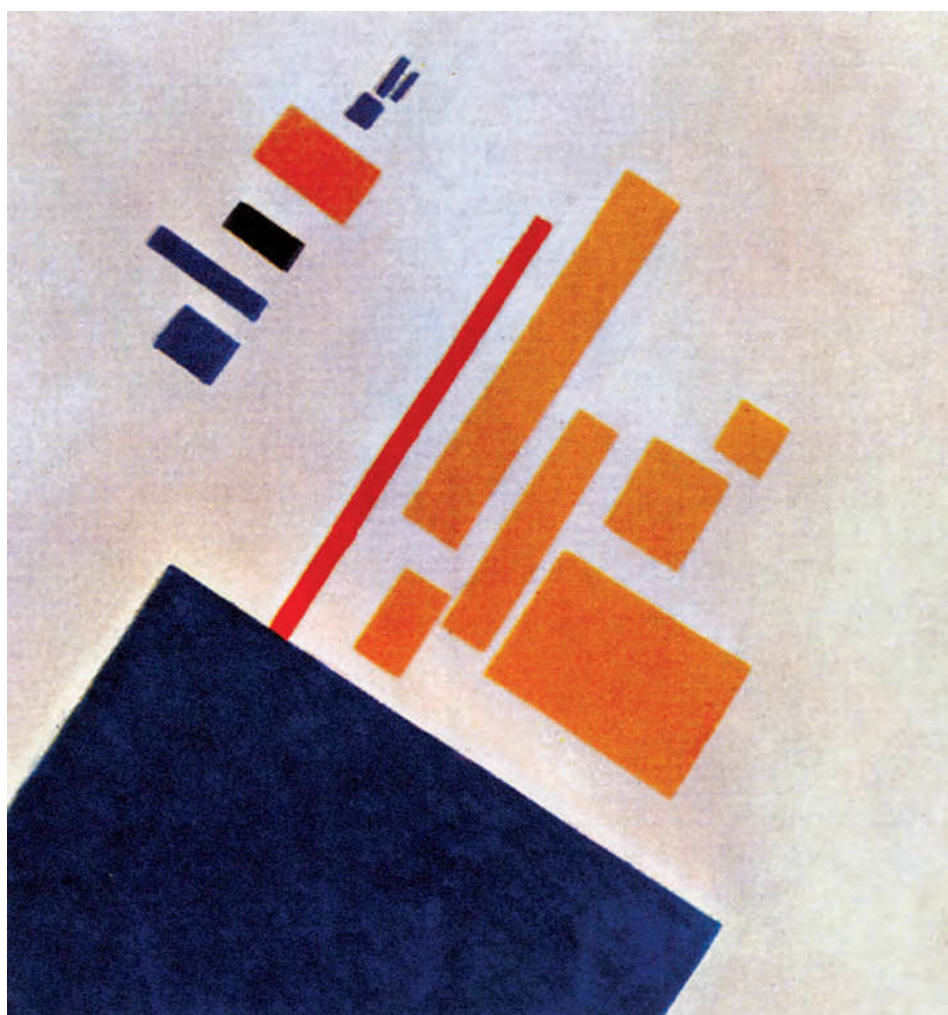




**ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ
1900-1930
(Β' ΜΕΡΟΣ)**



Καζιμίρ Μάλεβιτς (Casimir Malevich, 1878-1935), "Σουπρεματιστική Σύνθεση" (1916), λάδι σε μουσαμά, Άμστερνταμ, λεπτομέρεια.

17

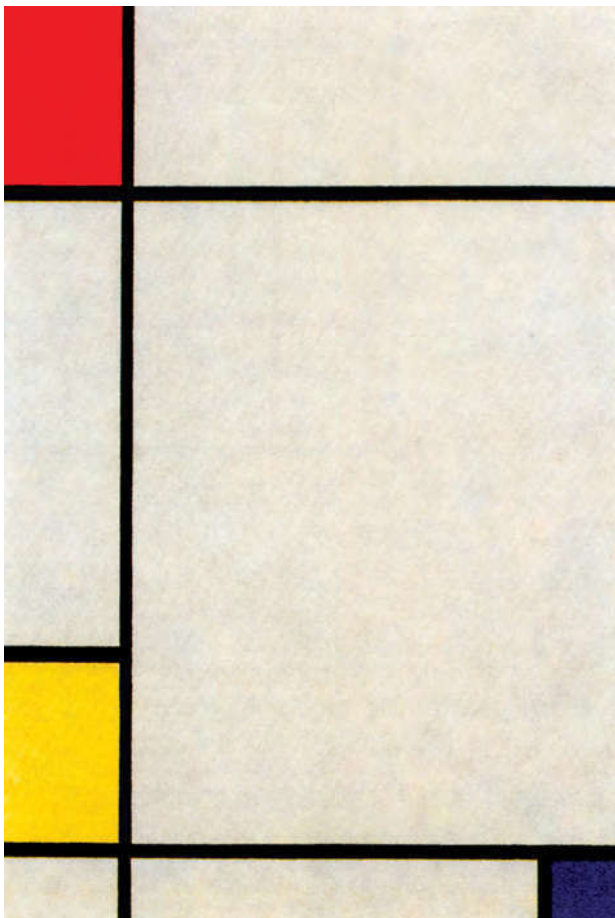
ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1900-1930 (Β΄ ΜΕΡΟΣ)

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

Η εφευρετικότητα και η παραγωγικότητα ήταν τα μόνα αντίδοτα στην απόγνωση και στα μεγάλα προβλήματα που παρουσιάστηκαν αμέσως μετά τον πόλεμο. Για τους καλλιτέχνες, οι κατευθύνσεις ήταν δύο: ή θα αναζητούσαν την επικοινωνία με τον κόσμο και θα προσπαθούσαν να βρουν τις βάσεις που θα θεμελιώναν μια νέα “λειτουργική” κοινωνία, ή θα ακολουθούσαν μια πορεία άρνησης και φυγής, οδηγούμενοι στην υποτίμηση κάθε θεωρητικής αρχής, στην υποτίμηση της ιστορίας αλλά και στην απομόνωση. Και στις δύο περιπτώσεις η τέχνη αναζητά με διάφορες ενέργειες να κινητοποιήσει αποτελεσματικά το θεατή, είτε ως άτομο είτε ως μέλος κοινωνικών ομάδων, μέσα από διάφορα καλλιτεχνικά μέσα όπως με τα μανιφέστα, τις δημόσιες συναντήσεις και τους νέους τρόπους επικοινωνίας, δηλαδή την αφίσα, τη φωτογραφία και τα μαζικά μέσα επικοινωνιών.

Οι καλλιτέχνες που ασπάστηκαν το “λειτουργικό” τρόπο έκφρασης οδηγήθηκαν στην αναζήτηση σταθερών και αντικειμενικών εκφράσεων, με στόχο ένα νέο ορθολογικό λεξιλόγιο. Οι καλλιτεχνικές ομάδες που βασίστηκαν σ’ αυτή την αρχή είχαν ένα κοινό σημείο: την επιθυμία για μια καινούρια αισθητική, που θα στηριζόταν στη λειτουργική και απλή μορφή του αντικειμένου. Η μορφή που ανταποκρίνεται στη λειτουργία θα είναι το πρώτο βήμα για την ανανέωση της ανθρώπινης κοινωνίας.

1



Η Ομάδα Ντε Στιλ

Ο Κυβισμός είχε δημιουργήσει παράλληλες αναζητήσεις στην Ιταλία, τη Ρωσία, την Ολλανδία. Στην Ολλανδία, το 1917, εκδόθηκε το περιοδικό *De Stijl* (Το Στιλ) από τους Π. Μοντριάν (Piet Mondrian) και Τέο Βαν Ντέσμπουργκ (Theo van Doesburg, 1883-1931), το οποίο έδωσε το όνομα στην ομάδα, η τέχνη της οποίας άσκησε μακροχρόνια επιρροή στην αρχιτεκτονική και στο βιομηχανικό σχεδιασμό. Η τέχνη έπρεπε να βασίζεται στα καθαρά ορθογώνια σχήματα (κύβοι, ευθείες κάθετες και οριζόντιες γραμμές) και στο καθαρό χρώμα. Το 1920 ο Μοντριάν αφιέρωσε το φυλλάδιο "*Le Neo-plasticisme*" (ο Νεοπλαστικισμός) στο "μελλοντικό άνθρωπο", του οποίου οι πνευματικές αξίες θα εκφράζονταν καλύτερα με την τέχνη της απόλυτης καθαρότητας των καθαρών γεωμετρικών μορφών και χρωμάτων.

2



Εικ.1. Πιτ Μοντριάν (Piet Mondrian, 1872-1944), Σύνθεση (1929), 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.

“Όταν το 1913, στην πορεία των απεγνωσμένων μου προσπαθειών να απελευθερώσω την τέχνη από τη σαβούρα της αντικειμενικότητας, κατέφυγα στη φόρμα του τετραγώνου και εξέθεσα ένα ζωγραφικό πίνακα που δεν παρίστανε τίποτα άλλο από ένα μαύρο τετράγωνο σ’ ένα φόντο άσπρο, οι κριτικοί και το κοινό θρηνούσαν: “Χάθηκε ό,τι αγαπήσαμε. Είμαστε σε μια έρημο. Έχουμε μπροστά μας μόνο ένα μαύρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο!” Και έψαχναν λόγια “συντριπτικά”, για να απομακρύνουν το σύμβολο της ερήμου και για να ξαναβρούν στο “νεκρό τετράγωνο” την αγαπημένη εικόνα της “πραγματικότητας”, “την πραγματική αντικειμενικότητα” και την “ηθική ευαισθησία”.

Με τον όρο “σουπρεματισμός” εννοώ την υπεροχή της καθαρής αίσθησης στις εικαστικές τέχνες.

Τα φαινόμενα της αντικειμενικής φύσης αυτά καθ’ εαυτά δεν έχουν καμιά σημασία· για τους σουπρεματιστές η καθαρή αίσθηση, στην πραγματικότητα, είναι εντελώς ανεξάρτητη από το περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε”. Καζιμίρ Μάλεβιτς.

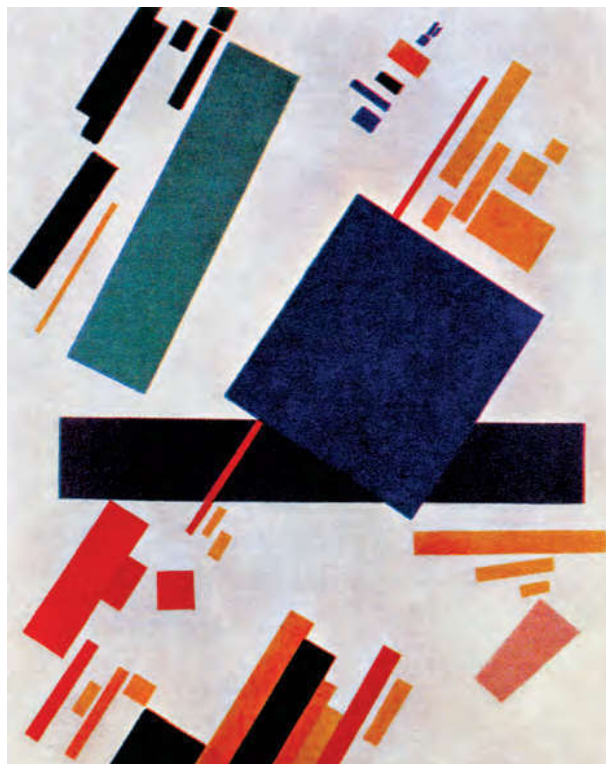
Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, Αθήνα, χ.χ. σ. 404-5, μετ. Λένα Παπαματθεάκη

Εικ. 3. Καζιμίρ Μάλεβιτς (Casimir Malevich, 1878-1935), “Σουπρεματιστική Σύνθεση” (1916), λάδι σε μουσαμά, 0,88 x 0,70, μ., Άμστερνταμ.

