



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΑΙΓΑΙΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η ΡΩΣΙΚΗ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ
(Русский Авангард)**

ΤΣΑΓΚΙΔΗ ΑΡΓΥΡΩ

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ

Ακαδημαϊκό έτος

2018 – 2019

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία με τίτλο «Η Ρωσική Πρωτοπορία» εκπονήθηκε στα πλαίσια των προπτυχιακών σπουδών του Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου με έδρα τη Μυτιλήνη. Η εργασία αυτή δεν θα είχε ολοκληρωθεί επιτυχώς αν δεν είχαν συμβάλει με τον τρόπο τους μερικοί άνθρωποι. Θα ήθελα λοιπόν, να ευχαριστήσω ιδιαίτερος την Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Αιγαίου, κα Σαμπανίκου Ευαγγελία, επιβλέπουσα καθηγήτρια της πτυχιακής μου εργασίας, για την πολύτιμη συμβολή και τη συστηματική καθοδήγησή της καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής της, αλλά και όλους εκείνους τους ανθρώπους, όπως την οικογένεια μου, που με στήριξαν ψυχολογικά, μέχρι την ολοκλήρωση αυτής, της ιδιαίτερος σημαντικής για εμένα, ακαδημαϊκής εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

❖ Περίληψη	5
❖ Εισαγωγή	5
I. Οριοθέτηση του θέματος.....	5
II. Αναγκαιότητα της εργασίας.....	5
III. Σκοπός και Ερευνητικοί Στόχοι.....	6
❖ 1. Ιστορικό Πλαίσιο	7
1.1 Η Ρωσία πριν την Επανάσταση.....	7
1.2 Η Ρωσική Επανάσταση (1917).....	11
1.3 Η περίοδος μετά την επανάσταση.....	14
❖ 2. Η Ρωσική Πρωτοπορία	17
<u>2.1 Η Ευρωπαϊκή Τέχνη του 20^{ου} αιώνα</u>	17
2.1.1 Κυβισμός.....	17
2.1.2 Φουτουρισμός.....	19
2.1.3 Ρωσικός Φουτουρισμός – Κυβοφουτουρισμός.....	21
2.1.4 Ο Σουπρεματισμός του Μαλέβιτς.....	23
2.1.5 Ο Ματεριαλισμός του Τάτλιν.....	25
2.1.6 Η Γερμανική Σχολή «Bauhaus».....	27
<u>2.2 Η Παραγωγική Τέχνη – Τεκτονική</u>	30
2.2.1 Η διαμόρφωση των κοινωνικών τάξεων κατά τη λήξη της επανάστασης.....	30
2.2.2 Ο Κονστρουκτιβισμός.....	33
2.2.3 Η οργάνωση «ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ».....	35
<u>2.3 Ο Κινηματογράφος της Ρωσικής Πρωτοπορίας</u>	38
2.3.1 Ο Φορμαλισμός (Λεβ Κουλέσοφ).....	40

2.3.2 Ο «Κινηματογράφος – μάτι» και η γέννηση του Ντοκιμαντέρ (Τζ. Βερτόφ).....	42
<u>2.4 Οι Γυναίκες της Ρωσικής Πρωτοπορίας.....</u>	45
2.4.1 Η Ζωγραφική.....	46
2.4.2 Το Θέατρο.....	48
<u>2.5 Η Ρωσική Πρωτοπορία κατά την Επανάσταση.....</u>	51
2.5.1 Η Πολιτική Στρατηγική «ΑΓΚΙΤ-ΠΡΟΠ».....	52
2.5.2 Το κάλεσμα του Λαϊκού Επιτροπάτου Παιδείας.....	55
<u>2.6 Από την Ρωσική Πρωτοπορία στον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό.....</u>	56
2.6.1 Η εναντίωση της Ρωσικής Πρωτοπορίας στο Νατουραλισμό.....	57
2.6.2 Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός.....	59
2.6.3 Η πολιτική επίδραση του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού.....	61
❖ 3. Η συμβολή της Ρωσικής Πρωτοπορίας στη Νέα Εποχή.....	62
<u>3.1 Η Τέχνη: από το «Υψηλό» στο Κοινότοπο.....</u>	63
3.1.1 Ο Βορτισισμός και η Ποπ - Αρτ.....	63
3.1.2 Η Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Η περίπτωση του Le Corbusier (μοντέλο CIAM).....	65
3.1.3 Ο Κινηματογράφος και το Ντοκιμαντέρ.....	67
<u>3.2 Τι κληροδότησε η Ρωσική Πρωτοπορία στον 21^ο αιώνα.....</u>	70
❖ Βιβλιογραφία και Αναφορές.....	74

Περίληψη

Στην πτυχιακή εργασία που ακολουθεί, καταγράφεται η ιστορία του κινήματος της Ρωσικής Πρωτοπορίας, τα χαρακτηριστικά της, οι καλλιτέχνες οι οποίοι απάρτιζαν το κίνημα και η συμβολή της στα επόμενα χρόνια. Πιο αναλυτικά, στην εργασία αυτή μελετάται η χρονική περίοδος από την δημιουργία, στην ακμή και τέλος, στην παρακμή της Ρωσικής Πρωτοπορίας, με αναφορές σε ένα μεγάλο μέρος των γεγονότων που την επηρέασαν ή επηρεάστηκαν από αυτή.

Για τις ανάγκες της συγγραφής της συγκεκριμένης εργασίας, χρησιμοποιήθηκαν τόσο βιβλία, όσο και διαδικτυακές πηγές και επιστημονικές μελέτες. Η βιβλιογραφία απαρτίζεται από ελληνικό, αλλά και ξενόγλωσσο υλικό.

Εισαγωγή

I. Οριοθέτηση του θέματος

Η παρούσα εργασία με θέμα: «Η Ρωσική Πρωτοπορία» εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών του Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Η εργασία αυτή εντάσσεται στο ευρύτερο σώμα των μελετών που διερευνούν την ιστορία της τέχνης και συγκεκριμένα τον τρόπο με τον οποίο κατάφεραν ορισμένα μεγάλα ευρωπαϊκά κινήματα να επηρεάσουν την κουλτούρα και τη ζωή εντός, αλλά και εκτός της Ευρώπης (κυρίως τον 19^ο – 20^ο αιώνα).

II. Αναγκαιότητα της εργασίας

Η αναγκαιότητα πραγματοποίησης της εργασίας για το καλλιτεχνικό κίνημα της Ρωσικής Πρωτοπορίας, απορρέει από τις τρεις θέσεις που παρουσιάζονται μέσω της συγκεκριμένης εργασίας. Αναλυτικότερα, η πρώτη θέση συνδέεται με το ιστορικό πλαίσιο (Ρωσική Επανάσταση), μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε το κίνημα που μελετάμε. Η δεύτερη, είναι η παρουσίαση ολόκληρου του φάσματος της Ρωσικής Πρωτοπορίας, καθώς και η επιρροή της πάνω σε άλλα κινήματα αλλά και σε ζητήματα κοινωνικοπολιτικής φύσεως. Τέλος, η τρίτη θέση περιλαμβάνει προϊόντα της συμβολής της Ρωσικής Πρωτοπορίας στον 20^ο και 21^ο αιώνα.

III. Σκοπός και Ερευνητικοί Στόχοι

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να κατανοήσουμε και να παρουσιάσουμε το έργο των Ρώσων πρωτοπόρων καλλιτεχνών οι οποίοι εισήγαγαν νέες τεχνικές σε διάφορους τομείς των τεχνών (ζωγραφική, αρχιτεκτονική, κινηματογράφος) και να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη και την συνεισφορά του οράματος τους σε πολλούς τομείς της καθημερινότητας της σύγχρονης κοινωνίας. Ειδικότερα, ως ερευνητικοί στόχοι της εργασίας αυτής τίθενται:

1. Από ποιες μορφές τέχνης απαρτιζόταν η Ρωσική Πρωτοπορία και πώς ξεχωρίζει από άλλα αντίστοιχα κινήματα.
2. Ποιος ήταν ο ρόλος του κινήματος κατά την διάρκεια της Ρωσικής Επανάστασης.
3. Με ποιόν τρόπο η Ρωσική Πρωτοπορία επηρέασε τους πολίτες της ΕΣΣΔ.
4. Τι κληροδότησε το κίνημα στα χρόνια που ακολούθησαν, μετά την παρακμή του.

Κεφάλαιο I: Ιστορικό Πλαίσιο

1.1 Η Ρωσία πριν την Επανάσταση

Το Ρωσικό Βασίλειο δύνει με την ανατολή της Ρωσικής Αυτοκρατορίας το 1721 υπό τον Τσάρο Πέτρο Α'. Αργότερα, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, το αξίωμα του αυτοκράτορα μεταβιβάστηκε στον Νικόλαο Α'. Ο 19^{ος} αιώνας βρήκε τη Ρωσία προσκολλημένη σε μία πρώιμη εποχή και παγιδευμένη μέσα σε μία Ευρώπη που διαρκώς μεταβάλλεται, εξελίσσεται και εκσυγχρονίζεται. Μεγάλες Ευρωπαϊκές πρωτεύουσες όπως το Βερολίνο και το Παρίσι, γίνονται το επίκεντρο των συζητήσεων και οι πρωτεργάτες της αλλαγής, καθώς αποκτούν μεγάλη ισχύ μέσω της βαριάς βιομηχανίας που συντηρεί τις χώρες τους. Η βιομηχανική πρόοδος γέννησε επίσης αγώνες εναντίων των καθεστώτων και των πολιτευμάτων σε ολόκληρο τον δυτικοευρωπαϊκό κόσμο. Από την άλλη πλευρά και παρόλη την συνεχή προσπάθεια για καινοτομία από την Δυτική Ευρώπη, η οικονομική βάση ολόκληρης της Ρωσικής Αυτοκρατορίας παρέμεινε η καλλιέργεια της γης. Κατά συνέπεια, η αστική ανάπτυξη ήταν ελάχιστη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την υποδούλωση σχεδόν ολόκληρου του λαού στο ίδιο το Κράτος και στους ελάχιστους, βασιλόφρονες γαιοκτήμονες.¹

Η εικονική ηρεμία, όμως, που επικρατούσε εντός των ρωσικών συνόρων, δεν θα κρατούσε για πολύ ακόμα. Τον Δεκέμβριο του 1825, οι αξιωματικοί της χώρας και αρκετοί φιλελεύθεροι αριστοκράτες εξεγέρθηκαν εναντίον του νέου αυτοκράτορα Νικολάου Α' (1825-1855), θέτοντας ως κύρια αιτήματα τους τις κοινωνικές μεταρρυθμίσεις και τη σύσταση συνταγματικού καθεστώτος, πάντα βάσει των ευρωπαϊκών προτύπων. Την 14^η Δεκεμβρίου 1825, υπήρξαν οι πρώτες επαναστατικές ενέργειες οι οποίες απέφεραν θετικά αποτελέσματα στην εξέγερση των «Δεκεμβριστών» (όπως ονομάστηκαν οι εξεγερμένοι). Ωστόσο, ο Νικόλαος Α' κατάφερε να καταπνίξει αυτή την εξέγερση υπερασπιζόμενος την απόλυτη εξουσία του. Οι πέντε πρωτεργάτες (Pyotr Kakhovsky, Pavel Pestel, Sergey Muravyov – Apostol, Mikhail Bestuzhev – Ryumin και ο ποιητής Kondraty Ryleyev) απαγχονίστηκαν, ενώ οι υπόλοιποι επαναστάτες φυλακίστηκαν (και αρκετοί από αυτούς εξορίστηκαν στην Σιβηρία με την εντολή του Τσάρου).²

¹ Ράπτης Κώστας, *Γενική Ιστορία της Ευρώπης κατά τον 19^ο και τον 20^ο αιώνα*, σελ. 115-139, Εκδόσεις ΕΑΠ

² Σαρλ Μοραζέ, *Ιστορία της Ανθρωπότητας, τόμος 8ος: 'Το κοινωνικό και επαναστατικό κίνημα στη Ρωσία τον 19ο αιώνα'*, εκδ. Χ. Τεγόπουλος – Ν. Νίκας & ΣΙΑ Ο.Ε.

Λίγα χρόνια αργότερα, στα μισά, πλέον, του 19^{ου} αιώνα και ενώ η Ευρώπη κατακλύζεται από αγώνες και επαναστάσεις υπέρ της ελευθερίας και της δημοκρατίας, η Ρωσική Αυτοκρατορία παραμένει σταθερή στις συντηρητικές της θέσεις και στην απολυταρχία της πατριαρχικής της παράδοσης. Ωστόσο, το χάσμα που είχε πλέον δημιουργηθεί ανάμεσα στο Παλάτι και τον λαό, ήταν πλέον εμφανές. Όσο οι πολίτες της χώρας επιθυμούσαν τον εκσυγχρονισμό και την χειραφέτηση τους, τόσο η αυτοκρατορία προσπαθούσε να διατηρήσει την απόλυτη εξουσία της πάνω τους.

Τον Φεβρουάριο του 1861 όμως, ο Τσάρος Νικόλαος Α', επιθυμώντας να διασφαλίσει την ύπαρξη της Ρωσίας εντός των Μεγάλων Δυνάμεων και κατά συνέπεια, του σύγχρονου κόσμου, κατήγγειλε την δουλεία, ενώ παράλληλα επέτρεψε στους πολίτες – δουλοπάροικους την άσκηση ενός συνόλου δικαιωμάτων που το φεουδαρχικό – συντηρητικό σύστημα της χώρας απαγόρευε ως τότε. Ωστόσο, δεν ήταν η καλή θέληση της αυτοκρατορίας αυτή που οδήγησε τον Τσάρο να λάβει αυτά τα μέτρα, αλλά η ανάγκη για άμεση ενίσχυση του στρατού (καθώς ήταν αναγκαίο από την στιγμή που η χώρα θα γινόταν μέλος των Μεγάλων Δυνάμεων).³ Οι παραπάνω μεταρρυθμίσεις, όμως, έφεραν δύο πολύ σημαντικές αλλαγές στην ρωσική κοινωνία. Δύο αλλαγές που θα σηματοδοτούσαν την αρχή μίας νέας τάξης πραγμάτων. Την πτώση της αριστοκρατίας και την γέννηση της αστικής τάξης.

Μερικά χρόνια αργότερα, το 1870, ο λαός, έχοντας εκσυγχρονιστεί και έρθει πιο κοντά στα ευρωπαϊκά πρότυπα, αρχίζει να ενώνεται με τους αριστοκράτες και τους αστούς διανοούμενους, υιοθετώντας κοινές επαναστατικές ιδέες. Την ίδια περίοδο πολλά νεοσύστατα κόμματα υιοθέτησαν την βία ως κοινώς αποδεκτό μέσο για την επίτευξη κοινωνικοπολιτικών αλλαγών. Αυτό το νέο επαναστατικό κίνημα που είχε πλέον δημιουργηθεί, οδήγησε στη δολοφονία του Τσάρου Αλέξανδρου Β' (κληρονόμο του αυτοκρατορικού αξιώματος από τον Νικόλαο Α') το 1881 από την τρομοκρατική οργάνωση «Ναρόντναγια Βόλια» (ελλ. Λαϊκή Θέληση).⁴ Από το 1880 και ύστερα, η Ρωσία, έχοντας πλέον συμμορφωθεί με τις απαιτήσεις των υπολοίπων δυτικοευρωπαϊκών κοινωνιών, βαδίζει στο δρόμο του Καπιταλισμού και της

³ Κατσόβσκα – Μαλιγκούδη Γιάννα, *Η Αυτοκρατορική Ρωσία (1613 – 1917)*, εκδ. Gutenberg – Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, Αθήνα, 2008

⁴ Bushkovitch Paul, *Ιστορία της Ρωσίας: Πολιτική, οικονομία, κοινωνία, θρησκεία, τέχνες και επιστήμες από τον 9^ο αιώνα έως την Περestrojka*, κεφ. Η Ρωσία πριν τη Ρωσία – Εδραίωση και Εξέγερση, ελλ. Εκδ. ΑΙΩΡΑ, 2016

βιομηχανοποίησης. Όπως όμως ήταν αναμενόμενο για ένα τέτοιο πολιτικοοικονομικό σύστημα όπως αυτό του Καπιταλισμού, τα χρήματα παρέμειναν άνισα μοιρασμένα, παρά την (σχετική) χειραφέτηση του λαού, τον εκσυγχρονισμό της χώρας και τα νεοαποκτηθέντα δικαιώματα. Ωστόσο, ο λαός (οι περισσότεροι εξ' αυτών, πρώην δουλοπάροικοι – εργατική τάξη), οι εναπομείναντες αριστοκράτες και οι αστοί διανοούμενοι (νεοσύστατη αστική τάξη), συσπειρώθηκαν εναντίων των αρχών και της εξουσίας δημιουργώντας έτσι μια ευρύτερη τάξη που δεν χαρακτηρίζεται τόσο από κοινωνικά κριτήρια, όσο από οικονομικά: Την μεσαία τάξη.

Πλέον, η διάταξη των κοινωνικών στρωμάτων είχε την εξής μορφή: Πρώτοι ήταν οι εναπομείναντες δουλοπάροικοι που συνέχισαν να καλλιεργούν τα ρωσικά εδάφη μακριά από τις μεγάλες πόλεις, μετά ήταν η μεσαία τάξη που αποτελούσε και το μεγαλύτερο κομμάτι του πληθυσμού της χώρας καθώς απαρτιζόταν από ανθρώπους τριών διαφορετικών τάξεων και τέλος, η άρχουσα τάξη, δηλαδή, το Παλάτι, οι Αρχές και οι Ευγενείς που το πλαισιώναν.⁵ Η μεσαία τάξη ωστόσο ένιωθε να απειλείται από την άρχουσα καθώς είχε γίνει αντιληπτό ότι ο Καπιταλισμός δεν διέφερε πολύ από την Φεουδαρχία.

Τους πρώτους μήνες του 1905, σημειώθηκε η πρώτη μεγάλη, γενική απεργία από μέλη της Ένωσης Εργατών Εργοστασίων, σε εργοστάσιο της Αγίας Πετρούπολης με αφορμή την απόλυση δεκάδων εργατών. Ο Τσάρος Νικόλαος Β' ήταν ενήμερος για την κατάσταση που επικρατούσε καθώς είχε λάβει επιστολές από μία μεγάλη μερίδα απεργών σχετικά με τις άθλιες συνθήκες εργασίας, χωρίς όμως ποτέ να απαντήσει και να δώσει τέλος στο πρόβλημα. Οι απεργοί, ανταποκρινόμενοι στην έμμεση απάντηση που έλαβαν μέσω της αγνόησης του προβλήματος τους από το Παλάτι, προχώρησαν σε ειρηνική διαδήλωση θρησκευτικού χαρακτήρα έξω από τα χειμερινά ανάκτορα (την εστία των Ρομανόφ) στις 22 Ιανουαρίου 1905. Η ημέρα εκείνη έμεινε γνωστή ως «Ματωμένη Κυριακή» καθώς ο στρατός, λαμβάνοντας εντολή από τον Τσάρο, εκτέλεσε εν ψυχρώ 2.000 διαμαρτυρόμενους πολίτες.⁶ Η «Ματωμένη Κυριακή» αποτέλεσε την αρχή της «Πρώτης Ρωσικής Επανάστασης» του 1905.

⁵ Κατσόβσκα – Μαλιγκούδη Γιάννα, *Η Αυτοκρατορική Ρωσία (1613 – 1917)*, εκδ. Gutenberg – Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, Αθήνα, 2008

⁶ Σαν Σήμερα.gr, *Η ρωσική «Ματωμένη Κυριακή»*, <https://www.sansimera.gr/articles/468>, (η ημερομηνία και ο συγγραφέας δεν αναγράφονται)

Η «Πρώτη Ρωσική Επανάσταση» του 1905 ήταν το πρώτο ξέσπασμα που θα οδηγούσε σε ένα σύνολο αλυσιδωτών αντιδράσεων. Η παράλληλη ήττα της Ρωσίας στον Ρωσοϊαπωνικό Πόλεμο (5 Σεπτεμβρίου 1905) κατάφερε να κάνει τα πράγματα εντός των συνόρων ακόμη χειρότερα. Η νέα αστική τάξη συνέχισε να έρχεται σε αντιπαράθεσις με την άρχουσα, διεκδικώντας όλο και περισσότερα προνόμια και δικαιώματα. Παράλληλα, το κλίμα της επανάστασης είχε μεταφερθεί μέχρι την ύπαιθρο και τις απομακρυσμένες περιοχές του κράτους, ακόμα και εκείνες που βρίσκονταν πέρα από τα ευρωπαϊκά σύνορα της χώρας (Ασιατική Ρωσία). Οι αγρότες άρχισαν να διεκδικούν ακόμη και με τη χρήση βίας κομμάτια γης από τους γαιοκτήμονες, απαιτώντας πλέον τον αναδασμό και την ανακατανομή της.

Με τις συνεχείς πιέσεις του λαού, ο Τσάρος Νικόλαος Β' αναγκάστηκε να προχωρήσει σε κάποιες μετριοπαθείς μεταρρυθμίσεις προκειμένου να κατευνάσει την οργή των εξεγερμένων πολιτών. Οι μετριοπαθείς επαναστάτες ικανοποιήθηκαν με τα μικρά δικαιώματα και προνόμια που απέκτησαν, αλλά δεν γνώριζαν ότι η απολυταρχία δεν ήταν ούτε καν κοντά στο τέλος της. Από την άλλη πλευρά, οι ριζοσπάστες συνέχισαν να αγωνίζονται μέχρι να συντρίψουν κάθε ψηφίδα του απολυταρχικού καθεστώτος. Παρά την αγωνιστικότητα των ριζοσπαστών όμως, η αυτοκρατορία ανέκτησε τη δύναμη, σηματοδοτώντας τη λήξη αυτής της επανάστασης.⁷

Ο Τσάρος επέστρεψε στις απολυταρχικές του τάσεις, χωρίς όμως να καταφέρει να επιστρέψει την Ρωσία στην κατάσταση που βρισκόταν πριν την επανάσταση του 1905. Το 1906, η Ρωσία αποκτά την πρώτη της Βουλή και μαζί ένα εικονικό κλίμα δημοκρατίας. Η έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου (28 Ιουλίου 1914), βρίσκει την Ρωσία στο πλευρό της Γαλλίας και της Μεγάλης Βρετανίας. Σε αντίθεση όμως με τους εκβιομηχανισμένους συμμάχους της, η Ρωσία δεν είχε προετοιμάσει κατάλληλα την οικονομία και τον στρατό της για τις συγκρούσεις που θα ακολουθούσαν (όπως τη σύγκρουση με τη Γερμανία από το ανατολικό μέτωπο).⁸ Τα δύο πρώτα χρόνια του πολέμου η Ρωσία αντιμετώπισε πολλές ήττες εκτός, αλλά και εντός των συνόρων της. Η ασταθής εξουσία έκανε την διαχείριση και την διευθέτηση σοβαρών ζητημάτων

⁷ Κατσόβσκα – Μαλιγκούδη Γιάννα, *Η Αυτοκρατορική Ρωσία (1613 – 1917)*, εκδ. Gutenberg – Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, Αθήνα, 2008

⁸ Gerwarth Robert, *Οι Ηττημένοι*, κεφ: 2, 6, 10, ελλ. Εκδ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, 2018 (εκδ. πρωτοτύπου 2016)

ακόμα πιο δύσκολη. Οι εξεγέρσεις γεννιόντουσαν η μία πίσω από την άλλη, ενώ η αυτοκρατορία μαχόταν συνεχώς εναντίων της επανάστασης. Η πείνα του ρωσικού λαού και η έλλειψη τροφίμων και εφοδίων ήταν η τελική αφορμή για να γεννηθεί ένα ευρύτερο κίνημα επανάστασης και ο λόγος για κάτι τέτοιο ήταν μέρα με τη μέρα όλο και πιο καίριος...

1.2 Η Ρωσική Επανάσταση (1917)

Η ρωσική επανάσταση αποτελεί σημείο αλλαγής της ευρωπαϊκής και παγκόσμιας ιστορίας. Τα επακόλουθα που σημειώθηκαν με το πέρασμα της, την καθιστούν το πιο πολύκροτο γεγονός του 20^{ου} αιώνα. Η εξέγερση του ρωσικού λαού αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλές παράλληλες εξεγέρσεις εντός, αλλά και μεταξύ των ευρωπαϊκών κρατών. Η ρωσική επανάσταση, ωστόσο, δεν αποτελεί μία ενιαία εξέγερση. Χωρίστηκε σε δύο επί μέρους επαναστάσεις, με ξεχωριστά αιτήματα και αποτελέσματα: Την Φεβρουαρινή και την Οκτωβριανή επανάσταση του 1917.

Η Φεβρουαρινή επανάσταση αποτέλεσε το πρώτο κύμα οργής, αλλά και αλλαγής. Στις 22 Φεβρουαρίου 1917 το τσαρικό καθεστώς κλονίστηκε έντονα με αφορμή την κινητοποίηση 200.000 εργατών, λόγω μίας σειράς μαζικών απολύσεων σε εργοστάσιο υφαντουργίας της Αγίας Πετρούπολης (όπως συνέβη και στην πρώτη επανάσταση του 1905). Την ίδια ημέρα στην Αγία Πετρούπολη οι γυναίκες πραγματοποιούσαν πορεία προς τιμήν της Παγκόσμιας Ημέρας της Γυναίκας. Πολύ γρήγορα, οι διαδηλώσεις υπέρ των γυναικείων δικαιωμάτων εξελίχθηκαν σε ευρύτερες συγκεντρώσεις πολιτικοοικονομικού χαρακτήρα. Οι απεργούντες εργάτες ενώθηκαν με τις εξεγερμένες νοικοκυρές, τους φοιτητές και τους μικροαστούς και την 25^η Φεβρουαρίου 1917 σχεδόν ολόκληρη η αστική τάξη βρισκόταν στους δρόμους με πλακάτ «Κάτω ο Πόλεμος» και «Κάτω η τσαρική κυβέρνηση». Μία μέρα αργότερα, την 26^η Φεβρουαρίου, ο Τσάρος Νικόλαος Β' διέταξε τους στρατιώτες της φρουράς να ανοίξουν πυρά κατά του πλήθους με αποτέλεσμα τον θάνατο εκατοντάδων πολιτών.⁹ Η αυτοκρατορία φάνηκε να υποτιμά την σοβαρότητα των αιτημάτων των εξεγερμένων εργατών και μικροαστών. Παραχώρησε ωστόσο το δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες πιστεύοντας ότι θα μπορούσε με αυτό τον τρόπο να

⁹ Smith Steve, *The Russian Revolution: a very short introduction*, σελ. 13-48 εκδ. Oxford University Press, Λονδίνο, 2002

κατευνάσει το μένος που υπήρχε εναντίον της, επιδεικνύοντας ένα δημοκρατικότερο προφίλ.

Ωστόσο, ο Τσάρος Νικόλαος Β' δεν προχώρησε σε άλλες μεταρρυθμίσεις, ούτε έλαβε υπόψιν τους συμβούλους του που προσπαθούσαν να τον μεταπείσουν για την αναδιοργάνωση της κυβέρνησης προκειμένου να είναι πιο αρεστή στον λαό. Μάλιστα ο ίδιος επιθυμούσε την οριστική διάλυση της Βουλής, μία επιθυμία που αποδοκιμάστηκε από ολόκληρο τον ρωσικό λαό. Μετά από αυτή τη δήλωση, σχηματίστηκε στη Βουλή η «Επιτροπή για την Αποκατάσταση της Τάξης». Ταυτοχρόνως, δημιουργείται και το πρώτο σοβιέτ (ελλ. Ένωση – συμβούλιο αντιπροσώπων) εργατών και στρατιωτών, ενώ ακολουθήθηκε από την δημιουργία νέας κυβέρνησης. Αρκετοί στρατιώτες επαναστάτησαν και εγκατέλειψαν τα πόστα τους ενώνοντας τις δυνάμεις τους με εκείνες των εργατών, καταλαμβάνοντας όλοι μαζί το Πέτρογκραντ (όπως είχε ονομαστεί η Αγία Πετρούπολη την δεκαετία 1914 – 1924).¹⁰ Στις 7 Μαρτίου 1917, η νεοσύστατη κυβέρνηση εξέδωσε ένταλμα σύλληψης της οικογένειας Ρομανόφ, με σαφή απαίτηση την παραίτηση του Τσάρου από την εξουσία, την στέρηση της ελευθερίας του και την μεταφορά του στο Τσαρσκόγε Σελό (σύμπλεγμα εξοχικών παλατιών 24 χιλιόμετρα νότια της Αγίας Πετρούπολης). Μετά από αυτό, η στενή συνεργασία αγροτών και στρατού εμπόδισε τη νέα κυβέρνηση να αντικαταστήσει τον Νικόλαο Ρομανόφ με κάποιον νέο Τσάρο, ενώ παράλληλα, όλα τα Σοβιέτ κατάφεραν να συσπειρωθούν και να συγκροτηθούν με πρότυπο το Σοβιέτ του Πέτρογκραντ.¹¹ Άλλα σημαντικά γεγονότα που έλαβαν χώρα μέσα στο Μάρτιο του 1917 ήταν η ανακήρυξη της Φινλανδίας ως αυτόνομο κράτος, η κατάργηση της θανατικής ποινής, το τέλος των πογκρόμ (ελλ. Μαζικές και οργανωμένες, βίαιες επιθέσεις) κατά των Εβραίων και η εφαρμογή του εργατικού οκταώρου.

Η Οκτωβριανή επανάσταση του 1917 που ακολούθησε τα γεγονότα του Φεβρουαρίου και του Μαρτίου, αποτέλεσε το δεύτερο μέρος της ευρύτερης εξέγερσης. Πριν, ωστόσο, φτάσει ο Οκτώβριος, έλαβαν χώρα άλλα γεγονότα που οδήγησαν στα Οκτωβριανά.

Τον Μάρτιο του 1917, ο Λένιν, ιδρυτής του κόμματος των Μπολσεβίκων, καταφθάνει στην Ρωσία με τρένο από τη Γερμανία. Κατά την άφιξη του βρήκε την

¹⁰ Service Robert, *Ρωσική Επανάσταση 1900 – 1927*, κεφ: Κατεδάφιση 1915-1917, εκδ. Οκτώ, 2017

¹¹ Smith Steve, *The Russian Revolution: a very short introduction*, σελ. 30-78, εκδ. Oxford University Press, Λονδίνο, 2002

χώρα διχασμένη ανάμεσα στις εξουσίες των δύο άκρων: Προσωρινή κυβέρνηση και Σοβιέτ. Λόγω, όμως, της διπλωματίας της κυβέρνησης και της επιλογής της να εκφράζει τις πολιτικές θέσεις των Σοβιέτ του Πέτρογκραντ, οι αντιπαραθέσεις δεν είχαν γίνει ακόμα έντονες και οφθαλμοφανείς.

Στις 3 Απριλίου 1917, ο Βλαντίμιρ Λένιν, έπειτα από δεκαέξι χρόνια εξορίας, σε δημόσιο βήμα έβγαλε λόγο (που παρέμεινε γνωστός ως «Θέσεις του Απριλίου») στον οποίο αρνήθηκε κάθε συνεργασία με την κυβέρνηση. Εξέφρασε, επίσης, το κομμουνιστικό πρόγραμμα με βάση το οποίο τα σοβιέτ και οι μπολσεβίκοι (δηλ. επαγγελματίες επαναστάτες καθοδηγούμενοι από την αρχή του δημοκρατικού συγκεντρωτισμού. Υπήρξαν η πρώτη μορφή του Κομμουνιστικού Κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης) θα προχωρούσαν στην οκτωβριανή επανάσταση.¹² Μεταξύ πολλών, κάποια από τα σημεία που ανακοινώθηκαν ήταν η κατάσχεση της ιδιοκτησίας των γαιοκτημόνων και η διάθεση της στο κράτος, η κατάργηση της αστυνομίας και του κρατικού στρατού, η δημιουργία εθνικής τράπεζας και ο έλεγχος της εγχώριας παραγωγής. Για κάποιον προσεκτικό παρατηρητή, ήταν φανερό ότι ο Λένιν στόχευε στην ολοκληρωτική εξουσία της χώρας από τα Σοβιέτ.

Τον Ιούνιο του 1917, η βίαιη εξέγερση των μπολσεβίκων απέτυχε παταγωδώς αναγκάζοντας τον Λένιν να διαφύγει στην Φινλανδία και καθιστώντας όλους τους επαναστάτες παράνομους. Η κατάσταση όμως καλυτέρευσε όταν η κινητοποίηση των Μπολσεβίκων λόγω της απόπειρας στρατιωτικού πραξικοπήματος του στρατήγου Λαβρ Κορνίλοφ, κατά της Προσωρινής Κυβέρνησης του Αλέξανδρου Κερένσκι, τον Αύγουστο του ίδιου έτους, έσωσε την κατάσταση και βοήθησε τους Μπολσεβίκους να κερδίσουν και πάλι την πλειοψηφία των Σοβιέτ των μεγαλύτερων ρωσικών πόλεων.¹³

Στις 9 Σεπτεμβρίου 1917, ο Λέων Τρότσκι (πολιτικός και μαρξιστής θεωρητικός), εκλέχθηκε πρόεδρος των σοβιέτ του Πέτρογκραντ, λίγο μετά από την αποφυλάκιση του. Ήταν πλέον προφανές ότι οι Μπολσεβίκοι είχαν μεγαλεπήβολα σχέδια για την ολοκληρωτική κατάληψη της εξουσίας.

