

τα φτερά μιας
ΜΕΓΑΛΗΣ

αρχιτεκτονικής

Ε.Σ.Σ.Δ. (1917-1930)

Διάλεξη για το τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης
Ακαδημαϊκό έτος 2011 - 2012
Εάνθη, 1 - 3 - 2012

πρώτος επιβλέπων: Γεώργιος Πατρίκιος
δεύτερος επιβλέπων: Γεώργιος Αγγελής
τρίτος επιβλέπων: Κωστής Κεβεντζίδης

επιμέλεια: Ζώη Ευρυδίκη

Ευχαριστώ όλους τους καθηγητές και τον κ.Κόκκορη
για την βοήθειά τους στην επιλογή του θέματος και
στην εκπόνηση της εργασίας.

Αναγνώστη, δείξε κατανόηση καθώς
οι δυσκολίες είναι τουλάχιστον πέντε...

A: Το θάρρος να γράψει κανείς την αλήθεια

B: Η εξυπνάδα να αναγνωρίσει κανείς την αλήθεια

Γ: Η τέχνη να κάνει κανείς την αλήθεια ευκολομετα-
χειρίστη σαν όπλο

Δ: Η κρίση να διαλέγει κανείς εκείνους που στα χέρια
τους η αλήθεια θα αποχτήσει δύναμη.

E: Η πονηριά να διαδίδει κανείς σε πολλούς την αλή-
θεια

Bertolt Brecht

περιεχόμενα

1.ΕΙΣΑΓΩΓΗ,	σελ.6
2.Ιστορικό πλαίσιο μέχρι το 1917,	σελ.9
2.1 Ευρωπαϊκή Αρχιτεκτονική μέχρι το 1917,	σελ.11
2.2 Η Ρώσικη Τέχνη μέχρι το 1917,	σελ.13
2.2.1. 1906-η Proletcoult,	σελ.13
2.2.2.Η ΝΕΑ ΡΩΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ,	σελ.14
2.2.2.1.ΚΥΒΟΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ,	σελ.15
2.2.2.2.ΣΟΥΠΡΕΜΑΤΙΣΜΟΣ,	σελ.17
3.Ιστορικό πλαίσιο από το 1917 έως το 1920,	σελ.20
3.1.Η Σοβιετική Τέχνη από το 1917 μέχρι το 1920,	σελ.24
3.1.1.Κομισαριάτο Διαφώτισης- Narkompros,	σελ.28
3.1.2.ΙΖΟ-τμήμα για τις εικαστικές τέχνες,	σελ.28
3.1.3. ΤΕΟ-τμήμα για το θέατρο,	σελ.31
3.2. Σοβιετική Αρχιτεκτονική από το 1917 μέχρι 1920,	σελ.32
3.2.1.ΥΝΟΒΙΣ (Επιβεβαίωση της νέας τέχνης),	σελ.35
4. Ιστορικό πλαίσιο από το 1920 έως το 1925,	σελ.37
4.1.Σοβιετική Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση 1920-1925 Vkhutemas,	σελ.38
4.2.Σοβιετική Τέχνη 1920-1925- Inkhuk,	σελ.47
4.2.1. ομάδα εργασίας αντικειμενικής ανάλυσης (Rabochaia gruppa konstruktivistov),	σελ.49
4.2.2 ΚΟΝΣΤΡΟΥΚΤΙΒΙΣΜΟΣ,	σελ.50
4.2.3 Παραγωγική τέχνη,	σελ.53
4.2.4 1922 ΑΚΗΡΡ (Ένωση Καλλιτεχνών Επαναστατικής Ρωσίας)- 1924 ΟΣΤ (Εταιρία ζωγράφων καβαλέτου)	σελ.55
4.3 το περιοδικό «LEF»,	σελ.56
4.3.1.Σοβιετική τέχνη και ευρωπαϊκή τέχνη,	σελ.57
4.4 Σοβιετική Αρχιτεκτονική-1923- ο Σύλλογος Νέων Αρχιτεκτόνων «a.s.n.o.v.a.» και η εργατική λέσχη,	σελ.60
5.Ιστορικό πλαίσιο από το 1925 έως το 1930,	σελ.63
5.1 Διεθνής Αρχιτεκτονική μετά το 1925,	σελ.65
5.1.1 διεθνής έκθεση στο Παρίσι 1925,	σελ.69
5.1.2 1925- Ένωση σύγχρονων αρχιτεκτόνων «o.s.a.»,	σελ.71
5.1.3. Πρώτη έκθεση μοντέρνας αρχιτεκτονικής Μόσχα,	σελ.81
5.2 Σοβιετική τέχνη-ο Σοσιαλιστικός ρεαλισμός,	σελ.82
6.ΕΠΙΛΟΓΟΣ,	σελ.83
6.1 Συμπέρασμα,	σελ.85

ο Τίτλος αποτελεί απόσπασμα από τη Διακήρυξη της επιτροπής «Arbeitsrat für Kunst»,1919 «Τέχνη και λαός πρέπει να αποτελούν μια ενότητα. Η τέχνη να μην είναι πια απόλαυση των λίγων, αλλά ευτυχία και ζωή των μαζών. Συνένωση των τεχνών κάτω από τα φτερά μιας μεγάλης αρχιτεκτονικής είναι ο σκοπός.»

Η εργασία είναι αφιερωμένη στην γιαγιά μου, την αγρότισσα Ζώη Ευρυδίκη, που ήταν μέλος στα «Αετόπουλα» και ήταν η αφορμή να κατανοήσω ότι ο αγώνας είναι αναπόδραστος στη ζωή, όμως μένει να αποφασίσουμε το σκοπό του, αλλιώς θα στον θέσουν άλλοι για σένα(π.χ. αγώνας επιβίωσης).



Εικόνα.1: η οργανική σύνθεση του κεφαλαίου είναι ανάλογη με το σταθερό Κεφάλαιο (μηχανήματα, γη, δηλ. τα μέσα με τα οποία παράγουμε) και αντιστρόφως ανάλογη με το μεταβλητό Κεφάλαιο (εργατικές δαπάνες (π.χ.μισθός))



Εικόνα.2.Με την ανατροπή των παραγωγικών σχέσεων στην Σ.Ε. αποφασίστηκε-συμβολικά να τουφεκιστεί ο θεός(εποικοδόμημα)



Εικόνα.3,4.μαγνητικό πεδίο με ρινίσματα σιδήρου ,αντιθέσεις που τελικά ενοποιούνται

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην εργασία αυτή, επιχειρείται να διερευνηθεί, η καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική δραστηριότητα από το 1917 έως το 1930 στην ΕΣΣΔ (Ένωση Σοβιετικών Σοσιαλιστικών Δημοκρατιών) που περιλαμβάνει τη Ρωσία, την Ουκρανία, τη Λευκορωσία και την Υπερκαυκασία (αποτελούμενη από την Γεωργία, την Αρμενία, και το Αζερμπαϊτζάν).

Πριν φτάσουμε όμως, στην εξέταση των ζητημάτων της τέχνης, πρέπει να διευκρινήσουμε το θεωρητικό πλαίσιο της περιόδου που εξετάζουμε. Ποια υπήρξε η αφορμή για την πρώτη προσπάθεια οικοδόμησης του σοσιαλισμού; Χωρίς αμφιβολία απαντάμε, η θεμελίωση της ιδεολογίας του επιστημονικού σοσιαλισμού, που άνοιξε το δρόμο για την κοινωνία-αντικαταστάτη της τσαρικής κοινωνίας. Αυτή η ιδεολογία έχει σαν φιλοσοφική της βάση τον διαλεκτικό υλισμό.

Διαλεκτική σημαίνει καθολική αλληλεπίδραση, δηλαδή ότι ακόμα και οι δυο πόλοι μιας αντίθεσης, ο θετικός και ο αρνητικός, είναι ταυτόχρονα αδιάσπαστοι και αντίθετοι και αλληλοδιευσδύουν ο ένας στον άλλο. Η αιτία και το αποτέλεσμα τελικά συγχωνεύονται, όπως και η μορφή με το περιεχόμενο αλλά πρέπει να δοθεί έμφαση στην λέξη «τελικά», που σημαίνει ότι η αλληλεπίδρασή τους περιλαμβάνει στάδια αντιθέσεων.

Η μαρξιστική αντίληψη για τον άνθρωπο είναι υλιστική. Δεν έχει ως αφετηρία το πνεύμα, ο άνθρωπος ξεχώρισε από το υπόλοιπο ζωικό βασίλειο, όχι επειδή σκέπτεται αλλά επειδή παράγει τα μέσα της ύπαρξής του, εργάζεται. Η εργασία απαιτεί κάποια ανατομικά και νευροφυσιολογικά πλεονεκτήματα και αναδραστικά γίνεται παράγων για την ανάπτυξη της νόησης. Σταδιακά η νόηση σχετικά αυτονομείται από την πραγματικότητα και έτσι δύναται να προβλέπει, να σχεδιάζει, να θέτει σκοπούς, να υπερβαίνει την πραγματικότητα, «να τη δημιουργεί» (Lenin).

Όμως ποτέ δεν «χάθηκε» η εξάρτηση της εργασίας με τη νόηση. Σύμφωνα λοιπόν με τον διαλεκτικό υλισμό, όλη η ανθρώπινη ιστορία ως σήμερα, πραγματοποιείται μέσα από την πάλη των τάξεων (αντιθέτων), οι οποίες προκύπτουν ως προϊόντα των σχέσεων παραγωγής και ανταλλαγής. Αυτές οι σχέσεις αποτελούν την πραγματική (οικονομική) βάση που εξηγεί όλο το εποικοδόμημα των νομικών, πολιτικών, θρησκευτικών, φιλοσοφικών και άλλων θεσμών. Συνεπώς, μια ανταλλαγή προϊόντων με ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα δημιουργεί αντίστοιχα ανθρωποκεντρική πολιτική, εξαλείφει τον παραπλανητικό και τρομοκρατικό χαρακτήρα της θρησκείας κ.ά. Τότε θα έλεγε κανείς, τι γίνεται όμως με την παράδοση και τη νοοτροπία του κάθε λαού; Μπορεί να ανήκουν στο εποικοδόμημα αλλά σαφώς επιρραάζουν τις ανθρώπινες παραγωγικές σχέσεις. Η παράδοση, για την θεωρία του διαλεκτικού υλισμού, είναι μια μεγάλη επιβραδυντική δύναμη αδράνειας της ιστορίας, αλλά καθώς είναι

μόνο παθητική, είναι βέβαιο ότι θα νικηθεί.

Όλες οι φιλοσοφίες για τον κόσμο, όπως ο διαλεκτικός υλισμός, είχαν έναν κοινό παρανομαστή, την κατανόηση του κόσμου και τη εν δυνάμει εξέλιξή του. Δεδομένης της γενικευμένης κρίσης που επικρατεί σήμερα, οι αστικές κυβερνήσεις για την έξοδο απ' αυτήν, προτείνουν τον εκσυγχρονισμό και την ανταγωνιστικότητα, πατώντας γερά σε μια λαϊκή πεποίθηση (που δεν γνωρίζουμε την έκτασή της) ότι τίποτα δεν αλλάζει ή στην απογοήτευση. Έτσι, ο βασικός προβληματισμός της έρευνας συσχετίζεται με το εάν η ανθρώπινη εξέλιξη εξαρτάται από την αλλαγή των παραγωγικών και ιδιοκτησιακών σχέσεων της κοινωνίας, ή από την τεχνολογική της εξέλιξη.

Η δομή της εργασίας αναπτύσσεται σε τρεις περιόδους, προκειμένου να δοθεί το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, το οποίο συγκρότησε μια ισχυρή καλλιτεχνική ρωσική πρωτοπορία¹. Αρχικά, αναπτύσσονται οι προεπαναστατικές συνθήκες. Η πρώτη περίοδος ξεκινά από το 1917 μέχρι το 1920, οπότε η Ε.Σ.Σ.Δ. βρίσκεται αντιμέτωπη με τον συνεχόμενο πόλεμο, την εξαθλίωση αλλά και τη δίψα των καταπιεσμένων αναλφάβητων, που αγγίζουν το 70%, να διαβάσουν και να δημιουργήσουν. Δευτερευόντως, από το 1920 έως το 1925, οπότε γίνεται προσπάθεια εξυγίανσης και αποκατάστασης της χώρας, ενώ οι τέχνες αφιερώνονται στην αναζήτηση τρόπου έκφρασης. Τέλος, η τρίτη περίοδος από το 1925 μέχρι το 1930, οπότε πραγματοποιούνται τα έργα του σοσιαλισμού, οι τέχνες προσανατολίζονται στην βιομηχανία, ενώ παράλληλα ανδρώνεται η φασιστική μηχανή που στοχεύει την συντριβή της ΕΣΣΔ.

Η τέχνη και η αρχιτεκτονική της μετεπαναστατικής περιόδου, θεωρείται ότι θεμελιώνεται σε τρία σημεία, που δρουν αυτόνομα και είναι τα εξής: Πρώτον, στην χρηματοδότηση από τα τμήματα του Λαϊκού Κομισαριάτου Διαφώτισης-Narkompros (IZO-τμήμα τέχνης, ΤΕΟ-τμήμα θεάτρου). Δεύτερον, στις καλλιτεχνικές (Proletkult) και αρχιτεκτονικές οργανώσεις (OCA, ASNOVA) και τρίτον, στο εκπαιδευτικό σύστημα (INKhUK, VkhUTEMAS, VkhUTEIN, UNOVIS). Αυτά τα τρία σημεία είναι που στήριζαν την εξάπλωση των καλλιτεχνικών θέσεων, μέσα από εκθέσεις και διαγωνισμούς, εγχώριους αλλά και διεθνείς.

Πρόκειται για την περίοδο που όλοι οι κλάδοι της τέχνης συνενώνονται για να πετύχουν την κοινωνική αλλαγή. Γι' αυτό το σκοπό, οι καλλιτέχνες αναλαμβάνουν πολλαπλούς ρόλους, όπως του πολιτικού, του

1 Ο γνωστός όρος ρωσική πρωτοπορία, περιλαμβάνει τον προπολεμικό κυβοφουτουρισμό και το σουπρεματισμό, καθώς και τα μετεπαναστατικά ρεύματα όπως τον κονστρουκτιβισμό που κυριαρχεί μετά το 1925. Τα οποία, είτε ενστάλαξαν τις ιδέες τους στις σχολές και στις καλλιτεχνικές οργανώσεις, είτε γεννήθηκαν και αναπτύχθηκαν μέσα σ' αυτές και θα αναλυθούν στην συνέχεια.



Εικόνα.5,6,7,8: V.Krinsky. Εξώφυλλο για το περιοδικό Prozhector [Προβολέας]. 1925

Εικόνα.9: του ίδιου. Συνθεση «το παλιό και το νέο». Εξώφυλλο περιοδικού στα 1920



Εικόνα.10. El Lissitzky, πειραματισμοί που ονομάζονται Proun και επιρραάζουν σημαντικά αρχιτεκτονικές συνθέσεις και πολεοδομικά σχέδια



Εικόνα.11, του ίδιου, Ερμαφρόδιτη Ανθρωπότητα, 1929



Εικόνα.12: Εγκατάσταση των θέσεων για τις γραμμές μεταφοράς ηλεκτρικής ενέργειας σε ένα από τα ρωσικά χωριά. 1925

κοινωνιολόγου κ.ά. Οι νέες, πρωτίστως βιομηχανικές αλλά και σοσιαλιστικές, ανάγκες τροφοδοτούν μια πρωτοφανή στροφή στην τέχνη, η οποία πλέον επωάζει τις εξελίξεις στην αρχιτεκτονική και την κατασκευή. Γι' αυτό και δίνεται το δέον βάρος στην τέχνη, που από εκείνη τη στιγμή παύει να είναι μια αισθητική αυτοαναφορική αναζήτηση και δίνει το μερτικό της στην επίλυση κοινωνικών αναγκών.

Όμως μένει προς εξέταση το πως αντιμετώπισαν οι καλλιτέχνες την σοσιαλιστική εξουσία. Ποιές είναι οι συναρτήσεις του σοσιαλισμού, η τεχνολογική εξέλιξη ή η προλεταριακή εξουσία; Και τι σχέση αναπτύσσουν οι δύο παράγοντες μεταξύ τους; Θεωρώντας ότι το προλεταριάτο, με το οποίο επιδιώκουν να συνεργαστούν, θα εξελιχθεί μοιραία μέσα από την σχέση του με την «συλλογική» βιομηχανική παραγωγή, μένουν έκπληκτοι από το γεγονός ότι ο λαός δεν ενσωματώνει τις ανακαλύψεις τους, γιατί δεν είναι ακόμη έτοιμος γι' αυτές. Έτσι επιβεβαιώνεται η μαρξιστική αντίληψη, πως η κοινωνική εξέλιξη δεν καθορίζεται μονοσήμαντα από την ανάπτυξη της τεχνικής, αλλά από την διαλεκτική ενότητα των παραγωγικών δυνάμεων και των σχέσεων παραγωγής: από τον τρόπο παραγωγής, από τις αντινομίες του, από την ταξική πάλη. Όλα αυτά φυσικά, δεν εκλείπουν αυτόματα μετά την επανάσταση και μέσα σε διεθνείς πιέσεις.

Ταυτόχρονα, δεν μπορεί να αντιμετωπίζεται η ρωσική καλλιτεχνική πρωτοπορία, ως μια ενιαία υπόθεση. Μέσα στον συγκεντρωτικό όρο «ρωσική πρωτοπορία», θα πρέπει να είναι σαφές, ότι συστεγάζονται ισχυρές διαπάλες μεταξύ των καλλιτεχνών πρωτοπόρων. Το στοιχείο που τους ενοποιεί είναι η αφαίρεση, μέσω της οποίας έρχονται σε ρήξη με τον ακαδημαϊσμό. Η γέννηση της νέας τέχνης, δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί σε καθεστώς σύμπνοιας, έτσι οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες αναπτύσσουν διαφορετικές θεωρήσεις και φανερά συγκρουόμενες.

Ακολουθως, η εργασία διατείνεται ότι θα απαντήσει στα εξής ερωτήματα:

1. Πότε και για ποιο λόγο εμφανίζεται η κοινωνική διάσταση της αρχιτεκτονικής; Πρυτάνευσε η ουτοπία ή οι κοινωνικές ανάγκες; Για ποιους λόγους ανακόπηκε η έρευνα του μοντέρνου κινήματος;
2. Ποιοι ήταν οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, τι σχέση ανέπτυξαν με το σοσιαλιστικό καθεστώς και ποια η σχέση μεταξύ τους; Είχαν σύμπνοια απόψεων ή υπήρχαν σημαντικές ιδεολογικές αντιπαραθέσεις; Ποιο ήταν το θεωρητικό τους υπόβαθρο;
3. Το αίτημα για την ενοποίηση των τεχνών μεταξύ τους και με το λαό ευοδώθει;
4. Μήπως η αντιμετώπιση ισχυρών προβλημάτων του σήμερα (περιβαλλοντικών, κοινωνικών, αρχιτεκτονικών, κ.ά.) ως κάποιο βαθμό απαντώνται σε εκείνη την εποχή;

Σε ποιό βαθμό τους "ξεπεράσαμε";

2. Ιστορικό πλαίσιο μέχρι το 1917

Η βιομηχανική επανάσταση ξεκινά περί το 1750 και παρουσιάζει δύο φάσεις. Η πρώτη φάση ολοκληρώνεται το 1870. Αλλάζοντας το θεμέλιο λίθο της κοινωνίας, την παραγωγική διαδικασία, δημιουργεί τεχνολογική και οικονομική ανάπτυξη. Η τεχνολογική πρόοδος είχε ως συνέπεια την πρωτοφανή συγκέντρωση κοινωνικού πλούτου και κεφαλαίου. Οι αγρότες με την βίαιη καταστροφή των κοινοτήτων τους από τον ανεπτυγμένο καπιταλισμό [Thomas Morrow (1480-1535)], συγκεντρώνονται στα μεγάλα βιομηχανικά κέντρα για να πουλήσουν την εργατική τους δύναμη, προλεταριοποιούνται.

Η ανάπτυξη ήταν τέτοια, που οδήγησε ιδεολόγους της πρώιμης αστικής τάξης στην πεποίθηση ότι ο καπιταλισμός θα επιφέρει την γενική ευημερία και την «αιώνια ειρήνη» (Kant). Σίγουρα, υπήρξαν και οι ιδεολόγοι που αντιλήφθηκαν τις νέες μορφές εκμετάλλευσης που γεννά ο καπιταλισμός και τις προσεταιρίστηκαν όπως ο Hobbs (άνθρωπος προς άνθρωπον λύκος, πόλεμος όλων εναντίον όλων κλπ.).

Η τεράστια συγκέντρωση, διαμορφώνει χαώδεις πόλεις, μέσα σε πυκνοδομημένους φεουδαρχικούς ιστούς. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα λιμώδεις αρρώστιες που αφενός θανάτωναν το βιομηχανικό προλεταριάτο και αφετέρου η αστική τάξη δεν μπορούσε να προστατευτεί απ' αυτές. Έτσι ξεκινά η ενασχόληση με την εργατική κατοικία ως μια εξίσου πηγή κέρδους, όμως όλες οι προσπάθειες μέχρι τότε δεν συγκροτούσαν έναν ενιαίο αστικό ιστό.

Τότε εμφανίζεται η μαρξιστική ιδεολογία, που επισημαίνει ότι η τεχνολογική ανάπτυξη δεν είναι ταυτόσημη με την κοινωνική πρόοδο, γιατί η ανάπτυξη δεν είναι ουδέτερη έννοια, εν προκειμένω είναι καπιταλιστική ανάπτυξη. Το κεφάλαιο δεν αυτοπολλαπλασιάζεται: προκύπτει από τη συσσώρευση της ιδιοποιημένης υπεραξίας, η οποία αυξάνεται από τον εκσυγχρονισμό των μέσων παραγωγής αλλά και από την εργατική εκμετάλλευση (προσθετος χρόνος εργασίας κ.ά.) Ο Marx συνέλαβε ότι η πρόοδος της αστικής κοινωνίας είχε αντιφατικό χαρακτήρα, καθώς καταστρέφει τον εργάτη και τη γη και θα αποδεικνυόταν «θεομηνία» για τους λαούς του πλανήτη. Ανέδειξε ότι δεν υπάρχει κάποια γενική πρόοδος ή κάποιο γενικό καλό, αλλά πρόοδος που οφελεί την αστική τάξη και την κερδοφορία της. Πρώτη φορά, στην ουτοπία του Francis Bacon αποκαλύπτεται η ωφελιμιστική αντίληψη μέσα στην κοινωνία (κρατικό συμφέρον) μακριά από τις ανιδιοτελείς αυταπάτες των ιδεολόγων της



Εικόνα.13: Ρώσοι εργάτες σε διαδήλωση



Εικόνα.14: Σχολείο ενηλίκων στα 1920



Εικόνα.15:Αφίσα της ταινίας του Sergei Eisenstein, το θωρηκτό Potemkin, του 1925. Η ταινία αφορά την επανάσταση του 1905



Εικόνα.16,17:Σκηνές από την ταινία. Η δεύτερη ονομάζεται «τα σκαλιά της Odessa», φωτογραφία κάτω του Rodchenko

δουλοκτητικής κοινωνίας. Παρ' όλα αυτά ο Marx δεν ζητούσε την επιστροφή σε κάποια πρωτόγονη κοινωνία, αλλά μέσα από την ταξική πάλη, που είναι ο κινητήριος μοχλός της ιστορίας, να δημιουργηθεί η κοινωνία των «ελεύθερα συνεταιριζόμενων παραγωγών». Οι Karl Marx και Friedrich Engels διατυπώνουν το Κομμουνιστικό Μανιφέστο το 1848 και οργανώνουν την Διεθνή Ένωση Εργατών το 1864 (Α' Διεθνής)².

«Ο κομμουνισμός δεν είναι για μας μια κατάσταση πραγμάτων που πρέπει να εγκαθιδρυθεί, ένα ιδανικό πρότυπο προς το οποίο η πραγματικότητα θα πρέπει να προσαρμοστεί. Ονομάζουμε κομμουνισμό την πραγματική κίνηση που βάζει τέρμα στη σημερινή τάξη των πραγμάτων. Οι όροι αυτής της κίνησης προκύπτουν από τις προϋποθέσεις που υπάρχουν τώρα.»³

Στην τσαρική Ρωσία, μετά την κατάργηση της δουλοπαροικίας το 1861 και με βραδύ ρυθμό, παρατηρούνται κυρίως στο ευρωπαϊκό τμήμα της, κύριες βιομηχανικές υποδομές και διπλασιασμός των εργατών. Όμως κατάλοιπα των φεουδαρχικών σχέσεων ακόμα κυριαρχούσαν στη ρώσικη αγροτική παραγωγή.

Η ριζοσπαστική ιντελιγκέντσια (διανόηση) της τσαρικής Ρωσίας αντιλούσε μεγάλο μέρος των αντικαπιταλιστικών αντιλήψεων της από τα έργα των γάλλων και των βρετανών ουτοπικών σοσιαλιστών και μεταρρυθμιστών όπως του Proudhon, Fourier και Louis Blanc. Η ολιγάριθμη σχολή αστών ρώσων οικονομολόγων πίστευε στην αναπτυσσόμενη καπιταλιστική τάξη, όμως επίσης ανησυχούσε για τα αποτελέσματα της εκβιομηχάνισης. Το 1869 εμφανίζεται το βιβλίο του N. Flerovskii (Bervi), Η κατάσταση της εργατικής τάξης στη Ρωσία, που επαίνεσε ο Marx.

Το 1870 χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το μπετόν-αρμέ στο Batoum από τον μηχανικό Jarintsev όπως και ο χυτοσίδηρος, αλλά δεν χρησιμοποιούνταν και από τους αρχιτέκτονες, οι οποίοι παρέμεναν προσκολλημένοι στον Ιστορισμό. Από το 1890 έως το 1900 αναπτύσσεται με ταχύ ρυθμό η βαριά βιομηχανία. Οι εργατικές συνοικίες λυμαίνονται από αρρώστιες. Ο Ρωσοϊαπωνικός Πόλεμος του 1904-1905, επιφέρει πολιτικά πλήγματα στο τσαρικό καθεστώς και τότε πραγματοποιείται η πρώτη ρώσικη επανάσταση που ηττήθηκε το 1907⁴.

Στο μεταίχμιο του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα ο καπιταλισμός εισέρχεται στο ιμπεριαλιστικό στάδιο του. Οι τεχνολογικές και επιστημονικές⁵ ανακαλύψεις

2 Β' Διεθνής 1889

3 K.Marx-F.Engels, Η Γερμανική ιδεολογία, 1846, σελ. 57

4 Με τους Μενσεβίκους («menshinstvo»=μειοψηφία) να επιδιώκουν μια συμμαχία με την Εβραϊκή πολιτική πτέρυγα, οι Μπολσεβίκοι («bolshinstvo»=πλειοψηφία) βρέθηκαν στην μειοψηφία.

5 Το 1885 ανακαλύφθηκαν οι ακτίνες X, το 1896 βρέθηκε η

διαμορφώνουν τεράστια βιομηχανική ανάπτυξη και αυτή, σε συνδυασμό με τον οξύτατο μονοπωλιακό ανταγωνισμό (συγκέντρωση και συγκεντροποίηση του κεφαλαίου), οδηγούν στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ταράζοντας την ζωή των ανθρώπων.

2.1 Ευρωπαϊκή Αρχιτεκτονική μέχρι το 1917

«Η ακατέργαστη ανάγκη του εργάτη είναι μια πάρα πολύ μεγαλύτερη πηγή κέρδους, παρά η ραφιναρισμένη ανάγκη του πλούσιου... οι υπόγειες κατοικίες αποτελούν μεγαλύτερο κοινωνικό πλούτο.»⁶

Η ανθυγιεινή υπερσυσσώρευση εργατικού δυναμικού στα αστικά κέντρα, με τις προαναφερθείσες συνέπειες, πυροδότησε το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα, την ενασχόληση με μελέτες ουτοπικών κοινοτήτων, των πρώιμων σοσιαλιστών θεωρητικών όπως ο γάλλος Fourier⁷ και ο άγγλος Owen⁸. Προσπαθούσαν, όπως το διατυπώνει ο Fourier, να βγάλουν την κοινωνία από τον φαύλο κύκλο της φτώχειας και της αμάθειας. Αιματηρές εργατικές εξεγέρσεις, οδηγούν στην πραγματοποίηση διεθνών εκθέσεων για το ζήτημα της εργατικής κατοικίας. Η πρώτη έκθεση του 1851 πραγματοποιείται στο Λονδίνο ενώ, οι υπόλοιπες⁹ μέχρι και την τελευταία του 1900, στο Παρίσι. Στην αρχή, η συμμετοχή των αρχιτεκτόνων είναι μικρή, όμως εισέρχεται ο προβληματισμός για την ανάπτυξη αστικού ιστού και για την δημιουργία πολυώροφων συγκροτημάτων εργατικών κατοικιών. Στην συνέχεια ο προβληματισμός μετατοπίζεται στην ταξική ανάμειξή τους (αμιγώς εργατικές ή μαζί με την μπουρζουαζία)

ραδιενέργεια, το 1897 ανακαλύφτηκε το ηλεκτρόνιο, και το 1898 η μελέτη των ιδιοτήτων του ηλεκτρονίου αποκάλυψε την ταχύτητα της ύλης σε κίνηση καθώς αναδυσόταν μέσα στο ράδιο. Η θεωρία της σχετικότητας το 1905, είχε καταλύσει κάθε έννοια αντικειμενικότητας του χρόνου

6 Karl Marx, Οικονομικά και φιλοσοφικά χειρόγραφα, 1844-1, σελ. 107

7 Δημιούργησε μια θεωρητική κοινότητα, που ονόμαζε «φαιλανστέριο», 1600 ατόμων. Η πιο επιτυχημένη κοινότητά του ήταν τοποθετημένη στην πόλη Red Bank στο New Jersey, που λειτούργησε για 11 χρόνια. Ο Fourier καθώς και ο Owen πίστευαν ο πληθυσμός πρέπει να κατανεμηθεί στην ύπαιθρο σε ομάδες από 1600 έως 3000 άτομα.

8 Ίδρυσε την κομμουνιστική αποικία της «Αρμονίας» στο Hampshire το 1839 θυσιάζοντας ολόκληρη την περιουσία του. Εκείνη είχε παραλληλόγραμμο σχήμα, θα μπορούσε να τυποποιηθεί και να εγκαθίσταται σε ελεύθερες γαίες. Περιλάμβανε όλες τις κοινωνικές ανάγκες, οι οποίες θα επιλύονταν συλλογικά. Την αποικία, κατακρίνει ο Engels (στο Ζήτημα της στέγης) γιατί είχε καταργηθεί, έκλεισε το 1845, όμως αναγνωρίζει ανέσεις και πλεονεκτήματα που μόνο μέσα από τη συλλογική λειτουργία μπορούν να πραγματοποιηθούν.

9 Πραγματοποιούνται το 1851, 1867, 1878, 1889 και 1900



Εικόνα.18: LONG MILLGATE, το παλιό τμήμα του Manchester, όπου ο Engels βρήκε κάποιες από τις χειρότερες κατοικίες των γκέτο (slum)



Εικόνα.19: των Philip Webb και William Morris, Red House στο Bexley Heath, της Αγγλίας, 1859-60. Μέρη των κτιρίων του κινήματος Arts and Crafts, αφήνονταν ασχεδίαστα με σκοπό να ολοκληρωθούν από τα συνεργεία.



Εικόνα.20: Deutscher Werkbund. Καρικατούρα του Karl Arnold, που αφορά τη διαμάχη της διεύθυνσης του συνδέσμου το 1914. Ο Van de Velde προτείνει μια καρέκλα μοναδική. Ο Muthesius προτείνει μια καρέκλα τυπική και ο μάστορας κάνει μια καρέκλα για να κάτσει.

και στην χωροθέτησή τους στα προάστια ή στα κέντρα των πόλεων. Τελικά, αποφασίζονται ο ταξικός διαχωρισμός της αστικής πόλης, με τις φτηνές, ευέλικτες εργατικές κατοικίες-εμπορεύματα, τοποθετημένες στην περιφέρεια του κέντρου πόλης και εξοπλισμένες μ' όσες ανέσεις θα κρατούσαν τον εργάτη μακριά από τον αλκοολισμό και τον συνδικαλισμό.

Το έργο των Fourier και Owen επεξεργάστηκαν οι Ruskin¹⁰ και Morris, οι οποίοι εισηγήθηκαν το κίνημα Arts and Crafts¹¹.

«...Οι εστίες των επιδημιών, οι άθλιες τρύπες και τα υπόγεια, μέσα στα οποία ο καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής μαντρώνει τους εργάτες μας κάθε νύχτα δεν εξαλείφονται. Απλά μετατοπίζονται κάπου αλλού!»¹²

Στην ανάδυση του μοντέρνου κινήματος, συνέβαλλε και το Deutsche Werkbund (Γερμανικός -καλλιτεχνικός-Σύνδεσμος Εργασίας)¹³ που ιδρύθηκε το 1907, από μια σύμπραξη καλλιτεχνών¹⁴ και εταιρειών και είχε στόχο την ευρύτερη δυνατή εξάπλωση του έντεχνου σχεδιασμού των τυποποιημένων προϊόντων της βιομηχανικής κοινωνίας, από τα χρηστικά αντικείμενα της καθημερινής ζωής μέχρι τα εργοστάσια που τα κατασκευάζουν. Όμως

10 Τον οποίο αργότερα ο φουτουριστής Marinetti, αντιτιθέμενος στο κίνημα Arts and Crafts, αναφέρει ως κάποιον που «...με το άθλιο ιδεώδες του για μια πρωτόγονη βουκολική ζωή...με το μίσος του για τη μηχανή...μοιάζει με κάποιον που, σε πλήρη ωριμότητα, θέλει να...βυζαίνει μια παραμάνα που έχει γεράσει...»

11 Το διεθνές κίνημα Arts and Crafts προήλθε από την Αγγλία και άνθισε από το 1860 μέχρι το 1910, ενώ διήρκεσε μέχρι το 1930. Οι κύριοι εκπρόσωποί της υπήρξαν, ο καλλιτέχνης και συγγραφέας William Morris (1834-1896), ο αρχιτέκτονας Charles Voysey (1857-1941), ο John Ruskin (1819-1900) και ο Augustus Pugin. Το κίνημα στήριζε την παραδοσιακή χειροτεχνία απέναντι στα βιομηχανικά προϊόντα και τις απλές μορφές, συχνά μεσαιωνικές ή ρομαντικές, λαϊκού τύπου στη διακόσμηση.

12 «Quickly Times», 20 Ιουλίου 1872, αναφέρεται στο βιβλίο του Engels «Το ζήτημα της κατοικίας», στο οποίο γίνεται αναφορά και στον παριζιάνο βαρόνο Haussmann (Οσμάν), ο οποίος εφάρμοσε την δημιουργία «ρηγμάτων» στις πυκνοκατοικημένες εργατικές συνοικίες με φαρδιές και μακριές λεωφόρους και πολυτελή κτίρια, οι οποίες δυσχεραίνουν τα οδοφράγματα αλλά και μεταφέρουν τα άθλια σοκάκια σε κάποια κοντινή περιοχή. Στο ίδιο βιβλίο ο Engels αναφέρει «Κανένας κεφαλαιοκράτης δεν έχει καθόλου συμφέρον να ιδρύσει τέτοιους οικισμούς, και πραγματικά κανένας τέτοιος οικισμός δεν υπάρχει πουθενά στον κόσμο, εκτός από την Guise (γνωστή για το κοινόβιο Γκοντέν) στη Γαλλία, που κι αυτή χτίστηκε από έναν οπαδό του Φουριέ, όχι σαν κερδοφόρα επιχείρηση μα σαν σοσιαλιστικό πείραμα...»

13 Με προγραμματιστή τον Muthesius, τον οποίο απασχολεί η εδραίωση προτύπων (τύποι, κανόνες) ενός ομοιογενούς στυλ

14 Με ενεργητικό αντίπαλο τον Adolf Loos που ανέπτυξε έναν ριζοσπαστικό αισθητικό πουρισμό, τους θεωρούσε μια σκευωρία καλλιτεχνών που επιβάλλουν ένα λαθεμένο στυλ, παρ' ότι ευχαρίστησε γραπτώς τον Muthesius για το «Το Αγγλικό Σπίτι». Ο Loos γράφει το «Διάκοσμος και Έγκλημα» το 1908.



Εικόνα.21: Peter Behrens [με τον Karl Bernhard], Βερολίνο, AEG Εργοστάσιο, δυτική όψη, 1908-09



Εικόνα.22: Walter Gropius, Το εργοστάσιο παπουτσιών Fagus (1911-1913)

ο Μεγάλος πόλεμος¹⁵, οδήγησε το Deutsche Werkbund σε αδιέξοδο, παρ' ότι οι στρατιωτικές ανάγκες εδραίωσαν η χρήση του DIN¹⁶-Format, την προτυποποίηση και το τυπικό.

Το στοιχείο που λείπει όμως, από τα πρώιμα έργα του μοντέρνου, όπως το εργοστάσιο Fagus (1911-1913) του Gropius, ήταν η αισθητική πειθαρχία που θα έδινε νόημα στις διαφάνειες, στους προβόλους και όλους τους τεχνικούς νεωτερισμούς. Αυτή την αισθητική πειθαρχία και επόμενα την επίλυση αρχιτεκτονικών δυσκολιών, την ανακάλυψε ο χώρος της ζωγραφικής και της γλυπτικής την περίοδο που μελετάμε, της καθαρά αφηρημένης τέχνης.

2.2 Η Ρώσικη Τέχνη μέχρι το 1917

Περί το 1910, εμφανίζεται στην τέχνη η πόλωση από την άρνηση του συμβολισμού, ο οποίος άνθιζε στη Ρωσία από το 1890. Από τη μια πλευρά, υπάρχουν οι ζωγράφοι που αναζητούν το «εθνικό ρωσικό στυλ», όπως οι Peredvishniki (Περιπλανώμενοι)¹⁷, οι οποίοι περιοδεύουν σε ολόκληρη τη Ρωσία, εμπνέονται από την αγροτική ζωή και κριτικάρουν τα εναπομείναντα στοιχεία της δουλοπαροικίας. Ενώ, το αντίπαλο δέος, αποτελείται από τους Δυτικόφιλους ζωγράφους και ακαδημαϊκούς που πρέσβευαν την ανάπτυξη της τέχνης μέσα από την ίδια την τέχνη.

2.2.1. 1906-η Proletkult

Σ' αυτό το κλίμα¹⁸, γεννήθηκε στη Ρωσία, η Proletkult (προλεταριακή παιδεία), που άνοιξε 300 καλλιτεχνικά εργαστήρια¹⁹ σε πολλές πόλεις, ενώ παρουσίαζε έντονη καλλιτεχνική δράση σε πολλούς τομείς. Από το 1909 το κόμμα των Μπολσεβίκων είχε αποκλείσει τον φιλόσοφο ηγέτη της Aleksandr Aleksandrovich Bogdanov (Malinovsky)²⁰. Ο τελευταίος, θεωρώντας ότι είναι και Συνείδηση ταυτίζονται, μέσα από την εμπειρία της εργασίας,

15 ή Α' Παγκόσμιος Πόλεμος. Διήρκεσε από το 1914 έως το 1918. Χημικά όπλα χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά καθώς και μαζικοί βομβαρδισμοί αμάχων, ενώ σημειώθηκαν και οι πρώτες γενοκτονίες του 20ού αιώνα.

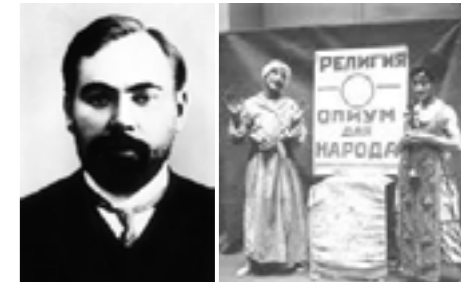
16 Deutsche Industrie-Normen

17 Η ομάδα ιδρύθηκε το 1870. Αυτή η ομάδα αποσχίστηκε από την ακαδημία καλών τεχνών το '63, ονομάστηκε «ο κύκλος του Mamontov». Ο τελευταίος, κροίσος των ρωσικών σιδηροδρόμων της δεκαετίας του 1870, ίδρυσε αυτήν την «αποικία» των δεκατριών καλλιτεχνών. Ο Pavel Tretyakov αγόραζε συστηματικά έργα τους τα οποία μετέπειτα δώρισε στην πόλη της Μόσχας.

18 Στο κλίμα του αγγλικού κινήματος Arts and Crafts

19 Έφτασε να αριθμεί μισό εκατομμύριο μέλη

20 [1873-1928] Υπήρξε γιατρός και διαγραμμαμένο μέλος του Κουμμουνιστικού Κόμματος. Ο Lenin απαντά αντιπαραθετικά στο φιλοσοφικό του έργο του Bogdanov, με το βιβλίο «Υλισμός και εμπειριοκριτισμός». Σ' αυτό κριτικάρει τον Mach και στον θετικισμό. Ο θετικισμός κυριάρχησε στην πνευματική ζωή του 19ου αιώνα. Σύμφωνα με τη βασική του παραδοχή, η επιστημονική γνώση έχει τη βάση της στα άμεσα παρατηρησιακά δεδομένα. Η ερμηνεία της πραγματικότητας ακολουθεί πορεία από το μερικό στο γενικό και όχι αντίστροφα.



Εικόνα.23: Bogdanov

Εικόνα.24: Σατυρικό θέατρο της Proletkult



Εικόνα.25: Αφίσα της Proletkult



Εικόνα.22: Masoyedov, Τράγοντας, Πίνακας των Peredvishniki



Εικόνα.23: Enrico Prampolini, Portrait of Marinetti, 1925, Φουτουριστικό έργο



Εικόνα.24: Ραγιονιστικό έργο του Larionov, Μπλέ και κόκκινος ραγιονισμός, 1913



Εικόνα.25: Κυβοφουτουριστικό έργο της Gontcharova, Γυναίκα που ταξιδεύει, 1915

δεν αναγνωρίζει προτεραιότητα της πράξης απέναντι στη θεωρία, αλλά αντιμετωπίζει την εργασία ως μια βιολογική διαδικασία προσαρμογής του οργανισμού στο περιβάλλον. Επομένως, γι' αυτόν δεν κινεί την ιστορία η πάλη των τάξεων, αλλά η τεχνολογική πρόοδος καθ' αυτή εξευγενίζει τον άνθρωπο²¹ και κατ' επέκταση την ανθρώπινη κοινωνία. Αυτή η ιδεολογία επηρέασε την μέλλουσα καλλιτεχνική πρωτοπορία προσδίδοντας τεχνοκρατικές αντιλήψεις για την οργάνωση της σοσιαλιστικής παραγωγής και μηχανιστικές θεωρίες για την επίδρασή της στην κοινωνική συνείδηση. Η φιλοσοφία του Bogdanov παρουσιάζει μια υποδόρια φιλοαστική παρέκκλιση, που μπορούσε εύκολα να ενσωματωθεί από τους επαναστατημένους μεν καλλιτέχνες, όμως ευγενών καταβολών δε. Έτσι, η αισθητική πρακτική τους μπορεί να χαρακτηριστεί ως πρωτοποριακή, αλλά όχι και η πολιτική δραστηριότητα των περισσότερων.

2.2.2. Η ΝΕΑ ΡΩΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Η νέα ρωσική τέχνη, προέκυψε από τους μαθητές του κολεγίου του Μαΐου, ένα ιδιωτικό ίδρυμα της ανώτερης μεσαίας τάξης για τα παιδιά των εύπορων διανοούμενων της Αγίας Πετρούπολης²². Εκείνοι προσπάθησαν να επαναφέρουν την «καθαρή ζωγραφική» και την διεθνή κουλτούρα στην ρωσική τέχνη τη δεκαετία του 1890, κάτι που είχε χαθεί, όταν επικρατούσαν οι Περιπλανώμενοι. Συνεπώς, επηρεάζονται λίγο από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό²³, και κυρίως από τον γαλλικό κυβισμό²⁴ και τον ιταλικό φουτουρισμό²⁵.

Φιλοσοφικά επηρεάζονται από τις ιδέες του Pisaref, ο οποίος θεωρεί ότι τα κύρια μέσα για την ανθρώπινη πρόοδο είναι η επιστήμη και η τεχνολογία.

²¹ Ο εργάτης γίνεται «ο αφέντης του σιδερένιου σκλάβου που λέγεται μηχανή». Η μόνη μορφή κοινωνικής αντίθεσης που αναγνωρίζει είναι η αντίθεση πνευματικής-ειδικευμένης εργασίας και χειρωνακτικής -ανειδίκευτης. Οι σχέσεις παραγωγής από τον Bogdanov ανάγονται σε καθαρά τεχνικές σχέσεις οργάνωσης της εργασίας. Η ανθρώπινη ιστορία πραγματοποιείται μέσα από την αναζήτηση μιας εσωτερικής Αρχής Οργάνωσης. Η θεωρία του για την «παγκόσμια επιστήμη της οργάνωσης» αναπτύσσεται στο έργο του «Τεκτολογία»

²² μια μαθητική ένωση του κολεγίου οργανώθηκε, κάτω από την ηγεσία του Alexandr Benua στα τέλη της δεκαετίας του 1880, με σκοπό την αυτομόρφωση στη Λέσχη των Πικγουϊκιανών του Ιδρύματος Nevsky. Διαδραμάτισαν ένα ρόλο ανάλογο με εκείνο των κινημάτων της ευρωπαϊκής Art Nouveau.

²³ φθάνουν στη Μόσχα οι ιδέες του γερμανικού Εξπρεσιονισμού μαζί με τους σπουδαγμένους στη Γερμανία ρώσους ζωγράφους, W.Kandinsky και A. Jawlensky.

²⁴ Με φορέα τον Vladimir Yevgrafovich Tatlin (1885-1953), ο οποίος γνωρίζεται με τον Pablo Picasso, (1881 -1973).

²⁵ Το ιδρυτικό τους μανιφέστο δημοσιεύτηκε στη Le Figaro, στις 20 Φεβρουαρίου 1909, γραμμένο στα γαλλικά και είναι ουσιαστικά αυτοβιογραφικό του Filippo Tommaso Emilio Marinetti [1876-1944] (Απόφοιτος Φιλολογίας της Σορβόνης, εργάστηκε ως ποιητής και εκδότης και υπήρξε φασίστας), ενώ το Μανιφέστο των Φουτουριστών Ζωγράφων υπογράφηκε το Φεβρουάριο του 1910. Το «μανιφέστο της φουτουριστικής αρχιτεκτονικής» δημοσιεύτηκε τον Ιούλιο του 1914.

Αυτά θα ετίθεντο σε εφαρμογή από φωτισμένους βιομήχανους, που με μια πλήρη ανθρωπιστική εκπαίδευση, θα γινόντουσαν ευφείς "διευθυντές" της εργασίας του λαού. Η επιστήμη και η τεχνολογία θα αντικαθιστούσαν την τέχνη και τη φιλοσοφία ως βασικά μελήματα της διανοητικής ζωής και ως βάσεις της εκπαίδευσης.

Αυτή η περίοδος της τέχνης, η οποία αναγκάζεται να απαντήσει στην αστικοποίηση, στις μηχανές, στους καινούργιους ρυθμούς ζωής αλλά και στην πολιτική αναταραχή της αποτυχημένης επανάστασης του 1905²⁶, ονομάστηκε ως «χουλιγκανισμός»²⁷. Πάντως, το εφιαλτήριό τους αποτελεί η γέννηση της ρωσικής βιομηχανικής κοινωνίας που μεταφράζεται ως ρήξη με τον ακαδημαϊσμό και την παραδοσιακή κουλτούρα.

2.2.2.1. ΚΥΒΟΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ

Αποτέλεσμα αυτής της ρήξης υπήρξε, μεταξύ άλλων, και το ρεύμα του κυβοφουτουρισμού. Όποια καλλιτεχνική καινοτομία εμφανιζόταν μετά την επανάσταση ονομαζόταν φουτουριστική από τους κριτικούς. Όμως, η μόνη ομάδα που χαρακτηριζόταν από ιδεολογική συνοχή, ήταν οι «κομμουνιστές-φουτουριστές» (κομφουτ)²⁸. Το μοναδικό μανιφέστο της ομάδας αυτής ήταν ουσιαστικά ποιητικό, με υπερβολικό και «πολεμικό» χαρακτήρα και είναι ο πρόλογος της συλλογής Χαστούκι στο γούστο του κοινού²⁹, που δημοσιεύτηκε το 1913. Ουσιαστικά, οι ρώσοι κυβοφουτουριστές αποκτούν την ιδιαιτερότητά τους μέσα από την σύνθεση, των χαρακτηριστικών του Κυβισμού όπως η αποκάλυψη της δομής των μορφών, με την κίνηση και την φωτεινή χρωματικότητα του Φουτουρισμού. Υιοθετούν μια προκλητική και περιφρονητική στάση απέναντι στις κοινωνικές συμβάσεις. Απορρίπτουν τον συναισθηματισμό, την

²⁶ Οι καλλιτέχνες επηρεάζονται από τις μηδενιστικές θεωρίες του Pisaref και των ρώσων αναρχικών αποδίδοντας πριμιτιβισμό, ραγιονισμό [Ο Larionov και η Gontcharova τον εισάγουν στα 1910] και κυβοφουτουρισμό. Το ραγιονιστικό ύφος ζωγραφικής αποτελείται από μορφές που επιλέγονται από τον καλλιτέχνη και προκύπτουν από διασταυρώσεις ανακλώμενων ακτινών (rayon [γαλλικά]=ακτίνα) από διάφορα αντικείμενα. Το πιο γνωστό ραγιονιστικό έργο είναι της Gontcharova, «γάτες».