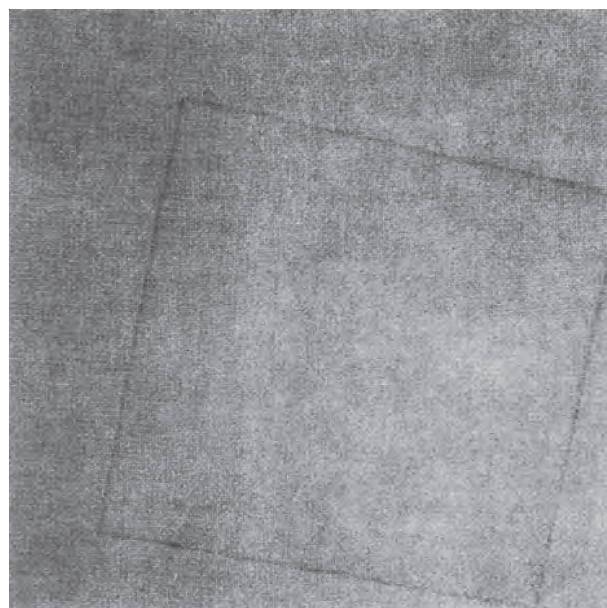
Ο πίνακας αυτός ανήκει σε μια σειρά έργων με τον ίδιο τίτλο, έτσι ώστε δεν προσφέρεται κανένα στοιχείο σχετικά με το θέμα του έργου. Απεικονίζει τετράγωνα και παραλληλόγραμμα που μοιάζουν “να γλιστράνε” σε ένα χώρο χωρίς όρια.

Εικ. 4. Κ. Μάλεβιτς, “Λευκό πάνω σε λευκό” (1918).

Οι αναζητήσεις του Μάλεβιτς κορυφώθηκαν με το έργο αυτό, στο οποίο το χρώμα έχει εγκαταλειφθεί ολότελα. Το άσπρο τετράγωνο μόλις διαγράφεται πάνω στο λευκό φόντο. Το τετράγωνο χάνει κάθε ίχνος υλικότητας και γίνεται ένα με το άπειρο. Κάθε αναφορά στην πραγματικότητα έχει εξαλειφθεί. Η αφαίρεση ήταν σχεδόν αδύνατον να προχωρήσει παραπέρα, και έτσι ο Μάλεβιτς επέστρεψε στην παραστατική ζωγραφική.



3



4

Ο Σουπρεματισμός

Πρόκειται για το πρώτο κίνημα καθαρής γεωμετρικής αφαίρεσης στη ζωγραφική. Γεννήθηκε στη Ρωσία από το ζωγράφο Καζιμίρ Μάλεβιτς. Το πρώτο σουπρεματιστικό έργο του χρονολογείται από το 1913, και περιέχει ήδη τα στοιχεία που χαρακτήρισαν αργότερα το έργο του, ένα μαύρο τετράγωνο πάνω σε λευκό φόντο. Υποστήριζε ότι η οικεία όψη των

πραγμάτων δεν έπρεπε να είναι το ζητούμενο στην αναπαράσταση, η οποία έπρεπε να δίνει τη μεγαλύτερη δυνατότητα έκφρασης του συναισθήματος (την υπεροχή (=supremacy) του καθαρού αισθήματος). Τα σουπρεματιστικά στοιχεία των έργων του ήταν απλές γεωμετρικές φόρμες όπως τετράγωνα, κύκλοι και σταυροί, ενώ τα χρώματά του ήταν το μαύρο, το άσπρο, το κόκκινο, το πράσινο και το μπλε.

Το 1915 εξέδωσε το σουπρεματιστικό μανιφέστο, το οποίο συνυπέγραφαν και λογοτέχνες, ανάμεσα στους οποίους ο ποιητής Β.Μαγιακόφκι.

Το 1919 ο ίδιος ο Μάλεβιτς ανακοίνωσε το τέλος του Σουπρεματισμού.

Η αφαίρεση του Σουπρεματισμού και του Κονστρουκτιβισμού, των αφαιρετικών τάσεων της ρωσικής τέχνης, μέσω του Καντίνσκυ και άλλων θα επηρέαζε αργότερα, στις αρχές του 1920, το Μπαουχάους.

Κονστρουκτιβισμός

Ο προβληματισμός γύρω από τη σχέση της τέχνης και της πολιτικής άρχισε στη Σοβιετι-

κή Ένωση αμέσως μετά την επανάσταση του 1917 και εντατικοποιήθηκε μέχρι το 1922, όταν έγινε δυνατή η πρώτη ανασύνταξη του νέου κράτους.

Την εποχή της Επανάστασης η κυριότερη καλλιτεχνική τάση αντιπροσωπεύτηκε από το σοβιετικό Κονστρουκτιβισμό. Η ομάδα του Βλαντιμίρ Τάτλιν υποστήριξε την κατάργηση της τέχνης, ενός ξεπερασμένου αισθητισμού που ανήκε στην παιδεία της καπιταλιστικής κοινωνίας, και ζητούσε από τους καλλιτέχνες που έκαναν κατασκευές στο χώρο να αφήσουν αυτή την “ασχολία” και να αρχίσουν να φτιάχνουν πράγματα χρήσιμα για τον άνθρωπο, δηλαδή καρέκλες και τραπέζια, να κτίζουν φούρνους, σπίτια κτλ. Η τέχνη, σύμφωνα με τους κονστρουκτιβιστές και τον Τάτλιν, έπρεπε να καλύπτει κοινωνικές ανάγκες, να είναι ωφελιμιστική και λειτουργική. Σκοπός του καλλιτέχνη ήταν να βελτιώσει την πνευματική κατάσταση της κοινωνίας μέσα στην οποία ζει. Αυτό που προείχε, λοιπόν, ήταν η κατασκευή (=construction) της νέας κοινωνίας αλλά και της νέας μορφής της τέχνης, ενώ ο καλλιτέ-



Εικ. 5. Βλαδимиρ 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 απέθλεπαν 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 χρησιμοποιούνταν 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. 6. Λιουμπόβ Πόποβα (Liubov Popova, 1889-1924), Αρχιτεκτονική ζωγραφική (1917), λάδι σε μουσαμά, 0,80 x 0,98 μ., Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Η Πόποβα υπήρξε από τα σημαντικότερα μέλη της ρωσικής πρωτοπορίας. Ασχολήθηκε με το σχεδιασμό υφασμάτων, κοστούμιών, αφισών, βιβλίων και σκηνικών θεάτρου. Ένθερμη οπαδός της “παραγωγικής τέχνης”, δίδαξε στα “Ελεύθερα Καλλιτεχνικά Εργαστήρια”, και το όνομά της συνδέεται με το Σουπρεματισμό, το Ρωσικό Φουτουρισμό και τον Κονστρουκτιβισμό.

χνης δεν ήταν τίποτα άλλο από ένα μηχανικό, ένα μελετητή της δομής της κατασκευής.

Μετά το 1932 οι διάφορες πρωτοποριακές τάσεις στη Ρωσία εγκαταλείφθηκαν και εμφανίστηκε μια συντηρητική τέχνη με έμφαση στην προπαγάνδα και, όσον αφορά την αρχιτεκτονική, στην αναβίωση παλαιότερων αρχιτεκτονικών μορφών.

Ντανταϊσμός

Όταν εξετάστηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια ο Κυβισμός και ο Φουτουρισμός, για τις αναζητήσεις τους χρησιμοποιήθηκαν οι λέξεις “κατακερματισμός” και “αλληλοδιείσδυση” αντίστοιχα. Για τον Ντανταϊσμό η κατάλληλη λέξη είναι “αυτοματισμός”.

Η λέξη Νταντά (όνομα που βρέθηκε τυχαία “ενώ ξεφύλλιζαν με μια οδοντογλυφίδα” το λεξικό Λαρούς, που στη γλώσσα των νηπίων σημαίνει αλογάκι) είναι μια λέξη χωρίς νόημα. Επιλέχτηκε, όπως εξήγησαν οι εισηγητές του κινήματος, μηδενιστικά, αναρχικά, ανατρεπτικά, για να δηλώσει το τέλος της τέχνης. Το 1916, κατά τη διάρκεια του Πρώτου Πα-

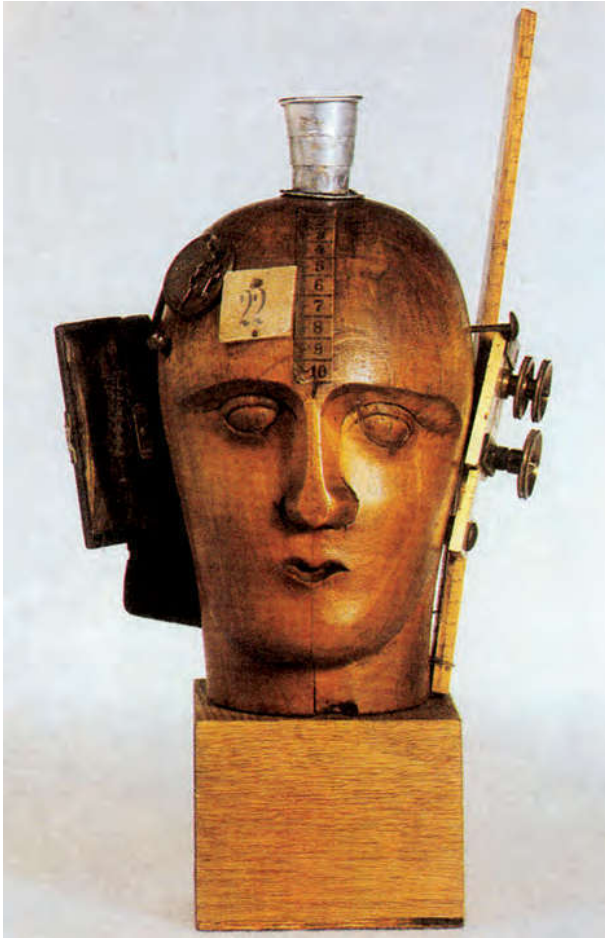
γκοσμίου Πολέμου, οι ντανταϊστές ίδρυσαν το κίνημα στο “Καμπαρέ Βολταίρ”, στη Ζυρίχη, μια πόλη στην οποία κατέφευγαν όλοι οι πολιτικοί εξόριστοι - Λένιν, Τζόους, Στραβίνσκι.