¹² Ciliga Anton, Llorens Ignacio de, *Ο Λένιν και η κοινωνική επανάσταση: η CNT και η ρωσική επανάσταση*, εκδ. Άρδην, 2005

¹³ Smith Steve, *The Russian Revolution: a very short introduction*, σελ. 49 – 67, εκδ. Oxford University Press, Λονδίνο, 2002

Παράλληλα, όσο οι μπολσεβίκοι και τα σοβιέτ οργανώνονταν, αρκετοί δημοκρατικοί διανοούμενοι είχαν αντίθετη άποψη για την ιδέα της επανάστασης. Η άποψη τους ήταν πως ο για αιώνες υποδουλωμένος στην απολυταρχία του Τσάρου και την Φεουδαρχία των γαιοκτημόνων ρωσικός λαός, δεν ήταν πνευματικά έτοιμος για μία τόσο ριζοσπαστική και ανατρεπτική επανάσταση. Θεωρούσα, δηλαδή, απαραίτητη την ηθική και πνευματική καλλιέργεια προκειμένου να δημιουργηθούν σταθερές βάσεις για οποιαδήποτε πολιτική μετάβαση.

Από την άλλη πλευρά, οι μπολσεβίκοι, ήταν θερμοί υποστηρικτές της αμεσότητας. Θεωρούσαν πως ο μοναδικός τρόπος για να μεταμορφωθεί ο Ρώσος αγρότης και να γίνει ελεύθερος και ισχυρός πολίτης του σύγχρονου κόσμου, ήταν να βιώσει την επανάσταση εδώ και τώρα.¹⁴

Στις 12 Οκτωβρίου 1917, ο πρόεδρος των σοβιέτ του Πέτρογκραντ, Λέων Τρότσκι, σε μία προσπάθεια να έρθει αντιμέτωπος ο σοβιετικός στρατός με εκείνον της κυβέρνησης, πρότεινε τη σύσταση μίας Επαναστατικής Στρατιωτικής Επιτροπής. Με το σχέδιο του Τρότσκι να έχει τεθεί σε εφαρμογή και τον Λένιν να βρίσκεται στο αρχηγείο του κόμματος δίνοντας οδηγίες, το βράδυ της 24^{ης} και της 25^{ης} Οκτωβρίου οι μπολσεβίκοι έλαβαν θέσεις μέσα στη Μόσχα. Τα ξημερώματα της 26^{ης} Οκτωβρίου, τα χειμερινά ανάκτορα (κατοικία Ρομανόφ), καταλήφθηκαν από τους στρατιώτες της επανάστασης. Παράλληλα, προχώρησαν και στην κατάργηση των υπουργείων της προσωρινής κυβέρνησης, ανοίγοντας έτσι το δρόμο για την ολοκληρωτική κατάληψη της εξουσίας από τα σοβιέτ. Από εκείνη την μέρα και μετά, οι εργάτες προχώρησαν στην πλήρη υλοποίηση της αυτόνομης διαχείρισης των επιχειρήσεων στις οποίες εργάζονταν.¹⁵

1.3 Η περίοδος μετά την επανάσταση

Παρά την αισιοδοξία που έτρεφαν οι Ρώσοι εργάτες για πιο δίκαιη αντιμετώπιση από την κυβέρνηση με την λήξη της επανάστασης, τα προβλήματα για αυτούς είχαν μόλις ξεκινήσει. Η επαναστατημένη κυβέρνηση ασχολήθηκε πρωτίστως με την εφαρμογή μέτρων που θα ικανοποιούσαν τα στρατιωτικά αιτήματα και τους Μπολσεβίκους του Πέτρογκραντ. Με εξαίρεση την εφαρμογή της οκτάωρης εργασίας

¹⁴ Serge Victor, *Λέων Τρότσκι*, κεφ: 2, 3, 4, ελλ. εκδ. Κοχλίας, 2004

¹⁵ Smith Steve, *The Russian Revolution: a very short introduction*, σελ. 58 – 143, εκδ. Oxford University Press, Λονδίνο, 2002

και το διάταγμα περί ελέγχου παραγωγής από τους ίδιους τους εργάτες, όλα τα υπόλοιπα σχετικά μέτρα ήταν μετριοπαθή και χωρίς να επιφέρουν ιδιαίτερες αλλαγές.

Όλα τα παραπάνω, σε συνδυασμό με την καθυστερημένη έκδοση του διατάγματος σχετικά με τον έλεγχο της παραγωγής, προκάλεσαν την γενική δυσαρέσκεια των Ρώσων εργατών. Η κατάληψη των εργοστασίων συνεχίστηκε με αιτήματα όπως την ισότητα μεταξύ των μισθών και την κατάργηση της δουλείας, καθώς οι εργάτες θεωρούσαν τους εαυτούς τους νόμιμους κατόχους των εργοστασίων στα οποία εργαζόνταν.¹⁶ Οι συνεχείς απεργίες και καταλήψεις των εργοστασίων ανάγκασαν την κυβέρνηση να προχωρήσει στο κλείσιμο τους τον Δεκέμβριο του 1917. Οι Μπολσεβίκοι και το Προλεταριάτο (δηλ. η εργατική τάξη) βρίσκονταν σε αναβρασμό καθώς οι εκκλήσεις για ηρεμία και ομόνοια δεν έβρισκαν ανταπόκριση.

Η αναταραχή που είχε δημιουργηθεί μετά την επικράτηση της επανάστασης ενέτεινε την διαμάχη μεταξύ του Κόκκινου Στρατού των Μπολσεβίκων και του Λευκού Στρατού των υπερμάχων της Μοναρχίας και του Καπιταλισμού, οδηγώντας με αυτό τον τρόπο την χώρα σε εμφύλιο πόλεμο.¹⁷

Ο Ρωσικός Εμφύλιος διήρκησε συνολικά τέσσερα χρόνια (1918 – 1922) και αποτέλεσε την τελική αφορμή για την διάλυση της Ρωσικής Αυτοκρατορίας. Τα κρατικά σύνορα και εδάφη είχαν πλέον διαμορφωθεί ως εξής: Περιοχές στα δυτικά σύνορα της Ρωσικής Αυτοκρατορίας, χωρίστηκαν και καθιερώθηκαν ως αυτόνομα κράτη με δικούς τους εσωτερικούς αγώνες ανεξαρτησίας και εμφύλιους πολέμους (Εσθονία, Λετονία, Λιθουανία, Πολωνία. Η Φινλανδία είχε αυτονομηθεί ήδη από τον Μάρτιο του 1917). Παράλληλα, όλες οι υπόλοιπες περιοχές που αποτελούσαν μέχρι πρότινος την Ρωσική Αυτοκρατορία, ενώθηκαν και πάλι, δημιουργώντας αυτή τη φορά την Σοβιετική Ένωση.¹⁸

Πολύ σύντομα μετά την ένωση, δημιουργήθηκε και το Κομμουνιστικό Κόμμα της Σοβιετικής Ένωσης (ΚΚΣΕ) με αρχηγό τον Ιωσήφ Στάλιν, πρώην Υπουργό (Κομισάριος) εργατικής και αγροτικής επιθεώρησης (θέση που είχε λάβει ως δώρο ευγνωμοσύνης από τον Βλαντιμίρ Λένιν). Ο Λέων Τρότσκι, Πρόεδρος των Σοβιέτ

¹⁶ Ciliga Anton, Llorens Ignacio de, *Ο Λένιν και η κοινωνική επανάσταση: η CNT και η ρωσική επανάσταση*, εκδ. Άρδην, 2005

¹⁷ Service Robert, *Ρωσική Επανάσταση 1900 – 1927*, κεφ: Κατεδάφιση 1915 – 1917, εκδ. Οκτώ, 2017

¹⁸ Παπαστρατηγάκης Νικόλαος, *Εισαγωγή στην Ιστορία της Σοβιετικής Ένωσης (1917 – 1991)*, κεφ: Η Συγκρότηση της Σοβιετικής Ένωσης, εκδ. ΗΡΟΔΟΤΟΣ, Αθήνα, 2018

του Πέτρογκραντ, εντάχθηκε και αυτός ως μέλος στο ΚΚΣΕ. Η αλαζονεία, όμως, του Στάλιν και οι απολυταρχικές του τάσεις, γίνονταν όλο και πιο εμφανείς μέσα από τους δημόσιους λόγους του. Όντας βαριά άρρωστος και λίγο πριν από τον θάνατο του, ο Βλαντιμίρ Λένιν πρότεινε την αντικατάσταση του Ιωσήφ Στάλιν (1923) από κάποιον περισσότερο διαλλακτικό ως νέο Γενικό Γραμματέα του κόμματος. Στο 13^ο Συνέδριο, όμως, μεταξύ των Μπολσεβίκων, ψηφίστηκε η παραμονή του ως αρχηγός του κόμματος. Ένα χρόνο αργότερα, το 1924, ο Λέων Τρότσκι, έπειτα από έντονη διαφωνία του με τον Ιωσήφ Στάλιν σχετικά με την πολιτική που ασκούσε ο τελευταίος, διαγράφηκε οικειοθελώς από το κόμμα, εξορίστηκε, όμως, από την Σοβιετική Ένωση και δολοφονήθηκε στο Μεξικό από Ισπανό πράκτορα των Σοβιετικών στις 21 Αυγούστου του 1940.¹⁹

Με αιτία και αφορμή τον σχηματισμό της Σοβιετικής Ένωσης, η χώρα μπήκε σε μία περίοδο γρήγορης εκβιομηχάνισης και κολεκτιβισμού. Ο Μιχαήλ Γκορμπατσόφ, γραμματέας του ΚΚΣΕ, φανερά επηρεασμένος από τις καπιταλιστικές, προοδευτικές μεθόδους των δυτικών ευρωπαϊκών κρατών, προσπάθησε από το 1985 να εισάγει την χώρα σε τροχιά εκσυγχρονισμού. Το συγκεκριμένο πολιτικό κίνημα όπως διαμορφώθηκε, ονομάστηκε «Περεστρόικα» και επέτρεψε την θέσπιση πιο φιλελεύθερων μεταρρυθμίσεων.

Οι μεταρρυθμίσεις του Γκορμπατσόφ κινούνταν σχεδόν αντίθετα από τις Αρχές του Λένιν. Ήταν εμφανής η τάση φιλελευθεροποίησης των κρατικών επιχειρήσεων και η ενίσχυση των ελεύθερων προσωπικών επιχειρήσεων. Με άλλα λόγια, η αυθαιρεσία εδραιώθηκε και εξαπλώθηκε στην Σοβιετική Ένωση, ενώ το ΚΚΣΕ ήταν αδύναμο για να την αποτρέψει, έχοντας χάσει μέρος της εξουσία και τον προνομίων του το 1988. Οι λαοί που αποτελούσαν την Σοβιετική Ένωση επεδίωξαν αρκετές φορές την διάλυση της. Δικαίως, καθώς πολλοί ιστορικοί επιβεβαιώνουν ότι εντός των συνόρων της Σοβιετικής Ένωσης βασίλευαν, λόγω του μονοκομματισμού, ο αυταρχισμός και η απολυταρχία. Εν τέλει, στις 31 Δεκεμβρίου 1991, η Σοβιετική Ένωση διαλύεται, ενώ στο Κρεμλίνο η σημαία της Ένωσης αντικαταστάθηκε μια για πάντα από εκείνη της σημερινής Ρωσίας.²⁰

¹⁹ Παπαστρατηγάκης Νικόλαος, *Εισαγωγή στην Ιστορία της Σοβιετικής Ένωσης (1917 – 1991)*, κεφ: Ο Μετασχηματισμός του Σοβιετικού Συστήματος και οι διεθνείς κρίσεις, εκδ. ΗΡΟΔΟΤΟΣ, Αθήνα, 2018

²⁰ Όπως και στην υποσημείωση 19.

Κεφάλαιο II: Η Ρωσική Πρωτοπορία

2.1 Η Ευρωπαϊκή Τέχνη του 20^{ου} αιώνα

Μέσα σε μία τέτοια περίοδο πολιτικών και καθεστωτικών αναταράξεων, όπως αυτή που διαπέρασε ολόκληρη την Ρωσική Αυτοκρατορία (Σοβιετική Ένωση) κατά τον 19^ο - αρχές 20^{ου} αιώνα, οι καλλιτέχνες, δηλαδή οι ζωγράφοι, οι γλύπτες, οι ποιητές, οι θεατρικοί συγγραφείς, ακόμα και οι σκηνοθέτες, χρησιμοποιούν τα εργαλεία της τέχνης τους, άλλοτε για να εμπλακούν στα γεγονότα και να διαμορφώσουν αντιλήψεις, και άλλοτε για να καταγράψουν την ιστορία όσο πιο αντικειμενικά γίνεται. Συγκεκριμένα οι Ρώσοι καλλιτέχνες εμπνευσμένοι από άλλα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κινήματα, και προκειμένου να καταγράψουν και να σχολιάσουν την επανάσταση που λάμβανε χώρα εντός των ρωσικών συνόρων, συγκροτήθηκαν με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα ευρύ κίνημα στο χώρο των ρωσικών τεχνών, το οποίο εναντιώθηκε στον πόλεμο, βρέθηκε στο πλευρό του λαού και κατέγραψε αντικειμενικά το ευρύτερο κλίμα: Η Ρωσική Πρωτοπορία.

2.1.1 Ο Κυβισμός

Γενικότερα οι καλλιτέχνες της ρωσικής πρωτοπορίας βλέπουν την τέχνη τους ως μέσο εξόρυξης της αλήθειας. Συγκεκριμένα, οι καλλιτέχνες του Κυβισμού, όπως οι Πάμπλο Πικάσο, Φερνάν Λεζέ, Ζωρζ Μπρακ, Ανρί Ματίς, καθώς και άλλοι ευρωπαίοι υπέρμαχοι του, χρησιμοποιούν την τεχνική των τεμνόμενων επιφανειών στον σχεδιασμό των αντικειμένων στους πίνακες τους, αφού το αντικείμενο απεικονίζεται πιο αληθινά και σύνθετα, ενώ παράλληλα εισάγουν την τέταρτη διάσταση στα έργα τους, την χρονική παράμετρο.²¹

Το κίνημα του κυβισμού εμφανίζεται για πρώτη φορά στη Γαλλία, μέσα στην πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα. Εξ' ορισμού ο κυβισμός (στα γαλλικά, Cubisme) σχετίζεται άμεσα με την γεωμετρική επιστήμη. Το ένστικτο, ο άκρατος υποκειμενισμός που αρνείται καθιερωμένες και παραδοσιακές αρχές, το πάθος που συχνά πηγάζει από τις σκοτεινές περιοχές του υποσυνείδητου, χάνουν έδαφος μπροστά στη δύναμη της λογικής. Οι κυβιστές ενδιαφέρονταν για τα καθαρά, ζωγραφικά προβλήματα, αντιδρώντας στο συναισθηματισμό και το διακοσμητικό

²¹ Cox Neil, *Κυβισμός*, κεφ: 3, 4, 5, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2003

συμβολισμό άλλων μετεμπρεσιονιστών. Για αυτό τον λόγο ανήκει και στο σύνολο των εικαστικών ρευμάτων που αγκάλιασε η ρωσική πρωτοπορία. Οι κυβιστές διάλεξαν γνώριμα μοτίβα, όπως κιθάρες, καρέκλες, μπουκάλια και φρούτα για να μπορούμε να καταλάβουμε τη σχέση ανάμεσα στα διάφορα μέρη και να συνδέουμε τα διάφορα θραύσματα. Το όνομα του κινήματος οφείλεται στον κριτικό Louis Vauxcelles, που χρησιμοποίησε τις λέξεις cube, cubique και cubiste για να χαρακτηρίσει τους γωνιώδεις όγκους.²²

Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του κυβισμού έπαιξε η τέχνη των πρωτόγονων (άνθρωποι των σπηλαίων), καθώς και η τέχνη των χωρών της Αφρικής. Ιδιαίτερα η κυβιστική ζωγραφική του Πικάσο επηρεάστηκε από την γλυπτική των νέγρων, καθώς αναζητούσε την απλοποίηση στο σχηματισμό του εκάστοτε αντικειμένου, όπως αποδεικνύει και το περίφημο έργο του «Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν» του 1907. Την εποχή αυτή, από το 1907 έως το 1909, ο Πικάσο και ο Μπρακ ζωγράρισαν μια σειρά πινάκων στους οποίους η αναλυτική διάσπαση της μορφής που γινόταν με μεγάλη λογική συνέπεια, αλλά και με ελεύθερη φαντασία συνοδευόταν από εξαιρετικό περιορισμό του χρώματος. Παράλληλα ενισχυόταν η τάση της κατάργησης της τρίτης διάστασης των αντικειμένων. Οι καλλιτέχνες του αναλυτικού κυβισμού δεν ενδιαφέρονται για τοπιογραφικά θέματα. Ο αναλυτικός κυβισμός ως ρεύμα έχει έναν ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα, αλλά και ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την νεκρή φύση. Η ανάλυση του αντικειμένου απελευθερώνει τη φόρμα και υποβαθμίζεται ο παράγοντας χρώμα. Η ενιαία σύλληψη του χώρου, καθώς και τα όρια του πίνακα (πλαίσιο), παύουν να ενδιαφέρουν τον ζωγράφο, ο οποίος είναι σαν να κινείται γύρω από τα αντικείμενα και συγκρατεί αναλύοντας τα σημαντικότερα δεδομένα της μορφικής δομής τους, ανασυνθέτοντας τα με καθαρά αισθητική πρόθεση.²³ Ο αντικειμενικός σκοπός των κυβιστών ήταν πραγματικότητα στην τέχνη, μια πραγματικότητα που δεν θα εξαρτιόταν πια από την ψευδαίσθηση, που θα μπορούσε να πάει πέρα από τον καμβά, σε έναν ιδιαίτερο τόπο και χρόνο.

Ο κυβισμός έπεισε ότι οποιοδήποτε υλικό μπορεί να αποτελέσει πηγή έμπνευσης αλλά και μέσο έκφρασης. Έτσι ήρθαν στο προσκήνιο ανορθόδοξα υλικά όπως το

²² Cerulage Maurice, *Ο Κυβισμός*, κεφ: 1, 3, 6, εκδ. Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος, 1992

²³ Όπως υποσημείωση 21.

μέταλλο, το σύρμα ή το γυαλί, που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη άλλων τάσεων όπως ο ντανταϊσμός ή η pop - art.

2.1.2 Ο Φουτουρισμός

Το δεύτερο μεγάλο εικαστικό κίνημα που επηρέασε με τον ερχομό του τους Ρώσους καλλιτέχνες, ήταν ο Φουτουρισμός (Futurism): Ένα από τα σημαντικότερα Ιταλικά καλλιτεχνικά κινήματα του 20^{ου} αιώνα. Για τους υπέρμαχους του κινήματος, το πάντρεμα μηχανής και καθημερινότητας αποτελούσε, αν όχι όνειρο, σίγουρα πηγή έμπνευσης, καθώς η γοητεία που έκρυβε ένα τέτοιο πάντρεμα θεωρούταν από τους ίδιους «Τέχνη του Μέλλοντος». Αν και το κίνημα του Φουτουρισμού άσκησε την επιρροή του και στην αρχιτεκτονική (Antonio Sant Elia, 1888 – 1916 και Mario Chiattone, 1891 – 1957), οι περισσότεροι καλλιτέχνες που το υπηρετούσαν ασχολούνταν ως επί το πλείστον με πιο παραδοσιακές μορφές τέχνης όπως τη ζωγραφική και τη γλυπτική.

Η πρώτη εμφάνιση του Φουτουρισμού χρονολογείται στις 20 Φεβρουαρίου του 1909 με την δημοσίευση του «Φουτουριστικού Μανιφέστου» του Ιταλού συγγραφέα Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944) στην γαλλική εφημερίδα «Le Figaro», μία πολύ γνωστή και διαδεδομένη εφημερίδα της εποχής εκείνης, κάτι το οποίο έδειχνε την διάθεση των Φουτουριστών να εκμεταλλευτούν τα σύγχρονα μέσα για την διάδοση της φιλοσοφίας που υπηρετούσαν. Ο Φουτουρισμός έχει ως γενέτειρα του την πόλη του Μιλάνο, ενώ γρήγορα μετά την εμφάνιση του εξαπλώθηκε και στις πόλεις Νάπολη και Τορίνο. Αυτό συνέβη λόγω των αρκετών καλλιτεχνών - υποστηρικτών που είχε ο Marinetti εντός των Ιταλικών συνόρων, μερικοί εκ των οποίων ήταν οι Carlo Carrà (1881 – 1966), Giacomo Balla (1871 – 1958), Gino Severini (1883 – 1966) και Umberto Boccioni (1882 – 1966). Ο ίδιος ο Marinetti προσπαθούσε να προωθήσει όσο γινόταν τις ιδέες και τις θέσεις του Φουτουρισμού στις χώρες του εξωτερικού (μεταξύ των οποίων και την Ρωσία).²⁴

Ο Φουτουρισμός, όπως τονίστηκε και προηγουμένως, «αγκάλιασε» την ιδέα του μοντέρνου αλλά και του μετα-ιμπεσιονιστικού. Ο Φουτουρισμός χαρακτηρίστηκε από πολλούς κριτικούς και ιστορικούς ως «η Τέχνη του Μέλλοντος». Ωστόσο, λόγω αυτής της προσμονής για την ανάπτυξη και την εξέλιξη της τεχνολογίας και των

²⁴ artmag.gr, Βατικιώτης Παντελής, *Φουτουρισμός*, <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/338-foutourismos> (24 Φεβρουαρίου 2009)

μηχανών, πολλοί ήταν οι υπέρμαχοι του κινήματος (συγγραφείς, γλύπτες, ζωγράφοι) που τάχθηκαν υπέρ του ερχομού του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, κάτι που βοήθησε επίσης την φασιστική ιδεολογία να αναπτυχθεί, ενώ παράλληλα αποτελεί και το πιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου κινήματος.²⁵

Το κίνημα και οι ομάδες καλλιτεχνών που το αποτελούσαν άρχισαν να διαλύονται μέσα στο 1913, ενώ το 1915, με την είσοδο της Ιταλίας στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, τα μέλη του κινήματος άρχισαν να ανεξαρτητοποιούνται και να υποστηρίζουν ο κάθε ένας τις δικές τους θέσεις. Κατά την πολεμική περίοδο, ο ζωγράφος Umberto Boccioni και ο αρχιτέκτονας Antonio Sant Elia, έφυγαν από τη ζωή. Με τη λήξη του πολέμου, το κέντρο του Φουτουρισμού μετατοπίστηκε από το Μιλάνο στη Ρώμη, ενώ αρκετοί εικαστικοί, όπως ο Severini, συνέχισαν να ασχολούνται με το κίνημα μέχρι και την δεκαετία του 1920, παρόλο που το κίνημα είχε χάσει πια τη δυναμικότητα του. Πριν συμβεί όμως αυτό, ο σπόρος με τις ιδέες του Φουτουρισμού είχε προλάβει να μεταφερθεί και σε άλλες περιοχές όπως την Ρωσία, εντός της οποίας είχε αρχίσει να γεννιέται ένα νέο κίνημα, αυτό του Ρωσικού Φουτουρισμού που είχε φυσικά τις ρίζες του στον Ιταλικό Φουτουρισμό, αλλά και εν μέρει στον Γαλλικό Κυβισμό.²⁶

Ρώσοι καλλιτέχνες όπως ο Kazimir Malevich (ζωγράφος, 1878 – 1935), η Liubov Popova (ζωγράφος, σκηνογράφος, σχεδιάστρια υφασμάτων, 1889 – 1924), η Natalia Goncharova (ζωγράφος, 1881 – 1962), ο David Burliuk (ζωγράφος, συγγραφέας, 1882 – 1967) και ο Vladimir Mayakovsky (συγγραφέας, 1893 – 1930), αποτέλεσαν χαρακτηριστικές μορφές του Ρωσικού Φουτουρισμού. Πρέπει, ωστόσο, να αναφερθεί το εξής: Με την κατάσταση και τις εξελίξεις που λάμβαναν χώρα στη Ρωσία εκείνης της εποχής (πτώση του Τσάρου, δημιουργία νέας κυβέρνησης και πρώτης Βουλής, σύγκρουση κυβέρνησης – Σοβιέτ, κ.τ.λ.), το κίνημα διαφοροποιήθηκε από την αρχική του μορφή η οποία πήγαζε από τον Ιταλικό Φουτουρισμό και οι διάφορες νέες πτυχές του αποτέλεσαν το κίνημα του «Ραγιονισμού» (Rayonism). Ωστόσο, ο Ρωσικός Φουτουρισμός ή Κυβοφουτουρισμός, ήταν, πλέον, κομμάτι της πραγματικότητας.²⁷

²⁵ Bozzolla Angelo, Tisdall Caroline, *Futurism*, κεφ: 1, 2, 3, 11, εκδ. ΥΠΟΔΟΜΗ, 1984

²⁶ Ιστοριart.gr, *Φουτουρισμός*, <http://arutv.ee.auth.gr/istoriart/artguide/movement-futurism.htm> (η ημερομηνία και ο αρθρογράφος δεν αναγράφονται)

²⁷ Όπως στην υποσημείωση 25

2.1.3 Ο Ρωσικός Φουτουρισμός – Κυβοφουτουρισμός

Ο Ρωσικός Φουτουρισμός, αλλιώς γνωστός και ως «Κυβοφουτουρισμός», σήμανε, ουσιαστικά, με τη δημιουργία του την γέννηση του ευρύτερου κινήματος της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Για να είμαστε, όμως, ακριβέστεροι, η «Πρωτοπορία», δηλαδή, η εναντίωση σε οποιαδήποτε ιδέα θεωρείται αναχρονιστική και φιλοκαθεστωτική, υπήρχε ήδη διάχυτη εντός των Ρωσικών συνόρων, με τη μορφή μίας αόριστης ιδεολογίας. Πλέον, με όπλο τους τον Ρωσικό Φουτουρισμό, οι καλλιτέχνες – υπέρμαχοι της Ρωσικής Πρωτοπορίας αναζητούν το σύγχρονο και το μοντέρνο, εναντιώνονται (με επικεφαλής τον Μαγιακόφσκι) σε καλλιτέχνες του παρελθόντος όπως ήταν ο Ντοστογιέφσκι και ο Τολστόι, επιθυμούν την ένταξη της Ρωσίας στον σύγχρονο κόσμο, δηλαδή, τον κόσμο της βιομηχανίας και της μηχανής, αλλά κυρίως τάσσονται υπέρ της επανάστασης (Οκτώβρης του 1917), διαφοροποιώντας έτσι τη θέση τους από τους υπόλοιπους καλλιτέχνες της εποχής τους.

Οι ιστορικοί και κριτικοί τέχνης ανά τον κόσμο θέτουν ως συμβατικό ορόσημο έναρξης του κινήματος της Ρωσικής Πρωτοπορίας το 1910, με κριτήριο την τάση της άρνησης του συμβολισμού, που συνεχώς αυξανόταν. Παράλληλα, άρχισε να αναπτύσσεται ο Ρωσικός Φουτουρισμός, ο οποίος είχε τις ρίζες του, όπως είδαμε παραπάνω, στον Γαλλικό Κυβισμό, τον Ιταλικό Φουτουρισμό, αλλά και εν μέρει στον Γερμανικό Εξπρεσιονισμό. Πρώτοι και κύριοι εκπρόσωποι αυτού του νέου είδους ζωγραφικής υπήρξαν η Ναταλία Γκοντσάροβα (1881 – 1962) και ο Μιχαήλ Φεντόροβιτς Λαριόνοφ (1881 – 1964), του οποίου πηγή έμπνευσης αποτέλεσε η λαϊκή τέχνη, η αιογραφία και ο Πριμιτιβισμός, δηλαδή, η πρωτόγονη τέχνη, η «τέχνη των σπηλαιών» όπως είναι και σήμερα γνωστή, που είναι απαλλαγμένη από λεπτομέρειες.²⁸

Οι φουτουριστές καλλιτέχνες της Ρωσίας, ήταν τόσο ζωγράφοι, όσο και ποιητές. Πιο συγκεκριμένα, πολλοί φουτουριστές συγγραφείς/ποιητές, όπως οι Μαγιακόφσκι, Μπουρλιούκ και Κρουτσένιχ (Aleksei Kruchenykh, 1886 – 1968), ξεκίνησαν την καλλιτεχνική πορεία τους ως ζωγράφοι. Για αυτό, πολλά στοιχεία της εικαστικής τέχνης της Πρωτοπορίας τα συναντάμε μέσα σε ποιητικά έργα και αντίστροφα. Τέτοια στοιχεία είναι η απομίμηση των παιδικών τεχνικών στην ζωγραφική –

²⁸ Tvxs.gr, Βαλαβάνη Νάντια, *Ρωσικός μοντερνισμός και καλλιτεχνική Πρωτοπορία*, <https://tvxs.gr/news> (15 Νοεμβρίου 2010, τελευταία ενημέρωση 29 Ιουλίου 2011)

αντίστοιχα, η χρήση απλών (αλλά όχι απλοϊκών) λέξεων στα ποιήματα, τα λαϊκά μοτίβα και οι φαινομενικά ασύνδετοι συνειρμοί.²⁹

Η ταχύτατη ανάπτυξη της βιομηχανίας και των τεχνολογιών την δεκαετία 1910 – 1920 και η ταχύτατη διαδικασία συγκέντρωσης της παραγωγής σε τεράστιες επιχειρήσεις, ανάγκασαν τους ανεξάρτητους εργοστασιάρχες να έρθουν αντιμέτωποι με τον «μονοπωλιακό ανταγωνισμό»³⁰, ο οποίος στη συνέχεια υπήρξε αφορμή για τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Μία άλλη συνέπεια της τεχνολογικής και επιστημονικής προόδου ήταν η αστικοποίηση (Ουρμπανισμός). Η αστικοποίηση, με την τεράστια συγκέντρωση πληθυσμού στα μεγάλα αστικά κέντρα, με το αντιρομαντικό και απρόσωπο πνεύμα της, με την επανάσταση των μέσων παραγωγής και με τις εφευρέσεις και ανακαλύψεις νέων μέσων (όπως ο ηλεκτρισμός του Τόμας Έντισον, τα αυτοκίνητα, τα αεροπλάνα και τα υποβρύχια), με τον συνεχή και αδιάκοπο ανταγωνισμό και με την δυναμική που την χαρακτήριζε, αποτέλεσε για τους καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας την αρχή μίας νέας ιστορικής φάσης. Κατά συνέπεια, η Νεοτερικότητα και η αστική ζωή έγιναν αντικείμενα έμπνευσης τόσο για ζωγράφους, όσο και για συγγραφείς, γλύπτες και αρχιτέκτονες.

Ο Ρωσικός Φουτουρισμός, λοιπόν, αποτέλεσε το πρώτο βήμα σε μία διαδρομή με προορισμό τον κόσμο της τεχνολογικής προόδου. Προκειμένου, όμως να γίνει αυτό το πρώτο βήμα, έπρεπε οι παλιές ιδέες και απόψεις να εγκαταλειφθούν. Για αυτό, ο Ρωσικός Φουτουρισμός εναντιώθηκε στον Ακαδημαϊσμό και στις θέσεις που εκπροσώπευε, όπως ήταν η γνωστή θέση «Η Τέχνη για την Τέχνη», δηλαδή, η διατήρηση της «υψηλής» τέχνης μέσα σε έναν κλειστό κύκλο ακαδημαϊκών με σχετικές γνώσεις. Κατά τον Ρωσικό Φουτουρισμό, η τέχνη έπρεπε να αποκτήσει μία πιο απλή (όχι απλοϊκή) μορφή ώστε να είναι κατανοητή στο ευρύτερο κοινό, προκειμένου να βγει από τον μικρό κύκλο της ελίτ και να γίνει, εάν αυτό ήταν εφικτό, κομμάτι της καθημερινότητας αλλά και φωνή του ίδιου του λαού. Όσο, όμως, ρομαντικά και αν ακούγονται όλα αυτά, ο Ρωσικός Φουτουρισμός ουδεμία σχέση είχε με τον ρομαντισμό και τον συναισθηματισμό. Κατά τους υπέρμαχους του κινήματος, ένα καλλιτεχνικό κίνημα σαν και αυτό, που είχε θέσει ως στόχο του την αντικειμενικότητα, αλλά και την υπεράσπιση της «τρομακτικής» μηχανής, δεν είχε

²⁹ Βούλγαρης Κ, Χριστόπουλος Κ, 1917: *Η Οκτωβριανή Επανάσταση και η Ρωσική Πρωτοπορία*, σελ. 167 – 173, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017

³⁰ Komep.gr, Μηλιαρονικολάκη Ελένη, *Ρωσική Πρωτοπορία: Μία κριτική επισκόπηση*, <https://www.komep.gr/2011-teyxos-6/rosikh-protoporiamia-kritikh-episkophsh> (2011, τεύχος 06)

χώρο στους κλάδους του για ρομαντικούς καλλιτέχνες. Κατά το συγκεκριμένο κίνημα, ο καλλιτέχνης έπρεπε να είναι λακωνικός, αντικειμενικός, αντιρομαντικός, εναντίον της επιτηδευμένης ομορφιάς του Κλασικισμού και κυρίως οραματιστής ενός νέου κόσμου, γεμάτο βιομηχανικές ζώνες και τεχνολογία, ένα κόσμο που δεν περιορίζεται μόνο εντός της γήινης σφαίρας, αλλά διαχέεται σε ολόκληρο το σύμπαν.³¹

Μέσα από αυτό το τελευταίο στοιχείο του Ρωσικού Φουτουρισμού, γεννήθηκε η κοσμική ζωγραφική με κορυφαίο εκπρόσωπό της, και μία ιδιαίτερη περίπτωση στον χώρο των Ρωσικών τεχνών, τον Καζμίρ Μαλέβιτς (1878 – 1935).

