

Η «τέχνη» του φασισμού, είναι η «τέχνη» του καπιταλισμού

Του Τάκη Βαρελά

**«Ακόμα και οι νεκροί δεν θα΄ναι ασφαλείς από τον εχθρό, εάν αυτός νικήσει.
Και ο εχθρός αυτός, δεν έχει πάψει να νικά».**

Walter Benjamin VI ΘΕΣΗ

Εχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον να εξετάσουμε την Ναζιστική προπαγάνδα και το θεωρητικό της υπόβαθρο, Ναζισμού. Ας ρίξουμε μια ματιά στις απόψεις του Γερμανού θεωρητικού Βάλτερ Μπένγιαμιν. Φιλικός στο ΚΚ Γερμανίας, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν λόγω της επιρροής του Μπρέχτ, ανένταχτος μέχρι και την αυτοκτονία του το 1940, στρατεύτηκε εναντίον του φασισμού, άσκησε σκληρή πολεμική απέναντι στη φασιστική αντίληψη για το ρόλο της τέχνης.

Εχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον αυτή την περίοδο των γενικότερων πολιτικών και οικονομικών ανακατατάξεων εν μεσο επιδημίας όπου αποδομούνται αναδομούνται οι ζωτικές αγορές, με όρους πολέμου να δούμε πλευρές της τέχνης, από την άποψη της χρήσης στην προπαγάνδα των καπιταλιστών μιας και το κυρίαρχο για το αστικό σύστημα δεν είναι μόνο να βγει από την κρίση αλλά και για διαιωνίσει στην κυριαρχία του. Εδώ η τέχνη, ο πολιτισμός, παίζει σημαντικότατο ρόλο στην διαμόρφωση απόψεων, συμπεριφορών, και στάσεων της κοινωνίας

Ο Γερμανός φιλόσοφος Βάλτερ Μπένγιαμιν αποτελεί μια σπουδαία πηγή για να ανατρέξουμε, προκειμένου να ερμηνεύσουμε αυτά που συμβαίνουν στην τέχνη και το πολιτισμό σήμερα. Γεννήθηκε το 1892 στο Βερολίνο από εύπορη οικογένεια, στράφηκε στον μαρξισμό και τον ιστορικό υλισμό. Η καπιταλιστική κρίση του 1929 και η άνοδος των ναζί στην εξουσία διαμόρφωσαν τον προσανατολισμό του θεωρητικού έργου του Βάλτερ Μπένγιαμιν.

Φιλικός στο ΚΚ Γερμανίας λόγω της επιρροής του Μπρεχτ, ανένταχτος μέχρι και την αυτοκτονία του το 1940. Στρατεύτηκε εναντίον του φασισμού, τασσόμενος συμπορευόμενος με το ΚΚ Γερμανίας, άσκησε σκληρή πολεμική απέναντι στη φασιστική αντίληψη για το ρόλο της τέχνης.



Οι απόψεις που διατύπωσε στη θεωρία της τέχνης ήταν από την οπτική των επαναστατικών αιτημάτων στην πολιτική που αφορά την τέχνη οι οποίες δεν θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν για την επίτευξη φασιστικών σκοπών όπως εννοιών πχ. ιδιοφυΐα, δημιουργικότητα, μυστικό, αιώνια αξία

Εκτιμούσε ότι θα ήταν λάθος να υποτιμηθεί η μαχητική αξία τέτοιων θέσεων απέναντι στις φασιστικές όσον αφορά το πεδίο της ιδεολογίας στο στο ρόλο του κράτους διατυπώνοντας την πολεμική ενάντια στο φασισμό ως εξής: **«Έτσι έχουν τα πράγματα με την αισθητικοποίηση της πολιτικής, που καλλιεργεί ο φασισμός. Ο κομμουνισμός του απαντά με την πολιτικοποίηση της τέχνης»⁴⁴.**



Η εξέλιξη της φωτογραφίας, διαφαινόταν από την αρχή του 20 αιώνα ότι θα ήταν το μεσο εκείνο που θα υποδομούσε της εννοιες της αξίες της προσωπικότητας, της αυθεντικότητας,

του έργου τέχνης και πρόβλεψε ότι θα ήταν το στρατηγικό μέσο που θα αξιοποιούσε ο φασισμός στην ανάδειξη και την εδραίωσή του.