Οι ντανταϊστές ήταν ζωγράφοι, αλλά και ποιητές όπως ο Τριστάν Τζαρά (T. Tzara, 1896-1963) και ο Ούγκο Μπαλ (H. Ball, 1886-1927). Στο καμπαρέ, που ήταν μαζί και γκαλερί, θέατρο, αίθουσα χορού και πειραματικό εργαστήριο, σε μια μικρή σκηνή, στήνονταν θεατρικά σκετς και αυτοσχέδιες παραστάσεις. “Ενώ οι κεραυνοί του πυροβολικού μούγκριζαν από μακριά, εμείς απαγγέλλαμε, φτιάχναμε στίχους, τραγουδούσαμε με όλη μας την ψυχή” περιέγραφε αργότερα ο Αρπ. Ο ποιητής Μπαλ, καταγγέλλοντας τη δημοσιογραφία ότι είχε αχρηστεύσει τη γλώσσα, δημιούργησε την ηχητική ποίηση, που δε βασιζόταν απλώς στον αυτοματισμό ή στο τυχαίο, αλλά έμοιαζε σχεδόν με κολάζ απλών ήχων. Κατόπιν, απήγγειλε με στόμφο το ποίημα με δυνατή φωνή, ντυμένος επίσημα, μπροστά σε ένα κοινό που φώναζε, χειροκροτούσε, γιουχαίζε.



Εικ. 7. Χανς Αρπ (Hans Arp, 1888-1960), “Το πορτρέτο του Τζαρά” (1916), ντανταϊστικό ανάγλυφο σε βαμμένο ξύλο, Γενεύη, Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας.

Στα ανάγλυφα του καλλιτέχνη αξιοποιούνται καθαρά πλαστικές αξίες με την αντιπαράθεση των καμπύλων επιπέδων, αν και δε χάνεται η αίσθηση της τυχαίας συνειρμότητάς τους.



Εικ. 8. Ράουλ Χάουσμαν (Raoul Hausmann, 1886-1971), “Το Πνεύμα του Καιρού μας” (1919), ξύλο, μέταλλο, δέρμα, κόντρα πλακέ. Παρίσι, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Ζωρζ Πομπιντού.

Έργο κατ’ εξοχήν ντανταϊστικό, συγκεντρώνει σε ένα ξύλινο κεφάλι τα χαρακτηριστικά του επαγγέλματος ενός ραδιοτηλεγραφήτη ή ενός πιλότου του μέλλοντος σε ένα αποτέλεσμα ανησυχητικό και μαζί σκωπτικό.

Το Νταντά είχε εισαγάγει το ά-λογο, την ειρωνεία, την κοροϊδία, τη χειρονομία, το τυχαίο, τον “Αυτοματισμό”.

Οι ντανταϊστές, αποφασισμένοι να δώσουν στην αστική τάξη, που είχε προκαλέσει τον πόλεμο, και σε ό,τι είχε απομείνει από τις αξίες της τη χαριστική βολή, εισήγαγαν την αντιτέχνη, διακήρυξαν την ανοησία, αναζήτησαν στο ασυνείδητο τις πηγές της έμπνευσής τους. Για να σκανδαλίσουν το φινό γούστο της αστικής τάξης, δε δίστασαν να χρησιμοποιήσουν κάθε είδους εκφραστικό μέσο: έκαναν πίνακες από κουρέλια και σκουπίδια, από τυχαία αντικείμενα καθημερινής χρήσης, τα

Πώς να φτιάχνετε ένα ντανταϊστικό ποίημα. Πάρτε μια εφημερίδα. Πάρτε ένα ψαλίδι. Διαλέξτε από την εφημερίδα ένα άρθρο στο μέγεθος του ποιήματος που θέλετε να κάνετε. Κόψτε με το ψαλίδι το άρθρο. Κατόπιν κόψτε προσεχτικά τις λέξεις που αποτελούν το άρθρο και βάλτε τες μέσα σε μια τσάντα. Ταρακουνήστε μαλακά την τσάντα. Κατόπιν αρχίστε να βγάζετε από την τσάντα τη μια λέξη μετά την άλλη. Αντιγράψτε τις ευσυνειδήτα με τη σειρά που βγήκαν από την τσάντα. Το ποίημα θα σας μοιάζει. Και να που γίνετε ένας άπειρα πρωτότυπος συγγραφέας με μια χαριτωμένη ευαισθησία, έστω κι αν δε σας καταλαβαίνει το κοπάδι.

Από τα Μανιφέστα του Ντανταϊσμού του Τριστάν Τζαρά, 1920, Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, Αθήνα, χ.χ σελ.168 μετ. Λένα Παπαμαρθεάκη.

“ready made” (=έτοιμα (αντικείμενα), συνήθως μαζικής παραγωγής).

Σουρεαλισμός

Μεταξύ Ντανταϊσμού και Σουρεαλισμού υπάρχει μια φυσική συνέχεια και σύνδεση. Ο σουρεαλισμός άντλησε τα θέματά του από το Τυχαίο και τον Αυτοματισμό. Ο σουρεαλισμός θέλησε να καταγράψει τις ψυχικές διαδικασίες έτσι όπως έρχονται, αυτόματα, χωρίς τον έλεγχο της λογικής. Το 1924, δύο χρόνια μετά τη διάλυση της ντανταϊστικής ομάδας του Παρισιού, ο Αντρέ Μπρετόν (A.Breton,1896-1966), ο θεωρητικός του κινήματος, δημοσίευσε το “Σουρεαλιστικό Μανιφέστο” και διακήρυξε ότι δεν υπάρχει αντίθεση ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα. Έτσι, η συγχώνευση συνειδητού και υποσυνείδητου, η φανταστική πραγματικότητα με “σάρκα και οστά”, παρουσιάστηκε στα έργα της Μέρετ Οπενχάϊμ, του Μαν Ρέι, αλλά και στη ζωγραφική των Μαγκρίτ, Σαλβατόρ Νταλί κ.ά.

Οι Σουρεαλιστές, που ήθελαν να είναι σουρεαλιστική όχι μόνο η τέχνη τους αλλά και η

ίδια η ζωή τους, βούτηξαν στα βάθη του ασυνειδήτου, για να ανασύρουν εικόνες χωρίς τη λογοκρισία της λογικής, και κατέγραψαν το αλλόκοτο, το παράδοξο ή το αδύνατο, με μια φωτογραφικά ρεαλιστική ζωγραφική που δε χωράει παρερμηνείες, ενώ ταυτόχρονα κάνει ορατό ό,τι είναι πέρα και έξω από το πραγματικό.

Εικ. 9. Μαν Ρέι (Man Ray, 1890-1976), "Cadeau" (=δώρο) (1921), συναρμογή, αντίγραφο χαμένου πρωτοτύπου, καρφιά σε σίδηρο, ύψος 0,17 μ., Σικάγο, Ιδιωτική Συλλογή.

Το ανομοιογενές, το ά-λογο το παρά-λογο, είχαν αποφασιστική σημασία για τους σουρεαλιστές. Η "φανταστική πραγματικότητα" έχει μεγαλύτερη επίδραση στο θεατή όταν του παρουσιάζεται τρισδιάστατη και τον αιφνιδιάζει, γιατί τον φέρνει αντιμέτωπο με αντικείμενα οικεία και ταυτόχρονα εξωπραγματικά.

ΜΥΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΜΑΓΙΚΗΣ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Γραπτή σουρεαλιστική σύνθεση ή το πρώτο και τελευταίο διάγραμμα.

Συγκεντρωθείτε σ' αυτό που έχετε να γράψετε, αφού εγκατασταθείτε σε ένα μέρος όσο το δυνατόν ευνοϊκότερο γι' αυτό το σκοπό. Περάστε στην πιο παθητική ή στην πιο δεκτική κατάσταση που σας είναι δυνατόν. Αφαιρέστε το μυαλό σας, τα ταλέντα σας, κι όλων των άλλων. Πείτε στον εαυτό σας ότι η λογοτεχνία είναι ένας από τους πιο θλιβερούς δρόμους που οδηγούν παντού. Γράψτε γρήγορα χωρίς προσχεδιασμένο θέμα, αρκετά γρήγορα, ώστε να μη συγκροτήσετε και να μη βρεθείτε στον πειρασμό να ξαναδιαβάσετε αυτά που έχετε γράψει. Η πρώτη φράση θα έρθει τελείως μόνη, αφού αληθεύει πως κάθε δευτερόλεπτο υπάρχει στη συνειδητή σκέψη μας μια παράξενη φράση, που δεν επιδιώκει παρά να εξωτερικευθεί.

Από το Α' Σουρεαλιστικό Μανιφέστο, Αντρέ Μπρετόν, 1924.

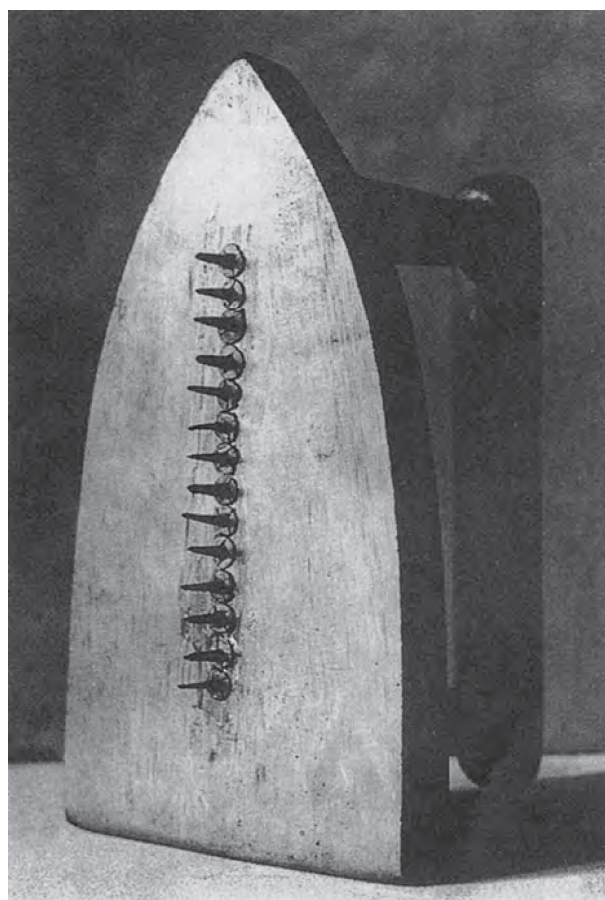
Μάριο Ντε Μικέλι, Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα, Αθήνα, χ.χ. σ.404-5, μετ. Λένα Παπαματθεάκη.

