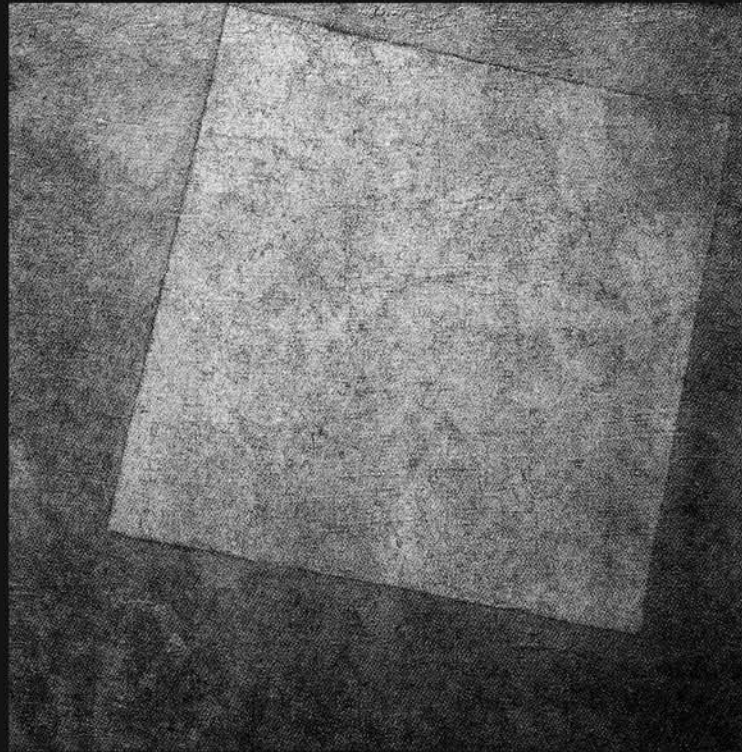


μοντερνισμός

το σχήμα του



bauhaus

Καρπούζης Γιάννης

ο μοντερνισμός

και το σχήμα του

bauhaus

διπλωματική εργασία στη σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών εθνικού μετσοβίου
πολυτεχνείου

Ιούνιος 2009

επιβλέπων Σόλων Ξενόπουλος,
καθηγητής τομέα αρχιτεκτονικής γλώσσας, επικοινωνίας και σχεδιασμού σχολής
αρχιτεκτόνων μηχανικών εθνικού μετσοβίου πολυτεχνείου

Αν τεντώνω τα χέρια μου λίγο πιο πέρα
από τα όρια του σώματος μου και αναρωτιέμαι που
βρίσκονται τα δάχτυλα μου , αυτό είναι το
μόνο σύμπαν που έχω ανάγκη ως ζωγράφος.

Willem de Kooning

περιεχόμενα

εισαγωγή

ενότητα 1^η : μοντερνισμός

I. μοντέρνα εποχή μοντέρνα τέχνη

α) η μετάβαση σε μια μη αντικειμενική θεώρηση του κόσμου	23
β) οι κοινωνικές συνθήκες	30
γ) μοντερνισμός- η νέα τέχνη	39
δ) η εφεύρεση της φωτογραφίας	46

II. μοντέρνο κίνημα

στοιχεία θεωρίας και αισθητικής

α) το ζήτημα των εκφραστικών μέσων	
1)όσον αφορά την έννοια εκφραστικό μέσο	62
2)η θεωρητική επανάσταση του ιμπρεσιονισμού	66
3)η ακρίβεια της φωτογραφική περιγραφής	74
4)η κίνηση των καρτέ και το μοντέρνο φιλμ	82
5)η διερεύνηση των χαρακτηριστικών του υλικού	88

β) αφαίρεση	
1) η επαναστατική φιλοσοφία του κυβισμού	101
2) η γεωμετρική αφαίρεση	106
3) προς έναν μορφικό μινιμαλισμό	111
4) τα νέα μέσα	115
5) αφαίρεση και περιεχόμενο	122

ενότητα 2^η : το μπάουχάους

I. εισαγωγικά

α) οι συνθήκες στη Γερμανία στις αρχές μέχρι τα μέσα του αιώνα	133
β) η μοντέρνα αρχιτεκτονική	137
γ) επιρροές	141
1) κονστρουκτιβισμός	141
2) νεοπλαστικισμός	156
3) γερμανικός μοντερνισμός	162

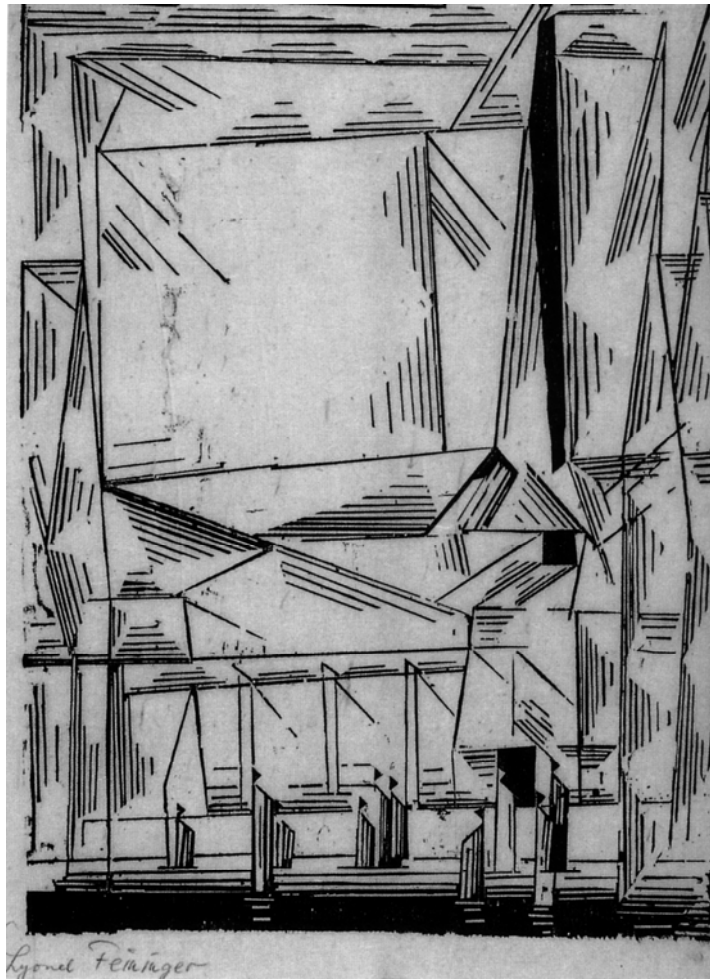
II. σχολή μπάουχάους ιστορία, ιδέες, κατασκευές

1)ιδρυτική διακήρυξη	159
2)Walter Gropius	162
3)Vkhutemas	166
4)η εξπρεσιονιστική περίοδος (1919-1923)	170
5)Theo van doesburg	175
6) κονστρουκτιβισμός έναντι Μυστικισμού	180
7)η διδασκαλία των Paul Klee και Vasili Kandinsky	188
8)1925- μεταφορά της σχολής στο ντεσάου	192
9)το προκαταρκτικό εργαστήριο- αντίθεση με παράδοση	198
10)Hannes Meyer	200
11)το εργαστήριο των επίπλων	203
12)η στροφή στην αρχιτεκτονική	206
13)το τέλος του bauhaus	210

επίλογος	218
----------	-----

παραρτήματα

το θέμα στο μοντερνισμό	239
το γκρο πλάνο	267
ο θάνατος της τέχνης	275
ευρετήριο ονομάτων	282
βιβλιογραφία	288



Εικ 1 : Lyonel Feininger , ξυλογραφία από το bauhaus portfolio

Εισαγωγή

Ξεκινώντας κανείς μια μελέτη με θέμα το μοντέρνο κίνημα και την υλική υπόσταση των ιδεών αυτού όπως εκφράστηκαν από τη γερμανική σχολή του Bauhaus αντιμετωπίζει δυο προβλήματα. Το πρώτο έχει σχέση με την πολύ πλατιά έκταση του θέματος που πλησιάζει περισσότερο την διδακτορική διατριβή. Το δεύτερο είναι η σχετική εξάντληση του θέματος από μία εξαιρετικά πλατιά βιβλιογραφία που ψηλαφεί τα παραπάνω. Σκοπός της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας είναι αφού αναλύσει τον θεωρητικό χώρο που συνοδεύει τον μοντερνισμό, να εξετάσει μία σχολή -και όχι ένα κίνημα- ως ιστορικό παράδειγμα πραγμάτωσης του χώρου αυτού.

Τα κείμενα που ακολουθούν δε στοχεύουν να εξαντλήσουν το θέμα και να απαντήσουν οριστικά στα διάφορα ερωτήματα που τίθενται, αλλά ούτε και να αποτελέσουν ένα λεξικό - εγκυκλοπαίδεια των μοντέρνων ρευμάτων και δημιουργών. Θα προσπαθήσουν, αντίθετα, με κριτήρια ιστορικά και κοινωνικά να ψηλαφίσουν τα διάφορα χαρακτηριστικά, τη θεωρία και τη φιλοσοφία- αισθητική του μοντερνισμού. Σε αυτό μεταξύ άλλων θα βοηθήσει η έρευνα δύο τεχνών που γέννησε καλλιτεχνικά το μοντέρνο κίνημα, της φωτογραφίας και του κινηματογράφου.

Παρά τον όγκο της βιβλιογραφίας ένα πρόβλημα που παρουσιάζεται στις ιστορίες τέχνης είναι η ελλιπής και συχνά προβληματική τοποθέτηση των φωτογραφικών και κινηματογραφικών έργων. Ενώ η ιστορία της μοντέρνας ζωγραφικής-γλυπτικής είναι πολύ βαθιά μελετημένη και δεν παρουσιάζει μεγάλες αποκλίσεις από βιβλίο σε βιβλίο, στα ίδια συγγράμματα επικρατεί πλήρης σύγχυση -και συχνά άγνοια- όταν γίνεται αναφορά σε φωτογράφους και κινηματογραφιστές. Αυτό συμβαίνει γιατί τα περισσότερα κείμενα μιλώντας για ιστορία της τέχνης, περιορίζονται ουσιαστικά στα αποτελέσματα της ζωγραφικής -και λιγότερο της γλυπτικής- ενώ προσθέτουν στις τελευταίες σελίδες κάποιο φωτογραφικό κολλάζ ή video art θεωρώντας ότι ολοκλήρωσαν το "καθήκον" τους απέναντι στα νέα μέσα. Στα παρακάτω κείμενα γίνεται μία προσπάθεια να

εντοπιστούν οι αναλογίες των νέων τεχνών με τις προγενέστερες χωρίς να δίνεται πρωτεύουσα σημασία είτε στη ζωγραφική είτε σε κάποια άλλη μορφή έκφρασης.

Μία πρώτη ιστορική διαπίστωση εντοπίζει πως η πρώτη έκρηξη της καλλιτεχνικής παραγωγής στο κινηματογράφο συνέπεσε με την ιδιαίτερα έντονη και ριζοσπαστική αναδίπλωση του μοντερνισμού στην Ευρώπη. Αυτό φυσικά δεν μπορεί απλά να ιδωθεί ως μια απλή ταύτιση ημερομηνιών των απαρχών του κινήματος και την εφεύρεση από τους αδερφούς Lumiere της μηχανής λήψης και προβολής¹. Μια άλλη τέχνη που εμφανίστηκε πολύ αργότερα από τις υπόλοιπες είναι αυτή της φωτογραφίας. Η φωτογραφική μηχανή εφευρέθηκε από τον Nicéphore Niepce και το πρώτο φωτογραφικό βιβλίο εκδόθηκε από τον Fox Talbot² 60 και 40 χρόνια αντίστοιχα πριν την έλευση του κινηματογράφου. Χρειάστηκε ωστόσο να περιμένουμε μέχρι τον 20^ο αιώνα για να δούμε τον Atget και τον Sander και αργότερα τον Walker Evans, τον Kertesz, τον Bresson και τόσους άλλους που σημάδεψαν το μέσο.

Οι τέχνες λοιπόν του κινηματογράφου και της φωτογραφίας σφυρηλατούνται σε μια εποχή που κυριαρχεί ο μοντερνισμός. Αυτό από μόνο του είναι ιδιαίτερα σημαντικό και μέλει να σημαδέψει την ιστορία των τεχνών αυτών, ίσως και να ορίσει και ερμηνεύσει με ένα με ένα τρόπο τη μέχρι σήμερα μορφή τους. Η φωτογραφία και ο κινηματογράφος είναι "μοντέρνες τέχνες".

¹ Η τεχνολογική έκρηξη του 19^{ου} αιώνα που εκφάνσεις της είναι και η φωτογραφία και το cinema άλλαξε ολόκληρη τη καθημερινή ζωή, την κατανομή του πληθυσμού σε πόλεις, την είσοδο του πληθυσμού στη παραγωγική διαδικασία. Νέα ρεύματα σκέψης και επαναστάσεις αλλά και ηγεμονικοί πόλοι γεννήθηκαν μέσα σε όλη αυτή την αλλαγή. Οι κοινωνικές διεκδικήσεις και η συνολική αντίληψη τη στιγμή που γεννιέται ο ιμπεριονισμός στη Γαλλία είναι ριζοσπαστικότερα από ποτέ.

² Ο Nicéphore Niepce θεωρείται σήμερα ο εφευρέτης της φωτογραφίας ενώ ο Fox Talbot όπως και ο Luis Daguerre ανέπτυξαν μεθόδους που επέτρεπαν την εισαγωγή της φωτογραφικής μηχανής στο εμπόριο.

Κατά τη προσέγγιση που ακολουθεί θα γίνει αναφορά σε πολλά έργα ζωγραφικής, φωτογραφίες και ταινίες ενώ με το παράδειγμα της γερμανικής σχολής θα γίνει αντιληπτή η σχέση των νέων πορισμάτων στην τέχνη με τη μεταμόρφωση που υφίσταται τον 20^ο αιώνα η αρχιτεκτονική και το σχέδιο.

