

16

**ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ
1900-1930
(Α΄ ΜΕΡΟΣ)**



Α. Ματίς (H. Matisse, 1869-1954), "Ο Χορός" (1910-1911), λάδι σε μουσαμά, Αγ. Πετρούπολη, Ερμιτάζ, λεπτομέρεια.

16

ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1900-1930 (Α΄ ΜΕΡΟΣ)

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

Με την έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, το 1914, τελείωσε η περίοδος της σταθερότητας και άρχισε η περίοδος των μεγάλων ρήξεων. Η επιτάχυνση των γεγονότων ήταν ραγδαία. Ο Ευρωπαίος είχε μπει στην περίοδο της αβεβαιότητας, τα σύνορα του πολιτικού χάρτη της Ευρώπης μεταβάλλονταν, η οικονομική ισορροπία και τα μεγάλα κανάλια της διεθνούς επικοινωνίας καταστρέφονταν. Η διάρκεια και η σκληρότητα του πολέμου ήταν πρωτοφανής και αβάσταχτη. Ο πόλεμος αυτός, που είχε αρχίσει με την προοπτική ότι θα τελείωνε σε λίγες μόνο εβδομάδες, διήρκεσε τέσσερα ολόκληρα χρόνια και παρέσυρε στη δίνη του σχεδόν όλες τις χώρες της Ευρώπης, την Ιαπωνία και τις ΗΠΑ.

Παράλληλα με την “κοινωνία της μάζας” και τα εθνικιστικά και απολυταρχικά συστήματα, που εδραιώνονταν όλο και περισσότερο, με την Οκτωβριανή επανάσταση του 1917 στη Ρωσία των Σοβιέτ άρχισε να αναπτύσσεται η σοσιαλιστική ιδεολογία, που επηρέασε για πολλές δεκαετίες το παγκόσμιο πολιτικό και κοινωνικοοικονομικό σκηνικό.

Στο τέλος του πολέμου δεν υπήρχε πλέον επιστροφή στην προπολεμική κατάσταση. Δε γεννήθηκε ένας ειρηνικός και αδελφοποιημένος κόσμος αλλά, ξαφνικά, ένας κόσμος καινούριος. Το τοπίο του πολιτισμού είχε αλλάξει ανεπιστρεπτί, καθώς προχωρούσε η κατάρρευση των αξιών του 19ου αιώνα. Ήταν η εποχή του τρένου και του

αυτοκινήτου. Το 1919 η παραγωγή της αυτοκινητοβιομηχανίας Φορντ είχε ξεπεράσει το ένα εκατομμύριο αυτοκίνητα. Το 1920 έγινε η πρώτη αεροπορική σύνδεση Ρώμης - Τόκιο. Η ανακάλυψη της θεωρίας της σχετικότητας από τον Αϊνστάιν, η γέννηση της ψυχανάλυσης και η ερμηνεία των ονείρων από τον Φρόιντ ήδη από τον προηγούμενο αιώνα, η ερμηνεία της κρίσης της δυτικής κοινωνίας από τον Νίτσε, αλλά και οι θεωρίες για τις νέες μορφές οργάνωσης της κοινωνίας του Μαρξ θεμελίωσαν τις νέες σχέσεις του ατόμου με την κοινωνική ομάδα και με την πραγματικότητα γενικότερα.

Στην τέχνη, από τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα και μετά τον Ιμπρεσιονισμό, δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις για την τέχνη του 20ού αιώνα.

Γύρω στο 1910, τον ενθουσιασμό για τη βιομηχανική πρόοδο διαδέχτηκε η συνειδητοποίηση της αλλαγής που προκαλούσε στις κοινωνικές δομές και στη ζωή η εντατικοποι-

ηση της παραγωγής, και άρχισαν να δημιουργούνται τα διάφορα κινήματα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, που σκόπευαν στην αλλαγή των στόχων της τέχνης. Σιγά - σιγά οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να μεταφέρουν με παρορμητικό ή και με επιθετικό τρόπο τη σχέση της πραγματικότητας και του ατόμου. Στην προσπάθειά τους να επικοινωνήσουν μέσα από την τέχνη και να μεταφέρουν την αναζήτηση της αλήθειας στα έργα τους πειραματίστηκαν με την έκρηξη του χρώματος (Φωβισμός) και με τη δύναμη της έκφρασης (Εξπρεσιονισμός), με την αναζήτηση της συνθετικής τάξης πέρα από την αναπαραστατική πιστότητα (Κυβισμός), με την ελευθερία του καλλιτέχνη να υιοθετήσει μια εντελώς προσωπική γραφή και το δικαίωμα να ανακαλύπτει μορφές, που, αποδεσμευμένες από την αναπαράσταση, να απευθύνονται στο νου και στη φαντασία του θεατή (Αφαίρεση).

Για την ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης πρέπει πρώτα από όλα να κατανοήσουμε ότι ο καλλιτέχνης του 20ού αιώνα τείνει όλο και περισσότερο προς το λιγότερο προφανές, προς το λιγότερο ευδιάκριτο. Ανατρέχοντας για πρότυπα όχι πια στη δυτική τέχνη αλλά στην πρωτόγονη ή στην ανεπιτήδευτη τέχνη των παιδιών, αναζητά δυνατότερες συγκινήσεις και νέους τρόπους έκφρασης, έξω από τις σταθερές αξίες και τα δεδομένα του ευρωπαϊκού δυτικού πολιτισμού. Δεν είναι εύκολο για ένα ζωγράφο να αποποιηθεί τη σχεδιαστική του δεινότητα ή να αντισταθεί στην επιθυμία να ζωγραφίσει τα πράγματα "όμορφα". Η περίπτωση του Πικάσο, ενός ζωγράφου που από παιδί μπορούσε με μεγάλη ευχέρεια να ζωγραφίζει οτιδήποτε, είναι χαρακτηριστική: αναζήτησε στην αφρικανική τέχνη τη σχεδιαστική τραχύτητα, αφαίρεσε από τη ζωγραφική του κάθε ίχνος συναισθηματισμού, ώσπου έφτασε στον Κυβισμό, έναν τρόπο έκφρασης που, σαν οπτικός γρίφος, αναπαριστά τα πράγματα σπασμένα σε χίλια κομμάτια.

Είναι σημαντικό να γίνει αντιληπτό ότι ο καλλιτέχνης κάνει συνειδητές επιλογές και είναι ένας άνθρωπος που ξέρει καλά τη δου-

“Από τα τριάντα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ού, ...τα επιστημονικά συνέδρια, η τεράστια βιομηχανική ώθηση, οι μεγάλες παγκόσμιες εκθέσεις, οι σήραγγες, οι εξερευνήσεις ήταν σημεία που τις αναστάτωνα ο ορμητικός άνεμος της προόδου. Η κατάκτηση της ευτυχίας διά μέσου της τεχνικής έγινε έτσι το πιο σίγουρο σύνθημα, που σκόρπισε πάνω στη λαϊκή δυσαρέσκεια την ευφορία μιας προοπτικής ευημερίας και ειρήνης.... Αλλά ούτε και το θετικιστικό κίνημα κατόρθωσε να σκεπάσει τις αντιθέσεις που φώλιαζαν στους κόλπους της ευρωπαϊκής κοινωνίας και που σύντομα θα οδηγούσαν στην αιματοχυσία του πρώτου παγκόσμιου πόλεμου. Φιλόσοφοι, συγγραφείς, καλλιτέχνες αισθάνονταν ήδη, με την ευαισθησία της ψυχής τους, την ηχώ των πρώτων υπόγειων κλονισμών που προανέκρουαν την ανθρώπινη καταστροφή”.

Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, Αθήνα, χ.χ σελ. 72-73 μετ. Λένα Παπαματθεάκη.

λειά του. Μέσα από αυτήν εκφράζει τις ανησυχίες, τις προσδοκίες και τις ελπίδες, θέτει ερωτήματα και αναπτύσσει τους προβληματισμούς που αντιλαμβάνεται ως δέκτης του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου στο οποίο ανήκει. Για να κατανοήσουμε τη Μοντέρνα Τέχνη, πρέπει να εμπιστευτούμε τον καλλιτέχνη και να αφήσουμε να μας δείξει τα πράγματα με το δικό του τρόπο.

Στην Έκθεση του Παρισιού, το Φθινόπωρο του 1905, σε μια από τις αίθουσες εκθέτει μια ομάδα πρωτοεμφανιζόμενων ζωγράφων. Ανάμεσά τους είναι ο Ματίς (A. Matisse), ο Ντεράιν (A. Derain) και άλλοι. Τα έργα τους είναι ένα χρωματικό πυροτέχνημα και όλα μαζί μοιάζουν με μια λαμπερή πρόκληση απέναντι σε ό,τι ήταν ακόμη κατεστημένο στην τέχνη.

Τον Οκτώβριο του 1903, μετά την είδηση του θανάτου του Γκωγκέν, ο ζωγράφος Μωρίς Ντενί δημοσίευσε ένα άρθρο με τίτλο: “Η επίδραση του Πωλ Γκωγκέν”. Σ’ αυτό το άρθρο, ανάμεσα στ’ άλλα, έγραφε ότι το 1888, ο Γκωγκέν, καθώς καθοδηγούσε το φωβιστή ζωγράφο Σερυζιέ να ζωγραφίσει ένα τμήμα του Δάσους της Αγάπης (Bois d’Amour) πάνω στο κουτί των πούρων του - το έργο αυτό συμβολικά θα ονομαστεί αργότερα “Το Φυλακτό” - έλεγε: “...πώς βλέπετε αυτό το δέντρο; Πράσινο; Ε, λοιπόν, να βάλετε πράσινο, το ωραιότερο πράσινο της παλέτας σας. Και αυτή τη σκιά; Μάλλον μπλε; Μη διστάσετε λοιπόν να τη ζωγραφίσετε με το πιο έντονο μπλε...” Έτσι, “συνεχίζει ο Ντενί, μάθαμε ότι κάθε έργο είναι μια μετατόπιση... το εμπνευσμένο ισοδύναμο μιας συγκινησιακής εντύπωσης... Απελευθερωθήκαμε από όλα τα εμπόδια που δημιουργούσε η ιδέα της αντιγραφής... Αν ήταν επιτρεπτό να ζωγραφίσουμε με βερμγιόν εκείνο το δέντρο, που μια στιγμή μας φάνηκε ότι είχε ζωηρή κόκκινη απόχρωση, γιατί να μην ερμηνεύσουμε με κάποια υπερβολή, τις εντυπώσεις που δικαιώνουν τις ποιητικές μεταφορές;”