²⁷ Kruchenykh «Ο χουλιγκανισμός στη λογοτεχνία»

²⁸ Που αποτελούνταν από τους Khlebnikov, Mayakovsky, Burluk, Kruchenykh, Kamensky, Aseyef, Tretyakov, Kushner. Σε συνάντησή τους με εκπρόσωπο του κόμματος, τον Ιανουάριο του 1919, τους εκφράστηκε η διαφωνία για την δημιουργία μιας τέτοιας οργάνωσης. Όμως δυο χρόνια μετά, στην οργανωτική τους συνάντηση στην Πετρούπολη, μετονομάστηκαν ως «Η τέχνη της κομμούνας» (Mayakovsky, Meyerhold, Brik, Altman, Kushner) και έθεσαν ως στόχο όχι πλέον την διαμόρφωση της καλλιτεχνικής πολιτικής του κόμματος, αλλά να υπηρετήσουν ως ένα διαφορετικό πολιτιστικό και ιδεολογικό ρεύμα εντός του κόμματος.

²⁹ Σ' αυτό ο Mayakovsky αφού καταβαραθρώνει τους Pushkin, Dostoevsky, Tolstoy κ.ά. σημειώνει ότι «όποιος δεν ξεχνά την ΠΡΩΤΗ του ΑΓΑΠΗ δεν γνωρίζει ποτέ την τελευταία.»



Εικόνα.26: Από αριστερά: ο Antonio Sant' Elia (Sant' Elia σκοτώθηκε στη Μάχη της Isonzo το 1916), ο Umberto Boccioni και ο Marinetti με στρατιωτική στολή, 1914.



Εικόνα.27: Φουτουριστική σύνθεση του Sant' Elia.



Εικόνα.28.Οι ρώσοι κυβο-φουτουριστές, στο κέντρο ο Mayakovsky, στα δεξιά ο Meyerhold και μάλλον στα αριστερά του ο Brik, κάτω ο Altman και πάνω ο Kushner



Εικόνα.29. Burljuk

ψυχολογία, την ομορφιά και τον ρομαντισμό. Την θέση τους θέλουν να δώσουν στην ενέργεια της βιομηχανοποιημένης ζωής των μεγαλουπόλεων. Το βιομηχανικό μέλλον³⁰ θα απελευθερώσει τον άνθρωπο, ο οποίος θα κατακτήσει το χώρο και το χρόνο. Δυο είναι οι διαφορές που φέρνουν σε διάσταση τους κυβοφουτουριστές από τους ιταλούς φουτουριστές³¹. Οι πρώτοι, διαθέτουν αντιπολεμική στάση, ενώ οι δεύτεροι προπαγανδίζουν τον πόλεμο και στηρίζουν τον φασισμό. Η άλλη διαφορά τους, είναι ότι για τους ρώσους κυβοφουτουριστές, η καλλιτεχνική μορφή καθορίζει το περιεχόμενο³², ενώ για τους ιταλούς συμβαίνει το αντίθετο³³. Η φορμαλιστική θέση των κυβοφουτουριστών βασίζεται στην ιδεαλιστική αντίληψη ότι η συνείδηση καθορίζει το Είναι, αποκαλύπτοντας την διάστασή τους από τον μαρξισμό³⁴. Η οργάνωση «Ένωση Νεολαίας»³⁵, της Olga Rozanova, συγκεντρώνει τους κυβοφουτουριστές. Στα περισσότερα ευρωπαϊκά μέρη η επιρροή του φουτουρισμού ήταν βραχύβια, όμως ενίσχυσε το κίνημα του De Stijl (το ύφος)³⁶, μέσω ντοκουμέντων του Marinetti και μέσω αντίγραφων σχεδίων του Sant'Elia³⁷, που συνθέτονται και εκφράζονται από τις δυναμικές, ελλειπτικές και λοξές γραμμές, το σιδηρομπετόν, το γυαλί και 'διακοσμούνται' από το ίδιο ή ζωηρά χρωματισμένο, ακατέργαστο υλικό.

30 Ενδεικτικά ο Khlebinkon γράφει, «πατρίδα της τέχνης είναι το μέλλον» και θέτει το ερώτημα «Ο καλλιτέχνης πρέπει πράγματι να βρίσκεται στο ρυμουλκό της επιστήμης, της καθημερινής ζωής, των γεγονότων; Μα ποια είναι η θέση του στην πρόβλεψη, στην προφητεία, στην προ-θέληση;», «Σημειωματάρια»

31 Ο Khlebinkon μοίραζε κείμενα κατά του Marinetti, όταν αυτός επισκέφτηκε τη Ρωσία το 1914.

32 «Το θέμα δεν είναι σκοπός, αλλά απλά και μόνο το πιο ασήμαντο μέσο, η ζωγραφική μαθαίνει μόνο από τον εαυτό της. Το νόημα της ζωγραφικής δε βρίσκεται στο θέμα της, αλλά στο δικό της καθαρά ζωγραφικό περιεχόμενο. Βρίσκεται στην υφή, στη σύνθεση και στο ύφος» γράφει ο Shevchenko στο «Νεο-πριμιτιβισμός, η θεωρία του, οι δυνατότητές του, οι κατακτήσεις του»

33 Περισσότερα γι' αυτό το θέμα έχει γράψει ο Noemi Blumenkranz Onimus

34 Ο διαλεκτικός υλισμός αναγνωρίζει την πρωταρχική θέση της ύλης απέναντι στο πνεύμα, αλλά θεωρεί ότι Είναι και Συνείδηση, βρίσκονται σε καθολική αλληλεπίδραση και κατ' επέκταση το ίδιο συμβαίνει και στην σχέση μορφής- περιεχομένου. Οι κυβοφουτουριστές εντάχτηκαν στο μπολσεβίκικο κίνημα, γιατί επιχειρούσε «ν' αδράξει το μέλλον και να το δέσει από την ουρά στη βοϊδάμαξα του παρόντος»

35 Στην Πετρούπολη. Προέκυψε και εκείνη από την καλλιτεχνική ένωση «Χρυσόμαλλο δέρας», η οποία το 1910 διασπάστηκε

36 Το πρώτο μανιφέστο της ομάδας δημοσιεύτηκε τον Νοέμβριο του 1918. Η θεωρία της αποσκοπεί σε μια νέα αισθητική της «καθαρότητας» με την οργανική συνένωση αρχιτεκτονικής, ζωγραφικής και γλυπτικής.

37 Το 1914 μαζί με τον Mario Chiattoni, παρουσίασαν στο Μιλάνο, σχέδια και προγράμματα για μια «νέα πόλη».

2.2.2.2. ΣΟΥΠΡΕΜΑΤΙΣΜΟΣ³⁸

Το 1913 ο συνθέτης Mikhail Matiushin (1866-1934), ο συγγραφέας Aleksey Kruchenykh και ο Malevich συνέταξαν ένα μανιφέστο για το πρώτο φουτουριστικό συνέδριο με το σύνθημα «ανεικονική παράσταση του κόσμου»³⁹. Την ίδια χρονιά ο Malevich ζωγράφισε το κυβο-φουτουριστικό (όπως το ονόμασε ο ίδιος) έργο το Μαύρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο⁴⁰. Τα σουπρεματιστικά έργα ήταν απαλλαγμένα από κάθε είδους αντικείμενο και παρουσίαζαν συνθέσεις γεωμετρικών σχημάτων και χρωμάτων που δηλώνουν ότι η μορφή, που έχει πρωτεύοντα ρόλο και πνευματική⁴¹, μεταφυσική⁴² δύναμη, είναι αυτή που προσδίδει το περιεχόμενο και όχι το αντίθετο. Ο Malevich ίδρυσε την ομάδα «Supremus» (1916-1917)⁴³, όπου προσχώρησαν πολλοί καλλιτέχνες του κυβοφουτουρισμού⁴⁴ και δημιούργησαν το ομώνυμο περιοδικό. Ο Σουπρεματισμός πρωτοπαρουσιάστηκε στην έκθεση «Τελευταία φουτουριστική έκθεση 0,10»⁴⁵ στην Πετρούπολη το 1915.

Παρά τα μανιφέστα και τις οργανώσεις που

38 Μεταφράζεται ως υπερβατισμός, λατινικό supremus =ύψιστος, απόλυτος, εξαιρετικός, κυρίαρχος

39 «Σήμερα έχουμε τέχνη. Χτες ήταν μέσο, σήμερα έχει γίνει σκοπός. Άρχισε να υπάρχει για τον εαυτό της», Burljuk

40 Το μαύρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο εμφανίστηκε σαν σκηνικό της όπερας «Νίκη επί του ήλιου», με λιμπρέτο του Kruchenykh σε ασημασιακή γλώσσα, μουσική Matiushin και φυσικά σκηνικά-κουστούμια Malevich

41 αίσθηση ενός νέου ασύλληπτου χώρου από την ανθρώπινη λογική

42 Η «κίνηση» των σχημάτων ακολουθεί έναν προκαθορισμένο από μια ανώτερη πραγματικότητα σκοπό. «Τίποτα δεν μπορεί να αλλάξει οποιοδήποτε πράγμα, γιατί δεν υπάρχει τίποτα που να μπορεί να αλλάξει από μόνο του ή να αλλαχτεί από κάτι άλλο», Malevich, «Σουπρεματιστικός καθρέφτης»

43 Μέχρι τότε, η καλλιτεχνική ένωση, «Βαλές καρό» (Μόσχα) των αδελφών Bourliouk, περιλάμβανε από τους κυβιστές (Larionov, Gontcharova και Malevitch) μέχρι και εκπρόσωπους του ρώσικου Ιμπρεσιονισμού (P. Kontchalovski και R. Falk). Προέκυψε από την καλλιτεχνική ένωση «Χρυσόμαλλο δέρας», η οποία το 1910 διασπάστηκε. Οι ιδέες του συμβολισμού, του μετα-ιμπρεσιονισμού και του φοβισμού αναπτύχθηκαν μέσα από το περιοδικό της.

44 όπως ο Kliun, η Popova, η Udaltsova, η Rozanova

45 Η παρουσίαση των 35 έργων του συνοδεύεται από το σουπρεματιστικό του μανιφέστο, στο οποίο τον απασχολεί η «αιωνιότητα» της τέχνης. Απέναντι στο ερώτημα, αν η τέχνη πρέπει να υπηρετεί τις μορφές ζωής, τις διαρκείς αλλαγές και μεταμορφώσεις της (όπως κάνουν οι φουτουριστές), απαντά με την στροφή στον εσωτερικό του κόσμο, την διαίσθηση και το υποσυνείδητο. «Θέλω να είμαι εκείνος που θα σχεδιάσει τα νέα σχήματα της εσωτερικής μου κίνησης, γιατί ο δρόμος του κόσμου είναι μέσα μου», «Για τα νέα συστήματα στην τέχνη», 1919

Η θέση του αντιπροσωπεύει τον σολιψισμό-ακραία έκφραση του υποκειμενικού ιδεαλισμού, ενώ αργότερα στρέφεται στον αγνωστικισμό με το δοκίμιό του «ο θεός δεν είναι έκπτωτος» (1921) και το οποίο είχε ήδη παρουσιαστεί στο έργο του «λευκό σε λευκό» (1917-1918). Αυτό το έργο συμβολίζει το άπειρο, ενώ η μηδενική μορφή αποκαλύπτει την αδυναμία της ανθρώπινης λογικής να γνωρίσει και να κατανοήσει τον κόσμο και επομένως να τον αναπαραστήσει καλλιτεχνικά (αγνωστικισμός).



Εικόνα. 30: Malevich Kazimir η έκθεση «0.10» του 1915



Εικόνα. 31: Malevich Kazimir .Τα θεμελιώδη σουπρεματιστικά στοιχεία, 1914



Εικόνα.32: Kandinsky, Σύνθεση VIII, 1923



Εικόνα.33: Kazimir Malevich - Suprematism (Supremus N56)



Εικόνα.34: Vladimir Tatlin, ανάγλυφο, 1914

δημιουργούνται από τα καλλιτεχνικά ρεύματα, διακρίνονται και αρκετές τομές, όπως για παράδειγμα στον εξπρεσιονισμό⁴⁶ του Wassily Kandinsky με τον σουπρεματισμό του Malevich. Η συγγένειά τους έγκειται στον μυστικισμό της έμπνευσης, στην πρωταρχικότητα της εσωτερικότητας και στην αντίληψη για την πνευματική χρησιμότητα της τέχνης, που φυσικά τα αναπαριστούν με διαφορετικές μορφές. Η διαφορά τους έγκειται στο γεγονός ότι ο Malevich χρησιμοποιεί ακόμα πιο προωθημένες μορφές στην τέχνη του. Όμως τα θετικιστικά στοιχεία (μορφή) του σουπρεματισμού έρχονται σε αντίθεση με το θεοκρατικό περιεχόμενό τους. Έτσι αποφαίνεται πιο συνεπής η σχέση μεταξύ μορφής και περιχομένου στην αστική τέχνη του Kandinsky και γι' αυτό η τέχνη του τελευταίου δύναται να εξελιχθεί περαιτέρω, σε αντίθεση με την τέχνη του Malevich, που θα στραφεί αργότερα σε άλλες εκφράσεις («αρχιτεκτονήματα»). Αυτό το πρόβλημα μεταξύ μορφής και περιχομένου της σουπρεματικής τέχνης, το λύνει αργότερα ο Lissitzky, ο οποίος δίνει τρισδιάστατη μορφή στην σουπρεματική τέχνη και αναζητά ένα αντικειμενικό περιεχόμενο (Proun), επιρρεάζοντας αρχιτεκτονικές συνθέσεις και πολεοδομικά σχέδια (αποπολεοδομιστές).

Αξιοσημείωτο είναι και το κοινό ενδιαφέρον του Kandinsky και του Matiushin στην σχέση μουσικής-ζωγραφικής. Ο τελευταίος παρατηρεί μέσω ερευνών, ότι ο δυνατός ήχος σκουραίνει και διογκώνει το χρώμα, ενώ ο οξύς ήχος το κάνει διάφανο και φωτεινό. Άρα ήχος και φως είναι «ανταλλάξιμες έννοιες». Στον αντίποδα, εμφανίζεται η ωφελμιστική τέχνη του Tatlin, που από το '14 μέχρι το '17, δημιουργεί τα αντι-ανάγλυφα έργα του, δημιουργώντας με «πραγματικά υλικά, σε πραγματικό χώρο». Με αυτό το σκοπό λοιπόν, καταργεί το τελάρο των έργων τέχνης, που συσκοτίζει την άμεση σχέση τους με την πραγματικότητα και τα καθαγιάζει. Ο Malevich το '17, θα ονοματίσει την τέχνη του Rodchenko, ο οποίος επιρρεάζεται από τον Tatlin, ως κατασκευαστική τέχνη, προαναγγέλοντας μάλλον την πρώτη παγκόσμια εμβέλεια ρωσική τέχνη του κονστрукτιβισμού.

Σταδιακά, κρίνεται αναγκαία η ανάμειξη των σχέσεων και των δυνατοτήτων όλων των τεχνών⁴⁷. Οι καλλιτέχνες αυτής της περιόδου, δημιουργούν με φιλοσοφικά (θετικισμός κ.ά.), τεχνικά (μέθοδος

46 Προβάλλει την καθαρή δημιουργία του ανθρώπινου πνεύματος
47 Όροι που ανήκαν στην ζωγραφική ενσωματώθηκαν στην ποίηση, όπως «η υφή» (faktura) ή «η μετατόπιση» (sdvig). Η τελευταία έννοια άρχισε να χρησιμοποιείται από τους κριτικούς τέχνης στη Ρωσία στις αρχές του 1910, για να αποδώσει την σκόπιμη παραμόρφωση της αισθητικής ισορροπίας του πίνακα. Ο Kandinsky αντιλαμβάνομενος αυτήν την σύνθεση των τεχνών που προέκυπτε το 1910, έγραψε στα 1920 το δοκίμιό του «Η μεγάλη ουτοπία», στο οποίο οραματίζεται τη δημιουργική στιγμή οπότε θα γίνουν όλες οι τέχνες μία.

του κολάζ, του φωτομοντάζ κ.ά.) αλλά και πολιτικά κριτήρια⁴⁸. Σκέφτονται, αλλάζουν και τελικά αναζητούν την αποκάλυψη της αλήθειας, που θα τους προσφέρει έναν διαχρονικό κώδικα δημιουργίας.

«Έχουμε συλλάβει ως γνώρισμα του νέου πνεύματος⁴⁹, την αναζήτηση της αλήθειας, της ανεξαρτησίας, μιας ανανεωμένης τέχνης η οποία παραβαίνει τους συμβατικούς τύπους.» Le Corbusier

Αποκαλύπτουν, όχι με την μίμηση της πραγματικότητας⁵⁰, αλλά διεισδύοντας στην κίνηση του κόσμου: στις αντιθέσεις, τις συγκρούσεις, τις τάσεις, τις εσωτερικές και ουσιαστικές του νομοτέλειες, με εργαλεία τη γενίκευση, τη σύνδεση του ατομικού με το καθολικό, την επιλογή του τυπικού στους χαρακτήρες και τις καταστάσεις, δηλαδή την αφαίρεση⁵¹. Μέσω της αφαίρεσης, αναπαριστούν τον κόσμο, εισάγοντας ένα ερμηνευτικό μοντέλο⁵², μια αναλογία. Όταν όμως αυτή η αφαίρεση (μορφή), θεμελιωνόταν σε ιδεαλιστικές κοσμοαντιλήψεις (περιεχόμενο), οδηγούσε σε καλλιτεχνικά αδιέξοδα⁵³, που επιλύονταν είτε με την προσφυγή στην βιομηχανική παραγωγή, είτε στην αρχιτεκτονική, όπως θα φανεί αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Μετά την ανάκαμψη από την λαίλαπα⁵⁴ του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, σημειώνεται πάλι μια επαναστατική έκρηξη επιστημονικών⁵⁵ και τεχνολογικών

48 Ο Brecht ορίζει την αποτελεσματική δημιουργική σκέψη ως εκείνη που διαπλέκει, πρώτον την (αυτό)μόρφωση, δεύτερον την τεχνική σκέψη (επαγγελματική, επιστημονική) και τρίτον την πολιτική σκέψη. Στην τελευταία δόθηκε μεγάλη σημασία εκείνη την εποχή, ενώ στις μέρες μας η πλειοψηφία των δημιουργών ποθεί να εργάζεται «έξω» ή «πάνω» από την πολιτική σκέψη κατά την άποψη της γράφουσας.

49 1' esprit nouveau

50 όπως την αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας

51 Νίκου Παπακωνσταντίνου, Κομμουνιστική Επιθεώρηση, Εκδ. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ, Αθήνα Μάιος-Ιούνιος 2010, τεύχος 3, Για το έργο του Β.Ι. Lenin «Υλισμός και Εμπειριοκριτικισμός», σελ.65

52 Υπερβαίνουν την πραγματικότητα μέσω της προοδευτικής διάλυσης της εικονογραφικής φόρμας

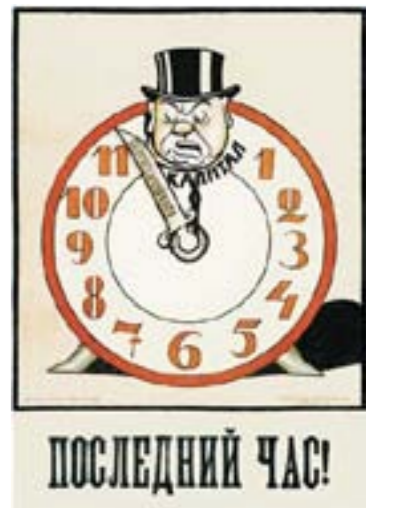
53 «λευκό σε λευκό» Κ. Malevich, 1918 και «μαύρο σε μαύρο», Α. Rodchenko. Και στις δυο περιπτώσεις, η ζωγραφική θεωρείται ως εκ φύσεως ιδεαλιστική, θεολογική και μυστικιστική και γι' αυτό παροδικά εγκαταλείπεται. Το μόνο χαρακτηριστικό της, που διατηρούν είναι η δημιουργική της ουσία.

54 Η Λαίλαπα ήταν πιστή και άκρως αποτελεσματική φρουρός-σκύλα της αρχαιότητας, στην οποία ο Δίας άφησε να φυλάει την Ευρώπη πριν φύγει για τον Ολυμπο

55 Στις αρχές της δεκαετίας του '20, εμφανίζονται δυο θεωρητικά ρεύματα της σύγχρονης ψυχολογίας. Το ένα είναι η κατεύθυνση της Gestalt (μορφής), που αναγνωρίζει τη δημιουργική σημασία του συνόλου, της ολότητας -εξηγώντας πως «όταν τα μέρη συνθέτουν το σύνολο, ξεπηδά κάτι που είναι περισσότερο από τα μέρη... Η σύνθεση των συνόλων κάνει το σύμπαν δημιουργικό.»- Το άλλο είναι η «ατομική ψυχολογία» του Adler, που εισάγει την κοινωνική ψυχολογία και την ομάδα ως αυτοτελές αντικείμενο διερεύνησης. Στα μαθηματικά εμφανίζεται



Εικόνα. 35,36 : Stepanova, «Charlie Chaplin», Ανέκδοτα, 1926.



Εικόνα.37: Προπαγανδιστική αφίσα

επιτευγμάτων, εμφανίζοντας έννοιες όπως η ολότητα, η οργάνωση, η ελευθερία της φύσης, η διαφοροποίηση, που ήταν νέα στοιχεία με ένα σαφώς επαναστατικό περιεχόμενο. Έτσι, οι μηχανιστικές αντιλήψεις για το χώρο, τον χρόνο, την ύλη και την ενέργεια αποδείχονται ανεπαρκείς. Όλες οι μορφές της τέχνης και οι επιστήμες, υπηρετούν την ίδια ευρύτερη κοσμοθεωρητική αντίληψη που επικρατούσε, τα χρόνια του μεσοπολέμου⁵⁶.

3. Ιστορικό πλαίσιο από το 1917 έως το 1920

«Ο Ρώσος αγρότης πάει για ύπνο στις 6 ή και στις 5 η ώρα το χειμώνα, γιατί δεν μπορεί να αγοράσει πετρέλαιο για να ανάψει τις λάμπες του. Δεν έχει κρέας, αυγά, βούτυρο, γάλα και συχνά ούτε λαχανικά και ζει κυρίως με μαύρο ψωμί και πατάτες. Ζει; Αργοπεθαίνει με την ανεπαρκή ποσότητα τροφίμων που διαθέτει»⁵⁷

Ο τσάρος Νικόλαος ΙΙ, πολέμωσε στο μέτωπο του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, ο οποίος καταστρέφει ολοκληρωτικά τις λιγοστές υποδομές και δημιουργεί εκατοντάδες θύματα και τραυματίες. Στο παλάτι, οι ευγενείς καθοδηγούνταν από τις "μεταφυσικές δυνάμεις" του Rasputin, οδηγώντας συνειδητά αλλά και ασυνείδητα, τη Ρωσία στην καταστροφή, αντιλαμβανόμενοι το ρόλο τους ως φερέφωνα της ANTANT. Οι εύπορες τάξεις αναζητούσαν μια πολιτική επανάσταση, που θα τις έφερνε στην εξουσία, όπως και στις άλλες ευρωπαϊκές πόλεις.

Η καϊζερική Γερμανία, προκειμένου να κάμψει το ανατολικό μέτωπο των ρώσων, υποβοηθά την εσωτερική επανάσταση, διευκολύνοντας την κίνηση του πολιτικού εμπνευστή της Οκτωβριανής Επανάστασης, του Vladimir Ilyich Lenin, από την Ελβετία στα ρωσικά σύνορα. Το τσαρικό καθεστώς είχε ήδη ανατραπεί, από το Φλεβάρη του 1917, από πεινασμένους εργάτες μεταλλωρύχους και από στρατιώτες που αρνήθηκαν να υπακούσουν. Τη διαχείριση της εξουσίας ανέλαβε η αστική (αυτονομαζόμενη μετριοπαθής σοσιαλιστική) Κυβέρνηση υπό τον Kerensky, όμως η πείνα και ο πόλεμος συνεχιζόταν. Η πολιτική της προσωρινής κυβέρνησης περιοριζόταν σε μικρές μεταρρυθμίσεις και σκληρά κατασταλτικά μέτρα για τους επαναστατημένους, αφού συνεργαζόταν με τις εύπορες τάξεις. Πραγματοποιείται μια αποτυχημένη εξέγερση τον Μάρτιο του '17, με επικεφαλής το μικρό κόμμα των μπολσεβίκων. Η αποτυχία της, έγινε η μαγιά για να κατηγορηθούν οι μπολσεβίκοι ως πράκτορες των Γερμανών⁵⁸.

η αρχή της απροσδιοριστίας, του Heisenberg το '27 και υποδείκνυε την αναπόφευκτη έλλειψη ακρίβειας στην παρατήρηση.

⁵⁶ Περίπου από το 1913 μέχρι το 1945

⁵⁷ Η μαρτυρία ανήκει στον Δρ. Emile Joseph Dillon, που έζησε στη Ρωσία από το 1877 έως το 1914.

⁵⁸ Τα έγγραφα που αποδείκνυαν την "γερμανική συνωμοσία", αποδείχτηκαν πλαστά και έτσι τερματίστηκε ο άγριος διωγμός των μπολσεβίκων.

Τον Ιούλιο του 1917, διώκεται ο Lenin στη Φινλανδία. Η προπαγάνδα των Κομμουνιστών Μπολσεβίκων⁵⁹ βρίσκει γόνιμο έδαφος στο λαό και στο στρατό⁶⁰. Η φιλοαστική κυβέρνηση με το σοσιαλιστικό προσωπείο, είναι έτοιμη να δεχτεί όλες τις απαιτήσεις των αμετάκλητων και αποφασισμένων επαναστατών. Η αστική διανοήση ονομάζει τα Σοβιέτ, «Σοβιέτ των σκύλων βουλευτών». Οι Ρώσοι καπιταλιστές διαβεβαιώνουν ότι δεν μπορούν να ανεχθούν τον μπολσεβικισμό και ελπίζουν ότι η επέμβαση των ξένων δυνάμεων ή η εξαθλίωση θα «αφυπνίσουν στο ρωσικό λαό τη σκέψη της λογικής»⁶¹. Οι εύπορες ρωσικές τάξεις ανοιχτά προτιμούσαν τον Kaiser Guglielmo από τους μπολσεβίκους, και έκαναν ότι μπορούσαν για να δυσφημίσουν την επανάσταση. Όσοι μπολσεβίκοι προσπάθησαν να ληλατήσουν τα χειμερινά ανάκτορα, εκτοπίστηκαν από τα συνθήματα, «Επαναστατική πειθαρχία. Λαϊκή περιουσία!» και καλούσαν «Πάμε, σύντροφοι, ας μάθουν όλοι ότι δεν είμαστε κλέφτες και ληστές!». Η εξέγερση πραγματοποιείται στις 25 Οκτωβρίου 1917, οπότε άμεσα η ιδιοκτησία γης και η καλλιέργειά της πλέον αφορά τις αγροτικές επιτροπές, στα Συμβούλια (Σοβιέτ) των χωρικών. Όλη η εξουσία κατά τόπους περνά στα Σοβιέτ των εργατών, στρατιωτών και αγροτών βουλευτών, που πρέπει να εξασφαλίσουν μια πραγματική επαναστατική τάξη.

Τη σκυτάλη της οκτωβριανής επανάστασης, αναλαμβάνει τον Νοέμβριο του 1918 η Γερμανία με την ομάδα του Σπάρτακου⁶², η οποία αποτελούσε φράξια του σοσιαλδημοκρατικού γερμανικού κόμματος. Όμως, η εξέγερση αυτή έμελλε να καταδικαστεί στην αποτυχία, καθώς ο Σπάρτακος δεν διαχώρισε εγκαίρως την θέση του από το υπόλοιπο κόμμα, διαχέοντας έτσι αυταπάτες⁶³,

⁵⁹ μια πολιτική φράξια του Μαρξιστικού Ρωσικού Σοσιαλιστικού Κόμματος (RSDLP) το οποίο διασπάστηκε από την φράξια των Μενσεβίκων στο 2ο Συνέδριο του Κόμματος το 1903. Οι δύο φράξιες ήταν αρχικά γνωστές ως οι «σκληροί» (υποστηρικτές του Lenin) και οι «μαλακοί» (υποστηρικτές του Julius Martov). Οι Μπολσεβίκοι έπαιξαν έναν σχετικά μικρό ρόλο στην Ρωσική Επανάσταση του 1905, και αποτελούσαν μειοψηφία στο Σοβιέτ της Αγίας Πετρούπολης των αντιπροσώπων των εργατών που καθοδηγούνταν από τον Trotsky.

⁶⁰ Αφού η κυβέρνηση συνασπισμού οδηγεί την μεγάλη επανάσταση στην καταστροφή, συνεργαζόμενη με την μέλλουσα αστική ρωσική τάξη

⁶¹ μεγάλος Ρώσος καπιταλιστής Stepan Georgievich Lianozov

⁶² η Σπαρτακιστική Ομοσπονδία ιδρύθηκε την 1 Ιανουαρίου 1916 από την Rosa Luxemburg τον Karl Liebknecht Clara Zetkin και Franz Mehring κ.ά.

⁶³ Το 1917, η Σπαρτακιστική Ομοσπονδία συνδέθηκε με το Ανεξάρτητο Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα (USPD), μια άλλη ομάδα αντιπολεμικών πρώην μελών του SPD (Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα), ιδρυμένη από τον Karl Kautsky. Την 1 Ιανουαρίου του 1919 η Ομοσπονδία Σπάρτακος μαζί με άλλες σοσιαλιστικές και κομμουνιστικές ομάδες (συμπεριλαμβανομένων των Διεθνών Κομμουνιστών της Γερμανίας, IKD) δημιούργησαν το Κομμουνιστικό Κόμμα Γερμανίας (KPD), πάνω απ' όλα με την πρωτοβουλία των Karl Liebknecht και Rosa Luxemburg. Τελικώς, η Luxemburg



Εικόνα.40: η Rosa Luxemburg και ο Karl Liebknecht Οδόφραγμα κατά τη διάρκεια της εξέγερσης των Σπαρτακιστών



Εικόνα. 41,42 : Mies van der Rohe, Μνημείο για τους Karl Liebknecht και Rosa Luxemburg (1926)



Εικόνα.43: M.V. (μονόγραμμα του καλλιτέχνη), 1919, «θυσία στην Διεθνή». Αφίσα του Λευκού Στρατού με καρικατούρες της ηγεσίας των Μπολσεβίκων (Uritzky, Sverdlov, Zinoviev, Lunacharsky, Lenin, Patrovsky, Trotsky, Kamenev, and Radek), να θυσιάζουν τη Ρωσία στο είδωλο του διεθνισμού που μοιάζει με τον Karl Marx. Στο βάθος, ο Alexander Kerensky (ο οποίος ήταν πρωθυπουργός της Προσωρινής Κυβέρνησης μέχρι το Νοέμβριο του 1917) μοιάζει ανίκανος. Σε πρώτο πλάνο είναι ένας Εβραίος με τριάντα αργύρια, στρατιώτες του Κόκκινου Στρατού με λάφυρα, και ένας ναύτης που συμβολίζει τον ρόλο του θωρηκτού Aurora στην επανάσταση του 1917

στους γερμανούς εξεγερμένους.

Την άνοιξη του '18⁶⁴, οι μπολσεβίκοι εξασφαλίζουν την ειρήνη με την Γερμανία, που είχαν υποσχεθεί, χάνοντας όμως σημαντικά ρωσικά εδάφη. Μέσα στο '19, ο οργανωμένος από τον Leon Trotsky Κόκκινος στρατός, αντιμετωπίζει την εσωτερική αντεπανάσταση (Κοζάκοι⁶⁵, λευκός στρατός⁶⁶) και την εξωτερική επέμβαση (13 κεφαλαιοκρατικές κοινωνίες⁶⁷). Στους 20.000.000 ανέρχονται οι νεκροί, από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο μέχρι το τέλος του εμφυλίου το '20. Τότε, συγκριτικά με το 1913⁶⁸, η βιομηχανική παραγωγή είναι 7 φορές μικρότερη, η αγροτική παραγωγή μισή, ενώ συγκοινωνίες και μεταφορές σχεδόν δεν υπήρχαν. Έτσι, αρχίζει και επίσημα η περίοδος ανασυγκρότησης, μιας χώρας με έκταση 21.376.500 τ.χλμ. και 132 εκατ. κατοίκων.

«Κανένα πράγμα δεν είναι κανενός, αν όχι τότε είναι σίγουρα κεινού που το χεί μεράκι του και τ' αγαπάει και το

και ο Liebknecht συνελήφθησαν και δολοφονήθηκαν στις 15 Ιανουαρίου του 1919. Η Luxemburg σφυροκοπήθηκε μέχρι θανάτου με χτυπήματα τουφεκίων και ρίχτηκε σε ένα κοντινό ποτάμι και ο Liebknecht πυροβολήθηκε στο πίσω μέρος του κεφαλιού του και έπειτα τοποθετήθηκε ως άγνωστο σώμα σε κοντινό νεκροφυλάκιο. Εκατοντάδες μέλη του κομμουνιστικού κόμματος KPD εκτελέστηκαν με παρόμοιους τρόπους.

64 Συνθήκη Brest-Litovsk, η Ρωσία έχασε το ¼ των υπηκόων της.

65 ήταν χωρικοί, ακρίτες - στρατιώτες που δρούσαν στην περιοχή του Don (νότια Ρωσία). Το κοζάκικο κίνημα παρουσιαζόταν παντού σαν αντισοσιαλιστικό και μιλιταριστικό αρχηγοί του ήταν ευγενείς και μεγάλοι γαιοκτήμονες και το υποστήριζαν οι μεγάλοι έμποροι και τραπεζίτες της Μόσχας.

66 που δρούσε στην περιοχή της Βαλτικής με γερμανική ανοχή connivance και περιλάμβανε μενσεβίκους και σοσιαλεπαναστάτες που αντιτάσσονταν στην δικτατορική πολιτική των μπολσεβίκων, μέλη της ορθόδοξης εκκλησίας και βασιλόφρονες.

67 Ανάμεσα τους Γαλλία, Βρετανία, Πολωνία, Τσεχία, Ιαπωνία, Ελλάδα κ.ά., που ένιωθαν ότι απειλούνται άμεσα από τα επαναστατικά ρεύματα των χωρών τους π.χ. Σπαρτακιστές στη Γερμανία, το κίνημα του Μπέλα Κουν στην Ουγγαρία και διάφορα νεοσύστατα τότε Κομμουνιστικά Κόμματα σε άλλες χώρες, όπως το Κ.Κ.Ε. στην Ελλάδα, το οποίο ιδρύθηκε το Νοέμβριο του 1918 αρχικά ως Σοσιαλιστικό Εργατικό Κόμμα Ελλάδος, Σ.Ε.Κ.Ε.

68 Το 1913 η αγροτική οικονομία απασχολούσε πάνω από το 75% του πληθυσμού και αριθμούσε 20 εκατομμύρια αγροτικών νοικοκυριών, από αυτά 30% δίχως ζώα, 34% δίχως εργαλεία οργάνου, 15% δίχως χωράφια. Τα πολύ φτωχά νοικοκυριά έφταναν το 65% του γενικού συνόλου, τα μεσαία το 20%, των εύπορων αγροτών (κουλάκοι) το 15%. Στους γαιοκτήμονες, στους αυλικούς και στα μοναστήρια ανήκε το 42% της γης και στους αγρότες 58% και από αυτά το 37% στους κουλάκους. Περισσότερο από 88% της καλλιεργήσιμης έκτασης κάλυπτε η καλλιέργεια σιτηρών. Το κύριο μέρος των εμπορεύσιμων σιτηρών παραγόταν από τα νοικοκυριά των γαιοκτημόνων και των κουλάκων. Στην προεπαναστατική Ρωσία δεν υπήρχε βιομηχανία κατασκευής τρακτέρ και αυτοκινήτων. Η παραγωγή αγροτικών μηχανών γινόταν σε μικρά χειροτεχνικά και ημιχειροτεχνικά εργαστήρια και μεγάλο μέρος των αγροτικών μηχανών και εργαλείων αγοράζονταν από το εξωτερικό.



Εικόνα.44: προπαγανδιστική αφίσα στην οποία ο καπιταλιστής φοράει προστατευτική μάσκα κατά των χημικών αερίων, που χρησιμοποιούνται για πρώτη φορά

γνωρίζει, ένα παιδάκι ανήκει σ' όποιον
το φροντίζει ,τ' αμάξι ανήκει στον
προσεκτικό οδηγό μην τύχει και το ρίξει
στον γκρεμό κι η γης με τους καρπούς
που περισσεύουν σ' αυτούς που την
πονούν και την δουλεύουν..»⁶⁹

Τα πρώτα μέτρα που πήραν οι μπολσεβίκοι, ήταν πολεοδομικά και μέτρα κτηματικής και οικοδομικής ιδιοκτησίας, ενώ η χώρα ήταν κατεστραμμένη οικονομικά και με ερείπια. Οι εργατικές οικογένειες εγκαταστάθηκαν στα διαμερίσματα της μπουρζουαζίας, ενώ ο οικιακός εξοπλισμός επιτάχθηκε και μοιράστηκε στους φτωχούς. Εμφανίζονται επαγγελματικά συνδικάτα σ' όλους τους κλάδους, που αντιπροσωπεύονται στο Σοβιέτ της Πετρούπολης. Με το σύνθημα «κάθε μαγείρισσα πρέπει να ξέρει να κυβερνά το κράτος», οι υπηρέτριες αποκτούν ανθρώπινη αξιοπρέπεια, οι σερβιτόροι αρνούνται τα φιλοδωρήματα-ελεημοσύνες, ενώ οι αστοί νοσταλγούν τον τσάρο ή αναμένουν τους Γερμανούς και τρέμουν όταν στους δημόσιους χώρους τους αποκαλούν «σύντροφε».

3.1.Η Σοβιετική Τέχνη από το 1917 μέχρι το 1920

Οι καθιερωμένοι καλλιτέχνες και η τσαρική ακαδημαϊκή διάνοηση, εγκατέλειψαν μαζικά τη σοβιετική χώρα. Όμως και η καλλιτεχνική πρωτοπορία, που είχε στηρίξει την Φεβρουαριανή Επανάσταση, αδρανύσε μπροστά στις εξελίξεις του Οκτώβρη⁷⁰. Με επικεφαλής τον Vladimir Vladimirovich Mayakovsky [1893-1930], οι κυβοφουτουριστές απαντούν στο κάλεσμα του Lenin για τη διακόσμηση των δημόσιων χώρων⁷¹, με επαναστατικές επιγραφές και την τοποθέτηση αγαλμάτων μεγάλων επαναστατών προσωρινά από γύψο, η ονομαζόμενη «δια των μνημείων προπαγάνδα». Η τέχνη τους εξαπλώνεται σε ένα τεράστιο αναλφάβητο κοινό⁷². Καταπολεμώντας την αμάθεια, η επιστημονική γνώση θα ήταν το θεμέλιο της τεχνολογικής προόδου που, παράλληλα με την σοβιετική εξουσία, θα λύτρωνε τον

⁶⁹ Bertolt Brecht, Ο κύκλος με την κιμωλία
⁷⁰ Στην πρόσκληση των μπολσεβίκων για μια συζήτηση για το θέατρο, στην αίθουσα συνελεύσεων του Σμόλνι (παλιό μοναστήρι), παρουσιάστηκαν μονάχα οι έξι: Mayakovsky, Meyerhold, Blok, Altman, Ivnev και Larissa Reisner

⁷¹ Ο Ilya Ehrenburg αναφέρει ότι «ο λόγος που οι δρόμοι της Μόσχας διακοσμήθηκαν από σουπρεματιστές και κυβιστές ζωγράφους είναι ότι οι ακαδημαϊκοί ζωγράφοι ήταν αντίθετοι (πολιτικά, όχι καλλιτεχνικά)»

⁷² «Από σήμερα, μαζί με την κατάλυση του τσαρικού καθεστώ, καταργείται η ύπαρξη της τέχνης στις αποθήκες και τα ντοκ του ανθρώπινου πνεύματος[...] Οι πίνακες να απλωθούν από σπίτι σε σπίτι, πάνω από τους δρόμους και τις πλατείες, σαν ουράνια τόξα από πολύτιμους λίθους, για να χαροποιούν και να εξευγενίζουν το βλέμμα του διαβάτη[...] Όλη η τέχνη στο λαό!», Mayakovsky, 1917, ψήφισμα αρ.1 «για τον εκδημοκρατισμό των τεχνών»



Εικόνα.46: τρένα και πλοίο «αγκιτάτσις-προπαγάνδας». Το πλοίο Krasnaya Svesda (κόκκινο αστέρι) σάλπαρε το καλοκαίρι του 1919 από το Βόλγα κάτω από τη διεύθυνση της Krupskaya και του Molotov (ψευδώνυμο)



Εικόνα.47: Dziga Vertov (ή David Kaufman, το πραγματικό του όνομα) και ο αδερφός του Mikhail Kaufman



Εικόνα.48: Lissitzky, πανέλο προπαγάνδας σε δρόμο στο Vitebsk το 1920. Η επιγραφή του λέει, «Οι μηχανές στα εργοστάσια και τα φυτά σας περιμένουν. Ας κινήσουμε τη βιομηχανία!»



Εικόνα.49: El Lissitzky, Το βήμα του Lenin, 1920.



Εικόνα.50: Εξέδρα ομιλητή στην κόκκινη πλατεία, σχεδιασμένη από τον T. Makarychev. Φωτ. 1926



Εικόνα.45: Vladimir Mayakovsky, ετών 31, 1924. Φωγραφία του Aleksandr Rodchenko



Εικόνα.51:El Lissitzky, Νικήστε τους λευκούς με την κόκκινη σφήνα, 1919



Εικόνα.52: Vladimir Maiakovskii: Red Armyman! Πάρτε την τελευταία σταγόνα από την αστική τάξη (1919)

άνθρωπο από την ένδεια και θα οδηγούσε στην κοινωνία της αφθονίας. Τον Νοέμβριο του 1918, εστάλη το πρώτο τρένο «Agitprop»⁷³ (αγκιτάτσιας και προπαγάνδας)⁷⁴ για να βοηθήσει στην ενοποίηση της υπαίθρου. Οι λαμαρίνες αυτών των τρένων ήταν ζωγραφισμένες από την πρωτοπορία και στολισμένες με στίχους του Μαγιακόνσκυ, ενώ διέτρεχαν τα μέτωπα του εμφυλίου και τις εκκαθαρισμένες από Λευκούς περιοχές, οργανώνοντας συγκεντρώσεις και προβάλλοντας, στις στάσεις τους, ταινίες και «επίκαιρα» εποχής σε ανθρώπους που δεν είχαν δει ποτέ κινηματογράφο. Επιβάτες σ' αυτά ήταν και εκατοντάδες νεαροί κάμεραμαν, οι οποίοι έκαναν λήψεις υπό την καθοδήγηση κυρίως, του νεαρού φουτουριστή ποιητή Dziga Vertov. Σ' αυτόν οφείλεται και το ένα από τα δύο βασικότερα ρεύματα του σοβιετικού κινηματογράφου, ο «κινηματογράφος-μάτι»⁷⁵. Αυτοί οι πειραματισμοί και οι συζητήσεις οδήγησαν το '23, στην εφεύρεση του ντοκιμαντέρ⁷⁶.

Παράλληλα με τα τρένα «Agitprop», συνέβαλε στην μπολσεβίκικη προπαγάνδα και το Ρωσικό Τηλεγραφικό Πρακτορείο (γνωστό ως Rosta), με έδρα τη Μόσχα. Με αρωγό αυτό το τυπογραφείο εκθέτουν αφίσες, γνωστές ως προσθήκες Rosta (Okna Rosta, 1919-1921), σε βιτρίνες μαγαζιών και παράθυρα σπιτιών. Καλλιτέχνες όπως ο El Lissitzky, ο Gustav Kloutsis και ο Rodchenko υπηρέτησαν την Επανάσταση σχεδιάζοντας τέτοιες αφίσες αλλά και διάφορα άλλα μέσα προβολής μηνυμάτων (π.χ. εξέδρες)⁷⁷. Το κόμμα δεν στηρίζει την πρωτοποριακή τέχνη ως «τέχνη κομμουνιστική». Ενδιαφέρεται για την πολιτική στήριξη των καλλιτεχνών αλλά δεν μπορεί να γνωρίζει με ποια καλλιτεχνική μορφή και περιεχόμενο αυτή η στήριξη αποδίδεται. Όπως αναφέρει ο Ehrenburg, επικεφαλής στην δημόσια προπαγάνδα τίθενται οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες, γιατί οι ακαδημαϊκοί (αν δεν είχαν μεταναστεύσει) διαφωνούσαν πολιτικά και

⁷³ Τα τρένα αυτά μετέφεραν κινητά τυπογραφεία, ικανά να τυπώσουν εφημερίδες σε 15.000 αντίτυπα, αλλά και βιβλιοπωλεία. Επιπλέον, μερικά περιείχαν και κινηματογράφους, με 150 περίπου καθίσματα

⁷⁴ Ο Ρώσος μαρξιστής θεωρητικός Georgi Valentinovich Plekhanov (1857-1918) όρισε ως προπαγάνδα τη διάδοση πολλών ιδεών σε μια μικρή ομάδα ανθρώπων και ως αγκιτάτσια τη διάδοση μιας ιδέας σε μια μεγάλη μάζα.

⁷⁵ «Είμαι ο κινηματογράφος-μάτι. Είμαι ένας χτίστης. Σας έχω τοποθετήσει σε ένα φανταστικό δωμάτιο το οποίο δεν υπήρχε μέχρι τώρα όταν Εγώ το δημιούργησα. Αυτό το δωμάτιο έχει δώδεκα τοίχους κινηματογραφημένους από εμένα σε διαφορετικά σημεία του κόσμου». Dziga Vertov

⁷⁶ συζητήσεις του Lenin και του Lunacharsky το '23 οδήγησαν στο πρόδρομο κίνημα «κίνο-πράβντα» (κινηματογράφος-αλήθεια). Μέσω αυτού ο Vertov, χρησιμοποιώντας με ένα δικό του τρόπο το πρωτοεμφανιζόμενο μοντάζ (παρ' όλα αυτά, ο «δάσκαλος» της θεωρίας του μοντάζ είναι ο Lev Kuleshov), εφεύρε το ντοκιμαντέρ.

⁷⁷ Βασικές εκφραστικές δυνάμεις των συνθέσεων είναι πλέον ο ήχος (ή η εικόνα), ο χώρος (τρισεδιάστατη κατασκευή) και ο χρόνος (η κίνηση παράγει μουσικούς τόνους).

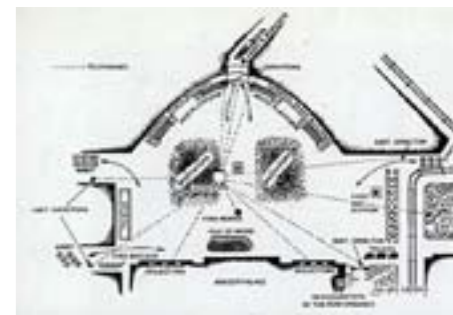
όχι καλλιτεχνικά. Επίσης, όσον αφορά τις πολιτικές θέσεις των καλλιτεχνών, ο Meyerhold μόλις το '18, έγινε μέλος του κόμματος, καθώς και ο Brik. Ο Rodchenko ήταν υποψήφιο μέλος, ενώ ο Mayakovsky ήταν για πολλά χρόνια συνοδοιπόρος. Ο Malevitch μπορεί να χαρακτηριστεί περισσότερο ως αναρχικός, ο Shterenberg δεν ήθελε να ταυτίσει τη θέση του με τις πολιτικές του πεποιθήσεις, ενώ ο Lissitzky ήθελε η σχολή στην οποία ανήκε (UNOVIS), να αποτελεί κόμμα από μόνη της. Αυτή η πρόσκαιρη πολιτική συμμαχία είχε παρεξηγηθεί από τότε, αφού μπορούμε να δούμε στο βιβλίο του Louis Reau, Histoire de l'art (1926) να ταυτίζει την προλεταριακή τέχνη με την πρωτοποριακή τέχνη και ο οποίος, ερείσθω εν παρόδω, αρκέστηκε την αποτυχία της δεύτερης (στην αποδοχή των μαζών) για να αποδείξει την γενική αποτυχία του κομμουνιστικού κόμματος.

Ας σημειωθεί ότι από πολιτική άποψη το θέατρο, όπως και η εικόνα, είχαν πρωταρχική σημασία επειδή απευθυνόταν σε ακροατήρια αναλφάβητων, που ζούσαν σε καθεστώς απόλυτης φτώχειας. Όμως παρά τα γεγονότα, ο λαός προτιμούσε την ακαδημαϊκή ζωγραφική, την μίμηση και τον Νατουραλισμό που τα αναγνώριζε και όχι την αφαίρεση⁷⁸ των πρωτοπόρων. Την αναποτελεσματικότητα των νέων τάσεων στις λαϊκές μάζες επιβεβαιώνουν και κείμενα των ίδιων των καλλιτεχνών⁷⁹.

«...όταν έγιναν τα αποκαλυπτήρια της προτομής του Περόφ, κυβιστικής τεχνοτροπίας, μερικοί έκαναν μερικά βήματα στα πίσω και η Λίλινα ζήτησε με πολύ έντονο ύφος να κατεβάσουν αμέσως το άγαλμα...» Lunacharsky

⁷⁸ Π.χ. το έργο του El Lissitzky: "Νικήστε τους λευκούς με την κόκκινη σφήνα", σε συμβατική-κλασική απεικόνιση, θα έδειχνε ένα τάγμα του κόκκινου στρατού σε επίθεση με εφ όπλου λόγχη να εμβολίζει μια μεραρχία λευκών. Στην κονστρουκτιβιστική απεικόνιση, ο καλλιτέχνης "φτιάχνει" αυτόν τον εμβολισμό με μια κόκκινη σφήνα (επιθετικότητα-ορμή-εξωστρέφεια) που καρφώνει έναν λευκό κύκλο (άμυνα-φόβο-εσωστρέφεια). Η μετάβαση της ιδέας γίνεται από τον καλλιτέχνη στο θεατή, χωρίς τη διαμεσολάβηση του συνειδητού, παρά μόνο με τη λεζάντα.