Μία από τις πολλές ανακολουθίες του μοντέρνου κινήματος είναι πως καταφέρνει και συνδυάζει τον ορθολογισμό με την αφαιρεση κάθε λογικής. Στη ζωγραφική, καθώς οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται πλέον με έναν πιο πλήρη τρόπο πως η τέχνη τους δε μπορεί να χρησιμοποιηθεί για αντικειμενική αναπαράσταση, αρνούνται τον ιλουζιονισμό οπότε και δημιουργούν απέναντι στις συνηθισμένες ακαδημαϊκές φόρμες. Η πραγματικότητα δεν υφίσταται ως γενική αλήθεια, η πραγματικότητα αντίθετα είναι η αντίληψη του ζωγράφου για τον κόσμο. Αυτό είναι που πρέπει να αποτυπωθεί στον καμβά . Η πραγματικότητα ή έστω κάτι που της μοιάζει δε μπορεί να αναπιαστεί μέσα από την τέχνη .

Αντίστοιχα στην αρχιτεκτονική η αντίληψη που εισέρχεται-ιδιαίτερα από αρχιτέκτονες του "στυλ bauhaus" είναι ο εξορθολογισμός των κοινωνικών αναγκών, η εύρεση των πραγματικού ερωτήματος που καλείται να αντιμετωπίσει, και στην περίπτωση των κατοικιών το θέμα αυτό δεν είναι άλλο από το ζήτημα της στέγασης. Οι γραμμές πλέον γίνονται λιτές καθώς τα σπίτια πρέπει να στεγάζουν με το καλύτερο δυνατό τρόπο τον αστικό πληθυσμό. Η λιτότητα και η αφαίρεση για τους νέους αρχιτέκτονες αποτελούν οδηγούς στη διερεύνηση της λειτουργικότητας και της μορφής των κτιρίων. Στη μοντέρνα αρχιτεκτονική συχνά κυριαρχεί η αντίληψη πως η επίλυση του ζητήματος της λειτουργικότητας θα επιφέρει και την άριστη αισθητικά μορφή.

Κάνοντας λοιπόν μια σειρά από διαπιστώσεις απόλυτα λογικές, το μοντέρνο κίνημα προσπαθεί να μιλήσει για το μη λογικό, για το ασυνείδητο, κυνηγώντας το όνειρο , τη φαντασία και τις πιο κρυφές σκέψεις. Με παράλογους συνδυασμούς- συνθέσεις προσπαθεί να διερευνήσει τον πραγματικό κόσμο που βρίσκεται πίσω από τον

«λογικό». Ο μοντερνισμός καθιστά δυνατή τη συνάντηση μιας ραπτομηχανής και μιας ομπρέλας σε ένα χειρουργικό τραπέζι.

Η τεράστια καινοτομία του κινήματος είναι πως βγάξει έξω τη λειτουργία της αναπαράστασης και εισάγει στη θέση της τη διερεύνηση των εκφραστικών μέσων των τεχνών, των χαρακτηριστικών εκείνων που δίνουν σε κάθε τέχνη το ειδικό της βάρος και την ιδιαιτερότητά της. Αν στη ζωγραφική μεγάλη σημασία παίζει το χρώμα και οι γραμμές και στη φωτογραφία η ικανότητα της αποκοπής, της αποτύπωσης και τέλος της μεταμόρφωσης ενός μικρού διαστήματος του πραγματικού χωροχρόνου ο κινηματογράφος έχει για όπλο του την κίνηση των καρέ του φιλμ.

Οι αντιθέσεις και η αμφισημία των απόψεων και των έργων που χαρακτηρίζουν τον μοντερνισμό είναι ιδιαίτερα εμφανείς στη σχολή του Bauhaus. Από τη μία συγκροτούνται οι υλιστικές απόψεις που εκφράζονται από τις κονστρουκτιβιστικές τάσεις ενώ από την άλλη μία έντονη πνευματικότητα που συσχετίζεται με τον εξπρεσιονισμό.

Στόχος των κειμένων που ακολουθούν είναι τελικά η κατανόηση της ουσίας και των αισθητικών σημείων του μοντέρνου κινήματος. Μέσα από το παράδειγμα του Bauhaus επιχειρείται να δοθούν τα θεωρητικά χαρακτηριστικά που θα βοηθήσουν τον αναγνώστη να αντιληφτεί τη σπουδαιότητα του και τη τεράστια απήχηση που έχει στη καθημερινή ζωή (αρχιτεκτονική, σύγχρονη τέχνη, διακοσμητική, πολεοδομία ακόμα και στη μόδα, στη σχεδίαση επίπλων και άλλα). Το μοντέρνο κίνημα είναι αυτό που έχει καθορίσει την αισθητική της καθημερινότητας του δυτικού κόσμου. Το πλεονέκτημα που παρέχει η μελέτη του Bauhaus στη προσέγγιση του ζητήματος του μοντέρνου κινήματος και της σημασίας του είναι πως ως σχολή και όχι ως ρεύμα του επιτρέπει να εμπλέκει με ένα τρόπο τα χαρακτηριστικά πολλών μεταकुβιστικών, εικαστικών, αρχιτεκτονικών και σχεδιαστικών αντιλήψεων.

Το παρόν τεύχος θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι καταπιάνεται με ξεπερασμένα και ήδη απαντημένα ερωτήματα καθώς εδώ και πολλά χρόνια ιστορικοί τέχνης, αρχιτέκτονες και εικαστικοί διακηρύσσουν το τέλος του μοντέρνου κινήματος και την πλήρη επικράτηση της μεταμοντέρνας, ή ακόμα και σύγχρονης, αισθητικής. Αυτό βέβαια παρά

το ότι είναι κυρίαρχη τάση στη θεωρία, μάλλον δεν έχει πείσει αρκετά με τα εικαστικά του αποτελέσματα. Ο μοντερνισμός με τις καινοτομίες και τις ριζοσπαστικές απόψεις που εισάγει, δημιουργεί ένα έδαφος πρόσφορο, ίσως και αξεπέραστο σήμερα, για τους καλλιτέχνες, τους αρχιτέκτονες αλλά και για οποιονδήποτε θέλει να ακολουθεί στη ζωή του, ένα δρόμο με δημιουργικότητα.



Εικ 2: Ralph Eugene Meatyard, untitled

Ο "ανθρωπάκος των Κυκλάδων" πίστευε πως
θα έφτιαχνε τη μεγάλη θεά, ή κάτι παρόμοιο.
Εγώ στο Παρίσι ξέρω τι θέλησε να κάνει. Όχι
τον θεό, αλλά τη γλυπτική

Pablo Picasso

ενότητα 1^η :
ο μοντερνισμός



I. μοντέρνα εποχή μοντέρνα τέχνη



Emil Nolde, Herbstmeer

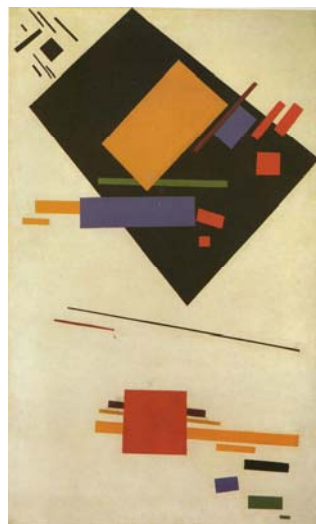


Η μοντέρνα εποχή σηματοδοτεί μία ολόκληρη ιστορική περίοδο για την ανθρωπότητα. Συνήθως υποδηλώνει τη περίοδο από το μέσο του 19^ο αιώνα μέχρι και τις μέρες μας. Οι όροι μοντέρνα φυσική, μοντέρνα φιλοσοφία ή μοντέρνα αρχιτεκτονική προσδιορίζουν τα επιτεύγματα και τα αποτελέσματα των εν λόγω αντικειμένων σε αυτή τη περίοδο. Το ίδιο ισχύει και για τον όρο μοντέρνα τέχνη. Πέρα από ριζική επανάσταση στη σκέψη και στη ζωή ο μοντερνισμός θα μπορούσε να ιδωθεί ως ένα βαθύ ρήγμα με το παρελθόν. Τα χαρακτηριστικά που τον προσδιορίζουν είναι ο πλουραλισμός, η ελευθεριότητα και η ρήξη με τον ακαδημαϊσμό ενώ το πέρασμα σε αυτή την εποχή είναι αποκύημα της επανάστασης που συντελείται στην ανθρώπινη σκέψη τον 19^ο αιώνα.

Τα κείμενα που ακολουθούν δεν αποτελούν μία ολοκληρωμένη προσέγγιση ενός θέματος εξαιρετικά μεγάλου ούτε όμως και μία προσωπική ανάγνωση της ιστορίας του

Εικ. 5,6 : απόψεις της κλασικής και της μοντέρνας αρχιτεκτονικής

μοντέρνου κινήματος. Αντίθετα γίνεται μία προσπάθεια να εντοπιστούν μια σειρά από χαρακτηριστικά του κινήματος – και συνεπώς διάφοροι καλλιτέχνες και ρεύματα – τα οποία θα επιτρέψουν να πλησιάσουμε πιο κοντά στην έννοια του μοντερνισμού αλλά και πως αυτή αποκρυσταλλώθηκε στο ύφος της σχολής του Bauhaus. Παρά τις μεγάλες αντιθέσεις που απαντώνται στα ποικίλα έργα αλλά και στο εσωτερικό της σχολής -οι πολύμορφες αντιθέσεις είναι και αυτές χαρακτηριστικό του μοντέρνου κινήματος- υφίσταται τελικά μία εσωτερική ενότητα που επιτρέπει το διάλογο για την τέχνη στην εποχή του μοντέρνου.



Εικ 7,8: πίνακες των Rene Magritte και Kasimir Malevich. Οι μορφικές αντιθέσεις είναι εξαιρετικά εμφανείς.

α) η μετάβαση σε μία μη αντικειμενική θεώρηση του κόσμου

Η γέννηση του μοντερνισμού τοποθετείται σε μια ιστορική περίοδο πολύ ιδιαίτερη για την ανθρωπότητα. Η εκβιομηχάνιση που πραγματοποιείται στην Ευρώπη με εξαιρετικά γρήγορους ρυθμούς αλλά και η επιστημονική επανάσταση μεταβάλλουν τον τρόπο ζωής με ιδιαίτερα οξείες απολήξεις - ο κόσμος το 1950 πραγματικά δε θυμίζει σε τίποτα σχεδόν αυτόν του 1850. Η στασιμότητα που κυριεύει τις ανθρώπινες κοινωνίες για σχεδόν δύο χιλιετίες γίνεται παρελθόν. Τη θέση της παίρνει η ταχεία αλλαγή των όψιμων χαρακτηριστικών του κόσμου, οι κοινωνίες από γενιά σε γενιά αμφισβητούν και μεταβάλλουν συνέχεια την καθημερινότητα.

Κάτι που εύκολα αναγνωρίζεται είναι πως ο μοντέρνος κόσμος χαρακτηρίζεται από τη γρήγορη αλλαγή των αντιλήψεων και του τρόπου σκέψης της ανθρωπότητας. Η σειρά των επαναστάσεων στη φιλοσοφική και επιστημονική αντίληψη όπως και η ανάπτυξη της ψυχολογίας συγκλίνουν στο ίδιο συμπέρασμα. Ο κόσμος δεν μπορεί να υπάρξει ως αποτέλεσμα μίας και μόνο -απαραίτητα σωστής- αντικειμενικής θεώρησης καθώς αυτή τελικά δεν υπάρχει. Αυτή η αλλαγή στην ανάγνωση του κόσμου θα πυροδοτήσει ταχύτερες εξελίξεις σε όλες τις περιοχές της ανθρώπινης σκέψης.



Εικ. 9: Ο Arcimboldo θεωρείται από πολλούς ως πρώιμος Σουρεαλιστής



Εικ 10 : Caravaggio, αγόρι με φρούτα,

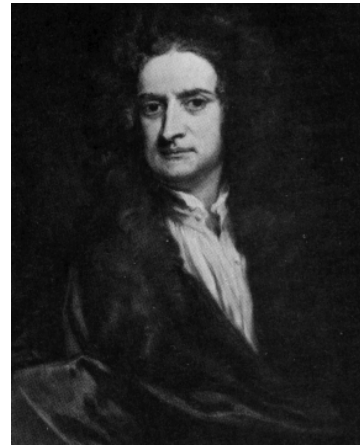
Μέχρι το 20^ο αιώνα¹ η γνώση και η αντιληπτικότητα είναι εγκλωβισμένες σε μία εξαιρετικά στεγανή οπτική για τον κόσμο.

Ο μεσαίωνας, η βασιλεία αλλά και το θεοκρατικό μοντέλο με την ιερά εξέταση βοηθούν σε αυτό αναπαράγοντας τη δικιά τους αντίληψη -και ιδεολογία- ως τη μόνη πραγματική. Τα πράγματα ορίζονται με ένα μονοσήμαντο τρόπο χωρίς αντιθέσεις και αντιφάσεις χωρίς την οποιαδήποτε αποκλίνουσα. Ο κλήρος και ο βασιλιάς βρίσκονται στη γη για να εκπληρώνουν το θέλημα του θεού. Η επιστημονική έρευνα στο μεσαίωνα παραμένει για πολλούς αιώνες παράνομη από την ιερά εξέταση. Για τον μεσαιωνικό άνθρωπο η γη είναι ακίνητη και άρνηση αυτού οδηγεί σε θάνατο. Οι ανακαλύψεις του φυσικού Isaac Newton² τεκμηριώνουν με το καλύτερο τρόπο τα κοινωνικά πορίσματα καθώς αναπαράγουν τον μονοσήμαντο και συντηρητικό ορθολογισμό της εποχής. Τα μήλα πέφτουν προς τα κάτω- οι νόμοι που ορίζουν τον κόσμο είναι αντικειμενικοί, δεν επιδέχονται κανενός τύπου αμφισβήτηση. Αυτό όμως που αδυνατούν να κατανοήσουν τα παιδιά του Newton είναι πως οι οικουμενικοί αυτοί νόμοι μπορεί να ισχύουν για την γη, δεν έχουν καμία όμως χρησιμότητα όταν μελετήσουν ένα άλλο σύστημα αναφοράς πχ τον ουρανό.