Η μεγάλες δυνατότητας αναπαραγωγής του έργου, δια μέσου της φωτογραφίας, έδινε την δυνατότητα στους Ναζί, να αξιοποιήσουν τα εμβληματικά λατρευτικά χαρακτηριστικά της και τις αξίες τους μέσα από το έργο τέχνης. Η τελετουργικότητα και η λατρεία αποτελούν τα θεμέλια της παράδοσης που αρχίζουν και κλονίζονται σοβαρά με τη δυνατότητα της τεχνολογικής αναπαραγωγής.

Η αναλυτική και κριτική σκέψη του Μπένγιαμιν διαβλέπει εύστοχα πως αυτό που κάνει ο φασισμός είναι να προσπαθεί να οργανώσει τις νεοσύστατες προλεταριοποιημένες μάζες χωρίς να θίξει τις σχέσεις ιδιοκτησίας προς την άρση των οποίων αυτές ωθούν.

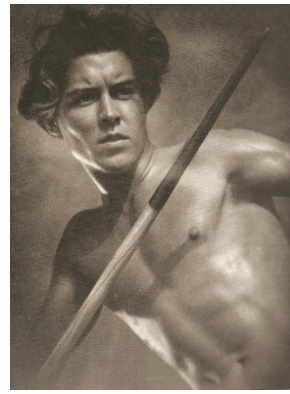
Ο φασισμός επιχειρεί και εν μέρει το πετυχαίνει, να δώσει μια έκφραση εντός του καπιταλισμού, διατηρώντας αναλλοίωτες τις κυρίαρχες σχέσεις παραγωγής. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα ο φασισμός να πραγματώνει στην αισθητικοποίηση της πολιτικής ζωής επιστρατεύοντας όλες τις μορφές τέχνης – περιλαμβανομένων της φωτογραφίας και του κινηματογράφου, πρώτο, για να δημιουργηθεί οργανωτικά μια φασιστική οντότητα (Ναζιστικό Κόμμα) και δεύτερο, να διαμορφωθεί αυτή η ίδια η Ναζιστική οντότητα (ο γερμανικός λαός ή το έθνος) ως έργο τέχνης **45**.

Ο Μπένγιαμιν επιχειρεί να αποσυνθέσει την αύρα του έργου τέχνης, αποδομώντας έτσι **«τις αξίες της καταγωγής και της κοινότητας που ενεργοποιούνται εντός του φασιστικού προγράμματος αυτοδιαμόρφωσης και αυτοαναπαραγωγής»**⁴⁶.

Το έργο τέχνης γνωρίζουμε ότι ενέχει χαρακτήρα πολιτικού διακύβευμα, καθώς εντός του εγγράφονται ιδεολογικές σημειώσεις αλλά επιτελεί τεράστιο ρόλο στην αναδιοργάνωση της ανθρώπινης αισθητηριακής αντίληψης. Πρακτικά το έργο τέχνης διαμορφώνει δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε την πραγματικότητα.

Ο κινηματογράφος είναι το κατεξοχήν μέσο που συγκεντρώνει αυτά τα χαρακτηριστικά. Όπως αποφαινεται ο Μπεντζιαμιν: **«Ο κινηματογράφος είναι η μορφή τέχνης που ανταποκρίνεται στον αυξημένο κίνδυνο θανάτου που απειλεί τον σύγχρονο άνθρωπο. Η εσωτερική ανάγκη των σύγχρονων ανθρώπων να εκτεθούν σε «σοκ» είναι μια προσαρμογή τους στους κινδύνους που τους απειλούν. Ο κινηματογράφος αντιστοιχεί σε ριζικές μεταβολές του μηχανισμού αισθητηριακής αντίληψης – μεταβολές που στο επίπεδο της ιδιωτικής ζωής βιώνει κάθε διαβάτης μέσα στην κυκλοφορία της μεγαλούπολης και στο ιστορικό επίπεδο κάθε σημερινός πολίτης»**⁴⁷.

Απο εδώ συνάγεται η αναγκαιότητα ότι ο κινηματογράφος αποτελεί ένα ριζοσπαστικό μέσο που πρέπει να αξιοποιηθεί ως πολιτικό όπλο για την επίτευξη επαναστατικών σκοπών στο πεδίο της τέχνης αλλά και της κοινωνίας και τίθεται ως καθήκον να ανατραπούν και να αποκοπούν οι σχέσεις της φασιστικής επιστράτευσης του κινηματογράφου και της φωτογραφίας που **«συμπιέζει το ρόλο τους στην απλή απόδοση προσώπου στις διασκορπισμένες και περισπασμένες μάζες»**⁴⁸.



