τριών διαφορετικών πολιτισμών είναι αισθητή. ο ίδιος ο συγγραφέας στη σύντομη περιγραφή στο πίσω μέρος του βιβλίου αναφέρει, ότι ο στόχος του ήταν να κάνει γνωστό στην Αμερική τον «Υπερρεαλισμό» όχι μόνο ως καλλιτεχνική παραγωγή, αλλά ως κίνημα επαναστατικό, ριζοσπαστικό, που προσφέρει νέα έμπνευση σε όλες τις μορφές τέχνης. Πράγματι, το έργο αυτό εντάσσεται στην ίδια υπερρεαλιστική γραμμή με τις *Εστίες Πυρκαγιάς*, καθώς από τις πρώτες κιόλας σελίδες υποστηρίζεται η «νέα αντικειμενικότητα» από την οποία πηγάζουν ασυνείδητες εικόνες του ανθρώπου⁵³. Οι βάσεις της ερμηνευτικής του για την ανάδειξη της αμφίδρομης σχέσης τέχνης και ζωής παραμένουν φροϋδομαρξιστικές, το ύφος ωστόσο θα λέγαμε ότι δεν είναι σταθερό, ποικίλει ανάλογα με το θέμα που διαπραγματεύεται σε κάθε ενότητα, άλλοτε γίνεται έντονα ποιητικό, άλλοτε περιγραφικό και άλλοτε έντονα κριτικό, αλλά διατηρώντας πάντα την ανατρεπτική διάθεση του υπερρεαλισμού.

Στο έργο αυτό ο Κάλας δεν στοχεύει μόνο στη διαμόρφωση μιας επαναστατικής ηθικής και δεν εστιάζει στην ανάλυση μίας ποιητικής θεωρίας, αντίθετα διευρύνει τις αναζητήσεις του στον τομέα των τεχνών και μελετά την ιστορία και την αρχιτεκτονική της Πορτογαλίας. Στην προσπάθεια του να διαμορφώσει μια σφαιρική αισθητική θεωρία στρέφεται προς τις οπτικές τέχνες, αρχιτεκτονική και ζωγραφική και εκτιμά κάποιες καθολικές αξίες μέσα στην πορεία της ιστορίας. Όπως ο ίδιος γράφει στη συνέχεια του σύντομου σημειώματος στο οπισθόφυλλο στόχος του στο συγκεκριμένο βιβλίο αποτελεί η ανάδειξη μιας νέας αισθητικής τάξης: «Σε αυτή τη σειρά κειμένων πάνω στην Ποίηση, στο Πορτογαλικό

⁵² Calas, Nikolas, *Confound the Wise*, Arrow Editions, Νέα Υόρκη, 1942. Οι Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος μεταφράζουν τον αγγλικό τίτλο ως *Μωραίνεται τους Σοφούς*, ενώ αντίστοιχα ο Ζήρας στο ...τον αποδίδει ως *Μωραίνεται τον Σοφό*. Οι περισσότεροι μελετητές επιλέγουν τον παραινετικό χαρακτήρα που αποδίδεται στο β πληθυντικό πρόσωπο *Ας Μωράνουμε τους Σοφούς*.

⁵³ Ο.π., σελ. 9-10

Μπαρόκ, στη ζωγραφική του Πορτρέτου και στη Μοντέρνα αρχιτεκτονική υπάρχουν προτάσεις πάνω στις οποίες μια νέα αισθητική τάξη μπορεί να δημιουργηθεί-μαζί με όλες τις δραματικές αντιθέσεις και τις πνευματώδεις προκλήσεις που οι καινοτομίες πρέπει πάντα να δημιουργούν».

Το έργο αποτελείται από τρεις ενότητες εκ των οποίων η πρώτη έχει τον τίτλο «Time», το δεύτερο, «Space» και το τρίτο «The Present». Ο Κάλας στο έργο αυτό προσπαθεί να θεωρητικοποιήσει ένα σχήμα κατά το οποίο οι ποιητικές εικόνες του παρόντος διαμορφώνονται βάση συνειρμών στο χρόνο και στο χώρο. Η ποιητική εικόνα βρίσκεται ανάμεσα σε δύο διαστάσεις, αιωρείται ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον, ενώ αντίθετα δεν περιορίζεται σε χωρικά όρια⁵⁴.

Στο πρώτο μέρος αυτού του κεφαλαίου της παρούσας εργασίας γίνεται προσπάθεια προσέγγισης της έννοιας της «μεταμόρφωσης» στο έργο του Κάλας, ενώ ταυτόχρονα ερμηνεύονται οι έννοιες-σύμβολα, όπως οι καθρέφτες, οι σκιές, που έχουν σημαντικό ρόλο στη διαλεκτική των κειμένων του. Τέλος στο επόμενο μέρος παραθέτουμε τις βασικές απόψεις για την υπερρεαλιστική κριτική, έτσι όπως αυτές προκύπτουν ως αποτίμηση της ιστορίας.

I. Η Μεταμόρφωση

Στο *Confound the wise* ο Κάλας αντιμετωπίζει το ζήτημα της μεταμόρφωσης με μια αίσθηση πιο προσωπική. Αυτό πιθανότατα συμβαίνει γιατί την περίοδο που επεξεργάζεται το ζήτημα της μεταμόρφωσης θεωρητικά, διαμορφώνοντας ερμηνευτικό σχήμα για την τέχνη, εξαντλεί το θέμα της μεταμόρφωσης σε προσωπικό επίπεδο, όπως αποδεικνύουν τα ποιήματα που έγραψε στα γαλλικά την περίοδο 1937-1940⁵⁵.

Σημείο αφετηρίας για την κατανόηση της έννοιας της μεταμόρφωσης είναι η κίνηση από το *Νερό* στη *Φωτιά*, που ισοδυναμεί με την αντιπαράθεση των δύο συμβολικών μύθων *Νάρκισσου* και *Προμηθέα*. Η βασική και εκ διαμέτρου αντιθετική κατάσταση της φωτιάς, που ο Προμηθέας έκλεψε από τους θεούς για τη σωτηρία της ανθρωπότητας, και του νερού, στην επιφάνεια του οποίου ο Νάρκισσος στέκεται για

⁵⁴ Ο. π., σελ. 33-34

⁵⁵ Τα ποιήματα αυτά, παρόλο που χρονολογικά βρίσκονται πιο κοντά στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, θεματικά και ιδεολογικά αγγίζουν περισσότερο το συγκεκριμένο έργο. Η παράλληλη ανάγνωση τους φωτίζει σύμβολα, σημεία και πυκνά νοήματα στην ερμηνεία τόσο του θεωρητικού έργου, όσο και των ποιημάτων στο σύνολό τους.

να απολαύσει την αντανάκλαση της ομορφιάς του. Ο Προμηθέας έκλεψε τη φωτιά από τους θεούς και την έδωσε στους ανθρώπους, τους έμαθε πως να τη χρησιμοποιούν και να φτιάχνουν εργαλεία, ουσιαστικά μεταμόρφωσε τη ζωή τους. Ο Προμηθέας είναι η κατεξοχήν επαναστατική φιγούρα που έχει θέση σύμβολου σε αρκετά κείμενα του Κάλας⁵⁶. Αντίθετα ο Νάρκισσος πεθαίνει αυτοθαυμαζόμενος στο νερό του ποταμού που το χρησιμοποίησε ως κάτοπτρο· μια κατάσταση, που υποδεικνύει την αυτοαναφορικότητα και τη νοσταλγία για το παρελθόν: «ο Νάρκισσος παραμένει αμετάβλητος, τόσο στο νερό, όσο και στο αμετακίνητο βλέμμα του. Ο Ήφαιστος βγάζει από το καμίνι νέες φόρμες, από τις οποίες η ζωή θα εμπνευστεί. Η φωτιά είναι αρσενική ως προς τη φιλοδοξία, ενώ το νερό είναι θηλυκό ως προς τη δεκτικότητα⁵⁷. Ο Προμηθέας κλέβει τη φωτιά για να μεταμορφώσει τον Κόσμο»· εμπόδιο στο δρόμο του όμως στέκεται η αγνότητα, η οποία κρατάει ένα καθρέπτη στο χέρι της, μέσα στο οποίο η ίδια να διακρίνει όλα τα συμπτώματα μιας αλλαγής, που θεωρείται καταστρεπτική και ονομάζεται Σύνεση. «*Προμηθέας ή Σύνεση; ποιητές του Νερού ή ποιητές της Φωτιάς; Ποιητές που κοιτάζουν μέσα στο κρασί των ονείρων ό,τι πρόκειται να συμβεί ή ποιητές που καρφώνουν τα μάτια μέσα στο ποτήρι των αναμνήσεων τους αυτό που έχει συμβεί;*»⁵⁸

Για τον υπερρεαλιστή Κάλας η πρόθεση είναι να μεταμορφώσει την πραγματικότητα, να διαμορφώσει νέες προοπτικές για το μέλλον. Επομένως αναλαμβάνει την ευθύνη να δείξει το δρόμο στους ποιητές που οδηγεί από το «νερό» στη «φωτιά», να μεταμορφώσει το Νάρκισσο σε Προμηθέα. Στην πορεία της μεταμόρφωσης πρέπει να αποφευχθεί ο κίνδυνος να μεταμορφωθεί η ναρκισσιστική αυταρέσκεια σε σύνεση, που δεν είναι άλλη από την αυτοσυνειδησία που προκαλεί ήθη.

Σύμφωνα με τον Κάλας το άτομο έχει δύο τρόπους να αντιληφθεί την εικόνα του μέσα στο χώρο: ο πρώτος είναι η δημιουργία της σκιάς, που υποδηλώνει την εξάλειψη όλων των δευτερευόντων στοιχείων της ατομικής εικόνας και τον περιορισμό της στην αναπαραγωγή των πιο απλών χαρακτηριστικών, που είναι κοινά

⁵⁶ Το 1947 έγραψε το έργο *The New Prometheus*, το οποίο όπως θα δούμε παρακάτω διαπραγματεύεται το θέμα της ευθύνης του καλλιτέχνη, θέμα το οποίο θα αναλυθεί παρακάτω. Το έργο αυτό δεν δημοσιεύτηκε ποτέ και βρίσκεται ως δακτυλογραφημένο χειρόγραφο στο αρχείο του Κάλας. Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών 16.3

⁵⁷ Στις Εστίες Πυρκαγιάς ο Κάλας γράφει «η επιθυμία τείνει να κλίνει προς το σαδισμό ή το μαζοχισμό, ανάλογα αν το άτομο υιοθετεί αρσενική ή θηλυκή στάση στη συναισθηματική του ζωή. σελ 168

⁵⁸ Calas, Nikolas, *Confound the Wise*, ο.π., σελ. 49-50

και σε άλλους ανθρώπους· ο δεύτερος τρόπος αντίθετα είναι η αναπαράσταση της ατομικής εικόνας μέσω της ζωγραφικής, δημιουργώντας ουσιαστικά μια νέα αντίληψη της εικόνας αυτής, τόσο για τον καλλιτέχνη, όσο και για τον εικονιζόμενο. Για τον Κάλας η σκιά υποδηλώνει το σύμβολο της ύπαρξης, ενώ το ζωγραφικό πορτραίτο το προσωπικό-ατομικό στοιχείο της ύπαρξης⁵⁹. Επομένως, «ο φόβος της απώλειας της σκιάς μας ή της αντανάκλασης της εικόνας μας στο νερό, είναι ο φόβος του αποχωρισμού από το σύμβολο και το είδος(το γένος) μας»⁶⁰.

Η αντανάκλαση της σκιάς στο νερό σημαίνει την αναγνώριση των γενικών χαρακτηριστικών του ανθρώπου, όμως η δυναμική του μύθου του Ναρκίσσου έγκειται στην αναγνώριση στο νερό των ατομικών του χαρακτηριστικών, τα οποία τόσο αγάπησε που δεν μπορεί να πάρει τα μάτια του από την αντανάκλαση τους. Επομένως, ο Νάρκισσός σαν σύμβολο υποδεικνύει την «επιτακτική» ανάγκη «να εφευρεθεί ένας καθρέφτης για να αντικαταστήσει το νερό»⁶¹: «Το πρόβλημα της αποπροσωποποίησης εμφανίζεται από την “εποχή της μηχανής”, δηλαδή την εποχή που η ανάγκη να εφευρεθεί ένας καθρέφτης γίνεται ψυχολογικά αισθητή»⁶². Η συμβολιστική δυναμική του Ναρκίσσου έγκειται στην έκπληξη του να ανακαλύπτει κανείς τον εαυτό του στην αντανάκλαση του καθρέφτη.

Ο καθρέφτης παρόλο που αντανάκλα τα βασικά χαρακτηριστικά του κάθε ατόμου, ταυτόχρονα, δίνοντας μια ανεστραμμένη εικόνα αυτού, παρέχει και μια άλλη οπτική γωνία, μια άλλη αντίληψη για το πως αυτό είναι ή βρίσκεται μέσα στο χώρο, αφού η ανεστραμμένη αυτή εικόνα δημιουργεί τη ψευδαίσθηση της παρουσίας και ενός ακόμα προσώπου, ακόμη μιας υπόστασης⁶³. Με μια υπερρεαλιστική οπτική λοιπόν ο Νάρκισσος μπορεί να δει στην αντανάκλαση του τον εαυτό του ως Ερμαφρόδιτο, ως δύο υποστάσεις σε ένα σώμα, η ένα σώμα με δύο κεφάλια.⁶⁴ Μήπως η διπλή εικόνα που παρέχει ο καθρέφτης ερμηνεύεται με την εικόνα αυτού που στην πραγματικότητα είναι το άτομο, αλλά και με την εικόνα αυτού που θα

⁵⁹ Calas, Nikolas, *Confound the Wise*, ο.π., σελ. 224-226

⁶⁰ Ο. π., σελ 225

⁶¹ Ο. π., σελ 200

⁶² Ο. π., σελ. 200. Για τον Κάλας ο καθρέφτης λειτουργεί ως μηχανή αντανάκλασης.

⁶³ «Ο καθρέφτης προσθέτει στην κατανόησή μας για την πραγματικότητα με το να μας παρέχει πληροφορίες γύρω από τον εαυτό μας. Ενώ προσφέρει ένα απαραίτητο στοιχείο στην ολοκλήρωση της εικόνας μας, είναι ταυτοχρόνως παραπλανητική δίνοντας μια ανεστραμμένη εκδοχή του εαυτού και υποδεικνύοντας την παρουσία ενός ακόμα, μια δυαδικότητα» στο Calas, Nikolas, *Mirrors of the Mind, Multiples*(κατάλογος έκθεσης) inc.& Castelli Graphics, Νέα Υόρκη, 1975, σελ. 6(κείμενο στον κατάλογο ομώνυμης έκθεσης)το άρθρο περιλαμβάνεται επίσης στο Calas, Nicolas, *Transfigurations, Art Critical Essays on the Modern Period*, UMI Research Press, Avn Αρμπορ, Μίσιγκαν, 1985

⁶⁴ Ο.π.

επιθυμούσε να γίνει, ή αυτού που θα ήθελε να δει ως αντανάκλαση; Ο Ερμαφρόδιτος κρατάει στο ένα χέρι του ένα αυγό και στο άλλο ένα καθρέφτη. Είναι τα σύμβολα της μεταμόρφωσης.

Πολλά χρόνια αργότερα, όταν οι καθρέφτες και οι αντανάκλασεις που δημιουργούν, θα αποτελέσουν βασικά «εργαλεία» στη διαλεκτική ανάλυση της Πόπ Άρτ, ο Κάλας θα γράψει: «Ο Καθρέφτης προσφέρει ως διαβιβαστής μιας πολύτιμης εμπειρίας, όχι με άλλο τρόπο άμεσα αποκτήσιμης, σπουδαίες όψεις του εαυτού μας και επιπλέον, (σπουδαίες όψεις) από αντανακλώντα αντικείμενα, που δεν είναι εύκολο να παρατηρηθούν, παρά από συγκεκριμένη γωνία, όπως με τη λειτουργία ενός καθρέφτη του αυτοκινήτου, η από το περισκόπιο»⁶⁵. Η συμβολή του καθρέφτη είναι σημαντική για το άτομο, γιατί άλλαξε την αντίληψη του για το πως διαγράφεται το σώμα του μέσα στο χώρο και την αλλαγή που αυτό υφίσταται, όταν η οπτική γωνία του αλλάζει.

Η «τέχνη», με οποιαδήποτε μορφή εκδηλώνεται μπορεί να λειτουργήσει όπως ένας καθρέφτης. Να προκαλέσει αντανάκλαση όχι μόνο της προσωπικής εικόνας του κάθε ανθρώπου, αλλά του κόσμου και της πραγματικότητας στην οποία ο άνθρωπος αυτός εντάσσεται. Τον Οκτώβριο του 1943, το τεύχος του περιοδικού *View*, ήταν αφιερωμένο στο θέμα του Ναρκίσσου και ο Κάλας συμμετείχε με το κείμενο «The Monstrous Narcissus» στο οποίο έγραφε «Τόσο στην ζωγραφική, όσο και στη λογοτεχνία, το θέμα του Ναρκίσσου εκφράζει την αμφιθυμική στάση του ανθρώπου όταν αντιπαρατίθεται με την ίδια του την εικόνα. Μια βαθύτερη κατανόηση αυτού του προβλήματος μπορεί να δοθεί περιληπτικά μόνο αναλύοντας το εμπόδιο της πλήρους αναπαράστασης της εικόνας»⁶⁶.

Μέσα σε «άξια» έργα τέχνης μπορεί κανείς να αντιληφθεί τις διάφορες εκδοχές που μπορεί να έχει η «ύπαρξη», αυτό οδηγεί το θεατή σε πληρέστερη συνειδητοποίηση αυτού που πραγματικά είναι. Μόνο μετά από αυτή τη διαδικασία μπορεί να διεκδικήσει την αλλαγή και τη μεταμόρφωση, γιατί ο στόχος είναι αυτός: Να μεταμορφωθεί ο Νάρκισσος σε Προμηθέα. Ο Νάρκισσος είναι αυτός που θα παραμείνει δεμένος στην εικόνα του είτε λατρεύοντας τη, είτε ακόμα, από συνήθεια και αδυναμία να αλλάξει την κατάσταση, θα επιδείξει εντέλει μαζοχιστική συμπεριφορά⁶⁷.

⁶⁵ Ο.π., σελ. 6

⁶⁶ Calas, Nikolas, «The Monstrous Narcissus», *View*, τ. 3, τχ. 3 Απριλίου 1943, σελ.74

⁶⁷ Τέτοιος είναι ο *Νάρκισσος 1934*, του οποίου η ελπίδα κατευθύνεται στο παρελθόν στο Κάλας, Νικόλαος, «Τετράδιο Γ'», *Οδός Νικήτα Ράντου*, εκδ.: Ίκαρος, Αθήνα, 1976, σελ 46

Η χρήση στην τέχνη των ψευδαισθητικών δυνατοτήτων του καθρέφτη μπορεί να αποδώσει ποικίλες εκφάνσεις στη μεταμόρφωση, είτε αυτή εκδηλώνεται ως παραμορφωτική, είτε ως επανορθωτική της πραγματικής εικόνας. Στο έργο *Transfiguration*⁶⁸ (μεταμορφώσεις) ο Κάλας έχει χρησιμοποιήσει παραδείγματα καλλιτεχνών που εισήγαγαν «τον καθρέφτη» στο έργο τους, όπως ο Van Eyck⁶⁹ στο «Ζεύγος Αρνολφίνι» (εικ.1) και ο Velasquez⁷⁰ στο «las Meninas» (εικ.2), οι οποίοι μέσω του καθρέφτη αφηγούνται γεγονότα που εξαιτίας της μετωπικής γωνίας δεν είναι δυνατό να συμπεριληφθούν στο έργο. Σε άλλη περίπτωση, στο «Κορίτσι μπροστά στο καθρέφτη» (εικ.3) ο Πικάσο, όχι μόνο υπερβαίνει την ταυτόχρονη αποτύπωση προφίλ και ανφάς, στις δύο διαστάσεις του πίνακα αλλά θεωρεί ότι περιστρέφονται κορίτσι και καθρέπτης ταυτόχρονα⁷¹. Εξίσου σημαντικό έργο θεωρεί ο Κάλας το «Πορτρέτο της Γκαλά» (εικ.4) από τον Νταλί, όπου απεικονίζεται η Γκαλά και το είδωλό της χωρίς ενδιάμεσα να υπάρχει καθρέπτης⁷².

Για το λόγο αυτό οι υπερρεαλιστές γενικότερα αντιπαράστηκαν τόσο σε αυτούς που αντιμετώπιζαν την τέχνη ως απλή αντανάκλαση της πραγματικότητας, ιδωμένης μάλιστα μέσα από μονομερές κάτοπτρο, αλλά και σε αυτούς που στη φαντασία των έργων τέχνης αναζητούσαν τη φυγή και την εκτόνωση της μιζέριας. Για τον Κάλας και τους υπερρεαλιστές η τέχνη μέσω της φαντασίας δημιουργεί τις προϋποθέσεις υπέρβασης της πραγματικότητας και της ήδη κατεκτημένης γνώσης. Επομένως, για το λόγο αυτό «το δόγμα η τέχνη για την τέχνη κάνει την τέχνη καθρέφτη της τέχνης και τον Νάρκισσο το αντίθετο του Προμηθέα. Η διχοτομία πρέπει να ξεπεραστεί. Η φωτιά παράγεται κρατώντας τον καθρέφτη στον ήλιο»⁷³

Σε ένα από τα «γαλλικά» ποιήματα του Κάλας ο *Νάρκισσος στην Έρημο*, γραμμένο το 1939, ο Νάρκισσος παρουσιάζεται με τρία πρόσωπα. Είναι μια φιγούρα ασύμβατη και τερατώδης γιατί στον αντικατοπτρισμό της τα μάτια «γυρίζουν από την άλλη»⁷⁴. Η τριπρόσωπη φιγούρα παραπέμπει στη «Τριμερή αναπαράσταση του Χριστού» (εικ.5), στην εικόνα της Επτανησιακής Σχολής του 18^{ου} αι., την οποία ο

⁶⁸ Calas, Nicolas, *Transfigurations, Art Critical Essays on the Modern Period*, UMI Research Press, Ανν Αρμπορ, Μίσιγκαν, 1985

⁶⁹ Calas, Nicolas, «Mirrors of the Mind», ο. π., 3 (και 117-118 *Transfigurations*)

⁷⁰ Ο. π. σελ. 4

⁷¹ Ο. π.

⁷² Calas, Nicolas, «Art Intervenes, Anti-art Interrupts», *Transfigurations*, ο.π. σελ 31-32

⁷³ Calas, Nicolas, «Mirrors of the Mind», ο.π., σελ. 18

⁷⁴ Κάλας, Νικόλαος, *Δεκαέξι Γαλλικά ποιήματα και Αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς*, ο. π., σελ. 37

Κάλας έβλεπε στη συλλογή Λοβέρδου στην Αθήνα⁷⁵, και η οποία τον είχε επηρεάσει τόσο πολύ ώστε, να την αναγάγει σε σύμβολο του θεωρητικού και ποιητικού του έργου. Για τον ίδιο, η εικόνα αυτή συμπυκνώνει την πεποίθηση του για το τι πρέπει να είναι η τέχνη: «Όσο περισσότερο κοιτάζω την τριπρόσωπη ελληνική Αγία Τριάδα, τόσο μεγαλώνει η πεποίθησή μου ότι, τις ώρες της κρίσης, αυτό το ξέσκισμα χωριστά στο πρόσωπο και την ψυχή του ανθρώπου, θα αναδείξει νέες δυνάμεις, σατανικές δυνάμεις, έντρομες από δειλία, αλλά που θα εξυψώσουν όλους αυτούς που πιστεύουν στο διαβολικό[στοιχείο;] και δεν φοβούνται να είναι ποιητές»⁷⁶.

Ένας «μεγάλος» καλλιτέχνης προτείνει νέες συνθέσεις, προσπαθώντας να αποδώσει στην ταυτόχρονη παρουσία διαφόρων μορφών της ίδιας εικόνας στην εποπτεία της συνείδησης. Με τον τρόπο αυτό δημιουργούνται καινούριες μορφές, υβριδικές που εξοικειώνουν τη συνείδηση του ανθρώπου οδηγώντας τον να διαμορφώσει νέα αντίληψη για τον κόσμο. «Στον Οιδίποδα ο καλλιτέχνης, πρέπει να αντιτείνει τη σφίγγα, ένα υβρίδιο, το οποίο είναι για την φύση ότι είναι η νοθεία για την τέχνη, μια ένωση από αταίριαστα σημεία. Ο ιστορικός ρόλος του ποιητή είναι να σοκάρει (ύβρις) κατακρατώντας τη γνώση και προκαλώντας τις κατεστημένες αξίες»⁷⁷. Διακρίνοντας ο Κάλας, τα αιρετικά χαρακτηριστικά της τριαδικότητας την αντιπαραθέτει με τον διάβολο, καθώς η παράδοση αναφέρει ότι και αυτός είχε τρία κεφάλια. Ουσιαστικά όμως, η εικόνα του «Τριπρόσωπου Χρίστου» συμβολίζει, σε όλο το έργο του, την πολυσημία που μπορεί να έχει το έργο ενός εμπνευσμένου καλλιτέχνη, αλλά παράλληλα και όλες αυτές τις πτυχές της προσωπικότητας που ζητούν να ενωθούν σε μια διαβολική δύναμη, αυτή που πρέπει να έχει ο ποιητής ώστε να δημιουργεί νέες δυναμικές μορφές και αναπαραστάσεις. «Μετά τον Κυβισμό οι πλαστικές τέχνες μας εξοικείωσαν πάλι με αναπαραστάσεις του τερατώδους, δηλαδή μη ικανοποιητικές ταυτοποιήσεις, ώστε να είναι εξίσου εύκολο για εμάς να δεχτούμε τώρα ότι ο Νάρκισσος έχει δύο ή τρία κεφάλια με το να πιστέψουμε ότι ζει χωρίς μύτη (Γκόγκολ), χωρίς σκιά (Τσαμίζο), ή σαν έντομο (Κάφκα). Σε μια χριστιανική σύλληψη του κόσμου το να λατρεύει κανείς το τερατώδες είναι αιρετικό[...] αλλά η επιμονή των καλλιτεχνών, ειδικά των μεγάλων καλλιτεχνών, να περικλείουν στην περιοχή της συνείδησης αυτό που για άλλους –ιερείς κατεστημένων θρησκείων και

⁷⁵ Σήμερα φυλάσσεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών.

⁷⁶ Calas, Nikolas, *Confound the Wise*, ο.π., σελ. 231

⁷⁷ Calas, Nikolas, «The Sphinx», *Icons and Images of the Sixties*, E. P. Dutton & CO, Νέα Υόρκη 1971, σελ.341

κριτικούς καλλιτεχνικών παρεκκλίσεων- φαίνεται μόνο σαν τερατώδες, είναι σίγουρο σημάδι ότι η τέχνη ποτέ δεν θα δεχτεί να δεσμευτεί από δόγματα»⁷⁸

Η ιδέα της τριαδικότητας, πιθανότατα επηρέασε τον Κάλας στην επιλογή και χρήση ψευδώνυμων, χαρακτηριστικών για την κάθε του ιδιότητα, του ποιητή -Ράντος, του πολιτικού μαχητή -Σπιέρος, του καθημερινού κοινωνικού όντος -Καλαμάρης που ήταν το πραγματικό του όνομα. Αντίστοιχα η έκφραση της τριαδικότητας υποδηλώνει και την ανάγκη του να συγχωνεύσει στην κριτική της τέχνης τους τομείς πολιτική, φιλοσοφία, ψυχολογία. Γράφει στο *Confound the Wise*: «Σύμφωνα με τη διαμορφωμένη μου άποψη, ένα από τα βασικά ζητήματα των καλλιτεχνών της εποχής μας οι οποίοι ανασαίνουν τον αέρα της φιλοσοφίας (Hegel), της πολιτικής (Marx) και της ψυχολογίας (Freud) ο τριαδισμός είναι για ανακαλύψει μια εικονιστική έκφραση που ανταποκρίνεται στην ανάγκη αυτού του κόσμου».⁷⁹

Στα «γαλλικά» ποιήματα του, που όπως αναφέρθηκε ανήκουν και αυτά χρονικά στην μεταβατική περίοδο της ζωής αλλά και του έργου του, ο Κάλας διαμορφώνει ένα παιχνίδι της μεταμόρφωσης. Τα ποιήματα αυτά βρίσκονται στο σύνολο τους σε ένα δικό τους, νέο χρόνο, κάπου μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος, σε μια κατάσταση μεταξύ ελπίδας και απελπισίας, διαμορφώνουν μια νέα πραγματικότητα από είδωλα, καθρέπτες, σκιές και νερό⁸⁰, οι οποίες μέσα από διαφορετικές οπτικές γωνίες μετατρέπονται σε τέρατα, μετασχηματίζονται από θηλυκό σε αρσενικό και αντίστροφα. Το σύνολο των ποιημάτων αυτών αντανακλούν σαφώς την ανησυχία του ευρωπαϊού ποιητή λίγο πριν το ξέσπασμα του πολέμου, αλλά θα λέγαμε ότι περισσότερο εκφράζουν τις προσωπικές ανησυχίες του Κάλας και την υπαρξιακή του αγωνία. Εξάλλου στην αλληλογραφία του με τον Ουίλλιαμς ο συνθέτης τους τα χαρακτηρίζει ως «προσωπική άμυνα» και ο μεταφραστής τους, «προσωπικά δεδομένα» από τα οποία αρχικά σοκαρίστηκε.⁸¹

Ο Κάλας μέσα από τα ποιήματα αυτά προσπαθεί να «μεταμορφώσει» το δικό του παρελθόν. Στο ποίημα του Συμβόλαιο με Δαίμονες γράφει: «Δεν μπορώ να ζήσω άμα δεν βρεθεί για μένα ένα άλλο παρελθόν»⁸².

⁷⁸ Calas, Nikolas, «The Monstrous Narcissus», ο.π., σελ. 74

⁷⁹ Κάλας, Νικόλαος, στο Αργυρόπουλος Σπήλιος-Κολοκοτρώνη Βασιλική, Νικόλαος Κάλας, Δεκαέξι Γαλλικά ποιήματα και αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς, ο.π., σελ. 197

⁸⁰ Ο Κάλας σε επιστολή προς τον Ουίλλιαμ, στις 6 Δεκεμβρίου του 1940 γράφει: «όπως ξέρετε από τα ποιήματα μου είμαι στοιχειωμένος με την ιδέα των καθρεφτών και των σκιών», ό.π., σελ. 90.

⁸¹ Ο.π., σελ. 83

⁸² Ο.π., σελ. 75-77

Ο Κάλας έφυγε από την Ελλάδα για να δημιουργήσει το δικό του παρελθόν και μέλλον, να ξεφύγει από τις «σκιές» και τις «αντανακλάσεις» στους καθρέπτες που τον κυνηγούν. Ακόμα και αν για λίγο διάστημα απομάκρυνε αυτή την υπαρξιακή ρευστότητα, η πολιτική πραγματικότητα της Ευρώπης και ο επικείμενος πόλεμος, τον επαναφέρουν στην ίδια κατάσταση. Την ίδια εποχή σε επιστολή του προς το Θεοτοκά γράφει: «μισώ το παρελθόν μου»⁸³. Ο ίδιος βέβαια δεν αναφέρει ποτέ ποιες πτυχές του παρελθόντος του μισεί, την μεγαλοαστική καταγωγή της οικογένειάς του και τη συντηρητική στάση τους απέναντι στη ζωή, την απόρριψη του από τους πνευματικούς κύκλους της Αθήνας ή τις ομοφυλοφιλικές τάσεις που έχει⁸⁴; Τα ποιήματα αυτά, εκτός από το «Arrachè des Mirroirs» (βλ. επίμετρο I), δεν δημοσιεύτηκαν ποτέ, όσο ζούσε ο Κάλας. Ίσως τελικά γιατί αποτελούσαν τις «σκιές» του παρελθόντος του και όπως ο ίδιος γράφει: «ο άνθρωπος που χάνει τη σκιά του χάνει το λογικό του, πρόκειται για ευνουχισμό ή αυτοκτονία. Ίσως ένα ποίημα δεν θα έπρεπε να είναι φωτογραφία. Παραείμαι στο νερό, όταν θα έπρεπε να βρίσκομαι στη φωτιά»⁸⁵. Ωστόσο, τα ποιήματα αυτά αντλούν την επαναστατικότητα τους και αφυπνίζουν τον αναγνώστη μέσω την έντονης επιθυμίας, για μεταμόρφωση, η οποία γίνεται τόσο επιτακτική που διαπερνά ακόμα και το θεωρητικά έργο *Confound the Wise* έχοντας κεντρική θέση στο ερμηνευτικό πλαίσιο που θέτει για την τέχνη. Ιδιαίτερα στο *Confound the Wise* η ανάγκη της μεταμόρφωσης παρουσιάζεται τόσο επιτακτική, σχεδόν όσο και στα ποιήματα του. Όπως και ο ίδιος γράφει: «χωρίς αλλαγή καμία δημιουργία δεν είναι πιθανή· η ποίηση είναι μεταμόρφωση»⁸⁶.

II. Η διαμόρφωση της Υπερρεαλιστικής κριτικής

Κεντρικό ρόλο στην διαμόρφωση της ποιητικής του Κάλας κατέχει η Ιστορία, όχι από την άποψη της μνήμης του παρελθόντος, αλλά του μετασχηματισμού του μέλλοντος.: «Δεν είμαι καθόλου πεπεισμένος ότι η ιστορία είναι απλά μνήμη του παρελθόντος και ότι το όλο πρόβλημα της ιστορίας πρέπει να περιορίζεται στη συζήτηση της σχέσης με τις αντικειμενικές απόψεις. Πιστεύω πολύ περισσότερο εποικοδομητικό είναι να αντιμετωπίζεις την ιστορία από την οπτική γωνία της

⁸³ σελ. 46

⁸⁴ Γιώργος Θεοτοκάς - Νικόλαος Κάλας: Μια αλληλογραφία, επιμ: Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, Πρόσπερος, Αθήνα, 1989, σελ. 36

⁸⁵ Κάλας, Νικόλαος, *Δεκαέξι Γαλλικά ποιήματα και Αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς*, ο. π., σελ. 90

⁸⁶ Calas, Nikolas, *Confound the Wise*, σελ. 44

μεταμόρφωσης του μέλλοντος»⁸⁷. Ο Κάλας δεν καταργεί την αξία της ιστορίας, αντίθετα θεωρεί απαραίτητη τη βαθιά κατανόηση των αξιών παρελθόντων εποχών, ώστε η αφομοίωση τους στο παρόν να πραγματοποιηθεί σύμφωνα με σύγχρονες ανάγκες⁸⁸. Ιδιαίτερα για τον καλλιτέχνη-Ποιητή ο Κάλας πιστεύει ότι φέρει μεγαλύτερη ευθύνη απέναντι στην ιστορία και είναι αυτός που αξιοποιώντας τις αξίες των ανοιχτών μορφών του παρελθόντος θα πειραματιστεί με νέες μορφές θα δημιουργήσει νέες αξίες. Πάνω σε αυτές τις αξίες θα διαμορφωθούν και τα κριτήρια της αισθητικής που αργότερα μετεγγράφονται σε κριτική.

Όταν ο Κάλας εγκαταλείπει την Ευρώπη για την Αμερική με αφορμή τον επικείμενο πόλεμο, έχει βιώσει την παρακμή και έχει διαισθανθεί ότι ο Ευρωπαϊκός πολιτισμός βρίσκεται σε κρίση, πολύ απειλητική για την υπόστασή του⁸⁹. Η συνειδητοποίηση είναι πολύ πικρή για έναν άνθρωπο της διάνοησης που έχει ανατραφεί με τις υψηλότερες αξίες αυτού του πολιτισμού. Φτάνοντας στην Αμερική, αντιλαμβάνεται επίσης, σε μικρό χρονικό διάστημα, την δυναμική μιας άλλης κουλτούρας που αναδύεται και που στηρίζεται σε εκ διαμέτρου διαφορετικό ιδεολόγημα. Το Ράδιο Σίτυ και οι ουρανοξύστες που αντανακλούν τη λογική της καπιταλιστικής θεωρίας, συντελούν και στη διαμόρφωση μιας άλλης αισθητικής αντίληψης που στοχεύει περισσότερο στην πρόκληση του δέους, παρά στην παραγωγή αισθητικής απόλαυσης: «Περιγράφοντας τη Νέα Υόρκη είναι πιο εύκολο να την αποκαλέσει κάποιος φανταστική παρά όμορφη. Το Παρίσι και η Φλωρεντία είναι όμορφες πόλεις γιατί είναι έργα τέχνης, ανεκτίμητα, τα οποία αισθανόμαστε ότι είναι Θησαυροί· η Νέα Υόρκη, όμως, είναι ένα τοπίο το οποίο θαυμάζουμε, όπως θαυμάζουμε τις Άλπεις, από απόσταση, από την κορυφή, από το νερό.»⁹⁰. Στα πλαίσια αυτού του ιδεολογήματος κυρίαρχο ρόλο παίζει η καλλιέργεια της δεξιοτεχνίας και της εμπειρίας και έτσι «η τέχνη του οράματος» η οποία προέρχεται από την έμπνευση του καλλιτέχνη, αντικαθίσταται από την τέχνη του θεάματος στην οποία «η συγγραφή αντί για αποστολή γίνεται επάγγελμα και η έμπνευση αντικαθίσταται από την πληροφορία».⁹¹

Η συνειδητοποίηση ότι στις Η.Π.Α η τέχνη θα πρέπει να αναζητηθεί στους χώρους του θεάματος και της δημοσιότητας προκαλεί στον επαναστάτη Κάλας την

⁸⁷ Ο.π., σελ 61

⁸⁸ Ο.π., σελ. 92

⁸⁹ Θεοτοκάς, Γιώργος και Νικόλας Κάλας, *Μια Αλληλογραφία*, ο. π., σελ. σελ. 39-40

⁹⁰ Calas, Nicolas, *Confound the Wise*, Arrow editions, New York, 1942, σελ. 264

⁹¹ Ο. π., σελ.254

αντίδραση. Ωστόσο δεν θα μοιρολατρήσει για το ευρωπαϊκό παρελθόν που χάνεται συγκρίνοντας το με το αμερικάνικό παρόν. Αντίθετα θα θελήσει να βιώσει την αμερικάνικη πραγματικότητα σε όλες τις εκφάνσεις, προσπαθώντας παράλληλα να τη βελτιώσει μεταλαμπαδεύοντας καθολικές αξίες, όπως το όραμα και την έμπνευση του καλλιτέχνη. Δεν προσπαθεί να διασώσει τον ευρωπαϊκό πολιτισμό μεταφέροντας τον στην Αμερική, αλλά να μπολιάσει τους δύο πολιτισμούς επειδή στη Πορτογαλία συνειδητοποίησε ότι κάποιες σταθερές αξίες, αναμορφωμένες ωστόσο και προσαρμοσμένες στον χρόνο και στον τόπο, υπήρξαν καθοριστικές στην ανάπτυξη σημαντικών πολιτισμών, όπως αυτών της Αρχαίας Ελλάδας και του Ερρίκου του Ναβιγάτορα και του Βάσκο ντε Γκάμα στη Πορτογαλία⁹².

Ο κλασικισμός και το μπαρόκ αποτελούν σταθερές αξίες για την τέχνη, όπως ακριβώς η τυραννία και η ελευθερία για τον πολιτισμό μιας κοινωνίας ταξικά διαιρεμένης⁹³. Το μπαρόκ είναι επαναστατικό σε σχέση με τον κλασικισμό γιατί τα στοιχεία ενός συνόλου -λογικά οργανωμένου και οριοθετημένου με βάση τη κλασικιστική αντίληψη- εξεγείρονται εναντίον του ίδιου του συνόλου με σκοπό τη δημιουργία ενός νέου στη σύλληψη του συνόλου. Το μπαρόκ, στη συνέχεια ο ρομαντισμός, και τέλος ο υπερρεαλισμός είναι κινήματα -ιστορικά σημεία στην πορεία του πολιτισμού- όπου καλλιεργείται το πνεύμα της εξέγερσης και για αυτό χαρακτηρίζονται επαναστατικά. «Είναι το πνεύμα που καλλιεργεί η τέχνη για να διαφυλάξει μέσα στα νέα της αποκτήματα την επιθυμία, χωρίς να μπει στο δίλημμα να ανταλλάξει τα όνειρα με τη σκέψη»⁹⁴.

Αφού λοιπόν ο υπερρεαλισμός βρήκε τη θέση του στην ιστορία των επαναστατικών κινήματων ως συνέχεια του μπαρόκ και του ρομαντισμού, στην συνέχεια οριοθετείται από τον Κάλας η σημασία της υπερρεαλιστικής κριτικής, σε σχέση με το παρελθόν και το μέλλον.

Η υπερρεαλιστική κριτική εξετάζει το παρελθόν για να ανακαλύψει το θαυμάσιο, αυτό που θα αναταράξει τον άνθρωπο όταν, ακολουθώντας τη συμβολική ερμηνεία των συνειρμών, φτάσει στο όνειρο και την επιθυμία του παρελθόντος. Όμως τις ανακαλύψεις αυτές δεν τις θέτει στη μνήμη της ιστορίας, αλλά μέσω αυτών, σαν αντανάκλαση σε καθρέφτη διακρίνει αυτό που είναι ο ίδιος και αυτό που θέλει να γίνει. «Το να παίζει κανείς με την ιστορία, όπως ο καθρέφτης παίζει με το χώρο είναι

⁹² Ο. π., σελ. 91

⁹³ Ο. π., σελ. 94

⁹⁴ Δεληγιώργη, Αλεξάνδρα, *Α-Νόστον Ημαρ*, ο. π., σελ.125

η δικαίωση του ονείρου»⁹⁵. Οι υπερρεαλιστές, θέτοντας ως στόχο να μεταμορφώσουν τον κόσμο, επιζητούν την προσαρμογή του ονείρου στη πραγματικότητα σε όλους τους τομείς που την συνθέτουν, επιστήμη, αισθητική, πολιτική. Για να μεταμορφωθεί ένα αντικείμενο, υπό το πρίσμα τόσο της υλιστικής, όσο και της μορφολογικής άποψης που θέτει ως στόχο της η υπερρεαλιστική αρχή, πρέπει πρώτα να γίνει αντιληπτό μέσα στην κίνηση της ζωής. Με βάση αυτή θα κριθεί η επαναστατικότητα του αντικειμένου. «Υπάρχουν όψεις της πραγματικότητας, τις οποίες πρέπει να τις ξεπερνάμε κάθε φορά που έχουμε στόχο να κατανοήσουμε καλύτερα το ανθρώπινο περιβάλλον. Αλλά το αντικείμενο δεν μπορεί να γίνει κατανοητό παρά μέσα στην κίνηση της ζωής, την όποια πρέπει να συμπεριλάβουμε επίσης στις συνειδητές μας προσπάθειες να μεταμορφώσουμε τον κόσμο.»⁹⁶

Ο υπερρεαλιστής κριτικός αντιλαμβάνεται ως επαναστατικό το αντικείμενο που θα προκαλέσει μια βαθιά μεταμόρφωση των γύρω του συνθηκών. Η επαναστατικότητα του αντικειμένου δεν μπορεί να κριθεί μόνο από την άποψη της φόρμας, καθώς πίσω από το αντικείμενο υπάρχει το υποκείμενο που είναι ο δημιουργός του και οι ιδέες του οδήγησαν στην δημιουργία του αντικειμένου, τα οποία συμβάλουν και αυτά στην τελική κρίση. Για να αντιμετωπισθεί ένα μνημείο μόνο ως αντικείμενο πρέπει να περάσει ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα, ώστε να ξεχαστούν όλοι οι άλλοι παράγοντες υποκειμενικοί παράγοντες, όπως για παράδειγμα ένα παλάτι μπορεί να αντιμετωπισθεί ως αντικείμενο όταν δεν θα έρχονται στη μνήμη βασιλιάδες που θα κατασκευάζουν τα παλάτια των ημερών τους⁹⁷.

Στη συμμετοχή ή όχι των υποκειμενικών παραγόντων έγκειται και η αντίθεση μεταξύ της κριτικής του παρελθόντος και της κριτικής του παρόντος. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Κάλας «ένα έργο έχει αξία μόνο όταν είναι έργο από αγάπη, και σαν όλες τις αγάπες, είναι φτιαγμένο για την παρούσα ώρα, ούτε για το μέλλον, ούτε για την αιωνιότητα, ή για κάποιο άλλο αφηρημένο σχήμα»⁹⁸. Οι συμβολισμοί και οι συνειρμοί στους οποίους θα οδηγηθούμε στην προσπάθεια μας να ερμηνεύσουμε ένα έργο, έχουν άμεση σχέση τόσο με τον δημιουργό, που είναι ο υποκειμενικός παράγοντας, όσο και με τη δική μας κρίση πάνω στο ίδιο το έργο και στη σχέση αυτού με τον υποκειμενικό παράγοντα. Το να προσπαθήσουμε να ανασυστήσουμε το

⁹⁵ Calas, Nicolas, *Confound the Wise*, ο.π., σελ. 108

⁹⁶ Ο.π.

⁹⁷ Ο.π., σελ 108-110

⁹⁸ Ο.π., σελ 109

παρελθόν για να κατανοήσουμε ένα μνημείο του παρελθόντος, δεν πρόκειται να μας δώσει να κατανοήσουμε σε βάθος αυτό το έργο, καθώς η πρόσληψη του έχει άμεση σχέση με την πραγματικότητα στην οποία εντάχθηκε, επομένως η κρίση η δική μας τώρα θα περιοριστεί κατά κάποιο τρόπο στο αισθητικό πεδίο. Επομένως βλέποντας μια εκκλησία με Μπαρόκ αρχιτεκτονική σε ένα σύνολο γοθικών εκκλησιών, οι φόρμες της πρώτης θα μας φανούν επαναστατικές, όμως το συναίσθημα που ένιωθε ο πιστός μπαίνοντας σε μια εκκλησία μπαρόκ να προσκυνήσει δεν μπορούμε με τίποτα να το κατανοήσουμε. Επομένως για μπορέσουμε να κατανοήσουμε τα πρωτοποριακά στοιχεία των μνημείων του παρελθόντος πρέπει να βρούμε σύγχρονες δραστηριότητες που θα αναδεικνύουν την ομορφιά τους και θα προκαλούν σε εμάς ανάλογα συναισθήματα. «Το να προετοιμάσεις την επανάσταση σημαίνει να μεταμορφώσεις την ιστορία και το να μεταμορφώσεις την ιστορία σημαίνει να ανατρέψεις τα πάντα, ακόμα και το παρελθόν. Επομένως, δεν είναι μόνο το θέμα της διάσωσης των εκκλησιών από τις λατρείες, αλλά και το να δοθεί σε αυτές νέα ζωή, η οποία θα είναι αντίθετη όχι μόνο στη θρησκεία, αλλά επίσης και σε κάθε άλλη μορφή λατρείας[...]». Στην εκκλησία του Thomar, στο μοναστήρι γυναικών του Belem, ας διοργανώσουμε γιορτές στις οποίες οι απαλές και αέρινες φόρμες από τα παράθυρα και τις κολόνες θα αναμιχτούν με την ευκαμψία και την αισθησιακή δύναμη μιας θεάς, πέρα από την οποία το Bal Tabarin, θα όριζε. Ας αναμιχτούμε με τα σκοινιά των πλοίων, τα σκοινιά και τις πτήσεις των ακροβατών, με την γενναιότητα των εξερευνητών· στο μύθευμα του ποιήματος ας προσθέσουμε την ευημερία και την τόλμη της ζωής του τσίρκου, τα μόνα θεάματα που αξίζει να μας κάνουν να νοιώθουμε το παρορμητικό παίξιμο από τις φόρμες του Manuelino. Ας τοποθετήσουμε στο διηγετικό της ιστορίας και στους ψυχολογικούς και οικονομικούς της νόμους, τη σύνθεση της σκηνής, η οποία από μόνη της είναι ικανή να δώσει στην αρχιτεκτονική τη ζωή που κάθε μνημείο απαιτεί. Η θρησκεία δεν είναι πια ένα μαγικό θέμα και η θεία λειτουργία δεν είναι παρά μια απειλητική παρωδία των ανθρώπινων συναισθημάτων»⁹⁹. Στο άρθρο του *Προς Ένα Τρίτο Υπερρεαλιστικό Μανιφέστο*, ο Κάλας επανέρχεται στο θέμα, παραθέτοντας το παράδειγμα του Παρθενώνα, που κατά την περίοδο της Οθωμανικής κατάκτησης είχε μετατραπεί σε οπλοστάσιο. Για τους Οθωμανούς ο Παρθενώνας παύει να λειτουργεί ως σύμβολο, δεν έχει καμία σχέση με την ιστορία και τον πολιτισμό τους και επομένως αντικρίζοντας τον

⁹⁹ Ο.π.,σελ 110

βλέπουν ένα κτίριο, ένα αντικείμενο του οποίου μεταβάλλουν τη χρήση. Στην αντίφαση που δημιουργεί η μεταμόρφωση σε οπλοστάσιο ενός μνημείο που μορφολογικά αποτελεί το απόλυτο για πολλές γενναίες, όχι μόνο ελλήνων, αλλά σχεδόν όλων των ευρωπαίων και ιδεολογικά είναι συνυφασμένο με την πνευματική καλλιέργεια και τη δημοκρατία, έγκειται η αρχή της ποίησης¹⁰⁰.

Η εμπειρία της Πορτογαλίας και του λαμπρού πολιτισμού της, που διεγείρει τη φαντασία και το συναίσθημα, έδωσαν στον νεαρό υπερρεαλιστή το έναυσμα να οριοθετήσει πιο ξεκάθαρα μέσα του τη σχέση με το παρελθόν και το μέλλον, καθώς και τις αξίες του υπερρεαλισμού, που όταν έφτασε στην Αμερική και ήρθε αντιμέτωπος με την αμερικανική πραγματιστική αντίληψη για τον πολιτισμό του προκάλεσαν την ανάγκη για τον επαναπροσδιορισμό κάποιων σταθερών αξιών, όπως της επιθυμίας και της εξέγερσης, για την πορεία του πολιτισμού. Ο υπερρεαλισμός εκπροσωπούσε τη διπλή επανάσταση, καλλιτεχνική και πολιτική και για τον Κάλας δεν ήταν ένα επαναστατικό καλλιτεχνικό κίνημα, αλλά στάση ζωής. Πιστός λοιπόν στην επαναστατική ηθική του, θέλησε να μεταμορφώσει την αμερικάνικη πραγματικότητα. Γνώριζε ωστόσο ότι η μεταμόρφωση αυτή θα μπορούσε να επιτευχθεί μόνο αν οι βασικές θέσεις του υπερρεαλισμού μπορούσαν να προσαρμοστούν στις διαμορφωμένες αξίες του αμερικάνικου πολιτισμού¹⁰¹.

¹⁰⁰ Calas Nikolas, Herbert J. Muller και Kenneth Burke, "Towards a Third Surrealist Manifesto", *Surrealism: Pro and Con*, Gotham Book Mart, Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 32

¹⁰¹ «Από τη σχέση μεταξύ του χρόνου και του τόπου προκύπτει το συμπέρασμα ότι μπορούμε να νοιώσουμε κάθε πραγματικότητα από το παρελθόν, μόνο όταν αφομοιώνεται στις καθημερινές αξίες του παρόντος ή τουλάχιστον σε αυτές τις αξίες έστω και καθυστερημένα κάνει δεκτές.» στο Calas, Nicolas, *Confound the Wise*, σελ. 89-90

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ 1940-1960

I. Ζητήματα τεχνοκριτικής

Μια από τις συνέπειες του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου ήταν η φυγή του μεγαλύτερου μέρους της ευρωπαϊκής διανοήσης και κατά συνέπεια η μετατόπιση του Παγκοσμίου πολιτισμικού κέντρου από την Ευρώπη στις Η.Π.Α. Οι καλλιτέχνες της αμερικάνικης πρωτοπορίας, οι οποίοι έψαχναν ακόμα με ποια εικαστική γλώσσα θα εκφραστούν, συσπειρώνονται γύρω από τους ευρωπαίους διανοούμενους που φτάνουν σταδιακά στις ΗΠΑ και κυρίως γύρω από το κίνημα των υπερρεαλιστών, του οποίου οι ευρωπαίοι εκπρόσωποι θέλησαν να του δώσουν μια νέα πνοή. Γενικά ο υπερρεαλισμός, ως καλλιτεχνική έκφραση ασκούσε μεγάλη έλξη σε μια ομάδα νεότερων αμερικανών καλλιτεχνών, αφενός γιατί αποτελούσε ένα πρωτοποριακό τρόπο έκφρασης εισηγμένο από την Ευρώπη, και αφετέρου γιατί οι ιδεολογικές θέσεις του για την απελευθέρωση του ατόμου και της κοινωνίας, ο ιδιότυπος συνδυασμός μαρξισμού-φροϋδισμού, καθώς και οι διακηρύξεις γύρω από την ανεξαρτησία της τέχνης που παρέπεμπαν άμεσα στην τροτσκιστική ιδεολογία, έκαναν το κίνημα πολύ αγαπητό στην ομάδα των ανθρώπων που λίγο καιρό πριν αποτελούσαν την αριστερή αντιπολίτευση¹⁰².

Φυσικά οι αντιδράσεις εναντίον του κινήματος δεν έλειψαν. Η βασική κατηγορία ήταν η ίδια η φυγή των υπερρεαλιστών από την Ευρώπη για να γλυτώσουν τα δεινά του πολέμου, τη στιγμή μάλιστα που δεν κατόρθωσαν να διασώσουν τον ευρωπαϊκό πολιτισμό από την έλευση του φασισμού. Η κατηγορία αυτή που προέρχονταν κυρίως από τη σταλινική πτέρυγα κόπασε γρήγορα καθώς λόγω των εξελίξεων που αφορούσαν τις δίκες της Μόσχας αυτή είχε χάσει το κύρος της¹⁰³.

¹⁰² Για το θέμα αυτό βλ. Hemingway, Andrew, *Artists on the Left, American Artists and the Communist Movement 1926-1956*, Yale University Press, New Haven and London, 2002 Και Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, tr: Arthur Goldhammer, ed.:The university of Chicago Press, U.S.A, 1983

¹⁰³ Foster, Hall, Krauss, Rosalind, Bois Yve- Alain, Buchloh, Benjamin H.D., *Η Τέχνη από το 1900, μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, επιμ.: Μιλτιάδης Παπανικολάου, μτφ:Ιουλία Τσολακίδου, εκδ.:Επίκεντρο, Αθήνα 2007, σελ. 294

Υπερρεαλιστικές προσεγγίσεις

Από τους πρώτους υπερρεαλιστές που έφτασαν στην Νέα Υόρκη ήταν ο Κάλας, ο Ταγκύ(Tanguy), ο Μάτα(Matta) και ο Σέλιγκμαν(Seligmann), οι οποίοι καλλιέργησαν το κλίμα για την αναδημιουργία του κινήματος¹⁰⁴. Όπως αναφέρθηκε, το κλίμα για τους νεοφερμένους υπερρεαλιστές υπήρξε ιδιαίτερα ευνοϊκό, καθώς τα μουσεία και οι γκαλερί άρχισαν σταδιακά να διοργανώνουν συλλογικές και ατομικές εκθέσεις υπερρεαλιστών καλλιτεχνών, ενώ ταυτόχρονα τα πρωτοποριακά περιοδικά πραγματοποιούν αφιερώματα στους αντίστοιχους καλλιτέχνες. Η πρώτη ατομική έκθεση του Ταγκύ πραγματοποιήθηκε στην γκαλερί Pierre Matisse, ένα μήνα μετά την άφιξη του στην Νέα Υόρκη - στην οποία και εξέθεσε έργα του άλλες δύο φορές το 1942 και το 1943- ενώ, ο Πάαλεν(Wolfgang Paalen), μόλις τον Μάρτιο- Απρίλιο του 1940, εκθέτει στην γκαλερί Julien Levy, η οποία και ταυτίστηκε κατά κάποιο τρόπο με τη υπερρεαλιστική τέχνη. Στην ίδια γκαλερί λίγο μετά τον Πάαλεν εξέθεσε ο Μάτα.

Ο Κάλας από τις πρώτες μέρες της άφιξης του εισήχθη δυναμικά στη καλλιτεχνική ζωή της Νέας Υόρκης, δημοσιεύοντας ένα απόσπασμα από τις *Εστίες Πυρκαγιάς* στο ευρείας κυκλοφορίας πρωτοποριακό περιοδικό *Partisan Review*¹⁰⁵, ενώ παράλληλα γράφει το πρώτο τεχνοκριτικό του κείμενο στην Νέα Υόρκη για την πρώτη αυτή ατομική έκθεση του Μάτα¹⁰⁶. Εισάγει λοιπόν το αμερικάνικο κοινό στον «παράξενο» κόσμο του καλλιτέχνη προλογίζοντας τον με ένα απόσπασμα από το ποίημα του Shelley¹⁰⁷ *Prometheus Unbound (Ελεύθερος Προμηθέας)*¹⁰⁸. Πιστός στην επαναστατική φιγούρα του Προμηθέα, ο Κάλας τονίζει τη συναισθηματικά δυναμική σκηνή που ο Μάτα έχει συλλάβει στο έργο του, τον γύπα που τρώει τα σωθικά του ήρωα, ενώ ο ίδιος παραμένει δεμένος στο βράχο: «Ο Μάτα έχει ένα σαν γύπα που ίπταται στον αέρα αυτού εδώ του δωματίου, όμοιο με αυτό του Προμηθέα, το ίδιο σκληρό. Είναι και φίλος και εχθρός, όπως είναι και αυτοί που αγαπάμε και ζει από

¹⁰⁴ Βλ. αλληλογραφία Κάλας με τον Ουίλλιαμ την περίοδο 1940-41, στο Κάλας Νικόλας, *Δεκαέξι Γαλλικά ποιήματα και Αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμ*, σελ 79- 100

¹⁰⁵ Πρόκειται για το άρθρο «On Revolutionary Sadism», *Partisan Review*, v.7, no. 1., 1940

¹⁰⁶ Calas, Nicolas, *Matta: Exhibition of Paintings*, April 16th to May 7th 1940, Julien Levy Gallery, 15 East 57, New York

¹⁰⁷ Percy Bysshe Shelley(1792-1822), Άγγλος ποιητής της εποχής του Ρομαντισμού. Από τους κριτικούς θεωρείται από τους καλλίτερους λυρικούς ποιητές της αγγλικής γλώσσας. Το έργο *Prometheus Unbound*, είναι γραμμένο το 1820

¹⁰⁸ *Ten thousand involving and involved/ Purple and azure, white, green and golden/ Sphere within sphere; and every space between/ Peopled with unimaginable shapes.*

την αγάπη μας και τις αδυναμίες μας»¹⁰⁹(εικ.6,7). Για τον Μάτα και τον Shelley τα χρώματα είναι το μέσο για να εκφράσουν συναισθήματα και ο καθένας τα εκδηλώνει στη δική του γλώσσα. Οι εκρηκτικοί συνδυασμοί και το προκλητικό παιχνίδι με τις τονικότητες των χρωμάτων σε σχέση με τα περίεργα μορφότυπα δημιουργούν την αίσθηση ενός κόσμου εξωπραγματικού, ενός κόσμου που ξεπερνά ακόμη και τα όρια του ονείρου. «Στις εικόνες του Μάτα τι έρχεται πρώτο: ο χώρος, το χρώμα ή φόρμα; Έχει σημασία;» αναρωτιέται ο Κόλας, αφού και τα τρία αυτά στοιχεία δρουν αμοιβαία στη διαμόρφωση των χαοτικών αυτών τοπίων και των βιομορφικών τύπων και σχημάτων. «Φωτιά εκχύνεται από το υγρό σκοτάδι! κλείστε τα μάτια και προσποιηθείτε πως βλέπεται όνειρο. Μετά κοιτάξτε τους πίνακες του Μάτα με τα ματιά της καρδιά σας, όπως έχουν πλαστεί· όλο επιθυμία!»¹¹⁰ Αργότερα ο Κάλας θα εντάξει τα έργα αυτά στην *ηφαιστειώδη περίοδο*(*Volcanic period*) του καλλιτέχνη¹¹¹. Αδιαμφισβήτητα το κείμενο αυτό εισάγει την ποίηση στην κριτική τέχνης. Εδώ ο κριτικός μεταφέρει με την ένταση, τόσο τη δική του όταν είδε το έργο, όσο και του ίδιου του καλλιτέχνη τη στιγμή της δημιουργίας του έργου. Ο έκδηλος θαυμασμός του κριτικού απέναντι στον καλλιτέχνη είναι απόρροια και της προσωπικής τους γνωριμίας, γεγονός που επιτρέπει στον κριτικό βαθύτερη κατανόηση των προθέσεων του καλλιτέχνη και ευκολότερη αποκωδικοποίηση των συμβόλων που βρίσκονται στα έργα του.

Στο εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου της έκθεσης με γενικό τίτλο «Debate in art circles», στο οποίο συμπεριλαμβάνονταν επίσης και ένα μικρό απόσπασμα από κείμενο του Μπρετόν στο περιοδικό *Minotaure*(1939), περιλήφθηκε και τμήμα της συζήτησης που πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια αυτής έκθεσης με τον ιδιοκτήτη Julien Levy, τον ποιητή Parker Tyler, στο οποίο διαφαίνεται ένθερμος ενθουσιασμός, τόσο για τα έργα του Μάτα, όσο και για το κείμενο του Κάλας, το οποίο όπως φαίνεται προκάλεσε συζήτηση γύρω από τη κρίση στην Αμερική της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ κριτικής και ποίησης και ποίησης και ζωγραφικής.

Αφού εισήγαγε στην τεχνοκριτική την έννοια της ποίησης, ο Κάλας το φθινόπωρο του ίδιου χρόνου θα παρουσιάσει σε αντιπαράθεση τη σχέση που δημιουργείται μεταξύ τόσο των πρωτόγονων, όσο και των ανεπτυγμένων πολιτισμών με την τέχνη τους, όσον αφορά τη δημιουργία, αλλά και τη αισθητική αντίληψη, στο

¹⁰⁹ Calas, Nicolas, *Matta*, ο. π.,

¹¹⁰ Ο. π.,

¹¹¹ Calas, Nicolas, *Matta a Totemic World*: Andrew Crispo Gallery, January 11 to February 15, 1975

άρθρο «Mexico Bring us Art»¹¹², που δημοσίευσε στο *View* με αφορμή την έκθεση έργων από το Μεξικό στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, της Νέας Υόρκης. Το συμπέρασμα είναι ότι «η τέχνη υπάρχει παντού», όπου υπάρχει η έμπνευση του ποιητή, εκεί όπου ο ποιητής μπορεί να αποδώσει με τρόπο ποιητικό την έμπνευση του.

