



Οι εικόνες του τεύχους προέρχονται από την έκθεση με τίτλο *Η Μνήμη της Επανάστασης: Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί 100 χρόνια μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση* που πραγματοποιήθηκε στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Μονή Λαζαριστών, Θεσσαλονίκη) σε επιμέλεια του Γιάννη Μπόλη.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΜΕΡΟΣ ΣΤ'

1917

Η Ρώσικη Πρωτοπορία

» Η παρουσία της ρώσικης πρωτοπορίας στα ελληνικά καλλιτεχνικά πράγματα ενέχει κάποιες ιδιαιτερότητες. Οφείλει να σημειώσει κανείς, από τη μία πλευρά, την σπάνη των αναφορών σε αυτήν από τις ιστορήσεις της τέχνης και την απουσία της από τις διελκυστίνδες της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα κατά το παρελθόν.

Τούτη η απουσία παρατηρείται δε τόσο στη συζήτηση γύρω από το φαινόμενο της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας γενικά, όσο και στην προσέγγιση της τέχνης από την αριστερά ειδικότερα, στο επίπεδο της θεωρίας αλλά και σε αυτό των μορφοπλαστικών αναζητήσεων.

Για τα ψήγματα της οποίας επιρροής της ρώσικης πρωτοπορίας και της σοβιετικής τέχνης στο ελληνικό καλλιτεχνικό δυναμικό, από την επανάσταση του 1917 μέχρι τις απαρχές του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, μας πληροφορεί στο παρόν αφιέρωμα το κείμενο του Σπύρου Μοσχονά.

Από την άλλη πλευρά, το ενδιαφέρον γι' αυτήν έμελε να αναζωπυρωθεί ιδιαίτερα λόγω της εμφάνισης, της παρουσίας και τελικά της μόνιμης εγκατάστασης στην Ελλάδα της Συλλογής Κωστάκη ή, τουλάχιστον, ενός μεγάλου μέρους της. Οι περιπέτειες της συλλογής αυτής καταγράφονται αναλυτικά εδώ στο άρθρο της Πέγκυς Κουνενάκη.

Η Συλλογή Κωστάκη παρουσιάστηκε για πρώτη φορά ολοκληρωμένα στην έκθεση που επιμελήθηκε η Άννα Καφέτση στην Εθνική Πινακοθήκη το 1995. Ο διπλός κατάλογος που συνόδευε την έκθεση αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα -αν όχι το σημαντικότερο- εργαλεία διεθνώς, ως προς την κατανόηση της πρακτικής των κινημάτων που συναρθρώνονται κάτω από τον τίτλο Ρωσική Πρωτοπορία. Ανάμεσα στα πολλά αναλυτικά κείμενα που περιλαμβάνονται σε αυτόν τον κατάλογο, συγκαταλέγεται και εκείνο για τον ρωσικό κυβοφουτουρισμό που υπογράφει η ίδια, το μεγαλύτερο μέρος του οποίου αναδημοσιεύεται εδώ.



Πάνος Χαλαλάνους, *Bandiera Russa*, 2016, βίντεο-εγκατάσταση

Αναμφίβολα, δύο από τις πλέον ηγετικές μορφές της ρώσικης πρωτοπορίας είναι ο Ανατόλι Λουνάτσαρσκι και ο Βλαντίμιρ Τάτλιν. Το αφιέρωμα ανοίγει με ένα πορτρέτο του πρώτου από την Μαρία Τσαντσάνογλου και κλείνει με την υπόμνηση των ουτοπικών σχεδίων του δεύτερου από τον Γιάννη Μπόλη. Είναι, άλλωστε, και αυτός ο εξαιρετικός συνδυασμός ενός πραγματιστικού όσο και ανατρεπτικού πολιτιστικού προγράμματος

με την οραματική διάθεση που καθιστά μια τέχνη όχι μόνο πρωτοποριακή αλλά και επαναστατική.

Όπως σημειώνει η Τσαντσάνογλου, για την πολιτιστική πολιτική της επανάστασης θεωρήθηκε αναγκαία η διάδοση σε όλα τα επίπεδα της καθημερινής ζωής μιας εντελώς νέας αισθητικής, που θα μπορούσε να ξεριζώσει τις παγιωμένες αντιλήψεις και συνήθειες. Η νέα αισθητική, ακολουθώντας τους

πειραματισμούς των ίδιων των καλλιτεχνών, θα έπρεπε να λάβει ως αφετηρία καταρχήν τις φορμαλιστικές καινοτομίες και δευτερευόντως το περιεχόμενο. Αυτή η επαναστατική προσέγγιση του ρόλου που η φόρμα μπορεί να διαδραματίσει στην νέα αισθητική άλλαξε ακαριαία με την επιβολή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, στις αρχές της δεκαετίας του 1930...

ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ



Ο κομισάριος Ανατόλι Λουνατσάρσκι

και η ισορροπία του ανάμεσα στον Λένιν και την Προλεκούλτ

➤ **Αμέσως μετά το 1917** και εν μέσω του σκληρού εμφυλίου πολέμου που ακολούθησε την ανατροπή της προσωρινής κυβέρνησης και την επανάσταση του Οκτωβρίου, η κυβέρνηση των μπολσεβίκων έδωσε μεγάλη έμφαση στον εκπαιδευτικό και πολιτιστικό επανασχεδιασμό, στην δημιουργία νέων σχολών τριτοβάθμιας εκπαίδευσης για τις τέχνες, στην δημιουργία μουσείων νέου τύπου σε όλη την επικράτεια της χώρας και, ουσιαστικά, στην ίδρυση των πρώτων μουσείων σύγχρονης τέχνης στον κόσμο που έφεραν την ονομασία «Μουσεία Ζωγραφικής Παιδείας».

ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΤΣΑΝΤΕΑΝΟΓΛΟΥ

Ο πρώτος Κομισάριος Διαφώτισης της Κυβέρνησης των Σοβιέτ, ο Ανατόλι Λουνατσάρσκι, κατάρτισε με την συνδρομή και τις συμβουλές νεωτεριστών καλλιτεχνών ένα σπουδαστικό πρόγραμμα που τοποθετούσε την νέα καλλιτεχνική δημιουργία στο επίκεντρο των δομικών μεταβολών του συστήματος που στόχευαν στην αλλαγή της αισθητικής και των κοινωνικών αντιλήψεων και συνθηκών που άφησε πίσω ο παλιός κόσμος. Επειδή αυτές οι παγιωμένες αντιλήψεις και συνήθειες ήταν εγγενώς εντυπωμένες, θεωρήθηκε αναγκαία η διάδοση σε όλα τα επίπεδα της καθημερινής ζωής μιας εντελώς νέας αισθητικής που θα μπορούσε να τις ξεριζώσει. Κρίθηκε πως η νέα αυτή αισθητική, ακολουθώντας και τους πειραματισμούς των ίδιων των καλλιτεχνών, θα πρέπει να λάβει ως αφετηρία καταρχήν τις φορμαλιστικές καινοτομίες και τις νέες προτάσεις για την χρήση των υλικών και δευτερευόντως το περιεχόμενο. Αυτή η επαναστατική προσέγγιση του ρόλου που η φόρμα μπορεί να διαδραματίσει στην νέα αισθητική άλλαξε ακαριαία με την επιβολή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στις αρχές της δεκαετίας του 1930, όταν η προσήλωση στην φόρμα όχι απλώς δεν θεωρούνταν αποδεκτή αλλά ήταν και λόγος παραβατικής καλλιτεχνικής συμπεριφοράς.

Η άποψη για τον πρωτογενή χαρακτήρα της φόρμας, ωστόσο, ήταν κάθε άλλο παρά μια αντιδημιουργική προσέγγιση που παρέκλινε από τους υψηλούς σκοπούς και τον ουσιαστικό ρόλο της τέχνης, όπως κατηγορήθηκε εκ των υστέρων. Εάν το ζητούμενο της επανάστασης ήταν να οικοδομήσει έναν κόσμο απαλλαγμένο από τα σύμβολα και τις συμβάσεις των αστικών αντιλήψεων, τότε ήταν σαφές ότι έπρεπε να δημιουργηθεί ένα νέο αλφάβητο για την αισθητική της καθημερινότητας. Έτσι, η προσήλωση στην φόρμα, η οποία προσέδιδε με τη σειρά της νέο περιεχόμενο, λόγω των ποικίλων δυνατοτήτων της, μπορούσε να προσφέρει άπειρες νέες λύσεις και προτάσεις για τον τρόπο με τον οποίον ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται και διαχειρίζεται τη ζωή του. Αποτελούσε, δηλαδή μια πολύ ισχυρή κοινωνική χειρονομία που από ιδεολογικής πλευράς σηματοδοτούσε την αμφισβήτηση του παλαιού κόσμου, των πεπαιωμένων εννοιών και ηθικών αξιών και από αισθητικής πλευράς σταδιακά οδήγησε στην αφαίρεση του προς απεικόνιση αντικειμένου, την κατανόσή του με υπέρλογο τρόπο και, τέλος, την απόλυτη κατάργησή του. Ο καλλιτέχνης ήταν εκείνος που είχε τη δύναμη να φανερώνει τις

ιδέες και τις εικόνες που θα μπορούσαν, ενδεχομένως, με την προσπάθεια της πανανθρώπινης κοινότητας, να συντελέσουν στην οικοδόμηση μιας νέας πραγματικότητας. Επεξεργαζόμενος τις θέσεις αυτές, ο θεωρητικός του κονστρουκτιβισμού και μαρξιστής Νικολάι Ταμπακούκιν είχε γράψει το 1923 ότι η επερχόμενη κομμουνιστική κοινωνία είναι από μόνη της ένα μη-αντικειμενικό έργο τέχνης γιατί δεν έχει κανένα αντικείμενο στο οποίο να αναφέρεται παρά μόνο τον μελλοντικό στόχο.

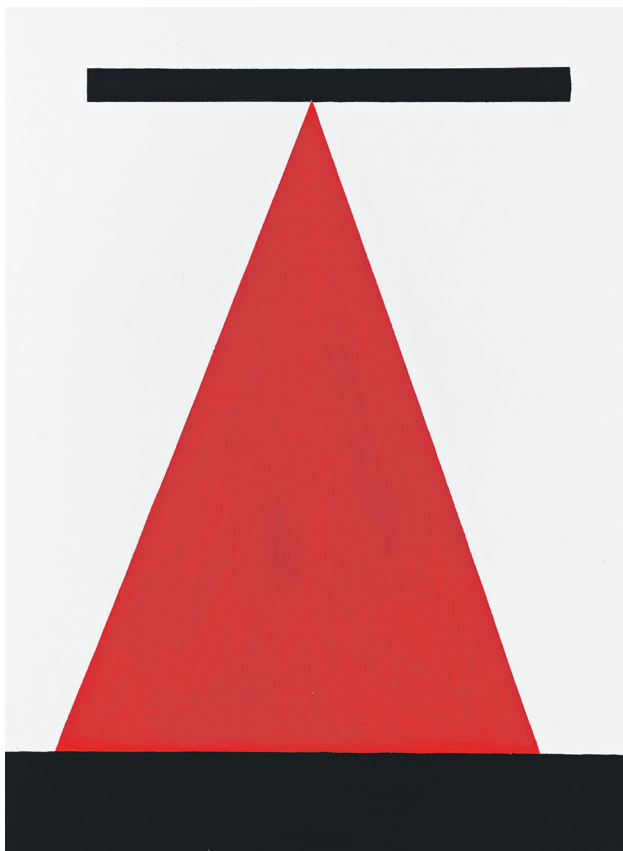
Ο Ανατόλι Λουνατσάρσκι ήταν μια φωτισμένη περίπτωση μπολσεβίκου κομισάριου. Παρακολούθησε μαθήματα φιλοσοφίας στη Ζυρίχη με καθηγητή τον Ρίχαρντ Αβενάριους, μιλούσε πολλές ξένες γλώσσες, έζησε για αρκετά χρόνια στο Παρίσι όπου γνωρίστηκε με πολλούς καλλιτέχνες και διανοούμενους και υποστήριξε φανατικά την ελεύθερη και πρωτοποριακή δημιουργία. Η μαρξιστική - διεθνιστική φιλοσοφική του προσέγγιση ήταν αρχικά πιο κοντά στις θεωρίες για τις τέχνες του ουτοπιστή μαρξιστή, συγγραφέα επιστημονικής φαντασίας, θεμελιωτή της θεωρίας της τεκτολογίας για την μεθοδική οργάνωση της εργασίας, πρόδρομο της κυβερνητικής και διοργανωτή της πειραματικής Τράπεζας Αίματος που στόχευε στην αιώνια νεότητα, Αλεξάντρ Μπογκνάνοφ, ιδρυτή της

ομάδας «Προλεταριακή Κουλτούρα» (Προλετκούλτ), παρά του Λένιν. Ο Λουνατσάρσκι είχε μια δύσκολη, αλλά διπλωματικά επιτυχημένη σχέση με τον Λένιν, ο οποίος εκτιμούσε -παρά τις διαφωνίες τους- την θεώρησή του για την οικοδόμηση του κομμουνισμού, αν και οι έντονες συζητήσεις και διαφωνίες τους χρονολογούνται πολύ πριν το 1917. Λόγου χάριν, ο Λουνατσάρσκι, όπως και ο Μπογκνάνοφ, είχαν επηρεαστεί βαθύτατα από τον εμπειριοκριτικισμό τόσο του Αβενάριους όσο και του Ερνστ Μαχ, κάτι που ο Λένιν είχε αποκρούσει στο βιβλίο του «Υλισμός και Εμπειριοκριτικισμός» το 1908.