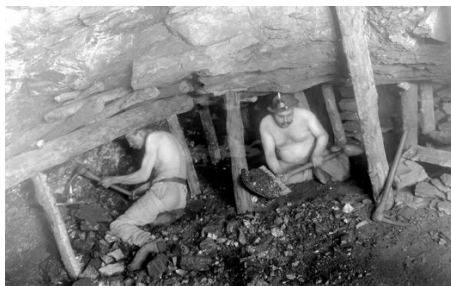
Ο φασισμός, στη Ναζιστική Γερμανία, με μαρξιστικούς όρους, αποτελεί ιδιαίτερη μορφή οργάνωσης του καπιταλιστικού κράτους, επωμίζεται το καθήκον να «διασκεδάσει» τις μάζες, δηλαδή να τις αποσυνθέσει ακίνδυνα εντός του φασιστικού πλαισίου αλλά και να τις ευνουχίσει στο πρόσωπο και λατρεία για Φύρερ.

Δεν δίστασε να χρησιμοποιήσει παραδοσιακά έργα τέχνης μαζί με τα νέα τεχνικά μέσα όπως η φωτογραφία και ο κινηματογράφος φιλμώνοντας και ακυρώνοντας τις επαναστατικές τους δυνατότητες για την κοινωνία. Ισχυροποιεί τη λατρευτική αξία δια μέσου του κινηματογράφου και της φωτογραφίας στιγμή που αυτά τα μέσα τείνουν να την εκτοπίσουν της παραδοσιακές

Αυτή η ακραία φασιστική αισθητικοποίηση της πολιτικής από την πλευρά του φασισμού είναι συνδεδεμένη με τον καπιταλιστικό τρόπο οργάνωσης της οικονομίας. Αυτό συμβαίνει γιατί απλά οι κυρίαρχες καπιταλιστικές σχέσεις ιδιοκτησίας στα μέσα παραγωγής παρεμποδίζουν τη φυσική αξιοποίηση των παραγωγικών δυνάμεων προς την οποία ωθούν πιεστικά οι νεοδημιούργητες προλεταριοποιημένες μάζες. Έτσι ο φασισμός αξιοποιεί με βίαιους τρόπους τον μηχανισμό πειθάρχησης των τεχνικών μαζικών μέσων **«απεργάζεται τον περισπασμό η το διασκορπισμό των μαζών, την απόσπαση των ατόμων από τους εαυτούς τους προκειμένου να τα αποτρέψει από την πρόσληψη της εμπειρίας του πόνου»**⁴⁹ και της ίδιας της πραγματικότητας κατ' επέκταση.



Από ένα σημείο και μετά «ο πόνος μπορεί να αντιμετωπίζεται ως ψευδαίσθηση» υποστηρίζει ο Γιούνγκερ. Αυτή η ουσιαστική παρέμβαση ενισχύει την αντίληψη στο λαό ότι ο καπιταλισμός παρά τα δεινά του ως ψευδαίσθηση είναι απών μεν, αλλά διαχρονικά είναι αιώνιος δια της παρουσίας του, θέση η οποία σήμερα προωθούν τα επιταλεία της αστικής τάξης διατυπώνοντας το γνωστό μοτο: **There is not alternative, δηλαδή: Δεν υπάρχει εναλλακτική..**