Επίσης, στο εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου, που συνοδεύει την έκθεση του Σέλιγκμαν και έχει τον τίτλο «Minotaur and the Poet»(εικ.8)¹¹³, ο Κάλας ξεκινά με την παράθεση της άποψης ο «ποιητής είναι ο πιο αγνός από τους ανθρώπους», αρκεί εμπνεόμενος από την αλχημεία των χρωμάτων να μπορέσει να δώσει νέα σημασία στις φόρμες. Το τεχνοκριτικό αυτό κείμενο, από τα πιο ποιητικά των χρόνων αυτών, αντανakλά τις απόψεις του Κάλας, όπως παρουσιάζονται στο *Confound the Wise*. Η αλχημεία δηλώνει τη δύναμη της μεταμόρφωσης των στοιχείων.

Στη συνέχεια ο Κάλας παίρνει τη θέση του θεατή και αναλύει στοιχεία των έργων που θα μπορούσαν να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για τον ίδιο το θεατή και όχι αυτά που ενέπνευσαν τον καλλιτέχνη στη σύλληψη του έργου. Το *Φως* και το *Σκοτάδι*· για άλλη μια φορά η διανοητική σύλληψη του Κάλας στηρίζεται στη διαλεκτική σχέση των δύο αντίθετων δυνάμεων. Το φως θα βοηθήσει τους θεατές να γνωρίσουν το «λαβυρινθώδη κόσμο» του και τα παράξενα πλάσματα που ζουν μέσα σε αυτόν· είναι συμβολικός και αινιγματικός και ο θεατής πρέπει να λύσει το γρίφο. Για τον Κάλας τα πλάσματα αυτά, που μοιάζουν με μυθικά τέρατα, είναι οι αντανakλάσεις του εαυτού μας όταν το φως πέφτει «στον μαύρο καθρέπτη των υπερευαίσθητων ακτινών»¹¹⁴.

Είναι χαρακτηριστικό για τον Κάλας το γεγονός ότι στις τεχνοκριτικές του αναλύσεις γράφοντας για καλλιτέχνες που θαυμάζει το έργο τους και μοιράζεται μαζί τους κοινές θεωρητικές ανησυχίες πάνω στη τέχνη, το αποτέλεσμα είναι έντονα ποιητικό μεταφέροντας στο χαρτί τη δύναμη του πινέλου του καλλιτέχνη, αλλά και της διανοητικής του διεργασίας ενώ στην αντίθετη περίπτωση το ύφος του γίνεται ειρωνικό και καυστικό.

Σε ένα εκτεταμένο άρθρο του Κάλας, στο *View* με τίτλο «Anti-surrealist Dali»¹¹⁵, την ίδια χρονιά στρέφεται με τόσο μεγάλη εμπάθεια εναντίον του Νταλί που

¹¹² Calas, Nikolas, «Mexico Bring Us Art», *View*, v.1, no. 2. Σεπτέμβριος, 1940

¹¹³ Calas, Nikolas, *The Minotaur and the Poet*: Exhibition of Kurt Seligmann, April 21 to May 12 1941, Nierendorf Gallery, 18 East 57th Street, New York

¹¹⁴Ο. π.

¹¹⁵ Calas, Nikolas, «Anti-surrealist Dali», *View*, v.1, no. 6., Ιούνιος, 1941, σελ. 1, 3

θα λέγαμε ότι το συναίσθημα αυτό προκύπτει περισσότερο από προσωπικούς λόγους παρά από δυσαρέσκεια απέναντι στο καλλιτεχνικό έργο του Νταλί. Είναι γνωστό ότι ο Νταλί φλέρταρε κάποια στιγμή με τη φασιστική ιδεολογία και ότι οι δηλώσεις του, όσο και αν κρίνονταν υπό το πρίσμα της παρανοϊκοκριτικής ερμηνείας δεν έπαυαν να ενοχλούν τους υπερρεαλιστές- ο Μπρετόν τον είχε ήδη αποπέμψει από το κίνημα από το 1938¹¹⁶- και πολύ περισσότερο τη δεδομένη κρίσιμη χρονική στιγμή. Είναι επίσης γνωστό το πως ο Νταλί διαχειρίστηκε τον εαυτό του απέναντι στο καλλιτεχνικό κατεστημένο των Ηνωμένων Πολιτειών, αλλά και πως οι ίδιοι οι πολιτιστικοί ιθύνοντες τον στήριζαν λόγω της εμπορικότητάς του¹¹⁷.

Το ζήτημα είναι ότι τα σχόλια του Κάλας σε αυτό το κείμενο ξεπερνούν τα όρια της αρνητικής κριτικής και σχεδόν παρωδούν τον καλλιτέχνη και την τέχνη του: «Παγιδευμένος στα λάθη του, μη έχοντας γνώση τι αποτελεί πλέον σύγχρονο και τι όχι στο πεδίο της επιστήμης και στο πεδίο της αισθητικής φιλοσοφίας, ο Νταλί μοιάζει με μια χωριατοπούλα που θεώρησε πως θα γίνει πρωτεουσιάνα βάζοντας μια μοντέρνα κορδέλα στο καπέλο της γιαγιάς της»¹¹⁸. Ο Κάλας στο άρθρο αυτό προσπαθεί να αποδείξει ότι ο Νταλί «ξεγελά» το κοινό ως προς τη μεγαλοφυΐα του αποκρύπτοντας την ανικανότητα του, ακόμα και ως προς τα τεχνικά ζητήματα των έργων του, χρησιμοποιώντας υποκατάστατα: «Το αποτέλεσμα της τεχνικής του χρώματος στους πίνακες του πηγάζει από το γεγονός ότι δεν ξέρεi πώς να συνθέσει τα χρώματα του. Ο ρεαλισμός που δημιουργεί είναι εντελώς επιφανειακός. Ο Νταλί μιμείται την πραγματικότητα αντί να την δημιουργεί»¹¹⁹.

Αντίθετα από τον Νταλί που φοβάται να γίνει «ποιητικός» και επομένως δεν μπορεί να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για τους θεατές¹²⁰, ο Μαξ Έρνστ (εικ.9,10), έχοντας το «διαβολικό» μάτι που ο Κάλας περιέγραψε στο *Confound the wise*, μπορεί να αποδώσει με τα έργα του τη μαγεία της μεταμόρφωσης¹²¹. Στο έργο του Μαξ Έρνστ εξυμνείται η πολύπλευρη γυναικεία φύση. Η γυναίκα παιδί, η «μοιραία» γυναίκα και το στοιχείο του παράλογου, το ακραίο, που την χαρακτηρίζουν γίνονται

¹¹⁶ Βλ. Nandea, Maurice, *Η ιστορία του Σουρρεαλισμού*, μτφ: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Πλέθρον, 1978 και Βαλντμπεργκ Πάτρικ, *Σουρρεαλισμός*, μτφ: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, εκδ.: Υποδομή, Αθήνα, 1982

¹¹⁷ Έχει αναφερθεί πολλές φορές το παράδειγμα του Τζέιμς Λόχλιν (James Laughlin), του εκδότη του περιοδικού *New Directions (Νέες Κατευθύνσεις)*, που παρενέβη στο *Λεξικό του Υπερρεαλισμού* του Κάλας και άλλαξε σε θετική, την αρνητική κρίση για τον Νταλί και μάλιστα χωρίς την έγκρισή του.

¹¹⁸ Calas, Nikolas, «Anti-surrealist Dali», ο.π., σελ 1

¹¹⁹ Ο. π., σελ. 3

¹²⁰ Ο. π.

¹²¹ Calas, Nikolas, «Enormous, Luminous and Splendid», *View*, v.2, no. 1. Απρίλιος, 1942, [Τεύχος Αφιέρωμα στον Μαξ Έρνστ], σελ. 21

όλα πηγές έμπνευσης για τον καλλιτέχνη. Αυτή η γυναίκα γίνεται η μούσα του, όπως άλλωστε η Νάντια για τον Μπρετόν ή Viollette Noziere για τον Ελύαρ: «Εύγλωττα ο Μάξ Έρνστ μας λέει ότι σε μια υπερρεαλιστική σύλληψη της ζωής ο άντρας ζητάει από την γυναίκα να μοιραστεί τα όνειρα του»¹²².

Το αφιέρωμα στον Έρνστ από το περιοδικό *View* προέκυψε προφανώς χάρη της ατομικής έκθεσης του Μάξ Έρνστ που πραγματοποιήθηκε στη Γκαλερί Julien Levy από 23 Μαρτίου έως 11 Απριλίου του ίδιου χρόνου. Ο Κάλας συμμετέχει στον κατάλογο της έκθεσης με το ίδιο θέμα και παρόμοιο τίτλο στο κείμενο: «And Her Body Became Enormous, Luminous and Splendid»¹²³. Εδώ έχουμε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα απέναντι στη γυναίκα ως πηγή έμπνευσης του καλλιτέχνη. Η γυναίκα του 20 αι. σύμφωνα με τον κριτικό ήταν διχασμένη ανάμεσα σε δύο μοντέλα ζωής, αυτό της οικονομικής ανεξαρτησίας που επιφέρει μίμηση του αντρικού προτύπου ζωής και αυτό της γυναίκας «κούκλας», που ρυθμίζει τη ζωή της σύμφωνα με τις σελίδες των περιοδικών και εντέλει στερείται εντελώς τη ψυχή της. Ο αληθινός όμως καλλιτέχνης μπορεί να δει πέρα από τέτοιους περιορισμούς, θα εμπνευστεί και θα εμπνεύσει στη γυναίκα το χαμένο της εαυτό, την αθωότητα : «θα τη δει με την καρδιά ενός ποιητή, σαν τη μεγαλύτερη ανταμοιβή στην αντρική φιλοδοξία· αυτός θα τη θεωρήσει ως πηγή έμπνευσης. Είναι το αρχαίο πρόβλημα της αγνότητας που εμφανίζεται στο προσκήνιο της εποχής μας»¹²⁴.

Η «γυναίκα» υπήρξε για τους υπερρεαλιστές πηγή έμπνευσης. Ο μοιραίος έρωτας που προκαλούσαν γυναίκες με έντονη και ξεχωριστή προσωπικότητα, σε ότι αυτό μπορεί να συνίσταται, εξυμνήθηκε πολλές φορές από τους πρωταγωνιστές του κινήματος. Στο συνολικό έργο του Κάλας η γυναίκα εμφανίζεται ως πηγή έμπνευσης όπως και στο αδημοσίευτο έργο του *Νέος Προμηθέας*, στο κεφάλαιο «The Gathering together of the Waters»¹²⁵. Στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, η αναφορά στη γυναίκα αποτελεί περισσότερο ιστορική προσέγγιση για το ρόλο της γυναίκας στη ζωή του άντρα, της οικογένειας και κοινωνίας γενικότερα. Βέβαια ο Κάλας αναφέρει ότι η Βιομηχανική Επανάσταση που οδήγησε στη χειραφέτηση της γυναίκας της έδωσε και το δικαίωμα να επιλέγει τον άντρα που θα αγαπήσει, να απομακρυνθεί από το πρότυπο του

¹²² Ο. π.,

¹²³ Calas, Nikolas, «And Her Body Became Enormous, Luminous and Splendid», Exhibition of Paintings, March 23rd - April 11th, 1942, Julien Levy Gallery, 15 East 57, New York, σελ. 20-21

¹²⁴ Ο. π.

¹²⁵ Βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, στο κουτί 16. Το έργο αποτελείται από 400 περίπου δακτυλογραφημένες σελίδες.

κυριαρχικού πατέρα και να αναζητήσει του ισότιμου αδερφού¹²⁶. Αυτή όμως είναι η «γυναίκα» που συνιστά τη «μούσα» των υπερρεαλιστών¹²⁷, αυτή που αποτελεί το «μισό» από το ιδεαλιστικό «τέλειο αντρόγυνο» και αυτή διακρίνει ο Κάλας στα έργα του Μαξ Έρνστ¹²⁸.

Την ίδια χρονιά μέσα από τις σελίδες του περιοδικού *View*, παροτρύνει το αμερικάνικό κοινό να γνωρίσει «την ωκεάνια μοναξιά»¹²⁹ του Τανγκύ (εικ.11) «Οι βιομορφικές φιγούρες» του Τανγκύ που ζουν μέσα στην τρομακτική σιωπή των μοναχικών τοπίων, κάνουν τον θεατή να βιώσει το αίσθημα της μοναξιάς. Οι σκιές των μορφών αυτών, τα χρώματα της δύσης που δημιουργούν την σταδιακή αίσθηση της σκοτεινότητας που έρχεται μετά τη δύση, δίνουν στη μοναξιά υπαρξιακή διάσταση. Οι τονικότητες που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης διαμορφώνουν μια ρυθμική και κατά συνέπεια μουσική σύλληψη της ζωγραφικής ενώ ταυτόχρονα δίνουν στα έργα την αίσθηση της κίνησης. Έτσι ο θεατής έχει την αίσθηση μιας μοναξιάς «δυναμικής» και όχι «στατικής». Ο Κάλας πιστεύει ότι αυτά τα έργα του Τανγκύ θα αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για τους νεαρούς ζωγράφους και ποιητές καθώς ο φόβος του θανάτου, η ιδεολογική σύγχυση και η απογοήτευση από τις διαψευσμένες ελπίδες, θα ωθήσει «αυτούς που δεν έχουν εγκαταλείψει τη μάχη να αναζητήσουν τη δύναμη στη μοναξιά»¹³⁰.

Από τα πρώτα αυτά κείμενα διαπιστώνεται ότι ο λόγος που χρησιμοποιεί ο Κάλας στις τεχνοκριτικές αναλύσεις, σύμφωνος με το πνεύμα του υπερρεαλισμού, «παίζει» ανάμεσα στο ρητό και το άρητο. Η ευρύτητα των γνωστικών πεδίων και το βαθύ φιλοσοφικό του υπόβαθρο τον βοηθούν στη στοιχειοθέτηση μιας επιχειρηματολογίας που βασίζεται σε σύμβολα και σύνθετους συνειρμούς, τους

¹²⁶ Κάλας, Νικόλας, Εστίς Πυρκαγιάς, ο. π., σελ 141-144.

¹²⁷ Το υπερρεαλιστικό κίνημα κατηγορήθηκε ότι περιόριζε τον ρόλο των γυναικών, ακόμα και αυτών που συμμετείχαν ενεργά, σε αυτόν της παθητικής μούσας. Η αλήθεια είναι ότι κατά περιόδους συμμετείχαν αξιόλογες γυναικείες παρουσίες- Μέρετ Όπενχαϊμ, Ντόρα Μάαρ, Λη Μίλλερ, Ζιζέλ Πράσινο, κ.α.- αν και κάποιες υπήρξαν σύντροφοι των πρωταγωνιστών του κινήματος, οι οποίες δεν παρουσιάζεται να έχουν κύριο ρόλο, ούτε να συμμετέχουν στις συζητήσεις γύρω από τις θέσεις του κινήματος. Επιπλέον κανείς από τους υπερρεαλιστές, παρά την έντονη πολιτικοποίηση τους, δεν πήρε ποτέ θέση υπέρ του φεμινιστικού κινήματος και απουσίαζε παντελώς από την εκστρατεία των Γαλλίδων για τη διεκδίκηση δικαιώματος ψήφου κατά τη μεσοπολεμική περίοδο. Βλ. στο Γκαϊήλ, Μάθιου, Νταντά και Υπερρεαλισμός, μτφ.: Γιώργος- Ίκαρος Μπαμπασάκης, εκδ.: Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, σελ. 309-310

¹²⁸ Ένα περίπου μήνα πριν την έκθεση στα γνωμικά που δημοσίευσε ο Κάλας στο *View* με τίτλο «Proverbs» γράφει για τις γυναίκες «όταν λέμε ότι μια γυναίκα είναι ηθική σημαίνει ότι αυτή είναι ακόμα σκιάβα του άντρα» στο Calas, Nikolas, «Proverbs », *View*, v.1, no. 11-12. Φεβρουάριος- Μάρτιος, 1942, σελ. 6

¹²⁹ Calas, Nikolas, «Alone», *View*, v.2, no. 2. Μάιος 1942 (Τεύχος- αφιέρωμα στον Υβ Τανγκύ), σελ. 10-12

¹³⁰ Ο. π.

οποιούς ο θεατής και στη συνέχεια ο αναγνώστης πρέπει πρώτα να αποκωδικοποιήσει για να μπορέσει να παρακολουθήσει την πορεία της ανάλυσης και εντέλει να κατανοήσει την ουσία των έργων του καλλιτέχνη στον οποίο ο Κάλας αναφέρεται. Το κριτήριο που θέτει για να χαρακτηρίσει κάποιο έργο «επιτυχημένο» και τον καλλιτέχνη «ποιητή», δεν είναι το «ωραίο» -που άλλωστε το χαρακτηρίζει ως «ειδωλολατρία της τέχνης»¹³¹- αλλά η πρωτοτυπία της έμπνευσης του καλλιτέχνη, αυτή που θα οδηγήσει σε νέες ζωγραφικές φόρμες και εντέλει θα μεταμορφώσει «την αξία της παράδοσης σε ενέργεια νέων επιθυμιών»¹³². Ουσιαστικά, τα κείμενα αυτά αποτελούν την εφαρμογή των ιδεών που ο Κάλας διαπραγματεύεται την ίδια περίοδο στο θεωρητικό του έργο *Confound the wise*, το οποίο δεν βρήκε θετική αντιμετώπιση από τους νεοϋορκέζους θεωρητικούς και κριτικούς, ίσως για τους παραπάνω λόγους¹³³. Τα ίδια σύμβολα που χρησιμοποιεί ως μέσα ερμηνείας στο παραπάνω έργο αποτελούν και εδώ σημεία αναφοράς: ο καθρέφτης και οι αντανάκλασεις που προκαλεί, οι σκιές, το σκότος, το ανεξιχνίαστο, όλα σύμφωνα με το υπερρεαλιστικό πνεύμα αποτελούν τους ονειρικούς κόσμους που ο Κάλας ερμηνεύει.

Ωστόσο, το αποτέλεσμα όλων αυτών είναι η δημοσίευση κειμένων που προορίζεται σε συγκεκριμένο κύκλο ανθρώπων¹³⁴. Τα αινίγματα που θέτει δεν απευθύνονται στο ευρύ κοινό, αλλά στους μνημένους στην τέχνη, ίσως ακόμα και στους μνημένους στο πνεύμα του υπερρεαλισμού. Οι πολύπλοκοι συνειρμοί καθώς και τα δυσδιάκριτα σύμβολα, πολλές φορές ακόμα και ξένα στο αμερικάνικο κοινό, έκαναν τα κείμενα του δύσκολα, δυσνόητα και για αυτό απόμακρα. Η ερμητικότητα των κειμένων του, υπήρξε μια παράμετρο -σε συνδυασμό με όλες τις άλλες πολύ σημαντικές κοινωνικοπολιτικές συγκυρίες- της περιορισμένης απήχησης των κειμένων του τα επόμενα χρόνια. Ιδιαίτερα έχοντας στον αντίποδα το απλοϊκό και εύπεπτο, φορμαλιστικό μοντέλο του Γκρίνπεργκ.

Σχολιάζοντας το τελευταίο άρθρο ο Γιάνναρης διακρίνει την πικρία που διακατείχε την περίοδο εκείνη τον Κάλας, εξαιτίας ποικίλων ζητημάτων που είχαν

¹³¹ Calas, Nicolas, *Minotaur and the Poet*, ο. π.

¹³² Calas, Nicolas, ο. π.

¹³³ Βλ. επιστολή του Ουίλλιαμ, προς τον Κάλας, 22 Δεκεμβρίου 1944 στο Κάλας, Νικόλαος, *Δεκαέξι Γαλλικά ποιήματα και Αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς*, ο. π., σελ. 107-108

¹³⁴ Σε επιστολή του Κάλας προς τον Ουίλλιαμ, στις 26 Οκτωβρίου 1940, στο σημείο που αναφέρεται στο περιοδικό το οποίο οι ίδιοι σχεδίαζαν να εκδώσουν, διαβάζουμε: «Προσωπικά, δεν θεωρώ ότι πρέπει να προσπαθήσουμε να συγκεντρώσουμε ένα μεγάλο κοινό [...]. Όπως είναι οι συνθήκες σήμερα, θα ήταν τρελό να περιμένουμε ότι πάνω από πεντακόσιοι άνθρωποι θα δώσουν σημασία σε ό, τι κάνουμε». ο Κάλας γράφει παρακάτω στην ίδια επιστολή ότι θέλησε να τα σύμβολα να αποκτήσουν πάλι τη «μαγική δύναμη των απόκρυφων καιρών». Κάλας, Νικόλαος, *Δεκαέξι Γαλλικά ποιήματα και Αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς*, ο. π., σελ. 80-81

προκύπτει σε επίπεδο προσωπικό και κοινωνικό¹³⁵. Η αλήθεια είναι ότι η συγκεκριμένη περίοδος υπήρξε για τον Κάλας, αντιφατική καθώς όσον αφορά τον τομέα της τεχνοκριτικής έγραψε μια σειρά από πάρα πολύ σημαντικά άρθρα, όπως είδαμε και πιο πάνω, αλλά όσον αφορά τις συνθήκες που είχαν αρχίσει να δημιουργούνται, τόσο με τους συνεργάτες του, όσο και με τους συνοδοιπόρους του στο κίνημα θα μπορούσε να ειπωθεί ότι δεν ήταν ιδανικές. Η υπερρεαλιστική ανθολογία που είχε επιμεληθεί για το περιοδικό *New Directions*¹³⁶ και είχε κυκλοφορήσει στο τέλος του 1940, είχε επιφέρει επιπτώσεις, αφενός τη σύγκρουση με τον εκδότη του περιοδικού James Laughlin, καθώς ο τελευταίος άλλαξε κάποια λήμματα στο λεξικό τσέπης του Κάλας¹³⁷, και αφετέρου την ρήξη με τον Μπρετόν με αφορμή το κείμενο «Προς Ένα Τρίτο Υπερρεαλιστικό Μανιφέστο». Η ρήξη διαφάνηκε στο τέλος του επόμενου χρόνου, στο υπερρεαλιστικό αφιέρωμα του περιοδικού *View*¹³⁸, το οποίο περιελάμβανε τη «συνέντευξη» που πήρε ο Κάλας από τον Μπρετόν¹³⁹.

Το «μανιφέστο» του Κάλας είναι ένα πολύ σημαντικό, πολιτικό κατά βάση κείμενο του οποίου οι βασικές θέσεις -το καθήκον της ποίησης είναι η μεταμόρφωση του κόσμου, η ποίηση είναι μια γλώσσα με κύρια συστατικά το σύμβολο και την εικόνα, για τους μνημένους, η ομορφιά προέρχεται από την παραμόρφωση, τα σημαντικότερα στοιχεία για την υπερρεαλιστική ποίηση είναι το αντικειμενικό τυχαίο, το μαύρο χιούμορ και η αποξένωση των συναισθημάτων- δεν διαφοροποιούνται από αυτές στο *Confound the Wise*, που όμως θα εκδοθεί αργότερα. Αναφερθήκαμε σε αυτές επιγραμματικά γιατί κάποιες από αυτές εντοπίζονται στα αποσπάσματα τεχνοκριτικής που έχουμε παραθέσει και θεωρούμε ότι παρουσιάζει ενδιαφέρον ο τρόπος που ο Κάλας μεταγράφει τις θεωρητικές του απόψεις σε κριτήρια τεχνοκριτικής.

¹³⁵ Γιάνναρης, Γιώργος, *Η Ελληνική Πρωτοπορία*, Νικόλας Κόλας, Θεόδωρος Ντόρος, εκδ.: Γαβριηλίδης, Αθήνα, 2005, σελ. 204

¹³⁶ Τα κείμενα του υπερρεαλιστικού αφιερώματος, εκτός της ανθολογίας περιλαμβάνονται στον τόμο, *Surrealism: Pro and con*, ed.: Gotham Book Mart, New York, 1973. Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από την ανθολογία βλ. βιογραφικό σημείωμα.

¹³⁷ Calas, Nicolas, «Surrealist Pocket Dictionary», ο. π.. Ουσιαστικά, κατά κύριο λόγο ο Κάλας μετέφρασε το γαλλικό κείμενο που είχε γραφτεί από τους Μπρετόν- Έλνταρ με τίτλο *Dictionnaire abrégé du Surrealisme*. Δεν πρόκειται για πλήρη αντιγραφή, αλλά για μεταγραφή ορισμένων λημμάτων με μια μικρή προσθήκη κάποιων επιπλέον ονομάτων.

¹³⁸ Calas, Nikolas, «Interview with André Breton», *View*, v.1, no. 7. , Οκτώβριος-Νοέμβριος, 1941

¹³⁹ Για τη σύγκρουση Μπρετόν-Κάλας βλ. το σημαντικό άρθρο της Lena Hoff, «A Surrealist Controversy- The Ideological Conflicts Between Nicolas Calas and Andre Breton During World War II», *Scandinavian Journal of Modern Greek Studies*, v. 1/2002, σελ. 20-29. Επίσης τη διδακτορική διατριβή της ίδιας Lena Hoff, *Surrealism and Art Criticism: The Cultural Politics of Nicolas Calas*, phd thesis, University of Berminham, 2009,

Επιπροσθέτως, το ζήτημα της ατομικής ευθύνης του καλλιτέχνη απέναντι στο ιστορικό γίνεσθαι είναι κάτι που όπως θα δούμε θα τον απασχολήσει σε όλη σχεδόν την πνευματική του πορεία, αλλά ιδιαίτερα μέσα στην επόμενη δεκαετία θα το εξαντλήσει θεωρητικά και θα είναι εμφανές στα περισσότερα τεχνοκριτικά κείμενα, ακόμα και αυτά που συναντούμε σε καταλόγους εκθέσεων. Πιστεύουμε πως η ηθική αυτή επιταγή τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή και υπό το βάρος όλων αυτών των περιστάσεων τον έστρεψε προς την τεχνοκριτική. Στα κείμενα αυτής της περιόδου, τόσο στους καταλόγους των εκθέσεων, όσο και στα περιοδικά -κυρίως *View*- με τα οποία συνεργάζεται διακρίνεται η έντονη επιθυμία να αποκωδικοποιήσει για το αμερικάνικο κοινό τον ονειρικό, συμβολικό κόσμο της υπερρεαλιστικής ζωγραφικής, βασικά να μεταδώσει μέσω των δικών τους εμπειριών τις αξίες της υπερρεαλιστικής αισθητικής. Σε αυτά τα πλαίσια λοιπόν τοποθετείται και το «άνοιγμα», ουσιαστικά κάλεσμα που πραγματοποιεί προς αμερικάνους καλλιτέχνες στο κείμενο του καταλόγου της έκθεσης «Artists in Exile»¹⁴⁰, που πραγματοποιήθηκε με πρωτοβουλία του Μπρετόν στη Γκαλερί Pierre Matisse, τον Μάρτιο του 1942.

Η έκθεση, *Bloodflames*, που οργάνωσε ο Κάλας το 1947, όταν πλέον οι περισσότεροι υπερρεαλιστές είχαν επιστρέψει στην Ευρώπη, αποτελεί και την τελευταία προσπάθεια του να καλλιεργηθεί το κλίμα για τη δημιουργία ενός υπερρεαλιστικού κινήματος στη Νέα Υόρκη. Στην έκθεση αυτή συμμετείχαν έκτος του Μάτα κυρίως νεαροί καλλιτέχνες, που αργότερα θα στραφούν προς την Αφαίρεση, όπως ο Γκόρκι, ο Χέιρ(Hare), ο Καμρόφσκι, ο Λάμ(Lam)κ.α..(εκ. 12-13)Στο εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου ο Κάλας θέτει για άλλη μια φορά το θέμα της «ευθύνης του καλλιτέχνη». Εδώ βέβαια δεν αναλαμβάνει την ευθύνη της κοινωνικής μεταμόρφωσης, όπως στις *Εστίες Πυρκαγιάς* και στο *Confound the Wise*, αλλά απέναντι πρωταρχικά στον εαυτό του, να συνειδητοποιήσει ότι ο πρωταρχικός του ρόλος είναι να δημιουργεί εικόνες «ως έκφραση της ύπαρξης του, η οποία είναι άρρηκτα δεμένη διαμέσου των αισθήσεων με τις απεικονίσεις»¹⁴¹. Ο καλλιτέχνης που είναι εμπνευσμένος και έχει συνείδηση του ρόλου του ως δημιουργού, αφού κατανοήσει και εκφράσει την ουσία της ύπαρξης του, θα ανακαλύψει τη μαγεία στην τέχνη. Η μαγεία μπορεί να αναζητηθεί σε οτιδήποτε, απτό ή άυλο, αρκεί να υπάρχει δημιουργική φαντασία.

¹⁴⁰ Calas Nikolas, «Artists in Exile», *Pierre Matisse Gallery*, 41East , 57st, New York, 3-28 Μαρτίου 1942

¹⁴¹ Calas Nikolas, «Bloodflames 1947», *Hugo Gallery*, 26 East 55th Street, Νέα Υόρκη, σελ.3

Για να μπορέσει όμως να αποδώσει τη «μαγεία» ο καλλιτέχνης πρέπει να απελευθερωθεί από τις προκαταλήψεις, τα ταμπού και οτιδήποτε επηρεάζει τις πιο ενδόμυχες σκέψεις και να αφηθεί στη φαντασία. Η απόσταση μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας είναι ελάχιστη καθώς η μια τροφοδοτείται μέσω της άλλης με μια αμφίδρομη σχέση. «Η μαγεία είναι το τώρα της ζωής. Οτιδήποτε αυξάνει την γνώση της παρουσίας των πραγμάτων, ένα φτερό πάνω στην πέτρα, αποκόμματα εφημερίδας πάνω στον καμβά, το αποτύπωμα ενός χεριού πάνω στη ζωγραφιά, εμπλουτίζει τα μαγικά αποτελέσματα»¹⁴². Όταν ο καλλιτέχνης μπορέσει και αποδώσει με τη μεγαλύτερη ευαισθησία τη σχέση αυτή τότε επιβεβαιώνει την ατομικότητα του. Τότε ο καλλιτέχνης γίνεται ποιητής και δημιουργεί έργα μοναδικά στην ιστορία της τέχνης. «Η επιτακτική ανάγκη να ανακαλύψει την πιο απρόβλεπτη σχέση επιτυγχάνει μια δραματική ένταση όταν ο καλλιτέχνης γίνεται γνώστης της εκκεντρικής του θέσης. Και είναι τότε και μόνο τότε που θα ρισκάρει τα πάντα για να ξεπεράσει τις ανυπόφορες αντιθέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στην ύπαρξη του και τον εξωτερικό κόσμο. Θα γίνει ηρωικός: θα στοχεύσει προς την ελευθερία και θα δημιουργήσει μαγεία όταν θα φτάσει στα απόλυτα όρια τόσο του αντικειμενισμού, όσο και του ατομισμού-τότε μόνο το φανταστικό και το πραγματικό, το γνωστό και το άγνωστο παράγει αυτή την αλχημεία από φόρμες και χρώματα οι οποίες μεταμορφώνουν ένα τεχνητό αντικείμενο σε ένα μάτι που εκπέμπει φως»¹⁴³.

Ο «ηρωισμός» είναι κατά κάποιο τρόπο το αποτέλεσμα της «ηθικής ευθύνης». Συμβολίζεται με τη φιγούρα του Προμηθέα, ο οποίος όπως είδαμε στο *Confound the Wise*, αποτελεί την ενσάρκωση της ιδέας της ποίησης ως πράξης επαναστατικής. Η ενασχόληση του Κάλας με ζητήματα ηθικής κατά δεκαετία 1940-1950 κορυφώνεται την περίοδο αυτή που ολοκληρώνει το έργο του *Νέος Προμηθέας*, το οποίο είναι το κατεξοχήν έργο ηθικής. Επομένως, ηρωικός είναι ο καλλιτέχνης που στο έργο του θα βρίσκεται η δύναμη της φωτιάς.

Επομένως ο Κάλας αναζητά το στοιχείο του ηρωισμού στους καλλιτέχνες που έχει συμπεριλάβει στην έκθεση. Ο Γκόρκι(12) λοιπόν κατορθώνει, μέσα από μια εξαιρετική αρμονία χρωμάτων, η οποία αναδεικνύεται καλύτερα μέσω της κενότητας, να προκαλέσει στο θεατή το συναίσθημα της καταδίωξης¹⁴⁴, ενώ ο Μάτα (εικ.13) αφού μπερδεύει το «εδώ» με το «εκεί» αποδίδει το αποτέλεσμα της κίνησης που πάει

¹⁴² Ο. π., σελ. 5

¹⁴³ Ο. π., σελ. 7

¹⁴⁴ Ο. π., σελ. 8

μια μπροστά και μια πίσω και κάνει τον θεατή να νοιώθει ότι αιωρείται μέσα στην εικόνα, να κλείνει τα μάτια και να βλέπει τον εαυτό του μέσα σε αυτή¹⁴⁵. Ο Χεϊρ (εικ.12) πάλι χρησιμοποιεί την εσωτερική κίνηση ως αναπόσπαστο μέρος της φιγούρας προκαλώντας την επανεξέταση της σχέσης μεταξύ του μέρους και του όλου¹⁴⁶, ενώ ο Kamrowski κατορθώνει να μεταδώσει το σοκ που νοιώθει ο ίδιος αντιλαμβανόμενος την «ποιητική εγκυρότητα ενός νέου συνδυασμού» στους θεατές προκαλώντας «ηλεκτρικό ρίγος»¹⁴⁷.

Στο κείμενο του καταλόγου της παραπάνω έκθεσης, ο Κάλας αναφέρεται μόνο μια φορά στον Υπερρεαλισμό και αυτή έχει ιστορική χρεία¹⁴⁸. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι είχε απομακρυνθεί από τον υπερρεαλισμό και τις αρχές της διαρκούς επανάστασης. Η χρονική στιγμή που πραγματοποιείται η έκθεση αυτή είναι μεταβατική για τα καλλιτεχνικά πράγματα της Νέας Υόρκης καθώς οι περισσότεροι από αυτούς τους καλλιτέχνες θα ακολουθήσουν την αφαίρεση.

Στα πλαίσια αυτά της «ηθικής» δεκαετίας που διανεύει και διακρίνοντας στους συγχρόνους του μια σύγχυση για το ρόλο και τη λειτουργία της τέχνης αναλαμβάνει την ευθύνη ως κριτικός να προσδιορίσει εξ αρχής τη σχέση του καλλιτέχνη με το έργο τέχνης στο άρθρο «The Laocoon: An Approach to Art Criticism»¹⁴⁹. Το εκτεταμένο αυτό δοκίμιο θεωρείται σημαντικό όχι γιατί προτείνει μια νέα κριτική θεώρηση, αλλά γιατί ουσιαστικά είναι το πρώτο θεωρητικό κείμενο στο οποίο ο Κάλας προσεγγίζει την κριτική από την θέση του κριτικού τέχνης και όχι του ποιητή. Εδώ, ο Κάλας επιχειρεί να αναλύσει τις σχέσεις που σχηματίζονται μεταξύ έργου τέχνης, καλλιτέχνη και ερμηνείας της τέχνης από τον κριτικό με βάση τις δύο θεμελιώδεις τάσεις που ενυπάρχουν στην ανθρώπινη φύση, την τάση για *διατήρηση της υπάρχουσας τάξης*, σε οποιοδήποτε τομέα εκδηλώνεται αυτό, και στην *τάση για την κατάργηση οποιασδήποτε τάξης*. Για την ερμηνεία του έργου τέχνης τρία θεμελιακά ζητήματα έχει σημασία να εξεταστούν: *το υποκείμενο*, του οποίου η φύση ερμηνεύεται με ψυχολογικούς όρους, *το υλικό* που η φύση του είναι μορφολογική και *το περιβάλλον* που σχετίζεται με την ιστορία¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Ο. π., σελ. 9

¹⁴⁶ Ο. π., σελ. 13

¹⁴⁷ Ο. π., σελ. 11

¹⁴⁸ «οι κυβιστές και οι υπερρεαλιστές απελευθέρωσαν την ζωγραφική από τα δεσμά της ομορφιάς» ο. π., σελ. 3

¹⁴⁹ Calas, Nikolas, «The Laocoon: An Approach to Art Criticism», *Art Journal*, v. 7, Καλοκαίρι 1948, σελ. 268-277

¹⁵⁰ Ο. π., σελ. 269-270

Όσον αφορά το *υποκείμενο* ο Κάλας διακρίνει δύο θεμελιακού τύπους καλλιτέχνη: τον *ναρκισσιστή* και τον *εραστή του αντικειμένου* (*object-lover*). Ο *ναρκισσιστής* που είναι στραμμένος στις προσωπικές του αντιλήψεις, αρνείται να ακολουθήσει και πολύ περισσότερο να «αναπαραστήσει» τις συμβατικότητες του αντικειμενικού κόσμου, για αυτό και στη ζωγραφική ταυτίζεται με τον «αφηρημένο» καλλιτέχνη. Η ικανοποίηση του προέρχεται όχι τόσο από το βαθμό της αφαίρεσης, αλλά από το γεγονός ότι ως ερευνητής του συμβόλου και της φόρμας κατόρθωσε να απομακρύνει τον εαυτό του από τον αντικειμενικό κόσμο. Αντίθετα ο *εραστής του αντικειμένου* δίνει πρωταρχική αξία στην πραγματικότητα και η ικανοποίηση του πηγάζει από το γεγονός ότι η πραγματικότητα αποδεικνύεται πάντα πιο σημαντική από τη λειτουργία των συμβόλων. Αυτός ο τύπος ζωγράφου ενδιαφέρεται περισσότερο να αναπαραστήσει μια δεδομένη κατάσταση παρά να επιλύσει ένα εικονιστικό πρόβλημα (ένα πρόβλημα απεικόνισης). Από μορφολογική άποψη οι τύποι αυτοί παράγουν αντίστοιχα διαφορετικούς τύπους ζωγραφικής, την *αφηρημένη*, την *αναπαραστατική*. Ο ιστορικός παράγων της ερμηνείας είναι ένας συνδυασμός πολιτιστικών, κοινωνικών ή ατομικών παραγόντων που εντέλει ορίζουν αν το έργο είναι, *κλασικιστικό* (ρεαλιστικό) ή *ρομαντικό* (μπαρόκ)¹⁵¹.

Τόσο ο *Ναρκισσιστής*, όπως και ο *εραστής του αντικειμένου* μπορεί να είναι είτε κλασικιστής είτε μπαρόκ. Από ψυχαναλυτική άποψη ο *κλασικισμός* μπορεί να ταυτιστεί με την διάθεση για πίστη σε ένα ιδανικό με ηθικά χαρακτηριστικά. Αντίστοιχα, η επαναστατική διάθεση εναντίον της υπάρχουσας τάξης και η τάση για μεγαλύτερη ελευθερία εκφράζεται σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους, είτε μέσω του ρομαντισμού, ή του μπαρόκ, ή του υπερρεαλισμού.

Ο *κλασικισμός του ναρκισσιστή* εμφανίζεται ως υπακοή στην «καθαρή λογική» χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Mondrian (εικ.14). Σε αντίθεση ο *κλασικισμός του εραστή του αντικειμένου*, θα τον αναγκάσει να τοποθετήσει τις μορφές που σχεδιάζει σε μια τυπική σειρά, όπως κάνει και ο Matisse (εικ.15) στα έργα του. Αντίθετα, όσον αφορά τον *ρομαντισμό του εραστή του αντικειμένου*, η διάθεση του για επανάσταση απέναντι στην τάξη θα επηρεάσει τόσο την επιλογή του

¹⁵¹ Στους δύο αυτούς χαρακτήρες καλλιτεχνών ο Κάλας τοποθετεί και τον *πριμιτίφ*, ο οποίος χαρακτηρίζεται από την αδυναμία του να απεικονίσει με λεπτότητα τον αντικειμενικό κόσμο και από μορφολογική άποψη αντιστοιχεί *αυστηρή* ζωγραφική, με την έννοια της ακαμψίας των μορφών. Σύμφωνα με τον Κάλας ο χαρακτηρισμός «αυστηρό» αποδίδεται στη συμβολική τέχνη και από την άποψη της εξέλιξης της φόρμας δεν έχει μεγάλη σημασία γιατί στην αισθητική η δυναμική μορφολογία μελετάται με βάση τις δύο συμπληρωματικά αντίθετες έννοιες, της ανοιχτής και της κλειστής φόρμας, που υποδεικνύουν την αντίθεση μεταξύ κλασικού και μπαρόκ. Ό. π., 271-275

θέματος του όσο και τη χρήση των τεχνικών. Αυτού του τύπου ο καλλιτέχνης θα πειραματιστεί πάνω στα προβλήματα του σχεδίου και του χρώματος. Ζωγράφοι αυτού του τύπου είναι ο Έρνστ (εικ.9,10) και Τανγκύ (εικ.11,17). Για τον *ναρκισσιστή* ζωγράφο *ρομαντισμός* σημαίνει έκφραση χωρίς αναστολές σε ότι αφορά την ορμή για νέα χρώματα, σχέδια-τύπους και ο Μιρό (εικ.16) ανταποκρίνεται σε αυτού του τύπου καλλιτέχνη¹⁵².

Επομένως δεν έχει σημασία αν ένα έργο είναι *αναπαραστατικό* ή *αφηρημένο*, αλλά αν ο καλλιτέχνης ακολουθώντας τη φύση του, και ακολουθώντας την φαντασία του δημιουργεί κάτι μοναδικό. Ευθύνη του καλλιτέχνη είναι να ακολουθεί τη φύση του, αλλά και να δημιουργεί εμπνεόμενος από την πραγματικότητα που ζει με απώτερο σκοπό να τη μεταβάλει. Αντίστοιχα ευθύνη του κριτικού είναι να εντοπίζει αυτή «μοναδικότητα του κάθε καλλιτέχνη», να την ερμηνεύει και να δημιουργεί τις προϋποθέσεις τόσο στον άμεσο θεατή, όσο και στις επόμενες γενιές να κατανοήσουν τα ζητήματα που θέτει κάθε καλλιτέχνης με το έργο του. «Δίνοντας έμφαση μόνο στο ατομικό στοιχείο θα βρούμε τον μέσο δρόμο στη μοντέρνα τέχνη[...]».

Αντίστοιχα με τους καλλιτέχνες υπάρχουν και δύο βασικοί τύποι κριτικού: Ο *κλασικιστής*, όπως ο Panofsky που η ερμηνεία του στηρίζεται στις αντιθετικές δυνάμεις *Χάος-Τάξη*, ο οποίος επανεκτιμά τις αξίες της τέχνης του παρελθόντος και ο *ρομαντικός*, όπως ο Μπρετόν που αντιπαραθέτει το δίπολο *Φόβος-Ελευθερία* και σε καιρούς αντιδραστικούς αναζήτα και αναδεικνύει την έμπνευση και τη φαντασία. Ωστόσο, μέσα από τις αντιδραστικές αυτές συνθήκες έχει προκύψει ο τύπος του *Πραγματιστή* κριτικού, ενός ουσιαστικά καιροσκόπου πιστεύει ότι τα έργα τέχνης αναλύονται με «εργαλεία» και «όργανα»¹⁵³.

Στα 1950 δύο ατομικές εκθέσεις σπουδαίων καλλιτεχνών θα λάβουν χώρα στη Νέα Υόρκη. Τον Απρίλιο στη Γκαλερί Pierre Matisse ο Tanguy εκθέτει τα νέα του έργα (εικ.17) και ο Κάλας για άλλη μια φορά μας εισάγει στον κόσμο του, ένα κόσμο με ποιητικές συνθέσεις, στον οποίο διακρίνει τη διάθεση να προχωρήσει από το σημείο που είχε κατακτήσει με τα πρώιμα έργα του, καθώς η έμφαση δεν δίνεται πλέον στα αφύσικα ονειρικά τοπία- τα οποία υποδήλωναν το μέρος στο οποίο δυνητικά τοποθετούσε ο καλλιτέχνης τον εαυτό του- αλλά η ουσία βρίσκεται περισσότερο στα αντικείμενα-κατασκευές που τοποθετούνται σε αυτές τις «υπερπραγματικές» χώρες. Η επαναληπτική διαδικασία των κατασκευών αυτών

¹⁵² Ο. π., σελ.274

¹⁵³ Ο. π., σελ. 274-275

δημιουργεί τη διάθεση στο θεατή να κινηθεί και να εξερευνήσει την εύθραυστη ισορροπία αυτών των κατασκευών την στιγμή που το φως ελαττώνεται¹⁵⁴. Παρακολουθώντας κανείς τα σημεία του καλλιτέχνη θα καταλάβει ότι τα ονειρικά τοπία του υποδεικνύουν τη Νέα Υόρκη, τη στιγμή που φυσάει ο ανατολικός άνεμος και φαίνονται όλα διαφορετικά, τη στιγμή που η ύλη μεταμορφώνεται σε βιομορφική υπόσταση. «Ο θεατής είναι σε ετοιμότητα για τις υποδείξεις, οι οποίες θα τον βοηθήσουν να συνειδητοποιήσει την τελειότητα αυτής της ασυνήθιστης τελετής που εμπλέκεται τόσο στην διαδικασία κατασκευής του έργου τέχνης, όσο και στη μελέτη του. Διαμέσου της τέχνης αναζητούμε να γνωρίσουμε τους εαυτούς μας με ένα τρόπο ενατένησης που μας παρέχει βαθύτερη ενόραση του κόσμου μέσα στον οποίο ζούμε»¹⁵⁵ γράφει ο Κάλας αναφερόμενος στον Τανγκύ, αλλά θέτοντας το και ως ζητούμενο από τους καλλιτέχνες της εποχής του.

Στο άρθρο του «Iconolatry και iconoclasm»¹⁵⁶ που είχε δημοσιευθεί λίγο πριν την παραπάνω έκθεση, ο Κάλας αναφέρει ότι ο σκοπός της δημιουργίας ενός έργου, σε οποιαδήποτε εποχή και σε οποιονδήποτε πολιτισμό και σε όποια μορφή βρίσκεται αυτό (έργο τέχνης ή παιδική ζωγραφιά), είναι η επικοινωνία με τον θεατή. Το παιχνίδι της επικοινωνία είναι καθαρά γλωσσικό και ο καλλιτέχνης είναι υπεύθυνος ώστε η γλώσσα που χρησιμοποιεί να βοηθήσει τον θεατή να αποκωδικοποιήσει τα σύμβολα, παραστατικά ή αφηρημένα και εντέλει να ερμηνεύσει τον κόσμο του καλλιτέχνη. Αν τα σύμβολα και οι φόρμες βρίσκονται δίχως νόημα στο έργο, όταν ο καλλιτέχνης δεν θέλει να αποκαλύψει κάτι συγκεκριμένο ή μιμείται απλά την πραγματικότητα, τότε η επικοινωνία χάνεται και η ευθύνη βαραίνει τον καλλιτέχνη¹⁵⁷ γιατί σύμφωνα με τον Κάλας «σκοπός της τέχνης δεν είναι να μιμείται αλλά να αποκαλύπτει τα πιο μύχια ανθρώπινα μυστικά»¹⁵⁸, χαρακτηριστικό της τέχνης τόσο του Τανγκύ όσο και του νεαρού ζωγράφου Kamrowski (εικ.35), ο οποίος εξέθεσε τα έργα του τον Μάιο του 1950 στην Γκαλερί Hugo¹⁵⁹

¹⁵⁴ Calas, Nikolas, «Yves Tanguy», *Gallery Pierre Matisse*, Νέα Υόρκη, Απρίλιος 1950. [Κατάλογος έκθεσης με εισαγωγικό κείμενο του Κάλας], σελ.11

¹⁵⁵ Ο. π., σελ 12

¹⁵⁶ Calas, Nikolas, «Iconolatry και iconoclasm », *College Art Journal*, χειμώνας 1949-1950, σελ 129-141. Ο Κάλας συμπεριέλαβε το κείμενο αυτό στη συλλογή τεχνοκριτικών κειμένων *Transfigurations, Art Critical Essays on the Modern Period*, (1985)

¹⁵⁷ Ο. π., σελ. 140-41

¹⁵⁸ Ο. π., σελ 141

¹⁵⁹ Calas, Nikolas, «The Paintings of Kamrowski», *Hugo Gallery*, Μάιος 1950. [Κατάλογος έκθεσης με εισαγωγικό κείμενο του Κάλας]

Στον κατάλογο της έκθεσης εκτός από τον Κάλας, συμμετέχει και ο Μπρετόν. Το πηγαίο ταλέντο του ζωγράφου οδηγεί τον τελευταίο να τοποθετήσει τον Kamrowski ανάμεσα στους σημαντικούς «εξερευνητές» του αιώνα όπως ο Πικάσο, ο Ντε Κίρικο, ο Ντυσάν, ο Καντίνσκι, ο Μοντριάν, ο Έρνστ και ο Μιρό¹⁶⁰. Ο Κάλας αντίστοιχα θεωρεί ως σημαντικό επίτευγμα του καλλιτέχνη το ότι κατόρθωσε «να χαλαρώσει τα δεσμά μεταξύ των εικόνων και των μορφών τους». Ο Kamrowski (εικ.19) γίνεται αφηρημένος χωρίς να γίνεται αυτοαναφορικός. Η σχέση που δημιουργείται μεταξύ φόρμας και εικόνας έχει τις καταβολές της στις ανοιχτές φόρμες του μπαρόκ, που σύμφωνα με τον Κάλας είναι επαναστατικές γιατί οδηγούν σε νέες φόρμες. Επιπλέον ο τρόπος που συνθέτει τα μορφότυπα του και πλάθει τις αντιθέσεις των χρωμάτων δημιουργούν ένα είδος αφήγησης που διεκδικεί τη συμμετοχή του θεατή: «η ένταση που προκαλείται βρίσκεται σε ζωντανή αντίθεση με την υπολογισμένη ψυχρότητα με την οποία τα καθαρά χρώματα απλώνονται απερίφραστα πολύ περισσότερο από τον κόσμο στον οποίο έχει λιποταχτήσει ένας αφηρημένος ζωγράφος. Πάνω στον φλοιό της γης ο Kamrowski σμιλεύει τη σκιά ενός λουλουδιού, το αποτύπωμα ενός ήλιου, το όνομα του ματιού του για να μας υποδείξει ότι τα παραληρήματα προέρχονται από την καρδιά του»¹⁶¹. Ο Κάλας κλείνει τη σύντομη αλλά έντονα ποιητική εισήγηση συγκρίνοντας το όραμα του καλλιτέχνη με αυτό του Μάτα.

Την ίδια χρονιά δημοσιεύει στο *Transformation* το άρθρο «Surrealist Intentions»¹⁶², στο οποίο προσδιορίζει τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται το «παιχνίδι» της επικοινωνίας μεταξύ υπερρεαλιστή καλλιτέχνη και θεατή, μέσω της γλώσσας και της δυνατότητας αποκωδικοποίησης των συμβόλων της. Ο Κάλας ξεκινά λέγοντας ότι, όταν ο υπερρεαλισμός διαδέχτηκε το Νταντά και υποστήριξε την κατάργηση της τέχνης, αρκέστηκε στη διάχυση του ασυνειδήτου στο χαρτί ή στο μουσαμά, από τη στιγμή όμως που διεκδίκησε τη μεταμόρφωση της πραγματικότητας, η υπερρεαλιστική τέχνη εισάγει στην πραγματικότητα τα σύμβολα που αντλεί από τα όνειρα, τα οποία αποτελούν ασύνειδη δραστηριότητα¹⁶³. Ήδη από το *Confound the Wise*, ο συγγραφέας είχε υποστηρίξει ότι το βασικό εμπόδιο που πρέπει να ξεπεράσει ο υπερρεαλισμός είναι η υπερεκτίμηση της ψυχανάλυσης και των ελεύθερων συνειρμών, που κατέληξε στην ταύτιση της ποίησης με την

¹⁶⁰ Breton, Andre, «The Paintings of Kamrowski», ο. π.

¹⁶¹ Calas, Nikolas, «The Paintings of Kamrowski», ο. π.

¹⁶² Calas, Nikolas, «surrealist intentions», *Transformation*, 1950, σελ.48-52

¹⁶³ Κάλας, Νικόλας, Η τέχνη την εποχή της Διακύβευσης, ο. π., σελ. 34-36

εξομολόγηση¹⁶⁴. Εδώ διευρύνει το ζήτημα εισάγοντας το ζήτημα της επικοινωνίας καλλιτέχνη-θεατή μέσω ενός κοινού κώδικα επικοινωνίας ο οποίος δεν μπορεί παρά να προέρχεται από την πραγματικότητα: «το καλούπι της πραγματικότητας στο οποίο πρέπει να χυθεί το εξωπραγματικό είναι η γλώσσα».

Η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο υπερρεαλιστής καλλιτέχνης είναι το σύμβολο· μέσω αυτού ο καλλιτέχνης θα δημιουργήσει ένα δεδομένο κώδικα, θα μεταβιβάσει το μήνυμα στον θεατή και θα τον εισάγει στο έργο του. Η επικοινωνία είναι αποκλειστικά ευθύνη του καλλιτέχνη διότι αν αυτός επιλέξει να μην επικοινωνήσει τότε ο θεατής παραμένει ανίσχυρος¹⁶⁵.

Ο θεατής όμως αντιμετωπίζει την καλλιτεχνική παράγωγη με την ελπίδα ότι υπάρχει και η «δεύτερη ανάγνωση» κάθε έργου αυτή που πηγάζει από τις προθέσεις του καλλιτέχνη, στις οποίες φτάνει ακλουθώντας και αποκαλύπτοντας σταδιακά τα σύμβολά και τα σημεία.«Η τέχνη είναι μορφή επικοινωνίας που βασίζεται στον υπαινιγμό»¹⁶⁶, μέσω του οποίου δημιουργείται ένα παιχνίδι που στηρίζεται ανάμεσα στον παρατηρητή και την κρυψώνα.

Επομένως, όταν ανακαλύπτει κανείς το έργο τέχνης μέσα από σύμβολα και συνειρμούς που έχουν εκφραστεί με τρόπο μοναδικό, «ποιητικό», να οδηγείται τελικά στην αποκάλυψη των προθέσεων του καλλιτέχνη, αποτελεί δώρο για το θεατή. Ο καλλιτέχνης γίνεται παίκτης και παίζει με την τύχη για να μετατρέψει ένα έργο τέχνης σε αριστούργημα: «Παίζω σημαίνει έχω εμπιστοσύνη στην τύχη. Τίποτε δεν θα μπορούσε να είναι πιο καλλιτεχνικό από το να επιτρέψει κανείς στην τύχη να ολοκληρώσει το έργο του[.]»¹⁶⁷.

Πρόκειται λοιπόν για ένα πολύ σημαντικό δοκίμιο, καθώς σηματοδοτεί την εκκίνηση για την τελική διαμόρφωση της θεωρίας του Κάλας ότι «η τέχνη είναι ένα γλωσσικό παιχνίδι που συνίσταται-όπως όλα τα παιχνίδια- σε ένα μίγμα από λάθη και εκπλήξεις, απρόσμενες κινήσεις, ελάχιστες παραλλαγές και μέγιστες αποκλίσεις»¹⁶⁸. Η αβεβαιότητα που προκαλείται από την παρεμβολή του τυχαίου συνάδουν με τη φύση του παιχνιδιού και με αυτό το στοιχείο η τέχνη γίνεται ένα ευρύ πεδίο πειραματισμού. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Κάλας επέλεξε το δοκίμιο αυτό να είναι το

¹⁶⁴ Calas, Nikolas, *Confound the wise*, ο.π., σελ. 27-29

¹⁶⁵ Κάλας, Νικόλας, *Η τέχνη την εποχή της Διακύβευσης*, ο. π., σελ. 38-39

¹⁶⁶ Ο.π.

¹⁶⁷ Ο.π.

¹⁶⁸ Calas, Nikolas, *Icons and Images of the Sixties*, E.P. Dutton &co, Inc, Νέα Υόρκη, 1971, σελ. 148

πρώτο στη συλλογή τεχνοκριτικών κειμένων με τίτλο *Art in the Age of the Risk*, που δημοσιεύτηκε το 1968.

αφηρημένος εξπρεσιονισμός

Κατά τη δεκαετία 1950-1960, την περίοδο της απόλυτης κυριαρχίας του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, αλλά και του Γκρίνπεργκ ως θεωρητικού απολογητή του κινήματος ο Κάλας αντιμετώπισε δυσκολία στην δημοσίευση τεχνοκριτικών και θεωρητικών κειμένων. Στράφηκε με μένος εναντίον της φορμαλιστικής ανάλυσης ως μεθόδου ερμηνείας της τέχνης, και η διένεξη με τον Γκρίνπεργκ, που ξεκίνησε από τον πρώτο χρόνο της άφιξης του στη Νέα Υόρκη, άγγιξε προσωπικές διαστάσεις. Για τον Κάλας η περιγραφική κριτική είναι ταυτόσημη διαδικασία με την προώθηση των εμπορευμάτων, δηλαδή τη διαφήμιση. Πολύ αργότερα γράφει για τον Γκρίνπεργκ με σαρκαστική διάθεση ότι «το ταλέντο για την περιγραφική κριτική θα μπορούσε ίσως να είναι απόρροια της θητείας του στην υπηρεσία τελωνείων, είναι απαραίτητο να ελέγχει κανείς πάντοτε αν είναι ακριβή όσα αναφέρονται στα παραστατικά των εμπορευμάτων»¹⁶⁹.

Η «πραγματιστική» ερμηνεία της τέχνης από τους θεσμικούς φορείς, - κριτικούς, διευθυντές μουσείων και Γκαλερί, επιμελητές εκθέσεων και εκδότες- σε συνδυασμό με την προώθηση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως εθνική τέχνη, ιδέα την οποία από ένα σημείο και μετά καλλιέργησαν και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, προκάλεσαν σε αρκετές περιπτώσεις την λίβελο του Κάλας, γεγονός που κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες τον μετέτρεπε σε «εχθρό» του κινήματος. Ωστόσο, σε ένα αδημοσίευτο (από τον Κάλας) σημείωμα¹⁷⁰, με τίτλο «υπερρεαλισμός εναντίον Αφηρημένης Τέχνης» γράφει: «Οι δύο συμπληρωματικά αντίθετες τάσεις της Μοντέρνας Τέχνης, ο Υπερρεαλισμός και η Αφηρημένη Τέχνη, μπορεί να θεωρηθεί ότι εισήγαγαν στο πεδίο των εικαστικών τεχνών τη διαμάχη που άλλοτε μαίνονταν στο χώρο της θεολογίας, εκείνης μεταξύ εικονολατρών και εικονοκλαστών.[...] Το πρόβλημα του εικονιστικού ή ανεικονικού παρουσιάστηκε, συζητήθηκε και έγινε αντικείμενο επιχειρηματολογίας διαφόρων απόψεων κατά τη διάρκεια των αιώνων. Η λατρεία του καθολικισμού για την παραστατική απεικόνιση επηρέασε ασυνείδητα

¹⁶⁹Κάλας, Νικόλας, «η Περιγραφή δεν αρκεί», *Η τέχνη την εποχή της διακύβευσης*, ο. π., σελ. 179. Η πρώτη δημοσίευση του άρθρου στο *Artforum*, τον Σεπτέμβριο του 1966.

¹⁷⁰ Κάλας, Νικόλας, «Υπερρεαλισμός εναντίον αφηρημένης τέχνης» μτφ: Βιβή Τουρογιάννη στο *Μανδραγόρας*, ό. π., σελ 99

τόσο τον Μπρεζόν όσο και τους Γιανσενιστές Γάλλους υπερρεαλιστές, ενώ η στάση των εικονοκλαστών προτεσταντών επηρέασε τη Γερμανική Φιλοσοφία. Στην εποχή μας αυτό το πρόβλημα μελετήθηκε από ιστορική, ανθρωπολογική, ψυχολογική και φιλοσοφική άποψη».

Επομένως, ερμηνεύοντας την διαφορά των δύο αυτών κινημάτων με όρους της ιστορικής αυτής διαμάχης θα λέγαμε ότι ουσιαστικά τα κινήματα αυτά εκφράζουν δυο εντελώς διαφορετικές κοσμοθεωρίες διαμορφωμένες κάτω από ανόμοιες πνευματικές αναζητήσεις, από αλλιώτικα πολιτιστικά στοιχεία που ενυπάρχουν στο διηλεκές της ιστορίας και κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες που συνήθως σχετίζονται με πολιτικές προεκτάσεις και ζητήματα κυριαρχίας, συγκρούονται.

Σε άρθρο στο τέλος της δεκαετίας του '50, ο Κάλας χαρακτηρίζει τους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού «Αμερικάνους Κληρονόμους»¹⁷¹. Είναι οι καλλιτέχνες που έχοντας πίσω τους τη κληρονομία της ευρωπαϊκής μοντέρνας τέχνης προχώρησαν μέσω της υπερρεαλιστικής αυτόματης γραφής στο επόμενο στάδιο. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δεν αντικατέστησε τον Υπερρεαλισμό. Το πέρασμα από τον Υπερρεαλισμό στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό αποτελεί μια «συνέχεια», την απαραίτητη συνέχεια στην εξέλιξη της τέχνης. Η ουσία της τέχνης για τον Κάλας έγκειται στην ιστορική και καλλιτεχνική συνέχεια. Η καλλιτεχνική παραγωγή κάθε περιόδου θέτει διαφορετικούς στόχους και διαφορετικά εικονιστικά προβλήματα. Οι υπερρεαλιστές χρησιμοποίησαν «το σύμβολο» ως αντίδραση στον φορμαλισμό των φώβ και των κυβιστών, ενώ οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές αντιπαρέθεσαν το σημείο στο σύμβολο.

Όταν ο Κάλας έφτασε στην Νέα Υόρκη, προσπάθησε να πείσει τους νεαρούς αμερικάνους καλλιτέχνες να αναζητήσουν αξίες του υπερρεαλισμού στους δικούς τους προγόνους και να ενσωματώσουν τα δικά τους πολιτισμικά στοιχεία. Η συνέχεια δεν επιτυγχάνεται με την αντιγραφή ή την μεταβίβαση των αρχών του ενός κινήματος στο άλλο, αλλά «προχωρώντας από μοναδικότητα σε μοναδικότητα, στη ζωογόνα ατμόσφαιρα των νέων δημιουργών, που επιδιώκουν αφ' ενός να αυτοεπιβεβαιωθούν και αφ' ετέρου να επιβάλλουν την άποψη τους- άποψη που δεν έρχεται σε σύγκρουση με το παρελθόν, αλλά αποτελεί απόχρωση του»¹⁷². Η έμπνευση και η φαντασία θα οδηγήσουν τον καλλιτέχνη να εξελίξει τα διδάγματα καλλιτεχνών του παρελθόντος,

¹⁷¹ Κάλας Νικόλας, «Αμερικάνοι Κληρονόμοι», *Η Τέχνη την Εποχή της Διακόβευσης*, ο. π., σελ. 47. Το άρθρο δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στο *Art News*, το Φεβρουάριο του 1959

¹⁷² Ο. π.

προκαλώντας νέα ερωτήματα και επιλύοντας νέα εικονιστικά προβλήματα. Τέτοια είναι η περίπτωση του Μάτα, όταν από τον Υπερρεαλισμό πέρασε στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και «αντικατέστησε τον καταπιεσμένο μικρόκοσμο σε απρόσιτο μακρόκοσμο». Αξιοποιώντας τις αρχιτεκτονικές γνώσεις του και τα διδάγματα του Le Corbusier, υπερέβη τον υπερρεαλισμό, δημιουργώντας απίστευτους φανταστικούς κόσμους¹⁷³. Ο Γκόρκι στη συνέχεια, γοητευμένος από τα τοπία του Μάτα αξιοποίησε την τέχνη του Μιρό για να δημιουργήσει αγωνιώδη τοπία, μέσα στα οποία μπορεί να νοιώσει κανείς το βαθύ «αίσθημα της τραγωδίας».

