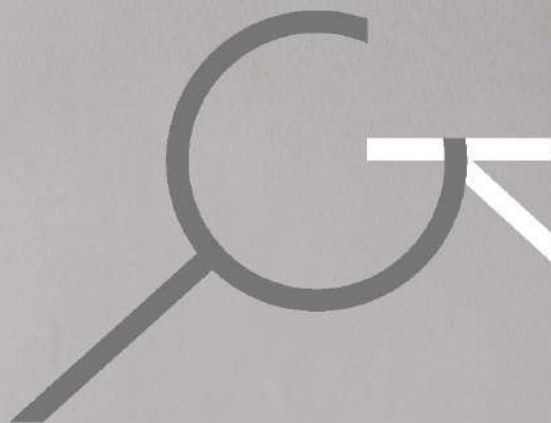


ΤΕΥΧΟΣ ΔΕΚΑΤΟ
2021/2



ΕΙΔΙΚΟ ΤΕΥΧΟΣ
**ΜΑΡΕΙΣΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ
ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΛΟΥΙΖΑ ΑΥΓΗΤΑ
ANDREW HEMINGWAY
ΝΙΚΟΣ ΠΕΓΙΟΥΔΗΣ
ANNA-MARIA KANTA
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΕΙΣΑΓΩΓΗ
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

P

I

M

H

ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ



Τιμή €9



ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

ΚΡΙΣΗ

Εξαμηνιαία Επιστημονική Επιθεώρηση

Συντακτική επιτροπή: Ελένη Βλάχου, Χριστίνα Δημακοπούλου, Θοδωρής Δημητράκος, Γιάννης Κοζάτσας, Αγγελική Πούλου, Μαρία Χολέβα.

Επιστημονικοί Συνεργάτες: Δημήτρης Αναστασίου, Άρις Αραγεώργης (1961-2018), Γιώργος Βελεγράκης, Θανάσης Γκιούρας, Reinhard Jung, Δημήτρης Καλτσώνης, Έλενα Μαμουλάκη, Γιώργος Μανιάτης, Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Σταύρος Μαυρουδέας, Παντελής Μπάγκος, Αριστείδης Μπαλτάς, Ευγενία Μυλωνάκη, Νίκος Παπαδάτος, Ντορίνα Παπαναστασίου, Κώστας Πασσάς, Γιώργος Πλειός, Σπύρος Σακελλαρόπουλος, Σωτήρης Σκανδάλης, Σταύρος Σταυρίδης, Κώστας Στεργιόπουλος, Simona Todaro, Τέλης Τύμπας, Γιώργος Φαράκλας, Γιώργος Φουρτούνης, Νίκος Φωλίνας, Αλέξανδρος Χρύσης, Στάθης Ψύλλος.

Επικοινωνία: www.e-krisi.gr

Υπεύθυνος επικοινωνίας: Γεράσιμος Χολέβας

Σχεδιασμός κειμένου: Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος

Σελιδοποίηση: Νεκτάριος Στεργιόπουλος

Παραγωγή: Μοτίβο Α.Ε.

Σχεδίαση ιστοσελίδας: Γιάννης Σακελλαρίου, Αποστόλης Κυριάκος

Τιμή τεύχους: 9 ευρώ

Ετήσια συνδρομή (ιδιώτες): 15 ευρώ

Ετήσια συνδρομή (ιδρύματα): 20 ευρώ

Κεντρική διάθεση: Εκδόσεις Τόπος

Πλαπούτα 2 & Καλλιδρομίου, 114 73 Αθήνα, τηλ. 2108222835, info@motibo.com

Τεύχος 10 – 2021/2

Εικόνα εξωφύλλου: Μάνος Τσιχλής

Ξημερώματα στο νταμάρι (Dawn at the quarry), μάρμαρο, ορείχαλκος, 30x11x15cm, 2019.

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση μέρους ή όλου του έργου, καθώς και η αναπαραγωγή ή μετάδοσή του με οποιοδήποτε οπτικοακουστικό, γραπτό ή άλλο μέσο χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη ή του συγγραφέα.

ISSN 2585-2124

Περιεχόμενα

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	3
Εισαγωγικό Σημείωμα: Μαρξιστικές προσεγγίσεις στην ιστορία της τέχνης	
ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ	15
<i>Ιστορία της τέχνης και πάλη των τάξεων: Μια ανάγνωση</i>	
ΛΟΥΙΖΑ ΑΥΓΗΤΑ	39
Θεωρίες για τη ριζοσπαστικότητα της σύγχρονης τέχνης, ή, τι συμβαίνει όταν η ιστορία της τέχνης ξεχνά τον Μαρξισμό	
ANDREW HEMINGWAY	61
Class Consciousness and the Crowd in American Realist and Socialist Art, c. 1905-40	
ΝΙΚΟΣ ΠΕΓΓΙΟΥΔΗΣ	93
Ο καλλιτέχνης ως παραγωγός: Για μια νέα προσέγγιση της καλλιτεχνικής ριζοσπαστικότητας	
ANNA-MARIA KANTA	119
Proletarian Drawing: West German Pedagogy's Communicative Turn in the 1970s	
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ	151
Βιβλιοκρισία: Μιχαήλ Λίφσιτς, <i>Η φιλοσοφία της τέχνης του Καρλ Μαρξ</i> . Αθήνα: Τόπος, 2018	

ΝΙΚΟΣ ΠΕΓΙΟΥΔΗΣ*

Ο καλλιτέχνης ως παραγωγός: Για μια νέα προσέγγιση της καλλιτεχνικής ριζοσπαστικότητας

Περίληψη

Πώς να προσεγγίσει κανείς την αλληλεπίδραση του πολιτικού και του καλλιτεχνικού ριζοσπαστισμού παρακάμπτοντας τους περιορισμούς της συχνά στείρας αναγωγής στη σχέση της κομματικής και ιδεολογικής ταυτότητας με την καλλιτεχνική πρακτική; Το παρόν κείμενο επιχειρεί να απαντήσει στο ερώτημα αυτό μεταθέτοντας την προσοχή στο ζήτημα της θέσης του καλλιτέχνη ως παραγωγού, όπως αυτή καθορίζεται από τους θεσμούς καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, αλλά και από τις πολιτικές του επαγγέλματος. Εστιάζοντας στο παράδειγμα μιας κομμουνιστικής ομάδας καλλιτεχνών των τελευταίων χρόνων της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, της *Ένωσης Επαναστατών Καλλιτεχνών Γερμανίας* (*Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands* ή ASSO) προτείνεται μια νέα μεθοδολογική προσέγγιση της καλλιτεχνικής ριζοσπαστικότητας του Μεσοπολέμου υπό το πρίσμα ενός προγενέστερου φαινομένου: της κίνησης για τη μεταρρύθμιση των εφαρμοσμένων τεχνών. Μέσα από τη σχέση αυτή αναδεικνύεται η σημασία άλλων ουσιαστικών – αν και περιφερειακών μέχρι τώρα στην ιστοριογραφία της τέχνης – ζητημάτων, όπως η κρίση της διανοητικής εργασίας και το ζήτημα του καλλιτεχνικού προλεταριάτου. Η μεταμόρφωση των μελών της ASSO σε επαναστάτες καλλιτέχνες, όπως προτείνεται, αποτελούσε μια εξέγερση ενάντια στη λογική μιας εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης, προορισμένης να συγκρατήσει τους τεχνίτες προλεταριακής καταγωγής (όπως ήταν η πλειοψηφία των μελών της ASSO) στη βιοτεχνική παραγωγή. Παράλληλα, όμως, η νέα αυτή «επαναστατική» τέχνη αναπαρήγαγε την ιεραρχική δομή της μεταρρύθμισης των εφαρμοσμένων τεχνών.

* Ο Νίκος Πεγιούδης είναι Δρ. Ιστορίας της Τέχνης (University College London). Διδάσκει Ιστορία της Τέχνης στο Deree – The American College of Greece.

Abstract

Author: Nikos Pegioudis*. Title: The Artist as Producer: Towards a New Approach of Artistic Radicalism.

How to approach the interaction of political and artistic radicalism circumventing the limitations of the often sterile reduction to the relationship between party and ideological identity with artistic practice? This paper attempts to answer this question by shifting attention to the issue of the artist's position as a producer, a position determined by the institutions of art education and the politics of the profession. Focusing on the case of a communist group of artists during the last years of the Weimar Republic, *the Association of Revolutionary Artists of Germany (Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands* or ASSO), it proposes a new methodological approach to the artistic radicalism of the interwar period in the light of an earlier phenomenon: the early 20th century applied arts reform movement. Through this relationship, the importance of other essential – though hitherto peripheral in art historiography – issues such as the crisis of intellectual labour (*geistige Arbeit*) and the question of the art proletariat is highlighted. The transformation of ASSO members into revolutionary artists, it is suggested, was a revolt against the logic of an educational reform intended to keep artisans of proletarian origin (as the majority of ASSO members were) in craft production. At the same time, however, this new 'revolutionary' art reproduced the hierarchical structure of the applied arts reform.

* Nikos Pegioudis holds a PhD in Art History (University College London). He teaches Art History at the Deree – The American College of Greece.

Αφορμή αυτού του κειμένου υπήρξε ένα απλό ερώτημα: Πώς μπορεί να μιλήσει κανείς για μια καλλιτεχνική ομάδα οργανικά συνδεδεμένη με το Κομμουνιστικό Κόμμα Γερμανίας, η οποία αριθμούσε περίπου οχτακόσια μέλη σε εθνικό επίπεδο; Η παραδοσιακή μαρξιστική ανάλυση θα εστίαζε σε ζητήματα ιδεολογίας και της σχέσης της ιδεολογίας με τη μορφή των έργων των καλλιτεχνών-μελών της ομάδας. Εναλλακτικά, και δεδομένου ότι η εν λόγω ομάδα, η Ένωση Επαναστατών Καλλιτεχνών της Γερμανίας (*Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands*: στο εξής ARBKD ή ASSO), έδρασε κατά τα τελευταία χρόνια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, περίοδο δηλαδή που προσφέρεται για ιδιαίτερα γόνιμη ανάλυση της περιρρέουσας κοινωνικής, πολιτικής και οικονομικής κατάστασης, η δράση και το έργο της ομάδας θα αναλυόταν ίσως υπό το πρίσμα του γνωστού σχήματος της βάσης και του εποικοδομήματος. Πόσο ασφαλή συμπεράσματα μπορούν να εξαχθούν, όμως, στη βάση ενός τόσο ρευστού παράγοντα όσο η πολιτική ταυτότητα, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για μια ομάδα με την ευρεία βάση της ASSO; Τα ισχνά βιογραφικά στοιχεία των μελών της ομάδας δυσχέριζαν ακόμη περισσότερο μια σχετική συζήτηση. Χρειαζόταν, επομένως, να αναζητηθεί αλλού το συνεκτικό στοιχείο της ομάδας και αυτό εντοπίστηκε σε δύο αλληλένδετα στοιχεία: την προλεταριακή καταγωγή των καλλιτεχνών της και τη φοίτησή τους σε τεχνικές και επαγγελματικές ή σχολές εφαρμοσμένων τεχνών.

Αυτό το στοιχείο του κοινού εκπαιδευτικού υποβάθρου των μελών της ASSO οδήγησε την έρευνά μας σε μια εξέταση της οργάνωσης των τεχνικών σχολών και των σχολών εφαρμοσμένων τεχνών, και συγκεκριμένα στις πολιτικές που καθόρισαν τη μεταρρύθμιση των θεσμών αυτών κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Έχω συζητήσει αλλού αναλυτικότερα τον πολιτικό χαρακτήρα και τις επιπτώσεις αυτής της μεταρρύθμισης από την άποψη του καταμερισμού της καλλιτεχνικής εργασίας.¹ Αρκεί εδώ να αναφερθεί συνοπτικά ότι η μεταρρύθμιση αυτή συνδεόταν άμεσα με δύο πολύ σημαντικά ζητήματα, την κρίση της διανοητικής εργασίας (*geistige Arbeit*) και το ζήτημα του καλλιτεχνικού προλεταριάτου ή προλεταριάτου της τέχνης (*Künstler- ή Kunstproletariat*). Στην εποχή των ομοσπονδιών και των σωματείων κάθε είδους, μέσω των οποίων οι διάφορες επαγγελματικές συντεχνίες διεκδικούσαν το κοινωνικό τους στάτους, συνήθως στη βάση μιας συγκεκριμένης δεξιότητας, οι μεταρρυθμιστές των εφαρμοσμένων τεχνών και συγκεκριμένα οι καλλιτέχνες-σχεδιαστές ακαδημαϊκής παιδείας που πρωταγωνίστησαν σε αυτήν, επιδίωκαν τον διαχωρισμό τους τόσο από τις μάζες και τις διάφορες οργανώσεις τους όσο και από τον περιορισμό σε μία μόνο δεξιότητα. Αντί της υπεράσπισης μιας δεξιότητας μέσω ενός επαγγελματικού σωματίου, συνέτασσαν μεταρρυθμιστικά προγράμματα που στόχευαν στην αναδιανομή των δεξιοτήτων, διατηρώντας για τους ίδιους τον ρόλο του καθολικού ή ολικού καλλιτέχνη (*Gesamtkünstler*), δηλαδή του καλλιτέχνη ως ζωγράφου, σχεδιαστή, αρχιτέκτονα, παιδαγωγού κ.ο.κ. Με αυτόν τον τρόπο, επιχειρούσαν να παρακάμψουν τις οργανώσεις των «μηχανικών μιμητών» (των

¹ Βλ. Νίκος Πεγιούδης, «Η κρίση της διανοητικής εργασίας και το γερμανικό κίνημα εφαρμοσμένων τεχνών στις αρχές του 20ού αιώνα», *Ιστορία της Τέχνης* 6 (2017): 33-55. Νίκος Πεγιούδης, «Ο σχεδιαστής ως Gesamtkünstler: κρίση και μεταμορφώσεις της καλλιτεχνικής εργασίας στο γερμανικό κίνημα εφαρμοσμένων τεχνών των αρχών του 20ού αιώνα», στο *Ιστορία της Τέχνης: Ζητήματα Ιστορίας, Μεθοδολογίας, Ιστοριογραφίας. Πρακτικά Ε' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης*, επιμ. Αρετή Αδαμοπούλου, Λία Γυιόκα & Κωνσταντίνος Ι. Στεφανής (Αθήνα: Gutenberg, 2019), 103-119.

χειροτεχνών) και να διατηρήσουν παράλληλα το προφίλ του κοινωνικά υπεύθυνου καλλιτέχνη, οι δημιουργίες του οποίου έχουν παιδαγωγική και χρηστική για τον σύγχρονο καταναλωτή αξία.

Τα μέλη της ASSO ανήκαν σε αυτό που ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα χαρακτηρίζονταν ως *Künstlerproletariat*, δηλαδή προλετάριοι ή χειροτέχνες με καλλιτεχνικές επιδιώξεις, επομένως ακριβώς στην κατηγορία των νέων σπουδαστών που οι ριζοσπάστες μεταρρυθμιστές ήθελαν να «προφυλάξουν» από την «απάτη» της τέχνης, ή, με άλλα λόγια, από τον αποπροσανατολισμό της καλλιτεχνικής καριέρας που υποσχόταν η φοίτηση σε μια σχολή καλών τεχνών. Η επιτυχία της μεταρρύθμισης των τεχνικών σχολών και των σχολών εφαρμοσμένων τεχνών βασιζόταν ακριβώς σε αυτήν την αλλαγή προσανατολισμού για τις μάζες των προλετάρων και των χαμηλών μεσαίων στρωμάτων, δηλαδή από τις «ελεύθερες» τέχνες των σχολών καλών τεχνών, στις «ωφέλιμες» τέχνες και την παραγωγή των σχολών εφαρμοσμένων τεχνών.