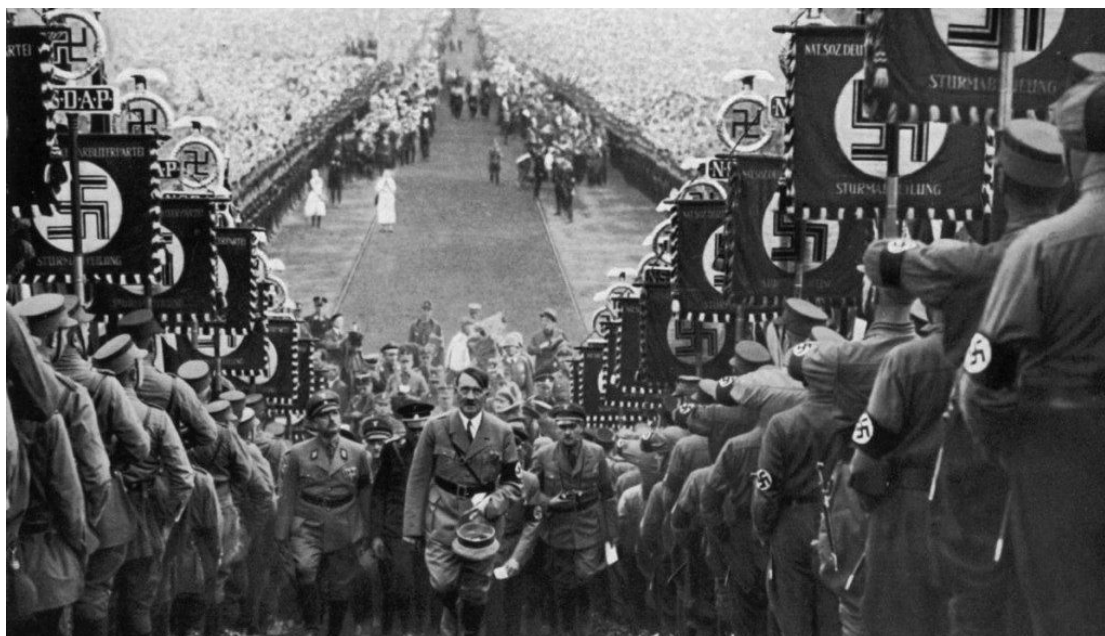
Αυτή είναι και σήμερα ο κοινός τόπος των ΜΜΕ, και ισχύει στο ακέραιο από τότε που διατυπώθηκαν σύμφωνα με τους Μπένγιαμιν και Κρακάουερ, ότι ο καπιταλισμός και ο φασισμός συνδέονται άμεσα **«με τον περισπασμό και το διασκορπισμό που χαρακτηρίζει την απόκρισή στην κινηματογραφική ταινία»**⁵⁰. Η ταύτιση του κοινού, συντελείται και βιώνεται εν τέλει, ως μια αντικειμενοποιημένη ψευδαίσθηση. **Βλέποντας το κοινό την ταινία κομματιάζεται. Η ταινία τον αποδομή και ταυτόχρονα και διασκορπίζει, τον ανασυνθέτει, τον ανασυγκροτεί πλέον ως μάζα, ακίνδυνο απέναντι στην πραγματική βαρβαρότητα που υφίσταται στην πραγματική ζωή.**

Ακριβώς εκεί στοχεύει ο φασισμός: στη χειραγώγηση των μαζών, του προσφέρει απλά μια ακίνδυνη αυτοέκφραση που περιορίζει την αισθητική του αντίληψη, αναμορφώνοντας τον

εσωτερικό τα κόσμο, έτοιμο πλέον να αποδεχθεί την αμεσότητα αλλά' και την διαχρονική κυριαρχία της αστικής τάξης, ως δεδομένη.

Είναι επίσης σημαντικό να σημειώσουμε ότι, ο φασισμός χάρη στις τεχνικές δυνατότητες της φωτογραφίας και του κινηματογράφου, δίνουν την δυνατότητα στις μάζες να αναγνωρίζουν τον εαυτό τους μέσα στο περιερχόμενο, πράγμα που τους οδηγεί σε ταύτιση, όπου με σαφήνεια είδε ο Μπενγκιαμιν σημειώνοντας **«οι μαζικές κινήσεις διακρίνονται συνήθως σαφέστερα μέσα από την κάμερα παρά με το βλέμμα»**⁵¹

Εύκολα πλέον γίνεται αντιληπτός ότι η μηχανή λήψης αποκτά μια ιδιαίτερα προνομιακή θέση και βαρύνοντα ρόλο στη διαμόρφωση της αισθητικής αντίληψης της μάζας. Οι ναζί και ο Χίτλερ έγκαιρα κατανόησαν τη σημασία του κινηματογράφου και για αυτό άλλωστε τον χρησιμοποίησαν στον υπέρτατο βαθμό ως εργαλείο αισθητικοποίησης της πολιτικής.



Ο Καντάβα, υποστηρίζει πως **«ο ναζισμός με όλα του τα στολίδια, τα θεάματα και την αυτό – σκηνοθεσία του, αναδείχθηκε στο καθεστώς με την εντονότερη ίσως αισθητική αυτοσυνειδησία στην ιστορία»**. Για παράδειγμα το σύνθημα των Ναζί **«Γερμανία, αφυπνίσου»** δεν ήταν όπως το σχολιάζει η Susan Buck – Morss **«...μια ώθηση για ξύπνημα από την πρόσφατη ιστορία, αλλά για ανασύσταση του παρελθόντος με μια ψευδό – ιστορική αντίληψη ως μύθου»**⁵².