Ο Λουνατσάρσκι υποστήριξε όσο μπορούσε το έργο του Μπογκνάνοφ και αργότερα, όταν η Προλετκούλτ είχε γίνει ο δεύτερος πόλος μετα-μαρξιστικής πολιτικής που ουσιαστικά αντιτάχθηκε σε μεγάλο βαθμό στη λενινιστική θεωρία και διεκδικούσε αυτόνομα τον ρόλο του ιδεολογικού καθοδηγητή σε θέματα τέχνης και εκπαίδευσης. Η αλληλογραφία του Λένιν με τον Λουνατσάρσκι για το θέμα της Προλετκούλτ που εξελισσόταν σε αυτόνομο μαρξιστικό θεσμό με δικούς της προγραμματικούς στόχους φανερώνει συχνά τον εκνευρισμό του Λένιν, ο οποίος επισημαίνει πως «δεν χρειαζόμαστε ιδιαίτερες ιδέες, αλλά μαρξισμό» και στις 8.10.1920 δεν καθυστερεί ούτε μία ημέρα για να εκδώσει διάταγμα «Σχετικά με την Προλεταριακή Κουλτούρα» που αναφέρει ότι «από το φύλλο της 8ης Οκτωβρίου της Ισβέστια φαίνεται ότι ο σύντροφος Λουνατσάρσκι είπε στο συνέδριο της Προλετκούλτ ακριβώς τα αντίθετα από όσα είχαμε συμφωνήσει μαζί του χθες!»

Το ενδιαφέρον του Λουνατσάρσκι, λόγω ουκρανικής καταγωγής, για την τύχη των ταλαντούχων νέων καλλιτεχνών της Ουκρανίας κατά την περίοδο των μεγάλων κακουχιών της περιόδου του Εμφυλίου Πολέμου τον ώθησε στο να υποστηρίξει την μετακίνηση νεαρών σπουδαστών από το Κίεβο στη Μόσχα για σπουδές. Μεταξύ αυτών των καλλιτεχνών ήταν οι σημαντικοί καλλιτέχνες Σολομών Νικρίτιν και Κλιμέντ Ρέντο. Ακόμη, αντιτάχθηκε με επιτυχία στην πολιτική καταδίκης μνημείων και εκκλησιών της τσαρικής περιόδου επιβάλλοντας τον χαρακτηρισμό του «ιστορικού μνημείου» σε πολλά κτήρια. Ο Λουνατσάρσκι αντιμετώπισε αρχικά το θέμα της εκπαίδευσης ως κατεχόμενη ζήτημα ελεύθερης δημιουργικής έκφρασης. «Θέλουμε το διδακτικό προσωπικό να αναζητήσει και να εφαρμόσει πρακτικές που θα ακολουθούν πειραματικές μεθόδους. Δεν μας ενδιαφέρει να ακολουθούν όλα τα σχολεία το ίδιο διδακτικό μοντέλο. Η πολυμορφία είναι αυτή που θα μας δείξει τον δρόμο της βελτίωσης» υποστήριξε ο Λουνατσάρσκι το 1918 στις θέσεις του για την λαϊκή εκπαίδευση. Η τοποθέτηση αυτή, όμως, έχασε σχετικά γρήγορα την αυτόνομη δυναμική της καθώς κρίθηκε αναγκαία η δημιουργία εκπαιδευτικών προτύπων που έδιναν τις κατευθυντήριες γραμμές στην διδασκαλία.

Αν, όμως, αυτό συνέβη στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση, οι καλλιτεχνικές σχολές παρέμειναν για πολλά χρόνια ο τόπος έλξης και μετάδοσης πειραματικών προσεγγίσεων. Ο Λουνατσάρσκι δημιούργησε υπό το Λαϊκό Κομισαριάτο Διαφώτισης (ΝΑΡΚΟΜΠΡΟΣ) το Τμήμα Εικαστικών Τεχνών (ΙΖΟ) και διόρισε σε αυτό καλλιτέχνες με επι-



Γιάννης Λασηθιωτάκης, Το κόκκινο τρίγωνο, 2016, ακρυλικό σε μουσαμά, 160 x 120 εκ.



Αντιγόνη Καββαθά, Διαδρομή, 2017, ακρυλικά σε mylar, 0,61 x 4,40 μ.

κεφαλής τον ζωγράφο Νταβίντ Στέρνμπεργκ, τους οποίους κάλεσε να συμβάλουν στην εισαγωγή των πρωτοποριακών θεωριών για τις τέχνες στο εκπαιδευτικό σύστημα. Επίσης δημιούργησε μια Ένωση Ζωγράφων, Γλυπτών και Αρχιτεκτόνων (ΖΙΒΣΚΟΥΛΠΤΑΡΧ) που λειτουργούσε με ζητούμενο την εισαγωγή νέας πρωτοποριακής αισθητικής στην τέχνη για τον δημόσιο χώρο. Η δραστήρια εμπλοκή των ιδίων των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας στην εκπαίδευση και τη δημόσια αισθητικής είχε σαν αποτέλεσμα να αλλάζουν ριζικά τα μαθήματα και ο τρόπος διδασκαλίας των σπουδαστών των Σχολών Καλών Τεχνών. Οι νέες μέθοδοι για την διδασκαλία της τέχνης μετά το 1917 έχουν το ενδιαφέρον ότι ενισχύουν τον διάλογο προς την κατεύθυνση της αναζήτησης νέων τρόπων αισθητικής αντίληψης και ως εκ τούτου συνδέονται άμεσα με την ρωσική πρωτοπορία. Με εξαίρεση την περίφημη σχολή ΟΥΝΟΒΙΣ στην πόλη Βίτεμπσκ της Λευκορωσίας, που είχε διευθυντή τον ιδρυτή του φιλοσοφικο-καλλιτεχνικού κινήματος του σουπρεματισμού Καζιμίρ Μαλέβιτς, οι πιο γνωστές σχολές νέου τύπου για την διδασκαλία της τέχνης λειτούργησαν στη Μόσχα και την Πετρούπολη. Εκεί ο Λουνάτσκι συνένωσε τις υπάρχουσες σχολές υπό την ενιαία διοίκηση των «Ανώτατων Καλλιτεχνικών και Τεχνικών Εργαστηρίων» (Μόσχα) και του «Κρατικού Ινστιτούτου Καλλιτεχνικής Παιδείας» (Πετρούπολη).

Με την υποστήριξη του Λουνάτσκι οι κονστρουκτιβιστές καλλιτέχνες ανέλαβαν μετά το 1917 να υλοποιήσουν το σχέδιο της δημιουργίας καινοτόμων συνθηκών για τη ζωή των ανθρώπων με τη βοήθεια μιας νέας αισθητικής που βασίζεται στη δημιουργία απλών, λογικών και λειτουργικών μορφών και κατασκευών. Η εφαρμογή του κονστρουκτιβισμού στην μαζική παραγωγή αντικειμένων της καθημερινής ζωής έβαλε τις βάσεις για το σύγχρονο ντιζάιν και ονομάστηκε «παραγωγική τέχνη». Η Νέα Οικονομική Πολιτική ενίσχυσε ακόμη περισσότερο την ελευθερία στην καλλιτεχνική έκφραση και τους πειραματισμούς. Κινήματα τέχνης όπως ο ηλεκτρο-οργανισμός, ο προβολισμός, ο κοσμισμός, η οργανική τέχνη, ακόμη και η μετα-σουπρεματιστική περίοδος του Καζιμίρ Μαλέβιτς, ο οποίος πρόσβευε ότι ο καλλιτέχνης μπορεί να αναπτύξει τις φόρμες που θα οδηγήσουν στην γνώση και αναπαράσταση του αθέατου μεν, αλλά υπαρκτού κόσμου, αλληλοσυμπληρώνονταν και αλληλοσυγκρούονταν. Οι καλλιτέχνες δούλευαν στον σχεδιασμό υφασμάτων και ρούχων, επίπλων, πορσελάνης, στον γραφιστικό σχεδιασμό, στο θέατρο και τον κινηματογράφο.

Επί Στάλιν, ο Λουνάτσκι παρέμεινε στο τιμόνι του Κομισαριάτου Διαφώτισης, αλλά ουσιαστικά ανενεργός, έως το 1929. Ο Στάλιν αποφάσισε να τον στείλει στο εξωτερικό, ως εκπρόσωπο της ΕΣΣΔ στην Κοινωνία των Εθνών και το 1933 τον διόρισε Πρέσβη στην Μαδρίτη όπου δεν πρόλαβε να αναλάβει καθήκοντα διότι πέθανε στην διαδρομή προς την Ισπανία.

Το όνομά του θα μείνει συνδεδεμένο με τα πρώτα δημιουργικά χρόνια της εξουσίας των μπολσεβίκων, με τα χρόνια που οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας συμπορεύτηκαν μαζί τους. Η πρωτοπορία και ο μπολσεβικισμός, όμως, ποτέ δεν συνδέθηκαν με συγγένεια εξ αίματος. Στην δεκαετία της δημιουργικής συνεργασίας τους, συνδετικός τους κρίκος ήταν η επανάσταση και η προσπάθεια υλοποίησης των επαναστατικών οραμάτων για την αλλαγή της ζωής.

Η Μαρία Τσαντσάνογλου είναι ιστορικός τέχνης, ειδική σε θέματα ρωσικής πρωτοπορίας, διδάσκει θέματα ρωσικού πολιτισμού του 20^{ου} αιώνα στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, και είναι διευθύντρια του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης

Ρωσική πρωτοπορία ή σοβιετική τέχνη;

Η τέχνη και η Επανάσταση στη μικρή Αθήνα (1917-1940)

» **«Νέο έργο πολύ** ισχυρό και άξιο προσοχής είναι μία προτομή με τίτλο 'Αγορπτής' του κ. Κ[ω]νσταντίνου]. Φωσκόλου. Ένας δυνατός τύπος ανδρός αγορεύει με ανοιχτό το στόμα και έχει σ' όλη του την εμφάνιση την εντύπωση ότι τον αρπάζει μια έντονη και επαναστατική ιδέα. Από το πρόσωπο και τη στάση της προτομής διακρίνεται πως ο αγορπτής είναι ο Λενίν [sic], στις ορμητικότερες στιγμές του», σημείωνε ο Φώτος Γιοφύλλης («Η Πανελλήνιος έκθεσις του Ζαπτείου. Β'. Γλυπτική - Διακοσμητική», *Η Πρωία*, 7 Μαΐου 1926) με αφορμή την Στ' έκθεση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ήταν μία από τις πρώτες φορές που καλλιτέχνης παρουσίαζε στο ελληνικό κοινό έργο εμπνευσμένο από την Οκτωβριανή Επανάσταση. Όμως το 1926 είχε παρέλθει σχεδόν μια δεκαετία από το ξέσπασμα της Επανάστασης και η πρωτοπορία είχε αρχίσει να περιθωριοποιείται από το σοβιετικό καθεστώς που προέκρινε τη στροφή προς το ρεαλισμό.

ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΜΟΣΧΟΝΑ

Αναφορικά με τους Έλληνες εικαστικούς δημιουργούς, λοιπόν, το ερώτημα που προκύπτει, ειδικά αυτή την περίοδο που στη Σοβιετική Ένωση συντελούνταν κομβικές αλλαγές στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, είναι διττό: α) Γνώριζαν στην Ελλάδα τις προσπάθειες της ρωσικής πρωτοπορίας, τους δημιουργούς και τα έργα τους, τις αισθητικές διεκδικήσεις και το θεωρητικό πλαίσιο που διαμορφώθηκε προκειμένου η πρωτοποριακή τέχνη να υπηρετήσει την Επανάσταση; β) Υπήρχε τα χρόνια αυτά, μετά το 1917 και έως το 1941 οπότε ξεκινά το κίνημα της Εθνικής Αντίστασης, επαναστατική/σοσιαλιστική τέχνη στην Ελλάδα και αν ναι, από πού αντλούσε την έμπνευσή της;

Στην περίπτωση της ρωσικής πρωτοπορίας ισχύει ό,τι και για τις υπόλοιπες πρωτοπορίες του 20ού αιώνα. Χωρίς συστηματική ενημέρωση για τα κινήματα του Μοντερνισμού, χωρίς τη δυνατότητα να δει κανείς (σε εκθέσεις, σε ιδιωτικές συλλογές ή έστω σε αναπαραγωγές / δημοσιεύσεις) έργα πρωτοποριακών Ευρωπαίων καλλιτεχνών, χωρίς την ουσιαστική επικοινωνία των δημιουργών και του κοινού με τις καινοτομίες του κυβισμού, του εξπρεσιονισμού, του φουτουρισμού, του κυβοφουτουρισμού, δεν υφίσταντο οι προϋποθέσεις ώστε τα κινήματα αυτά να επηρεάσουν ουσιαστικά τους καλλιτέχνες της Αθήνας. Συνήθως, οι ειδήσεις που αφορούσαν στην εικαστική πρωτοπορία, αν δεν αντιμετωπιζόνταν εξ αρχής αρνητικά, δημοσιεύονταν στην Ελλάδα στη λογική του χρονογραφήματος ή ως ανταποκρίσεις παράδοξων / χιουμοριστικών γεγονότων. Σε αυτό το πλαίσιο, η εμφάνιση του κυβισμού έγινε αμέσως γνωστή στην Αθήνα (Α. Μαυρουδής, «Από το Παρίσι. Το Σαλόνι του Φθινοπώρου», *Τα Παναθήναια*, 31/10/1911, σελ. 59-60), αν και η πιο έντονη εντύπωση προκάλεσαν οι φουτουριστές, που τα κατορθώματά τους σχολιάζονταν με μεγάλο ενδιαφέρον (Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Οι Μελλοντισταί ζωγράφοι», *Αθήναι*, 23/5/1910). Βέβαια, η Ρώμη, το Παρίσι, το Μόναχο, το Βερολίνο ήταν πόλεις πιο «κοντινές» στους Έλληνες διανοούμενους και καλλιτέχνες της περιόδου από ό,τι η Πετρούπολη και η Μόσχα. Όμως, με το ξέσπασμα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, το 1914, και αυτές οι λιγοστές ανταποκρίσεις από τη Δύση έπαψαν, ενώ η ρωσική πρωτοπορία παρέμενε ουσιαστικά άγνωστη στην Ελλάδα. Μόνο μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, το 1922, ζητήματα γύρω από την ευρωπαϊκή τέχνη απασχόλησαν ξανά τους Έλληνες εικαστικούς δημιουργούς και το κοινό. Την ίδια περίοδο, οι κομμουνιστικές ιδέες άρχισαν να διαδίδονται και η συζήτηση γύρω από την Επανάσταση και την επαναστατική τέχνη έ-

φτανε μέσω μεταφρασμένων δοκιμίων στην Αθήνα. Έτσι, στο έβδομο τεύχος του περιοδικού *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, τον Ιούλιο του 1922, δημοσιεύεται το κείμενο του Ζακ Μενέλ «Η τέχνη στη Ρωσία των Σοβιέτ», που αναφέρεται στους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες αμφισβητώντας εν μέρει τη δυνατότητά τους να δημιουργήσουν προλεταριακή τέχνη.

Τελικά, η ρωσική πρωτοπορία είχε μηδενικό αντίκτυπο στην ελληνική τέχνη τα χρόνια πριν αλλά και μετά το 1917. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δεν εμφανίστηκε στην Ελλάδα επαναστατική / σοσιαλιστική τέχνη. Ήδη το 1919 ο Θωμάς Θωμόπουλος είχε φιλοτεχνήσει έργα εμπνευσμένα από την Επανάσταση αλλά και την ελληνική πραγματικότητα (την κηδεία ενός εργάτη που δολοφονήθηκε στο Λαύριο). Στη δεκαετία του 1920 εμφανίστηκαν νέοι καλλιτέχνες που εμφορούνταν από αριστερές ιδέες, φιλοτεχνούσαν και εξέθεταν έργα με πολιτικό περιεχόμενο. Χαρακτηριστική περίπτωση ο Αγήνωρ Αστεριάδης, ο οποίος στην ατομική του έκθεση στη γκαλερί Στρατηγούπουλου, το 1927, παρουσίασε τους «Θεριστές», τους «Εργάτες στο κολατσό» κ.ά. Την ίδια χρονιά ζωγράφισε και τους «Καρβουνιάρηδες» (ιδιωτική συλλογή), που φανερώνουν επιδράσεις από τον εξπρεσιονισμό και τον κυβισμό. Ο Αστεριάδης είχε επίσης εκθέσει στην πρώτη και μοναδική έκθεση του «Συλλόγου των εν Αθήναις Νέων Καλλιτεχνών», στο Ζάππειο τον Μάιο του 1922. Από τους περίπου 25 εκθέτες, οι μισοί ήταν ανατολικοευρωπαίοι που «ο Μπολσεβικισμός ή άλλα βιωτικά περιπέτεια έρριψαν εις τας Αθήνας» (Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Η Πνευματική Κίνησις: Νέοι Ζωγράφοι», *Έθνος*, 24/5/1922), εκφράζονταν δε με μοντερνιστικό ύφος: οι Ιγνατιένγκο και Ελίσκεβιτς χαρακτηρίζονταν ως εξπρεσιονιστές και ο Γκάριν ως κυβιστής (Αλέκος Δράκος, «Κριτικά Σημειώματα: η Έκθεση των Νέων Καλλιτεχνών», *Αθηναϊκή*, 29/5/1922). Δυο χρόνια αργότερα, τον Φεβρουάριο του 1924 στο Λύκειο Ελληνίδων εξέθεσε η «Συντροφιά Καλλιτεχνών» όπου εκτός των Ελλήνων συμμετείχαν οι ρώσοι Ελίσκευις (=Ελίσκεβιτς) και Μιχαήλ Μαρτζουβάνωφ (που αργότερα άλλαξε το όνομά του σε Μαρτζουβάνης). Η ζωγραφική των Ρώσων εμιγκρέδων αποτέλεσε ικανοποιητικό δείγμα της σύγχρονης ρωσικής εικαστικής παραγωγής για τους Έλληνες συναδέλφους τους, ωστόσο δεν βρισκόταν στην αιχμή της πρωτοπορίας και σίγουρα δεν εντασσόταν στο πλαίσιο της επαναστατικής τέχνης.

Τέχνη από τη Σοβιετική Ένωση μπόρεσαν να δουν οι Αθηναίοι για πρώτη φορά τον Ιούνιο του 1928, σε μια έκθεση που διοργάνωσε ο «Σύλλογος των μετά του εξωτερικού μορφωτικών σχέσεων της Ενώσεως των Σοβιετικών Σοσιαλιστικών Δημοκρατιών» στη γκαλερί Στρατηγούπουλου. Παρουσιάστηκαν 135 έργα (σχέδια και χαρακτικά) δεκατριών καλλιτεχνών, που στην πλειοψηφία τους κινούνταν σε παραδοσιακές κατευθύνσεις, παρά τις όποιες επιδράσεις εμφάνιζαν από κινήματα όπως ο κυβοφουτουρισμός (π.χ. το χαρακτικό «Οδοφράγματα» του Βλαντιμίρ Φαβόρσκι). Ωστόσο, καταλυτικής σημασίας υπήρξε η έκθεση σοβιετικής χαρακτηριστικής που πραγματοποιήθηκε το 1934 (28 Νοεμβρίου - 16 Δεκεμβρίου) στη Λέσχη Καλλιτεχνών επιδρώντας στους νέους αριστερούς δημιουργούς, όπως επιβεβαιώνεται από τη διακήρυξη της «Ομάδας Πρωτοπόρων Ζωγράφων», που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*, τον Μάρτιο του 1935. Το σχόλιο του Παπαντωνίου πως οι σοβιετικοί καλλιτέχνες «εχτύπησαν με έργα [...] την αξιοθρήνητη κατάχρηση του 'l'art pour l'art', στην οποίαν το εμπόριο της τέχνης, η φρεσκοπληξία των φτωχών εστέτ και η αφέλεια των νεοπλούτων καταβύθισαν στα τελευταία χρόνια την αθάνατη ιδέα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, παρουσιάζοντας στη θέση της αδειανά σχήματα, τα παιγνιδάκια και τα λασπώματα της 'καθαρής' τέχνης με τα οποία γέμισεν η δύστυχη Ευρώπη» (Ζαχαρίας Παπαντωνίου

ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ

ου, «Ρώσσοι χαράκται», *Ελεύθερον Βήμα*, 16/12/1934) καθώς και η επισήμανση του ανώνυμου συντάκτη του Ριζοσπάστη πως «η τέχνη αυτή οφείλεται στο προλεταριάτο που γκρέμισε την κεφαλαιοκρατία και τους τσιφλικάδες και άνοιξε διάπλοτο το δρόμο στις μάζες και στην τέχνη και στην επιστήμη για τη ζωή και την πρόοδο» («Η έκθεση της Σοβιετικής Χαρακτικής», *Ριζοσπάστης*, 17/12/1934), δίνουν καθαρά το υφολογικό στίγμα της έκθεσης. Το 1934, επίσης, δημοσιεύτηκε το άρθρο του Ι. Στογιάννη, «Μια έκθεση Γραφικών Τεχνών εις την Σοβιετικήν Πρεσβειάν» (*Η βραδυνή*, 17/9/1934), εικονογραφημένο με χαρακτηριστικά που κινούνταν στο πνεύμα του κοστρουκτιβισμού, μεταξύ των οποίων η «Επανάσταση του 1917» του Φαβόρσκι, ενώ άλλα, όπως «Ο ζωγράφος Ντελακρουά» του Ετσέιστοφ, ήταν σαφώς ρεαλιστικά.

Στην πραγματικότητα, όμως, και παρά το γεγονός πως οί Έλληνες καλλιτέχνες ήταν θεωρητικά ενήμεροι για τις τάσεις που διαμορφώνονταν στη σύγχρονή τους σοβιετική τέχνη και τη στροφή προς τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, οι αναπαραγωγές ρωσικών έργων ήταν ελάχιστες. Οι δυο-τρεις εκθέσεις που διοργανώθηκαν μέσα σε διάστημα μιας εικοσαετίας (1922-1940) δεν αποτελούν παρά απόδειξη των ισχνών παραδειγμάτων που μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν ως πρότυπο οι νέοι εικαστικοί καλλιτέχνες στην Αθήνα. Αντίθετα, πιο γόνιμη στάθηκε η επίδραση του γερμανικού εξπρεσιονισμού στην ελληνική σοσιαλιστική τέχνη, δεδομένου ότι ειδικά τα εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά μετά τη λήξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου είχαν καθαρά καταγγελτικό και πολιτικό λόγο. Οι επιδράσεις αυτές τεκμηριώνονται, για παράδειγμα, από πρώιμα έργα του Τάσσου («Στο λιμάνι», 1934- «Η φάμπρικα σχολάει», 1935-36 κ.ά.), μολονότι ο χαρακτήρας, που ήταν επίσης ο συντάκτης της «Διακήρυξης των Νέων Ρεαλιστών», ενός κειμένου-μανιφέστου που δημοσιεύτηκε με αφορμή την β' έκθεση του συλλόγου Σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών τον Μάιο του 1937, ευαγγελιζόταν «έναν βαθύ και νέο Ρεαλισμό». Από τον εξπρεσιονισμό εξάλλου, αντλούσαν επιρροές έργα των Δημήτρη Δάβη («Στ' αμπάρι», 1937, λιθογραφία), Αλέξανδρου Κορογιαννάκη («Ψαράδες», πριν το 1937, ξυλογραφία), Ηλία Φέρτη και άλλων, έστω και αν η κριτική (αστική και αριστερή) τα αντιμετώπιζε ως «ρεαλιστικά». Ενδεικτικά είναι όσα σημείωνε ο Παπαντωνίου, το 1936, αναφερόμενος στην ελαιογραφία «Σύνθεση» του Φέρτη, όπου εικονιζόταν εργάτης λατομείου: «Ας τιμήσωμε το νέο ζωγράφο που καταπιάστηκε με δύσκολο θέμα, ας μη λησμονούμε όμως πως τέτοια θέματα μοιραίως έχουν σκοπό, πρέπει δηλαδή να συγκινήσουν και να πείσουν, πρέπει επομένως να έχουν τη ρίζα τους τόσο στη ζωή και δια μέσου της ζωής στη φαντασία, ώστε να μπορούν να κουνήσουν τον αστό από τη θέση του». (Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Οι «Ελεύθεροι Καλλιτέχναι», *Ελεύθερον Βήμα*, 1/4/1936).

Φυσικά, με τον καιρό τα πράγματα άλλαξαν. Έτσι, όταν το 1939 ο Μέμος Μακρής φιλοτέχνησε τα ανάγλυφα για το περίπτερο του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού της 4ης Αυγούστου, στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης, εμπνεύστηκε από τη σοβιετική γλυπτική που είχε την ευκαιρία να θαυμάσει στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού, το 1937. Όμως, στην Ελλάδα του 1939, ποιος θα υπέθετε ότι ο νεαρός κομμουνιστής έκρυβε σοσιαλιστικές μορφές σε ένα φασιστικό μνημείο;

Ο Σπύρος Μοσχονάς είναι ιστορικός τέχνης

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Dawn Ades κ.ά. (επιμ.), *Art and Power; Europe under the dictators 1930-45*, Thames & Hudson, London 1995
Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Εικαστικές Τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922 - 1940* (επιστημονική επιμ. Χρήστος Χατζηνωσήφ), Β' Τόμος, μέρος 2ο, 2003, σελ. 401-459
Κώστας Μπαρούτας, *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικο συμβιβασμοί*, εκδόσεις τέχνης Οίστρος, Αθήνα 2006

Ρωσικός κυβοφουτο

Ένας όρος και η προβληματική του

➤ **Πώς πρέπει** να εννοήσουμε το όρο «ρωσικός κυβοφουτουρισμός»; Η ύπαρξη των δύο συνθετικών μπορεί να υποδηλώνει δύο πράγματα, είτε την ταυτόχρονη παρουσία μέσα στην ίδια ιστορική περίοδο πρωτοποριακών κινήσεων, όπως ο γαλλικός κυβισμός και ο ιταλικός φουτουρισμός, είτε τον συγκερασμό χαρακτηριστικών γνωρισμάτων που προσιδιάζουν στο καθένα από αυτά στο ίδιο έργο τέχνης. Ωστόσο, ακόμη κι αν δεχτούμε ότι θα ήταν δυνατόν να καταρτιστεί μια δέσμη πάγιων και σαφώς διακριτών χαρακτηριστικών των δύο κινήσεων, όπως έχει κατά καιρούς επιχειρηθεί, μεταξύ των οποίων ως δεσπόζοντα φέρονται για τον κυβισμό η στατικότητα και η αυστηρή δομή, ενώ για τον φουτουρισμό η κίνηση και το ταυτόχρονο, δεν είναι πάντοτε ασφαλής ο εντοπισμός τους μέσα στα ίδια έργα. Ως εκ τούτου, μια τέτοια προσπάθεια όχι μόνο θα αποδεικνυόταν μάταιη, αλλά θα μας παρέσυρε σε απλουστευτικές σχηματοποιήσεις ερήμην των έργων και θα μας έφερνε αντιμέτωπους με ανυπέρβλτητα ερμηνευτικά προβλήματα.

ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ ΚΑΦΕΤΣΗ

Μετά το βιβλίο του Β. Μάρκοφ *Ρωσικός φουτουρισμός* (1968), δεχόμαστε ότι η προέλευση του όρου ανάγεται στην ομάδα των ποιητών «Υλαία», οι περισσότεροι από τους οποίους ήταν και ζωγράφοι, και που από το 1913 και μετά έγιναν γνωστοί ως κυβοφουτουριστές. Παρ' όλες τις υποθέσεις του Μάρκοφ, δεν είναι εύκολο να προσδιορισθεί επακριβώς πότε και υπό ποιες συνθήκες το πρώτο συνθετικό συναρμόζεται στον όρο φουτουριστής που, αν και η λογοτεχνική και εικαστική κριτική τον χρησιμοποιούσε με αρνητική σημασία για καθετί καινούργιο, δεν άργησε να υιοθετηθεί από τη συντροφιά των Νταβίντ Μπουρλιούκ και Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι. Η διετία πάντως 1912-13 γνωρίζει μια έντονη εκδοτική και μεταφραστική δραστηριότητα, καθώς και πληθώρα διαλέξεων και δημόσιων συζητήσεων γύρω από τον κυβισμό, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής ομάδας «Ένωση Νεολαίας» στην Πετρούπολη. Μανιφέστα και διακηρύξεις του Κρουτσόνιχ για τη λέξη, άρθρα των Μπουρλιούκ, Σεφτσένκο και Κούλμπιν για τον κυβισμό, δύο παράλληλες μεταφράσεις της σχετικής πραγματείας των Γκλεζ-Μετσηνζέ, καθώς και ένα πλήθος ανταποκρίσεων και κριτικών σημειωμάτων στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, δείχνουν ότι το συγκεκριμένο κίνημα τίθεται αναμφισβήτητη την περίοδο αυτή στο κέντρο των θεωρητικών προβληματισμών του «κοινού μετώπου» ζωγράφων και ποιητών πάνω στη νέα

τέχνη και τις μορφολογικές της όψεις. Η έκτη έκθεση της «Ένωσης Νεολαίας» που ανοίγει στην Πετρούπολη με τη συνεργασία της μοσχοβίτικης ομάδας «Ουρά Γαϊδάρου» στις 4 Δεκεμβρίου 1912 έως τις 10 Ιανουαρίου 1913, αναγνωρίζεται από τους κριτικούς σαν η πρώτη κυβιστική και κατ' άλλους φουτουριστική έκθεση στη Ρωσία. Η περιπέτεια του ονόματος αρχίζει όταν τόσο σ' αυτή όσο και στις άλλες δύο σημαντικές παρουσιάσεις, γνωστές ως πρώτη και τελευταία φουτουριστική έκθεση ζωγραφικών έργων, την *Τραμ Β* (Πετρούπολη 1915) και *Ο, 10* (Πετρούπολη 1915-16), τα εμφανιζόμενα έργα αντιπροσωπεύουν στην πραγματικότητα μια πλειάδα ετερόκλητων τάσεων και κατευθύνσεων με στοιχεία που θα χαρακτηρίζονταν σεζανικά, νεοπριμιτιβιστικά, κυβιστικά, ραγιονιστικά και φουτουριστικά.

Είναι πράγματι αληθές ότι όσοι από τους καλλιτέχνες γύρω στα 1912-13 συνειδητοποιούν μέσα από τη δημιουργική πράξη, άρρηκτα δεμένη με τη θεωρητική ζήτηση, την ανάγκη μιας ριζικής ρήξης με τις καθιερωμένες παραδόσεις, ψάχνουν για ένα όνομα ικανό να καλύψει πολύπλευρους νεωτερισμούς και μια νέα πλαστική εμπειρία.

Από τον όρο «πουρισμός» που δοκίμασε να επιβάλει ο Σ. Μπομπρόφ το 1911, και τους αρνητικά ή κατά περίπτωση θετικά φορτισμένους όρους «φουτουρισμός» και «κυβισμός», έως τον «ραγιονισμό» του Λαριόνοφ, τον «άλογο», «υπέρλογο» ή «κυβοφουτουριστικό ρεαλισμό» του Μαλέβιτς, την ονοματοθετική διαδικασία χαρακτηρίζει η κοινή προσπάθεια δημιουργών και θεωρητικών να εκφράσουν μια «άλλη» καλλιτεχνική πραγματικότητα που, μέσα από την αποδόμηση των μορφών ή της λέξης, τις ασυνέχειες, τις μετατοπίσεις, τις παρεμβολές γραμμάτων και αριθμών, τις γεωμετρικές σχηματοποιήσεις, την είσοδο του παράλογου κ.ά., κόβει ριζικά τις γέφυρες με τις οπτικές συνήθειες του ύστερου συμβολισμού και του νατουραλισμού.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, θα μπορούσε κανείς να πει ότι στην ιστορική του εκδοχή ο όρος «κυβοφουτουρισμός», που δεν εμφανίζει μέσα στα κείμενα θεωρίας και κριτικής της περιόδου αυτής ανάλογη συχνότητα με τους συναφείς όρους «κυβισμός» και «φουτουρισμός», δεν υποδηλώνει ένα ορισμένο υφολογικό κίνημα. Αν, ως κριτικές έννοιες, οι δύο προηγούμενοι όροι παραπέμπουν σε μια ιδιαίτερη μέθοδο καλλιτεχνικής δημιουργίας, η χρήση της λέξης «κυβοφουτουρισμός» καλύπτει ένα ευρύτερο σημασιολογικό περιεχόμενο. Απαιτεί τη βούληση ορισμένων καλλιτεχνών για την ανατροπή ενός ολόκληρου συστήματος καλλιτεχνικών αξιών και την προγραμματική αναζήτηση νέων δημιουργικών μορφών. Από την άποψη αυτή, ταυτίζεται περισσότερο με την έννοια του μοντέρνου και πρωτοποριακού, μολονότι οι όροι αυτοί εμφανίζονται αρκετά αργότερα στο ρωσικό καλλιτεχνικό λεξιλόγιο.

Από την άλλη μεριά, η συγχρονική χρήση του όρου «ρωσικός



Γιάννης Ψυχοπαίδης, Ο Ι. Στάλιν σε πικ νικ στην Ακρόπολη, 1980, χρωματιστά μολύβια, 24 x 54 εκ.

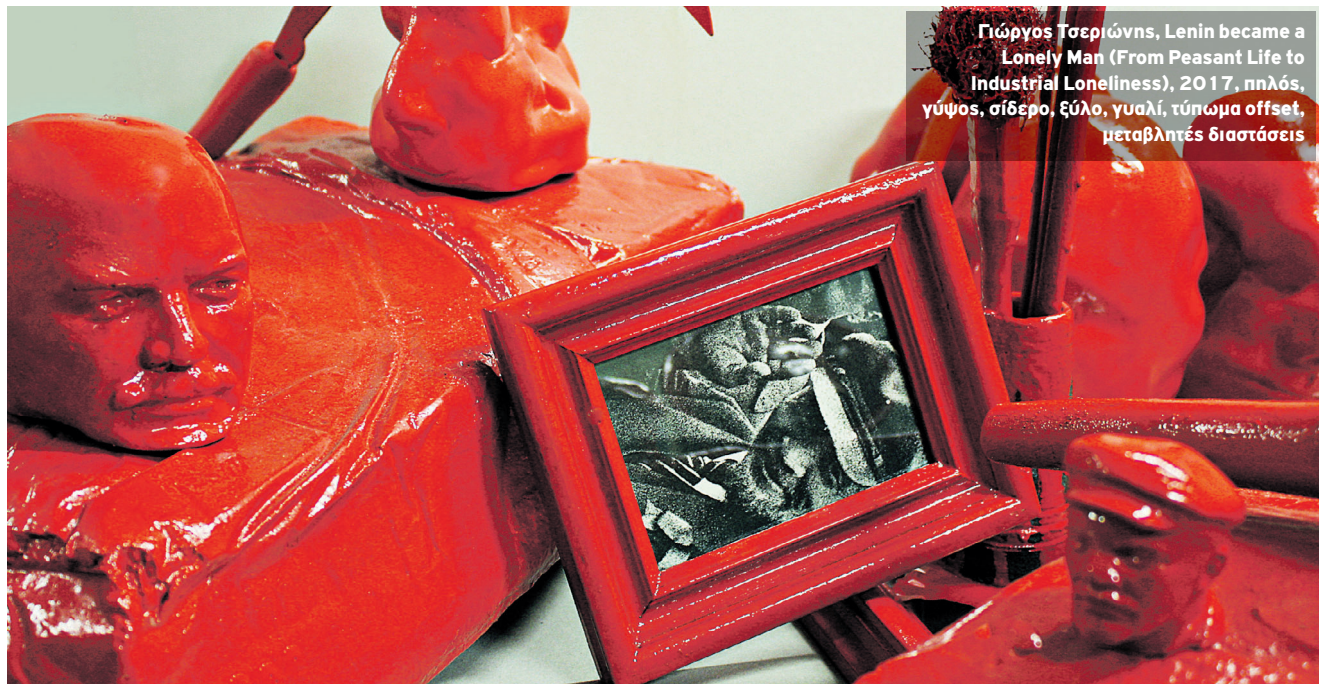
υρισμός*

κυβοφουτουρισμός» έχει κληρονομήσει την αβεβαιότητα -αν όχι και σύγχυση- που συνόδεψαν τη γένεσή του. Εξ ορισμού αντιφατικός για ορισμένους μελετητές, εφόσον συνδέει δύο ανόμοιες αρχές, της στατικής κατασκευής του αντικειμένου και της κινητής του απεικόνισης, υιοθετείται προκειμένου να αντιδιασταλεί η ρωσική καλλιτεχνική παραγωγή αυτής της περιόδου από την αντίστοιχη των άλλων ευρωπαϊκών χωρών, ή ακόμη για να δοθεί η έμφαση στο μεικτό χαρακτήρα που εμφανίζουν τα δύο κινήματα στη Ρωσία. Ταυτόχρονα το ίδιο καλλιτεχνικό φαινόμενο, από τους ίδιους μελετητές, ονομάζεται και ρωσικός κυβισμός ή ρωσικός φουτουρισμός και κάποτε σε πληθυντικό αριθμό φουτουρισμοί.

(...) Δεν θα επιμέναμε στη χρήση των τριών εναλλακτικών όρων εάν δεν συνέβαινε πράγματι να αντανακλά αντίστοιχες μεθοδολογικές και εντέλει ιδεολογικές προσεγγίσεις του καλλιτεχνικού αυτού φαινομένου, οι οποίες καθορίζουν ασφυκτικά το πλαίσιο κατανόησης των έργων και την εν γένει ερμηνευτική διαδικασία. Έτσι, μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας, και κυρίως εκείνο που αφορμάται από την πρώτη εμφάνιση των προμνημονευθέντων καλλιτεχνικών κινήματων και της επίδρασης που άσκησαν στις διάφορες χώρες, τείνει υπό ποικίλες διαβαθμίσεις να θεωρήσει τη ρωσική καλλιτεχνική δημιουργία ως υποτελής και απλό παράγωγο. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούνται αίφνης οι περισσότεροι ιστορικοί του κυβισμού, άλλοτε τονίζοντας το χρονικό προβάδισμα και άλλοτε τις διαφορές αποκλίνουσες από την υποτιθέμενη «καθαρή» νόρμα εφορμίζοντας στην πραγματικότητα κριτήρια «αληθούς» και «νόθου» κυβισμού. Και όταν ακόμη αναγνωρίζεται η δημιουργικότητα των Ρώσων καλλιτεχνών, που συχνά αποτιμάται με βάση τον βαθμό πιστότητας στο γαλλικό πρότυπο χωρίς παράλληλη μελέτη της ρωσικής καλλιτεχνικής πραγματικότητας, ή και όταν γίνεται δεκτή η σχετική αυτονομία των πραγματώσεών τους, υπάρχει και πάλι σαφής προσανατολισμός στην ανίχνευση δανείων, στην επισήμανση βιογραφικών στοιχείων σχετικών με τα ταξίδια και τις σπουδές των καλλιτεχνών στα εικαστικά κέντρα της Δυτικής Ευρώπης ή τις επαφές εν γένει με τους εκπροσώπους των άλλων πρωτοποριών.