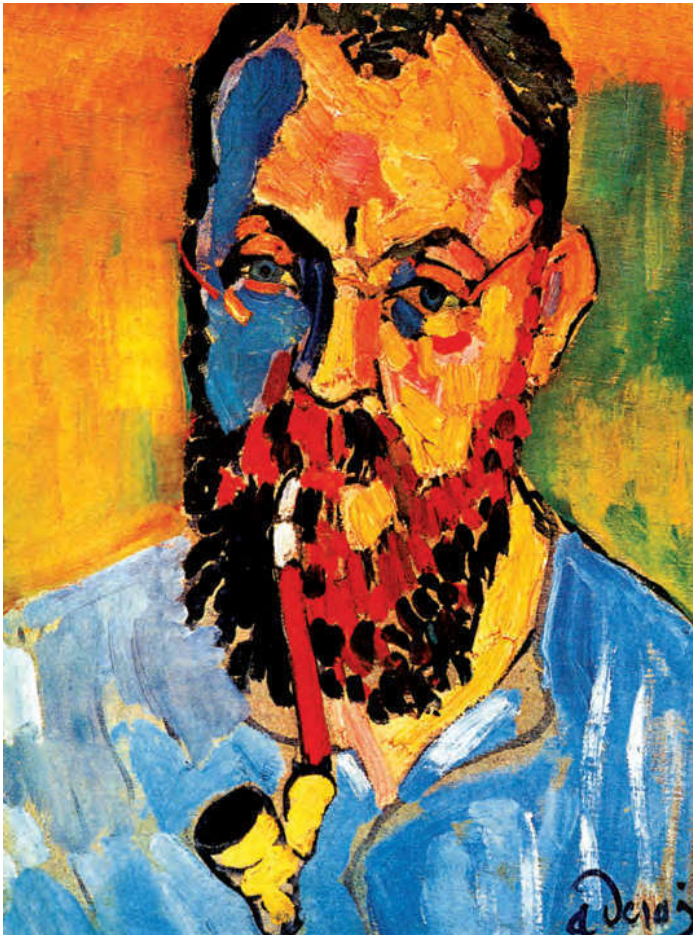
Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, Αθήνα, 1983, σελ. 76.

Στην ίδια αίθουσα, ένα κλασικού ύφους γλυπτό, με μια ευαισθησία που θύμιζε το γλυπτή της Αναγέννησης Ντονατέλλο, κάνει τον κριτικό Λ. Βωξέλ να αναφωνήσει “ο Ντονατέλλο ανάμεσα στα θηρία (faunes=θηρία)”. Έτσι επικράτησε ο όρος “Φωβισμός”.

Οι Φωβ αντιτάχθηκαν στην ιμπρεσιονιστική ζωγραφική του στιγμιαίου και του παροδικού και στράφηκαν προς μια ζωγραφική που αποδίδει ό,τι μένει σταθερό και αναλλοίωτο στη φύση, απελευθερώνοντας το χρώμα από την πιστή απόδοσή της (τα δέντρα μπορεί να είναι κόκκινα και η θάλασσα κίτρινη), με μια ελευθερία όμως που δεν είναι ούτε άναρχη ούτε αφελής. Αντίθετα, είναι πεποίθησή τους ότι οι ζωγράφοι προβαίνουν σε νεωτερισμούς, όταν έχουν πλήρη συνείδηση των μέσων της δουλειάς τους (σχέδιο, χρώμα) και όταν έχουν δουλέψει πολύ για να μάθουν την τεχνική τους. Ο περιορισμός της μορφής στο ουσιώδες έχει στόχο την εκφραστικότητα, όχι την πιστή αναπαράσταση.

Εκείνο που οδήγησε τους νέους ζωγράφους και γλύπτες να διαρρήξουν κάθε δεσμό με τους κανόνες της Δυτικής Τέχνης ήταν η ανακάλυψη της τέχνης των “πρωτόγονων” λαών στις αποικίες της Ωκεανίας και της Αφρικής. Ήταν η πρώτη φορά που η τέχνη αυτή δεν αντιμετωπίστηκε ως εξωτικά παράδοξη ή ως τέχνη που είναι ακόμα παιδική, αλλά ως μια τέχνη δημιουργική, άξια να εκτιμηθεί και να αποτιμηθεί αισθητικά ισότιμα με την “Αφροδίτη της Μήλου”. Αυτή η επανεκτίμηση προωθήθηκε από τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες τόσο στο Παρίσι όσο και στη Γερμανία (Δρέσδη, Βερολίνο και Μόναχο) μετά το 1905.

“Η ακρίβεια δεν είναι η αλήθεια” δήλωσε ο Ματίς (Henri-Emile Matisse, 1869-1954), ο σπουδαιότερος εκπρόσωπος του κινήματος των Φωβ· η άποψη αυτή, διατυπωμένη για πρώτη φορά έτσι ξεκάθαρα, υπήρξε και η θέση ολόκληρης της μοντέρνας τέχνης.



Εικ. 1. Α. Ντερέν (A. Derain, 1880-1954), Προσωπογραφία του Α. Ματίς, λάδι σε μουσαμά, Λονδίνο, Τέιτ Γκάλερι.

Η ελεύθερη και χαρούμενη χρήση του χρώματος στην προσωπογραφία ενός φώβ από έναν άλλο δείχνει χαρακτηριστικά το χρωματικό πλούτο και το ελεύθερο πνεύμα με το οποίο δημιούργησαν οι ζωγράφοι του κινήματος.

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 διάθεσή 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.



ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΝΕΑ ΠΡΟΤΥΠΑ

Η πρωτόγονη τέχνη ήταν γνωστή ήδη από καιρό στην Ευρώπη, όμως μόνο μετά το 1900 οι καλλιτέχνες άρχισαν να επισκέπτονται τα εθνολογικά μουσεία και να γίνονται οι ίδιοι συλλέκτες αυτών των εισαγόμενων έργων. Η επιρροή της «νέγρικης τέχνης» στη σύγχρονη ζωγραφική και στη σύγχρονη γλυπτική άρχισε να γίνεται εμφανής στο Παρίσι μετά το 1907, ενώ στο Βερολίνο, στη Δρέσδη και στο Λονδίνο μετά το 1911. Γύρω στο 1920 είχε απλωθεί παντού, και μετά το 1930 η τέχνη της Ωκεανίας, της Ινδίας και των Εσκιμώων έγινε η κύρια πηγή έμπνευσης των σουρεαλιστών.

Οι πρώτοι καλλιτέχνες που μελέτησαν την τέχνη της Ωκεανίας και της Αφρικής ήταν κυρίως ζωγράφοι: Ματίς, Πικάσο, Ντερέν, Κίρχνερ. Ήδη ο Γκογκέν είχε εκθέσει το 1906 στο Παρίσι, στην αναδρομική του έκθεση στο Σαλόν του Φθινοπώρου, το έργο «Όβιρι», αποδεικνύοντας ότι υπήρχαν εναλλακτικές λύσεις στους ακαδημαϊκούς κανόνες της γλυπτικής, και αυτές προέρχονταν από εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς.

Οι εξπρεσιονιστές γοητεύτηκαν από την τέχνη των Νότιων Θαλασσών και υιοθέτησαν ένα πρόγραμμα για να ελευθερώσουν την τέχνη τους από τους παραδοσιακούς κανόνες. Γι' αυτούς οι μορφές της τέχνης των πρωτόγονων λαών ήταν τρόπος έκφρασης αισθησιακών και μαζί αθώων υπάρξεων όπως των πρωτοπλάστων στην Εδέμ. Η πρωτόγονη τέχνη έδινε ακόμα μια επιβεβαίωση για την αυτονομία της εικόνας, κάτι που είχε ήδη προβάλει ο Σεζάν. Ο Πικάσο πήγε ακόμα παραπέρα, βλέποντας το έργο τέχνης όχι ως αναπαράσταση ή διακόσμηση αλλά ως μια μαγική αντίρροπη δύναμη ανεξάρτητη από την πραγματικότητα.



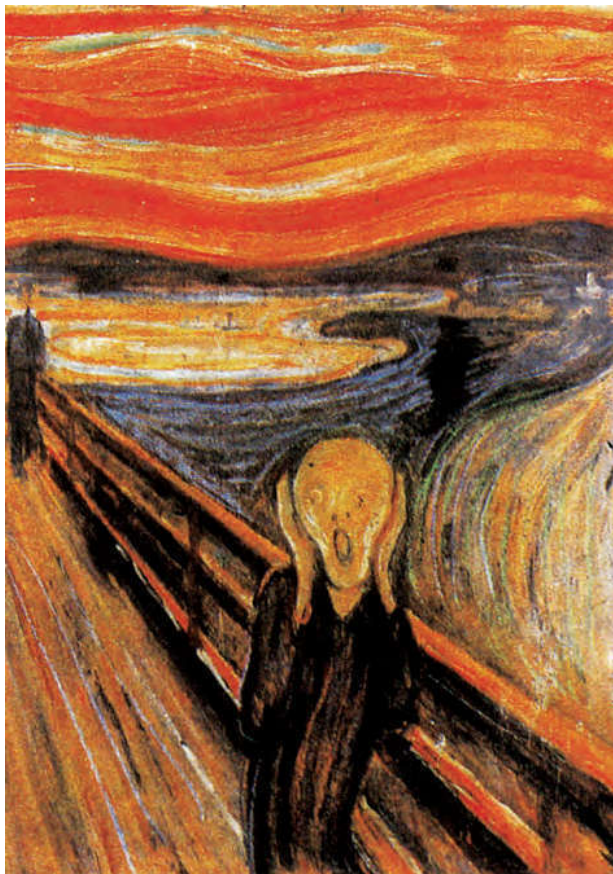
Εικ. 3. Μάσκα από την Ακτή του Ελεφαντοστό, ξύλο και ίνες.



Εικ. 4. Π Γκογκέν (Paul Gauguin, (1848-1903), Όβιρι, "Η Άγρια Γυναίκα" (1891-1893), αμμόλιθος, Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 5. Μπάνγκουα μάσκα από το Καμερούν, ξύλο.



Εικ. 6. Ε. Μουνκ (E. Munch, 1863-1944), “Αγωνία” (1894), λάδι σε μουσαμά, Όσλο, Μουσείο Μουνκ.

Κύριος προάγγελος του Εξπρεσιονισμού αλλά και εκπρόσωπός του, προβάλλει στο έργο του το υπαρξιακό δράμα του ανθρώπου, όπου η μόνη βεβαιότητα είναι η αγωνία και ο θάνατος. Η μορφή που φωνάζει προβάλλει σε έναν απειλητικό ουρανό και γίνεται εικόνα ενός εφιάλτη, που τα λόγια δε θα μπορούσαν να τον περιγράψουν.

Εικ. 7. Ένσορ (J. Ensor, 1860-1949), “Ο θάνατος και οι μάσκες” Λιέγη, Μουσείο Καλών Τεχνών.

Ο Βέλγος ζωγράφος χρησιμοποιεί στη βασική θεματολογία του σύμβολα όπως μάσκες, σκελετούς, μορφές δαιμονικές, με τα οποία υπαινίσσεται και σαρκάζει την υποκριτική ανθρώπινη κοινωνία. Η πινελιά του είναι “παστώδης και πυκνή”. Οι τόνοι βίαιοι. Οι μάσκες είναι σύμβολα ενός κόσμου που υποκρίνεται και αποφεύγει να δει το παράλογο της καθημερινής ζωής.

Εικ. 8. Ερνστ Μπάρλαχ (E. Barlach, 1870-1938), “Άγγελος”, Μνημείο για τους νεκρούς του πολέμου στο Gustrow (1927), μπρούντζος.

Ο Μπάρλαχ, αναζητώντας πίσω από τα φαινόμενα την αληθινή ουσία του ανθρώπου, συνδύασε το πάθος και την τραγωδία σε έναν κοινωνικά συνειδητοποιημένο Εξπρεσιονισμό. Το γλυπτό, με γωνιώδη και στερεομετρική σχηματοποίηση, μαρτυρεί τη γνώση της γλυπτικής του ξύλου. Οι φυσικές φόρμες αποδίδονται ως συμπαγείς μάζες, με ένα συγκρατημένο στιλιζάρισμα.

Εξπρεσιονισμός

Την ίδια χρονιά που οι Φωβ εμφανίστηκαν στο Παρίσι, το 1905, στη Δρέσδη μια μικρή ομάδα ζωγράφων και σπουδαστών της Αρχιτεκτονικής ίδρυσε το κίνημα “Η Γέφυρα”, (Die Brücke). Το ονόμασαν έτσι, γιατί ήθελαν να λειτουργήσει ως γέφυρα που θα ένωνε όλα τα “επαναστατικά και ανήσυχα στοιχεία”, τα οποία θα μοιράζονταν μαζί τους την εναντίωσή τους στον “επιφανειακό Ιμπρεσιονισμό”, όπως χαρακτηριστικά τον ονόμαζαν.

Εμφανίστηκε λοιπόν η ομάδα ως ανατροπή του Ιμπρεσιονισμού και με την τέχνη της αναζήτησε όχι την εξωτερική αλήθεια των πραγμάτων αλλά την εσωτερική. Αυτό που επιδίωξαν οι ζωγράφοι του Εξπρεσιονισμού ήταν η άμεση και αυθόρμητη έκφραση του εσωτερικού βιώματος. Γι’ αυτό, έλεγαν, έπρεπε να επιστρέψουν στη γένεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με μια γραφή πρωτόγονη, σαν να μην είχαν ποτέ ξανά σχεδιάσει. Η

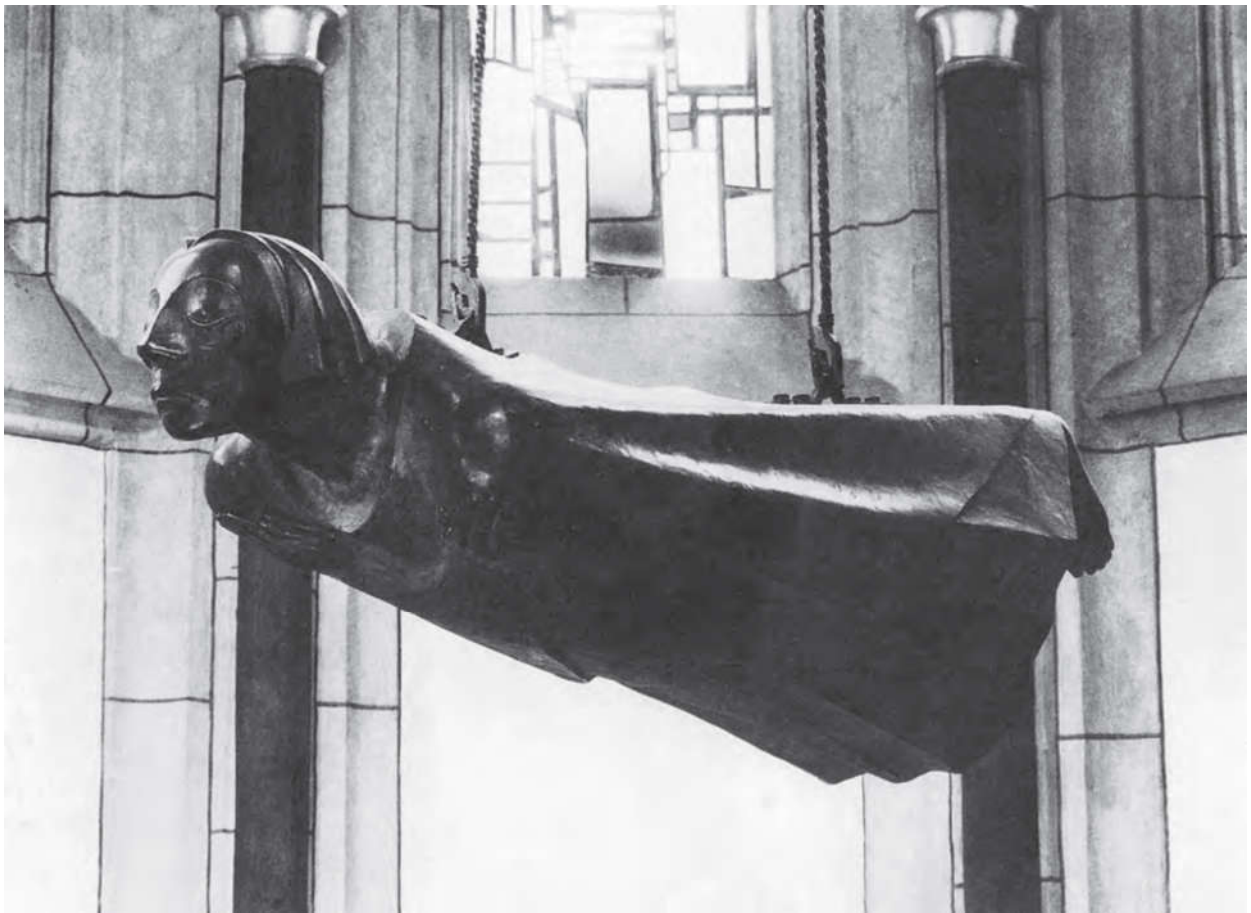
αδρότητα της γραφής βρήκε στην ξυλογραφία την καλύτερη έκφρασή της. Στη ζωγραφική εκφράστηκε με έντονα χρώματα και τονισμένα περιγράμματα, που διαστρεβλώνουν πολλές φορές τη μορφή και φτάνουν μέχρι την παραμόρφωση.

Η ομάδα “Η Γέφυρα” διαλύθηκε το 1913, όταν πια η καινούρια ομάδα “Γαλάζιος Καβαλάρης” είχε στραφεί προς την ανεικονική αναπαράσταση.

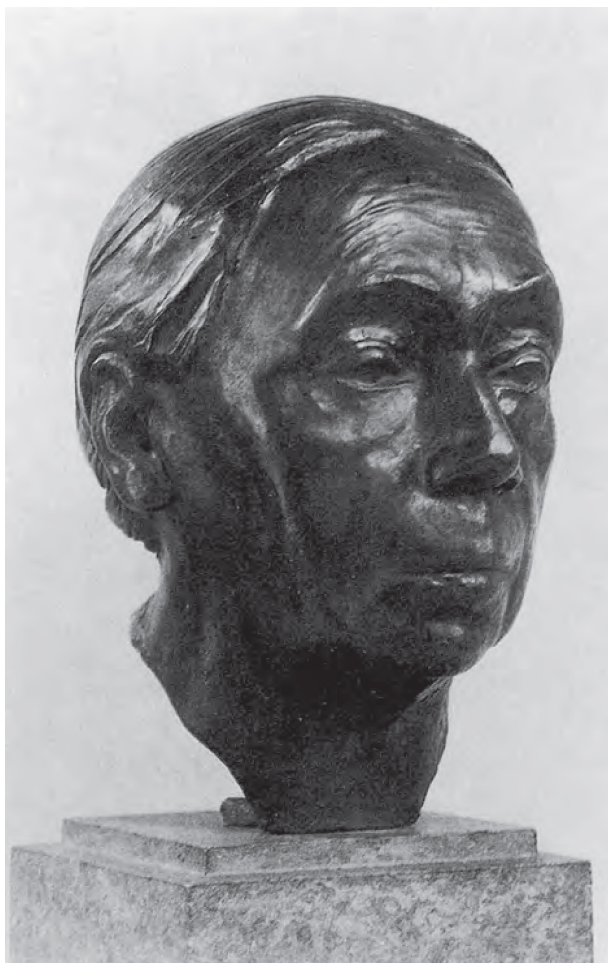
Προάγγελοι του Εξπρεσιονισμού θεωρούνται ο Βαν Γκογκ, για την ένταση στο χρώμα και στο σχέδιο, ο Βέλγος ζωγράφος Ένσορ, για τα γεμάτα εφιαλτικά πρόσωπα έργα του και ο Νορβηγός Μουνκ, για τη βαθιά υπαρξιακή αγωνία που διαπότισε τις μορφές του. Πηγή έμπνευσης των εξπρεσιονιστών ήταν η αφρικάνικη και η πρωτόγονη τέχνη, για το τραχύ και συμπυκνωμένο περίγραμμα των μορφών τους.



7



8



Εικ. 9. Κάιτε Κόλβιτς (K. Kollwitz, 1867-1945), Αυτοπροσωπογραφία (1926-1936), μπρούντζος.

Τα θέματα που πραγματεύθηκε η Κόλβιτς είναι η αθλιότητα των ανέργων, των εργατών, ο πόνος των μανάδων που έχασαν τα παιδιά τους στον πόλεμο. Ο χαμός του γιου της γλύπτριας στον πόλεμο τη δίδαξε άμεσα τον ανθρωπινό πόνο. Στο έργο της φαίνεται να συμπυκνώνονται ο προσωπικός και ο πανανθρώπινος πόνος, αλλά και η δύναμη να τον υπομένει.

Εικ. 10. Κίρχνερ (E. Kirchner, 1880-1938), Προσωπογραφία του Χ. Βαν Ντε Βέλντε (1917), ξυλογραφία*, Μόναχο, Κρατική Σχολή Γραφικών Τεχνών.

Οι ζωγράφοι της "Γέφυρας" αξιοποίησαν την ξυλογραφία, γιατί με αυτό το μέσο μπορούσαν να αποδώσουν το αδρό και το ακατέργαστο της μορφής που επεδίωκαν, ενώ το έργο γινόταν "δημοκρατικότερο", αφού η δυνατότητα αναπαραγωγής του το έκανε προσιτό σε περισσότερο κόσμο. Σύμφωνα με το μανιφέστο τους, η τέχνη είναι χειρωνακτική δουλειά, υπόθεση του χεριού, και ο ζωγράφος, για να ξαναβρεί τις χαμένες αξίες της ζωγραφικής του, πρέπει να γυρίσει πίσω στην αρχή, στο ακατέργαστο, στο αδρό των μορφών, "σαν να μην ήξερε ποτέ να ζωγραφίζει".

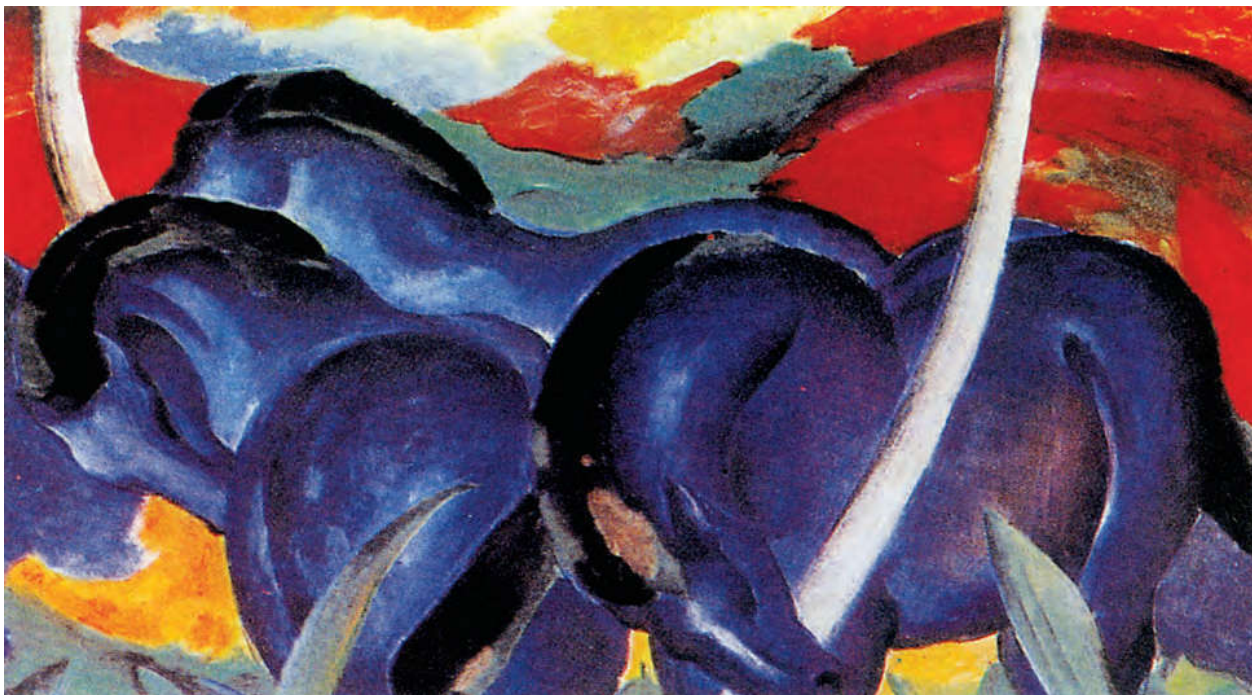
Ο Γαλάζιος Καβαλάρης (Der Blaue Reiter)

Την ίδια εποχή που στο Παρίσι καθιερωνόταν ο Κυβισμός, στο Μονάχο ο Βασίλι Καντίνσκυ (Vassily Kandinsky, 1866-1944) ίδρυε το "Γαλάζιο Καβαλάρη". Μαζί του οι ζωγράφοι Φρανς Μαρκ (Franz Marc, 1880-1916) και ο Α. Μάκε (August Macke, 1887- 1914). Η επινόηση του ονόματος ήταν του ίδιου του Καντίνσκυ, που αγαπούσε ιδιαίτερα το γαλάζιο χρώμα, και του Μαρκ, που χρησιμοποιούσε συχνά το άλογο ως θέμα στη ζωγραφική του.

Το κίνημα αρνήθηκε κάθε αναπαραστατικό ή ορθολογιστικό στοιχείο στην τέχνη. Η τέχνη έπρεπε να πηγάζει από την καθαρή πνευματικότητα και να γεννιέται από την εσωτερική παρόρμηση του δημιουργού. Αντιτάχθηκε στον Κυβισμό, του οποίου, ενώ ενέκρινε την ανανεωτική δράση, αμφισβητούσε τον ορθολογισμό και τους ρεαλιστικούς υπαινιγμούς.

Η ομάδα εξέδωσε το 1912 το *Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη*, περιοδικό με το οποίο συνεργάστηκαν πολλές σύγχρονες προσωπικότητες, μεταξύ των οποίων και ο ιστορικός Νόριγκερ - που είναι και θεωρητικός υποστηρικτής της ομάδας - ο αρχιτέκτονας Μέ-





Εικ. 11. Φ. Μαρκ (F. Marc 1880-1916), Μπλε Άλογα (1911), λάδι σε μουσαμά, 1,12 x 84,5 μ., Μόναχο, Κρατική Βιβλιοθήκη. Στις περισσότερες συνθέσεις του Φρανς Μαρκ απεικονίζονται ζώα, γιατί τρέφει γι' αυτά ιδιαίτερη αγάπη και τα θεωρεί ομορφότερα από τον άνθρωπο και απαραίτητους διαμέσους στη σχέση του με τη φύση.

ντελσον και διάφοροι ζωγράφοι. Στο περιοδικό συνυπήρχαν θέματα σύγχρονης, λαϊκής, πρωτόγονης και παιδικής τέχνης. Πάντοτε όμως η κεντρική ιδέα αφορούσε στη νοητική σύλληψη μέσω της αφηρημένης φόρμας, που τονίζει τις συμβολικές και ψυχολογικές πλευρές του χρώματος και της γραμμής.

Όταν μιλάμε για αφηρημένη ζωγραφική (=αφαιρώ από τη ζωγραφική τα πράγματα και κρατώ τα πρωταρχικά της στοιχεία, που είναι τα χρώματα, τα σχήματα, οι γραμμές), αναφερόμαστε σ' εκείνη τη ζωγραφική που δεν αναπαριστά πιστά την πραγματικότητα, που συνειδητά αρνείται να απεικονίζει στοιχεία αναγνωρίσιμα στο περιβάλλον.

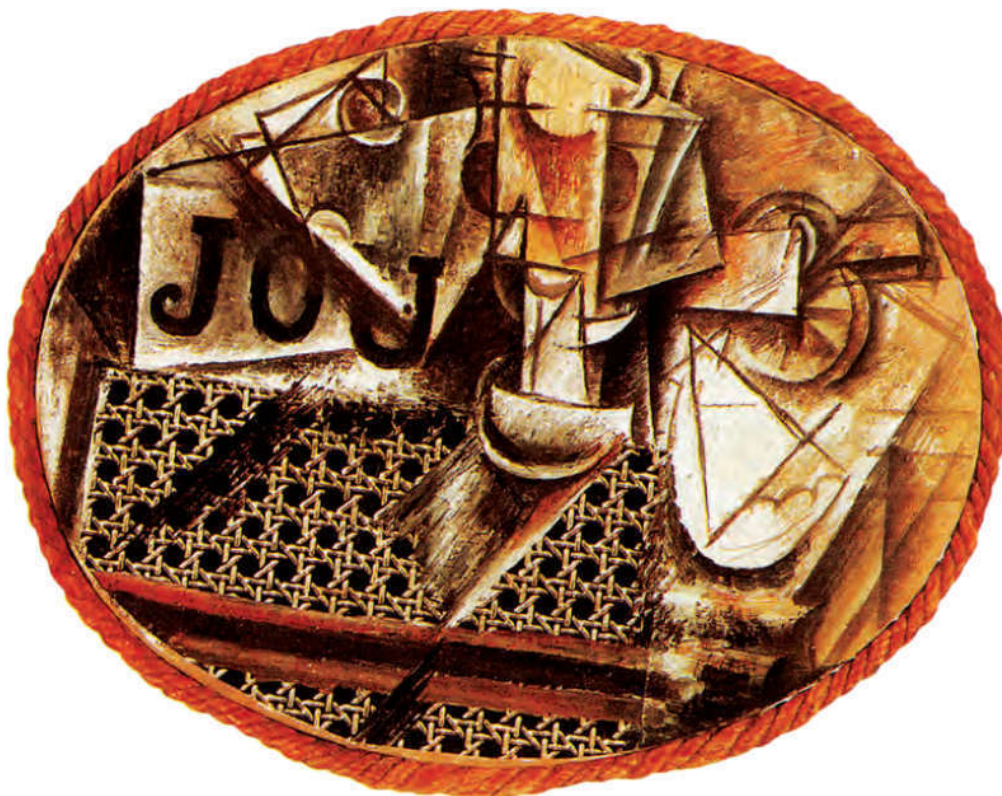
Αντίθετα, δημιουργεί οπτικά ισοδύναμα εσωτερικών καταστάσεων.

Προσπαθεί να προσεγγίσει το θεατή άμεσα με το σχήμα και το χρώμα.



Εικ. 12. Β. Καντίνσκυ (W. Kandinskij, 1866-1944), Σύνοψη Νο 2, λάδι σε μουσαμά, 0,97 x 1,31 μ., Νέα Υόρκη, Μουσείο Γκούγκενχάιμ.

Ο Καντίνσκυ από τη χρωματική ένταση γρήγορα πέρασε σε μια ζωγραφική στην οποία οι χρωματικές κηλίδες είχαν πάρει τη θέση των αντικειμένων. Οι τίτλοι που άρχισε να χρησιμοποιεί για τα έργα του σκόπιμα παρέπεμπαν στη μουσική, η οποία, ως μορφή τέχνης, είναι εκείνη που κατ' εξοχήν δεν επικοινωνεί μέσω του ορατού κόσμου.



Εικ. 13. Π. Πικάσο, “Νεκρή φύση με ψάθινη καρέκλα” (1912), λάδι και χαρτί ταπετσαρίας που παριστάνει ψάθα καρέκλας κολλημένο σε μουσαμά, ωσειδές, 0,27 x 0,35 μ., Παρίσι Μουσείο Πικάσο.

Η χρήση των *papiers collés* (=επικολλημένα χαρτιά) στον Κυβισμό, αξιοποιήθηκε πρώτα από τον Πικάσο. Το επικολλημένο στοιχείο μπορεί να αναπαριστά ένα αντικείμενο ή μπορεί να λειτουργεί ως διακοσμητικό στοιχείο της σύνθεσης. Το κολάζ, η ενσωμάτωση ξένων προς τη ζωγραφική υλικών πάνω στον πίνακα, επρόκειτο να είναι ένα καταλυτικό γεγονός για την εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης.

Κυβισμός

Ο Κυβισμός γεννήθηκε με το έργο του Πικάσο “Δεσποινίδες της Αβινιόν”, που ζωγράφισε ανάμεσα στο 1906 και στο 1907.

Αναζητώντας καινούριες σχέσεις ανάμεσα στην πραγματικότητα και στην ψευδαισθητική της αναπαράσταση, οι κυβιστές ζωγράφοι αρνούνται να “εξαπατήσουν” το μάτι (*trompe l’oeil*) και να παρουσιάσουν τα πράγματα “σαν πραγματικά”. Αφού η ζωγραφική επιφάνειά είναι δισδιάστατη, κάθε ψευδαισθητική παράσταση του βάθους είναι ψευδής. Ψευδής όμως ή ελλιπής είναι και η παρουσίαση ενός αντικειμένου μόνο από τη μία του όψη. Το αντικείμενο έχει ταυτόχρονα μπρος, πίσω, μέσα και έξω. Γι’ αυτό, το αντικείμενο στον Κυβισμό παρουσιάζεται από τις περισσότερες χαρακτηριστικές οπτικές γωνίες του και αντιμετωπίζεται από διαφορετικές πλευρές “συγχρόνως”. Ο θεατής έχει την εντύπωση ότι το

βλέπει την ίδια στιγμή από πολλές διαφορετικές όψεις.

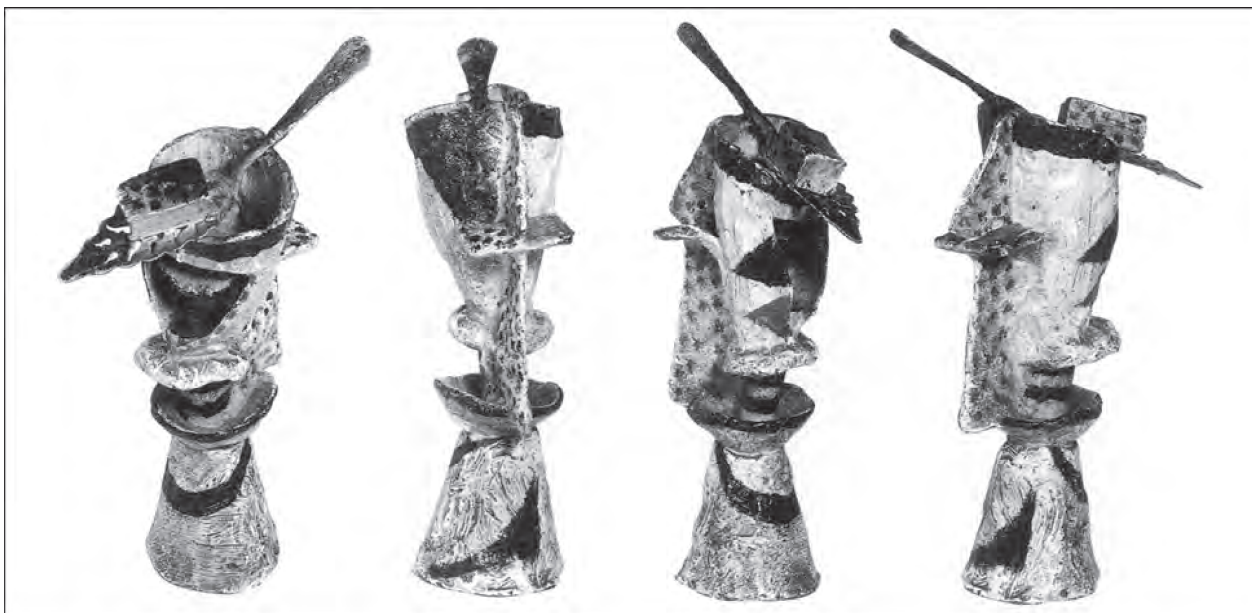
Στην κυβιστική πρακτική το αντικείμενο, διαλυμένο στο επίπεδο του πίνακα και αναλυμένο σε μικρά λεπτότατα κομμάτια όμοια με θραύσματα κρυστάλλου, (Αναλυτικός Κυβισμός, 1910-12) επιδιώκεται να εμφανιστεί όπως είναι στην πραγματικότητα και όχι όπως φαίνεται.

Η ενσωμάτωση ξένων προς τη ζωγραφική υλικών - χαρτί ταπετσαρίας, ύφασμα, εφημερίδες, τραπουλόχαρτα - μετέτρεψε την αναπαράσταση του αντικειμένου σε παράστασή του. Τα κολλημένα πάνω στον πίνακα κομμάτια από την ψάθα μιας καρέκλας δηλώνουν την ίδια την καρέκλα, που ξαναδημιουργείται στο μυαλό του θεατή. Αυτή η φάση του Κυβισμού ονομάστηκε Συνθετικός Κυβισμός (1912-14).

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 γκριζα, 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.

Ο καλλιτέχνης στον Κυβισμό είναι ελεύθερος να παίξει ανάμεσα στο πραγματικό και το ψευδαισθητικό (πλαστό). Μπορεί, για να παραστήσει ένα χαρτί ταπετσαρίας, να κολλήσει ένα χαρτί ταπετσαρίας πάνω στον πίνακα και να το αφήσει να παραστήσει το ίδιο τον εαυτό του. Μπορεί όμως και να ζωγραφίσει, με τον πιο ψευδαισθητικό τρόπο, ένα χαρτί ταπετσαρίας. Μπορεί ακόμα να κόψει το χαρτί ταπετσαρίας στο σχήμα ενός μπουκαλιού, και τότε το χαρτί αντί να παριστά τον εαυτό του, να παριστά ένα άλλο αντικείμενο.



Εικ. 15. Π. Πικάσο (Pablo Picasso, 1881-1973), “Ποτήρι με αφέντι” (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 χυτεύθηκε σε μπρούντζο από ένα πρόπλασμα στου οποίου την κορυφή χρησιμοποιήθηκε μια πραγματική σπάτουλα με τον κύβο της ζάχαρης που χρησιμοποιούν οι πότες του αψεντιού, 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. 16. Κάρλο Καρά (Carlo Carrà, 1881-1966), “Ο κόκκινος καβαλάρης”, λάδι σε μουσαμά, Ιδιωτική Συλλογή.

Η σύλληψη της κίνησης και των πολλαπλών σχέσεων που δημιουργούν ταυτόχρονα το θέμα και ο γύρω χώρος είναι το κέντρο της αναζήτησης των Φουτουριστών.

Φουτουρισμός

Ο Φουτουρισμός είναι ένα κίνημα του οποίου οι αρχές διατυπώνονται στο Μιλάνο το 1908 από τον ποιητή Μαρινέτι (F. T. Marinetti, 1876-1944), ενώ το Φουτουριστικό Μανιφέστο δημοσιεύεται το 1909 στο Παρίσι. Στις εξαγγελίες του ο Μαρινέτι κήρυξε το τέλος της τέχνης του παρελθόντος (Le Passisme) και τη γέννηση μιας τέχνης του μέλλοντος (Le Futurisme). Επιδίωξη των Ιταλών καλλιτεχνών είναι η δέσμευση της κίνησης πάνω στον πίνακα. Όπως ο Κυβισμός “κατακερμάτιζε” το αντικείμενο, για να το αποδώσει από όλες τις όψεις του, ο Φουτουρισμός κατατεμάχισε την κίνηση, παρουσιάζοντας στην εικονιστική επιφάνεια τις διάφορες φάσεις της. Η κίνηση για τους Φουτουριστές σήμαινε την έκφραση μιας νέας ευαισθησίας, μιας νέας εποχής, της

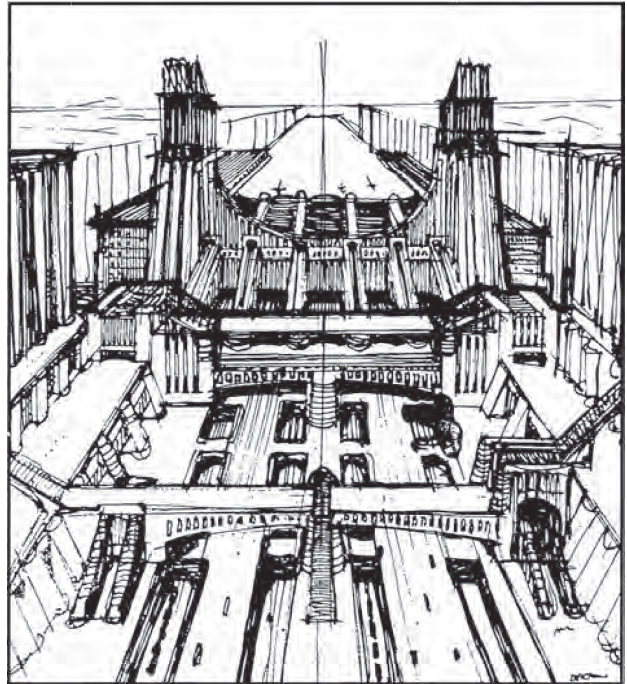
εποχής της μηχανής, της τρελής ταχύτητας και του δυναμισμού. Στόχος του κινήματος ήταν μια “αληθινή επανάσταση της ευαισθησίας”, η ρήξη με οτιδήποτε παλαιό, οτιδήποτε παραδοσιακό στην τέχνη. Τα αντικείμενα δεν υπάρχουν μεμονωμένα, όπως τίποτε δεν υπάρχει μεμονωμένο στην πραγματική ζωή. Τα αντικείμενα αλληλοτέμνονται και τέμνουν ταυτόχρονα το χώρο. Οι καλλιτέχνες του Φουτουρισμού χρησιμοποιούν τον όρο “Συγχρονικότητα” για να υποδηλώσουν την αλληλοδιδόση των επιπέδων, του χώρου και του χρόνου, της μορφής και της ατμόσφαιρας. Σ’ αυτό το πλαίσιο οργάνωναν και τις “φουτουριστικές βραδιές” κυρίως σε θέατρα, όπου ταυτόχρονες παρουσιάσεις αφηγήσεων, απαγγελιών ποιημάτων (“λέξεις ελεύθερες” χωρίς σύνταξη) και φουτουριστικής μουσικής

(αναμείξεις θορύβων από μηχανές, εκρήξεις, τριξίματα, κραυγές κ.ά.) δημιουργούσαν ένα θέαμα δρωμένων που συνήθως τελείωνε με πολυτάραχες συμπλοκές ανάμεσα σε αγανακτισμένους θεατές που γιουχάριζαν και καλλιτέχνες που επικροτούσαν τις εκδηλώσεις της αποδοκιμασίας τους.

Αρχιτεκτονική και Φουτουρισμός

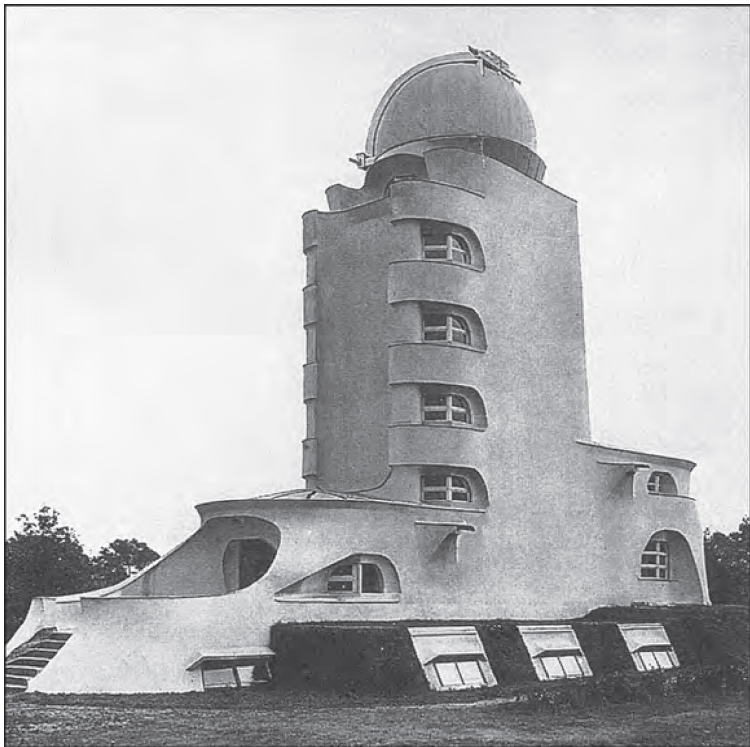
“Πρέπει να εφεύρουμε και να χτίσουμε τη φουτουριστική πόλη, - που να μοιάζει με ένα μεγάλο, πολυθόρυβο ναυπηγείο και να είναι σε όλα τα μέρη της ευκίνητη, ζωνρή, δυναμική. Το φουτουριστικό σπίτι πρέπει να είναι σαν μια τεράστια μηχανή. Ο ανελκυστήρας δεν πρέπει πια να κρύβεται σαν σκουλήκι στο φρέαρ της οικοδομής, και οι περιττές πια σκάλες πρέπει να εξαφανιστούν. Οι νέοι ανελκυστήρες θα ελίσσονται προς τα πάνω σαν φίδια από σίδηρο και γυαλί. Το σπίτι από μπετόν, από γυαλί και σίδηρο, χωρίς ζωγραφική και χωρίς στολίδια, μόνο με την ομορφιά των γραμμών του και των μορφών του, τρομερά “άσχημο” στη μηχανική του απλότητα, στο ύψος και στο πλάτος του σύμφωνα με τις πολεοδομικές διατάξεις, θα υψώνεται πάνω από τη βουή μιας πολυθόρυβης αβύσσου: πάνω από το δρόμο, που δεν απλώνεται πια σαν ποδόμακτρο στο κεφαλόσκαλο, αλλά βυθίζεται αρκετούς ορόφους κάτω από την επιφάνεια της γης· οι όροφοι αυτοί εξυπηρετούν την αστική κυκλοφορία και συνδέονται μεταξύ τους με μεταλλικά γεφυράκια και κυλιόμενες σκάλες”.

Αντόνιο Σαν' Ελία, Τομάζο Μαρινέτι (Tommaso Marinetti, 1876-1944), *Μανιφέστο της φουτουριστικής αρχιτεκτονικής*, 1914.



Εικ. 17. Αντόνιο Σαντ Ελία (Antonio Sant'Elia, 1888-1916), Μάριο Κιατόνε (M. Chiattone, 1891-1957), “Μοντέρνα Μητρόπολη” (1914).

Οι δύο αρχιτέκτονες παρουσίασαν στο Μιλάνο σχέδια και προγράμματα για μια “νέα πόλη” στην οποία τα κυκλοφοριακά προβλήματα επιλύονται διοχετεύοντας τις αρτηρίες της κυκλοφορίας σε διαφορετικά επίπεδα πάνω και κάτω από τα κτίρια. Ο Φουτουρισμός εμφανίζεται στην αρχιτεκτονική μέσα από τον ασπασμό της υπερκινητικότητας, της ρευστότητας και της λειτουργικότητας αλλά και της ένταξης των ανακαλύψεων της μοντέρνας επιστήμης στη σύγχρονη κοινωνία. Στον σχεδιασμό αυτής της “νέας πόλης” κυριαρχούν κτίρια τα οποία διαμορφώνονται σε πολλά επίπεδα, τα μεγάλα ύψη, η πλαστική εκμετάλλευση των δυνατοτήτων του μπετόν και μια νέα αισθητική της τεχνολογίας. Τα σκίτσα αυτά ενέπνευσαν αργότερα πολλούς αρχιτέκτονες και επηρέασαν την εξέλιξη της σύγχρονης αρχιτεκτονικής.



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

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 επικαλύφτηκαν με τσιμέντο. Αποτελεί μια πραγματοποίηση της εξπρεσιονιστικής αρχιτεκτονικής μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Αρχιτεκτονική και Εξπρεσιονισμός

Από τα μέσα του 19ου αιώνα η διαφάνεια και το φως είναι τα σύμβολα της νέας εποχής. Μεταφέρουν τα μηνύματα ενός νέου κόσμου: την απελευθέρωση του ανθρώπου από το βάρος του υλικού, το τέλος του διαχωρισμού ανάμεσα στο μέσα και στο έξω, στο διαφανές και στο αδιάφανο. Όμως, το γυαλί στην αρχιτεκτονική έχει συνδυαστεί, κυρίως στο πλαίσιο της “Γυάλινης Αλυσίδας” του γερμανικού Εξπρεσιονισμού, με την έννοια της κάθαρσης και της ανθρώπινης σωτηρίας. “Η επιφάνεια της γης θα έπαιρνε μια άλλη εικόνα, εάν το γυαλί αντικαθιστούσε το τούβλο στην αρχιτεκτονική... θα μπορούσαμε να έχουμε έναν παράδεισο στη γη και δε θα υπήρχε καμιά ανάγκη να ψάχνουμε νοσταλγικά για άλλους παραδείσους”, έγραφε ο ποιητής Πάουλ Σέερμπαρτ (Paul Scheerbart) στο έργο του Η “Γυάλινη Αρχιτεκτονική” (Glasarchitektur) το 1914.

Το γυαλί σε συνδυασμό με το μέταλλο, κυρίως με το ατσάλι, διαπερνά την “μοντέρνα” αντίληψη της αρχιτεκτονικής που στόχευε στη βελτίωση των συνθηκών της ζωής του ανθρώπου. Η διαφάνεια της γυάλινης αρχιτεκτονικής μπορεί να οδηγήσει, με τη συμμετοχή του

λαού, σε ένα νέο πολιτισμό. Στοιχεία αυτού του πολιτισμού θα είναι η επιστροφή σε μια “φυσική” κατάσταση του ανθρώπου, σε μια κοινωνία συλλογική και ομοιογενή, οργανωμένη γύρω από την ελεύθερη αρχιτεκτονική έκφραση.

Το 1918 ιδρύθηκε το Arbeitstat für Kunst (Εργατικό Συμβούλιο για την Τέχνη), στόχος του οποίου ήταν η προώθηση μιας νέας αρχιτεκτονικής για όλους τους ανθρώπους μέσα από τη συνδρομή όλων των τεχνών. Στο πλαίσιο αυτής της ομάδας οι αρχιτέκτονες αναπτύσσουν μια επαναστατική δράση με στόχο την ανοικοδόμηση της κατεστραμμένης από τον πόλεμο κοινωνίας της Γερμανίας. Η αρχιτεκτονική θα αποτελούσε το “κατασκευαστικό πνεύμα” της δημοκρατικής Γερμανίας. Η ομάδα θα διαλυθεί με τον ερχομό του ναζισμού.

Η Τέχνη στην Ελλάδα

Η ελληνική τέχνη δεν ακλούθησε τις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες με το ρυθμό που εκείνες εναλλάσσονταν. Ακολούθησε άλλη διαδρομή, τουλάχιστον χρονική, και μόνο μετά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα συντονίστηκε με την ευρωπαϊκή τέχνη. Ακριβώς στο γύρισμα του αιώνα πέθαναν οι μεγάλοι δάσκαλοι της νεοελληνικής ζωγραφικής. Το 1901 ο Νικόλαος Γύζης και το 1904 ο Νικηφόρος Λύτρας. Σε



Εικ. 19. Κωνσταντίνος Μαλέας (1879-1928), “Τοπίο της Αττικής” (1920 περίπου), λάδι σε χαρτόνι, 0,31 x 0,44 μ., Αθήνα, Μουσείο Βούρου-Ευταξία.

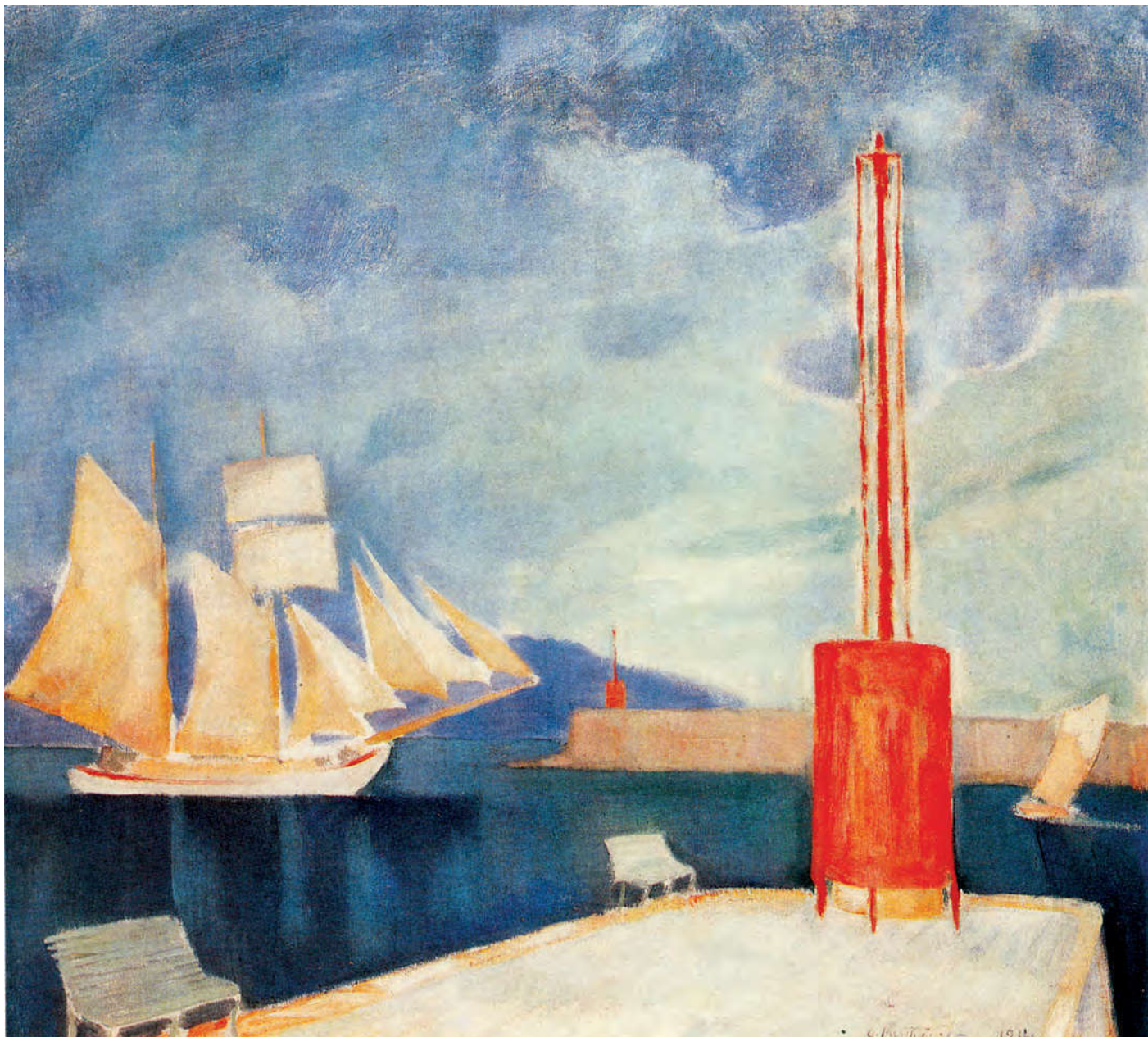
Από τους Έλληνες που επηρεάστηκαν από τη ζωγραφική των Φωβ, χωρίς όμως να μπορούν να ταυτιστούν εντελώς μαζί τους, είναι ο Μαλέας. Από τα κύρια χαρακτηριστικά της δουλειάς του, διακρίνουμε “τη γερή, αρχιτεκτονική δομή, την έντονη τάση προς την απλοποίηση, το γεωμετρισμό, στοιχεία που είχαν ως αποτέλεσμα να κατορθώνει να αποδίδει δίχως ρητορείες την κρυμμένη ψυχικότητα του θεατού κόσμου. Τις αρετές αυτές έρχεται να ενισχύσει μια πλούσια, έντονη χρωματική διάθεση, με βάση καθαρά χρώματα ή τονικές διαβαθμίσεις και αντιθέσεις, που σχηματίζουν συχνά χρωματικές νησίδες”, Τ. Σπητέρης, *Τρεις αιώνες Νεοελληνικής τέχνης*, Αθήνα, 1979, σ.62

