

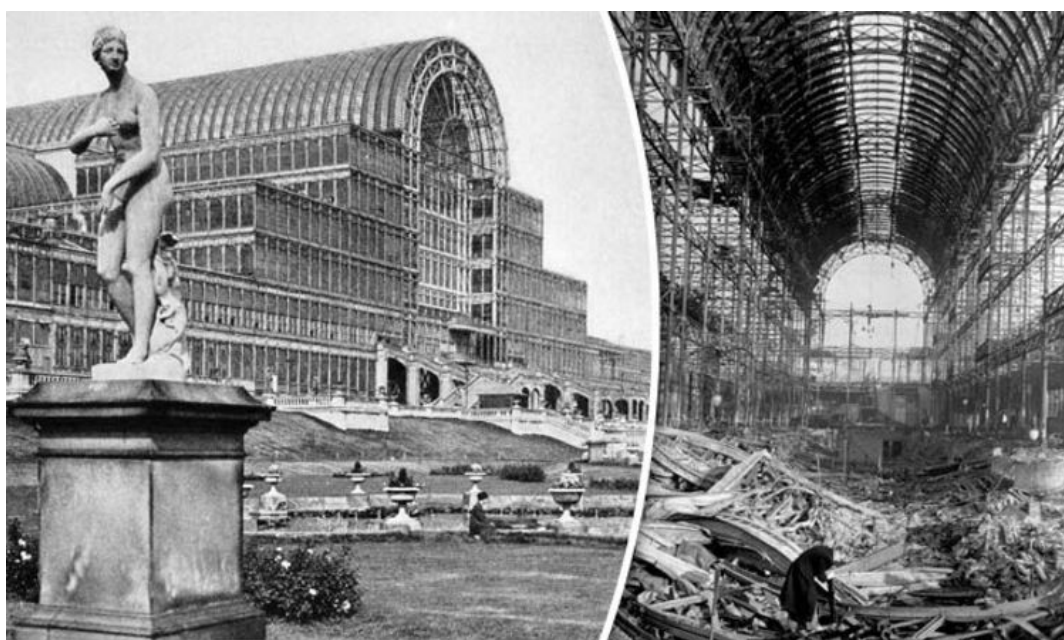
15

15. ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟ 19ο ΣΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ

- ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΣΙΔΗΡΟΥ/ΤΟΥ ΓΥΑΛΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΠΛΙΣΜΕΝΟΥ ΣΚΥΡΟΔΕΜΑΤΟΣ

- ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ “ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΕΣ” (*Arts and Crafts*)

- ΑΡ ΝΟΥΒΟ



Εικ. 1. Τζόζεφ Πάξτον (J. Paxton), Κρίσταλ Πάλας (Crystal Palace) (1850-1851, μήκος 560 μ., πλάτος 125 μ., ύψος 33μ., Λονδίνο.

Όταν ο Πάξτον σχεδίασε και κατασκεύασε το Κρίσταλ Πάλας για την Παγκόσμια Έκθεση στο Λονδίνο, το 1851, εφεύρε μια νέα τεχνική αλλά και ένα νέο τρόπο σχεδιασμού και κατασκευής. Ο νεωτερισμός βρίσκεται στη χρησιμοποίηση των προκατασκευασμένων μεταλλικών στοιχείων και στους υαλοπίνακες, που έχουν παραχθεί μαζικά και έχουν μεταφερθεί στο εργοτάξιο έτοιμοι να τοποθετηθούν. Στο κέντρο όλης αυτής της διαδικασίας βρίσκεται

μια επαναστατική σκέψη: η χρήση των υλικών και της τεχνικής που μέχρι τώρα εφαρμόζονταν στα μεγάλα βιομηχανικά κτίρια μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν στην κατασκευή κτιρίων με μεγάλες απαιτήσεις λειτουργικότητας και εμφάνισης. Αυτή η ιδέα προκάλεσε έντονους προβληματισμούς στους συντηρητικούς υποστηρικτές των διάφορων στίλ, αλλά και στους πρωτοπόρους της τεχνολογικής ανάπτυξης. Το Κρίσταλ Πάλας καταστράφηκε το 1937 από πυρκαγιά.



Εικ. 2. Γκουστάβ Άιφελ (Gustave Eiffel, 1832-1923), Πύργος του Άιφελ (1889), Παρίσι.

Ο πύργος του Άιφελ κτίστηκε το 1889 και έχει ύψος που φτάνει τα 300 μέτρα. Η κατασκευή του Πύργου, οι εργασίες της οποίας διήρκεσαν 21 μήνες, αποτελεί την πραγματοποίηση ενός νέου τύπου “μνημείου” που, ενώ δεν επαινεί καμιά στιγμή του παρελθόντος, εξυμνεί το παρόν και αναγγέλλει το μέλλον.

Κατασκευάστηκε ως μεγαλόπρεπη είσοδος για τη Διεθνή Εμπορική Έκθεση στο Παρίσι του 1889 και προοριζόταν να γκρεμιστεί. Οι Διεθνείς Εκθέσεις που οργανώνονται στην Ευρώπη και την Αμερική έχουν ως στόχο την παρουσίαση των νέων εμπορευμάτων και τη συνεχή αύξηση της βιομηχανικής παραγωγής.

Έτσι, συνεχώς αυξάνονται οι απαιτήσεις για μεγάλες επιφάνειες και άνετους εσωτερικούς χώρους. Η μορφή του πύργου του Άιφελ μπόρεσε να πραγματοποιηθεί χάρη στους στατικούς υπολογισμούς για την αντιμετώπιση των πλευρικών ωθήσεων του ανέμου και τη μελέτη των υλικών.



**Εικ. 6. Γ. Μόρις, “Τουλίπα” (1875),
σταμπωτό ύφασμα.**

“Η ευγενέστερη όλων των υφαντικών τεχνών είναι η ταπητουργία, στην οποία δεν υπάρχει τίποτα το μηχανικό. Με την ταπητουργία, που είναι σαν ένα μωσαϊκό από χρώματα, μπορεί να κατασκευαστούν διακοσμητικά τοίχου μεγάλης τελειότητας και με πολλά διακοσμητικά στοιχεία. Όπως σε κάθε διακόσμηση τοίχου το πρώτο πράγμα που πρέπει κανείς να προσέξει στο σχεδιασμό του χαλιού είναι η δύναμη, η καθαρότητα και η κομψότητα του “περιγράμματος” των αντικειμένων, έτσι ώστε τίποτα να μην είναι ασαφές και ακαθόριστο. Επίσης απαραίτητα στοιχεία είναι η ζωηράδα και η αφθονία των λεπτομερειών που χαρακτήριζαν τη Μεσαιωνική Τέχνη”. (Γουίλιαμ Μόρις, άρθρο για τα Υφαντά, 1893).

**Εικ. 11. Εκτόρ Γκιμάρ
(H. Guimard, 1807-1942),
Είσοδοι στους σταθμούς του υπόγειου
σιδηρόδρομου στο Παρίσι 1899 - 1904.**



Οι χαρούμενες διακοσμήσεις, εμπνευσμένες από το φυτικό βασίλειο, προσκαλούν τους βιαστικούς ανθρώπους των μεγαλουπόλεων να αποβάλουν το φόβο τους και να χρησιμοποιήσουν το νέο μέσο μεταφοράς (έπρεπε να μουν μέσα στη γη, για να ταξιδέψουν και να εμφανιστούν ξανά στην επιφάνεια, ύστερα από μερικά χιλιόμετρα υπόγειας διαδρομής). Τα φωτιστικά σε σχήμα λουλουδιού, τα χυτοσιδηρά κάγκελα, οι χαρακτηριστικές επιγραφές με τα ονόματα των σταθμών, στόλισαν το Παρίσι και απέδειξαν τις εκφραστικές δυνατότητες των νέων υλικών της Art Nouveau.