Μια δεύτερη μεθοδολογική προσέγγιση χωρίς να παραγνωρίζει τις ενδεχόμενες οφειλές και τα δάνεια (...) εξαίρει την πρωτοτυπία, την ιδιαίτερη φυσιογνωμία και σε κάθε περίπτωση τη «διαφορετικότητα» του ρωσικού κυβοφουτουρισμού. Το δεσπόζον κριτήριο σε ανάλογες προβληματικές είναι του ενδογενούς / εξωγενούς, διαφορετικού / ταυτόσημου. Ο διαφορετικός χαρακτήρας του ρωσικού φαινομένου, ιδιαίτερα ως προς το κυβιστικό μέρος, που έχει εξετασθεί περισσότερο, έγκειται κατά τις συγκλίνουσες σε γενικές γραμμές απόψεις των ιστορικών στο ότι: α) κανένα από τα δύο κίνηματα δεν εμφανίζεται σε «καθαρή» μορφή με ορατές τις θεωρούμενες σταθερές του, β) δεν διακρίνεται μια καθαρή άρθρωση σε αναλυτικό και συνθετικό κυβισμό, γ) ο δεύτερος που ευδοκίμησε σαφέστατα σε σύγκριση με τον πρώτο, ασκήθηκε περισσότερο από καλλιτέχνες που δεν βγήκαν έξω από τη χώρα, ενώ ο «άλλος» κυβισμός των Γκλεζ - Μετσενζέ ασκήθηκε κυρίως από όσους ταξίδεψαν στη Γαλλία.

Ως εκ τούτου προτείνεται η συγκρότηση μιας ξεχωριστής κυβοφουτουριστικής κατηγορίας που θεωρείται ότι προσιδιάζει στη ρωσική εικαστική παραγωγή. Η ιδιαιτερότητά της θεμελιώνεται κατ' αρχήν πάνω στον ισχυρισμό ότι ο κυβισμός στη Ρωσία έγινε πιο «φουτουριστικά» δυναμικός ενώ ο φουτουρισμός προωθήθηκε προς τη στατικότητα. Η αλήθεια πάντως είναι ότι το ίδιο επιχείρημα χρησιμοποιήθηκε, όπως το έχει δείξει ο Τζ. Λίστα, για να περιγραφεί μια ανάλογη υποθετική μείξη στο έργο των Λεζέ, Ντελονέ, Ντισάν, Πικαμπιά κ.ά. Ήδη από το 1912 υιοθετήθηκε ο ίδιος ακριβώς όρος -»κυβοφουτουρισμός», ο οποίος ελέγχεται σήμερα ως αδόκιμος και βεβιασμένος. Άλλοτε πάλι η κυβοφουτουριστική ιδιαιτερότητα στηρίζεται πάνω στη σχέση με εντόπιες και λαϊκές παραδόσεις, σ' ένα νεοπριμιτιβιστικό φόντο. Στην περίπτωση αυτή, η ρωσική πρωτοτυπία αναγνωρίζεται στη σύνθεση πλαστικών και εικονογραφικών αρχών των δύο «εξωγενών» κινήματων με αντίστοιχες της ρωσικής αγιογραφίας, της εικονιστικής παράδοσης του *λουμπόκ*, της λαϊκής χειροτεχνίας και της παιδι-



Γιώργος Τσεριώνης, *Lenin became a Lonely Man (From Peasant Life to Industrial Loneliness)*, 2017, πηλός, γύψος, σίδηρο, ξύλο, γυαλί, τύπωμα offset, μεταβλητές διαστάσεις

Ο ρωσικός κυβοφουτουρισμός, μέσα από τη μορφολογική και σημασιολογική αποδόμηση, στην οποία αναγνωρίζονται στοιχεία προ-νταντά, θεμελιώνει τους νόμους και τους κανόνες μιας νέας εικαστικής γλώσσας που, καθώς αρνείται την αναπαραστατική και αναφορική λειτουργία, κατοχυρώνει την πλήρη της αυτονομία, και μέσω αυτής της απελευθέρωσης γίνεται ο κινητήριος μοχλός για κάθε νέα κριτική αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας

κής ζωγραφικής κ.ά. Αξίζει να σημειωθεί ωστόσο, ο ερμηνευτικός κίνδυνος από μια τέτοια εκδοχή «ρωσικότητας», αν προηγουμένως δεν συνεξετασθούν: α) από ποια θεωρητική αφετηρία επιχειρείται από τους Ρώσους καλλιτέχνες η οικειοποίηση της παράδοσης, β) μέσα σε ποιο πλαστικό πρόγραμμα εντάσσονται μορφικά δάνεια και εικονογραφικές αναφορές.

Δύσκολα θα μπορούσε να αρνηθεί κανείς ότι οι συζητήσεις για τη διερεύνηση του ονόματος επέτρεψαν να φωτισθούν επιμέρους πλευρές των έργων που επέσυραν την ετικέτα του κυβοφουτουρισμού. Ωστόσο έχει καταστεί σήμερα παραπάνω από φανερό ότι οι προσεγγίσεις που ευνοούν την επιδρασιολογία ή τη μεγιστοποίηση της σημασίας των διαφοροποιητικών χαρακτηριστικών, πάσχουν σε δύο τουλάχιστον σημεία. Από τη μια μεριά, η πεποίθηση ότι είναι δυνατόν να εξαχθούν ελέγξιμα και επαληθεύσιμα χαρακτηριστικά του κυβισμού και του φουτουρισμού, είχε σαν αποτέλεσμα να εμφανίσει ως ομοιογενές και αρραγές όλον, αυτό που στην πραγματικότητα υπήρξε μια πολλαπλή και ανοιχτή ερευνητική πρακτική. Από την άλλη μεριά, η προσπάθεια εξέτασης της ρωσικής εικαστικής παραγωγής με βάση τις υποτιθέμενες αυτές σταθερές οδήγησε συχνά σε εσφαλμένη αξιολογική αποτίμηση, τόσο του ίδιου του φαινομένου του κυβοφουτουρισμού στο σύνολό του, ως προσδιορισμένου ιστορικά και αισθητικά γεγονότος, όσο και των αντίστοιχων περιόδων στη δημιουργική πορεία αρκετών καλλιτεχνών.

Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι, άσχετα με την εγκυρότητα ή μη της ορολογίας και την προβληματική της, διαφαίνεται η δυνατότητα να διαγραφεί ένα νέο ερμηνευτικό πλαίσιο που θα αναδείξει τον πραγματικό ρόλο της κυβοφουτουριστικής δραστηριότητας στη Ρωσία μέσα στο ευρύτερο πρωτοποριακό κίνημα, και κατά συνέπεια θα αποκαταστήσει την αντίστοιχη φάση στο έργο ορισμένων καλλιτεχνών, η οποία συνήθως αποσιωπάται ή υποβιβάζεται ως περίοδος μαθητείας και πρόσκαιρου συρμού προς όφελος μεταγενέστερων περιόδων που ταυτίζονται με τον κατ' εξοχήν ρωσικό μύθο του σουπρεματισμού και του κονστρουκτιβισμού.

Την ανάγκη υπέρβασης των ερμηνευτικών αδιεξόδων που συνεπάγονται οι παραδοσιακές ιστορικοιστικές προσεγγίσεις και οι μονομερώς φορμαλιστικές με έμφαση στην τεχνική κατασκευή των έργων, υποδείκνυε ήδη από το 1971 ο Ζ. Λ. Μπουγιόν κατά το συνέδριο για τον κυβισμό στο Πανεπιστήμιο του Σεντ - Ετιέν. Το άρθρο με τίτλο «Ο κυβισμός και η ρωσική πρωτοπορία (Η κυβιστική Επανάσταση)» διανοίγει νέους ορίζοντες υποδοχής της ρωσικής πρωτοπορίας, την οποία εν γένει θεωρεί ως «τον πραγματικό τόπο άνθισης και πλήρους κατάληξης του κυβιστικού κινήματος». Διασπώντας τον κλοιό της

συμβατικής ορολογίας περί κινήματων και παραμερίζοντας κάθε είδους ευθύγραμμη και περιγραφική αφήγηση των γεγονότων, τα οποία ωστόσο προϋποθέτει, ή τις οπωσδήποτε χρήσιμες σ' ένα πρώτο στάδιο, ατελεύττες και περιοριστικές συζητήσεις για τα δάνεια και τις αναπόφευκτες βιογραφικές λεπτομέρειες, υιοθετεί την ευστοχοτάτη και δυναμική έκφραση του Τζ. Μπέργκερ «η στιγμή του κυβισμού», εξαίροντας έτσι την ωρίμανση των συνθηκών για την έκρηξη της επανάστασης του γόνιμου αυτού κινήματος.

Μέσα απ' αυτή την προοπτική παρέχονται δύο δυνατότητες: πριν απ' όλα να τοποθετηθούν οι μεταλλαγές που επιχειρήθηκαν στη Ρωσία, στην ίδια λογική ακολουθία με την κυβιστική στιγμή στο σύνολό της, ως αναπόσπαστο τμήμα της όλης κυβιστικής διαδικασίας· δεύτερον, να διερευνηθεί πώς λειτουργούν οι θεμελιώδεις αρχές του κυβισμού, προς ποια κατεύθυνση και με ποιον σκοπό. Με την εξαίρεση των περιπτώσεων εκείνων όπου ο κυβιστικός μανιερισμός χρησιμοποιήθηκε για μια επιφανειακή ανανέωση της ζωγραφικής, τίθεται το ερώτημα εάν και κατά πόσο η άσκηση της κυβιστικής διαδικασίας, και μέχρι ενός ορίου της αντίστοιχης φουτουριστικής, μετασχηματίζεται σε κριτική στιγμή της τέχνης στη Ρωσία. Τον κριτικό αυτό χαρακτήρα οφείλουμε να αναζητήσουμε και μέσα στα όρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας και στο ευρύτερο κοινωνικό πεδίο.

Ο ρωσικός κυβοφουτουρισμός, μέσα από τη μορφολογική και σημασιολογική αποδόμηση στην οποία αναγνωρίζονται στοιχεία προ-νταντά, θεμελιώνει τους νόμους και τους κανόνες μιας νέας εικαστικής γλώσσας που, καθώς αρνείται την αναπαραστατική και αναφορική λειτουργία, κατοχυρώνει την πλήρη της αυτονομία, και μέσω αυτής της απελευθέρωσης γίνεται ο κινητήριος μοχλός για κάθε νέα κριτική αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας. Ο βαθμός στον οποίο επιδιώχτηκε και επιτεύχθηκε στο όνομα των αρχών που αναπτύσσονται μέσα στον κυβιστικό πίνακα η διπλή αυτή κριτική, η οποία στον Μαλέβιτς και στον Τάτλιν εξωθείται από τελείως αντίθετους δρόμους έως το τέλος της τέχνης, δεν μπορεί να εξετασθεί παρά μόνο από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη και από έργο σε έργο.

* Από τον πρώτο τόμο του καταλόγου της έκθεσης *Ρώσικη Πρωτοπορία 1910- 1930: Η Συλλογή Κωστάκη*, που επιμελήθηκε η Άννα Καφέτση στην Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, και διήρκησε από τις 6 Δεκεμβρίου 1995 μέχρι τις 8 Απριλίου 1996. Ολόκληρο το κείμενο παρατίθεται στο blog των «Αναγνώσεων».

Οι περιπέτειες της

» **Στις αρχές** της δεκαετίας του '80 ένα φάντασμα πλανιόταν τόσο στα δημοσιογραφικά γραφεία όσο και στους χώρους των ιστορικών τέχνης και των εικαστικών. Ο συλλέκτης Γιώργος Κωστάκης -ομογενής από τη Ρωσία- είχε εγκατασταθεί μόνιμα στην Αθήνα και μιλούσε πλέον ανοικτά για τη συλλογή του με έργα Ρώσων Πρωτοπόρων. Μιλούσε κυρίως για την καλλιτεχνική ή οικονομική αξία της, τη μοναδικότητά της ως ντοκουμέντο μιας εποχής, αλλά δεν είχε το ιδεολογικό υπόβαθρο για να την υπερασπιστεί. Τι περιλάμβανε αυτή η συλλογή που περιπλανιόταν ως φάντασμα ανάμεσα στην Αμερική και την Ευρώπη; Υπήρχαν τα αριστουργήματα που περιέγραφε ο κάτοχός της ή αρκετά είχαν ήδη περάσει σε ξένα μουσεία που κυριολεκτικά συνωστίζονταν για να την φιλοξενήσουν; Πόσα και ποια έργα είχε ήδη πουλήσει ο συλλέκτης για να εξασφαλίσει τη φύλαξή της; Ήταν τα έργα γνήσια ή πλαστά; Τα ερωτήματα πολλά -άλλοτε καλόπιστα κι άλλοτε κακόπιστα- και οι απαντήσεις σε σπασμένα ελληνικά ή αγγλικά και άπταιστα ρωσικά.