Ο Μπένγκιαμιν θεωρούσε ότι ανασύνθεση του παρελθόντος δεν σημαίνει αναγνώριση του **«με τον τρόπο που υπήρξε πραγματικά»**. Σημειώνει ότι στη χρήση του περιεχόμενου της παράδοσης, παραμονεύει ο κίνδυνος, αυτή να γίνει όργανο της αστικής τάξης. Ο εθνικοσοσιαλισμός δομήθηκε σε όλες τις εκφράσεις σε αυτή την κατεύθυνση. Το βλέπουμε και στην Ελλάδα η εμμονή και η επανάληψη των Αρχαιολάγων την Περίοδο της Δικτατορίας του Μεταξά αλλά και στις εκδηλώσεις της Χούντας, με τον Φοίνικα και το Αρχαίον κάλος, προσαρμόζοντας της φαντασμαγορικές εκδηλώσεις των Ναζί της οποίες ακολούθησαν και οι Χρυσανγίτες με την εμφάνισή τους



Λεπτομέρεια παο χαρακτήκó του Α. Τασου, με αναφορ'αστο κάψιμο των βιλίων απο τους φασίστες στην Ελλάδα (16 /8/1936)

Η Buck Morss επισημαίνει χαρακτηριστικά πως **«ο φασισμός αντέστρεψε την πρακτική της αθανγκάρντ να φέρει την πραγματικότητα στο προσκήνιο, ανεβάζοντας στο σανίδι όχι μόνον πολιτικές παραστάσεις αλλά και ιστορικά γεγονότα, καταλήγοντας έτσι να μετατρέψει την ίδια την πραγματικότητα σε θέατρο»**⁵³. Ο Χίτλερ στο «Αγών μου» διασαφηνίζει πώς ο ναζισμός συνίσταται στην κατασκευή και διαμόρφωση της θέασης του για τον κόσμο.

Η διαπάλη που συντελείται στο πεδίο της τέχνης είναι αναπόφευκτη, επειδή ακριβώς έχουν άμεσες πολιτικές συνέπειες και απολήξεις. Η ανάλυση του Μπένγιαμιν κινείται με αιχμή του δόρατος τον ιστορικό υλισμό διαρρηγνύει τα ιδεαλιστικά πέπλα που σκεπάζουν το έργο τέχνης που του αποδίδουν μυθολογικές διαστάσεις. **Ερμηνεύει ιστορικά και διαλεκτικά τη σχέση καπιταλισμού και τεχνολογίας, διακρίνει ότι αυτό που παρακαμάζει στη σύγχρονη εποχή είναι η αύρα του έργου τέχνης.**

Πρόκειται για ένα γεγονός με ριζικές συνέπειες τόσο για την ανθρώπινη σκέψη όσο και για τις αισθήσεις του. Υπό τον μεγεθυντικό υλιστικό ο Μπένγιαμιν καταλήγει πώς **«ο τρόπος με τον οποίο οργανώνεται η αισθητηριακή αντίληψη του ανθρώπου – το μέσο με το οποίο γίνεται - δεν καθορίζεται μόνο από φυσικούς αλλά και από ιστορικούς παράγοντες»**⁵⁴. Πρ'άγμα που σημαίνει ότι οφείλουμε να αναδεικνύουμε τους ιστορικούς λόγους και τις κοινωνικές προϋποθέσεις που συντελούνται σε αυτή την εξέλιξη.

Η παρακμή της αίγλης του καπιταλισμού αντανακλά ταυτόχρονα και μια κοινωνική εξάρτηση, πράγμα που σημαίνει ότι οι μάζες έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα στην εξέλιξη της σύγχρονη ζωής . Ενισχύεται η επιθυμία των μαζών να φέρουν τα πράγματα πιο κοντά τους.

Ενισχύεται και σήμερα η τάση οπτικοποίησης ως προς τα αντικείμενα γενικά μιας και αποτελεί ζητούμενο των μαζών να υπερβούν τα δεδομένα και να βρεθούν ένα βήμα «ομορφότερα» μπροστά διαμέσου της αναπαραγωγής. Οι δυνατότητες της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας του έργου τέχνης έρχονται να ικανοποιήσουν αυτές τις κοινωνικές απαιτήσεις. Τα αναπαραγμένα έργα τέχνης έρχονται να συναντήσουν τον θεατή στην φυσική του κατάσταση αντιστρέφοντας πλήρως τους όρους που ίσχυαν μέχρι χθές. Αυτή η διαδικασία έχει ως αποτέλεσμα την πλήρη απογύμνωση του αντικειμένου από το λατρευτικό του περίβλημα, και ως εκ τούτου, διαλύει την αίγλη του.