Εικ.14. Η Γκαλερία Βιτόριο Εμανουέλε συνδέει τον Καθεδρικό ΝΑό του Μιλάνου με το θέατρο της Σκάλας.

Τα μεγάλα εμπορικά κέντρα αποτελούν τώρα τους μεγάλους “καθεδρικούς” ναούς του χρήματος. Διαμορφώνονται με έμφαση στον εσωτερικό χώρο, όπου οι περιπατητές, προφυλαγμένοι από τις άσχημες καιρικές συνθήκες, μπορούν να καταναλώσουν το χρόνο και το χρήμα τους. Γίνονται τόποι ανταλλαγής εμπορευμάτων αλλά και κοινωνικής καταξίωσης. Διακοσμούνται με πλούτο και φαντασία και, με τη χρήση του γυαλιού, επιτρέπουν στο φως να δίνει μια φυσικότητα και να δημιουργεί ένα ευχάριστο περιβάλλον.

Η στοά του Βιτόριο Εμανουέλε στο Μιλάνο είναι ένα τυπικό παράδειγμα των κλειστών αγορών και του ρόλου της αγοράς στον ιστό του κέντρου της πόλης. Γίνεται σύμβολο μιας νέας εποχής, όπου στην οργάνωση της πόλης κυριαρχούν τα οικονομικά κέντρα, και συναγωνίζεται τους άλλους δημόσιους χώρους, όπως το χρηματιστήριο, το θέατρο, το Δημαρχείο, που πιστοποιούν την άνοδο

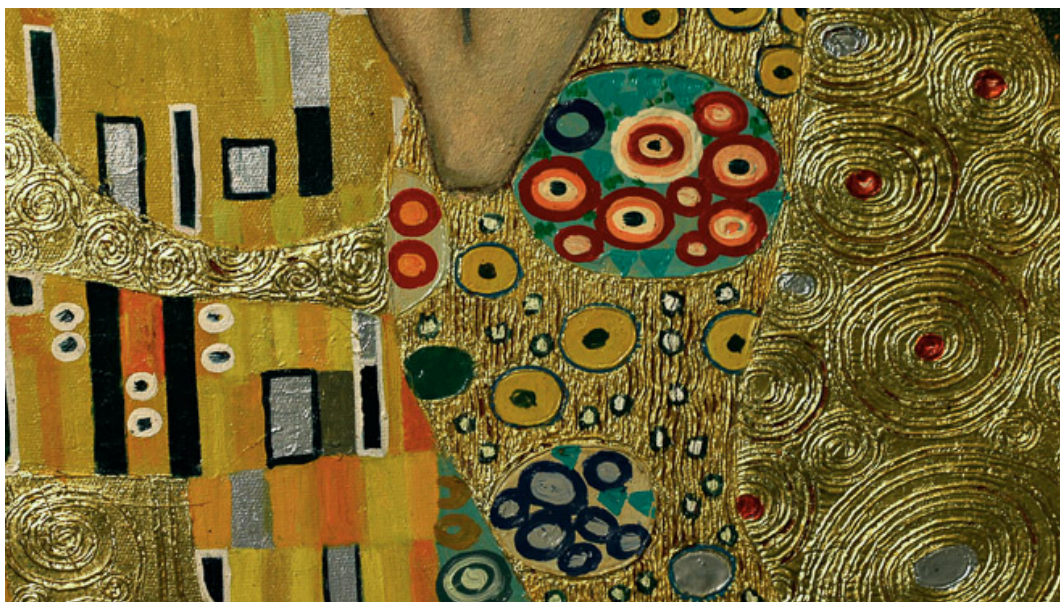
της αστικής τάξης. Ακόμα και σήμερα είναι “η καρδιά της πόλης” του Μιλάνου, ενώ τα επτά πατώματα του κτιρίου της Γκαλερία φιλοξενούν 1.260 καταστήματα. Οι διαστάσεις της κάτοψης που σχηματίζει σταυρό είναι: μήκος 196,62 μ. και 105,10 μ., πλάτος 14,50 μ., συνολικό ύψος 47,08 μ., σε συνολική επιφάνεια 4,195 τ.μ.





Εικ. 19. Γκούσταβ Κλιμτ (Gustav Klimt, 1862-1918), “Το φιλί” (1907-1908), λάδι, 1.80 x 1.80 μ., λεπτο μέρεια από το διάκοσμο του ανακτόρου Στόκλετ στη Βιέννη, Αυστριακή Πινακοθήκη.

“Το φιλί” είναι από τα πιο γνωστά έργα του Κλιμτ. Αποτελεί τμήμα του διακόσμου της τραπεζαρίας της βίλας Στόκλετ, στα περίχωρα της Βιέννης. Ο ζωγράφος ένωσε τα δύο σώματα σε έναν ποταμό από διακοσμητικά στοιχεία, από ανταύγειες χρυσού και λαμπερών χρωμάτων. Το χέρι της γυναίκας, γύρω από το λαιμό του άνδρα, είναι σφιγμένο με τα δάχτυλα διπλωμένα, ένδειξη εσωστρέφειας. Ο άνδρας κρατά τη γυναίκα με τρυφερότητα, τη συγκρατεί ανάλαφρα, και αυτή του προσφέρει το μάγουλό της για φιλή. Ο Κλιμτ ζωγράφισε πολλά γυναικεία πορτρέτα, κυρίως για την αστική βιεννέζικη κοινωνία.



Λεπτομέρεια από τον πίνακα.

16

16. ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1900 - 1930 (Α' ΜΕΡΟΣ)

- ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ
- ΦΩΒΙΣΜΟΣ
- Ο ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΚΑΒΑΛΑΡΗΣ
- ΚΥΒΙΣΜΟΣ
- ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ



Εικ. 2. Α. Ματίς
(H. Matisse, 1869-1954),
“Ο Χορός” (1910-1911),
λάδι σε μουσαμά,
2,60 x 3,19 μ., Αγ.
Πετρούπολη, Ερμιτάζ.

Το έργο δείχνει μορφές που χορεύουν σε σχήμα κύκλου. Το φόντο, έντονα χρωματισμένο και απλοποιημένο, αναδεικνύει τις μορφές, που παραπέμπουν ως προς τη διάθεση στους ταϊτινούς πίνακες του Γκωγκέν.

“Η σύνθεση είναι η τέχνη του να τακτοποιείς με διακοσμητικό τρόπο τα διάφορα στοιχεία που έχει στη διάθεση του ένας ζωγράφος, για να εκφράσει τα αισθήματά του”, έλεγε ο Ματίς. Ο ενθουσιώδης αυθορμητισμός στο έργο του Ματίς είναι φαινομενικά επιφανειακός. Στην πραγματικότητα το έργο του είναι προϊόν μακράς σπουδής, αναζήτησης και επεξεργασίας.



Εικ.14. Ζ Μπρακ (George Braque, 1882-1963), “Βιολί και κανάτα” (1910), λάδι σε μουσαμά, Βασιλεία, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.

Στον Κυβισμό οι μορφές αναλύονται σε επίπεδα, κατακερματίζοντας τα αντικείμενα και τον περιβάλλοντα χώρο. Το χρώμα, απλωμένο με μικρές πινελιές και περάσματα, είναι περιορισμένο σε ώχρες και γκρίζα, ενώ δε διαφοροποιείται το ένα αντικείμενο από το άλλο.