¹ Με κάποιες εξαιρέσεις στην αρχαία Ελλάδα

² (1643 –1727) Άγγλος φυσικός διτύπωσε τους νόμους της κίνησης και της βαρύτητας

Στις τέχνες της ζωγραφικής και γλυπτικής ο δημιουργός μπορεί να εκφραστεί με δικό του τρόπο μόνο όμως συμβιβασμένος με την εικόνα που θεωρείται πραγματική³. Τα χρώματα του πίνακα οφείλουν να πλησιάζουν στα «αληθινά» και το σχέδιο να υπακούει στην αναγεννησιακή προοπτική που θεωρείται πως προσεγγίζει ικανοποιητικά τις εικόνες όπως τις αντιλαμβάνεται το ανθρώπινο μάτι. Οι εικόνες που έφτιαχνε ο καλλιτέχνης δεν έπρεπε μόνο να απευθύνονται με το ρυθμό τους στα συναισθήματα αλλά και να συμμορφώνονται με την όψη του κόσμου⁴. Αυτό την οδηγεί τις περισσότερες φορές να επιτελεί το ρόλο της διακόσμησης των εκκλησιών και της καταγραφής μέσα από πορτραίτα και αγάλματα της κυρίαρχης τάξης. Ακόμα και στη μουσική, που από τη φύση της είναι πιο αφαιρετική τέχνη, οι νόμοι σύνθεσης και αρμονίας που τη χαρακτηρίζουν είναι ιδιαίτερα αυστηροί καθώς ορίζουν το «σωστό άκουσμα» .



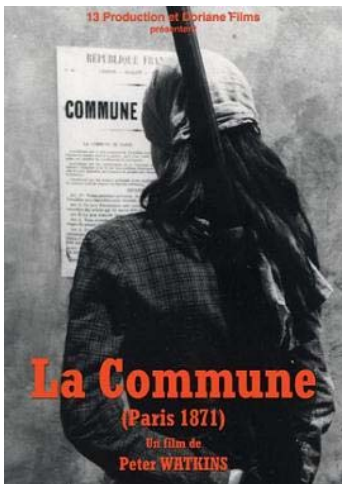
Εικ 11: ο Isaac Newton

³ Με εξαίρεση ίσως τον Ελ Γκρέκο και τον Giuseppe Arcimboldo. Ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος θεωρείται ο πρώτος ζωγράφος που απομακρύνθηκε από την ακριβή αναπαράσταση πολύ πρώιμα - γύρω στο 1600- και επηρέασε πολλούς μοντέρνους καλλιτέχνες από τον Cezanne και τον Picasso έως τον Eisenstein. Στο έργο σταθμό για τον μοντερνισμό «οι δεσποινίδες της Αβινιόν» είναι εμφανής η επιρροή του έργου του Θεοτοκόπουλου «η 5^η σφραγίδα της αποκαλύψεως». Την ίδια περίπου εποχή ο Arcimboldo ζωγραφίζει ανθρώπινες μορφές που γεννιούνται από συνθέσεις αντικειμένων- φρούτων , βιβλίων κα . Αυτό παρουσιάζει έντονη συνάφεια με τον υπερρεαλισμό.

⁴ Roger Fry. Άγγλος θεωρητικός τέχνης που καθιέρωσε τον όρο "μετά- ιμπρεσιονιστές"



Εικ 12 : λεπτομέρεια από τον πίνακα του Eugene Delacroix "η ελευθερία οδηγεί τους ανθρώπους" (1830)

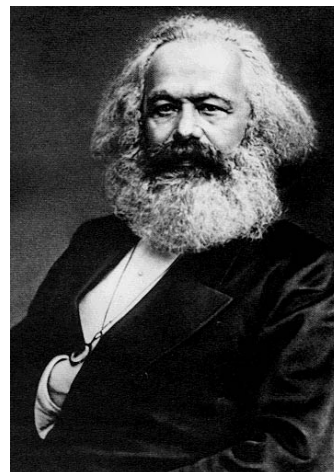


Εικ 13 : αφίσα από την "κομμούνια" του σκηνοθέτη Peter Watkins (2000)

Εάν τα γεγονότα του 1789 στη Γαλλία θεωρούνται εξαιρετικά σημαντικά για την αλλαγή του κόσμου και των κοινωνικών δομών, δεν είναι τυχαίο πως και ο επόμενος αιώνας εκφράζεται μέσα από επαναστατικές διεργασίες. Αστικές επαναστάσεις και εθνικοαπελευθερωτικά κινήματα συγκλονίζουν τον κόσμο από τα βαλκάνια μέχρι την αμερικάνικη ήπειρο. Αποτέλεσμα των αστικών εξεγέρσεων είναι η δημιουργία των εθνών και των εθνών κρατών ενώ αρχίζουν να λειτουργούν οι πρώτες δημοκρατίες. Η επιστημονικό -τεχνική επανάσταση σπρώχνει γρήγορα την εξέλιξη της ιστορίας. Η συγκέντρωση των πληθυσμών στις πόλεις και οι αλλαγές που φέρνει στη καθημερινότητα η βιομηχανοποίηση θα αποτελέσουν έναν ακόμα σημαντικό κρίκο στην αλλαγή της σκέψης. Η αντίληψη για τη μονοκρατορία του θεού -και των μηχανισμών που τον υπηρετούν όπως ο βασιλιάς και η εκκλησία- βρίσκει πλέον απέναντι τον ορθολογισμό αλλά και την πολιτική αντίδραση της νέας κυρίαρχης τάξης, της αστικής.

Η άνθιση που παρατηρείται στη φιλοσοφία και στις κοινωνικές επιστήμες την εποχή εκείνη σηματοδοτεί μία δεύτερη αναγέννηση. Η ανακάλυψη της ψυχολογίας φέρνει στο φως τη πολυτροπία της ανθρώπινης ύπαρξης ενώ ο μαρξισμός αλλάζει για πάντα τη φιλοσοφία, την ανάγνωση της ιστορίας και την ερμηνεία της οικονομίας. Η κοινωνική πραγματικότητα δεν είναι ίδια για όλους αλλά συναρτάται από τους υλικούς, ταξικούς και ιδεολογικούς όρους της κάθε κοινωνικής ομάδας. Οι καινούργιες αντιλήψεις βρίσκουν πρόσφορο έδαφος στο Παρίσι, μία πόλη με

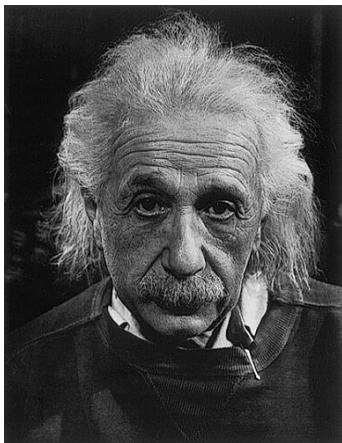
έντονο κινηματικό παρελθόν αλλά και παράδοση στην υποδοχή των πρωτοπόρων κοινωνικών ρευμάτων⁵. Οι επαναστάσεις του 1848 και κυρίως του 1872 βάζουν τα πιο προωθημένα αιτήματα και φιλοδοξίες που είχαν ποτέ ακουστεί. Για την παρισινή κομμούνια η αστική δημοκρατία δεν είναι αρκετή καθώς αυτή αποτελεί ένα ακόμα καταπιεστικό καθεστώς κοινωνικής ανισότητας. Πολύ κοντά στο πέρασμα από τη φεουδαρχία στην αστική διακυβέρνηση οι πολίτες διεκδικούν ένα ακόμα ριζοσπαστικότερο πολιτικό μοντέλο.



Εικ 14 : Ο γερμανός φιλόσοφος Karl Marx

Η εκβιομηχάνιση ,ο μαρξισμός, η αστικοποίηση και η επιστημονική έκρηξη είναι γεγονότα συνώνυμα της μοντέρνας εποχής. Αυτά είναι άρρηκτα δεμένα μεταξύ τους και αποτελούν σύμφυτα σημεία με την αλλαγή που επέρχεται στην ανθρώπινη σκέψη. Στη γέννηση του μαρξισμού συμβάλλει η συγκέντρωση στα βιομηχανικά κέντρα στρατιών εξαθλιωμένων ανθρώπων και η γιγάντωση της εργατικής τάξης. Αυτές οι μάζες παρά την αλλαγή των κυβερνόντων παραμένουν σε εξαιρετικά ασθενείς υλικές συνθήκες με ιδιαίτερα περιορισμένα κοινωνικά κεκτημένα. Ο κομμουνισμός έρχεται για να απαντήσει στις αγωνίες της νέας εποχής. Η ρήξη με το παρελθόν έγκειται όχι μόνο στα αιτήματα για ισότητα και κοινωνική απελευθέρωση αλλά και στη προσπάθεια του να αποτελέσει τη πρώτη φιλοσοφική σχολή που αποδέκτες και εγγυητές

⁵ Το Παρίσι είναι εξάλλου και η πόλη που πραγματοποίησε την πρώτη επιτυχημένη αστική επανάσταση το 1789. Η Γαλλική επανάσταση θεωρείται ακόμη και σήμερα από πολλούς ότι εγκαινίασε το πολίτευμα της αστικής δημοκρατίας.



Εικ 15 : ο Albert Einstein



Εικ 16 : ο Werner Heisenberg

της θα είναι οι κοινωνικές πλειοψηφίες. Σαν πολιτική θεωρία είναι εκείνη που θα σηματοδέψει την μοντέρνα εποχή με τις εξεγέρσεις που θα προκαλέσει σε όλο τον κόσμο αλλά και με τα ποικίλα δικαιώματα που θα προασπίσει.

Τέλος πρέπει να αναφερθεί ότι οι εξελίξεις στην φυσική επιστήμη έρχονται να συντείνουν στα νέα φιλοσοφικά δεδομένα – με την ίδια φυσικότητα που οι θεωρίες του Newton “δένουν” με τα συμπεράσματα των προηγούμενων αιώνων. Η αρχή της απροσδιοριστίας του Werner Heisenberg⁶ και η θεωρία της σχετικότητας του Albert Einstein έρχονται να διακηρύξουν τη μη μονοδιάστατη ανάλυση στη προσέγγιση της ίδιας της ύλης . Η επιστήμη αποδεικνύει πως το σύμπαν δε υπάρχει με έναν συγκεκριμένο τρόπο παρά μόνο αν συσχετιστεί με ένα από τα άπειρα συστήματα αναφοράς . Ως πραγματικό μέγεθος δεν υπάρχει ούτε καν ο χρόνος που αποτελεί για τη μοντέρνα φυσική τη τέταρτη διάσταση. Ο Heisenberg αποδεικνύει πως ένα ηλεκτρόνιο δεν είναι δυνατόν να ευρεθεί ακριβώς στο χώρο. Υπάρχουν μόνο πολλές θέσεις που ενδέχεται να βρίσκεται ταυτόχρονα. Τα μικρά σωματίδια που αποτελούν την ύλη, οι βασικές σημειακές μονάδες που σχηματίζουν τον ίδιο τον άνθρωπο δεν είναι απαραίτητα τα ίδια ύλη αλλά ενδέχεται να υπάρχουν και ως ενέργεια.

Οι νέες ανακαλύψεις κλονίζουν τα θεμέλια της ανθρωπότητας για τον κόσμο. Η τέχνη με τη σειρά της θα καταστείλει τις παραδοσιακές αξίες αναζητώντας ένα

⁶ Γερμανός φυσικός γεννημένος το 1901. Το έργο βοήθησε κυρίως στην κβαντική θεωρία αλλά και στις φιλοσοφικές προεκτάσεις της. Πέθανε το 1976

καινούργιο καλλιτεχνικό σύμπαν, ιδιαίτερα ελεύθερο και διαρκώς επαναστατικοποιημένο.



Εικ. 17 : Οδόφραγμα στη παρισινή κομμούνα του 1871



Εικ. 18 : διαδήλωση στην Ρωσική Οκτωβριανή επανάσταση του 1917

β) οι κοινωνικές συνθήκες και η νέα τέχνη

Νομίζω ότι μπορούμε ήδη να διακρίνουμε κάποια ποιοτική διαφορά στη σύγχρονη επανάσταση- κάτι που συνεπάγεται ανατροπή ή ακόμα και οπισθοδρόμηση – αλλά μάλλον μία διακοπή, μία εμπλοκή μερικοί θα λέγανε αποσύνθεση. Ο χαρακτήρας της είναι καταστροφικός. Οι ιστορικές επαναστάσεις αρχίζουν ως μεμονωμένες διαταραχές, όπου βαθμιαία εξαπλώνονται ώσπου προσβάλλουν, μεταμορφώνουν, διαποτίζουν ολόκληρο το σώμα του πολιτισμού.

