Ερωτήματα και αντιφάσεις των ορισμών της τέχνης

Julian Boal (*)

Σύμφωνα με μερικούς χορευτές, οι κλακέτες γεννήθηκαν απευθείας από την εποχή της δουλείας. Στις ΗΠΑ, λοιπόν, οι σκλάβοι φορούσαν παπούτσια πεταλωμένα στις δύο άκρες. Κάθε φορά που ένας σκλάβος έμπαινε στο σπίτι του κυρίου του, τα παπούτσια ηχούσαν και του υπενθύμιζαν την υπόσταση του σκλάβου. Κάθε φορά που έμπαινε σε ένα δωμάτιο με ξύλινο δάπεδο, η παρουσία του γινόταν αντιληπτή καταρχήν από το θόρυβο.

Οι σκλάβοι, όμως, από αυτόν τον επαναλαμβανόμενο ήχο δημιούργησαν έναν ρυθμό που είναι καθαρά κατάληξη της μονοτονίας του. Και από το σύνολο των ρυθμών δημιούργησαν έναν χορό. Έτσι, ο θόρυβος που παρέπεμπε αποκλειστικά στη δουλεία αποκτά μια καινούργια σημασία: από συνώνυμο της πιο απάνθρωπης εκμετάλλευσης μεταμορφώνεται σε έκφραση δημιουργικότητας, σε σύμβολο της ικανότητάς μας να ξαναανακαλύπτουμε διαρκώς τον κόσμο που μας περιβάλλει.

Τα παραδείγματα μπορούν να πολλαπλασιαστούν: Στο φλαμένκο, καθώς χτυπάνε τις χορδές της κιθάρας, τα δάχτυλα που ξανακλείνουν ελικοειδώς στην παλάμη επαναλαμβάνουν την κίνηση της συγκομιδής. Σε κάθε νέα κίνηση του χορού της capoeira το διπλωμένο στα δύο σώμα, με τους γοφούς που ψάχνουν ένα νέο άξονα ισορροπίας, βρίσκει το αντίστοιχό του στην κίνηση για το κόψιμο του ζαχαροκάλαμου. Ο Dario Fo στο βιβλίο του «η Χαρούμενη Γνώση του Ηθοποιού» μιλά για πολλούς χορούς και τραγούδια ιταλικά που έχουν απευθείας για πηγή τους την φυσική εργασία.

Τι μας διδάσκουν αυτά τα παραδείγματα; Τουλάχιστον δύο πράγματα. Από τη μια, τη δύναμη και την ανθεκτικότητα της ουτοπίας. Ο Χόρχε Αμάντο, έχοντας δει μια έκθεση λαϊκής βραζιλιάνικης τέχνης, έγραψε: «Ό,τι αγγίζει ο λαός σε αυτή τη γη της Μπαϊα, το μετατρέπει σε ποίηση, ακόμα κι όταν εμμένει το δράμα. Μπορώ να πω ότι αυτή η έκθεση δείχνει κυρίως τη δημιουργική δύναμη ενός λαού που δεν αφήνεται να καταβληθεί ακόμα και στις πιο δύσκολες συνθήκες»[1].

Κατά τη γνώμη μου, ένα από τα πιο ενδεικτικά έργα της λαϊκής βραζιλιάνικης τέχνης συνίσταται σε μια άδεια λάμπα ηλεκτρισμού, η οποία με την προσθήκη φυτιλιού και καυσίμου μετατρέπεται σε λάμπα λαδιού. Από αυτή την αντιστροφή, όπου το βιομηχανικό αντικείμενο μετατρέπεται σε κατεργασμένο, παράγεται μια άλλη αντιστροφή: εκείνη της ωφελιμότητας στην τέχνη. Αυτές οι αντιστροφές μας δείχνουν τα αδιέξοδα ενός style όπως το Bauhaus: Το αξίωμα που ορίζει «*ένα* αντικείμενο, *μια* τελεολογία» έχει αποτύχει εξαιτίας της ικανότητάς μας να επαναπροσδιορίζουμε διαρκώς τον κόσμο που μας περιβάλλει. Ικανότητα

(*) Μετάφραση από τα γαλλικά: Ελένη Λαδοπούλου

[1] In Lina Bo Bardi *Tempos de grossura: o design no impasse*, São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi.