Αυτό δημιουργεί ένα είδος σύγχυσης στην εικόνα, γιατί τα αντικείμενα “δε διαβάζονται” από το θεατή, ο οποίος δεν μπορεί να ξεχωρίσει τα επίπεδα που ανήκουν σε κάθε αντικείμενο.

Το πρόβλημα λύθηκε με την προσθήκη ειδικών συμβόλων-χαρακτηριστικών του κάθε αντικείμενου. Στο έργο αυτό τα κλειδιά και οι χορδές του βιολιού, το χερούλι και το στόμιο της κανάτας, “εξηγούν” στο θεατή ότι αυτές οι φόρμες ανήκουν σ’ εκείνο το αντικείμενο. Αργότερα, προς αυτή την κατεύθυνση θα συνδράμει και το κολάζ, που θα εισαγάγει στοιχεία της πραγματικότητας.



Εικ. 15. Π. Πικάσο (Pablo Picasso, 1881-1973), “Ποτήρι με ασέντι” (1913-1914), βαμμένος μπρούντζος, Ιδιωτική Συλλογή.

Η κυριότερη επίδραση στη γλυπτική του 20ού αιώνα ασκήθηκε με το έργο του Πικάσο, ο οποίος την απελευθέρωσε από τις παραδοσιακές τεχνικές και τα παραδοσιακά θέματα, χρησιμοποιώντας ένα συνονθύλευμα υλικών, όπως ξύλο, μέταλλο, σύρμα, σπάγκο ή κάποια έτοιμα αντικείμενα και δημιούργησε τις “συναρμογές” (assemblage). Το έργο χυτεύτηκε σε μπρούντζο από ένα πρόπλασμα στο οποίο την κορυφή χρησιμοποιήθηκε μια πραγματική σπάτουλα με τον κύβο της ζάχαρης που χρησιμοποιούν οι πότες του αφεντιού, δίνοντας στο σύνολο τη μορφή ενός φανταστικού ποτηριού. Οι “συναρμογές”, όπου για πρώτη φορά νοείται γλυπτικό αντικείμενο που δεν είναι ούτε λαξευμένο, ούτε χυτευμένο ή πλασμένο αλλά συναρμολογημένο από ξένα προς την τελική μορφή του υλικά προέρχονται από την τεχνική του Κολάζ, η οποία έμελλε να επηρεάσει όλη την τέχνη του εικοστού αιώνα μέχρι τις μέρες μας.



Εικ. 18. Έριχ Μέντελσον (Erich Mendelsohn), “Ο Πύργος του Αϊνστάιν” (1919-1923), Πότσνταμ.

Ο Μέντελσον έγινε γνωστός από το 1919 για τα σκίτσα της φανταστικής αρχιτεκτονικής που σχεδίαζε. Όταν του δόθηκε η ευκαιρία να σχεδιάσει τον πύργο - αστρονομικό παρατηρητήριο και κέντρο επιστημονικής έρευνας, τότε θέλησε να πραγματοποιήσει ένα από αυτά. Η κεντρική ιδέα του έργου ήταν ένα κτίριο από τσιμέντο, που γεννιέται μέσα από ένα καλούπι. Ένα κτίριο που πλάθεται όπως ένα γλυπτό και όπου η λειτουργία συνδυάζεται με τη μορφή.

Οι πλαστικές δυνατότητες του υλικού θα απελευθέρωναν την αρχιτεκτονική, και οι μορφές της θα μπορούσαν να αναπτυχθούν με πλήρη ελευθερία. Όμως, η δυσκολία της κατασκευής των καλουπιών και ιδίως των καμπύλων μορφών οδήγησαν στο κτίσιμο του κτιρίου με τούβλα που επικαλύφθηκαν με τσιμέντο. Αποτελεί μια πραγματοποίηση της εξπρεσιονιστικής αρχιτεκτονικής μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.



Από τους τελευταίους εγγραφέντες στην Ακαδημία του Μονάχου μετά την αποφοίτησή του από τη Σχολή Καλών Τεχνών, ταλαντούχος καλλιτέχνης ο Λύτρας, έζησε λίγο, δημιούργησε όμως τέτοιο έργο ώστε να κατατάσσεται στους πρωτοπόρους της νεοελληνικής τέχνης. Από τους πρωτοστάτες της “Ομάδας Τέχνης”, επηρεάστηκε από τον εξπρεσιονισμό χωρίς να παραμορφώνει στο σχέδιο τις μορφές, αλλά δουλεύοντας με ένταση το χρώμα. Στο “ψάθινο καπέλο”, εκείνα που εκπλήσσουν είναι η καθαρότητα, η πυκνότητα του υλικού και η ένταση του χρώματος, που δεν μπορεί παρά να συνδεθεί με τη φωτεινότητα του ελληνικού καλοκαιρινού ήλιου. Το χρώμα απλώνεται σε καθαρά χρωματικά διαζώματα στο φόντο, και το έργο βασίζεται στη χρωματική σχέση του βασικού κίτρινου με το συμπληρωματικό μωβ που χρωματίζει τη φιγούρα.

Εικ. 21. Νικόλαος Λύτρας (1883-1927),
“Το ψάθινο καπέλο”, λάδι σε μουσαμά, 0,86x0,66μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.



Εικ. 22. Γιώργος Μπουζιάνης (1885-1959),
“Καθιστό κορίτσι” (1914), υδατογραφία, 0,22 x 15,5
μ., Μόναχο, Ιδιωτική Συλλογή.

Ο Μπουζιάνης καθιέρωσε τον Εξπρεσιονισμό στην Ελλάδα. Οι αντιδράσεις που ξεσήκωσε το έργο του στο συντηρητικό αθηναϊκό κοινό υπήρξαν πρωτοφανείς. Κύριες ιδέες στα θέματά του είναι η απαισιοδοξία και ο πόνος, που εκφράζονται μέσα από την παραμόρφωση και, πολλές φορές, την ασχήμια. Το μέσο της υδατογραφίας, που επιτρέπει το ακαθόριστο άπλωμα του χρώματος, καθώς διαλύεται πάνω στην υγρή επιφάνεια του χαρτιού, αφήνει αδιευκρίνιστα τα περιγράμματα και τα χαρακτηριστικά της μορφής. Ο θεατής συμπληρώνει τη μορφή με τη φαντασία του, παρακολουθώντας τα σημεία που τονίζει ο καλλιτέχνης, καθώς μπλέκει το χρώμα με τα ελικοειδή ίχνη της πέννας του.



Εικ.23. Πάμπλο Πικάσο,
“Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν”
(1907), 2,44X2,33 μ. Λάδι σε
μουσάμα, Νέα Υόρκη,
Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.

Το έργο “Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν” το ζωγράφισε ο καλλιτέχνης ανάμεσα στο 1906 και στο 1907. Όσοι από τους φίλους του ζωγράφου το είδαν έμειναν έκπληκτοι και μπερδεμένοι, όχι μόνο για τη κατάργηση του χώρου αλλά και για την έλλειψη ομορφιάς στις φιγούρες, γεγονός που έκανε σαφές ότι η παραδοσιακή ομορφιά στην τέχνη, η ομορφιά και η ελκυστικότητα του θέματος, αλλά και η πειστικότητα της αντιγραφής του προτύπου ήταν τώρα, τουλάχιστον για τον Πικάσο, πράγματα επουσιώδη. Η εντύπωση που άσκησε στους φίλους του ζωγράφους Ματίς και Μπρακ ήταν μεγάλη.