Herbert Read

Ο μοντερνισμός αποτελεί ιστορικά την πιο οξυμένη ανθρώπινη περίοδο τόσο για τα θετικά της σημεία όσο και για τις καταστροφικές συγκυρίες που εμφανίστηκαν. Όπως σωστά σημειώνει ο Eric Hobsbawm⁷ η μοντέρνα εποχή χαρακτηρίζεται ως η “εποχή των άκρων”. Μόλις 130 χρόνια μετά την αστική επανάσταση του 1789 που σηματοδοτεί τις αρχές της παγίωσης του καπιταλισμού και της αστικής δημοκρατίας πραγματοποιείται στη Ρωσία η οκτωβριανή επανάσταση με αίτημα ένα καινούργιο κοινωνικό σύστημα, τον σοσιαλισμό. Τα κοινωνικά αιτήματα που θέτει η ρωσική πολιτική πρωτοπορία είναι ακόμη πιο ριζοσπαστικά από αυτά της γαλλικής επανάστασης καθώς αναφέρονται στην κατάργηση των κοινωνικών τάξεων και της εκμετάλλευσης που υφίστανται τα κατώτερα

⁷ Άγγλος ιστορικός του 20^{ου} αιώνα.

στρώματα. Η πολιτική ελευθερία, η χειραφέτηση της γυναίκας, η σεξουαλική απελευθέρωση ακόμη και η κατοχύρωση των δικαιωμάτων των ομοφυλοφίλων απαντώνται συχνά στην επανάσταση του 1917. Αυτά τα αιτήματα δε θα εκπληρωθούν μέχρι και σήμερα αλλά σημαδεύουν τις κοινωνικές διεκδικήσεις του 20^{ου} αιώνα.

Η γρηγορότερη διάδοση του μοντέρνου κινήματος πραγματοποιείται στη Γαλλία, τη Ρωσία και τη Γερμανία τόσο σε όρους τέχνης όσο και φιλοσοφίας. Για να κατανοηθεί αυτό δεν αρκεί μία ανάλυση που περιορίζεται στην οικονομική ευμάρεια και την ισχυρή ιμπεριαλιστική θέση των χωρών αυτών. Μεγάλες οικονομικές δυνάμεις και ισχυρά κέντρα⁸ της εποχής είναι και η Αγγλία και η Αυστροουγγαρία ενώ αντίθετα η Ρωσία συνιστά μία ιδιαίτερα βιομηχανικά καθυστερημένη και φτωχή χώρα που καταρρέει ακόμα περισσότερο ύστερα από τον χαμένο Ρώσο - Ιαπωνικό πόλεμο του 1904 και την επανάσταση του 1905. Το κοινό λοιπόν στοιχείο των τριών χωρών δεν είναι μόνο η ανεπτυγμένη θέση που κατέχουν στην Ιμπεριαλιστική αλυσίδα αλλά το ότι δονούνται από πολύ ισχυρά πολιτικά κινήματα. Οι καλλιτέχνες στις εν λόγω χώρες που το όραμα για επαναστατική αλλαγή του κόσμου είναι ιδιαίτερα δημοφιλές βρίσκουν το πλέον πρόσφορο έδαφος για να ασπαστούν και να εξελίξουν τις νέες αντιλήψεις για τη τέχνη.



Εικ. 19 : Φωτογραφία του Eugene Atget από το Παρίσι

⁸ Ίσως και ισχυρότερα κέντρα από τη φθαρμένη Γαλλία και τη πολυδιασπασμένη σε μικρά κρατίδια Γερμανία.



Εικ 20 : η Rosa Luxemburg

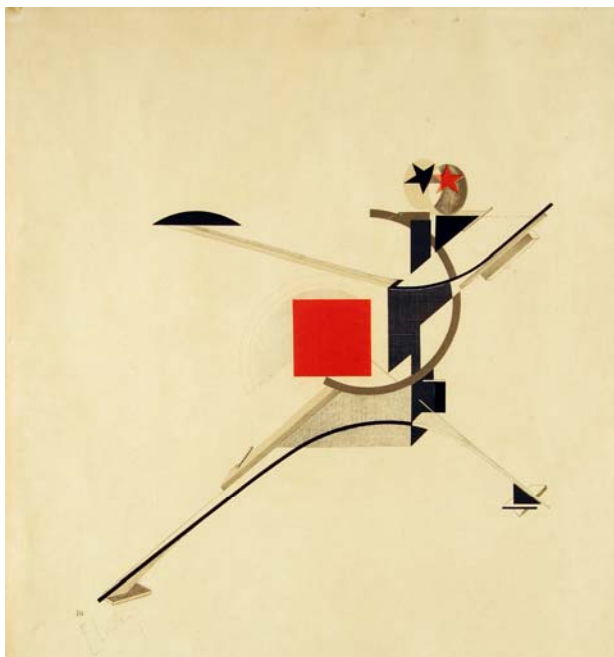
Τη περίοδο μετά το 1850 το Παρίσι είναι μία πόλη σε αναβρασμό που μέλει τελικά να γίνει η πρώτη ελεύθερη πόλη στο κόσμο. Τα γεγονότα της επανάστασης του 1848 και της Παρισινής Κομμούνας το 1871 -που είναι από τα ριζοσπαστικότερα σημεία της ανθρώπινης ιστορίας- εξηγούν με τον πλέον ανάγλυφο τρόπο πως το Παρίσι θα ήταν και το κέντρο που θα αμφισβητούσε πρώτο τη παράδοση και τους αισθητικούς κανόνες που περιόριζαν για εκατοντάδες χρόνια τις τέχνες. Η αμφισβήτηση του ακαδημαϊσμού πραγματοποιείται με γρήγορους ρυθμούς. Μέχρι το 1910 στη Γαλλία θα γεννηθούν τα ιδιαίτερα πρωτοποριακά έργα του των ιμπρεσιονιστών, των Κυβιστών και των Φοβιστών ενώ την ίδια εποχή θα δουλέψει και ο Eugene Atget που θεωρείται ο πατέρας της μοντέρνας φωτογραφίας -αν όχι της καλλιτεχνικής φωτογραφίας συνολικά.

Η Γερμανία και τα διάφορα κρατίδια της αποτελούν προοδευτικά κέντρα με μεγάλη ανοχή⁹ σε νέες αντιλήψεις και φιλοσοφίες. Στη Γερμανία γεννιέται η ψυχολογία, η φιλοσοφία του Friedrich Nietzsche και η μαρξιστική θεωρία ενώ στις αρχές του πρώτου παγκοσμίου πολέμου ιδρύεται το κίνημα των σπαρτακιστών με κύριο εκφραστή την Rosa Luxemburg (Εικ 20). Περισσότερα για τη Γερμανία θα αναφερθούν στην δεύτερη ενότητα του τεύχους εφόσον και είναι απαραίτητα στοιχεία για την ιστορική κατανόηση της σχολής του Bauhaus.

Στη Ρωσία που οι κοινωνικές εξεγέρσεις εκδηλώνονται με τον πλέον βίαιο τρόπο το

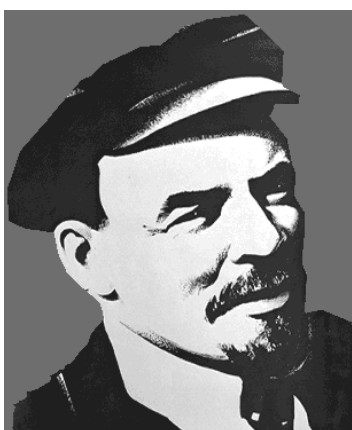
⁹ Τουλάχιστον συγκριτικά με άλλες χώρες της εποχής.

κοινωνικό κλίμα πριν την επανάσταση του 1917 είναι ιδιαίτερα έκρυθμο. Καθώς η επανάσταση των Μπολσεβίκων βάζει τα πιο προοδευτικά αιτήματα που έχει δει μέχρι τότε η ανθρώπινη ιστορία ο μοντερνισμός ως επαναστατικό και ρηξικέλευθο κίνημα υποδέχεται από τους ρώσους καλλιτέχνες σχεδόν αυτόματα οι οποίοι μάλιστα θα συντελέσουν ιδιαίτερα στην εξέλιξη του. Δυστυχώς το μοντέρνο κίνημα μετά την επικράτηση της σταλινικής τάσης στο τιμόνι της ΕΣΣΔ περιθωριοποιείται και βρίσκεται στα όρια της παρανομίας¹⁰.



Εικ 21 : El Lissitzky, "ο νέος άνθρωπος"

¹⁰ Όσοι μοντερνιστές εικαστικοί δε καταφεύγουν στο εξωτερικό συνεχίζουν με πολύ δυσμενείς όρους τη δημιουργία αφού κυριαρχεί η πολιτισμική παλινόρθωση που φέρνει το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού . Ακόμη και οι μεγάλοι Ρώσοι κινηματογραφιστές όπως ο Eisenstein και ο Vertov πέφτουν μετά το 1930 σε δυσμένεια.



Εικ 22 : ο ηγέτης της οκτωβριανής επανάστασης Vladimir Ilyich Lenin

Παρά την αρνητική αυτή κατάληξη η Ρωσική πρωτοπορία έχει προλάβει να μεταλαμπαδεύσει τις αντιλήψεις της στη δυτική Ευρώπη που βρίσκουν σα φυσική συνέχεια το νεοπλαστικισμό, τη γεωμετρική αφαίρεση και τη σχολή του Bauhaus. Η Ρωσική πρωτοπορία προλαβαίνει σε λίγα μόνο χρόνια να δώσει εξαιρετικά μεγάλη ώθηση όχι μόνο στη γλυπτική, το κινηματογράφο και τη ζωγραφική αλλά και στην αρχιτεκτονική, στη διακόσμηση και στη γραφιστική. Η αντίληψη των Ρώσων για την «αφαίρεση» θα επηρεάσει δραστικά τις τέχνες για πολλά χρόνια μετά.

Οι νέοι όροι παραγωγής αλλάζουν το αστικό τοπίο μεταμορφώνοντας το σε ένα σημείο τομής πρωτοποριακών ιδεών και αντικομφορμιστικών αντιλήψεων. Αυτές οι νέες ιδέες, η σύγκρουση με τη παράδοση και το κατεστημένο σύστημα βρίσκουν αμέσως εφαρμογή στην τέχνη. Η πρώτη απόκριση έρχεται από τη ζωγραφική και το κίνημα του ιμπρεσιονισμού και από την ποίηση του Baudelaire¹¹. Με τον ίδιο τρόπο που οι νέες ιδέες συγκρούονται με τη προγενέστερη συντηρητική ιδεολογία έτσι και η νέα τέχνη επαναστατεί ενάντια στο συντηρητισμό του ακαδημαϊσμού. Με τον ίδιο τρόπο που το όραμα της αταξικής κοινωνίας «εξοργίζει» την αστική τάξη έτσι και τα μοντέρνα έργα τέχνης φαντάζουν προκλητικά μπροστά στη ακαδημαϊκή αυστηρότητα και την συντηρητική αναπαραστατικότητα. Η μοντέρνα τέχνη που είναι ιδιαίτερα πολύμορφη αντανακλά

¹¹ Μεγάλος γάλλος ποιητής του 19^{ου} αιώνα. Γνωστότερο έργο του η συλλογή "τα άνθη του κακού".

τη πολυτροπία που αρχίζει να διαφαίνεται στο ίδιο το ανθρώπινο πνεύμα.

Ένα στοιχείο που λειτούργησε ιδιαίτερα ευνοϊκά στην ανταλλαγή ιδεών και την εξάπλωση των νέων αντιλήψεων είναι η ευκολία στις μετακινήσεις μεταξύ των χωρών και των πόλεων. Η βιομηχανική επανάσταση αφήνει ένα πρωτόγνωρα οργανωμένο συγκοινωνιακό δίκτυο το οποίο επιτρέπει την εύκολη πρόσβαση των καλλιτεχνικών κύκλων σε μουσεία άλλων χωρών αλλά και τη διεξαγωγή εκθέσεων σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης. Η κυβιστική έκθεση στην Ρωσία τη δεκαετία του 1910 αναζωογόνησε τους ρώσους δημιουργούς (εικ.21,23) και οδήγησε στην γέννηση της ρωσικής πρωτοπορίας. Τα έργα τέχνης πραγματοποιούν διηπειρωτικά ταξίδια και εκτίθενται σε χώρους στην Αμερικανική ήπειρο. Η γρήγορη εξάπλωση του μοντέρνου κινήματος, οφείλεται σίγουρα και στην ευκολία μεταλαμπαδεύσεις ιδεών από τη μία χώρα στην άλλη.



Εικ 23 : Kazimir Malevich , village

Στη ταχύτατη παγκόσμια εξάπλωση του κινηματογράφου συνεισφέρει η εφεύρεση του "εύκαμπτου φιλμ" το οποίο επιτρέπει την αναπαραγωγή του και έτσι την δημιουργία πολλών αντιτύπων. Ενώ ένα γλυπτό υπάρχει ως μοναδικό και για να ιδωθεί στη πλήρη του εικαστική διάσταση πρέπει να μεταφερθεί το πρωτότυπο, ένα κινηματογραφικό έργο ή μία φωτογραφία μπορούν να ιδωθούν ταυτόχρονα από πολλούς θεατές σε διαφορετικά μέρη του πλανήτη. Η ιδιότητα του φιλμ να αναπαράγεται πιστά και να καταργεί έτσι τις έννοιες πρωτότυπο και αντίγραφο θα επιτρέψει την επικοινωνία των κινηματογραφιστών αλλά και θα μετατρέψει γρήγορα το κινηματογράφο στη πιο λαοφιλή τέχνη.