ΤΗΣ ΠΕΓΚΥΣ ΚΟΥΝΕΝΑΚΗ

Στην εξουσία ήταν ήδη το ΠΑΣΟΚ (18/10/1981), που επέδωκε πολιτιστικά να ενσαρκώσει το όραμα του Ζυλ Ντασέν μέσω της τότε υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη και συζύγου του. Ελάχιστοι αναφερόταν στη συγκεκριμένη ιστορικό - πολιτιστική περίοδο, δηλαδή, στην κρίσιμη εικοσαετία 1910-1930, όταν έδρασε η Ρωσική Πρωτοπορία στην προεπαναστατική και μετεπαναστατική Ρωσία. Κάποιες συζητήσεις ανακυκλώνονταν κατά καιρούς στους αριστερούς κύκλους, εκτός του ΚΚΕ, που θεωρούσε ότι η Πρωτοπορία ήταν «μια μικροαστική θεώρηση της τέχνης». Προϊδεασμένοι και γνώστες ήταν όσοι είχαν σπουδάσει Ιστορία της Τέχνης στο Παρίσι ή τη Γερμανία. Το ελληνικό ειδικό κοινό (δημοσιογράφοι, τεχνοκρίτες ή καλλιτέχνες), μερικοί - μερικώς γνώριζαν, ελάχιστοι είχαν εντυφίσει, ενώ οι περισσότεροι ηθελημένα αγνοούσαν. Από τους αντιπροσωπευτικούς καλλιτέχνες της Πρωτοπορίας ευρύτερα γνωστοί ήταν ο Καντίνσκι, ο Σαγκάλ, ο Μάλεβιτς, όσοι έφυγαν πριν το 1930 από τη Μόσχα και έκαναν καριέρα στην Ευρώπη. Το πρώτο βιβλίο που αναφερόταν στη θεσμική κατοχύρωση της νέας κουλτούρας που πρόσβευε η επανάσταση στη Ρωσία, ήταν το δίτομο έργο του Αντόνιο Βογιάζου (μέλους και στελέχους του ΚΚΕ εσωτ.) «Σοσιαλισμός και κουλτούρα 1917-1932», (Εκδόσεις Θεμέλιο, 1979). Αργότερα κυκλοφόρησε το αφηγηματικό αλλά παθιασμένο βιβλίο της Καμίλα Γκρέν *Η Ρωσική Πρωτοπορία. Προεπαναστατική και Επαναστατική Τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922* (μτφρ. Πέπη Ρηγοπούλου, Εκδ. Υποδομή, 1987). Γραμμένο από τη συγγραφέα του το 1962, μετά από μακρόχρονη επιτομία έρευνα, συνέβαλε τα μέγιστα όταν η διεθνής επιστημονική κοινότητα επιχείρησε να περιγράψει και να καταγράψει τα κινήματα των εικαστικών τεχνών, της λογοτεχνίας, της αρχιτεκτονικής, της μουσικής, της τυπογραφίας και του κινηματογράφου, που γεννήθηκαν στο ιδεολογικό πλαίσιο της επαναστατικής περιόδου στη Ρωσία.

Ο συλλέκτης Κωστάκης

Συνάντησα για πρώτη φορά τον συλλέκτη Γιώργο Κωστάκη ένα χειμωνιάτικο απόγευμα, τον Δεκέμβριο του 1982. Θυμάμαι την έντονη φυσιογνωμία του, το σκαμμένο του πρόσωπο, τα κοντρά του γυαλιά, την αδυναμία του να εκφραστεί ελληνικά. Ξεδίπλωσε μπροστά μου όχι μόνο τη ζωή του ολόκληρη, αλλά και εικόνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας που δεν είχα ξαναδεί. Ένας πραγματικός πλούτος όχι μόνο εικόνων, αλλά και γεγονότων, συναντήσεων, συγκινητικές στιγμές απόκτησης μοναδικών έργων, αμέτρητων σχεδίων ή σημειώσεων. Άκουσα ονόματα που δεν ήξερα. Γεννημένος το 1907 στη Μόσχα από πατέρα Ζακυνθινό καπνέμπορο και μητέρα Σαμιώτισσα, που είχαν μετοικήσει προεπαναστατικά στη Ρωσία. Πατέρας και γιος γεννημένοι συλλέκτες. Η συλλογή του πατέρα περιλάμβανε πολύτιμα εκκλησιαστικά αντικείμενα και εικόνες που κάποια στιγμή δωρίθηκαν στον Άγιο Διονύσιο Ζακύνθου. Ο Κωστάκης διέκοψε πολύ νωρίς τις σπουδές του κι εργαζόταν αρχικά ως οδηγός στην ελληνική πρεσβεία της Μόσχας. Αργότερα ανέλαβε υπεύθυνος προσωπικού της канаδικής πρεσβείας. Μεγαλύτερος μισθός, αμοιβή σε δολάρια, περισσότερες οικονομικές δυνατότητες για επενδύσεις σε υλικά αγαθά. Στα εφηβικά του χρό-



Δημήτρης Ζουρούδης, *He cidi blizko ptychka koshki khitry* (Πρόσεχε πουλάκι ο γάτος είναι πονηρός), 2017, ακρυλικό και λάδι σε καμβά, βινύλιο, κεντημένες χρωματιστές κλωστές, καλώδια, 150 x 180 εκ.

«**Άρχισα να μαζεύω αυτούς τους πίνακες γιατί μου άρεσαν τα χρώματα και τα σχήματά τους, κι ήταν έξω απ' ό,τι κυκλοφορούσε μέχρι τότε στην αγορά της τέχνης. Οι τιμές των έργων ήταν πολύ χαμηλές, ενώ οι καλλιτέχνες στην απελπισία τους, δίδονταν από τους σταλινικούς, με κάθε πίνακα που αγόραζα μου έδιναν και έναν δώρο»**

για συνέλλεγε παλιά αντικείμενα, ασημικά, πορσελάνες, χαλιά, έργα Ολλανδών Ζωγράφων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Όλα, δηλαδή, τα αντικείμενα που το νέο καθεστώς απέρριπτε και ενέτασσε στον «αστικό τρόπο ζωής».

Όπως έλεγε ο ίδιος, το 1946 προσκλήθηκε στο σπίτι της ζωγράφου Όλγας Ροζάνοβα όπου είδε μερικά έργα της. Όλα άλλαξαν μέσα του. «Η τέχνη της Πρωτοπορίας μου προξένησε τέτοια αναστάτωση, θαμπώθηκα, ένιωσα ότι αυτή η τέχνη έλεγε πάρα πολλά». Ξεπουλάει ό,τι είχε και δεν είχε και επαναπροσδιορίζει το περιεχόμενο της συλλογής του. Αρχίζει να συλλέγει έργα των Ρώσων Πρωτοπόρων καλλιτεχνών. Προσέγγισε όσους ζούσαν ακόμη, κάθε πηγή. «Άρχισα να μαζεύω αυτούς τους πίνακες γιατί μου άρεσαν τα χρώματα και τα σχήματά τους, κι ήταν έξω απ' ό,τι κυκλοφορούσε μέχρι τότε στην αγορά της τέχνης. Οι τιμές των έργων ήταν πολύ χαμηλές, ενώ οι καλλιτέχνες στην απελπισία τους, δίδονταν από τους σταλινικούς, με κάθε πίνακα που αγόραζα μου έδιναν και έναν δώρο. Αν κάποιοι καλλιτέχνες είχαν πεθάνει ή είχαν φύγει στο εξωτερικό σίγουρα κάτι είχαν αφήσει στους συγγενείς τους. Αγόραζα πολύ περισσότερο γιατί μου άρεσαν και όχι γιατί αποσκοπούσα στο μετέπειτα κέρδος». Δεν συνέλλεγε μόνο πίνακες. Τον ενδιέφεραν κεραμικά, κατασκευές, σχέδια και προσχέδια, κείμενα, κάθε είδους σημειώσεις, μανιφέστα, δημοσιεύσεις της εποχής, ό,τι μπορούσε να καταγράψει με σαφήνεια την εξέλιξη της τέχνης των πρωτοπόρων. Χωρίς καμιά καλλιτεχνική παιδεία, με μοναδικό κριτήριο το ένστικτό του, συνέλλεγε τα πάντα. Με τον χρόνο άρχισε να τα κατηγοριοποιεί, να ψάχνει νέα στοιχεία. Σταδιακά απέκτησε κριτήρια και συμπλήρωνε με τον τρόπο του ένα παζλ για δύσκολους λύτες.

Σπίτι - Μουσείο

Σχεδόν μέσα σε μια δεκαπενταετία συγκέντρωσε τόσα πολλά έργα τέχνης και τεκμήρια, που το σπίτι του στη Μόσχα έγινε ένα άτυπο Μουσείο των Καλλιτεχνών της Πρωτοπορίας. Από τη δεκαετία του '60 και μετά, κάθε Ευρωπαίος ή Αμερικανός που επισκεπτόταν τη σοβιετική πρωτεύουσα, έπρεπε να περάσει από το σπίτι του Κωστάκη για να πάρει μια γεύση των θησαυρών του. Ανάμεσά τους ο Ρόμπερτ Κένεντυ, η οικογένεια Ροκφέλερ, διπλωμάτες από Ευρώπη και Αμερική, διευθυντές ευρωπαϊκών και αμερικανικών μουσείων, τεχνοκριτικοί και δημοσιογράφοι. Ρώσοι Ιστορικοί, διευθυντές μουσείων, ιστορικοί τέχνης έβρισκαν πάντα ανοικτή την πόρτα του για να προσφέρουν τη γνώση τους, να συζητήσουν ελεύθερα, να μελετήσουν και να διανοηθούν για τη δική τους τέχνη, που επίσημα απαγορευόταν να το κάνουν. Ας σημειωθεί, ότι στη Σοβιετική Ένωση η τέχνη των Πρωτοπόρων αναγνωρίστηκε επίσημα το 1985 επί Γκορμπατσώφ, την εποχή της Περestroika.

Ο Κωστάκης ήδη από το 1977 βρισκόταν στην Ελλάδα και διέθετε μια μοναδική συλλογή Ρωσικής Πρωτοπορίας, ήταν νόμιμος ιδιοκτήτης της, αφού προηγουμένως είχε προικοδοτήσει την περίφημη Γκαλερί Τρετιακόφ με 144 πίνακες και 656 σχέδια, η διευθύντρια της οποίας Ναταλία Αντασκίνα είχε αποφανθεί επίσημα -εκπροσωπώντας προφανώς το σοβιετικό κράτος- ότι επρόκειτο περί σπουδαίας κληρονομιάς του σοβιετικού λαού που ένα μέρος της δεν έπρεπε να εξαχθεί. Δεν ήταν τυχαίο, ότι το σπίτι του στη Μόσχα είχε διαρρηχθεί δύο φορές (ο ίδιος απέδιδε τις διαρρήξεις στην περιώνυμη Κα-Κε-Μπε), ενώ μια

Συλλογής Κωστάκη

πυρκαγιά στην εξοχική του «ντάτσια» «έκαψε» 2000 σχέδια του Κλιούν και της Έστερ. Καθώς ο Κωστάκης μετακομίζει στην Ελλάδα η συλλογή -περιλάμβανε τελικά το 20% των έργων που είχε αρχικά ο συλλέκτης- μεταφέρθηκε στις ΗΠΑ για λόγους ασφαλείας, έρευνας και διάδοσης. Η πρώτη έκθεση που έγινε στο Ντίσελντορφ το 1977 άλλαξε τα δεδομένα για την ευρωπαϊκή τέχνη. Οι αναθεωρήσεις των ειδικών ανοίγουν νέους ορίζοντες. Το 1981 εκτίθεται στο μουσείο Γκουγκενχάιμ της Νέας Υόρκης, όπου γίνεται η πιο σοβαρή ερευνητική δουλειά και αποδεικνύονται τα πλαστά έργα που κυκλοφορούσαν όχι μόνο στην αγορά της τέχνης αλλά και στα διάφορα μουσεία. Αργότερα η συλλογή φιλοξενείται στην Οττάβα, την Ινδιανάπολη και αλλού. Ακολουθεί η εσπευσμένη μεταφορά της στην Κολωνία, εξαιτίας των ανελέπτων νέων φορολογικών νόμων που επέβαλε το αμερικανικό κράτος για τα έργα τέχνης. Στη Γερμανία φυλασσόταν για αρκετά χρόνια.

«Τέχνη για τα σκουπίδια»

Όταν τον συνάντησα τα συναισθήματα του ήταν διττά: από τη μια ήταν ενθουσιασμένος που η συλλογή του είχε εκτεθεί στο Μουσείο Γκουγκενχάιμ και είχε επιβεβαιωθεί ιστορικά και ερευνητικά. Ταυτόχρονα, ήταν απογοητευμένος από το ελληνικό κράτος. Είχε συναντηθεί με τον τότε διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης Δημήτρη Παπαστάμο, προτείνοντάς του να χαρίσει τη συλλογή του στο κράτος, εφόσον βοηθιόταν να πληρώσει τα ασφάλιστρα στη Γερμανία. Εκείνος του ανέφερε ότι όχι μόνο ότι δεν υπήρχαν χρήματα για τα ασφάλιστρα, αλλά και θεωρητικά, ποιόν θα ωφελούσε μια τέτοια συλλογή στην Ελλάδα; Άρα ήταν ήδη αρνητικά προδιατεθειμένος. Τον τελευταίο λόγο είχε η τότε υπουργός Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη. Στην οποία, ο Παπαστάμος εισηγήθηκε πως επρόκειτο για μια «τέχνη για τα σκουπίδια». Επίσημη απάντηση: Η Ελλάδα δεν αποδέχεται τη δωρεά. Αυτή η άρνηση έδωσε λαβές σε πολλά σχόλια, όλοι κατάλαβαν πως κάτι συνέβαινε, ακόμη κι όσοι δεν ήξεραν έψαχναν να μάθουν για την περίφημη συλλογή και τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Η Μερκούρη παρέμεινε υπουργός Πολιτισμού έως το 1989.