Το έργο ονόμασε έτσι ο Μαξ Τζάκομπ, φίλος του Πικάσο, απο την οδό Αβινιόν στη Βαρκελώνη, ένα δρόμο του λιμανιού. Είχαν προηγηθεί πλήθος προσχέδια και μήνες προετοιμασίας. Τα σώματα των γυναικών είναι τεράστια και τέμνονται σε γεωμετρικά

σχήματα, που προμηνύουν τον Κυβισμό στον οποίο θα οδηγήσουν. Δεν υπάρχουν σκιάσεις, ούτε προοπτικό σχέδιο, για να αποδοθούν οι όγκοι και ο χώρος. Οι τρεις μορφές δεξιά είναι επηρεασμένες από την ιβηρική γλυπτική. Τα δύο πρόσωπα δεξιά από τις νέγρικες μάσκες.

Οι μύτες είναι κολλημένες πάνω στα πρόσωπα, μια άγρια πινελιά δημιουργεί την αίσθηση του χρωματισμένου σχεδίου. Η αφρικανική γλυπτική επηρεάζει με τον “ορθολογισμό” της τον καλλιτέχνη. Είναι μια τέχνη που καταγράφει ό,τι ξέρει από τα πράγματα και όχι αυτό που φαίνεται, φτάνοντας έτσι σε μια οριακή απλοποίηση και σχηματοποίηση. Κάτω, στο πρώτο επίπεδο, μια νεκρή φύση με φρούτα, γνωστό μοτίβο στη ζωγραφική, αποδίδεται τώρα και αυτό χωρίς σκιάσεις, επίπεδο, καθόλου ανάγλυφο.

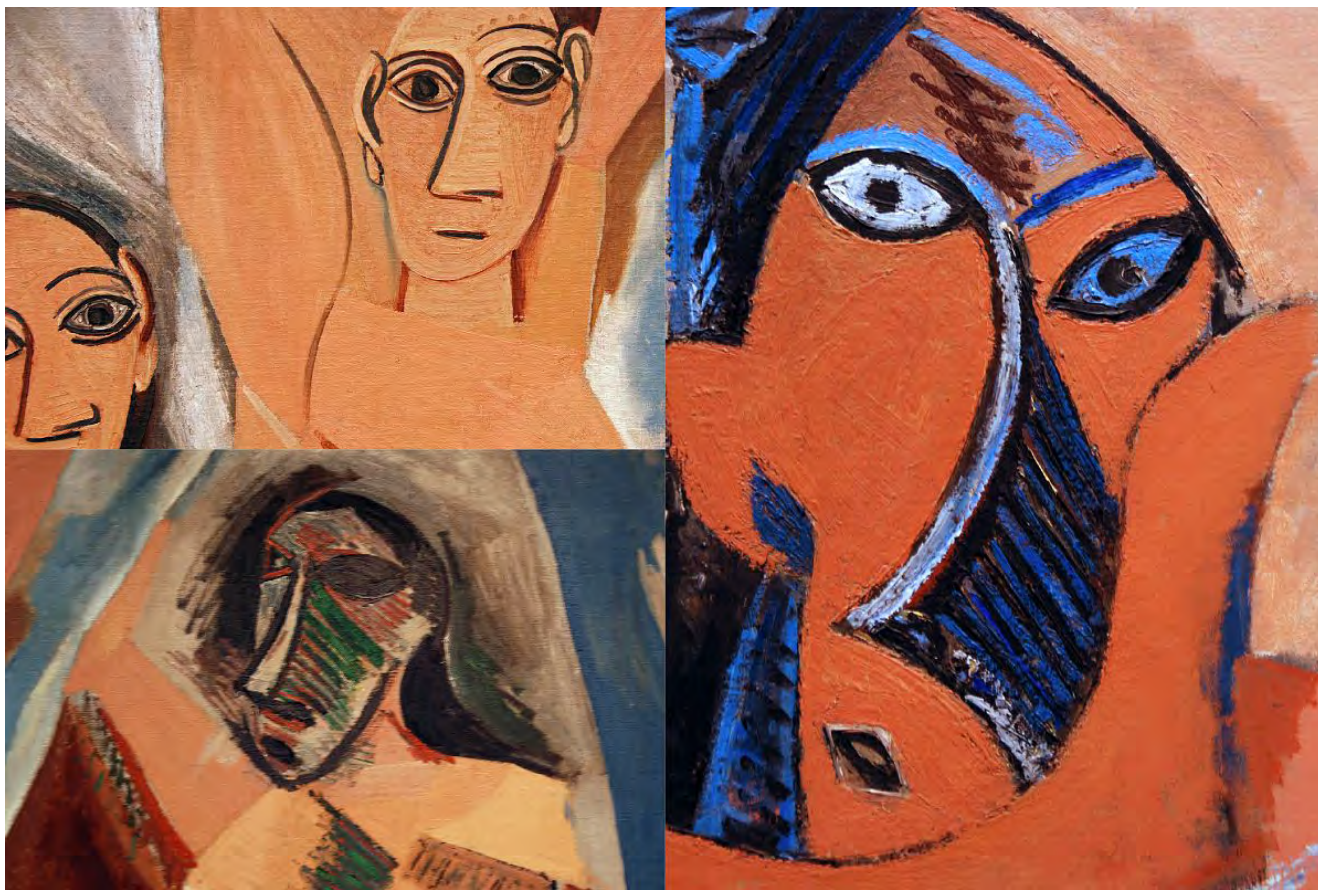
Όπως στη ζωγραφική του Σεζάν, η προοπτική έχει αποδοθεί μέσω των χρωμάτων:

τα ζεστά κόκκινα καφέ φαίνεται να έρχονται μπροστά και τα ψυχρά μπλε να απομακρύνονται. Ο χώρος έχει καταργηθεί, δεν υπάρχει προοπτικό βάθος, και τα πράγματα είναι σαν να φαίνονται από διαφορετικές οπτικές γωνίες ταυτόχρονα: η φιγούρα δεξιά φαίνεται από μπροστά και από πίσω.

Παντού στο έργο φαίνεται η άρνηση των κανόνων, η άρνηση των ζωγραφικών συμβάσεων, που από την Αναγέννηση και μετά ήσαν κάτι απαράβατο.

Το ζωγάφο ενδιαφέρει τόσο ο χώρος όσο και ο χρόνος. “Οπτικός συγχρονισμός”

είναι η έννοια που εισάγει, αφού προσπαθεί στην ίδια εικόνα να συγκεράσει περισσότερες πλευρές της πραγματικότητας, το μπροστά, το πίσω, το πλάι. Αργότερα ο κυβισμός θα εντάξει και το μέσα, “σπάζοντας” το αντικείμενο σε μικρά γεωμετρικά κομμάτια, προσπαθώντας να αποδώσει το “όλο”. Ο Μπρακ θα επηρεαστεί τόσο πολύ από τις “Δεσποινίδες της Αβινιόν”, που θα αρχίσει μαζί με τον Πικάσο την αναζήτηση της κυβιστικής ζωγραφικής, της ζωγραφικής που μοιάζει να εφαρμόζει κατά γράμμα την προτροπή του Σεζάν, “κάνε τη φύση σαν τον κύλινδρο, τη σφαίρα και τον κώνο”.





Εικ. 27.
Βασίλυ Καντίνσκυ,
“Αυτοσχεδιασμός
No 30”
(πυροβόλα) (1913),
λάδι σε μουσαμά,
1,10 x 1,10 μ.,
Σικάγο,
Ινστιτούτο Τέχνης.

Αυτό το έργο είναι ένα από τα έργα της ενότητας “Αυτο σχεδιασμοί” που περιλάμβανε περίπου σαράντα πίνακες, “ασύνειδες, αυθόρμητες εκφράσεις εσωτερικού χαρακτήρα”, όπως έλεγε ο ίδιος ο Καντίνσκυ.