Ένα τελευταίο στοιχείο που πρέπει να εξεταστεί κατά την προσέγγιση στο μοντέρνο στη τέχνη είναι και η γενική αναταραχή που υπάρχει στην αισθητική αντίληψη. Η τέχνη στα τέλη του 19^{ου} αιώνα αλλάζει οριστικά και χρηστικά αξία -θα μπορούσε να ειπωθεί πως γίνεται "άχρηστη" με απλούς χρηστικούς όρους. Στους αιώνες της κυριαρχίας του κλήρου η τέχνη όχι μόνο «φιλτράρεται» από την ιερά εξέταση αλλά και δημιουργείται κυρίως για εκκλησιαστική χρήση. Ότι ξεφεύγει από τα πλαίσια της εκκλησίας έχει αναφορά σε βασιλιάδες, αυλικούς και αργότερα σε πλούσιους εμπόρους (εικ. 24). Η ζωγραφική και η γλυπτική έχουν ρόλο διατήρησης της μνήμης -ανάλογο με της σημερινής φωτογραφίας- των προγόνων ενώ η κλασική μουσική βρίσκει συνήθως τη χρήση της στη διασκέδαση και τα τελετουργικά της «καλής κοινωνίας». Με την εφεύρεση της

φωτογραφίας η ανάγκη για αναπαραστατικότητα χάνεται και οι εικαστικές τέχνες αποκτούν ένα χαρακτήρα λιγότερα υλικά αναγκαίο. Μαζί με αυτή την αλλαγή είναι ευκολότερο να μεταβληθεί και η αισθητική και να γίνει πιο αντιληπτή η μη αναπαραστατική τέχνη.



Εικ. 24: Rembrandt, συνεδριάζοντες της υφαντικής συντεχνίας

Η επανάσταση στην αισθητική αντίληψη και στην κριτική της καλλιτεχνικής ομορφιάς βρίσκει στην αρχή μία μικρή μόνο ομάδα η οποία όμως βοηθάει τη μοντέρνα τέχνη να ξεπεράσει τους λίβελους που γράφονται εναντίον της από τη κυρίαρχη τάση των τεχνοκριτικών και των διευθυντών μουσείων. Πέρα από το γενικότερο κλίμα νοητικής ανάτασης που βοηθάει την αλλαγή της αισθητικής ένα άλλο σημείο είναι η προσέγγιση της τέχνης από μια πλατύτερη μερίδα κόσμου. Ο λαός του Παρισιού μπορεί να δει πλέον ένα πορτραίτο του καθότι η φωτογραφία κάνει οικονομικά προσιτή μία τέτοια αγορά κάτι που ήταν απαγορευτικό με τη ζωγραφική¹². Η μουσική γίνεται πιο προσιτή στα

¹² Τα ζωγραφικά πορτραίτα μέχρι και τον 19^ο αιώνα ήταν ιδιαίτερα ακριβά, για αυτό και μόνο μια μικρή και εξαιρετικά εύρωστη μερίδα του πληθυσμού είχε πρόσβαση σε αυτά.

λαϊκά στρώματα ενώ οι κινηματογραφικές αίθουσες αγκαλιάζονται από πλήθη κόσμου και συνομπάρονται από τις πλούσιες τάξεις. Η αισθητική του «ωραίου» έχει πλέον αλλάξει. Η αναπαραστατική τελειότητα αντικαθίσταται από τον αυθορμητισμό, η τάση για διακόσμηση από την λιτότητα .

Η άποψη των Ρώσων Κονστρουκτιβιστών πως η τέχνη πρέπει να γίνει κομμάτι της βιομηχανικής παραγωγής αναγνωρίζει πως οι νέες αντιλήψεις στη τέχνη με τη σαφήνεια και τη λιτότητα των γραμμών πρέπει να βρουν εφαρμογή στα είδη και τα αντικείμενα που γεμίζουν τα σπίτια του πληθυσμού. Ακόμη πως η τέχνη πρέπει να φύγει από τη κυριαρχία και τον έλεγχο μίας τάξης που απαρτίζεται από λίγους και να γίνει κτήμα και αγαθό των πολλών. Συχνά εξάλλου η μοντέρνα αρχιτεκτονική ασχολείται πρώτη φορά τόσο συγκροτημένα στη στέγαση των μαζών με αξιοπρεπείς και αισθητικά υγιείς όρους απαντώντας έτσι και στο αυξανόμενο πρόβλημα της αστικοποίησης (εικ 25) .



Εικ 25 : Le Corbusier, Unite d habitation

γ) μοντερνισμός- η νέα τέχνη

Κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα η αναγέννηση που υφίσταται ο χώρος της τέχνης δεν οφείλεται μόνο στις νέες αντιλήψεις της ζωγραφικής και στην γέννηση των νέων τεχνών - της φωτογραφίας και του κινηματογράφου- αλλά στη ριζική μεταμόρφωση ειδών όπως το θέατρο , η λογοτεχνία και η ποίηση αλλά και ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός. Μέσα σε έναν αιώνα³³ ο χώρος της καλλιτεχνικής έκφρασης είναι δραστικά διαφορετικός από όλα τα προηγούμενα χρόνια. Το θέατρο παραλόγου του Samuel Becket³⁴ συγκρινόμενο με τα έργα του William Shakespeare³⁵ δίνει την αίσθηση στο θεατή ότι παρακολουθεί διαφορετικά καλλιτεχνικά δρώμενα.

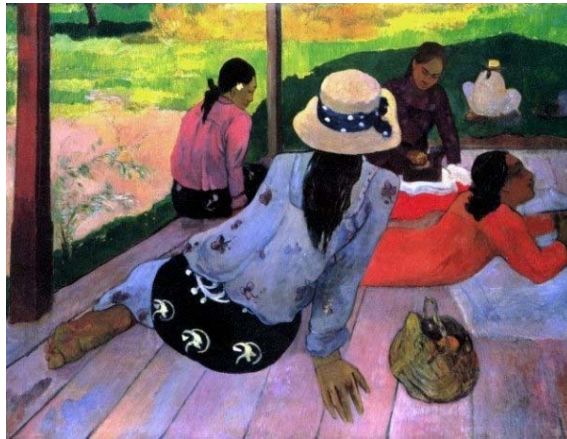
Οι ρίζες του μοντέρνου είναι εύκολο να αναγνωστούν στο κίνημα των Ιμπρεσιονιστών και σε ποιητές όπως ο Mallarme και ο Baudelaire. Ωστόσο τα σημεία επιρροής και οι πηγές έμπνευσης είναι ένα σύνολο τόσο πλουραλιστικό όσο και ο ίδιος ο μοντερνισμός. Το μοντέρνο κίνημα βρίσκει άμεση απόκριση σε μια σειρά

³³ Από το 1870 έως το 1960 αλλά και μέχρι τις μέρες μας

³⁴ (1906 –1989) Ιρλανδός θεατρικός συγγραφέας και ποιητής , μαθητής του James Joyce. Το έργο του που συχνά χαρακτηρίζεται ως θέατρο παραλόγου θεωρείται ύστερος μοντερνισμός. Γνωστά του έργα "περιμένοντας τον Γκοντό" και "ω, οι ευτυχισμένες μέρες"

³⁵ (1564 –1616) Άγγλος θεατρικός δημιουργός, συχνά αναγνωρίζεται ως ο μεγαλύτερος αγγλόφωνος συγγραφέας. Έργα του, Hamlet, King Lear, Macbeth, και πολλά ακόμη θεατρικά κείμενα.

από τέχνες από τη ζωγραφική και τη γλυπτική έως τη λογοτεχνία και το θέατρο, γεννάει δύο νέες μορφές έκφρασης - το κινηματογράφο και τη φωτογραφία- ενώ μέσα από την επίδραση του στην αρχιτεκτονική αλλάζει ριζικά τους όρους κατοικίας αλλά και διακόσμησης και καθημερινής αισθητικής. Επηρεάζει συνεπώς και τους τρόπους ντυσίματος αλλά και συμπεριφορών.



Εικ 26: Paul Gauguin, Siesta

Η μοντέρνα ζωγραφική και γλυπτική αντλεί έμπνευση από -καλλιτεχνικά δρώμενα που απέχουν πολύ από τις ρίζες που επιβάλλει η ιστορία της δυτικής τέχνης- την παιδική τέχνη, τη τέχνη των πρωτόγονων λαών αλλά και την Ιαπωνική παράδοση. Ο Stephen Little αναφέρει "Για τους καλλιτέχνες ,το πριμιτίφ στοιχείο αντιπροσώπευε την άρνηση της δυτικής τέχνης. Αντίθετα υμνούσαν τα πρωτόγονα έργα για τη δύναμη της εκφραστικότητάς τους. Οι καλλιτέχνες εκθείαζαν τον πριμιτιβισμό ως μία ασυνείδητη δημιουργική ενόρμηση που δεν είχε δαμαστεί και δεν είχε καταλήξει ευνουχισμένη στα αστικά σαλόνια. Για να είναι ένα έργο πριμιτίφ , θα έπρεπε να αναγνωρίσουμε σε αυτό μία μορφολογική απλότητα και δύναμη και μία ισχυρή συναισθηματική παρουσία που είχε χαθεί από τη δυτική τέχνη".

Ο ζωγράφος Paul Gauguin στην προσπάθεια να απομακρυνθεί από τις διάφορες καταπιεστικές βαλβίδες ασφαλείας που συνόδευαν ακόμη και τη πρωτοποριακή γαλλική σκηνή φεύγει το 1890 στην Ταϊτή, ένα πρωτόγονο νησάκι στον ειρηνικό(εικ 26) . Πράγματι η απλότητα και το πριμιτίφ στοιχείο της εκεί καθημερινότητας αποτυπώνεται άριστα μέσα από τις φόρμες του . Η τέχνη των ντόπιων τον επηρεάζει και εκείνος εντάσσει τη θεματολογία τους στους πίνακες του. Τα έργα των ντόπιων μπορεί να στερούνται αυστηρής προετοιμασίας κερδίζουν όμως στα σημείο που ψάχνει ο Gauguin, τον αυθορμητισμό, στην ένταση και στην αυθεντικότητα. Όπως αναφέρει ο Gombrich στο «χρονικό της τέχνης» "δεν είναι τυχαίο να καταλάβουμε πως ο Gauguin άγγιξε μία καινούργια χορδή . Δεν είναι μόνο η θεματολογία στα έργα του που είναι παράξενη



Εικ 27 : Alberto Giacometti, η γυναίκα κουτάλι

και εξωτική. Προσπάθησε να μπει στο πνεύμα των ιθαγενών και να δει τον κόσμο όπως εκείνοι. Μελέτησε τις μεθόδους των ντόπιων τεχνητών και συχνά έβαζε στα έργα του αναπαραστάσεις από τα έργα τους. Προσπάθησε να εναρμονίσει τα δικά του πορträίτα των ντόπιων με αυτή τη πρωτόγονη τέχνη , και έτσι απλοποίησε τα περιγράμματα των μορφών και δεν δίστασε να χρησιμοποιήσει μεγάλες επιφάνειες με ζωνρά χρώματα”.

Στο έργο του Paul Gauguin υπάρχει μια εξαιρετικά πρωτοπόρα σχέση μορφής και περιεχομένου, για αυτό και το έργο του επηρέασε πολλούς μεταγενέστερους ζωγράφους. Η αναζήτηση αφρικανικών έργων στις αρχές του 20^{ου} αιώνα είναι πολύ συχνή και η επιρροή τους φαίνεται σε πολλούς πίνακες και

γλυπτά όπως οι μάσκες στις “δεσποινίδες της Αβινιόν” του Picasso , τη σειρά με τους λουόμενους του Cezanne και “τοτεμικό”, αφαιρετικό γλυπτό του Alberto Giacometti “γυναίκα κουτάλι” (εικ. 12).

Η τέχνη των παιδιών αποτελεί ένα ακόμη σημείο αναφοράς του μοντέρνου κινήματος αν όχι κυρίαρχα ως φόρμα αλλά ως τρόπος δημιουργίας. Η παιδική τέχνη έχει το προνόμιο να δουλεύει και να επεξεργάζεται περισσότερο το υποσυνείδητο παρά το νοητό- συνειδητό. Η ψυχολογία υποστηρίζει πως ένας γιατρός μπορεί να αντιληφθεί πολλά για τον κόσμο ενός παιδιού κοιτάζοντας απλά τις ζωγραφιές του. Η απελευθέρωση του υποσυνειδήτου και η απομάκρυνση της λογικής κατά τη δημιουργία αποτελεί τρόπο εργασίας πολλών μοντερνιστών που συχνά αξιοποιούν τον αυθορμητισμό και την τύχη για την αποπεράτωση του έργου τους .



εικ 28 : Paul Klee , Senecio

Αυτό τον τρόπο εργασίας επιδιώκουν πολλοί δημιουργοί, από τους ντανταϊστές και τους σουρεαλιστές έως και τους ζωγράφους του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Ο μοντερνισμός είναι ένα κίνημα ιδιαίτερα πλουραλιστικό καθώς προτάσσει με μεγάλη διασπορά αισθητικά προβλήματα και αντιλήψεις μέσα στις ίδιες τις καλές τέχνες. Αυτές οι αντιλήψεις φαίνονται να είναι αντιφατικές μεταξύ τους εάν για παράδειγμα συγκρίνουμε τον σουρεαλισμό του René Magritte με το κυβισμό του Picasso , την οδύσσεια του James Joyce με τον Tristan Tzara ή τον σκηνοθέτη Jean-Luc Godard με τον κινηματογραφιστή Peter Koubelka. Η αντιφατικότητα αυτή ωστόσο έχει βαθιά σημεία σύγκλισης ή τουλάχιστον εμφανή συνάφεια στη κατεύθυνση και τους προβληματισμούς. *Κοινός στόχος των ρευμάτων του μοντέρνου κινήματος είναι η απόρριψη του νατουραλισμού και του ακαδημαϊσμού αλλά και η υπεράσπιση της πειραματικής τέχνης αφετέρου. Το κοινό νήμα που τα συνδέει είναι η αναζήτηση απαντήσεων στα θεμελιώδη ερωτήματα για τη φύση της τέχνης και της ανθρώπινης εμπειρίας*¹⁶.