Στη βάση των παραπάνω ερωτημάτων προτείνεται μια νέα μεθοδολογία με επίκεντρό της το ζήτημα της καλλιτεχνικής εργασίας και τη θέση των καλλιτεχνών ως παραγωγών, όπως αυτή καθορίζεται τόσο από τους θεσμούς καλλιτεχνικής εκπαίδευσης όσο και από το ευρύτερο πεδίο της τέχνης (την αγορά, τη σχέση με τους υπόλοιπους θεσμούς της τέχνης). Από αυτήν την αφετηρία, θα επιχειρήσουμε να φωτίσουμε από διαφορετική σκοπιά το ζήτημα της σχέσης της καλλιτεχνικής με την πολιτική ριζοσπαστικότητα ή αλλιώς τις συγκλίσεις και τις αποκλίσεις της καλλιτεχνικής με την πολιτική πρωτοπορία.

Η ίδρυση της ASSO

Η ASSO, ενεργή ανάμεσα στο 1928 και το 1933, ήταν μια ομάδα ζωγράφων, εικονογράφων και σχεδιαστών, η οποία υπαγόταν στο Κομμουνιστικό Κόμμα Γερμανίας, εντελώς άγνωστη σήμερα εκτός ενός περιορισμένου κύκλου ειδικών στη γερμανική ριζοσπαστική τέχνη και κουλτούρα του Μεσοπολέμου. Το έναυσμα για την ίδρυση της ομάδας δόθηκε από ένα γράμμα της κομμουνίστριας αξιωματούχου Rosi Wolfstein² στον καλλιτέχνη και συνδικαλιστή Franz Edwin Gehrig-Targis, με το οποίο του ζητούσε να θέσει υπό συζήτηση στη θεματική ατζέντα της στο εξής RVbK) το ζήτημα της καταστροφής των τοιχογραφιών

² Ήρω στο 1927 η Rosi Wolfstein ανήκε στην κομματική αντιπολίτευση ως μέλος της Φράξιας Μπράντλερ, η οποία τελικά αποσχίστηκε το 1929 με την ίδρυση της *Kommunistische Partei-Opposition* (KPD-Opposition, *Κομμουνιστική Αντιπολίτευση*). Για την ιστορία της τελευταίας, βλ. Theodor Bergmann, *‘Gegen den Strom’: Die Geschichte der KPD (Opposition)* (Hamburg: VSA, 2001). Η Wolfstein εργάστηκε επίσης ως σύμβουλος επιμέλειας για τον εκδοτικό οίκο του Wieland Herzfelde *Malik-Verlag*. Όπως έχει δείξει ο Michael Krejsa, ο Wieland Herzfelde με τον αδερφό του John Heartfield βρίσκονταν επίσης κοντά στη Φράξια Μπράντλερ, βλ. Michael Krejsa, «Wo ist John Heartfield?», στο *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990: Aufsätze-Berichte-Materialien*, επιμ. Günter Feist, Eckhart Gillen & Beatrice Vierneisel (Κολωνία: Du Mont, 1996), 110-126. Στους συμπαθούντες της KPD-Opposition ανήκε και ο εικαστικός καλλιτέχνης Heinrich Vogeler, ο οποίος το 1929 διαγράφηκε γι’ αυτόν τον λόγο τόσο από το KPD όσο και από την *Rote Hilfe* (Ερυθρά Βοήθεια), βλ. David Erlay, *Vogeler: Ein Maler und seine Zeit* (Fischerhude: Atelier im Bauernhaus, 1981), 246-249, 244. Οι επαφές αυτές δηλώνουν ότι η προετοιμασία για την ίδρυση της ASSO φαίνεται να έγινε από διαφωνούντα, μη-ορθόδοξα μέλη του Κόμματος.



Εικ. 1. Αγνώστου, Άποψη από την πρώτη έκθεση της ASSO (Κεφάλαιο και Εργασία στις εικαστικές τέχνες), EuropaHaus, Βερολίνο, Μάιος 1929. Πηγή: *Rote Stern* 6 (11), Μάιος 1929. Αριστερά: το μπρούντζινο άγαλμα του Heinz Tichauer *Εργάτης ορυχείου του Ruhr*. Στο βάθος, κάτω από το σύνθημα «Η τέχνη ως γίνεи όπλο στα χέρια του προλεταριάτου», εικονίζονται τέσσερις πίνακες του Werner Scholz.

του Heinrich Vogeler στο Barkenhoff από τις κρατικές αρχές.³ Φαίνεται ότι ο Gehrig-Targis είδε αυτό το γράμμα ως μια εξαιρετική και πιθανώς πολυαναμενόμενη ευκαιρία προώθησης των δικών του καλλιτεχνικών επιδιώξεων. Κι αυτό γιατί η αποστολή που ανατέθηκε στον μη αναγνωρισμένο καλλιτέχνη απαιτούσε στενότερη επαφή τόσο με άγνωστους καλλιτέχνες που αγωνίζονταν να καθιερωθούν στον χώρο της τέχνης – όπως την πλειοψηφία των μελών της RVbK – όσο και με επιφανείς καλλιτέχνες, όπως τον Vogeler. Αυτή τελικά η επαφή αποτέλεσε τη βάση για την ίδρυση πρώτα μιας κομμουνιστικής φράξιας στην RVbK (*Kommunistische Fraktion im Reichsverband bildender Künstler Deutschlands*) το καλοκαίρι του 1927 και, μερικούς μήνες αργότερα, της ASSO (εικ. 1).

³ Γράμμα της Rosi Wolfstein στον F. E. Gehrig-Targis (Ιανουάριος 1927), *Akademie der Künste, -Berlin, Franz Edwin Gehrig-Targis-Archiv* 10/28. Ο Gehrig-Targis απάντησε στην Wolfstein ότι «για άλλη μία φορά αυτή η υπόθεση [του Vogeler] έχει αναδείξει την πολύ μεγάλη σημασία της δημιουργίας μιας φράξιας εντός της RWVBKD [δηλαδή της RVbK]», προσθέτοντας ότι αυτή η φράξια κομμουνιστικών καλλιτεχνών θα συνιστούσε ένα σημαντικό φόρουμ για τη συζήτηση «γεγονότων της πολιτικής επικαιρότητας, δυνατοτήτων έκθεσης, κ.ο.κ.», βλ. γράμμα του Gehrig-Targis στην Rosi Wolfstein (13 Φεβρουαρίου 1927), *AdK-Berlin, Gehrig-Targis-Archiv* 10/29 (δική μου έμφαση). Ο Heinrich Vogeler είχε μετατρέψει μέρος της φάρμας του (Barkenhoff) στην καλλιτεχνική αποικία του Worpsswede σε σπίτι και σχολείο για παιδιά κομμουνιστών πολιτικών κρατουμένων (στο πλαίσιο ενός προγράμματος της *Rote Hilfe*). Διακόσμησε αυτόν τον χώρο με μια σειρά τοιχογραφιών, οι οποίες καταστράφηκαν από τις αρχές ως προπαγανδιστικές και γι' αυτό επικίνδυνες για τα παιδιά, βλ. Diethart Kerbs, επιμ., *Gegen Kind und Kunst: Eine Dokumentation aus dem Jahr 1927, mit Kinderzeichnungen und Fotos der zerstörten Barkenhoff-Fresken von Heinrich Vogeler* (Fernwald: Anabas, 1974).

Από την εξέταση των λιγοστών βιογραφικών στοιχείων των μελών της οργάνωσης, αλλά και εκείνων των επιφανέστερων ριζοσπαστών καλλιτεχνών της περιόδου (όπως ο John Heartfield και ο George Grosz), προκύπτει ότι οι περισσότεροι είχαν αποφοιτήσει είτε από Σχολές Εφαρμοσμένων Τεχνών είτε είχαν τουλάχιστον επηρεαστεί από τις ιδέες της σχετικής μεταρρυθμιστικής κίνησης. Επομένως, μπορούμε να ξεχωρίσουμε τουλάχιστον ένα κοινό στοιχείο, το οποίο συνδέει τα μέλη της οργάνωσης: την (καλλι)τεχνική εκπαίδευσή τους.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι το μέσο μέλος της ASSO βρισκόταν στο περιθώριο της αστικής τέχνης και των θεσμών της. Ο John Willett έχει ορθά επισημάνει την εργατική καταγωγή των μελών της ASSO.⁴ Μια προσεκτικότερη ματιά στα βιογραφικά στοιχεία των πιο ενεργών μελών του παραρτήματος της ομάδας στο Βερολίνο, επιβεβαιώνει τη θέση μας. Ο Alfred Beier-Red (1902-2001) εκπαιδεύτηκε και εργάστηκε αρχικά ως τυπογράφος (από το 1917 μέχρι το 1923), ενώ παρακολούθησε στη συνέχεια τα νυχτερινά μαθήματα της Βιοτεχνικής Σχολής του Βερολίνου στο Φρίντριχσχαϊν (*Handwerker und Kunstgewerbeschule-Friedrichshain*) όπου σπούδασε γραφικές τέχνες από το 1927 έως το 1930 ολοκληρώνοντας επομένως την καλλιτεχνική του εκπαίδευση μετά την ίδρυση της ASSO.⁵ Ο Peter Paul Eickmeier (1890-1962), βοηθός μηχανικού και ηλεκτρολόγος, παρακολούθησε επίσης νυχτερινά καλλιτεχνικά μαθήματα στην *Handwerkerschule* του Βερολίνου από το 1918 και για μια αδιευκρίνιστη περίοδο.⁶ Ο Max Keilson (1900-1953),

⁴ John Willett, *The New Sobriety 1917-1933: Art and Politics in the Weimar Period* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1978), 187. Στην κριτική του της πρώτης έκθεσης της ASSO στο Europahaus του Βερολίνου (Μάιος 1929), ο Adolf Behne υπογράμμισε επίσης την προλεταριακή καταγωγή των μελών της ομάδας, βλ. Adolf Behne, «Revolutionäre Kunst: Ausstellung im Europahaus», *Die Welt am Abend* (1929), ανατύπωση στο *Revolution und Realismus: Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917-1933*, κατ. έκθ., επιμ. Christine Hoffmeister (Berlin: Staatliche Museen, 1978), 26.

⁵ Τα βιογραφικά στοιχεία προέρχονται από το Κεντρικό Αρχείο των Κρατικών Μουσείων του Βερολίνου, SMB-PK, ZA-903747/B30, Künstlerdokumentation-Alfred Beier-Red· βλ. επίσης Alfred Beier-Red, *Ins Schwarze getroffen: Politische Karikaturen* (Βερολίνο: Eulenspiegel, 1970). Η *Handwerkerschule* του Βερολίνου ιδρύθηκε το 1892 και μετονομάστηκε το 1932 σε *Ανωτάτη Επαγγελματική Σχολή Γραφικών Τεχνών Βερολίνου* (Höhere Graphische Fachschule Berlin). Όπως πιστοποιεί μια διοικητική αναφορά του 1905, κατά κανόνα, στόχος των ειδικών μαθημάτων των νυχτερινών σχολών δεν ήταν η ανατροφή νεαρών καλλιτεχνών: «Τα μαθήματα των νυχτερινών σχολών δεν μπορούν να επιδιώκουν τον στόχο της εκπαίδευσης των μαθητών στο ελεύθερο σχέδιο. Θα ήταν πράγματι λάθος να ενσταλαχτεί αυτή η ιδέα στο μυαλό του σπουδαστή. Παρ' όλα αυτά [τα μαθήματα] είναι ομολογουμένως σε θέση να μεταδώσουν στα πιο τεχνικά επαγγέλματα έναν βαθμό τεχνικής γνώσης και δεξιότητας στο σχέδιο που θα ωφελήσουν τα μέγιστα τους σπουδαστές στην άσκηση του επαγγέλματός τους. Γιατί τα πιο καλλιτεχνικής φύσης επαγγέλματα μπορούν τουλάχιστον να συμβάλουν σε μια κάποια εκπαίδευση του γούστου, η οποία θα σώσει τον μελλοντικό ελαιοχρωματιστή, σοβατζί, χρυσοχόο, λιθογράφο, σμιλευτή απ' το να υποκύψει στην ανουσιότητα, την επιφανειακή μόδα και την κατώτατης στάθμης βιβλιογραφία για τις τέχνες και τις χειροτεχνίες που τις εξυπηρετούν και οι οποίες με τόσο ζήλο εξαπλώνονται στη Γερμανία σήμερα», βλ. *I. Verwaltungsbericht des königlich preussischen Landesgewerbeamts 1905* (Βερολίνο: Carl Heymann, 1905), 112. Το κείμενο εκφράζει την τυπική προσέγγιση των μεταρρυθμιστών της τέχνης και της χειροτεχνίας αναφορικά με την εκπαίδευση του καλλιτεχνικού προλεταριάτου.

⁶ SMB-PK, ZA-903747/B107, Künstlerdokumentation-Peter Paul Eickmeier.

με εκπαίδευση διακοσμητικού ζωγράφου, σπούδασε γραφικές τέχνες στην υψηλότερου κύρους *Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών του Βερολίνου (Kunstgewerbeschule)* από το 1920 μέχρι το 1924. Στο τέλος του 1926 ανέλαβε τη διεύθυνση του Ατελιέ Γραφικών Τεχνών του KPD, το οποίο στεγαζόταν στα κεντρικά γραφεία του Κόμματος, το ξακουστό Karl-Liebknecht-Haus.⁷ Ο Sándor Ék (1902-1975, Ούγγρος καλλιτέχνης που εργαζόταν στη Γερμανία με το ψευδώνυμο Alex Keil), δούλεψε από ηλικία δεκατριών χρόνων σε εργαστήριο μηχανικού και άρχισε να σπουδάζει τέχνες στη Βουδαπέστη, στη διάρκεια της βραχύβιας Ουγγρικής Σοβιετικής Δημοκρατίας το 1919. Ο Alois Erbach (1888-1972, ψευδώνυμο Aleus), με εκπαίδευση μηχανικού, γράφτηκε στη Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών του Μονάχου το 1908, όπου γνώρισε τον John Heartfield.

Οι Βιοτεχνικές Σχολές και οι Σχολές Εφαρμοσμένων Τεχνών συνιστούσαν μια πιο πραγματιστική επιλογή για όσους προέρχονταν από την εργατική ή την κατώτερη μεσαία τάξη. Υπόσχονταν ένα υλικό πιο βέβαιο μέλλον, η εισαγωγή σε αυτές ήταν ευκολότερη απ' ό,τι στις μεγαλύτερου κύρους Ακαδημίες και Σχολές Καλών Τεχνών, το κόστος των σπουδών πιο προσιτό στους εργάτες και η φοίτηση πιο εφικτή, καθώς τους δινόταν η δυνατότητα να παρακολουθούν τα νυχτερινά ή τα κυριακάτικα μαθήματα που προσφέρονταν. Επιπλέον, από τη φύση τους, ορισμένα τεχνικά επαγγέλματα, ιδίως η διακοσμητική ζωγραφική, πρόσφεραν στους σπουδαστές καλύτερες πιθανότητες να εισέλθουν στον αστικό κόσμο των «ελεύθερων» τεχνών, εξασφαλίζοντας ενδεχομένως μεγαλύτερη υλική ανεξαρτησία.

Εάν αυτά ήταν τα ιδρύματα όπου εκπαιδεύτηκε το μέσο μέλος της ASSO, μπορεί να υποστηριχθεί ότι και αυτοί οι καλλιτέχνες επιχείρησαν μια υπέρβαση, μια αλλαγή επαγγέλματος, η οποία συνεπαγόταν και μια μεταβολή κοινωνικού στάτους. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι δεν συμμορφώθηκαν με την κατεύθυνση που υπαγόρευσαν οι μεταρρυθμιστές των εφαρμοσμένων τεχνών: Θέλησαν να εγκαταλείψουν τη χειροτεχνία για την τέχνη. Όπως θα δούμε, αυτή η αλλαγή προσανατολισμού συνεπαγόταν έναν αγώνα για την προσωπική τους αναγνώριση ως καλλιτεχνών, αγώνα που τους έστρεψε εναντίον όχι μόνο των επιφανών αστών καλλιτεχνών του καιρού τους, αλλά και των δικών τους «συντρόφων», των επιφανών «επαναστατών» εικαστικών καλλιτεχνών. Επομένως, το παράδειγμα της ASSO είναι ιδιαίτερα χρήσιμο για την εξέταση των διαφορετικών πτυχών των περίπλοκων δεσμών της μεταρρύθμισης των εφαρμοσμένων τεχνών με το καλλιτεχνικό προλεταριάτο, της καλλιτεχνικής και της πολιτικής πρωτοπορίας, των επιφανών και των μη αναγνωρισμένων καλλιτεχνών, αλλά και ευρύτερων ζητημάτων διαμεσολάβησης και αυτενέργειας.