2.1.4 Ο Σουπρεματισμός του Μαλέβιτς

Ο Ρώσος συγγραφέας Δαβίδ Μπουρλιούκ (1882 – 1967) το 1912 είχε γράψει: «Σήμερα έχουμε τέχνη. Εχθές ήταν μέσο, σήμερα έχει γίνει σκοπός. Άρχισε να υπάρχει για τον εαυτό της».³² Πρόκειται για μία νέα ιδεαλιστική τάση, η οποία σχεδόν εναντιώνεται στις μέχρι τώρα θέσεις και απόψεις που υπάρχουν μέσα στους κύκλους της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Η τάση αυτή, ωστόσο, βρίσκει σύμφωνο τον Καζμίρ Μαλέβιτς, δημιουργό του κινήματος του «Σουπρεματισμού», ενός κινήματος που καταργεί την αντικειμενική αναπαράσταση για χάρη της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο Σουπρεματισμός, ως καλλιτεχνικό κίνημα, πρωτοεμφανίζεται στη Ρωσία λίγο μετά το 1910 (ακολουθεί τον Ιταλικό Φουτουρισμό, 1909) και η ονομασία του προέρχεται από την αγγλική λέξη «supremacy», δηλαδή, «ανωτερότητα». Ο Μαλέβιτς θεωρούσε το αίσθημα της δημιουργικής τέχνης «ανώτερο» από την διαδικασία αναπαράστασης του αντικειμένου, για αυτό και έδωσε ο ίδιος στο κίνημα το όνομα του. Με άλλα λόγια, η «αλήθεια» που κρύβεται μέσα στο εκάστοτε αντικείμενο είναι πολύ πιο σημαντική από την ίδια την «εικόνα» του.³³ Κατά τον Μαλέβιτς και τους υπόλοιπους σουπρεματιστές η «αλήθεια», δηλαδή, η πραγματική έννοια του αντικειμένου είναι η «καθαρή τέχνη» ενός έργου.

Για τον σουπρεματιστή καλλιτέχνη οι ιδέες, οι έννοιες, οι ιστορίες και η αντικειμενική δομή δεν έχουν καμία σημασία για την εξόρυξη της αλήθειας. Το

³¹ Όπως στην υποσημείωση 29

³² David Burliuk: *Cubism (Surface - Plane)*, 1912, από το βιβλίο του John E. Bowlt “*Russian Art of the Avant Garde – Theory and Criticism*”, σελ.70, (2017)

³³ Ζαρρά Ιλιάννα, *Κοσμική Ζωγραφική και Θρησκευτικός Συμβολισμός*, σελ. 17 – 30, εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη, 2006

μοναδικό στοιχείο που τον ενδιαφέρει και αναγνωρίζει είναι η αίσθηση. Το 1913, σε μία απόπειρα απελευθέρωσης της τέχνης από τα «δεσμά» των αντικειμένων, ο Καζμίρ Μαλέβιτς κατέφυγε στη φόρμα του «Μαύρου Τετραγώνου». Δημιούργησε, λοιπόν, ένα ζωγραφικό έργο που δεν παρίστανε τίποτα περισσότερο από ένα μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο. Με την πρώτη κιόλας έκθεση του έργου, κοινό και κριτικοί αιφνιδιάστηκαν. Συγκεκριμένα, το έργο χαρακτηρίστηκε ως μία έρημος που δεν θυμίζει καμία οικεία στο μάτι μορφή και δεν δημιουργεί κανένα συναίσθημα πέρα από το σοκ. Ωστόσο, μία άλλη ερμηνεία που δόθηκε για την μορφή του τετραγώνου και γενικότερα για τις τεμνόμενες ευθείες και που δικαιολογεί κάπως την οπτική του Μαλέβιτς, ήταν η ερμηνεία του Ουμπέρτο Μποτσιόνι (1882 – 1916) που όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, υπήρξε ένας από τους βασικότερους εκπροσώπους του Ιταλικού Φουτουρισμού. Συγκεκριμένα, η ερμηνεία του, πάνω στην οποία βασίστηκε και ο Μαλέβιτς, ήταν η εξής: «Στις τεμνόμενες επιφάνειες ενός βιβλίου με τις γωνίες ενός τραπεζιού, στις ευθείες γραμμές ενός σπύριου, στο πλαίσιο ενός παραθύρου, εκεί βρίσκεται περισσότερη αλήθεια από τον όγκο των μυών, απ' όλα τα στήθη και τους γλουτούς των ηρώων και των Αφροδιτών».³⁴ Με απλούστερα λόγια, η πιο απλή μορφή σχεδίου που μπορεί να υπάρξει στη ζωγραφική είναι η ευθεία. Είναι μία μορφή απλή και κατανοητή από όλους και για αυτό συμβολίζει την οικουμενική αλήθεια.

Το στοιχείο, λοιπόν, που ενώνει τον Σουπρεματισμό του Μαλέβιτς με το ευρύτερο κίνημα της πρωτοπορίας, ακόμα και αν ο Σουπρεματισμός τείνει προς τον Ακαδημαϊσμό στον οποίο εναντιώνεται η Ρωσική Πρωτοπορία, είναι η αποστροφή για παρελθοντικά καλλιτεχνικά ρεύματα όπως η Ιταλική Αναγέννηση (15^{ος} – 17^{ος} αι) και ο Γαλλικός Κλασικισμός (17^{ος} – 18^{ος} αι), ρεύματα τα οποία ενδιαφέρονται ιδιαίτερος για την απεικόνιση του αντικειμένου τους, χρησιμοποιούν το ανθρωποκεντρικό μοντέλο, συχνά πλαισιώνουν τα αντικείμενα τους με στοιχεία της φύσης ή τοπία (κάτι τελείως αντίθετο στη γενικότερη φιλοσοφία των Ρώσων Πρωτοπόρων) και κυρίως, ρεύματα τα οποία τείνουν να υπερβάλουν ως προς την μορφή των έργων τους.

Ο Σουπρεματισμός του Μαλέβιτς συνδέθηκε επίσης με τον Πριμιτιβισμό του Λαριόνοφ, καθώς και τα δύο ρεύματα είχαν τις ρίζες τους στην πρωτόγονη τέχνη, αν

³⁴ Ζαρρά Ιλιάννα, *Κοσμική Ζωγραφική και Θρησκευτικός Συμβολισμός*, κεφ. Το μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο: μία άλλη ερμηνεία, σελ. 42-43, εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη, 2006

θεωρήσει κανείς ότι οι απλές ευθείες του Σουπρεματισμού και οι απλές, σχεδόν παιδικές, φιγούρες του Πριμιτιβισμού είναι στοιχεία που συναντώνται συχνά στην τέχνη των σπηλαίων, μία τέχνη τόσο απλή στις μορφές της και τόσο λυτή στο περιεχόμενό της, που κατά τους Λαριόνφοφ και Μαλέβιτς, ήταν σε θέση να αποκαλύψει στον θεατή την αλήθεια.³⁵ Με βάση τα παραπάνω, το τετράγωνο των σουπρεματιστών καλλιτεχνών, καθώς και όλα τα σχήματα που προήλθαν από αυτό, μπορούσαν να συγκριθούν με τα «σημεία» της πρωτόγονης τέχνης, αφού δεν ενδιαφέρονταν για την εικονογράφηση, αλλά για την παρουσίαση της αίσθησης του «ρυθμού».

Μέσω του Σουπρεματισμού, δημιουργήθηκε μία άμεση παρουσίαση του κόσμου της αίσθησης και όχι ένας εξ' ολοκλήρου νέος κόσμος αίσθησης, όπως πολλοί πιστεύουν. Με απλά λόγια, ο Σουπρεμισμός δημιούργησε μία νέα διάσταση (παρουσίαση του κόσμου της αίσθησης) μέσα σε μία υπάρχουσα (κόσμος αίσθησης). Ο καλλιτέχνης του Σουπρεμισμού δεν εξαρτάται πλέον από τον καμβά ή τον πίνακα του για να δημιουργήσει, αλλά μεταφέρει τις συνθέσεις και τα έργα του από το τελάρο στον χώρο.³⁶

2.1.5 Ο Ματεριαλισμός του Τάτλιν

Σε πλήρη αντίθεση με το παραπάνω ρεύμα του Μαλέβιτς, έρχεται ο «Ματεριαλισμός» του Βλαντιμίρ Τάτλιν (Vladimir Tatlin, 1885 – 1953). Το όνομα του συγκεκριμένου ρεύματος προέρχεται από την αγγλική λέξη «material» που σημαίνει «ύλη» και συναντάται χρονικά μεταξύ 1914 – 1917. Κατά τον Τάτλιν, η ύλη είναι το μοναδικό υπαρκτό αντικείμενο ενώ όλες οι υπόλοιπες άυλες και αόριστες έννοιες, όπως ιδεολογία, συνείδηση και θρησκεία, περιστρέφονται γύρω από αυτήν.

Όπως θα περίμενε κανείς, ο Ματεριαλισμός είναι ένα ρεύμα που ασχολείται κυρίως με την αρχιτεκτονική, καθώς ο καλλιτέχνης εκφράζεται μέσω των συνθέσεων του από διάφορα σύνολα υλικών. Συγκεκριμένα, τα χαρακτηριστικότερα υλικά των έργων του Βλαντιμίρ Τάτλιν ήταν το ατσάλι και το γυαλί. Φυσικά, μία τέτοια επιλογή δεν θα μπορούσε να είναι τυχαία. Ο Τάτλιν και το ρεύμα του Ματεριαλισμού έτυχε να υπάρξουν ταυτόχρονα με τις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές που επηρέαζαν την Ρωσία

³⁵ Μαλέβιτς Καζιμίρ, *Η Τεμπελιά, πραγματική αλήθεια του ανθρώπου – Σουπρεματισμός*, κεφ: 1, 2, εκδ. ΝΗΣΙΔΕΣ, Αθήνα, 1997

³⁶ Ζαρρά Ιλιάννα, *Κοσμική Ζωγραφική και Θρησκευτικός Συμβολισμός*, σελ. 17 – 91, εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη, 2006

εκείνη την περίοδο.³⁷ Φυσικά, ο Τάτλιν, έναν πρωτοπόρο καλλιτέχνη με αντιβασιλικά αισθήματα, ταγμένος υπέρ της λαϊκής κυριαρχίας και του νέου Σοσιαλιστικού καθεστώτος όπως το οραματίστηκε ο Βλαντιμίρ Λένιν, έδωσε στα υλικά που χρησιμοποιούσε τις ανάλογες έννοιες και κατά συνέπεια, διαστάσεις (καθώς θεωρούσε ότι η έννοια προβάλλεται μέσω της ύλης).

Στις 12 Απριλίου 1918, οι επιτροπές των Σοβιέτ ενέκριναν το διάταγμα «Για τα Μνημεία του Λαού» τα οποία ο Λένιν χαρακτήρισε ως τρόπαια σε αυτό τον δύσκολο αγώνα των εργατών. Στο διάταγμα προβλεπόταν η ανέγερση προπαγανδιστικών γλυπτών προκειμένου να αποδοθεί φόρος τιμής στους πρωτεργάτες του Σοσιαλισμού ανά τα έτη. Το πρώτο δημόσιο μνημείο, με τις μορφές των Καρλ Μαρξ (1818 – 1883) και Φρίντριχ Ένγκελς (1820 – 1895), στήθηκε στην Πλατεία Θεάτρου της Μόσχας και τα αποκαλυπτήρια έκανε ο Βλαντιμίρ Λένιν την ημέρα των εορτασμών της πρώτης επετείου της Ρωσικής επανάστασης.³⁸ Οι πατροπαράδοτες, όμως, τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν για την δημιουργία αυτών των μνημείων, ξεσήκωσαν αντιδράσεις κυρίως από τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, οι οποίοι θεωρούσαν αυτού του είδους τις αναπαραστάσεις κενές και αναχρονιστικές.

Στο πλαίσιο αυτό, υπήρξαν πολλές διαφωνίες και αντιπαραθέσεις σχετικά με την φύση και την μορφή των μνημείων ανάμεσα στους καλλιτέχνες. Η ιδέα που επικράτησε, ωστόσο, μεταξύ των πρωτοπόρων καλλιτεχνών ήταν η ιδέα των μη – παραστατικών έργων όπως του αρχιτέκτονα Νικολάι Κόλλι (1894 – 1966), ο οποίος οραματίστηκε την επερχόμενη νίκη του Κόκκινου Στρατού έναντι του Λευκού ως μία κόκκινη σφήνα που θα διαπερνούσε έναν τεράστιο λευκό όγκο.³⁹

Με τη σειρά του, ο Βλαντιμίρ Τάτλιν παρουσίασε το δικό του έργο, «Το Μνημείο της Επανάστασης» που λίγο αργότερα μετονομάστηκε σε «Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς» προς τιμήν της ίδρυσης από τον Βλαντιμίρ Λένιν το 1919 της Τρίτης Διεθνούς (ΚΟΜΙΝΤΕΡΝ), της οργάνωσης που είχε αναλάβει το δύσκολο έργο της προώθησης του Κομμουνισμού σε ολόκληρο τον κόσμο. Το μνημείο του Τάτλιν ήταν μεγαλειώδες. Ο Ρώσος συγγραφέας της πρωτοπορίας Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι το είχε

³⁷ Βούλγαρης Κ, Χριστόπουλος Κ, 1917: *Η Οκτωβριανή Επανάσταση και η Ρωσική Πρωτοπορία*, σελ. 195-199 εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017

³⁸ Βούλγαρης Κ, Χριστόπουλος Κ, 1917: *Η Οκτωβριανή Επανάσταση και η Ρωσική Πρωτοπορία*, σελ. 196 εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017

³⁹ The Charnel-House.org, Pyzik Agata, *Nikolai Kollis*, <https://thecharnelhouse.org/tag/nikolai-kolli/> (08 Μαΐου 2015)

χαρακτηρίσει ως «το πρώτο Οκτωβριανό αντικείμενο», ενώ ο Ουκρανός συγγραφέας Ιλιά Έρενμπουργκ (1891 – 1967) είχε γράψει τα εξής: «Είχα την εντύπωση πως έριξα μια ματιά από μία χαραμάδα και είδα τον 21^ο αιώνα». ⁴⁰

Το έργο του Τάτλιν είχε ύψος μεγαλύτερο των 400 μέτρων, με αναφορές από τον Πύργο της Βαβέλ έως τον Πύργο του Άιφελ και τις υπερμεγέθεις μεταλλικές κατασκευές από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Το έργο, ένας ατσάλινος σκελετός με διαγώνια σπειροειδή ανάπτυξη θα τοποθετούταν ανάμεσα στις δύο όχθες του ποταμού Νέβα στην Αγία Πετρούπολη, με την κορυφή του πύργου να είναι προσανατολισμένη στον Πολικό Αστέρα. ⁴¹ Ο Τάτλιν είχε σκοπό να κάνει το εσωτερικό του πύργου του, κέντρο Κομμουνισμού, δηλαδή, να στεγάσει μέσα σε αυτό εκδοτικές και ραδιοφωνικές προπαγανδιστικές δραστηριότητες και προβολές σχετικών ταινιών.

Σχετικά με τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν, ο Τάτλιν, όπως τονίστηκε και παραπάνω, είχε δώσει έννοιες που πηγάζαν από τα δρώμενα της εποχής. Παραδείγματος χάρη, το ατσάλι (που χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον στο έργο του) είναι ένα συμπαγές υλικό. Έτσι, η έννοια που του δόθηκε ήταν η δύναμη και η στράτευση του λαού στα ιδανικά και στην ιδεολογία του Σοσιαλισμού. Από την άλλη πλευρά, και γνωρίζοντας τις πολιτικές προτιμήσεις του Βλαντιμίρ Τάτλιν, το γυαλί αντιπροσώπευε την διαφάνεια της σοβιετικής ηγεσίας.

2.1.6 Η Γερμανική Σχολή «Bauhaus»

Την άνοιξη του 1919, ιδρύεται στη Βαϊμάρη της Γερμανίας μία σχολή τέχνης, αρχιτεκτονικής και σχεδιασμού, που ως προτεραιότητα της ορίζει την αρμονική συνύπαρξη τέχνης, τεχνολογίας, και ανθρώπινης επινόησης. Το όνομα της σχολής, «Bauhaus», προέρχεται από την αντιστροφή της γερμανικής λέξης «Hausbau» που σημαίνει «κτιστό κτίριο». Οραματιστής και ιδρυτής της σχολής Μπάουχαους υπήρξε ο αρχιτέκτονας Βάλτερ Γκρόπιους (Walter Adolph Gropius, 1883 – 1969). Η λειτουργία της σχολής Μπάουχαους χωρίστηκε σε τρεις ξεχωριστές περιόδους και έδρες: Το 1919 – 1925 στη Βαϊμάρη υπό τη διεύθυνση του Βάλτερ Γκρόπιους (1919 – 1928), το 1925 – 1932 στο Ντεσσάου υπό τη διεύθυνση του Χανς Μέγερ (1928 –

⁴⁰ Katioua.gr, Αμάραντου Ίρις, *Ο Πύργος της Διεθνούς – Τάτλιν*, <http://www.katioua.gr/koinonia/epistimi/o-pyrgos-tis-diethnous-tatlin/> (30 Σεπτεμβρίου 2017)

⁴¹ Βούλγαρης Κ, Χριστόπουλος Κ, *1917: Η Οκτωβριανή Επανάσταση και η Ρωσική Πρωτοπορία*, σελ. 197 εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017

1930) και το 1932 – 1933 στο Βερολίνο υπό τη διεύθυνση του Μις Βαν Ντερ Ρόε (1930 – 1933). Οι διάφορες αλλαγές στην έδρα και την ηγεσία της σχολής σχετίζονται άμεσα με την πολιτική της, αλλά και τα χαρακτηριστικά του ύφους της.⁴²

Κατά την πρώτη περίοδο της λειτουργίας της, 1919 – 1925 στη Βαϊμάρη, η σχολή είχε ορίσει ως βασικότερη αρχή της το ανοιχτό πνεύμα απέναντι στις σύγχρονες προκλήσεις. Το 1919, στο Μανιφέστο που δημοσίευσε ο Γκρόπιους σχετικά με το Μπάουχαους, αναλύθηκε και το πρόγραμμα των σπουδών και επισημάνθηκε πόσο σημαντική ήταν η απουσία διάκρισης μεταξύ των σπουδαστών της τέχνης και της τεχνικής κατάρτισης, προκειμένου να δημιουργηθεί μία νέα, ενιαία φόρμα κτιρίου που θα συνδύαζε τις τέχνες της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής, αλλά και της ζωγραφικής. Ωστόσο, το πρόγραμμα σπουδών δεν εφαρμόστηκε όπως το οραματίστηκε ο Γκρόπιους, λόγω της διαμάχης του με τον έτερο καθηγητή της σχολής, τον Ελβετό ζωγράφο Γιοχάνες Ίτεν (1888 – 1967), ο οποίος υπερασπιζόταν την αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία, έναντι του βιομηχανικού σχεδιασμού και την ένταξη του καλλιτέχνη στο κοινωνικό σώμα, όπως το είχε οραματιστεί ο Γκρόπιους.

Κατά την δεύτερη περίοδο λειτουργίας της σχολής, το 1925 – 1932 στο Ντεσσάου, έλαβαν χώρα σημαντικές αλλαγές όσον αφορά το πρόγραμμα των σπουδών της σχολής. Αρχικά, με την μεταφορά της έδρας στο Ντεσσάου, μία περιοχή πλούσια σε άνθρακα και επομένως, περισσότερο προοδευτική και βιομηχανοποιημένη από την Βαϊμάρη, ιδρύθηκε και η αρχιτεκτονική κατάρτιση της σχολής, η οποία είχε αργήσει να ιδρυθεί κατά την πρώτη περίοδο. Παράλληλα, η σχολή έλαβε τον τίτλο «Ινστιτούτο Σχεδιασμού», λαμβάνοντας με αυτό τον τρόπο την ίδια αξία με άλλες σχολές καλών τεχνών. Το Νοέμβριο του 1925, ο Γκρόπιους ίδρυσε την εταιρεία «Bauhaus GmbH», εκμεταλλευόμενος εμπορικά τα προϊόντα Μπάουχαους που δημιουργούνταν εντός των εργαστηρίων της σχολής.

Κατά τον τελευταίο χρόνο λειτουργίας της σχολής, την περίοδο 1932 – 1933 στο Βερολίνο, ο Χανς Μέγερ, εμπνευσμένος από την εταιρεία «Bauhaus GmbH» του Γκρόπιους, στρέφει το πρόγραμμα σπουδών προς την μαζική παραγωγή με σκοπό την ικανοποίηση των κοινωνικών αναγκών, εγκαταλείποντας, έτσι, τις αρχικές βλέψεις για ολιστική αντιμετώπιση των μορφών της τέχνης. Η αρχιτεκτονική γίνεται ο σημαντικότερος τομέας της σχολής, ενώ τα εργαστήρια της έπαψαν να παράγουν

⁴² Xavier Girard, *Μπάουχαους*, σελ. 10 – 73, εκδ. ΑΓΡΑ, Αθήνα, 2005

οικονομικά εκμεταλλεύσιμα προϊόντα. Ωστόσο, παρόλες τις διακρίσεις και τις προσφορές της σχολής στην κοινωνία της Γερμανίας, το Εθνικοσοσιαλιστικό Γερμανικό Εργατικό Κόμμα είχε εναντιωθεί στη γενικότερη φιλοσοφία του Μπάουχαους καθ' όλη την δεκαετία του 1920 θεωρώντας το μέτωπο των κομμουνιστών, κυρίως λόγω της ανάμιξης αρκετών Ρώσων καλλιτεχνών με αυτό.⁴³

Ο λόγος που αρκετοί Ρώσοι καλλιτέχνες και δη «πρωτοπόροι», γοητεύονταν από την φιλοσοφία του Μπάουχαους, ήταν το κοινό όραμα για την ανάδειξη της χρηστικής αξίας αντικειμένων (μικρών και καθημερινών ή μεγάλων και επιβλητικών) που θα συνδύαζαν, όμως, την καλλιτεχνική δημιουργία με την ανθρώπινη επινόηση. Χαρακτηριστικά, λοιπόν, του Μπάουχαους, εκ των οποίων πολλά ανήκουν και τις τέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας, είναι η απλότητα, η λειτουργικότητα, η χρηστικότητα, η καινοτομία, το ενδιαφέρον για τεχνολογική πρόοδο και το πάντρεμα της με την καθημερινότητα.

Με μία πρώτη ματιά, ο στόχος της σχολής Μπάουχαους φαίνεται να ήταν η αναβάθμιση των προϊόντων μαζικής παραγωγής, από μικρά έπιπλα και αντικείμενα μέχρι ολόκληρα κτίρια και οικοδομικά τετράγωνα. Ωστόσο, η βαθύτερη ιδεολογία, πάνω στην οποία βασίστηκε η δομή της σχολής, ήταν πως ο τελικός στόχος ήταν ένα ολοκληρωμένο, ενιαίο κτίσμα. Με γνώμονα, λοιπόν, αυτή τη θεωρία, το Μπάουχαους προσπάθησε να ενοποιήσει την έννοια της τέχνης με τη διαδικασία παραγωγής και να ενισχύσει, παράλληλα, την ανθρώπινη δημιουργικότητα επιτρέποντας της την πρόσβαση στα τεχνικά μηχανικά μέσα. Η σχολή αξιοποίησε την προσπάθεια του ατόμου στα πλαίσια μιας βιομηχανικής παραγωγής, η οποία στο παρελθόν ήταν απόλυτα τυποποιημένη. Έτσι λοιπόν, το Μπάουχαους άσκησε σημαντική επίδραση και αποτέλεσε πηγή έμπνευσης, τόσο σε ζητήματα τέχνης, όσο και αρχιτεκτονικής στη δυτική Ευρώπη, αλλά και στις ΗΠΑ, καθώς πολλοί καλλιτέχνες που αναμίχθηκαν με τη σχολή του Μπάουχαους εξορίστηκαν από το Ναζιστικό καθεστώς και αναζήτησαν εκεί καταφύγιο.⁴⁴

⁴³ Droste Magdalena, *BAUHAUS 1919 – 1933*, κεφ: 1 – 6, εκδ. TASCHEEN, 2006

⁴⁴ Greek Architects.gr, *Μπάουχαους 1919 – 1933*, <https://www.greekarchitects.gr/gr/>, (05 Αυγούστου 2006) (ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)

2.2 Η Παραγωγική Τέχνη – Τεκτονική

Ο τομέας της αρχιτεκτονικής προκάλεσε έντονα το ενδιαφέρον των Ρώσων πρωτοπόρων καλλιτεχνών στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Άλλωστε, η Ρωσική Πρωτοπορία έμεινε στην ιστορία ως ένα από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά κινήματα του 20^{ου} αιώνα, όχι μόνο για την συμβολή της στην ζωγραφική και την λογοτεχνία, αλλά και για τη συμβολή της στον εκμοντερνισμό της καθημερινότητας (με την μαζική παραγωγή καθημερινών χρηστικών αντικειμένων) και στην διαμόρφωση του αστικού ιστού μεγάλων ρωσικών πόλεων (με την δημιουργία μοντέρνων κτιρίων με διάφορους συμβολισμούς). Το πιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της Ρωσικής Πρωτοπορίας, άλλωστε, κρύβεται σε αυτό το ενδιαφέρον που δείχνουν οι καλλιτέχνες της για την αρχιτεκτονική και γενικότερα για την παραγωγική τέχνη. Όσο επηρεάστηκε το ίδιο το κίνημα από τις αλληπάλληλες αλλαγές στην καθημερινότητα της μεταπολίτευσης, άλλο τόσο προσπάθησε και το ίδιο να επηρεάσει την καθημερινότητα των πολιτών και να συνεισφέρει και το ίδιο στην εδραίωση της νέας εποχής για τη Ρωσία.

2.2.1 Η διαμόρφωση των κοινωνικών τάξεων κατά τη λήξη της επανάστασης

Όπως επισημάνθηκε και στο κεφάλαιο του Ρωσικού Φουτουρισμού (2.1.3), η ταχύτατη διαδικασία συγκέντρωσης της παραγωγής σε μεγάλες, διεθνείς επιχειρήσεις οδήγησε σταδιακά στο φαινόμενο του Ουρμπανισμού (αστικοποίηση), δηλαδή, την συγκέντρωση του πληθυσμού στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ρωσίας, κατά την δεκαετία 1910 – 1920. Πλέον, μετά την αλλαγή της εξουσίας, μεγάλο μέρος του πληθυσμού εγκαταλείπει την ύπαιθρο και την αγροτική ζωή και μετακινείται προς τις μεγάλες, βιομηχανικά ανεπτυγμένες πόλεις όπως το Πέτρογκραντ (όπως είχε ονομαστεί η Αγία Πετρούπολη κατά την δεκαετία 1914 – 1924), το Νοβοσιμπίρσκ, το Γεκατερίνμπουργκ και φυσικά, τη Μόσχα.⁴⁵

Με την διάλυση της Ρωσικής Αυτοκρατορίας και με τη δημιουργία της Σοβιετικής Ένωσης, οι κοινωνικές τάξεις υπέστησαν ταχύτερες μεταβολές, όπως ακριβώς πολλές άλλες πτυχές αυτού του κοινωνικοπολιτικού ζητήματος της Ρωσικής μεταπολίτευσης. Κατά τη λήξη της Οκτωβριανής επανάστασης του 1917, η Ρωσία, υπό το όνομα της Σοβιετικής Ένωσης, χωρίζει και κατηγοριοποιεί τον πληθυσμό της, όχι πια με

⁴⁵ Bushkovitch Paul, *Ιστορία της Ρωσίας: Πολιτική, οικονομία, κοινωνία, θρησκεία, τέχνες και επιστήμες από τον 9^ο αιώνα έως την Περεστρόικα*, κεφ: 8 – 12, ελλ. Εκδ. ΑΙΩΡΑ, 2016

κοινωνικά κριτήρια όπως την εκπαίδευση, αλλά με οικονομικά.⁴⁶ Με αυτό τον τρόπο, κατηγορίες όπως ήταν οι δουλοπάροικοι, οι αστοί διανοούμενοι, οι αριστοκράτες και οι ευγενείς, μετατράπηκαν στις «Τάξεις» των πολιτών. Έτσι, ο διαχωρισμός των κοινωνικών στρωμάτων όπως προέκυψε με γνώμονα το νέο οικονομικό κριτήριο, δημιούργησε τις εξής τάξεις.⁴⁷

Πρώτον, την εργατική τάξη, η οποία αποτελούταν από πρώην δουλοπάροικους και μικροαστούς (οι περισσότεροι εξ αυτών, ανειδίκευτοι εργάτες). Η εργατική τάξη, επίσης, αποτέλεσε και την βάση της κοινωνικής πυραμίδας της Σοβιετικής Ένωσης, αφού πρόκειται για μία χώρα που βρισκόταν στα πρώτα στάδια της εκβιομηχάνισής της. Δεύτερον, η επί της ουσίας νεοσύστατη τάξη της χώρας, η μεσαία – αστική τάξη. Η συγκεκριμένη τάξη απαρτιζόταν από άτομα των τριών πρώτων κατηγοριών όπως είχαν διαμορφωθεί κατά την περίοδο της Ρωσικής Αυτοκρατορίας, δηλαδή, από τους δουλοπάροικους που πλέον είχαν αστικοποιηθεί, τους αστούς διανοούμενους και μερικούς φιλικούς προς τον λαό αριστοκράτες. Πρόκειται για την τάξη, η οποία μαζί με την βοήθεια της εργατικής τάξης, κινητοποιείται, εξεγείρεται συστηματικά και κινεί τα νήματα των κοινωνικοπολιτικών ζητημάτων της χώρας. Ουσιαστικά πρόκειται για τον συνδυασμό μεταξύ των δύο εξουσιών: της εργατικής τάξης (Σοβιέτ) και της άρχουσας τάξης, δηλαδή, της ηγεσίας της Σοβιετικής Ένωσης. Όπως είναι προφανές, η μεσαία τάξη προέκυψε κυρίως λόγω της αστικοποίησης και της τεχνολογικής εξέλιξης των μεγαλουπόλεων, καθώς λόγω του συνεχούς μονοπωλιακού ανταγωνισμού που ήταν αισθητός σε όλους τους κλάδους του εμπορίου, η ζωή στην πόλη ήταν σχετικά φθηνή εκτός από πλουσιότερη σε παροχές συγκριτικά με την ύπαιθρο. Η τρίτη τάξη μέσα στη Σοβιετική Ένωση, δεν θα μπορούσε να είναι άλλη πέρα από την ηγεσία της. Ο όρος «Άρχουσα τάξη» δεν είναι ιδιαίτερα εύστοχος, καθώς η ηγεσία της χώρας δεν απαρτιζόταν τόσο από γόνους ευγενών, όσο από αστούς διανοούμενους (χαρακτηριστικό παράδειγμα, η οικογένεια του Βλαντιμίρ Λένιν, του οποίου ο πατέρας ήταν διευθυντής σχολείου, ενώ η μητέρα του δεν εργαζόταν. Ο ίδιος αποφοίτησε από τη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου του Καζάν το 1891 και άσκησε το επάγγελμα του χωρίς να λάβει βοήθεια από κάποιο συγγενικό

⁴⁶ Service Robert, *Ρωσική Επανάσταση 1900 – 1927*, κεφ: Πειραματική Οικοδόμηση 1917 – 1927, εκδ. Οκτώ, 2017

⁴⁷ Παλαστρατηγάκης Νικόλαος, *Εισαγωγή στην Ιστορία της Σοβιετικής Ένωσης (1917 – 1991)*, κεφ: Η συγκρότηση της Σοβιετικής Ένωσης – Ψυχρός Πόλεμος και Εσωτερική Ανασυγκρότηση, εκδ. ΗΡΩΔΟΤΟΣ, Αθήνα, 2018

του πρόσωπο ή κάποιον που να άνηκε στους κύκλους της Νομικής. Αντίστοιχη περίπτωση αποτέλεσε και ο Ιωσήφ Στάλιν, του οποίου οι γονείς ασχολούνταν με συμβατικά, καθημερινά επαγγέλματα όπως εκείνο του τσαγκάρη και της καθαρίστριας). Ακόμα και αν υπήρχαν γόννοι ευγενών εντός της ηγεσίας, δεν βρίσκονταν εκεί λόγω ονόματος, αλλά λόγω ιδεολογίας και εκπαίδευσης.