Ο πίνακας αποτελείται από μη αναγνωρίσιμα σχήματα διάφορων χρωμάτων και μεγεθών, χωρίς να υπάρχει μέσα στη σύνθεση ένα κεντρικό σημείο. Ολόκληρη η επιφάνεια είναι καλυμμένη με γραμμές και χρώματα. Είναι ένας νευρικός χώρος γεμάτος κίνηση.

Αν παρατηρήσουμε πολύ προσεκτικά τον πίνακα, θα δούμε στην κάτω δεξιά γωνία του δύο πυροβόλα. Όταν όμως ρωτήθηκε ο ίδιος σχετικά με αυτά, απάντησε ότι δεν είχε την πρόθεση να τα ζωγραφίσει, αλλά αυτά εμφανίστηκαν αυθόρμητα στο τελάρο του, και ότι δεν είναι καθόλου ο στόχος του να τα δει και ο θεατής του έργου. Δήλωσε ότι “... περιεχόμενο δεν είναι παρά μόνον αυτό που ο θεατής ζει ή αισθάνεται, κάτω από την επήρεια

της φόρμας και των χρωμάτων του πίνακα... τον οποίο ζωγράφισα σχεδόν ασυνείδητα, σε μια κατ’άσταση μεγάλης εσωτερικής έντασης”.

Με αυτά τα λόγια ο Καντίνσκυ υπαινίσσεται ότι όπως αυτός παρασύρεται από ένα αυθόρμητο συναίσθημα όταν ζωγραφίζει, το οποίο είναι και μια “εσωτερική αναγκαιότητα”, έτσι πρέπει να παρασυρθεί και ο θεατής σε ένα αυθόρμητο παιχνίδι του υποσυνείδητου, όταν κοιτάζει ένα έργο.



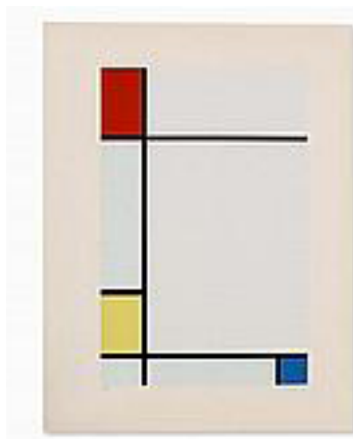
Εικ. 29. Βασίλυ Καντίνσκυ, Η πρώτη αφηρημένη υδατογραφία (1910), υδατογραφία, 0,50 x 0,65 μ., Παρίσι, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.

Τα χρώματα και τα σχήμα τα αιωρούνται γεμάτα κίνηση, με στόχο να διεγείρουν τα συναισθήματα και τη φαντασία του θεατή. Ο Καντίνσκυ σ' αυτό το έργο δημιουργεί μια σύνθεση με χρώματα και γραμμές που έχουν στόχο την απευθείας επικοινωνία με το θεατή. Κανένα αντικείμενο ή αναφορά στον κόσμο που γίνεται αντιληπτός με τις αισθήσεις δεν έπρεπε να παρεμβάλλεται ανάμεσα στο έργο και στο θεατή, γιατί η επικοινωνία τους έπρεπε να γίνεται μόνο στο επίπεδο του πνεύματος ή του εσωτερικού κόσμου.

17

17. ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1900 - 1930 (Β' ΜΕΡΟΣ)

- ΝΤΕ ΣΤΙΑ,
- ΣΟΥΠΡΕΜΑΤΙΣΜΟΣ,
- ΚΟΝΣΤΡΟΥΚΤΙΒΙΣΜΟΣ,
- ΝΤΑΝΤΑΪΣΜΟΣ,
- ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΣ
- Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ
- ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΔΑΣΚΑΛΟΙ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ



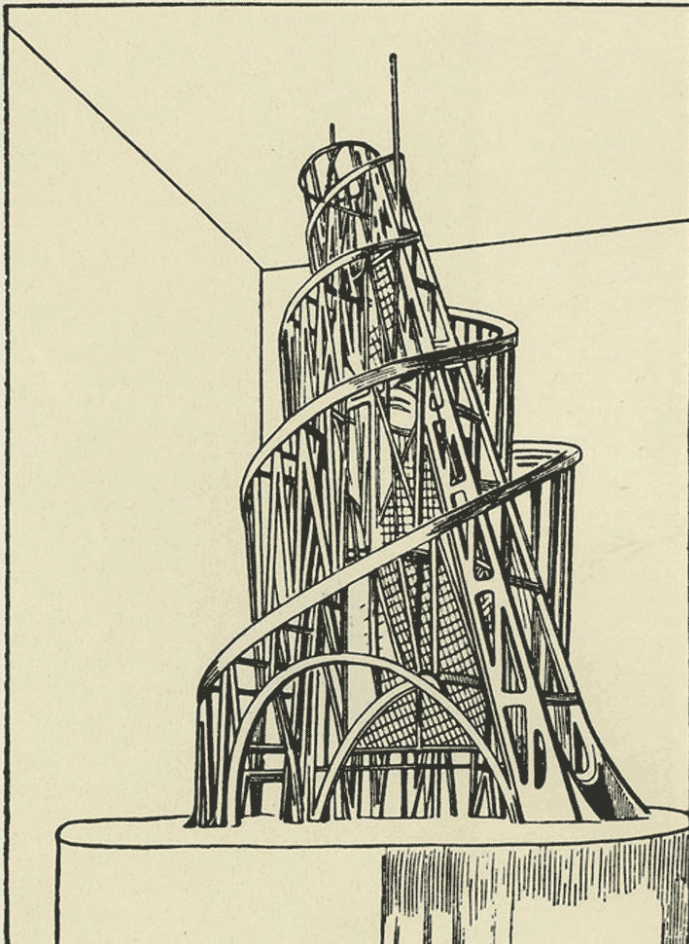
Εικ.1. Πιτ Μοντριάν (Piet Mondrian, 1872-1941, Σύνθεση (1921), 0,50 x 0,40 μ., λάδι σε καμβά, Βελιγράδι, Εθνικό μουσείο.

Το συγκεκριμένο έργο είναι ένα από τα πολλά αφηρημένα έργα του Μοντριάν που αποτελούνται από ίσιες μαύρες γραμμές και καθαρά χρώματα, τα οποία αποδίδουν την απόλυτη καθαρότητα. Στο έργο του, το ωραίο βρίσκεται ακριβώς στην καθαρότητα των σχημάτων, που παραπέμπουν στην επιδίωξη μιας ζωής καθαρής και υγιούς. Ήταν μια ένδειξη ότι η τέχνη μπορεί να γίνει οδηγός της ανθρωπότητας, ότι η τέχνη μπορεί να οδηγήσει στην αρμονία, πέρα από τον υποκειμενισμό του ατόμου και τα τυχαία φαινόμενα.



Εικ. 2. Γκέρι Τόμας Ρίτβελντ (Gerrit Thomas Rietveld, 1888-1964), Οικία Σρόντερ (1924), Ουτρέχτη.

Σ' αυτό το κτίριο χρησιμοποιείται μια σαφής και καθαρή σύνθεση, που χαρακτηρίζεται από κυβιστικά σχήματα, από μεγάλα παράθυρα σε οριζόντιες ζώνες, από λευκές επιφάνειες και από πλήρη απουσία κάθε διακοσμητικού στοιχείου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αποκτούν ελαφρότητα οι όγκοι, και να επιτυγχάνεται ένα αίσθημα άνετων και ανοιχτών χώρων.