⁷ SMB-PK, ZA-903747/B25, Künstlerdokumentation-Max Keilson. Για το Ατελιέ Γραφικών Τεχνών του KPD γνωρίζουμε ελάχιστα. Ο Max Gebhard, ωστόσο, του οποίου οι μαρτυρίες της εποχής είναι πάντοτε ακριβείς, έχει περιγράψει το Ατελιέ ως το βασικό κομματικό γραφείο ανάθεσης έργων για κομμουνιστές εικαστικούς καλλιτέχνες, βλ. Hans Stern, «Max Gebhard», *Form und Zweck* 2 (1981): 4-5, 5. Ο Keilson υπήρξε μέλος του KPD από το 1920. Ο Gebhard ήταν μέλος της ASSO και φοιτητής του Bauhaus για τρία εξάμηνα.

Πολιτικές αντιμετώπισης της «κρίσης της διανοητικής εργασίας»

Το ζήτημα της επισφάλειας των διανοητικών εργατών (*Die Not der geistigen Arbeiter*) συζητούνταν κατά κανόνα στη Γερμανία σε σχέση με την ανάπτυξη των ελεύθερων επαγγελμάτων στην καπιταλιστική οικονομία.⁸ Τα ελεύθερα επαγγέλματα συνδέονταν παραδοσιακά με την καλλιεργημένη αστική τάξη (*Bildungsbürgertum*), την οποία συγκροτούσαν μέλη της μεσαίας ή των ανώτερων στρωμάτων της μεσαίας τάξης. Ένας συνδυασμός γεγονότων καίριας σημασίας, τα οποία εκτυλίχτηκαν σε λιγότερο από πενήντα χρόνια (από τη δεκαετία του 1880 μέχρι τη δεκαετία του 1920), όπως η ριζική αναδιοργάνωση της αγοράς εργασίας, ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος, οι μεταπολεμικές κοινωνικές αναταραχές και ο πληθωρισμός της γερμανικής οικονομίας, συνετέλεσαν στη ριζική αναδιάρθρωση των ελεύθερων επαγγελμάτων. Στα πρώτα χρόνια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, ένας μεγάλος αριθμός κριτικών επί πολιτιστικών θεμάτων, δημοσιογράφων και πολιτικών εξέφρασαν την ανησυχία τους για το μεταλλασσόμενο κοινωνικό στάτους των εργατών της διανοήσης – με άλλα λόγια για την προλεταριοποίησή τους – και τη δυσχερή οικονομικά θέση τους. Μελετώντας τη συζήτηση του ζητήματος κινούμενοι από τα δεξιά προς τα αριστερά του πολιτικού φάσματος, μπορούμε να συνοψίσουμε τρεις βασικές θέσεις: α) μια νέο-συντεχνιακή καταφυγή στην ιδέα ενός ισχυρού κράτους το οποίο θα ρύθμιζε την αγορά και θα αποκαθιστούσε το κύρος της διανοητικής εργασίας, β) ένα φιλελεύθερο αίτημα για μια δίκαιη διευθέτηση του ζητήματος της αμοιβής των διανοητικών εργατών στο πλαίσιο της ελεύθερης οικονομίας και γ) ένα ριζοσπαστικό κάλεσμα στους διανοούμενους και τους καλλιτέχνες να ενώσουν τις δυνάμεις τους με το προλεταριάτο στον αγώνα για μια μελλοντική σοσιαλιστική κοινωνία που θα έλυνε τα προβλήματα και των δύο πλευρών αυτής της συμμαχίας.⁹

Η πολιτική και κοινωνική αβεβαιότητα των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων (1918-1923) έδωσε νέα ώθηση στη συζήτηση γύρω από τον κοινωνικό ρόλο των διανοούμενων. Ο καλλιτεχνικός ριζοσπαστισμός, θα υποστηρίξω, υπήρξε προϊόν της κρίσης ταυτότητας των διανοούμενων που έφτασε στο αποκορύφωμά της στη Γερμανία στη διάρκεια της περιόδου της Βαϊμάρης. Κοινός παρονομαστής στα προγράμματα των διάφορων πολιτιστικών οργανώσεων της περιόδου ήταν ο ηγετικός ρόλος των διανοούμενων στη ριζική αναδιοργάνωση της γερμανικής κοινωνίας. Το *Συμβούλιο Εργατών του Πνεύματος* του Kurt Hiller (*Rat geistiger Arbeiter*) και οι πρώτες οργανώσεις ριζοσπαστών καλλιτεχνών, το *Εργατικό Συμβούλιο για την Τέχνη* (*Arbeitsrat für Kunst*: στο εξής AfK) και η *Ομάδα*

⁸ Μια μελέτη αναφοράς για την ιστορία και τις μεταμορφώσεις των ελεύθερων επαγγελμάτων στη Γερμανία αποτελεί το έργο του Konrad H. Jarausch, *The Unfree Professions: German Lawyers, Teachers, and Engineers, 1900-1950* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1990).

⁹ Για την επίδραση των νέο-συντεχνιακών ιδεών στους καλλιτέχνες στη διάρκεια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, βλ. Alan E. Steinweis, *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1993), 7-31.

του Νοέμβρη¹⁰ (*Novembergruppe*) μοιράζονταν αυτήν την αντίληψη του πνευματικού ανθρώπου ως πρωτοπόρου της πολιτικής και κοινωνικής μεταρρύθμισης – προτείνοντας στην ουσία μια ειρηνική συνέχιση της επανάστασης του Νοέμβρη. Ωστόσο, το αίτημα αυτών των καλλιτεχνών και διανοομένων να τους παραχωρηθεί απόλυτη εξουσία για την επιβολή μιας ολικής μεταρρύθμισης των διαφόρων πολιτιστικών θεσμών αγνοήθηκε από το νέο κράτος.¹¹

Στην εισαγωγή της πολύ σημαντικής μελέτης του, *The Decline of the German Mandarins*, ο Fritz Ringer παραθέτει μια χρήσιμη περιγραφή της ιστορικής καταγωγής των διανοομένων, του εκπαιδευτικού τους υπόβαθρου και της κοινωνικής θέσης τους, για να εξηγήσει την αντίδρασή τους στην πνευματική κρίση της νεωτερικότητας.¹² Ο Ringer υπογραμμίζει τον καθοριστικό ρόλο των διανοομένων στην καθιέρωση του διοικητικού συστήματος του μοντέρνου γερμανικού κράτους και την ανάδειξή τους σε μια ελίτ μέσω των εκπαιδευτικών τους διαπιστευτηρίων. Αυτή η ιντελιγκέντσια αμφισβήτησε την αυθαιρεσία της απόλυτης εξουσίας, επιχειρηματολογώντας υπέρ μιας ορθολογικής κρατικής διαχείρισης, που οι κανόνες και οι πολιτιστικές αξίες της θα καθορίζονταν από τα μέλη της. Από αυτήν τη σκοπιά, η κατά τον Hiller αντίληψη των διανοομένων ως «προφητών και καθοδηγητών», ο κατά την AfK χαρακτηρισμός του καλλιτέχνη ως «διαμορφωτή των ευαισθησιών του λαού» και η επιθυμία της *Ομάδας του Νοέμβρη* να «αφιερώσουμε τις καλύτερες δυνάμεις μας στην ηθική καλλιέργεια μιας νέας, ελεύθερης Γερμανίας», δεν απομακρύνονται πολύ από την παραδοσιακή αυτό-εικόνα των διανοομένων.¹³

Όμως, πώς συζητιόταν το ζήτημα της επισφάλειας των διανοομένων και των καλλιτεχνών στους κομμουνιστικούς κύκλους; Οι κομμουνιστές κριτικοί τόνιζαν την αναγκαιότητα της οργάνωσης ενός ενιαίου μετώπου των Γερμανών διανοητικών εργατών και των μαζών των παραγωγών. Θα πρέπει να τονιστεί ότι αυτό το κοινό μέτωπο

¹⁰ Βλ. «Nietzschean Politics: Kurt Hiller and the Philosophy of Goal», το τρίτο κεφάλαιο της μελέτης του Seth Taylor, *Left-Wing Nietzscheans: The Politics of German Expressionism* (Βερολίνο: de Gruyter, 1990), 60-88. Η AfK διακήρυττε τη «συγκέντρωση όλων των σκόρπιων και διασπασμένων δυνάμεων που είναι αφοσιωμένες σε μια πορεία πέρα από τη διατήρηση στενών επαγγελματικών συμφερόντων, σε μια συνεργασία για την ανοικοδόμηση ολόκληρου του κόσμου της τέχνης», βλ. Rose-Carol Wash-ton Long, επιμ., *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism* (Berkeley: University of California Press, 1995), 193. Από την άλλη, η Ομάδα του Νοέμβρη αντιπροσώπευε στενότερα επαγγελματικά συμφέροντα, κυρίως των εικαστικών καλλιτεχνών.

¹¹ Μια πολύ γλαφυρή περιγραφή της αποτυχίας της AfK να κερδίσει τη στήριξη της προσωρινής κυβέρνησης ώστε να προωθήσει στην πράξη την ατζέντα της δίνει η Joan Weinstein στο *The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 38-39.

¹² Fritz K. Ringer, *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890-1933* (Cambridge: Harvard University Press, 1969), 4-13.

¹³ Τα παραθέματα προέρχονται από Taylor, «Nietzschean Politics», 71· Wash-ton Long, *German Expressionism*, 193· «November Group Manifesto», στο *The Weimar Republic Sourcebook*, επιμ. Anton Kaes, Martin Jay & Edward Dimendberg (Berkeley: University of California Press, 1994), 477.

αποτελούσε επίσης σύνθημα των μανιφέστων τόσο της AfK όσο και της *Ομάδας του Νοέμβρη*. Διαβάζοντας κανείς τις διακηρύξεις των δύο οργανώσεων, είναι ωστόσο εμφανές ότι τα μέλη τους δεν αντιλαμβάνονταν τον εαυτό τους ως ίσους με τους εργάτες. Ο καλλιτέχνης στρεφόταν στον προλετάριο αφ' υψηλού, ως ο παιδαγωγός, ο πομπός και διαμορφωτής των πολιτιστικών αξιών.

Αυτή η αμφιταλάντευση των καλλιτεχνών μεταξύ αντιφατικών θέσεων, από παιδαγωγούς σε διασκεδαστές του αστικού κοινού ή συμμάχους του προλεταριάτου, αναλύθηκε σε ένα σημαντικό δοκίμιο του κομμουνιστή εκδότη Wieland Herzfelde με τίτλο «Κοινωνία, Καλλιτέχνες και Κομμουνισμός» (*Gesellschaft, Künstler und Kommunismus*), η οποία εκδόθηκε σε συνέχειες στην αριστερή πολιτιστική επιθεώρηση *Der Gegner* (*Ο Αντίπαλος*) το 1920 και το 1921. Ο Herzfelde υπογράμμιζε τη διασταύρωση των συμφερόντων καλλιτεχνών και του προλεταριάτου, η οποία πήγαζε από την κοινή εμπειρία τους ως «αντικειμένων εκμετάλλευσης από το κεφάλαιο». Πρόσθετε, όμως, ότι η εκμετάλλευση του καλλιτέχνη διέφερε από εκείνην του εργάτη: Ο καλλιτέχνης συνιστούσε μια ιδιαίτερη κατηγορία σύγχρονου εργάτη επειδή δεν ήταν το ίδιο αλλοτριωμένος από το προϊόν της εργασίας του όσο οι υπόλοιποι σύγχρονοι παραγωγοί.¹⁴

Επιπλέον, οι οικονομικές συνθήκες που καθόριζαν τη σχέση του καλλιτέχνη με την αγορά τον έφερναν στις περισσότερες περιπτώσεις εγγύτερα σε μια μικροαστική συνθήκη ύπαρξης, καθώς εξαναγκαζόταν να δουλεύει για το κέρδος και να εκτελεί μόνο σποραδικά το έργο του κατά βούληση. Αυτή η οικονομική εξάρτηση καθόριζε τη συνήθως απολιτική θέση των καλλιτεχνών: Εφόσον το εμπόριο τέχνης μετέτρεπε τα έργα τέχνης σε εμπορικά προϊόντα, ο καλλιτέχνης ήταν αναγκασμένος να υποκύπτει σε ορισμένες παραχωρήσεις, οι οποίες θα αύξαναν την κερδοφορία της δουλειάς του, συνεπώς έργα με σαφείς πολιτικές συνδηλώσεις θα μπορούσαν εύκολα να μειώσουν τον αριθμό των πιθανών αγοραστών.¹⁵

Εν συντομία, ο Herzfelde κατέδειξε πώς ο καπιταλισμός υπέσκαπτε τα οικονομικά και κοινωνικά θεμέλια της ύπαρξης των σύγχρονών του καλλιτεχνών, τους έφερνε στο περιθώριο της κοινωνίας και καθόριζε τις αισθητικές τους επιλογές (στον αγώνα για την αναγνώρισή τους από το κοινό). Αυτήν την περιφερειακή θέση βίωναν ίσως ακόμη εντονότερα εκείνοι οι καλλιτέχνες που είχαν συνειδητοποιήσει την υποτέλειά τους στην καπιταλιστική οικονομία και είχαν πειστεί ότι μόνο μια σοσιαλιστική κοινωνία θα μπορούσε να εξασφαλίσει αληθινά ανεξάρτητη καλλιτεχνική εργασία. Αυτοί οι πολιτικά συνειδητοποιημένοι καλλιτέχνες αντιμετώπιζαν τον κίνδυνο να χάσουν κάθε θεσμική στήριξη, αναγκαία για την εκτέλεση του έργου τους: Δεν μπορούσαν να δουλεύουν για την αστική τάξη ούτε μπορούσαν να υποστηριχθούν οικονομικά από το προλεταριάτο. Μπορούσαν μόνο να ελπίζουν ότι το Κομμουνιστικό Κόμμα θα τους πρόσφερε επιτέλους ζωτικής σημασίας θεσμική στήριξη. Προς απογοήτευση του Herzfelde, αυτό δεν συνέβαινε στη Γερμανία εξαιτίας των συντηρητικών σε πολιτιστικά θέματα στελεχών του Κομμουνιστικού Κόμματος, τα οποία είτε αντιμετώπιζαν με καχυποψία τους ριζοσπάστες

¹⁴ Wieland Herzfelde, «Gesellschaft, Künstler und Kommunismus. I: Die Beziehungen zwischen Gesellschaft und Künstler», *Der Gegner* 5 (Σεπτέμβριος 1920): 131-138, 136.

¹⁵ Herzfelde, «Gesellschaft, Künstler und Kommunismus. I», 136.

Γερμανούς καλλιτέχνες είτε ήταν ανοιχτά εχθρικά απέναντί τους.¹⁶

Το δοκίμιο του Herzfelde συνιστά μια διορατική ματιά στην περιφερειακή θέση των νεαρών ριζοσπαστών καλλιτεχνών που ήταν αφοσιωμένοι στον κομμουνιστικό σκοπό. Για να υπερβούν αυτήν την περιφερειακή θέση, σύμφωνα με τον Herzfelde, οι κομμουνιστές καλλιτέχνες έπρεπε είτε να προσχωρήσουν στους ήδη υπάρχοντες επαγγελματικούς συλλόγους, συγκροτώντας μια «κομμουνιστική αντιπολίτευση» εντός τους, ή να δημιουργήσουν μια ανεξάρτητη, «κόκκινη» επαγγελματική οργάνωση που θα συγκέντρωνε όλους τους επαναστάτες καλλιτέχνες.¹⁷ Ο Herzfelde, με άλλα λόγια, υποδεικνύει τον δρόμο που ακολούθησαν διαφορετικές γενιές ριζοσπαστών καλλιτεχνών στη διάρκεια των χρόνων της Βαϊμάρης. Η ανάλυσή του μπορεί να εφαρμοστεί και στο παράδειγμα της ASSO, της ομάδας που ξεκίνησε ως «κόκκινη αντιπολίτευση» στο εσωτερικό της RVbK και η οποία στόχευε, όπως θα δούμε, στη διερεύνηση νέων καλλιτεχνικών μορφών και μέσων, προσαρμοσμένων στις ανάγκες της πολιτικής προπαγάνδας.