Ο Κάλας αναγνωρίζει ανάμεσα στους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού τις «μοναδικότητες», που με την φαντασία τους θα δημιουργήσουν κάτι νέο, ωστόσο διαφωνεί με τον τρόπο που το έργο αυτών προβάλλεται, καθώς ο Γκρίνπεργκ, ως εισηγητής του κινήματος θέτει το έργο των καλλιτεχνών αυτών υπό «φορμαλιστική» ανάλυση χωρίς στην ουσία να το ερμηνεύει.

Για τον Γκρίνπεργκ λοιπόν το έργο του Πόλοκ (εικ.33) είναι αφηρημένο ακριβώς γιατί αναδεικνύει την υλικότητα του. Σχολιάζοντας το έργο του καλλιτέχνη, μετά το 1946, όταν πλέον έχει καθιερώσει την τεχνική του γράφει: «Ο Πόλοκ με τις εναλλασσόμενες πιτσιλιές και τους σταλαγμούς του, δημιούργησε ένα είδος ταλάντωσης μεταξύ μιας εμφατικά παρούσας επιφάνειας -την οποία επισημαίνουν εμφατικότερα οι λάμπεις του μεταλλικού χρώματος- και μιας ψευδαίσθησης ενός απροσδιόριστου, μα οπωσδήποτε αβαθούς, χώρου που μου θυμίζει ότι πέτυχαν οι Πικάσο και Μπράκ, τριάντα ολόκληρα χρόνια πριν»¹⁷⁴. Σε αντίθεση βέβαια ο Κάλας αναγνωρίζει στην αξιοσημείωτη νέα εικαστική γλώσσα του Πόλοκ, «τη φλόγα της έμπνευσης που θα μπορούσε να μετατρέψει σε αναλυόμενα χρώματα που σαγηνεύουν με τους ιλιγγιώδεις μαιάνδρους τους, με τις χωρίς τέλος αναχωρήσεις τους προς και επιστροφές τους από τον κόσμο των έντρομων υπάρξεων, καθώς και από τη δελεαστική κενότητα του σύμπαντος»¹⁷⁵.

Ο Κάλας στην Αφηρημένη τέχνη ενθαρρύνει «το απρόβλεπτο» ως βασικό στοιχείο της σύνθεσης, η οποία με τον τρόπο αυτό μετατρέπεται σε πεδίο πειραματισμού¹⁷⁶. Όταν ο αφηρημένος ζωγράφος διαχειρίζεται με μεγαλύτερη ελευθερία το υλικό του, αφήνοντας την κηλίδα να στάξει, τα χέρια και του σώμα να

¹⁷³ Ο. π. σελ. 49

¹⁷⁴ Greenberg, Clement, «“Η Αμερικάνικου τύπου” ζωγραφική», *Τέχνη και πολιτισμός*, ο. π., σελ.346

¹⁷⁵ Κάλας Νικόλας, «Αμερικάνοι Κληρονόμοι», *Η Τέχνη την Εποχή της Διακίβευσης*, ο. π., σελ. 50

¹⁷⁶ Κάλας Νικόλας, «Ο Τσαγκάρης και ο Χαρτοπαίκτης», ο. π., σελ. 69. Το άρθρο δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στο *Art News*, το Καλοκαίρι του 1962

κινούνται με περισσότερη ανεξαρτησία, τότε ουσιαστικά επικαλείται το στοιχείο της τύχης. Το τυχαίο μπορεί να επιδράσει θετικά στη σύνθεση δίνοντας ένα μαγευτικό αποτέλεσμα, αλλά υπάρχουν οι ίδιες πιθανότητες το εγχείρημα είναι ανεπιτυχές. Ωστόσο όποια και αν είναι η έκβαση του πειράματος, ένα είναι σίγουρο, ότι το αποτέλεσμα θα είναι μοναδικό. Ο καλλιτέχνης πειραματιζόμενος με το τυχαίο, γνωρίζει ότι ποτέ δεν θα μπορέσει να επαναλάβει το πείραμα του με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Θα λέγαμε ότι Ο Κάλας αναγνωρίζει στο «τυχαίο» της αφηρημένης τέχνης την ίδια σπουδαιότητα που έχει «το παιχνίδι» για τον υπερρεαλισμό. Για να κατανοήσει κανείς καλύτερα τη νέα τέχνη δεν χρειάζεται να την ερμηνεύσει στο επίπεδο ανάλυσης συνδυασμού χρωμάτων και γραμμών, αλλά να απολαύσει τη μαγεία που δημιουργεί το τυχαίο, το μυστήριο που δημιουργεί η μοναδικότητα. «Με τις απροσδιόριστες φόρμες της, η αφηρημένη τέχνη καλεί τον θεατή να μπει νοερά στην εικόνα όπως μπαίνουμε “σωματικά” στον καθρέφτη, να ολοκληρώσει τον πίνακα στο μάτι του νου»¹⁷⁷.

Υπερθεματίζοντας ο Κάλας την ενίσχυση του τυχαίου χαρακτήρα του μορφότυπου, βρίσκει στις προσπάθειες του Λάρυ Ρίβερς(Larry Rivers) (εικ.18) τη διαφορά και διακρίνει στον πολυεπίπεδο πειραματισμό του την μοναδικότητα. Ο Ρίβερς παρουσιάζει το μουσαμά όπως το μπλοκ με τα σκίτσα, εκφράζοντας έτσι πολλές ψυχικές καταστάσεις στο ίδιο έργο, παράλληλα δε προσπαθεί να αυτονομήσει την εικόνα από την πραγματικότητα της μεταφράζοντας «τη θέα των σπιτιών που βλέπει σε εσωτερικό χρησιμοποιώντας πηχτό μπλε στη θέση της διάφανης ατμόσφαιρας»¹⁷⁸.

Στο έργο του Ρίβερς *Το Ατελιέ* (1956), ο Κάλας διακρίνει το επόμενο βήμα των αφηρημένων εξπρεσιονιστών, «την ενίσχυση του τυχαίου χαρακτήρα του μορφότυπου»(εικ.19). Στο έργο αυτό οι βασικές μορφές εμφανίζονται δύο φορές. Χωρίς να γίνεται αντιληπτός ο ακριβής λόγος της διπλής εμφάνισης, γίνεται ωστόσο αντιληπτό ότι έχουμε την εξέλιξη διαδοχικών συμβάντων. Ο Κάλας παρατηρεί ότι «η αίσθηση της συνέχειας διασπάται, ώστε να ενισχυθεί η αίσθηση που προκαλούν τα αυτονομημένα συμβάντα-αυτονομημένα άλλα όχι απομονωμένα, όπως συμβαίνει στον Τζιότο ή στα κινούμενα σχέδια. Η συνολική εντύπωση είναι ατελής, μεταδίδοντας το κλίμα των επιμέρους συμβάντων»¹⁷⁹. Η τέχνη του Ρίβερς βέβαια, ο

¹⁷⁷ Ο. π., σελ. 70

¹⁷⁸ Κάλας Νικόλας, «Αμερικάνοι Κληρονόμοι», ο. π., σελ 51

¹⁷⁹ Ο. π., σελ. 53

όποιος ουσιαστικά ανήκει στη «δεύτερη γενιά» αφηρημένων εξπρεσιονιστών, δεν θεωρήθηκε ποτέ χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τέχνης. Ο Ρίβερς ήταν από τους πρώτους καλλιτέχνες που χρησιμοποίησε την αφήγηση και την αντικειμενικότητα της αφαίρεσης σε μια τέχνη μη αφηγηματική, με υποκειμενική προσλαμβάνουσα.

Όταν το 1950, ο Μπέρντ Νιούμαν εξέθεσε για πρώτη φορά τα μονοχρωματικά πεδία που τέμνονται από κατακόρυφες γραμμές, ο Κάλας αντιλήφθηκε στο διακηρυκτικό χαρακτήρα του έργου, τη σημαντική καλλιτεχνική του αξία. «Επιτέλους είχε εμφανιστεί ένας ζωγράφος που υιοθετώντας την αφαίρεση ως ύφος επιβεβαίωνε τη ρήση του Παρμενίδη ότι το Όν “νυν εστίν ομου παν, εν, συνεχές”»¹⁸⁰.

Οι πίνακες στους οποίους αναφέρεται ο Κάλας είναι η *Φωνή* και το *Όνομα II* (εικ.20-21), τα όποια και εξαγρίωσαν τους κριτικούς και τους θεσμικούς φορείς της εποχής, μιας και βρήκαν το έργο του Νιούμαν ακατανόητο. Επιπλέον οι ομότεχνοι του καλλιτέχνες, θεωρώντας ότι προδίδει τις αρχές του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού τον εξοστράκισαν από το κίνημα. Στην έκθεση που πραγματοποιήθηκε τον επόμενο χρόνο εκτός του Πόλοκ δεν παραβρέθηκε κανένας από τους συναδέλφους του και δεν πουλήθηκε κανένας πίνακας. Όμως στα επόμενα χρόνια καλλιτέχνες όπως ο Τζάσπερ Τζονς (εικ.22) και ο Φρανκ Στέλα (εικ.23) θα δουν το έργο του με θαυμασμό και θα ανακαλύψουν στοιχεία που θα ωθήσουν τη δική τους τέχνη¹⁸¹.

Μια από τις κατηγορίες που ακούγονταν εις βάρος του ήταν ότι όλοι οι πίνακες του ήταν ίδιοι. Προφανώς το κοινό δεν ήταν έτοιμο να κατανοήσει τις διαφορές, καθώς και την αυτονομία του ενός έργου από το άλλο. Πολύ αργότερα όταν ο Νιούμαν θεωρείται πλέον πρόδρομος της «συστημικής τέχνης», βασικό χαρακτηριστικό της οποίας είναι η επαναληπτικότητα, ο Κάλας θα γράψει για το έργο *Σταθμούς του Σταυρού* (εικ.24), «παρά την επανάληψη της ίδιας βασικά ιδέας δεκατέσσερις φορές, η αντίθεση λευκών και μαύρων επιφανειών, στενότερων και φαρδύτερων χρωματικών πεδίων, έντονων και αδύναμων γραμμών, δεν εκμηδενίζεται ποτέ. Κάθε πίνακας είναι ένας κολοφώνας. Ο νους αντλεί μια εικόνα έντασης από την

¹⁸⁰ Κάλας Νικόλας, «Το Θέμα στο έργο του Μπάρντ Νιούμαν», ο. π., σελ 248. Το άρθρο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο *Arts Magazine*, το Νοέμβριο του 1967

¹⁸¹ Bois, Yve-Alain, «Η δεύτερη έκθεση του Μπάρντ Νιούμαν αποτυγχάνει:[...]» στο Foster, Hall, Krauss, Rosalind, Bois Yve- Alain, Buchloh, Benjamin H.D., *Η Τέχνη από το 1900, μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, ο. π. σελ., 362-364

επιφάνεια όπου βρίσκεται το κυριολεκτικό νόημα που κατεξοχήν περιγράφεται στις γραφές. Και ξέρουμε πολύ καλά τι πίστευε ο Ιησούς για τις γραφές»¹⁸²

Από τους πρώτους καλλιτέχνες που αντιλήφθηκαν και έθεσαν μέσω της τέχνης τους το νέο αυτό αίνιγμα ήταν ο Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ (εικ.25-27) και σε αυτόν ο Κάλας διαβλέπει την νέα εποχή, ότι δηλαδή «ο Εξπρεσιονισμός δεν είναι απαραίτητο να είναι ούτε εικονιστικός, ούτε αφηρημένος, αφού μπορεί να είναι απλά ατονικός»¹⁸³. Στο εκτεταμένο κείμενο κριτικής που αφιερώνει στο έργο του καλλιτέχνη διακρίνονται οι τομές εκείνες που αποτελούν κατά κάποιο τρόπο αφετηρία για την επομένη γένια καλλιτεχνών. Στα έργα του ο Κάλας διαβλέπει όλες εκείνες τις αρετές που ο ίδιος ως κριτικός θεωρούσε σημαντικές ώστε να θεωρείται σημαντικό: την αινιγματικότητα, τη σωστή διαχείριση της τυχαίου, μα πάνω από όλα τον χειρισμό των εκφραστικών μέσων με τέτοιο τρόπο που να μην καταντάει μανιέρα, αλλά αντίθετα να προκαλεί στο θεατή το συναίσθημα της έκπληξης. Στον Ράουσενμπεργκ τα χρώματα αποκτούν οντότητα. «Εικόνες και μη εικόνες, τετράγωνα και γραβάτες, σαρώνονται στο ανεμοδαρμένο μονοπάτι του χρώματος, συχνάγωνιώδες, πάντοτε εξπρεσιονιστικό. Το ύφος του Ράουσενμπεργκ στη ζωγραφική και στην επικόλληση των αντικειμένων παραμένει πάντα τόσο προσωπικό, ώστε να μην αφήνει περιθώρια να διαμορφωθεί κάποιο μοντέλο, είτε κλασικό είναι αυτό είτε μπάροκ»¹⁸⁴.

Επομένως, στο έργο *Επτά Λευκά*¹⁸⁵ (εικ.26) που είναι αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη, ο Κάλας επαινεί τον ποιητικό τρόπο με τον οποίο θέτει το ζήτημα της ετερότητας και δημιουργεί στον θεατή την ψευδαίσθηση της διαφοράς μεταξύ λευκού και λιγότερο λευκού και εγείρει ερωτήματα γύρω από το στιλπνό μαύρο και το θαμπό μαύρο. Η *Βρόμα*¹⁸⁶ αντίστοιχα θεωρείται σημαντική γιατί ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε την πράσινη εκβλάστηση που φύτρωσε στο έδαφος του έργου στο οπτικό πεδίο του θεατή. Όπως ο Ντυσάν διατήρησε το σπασμένο γυαλί στο έργο του για να δηλώσει την παρεμβολή της τύχης στη δημιουργία με τον ίδιο τρόπο Ράουσενμπεργκ αφήνει την εκβλάστηση να πυροδοτήσει στο έργο του κρυφά νοήματα. Στο έργο *Μάντης*¹⁸⁷ θα λέγαμε ότι ο Κάλας τονίζει την τάση του καλλιτέχνη να μετασηματίσει τα μορφότυπα σε σύμβολα. Τα γράμματα που διακρίνονται ΒΙ και

¹⁸² Ο. π., σελ. 255

¹⁸³ Κάλας, Νικόλας, «Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ», *Η Τέχνη την Εποχή της Διακύβευσης*, ο. π., σελ. 218

¹⁸⁴ Ο. π., σελ. 215

¹⁸⁵ Ο. π., σελ. 208

¹⁸⁶ Ο. π., σελ. 209

¹⁸⁷ Ο. π., σελ. 213

CO που, σύμφωνα με τον Κάλας, ίσως αντιπροσωπεύουν τις λέξεις Bisexuality(=αμφιφυλία) και Copulation(=συνουσία) αποκτούν τη μορφή συμβόλων που επιδέχονται ερμηνεία και εντέλει αφηγούνται μια ιστορία. Επιπλέον το απόκομμα της εφημερίδας με τη νοσοκόμα που έγινε απαγωγέας, ένα πρόσωπο της σύγχρονης του καλλιτέχνη πραγματικότητας, δεν μπορεί παρά να μετατρέπεται σε σύμβολο, που μάλιστα ορίζει την πορεία της ερμηνείας.

Ωστόσο, το πιο σημαντικό στοιχείο που προσέφερε ο Ράουσενμπεργκ στην τέχνη της εποχής του, ήταν ότι άντλησε τα θέματα του από την καθημερινότητα των μέσων μαζικής ενημέρωσης και των διαφημίσεων συνδυάζοντας άσχετα μεταξύ τους γεγονότα, που μπορεί να διαδραματίζονται σε ένα οποιοδήποτε χωρό ή χρόνο, και χρησιμοποιώντας ανόμοιες τεχνικές, δημιούργησε έργα τέχνης. «Ο Ράουσενμπεργκ παραμορφώνει τα μορφότυπα, κάνει τατουάζ στην πραγματικότητα, ζωοτομεί παραισθήσεις»¹⁸⁸ και με τον τρόπο αυτό «συλλαμβάνει και αποδίδει την εμπειρία του ταυτόχρονου που έχει κανείς όταν, ακούγοντας ένα λόγο του προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών ή την αντίστροφη μέτρηση πριν από μια εκτόξευση από το Ακρωτήριο Κέννεντυ, ρίχνει την ίδια στιγμή ματιές στις σελίδες με τα καλλιτεχνικά νέα ή τις διαφημίσεις του περιοδικού *Life*»¹⁸⁹.

Εξίσου σημαντικό με το έργο του Ράουσενμπεργκ (εικ. 25-27) είναι αυτό του Τζάσπερ Τζονς, ο οποίος με το έργο του πραγματικά σηματοδότησε την μεταβατική αυτή περίοδο της αμερικανικής τέχνης. Όταν το 1955 παρουσίασε στο αμερικάνικο κοινό τις αμερικανικές σημαίες (εικ.28), «από εθνικό έμβλημα η σημαία γίνεται σύμβολο αμφισημίας· από διακριτικό, μετατρέπεται σε ποίηση»¹⁹⁰. Με τον Τζονς «το αίνιγμα» έγινε πάλι στοιχείο της τέχνης. Ο Κάλας θα ασχοληθεί εκτεταμένα με το έργο του Τζονς καθώς στη συνέχεια μοιράζονται το ίδιο ενδιαφέρον γύρω από τα γλωσσικά παιχνίδια και το «άρρητο» στο έργο τέχνης.

Την επόμενη δεκαετία με την ανάδυση της Πόπ Άρτ και την αλλαγή των πολιτικών συνθηκών ο Κάλας βρίσκεται στο προσκήνιο διεκδικώντας για άλλη μια φορά την «κοινωνική μεταμόρφωση». Προβαίνει σε εκείνο το είδος ερμηνείας όπου συνδέει την τέχνη με την ανθρώπινη κατάσταση. Η τέχνη είναι επανάσταση και ο καλλιτέχνης επαναστάτης στο βαθμό που δημιουργώντας ένα έργο θέλει με αυτό να μεταβάλλει την πραγματικότητα, καθώς θέλει να προτείνει κάτι νέο και να δώσει

¹⁸⁸ Ο. π., σελ 215

¹⁸⁹ Ο. π., σελ.231

¹⁹⁰ Κάλας, Νικόλας, «Αμερικάνοι Κληρονόμοι», *Η Τέχνη την Εποχή της Διακόβευσης*, ο. π., σελ.56

διαφορετικά ερεθίσματα σκέψης. Ιδιαίτερα η Μοντέρνα Τέχνη, στα πλαίσια της οποίας έχουν προκληθεί τόσες αλλαγές, είτε στη φόρμα, είτε στο περιεχόμενο, δεν μπορεί να μην είναι επαναστατική και να γίνεται κατεστημένο. Η ευθύνη για αυτή την κατάσταση βαραίνει τους εφόρους των μουσείων μοντέρνας τέχνης και τους κριτικούς τέχνης οι οποίοι με τις φορμαλιστικές αναλύσεις τους, κενές βαθύτερου περιεχομένου, απομακρύνουν το κοινό από την ουσία της τέχνης. Σε έναν από τους αφορισμούς¹⁹¹ που κατά καιρούς είχε δώσει ο Κάλας γράφει: «η ποίηση πρέπει να βλέπεται, όχι να ακούγεται · η μουσική πρέπει να είναι σκληρή ως το κόκαλο · η ζωγραφική πρέπει να σκέφτεται»¹⁹².

II. Ο Καλλιτέχνης και η ευθύνη της κοινωνικής μεταμόρφωσης

Με την άφιξη του στις Η.Π.Α και στη συνέχεια σε όλη τη δεκαετία του '40, ο Κάλας προσεγγίζει τα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα της εποχής του διαμέσου της ανάλυσης εννοιών και ερωτημάτων της ηθικής φιλοσοφίας. Στα πλαίσια αυτά τίθεται το ζήτημα της ευθύνης του καλλιτέχνη απέναντι στην ιστορία με την ενεργή συμμετοχή στη μεταμόρφωση της κοινωνίας.

Το πρώτο κείμενο στο οποίο τίθεται το ζήτημα της ευθύνης του ποιητή στην μεταμόρφωση του κόσμου είναι στο «Προλεγόμενα σε ένα τρίτο υπερρεαλιστικό Μανιφέστο» και στη συνέχεια στο *Confound the Wise*, όπου και διευρύνει την επιχειρηματολογία του έργου *Εστίες Πυρκαγιάς* παραθέτοντας εδώ την άποψη, ότι όντας η ποίηση επαναστατικό «όπλο» στα χέρια του ποιητή, η ευθύνη για τη διαχείριση του μέσου και η συμβολή του καλλιτέχνη στη μεταμόρφωση της κοινωνίας βαραίνει αποκλειστικά τον ίδιο. Ωστόσο, στο κείμενο αυτό το ζήτημα της ηθικής ευθύνης του ποιητή θα λέγαμε ότι είναι πιο ισχυρά συνδεδεμένο με το χώρο και το χρόνο. Ο «ποιητής» είναι υποχρεωμένος να πάρει θέση απέναντι στη συγκεκριμένη συγκυρία, που είναι ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και ως κίνημα «διεθνιστικό» να κάνει νέο κέντρο του τις Ηνωμένες Πολιτείες.

¹⁹¹ Ο Κάλας κατά καιρούς είχε διατυπώσει κάποιες βασικές ιδέες του αποφθεγματικά και σε αρκετές περιπτώσεις με αιγισματική ή ακόμα και ειρωνική διάσταση. Πολλοί βέβαια από τους αφορισμούς αυτούς βασίζονταν σε λογοπαίγνια που στην ελληνική μετάφραση χάνουν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό το χαρακτήρα τους.

¹⁹² Κάλας, Νικόλας, «Εν Μέσω Σιωπής», *Η Τέχνη την Εποχή της Διακόβευσης*, ο. π., σελ. 275

Στο *Confound the Wise*, από το πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «The lights of the words», ο Κάλας θέτει το ζήτημα του καθήκοντος του ποιητή να διατηρήσει τη «διαύγεια[lucid]» της σκέψης του σε καιρούς αντιδραστικούς, όπως την περίοδο του Φασισμού¹⁹³. Στις εστίες πυρκαγιάς ο Κάλας εφαρμόζει το σχήμα του στην πολιτική κατάσταση της Ευρώπης, τονίζοντας πρώτα από όλα την ευθύνη των αριστερών δυνάμεων, που είχαν υποστεί «μαζοχιστική αντιστροφή», να επαναστατήσουν αποκτώντας σαδιστική συμπεριφορά¹⁹⁴. Στο *Confound the Wise*, η ευθύνη μετατίθεται αποκλειστικά στον ποιητή, που σύμφωνα με τον Κάλας, αφού με το έργο του διεκδικεί να μεταμορφώσει τον Κόσμο, δεν μπορεί παρά να είναι επαναστάτης. Ο πραγματικός καλλιτέχνης δεν αναζητά δυνατότητες φυγής και η τέχνη του δεν μπορεί παρά να ερεθίζει και να εξεγείρει τα συναισθήματα και όχι να ηρεμεί και να καταπραΰνει τις ανθρώπινες ανησυχίες: «Από τη λέξη στη πράξη, από τη δράση σε μια καινούρια λέξη»¹⁹⁵. Στέκεται σκεπτικός και κριτικός απέναντι στο δρόμο που έχουν πάρει κάποιοι ποιητές, στους οποίους διακρίνει τάσεις πνευματιστικής αντίληψης για τη ζωή και απομάκρυνση αντίστοιχα από την κοινωνική πάλη και την πολιτική. Η παραπάνω αμφίδρομη διαδικασία οδηγεί στη διαρκή διάθεση για μεταμόρφωση κατά συνέπεια στη διαρκή επανάσταση που είναι συνώνυμη με τη φύση του καλλιτέχνη: «Πιστεύω ότι το όραμα του ποιητή πρέπει να είναι διαβολικό, ότι πρέπει να έχει ένα κακό μάτι εάν το φως πρόκειται να πέσει πάνω σε νέες εικόνες και νέας φόρμες πρόκειται να υπάρξουν»¹⁹⁶. Το τελευταίο αυτό απόσπασμα χαρακτηρίζει όχι μόνο το ποιητικό, αλλά πολύ περισσότερο το κριτικό έργο του Κάλας.

Η μυστικιστική αντίληψη για τη ζωή, είναι στάση υποταγής και μαζοχιστικής συμπεριφοράς γιατί παραπέμπει στη ταπεινότητα, ενώ η επανάσταση είναι πράξη υπερηφάνειας. Ο ποιητής πρέπει να αντιστέκεται σε θρησκευτικές και μυστικιστικές πρακτικές που ουσιαστικά πολεμούν την επανάσταση. Είναι πρώτα από όλα ευθύνη του ποιητή να αντισταθεί και να πολεμήσει τις αντιδραστικές δυνάμεις της αστικής τάξης, η οποία από τον φόβο για το άγνωστο-σημείο των καιρών έχει στραφεί σε άλλους δρόμους. «Ας αντιπαραθέσουμε υπερηφάνεια στην ταπεινότητα, την ευχή της κατάκτησης στη διαφυγή, στον ελεύθερο άνθρωπο τον δούλο, την ποίηση στην προσευχή, τα δικαιώματα στην υποταγή, τη δράση στην ομολογία.[...]αυτός ο

¹⁹³ Ο. π., σελ. 18

¹⁹⁴ Κάλας, Νικόλας, *Εστίες Πυρκαγιάς*, ο.π., σελ. 169-171

¹⁹⁵ Ο. π., σελ. 41

¹⁹⁶ Ο. π., σελ 267

άνθρωπος έχει κάθε λόγο να είναι περήφανος, να έχει πίστη στον εαυτό του[...] δεν έχει κανένα λόγο να υιοθετεί μαζοχιστική, αντεπαναστατική συμπεριφορά. Το μέλλον του ποιητή πρέπει πάντα να παραμένει στα ίχνη του δρόμου της κατάκτησης»¹⁹⁷. Ο Κάλας σε αυτό το σημείο πιθανότατα ασκεί μια έμμεση κριτική στην άποψη του Μπρετόν για την αναζήτηση νέων μύθων.

Η τέχνη και η πολιτική είναι δρόμοι παράλληλοι και πρέπει να μείνουν ανεξάρτητοι έως το σημείο που η τέχνη δεν θα εξυπηρετεί πολιτικές σκοπιμότητες. Ωστόσο, στο σημείο που ο ένας επηρεάζει τον άλλο, όταν οι συνθήκες είναι αντιδραστικές και ωθούν την κοινωνία προς την οπισθοδρόμηση, είναι χρέος του καλλιτέχνη, που είναι από τη φύση του επαναστάτης να την οδηγήσει στο δρόμο της επανάστασης: «ο ποιητής γεμίζει τον αέρα με την πνοή της επανάστασης»¹⁹⁸. Πιστός στην υπερρεαλιστική αρχή της επαναστατικότητας και της πρόθεσης του καλλιτέχνη για μεταμόρφωση, ακόμα και στο ποίημα του «Αγωνία μέσα στο Πλήθος»¹⁹⁹, διαμορφώνει το χαρακτήρα ενός προκλητικού ποιητή που προκαλεί την κοινωνία να επαναστατήσει εναντίον του τύραννου και των οπαδών του.

Την ίδια περίπου εποχή που επεξεργάζεται το θέμα αυτό στο *Confound the Wise* και κάτω υπό την επιρροή της δυσανασχέτησης που είχε προκαλέσει η φρικαλεότητα του Φασισμού, ο Κάλας σε μια σειρά από άρθρα όπως το «Liberty is Intolerant» και το «Notes on Liberty», θέτει το θέμα της ευθύνης του καλλιτέχνη με πιο σαφή τρόπο: σε καιρούς αντιδραστικούς η προσωπική ευθύνη του καλλιτέχνη είναι πρώτα από όλα απέναντι στην ελευθερία. Ο καλλιτέχνης οφείλει να βρίσκεται σε ετοιμότητα ώστε να «τσακίσει» οποιονδήποτε προσπαθήσει να στερήσει την ελευθερία με ύπουλο τρόπο ή προδοσία²⁰⁰. Τον επόμενο χρόνο ο Κάλας, επανερχόμενος στην επαναστατική ηθική, όπως την έθεσε στις *Εστίες Πυρκαγιάς* θεωρεί ότι ο άνθρωπος θα μπορέσει να ξεπεράσει τα εμπόδια που θέτει η αντιδραστική κοινωνία και να αναλάβει ατομική ευθύνη, μόνο όταν μεταμορφώσει τις ασυνείδητες επιθυμίες του σε συνειδητές²⁰¹.

Η αλήθεια είναι, πάρα το γεγονός ότι το ηθικό ζήτημα της υπευθυνότητας του καλλιτέχνη απέναντι στο ιστορικό γίνεσθαι απασχόλησε έντονα τη σκέψη του Κάλας και πέρα από τα όρια της συγκεκριμένης δεκαετίας, ο Κάλας στο *Confound*

¹⁹⁷ Ο. π., σελ. 20

¹⁹⁸ Ο. π., σελ 40

¹⁹⁹ Κάλας Νικόλας, *Δεκαέξι Γαλλικά ποιήματα και Αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς*, ο. π, σελ.46-47

²⁰⁰ Calas, Nikolas, «Liberty is Intolerant, ό. π., σελ. 3

²⁰¹ Calas, Nikolas, «Notes on Liberty», *View*, v.2., no.2, Μάιος 1942, σελ.22

the Wise θέτει το ζήτημα της ευθύνης του ποιητή, του καλλιτέχνη γενικότερα, σε σχέση με την κοινωνική, πολιτική, ακόμα και την προσωπική μεταμόρφωση σε κοινωνίες ελεύθερες ή απολυταρχικές, σε χρόνους προοδευτικούς ή αντιδραστικούς. Είναι ένα θέμα που θα τον απασχολήσει σε όλη τη μετέπειτα πνευματική του πορεία και θα μπορούσαμε να πούμε ότι κατά κάποιο τρόπο συνέβαλε στη διαμόρφωσή της. Η ευθύνη του καλλιτέχνη, ανάλογα τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που επικρατούν σε κάθε κοινωνία και σε κάθε εποχή μεταβάλλεται. Μετά τη λήξη του πολέμου, όπου οι περισσότεροι υπερρεαλιστές επέστρεψαν στην Ευρώπη και στις Ηνωμένες πολιτείες είχε αρχίσει να διαφαίνεται η δύναμη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, ο Κάλας άρχισε να θέτει ξανά στα θεωρητικά του κείμενα το ζήτημα της ευθύνης του καλλιτέχνη απέναντι στη μεταμόρφωση της κοινωνίας.

Στο κείμενο του Καταλόγου της έκθεσης «Bloodflames»²⁰² ο Κάλας τονίζει την πίστη του στον κοινωνικό ρόλο του καλλιτέχνη και στα «συναισθηματικά ερεθίσματα» που αυτός θα παρέχει ώστε να ενισχυθεί η πίστη του κοινού στην ατομική ελευθερία. Καταδικάζει κάθε μορφή «προγραμματικής τέχνης» και αποδοκιμάζει τη θέση αυτών που θεωρούν ότι η ολοκληρωτική ελευθερία στη τέχνη, οδηγεί σε ανεύθυνη στάση. Ο Καλλιτέχνης που έχει συνείδηση της ευθύνης που φέρει, ιδιαίτερα σε περιόδους κρίσης, ότι θέμα ή φόρμα διαλέξει για να εκφραστεί το έργο του θα είναι επαναστατικό: «σε αυτές τις περιόδους, που τα καταναγκαστικά στοιχεία συντρίβουν την παρόρμηση του ατομικού, η έμφαση πρέπει να δοθεί στα απελευθερωτικά στοιχεία της τέχνης. Αντίθετα, όποτε η τέχνη γίνεται τόσο ανεύθυνη, είναι απαραίτητο να δοθεί έμφαση στο μαγικό χαρακτήρα των απροσδόκητων συνειρημών και να αντιπαρατεθούν στις αντίστοιχες μηχανιστικές κατασκευές. Ο Καλλιτέχνης αιωρείται διαρκώς ανάμεσα στην εξωστρέφεια της μαγείας και την εσωστρέφεια της ελευθερίας»²⁰³.

Την ίδια χρονιά στο άρθρο «Escape to Insanity»²⁰⁴ ο Κάλας τονίζει την δύναμη της τέχνης να προβάλλει αντίσταση σε καιρούς ολοκληρωτικών και συντηρητικών καθεστώτων. Μπορεί να μη ζούσε πια υπό την κυριαρχία ολοκληρωτικού καθεστώτος, βίωνε ωστόσο το ξεκίνημα ενός εξαιρετικά συντηρητικού πολιτεύματος, και απέναντι σε αυτό η ατομική ευθύνη του καλλιτέχνη έπρεπε να καλλιεργηθεί. Για αυτό τον επόμενο χρόνο γίνεται ιδιαίτερα καυστικός

²⁰² Calas, Nikolas, «Blood flames», *Hugo Gallery*, Νέα Υόρκη, 1947, σελ 3.

²⁰³ Ο.π., σελ. 5-6

²⁰⁴ Calas, Nikolas, «Escape to Insanity», *New Leader*, v.30, no31, 2 Αυγούστου, 1947, σελ. 11

σχολιάζοντας στο «Avant-Garde and Patterns»²⁰⁵ τρεις νέους συγγραφείς που καταπιάνονταν με την πειραματική τέχνη. Σύμφωνα με την άποψη του το μεγαλύτερο λάθος τους είναι ότι δεν αναλύουν την εμπλοκή των διαπροσωπικών σχέσεων και έτσι «είναι περισσότερο παρατηρητές παρά προφήτες, γοητευμένοι από την δυσαρμονία των ανθρώπινων σχέσεων και αδιάφοροι για τη μοίρα του ανθρώπινου είδους»²⁰⁶. Εδώ παρατηρούμε ότι ο Κάλας χαρακτηρίζει ως ανεύθυνη στάση του καλλιτέχνη την απλή «παράθεση» και «παρατήρηση», αλλά μετά από δεκαπέντε χρονιά, έχοντας προηγηθεί ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός θα βρει επαναστατική την «παρατήρηση» της Ποπ Άρτ.

Το 1948 επίσης θα δημοσιεύσει το αξιοσημείωτο άρθρο για την μεταπολεμική κριτική «The Laocoon: An Approach to Art Criticism»²⁰⁷, στο τέλος του οποίου θέτει για άλλη μια φορά το θέμα της ατομικής ευθύνης, η οποία βέβαια τώρα δεν αφορά μόνο τον καλλιτέχνη, αλλά βαραίνει και τον κριτικό. Η πολιτιστική κατάσταση της Νέας Υόρκης, με την όλο και αυξανόμενη επιρροή του φουρμαλισμού και την εμμονή για την επικράτηση μιας «αμερικάνικης τέχνης», με εθνικά χαρακτηριστικά, έπεισαν τον Κάλας ότι η ευθύνη του κριτικού είναι ανάλογη με αυτή του καλλιτέχνη.

Ορίζει, με βάση την ανάλυση ιστορικών εννοιών, δύο βασικούς τύπους κριτικού, «αυτού που αγάπα την ελευθερία», δηλαδή του *Ρομαντικού*, όπως ο Μπρετόν και αυτού που αρέσκεται «στην υπεράσπιση της τάξης», που είναι ο *Κλασικιστής*, όπως ο Πανόφσκι (Panofsky). Ο Τελευταίος ως χαρακτηριστικό παράδειγμα κλασικιστή στοιχειοθετεί την ερμηνεία του έχοντας ως πρωταρχική αξία τις αντικρουόμενες δυνάμεις: «χάος – τάξη», αλλά σε αυτή την αξία ο Μπρετόν αντιπαραθέτει τις επίσης αντικρουόμενες δυνάμεις: «Φόβο και Ελευθερία».²⁰⁸

Ο Κάλας σύμφωνος με τον Μπρετόν σημειώνει ότι οι οπισθοδρομικές τάσεις καλλιουργούν στο πεδίο της τέχνης το φόβο, «φόβο για την έμπνευση, φόβο για την φαντασία» και εντέλει «φόβο για την ελευθερία». Διακρίνει λοιπόν στην πολιτιστική κατάσταση της εποχής του αντιδραστικές δυνάμεις, που αποπροσανατολίζουν τόσο τους καλλιτέχνες, όσο και τους κριτικούς, από την ουσία της τέχνης. Μέσα στη χαοτική αυτή κατάσταση, οι «ουμανιστές», όπως ο Πανόφσκι ακολουθούν το δρόμο

²⁰⁵ Calas, Nikolas, «Avant-Garde and Patterns», *New Leader*, v.31, no7, 14 Φεβρουαρίου, 1948, σελ. 12

²⁰⁶ Ο.π.

²⁰⁷²⁰⁷ Calas, Nikolas, «The Laocoon: An Approach to Art Criticism», *College Art Journal*, v.8, no15, 268- 277

²⁰⁸ Ο. π., σελ 274-275

της εξέλιξης προς τα πίσω επανεκτιμώντας τις αξίες της τέχνης του παρελθόντος. Η μεταπολεμική τέχνη έχασε το προσανατολισμό της και επομένως «γίνεται δύσκολη η αποτίμηση του ταλέντου καθώς τα υπάρχοντα κριτήρια της εξέλιξης είναι υποτιμημένα».

Οι παραπάνω συνθήκες επέτρεψαν την εμφάνιση ενός νέου τύπου κριτικού τέχνης, του Πραγματιστή, ο οποίος όπως περιγράφεται από τον Κάλας «μειώνει την πραγματικότητα σε εμπειρία και νόημα». Ο κριτικός αυτός συνεχίζει βέβαια να ενθαρρύνει αυτή την κατάσταση αποπροσανατολίζοντας ακόμα περισσότερο το κοινό από την ουσία της τέχνης. «Εφοδιασμένος με εργαλεία και νόημα-ανάμεσα στα οποία τα δολάρια σίγουρα δεν παραβλέπονται- θα καλύψει την χώρα με Μουσεία και τους τοίχους των μουσείων με εικόνες· και από αυτά τα δεδομένα θα προχωρήσει για να αναπτύξει την θεωρία του για την τέχνη. Στην ουσία ένας υποκειμενιστής, ο πραγματιστής, υπερεκτιμά την ανθρώπινη δύναμη στο να υπερβεί τις ανθρώπινες συνθήκες και υποτιμά την πραγματικότητα καθώς αντικρούεται από την εμπειρία»²⁰⁹.

Στην κατηγορία αυτή σίγουρα ανήκουν κάποιοι από τους διευθυντές των Μουσείων Μοντέρνας Τέχνης των Ηνωμένων Πολιτειών, οι οποίοι αξιοποιώντας σε αυτό το θεσμό διαμόρφωσαν τις προϋποθέσεις για μια περιγραφική προσέγγιση της τέχνης. Μαζί με αυτούς ο Γκρίνμπεργκ και οι όμοιοι του καθιέρωσαν τα μέσα της ανάλυσης και εισήγαγαν τον φορμαλισμό ως κυρίαρχο δόγμα.

«Απέναντι λοιπόν στην αγαπημένη σύγκριση του πραγματιστή για το μυαλό και την τέχνη, με εργαλεία και όργανα, θα αντιπαραθέσουμε την σύγκριση του ιστορικού υλισμού, του μυαλού και της τέχνης με όπλα, αλλάζοντας την έμφαση από την (υποκειμενική) δουλειά στο (αντικειμενικό) εμπόδιο. Η κουλτούρα είναι όπλο στον αγώνα για την ελευθερία»²¹⁰. Απέναντι λοιπόν στο φόβο που προκαλεί η εξέλιξη της τέχνης και γενικότερα του πολιτισμού, ο Κάλας αντιπαραθέτει την ελευθερία, η οποία μπορεί να κατακτηθεί όταν καλλιτέχνες και κριτικοί απελευθερωθούν από τα ταμπού και τις συμβάσεις, όταν ο κριτικός στρέψει το βλέμμα του απέναντι στο άτομο, στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε καλλιτέχνη, οφείλει να αναγνωρίσει το ταλέντο. Ένας καλλιτέχνης είτε είναι «αφηρημένος», είτε «αναπαραστατικός», είτε ακολουθεί «κλασικιστική» τάση, είτε «ρομαντική», εάν δημιουργεί με έμπνευση και φαντασία τότε το αποτέλεσμα θα είναι μοναδικό. Τότε το έργο τέχνης θα είναι αποκάλυψη.

²⁰⁹ Ο. π., σελ. 275

²¹⁰ Ο. π

Το δίπολο αυτό φόβος-ελευθερία μας παραπέμπει στο έργο που ο Έριχ Φρομ είχε δημοσιεύσει το 1942, *Ο Φόβος Μπροστά στην Ελευθερία*²¹¹, το οποίο αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Στο έργο αυτό ο Φρομ ισχυρίζεται ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να κερδίσει καμία αληθινή ελευθερία γιατί παρόλο που έχει κατακτήσει σημαντικές ατομικές ελευθερίες υποφέρει από κοινωνική και ηθική μοναξιά η οποία πάντα προκαλούσε φόβο και ανασφάλεια. Μπροστά σ' αυτή τη μοναξιά το άτομο είτε επιλέγει να συμβιβαστεί με κανόνες και πρότυπα προκειμένου να γίνει αρεστό και να καταφέρει αυτό που θέλει να πετύχει, αλλοτριώνοντας έτσι την προσωπικότητά του, είτε αντιμετωπίζει τις δυσκολίες που επέρχονται ακολουθώντας μια όχι και τόσο συμβιβαστική οδό. Σύμφωνα λοιπόν με το Φρομ, Ο Γερμανικός λαός δέχθηκε το φασισμό και απαρνήθηκε την ελευθερία του εξαιτίας του φόβου της απομόνωσης.

Ο Κάλας παρόλο που όπως είδαμε δέχεται την ερμηνεία του Φασισμού με τη χρήση ψυχαναλυτικών μεθοδολογικών εργαλείων, δεν θα μπορούσε να συμφωνήσει με την παραπάνω θέση του Φρομ. Το παραπάνω θέμα έχει αναλύσει διεξοδικά η Lena Hoff σε ένα υποκεφάλαιο της διδακτορικής της εργασίας με τίτλο «Ορισμός της Ελευθερίας και της Ευθύνης»²¹². Σε ένα αδημοσίευτο κείμενο του Κάλας με τίτλο «A Psychoanalyst Escape from Reality», το οποίο η Hoff το προσαρτεί στη μελέτη της (ως Παράρτημα 5) διαπιστώνουμε ότι ο είχε ετοιμάσει κείμενο στο οποίο ουσιαστικά αμφισβητούσε τη θέση του Φρομ, θεωρώντας ότι ήταν «αποτέλεσμα της αποτυχίας του Φρομ να δώσει ένα ψυχολογικό ορισμό της ελευθερίας»²¹³. Ο Κάλας αντίθετα πιστεύει ότι οι Γερμανοί δεν απαρνήθηκαν την ελευθερία τους αλλά την ευθύνη της. Θεωρεί ότι η θέση του Φρομ δεν έχει βαρύτητα από τη στιγμή που οι γερμανοί εργάτες δεν ρωτήθηκαν γιατί έχασαν την εμπιστοσύνη τους στη δική τους τάξη, στην πολιτική τους παράταξη και στους αρχηγούς της πρώτης σειράς²¹⁴.

Αυτό το τελευταίο ερώτημα που ο ίδιος ο Κάλας θέτει θα λέγαμε ότι προέκυψε από την πίστη του, ότι στην ουσία στη Γερμανία αποδυναμώθηκε η ταξική συνείδηση και επομένως η βασική κοινωνική τάξη, η οποία μπορεί να ανατρέψει τις αντιδραστικές δυνάμεις «το προλεταριάτο» έχασε το προσανατολισμό του. Μια θέση στην οποία ο ίδιος επανέρχεται και τα επόμενα χρόνια. Ωστόσο πρέπει

²¹¹ Φρομ, Έριχ, *Ο Φόβος Μπροστά στην Ελευθερία*, μτφ Δημήτρης Θεωδορακάτος, εκδ: Μπουκουμάνης, Αθήνα, 1971

²¹² Hoff, Lena, *Surrealism and Art Criticism: The Cultural Politics of Nicolas Calas*, phd thesis, University of Birmingham, σελ. 163-177

²¹³ Ο. π. σελ. 170

²¹⁴ Ο. π. σελ. 170

να πούμε ότι το θέμα της ατομικής ευθύνης του καλλιτέχνη και στη συνέχεια του κριτικού ξεκίνησε να τίθεται τόσο αποφασιστικά από τον Κόλας μετά από το 1942 και μετά, έτος δημοσίευσης του συγκεκριμένου έργου από το Φρομ.

Στη δεκαετία του 60 με την άνοδο της Νέας Αριστεράς και την δυναμική επάνοδο του Κάλας στην πολεμική κριτική, διαπιστώνεται ότι μέσα από τη τακτική στήλη του περιοδικού *Village Voice*, μεταξύ 1964-1966, θέτει ξανά το θέμα της ευθύνης του καλλιτέχνη, τονίζοντας την αναγκαιότητα της επαναστατικής τέχνης, διαμορφώνοντας έτσι ένα συνδεδετικό κρίκο με τα κείμενα της δεκαετίας του '40. Έτσι, το 1961 θέτει ξανά το ζήτημα της ηθικής ευθύνης που έχει ο καλλιτέχνης απέναντι καταρχήν στον εαυτό του και την τέχνη του, αλλά και απέναντι στο κοινωνικό σύνολο. Στο άρθρο του «Action In and Out of Painting» στρέφεται εναντίον του Harold Rosenberg, ο οποίος υποστηρίζει ότι στην *Action Painting* το έργο είναι αχώριστο από την καλλιτεχνική δράση και ότι «η νέα ζωγραφική ξεπέρασε κάθε διαχωρισμό μεταξύ τέχνης και ζωής»²¹⁵. Για τον Κάλας η παρατήρηση αυτή σήμαινε όχι μόνο την απομάκρυνση των καλλιτεχνών από την πολιτική δράση αλλά και την μετατροπή της τέχνης σε ένα κοινωνικό γεγονός που απλά θα συνέβαινε ανάμεσα σε άλλα όμοια. Ωστόσο, η επιτυχία αυτών των «γεγονότων», μετατρέπει την τέχνη σε κοινωνική εκδήλωση και στρέφει τον καλλιτέχνη στην αναζήτηση κοινωνικών επαφών. Πρόκειται για πλήρη αποπροσανατολισμό της καλλιτεχνικής δημιουργίας. «το πρόβλημα με τη θεωρία του Rosenberg δεν είναι ότι είναι ψευδής, αλλά ότι σταδιακά γίνεται αληθινή. Σήμερα οι κυβερνήσεις στο Δυτικό κόσμο, αντιμετωπίζουν τις μοντέρνες εικόνες σαν μια περίπτωση για μια σειρά διεθνών εορτών»²¹⁶.

²¹⁵ Calas, Nikolas, «Action In and Out of Painting», *New Politics*, V. 1, no.4, Καλοκαίρι 1961, σελ. 119-122, σελ. 121

²¹⁶ Ο. π., σελ. 120

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο

Η νέα υπερρεαλιστική προοπτική και η Πόπ Άρτ

Ο Κάλας ίσως αποτελεί τον μοναδικό υπερρεαλιστή που, στις αρχές του 1960, υποστήριξε θερμά την άνοδο της Πόπ Άρτ στις ΗΠΑ. Το θέμα αυτό προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς η θεματική και οι αρχές του νεώτερου αυτού κινήματος είναι εκ διαμέτρου αντίθετες με εκείνες του «Υπερρεαλισμού». Ωστόσο, προσπαθώντας κάποιος να διερευνήσει τον τρόπο που αντιμετώπισε ο Κάλας την Πόπ Άρτ, συναντά το ζήτημα του Υπερρεαλισμού, καθώς σε όλα σχεδόν τα κείμενα που αφορούν το νεώτερο κίνημα, υπάρχουν αναφορές στον Υπερρεαλισμό, κυρίως σε επίπεδο σύγκρισης ως προς τις ομοιότητες και τις διαφορές, στον τρόπο έκφρασης και λειτουργίας. Για τον Κάλας, που εξετάζει τα δύο αυτά κινήματα διαμέσου της ιδέας της «αντί-τέχνης», η Πόπ Άρτ αποτελεί «το συμπληρωματικό αντίθετο του υπερρεαλισμού»²¹⁷.

Η Πόπ Άρτ δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την «αφύπνιση» του κόσμου από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και προκάλεσε τα εικαστικά ήθη, παρουσιάζοντας ως τέχνη έτοιμα αντικείμενα καθημερινής χρήσης και μαζικής κατανάλωσης. Η πρόκληση αυτή, η ορμή με την οποία επιβάλλονταν στο αμερικανικό, κυρίως νεανικό, κοινό, αλλά και η χαλαρή αντιμετώπιση όλων αυτών από τους καλλιτέχνες του κινήματος, έκαναν τον Κάλας ένθερμο υποστηρικτή. Ο ίδιος βέβαια δεν έπαψε ποτέ να πιστεύει στις αρχές της διπλής επανάστασης, στην τέχνη και την πολιτική, που πρέσβευε ο υπερρεαλισμός, ούτε είδε ποτέ την Πόπ Άρτ ως υποκατάστατο αυτού. Το γεγονός όμως ότι η τέχνη αυτή προκάλεσε την καθεστηκυία τάξη και η πρόκληση αυτή έγινε αντιληπτή από μια ομάδα ανθρώπων, σε συνδυασμό με το επαναστατικό κλίμα και τις νέες ιδέες που είχε φέρει την άνοδο της Νέας Αριστεράς²¹⁸, τον οδήγησαν στο να πιστέψει ότι το υπερρεαλιστικό κίνημα

²¹⁷ Κάλας, Νικόλας, *Η Τέχνη την Εποχή της Διακόβευσης*, μτφ: Ανδρέας Παππάς, Άγρα, Αθήνα, 1997, σελ. 74

²¹⁸ Ο όρος «Νέα Αριστερά» αναφέρεται κυρίως στα κοινωνικά κινήματα των δεκαετιών '60 και '70, που διεκδίκησαν μεταρρυθμίσεις σε διάφορα πεδία της κοινωνικής ζωής, αναθεωρώντας τις βασικές μαρξιστικές αρχές και προσαρμόζοντας τις κυρίως σε ζητήματα της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, παρά στην ανάλυση της κοινωνικής τάξης και του κεφαλαίου. Η «Νέα Αριστερά» αναδύθηκε από δύο βασικά γεγονότα: Την καταστολή της Ουγγρικής Εξέγερσης από τα Σοβιετικά τανκς και την εισβολή της Αγγλίας και της Γαλλίας στη Διόρυγα του Σουέζ. Τα δύο αυτά γεγονότα απέδειξαν τη βία και τον ολοκληρωτισμό των δύο κυριάρχων πολιτικών συστημάτων, του Δυτικού Ιμπεριαλισμού και του Σταλινισμού προκαλώντας κρίση ιδεολογιών και ιδεών σε παγκόσμιο επίπεδο.

θα μπορούσε να αναβιώσει. Ωστόσο, ήταν απαραίτητη προϋπόθεση η αναθεώρηση των στόχων και των αρχών του ώστε το επαναστατικό του πρόσταγμα να προσαρμόσει στις αναζητήσεις και τις ανάγκες της σύγχρονης του πραγματικότητας.

Γενικά, η επιμονή του Κάλας στην ιδέα της διαμόρφωσης νέων προοπτικών για το υπερρεαλιστικό κίνημα, είναι σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα της επιρροής του τρόπου που διαμορφώθηκε και αναδύθηκε η Νέα αριστερά²¹⁹. Η αναθεώρηση των αρχών του ορθόδοξου μαρξισμού από τους φορείς της Νέας Αριστεράς, η απήχηση των ιδεών που είχαν και ο ρόλος που αυτή έπαιξε στη διαμόρφωση ενός νέου επαναστατικού κλίματος, τον έκαναν να πιστέψει ότι αν το υπερρεαλιστικό κίνημα, επαναπροσδιόριζε τις θέσεις γύρω από τον Μαρξ, τον Φρόιντ, τα όνειρα, την τέχνη και την επανάσταση, θα μπορούσε να προσφέρει μια νέα ανατρεπτική δυναμική

Παράλληλα, οι διάχυτες αριστερές ή αριστερίζουσες απόψεις, ο έντονος ακτιβισμός, σε συνδυασμό με τη σεξουαλική απελευθέρωση που είχε επιφέρει η πολιτική αλλαγή αναζωπύρωσαν το ενδιαφέρον για τις αρχές του υπερρεαλισμού, καθώς όπως φαίνεται αποτελούσε τη τελευταία έκφραση «ρομαντικής» - με την επαναστατική έννοια- στάσης απέναντι στη ζωή, μετά τον Υπαρξισμό και τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό αντίστοιχα. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες συγκροτήθηκε μια νέα υπερρεαλιστική ομάδα από νεαρούς αμερικανούς στα μέσα της δεκαετίας του '60. Η ομάδα αυτή, πιστή στα κείμενα και τα Μανιφέστα που είχαν γραφτεί από το Μπρετόν, ακολουθούσε τις αρχές όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί τις δεκαετίες του '20 και του '30.

Ο Κάλας δεν κατόρθωσε τελικά να συνεργαστεί με την ομάδα αυτή λόγω της πραγματικά σημαντικής θεωρητικής «απόστασης», ωστόσο η αλληλογραφία που είχε με διάφορα μέλη της ομάδας φωτίζει πτυχές των θεωρητικών του κειμένων εκείνης

Συμφώνα με τον Stuart Hall Η εισβολή των σοβιετικών τανκ στη Ουγγαρία σήμανε το τέλος της σοσιαλιστικής αθωότητας, ενώ τα γεγονότα στη διώρυγα του Σουέζ αποδείκνυε την λανθασμένη αντίληψη ότι ο περιορισμός της Αγγλίας σε μικρό αριθμό αποικιών, θα έθετε τέλος στην αποικιοκρατία και του ιμπεριαλισμό. Η Νέα Αριστερά, ως επακόλουθο των δύο αυτών γεγονότων, αποτέλεσε το ξέσπασμα της εποχής του Ψυχρού Πολέμου. Η ανάδυση της σηματοδότησε για τους αριστερούς ανθρώπους κυρίως της νέας γενιάς το τέλος της επιβαλλόμενης σιωπής και του πολιτικού αδιεξόδου του ψυχρού πολέμου, καθώς και την πιθανότητα δημιουργίας μιας νέας σοσιαλιστικής ιδέας. Μπορούμε να διακρίνουμε φορείς της Νέας Αριστεράς, αλλά όχι σαφή και κοινή ιδεολογία. Οι φορείς είναι οι εξής: το φοιτητικό κίνημα που διεκδικούσε Πανεπιστημιακή αλλαγή, το κίνημα κατά των φυλετικών διακρίσεων και την πολιτική ισότητα των έγχρωμων, το ξεκίνημα της παγκόσμιας κίνησης κατά της φτώχειας, το κίνημα εναντίον του πολέμου στο Βιετνάμ, το πολιτιστικό κίνημα της περιθωριακής και εναλλακτικής κοινωνίας. Stuart, Hall, «Life and Times of the First New Left», *New Left Review*, τχ. 61 Ιανουάριος- Φεβρουάριος 2010, σελ 177-200.

²¹⁹ Με την άποψη αυτή υποστηρίζει και η Lena Hoff στη Διατριβή της *Surrealism and Art Criticism: The Cultural Politics of Nicolas Calas*, ο. π., σελ. 194-201

της εποχής και δημιουργούν τις προϋποθέσεις ώστε να γίνουν κατανοητές οι προϋποθέσεις αναθεώρησης των υπερρεαλιστικών αρχών, στις οποίες κατά κάποιο τρόπο εντάσσεται και η εικονιστική επανάσταση της Ποπ Άρτ.

Το βασικό κείμενο που διαπραγματεύεται τον επαναπροσδιορισμό των θέσεων και των αρχών του υπερρεαλισμού είναι το ανέκδοτο έργο *Surrealism and the Making of History*, που αρχικά αποτελούσε τμήμα του επίσης ανέκδοτου έργου του Κάλας *The Challenge of Surrealism*, που βρέθηκε ως δακτυλογραφημένο χειρόγραφο στο αρχείο του²²⁰. Η παράλληλη ανάγνωση αυτού με τα θεωρητικά και τεχνοκριτικά κείμενα της περιόδου οδηγούν στη σκέψη ότι η αναθεώρηση του υπερρεαλιστικού κινήματος έθετε στόχο τη μεταμόρφωση της ζωής μέσω της διπλής επανάστασης, που τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή φορείς της ήταν στην πολιτική συγκρότηση και φιλοσοφία ο Marcuse και ο Mendel και όχι ο Τρότσκι, στην εκκίνηση της φαντασίας, ο Wittgenstein με τη γλωσσολογική φιλοσοφία του και όχι ο Φρόιντ με τη θεωρία των ενστίκτων και την αποκωδικοποίηση των ονείρων. Η εικόνα βασικό στοιχείο της ποιητικής του υπερρεαλισμού, ως ένδειξη του ασυνείδητου σε μια μεταοιδιπόδεια εποχή μετατρέπεται σε διανοητικό παιχνίδι.

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται προσπάθεια να αναδειχθεί υπό ποιους όρους ο Κάλας αντιμετώπιζοντας την εικονιστική επανάσταση της Ποπ Άρτ ως αντι-τέχνη, διέκρινε ότι μπορεί να συμβάλει στην αναθεώρηση των υπερρεαλιστικών αρχών.

1. Η Νέα υπερρεαλιστική προοπτική

«Το μυστικόν»

Στα μέσα της δεκαετίας του 1960 ο Κάλας άρχισε να σκέφτεται και να εξετάζει κάτω από ποιους όρους θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί η αναθεώρηση του Υπερρεαλισμού. Στα άρθρα των χρόνων αυτών συχνά αναφέρει την επιθυμία αυτή, αλλά μάλλον χωρίς να διευκρινίζει υπό ποιους όρους θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί.

Στο άρθρο του «Υπερρεαλιστική Προοπτική» παραθέτει αρχικά το βασικό στόχο του κινήματος στις δεκαετίες του '20 και του '30, που δεν είναι άλλος από

²²⁰Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών έχουν ταξινομηθεί στα κουτιά (φακέλους) 23 και 24.

«την ενσωμάτωση μαγικών στοιχείων στην πραγματικότητα», ώστε αυτή να μεταμορφωθεί και να γίνει υπερπραγματικότητα, ενώ στη συνέχεια θέτει το ερώτημα κατά πόσο ο υπερρεαλισμός θα μπορούσε να αναγεννηθεί μέσα στα πλαίσια της σύγχρονης πραγματικότητας²²¹. Για τον ίδιο, τα αίτια της απομάκρυνσης από τις υπερρεαλιστικές αρχές του προπολεμικού κινήματος μπορούν να αναζητηθούν στις εξελίξεις και τις θηριωδίες στις μεταπολεμικές κοινωνίες, τόσο τις σοσιαλιστικές-κομμουνιστικές, όσο και τις δυτικές που οδήγησαν στην απομάκρυνση και την απομυθοποίηση των επαναστατικών ιδεών και εντέλει στην δημιουργία μιας κοινωνίας της ευημερίας, που κάτω από την επίφαση της κοινωνικής δημοκρατίας κάθε πειραματισμός σε οποιοδήποτε τομέα της ανθρώπινης ζωής μπορεί να γίνει ανεκτός. «Σε αυτή την ευημερούσα και ανοιχτή κοινωνία, μπορεί ο Υπερρεαλισμός, που εκφράζει την τάση για εξέγερση, να προσδοκά την αυθεντική αναγέννησή του; Ίσως. Αρκεί να αντισταθεί στην πλήρη αφομοίωση, αντιτάσσοντας το συγκεκαλυμμένο στο πασιδίηλο, το κρυφό στο ολοφάνερο. Ενώ η επιστήμη πρέπει να αναδιφά αναζητώντας τη γνώση, η τέχνη μπορεί να καλλιεργεί αυτό που οι έλληνες αποκαλούσαν “μυστικόν”»²²².

Ο Κάλας στο άρθρο αυτό δεν ορίζει τους όρους κάτω από τους οποίους θα αναβίωνε το υπερρεαλιστικό κίνημα. Ως παρατηρητής περισσότερο της ανάδυσης των πρώτων επαναστατικών δυνάμεων στα πλαίσια της Νέας Αριστεράς και των φοιτητικών αντιδράσεων, περισσότερο αναρωτιέται αν ο υπερρεαλισμός θα μπορούσε να προσφέρει τρόπους διαφυγής από την αφομοίωση που προκαλεί η κοινωνία του καταναλωτισμού και του θεάματος. Αυτό που έχει να προτείνει είναι το «μυστικό». Στον Κάλας άρεσε πάντα το παιχνίδι μεταξύ ρητού και άρρητου. Πάντα υπάρχει μια αμφισημία, στα ποιήματα του, στα θεωρητικά και κριτικά του κείμενα. Το μυστικό όμως που προτείνει ο Κάλας ως δύναμη αναβίωσης του υπερρεαλισμού, είναι αυτό που προκαλεί τη διέγερση του νου και οξύνει την φαντασία και εν τελεί βοηθά στην παραπέρα καλλιέργεια των σκεπτόμενων ανθρώπων· αυτό αποτελεί την αρχή ώστε ο άνθρωπος να μην αφομοιωθεί πλήρως από τον τρόπο που είχε διαμορφωθεί η μεταπολεμική, αμερικανική κοινωνία. «Κρατώντας μυστικά, όπως κάνουν τα παιδιά, ο ποιητής μπορεί να αποφύγει την υποταγή του στην κοινωνία. Ο Υπερρεαλισμός είναι η λατρεία του αινιγματικού στοιχείου, προσαρμοσμένη σε ένα πολιτισμό που

²²¹ Κάλας, Νικόλας, «Υπερρεαλιστική Προοπτική» στο *Η Τέχνη την Εποχή της Διακώβευσης*, ο. π., σελ. 186. το κείμενο αυτό προδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Artforum*, τον Σεπτέμβριο του 1966 με τον τίτλο «perspective»

²²² Ο. π., σελ. 186

έχει υπερβεί τις ιεροτελεστίες και τα άχραντα μυστήρια επίσημων θρησκειών, αιρέσεων ή μεταφυσικών θρησκευτικών ομάδων.»²²³

Ασυνέχεια - Αντι-τέχνη

Το Μάρτιο του 1968, διοργανώθηκε στο MOMA της Νέα Υόρκης η έκθεση «*Dada, Surrealism and Their Heritage*» υπό τη νέα διεύθυνση του William Rubin. Ο Κάλας ως κριτικός του περιοδικού *Arts Magazine* επισκέφτηκε την έκθεση πριν την επίσημη έναρξη, άλλα το κείμενο που είδε στον κατάλογο με τον ομώνυμο τίτλο, το οποίο θα συνόδευε την έκθεση τον εξόργισε και προκάλεσε τη δριμύτατη κριτική του στο άρθρο «*Surrealist Heritage*»²²⁴. Στηλιτεύοντας την επιφανειακή, στιλιστική ανάλυση των κινημάτων αυτών από τον επιμελητή της έκθεσης, ο Κάλας υπερασπίστηκε τον ποιητικό χαρακτήρα και την πολιτική διάστασή τους, ενώ κατηγόρησε παράλληλα τον θεσμό των μουσείων και την αισθητική πολιτική που ακολουθούσαν, όπως την οργάνωση εκθέσεων με θέματα τόσο σημαντικά, χωρίς την κατάλληλη μελέτη και τη σωστή θεωρητική αντιμετώπιση.²²⁵ Η κριτική του υπήρξε πραγματικά καταπέλτης και προκάλεσε την ανταλλαγή επιθέσεων μέσω άρθρων φυσικά²²⁶.