Φυσικά, ο καλλιτεχνικός κόσμος δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστος από τόσες αλλεπάλληλες αλλαγές και ανακατατάξεις των κοινωνικών δομών, ούτε φυσικά, να μην ασχοληθεί και πάρει θέση σχετικά με την ταχύτητα του αστικού εκμοντερνισμού και τη νέα τάξη πραγμάτων. Για τους καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας, οι νέες κοινωνικές δομές σήμαιναν, όπως τονίστηκε και σε προηγούμενα κεφάλαια, αρχή μίας νέας, μοντέρνας πραγματικότητας, μακριά από τους μεσαιωνικούς και αναχρονιστικούς θεσμούς της Φεουδαρχίας και της αγροτικής ζωής και πιο κοντά στον δυτικό πολιτισμό των εφευρέσεων, των ιδεών και των ανακαλύψεων. Άλλωστε, ένα πολύ σημαντικό αγαθό που προέκυψε από τον μονοπωλιακό ανταγωνισμό των μεγάλων εταιρειών πέραν της αστικοποίησης, είναι ο φθηνότερος τρόπος ζωής, κομμάτι του οποίου έγινε και η υποχρεωτική εκπαίδευση.

Το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού της Σοβιετικής Ένωσης είχε αστικοποιηθεί μέχρι το 1920. Είχε, με άλλα λόγια, απομακρυνθεί από την αγροτική ζωή και την εκμετάλλευση της γης. Αυτό σήμαινε πως η Ρωσία είχε πλέον ανάγκη την άμεση ανάπτυξη των επαγγελματιών του τριτογενούς τομέα παραγωγής, δηλαδή, τις υπηρεσίες. Αν και «Οι Ελευθερίες και τα Δικαιώματα των ανθρώπων στη ΕΣΣΔ» κυκλοφόρησαν ως βιβλίο μόλις το 1977, οι διάφορες εργασιακές ασφαλίσεις, το δικαίωμα δωρεάν ιατρικής περίθαλψης, τα διάφορα πολιτικά δικαιώματα και το δικαίωμα της δωρεάν υποχρεωτικής εκπαίδευσης, είχαν ήδη θεσπιστεί από την πρώτη περίοδο διακυβέρνησης της νέας ηγεσίας, το 1917.⁴⁸ Για αυτό το λόγω έπαψαν να υπάρχουν οι κατηγορίες πολιτών όπως υπήρχαν μέσα στην Ρωσική Αυτοκρατορία, αφού το βασικότερο κοινωνικό κριτήριο που τις ξεχώριζε, η εκπαίδευση, ήταν πλέον προσβάσιμη από όλους. Για αυτό, λοιπόν, όπως ειπώθηκε και προηγουμένως, οι νέες τάξεις πολιτών δεν ξεχώριζαν ως προς τα κοινωνικά χαρακτηριστικά τους, αφού πολλά από αυτά ήταν πλέον κατοχυρωμένα, αλλά ως προς το οικονομικό κριτήριο,

⁴⁸ Katioussa.gr, *Οι ελευθερίες και τα δικαιώματα του ατόμου στην ΕΣΣΔ*, <http://www.katioussa.gr/afieromata-istoria/100-chronia-ochtovriani-epanastasi/oi-elfeftheries-kai-ta-dikaiomata-tou-atomou-stin-essd/> (05 Αυγούστου 2017, ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)

δηλαδή, το επάγγελμα τους, αφού κατά τον Σοσιαλισμό κανείς δεν είναι πραγματικά ελεύθερος, αν δεν έχει πρώτα κατοχυρώσει την οικονομική ανεξαρτησία του.

2.2.2 Ο Κονστρουκτιβισμός

Κατά την περίοδο 1913 – 1930, στο ευρύτερο κίνημα της Ρωσικής Πρωτοπορίας προστέθηκε ένα νέο καλλιτεχνικό ρεύμα που έμελλε να γίνει ο συνδετικός κρίκος της Ρωσικής Τέχνης με την επιστήμη της αρχιτεκτονικής, το ρεύμα του Κονστρουκτιβισμού. Ο «Κονστρουκτιβισμός» είναι καλλιτεχνικό ρεύμα, αμιγώς συνδεδεμένο με την αρχιτεκτονική. Η ονομασία του έχει τις ρίζες της στο αγγλικό ρήμα «construct» που σημαίνει «κατασκευάζω». Πρόκειται για μία νέο Σχολή σκέψης και φιλοσοφίας, όσον αφορά την κατασκευή, την όψη και την σημασία των υλικών ενός αρχιτεκτονικού έργου.

Ο Κονστρουκτιβισμός, αν και ο ίδιος αποτελεί υποκατηγορία της Ρωσικής Πρωτοπορίας, αποτελείται, ταυτόχρονα, από μικρότερα ρεύματα αντίστοιχης φιλοσοφίας όπως ήταν ο Ματεριαλισμός του Βλαντιμίρ Τάτλιν (κεφ. 2.1.5). Η ρίζες του συγκεκριμένου ρεύματος βρίσκονται, όπως θα ήταν αναμενόμενο, στον Γαλλικό Κυβισμό και τον Ιταλικό Φουτουρισμό. Ωστόσο, ο Κονστρουκτιβισμός συνδέθηκε άμεσα και με την Γερμανική σχολή «Μπάουχαους» (κεφ. 2.1.6), καθώς οι δύο «σχολές» σκέψης μοιράζονταν την ίδια επιθυμία για αντισυμβατικότητα και καινοτομία. Η οπτική και η φιλοσοφία του Κονστρουκτιβισμού συμπίπτουν με εκείνες του Ματεριαλισμού, καθώς η άποψη που προσβέουν και τα δύο ρεύματα είναι πως «η αλήθεια κρύβεται στην ύλη».⁴⁹

Ο Κονστρουκτιβισμός ήταν ένα από τα πολλά καλλιτεχνικά κινήματα που γεννήθηκαν μέσα σε κλίμα κοινωνικοπολιτικής αναταραχής και επανάστασης, επομένως ήταν ένα ρεύμα που δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστο κρατώντας ουδέτερη στάση απέναντι στα δρώμενα. Ο Ρώσος γλύπτης Αλεξάντερ Ροντσένκο (Alexander Rodchenko, 1891 – 1956) αρχίζει να συνεργάζεται με τον Βλαντιμίρ Τάτλιν πάνω σε αρχιτεκτονικά πειράματα το 1916, ένα χρόνο πριν το ξέσπασμα της επανάστασης, όταν η Ρωσία βρισκόταν σε πολιτικό αναβρασμό. Το 1920, επηρεασμένοι από το επαναστατικό κλίμα που είχε δημιουργηθεί στη χώρα, επιλέγουν να μην μείνουν απαθείς απέναντι στο ζήτημα και να στρατεύσουν την

⁴⁹ Artmag.gr, Βατικιώτης Παντελής, *Ο Κονστρουκτιβισμός*, <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/650-constructivism> (11 Ιουλίου 2009)

τέχνη τους. Η άποψη και των δύο ήταν πως ο καλλιτέχνης που δημιουργεί στο όνομα της Πρωτοπορίας, οφείλει να είναι ταγμένος υπέρ της επανάστασης και να εφαρμόζει πρακτικά την τέχνη του στην αρχιτεκτονική, τη μηχανολογία και το βιομηχανικό σχέδιο.⁵⁰ Οι πειραματισμοί τους πάνω στην συγκεκριμένη ιδέα, τους οδήγησε στη δημιουργία των πρώτων κινούμενων έργων γλυπτικής.

Οι καλλιτέχνες οι οποίοι αναμίχθηκαν με τον Κονστρουκτιβισμό δέχτηκαν τον χαρακτηρισμό «Κονστρουκτιβιστές» το 1921 και ασχολήθηκαν κυρίως με τις τρισδιάστατες φόρμες και την φιλοσοφία που κρυβόταν πίσω από αυτές. Οι γεωμετρικές μορφές έχουν κυρίαρχο ρόλο στα έργα των κονστρουκτιβιστών, καθώς επιθυμούν την απουσία των συμβατικών αναπαραστάσεων, ενώ παράλληλα, επιδιώκουν την μινιμαλιστική αισθητική, η οποία συνδύαζε την λυτή μορφή με τον συμβολισμό. Οι κονστρουκτιβιστές θεωρούσαν ότι είναι τόσο καλλιτέχνες, όσο και άνθρωποι της εποχής τους. Επομένως, δεν έπρεπε απλώς να στρατεύσουν την τέχνη τους ως προς το ζήτημα της επανάστασης, αλλά και ως προς την αναβάθμιση της καθημερινής ζωής. Η φιλοσοφία αυτή προέκυψε από μία διαφωνία στο Ινστιτούτο των Μπολσεβίκων για Καλλιτεχνικό Πολιτισμό (INKhUK) μεταξύ του Αλεξάντερ Ροντσένκο (και της ομάδας του) και του διευθυντή του Ινστιτούτου και ζωγράφου, Βασίλι Καντίνσκι (Wassily Kandinsky, 1866 – 1944), σχετικά με τα έργα του τελευταίου, τα οποία, κατά την άποψη του Ροντσένκο, ήταν πολύ «μπουρζουά», δηλαδή, ταίριαζαν με τις θέσεις που εκπροσωπούσαν οι μεγαλοαστοί και οι μεγαλοεπιχειρηματίες της εποχής (οι οποία ονομάστηκαν «μπουρζουαζία», από την γαλλική λέξη «bourgeois» που σημαίνει «κάτοικος της πόλης»).

Ωστόσο, ο βασικότερος προβληματισμός των κονστρουκτιβιστών ήταν το πως θα καταφέρει ο καλλιτέχνης να μην αφήσει τα ίχνη του πάνω στο δημιούργημα του. Πώς θα μπορούσε, δηλαδή, η τέχνη να ξεπεράσει την προσωπική έκφραση; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα προέκυψε μετά από τέσσερις μήνες συνεχών διαφωνιών και εντάσεων μεταξύ των καλλιτεχνών του ρεύματος και ήταν η εξής: Η τέχνη θα πρέπει να έχει την μορφή κατασκευής. Δηλαδή, να δημιουργείται από τις ανάγκες της κοινωνίας και για χάρη αυτής, προκειμένου να παραμείνει διαχρονική, χρηστική και ανεπηρέαστη από το προσωπικό γούστο, τόσο του καλλιτέχνη, όσο και του κοινού.

⁵⁰ Liberal.gr, Μούγιος Χρόνης, *Πώς ο Κονστρουκτιβισμός επεδίωξε να ζαναφτιάξει τον κόσμο*, <https://www.liberal.gr/arthro/118801/apopseis/2017/pos-o-konstrouktibismos-epedioxe-na-xanaftiaxei-ton-kosmo.html> (28 Φεβρουαρίου 2017, τελευταία ενημέρωση 17 Μαΐου 2017)

Με απλά λόγια, έτσι θα γινόταν κοινώς αποδεκτή και με υψηλή χρηστική αξία. Οι κονστρουκτιβιστές λοιπόν, κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι στην τέχνη τους τα μόνα στοιχεία που είχαν σημασία ήταν εκείνα που ήταν απαραίτητα για τη χρηστικότητα του δημιουργήματος του. Για αυτό επιδίωξαν την παντελή έλλειψη αναφορών και συμβολισμών, δημιουργώντας λυτά έργα μινιμαλιστικής αισθητικής, τα οποία δεν έφεραν πάνω τους καμία υπογραφή, δηλαδή, ίχνος της προσωπικής άποψης του καλλιτέχνη.

Αξίζει, ωστόσο, να παρατεθεί και η εξής πληροφορία: Η γενικότερη φιλοσοφία πίσω από το καλλιτεχνικό κίνημα του Κονστρουκτιβισμού πηγάζει από τις ίδιες τις δομές της ανθρώπινης κοινωνίας και κατά συνέπεια, σχετίζεται άμεσα με τον Κοινωνικό Κονστρουκτιβισμό. Σύμφωνα με τον κ. Ντούνη Ανδρέα, καθηγητή του τμήματος Κοινωνικής Πολιτικής στο Πάντειο Πανεπιστήμιο «κατά τον Κοινωνικό Κονστρουκτιβισμό, ο κοινός κόσμος δεν αποτελεί μία αντικειμενική ή υποκειμενική πραγματικότητα, αλλά είναι δι-υποκειμενικός όσον αφορά την κατασκευή και την ανακατασκευή της κοινωνικής πραγματικότητας στις σχέσεις μεταξύ των υποκειμένων».⁵¹ Με απλά λόγια, ο κοινός κόσμος, η κοινή συνείδηση μέσα στην καθημερινότητα, αναδιαμορφώνεται συνεχώς, όχι λαμβάνοντας υπόψιν την κάθε υποκειμενική συνείδηση ξεχωριστά, αλλά τον μέσο όρο όλων των επί μέρους συνειδήσεων. Αντιστοίχως πράττουν και οι καλλιτέχνες κονστρουκτιβιστές, οι οποίοι, μέσω της αφαιρετικότητας, του μινιμαλισμού, επιδιώκουν να δημιουργήσουν έργα ικανά να ενταχθούν ομαλά στην καθημερινότητα χιλιάδων πολιτών, των οποίων οι κοσμοθεωρίες ενδέχεται να μην συγκλίνουν.

2.2.3 Η οργάνωση «ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ»

Το κίνημα της «Προλεταριακής Κουλτούρας» (Proletarskaya Kultura), ήταν ένα καλλιτεχνικό κίνημα το οποίο άνθησε κατά την περίοδο της Ρωσικής επανάστασης το 1917. Ωστόσο, οι πρώιμες ρίζες του κινήματος φαίνεται να σχηματίστηκαν λίγο μετά τη λήξη της (αποτυχημένης) επαναστάσεως κατά του Τσάρου Νικόλαου Ρομανόφ που έλαβε χώρα την περίοδο 1905 – 1907. Η λογοκρισία που ασκούταν κατά τα χρόνια εκείνης της πρώτης επανάστασης, έχασε για ένα πολύ μικρό διάστημα έδαφος, το οποίο δεν ήταν τελικά αρκετό για να οδηγήσει σε επιτυχία του εγχειρήματος.

⁵¹ Socialpolicy.gr, Ντούνης Ανδρέας, *Προσδιορίζοντας τον Κοινωνικό Κονστρουκτιβισμό*, <http://socialpolicy.gr/2013/10> (29 Οκτωβρίου 2013)

Στάθηκε όμως αρκετό για να πυροδοτήσει εκείνη την πρώτη ιδέα δημιουργίας μίας οργάνωσης η οποία θα προωθούσε τον πολιτισμό και τις τέχνες και παράλληλα, μέσω αυτών, την ιδεολογία του Σοσιαλισμού και την ατμόσφαιρα της βιομηχανικής ζώνης.⁵²

Με τη λήξη της πρώτης επανάστασης εναντίον του Τσαρικού καθεστώτος το 1907, και παρόλο που η εξουσία έχει ξαναπεράσει στα χέρια του Τσάρου, δημιουργείται μία νέα πολιτική ομάδα, οι υπερασπιστές της οποίας έγιναν γνωστοί ως «Αριστεροί Μπολσεβίκοι». Η ομάδα αυτή προέκυψε μέσα από το ίδιο το κόμμα του Λένιν και οι θέσεις που υπερασπιζόταν ήρθαν σε αντίθεση με εκείνες του αρχηγού του κόμματος. Η ομάδα αυτή συγκροτήθηκε από διαφωτιστές, φιλοσόφους όπως ήταν οι Αλεξάντερ Μπογκντάνοφ (ιατρός, φιλόσοφος, συγγραφέας επιστημονικής φαντασίας, 1873 – 1928) και Ανατόλι Λουνατσάρσκι (μαρξιστής συγγραφέας, δημοσιογράφος, 1875 – 1933) και από συγγραφείς όπως ήταν ο Μαξίμ Γκόρκι (πρωτοπόρος της λογοτεχνικής μεθόδου του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, 1868 – 1936).

Ο κύριος λόγος που διαχωρίστηκε η ομάδα από το αρχικό κόμμα ήταν παράλληλα το αίτημα το οποίο ζητούσε να πραγματοποιηθεί από τον αρχηγό του κόμματος των Μπολσεβίκων· Η μονίμως ανταγωνιστική στάση και η μανία για την άμεση κατάληψη της εξουσίας από τα Σοβιέτ (εργατική τάξη), κατά τους Αριστερούς Μπολσεβίκους ήταν ανούσια και δεν θα επέφερε εν τέλει κάποιον καρπό, καθώς ο λαός (η εργατική τάξη και ένα μεγάλο μέρος της αστικής) δεν ήταν ακόμα σε θέση να αναλάβει την εξουσία και να ηγηθεί μίας ολόκληρης χώρας. Αυτό που έλειπε από τον λαό και συνάμα αυτό που κάνει έναν ηγέτη ικανό να ανταπεξέλθει σε πολλά τα δύσκολα ζητήματα, ήταν η εξοικείωση με την παιδεία και την κουλτούρα.

Η δωρεάν υποχρεωτική εκπαίδευση κατοχυρώθηκε από τον λαό ως δικαίωμα το 1917 με την λήξη της Ρωσικής επανάστασης. Επομένως, ο λαός ήδη λάμβανε βασικές γνώσεις και μορφωνόταν. Ωστόσο, κατά τον Αλεξάντερ Μπογκντάνοφ, η παιδεία και η κουλτούρα ήταν έννοιες συνδεδεμένες με την εκπαίδευση, αλλά όχι ταυτόσημες. Η εκπαίδευση ήταν υποχρέωση, ενώ η παιδεία και η εξοικείωση με την κουλτούρα ήταν επιλογές με τις οποίες θα μπορούσε κανείς να αναβαθμίσει την ποιότητα ζωής του. Ήταν επιλογές με τις οποίες θα μπορούσε κανείς να γεμίσει τον ελεύθερο χρόνο του,

⁵² Wikipedia.com, *Proletkult*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Proletkult> (18 Ιανουαρίου 2019)

οπότε η εξοικείωση με την πιο εκλεπτυσμένη παιδεία και κουλτούρα ήταν μία προσωπική επιλογή στην οποία λίγοι τολμούσαν να επενδύσουν.

Η οργάνωση «ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ» του Μπογκντάνοφ στην ολότητα της υποστήριζε την ελεύθερη, καλλιτεχνική, πρωτοποριακή δημιουργία. Άλλωστε απαρτιζόταν κυρίως από ανθρώπους των τεχνών και των γραμμάτων, δηλαδή, ανθρώπους με διευρυμένη οπτική και καινοτόμο πνεύμα. Το ενδιαφέρον της οργάνωσης του Μπογκντάνοφ στράφηκε κυρίως στην τέχνη της λογοτεχνίας και του θεάτρου. Συγκεκριμένα προσπάθησε να προωθήσει την τάση του εργάτη – καλλιτέχνη. Πιο αναλυτικά, η οργάνωση προσπάθησε να κάνει την εργατική τάξη να ασχοληθεί με τις τέχνες, με έναν τομέα δηλαδή που ήταν πέρα από τον τομέα εξειδίκευσης της, προκειμένου να αποκτήσει σταδιακά την οικειότητα με την κουλτούρα, η οποία ήταν το απαραίτητο πρώτο βήμα για την επικείμενη απόλυτη κυριαρχία της συγκεκριμένης τάξης.

Πολλοί νέοι άνθρωποι της εργατικής τάξης ενστερνίστηκαν την φιλοσοφία αυτή και μπήκαν στους κύκλους της ομάδας. Ασχολήθηκαν τόσο με την ποίηση, όσο και με την θεατρική τέχνη, κάνοντας τις αυτοδιοικήσεις της «ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ» (η μεγάλη οργάνωση, για καλύτερη λειτουργία είχε χωριστεί σε πολλές μικρότερες) σε Αγία Πετρούπολη και Μόσχα να δημιουργήσουν τα δικά τους δίκτυα θεατρικών στούντιο και κύκλων ποιητών. Όλα τα έργα, είτε ποιητικά, λογοτεχνικά, είτε θεατρικά, σχετιζόνταν με τον εκμοντερνισμό και την εκβιομηχάνιση. Τα πάντα περιστρέφονταν γύρω από την επικείμενη κυριαρχία της μηχανής και της τεχνολογίας. Οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες υποστήριξαν σε μεγάλο βαθμό την οργάνωση, καθώς, τόσο η δική τους φιλοσοφία, όσο και του Μπογκντάνοφ, είχε τις ρίζες της στον αγώνα προς τον μελλοντικό και τεχνολογικά ανεπτυγμένο κόσμο.⁵³

Ουσιαστικά, η οργάνωση του Μπογκντάνοφ, γεννήθηκε μέσα από το κόμμα και την ιδεολογία του Βλαντιμίρ Λένιν, πολύ γρήγορα όμως αντιτάχθηκε και ανεξαρτητοποιήθηκε, χαράσσοντας την δική της πορεία στα κοινωνικά δρώμενα. Έθεσε το πρώτο σκαλοπάτι προκειμένου η εργατική τάξη να έρθει πιο κοντά στην κουλτούρα και στην έννοια του πολυδιάστατου ανθρώπου. Δεν εκλαΐκευσε την τέχνη, αλλά την έδωσε στους πολίτες για να την επεξεργαστούν και να την κατανοήσουν

⁵³ 1917.antapocrisis.gr, Για τον πολιτισμό, <https://1917.antapocrisis.gr/2017/11/24> (24 Νοεμβρίου 2017, ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)

μέσω της συνεχούς τριβής. Με αυτό τον τρόπο, η οργάνωση εκμεταλλεύτηκε την ευκαιρία που της δόθηκε και έγινε πόλος μετά – μαρξιστικής πολιτικής. Προσπάθησε, δηλαδή, προωθήσει την ιδέα ενός μη – ανθρωποκεντρικού μοντέλου μελλοντικής κοινωνίας (όλοι οι άνθρωποι είναι σημαντικοί και χρήσιμοι, αλλά κανείς περισσότερο από τον άλλον), που έχει έντονο μέσα της το στοιχείο της ομαδικότητας και της αλληλεγγύης, αφού αντικείμενο της θα είναι οι μελλοντικοί στόχοι για το κοινό καλό και όχι το ίδιο το άτομο. Η ιδέα αυτή, συναντάται επίσης σε δοκίμιο του θεωρητικού κονστρουκτιβιστή και μαρξιστή Νικολάι Ταραμπούκιν (1889 – 1956) του 1923, ο οποίος άνηκε και ίδιος στην οργάνωση του Μπογκντάνοφ: «Η επερχόμενη κομμουνιστική κοινωνία είναι από μόνη της ένα μη – αντικειμενικό έργο τέχνης (όπως ο κονστρουκτιβισμός που υπήρξε μέσα στην ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ), γιατί δεν έχει κανένα αντικείμενο στο οποίο να αναφέρεται παρά μόνον τον μελλοντικό στόχο».⁵⁴

2.3 Ο Κινηματογράφος της Ρωσικής Πρωτοπορίας

Η Ρωσική Πρωτοπορία, εκτός από τις γνωστές μέχρι εκείνη την εποχή τέχνες, δέχτηκε ενθέρμως στους κύκλους της την έβδομη από τις σημερινές εννέα τέχνες, εκείνη του Κινηματογράφου. Η ιστορία της συγκεκριμένης τέχνης, ωστόσο, έχει τις ρίζες της στο Παρίσι κατά τα τέλη του 1890. Οι πρώτοι που ασχολήθηκαν επαγγελματικά με τον κινηματογράφο, έχοντας ως στόχο την εξέλιξη της κινηματογραφικής μηχανής, ήταν οι αδελφοί Ωγκύστ και Λουί Λυμιέρ (1862-1954, 1864-1948 αντίστοιχα) από την Γαλλία. Οι αδελφοί Λυμιέρ, παίρνοντας στα χέρια τους το εργοστάσιο του πατέρα τους, το οποίο κατασκεύαζε φωτογραφικά είδη και φωτογραφικές πλάκες, ξεκίνησαν την έρευνα και τις προσπάθειές τους για την δημιουργία μίας φορητής κινηματογραφικής μηχανής, βασιζόμενοι στο κινητοσκόπιο, μία εφεύρεση του Ουίλλιαμ Ντίκσον, σχεδιασμένη στα εργαστήρια του Τόμας Έντισον. Κάπως έτσι, γεννιέται η φορητή κινηματογραφική μηχανή των αδελφών Λυμιέρ, ο “Κινηματογράφος”, μια μηχανή λήψης, εκτύπωσης και προβολής του φιλμ, η οποία κατοχυρώνεται με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας στις 13 Φεβρουαρίου 1894. Στις 28 Δεκεμβρίου 1895, πραγματοποιείται στο Παρίσι η πρώτη δημόσια προβολή ταινίας επί πληρωμή, ενώ τον επόμενο χρόνο ο “Κινηματογράφος” των αδελφών Λυμιέρ γνωρίζει μεγάλη επιτυχία σε Λονδίνο και Νέα Υόρκη.

⁵⁴ Βούλγαρης Κ, Χριστόπουλος Κ, 1917: *Η Οκτωβριανή Επανάσταση και η Ρωσική Πρωτοπορία*, σελ. 163 εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017

Αγοραστής της εφεύρεσης των Λυμιέρ και συνεχιστής του έργου τους, ήταν ο Ζωρζ Μελιές (1861-1938) από την Γαλλία. Ο Μελιές θεωρείται από τις πρώτες και σπουδαιότερες μορφές στο χώρο του κινηματογράφου. Εισηγάγε νέες τεχνικές μοντάζ και οπτικών εφέ, καθώς και χρώμα στα καρέ (δημιουργεί τις πρώτες έγχρωμες ταινίες, χρωματίζοντας τα καρέ με το χέρι), καταφέροντας με αυτό τον τρόπο να μετατρέψει την διαδικασία της κινηματογράφησης, από μία απλή τεχνική, σε μία καινούρια μορφή τέχνης.⁵⁵ Μία ακόμα καινοτομία που εισήγαγε ο Μελιές στον μέχρι τότε σχηματιζόμενο χώρο του κινηματογράφου, ήταν η αλλαγή της κάμερας από ένα απλό μέσο προβολής (παθητική στάση απέναντι στα δρώμενα), σε ένα “μάτι” που βλέπει για εμάς (ενεργητική στάση, ακολουθεί και παρατηρεί όσα γίνονται, για λογαριασμό μας).

Το 1911, ο Ριτσιότο Κανούντο (Ιταλός θεωρητικός) ήταν ο πρώτος που αναφέρθηκε στον κινηματογράφο ως “Εβδομη Τέχνη”, θεωρώντας τον ίσης αξίας με την γλυπτική, ζωγραφική, αρχιτεκτονική, μουσική, λογοτεχνία και χορό.⁵⁶ Έτσι, με την πάροδο του χρόνου, αρχίζουν όλο και περισσότεροι να ασχολούνται με την κινηματογραφική τέχνη, αφού πλέον έχει ξεπεράσει το πειραματικό στάδιο της, δηλαδή, το στάδιο της μετάβασης από την διαδοχική φωτογραφία στην κινηματογραφική μηχανή, και θεωρείται πλέον ένας νέος τρόπος έκφρασης και καταγραφής των δρώμενων της εκάστοτε περιόδου.

Οι Ρώσοι πρωτοπόροι σκηνοθέτες, όπως ο Λεβ Κουλέσοφ (1899 – 1970), ο Τζίγκα Βερόφ (1896 – 1954) και ο Σεργκέι Αϊζενστάιν (1898 – 1948), εμπνευσμένοι από τις δημιουργίες των πρώτων Γάλλων σκηνοθετών, αλλά, παράλληλα, πιστοί στο όραμα τους για καινοτομία και ριζοσπαστισμό, δημιούργησαν μέσω του κινήματος της Ρωσικής Πρωτοπορίας, έργα – σταθμούς για την παγκόσμια κινηματογραφική ιστορία, και εισήγαγαν νέες τεχνικές οπτικής και μοντάζ (όπως το διάσημο «Εφέ Κουλέσοφ» ή το κίνημα «Κινηματογράφος – Μάτι» του Βερόφ).

⁵⁵ in.gr, Ποιός ήταν ο Ζόρζ Μελιές

<http://www.in.gr/entertainment/cinema/news/article/?aid=1300120943> (2 Φεβρουαρίου 2012)

⁵⁶ SlideShare, Ιστορία του Κινηματογράφου <http://pt.slideshare.net/ntinastoubov/ss-34797247> (14 Μαΐου 2014)

2.3.1 Ο Φορμαλισμός

Το 1924 εμφανίζεται ο «Ρωσικός Σοβιετικός Φορμαλισμός», η πρώτη κινηματογραφική σχολή τέχνης, η οποία ολοκληρώνει τον κύκλο της κατά την διάρκεια του 1933. Κατά τον Ρωσικό Φορμαλισμό οι κρυφοί συμβολισμοί της φόρμας αποτελούσαν το αντικείμενο που πραγματευόταν ο εκάστοτε σκηνοθέτης και όχι η ίδια η φόρμα (δηλαδή, η μορφή, η ύλη). Ο χρόνος και ο χώρος της διήγησης παραμορφώνονταν, καθώς οι φορμαλιστές σκηνοθέτες δεν ενδιαφέρονταν για την συμβατική εξιστόρηση των γεγονότων. Οι φορμαλιστές ήταν συχνά λυρικοί, και ενσυνείδητα έτειναν προς την υπερβολή προκειμένου να επιδείξουν και να τονίσουν την ομορφιά και την ιδιαίτερη φύση του συμβολισμού. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, οι πρωτοπόροι Γάλλοι σκηνοθέτες Λουί και Ωγκίστ Λυμιέρ προσπάθησαν να προσομοιάσουν και να προβάλλουν δημοσίως μέσω της κάμερας την πραγματικότητα όπως την βίωναν οι ίδιοι. Δεν ενδιαφέρονταν, δηλαδή, για την αναπαράσταση μίας αντικειμενικής όψης της πραγματικότητας, αλλά για την δημιουργία μίας πραγματικότητας αποτελούμενη από στοιχεία με κρυφούς ή φανερούς συμβολισμούς. Η κάμερα χρησιμοποιούταν σαν μία μέθοδο σχολιασμού πάνω στο αντικείμενο του θέματος, προκειμένου να δοθεί έμφαση στην συμβολική και όχι στην υλική φύση του αντικειμένου. Στις φορμαλιστικές ταινίες γίνεται αισθητός ο υψηλός βαθμός χειραγώγησης και επαναδιαμόρφωσης της πραγματικότητας. Οι φορμαλιστές σκηνοθέτες, όμως, μέσω αυτής παραμόρφωσης κατάφεραν να δώσουν στα έργα τους τελείως διαφορετικές διαστάσεις από αυτές μίας απλής καταγραφής. Την δεκαετία του 1920 οι Ρώσοι φορμαλιστές, δουλεύοντας μέσα σε μία πολύ ιδιαίτερη περίοδο για τα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα της Ρωσίας, κατάφεραν να συγκεντρώσουν πάνω τους την προσοχή ενός μεγάλου μέρους του ευρωπαϊκού κοινού. Αυτό το μεγάλο έργο του σοβιετικού σινεμά, κυρίως πάνω στις εκφραστικές μεθόδους του και στο στοιχείο του μοντάζ, αρχίζει ουσιαστικά το 1922 και ανθεί περίπου ως το 1927.⁵⁷ Ο Κουλέσωφ, ο Βερτώφ και κυρίως ο Αϊζενστάιν, υπήρξαν οι πρωτεργάτες του σοβιετικού σινεμά, την εποχή της μεγάλης του άνθησης.

Ο Λεβ Κουλέσωφ (1899-1970) υπήρξε, ουσιαστικά, ο πρώτος θεωρητικός της αισθητικής του κινηματογράφου. Από το 1920 και ύστερα, πολλοί Ρώσοι σκηνοθέτες υπήρξαν μαθητές του, μεταξύ των οποίων, οι Αϊζενστάιν, Πουντόβκιν και

⁵⁷ Bennett Tony, *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*, κεφ: 2 – 5, εκδ. ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1983

Παραζάνοφ στο "πειραματικό εργαστήριο κινηματογράφου" που ίδρυσε.

Εξαρχής ο Κουλέσοφ, ασχολήθηκε με προβλήματα μορφής και δομής. Ήθελε να αναγνωρίσει την υλική υπόσταση του κινηματογράφου, διαχωρίζοντας την αξία του φιλμ από αυτή της φωτογραφικής εικόνας. Κατά τον Κουλέσοφ, όπως η ζωγραφική είναι σύνθεση χρωμάτων και η μουσική σύνθεση ήχων, έτσι και η κινηματογράφιση ήταν σύνθεση λωρίδων από φιλμ.

Κατά τον Κουλέσοφ, η δομική άρθρωση του φιλμ είναι τελείως άσχετη και διαφορετικής αξίας από την αφήγηση και το περιεχόμενο του. Αυτό προκύπτει από την άποψη του Κουλέσοφ πως η μορφή της διάταξης των καρτέ έχει πολύ μεγαλύτερη σημασία από το ίδιο το περιεχόμενο του φιλμ. Έτσι, με βάση την άποψη αυτή, δημιουργήθηκε μία ευρύτερη σχολή σκέψης κατά την οποία το μοντάζ (η επιλογή και η ένωση των διαφορετικών καρτέ του φιλμ) αποτελεί το στοιχείο με τη μεγαλύτερη επίδραση πάνω στον θεατή, καθώς απαντάει στο πρωτεύον ερώτημα «πώς» και όχι στο δευτερεύον «περί τίνος», το οποίο προφανώς απαντάται καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας. Ο ίδιος ο Λεβ Κουλέσοφ πειραματίστηκε πάνω στην τέχνη του μοντάζ και ερεύνησε τον τρόπο με τον οποίο το αντιλαμβάνεται ο μέσος θεατής.

