

## Ο ζωγράφος και ο κινηματογράφος

Στο δέκατο τεύχος της «Επιθεώρησης Επαναστατικής Κινηματογραφίας», στο άρθρο μου *Και θριαμβεύουν τα πρόσωπα στις οθόνες* έδειχνα ότι ο σχηματισμός προσώπων και ολόκληρων πινάκων επί της οθόνης γίνεται σύμφωνα με τους νόμους απόδοσης του φωτός των ζωγράφων καλλιτεχνών, νόμους οι οποίοι είχαν εγκαθιδρυθεί στην προ του κινηματογράφου εποχή, προτού η τεχνολογία βρει τρόπο να ζωγραφίζονται κινούμενα πρόσωπα στον καμβά της οθόνης. Έδειχνα δηλαδή την ταυτότητα ζωγραφικού και κινηματογραφικού τρόπου. Έλεγα επίσης ότι ο καλλιτέχνης ζωγράφος καταβάλλει μεγάλο κόπο για ν' αποδόσει τα πρόσωπα και τη φύση με χρωματικές πινελιές έτσι ώστε στην κίνησή τους να φαίνονται φυσικά και ζωντανά. Η πιο ουσιαστική του προσπάθεια απέβλεπε σε μια τέτοια εκφραστικότητα. Μα αυτό που κατάφερε στο τέλος των προσπαθειών του, ήταν να καθιλώσει μια μόνο εντύπωση αυτής της κίνησης και σ' ένα μόνον πλαίσιο. Ο καλλιτέχνης έμεινε σ' αυτήν την αδιέξοδη και απελπισμένη τοποθέτηση μέχρι τη στιγμή κατά την οποία εφευρέθηκε ο κινηματογράφος, ο οποίος κατόρθωσε την αναπαραγωγή όχι πια της εντύπωσης αλλά της πραγματικής κίνησης και ορισμένοι ζωγράφοι έθεσαν το ερώτημα: «Τι είναι η ζωγραφική, τι είναι η τέχνη;». Απ' αυτή τη στιγμή η τέχνη χωρίστηκε σε δύο βασικές κατευθύνσεις. Μερικοί έγιναν αναπαραστατικοί ζωγράφοι (κονκρετιστές), ζωγράφοι του καβαλέτου που μη έχοντας ξεκαθαρίσει την ουσία της τέχνης θέλουν ν' αντανακλούν τον τρόπο ζωής. Οι άλλοι έγιναν μη αναπαραστατικοί (αφαιρετικοί) έχοντας ξεκαθαρίσει την ουσία της τέχνης — εγκαταλείποντας κατά συνέπεια το πορτρέτο και την αντανάκλαση του τρόπου ζωής.

Στο ίδιο εκείνο άρθρο έδειχνα ότι ο καλλιτέχνης ζωγράφος άσκησε ισχυρή επίδραση στη συνθετική μέθοδο της κατασκευής των κινηματογραφικών πλάνων, στην εργασία των σκηνοθετών και των διευθυντών φωτογραφίας. Οι κινηματογραφικοί - εικαστικοί καλλιτέχνες μαθήτευσαν στο σχολείο του ζωγράφου και, μέσω της μαθητείας αυτής, η ταινία, στην οποία παράγεται ο φωτο-ζωγραφικός πίνακας, κατασκευάζεται με τους συνθετικούς κανόνες των ζωγραφικών σχολών. Έδειχνα επίσης πως με τον καιρό —που δεν θ' αργήσει να έλθει— η κινηματογραφική τεχνολογία θα εφεύρει τα μέσα χρωματισμού των πλάνων, προχωρώντας δηλαδή πιο πέρα από την αποτύπωση των χρωματικών μορφών διά του φωτός. Με τη βοήθεια του καλλιτέχνη - ζωγράφου θα καταφέρει ν' αποδόσει τη σύσταση και τις όψεις του φωτεινού φάσματος, επιτυγχάνοντας μια τέτοια ποιότητα που θα προκαλέσει στο θεατή συγκινήσεις όμοιες με εκείνες που αισθάνεται μπροστά στους ζωγραφικούς πίνακες των μουσείων.