Εκτός από την κριτική στον θεσμό των μουσείων, ενδιαφέρον στο κείμενο αυτό παρουσιάζει, ο τρόπος που αναλύει την ιστορική συγκυρία, κάτω από την οποία προέκυψαν αυτά τα κινήματα, καθώς και τον ρόλο τους μέσα σε αυτή: «το Νταντά και ο Υπερρεαλισμός ξέσπασαν από μια έλλειψη αξιοπιστίας στην ιδεολογία. Ιστορικά, η αποστολή τους αποδείχτηκε ότι ήταν μια διακοπή της ιστορικής συνέχειας της μοντέρνας τέχνης. Αποδόμησαν την δομή. Για να επιτευχθεί μια νέα

²²³ Ο. π.

²²⁴ Ο Κάλας μεταφέρει την φράση από το κείμενο του Rubin :«Η τέχνη δεν μπορεί να διαμορφωθεί μόνο από τη ζωή, ακόμα λιγότερο από ιδιαίτερες ψυχολογικές μεθοδολογίες, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο είναι διαμορφωμένη από τέχνη», την οποία και στη συνέχεια σχολιάζει στο Calas, Nicolas, «*Surrealist Heritage*», *Arts Magazine*, v.42, no.5, Μάρτιος 1968, σελ 24-29, σελ 24.

²²⁵ « τα προγράμματα των μουσείων έχουν γίνει τόσο ανούσια, όσο αυτά των μεγάλων πολιτικών κομμάτων· είναι απλά διαφημιστικά σλόγκαν» στο Calas, Nicolas, «*Surrealist Heritage*», *Arts Magazine*, ο. π., σελ. 26.

²²⁶ Προκάλεσε μάλιστα την οργή του W. Rubin, ο οποίος τον Απρίλιο του ίδιου χρόνου έστειλε επιστολή στο *Arts Magazine*, στο οποίο παρουσίαζε τις «παρανοήσεις» του Κάλας που οφείλονταν στο γεγονός ότι επισκέφτηκε το μουσείο και έγραψε την κριτική του πριν ξεκινήσει η έκθεση και επομένως είχε δει μόνο τη λίστα με τα έργα. Η επιστολή αυτή δημοσιεύτηκε στο παραπάνω περιοδικό, στο τεύχος Μαΐου (όπου δημοσιεύθηκε και το δεύτερο άρθρο του Κάλας για το ίδιο θέμα), στην ίδια σελίδα με την απάντηση που έδωσε στον Rubin ο Κάλας. βλ. “Letters”, *Arts Magazine*, v.42, no.7, Μάιος 1968, σελ.

υπερρεαλιστική άνοδο, η έλλειψη εμπιστοσύνης πρέπει να ξανακερδηθεί. Η υπερρεαλιστική κληρονομία θα περνάει από κρίση σε κρίση»²²⁷. Η δεκαετία του '60 αποτελούσε εποχή κρίσης. Ο μονοδιάστατος κόσμος των τεχνοκρατών και των μονοπωλιακών συμφερόντων, όπου τα πάντα εμπορευματοποιούνται και η κρίση και η σκέψη του ανθρώπου ελέγχονται, αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό της κρίσης αυτής. Σε μια τέτοια εποχή το υπερρεαλιστικό κίνημα έχοντας θέσει νέους στόχους, μπορεί να έχει ενεργή δράση.

Στο άρθρο «Surrealism Hits Back»²²⁸, που αναφέρεται στα αποτήματα της ίδιας έκθεσης, ο Κάλας, τονίζει την αδιάρρηκτη σχέση που υπάρχει μεταξύ τέχνης και πολιτικής και αναφέρει για άλλη μια φορά την πρόθεση της αναβίωσης του υπερρεαλιστικού κινήματος, την στιγμή μάλιστα, που η κοινωνία εισέρχεται «σε μια νέα περίοδο κρίσης και κοινωνικής αναταραχής». Για να αναδείξει καλύτερα τη σχέση του υπερρεαλισμού με την πολιτική και μάλιστα την πολιτική της σύγχρονης του εποχής γράφει πως «αν ο Marcuse και ο Stokely Carmichael²²⁹ σκόπευαν να οργανώσουν μια έκθεση, οι υπερρεαλιστές ευχαρίστως θα συνεργάζονταν»²³⁰. Οι δύο αυτοί άνθρωποι αποτελούν σημαντικούς φορείς διαμόρφωσης της πολιτικής συνείδησης της Νέας Αριστεράς, επομένως, στο σημείο αυτό Κάλας εντάσσει την ιδέα της επιστροφής του υπερρεαλιστικού κινήματος με ανανεωμένους στόχους, διαμορφωμένους μέσα από τις αναζητήσεις και τους δρόμους που άνοιξε η Νέα Αριστερά.

Ωστόσο πέρα από αυτό, υπήρχε μεταξύ Κάλας και Marcuse, όπως ήδη έχουμε δει, μια συνδιαλλαγή απόψεων, που άλλοτε ταυτίζονταν και άλλοτε απομακρύνονταν, αλλά ποτέ δεν ήταν εκ διαμέτρου αντίθετες. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο Marcuse πίστευε και αυτός ότι η τέχνη αντανάκλα τις αξίες της κοινωνίας από την οποία προέρχεται, επομένως στα μέσα της δεκαετίας του '60 ακολουθεί τη κρίση της «ολοκληρωτικής, μονοδιάστατης» κοινωνίας²³¹. Επιδίωκε την δημιουργία μιας νέας εικαστικής γλώσσας που θα θέσει νέους στόχους και θα προκαλέσει την αφύπνιση του μονοδιάστατου ανθρώπου, αλλά μέσα από την άρνηση, όπως λέει «το νέο

²²⁷ Ο. π., σελ. 28

²²⁸ Calas, Nicolas, «Surrealism Hits Back», *Arts Magazine*, v.42, no.7, Μάιος 1968, σελ. 23-25

²²⁹ Ο Stokely Carmichael(1941-1998) Ήταν αφροαμερικάνος ακτιβιστής. Από το 1964 διετέλεσε αρχηγός στο Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC) και αργότερα «Honory Prime-Minister(τιμητικά Πρόθυπουργός) του Κόμματος Black Panther.

²³⁰ Ο.π., σελ. 25

²³¹ Marcuse, Herbert, *Art in the One-Dimensional Society*, *Arts Magazine*, v. 41, Μάιος 1967, σελ.26-31, εδώ σελ. 26-28

σύστημα αναγκών και στόχων ανήκει στη σφαίρα επιρροής της πιθανής εμπειρίας: μπορούμε να την ορίσουμε με όρους άρνησης του υπάρχοντος συστήματος»²³².

Αντίθετα, ο Κάλας δεν πιστεύει στην ολοκληρωτική άρνηση, αλλά στην άρνηση που εκδηλώνεται με τη μορφή διαμαρτυρίας και πρόκλησης απέναντι στα υπάρχοντα κοινωνικά συστήματα, για αυτό και συχνά αναφέρεται στα κείμενα του στα κινήματα του υπερρεαλισμού και του Νταντά με όρους αντί-τέχνης. Στο σημείο αυτό θεωρείται σκόπιμο να διευκρινισθεί ο τρόπος που ορίζει ο Κάλας την αντί-τέχνη σε σχέση με τον υπερρεαλισμό, αλλά και πως αυτός ο όρος επιφορτίζεται μέσα στο πολιτιστικό περιεχόμενο που διαμόρφωσαν οι νέες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες.

Σε διάλεξη που έδωσε το 1971, στην αίθουσα τέχνης του Οντάριο για την «Πρόκληση του Νταντά και τη Σχέση Ζωής και Τέχνης»²³³, ο Κάλας αναφέρει ότι η πρόκληση και το σκάνδαλο των Ντανταϊστών, ως έκφραση αντί-τέχνης, είχε πολλές πλευρές ακόμα και αντιφατικές μεταξύ τους, καθώς ούτε οι ιδέες τους ήταν κοινές, και σε αρκετές περιπτώσεις ούτε και οι προκλήσεις τους. Η πρόκληση του Νταντά αφορά δύο πτυχές, μια πολιτική και μια καλλιτεχνική. Στην Ευρώπη, το Νταντά ξεκίνησε ως αντίδραση στη φρίκη του Α Παγκοσμίου πολέμου και στην έκπτωση των ιδεών που είχε προκαλέσει η αστική ηθική. Ανεξάρτητα από την πολιτική θέση που είχαν σε προσωπικό ή ομαδικό επίπεδο οι Ντανταϊστές²³⁴, η αντίδραση αυτή αποτελεί πολιτική στάση. Στη Νέα Υόρκη οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του κινήματος, ο Ντυσάν, ο Πικάμπια και ο Μαν Ρέι στόχευαν στην καλλιτεχνική πρόκληση, ξεκινώντας ωστόσο από την ίδια μηδενιστική θέση απέναντι κυρίως στην τέχνη, αλλά και στη ζωή. Παρόμοια, οι προκλήσεις των Ντανταϊστών εκφράζονται με δύο τρόπους μέσω της «παράστασης-σκάνδαλο», αλλά και με κριτήρια καλλιτεχνικής δημιουργίας²³⁵.

²³² Ο.π., σελ. 28

²³³ Κάλας, Νικόλας, «Η Πρόκληση του Νταντά, Η Σχέση Ζωής και Τέχνης», μφ: Βιβή Τουρόγιαννη, στο *Μανδραγόρας*, τχ.35, σελ. 100-103. ουσιαστικά πρόκειται για μαγνητοφωνημένη εισήγηση που έκανε ο Κάλας στις 25/3/1971, στην αίθουσα τέχνης στο Οντάριο στη σειρά των διαλέξεων «Ο Πικάμπια και οι επίμονες αγάπες του». Η κασέτα βρέθηκε στο αρχείο του Κάλας και την απομαγνητοφώνησε η Lena Hoff, που όπως αναφέρθηκε είναι υπεύθυνη για την ταξινόμηση του αρχείου.

²³⁴ Κάποιοι ντανταϊστές, ειδικά στη Γερμανία είχαν επηρεαστεί από τους κομμουνιστές της άκρας αριστεράς, άλλοι πίστευαν πως το Νταντά δεν είχε κανένα πρόγραμμα και δήλωναν και ενάντιοι σε οποιαδήποτε μορφή προγράμματος, ο Τζαρά, ο πιο σημαντικός ευρωπαίος ντανταϊστής φλέρταρε και αργότερα έγινε επίσημο μέλος του Κ.Κ.Γ., ο. π., σελ 100-101

²³⁵ Ο. π., σελ 102

Επομένως, βασικό στοιχείο για να ορίσουμε το Νταντά ως αντί-τέχνη είναι η χρήση της πρόκλησης ως μορφή διαμαρτυρίας ή η διαμαρτυρία που στέκεται απέναντι σε προηγούμενες μορφές και αξίες τέχνης που έχουν οδηγήσει σε αδιέξοδο και επιδιώκει να τις αλλάξει; Και τα δύο, μάλλον το ένα ως προϋπόθεση του άλλου. Οι ντανταϊστές όπως και οι υπερρεαλιστές ήταν αντίθετοι στην αντίληψη «η τέχνη για την τέχνη»· οι μεν πρώτοι επέλεξαν το σκάνδαλο ως μέσο διαμαρτυρίας με στόχο απλά και μόνο να ανατρέψουν την αντίληψη αυτή, οι δε τελευταίοι αξιοποίησαν το σκάνδαλο και πραγματοποιώντας μια σειρά από παραστάσεις-δίκες, έστρεψαν το σκάνδαλο στα πρόσωπα που είχαν προδώσει τις αρχές τους. Οι υπερρεαλιστές δεν ήθελαν μόνο να «διαμαρτυρηθούν», διεκδικούσαν την αλλαγή της αντίληψης της τέχνης, επομένως χρησιμοποίησαν το σκάνδαλο για να στρέψουν τη διαμαρτυρία τους σε συγκεκριμένη αιτία.

Αλλά μήπως και οι Ντανταϊστές της Νέας Υόρκης, δεν διαμόρφωσαν μια νέα οπτική; Δεν έδωσαν μια νέα ερμηνεία στην τέχνη; Γιατί παρόλο που ο Ντυσάν δεν εξέθεσε τον ουρητήρα ως έργο τέχνης, αλλά ως «έμβλημα της άποψης ότι η τέχνη βρίσκονταν υπό την επιρροή -η στην εποχή της αντί-τέχνης»²³⁶, με το να του δώσει τον τίτλο «Κρήνη» προσπάθησε να «αποδείξει ξανά ότι αυτό που είναι το σπουδαίο στην τέχνη είναι η υποκειμενικότητα ή η εγκεφαλικότητα του έργου και όχι τόσο τα στοιχεία που βλέπουμε ως πρώτη εντύπωση μέσω της όρασης, αλλά μια δεύτερη πραγματική θεώρηση των πραγμάτων»²³⁷.

Με βάση λοιπόν αυτή την αντίληψη ένα αντικείμενο μαζικής παραγωγής δεν χρησιμοποιείται απλά ως μέσο διαμαρτυρίας, το ίδιο μετατρέπεται σε έργο τέχνης. Ο Χανς Ρίχτερ προσπαθώντας να εξηγήσει το πως η αντί-τέχνη μπορεί να εκληφθεί ως τέχνη γράφει: «όσο ο μηδενισμός, στη ζωή και στην τέχνη, παρουσιάζεται σαν ένα αναπόφευκτο γνώρισμα της εποχής μας, όσο τον δεχόμαστε σαν ένα απαραίτητο χαρακτηριστικό μιας κοινωνίας που βρίσκεται κολλημένη στον τοίχο και πρέπει να τον αντιμετωπίσει, οποιαδήποτε εκ διαμέτρου αντίθετη φιλοσοφία ζωής αποκτά πάλι μεγαλύτερη σημασία»²³⁸. Επομένως, σε περιόδους που η κοινωνία, η πολιτική και κατά συνέπεια ο πολιτισμός και η καλλιτεχνική διαδικασία στερούνται του φιλοσοφικού εκείνου στοχασμού που προκαλεί την εκκίνηση του πνεύματος, ο

²³⁶ Ο.π. σελ 101

²³⁷ Ο.π.

²³⁸ Ρίχτερ Χανς, Νταντά, μτφ: Ανδρέας Ρικάκης, Υποδομή, Αθήνα 1983, σελ.139

«μηδενισμός» γίνεται το κυρίαρχο συναίσθημα τόσο για τους καλλιτέχνες, όσο και για την κοινωνία που το ενθαρρύνει.

Ωστόσο, όταν δύο χρόνια νωρίτερα, στο άρθρο «Art Intervenes, Anti-Art Interrupts»²³⁹, ο Κάλας έγραφε ότι η πιο σημαντική «αντίφαση» που υπάρχει στη μοντέρνα ζωγραφική δεν είναι αυτή μεταξύ παραστατικής και αφηρημένης ζωγραφικής, αλλά μεταξύ τέχνης και αντί-τέχνης, και ότι τα κριτήρια για να αξιολογηθεί αυτή η αντίφαση δεν είναι ούτε πολιτικά, ούτε θρησκευτικά, ούτε αισθητικά, διευρυνε περισσότερο τον όρο «αντι-τέχνη», γιατί υπονοούσε ότι τα όρια μεταξύ τέχνης και αντί-τέχνης ήταν τόσο ρευστά που δύσκολα κάποιος θα μπορούσε να δώσει τον ένα ή τον άλλο χαρακτηρισμό σε ένα έργο, καθώς μέσω της αντι-τέχνης, διευρύνονται τα όρια της τέχνης. Ιδιαίτερα, η καλλιτεχνική δημιουργία τη δεκαετία του '60 είχε πλέον πάρει τόσες μορφές, Action Painting, Performance, Happening, Minimal art, Pop art, και δεν μπορούσαν να τεθούν κοινά κριτήρια αξιολόγησης.

Το μόνο κριτήριο που μπορεί να ορίσει ένα κίνημα ή ένα μεμονωμένο έργο ως αντί-τέχνη, είναι με πιο τρόπο αυτό στρέφεται εναντίον του κατεστημένου καλλιτεχνικού ή πολιτικού και εναντίον οποιασδήποτε μορφής εξουσίας. Για αυτό συνήθως και η αντί-τέχνη ως κατάσταση εμφανίζεται σε περιόδους πολιτικής αναταραχής, κοινωνικής και πολιτιστικής καταπίεσης. «Η αντίθεση μεταξύ τέχνης και αντί-τέχνης λειτουργεί σε ένα καλλιτεχνικό επίπεδο, τη στιγμή που η πολιτική αποκαλύπτει την αντίφαση μεταξύ ελευθερίας και τρόμου σε όλη της τη φρίκη»²⁴⁰. Η αντί-τέχνη παραμένει μια μορφή πρόκλησης και διαμαρτυρίας απέναντι στην καταπίεση με οποιοδήποτε μέσο και σε οποιαδήποτε έκφραση αυτή εκδηλώνεται. Επομένως, και σε αντίθεση με τα κριτήρια που έθεσε ο Κάλας στο παραπάνω άρθρο, το κριτήριο είναι καταρχάς πολιτικό, αφού η αντί-τέχνη ως κατάσταση εμπεριέχει το στοιχείο της διαμαρτυρίας και της πρόκλησης, και διαμαρτυρία ως κίνηση ή ως θέση απέναντι σε καλλιτεχνικούς, πολιτικούς και κοινωνικούς φορείς και θεσμούς, σε ιδέες, σε καταστάσεις, δηλώνει μια πολιτική- με την ευρύτερη έννοια- στάση.

Ποιος είναι όμως ο πολιτικός ρόλος της αντί-τέχνης στις νέες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες. Μπορεί ή πρέπει αυτός να έχει διαδραστικό χαρακτήρα σε σχέση με το κοινωνικό σύνολο μέσα στο οποίο εξελίσσεται; Σε ένα άλλο άρθρο γράφει ο Κάλας: «Σήμερα η μαχητική δραστηριότητα των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας

²³⁹ Calas, Nicolas, «Art Intervenes, Anti-Art Interrupts», *Art International*, v. 31,no.1 20 Ιανουαρίου 1969, σελ. 21-24

²⁴⁰ Ο.π., σελ. 21

συγκεντρώνεται στην διαμαρτυρία, γιατί το μεγαλύτερο σκάνδαλο των ημερών μας είναι η πολιτική. Η διαμαρτυρία οδηγεί στην αποξένωση από το κατεστημένο, όχι από την κοινωνία, από την απρόσωπη εξουσία, όχι από το πρόσωπο κάποιου από τα αδέρφια του. Η διαμαρτυρία πιστοποιείται με την επανάσταση εναντίον της αδικίας, όχι με την άρνηση της κουλτούρας, όπως προτείνει ο Marcuse. Η άρνηση για την άρνηση, είτε είναι στην τέχνη, είτε στην πολιτική είναι μια μορφή απελπισίας»²⁴¹.

Για τον Κάλας, η οποιαδήποτε πρόκληση και διαμαρτυρία πρέπει να γίνεται με την πρόθεση της αλλαγής της κατάστασης εναντίον της οποίας γίνεται. Μπορεί αρχικά η διαμαρτυρία, με τη μορφή της πρόκλησης να επιφέρει σοκ και αγανάκτηση, αλλά αν οι πρωταγωνιστές αυτής δεν έχουν κάτι νέο να προτείνουν τότε κινδυνεύουν να χαρακτηριστούν γραφικοί· και τότε η διαμαρτυρία και η πρόκληση χάνουν την δύναμή τους.

Ωστόσο, σύμφωνα πάντα με τον ίδιο, η αντί-τέχνη σαν κατάσταση κινδυνεύει περισσότερο από τους θεσμούς και τους ιθύνοντες που διαμορφώνουν την πολιτιστική πολιτική μιας χώρας, που στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι άλλοι από τους κριτικούς τέχνης, τους εφόρους και διευθυντές μουσείων και χώρων τέχνης. Γιατί από τη στιγμή που η αντί-τέχνη «βρήκε» θέση στα μουσεία και στις γκαλερί και το κοινό βλέποντας ένα τενεκεδάκι, προσπάθησε να το ερμηνεύσει με όρους τέχνης, η πολεμική της ισχύς έπαψε να υπάρχει. Ουσιαστικά τότε η αντί-τέχνη μετατρέπεται σε τέχνη. «Από τη στιγμή που η έκρηξη της αντί-τέχνης στην τέχνη εκδηλώθηκε σε πολλές οικείες μορφές: αποδόμηση της σύνταξης, θρυμματισμός των λέξεων και των προτάσεων, πληθωρική χρήση της καθημερινής της κοινής γλώσσας, συνθέσεις χωρίς αιτία, σονάτες για το τίποτα. Και εντέλει, αυτή η ολοκληρωτική αποδόμηση της μορφής είναι μορφή: η αντί-τέχνη έχει παραμείνει τέχνη, εφοδιάζεται, αγοράζεται και προσλαμβάνεται ως τέχνη. Η άγρια εξέγερση της τέχνης έχει παραμείνει ένα σύντομο βιωμένο σοκ, γρήγορα βιωμένο μέσα στη Γκαλερί τέχνης, ανάμεσα στους τέσσερις τοίχους, μέσα στην αίθουσα συναυλιών, στην αγορά, και να στολίζει τις πλατείες και τους διαδρόμους στις εγκαταστάσεις πλούσιων επιχειρήσεων. Μεταμορφώνοντας την πρόθεση της τέχνης γίνεται αυτοανααιρούμενη- μια αυτοαναίρεση κατασκευασμένη πάνω στην ισχυρή δομή της τέχνης»²⁴²

Οι κριτικοί με τη σειρά τους πλαισίωσαν θεωρητικά την νέα αυτή τέχνη και βρήκαν νέους όρους για να την ερμηνεύσουν. Η έλευση της μοντέρνας τέχνης που

²⁴¹ Calas, Nicolas, «The Sphinx», *Icons and images of the Sixties*, ο.π, σελ. 26

²⁴² Marcuse, Herbert, *An Essay on Liberation*, ed.: Beacon Press, Boston, 2000, σελ. 41-42

έδωσε την ελευθερία στους καλλιτέχνες να ζωγραφίζουν ότι θέλουν και με όποιο τρόπο θέλουν, έδωσε αντίστοιχα και στους κριτικούς τη δύναμη να καλλιεργούν ουσιαστικά τις αισθητικές αντιλήψεις ενός κοινωνικού συνόλου, διαμορφώνοντας κάθε φορά νέες θεωρίες και κανόνες πάνω στους οποίους βασίζονται για να αναλύσουν καλλιτεχνικά κινήματα και έργα τέχνης.

Ιδιαίτερα στον 20^ο αι. η δύναμη των κριτικών τέχνης, αλλά και κάθε ειδήμονα που προτείνει έναν τρόπο ζωής και σκέψης, γίνεται όλο και μεγαλύτερη, γιατί ο άνθρωπος σταδιακά απομακρύνεται από την κριτική σκέψη και αφομοιώνονται από τις συνθήκες τις σύγχρονης κοινωνίας, αφομοιώνεται από τον τρόπο ζωής που προτείνουν ο κινηματογράφος και τα μέσα μαζικής κατανάλωσης. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, οι κοινωνικές αυτές συνθήκες ήταν πολύ έντονα ορατές ήδη από τη δεκαετία του 1960 και ο Κάλας θέλοντας να επιστήσει την προσοχή γράφει: «αντίθετα σήμερα όλη η στάση της κριτικής της τέχνης, προσπαθεί να μας επιβάλει το πως μπορούμε να δούμε ένα έργο και πως μπορούμε να το γνωρίσουμε. Αυτό έγινε αρχικά με τη Gestalt Psychology(μορφολογική ψυχολογία) και τους οπαδούς της. Ο κριτικός τέχνης, ο επιστήμονας της τέχνης ξέρει. Γιατί; Γιατί ξέρει τους νόμους, ξέρει τη γραμματική. Αυτός θα σας πει τι μπορείτε εσείς να κάνετε.[...]είναι ακριβώς όπως ο οφθαλμίατρος που σας λέει γιατί δεν βλέπετε καλά[...]Με άλλα λόγια δεν τον ενδιαφέρει πια τι ξέρει ο καλλιτέχνης, δεν μετράει πια η γνώση του, αυτό που μετράει είναι η γνώση των ανθρώπων που έχουν εξουσία, αυτών που τον «ερμηνεύουν» και σας εξηγούν για λογαριασμό του»²⁴³. Μέσα στα πλαίσια αυτά διαμορφώθηκε μια νέα αντίληψη για την τέχνη, μια άλλη αισθητική, πολύ διευρυμένη, με βάση την οποία οτιδήποτε παρουσίαζε ο καλλιτέχνης αποτελούσε τέχνη. Λίγα χρόνια πριν ο Κάλας στο άρθρο «For interpretation» είχε καυτηριάσει την νέα τάση της κριτικής, η οποία «περιγράφει την δημιουργία χωρίς να την ερμηνεύει» και την πολιτική των μουσείων που προσπαθούν να αποδείξουν «ότι οτιδήποτε αγγίζει με το χέρι του ο καλλιτέχνης αποτελεί τέχνη»²⁴⁴. Αν λοιπόν η πρόκληση και η διαμαρτυρία αποτελούν πολιτική στάση που στρέφεται ενάντια στο κατεστημένο, τότε η αστική τάξη, τη στιγμή που «έφερε» την αντί-τέχνη στο μουσείο, είχε πετύχει μια πολύ μεγάλη νίκη. Όπως γράφει και ο Marcuse στον *Μονοδιάστατο άνθρωπο*, όταν η ανώτερη αξία της τέχνης μέσα στα πλαίσια της νέας ολοκληρωτικής κοινωνίας, χάνει την ανατρεπτικότητα της, αυτή της πνευματικής καλλιέργειας, τότε υπάρχει το κατάλληλο πλαίσιο ώστε

²⁴³ Κάλας, Νικόλας, «Η Πρόκληση του Νταντά, Η Σχέση Ζωής και Τέχνης», ο. π., σελ. 103

²⁴⁴ Calas, Nicolas, «For interpretation», *Arts Magazine*, v.43, no.2, Νοέμβριος 1968

να συνυπάρχουν έργα με εντελώς διαφορετικές και συγκρουόμενες μεταξύ τους προθέσεις²⁴⁵.

Πως λοιπόν μπορεί η τέχνη να βρει τον ανατρεπτικό χαρακτήρα της; Με ποιούς όρους μπορούσε να θεωρείται ένα έργο ως αντί-τέχνη στα τέλη της δεκαετίας του '60; Σύμφωνα με τον Κάλας η αντί-τέχνη «διακόπτει»²⁴⁶. Η δύναμη της βρίσκεται στη διαμαρτυρία απέναντι στο κατεστημένο, με οπουδήποτε μορφή αυτό εκδηλώνεται, καλλιτεχνική ή πολιτική. Όταν η αντί-τέχνη είναι γνήσια και γεννιέται κάτω από συγκεκριμένες καταστάσεις και οι στόχοι εναντίον των οποίων φέρεται, είναι σαφείς, τότε μπορεί να διακόψει. Να διακόψει την πορεία της καθεστηκιάς τάξης πραγμάτων, να δημιουργήσει καλλιτεχνικό ή πολιτικό αντίλογο, να πείσει το κοινωνικό σύνολο ότι υπάρχει και άλλος τρόπος να αντιλαμβάνεται κανείς τον κόσμο.

Ωστόσο, σημαντικό είναι τα έργα και οι δράσεις της αντί-τέχνης να γίνονται αντιληπτές ως αντί-τέχνη, δηλαδή ως πρόκληση και διαμαρτυρία, γιατί μόνο τότε έχουν δύναμη ανατρεπτική, τότε μόνο πραγματοποιείται διακοπή. Όταν όμως οι διαφορές εκδηλώσεις αντί-τέχνης εκλαμβάνονται εξ αρχής ως τέχνη, τότε δεν υπάρχει ανατροπή, δεν υπάρχει διακοπή, αλλά απλή παρέμβαση.

Για να αποκτήσει λοιπόν ουσιαστική δύναμη μια μορφή αντί-τέχνης πρέπει, εκτός από τη διαμαρτυρία και την πρόκληση, να προτείνει νέες αντιλήψεις και να θέσει νέους στόχους στο πεδίο της τέχνης, να διαμορφώσει ένα νέο «κώδικα γραφής»²⁴⁷, ο οποίος όμως δεν θα είναι εύκολα προσπελάσιμος. Όσους περισσότερους γρίφους θέτει ένα έργο τέχνης, όσο ο καλλιτέχνης κρύβει τη γνώση την οποία κατέχει, τόσο περισσότερο προστατεύει τον εαυτό του και τα έργα του από την πρόθεση των κριτικών να βρουν αναλυτικά εργαλεία για να τα ερμηνεύσουν σε βάθος και στη συνέχεια να τα εκθέσουν ως τέχνη στο μουσείο. «Παίζουμε τον ρόλο της σφίγγας με την ελπίδα ότι ο γρίφος δεν θα αποκαλυφθεί ποτέ. Το πρόβλημα είναι ότι πρέπει να βρίσκει κανείς πάντα ένα νέο κώδικά, ένα κώδικα που θα είναι όλο και περισσότερο δύσκολο να εξηγηθεί»²⁴⁸. Επομένως, στο β' μισό του 20^{ου} αι, όπου οι θεσμοί και οι φορείς της πολιτιστικής πολιτικής μπορούν και διαχειρίζονται σε τέτοιο βαθμό τις διάφορες εκδηλώσεις τέχνης, οι καλλιτέχνες ή τα κινήματα που επιθυμούν

²⁴⁵ Μαρκούζε, Χέρμπερτ, *Ο Μονοδιάστατος Άνθρωπος*, μτφ: Μπάμπης Λυκούδης, Παπαζήσης, Αθήνα, 1971, σελ. 81-83

²⁴⁶ Calas, Nicolas, «Art Intervenes, Anti -Art Interrupts», ο.π., σελ 21-24

²⁴⁷ Κάλας, Νικόλας, «Η Πρόκληση του Νταντά, Η Σχέση Ζωής και Τέχνης», ο.π., σελ. 103

²⁴⁸ Ο.π.,

να βρίσκονται στον αστερισμό της αντί-τέχνης, πρέπει να αναλάβουν το ρόλο της σφίγγας. Τα αινίγματα που θα τεθούν πρέπει να προκύπτουν από νέες αρχές και νέες αναζητήσεις που θα μπορούν να θέσουν υπό αμφισβήτηση τις αρχές της σύγχρονης τους κοινωνίας.

Στα 1969, ο Κάλας κλείνει το άρθρο «Art intervenes, Anti-art interrupts», λέγοντας ότι: «Το επόμενο κύμα διακοπών θα πρέπει να είναι μετά-οιδιπόδειο και να χρησιμοποιεί μετακυβιστικούς φακούς· πρέπει να “αποδομηθεί” ότι κατασκευάζεται στο όνομα αυτών που ασχολούνται με την γραμματική στους χώρους της τέχνης, και να έρθει στο φως η ψυχή των Μινωικών χρόνων»²⁴⁹. Αυτό για τον Κάλας σημαίνει ότι οι αρχές που έθεσαν δύο μεγάλα κινήματα, όπως ο Κυβισμός και ο Υπερρεαλισμός, έχουν γίνει πλέον «ευανάγνωστες» και πρέπει να ξεπεραστούν.

Αναθεώρηση των Αρχών του Υπερρεαλισμού

Ο τρόπος που αντιλαμβάνονταν ο Κάλας την πολιτική και ιδεολογική αναθεώρηση του κινήματος γίνεται αντιληπτός από τις διενέξεις που εκφράστηκαν κυρίως μέσω αλληλογραφίας με τα μέλη του υπερρεαλιστικού κινήματος των Ηνωμένων Πολιτειών. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα πυρήνα νέων ανθρώπων που, μέσα από τις τάξεις του αριστερισμού-ακτιβισμού συγκροτήθηκε στα μέσα της δεκαετίας του '60, σε ομάδες σε κάποιες πόλεις των Η.Π.Α. Οι ομάδες αυτές, που πιο δραστήριες υπήρξαν του Σικάγο και του Σαν Φρανσίσκο, συνεργάζονταν μεταξύ τους. Ως βασικό τους στόχο έθεταν την παρέμβαση της υπερρεαλιστικής σκέψης, έτσι όπως αυτή διαμορφώνεται μέσα από τα Μανιφέστα του Μπρετόν και τα πρώτα κείμενα του υπερρεαλισμού, στην καλλιτεχνική, όσο και στην πολιτική κατάσταση της σύγχρονης πραγματικότητας, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί την δεκαετία του 1960 με την ανάδυση της νέας αριστεράς.

Η υπερρεαλιστική ομάδα του Σικάγο, που υπήρξε η πιο δραστήρια, είχε πραγματικά μετατρέψει την πόλη σε κέντρο υπερρεαλιστικής δραστηριότητας²⁵⁰. Το

²⁴⁹ Calas, Nicolas, «Art Intervenes, Anti -Art Interrupts» ο. π., σελ. 24

²⁵⁰ Βασικοί συντελεστές της ομάδας αυτής, ήταν το ζεύγος Rosemont, Franklin και Penelope και ο Paul Garon. Όταν το 1968 συμμετείχαν την Παγκόσμια έκθεση των Υπερρεαλιστών που πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα Bugs Bunny στο Σικάγο, από τις 8 Δεκεμβρίου του 1968 έως τις 8 Ιανουαρίου 1969 Το ζεύγος Rosemont, επίσης πρωτοστάτησαν στην αναδιοργάνωση του παλιού,

1970, ο Franklin Rosemont επιμελείται το τεύχος του *Radical America* που αφιερώνεται στον υπερρεαλιστικό κίνημα. Ενώ το φθινόπωρο του ίδιου χρόνου ξεκινά η κυκλοφορία του επίσημου περιοδικού της ομάδας με τίτλο, *Arsenal: Surrealist Subversion*²⁵¹ και το 1976, ο Franklin Rosemont μαζί με τον Robert Garon οργάνωσαν την μεγαλύτερη Υπερρεαλιστική έκθεση, που πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα *Black Swan*, στο Σικάγο με τίτλο «*Marvelous freedom*». Εκτέθηκε πολύ μεγάλος αριθμός έργων και τα περισσότερα από αυτά ήταν από σύγχρονους υπερρεαλιστές καλλιτέχνες, από τριανταένα χώρες.

Το 1978 σε συνεργασία με τη σύζυγο του Μπρετόν Elisa δημοσιεύεται η πρώτη συλλογή των κειμένων του Andre Breton υπό τον τίτλο *What is Surrealism: Selected Writings of André Breton* και με επιμέλεια και εισαγωγή του ίδιου του Rosemont, ο οποίος στον πρόλογο του βιβλίου έγραψε: «Το ότι δεν υπάρχει λύση στα πιο σημαντικά προβλήματα της ανθρώπινης ύπαρξης έξω από την προλεταριακή επανάσταση, είναι για τον Υπερρεαλισμό η πρωταρχική θέση, πέρα από κάθε άλλο επιχείρημα. Τίποτα δεν θα είναι πιο δύσκολο από την προσαρμογή του υπερρεαλισμού στην κουλτούρα της αστικής τάξης»²⁵².

Η επιμονή του Rosemont σε ότι αφορά την ισχύουσα δυναμική του προλεταριάτου έρχονταν σε αντίθεση με την αναθεώρηση των μαρξιστικών αρχών που τόσο είχε επηρεάσει τον Κάλας. Εδώ εντοπίζεται και η σημαντική διαφοροποίηση στη θεωρητικές προσεγγίσεις του Κάλας και του Rosemont. Ο πρώτος διέβλεπε την αναβίωση του υπερρεαλιστικού κινήματος μέσω των αναθεωρημένων μαρξιστικών αρχών που μετατόπιζαν το ενδιαφέρον από το προλεταριάτο-γιατί αυτό είχε χάσει τη συνείδηση της ξεχωριστής καταπιεζόμενης τάξης και είχε αποκτήσει νοοτροπία καταναλωτή- ενώ ο δεύτερος συνέχιζε να θεωρεί αυτό ως φορέα επανάστασης. Βέβαια η σχέση του Κάλας με τον Rosemont όπως φαίνεται από την αλληλογραφία που βρέθηκε στο αρχείο του Κάλας ξεκινά από το

φημισμένου εκδοτικού οίκου Charles H. Kerr. Εδώ θα δημοσιεύσουν έργα σημαντικών αμερικάνων ριζοσπαστών, όπως Carl Sandburg, Joe Hill, και Mother Jones. Παράλληλα δημιούργησαν τις δικές τους εκδόσεις με την επωνυμία *Black Swan Press*, όπου και θα δημοσιεύουν έργα και κείμενα παλαιότερων και νεότερων εκπροσώπων του υπερρεαλισμού.

²⁵¹ από το οποίο κυκλοφόρησαν τελικά μόνο τέσσερα τεύχη, 1970-1971, 1973, 1976 και 1989 αντίστοιχα.

²⁵²Franklin Rosemont André Breton, *What is Surrealism, selected writings*, (edited and introduced)Franklin Rosemont, Pathfinder press, Chicago, 1978,σελ.

1962-63²⁵³, όταν ο τελευταίος προσπαθούσε, ήδη από τότε, να τυπώσει το περιοδικό *Arsenal*, που τελικά όπως προαναφέρθηκε κυκλοφόρησε στα τέλη του 1970, όταν πλέον η υπερρεαλιστική ομάδα είχε ισχυροποιηθεί στο Σικάγο και είχε αναπτύξει ένα δίκτυο επαφών με υπερρεαλιστικές ομάδες, που είχαν συγκροτηθεί και σε άλλες πολιτείες των Η.Π.Α.

Εξέχουσα επίσης μορφή στη διαμόρφωση του ευρύτερου υπερρεαλιστικού κινήματος των Ηνωμένων Πολιτειών ήταν και ο Stephen Schwartz της ομάδας του Σαν Φρανζίσκο, που το από το 1969 εξέδιδε το περιοδικό *Antinarcissus*. Από την αλληλογραφία του Schwartz με τον Κάλας²⁵⁴ διαπιστώνεται ότι ο τελευταίος είχε δεχθεί να συμπεριληφθεί στο πρώτο φύλο του περιοδικού το άρθρο «Profonation: A Chess Game», που είχε γράψει μαζί με τον Μπρετόν το 1944, παρά το γεγονός ότι, όπως έγραφε, ήταν αντίθετος με τέτοιου είδους αναδρομές στο παρελθόν και πίστευε ότι ο υπερρεαλισμός μπορούσε να αναγεννηθεί μόνο αφού διαμορφώσει νέα ιδανικά προσαρμοσμένα σε ένα νέο καλλιτεχνικό περιεχόμενο. Στις 5 Σεπτεμβρίου του 1969 γράφει στον Schwartz: «Ελπίζω ότι το *Antinarcissus* θα παρουσιάσει μερικούς νέους αμερικάνους συγγραφείς· δεν μπορεί ή δεν θα έπρεπε να βασίζεται αποκλειστικά στους ήδη γνωστούς υπερρεαλιστές καλλιτέχνες· αυτό θα το μετέτρεπε σε ένα είδους αρχείου του υπερρεαλισμού. [...] Ο Υπερρεαλισμός πρέπει να αναγεννηθεί και δεν μπορεί να συνεχίσει, μετά από σαράντα χρόνια ύπαρξης, με την προώθηση του ονείρου, την εξασφάλιση του τυχαίου και την πνευματιστική κατάσταση του μυαλού»²⁵⁵.

Ο Κάλας διέβλεπε ότι τόσο η Ομάδα του Σικάγο, όσο και αυτή του Σαν Φρανζίσκο, παρά την έντονη δραστηριότητα και ενέργεια που επιδείκνυαν, ήταν πολύ στενά δεμένες με τις αρχές του υπερρεαλισμού, όπως αυτές είχαν τεθεί τις δεκαετίες του '20 και του '30 στο προπολεμικό Παρίσι. Η επαναφορά αυτών των αρχών πολιτικών και αισθητικών, χωρίς αναθεώρηση και αναπροσαρμογή στις συνθήκες της γενιάς του '60, που οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες ήταν πολύ διαφορετικές, θα μπορούσε να θεωρηθεί ένας γραφικός αναχρονισμός, γεγονός που θα περιόριζε τη δυναμική του υπερρεαλιστικού κινήματος απλά σε μία μορφή λατρείας ενός ιστορικού κινήματος.

²⁵³ Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 29. 5

²⁵⁴ Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, ο. π., 29.12.

²⁵⁵ Ο. π., 29.12.8

Σε δύο κείμενα²⁵⁶-που εύλογα κάποιος θα μπορούσε να πει ότι είναι διατυπωμένα με τη μορφή μανιφέστου- με τα οποία ο Κάλας απευθύνεται προς όλη την υπερρεαλιστική «Ομάδα του Σικάγο», γίνεται φανερό πως ο ίδιος αντιλαμβάνεται τις αναθεωρήσεις που πρέπει να γίνουν. Στην πρώτο κείμενο που αποτελεί ανοιχτή επιστολή, γραμμένη το 1969²⁵⁷ ξεκινά με την επεξήγηση βασικών αρχών του υπερρεαλισμού, όπως το όνειρο, η επιθυμία, το υποσυνείδητο. Τα όνειρα είναι ασύνειδες εικόνες που γενούν τις παρορμήσεις και τα ένστικτα του ανθρώπου, που ο Φρόιντ και η ψυχανάλυση δημιούργησαν τις προϋποθέσεις να ερμηνευτούν. Οι παρορμήσεις και τα ένστικτα είναι ασύνειδες επιθυμίες και η επιθυμία είναι συνυφασμένη με το όνειρο. Όμως αυτά είναι τα όνειρα του «ύπνου». Η επιθυμία δεν είναι μόνο ασύνειδη κατάσταση, αλλά μπορεί να γίνει συνειδητή, μπορεί να ορισθεί, μπορεί να λάβει συγκεκριμένη κατεύθυνση, που στην συγκεκριμένη περίπτωση έπρεπε να είναι η εξέγερση. Η επιθυμία για εξέγερση, για την ανατροπή του κατεστημένου, για την αλλαγή, αποτελούσε τη βασική αρχή της διπλής επανάστασης την οποία πρόσβευε το υπερρεαλιστικό κίνημα. «Σταματήστε να τραγουδάτε τα όνειρά σας: Ξυπνήστε τα από την κατάσταση του ύπνου.[...] Διαχωρίζοντας το όνειρο από την επιθυμία(ξεχάστε το ένστικτο, ένα «ολισθηρό» όρο) σημαίνει να μειώσετε αυτόν που ονειρεύεται σε φυτοζωούσα ύπαρξη.[...] απελευθερώστε τα όνειρα από τον ύπνο: ξυπνήστε την εξέγερση. Απομακρύνεται την αποξένωση του κόσμου με την επιθυμία για τα αντικείμενα αυτού του κόσμου. Σαν να μην υπάρχει άλλος κόσμος. Αγωνισθείτε εναντίον των συνθηκών αποξένωσης μαζί και με υποκατάστατα του παραλόγου και με ριζοσπαστική κριτική προς τους δυνατούς του κόσμου. Ενδυναμώστε τη φαντασία(άλλη μια ολισθηρή λέξη) παραμορφώνοντας ότι γνωρίζουμε με συστήματα διακοπών(interruptions)»²⁵⁸.

Η ιδέα που εκφράζει εδώ ο Κάλας, της μεταμόρφωσης των ασυνείδητων επιθυμιών σε συνειδητή βούληση με στόχο την εξέγερση και την ανατροπή των κατεστημένων αξιών ηθικών, πολιτικών κοινωνικών, δεν είναι καινούρια. Είναι η

²⁵⁶ Calas Nikolas, δακτυλογραφημένη επιστολή με ημερομηνία 27 Σεπτεμβρίου 1969, Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 18. 2.1. Πάνω στην επιστολή υπάρχει η εξής σημείωση: «Σταλμένο στον Rosemont, Σικάγο». Προφανώς η επιστολή απευθύνεται στον Franklin Rosemont και μέσω αυτού σε όλη την ομάδα του Σικάγο, καθώς στην προσφώνηση γράφει «Αγαπητοί Φίλοι». και Calas Nikolas , δακτυλογραφημένο κείμενο, 3 σελίδες, Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, Αρχείο Νικολάου και Έλενας Κάλας, 17. 6. 12. Πάνω στο κείμενο υπάρχει η εξής σημείωση: «Υπερρεαλισμός 1971, Σικάγο». Προφανώς το κείμενο αυτό απευθύνονταν στην ομάδα του Σικάγο. Δεν γνωρίζουμε αν αυτό στάλθηκε στην ομάδα αυτή ή σε κάποιον άλλο.

²⁵⁷ Calas Nikolas, δακτυλογραφημένη επιστολή με ημερομηνία 27 Σεπτεμβρίου 1969, 18.2.1, ο. π.,

²⁵⁸ Ο.π. 18.2.1

βασική αρχή που στοιχειοθετεί την *Επαναστατική Ηθική*, όπως αυτή εκφράζεται στις *Εστίες Πυρκαγιάς*²⁵⁹. Η ιδέα, ότι η επαναστατική ηθική διαμορφώνεται μέσω της επιθυμίας για εξέγερση, που αποτελεί βασική αρχή της κοσμοθεωρίας του Κάλας δεν θα μπορούσε να έχει καλύτερα παραδείγματα από την εξέγερση των φοιτητών στη Γαλλία το Μάη του 1968 και την επανάσταση στην Πράγα την ίδια χρονιά. Διαβάζοντας κανείς τα συνθήματα εξεγερμένων γάλλων φοιτητών όπως, «κάθε φορά που σκέφτομαι την επανάσταση θέλω να κάνω έρωτα», θα μπορούσε να πει ότι η φοιτητική εξέγερση υπήρξε η ενσάρκωση της διαχρονικής αυτής αξίας του υπερρεαλιστικού κινήματος. Εξάλλου, οι κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις της δεκαετίας του '60, στις οποίες και διαφαίνονταν η ανάγκη για αλλαγή, έκαναν τον Κάλας να πιστέψει ότι το υπερρεαλιστικό κίνημα μπορούσε να αναβιώσει, να «συνδιαλεχθεί» με τις σύγχρονες πολιτικές και επιστημονικές αναζητήσεις και μέσω αυτών να ανοίξει δρόμους για αυτή την αλλαγή. Και όπως επίσης γράφει ο Κάλας «χωρίς την επιθυμία για αλλαγή, ο υπερρεαλισμός περιορίζεται σε μια λατρεία»²⁶⁰. Αυτό ακριβώς ζητούσε ο Κάλας από τους νεαρούς αμερικάνους Υπερρεαλιστές, να μην περιορισθούν στην ερμηνεία του υποσυνειδήτου και του ονείρου να μην μετατρέψουν το μέσο σε στόχο.

Επομένως, η επιθυμία για αλλαγή θα μπορούσε να διαμορφώσει σαφείς στόχους μέσω της κατανόησης των εξελίξεων που έχουν συντελεστεί σε θεωρητικά ζητήματα που αφορούν, τη θέση του ανθρώπου στην κοινωνία του '60, την τέχνη, την πολιτική και την μεταξύ τους σχέση. Ο Marcuse, στον «Μονοδιάστατο άνθρωπο» περιέγραψε μοναδικά τον σύγχρονο άνθρωπο και τον έλεγχο της σκέψης του, τις ψευδείς ανάγκες που δημιουργεί η αποκαλούμενη μεταβιομηχανική κοινωνία και φυσικά το τι συνεπάγεται η άλλη επανάσταση, αυτή των ΜΜΕ. Ο Ernst Mandel έδωσε μια οικονομική ερμηνεία του νεοκαπιταλισμού που σύμφωνα με τον Κάλας ήταν «η πρώτη μεγάλη μαρξιστική συμβολή στην κατανόηση της οικονομικής κατάστασης»²⁶¹. Παράλληλα σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες μπορούν να βοηθήσουν στην ερμηνεία της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως του Levi Strauss στην ανθρωπολογία, του Bertrand Russell στην ερμηνεία της γλώσσας, του Gillbert Ryle στην αναίρεση ορισμένων ψυχολογικών μύθων. «Ο Αντινάρκισσος(προφανώς παραπέμπει στο περιοδικό *Antinarcissus*) δεν μπορεί να εκφράσει τις επιθυμίες του

²⁵⁹ Κάλας, Νικόλαος, *Εστίες Πυρκαγιάς*, μτφ: Γιάννα Σαββίδου, ό. π. σελ. 165-179

²⁶⁰ Calas Nikolas, δακτυλογραφημένη επιστολή με ημερομηνία 27 Σεπτεμβρίου 1969, 18.2.1, ο. π.

²⁶¹ Calas Nikolas, επιστολή προς τον Franklin Rosemont, στις 15 Μαρτίου του 1970, Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 29. 5.12

σε γλώσσες που αναπτύχθηκαν την δεύτερη και τρίτη δεκαετία αυτού του αιώνα χωρίς να γίνει ένας νέος Νάρκισσος που θα αναγνωρίζει την εικόνα του στα ανδρείκελα του Ντε Κίρικο. Δημιουργείστε νέους γονείς για τον εαυτό σας»²⁶².

Ο Κάλας παρόλο που όπως αναφέρει για εκείνον μοναδικός γονιός υπήρξε ο Μπρετόν, αναγνωρίζει ότι οι ιστορικές συνθήκες έχουν τόσο μεταβληθεί που πλέον οι τρεις βασικές αρχές, Αγάπη, Ελευθερία, Ποίηση, οι οποίες αποτελούσαν το μότο του Μπρετόν, τις δεκαετίες του 1960 και 1970, δεν μπορούσαν να γίνουν αντιληπτές με το ίδιο νόημα. Σε αντίθεση τρεις έννοιες που χαρακτηρίζουν την τέχνη και τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες των αντίστοιχων δωδεκαετιών, είναι Διακύβευση, Κρίση, Αδυναμία. Σε μια τέτοια εποχή η αναβίωση του υπερρεαλιστικού κινήματος πρέπει να λειτουργήσει ως αντί-τέχνη, να προκαλέσει «διακοπές», να σοκάρει. «στη συνέχεια της τέχνης, αντιπαρατεθεί η ασυνέχεια της αντί-τέχνης, στην εξέλιξη των στυλ και τη σταθερότητα των δομών, να αντεπιτεθεί το αναπάντεχο γεγονός»²⁶³.

Βέβαια, ο Κάλας δεν κατόρθωσε τελικά να πείσει τους νεαρούς αμερικάνους υπερρεαλιστές και η πιθανότητα συνεργασίας μεταξύ τους υπήρξε αδύνατη. Ιδιαίτερα μετά το αφιέρωμα του περιοδικού *Radical America* στον υπερρεαλισμό υπό την επιμέλεια του Rosemont²⁶⁴, στο οποίο συμπεριελήφθησαν αποσπάσματα από παλαιότερα έργα του τελευταίου, χωρίς την έγκριση του. Παράλληλα ο Rosemont, στο βιογραφικό σημείωμα που αφορούσε τον Κάλας, τον χαρακτήριζε «πρώην» υπερρεαλιστή. Σε απαντητική επιστολή, λοιπόν, του ίδιου προς τον Rosemont, στις 15 Μαρτίου του 1970, διαβάζουμε τα εξής: «Η επιστολή σας έφτασε σε άσχημη στιγμή, ακριβώς μόλις έχω λάβει το υπερρεαλιστικό τεύχος του *Radical America*, το οποίο εσείς έχετε επιμεληθεί. Έχω εξοργιστεί με τη σημείωση που γράψατε για εμένα. Δεν μου ζητήσατε ποτέ άδεια για να ανατυπώσετε αυτό το παλιό κείμενό μου, και προτείνω στο μέλλον να αποφύγετε να δημοσιεύσετε οτιδήποτε δικό μου, χωρίς άδεια. Είναι δικό σας προνόμιο να σας αρέσει το πρώιμο έργο μου και όχι το νέο έργο μου, αλλά δεν μπορείτε να περιμένετε από εμένα να ενθαρρύνω αυτή την στάση. [...] πιστεύω ότι δεν πρέπει να προσκολλούμαστε στο παρελθόν. Δεν προσκολλούμε σε αυτό που έγραψα πριν από 30 χρόνια»²⁶⁵.

²⁶² Calas Nikolas, δακτυλογραφημένη επιστολή με ημερομηνία 27 Σεπτεμβρίου 1969, ο. π.

²⁶³ Calas Nikolas, δακτυλογραφημένο κείμενο, 3 σελίδες, 17. 6. 12., ο.π.,

²⁶⁴ Rosemont, Franklin(επιμ.), «Surrealism in the Service of Revolution», στο *Radical America*, Vol. iv, no.1, Ιανουάριος 1970

²⁶⁵ Calas, Nikolas, επιστολή προς τον F. Rosemont, 15 Μαρτίου 1970, Βιβλιοθήκη Βορίων Χωρών, 29. 5. 12.

Μετά από όλα αυτά και ίσως, αντιλαμβανόμενος από την Ομάδα του Σικάγο ότι οι υπερρεαλιστικές αρχές τείνουν να «ιστοριοποιηθούν», ο Κάλας ένοιωσε προφανώς την ανάγκη να προσδιορίσει ακριβώς τις αρχές του υπερρεαλισμού που έπρεπε να επαναπροσδιοριστούν, αλλά και να θέσει εξαρχής τους στόχους του κινήματος. Το υπερρεαλιστικό κίνημα έπρεπε να ξανακερδίσει την επαναστατική δυναμική του και παράλληλα να απομακρύνει τον κίνδυνο να μετατραπεί σε «λατρεία». Λίγο αργότερα προτείνει στον εκδοτικό οίκο Harry Abrams να γράψει, αυτός και η γυναίκα του Έλενα, ένα βιβλίο που να «αναθεωρεί το κίνημα από την άποψη της σύγχρονης κοινωνίας και των προβλημάτων της»²⁶⁶.

Το αρχικό βιβλίο που έγραψαν οι Κάλας σε συνεργασία είχε τον τίτλο *The Challenge of Surrealism*. Το ζευγάρι δεν ήθελε, όπως ο Κάλας γράφει στον υπερρεαλιστή ποιητή Joyce Mansour, το έργο τους να αποτελεί μια ακόμη ιστορία του υπερρεαλισμού, αλλά μια διερεύνηση των αξιών εκείνων που «ο υπερρεαλισμός είχε αξιοποιήσει και αποτελούν ακόμα πρόκληση για όλους αυτούς που τις αγνοούν»²⁶⁷. Βασικός στόχος όπως αναφέρεται στην επιστολή ήταν η επανεξέταση των θεωρητικών θέσεων του υπερρεαλισμού, όπως αυτές είχαν τεθεί τις δεκαετίες του '20 και του '30, όπου το κίνημα ήταν πιο αυστηρά φρούδο-μαρξιστικό σε σχέση με την πρόοδο που έχει επέλθει όλα αυτά τα χρόνια σε κάποιους τομείς. Δηλώνει εξαρχής ότι δεν πρόκειται να απαρνηθεί καμία από αυτές τις μεθόδους, αλλά να προσεγγίσει σε νέα βάση κάποιες δογματικές θέσεις.

Ωστόσο, το έργο αυτό τελικά δεν δημοσιεύτηκε ποτέ, καθώς ο εκδότης έσπασε το συμβόλαιο προφασιζόμενος οικονομικές δυσκολίες²⁶⁸. Ο Κάλας έκανε προσπάθειες να βρει άλλο εκδότη, αλλά λαμβάνοντας συνεχή άρνηση αποφάσισε να το χωρίσει το ένα βιβλίο σε δύο. Το πρώτο που πήρε και τον ομώνυμο τίτλο, αποτελούσε το τμήμα που ήταν γραμμένο μαζί με την σύζυγο του Έλενα, και ασχολούνταν με τον υπερρεαλισμό και την τέχνη²⁶⁹. Το δεύτερο βιβλίο ήταν μικρότερο και αποκλειστικά γραμμένο από τον ίδιο, όπου αυτός επικεντρώνονταν

²⁶⁶ Calas Nikolas επιστολή Κάλας προς το Harry Abrams, Βιβλιοθήκη Βορίων Χωρών, 25.7.2

²⁶⁷ Calas, Nikolas επιστολή Κάλας προς το Joyce Mansour, Βιβλιοθήκη Βορίων Χωρών στο 28.6.6

²⁶⁸ Σε επιστολή στις 14 Μαρτίου του 1975 προς τον αμερικανό ιστορικό του Υπερρεαλισμού John Matthews γράφει: «θα πρέπει να έχεις μάθει πως ο Harry Abrams αθέτησε το συμβόλαιο για την Πρόκληση του Υπερρεαλισμού και ότι τώρα έβγαλαν ένα ready-made πακέτο από τη Γερμανία πάνω στο ίδιο θέμα, που είναι, χωρίς αμφιβολία, πολύ λιγότερο πολεμικό από το δικό μου Calas, Nikolas, Βιβλιοθήκη Βορίων Χωρών, 28.5.30

²⁶⁹ Σε επιστολή του Κάλας προς την Elisa Breton, στις 23. 3.. 1975 μαθαίνουμε ότι το ομώνυμο πρώτο μέρος σκόπευαν να το δημοσιεύσουν στην Αγγλία. Βιβλιοθήκη Βορίων Χωρών 26/2

«στη θεωρητική πλευρά του υπερρεαλισμού με επίκεντρο τον Μπρετόν»²⁷⁰ και έφερε τον τίτλο *Surrealism and the Making of History*.

Surrealism and the Making of History

Το έργο έργου *Surrealism and the Making of History*²⁷¹, αποτελείται από 11 κεφάλαια, από τα οποία αναλύονται εκτενέστερα αυτά που διαφωτίζουν το θεωρητικό υπόβαθρο της αναθεώρησης του υπερρεαλιστικού κινήματος, σε κάποια πραγματοποιείται μια σύντομη περιγραφή, ενώ δεν αναφέρονται όσα δεν έχουν άμεση σχέση με το θέμα. Ο συγγραφέας αφενός εξετάζει την πορεία του κινήματος μέσα στην ιστορία, αλλά και διευρύνει τις προοπτικές για τη μελλοντική δραστηριότητα και συμμετοχή στη ιστορική συνέχεια. Στην αλληλογραφία του προς τον Allain Jouffroy ο Κάλας αναφέρει ότι στο έργο αυτό επεχείρησε την επανεξέταση της αισθητικής του υπερρεαλισμού υπό το πρίσμα των ιδεών του Wittgenstein²⁷². Το ζήτημα του προσεταιρισμού των θεωριών του Wittgenstein στην πορεία του υπερρεαλισμού φαίνεται να τον απασχολεί ιδιαίτερα, καθώς την ίδια εποχή σε επιστολή προς τον Her de Vries διευθυντή του Bureau de Recherches Surrealistes, αναφέρει²⁷³, ότι ο υπερρεαλισμός δεν μπορεί να επαναλαμβάνει τον παλιό εαυτό του, αλλά να προχωρήσει εξετάζοντας τις επαναστατικές προσφορές του Wittgenstein, τη γενετική γλωσσολογία του Chomsky, τη σύγχρονη θεωρία της πληροφορίας. Προτείνει επίσης ότι όταν μιλάμε για συνείδηση αυτό πρέπει να γίνεται με όρους γλωσσολογικούς(η συνείδηση ως αντίθεση του εσωτερικού και εξωτερικού: Inner-outer) και ότι πρέπει να δίνεται έμφαση περισσότερο στο κρυμμένο, παρά στο υπερ-αναλυμένο ασυνείδητο.²⁷⁴

Στο πρώτο κεφάλαιο που φέρει τον ίδιο τίτλο **Surrealism and the Making of History**, ο συγγραφέας ξεκινά και επεξηγεί που αναφέρεται ο τίτλος του έργου, στη φράση δηλαδή του Μαρξ στο έργο του *German Ideology* «The Consciousness of making history belongs to the class which revolts against the ruling class for having

²⁷⁰ Ο.π., Βιβλιοθήκη Βορίων Χωρών, 28.5.30

²⁷¹ Τα χειρόγραφα που αφορούν το έργο *Surrealism and the Making of History*, είναι ταξινομημένα στους φακέλους 4 και 5 στο κουτί 24. Θα αναφέρονται στη συνέχεια ως 24.4 ή 24.5. οι επόμενες αριθμήσεις αφορούν τις σελίδες που περιλαμβάνει το αντίστοιχο κεφάλαιο που θα αναφέρεται στο κυρίως κείμενο. Δεν αναφέρονται οι ακριβείς σελίδες από τις οποίες μπορεί να είναι οι παραπομπές γιατί δεν είναι πάντα σταθερές. Εδώ 24.5.1-5

²⁷² Εμείς την πληροφορία την αντλούμε από την Διατριβή της Καραδήμα, ο.π. σελ. 657

²⁷³ Ο. π., Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 30.5 επιστολή 30.8.1972

²⁷⁴ Επίσης βλ. Καραδήμα, σελ.657-8

deprived it of the wealth it produced». Συμφώνα με την οποία η κοινωνική τάξη που θα διαμορφώσει την ιστορία είναι αυτή που θα εξεγερθεί εναντίον της κυρίαρχης τάξης με σκοπό να της αφαιρέσει τον πλούτο τον οποίο παράγει. Ο Μαρξ φυσικά αναφέρεται στο προλεταριάτο, όμως ο Κάλας χρησιμοποιεί τον τίτλο αυτό για να δώσει έμφαση στην πιο διευρυμένη έννοια ότι η ιστορία διαμορφώνεται από αυτούς που εξεγείρονται.

Την ιδέα του Μαρξ επαναδιαπραγματεύεται το 1923 ο Georg Lukacs στο έργο του «Ιστορία και κοινωνική συνείδηση», την οποία επίσης αναφέρει ο Κάλας στη συνέχεια του παραπάνω κειμένου. Ο Lukacs αναφέρει ότι το προλεταριάτο αποτελεί την πρώτη τάξη στην ιστορία, η οποία μέσω της «πραγματοποίησης» του ιστορικού γίνεσθαι θα μπορέσει να αναχαιτίσει ή να εμποδίσει ή να ανατρέψει την δύναμη του καπιταλισμού με την βοήθεια της επαναστατικής πρωτοπορίας²⁷⁵. Επομένως, όπως το προλεταριάτο, το οποίο αποκτώντας πλήρη ταξική συνείδηση μπορεί να αναχαιτίσει τη καπιταλιστική κυριαρχία και να διαμορφώσει το ιστορικό γίνεσθαι, έτσι και οι νεαροί υπερρεαλιστές, καθώς και όλοι όσοι διεκδικούν την αναβίωση του υπερρεαλιστικού κινήματος, θα πρέπει πρώτα να γνωρίσουν πολύ καλά ποιες οι αρχές και οι στόχοι του υπερρεαλισμού στο παρελθόν, και κάτω από ποιες συνθήκες αυτές διαμορφώθηκαν και λειτούργησαν, αν τελικά, και κάτω από ποιες προϋποθέσεις, επέτυχαν οι στόχοι τους. Στη συνέχεια πρέπει να εξετασθεί ποια είναι η σχέση τους με το κοινωνικό και πολιτικό γίνεσθαι της δεκαετίας του '70, γιατί μόνο τότε, αφού έχουν κατανοήσει πλήρως το παρελθόν και το παρόν μπορούν οι νεότεροι να θέσουν νέες προκλήσεις που αφορούν την σύγχρονη τους πραγματικότητα. Μόνο τότε το αναδιαμορφωμένο κίνημα μπορεί να παίξει ένα σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της σύγχρονη του ιστορικής πραγματικότητας.