Ένας θεωρητικός που ασχολήθηκε με τη μοντέρνα τέχνη είναι ο Άγγλος Herbert Read. Από το 1933 στο έργο " η τέχνη σήμερα" προβληματίζεται αρκετά με τη πολυμορφία που διακρίνει το μοντερνισμό και αναγνωρίζει πως είναι χαρακτηριστικό στοιχείο του κινήματος όπως άλλωστε και της ίδιας της εποχής που αυτός γεννιέται. Στην εποχή αυτή συνυπάρχουν

¹⁶ Stephen Little

και εκφράζονται αντιθετικές και μάλιστα αντιφατικές αλήθειες και πραγματικότητες . Δεν είναι λοιπόν παράδοξο το ότι το ίδιο συμβαίνει και στις καλλιτεχνικές αξίες- αντίθετα είναι και αναμενόμενο λαμβάνοντας κανείς υπόψη την ήδη χαοτική αφετηρία του οργανισμού που λέγεται τέχνη. Όπως αναφέρει και ο ίδιος "την εξήγηση της ζωτικότητας και της αυθεντικότητας του μοντέρνου κινήματος πρέπει να την αναζητήσουμε στην πολυτροπία του ανθρώπινου πνεύματος , συνειδητοποιώντας ότι αυτή η πολυτροπία μπορεί να εκφραστεί με διάφορους τρόπους". Αυτοί οι τρόποι και οι αντιλήψεις για πρώτη φορά συνυπάρχουν και εκφράζονται σε μία συγκεκριμένη εποχή.



Εικ 29 : Jean-Luc Godard - *Une femme est une femme* (1961)

δ) η εφεύρεση της φωτογραφίας

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα , για πρώτη φορά στην ιστορία, ακόμη και ο φτωχός άνθρωπος ήξερε πως έδειχναν οι προγονοί του

John Szarkovsky



Εικ 30 : πρώιμο φωτογραφικό έργο από την Αγγλίδα Juliet Margaret Cameron

Οι αλλαγές που φέρνει η εφεύρεση της φωτογραφίας στη καλλιτεχνική γλώσσα είναι ιδιαίτερα σημαντικές και πρέπει να εξεταστούν ξεχωριστά . Η απελευθέρωση της φόρμας στη ζωγραφική και η κατάργηση της ανάγκης για αναπαράσταση οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και στις δυνατότητες του νέου μηχανήματος . Τα πρώτα χρόνια μετά την εξάπλωση της Δαγεροτυπίας και της καλλιτυπίας¹⁷ η φωτογραφία πασχίζει ανεπιτυχώς να μιμηθεί τη ζωγραφική. Τελικά το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό και η φωτογραφία βοηθάει τη ζωγραφική να εγκαταλείψει τις ακαδημαϊκές συμβάσεις και να απελευθερώσει τις εκφραστικές της φόρμες.

Ο Άγγλος θεωρητικός και κινηματογραφιστής Malcolm le Grice στο βιβλίο "το αφηρημένο φιλμ" αναγνωρίζει πως το κίνημα του ιμπρεσιονισμού οφείλει πολλά στη φωτογραφία: "Οι νέες τεχνολογικές επιτεύξεις στη φωτογραφία και το κινηματογράφο είχαν αξιοσημείωτη επίδραση στις πλαστικές τέχνες

¹⁷ Η Δαγεροτυπία και η καλλιτυπία είναι οι δύο πρώτοι τρόποι αποτύπωσης του φωτογραφικού ειδώλου. Η Δαγεροτυπία είχε σαν χαρακτηριστικό της την απόλυτη οξύτητα και ευκρίνεια ενώ η καλλιτυπία χαρακτηρίζεται από ένα "φλού" ύφος.

αυτής της περιόδου. Μερικές από τις αντιλήψεις που αφορούν τη φόρμα στη ζωγραφική σε αυτήν την ίδια περίοδο, μπορούν να ιδωθούν περισσότερο κινηματογραφικές από τις αντίστοιχες στο κινηματογράφο (αναφερόμενος στο κυρίαρχο κινηματογράφο των αρχών του 20^{ου} αιώνα- σ.σ). Η επιρροή και η σπουδαιότητα της φωτογραφίας έχει γίνει παραδεκτή από την εποχή του Manet, του Degas και των ιμπρεσιονιστών. Η έρευνα για μία εμπειρική βάση στη δουλειά τους, σε αντίθεση με τη συμβολική επινόηση της «ιστορικής» ζωγραφικής καθώς και της ζωγραφικής του «θέματος», όχι μόνο βοήθησε στη φιλοσοφική στροφή του 19^{ου} αιώνα, αλλά και την ερευνητική περιέργεια που είχε οδηγήσει στην ανακάλυψη της φωτογραφίας”.

Στο ίδιο κείμενο ο Malcolm le Grice συμπληρώνει: «παρατηρούμε έτσι ότι η μέθοδος του Monet είναι κάπως ανάλογη με αυτή της φωτογραφίας. Και το απλό σημάδι στο στυλ πινελιάς του Monet και των άλλων ιμπρεσιονιστών θα μπορούσε να συγκριθεί με τον «κόκκο» της φωτογραφικής εικόνας. Οποίες κι αν είναι οι φανερές ομοιότητες ανάμεσα στους ιμπρεσιονιστές και στη μέθοδο της φωτογραφίας, ο πιο σημαντικός παραλληλισμός τους βρίσκεται σε ένα θεμελιώδες φιλοσοφικό επίπεδο. Ο 19^{ος} αιώνας γνώρισε τη παρακμή μίας θρησκευτικής αντίληψης για τον κόσμο που είχε σα βάση τη πίστη και τον ασκητισμό και που αντικαταστάθηκε από έναν επιστημονικό υλισμό που είχε σα βάση την παρατήρηση, το πείραμα και την τεχνολογική αποφασιστικότητα. Η φωτογραφία ήταν το αποτέλεσμα αυτής της φιλοσοφικής αλλαγής και σαν ένα εργαλείο

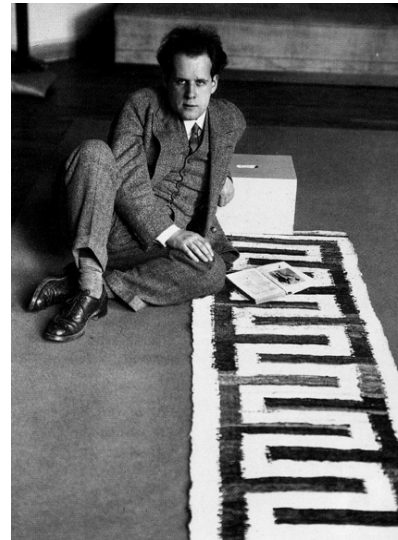
παρατήρησης μπορεί και συμβάλλει ακόμα την επιστημονική έρευνα. Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι αποδέχτηκαν την επιστημονική αντίληψη με βάση τη δική τους εφαρμογή της τέχνης σαν καταγραφή της παρατήρησης»



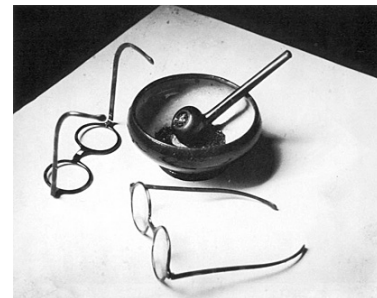
Εικ 31, 32 :Monet, απόψεις του καθεδρικού ναού της Rouen

Οι ιμπρεσιονιστές δούλευαν με βάση την παρατήρηση των αλλαγών του φωτός. Η σειρά 20 πινάκων του Monet με θέμα τον καθεδρικό ναό της Rouen παρουσιάζει την επίδραση του φωτός στο σταθερό¹⁸ του θέμα (Εικ 16,17). Εδώ υπάρχει μεγάλη σχέση στο τρόπο εργασίας με αυτόν της καλλιτεχνικής φωτογραφίας στην οποία η χρήση του φωτός συχνά είναι σημαντικότερη από το ίδιο θέμα. Το θέμα μεταμορφώνεται πλήρως ανάλογα με τις φωτιστικές συνθήκες στις οποίες καταγράφεται. Τα ίδια τα αισθητικά προβλήματα που θέτει το μέσο της Camera στο κινηματογράφο και τη φωτογραφία συμπίπτουν με τις αναζητήσεις των πρώτων μοντερνιστών¹⁹ ζωγράφων. Ο κινηματογράφος αργότερα, στη δεκαετία του 20, έχοντας, σα μέσο, του ίδιους προβληματισμούς με την ζωγραφική δημιουργεί αυτό που ονομάζεται κινητική ζωγραφική.

Στη δεκαετία του 30 οι κινηματογραφιστές, οι φωτογράφοι και οι ζωγράφοι βρίσκονται σε άμεση επικοινωνία και πολλές φορές κινούνται από τη μία τέχνη στην άλλη. Στα πορτραίτα που φιλοτέχνησαν οι μοντέρνοι φωτογράφοι της εποχής²⁰ απεικονίζονται ο Picasso, ο Eisenstein (Εικ 33), ο Mondrian (Εικ 34) και άλλοι. Στη σχολή του Bauhaus με δάσκαλους σπουδαίους ζωγράφους όπως ο Kandinsky και ο Paul Klee ο κινηματογράφος και η φωτογραφία χαίρουν μεγάλης εκτίμησης και διερεύνησης -σε μία



Εικ 33: Andre Kertesz , Ο Sergei Eisenstein



Εικ 34: Andre Kertesz , η πίπα και τα γυαλιά του Mondrian

¹⁸ Για 2 χρόνια που διήρκησε αυτή η επίπονη δουλειά

¹⁹ Θα μπορούσε να ειπωθεί των πρώιμων μοντερνιστών

²⁰ Andre Kertesz, Henri Cartier Bresson , Brassai



Εικ 35: Nadar, Sarah Bernhardt

εποχή που αυτές οι τέχνες δεν έχουν ακόμα κατακτήσει μία στέρεη θέση στη θεωρία της τέχνης και τους φιλότεχνους κύκλους²¹.

Η Susan Sontag²² καταλήγει σε παρόμοια συμπεράσματα όσον αφορά τη σχέση της φωτογραφικής μηχανής και του Ιμπρεσιονισμού: «Η μεγάλη επίδραση που άσκησε η φωτογραφία στους ιμπρεσιονιστές είναι πλέον πασίγνωστη στην ιστορία της τέχνης. Πράγματι δεν είναι μεγάλη υπερβολή να πει κανείς όπως λέει ο Stieglitz²³ ότι “οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι προσκολλώνται σε ένα συνθετικό ύφος αυστηρά φωτογραφικό”. Η μετάφραση της πραγματικότητας από τη κάμερα σε φωτεινές και σκοτεινές περιοχές υψηλής αντίθεσης, το ελεύθερο ή αυθαίρετο κρόπινγκ της εικόνας στις φωτογραφίες, η αδιαφορία των φωτογράφων να κάνουν το χώρο ειδικά το φόντο, κατανοητό – αυτές ήταν οι κύριες πηγές έμπνευσης που οδήγησαν τους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους να ομολογήσουν ότι είχαν επιστημονικό ενδιαφέρον στις ιδιότητες του φωτός, στα

²¹ Αντίθετα μάλιστα ο κινηματογράφος και η φωτογραφία σνομπάρονται, αμφισβητούνται ή ακόμα και κατηγορούνται από θεωρητικούς και κριτικούς. Για αυτό το λόγο και ο κινηματογράφος γνώρισε εκπληκτική άνθηση μακριά από τη «συντηρητική» Ευρώπη, στη Σοβιετική Ένωση και στις Ηνωμένες Πολιτείες.

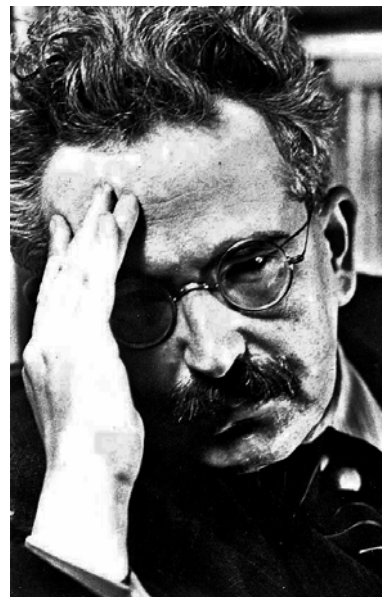
²² Αμερικανίδα συγγραφέας και θεωρητικός φωτογραφίας. Έχει γράψει το “On Photography” ένα από τα πιο πολυμεταφρασμένα θεωρητικά συγγράμματα για τη φωτογραφία.

²³ (1864 –1946) Γερμανός φωτογράφος και εκδότης του φωτογραφικού περιοδικού camera work. Στην γκαλερί 291 που ίδρυσε στις Ηνωμένες Πολιτείες ήρθαν για πρώτη φορά πολλά έργα μοντέρνων δημιουργών.

πειράματά τους με την επίπεδη προοπτική , τις ασυνήθιστες γωνίες και τις έκκεντρες φόρμες που κόβονται στα όρια της εικόνας (απεικονίζουν τη ζωή σε τμήματα και θραύσματα όπως παρατήρησε ο Stieglitz το 1909)“.

Μία ιστορική λεπτομέρεια που σημειώνεται εδώ είναι πως η πρώτη ιμπρεσιονιστική έκθεση τον Απρίλιο του 1874 έγινε στο φωτογραφικό στούντιο του Nadar στη Μπουλεβάρ ντε Καπυσέν στο Παρίσι. Ο Nadar ήταν ο πιο διάσημος πορτρετίστας στο Παρίσι εκείνης της εποχής. Παρόλο που δεν έχει αφήσει σημαντικό καλλιτεχνικό έργο το γεγονός της πρώτης ίσως έκθεσης μοντέρνας ζωγραφικής σε φωτογραφικό εργαστήριο δείχνει τόσο την αμφίδρομη επιρροή των δύο τεχνών στα τέλη του 20^{ου} αιώνα όσο και την εκτίμηση των δύο σε μία εποχή που ο ιμπρεσιονισμός και η κάμερα ως εκφραστικό μέσο δεν λάμβαναν την αναγνώριση που έχουν σήμερα.