Ο καλλιτέχνης —κυρίως ο ζωγράφος— άσκησε και ασκεί επίδραση μέγιστη στους σκηνοθέτες και τους διευθυντές φωτογραφίας όσον αφορά τον καθαρά συνθετικό χαρακτήρα

των πλάνων. Στην *Ντόροθυ Βέρον* τα μισά σχεδόν πλάνα είναι κατασκευασμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε δεν ξέρεις πια να πεις: αν πρόκειται για πίνακες του Λούβρου της εποχής του Γκαϊντισμπορω που έχουν κινηματογραφηθεί ή για ζωντανούς ανθρώπους των ημερών μας. Στο *Ράφτη από την Τόρζχα* υπάρχουν αρκετά πλάνα που θυμίζουν την τεχνοτροπία του ζωγράφου Περόφ ή του Πολιένωφ. Παρακολουθώντας την αλλαγή των πλάνων σ' αυτό τον «κινηματογραφημένο πίνακα» χανόμαστε μέσα στο χρόνο. Γιατί αυτή η ταινία με το χειρισμό της μας «βυθίζει» μέσα στο χρόνο είτε χρησιμοποιεί τις αποστάσεις (χώρου και χρόνου) για να κατανείμει τις στιγμές του. Ένα πλάνο τοπίου ανήκει στο 1840, ένα άλλο στο 1880, ένα τρίτο στο 1925. Έτσι ο ήρωας του *Ράφτη* διασχίζει τις χρονικές μορφές ενός ολόκληρου αιώνα. Βέβαια ο θεατής της μάζας δεν το αντιλαμβάνεται, ίσως ούτε και ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Οι Αμερικανοί που σκηνοθετούν στα πλάνα τους μια και μόνη χρονική συγκυρία αποφεύγουν τέτοιες χρονικές αποκλίσεις. Δεν χρειάζεται βέβαια να μιλήσουμε καν για την κλασική μέθοδο επιλογής προσώπων και αντικειμένων ταιριαστών μέσα σε μια χρονική διάσταση, η οποία είναι πολύ σπουδαία αν θέλουμε να επιτύχουμε την ενότητα και την καλή ποιότητα όλων αυτών.

Μελετώντας όλες τις κινηματογραφικές σκηνοθεσίες με σκοπό να ξεκαθαρίσουμε το ρόλο του καλλιτέχνη, μπορούμε να συγκεντρώσουμε μεγάλο αριθμό τεκμηρίων που θα αποδείχνουν ότι ο καλλιτέχνης - ζωγράφος είχε μεγάλη επίδραση πάνω στους σκηνοθέτες του καιρού μας. Γι' αυτό και δεν βρέθηκε μέχρι τώρα ούτε ένας σκηνοθέτης που να μην έχει αντιμετωπίσει το υλικό του με τον ίδιο τρόπο που το αντιμετωπίζει ο καλλιτέχνης - ζωγράφος. Το κινηματογραφικό μάτι δεν βλέπει τίποτε το καινούργιο στη φύση· αντικρύζει τη φύση μέσα από το καλλιτεχνικό μάτι του ζωγράφου, του ζωγράφου που χρησιμοποιεί φως με ζωρά χρώματα. Βλέπει παντού τη φύση είτε με το μάτι του Πολιένωφ, είτε με το μάτι του Πέρωφ, του Μονέ, του Τσίτσικιν, του Ρούμπενς κ.ά. Προς το παρόν ο κινηματογράφος βλέπει μόνον τον αναπαραστατικό χαρακτήρα των φαινομένων όπως ακριβώς το έβλεπε ο καλλιτέχνης - ζωγράφος. Και οι δύο τους, ο κινηματογραφιστής που εργάζεται με το φως όπως και ο ζωγράφος αναζητούν την αλήθεια και σ' αυτό ταυτίζονται.