⁷⁹ Ilya Ehrenburg, «Άνθρωποι, χρόνια, ζωή», εκδ. Νεφέλη, 1980 «Θυμάμαι την Πρωτομαγιά του 1918. Η Μόσχα είχε στολιστεί με φουτουριστικούς και σουπρεματιστικούς πίνακες. Στις προσόψεις των σπιτιών με τους πεσμένους σουβάδες, στις μονοκατοικίες με τις κολώνες σε στυλ αμπίρ (μεγαλοπρεπής διάκοσμος, αρχές 19ου αιώνα), τα ξέφρενα τετράγωνα μάχονταν με τους ρόμβους. Σε κάθε σου βήμα συναντούσες πρόσωπα με τρίγωνα στη θέση των ματιών. (Η τέχνη που σήμερα την λένε «αφηρημένη» [...] μοιράζονταν τότε χωρίς δελτίο σ' όλους τους Σοβιετικούς πολίτες σε απεριόριστες ποσότητες). Την χρονιά εκείνη η Πρωτομαγιά συνέπεσε με την Μεγάλη Παρασκευή μπροστά στο παρεκκλήσι Ιβερσκη είχε μαζευτεί το πλήθος των πιστών. Δίπλα τους περνούσαν φορτηγά διακοσμημένα με αφηρημένους πίνακες. Μια γριούλα, κοιτάζοντας έναν πίνακα με ένα τεράστιο μάτι ψαριού, έκανε τον σταυρό της, : "Θα μας βάλουνε τώρα να προσκυνάμε τον εξαποδό!"»



Εικόνα.53: σχέδιο για «μαζική θεατρική πράξη», 1920

Εξίσου και στο θέατρο⁸⁰ πραγματοποιούνται πειραματισμοί, στους οποίους όμως το κοινό συμμετέχει ενεργά⁸¹. Το καλύτερο παράδειγμα, αποτελεί μια αναπαράσταση⁸² της εφόδου στα χειμερινά ανάκτορα στην Πετρούπολη, σε ανοικτό χώρο και με εκατό χιλιάδες θεατές και με ερμηνευτές περισσότερους από 2.000 εργάτες, πολλοί από τους οποίους είχαν συμμετάσχει στο ίδιο το ιστορικό γεγονός.



Εικόνα.54. Anatoly Lunacharsky



Εικόνα.55, περιοδικό του Narkompros

3.1.1. Κομισαριάτο Διαφώτισης- Narkompros

Με πρόταση του Lenin, ανέλαβε τον πολιτισμό ο Anatoly Lunacharsky⁸³. Διετέλεσε επί δώδεκα χρόνια σοβιετικός λαϊκός επίτροπος⁸⁴ του Κομισαριάτου Διαφώτισης- Narkompros, που περιλάμβανε εκπαίδευση και τέχνες. Κατά την πολύχρονη ευρωπαϊκή εξορία του, είχε γνωριστεί με το κίνημα του μοντερνισμού, αλλά και με ορισμένους απ' τους νεαρούς Ρώσους της πρωτοπορίας⁸⁵. Το Narkompros στελεχώνεται πρώτα από τους ίδιους τους καλλιτέχνες και δεύτερον από γυναίκες, πρωτοπόρες επαναστάτριες, γεγονός πρωτοφανές στον κόσμο. Ενώ η πάλη, από τον ταξικό της χαρακτήρα, προμηνύει τον μετέπειτα ιδεολογικό της χαρακτήρα. Το κυνηγητό του κέρδους, δίνει τη θέση του σε έναν αφιλόκεδρο και έντονο συναγωνισμό, αποδεικνύοντας ότι η ανάπτυξη της τέχνης όχι απλώς δεν έχει ανάγκη τον ανταγωνισμό της αγοράς, αντίθετα αυτός την δυσχεραίνει.

3.1.2. IZO-τμήμα για τις εικαστικές τέχνες

Μέσα στο επιτροπάτο, δημιουργήθηκε ένα τμήμα για τις εικαστικές τέχνες (IZO)⁸⁶ που ανέλαβε ο Danid Shterenberg⁸⁷. Υπό την καθοδήγηση αυτού του τμήματος από το '18, για ξεκάθαρα πολιτικούς

80 Τα θέατρα ήταν κάθε μέρα ανοιχτά, ενώ στήνονται και θεατρικές παραστάσεις δρόμου

81 ο Victor Shklovsky το 1920 έγραψε: «Ολη η Ρωσία παίζει θέατρο. Μέσω κάποιου είδους στοιχειακής διαδικασίας, το ζωντανό υλικό της ζωής μετασχηματίζεται σε θεατρικό».

82 του Nikolai Evreinov (σε συνεργασία με τον Altman και τον Yury Annenkov) που ανέβασε γιγάντιες θεατρικές επιθεωρήσεις κυρίως με ερασιτέχνες. Η προαναφερθείσα αναπαράσταση είναι πρόδρομη -από την άποψη των τεχνικών κίνησης των μαζών- του Οκτώβρη του Eisenstein

83 Υπήρξε θεατρικός συγγραφέας, με προσωπικό του γούστο τον «επαναστατικό ρομαντισμό» του Whitman και του Verhaaren.

84 δηλαδή υπουργός

85 Χαρακτηριστικά, το 1911 στο Παρίσι είχε μεσολαβήσει κριτικά, υπερασπιζόμενος τα νέα ρεύματα στη διάλεξη που είχε δώσει ο Plekhanov για να χλευάσει τον κυβισμό.

86 Το περιοδικό του τμήματος Iskusstvo Komuni (Η τέχνη της Κομμούνιας- Δεκέμβρης 1918 έως Απρίλιο 1919) εκδιδόταν υπό τον Osip Brik.

87 μέλος της εβραϊκής Μπουνι στο Παρίσι και μοντερνιστής εικονικός ζωγράφος που είχε γνωρίσει ο Lunacharsky στην εξορία. Υπεύθυνος του τομέα Μόσχας του IZO ήταν ο Tatlin, η τέχνη του οποίου ήδη επηρέαζε τους ντανταϊστές στο Βερολίνο, ενώ ο φουτουριστής ζωγράφος Nathan Altman έπαιζε βασικό ρόλο στον τομέα της Πετρούπολης

λόγους, λειτουργούσε η Proletkult και η ομάδα των Komfut (κομμουνιστές-φουτουριστές)⁸⁸. Όμως, παρά την ώθηση του IZO σε καλλιτεχνικούς πειραματισμούς με εκδόσεις, εργαστήρια, αναθέσεις και εκθέσεις, στα 1928-1930, η proletkult αδρανοποιήθηκε.

Ο Tatlin με παραγγελία του τμήματος IZO το '19 ολοκλήρωσε το μεγάλο μοντέλο του για ένα μνημείο στη, μόλις ιδρυμένη, Τρίτη Διεθνή. Ένας κυβερνητικός κεκλιμένος πύργος⁸⁹, ο οποίος δε θα κατασκευαζόταν ποτέ, αφού μέχρι τότε δεν υπήρχαν οι τεχνικές δυνατότητες της βιομηχανίας κατασκευών. Το έργο παρουσιάστηκε στην Αγία Πετρούπολη το '20⁹⁰ και αναπαριστά την σπειροειδή εξέλιξη της ιστορίας, με βάση τη διαλεκτική. Αν πραγματοποιούνταν⁹¹ θα στέγαζε παραρτήματα της Comintern⁹², που το καθένα θα περιστρεφόταν. Επίσης, προοριζόταν να είναι κατά ένα τρίτο μεγαλύτερο από το σύγχρονό του ψηλότερο κτίριο⁹³, τον Πύργο του Αιφελ, που θαύμαζε ο Tatlin. Ο Tatlin, θεωρούσε ως το πιο πολύτιμο απόκτημα της ζωής του ένα ποίημα που του είχε αφιερώσει ο Khlebnikov. Ένα κείμενό του, που ονομάζεται «Τα σπίτια και εμείς» ο τελευταίος, σχολιάζει τη σχέση πύκνωσης

88 Ο Lenin δεν αρνιόταν τη σημασία της ανάδειξης συγγραφέων και καλλιτεχνών απ' το προλεταριακό περιβάλλον, μα τον φόβιζε η τάση της proletkult, να ασχολείται με την επεξεργασία «προλεταριακής επιστήμης» και «προλεταριακού πολιτισμού» γενικά. Αυτό του φαινόταν ένα πρόωρο καθήκον που ξεπερνούσε τις δυνάμεις τους, δεύτερον θεωρούσε ότι τέτοιες βιαστικές επινοήσεις, θα αποπροσανατολίσουν τους εργάτες από το να προσλάβουν τα στοιχεία της έτοιμης πια επιστήμης και του πολιτισμού και τρίτον, φοβόταν και δικαιολογημένα, ότι στην proletkult κρύβεται κάποια πολιτική απόκλιση.

89 Ο πύργος, θα είχε 400 μέτρα ύψος και θα εδραζόταν στις δυο όχθες του Νέβα στην Πετρούπολη. Ο εξωτερικός σιδερένιος σκελετός του θα στήριζε τρία γυάλινα θερμομονωμένα τμήματα όπου θα στεγάζονταν τα τμήματα της Διεθνούς. Το κατώτερο τμήμα με μορφή κύβου θα έκανε μια πλήρη περιστροφή στη διάρκεια κάθε χρόνου και θα φιλοξενούσε την αίθουσα συνεδρίων, πάνω απ' αυτό ένας κώνος θα στέγαζε τις διοικητικές δραστηριότητες περιστρεφόμενος ανά μήνα, ενώ στην κορυφή, ένας κύλινδρος θα αποτελούσε το κέντρο πληροφοριών με τηλεγραφεία, ραδιοφωνικούς σταθμούς, εκδοτικές δραστηριότητες και θα εκτελούσε μια περιστροφή σε 24ωρη βάση.

90 στις 8 Νοεμβρίου, την τρίτη επέτειο της Οκτωβριανής επανάστασης και

91 στο κτίριο που τελούσε το Ογδοο Συνέδριο των Σοβιέτ.

χαρακτηρίστηκε τεχνικά εφικτό από μια ομάδα σοβιετικών μηχανικών

92 Είναι η Κομμουνιστική Διεθνής ή Comintern, έμεινε στην Ιστορία ως η Τρίτη Διεθνής Ένωση των εθνικών κομμουνιστικών Κομμάτων, που ιδρύθηκε το 1919 και συντόνιζε το διεθνές κομμουνιστικό κίνημα.

93 Ο Ehrenburg ανέφερε όταν το είδε στην έκθεση: «Βγήκα στο δρόμο συγκλονισμένος: Μου φαινόταν ότι είχα ρίξει μια κλεφτή ματιά στον 21ο αιώνα». Όμως ο Tevel Shapiro, όταν ρωτήθηκε από τον Lenin, αν είναι δυνατό να κατασκευαστεί και πόσο θα κόστιζε, αναγνώρισε ότι δεν μπορούσαν να απαντήσουν σε καμιά από δυο ερωτήσεις (παρατίθεται από τον Logvinov 1977, στο Zhadova, σελ 442).



Εικόνα.56: Tatlin, το μοντέλο του μνημείου της τρίτης Διεθνούς, Πετρούπολη, 1919



Εικόνα.57: Οργανωτές της πρώτης ρωσικής έκθεσης τέχνης στο Βερολίνο, που άνοιξε στις 15 Οκτωβρίου 1922. Από αριστερά: David Shterenberg, D. Maryanov (εκπρόσωπος της ρωσικής υπηρεσίας ασφάλειας), Natan Altman, Naum Gabo και Friedrich Lutz (από την γκαλερί van Diemen. Το γλυπτό που απεικονίζεται είναι μια χαμένη μεταλλική εκδοχή του έργου του Gabo, Constructed Torso, 1917.

και αραίωσης του όγκου των κτιρίων. Θεωρούσε ότι τα μόνα αρχιτεκτονικά σχέδια που δεν "προδίδονται" από την πλήρωση είναι οι σιδηροκατασκευές, στις οποίες το κενό διατηρεί τα δικαιώματά του και οι σκαλωσιές, οι οποίες διατηρούν μια επιφάνεια ζωντανή, δεκτική στην ανθρώπινη επαφή και επεξεργασία. Έτσι ο ποιητής οραματίζεται τις μελλοντικές πόλεις ως τεράστιες μεταλλικές σκαλωσιές που θα φέρουν τις γυάλινες, μετακινούμενες καμπάνες-κατοικίες των νέων ανθρώπων.

Η πραγματοποίηση των καλλιτεχνικών εκθέσεων ανατέθηκε στο IZO. Συγκροτήθηκε ένα Τμήμα Μουσείων⁹⁴ με επικεφαλής τη σύζυγο του Trotsky⁹⁵ και μια καλλιτεχνική επιτροπή⁹⁶ που αγόραζε έργα για τα μουσεία από τους εικαστικούς της πρωτοπορίας. Οι εκθέσεις ήταν δωρεάν και χωρίς κριτική επιτροπή⁹⁷. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν αμείβονταν από το κράτος για την παραχώρηση των έργων τους, με αντίτιμο που καθοριζόταν από την καλλιτεχνική επιτροπή και από την επαγγελματική ένωση. Προτεραιότητα για το υπουργείο είχε η επιβίωση των καλλιτεχνών⁹⁸. Αυτό οδήγησε, σε μαζικές αγορές πινάκων⁹⁹ και γλυπτών από το Τμήμα Μουσείων, πράγμα που ευνοούσε την πρωτοπορία και προκαλούσε τις διαμαρτυρίες των παραδοσιακών καλλιτεχνών¹⁰⁰.

Αυτό που συζητήσαν οι καλλιτέχνες από το '19 ήταν η μετατροπή του μουσείου από τελετουργικό χώρο που εξέθετε λατρευτικά αντικείμενα, σε χώρο αρχειακής διάστασης που διαθέτει αντικείμενα αμιγούς αξίας έκθεσης με ιστορική ιδιαιτερότητα. Αργότερα, εφαρμόστηκε αυτή η ιδέα των διαδραστικών δωματίων ιστορικοποίησης και αρχειακής τάξης, με κυριότερο φορέα τον Lissitzky¹⁰¹.

94 Οι εκθέσεις του Γραφείου ξεκίνησαν το Δεκέμβρη του 1918, με έκθεση αφιερωμένη στη μνήμη της Olga Rozanova-υποδιευθύντρια καλλιτεχνικής βιομηχανίας, με ενεργή συμμετοχή στη συγκρότηση του Μουσείου Ζωγραφικής Παιδείας κ.ά.

95 Natalia Sedova

96 στην οποία κατά περιόδους συμμετείχαν ο Kandinsky, ο Tatlin, ο Rodchenko

97 Επίσης, το Ερμιτάζ από παλάτι έγινε μουσείο

98 Όπως έγραψε ο φορμαλιστής κριτικός Victor Shklovsky στο *Iskusstvo Komuni*, «η Πετρούπολη έχει λιακάδα, γιατί στον ουρανό δεν ξεπροβάλλει καπνός από τις καμινάδες».

99 12 έργα του Chagall αγοράστηκαν ταυτόχρονα από μια έκθεση του 1919

100 Η «Απόφαση περί των εκθέσεων», που ψηφίστηκε το 1918, έθετε τις βασικές αρχές: 1. Εθνικοποίηση. 2. «Το κέντρο τροφοδοτεί την περιφέρεια». 3. Η καθοδήγηση παραδίδεται στο Πανρωσικό Κεντρικό Γραφείο Εκθέσεων. Ένα πολύ μικρό επιτελείο, αναλάμβανε τον έλεγχο και τη διοργάνωση των εκθέσεων στη Μόσχα, καθώς και την κατανομή τους στην επαρχία.

101 Το '25, καλέστηκε από τον διευθυντή του μουσείου του Hannover, Dorner για να κατασκευάσει μια σημαντική εγκατάσταση για τη Landesgalerie Hannover, που την ονόμασε Αίθουσα Επίδειξης. Σ' αυτήν, ο Lissitzky έδωσε έμφαση ως

Αξιοσημείωτο είναι ότι μεταγενέστερα ο Walter Benjamin θα αποφανθεί ότι αυτές οι τακτικές (τα αντίγραφα των έργων τέχνης, η διάλυση της αύρας του έργου τέχνης, η αποδέσμευσή του από χώρο και χρόνο-παράδοση-, η αυξανόμενη σημασία της εκθετικής του αξίας, η άρση των αποστάσεων μεταξύ εκθέματος-θεατή, η σημασία της εικόνας) αποτελούν εκφάνσεις μιας ευρύτερης αλλαγής και παρακμής της εμπειρίας στον σύγχρονο πολιτισμό. Αποκαλύπτει ωστόσο την ευκαιρία της εξαπλώσης της απελευθερωτικής δύναμης της τέχνης σε όλο και ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού και αν η νέα τεχνική χρησιμοποιηθεί σωστά τότε η τέχνη θα αποκτήσει την πολιτική της διάσταση.

3.1.3. ΤΕΟ-τμήμα για το θέατρο

Ο Lunacharsky κοινωνικοποίησε τα πολιτιστικά μέσα παραγωγής (θέατρα, κινηματογραφικές εταιρείες κ.λπ.), αλλά όχι τα γνωστότερα θέατρα¹⁰². Τα τελευταία μετονομάστηκαν σε «ακαδημαϊκά θέατρα», χρηματοδοτούμενα από την κυβέρνηση αλλά όχι ελεγχόμενα¹⁰³. Το τμήμα για το θέατρο, γνωστό ως ΤΕΟ, διεύθυνε η σύζυγος του Kamenev¹⁰⁴. Επικεφαλής του τομέα για την Πετρούπολη αρχικά ήταν ο Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874 -1940). Εκείνος ανακοινώνει την πολιτική «Ο Οκτώβρης στο θέατρο»¹⁰⁵, η οποία δημιούργησε ένα νέο, κυρίως εργατικό, θεατρικό κοινό και με ιδεολογική άποψη την «εγκατάλειψη της λογοτεχνίας, της ψυχολογίας και του παραστατικού ρεαλισμού»¹⁰⁶ στο θέατρο, έτσι ανέπτυξε το σύστημα της βιο-μηχανικής στην θεατρική εκπαίδευση, στον αντίποδα του συστήματος Stanislavski. Η πολιτική

απόλυτα έργα τέχνης σε συρτάρια, ντουλάπια και ράφια, τα οποία μπορούσε ο θεατής να ανοίξει και να μετακινήσει, συμμετέχοντας στην αναπροσαρμογή της αντιληπτικής αλληλεπίδρασης, μέσω της απτότητας και της υλικότητας. Ενώ, οι ριζοσπαστικά αφηρημένοι πίνακες, απεικόνιζαν απλώς μια αισθητική που ήδη είχε εκτοπιστεί. Η αίθουσα οδήγησε στην ιστορική μετατροπή του μουσείου.

102 όπως το θέατρο Τέχνης του Stanislavski και το Kammeny Theatre του Tairov

103 Ο Lunacharsky χρησιμοποίησε αυτήν την πολιτική διάσωσης των υπαρχόντων μουσείων και μνημείων (αλλά ακόμα και τη Φιλαρμονική της Πετρούπολης) από τις επιπτώσεις του πολέμου αλλά και από την πρωτοπορία, που ήθελε να εξαλείψει τα απομεινάρια του παλιού καθεστώτος

104 Επίσης, στήθηκε ένα μικρό ουσιαστικά εκπαιδευτικό τμήμα για τον κινηματογράφο, το οποίο καθοδηγούσε η υπεύθυνη για την εκπαίδευση Krupskaya, σύζυγος του Lenin.

105 Αποτέλεσμα του «θεατρικού Οκτώβρη» ήταν δύο παραγωγές του Meyerhold, του έργου του Verhaeren «Αυγή» με κυβοφουτουριστικά σκηνικά και της επίκαιρης επιθεώρησης «Μυστήριος-Μπούφος» του Mayakovsky, σε σκηνικά του Malevich. Στο έργο, οι ηθοποιοί μένουν ακίνητοι και εκφράζονται μόνο με μορφασμούς ή με τα μάτια.

106 Ο θεατής πρέπει να έχει πλήρη συνείδηση του επινοητικού χαρακτήρα της παράστασης, να παρεμβαίνει κριτικά και να γίνεται συνδημιουργός.



Εικόνα.59: Ασκήσεις επί της σκηνής Βιο-μηχανικής, που δίδασκε ο Meyerhold στους ηθοποιούς του.



Εικόνα.60: μακέτα του θεάτρου των Mayakovskiy, Meyerhold, Liubov Popova, «ο μεγαλόψυχος κερατάς», 1922



Εικόνα.61: Varvara Stepnova, Σκηνικά για την παραγωγή «Ο θάνατος του Tarelkin», 1922



Εικόνα.62. Κάτω η σκλαβιά της κουζίνας, 1931

αυτή προκάλεσε την έκρηξη του ερασιτεχνικού θεάτρου, παρά του επαγγελματικού, στο σύνολο της απέραντης χώρας. Επίσης, στον τομέα της θεατρικής σκηνογραφίας εισάγεται η βιομηχανική μεταλλική πλατφόρμα σε διαφορετικά επίπεδα, που εξασφαλίζει την εκτύλιξη των σκηνών χωρίς την αλλαγή των σκηνικών¹⁰⁷. Πραγματοποιούνταν πειραματισμοί με την ιδέα ενός είδους θεάτρου-πολιτικής συγκέντρωσης. Ο Lunacharsky προσωπικά την αποδοκίμασε, θεωρώντας ότι θέατρο και πολιτική συγκέντρωση είναι ασυμβίβαστα¹⁰⁸. Ο Meyerhold παραιτήθηκε από το ΤΕΟ της Πετρούπολης έξι μήνες μετά διαμαρτυρόμενος επειδή δεν του επέτρεπαν να παρέμβει στα «ακαδημαϊκά» θέατρα. Το 1920 αναδιορίστηκε, ως επικεφαλής στο ΤΕΟ, αλλά απομακρύνθηκε¹⁰⁹ οριστικά τον Φεβρουάριο του 1921.

Υπήρχε επίσης, τμήμα λογοτεχνίας (LITO), ένα μικρό τμήμα για τον κινηματογράφο και ένα τμήμα για τη μουσική (MUZO), το οποίο διήυθνε ο Artur Lourie και όχι ο Prokofieff, που μετεπαναστατικά ανέπτυξε έντονη δημιουργικότητα. Εξίσου όμως σημαντικός συνθέτης της περιόδου είναι και ο Dmitri Shostakovich.

3.2. Σοβιετική Αρχιτεκτονική από το 1917 μέχρι το 1920

Τα πολεοδομικά σχέδια ως τότε, κατέγραφαν την άναρχη ανάπτυξη των πόλεων¹¹⁰, ενόσω ειδικοί δεν υπήρχαν. Οι μελέτες που άρχισαν ακριβώς μετά την Επανάσταση¹¹¹, βασίζονταν αποκλειστικά στην κλασική σύνθεση, χωρίς καμία οικονομική ή δημογραφική μελέτη και χωρίς κανένα πρόγραμμα που να τα παρακολουθεί. Τέσσερις μήνες μετά την επανάσταση, δημοσιεύτηκε το διάταγμα της Εκτελεστικής Επιτροπής, που θέσπιζε την κοινωνικοποίηση της γης¹¹². Στις 9 Μάιου το 1918 δημιουργείται, η Επιτροπή Κατασκευών του Κράτους¹¹³. Το γενικό πρόγραμμα αυτής

107 Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο «Γη σε αναβρασμό» σε σκηνικά της Popova και σκηνοθεσία του Meyerhold
108 μία δεκαετία αργότερα όμως οι πειραματισμοί αυτοί ώθησαν την ιδέα για τα διδακτικά θεατρικά έργα που άρχισαν να επεξεργάζονται στη Γερμανία οι Bertolt Brecht και Hanns Eisler

109 Ο Lunacharsky θα έγραφε: «Ο Meyerhold καβάλησε ένα φουτουριστικό πολεμικό άτι και οδήγησε τα στρατεύματα του "θεατρικού Οκτώβρη" σε επίθεση ενάντια στους προμαχώνες του ακαδημαϊσμού.»

110 «Από τις 700 μεγάλες ή μεσαίες πόλεις μόνο οι 215 είχαν εγκαταστάσεις για τρεχούμενο νερό από τις οποίες μάλιστα το 90% των σπιτιών δεν ήταν συνδεδεμένα με το δίκτυο παροχής.» , επισημαίνει ο Korpp

111 υπό τον ακαδημαϊκό Chtchtioussev

112 Anatole Korpp, Πόλη και Επανάσταση, σελ.73

113 με διάταγμα του Συμβουλίου των Επιτρόπων του Λαού και που λειτουργεί κάτω από τον έλεγχο του Ανωτέρου Συμβουλίου Εθνικής Οικονομίας

της υπηρεσίας¹¹⁴ στοχεύει στη συνολική επίλυση των αστικών προβλημάτων όπως δύναται να συμβεί στη σοσιαλιστική οικονομία, και όχι την αποσπασματική και τυχαία θεραπεία περιοχών της πόλης όπως συνέβαινε έως τότε. Η ιδέα του σχεδιασμού προέκυψε και από την μαρξιστική διδασκαλία¹¹⁵, που εξηγεί τις συνθήκες του οικιστικού περιβάλλοντος με βάση την οικονομική δομή της κοινωνίας¹¹⁶. Πρακτικά δηλαδή, τότε δεν μπορεί να υπάρξει οικοδομική άνθιση και έτσι αφιερώνονται στις μαρξιστικές μελέτες που θα αποκαλύψουν εν μέρει τις ανάγκες της σοσιαλιστικής πόλης.

Οι ενδογενείς αντιθέσεις του κεφαλαιοκρατικού τρόπου παραγωγής, οδηγούν στην αλλοτρίωση του εργάτη μέσα από την αποξένωσή του από το παραγόμενο προϊόν αλλά και μέσα από την ατομική επίλυση των αναγκών του μακριά από τον άλλο άνθρωπο, στα πλαίσια της δικής του οικογένειας-πυρήνα. Μπορεί να κοινωνικοποιήθηκε η εργασία στον κεφαλαιοκρατικό τρόπο παραγωγής, αλλά μόνο προς όφελος της κερδοφορίας.

«Όλες οι μέθοδοι για τον πολλαπλασιασμό των δυνάμεων της συλλογικής εργασίας εκτελούνται σε βάρος του ατομικού εργάτη. Όλα τα μέσα για την ανάπτυξη της παραγωγής μετασχηματίζονται σε μέσον επιβολής και εκμετάλλευσης του παραγωγού: τον μετατρέπουν σε ακρωτηριασμένο, αποσπασματικό άνθρωπο, ή σε εξάρτημα κάποιας μηχανής»¹¹⁷

Στο σοσιαλισμό, οι επιστήμες και η τεχνική δεν

114 είναι γραμμένο από τον καθηγητή Dioubelir το '18 και αναφέρει « οι αδυναμίες και τα ελαττώματα των πόλεων είναι τόσο αλληλένδετα μεταξύ τους αλλά και με τις διάφορες όψεις της αστικής ζωής, ώστε δεν μπορούν να εξαφανιστούν με αποσπασματικά τεχνικά και καλλιτεχνικά μέτρα ή μέτρα υγιεινής. Η λύση σε τέτοια προβλήματα μπορεί να δοθεί μόνο με μια εντελώς νέα σύλληψη , με μια σχεδιασμένη και ολοκληρωμένη μελέτη όλης της διάρθρωσης της καινούργιας πόλης...Μέχρι τώρα η ανάπτυξη της πόλης γινόταν μ' αυθόρμητο και ανεξέλεγκτο τρόπο... αποτέλεσμα της ατομικής πρωτοβουλίας του κατασκευαστή ή της τύχης... η κατοικία είχε γίνει μέσο για συσσώρευση κέρδους... αποτέλεσμα των επιταγών της Αγοράς...»

115 Ο Korpp αναφέρει ότι οι απόψεις δίσταντο σχετικά με τη μαρξιστική διδασκαλία καθώς άλλοι αντιλαμβάνονται τον «νέο τρόπο ζωής» ως ευρεία απόκτηση της μπουρζουάδικης ζωής και άλλοι έναν κοινοβιακό τρόπο ζωής.

116 Η εκάστοτε κοινωνία ερμηνεύεται με βάση τον τρόπο παραγωγής και τον καταμερισμό της παραγωγικής δραστηριότητας που αυτός υπαγορεύει. Η ανθρώπινη κοινωνία θεμελιώνεται ως εξής , έχει την οικονομική βάση της που την αποτελούν οι παραγωγικές δυνάμεις (μέσα παραγωγής, πρώτες ύλες και η εργατική δύναμη) και η ιδιοκτησία τους και το **εποικοδόμημα** που το αποτελούν οι σχέσεις που προκύπτουν από τη βάση (εκπαιδευτικό σύστημα, θεσμοί, αστικό κράτος, κοινωνικές-ταξικές σχέσεις κ.ά.)

117 K. Marx, *Le Capital* ,2, σελ. 87-88



Εικόνα.63: Κέντρο Σίτισης Kirovsky, Barutchev-Gilter-Meerzon-Rubanchik, Λένινγκραντ



Εικόνα.64. Μονάδα σίτισης στο εργοστάσιο



Εικόνα.65. Όλοι στα κολχόζ

υπηρετούν το κέρδος, αλλά την ανθρώπινη κοινότητα. Μια ορθολογική οργάνωση της παραγωγής και της κοινωνικής ζωής, που ονομάζεται κολλεκτιβοποίηση, με στόχο την ικανοποίηση των ουσιαστικών αναγκών του κοινωνικού συνόλου, θα εξαφάνιζε την ανεργία και την αμάθεια, και θα μείωνε τη συσσώρευση των μαζών στις μεγαλουπόλεις. Με αποτέλεσμα οι μεγαλουπόλεις να καταλήξουν κάποτε νεκρά μνημεία μιας βάρβαρης εποχής, όπως οραματιζόταν τον περασμένο αιώνα ο Engels. Η κολλεκτιβοποιημένη καθημερινότητα¹¹⁸, είναι ο επαναστατικός στόχος που μέσω αυτής θα απελευθερωνόταν και η γυναίκα από τις δουλειές του σπιτιού, η οποία στο εξής αναμειγνύεται στην παραγωγική διαδικασία. Οι συλλογικές επιλύσεις αναγκών αποδίδουν καλύτερη ποιότητα και έτσι δημιουργήθηκαν οι μονάδες φαγητού-σίτισης.¹¹⁹ Στα τέλη του 1918 - αρχές 1919 άρχισαν να δημιουργούνται στο χωριό κολλεκτιβιστικά νοικοκυριά.

«η αποξενωμένη εργασία μεταστρέφει την ειδολογική ύπαρξη των ανθρώπων, τόσο τη φύση όσο και τις διανοητικές του ειδολογικές δυνάμεις σε μια ύπαρξη ξένη προς αυτόν και σ' ένα μέσο της ατομικής του ύπαρξης. Αποξενώνει τον άνθρωπο από το δικό του σώμα, από τη φύση όπως υπάρχει έξω απ' αυτόν, από την πνευματική του ουσία, την ανθρώπινη ουσία του»¹²⁰

Σ' όλη αυτή την προσπάθεια δημιουργίας της νέας σοσιαλιστικής τέχνης, οι σοβιετικοί καλλιτέχνες δεν υπήρξαν μόνοι τους. Μέχρι τώρα είδαμε πως απάντησαν με τον κυβοφουτουρισμό και τον σουπρεματισμό στην ανάπτυξη της νέας αστικής τέχνης. Με τη σειρά τους λοιπόν οι ευρωπαίοι καλλιτέχνες, απαντούν στην ανάπτυξη της νέας σοσιαλιστικής τέχνης. Γι' αυτό και το 1919, στέλεχος της βρετανικής κυβέρνησης δηλώνει απερίφραστα, «Τα χρήματα που θα ξοδέψουμε για την κατοικία είναι ασπίδα απέναντι στον μπολσεβικισμό και την επανάσταση». Έτσι, το μοντέρνο κίνημα θα ξεφύγει από τα μεμονωμένα κτίρια που υλοποιεί μέχρι εκείνα

¹¹⁸ Πριν την έναρξη της μαζικής κολλεκτιβοποίησης τα ατομικά νοικοκυριά κατείχαν το 97,3% της καλλιεργήσιμης έκτασης, και τα κολχόζ και σοβχόζ το 2,7%. Στο Πρόγραμμα του Κόμματος που ψηφίστηκε στο 8ο συνέδριο του Κομμουνιστικού Κόμματος Ρωσίας (μπολσεβίκοι) το 1919 αναφερόταν πως η σοβιετική εξουσία, αφού ολοκλήρωσε την κατάργηση της ατομικής ιδιοκτησίας της γης, θα εισηγηθεί μια σειρά μέτρα για την οργάνωση της μεγάλης σοσιαλιστικής καλλιέργειας.

¹¹⁹ στις πολυπληθείς Σοβιετικές Εργατικές Εστίες. Κάθε σύμπλεγμα Εστιών είχε μια σειρά από διαφορετικές εστίες σίτισης. Το Σοβιέτ του Λένινγκραντ ανέθεσε το σχεδιασμό τεσσάρων τέτοιων συγκροτημάτων σε μια νεαρή ομάδα αρχιτεκτόνων : στον Armen Barutchev (1904-1966), Isidor Gilter (1902-1973), Iosif Meerzon (1900-1941) και τον Iakov Ruban (1899-1948)

¹²⁰ Karl Marx, Οικονομικά και Φιλοσοφικά Χειρόγραφα, σελ. 97-99, 1844

τα χρόνια, αφού το κεφάλαιο θα το χρηματοδοτήσει.

Τον Μάρτιο του 1919, στην Ευρώπη δημοσιεύεται από την «Επιτροπή εργασίας για την τέχνη»¹²¹, που διευθύνεται από τους Walter Gropius, Cesar Klein και Adolf Behne¹²², μια προγραμματική διακήρυξη που δηλώνει «...την πεποίθηση ότι η πολιτική επανάσταση πρέπει να χρησιμοποιηθεί για την απελευθέρωση της τέχνης από την πολύχρονη κηδεμονία...» και ότι «Τέχνη και λαός»¹²³ πρέπει να αποτελούν ενότητα. Η τέχνη να μην είναι πια απόλαυση των λίγων, αλλά ευτυχία και ζωή των μαζών. Συνένωση των τεχνών κάτω από τα φτερά μιας μεγάλης αρχιτεκτονικής είναι ο σκοπός.»

Όσον αφορά την καλλιτεχνική εκπαίδευση στη νεαρή Σοβιετική Ένωση μετά την επανάσταση, συγχωνεύτηκαν τα πρώην τσαρικά εργαστήρια του Stroganov και μετονομάστηκαν σε Ελεύθερα Εργαστήρια (Svomas)¹²⁴. Σ' αυτά, οι σπουδαστές γίνονταν δεκτοί χωρίς εξετάσεις και μπορούσαν να επιλέξουν τον καθηγητή τους. Κατά την άποψη του David Shterenberg όμως, το σύστημα απέτυχε, καθώς ουσιαστικά είχαν αλλάξει μόνο οι καθηγητές και τα διδασκόμενα ρεύματα, ενώ οι μέθοδοι διδασκαλίας παρέμεναν ατομικιστικές και ερασιτεχνικές. Γι' αυτό και κατά την ετήσια έκθεσή του στο υπουργείο, το 1919, πρότεινε την επεξεργασία μιας κοινής βάσης περιεχομένου σπουδών. Αυτό είχε ως απόρροια, τη δημιουργία ενός πρωτοφανούς συστήματος επιστημονικής ανάλυσης του φωτός, των χρωμάτων και του χώρου, αλλά και των μορφών τέχνης, παλιών και καινούριων, στα τέλη του '19.

3.2.1. UNOVIS (Επιβεβαίωση της νέας τέχνης)

Το 1918 ο Marc Chagall διορίστηκε επικεφαλής της Σχολής Τέχνης Vitebsk στη Λευκορωσία. Ο El Lissitzky (1890-1941), καλέστηκε από τον Chagall για να διδάξει αρχιτεκτονική και γραφικές τέχνες το

¹²¹ Arbeitsrat für Kunst. Συμπτίσεται το Νοέμβριο του 1919 με την «Ομάδα του Νοέμβρη» [Novembergruppe, η οποία έχει βάλει στόχο τη μεταφορά του πνεύματος της γερμανικής «επανάστασης του Νοέμβρη» (1918) στην περιοχή της τέχνης. Η ομάδα (που διευθύνεται από τον Mies van der Rohe το διάστημα 1921-5) απαιτεί περίπου τη «διάλυση της παραδοσιακής Αρχιτεκτονικής» και την «εξάλειψη της προσωπικότητας» του καλλιτέχνη. Με την κατασκευή ενός πολυώροφου κτιρίου με επένδυση γυαλιού στο Βερολίνο ξεκινάει τη λεγόμενη Αρχιτεκτονική «skin and bones».], στην οποία το '24 γίνεται γραμματέας ο Αρτουρ Κόρν, συνεργάτης του Mendelsohn.

¹²² Ενώ ο Erich Mendelsohn, αναφέρεται ανάμεσα στους φίλους που συμφωνούν με τους σκοπούς της 'Επιτροπής εργασίας'

¹²³ Ζητούν την διαμόρφωση σπιτιών του λαού, ως τόπους γνωριμίας του λαού με την τέχνη, καθώς και διαρκείς πειραματικές εκθέσεις, ριζική αναμόρφωση της καλλιτεχνικής και τεχνικής εκπαίδευσης κ.ά.

¹²⁴ το 1919 διορίστηκε διευθυντής του Τμήματος Ζωγραφικής στα SVOMAS στη Μόσχα ο Tatlin, ενώ την ίδια χρονιά μετέβη στο παράρτημα της Πετρούπολης, όπου ξεκίνησε το σχεδιασμό του Μνημείου στην Τρίτη Διεθνή



Εικόνα.66,67: Η δεύτερη αφίσα είναι του Glatzel, «Στηρίξτε την Επιτροπή Εργασίας και ψήφισμα κομμουνιστικό», 1920. Οι αντίπαλοι του κομμουνισμού στην Αυστρία και τη Γερμανία χαρακτήρισαν την Επιτροπή ως βίαιη και ουσιαστικά καταστροφική. Η προπαγάνδα και από τις δύο πλευρές, έδειχναν κομμουνιστές να γκρεμίζουν δημόσια κτίρια ως μια μεταφορά για την κατάργηση της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων. Αντίθετα, η αφίσα της Επιτροπής χρησιμοποιεί ένα απλό μοτίβο, ενός αυξανόμενου κόκκινου τοίχου από τούβλα. Η αφίσα επικεντρώνεται στη δημιουργία μιας νέας κομμουνιστικής κοινωνίας. Κρατά την υπόσχεση της ανοικοδόμησης μετά τον πόλεμο.

4. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΑΠΟ ΤΟ 1920 ΕΩΣ ΤΟ 1925

«ένα βήμα προς τα πίσω, για να γίνουν
έπειτα δυο βήματα μπροστά» Lenin

Με το τέλος του εμφυλίου και της ιμπεριαλιστικής επέμβασης, οι εκτεταμένες καταστροφές επέφεραν δραματική κατάσταση στην διαβίωση του λαού. Οι μπολσεβίκοι αποφασίζουν να εφαρμόσουν μια προσωρινή και περιορισμένη πολιτική διατήρησης των καπιταλιστικών σχέσεων την Νέα Οικονομική Πολιτική (Ν.Ο.Π)¹²⁸ το 1921¹²⁹. Αυτή δημιούργησε μια νέα μικροαστική τάξη τους κουλάκους. Τα αναπτυξιακά αποτελέσματα της Ν.Ο.Π. που διαρκεί μέχρι το 1927, διαφαίνονται στα 1925, οπότε έχουν ανακάμψει όλοι οι οικονομικοί τομείς και πλέον γίνεται προσπάθεια οικοδόμησης του σοσιαλισμού.

Το Goelroplan, πλάνο εξηλεκτρισμού της χώρας, εγκρίθηκε την ίδια χρονιά το '21, από το Συνέδριο των σοβιέτ και προέβλεπε την κατασκευή μέσα σε 10-15 χρόνια, τριάντα περίπου ηλεκτρικών σταθμών συνολικής ισχύος 1.500.000 KW. Προέβλεπε ακόμα ένα νέο ξεκίνημα της βιομηχανίας, τον εκσυγχρονισμό των εγκαταστάσεων και του τρόπου παραγωγής των παλιών εργοστασίων καθώς και τη δημιουργία νέων βιομηχανικών κέντρων, κυρίως στον τομέα της βαρείας βιομηχανίας. Σύμφωνα με τον Κορρ, προκλήθηκε δυνατή συγκίνηση σε όλο τον κόσμο ενώ ο άγγλος συγγραφέας H.G. Wells ονόμαζε τον Lenin «ονειροπαρμένο του Κρεμλίνου», και δήλωνε πως «είχε πέσει στην ουτοπία του εξηλεκτρισμού». Το σχέδιο ολοκληρώθηκε, πριν από τις προβλέψεις, καθώς η παραγωγική διαδικασία οργανώθηκε συγκεντρωτικά, με στόχο τις ανάγκες της κοινωνίας και όχι τους νόμους της ελεύθερης αγοράς. Η αγροτική παραγωγή μηχανοποιήθηκε και κολεκτιβοποιήθηκε, ενώ γίνονταν προσπάθειες εξάλειψης της αντίθεσης πόλης-υπαίθρου.

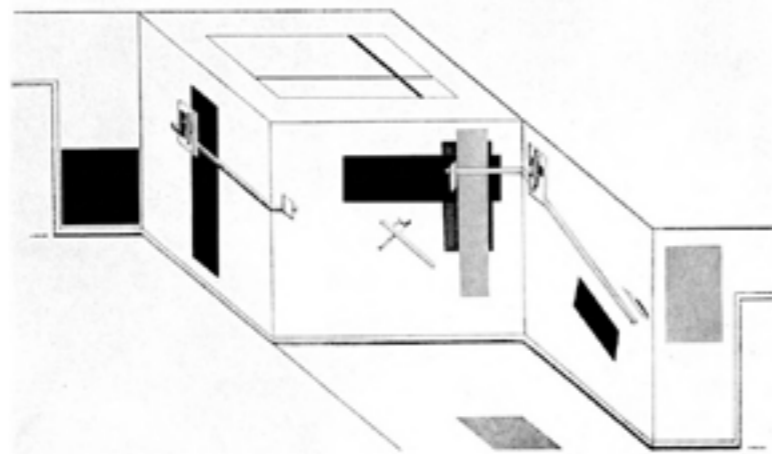
Στις 16 Απριλίου 1922, η ηττημένη του Α' Παγκοσμίου πολέμου Γερμανία υπέγραψε τη συνθήκη του Ραπάλο, αναγνωρίζοντας τη Σοβιετική Ένωση και προκαλώντας τη δυσaréσκεια των περισσότερων άλλων χωρών της Δύσης, που θα αναγκάζονταν να ακολουθήσουν.



Εικόνα.71: Gustav Klutsis, 1930, «Από τη Ρωσία της ΝΕΠ, μια σοσιαλιστική Ρωσία θα προκύψει». Το σύνθημα των περισσότερων αφισών εκφράζεται ως «κατασκευή και ανοικοδόμηση»

1919, οπότε ζωγράφησε το πρώτο του Proun¹²⁵ ή Project. Το τελευταίο, αποκτά έναν αριθμό εξειδικευμένων παράπλευρων εννοιών, ενώ αρνείται τη «μη αντικειμενικότητα» του Malevich. Είναι ένα είδος αισθητικού προτύπου, που χρησιμοποιεί την «ενότητα στην ποικιλία». Στο περιοδικό De Stijl¹²⁶, αναφέρει πως είναι μάλλον μια στάση (Haltstelle) στη διαδρομή προς τη νέα μορφή παρά αρχιτεκτονική. Η σημαντικότερη λειτουργία του Proun, ήταν η σύλληψη και η παρουσίαση τρισδιάστατων μορφών μέσω δισδιάστατων αναπαραστάσεων, με σκοπό να δείξουν «έναν κόσμο κρυστάλλινων οργανισμών που να επιπλέουν σε έναν οπτικά άπειρο χώρο».¹²⁷ Η δημιουργία του Proun έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο, καθώς εξέλιξε τις αφαιρετικές αναζητήσεις σε δισδιάστατο επίπεδο του Malevich και κατ' επέκταση επιδρούσε σε αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές έρευνες. Ο Banham παρουσιάζει ως παραδείγματα αυτής της επίδρασης μια πολεοδομική λύση αεροδρομίου του Ladonsky (1923) και μια μελέτη του Mies van der Roey (για βίλα από οπτοπλινθοδομή, 1923). Κατά την άποψη της γράφουσας, πιθανόν το Proun να υπήρξε ο «πρόδρομος» της αντιμετώπισης των αποπολεοδομιστών, των οποίων η θεωρία βασίζεται περισσότερο σε θεωρητικά παρά ρεαλιστικά κριτήρια και θα αναλυθεί στην συνέχεια.

Έπειτα από σύγκρουση του Chagall και του Malevich σε φιλοσοφικό επίπεδο μετονομάστηκε η σχολή υπό την διεύθυνση του τελευταίου σε Unovis (Επιβεβαίωση της νέας τέχνης), με σκοπό την προώθηση του Σουπρεματισμού κι ο Lissitzky έγινε μέλος της ομάδας.



125 ρώσικη λέξη για το «πράγμα» ή proun= pro unovis
126 που δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1922
127 Ο Lissitzky καταδικάζει «...τους στενούς, μεμονωμένους και διαμελισμένους κλάδους της επιστήμης», ενώ αναφέρει ότι «Η ύλη γίνεται μορφή μέσω της κατασκευής. Οι σύγχρονες ανάγκες και η οικονομία των μέσων χρειάζονται το ένα τ' άλλο... Proun είναι δημιουργικός σχηματισμός (χειρισμός του χώρου) μέσω οικονομικής κατασκευής με επαναξιολογημένα υλικά.» Το 1923, πραγματοποίησε τις ιδέες του, στο Δωμάτιο Proun για τη Μεγάλη Έκθεση Τέχνης του Βερολίνου, όπου σχεδίασε τους τοίχους και τα ταβάνια με γεωμετρικά σχήματα και ανάγλυφα, που ζωντάνευαν το μικρό ορθογώνιο κελί. Η ισορροπία του δωματίου, έπρεπε να είναι στοιχειώδης και μετατρέψιμη.

128 Στα Ρωσικά, Новая экономическая политика НЭП
129 Την 1/3/1921 περίπου 16.000 ναύτες, στρατιώτες και πολίτες της Κροστάνδης, εξεγέρθηκαν ζητώντας τερματισμό του εμφυλίου, ελευθερία δράσης για τα μικρότερα σοσιαλιστικά κόμματα και περιορισμό των μέτρων κατά της μικρής ατομικής ιδιοκτησίας.