Τον Μάρτιο του 1990 ο Γιώργος Κωστάκης πεθαίνει στην Αθήνα. Επιθυμία του, η συλλογή να πωληθεί ολόκληρη, να μην τεμαχιστεί, ενώ τη διαχείρισή της πλέον αναλαμβάνει το Ίδρυμα Trust στο οποίο συμμετείχαν ο γιος και οι τρεις κόρες του. Οι επιθυμίες του συλλέκτη ταυτιζόταν μ' αυτές της οικογένειάς του.

Στις εκλογές του 1993 επανεκλέγεται ο Ανδρέας Παπανδρέου και αναλαμβάνει πάλι υπουργός Πολιτισμού η Μερκούρη, με αναπληρωτή υπουργό τον Θάνο Μικρούτσικο. Διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης ήταν ήδη η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα. Ο θάνατος της Μερκούρη την επόμενη χρονιά (6/3/1993), αλλάζει τα πράγματα. Αναλαμβάνει υπουργός ο Θάνος Μικρούτσικος, ο οποίος είχε την πρωτοβουλία να διοργανωθεί έκθεση της συλλογής Κωστάκη στην Εθνική Πινακοθήκη, αφενός ως φόρος τιμής στον διάσημο συλλέκτη που ήταν Έλληνας και, αφετέρου, για να δουν κοινό και ειδικοί το περιεχόμενό της. Αποφασίζεται να αναλάβει την οργάνωσή της η ιστορικός τέχνης Άννα Καφέτση ειδικευμένη στη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη. Ατυπα αρχίζει μια συζήτηση ανάμεσα στην πολιτεία και τους κληρονόμους για την απόκτηση της συλλογής μέσω της κόρης του συλλέκτη Αλίκης, που ήταν ιστορικός τέχνης και θα βοηθούσε στην έκθεση.

Οι εργασίες προετοιμασίας διήρκεσαν δύο χρόνια. Η συλλογή συμπληρώθηκε με έργα που είχαν παραμείνει στην γκαλερί Τρετιακόφ και άλλα που υπήρχαν σε ρωσικά, ευρωπαϊκά και αμερικανικά μουσεία. Η έκθεση εγκαινιάστηκε στις 6 Δεκεμβρίου του 1995 και διήρκεσε έως τις 8 Απριλίου του 1996. Και τότε συμβαίνει το θαύμα. Αν και το κοινό είχε προειδαστεί με την έκθεση που είχε προηγηθεί για το Μπαουχάουζ στην Εθνική Πινακοθήκη, κυριολεκτικά συνέρρευσε μετά τα εγκαίνια. Μπροστά του ξεδιπλώθηκε ένας κόσμος διαφορετικός, γεμάτος χρώματα και σχήματα, κυριολεκτικά ονειρικός, όπου το επαναστατικό παρόν ανταγωνιζόταν το διαστημικό μέλλον. Κανείς δεν μπορεί να ξεχάσει το «Μαύρο τετράγωνο» ή το «Λευκό πάνω



Δημήτρης Μεράντζας, Αυτοδικία, 2016-17, πέντε μαχαίρια, κρυσταλλικός ραγισμένος καθρέφτης που έχει υποστεί επεξεργασία θόλωσης, ξύλινη κορνίζα επιδερμικά απανθρακωμένη, 90 x 55 x 30 εκ.

στο λευκό» του Καζιμίρ Μάλεβιτς, τις σουπρεματικές συνθέσεις του με τους πλανήτες* την απάντηση του Αλεξάντερ Ροτσένκο με το «Μαύρο πάνω στο μαύρο», τις εξαιρετικές του φωτογραφίες με τις μοναδικές «γωνίες», τις αφίσες, τα εκπαιδευτικά του προγράμματα* τον Βλαντίμιρ Τάτλιν με τις ρηξικέλευθες αρχιτεκτονικές και γλυπτικές συνθέσεις ή το ανεμόπτερο που δεν απογειώθηκε ποτέ* τους Νικολάι Σουΐτιν, Νάταν Άλτμαν, Βασίλι Καντίνσκι που συνεργάστηκαν στο Κρατικό Εργοστάσιο Πορσελάνης για τη μαζική παραγωγή χρηστικών αντικειμένων* τον Γκουστάβ Κλούτσις που οργάνωνε τη *Δυναμική Πόλη του Μέλ-λοντος** τη Λιουμπόβ Πόποβα με τη σπουδαία ζωγραφική, τις σκηνογραφίες, τη δουλειά της πάνω στα υφάσματα* τη Βαρβάρα Στεπάνοβα με τη ζωγραφική, τους πειραματισμούς της πάνω στη γραφιστική και την τυπογραφία. Αναφορά σε όλους δεν μπορεί να γίνει σε ένα περιορισμένης έκτασης κείμενο.

Η αγορά του αιώνα

Το 1996 αναλαμβάνει πρωθυπουργός ο Κώστας Σημίτης αντικαθιστώντας τον Ανδρέα Παπανδρέου που είχε παραιτηθεί. Υπουργός Πολιτισμού τοποθετείται ο Σταύρος Μπένος. Εκείνος δημιουργεί την Επιτροπή για τις Εικαστικές Τέχνες, που θα εργαζόταν πάνω σε συγκεκριμένη θεματολογία: Μουσεία, Παιδεία, Προώθηση της Ελληνικής Τέχνης στο εξωτερικό και υποστήριξής της στο εσωτερικό, θεσμικά θέματα. Συμμετέχουν: Χρόνης Μπότσογλου ζωγράφος, καθηγητής στην ΑΣΚΤ, Βάσια Γεωργίου προϊσταμένη Εικαστικών Τεχνών του ΥΠΠΟ, Πόπη Σαραντάνα υπάλληλος του ΥΠΠΟ, Χαράλαμπος Δαραδήμος γλύπτης τώως πρόεδρος του Εικαστικού Επιμελητηρίου Ελλά-

δος, Τζούλια Δημακοπούλου Πρόεδρος του Πανελλήνιου Αιθουσών Τέχνης, Μαρίνα Ηλιάδη διευθύντρια της αίθουσας τέχνης Μπερνιέ, Άννα Καφέτση ιστορικός τέχνης και επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης, Νίκος Κεσσανλής ζωγράφος και αντιπρύτανης της ΑΣΚΤ, Σάββας Κονταράτος αρχιτέκτονας και καθηγητής της ΑΣΚΤ, Βάσω Κυριάκη ζωγράφος και καθηγήτρια στο Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, Γιώργος Λαζόγκας ζωγράφος, τώως διευθυντής του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Λάρισας, Μαρία Μαραγκού τεχνοκριτικός, διευθύντρια του Κέντρου Σύγχρονης Δημιουργίας Ρεθύμνης, Μανώλης Μαυρομάτης ιστορικός τέχνης και καθηγητής στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Έφη Στρούζα τεχνοκριτικός και Δημήτρης Τρίκας δημοσιογράφος. Στην επιτροπή πρόιστατο ο Σταύρος Μπένος και συντονίστρια ήταν η Κλεοπάτρα Δίγκα, ζωγράφος και σύμβουλος του υπουργού σε εικαστικά θέματα.

Από τα πρώτα θέματα που θίχτηκαν ήταν η ίδρυση ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης -αίτημα πολλών γενιών καλλιτεχνών- προικοδοτούμενο με τη συλλογή Κωστάκη που ήδη η πολιτεία προσανατολιζόταν να αποκτήσει. Στις 25 Σεπτεμβρίου 1996 γίνονται εκλογές και τις κερδίζει ο Κ. Σημίτης. Υπουργός Πολιτισμού τοποθετείται ο Ευάγγελος Βενιζέλος πλνν μιας μικρής παρένθεσης με την Ελισάβετ Παπαζών. Στις εκλογές του 2000 πάλι με Σημίτη πρωθυπουργό, ο Βενιζέλος ξαναγίνεται υπουργός Πολιτισμού. Εκείνη την περίοδο αποφασίζεται η αγορά της συλλογής, μετά από διαβούλευση με ξένους ειδικούς που υποστηρίζουν τη μοναδικότητα, την αυθεντικότητα και τη μεγάλη σπουδαιότητά της. Καταβάλλεται από το ελληνικό κράτος το ποσό των 14, 2 δις δραχμών, ποσό αστρονομικό για την εποχή. Είναι άλλωστε και η μοναδική τόσο μεγάλη αγορά έργων τέχνης του ελληνικού δημοσίου από συστάσεως του κράτους. Η απόκτηση της συλλογής θα είχε στοιχίσει ελάχιστα αν είχε γίνει αποδεκτή η πρώτη προσφορά του συλλέκτη και δεν του είχε φερθεί τόσο απαξιωτικά η πολιτεία.

Στη συλλογή περιλαμβάνονται 1275 έργα τέχνης: πίνακες ζωγραφικής, σχέδια, κατασκευές, κεραμικά, σημαντικών καλλιτεχνών της ρωσικής πρωτοπορίας. Είναι αντιπροσωπευτική όλων τα τάσεων και ρευμάτων της ρωσικής πρωτοπορίας και καλύπτει χρονικά σχεδόν ολόκληρη την τριακονταετία που εμφανίστηκε, ήκμασε και παρήκμασε, με την επιβολή του σταλινισμού.

Θεσμικά όμως το πράγμα δεν τελείωσε εκεί. Η επιτροπή του Μπένου έγινε αποδεκτή από τον υπουργό Βενιζέλο. Μόνο που στις τελευταίες συνεδριάσεις της εμφανίστηκε ως μέλος ένα ακόμη πρόσωπο από τη Θεσσαλονίκη. Ήταν ο ιστορικός τέχνης και καθηγητής του ΑΠΘ Μίλτος Παπανικολάου. Οι δύο μαζί έπεισαν την επιτροπή ότι θα πρέπει να δημιουργηθούν δύο Μουσεία Σύγχρονης Τέχνης, το Εθνικό και το Κρατικό. Το πρώτο θα γινόταν στην Αθήνα και θα στεγαζόταν στο κτήριο ΦΙΞ και το άλλο στη Θεσσαλονίκη. Αμέσως μετά την αγορά ο υπουργός Πολιτισμού αποφάσισε η συλλογή να μεταφερθεί στη Θεσσαλονίκη, στη Μονή Λαζαριστών, ως προίκα του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, καθώς ήταν και η εκλογική του περιφέρεια. Πρώτος διευθυντής, δεν υπήρχε αμφιβολία, ήταν ο Μίλτος Παπανικολάου. Άσχετα αν όλη η εργασία είχε γίνει από την Άννα Καφέτση, που έγινε διευθύντρια ενός μουσείου φαντάσματος που ουσιαστικά ακόμη δεν έχει ανοίξει τις πόλες του στο κοινό. Ένα μουσείο που εκείνη πάλεψε για να ολοκληρωθεί και όταν ανοίξει η ίδια δεν θα 'ναι εκεί.

Η Πέγκυ Κουνενάκη είναι συγγραφέας και δημοσιογράφος

ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ

Ο Εκδοτικός Οίκος «ΤΑΔΕ ΕΦΗ...» παρουσιάζει το βιβλίο του Κωνσταντίνου Μπούρα *ΚΡΙΣΙΜΗ ΔΕΚΑΛΟΓΙΑ*» Θεατρικό Δεκάπτυχο

Δευτέρα 11 Δεκεμβρίου 2017
και ώρα 7.00 μμ στην Εταιρία Ελλήνων Λογοτεχνών (ΕΕΛ)
Οδός Ακαδημίας και Γενναδίου αρ. 8, 7ος όροφος
Ομιλητές: Μαρίκα Θωμαδάκη, Σωτήρης Νικολακόπουλος, Ντίνα Δούκα,
Διαβάζει η νθοποιός Χάρης Συμεωνίδου

Τα ουτοπικά σχέδια του Βλαντίμιρ Τάτλιν

Στις 12 Απριλίου 1918, οι Επιτροπές των Σοβιέτ ενέκριναν το διάταγμα «Για τα Μνημεία του Λαού», με τον Λένιν να υπερθεματίζει: «οι εργάτες μας... κέρδισαν το δικαίωμα σε μια αληθινά μεγάλη τέχνη». Στο διάταγμα προβλεπόταν η ανέγερση προπαγανδιστικών γλυπτών, ώστε να προβληθούν διαχρονικά οι πρωτεργάτες και οι ήρωες του Σοσιαλισμού, από τον Σπάρτακο έως τη σύγχρονη εποχή.