Λένε: «Αναπαριστάνουμε την αλήθεια μονάχα· η τέχνη μας μας βασίζεται στην ταυτότητα μ' αυτήν την αλήθεια». Αυτή η πεποίθηση ενώνει τους γράφοντες — με — το φως (κινηματογραφιστές) και τους ζωγράφους και καθλώνει την κινηματογραφική τέχνη ως τέτοια.

Ε, λοιπόν, δεν θα προχωρήσουν καθόλου μ' αυτήν την αλήθεια που δεν γνωρίζουν ούτε ο ένας ούτε κι ο άλλος. Θα πλάθουν απλώς πρόσωπα στην οθόνη κατ' εικόνα και κατ' ομοίωσιν των καλλιτεχνών - ζωγράφων. Διότι οι τεχνίτες του φωτός στον κινηματογράφο είναι σάρκα από τη σάρκα των ζωγράφων, με τη διαφορά ότι αντί πινέλου διαθέτουν ένα νέο τεχνολογικό όργανο.

Ο κινηματογράφος θα όφειλε να ανατρέψει τον πολιτισμό της ανα-παράστασης, και φυσικά αυτός θ' ανατραπεί μόνον όταν οι αφαιρετικοί καλλιτέχνες αρχίσουν να κάνουν κινηματογράφο με μια νέα μορφή συνείδησης. Στην αντίθετη περίπτωση θα βρεθούμε μπροστά στις ίδιες κινούμενες εικόνες με αυτές που γίνονται τώρα (μόνο με τη ζωγραφική του φωτός, εφόσον η ευαισθησία της κινηματογραφίας στα χρώματα δεν έχει ακόμα αναπτυχθεί). Ο κινηματογράφος θ' αρχεστεί ν' αποκαλύψει την ουσία του (αναπαραστατικού) ζωγράφου που τελειοποιεί το μέσο του τόσο ώστε να συλλαμβάνει το φως και το χρώμα της

φύσης επί της οθόνης. Δεν καταφέρνει όμως έτσι να προσδώσει στις όψεις της φύσης την κινητικότητα που θα ήθελε. Απ' αυτή την κίνηση δεν μπόρεσε να συλλάβει παρά μόνον τα ομοιώματα προθέσεων. Και κατ' αυτόν τον τρόπο, μου φαίνεται, ότι ο κινηματογράφος απλώς προεκτείνει μιαν αδιάκοπη ζωγραφική πορεία, ότι συνδέεται οργανικά με τον καλλιτέχνη - ζωγράφο.

Μα όλο αυτό αποδεικνύεται μια μεγάλη ανοησία. Γιατί ο καλλιτέχνης - ζωγράφος καλείται στον κινηματογράφο για να παίξει το ρόλο του γηρασμένου θυρωρού, καλείται σε καθήκοντα φωτο-γράφησης και εγκατάστασης επίπλων, αντί να έρθει για να διευθύνει αυτό το σπουδαίο μέσο έκφρασης! Στη ζωγραφική της οθόνης έχασε μάλιστα το δικαίωμα που είχε πρωύτερα, στη ζωγραφική του καβαλέτου, να συνδέει κάθε λεπτομέρεια του πίνακα με το θέμα του προσώπου ή της σιλουέτας. Είναι αλήθεια ότι προς το παρόν αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο με δυσπιστία γιατί πιστεύει ότι ο «νεκρός φακός» δεν θα μπορεί ποτέ να φτάσει αυτά που κάνει με το «νεκρό του πινέλο». Από τη στιγμή όμως που θ' αντιληφθεί ότι αυτό το νεκρό φακό τον διαπερνούν χρωματικές ακτίνες και ότι μ' αυτές μπορεί να φτιάξει μια ζωγραφική εικόνα με την αντίστοιχη υφή, θα θελήσει να ηγεμονεύσει (κι εκεί) εκτός εάν ο κινηματογράφος ακολουθήσει έναν άλλο, ιδιαίτερο δρόμο.