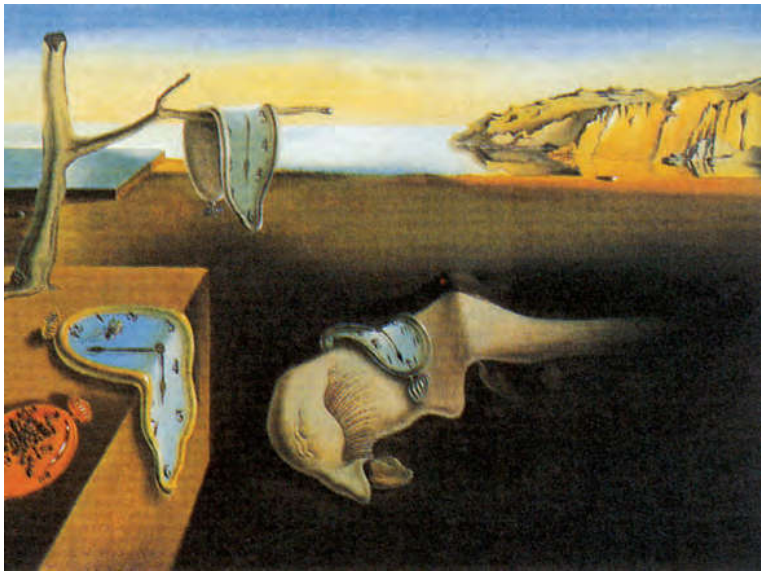


Εικ. 10. Μέρετ Οπενχάιμ (M. Oppenheim, 1913-1985), Αντικείμενο, "Γούνινο πρόγευμα" (1936), φλιτζάνι καλυμμένο με γούνα, πιάτο και κουτάλι, Γενεύη, Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας.

Όπως σε όλα τα σουρεαλιστικά έργα, τα φροϋδικά σύμβολα κατέχουν σημαντική θέση στην εικονοπλασία. Εδώ, αυτό που περιμένει κανείς να δει στη γνώριμη εικόνα του πορσελάνινου φλιτζανιού με τη λεία επιφάνεια ανατρέπεται, το φλιτζάνι γούνινο και δασύτριχο, δημιουργεί μια πραγματικότητα εντελώς παράλογη.

9



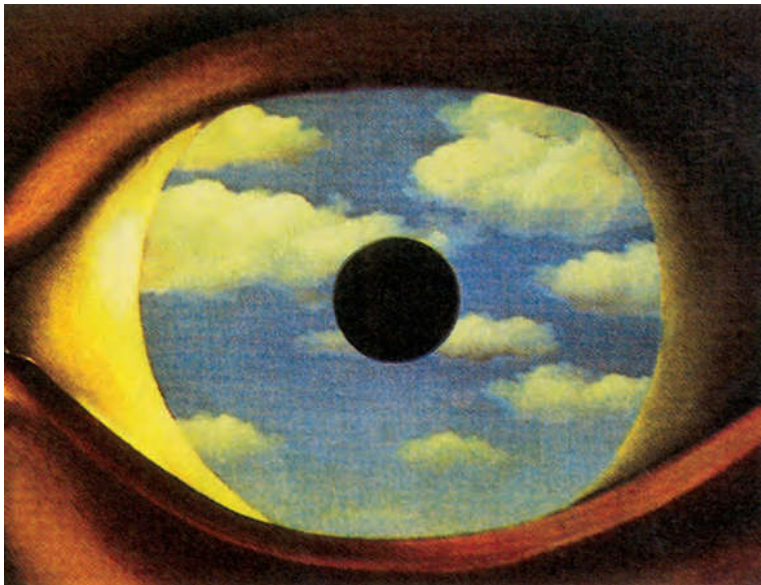


Εικ. 11. Σαλβατόρ Νταλί (Salvador Dalí, 1904-1989), “Η αντοχή της μνήμης” (1931), λάδι σε μουσαμά, Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.

Ο Νταλί απέδωσε με τη ζωγραφική του εικόνες του υποσυνείδητου και των ονείρων. Σκοπός του, έλεγε, ήταν να υλοποιήσει εικόνες παραλογισμού με σκοπό να αποδοθεί ο κόσμος του υποσυνείδητου και της φαντασίας τόσο αντικειμενικά όσο και ο κόσμος της φαινομενικής πραγματικότητας.

Εικ. 12. Ρενέ Μαγκρίτ (Rene Magritte, 1898-1967), Ο ψεύτικος καθρέφτης (1928), λάδι σε μουσαμά, 0,54 x 0,96 μ., Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.

Ο Βέλγος ζωγράφος αναμειγνύει βίαια εικόνες και ιδέες που είναι απόλυτα αντικρουόμενες, αντίθετες, διαφορετικές. Σκοπός του είναι να κλονίσει τις συμβατικές προσδοκίες του θεατή. Μέσα από τις φανταστικές του συνθέσεις δημιούργησε ένα κλάδο του Ρεαλισμού που ονομάστηκε “μαγικός ρεαλισμός”.



“ΕΞΑΙΣΙΟ ΠΤΩΜΑ: Παιχνίδι με διπλωμένο χαρτί για πολλά άτομα, που γράφουν μια πρόταση ή σχεδιάζουν κάτι χωρίς να βλέπει κανείς την προηγούμενη συνεργασία ή τις προηγούμενες συνεργασίες. Το κλασικό πια παράδειγμα, που έδωσε στο παιχνίδι το όνομά του, είναι αποτέλεσμα της πρώτης φράσης που βγήκε με αυτό τον τρόπο: το εξάισιο - πτώμα - θα πιει - καινούριο κρασί”.

Αντρέ Μπρετόν, *Le Cadavre Exquis: Son Exaltation*, 1948. Παρίσι, κατάλογος έκθεσης Γκαλερί Νίνα Ντωσέ.

Ο ορισμός του Υπερρεαλισμού

“ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, ον. ουσ. Γνήσιος ψυχικός αυτοματισμός με τον οποίο εκφράζει κανείς, είτε γραπτά είτε προφορικά ή με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την αληθινή λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης χωρίς κανένα λογικό έλεγχο, πέρα από κάθε αισθητική ή ηθική έρευνα.

ΕΓΚΥΚΛ. Φίλος. Ο υπερρεαλισμός στηρίζεται στην επίγνωση της ανώτερης πραγματικότητας ορισμένων μορφών συσχετίσεων (συνειρμών) που παραμελήθηκαν πριν από αυτόν, στην παντοδυναμία του ονείρου, στο ανιδιοτελές παιχνίδισμα της σκέψης.

Από το Μανιφέστο του Σουρεαλισμού, Α. Μπρετόν, 1924.

Μεταφυσική Ζωγραφική

Ανάμεσα στο 1911 και στο 1920, στην Ιταλία, οι ζωγράφοι Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο και Κάρλο Καρά ζωγράφισαν με έναν τρόπο κλασικό, ψευδαισθησιακό, παράδοξες σκηνές, τοπία αλλόκοτα και μυστηριακά, γεμάτα αγωνία και υπονοούμενα. Η ανθρώπινη παρουσία υποδηλώνεται με το ανδρείκελο ή το άγαλμα, ενώ η αντίστροφη προοπτική επιτείνει τον ονειρικό χαρακτήρα των θεμάτων. Η μεταφυσική ζωγραφική άντλησε τα θέματά της από την περιοχή του ασυνείδητου, στο οποίο τελικά καταδύθηκε ο σουρεαλισμός.

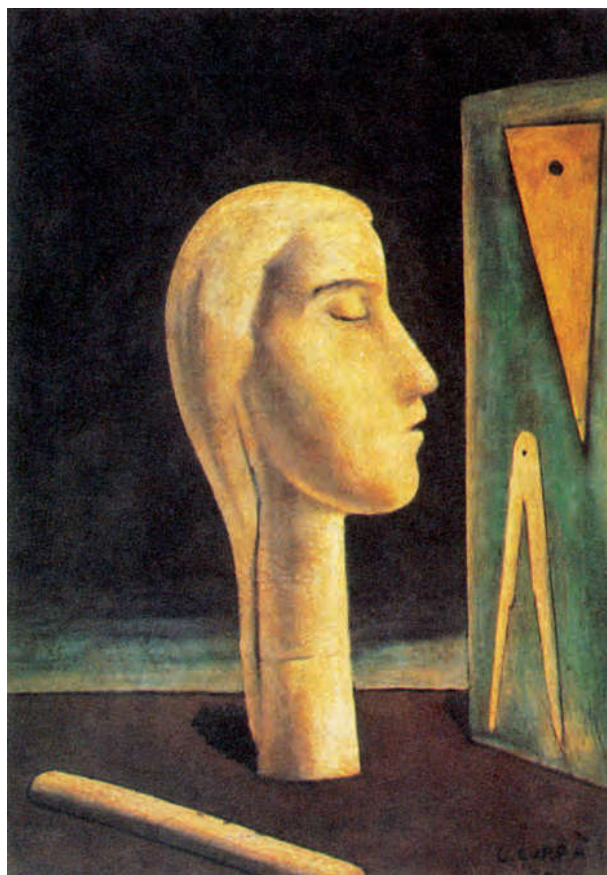


Εικ. 13. Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico, 1888-1978), “Οι Ανησυχαστικές Μούσες” (1916), λάδι σε μουσαμά, Μιλάνο.

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 ανθρωπίνης 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. 14. Κάρλο Καρά (Carlo Carra, 1881-1966), “Η ερωμένη του μηχανικού” (1921), λάδι σε μουσαμά, Μιλάνο, Συλλογή Ματιόλι.

Η ποιητική του Καρά είναι μεταφυσική. Η γεωμετρία αποκτά διαστάσεις εξιδανικευμένες, γίνεται ιδέα, και χτίζονται με αυτήν οι μορφές. Η δεινότητα του καλλιτέχνη να αφηγείται χρωματίζει το έργο με μια αίσθηση αναμονής και αμφιβολίας. Ο Καρά εντάχθηκε το 1910 στο φουτουριστικό κίνημα. Υπήρξε δάσκαλος, το 1941, στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μιλάνου. Το έργο του από την έξαρση της κίνησης πέρασε στην τέλεια ποιητική ακινησία.



Η Σχολή του Μπαουχάους (Bauhaus)

Η αναδιοργάνωση στην καλλιτεχνική εκπαίδευση

Η Σχολή του Μπαουχάους ιδρύθηκε το 1919 στη Βαϊμάρη από τον αρχιτέκτονα Βάλτερ Γκρόπιους, μέσα σε ένα κλίμα γενικής οικονομικής ανασυγκρότησης και εντατικοποίησης της βιομηχανικής παραγωγής στη Γερμανία. Ήταν μια Σχολή εφαρμοσμένων τεχνών που ήθελε να ενώσει τις εικαστικές τέχνες με την αρχιτεκτονική και τους άλλους επιμέρους κλάδους της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να τους συνδέσει με την κατασκευή. Στόχος δηλαδή της Σχολής ήταν η άρση της διάκρισης ανάμεσα σε “ελεύθερη” και “εφαρμοσμένη” τέχνη και η γόνιμη αλληλεπίδραση των δύο τομέων. Ο καλλιτέχνης έπρεπε να αισθανθεί συνειδητά την κοινωνική του ευθύνη απέναντι στο σύνολο. Το αποτέλεσμα της εργασίας του, το καλλιτεχνικό προϊόν, έπρεπε να είναι άρτιο τόσο τεχνικά όσο και αισθητικά.