Εικόνα.68: Lissitzky, Proun και δωμάτιο Proun, 1923



Εικόνα.69: Kasimir S. Malevitsch, Σουπρεματιστική Σύνθεση, 1919



Εικόνα.70. Suetin για τη σχολή Unovis



Εικόνα.72,73: σημαία και διαδήλωση των φοιτητών Vkhutemas το '23



Εικόνα.74: Καθηγητες και φοιτητές των VkhUTEMAS Ενωμένων Αρχιτεκτονικών Στούντιο (Obmas). Δεύτερη σειρά, κέντρο N.Ladovsky και A.Rukhlyadev, 1922

«Δεν ήμουν παρών στην συζήτησή του με τα Βχούτεμας, που ο Lenin είχε επισκεφτεί στη σχολή τους μαζί με τη Ναντιέζντα Κωνσταντίνοβα. Αργότερα μου ανέφεραν τη μεγάλη συζήτηση που είχε με τους μαθητές του Βχούτεμας, φυσικά των «άκρων». Ο Βλαντίμιρ Ιλίτς το έριξε στο αστείο, τους ειρωνεύτηκε λιγάκι, μα αμέσως δήλωσε ότι δεν μπορεί να μιλήσει σοβαρά για τέτοια πράγματα, γιατί δεν θεωρεί τον εαυτό του αρκετά αρμόδιο. Τη νεολαία τη βρήκε πολύ καλή και χάρηκε για τις κομμουνιστικές της διαθέσεις...»
 ,Lunacharsky

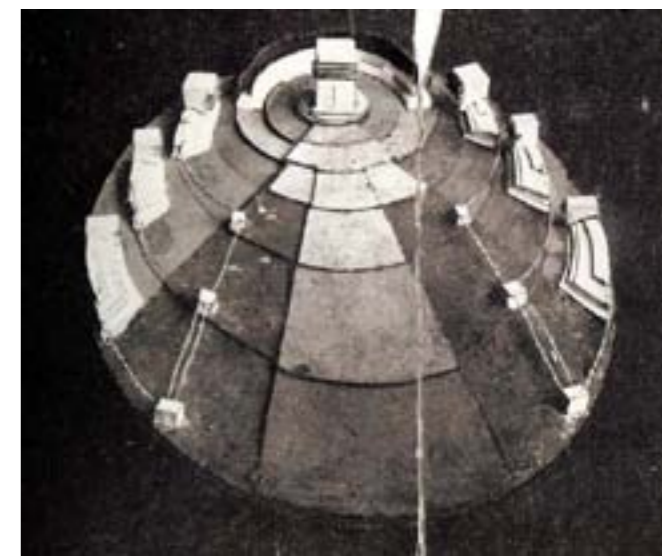
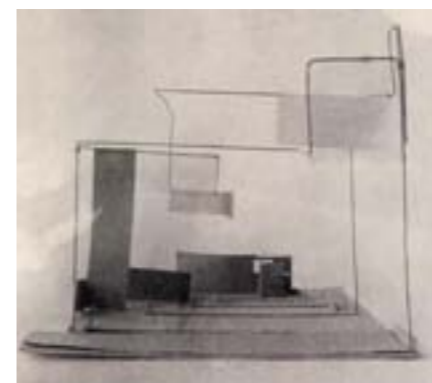
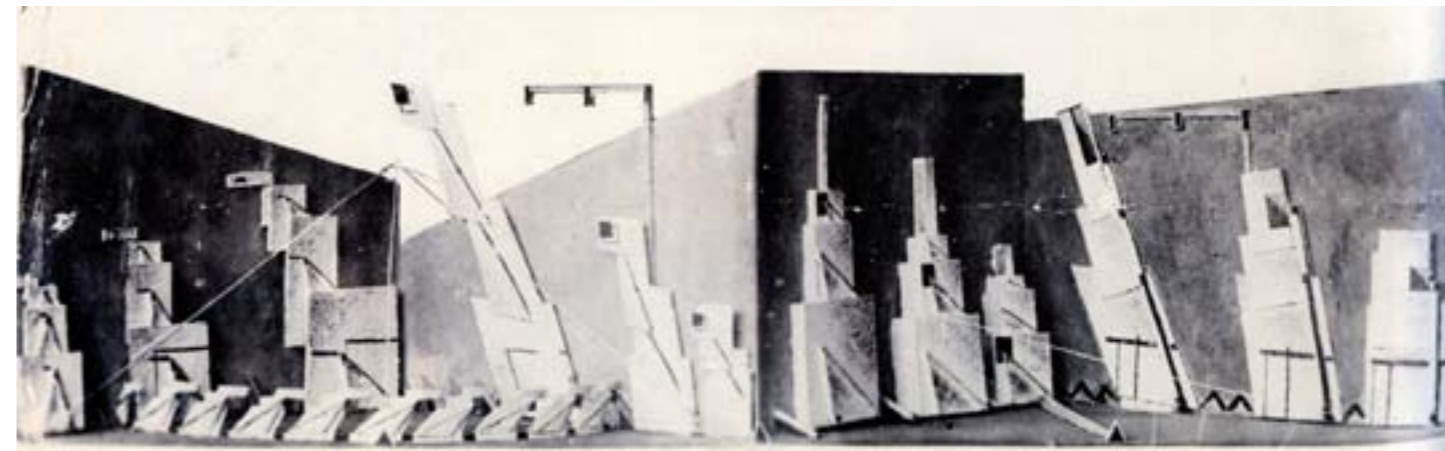
4.1. Σοβιετική 1920-1925-Vkhutemas

Όλη η περίοδος 1920-1925 χαρακτηρίζεται από την επίπονη διαδικασία της μετάβασης σε μια διαφορετική κοινωνία. Πρακτικά τότε, λίγο ασχολήθηκαν με την ανάπτυξη νέων οικισμών, καθώς είναι μια περίοδος εξυγίανσης, επανόρθωσης των ήδη υφιστάμενων. Στην Ευρώπη ο φονξιοναλισμός έχει τις αντικειμενικές τεχνολογικές δυνατότητες, ενώ στη Σ.Ε. στηρίζεται μόνο στην πίστη των υποστηριχτών του.

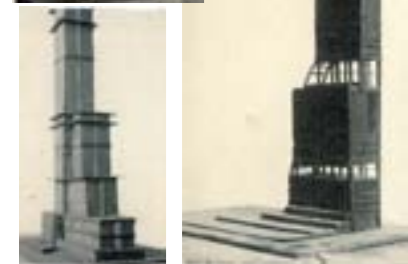
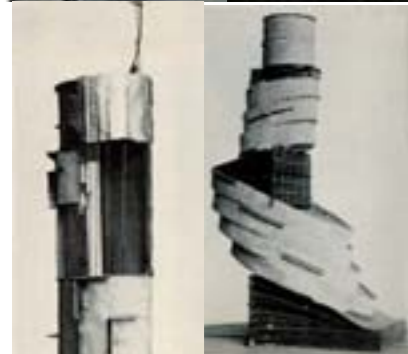
Το 1920 μετονομάστηκαν τα SVOMAS, σε Ανώτερα Εργαστήρια τέχνης και Αρχιτεκτονικής Vkhutemas (Vysshiye Khudozhestvenno-Tekhnicheskkiye Masterskiye) στην Μόσχα (1920), στην Πετρούπολη (1921) και στο Βιτέμπσκ (1921). Τα Vkhutemas μαζί με τη σχολή Bauhaus, που ιδρύεται την ίδια χρονιά-1920, αναπτύσσουν ένα παρόμοιο πρόγραμμα σπουδών, που ενσωματώνει τους ρόλους της τεχνολογίας, του εμπορίου και της πολιτικής¹ στη διαδικασία του σχεδιασμού. Οι έρευνες και οι πειραματισμοί των δυο σχολών πρωτοφανώς ανανεώνουν θεμελιακά την αρχιτεκτονική εκπαίδευση. Την εποχή εκείνη πάντως, οι πειραματισμοί του Vkhoutemas² μένουν άγνωστοι στο εξωτερικό. Το Bauhaus, μέχρι την εποχή του Hannes Meyer (1928-30), χωρίς να είναι υπαίτιος ο τελευταίος υπερθεματίζει την μορφή και την τέχνη, ενώ υπεισέρχεται στην αρχιτεκτονική διδασκαλία μόνο μετά το 1927.

1 Στο μανιφέστο για την πρώτη έκθεση του Bauhaus, ο Oskar Schlemmer διατυπώνει ότι η σχολή είναι το σημείο συγκέντρωσης, όλων εκείνων που θέλουν να χτίσουν τον «καθεδρικό του σοσιαλισμού», μέρος του φυλλαδίου πολιτοποιήθηκε (προκειμένου να προστατευθεί μελλοντικά η σχολή) από την επιτροπή αρχιτεχνιτών (η οποία αρχικά το είχε εγκρίνει αλλά τυπώθηκε χωρίς επανέγκρισή της). Τελικά, μερικά αλώβητα αντίτυπα έφτασαν στη δημοσιότητα.

2 Π.χ. Georgy Krutikov / ιπτάμενη Πόλη / εργασία Μεταπτυχιακών



Εικόνα.75: Αφαιρετικά μοντέλα επεξεργασίας του βάθους του χώρου (δύο πρώτες) και των όψεων. Άγνωστοι φοιτητές. Τέλη του 1920



Εικόνα.76: Αγνώστων.Αποκάλυψη της τρισδιάστατης φόρμας ,συμπεριλαμβανόμενης πρόσθετα στοιχεία του χώρου.Τέλη του '20.



Εικόνα.77.Γλυπτική επεξεργασία φόρμας.Αγνώστου ,τέλη του '20

Τα Vkhutemas προοδεύουν σημαντικά στον τομέα της αρχιτεκτονικής θεωρίας¹³⁰, όμως η αρχιτεκτονική διδασκαλία ,που ξεκινά από το 1920, παρακωλύεται από την έλλειψη βιομηχανικής ανάπτυξης και την υπερβολική εξάρτηση από τα τεχνικά μοντέλα ως αφετηρίες σχεδιασμού.Αυτά τα τεχνικά μοντέλα προέκυψαν από το καθήκον της σχολής να εκπαιδεύει καλλιτέχνες, ενός σύνθετου φοιτητικού σώματος με εργατικές και αγροτικές προελεύσεις, για την εθνική οικονομία και για την επεξεργασία στοιχείων που να αφορούν την εργατική τάξη. Έτσι, εργάζονταν για όλα τα αντικείμενα στο ανθρώπινο περιβάλλον, όπως τα είδη της καθημερινής ζωής, τα εργαλεία και τα είδη ένδυσης των εργαζομένων κ.λπ., με στόχο να αποδίδουν οικονομία και λειτουργικότητα στην κοινωνία, σύμφωνα με τις απαιτήσεις της βιομηχανίας. Αυτή η ώθηση, οδήγησε στην χρησιμοποίηση των ενδεικτικών σταθερών (Norma)¹³¹.

Το πρόγραμμα του Vkhutemas¹³² περιλάμβανε μια υποχρεωτική προκαταρκτική τάξη¹³³ με βασικά μαθήματα¹³⁴, στα οποία οι φοιτητές μάθαιναν-φτιάχνοντας¹³⁵, με σκοπό το συγκερασμό τέχνης και επιστήμης. Στον τρίτο χρόνο οι φοιτητές εξειδικεύονταν σε κάποιο κλάδο που επέλεγαν. Τέτοιοι κλάδοι ήταν η αρχιτεκτονική¹³⁶, η ζωγραφική [διαιρούμενη σε τρεις

130 εκδίδεται το βιβλίο του M.Guinzbourg το Στυλ κι η Εποχή- "Style and Epoch" (1924), που θεωρείται ως απάντηση στο "Vers une Architecture" του Le Corbusier και αργότερα το "Housing". Το Στυλ κι η Εποχή είναι η πρώτη απόπειρα για τη δημιουργία «θεωρίας της αρχιτεκτονικής» στην Ε.Σ.Σ.Δ.

131 Στον τομέα της κατοικίας, το 1926 η σταθερά, είχε μέση τιμή για την επικράτεια που άγγιζε τα 5,4 τ.μ. κατ'άτομο. Ακόμα και μετά την λήξη του πενταετούς στα 1932, η τιμή ήταν περίπου ίδια ,παρ'ότι ο στόχος είχε τεθεί στα 9 τ.μ. κατ'άτομο.

132 Που ελεγχόταν από το Inkhuk, το Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας.

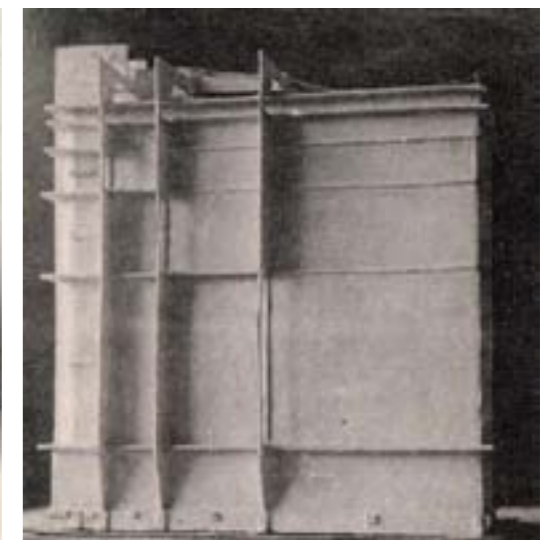
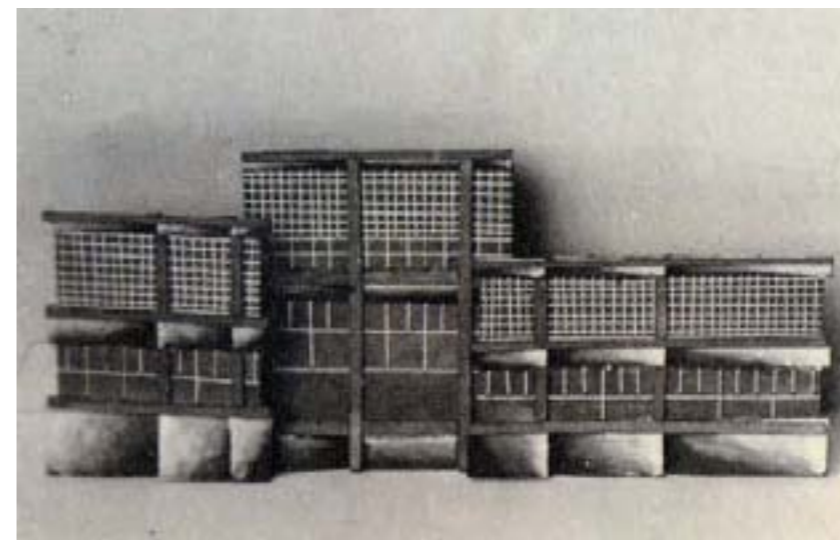
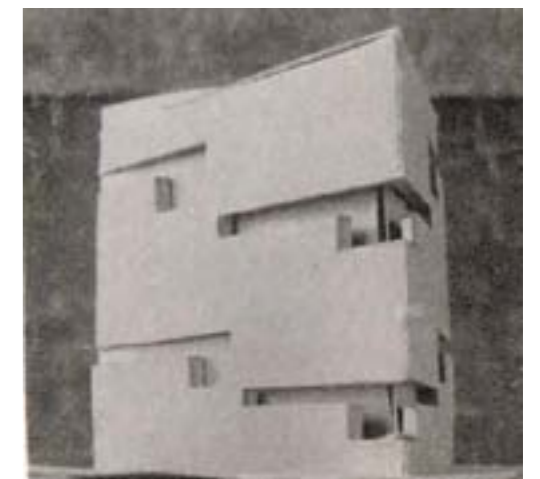
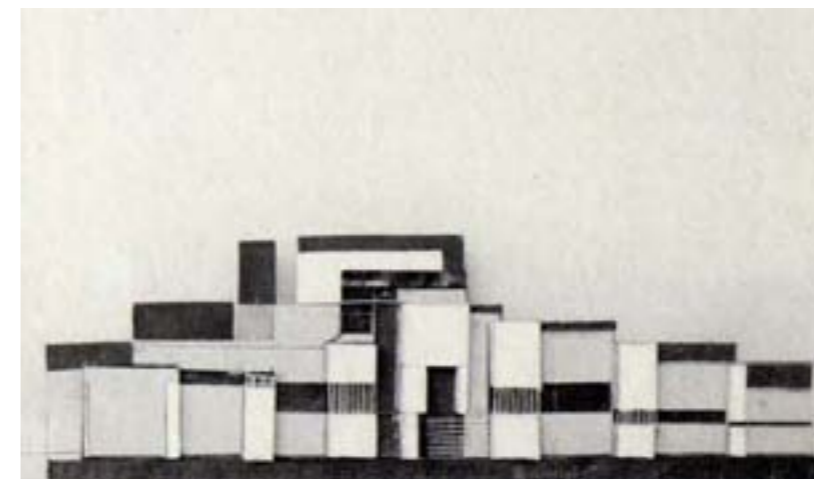
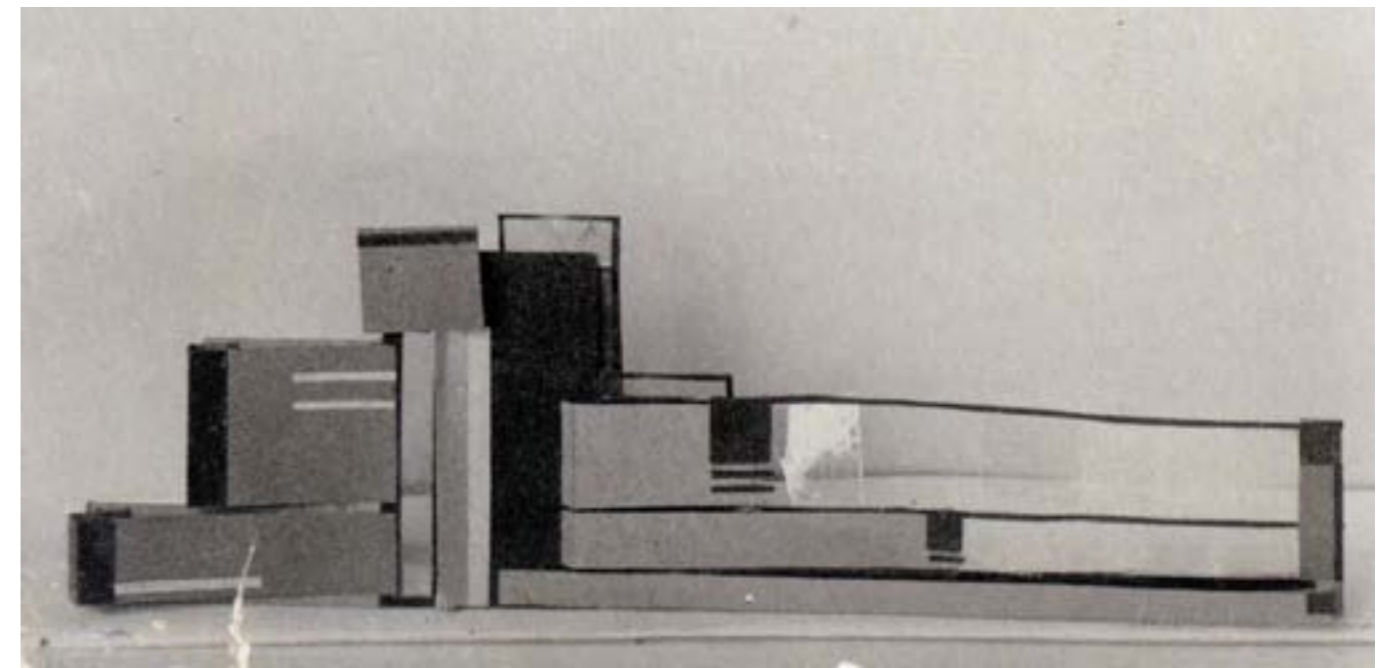
133 Τα μαθήματα στο πρώτο έτος (Βασικός Τομέας) και εν μέρει στο δεύτερο ήταν κοινά.

134 Το βασικό πρόγραμμα σπουδών στις αρχές του 1920 είχε ως εξής:

1. η μέγιστη επιρροή του χρώματος/ Lyubov Popova,
2. φόρμα μέσα από το χρώμα / Alexander Osmerkin,
3. χρώμα στο χώρο/ Aleksandra Ekster,
4. χρώμα στο επίπεδο/ Ivan Kliun,
5. κατασκευή (construction)/ Alexander Rodchenko,
6. ταύτιση φόρμας και χρώματος/ Aleksandr Drevin,
7. όγκος στο χώρο/ Nadezhda Udaltsova,
8. ιστορία δυτικών τεχνών/ Amshey Nurenberg,
9. Κηδεμονία (tutelage)/Wladimir Baranoff-Rossine

135 Η ιδέα της χειροτεχνίας ως διδακτική μέθοδος, που υιοθέτησε το Bauhaus και τα Vkhutemas, πιθανότατα οφείλεται στον Friedrich Wilhelm Froebel (1782-1852). Συγκεκριμένα, η ζωγραφική ήταν θεμελιώδης, για τη κατανόηση των βασικών αρχών των χρωμάτων, της φόρμας και της σύνθεσης. Ενώ η αφαίρεση και η χρήση αυστηρής χωρικής γεωμετρίας θεμελιώνει τις τεχνικές εργασίες στα εργαστήρια.

136 Ο Miturich Piotr, δίδαξε σχέδιο στο τμήμα γραφικών



Εικόνα.78. Επεξεργασία όψεων ,Αγνώστων φοιτητών ,Τέλη του '20



Εικόνα.79,80,81: V.Krinsky,Εξέδρα ομιλητή.Πειραματικό μοντέλο.Μακέτα και χρωματικές εκδοχές.1921



Εικόνα.82: Tatlin, 1929-32 , μηχανή πτήσης «Letatlin»

κατευθύνσεις: ζωγραφική καβαλέτου, μνημειακή ζωγραφική και σκηνογραφία¹³⁷], η γλυπτική, οι γραφικές τέχνες στο τμήμα τέχνης, ενώ στο βιομηχανικό τμήμα η ξυλογλυπτική¹³⁸, η τυπογραφία, η υφαντική¹³⁹, η κεραμική κι η μεταλλοτεχνία ¹⁴⁰. Όμως οι καθηγητές συχνά μετακινούνταν από το ένα τμήμα στο άλλο¹⁴¹ και οι διδασκόμενοι ήταν ευεπίφοροι στις νέες ιδέες, ασκούμενοι συχνά σε πολλαπλά τμήματα διαφορετικών επιρροών¹⁴². Στη Σχολή φοιτούσαν 1.500 σπουδαστές, ενώ είχε 100 δασκάλους.

Στη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής, οι ψυχοτεχνικές μέθοδοι «ιδεαλιστικού χαρακτήρα», παίζουν σημαντικό αλλά όχι και κύριο ρόλο καθώς, όπως και στο Bauhaus, οι σπουδαστές μελετούν το ρόλο του χρώματος, των όγκων, της υψής κα-

τεχνών και αρχιτεκτονικής. Το 1921, γνωρίστηκε με το Velimir Khlebnikov και εικονογράφησε τα υπέρλογα ποιήματά του, ενώ έφτιαξε πολλές τρισδιάστατες κατασκευές.

137 διευθυντής ο Alexander Vesnin
138 Στο τμήμα ξύλου και μετάλλου δίδασκε ο Tatlin ,ο οποίος είχε γνωρίσει με τον Picasso και επόμενα επηρεάστηκε απο τον κυβισμό. Από το 1929 ξεκίνησε να δουλεύει για το αεροποδύλατο "LETATLIN" (από το ρήμα «letat» που σημαίνει πετώ), ενώ σχεδίασε και μια ιπτάμενη μηχανή που θυμίζει τον Leonardo da Vinci . Ασχολήθηκε με το θέατρο σχεδιάζοντας τα σκηνικά και κοστούμια του έργου "Ζανγκέζι" του Khlebnikov το 1924 και δίδαξε στο τμήμα θέατρο και κινηματογράφου του Καλλιτεχνικού Ινστιτούτου στο Κίεβο (1925-7)

139 Η Lyubov Popova ήταν μέλος του υφαντικού τομέα της σχολής και πρωτοστάτησε στην οργάνωση ενός νέου συστήματος καλλιτεχνικής εκπαίδευσης.Το 1922, όταν προσλήφθηκε στο σχεδιασμό υφασμάτων για το Πρώτο Κρατικό Εργοστάσιο Εκτύπωσης Υφασμάτων της Μόσχας, μαζί με την Stepanova που διήυθνε τον υφαντικό τομέα, ήταν από τις πρώτες γυναίκες σχεδιάστριες.

140 διευθυντής ο Rodchenko
141 όπως ο Rodchenko από τη ζωγραφική στην επεξεργασία μετάλλων, ο Gustav Klutssis, ο οποίος ήταν επικεφαλής του εργαστηρίου θεωρίας χρώματος, μεταφέρθηκε στη γλυπτική,ο El Lissitzky ως αρχιτέκτονας, εργάστηκε επίσης και στον τομέα της τυπογραφίας ενώ από το 1925 ,οπότε επέστρεψε απο το εξωτερικό,ως το 1930 δίδαξε στα εργαστήρια ξύλου και μετάλλου των Vhutemas της Μόσχας.

142 Ο Gabo,ο οποίος δεν ανήκε επίσημα στο προσωπικό, αλλά δίδασκε γλυπτική εκεί, περιγράφει τη λειτουργία της σχολής ως εξής : «ήταν τόσο μια σχολή όσο και μια δωρεάν ακαδημία όπου δεν υπήρχε μόνο η τρέχουσα διδασκαλία ειδικών επαγγελματιών..., αλλά και γενικές συζητήσεις και σεμινάρια που διεξάγονταν μεταξύ των μαθητών σχετικά με διάφορα προβλήματα όπου το κοινό μπορούσε να συμμετέχει,ακόμα και καλλιτέχνες που δεν ανήκαν επίσημα στις σχολές μπορούσαν να μιλήσουν και να δώσουν μαθήματα. Είχε ένα ακροατήριο αρκετών χιλιάδων φοιτητών... Υπήρχε μια ελεύθερη ΑΝΤΑΛΛΑΓΗ μεταξύ των εργαστηρίων, καθώς και το ιδιωτικό στούντιο όπως το δικό μου ... Κατά τη διάρκεια αυτών των σεμιναρίων, καθώς και κατά τη διάρκεια των γενικών συνελεύσεων, πολλά ιδεολογικά ζητήματα μεταξύ αντιτιθέμενων καλλιτεχνών μιας αφηρημένης ομάδας εξετάζαν εξονυχιστικά τα θέματα. Αυτές οι συναντήσεις είχαν πολύ μεγαλύτερη επιρροή στην μετέπειτα ανάπτυξη της τέχνης και πάνω από όλα στη διδασκαλία. « Camilla Gray , Το Μεγάλο Πείραμα: Ρωσική Τέχνη 1863-1922, 1962



Εικόνα.83: φοιτητές VKhUTEMAS, μάθημα «χώρος», Άσκηση στον κατακόρυφο ρυθμό,1927



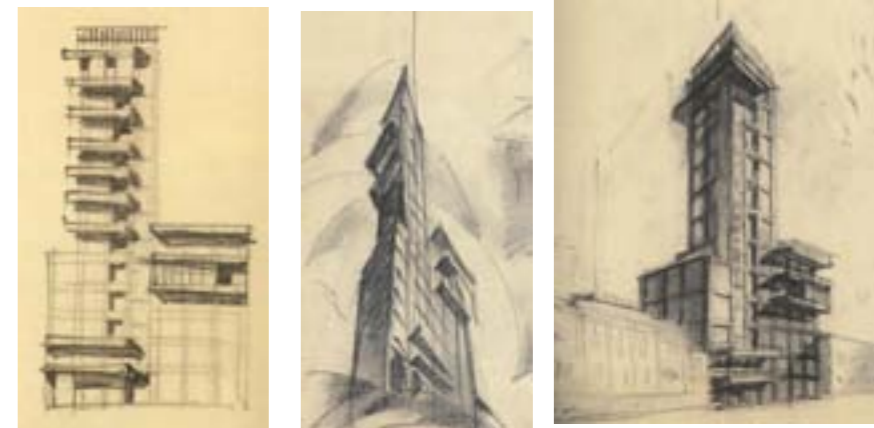
Εικόνα.84: φοιτητές στο εργαστήριο του N. Ladovsky, «χώρος»,1925



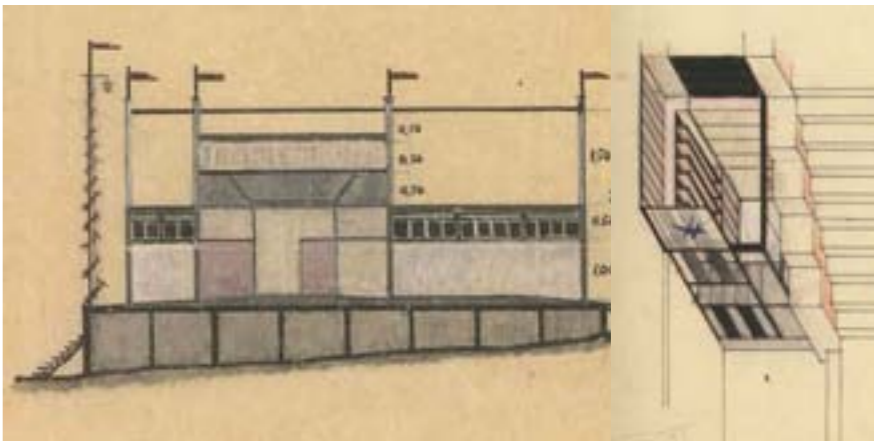
Εικόνα.85: Ο N. Ladovsky με φοιτητές στα Vkhutein .Τέλη του 1920



Εικόνα.86: καθηγητές V.Balikhin και V.Krinsky στο μάθημα «Χώρος» στα VKhUTEIN.Τέλη του 1920.



Εικόνα.87: G.Barkhin,Γραφείο και τυπογραφείο της εφημερίδας Izvestiya στην Μόσχα.Σκίτσο.1925.



Εικόνα.88: I.Lamtsov,Περίπτερο βιβλίου για το Μοσχοβίτη Εργάτη(Moskovsky Rabochy)Εκδοτικός Οίκος για την Τυπογραφική έκθεση στην Μόσχα,1927



Εικόνα.89: A.Vlasov επιβλέπων N.Markovnikov.Παλάτι του εργατικού κόμματος.Σκίτσα για το θέατρο και τη βιβλιοθήκη.1928



Εικόνα.90: Από Διπλωματική εργασία Αγνωστού.



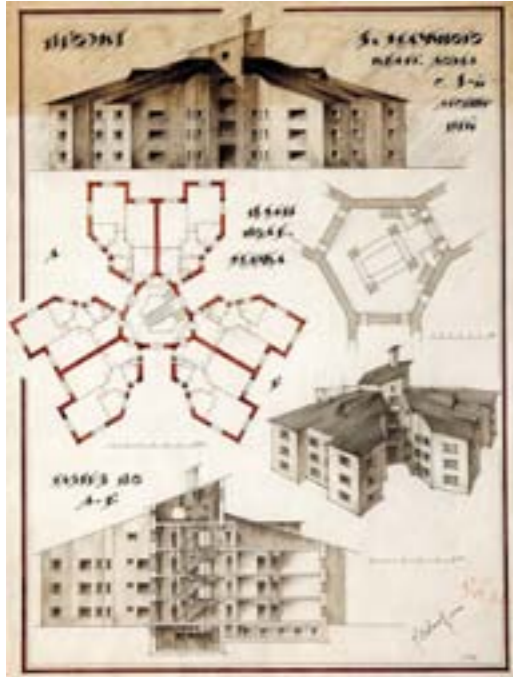
Εικόνα.91: φοιτητές των VKhUTEMAS στο εργαστήριο της ζωγραφικής.Αρχές του '20.



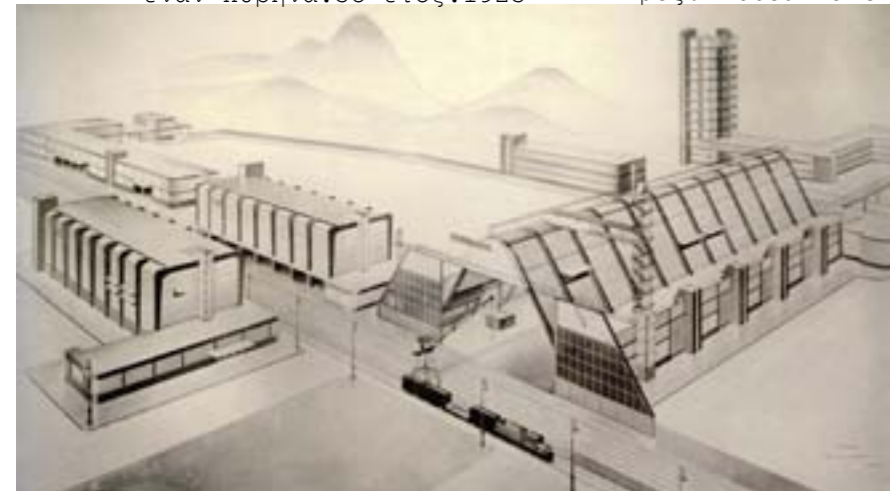
Εικόνα.92: N.Kalpakova.εργαστήριο G.Klutssis,Χρωματική επίλυση των αρχιτεκτονικών όγκων.2ο έτος.1928/1929



Εικόνα.93: G.Golts εργαστήριο N.Ladovsky.Αρχιτεκτονικός και χωρικός σχεδιασμός της εισόδου στην λεωφόρο Nikitsky στην Μόσχα.Σκίτσα.1920-21



Εικόνα.94. I.Sobolev. εργαστήριο L.Vesnin.Τριώροφο διαμέρισμα με έναν πυρήνα.3ο έτος.1923



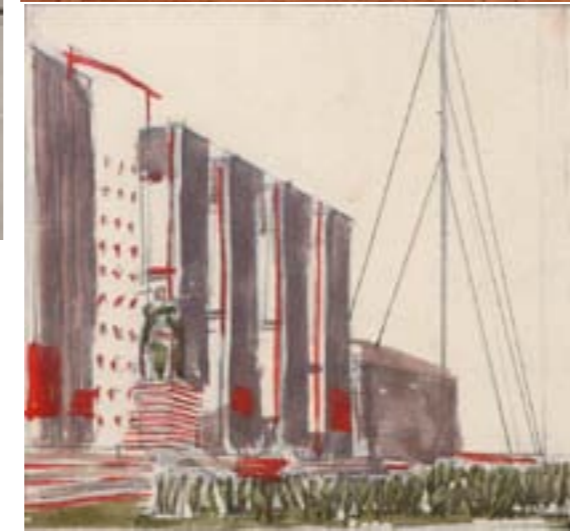
Εικόνα.97: A.Zaltsman, στο εργαστήριο του A.Vesnin.Κινηματογραφικό στούντιο.1926/27



Εικόνα.98: N.Krassilnikov. στο εργαστήριο του Ladovsky. Διαμέρισμα κυρίου.1921



Εικόνα.: Αγνώστου. Υφασμα εργοστασί- ου.3ο έτος.1932-1933



Εικόνα.99: V.Krinsky, A. Rukhlyadev, Μνημείο του Λένιν και των επαναστατών στην Οδησό. Σκίτσα.1924

θώς και τα φαινόμενα της οπτικής αντίληψης¹⁴³. Στα εργαστήρια επεξεργάζονται κι αναπτύσσουν τις ιδέες και τις θεωρίες για την «αρχιτεκτονική που είναι σαν οργανισμός», για την «κίνηση», το «ρυθμό» κ.λ.π., ενάντια στις ακαδημαϊκές παραδόσεις και τα γνωστά αρχιτεκτονικά γραφεία που παραμένουν πιστά προσκολλημένοι στις κλασσικές μορφές. Η νεολαία των εργαστηρίων έφτασε να προτείνει σαν μέσο για την εκπαίδευση των αρχιτεκτόνων την έρευνα και τον πειρατισμό σ' εργαστήρια πάνω σε θέματα όπως η κλίμακα, η αναλογία, το παιχνίδι των όγκων κλπ., με στόχο να βρεθούν τρόποι έκφρασης των ιδεών μέσα από την αρχιτεκτονική γλώσσα¹⁴⁴. Το ρεύμα του Ladovsky¹⁴⁵ ήταν αυτό που επικράτησε στο εσωτερικό της σχολής¹⁴⁶. Το 1921 παρότρυνε την δημιουργία ερευνητικού εργαστηρίου, μέσα στο Vhutemas, για τη συστηματική μελέτη της πλαστικότητας της μορφής, βασιζόμενο στους νόμους της ανθρώπινης αντίληψης και με τη χρήση μαθηματικής προόδου. Τα πειράματα των Ladovski και Dokoutchaiev¹⁴⁷ εφαρμόστηκαν από τον Melnikov στο σπίτι και εργαστήριο του, το οποίο χαρακτηρίστηκε από Σοβιετικά βιβλία μετά το 1937, ως το χειρότερο δείγμα «φορμαλιστικής αστικής» αρχιτεκτονικής. Ο Aleksander Mikhailovich Rodchenko¹⁴⁸ (1891-1956), διορίστηκε κοσμητορας τον Φεβρουάριο του 1922. Το τμήμα του Rodchenko ήταν ευρύτερου φάσματος, αφού σε μια έκθεση προς τον πρύτανη του 1923, περιλαμβάνονται τα ακόλουθα μαθήματα, όπως τα ανώτερα μαθηματικά, η Παραστατική Γεωμετρία, η θεωρητική μη-

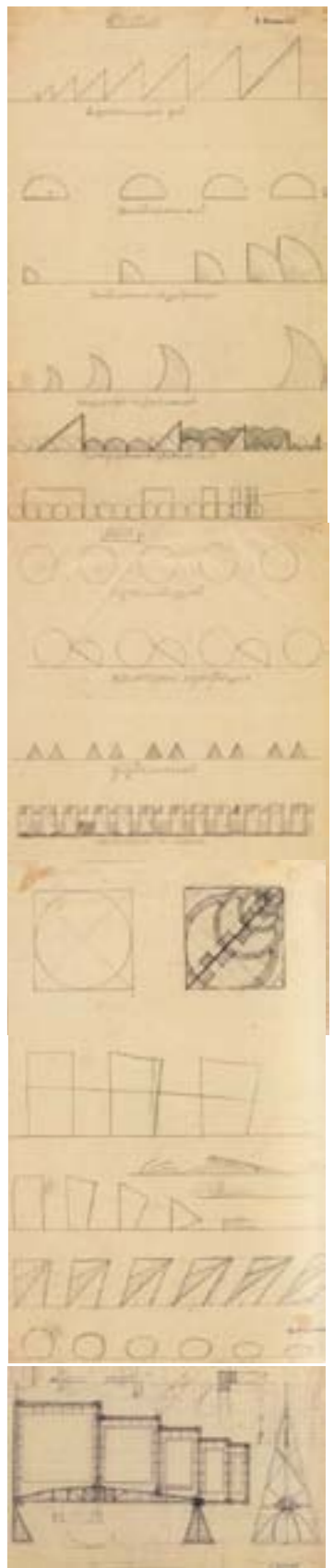
143 Χαρακτηριστικά το ύφος τους χρησιμοποιεί το πορτοκαλί, κόκκινο, μπλε, κίτρινο, μαύρο και λευκό (συνήθως πάντα στους ίδιους τόνους, σε αφίσες όπως και σε αντικείμενα) και τη συνεχή αναφορά σε σύγχρονα στοιχεία που συμβολίζουν την πρόοδο στις γεωμετρικές δομές και τη βαριά μορφή. Για παράδειγμα, η κεραμική που χρησιμοποιείται είναι διακοσμημένη με σουπρεματιστικά μοτίβα (γεωμετρικά σχήματα σε λευκό φόντο και νέα στοιχεία), τα οποία παρήγαγαν μια ισχυρή εντύπωση δυναμισμού και μοντερνισμού.

144 Υπήρξαν ορισμένοι που αφέθηκαν να φανταστούν ή να πιστέψουν, ότι θα ήταν δυνατό να προκαλείται εκούσια ή μια ή η άλλη αντίδραση, ανάλογα με την ορθολογική χρήση αντίστοιχων στοιχείων.

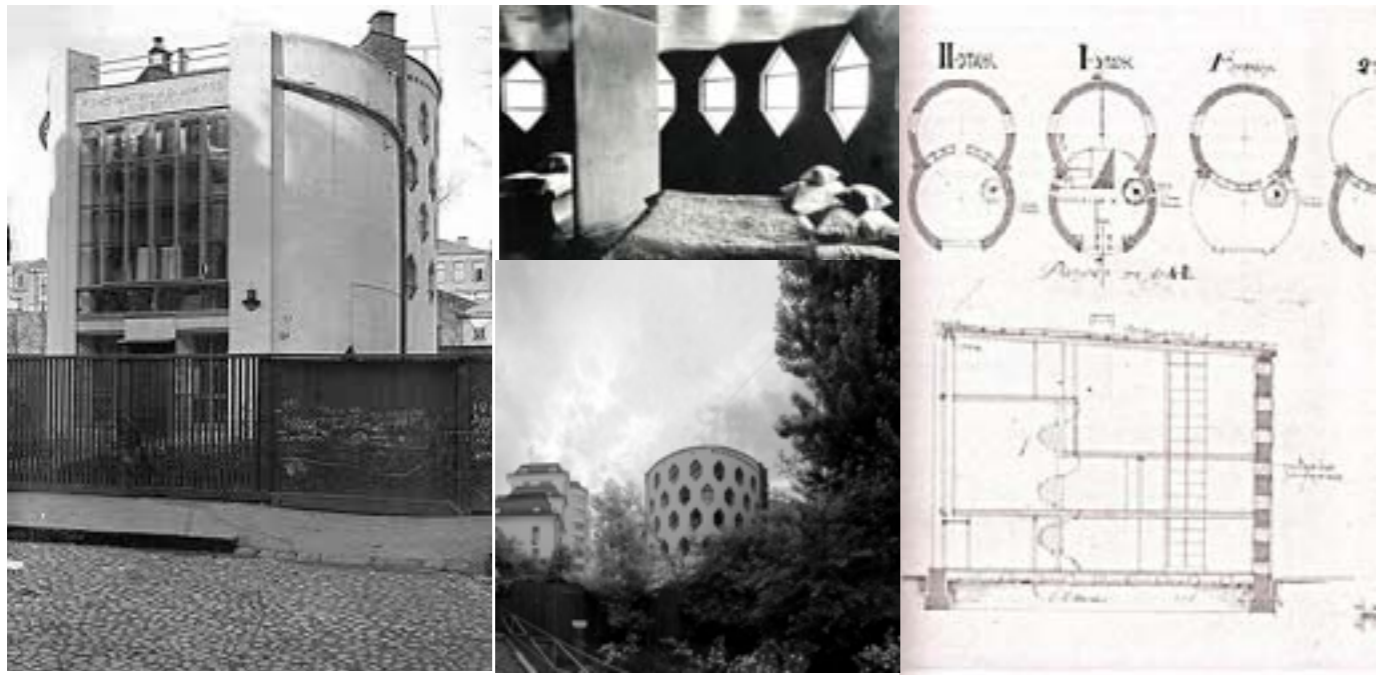
145 Αρχιτεκτονική εμφάνιση των κοινόχρηστων σπιτιού / 1920
146 Στα τέλη της δεκαετίας του 1920, οι σπουδαστές Krinsky, Lamtson και Korzhen άρχισαν να εργάζονται για τη δημιουργία νέων μαθημάτων και αποφάσισαν να δημοσιεύσουν ένα ειδικό περιοδικό για την αρχιτεκτονική εκπαίδευση στο ίδρυμα. Το περιοδικό δεν δημοσιεύθηκε ποτέ, αλλά αποθηκεύτηκαν τα υλικά του μαθήματος του Ladovsky με τίτλο «Χώρος».

147 Αυτοί οι καθηγητές εισήγαγαν εκπαιδευτικές μεθόδους οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν διασκευασμένες στην Hoshchule fur Gestalt της Ulm και σε αμερικάνικες αρχιτεκτονικές σχολές. Αυτές οι μέθοδοι βασίζονταν σε συστηματικές μελέτες της αντίληψης της μορφής με σκοπό την εξεύρεση μιας αρχιτεκτονικής γλώσσας επικοινωνίας του αρχιτέκτονα με το χρήστη.

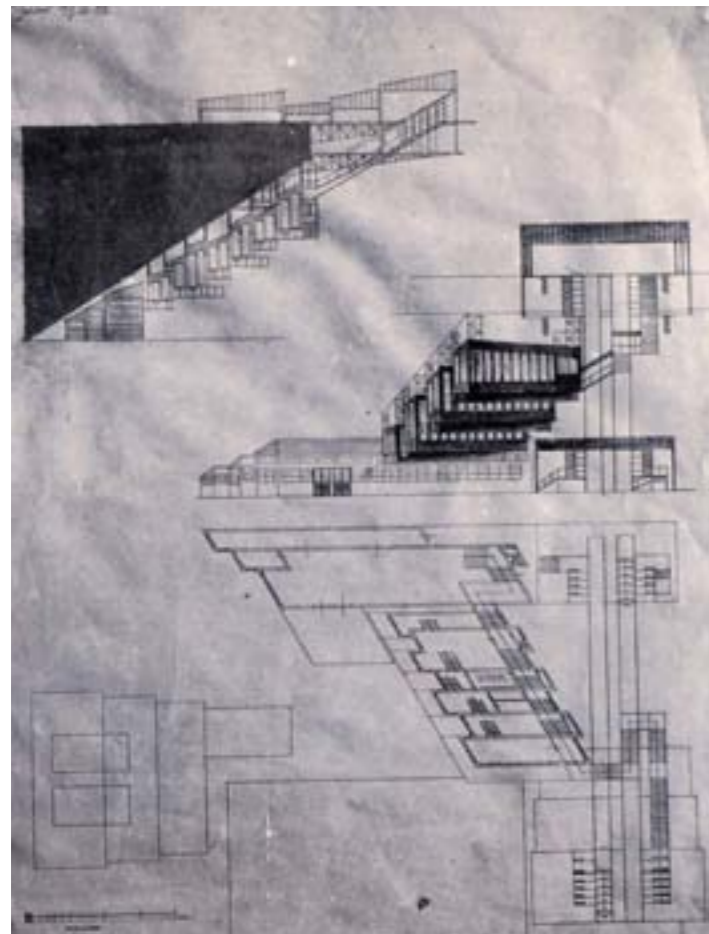
148 εργάστηκε στη γραφιστική επιμέλεια του περιοδικού «Η Οικοδόμηση της ΕΣΣΔ», στο οποίο από το 1932 ήταν μόνιμος συνεργάτης ο El Lissitzky.



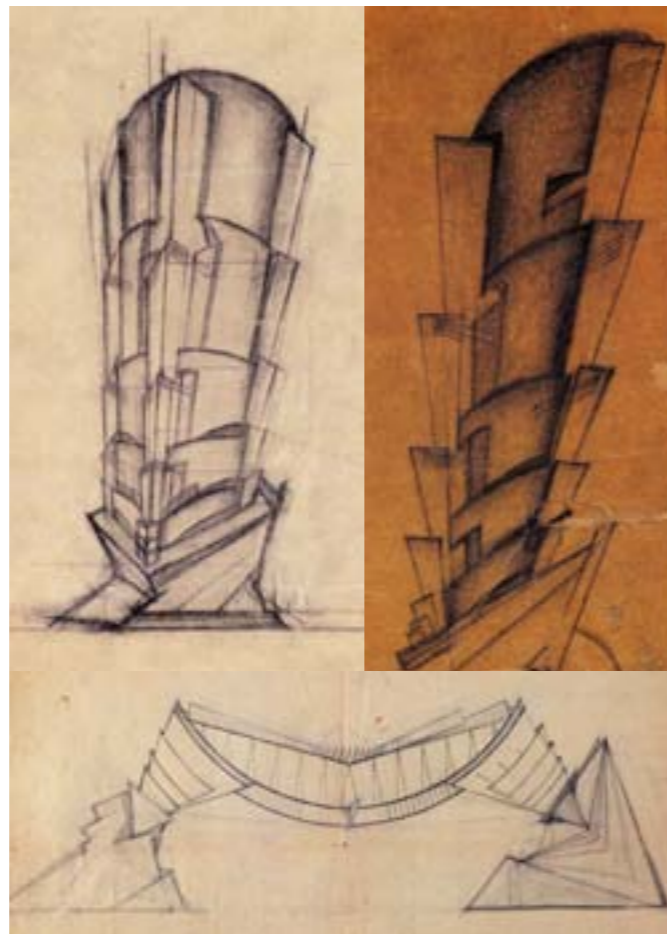
Εικόνα.100: A.Damsky, Μετρικές, Ρυθμικές και δυναμικές σειρές και κατασκευή. Στα 1920



Εικόνα.101-4: Melnikov, σπίτι και εργαστήριο του ίδιου, Μόσχα, 1927/29



Εικόνα.105: Yu.Mushinsky. από το εργαστήριο του Ladovsky. Προβλήτα με εστιατόριο κάτω από βράχο και πάνω από τη θάλασσα. Αποκάλυψη των φυσικο-μηχανικών ιδιοτήτων της φόρμας. 1923



Εικόνα.106-8: I.Lamtsov από το εργαστήριο του N.Ladovsky, Διπλάσιος όγκος. Αποκάλυψη και έκφραση της μάζας και του βάρους. Σκίτσα. 1922

χανική, η φυσική, η ιστορία της τέχνης και η πολιτική παιδεία. Οι φοιτητές, επίσης ασκούσαν πρακτικά στα εργοστάσια. Η εικαστική πρόταση του Rodchenko ονομάστηκε γραμμισμός και συνδύαζε επιτυχώς την τέχνη και την τεχνολογία¹⁴⁹. Από το 1923, εμφανίζεται άρθρο¹⁵⁰ του Rodchenko και άλλων σε περιοδικό (LEF), το οποίο εμφανίζεται ως απάντηση στην αποτυχία των φοιτητών να εισέλθουν στην βιομηχανία. Στο άρθρο προειδοποιείται το ενδεχόμενο να κλείσει η σχολή, καθώς γράφει ότι η σχολή ήταν «αποσυνδεδεμένη από την ιδεολογία και τις πρακτικές των καθηκόντων του σήμερα».

4.2. Σοβιετική Τέχνη 1920-1925-Inkhuk

Άλλος ένας θεσμός που ενίσχυσε τις πειραματικές τάσεις¹⁵¹ στην Τέχνη ήταν το Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας (**Inkhuk**) στη Μόσχα (1920), του Λαϊκού Κομισαριάτου Διαφώτισης (IZO-Narkompros)¹⁵². Ο πρόεδρος της σχολής, αρχικά, ήταν ο Wassily Kandinsky (1866-1944). Η διδακτική του άρχιζε με τα βασικά στοιχεία του σημείου και της γραμμής, τα οποία θεωρούσε φορτισμένα. Εκτιμούσε την συναισθηματική ποικιλία στη γραμμή, αλλά σημαντικότερη θεωρούσε την αρμονία της σύνθεσης και επόμενα θεωρούσε τη μουσική, πρότυπο αφηρημένης τέχνης. Επικεντρωνόταν στις αναλυτικές πτυχές του έργου και στα συναισθηματικά εφέ του χρώματος. Διατύπωσε μια γενική θεωρία της σύνθεσης¹⁵³, η οποία παρ'ότι επικαλούνταν κάποιο σύστημα, θεωρήθηκε υποκειμενική και κάπως αυθαίρετη από τους υπόλοιπους πρωτοπόρους καλλιτέχνες. Ο Kandinsky απέναντι στο αυθαίρετο της αφαίρεσης, προσπαθεί να δημιουργήσει έναν καθολικό, αδιαμφισβήτητο νόμο της σύνθεσης. Το **Inkhuk** απέριψε το σχέδιο σπουδών που είχε εκπονήσει ο Kandinsky ως παρωχημένο (αντεπαναστατικό), αφού στηριζόταν στη διερεύνηση των ψυχολογικών επιπτώσεων των παραμέτρων της καλλιτεχνικής μορφής. Αντί γι' αυτό αποφάσισαν να θέσουν το συγκεκριμένο αντικείμενο ως βάση για ανάλυση και πρακτική «εργαστηριακή» δουλειά. Έτσι

149 Γι' αυτό του προσφέρθηκε η Κοσμητεία της σχολής το 1928, παρόλο που ο ίδιος αρνήθηκε.