ενισχυμένη από την φτώχεια, όπως στην βραζιλιάνικη περίπτωση, αλλά που μπορούμε να την ξαναβρούμε επίσης και στην αισθητική της αγγλικής punk: η παραμάνα που μετατρέπεται σε σκουλαρίκι, η αλυσίδα και η καδένα που γίνονται κολιέ.

Μπορούμε να βρούμε γέφυρες που θα μας οδηγούσαν από προϊόντα και αντικείμενα σε χειρονομίες και κινήσεις του σώματος; Σίγουρα. Ο τεϋλορισμός και ο φορδισμός, σαν ακραίες μορφές του κοινωνικού καταμερισμού εργασίας, έχουν επίσης ως βασικό αξίωμα την άποψη:«*μια* κίνηση για *μια* τελεολογία». Από την άλλη μεριά όμως η ανά-πλαση των κινήσεων της εργασίας μέσα στην ζωντανή τέχνη δείχνει την ανικανότητα αυτών των δύο μεθόδων εργασίας να αποκλείσουν από το σώμα μας το φαντασιακό μας. «Σε *μια* κίνηση, *πολλές* τελεολογίες», διακηρύσσει ο χορευτής του φλαμένκο, της κλακέτας, ίσως κυρίως εκείνος της capoeira, ο οποίος μέσα από το μόχθο των εκφραστικών του κινήσεων δημιούργησε έναν χορό αλλά παράλληλα κι έναν τρόπο μάχης ικανό να πλήξει αμαχητί όποιον τον καταδυναστεύει. Το να δημιουργήσει από τις κινήσεις της εργασίας μια κίνηση χαράς και δημιουργίας δεν είναι το πιο ολοκληρωμένο σύμβολο της ικανότητας του ανθρώπου να αποδεσμεύεται, να μετουσιώνει και να μπορεί πάντα να επανεφευρίσκει έναν χώρο ελευθερίας;

Η άλλη υπόθεση που θα πρέπει να συμπεράνουμε από αυτή την ανθρώπινη ικανότητα να μετατρέπει τις κινήσεις του μόχθου σε ύφος της τέχνης είναι ότι το όριο ανάμεσα σε αυτούς τους δύο τομείς δεν είναι τόσο αδιαπέραστο όσο θα πίστευε κανείς.

> *Ποιους τύπους γνώσης θέλετε να αποκλείσετε όταν λέτε: «είναι μια επιστήμη»; Ποιο εύγλωττο, εμπειρικό ή γνωστικό θέμα, θέλετε να μειώσετε όταν λέτε: Εγώ που εκφέρω αυτόν τον λόγο, διατυπώνω έναν επιστημονικό διάλογο και είμαι ένας επιστήμονας»; Ποια πρωτοποριακή θεωρητικο-πολιτική θέλετε να εγκαταστήσετε για να την ξεχωρίσετε από όλες τις πολυπληθείς, ασυνεχείς και διαδιδόμενες μορφές γνώσης;*[2]

Αυτές οι γραμμές του Foucault όπου κριτικάρει μιαν επιστημονική προκατάληψη, δεν εφαρμόζονται και στην τέχνη; Δεν υπάρχει εξίσου μια αισθητική προκατάληψη συγκρίσιμη με εκείνη που αποδοκιμάζει ο Foucault;

Ποια είναι τα υπάρχοντα κριτήρια διαφοροποίησης ανάμεσα σε «δευτερεύουσες» μορφές και την «Μεγάλη Τέχνη»;

Το αντικείμενο, η κίνηση, ο λόγος της Τέχνης είναι αναγνωρίσιμα από εσωτερικά ή εξωτερικά στοιχεία (η αναγνώρισή της από κάποιο κοινό, η εκδήλωσή της σε κάποιους χώρους, η ταύτισή της με κάποιον αναμενόμενο ορίζοντα, με κάποιους «κανόνες» όχι ρητά καθορισμένους,….);