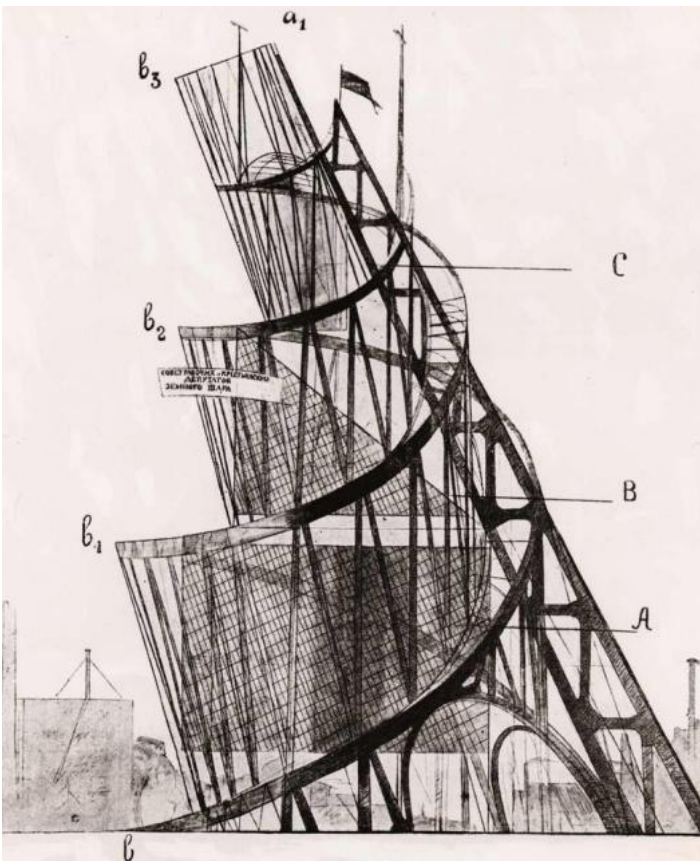


Εικ. 5. Βλαδιμίρ Τάτλιν (Vladimir Tatlin, 1885-1953), “Περίπτερο της 3ης Διεθνούς” (1920).

Οι γιορτές που γίνονταν με αφορμή την επέτειο της Οκτωβριανής Επανάστασης κατέστησαν, τα επόμενα χρόνια, κέντρα εφήμερων καλλιτεχνικών εφαρμογών, δίνοντας την ευκαιρία για κατασκευές που απέβλεπαν στη σύμπραξη όλων των μορφών της τέχνης, στην ενεργό συμμετοχή του θεατή και κυρίως στην κινητοποίηση της έμφυτης καλλιτεχνικής ικανότητας του κοινού. Συχνά, η ιδέα ήταν ότι το κοινό μπορεί να συμμετέχει στη δημιουργία του έργου τέχνης.

Τέλος, ένα μεγάλο μέρος από τις προτάσεις που δεν ολοκληρώνονταν παρέμεναν με τη μορφή μακετών, προσχεδιασμάτων, προβολής ιδεών πάνω σε ένα κεντρικό θέμα. Αυτός ο πύργος που σχεδίασε ο Τάτλιν δεν κατασκευάστηκε ποτέ, αλλά παρέμεινε ως σύμβολο της νέας σοσιαλιστικής αισιοδοξίας που ακολούθησε τη Ρωσική Επανάσταση.

Η εργασία (στο εσωτερικό του υπήρχαν τρεις χώροι, οι οποίοι θα χρησίμευαν ως αίθουσες συνάντησης και εργασίας) και η σοσιαλιστική οργανωτική δομή αποτελούν την ιδέα αυτού του έργου. Ένας σκελετός όπου το κυρίαρχο στοιχείο είναι η κατασκευαστική του συνοχή, με μια κλίση από το έδαφος η οποία τονίζει την ανοδική πορεία του νέου σοσιαλιστικού συστήματος, συμβόλιζε την σύμπραξη της τέχνης και της ζωής. Η μηχανή και η βιομηχανία μπορεί έτσι να τεθούν στην υπηρεσία κάθε παραγωγικού έργου.





Εικ. 13. Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico, 1888-1978), “Οι Ανησυχαστικές Μούσες” (1916), λάδι σε μουσαμά, Μιλάνο.

Τον όρο “μεταφυσική ζωγραφική” έδωσε ο ίδιος ο καλλιτέχνης στο έργο του, για να προσδιορίσει την αναπαράσταση μιας πραγματικότητας παράδοξης και φανταστικής, που καταγγέλλει την απώλεια των βασικών αξιών της ανθρώπινης ύπαρξης. Τα θέματα της μεταφυσικής του ζωγράφου είναι οι άνθρωποι-ανδρείκελα, σύμβολα του σύγχρονου ανθρώπου-μηχανής, ενώ η πραγμάτευσή τους είναι εκείνη της κλασικής αναπαραστατικής ζωγραφικής. Ο χώρος ανοίγει με αντίστροφη προοπτική, οι σκιές βαριές και απειλητικές, συντείνουν στη δημιουργία μιας υπαινικτικής ατμόσφαιρας γεμάτης διφορούμενα.

Εικ. 16. Μαρσέλ Μπρόιερ (Marcel Breuer), “Καρέκλα Βασίλι” (Wassily) (1928).

Σχεδόν όλα τα έπιπλα που σχεδίαζαν οι σπουδαστές της Σχολής ήταν πτυσσόμενα. Καρέκλες και τραπέζια κατασκευάζονται από μέτ αλλο, ύφασμα, πλαστικό, δέρμα, κόντρα πλακέ, υλικά με φτηνό κόστος και πολύ εύκαμπτα, κατάλληλα για μικρά διαμερίσματα. Ο Μπρόιερ, διευθυντής του εργαστηρίου της επιπλοποιίας, σχεδίαζε έπιπλα, ελαττώνοντας τον όγκο τους και εισήγαγε τη χρήση του χαλύβδινου σωλήνα, ενός υλικού που το δανείστηκε από τη βιομηχανία και ιδιαίτερα από την κατασκευή των ποδηλάτων.





Εικ. 19. Φράνκ Λόιντ Ράιτ, Σπίτι στον Καταρράκτη (1936), Πενσυλβάνια.

Το κτίριο είναι κτισμένο πάνω σε μια τεχνητή εξέδρα, στην άκρη ενός βράχου, πάνω από έναν καταρράκτη. Η αρχιτεκτονική των καθαρών γεωμετρικών όγκων γίνεται αναπόσπαστο στοιχείο της φύσης. Η κατοικία συγχωνεύεται με τη φύση και γίνεται “οργανικό” τμήμα της. Τα νέα υλικά σέβονται το φυσικό περιβάλλον, και το κτίριο επιτρέπει στον καταρράκτη να κυλά ακόμα και στο εσωτερικό του. Ο βράχο και η τοπική πέτρα ενσωματώνονται με το μπετόν και το διάκοσμο του σπιτιού, που είναι απλός, γραμμικός. Τα μεγάλα ανοίγματα επιτρέπουν στο μεγαλείο της φύσης να αποτελέσει το κυριότερο “διακοσμητικό” στοιχείο του σπιτιού.



Εικ. 24. Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968), Πειραματικό σχολείο (1935), Θεσσαλονίκη.