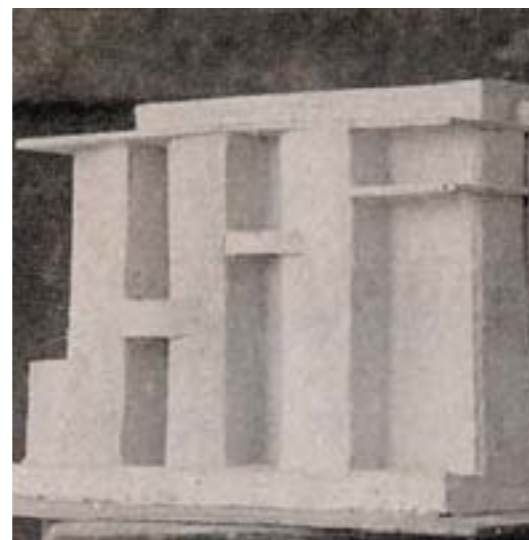
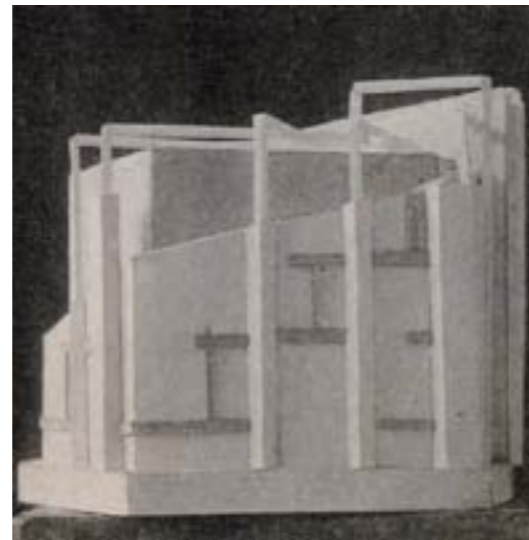
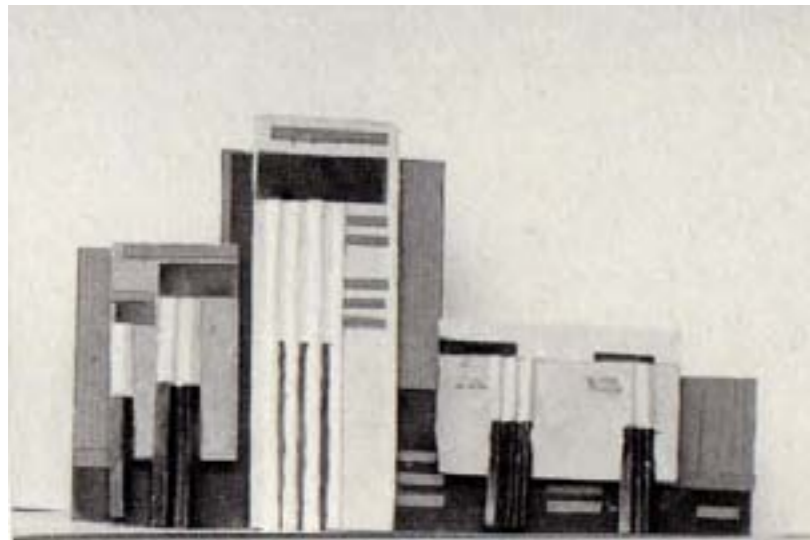
150 Με τίτλο «η ανάλυση των Vkhutemas: Έκθεση για την κατάσταση των Ανώτατων Εργαστηρίων»

151 Ο Matiushin δίδαξε και ανέπτυξε εκεί με μαθητές του ζωγράφους Boris, Maria και Ksenia Ender, μια εικαστική γλώσσα, η οποία βασίζεται ακριβώς στην αντίληψη ότι το χρώμα προκαλείται από τις σχέσεις των «καθάρων αισθήσεων», πειραματιζόμενοι πάνω στη σχέση μουσικής και χρώματος και «της αντιστοιχίας των δυναμικών προβολών του χρωματισμένου φωτός».

152 Το 1922, το Inkhuk εντάχθηκε στην Rakhn (Ρωσική Ακαδημία Επιστημών της τέχνης).

153 Θεωρούσε το κίτρινο και τις κάθετες γραμμές θερμά και διαχυτικά, ενώ το μπλε και τις οριζόντιες γραμμές κρύα και υποχωρητικά. Σε ερωτηματολόγιό του, το κενό τρίγωνο σωστά συμπληρώνεται με κίτρινο χρώμα, το τετράγωνο με κόκκινο και ο κύκλος με μπλε.





Εικόνα.109. Επεξεργασία όψεων ,Αγνώστων φοιτητών ,Τέλη του '20

ο Kandinsky παραιτήθηκε από το ινστιτούτο και αργότερα εγκατέλειψε οριστικά τη χώρα, φέροντας εν μέρει τη σοβιετική εμπειρία στη Γερμανία από τη θέση του καθηγητή του Bauhaus.

4.2.1. Ομάδα Εργασίας Αντικειμενικής Ανάλυσης (Rabochaia gruppa konstruktiviston)

Την παραίτηση του Kandinsky, επιτάχυνε η σύσταση από τον Rodchenko της ομάδας εργασίας αντικειμενικής ανάλυσης (Popova, Vesnin, Babichev, η γυναίκα του Stepanova, Arvatov, Brik και Gan) τον Μάρτη του '21. Στο πρόγραμμά τους, τονίζεται ότι η ιδεολογία τους είναι ο επιστημονικός κομμουνισμός, βασισμένος στην ιδεολογία του ιστορικού υλισμού. Τα ιδεολογικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά των έργων τους συνθέτονται μέσα από τρία στοιχεία:

α) Την τεκτονική, δηλαδή την πράξη της δημιουργίας. Ο ρυθμός, το στιλ που αντλεί τη μορφή από τη φύση του κομμουνισμού και την σωστή χρήση των βιομηχανικών υλικών.

β) Την φακτούρα, δηλαδή τον τρόπο δημιουργίας. Η υφή, η αίσθηση που δημιουργείται με την επιλογή κατάλληλου για το σκοπό του έργου υλικού¹⁵⁴.

γ) Την κατασκευή, δηλαδή την σωστή οργάνωση του υλικού.

Η ομάδα αυτή, μπροστά στα αποκαλυπτήρια του μνημείου του Tatlin, αντιλαμβάνονται έναν «αστικό ατομικισμό» καθώς δεν ήταν μια κατασκευή, αλλά μια σύνθεση ενός δημιουργού. Επίσης, θεωρούσαν αντιφατικές τις δύο πτυχές του έργου, «την πίστη στα υλικά του» (ή φακτούρα) και το συμβολικό δυναμισμό (ή τεκτονική). Ενδεχομένως, να εννοούσαν ότι η μεταλλική κατασκευή θα έπρεπε να διαμορφώνει συμβολικές καταστάσεις, όπως προτάζει η συλλογική βιομηχανική εποχή και όχι να «αφηγείται» καθ' αυτή ένα συμβολικό νόημα.

Η Ομάδα εργασίας εκπόνησε έναν διάλογο (Ιανουάριος 1921-τέλη Απριλίου) για τις έννοιες κατασκευής και σύνθεσης, στην οποία κάθε συμμετέχων κατέθετε ένα σχέδιο¹⁵⁵ για κάθε μία έννοια. Η συζήτηση¹⁵⁶ κατέληξε ότι η κατασκευή¹⁵⁷ βασίζεται σε έναν επιστημονικό τρόπο ή οργάνωση, όπου εκλείπουν τα «πλεονάζοντα υλικά ή

¹⁵⁴ π.χ. γυαλί -διαφάνεια, σίδηρο-δυνατή βούληση

¹⁵⁵ Τα μόνα έργα που ξεχώρισαν ήταν του Nikolai Ladovski και του Karl Ioganson.

¹⁵⁶ η ρητορική της συζήτησης χαρακτηρίζεται «αφελής» στο βιβλίο, Η τέχνη του 19^{ου} αιώνα

¹⁵⁷ Στην έννοια της κατασκευής, αντιστοίχησαν μια τυπική διαίρεση της επιφάνειας, με βάση τις υλικές της ιδιότητες (σχήμα, αναλογία, διαστάσεις). Αυτό αργότερα ονομάστηκε «συμπερασματική δομή».



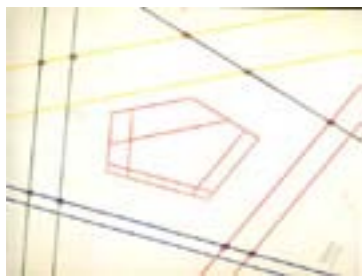
Εικόνα.110: Wassili Kandinsky



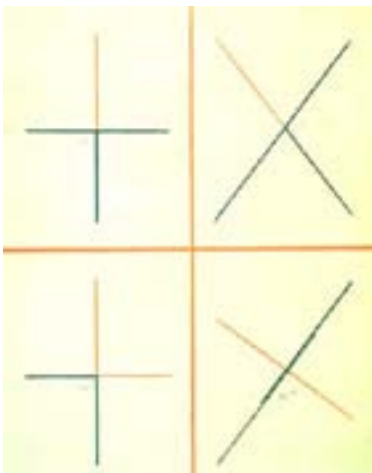
Εικόνα.111: Aleksandr Rodchenko, Οβάλ κρεμαστή κατασκευή, 1920



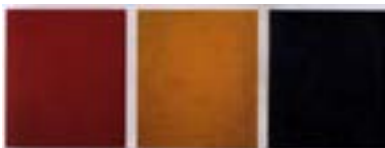
Εικόνα.112. όπως το κατανώ εγώ η τεκτονική είναι αυτό που συνήθως αποκαλούμε ως «η χειρονομία της σύνθεσης»



Εικόνα.113: Karl Ioganson, Σχέδιο της σύνθεσης: Natur-morte, Απρίλιος 7, 1921



Εικόνα.114: Ioganson, Γραφική απεικόνιση μιας κατασκευής, Απρίλιος 7, 1921



Εικόνα.115: Aleksandr Rodchenko, 1921, Καθαρό μπλέ χρώμα, καθαρό κίτρινο χρώμα, καθαρό κόκκινο χρώμα



Εικόνα.116: Lyubov Popova, Εξώφυλλο καταλόγου της έκθεσης '5x5=25', 1921

στοιχεία», ενώ η σύνθεση είναι «αυθαίρετη». Από αυτή τη συζήτηση, εκπορεύτηκε ο όρος κονστρουκτιβισμός.

«Η τέχνη, αναφωνείς τώρα, σκεπάζει με ωραίες εικόνες τη φρικτή αλήθεια, είναι λοιπόν παρηγοριά για τους δειλούς. Εμείς ας βρούμε την αλήθεια, κι ας χαθεί ο κόσμος!»¹⁵⁸

4.2.2. ΚΟΝΣΤΡΟΥΚΤΙΒΙΣΜΟΣ¹⁵⁹

Το πρώτο μανιφέστο των κονστρουκτιβιστών αποπέμπει την ζωγραφική, ακόμη και τη μηχανική ζωγραφική του σουπρεματισμού και καλεί στην δημιουργία που βασίζεται στους κανόνες της μηχανικής και της αρχιτεκτονικής, δίνοντας έμφαση στην καθαρή φόρμα και στον συνδυασμό φαινομενικά ασύμβατων υλικών της βιομηχανικής παραγωγής¹⁶⁰.

Ακολούθως, τον Μάρτιο του 1921, δημιουργήθηκε η ομάδα εργασίας των κονστρουκτιβιστών από πέντε γλύπτες «χωρικών μορφών» τους Aleksandr Rodchenko, Karl Ioganson, Konstantin Medunetskii, και τα αδέρφια Iorgii και Vladimir Stenberg, ενώ αργότερα προστέθηκαν η Stepanova και ο Gan¹⁶¹. Η εργαστηριακή δουλειά τους αποτέλεσε αντικείμενο έκθεσης στη Μόσχα το 1921 υπό τον τίτλο 5x5=25. Σ' αυτή την έκθεση, φανερώνεται η αφαιρετική κατεύθυνση των κονστρουκτιβιστών και ο εξοστρακισμός του «πλεονάσματος», που οδηγούν στην παρουσίαση καθαρών πλεγμάτων και καθαρής μονοχρωμίας. Καθώς έγραψε ο Rodchenko, «Επιβεβαίωσα: όλα τελείωσαν. Βασικά χρώματα. Κάθε επίπεδο είναι ένα επίπεδο, και δεν υπάρχει πλέον αναπαράσταση»¹⁶².

Η αισθητική του Κονστρουκτιβισμού στην αρχιτεκτονική, κατά τον El Lissitzki, εκφράζεται στο κτήριο της Pravda στο Λένινγκραντ, σχεδιασμένο από τους αδερφούς Wesnin το '23, αφού όλα του μέρη

158 Νίκου Καζαντζάκη, ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟΝ ΓΚΡΕΚΟ, Εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 2007, σελ. 320. Μοιάζει επιφανειακά ασύνδετη με τα γραφόμενα, αυτή η έκφραση του Καζαντζάκη. Πρέπει να διευκρινίσουμε ότι παρά τα προβλήματα που αντιμετώπισε η εισχώρηση του μοντέρνου κινήματος στην Ελλάδα (αφού κατηγορούνταν ως ένα ύποπτο «για μπολσεβικισμό» κίνημα), ο ίδιος είχε παρακολουθήσει επισκεπτόμενος την Σ.Ε. τους πειραματισμούς εκεί.

159 Ο όρος προέρχεται από τη λατινική λέξη «constructio» (κατασκευή)

160 Έτσι τα έργα τους χαρακτηρίζονται από τη χρήση πρωτογενών γεωμετρικών μορφών (σφαιρών, κυλίνδρων, κύβων, κώνων κτλ.) και από την ορθολογική σχέση τους.

161 Θεωρητικός του κονστρουκτιβισμού, που το 1922 εξέδωσε μια πολεμοχαρή και συγκεχυμένη προσούρα με τον τίτλο «Κονστρουκτιβισμός» Ο Gan βρισκόταν εκτός του InkhuK και μόλις είχε απομακρυνθεί από το Narkompros για τις ακραίες θέσεις του.

162 στη δεκαετία του 1940 εκτοξεύει το χρώμα με έναν τρόπο που θα ανακαλύψει ο αμερικανός αφηρημένος εξπρεσιονιστής Jackson Pollock (αφηρημένος εξπρεσιονισμός) σχεδόν δέκα χρόνια μετά.

αντιμετωπίζονται ισάξια όπως μια ενότητα και κατασκευάζονται με σύγχρονα υλικά¹⁶³. Το '24 ο Kazimir Malevich¹⁶⁴, απέναντι στη αδυναμία εξέλιξης της σουπρεματιστικής τέχνης, υιοθετεί την «οικονομική αρχή» του κονστρουκτιβισμού, εγκαταλείπει τη ζωγραφική και στρέφεται στη δημιουργία ουτοπικών αρχιτεκτονικών κατασκευών που ονομάζει «Αρχιτεκτονήματα» και δημοσιεύει το μανιφέστο του «δημιουργία νέων μορφών τέχνης»¹⁶⁵.

«Η τέχνη είναι νεκρή! Η τέχνη είναι το ίδιο επικίνδυνη με τη θρησκεία γιατί οδηγεί στην ιδιότητα... Ας σταματήσουμε τη θεωρησιακή μας δραστηριότητα και ας στραφούμε στις υγιείς βάσεις της τέχνης-χρώμα, γραμμή, υλικά και φόρμες-στο χώρο της πραγματικότητας, της πρακτικής κατασκευής» Malevich

Ο κονστρουκτιβισμός διαπερνά και τις νέες μεθόδους του θεάτρου, με εισηγητή τον Meyerhold και τη μέθοδο της βιομηχανικής¹⁶⁶. Αλλά συνυπάρχουν

163 «Το κτίριο είναι χαρακτηριστικό μιας εποχής που διψά για γυαλί, σίδηρο και σκυρόδεμα. Όλα τα παρελκόμενα που ένας μητροπολιτικός δρόμος επιβάλλει σ' ένα κτίριο-εικόνες, δημοσιότητα, ρολόι, μεγάφωνα, ακόμη και οι ανελκυστήρες στο εσωτερικό-όλα σχεδιάζονται ως ισάξια στοιχεία και παρουσιάζονται σαν μια ενότητα.»

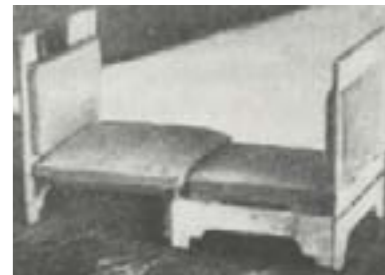
164 Το 1922 εγκαθίσταται ο Malevich, με την ομάδα του στην Πετρούπολη και διευθύνει το παράρτημα του InkhuK το GINKhUK ((Κρατικό Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας). Στο διάστημα αυτό δημιουργεί τα αρχιτεκτονικά μοντέλα του και εκδίδει τις θεωρητικές του πραγματείες. Ο Malevich, εντάχθηκε στο διδακτικό προσωπικό του Vkhutemas το '25, ωστόσο οι εργασίες της ομάδας του, εκτίθονταν στο Vkhutemas ήδη από το '21. Μπορεί να υιοθέτησε τη λεγόμενη «οικονομική αρχή» του κονστρουκτιβισμού, ωστόσο δεν οριοθετήθηκε ποτέ ως κονστρουκτιβιστής.

165 Σ' αυτό το μανιφέστο λέει ότι «τα νέα σπίτια των ανθρώπων βρίσκονται στο διάστημα» και αντιπαρτιθέμενος ότι «οι παλιές μορφές, λένε, είναι σημαντικές και μόνο οι κουτοί δεν μπορούν να δουν την αξία τους για το προλεταριάτο. Που να εντάξουμε όμως τότε το αεροπλάνο ή έστω μόνο το αυτοκίνητο;... Δεν θέλουμε να είμαστε πυροσβέστες που τα πόδια τους καλύπτονται από μοντέρνα παντελόνια αλλά τα κεφάλια τους είναι στολισμένα με κράνη Ρωμαίων λεγεωνάριων...» Ο σουπρεματισμός μεταθέτει το βάρος της δραστηριότητάς του στο μέτωπο της αρχιτεκτονικής και καλεί όλους τους επαναστατικούς αρχιτέκτονες να ενωθούν μαζί του.» Το '27 με το βιβλίο «Ανεικονικός κόσμος», που εκδίδει το Bauhaus (των Malevich, Gabo, Pevsner, Kandinsky, Lissitzky και Moholy-Nagy), ενεργοποιείται ο σουπρεματισμός στην ευρωπαϊκή τέχνη.

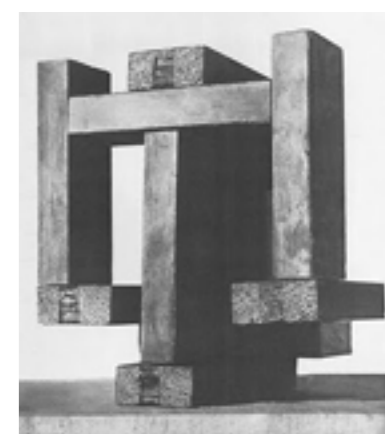
166 Με αυτή τη μέθοδο 20 ασκήσεων, ο ηθοποιός μαθαίνει να ελέγχει τα συναισθήματα και τους μύες του, έτσι χρησιμοποιεί την γλώσσα του σώματος, απομακρυσμένος από την παραδοσιακή υποκριτική, όπου ο ηθοποιός «βγάζει στη σκηνή τα σωθικά του». «Εξετάζοντας την δουλειά ενός έμπειρου εργάτη παρατηρούμε στις κινήσεις του απουσία περιττών, μη παραγωγικών κινήσεων, ρυθμικότητα, σωστή ανεύρεση του κέντρου βάρους του σώματος, σταθερότητα. Οι κινήσεις που στηρίζονται σε αυτές τις βάσεις χαρακτηρίζονται από χορευτικότητα, η δουλειά ενός έμπειρου εργάτη θυμίζει χορό, εδώ η δουλειά φτάνει στα



Εικόνα.117: Rodchenko, Πύργος του Shukhov, 1926



Εικόνα.118: Rodchenko, καρέκλα-κρεβάτι



Εικόνα.119: Aleksandr Rodchenko, χωρική κατασκευή, 1920



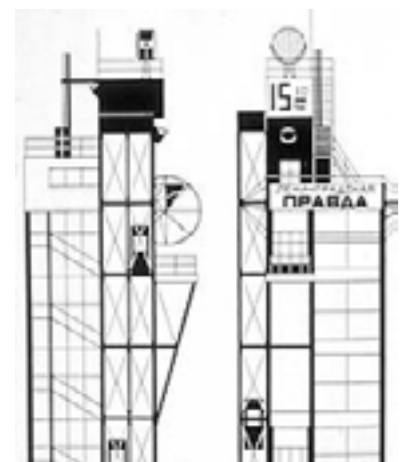
Εικόνα.120: Alexander Rodchenko, Σκάλα Διαφυγής



Εικόνα.121: Kasimir Malevich, Αρχιτεκτόνημα μπροστά από ουρανοξύστες, φωτομοντάζ, 1924



Εικόνα.122: Το «Wolkenbugel» (κτίριο στα σύννεφα-1924) του Lissitski.



Εικόνα.123: η πρόταση των αδερφών Wesnin για το κτίριο της «Pravda» (αλήθεια), στο Λενινγκραντ, 1923

και διαφωνίες σχετικά με το τι περιλαμβάνει αυτό το ρεύμα. Για παράδειγμα στο κονστρουκτιβιστικό περιοδικό «Κινο-φωτ», ο Verton το 1922 γράφει, «Διαμαρτυρόμαστε ενάντια στην ανάμειξη των τεχνών που χαρακτηρίζεται από πολλούς ως σύνθεση. Η ανάμειξη λανθασμένων χρωμάτων, ακόμα κι αν διαλέχτηκαν θεωρητικά ανάμεσα στα χρώματα του φάσματος, δεν θα μας δώσει ποτέ το άσπρο χρώμα αλλά ένα απόπλυμα. Η σύνθεση δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί παρά στο ζενίθ των επιτεύξεων της κάθε τέχνης, κι όχι πιο πριν».

Τελικά ο όρος κονστρουκτιβισμός περιλαμβάνει τρεις προτάσεις. Την θετικιστική πρόταση της ομάδας εργασίας, την προσέγγιση των Pevsner και Gabo, που ονομάζεται ρεαλιστική¹⁶⁷, αλλά και την προσέγγιση του Lissitzky¹⁶⁸, ο οποίος διαχωρίζεται και από τους ρεαλιστές αλλά και από τους παραγωγιστές.

Θα μπορούσε να συμπεράνει κανείς ότι ο κονστρουκτιβισμός της ομάδας εργασίας, διατείνεται τον διαλεκτικό υλισμό και προσπαθεί να εκφράσει τις αφηρημένες του έννοιες με καλλιτεχνικά μέσα. Σκοπεύοντας οι κονστρουκτιβιστές την κομμουνιστική έκφραση των υλικών κατασκευών τελικά αποκαλύπτουν μονάχα την απελευθέρωση που προκύπτει από την μηχανοποιημένη παραγωγή¹⁶⁹. Σταδιακά απομακρύνονται από την στρατευμένη τέχνη, τα συναισθήματα και τα βιώματα των ανθρώπων¹⁷⁰. Στρέφονται στην επιστημονικότητα ως αρχή έμπνευσης, αλλά με την αταξική, θετικιστική σημασία της και όχι ως υλιστική-διαλεκτική θεώρηση της φυσικής και κοινωνικής πραγματικότητας¹⁷¹.

όρια της τέχνης[...] Η μέθοδος (Frederick Winslow) Taylor [ο οποίος δικάστηκε για την απάνθρωπη μέθοδο του] χαρακτηρίζει τη δουλειά του ηθοποιού, το ίδιο ακριβώς όπως και κάθε άλλη δουλειά, όπου επιδιώκεται η επίτευξη της ανώτερης δυνατής παραγωγικότητας», V. Meyerhold, Ο ηθοποιός του μέλλοντος και η βιο-μηχανική, διάλεξη στο Ωδείο της Μόσχας, στις 12 Ιούνη 1922

167 Το «ρεαλιστικό μανιφέστο» δημοσιεύτηκε στα 1920 στη Μόσχα, από τους αδερφούς Antoine Pevsner και τον Naum Gabo, που ενδιαφέρονταν για κατασκευές στο χώρο, με οπτικούς και απτικούς ερεθισμούς, στον τομέα της γλυπτικής. Πιστεύουν στην διαμόρφωση πλαστικών στερεομετρικών σωμάτων, που αναπτύσσονται από μέσα προς τα έξω στο βάθος του χώρου, χωρίς διακοσμητικά χρώματα και γραμμές που μόνο διευθετούν τις εσωτερικές κατευθύνσεις των δυνάμεων των σωμάτων ενώ, εισάγοντας την κίνηση στη γλυπτική, συμπεριλαμβάνουν το χρόνο.

168 «Για μας το έργο ενός καλλιτέχνη δεν έχει καμιά αξία 'καθαυτή', κανέναν αυτοσκοπό, καμιά δική του ομορφιά όλα αυτά τα αποκτά με την σχέση του με την κοινότητα». Για την σχέση του Lissitzky με τον κονστρουκτιβισμό υπάρχει μεταξύ άλλων το βιβλίο, *El Lissitzky and the export of constructivism*, Christina Lodder

169 «Η φιλοσοφία της παραγωγιστικής τέχνης είναι η φιλοσοφία της δράσης, δηλαδή της τεχνολογίας», Tarabukin Nikolai, Από το καβαλέτο στη μηχανή

170 «κάτω η τέχνη, έξω η στράτευση, η φιλολογία, η φιλοσοφία, η ηθική, ζήτω η τεχνολογία», K. Ioganson, Από την κατασκευή στην τεχνολογία και την εφεύρεση

171 Το θετικιστικό τους πνεύμα διατυπώνεται και από τον Dziga

Αναμφισβήτητα, η «μονιστική» λογική του Bogdanov, ότι η μηχανοποίηση θα διαπεράσει την καθημερινή ζωή και τη σκέψη και ότι αυτό είναι κι ο στόχος του σοσιαλισμού, επηρεάζει τους κονστρουκτιβιστές¹⁷². Ο Rodchenko για παράδειγμα, αποπέμπει την ανακριβή και σπασμένη ελεύθερη γραμμή, θεωρώντας ότι «το σχέδιο δίνει τη θέση του στο διάγραμμα και το μηχανολογικό σχέδιο»¹⁷³.

Ήδη από το '20, το κομμουνιστικό κόμμα αναγνωρίζει τη διάχυση αστικών φιλοσοφικών αντιλήψεων στους εργατικούς καλλιτεχνικούς κύκλους. Παίρνουν μέτρα¹⁷⁴ ενάντια σ' αυτές τις αντιλήψεις, γιατί εν τέλει ταύτιζαν το σοσιαλισμό μονάχα με την εκβιομηχάνιση και τον εξηλεκτρισμό, παραγνωρίζοντας τις νέες κοινωνικές σχέσεις και παραγκωνίζοντας το χαρακτήρα της εργατικής εξουσίας¹⁷⁵.

4.2.3. Παραγωγική τέχνη

Η εισαγωγή της Ν.Ο.Π.¹⁷⁶ του '21, αντικατάστησε τον κεντρικό σχεδιασμό που είχε ωφελήσει τα εργαστηριακά πειράματα των καλλιτεχνών καθώς δεν τους δέσμευαν οι ιδιωτικές παραγγελίες. Μέσω των συζητήσεων στο Inkhuκ τον Νοέμβρη του '21, συμπέραναν ότι «ο τελευταίος πίνακας έχει ήδη ζωγραφιστεί» και στράφηκαν στην «παραγωγή» [παραγωγισμό] δηλαδή στις εφαρμοσμένες γραφικές τέχνες και στο βιομηχανικό σχέδιο. Παρά τη θέλησή τους να αναμειχθούν στην παραγωγή και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες αναγνώριζαν ότι δεν διαθέτουν τα κατάλληλα προσόντα¹⁷⁷

Verton, «Το ψυχολογικό εμποδίζει τον άνθρωπο να είναι ακριβής σαν χρονόμετρο και δεσμεύει την τάση του να συγγενέψει με την μηχανή. Νιώθουμε ντροπή απέναντι στις μηχανές για τα αδέξια φερσίματα των ανθρώπων. Εμείς[...] κάνουμε τους ανθρώπους συγγενείς με τις μηχανές. Διαπαιδαγωγούμε καινούργιους ανθρώπους» Αντ. Βογιάζου, Σοσιαλισμός και Κουλτούρα. 1917-1932, τ. Β', εκδ. «Θεμέλιο», 1979

172 «Εκείνο που χαρακτηρίζει το καινούργιο βιομηχανικό προλεταριάτο, την ψυχολογία του, την κουλτούρα του είναι πρώτα απ' όλα η ίδια η βιομηχανία. Η μηχανοποίηση όχι μόνο των χειρονομιών, όχι μόνο των εργατικών-παραγωγικών μεθόδων, αλλά και του καθημερινού τρόπου σκέψης, συνδυασμένη με έναν άκρο αντικειμενισμό, εξομαλύνει σε καταπληκτικό βαθμό την ψυχολογία του προλεταριάτου», ποιητής Gastev, οπαδός της προλεταριακής κουλτούρας.

173 Α. Rodchenko, Η γραμμή

174 Όπως το γεγονός ότι η Proletkult υπάχθηκε στην αρμοδιότητα του IZO-Narkompros.

175 μέσα από το ρόλο του κομμουνιστικού κόμματος ως καθοδηγητή της νέας οργάνωσης της κοινωνίας

176 Που όπως έχει αναφερθεί, προσωρινά αποκατέστησε τις ιδιωτικές επιχειρήσεις. Στο πλαίσιο της ΝΕΠ ο Ocip Brik τους προσκάλεσε να μεταφερθούν από τη δικαιοδοσία του Narkompros στο υπουργείο οικονομικών.

177 Στις 22 Δεκέμβρη, η Varvara Stepanova στην εργασία με τίτλο «Περί του κονστρουκτιβισμού», διερωτάται: «πως θα δικαιολογήσει την ύπαρξή του (της) ο (η) σοβιετικός (-ή) καλλιτέχνης (-ίδα) από τη στιγμή που θα εγκαταλείψει οικειοθελώς κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα, αλλά δεν διαθέτει ακόμη τις



Εικόνα.124: Ο V.I. Lenin (αριστερά) παίζει σκάκι με τον A. Bogdanov (δεξιά). Ο Maxim Gorky (με το καπέλο) κοιτάει (Capri, 1908).



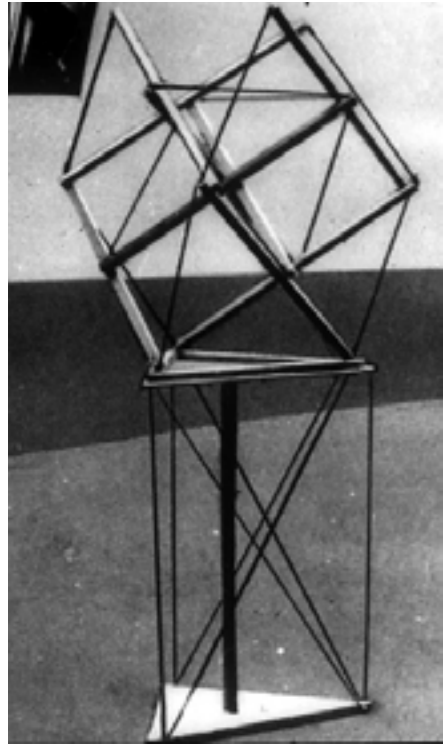
Εικόνα.125: Georgii Augustovich STENBERG, Κατασκευή χωρικής συσκευής, 1919-20



Εικόνα.126: Karl Ioganson «Ηλεκτρικό κύκλωμα (απεικόνιση)» (1922)



Εικόνα.127: Έκθεση ΟΒΜΟΚhU, Μόσχα, Μάιος 1921



Εικόνα. 128: «Σειρά χωρικών σταυρών» του Karl Ioganson, 1920



Εικόνα.129: Αιωρούμενο γλυπτό, Rodchenko, 1921

ακόμη, όμως επίσης αναγνώριζαν ότι η βιομηχανία πρέπει να ενισχυθεί για να εξέλθει η χώρα από την τραγική κατάσταση της πείνας και της εξαθλίωσης των μετεπαναστατικών χρόνων¹⁷⁸. Ανώτερο στόχο των παραγωγιστών αποτελούσε η ανταλλαγή των αρχών οργάνωσης¹⁷⁹ της τέχνης και της παραγωγής. Τελικά, η παρεμβολή τους εκεί θεωρήθηκε ενοχλητική, ακόμα και από τους εργάτες που τους θεωρούσαν διανοούμενα παράσιτα. Παρουσίασαν έργο η Stepanova, η Popova και ο Tatlin όμως ο μόνος που συμμετείχε ενεργά στην παραγωγή αντικειμένων ως εφευρέτης, ήταν ο νέος Ioganson. Ως εκ τούτου, τα τυποποιημένα και πολυλειτουργικά προϊόντα που σχεδιάζονται στα Vkhutemas ποτέ δεν γεφύρωσαν το χάσμα μεταξύ των εργαστηρίων και της παραγωγής στο εργοστάσιο, παρά το γεγονός ότι καλλιεργήθηκε η εργοστασιακή αισθητική στη σχολή από την ομάδα εργασίας. Πάντως, κομμάτια επίπλων που κατασκευάστηκαν στη σχολή διερεύνησαν τις δυνατότητες των νέων βιομηχανικών υλικών όπως, το κόντρα πλακέ και τους ατσάλινους σωλήνες.

Τα αποτελέσματα αυτών των αναζητήσεων εμφανίστηκαν στις Εκθέσεις ΟΒΜΟΚhU¹⁸⁰ (Εταιρία Νεαρών Καλλιτεχνών)¹⁸¹. Η έκθεση περιλάμβανε κυρίως «χωρικές κατασκευές», όπως τις μεταλλικές γέφυρες των αδερφών Stenberg που αναπαράγουν την «πίστη στα υλικά» και τα πολύχρωμα, σουπρεματιστικά γλυπτά του Medunetskiĭ. Τα έργα δεν αποδείχνουν τον ορισμό της κατασκευής όπως είχε διατυπωθεί στο πέρας των συζητήσεων του Inkhuk. Όμως, τα αιωρούμενα γλυπτά του Rodchenko και η «Σειρά των χωρικών σταυρών» του Ioganson¹⁸² επιδεικνύουν μια «επιστημονική μέθοδο» με βάση τις υλικές συνθήκες του έργου, που επιβεβαιώνουν την πρόοδο. Ο «λογικός» τρόπος παραγωγής και η συμπερασματική δομή του γλυπτού αποπέμπουν την θεοποίηση της καλλιτεχνικής έμπνευσης. Και τα δύο έργα κατέχουν παιδαγωγική αμεσότητα, αποκαλύπτοντας τη διαδικασία παραγωγής τους. Επίσης, δεν μπορεί να αγνοείται η τρομερή συνεισφορά αυτών των έργων, στην ανακάλυψη συστημάτων που βοήθησαν την εξέλιξη

τεχνικές γνώσεις που είναι απαραίτητες για τη βιομηχανική παραγωγή;»

178 Ο Boris Arvatov, λέει το εξής: «Είναι αλήθεια ότι η κατάσταση είναι τραγική, όπως κάθε επαναστατική κατάσταση. Πρόκειται για την κατάσταση ενός ανθρώπου που βρίσκεται στη μια όχθη ενός ποταμού και πρέπει να περάσει απέναντι. Πρέπει να θέσουμε τα θεμέλια και να κατασκευάσουμε μια γέφυρα. Τότε θα έχει εκπληρωθεί ο ιστορικός ρόλος.» Και τότε, αυτή η γέφυρα της μετάβασης θα έπρεπε να καταστραφεί ως άχρηστη.

179 Δηλαδή η τέχνη να απορροφήσει τους νόμους της τεχνικής και της οικονομίας (με την στενή έννοια της εξοικονόμησης υλικών και ενέργειας) από την εργασία, ενώ η εργασία να διδαχτεί τη δημιουργικότητα και τις ιδιότητες των υλικών.

180 Obshchestvo Molodykh Khudozhnikov

181 Η οποία άνοιξε στις 22 Μαΐου του 1921, στην Μόσχα

182 που προαναγγέλλουν τα «συστήματα προέντασης» της δεκαετίας του '50-Snelson, Fowler

της οικοδομικής κατασκευής.

Ο Lunacharsky, το 1922, σημειώνει αυτοκριτικά στην εφημερίδα «Krasnaya Gazeta» ότι οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες «αποδείχτηκαν ανήμποροι να δώσουν ψυχολογική έκφραση στο νέο περιεχόμενο της επανάστασης...ο συνδυασμός προπαγανδιστικών δυνάμεων και γνήσιου καλλιτεχνικού βάθους επιτεύχθηκε μάλλον σπάνιο»

4.2.4. 1922 AKhRR (Ένωση Καλλιτεχνών Επαναστατικής Ρωσίας)-1924 η OST (Εταιρία ζωγράφων καβαλέτου)

Η εγκατάλειψη της ζωγραφικής με καβαλέτο είχε ως αποτέλεσμα να επανέλθουν στην επιφάνεια οι νατουραλιστές ζωγράφοι¹⁸³, με αποκλειστικό αντικείμενο την ανάπτυξη της τέχνης του πορτρέτου σοβιετικών προσωπικοτήτων και θεμάτων. Έτσι, ιδρύθηκε την 1η Μαρτίου 1922, η AKhRR (Ένωση Καλλιτεχνών Επαναστατικής Ρωσίας) ως διάδοχος των περιπλανώμενων¹⁸⁴, το σχέδιο της οποίας ορίστηκε από τον Yevgeny Katzman¹⁸⁵ ως «ηρωικός ρεαλισμός» που απομονώνει «το ιδεολογικό περιεχόμενο ως ένδειξη της αλήθειας του έργου τέχνης». Στα τέλη του '25, η AKhRR αριθμούσε περίπου χίλιους καλλιτέχνες, οι οποίοι εκπροσωπούσαν ένα ευρύ φάσμα ζωγραφικών θέσεων. Σε αντίθεση προς τις ιδέες της AKhRR, σχηματίστηκε το 1924 η OST (Εταιρία ζωγράφων καβαλέτου) με πρόεδρο τον David Shterenberg¹⁸⁶. Ορισμένα μέλη ήταν πρώην σπουδαστές των ιδρυμάτων Inkhuk και Vkhutemas. Ο σημαντικότερος καλλιτέχνης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού Deyneka¹⁸⁷, προσπάθησε να συγχωνεύσει τις κληρονομίες της σοβιετικής κουλτούρας με την ζωγραφική του καβαλέτου, τονίζοντας ότι η προσωρινότητα στην τέχνη, περιγράφει τις ιστορικοπολιτικές διεργασίες της αλλαγής και

183 με τον Isaak Brodsky, ως ικανότερο εκπρόσωπό τους

184 Η κριτική για τους καλλιτέχνες της AKhRR είχε ήδη διατυπωθεί στα τέλη της δεκαετίας του '20 από τον διευθυντή του τμήματος καλών τεχνών (IZO) στο Narkompros: «Εάν ακούσουμε τους ορισμούς της τέχνης που προτείνει η AKhRR και αν δούμε τα έργα τους-ιδίως τους πίνακες του Brodsky (φωτογραφικός ρεαλισμός), του Yakolev, του Katsman (νεοκλασικός ακαδημαϊσμός) και άλλων-δεν μπορούμε παρά να αναρωτηθούμε: γιατί δεν βγάζουν απλώς φωτογραφίες;...Στον αιώνα της καλλιτεχνικής φωτογραφίας που διανύουμε, η καθαρά τεκμηριωτική πλευρά της τέχνης είναι αναπόφευκτο να χαθεί.»

185 Συγγενής εξ αγχιστείας του Kazimir Malevich

186 και μέλη τον Deyneka, τον Yuri Pimenov, τον Kliment Redko και τον Alexander Tisler.

187 Το 1928, οργανώθηκε μια έκθεση λόγω των δέκα χρόνων του Κόκκινου στρατού στην οποία συμμετείχαν μέλη της AKhRR, της OST και άλλων ομάδων. Εκεί, ο πίνακας του Deyneka "Η υπεράσπιση της Πετρούπολης" απεικόνιζε τον εμφύλιο πόλεμο ως ένα ηρωικό επεισόδιο του παρελθόντος και μια διεργασία συλλογικής μεταβολής που συνεχιζόταν στο παρόν, προκαλώντας τον ευρύ εγκωμιασμό των κριτικών.



Εικόνα.130. βιβλίο της AKhrr



Εικόνα.131: Aleksandr Deyneka, Κατασκευάζοντας νέα εργοστάσια, 1926



Εικόνα.132: Μεταμορφώνοντας τη Μόσχα σ' ένα σοσιαλιστικό μοντέλο πόλης του προλεταριακού καθεστώτος, Aleksandr Deyneka, 1931.



Εικόνα.133: Το μπροστινό και το πίσω εξώφυλλο του περιοδικού, Novyi Lef (Νέο Left), no. 9, 1928



της διαλεκτικής μεταβολής. Έτσι επινόησε ένα πρότυπο ζωγραφικό μοντάζ.

Είναι προφανές, ότι δημιουργούνταν ισχυρές αντιπαλότητες μεταξύ των πρωτοπόρων καλλιτεχνών, πόσο μάλλον με τους οπισθοδρομικούς νατουραλιστές ζωγράφους. Στους τελευταίους, το κομμουνιστικό κόμμα σταδιακά έβρισκε μεγαλύτερη πολιτική στήριξη και γι' αυτό μέσα στα επόμενα χρόνια, το κόμμα ανέθεσε σ' αυτούς τα αντίστοιχα διοικητικά πόστα. Όλα αυτά με την υποστήριξη του σοβιετικού λαού, που επιθυμούσε την τσαρική αισθητική.

Ο Lenin σε διάλογο του με την Tset-kin απαντά: "Πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι στη χώρα μας γίνονται πολλοί πειραματισμοί. Και πλάι στους σοβαρούς έχουμε και πολλούς παιδαριώδεις, ανώριμους που μας αφαιρούν δυνάμεις και πόρους. Μα καθώς φαίνεται και στη φύση, έτσι και στην κοινωνία η δημιουργική ζωή απαιτεί τη σπατάλη"

4.3. το περιοδικό «LEF»

Το 1924 το περιοδικό «LEF» (Αριστερό Μέτωπο των Τεχνών) με αρχισυντάκτη τον Mayakovsky και καλλιτεχνικό επιμελητή τον Alexander Rodchenko γίνεται το όργανο που εκθέτει τις απόψεις του κονστρουκτιβισμού και του λογοτεχνικού φορμαλισμού. Η ιδεολογία του για την χρηστική, οργανωτική αντίληψη της τέχνης, εκφράζεται στην τέταρτη διακήρυξη της συντακτικής επιτροπής του από τον Mayakovsky, που απευθύνεται στους «αριστερούς καλλιτέχνες» και δημοσιεύτηκε στα ρωσικά, στα γερμανικά και στα αγγλικά¹⁸⁸. Στο πρώτο μέρος της, διαπιστώνεται ότι την επανάσταση ακολούθησαν «πέντε χρόνια νίκης» και «πέντε χρόνια αποτελεσματικής τέχνης», και αφού κατακρίνει τους ευθυνόμενους καλλιτέχνες κάνει έκκληση¹⁸⁹, τη μέρα της Πρωτομαγιάς, στους «οργανωτές της ζωής» του κόσμου να εγκαταλείψουν την απομόνωση και την κίβδηλη ομορφιά που τους παρήγγειλε η τσαρική κοινωνία και να υπηρετήσουν την άνοιξη της ζωής και της τέχνης, με την ουσιαστική ένωσή τους με τον εργατικό λαό και λειτουργώντας συνάμα ως αγγελιοφόροι αυτής της άνοιξης.

188 στο τεύχος 2, Απρίλιος-Μάιος 1923, εξώφυλλο του Alexander Rodchenko

189 «Σπάστε τους φραγμούς της "ομορφιάς για την ομορφιά"! Γκρεμίστε τα φράγματα των όμορφων μικρών καλλιτεχνικών σχολών! Προσθέστε τη δύναμή σας στην ενωμένη ενέργεια της κολεκτίβας!... Με την αριστερή τέχνη προετοιμάστε την ευρωπαϊκή επανάσταση - στην ΕΣΣΔ δυναμώστε τη... Η Οκτωβριανή Επανάσταση, που απελευθέρωσε την τέχνη από την αστική σκλαβιά, έδωσε πραγματική ελευθερία στην τέχνη. Κάτω οι φραγμοί των συνόρων και των στούντιο!...»

Την περίοδο μεταξύ 1923 και 1928, μέσω της επανεξέτασης πάνω στα ίδια προβλήματα που απασχολούσαν και τους ριζοσπάστες Γερμανούς καλλιτέχνες και διανοούμενους, τα περιοδικά LEF και NOVI LEF προσπαθούσαν να ομαδοποιήσουν τα ρεύματα που αντιπροσώπευαν το Inkhuκ, η Σχολή Vkhutemas, το θέατρο του Meyerhold¹⁹⁰, η φορμαλιστική κριτική και ο νέος κινηματογράφος¹⁹¹, ενώ τους παρείχε και θεωρητική βάση μέσω κοινωνιολογικών κριτικών¹⁹². Έτσι, συνέβαλαν στη δημιουργία μιας κοινωνικά προσανατολισμένης κεντροευρωπαϊκής κουλτούρας αυτής της περιόδου. Παρ' όλα αυτά ο Trotsky¹⁹³, απορρίπτει το αίτημα της συντακτικής επιτροπής του LEF¹⁹⁴, να χαρακτηριστεί ως «τέχνη κομμουνιστική», δηλώνοντας ότι το κόμμα ενδιαφέρεται για την πολιτική στήριξη των καλλιτεχνών αλλά δεν μπορεί να γνωρίζει με ποια καλλιτεχνική μορφή και περιεχόμενο αυτή η στήριξη αποδίδεται.

4.3.1. Σοβιετική τέχνη και ευρωπαϊκή τέχνη

Είδαμε ήδη, ότι οι ευρωπαίοι καλλιτέχνες απαντούν στο κάλεσμα ανάπτυξης της νέας σοσιαλιστικής τέχνης. Η ώσμωση καλλιτεχνικών και αρχιτεκτονικών θέσεων Ευρώπης και Σοβιετικής Ένωσης υπήρξε καίρια για την ανάπτυξη του μοντέρνου κινήματος. Αυτή η ώσμωση πραγματοποιείται με κυριότερους φορείς τον Le Corbusier από την Ευρώπη και τον Lissitzky από την Σοβιετική Ένωση όμως είναι πολλοί περισσότεροι όσοι μετακινούνται και θα το δούμε και στη συνέχεια. Αξιοσημείωτη είναι η σχέση της σοβιετικής πρωτοπορίας με το κίνημα dada στο Βερολίνο. Αυτό έφτιαξε ένα μοντέλο αντιαισθητικής αναζητώντας πολιτικές εκκοσμίκευσης της καλλιτεχνικής πρακτικής. Το κίνημα dada¹⁹⁵ εκφράζει μια καθολική άρνηση που προέκυπτε από την κοινωνική κρίση¹⁹⁶ και την

190 κριτικάροντας τα θεατρικά του Karl Wittfogel πλάι στις κριτικές των έργων του Meyerhold

191 με άξονες τις δουλειές του Dziga Vertov και του Eisenstein

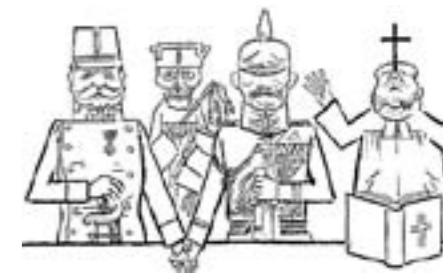
192 των Brik, Arvatov, Tretyakov και άλλων

193 στο βιβλίο του '23, Λογοτεχνία και επανάσταση, «Το κόμμα δεν έχει απόψεις μόνιμες και οριστικές πάνω στα ζητήματα της μελλοντικής τέχνης... Το Κόμμα δεν έχει και δεν μπορεί να έχει έτοιμες αποφάσεις πάνω στη στιχουργική, στους αρχιτεκτονικούς ρυθμούς κ.λπ... Όσον αφορά την πολιτική εκμετάλλευση της τέχνης ή την απαγόρευση μιας τέτοιας εκμετάλλευσης από τους εχθρούς μας, το κόμμα έχει αρκετή πείρα, οξυδέρκεια, αποφασιστικότητα και μέσα. Όμως η πραγματική ανάπτυξη της τέχνης και η πάλη για καινούριες μορφές δεν αποτελούν μέρος των καθηκόντων και των ενασχολήσεων του κόμματος».

194 του Chuzak μαζί με τον Mayakovsky, τον Tretyakov κ.ά., που το διατύπωσαν μέσα από τις σελίδες του περιοδικού

195 Hugo Ball Richard Huelsenbeck συνεργάτες του περιοδικού Dia Aktion του Pfemfert, και ενδιαφερόμενοι για τη χρήση της γλώσσας του Marinetti. Ο Ball μαζί με τη γυναίκα του Hennings άνοιξαν στη Ζυρίχη το «Cabaret Voltaire», το 1916, στο δρόμο όπου τότε έμενε και ο Lenin, Spiegelgasse

196 «Ήμουν στρατιώτης από πολύ νωρίς. Κι ύστερα ενώ κολλάμε κολάζ -και κολλούσα κι εγώ-, γρήγορα έκοψα μία φωτογραφία κι



Εικόνα.134: «Οι Αρχές», George Grosz, 1927. Οι Grosz και Wieland Herzfelde δικάστηκαν για βλασφημία, εξαιτίας αυτού του πίνακα.