Πιστεύω ότι η Τέχνη έχει αναγνωριστεί σαν τέτοια σχεδόν αποκλειστικά εξαιτίας αυτών των κριτηρίων, γεγονός που σίγουρα δεν ακυρώνει καθόλου την ποιότητά της,

δημιουργώντας έτσι ένα αποθεματικό Τέχνης που ακόμα μια φορά μπορούμε να συγκρίνουμε με το αποθεματικό της Αλήθειας[3] όπως το περιγράφει ο Foucault:

> Η αλήθεια είναι αυτού του κόσμου: παράγεται χάρη σε πολλαπλές διεργασίες και παράγει τακτικά αποτελέσματα εξουσίας. Κάθε κοινωνία έχει τον δικό της κανόνα αλήθειας, την «γενική της πολιτική» αλήθειας: δηλαδή, τους τύπους διαλόγων που εκλαμβάνει και λειτουργεί ως πραγματικούς, τους μηχανισμούς και τις ενστάσεις που θα επέτρεπαν να διαχωρίσει κανείς τις αξιόπιστες διατυπώσεις από τις ψεύτικες, τον τρόπο με τον οποίο καθιερώνονται οι μεν και οι δε, τις τεχνικές και τις διαδικασίες που αξιοποιούνται για την απόκτηση της αλήθειας, την υπόσταση αυτών που έχουν για χρέος να πουν τι είναι αληθινό.[4]

Η Τέχνη, επιφορτισμένη κατά τον Χέγκελ να είναι η συγκεκριμένη και ορατή εκδήλωση της αόρατης και αφανέρωτης αλήθειας, λειτουργεί σύμφωνα με ένα παρόμοιο σχήμα. Σίγουρα υπάρχει ένα δίκτυο θεσμών, γνώσεων, πρακτικών επιφορτισμένων να παράγουν, να διατυπώνουν, να αναγνωρίζουν την Τέχνη. Η Τέχνη μετατρέπεται σε ένα πεδίο που προσδιορίζεται από αυτήν την ιδιαίτερη αρχιτεκτονική και σε μεγάλο βαθμό από τον αποκλεισμό άλλων μορφών αλλά και διαφορετικών κοινών.

Στη Γαλλία, παρόλες τις ίσως κακοπροσανατολισμένες προσπάθειες του Υπουργείου του Πολιτισμού, μόνο 4% του πληθυσμού πηγαίνει στο θέατρο (κάθε είδος εκδήλωσης όλων των ζωντανών τεχνών) πάνω από 5 φορές το χρόνο. Το αρνητικό κοινό, αυτοί που δεν πηγαίνουν στο θέατρο, κατά τη διάρκεια μιας μελέτης που πραγματοποιήθηκε για να γίνουν γνωστές οι αιτίες της απώλειας του ενδιαφέροντός τους, απαντά με μιαν απέραντη διαύγεια-αντικειμενικότητα. Η πλειονότητα των ερωτηθέντων λέει ξεκάθαρα ότι τα έργα δεν τους αφορούν και ότι τα θέατρα είναι χώροι που δεν έγιναν για εκείνους. Επομένως πώς να μιλήσει κανείς για παγκοσμιοποιημένη Τέχνη, αν ιδιαίτερα σε μια χώρα που θεωρείται ο πρωταθλητής του πολιτισμού, η σχέση με την τέχνη, ενώ ιεροποιείται, είναι σχεδόν ανύπαρκτη.

Ωστόσο, οι ανθρωπολογικές έρευνες, η παιδαγωγική του Paulo Freire, η φιλοσοφία του Jurgen Habermass στοχεύουν όλες προς μιαν άλλη κατεύθυνση που μου φαίνεται πιο αποδοτική. Όντας άκρως λακωνικοί μπορούμε να πούμε ότι γι αυτές τις τάσεις σκεπτικισμού αυτό που υπάρχει δεν είναι μια ιεράρχηση αξιών, προτεινόμενων δυνάμεων, γνώσεων ή καλλιτεχνικών πρακτικών. Αυτό που υπάρχει είναι οι παράλληλες, διαφορετικές κουλτούρες μη εντάξιμες λόγω των ιδιαιτεροτήτων τους και κυρίως συμπληρωματικές αν επιθυμούμε να διαμορφώσουμε πιο ευρείες προοπτικές, σε ό,τι αφορά την ανθρώπινη κοινότητα.