Έχοντας λοιπόν ανάγκη να αναδείξει τις βασικές αρχές στις οποίες στηρίχθηκε το κίνημα στο παρελθόν, ο Κάλας ξεκινάει στο κύριο μέρος του έργου του με την κριτική αποτίμηση των ιδεών του Μπρετόν. Συμφωνά με τον ίδιο, ο Μπρετόν και οι υπόλοιποι υπερρεαλιστές, επέτυχαν τους στόχους που έθεσαν ως αρχές τους κινήματος, απορρίπτοντας την αντίληψη «η τέχνη για την τέχνη» και διαμορφώνοντας στη συνέχεια ένα ισχυρό πιστεύω ότι η τέχνη είναι άμεσα εξαρτημένη από την πολιτική. Οι στόχοι αυτοί βέβαια δεν θα πραγματοποιούνταν χωρίς την επιθυμία για αλλαγή, για τη μεταμόρφωση της κοινωνικής

²⁷⁵ Λούκατς, Γκέοργκ, *Η Πραγματοποίηση και η συνείδηση του Προλεταριάτου*, Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Κωνσταντίνος Καβουλάκος, Εκρεμμές, Αθήνα, 2006

πραγματικότητας. Η ανάγκη της κοινωνικής αλλαγής, της επιθυμίας για μεταμόρφωση πρέπει να παραμείνει η βασική αρχή του υπερρεαλισμού. «Για τους υπερρεαλιστές το ερώτημα, που πάμε; δεν θα πρέπει να σταματήσει ποτέ»²⁷⁶.

Έχοντας λοιπόν, επιστρέψει στο παρόν και θέλοντας να ορίσει τους μελλοντικούς στόχους του κινήματος, ο Κάλας θέτει για άλλη μια φορά την άποψη ότι, οι εξερευνήσεις του ασυνειδήτου πρέπει να συνδυάζονται με την πολιτική συνείδηση και με την επαναστατική πρόθεση, ώστε να ανατραπούν οι δυνάμεις της εξουσίας. Η επιθυμία της μεταμόρφωσης, το δυνατό αυτό ένστικτο που δημιουργεί ασυνείδητες εικόνες στα όνειρα μας, στη συνειδητή πραγματικότητα πρέπει να έχει το χαρακτήρα της εξέγερσης με στόχο την κοινωνική μεταμόρφωση. Για να λάβει η εξέγερση συλλογικό χαρακτήρα και να μπορέσει να ανατρέψει την καθεστηκυία τάξη πραγμάτων στην τέχνη και την πολιτική θα πρέπει να καλλιεργηθεί η συλλογική επιθυμία. «Η συλλογική επιθυμία θα πρέπει να καταργήσει εκείνες τις κοινωνικές συνθήκες οι οποίες διαχωρίζουν τα όνειρα από την πραγματικότητα. Με άλλα λόγια η επανάκτηση μιας επικοινωνίας ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα είναι ένας ποιητικός στόχος που μπορεί να πραγματοποιηθεί με πολιτικά μέσα»²⁷⁷.

Για τον Κάλας ο υπερρεαλισμός, όπως και ο Μαρξισμός μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο βυθίστηκαν σε κατάσταση υπνηλίας, η οποία στις αρχές της δεκαετίας του '70 δείχνει να φτάνει σε ένα τέλος, καθώς η Νέα Αριστερά πέτυχε όχι μόνο μια δυνατή ανανέωση του Μαρξισμού, αλλά και του Υπερρεαλισμού. Όταν ο Μαρξ έγραφε προαναγγέλλοντας την διαδικασία υποτίμησης του ανθρώπου σε πράγμα μέσα στα πλαίσια μιας ισχυρής καπιταλιστικής κοινωνίας, δεν θα μπορούσε να φανταστεί ότι θα φτάσει στην πιο σκληρή εκδοχή της, όπου η ανθρώπινη ύπαρξη έχει αποδυναμωθεί και είχε μετατραπεί σε αυτό που ο Marcuse, ονομάζει «Μονοδιάστατο» άνθρωπο. Η κοινωνική ανοχή στην πλήρη εμπορευματοποίηση που είχε επέλθει σε όλους τους θεσμούς που συγκροτούν μια κοινωνία υποδείκνυε ότι οι συνθήκες ήταν κατάλληλες ώστε να υπάρξει διαμαρτυρία, μια κατάσταση που θα σοκάρει και θα ξυπνήσει τον μονοδιάστατο άνθρωπο από την υπνηλία και την απομόνωση. Η δυναμική ανάδυση της Νέας Αριστεράς και οι φοιτητικές εξεγέρσεις είχαν προετοιμάσει το κλίμα, ώστε η διαμαρτυρία να μπορέσει να γίνει κατανοητή και να εντέλει να έχει αποτέλεσμα. Μέσα στα πλαίσια της γενικότερης διαμαρτυρίας, ο διάλογος μεταξύ πολιτικής και τέχνης έπρεπε να επανέλθει και να ισχυροποιηθεί.

²⁷⁶ 24.5.1-5

²⁷⁷ Ο.π.,

Ακόμα και οι κοινωνικές δυνάμεις που μπορούν συμβάλλουν στην επανάσταση, θεωρούν ότι ο υπερρεαλισμός ανήκει στην ιστορία, οι αναθεωρητές του κινήματος μπορούν να αποδείξουν ότι κάποιες αξίες του υπερρεαλισμού έχουν διαχρονική αξία και αναδεικνύονται σε σχέση με το ιστορικό γίνεσθαι κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο: «Κάποιος θα μπορούσε επίσης να ισχυρισθεί ότι η υπερρεαλιστική δραστηριότητα δεν έχει πλέον αξία, από τη στιγμή που στον δυτικό κόσμο το κατεστημένο ήταν ικανό να πετύχει ολοκληρωτική πίστη από τους ριζοσπάστες καλλιτέχνες της νέας γενιάς. Η επιτυχία των γεγονότων από τα μέσα της δεκαετίας του '60, από το πανεπιστήμιο του Berkeley ως τη Σορβόνη και την Μπιενάλε της Βενετίας, αποδεικνύει ότι αυτό δεν ισχύει»²⁷⁸.

Για να μπορέσει λοιπόν το υπερρεαλιστικό κίνημα να έχει συμμετοχή στην πολιτική και κοινωνική εξέγερση της συγκεκριμένης εποχής και να έχει στη συνέχεια ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση νέων αξιών, η αναβίωση έπρεπε να πραγματοποιηθεί με τη μορφή αντί-τέχνης. Η αναθεώρηση των στόχων του υπερρεαλισμού, θα έπρεπε αφενός να προσαρμοστεί μέσα στα πλαίσια της νέας πρωτοπορίας, και αφετέρου να δημιουργήσει μια νέα είδους πρόκληση προς την άρχουσα τάξη και την πλουτοκρατική κοινωνία. Όπως το Νταντά και ο Υπερρεαλισμός στις δεκαετίες του '20 και του '30, χρησιμοποίησε τα ready made και objet trouvé για να επιβάλουν την πρόκληση τους, έτσι και ο «νέος υπερρεαλισμός» θα μπορούσε να μετατρέψει τα αντικείμενα μαζικής παραγωγής και κατανάλωσης σε σύμβολα, υπονομεύοντας με αυτό τον τρόπο τόσο την χρήση για την οποία είχαν κατασκευαστεί, όσο και την αισθητική τους, καθώς επίσης και τον τρόπο κατανάλωσης τους από το κοινωνικό σύνολο²⁷⁹. Αντίστοιχη ήταν η πρόκληση της Πόπ Άρτ που στέκονταν με ειρωνική διάθεση και κριτική στάση απέναντι στον καταναλωτισμό της σύγχρονης της κοινωνίας, και η οποία μπορούσε να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για τη νέα γενιά υπερρεαλιστών.

Σύμφωνα πάντα με τον Κάλας, η συμμετοχή του καλλιτέχνη στην κοινωνική και πολιτική εξέγερση κρίνεται απαραίτητη και μάλιστα έχοντας συνείδηση ότι με τον τρόπο αυτό συμμετέχει στη διαμόρφωση της ιστορικής πραγματικότητας. Οι καλλιτέχνες που έχουν συναίσθηση ότι με το έργο τους συμβάλλουν στη διαμόρφωση της ιστορίας είναι αυτοί που η επιθυμία τους είναι να μεταμορφώσουν τον κόσμο να προκαλέσουν αλλαγή και να βελτιώσουν την πραγματικότητα, τόσο για το κοινωνικό

²⁷⁸ Ο.π.

²⁷⁹ Ο.π.

σύνολο, όσο και για τον εαυτό τους. Σπρωγμένοι από αυτή την επιθυμία, οι καλλιτέχνες δημιουργούν υψηλής ποιότητας έργο γιατί ποτέ δεν σταματούν να διερωτούνται με πιο τρόπο επιτυγχάνεται καλύτερα ο παραπάνω στόχος, δηλαδή η ενεργή συμμετοχή στη διαμόρφωση της ιστορίας, μέσω της μεταμόρφωσης της πραγματικότητας.

Στο κεφάλαιο λοιπόν «**Consciousness of Language**» γράφει: «Για τους ποιητές των οποίων η κύρια δραστηριότητα προσδιορίζεται από την πρόθεση τους να μεταμορφώσουν τον κόσμο και να αλλάξουν τις ζωές τους, η έκφραση των ανθρώπινων προσδοκιών και φόβων, στην προοπτική της διαμόρφωσης ιστορίας, γίνεται μια γλώσσα που συμβάλλει στη μεταμόρφωση του πολιτισμού με το να αναπτύξει την πιο υψηλή μορφή της ποιητικής δραστηριότητας»²⁸⁰. Το κεντρικό ζήτημα που αναπτύσσει εδώ ο Κάλας σχετίζεται με τη χρήση της γλώσσας στη στοιχειοθέτηση ενός μηνύματος τέχνης. Ο προβληματισμός του αναφέρεται πάλι στις γλωσσικές θεωρίες του Wittgenstein και τα γλωσσικά παιχνίδια που απέδειξαν ότι η εμπειρική αλήθεια δεν συμπίπτει πάντα με την γλωσσική αλήθεια.

Ακριβώς αυτό το στοιχείο, η δυνατότητα να μην ταυτίζεται η εμπειρία με την λογική, αποτέλεσε για τον ίδιο ποιητικό αλλά και ποιοτικό κριτήριο στην ερμηνεία των έργων κάποιων καλλιτεχνών. Το παιχνίδι μεταξύ ετερότητας και ταυτότητας το έθεσε ο Τζασπερ Τζονς με τις *Σημαίες* (εικ.28), ο Τζιμ Ντάν(Jime Dine) στη σειρά των έργων με εργαλεία, όπου συνδυάζει εικόνες σφυριών με πραγματικά σφυριά και έτσι αφού χάνουν την χρηστικότητα τους έχοντας ενσωματωθεί σε ένα έργο τέχνης, κάνουν τον θεατή να αναρωτιέται αν πρόκειται όντως για τέχνη ή για πραγματικά εργαλεία(εικ.29). Ο Κάθε καλλιτέχνης τη σχέση αυτή μπορεί να την εκφράσει με διαφορετικό μέσο η τρόπο. Στα γλωσσικά παιχνίδια η γλωσσά πρέπει να ακολουθήσει μια στρατηγική, ώστε να παρέχει στον παίκτη τα κατάλληλα μέσα ώστε να μπορέσει αυτός ελέγξει και να μεταβάλει τα γεγονότα. Υπό αυτή την έννοια η τέχνη δεν οδηγείται στην εξιδανίκευση αλλά στην ανάπτυξη μιας στρατηγικής που οδηγεί στην αλλαγή της πορείας του πολιτισμού. Επομένως οι ποιητές πρέπει να έχουν συνειδηση της ιστορικής στιγμής που ζουν και δημιουργούν.

Στη συνέχεια στο **In the Lights of Dreams**²⁸¹ προσπαθεί να δικαιολογήσει την τάση του Μπρετόν προς την ουτοπία, όπως αυτή εκφράζεται μέσα στο ποίημα του «*Ωδή στον Charles Fourier*», που γράφτηκε το 1947. Θεωρεί ότι αποτελεί

²⁸⁰ Ο.π., 24.5.6-9

²⁸¹ Ο.π., 24.4.3-5

αντίδραση προς τον πεσιμισμό που είχε επιφέρει ο Υπαρξισμός. Ωστόσο η μεγαλύτερη απογοήτευση επήλθε για το Μπρετόν, όταν το 1942 δημοσιεύτηκε στην Νέα Υόρκη το φυλλάδιο *Η Ηθική τους και η Ηθική μας*, γραμμένο από τον Τρότσκι, στο οποίο παραδεχόμενος την εκτέλεση των ομήρων, υιοθετούσε ανοιχτά το δόγμα «Ο σκοπός αγιάζει τα μέσα».

Ο Κάλας αντίθετα, όχι μόνο δεν επιδοκιμάζει τη στάση του Τρότσκι, αλλά αντίθετα τη δικαιολογεί, λέγοντας ότι μερικές φορές «τα ήθη υποδεικνύουν με τη δική τους λογική ότι υπάρχουν καταστάσεις στις οποίες η πιστή ακολουθία ενός κανόνα θα ήταν τόσο λογικά άτοπη, όσο και ηθικά κακή»²⁸². Ο Μπρετόν έχοντας περισσότερο ιδεαλιστική αντιμετώπιση, δεν μπόρεσε να δεχτεί αυτή την θέση και έτσι στράφηκε προς τον ουτοπικό σοσιαλισμό. Τη τάση φυγής προς τον ουτοπικό σοσιαλισμό, δηλαδή την φυγή από την πραγματικότητα σε ένα ουτοπικό μέλλον.

Βέβαια, στο Κεφάλαιο **Myth & Utopia**, χαρακτηρίζει αυτή την τάση φυγής ως «Σύνδρομο της Σταχτοπούτας» και το συγκρίνει με τις δογματικές απόψεις των κουμμουνιστικών κομμάτων στις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού, καθώς και εκεί τα μέλη των κομμάτων επιδεικνύουν πλήρη αφοσίωση, σχεδόν με θρησκευτική κατάνυξη «για χάρη του παραδείσου που ποτέ δεν θα δουν»²⁸³.

Ο Κάλας αναφέρει για άλλη μια φορά με συντομία τη μεταπολεμική στάση του Μπρετόν και την σταδιακή αποστασιοποίηση του από τη ριζοσπαστική πολιτική στο κεφάλαιο **Surrealism in an Existentialist Interlude**²⁸⁴, θέλοντας να επισημάνει το γεγονός ότι ήδη από τότε υπήρχε η ανάγκη της δημιουργίας ενός νέου μύθου. Αναφέρει επίσης για άλλη μια φορά ότι ο υπερρεαλισμός δεν πρέπει να κατευθυνθεί προς τον ουτοπισμό και τον ιδεαλισμό και τονίζει την ανάγκη ύπαρξης ισχυρού δεσμού μεταξύ τέχνης και πολιτικής με σκοπό την αλλαγή του κόσμου. Ωστόσο τονίζει ότι η ανάγκη αυτή δεν πρέπει απλά να αναφέρεται αλλά και να αντανakλάται στα έργα των καλλιτεχνών. Μόνο οι καλλιτέχνες μπορούν και πρέπει να τοποθετήσουν το έργο τους σε ένα κοινωνικό περιεχόμενο ώστε να απομακρύνουν και την αντίληψη ότι η υπέρτατη αποστολή ενός καλλιτεχνικού έργου είναι να αναδεικνύει την απόλυτη ελευθερία.²⁸⁵

Στο κεφάλαιο **Surrealist Adventure**, πραγματοποιείται μια επισκόπηση των κύριων θεμάτων που έφερε στο προσκήνιο της τέχνης ο υπερρεαλισμός. Στη συνέχεια

²⁸² Ο.π.,

²⁸³ Ο.π., 24.5. 10-12.

²⁸⁴ Ο.π., 24.5.21-23

²⁸⁵ Ο.π.

ο Κάλας σχολιάζει τη νέα γενιά των υπερρεαλιστών και εντέλει κάνει προτάσεις για τους στόχους που πρέπει να θέσει στο μέλλον το κίνημα. Σημαντικό για τους νέους υπερρεαλιστές είναι η συνειδητοποίηση της σημασίας για το υπερρεαλιστικό κίνημα η έννοια του παιχνιδιού, όπως και το ρόλο είχαν τα παιχνίδια που έπαιζαν οι υπερρεαλιστές στο παρελθόν. Η νέα γενιά έπρεπε να συνεχίσει αυτή τη δραστηριότητα²⁸⁶. Ωστόσο το πιο σημαντικό για τους νέους υπερρεαλιστές είναι να μην ακολουθήσουν το δρόμο και τα διδάγματα παλαιών εμπνευστών, καθώς και πηγές έμπνευσης του παρελθόντος. Για να μπορέσει το νέο υπερρεαλιστικό κίνημα να έχει σαφή λόγο και θέση στη σύγχρονη του πραγματικότητα πρέπει πρώτα να λάβει σοβαρά υπόψη του τις εξελίξεις στη πολιτική και την επιστήμη και πάνω σε αυτές να διαμορφώσει τις αξίες του. «Δυστυχώς πολλοί λίγοι από τους συγχρόνους υπερρεαλιστές φαίνεται να είναι γνώστες των αλλαγών που συνέβησαν στον κόσμο από τη στιγμή που η παλαιότερη γενιά έχασε την ελπίδα ότι η επανάσταση ήταν στην επόμενη γωνία. Για να ανθίσει ξανά το υπερρεαλιστικό κίνημα, πρέπει να αφομοιώσει τις ονειροπολήσεις και τα γεγονότα από την πραγματικότητα του εβδομήντα, όχι από αυτή του είκοσι»²⁸⁷. Στην καλλιτεχνική πραγματικότητα του 70 υπάρχει και η Πόπ Άρτ η οποία χρησιμοποιεί τα αντικείμενα μαζικής παραγωγής καθώς και το μέσω με το οποίο προβάλλονται, τη διαφήμιση, για να διαμορφώσει μια νέα εικονιστική επανάσταση, η οποία θα μπορούσε να παίξει ένα σημαντικό ρόλο στη σύγχρονη έκφραση του νέου υπερρεαλισμού²⁸⁸.

Στο τελευταίο κεφάλαιο **Manifestations of Freedom**²⁸⁹, αρχικά πραγματοποιείται μια αναδρομή στο παρελθόν, στις επιτυχίες και αποτυχίες του. ο Κάλας εκτιμά ότι το υπερρεαλιστικό κίνημα πέτυχε ένα πολύ σημαντικό έργο με αξιοσημείωτη καλλιτεχνική και πολιτική επιρροή, παρόλο που ο υπερρεαλισμός ως κίνημα βασίζονταν στις μαρξιστικές αρχές, οι οποίες είχαν προσαρμοστεί στη δύναμη του προλεταριάτου, και το οποίο απέτυχε τελικά να αναχαιτίσει τις δυνάμεις του καπιταλισμού. Ο Κάλας είχε πει παλαιότερα ότι ο υπερρεαλισμός θα αποτύγχανε αν η Μαρξιστική επανάσταση δεν κατόρθωνε να πραγματοποιηθεί, όμως οι υπερρεαλιστές δεν φέρουν καμία ευθύνη για την αποτυχία της εργατικής τάξης να αναλάβει την πολιτική εξουσία, ούτε φυσικά ευθύνεται για την απελευθέρωση των

²⁸⁶ Ο.π., 24.5. 15-19

²⁸⁷ Ο.π.

²⁸⁸ Ο.π.

²⁸⁹ Ο.π., 24.4.6-11

ηθών της κοινωνίας στις δεκαετίες του '60 και '70²⁹⁰. Εξάλλου οι υπερρεαλιστές απομακρύνθηκαν σχετικά νωρίς από τις δυνάμεις της άκρας αριστεράς. Το πρόβλημα ήταν ότι μετά την απομάκρυνση τους έχασαν κατά κάποιο τρόπο τον πολιτικό τους προσανατολισμό τους και ήταν πιο δύσκολο στο εξής να αποδείξουν, ιδιαίτερα στη νέα γενιά τη διπλή επανάσταση. «οι υπερρεαλιστές δεν αναρωτήθηκαν πως περίμεναν οι ποιητές και οι καλλιτέχνες μιας νεότερης γενιάς να πιστέψουν ότι έπρεπε να ακολουθήσουν ευρέως τον υπερρεαλιστικό τρόπο ζωής»²⁹¹.

Στη συνέχεια εξετάζεται το θέμα της ευθύνης του καλλιτέχνη στην αναμόρφωση της κοινωνίας μέσω του έργου του. Σύμφωνα με τον συγγραφέα ο καλλιτέχνης της σημερινής εποχής, που ο άνθρωπος έχει μετατραπεί σε μονοδιάστατο όν, φέρει μεγαλύτερη ευθύνη από κάθε άλλη φορά στο να αποδείξει ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δεν είναι απλά εμπορεύσιμο προϊόν. Στο κεφάλαιο αυτό ο Κάλας εξετάζει την πιθανή ενσωμάτωση των θεωριών Wittgenstein στο υπερρεαλιστικό κίνημα²⁹².

Η επίδραση του Wittgenstein

Από τα πρώτα κιάλας έργα του Κάλας είναι διακριτό ότι αφενός κατέχει αξιολογικές φιλοσοφικές γνώσεις, αρχαίων και νεότερων φιλοσόφων αλλά και φιλοσοφικών ρευμάτων, τις οποίες μάλιστα διαχειρίζεται με μεγάλη άνεση, όσον αφορά τη στοιχειοθέτηση επιχειρημάτων στα κριτικά του κείμενα και αφετέρου ότι έκτος ίσως από την πολιτική φιλοσοφία του μαρξισμού δεν υπήρξε ποτέ θιασώτης ενός συγκεκριμένου φιλοσοφικού ρεύματος ή θεωρίας, αλλά επέλεγε αντίστοιχα τις θεωρίες ή τις αντιλήψεις που υπερθεμάτιζαν ή κατά κάποιο τρόπο απαντούσαν στα θεωρητικά ερωτήματα που σταθερά απασχολούσαν την κριτική του σκέψη. Στα ίδια πλαίσια εντάσσεται και η επίδραση του από τον Wittgenstein, τον αυστριακό φιλόσοφο, από τον οποίο ο Κάλας επηρεάστηκε από τη θεωρία του για το «άρρητο», τα «γλωσσικά παιχνίδια», τη «γραμματική αλήθεια» του έργου τέχνης και την «ηθική της συμπεριφοράς».

²⁹⁰ Ο.π., 24.4.16-23

²⁹¹ Ο.π.,

²⁹² Εκτεταμένη ανάλυση του συγκεκριμένου κεφαλαίου συγκριτικά με τις θέσεις του Wittgenstein έχει πραγματοποιήσει η Δ. Καραδήμα στη Διδ. Διατριβή, Ο. π., σελ 684-692

Δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε χρονικά το πότε ο Κάλας άρχισε να μελετά Wittgenstein του οποίου τα σημαντικά έργα *Tractatus Logico-Philosophicus*²⁹³ και *Φιλοσοφικές Έρευνες*²⁹⁴ έχουν δημοσιευθεί, το 1921 και το 1953 αντίστοιχα, ωστόσο αναφορές στα γραπτά του ξεκινούν από την δεκαετία του 1960 και μετά. Η Καραδήμα, η όποια παρουσιάζει εκτεταμένα τις επιδράσεις του Wittgenstein στο έργο του Κάλας γράφει ότι ή διαφωνία του τελευταίου ως προς το ζήτημα της απαλλαγής της φιλοσοφικής γλώσσας από την αμφισημία, που διατύπωσε ο Wittgenstein στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* στάθηκε η αφορμή για να μελετήσει ο Κάλας επισταμένα το βιτγκενσταϊνικό έργο²⁹⁵ και εντέλει να ανακαλύψει σημεία που θα μπορούσαν να βοηθήσουν στην ανανέωση του υπερρεαλιστικού κινήματος.

Στο πρώτο του έργο, *Tractatus*, που αφορά και την πρώτη περίοδο της φιλοσοφίας του, ο Wittgenstein, συνδέει την εικόνα με την πραγματικότητα. Ο άνθρωπος λοιπόν αντιλαμβάνεται «εικόνες των γεγονότων»²⁹⁶. Μια εικόνα είναι ένα μοντέλο της πραγματικότητας, της οποίας τα αντικείμενα αντιστοιχούν στα στοιχεία της εικόνας. Η ίδια η εικόνα αποτελεί ένα γεγονός και η δομή της αποδεικνύει τον τρόπο που συσχετίζονται τα πράγματα. Για να συνδέεται η εικόνα με την πραγματικότητα πρέπει να υπάρχει κάτι το ταυτόσημο, ώστε το ένα να αποτελεί εικόνα του άλλου. Ωστόσο επειδή δεν υπάρχει αξιωματικά «αληθής εικόνα»²⁹⁷, καθίσταται αναγκαία η εμπειρία μέσω της οποίας διαπιστώνεται η αξιοπιστία της.

Η σκέψη, με την έννοια της νόησης, που είναι μια λογική εικόνα των γεγονότων και επομένως απεικονίζει την πραγματικότητα, εκφράζεται με τη γλώσσα. Συνεπώς, η γλώσσα, σε όποια μορφή αυτή εκδηλώνεται, σε ονόματα, προτάσεις σημεία, αποδίδει τη λογική εικόνα των γεγονότων. Ωστόσο για να είναι αληθές το γεγονός θα πρέπει να υπάρχει κάτι κοινό στη δομή αυτού που λέγεται και στη δομή του γεγονότος. Το κοινό αυτό στοιχείο όμως δεν μπορεί να ειπωθεί με τη γλώσσα («άρρητον») παρά μόνο να δειχθεί, γιατί οτιδήποτε θα μπορούσε να ειπωθεί θα ήταν απαραίτητο να έχει και πάλι την ίδια δομή. Ορμώμενος από την ιδέα ότι ένα γεωμετρικό σχήμα μπορεί να γίνει αντιληπτό με πολλούς τρόπους, ο καθένας από τους οποίους αντιστοιχεί σε μια διαφορετική γλώσσα, χωρίς οι ιδιότητες του αρχικού

²⁹³ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, μτφ. :Θ. Κιτσόπουλος, παρουσ. Ζ. Λορενζάτος, εισαγ.: B.Russell, εκδ.: Παπαζήσης, Αθήνα, 1978

²⁹⁴ Wittgenstein, Ludwig, *Φιλοσοφικές Έρευνες*, εισαγ. - μτφ. - σχολ., Πάυλος Χριστοδουλίδης, εκδ.: Παπαζήσης, Αθήνα, 1977

²⁹⁵ Καραδήμα, Δήμητρα, σελ. 676-677

²⁹⁶ Wittgenstein, *Tractatus* ο. π., 2.1

²⁹⁷ Ο. π., 2.225

σχήματος να μεταβληθούν ο Wittgenstein θεωρεί ότι οι ιδιότητες αυτές πρέπει να είναι το κοινό στοιχείο που πρέπει να έχει η γλωσσική πρόταση και το γεγονός.

Σύμφωνα με τον Monk²⁹⁸, ο Wittgenstein διακρίνει το σημείο από το σύμβολο, θεωρώντας ότι η γλωσσική εκφορά του σημείου είναι υλική και αντιληπτή, ενώ το σύμβολο συνίσταται σε οτιδήποτε έχουν κοινό όλα τα σημεία που χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν την ίδια σκέψη. Ωστόσο όταν δύο διαφορετικά σύμβολα μοιράζονται ένα κοινό σημείο την ίδια στιγμή που σημαίνουν κάτι διαφορετικό, δημιουργείται σύγχυση. Αυτού του είδους οι συγχύσεις οδήγησαν στην χαρακτηριστική αμφισημία των φιλοσοφικών απόψεων, διέξοδος από τις οποίες υπάρχει μόνο με την εφαρμογή μιας γλώσσας που υπακούει στη «λογική γραμματική». Σύμφωνα με τον Wittgenstein τα περισσότερα φιλοσοφικά ερωτήματα είναι «α-νόητα», δηλαδή εκτός νοητικής κατάστασης. Ο όρος «νοητική κατάσταση(state of mind)», που και ο Κάλας αναφέρει συχνά στα κείμενα του, όπως καταδεικνύει και η Καραδήμα ανταποκρίνεται τόσο στις νοητικές καταστάσεις που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις, όσο και πράγματα που μοιάζουν άυλα και εκπορεύονται από τη σκέψη²⁹⁹. Επομένως, θεωρείται «ά-νοητο» ότι δεν είναι αντιληπτό ούτε με τη σκέψη, ούτε με τις αισθήσεις και επομένως σύμφωνα με τον Wittgenstein δεν μπορούμε να απαντήσουμε σε αυτό, παρά μόνο να επιβεβαιώσουμε πως δεν έχει νόημα³⁰⁰. Επομένως όλη η «φιλοσοφία» αποτελεί μια κριτική της γλώσσας που σκοπός της είναι η διασαφήνιση των σκέψεων³⁰¹. Ανάμεσα λοιπόν στα όρια που θέτει η φιλοσοφία του Wittgenstein σε «ότι έχει νόημα» και ότι είναι «α-νόητο», υπάρχουν εκείνα που δεν εκφράζονται μέσω της γλώσσας, αλλά μπορούν μόνο να δειχθούν και αυτά συνιστούν το «μυστικό στοιχείο»³⁰².

Παρόλο που η φιλοσοφική σκέψη του Wittgenstein γύρω από τη γλώσσα φαίνεται στοιχειοθετημένη πάνω στη επαγωγική λογική, οντολογικά διαφοροποιείται ως προς τη πίστη ότι η γλώσσα μπορεί να απεικονίζει όλους τους δυνατούς κόσμους-υπαρκτούς και άυλους, τόσο από τον θετικισμό, όσο και από τον εμπειρισμό. Για τον παραπάνω λόγο δεν προκαλεί εντύπωση όπως παραδέχεται και η Καραδήμα, που ο

²⁹⁸ Monk, Ray, *Λούντβιχ Βινγκενστάιν, Το χρέος μιας μεγαλοφυΐας*, μτφ: Γρ. Κονδύλης, εκδ: Scripta, 1999, σελ. 68-90

²⁹⁹ Καραδήμα, Δήμητρά, ο. π., σελ. 679

³⁰⁰ Σύμφωνα με τον Monk, υπάρχει μια σύγχυση σχετικά με το τι είναι «νόημα» καθώς πολύ συχνά ο Wittgenstein ενώ ξεκινούσε με μια ερώτηση σχετικά με ένα φαινόμενο, κατέληγε να διευρύνει τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούμε τις λέξεις. ο. π. σελ. 507

³⁰¹ Ο. π., 4.0030-4.112

³⁰² Ο. π., 6.522

Κάλας προσπάθησε να «μπολιάσει» τη σκέψη του Wittgenstein με τον υπερρεαλισμό: «η σχέση της γλώσσας με τον κόσμο της εμπειρίας είναι ενδεχομενική, ενώ οι προτάσεις και οι εικόνες της μπορεί να μην είναι αληθείς(σε σύγκριση με τον πραγματικό κόσμο), ωστόσο δεν στερούνται νοήματος, γιατί ακριβώς εικονίζουν ένα “δυνάμει” κόσμο. Αυτή η ενδεχομενική πραγματικότητα που παρουσίαζε ο υπερρεαλισμός, η γλωσσαναλυτική φιλοσοφία όχι μόνο δεν είχε λόγο να της αμφισβητήσει την ύπαρξη, αλλά θα μπορούσε να συμβάλει και στη θεμελίωση της»³⁰³.

Στο κεφάλαιο αυτό, όπως αναφέρει και η Καραδήμα ο Κάλας συνδέει μέσω της λέξης «άρρητον» το υπερρεαλιστικό παράλογο(irrational) με το «μυστικό», έτσι όπως το συναντάμε στον Wittgenstein³⁰⁴.

Σύμφωνα με τον Κωβαίο³⁰⁵, ότι μπορεί να εκφραστεί στη γλώσσα της τέχνης δεν είναι εξώλογο, γιατί το εξώλογο είναι το μη εκφράσιμο με λόγια όχι το παράλογο³⁰⁶. Ο ίδιος μελετητής παρακάτω αναφέρει ότι όσον αφορά τα υπερρεαλιστικά έργα δεν μπορούν να βρίσκονται «εκτός λόγου» από τη στιγμή που τα έργα του εκφράζονται σε μια κοινή γλώσσα τόσο για τον αναγνώστη, όσο και για τον ποιητή και καταλήγει ότι «θα πρέπει είτε η γραφή να μην είναι εντελώς αυτόματη, είτε τα ποιήματα θα είναι εντελώς ακατανόητα».

Ωστόσο, είδαμε ότι ο Κάλας απορρίπτει εξ αρχής το εξώλογο στοιχείο και η κριτική του απέναντι στην αυτόματη γραφή και τον περιορισμό της έχει πραγματοποιηθεί όπως είδαμε ήδη από το *Confound the Wise*, στο οποίο επίσης αναφέρεται στην ευθύνη του ποιητή απέναντι στην ιστορία. Ο Κάλας δεν απομακρύνθηκε ποτέ από την αντικειμενική πραγματικότητα την οποία ήθελε να μεταμορφώσει και χρησιμοποίησε ως μέσο το «σύμβολο». Τα σύμβολα, σύμφωνα με τον Wittgenstein μπορούν να εκφέρονται με τον ίδιο τρόπο, την ίδια στιγμή που εκφράζουν κάτι διαφορετικό. Από το σημείο που εκκινείτε ο Wittgenstein και διαμορφώνει τη θεωρία για τη «λογική γραμματική» με σκοπό να απαλλάξει τη γλώσσα της φιλοσοφίας από την αμφισημία, σε αυτό το σημείο στέκεται ο Κάλας και εισάγει την αμφισημία στη γλώσσα της τέχνης με τη μορφή του «συμβόλου».

³⁰³ Καραδήμα, Δήμητρά, ο. π.

³⁰⁴ Ο. π., σελ. 684

³⁰⁵ μελετητή του Wittgenstein, αποσπάσματα από το έργο του οποίου βρίσκουμε στη παραπάνω μελετήτρια,

³⁰⁶ Κωβαίος, Κωστής, *Όλα κνοφορούνται μέσα στη γλώσσα. Δοκίμες στη φιλοσοφία του Wittgenstein*, εκδ: Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1996 αναφορές από την εργασία της Καραδήμα Δήμητρα, ο. π., σελ., 684

Εξάλλου ο ίδιος ο Wittgenstein αργότερα απέρριψε την δυνατότητα της «τέλειας γλώσσας και διαμόρφωσε τη θεωρία των «γλωσσικών παιχνιδιών», όπου πλέον τα όρια της γλώσσας παραμένουν ανοιχτά. Σύμφωνα με τον Κάλας υπάρχει «αξιοσημείωτη επικάλυψη ανάμεσα στον Wittgenstein I και στον Wittgenstein II»³⁰⁷. Στα γλωσσικά αυτά παιχνίδια τα σύμβολα καλλιεργούν την αμφισημία, ενώ παράλληλα προκαλούν τις πνευματικές διεργασίες τις οι οποίες οδηγούν στο «άρρητο», για αυτό και στο δοκίμιο «Braque at the Fondation Maeght» ο Κάλας αναφέρει: «Για να πραγματοποιήσω αυτή την αποτίμηση στρέφομαι για άλλη μια φορά στον Wittgenstein, ο οποίος ήταν ο μόνος ανάμεσα στους μοντέρνους που τόλμησε να θέσει το *μυστικόν* στις εξισώσεις των επιστημόνων της λογικής. Η μοντέρνα τέχνη πρέπει να διαβάζεται. Η γλώσσα της τέχνης, όντας συμβολική πρέπει να αντανακλά τη νοητική κατάσταση του καλλιτέχνη. Μόνο αυτά τα σύμβολα αξίζει να χρησιμοποιούνται τα οποία παρέχουν νέες ενοράσεις στον προσωπικό μας εσωτερικό κόσμο. Λιγότερο δραματικός από τον Πικάσο, αλλά περισσότερο προσαρμοσμένος στα προβλήματα της γλώσσας, ο Μπρακ πλησιάζει περισσότερο στην κατανόηση του άλυτου χαρακτήρα της αντίθεσης μεταξύ των μέσων της έκφρασης και του ανείπωτου»³⁰⁸.

Με τον όρο «γλωσσικό παιχνίδι» ο φιλόσοφος καθορίζει τη σχέση ονόματος και ονομαζόμενου, μια σχέση που αποκτά νόημα μόνο εντός του γλωσσικού παιχνιδιού³⁰⁹. Ο ρόλος του γλωσσικού παιχνιδιού είναι διπλός, καθώς διαμορφώνει παράλληλα σύστημα σήμανσης αλλά και επικοινωνίας. Η φράση «γλωσσικό παιχνίδι» αποδεικνύει ότι η γλώσσα ως μέρος μιας δραστηριότητας αποτελεί ουσιαστικά μια μορφή ζωής³¹⁰. Η γλώσσα ως μηχανισμός σύνθεσης πολλαπλών νοημάτων δεν είναι κάτι σταθερό και δεδομένο για πάντα, αλλά διεκδικεί συνεχώς δυνατότητες μετάπλασης³¹¹. Εξαιτίας αυτής της πολλαπλότητας η σημασία μιας λέξης καθορίζεται κάθε φορά από τη συγκεκριμένη χρήση της μέσα στη γλώσσα. Το παιχνίδι λοιπόν γίνεται «ένα πολύπλοκο διχτυωτό από ομοιότητες που μπαίνουν η μια στα όρια της άλλης και διασταυρώνονται. Ομοιότητες άλλοτε γενικές και άλλοτε στις λεπτομέρειες»³¹². Στο γλωσσικό αυτό παιχνίδι είναι πολύ δύσκολο να ορισθούν

³⁰⁷ Calas, Nikolas, «Reading Arakawa», *Transfigurations*, ο. π., σελ. 189

³⁰⁸ Calas, Nikolas, «Braque at the Fondation Maeght», *Transfigurations*, ο.π., σελ 196

³⁰⁹ Wittgenstein, *Φιλοσοφικές Έρευνες*, σελ. 28

³¹⁰ Ο. π., σελ 35

³¹¹ Ο. π., σελ. 42-43

³¹² Ο. π., σελ. 58

κανόνες γιατί τα «όρια δεν έχουν χαραχτεί»³¹³, ωστόσο οι κανόνες αυτοί διαμορφώνονται συνήθως πάνω στην πράξη του παιχνιδιού και ακολουθούν ένα φυσικό νόμο. Απόλυτοι κανόνες θα υπήρχαν μόνο στην περίπτωση που θα υπήρχε μια ιδανική γλώσσα, στην καθημερινή όμως γλώσσα ο κανόνας γίνεται οδηγός του παιχνιδιού που άλλοτε δημιουργεί αμφιβολίες και άλλοτε όχι.³¹⁴

Ο Κάλας στο κείμενο «Games without Rules»³¹⁵, που μάλιστα είναι από τα πρώτα στη συλλογή *Transfigurations* – και θα λέγαμε ότι σκόπιμα έχει επιλεγεί σε αυτή τη θέση γιατί διαμορφώνει το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο κινούνται βασικές θέσεις των παρακάτω κειμένων- έχει μεταφέρει τη θεωρία του Wittgenstein από τη γλώσσα της φιλοσοφίας στη γλώσσα της τέχνης. Το γλωσσικό παιχνίδι στην τέχνη διαμορφώνεται μεταξύ καλλιτέχνη και κριτικού, μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή. Στο παιχνίδι αυτό δεν υπάρχουν κανόνες και δεν υπάρχουν νικητές ή ηττημένοι γιατί το μόνο που έχουν να κάνουν οι παίκτες είναι «να καταφύγουν στην ευστροφία τους για να ξεγελάσουν ο ένα τον άλλο»³¹⁶. Χρησιμοποιώντας εδώ τη φράση του Kinsey ο Κάλας παραθέτει τη κοσμοθεωρία του για την τέχνη της εποχής του. Από την πλευρά του ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί την ευστροφία του για να ερμηνεύει διαρκώς την πραγματικότητα με νέο τρόπο και να δημιουργεί νέες σχέσεις με το είναι και τα πράγματα: «οι ποιητές χρησιμοποιούν την ευστροφία τους και ερμηνεύουν κανόνες της γραμματικής και της σύνταξης για να παράγουν μια καινούρια αλληλουχία λέξεων»³¹⁷, ενώ αντίστοιχα ο κριτικός ή ο θεατής θέτει σε λειτουργία την ευστροφία του είτε για να κατανοήσει το μήνυμα του καλλιτέχνη είτε για να ανακαλύψει το τέχνασμα με το οποίο ο καλλιτέχνης τον έχει εξαπατήσει.

Ωστόσο στο «παιχνίδι της τέχνης» πολλές φορές παραβιάζονται οι άρρητοι αυτοί κανόνες στο όνομα της «ποιητικής αδείας» και ο «αμύητος» αποδέκτης έχει φτάσει στο σημείο -τουλάχιστον όσο αφορά τη σύγχρονη τέχνη- να μη μπορεί να ξεχωρίσει τα ορνιθοσκαλίσματα ενός παιδιού από το έργο τέχνης. Ο εμπνευσμένος κριτικός όμως είναι αυτός που μπορεί να δει το παιχνίδι στη σωστή του διάσταση, είτε να αποκαλύψει το τέχνασμα είτε να αποσαφηνίσει τους όρους του παιχνιδιού προκειμένου να γίνει κατανοητό το έργο: «Η ζωγραφιά που, σαν το ποίημα, καταπατάει καθιερωμένους κανόνες της σύνταξης μπορεί να υποστηριχτεί από ένα

³¹³ Ο. π., σελ. 59

³¹⁴ Ο.π., σελ. 50-65

³¹⁵ Calas, Nikolas, «Games without Rules» *Transfigurations*, ο.π., σελ. 5-6

³¹⁶ Ο. π., σελ.

³¹⁷ Ο. π., σελ. 5

εμπνευσμένο κριτικό που τολμάει να επανερμηνεύσει τους κανόνες προκειμένου να εξηγήσει το νέο έργο»³¹⁸.

Τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα δεν είχαν κατανοήσει την αξία των παιχνιδιών και οι καλλιτέχνες τους επέμεναν να εκφράζονται στα στενά όρια της γλώσσας της φιλοσοφικής ή επιστημονική θεωρίας από την οποία είχαν επηρεαστεί. Ο μόνος που έχει κατανοήσει σε βάθος την αξία των παιχνιδιών ήταν Ντυσάν, οποίος υπήρξε άλλωστε μεγάλος παίχτης επιτραπέζιων και πνευματικών παιχνιδιών. Το «Μεγάλο Γυαλί» (εικ.31) του παραμένει το κορυφαίο παράδειγμα παιχνιδιού, καθώς δεν μπόρεσε ποτέ να ερμηνευθεί πλήρως-τουλάχιστον χωρίς το πράσινο κουτί του Ντυσάν³¹⁹.

Σε ένα κείμενο ο Κάλας είχε γράψει ότι «ο Wittgenstein παίζει με το άρρητο στη φιλοσοφία με τον ίδιο τρόπο που ο Ντυσάν παίζει στα εικονιστικά του παιχνίδια» και πράγματι από το 1913 που ο Ντυσάν εξέθεσε το *Γυμνό που κατεβαίνει μια σκάλα* (εικ.31) μέχρι και το τελευταίο του έργο *Etant Donnès* (εικ.33) δημιουργούσε εικονολογικά παιχνίδια τους κανόνες των οποίων τους έθετε ο ίδιος. Ο στόχος του παιχνιδιού του είχε να κάνει πάντα με τη διανοητική επεξεργασία και τη σύνθεση των δεδομένων του έργου που μπορεί να ήταν έννοιες, λέξεις, λογοπαίγνια. Τα διανοητικά παιχνίδια που έθεσε ο Ντυσάν μέσω των έργων του δεν άλλαξαν μόνο την αντίληψη για το περιεχόμενο και τη σημασία ενός έργου τέχνης, άλλα και την αντίληψη γύρω από το ότι όλα τα πράγματα στη ζωή και σε κάθε πράξη μπορούν να εκληφθούν ως ένα παιχνίδι. Στο τέλος ενός άρθρου που αφορά την ερμηνεία το *Etant Donnès* γράφει: «Κατά τη γνώμη μου, οι παίκτες πολύπλοκων παιχνιδιών, όπως το μπριτζ ή το σκάκι, βλέπουν τους περιοριστικούς κανόνες του παιχνιδιού ως πρόκληση στην επιδεξιότητα τους, ενώ ο σύγχρονος καλλιτέχνης και ποιητής μας προκαλεί, φέρνοντας μας αντιμέτωπους με γλωσσικά παιχνίδια χωρίς προκαθορισμένους κανόνες. Καθώς η συνείδηση ότι έχεις παίζει επιδέξια είναι παρηγοριά για την υποταγή στους κανόνες, έτσι η κατασκευή ενός καινούριου αινίγματος αποτελεί

³¹⁸ Ο. π., σελ. 6

³¹⁹ Κάλας Νικόλας, «Το μεγάλο Γυαλί και ένα Υστερόγραφο» στο *Marcel Duchamp, ο Μηχανικός του χαμένου χρόνου, Συνζητήσεις με τον Pierre Cabanne*, μτφ: Λίλιαν Stead-Δασκαλοπούλου, εκδ.: Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 325 Το έργο αυτό δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο *Art in America*, Ιούλιος, Αύγουστος, Σεπτέμβριος του 1969 και επίσης περιέχεται στο Nicolas Calas, *Transfigurations*.

πρόκληση για τον καλλιτέχνη και το σπάσιμο του κώδικα του είναι για τον θεατή απελευθέρωση από τα δεσμά της αισθητικής»³²⁰.

Οι αλλαγές στο πολιτικό και κοινωνικό σκηνικό που έφερε η δεκαετία του 1960 σήμαναν την πολιτική αφύπνιση του Κάλας, όπως και ο ίδιος παραδέχεται³²¹. Πως αλλιώς θα μπορούσε να αντιδράσει ένας άνθρωπος που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «φύση και θέση» πολιτικό όν στη ριζοσπαστικοποίηση του καιρού του; Επίσης, είναι φυσικό, ότι για έναν τέτοιου είδους άνθρωπο, που σε όλη του τη ζωή υπερασπίζει με σθένος τη διπλή επανάσταση, στην τέχνη και την πολιτική, με στόχο την αλλαγή της πραγματικότητας, όταν διαισθάνεται ότι οι συνθήκες επιτρέπουν την αλλαγή, να μάχεται εξίσου δυναμικά και προς τις δύο κατευθύνσεις. Έτσι, λοιπόν προκύπτει μια δεύτερη έντονα «επαναστατική» περίοδος, του Κάλας εξίσου δυναμική με την πρώτη υπερρεαλιστική επανάσταση. Θεωρείται εξίσου δυναμική γιατί, ακόμα και αν τα κείμενα του δεν έχουν την απήχηση που είχαν οι *Εστίες Πυρκαγιάς*, ακόμα και αν οι βασικές θέσεις του επαναλαμβάνονται τόσο συχνά, η ιδέα της αναθεώρησης των αρχών και στόχων του υπερρεαλισμού, ο τρόπος που προσπάθησε να χτίσει την επικοινωνία μεταξύ Πόπ Άρτ και Υπερρεαλισμού, αποδεικνύει έναν άνθρωπο «φύση πρωτοπόρο».

Βέβαια, η αλήθεια είναι ότι εντέλει ο Κάλας, ουσιαστικά δεν έθεσε ποτέ ξεκάθαρα τους νέους στόχους που θα προέκυπταν από την αναθεώρηση του υπερρεαλισμού, ούτε ονόμασε συγκεκριμένους ανθρώπους, αν και πρότεινε, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν τους «εμπνευστές» του νέου κινήματος. Ακόμα και στο έργο που είναι αποκλειστικά αφιερωμένο στην αναθεώρηση των αρχών του υπερρεαλισμού, ουσιαστικά αναφέρεται ένας κύριος στόχος, που δεν είναι άλλος από την «πραγμοποίηση του ιστορικού γίνεσθαι» των μέσων της δεκαετίας του 1960. Οι νέες επαναστατικές δυνάμεις έχουν αναλάβει το ρόλο τους και τώρα πρέπει να συνδράμει η επαναστατική πρωτοπορία στην ανατροπή της αλλοτριωμένης κοινωνικής πραγματικότητας. Παραχώρησε το προνόμιο αυτό στη νέα γενιά, αλλά αυτή δεν μπορούσε να δει τις νέες προκλήσεις και τα καινούρια αινίγματα.

³²⁰ Κάλας Νικόλας, «Το τελευταίο έργο του Duchamp» στο *Marcel Duchamp, ο Μηχανικός του χαμένου χρόνου*, ο. π., σελ. 340-341. Το έργο αυτό δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο *Arts Magazine*, το Σεπτέμβριο του 1973 και επίσης περιέχεται στο Nicolas Calas, *Transfigurations*.

³²¹ Επιστολή του Κάλας προς τον Alan Wald, δημοσιευμένη στο Lena Hoff, *Νικόλας Κάλας- Μιχάλης Ράπτης, Μια Πολιτική Αλληλογραφία*, Άγρα, Αθήνα, 2002, σελ.15

2. Ο Νικόλας Κάλας και η Πόπ Άρτ

Ο Κάλας πίστευε ότι το εικονιστικό ιδίωμα της Ποπ Άρτ μπορεί να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για τον υπερρεαλισμό. Για το λόγο αυτό και στα περισσότερα άρθρα που γράφει και αφορούν την Πόπ Άρτ υπάρχει αντιπαράθεση με τις υπερρεαλιστικές αρχές, σε σχέση πάντα με τις ομοιότητες και τις διαφορές τους.

Η Πόπ Άρτ εμφανίστηκε ως καλλιτεχνικό κίνημα στο τέλος της δεκαετίας του 1950 στην Αγγλία και λίγο αργότερα στις Ηνωμένες Πολιτείες, στην Νέα Υόρκη και στο Λος Άντζελες. Ο όρος «Πόπ» θεωρείται ότι δόθηκε από τον Βρετανό κριτικό τέχνης Λ. Άλλογουαϊν(Lowrence Alloway), αν και ο ίδιος αναφέρει ότι ξεκίνησε να χρησιμοποιεί τον όρο «Πόπ κουλτούρα», περιγράφοντας τα προϊόντα των μέσων μαζικής ενημέρωσης και όχι σε έργα τέχνης που πηγάζουν από τη λαϊκή κουλτούρα³²². Η βρετανική Πόπ δεν επηρέασε ή ώθησε με κάποιο τρόπο την αντίστοιχη αμερικάνικη, η οποία αναδύθηκε ανεξάρτητα, κάτω από άλλες συνθήκες. Ωστόσο, αν και κατά τη διάρκεια της κυριαρχίας της οπωσδήποτε υπήρξε μια αλληλεπίδραση μεταξύ των καλλιτεχνών των δύο ηπείρων, η Lucy Lippard αναφέρει πως το «ώριμο ιδίωμα της Πόπ είναι καθαρά αμερικάνικό»³²³. Αντίστοιχα, ο Tilman παρατηρεί ότι όχι μόνο το πραγματικό κέντρο της Πόπ ήταν η Αμερική, αλλά η συνέπεια αυτού ήταν ότι και ο υπόλοιπος δυτικός κόσμος, και ιδιαίτερα ο ευρωπαϊκός «αμερικανοποιήθηκε»³²⁴. Ωστόσο, η Βρετανική Πόπ υπήρξε περισσότερο ειρωνική και με κριτική διάθεση απέναντι στην καταναλωτική κοινωνία, ενώ η αμερικανική πιο ψυχρή και αποστασιοποιημένη και εξαιτίας αυτού, κάποιες φορές, λιγότερο σαφής: «η συμπεριφορά των καλλιτεχνών της αμερικάνικης Πόπ σε σχέση με το πρότυπο του υλικού τους ήταν τόσο θεμελιακά αντιφατική, που οι κριτικοί και οι άλλοι θεατές μπορούσαν να διαβάσουν οτιδήποτε ήθελαν στα έργα τους»³²⁵. Η αινιγματικότητα αυτή βέβαια ενισχύεται και από το γεγονός ότι η Πόπ Άρτ δεν εμφανίστηκε ως κίνημα με αυστηρές αρχές, οριοθετημένες μέσα στις γραμμές ενός μανιφέστου, αλλά ο κάθε καλλιτέχνης εξέφραζε την προσωπική του αντίληψη, μέσα από ένα κοινό ιδίωμα. Η Πόπ Άρτ έδωσε σε κάθε καλλιτέχνη τη δυνατότητα να

³²² Αλλογουαϊν Λόρενς, «Η εξέλιξη της Βρετανικής Πόπ» στο Λίπαρντ, Λ., Αλλογουαϊν Λ., Μάρμερ Ν., Κάλας, Ν., στο *Πόπ Άρτ*, μτφ: Γιώργος Τασσόπουλος, Υποδομή, Αθήνα, 1984, σελ 30

³²³ Λίπαρντ, Λούσι, «Εισαγωγή» στο Λίπαρντ, Λ., Αλλογουαϊν Λ., Μάρμερ Ν., Κάλας, Ν., στο *Πόπ Άρτ*, ο.π., 1984, σελ 11

³²⁴ Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Tachen, London, 2003, σελ. 6

³²⁵ Livingstone, Marco, *Pop Art*, Royal Academy of Arts, London, 1991, σελ., 16

δημιουργήσει μια προσωπική καλλιτεχνική έκφραση που δεν θα είχε τίποτα κοινό με καθιερωμένους τρόπους έκφρασης³²⁶.

Η Πόπ Άρτ γεννήθηκε ως μια αντίδραση στη σοβαρότητα του κινήματος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, προβάλλοντας κατά κύριο λόγο σύμβολα του καταναλωτισμού, απλά αντικείμενα που ανάγονταν σε έργα τέχνης αλλά και θέματα δανεισμένα από την κουλτούρα των κόμιξ. Στόχος της είναι να προκαλέσει και να ανυψώσει το καθημερινό και συνηθισμένο στη θέση του αντικειμένου της τέχνης. Ο αυθορμητισμός, η δημιουργική υπερβολή, η ανάλαφρη διάθεση, η σάτιρα, οι έντονες χρωματικές αντιθέσεις και εν γένει η απόρριψη του παραδοσιακού, αποτέλεσαν κύρια χαρακτηριστικά της Πόπ Άρτ αισθητικής. Η Πόπ Άρτ δεν χαρακτηρίζεται από μηδενιστικές τάσεις. Με το θεματικό υλικό της προκάλεσε τις κατεστημένες αξίες και ήθη, περισσότερο όμως με την αισθητική επιβολή «μιας κουλτούρας των τηνείτζερς»³²⁷, παρά με συνειδητή υιοθέτηση της διαμαρτυρίας ως έκφραση Αντί-τέχνης. Ωστόσο, η πρόκληση της Πόπ Άρτ λειτούργησε ως αντί-τέχνη τουλάχιστον στις συνειδήσεις κάποιων κριτικών και δεν είναι τυχαίο ότι εναλλακτικά ονομάζονταν Νέο-Νταντά. Η διαφορά μεταξύ του Νταντά και της Πόπ Άρτ είναι, όπως είπε και ο Κάλας στη διάλεξη που αφορούσε το Νταντά, ότι οι Ντανταϊστές επεδίωκαν την πρόκληση και είχαν συνείδηση ότι τα έτοιμα αντικείμενα αποτελούσαν απλά το μέσο, αντίθετα οι δημιουργοί της Πόπ Άρτ ήθελαν να τους παίρνουν σοβαρά ως καλλιτέχνες³²⁸. Για το λόγο αυτό η Λίπαρντ γράφει ότι η τέχνη αυτή «σηματοδοτούσε μια αποστασιοποίηση από τα τότε αποδεκτά κανάλια της τέχνης»³²⁹.

Η γενιά της Πόπ Άρτ προσπάθησε να γεφυρώσει χάσμα μεταξύ «υψηλής» τέχνης, -έννοια που η τέχνη επιφορτίζεται από τον 19^ο αι. και μετά- και της αισθητικής αξίας των αντικειμένων μαζικής παραγωγής, ακολουθώντας μια πορεία εξωτερίκευσης. Διαμορφώνεται μια μαζική κουλτούρα εικόνων-σημάτων. Οι εικόνες του περιβάλλοντος της κατανάλωσης εισβάλλουν με ορμή στο εικαστικό πεδίο μετατοπίζοντας την εικονοπλασία σε έναν χώρο οικείο, κατειλημμένο από γνωστές εικόνες και αντικείμενα τα οποία ακριβώς με την οικειότητα που δημιουργούν, μειώνουν δραστικά και στο ελάχιστο την αισθητική απόσταση. Συχνά η καταγραφή των οπτικών γεγονότων είναι ψυχρή και παθητική, Άλλοτε πάλι η απλή παράθεση εικόνων γίνεται ένα είδος διανοητικής αφαίρεσης που λειτουργεί αποκαλυπτικά

³²⁶ Λίπαρντ, Λούση, «Εισαγωγή», ό. π., σελ 11

³²⁷ Ο.π., σελ 10.

³²⁸ Κάλας, Νικόλας, «Η Πρόκληση του Νταντά, Η Σχέση Ζωής και Τέχνης», ο.π., σελ. 101

³²⁹ Λίπαρντ, Λούση, «Εισαγωγή, ο.π., σελ 10.

κάνοντας μας να συνειδητοποιήσουμε τους τρόπους και τους μηχανισμούς με τους οποίους τα αντικείμενα μαζικής παραγωγής συγκροτούν ένα κοινό σύστημα σημάτων και συμβόλων που επιβάλλεται στο υποσυνείδητο ως οπτική εμπειρία, την οποία οι καλλιτέχνες της Πόπ Άρτ αποδίδουν τελικά σε όλη της την ψυχολογική και κοινωνική διάσταση.

Αυτό που έστρεψε τον Κάλας προς την Πόπ Άρτ ήταν η λειτουργία της ως αντί-τέχνη. Αναλύθηκε παραπάνω το πόσο σημαντική θεωρούσε ο Κάλας την «αντί-τέχνη» ως μορφή διαμαρτυρίας και πρόκλησης απέναντι στις κοινωνικές, πολιτικές και ηθικές συμβάσεις. Αποτελεί το μόνο όπλο έκφρασης στα χέρια των καλλιτεχνών που θέλησαν να «σπάσουν» τους κανόνες που έχουν διαμορφωθεί στο πεδίο της τέχνης και να δημιουργήσουν νέες μορφές έκφρασης. Ιδιαίτερα «από τότε που η μοντέρνα τέχνη έγινε η τέχνη του κατεστημένου, αντίπαλος της είναι η αντί-τέχνη»³³⁰. Για τον Κάλας η Πόπ Άρτ λειτουργούσε ως αντί-τέχνη απέναντι στην εσωστρέφεια του αφηρημένου εξπρεσιονισμού με την υπερβολική χρήση ασύνειδων μορφότυπων, αλλά και απέναντι στη υπερβολική ανάλυση του τρόπου χρήσης των μορφότυπων αυτών από την κυρίαρχη κριτική της εποχής³³¹. Σύμφωνα με τον ίδιο, «όπως στη δεκαετία του 1920, ο Υπερρεαλισμός ήταν η αντί-τέχνη του Κυβισμού, όπως σήμερα η Πόπ Άρτ είναι η αντί-τέχνη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού»³³².

Η παραπάνω πρόταση του Κάλας θα μπορούσε να αναλυθεί ακολουθώντας τη διαλεκτική πορεία στο κείμενο της διάλεξης που έδωσε ο Κάλας στην αίθουσα Τέχνης του Οντάριο με θέμα το Νταντά³³³, όπου και όπως είδαμε και παραπάνω, παρουσιάζει πως ο ίδιος ορίζει την αντί-τέχνη. Τα κύρια στοιχεία που ορίζουν την αντί-τέχνη είναι η πρόκληση, η διακοπή και η αινιγματικότητα. Ο κυβισμός υπήρξε από τις μεγαλύτερες επαναστάσεις στην τέχνη του 20^{ου} αι. με διαδρομές αναρίθμητες, που επηρέασε πολλούς καλλιτέχνες σε ατομικό αλλά και συλλογικό επίπεδο. Μετά

³³⁰ Κάλας Νικόλας, «Εικόνες της Πόπ», στο Λίπαρντ, Λ., Αλλογουαίη Λ., Μάρμερ Ν., Κάλας, Ν., στο *Πόπ Άρτ*, ο.π., σελ 193

³³¹ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντίθετη άποψη από τον Κάλας, που εκφράζεται από τη Λίπαρντ και αφορά την σχέση της Πόπ Άρτ με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό: «Μετά το πρώτο κύμα σφοδρών επιθέσεων κατά του αφηρημένου εξπρεσιονισμού στις αρχές του 1962(συχνά υπερβολικές ή υπεραπλοποιημένες δηλώσεις «βαλμένες» στο στόμα καλλιτεχνών της Πόπ από σοβαρούς κατά τα αλλά κριτικούς), έγινε φανερό πως η αποκλήρυξη αυτή των αρχών του αφηρημένου Εξπρεσιονισμού στηρίζονταν σε μεγάλο βαθμό στο θαυμασμό και στο σεβασμό για το κίνημα αυτό, που είχε ολοκληρώσει το κύκλο του τόσο πετυχημένα ώστε να μην μπορεί να παραμείνει άλλο στη ζωή». Προφανώς για τη Λίπαρντ η Πόπ Άρτ όχι μόνο δεν λειτουργούσε σε επίπεδο αντί-τέχνης αλλά και όλη αυτή την επιθετικότητα προς το κίνημα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού θεωρήθηκε ως «παιχνίδι» των κριτικών. στο Λίπαρντ, Λούση, «Η Πόπ Άρτ της Νέας Υόρκης» στο Λίπαρντ, Λ., Αλλογουαίη Λ., Μάρμερ Ν., Κάλας, Ν., στο *Πόπ Άρτ*, ο.π., 1984, σελ 87

³³² Κάλας Νικόλας, «Εικόνες της Πόπ», *Η Τέχνη την Εποχή της Διακόβευσης*, ο.π, σελ 82

³³³ Κάλας, Νικόλας, «Η Πρόκληση του Νταντά, Η Σχέση Ζωής και Τέχνης»,ό. π., σελ.100-103

τις πρώτες αντιδράσεις στα έργα των Μπρακ και Πικάσο, ο κυβισμός έγινε μια εικαστική γλώσσα που ευρέως χρησιμοποιήθηκε από καλλιτέχνες και εύκολα αναλύθηκε από τους κριτικούς με βάση την φορμαλιστική ανάλυση. Το Νταντά και στη συνέχεια ο Υπερρεαλισμός αρχικά μέσω της πρόκλησης και της μηδενιστικής στάσης (κυρίως του Νταντά) απέναντι στην τέχνη, προκάλεσαν ολοκληρωτική ρήξη με το παρελθόν και δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για μια εντελώς νέα αντίληψη της τέχνης, που στη συνέχεια καλλιεργήθηκε από το υπερρεαλιστικό κίνημα. Η αποκάλυψη των επιθυμιών ατομικών και συλλογικών, μέσω της ερμηνείας του ονείρου και του ασυνειδήτου, εκτός από τη διεκδίκηση για κοινωνική μεταμόρφωση επανέφερε στη τέχνη το αίνιγμα, «το μυστικό», που σύμφωνα με τον Κάλας³³⁴ δημιούργησε αμηχανία στους ιθύνοντες της τέχνης και τους απέτρεψε να ερμηνεύσουν σε τέτοιο βαθμό την τέχνη αυτή, ώστε αυτή να χάσει τη δύναμη της.