Ένα από τα πρώτα δημόσια μνημεία που στήθηκαν στη Μόσχα ήταν εκείνο με τις μορφές των Μαρξ και Ένγκελς, τα αποκαλυπτήρια του οποίου έκανε ο Λένιν, στους εορτασμούς της πρώτης επετείου της Επανάστασης, τονίζοντας: «Ζούμε μια ευτυχισμένη εποχή...». Η επιλογή, ωστόσο, ρεαλιστικών τύπων του παρελθόντος προκαλούσε αντιδράσεις. Οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας εκτιμούσαν ότι η νέα πραγματικότητα

ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΜΠΟΛΗ

απαιτούσε διαφορετικούς τρόπους έκφρασης και αποτύπωσης, σε αντιδιαστολή με το παρελθόν. Στο πλαίσιο αυτό, υπήρξαν προτάσεις για μη παραστατικά μνημεία όπως του αρχιτέκτονα Νικολάι Κόλλι, ο οποίος σχεδίασε μια κόκκινη σφήνα που διαπερνούσε έναν λευκό μαρμαρίνο όγκο -η επερχόμενη νίκη των Κόκκινων επί των Λευκών στον Εμφύλιο Πόλεμο-, παραπέμποντας στην πασίγνωστη αφίσα του Ελ Λισίτσκι, με τις γεωμετρικές φόρμες, το κόκκινο, το μαύρο και το λευκό χρώμα και το ηχηρό πολεμικό σύνθημα «Κατατροπώστε τον Λευκό Στρατό με την Κόκκινη Σφήνα» (1919).

Ο Βλαντίμιρ Τάτλιν παρουσίασε το δικό του μεγαλεπήβολο σχέδιο: το *Μνημείο της Επανάστασης*, που, εν συνεχεία, μετονομάστηκε σε *Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς* προς τιμήν της ίδρυσης, από τον Λένιν το 1919, της Τρίτης Διεθνούς (ΚΟΜΙΝΤΕΡΝ), της οργάνωσης που ανέλαβε την προώθηση του Κομμουνισμού σε παγκόσμιο επίπεδο. Με αναφορές από τον Πύργο της Βαβέλ έως τον Πύργο του Αϊφελ και τις υπερμεγέθεις μεταλλικές κατασκευές του β' μισού του 19ου αιώνα, το Μνημείο του Τάτλιν, που ο Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι χαιρέτισε ως «το πρώτο Οκτωβριανό αντικείμενο», συνιστούσε μια ουτοπική σύλληψη, συνδύαζε, σε μια ιδανική συνθήκη, την καθαρή αισθητική και την καλλιτεχνική δημιουργικότητα με τους χρηστικούς σκοπούς. Με ύψος περισσότερο από 400 μέτρα, θα κυριαρχούσε στην Πετρούπολη πατώντας στις δύο όχθες του ποταμού Νέβα. Ένας ατσάλινος σκελετός με διαγώνια σπειροειδή ανάπτυξη θα υψωνόταν στον ουρανό με την κορυφή του προσανατολισμένη στον Πολικό Αστέρα. Στο εσωτερικό του, θα διαμορφωνόταν διαδοχικά καθ' ύψος τρεις γυάλινοι θερμομονωμένοι χώροι, με πραγματική κίνηση γύρω από τον κατακόρυφο άξονά τους, φωτισμένοι με ηλεκτρικό ρεύμα, στηριζόμενοι σε ένα περίπλοκο σύστημα κάθεταιων αξόνων και ελίκων, επικοινωνώντας μεταξύ τους με ηλεκτρικούς ανεγκυστήρες. Ο κάτω χώρος σε σχήμα κύβου, περιστρεφόμενος γύρω από τον άξονά του με ταχύτητα μιας περιστροφής τον χρόνο, προοριζόταν για επίσημες εκδηλώσεις, όπως συνέδρια της ΚΟΜΙΝΤΕΡΝ και διασκέψεις διεθνών οργανισμών. Ο δεύτερος χώρος σε σχήμα πυραμίδας και με ταχύτητα μιας περιστροφής τον μήνα, θα στέγαζε όλες τις διοικητικές υπηρεσίες της ΚΟΜΙΝΤΕΡΝ. Τέλος, ο τρίτος χώρος σε σχήμα κυλίνδρου και με ταχύτητα μιας περιστροφής την ημέρα, θα ήταν το κέντρο τύπου και πληροφοριών, θα φιλοξενούσε όλα τα μέσα ενημέρωσης του διεθνούς προλεταριάτου: εκδοτικές, ραδιοφωνικές και προπαγανδιστικές δραστηριότητες, προβολές συνθημάτων, επικαίρων και κινηματογραφικών ταινιών σε οθόνες ή ακόμη και στον συννεφιασμένο ουρανό.

Το μήνυμα του Κομμουνισμού έπρεπε να μεταδοθεί άμεσα και παντού. Πέρα από τον σχεδιασμό, τη σύλληψη και τη λειτουργική του χρήση, οι συμβολικές πτυχές του Μνημείου, το οποίο, σύμφωνα με τον Τάτλιν, αποκαθιστούσε την ενότητα της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής και της ζωγραφικής, αναδύονται συνειδητά ή ασυνειδητά: σύμβολο προόδου, τεχνολογίας και ανάπτυξης, «εργαλείο» διάχυσης του Κομμουνισμού σ' ολόκληρο τον κόσμο αλλά και στο διάστημα, αποτύπωση της οργανωτικής και πολιτικής δομής του νεοσύστα-

Μέσα στο ελπιδοφόρο κλίμα που γεννούσε η έννοια της Επανάστασης, τα πρώτα χρόνια μετά το 1917 και ολόκληρη η δεκαετία του 1920 είναι περίοδος καλλιτεχνικής εγρήγορης και συσπείρωσης των καλλιτεχνών της ρωσικής πρωτοπορίας σε ομάδες με έντονη δραστηριοποίηση, προσβλέποντας σε μια νέα αντίληψη για την τέχνη, επιζητώντας, με τη δημοσίευση των *Μανιφέστων* και *Διακηρύξεων* τους, την ανάδειξη και την επικράτηση των ιδεών, των προτάσεων και των θεωριών τους, την πρωτοκαθεδρία στο πεδίο της κουλτούρας. Πολλοί καλλιτέχνες και ομάδες της πρωτοπορίας συνδέθηκαν με τους μπολσεβίκους, συνεργαζόμενοι, λιγότερο ή περισσότερο στενά, με τον κρατικό μηχανισμό, τόσο στα χρόνια του χαώδους και αιματηρού Εμφυλίου Πολέμου όσο και στη συνέχεια. Το όραμα της αλλαγής σ' όλα τα πεδία της ζωής, η ανάγκη υπέρβασης και πλήρους αποκοπής από αναχρονιστικές και καταπιεστικές δομές του παρελθόντος, καθόρισαν τους συνεπικούς δεσμούς των καλλιτεχνών με την εξουσία, αναλαμβάνοντας τα εικαστικά ζητήματα και εκτιμώντας ότι ο ρόλος και η συμβολή τους θα ήταν ευρύτερη και πιο καθοριστική απ' ό,τι στο παλαιό καθεστώς, ανταποκρινόμενοι στις προκλήσεις και τα αιτήματα της εποχής τους.



Αλέξανδρος Μαγκανιώτης, *Revolution can not be stopped*, 2017, ακρυλικά μελάνια σε mylar, 195 x 120 εκ.

του σοβιετικού κράτους. Ακόμη και τα σύγχρονα υλικά που επιλέγονται διεκδικούν τον συμβολισμό τους: το ατσάλι μορφοποιεί το συμπαγές, τη δύναμη και τη στράτευση του λαού στα ιδανικά και τη σοσιαλιστική ιδεολογία, και το γυαλί τη διαφάνεια της σοβιετικής ηγεσίας.

Ο Βλαντίμιρ Τάτλιν, με τα αντι-ανάγλυφα και τα γωνιακά αντι-ανάγλυφα (1914-17), αλλά και την παρουσίαση της μακέτας του *Μνημείου της Τρίτης Διεθνούς*, στη Μόσχα τον Δεκέμβριο του 1920, διεκδικεί προδρομική και ηγετική θέση στην εκδήλωση του κονστρουκτιβισμού, που διαμορφώνεται τα χρόνια 1918-22. «Ο κονστρουκτιβισμός είναι ένα φαινόμενο της εποχής μας. Εμφανίστηκε ... στους κύκλους των αριστερών ζωγράφων και των ιδεολόγων της 'μαζικής δράσης'». Αυτός ήταν ο συνοπτικός ορισμός του Αλεξέι Γκαν, ενός από τους θεωρητικούς του κινήματος, στην εμπρηστική μπροσούρα του με τίτλο *Κονστρουκτιβισμός* (Μόσχα, 1922). Ρεαλιστικοί και ουτοπικοί στόχοι, σε ευθεία αντιστοιχία με τις ανάγκες και τις προσδοκίες της νέας κομμουνιστικής τάξης πραγμάτων, συμβιώνουν στις αναζητήσεις καλλιτεχνών όπως οι Βλαντίμιρ Τάτλιν, Αλεξάντρ Ρότσενκο και Λιουμπόβ Ποπόβα. Η ενοποίηση τέχνης και ζωής, η ολοκληρωτική απόρριψη του ιδεαλισμού, του αισθητισμού και του ελιτισμού, το πρόταγμα του υλισμού, η πίστη σε έναν τεχνολογικό-βιομηχανικό σύγχρονο κόσμο, συνθέτουν το υπόβαθρο δράσης των κονστρουκτιβιστών, με την Επανάσταση να τους προσφέρει τη δυνατότητα να συμμετάσχουν δυναμικά και στρατευμένα, μαζί με τους προλετάρους, στη διαμόρφωση της νέας κοινωνίας και στην κατάκτηση του μέλλοντος. Το πεδίο της τέχνης είναι πλέον ολόκληρη η ζωή.

Η *κατασκευή*, η *τεκτονική* (η σωστή χρήση των βιομηχανικών υλικών) και η *υφή/φακτούρα* (η διερεύνηση, η γνώση και η λειτουργική-πρακτική αξιοποίηση των εγγενών ιδιοτήτων των υλικών) αποτέλεσαν τα τρία βασικά στοιχεία που διέπουν τον κονστρουκτιβισμό, ενώ το Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας (ΙΝΧΟΥΚ), που ιδρύθηκε στη Μόσχα το 1920, αναδείχθηκε στο κέντρο ανάπτυξης και διάδοσης των αρχών του. Ένα «αδελφό» εκπαιδευτικό ίδρυμα ήταν το Κρατικό Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας (ΓΚΙΝΧΟΥΚ) που λειτούργησε από το 1923 έως το 1927 στο Πέτρογκραντ (Λένινγκραντ). Σε αυτό, ο Τάτλιν ανέλαβε τη διεύθυνση του Τμήματος Διδασκαλίας των Υλικών για δύο χρόνια, καλώντας τους σπουδαστές του να μελετήσουν και να αναπτύξουν τον σχεδιασμό και τις μεθόδους επεξεργασίας των υλικών, προκειμένου να δημιουργήσουν σχέδια για τη βιομηχανική παραγωγή.

Το 1929, ο Τάτλιν μαζί με μια ομάδα αφοσιωμένων μαθητών του, μεταφέρθηκε στο καμπαναριό του εγκαταλειμμένου μοναστηριού Novodevich'i, στα προάστια της Μόσχας, όπου ίδρυσε, υπό την αιγίδα του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών του Λαϊκού Κομισσαριάτου Διαφώτισης (ΙΖΟ ΝΑΡΚΟΜΠΡΟΣ), ένα Πειραματικό Εργαστήριο Κουλτούρας των Υλικών. Στον χώρο αυτό αφοσιώθηκε στο πιο παράξενο σχέδιο του, την κατασκευή ενός «ορνιθόπτερου», μιας πτηνικής «μηχανής» με κινούμενα φτερά, της οποίας κινητήρια δύναμη θα ήταν αποκλειστικά ο άνθρωπος. Ο Τάτλιν επέκτεινε τους πειραματισμούς του πάνω στις φόρμες και τα υλικά, μελετώντας, ταυτόχρονα, την ανατομία των φτερών νεαρών πελεκάνων, αξιοποιώντας τις επιρροές του από τον Γερμανό μηχανικό και αεροπόρο Otto Lilienthal ή τον Ρώσο θεωρητικό του διαστήματος Konstantin Tsiolkovsky, γνωρίζοντας τις προσπάθειες που είχαν προηγηθεί για την κατασκευή «ορνιθόπτερων» (από τα σχέδια του Leonardo da Vinci έως την εποχή του). Το *Letatlin* (συνδυασμός του ρήματος *letat* που σημαίνει «πετάω» και του ονόματός του) ήταν ταυτόχρονα έργο τέχνης και χρηστικό αντικείμενο, μετουσίωσε την έννοια της πτήσης, όριζε μια ιδανική σύνθεση οργανικής φύσης και τεχνολογίας κατασκευασμένης από τον άνθρωπο. Μα περισσότερο απ' όλα, ήταν η επιτομή μιας ουτοπίας ενός θαυμαστού, νέου κόσμου, που θα έκανε το «μεγάλο άλμα εμπρός»: στο μέλλον όπου όλα ήταν δυνατά.

Ο Γιάννης Μπόλης είναι ιστορικός τέχνης και επιμελητής του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης