

Τα Βιβλία της Ρωσικής Πρωτοπορίας

Ευθύς μόλις αρχίζουμε να ασχολούμαστε με την μεγάλη αυτή καλλιτεχνική περιπέτεια που συμβατικά ονομάζουμε «ρωσική πρωτοπορία», συνειδητοποιούμε ότι από πολύ νωρίς βρισκόμαστε ενώπιον καλλιτεχνών που δεν περιορίζονταν σε έναν καλλιτεχνικό χώρο αλλά άπλωναν τους πειραματισμούς τους και τις δραστηριότητές τους σε όλες τις τέχνες. Οι ποιητές δανείζονταν ιδιότητες που ανήκαν στο χώρο της ζωγραφικής, όπως λόγου χάρη «η υφή» (faktura), που είναι κάτι που γίνεται αντιληπτό με το μάτι και την αφή, άρα ανήκει στον εικαστικό χώρο, ή «η μετατόπιση» (sdvig), μια έννοια που άρχισε να χρησιμοποιείται στη Ρωσία από τους κριτικούς τέχνης στις αρχές του 1910 για να αποδώσει την σκόπιμη παραμόρφωση της αισθητικής ισορροπίας του πίνακα που ήταν ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της κυβιστικής ζωγραφικής.

Ο φουτουριστής Αλεξέι Κρουτσόνιχ έγραψε τα βιβλία «Η λέξη αυτή καθεαυτή» (Slovo kak Takovoe), 1913, «Η Επιστήμη των Μετατοπίσεων στον ρωσικό στίχο» (Sdvigologia Russkogo Stikha), 1922, και «Η υφή της λέξης» (Faktura Slova), 1923 για να αποδείξει ότι η Ζωγραφική και η Ποίηση δεν είναι τέχνες διαφοροποιημένες. Ο Καζιμίρ Μαλέβιτς, η Νατάλια Γκοντσαρόβα, η Βαρβάρα Στεπάνοβα, ο Βασίλι Καντίνσκι έγραψαν ποίηση. Ο Πάβελ Φιλόνοφ ασχολήθηκε με τη λογοτεχνία. Ο Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι ήταν ποιητής και ζωγράφος. Το ίδιο κι η Ελένα Γκουρό ενώ ο σύντροφός της Μιχαήλ Ματιούσιν ασχολήθηκε με την μουσική, τη ζωγραφική, το θέατρο. Οι φουτουριστές Κρουτσόνιχ και Βασίλι Καμένσκι επέκτειναν τις δραστηριότητές τους στον εικαστικό χώρο. Ο Μαγιακόφσκι, ο Ρότσενκο, η Έξτερ εργάστηκαν στον κινηματογράφο. Ο Σεργκέι Αϊζενστάιν ποτέ δεν απαρνήθηκε τον τίτλο του ζωγράφου. Ο Σολομών Νικρίτιν ήταν θεατρικός σκηνοθέτης. Αντιλαμβανόμενος τα αποτελέσματα της συνέργειας των τεχνών στη δεκαετία του 1910, ο Βασίλι Καντίνσκι έγραψε το 1920 το γνωστό δοκίμιό του με τίτλο «Η μεγάλη ουτοπία» όπου αναφέρει ότι οραματίζεται την δημιουργική εκείνη στιγμή που όλες οι τέχνες θα γίνουν μία, την εποχή που θα υπάρχει μια απόλυτη σύνθεση των τεχνών. Υπό αυτό το πνεύμα, σύντομα αναδείχθηκαν σε βασικά συνθετικά έργα τέχνης τα βιβλία των φουτουριστών.

Οι δύο εκδόσεις του Sadok Sudei (Δόκανο των Δικαστών) αποτέλεσαν το εφαλτήριο για τη δραστηριότητα της ομάδας «Υλαία» που στη συνέχεια, με την κυκλοφορία της ανθολογίας – μανιφέστου «Χαστούκι στο Κοινό Γούστο», άρχισε να χρησιμοποιεί τον χαρακτηρισμό «budetliane» (εσομενιστές), έναν όρο που επινόησε ο Χλέμπνικοφ από τον μέλλοντα του ρήματος «είμαι». Τελικά από το 1913 και στο εξής αποφάσισαν να υιοθετήσουν επίσημα για τον εαυτό τους την ονομασία «φουτουριστές» που τους προσέδιδε ο Τύπος και οι κριτικοί θεωρώντας ότι εκπροσωπούν την ρωσική εκδοχή του ιταλικού φουτουρισμού, κάτι που οι ίδιοι ποτέ δεν αποδέχθηκαν. Τα φουτουριστικά βιβλία, ένα μεγάλο κεφάλαιο της «ρωσικής πρωτοπορίας» εκδίδονται με κυβιστική και πριμιτιβιστική εικονογράφηση, με τυπογραφικούς πειραματισμούς και χρήση «υπέρλογης» ποιητικής γλώσσας, γεγονός που αποτελεί ένα ακόμη δείγμα των προθέσεων των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας για σύνθεση των τεχνών και ριζική αναμόρφωση των κωδίκων αναπαράστασης και επικοινωνίας με το κοινό τους. Η ομάδα των κυβοφουτουριστών, στην ενασχόλησή της για αναζήτηση νέων μορφών για τις τέχνες, πάντρεψε από την πρώτη στιγμή, φυσικά και αβίαστα την ποίηση με τις εικαστικές τέχνες. Ο φυσικός γόνος αυτής της ένωσης ήταν το βιβλίο.