Στην πραγματικότητα η κινηματογραφική μηχανή βρήκε ανανεωτές, οπαδούς μιας τέχνης δυναμικής, που εργάζονται με τις νέες δυνατότητες των νέων μέσων, αλλά βρήκε επίσης και οπισθοδρομικούς που εργάζονται απλώς με το χειρισμό του φωτός και του θέματος. Ο οπαδός της δυναμικής τέχνης μπορεί άλλωστε να μην έχει καμιά ανάγκη το χρώμα, αφού εκφράζεται με το λευκό και το ψυχρό χρωματισμό του χαλκού και όχι με κινήσεις - βαμμένες ροζ. Η δυναμικότητα της κίνησης σ' αυτήν την περίπτωση δεν φωτίζεται από «φλέγουσες» εστίες. Βέβαια και η κινηματογραφική δυναμική οφείλει ν' ανακαλύψει τη δική της χρωματική κλίμακα, αλλά η κλίμακα αυτή θα αποκτήσει την ιδιαίτερη μορφοποίησή της. Μα πως μπορεί αυτό να γίνει παραδεκτό αφού η Ντόροθυ Βέρνον έχει ρόδινο πρόσωπο και ο Ράφτης έχει κοκκινωπά μαλλιά; Μολαταύτα, υποστηρίζει ότι η Ντόροθυ και ο Ράφτης είναι οι μόνες εκφράσεις της ζωής, χωρίς τις οποίες δεν υπάρχει κινηματογράφος! Κατά συνέπεια όσο ο κινηματογράφος με τις διάφορες Ντόροθυ και τους διάφορους Ράφτες είναι ολοκληρωτικά συνδεδεμένος με την αναπαράσταση της ζωής, η κινηματογραφική δυναμική τέχνη, η οποία επίσης πηγάζει από την ουσία του κινηματογράφου, θα πρέπει να περιμένει διότι μπορεί να χαρακτηριστεί «μη συγκεκριμένη».

Ιδού: «Συγκεκριμένο» φαύλος κύκλος μέσα στον οποίο γυρνάει εδώ και χίλια χρόνια οι καλλιτέχνες - ζωγράφοι κι έπειτα απ' αυτούς ο κινηματογράφος. Γιατί εμποτίστηκαν μέχρι το μεδούλι με την αντίληψη ότι δεν υπάρχει το «συγκεκριμένο» παρά μόνον εκεί που υπάρχουν ψεύτικα κινηματογραφικά φιλιά του αέρα. Και εκείνος που θα τολμήσει να προτείνει μίαν εικόνα χωρίς κινηματογραφικά φιλιά θα χαρακτηριστεί από την κοινωνία τρελός ουτοπιστής, ένας εκφυλισμένος που σκέπτεται αφαιρετικά ενώ ζει σε μια κοινωνία που σκέπτεται συγκεκριμένα. Ο δρόμος που οδηγεί εκτός του φαύλου κύκλου των φιλημάτων μπορούμε με γενικό τρόπο να πούμε ότι περνά μέσ' από τη νέα τέχνη. Μόνον με τη νέα τέχνη, μέσ' από την καθαρή αφαίρεση, που οδηγεί σε μια νέα μορφή, θα οδηγηθεί και ο κινηματογράφος σε κατασκευές δυναμικής κίνησης όπως άλλωστε έκανε πρωύτερα και ο ζωγράφος - καλλιτέχνης.