Το 1924, το ζήτημα της σχέσης των διανοουμένων και των καλλιτεχνών με το Κομμουνιστικό Κόμμα εκτέθηκε στους αντιπροσώπους του Πέμπτου Συνεδρίου της Κομμουνιστικής Διεθνούς από τη Γερμανίδα κομμουνίστρια Clara Zetkin. Η Zetkin πρότεινε ότι οργανώσεις που πρόσκεινται στο Κομμουνιστικό Κόμμα, όπως η *Διεθνής Εργατική Βοήθεια* (*Internationale Arbeiterhilfe*: στο εξής IAH) ή η *Διεθνής Ερυθρά Βοήθεια* (*Internationale Rote Hilfe*), μπορούσαν να προσφέρουν το θεσμικό πλαίσιο για μια εποικοδομητική συνεργασία μεταξύ της ριζοσπαστικής inteligenz και του εργατικού κινήματος. Με τον τρόπο αυτόν, θα μπορούσε να εξασφαλιστεί η συνεργασία των συνοδοιπόρων του κινήματος, παρακάμπτοντας το ζήτημα της εγγραφής στο Κόμμα. Η ανάλυση της Zetkin είναι σημαντική γιατί συνδέει άμεσα το ζήτημα της θέσης των διανοουμένων με εκείνο της κρίσης της διανοητικής εργασίας, η οποία θα μπορούσε να ξεπεραστεί μόνο στο πλαίσιο μιας αταξικής κομμουνιστικής κοινωνίας.¹⁸ Η πρότασή της εγκρίθηκε και υιοθετήθηκε από το Γερμανικό Κομμουνιστικό Κόμμα.¹⁹

¹⁶ Wieland Herzfelde, «Gesellschaft, Künstler und Kommunismus. II: Der Weg des Künstlers zum Kommunismus», *Der Gegner* 6 (Μάρτιος 1921): 194-197, 196-197. Η κριτική αυτή του Herzfelde θα πρέπει να ιδωθεί σε σχέση με την πρόσφατη υπόθεση «Kunstlump» («Το κάθαρμα της τέχνης»), τη διαμάχη δηλαδή των George Grosz και John Heartfield (ο αδερφός του Herzfelde) με τον Oskar Kokoschka γύρω από το ζήτημα της προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο, ωστόσο, η επίθεση του Herzfelde φαίνεται να είχε ως στόχο την ισχυρή επίδραση των ιδεών του Franz Mehring στους κόλπους του γερμανικού σοσιαλιστικού κινήματος. Στο άρθρο του 1896 με τίτλο «Τέχνη και Προλεταριάτο» (*Kunst und Proletariat*), ο Mehring υποστήριξε ότι «η τέχνη μπορεί να περιμένει την αναγέννησή της μόνο μετά την οικονομική και πολιτική νίκη του προλεταριάτου. Στην πράξη, μικρό ρόλο μπορεί να παίξει στον απελευθερωτικό αγώνα αυτής της τάξης», βλ. Rob Burns, «Theory and Organization of Revolutionary Working-Class Literature in the Weimar Republic», στο *Culture and Society in the Weimar Republic*, επιμ. Keith Bullivant (Μάντσεστερ: Manchester University Press, 1977), 122-149, 125-126.

¹⁷ Wieland Herzfelde, «Gesellschaft, Künstler und Kommunismus. III: Die Aufgaben des kommunistischen Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft», *Der Gegner* 9 (Ιούνιος 1921): 302-309, 308.

¹⁸ Clara Zetkin, «Die Intellektuellenfrage», στο *Clara Zetkin: Ausgewählte Reden und Schriften, III: 1924-1933* (Βερολίνο: Dietz, 1960), 9-56, 10.

¹⁹ Η Zetkin προήδρευσε της *Διεθνούς Ερυθράς Βοήθειας* από το 1921 μέχρι τον θάνατό της το 1933.

Η ίδρυση της πρώτης αποκλειστικά κομμουνιστικής καλλιτεχνικής οργάνωσης, της *Κόκκινης Ομάδας* (*Rote Gruppe*), προηγήθηκε της ομιλίας της Clara Zetkin μόνο κατά μερικές εβδομάδες (Ιούνιος 1924).²⁰ Τα μέλη της ανήκαν στον κύκλο των εκδόσεων Malik του Herzfelde και βρίσκονταν επίσης πολύ κοντά στην ΙΑΗ. Τον ίδιο χρόνο, ο Alfréd Kemény (ψευδώνυμο Durgus) αντικατέστησε την Gertrud Alexander στην αρχισυνταξία των καλλιτεχνικών σελίδων του ένθετου της *Rote Fahne*. Αυτές οι εξελίξεις συνιστούν την πρώτη συστηματική προσπάθεια του Κόμματος να συντονίσει την πολιτιστική πολιτική του. Θέση μου είναι ότι οι ανάγκες των πολιτικά προοδευτικών καλλιτεχνών να εξασφαλίζουν τον βιοπορισμό τους και οι ανάγκες του KPD να εντατικοποιήσει την πολιτική του προπαγάνδα κατέληξαν στη διαμόρφωση θεσμικών δομών οι οποίες, ιδανικά, θα εξυπηρετούσαν και τα δύο μέλη.

Το ερώτημα που αμέσως προέκυψε ήταν πώς να παγιωθούν αυτές οι δομές, πώς να δημιουργηθούν μακροπρόθεσμες κομμουνιστικές πολιτιστικές ενώσεις. Το εμπόδιο αυτών των πρωτοβουλιών δεν ήταν μόνο η δυσπιστία του Κόμματος απέναντι στη μορφή και το περιεχόμενο των έργων που παρήγαγαν οι συνεργαζόμενοι καλλιτέχνες ή η λογοκρισία και κατάσχεση (και συχνά καταστροφή) των ακροαριστερών ή κομμουνιστικών έργων τέχνης που χαρακτηρίζει ολόκληρη την περίοδο της Βαϊμάρης.

Πράγματι, μόλις έναν χρόνο μετά την ίδρυση της *Κόκκινης Ομάδας*, το Κομμουνιστικό Κόμμα απεύθυνε μια αυστηρή κριτική προς το περιοδικό *Der Knüppel* (*Το Ρόπαλο*), μια κομματική έκδοση υπό την επιμέλεια των ιδρυτικών μελών της ομάδας, Grosz και Heartfield. Συγκεκριμένα, στο 10ο Συνέδριο του KPD το 1925, το περιοδικό επιπλήχθηκε για αμέλεια της αγκιτάσις στον βωμό εκείνων που το Κόμμα ξεκάθαρα θεωρούσε αισθητικές έγνοιες που δεν υπηρετούσαν ούτε τα συμφέροντά του ούτε εκείνα του προλεταριάτου. Η εικονογράφηση του περιοδικού απορρίφθηκε ως ιδεολογικά ύποπτη. Ένα ψήφισμα των συνέδρων όρισε τρία βασικά μέτρα ώστε να έρθει το *Der Knüppel* εγγύτερα στις προσδοκίες του Κόμματος: Στενότερος έλεγχος του περιεχομένου από την Κεντρική Επιτροπή, συνεργασία μεγαλύτερου αριθμού επαγγελματιών εικονογράφων και, τέλος, συνεργασία με ερασιτέχνες, εργάτες-εικονογράφους.²¹ Ο W. L. Guttsman σχολιάζει την απόφαση: «Οι αξιωματούχοι του KPD ανησυχούσαν να μην προσβάλουν τους επιφανείς καλλιτέχνες που συνεισέφεραν την περισσότερη ύλη στο περιοδικό και καμία δράση δεν φαίνεται να αναλήφθηκε, η οποία θα υποστήριζε το ψήφισμα».²² Ενδεχομένως ο Guttsman να φτάνει σε αυτό το συμπέρασμα επειδή οι επιφανείς καλλιτέχνες του *Der Knüppel* οπωσδήποτε δεν συμμορφώθηκαν με τις οδηγίες του Κόμματος από την πλευρά της μορφής και του περιεχομένου του έργου τους. Όμως, το καθοριστικής σημασίας ζήτημα εδώ είναι ότι

²⁰ Πρόεδρός της ήταν ο George Grosz και γραμματέας της ο John Heartfield. Αρκετά μελλοντικά μέλη της ASSO συμμετείχαν επίσης στην ομάδα.

²¹ Βλ. Barbara McCloskey, *George Grosz and the Communist Party: Art and Radicalism in Crisis, 1918 to 1936* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 123.

²² W. L. Guttsman, *Art for the Workers: Ideology and the Visual Arts in Weimar Germany* (Μάντσεστερ: Manchester University Press, 1997), 103.

συμφώνησαν να διευρύνουν τον κύκλο των συνεργατών του περιοδικού τόσο με επαγγελματίες όσο και με ερασιτέχνες κομμουνιστές καλλιτέχνες, όπως τους Boris Angeluschew (1902-1966, ψευδώνυμο Fuck) και Sándor Ék. Το γεγονός αυτό είναι καίριας, για την αφήγησή μας, σημασίας γιατί οι καλλιτέχνες αυτοί υπήρξαν ιδρυτικά μέλη της οργάνωσης που διαδέχθηκε την *Κόκκινη Ομάδα* μετά τη διάλυση της τελευταίας το 1927, δηλαδή της ASSO.²³

Ριζοσπαστικότητα και καλλιτεχνική επιφάνεια

Σε ένα καλλιτεχνικό πεδίο μεταμορφωμένο σε πεδίο ανταγωνισμού πλήρως προσαρμοσμένου στους νόμους της καπιταλιστικής οικονομίας, το KPD κεφαλαιοποίησε το κεντρικό ζήτημα διαμάχης μεταξύ καλλιτεχνών: Εκείνο της *Prominenz* (διασημότητας ή καλλιτεχνικής επιφάνειας). Συνεπώς, είναι ουσιώδες να διερευνήσουμε τη φύση της καλλιτεχνικής εργασίας και ταυτότητας όπως τη συνέλαβαν διαφορετικοί εκπρόσωποι διαφορετικών τάσεων του αριστερού/ριζοσπαστικού πολιτιστικού χώρου. Σε αυτήν την κατεύθυνση, θα πρέπει να ενσωματώσουμε στη συζήτησή μας τον ανταγωνισμό των αντιμαχόμενων πλευρών γύρω από το ζήτημα της συσσώρευσης του συμβολικού καλλιτεχνικού κεφαλαίου, αλλά και τη θέση της κάθε πλευράς στη δομή του συστήματος διανομής αυτού του κεφαλαίου. Στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, οι διαμάχες φιλελεύθερων, σοσιαλδημοκρατών και κομμουνιστών τεχνοκριτών και διανοουμένων πάνω στη σχέση τέχνης και ριζοσπαστικότητας, μπορούν να μεταφραστούν ως ένας συνεχής αγώνας για την αξιολόγηση συγκεκριμένων έργων τέχνης, συνεπώς ένας αγώνας για τη νομιμοποίηση μιας διαφορετικής κάθε φορά καλλιτεχνικής κουλτούρας. Στο εσωτερικό του αριστερού/ριζοσπαστικού πεδίου, μπορεί κανείς να αναγνωρίσει στην ASSO ακριβώς μια αμφισβήτηση από τη μεριά των μη αναγνωρισμένων καλλιτεχνών, κατευθυνόμενη στους επιφανείς συναδέλφους τους, όπως τους George Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter και Otto Nagel. Αυτή η αντιπαράθεση μπορεί να διαβαστεί τόσο ως μια σύγκρουση γενεών όσο και ως ένας επαγγελματικός ανταγωνισμός των δύο πλευρών.

Μια προσεκτική ανάγνωση της αλληλογραφίας του Franz Edwin Gehrig-Targis με τον Heinrich Vogeler αναφορικά με την προετοιμασία της κομμουνιστικής φράξιας εντός του *Reichsverband bildender Künstler Deutschlands* (RVbK) πιστοποιεί ότι οι δύο καλλιτέχνες προσέβλεπαν αρχικά στη συμμετοχή επιφανών αριστερών καλλιτεχνών,

²³ Το *Der Knüppel* σταμάτησε να εκδίδεται το 1927. Έναν χρόνο μετά αντικαταστάθηκε από ένα νέο κομμουνιστικό σατιρικό περιοδικό, το *Eulenspiegel*. Σχολιάζοντας αυτήν τη μετάβαση, ο Guttsman σημειώνει ότι σηματοδότησε μια σημαντική αλλαγή από καλλιτεχνικής άποψης: «Οι ανεξάρτητοι καλλιτέχνες που δούλευαν σε ποικίλα μέσα, αντικαταστάθηκαν τώρα σε μεγάλο βαθμό από επαγγελματίες γραφίστες, οι οποίοι προέρχονταν κυρίως από το νεοϊδρυθέν Ατελιέ Γραφικών Τεχνών του KPD» (Guttsman, *Art for the Workers*, 104). Θα πρέπει να προσθέσουμε, παρ' όλα αυτά, ότι δεν ήταν όλοι οι καλλιτέχνες του *Eulenspiegel* επαγγελματίες: Στην πράξη, πολλοί από αυτούς ήταν πρώην τεχνίτες ή εργάτες, οι οποίοι είχαν παρακολουθήσει λιγότερο ή περισσότερο συστηματικά νυχτερινά καλλιτεχνικά μαθήματα και οι οποίοι προσπαθούσαν πλέον να καθιερωθούν ως καλλιτέχνες μέσω του κομμουνιστικού Τύπου. Όπως έχω ήδη επισημάνει, αυτό ίσχυε για το μέσο μέλος της ASSO.

όπως των Rudolf Schlichter και Otto Nagel, στο νέο τους εγχείρημα.²⁴ Οι προσκλήσεις τους, ωστόσο, απορρίφθηκαν και από τους δύο καλλιτέχνες. Ύστερα από έξι περίπου μήνες προετοιμασίας, στη διάρκεια των οποίων κανένας επιφανής καλλιτέχνης δεν έδειξε ενδιαφέρον συμμετοχής στη νέα ομάδα, ο Gehrig-Targis έστειλε μια αναφορά στο Γραφείο Συνδικαλιστικής Διαχείρισης του KPD, όπου διαβάζουμε:

[...] Θα ήθελα να αμφισβητήσω την εγκυρότητα της άποψης ότι σε μια «Κόκκινη Ομάδα Καλλιτεχνών» ανήκουν μόνο όσοι έχουν ήδη καθιερωθεί δημοσίως, δηλαδή οι λεγόμενοι επιφανείς καλλιτέχνες, και όχι και οι άγνωστοι σύντροφοι. Ο προλετάριος καλλιτέχνης πρέπει να αξιολογείται από διαφορετική άποψη σε σχέση με τον αστό. Σε ό,τι αφορά την καλλιτεχνική συνεισφορά στον ταξικό αγώνα, για παράδειγμα, οι πρόσφατες εκθέσεις τέχνης οργανώθηκαν πάντοτε από τους ίδιους καλλιτέχνες, όπως τους Grosz, Dix, Schlichter, Kollwitz, Baluschek, Zille, χωρίς τον αποκλεισμό κάθε μη αναγνωρισμένου καλλιτέχνη [...] παρ' όλο που οι τελευταίοι είχαν πάντοτε τη δυνατότητα να συμμετάσχουν σε αστικές ομάδες καθώς και στις εκθέσεις τους με την υποβολή έργων και με τη συμμετοχή τους ως μέλη στις επιτροπές τους. Μια καλή, ευρεία και σταθερή οργάνωση είναι απαραίτητη για ένα προλεταριακό ενιαίο μέτωπο, το οποίο δεν θα πρέπει να αποκλείει καλλιτέχνες, εφόσον επιθυμητός στόχος μιας τέτοιας οργάνωσης παραμένει η συγκέντρωση όλων των δυνάμεων, χωρίς να υποπίπτουμε στο λάθος της λατρείας της προσωπικότητας.²⁵

Στο παράθεμα αυτό μπορεί κανείς να διακρίνει μια αποφασιστικής σημασίας ρωγμή στο αριστερό/ριζοσπαστικό πεδίο πολιτιστικής παραγωγής που διαχωρίζει δύο βασικές πλευρές: τους επιφανείς και τους αφανείς. Σε ό,τι αφορά τον καλλιτεχνικό ριζοσπαστισμό της περιόδου της Βαϊμάρης, το καίριο σημείο δεν είναι αυτό που επανειλημμένα έχει τονίσει η σχετική βιβλιογραφία, δηλαδή η καχυποψία των επιφανών αριστερών καλλιτεχνών απέναντι σε πολιτιστικά εγχειρήματα υπό την αιγίδα του Κομμουνιστικού Κόμματος. Αντιθέτως, η έμφασή μας θα πρέπει να μετατεθεί αλλού: Στην αρκετά χειροπιαστή και παρ' όλα αυτά αγνοημένη δυσφορία των μη αναγνωρισμένων καλλιτεχνών απέναντι στον ελιτισμό των αναγνωρισμένων συναδέλφων τους και στην ένδειξη ότι στις νέες κομμουνιστικές πολιτιστικές οργανώσεις ο αποκλεισμός των πρώτων ίσως

²⁴ Γράμμα του Gehrig Targis στον Otto Nagel (17 Μαρτίου 1927): βλ. επίσης γράμμα του Heinrich Vogeler στον Gehrig-Targis (27 Ιουνίου 1927), *AdK-Berlin, Gehrig-Targis-Archiv* 10/31, 10/39.