Με θεωρητικό θεμελιωτή τον αρχιτέκτονα Αλεξέι Γκαν και βασικό εφαρμοστή τον Αλεξάντρ Ρότσενκο (ο οποίος δήλωνε «κατασκευαστής» (konstruktor) και όχι «καλλιτέχνης») αλλά και την Βαρβάρα Στεπάνοβα, την Λιουμπόβ Ποπόβα, τον Ελ Λισίτσκι, τον Γκούσταβ Κλούτσισ κ.α. αρχίζει από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 η εφαρμογή του «κονστρουκτιβισμού» στην αισθητική του βιβλίου. Αυτό σηματοδοτεί για τη Ρωσία την εξέλιξη του καλλιτεχνικού σχεδιασμού σε βιομηχανικό σχεδιασμό με την έννοια ότι το έντυπο υλικό παύει να είναι το «καλλιτεχνικό» των μικρών τираζ και γίνεται όπλο μαζικής παραγωγής. Τα κονστρουκτιβιστικά έντυπα επαναφέρουν την ισορροπία κειμένου – εικόνας στο βιβλίο και μεταφέρουν στην εικόνα την δυναμική του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Μαρία Τσαντσάνογλου

Russian Avant-Garde Books

As soon as we begin to get acquainted with the great artistic adventure known as the 'Russian Avant-garde', we become aware that the involved artists did not confine themselves to one field but extended their activities and experimentation into all the arts. Poets borrowed properties associated with painting, such as texture (faktura), something perceived with the eye and sense of touch, and therefore traditionally part of the visual arts, or shift (sdvig), a concept which began to be used by art critics in the second decade of the 20th century to describe the deliberate distortion of aesthetic balance that was one of the main features of Cubist painting.

The futurist Aleksei Kruchenykh wrote the books "The word as such" (Slovo kak Takovoe), 1913, "The Science of Shift (or "Shiftology") in Russian verse" (Sdvigologia Russkogo Stikha), 1922, and "The texture of the Word" (Faktura Slova), 1923, to demonstrate that painting and poetry are not separate arts. Kazimir Malevich, Natalia Goncharova, Varvara Stepanova and Wassily Kandinsky - all wrote poetry. Pavel Filonov produced literary work. Vladimir Maiakovskii was a poet and painter, as was Yelena Guro, while her companion Mikhail Matyushin worked in music, painting and the theatre. The futurists Kruchenykh and Vassilii Kamenskii extended their activities into the visual arts. Maiakovskii, Rodchenko and Ekster worked in cinema. Sergei Eisenstein was happy to be described as a painter. Solomon Nikritin was a theatre director. Appreciating the results of this synergy of the arts in the second decade of the century, Wassily Kandinsky wrote in 1920 his well-known essay "The Great Utopia", in which he speaks of his vision of the creative moment when all the arts will become one, the era when a complete synthesis of the arts will be achieved. In the same spirit, the books of the futurists were soon to become key synthetic works of art.

The two editions of "Sadok Sudei" (A Trap for Judges) represented the starting point of the activities of the Hylaea group, which went on to publish the anthology and manifesto "A slap in the face for public taste" and began to describe themselves as budetliane (futurists), a term invented by Khlebnikov from the future tense of the verb 'to be'. Finally, in 1913 they decided to accept, officially, the name 'futurists', bestowed on them by the press and critics in the belief that they represented the Russian version of Italian Futurism – a view that the artists themselves never accepted.

Futurist books, which featured prominently in the Russian avant-garde, were published with cubist and primitivist illustrations, with typographic experimentation and the use of a 'transrational' (zaum) poetic language. They are another example of the desire of the artists of the avant-garde to create a synthesis of the arts, to achieve a radical reformation of the codes of representation and communication with their audience. In their pursuit of new art forms, the cubo-futurists lost no time in bringing together poetry and the visual arts, and managed to do so in a manner that seemed natural and unforced. The natural offspring of this union was the book.

In the early 1920s the architect Aleksei Gan and the artist Aleksandr Rodchenko (who presented himself as "constructor" rather than "artist"), along with such artists as Varvara Stepanova, Liubov Popova, El Lissitzky, Gustav Klucis and others, started to implement "constructivism" in book design. This marks the evolution of artistic design into industrial design in the sense that the printed material is not anymore the «livre d'artiste» with

Limited number of copies but becomes a weapon of mass production. The constructivist forms restore the balance between text and image and transfer to the image the dynamics of architectural design

Maria Tsantsanoglou