Αυτή ανθρωπίνη αισθητική αντίληψη έχει υπερσυσσωρεύσει το αίσθημα του ενιαίου σε τέτοιο βαθμό και με τέτοια αλληλεπίδραση, ούτως ώστε η τεχνική αναπαραγωγή έχει άμεση συνέπεια, η πραγματικότητα να προσαρμόζεται στις μάζες και οι μάζες στην πραγματικότητα.



Λενι Ρίφενσταλ. Η σκηνοθέτης των Ναζί, αγαπημένο παιδί του Χίτλερ



Η ριζοσπαστικοποίηση του έργου τέχνης δια μέσου της αναπαραγωγής του το χειραφετεί για πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία από την παρασιτική του παρουσία στην τελετουργία. Πρόκειται για ένα καθοριστικό στοιχείο. Όπως αποφαίνεται εμβληματικά ο Μπένγκιαμιν: «... **το μέτρο της γνησιότητας στην καλλιτεχνική παραγωγή αχρηστεύεται, ανατρέπεται, ολόκληρη τη λειτουργία της τέχνης. Τη θέση της θεμελίωσής της στην τελετουργία την παίρνει η θεμελίωση της σε μια άλλη πράξη: δηλαδή η θεμελίωσή της στην πολιτική**» 55. Απο τα παραπάνω συνάγεται πραγματική διαφορά μεταξύ της κομμουνιστικής αντίληψης περί πολιτικοποίησης της τέχνης και της φασιστικής με τη συνακόλουθη αισθητοποίηση της.

Αυτή είναι η σύμφυτη με τον φασισμό λειτουργία και έχει να κάνει με το γεγονός ότι ο φασισμός και οι Ναζί σκηνοθετούν το μη πολιτικό στοιχείο ως το πλέον πολιτικό και το αντίστροφα. **Ο Φασισμός αναδεικνύει προσωπικότητες και συναισθήματα, ακριβώς για να συσκοτίσει, να αποκρύψει τις βάρβαρες τις κοινωνικές σχέσεις που διαμεσολαβούν στον καπιταλισμό. Στο πεδίο αυτό της τέχνης, εμφανίστηκε το δόγμα «τέχνη για την τέχνη» που ο Μπένγκιαμιν εύστοχα το χαρακτήρισε ως «μια θεολογία της τέχνης».** Αυτό ήταν πρώτη αγχωτική αντίδραση και απάντηση της κλονιζόμενης παραδοσιακής τέχνης απέναντι στην επερχόμενη επαναστατική εμφάνιση της φωτογραφίας.

Από την ίδια μήτρα προέκυψε ακριβώς και μια αρνητική θεολογία, η ιδεαλιστική αντίληψη και θεωρία περί της «καθαρής τέχνης», η οποία στόχευε στην της αποκάθαρση της τέχνης από κάθε κοινωνική λειτουργία και σκοπό αλλά ταυτόχρονα επεδίωκε την κατάργηση κάθε υλικής εξάρτησης της ως μοτίβο.

Ακόμη και στις μέρες αυτή συγκρουσιακή κατάσταση δεν σταμάτησε και ούτε πρόκειται να σταματήσει. Εξελίσσεται με τα σύνθρονα οπτικοακουστικά μέσα στην μορφή και το

περιεχόμενο, με ταξικό πρόσημο, συνειδητά ή ασυνείδητα, εμπεριέχει πολιτική στάση και αντίληψη

Την περίοδο του Ναζισμού στη Γερμανία και δει το 1934 ο Μπένγιαμιν στο δοκίμιο του «**Ο συγγραφέας ως παραγωγός**» εξήρε την πολιτική χρήση της φωτογραφίας από τον **John Heartfield**, ο οποίος άνηκε στον μαρξιστικό κύκλο του Βερολίνου μαζί με τον Μπρέχτ, την Λάτσης, τον Πισκάτορ, κ.α. Η δράση και το έργο του ήταν συνειδητά στρατευμένα στην υπηρεσία της πολιτικής αγκιτάτσιας.

Ενδεικτική η εικόνα του με τον τίτλο «**Γερμανική Φυσική Ιστορία**» το οποίο αποτέλεσε μια άμεσα πολιτική επίθεση εναντίον του χιτλερικού Ράιχ, στηλιτεύοντας και αποδομώντας την «εξελικτική ιδέα» του που πρέσβευε διαμέσου της Δημοκρατίας. Το έργο ήταν ένα φωτομοντάζ όπου εμπεριέχει την πολιτική αλληγορία με τρόπο διαλεκτικό. Η εξέλιξη της κάμπιας, στην μεταμόρφωση της σε νύφη κουκούλι και τέλος σε νυχτοπεταλούδα. Στο τελικό στάδιο της νυχτοπεταλούδας με το πρόσωπο του Χίτλερ που φέρει τον αγκυλωτό σταυρό και τη νεκροκεφαλή αποτυπώνει ανάγλυφα το πολιτικό σχόλιο του Χέρντφελντ. Πρακτικά από τον πρώτο καγκελάριο της Βαϊμάρης Ebert, που μισούσε την επανάσταση σαν την πανούκλα, περνάμε στον Χίντενμπουργκ, που ήταν ο τελευταίος της πρόεδρος και ενέκρινε τον Χίτλερ ως καγκελάριο.