αυτά τα πρώτα χρόνια του αιώνα η ελληνική τέχνη θέλησε να αποδεσμευτεί από την προσκόλληση στα ακαδημαϊκά πρότυπα και εμφάνισε μια αργή αλλά σταθερή ανανεωτική πορεία. Ακόμα και η συντηρητική κριτική, με τις προδιαγεγραμμένες προσδοκίες από τον καλλιτέχνη και το έργο του, επεσήμανε ότι η τέχνη είχε φτάσει σε αδιέξοδο μέσα από την επανάληψη των θεμάτων και των εκφραστικών μέσων, και η έμπνευση έμοιαζε πια να στερεύει.

Η διάθεση ανανέωσης φάνηκε όταν, στη θέση του ακαδημαϊκού ρεαλισμού και της ηθογραφίας με τις ακαδημαϊκές αρχές (πιστότητα στο μοντέλο, καλοδοουμένο χρώμα,

επιμονή στις λεπτομέρειες), σταδιακά οι ζωγράφοι δούλεψαν την τοπιογραφία με διάθεση να δουν το τοπίο κάτω από το άπλετο ελληνικό φως. Μικρές αλλά σταθερές ανατροπές στην εικαστική έκφραση, η γρήγορη πινελιά, ένα σχέδιο λιγότερο σφικτό στο περίγραμμα του, η αναζήτηση της έκφρασης μέσα από την επίπεδη παράθεση των χρωμάτων, το ρευστό χρώμα προετοίμασαν το έδαφος για τον πειραματισμό και την αναζήτηση.

Το 1917, στην καθοριστικής σημασίας έκθεση της “Ομάδας Τέχνης”, ανάμεσα σε άλλους αντιφατικούς καλλιτέχνες, εκθέτουν οι τρεις πρωτοπόροι ζωγράφοι, που θα ανοίξουν οριστικά το δρόμο για τις καινούριες τάσεις: ο



Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967), ο Κωνσταντίνος Μαλέας (1879-1928) και ο Νικόλαος Λύτρας (1883-1927). Ήταν η πρώτη φορά που μια ομάδα καλλιτεχνών, με μόνη επιδίωξη την εικαστική ανανέωση, συσπειρώθηκε και διαφοροποιήθηκε από το “Σύνδεσμο Ελλήνων Καλλιτεχνών”, το φορέα στον οποίο ανήκε το μεγάλο πλήθος των καλλιτεχνών του τόπου. Η θεματογραφία τους είναι κυρίως η τοπιογραφία. Εκείνα που τους συνέδεσαν ήταν η διάθεση για υποκειμενική έκφραση, ο πειραματισμός και η τόλμη. Απέφυγαν τα γνωστά μονοπάτια των ακαδημαϊκών συνταγών και

αναζήτησαν μια ζωγραφική που περισσότερο στηρίχτηκε στο πείραμα σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο θα απέδιδαν τον τρισδιάστατο χώρο, το ελληνικό φως, το χρώμα.

Οι επαναστατικές προσεγγίσεις όμως τόσο των θεμάτων όσο και των χρωμάτων ήταν δύσκολο να αφομοιωθούν από το αθηναϊκό φιλότεχνο κοινό χωρίς αντιρρήσεις. Όταν αυτό έγινε, συνέπεσε με κοινωνικοπολιτικές συγκυρίες που ευνοούσαν την ανανέωση και την αλλαγή με μια τέχνη που θα ήταν περισσότερο ελληνική παρά ευρωπαϊκή.

Μετά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώ-

να ζωγράφοι και γλύπτες ανέπτυξαν τα δικά τους εικαστικά “ιδιώματα”, άλλοτε επηρεασμένοι από τα ευρωπαϊκά κινήματα, άλλοτε από την ελληνική κληρονομιά, κάνοντας την ελληνική τέχνη να αποκτήσει τη δική της αυτόνομη πορεία.

Εικ. 20. Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967), “Το Λιμάνι της Καλαμάτας” (1911), λάδι σε μουσαμά, 0,75 x 0,75 μ., Αθήνα, Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου.

Η σχηματοποίηση των μορφών, η αντιπαράθεση θερμών και ψυχρών χρωμάτων, απομακρύνουν το έργο από τη ρεαλιστική απόδοση. Ο ουρανός αποδίδεται μπρεσιονιστικά. Από τους πρωτοπόρους της ελληνικής ζωγραφικής, ο Παρθένης, άνοιξε το δρόμο για νέες εικαστικές προτάσεις, αφήνοντας πίσω οριστικά τον ακαδημαϊκό συντηρητισμό, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις να αποκτήσει η ελληνική ζωγραφική τη δική της φυσιογνωμία.

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

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 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. 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.



21



22



ΠΑΜΠΛΟ ΠΙΚΑΣΟ

Ο Πικάσο γεννήθηκε στις 25 Οκτωβρίου του 1881 στη Μάλαγα της Ανδαλουσίας. Ο πατέρας του ήταν ζωγράφος, και ο μικρός Πάμπλο από πολύ νωρίς επέδειξε εξαιρετική ικανότητα στο σχέδιο και στη ζωγραφική. Το 1904 εγκαταστάθηκε οριστικά στο Παρίσι, και από κει και πέρα ακολούθησε μια μακριά πορεία στο χώρο της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της κεραμικής, με άσβεστη δημιουργικότητα, που τον κρατούσε πάντοτε στο κέντρο της διεθνούς πρωτοπορίας. Πέθανε στις 8 Απριλίου του 1973, ενώ προς το τέλος πια της ζωής του επαναλάμβανε συνεχώς “δεν έχω πει ό,τι έχω να πω και δε μου μένει πολύς χρόνος”.

Από τους πιο επινοητικούς καλλιτέχνες, άλλαξε πολλές φορές τεχνοτροπία και δε δίστασε να περάσει από τις πιο ανατρεπτικές εκφράσεις στο χώρο της αναπαράστασης στις πιο συμβατικές. Εκατοντάδες είναι τα έργα που δημιούργησε κατά τη διάρκεια της ζωής του.

Το 1906 παύει να ικανοποιείται από την τέλεια ισορροπία των έργων που χαρακτηρίζουν τις λεγόμενες “γαλάζια” και “ροζ” περιόδους, (ονομάστηκαν έτσι εξαιτίας της επικράτησης του μπλε και του ρόδινου χρώματος αντίστοιχα, στα έργα του). Απλούστευσε τα σχήματά του, απλοποίησε τα επίπεδα, κατέργησε την προοπτική και έψαξε, επηρεασμένος από τη ζωγραφική του Σεζάν, πίσω από τη φαινομενική όψη των πραγμάτων, στην εσωτερική δομή τους.

Τόσο το έργο του Σεζάν όσο και η ιβηρική γλυπτική και η αφρικανική τέχνη, αλλά και οι μεγάλοι δάσκαλοι της ζωγραφικής, όπως ο Γκρέκο και ο Βελάσκεθ, φαίνεται πως είναι οι πηγές της έμπνευσής του.

Το έργο “Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν” το ζωγράφησε ο καλλιτέχνης ανάμεσα στο 1906 και στο 1907. Όσοι από τους φίλους του ζωγράφου το είδαν έμειναν έκπληκτοι και μπερδεμένοι, όχι μόνο για τη κατέργηση 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, από 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.

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



Ο καλλιτέχνης ψάχνει και καταγράφει: “η επιτυχία είναι αποτέλεσμα της απόρριψης των ευρημάτων. Ο δικός μου ζωγραφικός πίνακας είναι ένα άθροισμα καταστροφών”, έλεγε ο Πικάσο.

ηση 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 απaráβατο.

Το ζωγράφο 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”.

ΟΥΜΠΕΡΤΟ ΜΠΟΤΣΙΟΝΙ

Ο Ουμπέρτο Μποτσιόνι (Umberto Boccioni, 1882-1916) ήταν ζωγράφος, γλύπτης και συγγραφέας. Γεννήθηκε το 1882 στην Κάτω Ιταλία. Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου κατατάχτηκε εθελοντικά στο στρατό και σκοτώθηκε το 1916. Από το 1909, μετά την καθοριστική γνωριμία του με τον Μαρινέτι, εντάχθηκε στο φουτουριστικό κίνημα και έδωσε τα κυριότερα μανιφέστα της φουτουριστικής ζωγραφικής και γλυπτικής.

Η φουτουριστική γλυπτική - όπως και όλη η τέχνη του κινήματος - πρέπει να γίνει αντιληπτή σαν μια μορφή τέχνης που διακηρύσσει την πλήρη ρήξη της με το παρελθόν. Οι αρχές της φουτουριστικής γλυπτικής δόθηκαν από τον καλλιτέχνη στο Τεχνικό Μανιφέστο της Φουτουριστικής Γλυπτικής, που εκδόθηκε το 1912. Για να καταλάβουμε την ανανέωση της γλυπτικής μορφής, είναι καλύτερα να αναφερθούμε στα ίδια τα λόγια του καλλιτέχνη: “Οι παραδοσιακοί γλύπτες φτιάχνουν τα αγάλματά τους να ορθώνονται μπροστά στο θεατή ή ο θεατής πρέπει να γυρίζει γύρω τους. Έτσι, κάθε δυνατή οπτική γωνία περιορίζεται στη μία πλευρά του αγάλματος ή του γλυπτικού συνόλου μια ορισμένη στιγμή. Αυτή η πορεία εξυπηρετεί μονάχα την αύξηση της ακινησίας του έργου. Το δικό μου σπιράλ της αρχιτεκτονικής δομής, αντίθετα, δημιουργεί μπροστά στο θεατή μια συνέχεια μορφών που του επιτρέπουν να ακολουθήσει ιδεατά (με τη δύναμη της φόρμας που ξεπηδά από την πραγματική φόρμα) μια καινούρια αφηρημένη περίμετρο, που εκφράζει το σώμα στις υλικές του κινήσεις”. Και συνεχίζει: “Εξ αιτίας της παραμονής της εικόνας στον αμφιβληστροειδή, τα αντικείμενα που κινούνται πολλαπλασιάζονται και παραμορφώνονται. Οι εικόνες τους ακολουθούν η μία την άλλη σαν κύματα στο χώρο. Έτσι, ένα καλπάζον άλογο δεν έχει 4 πόδια, έχει 20”. *Η Σύγχρονη Τέχνη*, Έκδοση καλλιτεχνών καλλιτεχνικών μαθημάτων, σ.59.