Με τον κανόνα, σύμφωνα με τον οποίο πορεύεται σήμερα ο κινηματογράφος, ο ρόλος του καταντά ασημαντός. Αναρωτιέται μάλιστα κανείς για το πεπρωμένο αυτού του ρόλου. Είναι αλήθεια ότι το ζήτημα του καλλιτεχνικού προσορισμού δεν τίθεται στον κινηματογράφο από τον ίδιο τον ζωγράφο κι αυτό γιατί ο σκηνοθέτης, ο διευθυντής φωτογραφίας, όλο το κινηματογραφικό συνεργείο άρχισαν ν' ανακαλύπτουν (με τα πινέλα, τις παλέτες, τα χρώματα, τους καμβάδες) ένα βοηθητικό στοιχείο για τη δημιουργία ενός κινηματογραφικού πίνακα. Ο ζωγράφος δεν είναι παρά κάτι το δευτερεύον κάτω από την εξουσία του σκηνοθέτη όπως κάποιος που γυαλίζει πατώματα στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Ο κινηματογράφος ξεκαθάρισε το εξής γεγονός: ότι η δημιουργία της κινούμενης εικόνας δεν είναι δουλειά ούτε του ζωγράφου ούτε εκείνου που γυαλίζει πατώματα. Ένας άλλος καλλιέχνης εισήλθε σ' αυτή την αρένα. Είναι ο κινηματογραφικός δημιουργός, εκφραστής της δυναμικής τέχνης, που αφομοίωσε όλη την εμπειρία του καλλιτέχνη - ζωγράφου και ο οποίος περιμένει δίχως άλλο μια παλέτα από έγχρωμες ακτίνες για να φτιάξει μ' αυτές πλάνα ζωγραφικά με τον τρόπο του Ρενουάρ, του Ντεγκά, του Μιλέ κ.ά. Βλέπουμε λοιπόν πως από τη μια πλευρά ο ζωγράφος - καλλιτέχνης έγινε κύριος του κινηματογράφου και όλοι οι σκηνοθέτες βρίσκονται κάτω από την κυριαρχία του. Από μια άλλη όμως πλευρά ο ζωγράφος σήμερα στον κινηματογράφο βρίσκεται κάτω από την κυριαρχία του σκηνοθέτη. Εδώ δεν έχει πια δικαιώματα, και την υπεροχή την έχει ο σκηνοθέτης, ο οποίος ακολουθεί το δικό του τρόπο στη σύνθεση του πλάνου και στην κατασκευή του χώρου δράσης. Διχογνωμία ανάμεσα στο ζωγράφο και το σκηνοθέτη μπορεί στο σημερινό κινηματογράφο να προέλθει από δύο λόγους: ο πρώτος αφορά τα τεχνολογικά μέσα, ο δεύτερος την καλλιτεχνική σύνθεση. Αυτός ο δεύτερος λόγος οφείλεται στη λήθη των ζωγραφικών συνθέσεων προς την οποία είναι επιρρεπής ο σκηνοθέτης. Λήθη ενός σπουδαίου ζωγράφου είτε ενός ρεύματος στη ζωγραφική (όπως του Πέρωφ, του Πολιένωφ, του Γκαϊήνσμπορω κ.ά.). Είναι αλήθεια ότι ο σκηνοθέτης, ιδιαίτερα ο Ρώσος, το κάνει αυτό κυρίως χωρίς να το συναισθάνεται. Είμαι π.χ. πεπεισμένος ότι ο Προταζάνωφ διόλου δεν σκέφτηκε ότι τα πλάνα της ταινίας του *Ο ράφτης από την Τόρζκα* έγιναν με το φωτοσκιαστικό υπόδειγμα της ζωγραφικής σύνθεσης *Οι κωπηλάτες* του Πέρωφ.

Είναι όμως πιθανόν στην ταινία *Ντόροθυ Βέρνον* πολλά από τα πλάνα να παραδειγματίστηκαν συνειδητά από τη ζωγραφική του Γκαϊήνσμπορω.