Παρόμοια λειτούργησε η κατάσταση μεταξύ Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και Πόπ Άρτ. Ο επίσημος απολογητής του κινήματος Greenberg, χρησιμοποιώντας μια φορμαλιστική μέθοδο ανάλυσης μετέτρεψε σε «γραμματική» το γλωσσικό ιδίωμα της συγκεκριμένης τέχνης. Στο όνομα της «καθαρότητας» ο Greenberg διαμόρφωσε μια συγκροτημένη καλλιτεχνική θεωρία, που ανέλυε με πλήρη διαύγεια της προθέσεις των καλλιτεχνών. Επομένως η «επιβεβλημένη» θεωρία του, τόσο στους θεωρητικούς και κριτικούς της τέχνης, στους επιμελητές μουσείων και γκαλερί, όσο και στο ίδιο το κοινό, είχε πλέον διαμορφώσει ένα συγκεκριμένο τρόπο οπτικής αντίληψης ενός έργου.

Η Πόπ Άρτ όμως προκάλεσε ρήξη σε αυτή την οπτική αντίληψη. Ήρθε και προκάλεσε αμηχανία τόσο στο κοινό, που έχοντας μάθει πλέον πως θα έπρεπε να βλέπει και τι θα έπρεπε να κατανοεί κοιτώντας ένα αφηρημένο πίνακα, έστρεψε το γεμάτο απορία βλέμμα προς τους κριτικούς που με τη σειρά τους, ανήμποροι να διακρίνουν τις προθέσεις του καλλιτέχνη, αφού δεν ταίριαζε σε καμία περίπτωση με τον τρόπο ερμηνείας που κάτεχαν, έμεναν να αναρωτιούνται αν αυτό που έβλεπαν ήταν πράγματι τέχνη. Και πως μπορεί να θεωρηθεί τέχνη ένα έργο που απεικονίζει αντικείμενα μαζικής παραγωγής και κατανάλωσης, τα ίδια με αυτά που αναρτώνται στις αφίσες που υπάρχουν στις μεγάλες λεωφόρους; Η Πόπ Άρτ πέτυχε στην πρόκληση της να ερεθίσει τουλάχιστον τη μονοδιάστατη σκέψη του σύγχρονου καταναλωτικού ανθρώπου. Η πρόκληση της δεν ήταν επιθετική, όπως στο Νταντά και

³³⁴ Ο.π., σελ 103

στον υπερρεαλισμό, αντίθετα «καλλιέργησε μια ψύχραιμη στάση, περιστασιακά στα όρια του αλλόκοτου και της παρωδίας»³³⁵. Αυτή η ψυχρή στάση αποτέλεσε και τη μεγαλύτερη πρόκληση.

Προφανώς αυτή η ήρεμη στάση της Πόπ Άρτ που έδειχνε τη διάθεση να περιγράψει την πραγματικότητα, ευθύνεται που, στα περισσότερα κείμενα και άρθρα του, ο Κάλας δεν προσπάθησε να αναλύσει την ιδεολογική λειτουργία της Πόπ Άρτ, ούτε να αναδείξει ενδεχόμενα πολιτικές προεκτάσεις που θα μπορούσαν να έχουν κάποια συγκεκριμένα έργα. Αντίθετα, στέκονταν περισσότερο στο πως λειτούργησε η Πόπ Άρτ στο αισθητικό πεδίο, καθώς και στη σύγκριση μεταξύ Πόπ Άρτ και υπερρεαλισμού, όπου και εκεί τονίζονται περισσότερο οι διαφορές παρά στις ομοιότητες.

Για τον Κάλας «η Πόπ Άρτ ήταν το συμπληρωματικό αντίθετο του υπερρεαλισμού»³³⁶, επομένως στα περισσότερα κείμενα που αφορούν τη σχέση Υπερρεαλισμού και Ποπ Άρτ, προσπαθούσε να τονίσει τα σημεία σύγκρουσης. «Όταν με ρωτούν “είναι η Πόπ Άρτ μια μεταπολεμική μορφή του υπερρεαλισμού;” Σπεύδω να υπενθυμίσω στον συνομιλητή μου ότι τον Υπερρεαλισμό τον απασχολούν έντονα τα ηθικά ζητήματα, ενώ την Πόπ Άρτ όχι. Ο Υπερρεαλισμός είναι παθιασμένος και ρομαντικός, ενώ η Πόπ Άρτ είναι ψυχρή και πραγματιστική. Ο Υπερρεαλισμός εξελίχθηκε σε ένα πνευματικό κλίμα διαλεκτικών ερμηνειών τόσο της κοινωνίας, όσο και της ψυχής. Η Πόπ Άρτ αναπτύχθηκε σε μια εποχή λογικού θετικισμού και εμπειρισμού. Ο Υπερρεαλισμός βασίζεται στο συμβολισμό, η Πόπ Άρτ στην κυριολεξία»³³⁷. Επομένως και η αντίδραση στην εικόνα της Πόπ πρέπει να είναι ψύχραιμη.

Με τις παρατηρήσεις αυτές, σχετικά με τη σχέση και τις αποκλίσεις των δύο κινημάτων ο Κάλας προσπαθεί να κάνει κατανοητές δύο διαφορετικές αντι-τέχνης, που εκδηλώνονται δηλαδή με διαφορετικά κίνητρα. Γιατί ενώ και ο Υπερρεαλισμός και η Πόπ Άρτ είναι μορφές αντί-τέχνης υπάρχει μεταξύ τους μια μεγάλη διαφορά που τις κάνει να συμπληρώνονται αντιθετικά: «Έχοντας αποποιηθεί το ρόλο των πνευματικών παιδιών κάποιου μεγάλου δασκάλου, τόσο οι υπερρεαλιστές, όσο και οι καλλιτέχνες της Πόπ Άρτ αντιμετώπιστηκαν σαν αντί-καλλιτέχνες. Η μεγαλύτερη

³³⁵ Calas, Nikolas, «pop art», στο Calas, Nikolas & Calas, Elena, *Icons and Images of the Sixties*, E. P. Dutton & Co, Νέα Υόρκη, 1971, σελ. 83

³³⁶ Κάλας, Νικόλας, *Η τέχνη την εποχή της Διακύβευσης*, ο.π., σελ.74

³³⁷ Κάλας, Νικόλας, «Και Τώρα η Σφίγγα», *Η τέχνη την εποχή της Διακύβευσης*, μτφ: Ανδρέας Παππάς, Άγρα, Αθήνα, 1977, σελ. 101 το κείμενο αυτό προδημοσιεύτηκε στο Battcock Gregory, *The New Art*, E. P. Dutton, New York, 1966, σελ. 179-186.

διαφορά μεταξύ τους βρίσκεται στη στάση: ενώ ο υπερρεαλιστής είναι λυρικός, ο καλλιτέχνης της Πόπ είναι ψύχραιμος»³³⁸. Εδώ βέβαια θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι επίσης σημαντική διαφορά είναι ότι ο Υπερρεαλιστής ωθούμενος από τη επιθυμία του να μεταμορφώσει τον κόσμο, προσπαθεί να καταργήσει τους προηγούμενες κανόνες και τις κυρίαρχες ηθικές αξίες της αστικής κυρίως τάξης, ενώ ο καλλιτέχνης της Πόπ θέλει απλά να περιγράψει τον κόσμο και επομένως δεν θα ενδιαφερθεί για όμοιου τύπου πρόκληση.

Χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι η αντιπαράθεση δύο επεισοδίων από τον Κάλας, όταν ο υπερρεαλιστής ποιητής Ζαν-Πιερ Ντυμπρέ κατούρησε τον τάφο του Άγνωστου Στρατιώτη στο Παρίσι, η πράξη του δήλωνε βεβήλωση που συμβολίζει την ανατρεπτικότητα ενώ όταν Ρόμπερτ Ουίτμαν κινηματογραφούσε την αφοδευση του από μια κάμερα τοποθετημένη μέσα στη λεκάνη της τουαλέτας, για λογαριασμό του κοινού, σ' ένα από τα χάπενινγκ του Άλαν Σάλσμον, η ενέργεια του βασιζονταν στην αποδοχή του «γιατί όχι» από μέρος του κοινού³³⁹. Την παραπάνω άποψη προβάλλει το κίνημα *fluxus*, που αναπτύχθηκε παράλληλα και σε αρκετές περιπτώσεις σε αντίθεση σε σχέση με την Ποπ Άρτ. Μια από της βασικές αρχές του κινήματος αυτού ήταν ότι δεν έκανε καμία διάκριση στην την τέχνη και τη ζωή, διακηρύττοντας ότι καθετί είναι τέχνη και επομένως ο καθένας μπορεί να κάνει τέχνη³⁴⁰.

Απέναντι σε τέτοιου είδους πρακτικές και στην άποψη «γιατί όχι;» που καλλιεργήθηκε από την Πόπ Άρτ και γενικότερα την πειραματική τέχνη, ο Κάλας στέκεται ιδιαίτερα καυστικός. Η τέχνη δεν είναι και δεν μπορεί να αντιμετωπίζεται όπως οποιαδήποτε άλλη δραστηριότητα. «Όπου δεν υπάρχει ποιοτική διαφορά ανάμεσα στη δημιουργία ενός γλυπτού και την αφοδευση, ο άνθρωπος υποβιβάζεται στο επίπεδο των ζώων, για τα οποία όλες οι λειτουργίες(συνουσία, φαγητό, ύπνος, αφοδευση) δεν είναι παρά ισοδύναμα γεγονότα ή συμβάντα»³⁴¹.

Στο κείμενο «Bodyworks and Porpoises»³⁴² ο Κάλας σχολιάζει στη τάση που εμφανίζεται στη πειραματική τέχνη της δεκαετίας του '70, σύμφωνα με την οποία το ανθρώπινο σώμα, λαμβάνεται ως το αντικείμενο, που μέσω της κίνησης και της ζωγραφικής που έχει δεχτεί, εκτίθεται σε ανοιχτό χώρο και μετατρέπεται σε θέαμα.

³³⁸ Κάλας Νικόλας, «Εικόνες της Πόπ», στο Λίπαρντ , Λ., Αλλογουαίη Λ., Μάρμερ Ν., Κάλας, Ν., στο *Πόπ Άρτ*, ο.π., σελ 204

³³⁹ Κάλας, Νικόλας, «Και τώρα η Σφίγγα», *Η τέχνη την εποχή της Διακόβευσης*, ο.π., σελ. 105

³⁴⁰ Foster, Hall, Krauss, Rosalind, Bois Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H.D., *Η Τέχνη από το 1900*, ο.π., σελ 456-457

³⁴¹ Ο.π. σελ 106

³⁴² Calas, Nikolas, «Bodyworks and Porpoises», *Transfigurations*, ο. π., σελ. 237

Για τον συγγραφέα του δοκιμίου, αυτού του είδους οι καλλιτεχνικές εκφράσεις που ερμηνεύονται με όρους «λατρείας του εαυτού(cult of the self)», είναι άλλη μια εκδοχή της ιδέας «η τέχνη για την τέχνη», με αποτέλεσμα αυτοαναφορικό και κενή νοήματος, αφού δεν δημιουργεί προϋποθέσεις επικοινωνίας με το θεατή δεν μεταδίδει κάποιο μήνυμα, με φανερό η αινιγματική γλώσσα³⁴³. Σύμφωνα με τον Κάλας τα χάπενινγκ και τα οι καλλιτεχνικές τάσεις που αντιμετωπίζουν το σώμα τους ως αντικείμενο υποδεικνύουν τις μαζοχιστικές τάσεις και άρα δεν συνδέουν την τέχνη με τη ζωή. Για τον Κόλας τέτοιου είδους πρακτικές δεν είναι παρά μετεξέλιξη της καλλιτεχνικής θέσης «η τέχνη για την τέχνη», που σε μεγάλο βαθμό ο ίδιος το συσχετίζει με την καλλιτεχνική ανευθυνότητα.

Η τέχνη δεν μπορεί να είναι απλό μέσο μετάδοσης πληροφοριών. Το οποιοδήποτε μήνυμα έρχεται μέσα από την τέχνη πρέπει να γίνεται με «κομψό τρόπο», ώστε αν αυτό αρέσει στον παραλήπτη, αυτός να το δεχτεί ως «δώρο». Ένα έργο τέχνης εκλαμβάνεται ως δώρο μόνο όταν μπορεί ο παραλήπτης να «διαβάσει» μέσα από αυτό, όταν υπάρχουν πράγματα που ο καλλιτέχνης τα αποσιωπά και επιτρέπει στον θεατή να τα συμπληρώσει με τη δική του φαντασία και τα δικά του αισθήματα³⁴⁴.

Ο Κάλας πιστεύει ότι η τέχνη πρέπει να ακολουθεί την εποχή της ώστε να μπορεί να συνδιαλέγεται μαζί της, επομένως η ανάδειξη από την Πόπ Άρτ της «έτοιμης», λαϊκής κατανάλωσης εικόνας είναι υγιής αντίδραση, ακόμα και αν έρχεται αντιμέτωπη με τις κύριες αξίες του υπερρεαλισμού, τις θεωρίες του Μαρξ και του Φρόιντ³⁴⁵. Η ίδια η κοινωνία είχε ξεπεράσει αυτές τις αρχές υιοθετώντας νέες συνήθειες και νέα πρότυπα, τα οποία μέσω της τέχνης αυτής αναδεικνύονταν με τον πιο ιδανικό τρόπο. «Η Πόπ Άρτ είναι κομμένη και ραμμένη στα μέτρα του «μοναχικού πλήθους» που συναντά κανείς στους σταθμούς του μετρό και στις εθνικές οδούς, να κοιτάζει γοητευμένο τις διαφημιστικές γιγαντοαφίσες, όπως ακριβώς κοιτούσε τις ιερές εικόνες το πλήθος που συγκεντρώνονταν για τη θεία

³⁴³ Ο Κάλας δίνει δύο παραδείγματα δράσης του Chris Burdren, από τα οποία πιο χαρακτηριστικό είναι το τελευταίο, σε μια παράσταση στο Μουσείο Σύγχρονης τέχνης του Σικάγο παρέμεινε ακίνητος στο πάτωμα, καλυμμένος από το κεφάλι μέχρι τα πόδια από ένα λεπτό στρώμα γυαλιού, από την Παρασκευή έως την επόμενη Κυριακή. Στο διάστημα αυτό ο ίδιος περίμενε να συμβεί κάτι από τους θεατές που τον κοίταζαν ερευνητικά και οι θεατές, όσοι περίμεναν μέχρι αργά να δουν τις δίκες του αντιδράσεις έφευγαν απογοητευμένοι. Στο τέλος ο διευθυντής του μουσείου κάλεσε το γιατρό και ο καλλιτέχνης απέφυγε με ελάχιστη απόσταση το θάνατο.

³⁴⁴ Ο.π., σελ. 105-106

³⁴⁵ Κάλας, Νικόλας, «Γιατί όχι η Πόπ Άρτ;», *Η τέχνη την εποχή της Διακόβευσης*, ο.π., σελ. 76

λειτουργία στις εκκλησίες του Μεσαίωνα. Η Πόπ Άρτ είναι η τέχνη της δημιουργίας Πόπ εικόνων σε μια εποχή που η μαγεία έχει μεταφερθεί από τα ψηφιδωτά και τα υαλογραφήματα στην οθόνη της τηλεόρασης»³⁴⁶. Για αυτό ακριβώς το λόγο ο Κάλας υποστήριξε το κίνημα αυτό από την αρχή και για τον ίδιο λόγο πίστευε ότι η εικονολογία της Πόπ Άρτ θα μπορούσε να συνδιαλέγει με τον Υπερρεαλισμό και να παρασύρει με τη δυναμική της το νέο κίνημα σε νέα επιτεύγματα, τα οποία θα προέκυπταν από την αναθεώρηση των υπερρεαλιστικών αρχών. Η Πόπ Άρτ μαζί με τον υπερρεαλισμό μπορούσαν να θέσουν νέα αινίγματα που θα αναλύονταν με όρους της σύγχρονης εποχής και θα αποκάλυπταν τις ανάλογες επιθυμίες, ατομικές και συλλογικές.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και μετά ο Κάλας βρίσκει ξανά την πολεμική του διάθεση. Τα κείμενα κριτικής της τέχνης αποκτούν πάλι τον καυστικό και προτρεπτικό χαρακτήρα που είχαν τα πρώτα έργα του, όταν ερχόμενος στις Ηνωμένες Πολιτείες, προσπάθησε να κάνει κατανοητές τις αρχές του υπερρεαλισμού. Η δυναμική έλευση της Νέας Αριστεράς και η ανάδυση της Πόπ Άρτ με τη μορφή αντί-τέχνης, έδωσαν έναυσμα στον Κάλας να πιστέψει ότι θα μπορούσε να δημιουργηθεί ένα νέο κίνημα, που θα διεκδικούσε, όπως και το υπερρεαλιστικό παλαιότερα, την κοινωνική, πολιτική και πολιτιστική μεταμόρφωση, προάγοντας νέες ιδέες και νέα ήθη. Για τον Κάλας η Πόπ Άρτ λειτουργούσε ως κοινωνική και καλλιτεχνική διαμαρτυρία, μια διαμαρτυρία που θα διέκοπτε τη πορεία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και θα προκαλούσε όλους αυτούς, πρόσωπα και θεσμούς, που διαχειρίζονταν τη τέχνη για την επίτευξη των στόχων της κυρίαρχης εξουσίας. Από τη στιγμή λοιπόν που η τέχνη και οι ερμηνείες της ελέγχονται από φορείς της εξουσίας που μετατρέπουν τον άνθρωπο σε μονοδιάστατο ον, η λειτουργία της αντί-τέχνης είναι απαραίτητη.

Ωστόσο, ο Κάλας, παρόλο που γίνεται εξ αρχής ένθερμος υποστηρικτής της Πόπ Άρτ, στάθηκε περισσότερο στην αισθητική διαμαρτυρία της. Δεν προσπάθησε να αναλύσει τις ιδεολογικές-πολιτικές προεκτάσεις που δημιούργησε, τουλάχιστον μέσω κάποιων έργων και κάποιων καλλιτεχνών, ούτε αυτές που θα μπορούσε να δημιουργήσει. Αντίθετα, πίστεψε ότι, με τη βοήθεια των κυρίων χαρακτηριστικών της τέχνης αυτής, τη ζωντάνια την αμεσότητα και τη κριτική της σύγχρονης πραγματικότητας καθώς και με την αναθεώρηση των κύριων αρχών του συμφωνά με

³⁴⁶ ο.π., σελ. 76-77

τις νέες κοινωνικές, πολιτικές και επιστημονικές προόδους, το υπερρεαλιστικό κίνημα, θα μπορούσε να αναγεννηθεί. Για τον Κάλας η Πόπ Άρτ αποτελεί την ρήξη, την «επαναστατική αναστάτωση», αλλά όχι τη διπλή επανάσταση την οποία επεδίωκε σε όλη του τη ζωή, ίσως γιατί η Πόπ Άρτ δεν ζητούσε να μεταμορφώσει τον κόσμο, αλλά να τον αναπαραστήσει.

Η δυναμική και τολμηρή προσέγγιση του Κάλας τόσο για την Πόπ Άρτ, όσο και για το θέμα του υπερρεαλισμού δεν έπεισαν την Αμερικάνικη υπερρεαλιστική ομάδα, η οποία ακλούθησε τις πρότερες υπερρεαλιστικές θεωρήσεις, που βασιζόνταν στα μανιφέστα και τα κείμενα του Μπρετόν. Βεβαία, από τους βασικούς παράγοντες διαφωνίας τους ήταν η επιμονή του Κάλας να ενσωματώσει την εικονιστική επανάσταση της Πόπ Άρτ στη διαμόρφωση του νέου υπερρεαλιστικού κινήματος.

Τις βασικές του αντιλήψεις για την αναθεώρηση του υπερρεαλιστικού κινήματος τις συμπεριέλαβε στο έργο του *Surrealism and the Making of History*, το οποίο δεν προκάλεσε το ενδιαφέρον κάποιου εκδότη, γιατί καθώς φαίνεται η συνθέτη σκέψη του και η διεκδίκηση εκ νέου στενής σχέσης τέχνης και πολιτικής, αποτελούσε για την αμερικάνικη πρωτοπορία ιδέα παρωχημένη.

Εν κατακλείδι

Το επίθετο «τρισυπόστατος» που έδωσε ο Αλέξανδρος Αργυρίου³⁴⁷ στον Κάλας, θα μπορούσε να αναφέρεται σε πολλές πτυχές της ζωής, της προσωπικότητας του και του έργου του: τρεις ιδιότητες, κριτικός, ποιητής, θεωρητικός, χρήση τριών ψευδώνυμων, Σπιέρος, Ράντος, Κάλας, ζωή και δράση σε τρεις πόλεις, φορείς διαφορετικών πολιτισμών, Αθήνα, Παρίσι, Νέα Υόρκη. Ωστόσο, όλες αυτές τις πτυχές της πολυτάραχης ζωής του συνδέονται στενά μεταξύ τους μέσα από το πρίσμα της ιδέας της Διαρκούς Επανάστασης. Τη διαρκή επανάσταση τόσο στη τέχνη όσο και στη ζωή. Το απόφθεγμα που συμπυκνώνει το συνολικό έργο και έχει γραφτεί από τον ίδιο δεν είναι άλλο από: «Ας αλλάξουμε το παρελθόν και ας μεταμορφώσουμε το μέλλον! Ας γεμίσουμε και τα δύο με τις νέες εικόνες των επιθυμιών μας!»³⁴⁸. Διεκδίκησε, με το ποιητικό, κριτικό και θεωρητικό του έργο, να μεταμορφώσει τον κόσμο. Το υπερρεαλιστικό κίνημα αποτέλεσε το δρόμο που βάδισε για να εκπληρώσει το στόχο του και να συνδέσει με τρόπο δημιουργικό τις ταυτόχρονες διεκδικήσεις για σοσιαλιστική και καλλιτεχνική επανάσταση.

Ο Κάλας στη μακρόχρονη πνευματική του πορεία παρέμεινε υπερρεαλιστής, γιατί δεν αντιμετώπισε τον «υπερρεαλισμό» ως κινηματική έκφραση που προκύπτει από συγκεκριμένες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, αλλά ως έννοια «συνώνυμη με την ίδια την νεωτερικότητα»³⁴⁹. Όπως και ο ίδιος είπε σε συνέντευξη του στη Μ. Καραβία για την εφημερίδα *Καθημερινή* «Η μεταμόρφωση της ζωής μας, που ήταν ο πόθος του Ρεμπώ και η μεταμόρφωση της κοινωνίας, που ήταν ο πόθος του Μαρξ, είναι τα δύο πράγματα στα οποία έμεινα πιστός. Εξακολουθώ να είμαι υπερρεαλιστής γιατί το θέμα της πραγματικότητας είναι ένα θέμα αιώνιο»³⁵⁰.

³⁴⁷ Αργυρίου, Αλέξανδρος, «Ο πρωτοποριακός και τρισυπόστατος Νικήτας Ράντος, Μ. Σπιέρος και Νικόλαος Καλαμάρης», Ομιλία που οργανώθηκε από την Εταιρία Συγγραφέων, 18 Ιανουαρίου 1990

³⁴⁸ Calas Nikolas, *Confound the Wise*, Arrow ed., Νέα Υόρκη, 1942, σελ. 82

³⁴⁹ Πασχάλης, Βασίλης, «Και τα μάτια Πέτρες»; Ο Νικόλας Κάλας προοιωνιζόμενος το «εικονικό» μέλλον, στο *Νικόλαος Κάλας, 1907-1908, Ξαναδιαβάζοντας το Έργο του, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Κομοτηνή 10-12 Ιουνίου 2005*, Μανδραγόρας, Αθήνα 2006, σελ. 174-185

³⁵⁰ Μπαφουλάκος, Σ.Α., «Ο Πολιτικός Νικόλας Κάλας», *Διαβάζω*, τ.χ. 387, Ιούλιος- Αύγουστος, 1998, σελ.158-161

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

➤ ΠΡΩΤΟΓΕΝΗΣ ΠΗΓΕΣ:

- Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 16.3
- Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 28.4.3
- Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 23
- Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 24
- Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 29.12.8
- Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 18. 2.1
- Βιβλιοθήκη Βορίων Χωρών, 28.6.6
- Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 17. 6. 12
- Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 29. 5.12
- Βιβλιοθήκη Βορίων Χωρών, 25.7.2
- Βιβλιοθήκη Βορίων Χωρών, 28.5.30
- Βιβλιοθήκη Βορίων Χωρών, 19.3.11
- Βιβλιοθήκη Βορίων Χωρών, 21.3. 7
- Βιβλιοθήκη Βορίων Χωρών 26.2
-
- Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 30.5

➤ ΠΡΩΤΟΓΕΝΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

- Κάλας, Νικόλας., *Εστίες Πυρκαγιάς*, μτφ. Γιάννα Σαββίδου, εκδ: Gutenberg, Αθήνα, 1998 Calas, Nikolas, *Confound the Wise*, Arrow Editions, Νέα Υόρκη, 1998
- Κάλας, Νικόλας, *Κείμενα ποιητικής και Αισθητικής*, επιμ-εισ.: Αλέξανδρος Αργυρίου, εκδ: Πλέθρον, Αθήνα, 1984
- Νικόλαος Κάλας, *Δεκαέξι Γαλλικά Ποιήματα και Αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμς Κάρλος Ουίλλιαμς*, Επιμ. , Μτφ. και σχόλια Σπήλιος Αργυρόπουλος – Βασιλική Κολοκοτρώνη, Ύψιλον, Αθήνα, 2002
- Κάλας Νικόλας, «Παιχνίδια χωρίς Κανόνες», μτφ Σπ. Αργυρόπουλος, *Συντέλεια*, τχ. 2-3/Φθινόπωρο 1990-Χειμώνας 1991

- Νικόλας Κάλας, *Η τέχνη την εποχή της Διακύβευσης*, Μτφ: Ανδρέας Παππάς, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1997
- Κάλας, Νικόλαος, *Οδός Νικήτα Ράντου*, εκδ.: Ίκαρος, Αθήνα, 1976
- Κάλας, Νικόλαος, *Γραφή και Φως*, εκδ.: Ίκαρος, Αθήνα, 1983
- Γιώργος Θεοτοκάς-Νικόλας Κάλας: Μια αλληλογραφία, επιμ: Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, Πρόσπερος, Αθήνα, 1989
- Κάλας Νικόλας, «Η πρόκληση του Υπερρεαλισμού», *Πλανόδιον*, τευχ. 10, Ιούλιος 1989, σελ. 166-179 (μτφ.:Γιάννης Πατίλλης)
- Κάλας, Νικόλας, «Η Πρόκληση του Νταντά, Η Σχέση Ζωής και Τέχνης», μτφ: Βιβή Τουρογιάννη, στο *Μανδραγόρας*, τχ.35, σελ. 100-103
- Κάλας, Νικόλας, «Υπερρεαλισμός εναντίον αφηρημένης τέχνης» μτφ: Βιβή Τουρογιάννη στο *Μανδραγόρας*, τχ. 35, σελ. 99
- Νικόλας Κάλας- Μιχάλης Ράπτης, *Μια Αλληλογραφία 1967-1984*, επιμ.-εισαγ. Lena Hoff, εκδ.: Άγρα, Αθήνα, 2002
- Κάλας Νικόλας, «Αγγλικά Ανέκδοτα Κείμενα», *Μανδραγόρας* τχ. 35 (επιμ-μτφ.: Σκάρτση, Ξένη). σελ 82-84
- Calas, Nicolas, «On Revolutionary Sadism», *Partisan Review*, V.7 no1, January-February, p. 41-49
- Calas Nikolas, Herbert J. Muller και Kenneth Burke, *Surrealism: Pro and Con*
- Calas, Nicolas, *Transfigurations, Art Critical Essays on the Modern Period*, UMI Research Press, Ανν Αρμπορ, Μίσιγκαν, 1985
- Calas, Nikolas, *Mirrors of the Mind*, Multiples(κατάλογος έκθεσης) inc.& Castelli Graphics, Νέα Υόρκη, 1975
- Calas, Nikolas, *The Minotaur and the Poet*, Exhibition of Kurt Seligmann, April 21 to May 12, Nierendorf Gallery, 18 East 57th Street, New York, 1941
- Κάλας Νικόλας, «Ελευθερία, Αγάπη, Ποίηση», *Πλανόδιον*, μτφ.: Γιάννης Πατίλλης, τχ. 10 Ιούλιος 1989
- Calas, Nikolas, «Alone», *View*, v.2, no. 2. Μάιος 1942 (Τεύχος- αφιέρωμα στον Υβ Τανγκύ)
- Calas, Nicolas, *Matta: Exhibition of Paintings*, April 16th to May 7th , Julien Levy Gallery, 15 East 57, New York, 1941
- Calas, Nikolas, «Mexico Bring Us Art», *View*, v.1, no. 2. Σεπτέμβριος, 1940

- Calas, Nikolas, «Anti-surrealist Dali», *View*, v.1, no. 6., Ιούνιος, 1941, σελ.1,3
- Calas, Nikolas, «Enormous, Luminous and Splendid», *View*, v.2, no. 1. Απρίλιος, 1942, [Τεύχος Αφιέρωμα στον Μαξ Έρνστ]
- Calas, Nikolas, «And Her Body Became Enormous, Luminous and Splendid», Exhibition of Paintings, March 23rd - April 11th 1942, Julien Levy Gallery, 15 East 57, New York, σελ. 20-21
- Calas, Nikolas, «Proverbs », *View*, v.1, no. 11-12. Φεβρουάριος- Μάρτιος, 1942, σελ. 6
- Calas, Nikolas, «Interview with André Breton», *View*, v.1, no. 7. , Οκτώβριος-Νοέμβριος, 1941
- Calas Nikolas, «Artists in Exile», *Pierre Matisse Gallery*, 41East , 57st, New York, 3-28 Μαρτίου 1942
- Calas, Nikolas, «Yves Tanguy», *Gallery Pierre Matisse*, Νέα Υόρκη, Απρίλιος 1950. [Κατάλογος έκθεσης με εισαγωγικό κείμενο του Κάλας]
- Calas, Nicolas, *Matta a Totemic World*: Andrew Crispo Gallery, January 11 to February 15, 1975
- Calas, Nikolas, «The Paintings of Kamrowski», *Hugo Gallery*, Μάιος 1950.
- Calas, Nikolas, « Iconolatry και iconoclasm », *College Art Journal*, χειμώνας 1949-1950, σελ 129-141
- Calas, Nikolas, «surrealist intentions», *Trans/formation*, 1950, σελ.48-52
- Calas, Nicolas, «Surrealist Heritage», *Arts Magazine*, v.42, no.5, Μάρτιος 1968, σελ 24-29
- Calas, Nicolas, «Surrealism Hits Back», *Arts Magazine*, v.42, no.7, Μάιος 1968, σελ. 23-25
- Calas, Nicolas , “Letters”, *Arts Magazine*, v.42, no.7, Μάιος 1968
- Calas, Nicolas, «Art Intervenues, Anti-Art Interrupts», *Art International*, v. 31, no.1 20 Ιανουαρίου 1969, σελ. 21-24
- Calas, Nicolas, «The Sphinx», *Art Magazine*, v.45, no. 2 November, 1970, σελ.24-26
- Calas, Nicolas, «For interpretation», *Arts Magazine*, v.43, no.2, Νοέμβριος 1968
- Calas Nikolas, *Yves Tanguy*, Gallery Pierre Matisse, Νέα Υόρκη, 26 Μαρτίου-13 Απριλίου, 1963

- Calas, Nikolas & Calas, Elena, *Icons and Images of the Sixties*, E. P. Dutton & Co, Νέα Υόρκη, 1971
- Calas, Nikolas, «The Laocoon: An Approach to Art Criticism», *College Art Journal*, v.8, no15, 268- 277
- Calas, Nikolas, «The Monstrous Narcissus», *View*, τ.1, τχ. 3 Απρίλιος 1943, σελ. 74
- Calas, Nikolas, «Liberty is Intolerant», *View*, v.1, no.6, Ιούνιος 1941, σελ.
- Calas, Nikolas, « Notes on Liberty », *View*, v.2., no.2, Μάιος 1942, σελ. 21-22
- Calas, Nikolas, *Bloodflames* (κατάλογος Έκθεσης), Hugo Gallery, Νέα Υόρκη, 1947
- Calas, Nikolas, « Escape to Insanity », *New Leader*, v.30, no31, 2 Αυγούστου, 1947, σελ. 11
- Calas, Nikolas, «Avant-Garde and Patterns», *New Leader*, v.31, no7, 14 Φεβρουαρίου, 1948, σελ. 12
- Calas, Nikolas, «Action In and Out of Painting», *New Politics*, V. 1, no.4 Καλοκαίρι 1961, σελ 119-122

➤ **ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:**

- Αργυρίου, Αλέξανδρος, «Ο πρωτοποριακός και τρισυπόστατος Νικήτας Ράντος, Μ. Σπιέρος και Νικόλαος Καλαμάρης», Ομιλία που οργανώθηκε από την Εταιρία Συγγραφέων, 18 Ιανουαρίου 1990
- Βαλντιμπεργκ Πάτρικ, *Σουρρεαλισμός*, μτφ: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, εκδ.: Υποδομή, Αθήνα, 1982
- Βίλχελμ Ράιχ, *Η μαζική ψυχολογία του Φασισμού*, μτφ: Ηρώ Λάμπρου, εκδ: Μπουκουμάνης, Αθήνα 1974
- Bataille, George, «La Structure Psychologique du Fascisme» στο *Oeuvre Complètes*, vol. 1, 1970
- Γιάνναρης, Γιώργος, «Η πολιτική πλευρά του Κάλας», *Η Λέξη*, τ.χ.6 Ιούλιος-Αύγουστος 1981, σελ 417-420
- Γκαϊήλ, Μάθιου, *Νταντά και Υπερρεαλισμός*, μτφ.: Γιώργος- Ίκαρος Μπαμπασάκης, εκδ.: Καστανιώτης, Αθήνα, 1999

- Cabanne, Pierre, *Marcel Duchamp, ο Μηχανικός του χαμένου χρόνου*, συνεντεύξεις, τον μτφ: Λίλιαν Stead-Δασκαλοπούλου, εκδ.: Άγρα, Αθήνα, 2009
- Greenberg Clement «Πρωτοπορία και Κίτς», *Τέχνη και Πολιτισμός*, μτφ-επιμ.: Νίκος Δασκαλοθανάσης, Νεφέλη, Αθήνα, 2007
- Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract and culture 1900-1950*, κατάλογος έκθεσης: Whitney Museum of American Art and W.W. Norton and Company, New York, 1983
- Jay Martin, *Η Διαλεκτική Φαντασία, Μια ιστορία της Σχολής της Φρανκφούρτης και του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας 1923-1950*, πρλ.-μτφ: Φώτης Τερζάκης, εκδ: Αλεξάνδρεια, 2009
- Δεληγιώργη, Αλεξάνδρα, *A-Νοστον Ημαρ, Οδοιπορικό της σκέψης του Νικόλα Κάλας*, Άγρα, Αθήνα, 1997
- Δεληγιώργη, Αλεξάνδρα, «Ο υπερορθολογισμός των μορφικών συνθέσεων στην αισθητική του Ν. Κάλας», *Διαβάζω*, τχ. 387, Ιούλιος – Αύγουστος 1998, σελ.162-166
- Harrison, Charles and Wood, Paul, *Art in Theory 1900-1990. An anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford, 1992
- Haskell, Barbara, *The American Century: Art and culture 1900-1950*, κατάλογος έκθεσης: Whitney Museum of American Art and W.W. Norton and Company, New York, 1999
- Hemingway, Andrew, *Artists on the Left, American Artists and the Communist Movement 1926-1956*, Yale University Press, New Haven and London, 2002
- Hoff, Lena, *Surrealism and Art Criticism: The Cultural Politics of Nicolas Calas*, phd thesis, University of Birmingham, 2009
- Lena Hoff, «A Surrealist Controversy- The Ideological Conflicts Between Nicolas Calas and Andre Breton During World War II», *Scandinavian Journal of Modern Greek Studies*, v. 1/2002, σελ. 20-29.
- Καραδήμα, Δήμητρα, *οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Νικόλα Κάλας*, Διδακτορική Διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κύπρου, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Μάιος, 2006
- Λαδογιάννη, Γεωργία, «Ν. Κάλας, «Η Χαμένη Ευκαιρία για τη Λογοτεχνική Θεωρία του Μεσοπολέμου», *Νικόλαος Κάλας, 1907-1908, Ξαναδιαβάζοντας*

το Έργο του, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου , Κομοτηνή 10-12 Ιουνίου 2005, Μανδραγόρας, Αθήνα 2006

- Λίπαρντ , Λ., Αλλογουαίη Λ., Μάρμερ Ν., Κάλας, Ν., στο *Πόπ Άρτ*, μτφ: Γιώργος Τασσόπουλος, Υποδομή, Αθήνα, 1984
- Λούκατς, Γκέοργκ, *Η Πραγματοποίηση και η συνείδηση του Προλεταριάτου*, Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Κωνσταντίνος Καβουλάκος, Εκρεμμές, Αθήνα, 2006
- Livingstone, Marco, *Pop Art*, Royal Academy of Arts, London, 1991
- Μαρκούζε, Χέρμπερτ, *Ο Μονοδιάστατος Άνθρωπος*, μτφ: Μπάμπης Λυκούδης, Παπαζήσης, Αθήνα, 1971
- Marcuse, Herbert, *Art in the One-Dimensional Society*, *Arts Magazine*, v. 41, Μάιος 1967, σελ.26-31
- Marcuse, Herbert, *An Essay on Liberation*, ed.: Beacon Press, Boston, 2000
- Marcuse, Herbert, *Έρωσ και Πολιτισμός*, μτφ: Ιωάννης Αρζόγλου, εκδ: Κάλβος, Αθήνα,
- Marcuse, Herbert, *Ο Μονοδιάστατος άνθρωπος*, μτφ: Μπάμπης Λυκούδης, Εκδ.: Παπαζήσης, Αθήνα, 1971
- Monk, Ray, *Λούντβιχ Βινγκενστάιν, Το χρέος μιας μεγαλοφυΐας*, μτφ: Γρ. Κονδύλης, εκδ: Scripta, 1999
- Μπαφουλάκος, Σ. Α., «Ο Πολιτικός Νικόλας Κάλας», *Διαβάζω*, τ.χ. 387, Ιούλιος- Αύγουστος 1998, σελ158-161
- Μπρετόν Ανδρέας, *Ο Τρελός Έρωσ*, μτφ: Στ. Ν. Κουμανούδης, εκδ: Ύψιλον, Αθήνα, 1999
- Nandau, Maurice, *Η ιστορία του Σουρεαλισμού*, μτφ: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Πλέθρον, 1978
- Ντουνιά, Χριστίνα, *Λογοτεχνία και Πολιτική: Τα περιοδικά της Αριστερά του Μεσοπολέμου*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1966
- Εύδης, Θεόδωρος, «Η ποίηση στα 1933»: *Ιδέα*, Β΄, III:13(Γενάρης 1934), σελ 23-24
- Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Tachen, London, 2003
- Ρίχτερ Χανς, Νταντά, μτφ: Ανδρέας Ρικάκης, Υποδομή, Αθήνα 1983
- Σκάρτση, Ξένη, «Η Καθολική επανάσταση του Νικόλαου Κάλα», *Μανδραγόρας*, τχ. 35, σελ 65-68, σελ 65

- Stuart Hall, «Life and Times of the First New Left», *New Left Review*, τχ. 61 Ιανουάριος- Φεβρουάριος 2010, σελ 177-200
- Τρότσκι, Λέον, *Λογοτεχνία και Επανάσταση*, μτφ: Λ. Μιχαήλ, εκδ.: Παρασκήνιο, Αθήνα, 2003
- Τρότσκι, Λέον, Μπρετόν, Αντρέ, *Το μανιφέστο της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας, Για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη και άλλα κείμενα*, επιμ. κειμ: Θ. Θωμαδάκης, μτφ: Α. Φραγκά, εκδ: Αλλαγή, Αθήνα, 1985
- Τσιάμης, Χρίστος, «Καταφεύγω στην Ιστορία - Άραγε μας θέλει;», *Αντί*, Β':397(10 Μαρτίου 1989), σελ. 44-45
- Foster, Hall, Krauss, Rosalind, Bois Yve- Alain, Buchloh, Benjamin H.D., *Η Τέχνη από το 1900, μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, επιμ.: Μιλτιάδης Παπανικολάου, μτφ: Ιουλία Τσολακίδου, εκδ.:Επίκεντρο, Αθήνα 2007
- Frascina, Francis, *Pollock and After, the Critical Debate*, Harper and Row Ltd, London, 1985
- Φρόντ, Σίγκμουντ, *Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*, μτφ: Γιώργος Βαμβάλης, εκδ: Επίκουρος, Αθήνα, 1994
- Φρομ, Έριχ, *Ο Φόβος Μπροστά στην Ελευθερία*, μτφ Δημήτρης Θεωδορακάτος, εκδ: Μπουκουμάνης, Αθήνα, 1971
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, μτφ. :Θ. Κιτσόπουλος, παρουσ. Ζ. Λορενζάτος, εισαγ.: B.Russell, εκδ.: Παπαζήσης, Αθήνα, 1978
- Wittgenstein, Ludwig, *Φιλοσοφικές Έρευνες*, εισαγ. - μτφ. – σχολ., Πάυλος Χριστοδουλίδης, εκδ.: Παπαζήσης, Αθήνα, 1977
- Χατζηνικολάου, Νίκος, «Ο Υπερρεαλιστής Κάλας και τα πρώτα χρόνια του Παρισιού», *Το Βήμα, Νέες Εποχές, Ρεύματα*, 24 Μαΐου, 1998
- Χατζηνικολάου, Νίκος, «Απορίες για την αποδοχή του Nicola Calas», *Το Βήμα, Νέες Εποχές, Ρεύματα*, 26 Απριλίου, 1998
- Χατζηνικολάου, Νίκος, «Ο Calas στην Νέα Υόρκη και τα αδιέξοδα του Υπερρεαλισμού», *Το Βήμα, Νέες Εποχές, Ρεύματα*, 24 Μαΐου, 1998
- Letters”, *Arts Magazine*, v.42, no.7, Μάιος 1968, σελ. 22

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. Jan Van Eyck, *To ζεύγος Αρνολφίνι*, 1434, Λάδι πάνω σε ξύλο, 81.8 X 59.7, National Gallery, Λονδίνο
2. Diego Velasquez, *Las Meninas*(*Οι Δεσποινίδες των Τιμών*), 1656, Λάδι σε μουσαμά, 318X76, Prado, Μαδρίτη
3. Pablo Picasso, *Girl before the Mirror*(*Κοπέλα μπροστά στο καθρέφτη*), 1932, λάδι σε μουσαμά, 162.3X130.2, MOMA, Νέα Υόρκη
4. Salvador Dali, *Το Πορτρέτο της Γκαλά*, 1935, Λάδι σε μουσαμά, 32X62, MOMA, Νέα Υόρκη
5. «*Τριπρόσωπος Χριστός*», 18^{ος} αιώνας, 35.4X27.8, Βυζαντινό Μουσείο, Αθήνα
6. Roberto Matta, *The Rocks*, 1940, Λάδι σε μουσαμά, 96.8X152.7, Museum of Art, Βαλτιμόρη
7. Roberto Matta, *Dark Lights*, 1940, Λάδι σε μουσαμά, 29X44.4, R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη
8. Kurt Seligman, *wrested from Mirrors*, 1941, Χαρακτικό που συνόδευε την αυτοτελή έκδοση του «*Ξεριζωμένος από Καθρέφτες*», Gallery Nirendof
9. Max Ernst, *Οι κόρες του Λωτ*, 1941, λάδι σε μουσαμά, Συλλογή Peggy Guggenheim, Βενετία
10. Max Ernst, *the antipope*, 1941-1942, λάδι σε μουσαμά, 161X127, Συλλογή Peggy Guggenheim, Βενετία
11. Yves Tanaguy, *The Satin Tuning Fork*, Ελαιογραφία, 39X32 ιν., Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη
12. Arsilie Gorky, *Diary of a seducer*, 1945, Ελαιογραφία, MOMA, Νέα Υόρκη
13. Roberto Matta, *Chamboles les Amoureuses*, 1947, Ελαιογραφία, Museum of the Modern Art, Σαν Φρανσίσκο
14. Piet Mondrian, *Broodway boogie-woogie*, 1942-43, Ελαιογραφία 127X127 c m, MOMA, Νέα Υόρκη
15. Anri Matisse, *Μεγάλο κόκκινο Εσωτερικό*, 1948, Ελαιογραφία, 146X97, MOMA, Νέα Υόρκη.
16. Joan Mirro, *Σχοινί και άνθρωποι*, 1935, λάδι σε κόντρα πλακέ, 104,8X74,6, MOMA, Νέα Υόρκη
17. Yves Tanaguy, *Το μεγάλο Παράθυρο*, Ελαιογραφία, 65X 49,5, Ιδιωτική Συλλογή, Νέα Υόρκη
18. Larry Rivers, “*The Athlete’s Dream*” 1956, *ελαιογραφία 208,7 X 301,8 cm. Smithsonian American Art Musseum.*,
19. Larry Rivers, *The Studio*, 1956, Ελαιογραφία 82,3X 93,5 εκ. Institute of arts, Μινεάπολις
20. Barnet Newman, *The Voice*, 1950, λάδι σε μουσαμά, MOMA, Νέα Υόρκη
21. Barnet Newman, *Name*, 1950, λάδι σε μουσαμά, MOMA, Νέα Υόρκη
22. Jasper Johns, *Περισκόπιο*, 1963, Ελαιογραφία, 170,2 X121, 9, MOMA, Νέα Υόρκη
23. Φρανκ Στέλα, *Takht-sulayman*, 1967, Βαφή πολυμερούς και φθοριομένου πολυμερούς σε καμβά, 305X609,5, MOMA, Νέα Υόρκη

24. Barnett Newman, ο 13^{ος} Σταθμός (από τους 24 της σειράς), 1965-66, Ελαιογραφία, MOMA, Νέα Υόρκη
25. Robert Rausenberg, Τα Επτά Λευκά (τρία πάνελ από τα επτά), 1951, λάδι σε μουσαμά
26. Ο Robert Rausenberg μπροστά στο έργο του τα *Επτά Λευκά*
27. Robert Rauschenberg, *Η χαράδρα*, 1959, Ζωγραφική Combine, 220X178X58,5 cm. Συλλογή Ileana Sonnabend
28. Jasper Jones, *Η σημαία*, 1954-5, Εγκαυστική, λάδι και κολάζ σε ύφασμα στερεωμένο σε κόντρα πλακέ (τρία φύλλα), 107, 3X 154
29. Jim Dine, *Ενάμισι μέτρο πολύχρωμα εργαλεία (λεπτομέρεια)*, 1962, Λάδι σε πανί με επικολλημένο ξύλο όπου κρέμονται 32 εργαλεία από κρεμαστάρια. 142X153X 11εκ. MOMA, Νέα Υόρκη
30. Marcel Duchamp, *Γυμνό που κατεβαίνει τη Σκάλα*, 1912, Ελαιογραφία, 147X89, 2
31. Marcel Duchamp, *Το μεγάλο γυαλί [Η νόφη που τη γδύνουν οι μνηστήρες της]*, 1915-1923, 272, 5 X175, 8
32. Marcel Duchamp, *Etant donnès le gaz et la chute d' eau[με δεδομένα το φωταέριο και τον καταρράκτη]*, 1948-1949
33. Marcel Duchamp, *Etant donnès le gaz et la chute d' eau[με δεδομένα το φωταέριο και τον καταρράκτη]*, *Η θεά από την τρύπα της Πόρτας*, 1946-1966, Art Museum, Φιλαδέλφεια
34. Jackson Pollock, *Φθινοπωρινός Ρυθμός*, 1950, MOMA, Νέα Υόρκη
35. Zerom Kamrowski, *untitled[#]8*, 1950, Ελαιογραφία, Art Institute, Μιννεάπολη
36. Jean Dubuffet, *Θρίαμβος και δόξα*, 1950, Ελαιογραφία, 1,30X96 εκ., Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υορκη



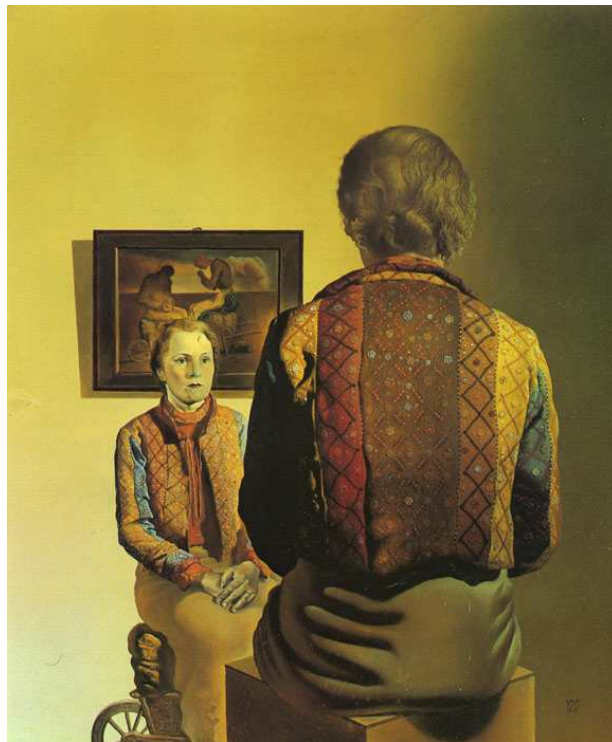
1. Jan Van Eyck, *Το ζεύγος Αρνολφίνι*, 1434, Λάδι πάνω σε ξύλο, 81.8 X 59.7, National Gallery, Λονδίνο



2. Diego Velasquez, *Las Meninas(Οι Δεσποινίδες των Τιμών)*, 1656, Λάδι σε μουσαμά, 318X76, Prado, Μαδρίτη



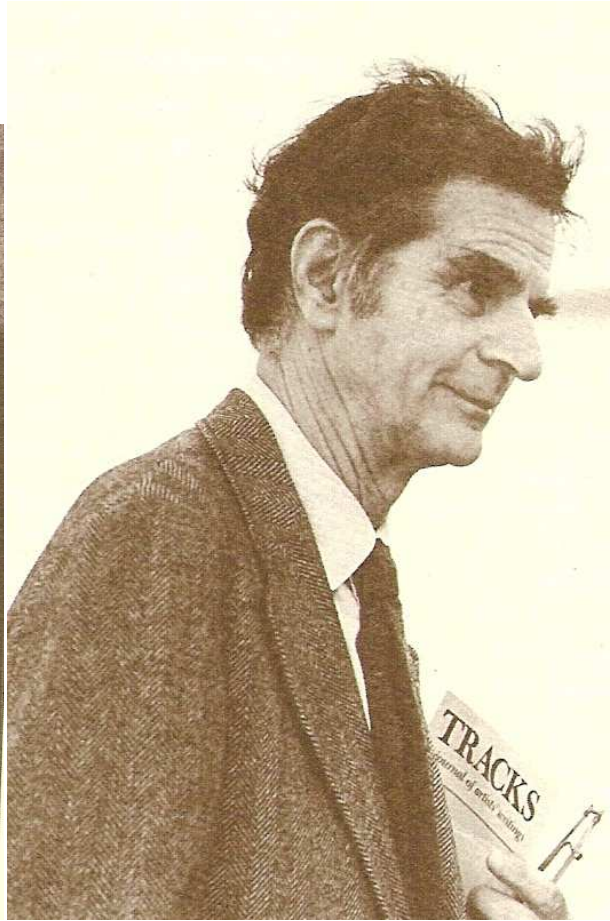
3. Pablo Picasso, *Girl before the Mirror*(*Κοπέλα μπροστά στο καθρέφτη*), 1932, λάδι σε μουσαμά, 162.3X130.2, MOMA, Νέα Υόρκη



4. Salvador Dali, *Το Πορτρέτο της Γκαλά*, 1935, Λάδι σε μουσαμά, 32X62, MOMA, Νέα Υόρκη



5. «Τριπρόσωπος Χριστός», 18^{ος} αιώνας, 35.4X27.8, Βυζαντινό Μουσείο, Αθήνα





9. Max Ernst, *Οι κόρες του Λωτ*, 1941, λάδι σε μουσαμά, Συλλογή Peggy Guggenheim, Βενετία



10. Max Ernst, *the antipope*, 1941-1942, λάδι σε μουσαμά, 161X127, Συλλογή Peggy Guggenheim, Βενετία

View "through the eyes of poets"

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE:
H. R. Hays, Nicolas Calas, Parker Tyler, Gordon Sylander,
Troy Garrison, Wallace Stevens, Henry Treece and others.

BY THE COPY

SEPTEMBER 1949 VOL. I, NO. 1

\$1 PER YEAR



PAVEL TCHELITCHEV

Poetry—the Only Hope of the

(Drama—the Only Hope of the)

By H. R. Hays

The drama for what passes for out with the drama these days) has once more reached a crisis. The theatre shows signs of a complete surrender to musical comedy, the usual reaction in times of stress. For the drama has been passing through an era of pre-occupation with every playwright his own Douglas Thompson or Mike Gold. Significant enough that Thompson herself has just had a presumptuous fling at playwrighting. This mad scramble to keep up with the newspapers and the radio has led us nowhere. Competition with the movies, a more realistically realistic medium, always spells disaster. Boldly depicted satirism and various forms of New Deal (and even fascist) thinking have created the impression that every playwright draws an ideological moral like the T-shirt of a cabinet minister or Robert Ardrey's young demagogue or Mr. Rightman's roasting on the fence of an idea.

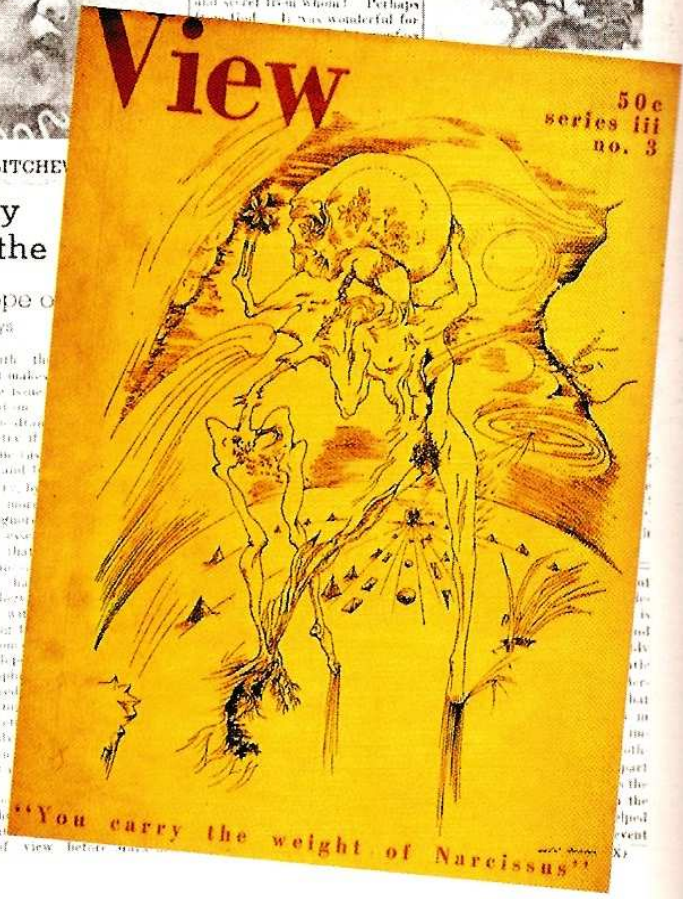
The Living Newspaper has perhaps done less harm for it was always frankly journalism tricked

VERLAINE IN HARTFORD

Has the Mystery Man of Modern Poetry Really Another Self?

An Interview with Wallace Stevens by Charles Henri Ford

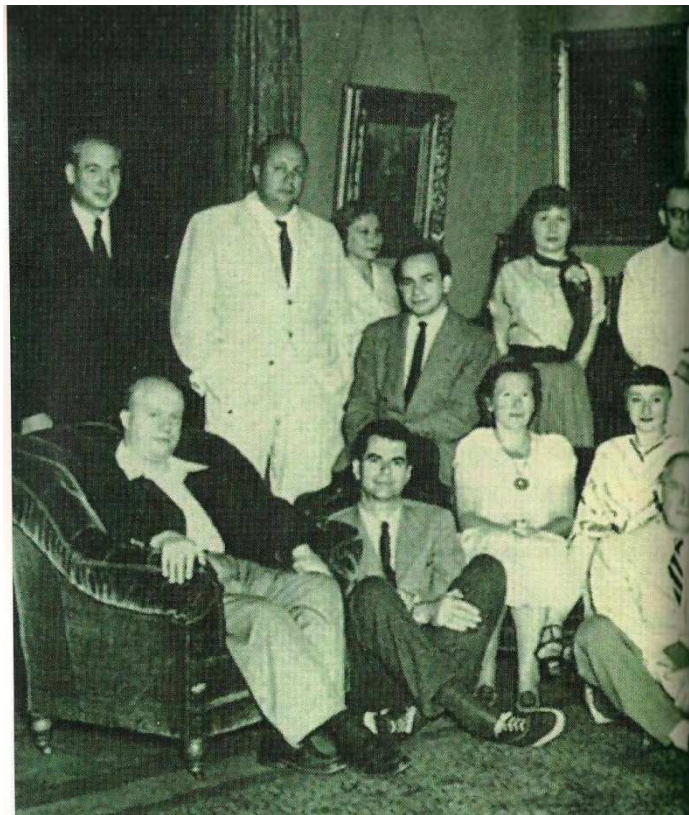
It is true that Wallace Stevens is something of a Mystery Man, but can he really be called the "Verlaime of Hartford"? Wallace Stevens is as "reputable" as Verlaime was "disreputable"; but to his imagination, what is he? The poetry of Wallace Stevens was for years, according to his own admission, a sort of "secret vice" and the "vices" of Verlaime, how secret were they, and secret from whom? Perhaps that it was wonderful for



Τό εξώφυλλο τοῦ πρώτου τεύχους τοῦ View, μέ συνεργασία τοῦ Κάλας καί τό τεύχος τοῦ View μέ τό ἀφιέρωμα στό Νάρκισσο, πού ἐπιμελήθηκε ὁ Κάλας. Τό εξώφυλλο φιλοτέχνησε ὁ Ἄντρέ Μασσόν.



Έπανασύνταξη αυτό-εξορίστων, Νέα Υόρκη, 1945. Όρθιοι από αριστερά: Μπέρναρντ Ράις, Ίρένε Μπαγεστέρος ντέ Φρανσές, Έστερμπάν Φρανσές, Έλενα Κάλας, Άρσιλ Γκόρκυ, Εγκρίκο Ντονάτι, Νικόλαος Κάλας. Καθισμένοι από αριστερά: Μάξ Έρνστ, Κυρία Γκόρκυ, Αντρέ Μπρετόν, Κυρία Κίσιερ, Έλιζα Μπρετόν, (;), Πατρίτσια Μάττα, Φρέντερικ Κίσιερ, Νίνα Λεμπέλ, Μάττα, Μαρσέλ Ντυσάν.



Ο Κάλας ανάμεσα σε καλλιτέχνες και διανοούμενους της Νέας Υόρκης, αριστερά του στην πολυθρόνα κάθεται ο William Carlos Williams



6. Roberto Matta, *The Rocks*, 1940, Λάδι σε μουσαμά, 96.8X152.7, Museum of Art, Βαλτιμόρη

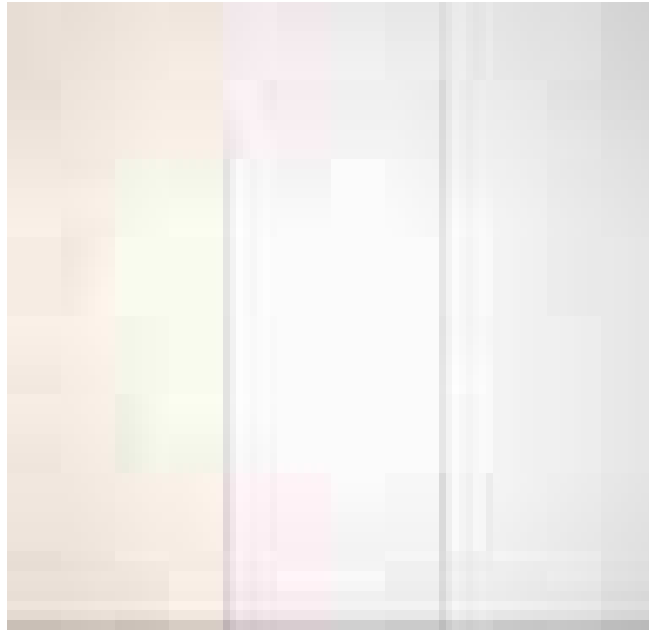


7. Roberto Matta, *Dark Lights*, 1940, Λάδι σε μουσαμά, 29X44.4, R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη



*Τό χαρακτικό του Ζέλιγκμαν που συνόδευε την αυτοτελή έκδοση
του «Ξεριζωμένος από καθρέφτες».*

8. Kurt Seligman, *wrested from Mirrors*, 1941, Χαρακτικό που συνόδευε την αυτοτελή έκδοση του «Ξεριζωμένος από Καθρέφτες», Gallery Nirendof



25. Robert Rauschenberg, Τα Επτά Λευκά (τρία πάνελ από τα επτά), 1951, λάδι σε μουσαμά



26. ο Robert Rauschenberg μπροστά στο έργο του τα *Επτά Λευκά*,

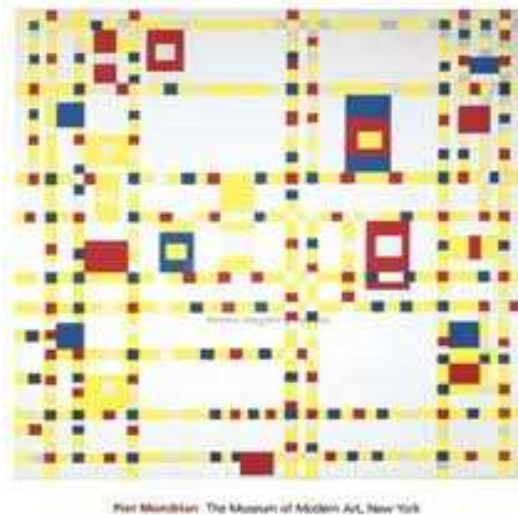
18.