Μέσω του «Πειράματος Μοζούκιν», ο Κουλέσοφ μελέτησε ακριβώς αυτό. Το πως αντιλαμβάνεται ο θεατής την διαδοχική προβολή διαφορετικών μεταξύ τους πλάνων, που όμως αποτελούν μία ολοκληρωμένη σκηνή. Συγκεκριμένα, ένωσε ένα «γκρο πλαν», δηλαδή, ένα πολύ κοντινό πλάνο του (ανέκφραστου) προσώπου του ηθοποιού Ιβάν Μοζούκιν με τρία διαφορετικά (παρεμβαλόμενα) πλάνα: (γκρο πλαν ηθοποιού) - ένα πλάνο ενός πιάτου σούπας, (γκρο πλαν ηθοποιού) - ένα πλάνο μίας γυναίκας μέσα σε ένα φέρετρο και (γκρο πλαν ηθοποιού) - ένα πλάνο ενός μικρού παιδιού που παίζει. Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία τριών διαφορετικών συναισθημάτων στο κοινό: με το πρώτο πλάνο δημιουργήθηκε το αίσθημα της πείνας, με το δεύτερο το συναίσθημα της λύπης και με το τρίτο το συναίσθημα της χαράς. Έτσι, ο τελικός στόχος του Κουλέσοφ που ήταν να χειραγωγήσει κατά μία έννοια το νου του θεατή επιτεύχθηκε μέσω της δεξιοτεχνικής χρήσης του μοντάζ.⁵⁸

Επιπλέον ο Κουλέσοφ με τη χρήση του μοντάζ κατάφερε, όχι μόνο «ελέγξει» το συναίσθημα του κοινού του, αλλά να δημιουργήσει από το μηδέν ανθρώπους και πόλεις, απλώς κόβοντας, χωρίζοντας και κολλώντας διάφορα κομμάτια φιλμ μεταξύ

⁵⁸ Eisenstein S, Kuleshov L, Vertof D, *TO MONTAZ*, εκδ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, Αθήνα, 2003

τους (παραδείγματος χάρη, με πλάνα του Λευκού Οίκου και πλάνα από σκαλοπάτια ενός κτιρίου της Μόσχας έδωσε την αίσθηση στο κοινό ότι οι πρωταγωνιστές του φιλμ βρίσκονταν στην Αμερική). Τέλος, ο Κουλέσοφ προσπαθούσε να χτίσει κάθε κάδρο του έργου δίνοντας μία ιδιαίτερη θέση και σημασία σε κάθε αντικείμενο του και απαιτούσε από τους πρωταγωνιστές του να εξασκούνται σκληρά προκειμένου να ανταπεξέρχονται στις ιδιαίτερες απαιτήσεις του.⁵⁹

2.3.2 Ο «Κινηματογράφος– Μάτι» και η γέννηση του Ντοκιμαντέρ

Οι κινηματογραφιστές της Ρωσικής Πρωτοπορίας, εκτός από πρωτεργάτες (μαζί με τους Γάλλους σκηνοθέτες) της έβδομης τέχνης, συνέβαλαν επίσης στην δημιουργία ενός νέου είδους κινηματογράφησης πέρα από την σφαίρα του φανταστικού και της υποκειμενικότητας. Οι Ρώσοι σκηνοθέτες, κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1910, με πρωτεργάτη τον Νταβίντ Αμπέλεβιτς Κάουφμαν, περισσότερο γνωστό με το ψευδώνυμο (λόγω ιδεολογίας) Τζίγκα Βερτόφ (όπου «Τζίγκα» σημαίνει «κορυφή» στα Ουκρανικά, ενώ το επώνυμο «Βερτόφ» είναι βασισμένο στο ρωσικό ρήμα «vertet» που σημαίνει «περιστρέφομαι»), δημιούργησαν ένα είδος κινηματογράφησης κατά το οποίο η ουδέτερη (και χωρίς καμία εμπλοκή του σκηνοθέτη) καταγραφή της πραγματικότητας, αποτελεί τέχνη. Η τέχνη με την οποία καταπιάστηκαν οι Ρώσοι κινηματογραφιστές, δηλαδή, η τέχνη της καταγραφής, έλαβε αργότερα, το 1926, την επίσημη ονομασία «Documentary» (ελλ. Ντοκιμαντέρ) από τον Σκωτσέζο πρωτοπόρο κινηματογραφιστή Τζον Γκρίερσον (1898 – 1972).

Ο Τζίγκα Βερτόφ (1896 – 1954) σπούδασε Ιατρική κατά τα έτη 1916 και 1917, ενώ παράλληλα, γοητευμένος από τον Φουτουρισμό, ενδιαφερόταν και ασχολούταν με τη σύνθεση μουσικών συνόλων (δηλαδή, ηχητικό μοντάζ) από ήχους βιομηχανικής πόλης (ομιλίες, μηχανές, εργαλεία, κτλ) μέσα σε εργαστήριο ακουστικής. Από την Φεβρουαρινή επανάσταση του 1917 και ύστερα, σπούδασε Νομική στο Πανεπιστήμιο της Μόσχας, ενώ παράλληλα, παρακολουθούσε και διαλέξεις πάνω στην επιστήμη των Μαθηματικών. Με την λήξη της Οκτωβριανής επανάστασης του 1917, αλλάζει το όνομα του από Νταβίντ Κάουφμαν σε Τζίγκα Βερτόφ και αρχίζει να ασχολείται

⁵⁹ Artmag.gr, Ηλιοπούλου Αναστασία – Μαρία, *Ρωσικός Φορμαλισμός (Α' Μέρος)*, <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/5410-rwsikos-formalismos-part-1> (11 Φεβρουαρίου 2014)

εντονότερα με την τέχνη και τον Μοντερνισμό, αφήνοντας πίσω τις σπουδές του στην Ιατρική και την Νομική.

Όταν ο Μιχαήλ Κολτσόφ (1898 – 1940), δημοσιογράφος και παλιός συμφοιτητής του Βερτόφ, διορίστηκε ως υπεύθυνος στο τμήμα Επικαίρων της Πανρωσικής Επιτροπής Κινηματογράφου, προσέλαβε τον Βερτόφ ως γραμματέα του. Ωστόσο, δεν έγινε ποτέ μέλος των Μπολσεβίκων, καθώς δήλωνε «αναρχικός ατομιστής» και αφοσιώθηκε στην επανάσταση μέσω της τέχνης. Παρόλο το ενδιαφέρον του, όμως, για την τέχνη του ηχητικού μοντάζ, λόγω έλλειψης επαρκών μέσων ηχογράφησης, στράφηκε στην τέχνη της κινηματογράφησης, η οποία του παρείχε πλουσιότερο υλικό και έμπνευση.⁶⁰

Κατά την επανάσταση των Μπολσεβίκων, ο ίδιος ο Βερτόφ, αν και όπως αναφέρθηκε, δεν είχε ασπαστεί την ιδεολογία τους, επισκέφθηκε με το τρένο «ΑΓΚΙΤ – ΠΡΟΠ» (το τρένο της προπαγάνδας) πολλές περιοχές της Ρωσικής υπαίθρου γυρίζοντας και προβάλλοντας ταινίες. Έτσι, εξασκήθηκε στη τέχνη της άμεσης κινηματογράφησης, χρησιμοποιώντας μεταξύ άλλων, εναέρια πλάνα επιταχύνσεις και επαναλήψεις. Πολλές φορές, για να αιχμαλωτίσει «το απροσδόκητο της ζωής» όπως έλεγε, τοποθετούσε την κάμερα σε περιέργα, έως επικίνδυνα σημεία, όπως πάνω στις ράγες των τρένων. Το 1919, μαζί με την σύζυγο του, την σκηνοθέτη Ελισαβέτα Σβίλοβα (1900 – 1975), ίδρυσε την ομάδα «Kinoeks» (από τις ρωσικές λέξεις «kino – oki» που σημαίνουν «κινηματογράφος – μάτι») και ως διευθυντής της κινηματογραφικής προπαγανδιστικής επιθεώρησης «Kino Pravda» («Κινηματογράφος-Αλήθεια»), παρουσίασε το μανιφέστο του για τον «Κινηματογράφο-Μάτι» το 1922. Κατά τον Βερτόφ, η διαδικασία της κινηματογράφησης έπρεπε να απαρνηθεί τις φόρμες και να βγει από τα στούντιο. Το σενάριο, τα φορτωμένα κοστούμια, το μακιγιάζ, ακόμα και οι ηθοποιοί που πρωταγωνιστούσαν σε μία ταινία, διαστρέβλωναν αυτό που είναι αληθινό και εμπόδιζαν την εξόρυξη της αλήθειας, η οποία θα προέκυπτε ως φυσικό επακόλουθο της παρακολούθησης ενός τέτοιου έργου. Σε αντίθεση με τα παραπάνω στοιχεία, θεωρούσε τον μηχανικό φακό της κάμερας, το πολυτιμότερο εργαλείο και αρκετό για

⁶⁰ Katioua.gr, Τζίγκα Βερτόφ – Ένας “αναρχικός ατομιστής” στην υπηρεσία της Οχτωβριανής Επανάστασης, <http://www.katioua.gr/politismos/kinimatografos/tzigka-vertof-enas-anarchikos-atomistis-stin-ypiresia-tis-ochtovrianis-epanastasis/> (13 Φεβρουαρίου 2019, ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)

την αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας.⁶¹ Η άποψη του Βερτόφ για τον μηχανικό φακό έχει αποδοθεί ως εξής: Πρόκειται για ένα μάτι σαν του ανθρώπου και ισχυρότερο. Βλέπει και καταγράφει ό,τι και το ανθρώπινο μάτι, αλλά και πολλά παραπάνω, λόγω του ευρύτερου οπτικού του πεδίου. Παράλληλα, με την βοήθεια του μοντάζ, ο κινηματογράφος – μάτι καταφέρνει να διευρύνει την ποικιλία και προβολή των επί μέρους πλάνων και κατ' επέκταση, να δώσει ένα ποιοτικότερο αποτέλεσμα στο κοινό. Με απλά λόγια, ο συνδυασμός λιτής κινηματογράφησης και ενός δεξιοτεχνικά επιμελημένου μοντάζ, ήταν η εγγύηση της αλήθειας.

Οι παραπάνω απόψεις καθώς και η γενικότερη φιλοσοφία του Βερτόφ έλαβε μορφή το 1929 μέσω της ταινίας «Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Κάμερα» σε σκηνοθεσία του ίδιου. Πρόκειται για ένα έργο – μία καταγραφή, η οποία πραγματεύεται την αστική ζωή στην βιομηχανική πόλη της Μόσχας. «Πρωταγωνιστής» (εάν μπορούμε να το ορίσουμε έτσι) του έργου είναι ένας οπερατέρ ο οποίος περιφέρεται μέσα στην Μόσχα καταγράφοντας φαινομενικά ασύνδετες μεταξύ τους εικόνες – διαφορετικούς τρόπους ζωής μέσα στην ίδια πόλη (γίνεται χρήση του «εφέ Κουλέσοφ»), κάνοντας αισθητή την πολυπλοκότητα που διέπει την καθημερινότητα μίας βιομηχανικά ανεπτυγμένης πόλης. Το στοιχείο της πολυπλοκότητας, ωστόσο, δεν αποτυπώνεται μέσω του λόγου του πρωταγωνιστή, αλλά μέσω των κινήσεων της κάμερας, η οποία λειτουργεί ως μάτι – παράθυρο στα γεγονότα: Βίαιες μετακινήσεις, «πάγωμα» του πλάνου, επιτάχυνση/επιβράδυνση της κάμερας, «θόλωμα» του πλάνου, κ.τ.λ. είναι μερικές από τις τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν στο έργο προκειμένου να γίνει αισθητό το προαναφερθέν στοιχείο της πολυπλοκότητας. Το συγκεκριμένο έργο, ήταν τόσο χαρακτηριστικό της σχολής και της φιλοσοφίας του σοβιετικού πρωτοποριακού σινεμά, που μέχρι σήμερα συγκαταλέγεται μεταξύ των σημαντικότερων Ντοκιμαντέρ του παγκόσμιου Κινηματογράφου.

Ο Τζίγκα Βερτόφ υπήρξε χαρακτηριστικό παράδειγμα πρωτοπόρου καλλιτέχνη, καθώς αγκάλιασε την ιδέα της μοντέρνας Ρωσίας και την συνύπαρξη ανθρώπου και μηχανής. Χαρακτηριστικά, στο μανιφέστο του με τίτλο «Εμείς» το 1922 έγραψε: «Εμείς αποκαλύπτουμε τις ψυχές των μηχανών, είμαστε ερωτευμένοι με τον εργάτη στον τόρνο, με τον αγρότη στο τρακτέρ, με το μηχανικό στη μαούνα. Σε κάθε

⁶¹ Sadoul Georges, *TO NTOKIMANTEP: από τον Βερτόφ στον Ρουζ*, σελ. 10 – 100, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1985

μηχανική δουλειά φέρνουμε τη χαρά της δημιουργίας. Εμείς συνάπτουμε ειρήνη ανάμεσα στον άνθρωπο και τη μηχανή. Διαπαιδαγωγούμε τον νέο άνθρωπο».⁶²

2.4 Οι γυναίκες της Ρωσικής Πρωτοπορίας

Όπως έχει γίνει αντιληπτό μέχρι στιγμής, η Ρωσική Πρωτοπορία ήταν ένα καλλιτεχνικό κίνημα που όμως γεννήθηκε μέσα σε μία περίοδο κοινωνικής αναταραχής. Επομένως, πολλές ομάδες πολιτών βρήκαν «φωνή» μέσω του κινήματος για να εκφράσουν όσα υπερασπίζονταν σχετικά με την μεταπολίτευση, την αλλαγή του καθεστώτος και την επανάσταση (κυρίως θετικές, ως προς την αλλαγή, απόψεις). Η συμμετοχή στο κίνημα και κατ' επέκταση στα κοινά, αυξήθηκε λόγω της δωρεάν υποχρεωτικής εκπαίδευσης, η οποία κατοχυρώθηκε ως δικαίωμα του λαού το 1917. Ο λαός της Σοβιετικής Ένωσης είχε πλέον αρχίσει να μορφώνεται και να αλληλεπιδρά εμπορικά με άλλους δυτικοευρωπαϊκούς λαούς. Με άλλα λόγια, με την λήξη της επανάστασης η Ρωσία είχε αρχίσει να εκσυγχρονίζεται και να γίνεται και αυτή ένα «γρανάζι» της ευρύτερης «μηχανής» που ονομαζόταν Ευρώπη.

Επηρεασμένες από αυτές τις δυναμικές αλλαγές και με την ώθηση που έλαβαν μέσω της παιδείας, οι γυναίκες της Σοβιετικής Ένωσης ενστερνίστηκαν την ιδέα – πυρήνα της Ρωσικής Πρωτοπορίας και αναμίχθηκαν με το κίνημα ως ζωγράφοι, λογοτέχνες, θεατρικοί συγγραφείς, σχεδιάστριες κοστούμιών και σκηνοθέτες. Μέσα στους κύκλους του κινήματος έλαβαν ίση αναγνώριση με τους άνδρες συναδέλφους τους, καθώς η ίδια τους η ύπαρξη και ο λόγος τους μέσα σε έναν ανδροκρατούμενο κύκλο, ήταν από μόνα τους πρωτοποριακά και ταιριαστά στην γενικότερη ιδέα του κινήματος. Το διάστημα μεταξύ 1910 και 1930 οι γυναίκες της Ρωσίας κινητοποιήθηκαν ως προς την διεκδίκηση της επαγγελματικής τους ελευθερίας. Το κίνημα της Πρωτοπορίας είχε ήδη θέσει το πρώτο σκαλοπάτι για την δυναμική ανάμιξη των γυναικών με τα ανδροκρατούμενα επαγγέλματα. Με το πέρασμα των ετών, η ανάμιξη των γυναικών με το κίνημα της Ρωσικής Πρωτοπορίας μετεξελίχθηκε σε ένα ευρύ, εκτός συνόρων, κοινωνικών διαστάσεων κίνημα, το οποίο έως και σήμερα αφορά τις γυναίκες της υφελίου σχετικά με την ελευθερία της επαγγελματικής τους επιλογής και ανέλιξης.

⁶² Tvxs.gr, Ρούσσοσ Γιώργος, *Τζίγκα Βερτόφ: Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*, <https://tvxs.gr/news/sinema/tzigka-bertof-o-anthropos-me-tin-kinimatografiki-mixani> (09 Ιανουαρίου 2018)

2.4.1 Η Ζωγραφική

Οι γυναίκες της Ρωσικής Πρωτοπορίας επιτέλεσαν σημαντικότατο ρόλο στην εξέλιξη και την ανάδειξη του κινήματος, καθώς επίσης, αποτελούν το χαρακτηριστικό εκείνο που ξεχώρισε την Πρωτοπορία από άλλα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κινήματα εκείνης της εποχής. Οι περισσότερες εξ' αυτών ασχολήθηκαν και αναδείχθηκαν μέσω της ζωγραφικής τέχνης, δημιουργώντας ακόμα και νέα δικά τους ρεύματα.

Η Γελένα Γκουρό (1877 – 1913) ήταν θεατρική συγγραφέας και λογοτέχνης, που όμως αποτέλεσε ισχυρή επιρροή στους εικαστικούς κύκλους του κινήματος, αντιμετωπίζοντας συνθετικά τις τέχνες. Η ίδια ασχολούταν με την επιστημονική λογοτεχνία και την ποίηση, καθώς επίσης, φιλοτεχνούσε και τις εικόνες που συνόδευαν τα κείμενα της μέσα στα βιβλία. Η Γκουρό εικονογραφούσε επίσης τα έργα άλλων ευρωπαίων συγγραφέων, όπως τα παιδικά παραμύθια της Γαλλίδας κοινωνιολόγου Αμαντίν Λ. Ντουπέν το 1905. Η ίδια και ο σύζυγος της, ο φουτουριστής ζωγράφος και συνθέτης Μικαήλ Ματιούσιν (1861 – 1934), συνέβαλαν το 1910 στη δημιουργία ενός ετήσιου «περιοδικού» με την ονομασία «Παιγιδεύστε τους Κριτές» το οποίο αποτέλεσε μία από τις πρώτες προσπάθειες των Ρώσων φουτουριστών να διαφημίσουν και να προπαγανδίσουν τις θέσεις του Φουτουρισμού. Μετά τον πρόωρο θάνατο της, το 1913, ο σύζυγος της χρησιμοποίησε πολλές από τις τεχνικές της στην ζωγραφική προκειμένου να δημιουργήσει μια υπερβατική αναπαράσταση της φύσης που βασίζεται στην απόδοση των οργανικών στοιχείων, των χρωμάτων και των ήχων. Οι τεχνικές της Γκουρό, οι οποίες πλέον αποτελούσαν και κτήση του Ματιούσιν, αποτέλεσαν τα θεμέλια της Σχολής Οργανικής Παιδείας στο Λένινγκραντ, στην οποία, πολλοί Ρώσοι καλλιτέχνες, όπως οι αδελφές Μαρία και Ξένια Έντερ, Σολομών Νικρίτιν, Αλεξάντρ Ντρέβιν, Ναντιέζντα Ουνταλτσόβα, Ελ Λισίτσκι και Πάβελ Μανσούροφ, φοίτησαν και δημιούργησαν έργα διαφόρων φύσεων.⁶³ Μία εξ' αυτών των φοιτητών ήταν και η Όλγα Ροζάνοβα.

Η Όλγα Ροζάνοβα (1886 – 1918) ήταν σχεδιάστρια θεατρικών κοστούμιών και ζωγράφος στο ρεύμα του Κυβοφουτουρισμού. Πέραν, όμως, των καλλιτεχνικών της ανησυχιών, υπήρξε μία από τις πρώτες γυναίκες της Ρωσίας που έλαβαν αξίωμα κατά

⁶³ Ημερολόγιο Πολιτιστικής Κληρονομιάς, *Οι Ρωσίδες της Πρωτοπορίας*, http://cultureandheritage.blogspot.com/2014/03/blog-post_1111.html (21 Μαρτίου 2014, ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)

την περίοδο της εξουσίας των Μπολσεβίκων. Συγκεκριμένα, λίγο μετά την λήξη της Οκτωβριανής επανάστασης, η Ροζάνοβα, μαζί με άλλους καλλιτέχνες, αναγνωρίστηκε ως μία από τους συνεργάτες του νεοσύστατου κρατικού μηχανισμού των Μπολσεβίκων και το 1918 διορίστηκε ως υπεύθυνη του τομέα Εφαρμοσμένων Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας της Σοβιετικής Ένωσης.⁶⁴

Η Ροζάνοβα ολοκλήρωσε τις σπουδές της στη Σχολή Τέχνης του Κωνσταντίν Γιουν στην Αγία Πετρούπολη το 1912, ενώ ήδη από το 1911 είχε δημιουργήσει την πρώτη της έκθεση με την βοήθεια της εικαστικής ομάδας «Ένωση Νεολαίας». Τα χρόνια που ακολούθησαν, το έργο της μετακινήθηκε από τον Κυβοφουτουρισμό στον Σουπρεματισμό, επηρεασμένη, προφανώς, από τα έργα του Καζιμίρ Μαλέβιτς, κατά τον οποίο η Ροζάνοβα αποτελούσε την «μοναδική αληθινά πρωτοπόρο ζωγράφο».⁶⁵ Παράλληλα, για ένα χρόνο, το 1916 υπήρξε μέλος της εικαστικής ομάδας «Σουπρέμους» στο πλευρό του Καζιμίρ Μαλέβιτς, της Λιουμπόβ Ποπόβα, της Αλεξάντρα Έξτερ και άλλων πρωτοπόρων καλλιτεχνών, όπου εξασκήθηκε στον συνδυασμό της σουπρεματικής τέχνης με τον σχεδιασμό υφασμάτων και εργόχειρων.

Αν και όλες οι γυναίκες της Ρωσικής Πρωτοπορίας επιτέλεσαν σημαντικό έργο εντός του κινήματος, ίσως η πιο γνωστή από αυτές να είναι η Ναταλία Γκοντσάροβα (1881 – 1962), σχεδιάστρια, ζωγράφος και ιδρυτικό μέλος της εικαστικής ομάδας «Bubnovyi Valet», δηλαδή, «Ο Βαλές των Διαμαντιών» στη Μόσχα το 1910 (με 1917) και της ομάδας «Der Blaue Reiter», δηλαδή, «Ο Μπλε Καβαλάρης» στη Μάγχη της Γερμανίας το 1911 (με 1914).

Κατά την συμμετοχή της στην ομάδα του «Βαλέ των Διαμαντιών» τα έτη 1910 – 1912, η Γκοντσάροβα ασχολήθηκε κυρίως με τα ρεύματα του Πριμιτιβισμού και του Κυβισμού μαζί τον συνάδελφο και μέλλοντα σύζυγο της Μικαήλ Λαριόνοφ. Ο θρησκευτικός συμβολισμός αποτελεί χαρακτηριστικών των περισσότερων έργων της, ωστόσο, η ίδια δεν περιοριζόταν από τις θρησκευτικές και κοινωνικές νόρμες. Προκειμένου να επικοινωνήσει τις απόψεις του Ρωσικού Φουτουρισμού, η Γκοντσάροβα, με τη συμμετοχή του Λαριόνοφ και άλλων καλλιτεχνών, κυκλοφορούσε και διαδήλωνε στους δρόμους της Μόσχας γυμνόστηθη με

⁶⁴ Britannica.com, Sarabianov Andrei, *Olga Vladimirovna Rozanova*, <https://www.britannica.com/biography/Olga-Vladimirovna-Rozanova> (η ημερομηνία δεν αναγράφεται)

⁶⁵ Tovima.gr, *Οι αμαζόνες των καβαλέτων*, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/oi-amazones-twn-kabaletwn-2/> (24 Νοεμβρίου 2008, ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)

ιερογλυφικά σύμβολα και λουλούδια ζωγραφισμένα πάνω στο σώμα της. Παράλληλα, μαζί με άλλους Ρώσους φουτουριστές, οργάνωνε συγκεντρώσεις σχετικές με τον Φουτουρισμού και την ανάδειξη του μοντέρνου στοιχείου και την αναγκαιότητα του μέσα στην καθημερινότητα.

Από το έτος 1915 και ύστερα, όταν δηλαδή η Γκοντσάροβα είχε γίνει πλέον μέλος της γερμανικής ομάδας του «Μπλε Καβαλάρη», η τέχνη της μετατράπηκε από εικαστική σε παραγωγική. Αρχισε, δηλαδή, να ασχολείται με την δημιουργία κοστούμιών και σκηνικών μπαλέτου.⁶⁶ Από το 1922 έως το 1926, δημιουργούσε σχέδια γυναικείων ρούχων, τα οποία πουλούσε σε διάφορα γυναικεία καταστήματα του Παρισιού. Το 1938 απέκτησε την γαλλική υπηκοότητα, ενώ τον Ιούνιο του 1955, παντρεύτηκε τον Μικαήλ Λαριόνοφ, κυρίως για να διασφαλίσουν τα κληρονομικά δικαιώματα των έργων τους.⁶⁷

Αξίζει να σημειωθεί ότι πολλά από τα έργα αυτών αλλά και περισσότερων γυναικών της Ρωσικής Πρωτοπορίας, ανήκουν πλέον στην Συλλογή Γ. Κωστάκη, στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Θεσσαλονίκη. Η Συλλογή Κωστάκη αποτελείται από έργα πολλών διαφορετικών ρευμάτων της Ρωσικής Πρωτοπορίας, μεταξύ των οποίων, έργα των Μαλέβιτς, Καντίνσκι, Ποπόβα, Ματιούσιν, Κλούτσιν και άλλων.⁶⁸

2.4.2 Το Θέατρο

Ο χώρος του θεάτρου απασχόλησε ιδιαίτερος τις καλλιτέχνιδες της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Τόσο στη σκηνή, όσο και στα παρασκήνια, οι γυναίκες του κινήματος εργάστηκαν σκληρά και καινοτόμησαν μέσω της ηθοποιίας, της δημιουργίας σκηνικών και κοστούμιών, αλλά και της σκηνοθεσίας. Οι γυναίκες της Πρωτοπορίας, μέσω των ξεχωριστών αλλά με κοινό όραμα δημιουργιών τους, διαμόρφωσαν μία νέα αισθητική. Όντας πιστές στην κεντρική ιδέα της Πρωτοπορίας, δημιούργησαν τέχνη φιλική προς τον λαό και όχι εκλαϊκευμένη. Άλλωστε, ένας από τους στόχους της Ρωσικής Πρωτοπορίας και των υπερμάχων της ήταν να γίνει αντιληπτό πως ο

⁶⁶ Guggenheim.org, *Natalia Goncharova*, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/natalia-goncharova>, (ο αρθρογράφος και η ημερομηνία δεν αναγράφονται)

⁶⁷ Wikipedia.org, *Natalia Goncharova*, https://en.wikipedia.org/wiki/Natalia_Goncharova (26 Φεβρουαρίου 2019)

⁶⁸ Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, *Συλλογή Κωστάκη*, <https://www.greekstatemuseum.com/kmst/collections/kostakis.html> (τελευταία ενημέρωση 26 Μαΐου 2008)

καθένας μπορούσε να δημιουργήσει τέχνη και πως η καλλιτεχνική δημιουργία δεν θα πρέπει να περιορίζεται από κοινωνικά χαρακτηριστικά όπως φύλο, ηλικία ή κοινωνική τάξη, αλλά να προϋποθέτει την βασική παιδεία.

Οι Ρωσίδες καλλιτέχνιδες του θεάτρου, επηρεασμένες από τα μοτίβα των εικαστικών ρευμάτων της Πρωτοπορίας, ασχολήθηκαν κατά κόρον με την δημιουργία σκηνικών και τον σχεδιασμό υφασμάτων. Η γνωστότερη εξ' αυτών, η Λιουμπόβ Ποπόβα (1889 – 1924), καλλιτέχνης επηρεασμένη από τα εικαστικά ρεύματα του Κυβοφουτουρισμού, Σουπρεματισμού και Κονστρουκτιβισμού, δημιούργησε έργα συνδυάζοντας τις γνώσεις και τις τεχνικές της στην ζωγραφική με τον σχεδιασμό υφασμάτων. Η συνεισφορά της στο χώρο του θεάτρου θεωρείται σημαντική, καθώς ασχολήθηκε τόσο με την σκηνογραφία και τα κοστούμια, όσο και με την διαφήμιση των θεατρικών παραστάσεων μέσω της δημιουργίας αφισών.⁶⁹ Θέτοντας την καλλιτεχνική της πορεία πάνω σε έναν χρονολογικό άξονα, μπορούμε να πούμε πως η Λιουμπόβ Ποπόβα ξεκίνησε την πορεία της από το ρεύμα του Κυβοφουτουρισμού το 1913, ενώ το 1914 έγινε μέλος της εικαστικής ομάδας «Βαλές των Διαμαντιών» στο πλευρό της ζωγράφου Όλγα Ροζάνοβα και της ενδυματολόγου Αλεξάνδρα Έξτερ. Στην συνέχεια, το 1916 μετακινείται προς το ρεύμα του Σουπρεματισμού και γίνεται μέλος της ομάδας «Σουπρέμους» στο πλευρό του Καζιμίρ Μαλέβιτς. Την ίδια περίοδο ασχολείται ενεργά με την επικείμενη επανάσταση, δημιουργώντας προπαγανδιστικές αφίσες, εικονογραφώντας βιβλία και δημιουργώντας θεατρικά σκηνικά, όλα φιλικώς προσκεείμενα στην μοντέρνα εποχή, την νέα τάξη πραγμάτων και στον εκβιομηχανισμό της Ρωσίας. Ωστόσο, από το 1921 έως τον θάνατο της το 1924, η Ποπόβα μετέφερε τις γνώσεις και το ταλέντο της στην παραγωγική τέχνη δείχνοντας το ενδιαφέρον της για τα προϊόντα του Κονστρουκτιβισμού (ενώ αρκετές φορές συνεργάστηκε με τον Ρώσο γλύπτη και φωτογράφο Αλεξάντερ Ροντσένκο). Το τελευταίο διάστημα της ζωής της το αφιέρωσε κυρίως στην σκηνογραφία και συγκεκριμένα στη δημιουργία σκηνικών για την μεταφορά του θεατρικού έργου «Le Cocu magnifique» του Βέλγου σκηνοθέτη Φέρναντ Κρόμελινκ (1886 – 1970), στα Ρωσικά από τον κονστρουκτιβιστή σκηνοθέτη Βσέβολοντ Μέγερχολντ (1874 – 1940).⁷⁰

⁶⁹ Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Ρωσική Πρωτοπορία*, εκδ. ΚΜΣΤ, Θεσσαλονίκη, 2002

⁷⁰ Turpitsyn M, Kiaer Ch, *Rodchendko – Ρορωνα: Ορίζοντας τον Κονστρουκτιβισμό*, εκδ. ΚΜΣΤ, Θεσσαλονίκη, 2009

Η Ρωσίδα ζωγράφος και ενδυματολόγος Αλεξάνδρα Έξτερ (1882 – 1949) υπήρξε συνεργάτιδα της Λιουμπόβ Ποπόβα, καθώς και οι δύο ασχολήθηκαν με τα ρεύματα του Κυβοφουτουρισμού, Σουπρεματισμού και Κονστρουκτιβισμού. Ωστόσο, σε αντίθεση με την Ποπόβα, η δουλειά και το ύφος της Έξτερ δεν χαρακτηρίστηκε από ένα συγκεκριμένο κίνημα, όπως χαρακτηρίζονταν τα έργα της Ποπόβα ανάλογα με την περίοδο και το ρεύμα που υπηρετούσε. Η Έξτερ ενδιαφερόταν να ενσωματώσει κάθε στοιχείο κάθε ρεύματος που είχε στο παρελθόν υπηρετήσει, μέσα στα έργα της. Συγκεκριμένα, ασχολήθηκε με τον σχεδιασμό υφασμάτων και την δημιουργία θεατρικών κοστουμιών τα οποία εμπλούτισε με μοτίβα, τόσο κυβοφουτουριστικά, όσο και σουπρεματιστικά. Τα πρώτα εικαστικά έργα της καλλιτεχνικής πορείας της αποτέλεσαν για την ίδια πηγή έμπνευσης λόγω των έντονων και ξεχωριστών μοτίβων, σχηματισμών και χρωμάτων τους. Η Έξτερ επεδίωκε πάντα να δίνει στα ρούχα που σχεδίαζε μία θεατρική υπερβολή, δηλαδή, το αποτέλεσμα να είναι μοναδικό, έντονο και ικανό να πλαισιώσει σωστά και να αναδείξει στοιχεία του χαρακτήρα για τον οποίο δημιουργήθηκε. Η ίδια διορίστηκε ως εκπαιδευτικός τέχνης και σκηνοθεσίας σε κρατική σχολή Τέχνης της Μόσχας (Vkhutemas, έτος ίδρυσης 1920) από το 1921 έως το 1924. Η συγκεκριμένη σχολή, προωθήθηκε από τον Βλαντιμίρ Λένιν ως ένα εργαστήριο εκπαίδευσης των καλλιτεχνών προκειμένου να εντρυφήσουν στην κουλτούρα του μοντερνισμού και της παραγωγικής τέχνης.⁷¹ Η Αλεξάνδρα Έξτερ, δηλαδή, όπως ακριβώς και η Λιουμπόβ Ποπόβα, ενστερνίστηκε ως γυναίκα της Πρωτοπορίας, τις θέσεις του Κομμουνισμού και προώθησε με την τρόπο της την επανάσταση και τις θέσεις της εξουσίας του Προλεταριάτου.