Εικόνα.135: John Heartfield, «Το πραγματικό νόημα του χαιρετισμού του Hitler .Ο μικρός άνδρας ζητάει μεγάλα δώρα. Εκατομμύρια βρίσκονται πίσω μου!», 1932



Εικόνα. 136: «Όποιος διαβάζει τις αστικές φυλλάδες γίνεται τυφλός και κουφός. Μακριά από αυτούς τους ανιαρούς επιδέσμους.», φωτομοντάζ. Heartfield, 1930.



Εικόνα.137:Kein schöner Tod (Κανένας καλύτερος θάνατος), George Grosz, 1927.

κρίση της υπερσυσώρευσης κεφαλαίου τα χρόνια του μεσοπολέμου¹⁹⁷. Ενδεικτικό είναι ότι μέλη της ομάδας όπως ο Heartfield¹⁹⁸ και ο George Grosz¹⁹⁹ έγιναν μέλη του κομμουνιστικού κόμματος. Το φωτομοντάζ²⁰⁰, στα μέσα της δεκαετίας του 1920, εξυπηρετεί την ανάδειξη εφήμερων έργων τέχνης ανοιχτών στην παρέμβαση και τη ρήξη. Οι καλλιτέχνες²⁰¹ καταστρέφουν την ομοιογένεια του εικονιζόμενου, υπογραμμίζουν την υλικότητα και τονίζουν την ασυνέχεια των χρονικών και χωρικών μορφών. Με αυτές τις τεχνικές επιδιώκουν την μεταμόρφωση του κοινού. Έτσι ο Heartfield, κατασκευάζει μια αποκάλυψη που μυεί στη διαλεκτική²⁰². Οι κοινωνικές αλλαγές του '25²⁰³, παραγκωνίζουν τις στρατηγικές του αλογοισμού, του σοκ και της ρήξης των πρώιμων ντανταϊστικών έργων που απορρίφθηκαν από τους ντανταϊστές ως αστικά και προωθούνται οι εικόνες διδακτικής ενημέρωσης και πολιτικοποίησης. Οι αφίσες²⁰⁴ αποτυπώνουν με τον πιο άμεσο και πρακτικό τρόπο τη σχέση της τέχνης με την επανάσταση²⁰⁵.

Στο Βερολίνο το 1922, εκδίδεται ένα τρίγλωσσο «διεθνές περιοδικό για τη μοντέρνα τέχνη», που έβαλα μετά μία άλλη στη θέση της. Φυσικά, αυτό προκάλεσε ένα άλλο υπονοούμενο, μία αντίθεση που εξέφραζε κάτι διαφορετικό» John Heartfield

197 Εκφράζεται μέσα στο μανιφέστο τους, διατυπωμένη από τον Louis Aragon

198 **John Heartfield** (1891-1968) το πραγματικό όνομα του γερμανού καλλιτέχνη είναι **Helmut Herzfeld**. Αποφάσισε το ψευδώνυμό του το 1916, με σκοπό να κριτικάρει τον εθνικισμό και το αντι-βρετανικό αίσθημα που επικρατούσε κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου στη Γερμανία.

199 Το 1928, ο Erwin Piscator (1893-1966) ζήτησε την διασκευή της θεατρικής παράστασης *The Good Soldier Schweik*, που αναφερόταν στον Α' Π.Π., από τους Hans Reimann (1889-1969) και Bertolt Brecht, την μουσική έγραψε ο Edmund Meisel (1894-1930, ο οποίος σύνθεσε και τη μουσική για το έργο του Sergei Eisenstein, το *The Battleship Potemkin*) και την σκηνογραφία ανέλαβε ο George Grosz.

200 που αναπτύχθηκε από το 1890

201 Όπως οι Heartfield, Grosz, Haussman, Höch, Rodchenko και Klutssis

202 μια μέθοδο που θα αναπτύξει αργότερα και ο Brecht στο θέατρο

203 Ο Hitler αποφυλακίζεται, εκδίδει τον πρώτο τόμο του Mein Kampf. Αποποιείται την αυστριακή υπηκοότητα και επανιδρύει το κόμμα του (NSDAP), με σκοπό να κατακτήσει την εξουσία με νόμιμα μέσα.

204 Το Τμήμα Φιλολογίας και Εκδόσεων (Λιτιζιντάτ) που ιδρύθηκε τον Ιούνιο του 1919 θα κυκλοφορήσει μέχρι τον Γενάρη του 1921, 29,8 εκατομμύρια αντίτυπα αφισών

205 Παράδειγμα αποτελούν η σειρά των φωτομοντάζ και των αφισών του Klutssis που προσκαλούν στη συμμετοχή στην εκλογή των σοβιέτ ή στο κάλεσμα των γυναικών για δραστηριοποίηση στα σοβιέτ. Οι περισσότερες αφίσες έχουν ως περιεχόμενο τον άμεσο στόχο της παρότρυνσης για νίκη του Κόκκινου Στρατού στον Εμφύλιο και την καταγγελία των ιμπεριαλιστών. Ακόμη, υπήρχαν αφίσες και για τα θέματα της καθημερινής ζωής - τη θέση των γυναικών στην κοινωνία και την οικογένεια, την εκπαίδευση και τη γνώση, τις καταπιεσμένες από τον Τσάρο εθνότητες, τον αλκοολισμό, μέχρι τα δικαιώματα των παιδιών.

ονομάζεται Veshch' /Gegenstand/Object. Στο πρώτο του τεύχος, ο Lissitsky και ο συγγραφέας Ilya Ehrenburg δημοσιεύουν ένα άρθρο με τίτλο «Ο αποκλεισμός της Ρωσίας φτάνει στο τέλος του». Στο άρθρο τονίζεται η διεθνής σχέση της τέχνης παρά τα τοπικά χαρακτηριστικά της, ενώ καταδικάζει τις «αρνητικές²⁰⁶ τακτικές των ντανταϊστών» συγκριτικά με αυτές των προπολεμικών φουτουριστών αλλά και αυτές των παραγωγιστών²⁰⁷. Χωρίς να υποστηρίζει την επιστροφή στην «τέχνη για την τέχνη» το Veshch' καλεί τους ανθρώπους να συμβάλουν στην οργάνωση της ζωής διερευνώντας καθετί που προσφέρεται ως υλικό για τον συνειδητοποιημένο δημιουργικό καλλιτέχνη της εποχής του. Σε αντίθεση με τους παραγωγιστές, πίστευαν ότι η τέχνη θα έχανε την ιδεολογική της δύναμη αν υπαγόταν πλήρως στην βιομηχανική παραγωγή (παραγωγιστές). Παρά τον πόθο των εκδοτών, να λειτουργήσουν ως ενδιάμεσος φορέας μεταξύ της Ανατολής και της Δύσης, τα περισσότερα άρθρα που αφορούσαν την ρωσική πρωτοπορία ήταν στα ρωσικά²⁰⁸. Επίσης, οι εκδότες του Veshch' συμμετείχαν ενεργά στο «Συνέδριο των Διεθνών Προοδευτικών Καλλιτεχνών», που οργανώνει ο Lissitsky, με τη βοήθεια του van Doesburg²⁰⁹. Ο Lissitsky διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην διάδοση της ρωσικής τέχνης στην Δύση. Μαζί με τους Hans Richter²¹⁰ και Teo van Doesburg σχημάτισε τη «Διεθνή ομάδα των κονστρουκτιβιστών»²¹¹. Η τελευταία ως μειοψηφία ζητούσε από το «Συνέδριο των Διεθνών Προοδευτικών Καλλιτεχνών» να ορίσει σαφώς την έννοια του προοδευτικού καλλιτέχνη, προτείνοντας να οριστεί ως ο καλλιτέχνης που δημιουργεί συλλογικά, με σύγχρονα μέσα και για το

206 Μάλλον εννοούν την μηδενιστική τους θεώρηση των πραγμάτων.

207 «Η πρωτόγονη χρηστικότητα δεν είναι το δόγμα μας. Το Veshch' θεωρεί ότι η ποίηση, η πλαστική μορφή, το θέατρο είναι «αντικείμενα» τα οποία δεν μπορούμε να καταργήσουμε»

208 με εξαίρεση τη συνολική επισκόπηση των «εκθέσεων στη Ρωσία» που δημοσιεύτηκε στα γερμανικά και περιλάμβανε φωτογραφία εγκατάστασης της έκθεσης Obmokhu του 1921

209 Ο van Doesburg είναι αρχηγός της ομάδας De Stijl και δηλώνει στο συνέδριο: «Προετοιμάζουμε τη χρησιμοποίηση ενός αντικειμενικού παγκόσμιου μέσου διαμόρφωσης», η τέχνη γίνεται ζωή και καταργούν τον διαχωρισμό καλλιτέχνη-ανθρώπου.

210 Ήταν ο εκδότης του περιοδικού "G", στο οποίο την σύνταξη βοηθά ο El Lissitsky. Το περιοδικό ακολουθεί τις βασικές αρχές του De Stijl, ενώ εισάγει μια νέα έννοια, «Η βασική απαίτηση της στοιχειώδους διαμόρφωσης είναι η οικονομία.» Στο τρίτο τεύχος του ο Ludwig Mies van der Rohe γράφει ότι με «...ένα νέο δομικό υλικό...» το «...γιατί έχει χαρακτήρα συναρμολόγησης...» και ότι «...όποιος όμως λυπάται που το σπίτι του μέλλοντος δεν θα χτίζεται πια από οικοδόμους, ας αναλογιστεί ότι και το αυτοκίνητο δεν φτιάχνεται πια από τροχοποιούς...»

211 Το 1922, και το ιδρυτικό της μανιφέστο λέει "Αυτή η διεθνής δεν είναι το αποτέλεσμα κάποιου ουμανιστικού, ιδεαλιστικού ή πολιτικού συναισθήματος, αλλά της αμοραλιστικής (μάλλον εννοεί την αρχή χωρίς τους αστικούς ηθικούς φραγμούς) στοιχειώδους αρχής πάνω στην οποία βασίζονται η επιστήμη και η τεχνολογία."



Εικόνα.142: Ο Lissitsky (τέταρτος από δεξιά) και ο Teo van Doesburg (τρίτος από δεξιά) στο «Συνέδριο των διεθνών Προοδευτικών καλλιτεχνών» στο Düsseldorf, 1922



Εικόνα.139. Διεθνής ομάδα κονστρουκτιβιστών



Εικόνα.140εξώφυλλο του περιοδικού Vesch

σύνολο του κόσμου²¹². Σηματοδοτώντας συνάμα την έκρηξη της κοινωνικής διάστασης της αρχιτεκτονικής. Επίσης, καυτηρίαζαν τη συντεχνιακή ιδεολογία του Συνεδρίου να δημιουργήσει «ένα διεθνές εμπόριο για την έκθεση ζωγραφικής».

4.4. Σοβιετική Αρχιτεκτονική, 1923- ο Σύλλογος Νέων Αρχιτεκτόνων «a.s.n.o.v.a.» και η εργατική λέσχη

Ο ASNOVA²¹³ ή οι ρασιοναλιστές²¹⁴ ήταν μια ομάδα αρκετά διασπασμένη ιδεολογικά. Ενοποιήθηκαν από το γεγονός ότι ήταν «νέοι αρχιτέκτονες». Θεωρούσαν ότι η εστίαση στα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα αποπροσανατολίζει την αρχιτεκτονική επειδή περιλαμβάνουν λύσεις που δεν εξαρτώνται μόνο από τους αρχιτέκτονες. Το περιοδικό «Τα νέα της a.s.n.o.v.a.» εμφανίζεται μόνο μια φορά. Στις θέσεις του σε μια πλακέτα το 1926 περιλαμβάνεται η φράση που μετέπειτα θα τους διασπάσει, «το μέτρο της αρχιτεκτονικής είναι η αρχιτεκτονική». Διακήρυτταν τον αφηρημένο συμβολισμό, «την προεικόνιση της λειτουργίας στη μορφή», που σχετικά αυτονομώντας τα μορφικά στοιχεία στο σχέδιο, τονίζουν την ψυχολογική και ιδεολογική δύναμη της μορφής (Gestalt).

Το ζήτημα της στέγασης εκφράζεται στο 13ο Συνέδριο του Κόμματος το 1924. Τότε δημιουργείται το κλαμπ ή εργατική λέσχη, της οποίας η ιδέα της λειτουργίας εμφανίστηκε εντελώς τυχαία και αυθόρμητα, πριν ακόμη δικαιολογηθεί η αναγκαιότητά της. Στο σοσιαλισμό ο πολιτισμός δεν είναι άλλη μια πηγή κέρδους, στον οποίο μπορεί κάποιος να επενδύσει. Ο σοσιαλισμός θέλει να ανατρέψει την καταστροφή της προσωπικότητας του εργάτη, από τον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής, που τον μετατρέπει σε εξάρτημα μηχανής. Αρχικά, οι εργατικές λέσχες εμφανίζονται σε χώρους που κρίνονταν περιστασιακά κατάλληλοι, με την ευθύνη διάφορων φορέων όπως τα τοπικά συνδικάτα. Ουσιαστικά ήταν ένα είδος πολιτιστικού πυρήνα με στόχο την κοινωνικοποίηση διαφορετικών κοινωνικών

212 «Ορίζουμε τον προοδευτικό καλλιτέχνη ως κάποιον που πολεμά και απορρίπτει την τυραννία του υποκειμενικού στην τέχνη, ως κάποιον του οποίου το έργο δεν βασίζεται σε λυρική αυθαιρεσία, ως κάποιον που αποδέχεται τις νέες αρχές της καλλιτεχνικής δημιουργίας- τη συστηματοποίηση των μέσων έκφρασης για την παραγωγή αποτελεσμάτων που είναι παγκοσμίως κατανοητά».

213 Μέλη της A.S.N.O.V.A. υπήρξαν ο Melnikov (περίπτερο καπνού Makhorka, πράσινη πόλη), ο Lissitski αλλά και οι Ladonsky (ιδρυτής της) και Dokoutchaiev.

214 Η πρώτη δημόσια επιτυχία του ASNOVA, το 1924 με τη νίκη στο διαγωνισμό για το International Red Stadium στον λόφο Sparrow, στη Μόσχα. Αρχικά επικεφαλής σχεδιαστής του έργου ήταν ο Vladimir Krinsky και στα επόμενα δύο χρόνια ανέλαβε ο Ladonsky ωστόσο το φθινόπωρο του 1927 τα σχέδια ακυρώθηκαν καθώς αναφέρθηκαν ακατάλληλα γεωλογικά θεμέλια στην περιοχή.



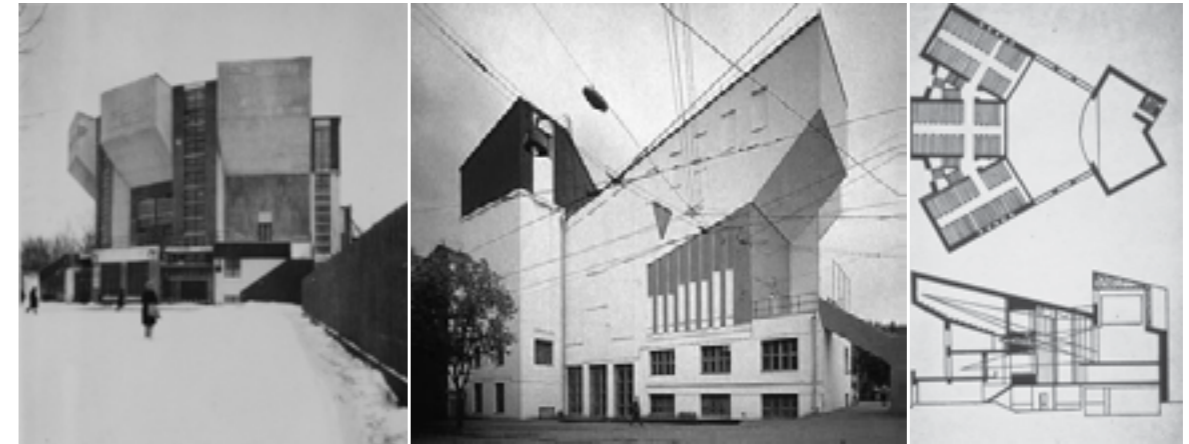
Εικόνα.141. Μέλη της ASNOVA, 1932



Εικόνα.142. Το περιοδικό της ομάδας



Εικόνα.143. Προταση της ομάδας σε κάποιο διαγωνισμό



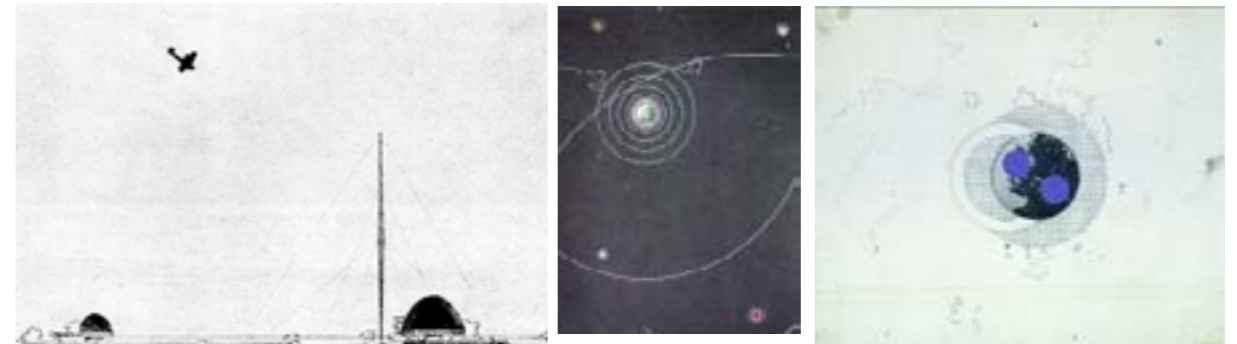
Εικόνα.144-6: Λέσχη Rusakov, Konstantin Melnikov, Μόσχα 1927-1928



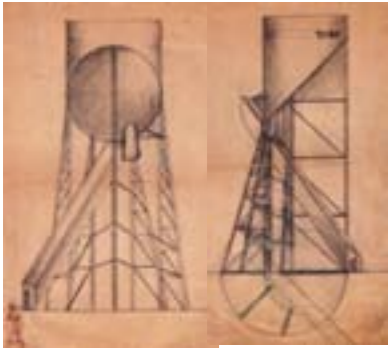
Εικόνα.147-9: Λέσχη Zuev, Ilia Golosov, Μόσχα 1927-1929. Εσωτερικό και προοπτικό



Εικόνα.150-1: Ivan Leonidov, Πολιτιστικό κέντρο της Προλεταριακής περιοχής της Μόσχας, 1930 (συμμετοχή σε Διαγωνισμό)



Εικόνα.152-4: van Leonidov - Club νέου κοινωνικού τύπου, (1928)



Εικόνα.155: I.Lamtsov και N.Krasilnikov στο εργαστήριο του N.Ladovsky (μέλος του ASNOVA), Σιταποθήκη. Αποκάλυψη και έκφραση της μορφής. Σκίτσο .1922



Εικόνα.156: Το μοναδικό από παράδειγμα αρχιτεκτονικής του Lissitzky, τυπογραφείο OGONYOK, 1928, η κυβέρνηση δεν το ενέκρινε ως μέρος της πολιτιστικής της κληρονομιάς και τον Οκτώβρη του 2008 το κτίριο καταστράφηκε από πυρκαγιά.



Εικόνα.157: Λέσχη Kauchuk, βρίσκεται δίπλα στο ιστορικό πάρκο Devichye Pole στη Μόσχα, 1927, Konstantin Melnikov.

ομάδων, μέσω πολυποίκιλων δραστηριοτήτων που ανύψωναν το πολιτιστικό επίπεδο μαζικά. Οι εργάτες πλέον ενεργά παράγουν και καταναλώνουν την ψυχαγωγία τους, μια πρωτόγνωρη δυνατότητα. Ταυτόχρονα όμως, η λέσχη συμπλήρωνε την ελάχιστου μεγέθους προτεινόμενη κατοίκηση, που δεν επέτρεπε την

ατομική ψυχαγωγία. Ο Lissitski αποκαλούσε την λέσχη «ένα εργαστήριο αλλαγής του ανθρώπου» και «κοινωνικό εργοστάσιο». Στην αρχή, σχεδόν όλες οι προτάσεις για την δημιουργία εργατικών λεσχών, αντιστοιχούσαν σε μια προγραμματική μελέτη ανάλογου χώρου μαζικής ψυχαγωγίας στην Δύση, ενώ η σύλληψη κάποιων κατασκευών²¹⁵ υστερούν στην δυνατότητα τυποποίησης και συνεπώς, μαζικής παραγωγής. Γεγονότα που δίχασαν περαιτέρω τους ερευνητές, μέχρι την πρόταση του Melnikov, που θεωρήθηκε πρότυπη. Οπότε, το 1925 επανεμφανίζονται εναλλασόμενες αίθουσες πολλαπλών χρήσεων και η λέσχη παύει να είναι ένα σαφές ορισμένο κτίριο και γίνεται ο τόπος όπου «αυτοί που χρησιμοποιούν τους χώρους του γίνονται οι ίδιοι δημιουργοί, καθοδηγητές και εμπνευστές». Η πρόταση του Melnikov, είναι το κτίριο ενός εργατικού συλλόγου το «Rusakov Club Of Workers»²¹⁶ στην Μόσχα. Σύμφωνα με τον ίδιο, η αισθητική δεν πρέπει να εστιάζεται στην ομορφιά, αλλά στην δύναμη με τις μέγιστες δυνατότητες²¹⁷. Οι προτάσεις για τα κλαμπ, το '28 θα κατηγορηθούν ότι περιστρέφονται γύρω από μια αίθουσα πολλαπλών χρήσεων, έτσι εμφανίζεται το πρόγραμμα του Leonidov που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό «Σύγχρονη Αρχιτεκτονική»²¹⁸, που καταργεί την αίθουσα τύπου επαγγελματικού θεάτρου και εισάγει πολλές διαδραστικές δραστηριότητες [π.χ. ένα είδος ζωντανής εφημερίδας].

Από διασπάσεις του A.S.N.O.V.A. προέκυψε η αρχιτεκτονική ομάδα OSA το '25, που θα αναλυθεί στη συνέχεια. Στο δυναμικό του παραμένουν όσοι θεωρούν τα αρχιτεκτονικά προβλήματα «ιδιόμορφα» και σαν

215 όπως η εργατική λέσχη Zuev (Goloso) ή το κλαμπ Kaoutchouk
216 Το κτίριο μοιάζει με γιγάντιο ανεμιστήρα, καθώς είναι διαιρεμένο σε μία βάση και τρεις συγκεκριμένες περιοχές καθισμάτων. Κάθε μία από αυτές μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μία ξεχωριστή αίθουσα θεάτρου, συναυλιών και άλλων εκδηλώσεων, ενώ, αν συνδυαστούν, τα καθίσματα στο κτίριο υπερβαίνουν την χωρητικότητα των χιλίων ατόμων. Επιπρόσθετα, στο πίσω μέρος του κτιρίου συναθροίζονται τα γραφεία. Τα μόνα εμφανή υλικά που χρησιμοποιήθηκαν στην κατασκευή ήταν το σκυρόδεμα, τα τούβλα και το γυαλί. Η λειτουργία το κτιρίου συνίσταται σε μεγάλο βαθμό στις προεκτάσεις που εμφανίζονται στην εξωτερική του όψη και οι οποίες περιγράφονται από τον ίδιο τον Melnikov ως ένας «τεντωμένος μυσ».

217 «Κάθε σφιχτή και οριστική συμμετρική κατασκευή πρέπει να αποδοκιμάζεται, γιατί χρειάζεται επακόλουθη κατεδάφιση σε περίπτωση επαύξησης» Άνταμς, Δρόμοι και σιδηρόδρομοι και οι συνέπειες τους, φυσικές και ηθικές. Λονδίνο 1862, σελ.123

218 No 3 του 1929

τέτοια πρέπει να αντιμετωπίζονται με «αρχιτεκτονικά μέσα».

5. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ 1925-1930

Ο Lenin πέθανε στις 21 Ιανουαρίου το 1924 στην Γκόρκι και νέος γραμματέας εκλέχτηκε ο Joseph Vissarionovich Stalin. Στα 1926, έγιναν οι συζητήσεις για τον «Σοσιαλισμό σε μια μόνο χώρα», εφόσον η περίοδος της παλινόρθωσης θεωρήθηκε ότι είχε λήξει και αποφασίστηκαν τα αναγκαία μέτρα που έπρεπε να πάρει η Σ.Ε. για να εξασφαλιστεί η οικοδόμησή του.

Το Geoltroplan του οικονομικού έτους '26, έδωσε τα πρώτα επικών διαστάσεων έργα, όπως το υδροηλεκτρικό έργο στον Δνείπερο και την έναρξη της σιδηροδρομικής γραμμής Τουρκεστάν-Σιβηρία. Με την υποδοχή του 1926, οι υφιστάμενες βιομηχανίες, που συνωστίζονταν στην ευρωπαϊκή πλευρά της χώρας, είχαν αποκαταστήσει τη λειτουργία τους. Η ανάγκη για νέο σχεδιασμό ήταν η αιτία, που από εκείνη την εποχή και ύστερα η Αρχιτεκτονική και η Πολεοδομία εισέρχονται στην πιο δημιουργική τους φάση. Ένα βασικό πρόβλημα των σοβιετικών σχεδιαστών, υπήρξε η αυξανόμενη έλλειψη εργατικού δυναμικού²¹⁹ στις πόλεις και τις βιομηχανίες. Επόμενα, σημειώνεται προφανής έλλειψη στέγης αλλά και βασικών υποδομών, που θα μπορούσαν να εξυπηρετήσουν αυτές τις νέες εισροές ανθρώπων²²⁰, που ταυτόχρονα απονέκρωναν την ύπαιθρο. Σύμφωνα με τον Lenin, σκοπός της Ν.Ο.Π., ήταν η εξομοίωση των αγροτών και των εργατών (αντίθεση πόλης-ύπαιθρου), με βάση τον οικονομικό παράγοντα. Στα '29 ξεκινά το πρώτο πεντάχρονο σχέδιο ανάπτυξης, ενώ το δεύτερο στα '33.

Ανάμεσα στο '27 και '29 οι κουλάκοι κρατούν το σιτάρι μακριά από την αγορά και προκαλούν εξαιρετική αύξηση των τιμών των προϊόντων. Σε απάντηση, τίθεται σε εφαρμογή η καθολική κολλεκτιβοποίηση. Αυτή θα απελευθέρωνε την γυναίκα και θα έσπαγε την πατριαρχική κοινωνική δομή. Στις αρχές του '30, είχαν προσχωρήσει στα Kolkhoz²²¹, 1.120.000 οικογένειες²²². Επιπλέον, άρχισε το '32, η λειτουργία των πρώτων αλληλοσυμπληρούμενων δικτύων παραγωγής (Kombinat), κινητοποιώντας την δημιουργία νέων

219 Καθώς, για την αύξηση της παραγωγικότητας στον σοσιαλισμό, αυξάνονταν η εισροή εργατικού δυναμικού, αντί να επιδιώκεται η αύξηση της παραγωγικότητας του ίδιου του εργατικού δυναμικού, όπως συμβαίνει στον καπιταλισμό.

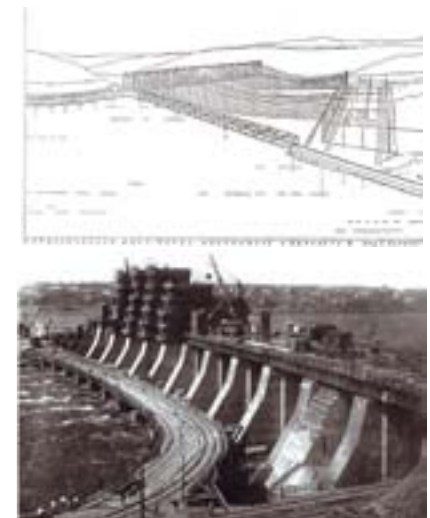
220 M.Gentile (1994), Urbanism and Disurbanism in the Soviet Union. Upsala: University of Upsala Press

221 Kolkhoz-συνεταιριστικά αγροκτήματα, sovkhos-κρατικά αγροκτήματα

222 Μεταξύ '29 και '32 δημιουργήθηκαν συνολικά 168.000 κολχόζ, 3.000 σοβχόζ και 2.400 Σ.Μ.Α.Ε. (Σταθμοί Μηχανικού και Αγροτεχνικού Ελέγχου). Ήταν μικροί οικισμοί με σκοπό την καλύτερη οργάνωση και εξυπηρέτηση της παραγωγής.



Εικόνα.158: Γυναίκα στην γραμμή παραγωγής



Εικόνα.159-160: Vesnine, Kolly και Orlov, υδροηλεκτρικό και βιομηχανικό συγκρότημα στο Δνείπερο, 1926



Εικόνα.161: «Τα αποτελέσματα του πρώου πενταετούς πλάνου», Varvara Stepanova, 1932



Εικόνα.162: ομιλία του Hitler στο τσίρκο KRONE, το 1925, στο Munich



Εικόνα.163: Από τις πρώτες συνελεύσεις στο εργοστάσιο του Magnitogorsk, 1932

πόλεων²²³, παράλληλα με την προώθηση της κολεκτιβοποίησης²²⁴, που ήταν απολύτως αναγκαία²²⁵ κυρίως στον τομέα μέταλλου και σιδηρού. Με το τέλος του πρώτου πενταετούς πλάνου, σημειώνεται δυσλειτουργία στις αστικές πόλεις, ιδιαίτερα στην Μόσχα. Αυτό κινητοποιεί τον επανασχεδιασμό της και ακολούθως την εκπόνηση γενικών πλάνων ανοικοδόμησης μιας νέας σοσιαλιστικής Μόσχας.

Το κραχ του '29 και την οικονομική κρίση που έπληξε όλη τη Δύση, καθ' όλη την δεκαετία του 30', η οικονομική κατάσταση και οι συνθήκες ζωής ιδιαίτερα των μεσαίων και των χαμηλών στρωμάτων του πληθυσμού ήταν σε δραματική κατάσταση. Γεγονότα, που βοηθούν στην εύκολη απόρριψη του συνόλου του καπιταλιστικού τρόπου ζωής αλλά και την άνδρωση των φασιστικών ιδεολογιών, με συνέπεια την άνοδο του Hitler το '33. Την ίδια περίοδο στην Σ.Ε., όχι μόνο ΔΕΝ υπήρχε ανεργία, αλλά είχαν δημιουργηθεί γραφεία που προσπαθούσαν να βρουν επιπλέον εργατικό προσωπικό²²⁶. Σημειώνονται περιστατικά, με κατά τόπους εργατικές ενώσεις, που κατηγορηματικά αρνούσαν να παραχωρήσουν επιπλέον εργάτες σε αλλά εργοτάξια, λόγω της μεγάλης έλλειψης ατόμων. Η κατασκευή των βιομηχανικών πόλεων και η μετανάστευση των εργατών πρέπει να ιδωθεί ως μια τεράστια θυσία σε πολλαπλά επίπεδα.

«Όλοι, ακόμη και οι κουλάκοι, πίστευαν πως στο Magnitogorsk γραφόταν ιστορία και πως οι ίδιοι είχαν παίξει σημαντικό ρόλο σε αυτό». J. Scott (1937)

Το σοβιετικό κράτος, καθόλου προφητικά, αρχίζει να δημιουργεί βιομηχανικές πόλεις²²⁷ στο

223 Stalinsk-εργοστάσιο γεωργικών μηχανών, Magnitogorsk, Kuznetsk-μεταλλευτικά συμπλέγματα

224 Οι ταχύτατοι ρυθμοί στην προώθηση της κολεκτιβοποίησης σε ορισμένες περιοχές προκάλεσαν κοινωνικές τριβές και δυσκολίες στη συμμαχία της εργατικής τάξης και της μεσαίας αγροτιάς κατά του καπιταλισμού.

225 Παπαδοπουλου- Συμεωνιδου, Π. (1995). Πολη και Πολεοδομια στην πρωην Σοβιετικη Ενωση. Θεσσαλονικη: Εκδοσεις Κυριακιδη

226 σύμφωνα με τη διάλεξη του Πατσόπουλου Νικόλα(ΒΛΕΠΕ. Βιβλιογραφία)

227 Σε μια τοπική εφημερίδα της εποχής διαβάζουμε ένα άρθρο από κάποιον Gubaiduli:

«Είμαι Ταταρος. Πριν τον Οκτώβρη, στην παλιά τσαρική Ρωσία, δεν θεωρούμασταν καν άνθρωποι. Ούτε που ονειρευόμασταν εκπαίδευση η δουλειά σε κάποια κρατική επιχείρηση. Τώρα όμως είμαι πολίτης της ΕΣΣΔ. Όπως όλοι οι πολίτες, έχω δικαίωμα στην εκπαίδευση, στην εργασία και την ψυχαγωγία. Μπορώ να εκλέξω και να εκλέγω στα σοβιέτ. Δεν είναι αυτό μια απόδειξη για τα επιτεύγματα της χώρας μας; [...] Πριν από δυο χρόνια σαν πρόεδρος ενός τοπικού σοβιέτ στην Ταρταρική Δημοκρατία. Ήμουν από τους πρώτους που εντάχθηκαν στα κολχόζ και στήριξα την εκστρατεία της κολεκτιβοποίησης. Το 1931 ήρθα στο Magnitogorsk. Από απλός εργάτης μετατράπηκα σε ειδικευμένο τεχνίτη. Εξελέγην ως μέλος του σοβιέτ της πόλης. Σαν υπεύθυνος, κάθε μέρα ακούω ερωτήσεις

ανατολικό τμήμα της χώρας, προσφέροντας δημιουργικό αρχιτεκτονικό και πολεοδομικό σχεδιασμό και ασφάλεια της σοβιετικής οικονομίας και παραγωγής σε περίπτωση εισβολής του φασιστικού ιμπεριαλισμού²²⁸ στην ΕΣΣΔ. Έτσι, κατέκτησε η ΕΣΣΔ τη νίκη της επί του φασισμού το 1945.

Κάτι εξίσου σημαντικό, είναι ότι η ΕΣΣΔ παρείχε το 56% του εθνικού εισοδήματος στην δημιουργία αναπτυξιακών έργων και έργων υποδομής²²⁹, ενώ στις ΗΠΑ ποτέ δεν ξεπέρασε το 12%, μετά το 1860-70.

5.1. Διεθνής Αρχιτεκτονική μετά το 1925

Στην Δύση, ιδιαίτερα μετά το '25, ο καπιταλισμός φαίνεται ακμαίος²³⁰. Η «μοντέρνα αρχιτεκτονική» που πλέον έχει θεμελιωθεί και φτάνει στον εκσυγχρονισμό και του κτιριολογικού προγράμματος, χρηματοδοτείται από το κεφάλαιο για να κατευθύνει την λαϊκή επιθετικότητα. Ακολούθως, χτίζονται εκτεταμένα σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις εργατικοί οικισμοί όπως οι οικισμοί *Hoek και Kifhoek*²³¹ στο *Ρότερνταμ*. Αυτή η προσπάθεια κορυφώνεται το 1927, οπότε πραγματοποιήθηκε η έκθεση *Die Wohnung (Η Κατοικία)* που οργανώθηκε από την *Deutscher Werkbund* στη Στουτγκάρδη και περιείχε το πρόγραμμα *Weissenhof Siedlung*²³², ένα σχέδιο ανέγερσης κατοικιών. Επίσης την ίδια χρονιά, πραγματοποιείται στην Κόκκινη Βιέννη το οικιστικό συγκρότημα, *Karl Marx-Hof*²³³. Το μοντέρνο κίνημα ορμητικά επικρατεί και στο σοσιαλιστικό και στο καπιταλιστικό σύστημα²³⁴. Με αποτέλεσμα

ή βοηθά άγνωστους ανθρώπους που τους αισθάνομαι σαν αδέρφια μου. [...] Ζω σε μια χώρα όπου όλοι διεκδικούν το δικαίωμα τους στην ζωή και την μόρφωση. Γι' αυτό το δικαίωμα είμαι αποφασισμένος να δώσω και την ζωή μου...» [Pravda (1933)]

228 Οι σοβιετικοί αναγνώριζαν τον αδιάκοπο πόλεμο, που φυσικά τους κήρυσε ο φασισμός και ο ιμπεριαλισμός. Έτσι, όταν τα στρατεύματα των Ναζί είχαν φτάσει λίγα χιλιόμετρα από την Μόσχα, η σοβιετική πολεμική μηχανή και το σύνολο της βιομηχανικής παραγωγής της χώρας δεν είχαν υποστεί ουσιαστικά καμία ζημία. Χαρακτηριστικά, τα πρώτα εργοστάσια της βαριάς βιομηχανίας, είχαν απόσταση απαγορευτική (απέχον από τα δυτικά σύνορα της χώρας κατά μέσο όρο 4.000 χλμ.) ακόμη και για τα βομβαρδιστικά αεροπλάνα. Με συνέπεια, την αδιάκοπη τροφοδοσία του Κόκκινου Στρατού με άρματα μάχης και πολεμικό υλικό, που μπόρεσαν να αποτινάξουν τον γερμανικό ζυγό.

229 Επιπλέον, ενώ στην Αμερική η εκβιομηχάνιση στηρίχθηκε κυρίως στα ευρωπαϊκά κεφάλαια και στην εργατική δύναμη μεταναστών, η σοβιετική εκβιομηχάνιση επετεύχθη χωρίς την βοήθεια ξένου κεφαλαίου και με την δύναμη των ίδιων των σοβιετικών, ενώ υπήρχαν μερικές εκατοντάδες ξένοι ειδικοί, που βοήθησαν στην κατασκευή.

230 παρά το γεγονός ότι πραγματοποιείται η γενική απεργία στην Αγγλία το '26

231 Του J. J. P. Oud κτίστηκαν ο πρώτος το 1924-1927 και ο δεύτερος το 1928-1930

232 Την έκθεση διεύθυνε ο Mies von der Rohe

233 Του Karl Ehn, 1927 - 1930. 1000μ. μήκος, 1382 διαμερίσματα (30 - 60 τ.μ.).

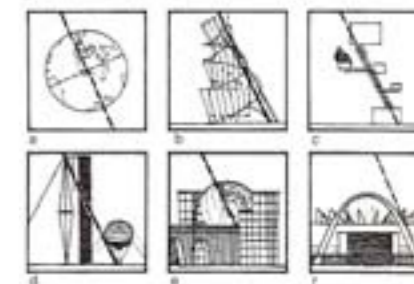
234 Σε μια σειρά σχέδια, όπως ο πύργος του Tatlin (1919), το



Εικόνα.164-5: Karl Ehn, Karl Marx-Hof, 1927 - 1930. 1000μ. μήκος, 1382 διαμερίσματα (30 - 60 τ.μ.).



Εικόνα.166: Κοινόχρηστα πλυντήρια σε συγκρότημα της 'Κόκκινης Βιέννης' (1918-1938)



Εικόνα.167: b.ο πύργος του Tatlin, c. Το βήμα του Lenin του Lissitsky, d. Το ινστιτούτο Lenin του Leonidov e. Ανώνυμη κατασκευή, f. Το παλάτι των Σοβιέτ του Le Corbusier



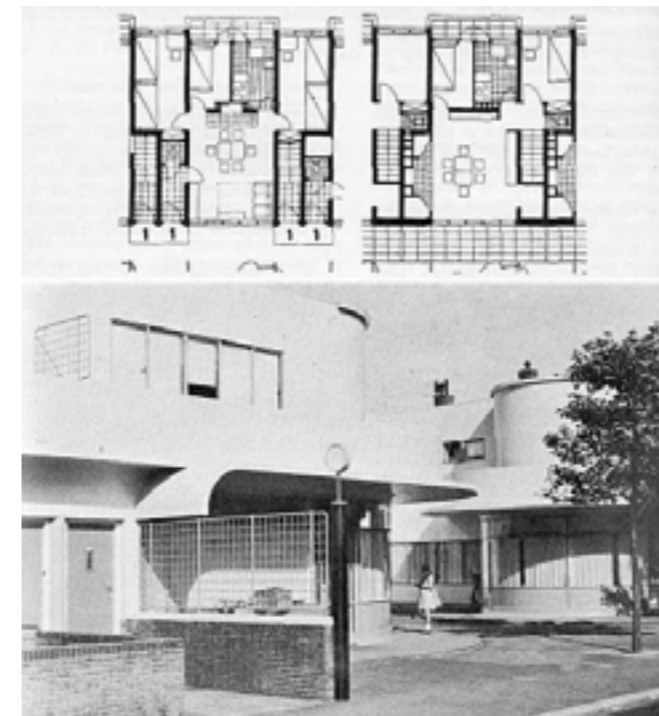
Εικόνα.168: J. J. P. Oud, Οικισμός Kífhoeκ, Ρότερνταμ, 1928-1930.



Εικόνα.169-70: Weissenhof Κατοικημένη περιοχή, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, 1929 Σπίτια και η θέα από το βάλκόνι του αριστερού σπιτιού



Εικόνα.171: J. J. P. Oud, Οικισμός Hoek, Ρότερνταμ, 1924-1927



Εικόνα.172-3: J. J. P. Oud, Οικισμός Hoek, Ρότερνταμ, 1924-1927



Εικόνα.174: J. J. P. Oud, Οικισμός Kífhoeκ, Ρότερνταμ, 1928-1930



Εικόνα.175: Ο Γερμανός αρχιτέκτονας Mies van der Rohe ήταν υπεύθυνος του προγράμματος *Weissenhof Siedlung* στην *Stuttgart*, Γερμανία, 1927. Ήταν αυτός που επέλεξε τους αρχιτέκτονες, έφτιαξε τον προϋπολογισμό, συντόνισε τις συμμετοχές τους και επέβλεψε τις κατασκευές. Ο Le Corbusier βραβεύτηκε για τους δύο κύριους χώρους, με θέα στην πόλη, που είχαν και το μεγαλύτερο προϋπολογισμό



Εικόνα.176: Συμμετέχοντες αρχιτέκτονες: Peter Behrens, Victor Bourgeois, Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret-Gris), Pierre Jeanneret, Richard Döcker, Josef Frank, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Ludwig Mies van der Rohe, Jacobus Johannes Pieter Oud, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Scharoun, Mart Stam, Bruno Taut, Max Taut, Ferdinand Kramer

το '28, το βιβλίο «κρίση της αρχιτεκτονικής»²³⁵ να αναφέρεται για το περιοδικό *L'Esprit Nouveau* ως «η νεο-Ιακωβίνικη επιθεώρηση, όργανο του Le Corbusier, σύνθεση των Ρωσικών, Γερμανικών και Αυστριακών τάσεων, επιπλέον, δεν είναι παρά ένα φερέφωνο της μεταμφιεσμένης Μπολσεβίκικης προπαγάνδας.» Οι ευρωπαίοι αρχιτέκτονες αντιμετωπίζουν με δέος την προσφορά των τεχνολογικών επιτευγμάτων στην Αμερική, αλλά και τα άλματα προόδου στην Σοβιετική Ένωση²³⁶.

Ποτέ πιο πριν, και ίσως μέχρι σήμερα, δεν υπήρξε τέτοια ενεργή μεταφορά θέσεων και πρακτικών μεταξύ Δύσης και Ανατολής, στους τομείς της τέχνης και της αρχιτεκτονικής. Αμέτρητοι πολεοδόμοι, αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες συνέρρεαν στην ΕΣΣΔ, από την Γερμανία, την Ελβετία, την Αυστρία αλλά ακόμη και από άλλες ηπείρους, εν μέρει εξαιτίας της οικονομικής κρίσης. Ανάμεσά τους ο Ernst May, ο Mart Stam, ο Hans Schmidt και ο Albert Kahn, τον οποίο κάλεσε ο Stalin από το Detroit, προκειμένου να επωφεληθούν από την πείρα του και την επιτυχία του στην εργοστασιακή αρχιτεκτονική.

5.1.1. διεθνής έκθεση στο Παρίσι 1925

«Όσο γι' αυτή την περίφημη Έκθεση, πιθανώς να μην αξίζει να τη δει κανείς. Έκτισαν τέτοια περίπτερα! Ακόμη και από μακριά είναι άσχημα, και από κοντά είναι φρικτά!»²³⁷

Κατά το 1925, στην διεθνή έκθεση διακοσμητικών τεχνών²³⁸ στο Παρίσι, όπου πρωτοεμφανίζεται η τεχνοτροπία της Art Déco²³⁹. Η έκθεση δημιουργούσε μια

βήμα του Lenin του Lissitzky (1920), το ινστιτούτο του Lenin του Leonidov (1927), και το παλάτι των Σοβιετ του Le Corbusier (1932), προτείνεται η οργάνωση των κτιρίων, όχι σύμφωνα με τον κατακόρυφο άξονα του νόμου της βαρύτητας, αλλά με βάση τον άξονα του γήινου μεσημβρινού (Με απόκλιση 23,5 μοίρες από τον κατακόρυφο, όπως φαίνεται και στην φωτ.167, Λάββας) αποκαλύπτοντας την ορμητική στάση του μοντέρνου.

235 Του Alexander von Senger

236 Το 1928, ο Erich Mendelsohn αναφέρει ότι «Και για τη Ρωσία και για την Αμερική η τεχνική είναι το κοινό έδαφος. Η Αμερική βέβαια λέει: είμαι ο κόσμος, είμαι η ίδια η ζωή. Η Ρωσία, όμως λέει: πρέπει να φτιάξω ακόμα τον κόσμο, η ζωή μου ανήκει σ' όλους τους ανθρώπους. Αλλά και οι δυο κατάλαβαν το χρόνο ορμικά και σα μοίρα... Η ελπίδα του νέου κόσμου έχει σαν φάρο έναν μεγαλειώδη συνδυασμό: την αυτοθυσία της Ρωσίας» Προσπαθώντας να ενοποιήσει ο Mendelsohn τις πολιτικές ουσίες του αιώνα, «Ρωσία και Αμερική, το συλλογικό και το ατομικό, Αμερική και Ρωσία, το επίγειο και το θεικό»

237 επιστολή του Rodchenko στη σύζυγό του Stepanova

238 Exposition Internationale des arts decoratifs et industriels modernes

239 Art Déco σημαίνει «Διακοσμητική Τέχνη» (1925-1940) και εναντιωνόταν στην επικρατούσα τότε «νέα τέχνη» Art Nouveau,



Εικόνα.177. die Wohnung, Scharoun



Εικόνα.178. die Wohnung, Mart Stam



Εικόνα.179. Το περιοδικό του νέου πνεύματος



Εικόνα.180. Έκθεση στο Παρίσι, 1925, το περίπτερο του Le Corbusier



Εικόνα.181-3: περίπτερο του Melnikov και το εσωτερικό του συλλόγου εργατών του Rodchenko, 1925, υποχρεωτική μια διαδρομή

αίσθηση σταθερότητας, τάξης και ατάραχου πλούτου, συνθήκες που δεν υπήρχαν στην ,γονατισμένη απο τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, Γαλλία. Ο γάλλος κριτικός Waldemar George διέκρινε μόνο πέντε κτίρια που μπορούσαν να χαρακτηριστούν μοντέρνα²⁴⁰. Το σοβιετικό περίπτερο του καθηγητή των Vkhutemas Melnikov²⁴¹, απέσπασε τις καλύτερες κριτικές και τον έπαινο εξαιτίας της ξεκάθαρης δομής, και κατα συνέπεια της οικονομίας της, σε σύγκριση με άλλα πολυτελή περίπτερα, όπως αυτό του Ruhlmann. Η παρουσία του προκαλούσε καθώς δεν παρουσίαζε εμπορικά εκθέματα αλλά την ίδια την επανάσταση. Είχε μια μορφή συμμετρίας, αλλά όχι ακαδημαϊκού τύπου, προκαλώντας την επίθεση τριών σελίδων στο περιοδικό La Construction Moderne, από τον Borissavlievitch²⁴².

Η κάτοψή του, περιλάμβανε ένα ορθογώνιο παραλληλόγραμμο, διαγώνια χωρισμένο από μια εξωτερική διπλή σκάλα-δρόμος από όπου εισερχόσουν στους δύο περικλειστούς τριγωνικούς χώρους. Τα τρίγωνα και οι ανοδικές λοξές γραμμές χρησιμοποιούνταν εκτεταμένα. Τα κόκκινα, λευκά και γκρίζα χρώματα των εξωτερικών τοίχων και οι συμπλεκόμενες λοξές μαρκίζες πάνω από τη σκάλα αντιπαραβάλλονταν με τη διαφάνεια των κύριων γυάλινων προσόψεων. Τα υλικά της κατασκευής κατέστησαν την συναρμολόγηση των μερών, από τη Μόσχα, γρήγορη²⁴³. Το εσωτερικό του συλλόγου εργατών του Rodchenko, αποδείκνυε ότι η σοβιετική επανάσταση όχι μόνο δεν ήταν βάρβαρη, αλλά δημιουργούσε μια νέα κουλτούρα. Τα ξύλινα έπιπλα του²⁴⁴, βαμμένα στα ίδια χρώματα με αυτά του Melnikov, βασίζονταν στη διαφάνεια του τρόπου κατασκευής με εμφανείς όλες τις συνδέσεις και στη μεταστρεψιμότητά τους²⁴⁵. Εντυπωσιακότερο υπήρξε το πι-

εμπνέεται από τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα του φωβισμού, κυβισμού και φουτουρισμού, αλλά και την αιγυπτιακή και αφρικανική τέχνη, την κινέζικη καλλιγραφία, τον λαϊκό πολιτισμό της Ρωσίας και τον εξωτισμό των ρωσικών μπαλέτων του Ντιάγκιλεφ. Ακολουθεί ένα γεωμετρικά βασισμένο ύφος και εκπροσωπείται κυρίως από τον αρχιτέκτων - σχεδιαστή Josef Hoffmann, (1870 - 1956)

240 το θέατρο του Gustave Perret, την Είσοδο Πρεσβείας και το Περίπτερο Τουρισμού του Robert Mallet-Stevens, το περίπτερο του Νέου Πνεύματος του Le Corbusier και αυτό του Melnikov
241 Ο Melnikov δίδαξε στην σχολή από το 1921 έως το 1923, απέρριπτε την μέθοδο του σχεδιασμού και επικεντρωνόταν στην διαίσθηση, ως τον πλέον σημαντικό παράγοντα, προκειμένου να αναδειχτεί η κοινωνική και συμβολική σημασία ενός κτιρίου.

242 Θεωρητικό της αισθητικής της Beaux-Arts

243 κατασκευάστηκε σε λιγότερο από ένα μήνα, με λιγότερους από δέκα εργάτες, του εργατικού συνεταιρισμού «Οι Ευλουργοί του Παρισιού». (Les charpentier de Paris), σε συνεργασία με τον μηχανικό Gladkon, εξαντλούν τις ακραίες δυνατότητες του ξύλου, προβάλλοντας το υλικό, ενώ χρησιμοποιούν και το λεπτό κοντραπλακέ που ήταν σχεδόν άγνωστο σαν τεχνική.

244 Τα έπιπλα του Alexander Rodchenko, προώθησαν τον σχεδιασμό επίπλων από αρχιτέκτονες όπως ο Marcel Breuer και ο Alvar Aalto αργότερα.

245 Για παράδειγμα, το τραπέζι ανάγνωσης διαθέτει φύλλα

σόμενο βήμα ρήτορα/οθόνη προβολής, αποτελούμενο από ένα κρυστάλλινο πλέγμα που ξεδιπλώνονταν σ' όλες τις κατευθύνσεις του χώρου μέσω επικοινωνίας, στον οποίο οι εργάτες θα επεξεργάζονταν πληροφορίες και θα ενεργούσαν με βάση αυτές. Ο Lissitsky τονίζει ότι το έργο χρησιμοποιεί παλιά υλικά και ίσως μια παλιά μορφή (εννοώ τη μεγάλη σκάλα-δρόμο) αλλά με σύγχρονο τρόπο κατασκευής και για να εξυπηρετήσει σύγχρονους σκοπούς²⁴⁶.

5.1.2 1925- Ένωση σύγχρονων αρχιτεκτόνων «OSA»

Δημιουργείται η ομάδα²⁴⁷ την περίοδο επιτάχυνσης της οικονομικής ανάπτυξης. Οι αρχιτέκτονες που προσχωρούν στην OSA, περνούν στην σύνθετη έρευνα για ένα νέο περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομίας. Αυτό το περιεχόμενο ορίζεται ως η ενεργητική συνεργασία με τους εργάτες, που θα διαμορφώσει τη νέα σοσιαλιστική ζωή.²⁴⁸ Στην πρώτη συνδιάσκεψή της, υπογραμμίζεται η βαθιά ενότητα της ομάδας και η αποδοχή της ιδεολογικής τοποθέτησης των μελών της στην αρχιτεκτονική. Επίσης, η ομάδα εγκρίνει το πρόγραμμα εργασίας του κονστρουκτιβισμού (κυρίως στην αρχή), ενώ στο κείμενό της παρουσιάζεται για πρώτη φορά η έννοια του κοινωνικού πυκνωτή. Σημαίνει ότι η αρχιτεκτονική δεν αντικατοπτρίζει απλά την κοινωνία, αλλά προωθεί και τον μετασχηματισμό της²⁴⁹. Η πόλη θεωρείται ως ένας γενικός πυκνωτής που αποτελείται από δύο επιμέρους πυκνωτές την εργατική λέσχη και την κατοικία. Παράλληλα, τα αρχιτεκτονικά προβλήματα θα πρέπει να ωθούν σε

τα οποία μπορούσαν να μετακινηθούν από την κεκλιμένη θέση ανάγνωσης, στην επίπεδη θέση εργασίας. Σχεδίασε επίσης κυλινδρικές κατασκευές με φωτογραφίες, οι οποίες εξασφάλιζαν μεγαλύτερη ποσότητα σε λίγο χώρο ενώ ακόμα και το τραπέζι του σκακιού (κοκκινό-μαυρός χώρος) περιστρέφονταν.

246 «...το έργο στοχεύει στην χαλάρωση των όγκων μέσα από την ελεύθερη διάταξη της σκάλας...το κτίριο είναι πράγματι φτιαγμένο από ξύλο, όχι με την παραδοσιακή αρχή της καλύβας από κορμούς, αλλά με μοντέρνα ξυλουργική τεχνική. Είναι διάφανο, τα χρώματα είναι καθαρά. Όχι λάθος μνημειακότητα αλλά μια νέα αισθαντικότητα.»

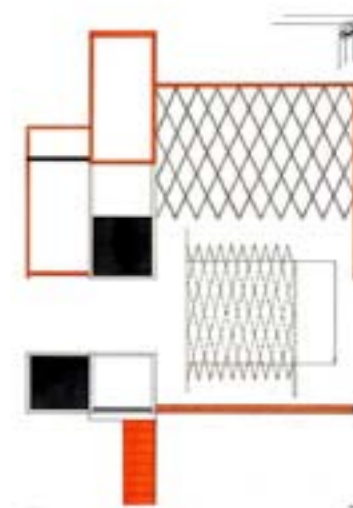
247 Ανάμεσα στα μέλη της είναι οι Vesnine, ο Leonidov, ο Millinis (μαζί με τον Guinzbourg σχεδιάζει το κτίριο Narkomfin στη Μόσχα), οι Pastenak και Siniavski (αστεροσκοπείο Μόσχας) και η Vorotintseva (νέες οικιστικές μονάδες) .

248 Διατυπώνεται στην πρώτη συνδιάσκεψη της OSA από τον Guinzbourg : «...Στόχος και σκοπός δεν είναι η ΕΚΤΕΛΕΣΗ μιας οποιασδήποτε παραγγελίας αλλά η ΕΡΓΑΣΙΑ ΜΑΖΙ με το προλεταριάτο , η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ στο έργο της οικοδόμησης μιας καινούργιας ζωής, ενός νέου τρόπου ζωής».

249 «Ο νέος άνθρωπος θα ξεπεταχτεί από τις στάχτες του παλιού και επειδή θα ζει σ' ένα καινούργιο (κοινωνικό) πλαίσιο με διαφορετική (χωρική) δομή και διαφορετικές (χωρικές) καταστάσεις.» Α. Κορπ, Πόλη και Επανάσταση, εκδ. Νέα σύνορα, 1976, σελ. 145



Εικόνα.184-6: Το τραπέζι για σκάκι του Rodchenko



Εικόνα.187: το πιυσομένο βήμα ρήτορα/οθόνη προβολής από το εσωτερικό του συλλόγου εργατών του Rodchenko



Εικόνα.188: Σχέδια της Συλλογικής Κατοικίας του Narkomfin, Moisei Ginzburg και Ignaty Milinis, 1928-1932



Εικόνα.189: αστεροσκοπείο Μόσχας των Barsch και Sinyavsky, 1929



Εικόνα.190. Το περιοδικό της OSA

εξέλιξη τις κατασκευαστικές τεχνικές.

Είναι μια ομάδα που οργανώνει εκδηλώσεις, κάνει δηλώσεις, βγάζει μανιφέστα και για κάθε διαγωνισμό δημιουργούνται ομάδες ,γνωστές με το

όνομα «Ταξιαρχίες της OSA», που παρουσιάζουν δικές τους προτάσεις και αντιπροτάσεις για το πρόγραμμα του διαγωνισμού. Με την OSA δημιουργείται ένα καινούργιο είδος αρχιτέκτονα που γίνεται κοινωνιολόγος, πολιτικός άντρας αλλά και τεχνικός²⁵⁰.

Σύμφωνα με τον A.Gan²⁵¹, το κονστρουκτιβιστικό ρεύμα δεν περιοριζόταν σε μια μορφολογική αναζήτηση εμπνευσμένη από την αισθητική της μηχανής αλλά ότι ήταν ή έπρεπε να ήταν η μέθοδος της νέας τέχνης που γεννήθηκε από την επανάσταση και που θα γινόταν κατανοητή από τις μάζες, γεγονός που δεν πραγματοποιήθηκε. Κάτι που κατανοούσε ο Le Corbusier, γράφοντας ότι ο κόσμος είναι προσηλωμένος σε «αυτό το γερά κτισμένο πράγμα που επιδιώκει να καταπολεμήσει το χρόνο και τη φθορά και που είναι μια ακριβή πολυτέλεια με την οποία μπορεί να επιδεικνύεται ο πλούτος.»²⁵²

Στα 1932 η OSA θα κατηγορηθεί ότι είχε παραμελήσει τις ιδιόμορφες συνθήκες του σοβιετικού καθεστώτος καθώς και τον νέο τρόπο ζωής κι ότι πίστεψε τυφλά στην παντοδυναμία της τεχνολογίας. Στον αντίποδα εμφανίζεται, το '29, η Ένωση προλεταρίων αρχιτεκτόνων v.o.p.r.a.²⁵³, αλλά παρά την κριτική της, τα σχέδια και οι κατοπινές τους κατασκευές φαίνονται να εμπνέονται από τα χαρακτηριστικά των φονξιοναλιστικών μορφών της OSA, ενώ ορισμένα κτίριά της χαρακτηρίζονται από αφελή συμβολισμό²⁵⁴.

Με πρωτοβουλία μιας ομάδας αρχιτεκτόνων²⁵⁵

250 ο Krassilnikov μαζί με τον Komarova ερευνά μαθηματικές λύσεις εφαρμόσιμες τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στον τομέα της οικονομίας

251 θεωρητικός της τέχνης

252 Charles-Edouard Jeanneret Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, επανεκδ. ΕΚΚΡΕΜΕΣ, 2005, σελ.193 Στο ίδιο βιβλίο προτείνει να «καταλήξουμε στην κατοικία εργαλείο (maison-outil), την τυποποιημένη κατοικία μαζικής παραγωγής, υγιεινή (και ηθικά επίσης) και όμορφη με τον ίδιο τρόπο που είναι όμορφα τα εργαλεία της δουλειάς και τα όργανα που συνοδεύουν την ύπαρξή μας»

253 Στο ιδρυτικό της μανιφέστο δηλώνει ότι απορρίπτει : «το φορμαλισμό που αναζητά αφηρημένες αρχιτεκτονικές μορφές μ' εργαστηριακές μεθόδους... τον εκλεκτικισμό που δεν είναι τίποτα άλλο από τη μηχανιστική αντιγραφή παλιών μοντέλων που ανήκουν στο παρελθόν... τον κονστρουκτιβισμό που αγνοεί τόσο το καλλιτεχνικό περιεχόμενο όσο και την επιρροή της ίδιας της τέχνης... θεωρούμε πως η αρχιτεκτονική πρέπει να χρησιμοποιεί διαλεκτικά κάθε είδους επιστημονική συμβολή απ' όλους τους τομείς της επιστήμης... πρέπει να υπάρξει μια ρωμαλέα αρχιτεκτονική που μέσα απ' τη θέληση των μαζών θα βοηθά στην οργάνωση , τόσο στον αγώνα όσο και στη δουλειά...»

254 όπως το ανάκτορο των Σοβιέτ ή το κεντρικό θέατρο του κόκκινου στρατού

255 ανάμεσα στους οποίους ο Guinzbourg και οι αδερφοί Ves-

εκδίδεται το περιοδικό τους, το όργανο των Κονστρουκτιβιστών από το 1928 μέχρι το 1931 που ονομάζεται «Σύγχρονη Αρχιτεκτονική». Μέσω του περιοδικού, ο Higer απορρίπτει τον A.S.N.O.V.A. σαν μια φορμαλιστική ομάδα κατηγορώντας τον ψευτο-ορθολογισμό του και τον συνδέει με τις αισθητικές θεωρίες του Kant, ενώ ακόμα καταγγέλλει τις εκπαιδευτικές μεθόδους που χρησιμοποιούν και ιδιαίτερα την ψυχο-τεχνική σαν μέθοδο εργασίας .

Στο περιοδικό παρουσιάζονται δουλειές από μακρινές επαρχίες της ΕΣΣΔ αλλά και από συνεργάτες γνωστούς ευρωπαίους αρχιτέκτονες όπως W.Gropius, ο Mies van de Rohe, ο Hannes Meyer, ο Victor Bourgeois, ο Andre Lurcat και ο Le Corbusier. Ο τελευταίος χτίζει στη Μόσχα το Κεντρικό Γραφείο των Συνδικάτων²⁵⁶ και συναναστρέφεται με τον Guinzbourg²⁵⁷. Στα 1926, στο 4^ο τεύχος του περιοδικού τους ξεκινά μια μεγάλη διεθνή έρευνα για την κατασκευή της επίπεδης στέγης, τη χρήση του χρώματος στον εσωτερικό σχεδιασμό και τις ψυχολογικές και οπτικές του ιδιότητες.

Το κυριότερο χαρακτηριστικό του προβληματισμού της OSA είναι οι μαζικές κατασκευές, η τυποποίηση, η προκατασκευή και η βιομηχανοποίηση της κατασκευής²⁵⁸ όπως προκύπτει από την διαμόρφωση και ανάπτυξη των βασικών αρχών της αρχιτεκτονικής που με πολιτικούς αγώνες, ανανεώνεται μέσα απ' το σοσιαλισμό. Ταυτόχρονα εισάγουν στην επαγγελματική πρακτική τις έρευνες και σφυγμομετρήσεις με τους κατοίκους των κτιρίων και κυριότερα με μελλοντικούς κατοίκους.

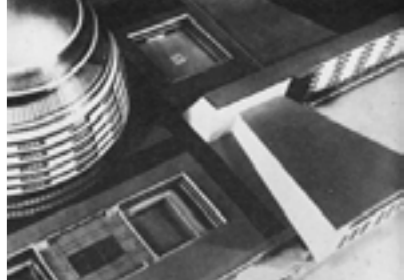
Ορόσημο στην προϋπάρχουσα ιδέα της κοινοβιακής κατοίκησης θεωρείται το 1925, όταν καλέστηκε διαγωνισμός , από το σοβιέτ της Μόσχας, για το «σπίτι-κοινότητα», όπου πρωτοεμφανίζεται ο όρος. Ο διαγωνισμός είχε πρωτοφανείς απαιτήσεις όπως η αίτηση για χώρους μαζικών εξυπηρετήσεων, ξεκούρασης και πολιτισμού, ενώ το ορισμένο στα 9μ2 μέγεθος των δωματίων υποχρέωνε στην δυνατότητα ενοποίησης των χώρων. Η ευελιξία είναι σημαντικός δείκτης της οικονομίας μιας κατασκευής, ενώ ταυτόχρονα προωθεί την έννοια της συλλογικότητας. Ακολούθως, το '26 η OSA ξεκίνησε την έρευνα μέσω του περιοδικού της για το σπίτι-κοινότητα, με αποτέλεσμα το 1928 το κράτος να δημιουργήσει ένα ειδικό τμήμα για την έρευνα και μελέτη της τυποποιημένης κατοικίας . Το τμήμα τυποποίησης Stroikom χωρίζει την έρευνα, από την μια στην τελειοποίηση ενός νέου τύπου κατοικίας [κυψέλης-cellule] , και από την άλλη την διερεύνηση της ομαδικής συγκρότησης αυτού του νέου

nine

256 Το 1929

257 ακόμα κι όταν διαφωνήσουν πλήρως πάνω στα πολεοδομικά προβλήματα το '31

258 ο Bouyon μαζί με τον Blokhine, διαπρέπουν στην ανάπτυξη της βιομηχανοποίησης των κατασκευών



Εικόνα.191: Διεθνής αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για το Παλάτι των Σοβιέτ, 1932, α. Gropius, β. Guinzbourg, γ. Poelzig, δ. Meyer



Εικόνα.192: Le Corbusier (κρατάει μπάσο), Διεθνής αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για το Παλάτι των Σοβιέτ, 1932.



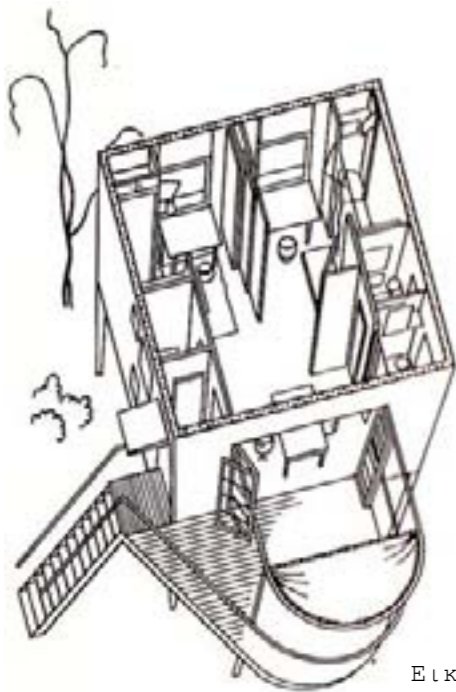
Εικόνα.193. Οι εκδότες του περιοδικού «Σύγχρονη Αρχιτεκτονική»



Εικόνα.194. Ο Guinzburg στα Vkhutein



Εικόνα.195. Ο Guinzburg με τους οικοδόμους στο Narkomfin



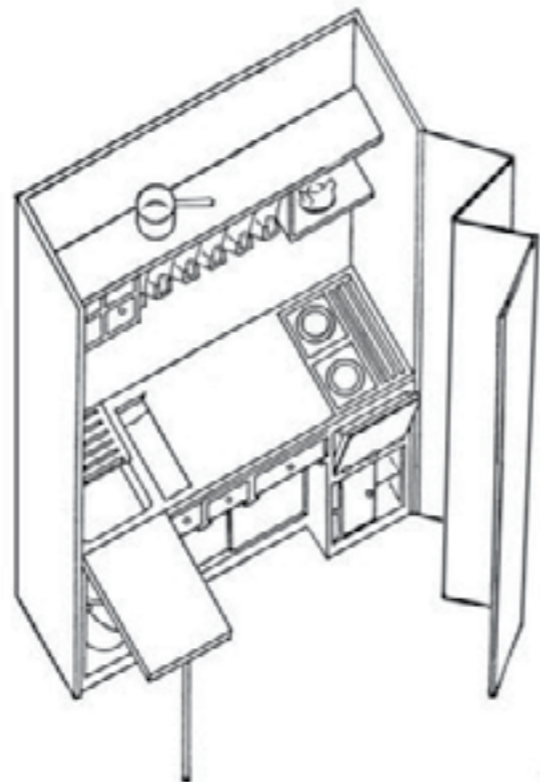
Εικόνα.199. Guinzburg , Μετατρέψιμο κύτταρο με συρόμενους τοίχους, έπιπλα αναδιπλούμενα. Αξονομετρικό, σχέδια



Εικόνα.196. Guinzburg



Εικόνα.197. Guinzburg , Σπίτι-κοινότητα



Εικόνα.198 Barshch, Vladimirov, Ginsburg, Sum-Shik. Πρότυπο-ντουλάπι της κουζίνας. 1928-29.

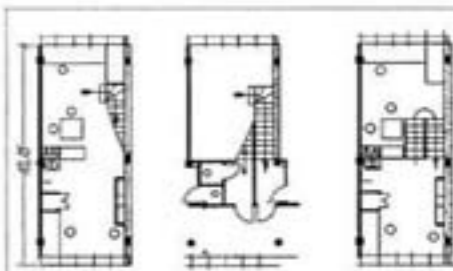
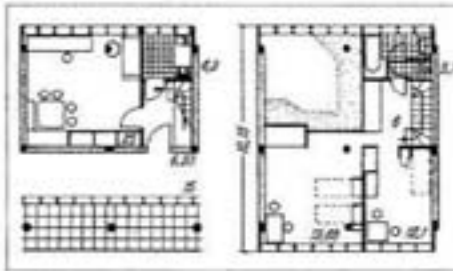
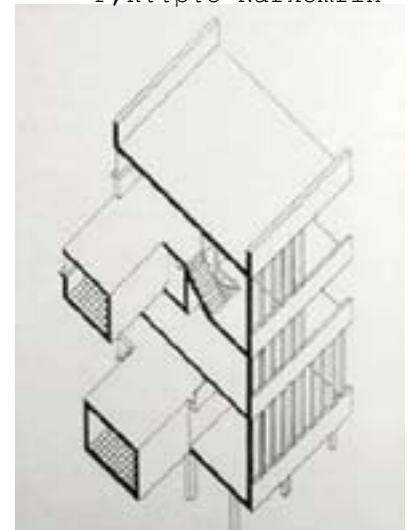
τύπου, απ' όπου προκύπτει το Dom Kommuna (κοινοβιακό σπίτι). Με βάση τους προεπαναστατικούς τύπους κατοικίας και με μια καινοφανή μέθοδο²⁵⁹, συμπέραναν ότι η οικονομικότερη μονάδα κατοίκησης είχε επιφάνεια γύρω στα 50μ². Όμως αυτή η μονάδα ήταν οικονομικά απρόσιτη, τουλάχιστον για το 60% του πληθυσμού. Έτσι πρότειναν μια επιφάνεια σχεδόν 30μ², η οποία προϋποθέτει μια ριζική αλλαγή στον τρόπο κατοίκησης. Οι προτάσεις σχετικά με το σπίτι-κοινότητα παρουσιάστηκαν το 1927, στον διαγωνισμό που διοργάνωσε η OSA. Τελικά, στα 1928 κατέληξαν στον περίφημο τύπο F, ο οποίος έχει ριζοσπαστικά χαρακτηριστικά²⁶⁰ ενώ διατηρεί προϋπάρχουσες αξίες της οικογενειακής ζωής και αποτελούσε ένα είδος κανόνα μέχρι το 1934. Αυτές οι "κοινότητες" διέθεταν κοινόχρηστους χώρους και επιμήκεις διαδρόμους με φυσικό φωτισμό, που οδηγούσαν στα διαμερίσματα. Κάθε διαμέρισμα τύπου F (περίπου 30τ.μ.), διέθετε μικρό χώρο εισόδου που οδηγούσε δια μέσου μιας σκάλας, στον βασικό χώρο διημέρευσης (ύψος 3,5μ.), ο οποίος διέθετε πίσω από ένα πτυσσόμενο χώρισμα έναν χώρο κουζίνας. Οι υπόλοιποι χώροι (ανάπαυση και υγιεινής) διέθεταν μικρότερο ύψος (περίπου 2,20μ.). Το κτιριολογικό πρόγραμμα των σπιτιών-κοινοτήτων διευρύνεται σε βαθμό που να περιλαμβάνει τις λειτουργίες της εργατικής λέσχης, η οποία μάλλον εμφανίστηκε ως αντικαταστάτης της εκκλησίας. Έτσι η καθημερινή ζωή μορφοποιείται στο δίπολο εργοστάσιο-κατοικία. Από το εσωτερικό του οικιστικού συγκροτήματος έως και τον αστικό ιστό, προσπαθούν να συσχετίσουν το δημόσιο με το ιδιωτικό. Ακολουθώντας εμφανίζονται φαινόμενα υπερκολλεκτιβοποίησης, που σημαίνει ότι συρρικνώνεται ο ατομικός χώρος στα 15τ.μ. και αντίστοιχα αυξάνονται οι κοινόχρηστοι χώροι. Ο Okhitovich έγραφε το 1930 : «Με τη λεγόμενη "κομμούνια" έχουμε φτάσει σήμερα σε απογοητευτικό σημείο, που στερεί χώρο από τον εργάτη προς όφελος διαδρόμων και άλλων θερμαινόμενων περασμάτων. Η

259 Όρισαν έναν ορισμένο αριθμό προεπαναστατικών διαμερισμάτων . «Η σχέση της χρήσιμης επιφάνειας με τον κατασκευασμένο όγκο θα καθορίσει αυτό που ονόμασαν "οικονομικό συντελεστή"». Με την μελέτη του οικονομικού συντελεστή απέδειξαν ότι η απλή σμίκρυνση ενός παραδοσιακού τύπου κατοικίας δεν την μετατρέπει σε οικονομικότερη. Έτσι συγκρίνοντας τους οικονομικούς συντελεστές για κάθε μια από τις επιλεγμένες κατοικίες, κατέληξαν στα 50τ.μ., ANATOLE KOPP, Πόλη και Επανάσταση, σελ.190

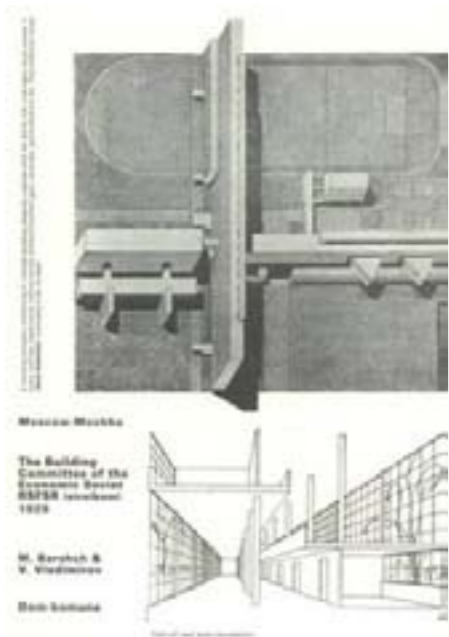
260 1. Μείωση του οικονομικού συντελεστή με μείωση της επιφάνειας των χώρων (27μ²) και αξιοποίηση του αχρησιμοποίητου ύψους 2. Τυποποίηση των κατασκευαστικών στοιχείων και εκβιομηχάνιση όλης της τεχνικής διαδικασίας 3. Φυσικός φωτισμός, εγκάρσιος αερισμός και διπλός προσανατολισμός 4. Σταδιακό και φυσικό πέρασμα στη συλλογική χρήση κοινόχρηστων εξυπηρετήσεων => μόνωση μιας μονάδας από την άλλη, κουζίνα εσοχή, στοιχεία που προκαλούσαν το πέρασμα σε ανώτερες μορφές κοινωνικής ζωής



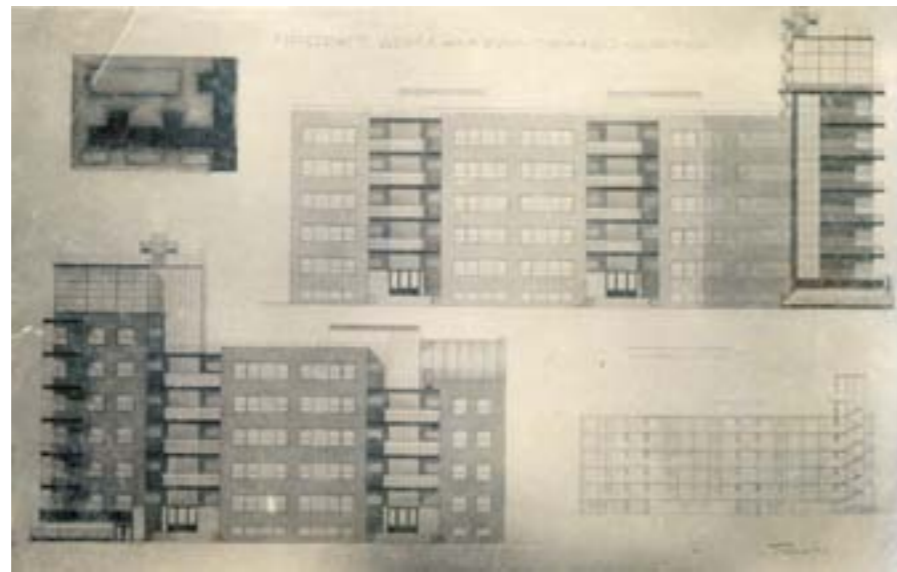
Εικόνα.190: εσωτερικό διαμερίσματος τύπου F, κτίριο Narkomfin



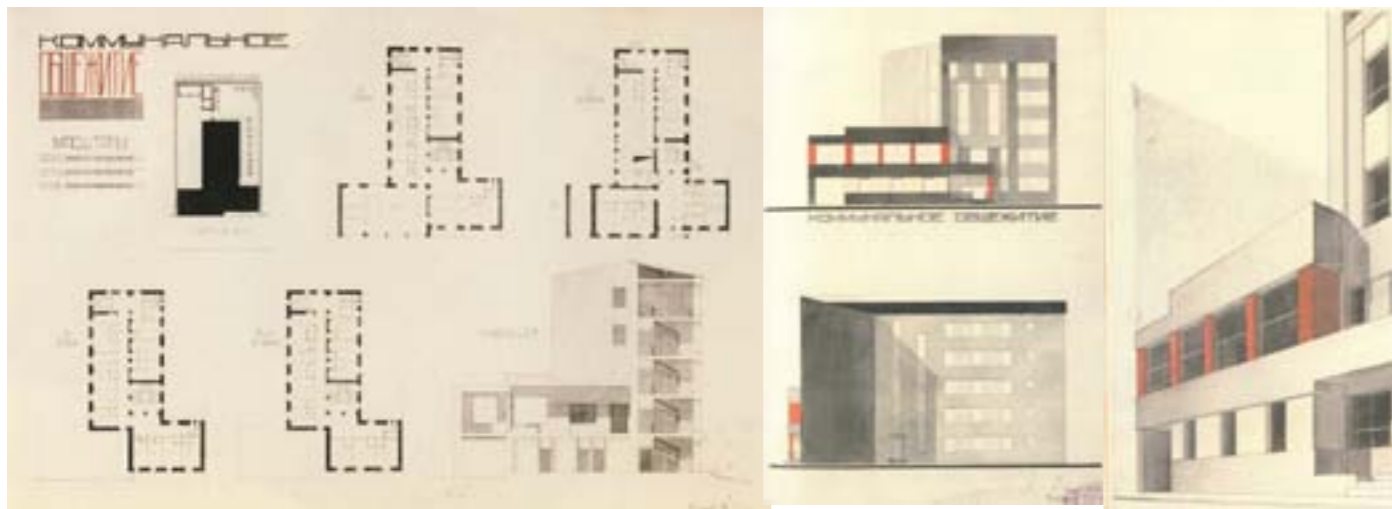
Εικόνα.191: Τομές του τύπου F



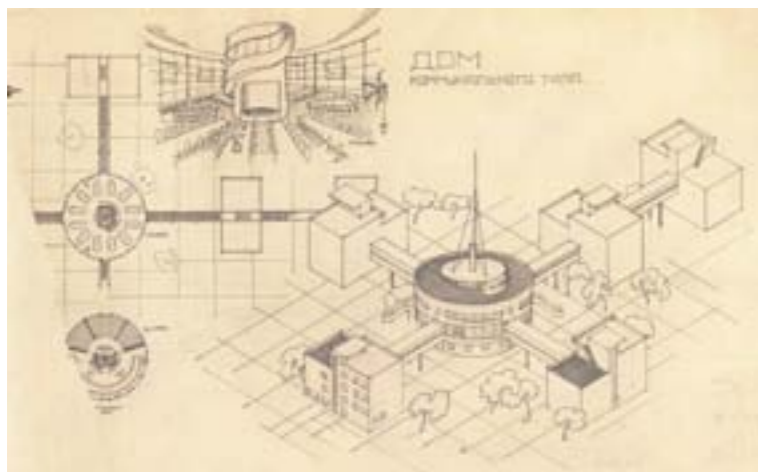
Εικόνα.192: Σχέδιο για ένα Dom Kommuny, 1929, στην OSA



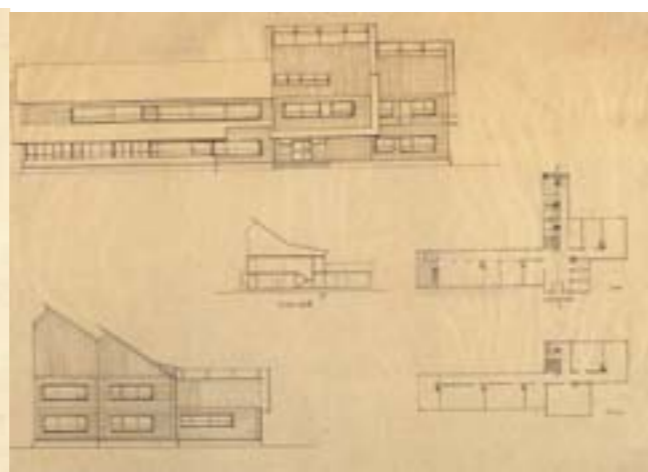
Εικόνα.193: I.Gokhblit. στο εργαστήριο του Golosov. Οικιστική κοινότητα των 60 διαμερισμάτων. 4ο έτος Vkhutein. 1925



Εικόνα.194: εργασία στα Vkhutemas του K.Knyazev, επιβλέπων καθηγητής N.Kolli, Κοινόχρηστοι ξενώνες, 1925



Εικόνα.195: M.Barkhin. τύπος του σπίτι-κοινότητα. 1927



Εικόνα.196: V.Kolpakova. Παραθεριστική οικία για 52 άτομα.

ψευδοκομούνα αυτή που επιτρέπει τελικά στον εργάτη μόνο να κοιμάται σπίτι του, που του στερεί ζωτικό χώρο και προσωπικές ανέσεις (...) αρχίζουν να προκαλούν τη δυσαρέσκεια του κόσμου.»

Το πρόσκομμα της «συναδελφικής αλληλεγγύης» υπερβαίνεται καθώς κριτικάρουν δημόσια τους συναδέλφους, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί από το πρώτο τεύχος του περιοδικού τους η κριτική για τα σχέδια του κεντρικού τηλεγράφου²⁶¹. Παράλληλα, παρά την διαφοροποίησή τους από τους φορμαλιστές του AS-NOVA, συνυπάρχουν και εσωτερικές διαφωνίες, με αιχμή αυτή των πολεοδομιστών- απολεοδομιστών (1929-30). Με τις ίδιες προβληματικές, ο Le Corbusier, είχε προτείνει την «πόλη των τριών εκατομμυρίων κατοίκων» το '22²⁶² και την θεμελιώδη εργασία του για την πολεοδομία (Urbanisme) το '25, που ζητά την ύπαρξη μιας παγκόσμιας πόλης. Το επαναστατικό στοιχείο αυτών των προτάσεων, είναι ότι για πρώτη φορά διαχειρίζονται κελύφη ζωής πολλών εκατομμυρίων ανθρώπων, καταργούν την παραδοσιακή έννοια του δρόμου ενσωματώνοντας την παράμετρο της ταχύτητας, εκτείνονται προς οποιαδήποτε κατεύθυνση αναπτύσσοντας δεκάδες χιλιόμετρα μήκους, ενώ η αντίθεση πόλης-υπαίθρου χαρακτηρίζεται από μια ρευστότητα αντιπαράθεσης.

«Η καπιταλιστική παραγωγή, ..., από τη μία μεριά συγκεντρώνει την ιστορική κινητήρια δύναμη της κοινωνίας, ενώ από την άλλη μεριά... καταστρέφει ταυτόχρονα την υγεία του εργαζόμενου της πόλης και την πνευματική ζωή του εργαζόμενου της υπαίθρου. Η διασπορά των εργατών της υπαίθρου πάνω σε μεγάλες επιφάνειες σπάει ταυτόχρονα τη δύναμη αντίστασής τους, ενώ η συγκέντρωση των εργατών των πόλεων μεγαλώνει τη δύναμη αντίστασής τους... η κεφαλαιοκρατική παραγωγή αναπτύσσει μόνο την τεχνική και τον συνδυασμό του κοινωνικού προτύπου παραγωγής, υποσκάφτοντας ταυτόχρονα τις πηγές απ' όπου αναβλύζει κάθε πλούτος: τη γη και τον εργάτη.»²⁶³

Στην Σ.Ε., ακόμη, έλειπαν όλες οι βασικές αρχές που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην επιτυχή ανάπτυξη εκείνης της μορφής πόλης αλλά και εκείνης της οργάνωσης της παραγωγής της που θα μπορούσε να ονομαστεί σοσιαλιστική. Η κρατική εταιρία Πολεοδομικού Σχεδιασμού εξέδωσε το 1928, ένα σκίτσο

στα 1926
²⁶² «είχα κινηθεί στο σίγουρο δρόμο της λογικής, ο παλιός λυρισμός είχε μαραθεί... Ο ιδημοσιογράφοι έγραφαν 'η πόλη του μέλλοντος'. Εγώ όμως είχα ονομάσει αυτή την εργασία 'μία πόλη του παρόντος', του σήμερα, γιατί το αύριο δεν ανήκει σε κανέναν»
²⁶³ K.Marx, Το κεφάλαιο, 1^{ος} τόμος, 1867, Εκδ. Σύγχρονη Εποχή, μέρος τέταρτο-Η παραγωγή της σχετικής υπεραξίας, σελ. 522



Εικόνα.197: G.Vegman. Πρόταση για το διαγωνισμό του κεντρικού τηλεγράφου. 1925



Εικόνα.198. το Urbanisme του Le Corbusier



Εικόνα.199. η δυναμική-παραβολική μορφή της νέας σοσιαλιστικής Μόσχας του Ladovsky



Εικόνα.200: I.Lamtsov, εργαστήριο του N.Ladovsky, Οικιστικό μπλόκ, 1926



Εικόνα.201. sotsgorod



Εικόνα.202. αποπολεοδομία κομμάτι της γραμμής του οικισμού.

του πως θα έμοιαζε η πόλη του Magnitogorsk, σ' αυτό η κεντρική πλατεία περιλάμβανε τις πύλες του εργοστασίου. Σε άρθρο του '31 αναφέρεται ότι: "...Σύμφωνα με το 5ετές πρόγραμμα ο αριθμός τους-των πόλεων-πρέπει να φτάσει τις 120. Απο την άλλη, αυτές οι εκατοντάδες των πόλεων πρέπει να κατασκευαστούν για τελείως νέους τύπους ζωής, που δεν θα έχουν τίποτε το κοινό με εκείνους των καπιταλιστικών χωρών ή της παλιάς Ρωσίας".²⁶⁴

Από την μαρξιστική θεωρία οι πολεοδομιστές αντιλαμβάνονται ότι η εκβιομηχάνιση που συμβάλλει στην ανάπτυξη, πραγματοποιείται μονάχα στο αστικό τοπίο. Η ομάδα κύρια εκπροσωπήθηκε από τον Ivan Sabsonitch, που υποστήριζε την ιδέα της αγροβιομηχανικής πόλης. Πειραματίζονταν, στην δημιουργία κοινοβιακών κατοικιών με συνολικό πληθυσμό 1.000 - 2.000 κατοίκων. Τα τεράστια συγκροτήματα, συνδυασμένα με την κολεκτιβοποίηση της καθημερινής ζωής θα δημιουργούσαν τη Σοσιαλιστική Πόλη, σε μόλις 15- 20 έτη και ο θεσμός του χωριού θα εξαλειφόταν. Αρχικά θα δημιουργούνταν μικρές σοσιαλιστικές πόλεις («σύνολα ζωής»-sotsgorod) δυο τύπων βιομηχανικών και αγροτικών, με 50 έως 60 χιλιάδες κάτοικους, σε αποστάσεις 32 έως 53 χλμ. από τις μεγάλες υφιστάμενες πόλεις. Αλλά σε 5 με 8 χρόνια αυτή η διαφοροποίηση μεταξύ τους θα εξαφανιζόταν, και έτσι δεν θα υπήρχε η διαφοροποίηση μεταξύ πόλης και υπαίθρου καθώς «θα κατασκευάζονταν κοντά στα εργοστάσια που εξυπηρετούσαν και δεν θα είχαν ούτε κέντρο, ούτε περιφέρεια, ούτε διαφοροποιημένες συνοικίες»²⁶⁵. Επιπλέον, το κράτος θα παρείχε στους πολίτες δι-αμερίσματα και έπιπλα ενώ τα παιδιά θα μεγάλωναν ξεχωριστά σε ειδικές παιδουπόλεις²⁶⁶. Όμως στις ιδέ-ες τους υπήρχε, ένας περιορισμός στον πληθυσμού, που δεν θα μπορούσε να ελεγχθεί, δεύτερον η πόλη συνέχι-ζε να αντιμετωπίζεται ως απομονωμένη και αυτόνομη ενότητα, και τρίτο θεωρήθηκε ότι δεν εκμεταλλεύεται τις νέες δυνατότητες της βιομηχανικής παραγωγής και των μεταφορών-επικοινωνιών. Σ' αυτά, απαντούσε η θεωρία των απο-πολεοδομιστών.

Οι αποπολεοδομιστές πίστευαν ότι έπρεπε να σταματήσουν την ανάπτυξη μεγάλων πόλεων, αλλά και την διάσπαση της κοινωνίας, αφού αυτά ήταν κυρίαρχα γνωρίσματα του παλαιού καθεστώτος. Κυριότεροι εκπρόσωποι αυτής της τάσης ήταν οι Moisei Ginsburg και Mikhail Okhitovich. Ο Okhitovich μελέτησε τα γραπτά του Ενγκελς, τα οποία αρνούνταν τις αστι-κοποιημένες πόλεις, αλλά και την ιδέα του Π. Κρο-

264 F.Cresti, La Cite Socialiste, Ecole Polytechnique d' Alger, σελ.208

265 Βλ. Α. Κορρ, σελ.231

266 Οι ιδέες των πολεοδομιστών διαδόθηκαν και ενστερνίστηκαν ευρέως, ενώ αργότερα ο Nikita Khrushchev χρησιμοποίησε κάποιες για την ανάπτυξη των αγρουπόλεων (Агροгорода). {αδερφοί Vesnine- πόλη Kuznetsk}

πότικιν για το τέλος της τυραννίας της γεωγραφίας. Έτσι εκπορεύτηκε η θεωρία της από-πολεοδομίας ουσιαστικά επαναφέροντας, αλλά υπερβαίνοντας, την ιδέα της "γραμμικής πόλης" του Don Arturo Soria y Mata²⁶⁷. Μελετούσαν την πλήρη κατάλυση της πόλης μέσω ενός εκτεταμένου δικτύου οικισμών σε όλη την επικράτεια, οργανωμένο από ένα γιγάντιο δίκτυο εξυπηρετήσεων. «Εγκατάσταση νέων βιομηχανιών σ' όλο το μήκος και πλάτος της χώρας, κοντά στις πηγές των πρώτων υλών», κάτι που θα συνεπαγόταν τη 'διάλυση' των κατοικημένων χώρων, σημαίνοντας «...το τέλος των πλατειών και των δρόμων, το τέλος όλης της κλασσικής σύλληψης του αστικού τοπίου...»²⁶⁸. Οι επιμέρους κατοικίες θα ήταν αυτόνομες, χαμηλές, φτηνές, ευέλικτες και από τοπικά υλικά καθώς όπως έλεγε, «γιατί να χτίζουμε σπίτια για 100-200 χρόνια, όταν οι ανάγκες ενός ανθρώπου αλλάζουν πολλές φορές κατά την διάρκεια της ζωής του;» [Okhitovich (1929)]. Το γιγάντιο δίκτυο υπηρεσιών θα ήταν ακραία κολλεκτιβοποιημέ-νο και συγκεντρωμένο, ενώ μικρά σημεία διανομής θα υπήρχαν πολύ κοντά στον κάτοικο. Το αυτοκίνητο, σε συνδυασμό με την ανάπτυξη των μεταφορών, των ενεργειακών δικτύων και των επικοινωνιών, θα πραγματοποιούσαν τον νέο τύπο κατοίκησης. Το 1928 εκδιώ-χθηκε ο Okhitovich λόγω της πολιτικής δράσης του. Κατηγορήθηκε για προσπάθεια αποπροσανατολισμού της επανάστασης και για την αντίθεσή του στην προσπάθεια κολεκτιβοποίησης (καθώς είχε δωθεί μεγάλο βάρος στην αυτονομία). Δεν μπορούμε να πούμε ότι η γοητευτική πρόταση του Okhitovich στερείται ρεαλισμό, καθώς ο κεντρικός σχεδιασμός μπορούσε να την στηρίξει. Όμως θα μπορούσε να θεωρηθεί άκαιρη, καθώς ακόμα βρίσκονταν σε εξέλιξη η κολλεκτιβοποίηση και η εκβιομηχάνιση. Ταυτόχρονα η ανάγκη ύπαρξης της συγκεντρωτικής πόλης ήταν επιτακτική, για να διαμορφώνει συνθήκες αντίστασης του σοβιετικού λαού.

«Η πυκνότητα [του πληθυσμού] είναι περισσότερο ή λιγότερο σχετική. Μια συγκριτικά αραιά κατοικημένη χώρα, με καλά αναπτυγμένα μέσα συγκοινωνίας, έχει πυκνότερο πληθυσμό από μια χώρα που είναι πιο πολυάριθμα κατοικημένη, μα που έχει καθυστερημένα μέσα συγκοινωνίας.»²⁶⁹

Προσπαθώντας να υπερβεί την πόλωση²⁷⁰ που είχε

267 Μηχανικός και πολιτικός, στα 1875, παρουσίασε στη στήλη των προβλημάτων της Μαδρίτης στην εφημερίδα El Progreso, για πρώτη φορά την ιδέα της γραμμικής πόλης

268 Α. Κορρ, σελ.234-235

269 Κ. Marx, Το κεφάλαιο, 1^{ος} τόμος

270 Αλλά και ο Ladovsky σε αντίθεση με τους πολεοδομιστές-αποπολεοδομιστές, αντιμετωπίζει την πόλη σαν ολότητα, χωρίς να επινοεί ολοκληρωτικές σχεδιαστικές αντιμετώπισεις. Αυτό



Εικόνα.203: Η σχεδιαστική απόδοση της «ζώνης αποίκησης» της γραμμικής πόλης από τον Leonidov, 1930



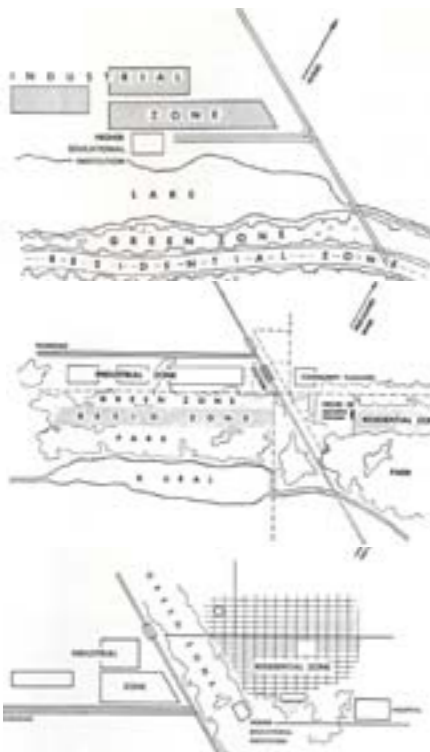
Εικόνα.204: πρόταση του Okhitovich



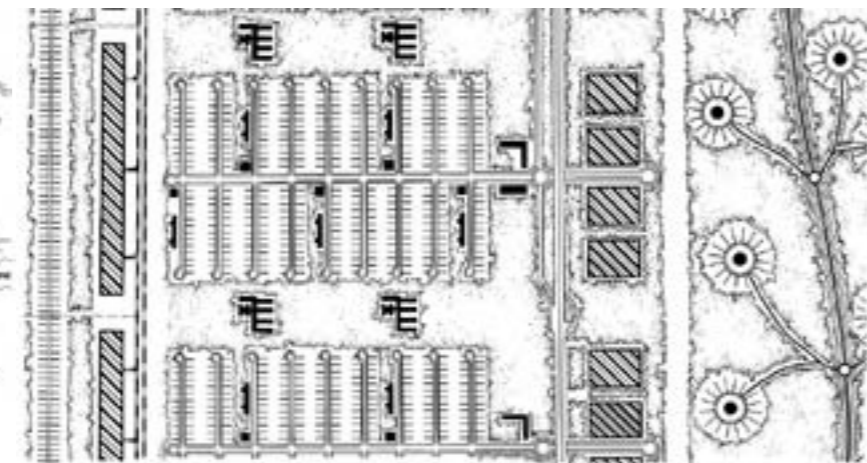
δημιουργηθεί, ο N.A. Milliutin²⁷¹ δημοσίευσε το '30 το βιβλίο Sotsgorod (Σοσιαλιστική πόλη) με τον υπό-τιτλο 'το πρόβλημα της οικοδόμησης σοσιαλιστικών πόλεων'. Εκεί υποστηρίζει θεωρητικά την γραμμική αντίληψη της πόλης, την οποία και ταυτίζει με μια έννοια 'λειτουργικής γραμμής παραγωγής'. Καθώς σ' αυτήν εξασφαλίζεται η ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων, η πλήρης εκμετάλλευση των φυσικών πόρων, η εγγύτητα των θέσεων εξόρυξης πρώτων υλών, με τις θέσεις επεξεργασίας τους, παραγωγής, μεταποίησης και κατανάλωσης.

Το 1931 σε συζήτηση για την ανοικοδόμηση της νέας Μόσχας ο Lazar Kaganovich, διατύπωσε απέναντι στο αίτημα ανοικοδόμησης σοσιαλιστικών πόλεων, ότι σοσιαλιστικές είναι οι πόλεις από την στιγμή που ανέτρεψαν τις σχέσεις εξουσίας. Για τη Μόσχα πρότεινε την δημιουργία του «διαμερίσματος του εργάτη» (σπίτι-κοινότητα), με κοινόχρηστες κουζίνες και πλυντήρια, παιδότοπους και άλλες λειτουργίες μιας σοσιαλιστικού τύπου ζωής. Πρότεινε επίσης, την αναδόμηση και μετατροπή υφιστάμενων κτιρίων, τη βελτίωση του συστήματος ύδρευσης, την επέκταση και αναδιαμόρφωση των χώρων πρασίνου, αλλά και την κατασκευή μετρό, το οποίο θα έλυσε την επιτακτική ανάγκη για γρήγορη και φθηνή μεταφορά. Διατηρώντας βέβαια την υφιστάμενη μορφή της πόλης.

Εικόνα.205. Σχέδιο του Nikolai Miljutin για την Γραμμική πόλη. Οι κατοικημένες περιοχές (Α) και οι βιομηχανικές ζώνες (Β) μοιράζονται μια πράσινη περιοχή.