²⁵ Γράμμα του Gehrig-Targis στη *Sekretariat der Betriebs- und Gewerkschaftsleitung der KPD* (10 Αυγούστου 1927), *AdK-Berlin, Gehrig-Targis-Archiv* 10/40. Πράγματι, ο Gehrig-Targis είχε εκθέσει έργα του σε αστικές εκθέσεις, όπως στη *Juryfreie Kunstschau Berlin* του 1926 (έκθεση τέχνης με ελεύθερη συμμετοχή, χωρίς επιτροπή αξιολόγησης των έργων) και στην ετήσια έκθεση του 1927 της *Deutsche Kunstgemeinschaft Berlin*, δύο θεσμούς δηλαδή που είχαν ιδρυθεί ακριβώς για τη στήριξη των μη αναγνωρισμένων και οικονομικά επισφαλών καλλιτεχνών. Είχε επίσης συμμετάσχει σε εκθέσεις οργανωμένες από την *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft* και την *Verein Berliner Künstler* (δεν γνωρίζουμε σε ποια χρονιά έκθεση), βλ. *AdK-Berlin, Gehrig-Targis-Archiv* 137/19.

ήταν μεγαλύτερος σε σύγκριση με τις παραδοσιακές αστικές καλλιτεχνικές οργανώσεις.²⁶ Αυτό το τελευταίο στοιχείο υποδηλώνει επίσης ότι η επίκληση της καλλιτεχνικής ποιότητας αποτελούσε βασικό κριτήριο για τη συμμετοχή καλλιτεχνών σε οργανώσεις, όπως την *Κόκκινη Ομάδα*.²⁷

Η πικρία των μελών της ASSO απέναντι στους επιφανείς καλλιτέχνες θα πρέπει επίσης να ερμηνευτεί ως κριτική στη σταδιακή αστοποίηση των τελευταίων, την οποία ίσως σηματοδοτεί η ένταξή τους σε μεγάλες, επιτυχημένες εκθέσεις, όπως στη *Neue Sachlichkeit* (Νέα Αντικειμενικότητα) σε επιμέλεια του G. F. Hartlaub στην Kunsthalle του Mannheim το 1925, η εκλογή τους σε ακαδημαϊκές θέσεις (ενδεικτικά ο Otto Dix διορίστηκε καθηγητής της Ακαδημίας Τεχνών της Δρέσδης το 1927) και τα προσοδοφόρα συμβόλαιά τους με καθιερωμένους εμπόρους τέχνης (όπως εκείνα του Grosz με τον Alfred Flechtheim και του Dix με τον Karl Nierendorf).

Ο Dennis Crockett αναφέρει ότι τα χαρακτηριστικά και τα σχέδια με πολιτικό χαρακτήρα ευδοκίμησαν στη διάρκεια των πρώτων ιδιαίτερα ασταθών οικονομικά χρόνων της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1918-1924).²⁸ Οι έμποροι τέχνης προτιμούσαν να επενδύσουν σε φτηνότερα και ταχύτερα παραγόμενα καλλιτεχνικά μέσα, ώστε να μειώσουν τις απώλειές τους στην αγορά. Ενόθρυναν καλλιτέχνες να παράγουν άλμπουμ με χαρακτηριστικά, των οποίων το κάποτε σκανδαλώδες πολιτικό περιεχόμενο θα προκαλούσε ιδιαίτερη αίσθηση, αυξάνοντας τις πιθανότητες κέρδους. Επιπλέον, σε μια περίοδο ακραίας οικονομικής ένδειας, μπορεί να υποθέσει κανείς ότι και για τους καλλιτέχνες ήταν πιο ευχερής η παραγωγή σχεδίων και ακουαρέλων αντί λαδιών, τα οποία κόστιζαν ακριβότερα.

²⁶ Το ζήτημα της σχέσης της ASSO με τους επιφανείς αριστερούς καλλιτέχνες συζητήθηκε και στη γενική συνέλευση της 27ης Οκτωβρίου 1928. Το θέμα τέθηκε από τον Erich Arnold Bischof (1899-1990), εικαστικό καλλιτέχνη που είχε παρακολουθήσει μαθήματα σχεδίου στην *Volkshochschule Groß-Berlin* (με δάσκαλο τον Baluschek), για να συνεχίσει τις σπουδές του στην *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Berlin*, επομένως από έναν καλλιτέχνη που δεν είχε εκπαιδευτεί σε κάποιο καλλιτεχνικό ίδρυμα περιωπής, αλλά σε επαγγελματικές σχολές για εργάτες. Ο Max Keilson απάντησε ότι αν και όλοι οι επιφανείς καλλιτέχνες είχαν πληροφορηθεί για την ίδρυση της ASSO, κανείς τους δεν είχε δείξει ενδιαφέρον, βλ. *AdK-Berlin, Gehrig-Targis-Archiv* 10/41.

²⁷ Πράγματι, οι επιμελητές σύνταξης του *Der Knüppel* έβλεπαν την ποιότητα ως το σημαντικότερο κριτήριο για την επιλογή της εικονογράφησης. Σε γράμμα του στον Kurt Tucholsky (6 Ιανουαρίου 1925), ο Grosz παραπονιέται: «[...] είναι αναθεματισμένα δύσκολο να στήσει κανείς ένα έντυπο ενός κόμματος που να διατηρεί τη σατιρική σπιρτάδα του, με λίγα λόγια, ένα έντυπο ποιότητας. Μην ξεχνάς ότι όλοι όσοι έχουν ταλέντο και πνεύμα δεν έρχονται πια σ' εμάς. Ο κόσμος είτε ανυπομονεί να συμβιβαστεί τώρα στην περίοδο της καπιταλιστικής ανάκαμψης, ή δεν κερδίζουν [σ' εμάς] όσα πληρώνουν οι αστικές φυλλάδες. Και το να αναζητάει κανείς τους λεγόμενους ιδεαλιστές που αγωνίζονται με την καρδιά και το μυαλό τους, γι' αυτό θα χρειαστείς έναν αρκετά ισχυρό μεγεθυντικό φακό» (McCloskey, *George Grosz*, 119). Μια νύξη στη χαμηλή ποιότητα των εργατών-καλλιτεχνών μπορεί να εντοπιστεί στο τέταρτο σημείο του Μανιφέστου της *Κόκκινης Ομάδας*, το οποίο ζητούσε προγράμματα καλλιτεχνικής επιμόρφωσης στις εργατικές συνουσίες και τη «στήριξη των ακόμη ερασιτεχνικών προσπαθειών των μελών του Κόμματος να διακηρύξουν την επαναστατική τους θέληση με τον λόγο και την εικόνα» (McCloskey, *George Grosz*, 109-110).

²⁸ Dennis Crockett, *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder, 1918-1924* (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1999), 28-33.

Από το 1924 κι έπειτα, ωστόσο, με την εγκαίνιαση μιας περιόδου σχετικής σταθερότητας της καπιταλιστικής αγοράς στη Γερμανία, οι ριζοσπάστες καλλιτέχνες, οι οποίοι είχαν σε κάποιο βαθμό καθιερωθεί στην αγορά ελκύοντας την προσοχή των εμπόρων τέχνης και του Τύπου, επέστρεψαν στην παραγωγή ζωγραφικής καβαλέτου, συχνά με πιο ουδέτερα θέματα. Αυτό ισχύει σε μεγάλο βαθμό για τις ηγετικές προσωπικότητες της *Κόκκινης Ομάδας*. Φαίνεται ότι η δραστηριότητα της ομάδας γρήγορα τελμάτωσε, σε μεγάλο βαθμό εξαιτίας της μεγαλύτερης αφοσίωσης των επιφανών μελών της (όπως των George Grosz και Rudolf Schlichter) στην προσωπική καριέρα τους, η οποία εξαρτιόταν τώρα από την παραγωγή ελαιογραφιών.²⁹ Παράλληλα, η νεότερη γενιά των κομμουνιστών καλλιτεχνών, οι οποίοι είχαν ενταχθεί στην *Κόκκινη Ομάδα* και υποβάλλανε τα έργα τους για την εικονογράφηση του *Der Knüppel*, καλλιτέχνες που παρέμεναν περιφερειακοί στον κόσμο της τέχνης και βρίσκονταν σε πιο επισφαλή θέση, συνέχισαν την παραγωγή χαρακτηριστικών, σχεδίων και πολιτικών γελοιογραφιών για τον τύπο του KPD. Σε αναζήτηση συμμετοχής σε γνωστότερες εκθέσεις της εποχής, στρέφονταν στους παλιούς συντρόφους τους αλλά, όπως μαρτυρά το γράμμα του Gehrig-Targis, μάταια. Από την άλλη, η καριέρα των επιφανών αριστερών καλλιτεχνών εξαρτιόταν ολοένα και περισσότερο από θεσμούς που δεν είχαν σχέση με το εργατικό κίνημα.

Μπορούμε, όμως, να εξηγήσουμε την κριτική της ASSO απέναντι στους επιφανείς αριστερούς καλλιτέχνες και ως ένα σύμπτωμα της σύγκρουσης γενεών. Τα πιο ενεργά μέλη της ομάδας είχαν γεννηθεί στις αρχές της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα – επομένως ήταν, την περίοδο που μας αφορά, περίπου τριάντα ετών. Λαμβάνοντας υπόψη τη μάλλον ατελή καλλιτεχνική εκπαίδευσή τους (την οποία έλαβαν στις περισσότερες περιπτώσεις σε επαγγελματικές-τεχνικές σχολές για νεαρούς εργάτες και όχι σε σχολές καλών ή εφαρμοσμένων τεχνών) όπως και τη γενική κοινωνική, πολιτική και οικονομική κατάσταση στη μεταπολεμική Γερμανία, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι οι προοπτικές για μια καριέρα στο πεδίο της τέχνης ήταν μάλλον ελάχιστες. Αυτό μπορεί να εξηγήσει τον ανταγωνισμό τους απέναντι στους επιφανείς σοσιαλιστές καλλιτέχνες της παλιότερης γενιάς (όπως τους Baluschek, Kollwitz και Zille) ή τους ριζοσπάστες καλλιτέχνες που είχαν κατορθώσει να επιβάλουν το όνομά τους στο πολιτιστικό πεδίο, παρά τις αντιξοότητες του καιρού (για παράδειγμα τον George Grosz και τον Otto Dix). Από την άλλη, οι καλλιτέχνες της ASSO επιδίωκαν τη συνεργασία τους με επιφανείς καλλιτέχνες, έτσι ώστε να ενισχυθεί η δημόσια εικόνα της ομάδας (χωρίς να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο ενός ειλικρινούς θαυμασμού των έργων τους ή ακόμη και της επαγγελματικής επιτυχίας τους). Την ίδια στιγμή, όμως, στρέφονταν ενάντια σε ό,τι έκριναν ως μη ριζοσπαστικό στοιχείο και ως εσφαλμένη αντίληψη της κοινωνικής λειτουργίας του καλλιτέχνη.

²⁹ Κατά ειρωνικό τρόπο, η ανάλυση του Herzfelde που συζητήθηκε παραπάνω σχετικά με την αποπολιτικοποίηση της καλλιτεχνικής εργασίας ως μέσου μεγαλύτερης αναγνώρισης του καλλιτέχνη από το κοινό και μείωσης του ρίσκου του εμπόρου τέχνης, μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να εξηγηθεί η στροφή των ίδιων των ριζοσπαστών καλλιτεχνών των εκδόσεων Malik (με την εξαίρεση του John Heartfield).

Αυτό μπορούμε να το διακρίνουμε σε αρκετές περιπτώσεις: Στην προαναφερόμενη αναφορά του Gehrig-Targis στο Κομμουνιστικό Κόμμα, σε συζητήσεις εκτυλισσόμενες στις συνελεύσεις των μελών της ομάδας, αλλά και στα διάφορα κείμενα που σχετίζονται με αυτήν.³⁰ Στην ιδρυτική συνάντηση της ομάδας από την οποία προέκυψε η ASSO, της *Ομάδας Εργασίας Κομμουνιστών Καλλιτεχνών Γερμανίας (Arbeitsgemeinschaft kommunistischer Künstler Deutschlands)*, ο Gehrig-Targis εξέφρασε την άποψη ότι οι επιφανείς καλλιτέχνες στήριζαν το νέο εγχείρημα. Κάτι τέτοιο ωστόσο δεν ίσχυε. Η αλήθεια ήταν ότι οι Otto Nagel, Rudolf Schlichter και George Grosz είχαν απλά υπογράψει κείμενο στήριξης της ομάδας, αποφεύγοντας παράλληλα κάθε ενεργή συμμετοχή. Από τον παλιό κύκλο της *Κόκκινης Ομάδας* και του *Der Knüppel* μόνο ο John Heartfield παραβρέθηκε σε αυτήν την πρώτη συνάντηση, εγκρίνοντας τη νέα αυτή πρωτοβουλία. Φαίνεται επομένως ότι ο Gehrig-Targis υπερέβαλε εσκεμμένα αναφορικά με τον βαθμό συμμετοχής των επιφανών καλλιτεχνών, ώστε να παρακάμψει τους ενδιασμούς των μη αναγνωρισμένων καλλιτεχνών που παρακολούθησαν τη συνάντηση και οι οποίοι αμφέβαλαν για τη βιωσιμότητα ακόμη μίας ομάδας κομμουνιστών καλλιτεχνών.³¹

Στη γενική συνέλευση της 27ης Οκτωβρίου 1928, το ζήτημα της σχέσης με τους επιφανείς καλλιτέχνες συζητήθηκε στο γενικότερο πλαίσιο των προϋποθέσεων ένταξης στην ομάδα. Δύο σοβιετικοί καλλιτέχνες είχαν επίσης προσκληθεί, ο Georg Ryazhsky και ο Fedor Bogorodsky, και οι δύο μέλη της AKhRR (*Καλλιτεχνική Εταιρεία της Επαναστατικής Ρωσίας*). Οι τελευταίοι διαφώνησαν με την επιμονή των Γερμανών συναδέλφων τους να δεχτούν στην ομάδα μόνο όσους καλλιτέχνες «μοιράζονται τον επαναστατικό ταξικό αγώνα», ζητώντας την αναθεώρηση αυτής της προϋπόθεσης με σκοπό την προσέλκυση των συνοδοιπόρων και τη διεύρυνση της ομάδας.³² Σε αυτήν την πρόταση, ο γλύπτης Heinz Tichauer (1901-1939) απάντησε ότι οι σοβιετικοί καλλιτέχνες είχαν «μπερδέψει τη Γερμανία με τη Ρωσία. Στη Ρωσία η δικτατορία του προλεταριάτου επιτρέπει τη συγκέντρωση ειδικών προς όφελος των καλλιτεχνικών

³⁰ Ενδεικτικές ανταλλαγές απόψεων των μελών της ASSO στο ζήτημα της θέσης της ομάδας απέναντι στους επιφανείς αριστερούς καλλιτέχνες συναντά κανείς ήδη στην ιδρυτική συνέλευση της ομάδας, βλ. «Protokoll der I. Versammlung (Gründungsversammlung) der Arbeitsgemeinschaft kommunistischer Künstler Deutschlands», 30 Ιανουαρίου 1928 και «Protokoll der Vollversammlung der ASSO vom 27. Oktober 1928», *AdK-Berlin, Gehrig-Targis-Archiv* 10: 62-65, 91-101.