Αντίστοιχα, μία άλλη γυναίκα της Πρωτοπορίας, η ηθοποιός και σκηνοθέτης Αλεξάνδρα Κόκλοβα (1897 – 1985), υπηρέτησε το κίνημα και την επανάσταση μέσω της συμμετοχής της σε έργα του πρωτοπόρου σκηνοθέτη Λεβ Κουλέσοφ. Το χαρακτηριστικό, ωστόσο, της Κόκλοβα είναι ότι η καριέρα της ως ηθοποιός έληξε όταν έγιναν γνωστές οι σχέσεις της οικογένειάς της με τον Τσάρο Νικόλαο Β'. Η ίδια, ωστόσο, υποστήριξε την επανάσταση και την αλλαγή, καθώς συνέχισε να εργάζεται στο πλευρό του Κουλέσοφ, διδάσκοντας μαθήματα υποκριτικής και

⁷¹ Britannica.com, *Aleksandra Aleksandrovna Ekster*, <https://www.britannica.com/biography/Aleksandra-Aleksandrovna-Ekster> (η ημερομηνία και ο αρθρογράφος δεν αναγράφονται)

σκηνοθεσίας στο Κρατικό Ινστιτούτο της Μόσχας,⁷² μέσα στο οποίο έλαβε και τίτλο ως «Αξιόλογη Καλλιτέχνης» από την Ρωσική Ομοσπονδία.

2.5 Η Ρωσική Πρωτοπορία κατά την Επανάσταση

Ο 20^{ος} αιώνας, καθ' όλη την διάρκεια του, αποτέλεσε ορόσημο και φορέα αλλαγών για την Ρωσία. Πρόκειται άλλωστε για μία από τις πιο ιστορικές μεταπολιτεύσεις στην Ευρώπη εκείνης της περιόδου. Όπως ήταν φυσικό, πολλά καλλιτεχνικά κινήματα γεννήθηκαν στο όνομα μίας Ευρώπης που σειόταν από επαναστάσεις και αλλαγές, όπως ο Αυστριακός Ζετσεσιονισμός (ή Απόσχιση) του 1897 - 1905, ο Ολλανδικός Νεοπλαστικισμός του 1917 – 1920 και ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός του 1905 – 1940, όλα σχετικά με την έννοια της επανάστασης, ωστόσο, κανένα δεν υπήρξε ριζοσπαστικότερο από το κίνημα της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Οι καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας δεν ενδιαφέρονταν απλώς να σχολιάσουν τα γεγονότα και την ροή αυτών, αλλά να αναμιχθούν και να εκφράσουν απόψεις, καθώς θεωρούσαν τους εαυτούς τους πέρα από καλλιτέχνες ή ακαδημαϊκούς, ανθρώπους της εποχής τους και πολίτες της χώρας τους.

Κοινό όραμα της επανάστασης του 1917 και των καλλιτεχνών της Πρωτοπορίας ήταν η δημιουργία ενός μοντέρνου κόσμου, βασισμένο στην συνεχή αλληλεπίδραση του ανθρώπου και της μηχανής, ο οποίος θα χτιζόταν πάνω στα θεμέλια ενός σοσιαλιστικού καθεστώτος.⁷³ Επομένως, η «Ρωσική επανάσταση» και η «Ρωσική Πρωτοπορία» μπορούμε με ασφάλεια να πούμε πως πρόκειται για αλληλένδετες έννοιες, καθώς ο πυρήνας και το κίνητρο τους απαρτίζονται από παρόμοιες, ρηξικέλευθες και καινοτόμες ιδέες. Ο γενικότερος στόχος της επανάστασης του 1917 ήταν η δημιουργία και η επιβολή μίας νέας τάξης πραγμάτων, συγκεκριμένα η δημιουργία ενός ενιαίου κράτους, του οποίου η εξουσία και η διακυβέρνηση θα άνηκε στους ίδιους τους πολίτες του. Η Ρωσική Πρωτοπορία, μέσω των διαφορετικών σε περιεχόμενο και μορφή έργων των καλλιτεχνών της, προπαγάνδισε αυτή την επικείμενη αλλαγή. Το γεγονός ότι πολλές γυναίκες καλλιτέχνες αναμίχθηκαν με το κίνημα, αποτελεί από μόνο του στοιχείο καινοτομίας και ριζοσπαστισμού. Άλλο στοιχείο ριζοσπαστισμού και κοινής γραμμής πλεύσης με την

⁷² Women Film Pioneers Project, Olenina Ana, *Aleksandra Khokhlova*, <https://wfpp.cdrcs.columbia.edu/pioneer/aleksandra-khokhlova-2/> (15 Μαΐου 2014)

⁷³ Βούλγαρης Κ, Χριστόπουλος Κ, *1917: Η Οκτωβριανή Επανάσταση και η Ρωσική Πρωτοπορία*, κεφ. 2 (Με τα μάτια του εχθρού), εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017

επανάσταση ήταν η εναντίωση του κινήματος της Πρωτοπορίας στον Ακαδημαϊσμό. Μέσω του κινήματος η τέχνη εγκατέλειψε τις πλούσιες κατοικίες και τους μικρούς κύκλους και εξαπλώθηκε μέσα στις πόλεις. Το θέατρο και η ποίηση της Ρωσικής Πρωτοπορίας ενδιαφέρονταν ιδιαίτερος για την ανάμιξη νεαρών ατόμων και αρχάριων στον χώρο τους, δηλαδή άτομα που δεν σχετίζονταν με την αριστοκρατία και τους ευγενείς της μέχρι τότε Ρωσικής Αυτοκρατορίας.⁷⁴

Η διαφορά, ωστόσο, μεταξύ του κινήματος και της επιθυμίας του αρχηγού των Μπολσεβίκων, Βλαντιμίρ Λένιν, για επανάσταση, ήταν μία αλλά αρκετά σημαντική. Παρόλη την πίεση που ασκούσε ο Λένιν για άμεση κατάληψη της εξουσίας από την εργατική τάξη, η Ρωσική Πρωτοπορία έμεινε σταθερή και ακλόνητη στην δική της πεποίθηση πως ένας απαίδευτος ηγέτης είναι πολύ περισσότερο επικίνδυνος, παρά ωφέλιμος για το κράτος του (κεφ. 2.2.3 Η Οργάνωση «ΠΡΟΛΕΤΚΟΥΛΤ»). Με απλά λόγια, η Ρωσική Πρωτοπορία συμερίστηκε τους σκοπούς της επανάστασης, με την προϋπόθεση πως ο λαός θα είχε άμεσα πρόσβαση στην εκπαίδευση και στην τριβή με την κουλτούρα.

Πράγματι, με την λήξη της Οκτωβριανής επανάστασης του 1917, η κυβέρνηση των Μπολσεβίκων θέσπισε ως νόμο την δωρεάν υποχρεωτική εκπαίδευση.⁷⁵ Παράλληλα, τα διάφορα επί μέρους κινήματα της Πρωτοπορίας ήδη δημιουργούσαν τέχνη φιλική προς τον λαό, προκειμένου να τον φέρουν πιο κοντά στην εκλεπτυσμένη κουλτούρα, κρατώντας μακριά κάθε ίχνος ψευδό – ακαδημαϊσμού, αλλά και εκλαϊκευσης. Με τον τρόπο αυτό, οι καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας υποστήριζαν την επανάσταση δημιουργώντας προπαγάνδα, ενώ παράλληλα υπερασπίστηκαν την δική τους ηθική, η οποία πρόσταζε την εκπαίδευση του λαού και την συνεχή τριβή του με το σύγχρονο, μοντέρνο, ευρωπαϊκό στοιχείο.⁷⁶

2.5.1 Η Πολιτική Στρατηγική «ΑΓΚΙΤ-ΠΡΟΠ»

Τους πρώτους μήνες του 1917, ζωγράφοι, θεατρικοί συγγραφείς, ποιητές, ηθοποιοί και συνθέτες, επιβιβασμένοι σε πολύχρωμα οχήματα ακολουθούν μία κατάμεστη από

⁷⁴ 1917.antapocrisis.gr, *Για τον πολιτισμό*, <https://1917.antapocrisis.gr/2017/11/24> (24 Νοεμβρίου 2017, ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)

⁷⁵ Katioua.gr, *Οι ελευθερίες και τα δικαιώματα του ατόμου στην ΕΣΣΔ*, <http://www.katioua.gr/afieromata-istoria/100-chronia-ochtovriani-epanastasi/oi-elftheries-kai-ta-dikaionata-tou-atomou-stin-essd/> (05 Αυγούστου 2017, ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)

⁷⁶ Grey Camila, *Η Ρωσική Πρωτοπορία: Προεπαναστατική και Επαναστατική Τέχνη στη Ρωσία (1863 – 1922)*, σελ. 20 – 300, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1987

κόσμο, αργή πομπή κατά μήκος της Λεωφόρου Νέφσκι της Αγίας Πετρούπολης. Προηγείται ένα φορτηγό, το οποίο μεταφέρει τον φουτουριστή ποιητή Βίκτορ Χλέμπνικοφ (1885 – 1922), ντυμένο με στολή Ρώσου φαντάρου, για τον οποίο υπάρχει γραμμένη με κιμωλία στις δύο πλευρές του φορτηγού η φράση: «Πρόεδρος του Κόσμου». Αυτή η καλλιτεχνική πομπή ονομάστηκε από τους ίδιους τους καλλιτέχνες «Karnaval Iskusstv», δηλαδή, «Καρναβάλι των Τεχνών». Στα μέσα του ίδιου έτους και ενώ παράλληλα μαίνεται ο πόλεμος μεταξύ Κόκκινου και Λευκού Στρατού, το Καρναβάλι των Τεχνών μεταφέρεται στη Μόσχα.⁷⁷ Μέχρι εκείνη την περίοδο, οι περισσότεροι καλλιτέχνες της χώρας ήταν αποκομμένοι από τη μάζα, καθώς ο λαός θεωρούσε πως ούτε κατανοούσαν ούτε συμμερίζονταν τα προβλήματα της επικαιρότητας. Ο ερχομός του Καρναβαλιού της Τέχνης στην Μόσχα σηματοδότησε την αρχή της καλλιτεχνικής στράτευσης, φέρνοντας έτσι την τέχνη και πάλι στην επικαιρότητα.

Η στράτευση αυτή αποτέλεσε τον πυρήνα και βασικό χαρακτηριστικό μίας πολιτικής στρατηγικής των Μπολσεβίκων, γνωστή με την ονομασία «ΑΓΚΙΤΠΡΟΠ» (ρωσικά, «αγιτπροπ»). Ο όρος αυτός προήλθε από την ένωση των λέξεων «αγκιτάτσια» και «προπαγάνδα». Κατά τον Ρώσο μαρξιστή θεωρητικό, Γκεόργκι Πλεχάνοφ (1857 – 1918), η προπαγάνδα ορίστηκε ως η διάδοση πολλών ιδεών σε μια μικρή ομάδα ανθρώπων, ενώ η αγκιτάτσια ορίστηκε ως η διάδοση μιας και μοναδικής (μεγαλεπήβολης) ιδέας σε μια μεγάλη μάζα.⁷⁸ Υπό την εφαρμογή της στρατηγικής αυτής, το Κόμμα των Μπολσεβίκων ένωσε την δύναμη του με την πλειοψηφία των Ρώσων πρωτοπόρων καλλιτεχνών, μέσω των οποίων θα επικοινωνούσε στον λαό όλες τις θέσεις του Σοσιαλισμού ενώ ταυτόχρονα θα προπαγάνδιζε και την επικείμενη κατάληψη της εξουσίας από τα Σοβιέτ (εργατική τάξη). Παράλληλα, οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες, εκμεταλλεύτηκαν την ευκαιρία αυτή που τους δόθηκε μέσω αυτής της συνεργασίας, αφενός για να φέρουν την τέχνη τους και πάλι στην επικαιρότητα, αφετέρου για να εκπληρώσουν το πρόσταγμα της δικής τους ηθικής, η οποία τους προέτρεπε να μορφώσουν καλλιτεχνικά τον λαό και να τον φέρουν σε τριβή με την κουλτούρα. Επιπλέον, οι περισσότεροι από αυτούς τους καλλιτέχνες ενδιαφέρονταν να συνδράμουν με την τέχνη τους στην δημιουργία ενός νέου,

⁷⁷ Βούλγαρης Κ, Χριστόπουλος Κ, 1917: *Η Οκτωβριανή Επανάσταση και η Ρωσική Πρωτοπορία*, σελ. 153 – 160 (Το Εξπρές της Μεγάλης Ουτοπίας), εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017

⁷⁸ Britannica.com, *AGITPROP*, <https://www.britannica.com/topic/agitprop> (η ημερομηνία και ο αρθρογράφος δεν αναγράφονται)

μοντέρνου κόσμου και μέσω αυτής της συνδρομής θα διασφάλιζαν την διαχρονική αξία και την βαρύτητα της τέχνης τους δια παντός.

Τον Μάρτιο του 1918, παράλληλα με τον εμφύλιο ο οποίος μαινόταν στην ενδοχώρα της Ρωσίας, οι Επιτροπές των Σοβιέτ θεσμοθέτησαν διάταγμα σχετικό με τα «Μνημεία του Λαού». Ο Βλαντιμίρ Λένιν σε λόγο που έβγαλε σχετικά με το συγκεκριμένο διάταγμα, σχολίασε: «Οι εργάτες μας κέρδισαν το δικαίωμα σε μία αληθινή, μεγάλη τέχνη».⁷⁹ Λίγο μετά από την πρώτη επέτειο της Οκτωβριανής επανάστασης, τον Νοέμβριο του 1918, το πρώτο τρένο της «ΑΓΚΙΤ-ΠΡΟΠ», παρεμφερές με τα πολύχρωμα οχήματα της Αγίας Πετρούπολης, βγαίνει από τις μεγαλουπόλεις και αρχίζει να κατευθύνεται προς την Ρωσική ύπαιθρο με στόχο του την ενημέρωση και εκπαίδευση των «αποκομμένων» πολιτών πάνω σε ζητήματα κουλτούρας και πολιτισμού.⁸⁰ Κατά μήκος του τρένου υπήρχαν γραμμένα πολλά ποιήματα του πρωτοπόρου ποιητή και εμπνευστή αυτής της ιδέας, Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι (1893 – 1930). Σε κάθε σταθμό που συναντούσε κατά μήκος της διαδρομής, το τρένο σταματούσε για λίγες ώρες ή μέρες προκειμένου να προβληθούν επαναστατικά κινηματογραφικά πειράματα στους κατοίκους της εκάστοτε περιοχής. Αξίζει να σημειωθεί πως τα συγκεκριμένα πειράματα αποτέλεσαν την αρχή της μεγάλης ρωσικής κινηματογραφικής σχολής με πρωτοπόρους όπως τους Σεργκεί Αϊζενστάιν, Τζήκα Βερτόφ, Λεβ Κουλέσοφ, Αλεξάντερ Ντοβζένκο, και άλλους. Παράλληλα, την προώθηση αυτών των προβολών ανέλαβαν γραφίστες και φωτογράφοι όπως ο Κλούτσις και ο Ροτσένκο με τη δημιουργία αφισών, γεμάτες από επαναστατικά μηνύματα.

Παράλληλα με τις διαδρομές των τρένων της προπαγάνδας, με την πρωτοβουλία του Λένιν και την εποπτεία του επί δώδεκα χρόνια Λαϊκού Επιτρόπου, Ανατόλι Λουνατσάρσκι, οι καλλιτέχνες της Πρωτοπορίας ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα που έλαβαν και άρχισαν να στελεχώνουν πολιτιστικούς φορείς όπως θέατρα και μουσεία, καθώς και νέα καλλιτεχνικά εργαστήρια των μεγάλων ρωσικών κέντρων.

⁷⁹ Βούλγαρης Κ, Χριστόπουλος Κ, 1917: *Η Οκτωβριανή Επανάσταση και η Ρωσική Πρωτοπορία*, σελ. 157, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017

⁸⁰ Βαλαβάνη Νάντια, *Ψωμί και Τριαντάφυλλα*, κεφ: Από τα μανιφέστα της Καλλιτεχνικής πρωτοπορίας – Τέχνη και Πολιτική, εκδ. Ταξιδευτής, Αθήνα, 2011

2.5.2 Το Κάλεσμα του Λαϊκού Επιτροπάτου Παιδείας

Μέσα στα πλαίσια της συνεργασίας των Μπολσεβίκων και των Ρώσων καλλιτεχνών, το 1918, με σκοπό την μόρφωση των πολιτών, γεννήθηκε σταδιακά μία νέα σχολή σκέψης σχετικά με την παιδεία και την πνευματική καλλιέργεια, ένας νέος τρόπος προσέγγισης και διαμόρφωσης του χαρακτήρα του ατόμου. Πρώτα απ' όλα, οι Ρώσοι καλλιτέχνες ανταποκρίθηκαν το ίδιο έτος στο κάλεσμα του Λαϊκού Επιτροπάτου Παιδείας της Σοβιετικής Ρωσίας (τα έτη 1917 – 1922 το κράτος είχε αυτή την ονομασία), το οποίο, διά στόματος Λουνατσάρσκι, ζήτησε από τους φιλικώς προσκείμενους προς το νέο καθεστώς καλλιτέχνες να συμβάλουν με την τέχνη τους στην εκπαίδευση των πολιτών και κατά συνέπεια, στην διαμόρφωση μίας ενιαίας αντίληψης σχετικά με τα πλεονεκτήματα μίας σοσιαλιστικής κοινωνίας, αλλά και τον σημαντικό ρόλο της παιδείας και της πνευματικής καλλιέργειας στην ποιότητα της διακυβέρνησης του Ρωσικού κράτους.⁸¹

Μετά από πιέσεις του Επιτροπάτου, τον Αύγουστο του 1918, δημιουργήθηκαν και στελεχώθηκαν από καλλιτέχνες της Πρωτοπορίας τα πρώτα Ελεύθερα Εργαστήρια της Αγίας Πετρούπολης (ΣΒΟΜΑΣ), τα Ανώτερα Καλλιτεχνικά Εργαστήρια της Μόσχας (ΒΧΟΥΤΕΜΑΣ), η σχολή «Επιβεβαίωσης της Νέας Τέχνης» (ΟΥΝΟΒΙΣ), το Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας (ΙΝΧΟΥΚ) καθώς και οργάνωση «ΠΡΟΛΕΤ-ΚΟΥΛΤ». Παράλληλα, την ίδια περίοδο, δημιουργήθηκαν και τα πρώτα Εργατικά Πανεπιστήμια, τα οποία συνέβαλλαν στην άμεση κατάρτιση τεχνικών στελεχών. Στα περισσότερα από αυτά τα κρατικά ιδρύματα, οι σπουδές ήταν τριετείς, ενώ οι σπουδαστές λάμβαναν πρακτικές και θεωρητικές γνώσεις σε συνδυασμό με μαθήματα όπως Πολιτική Οικονομία και Ιστορικό Υλισμό.⁸²

Τον Δεκέμβριο του 1919, ο αναλφαβητισμός του ρωσικού πληθυσμού αντιμετώπιστηκε μέσω του διατάγματος των Μπολσεβίκων για την εξάλειψη του συγκεκριμένου κοινωνικού φαινομένου. Τα άτομα, δηλαδή, από οκτώ έως πενήντα

⁸¹ Βούλγαρης Κ, Χριστόπουλος Κ, 1917: *Η Οκτωβριανή Επανάσταση και η Ρωσική Πρωτοπορία*, σελ. 153 – 160 (Το Εξπρές της Μεγάλης Ουτοπίας), εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017

⁸² Πανεπιστήμιο Πατρών, Δαφερμάκης Μανόλης (Διδάσκων Πανεπιστημίου Κρήτης), Παυλίδης Περικλής (Λέκτορας Π.Τ.Δ.Ε. ΑΠΘ), *Η διαμόρφωση της προσωπικότητας ως ζήτημα της παιδείας και του πολιτισμού*, <http://www.eriande.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio3/praltika%2011/dafermakis.htm> (ΣΥΝΕΔΡΙΟ)

ετών, ήταν υποχρεωμένα να παρακολουθούν μαθήματα ανάγνωσης και γραφής. Στους εργάτες είχαν παραχωρηθεί από την κυβέρνηση δύο ώρες την ημέρα, οι οποίες αφαιρούνταν έπειτα από τις εργατοώρες τους. Για να φέρει εις πέρας αυτό το δύσκολο εγχείρημα, το Λαϊκό Επιτροπάτο Παιδείας, με την έγκριση των Μπολσεβίκων, μπορούσε να διαλέξει και να επιτάξει όποιο δημόσιο κτίριο θεωρούσε κατάλληλο για την στέγαση των συγκεκριμένων μαθημάτων.⁸³

2.6 Από την Ρωσική Πρωτοπορία στον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό

Η Ρωσική Πρωτοπορία συνδέθηκε στενά με το πρόσωπο του Βλαντιμίρ Λένιν, αλλά και με τον Μοντερνισμό, τον Σοσιαλισμό, την ισότητα μεταξύ των φύλων στον χώρο της τέχνης, το όραμα για έναν κόσμο βασισμένο στην αλληλεπίδραση ανθρώπων και μηχανών, αλλά και με την απελευθέρωση της τέχνης και την διάθεση της στον λαό της Ρωσίας. Επιπροσθέτως, η Ρωσική Πρωτοπορία αποτέλεσε το κίνημα εκείνο που εναντιώθηκε στην αισθητική του Νατουραλισμού, ενώ παράλληλα χάραξε το δρόμο για τη δημιουργία ενός κινήματος, προσαρμοσμένο στα νέα πολιτικά δεδομένα, εκείνο του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού.

Πέντε χρόνια μετά την λήξη της Ρωσικής Επανάστασης, το 1922, Ο Ιωσήφ Στάλιν (1878 – 1953) αναλαμβάνει τα καθήκοντα του Γενικού Γραμματέα του ΚΚΣΕ (του οποίου ιδρυτής και πρώτος ηγέτης υπήρξε ο Βλαντιμίρ Λένιν) εισάγοντας και παρουσιάζοντας στην πολιτική, αλλά και στην τέχνη μία νέα οπτική. Ακολουθώντας τα γεγονότα της περιόδου⁸⁴, γίνεται φανερό πως ο Στάλιν, σε αντίθεση με τον προκάτοχο της θέσης του, Λένιν, ήταν αδιάλλακτος, εθνικιστής και υπέρμαχος της ακροαριστερής ιδεολογίας. Φυσικά, σε μία περίοδο όπου η τέχνη και η πολιτική συνυπάρχουν και συνδέονται, οι τάσεις σε πολλές μορφές της τέχνης δεν θα μπορούσαν να μείνουν σταθερές για καιρό. Με αυτόν τον τρόπο, η Ρωσική Πρωτοπορία άρχισε σταδιακά (κυρίως από το θάνατο του Βλαντιμίρ Λένιν το 1924 και ύστερα) να παραχωρεί την θέση της στον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό, μία νέα εξελιγμένη μορφή του παραπάνω κινήματος, του οποίου, όμως, πυρήνας – ιδέα, δεν

⁸³ 1917, Antapocrisis, *Για την Εκπαίδευση*, <https://1917.antapocrisis.gr/2017/11/23> (23 Νοεμβρίου 2017)

⁸⁴ Aixmi.gr, Παπαχρήστου Κώστας, *Χίτλερ – Στάλιν: Δύο τέρατα στο Ζυγό της Ιστορίας*, <https://www.aixmi.gr/index.php/hitler-stalin-dyo-terata-sto-zygo-tis-istorias/> (22 Αυγούστου 2017)

υπήρξε η ένωση και η ειρηνική συνύπαρξη των ευρωπαϊκών κρατών εν γένει, αλλά η ένωση και η συνύπαρξη των Σοσιαλιστικών κρατών της Ευρώπης.⁸⁵

2.6.1 Η εναντίωση της Ρωσικής Πρωτοπορίας στο Νατουραλισμό

Η ιστορία μας έχει διδάξει πως ένα μικρό κίνημα μεταφράζεται ως ένα μικρό σύνολο ατόμων και ένα μικρό σύνολο ατόμων, αν δεν καταφέρει να ξεχωρίσει και να αναδειχθεί, παραμένει μειονότητα στην σκιά μεγαλύτερων συνόλων. Ένα μεγάλο σύνολο όμως, στην προκειμένη περίπτωση, ένα μεγάλο κίνημα όπως αυτό της Πρωτοπορίας, είναι φυσικό, όχι απλά να έχει ξεχωρίσει, αλλά να έχει και εχθρούς. Ο Νατουραλισμός, από το αγγλικό «natural», δηλαδή, «φυσικό», υπήρξε για χρόνια το βασικότερο από τα φιλοσοφικά/καλλιτεχνικά κινήματα που αντιτάχθηκαν στην Ρωσική Πρωτοπορία. Οι διαφορές των δύο σχολών ήταν πολλές, ωστόσο ξεχώρισε ως σημαντικότερη η ύπαρξη (κατά την Πρωτοπορία) της ουσιαστικής αλήθειας των αντικειμένων, που σχετίζεται και χαρακτηρίζει τον σκοπό της ύπαρξης τους και όχι την εικόνα τους⁸⁶. Με απλούστερα λόγια, οι Ρώσοι πρωτοπόροι πίστευαν σε έναν κρυμμένο κόσμο εννοιών πίσω από τα απτά αντικείμενα της τέχνης τους και πως οποιοδήποτε αντικείμενο του φυσικού κόσμου αντιστοιχεί σε μία έννοια του άυλου κόσμου. Αυτή ήταν μία άποψη ευρέως διαδεδομένη στους κύκλους του κινήματος, αφού συναντάται στις περισσότερες μορφές ρωσικής πρωτοποριακής τέχνης (κυρίως όμως στον Σουπρεματισμό του Μαλέβιτς).

Αντίθετα, οι νατουραλιστές καλλιτέχνες και φιλόσοφοι υπερασπίζονταν την άποψη πως το σύμπαν και η ζωή διέπονται μόνο από τους φυσικούς νόμους και πως τα πάντα μπορούν να εξηγηθούν σύμφωνα με αυτούς. Για τους υπέρμαχους του Νατουραλισμού, δεν υπήρχε λόγος για τον άνθρωπο να πιστεύει σε αοριστολογίες όπως τον κόσμο των εννοιών που υπερασπίζονταν οι πρωτοπόροι. Φυσικά, οι Ρώσοι πρωτοπόροι χρησιμοποιούσαν τον «κόσμο των εννοιών» κυρίως για να δώσουν βάθος και νόημα στα έργα τους, αν και αρκετοί πρωτοπόροι καλλιτέχνες είχαν συνδέσει την «κρυφή έννοια» με την «θρησκεία»⁸⁷. Βρίσκοντας άτημα σε αυτό και παραμένοντας πιστοί στην άποψη τους ότι η (υποθετική) ύπαρξη ενός ανώτερου όντος και οι αόριστες έννοιες που απέδιδαν οι πρωτοπόροι στα αντικείμενα τους ήταν

⁸⁵ Wikipedia.org, *Socialist Realism*, https://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_realism (31 Μαρτίου 2019)

⁸⁶ Το λεξικό του Σκεπτικιστή, *Νατουραλισμός*, <http://skepdic.gr/Entries/Ni/natouralismos.htm> (ο αρθρογράφος και η ημερομηνία δεν αναγράφονται)

⁸⁷ Ζαρρά Ιλιάννα, *Κοσμική Ζωγραφική και Θρησκευτικός Συμβολισμός*, σελ. 30 – 42, εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη, 2006

αδιάφορες και δεν επηρέαζαν με κανένα τρόπο την εξέλιξη της ζωής, οι νατουραλιστές κατέκριναν την Πρωτοπορία, αλλά και ένα σύνολο αντίστοιχων μοντέρνων κινημάτων όπως τον Εξπρεσιονισμό, τον Φουτουρισμό και τον Ιμπρεσιονισμό, ως φιλοσοφικά και καλλιτεχνικά κινήματα που διαστρέβλωναν την πραγματική εικόνα της ζωής και της ύπαρξης.

Ο Νατουραλισμός, αν και εναντιώνεται στον Ρομαντισμό και στα στοιχεία αυτού, ακριβώς όπως και η Ρωσική Πρωτοπορία, είναι προφανές ότι αντιτάσσεται και στον Συμβολισμό, την σχολή σκέψης, δηλαδή, κατά την οποία οι αόριστες και περίπλοκες έννοιες παίρνουν μορφή μέσα από καθημερινά αντικείμενα και στοιχεία της φύσης. Οι Νατουραλιστές ασχολήθηκαν κυρίως με την φιλοσοφία παρά με τις τέχνες, για αυτό και η τέχνη που επηρεάστηκε περισσότερο από τον Νατουραλισμό ήταν η λογοτεχνία, μέσω της οποίας οι φιλόσοφοι του κινήματος εξέθεταν τις απόψεις τους σχετικά με τις θέσεις του κινήματος, αλλά και συγκριτικά με άλλα ευρωπαϊκά κινήματα της περιόδου.

Ο Νατουραλισμός αναπτύχθηκε στην Γαλλία κατά τα τέλη του 19^{ου} – αρχές 20^{ου} αιώνα, επομένως προηγείται χρονολογικά της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Έργα τα όποια έκαναν τον Νατουραλισμό γνωστό στο ευρύ κοινό, ήταν τα κείμενα του (δύο φορές υποψηφίου για Νόμπελ Λογοτεχνίας) Γάλλου συγγραφέα Εμίλ Ζολά (1840 – 1902), με διασημότερο όλων την ανοιχτή επιστολή του με τίτλο «Κατηγορώ» σχετικά με την άδικη καταδίκη του λοχαγού Άλφρεντ Ντρέιφους (και την πολιτική φιλελευθεροποίηση της Γαλλίας).⁸⁸ Αρκετά λογοτεχνικά κείμενα του Ζολά και αντίστοιχων νατουραλιστών συγγραφέων (ένας εξ' αυτών υπήρξε και ο Έλληνας συγγραφέας Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης με το ευρέως γνωστό έργο του «Η Φόνισσα», 1903) μεταφράστηκαν σε δεκάδες γλώσσες (μεταξύ των οποίων και της ελληνικής). Τα περισσότερα εξ' αυτών θεωρήθηκαν ριζοσπαστικά και ρεαλιστικά, καθώς πραγματεύονταν σκοτεινές ιστορίες με ήρωες – καθημερινούς ανθρώπους, συνήθως ακολουθούμενους από τραγικά προσωπικά συμβάντα. Θα έλεγε, όμως, κανείς, πως οι νατουραλιστές καλλιτέχνες ήταν ιδιαιτέρως πεσιμιστές. Σε αντίθεση με αυτούς, οι πρωτοπόροι συνάδελφοι τους οραματίζονταν το μέλλον με αισιοδοξία και

⁸⁸ Chevrel Y, Πολίτου – Μαρμαρινού Ε, Mitterand H, κ.α, *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, κεφ: Henri Mitterand: Pour liberer Zola du “naturalism”, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2008

αυτό είναι εμφανές μέσα στα έργα τους, σε όποια μορφή τέχνης ή ρεύμα της Πρωτοπορίας και αν ανήκαν.

Η γενικότερη φιλοσοφία πίσω από την πρωτοποριακή τέχνη των Ρώσων (και η επιτηδευμένη υπερβολή με την οποία χρησιμοποιούσαν τον συμβολισμό στα έργα τους) ήταν, αφενός μεν, φιλικώς προσκείμενη προς το μέλλον των μηχανών και του Σοσιαλισμού, αφετέρου δε, δημιουργήθηκε με σκοπό να εναντιωθεί στον Νατουραλισμό, αλλά και στο ευρύτερο ρεύμα του Ρασιοναλισμού (Ορθολογισμού). Το στοιχείο που αποτέλεσε την βασική διαφορά μεταξύ της Ρωσικής Πρωτοπορίας και του Νατουραλισμού, ο συμβολισμός, ήταν αδύνατο να αποφευχθεί καθώς πηγάζει από την ίδια την φύση της Πρωτοπορίας. Δηλαδή, ενώ ο Νατουραλισμός ήταν ένα φιλοσοφικό κίνημα και επομένως ενδιαφερόταν να εξηγήσει την ζωή σύμφωνα με τους όρους και τους νόμους της φύσης χωρίς συναισθηματισμό, η Πρωτοπορία δημιουργήθηκε ως ένα καλλιτεχνικό κίνημα που όμως λίγο αργότερα έλαβε πολιτικές διαστάσεις. Είναι γνωστό, πως στον χώρο της πολιτικής, σε οποιαδήποτε ιστορική περίοδο και κράτος αναφερόμαστε, οι αλληγορίες και οι συμβολισμοί είναι χρήσιμα εργαλεία για τον πολιτικό, ο οποίος προσπαθεί συνεχώς να άγει μεγάλες μάζες προς συγκεκριμένες ιδεολογίες.⁸⁹ Με αυτό τον τρόπο, η Ρωσική Πρωτοπορία, ένα σύνολο επί μέρους στρατευμένων τεχνών, δεν θα μπορούσε να αποβάλει τον συμβολισμό από την φιλοσοφία της, το οποίο την έκανε να εναντιωθεί στον Νατουραλισμό, αλλά και σε άλλα (απομακρυσμένα από την πολιτική) φιλοσοφικά και καλλιτεχνικά κινήματα.

2.6.2 Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός

Κατά την δεκαετία του 1930, ο Ιωσήφ Στάλιν, κατέχοντας υψηλή θέση στην πολιτική σκηνή της Ρωσίας ως Γενικός Γραμματέας του ΚΚΣΕ ήδη από το 1922, έκανε πράξη την «Μεγάλη Εκκαθάριση», μία ιδιαιτέρως σκληρή πολιτική στρατηγική. Κατά την Μεγάλη Εκκαθάριση, ο Στάλιν εξόρισε και εκτέλεσε ένα μεγάλο μέρος των πολιτικών του αντιπάλων και παλαιών υπέρμαχων του Λένιν και του Κόκκινου Στρατού, καθώς και ένα μεγάλο κομμάτι της Εβραϊκής κοινότητας παρόλο που κατά τον ίδιο η εναντίωση αυτή είχε πολιτικό και όχι φυλετικό χαρακτήρα, καθώς πολλοί Εβραίοι είχαν καταλάβει θέσεις εξουσίας εντός της Σοβιετικής Ένωσης. Παράλληλα με την προσπάθεια εδραίωσης της εξουσίας του, ο

⁸⁹ Δημητρίου Σωτήρης, *Η Πολιτική Διάσταση στην Τέχνη: Μία ανθρωπολογική προσέγγιση*, σελ. 15 – 100, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα, 2009

Ιωσήφ Στάλιν προσπαθούσε να ρυθμίσει και ζητήματα εξωτερικής πολιτικής, διατηρώντας τις σχετικά καλές σχέσεις που υπήρχαν μέχρι τότε μεταξύ Σοβιετικής Ένωσης και Γερμανίας, γνωρίζοντας, όμως, καλά ότι ο πόλεμος θα ήταν εν τέλει αναπόφευκτος. Στην προσπάθεια του ίδιου και των ακολούθων του να αποδομήσουν και να συνθέσουν εκ νέου την πολιτική σκηνή της Σοβιετικής Ένωσης, η στράτευση της τέχνης έπαιξε το ρόλο ενός πολύ χρήσιμου εργαλείου.

Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός δημιουργήθηκε με σκοπό να υπηρετήσει την στρατηγική πίσω από την πολιτική του Στάλιν. Κατά τους ιστορικούς τέχνης, ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στον πυρήνα του ήταν περισσότερο ένας πολιτικός κανόνας, παρά ένα καλλιτεχνικό ρεύμα.⁹⁰ Το κίνημα αυτό δεν επέβαλε συγκεκριμένες φόρμες, σχήματα, χρώματα ή μοτίβα όπως τα ρεύματα της Ρωσικής Πρωτοπορίας ή οποιουδήποτε άλλου καλλιτεχνικού κινήματος. Το μοναδικό στοιχείο που ένωνε τα έργα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού ήταν το στοιχείο της αισιοδοξίας και του σεβασμού απέναντι στο Σταλινικό καθεστώς, που απέπνεαν. Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός επηρέασε σχεδόν όλες τις μορφές της Ρωσικής τέχνης, όπως ζωγραφική, γλυπτική και λογοτεχνία.

Επιπροσθέτως, ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός επιβάλλει ξανά μετά από χρόνια στην Ρωσική τέχνη ένα είδος (επιφανειακού και εκλαϊκευμένου) ανθρωποκεντρισμού. Οι αφηρημένες μορφές και φόρμες αρχίζουν και πάλι να θεωρούνται δυσνόητες και κενές ουσιώδους περιεχομένου. Το συγκεκριμένο κίνημα, κατ' επέκταση, εναντιώθηκε σε όλες τις μορφές του πειραματισμού, καθώς ο πειραματισμός θα μπορούσε να αποτελεί και αρχή μίας κοινωνικοπολιτικής εξέγερσης. Με την φράση «επιφανειακό και εκλαϊκευμένο ανθρωποκεντρισμό» εννοούμε πως πλέον μέσω της προπαγανδιστικής τέχνης ο άνθρωπος, συγκεκριμένα ο πολίτης της Σοβιετικής Ένωσης, αποτελεί το ίδιο το αντικείμενο. Αυτό, όμως, στον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό συμβαίνει καθαρά για λόγους πολιτικής προπαγάνδας. Μέσω των έργων του κινήματος ο Ρώσος πολίτης παρουσιάζεται αισιόδοξος και νομιμόφρων. Η ζωή υπό το Σταλινικό καθεστώς παρουσιάζεται ως μία Ουτοπία που ευδοκίμει και εξελίσσεται με την συμμετοχή όλων των μελών της.⁹¹ Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, επηρέασε την

⁹⁰ Αυγή – Αναγνώσεις, Σταμάτης Κων/νος (καθ/της Φιλοσοφίας/Δικαίου, Νομική Σχολή ΑΠΘ), *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στις Τέχνες*, http://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2018/03/blog-post_40.html (11 Μαρτίου 2018)

⁹¹ Wilson Sarah, *Picasso, Marx and Socialist Realism in France*, σελ. 15 – 130, εκδ. Liverpool University Press, Λίβερπουλ, 2014

εξέλιξη των τεχνών, αποτελώντας τροχοπέδη για την ένωση τους με το μοντέρνο στοιχείο. Η τέχνη της ζωγραφικής, συγκεκριμένα, υπό την επιρροή του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού επέστρεψε στην περίοδο των «Περιπλανώμενων Ζωγράφων» του 19^{ου} αιώνα (1860).

2.6.3 Η Πολιτική Επίδραση του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού

Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, δηλαδή η πολιτική προπαγάνδα μέσω των τεχνών, επηρέασε, όπως ήταν αναμενόμενο, ένα μεγάλο μέρος του ρωσικού πληθυσμού. Κατά τον Ρώσο συγγραφέα και θεωρητικό θεμελιωτή του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, Μαξίμ Γκόρκι (1868 – 1936), ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός ήταν η ματιά μέσα από την οποία ο καλλιτέχνης έβλεπε την σκληρή πραγματικότητα και τα βάρβαρα χαρακτηριστικά της. Θεωρητικά τουλάχιστον, τα περισσότερα έργα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού αποτελούσαν την προσπάθεια του καλλιτέχνη να επικοινωνήσει στο πλήθος την πολιτική πραγματικότητα κατά την δική του αντίληψη.

Οι θεμελιωτές του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού έθεσαν ως αρχή του κινήματος την φράση «η Τέχνη υπέρ του καταπιεσμένου ανθρώπου».⁹² Στην επαναστατημένη Ρωσία, καταπιεσμένος πολίτης θεωρούνταν ο εργάτης, του οποίου τα δικαιώματα καταπατούνταν συνεχώς από το προηγούμενο, κατά την νέα εξουσία, καθεστώς. Με αυτό τον τρόπο και επικαλούμενοι τους συνεχείς αγώνες της εργατικής τάξης ανά τα έτη, οι πολιτικοί και καλλιτέχνες – υποστηρικτές του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού κατάφεραν μέσω της τέχνης να ενώσουν τους Ρώσους πολίτες, εκμεταλλευόμενοι το στοιχείο του εθνικισμού που υπήρχε σε μικρό ή μεγάλο βαθμό ριζωμένο μέσα στον κάθε ταλαιπωρημένο από την επανάσταση Ρώσο πολίτη.

Κοινό στοιχείο του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού με την Ρωσική Πρωτοπορία ήταν η εναντίωση στον ελιτισμό και στον ακαδημαϊσμό, μόνο που η Ρωσική Πρωτοπορία υπήρξε το ουσιαστικά εναντιωμένο κίνημα στα παραπάνω φαινόμενα και σε άλλα όμοιά τους. Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, δεν είχε τόσο στόχο να διαμορφώσει συνειδήσεις εναντίον της Ελίτ, όσο να προπαγανδίσει τις θέσεις της εξουσίας (η οποία μέσα της έκρυβε και πρόσωπα της Ρωσικής Ελίτ), της οποίας η δύναμη πήγαζε μέσα από το μένος και την οργή της εξεγερμένης εργατικής τάξης.

⁹² Κυριαζόπουλος Δ. Σπυρίδων, *ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ*, σελ. 14 – 160, εκδ. Τροπές, Αθήνα, 1977

Ενώ οι καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας ενδιαφέρθηκαν ουσιαστικά να μορφώσουν την αστική και την εργατική τάξη προκειμένου να ηγηθούν ενός αχανούς κράτους με επιτυχία, οι υπέρμαχοι του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού ένωσαν τους Ρώσους πολίτες εναντίων άλλων λαών και καθεστώτων, τονώνοντας το εθνικιστικό στοιχείο της συνείδησης τους, καθώς και το στοιχείο του φόβου και του δέους απέναντι στο πρόσωπο του Ιωσήφ Στάλιν⁹³, του οποίου η περίοδος εξουσίας αντιμετωπίστηκε με φόβο, σεβασμό και νομιμοφροσύνη από τον Ρωσικό λαό.

Με την εναντίωση στον μοντερνισμό και τον πειραματισμό, ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός κατάφερε να χειραγωγήσει και τα χαμηλότερα στρώματα της εργατικής τάξης, τα πλέον απαίδευτα, καθώς θεωρούσε ότι ο μοντερνισμός και η οποιαδήποτε μορφή πειραματισμού στις τέχνες φαίνονταν ελκυστικά μόνο στα μάτια των πεπαιδευμένων. Οι πολίτες - εργάτες που δεν είχαν σχέση και τριβή με την κουλτούρα και την παιδεία, ήταν ευκολότερο να χειραγωγηθούν μέσω του αισθήματος του ανήκειν, τόσο σε εργασιακό, όσο και κρατικό επίπεδο. Κοινώς, οι υποστηρικτές του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, εκμεταλλευόμενοι την άγνοια του μεγαλύτερου μέρους της εργατικής τάξης, προσπάθησαν (και κατάφεραν) με στρατηγικά γραμμένες ομιλίες και λόγια να δαμάσουν την ανάγκη των πολιτών για την εύρεση ενός κοινού, ιερού στόχου υπέρ της πατρίδας και της ζωής εντός αυτής.

Ο γενικότερος λόγος της ύπαρξης του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού ήταν η άμεση ανάγκη και επιθυμία του Στάλιν να δημιουργήσει ένα «υλικό» το οποίο θα ήταν αρκετά ανθεκτικό για να κρατήσει ενωμένα όλα τα κομμάτια της Σοβιετικής Ένωσης, προκειμένου να αντέξει και να αντιμετωπίσει το βάρος του επικείμενου πολέμου με τη Γερμανία του Χίτλερ. Οι επαναστάσεις μόλις είχαν λάβει τέλος και ο λαός ήταν εξουθενωμένος. Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός σχεδιάστηκε στρατηγικά, με σκοπό να τονώσει το εθνικό φρόνημα των Ρώσων πολιτών, έτσι ώστε να ανακάμψουν και να ξαναενωθούν, αυτή τη φορά εναντίον μίας εξωτερικής απειλής. Αν και φαίνεται ο σκοπός του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού να είναι αλτρουϊστικός και ανιδιοτελής (βλ. ένωση του λαού εναντίον μίας κοινής απειλής), ουσιαστικά αποτέλεσε την προσπάθεια της κυβέρνησης του Ιωσήφ Στάλιν να εδραιώσει την εξουσία της και να προστατεύσει την ευημερία αυτής με ασπίδα την οργή των εξεγερμένων εργατών.

⁹³ Οφτσαρένκο Α, *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1982

Κεφάλαιο III: Η συμβολή της Ρωσικής Πρωτοπορίας στη Νέα Εποχή

3.1 Η Τέχνη: από το «Υψηλό» στο Κοινότοπο

Η Ρωσική Πρωτοπορία κληροδότησε στη νέα εποχή έργα, αλλά και ένα ευρύτερο σύνολο αντιλήψεων και ιδεών για το τί εστί «μέλλον» και «αλληλεπίδραση με τις μηχανές». Παρόλο που το κίνημα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού έλαβε τη συγκεκριμένη ονομασία, η Ρωσική Πρωτοπορία αποτέλεσε την ουσιαστικότερη προπαγάνδα του Σοσιαλισμού εντός των ρωσικών συνόρων. Το κίνημα της Πρωτοπορίας υποστήριξε και ανέδειξε την αξία της γνώσης και της παιδείας στην καθημερινότητα, καθώς επίσης, μέσω των διαφόρων πειραματισμών στο ερασιτεχνικό θέατρο και την ποίηση, τόνισε την σημασία της τριβής μεταξύ καθημερινών ανθρώπων και τέχνης. Η Ρωσική Πρωτοπορία και οι καλλιτέχνες της τάχθηκαν υπέρ της επικείμενης «εργατικής» εξουσίας, ωστόσο θεωρούσαν πως ένας αρχηγός δεν μπορεί να θεωρείται ικανός ηγέτης αν δεν έχει παιδέψει καθόλου την αισθητική και το πνεύμα του. Για αυτό και οι Ρώσοι πρωτοπόροι ρίχθηκαν στον αγώνα της επαναστάσεως για αυτόν τον δικό τους ιερό σκοπό. Την τέχνη στην καθημερινότητα και προνόμιο όλων.

3.1.1 Ο Βορτισισμός και η Ποπ – Αρτ

Τα πρώτα στοιχεία της Πρωτοπορίας εμφανίστηκαν μέσω της ζωγραφικής τέχνης στην Ρωσία του 1910. Τα ζωγραφικά έργα του κινήματος χαρακτηρίζονται από έντονα χρώματα και γραμμές, καθώς και από το στυλ των δύο διαστάσεων⁹⁴. Οι πρωτοπόροι δεν ενδιαφέρονταν για ρεαλισμό, αλλά για αμεσότητα και απλότητα προκειμένου το νόημα των έργων τους να γίνει εύκολα κατανοητό από μεγάλη μερίδα κοινού. Με απλούστερα λόγια, τα έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας αποτέλεσαν μία μορφή λαϊκής τέχνης. Αυτή η μορφή τέχνης θεμελιώθηκε μέσω της Ρωσικής Πρωτοπορίας, την δεκαετία του 1910, ωστόσο αναπτύχθηκε και άκμασε μέσα στις επόμενες δεκαετίες.

Το κίνημα της Ρωσικής Πρωτοπορίας, δεν άφησε ανεπηρέαστους τους Άγγλους καλλιτέχνες της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα. Βρετανοί καλλιτέχνες, όπως ο Λονδρέζος ιμπρεσιονιστής προσωπογράφος John Singer Sargent (1856 – 1925) και ο

⁹⁴ Grey Camila, *Η Ρωσική Πρωτοπορία: Προεπαναστατική και Επαναστατική Τέχνη στη Ρωσία (1863 – 1922)*, σελ. 20 – 300, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1987

Ουαλός εξπρεσιονιστής προσωπογράφος Augustus Edwin John (1878 – 1961), καθώς και η συνέχεια του έργου των καλλιτεχνών του 19^{ου} αιώνα, Charles Rennie Mackintosh (ζωγράφος, αρχιτέκτονας – υποστηρικτής του μοντερνισμού, 1868 – 1928) και Walter Crane (εικονογράφος βιβλίων – επηρεασμένος από την απλότητα των μοτίβων και των σχεδίων των Ρώσων Πρωτοπόρων, 1845 – 1915), συνέβαλαν το 1912 στην δημιουργία του «Βορτισισμού», ενός αγγλικού πρωτοποριακού κινήματος, με ρίζες στον Ιταλικό Φουτουρισμό και έντονο ενδιαφέρον για την απεικόνιση του μέλλοντος, ακριβώς όπως και η Ρωσική Πρωτοπορία⁹⁵.

Ο Βορτισισμός («Vorticism», από την αγγλική λέξη «vortex» που σημαίνει «στρόβιλος»), δημιουργήθηκε, άκμασε και παρήκμασε μέσα στην δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα (1912 – 1918). Έλαβε το όνομα του από τον Αμερικανό ποιητή Ezra Weston Pound (1885 – 1972), σε μία προσπάθεια του τελευταίου να διαχωρίσει την παλαιά και επιφανειακά εκμοντερνισμένη αγγλική κουλτούρα από την σύγχρονη και πραγματικά μοντέρνα εκδοχή της, που γεννιόταν εκείνη ακριβώς την περίοδο⁹⁶.

Έχοντας πλέον διαχωρίσει την παλαιά από την νέα περίοδο της αγγλικής λαϊκής τέχνης, οι Βρετανοί καλλιτέχνες έβαλαν πλώρη για τον πραγματικό Μοντερνισμό. Έτσι, την δεκαετία του 1950 εμφανίζεται στο Λονδίνο, για πρώτη φορά στην ιστορία, το κίνημα της Pop Art (Popular Art, δηλαδή «δημοφιλής τέχνη», άρα «λαϊκή τέχνη»), η οποία αποτελεί ένα κράμα διαφόρων παλαιότερων μοντέρνων κινήματων και τεχνών. Ο Βρετανός κριτικός τέχνης Lawrence Alloway (1926 – 1990) ήταν εκείνος που εισήγαγε τον όρο «Pop Art», παρατηρώντας την απήχηση που έχει το συγκεκριμένο είδος τέχνης στον κόσμο.

Η Pop Art ως κίνημα επηρεάζει μέχρι σήμερα τέσσερα είδη τέχνης: Την ζωγραφική, την μουσική και λίγο αργότερα την φωτογραφία και τον κινηματογράφο. Στον πυρήνα του το κίνημα έχει κοινωνικές διαστάσεις. Αντλεί, δηλαδή, την έμπνευση του από τις συνθήκες της μοντέρνας, καταναλωτικής κοινωνίας καθώς και από την λαϊκή κουλτούρα⁹⁷. Το κίνημα γεννήθηκε στο Ηνωμένο Βασίλειο, ωστόσο, μία δεκαετία αργότερα, το 1960, άρχισε να εξαπλώνεται και στην Αμερική. Σε πολύ

⁹⁵ Giulio Carlo, Achille B. Oliva, *Η Μοντέρνα Τέχνη (1770 – 1970)*, (σελ. 252 – 254), εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2014

⁹⁶ (Συλλογικό Έργο), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης: από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, (κεφ. «Βορτισισμός»), εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2010

⁹⁷ Johnson D, Irwin W, *Introducing Philosophy Through Pop Culture: From Socrates to South Park, Hume to House*, εκδ. John Wiley and Sons Ltd, Τσίτσσεστερ (HB), 2010

μικρό χρονικό διάστημα, η Pop Art είχε αγγίξει πολύ εύστοχα τα ζητήματα, τους προβληματισμούς, τις καλές/κακές συνήθειες της καθημερινότητας και τα είδωλα των μαζών, μέσω εύστοχων και δυνατών στίχων και εικόνων (όπως το εμβληματικό «Another Brick in the Wall» (1979) των Βρετανών Pink Floyd), μέσω της ζωγραφικής τέχνης και της – ήδη υπάρχουσας – τέχνης των κόμικς (με δημοφιλέστερους τον σχεδιαστή και ζωγράφο Roy Lichtenstein, 1923 – 1997 και τους συγγραφείς Stanley Martin Lieber «Stan Lee», 1922 – 2018 και Malcolm Wheeler Nicholson, 1890 – 1965, ιδρυτές των εταιριών «Marvel Comics» και «DC Comics» αντίστοιχα), μέσω της τέχνης της φωτογραφίας (με κυριότερο εκπρόσωπο τον Αμερικανό ζωγράφο – φωτογράφο – κινηματογραφιστή Andrew Warhola «Andy Warhol», 1928 – 1987, δημιουργός του διάσημου, πολύχρωμου πίνακα (1962) του προσώπου της σταρ της εποχής, Marilyn Monroe και φωτογράφος πορτρέτων πολλών δημοφιλών προσώπων της περιόδου, μεταξύ των οποίων οι μουσικοί John Lennon, Mick Jagger, Keith Richards, Sting και Prince⁹⁸) καθώς και μέσω της κινηματογραφικής τέχνης (η οποία, μέσω της Pop Art, υποστηρίζει πως ο κάθε πολίτης έχει δικαίωμα στην παγκόσμια κουλτούρα)⁹⁹.

Με αυτό τον τρόπο, η Pop Art, αναβαθμίστηκε και εδραιώθηκε ως «Pop Culture», δηλαδή «δημοφιλής κουλτούρα», ριζώνοντας μια για πάντα στην μοντέρνα καθημερινότητα και στην ιστορία του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα.

3.1.2 Η Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Η περίπτωση του Le Corbusier (μοντέλο CIAM)

Αρκετοί Ρώσοι καλλιτέχνες της Πρωτοπορίας ταξίδεψαν στην Ευρώπη και ήρθαν σε επαφή με νέες οπτικές, διαφορετικές ιδέες, τόσο σε αντίθεση, όσο και σε συμφωνία με τις δικές τους. Ειδικότερα στον τομέα της αρχιτεκτονικής, η τριβή της Πρωτοπορίας με άλλες ευρωπαϊκές σχολές και κινήματα, γέννησε νέα είδη, νέες αντιλήψεις σχετικά με τον χώρο, το κτίριο και την χρηστική του αξία. Μία από τις σημαντικότερες συνεργασίες των Ρώσων πρωτοπόρων σχεδιαστών και αρχιτεκτόνων, ήταν εκείνη με την γερμανική σχολή αρχιτεκτονικής «Bauhaus», ήδη από την ίδρυση της το 1919. Το όραμα των πρωτοπόρων υλοποιήθηκε μέσω των μηχανημάτων παραγωγής που διέθετε η σχολή και αποτέλεσε, εν τέλει, την αρχή της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, όπως την γνωρίζουμε σήμερα.

⁹⁸ Warhol Andy, *The Philosophy of Andy Warhol*, εκδ. Penguin Modern Classics, Λονδίνο, 2007

⁹⁹ MacCarthy David, *Pop Art*, εκδ. TATE Publishing, Λονδίνο, 2003

Τόσο η ιδέα της Ρωσικής Πρωτοπορίας, όσο και η ιδέα της σχολής «Bauhaus» σχετικά με την αρχιτεκτονική, είχε ως πυρήνας της την σχέση μεταξύ ανθρώπου και εργαλείου. Το κτίριο, δηλαδή, οφείλει να εξυπηρετεί διακριτικά τον άνθρωπο της πόλης και να παράλληλα να μην πάει κόντρα στην αισθητική της μάζας. Την άποψη αυτή, ασπάστηκαν αρκετοί Ρώσοι και Γερμανοί καλλιτέχνες και ακαδημαϊκοί που σχετίζονταν με τον κλάδο της αρχιτεκτονικής. Μεταξύ αυτών, και ο Ελβετός αρχιτέκτονας Charles – Edouard Jeanneret – Gris, γνωστός και ως «Le Corbusier» (1887 – 1965), ο οποίος υπήρξε ένας από τους πρωτεργάτες της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και του μοντέρνου αστικού σχεδιασμού στην Ευρώπη τις δεκαετίες 1920 και 1930. Ο Λε Κορμπυζιέ υποστήριξε πως η σύγχρονη αρχιτεκτονική ουσιαστικά απαρτίζεται από πέντε σημεία: Πρώτον, την ελεύθερη χρησιμοποίηση των στηριγμάτων (κολόνες), δεύτερον την εκμετάλλευση των κενών ταρασών των κτιρίων για τη δημιουργία κήπων και καθιστικών, τρίτον την ελεύθερη οργάνωση του εσωτερικού χώρου προκειμένου να εξυπηρετούνται όλες οι ανάγκες των κατοίκων, τέταρτον την κάλυψη των τοίχων από παράθυρα προκειμένου το εσωτερικό του κτιρίου να δέχεται περισσότερο ηλιακό φως και πέμπτο, την ελεύθερη διαμόρφωση της πρόσοψης, προκειμένου να είναι λεία και αποδεσμευμένη από κολόνες και άλλα στηρίγματα¹⁰⁰.

Μέρος του έργου του Λε Κορμπυζιέ για την αναδιαμόρφωση του αστικού ιστού στην Ευρώπη και κατά συνέπεια, την προσαρμογή του μοντέρνου αρχιτεκτονικού στοιχείου στην καθημερινότητα, αποτέλεσε το πρότζεκτ «The Athens Charter» (γαλ. Charte d'Athènes) του 1933, πάνω στο οποίο δούλεψε και συνεργάστηκε με αρχιτέκτονες και ακαδημαϊκούς της Σχολής «Bauhaus», όπως ο Γερμανός αρχιτέκτονας Βάλτερ Γκρόπιους και ο Ούγγρος φωτογράφος Λαζλό Μοχόλι – Νάγκι.¹⁰¹ Το «The Athens Charter», δηλαδή, ο «Καταστατικός Χάρτης της Αθήνας» αποτέλεσε μέρος ενός ευρύτερου έργου – μελέτης του Λε Κορμπυζιέ, με την ονομασία «The Radiant City» (δηλαδή η «οργανική πόλη») που αφορούσε αρκετές ευρωπαϊκές (και όχι μόνο) χώρες, μεταξύ των οποίων την Ελλάδα, την Ιταλία, την

¹⁰⁰ Πετρίδου Β, Ζιρώ Ο, *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα, 1900 – 1930 Γ' Μέρος, (κεφ. 9, Η σχολή του Bauhaus, CIAM, η αρχιτεκτονική ανάμεσα στους δύο πολέμους, η γενιά του '30 στην ελληνική τέχνη και αρχιτεκτονική)*, εκδ. Κάλλιπος, 2015

¹⁰¹ Συλλογικό έργο, *VERS L.C. CONTRE*, κεφ: Βλάχος Βαγγέλης 1998. Incidents of political and social significance intended to influence an audience, Γιαννίσης Δημήτρης Unite d'Habitation, ένα αρχιτεκτονικό tetris, Σταθόπουλος Θάνος, Αλέξης Ψυχούλης Το σπίτι είναι μία μηχανή, εκδ. Futura, Αθήνα, 2010

Ισπανία, την Φινλανδία, την Δανία, την Τσεχοσλοβακία, ακόμα και την Βραζιλία και τον Καναδά.¹⁰²

Η διαδικασία της έρευνας και της μελέτης των πόλεων, ήταν παρόμοια για όλες τις χώρες που έλαβαν μέρος στο πρόγραμμα αυτό. Συγκεκριμένα στην περίπτωση της Ελλάδας, μελετήθηκαν 33 πόλεις, μεταξύ των οποίων πολλά νησιά, και χωρίστηκαν σε κατηγορίες ανάλογα με τις παροχές και το υπάρχον περιβάλλον της περιοχής. Αναλυτικότερα, οι πόλεις που μελετήθηκαν, χωρίστηκαν σε μεγάλα αστικά κέντρα, λιμάνια, βιομηχανικές ζώνες και διοικητικές περιφέρειες και μελετήθηκε ο πληθυσμός, οι εργασίες, η ζωή, το φυσικό περιβάλλον και το οδικό δίκτυο της κάθε μίας ξεχωριστά. Με τον τρόπο αυτό, οι φυσικοί πόροι και η μορφολογία του εδάφους κάθε περιοχής θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο εκμετάλλευσης προς όφελος των πολιτών.

Σύμφωνα με τον Καθηγητή Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου της Ουάσινγκτον, Eric Mumford, «Το μοντέλο της CIAM (Customer Identity and Access Management) Αρχιτεκτονικής, απαιτούσε οι κατοικήσιμες περιοχές και τετράγωνα να καταλαμβάνουν τις καλύτερες τοποθεσίες της πόλης με ελάχιστη ανάγκη για έκθεση στον ήλιο (με τη βοήθεια της τεχνολογίας). Παράλληλα, για λόγους υγιεινής, οι κατοικίες δεν θα έπρεπε να χτίζονται στο ίδιο επίπεδο με τους δρόμους και τα δίκτυα των ΜΜΜ, αλλά να έχουν την μορφή ευρύχωρων διαμερισμάτων και πολυκατοικιών, προκειμένου το κενό έδαφος να παραμείνει ελεύθερο για την δημιουργία μεγάλων πάρκων».¹⁰³

Η Μοντέρνα Αρχιτεκτονική και πιο συγκεκριμένα το μοντέλο CIAM, εισήγαγαν στον χώρο της αστικής δόμησης στοιχεία του κονστρουκτιβισμού και του φονξιοναλισμού. Στοιχεία τα οποία γεννήθηκαν μέσω της Ρωσικής Πρωτοπορίας και αναδείχθηκαν μέσω των έργων των πρωτοπόρων αρχιτεκτόνων, όπως ο Βλαντιμίρ Τάτλιν. Μέσω της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, το όραμα των Ρώσων πρωτοπόρων για μία μελλοντική, βιομηχανικώς ανεπτυγμένη κοινωνία με έντονο το στοιχείο της αλληλεπίδρασης του ανθρώπου και του χώρου γύρω του, είχε πλέον πάρει μορφή.

¹⁰² Greek Architects.gr, Σαρηγιάννης Γ, *Η «ΧΑΡΤΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ» και το ιστορικό της πλαίσιο (Β μέρος): Τα CIAM, η Χάρτα και η Πολεοδομία ως το 1960*, <https://www.greekarchitects.gr/gr/id3680> (04 Ιανουαρίου 2011)

¹⁰³ Mumford E, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, (σελ. 85), εκδ. The MIT Press, Μασαχουσέτη, 2000

3.1.3 Ο Κινηματογράφος και Το Ντοκιμαντέρ

Η Ρωσική Πρωτοπορία, πέρα από καλλιτεχνικό κίνημα, αποτέλεσε και ένα μέσο παρουσίασης και μετάδοσης κοινωνικών και πολιτικών θέσεων¹⁰⁴. Οι καλλιτέχνες του κινήματος, πέραν της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ενδιαφέρονταν για την ουσιαστική συμβολή αυτής στην ροή και εξέλιξη των κοινωνικοπολιτικών γεγονότων εκείνης της περιόδου. Έχοντας στην διάθεση τους νέα μέσα και περιτριγυρισμένοι από αρκετά ιστορικά γεγονότα και κοινωνικές αναταραχές από τις οποίες μπορούσαν να αντλήσουν έμπνευση, οι Ρώσοι πρωτοπόροι κινηματογραφιστές και σκηνοθέτες, όπως οι κορυφαίοι Λεβ Κουλέσοφ, Τζίγκα Βερτόφ και Σεργκέι Αϊζενστάιν, πειραματίστηκαν, εισήγαγαν στον χώρο του κινηματογράφου νέες τεχνικές και αποτέλεσαν τους πρωτεργάτες του σημερινού Ντοκιμαντέρ.

Θέλοντας να διαχωρίσουν την θέση τους από τους πρώτους Γάλλους κινηματογραφιστές, όπως ήταν οι αδελφοί Λυμιέρ και ο Ζορζ Μελιές, οι οποίοι ασχολήθηκαν και πειραματίστηκαν με τη σφαίρα του φανταστικού, οι Ρώσοι σκηνοθέτες ασχολήθηκαν με την πραγματικότητα και την τέχνη της αντικειμενικής καταγραφής, μέσα από την καλλιτεχνική οπτική που διέθεταν. Μία από τις πιο emblematicές ταινίες τεκμηρίωσης (documentary) των δύο τελευταίων αιώνων, είναι το έργο του Τζίγκα Βερτόφ «Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή» (1929), μέσω της οποίας καταγράφεται και παρουσιάζεται η ζωή στην Μόσχα, την Οδησό και το Κίεβο της Ουκρανίας, κατά την μεταπολεμική περίοδο. Ο Βερτόφ μέσω της ταινίας του, ανέπτυξε υπάρχουσες, ενώ εισήγαγε και πολλές νέες κινηματογραφικές τεχνικές¹⁰⁵ όπως το «fast/slow motion», δηλαδή την πιο γρήγορη ή αργή κίνηση του πλάνου, το «freeze frame», δηλαδή το πάγωμα του πλάνου, το «jump cut», την προσπέραση δηλαδή γεγονότων μικρής ή μηδαμινής σημασίας και την ένωση το Α σημαντικού πλάνου πάνω στον άξονα της ιστορίας με το Β, το «split screen», την διαίρεση, δηλαδή, του πλάνου σε δύο μικρότερα, το οποίο δίνει στον θεατή την αίσθηση ότι παρακολουθεί δύο ξεχωριστά γεγονότα στην ίδια οθόνη, κ. α...