Έτσι οι κινηματογραφιστές, συνειδητά ή ασυνείδητα, ακολουθούν τους δρόμους των ζωγράφων καλλιτεχνών. Ο καλύτερος συνθέτης του φωτός και σκηνοθέτης στον κινηματογράφο είναι εκείνος ο οποίος γνωρίζει όλες τις ζωγραφικές τεχντροπίες και τις νομοτέλειές τους. Αυτός ο σκηνοθέτης ή διευθυντής φωτογραφίας θα φτιάξει τον καλύτερο κινηματογραφικό πίνακα. Γιατί έχοντας μελετήσει τις συνθέσεις κάποιου σημαντικού καλλιτέχνη - ζωγράφου θα μπορεί να συναρμόσει όλα τα στοιχεία, πρόσωπα και σκηνογραφίες, με κλασικό τρόπο στο πλάνο, θα μπορεί ν' αναδείξει και τις πιο μικρές λεπτομέρειες και να προβάλει κάθε λεπτομέρεια που είναι αναγκαία στο πλαίσιο του συνόλου. Αυτό είναι πολύ σπουδαίο για τη δημιουργία ενός πίνακα: εκεί έγκειται η ποιότητα και η ακεραιότητά του.

Στη Δύση, σημαντικοί καλλιτέχνες ζωγράφοι αρχίζουν σιγά - σιγά να εργάζονται στον κινηματογράφο και αρχίζουν αυτή τους την εργασία μ' ένα στοιχείο καθαρά αφαιρετικό. Αρχίζουν δηλαδή από κει απ' όπου θα προκύψουν στο μέλλον οι νέες μορφές. Η έξοδος

αυτή από τη ζωγραφική στον κινηματογράφο θα οδηγήσει τον καλλιτέχνη στη νέα ουσία και σημασία της οθόνης: της οθόνης ως μέσου που θα δείξει στις μάζες ποια μπορεί να είναι η νέα ζωή της τέχνης.

Δεν υπάρχει βέβαια περίπτωση η Πινακοθήκη Τρετιάκωφ να προμηθεύσει τέτοιους ζωγράφους ταινιών, γιατί η Πινακοθήκη Τρετιάκωφ παραμένει στην ίδια άποψη με τον «παραδοσιακό» κινηματογράφο. Δεν μπορεί να χαράξει το δρόμο που οδηγεί το ζωγράφο στην κινηματογραφία (όχι βέβαια με τις ιδιότητες το σκηνογράφου, του ενδυματολόγου, του μοντέρ, αλλά ως ζωγράφου ταινιών, ως κινηματογραφικού δημιουργού δυναμικών εικόνων). Δεν θα ταίριαζε να τον αποκαλούσαμε σκηνοθέτη, γιατί ο σκηνοθέτης των ημερών μας είναι ο καλλιτέχνης που ζωγραφίζει επί της οθόνης με το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς μια κινούμενη εικόνα. Όπως ένας (παλιός) ζωγράφος, χρησιμοποιεί μοντέλα για τις στατικές του εικόνες και έχει ιδιοποιηθεί τον τίτλο του σκηνοθέτη από μια παρεξήγηση - πιστεύοντας ότι η κινηματογραφική εργασία αποτελεί συνέχεια της θεατρικής. Οι αποτυχίες αυτών των ζωγράφων - διακοσμητών που προήλθαν από το θέατρο εξηγούνται πολύ απλά. Απλώς διαμορφώνουν με χρωματικές μορφές έναν πίνακα που έχει ήδη δημιουργήσει κάποιος άλλος — ο συγγραφέας με τα λογοτεχνικά του μέσα.

Η Πινακοθήκη Τρετιάκωφ θα πρέπει να γίνει η νέα Ακαδημία των Τεχνών. Με νέα τεχνολογικά μέσα σύνθεσης και έκφρασης δυναμικών εικόνων. Αλλά χρειάζεται βέβαια ένα νέο σύστημα και μια νέα μεθοδολογία που να μπορεί να ανταποκριθεί στην ιστορική συνένωση ζωγραφικής και κινηματικής τέχνης, που να οδηγεί στη νέα και τελική, τεχνολογική κορωνίδα της τέχνης.