³¹ Βλ. «Protokoll der I. Versammlung», 62. Ο Alex Keil έκρινε «εντελώς ανούσια» την απόπειρα ίδρυσης μιας νέας κομμουνιστικής οργάνωσης καλλιτεχνών «μετά το αποτυχημένο εγχείρημα της *Κόκκινης Ομάδας*». Επισήμανε ακόμη την ανεπαρκή στήριξη του KPD σε τέτοιες προσπάθειες. Βλ. «Protokoll der I. Versammlung», 63. Να σημειωθεί ότι ο Keil ανήκε σ' εκείνους τους καλλιτέχνες (μαζί με την Jolán Szilágyi, τον Max Keilson, τον Heinz Tichauer και τον Günther Wagner), οι οποίοι ήρθαν στην ASSO μέσω του Ατελιέ Γραφικών Τεχνών του KPD. Όπως σχολιάζει ο Gehrig-Targis, από τους δέκα καλλιτέχνες που εμφανίστηκαν στη συνάντηση μόνο οι Jolán Szilágyi και John Heartfield υπερασπίστηκαν την αναγκαιότητα της *Arbeitsgemeinschaft*. Βλ. «Protokoll der I. Versammlung», 64-65.

³² «Protokoll der Vollversammlung der ASSO vom 27. Okt. 1928», 92. Η ASSO είχε ανακηρυχθεί αδελφό σωματείο της AKhRR.

οργανώσεων».³³ Ο Tichauer υποστήριξε ότι αν και στη Ρωσία ήταν δυνατή η συνεργασία με μια καλλιτεχνική προσωπικότητα του αναστήματος, για παράδειγμα, ενός Max Liebermann, κάτι τέτοιο θα ήταν αδύνατο στη Γερμανία. Για να προσθέσει:

[...] ποτέ δεν θα ξεχάσουμε ανθρώπους σαν τον Dix, θα τους προσεγγίσουμε, αλλά την ίδια στιγμή δεν θα ξεχνούμε και τι θέλει η ASSO, με ποιόν τρόπο διαφέρουμε από τις υπόλοιπες αστικές και αριστερές ομάδες. Εμείς έχουμε μια συνεταιριστική ιδεολογία. Στην ASSO δεν υπάρχει θεός. Δεν μπορούμε να τρέχουμε δεκαπέντε φορές στους επιφανείς καλλιτέχνες κι εξάλλου διαθέτουμε ήδη τη δική μας καλλιτεχνική ισχύ εδώ στην ASSO. Όταν οι επιφανείς καλλιτέχνες δουν τις εκθέσεις μας, θα προσέλθουν εθελοντικά σ' εμάς. Αν όχι, ας είναι. Θα έρθει ο καιρός που θα μπορούμε να τους πούμε: Εκπαιδεύστε τους σπουδαστές της ARBKD ή βγάλτε τα προς το ζην πουλώντας σπάρτα.³⁴

Στην ίδια συζήτηση, ο Haacker τόνισε ότι «δε θα έπρεπε να έχουμε ως προτεραιότητα να πάμε στους επιφανείς καλλιτέχνες και να τους εκλιπαρούμε, αλλά, αντίθετα, να φροντίσουμε να φέρουμε σ' εμάς τις προλεταριακές και επαναστατικές δυνάμεις. Αυτό που θέλουμε θα το επιτύχουμε μόνο μέσω αυτών των στοιχείων».³⁵ Ο Tichauer διευκρίνισε ότι η διαφορά των καλλιτεχνών της ASSO με τους υπόλοιπους έγκειται στη σύλληψη της καλλιτεχνικής ποιότητας: για τους τελευταίους, η ποιότητα αποτελούσε απλά ένα μέσο καλλιέργειας της φήμης τους, ενώ τα μέλη της ASSO έβλεπαν τη δουλειά ποιότητας ως έναν τρόπο να οξύνουν και να καταστήσουν πιο αποτελεσματικό τον προλεταριακό ταξικό αγώνα.³⁶

Στο πρώτο πρόγραμμα της ASSO, το οποίο εκδόθηκε στη *Rote Fahne* τον Φεβρουάριο του 1930, διαβάζουμε την τελική διευθέτηση του ζητήματος. Στην εναρκτήρια παράγραφο, η ομάδα υπογραμμίζει τις διαφορές της με τις προγενέστερες ριζοσπαστικές ομάδες. Η ASSO, υποστηρίζεται, δεν αντιπροσωπεύει μια προσπάθεια συγκέντρωσης όλων των «επαναστατικής συνείδησης καλλιτεχνών», όπως ήταν η *Κόκκινη Ομάδα*. Ούτε επιθυμεί να καταλάβει μια θέση δίπλα στις υπάρχουσες «μικροαστικές καλλιτεχνικές ομάδες [...] ως μια νέα ψευδο-επαναστατική εταιρεία [...] πιθανώς στα αριστερά της *Ομάδας του Νοέμβρη*». Επιπλέον, δεν συνιστά μια απόπειρα «ακολουθώντας το παράδειγμα προηγούμενων μικρών εκθέσεων προλεταριακής τέχνης, να ιδρυθεί μια εταιρεία εκθέσεων

³³ «Protokoll der Vollversammlung der ASSO vom 27.Okt.1928», 93.

³⁴ «Protokoll der Vollversammlung der ASSO vom 27.Okt.1928», 93.

³⁵ «Protokoll der Vollversammlung der ASSO vom 27.Okt.1928», 93.

³⁶ «Protokoll der Vollversammlung der ASSO vom 27.Okt.1928», 96-97.

που θα περιφέρεται από το ένα εμπορικό κέντρο στο άλλο με λιγότερο ή περισσότερο προλεταριακές-επαναστατικές εικόνες».³⁷

Μπορεί κανείς να διακρίνει καθαρά μια διπλή αμφισβήτηση τόσο των φιλελεύθερων-αστών όσο και των αριστερών εκπροσώπων της γερμανικής πρωτοπορίας της δεκαετίας του 1920, οι οποίοι συσσώρευαν αρκετό συμβολικό κεφάλαιο ώστε να καθιερώσουν τη θέση τους στο πεδίο της «υψηλής» κουλτούρας. Η αναφορά σε μια απόπειρα να καταληφθεί μια θέση «στα αριστερά της Ομάδας του Νοέμβρη» αποτελεί άλλη μία νύξη στους επιφανείς καλλιτέχνες της Κόκκινης Ομάδας, οι οποίοι πίσω στο 1921 είχαν αποκηρύξει την ηγεσία της πρώτης μεταπολεμικής ριζοσπαστικής οργάνωσης καλλιτεχνών. Αυτή η αντιπαράθεση είχε υποδαυλιστεί από τη συγκατάθεση της διοικούσας επιτροπής της Ομάδας του Νοέμβρη στην απομάκρυνση δύο έργων των Rudolf Schlichter και Otto Dix (και οι δύο ήταν μέλη της ομάδας) από το ετήσιο σαλόνι του Βερολίνου, *Μεγάλη Έκθεση Τέχνης του Βερολίνου (Große Berliner Kunstausstellung)*, της ίδιας χρονιάς, κατόπιν πιέσεων της διεύθυνσης της έκθεσης. Μια ριζοσπαστική φράξη εντός της Ομάδας του Νοέμβρη, αποτελούμενη μεταξύ άλλων από τους Otto Dix, George Grosz και Rudolf Schlichter, αντέδρασε απευθύνοντας μια ανοικτή επιστολή στην ηγεσία της.³⁸ Οι επιφανείς καλλιτέχνες της ομάδας κατηγορούνταν για

³⁷ Βλ. «Bildende Kunst und revolutionäre Arbeiterschaft: Programm und Arbeit der Assoziation der revolutionärer bildender Künstler Deutschlands», *Die Rote Fahne*, vo. 49, 27 Φεβρουαρίου 1930. Το τελευταίο σημείο αποτελεί ευθεία αναφορά στις εκθέσεις τέχνης που οργάνωσε ο Otto Nagel στο εμπορικό κέντρο Wertheim στην Alexanderplatz (το 1924) και, δύο χρόνια αργότερα, στα εμπορικά κέντρα Stein στην εργατική συνοικία του Wedding, Wertheim στο Neukölln και Lindemann στο Spandau, βλ. Guttsman, *Art for the Workers*, 121-123. Στην κριτική του για την έκθεση στο εμπορικό κέντρο Stein, ο Behne υποστήριξε ότι το προλεταριακό θέμα δεν επαρκούσε για την παραγωγή αληθινά επαναστατικής τέχνης και ότι η εξερεύνηση των νέων μορφολογικών δυνατοτήτων θα έπρεπε να βρίσκεται στο επίκεντρο μιας τέτοιας τέχνης, βλ. Adolf Behne, «Tempelhofer Feld und Wedding», *Die Weltbühne* 22 (1926): 346-348. Μια απάντηση στον Behne από τον John Heartfield για λογαριασμό της Κόκκινης Ομάδας υπερασπίστηκε την έκθεση του Nagel και πιο συγκεκριμένα τον επαναστατικό χαρακτήρα των μελών της ομάδας που είχαν συμμετάσχει στην έκθεση, όπως των George Grosz, Rudolf Schlichter, László Griffl και Paul Eickmeier (ο οποίος αργότερα προσχώρησε στην ASSO). Αυτά ακριβώς ήταν τα έργα, υποστήριξε ο Heartfield, που είχαν προκαλέσει την κατακραυγή πολιτικά συντηρητικών κύκλων και όχι τα νεκρά «καλλιτεχνικά επιτεύγματα σε κόκκινο, πράσινο ή μωβ των κονστρουκτιβιστών μας τα οποία μπορεί να συναντήσει κανείς στις όψεις ή τα εσωτερικά των βιλών των εταιρειών της μπουρζουαζίας», βλ. John Heartfield, «Grün oder – Rot?», *Die Weltbühne* 22 (1926): 434-435, 434. Ο Heartfield συμφωνούσε στην αναγκαιότητα της αισθητικής καινοτομίας, την οποία, όμως, έβλεπε άρρηκτα συνδεδεμένη με το επαναστατικό περιεχόμενο. Παρακάμπτοντας κανείς το περιεχόμενο, όπως πρότεινε ο Behne, θα οδηγούνταν αναπόφευκτα στην παραγωγή καθαρά διακοσμητικών, συνεπώς ανώδυνων χειροτεχνιών (Behne «Grün oder – Rot?», 435). Η αυτό-προώθηση της Κόκκινης Ομάδας ως αντιπροσωπευτικής των αληθινά επαναστατών καλλιτεχνών – σε αντιπαράθεση με επιφανείς καλλιτέχνες, όπως τους Max Pechstein, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer και Paul Klee (όλοι τους αναφέρονται από τον Heartfield) – μπορεί να διαβαστεί ως άλλη μια εκδήλωση της σύγκρουσης γύρω από το ζήτημα της *Prominenz*. Και οι δύο πλευρές επιδίωκαν τη νομιμοποίησή τους ως του αυθεντικού πρωτοποριακού κινήματος. Για την απάντηση του Behne στην Κόκκινη Ομάδα, βλ. Adolf Behne, «An den Verein kommunistischer Kunstmalers», *Die Weltbühne* 22 (1926): 460-461. Θα πρέπει να τονιστεί ότι σε αντίθεση με την Κόκκινη Ομάδα, η ASSO πλέον αποκλήρυξε το εκθεσιακό εγχείρημα του Nagel.

³⁸ Otto Dix et al., «Offener Brief an die Novembergruppe», *Der Gegner* 2 (Ιούλιος 1921): 297-301. Οι υπόλοιποι συνυπογράφωντες του κειμένου ήταν οι Max Dugert, Raoul Hausmann, Hanna Höch, Ersnt Krantz, Franz Mutzenbecher, Thomas Ring, Georg Scholz και Willy Zierath. Να σημειωθεί ότι στις σελίδες του περιοδικού, το γράμμα ακολουθούσε αμέσως το δεύτερο μέρος του δοκιμίου του Herzfelde, «Gesellschaft, Künstler und Kommunismus».

εγκατάλειψη των αρχικών, ριζοσπαστικών θέσεών τους ώστε να καθιερωθούν στους αστικούς καλλιτεχνικούς θεσμούς. Οι νεαροί τότε ριζοσπάστες υπενθύμιζαν στην ηγεσία της *Ομάδας του Νοέμβρη* ότι αυτή «είχε υποτίθεται ιδρυθεί από καλλιτέχνες που ήθελαν να εκπληρώσουν την επαναστατική επιθυμία για μια νέα ιδανική κοινότητα και για τη συνεργασία με τον εργαζόμενο λαό, ελεύθεροι από τις μηχανορραφίες των ελιτίστικων καλλιτεχνικών ομάδων και από την κερδοσκοπία των εμπόρων τέχνης».³⁹ Αντίθετα:

Ουδέποτε αντιμετώπισε σοβαρά κάποιο από τα ηγετικά μέλη το πρόβλημα της ιεραρχίας, πρόβλημα κοινό σε όλες τις υπόλοιπες αστικές καλλιτεχνικές ομάδες [...] το μόνο που έκαναν ήταν να συσκοτίζουν το ζήτημα με την πονηρή ρητορική τους, έτσι ώστε να προάγουν το δικό τους εγώ με τον παλιό ποταπό τρόπο των καλλιτεχνών, έχοντας τη μεγαλύτερη δυνατή βάση μελών [...]. Η κορυφή συνειδητοποίησε [...] ότι μία συγκεκριμένη μερίδα των μελών δεν επιθυμούσαν να γίνουν καλλιτέχνες με την αστική-πολιτιστική έννοια, γιατί έβλεπαν ότι ο δρόμος εκπλήρωσης των στόχων τους δεν βρισκόταν στην προώθηση μιας επιφανειακής μόνο επαναστατικής αισθητικής [...] και γιατί δεν ήθελαν να περνάνε ως ανώτεροι, αλαζόνες ειδικοί, απορρίπτοντας άδικα κάθε απόπειρα για έναν καλύτερο τρόπο εργασίας, καταδικάζοντάς τον στη βάση αξιών δανεισμένων από την αστική αισθητική.⁴⁰

Έχουμε εδώ μια κριτική της λατρείας της προσωπικότητας ως μέσου επιτυχίας στο πολιτιστικό πεδίο, συνοδευμένη από ένα κάλεσμα για έναν συλλογικό τρόπο καλλιτεχνικής εργασίας – μια πρόσκληση στους επιφανείς καλλιτέχνες να υπερβούν τα παραδοσιακά όρια της επαγγελματικής πρακτικής τους. Πρόκειται για την ίδια ουσιαστικά κριτική που θα απεύθυναν οι καλλιτέχνες της ASSO ενάντια σε όλους τους επιφανείς καλλιτέχνες – αστούς και αριστερούς – περίπου επτά χρόνια αργότερα.

Είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί η πορεία αυτής της ριζοσπαστικής κριτικής των αστικών πολιτιστικών αξιών, με άλλα λόγια της γενεαλογίας του καλλιτεχνικού ριζοσπαστισμού: Μια ριζοσπαστική φράξια εντός της *Ομάδας του Νοέμβρη* επιτίθεται στον ψευδο-ριζοσπαστισμό και την αστοποίηση των επιφανών μελών τους, αποσχίζεται από την οργάνωση και ιδρύει την *Κόκκινη Ομάδα*. Η τελευταία προσελκύει μια νέα γενιά ριζοσπαστών καλλιτεχνών, απογοητευμένη από τη σχετική επιτυχία των επιφανών συναδέλφων τους στο καλλιτεχνικό κατεστημένο (η οποία ερμηνεύεται ξανά ως σημάδι

³⁹ Βλ. Charles Harrison & Paul J. Wood, επιμ., *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (Malden, Οξφόρδη: Blackwell, 2003), 267.

⁴⁰ Harrison & Wood, *Art in Theory*, 267.



Εικ. 2. Max Gebhard και Max Keilson, *Αντιφασιστική δράση. Ελάτε μαζί μας*, 1932, λιθογραφία, 50 x 34 εκ.

εικονογράφηση του κομμουνιστικού τύπου, τα σχέδια προπαγανδιστικών αφισών και τον σχεδιασμό εξώφυλλων βιβλίων, φυλλαδίων και λογότυπων) (εικ. 2). Δεύτερον, τις «παιδαγωγικές δραστηριότητες» της ομάδας. Θέση μου είναι ότι οι καλλιτέχνες της ASSO διεκδικούσαν τον ρόλο του κατεξοχήν εφαρμοσμένου καλλιτέχνη, του καλλιτέχνη που ανταποκρίνεται πρακτικά στις ανάγκες των μαζών, αντί να υπηρετεί τις οικονομικές και βιομηχανικές ελίτ στο όνομα των μαζών, όπως έβλεπαν να κάνουν οι αστοί πρωτοπόροι

αστοποίησης) και ιδρύει μια νέα ομάδα ριζοσπαστών καλλιτεχνών, την ASSO.⁴¹ Σε κάθε περίπτωση, καλλιτέχνες οι οποίοι κατείχαν μια περιφερειακή θέση στον καλλιτεχνικό κόσμο λειτούργησαν ως κριτές των επιφανών συναδέλφων τους. Επομένως, η έμφασή τους στο σπάσιμο των καθιερωμένων θεσμικών περιορισμών ήταν ζωτικής σημασίας για τον επαναπροσδιορισμό της δικής τους επαγγελματικής ταυτότητας.

Οι αντινομίες της «επαναστατικής» τέχνης

Τι ήταν, όμως, εκείνο που καθιστούσε την ASSO «επαναστατική» και τις υπόλοιπες καλλιτεχνικές ομάδες «οπορτουνιστικές»; Η ASSO επιχείρησε να καθιερώσει αυτήν τη διάκριση γύρω από δύο βασικά σημεία: Πρώτον, την έμφαση σε μια τέχνη με αληθινό πρακτικό αντίκτυπο, συντονισμένη στην «επαναστατική αγκιτάτσια» (με τη μορφή της πολιτικής καρικατούρας και την

⁴¹ Οι εκθεσιακές στρατηγικές σε συνδυασμό με έναν βαθμό ελιτίστικου αποκλεισμού που χαρακτήριζαν τα προπολεμικά κινήματα των Αποσχίσεων, μπορούν να παρατηρηθούν στην περίπτωση της *Ομάδας του Νοέμβρη* (η οποία συγκέντρωνε μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών που ανήκαν προηγουμένως στην Απόσχιση του Βερολίνου ή στην Ελεύθερη Απόσχιση). Η *Novembergruppe* επιχειρούσε να εξασφαλίσει τη στήριξη ενός δικτύου κρατικών ή ιδιωτικών θεσμών με στόχο τη δημιουργία ενός μεγαλύτερου ανοίγματος για τη σύγχρονη τέχνη στην αγορά τέχνης, στο οποίο τα μέλη της θα κατείχαν προνομιακή θέση. Μπορεί, ωστόσο, κανείς να εντοπίσει μια παράδοση συγγένεια μεταξύ της *Rote Gruppe* και των Αποσχίσεων στην τακτική περιορισμού των μελών τους στη βάση της ποιότητας ως πρωταρχικού κριτηρίου για την επιλογή των έργων. Στους αποκλεισμένους εξαιτίας αυτής της τακτικής συγκαταλέγονταν ορισμένα από τα μελλοντικά μέλη της ASSO. Για την Απόσχιση του Βερολίνου, βλ. Rudolf Pfefferkorn, *Die Berliner Secession: Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte* (Βερολίνο: Haude und Spenersche Verlagsbuchhandlung, 1971)· Peter Paret, *The Berlin Secession: modernism and its enemies in imperial Germany* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1980)· Nicolaas Teeuwisse, *Vom Salon zur Secession: Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900* (Βερολίνο: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1986).

μεταρρυθμιστές.⁴² Από την παραγωγή προπαγανδιστικού υλικού στον σχεδιασμό σκηνικών για θεατρικές παραγωγές εργατών, οι καλλιτέχνες της ASSO επιθυμούσαν να διαμορφώσουν την εικόνα της προλεταριακής σφαίρας δραστηριότητας σε όλες τις πτυχές της, παρά το γεγονός ότι τους έλειπαν οι απαραίτητοι υλικοί πόροι και τα τεχνικά μέσα εφαρμογής ενός τέτοιας μεγάλης κλίμακας εγχειρήματος.

Το δεύτερο κεντρικό σημείο του προγράμματος, οι «παιδαγωγικές δραστηριότητες» της ASSO αποτελούσε αναφορά στην καλλιτεχνική εκπαίδευση εργατών, η οποία προσφερόταν στις Μαρξιστικές Σχολές Εργατών (*Marxistische Arbeiterschulen*: στο εξής MASCH) από κάποια από τα μέλη της ομάδας. Το πρόγραμμα διευκρίνιζε ότι «σε αντίθεση με τα μαθήματα σχεδίου που προσφέρονται στις αστικές και επίσημες κρατικές σχολές, τα οποία ασχολούνται με τη μελέτη του γυμνού και άλλα «καθαρά καλλιτεχνικά» θέματα, εμείς αναθέτουμε στους μαθητές μας σχέδια αφισών και τίτλων εντύπων, αλλά και σχέδια για εφημερίδες».⁴³ Ομοίως με την εκπαίδευση στις τεχνικές-επαγγελματικές σχολές, η έμφαση ήταν στην εφαρμογή του σχεδίου σε συγκεκριμένες πρακτικές αναγκαιότητες,

⁴² Αυτό υπογραμμίζεται σε ένα κείμενο του Alfred 'Durus' Kemény που συνόδευε το πρόγραμμα της ASSO, στο οποίο ο κομμουνιστής τεχνοκρίτης υποστήριζε ότι η ASSO είχε «άρει την αντίφαση μεταξύ θεωρίας και πράξης», βλ. Durus, «Illa-Schau 4: Der Künstler als Politiker. Die Kojie der Assoziation revolutionärer bildender Künstler», *Die Rote Fahne*, no. 49, 27 Φεβρουαρίου 1930. Αν και σε διάφορα τεχνοκρινικά κείμενά του για την Rote Fahne, ο Kemény απέρριπτε συστηματικά την τέχνη της πρωτοπορίας στη βάση της αποσύνδεσής της από τις πραγματικές κοινωνικές σχέσεις, παρόλα αυτά αναγνώριζε τη σημασία των θεωρητικών επιτευγμάτων της. Το πρόβλημα αφορούσε την εφαρμογή τους. Ενδεικτική είναι η κριτική του για την καταξωμένη μελέτη για τη νέα τυπογραφία του Jan Tschichold, την οποία βρήκε «ομολογουμένως εξαιρετική», αλλά και διανθισμένη με έναν «πρωτόγονο τεχνικό ρομαντισμό» που δεν άγγιζε καθόλου τα «πραγματικά ιδεολογικά, δηλαδή πολιτικά ζητήματα του παρόντος. Προσφέρεται μια συνεκτική καταγραφή της τυπογραφίας, αλλά αποκλειστικά από τη σκοπιά της λειτουργίας της ως μέσου διαφήμισης ή τεχνικής, αμελώντας τα προβλήματα και τις τεράστιες δυνατότητες της τυπογραφίας ως μέσου πολιτικής προπαγάνδας», βλ. Durus, «Jan Tschichold: Die neue Typographie», *Die Rote Fahne*, no. 296, 16 Δεκεμβρίου 1928.

⁴³ «Bildende Kunst und revolutionäre Arbeiterschaft», *Die Rote Fahne*, 27 Φεβρουαρίου 1930. Το εκπαιδευτικό καλλιτεχνικό πρόγραμμα της MASCH για τα διάφορα παραρτήματά της στο Βερολίνο δεν προσέλκυε μόνο μέλη του KPD, αλλά και αρκετές σημαντικές προσωπικότητες που ανήκαν λιγότερο ή περισσότερο στους συνοδοιπόρους. Για το τρίτο ακαδημαϊκό έτος της σχολής (1928-1929), για παράδειγμα, οι ακόλουθοι ομιλητές προσκαλέστηκαν να μιλήσουν για το πεδίο των Εικαστικών Τεχνών (σε παρένθεση το θέμα της κάθε διάλεξης): Eduard Fuchs («Τέχνη και Οικονομία»), John Heartfield («Τέχνη και Στράτευση», «Η επαναστατική αφίσα», «Τι είναι το Φωτομοντάζ»), Otto Nagel («Οι εικαστικές τέχνες και ο εργάτης», «Η παρακμή των εικαστικών τεχνών στην αστική κοινωνία»), Alfred Kemény («Η κοινωνική κριτική στις εικαστικές τέχνες», «Επαναστατική τέχνη στα χρόνια του Πολέμου των Χωρικών», «Επαναστατική Τέχνη στη Γαλλία του 19ου αιώνα», «Επαναστατικές τάσεις στη γερμανική τέχνη του 19ου και του 20ου αιώνα»), Adolf Behne («Πώς να κοιτάξουμε ένα κτίριο», «Τι προσέχουμε σε σπίτια και διαμερίσματα», «Πώς να κοιτάξουμε μια εικόνα; Εισαγωγή στην κατανόηση της Μοντέρνας Τέχνης»), βλ. SAPMO, RY 1-I 2/707/114. Επιπλέον, μεταξύ των προσκληθέντων εισηγητών για το επόμενο ακαδημαϊκό έτος (1929-1930) ήταν οι αρχιτέκτονες Mies van der Rohe, Hugo Häring, Hannes Meyer, Ludwig Hilberseimer, Walter Gropius και Bruno Taut. Για το πέμπτο ακαδημαϊκό έτος της MASCH (1930-1931), δέκα μαθήματα εικαστικών τεχνών μαζί με δέκα μαθήματα πολιτικού σκίτσου και λινογραφίας προσφέρονταν στους προλεταρίουσπουδαστές. Ενδεικτικά, ένα από τα μαθήματα εικαστικών τεχνών είχε τον τίτλο «Η κρίση της αστικής ζωγραφικής καβαλέτου» και συμπεριλάμβανε ξεναγήσεις στην Κρατική Πινακοθήκη, βλ. Gabriele Gerhard-Sonnenberg, *Marxistische Arbeiterbildung in der Weimarer Zeit (MASCH)* (Κολωνία: Pahl-Rugenstein 1976), 104-105. Η έκτη ακαδημαϊκή χρονιά (1931-32) περιλάμβανε τέσσερα μαθήματα πολιτικού σκίτσου και μόνο δύο μαθήματα εικαστικών τεχνών (Gerhard-Sonnenberg, *Marxistische Arbeiterbildung*, 126). Το πρόγραμμα της Σχολής για το 1932-33 περιλάμβανε επίσης εκπαίδευση στην τεχνική του φωτομοντάζ (Gerhard-Sonnenberg, *Marxistische Arbeiterbildung*, 137).

στην περίπτωση αυτή, της καθημερινής πολιτικής διαφήμισης (προπαγάνδας).

Η MASCH είχε ιδρυθεί τον χειμώνα του 1925-26 και διευθυνόταν από τον κομμουνιστή κοινωνιολόγο και πολιτικό οικονομολόγο Johann-Lorenz Schmidt (1900-1978). Για το 1929-1930, η ASSO οργάνωσε τα ακόλουθα μαθήματα σχεδίου (όλα στις κεντρικές εγκαταστάσεις της σχολής): α) Σχέδιο μορφής. Δάσκαλοι: Beier, Eickmeier, Keil, Vogeler (είκοσι μαθήματα, δέκα για κάθε εξάμηνο). β) Γραφιστική. Δάσκαλοι: Keilson, Pewas, Günther Wagner (ίδιος αριθμός μαθημάτων). γ) Λινογραφία. Δάσκαλοι: Heysig (δέκα μαθήματα, πέντε για κάθε εξάμηνο).

Ποιος, όμως, ήταν ο παιδαγωγικός στόχος της ASSO σύμφωνα με το πρόγραμμά της; Πολύ απλά, η μετατροπή «εντελώς ανεκπαιδευτων εργατών κι εργατριών [...] η πλειοψηφία των οποίων στην αρχή του μαθήματος δεν είναι σε θέση να σχεδιάσει μια γραμμή [...] σε καλούς βοηθούς στον σχεδιασμό εφημερίδων εργοστασίων και κοινωνικής στέγασης και στην παραγωγή πανό διαδηλώσεων».⁴⁴ Αυτό είχε ήδη τεθεί εμφατικά στη συνέλευση των μελών της ASSO τον Οκτώβρη του 1928 από τον Haacker, ο οποίος ξεκαθάρισε ότι η ASSO δεν επιθυμούσε «την ανατροφή ενός καλλιτεχνικού προλεταριάτου [...] Ο νεαρός προλετάριος θα πρέπει να παραμείνει στον χώρο εργασίας του και να συνεχίσει εκεί την ιδεολογική δουλειά του».⁴⁵

Συνεπώς, μόνο ο εργάτης που παρέμενε στον χώρο εργασίας του ήταν χρήσιμος για το KPD. Μια συνολική υπέρβαση, μια μεταμόρφωση του εργάτη σε επαγγελματία καλλιτέχνη, δεν ήταν ευπρόσδεκτη. Η ορολογία προσφέρει περισσότερα στοιχεία προς στήριξη αυτού του επιχειρήματος: Ο εργάτης με καλλιτεχνική κλίση ονομαζόταν *Εργάτης-σχεδιαστής* (*Arbeiterzeichner*) και επρόκειτο να λάβει τη βασική του εκπαίδευση στις τέχνες από τον σύντροφό του, τον *επαναστάτη-καλλιτέχνη* (*revolutionärer Künstler*). Συναντάμε εδώ την αναπαραγωγή της διαμάχης μεταξύ του επαγγελματία σχεδιαστή-καλλιτέχνη (*Gestalter*) και του βιομηχανικού σχεδιαστή (*Zeichner*), την οποία έχουμε αναλύσει αλλού. Ο πρωτοπόρος ρόλος του καλλιτέχνη διακρινόταν από τον εκτελεστικό ρόλο του εργάτη-εκπαιδευόμενου στις τέχνες. Στην αναγγελία της συστηματικής συνεργασίας του συλλόγου των *Arbeiterzeichner* με την ASSO το 1931, εκδηλώνεται ένας σαφής διαχωρισμός μεταξύ των «επαναστατών επαγγελματιών καλλιτεχνών» της ASSO και των «μη επαγγελματιών *Arbeiterzeichner*».⁴⁶ Εάν στους τελευταίους προσφερόταν καλλιτεχνική εκπαίδευση, αυτό δεν συνέβαινε για την ενθάρρυνση και στήριξη ενός ενδιαφέροντος για την τέχνη, το οποίο μπορεί να είχαν αναπτύξει στον ελεύθερο τους χρόνο. Η πολιτική διαπαιδewγή αποτελούσε τη βάση της κομμουνιστικής καλλιτεχνικής εκπαίδευσης κι επομένως ο ερασιτέχνης εργάτης-καλλιτέχνης έπρεπε να «πειστεί σταδιακά μέσω της συνεργασίας στην πράξη και συζητήσεων ότι για έναν *ταξικά συνειδητοποιημένο*

⁴⁴ «Bildende Kunst und revolutionäre Arbeiterschaft», *Die Rote Fahne*, 27 Φεβρουαρίου 1930.