Στη Σχολή δίδαξαν καλλιτέχνες πρώτου με-

γέθους (Καντίνσκυ, Κλέε, Φαίνινγκερ και άλλοι), ενώ τον Γκρόπιους διαδέχθηκε το 1928 ο Μις βαν ντερ Ρόε. Το 1933, όταν οι Ναζί έκλεισαν τη Σχολή χαρακτηρίζοντάς την ως “άντρο του πολιτιστικού μπολσεβικισμού”, πολλοί από τους συνεργάτες της μετανάστευσαν στις ΗΠΑ και το 1937 ίδρυσαν το Νέο Μπαουχάους στο Σικάγο με επικεφαλής το Μοχόλυ Νάγκυ.

Καθοριστική ήταν η σημασία του Μπαουχάους για τις εξελίξεις στην αρχιτεκτονική και στις εικαστικές τέχνες του 20ού αιώνα.

Το Μπαουχάους ήταν μια απάντηση στο ερώτημα: πώς πρέπει να έχει εκπαιδευτεί ο καλλιτέχνης για να μπορεί να πάρει τη θέση του μέσα στην εποχή των μηχανών. Πριν ακόμα από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο η βιομηχανία της Γερμανίας, θέλοντας να εντατικοποιήσει την παραγωγή της και να συναγωνιστεί τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, είχε αναζητήσει νέους τρόπους σύμπραξης της παραγωγής και της δημιουργικής έκφρασης. Η Σχολή του Γερμανικού Βέρκμπουντ (Deutscher Werkbund), που ιδρύθηκε το 1907, προσπάθησε να μεταφέρει τον καλλιτεχνικό προβληματισμό στη βιομηχανική παραγωγή.

Όμως, το κυριότερο πρόβλημα που εμφανίστηκε ήταν: μέχρι πού μπορεί να φτάσει η εκφραστική ελευθερία του καλλιτέχνη, όταν αυτός θα συμπράττει με τη γραμμή παραγωγής της μηχανής. Μετά τον πόλεμο η προσπάθεια επίλυσης αυτού του προβλήματος επανήλθε εντονότερα, και η εκπαίδευση προσφέρθηκε να συμβάλει στη λύση. Η ολοκληρωτική εισδοχή της τέχνης στη βιομηχανική παραγωγή ήταν ο νέος στόχος.

Πρώτο και στοιχειώδες μάθημα στη Σχολή του Μπαουχάους ήταν η εισαγωγή στη σύνθεση της μορφής, στο χρώμα και στην τεχνική επεξεργασία των υλικών. Βασική αρχή της θεωρητικής και πρακτικής προσέγγισης ήταν η αντίληψη πως η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία. Οι απλές γεωμετρικές μορφές, σε συνδυασμό με τα σύγχρονα υλικά, χαρακτηρίζουν τα προϊόντα της σχολής. Στην εκπαίδευση κύριο λόγο είχε η δουλειά στα



Εικ. 15. Λυονέλ Φάινινγκερ (Lyonel Feininger, 1871-1956), “Ο Καθεδρικός Ναός”, προμετωπίδα της ιδρυτικής διακήρυξης του Μπαουχάους (1919), ξυλογραφία.

“Ο τελικός σκοπός όλης της εικαστικής δουλειάς είναι το κτίσμα. Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και γλύπτες καλούνται να ξαναγνωρίσουν και να ξανακαταλάβουν την πολύπτυχη μορφή του κτίσματος στην ολότητά του και στα μέρη του και τότε θα ξαναγεμίσουν από μόνα τους τα έργα τους από αρχιτεκτονικό πνεύμα, που το έχασαν με τη τέχνη του σαλονιού. Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλύπτες, όλοι μας πρέπει να ξαναγίνουμε τεχνίτες”.

Από το Πρόγραμμα του κρατικού Μπαουχάους στη Βαϊμάρη, του Βάλτερ Γκρόπιους.



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 μέταλλο, 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. 17. Επιτραπέζια λάμπα από μέταλλο και γυαλί (1923- 1924).

Τα αντικείμενα που σχεδίαζαν οι σπουδαστές της σχολής έπρεπε να είναι βιομηχανικά προϊόντα, δηλαδή να παράγονται με βιομηχανικό τρόπο και να τα χαρακτηρίζει η υψηλή αισθητική ποιότητα. Τα οικονομικά και κοινωνικά δεδομένα της εποχής και οι νέες καλλιτεχνικές τάσεις πρέπει να συμβαδίζουν. Η επιτυχία αυτών των αντικειμένων οφείλεται στην απλότητα του σχεδιασμού, η οποία επέτρεπε τη μαζική παραγωγή τους.

Εικ. 18. Βάλτερ Γκρόπιους (Walter Gropius, 1883-1969), Κτίριο του Μπαουχάους (1925-1926), Ντεσάου.

Το καινούριο κτίριο της Σχολής, που σχεδίασε ο Γκρόπιους στη βιομηχανική πόλη του Ντεσάου, 150 χιλιόμετρα νότια του Βερολίνου, αποτελούνταν από τις αίθουσες, τα γραφεία, τις κατοικίες για τους καθηγητές



και για τους μαθητές. Το κτίριο αυτό έγινε το έμβλημα της Σχολής και παρουσίασε με συγκεκριμένο τρόπο την αντίληψη για τη λειτουργικότητα και την αισθητική σε συνδυασμό με τη χρησιμοποίηση των τεχνολογικών εξελίξεων. Η διακόσμηση και η επίπλωση του εσωτερικού του κτιρίου έγιναν από τα εργαστήρια του Μπαουχάους. Με τη διάταξη των χώρων η Σχολή ήταν ένα σύμβολο μιας μικρής μονάδας κοινωνικής οργάνωσης. Ο ορθολογισμός του σχεδιασμού των αντικειμένων και της αρχιτεκτονικής προεκτείνεται στο σχεδιασμό όλης της κοινωνίας. Μέσα από ένα νέο τρόπο επίλυσης των σχεδιαστικών προβλημάτων το Μπαουχάους φιλοδοξούσε να επιλύσει τα κοινωνικά προβλήματα, γεγονός που αποδείχτηκε ουτοπικό.

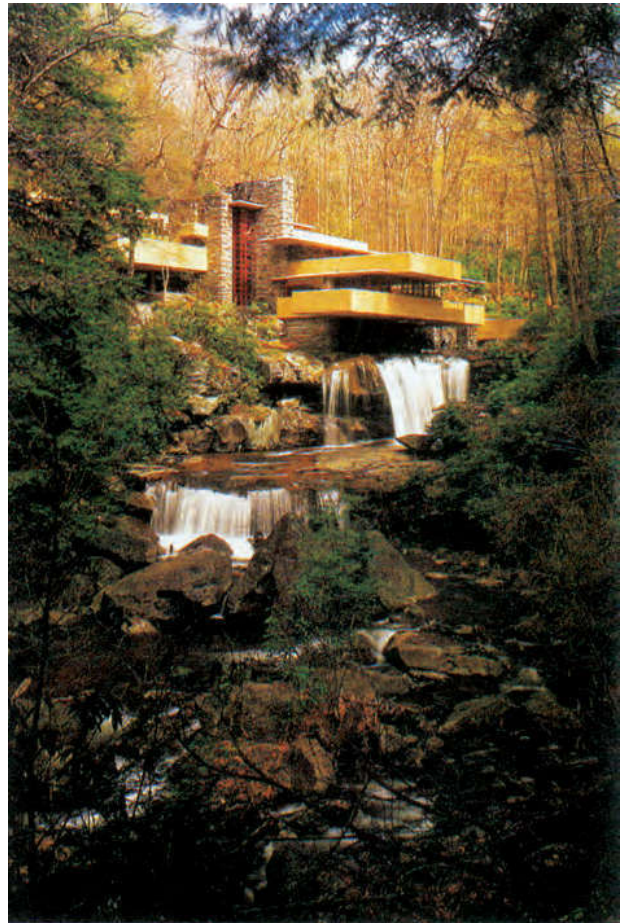
εργαστήρια, αφού η εξασφάλιση βασικών χειροτεχνικών γνώσεων ήταν παράγοντας εκπαίδευσης, αλλά και πρακτικός σκοπός.

Το 1925 η σχολή του Μπαουχάους μεταφέρεται από τη Βαϊμάρη στην πόλη Ντεσάου (Dessau) όπου παρέμεινε μέχρι το 1932, οπότε και μεταφέρεται στο Βερολίνο. Εκεί, για λιγότερο από ένα χρόνο, λειτούργησε ως ιδιωτικό ινστιτούτο και έκλεισε τελικά το 1933.

Παρά τη σύντομη λειτουργία της και τις κριτικές που δέχτηκε, η απήχηση και τα αποτελέσματα της Σχολής είχαν διεθνή αντίκτυπο. Σ' αυτήν τέθηκαν τα θεμέλια του βιομηχανικού σχεδιασμού και ακόμα και σήμερα πολλά προγράμματα σχολών των εφαρμοσμένων τεχνών ακολουθούν τη μεθοδολογία της διδασκαλίας που εφαρμόστηκε εκεί. Τα προϊόντα που σχεδιάστηκαν από τους μαθητές της Σχολής παράγονται και χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα, ενώ έχουν επίδραση στην αντίληψή μας για το σύγχρονο σχεδιασμό.

Οι Μεγάλοι Δάσκαλοι Της Αρχιτεκτονικής Φρανκ Λόιντ Ράιτ (Frank Lloyd Wright, 1869-1959)

Την εποχή κατά την οποία οι νέοι ευρωπαϊκοί προβληματισμοί αρχίζουν να διαδίδονται στην Αμερική, μετά την πολιτική κρίση της Ευρώπης, γύρω στο 1930, ο Αμερικανός αρχιτέκτονας Φράνκ Λόιντ Ράιτ βρίσκεται στη μέση της καριέρας του. Από το 1900 περίπου κατασκευάζει ένα μεγάλο αριθμό μονοκατοικιών και επιδιώκει να δημιουργήσει μια νέα αρχιτεκτονική, ανεξάρτητη από τα παλιά στυλ, κοντά στο μοντέρνο τρόπο ζωής, κατάλληλη για το “μέσο Αμερικανό”. Χρησιμοποιεί τα σύγχρονα υλικά, το μπετόν και το γυαλί, για να δημιουργήσει κτίρια με καθαρούς πρισματικούς όγκους εναρμονισμένους με το φυσικό περιβάλλον. Πιστεύει ότι ο άνθρωπος πρέπει να είναι δεμένος με τη γη και τη φύση, μακριά από τις μεγαλουπόλεις και τα προβλήματά της. Ο Ράιτ επηρεάζεται επίσης από την αρχιτεκτονική της Ιαπωνίας, όπου έμεινε από το 1916 ως το 1922. Τα χαρακτηριστικά της γιαπωνέζικης αρχιτεκτονικής, δηλαδή η

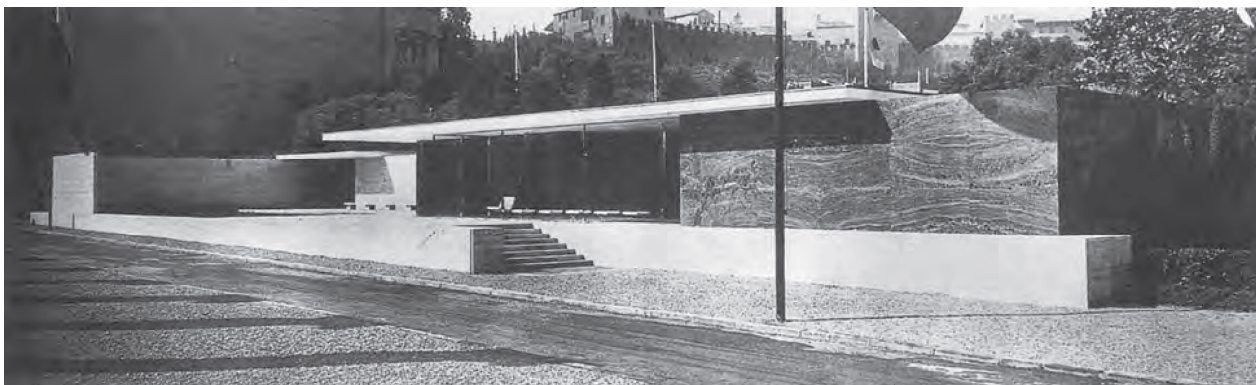


Εικ. 19. Φρανκ Λόιντ Ράιτ, Σπίτι στον Καταρράκτη (1936), Πενσυλβανία.

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 βράχος 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

αρμονία με τη φύση, η ελεύθερη οργάνωση της κάτοψης, το επίπεδο, που προεκτείνεται σε μεγάλη έκταση από την περίμετρο του σπιτιού, η ένταξη του κήπου στο εσωτερικό του κτιρίου συμπίπτουν με τις αντιλήψεις του για τη σύγχρονη αμερικανική αρχιτεκτονική.

Ο Ράιτ έδινε μεγάλη βαρύτητα στην οργάνωση του εσωτερικού χώρου, στην πλαστικότητα των διακοσμητικών στοιχείων και στη



Εικ. 20. Μις Βαν Ντερ Ρόε, Περίπτερο της Γερμανίας στη Διεθνή έκθεση της Βαρκελώνης (1929), Βαρκελώνης.

Η ελεύθερη οργάνωση της κάτοψης, η αποφυγή κάθε περιττού στοιχείου, η σχέση του κτιρίου με τις ήρεμες υδάτινες επιφάνειες που το περιβάλλουν πιστοποιούν τη θεωρητική αρχή “το απλό και το λίγο είναι πάντα πολύ”. Οι αναλογίες, η αρμονία και η απλότητα του κτιρίου συμβαδίζουν με την επιλογή των υλικών, τη λεπτότητα των λεπτομερειών και την ισορροπία των ανοιγμάτων. Το περίπτερο ήταν από μόνο του ένα εκθεσιακό αντικείμενο και έγινε ένα από τα σύμβολα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Με αυτό το έργο η αρχιτεκτονική άγγιξε τα όρια της απλότητας, απέβαλε καθετί το υλικό και μεταμορφώθηκε σε άυλη τελειότητα.

διατήρηση του παραδοσιακού τρόπου της αμερικανικής ζωής. Κάτω από τη μεγάλη σκεπή η κάτοψη των κτιρίων εξελίσσεται γύρω από το τζάκι, που συμβολίζει την οικογένεια. Ο χώρος είναι ανοικτός σε μια συνεχή κίνηση από επίπεδο σε επίπεδο, και το παιχνίδι των οριζόντιων και των κάθετων γραμμών της σκεπής και των παραθύρων επαναλαμβάνεται συνεχώς, για να αναμειχτεί τελικά το τεχνητό με το φυσικό περιβάλλον.

Λούντβιχ Μις Βαν ντερ Ρόε (Ludwig Mies Van Der Rohe, 1886-1969)

Ο Λούντβιχ Μις Βαν Ντερ Ρόε ήταν ο τελευταίος διευθυντής του Μπαουχάους. Στα πρώτα του έργα είχε επηρεαστεί από τον ορθολογισμό και την απλότητα του Νεοκλασικισμού, ενώ προς το 1918 από την εκφραστική ελευθερία του εξπρεσιονισμού. Ήταν από τους πρώτους που χρησιμοποίησε τον ατσάλινο σκελετό με επένδυση από γυαλί.

Ο πρώτος ουρανοξύστης που σχεδίασε, το 1919-20, αποτελεί έναν πειραματισμό πάνω

στη “διαφάνεια” της αρχιτεκτονικής έκφρασης. Ένα “διαφανές σπίτι” που φτάνει μέχρι τον ουρανό, για έναν άνθρωπο που δεν έχει μυστικά, που εκφράζεται ελεύθερα, που δε φοβάται να κρύψει τίποτα. Ο ουρανοξύστης υψώνεται, για να μεταφέρει το μήνυμα της διαύγειας της μορφής και της καθαρότητας του ανθρώπου που θα ξαναγεννηθεί από τα συντρίμια. Στο εσωτερικό των κτιρίων που σχεδιάζει οι χώροι διαδέχονται ο ένας τον άλλον σε μια ήρεμη συνέχεια μέχρι να εκμηδενίσουν τους κάθετους διαχωριστικούς τοίχους και να επιτρέψουν στο επίπεδο να αναπτυχθεί.

“Το λιγότερο είναι το περισσότερο” (“Less is more”) ήταν ένα από τα αποφθέγματα που έλεγε συχνά ο Μις Βαν Ντερ Ρόε. Λειτουργική αλλά και αισθητική επίλυση ενός αρχιτεκτονικού προβλήματος σήμαινε γι’ αυτόν αναγωγή των διάφορων μορφολογικών δυνατοτήτων στον απλούστερο παρονομαστή: “η σαφέστερη και πιο άμεση λύση ενός προβλήματος είναι η καλύτερη αρχιτεκτονική”.

Λε Κορμπιζιέ (Le Corbusier, 1887-1965)

Στα χρόνια 1908-1911, μαζί με τον Gropius και τον Μις Βαν Ντερ Ρόε, σε ένα αρχιτεκτονικό γραφείο της Γερμανίας βρισκόταν ως μαθητευόμενος για μερικούς μήνες και ο Ελβετός Λε Κορμπιζιέ. Εκεί είχε την ευκαιρία να γνωρίσει τις κατευθύνσεις της σχολής του γερμανικού Βέρκμπουντ, που καταπιανόταν ήδη με την τυποποίηση και με τα προβλήματα της βιομηχανικής μορφής. Μέχρι το 1917 ταξιδεύει σε όλη την Ευρώπη. Από το 1920 αναπτύσσει τις βάσεις μιας αισθητικής της βιο-



Εικ. 21. Λε Κορμπιζιέ, Βίλα Σαβουά (1928-1931), Πουασσύ.

Σ' αυτή τη μονοκατοικία ο Λε Κορμπιζιέ παρουσίασε τις απόψεις του σχετικά με την καθαρότητα της αρχιτεκτονικής μορφής και τον ορθολογισμό στην κατασκευή. Βρίσκεται λίγα χιλιόμετρα έξω από το Παρίσι και είναι ένας καθαρός κύβος πάνω σε ελεύθερες κολόνες. Η περίμετρος του κτιρίου διαπερνάται από τα μεγάλα οριζόντια παράθυρα, η εσωτερική οργάνωση ακολουθεί τις λειτουργικές απαιτήσεις, και η ταράτσα μεταμορφώνεται, από άχρηστος χώρος, σε ένα ηλιόλουστο καθιστικό. Η αρχιτεκτονική είναι το σοφό, σωστό και υπέροχο παιχνίδι των σχημάτων που ενώνονται κάτω από το φως έλεγε. Η φύση και το τοπίο συμμετέχουν στην καθημερινή ζωή των κατοίκων. Η αρχιτεκτονική γεννιέται από τον κύβο, και η πλαστικότητα από το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς πάνω στους κυκλικούς τοίχους, στις κολόνες, στις σκάλες. Οι τοίχοι ακολουθούν τη λειτουργικότητα, καθώς διαχωρίζουν τα διάφορα δωμάτια και διαμορφώνονται σε ντουλάπια, βιβλιοθήκες, ράφια, πόρτες. Η Βίλα Σαβουά είναι ένα κτίριο-αντικείμενο που αντανακλά την κατασκευαστική λογική της αρχιτεκτονικής.

μηχανικής αρχιτεκτονικής και μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο εγκαθίσταται στο Παρίσι, όπου συμμετέχει στα κινήματα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας.

Η σκέψη του αντικατοπτρίζεται στα "Πέντε σημεία για μια νέα αρχιτεκτονική" όπου προσδιορίζει τις βασικές αρχές της αρχιτεκτονικής, που είναι: 1) η ελεύθερη χρησιμοποίηση των κάθετων στηριγμάτων (κολόνες) και η αποδέσμευση από αυτά της εσωτερικής οργάνωσης του κτιρίου 2) η δημιουργία κήπων

και καθιστικών στις επίπεδες ταράτσες των κτιρίων 3) η ελεύθερη οργάνωση των εσωτερικών χώρων ανάλογα με τις λειτουργικές ανάγκες των κατοίκων, 4) η χρησιμοποίηση συνεχών οριζόντιων ανοιγμάτων στην πρόσοψη των κτιρίων, για να μπαίνουν μέσα στο σπίτι ο ήλιος και το φως και 5) η ελεύθερη διαμόρφωση της πρόσοψης, αποδεσμευμένης από τα στατικά εμπόδια, δηλαδή από τις κολόνες.

Η Τέχνη στην Ελλάδα Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ '30

Την τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα η πολιτική και κοινωνική κατάσταση της χώρας οδηγεί του καλλιτέχνης στην αναζήτηση προτύπων που θα συνδράμουν στην ενίσχυση του εθνικού πνεύματος μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Οι Έλληνες δημιουργοί αντιμετώπισαν το πρόβλημα του προσδιορισμού μιας τέχνης ελληνικής με το συγκερασμό της ελληνικής παράδοσης (κλασική, βυζαντινή, λαϊκή) με τις ευρωπαϊκές διατυπώσεις όχι μόνο στα εξωτερικά γνωρίσματα αλλά και στα εσωτερικά, τα πνευματικά. Κάθε καλλιτέχνης που αντιμετώπισε το πρόβλημα οδηγήθηκε σε λύ-

Εικ. 22. Αριστοτέλης Ζάχος, Οικία Χατζημιχάλη (1924-1927), Αθήνα.

Το κοινό ενδιαφέρον του αρχιτέκτονα και της ιδιοκτήτριας για τη λαϊκή τέχνη αποτελούν το σημείο εκκίνησης αυτής της αρχιτεκτονικής πρότασης. Στο εξωτερικό της κατοικίας υπάρχουν τρίλοβα παράθυρα, στοιχεία της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, αλλά και "σαχνισιά" (σκεπασμένες προεξοχές στον εξωτερικό όγκο του κτιρίου) που πλησιάζουν τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής της εποχής της τουρκοκρατίας. Στο εσωτερικό οι διακοσμήσεις, τα έπιπλα, τα αντικείμενα, θα μπορούσαμε να πούμε ακόμα και η ατμόσφαιρα, επηρεάζονται από τα παραδοσιακά σπίτια της Σκύρου, της Μακεδονίας και άλλων περιοχών της Ελλάδας.

Εικ. 23. Κυριάκος Παναγιωτάκος, Συγκρότημα δημοτικών σχολείων, Λιοσίων και Μιχ. Βόδα (1932-1933), Αθήνα.

Το σχολείο αυτό, όπως και εκείνα άλλων αρχιτεκτόνων της ίδιας εποχής, χαρακτηρίζεται από τη λιτότητα των μορφών, (απλά κυβικά στερεά, μεγάλα παραλληλόγραμμα παράθυρα, απουσία διακόσμου) με έμφαση στη λειτουργικότητα και στον προσανατολισμό. Το πα-



22

ράδειγμα αυτό είναι ένα από τα πολλά σχολικά κτίρια που κατασκευάστηκαν σύμφωνα με το πρόγραμμα του Υπουργείου Παιδείας, που επεδίωκε να καλύψει τις ανάγκες για διδακτικά κτίρια σε όλη την Ελλάδα.

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. 25. Θουκιδίδης Βαλεντής, Πολύβιος Μιχαηλίδης, Πολυκατοικία στις οδούς Ζαΐμη και Στουρνάρη (1933-1934), Αθήνα.

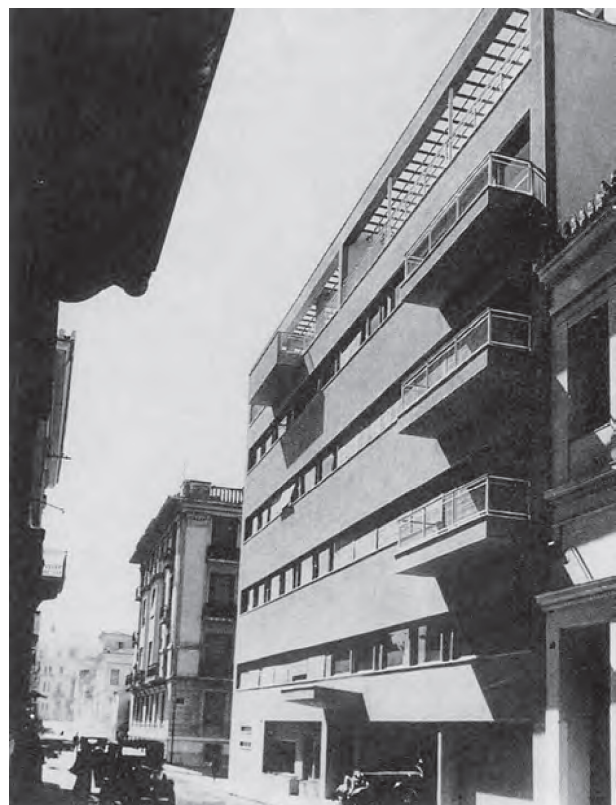
Οι ιδιωτικές κατοικίες (γύρω στο 1930 εμφανίζονται και οι πρώτες πολυκατοικίες) θα ακολουθήσουν το μοντερνισμό της Ευρώπης. Χρησιμοποιείται στην κατασκευή τους το οπλισμένο σκυρόδεμα, οι γραμμές τους είναι λιτές και τα ανοίγματά τους ορθογώνια, ενώ τονίζονται και λειτουργικά στοιχεία τους όπως τα μεγάλα κλιμακοστάσια.



23



24



25



Εικ. 26. Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας (1906-1994), “Ανατολή στην Ύδρα” (1948-1976), ακρυλικό σε χαρτί, 1,30 x 2,11 μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.

Συνδυασμός των κατακτήσεων του Κυβισμού και του παιχνιδιού των όγκων της νησιώτικης αρχιτεκτονικής το έργο αυτό παρουσιάζει μια οργάνωση γραμμών και επιπέδων μέσα από την οποία εμφανίζονται λεπτομέρειες από τα όμορφα σοκάκια του νησιού. Γραμμές, καμπύλες, ορθογώνια σχήματα οργανώνουν τη σύνθεση, που χρωματικά συγκροτείται στους ραδιονούς τόνους της ανατολής του ήλιου.

σεις ατομικές, στις οποίες οι επιρροές άλλοτε είναι φανερές και άλλοτε όχι. Για παράδειγμα, αυτή την περίοδο η συγκυρία θέλει ο Γ. Χαλεπάς να επανακτά την ψυχική του ισορροπία και να εμφανίζεται με μια γλυπτική άμεση και υποκειμενικά εκφραστική. Το έργο του γίνεται αμέσως αποδεκτό ως έργο μεγάλου Ευρωπαίου γλύπτη.

Ιδιαίτερα για την αρχιτεκτονική η οικονομική λιτότητα μαζί με την έμφαση στη λειτουργικότητα και στη χρονική στενότητα, αλλά και την ανάδειξη χαρακτηριστικών της ελληνικής γης, όπως το έντονο φως, η γεωμετρικότητα των απλών λαϊκών σπιτιών, η σχέση ανάμεσα στο κτίσμα και το περιβάλλον, θα οδηγήσουν τους Έλληνες αρχιτέκτονες σε συνδυασμούς που κυμαίνονται ανάμεσα στη διατήρηση

των ιστορικών και παραδοσιακών στοιχείων και στη συσχέτισή τους με τη μοντέρνα ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική.

Η Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών συστάθηκε στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο, το αρχικό Σχολείο των Τεχνών, το 1917 με πρώτους αποφοιτήσαντες το 1921. Τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα η νεοκλασική αρχιτεκτονική είναι πάντοτε παρούσα με διαφορετικές εκφάνσεις, κυρίως στην αρχιτεκτονική των δημόσιων κτιρίων, ενώ συγχρόνως κάνει αναφορές σε βυζαντινά πρότυπα. Την ίδια περίοδο θα εμφανιστούν και τα πρώτα δείγματα του Μοντέρνου, που φτάνουν στην Ελλάδα μαζί με τους Έλληνες αρχιτέκτονες που έχουν σπουδάσει σε χώρες της Ευρώπης.

Εικ. 27. Φώτης Κόντογλου (1895-1965), "Η κοιλάδα του Κλαυθμώνος" (Πρόσφυγες/Έλληνες, Όμηροι/Αιχμάλωτοι (1930 περίπου), κερί και νέφτι σε μουσαμά, 1,47 x 1,67 μ., Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή.

Ο Κόντογλου, από τις ηγετικές μορφές της Γενιάς του '30, στο πλαίσιο του προβλήματος της ελληνικότητας της τέχνης αναζήτησε ένα εικαστικό ιδίωμα που είχε τις ρίζες του στην αγιογραφία και στη γνήσια ελληνική λαϊκή παράδοση. Το έργο του, επηρεασμένο από τη βυζαντινή αγιογραφία, δημιουργεί την αίσθηση του πόνου ανθρώπων χτυπημένων από τη μοίρα. Η λιτότητα των χρωμάτων, οι επιμήκεις μορφές, οι ενεργητικές κινήσεις σε μια οργανωμένη σύνθεση δίνουν στο περιεχόμενο εκφραστική ποιότητα.



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

Ο Εγγονόπουλος, ζωγράφος και ποιητής, συνδύασε την εμπειρία της αγιογραφίας και της ζωγραφικής του Κόντογλου σε μια "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.



Εικ. 29. Γιάννης Μόραλης (1916), "Επιτύμβια Σύμβαση" (1958-1963), λάδι σε μουσαμά, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου.

Ο καλλιτέχνης, που σφράγισε με το



30



302

έργο του την τέχνη μετά τον πόλεμο στην Ελλάδα, δημιούργησε έργα με μεγάλο εικαστικό πλούτο. Ο συγκεκριμένος πίνακας ανήκει σε μια σειρά έργων στα οποία πραγματεύτηκε το θέμα του επιτυμβίου. Οι γυναικείες μορφές, που συνδέονται συνθητικά 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. 30. Γιάννης Σπυρόπουλος (1912-1990), “Σελίδα Νο 7” (1968), μεικτή τεχνική σε μουσαμά, Θεσσαλονίκη, Συλλογή Γ. Μιχαηλίδη.

Στη ζωγραφική του Σπυρόπουλου δεσπόζουν οι σκούρες επιφάνειες, πάνω στις οποίες γεωμετρικά σχήματα και διαφορετικά υλικά συνδυάζονται με την υφή κάθε υλικού και τα φώτα, που δημιουργούν μια ατμόσφαιρα χαρακτηριστική. Τα σπουδαιότερα στοιχεία στο έργο του είναι η δομή και η μελετημένη σύνθεση.

Εικ. 31. Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), “Οι τέσσερις εποχές” (1969), λάδι σε πανί, 1,56 x 2,95 μ., Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή.

Ο Τσαρούχης, επηρεασμένος από τις αναζητήσεις των ζωγράφων της γενιάς του '30 στην οποία ανήκει, με άξονα την ελληνικότητα αντλεί την έμπνευσή του από πολλές πηγές όπως οι φιγούρες του Καραγκιόζη, οι αγιογραφίες, η ζωγραφική του Κόντογλου, οι προσωπογραφίες του Φαγιούμ αλλά και τα έργα των δυτικών ζωγράφων όπως του Καραβάτζιο. Το αποτέλεσμα είναι μια μοναδική ζωγραφική ποιότητα στα έργα του, όπου όλα τα στοιχεία αφομοιώνονται και μετασχηματίζονται στο εντελώς προσωπικό του ύφος.

Εικ. 32. Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974), “Οι δύο φίλες” (1929), μάρμαρο, ύψος 0,61 μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.

Δάσκαλος της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, ο Τόμπρος δούλεψε τα έργα του τόσο παραστατικά όσο και αφαιρετικά. Στο έργο αυτό, η κλασική σύνθεση χαρακτηρίζεται από την πλοκή των επιπέδων και των αξόνων. Με την αφαίρεση των ατομικών χαρακτηριστικών οι δύο μορφές δεν εκφράζουν τα συναισθήματά τους με άλλο τρόπο παρά μόνο μέσα από τη στάση και την ελαφριά στροφή των σωμάτων.

Εικ. 33. Λάζαρος Λαμέρας (1913-), “Δύο κοπέλες” (1950), μάρμαρο, ύψος 1,72 μ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Προσανατολισμένος προς την αφαίρεση, ο γλύπτης δημιουργεί το πρώτο αφηρημένο γλυπτό στη νεοελληνική γλυπτική. Από τις δύο μορφές κρατάει μόνο το ουσιώδες. Γνώστης των ιδιοτήτων του μαρμάρου αξιοποιεί το χρώμα του υλικού, για να επιτύχει την αδιόρατη κίνηση και την αρμονία των λιτών σχημάτων.