Με αυτή την αναλογία, το γλυπτό, παρουσιάζοντας έναν άνθρωπο που κινείται με ένταση σαν να σπάει με δύναμη το φράγμα του χώρου, μοιάζει να έχει χίλιους μυς. Μυς που δεν εμφανίζονται σε διάταξη, για να κάνουν το σώμα να κινηθεί προς τα εμπρός, αλλά μυς που τούτη τη στιγμή, μπροστά στα μάτια μας, εκρήγνυνται κάτω από την πίεση της ίδιας της κίνησης.

Το γλυπτό βασίζεται στη σπείρα. Συστρέφεται και αποκαλύπτεται σταδιακά στο θεατή, καθώς γυρίζει γύρω του. Μια τάση δείχνει να σπρώχνει τους όγκους από μέσα προς τα έξω, καθώς ξεχειλίζει η μορφή στο περιβάλλον της. Η μορφή εξαπλώνεται, διακόπτεται, τεμαχίζεται σε επίπεδα. Δεν υπάρχει περίγραμμα. Το μάτι διακόπτεται ολοένα, καθώς προσπαθεί να περιγράψει τη σιλουέτα του έργου.

Το γλυπτό εκτέθηκε το 1913 στη Ρώμη και στο Παρίσι. Αντίγραφα του έργου υπάρχουν στην Ιταλία και στη Νέα Υόρκη. Το γύψινο πρωτότυπο βρίσκεται στο Μουσείο Μοντέρνας τέχνης στο Σάο Πάολο.



24



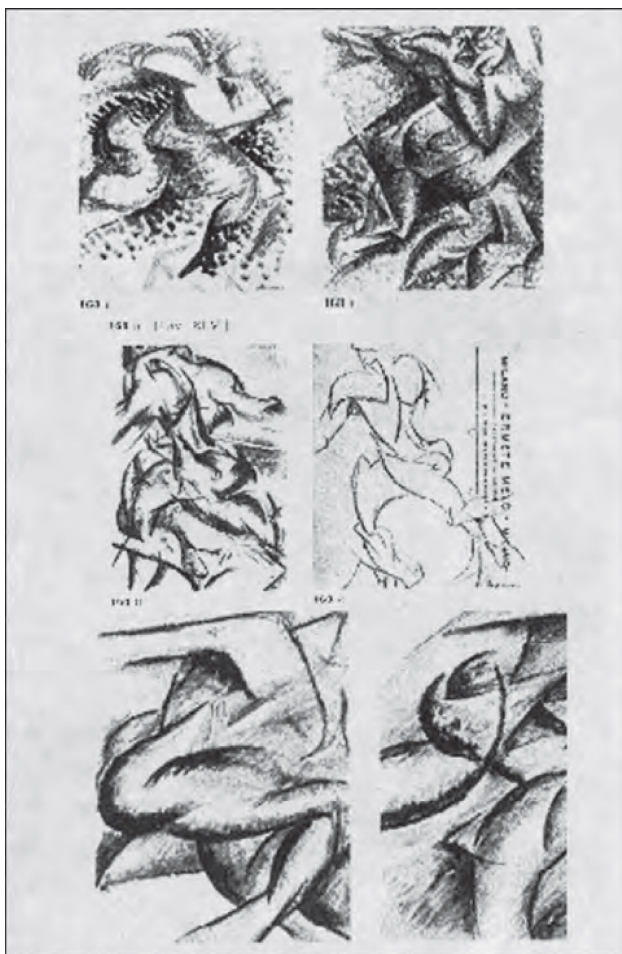
25

Εικ. 24. Ουμπέρτο Μποτσιόνι, “Μοναδικές μορφές συνέχειας στο χώρο” (1913), μπρούντζος, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.

Εικ. 25. Ουμπέρτο Μποτσιόνι, “Άλογο+Αναβάτης+Σπίτια” (1914), λάδι, ξύλο, κοντραπλακέ, Νέα Υόρκη, Μουσείο Γκούγκενχάιμ.

Η έννοια της κίνησης διαπερνά όλη τη φουτουριστική τέχνη και ολοκληρώνεται με τη γλυπτική, όπου η αλληλοδιείσδυση των επιπέδων, του μέσα και του έξω, παίρνει μια απρόβλεπτη εικαστική μορφή.

Εικ. 26. Ουμπέρτο Μποτσιόνι, “Προσχέδια για δυναμικές μορφές στο χώρο” (1912).



26

“Ανοίγουμε βίαια τη μορφή και την εντάσσουμε μέσα στο περιβάλλον” διακηρύσσει ο Μποτσιόνι και συνεχίζει “το πεζοδρόμιο μπορεί να σκαρφαλώσει στο τραπέζι σας και το κεφάλι σας, μπορεί να διασχίσει το δρόμο, ενώ η λάμπα σας υφαίνει το λευκό ιστό της ανάμεσα στο ένα σπίτι και στο άλλο”.



ΒΑΣΙΛΥ ΚΑΝΤΙΝΣΚΥ

Ο Βασίλυ Καντίνσκυ (1866-1944) γεννήθηκε στη Ρωσία, και οι πρώτες του σπουδές ήταν στα Νομικά. Με τη ζωγραφική άρχισε να ασχολείται πολύ αργά, σε ηλικία τριάντα χρόνων. Σπούδασε στο Μόναχο, όπου και εγκαταστάθηκε στη συνέχεια.

Κατ' αρχήν η ζωγραφική του είναι επηρεασμένη από τους Φωβ ζωγράφους και συνδέεται με την ομάδα της "Γέφυρας". Η γενέτειρά του όμως επηρεάζει επίσης το έργο του και τον συνδέει με τη ρωσική πρωτοπορία. Το 1911 ιδρύει μαζί με άλλους καλλιτέχνες την ομάδα του "Γαλάζιου Καβαλάρη" και κυκλοφορεί το καθοριστικής σημασίας για τη μοντέρνα τέχνη βιβλίο του, *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*. Το 1920 περίπου από τους πίνακές του εξαφανίζεται κάθε ρεαλιστικό στοιχείο. Στους πίνακές του έδωσε μουσικούς τίτλους (Συνθέσεις, Εντυπώσεις, Αυτοσχεδιασμοί), γιατί παρομοίαζε τα χρώματα με μουσικούς ήχους. Πεποίθησή του ήταν ότι τα χρώματα, τα σχήματα και οι γραμμές μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως ερεθίσματα των αισθήσεων και η σύνδεση με τους μουσικούς τίτλους τόνιζε περισσότερο το ανεικονικό περιεχόμενο των έργων του.

Όταν ξέσπασε ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Καντίνσκυ επέστρεψε στη Ρωσία, όπου, μετά την Οκτωβριανή επανάσταση, συμμετείχε στο εικαστικό πρόγραμμα της κυβέρνησης. Ένα χρόνο μετά επανήλθε στη Γερμανία, για να διδάξει στη σχολή του Μπαουχάους, στην οποία έμεινε μέχρι το κλείσιμό της από τους Ναζί. Στη ζωγραφική του εισάγει τότε καθαρές, γεωμετρικές φόρμες. Τα τελευταία του χρόνια τα περνά στο Παρίσι και στο έργο του παρουσιάζει μια πιο σουρεαλιστική φόρμα.

Ο Καντίνσκυ θεωρείται ο θεμελιωτής της αφηρημένης ζωγραφικής.

Εικ. 27. Βασίλυ Καντίνσκυ, "Αυτοσχεδιασμός Νο 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 "Αυτοσχεδιασμοί" που περιλάμβανε περίπου σαράντα πίνακες, "ασύνειδες, αυθόρμητες εκφράσεις εσωτερικού χαρακτήρα", όπως έλεγε ο ίδιος ο Καντίνσκυ. Ο πίνακας αποτελείται από μη αναγνωρίσιμα σχήματα



τα 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 μόνο 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 κατάσταση 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. 28. Βασίλυ Καντίνσκυ, "Αυτοσχεδιασμός 31" (ναυμαχία) (1913), 1,40 x 1,20 μ.

Παρόλο που δεν είναι καθαρή και άμεσα αντιληπτή η αναπαράσταση δύο πλοίων που ανταλλάσσουν πυρά, αυτό που μπορούμε να αντιληφτούμε αμέσως είναι μια βίαιη κίνηση και μια αναταραχή.

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

Τα χρώματα και τα σχήματα 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.



ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Ξυλογραφία: Τεχνική τυπώματος που επιτυγχάνεται με τη χάραξη πάνω σε πλάκα από ξύλο. Τα μέρη που ο χαράκτης επιθυμεί να μείνουν λευκά “σκαλίζονται” με σκαρπέλο ή μαχαίρι και αφαιρούνται. Εκείνα που μένουν ανάγλυφα συγκρατούν το μελάνι που περνιέται πάνω στην πλάκα. Ειδικό τυπογραφικό χαρτί πιέζεται πάνω στο ξύλο και τα μελανωμένα μέρη τυπώνονται.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Συγκρίνετε ένα έργο φωβ και ένα έργο εξπρεσιονιστικό. Ποιες διαφορές και ποιες ομοιότητες παρατηρείτε;
2. Το κοινό αντέδρασε απέναντι στον Κυβισμό αρνητικά. Σχεδόν έναν αιώνα αργότερα, σήμερα δηλαδή, η κυβιστική ζωγραφική εξακολουθεί να εγείρει σχόλια, ενώ έχει συνδεθεί με την έννοια της μοντέρνας τέχνης. Καταγράψτε τα δικά σας σχόλια μπροστά σε ένα κυβιστικό έργο.
3. Τι θα γράφατε σε άρθρο εφημερίδας, αν έπρεπε να υποστηρίξετε τον Κυβισμό ως κίνημα της πρωτοπορίας.
4. Οργανώστε εικαστικά δρώμενα στο σχολείο με επάλληλες δράσεις που γίνονται ταυτόχρονα : απαγγελία ποιημάτων, χορός, ήχοι, θεατρικό απόσπασμα (παραπομπή στις φουτουριστικές βραδιές).