⁴⁵ «Protokoll der Vollversammlung der ASSO vom 27 Oktober 1928», 98 (δική μου έμφαση).

⁴⁶ Durus, «Die Woche der Arbeiterzeichner: Der Bund revolutionärer bildender Künstler organisiert die Arbeiterzeichner – Ein ungeheuer wichtiges Gebiet unserer Agitpararbeit», *Die Rote Fahne*, 3 Μαρτίου 1931.



Εικ. 3. Το αλφαβητάρι της ζωγραφικής, φυλλάδιο της ASSO για τα μαθήματα σχεδίου στην *Marxistische Arbeiterschule* (ακαδημαϊκό έτος 1929-30).

Arbeiterzeichner, το σχέδιο και η ζωγραφική προκύπτουν κυρίως με τη μορφή της επαναστατικής αγκιτάτας και προπαγάνδας!». ⁴⁷ Ο δρόμος από το βιοτεχνικό εργαστήριο στο καλλιτεχνικό στούντιο, τον οποίο ακολούθησαν πολλά μέλη της ASSO, ήταν κλειστός για τους *Arbeiterzeichner*. Η καλλιτεχνική εκπαίδευση μπορούσε, στην καλύτερη περίπτωση, να είναι παράπλευρη συνέπεια της ιδεολογικής κατήχησης. Από όλη την επικράτεια της τέχνης, επιτρεπόταν στον εργάτη να κοιτάξει φευγαλέα μόνο τον περιορισμένο χώρο που όριζαν οι βασικές γνώσεις του σχεδίου και της σύνθεσης μιας εικόνας (εικ. 3). Οι καλλιτέχνες της ASSO δεν επιθυμούσαν να φέρουν τον ερασιτέχνη καλλιτέχνη σε ίση θέση με τον επαγγελματία. Ο ερασιτέχνης εργάτης-καλλιτέχνης γινόταν αντιληπτός ως ένα όργανο για τη βελτίωση της αγκιτάτας-προπαγάνδας. Όπως ο *Zeichner* για τον πρωτοπόρο σχεδιαστή της κίνησης για τη μεταρρύθμιση των εφαρμοσμένων τεχνών των αρχών του 20ού αιώνα, έτσι κι ο *Arbeiterzeichner* συνιστούσε απλά ένα ακόμη εύπλαστο υλικό στη διάθεση του επαναστάτη καλλιτέχνη.

Επομένως, σε αντίθεση με τις δηλώσεις προθέσεων της ASSO, τα δύο βασικά προγραμματικά της σημεία

που θα σηματοδοτούσαν μια ρήξη με τον αστικό κόσμο της τέχνης, έφερναν την ομάδα εγγύτερα στη λογική της αστικής μεταρρύθμισης των εφαρμοσμένων τεχνών. Μόνο η απώθηση των σημείων σύγκλισης μεταξύ της αστικής τέχνης και του νέου επαναστατικού μοντέλου καλλιτεχνικής πρακτικής μπορούσε να διαμορφώσει μια «επαναστατική» θέση, η οποία διατυπώνιζε τη ματαιότητα της αστικής τέχνης συνολικά. Γιατί οι ομοιότητες αναδύονται τόσο στο πεδίο της πράξης όσο και της θεωρίας. Διαφέρουν μόνο μέσω μιας μετατόπισης της πολιτικο-ιδεολογικής εστίασης, η οποία ωστόσο τείνει και στις δύο περιπτώσεις να αποκλείει το μη λειτουργικό (ζωγραφική καβαλέτου) για το λειτουργικό (εφαρμοσμένες τέχνες, διαφήμιση, προπαγάνδα). Ο εργάτης προοριζόταν και στα δύο συστήματα για μια βοηθητική θέση. Δεν έπρεπε να αφήσει τον χώρο εργασίας του για να εισέλθει στο στούντιο του καλλιτέχνη. Ο εργάτης, είτε με την έννοια του χειροτέχνη είτε με εκείνη του «επαναστάτη» προλετάριου, όφειλε να ξεχάσει τις μη-παραγωγικές αισθητικές παρεκκλίσεις. Ο νέος κόσμος, όπως τον οραματιζόταν ο καλλιτέχνης-παιδαγωγός, είτε ο «αστός» είτε ο «επαναστάτης», δεν βασιζόταν στην κατάργηση του καταμερισμού της εργασίας και την ισότητα που αυτή θα εγγυόταν· αντίθετα, παρέμενε σαφώς ιεραρχικός.

⁴⁷ Durus, «Die Woche der Arbeiterzeichner».

Βιβλιογραφία

- «Bildende Kunst und revolutionäre Arbeiterschaft: Programm und Arbeit der Assoziation der revolutionärer bildender Künstler Deutschlands». *Die Rote Fahne*, vo. 49, 27 Φεβρουαρίου 1930.
- Behne, Adolf. «An den Verein kommunistischer Kunstmaler». *Die Weltbühne* 22 (1926): 460-461.
- Behne, Adolf. «Revolutionäre Kunst: Ausstellung im Europahaus». *Die Welt am Abend*, 1929. Ανατύπωση στο *Revolution und Realismus: Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917-1933*, κατ. έκθ., επιμ. Hoffmeister, Christine. Berlin: Staatliche Museen, 1978: 26.
- Behne, Adolf. «Tempelhofer Feld und Wedding». *Die Weltbühne* 22 (1926): 346-348.
- Beier-Red, Alfred. *Ins Schwarze getroffen: Politische Karikaturen*. Βερολίνο: Eulenspiegel, 1970.
- Bergmann, Theodor. «Gegen den Strom»: *Die Geschichte der KPD (Opposition)*. Hamburg: VSA, 2001.
- Burns, Rob. «Theory and Organization of Revolutionary Working-Class Literature in the Weimar Republic». Στο *Culture and Society in the Weimar Republic*, επιμ. Keith Bullivant, 122-149. Μάντσεστερ: Manchester University Press, 1977.
- Crockett, Dennis. *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder, 1918-1924*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1999.
- Dix, Otto, Max Dugert, George Grosz, Raoul Hausmann, Hanna Hoch, Ernst Krantz, Mutzenbecher, Thomas Ring, Rudolf Schlichter, Georg Scholz & Willy Zierath. «Offener Brief an die Novembergruppe». *Der Gegner* 9 (Ιούνιος 1921): 297-301.
- Durus. «Die Woche der Arbeiterzeichner: Der Bund revolutionärer bildender Künstler organisiert die Arbeiterzeichner – Ein ungeheuer wichtiges Gebiet unserer Agiotparbeit». *Die Rote Fahne*, 3 Μαρτίου 1931.
- Durus. «Ifa-Schau 4: Der Künstler als Politiker. Die Koje der Assoziation revolutionärer bildender Künstler». *Die Rote Fahne*, vo. 49, 27 Φεβρουαρίου 1930.
- Durus. «Jan Tschichold: Die neue Typographie». *Die Rote Fahne*, vo. 296, 16 Δεκεμβρίου 1928.
- Erlay, David. *Vogel: Ein Maler und seine Zeit. Fischerhude: Atelier im Bauernhaus*, 1981.
- Gerhard-Sonnenberg, Gabriele. *Marxistische Arbeiterbildung in der Weimarer Zeit (MASCH)*. Κολωνία: Pahl-Rugenstein, 1976.
- Guttsman, W. L. *Art for the Workers: Ideology and the Visual Arts in Weimar Germany*. Μάντσεστερ: Manchester University Press, 1997.
- Harrison, Charles & Paul J. Wood, επιμ. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden, Οξφόρδη: Blackwell, 2003.
- Heartfield, John. «Grün oder – Rot?». *Die Weltbühne* 22 (1926): 434-435.
- Herzfelde, Wieland. «Gesellschaft, Künstler und Kommunismus. I: Die Beziehungen zwischen Gesellschaft und Künstler». *Der Gegner* 5 (Σεπτέμβριος 1920): 131-138.
- Herzfelde, Wieland. «Gesellschaft, Künstler und Kommunismus. II: Der Weg des Künstlers zum Kommunismus». *Der Gegner* 6 (Μάρτιος 1921): 194-197.
- Herzfelde, Wieland. «Gesellschaft, Künstler und Kommunismus. III: Die Aufgaben des kommunistischen Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft». *Der Gegner* 9 (Ιούνιος 1921): 302-309.
- Jarusch, H. Konrad. *The Unfree Professions: German Lawyers, Teachers, and Engineers, 1900-1950*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1990.
- Kerbs, Diethart, επιμ. *Gegen Kind und Kunst: Eine Dokumentation aus dem Jahr 1927, mit Kinderzeichnungen und Fotos der zerstörten Barkenhoff-Fresken von Heinrich Vogeler*. Fernwald: Anabas, 1974.
- Krejsa, Michael. «Wo ist John Heartfield?». Στο *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990: Aufsätze-Berichte-Materialien*, επιμ. Günter Feist, Eckhart Gillen και Beatrice Vierneisel, 110-126. Κολωνία: Du Mont, 1996.
- McCloskey, Barbara. *George Grosz and the Communist Party: Art and Radicalism in Crisis, 1918 to 1936*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- «November Group Manifesto». Στο *The Weimar Republic Sourcebook*, επιμ. Anton Kaes, Martin Jay & Edward Dimendberg, 477. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Paret, Peter. *The Berlin Secession: modernism and its enemies in imperial Germany*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1980.
- Pfefferkorn, Rudolf. *Die Berliner Secession: Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte*. Βερολίνο:

- Haude und Spenersche Verlagsbuchhandlung, 1971.
- Ringer, K. Fritz. *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890-1933*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.
- Steinweis, E. Alan. *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1993.
- Stern, Hans. «Max Gebhard». *Form und Zweck* 2 (1981): 4-5.
- Taylor, Seth. «Nietzschean Politics: Kurt Hiller and the Philosophy of Goal». Στο *Left-Wing Nietzscheans: The Politics of German Expressionism*, Seth Taylor, 60-88. Βερολίνο: de Gruyter.
- Teeuwisse, Nicolaas. *Vom Salon zur Secession: Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900*. Βερολίνο: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1986.
- Washton Long, Rose-Carol, επιμ. *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Weinstein, Joan. *The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Willett, John. *The New Sobriety 1917-1933: Art and Politics in the Weimar Period*. Λονδίνο: Thames & Hudson, 1978.
- Zetkin, Clara. «Die Intellektuellenfrage». Στο *Clara Zetkin: Ausgewählte Reden und Schriften, III: 1924-1933*, 9-56. Βερολίνο: Dietz, 1960.
- I. *Verwaltungsbericht des königlich preussischen Landesgewerbeamts 1905*. Βερολίνο: Carl Heymann, 1905.
- Πεγιούδης, Νίκος. «Η κρίση της διανοητικής εργασίας και το γερμανικό κίνημα εφαρμοσμένων τεχνών στις αρχές του 20ού αιώνα». *Ιστορία της Τέχνης* 6 (2017): 33-55.
- Πεγιούδης, Νίκος. «Ο σχεδιαστής ως Gesamtkünstler: κρίση και μεταμορφώσεις της καλλιτεχνικής εργασίας στο γερμανικό κίνημα εφαρμοσμένων τεχνών των αρχών του 20ού αιώνα». Στο *Ιστορία της Τέχνης: Ζητήματα Ιστορίας, Μεθοδολογίας, Ιστοριογραφίας. Πρακτικά Ε' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης*, επιμ. Αρετή Αδαμοπούλου, Λία Γυϊόκα & Κωνσταντίνος Ι. Στεφανής, 103-119. Αθήνα: Gutenberg, 2019.

Αρχεία

- Akademie der Künste -Berlin, Franz Edwin Gehrig-Targis-Archiv.
- SAPMO (Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv), Berlin.
- Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Spezialsammlung 'Proletarische Kunst-ASSO'.



Στα ελληνικά η λέξη «κρίση» συμπυκνώνει τουλάχιστον δύο μεγάλες κατηγορίες νοημάτων. Αφενός, παραπέμπει στις έννοιες της απόφασης, της άποψης ή της γνώμης και, σε στενή συνάφεια με αυτές, στις έννοιες της κριτικής, της αξιολόγησης και της δίκης. Έτσι κάποιος/ου η «κρίση» μπορεί, παραδείγματος χάρη, να επηρεαστεί από την υπερβολική χρήση αλκοόλ· οι δικαστικοί, οι δημόσιοι υπάλληλοι αλλά και τα επιστημονικά άρθρα περνάνε από «κρίση». Αφετέρου, παραπέμπει στις καταστάσεις εκείνες, στις οποίες η αναπαραγωγή της προηγούμενης, της κανονικής ή ομαλής συνθήκης είναι δύσκολη ή αδύνατη. Έτσι, για παράδειγμα, κάνουμε λόγο για «κρίση» άσθματος όταν το αναπνευστικό σύστημα δεν λειτουργεί κανονικά ή για οικονομική «κρίση» όταν το οικονομικό σύστημα δεν αναπαράγει ομαλά τον εαυτό του.

Η πρώτη σημασία προκύπτει από το αρχαιοελληνικό ρήμα «κρίνω», το οποίο αρχικά σήμαινε «διαχωρίζω», αλλά αρκετά νωρίς (στα ομηρικά χρόνια), επίσης, «αποφασίζω». Η δεύτερη σημασία, η οποία είναι και μεταφορική, προκύπτει –σύμφωνα με τους περισσότερους λεξικογράφους– ως μεταφραστικό δάνειο ή αντιδάνειο από τα λατινικά ή τις λατινογενείς γλώσσες. Η «κρίση» έγινε *crisis* (λατ., αγγλ. & ισπ.), *crise* (γαλλ.) και *crisi* (ιταλ.) και κατόπιν «κρίση». Με αυτό τον τρόπο, ενώ τα λατινικά, οι λατινογενείς γλώσσες και τα αγγλικά έχουν δύο όρους για να αποτυπώνουν τις δύο διαφορετικές οικογένειες σημασιών (*iudicium*, *judgement*, *jugement*, *juicio*, *giudizio* για την «κρίση» και *crisis*, *crise*, *crisi* για την «κρίση»), τα ελληνικά περιορίζονται σε μία και μόνη λέξη, την *κρίση*.

Κατά ενδιαφέροντα τρόπο, ήδη από τα αρχαία ελληνικά, μπορούμε να ανιχνεύσουμε κάποιες χρήσεις της λέξης, οι οποίες συμπυκνώνουν και τις δύο σημασίες. Έτσι, η «κρίσις» μπορεί να σημαίνει το κρίσιμο σημείο μιας αρρώστιας, το σημείο όπου “αποφασίζεται” η τύχη της ζωής του ασθενούς. Επίσης, κατά ενδιαφέροντα τρόπο, η φιλοσοφία, σε ανεξάρτητους μεταξύ τους κλάδους, έχει φέρει κοντά τις δύο σημασίες, οι οποίες συμπυκνώνονται στη μία και μοναδική ελληνική λέξη. Για παράδειγμα, στη φιλοσοφία και την ιστοριογραφία της επιστήμης η κρίση σηματοδοτεί μια κατάσταση, κατά την οποία το κυρίαρχο Παράδειγμα αδυνατεί να αναπαραγάγει ομαλά την κυριαρχία του εξαιτίας μιας πλειάδας εμπειρικών ανωμαλιών. Η κατάσταση αυτή, παράλληλα, ωθεί στην όξυνση της κριτικής και στην ανάληψη μιας σειράς αποφάσεων ή αξιολογήσεων, οι οποίες δεν ήταν διαθέσιμες στο παρελθόν. Αντίστοιχα, αλλά με αρκετές διαφορές, στον χώρο της πρακτικής φιλοσοφίας, η έννοια της κρίσης σηματοδοτεί την απουσία εγκαθιδρυμένων κριτηρίων για την ανάληψη και τη νοηματοδότηση μιας πράξης – κατάσταση η οποία αναγκαία ωθεί στην κριτική και την απόφαση.

Μοιάζει, λοιπόν, η κρίση όντως «να γεννά ευκαιρίες», όχι όμως αυτές που εννοούν οι επιτήδαιοι της αναπαραγωγής της υπάρχουσας κατάστασης. Η “κρίση” επισύρει ‘κρίση’. *Κρίση* λοιπόν...