Ο Walter Benjamin (εικ 36) από τη γερμανική φιλοσοφική σχολή της Φρανκφούρτης είναι ένας από τους πρώτους θεωρητικούς που ασχολήθηκαν με τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο. Για τον Benjamin το ερώτημα των προηγούμενων χρόνων για την δυνατότητα της φωτογραφίας να παράγει καλλιτεχνικό αποτέλεσμα είναι λάθος ενώ το μετατρέπει στο με ποιον τρόπο η φωτογραφία (και άλλα μέσα αναπαραγωγής όπως είναι το βινύλιο) άλλαξε θεμελιακά το κοινωνικό ρόλο και την ύπαρξη της ίδιας της τέχνης. Στο δοκίμιο “το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας του” εξηγεί πως το έργο τέχνης αλλάζει εντελώς ως είναι



Εικ 36: Gisele Freund , Ο Walter Benjamin

δυνατή η αναπαραγωγή του (φωτογραφία, βινύλιο, κινηματογράφος, τυπογραφία), καθώς χειραφετείται για πρώτη φορά από την τελετουργία που το συνόδευε. Όπως αναφέρει και ο ίδιος “Καθώς η εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας της απάλλαξε τη τέχνη από τα λατρευτικά της θεμέλια διαλύθηκε μια για πάντα η επίφαση της αυτονομίας της”. Η αλλαγή που φέρνει ο μοντερνισμός τον 20^ο αιώνα είναι στενά δεμένη με το γεγονός πως η ίδια η λειτουργία- χρησιμότητα της τέχνης αλλάζει οριστικά.

Εξαιρετικά σημαντική είναι ,τέλος, η επανάσταση που φέρνει η φωτογραφική μηχανή στην αντίληψη για το κάδρο, όπως κυριαρχεί μέχρι τότε. Καθώς η Κάμερα πρώτα αφαιρεί και μετά συνθέτει, ορίζει μία νέα οπτική αντίληψη, άγνωστη μέχρι τότε. Ένα από τα κυριότερα επιτεύγματα της αντίληψης αυτής είναι η εισαγωγή στη τέχνη του γκρο- πλάνου. Η εύρεση του γκρο πλάνου που μέλλει να αποδειχτεί καίριο μέσο έκφρασης στο κινηματογράφο επηρεάζει και τους γλύπτες και τους ζωγράφους της εποχής και τους βοηθάει στην κατάκτηση της αφαίρεσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο του Rodin (Εικ. 37) το οποίο αποτελείται μόνο από δύο χέρια ενώ απουσιάζει το υπόλοιπο σώμα αλλά και πορτραίτα στα οποία η απεικόνιση γίνεται μέσα από ασυνήθιστα κοντινά κάδρα και πρωτότυπες γωνίες όρασης²⁴.

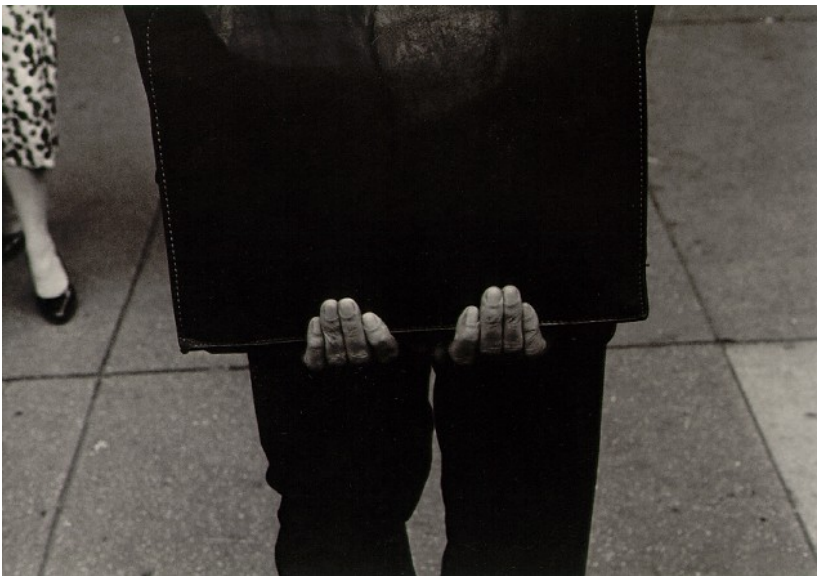
²⁴ Περισσότερα για το γκρο πλάνο στα παραρτήματα στο τέλος του τεύχους



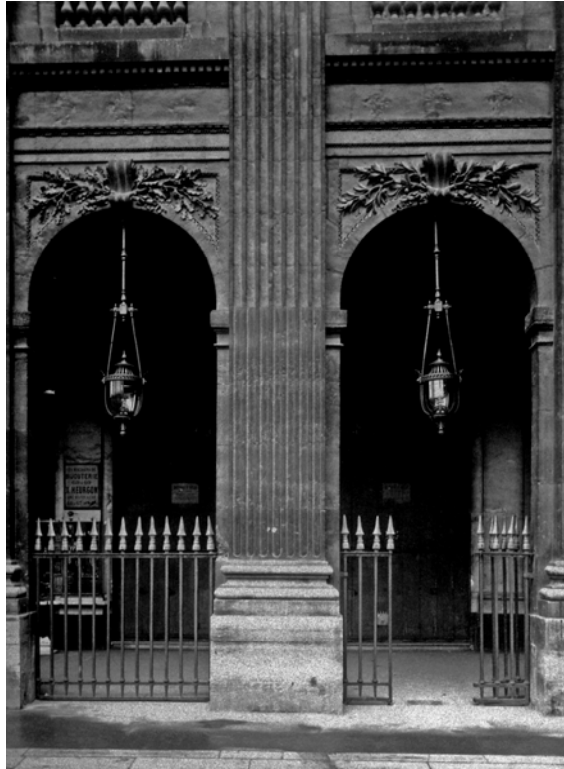
Εικ 37 : Rodin , Τα χέρια



Εικ 38 : Bill Brandt



Εικ 39 : Roy de carava



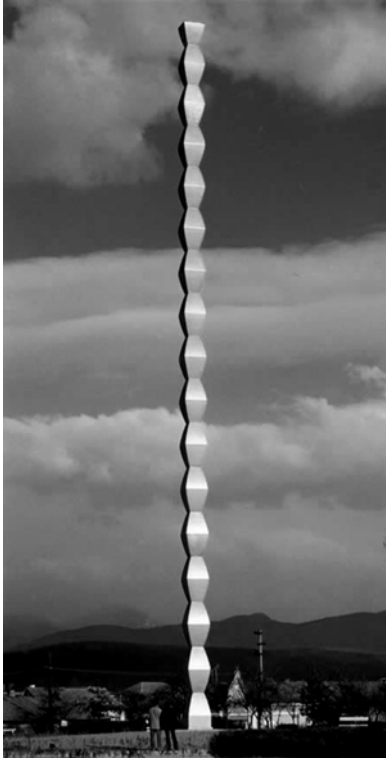
II. μοντέρνο κίνημα στοιχεία θεωρίας και αισθητικής



Εικ 41, 42: Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, Kurt Kren, *δέντρα το φθινόπωρο*

Για να παραμείνει το θέμα συγκεκριμένο και να αποφευχθεί η πλάτυνση του κειμένου καθότι οι προσεγγίσεις στη μοντέρνα τέχνη δύνανται να είναι τόσο πλουραλιστικές όσο και ίδια θα γίνει μία προσπάθεια να ενταχθούν τα διάφορα χαρακτηριστικά σε τρεις βασικούς άξονες. Αυτοί οι άξονες μολονότι απέχουν από το να οριστούν πλήρεις δίνουν ωστόσο μία ικανοποιητική προσέγγιση στο θέμα. Επειδή δεν αναπτύσσονται με το παράδειγμα και τη μελέτη μιας μόνο τέχνης (πχ της ζωγραφικής) αλλά με το γενικότερο σκεπτικό του μοντέρνου στις καλές τέχνες θα βοηθήσουν στην συνολική και πιο διευρυμένη κατανόηση του όρου . Σαφώς οι παρακάτω διαχωρισμοί δύναται να μπλέκονται και να επικαλύπτονται σε ένα έργο, ο διαχωρισμός γίνεται για να διευκολύνει τη προσέγγιση σε ένα τόσο σύνθετο θέμα. Οι άξονες αυτοί ορίζουν κάποια χαρακτηριστικά που συχνά είναι ορόσημα για τον μοντερνισμό. Η λειτουργία της αφαίρεσης κατέχει κεντρικό ρόλο στη μοντέρνα σύνθεση ενώ εξίσου σημαντική είναι η απομάκρυνση από το παρελθόν στο επίπεδο του χειρισμού των θεμάτων. Η συστηματική τέλος διερεύνηση των εκφραστικών ιδιαιτεροτήτων που κάθε μέσου δημιουργίας θεωρείται από τους πιο πολλούς μελετητές κοινή βάση για τα ποικίλα και αντιθετικά ρεύματα της μοντέρνας τέχνης.

α) το ζήτημα των εκφραστικών μέσων



Εικ 43: Brancusi, endless column

Η διερεύνηση των εκφραστικών δυνατοτήτων των μέσων δημιουργίας αποτελεί ένα από τα πρωταρχικά ενδιαφέροντα των μοντερνιστών. Η μεγάλη καινοτομία αυτού σε σχέση με τους προηγούμενους αιώνες συνίσταται στη συνειδητή και συγκροτημένη διερεύνηση. Η ανάγκη για δημιουργία προσδιορίζεται για πρώτη φορά από έναν τόσο διερευνητικό χαρακτήρα – που σε ορισμένες περιπτώσεις αυτό καταλαμβάνει όχι απλά ένα διεκπερωτικό στάδιο αλλά το ίδιο το εικαστικό αποτέλεσμα.

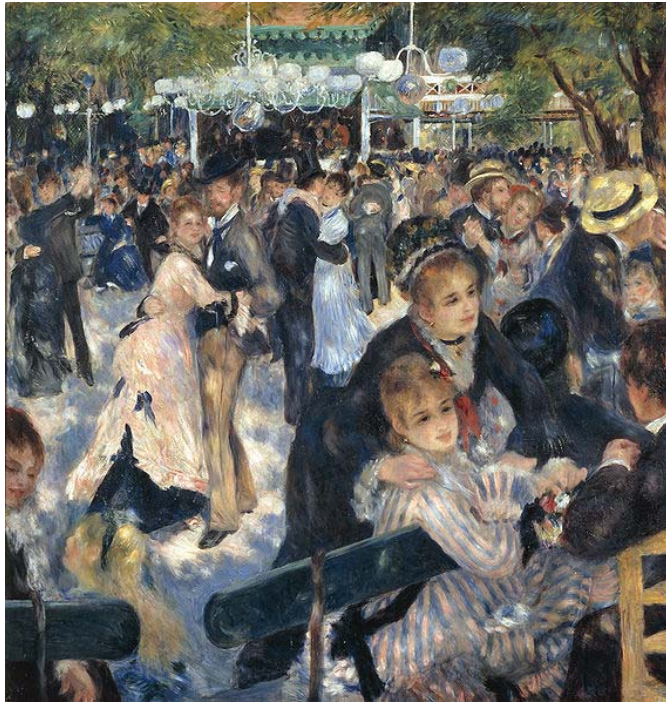
Η διερεύνηση αυτή αγγίζει δύο επιμέρους ζητήματα. Στο ένα ψηλαφιέται η εύρεση των ίδιων των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του μέσου. Το πρωταρχικό ερώτημα απαντάται στην εύρεση των στοιχείων εκείνων που διαφοροποιούν μία τέχνη από τις άλλες. Ποία είναι εκείνα τα δυναμικά της χαρακτηριστικά που της επιτρέπουν να μιλάει και να εκφράζεται με όρους που τίποτα άλλο στο κόσμο δε μπορεί. Από την άλλη το ταξίδι στα όρια των εκφραστικών μέσων και της συσχέτισης των διαστάσεων που αυτά δημιουργούν. Μέχρι την έλευση του 19^{ου} αιώνα ο λόγος ύπαρξης της ζωγραφικής και της γλυπτικής ήταν η τέλεια αναπαράσταση προσώπων, τοπίων και ιστορικών σκηνών. Οι κυρίαρχες μοντερνιστικές αγωνίες είναι απλά ο δρόμος για να επιτευχθούν οι αναπαραστάσεις του κλασικισμού.

Στις κοινωνικές συνθήκες του μεσαίωνα οι μεγάλοι δάσκαλοι της ζωγραφικής πρέπει θεωρούνται πρωταρχικά τεχνίτες παρά καλλιτέχνες. Πολλές φορές ήταν επιστήμονες ή μηχανικοί όπως ο Leonardo Da Vinci . Η κυρίαρχη ιδεολογία και οι παραγωγικές σχέσεις της εποχής τους έχουν θέσει έναν πολύ συγκεκριμένο κοινωνικό ρόλο που συνοψίζεται στον αναπαραστατικό στόχο (κάτι το οποίο στην ουσία κάλυπτε της ανάγκες των εποχών αυτών για την διατήρηση της μνήμης των προσώπων) . Ο καλλιτέχνης των εποχών αυτών ορίζεται πολύ διαφορετικά. Η ανάγκη για έκφραση πρέπει αναγκαστικά να εμπεριέχει στην αποτύπωση της την συμμόρφωση με την «πραγματικότητα» , με την «αλήθεια» με τρόπο ακόμα που ο θεός «έπλασε» τον κόσμο.