---

2 Michel Foucault: *Γενεαλογία και Εξουσία*, Μάθημα στο Collège de France, 7 Ιανουαρίου 1976

[3] Ισως είναι σημαντικό να ξεκαθαρίσουμε ότι αυτό που ενδιαφέρει τον Foucault δεν είναι προφανώς μια ενυπάρχουσα αλήθεια μέσα μας. Αυτό που ο Foucault ονομάζει Αλήθεια είναι οι διατυπώσεις που θεωρούνται ως γνήσιες, το να ξέρουμε αν οι Αλήθειες είναι γνήσιες είναι ένα δεδομένο χωρίς καμιά σημασία στην έρευνά του

[4] Michel Foucault, *Αλήθεια και Εξουσία, in* L'Arc, No 70, Paris

Ποιος θα ήταν λοιπόν ο ρόλος του καλλιτέχνη σε αυτές τις συνθήκες; Αυτός πρέπει να τον επινοήσει. Πιθανόν ο ρόλος εκείνος του καλλιτέχνη που νιώθει συμβιβασμένος με το σύνολο της κοινωνίας θα είναι: να αποδεχθεί την ύπαρξη αυτού του μηχανισμού της Τέχνης που δεν έχει μελετηθεί ακόμη αρκετά, να του κάνει κριτική, να τον αποκαλύψει, να ωθήσει αυτές τις εσωτερικές αντιφάσεις ως τα άκρα, ίσως να προσπαθήσει να ανακαλύψει άλλες.

Αλλά επίσης να δημιουργήσει τους χώρους όπου συντελείται και εμφανίζεται η ανταλλαγή των ιδεών, να ευνοήσει την διενεκτική μάθηση μέσω της αντιπαράθεσης με τον άλλον και την άποψή του, όπως επίσης να δείξει την δική του οπτική αποδεχόμενος την ουσιαστική και αξεπέραστη μεροληψία του και να μην χρησιμοποιήσει την Τέχνη ως εγγυητή μιας αφηρημένης καθολικότητας ή μιας αλήθειας την οποία μόνον αυτός θα μπορούσε να προσεγγίσει.

Θα πρέπει να βγάλει το συμπέρασμα ότι αν η τέχνη ενυπάρχει, ακόμα και με την αρχέγονη μορφή ενός σπόρου μέσα στους πιο απάνθρωπους μόχθους, όπως και μέσα στη σκλαβιά, τότε η τέχνη είναι στην πράξη παρούσα σε *όλες* τις ανθρώπινες δραστηριότητες. Άρα ο καλλιτέχνης θα πρέπει να παραιτηθεί από το μονοπώλιο του ειδήμονα όσον αφορά την Τέχνη.

Ο *Julian Boal* κατάγεται από τη Βραζιλία. Την πρώτη του εμπειρία στη διδασκαλία του «Θεάτρου των Καταπιεσμένων» την είχε δουλεύοντας ως βοηθός του πατέρα του Augusto Boal που είναι ο εμπνευστής της μεθόδου. Σύντομα άρχισε τη δική του προσωπική παρουσία στον διεθνή χώρο διδάσκοντας σε πολλά σεμινάρια σε όλο τον κόσμο. Ανάμεσα στα άλλα έχει διδάξει στο International School Teachers Association στη Γενέυη, στη θεατρική ομάδα Domino στο Halle της Γερμανίας, στο 23ο Διεθνές Φεστιβάλ Ποίησης, στο Μόσταρ της Βοσνίας. Έχει δουλέψει με πρόσφυγες από το Μαλί στη Γαλλία, έχει μεταφράσει στα γαλλικά το Rainbow of Desire του Augusto Boal, έχει σκηνοθετήσει την ταινία για το World Social Forum, Porto Alegre, Brazil (2002) και το ντοκιμαντέρ για τους «Jana Sankriti, Calcutta» της Ινδίας, έχει γράψει το βιβλίο "Εικόνες λαϊκού θεάτρου στη Βραζιλία" κ.ά.