Ετσι αποτύπωσε την οργανική σύνδεση μεταξύ της σοσιαλδημοκρατίας και του φασισμού. Όπως επισημαίνει ο Peter Burger: «**Τα φωτομοντάζ του Χέρντφελντ εκπροσωπούν έναν εντελώς διαφορετικό τύπο. Δεν αποτελούν πρωτίστως αισθητικά αντικείμενα αλλά εικόνες προς ανάγνωση. Ο Χέρντφελντ επέστρεψε στην παλαιά τέχνη του εμβλήματος και την χρησιμοποίησε πολιτικά**»⁵⁶.

Ο Μπένγιαμιν θεωρούσε ότι «**η ιστορία είναι το αντικείμενο μιας κατασκευής, τον τόπο της οποίας δεν διαμορφώνει ο ομογενής και κενός χρόνος αλλά ο χρόνος που είναι πλήρης από τον χρόνο του τώρα**»⁵⁹.

Όπως αποφαίνεται ο ίδιος «**Για τον ιστορικό υλισμό το ζήτημα είναι να συλλάβει μια εικόνα του παρελθόντος, καθώς αυτή εμφανίζεται απροσδόκητα στο ιστορικό υποκείμενο τη στιγμή του κινδύνου**»⁶⁰. Η έννοια της ιστορίας αρθρώνεται μέσα από τη γλώσσα της φωτογραφίας και τίποτε δε μπορεί να λάβει χώρα πριν το φωτογραφικό

γίνεσθαι. Οι τεχνολογικές δυνατότητες της φωτογραφικής μηχανής και του φακού αποτελούν την απαραίτητη προϋπόθεση για την κατασκευαστική συγκρότηση του ιστορικού χρόνου.

Από την άποψη αυτή η φωτογραφία στην πολιτική στράτευση του μέσου τόσο από την πλευρά του κομμουνισμού όσο και του φασισμού. Η φωτογραφία, η εικόνα, το εικαστικό έργο, αποτελούν **«διαλεκτική εν στάσει»** επισημαίνει χαρακτηριστικά ο Μπένγιαμιν. **Η εικόνα σταματά το συνεχές της ιστορίας και ταυτόχρονα ανοίγει μια άλλη ιστορική προοπτική στην οποία ο χρόνος οπτικοποιείται και η οπτική εικόνα χρονογραφείται.**

Αποκαλύπτονται έτσι, οι ρωγμές που υπάρχουν εντός της ιστορίας, μέσα από τις οποίες η ίδια η ιστορία αναδύεται. **Το φωτογραφικό γεγονός διακόπτει το παρόν και δημιουργείται μια νέα σχέση, μεταξύ της κίνησης του χρόνου και αυτού του ίδιου, με αποτέλεσμα, ο χώρος και ο χρόνος να αλληλοεπιδρούν σε τέτοιο βαθμό που είναι αδύνατο να διαχωριστούν.** Αυτό έχει εν τέλει ως αποτέλεσμα την οριστική αποσύνθεση και διάλυση της αίγλης που περιέβαλε το παραδοσιακό έργο τέχνης.

Ο Μπένγιαμιν καταλήγει συμπερασματικά ότι, όλες οι προσπάθειες για την αισθητικοποίηση της πολιτικής κορυφώνονται στο σημείο του πολέμου, τονίζοντας ότι: : **«Ο πόλεμος, και μόνο ο πόλεμος, παρέχει την δυνατότητα να δοθεί σε μαζικά κινήματα μεγίστης κλίμακας, ένας σκοπός, χωρίς ταυτόχρονα να θιγούν οι σχέσεις ιδιοκτησίας»⁶¹.** Αλλά και στο επίπεδο των τεχνικών μέσων, μόνο ο πόλεμος **«παρέχει τη δυνατότητα να επιστρατευτούν όλα τα τεχνικά μέσα του παρόντος χωρίς να θιγούν οι σχέσεις ιδιοκτησίας»⁶².**