Εικόνα.206 : Η πρόταση του Milliutin για την πόλη του Magnitogorsk



Εικόνα.207 : Η πρόταση του Milliutin για την σοσιαλιστική πόλη. Διακρίνονται ακτινωτές περιοχές κατοικίας

εμφανίζεται στο σχέδιο για τις βιομηχανικές εγκαταστάσεις του Kostino, όπου συνδύαζε την ακτινοβόλα και γραμμική πόλη, μέσω κάποιων βασικών στοιχείων του μετέπειτα ακτινωτού-έκκεντρου συστήματος αστικής επέκτασης.

271 Στα τέλη του 1930, εμφανίζεται το περιοδικό S.A. (Sovietskaia Arkitektura), που δημοσιευόταν από το Συμβούλιο της Δημόσιας Εκπαίδευσης, μέλος του οποίου ήταν και ο Miliutin ο εκδότης του (λόγω των ερευνών που είχε διεξαγάγει στο παρελθόν για λογαριασμό της Ακαδημίας Τεχνών), ο οποίος έγραφε κυρίως μικρά άρθρα τεχνικής θεματολογίας. Τελικώς το περιοδικό εξέδωσε μόνο ένα τεύχος και μετονομάστηκε σε Arkitektura CCCP.

5.1.3. Πρώτη έκθεση μοντέρνας αρχιτεκτονικής Μόσχα 1927

Το 1926, τα Vkhutemas αναδιοργανώθηκαν με νέο πρότυπο και το όνομά της άλλαξε σε Vkhutein²⁷² (Ανώτερο Τεχνολογικό Ινστιτούτο). Η Πρώτη έκθεση μοντέρνας αρχιτεκτονικής πραγματοποιήθηκε στη Μόσχα το 1927 στο VkhUTEIN²⁷³. Το πρώτο βραβείο το έλαβαν οι καθηγητές αδελφοί Vesnin για το έργο τους ένα παλάτι Εργασίας, το δεύτερο βραβείο ο I. Leonidov για τη διπλωματική του «Το Ινστιτούτο Lenin», το οποίο ήταν σαφώς επηρεασμένο από τον κονστρουκτιβισμό και την σουπρεματιστική ζωγραφική καθώς διατυπώνει χωρικά αυτό που ο Malevich αποκαλεί «οι βασικές συναρτήσεις του βάρους, της ταχύτητας και της κατεύθυνσης της κίνησης». Το τελευταίο έργο, παρ'ότι ανεκπλήρωτο, έγινε γρήγορα παγκοσμίως γνωστό. Σ' αυτό εύκολα αντιλαμβανόμαστε την τρισδιάστατη ανάπτυξη της κατασκευής, την καθαρότητα των συναρτούμενων όγκων και κυρίως την χρήση απλών γεωμετρικών σχημάτων - τετράγωνα, ορθογώνια και κύκλοι σε κάτοψη. Επιπλέον, τα γραμμικά στοιχεία τονίζουν βασικούς άξονες και διαχωρίζουν τα αρχιτεκτονικά μέρη, τα λειτουργικά από τα δομικά χαρακτηριστικά.

Το 1931 η σχολή έκλεισε μετά από τις πολιτικές και τις εσωτερικές πιέσεις (από την διαπάλη μεταξύ των πρωτοπόρων) σε ολόκληρη τη δεκαετία της ύπαρξής της. Οι μαθητές της σχολής, και η κληρονομιά μεταφέρθηκαν σε άλλες έξι σχολές.

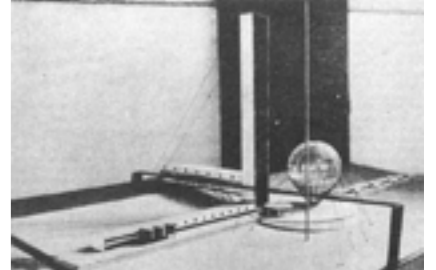
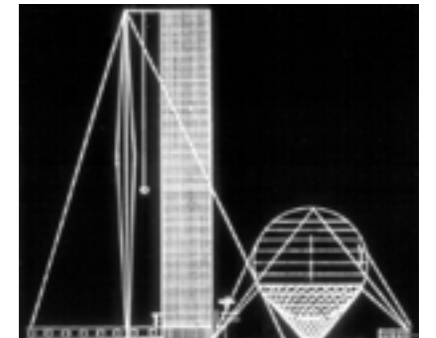
«Γράφουμε κάτω από νέους όρους. Ο σοσιαλιστικός και ο ρεαλιστικός τρόπος γραφής, τον οποίο αναπτύσσουμε σα σοσιαλιστές και σα ρεαλιστές, για τους νέους μας αναγνώστες, τους οικοδόμους ενός νέου κόσμου, μπορεί, όπως είδαμε, να ταχθεί ποιητικά για τη μεγάλη μάχη, με ποικίλους τρόπους. Κατά τη γνώμη μου, αυτό θα γίνει κυρίως με τη μελέτη της υλιστικής διαλεκτικής και της σοφίας του λαού. Ας χτίσουμε λοιπόν, το κράτος μας για την ιστορία, όχι για τη στατιστική, και τι αξίζουν τα κράτη δίχως τη σοφία του λαού!»²⁷⁴

272 Vysshiiye Khudozhestvenno-Tekhnicheskii Institut
273 Από το '27 μέχρι και το '30 δίδαξε στα VkhUTEIN, ο Ivan Illich Leonidov (1902- 1959) μαθητής της σχολής αρχιτεκτονικής της Μόσχας υπό την επίβλεψη του Alexander Vesnin. Τότε πραγματοποιούνταν παρά πολλοί διαγωνισμοί στην Σ.Ε., μέσα από τους οποίους ισορροπεί μεταξύ της Κονστρουκτιβιστικής επιρροής και του δικού του μοναδικού ύφους και λαμβάνει πολλές διακρίσεις. Το τελευταίο, ολοκληρωμένο, σχέδιο του για συμμετοχή σε διαγωνισμό ήταν η πρόταση του για την πόλη του Magnitogorsk το 1930, την οποία βοήθησε ολόκληρη η τάξη την οποία δίδαξε στα VkhUTEIN και η οποία παρουσιάζεται με όρους καταρχήν οργανωτικούς.

274 Bertolt Brecht, στην ομιλία του στο τέταρτο συνέδριο



Εικόνα.208-9: Έκθεση εργασιών των φοιτητών, διαφόρων θεμάτων, στην αίθουσα διαλέξεων του κύριου κτιρίου του Vkhutein. 1927-1928



Εικόνα.210-1: Ivan Leonidov, Ινστιτούτο Λένιν, 1927



Εικόνα.211: N. Kasatkin, πρωτοπόρο κορίτσι με βιβλίο (1926)

5.2. Σοβιετική τέχνη, ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός

Ο όρος «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» τεκμηριωμένα εμφανίζεται σε άρθρο της Literaturnaya Gazeta (Λογοτεχνική εφημερίδα), στις 25 Μαΐου 1932. Εκεί ορίζεται ως η τέχνη «τιμιότητας, αλήθειας, και ως επαναστατική στην αναπαράσταση της προλεταριακής επανάστασης». Εκείνη την περίοδο επικεφαλής πολιτιστικός κομισάριος ήταν ο γραμματέας της Κ.Ε. του ΚΚΣΕ, Andrei Zhdanov (1896-1948). Ο Zhdanov στο πρώτο συνέδριο συγγραφέων της ΕΣΣΔ, συνηγορεί στο κάλεσμα του Stalin προς τους καλλιτέχνες και τους συγγραφείς να γίνουν «οι μηχανικοί των ανθρώπινων ψυχών», ενώ ζητά ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός να συνδυάζει τη στήριξη «στο έδαφος της πραγματικής ζωής και των υλιστικών θεμελίων της» με τον «επαναστατικό ρομαντισμό». Το θεωρητικό υπόβαθρο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού²⁷⁵ το θεμελιώνει ο ούγγρος-γερμανός φιλόσοφος György Lukács, στις αρχές της δεκαετίας του '30. Όσοι εκπροσωπούσαν τότε το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που είναι θεώρηση και όχι ρεύμα, προσπάθησαν να συγχωνεύσουν τα αποτελέσματα της αγκιτιπρόπ και τα ντοκουμέντα της δεκαετίας του '20, με αφηγηματική και παραστατική αναπαράσταση, επαναφέροντας τις μιμητικές λειτουργίες και τις τεχνικές δεξιότητες, με πρότυπο τους περιπλανώμενους. Δεν αποτελούσαν αυτοί οι νατουραλιστές ζωγράφοι επαναφορά του τσαρικού ακαδημαϊσμού, γιατί παρά το γεγονός ότι χρησιμοποιούσαν τις παρωχημένες μορφές του, το περιεχόμενό τους ήταν σαφώς διαφοροποιημένο, αφού αφορούσε την επανάσταση και αυτούς που την πραγματοποιούν. Πάντως, αυτή η σύγκρουση μορφής-περιεχομένου, που την συναντήσαμε και στους πρωτοπόρους (π.χ. Malevich, πρωτοπόρα μορφή-θεοκρατικό, παρωχημένο περιεχόμενο), είναι καταδικασμένη στην εξάλειψη, γι' αυτό και στην πορεία της τέχνης ο νατουραλισμός απαξιώθηκε και η αφαίρεση αποκαταστάθηκε, μετά τον παγκόσμιο παραγκωνισμό της στη διάρκεια της δεκαετίας του '30.

Κατά τη διάρκεια του '32 και του '33, διάταγμα του Κ.Κ.Σ.Ε. ίδρυσε μια εθνική Ένωση σοβιετικών καλλιτεχνών, την οργκομιτέτ. Το 1932 ιδρύθηκε το τμήμα της Μόσχας της σχεδιαζόμενης Ένωσης, η MOSS-Kh, η οποία απορρόφησε ή εκτόπισε τις άλλες ομάδες (AKhRR, OST, OMKh, RAPHk, κλπ.) Ο Alexander Gerasimov εξελέγη πρόεδρος της. Σε ομιλία του το '39 ορίζει τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό ως μια τέχνη που θα εξυμνούσε την οικοδόμηση του σοσιαλισμού και θα Γερμανών συγγραφέων το Γενάρη του 1956 στο Βερολίνο

275 Αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού
1, «ναρονινόστ» σχέση της τέχνης με το λαό
2, «παρτινόστ» κόμμα και τέχνη
3, «ιντεϊνόστ» εισαγωγή νέων μορφών
4, «τιπιχνόστ» απεικόνιση τυπικών χαρακτήρων σε τυπικές περιστάσεις ως ήρωες αναγνωρίσιμων καταστάσεων

ηρωοποιούσε εκείνους που μοχθούσαν γι' αυτήν.

Πολλοί ιστορικοί δεν επεδίωξαν, ωστόσο, να προσδιορίσουν με σαφήνεια ένα τέλος στη ρωσική πρωτοπορία. Συνηθίζεται να ορίζεται ο παραγκωνισμός του μοντέρνου με βάση έναν διαγωνισμό του 1932, για το Μέγαρο των Σοβιέτ, στον οποίο βραβεύτηκε, ανάμεσα σε πλήθος πρωτοποριακών προτάσεων, ένα ρωμαϊκού τύπου έργο του Boris Iofan, το οποίο βρήκει διακόσμου και μεγαλοπρέπειας. Τελικά, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν είναι ένα καλλιτεχνικό ρεύμα, αλλά επιδιώκει να ενώσει τους καλλιτέχνες που αντιλαμβάνονται τις δύο πτυχές του σοσιαλισμού, ανάπτυξη της παραγωγής και σοβιετική εξουσία. Την εποχή εκείνη ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός εκπροσωπήθηκε από καλλιτέχνες που αμέλησαν τα καινούργια τεχνολογικά μέσα-μορφή-και παραγκώνισε τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας που αμέλησαν την στήριξη της σοβιετικής εξουσίας-περιεχόμενο- (αλλά και κάποιους που κράτησαν ουδέτερη πολιτική στάση).



Εικόνα.212. Kozhev

6. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

“Η αρετή δεν είναι μια ποιότητα δοσμένη δια παντός, αλλά μια ποιότητα που εξαρτάται από την ποσότητα... Πρέπει να δούμε σε ποιο «μέτρο» το κάθε τι είναι σωτήριο ή βλαβερό... ο Αριστοτέλης ορίζει με σαφήνεια τι εννοεί με τον όρο «μέσον»: δεν πρόκειται για το μέσον του πράγματος... αλλά για το μέσον «ως προς» κάθε άνθρωπο.” (ή κατάσταση)²⁷⁶

Στα τέλη της δεκαετίας του '20 και στη δεκαετία του '30 παγκοσμίως επικρατούσαν αντιμοντερνιστικές τάσεις. Παραδειγματικά μπορούμε να αναφέρουμε την περίπτωση της Ελλάδας, όπου ο Παπαντωνίου (Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης) έστρεψε τα πειρά του στην «Ομάδα Τέχνης 1930», κατηγορώντας τους για έλλειψη ελληνικότητας, ομοιομορφία, φορμαλισμό κ.ά. Μόνο ο νεαρός ποιητής Α. Δρίβας, μέσα από την εφημερίδα Καθημερινή, στήριζε τις πρωτοποριακές τάσεις, αλλά και πάλι το βάρος της δυσφήμισης του μοντέρνου, επικρατούσε. Χρησιμοποιώντας την «κοινή λογική» οι αστικές ελληνικές εφημερίδες, χλεύαζαν αυτές τις καλλιτεχνικές τάσεις, τρομοκρατώντας ουσιαστικά τους έλληνες καλλιτέχνες να πραγματοποιήσουν μια τέτοια προσέγγιση. Αυτή την κατεύθυνση η Ελλάδα την αναπαρήγαγε, μέσα από την «θεωρία» του γάλλου αρθρογράφου Camille Mauclair, η οποία βασίζει την ανάδειξη της νέας τέχνης, στους σνομπ νεόπλουτους συλλέκτες και στην κερδοσκοπία των ανίκανων καλλιτεχνών. Ο ίδιος απέρριπτε ολοσχερώς την «Σχολή του Παρισιού» και θεωρούσε ύποπτο για μπολσεβικισμό,

276 Έλλη Παππά, Αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς στο Κεφάλαιο του Marx, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2007, σελ. 75



Εικόνα.213: Δρόμος, Rodschenko, 1929

τον διεθνισμό της πρωτοποριακής τέχνης. Όμως και στην ίδια την Σ.Ε., εμφανίζονται άρθρα του Buharin να αξιολογούν ότι η αφαιρετική μορφή των πρωτοποριακών έργων, οφείλεται στο ισχνό τους περιεχόμενο. Επίσης, τους κατηγορεί ως «θαμώνες καλλιτεχνικών καφενείων» που αντλούν εμπειρίες μόνο από μια ζωή φτωχή και ακρωτηριασμένη.

Ταυτόχρονα, το σοσιαλιστικό καθεστώς προσπαθεί να δημιουργήσει τις υλικές και πνευματικές συνθήκες αντίστασης στον αναπτυσσόμενο ιμπεριαλισμό, γεγονός που διαμορφώνει προπολεμικό κλίμα στο εσωτερικό της Σ.Ε. Τα πειράματα και οι ασκήσεις φαντασίας δίνουν την πρωτεύουσα θέση τους στα λεπτομερή σχέδια. Οι μορφές που ανέδειξε ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, θεωρούν την απλότητα ως σύμβολο φτώχειας και επιστροφής στο παρελθόν, ενώ την θέση της δίνουν στην αναζήτηση για αρχαίες ρίζες και προσπαθούν να συνδέσουν την αρχιτεκτονική με κάποια από αυτές. Το πραγματικό ζητούμενο της περιόδου, ήταν το ισχυρό αγωνιστικό φρόνημα αντίστασης του σοβιετικού λαού, ώστε να αποτινάξει τη ναζιστική υπερδύναμη. Το αίσθημα της αφθονίας και της δύναμης στους ανθρώπους της εποχής, εκφράζονταν από την τσαρική αισθητική, το προμοντερνιστικό είδος του 19ου αιώνα που ο λαός δεν είχε ακόμα ξεπεράσει, παρά τις πρωτοποριακές ιδέες των καλλιτεχνών τους.

Συνοψίζοντας τις τάσεις της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, θα λέγαμε ότι αναπτύχθηκαν σε δυο άξονες:

1) η φυγή από την πραγματικότητα, η οποία προσλαμβάνει δυο μορφές

α) διαπλανητικά ταξίδια, συμπαντικούς χώρους

β) υποκειμενισμός, ψυχικά άδυτα

2) η γείωση στην πραγματικότητα, με την έννοια του πραγματισμού²⁷⁷, όπου δεν δέχεται αντικειμενικούς νόμους έξω από την υποκειμενική εμπειρία και απορρίπτει κάθε μορφή τέχνης χωρίς άμεση πρακτική ωφελιμότητα, ως μη αληθινή.

Απέναντι στα καλλιτεχνικά αδιέξοδα, πολλοί από τους καλλιτέχνες και χωρίς να εξαναγκάζονται μετατοπίστηκαν. Ο Eisenstein, για παράδειγμα, υποστηρίζει ότι η τέχνη πρέπει να προσανατολιστεί στην συνολική οργάνωση του ψυχισμού του θεατή, πρέπει να «προσδώσει στη μορφική αυθαιρεσία την ακρίβεια της ιδεολογικής διατύπωσης». Άλλοι πρωτοπόροι καλλιτέχνες απέναντι στον φραγμό της μη υλοποίησης της καλλιτεχνικής τους δράσης που τους δημιουργήθηκε, ανέπτυξαν αντεπαναστατική πολιτική δράση²⁷⁸. Αυτό,

²⁷⁷ Του φιλοσοφικού ρεύματος που ταυτίζει την αντικειμενική πραγματικότητα με την υποκειμενική εμπειρία, την «κοινωνική εμπειρία του προλεταριάτου», όπως λέει ο Bogdanov

²⁷⁸ Π.χ. ο Mikhail Okhitovich, γνωστός για την θεωρία της Από-πολεοδόμησης και μέλος της OSA, το 1928 εκδιώχθηκε από το Κόμμα λόγω της ανάμειξης του με τους Τροτσκιστές ενώ τότε του αφαιρέθηκε για πρώτη φορά και η κομματική ταυτότητα.

είχε ως αποτέλεσμα από τον Ιανουάριο έως τον Μάρτιο του '36 να πραγματοποιηθούν δίκες, κάποιες φορές άδικες. Στις δεκαετίες 1930 και 1940 πολλοί καλλιτέχνες ακολούθησαν έναν δικό τους δημιουργικό δρόμο.

Οι αιτίες που παρεμελήθηκε το ιδεολογικό υπόβαθρο (υποκειμενικός ιδεαλισμός) της πρωτοπορίας είναι οι εξής: Πρώτον, οι σκληρές συνθήκες οικοδόμησης του σοσιαλισμού και δεύτερον ότι το κόμμα δεν διέθετε την ωριμότητα ανάπτυξης μιας σύνθετης ιδεολογικής καθοδήγησης σε θέματα αισθητικής, έτσι αρκούσαν στον φραγμό της μη καταστροφής της παλιάς τέχνης από την πρωτοπορία (μαρξιστική ιδεολογία το δέον [πρέπει] εκπορεύεται από το είναι).

6.1. Συμπέρασμα

«Η απογείωση πυροδοτείται από τη ρήξη με τον παρόντα χρόνο, διαμέσου της πίστης στο μέλλον και της απελευθερωτικής δύναμης της τεχνικής. Τεχνικής που ο δημιουργός εξωθεί στα όριά της... Η ρήξη με τον παρόντα χρόνο... επιστρέφει ως αποξένωση από την πραγματικότητα του παρόντος χρόνου, για να οδηγήσει στην πτώση. Κατά κάποιο τρόπο οι λόγοι της πτώσεως φωλιάζουν στην ουσία της απογείωσης, και αντιστρόφως. Απ' αυτήν την άποψη η πτώση έχει τόσο ενδιαφέρον όσο και η απογείωση. Έχει ενδιαφέρον και για έναν άλλο λόγο: Η πτώση καθορίζει το μέτρο του κόστους της απογείωσης και της πτήσεως.»²⁷⁹

Αναμφισβήτητα, η αφαίρεση στην οποία έφτασαν οι τέχνες, αποτελεί ένα επίτευγμα που μέχρι σήμερα δεν έχει υπερκεραστεί. Η ουτοπία²⁸⁰ των καλλιτεχνών, στην οποία αναφέρονται οι περισσότεροι γράφοντες σε σχέση με την πρωτοπορία, προέκυψε ως όραμα μιας κοινωνίας που μπορούσε να κάνει τρομερά προοδευτικά άλματα. Δηλαδή, βασιζόταν σε υλικούς όρους και δεν ήταν θεωρίες, συσσωρευμένων ευφυών καλλιτεχνών, που ήταν καταδικασμένες στην μη εφαρμογή τους.

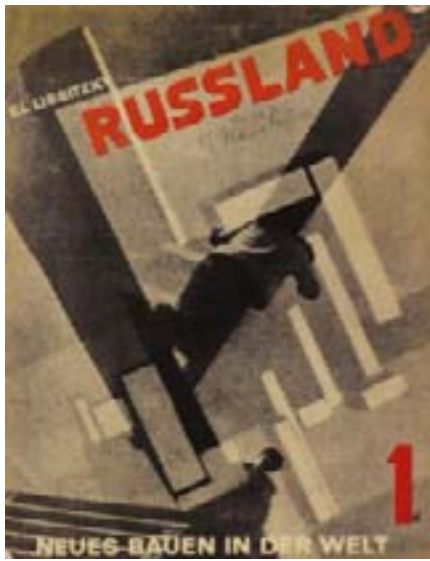
Επίσης, όσον αφορά την ύπαρξη των καλλιτεχνικών και αρχιτεκτονικών οργάνωσεων, εύλογα τίθεται το ερώτημα αν τελικά ο ρόλος τους ήταν επιζήμιος ή θετικός για την σοβιετική κοινωνία. Κατά την άποψη της γράφουσας, ήταν θετική η ύπαρξη οργάνων προώθησης της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής, όμως επιζήμια η διαίρεση τους σε ρεύματα του ίδιου κλάδου.

²⁷⁹ Μιχάλης Μανιδάκης, Λέξη+Εικόνα, Εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008, σελ. 33

²⁸⁰ «κάθε πρόβλημα προκύπτει όταν οι υλικές συνθήκες για τη λύση του υπάρχουν ήδη, ή τουλάχιστον βρίσκονται στην πορεία της διαμόρφωσής τους» Κ. Μαρκ, Συμβολή στην κριτική της πολιτικής οικονομίας, 1859, Πρόλογος Β1, σελ. 504



Εικόνα.214: Rodschenko



Εικόνα.215. El Lissitzky



Εικόνα.216. Richard Oswal, The Green Alley, 1929

Αποτέλεσμα αυτής της διαίρεσης, υπήρξε η δημιουργία αντεπαναστατικών (αν θέλεις βλέπε υπερεπαναστατικών, το ίδιο κάνει) θυλάκων, προβληματικό γεγονός από την αρχή της επανάστασης (π.χ. Proletkult). Οι οργανώσεις κατά κλάδο και χώρο δουλειάς, δεν αποτρέπουν την επιθυμητή ανάπτυξη θεωριών και πρακτικών, όμως εξομαλύνουν τις επιζήμιες πολεμικές διαθέσεις, που υποσκελίζουν τον πραγματικό ταξικό πόλεμο. Ο λόγος που δεν ευωδόθηκε αυτή η προσπάθεια ενοποίησης εκείνη την περίοδο, μπορεί να αναζητηθεί στις συνθήκες και στην απειρία της οικοδόμησης του σοσιαλισμού.

Αν η εργασία αυτή μπορεί να θεωρηθεί μεροληπτική, μπορεί να αναζητηθεί η αιτία στα κατασκευάσματα της αστικής ιστορίας, με πιο τρομακτικό το κοντινό παράδειγμα της 11^{ης} Σεπτεμβρίου του 2001.

Στις μέρες μας, ο φορμαλισμός καλύπτει έντεχνα από τη μια, τις επεμβάσεις της ευταξίας και του ελέγχου²⁸¹ της πόλης και από την άλλη τις επεμβάσεις της μεταμόρφωσης των πόλεων σε «εικονικές πλατφόρμες αγοραπωλησίας ακινήτων»²⁸². Το σύστημα της «ελευθερίας» μετεγκατάστασης παραγωγικών δραστηριοτήτων, δημιουργεί πακτωλό χρημάτων που αμέσως μετακινούνται αλλού. Παράλληλα, η πολιτική παροχής προνομίων²⁸³, ενισχύει τους ήδη προνομιούχους με υποτιθέμενο στόχο μια αναδιανομή του πλούτου, που δεν συμβαίνει. Έτσι, μελέτες που συνδέονται με εταιρικά συμφέροντα, είναι ανίκανες να διαχειριστούν τις προβληματικές της πόλης ή χρησιμοποιούν ξεπερασμένες πολεοδομικές οπτικές. Η επιστημονική και τεχνολογική πρόοδος στην υπηρεσία του κεφαλαίου, μετατρέπονται σε δυνάμεις που οδηγούν σε ένα μεταμοντέρνο Μεσαίωνα. Ακολουθώντας, αναδεικνύεται ως αναγκαιότητα, να ξανακατακτηθεί το απλό και η ικανότητα να αντιληφθείς την ανθρώπινη συνύπαρξη ως μια διαλεκτική μεταξύ ταυτότητας και τόπων, καθώς, η στατική φύση του αρχιτεκτονήματος, σχεδόν πάντα υπερβαίνεται και διαμορφώνεται από τις δυναμικές σχέσεις των ανθρώπων. Το κάθε αρχιτεκτόνημα μπολιάζει μέσα του μια νέα πολιτική, όπως ακριβώς σφυγμομετρεί την υπάρχουσα. Έτσι η αρχιτεκτονική, δεν μπορεί να είναι μια διασκέδαση, που απεμπολεί τις βασικές ανάγκες, τη γνώση του πλαισίου και του περιβάλλοντος, των τεχνικών και τη διατήρηση των πόρων.

Αυτό ως ένα βαθμό, γίνεται από όλους αποδεκτό πλέον. Έτσι η κρίση της αρχιτεκτονικής δεν μπορεί θα θεωρηθεί μέσω σοσιαλδημοκρατικών ανοησιών, που αφορούν την εποχή της «αποικοδόμησης» και «της καταφρόνιας» (H. Lefebvre) και με συνταγές για την ευρωπαϊκή «κοινωνία των πολιτών» (Jürgen Habermas).

281 Απαλείφοντας τα απρόβλεπτα και πολυλειτουργικά τεκταινόμενά της

282 Franco la Cecla

283 το φαινόμενο της «στάλαξης» (trickle-down effect)

Ούτε πάλι, θεωρώ ανθρώπινη λογική, το επιχείρημα ότι για τα δεινά της πόλης οφείλεται ο υπερπληθυσμός, γιατί υποβόσκει η ανύποτη πρόταση απαλλαγής απ' αυτόν. Και ακόμα, αξίες που αποτελούν αναπόσπαστα κομμάτια της αρχιτεκτονικής πρότασης (π.χ. οικολογία), μπορεί να αποκόβονται και να αξιοποιούνται καιροσκοπικά και κερδοσκοπικά.

«ελευθερία είναι η κατανόηση της αναγκαιότητας»²⁸⁴

Κατά την ύπαρξη της Σ.Ε., ο καπιταλιστικός κόσμος παραχωρούσε δικαιώματα στην εργατική τάξη, ενώ ταυτοχρόνα πολεμούσε τη χώρα με όλα τα χυδαία μέσα, καταφέροντας χτυπήματα στο εσωτερικό του κομμουνιστικού κόμματος. Τα 130 εκατομμύρια Σοβιετικών πολιτών και τα περίπου 30 εκατομμύρια ξένων, αν όχι όλοι, οι περισσότεροι, επένδυσαν όλες τους τις ελπίδες για ένα καλύτερο αύριο σε αυτήν την νέα μορφή ζωής και γι' αυτό κανένας εκμεταλλευόμενος άνθρωπος δεν μπορεί να τους ταυτίσει με το φασισμό.

«Οι άνθρωποι δημιουργούν την ίδια τους την ιστορία, τη δημιουργούν όμως, όχι όπως τους αρέσει, όχι μέσα σε συνθήκες που οι ίδιοι διαλέγουν, μα μέσα σε συνθήκες που υπάρχουν άμεσα, που είναι δοσμένες και που κληρονομήθηκαν από το παρελθόν. Η παράδοση όλων των νεκρών γενεών βαραίνει σαν βραχνάς στο μυαλό των ζωντανών»²⁸⁵

Ο σοσιαλισμός είναι σήμερα περισσότερο αναγκαίος από ποτέ. Και παρά την πρώτη ανατροπή, αποτελεί τη μόνη ρεαλιστική διέξοδο από τη σημερινή βαρβαρότητα και τις σημερινές κρίσεις.

Τελικά, ότι επετεύχθη, ήταν αποτέλεσμα μιας γενικευμένης παρακμής της τσαρικής κοινωνίας, την οποία «κατέστρεψαν» οι επαναστάτες, λαμβάνοντας οι ίδιοι μέρος σ' αυτήν την καταστροφή. Το κεφαλαιοκρατικό σύστημα «δημιούργησε» και την συχνότερη καταστροφή, εργατικού δυναμικού και μέσω παραγωγής, κάθε φορά που υπερσυγκεντρώνεται. Η φύση του καπιταλισμού, έχει ανάγκη τον πόλεμο.

“Γιατί και την παραγωγή, μόνο κατεστραμμένη (από κρίση ή πόλεμο) την παίρνει- και το προλεταριάτο είναι υποχρεωμένο να πάρει το ίδιο μέρος σε αυτήν την καταστροφή.”²⁸⁶

284 Friedrich Engels, ANTI-NTIPITK, Εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2006, σελ. 146

285 Karl Marx, «Η δέκατη όγδοη Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη» σελ. 11, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1987

286 “Όταν η αστική τάξη δεν είναι πια ικανή να οργανώσει την κουλτούρα, όπως και την παραγωγή... Με ένα λόγο: όταν η κουλτούρα, είναι ένα αληθινό δοχείο διαφθοράς... Όταν οι ιδεολόγοι



Εικόνα.217. Αφίσα για ταινία

Σχετικά με το ερώτημα που μας απασχόλησε στην αρχή του κειμένου, τι εξελίσσει την κοινωνία, η αλλαγή των παραγωγικών σχέσεων ή η τεχνολογική εξέλιξη καθ' αυτή, βρίσκουμε μια παλιά, αλλά δυστυχώς επίκαιρη απάντηση του A.Korpp, το '72: "Είναι θεμιτό λοιπόν να πιστεύει κανείς και σήμερα, πως μια αρχιτεκτονική που θα είναι αληθινά νέα δεν θα γεννηθεί επειδή κάποιος ευφυής αρχιτέκτονας θ' ανακαλύψει νέες άγνωστες μορφολογικές σχέσεις, ούτε μέσα από την χρήση των τελευταίων ευρημάτων της τεχνολογίας. Μια αρχιτεκτονική αληθινά νέα δεν θα προκύψει παρά μόνο με τη σύλληψη ενός καινούργιου κοινωνικού μοντέλου, για το οποίο οι αρχιτέκτονες κι οι πολεοδόμοι θα φανταστούν το κατάλληλο, νέο περιβάλλον."

12/04/1961. Απλώς, «Φύγαμε», είπε ο Γιούρι Γκαγκάριν, μέσα από το σοβιετικό διαστημόπλοιο Βοστόκ-1. Βοστόκ σημαίνει, Ανατολή.



εκπρόσωποι έχουν πάρα πολύ εκφυλιστεί για να χτυπήσουν τις σχέσεις ιδιοκτησίας, αλλά και για να τις υπερασπίσουν, έτσι που τα αφεντικά τους διώχνουν, σαν πρόθυμους αλλά κακούς υπηρέτες... Όταν στους ανθρώπους δεν δίνεται πια ούτε ο καιρός που χρειάζεται για να πεθάνουν... Όταν κυριαρχεί η αιματηρή λογοκρισία του κάθε στοχασμού, κι ωστόσο είναι ΠΕΡΙΤΤΗ, ΓΙΑΤΙ ΚΑΝΕΙΣ ΔΕΝ ΣΤΟΧΑΖΕΤΑΙ ΠΙΑ, τότε το προλεταριάτο μπορεί να παραλάβει την κουλτούρα, στην ίδια κατάσταση όπως και την παραγωγή: κατεστραμμένη. Γιατί και την παραγωγή, μόνο κατεστραμμένη (από κρίση ή πόλεμο) την παίρνει - και το προλεταριάτο είναι υποχρεωμένο να πάρει το ίδιο μέρος σε αυτήν την καταστροφή." κατά τον Bertolt Brecht που παράφρασε τους στίχους του Proudhon, Για τη φιλοσοφία και τον μαρξισμό, Εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 2006-7, σελ. 70-72

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία, θα ασχοληθούμε με την καλλιτεχνική παραγωγή της Σοβιετικής Ένωσης κατά τα έτη 1917–1930, αφού αναλύσουμε τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που επικρατούν αυτή την περίοδο στη συγκεκριμένη χώρα. Θα αναφερθούμε στις νέες τάσεις στη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική, μελετώντας συγκεκριμένα παραδείγματα.

Κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, διαμορφώνονται αρκετά κινήματα στην τέχνη, αποκρυσταλλώνοντας την εδραιωμένη βιομηχανική ζωή και ερχόμενα σε ρήξη με τα παλιά καλλιτεχνικά ρεύματα. Στο τομέα της αρχιτεκτονικής εμφανίζεται το Deutscher Werkbund, το 1907, που εισάγει την επαναστατική τυποποιημένη κατασκευή. Στην τσαρική Ρωσία πραγματοποιείται η πρώτη ρωσική επανάσταση (1905), που επαναστατικοποιεί στις μάζες παρ' ότι αποτυγχάνει, γιατί δημιουργεί τα Σοβιέτ, στα οποία θα βασιστεί η Οκτωβριανή επανάσταση του 1917. Παράλληλα στα 1906, δραστηριοποιείται στη τσαρική Ρωσία η Proletkult, που επικεντρώνεται στη δημιουργία προλεταριακής κουλτούρας.

Ο Α Παγκόσμιος πόλεμος (1914–1918) αφήνει την Ευρώπη αποδυναμωμένη ύστερα από σημαντικές πολεμικές συρράξεις. Ιδιαίτερα, όμως επηρεάζεται η Ρωσία, καθώς εκτός από τον Παγκόσμιο πόλεμο έχει να αντιμετωπίσει και εσωτερικές διαμάχες. Το 1917, η Μεγάλη Οκτωβριανή Σοσιαλιστική Επανάσταση του 1917 καθοδηγούμενη από το Εργατικό Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα Μπολσεβίκων εδραίωσε στη επικράτεια της Ρωσικής Αυτοκρατορίας το πρώτο Σοσιαλιστικό σύστημα. Η Σοβιετική Ένωση, συνεχίζει και μετεπαναστατικά να λυμαίνεται από την πείνα και την εξαθλίωση, όμως η επαναστατική επιμονή και πειθαρχία σε συνδυασμό με την υποστήριξη της τέχνης υπερβαίνει όλα τα εμπόδια. Το Δεκέμβριο του 1922 η ΕΣΣΔ αναγνωρίστηκε ως ύπαρξη. Στον οικονομικό τομέα ο Lenin αναγκάστηκε να εφαρμόσει αρχικά τη Νέα Οικονομική Πολιτική (1921), που προέβλεπε την μερική εκχώρηση ατομικής ιδιοκτησίας και παραγωγής. Μετά τον θάνατο του Lenin το 1924 την ηγεσία της ΕΣΣΔ αναλαμβάνει ο Joseph Vissarionovich Stalin. Η Νέα Οικονομική Πολιτική εγκαταλείφθηκε και εφαρμόστηκε η κοινωνικοποίηση όλων των μέσων παραγωγής. Το 1928 για πρώτη φορά καταρτίστηκε Πενταετές πρόγραμμα, που προέβλεπε την Κολλεκτιβοποίηση της αγροτικής γης, δηλαδή να ανήκει σε συνεταιρισμούς και σε όλους τους αγρότες και την κατάργηση της ιδιωτικής παραγωγής των κουλάκων και τσιφλικάδων. Από την άλλη εντατικοποιήθηκε και η εκβιομηχάνιση της ΕΣΣΔ. Η Κολλεκτιβοποίηση αύξησε την παραγωγή και μείωσε τον αγροτικό πληθυσμό δίδοντας καλύτερες συνθήκες στην αγροτική εργασία και περισσότερα εργατικά χέρια στις πόλεις.

Οι νέες τάσεις που παρατηρούνται την περίοδο αυτή, στην τέχνη της Σοβιετικής Ένωσης είναι ο ραγιονισμός, ο κυβο-φουτουρισμός, ο σουπρεματισμός και ο κονστρουκτιβισμός. Αυτά τα ρεύματα μπορεί να συγκεντρώνονται από έναν ενιαίο όρο «ρωσική πρωτοπορία», αλλά πρέπει να είναι σαφές ότι, παρά την κοινή τους αναφορά στην αφαίρεση, αντιπροσωπεύουν αρκετές αντιτιθέμενες θέσεις. Ακόμα, παρ' ότι η τέχνη τους εκείνη την περίοδο ταυτίστηκε με την «προλεταριακή τέχνη», διευκρινίζουμε ότι τέτοιο καλλιτεχνικό ρεύμα δεν υπάρχει, καθώς άπειρες τάσεις μπορούν να στηρίξουν τις προθέσεις και την ιδεολογία του προλεταριάτου. Οι εκπρόσωποι της «πρωτοποριακής τέχνης» είναι περισσότερο συνοδοιπόροι, παρά μέλη του κομμουνιστικού κόμματος. Το πρώτο ρωσικό κίνημα αφηρημένης τέχνης κάνει την εμφάνισή του το 1912–1913, που ονομάστηκε Ραγιονισμός (γαλλικά rayon=ακτίνα). Από τις πιο σημαντικές προσωπικότητες της ρωσικής πρωτοπορίας, ο **Malevich** (1878–1935), οδήγησε τον κυβο-φουτουρισμό στην απόλυτη γεωμετρική αφαίρεση. Το 1912 ζωγράφισε, τον όπως ο ίδιος αποκαλούσε κυβοφουτουριστικό πίνακα «Μαύρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο», ενώ το 1913 ονόμασε το νέο στιλ σουπρεματισμό (από τη λατινική λέξη supremus: εξαιρετικό, ύψιστο, απόλυτο). Το 1922 ερμήνευσε το σουπρεματισμό ως την υπεροχή του καθαρού συναισθήματος στη δημιουργική τέχνη και το ίδιο έτος εξήγγειλε το τέλος του σουπρεματισμού. Το πιο ριζοσπαστικό από τα νέα κινήματα ήταν ο Κονστρουκτιβισμός (construct = κατασκευάζω). Οι εκπρόσωποί του θεώρησαν το χώρο κυρίαρχο στοιχείο του έργου τους και επιθυμούσαν να κάνουν το κενό ορατό, κάτι που δεν γίνεται με τη δημιουργία μιας πυκνής μάζας. Σημαντικότερος εκπρόσωπος ήταν ο Vladimir Tatlin (1895–1956), ο οποίος πίστευε στην κοινωνική αποστολή της τέχνης, συνθέτοντας δημιουργήματα πρακτικά, ευνόητα και

χρήσιμα. Οι απόψεις αυτές ήταν εκ διαμέτρου αντίθετες με αυτές του Malevich, ο οποίος πίστευε ότι η τέχνη είναι προσωπική εμπειρία. Από τα σημαντικότερα έργα του ξεχωρίζει η Μακέτα για το Μνημείο για την Τρίτη Διεθνή (1920), έργο το οποίο φανερώνει την πρωτοποριακή σκέψη του. Το έργο αυτό είναι ένας εντυπωσιακός σπειροειδής σκελετός από

μέταλλο και 4 μεγάλες γυάλινες αίθουσες.

Το εκπαιδευτικό σύστημα με τις σχολές VkhUTEMAS, UNOVIS (αρχιτεκτονικής) και Inkhuk (τέχνης), βοήθησε εξαιρετικά στην ανάπτυξη της νέας τέχνης. Ο πειραματικός τους χαρακτήρας και η άμεση σύνδεση τους με την παραγωγή και τις κοινωνικές ανάγκες, δημιούργησαν μια επιρροή που έχει εμβέλεια έως το σήμερα.

Η αρχιτεκτονική στη Σοβιετική Ένωση της περιόδου 1917–1930 συνέβαλλε σημαντικά στην θεμελίωση του ευρωπαϊκού μοντέρνου κινήματος, με σημαντικότερους εκπροσώπους τους Lissitzky, Tatlin, Melnikov, Rodchenko, Leonidov, Tchernikov, Ladovsky κ.ά. Αυτοί οι αρχιτέκτονες δρούσαν στο εκπαιδευτικό πλαίσιο, στο πολιτικό αλλά και στα πλαίσια ομάδων (ASNOVA, OSA) που διαμόρφωσαν, οι οποίες συνέβαλλαν σημαντικά στην προώθηση των αρχιτεκτονικών και πολεοδομικών θεωριών (ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΣΤΕΣ–ΑΠΟΠΟΛΕΟΔΟΜΙΣΤΕΣ [1929]). Ιδιαίτερα μετά το 1925 τα πειράματα της Σοβιετικής Ένωσης καθιστούν αισθητή την παρουσία τους, με αρωγό την Έκθεση των Διακοσμητικών Τεχνών στο

Παρίσι. Έτσι πολλοί αρχιτέκτονες της κεντρικής Ευρώπης (May, Meyer, Le Corbusier) θέλησαν να συμβάλουν στην οικοδόμηση της νέας κομμουνιστικής κοινωνίας. Οι πολιτικές πιέσεις μετά το 1930, όπως η άνδρωση του φασισμού, οδήγησαν στην αναζήτηση καλλιτεχνών-υποστηρικτών του σοσιαλιστικού καθεστώτος. Εκείνοι που εκπροσώπησαν, αυτήν την περίοδο τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, δημιούργησαν πίνακες με επαναστατικό περιεχόμενο αλλά επανέφεραν τις νατουραλιστικές παρωχημένες μορφές. Συνηθίζεται να ορίζεται ο παραγκωνισμός του μοντέρνου με βάση τον διαγωνισμό του 1932 για το Μέγαρο των Σοβιέτ, στον οποίο βραβεύτηκε, ανάμεσα σε πλήθος πρωτοποριακών προτάσεων, ένα ρωμαϊκού τύπου έργο του Boris Iofan, το οποίο βρήκει διακόσμου και μεγαλοπρέπειας. Η ύπαρξη αρχιτεκτονικών και καλλιτεχνικών ομάδων, όχι κατά κλάδο αλλά κατά θέσεις ρεύματα, ανέπτυξε πολεμικό κλίμα στην σοσιαλιστική κοινωνία, που συσκοτίζε τις πραγματικές ταξικές αντιθέσεις που απέρρεαν από τις παγκόσμιες πιέσεις. Η προσπάθεια ενοποίησής τους απέτυχε (περισσότερο όξυνε τις αντιπαραθέσεις) λόγω της απειρίας και των δυσκολιών οικοδόμησης του σοσιαλισμού.

Ο σοσιαλισμός αναδεικνύεται πιο αναγκαίος και επίκαιρος από ποτέ. Οι νέες παραγωγικές σχέσεις που θα αναπτύξει, θα αποσύρουν τις κρίσεις όλων των ειδών του σήμερα και θα βγάλει τις έρευνες της αρχιτεκτονικής, της τέχνης και της πολεοδομίας, από το χρόνιο τέλμα στο οποίο βρίσκονται. Με αμέριστη επιμονή και πειθαρχία μέσα σε ταξικούς αγώνες, ίσως κάποτε οι απόγονοι να φτάσουν στην αναζήτηση επίλυσης των νέων αντιθέσεων που θα δημιουργήσει ο κομμουνισμός και όχι στην αναζήτηση επιβίωσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Πόλη και Επανάσταση-Anatole Kopp
- Η τέχνη απο το 1900- συλλογικό έργο-επιμέλεια Μιλτιάδης Παπανικολάου
- Επίτομη ιστορία της αρχιτεκτονικής-Γ.Π.Λάββας
- Κομμουνιστική επιθεώρηση 2004- τεύχος 1
- Κομμουνιστική επιθεώρηση 2011-τεύχος 6, Ρωσική πρωτοπορία μια κριτική επισκόπη-ση, Ελένη Μηλιαρονοικολάκη
- Τα επτά βιβλία της πολεοδομίας-Δημήτρης Ν.Καρύδης
- Θεωρία και Σχεδιασμός την πρώτη μηχανική εποχή-Reyner Banham
- Ενάντια στην αρχιτεκτονική-Franco La Cecla
- Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ου αιώνα-Ούλριχ Κόνραντς
- Δέκα μέρες που συγκλόνισαν τον κόσμο-Τζον Ριντ

ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ

-Οι απαρχές της κοινωνικής κατοικίας υπο το φως των προσεγγίσεων του ρώσικου Κονστρουκτιβισμού

Ομάδα εργασίας-Σ.Μαμούτου, Μ.Περάκης-Επιβλέπων Γ.Πατρίκιος

-ΤΟ ΜΑΓΙΚΟ ΒΟΥΝΟ Στο δρόμο για την σοσιαλιστική πολη. Το παράδειγμα του Magnitogorsk

Ομάδα εργασίας-Πατσόπουλος Νικόλαος-Επιβλέπων Τζιριτζιλιάκης Γιώργος

-Φυσικοχημικός χαρακτηρισμός χρωστικών σε έργα τέχνης επί χάρτου της σύγχρονης ζωγραφικής

Ομάδα εργασίας-Ελλη Καμπασακάλη Χημικός (Διδακτορική διατριβή)

-Το κίνημα των «Ρασιοναλιστών» (Ορθολογιστών) στη Σοβιετική Ένωση μέσα από τα θεωρητικά κείμενα και το έργο χαρακτηριστικών εκπροσώπων του.

Ομάδα εργασίας-Καρατζοβάλη Άννα-Επιβλέπων Κανετάκη Ε. , Πρέπης Α.

ΑΡΘΡΑ

-Καθημερινή. Τέχνη και μουσική στη Ρώσικη Πρωτοπορία ΜΙΛΤΙΑΔΗΣ Μ. ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

-Το Βήμα. Τέχνη και εξουσία ΜΑΡΙΑ ΤΣΑΝΤΣΑΝΟΓΛΟΥ

- Ο πύργος του Τατλιν- Γιάννης Οικονόμου

-Το χρονικό μιας σκιαμαχίας- Ευγένιος Ματθιόπουλος

- Τρεις Λετονοί της Ρωσικής Πρωτοπορίας- Μαρία Τσαντσάνογλου

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

-http://www.artopos.org/main-gr.html?collections/russianav/22_5-gr.html&3

-http://www.kokkino.org/index.php?option=com_content&task=view&id=1172&Itemid=44

-<http://agenda.panthfinder.gr/event/eikastika/584805.htm>

-http://www.dea.org.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=913&Itemid=46

-<http://anatolikos.net/modules.php?name=News&file=article&sid=272>

-<http://www.ekfrastes.gr/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&t=229&start=15>

-<http://www1.rizospastis.gr/story.do?id=4371123&publDate=13/1/2008>

-[http://www.ert-archives.gr/wpasV2/public/p02-](http://www.ert-archives.gr/wpasV2/public/p02-view.aspx?titleid=6895&action=mView&mst=00:00:00:00)

[view.aspx?titleid=6895&action=mView&mst=00:00:00:00](http://www.ert-archives.gr/wpasV2/public/p02-view.aspx?titleid=6895&action=mView&mst=00:00:00:00)

- www.siatistanews.gr/name/text01207.doc

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ

- FROM VKHUTEMAS TO MARKHI 1920-1936 -Museum of the History of the Moscow School of Architecture

-MOVIMIENTOS DEL DISEÑO 1815-2005 Jose María López Centenero

-“ESTILO E ÉPOCA”: POR UMA TEORIA ARQUITETÔNICA DO CONSTRUTIVISMO SOVIÉTICO ,Jair Diniz Miguel

- Constructivismo Ruso y Vkhutemas Natalia Reyes Najle - Profesor Vladimir Babare

-<http://www.actuallynotes.com/futurism-art-and-politics.htm>-

-<http://blog.sfmoma.org/2009/08/why-i-wont-celebrate-futurisms-anniversary/>

<http://lettersaboutart.blogspot.com/2007/10/blog-post.html>

<http://www.paintingall.com/kazimir-malevich-suprematism-supremus-n56.htm> (EIKONA 31) http://www.all-art.org/art_20th_century/rodchenko1.html

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/>

http://www.shafe.co.uk/art/introduction_to_modern_art_1-3-04_-_constructivism.asp (εικόνα 32)

http://www.russianavantgard.com/Artists/stepanova/stepanova_cover_chaplin.html (εικόνα 34)

<http://haysvillelibrary.wordpress.com/2009/09/18/> (eikona 36)

<http://mydaguerreotypeboyfriend.tumblr.com/post/12644071099/vladimir-mayakovsky-age-31-1924-photograph-by> (eikona 40)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O102715/poster-bauet-auf-den-arbiterrat-build/>

<http://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?ViewID=1&MnuID=1&GalID=ALL&SubViewID=1&BioArtistIRN=16117&IRN=37535> (στερενμπεργκ)



KRIEG UND LEICHEN - DIE LETZTE HOFFNUNG DER

Das letzte Stück Brot raubt ihnen der Kapitalismus



*Kämpft
für Euch und Eure Kinder!*

**WÄHLT KOMMUNISTEN!
WÄHLT THÄLMANN!**

Ob schwarz, ob weiß -
im Kampf vereint!
Wir kennen
auf eine Rasse,
wir kennen alle
nur einen Feind -
die Ausbeuterklasse.