Το έργο του Πικιώνη είναι από τα πιο αντιπροσωπευτικά αυτής της περιόδου. Από τη μια προσπαθεί να κατανοήσει τα στοιχεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής της κεντρικής Ευρώπης και από την άλλη να διατηρήσει τους δεσμούς με τα στοιχεία της ελληνικής γης και ιστορίας. Το 1935, ο Πικιώνης στο Πειραματικό σχολείο στη Θεσσαλονίκη θα πάρει ως πρότυπο τη μοναστηριακή οργάνωση αλλά και τη δομή του μακεδονίτικου σπιτιού με τα ξύλινα στοιχεία και τις μεγάλες κεραμοσκεπές. Το κτίριο χαρακτηρίζεται από το παιχνίδι των όγκων και τη λεπτομέρεια των παραδοσιακών στοιχείων, απηχεί όμως και τη λιτότητα του μοντέρνου.



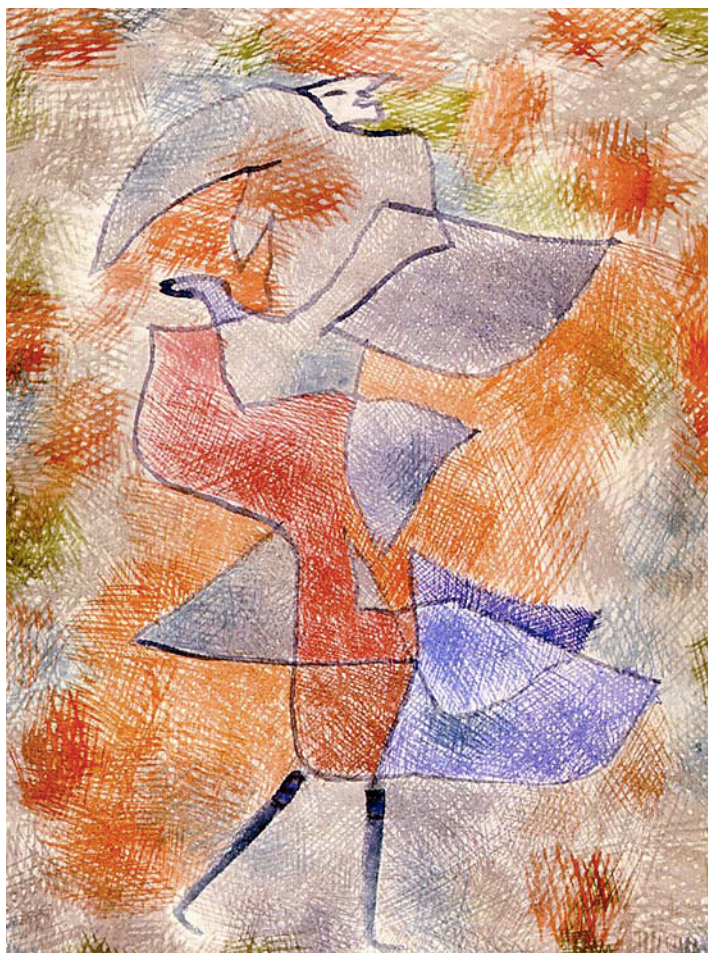
Εικ. 28. Νίκος Εγγονόπουλος (1910 -1985),
“Ερμής εν αναμονή” (1939), λάδι σε
μουσαμά, 1,21 x 1,01μ., Αθήνα, Συλλογή
οικογένειας Εγγονο πούλου.

Ο Εγγονόπουλος, ζωγράφος και ποιητής, συνδύασε την εμπειρία της αιογραφίας και της ζωγραφικής του Κόντογλου σε μία “ζωγραφική εθνοκεντρική”, όπου μορφές και σύμβολα διαφορετικών εποχών της ελληνικής ιστορίας συμπλέκονται σε παράδοξα περιβάλλοντα με κυρίαρχο πρωταγωνιστή το ανδρείκελο, απρόσωπη κούκλα που μεταμορφώνεται σε ήρωα-φορέα της ελληνικότητας. Το έργο του, γεμάτο συμβολικά στοιχεία, βρίσκεται ανάμεσα στο σουρεαλισμό και στη μεταφυσική ζωγραφική και συνδυάζει το ονειρικό με το πραγματικό, το παράδοξο με το ρεαλιστικό σε μια ατμόσφαιρα αινιγματικής αναμονής, που μοιάζει ότι θα αποκαλύψει τα μυστικά της στο θεατή, αν αυτός μπορέσει να αποκρυπτογραφήσει τα κρυφά της νοήματα.

Ο καλλιτέχνης, που σφράγισε με το έργο του την τέχνη μετά τον πόλεμο στην Ελλάδα, δημιούργησε έργα με μεγάλο ει καστικό πλούτο. Ο συγκεκριμένος πίνακας ανήκει σε μια σειρά έργων στα οποία πραγματεύτηκε το θέμα του επιτυμβίου. Οι γυναικείες μορφές, που συνδέονται συνθετικά και νοηματικά μεταξύ τους, τα πλαστικά στοιχεία που γεμίζουν και οργανώνουν το χώρο, η αρμονία των γήινων χρωμάτων κάνουν το θέμα του θανάτου να χάσει τη θλιβερή του διάσταση και το έργο να δημιουργεί στο θεατή μια αίσθηση μεγαλοπρέπειας, η οποία μοιάζει να αφορά την ίδια την τέχνη της ζωγραφικής.

Εικ. 29. Γιάννης Μόραλης (1916),
“Επιτύμβια Σύνθεση” (1958 1963),
λάδι σε μουσαμά, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου.





**Εικ 34. Πάουλ Κλεε (Paul Klee 1879-1940),
“ Η Άρτεμις στο φθινοπορινό άνεμο” (1934),
0,63Χ0,48μ.**

Το έργο “Η Άρτεμη στο φθινοπωρινό άνεμο” απεικονίζει μια φιγούρα που προκαλεί στο θεατή την αίσθηση της κίνησης και του αέρα που φυσά. Τα αχνά χρώματα - που είναι ασυνήθιστα στο έργο του Κλέε - συμβολίζουν τη διάλυση της θεάς Άρτεμης κάτω από τη δύναμη της φθινοπωρινής γονιμότητας. Η φιγούρα όμως μπορεί να μεταφραστεί και ως μια σύγχρονη γυναίκα που συμβολίζει το χρόνο, ο οποίος φθίνει. Το συγκεκριμένο έργο αντικατοπτρίζει τις απόψεις του Κλέε που διατυπώνονται στο “Παιδαγωγικό Λεύκωμα” όπου εξηγεί τους μετασχηματισμούς (ή τις παραμορφώσεις) στους οποίους υπόκειται η οπτική εικόνα, πριν γίνει σημαίνον σύμβολο, και το ρόλο που παίζουν σ’ αυτή τη διαδικασία μετάπλασης η γραμμή, η αναλογία και το χρώμα.

Ο Κλέε συμμετείχε στις εκθέσεις της ομάδας του Μπαουχάους έχοντας όμως μια κατεύθυνση εντελώς διαφορετική από αυτήν των υπολοίπων. Το έργο του συντίθεται από αναρίθμητα κομμάτια, ενώ εμπνέεται από την παιδική ζωγραφική, την πρωτόγονη τέχνη και τους εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς.



**Εικ. 36. Μαρσέλ Ντυσάν (M. Duchamp, 1887-1968), Η ρόδα του ποδηλάτου (1913),
ρόδα ποδηλάτου πάνω σε σκαμνί, ύψ. 1,26μ.,
αντίγραφο Νο 7 στα 8, Κολωνία, Μουσείο
Λούντβιχ.**

Με το έργο του άνοιξε τόσους δρόμους καλλιτεχνικής έρευνας, που ακόμη οι δυνατότητές τους δεν έχουν εξαντληθεί.

Η “Ρόδα ποδηλάτου” είναι το πρώτο έργο ready made που δημιούργησε ο Ντυσάν.