Σε αυτή την κατευθυνση – αξιοποιώντας όλα τα τεχνικά μέσα ο φασισμός ενεργεί για να εκτονώσει τις αντιθέσεις του καπιταλισμού, αποθεώνοντας την αισθητική του πολέμου, ως την ύστατη προσπάθεια ακραίας αισθητικοποίησης της τεχνικής ανάπτυξης που ασφυκτιά μέσα πλαίσιο των καπιταλιστικών σχέσεων ιδιοκτησίας και αξιοποιεί τους φουτουριστές που κατά τη ρήση του Μπένγιαμιν **“«Fiat Ars – Pereat Mundus» δηλαδή να γίνει τέχνη κι ως χαθεί ο κόσμος»** διαβλέποντας σε αυτόν, τον αφορισμό την προσμονή των φουτουριστών πως: **« ο πόλεμος θα ικανοποιήσει καλλιτεχνικά τον καινούργιο τρόπο αισθητηριακής αντίληψης που δημιούργησε η τεχνική»⁶³.** Η οποία πρακτικά συνιστά στην κορύφωση του δόγματος **«η τέχνη για την τέχνη».**

Μέσα στη δίνη του ιμπεριαλιστικού πολέμου ο Μπένγιαμιν διαπιστώνει πως: **«Δεν έχει υπάρξει ποτέ τεκμήριο πολιτισμού που να μην είναι ταυτόχρονα τεκμήριο βαρβαρότητας»⁶⁴.** Με απαραμείωτη ένταση ο ιστορικός υλιστής Βάλτερ Μπένγιαμιν επωμίζεται ως καθήκον του την κάθαρση της ιστορίας ενάντια στο ρεύμα. **«Ακόμη και με πυρακτωμένη λαβίδα, αν χρειαστεί»⁶⁵.**

Σήμερα το ιδεολογικό οπλοστάσιο του καπιταλισμού ανασύρει πρότυπα και αξιακά χαρακτηριστικά, δηλωτικά αποδόμησης της παραγωγικής διαδικασίας, από τον κοινωνικό ρόλο της εργασίας. Αναγγέλλει την επιθυμία ως προσωπική υπόθεση, στάση και δράση απόκτησης αγαθών. Δεν έχει κανένα πρόβλημα να ενσωματώσει, καμία κραυγή αγανάκτησης και διαμαρτίας, αρκεί αυτή να κινείται μέσα στα όρια αποδοχής της κυριαρχίας και της διαιώνισης της αστικής εξουσίας. Από αυτή την άποψη ανάγει τον πολιτισμό σε στρατηγικό εργαλείο και χρηματοδοτεί κινηματογραφικές παραγωγές και εικαστικές παρεμβάσεις στοχεύοντας να διαμορφώσει ένα τύπου ανθρώπου που να αντιστοιχεί στις εκάστοτε πολιτικές σχέσεις διαιώνισης του είδους της.

Αναπόφευκτα οι καλλιτέχνες οφείλουν όχι μόνο να ασκήσουν κριτική απέναντι στην βαρβαρότητα του καπιταλισμού, αλλά να προσανατολίσουν την παραγωγή του έργου τους στη στρατευμένη τέχνη η οποία θα υπηρετεί την απελευθέρωση τόσο των ίδιων όσο και του κόσμου της εργασίας. Αυτή μάχη δεν θα τελειώσει ποτέ, παρα μόνο στην πραγματική ελευθερία, τον σοσιαλισμό -κομμουνισμό.

Δημοσιεύτηκε στο alt.gr

Πηγές

Η πολιτική προπαγάνδα στον χώρο της τέχνης τον 20ο αιώνα.

Κώστας Νικολός

44 Benjamin, 1978, σελ.38

45 Cadava, 2015, σελ. 99

46 Cadava, 2015, σελ. 100

47 Benjamin, 1978, σελ. 46

48 Cadava, 2015, σελ. 109

49 Cadava, 2015, σελ.107

51 Benjamin, 1978, σελ.108

52 Buck-Morss, 2011, σελ.61

53 Buck-Morss, 2011, σελ.61

54 Benjamin, 1978, σελ.16

55 Benjamin, 1978, σελ.19

56 Buck-Morss, 2011, σελ.93

57 Buck-Morss σελ.96

58 Benjamin, 2014, σελ.20

59 Benjamin σελ.21

60 Benjamin, 2014, σελ. 12 -13

61 Benjamin, 1978, σελ.37

62 Benjamin, σελ.37

63 Benjamin, 1978, σελ.38

64 Benjamin, 2014, σελ.14

65 Benjamin, σελ.14