Σύμφωνα με τα όσα εξετέθησαν ανωτέρω, ο ρόλος του καλλιτέχνη αφορά κάτι το ολικό. Αυτός ο ρόλος είναι προφανής και είναι αδιανόητο να τίθεται ως ρόλος βοηθητικός — διακοσμητή— ως επί μέρους εργασία με περιορισμένα καθήκοντα. Το ίδιο προφανής μου φαίνεται η θέση ότι ο κινηματογράφος οφείλει να συμπεριλάβει στο πλαίσιο της εργασίας του τους πιο σημαντικούς από τους καλλιτέχνες - ζωγράφους, των οποίων η δραστηριότητα θα αποδειχθεί στη συνέχεια επωφελής για την κινηματογραφική τέχνη.

**Μετάφραση: Γιάννης Οικονόμου**

## *Αγγελία στους καλλιτέχνες της Δύσης*

Με περηφάνεια σας πληροφορούμε, σύντροφοι, ότι η κυβέρνησή μας εδώ και πέντε χρόνια, ίδρυσε το Μουσείο της καλλιτεχνικής παιδείας, στο οποίο έδωσε τη δυνατότητα να συλλέξει όλα τα έργα των αντιπροσωπευτικών δυνάμεων της νέας τέχνης. Υπάρχουν δύο παρόμοια Μουσεία στη Μόσχα και στο Πέτρογκραντ, ούτως ώστε η νέα τέχνη να μπορέσει να ζήσει και να αναπτυχθεί. Σήμερα το μουσείο της καλλιτεχνικής παιδείας άρχισε να αναπτύσει μια νέα δραστηριότητα. Σ' αυτό το μουσείο γεννήθηκε το Ινστιτούτο Έρευνας, στο οποίο για πρώτη φορά μπορεί να μελετηθεί η επιστήμη των καλλιτεχνικών γνώσεων.

Ευχόμαστε το ίδιο και σε σας όπως επίσης ευχόμαστε να αποκτήσετε σύντομα μια ανάλογη κυβέρνηση με τη δική μας, που θα μπορέσει να δημιουργήσει για σας παρόμοια ινστιτούτα. Τώρα στην τέχνη προσανατολιστείτε προς εμάς, όπως παλιότερα ήμασταν εμείς προσανατολισμένοι προς εσάς. Χάσατε τις ρίζες σας τη στιγμή που εμείς αποκτήσαμε τη δυνατότητα να δουλεύουμε σοβαρά και επιστημονικά στο χώρο της Τέχνης. Εσείς μείνατε στη μπόεμικη ζωή των καφέ-σαντάν. Ενώ εμείς στη θέση τους αποκτήσαμε ινστιτούτα καλλιτεχνικών γνώσεων.

Απευθυνόμαστε σε σάς και σας ζητάμε την αποστολή όλων των περιοδικών και βιβλίων που έχουν εκδοθεί πάνω στη Νέα Τέχνη. Είστε πλούσιοι σε τέτοιο υλικό, ενώ εμείς είμαστε ακόμη φτωχοί. Στείλτε μας επίσης έργα σας. Θα ιδρύσουμε εδώ ένα Μουσείο έργων ενεργών.

Ζήτω η Νέα Τέχνη

Διεύθυνση Πέτρογκραντ. Ροκτάμς Καία 2. Μουσείο Καλλιτεχνικής Παιδείας.

***Καζιμίρ Μαλέβιτς***

Το κείμενο αυτό προέρχεται από ένα σημειωματάριο του Μαλέβιτς και γράφτηκε το 1922-23, κατά τη δημιουργία του Μουσείου Καλλιτεχνικής Παιδείας του Πέτρογκραντ. Η ελληνική μετάφραση έγινε από τον κατάλογο της πρώτης αναδρομικής έκθεσης του Μαλέβιτς στο Παρίσι, το 1978.