Δύο μαζικής παραγωγής αντικείμενα, ένα σκαμνί κουζίνας στηρίζει μια ρόδα από ποδήλατο. Αποξενωμένα από το καθημερινό τους περιβάλλον, ξαφνιάζουν στην καινούρια θέση τους: έγιναν τέχνη. Αποσπώντας ένα συνηθισμένο αντικείμενο από την καθημερινή του χρήση, τοποθετώντας το με τρόπο που να χαθεί η χρηστική του λειτουργικότητα, βάζοντάς του νέο τίτλο και παρουσιάζοντάς το από νέα οπτική γωνία, δημιουργούνται νέες σκέψεις για το αντικείμενο αυτό. Δηλαδή, βρίσκεται κανείς μπροστά στο ορατό στοιχείο μιας ιδέας. Δεν αναλύει κανείς αισθητικά τη

ρόδα του ποδηλάτου αλλά την πρόθεση, τη χειρονομία, τη διαδικασία της σκέψης του καλλιτέχνη.

Παρ' όλα αυτά ο Ντυσάν επέμενε ότι το έργο αυτό δεν το δημιούργησε με αισθητικό κίνητρο. Μάλλον το έφτιαξε από "αναισθησία" τόνιζε.

Η υπόθεση του γούστου αφορούσε τη δυτική κοινωνία και τον πολιτισμό της, που για τους ντανταϊστές, όπως ήταν ο ίδιος, είχε χρεοκοπήσει.

18

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Εικ. 7. Μ. Σαγκάλ (Marc Chagall, 1887-1985), “Ο πράσινος βιολιστής” (1914), λάδι, Ν. Υόρκη Μουσείο Γκουγκενχάιμ.



Ο Ρώσος καλλιτέχνης κατάφερε να δώσει μορφή σε έναν κόσμο συμβόλων και ονείρων, αναμνήσεων και παραμυθιών, δημιουργώντας έργα γεμάτα αντιφατικά συναισθήματα, που από την ακραία χαρά φτάνουν στην ακραία απελπισία. Στο έργο του συνδυάζονται εξπρεσιονιστικά, κυβιστικά και φωβιστικά στοιχεία, ενώ παντού υποφώσκει μια θρησκευτική ατμό σφαιρα που οφείλεται τόσο στις νεανικές του αναμνήσεις ό σο και στις πεποιθήσεις του.



Εικ. 8. Α. Μοντιλιάνι (A. Modigliani 1884-1920), “Προσωπογραφία του Ζακ Λίπσιτς και της Γυναίκας του” (1917), λάδι, Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης.

Ο Ιταλός ζωγράφος θεωρείται από τους μεγαλύτερους ζωγράφους πορτρέτων στη ζωγραφική του 20ού αιώνα. Οι προσωπογραφίες του παρουσιάζουν μια ομοιότητα μεταξύ τους λόγω της εξαιρετικής επιμήκυνσης των χαρακτηριστικών, χωρίς να υπάρχει όμως καμία αίσθηση βίαιης παραμόρφωσης. Στο έργο του είναι συχνή η χρήση μοτίβων από την πρωτόγονη και την αρχαία τέχνη. Οι προσωπογραφίες του αναλύουν και αντανakλούν με ακρίβεια την προσωπικότητα, τις εκκεντρικότητες και τις αδυναμίες των εικονιζόμενων ανώνυμων ή επώνυμων προσώπων. Περιορισμός του εικαστικού χώρου, περιορισμός του χρώματος, επιμήκυνση των μορφών, σβησμένα βλέμματα είναι από τα χαρακτηριστικά στοιχεία των μορφών του.

Ο καλλιτέχνης είναι ο εισηγητής και θεωρητικός της “Ακατέργαστης Τέχνης” (Art Brut). Πνεύμα ανήσυχο και ανικανοποίητο, μένει μακριά από ρεύματα και τάσεις και επιβάλλει διάφορα υλικά και διαφορετικές τεχνικές. Αναμειγνύει καρβουνόσκονη και γύψο, κομμάτια γυαλιά, ρευστή μαστίχα και άμμο, κόλλα και χαλίκια, δημιουργώντας παχιά ανάγλυφα, πάνω στα οποία σχεδιάζει με τη σπάτουλα, το χέρι, ή με άλλο εργαλείο, μετατρέποντας τη ζωγραφική επιφάνεια από “το ακίνητο υποστήριγμα, το υλικό μέσο για τη μεταφορά ζωγραφικών ιδεών σε πεδίο ενέργειας. Στα έργα της σειράς Γυναικεία Σώματα οι υπερτονισμένες γυναικείες φιγούρες με τα μικρά κεφάλια και τα φουσκωμένα σώματα, που θυμίζουν κάτι από τις πρωτόγονες γυναικείες θεότητες της γονιμότητας, παραπέμπουν στα λόγια του ίδιου ότι “η τέχνη απευθύνεται στο πνεύμα και ασφαλώς όχι στα μάτια, όπως πιστεύουν τόσο πολλοί άνθρωποι”.



Εικ. 11. Ζ. Ντυμπυφέ (Jean Dubuffet, 1905-1985), “Γυναικείο σώμα” (1966), Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 15. Α. Τζιακομέτι, “Πλατεία μεγαλούπολης” (1948-1949), μπρούντζος, ύψος 0,56 μ., ιδιωτική συλλογή.

Στο έργο “Πλατεία μεγαλούπολης”, οι μορφές αποτελούν μία ομάδα. Αντιλαμβανόμαστε ότι βρίσκονται σε πλατεία. Αντιλαμβανόμαστε ότι καθεμιά στρέφεται προς διαφορετική κατεύθυνση. Ο πηλός, κομμένος σε αδρά κομμάτια, αρκέστηκε σχεδόν να ντύσει μόνο την αρματούρα (σιδερένιος σκελετός που στηρίζει τον εύπλαστο πηλό όταν χτίζεται μια φιγούρα).

Η κάθε μορφή, μόλις άρχισε να αρθρώνεται, έμεινε εκεί, απομακρυσμένη σε χώρο και χρόνο. Η αίσθηση που δημιουργείται είναι της μακρινής ματιάς, έτσι καθώς οι μορφές τρεμοπαίζουν στο φως, και νιώθει κανείς πως σε λίγο θα χαθούν στην αχλή της ατμόσφαιρας. Το φως δεν μπορεί σχεδόν να σταθεί επάνω τους. Είναι σχεδόν διάφανες. Νομίζουμε ότι βλέπουμε την πλατεία και τις μοναχικές φιγούρες από μακριά. Όσο όμως κι αν πλησιάσουμε, αυτές

δε μεγαλώνουν. Δεν έρχονται κοντά μας. Έτσι ψηλολίγνες, και με μια υλικό τητα που ίσα τις κάνει ορατές, παραμένουν μακριά, ακόμα κι αν τις αγγίζουμε. Η πλοκή της σύνθεσης βρίσκεται ανάμεσα στις κινήσεις της κάθε μορφής, της κατεύθυνσής της, των κενών που δημιουργούν οι φιγούρες μεταξύ τους, του συναθροίσματός τους (ξεκινώντας από δεξιά, διακρίνουμε δύο, δύο και μία σιλουέτες).

Παρ’όλο που ο τίτλος παραπέμπει στην οργάνωση χώρου και η διαφορετικότητα των μεγεθών στην ένταξη των γλυπτών μέσα στο χώρο, το έργο φαίνεται ότι αφορά κυρίως μια πέραν του πραγματικού αλληγορία της ανθρώπινης μοίρας, του απομονωμένου ανθρώπου, και ότι θέτει θέματα υπαρξιακά για την αγωνία του και την αποξένωσή του.