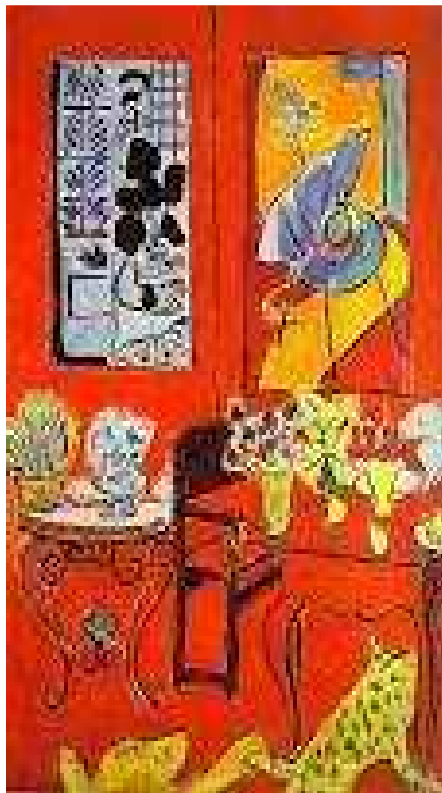
Larry Rivers - *The Athlete's Dream*, 1956 - Oil on canvas, 208.7 x 301.8 cm.
Smithsonian American Art Museum - Gift of S.C. Johnson & Son, Inc. 1966



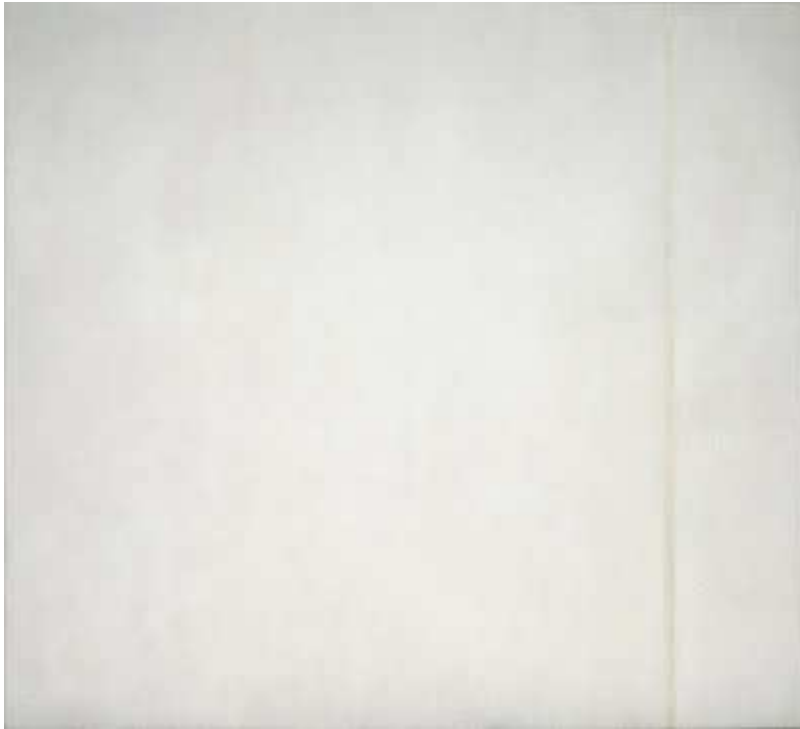
19. Larry Rivers, *The Studio*, 1956, Ελαιογραφία 82,3X 93,5 εκ. Institute of arts, Μινεάπολις



14. Piet Mondrian, *Broadway boogie-woogie*, 1942-43, Ελαιογραφία 127X127 c m, MOMA, Νέα Υόρκη



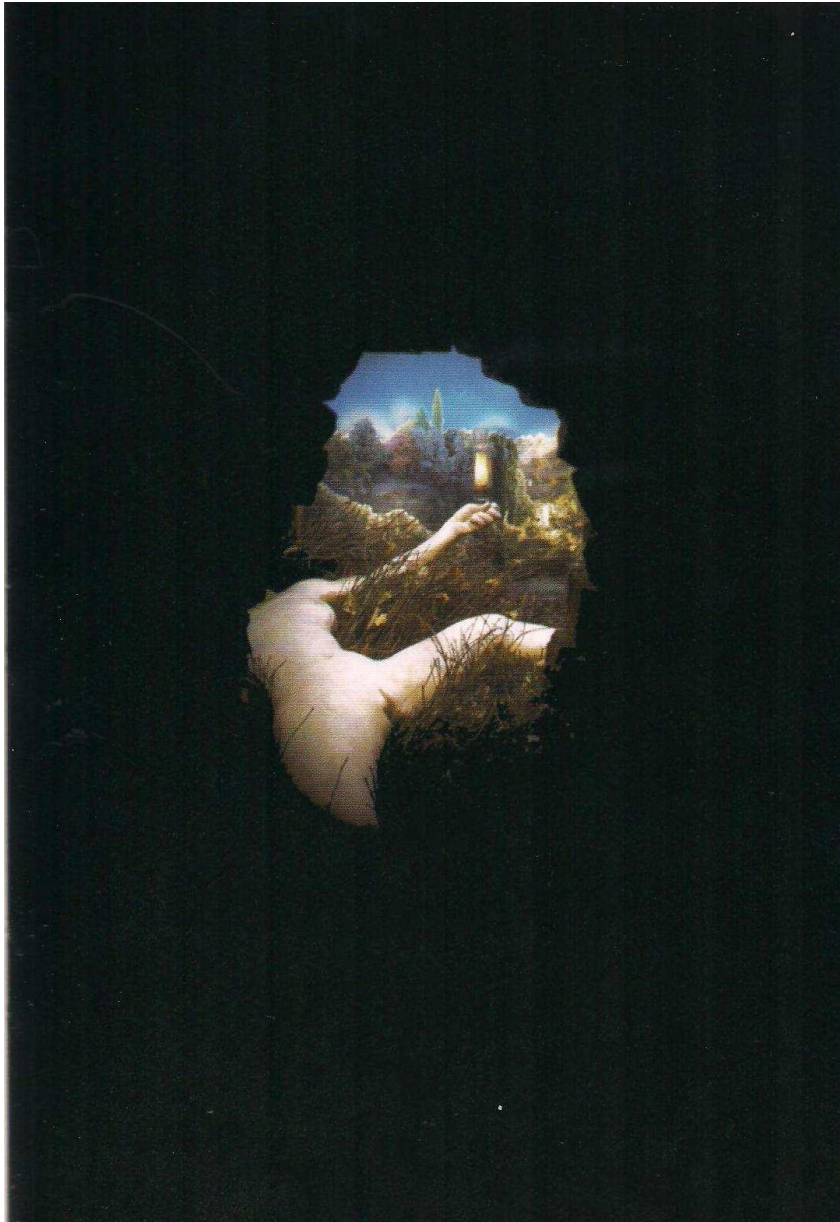
15. Henri Matisse, *Μεγάλο κόκκινο Εσωτερικό*, 1948, Ελαιογραφία, 146X97, MOMA, Νέα Υόρκη.



20. Barnett Newman, *The Voice*, 1950, λάδι σε μουσαμά, MOMA, Νέα Υόρκη



21. Barnett Newman, *Name*, 1950, λάδι σε μουσαμά, MOMA, Νέα Υόρκη



33. Marcel Duchamp, *Etant donnés le gaz et la chute d' eau*[με δεδομένα το φωτάεριο και τον καταρράκτη], Η θεά από την τρύπα της Πόρτας, 1946-1966, Art Museum, Φιλαδέλφεια



11. Yves Tanguy, *The Satin Tuning Fork*, Ελαιογραφία, 39X32 ιν., Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη



16. Joan Miró, *Σχοινί και άνθρωποι*, 1935, λάδι σε κόντρα πλακέ, 104,8X74,6, MOMA, Νέα Υόρκη



17. Yves Tanguy, *Το μεγάλο Παράθυρο*, Ελαιογραφία, 65X 49,5, Ιδιωτική Συλλογή, Νέα Υόρκη



12. Arshile Gorky, *Diary of a seducer*, 1945, Ελαιογραφία, MOMA, Νέα Υόρκη



13. Roberto Matta, *Chamboles les Amoureuses*, 1947, Ελαιογραφία, Museum of the Modern Art, Σαν Φρανσίσκο



22. Jasper Johns, *Περισκόπιο*, 1963, Ελαιογραφία, 170,2 X 121, 9, MOMA, Νέα Υόρκη



23. Φρανκ Στέλα, *Takht-sulayman*, 1967, Βαφή πολυμερούς και φθοριομένου πολυμερούς σε καμβά, 305X609,5, MOMA, Νέα Υόρκη



24. Barnett Newman, ο 13^{ος} Σταθμός (από τους 24 της σειράς), 1965-66, Ελαιογραφία, MOMA, Νέα Υόρκη



27. Robert Rauschenberg, *Η χαράδρα*, 1959, Ζωγραφική Combine, 220X178X58,5 cm. Συλλογή Peana Sonnabend



28. Jasper Jones, *Η σημαία*, 1954-5, Εγκαυστική, λάδι και κολλάζ σε ύφασμα στερεωμένο σε κόντρα πλακέ (τρία φύλλα), 107, 3X 154



29. Jim Dine, *Ενάμισι μέτρο πολύχρωμα εργαλεία (λεπτομέρεια)*, 1962, Λάδι σε πανί με επικολλημένο ξύλο όπου κρέμονται 32 εργαλεία από κρεμαστήρια. 142X153X 11εκ. MOMA, Νέα Υόρκη



30. Marcel Duchamp, *Γυμνό που κατεβαίνει τη Σκάλα*, 1912, Ελαιογραφία, 147X89, 2



31. Marcel Duchamp, *Το μεγάλο γυαλί [Η νύφη που τη γδύνουν οι μνηστήρες της]*, 1915-1923, 272, 5 X175, 8



32. Marcel Duchamp, *Etant donnés le gaz et la chute d'eau* [με δεδομένα το φωταέριο και τον καταρράκτη], 1948-1949



34. Jackson Pollock, *Φθινοπωρινός Ρυθμός*, 1950, MOMA, Νέα Υόρκη



35. Zerom Kamrowski, *untitled[#]8*, 1950, Ελαιογραφία, Art Institute, Μιννεάπολη



36. Jean Dubuffet, *Θρίαμβος και δόξα*, 1950, Ελαιογραφία, 1,30X96 εκ., Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υορκη

ΕΠΙΜΕΤΡΟ Ι

Βιογραφικό σημείωμα

Το συνολικό έργο του Ν. Κάλας, ποιητικό, κριτικό και θεωρητικό, εκτείνεται σε διάρκεια πενήντα χρόνων. Οτιδήποτε γράφτηκε από το χέρι του όλα αυτά τα χρόνια, σε οποιαδήποτε μορφή, έφερε την επαναστατική δυναμική της πρωτοπορίας. Ελάχιστοι καλλιτέχνες, θεωρητικοί, διανοούμενοι κατόρθωσαν να μείνουν μισό αιώνα στο κέντρο της νεωτερικότητας, να λαμβάνουν το μήνυμα της κοινωνίας κάθε φορά για το νέο, να το αξιολογούν και εντέλει να βοηθούν στη διαμόρφωση και στη δυναμική διάδοση του.

Η συνήθης τύχη της πρωτοπορίας είναι να παραμένει επαναστατική έως τη στιγμή που το μήνυμά της θα αρχίσει να γίνεται αποδεχτό από το ευρύ κοινό· γιατί όταν οι βασικές παράμετροι αυτής της νέας αρχής, φτάσουν να γίνουν η κυρίαρχη κουλτούρα μιας χρονικής στιγμής, τότε αυτές τείνουν στον ακαδημαϊσμό¹. Ο Κάλας, με πίστη στην δυναμική της διαρκούς επανάστασης στην τέχνη, στράφηκε, από σχετικά νεαρή ηλικία, εναντίον οποιασδήποτε μορφής ακαδημαϊσμού και θεσμοθέτησης συγκεκριμένης μορφής της.

Παρόλο που γνώριζε ότι η αντιπαράθεση του με τους κύριους «πνευματικούς» και καλλιτεχνικούς παράγοντες της εποχής του θα προκαλούσε την απομόνωση ή την άρνηση εκδοτών και διευθυντών να δημοσιεύσουν έργα του, γεγονός που του προκαλούσε θλίψη, όπως γράφει στον William Carlos Williams το Δεκέμβριο του 1940², συνέχιζε να προβάλλει μια ριζοσπαστική οπτική της τέχνης, γιατί πίστευε ότι «ο ρόλος του κριτικού τέχνης δεν είναι να νομιμοποιεί αλλά να αναταράσσει»³.

Ο ίδιος μέσα από επιλογές των άλλων για τη ζωή του αλλά και από τις δικές του οριοθετημένες αντιλήψεις αισθάνονταν «ξένος», απέναντι σε κάθε χώρα η οποία

¹Αυτή την τύχη είχαν κινήματα σαν τον κυβισμό και τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό.

²«Ομολογώ ότι τελευταία ένιωθα ανησυχία και κατάθλιψη, γιατί ότι μ' αρέσει να γράφω φαίνεται να ενδιαφέρει πολύ λίγους ανθρώπους. Το ξέρω ότι είναι χαζό να' ναι κανείς έτσι, αλλά μπορεί να μην έχω την δύναμή απλά να γράφω και να κρύβω στο γραφείο μου όλα τα πράγματα που μου έρχεται να πω» στο Νικόλαος Κάλας, *Δεκαέξι Γαλλικά Ποιήματα και Αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς*, Επιμ. , Μτφ. και σχόλια Σπήλιος Αργυρόπουλος – Βασιλική Κολοκοτρώνη, Ύψιλον, Αθήνα, 2002, σελ 79.

³Κάλας Νικόλαος, «Παιχνίδια χωρίς Κανόνες», μτφ Σπ. Αργυρόπουλος, *Συντέλεια*, τχ. 2-3/Φθινόπωρο 1990-Χειμώνας 1991, σ. 112. και στο Calas, Nicolas, «Games without Rules», *Transfigurations, Art Critical Essays on the Modern Period*, UMI Research Press, Άνν Άρμπορ, Μίσιγκαν, 1985

θα μπορούσε να είναι πατρίδα του,(Ελλάδα, Γαλλία, Αμερική)⁴. Η αίσθηση του «ανήκειν» σε μια πατρίδα ουσιαστικά συμβάλει στην εσωτερική μιας πολιτισμικής ταυτότητας. Ο Κάλας μη έχοντας ανάγκη μια τέτοια ταυτότητα καταλήγει πολύ νωρίς στην ανάγκη κριτικής αμφισβήτησης οποιασδήποτε εξωτερικά δοσμένης ταυτότητας, τόσο εθνικής, όσο ιδεολογικής αλλά και καλλιτεχνικής. Οι μορφές τέχνης δεν αποτελούσαν για αυτόν διαδικασία απελευθέρωσης του ανθρώπου από εξωτερικά και εσωτερικά ή εσωτερικοποιημένα καταπιεστικά σχήματα, αλλά πολύ περισσότερο μια βαθιά, διαλεκτική διαδικασία γνωριμίας του ανθρώπου με τη φύση, τον εαυτό του και τον πολιτισμό.

Ο Νικόλας Κάλας Γεννήθηκε στη Λωζάννη της Ελβετίας στις 27 Ιανουαρίου του 1907. Μοναχοπαίδι μεγαλοαστικής οικογένειας με καταγωγή από τη Σύρο, όπου ο παππούς του είχε κάνει μεγάλη περιουσία από εμπόριο σιτηρών και ναυτιλιακές επιχειρήσεις στη Ρουμανία. Στις αρχές του 1900, η οικογένεια εγκαθίσταται στην Αθήνα. Κατά τις πρώτες δεκαετίες, ο πατέρας του Ιωάννης Καλαμάρης πολιτεύεται, ενώ ταυτόχρονα αποπειράται να δημοσιεύσει τις πρώτες του ποιητικές προσπάθειες, όχι βέβαια με μεγάλη επιτυχία⁵.όπως είναι επόμενο, ο νεαρός Νικόλας Καλαμάρης, ως γόνος αυτής της οικογένειας, θα λάβει εξαιρετικές σπουδές.

Η πολιτική συγκρότηση του ξεκίνησε το 1922, όταν μετά την Μικρασιατική Καταστροφή βίωσε την εξαθλίωση των προσφύγων στην προσπάθεια τους να εγκατασταθούν στην Αθήνα και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας. Η πρώτη σύγκρουση με τον πατέρα του έγινε όταν ο τελευταίος δεν επέτρεψε στους πρόσφυγες να παραμείνουν για λίγες μέρες στην αυλή τους σπιτιού τους. Γενικότερα οι σχέσεις του Κάλας με τον πατέρα του, κυρίως λόγω των ιδεολογικών διαφορών, δεν υπήρξαν ποτέ ιδιαίτερα θερμές. Ο νεαρός Καλαμάρης αναζητούσε διάφορους τρόπους να «σπάσει» τους δεσμούς γενικότερα με τη μεγαλοαστική καταγωγή του, για την οποία δεν ήταν ιδιαίτερα περήφανος, και ειδικότερα για τον πατέρα του και τους ρόλους που αυτός εκπροσωπούσε, στον κοινωνικό, πολιτικό και καλλιτεχνικό τομέα. Έτσι εξηγείται και η επιλογή ψευδώνυμων για τη δημοσίευση των θεωρητικών και

⁴ Ο νεαρός Καλαμάρης μαθαίνει από την παιδική ηλικία ξένες γλώσσες γιατί οι γονείς του ήθελαν να γίνει διπλωμάτης. Η γνώση των αγγλικών και γαλλικών στο επίπεδο της μητρικής γλώσσας τον και κατά συνέπεια η ευκολία πρόσβασης και μελέτης ξένων καλλιτεχνών τον βοήθησαν στην καλλιέργεια μιας διεθνιστικής αντίληψης για την πνευματική και κοινωνική ζωή του ατόμου.

⁵ Ο Θεόδωρος Ξύδης κάνοντας μια πικρόχολη κριτική για την ποίηση του Νεαρού Κάλας, συνέκρινε με ειρωνική διάθεση την ποίηση του με αυτή του πατέρα του και αναφέρθηκε σε κάποιες ποιητικές του συλλογές, όπως *Ο Κήπος των Χαδιών*, *Τα Παράπονα*, *Δοξαριές* κ.α. στο Ξύδης, Θεόδωρος, «Η ποίηση στα 1933»: *Ιδέα*, Β', III:13(Γενάρης 1934), σελ 23-24

ποιητικών κειμένων του στην Ελλάδα, αλλά και η τελική επιλογή του τελικού ψευδώνυμου «Calas»⁶, όταν πήγε οριστικά στη Γαλλία.

Από το 1925 έως και το 1930 φοιτά στη Νομική Σχολή της Αθήνας. Στα χρόνια αυτά ξεκινά (από το 1927) η ενεργή συμμετοχή του στο φοιτητικό κίνημα ως μέλος της *Φοιτητικής Συντροφιάς*⁷. Παράλληλα γίνεται υποστηρικτής των ιδεών του *Εκπαιδευτικού Ομίλου*⁸, γύρω από τον οποίο είχαν συσπειρωθεί οι προοδευτικοί διανοούμενοι, όπως ο Δημήτρης Γληνός. Όπως αναφέρει ο ίδιος Κάλας, ο Γληνός και η Φοιτητική Συντροφιά αποτέλεσαν τα πρώτα ερεθίσματα στην καλλιέργεια ριζοσπαστικών ιδεών: «Θεωρώ το εαυτό μου τέκνο της Φοιτητικής Συντροφιάς, αυτή ήταν η πνευματική οικοδομή που με ελευθέρωσε από το φρικτό οικογενειακό μου περιβάλλον. Και ο μεγάλος δάσκαλος της φοιτητικής συντροφιάς ήταν ο Γληνός. Κάτω από την καθοδήγηση του έκαμα ότι μπορούσα να δημιουργηθεί νέο αριστερό περιοδικό: οι Νέοι Πρωτοπόροι»⁹. Γενικά στη διάρκεια της φοίτησης του αναπτύσσει έντονη πολιτική δραστηριότητα στους κόλπους της αριστεράς, που συνδυάζεται με συνεχή χρήση της δημοτικής στα γραπτά του. Η συμμετοχή του το 1927 στις διαμαρτυρίες που οργανώθηκαν από τον Γληνό και τον Εκπαιδευτικό Όμιλο, οι οποίες υποστηρίχτηκαν από τις ομιλίες του Νίκου Καζαντζάκη και του Panait Istatii,

⁶Το ψευδώνυμο αυτό παραπέμπει στην πολύπαθη σχέση Πατέρα-γιού, καθώς ο Jean Calas, Ουγενότος έμπορος υφασμάτων στην Τουλούζη, κατηγορήθηκε για το θάνατο του γιού του, ο οποίος βρέθηκε κρεμασμένος λίγο μετά την απόφαση του να επιστρέψει στον Καθολικισμό. Ο πατέρας Κάλας αφού βασανίστηκε εκτελέστηκε στον τροχό. Αργότερα οι ο Βολτέρος και οι διαφωτιστές αναψηλαφώντας την δίκη αποκατέστησαν τη φήμη του στο Νικόλαος Κάλας, *Δεκαέξι Γαλλικά Ποιήματα και Αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς*, ο. π., σελ. 14

⁷Η *Φοιτητική Συντροφιά* αποτελούσε τη συσπείρωση μιας δημοτικής κίνησης στο χώρο του Ελληνικού πανεπιστημίου με επικεφαλής τον Μίλτο Κουντουρά και τον Βασίλη Ρώτα. Ο σύλλογος από τη στιγμή που δημοσίευσε το καταστατικό του στο *Νουμά*, στις 21 Φεβρουαρίου του 1910, είχε αποφασιστική συμμετοχή όχι μόνο στους αγώνες των δημοτικιστών, αλλά γενικότερα σε κάθε προοδευτική προσπάθεια για την αναβάθμιση της ελληνικής πολιτιστικής ζωής και της κοινωνίας γενικότερα, όπως στον αγώνα για το οχτάωρο, την ασφάλιση των εργαζομένων και τη βελτίωση των συνθηκών της ζωής των φοιτητών. Η Φοιτητική Συντροφιά διαλύθηκε και συστήθηκε δύο φορές, μέχρι το 1921 που αναγνωρίστηκε επίσημα από το πρωτοδικείο Αθηνών. Τελικά θα διαλυθεί οριστικά στις αρχές του '30 με βάση το Βενιζελικό νόμο περί ιδιώνυμου, ως ανατρεπτική οργάνωση.

⁸Ο *Εκπαιδευτικός Όμιλος* αποτέλεσε το σωματείο που ιδρύθηκε το 1910 στην Αθήνα από λογοτέχνες, εκπαιδευτικούς, αλλά και πολιτικούς με σκοπό την προσπάθεια αναμόρφωσης της Ελληνικής εκπαίδευσης, που θα επιτυγχάνονταν με την εφαρμογή της δημοτικής γλώσσας και την καταπολέμηση του σχολαστικισμού. Κεντρικά πρόσωπα του σωματείου υπήρξαν ο Μανώλης Τριανταφυλλίδης, ο Αλέξανδρος Δελμούζος και ο Δημήτρης Γληνός. Το 1911 εξέδωσαν κάποια εκπαιδευτικά βιβλία, ενώ από το 1917 συνεργάστηκαν με την Κυβέρνηση Βενιζέλου για την εφαρμογή της Εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης. Με νομοθετικό διάταγμα καθιερώθηκε η δημοτική γλώσσα στο Δημοτικό σχολείο και γράφτηκαν νέα αναγνωστικά (τα ψηλά βουνά), τα οποία φυσικά αποσύρθηκαν όταν στα 1920 έπεσε η Κυβέρνηση Βενιζέλου. Άλλη μια προσπάθεια εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης πραγματοποιήθηκε την περίοδο 1922-1925, αλλά χωρίς αποτέλεσμα. Εξαιτίας θεωρητικών και πολιτικών διαφορών ο «Όμιλος» διασπάστηκε το 1927 σε δύο τάσεις του Γληνού και του Δελμούζου.

⁹Βρέθηκε σε χειρόγραφες σημειώσεις που αφορούν προφανώς βιογραφικό σημείωμα γραμμένο στα ελληνικά. Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών. 19.3. 11

και αφορούσαν την έλλειψη της φαρμακευτικής περίθαλψης στους ασθενείς που έπασχαν από φυματίωση, αποτέλεσε την αφορμή, ώστε η Σύγκλητος του Πανεπιστημίου να τον καλέσει σε απολογία για κομμουνιστική δραστηριότητα¹⁰.

Παρακολουθώντας την πορεία του στα πρώτα του κείμενα, που δημοσιεύει όντας ακόμα φοιτητής, γίνεται εξαρχής αντιληπτή η έντονη πολεμική του διάθεση απέναντι, τόσο στο πολιτικό, όσο και στο καλλιτεχνικό κατεστημένο. Τα περισσότερα από τα κείμενα αυτά δημοσιεύθηκαν με το ψευδώνυμο Μανώλης Σπιέρος¹¹, που αποτελεί σύντμηση του ονόματος του ήρωα της Γαλλικής Επανάστασης Μαξιμιλιανού Ροβεσπιέρου. Απορρίπτει την ποίηση του Καρυωτάκη και των μιμητών του ως αναχρονιστική, καθώς και του Σολωμού και των Συμβολιστών¹². Γενικά εναντιώνεται σε οτιδήποτε θεωρεί παραδοσιακό, στατικό και οπισθοδρομικό, ενώ προτείνει νέες αντιλήψεις και νέες μορφές τέχνης που ακολουθούν τα πιο προωθημένα διδάγματα, θεωρητικά και καλλιτεχνικά, της διεθνούς πρωτοπορίας¹³. Κείμενα δημοσιεύει σε τακτική βάση στα περιοδικά *Νέοι πρωτοπόροι*, *Νέα επιθεώρηση*, *Νουμάς*, *Πειθαρχία*, *Κύκλος*, *Ρυθμός*, *Νέα Εστία*.

Η ανάγνωση των πρώτων αυτών κειμένων, παρόλο που σύμφωνα με τον ίδιο δεν ανταποκρίνονται πλήρως στην μετέπειτα συγκροτημένη σκέψη του, προκαλεί ένα επιπλέον ενδιαφέρον¹⁴ καθώς διαπιστώνεται το πέρασμα του από τον ορθόδοξο κομμουνισμό στη θεωρητική προσέγγιση του Τρότσκι για την τέχνη και την επανάσταση, την οποία θα υπηρετήσει με σθένος σε όλη την υπόλοιπη ζωή του. Το έργο του Τρότσκι *Λογοτεχνία και Επανάσταση*¹⁵ πρέπει να επηρέασε πολύ το νεαρό Κάλας, σε ότι αφορά την προσέγγιση των καλλιτεχνικών φαινομένων σε σχέση με την επανάσταση, καθώς σε αρκετά κείμενα του ίδιου, όπως «Καλλιτέχνες και Κομμουνισμός»¹⁶, διακρίνονται οι ιδέες του ρώσου θεωρητικού¹⁷. Γενικά, είναι από

¹⁰ Γιάνναρης, Γιώργος, «Η πολιτική πλευρά του Κάλας», *Η Λέξη*, τ.χ.6 Ιούλιος-Αύγουστος 1981, σελ. 417-420, σελ. 418.

¹¹ Η Δελγηγιώργη αναφέρει ότι υπέγραφε Μ. Σπιέρος και θεωρεί ότι με αυτό υπονοούσε το όνομα «Μιχάλης», στο Δελγηγιώργη, Αλεξάνδρα, «Ο υπερορθολογισμός των μορφικών συνθέσεων στην αισθητική του Ν. Κάλας», *Διαβάζω*, τχ. 387, Ιούλιος – Αύγουστος 1998, σελ.162-166, σελ. 163

¹² Καιρός, πια, τέλος πάντων, είναι οι νέοι να πάνουν να μιμούνται αυτούς τους σοβαρούς και καθωσπρέπει ανθρώπους! Καιρός να πάνουν να τους θαυμάζουν! Τίποτε το άξιον πολλού θαυμασμού δεν περιέχει το έργο τους!» στο Κάλας, Νικόλας, «Απάντηση σε τρία ερωτήματα για την ποίηση», *Κείμενα ποιητικής και Αισθητικής*, Πλέθρον, Αθήνα, 1984, σελ. 291

¹³ Λαδογιάννη, Γεωργία, «Ν. Κάλας, Η Χαμένη Ευκαιρία για τη Λογοτεχνική Θεωρία του Μεσοπολέμου», *Νικόλαος Κάλας, 1907-1908, Ξαναδιαβάζοντας το Έργο του, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Κομοτηνή 10-12 Ιουνίου 2005*, Μανδραγόρας, Αθήνα 2006, σελ. 25

¹⁴ Αργυρίου, Αλέξανδρος, «Εισαγωγή» στο Νικόλας Κάλας, *Κείμενα ποιητικής και Αισθητικής*, ο. π., σελ.11

¹⁵ Τρότσκι, Λέον, *Λογοτεχνία και Επανάσταση*, μτφ: Α. Μιχαήλ, εκδ.: Παρασκήνιο, Αθήνα, 2003

¹⁶ Κάλας, Νικόλας, *Κείμενα ποιητικής και Αισθητικής*, σελ. 250-260

τους πρώτους στην Ελλάδα, ιδιαίτερα σε τόσο νεαρή ηλικία, που θέτει σε συζήτηση τη σχέση μαρξισμού και τέχνης. Παράλληλα, την ίδια περίπου περίοδο αρχίζει να μελετά τα διδάγματα του Φρόντ.

Απόλυτα συνεπής με το κριτικό του έργο, είναι και η ποίηση του, στην οποία ως χαρακτηριστικό στοιχείο διακρίνεται το επαναστατικό πνεύμα, η ιδεολογική και η έντονα κριτική και πολεμική του διάθεση του¹⁸. Το 1930 δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία* το πρώτο του ποίημα «Ο σταυρωμένος» με την υπογραφή Νικήτας Ράντος, ψευδώνυμο που θα το διατηρήσει για όλη την ποιητική του παραγωγή, όσο καιρό θα είναι στη Ελλάδα. Το 1932 τυπώνεται η πρώτη του συλλογή *Ποιήματα*, που δέχεται αρνητική κριτική. Τα δύο επόμενα χρόνια τυπώνει εκτός εμπορίου τις συλλογές *Τετράδιο Α΄*, *Β΄* και *Γ΄*. Αισθητικά και μορφολογικά ακολουθούν τις εξελίξεις των ευρωπαϊκών κινημάτων της πρωτοπορίας. Η πολεμική εναντίον του παρελθόντος εδώ ακολουθεί τα διδάγματα του Φουτουρισμού¹⁹, από τον οποίο έχει επηρεαστεί ο

¹⁷ Διαβάζοντας τα κείμενα αυτά θεωρούμε ότι ο Κάλας είχε μελετήσει το παραπάνω κείμενο του Τρότσκι, αποσπάσματα του οποίου είχαν μεταφραστεί στα ελληνικά στα περιοδικά *Λογοτεχνική Επιθεώρηση* το 1927 και στη *Νέα Επιθεώρηση* το 1928, από τον Ανδρέα Ζεβγά(ψευδώνυμο του Αιμίλιου Χορμούζιου), που υπήρξε εκδότης του περιοδικού *Λογοτεχνική Επιθεώρηση* σε συνεργασία με τον Πέτρο Πικρό. Επιπλέον πρέπει να αναφερθεί ότι προγενέστερα και ο *Ριζοσπάστης* είχε δημοσιεύσει κάποιες μεταφράσεις κειμένων του Τρότσκι για την τέχνη, 6/10/23: «Τέχνη και Μαρξισμός», 14/1/1924: «Για την Τέχνη», 15/1/1924: «Ο Λέον Τρότσκι για την τέχνη». Τα κείμενα αυτά είναι μάλιστα γραμμένα τη χρονική στιγμή που έχει επέλθει η σύγκρουση μεταξύ Τρότσκι και Μπουχάριν. Βλ. Ντουριά, Χριστίνα, *Λογοτεχνία και Πολιτική: Τα περιοδικά της Αριστερά του Μεσοπολέμου*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1966, σελ. 65-73. Βέβαια, πέρα από όλη την μεταφραστική προσπάθεια που πραγματοποιείται στον Ελλαδικό χώρο για τα κείμενα του Τρότσκι, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Κάλας, ως κοσμοπολίτης νεαρός είναι πολύ πιθανό ότι είχε διαβάσει το κείμενο του Τρότσκι στα γαλλικά.

¹⁸ Σκάρτση, Ξένη, «Η Καθολική επανάσταση του Νικόλαου Κάλα», *Μανδραγόρας*, τχ. 35, σελ 65-68, σελ 65

¹⁹ Την περίοδο του Μεσοπολέμου αναπτύχθηκε στην Ελλάδα ένας ενδιαφέρων διάλογος περί Φουτουρισμού(Ιταλικού- Ρωσικού), στον οποίο ενεπλάκησαν πολλοί λογοτέχνες, ποιητές και κριτικοί. Μια από τις πρώτες περιπτώσεις είναι ο Φώτος Γιοφύλλης(Σπύρος Μουσουήρης) ο οποίος επηρεάστηκε από τον ιταλικό κυρίως φουτουρισμό, έτσι όπως φαίνεται στα ποιήματα του «Χαυτεία» και «Σ.Α.Π.», που δημοσιεύονται μόλις το 1916, στο *Αρμονία*. Την ίδια χρονία, ο Λάμπρος Αστέρης(Δημήτρης Καραχάλιος), του οποίου οι επιρροές παίζουν στο επίπεδο της δημιουργικής γραφής με τις συμβάσεις του ρώσικου Φουτουρισμού. Ποιήματά του (Αμφίονας) δημοσιεύτηκαν σε συνέχειες στο περιοδικό *Αρμονία* το 1916. Έχουμε επίσης την περίπτωση του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου, που ως φοιτητής στην Ιταλία μετείχε ενεργά στο Φουτουριστικό κίνημα της Ιταλίας το 1916 και από το 1917 εξέδιδε το βραχύβιο περιοδικό *Freccia Futurista*, ενώ παράλληλα γράφει στα Ιταλικά φουτουριστικούς στίχους και πεζογραφήματα. Ο Γιαννόπουλος εκτός από Έλληνας Φουτουριστής του Ιταλικού ωστόσο κινήματος, είναι και εισηγητής του Πιραντέλο στην Ελλάδα. Στα ελληνικά γράμματα οι φουτουριστικές του προσπάθειες συνίστανται στη δημοσίευση δύο ποιημάτων στην εφημερίδα *Φιλελεύθερος* το 1918 βλ. Κεχαγιά-Λυπούρη, Α., *Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος: Βιβλιογραφική και βιογραφική μελέτη*, Διδακτορική. Διατριβή, Αριστοτέλειο. Παν/μιο Θεσ/νικης, Τμήμα Φιλολογίας, 2003, σελ. 137-147. Η επίσκεψη του Marinetti στην Ελλάδα το 1933, εγείρει ποικίλες συζητήσεις και έγινε αφορμή για τη δημοσίευση πολλών και ποικίλων απόψεων. Στη μελέτη του Ανδρέα Ζεβγά(Αιμίλιος Χορμούζιος), *Ο Φουτουρισμός στο Φως του Μαρξισμού*, το ίδιο χρόνο από τις εκδόσεις Γκοβόστη, παρόλο που λίγο πολύ εκφράζει τις θέσεις του Τρότσκι, αναγνωρίζει την ανάγκη να υπάρξει μια νέα μορφή τέχνης που θα εκφράζει την τεχνολογική πρόοδο. Το κείμενο προκάλεσε την

νεαρός Κάλας. Η λατρεία της μηχανής, τα μεγάλα πλήθη και ο θόρυβος της πόλης είναι κυρίαρχα στοιχεία στις πρώτες του ποιητικές συλλογές. Ιδιαίτερα στα ποιήματα της ενότητας *Βοή* παρατηρείται η επίδραση του ρώσικου φουτουρισμού, του Μαγιακόφσκι και του σκηνοθέτη Σεργκέι Αϊζενστάιν²⁰. Παράλληλα μεταφράζει Έντγκαρ Λη Μάστερς(Edgar Lee Masters), Έλιοτ(Eliot), Αραγκόν(Aragon)

Ωστόσο θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η πολιτική του θέση στον τροτσικισμό δεν προέκυψε συγκυριακά λόγω της ανάγκης τοποθέτησης ανάμεσα στην 3^η και τη 4^η Διεθνή, αλλά ως προέκταση της προσωπικής του ιδιοσυγκρασίας και στάσης απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα. Στο κείμενο του 1932, *Επιστροφή στον Άνθρωπο*, ο νεαρός Σπιέρος τονίζει την αναγκαιότητα της επικράτησης της προλεταριακής τέχνης, ως της μόνης μορφής που θέτει στο επίκεντρο τον άνθρωπο: «όταν λοιπόν λέμε πως η τέχνη πρέπει να είναι σήμερα προλεταριακή, εκφράζουμε την ίδια διαλεχτική αλήθεια που εκφράζει και ο Ζωρές-«το προλεταριάτο όταν αξιολογεί για τον εαυτόν του, αξιολογεί για ολόκληρη την ανθρωπότητα», εννοούμε πως πρέπει, για να είναι όπως πάντοτε να είναι η τέχνη: η τέχνη, ο άνθρωπος: άνθρωπος»²¹. Οι μορφές τέχνης όμως που επικράτησαν μετά την σοβιετική επανάσταση, και εκφράζονται γενικά ως σοσιαλιστικός ρεαλισμός, διόλου δεν φάνηκαν στον νεαρό ποιητή και θεωρητικό σαν μια ουσιαστική επανάσταση. Εξάλλου, οι δικές της Μόσχας στη συνέχεια και τα η κρατική παρέμβαση σε οποιαδήποτε μορφή έκφρασης στη Σοβιετική Ένωση προκάλεσε την οργισμένη σε κάποιες περιπτώσεις αντίδραση του Κάλας. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι όταν, ο Κάλας που μαζί με την Λιλίκα Νάκου εκπροσώπησαν την Ελλάδα στο *Διεθνές Συνέδριο Συγγραφέων για την Υπεράσπιση της Τέχνης*, που έγινε στο Παρίσι το 1935, προκάλεσε βίαιο επεισόδιο διαμαρτυρούμενος για την φυλάκιση του Victor Serge στη Σοβιετική Ένωση.

Ήδη από το 1932, όπως φαίνεται στα κείμενα του²², ο Κάλας έχει διαφοροποιηθεί και προσπαθεί να ορίσει τον ρόλο της τέχνης μέσα στην κοινωνική επανάσταση. Η εριστική στάση απέναντι στην κοινωνία, ή ανάγκη για το νέο, η πολεμική εναντίον οτιδήποτε παραδοσιακού στην τέχνη είναι στοιχεία που

κριτική του Θανάση Παπακωνσταντίνου βλ. «Αντρέα Ζευγά: Ο φουτουρισμός στο Φως του Μαρξισμού», *Νέα Επιθεώρηση* τχ.1, 1933, σελ.16. Την ίδια χρονιά δημοσιεύτηκαν επίσης τα άρθρα του Παύλου Νιρβάνα, «Φουτουρισμός», *Νέα Εστία*, τχ. 13, 1933, σελ.180-181, του Γιάννη Σφακιανάκης, «Η τέχνη της Παρακμής», *Λιτωμός*, Ιούλιος-Αύγουστος 1933, 112-113 κ.α. Με το θέμα της πρωτοπορίας και των νέων μορφών τέχνης έχουν ασχοληθεί τόσο ο Π. Γιαννόπουλος, όσο και ο Γληνός.

²⁰ Σκάρτση, Ξένη, «Η Καθολική επανάσταση του Νικόλαου Κάλας», ό. π., σελ. 66

²¹ Κάλας, Νικόλας, «Επιστροφή στον Άνθρωπο», *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, ό. π., σελ. 218

²² Ο. π., σελ.213-260

επιβιώνουν από το φουτουρισμό και ωριμάζουν μέσα του, ώστε ξεκινώντας από την πίστη στον επαναστατικό χαρακτήρα της τέχνης, να καταλήξει στην διεκδίκηση της αυτονομίας των καλλιτεχνικών φαινομένων και στη διατύπωση της ανάγκης της ανθρώπινης απελευθέρωσης μέσω της τέχνης. Οι απόψεις του αυτές διαμορφώνονται και διατυπώνονται πιο ολοκληρωμένα μέσα από τη συναναστροφή του με το υπερρεαλιστικό κίνημα και την επιρροή του Μπρετόν, που είχε ξεκινήσει ήδη από το 1934. Δύο χρόνια αργότερα τυπώνει, πάλι εκτός εμπορίου, το *Τετράδιο Δ΄*, το οποίο και περιλαμβάνει τη πρώτη του σουρεαλιστική σύνθεση «Συμβόλαιο με Δαίμονες», ενώ το 1937 δημοσιεύει άρθρο για τον υπερρεαλισμό στο οποίο διακηρύσσει ότι «ο υπερρεαλισμός δεν είναι μόνο θεωρία, αλλά και πράξη και πως η υπερρεαλιστική τέχνη απαιτεί και την ανάλογη υπερρεαλιστική ατμόσφαιρα»²³. Πράγματι ο Κάλας από εκείνη τη στιγμή και για όλη τη μετέπειτα ζωή του αντιμετώπισε τον υπερρεαλισμό ως στάση ζωής. Εξάλλου ο Κάλας εντάχθηκε στο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό κίνημα τη στιγμή που το ίδιο, μέσα από πολλές ανακατατάξεις, φιλονικίες και πολιτικές και καλλιτεχνικές ζυμώσεις, ήταν φορέας συγκεκριμένων θέσεων για την τέχνη, την επανάσταση και την ζωή.

Στα 1937 φεύγει οριστικά για το Παρίσι. Πριν ωστόσο αποχωρήσει από την Ελλάδα συμμετέχει με τις μεταφράσεις τριών κειμένων του Μπεζαμέν Περέ (Benjamin Peret), μαζί με τους Εμπειρικό, Κανέλλη, Ελύτη, Ρητορίδη, Εγγονόπουλο στο συλλογικό τόμο *Υπερρεαλισμός Α΄*²⁴. Η μετάφραση του κείμενου του Έλιοτ για τον Μπωντλαίρ στο περιοδικό *Κύκλος*, τον Αύγουστο του 1938, αποτελεί την τελευταία του δημοσίευση στην Ελλάδα.

Η απόφαση του Κάλας να φύγει οριστικά από την Ελλάδα «ήταν μια συνειδητή κίνηση προς αυτά που θεωρούνταν τότε μείζονα κέντρα παραγωγής ιδεών και τέχνης»²⁵. Οι πνευματικοί ορίζοντες της μεσοπολεμικής Αθήνας ήταν πολύ περιορισμένοι. Ο απόηχος των κινημάτων της πρωτοπορίας έφτανε στην Ελλάδα πολύ αδύναμος, μέσω λιγοστών μεταφράσεων από συγκεκριμένα άτομα, ενώ η απήχηση τους ήταν ελάχιστη. Στην Ελλάδα, οι καλλιτεχνικές και πολιτικές συζητήσεις αναλώνονταν γύρω από ένα «μικροαστικό» σοσιαλισμό που οι βασικές παράμετροι ήταν η ταξική πάλη και το εθνικό αίσθημα. Συζητήσεις που και αυτές

²³ Σκάρτση, Ξένη, «Η Καθολική επανάσταση του Νικόλαου Κάλα», ό. π., σελ. 65

²⁴ Στο συλλογικό αυτό έργο, ο Κάλας υπέγραψε με το πραγματικό του όνομα: Καλαμάρης, Νίκος, κ.α. *Υπερρεαλισμός Α΄*, εκδ.: Γκοβόστης, Αθήνα, 1938

²⁵ Αργυρόπουλος Σπήλιος-Κολοκοτρώνη Βασιλική, «Εισαγωγή» στο Νικόλαος Κάλας, *Δεκαέξι Γαλλικά ποιήματα και αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρολ Ουίλλιαμς*, ό. π., σελ. 15

οδηγήθηκαν σε άλλες κατευθύνσεις κάτω από το καθεστώς Μεταξά. Η αρνητική κριτική πάνω στη ποίηση του νεαρού Καλαμάρη, που έφτανε σε επίπεδο χλεύης, όπως ήδη αναφέρθηκε, αλλά και η απόρριψη της κριτικής του, ιδιαίτερα σε ότι αφορά τη μελέτη πάνω στην ποίηση του Καβάφη²⁶, έπεισαν τον Κάλας να φύγει οριστικά από την Ελλάδα. Εξάλλου, ο ίδιος είχε πάντα μια διεθνιστική αντίληψη για την τέχνη και τους ανθρώπους που την υπηρετούν. Η αλήθεια είναι ότι αρχικά, όπως ο ίδιος γράφει, είχε επιλέξει για προορισμό τη Ρωσία, με στόχο να διδάξει ελληνικά στις μειονότητες της Ουκρανίας, όμως η δυσκολία να πάρει διαβατήριο, καθώς και η οικογένεια του που δεν ήταν καθόλου σύμφωνη με την απόφαση αυτή τον έστρεψαν προς Γαλλία²⁷.

Στο Παρίσι πηγαиноέρχεται ήδη από το 1934, όπου συναναστρέφεται τον Μπρετόν και τους Γάλλους υπερρεαλιστές. Το Δεκέμβριο του 1938 δημοσιεύεται το έργο του *Foyers d' Incendie (Εστίες Πυρκαγιάς)*, με το ψευδώνυμο Νικόλας Κάλας, που όπως προαναφέρθηκε θα το διατηρήσει σε όλη την υπόλοιπή συγγραφική του πορεία. Συμμετέχει ενεργά στις δράσεις των υπερρεαλιστών, αν και όπως ο ίδιος έλεγε, «το όνομά του συχνά απουσίαζε από τα συλλογικά κείμενα και μανιφέστα της ομάδας, λόγω της ιδιόρρυθμης θέσης του ως εμικρέ, χωρίς κάρτα μόνιμης διαμονής στη Γαλλία»²⁸. Συμμετέχει ωστόσο στην *Federation Internationale des Artistes Revolutionnaires independentes*, που ιδρύει ο Αντρέ Μπρετόν μετά το μανιφέστο *Προς μια Επαναστατική τέχνη*, που συνυπογράφει με τον Ρίβερα στο Μεξικό. Με τις *Εστίες Πυρκαγιάς* πάντως καταξιώθηκε ως θεωρητικός του Υπερρεαλισμού. Το έργο που εντυπωσίασε τους γάλλους υπερρεαλιστές λόγω της πρωτοτυπίας της κριτικής σκέψης του Κάλας και της ικανότητας του να συνδέει παραγωγικά διαφορετικές γνωστικές μεθόδους, προκάλεσε και τον ιδιαίτερο θαυμασμό του Μπρετόν ο οποίος το σχολίασε ως εξής: «όλα τα ερωτήματα που μας έχουν τεθεί τα τελευταία είκοσι χρόνια βρίσκουν σε αυτό το βιβλίο εμπνευσμένη και αποφασιστική απάντηση. Πρόκειται για το έργο ενός εντυπωσιακά νέου και φλογερού πνεύματος που δεν το τρομάζει κανένα από τα ζωτικά προβλήματα του καιρού μας. Κανείς δεν έχει βγει ακόμη τόσο σωστά οπλισμένος από το δαίδαλο των μοντέρνων θεωριών. [...] οι

²⁶ Κάλας, Νικόλας, « Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο», *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ο. π., σελ 59

²⁷ Ο. π., 19.3. 11

²⁸ Αργυρόπουλος Σπήλιος-Κολοκοτρώνη Βασιλική, «Εισαγωγή» στο Νικόλαος Κάλας, *Δεκαέξι Γαλλικά ποιήματα και αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς*, ο. π., σελ. 17

Εστίες Πυρκαγιάς είναι ένα έργο απαγορευμένο στους ανίδεους, τους κομφορμιστές τους κουρασμένους, τους δειλούς»²⁹.

Γενικά ο Κάλας με τον Μπρετόν θα αναπτύξουν μια ιδιαίτερη σχέση όπου, παρά τις προστριβές που θα υπάρξουν αργότερα, όταν κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο βρίσκονται και οι δύο στη Νέα Υόρκη, υπάρχει μια αμοιβαία εκτίμηση για την κριτική σκέψη του ενός προς τον άλλο. Αργότερα, στα *Προλεγόμενα του τρίτου Μανιφέστου του Υπερρεαλισμού*, ο Μπρετόν αποκαλεί τον Κάλας «ένα από τα πιο φωτεινά και τολμηρά πνεύματα της εποχής» κατατάσσοντας τον δίπλα στους Bataille(Μπατάϊγ), Peret, Leonora Carrington(Λεονόρα Κόριγκτον), Masson(Μασσόν), Proust(Προύστ) κ.α.³⁰

Τον Οκτώβριο του 1939 ο Κάλας φτάνει στη Λισσαβόνα, όπου και παρέμεινε για περίπου τέσσερις μήνες, έως ότου να επιβιβαστεί σε πλοίο για τις Ηνωμένες Πολιτείες. Εκεί η μεσαιωνική τέχνη και το πορτογαλικό μπαρόκ θα τον ενθουσιάσουν και πάρα την άσχημη οικονομική του κατάσταση θα παρατείνει για λίγο τη διαμονή του. Η μελέτη τους θα σηματοδοτήσει για τον Κάλας την στροφή προς την κριτική της τέχνης. Στο έργο του *Confound the Wise*, του οποίου κάποια κεφάλαια ξεκίνησαν να γράφονται στην Λισσαβόνα, γίνονται διακριτές οι επιδράσεις και η πνευματική ωρίμανση του νεαρού θεωρητικού. Άλλωστε στη Λισσαβόνα έρχεται πρώτη φορά σε επαφή με τον Ιερώνυμο Μπος, στην μελέτη του οποίου θα αφιερώσει πολλά χρόνια.

Στις αρχές του 1940 ο Κάλας έφτασε στη Νέα Υόρκη, όπου οι εκπρόσωποι της αμερικάνικης πρωτοπορίας τον υποδέχτηκαν -οργώνοντας μάλιστα πάρτι προς τιμή του- ως έναν από τους σημαντικότερους εκφραστές των πιο σύγχρονων επαναστατικών ευρωπαϊκών θεωριών. Εκεί ο ποιητής Charles Henri Ford, γνώριμος του από το Παρίσι, του πρότεινε συνεργασία για το νέο περιοδικό *View*, που ετοιμάζε. Ο πρώτος καιρός στις ΗΠΑ προΐδεαζε για ευοίωνες προοπτικές. Η φήμη των *Εστιών Πυρκαγιάς*, που αποσπάσματα τους δημοσιεύτηκαν με τίτλο «On Revolutionary Sadism», σχεδόν ταυτόχρονα με την άφιξη του, στο αριστερών πεποιθήσεων περιοδικό *Partisan Review*³¹, του εξασφάλισαν τις προϋποθέσεις ενός

²⁹ Ο. π. σελ 18

³⁰ Σαρρής Κύριλλος, «πρόλογος» στο Νικόλας Κάλας, *Η τέχνη την εποχή της Διακόβευσης*, Μτφ: Ανδρέας Παππάς, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1997, σελ. 13

³¹ Calas, Nicolas, «On Revolutionary Sadism», *Partisan Review*, V. 7, no1, January-February, p. 41-49 Το *Partisan Review* ήταν ένα πολιτικό και λογοτεχνικό περιοδικό, το οποίο ήταν σε κυκλοφορία από το 1934 έως το 2003. Ιδρυτής του περιοδικού υπήρξε ο William Phillips και ο Philip Rahv. Αρχικά ξεκίνησε ως αριστερών πεποιθήσεων περιοδικό, αλλά από το 1940 γίνονταν σταδιακά όλο και πιο συντηρητικό.

γόνιμου διαλόγου με την γηγενή διανόηση. Ήδη, πριν φτάσει στη Νέα Υόρκη, είχε ξεκινήσει να αλληλογραφεί με τον William Carlos Williams, ο οποίος είχε λάβει αντίτυπο από τον ίδιο το Κάλας. Η αλληλογραφία τους οδήγησε σε μια βαθιά φίλια και πνευματική αλληλεπίδραση³². Παράλληλα, αποδέχτηκε την πρόταση του James Laughlin, εκδότη και επιμελητή του περιοδικού *New Directions*, να επιμεληθεί ο ίδιος μια υπερρεαλιστική ανθολογία στο ετήσιο τεύχος του περιοδικού για το 1940.

Ο Κάλας πιστεύει πως η νεοϋορκέζικη πρωτοπορία αποτελεί την κατάλληλη βάση ώστε το υπερρεαλιστικό κίνημα να ανασυγκροτηθεί. Αγωνίζεται λοιπόν με κάθε μέσο να μεταδώσει το πνεύμα και τις αναζητήσεις των υπερρεαλιστών, ώστε πάνω στις εμπειρίες της γηγενούς διανόησης να μπολιαστεί το ευρωπαϊκό πνεύμα του υπερρεαλισμού. Την πρόθεση του αυτή την κάνει εμφανή στο θεωρητικό του κείμενο «Προς ένα Τρίτο Υπερρεαλιστικό Μανιφέστο» που συμπεριλήφθηκε, μεταξύ άλλων, στην ανθολογία του *New Directions*. Εκεί λοιπόν γράφει: «Ο υπερρεαλισμός μπορεί να αισθάνεται τη Νέα Υόρκη σαν το σπίτι του, όπως και κάθε άλλη ευρωπαϊκή πόλη. Είναι ένα διεθνές κίνημα και πιστεύει πως η τέχνη δεν μπορεί παρά να είναι διεθνής»³³. Επιπλέον, όπως ο ίδιος παραθέτει με την κίνηση του αυτή, που θεωρήθηκε αλαζονική, τόσο από τον ίδιο τον Μπρετόν, όσο και από άλλους υπερρεαλιστές³⁴, θέλησε να κεντρίσει τον ηγέτη του κινήματος ώστε να πάρει θέση απέναντι στις σημαντικές αλλαγές που είχε προκαλέσει ο πόλεμος σε πολιτικό και αισθητικό πεδίο³⁵. Ωστόσο, το μετριοπαθές και πολιτικά ουδέτερο κείμενο του Μπρετόν με τίτλο «Προλεγόμενα προς ένα Τρίτο Υπερρεαλιστικό Μανιφέστο η Όχι»³⁶, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *VVV* τον επόμενο χρόνο επέφερε πολύ μεγάλη απογοήτευση στον Κάλας.

Ο Μπρετόν από την πλευρά του είχε στραφεί προς άλλες κατευθύνσεις, λιγότερο επαναστατικές. Ο Πόλεμος και ο ξεριζωμός είχαν οδηγήσει σε διαφορετικούς δρόμους τους δύο πρώην συνοδοιπόρους. Ο Κάλας ακλούθησε τον πολιτικό και επαναστατικό δρόμο, ενώ ο Μπρετόν τον πιο «εσωτερικό» και

³² Νικόλαος Κάλας, *Δεκαέξι Γαλλικά Ποιήματα και Αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς*, ό. π.

³³ Calas Nicolas, Herbert J. Muller και Kenneth Burke, “Towards a Third Surrealist Manifesto”, *Surrealism: Pro and Con*, Gotham Book Mart, Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 44

³⁴ Αργυρόπουλος Σπήλιος-Κολοκοτρώνη Βασιλική, «Εισαγωγή» στο Νικόλαος Κάλας, *Δεκαέξι Γαλλικά ποιήματα και αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς*, ό. π., σελ. 26

³⁵ Κάλας, Νικόλας, «Η πρόκληση του Υπερρεαλισμού», *Πλανόδιον*, μτφ.: Γιάννης Πατύλλης, τχ. 10, Ιούλιος 1989, σελ. 166-179 και στο Calas, Nicolas, «The Challenge of Surrealism», *Transfigurations, Art Critical Essays*, ό. π., σελ 81-93.

³⁶ Calas Nicolas, Herbert J. Muller και Kenneth Burke, “Towards a Third Surrealist Manifesto”, *Surrealism: Pro and Con*, ό.π.

μυστικιστικό. Η διαφωνία που προέκυψε, με αφορμή το ερώτημα που έθεσε ο Κάλας στη συνέντευξη που πήρε από τον ίδιο, για το αφιέρωμα στο Υπερρεαλισμό από το περιοδικό *View*, οδήγησε σε εκτενή αλληλογραφία και τελικά στη διακοπή της φιλίας τους, τουλάχιστον για κάποια χρόνια. Το ζήτημα που αρχικά τέθηκε από τον Κάλας πρώτη φορά στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, ήταν η αντιμετώπιση του Χίτλερ ως «Μεγάλου Άνδρα» και το ζήτημα της ατομικής και συλλογικής ευθύνης απέναντι στη επιρροή του φασισμού στις ευρωπαϊκές μάζες. Πέρα από την αλληλογραφία με τον Μπρετόν, το ερώτημα τέθηκε σε αρκετά θεωρητικά κείμενα του Κάλας την περίοδο του πολέμου και γενικά τον απασχολούσε έντονα, τουλάχιστον για την επόμενη δεκαετία.

Στα πλαίσια της επιθυμίας του να διαδώσει τις αρχές του Υπερρεαλισμού στη νέα χώρα εντάσσεται και η προσπάθεια να δημιουργήσει ένα περιοδικό το οποίο θα αναλύονταν τα κυρίαρχα λογοτεχνικά, καλλιτεχνικά, ακόμα και επιστημονικά ζητήματα. Μέσα από την αλληλογραφία του με τον William Carlos Williams πληροφορούμαστε ότι από τον Οκτώβριο του 1940 προσπαθεί να οργανώσει ένα τέτοιου τύπου περιοδικό με το όνομα «*Χρυσός*», σε συνεργασία με τους Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς(William Carlos Williams)³⁷, Γκόρντον Όνσλοου Φορντ (Gordon Onslow Ford), Ύβ Τανγκύ(Yves Tanguy), Μάτα(Matta), Κούρτ Ζέλιγκμαν(Kurt Seligmann). Παρά τις προσπάθειες του Κάλας και των υπόλοιπων η έκδοση του περιοδικού δεν ευοδώθηκε. Στη συνέχεια, η συμμετοχή του στη συντακτική ομάδα του περιοδικού *VVV*, που τελικά αποτέλεσε το κύριο μέσο έκφρασης των εξόριστων υπερρεαλιστών στη Νέα Υόρκη, διακόπηκε πριν καν ξεκινήσει, μετά από απόφαση του ίδιου του Κάλας να μην συμμετέχει σε μια τόσο πολυτελή έκδοση τη στιγμή που οι καλλιτέχνες τις Ευρώπης διώκονταν ή πεινούσαν³⁸.

Από το 1942 έως το 1945 εργάζεται ως εθελοντής στο *Office of War Information* (Γραφείο Πληροφοριών Πολέμου), μαζί με τον Μαρκούζε(Marcuse), την Μάργκαρετ Μίντ(Margaret Mead) και την Ρούθ Μπένεκτιτ(Routh Benectit). Εκεί θα γνωρίσει και την ψυχαναλύτρια, Ρωσίδα πρόσφυγα Έλενα(Elena Von Hoershelman)

³⁷ Ο William Carlos Williams που θέλησε αρχικά να βοηθήσει και να μην συμμετέχει εξίσου με τους ευρωπαίους υπερρεαλιστές, έγραψε το άρθρο «Μίδα» που θα αποτελούσε την εισαγωγή του περιοδικού. Τελικά δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Now* τον Μάιο του 1941. Ο. π., σελ.82 και σελ. 101

³⁸ Γενικά οι προσπάθειες του Κάλας στην δημιουργία περιοδικών δεν έφταναν ποτέ στη ολοκλήρωση τους. Ένα αδημοσίευτο χειρόγραφο του Κάλας, που βρέθηκε στο αρχείο του στη Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών με αρ .τ. 21.3.7, μας πληροφορεί ότι στα 1951 υπήρχε η πρόθεση του Κάλας για ένα καλλιτεχνικό περιοδικό με τίτλο *Lucifer*, που ο στόχος του ήταν να «γεφυρώσει το Χάσμα μεταξύ της κοινής αίσθησης και της μαγείας για το άγνωστο. Η κοινή αίσθηση είναι η τέχνη σε μαζικό επίπεδο, ενώ το μυστήριο της πραγματικής μαγείας μπορεί μόνο να βρεθεί στο εργαστήριο των σοφών και των ποιητών»

και την οποία θα παντρευτεί το 1943. Με την σύζυγο του θα συνεργαστεί στη συνέχεια σε πολλά ερευνητικά προγράμματα, άρθρα και βιβλία. Το χρονικό διαστημα 1945-1946 ήταν ο επιμελητής της Ελληνικής εφημερίδας ο *Εθνικός Κήρυξ*³⁹, η οποία δημοσιεύονταν στην Νέα Υόρκη, ενώ επίσης διατηρούσε και τη στήλη «Επικοινωνία» στην οποία σχολίαζε την ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα. Το 1942 εκδίδεται το *Confound the Wise*, για το οποίο δέχεται αρνητικές κριτικές, γεγονός που τον πικραίνει βαθύτατα. Παρόλα αυτά ο Κάλας συνεχίζει την δυναμική κριτική του μέσα από το πρωτοποριακό περιοδικό *View*, θέτοντας τα «θεμέλια της κριτικής απάντησης, έμπρακτης και θεωρητικής, στο φορμαλισμό της δεκαετίας του '40»⁴⁰.

Ο Κάλας από την στιγμή που έφτασε στην Νέα Υόρκη ασχολήθηκε με την κριτική της τέχνης και της λογοτεχνίας και μέσω της συνεργασίας του με διάφορα περιοδικά προσπάθησε να καθιερωθεί στον τομέα αυτό, και μάλιστα σε βάρος της ποιητικής του παραγωγής. Γενικά σε όλη αυτή τη μεγάλη διάρκεια της διαμονής του στη Νέα Υόρκη ο Κάλας δεν εμφανίζεται ως ποιητής. Στα πενήντα σχεδόν χρόνια που βρίσκεται στην πόλη αυτή το μόνο ποίημα που δημοσιεύθηκε, σε ξεχωριστό φυλλάδιο από την Γκαλερί Nierendorf, είναι το ποίημα «Ξεριζωμένος από καθρέφτες», γραμμένο στα γαλλικά λίγα χρόνια πριν, σε μετάφραση του Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς, που συνοδεύονταν από χαρακτηριστικό του Ζέλιγκμαν. Ουσιαστικά, ποιήματα του θα δημοσιευθούν πλέον μόνο στα ελληνικά, στο περιοδικό *Πάλι* και στις Συλλογές *Οδός Νικήτα Ράντου* και *Γραφή και Φως*. Διάφορα ποιήματα του εκείνων των χρόνων, σε αγγλική γλώσσα βρέθηκαν σε χειρόγραφη μορφή στο αρχείο του και κάποια από αυτά δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Μανδραγόρας*⁴¹.