¹⁰⁴ John E. Bowlt, *Russian Art of the Avant Garde – Theory and Criticism*, σελ. 3 – 23, εκδ. Thames & Hudson, Λονδίνο, 2017

¹⁰⁵ Eisenstein S, Kuleshov L, Vertof D, *TO MONTAZ*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2003

Ανάλογης σημασίας για την ιστορία και την εξέλιξη του παγκόσμιου κινηματογράφου, υπήρξε και η ταινία με τίτλο «Το Θωρηκτό Ποτέμκιν» (1925) του κορυφαίου σκηνοθέτη, Σεργκί Αϊζενστάιν. Η συγκεκριμένη ταινία πραγματεύεται ένα αμιγώς ιστορικό γεγονός, την εξέγερση των Ρώσων ναυτών στην Οδησό το 1905, κατά την περίοδο του πολέμου μεταξύ Ρωσίας και Ιαπωνίας. Αν και για αρκετούς κριτικούς (και μεγάλη μερίδα κοινού) η συγκεκριμένη ταινία αποτελεί μέχρι σήμερα ένα είδος δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ (ταινία προπαγάνδας), η πραγματική παρακαταθήκη του δημιουργού μέσω του έργου του, είναι η μελέτη του και οι πειραματισμοί του, σχετικά με την χρήση και την τέχνη του μοντάζ. Μέχρι σήμερα, σχεδόν εκατό χρόνια από την δημιουργία αυτής της ταινίας, ο Αϊζενστάιν θεωρείται πατέρας του μεταφορικού μοντάζ και του οπτικού παραλληλισμού¹⁰⁶. Αυτό γίνεται κατανοητό μέσα από τρεις σκηνές του έργου: α) μέσω της ακολουθίας των τριών πλάνων ενός πέτρινου λιονταριού, το οποίο φαίνεται να σηκώνεται και να βρυχάται, β) μέσω της ομίχλης που σκεπάζει τους εργάτες ενώ θρηνούν το νεκρό ηγέτη τους (συμβολίζει την αβεβαιότητα) και γ) μέσω της εμβληματικής σκηνής της σφαγής στα σκαλοπάτια της Οδησού, με την χορογραφία της αντίθετης κίνησης μεταξύ στρατού και πολιτών (η εναντίωση του ενός στον άλλον).

Οι τεχνικές αυτών, αλλά και άλλων έργων, καθώς και οι τεχνικές μοντάζ που εισήγαγε ο Λεβ Κουλέσοφ (όπως το εφέ «Κουλέσοφ»¹⁰⁷), αποτελούν μέχρι σήμερα Σχολές σκέψης για πολλούς νέους αλλά και καταξιωμένους ντοκιμαντερίστες και κινηματογραφιστές του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα. Ο κορυφαίος σκηνοθέτης του 20^{ου} αιώνα, Άλφρεντ Χίτσκοκ (1899 – 1980), σε συνέντευξη του για το ντοκιμαντέρ του καναλιού CBC «A talk with Hitchcock» το 1964 είχε εκφράσει την άποψη πως ένα από τα βασικότερα εργαλεία έναν σκηνοθέτη, ανεξαρτήτου είδους και καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του, είναι το εφέ «Κουλέσοφ».¹⁰⁸

¹⁰⁶ Βασιλειάδης Γ, Σ. Μ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2003

¹⁰⁷ **ΤΟ ΠΕΙΡΑΜΑ ΤΟΥ ΚΟΥΛΕΣΟΦ**: Η σύνδεση τριών ασύνδετων αντικειμένων με το πρόσωπο ενός σχετικά ανέκφραστου ηθοποιού. Στο πρώτο ζευγάρι πλάνων, ο ηθοποιός κοιτάει ανέκφραστος ένα πιάτο με σούπα (το κοινό αντιλαμβάνεται το αίσθημα πείνας), στο δεύτερο ζευγάρι πλάνων ο ηθοποιός κοιτάει μία γυναίκα μέσα σε ένα φέρετρο (το κοινό αντιλαμβάνεται το αίσθημα της λύπης) και στο τρίτο ζευγάρι πλάνων ο ηθοποιός κοιτάει ένα μικρό παιδί που παίζει (στο κοινό δημιουργείται το αίσθημα της χαράς). Έτσι, γίνεται αντιληπτό ότι το συναίσθημα δεν είναι απαραίτητο ότι μπορεί να αποδοθεί σωστά μόνο μέσω της έκφρασης του ηθοποιού, αλλά και μέσω της σωστής χρήσης του μοντάζ.

¹⁰⁸ Open Culture.com, Springer M, Hitchcock on the Filmmaker's Essential Tool: The Kuleshov Effect, http://www.openculture.com/2012/05/alfred_hitchcock_on_the_essential_filmmakers_tool_the_great_kuleshov_effect.html (02 Μαΐου 2012)

Οι Ρώσοι πρωτοπόροι σκηνοθέτες, εν γένει, ενέπνευσαν τους σύγχρονους κινηματογραφιστές και σκηνοθέτες να ασχοληθούν με ζητήματα κοινωνικών διαστάσεων, αλλά και με την ίδια την ανθρώπινη φύση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι δημιουργίες των ευρωπαϊών σκηνοθετών του 21^{ου} αιώνα.

Συγκεκριμένα, του Αυστριακού σκηνοθέτη Μίχαελ Χάνεκε (La Pianiste 2001, Der Siebente Kontinent 1989, Caché 2005) καθώς και του Δανού σκηνοθέτη Λαρς Βον Τρίερ (The Element of Crime 1984, Dogville 2003, Antichrist 2009) εκπρόσωπο του Δόγματος 95.¹⁰⁹ Οι παραπάνω τίτλοι ταινιών καθώς και αρκετοί άλλοι, όπως το δημοφιλές «MATRIX»¹¹⁰ του 1999 των Αμερικανών αδελφών Γουατσόφσκι, χρησιμοποιούν πολλές από τις τεχνικές των Ρώσων πρωτοπόρων σκηνοθετών, ενώ παράλληλα πραγματεύονται ζητήματα παρόμοια με εκείνα της Ρωσικής Πρωτοπορίας, δηλαδή, κοινωνία και ανθρώπινη φύση. Έτσι, γίνεται αντιληπτή η επιρροή που ασκεί το Ρωσικό κίνημα της Πρωτοπορίας σε παγκόσμιο επίπεδο στον χώρο του κινηματογράφου, ακόμα και ενενήντα (περίπου) χρόνια μετά την διάλυση του.

3.2 Τι κληροδότησε η Ρωσική Πρωτοπορία στον 21^ο αιώνα

Ο 21^{ος} αιώνας, έχει χαρακτηριστεί από ιστορικούς και ερευνητές ως ο αιώνας της πληροφορίας. Το ίντερνετ, με τις εκατομμύρια βάσεις δεδομένων και τα δισεκατομμύρια gigabyte πληροφοριών, αποτελεί την μετατροπή των άπειρων γνώσεων και ερευνών ανά τους αιώνες, σχετικά με την ανθρώπινη φύση και την ζωή στη Γη, από κάτι απτό και δύσκολα διατηρήσιμο όπως είναι τα βιβλία ή από κάτι αρκετά ασταθές και επιρρεπές στην διαστρέβλωση όπως είναι η μετάδοση μέσω του προφορικού λόγου, σε κάτι σταθερό, αμετάβλητο και γιατί όχι, αιώνιο. Η πληροφορία αποκτά αυτά τα χαρακτηριστικά μέσω της κωδικοποίησης της, συνεπώς, και έχοντας πλέον στα χέρια της αυτό το πανίσχυρο όπλο, η ανθρωπότητα είναι πλέον στη θέση

¹⁰⁹ «ΔΟΓΜΑ 95»: Το Δόγμα 95 είναι δημιούργημα μίας ομάδας Δανών σκηνοθετών, μεταξύ των οποίων βρίσκονται και οι Λαρς Βον Τρίερ και Τόμας Βίντερμπεργκ. Μέσω αυτού του κινήματος, οι Δανοί σκηνοθέτες δήλωσαν πως η δουλειά τους δεν έπρεπε να θεωρείται τέχνη, καθώς μία ταινία δεν πρέπει να “χρωματίζεται” από το προσωπικό γούστο του σκηνοθέτη. Τα δρώμενα δεν πρέπει να ακολουθούν την κάμερα, αλλά η κάμερα να ακολουθεί τα δρώμενα, χωρίς την βοήθεια ειδών φροντιστηρίου. Με άλλα λόγια, στόχος του Δόγματος 95 ήταν η επιστροφή της Εβδομης Τέχνης στην εποχή του Ελεύθερου Κινηματογράφου, με τον οποίο μοιραζόταν και πολλά κοινά σημεία. Σύμφωνα με το δόγμα αυτό, ο σκηνοθέτης δεν πρέπει να αναγράφεται στους τίτλους καθώς η δουλειά του είναι απλώς η καταγραφή των γεγονότων.

¹¹⁰ Το «Kuleshov Effect» στο MATRIX (1999): <https://www.youtube.com/watch?v=D5PcWJeD-ko>

να πειραματιστεί, να μάθει και να εξελιχθεί πολύ πιο γρήγορα και πολύ πιο ελεγχόμενα απ' ότι δύο αιώνες πριν.

Το κίνημα της Ρωσικής Πρωτοπορίας, μπορεί να φαίνεται ασύνδετο με την επιστήμη πίσω από το ίντερνετ, ωστόσο, σε ένα πολύ πρώιμο στάδιο της φιλοσοφίας πίσω από την δημιουργία του, οι Ρώσοι πρωτοπόροι είχαν οραματιστεί και είχαν εμπνεύσει τους επιστήμονες για την δημιουργία ενός νέου κόσμου, τεχνολογικά ανεπτυγμένου, όπου ο άνθρωπος και η μηχανή θα συνυπήρχαν αρμονικά και μέσω της αλληλεπίδρασης τους θα χτιζόταν ένας νέος πολιτισμός. Το ίντερνετ, λοιπόν, αποτελεί (εν μέρει) δημιούργημα της ρωσικής πρωτοποριακής λογοτεχνίας, υποείδος της οποίας αποτελεί η Επιστημονική Φαντασία, ήδη από τον 19^ο αιώνα.

Η Επιστημονική Φαντασία, αποτελεί από μόνη της ένα καλλιτεχνικό κίνημα με ισχυρή επιρροή μέχρι σήμερα στην λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Σπουδαίοι Ρώσοι συγγραφείς του είδους, όπως ο Kir Bulychov (1934 – 2003), οι αδελφοί Arkady και Boris Strugatsky (1925 – 1991 και 1933 – 2012 αντίστοιχα) και ο κορυφαίος συγγραφέας – σκηνοθέτης Andrei Tarkovsky (1932 – 1986), αποτελούν έως σήμερα σημεία αναφοράς για τους λάτρεις του είδους. Το συγκεκριμένο κίνημα, παρά την καλλιτεχνική του μορφή, είναι περισσότερο μία μελέτη γύρω από την φύση της πιθανότητας και τους τρόπους μέσω των οποίων μπορεί ο άνθρωπος να την εκμεταλλευτεί και να την δαμάσει. Με απλούστερα λόγια, η τέχνη πίσω από το συγκεκριμένο είδος είναι η ίδια η φύση της πιθανότητας: Ποιες είναι οι πιθανότητες να συνεχίσει να υπάρχει ζωή στο μέλλον; Με ποιον τρόπο θα συνεχιστεί; Ποιες αλλαγές θα συμβούν; Τί μορφή και τί δομή θα έχει ένας μελλοντικός πολιτισμός; Πώς θα αντιμετωπίζει ο μελλοντικός άνθρωπος την ίδια τη φύση του;... Αυτά και πολλά άλλα ερωτήματα θέτονται και απαντώνται με την κρίση του εκάστοτε συγγραφέα – σεναριογράφου του είδους του «Science Fiction». Μέσω της επιστημονικής φαντασίας, ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να κάνει προβλέψεις για το μέλλον του είδους του¹¹¹.

Η επιστημονική φαντασία και τα έργα του είδους της, όπως τα φρανσάζ των σειρών «Star Wars» (1977) και «Star Trek» (1966) των Αμερικανών σκηνοθετών George Lucas και Gene Roddenberry αντίστοιχα, το εμβληματικό «2001: A Space

¹¹¹ Telotte J. P, Duchovnay G, *Science Fiction Film, Television, and Adaptation*, εκδ. Taylor & Francis Ltd, Λονδίνο, 2013

Odyssey» (1968) του κατά γενική ομολογία χαρισματικού σκηνοθέτη Stanley Kubrick (1928 – 1999), καθώς και πολλά άλλα έργα, τόσο του κινηματογράφου, όσο και της λογοτεχνίας, όπως τα κείμενα των λογοτεχνών που εκδίδονται μέχρι σήμερα μέσω του περιοδικού «Asimov's Science Fiction»¹¹² αποτελούνται από ζητήματα δημοφιλή στην παγκόσμια επιστημονική κοινότητα, αλλά αποτελούν και κομμάτι βαθιά ριζωμένο στην κουλτούρα του 21^{ου} αιώνα, δηλαδή, την Pop Culture. Όλα τα παραπάνω, η επιστημονική φαντασία, η ποπ κουλτούρα, τα κόμικς, τα μουσικά κομμάτια με κοινωνικό περιεχόμενο όπως το δημοφιλές «Another Brick in The Wall», το αρχιτεκτονικό «industrial» στυλ και πολλά άλλα σημεία της ζωής στη σύγχρονη κοινωνία, μπορεί να μην προκαλούν πλέον αίσθηση, καθώς είναι μορφές οικείες στο μάτι του ατόμου εδώ και έναν αιώνα, ωστόσο, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε την συμβολή της Ρωσικής Πρωτοπορίας στην δημιουργία της *ποιοτικής* λαϊκής τέχνης.

Εν κατακλείδι, η προτροπή των καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας για την ενασχόληση του πολίτη με τις τέχνες, τις επιστήμες και τα κοινά (καθώς η Ρωσική Πρωτοπορία αποτέλεσε και το σημαντικότερο σοσιαλιστικό «κέντρο» κατά τα χρόνια της ακμής της, μέσα στην ΕΣΣΔ) ή ακόμα και με το πάντρεμα αυτών, κληροδότησε στον 21^ο αιώνα την επιλογή της ψυχαγωγίας έναντι της διασκέδασης. Πλέον, το άτομο της σύγχρονης κοινωνίας έχει το δικαίωμα της μόρφωσης. Ωστόσο, ελάχιστοι ήταν μέχρι πρότινος εκείνοι, οι οποίοι πέρα από την μόρφωση τους επέλεγαν οικειοθελώς να ψυχαγωγηθούν, καθώς οι μορφές ψυχαγωγίας, έχουν πολύ συχνά την μορφή του συμβατικού μαθήματος. Η Ρωσική Πρωτοπορία, άνοιξε το δρόμο για μία νέα οπτική του κόσμου και του τρόπου που τον μελετάμε. Το όραμα των πρωτοπόρων ήταν η δημιουργία μίας μηχανής η οποία θα αλληλεπιδρούσε με τον μελλοντικό άνθρωπο για χάρη του ιερού σκοπού της ευημερίας του. Σήμερα έχουμε τον Η/Υ. Αργότερα, οραματίστηκαν την ευρύτερη εικόνα της μελλοντικής ζωής. Τις μηχανές, τις πόλεις, το διάστημα... Σήμερα, με την βοήθεια του Η/Υ και του ίντερνετ, έχουμε την δυνατότητα να δημιουργήσουμε και να αποθηκεύσουμε εκατομμύρια gigabyte πληροφοριών, που αφορούν τα παραπάνω και πολλά περισσότερα. Μέσω της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας/ποίησης, έκαναν αισθητή την δύναμη της τέχνης και την τρομακτική επιρροή της πάνω στις μάζες. Οι

¹¹² Asimov Isaac, *I, Asimov: a Memoir*, εκδ. Bantam Doubleday Dell Publishing Group Inc, ΗΠΑ, 1920

πρωτοπόροι καλλιτέχνες παρότρυναν τον καθημερινό άνθρωπο να ασχοληθεί με την τέχνη και τις επιστήμες και μέσω αυτών να βρει την ελευθερία του. Την ελευθερία, όχι από κάποιον δυνάστη, αλλά από τον ίδιο του τον εαυτό. Η προσπάθεια αυτή, παρά τις αντιξοότητες, συνεχίζεται μέχρι σήμερα...

«Εμείς αποκαλύπτουμε τις ψυχές των μηχανών, είμαστε ερωτευμένοι με τον εργάτη στον τόρνο, με τον αγρότη στο τρακτέρ, με το μηχανικό στη μαούνα. Σε κάθε μηχανική δουλειά φέρνουμε τη χαρά της δημιουργίας. Εμείς συνάπτουμε ειρήνη ανάμεσα στον άνθρωπο και τη μηχανή. Διαπαιδαγωγούμε τον νέο άνθρωπο».

- Βερτόφ Τ, «Εμείς», Αύγουστος 1922

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Βιβλία

1. Asimov Isaac, *I, Asimov: a Memoir*, εκδ. Bantam Doubleday Dell Publishing Group Inc, ΗΠΑ, 1920
2. Bennett Tony, *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*, εκδ. ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1983
3. Bozzolla Angelo, Tisdall Caroline, *Futurism*, εκδ. ΥΠΟΔΟΜΗ, 1984
4. Bushkovitch Paul, *Ιστορία της Ρωσίας: Πολιτική, οικονομία, κοινωνία, θρησκεία, τέχνες και επιστήμες από τον 9^ο αιώνα έως την Περεστρόικα*, ελλ. Εκδ. ΑΙΩΡΑ, 2016
5. Cerulage Maurice, *Ο Κυβισμός*, εκδ. Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος, 1992
6. Ciliga Anton, Llorens Ignacio de, *Ο Λένιν και η κοινωνική επανάσταση: η CNT και η ρωσική επανάσταση*, εκδ. Άρδην, 2005
7. Cox Neil, *Κυβισμός*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2003
8. Droste Magdalena, *BAUHAUS 1919 – 1933*, εκδ. TASCHEN, 2006
9. Eisenstein S, Kuleshov L, Vertof D, *ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ*, εκδ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, Αθήνα, 2003
10. Gerwarth Robert, *Οι Ηττημένοι*, ελλ. Εκδ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, 2018 (εκδ. πρωτοτύπου 2016)
11. Giulio Carlo, Achille B. Oliva, *Η Μοντέρνα Τέχνη (1770 – 1970)*, (σελ. 252 – 254), εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2014
12. Grey Camila, *Η Ρωσική Πρωτοπορία: Προεπαναστατική και Επαναστατική Τέχνη στη Ρωσία (1863 – 1922)*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1987
13. John E. Bowlt, *Russian Art of the Avant Garde – Theory and Criticism*, εκδ. Thames & Hudson, Λονδίνο, 2017
14. Johnson D, Irwin W, *Introducing Philosophy Through Pop Culture: From Socrates to South Park, Hume to House*, εκδ. John Wiley and Sons Ltd, Τσίτσεςτερ (HB), 2010
15. MacCarthy David, *Pop Art*, εκδ. TATE Publishing, Λονδίνο, 2003
16. Miami University, Polley Kerry, *Ceci N'est Pas Un Film: Visual Perception In Michael Haneke's Caché*,

https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=miami1250228246&disposition=inline, Οχάιο, 2009 (ΕΡΓΑΣΙΑ)

17. Mumford E, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, (σελ. 85), εκδ. The MIT Press, Μασαχουσέτη, 2000
18. Sadoul Georges, *TO NTOKIMANTEP: από τον Βερτώφ στον Ρουζ*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1985
19. Serge Victor, *Λέων Τρότσκι*, ελλ. εκδ. Κοχλίας, 2004
20. Service Robert, *Ρωσική Επανάσταση 1900 – 1927*, εκδ. Οκτώ, 2017
21. Simpson Ph, Utterson A, Shepherdson K. J (επιμελητές), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, εκδ. Routledge, Λονδίνο, 2004, e-book link:
https://books.google.gr/books?id=zyRIIJTkuQ4C&pg=PA138&lpg=PA138&dq=WE:+Variant+of+a+Mainfesto&source=web&ots=j8s9dfC56U&sig=-nT2dUC50iDKVaLPp62t_SU_Oo4&hl=en&sa=X&oi=book_result&ct=result&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
22. Smith Steve, *The Russian Revolution: a very short introduction*, εκδ. Oxford University Press, Λονδίνο, 2002
23. Telotte J. P, Duchovnay G, *Science Fiction Film, Television, and Adaptation*, εκδ. Taylor & Francis Ltd, Λονδίνο, 2013
24. Tupitsyn M, Kiaer Ch, *Rodchendko – Ρορωνα: Ορίζοντας τον Κονστρουκτιβισμό*, εκδ. ΚΜΣΤ, Θεσσαλονίκη, 2009
25. Warhol Andy, *The Philosophy of Andy Warhol*, εκδ. Penguin Modern Classics, Λονδίνο, 2007
26. Wilson Sarah, *Picasso, Marx and Socialist Realism in France*, εκδ. Liverpool University Press, Λίβερπουλ, 2014
27. Xavier Girard, *Μπάουχαους*, εκδ. ΑΓΡΑ, Αθήνα, 2005
28. Βασιλειάδης Γ, Σ. Μ. *AIZENSTAIN*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2003
29. Βαλαβάνη Νάντια, *Ψωμί και Τριαντάφυλλα*, εκδ. Ταξιδευτής, Αθήνα, 2011
30. Βούλγαρης Κ, Χριστόπουλος Κ, 1917: *Η Οκτωβριανή Επανάσταση και η Ρωσική Πρωτοπορία*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017
31. Δημητρίου Σωτήρης, *Η Πολιτική Διάσταση στην Τέχνη: Μία ανθρωπολογική προσέγγιση*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα, 2009

32. Ζαρρά Ιλιάννα, *Κοσμική Ζωγραφική και Θρησκευτικός Συμβολισμός*, εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη, 2006
33. Κατσόβσκα – Μαλιγκούδη Γιάννα, *Η Αυτοκρατορική Ρωσία (1613 – 1917)*, εκδ. Gutenberg – Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, Αθήνα, 2008
34. Κυριαζόπουλος Δ. Σπυρίδων, *ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ*, εκδ. Τροπές, Αθήνα, 1977
35. Μαλέβιτς Καζιμίρ, *Η Τεμπελιά, πραγματική αλήθεια του ανθρώπου – Σουπρεματισμός*, εκδ. ΝΗΣΙΔΕΣ, Αθήνα, 1997
36. Οφτσαρένκο Α, *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1982
37. Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Ρωσική Πρωτοπορία*, εκδ. ΚΜΣΤ, Θεσσαλονίκη, 2002
38. Παπαστρατηγάκης Νικόλαος, *Εισαγωγή στην Ιστορία της Σοβιετικής Ένωσης (1917 – 1991)*, εκδ. ΗΡΟΔΟΤΟΣ, Αθήνα, 2018
39. Πετρίδου Β, Ζιρώ Ο, *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα, 1900 – 1930 Γ' Μέρος, (κεφ. 9, Η σχολή του Bauhaus, CIAM, η αρχιτεκτονική ανάμεσα στους δύο πολέμους, η γενιά του '30 στην ελληνική τέχνη και αρχιτεκτονική)*, εκδ. Κάλλιπος, 2015 (Σύγγραμμα Τμήματος Αρχιτεκτόνων – Μηχανικών Πανεπιστημίου Πατρών)
40. Ράπτης Κώστας, *Γενική Ιστορία της Ευρώπης κατά τον 19^ο και τον 20^ο αιώνα*, Εκδόσεις ΕΑΠ
41. Σαμπανίκου Ε. Δ, *Φωτογραφία και Ζωγραφική: 19^{ος} – 20^{ος} αιώνας*, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα, 2003
42. Σαρλ Μοραζέ, *Ιστορία της Ανθρωπότητας, τόμος 8ος: 'Το κοινωνικό και επαναστατικό κίνημα στη Ρωσία τον 19ο αιώνα'*, εκδ. Χ. Τεγόπουλος – Ν. Νίκας & ΣΙΑ Ο.Ε
43. (Συλλογικό έργο) Chevrel Y, Πολίτου – Μαρμαρινού Ε, Mitterrand H, κ.α., *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2008
44. (Συλλογικό Έργο), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης: από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, (κεφ. «Βορτισισμός»), εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2010
45. (Συλλογικό έργο), *VERS L.C. CONTRE*, εκδ. Futura, Αθήνα, 2010

Διαδικτυακές Πηγές

1. Aixmi.gr, Παπαχρήστου Κώστας, *Χίτλερ – Στάλιν: Δύο τέρατα στο Ζυγό της Ιστορίας*, <https://www.aixmi.gr/index.php/hitler-stalin-dyo-terata-sto-zygo-tis-istorias/> (22 Αυγούστου 2017)
2. Alexandra Exter's biography (1882 – 1949), <https://www.alexandra-exter.net/en/biographie.php>
3. Artmag.gr, Βατικιώτης Παντελής, *Φουτουρισμός*, <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/338-foutourismos> (24 Φεβρουαρίου 2009)
4. Artmag.gr, Βατικιώτης Παντελής, *Ο Κονστρουκτιβισμός*, <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/650-constructivism> (11 Ιουλίου 2009)
5. Artmag.gr, Ηλιοπούλου Αναστασία – Μαρία, *Ρωσικός Φορμαλισμός (Α' Μέρος)*, <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/5410-rwsikos-formalismos-part-1> (11 Φεβρουαρίου 2014)
6. Britannica.com, *AGITPROP*, <https://www.britannica.com/topic/agitprop> (η ημερομηνία και ο αρθρογράφος δεν αναγράφονται)
7. Britannica.com, *Aleksandra Aleksandrovna Ekster*, <https://www.britannica.com/biography/Aleksandra-Aleksandrovna-Ekster> (η ημερομηνία και ο αρθρογράφος δεν αναγράφονται)
8. Britannica.com, *Sarabianov Andrei, Olga Vladimirovna Rozanova*, <https://www.britannica.com/biography/Olga-Vladimirovna-Rozanova> (η ημερομηνία δεν αναγράφεται)
9. Greek Architects.gr, *Μπάουχαους 1919 – 1933*, <https://www.greekarchitects.gr/gr/>, (05 Αυγούστου 2006) (ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)
10. Greek Architects.gr, Σαρηγιάννης Γ, *Η «ΧΑΡΤΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ» και το ιστορικό της πλαίσιο (B μέρος): Τα CIAM, η Χάρτα και η Πολεοδομία ως το 1960*, <https://www.greekarchitects.gr/gr/id3680> (04 Ιανουαρίου 2011)
11. Guggenheim.org, *Natalia Goncharova*, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/natalia-goncharova>, (ο αρθρογράφος και η ημερομηνία δεν αναγράφονται)

12. in.gr, *Ποιός ήταν ο Ζόρζ Μελιές*
<http://www.in.gr/entertainment/cinema/news/article/?aid=1300120943>
13. Katioua.gr, Αμάραντου Ίρις, *Ο Πύργος της Διεθνούς – Τάτλιν*,
<http://www.katioua.gr/koinonia/epistimi/o-pyrgos-tis-diethnous-tatlin/> (30 Σεπτεμβρίου 2017)
14. Katioua.gr, Τζίγκα Βερτόφ – *Ένας “αναρχικός ατομιστής” στην υπηρεσία της Οχτωβριανής Επανάστασης*,
<http://www.katioua.gr/politismos/kinimatografos/tzigka-vertof-enas-anarchikos-atomistis-stin-ypiresia-tis-ochtovrianis-epanastasis/> (13 Φεβρουαρίου 2019, ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)
15. Katioua.gr, *Οι ελευθερίες και τα δικαιώματα του ατόμου στην ΕΣΣΔ*,
<http://www.katioua.gr/afieromata-istoria/100-chronia-ochtovriani-epanastasi/oi-eleftheries-kai-ta-dikaiomata-tou-atomou-stin-essd/> (05 Αυγούστου 2017, ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)
16. Komer.gr, Μηλιαρονικολάκη Ελένη, *Ρωσική Πρωτοπορία: Μία κριτική επισκόπηση*, <https://www.komer.gr/2011-teyxos-6/rosikh-protoporiamia-kritikh-episkophsh> (2011, τεύχος 06)
17. Liberal.gr, Μούγιος Χρόνης, *Πώς ο Κονστρουκτιβισμός επεδίωξε να ξαναφτιάξει τον κόσμο*,
<https://www.liberal.gr/arthro/118801/apopseis/2017/pos-o-konstruktibismos-epedioxe-na-xanaftiaxei-ton-kosmo.html> (28 Φεβρουαρίου 2017, τελευταία ενημέρωση 17 Μαΐου 2017)
18. Open Culture.com, Springer M, *Hitchcock on the Filmmaker’s Essential Tool: The Kuleshov Effect*,
http://www.openculture.com/2012/05/alfred_hitchcock_on_the_essential_filmmakers_tool_the_great_kuleshov_effect.html (02 Μαΐου 2012)
19. SlideShare, *Ιστορία του Κινηματογράφου*
<http://pt.slideshare.net/ntinastoubov/ss-34797247> (14 Μαΐου 2014)
20. Socialpolicy.gr, Ντούνης Ανδρέας, *Προσδιορίζοντας τον Κοινωνικό Κονστρουκτιβισμό*,
<http://socialpolicy.gr/2013/10/%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%83%CE%B4%CE%B9%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B6%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%BA%CE%BF%CE%B9%CE%BD%CF%89%CE%BD%CE%B9>

- [%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CF%83%CF%84.html](#) (29 Οκτωβρίου 2013)
21. The Charnel-House.org, Pyzik Agata, *Nikolai Kolli*, <https://thecharnelhouse.org/tag/nikolai-kolli/> (08 Μαΐου 2015)
 22. Tovima.gr, *Οι αμαζόνες των καβαλέτων*, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/oi-amazones-twn-kabaletwn-2/> (24 Νοεμβρίου 2008, ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)
 23. Tvxs.gr, Βαλαβάνη Νάντια, *Ρωσικός μοντερνισμός και καλλιτεχνική Πρωτοπορία*, <https://tvxs.gr/news> (15 Νοεμβρίου 2010, τελευταία ενημέρωση 29 Ιουλίου 2011)
 24. Tvxs.gr, Ρούσσος Γιώργος, *Τζίγκα Βερτόφ: Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*, <https://tvxs.gr/news/sinema/tzigka-bertof-o-anthropos-me-tin-kinimatografiki-mixani> (09 Ιανουαρίου 2018)
 25. Wikipedia.org, *Natalia Goncharova*, https://en.wikipedia.org/wiki/Natalia_Goncharova (26 Φεβρουαρίου 2019)
 26. Wikipedia.org, *Proletkult*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Proletkult> (18 Ιανουαρίου 2019)
 27. Wikipedia.org, *Socialist Realism*, https://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_realism (31 Μαρτίου 2019)
 28. Women Film Pioneers Project, Olenina Ana, *Aleksandra Khokhlova*, <https://wfpp.cdrcs.columbia.edu/pioneer/aleksandra-khokhlova-2/> (15 Μαΐου 2014)
 29. Αυγή – Αναγνώσεις, Σταμάτης Κων/νος (καθ/της Φιλοσοφίας/Δικαίου, Νομική Σχολή ΑΠΘ), *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στις Τέχνες*, http://avgianagnoseis.blogspot.com/2018/03/blog-post_40.html (11 Μαρτίου 2018)
 30. Ημερολόγιο Πολιτιστικής Κληρονομιάς, *Οι Ρωσίδες της Πρωτοπορίας*, http://cultureandheritage.blogspot.com/2014/03/blog-post_1111.html (21 Μαρτίου 2014, ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)
 31. Ιστοριart.gr, *Φουτουρισμός*, <http://arutv.ee.auth.gr/istoriart/artguide/movement-futurism.htm> (η ημερομηνία και ο αρθρογράφος δεν αναγράφονται)

32. Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, *Συλλογή Κωστάκη*,
<https://www.greekstatemuseum.com/kmst/collections/kostakis.html>
 (τελευταία ενημέρωση 26 Μαΐου 2008)
33. Πανεπιστήμιο Πατρών, Δαφερμάκης Μανόλης (Διδάσκων Πανεπιστημίου Κρήτης), Παυλίδης Περικλής (Λέκτορας Π.Τ.Δ.Ε. ΑΠΘ), *Η διαμόρφωση της προσωπικότητας ως ζήτημα της παιδείας και του πολιτισμού*,
<http://www.eriande.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio3/praktika%2011/dafermakis.htm> (ΣΥΝΕΔΡΙΟ)
34. Σαν Σήμερα.gr, *Η ρωσική «Ματωμένη Κυριακή»*,
<https://www.sansimera.gr/articles/468>, (η ημερομηνία και ο αρθρογράφος δεν αναγράφονται)
35. Το λεξικό του Σκεπτικιστή, *Νατουραλισμός*,
<http://skepdic.gr/Entries/Ni/naturalismos.htm> (ο αρθρογράφος και η ημερομηνία δεν αναγράφονται)
36. 1917.antapocrisis, *Για την Εκπαίδευση*,
<https://1917.antapocrisis.gr/2017/11/23> (23 Νοεμβρίου 2017)
37. 1917.antapocrisis.gr, *Για τον πολιτισμό*,
<https://1917.antapocrisis.gr/2017/11/24/%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C/> (24 Νοεμβρίου 2017, ο αρθρογράφος δεν αναγράφεται)
38. (2 Φεβρουαρίου 2012)

Videos

1. A talk with Hitchcock: <https://youtu.be/hCAE0t6KwJY>
2. Το Kuleshov Effect στο MATRIX (1999):
<https://www.youtube.com/watch?v=D5PcWJeD-ko>