31



32



33

ΠΩΛ ΚΛΕΕ

Ο Κλέε, γιος μουσικού, ήταν Ελβετός στην καταγωγή, αλλά πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Γερμανία (σπούδασε ζωγραφική στο Μόναχο), μέχρι την απέλασή του από τους Ναζί, το 1933. Το έργο του είναι πληθωρικό και πολύπλευρο με εξαιρετική ευαισθησία στο χρώμα, στην υφή και στη γραμμή. Πολλές φορές διακρίνουμε σ' αυτό χιούμορ και πλούσιες μορφικές επινοήσεις, που έγιναν η αφορμή να θεωρείται ένας από τους μεγάλους πρωτο-

πόρους της τέχνης του εικοστού αιώνα. Δίδαξε στο Μπαουχάους της Βαϊμάρης και του Ντεσάου και κατόπιν στην Ακαδημία του Ντίσελντορφ. Το βιβλίο του *“Παιδαγωγικό Λεύκωμα”* (1925), που έγινε το εγχειρίδιο διδασκαλίας του Μπαουχάους, είναι μια παρουσίαση των αρχών του σχεδίου. Τονίζει το ρόλο του αυτοσχεδιασμού, που μπορεί να κάνει το έργο τέχνης να ακολουθήσει τη δική του εξέλιξη, οδηγούμενο από το υποσυνείδητο του καλλιτέχνη χωρίς να υποστεί καμία λογική επεξεργασία από αυτόν. Ο Κλέε έκανε πάρα πολλά ταξίδια και ήρθε σε επαφή με όλες τις πρωτοποριακές τάσεις της εποχής του.

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. 34. Πάουλ Κλέε (Paul Klee, 1879-1940), *Η Άρτεμη στο φθινοπωρινό άνεμο* (1934), 0,63 x 0,48 μ.



ΜΑΡΣΕΛ ΝΤΥΣΑΝ

Ο Μαρσέλ Ντυσάν γεννήθηκε το 1887 στην Μπλενβίλ της Γαλλίας και πέθανε στο Παρίσι το 1968. Ο Ντυσάν συγκεντρώνει στο πρόσωπό του το μοναδικό ρόλο του καλλιτέχνη στον 20ό αιώνα, γιατί ήταν δημιουργός, ερευνητής, ανανεωτής και μαζί σχολιαστής της τέχνης. Είναι από τους καλλιτέχνες που επηρέασαν ιδιαίτερα την εποχή μας και εισήγαγε την επαναστατική άποψη ότι τέχνη μπορεί να γίνει από οτιδήποτε. Υπήρξε κορυφαία μορφή στη μοντέρνα τέχνη. Το 1913 το ζωγραφικό του έργο “Γυμνό που κατεβαίνει μια σκάλα”, δημιούργησε τεράστια εντύπωση στην περίφημη έκθεση της Νέας Υόρκης, που ονομάστηκε “Έκθεση του Οπλοστασίου”.

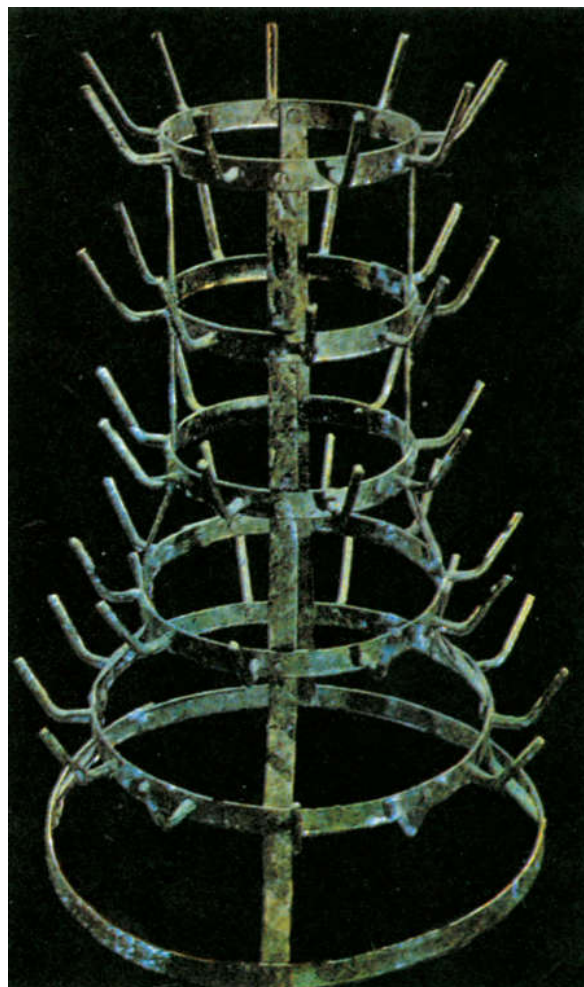
Τα πρώτα του έργα υπέστησαν τις επιρροές του Κυβισμού και του Φουτουρισμού, καθώς τον απασχολούσε το πρόβλημα της απεικόνισης της κίνησης των μορφών μέσα στο χώρο.

Ακολούθησε η κυριότερη ανατρεπτική κίνηση του καλλιτέχνη, που επηρέασε όλη τη σύγχρονη τέχνη.

Το 1913, πήρε απλώς μια ρόδα ποδηλάτου, τη στήριξε ανάποδα πάνω σε ένα σκαμνί αντί για βάθρο και υπέγραψε αυτή την κατασκευή ως έργο τέχνης. Έκτοτε, τέτοιες συναρμογές “πέρασαν” ως έργα τέχνης, όχι γιατί ήσαν έργα με την παραδοσιακή έννοια του όρου, αλλά γιατί τα αντικείμενα, αποξενωμένα από την κοινή χρήση τους, βρίσκονται εκεί, για να τα δούμε και να τα εκτιμήσουμε ως τέχνη. Είναι τέχνη, γιατί στεκόμαστε μπροστά τους όπως στεκόμαστε μπροστά στα άλλα έργα τέχνης, εμείς, το κοινό, οι ιστορικοί, οι συλλέκτες, οι κριτικοί.

Τα καθημερινά αντικείμενα, ασήμαντα, έτοιμα από τη βιομηχανική παραγωγή, τα ready mades, έγιναν οι εκφραστές της μηδενιστικής, αντικαλλιτεχνικής φιλοσοφίας του Ντυσάν.

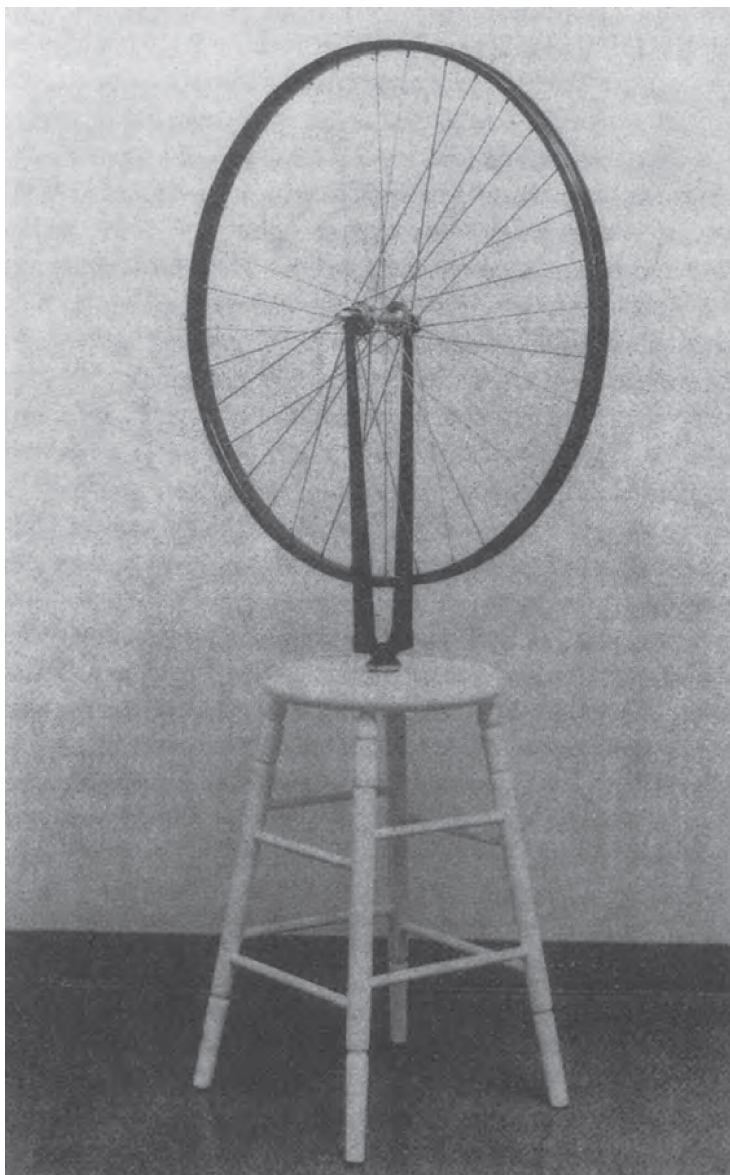
Αυτό που ήθελε ο Ντυσάν με τα βιομηχανοποιημένα αντικείμενα ήταν να κηρύξει



Εικ. 35. Στεγνωτήριο μπουκαλιών (1914).

άχρηστα και κενά περιεχομένου τα παραδοσιακά αισθητικά κριτήρια της τέχνης. Η Τέχνη δεν κρίνεται πια από τη δεξιότητα του καλλιτέχνη, το έργο δεν είναι το αποτέλεσμα της δεξιοτεχνίας του δημιουργού. Οποιοδήποτε αντικείμενο ορίζεται ως έργο τέχνης, όταν ο καλλιτέχνης αποφασίσει να το αναγορεύσει σε έργο τέχνης. Τελικά, αυτό που έχει αισθητική αξία είναι η χειρονομία του καλλιτέχνη.

Εικ. 36. Μαρσέλ Ντυσάν (M. Duchamp, 1887-1968), Η ρόδα του ποδηλάτου (1913), ρόδα ποδηλάτου πάνω σε σκαμνί, ύψ. 1,26 μ., 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.

Εικ. 37. Φωτογραφία του ίδιου.

Εικ. 38. Γυμνό που κατεβαίνει μια σκά-
λα (1912).



Εικ. 39. Η Βρύση (1917).



ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Αναζητήστε καθαρά σχήματα στο περιβάλλον σας. Αντιστοιχίστε αντικείμενα με γεωμετρικά σχήματα στα οποία υπάγονται. Ποια συμπεράσματα βγάλατε;
2. Με ποια επιχειρήματα θα προσπαθούσατε να πείσετε κάποιον να διακοσμήσει το σπίτι του σύμφωνα με την αισθητική του Μπαουχάους;
3. Αναγνωρίστε επιρροές της σχολής του Μπαουχάους στη σύγχρονη διακόσμηση και αρχιτεκτονική.
4. Οργανώστε μια έκθεση αντι-τέχνης.
5. Συγκεντρώστε σουρεαλιστικό υλικό, ποιήματα, κείμενα κτλ. Γράψτε τα δικά σας σουρεαλιστικά ποιήματα και δείξετέ τα ή απαγγείλετέ τα. Παρουσιάστε σε κοινό το κίνημα του σουρεαλισμού.