Η στροφή του Κάλας προς την κριτική και η παράλληλη απομάκρυνση από την ποίηση ερμηνεύεται με την άποψη που ο ίδιος υποστήριξε πολλά χρόνια αργότερα και σύμφωνα με την οποία «έβλεπε την ζωγραφική σαν ένα είδος γραφής και τον ενδιέφεραν οι πιθανότητες της σύνταξης πάνω στον Καμβά, όσο και οι πιθανότητες της γλώσσας στη σελίδα. Προτιμούσε πίνακες με λεκτικές ιδιότητες, παραστάσεις που μπορούν να διαβαστούν σαν κείμενα»⁴². Σύμφωνα με τον Τσιάμη, η

³⁹ Ο *Εθνικός Κήρυξ* ήταν η ομογενειακή εφημερίδα των Ελλήνων στις ΗΠΑ, η οποία ξεκίνησε από το 1915 και λειτουργεί ακόμα και σήμερα.

⁴⁰ Σαρής Κύριλλος, «πρόλογος» στο Νικόλας Κάλας, *Η τέχνη την εποχή της Διακόβευσης* ο.π., σελ 15

⁴¹ Κάλας Νικόλας, «Αγγλικά Ανέκδοτα Κείμενα», *Μανδραγόρας*, επιμ-μτφ., Σκάρτση, Ξένη). ο. π. σελ 82-84

⁴² Τσιάμης, Χρίστος, «Καταφεύγω στην Ιστορία - Άραγε μας θέλει;», Αντί, Β', τ.χ 397 10 Μαρτίου 1989, σελ. 44-45, σελ. 44

παραπάνω άποψη του Κάλας εξηγεί γιατί τα τεχνοκριτικά κείμενα του Κάλας διαφοροποιούνται από των συγχρόνων του και δεν εξετάζουν υλικά και τεχνικές, αλλά οι αναφορές του απορρέουν από το επίπεδο των ιδεών, τη φιλοσοφία, τη γλώσσα και τη λογοτεχνία⁴³. Ωστόσο είναι πολύ πιθανό τα πρώτα πέντε χρόνια, όπου φαίνεται να αδρανεί ποιητικά, να μην ήταν τόσο συνειδητή απόφαση, όσο ενστικτώδης ανάγκη να μεταδώσει τη δυναμική της υπερρεαλιστικής επανάστασης στο νέο αυτό περιβάλλον επειδή έζησε σε μια εποχή που η ποίηση χωρίς κριτική δεν νοείται⁴⁴ νοιώθει την ανάγκη να τεκμηριώσει με το θεωρητικό λόγο την ποιητική πρακτική που ακολουθεί.

Θα πρέπει βέβαια να ειπωθεί ότι εκτός από την πραγματικά γόνιμη συνεργασία του με το περιοδικό *View*, τη περιστασιακή συμμετοχή του με άρθρα σε άλλα περιοδικά και παρά τις δυναμικές προσεγγίσεις του Κάλας στον τομέα της κριτικής, πολλά κείμενα του παρέμειναν τελικά αδημοσίευτα, ιδιαίτερα μετά το 1945. Στα περισσότερα από αυτά τίθενται πολιτικά και φιλοσοφικά ερωτήματα, με επίκεντρο κυρίως θέματα ηθικής. Ανάμεσα σε αυτά βρίσκεται και το θεωρητικό του έργο του *The New Prometheus*⁴⁵, που ολοκληρώθηκε το 1947 και αφορούσε την ηθική κρίση που επέφερε ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στις δυτικές κοινωνίες. Στο συγκεκριμένο έργο η ανάλυση επικεντρώνεται στην έννοια της ελευθερίας και στην ευθύνη, πολιτική και ηθική, συλλογική και ατομική για την κατάλυση της από τα Φασιστικά καθεστώτα. Παράλληλα ερμηνεύεται η αποτυχία των αριστερών παρατάξεων να αντιδράσουν. Με αυτό το έργο ολοκληρώνεται κατά κάποιο τρόπο το θέμα που ξεκίνησε από τις *Εστίες Πυρκαγιάς*, και συνεχίστηκε στο θεωρητικό του έργο *Confound the Wise*. Ωστόσο τέτοιου είδους ζητήματα δεν ενδιέφεραν το αμερικανικό κοινό, ιδιαίτερα μετά την εμφάνιση του κινήματος του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και του πνευματικού φορμαλισμού που σταδιακά επιβλήθηκε.

Το διάστημα από το 1947-1953, έπειτα από πρόσκληση της Ρουθ Μπένεκτιτ, συνεργάζεται με τη Μάργκαρετ Μίντ στο Πανεπιστήμιο *Columbia* της Νέας Υόρκης σε πολιτισμικές – ανθρωπολογικές μελέτες, ενώ παράλληλα δουλεύει την προσωπική του εργασία πάνω στο έργο του Ιερώνυμου Μπός, για το οποίο έχει λάβει τριετή υποτροφία από το ίδρυμα Μπόλιντζεν. Η συνεργασία του με τη Μάργκαρετ Μίντ θα

⁴³ Ο. π.

⁴⁴ Δεληγιώργη, Αλεξάνδρα, *Α-Νόστον Ήμαρ Οδοιπορικό της σκέψης του Νικολάου Κάλας*, ο. π.,σελ.119

⁴⁵ Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών 16.3.1

οδηγήσει, στην επιμέλεια και από τους δύο της έκδοσης της ανθολογίας των ανθρωπολογικών κειμένων *Primitive Heritage*, το 1953.

Η δεκαετία του 1950 υπήρξε πιο σκληρή για τον Κάλας, εξαιτίας όλων αυτών των παραγόντων που αναφέρθηκαν παραπάνω και αφορούν την δυσκολία δημοσίευσης των κειμένων του, που τώρα σαφώς ήταν ακόμα πιο περίπλοκη, εξαιτίας και της συνεχώς αυξανόμενης δράσης του μακαρθισμού εναντίον οποιασδήποτε ριζοσπαστικής δραστηριότητας, που τη σταματούσε πριν καν αρχίσει. Παράλληλα στον τομέα της τέχνης είχε επέλθει η ολοκληρωτική επικράτηση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και του αναλυτικού φορμαλισμού ως μεθόδου ερμηνείας. Αποτέλεσμα αυτής της κατάστασης είναι η ελάχιστη παραγωγή τεχνοκριτικών κειμένων, αλλά και θεωρητικών έργων από τον ίδιο, καθώς όπως φαίνεται είχε χάσει το ενδιαφέρον τόσο για την πολιτική και την κοινωνική πραγματικότητα, όσο και για την τέχνη την οποία αυτή παρήγαγε. Τις δυσκολίες επιφόρτισε το γεγονός ότι από το 1954 και μετά, ταξίδεψε και έμεινε μεγάλα διαστήματα στην Ελλάδα εξαιτίας των οικογενειακών υποθέσεων που προέκυψαν μετά τον θάνατο του πατέρα του.

Ο Κάλας, μετά την άφιξη του στη Νέα Υόρκη σχετίστηκε με διάφορους τροτσκιστές και συνδέθηκε με στενή φιλία με τον Jean Heijenoort, τον τελευταίο γραμματέα του Τρότσκι. Το 1942 προσπάθησε αποτυχημένα να γίνει μέλος της τροτσκιστικής παράταξης SWP(Socialists Worker Party)⁴⁶. Όμως το υπερρεαλιστικό του παρελθόν και πιθανότατα η χρήση της ψυχολογίας και των φροϋδικών μελετών, ως μεθοδολογικά εργαλεία ανάλυσης, στάθηκαν η αιτία που τα κύρια μέλη της παράταξης τον αντιμετώπιζαν με καχυποψία. Σε επιστολή προς τον Sherry Mangan, Αμερικάνο τροτσκιστή, ποιητή και δημοσιογράφο ο Κάλας γράφει για την συνάντηση που είχε με Felix Morrow που ήταν τότε από τα κύρια μέλη του SWP: «το πρόβλημα της επανάστασης είναι τώρα σημαντικότερο και πρέπει να αφοσιωθούμε ψυχή τε και σώματι στην πολιτική δουλειά[...]. Συνάντησα τον Felix Morrow μια δυο φορές αλλά νομίζω πως με βλέπει με καχυποψία εξαιτίας του υπερρεαλιστικού μου παρελθόντος, και ότι θα προτιμούσε να είμαι έξω μάλλον παρά μέσα σε ένα πολιτικό κίνημα. Καταλαβαίνω την άποψη του, αλλά φυσικά δεν συμφωνώ μαζί του. Η ουσία του προβλήματος είναι, ποιες υπηρεσίες μπορώ να προσφέρω εδώ στο Κόμμα. Αντίθετα με τα προλεταριακά κόμματα της Ευρώπης, που έχουν συνηθίσει οι εμικρέδες

⁴⁶ Hoff, Lena, «Εισαγωγή», Νικόλας Κάλας- Μιχάλης Ράπτης, *Μια Αλληλογραφία 1967-1984*, επιμ.-εισαγ. Lena Hoff, εκδ. : Άγρα, Αθήνα, 2002, σελ. 14-15

διανοούμενοι να θέλουν να γίνονται μέλη στα επαναστατικά κόμματα, στην Αμερική δεν έχουν αυτή την πείρα, αλλά αυτό δεν είναι λόγος να τους απορρίπτουν»⁴⁷.

Παρόμοιου τύπου καταστάσεις στάθηκαν απογοητευτικές για τον Κάλας, ο οποίος εντέλει δεν έγινε ποτέ μέλλος κάποιας συγκεκριμένης πολιτικής παράταξης. Βέβαια οι απογοητεύσεις που έλαβε σχετικά με την πολιτική στάση συγκεκριμένων ατόμων κατά τη διάρκεια του πολέμου, όσο και μετά από αυτόν, υπήρξαν πολύ μεγαλύτερες. Εκτός από τη σταδιακή απομάκρυνση από τον Τροτσκισμό και την αποπολιτικοποίηση των καλλιτεχνών και των πνευματικών ανθρώπων γενικότερα, η απομάκρυνση του Μπρετόν από την πολιτική και η δημόσια απάρνηση του Μαρξισμού από τον Jean Heijenoort, το 1948, αποτέλεσαν μεγάλες πληγές για τον Κάλας και οδήγησαν στην αποστασιοποίηση του από τα πολιτικά πράγματα της Νέας Υόρκης.

Ουσιαστικά μετά από πολλά χρόνια πολιτικής αδράνειας, ο Κάλας ξαναβρήκε το ενδιαφέρον του για τα πολιτικά ζητήματα τη δεκαετία του '60 μέσα στα πλαίσια της Νέας αριστεράς και των πολιτικών γεγονότων που την διαμόρφωσαν. Οι εξεγέρσεις στα Πανεπιστήμια και ο γαλλικός Μάης, τα γεγονότα του Βιετνάμ και η ελληνική Χούντα του έδωσαν ώθηση να αναπτύξει πολιτικό διάλογο, να δραστηριοποιηθεί πολιτικά και ουσιαστικά να ξαναβρεί τον εαυτό του. Γιατί ο Κάλας χωρίς ενεργή την πολιτική του διάσταση ήταν «μισός άνθρωπος. Ιδιαίτερα, από το τέλος του 1967, όπου ο παλαιός του φίλος Μιχάλης Ράπτης, (Πάμπλο)⁴⁸, ζήτησε την συνεργασία για την οργάνωση της διεθνούς αντίστασης κατά της Χούντας, μέσω της συμμετοχής και διακίνησης της εφημερίδας *Αντίσταση*⁴⁹ στους Έλληνες της Νέας Υόρκης. Μέσω λοιπόν της εφημερίδας μαζί με τους υπόλοιπους Έλληνες θα οργανώσουν μια αντιστασιακή ομάδα, που βρίσκεται σε διαρκή επαφή με την ομάδα του Ράπτη στο Παρίσι και στο Λονδίνο. Όλα αυτά ενεργοποίησαν ακόμα περισσότερο τον Κάλας.

⁴⁷ Ο. π., σελ 15 και Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών, 28.4.3

⁴⁸ Ο Μιχάλης Ράπτης(1911-1996) ήταν ένας από τους ιδρυτές της Τετάρτης Διεθνούς των Τροτσκιστών το 1938 στο Παρίσι. Έφυγε από την μεταξική Ελλάδα το 1937 ως πολιτικός εξόριστος και θα γυρίσει πλέον μετά την πτώση της Χούντας. Με το ψευδώνυμο Michel Pablo, με το οποίο είναι διεθνώς γνωστός, εκλέχτηκε γραμματέας της Τετάρτης Διεθνούς στο Παρίσι, το 1946, και θα παραμείνει έως το 1965. Τα χρόνια της Αλγερινής Επανάστασης(1954-1962), ο Ράπτης θα βρεθεί στην πρώτη γραμμή του αγώνα. Την περίοδο της Χούντας προσπαθεί να οργανώσει την αντίσταση στο εξωτερικό. Από το 1967 έως το 1971 εκδίδει την Εφημερίδα Αντίσταση στο Παρίσι και συνεργάζεται με το ΠΑΚ και τον Ανδρέα Παπανδρέου.

⁴⁹ Πρόκειται ουσιαστικά για την αντιστασιακή εφημερίδα που εξέδιδε ο Μιχάλης Ράπτης στο Παρίσι – (το 1967) και στο Λονδίνο(από το Μάιο του 1968), σε συνεργασία με τον Γάλλο αναρχικό Daniel Guerin.

Βέβαια, στην πνευματική του ανανέωση σημαντικό ρόλο έπαιξε και η ανάδυση της Πόπ Άρτ την οποία υποστήριξε με σθένος, εστιάζοντας κυρίως στο ρόλο της ως αντί-τέχνη απέναντι στον ακαδημαϊσμό που είχε επιφέρει ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός. Στην Πόπ Άρτ διαβλέπει ομοιότητες και διαφορές με τον Υπερρεαλισμό, ωστόσο ο ίδιος στα κείμενα και τις αναλύσεις του εστιάζει περισσότερο στις αντιθέσεις που υπάρχουν μεταξύ των δύο κινημάτων, κυρίως ως προς το ιδεολογικό τους φορτίο. Ωστόσο, τονίζοντας τα σημεία σύγκρουσης τους ο Κάλας θέλει να αναδείξει ότι οι δύο αυτές μορφές τέχνης συμπληρώνονται και με αυτό τον τρόπο θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί μια ιδιαίτερα επαναστατική μορφή τέχνης. Ο Κάλας μέσω της Πόπ Άρτ επεδίωκε την αναβίωση του υπερρεαλισμού.

Δεν είναι τυχαίο λοιπόν, που οι δεκαετίες του '60 και '70 αποτελούν τις πιο παραγωγικές, αλλά και τις πιο ποιοτικές, όσον αφορά τα κριτικά του κείμενα. Η πολεμική και κριτική του διάσταση στα κείμενα αυτής της περιόδου αποδίδεται με φοβερή ενέργεια και οξυδέρκεια. Παράλληλα τα χρόνια αυτά διδάσκει στο Πανεπιστήμιο Fairleigh Dickinson του New Jersey και αρθρογραφεί στα πιο σημαντικά περιοδικά της πρωτοπορίας, όπως *Village Voice*, *Arts Magazine*, *Artforum*, *Art International*. Παράλληλα δίνει συχνά διαλέξεις για θέματα τέχνης σε πανεπιστημιακές σχολές και Ινστιτούτα Τέχνης καθώς και στο MOMA της Νέας Υόρκης, παρά το γεγονός ότι κάποιες φορές κριτικάρει την πολιτιστική πολιτική που ακολουθούν οι ιθύνοντές του.

Το 1967, μαζί με τη Γυναίκα του Έλενα θα γράψουν τον κατάλογο για το συλλογή της προσωπικής τους φίλης Peggy Guggenheim με τίτλο *The Peggy Guggenheim Collection of Modern Art* (*Η Συλλογή Μοντέρνας Τέχνης της Πέγκυ Γκούγκενχάιμ*), ενώ την επόμενη χρονιά θα δημοσιευθεί το *Art in the Age of Risk* (*Η Τέχνη την Εποχή της Διακόμευσης*), μια συλλογή από άρθρα που τα περισσότερα είχαν ήδη δημοσιευθεί σε διάφορα περιοδικά. Το 1971 σε συνεργασία πάλι με Έλενα δημοσιεύεται το *Icons and Images of the Sixties*, στο οποίο αναλύονται διάφορα κινήματα της δεκαετίας του '60, όπως η Πόπ Άρτ, η Μινιμαλιστική και η Κινηματική τέχνη κ.α. Στα 1983 εκδίδεται το *Transfigurations* (*Μεταμορφώσεις*), μια συλλογή θεωρητικών κειμένων κάποια από τα οποία έχουν μεταφραστεί μεμονωμένα και στα ελληνικά.

Στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης, όπου το ενδιαφέρον για τον υπερρεαλισμό έχει αναβιώσει, ιδιαίτερα μετά το Νόμπελ του Ελύτη, δημιουργείται και το ενδιαφέρον για το έργο του Νικόλα Κάλας. Σε αυτό βοήθησε και το γεγονός ότι την

περίοδο της Δικτατορίας, συνεργάστηκε με την εφημερίδα Αντίσταση και επομένως οι έλληνες ήρθαν σε επαφή με τη ριζοσπαστική σκέψη του. Στην αλληλογραφία του Κάλας με τον Ράπτη, των χρόνων 1975-1977, πληροφορούμαστε για συνεργασία του Κάλας με την Εφημερίδα *Βήμα*. Υπήρξαν κάποια προβλήματα επικοινωνίας μεταξύ του Κάλας και του Λέοντα Καραπαναγιώτη, του τότε Διευθυντή της εφημερίδας, σχετικά με ένα άρθρο που ετοιμάζε ο Κάλας για «Το βραβείο του Ρίτσου» και ζητούσε την συμβουλή και βοήθεια του Ράπτη, ο οποίος τότε αρθρογραφούσε συχνά εκεί. Τελικά το άρθρο δεν δημοσιεύτηκε ποτέ στο Βήμα, αλλά στο περιοδικό του Ράπτη *Για το Σοσιαλισμό*⁵⁰.

Στα 1977 εκδίδεται η συλλογή των ποιημάτων της περιόδου 1933-1936 και 1945-1976 με τον τίτλο *Οδός Νικήτα Ράντου*. Το 1982 εκδίδονται τα *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, μια συλλογή των πρώιμων κριτικών κειμένων του, που γράφτηκαν από το 1929-1938, την επιμέλεια των οποίων έχει ο Αλέξανδρος Αργυρίου. Η ποιητική συλλογή *Γραφή και Φως*, με ποιήματα από το 1933 και αυτά που έγραψε από το 1976 έως το 1983, ολοκληρώνει το κατά κάποιο τρόπο το ποιητικό του έργο. Από τα θεωρητικά του έργα στα Ελληνικά έχουν μεταφραστεί στα τέλη της δεκαετίας του 1990, οι *Εστίες Πυρκαγιάς* από την Γιάννα Σαββίδου και η *Τέχνη την Εποχή της Διακύβευσης* από τον Ανδρέα Παππά.

Ο Κάλας πεθαίνει στις 31-12-1988 στη Νέα Υόρκη. Ο L. Alloway, στο άρθρο του «The Uses and Limits of Art Criticism», το 1975, όπου σχολιάζει την πορεία της κριτικής στη μεταπολεμική Αμερική, τον παρουσιάζει ως το διανοητή που άλλαξε συνολικά την αντίληψη για το έργο του κριτικού στη σύγχρονη εποχή, ενώ τα κείμενα της συλλογής *Η Τέχνη την Εποχή της Διακύβευσης*, αποτελεί την πρώτη συστηματική παρουσίαση κριτικού έργου που θέτει με συνολικό τρόπο τα προβλήματα της τέχνης⁵¹.

⁵⁰ Hoff, Lena, Νικόλας Κάλας- Μιχάλης Ράπτης, *Μια Αλληλογραφία 1967-1984*, ό.π., σελ. 24 και 110-123

⁵¹ Σαρρής, Κύριλλος, «Πρόλογος» στο Κάλας, Νικόλας, *Η Τέχνη την εποχή της Διακύβευσης*, ό. π., σελ 16

ΕΠΙΜΕΤΡΟ ΙΙ

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ως Διεθνής Τέχνη:

Προϋποθέσεις ανάδειξης

Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες το κίνημα του Αφηρημένου εξπρεσιονισμού αναδείχθηκε σε διεθνή τέχνη, φέροντας ωστόσο «σφραγίδα γνησιότητας» για την καταγωγή του είναι ποικίλες και έχουν καταρχάς τις ρίζες τους στις συζητήσεις περι «εθνικής τέχνης» μεταξύ των Ριτζιοναλιστών (Regionalists) και των εκπροσώπων της Αμερικάνικης Σκηνης, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1930¹. Παράλληλα υπήρχε ένας κύκλος καλλιτεχνών και διανοουμένων που στην πλειοψηφία τους ήταν αριστεροί ή αριστερίζοντες και ακολουθούσαν εισάγοντας ταυτόχρονα στις ΗΠΑ τα διδάγματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Αυτοί αποτελέσαν τους πολιτιστικούς φορείς που την επομένη δεκαετία θα υποδεχθούν τους ευρωπαϊούς καλλιτέχνες στη Νέα Υόρκη παρόλο που οι ίδιοι χάνουν σταδιακά την πίστη τους στα προτάγματα της αριστεράς και των επαναστατικών κινημάτων². Η εισβολή ωστόσο στο Περλ Χάρμπορ και η εμπλοκή των ΗΠΑ στον πόλεμο αποτέλεσε την αφορμή για την οριστική πολιτικοποίηση των καλλιτεχνών και την έναρξη μιας εσωστρέφειας με εθνικά χαρακτηριστικά, η οποία μετά τον πόλεμο μετατράπηκε σε διεθνισμό.

Η συζήτηση αυτή περί διεθνικότητας της μοντέρνας τέχνης και κατά συνέπεια μετατόπισης του κέντρου της από την Ευρώπη στις ΗΠΑ εμφανίζεται έστω και με λανθάνοντα τρόπο από το 1940, όταν ο Χάρολντ Ρόζενμπερκ, στο άρθρο του «The Fall of Paris»³, αναφέρει ότι είναι λάθος να θεωρεί κάποιος το Παρίσι κέντρο του μοντέρνου, με τη γενική έννοια, γιατί το μοντέρνο βρίσκεται παντού και η

¹ Βλ. σχετικά: Hemingway, Andrew, *Artists on the Left, American Artists and the Communist Movement 1926-1956*, Yale University Press, New Haven and London, 2002, Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract and culture 1900-1950*, κατάλογος έκθεσης: Whitney Museum of American Art and W.W. Norton and Company, New York, 1983 και Haskell, Barbara, *The American Century: Art and culture 1900-1950*, κατάλογος έκθεσης: Whitney Museum of American Art and W.W. Norton and Company, New York, 1999

² Ο Γρίνμπεργκ, στα 1939 στο άρθρο του «Πρωτοπορία και Κιτς» επηρεασμένος από τον μαρξισμό και τον κύκλο γύρω από το *Partisan Review*, παρουσιάζει την πρωτοπορία σαν ένα κοινωνικό αγώνα σε ένα ιστορικό πεδίο. Τον επόμενο μόλις χρόνο με το άρθρο του «Προς ένα Νεότερο Λαοκόωντα» στο ίδιο περιοδικό επιτίθεται κατά του υπερρεαλισμού. Με το άρθρο αυτό βέβαιο, όχι μόνο Γρίνμπεργκ αλλά και το ίδιο το *Partisan Review* αποχαιρετούσε την αριστερά και τον μαρξισμό, του οποίου ήταν φορέας τόσα χρόνια και ας μην ξεχνάμε ότι ήταν το πρώτο περιοδικό, που όπως είδαμε, με την άφιξη του Κάλας στις Ηνωμένες Πολιτείες, στις αρχές του 1940, δημοσίευσε αποσπάσματα από τις εστίες Πυρκαγιάς (βλ. «Προς ένα Επαναστατικό Σαδισμό»)

³ Rosenberg, Harold, «The Fall of Paris», στο Harrison, Charles and Wood, Paul, *Art in Theory 1900-1990. An anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford, 1992, σελ. 560-561

μοντέρνα τέχνη δεν ταιριάζει με τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της πόλης του Παρισιού και θα ταίριαζε περισσότερο με αυτά της Νέας Υόρκης ή της Σαγκάης. Το επιχείρημα αυτό μπορεί να είναι αφελέστατο, αλλά αργότερα το γεγονός της εκβιομηχάνισης της Νέας Υόρκης σε συνδυασμό με τους ουρανοξύστες και τα κτίρια της νέας αρχιτεκτονικής, συνέβαλλε στην ολοκλήρωση της εικόνας: Νέα Υόρκη, η πρωτεύουσα της πρωτοπορίας. Εξάλλου ο ίδιος κλείνει το άρθρο θέτοντας το ερώτημα για ποιο θα γίνει το νέο κέντρο που θα φιλοξενήσει τη νέα φάση του μοντερνισμού, μια και το Παρίσι, μετά την πολιτιστική και πολιτική ισοπέδωση που δέχθηκε από τη φασιστική Γερμανία, έχει χάσει διαπαντός την ιδιότητα αυτή.

Το 1943 ο Gottlieb και ο Rothko γράφουν: «Τώρα που η Αμερική αναγνωρίστηκε ως το κέντρο όπου η τέχνη και οι καλλιτέχνες όλου του κόσμου πρέπει να συναντηθούν, είναι καιρός να δεχτούμε πολιτισμικές αξίες σε ένα πραγματικά παγκόσμιο πλάνο»⁴. Η παραπάνω λογική εκπροσωπήθηκε επάξια και από άλλους καλλιτέχνες, αρκετοί από τους οποίους αργότερα εντάχθηκαν στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, αλλά και τον τεχνοκριτικό Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ(Clement Greenberg), που υπήρξε άλλωστε ο κατεξοχήν θεωρητικός απολογητής του καλλιτεχνικού αυτού ρεύματος. Μέσω αυτού σφυρηλατήθηκε μια νέα αισθητική, ο νεοϋορκέζικος μοντερνισμός, η «αμερικάνικου τύπου ζωγραφική» ή «μοντερνιστική», όπως ο ίδιος την αποκαλούσε, ώστε να διαφοροποιηθεί από το γαλλικό μοντερνισμό.

Ο Γκρίνμπεργκ κατόρθωσε να διαμορφώσει, αλλά και να διατυπώσει μια ολοκληρωμένη καλλιτεχνική θεωρία, με την οποία, κάτω από τις ιδιαίτερες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, επικράτησε στο καλλιτεχνικό προσκήνιο των Ηνωμένων Πολιτειών πάνω από δύο δεκαετίες. Ουσιαστικά, το θεωρητικό αυτό σχήμα για την ερμηνεία και την κριτική της τέχνης επιβλήθηκε σε ένα πλήθος τεχνοκριτικών, ιστορικών της τέχνης και κυρίως επιμελητών μουσείων και εμπόρων τέχνης, καθιστώντας τον Γκρίνμπεργκ την περίοδο της κυριαρχίας του, από το 1940 έως το 1960, τον απόλυτο κυρίαρχο, τον κριτικό τέχνης που «εξέδιδε διατάγματα, αποκήρυσσε κινήματα και τιμωρούσε τους απείθαρχους»⁵.

Η φορμαλιστική ανάλυση του Γκρίνμπεργκ έγκειται στην επανεξέταση του θεμελιώδους προβλήματος της Δυτικής ζωγραφικής, το πώς δηλαδή διαμορφώνεται

⁴ Δελγιώργη, Αλεξάνδρα, *Α-Νόστον Ημαρ, Οδοιπορικό της σκέψης του Νικόλα Κάλας*, ο. π., σελ.143

⁵ Δασκαλοθανάσης, Νίκος, «Εισαγωγή» στο Greenberg Clement «Πρωτοπορία και Κίτς», *Τέχνη και Πολιτισμός*, μτφ-επιμ.: Νίκος Δασκαλοθανάσης, Νεφέλη, Αθήνα, 2007, σελ. 14

σε κάθε ιστορική περίοδο η σχέση ανάμεσα στον καμβά και το την ψευδαίσθηση ενός επινοημένου τρισδιάστατου χώρου, το ψευδαισθητικό βάθος. Από την Αναγέννηση μέχρι την έλευση του μοντερνισμού η «υψηλή» τέχνη ⁶ έδωσε έμφαση στη αληθοφανή απόδοση του ψευδαισθητικού επιπέδου ώστε αυτό έμοιαζε με το προσκήνιο μιας θεατρικής παράστασης. Από τον μοντερνισμό και μετά αυτός ο χώρος άρχισε σταδιακά να περιορίζεται μέχρι που το «επίπεδο του βάθους ταυτίστηκε με την αυλαία»⁷. Για τον Γκρίνπεργκ ο Κυβισμός που αποτελεί το αποκορύφωμα του μοντερνισμού, είναι πολύ σημαντικός ακριβώς γιατί επανεξετάζει εκ θεμελίων την παραπάνω σύμβαση της Δυτικής ζωγραφικής.

Το βασικό μέσο με το οποίο ο Γκρίνπεργκ πέτυχε την κυριαρχία του θεωρητικού αυτού σχήματος, ήταν το απλουστευτικό περιεχόμενο και το απόλυτο ύφος των διατυπώσεων του. Τοποθετούσε το συνολικό έργο ενός καλλιτέχνη σε ακριβείς χρονολογίες και όριζε με ακρίβεια τις περιόδους ακμής και παρακμής του καλλιτέχνη, ενώ παράλληλα παρέθετε λεπτομερώς τα μορφικά χαρακτηριστικά κάθε έργου. Με κρίσεις απλοϊκές που επικαλούνταν την γενική αντίληψη για το καλαίσθητο, αναφέρονταν σε «καλά» και κακά «έργα». Τα επιχειρήματα που χρησιμοποιούσε στις αναλύσεις του, διατυπωμένα με σαφείς ορισμούς, σύμφωνα πάντα με τα κριτήρια που ο ίδιος είχε θέσει, βρήκαν απήχηση στο ευρείες κοινωνικές ομάδες, οι οποίες για πρώτη φορά μπορούσαν να κατανοήσουν τους στόχους που έθετε η τεχνοκριτική. Επιπλέον, η απολυτότητα και το ύφος ειδημοσύνης, με το οποίο ήταν διατυπωμένες οι παραπάνω κρίσεις, ακόμα και για μεγάλους ζωγράφους, έπειθαν ακόμα περισσότερο το συγκεκριμένο κοινό για την αντικειμενικότητα των επιχειρημάτων.

Φυσικά, ο Γκρίνπεργκ απέφευγε την αναφορά σε καλλιτέχνες ή κινήματα που δεν μπορούσαν να ερμηνευθούν με την εφαρμογή της φορμαλιστικής ανάλυσης, όπως άλλωστε και τα έργα των υπερρεαλιστών, τους οποίους αντιμετώπισε εχθρικά, καθώς οι διακηρύξεις τους γύρω από την απελευθέρωση του υποσυνειδήτου και εντέλει την ατομική απελευθέρωση από συμβάσεις και κανόνες, ήταν εκ διαμέτρου

⁶ Για τον Γκρίνπεργκ υπάρχει η «υψηλή» τέχνη και η «Κίτς», όρος, που σε ότι αφορά την περίοδο της μοντέρνας τέχνης, βρίσκεται στον αντίποδα της πρωτοπορίας και αναφέρεται στη λαϊκή εμπορική τέχνη των χρωμολιθογραφιών και την αντίστοιχη λογοτεχνία, τα φτηνά περιοδικά με τα φτηνά ρομάντζα, κ.α. βλ. στο Greenberg Clement «Πρωτοπορία και Κίτς», *Τέχνη και Πολιτισμός*, ο. π., σελ. 39. Βέβαια ο Γκρίνπεργκ ποτέ δεν ήταν απολύτως σαφής για το ποια θεωρούσε «χαμηλή» ή «λαϊκή» τέχνη των προηγούμενων περιόδων. Ωστόσο είχε δηλώσει ότι τον ίδιο τον ενδιέφερε αποκλειστικά η «υψηλή» τέχνη.

⁷ Greenberg Clement, «Αφηρημένο, παραστατικό και ούτω καθεξής», *Τέχνη και Πολιτισμός*, ο. π., σελ. 229

αντίθετες με τη δική του κοσμοθεωρία. Ο Γκρίνπεργκ σε αρκετές περιπτώσεις αποσιώπησε τη σχέση του υπερρεαλισμού και του αφηρημένου εξπρεσιονισμού.

Ωστόσο, παρά την έμμονη του στα μορφικά χαρακτηριστικά των έργων, πρέπει να αναφερθεί ότι στα πρώτα του κείμενα⁸, διακρίνεται η επιρροή από την αμερικάνικη τροτσικιστική αριστερά και η προσπάθεια να ερμηνευθούν τα καλλιτεχνικά φαινόμενα ιστορικά, με βάση τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που τα γενούν. Στα κείμενα αυτά διαφαίνεται η απαισιοδοξία του Γκρίνπεργκ για την πολιτιστική κατάσταση των Ηνωμένων Πολιτειών των αρχών του 1940 και την πορεία της πρωτοπορίας⁹. Αντίστοιχα, από τα μέσα της δεκαετίας του '40, μετά την έναρξη της ψυχροπολεμικής περιόδου, οι αναλύσεις του Γκρίνπεργκ πραγματοποιούνται με εντελώς φορμαλιστικούς όρους, ενώ η πολιτιστική κατάσταση αντιμετωπίζεται με θετική και αισιόδοξη προοπτική, χάρη στην ευημερία που έχει επέλθει με την εκβιομηχάνιση¹⁰. Ακριβώς την περίοδο αυτή, η θεωρία του για την τέχνη της πρωτοπορίας ενσωματώνει και την ιδέα μιας «εθνικής» αμερικάνικης τέχνης¹¹.

Η τέχνη του αφηρημένου εξπρεσιονισμού αποτέλεσε για τον Γκρίνπεργκ γόνιμο πεδίο για την εφαρμογή των θεωριών του. Στη τεχνοτροπία αυτή διαβλέπει αφενός την απελευθέρωση της ζωγραφικής από τη μίμηση άλλων μορφών τέχνης και τον περιορισμό της στο μέσο και στο υλικό, δηλαδή στις δύο διαστάσεις και την

⁸ «Πρωτοπορία και Κιτς», «Προς ένα νεότερο Λαοκόωντα», «η Ποίηση του Bertolt Brecht», «Η πρωτόγονη ζωγραφική»

⁹ Για τον Γκρίνπεργκ η «πρωτοπορία» είναι στενά δεμένη -αν και οι φορείς της ισχυρίζονται το αντίθετο- με μια ελίτ της κυρίαρχης κοινωνικής τάξης, η οποία έχοντας την ανάλογη πνευματική καλλιέργεια κατανοούσε την δυναμική της πρωτοπορίας. Όμως στο τέλος του μεσοπολέμου που ο Γκρίνπεργκ γράφει το κείμενο «Πρωτοπορία και Κιτς» διαπιστώνει πως η ελίτ αυτή έχει συρρικνωθεί θέτοντας σε κίνδυνο την πρωτοπορία. «Η ίδια η πρωτοπορία που οσμίζεται ήδη τον κίνδυνο, κάθε μέρα που περνάει γίνεται όλο και πιο άτολμη. Ο ακαδημαϊσμός και η εμπορευματοποίηση εμφανίζονται πλέον στα πιο απρόσμενα μέρη. Κάτι τέτοιο μπορεί να σημαίνει μόνο ένα πράγμα: ότι η πρωτοπορία γίνεται όλο και πιο αβέβαιη για το κοινό από το οποίο εξαρτάται- τους πλούσιους και τους καλλιεργημένους. Άραγε αποκλειστική ευθύνη για τον κίνδυνο ο οποίος απειλεί την πρωτοπορία είναι αυτή καθαυτή η φύση του πολιτισμού της; Πρόκειται απλώς για μια επικίνδυνη ροπή; Η μήπως εμπλέκονται εδώ και άλλοι, πιο σημαντικοί παράγοντες» στο Greenberg Clement, «Πρωτοπορία και Κιτς», *Τέχνη και Πολιτισμός*, ο. π., σελ. 38

¹⁰ Στο κείμενο «Η πολιτιστική μας κατάσταση» που είναι γραμμένο το 1953, όταν πλέον η θεωρία του αποτελεί το «ευαγγέλιο» στην κριτική γράφει: «ανακαλύπτουμε ωστόσο ότι η εκβιομηχάνιση επαναδημιουργεί μια κατάσταση κατά την οποία, εκ νέου, όλοι εργάζονται. [...]εφόσον η εργασία ξαναγίνεται καθολική, δεν είναι πλέον άραγε αναγκαίο -αλλά και πιθανό όντας αναγκαίο να καλυφθεί το χάσμα μεταξύ εργασίας και πνευματικού πολιτισμού, η μάλλον μεταξύ ιδιοτελών και ανιδιοτελών δραστηριοτήτων, χάσμα που άρχισε να ανοίγεται όταν η εργασία έχασε τον καθολικό της χαρακτήρα; Και πως αλλιώς μπορεί να γίνει κάτι τέτοιο, αν όχι μέσω της καλλιέργειας του πνευματικού πολιτισμού με την υψηλότερη και αυθεντικότερη έννοια του όρου;» στο Greenberg Clement, «Η πολιτιστική μας κατάσταση», *Τέχνη και Πολιτισμός*, ο. π., σελ. 75.

¹¹ Clark, T. J. «Clement Greenberg's Theory of Art», στο Frascina, Francis, *Pollock and after, the Critical Debate*, Harper and Rotltd, London, 1985, 47- 63.

επιπεδότητα του καμβά και αφετέρου καλύπτει τις ανάγκες για ένα «γηγενές» καλλιτεχνικό κίνημα, το οποίο στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή θα μπορούσε να έχει διεθνή απήχηση.

Μέσω του Γκρίνμπεργκ εμφανίζεται μια συστηματική τεχνοκριτική που έχει στόχο την καλλιέργεια και την ανάδειξη των αρχών της νέας αυτής εθνικής τέχνης. Σε μια σειρά από άρθρα στα περιοδικά *Partisan Review* και *Nation* διαπιστώνεται η συνεχής σύγκριση από μέρος του Γκρίνμπεργκ της γαλλικής πρωτοπόρας τέχνης και της αμερικάνικης. Φυσικά η γαλλική πρωτοπορία εμφανίζεται συντηρητικότερη από την αμερικανική και πολλές φορές απογοητευτική, ακόμα και τα έργα πολύ σημαντικών καλλιτεχνών¹². Από τους νέους καλλιτέχνες της «σχολής του Παρισιού» ο Γκρίνμπεργκ ξεχωρίζει μόνο τον Ζαν Ντυμπυφέ (Jean Dubuffet)¹³ (εικ.36). Φυσικά, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η τεχνοτροπία πολύ κοντά σε αυτή των νεαρών αμερικανών καλλιτεχνών. Παρόλα αυτά, συγκρινόμενος με τον Πόλοκ(εικ.14) ο Ντυμπυφέ¹⁴ εμφανίζεται πιο συντηρητικός, περισσότερο ζωγράφος του καβαλέτου με την παραδοσιακή έννοια του όρου, ο οποίος ενοποιεί με επιτυχία τα στοιχεία και φροντίζει το φινίρισμα, αλλά χάνει σε αμεσότητα και αυθεντικότητα, σε σχέση με τον Πόλοκ(εικ.34) που, ως αμερικάνος, αποδεικνύεται πιο σκληρός και βίαιος. «Ο Πόλοκ, όπως και Ντυμπυφέ, τείνει να χειρίζεται τον καμβά του με περισσότερη ομαλότητα· αλλά αυτή τη στιγμή φαίνεται ικανός για περισσότερη ποικιλία από τον γάλλο καλλιτέχνη, και ικανός να δουλέψει με περισσότερο ριψοκίνδυνα στοιχεία[...]Η διανοητικότητα του Ντυμπυφέ τον αναγκάζει να οριοθετήσει τον καμβά του με πιο επιδέξιο και ευχάριστο τρόπο και να κατακτήσει μια μεγαλύτερη στιγμιαία ενότητα, αλλά ο Πόλοκ, αισθάνομαι ότι έχει περισσότερα να πει εντέλει και είναι βασικά, επειδή στερείται ίσης γοητείας, ο περισσότερο γνήσιος. Ο Πόλοκ έχει προχωρήσει μπροστά από τη σκηνή, εκεί όπου χρειάζεται να κάνει τη ποίηση του σαφή με ιδεογραφήματα»¹⁵. Ωστόσο ο Γκρίνμπεργκ, όπως πολύ σωστά παρατηρεί και ο Guilbault, δεν εξηγεί τι παραπάνω έχει να δώσει και να πει Πόλοκ σε σχέση με τον Ντυμπυφέ, γιατί αυτό που περισσότερο τον ενδιαφέρει είναι να τονίσει την

¹² Greenberg Clement, «Η Σχολή του Παρισιού», *Τέχνη και Πολιτισμός*, ο. π., σελ. 205-211

¹³ Ο. π., σελ. 209

¹⁴ Greenberg Clement «Art», *Nation*, 1 Φεβρουάριου 1947, σελ. 138- 185. Η παρατήρηση του Γκρίνμπεργκ παρατίθεται στο Guilbault, Serge, ο. π., σελ 176.

¹⁵ Ο. π. σελ. 176

διαφορετικότητα που έχει ο ευρωπαϊός καλλιτέχνης σχέση με την ανάδειξη των αμερικάνικων καλλιτεχνικών αρετών¹⁶.

Γενικά παρουσιάζει ενδιαφέρον η αντίφαση μεταξύ της καλλιτεχνικής πρόθεσης κάποιων ζωγράφων και του τρόπου που αυτή ερμηνεύεται από τους επίσημους θεσμικούς φορείς της τέχνης. Αρκετοί καλλιτέχνες επηρεασμένοι από τις πληγές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και κυρίως τη θηριωδία του ολοκαυτώματος ένιωθαν την ανάγκη να αποδώσουν το συναίσθημα του τραγικού, του τραυματικού¹⁷. Ο Μπάρνερτ Νιούμαν αναφέρει στα δοκίμιο του: «Μετά τη θηριωδία του πολέμου τι να κάνουμε; Τι υπάρχει να ζωγραφίσουμε; Πρέπει να ξαναρχίσουμε από την αρχή»¹⁸. Για τον Γκρίνμπεργκ και για τους άλλους ιθύνοντες αυτή η παράμετρος αποσιωπάται¹⁹, καθώς ο στόχος είναι να δοθεί έμφαση στην άνοδο του καθαρού μοντερνισμού, ο οποίος διαμορφώνεται στα πλαίσια μιας φιλελεύθερης δημοκρατικής κουλτούρας. Αποποιούμενος την πρόσφατη ευρωπαϊκή ιστορία και υπερτονίζοντας τις δημοκρατικές αξίες της πολιτικής των Ηνωμένων Πολιτειών, ο Γκρίνμπεργκ προσπαθεί να θέσει τον μοντερνισμό σε θετική βάση και ο πιο σίγουρος δρόμος για τον στόχο αυτό ήταν να υποβάλλει την νέα τέχνη υπό φορμαλιστική ανάλυση. Με βάση τις θέσεις αυτές καλλιεργήθηκε και κυριάρχησε η νέα αυτή αισθητική.

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1940, που οι εμπειρίες του πολέμου σταδιακά ξεπεράστηκαν και αφού ο *Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός* συγκροτήθηκε σε κίνημα ακόμα και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες ακολούθησαν τη πορεία του Γρίνμπεργκ. Διακηρύττουν λοιπόν την αποδέσμευση τους από το ευρωπαϊκό παρελθόν και εντείνουν τον ανταγωνισμό με τη καλλιτεχνική παραγωγή της γαλλικής πρωτεύουσας, που και αυτή με τη σειρά της προσπαθεί να διατηρήσει την πρωτοκαθεδρία της καθώς μετά τον πόλεμο, ο πολιτισμός τους είναι το μόνο που της απέμεινε. Το 1948, ο Μπάρνερτ Νιούμαν με το κείμενο «Sublime is Now»²⁰, τονίζει την επιτυχία μιας ομάδας αμερικανών καλλιτεχνών να απομακρυνθεί από την

¹⁶ Ο. π.

¹⁷ Ο. π., σελ. 321

¹⁸ Ο. π.

¹⁹ Ο B.H.D. Bois, αναφέρει ότι πολλοί διανοούμενοι που κινούνταν γύρω από το περιοδικό *Partisan Review*, έθεταν το θέμα του ολοκαυτώματος με δύο βασικά ερωτήματα: «Αντιμετωπίζουμε το Ολοκαύτωμα; Το καθιστούμε βασικό στοιχείο κάθε στιγμής στην καθημερινή μας σκέψη; Ή το αποστρεφόμεστε προκειμένου να φτιάξουμε μια νέα κουλτούρα;» Ο Γρίνμπεργκ και ίσως γενικότερα η αμερικάνικη κοινωνία επέλεξαν τη δεύτερη λύση. Τουλάχιστον αυτή στάθηκε η βάση της πολιτικής βούλησης. Σύμφωνα με τον H. Foster όσες φορές αναφέρθηκε στη συνέχεια το Ολοκαύτωμα ήταν για να δικαιολογηθεί η σιωπή, ο. π., σελ. 321.

²⁰ Newman, Bennett, «The Sublime is Now» στο Harrison, Charles and Wood, Paul, *Art in Theory 1900-1990. An anthology of Changing Ideas*, ο.π. σελ. 574

ιστορία, που αποτελεί το βασικό εμπόδιο στην εξέλιξη της ευρωπαϊκής τέχνης και έτσι, απαλλαγμένη από μνήμες και μύθους του παρελθόντος, να μπορέσει να παράγει μια τέχνη, που είναι «υψηλή» γιατί αντλείται από τον ίδιο της τον εαυτό και τα αισθήματά της, αντίθετα προς την ευρωπαϊκή, που προσπαθεί να βρει άκρη μέσα από την εφαρμογή των μηχανισμών της προηγούμενης τέχνης. Σε ένα συμπόσιο που πραγματοποιήθηκε στο Studio 35, τον Απρίλιο του 1950²¹, διαπιστώνουμε ότι συνεχίζεται η συζήτηση γύρω το θέμα ποιο τέχνη είναι πιο πρωτοπόρα, η αμερικανική ή η ευρωπαϊκή. Ο Μάδεργουελ κατηγορεί του γάλλους ομολόγους του ότι ενδιαφέρονται περισσότερο για την τελειότητα του αποτελέσματος την στιγμή που οι αμερικάνοι δίνουν έμφαση στη διαδικασία. Επομένως καθίσταται αβέβαιο το πότε και με ποιο τρόπο ένας πίνακας θεωρείται ολοκληρωμένος. Στο ίδιο συμπόσιο ο Γκότλιμπ, προσθέτει ότι η παράδοση της μοντέρνας τέχνης δεν ανήκει αποκλειστικά στους Γάλλους, αλλά είναι διεθνής και τώρα που οι Αμερικάνοι έχουν επωφεληθεί από αυτή μπορούν πλέον συνειδητά και την ξεπερνούν.

Η έλευση της «μοντερνιστικής», αμερικάνικου τύπου ζωγραφικής, αποτέλεσε την κορύφωση της ιστορία της δυτικής ζωγραφικής. Σε όλη την πορεία της η δυτική ζωγραφική επιζητούσε τρόπους για να αναδείξει την επιτεδότητα της. Ο μοντερνισμός θέτει το ζητούμενο αυτό στη σωστή του βάση, αλλά μόνο μέσω της αφαίρεσης που αναίρεσε οποιοδήποτε συνειρμικό συσχετισμό με οτιδήποτε μη ζωγραφικό, η μοντερνιστική ζωγραφική αφού αυτοπροσδιορίστηκε αυτοκριτικά, με καντιανό τρόπο, ως οπτική τέχνη, έφτασε στο ανώτερο σημείο ποιότητας. Οι παραπάνω θέσεις εκφράζονται σχεδόν υπό τη μορφή διακήρυξης στο κείμενο του Γκρίνμπεργκ «Μοντερνιστική Ζωγραφική»²², γραμμένο στα τέλη της δεκαετίας του '50, όπου πλέον η καλλιτεχνική θεωρία του έχει παγιωθεί, αλλά και έχει διαμορφώσει την αισθητική αντίληψη των φορέων του πολιτισμού και του κοινού τις τελευταίες δύο δεκαετίες.

Έτσι, μετά τον πόλεμο και σε όλη τη δεκαετία του '50, οι Ηνωμένες Πολιτείες προβάλλονται ως δημοκρατικός θεματοφύλακας της γνώσης της κουλτούρας και πάνω από όλα της πρωτοπορίας, η οποία εκεί δεν βρήκε αντίσταση αφού συμβάδιζε με την δημοκρατία και την τεχνολογική πρόοδο, απέναντι στα ολοκληρωτικά καθεστώτα (ναζιστικά, φασιστικά, κομμουνιστικά) τα οποία θεωρούσαν

²¹Guilbaut, Serge, σελ 176-177

²²Greenberg, Clement, «Η Μοντερνιστική ζωγραφική», στο Δασκαλοθανάσης Νίκος (επ.), *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη*, μτφ: Έλενα Πανάγου, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα, 2006, σελ.33-49

«εκφυλιστική» κάθε νέα μορφή τέχνης που δεν συμφωνούσε με την πολιτική ιδεολογία που επέβαλαν. Η ιδέα αυτή καλλιεργήθηκε τόσο πολύ μετά το τέλος του πολέμου και φυσικά στρέφονταν κυρίως απέναντι στην Σοβιετική Ένωση, οι σχέσεις με την οποία καθόρισαν την πολιτική αλλά και πολιτιστική δράση των ΗΠΑ

Ωστόσο, η αλήθεια είναι ότι σε όλη αυτή την κατάσταση διακρίνεται μια μεγάλη αντίφαση κυρίως μεταξύ της πολιτικής και πολιτιστικής δράσης του επίσημου κράτους και της πολιτιστικής εικόνας που αναφέρεται παραπάνω. Με ποιο τρόπο λοιπόν, οι Ηνωμένες πολιτείες κατόρθωσαν να εξάγουν την εικόνα της χώρας που προωθεί την ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία, η οποία διαμορφώνεται συνήθως κάτω από την ευημερία δημοκρατικών και αξιοκρατικών θεσμών, τη στιγμή που η επίσημη πολιτική την εποχή του ψυχρού πολέμου, υπό το φόβο της «κουμμουνιστικής απειλής», υπήρξε ιδιαίτερα συντηρητική και παρεμβατική, στη ζωή όχι μόνο των προοδευτικών καλλιτεχνών και πολιτικών, αλλά όλων των ανθρώπων;

Η πολιτική του προέδρου Τρούμαν καθορίζεται από δύο άξονες, τον φόβο απέναντι στη Σοβιετική Ένωση που συνιστούσε την αντίπαλη υπερδύναμη και την επιθυμία για εμπλοκή στην εσωτερική πολιτική της Ευρώπης, η οποία είχε βγει εντελώς αποδυναμωμένη από τον πόλεμο. Η δεύτερη παράμετρος δεν ήταν δύσκολο να πραγματοποιηθεί. Το σχέδιο Μάρσαλ(Marshall) που κύριο στόχο είχε την ενδυνάμωση των κατεστραμμένων ευρωπαϊκών οικονομιών, αποτελούσε στην ουσία ένα συγκεκριμένο έλεγχο στην κατάσταση της Ευρώπης. Το σχέδιο Μάρσαλ ακολούθησε ο πολιτικός παρεμβατισμός που είχε στόχο τον περιορισμό της δύναμης των ευρωπαϊκών Κουμμουνιστικών Κομμάτων²³.

Η ίδια πολιτική φυσικά ακολουθήθηκε και στην ίδια τη χώρα με την καλλιέργεια αντί-σοβιετικού κλίματος προβάλλοντας την ιδέα της επεκτατικής τάσης από την πλευρά της Σοβιετικής Ένωσης. Για να μπορέσει να υποστηριχτεί και να γίνει αποδεκτή από την πλειοψηφία του λαού η πολιτική αυτή, ακολουθείται η δημιουργία «ψεύτικων κρίσεων», ώστε ο κόσμος να τρομοκρατηθεί με την πιθανότητα ενός νέου πολέμου και να διεκδικήσει την ελευθερία, που ουσιαστικά μόνο οι ΗΠΑ προσφέρουν²⁴. Κάτω από αυτές τις συνθήκες το πολιτικό μένος δεν στρέφεται μόνο εναντίον του Κομμουνιστικού Κόμματος, αλλά εναντίον όλων των αριστερών δυνάμεων που αναφέρονται ως προδότες της χώρας. Το πολιτικό και κοινωνικό κλίμα άλλαξε μέσα στα χρόνια 1946-47, καθώς ξεκίνησε μια περίοδος

²³ ο. π., σελ., 141

²⁴ ο. π., σελ.143-146

τρομοκρατίας, κατά την οποία οτιδήποτε και οποιοσδήποτε λειτουργούσε εκτός αυτού του σχεδίου θεωρούνταν ύποπτος και επικίνδυνος, αποκλείονταν από τις δημόσιες υπηρεσίες και σε κάποιες περιπτώσεις βρίσκονταν και υπό παρακολούθηση. Είναι μια περίοδος ισχυρής προπαγάνδας που βρίσκει κατάλληλο περιβάλλον για εφαρμογή την εκπαίδευση. Ενισχύεται με κάθε τρόπο ο πατριωτισμός και ως βασική αξία προβάλλεται η αγάπη για την δημοκρατία. Παράλληλα, ο καταναλωτικός τρόπος ζωής, πλούσια σπίτια με πλήρη οικιακό εξοπλισμό, ωραία ρούχα και αυτοκίνητα, προβάλλεται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης.

Κάτω από τις συνθήκες αυτές δεν προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι η επίσημη πολιτιστική πολιτική στρέφονταν εναντίον της αφηρημένης τέχνης. Η πιο χαρακτηριστική άποψη για την μοντέρνα τέχνη από την πλευρά του επίσημου κράτους εκφράζεται από τον γερουσιαστή της πολιτείας Michigan, George Dondero, ο οποίος σε δύο ομιλίες του στο Κογκρέσο το 1949²⁵, ταυτίζει τη μοντέρνα τέχνη με την κομμουνιστική απειλή, ενώ θέτει ζήτημα για την εξέλιξη της αμερικανικής τέχνης, εάν δεν ληφθούν τα απαραίτητα μέτρα. Καταδικάζει όλους τους –ισμούς ως όπλα διαφθοράς και χωρίς να διαχωρίσει τη θέση της μοντέρνας τέχνης στη προεπαναστατική Ρωσία και τους λόγους απόρριψής της έπειτα από τη σταλινική πολιτική, καταλήγει στο απλουστευτικό συμπέρασμα ότι η μοντέρνα τέχνη και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος που χρησιμοποιείται από τη Σοβιετική Δύναμη για προπαγάνδα εναντίον της Δύσης²⁶.

Το ερώτημα που τίθεται είναι πως ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός προωθήθηκε ως επίσημη αμερικάνικη τέχνη τη στιγμή που οι επίσημη πολιτιστική πολιτική στρέφονταν εναντίον του, και ιδιαίτερα αυτή την περίοδο του άκρατου συντηρητισμού που φτάνει τα επίπεδα της τρομοκρατίας; Βέβαια, οι καλλιτέχνες του αφηρημένου εξπρεσιονισμού είχαν τη στήριξη, και από τις ιδιωτικές γκαλερί και από τους επίσημους θεσμικούς φορείς, όπως το MOMA, που προέβαλλαν και στο

²⁵Dondero, George, από το The Congressional Recorder, στο Harrison Charles and Wood, Paul, *Art in Theory 1900-1990. An anthology of Changing Ideas*, ό. π., σελ 654-658. Στο έργο αυτό παρατίθενται μόνο τα αποσπάσματα δύο ομιλιών του γερουσιαστή στο Κογκρέσο. Ολόκληρα τα κείμενα μπορούν να αναζητηθούν στα *Πρακτικά του Κογκρέσου* για το έτος 1949.

²⁶Ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ ότι την ίδια επιχειρηματολογία αναπτύσσει και η Σοβιετική Ένωση ώστε να ταυτίσει τη μοντέρνα τέχνη με τον καπιταλιστικό πολιτισμό. Το 1947, ο Vladimir Kamenev σε άρθρο του στο *Voks Bulletin*²⁶ που εξέδιδε η Σοβιετική Εταιρεία με προορισμό τη διανομή του στο εξωτερικό και αφορούσε τις πολιτιστικές σχέσεις της Σοβιετικής Ένωσης με τις ξένες χώρες, κατηγορεί όλους τους –ισμούς, που παράγουν μια παρακμιακή, εχθρική, αντιδραστική, αστική τέχνη, ενώ η μοναδική «αληθινή» τέχνη είναι ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός που συνέλαβε η ιδιοφυΐα του Στάλιν. Αντίθετα η ρωσική Πρωτοπορία αποτελεί για τον Kamenev, ένα γελοίο αναχρονισμό που ευτυχώς ξεπεράστηκε

εξωτερικό τη νέα τάση. Ο διευθυντής του MOMA, Alfred H. Barr Jr., στο άρθρο του «Is Modern Art Communistic»²⁷, το 1952, προσπαθεί να αποδεσμεύσει την μοντέρνα τέχνη από την κατηγορία του «κομμουνισμού», αλλά και να τονίσει την ανεξαρτησία της πρωτοπορίας από οποιοδήποτε πολιτικό και ιδεολογικό περιεχόμενο. Έτσι, καταγγέλλει όλους, όσους ταυτίζουν τη μοντέρνα τέχνη με τον κομμουνισμό, για προκατάληψη και παντελή άγνοια πάνω στη τέχνη αλλά και στα ιστορικά γεγονότα. Αναφέρεται ακόμα και στον γερούσιαστή George Dondero και τις δηλώσεις του, καθώς στην αντιπάθεια που τρέφουν για την μοντέρνα τέχνη ο Truman, ο Eisenhower και ο Churchill, και θέτει ως βασικό επιχείρημα για την υπεράσπιση της απέναντι σε όλους αυτούς, ότι με τον ίδιο τρόπο η μοντέρνα τέχνη καταδικάστηκε από τη ναζιστική Γερμανία αλλά και από τη Σοβιετική Ένωση.

Το δεύτερο ερώτημα που προκύπτει είναι κατά πόσο οι ιθύνοντες των πολιτισμικών θεσμών και φορέων είχαν τόση δύναμη ώστε να μπορούν να ξεπερνούν την επίσημη πολιτική γραμμή, να καθιερώνουν μια μορφή τέχνης ως επίσημη εικαστική γλώσσα της χώρας και της εποχής τους και μάλιστα σε διεθνές επίπεδο; Στο άρθρο «American Painting During the Cold War»²⁸, ο Max Kozloff αναφέρεται στην περίπτωση του Tom Braden, πρώην πράκτορα της CIA, ο οποίος στο άρθρο του «I'm Glad the CIA is Immoral» που δημοσιεύτηκε στο *Saturday Evening Post* το 1967 αποκαλύπτει τον έλεγχο που ασκούσε η CIA σε οργανισμούς και εκδόσεις αριστερής ιδεολογίας καθώς και τη χρηματοδότηση αυτών προκειμένου να προωθήσουν τα συμφέροντα που ήθελαν. Ο Kozloff παραδέχεται ότι δεν είχε ποτέ γίνει αντιληπτή η σύμπτωση της σταδιακής επικράτησης του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και της παράλληλης ανόδου της οικονομικής και στρατιωτικής δύναμης των Ηνωμένων Πολιτειών και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι όταν οι ψυχροπολεμικές συνθήκες εντεινόνταν, ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός υπήρξε το κατάλληλο μέσο για την προπαγάνδα του αμερικάνικου πολιτισμού στο εξωτερικό, εν αγνοία στην ουσία των ίδιων των καλλιτεχνών που στην πλειοψηφία τους ήταν αποστασιοποιημένοι πολιτικά.

²⁷Barr, Alfred H. Jr «Is Modern Art Communistic», στο Harrison Charles and Wood, Paul, *Art in Theory 1900-1990. An anthology of Changing Ideas*, ο.π., σελ. 660- 663. το άρθρο αυτό δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο *New York's Sunday Times Magazine*, στις 14 Δεκεμβρίου του 1952.

²⁸Kozloff, Max, *American Painting During the Cold War*, στο Frascina, Francis, *Pollock and After, the Critical Debate*, Harper and Row Ltd, London, 1985, sel. 107-123. Η πρώτη δημοσίευση είναι στο περιοδικό *Artforum*, τομ. 11, τχ 9, Μάιος του 1973

Μόλις τον επόμενο χρόνο η Eva Cockcroft²⁹ καταπιάνεται με το ίδιο θέμα και έρχεται να ενισχύσει την άποψη του Kozloff καταλήγοντας ότι ο Αφηρημένος εξπρεσιονισμός ήταν το ιδανικό μέσο για την εξωτερική πολιτική των Ηνωμένων Πολιτειών, πρώτα από όλα γιατί αποτελούσε αντίπαλο δέος στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, τη στιγμή που το ίδιο σαν κίνημα παρέμενε απολιτικοποιημένο. Κατά δεύτερον, το γεγονός ότι, πολλοί από τους καλλιτέχνες του κινήματος ανήκαν στο παρελθόν στη αριστερά, αποτελούσε απόδειξη για την ελευθερία και τις δημοκρατικές αρχές της Αμερικής. Ωστόσο το σημαντικό στο άρθρο της Cockcroft είναι ότι κάνει μια εκτενή αναφορά στο τρόπο λειτουργίας του MOMA αποδεικνύοντας ότι από το 1929 που ιδρύθηκε χρηματοδοτούνταν σταθερά από την οικογένεια Rockefeller που αποτελούσε τον ισχυρότερο οικονομικό παράγοντα των Ηνωμένων Πολιτειών. Επίσης, μια εξίσου σημαντική απόδειξη είναι ότι πολλά από τα άτομα που εργάστηκαν στο μουσείο είτε ως μέλη συμβουλίου, είτε ως επιμελητές είτε ως διοικητικά στελέχη, στη συνέχεια βρίσκονταν σε διάφορους πολιτιστικούς οργανισμούς και υπηρεσίες της κυβέρνησης.

Η παραδοχή του Τομ Μπράντεν για το ρόλο της CIA στην προώθηση του αφηρημένου εξπρεσιονισμού ως επίσημη μορφή τέχνης των Ηνωμένων πολιτειών, σόκαρε τους συγχρόνους του και άνοιξε ένα θέμα μελέτης τόσο για αυτούς, όσο και για τις επόμενες γενιές. Το αποτέλεσμα είναι ότι τα στελέχη της CIA σε αντίθεση με την στενομυαλιά των αντίστοιχων της πολιτικής ζωής, αντιλήφθηκαν ότι Αφηρημένος εξπρεσιονισμός ως μη-παραστατική και μη-πολιτική μορφή τέχνης ήταν το αντίπαλο δέος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και επομένως μπορούσε να αποτελέσει πολιτιστικό όπλο στον πόλεμο με τη Σοβιετική ένωση. Η πολιτιστική πολιτική της CIA βοήθησε πολύ στο να αποκτήσει η «αμερικάνικου τύπου ζωγραφική» το διεθνή χαρακτήρα της.

²⁹ Cockcroft, Eva, « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War” στο Frascina, Francis, *Pollock and After, the Critical Debate*, ο.π., 125-133. Πρώτη δημοσίευση του άρθρου στο Artforum, τομ. 12, τχ 10, Ιούνιος του 1974