Εικ. 44: Edgar Degas, η λουόμενη

Η αποτύπωση του αληθινού κόσμου αρχίζει στη ζωγραφική να απαξιώνεται ως βασικός όρος στη δημιουργία καθώς αυτή επιτυγχάνεται πλέον διαφορετικά με καλλίτερους όρους. Το κίνημα των ιμπρεσιονιστών αρχίζει να ασχολείται με στοιχεία περισσότερο συναφή με την αλήθεια της ίδιας της ζωγραφικής. Οι ποικίλες φωτιστικές συνθήκες δημιουργούν έναν απίστευτο πλουραλισμό στην αντίληψη και την απεικόνιση. Τα χρώματα μπαίνουν συνειδητά στο προσκήνιο ενώ τα περιγράμματα γίνονται χαλαρά. Το βάρος φεύγοντας από την αναπαραστατικότητα πέφτει σε ένα από τα πλέον δυναμικά και ουσιώδη στοιχεία της ζωγραφικής διαδικασίας, το χρώμα. Οι ιμπρεσιονιστές αρχίζουν να μελετούν τα θέματα τους όχι με κύριο κριτήριο το θέμα αλλά την ώρα της μέρας και τα χιλιάδες διαφορετικά χρώματα που αυτή δίνει. Η επαναστατική αντίληψη του έργου -αλλά ακόμα και του τρόπου εργασίας και της ίδιας της αισθητικής για το ζωγραφικά «ωραίο» - των ιμπρεσιονιστών θα σημαδέψει για πάντα την καλλιτεχνική δημιουργία. Η μοντέρνα τέχνη απαλλαγμένη πλέον στην εποχή που δημιουργείται από περιορισμούς και μορφικές υποχρεώσεις είναι πραγματικά ελεύθερη να διερευνήσει τις καλλιτεχνικές αξίες και τα εκφραστικά όρια.



Εικ 45: Pierre-Auguste Renoir Le Moulin de la Galette

1) όσον αφορά την έννοια εκφραστικό μέσο



Εικ 46 : Franz Kline, untitled

Εκφραστικά μέσα είναι εκείνα τα στοιχεία που επιτρέπουν σε κάθε τέχνη να συγκροτείται ως αυτόνομος οργανισμός ικανός να δώσει τη γέννηση του καλλιτεχνικού γεγονότος. Πρόκειται για υπαρκτές ουσίες και έννοιες που δημιουργούν έργα πέρα από το πραγματικό, που μετασχηματίζουν τα υλικά σε ένα υπερ- ρεαλιστικό σύμπαν. Τα εκφραστικά μέσα συγκροτούν κάθε τέχνη και της χαρίζουν μία δύναμη που δε μπορεί να βρεθεί πουθενά αλλού. Αυτό δε σημαίνει πως δε βρίσκονται κάποιες αξίες - για παράδειγμα ο ρυθμός και το υλικό - σε διαφορετικές τέχνες αυτές όμως εκφράζονται σε κάθε μία δημιουργική εκροή με μοναδικό τρόπο ώστε τελικά μόνο οι λέξεις απομένουν κοινές.

Είναι εύκολο συχνά να κατανοηθεί, ή έστω να διαισθανθεί, στις περισσότερες τέχνες η ιδιαίτερη μαγεία τους, κάτι που στη ζωγραφική μοιάζει να είναι το χρώμα και οι γραμμές. Ένας επιπλέον προβληματισμός συνίσταται στην τοποθέτηση αυτών μέσα στο τετράγωνο καμβά¹. Αυτά είναι και τα προβλήματα των μοντέρνων ζωγράφων, και η εξερεύνηση αυτών αποτελεί το έργο έκφρασης που επιζητούν. Ο ίδιος ο πειραματισμός γίνεται πλέον έργο τέχνης.

¹ Πειραματισμοί υπήρξαν βέβαια από τις διαστάσεις και το είδος του κάδρου (τετράγωνο, πανοραμικό) έως και τα όρια του καμβά δηλαδή στη "ράχη" του.

Αρκετοί μοντερνιστές ζωγράφοι απομακρύνονται μέσα σε πολύ λίγα χρόνια² οριστικά από οποιαδήποτε συγγένεια με την αναπαράσταση για ασχοληθούν με τα ίδια τα ζωγραφικά μέσα. Οι φοβιστές θεωρούνται από πολλούς θεωρητικούς, το πρώτο χρονολογικά κίνημα της μοντέρνας τέχνης³. Ακολουθώντας το παράδειγμα των ιμπρεσιονιστών και του **Gauguin** χαλαρώνουν ακόμη περισσότερο τα περιγράμματα για να μετακυλήσουν τη σημασία του έργου στη χρήση των έντονων χρωμάτων. Αυτή η χρήση συχνά γίνεται υπερρεαλιστική καθώς τα αντικείμενα που αναπαρίστανται δεν έχουν τα χρώματα που βλέπουμε στη πραγματικότητα. Είναι συχνή η αναπαράσταση των δέντρων σε αποχρώσεις του μπλε και του εδάφους σε μπλεγμένες συνθέσεις της χρωματικής παλέτας (Εικ. 28) . Τα επόμενα χρόνια μία μεγάλη μερίδα ζωγράφων θα αποκηρύξει τελείως την θεματολογία από τον πραγματικό κόσμο, ορίζοντας ως ενδιαφέρον της τη σχέση – διάταξη των σχημάτων και των χρωμάτων στον καμβά . Στις τελευταίες φάσεις του μοντερνισμού ακόμα και τα σχήματα εγκαταλείπονται και οι πίνακες γίνονται στη πραγματικότητα συσχετισμοί χρωμάτων.

² Οι ιμπρεσιονιστές και μετά-ιμπρεσιονιστές τοποθετούνται στα ύστερα μισά του 19ου αιώνα και η μη αναπαραστατική ζωγραφική μόλις τη δεκαετία του 1910.

³ Στο κίνημα συμμετέχουν πολλοί μεγάλοι γάλλοι ζωγράφοι όπως Henri Matisse , André Derain και Maurice de Vlaminck

Ενώ η απομάκρυνση από τη πραγματικότητα είναι η κυρίαρχη τάση των ζωγράφων, η ακριβής και καθαρή απεικόνιση γίνεται το κυρίαρχο μέλημα των μοντέρνων φωτογράφων. Μέχρι το 1930 η κυρίαρχη τάση στη φωτογραφία είναι βαθιά επηρεασμένη από τη ζωγραφική με κύρια μορφολογικά στοιχεία την χαλαρότητα των μορφών και των επιχρωματισμών σε ύφος σέπιας. Η εκφραστική βέβαια δύναμη της φωτογραφίας είναι η αποτύπωση με απόλυτη ακρίβεια ενός τμήματος του χωροχρόνου μεταμορφώνοντας τις τέσσερις διαστάσεις σε δύο. Η αξιοποίηση της δύναμης αυτής θα δώσει στο μέσο και τα σπουδαιότερα του έργα.



Εικ 47 : André Derain mountains at collioure



Εικ 48 : πρώιμος αφαιρετικός πίνακας από τον Maurice de Vlaminck

Εικ 49: η χρήση καθαρότητα της καταγραφής για να επιτευχθεί τελικά η υπέρβαση είναι στοιχείο του φωτογραφικού μοντερνισμού. Φωτογραφία από τον Walker Evans.

2) η θεωρητική επανάσταση του ιμπρεσιονισμού

Η σπουδαία τέχνη στο παρελθόν γινόταν για τη δοξασία του θεού ή σύμφωνα με την ιδέα της τελειότητας του ανθρώπου ή στην υπηρεσία της φύσης. Η τέχνη όμως του Manet μοιάζει να κινείται εσωτερικά, μοιάζει να δημιουργείται για χάρη της τέχνης και μόνο.

Alan Bowness

Ο πρώτος ζωγράφος που επιλέγει να συγκρουστεί με τη παράδοση και ιδρυτής του κινήματος των ιμπρεσιονιστών θεωρείται ο Edward Manet(εικ 50) ο οποίος με τη σειρά του έχει δεχτεί την έντονη επιρροή του ποιητή Charles Baudelaire(εικ 51) . Για τον Alan Bowness⁴ η έκθεση τέχνης γνωστή ως Salon des refuses στο Παρίσι το 1863 αποτελεί ένα εξαιρετικά σημαντικό γεγονός στη γέννηση του μοντέρνου κινήματος.



Εικ 50 : Edward Manet, Un bar de las Folies

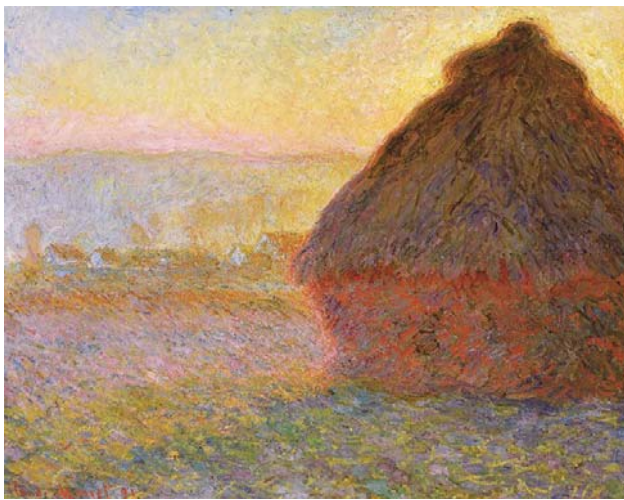
Στο βιβλίο: Μουσείο Ευρωπαϊαντι

Αυτό δε συνέβη επειδή τα έργα που εκτέθηκαν ήταν πρωτοποριακά – εκτός βέβαια από του Manet - αλλά διότι σηματοδοτεί την αρχή της χρόνια αργότερα , το 1974 οι ιμπρεσιονιστές θα κάνουν μόνοι τους την πρώτη τους έκθεση στο εργαστήριο του **Nadar**. Η σημασία του Manet έγκειται στην απόσταση του από την τέλεια αναπαράσταση με τη χαλάρωση των γραμμών και τη ιδιαίτερη χρήση χρώματος και προοπτικής .

Μελετώντας τους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους, παρατηρεί κανείς πως τα θέματα τους είναι εξαιρετικά συνηθισμένα και οι συνθέσεις απλές. Μετά από κάποιο σημείο τα πολλά πρόσωπα και τα μεγαλοπρεπή τοπία αποτελούν μειοψηφία όπως δε τους ενδιαφέρει και ακρίβεια στην αναπαράσταση που απαιτεί ο ακαδημαϊσμός . Εκείνο που τους απασχολεί είναι η διερεύνηση των εκφραστικών μέσων της



Εικ 51: ο ποιητής Charles Baudelaire



Εικ 52 : Claude Monet, Graystacks

Για τους ιμπρεσιονιστές το θέμα έχει αρχίσει να χάνει τη αξία του και αυτή μετακαλείται στο ρόλο του φωτός και την ζωγραφική σημασία.

Ο Claude Monet πραγματοποιεί 20 πίνακες με το ίδιο κάδρο πάνω στον καθεδρικό της Rouen .Αυτό που αλλάζει με τις εποχές και τις ώρες είναι η αξία του φωτός και αυτό οδηγεί σε 20 διαφορετικούς πίνακες (Εικ 16,17). Για τον Monet ο καθεδρικός της Rouen είναι ένα απλό σημείο. Το πραγματικό του θέμα είναι πια η ζωγραφική μεταμόρφωση του φωτός και όχι αυτό που αναπαρίσταται στον καμβά.

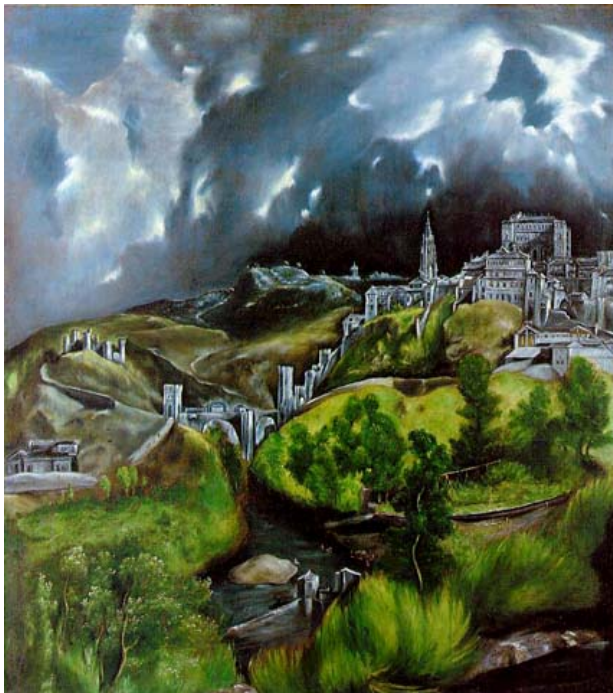
Εάν οι ιμπρεσιονιστές θεωρούνται η εισαγωγή στον μοντερνισμό, ο γάλλος ζωγράφος Paul Cézanne και το ιδιαίτερο έργο του αποτελούν καταλύτη για την εξέλιξη της ιστορίας της τέχνης. Όπως συνέβη με τους περισσότερους μεγάλους δημιουργούς στα τέλη του 20^{ου} αιώνα η ακαδημαϊκή αντίληψη που κυριαρχεί τους υποβιβάζει σε κακότεχνους και ατάλαντους. Όλοι , χωρίς εξαιρέσεις, υποβάθμιζαν τις αρχικές προσπάθειες του Cézanne ως παιδικές : έμοιαζε σαν ένας ανέλπιστα ατάλαντος ζωγράφος που ακόμη και ένας στενός φίλος όπως ο Emile Zola δεν είχε ποτέ πραγματική πίστη σε αυτόν⁵.

Ο Cézanne χαρακτηρίζεται σαν μετά-ιμπρεσιονιστής , ως μία γέφυρα από τον ιμπρεσιονισμό στα μοντέρνα ρεύματα που εμφανίστηκαν αργότερα όπως ο κυβισμός. Στο έργο του παρατηρείται μία ιδιαίτερη αντίληψη για την αφαίρεση όπως και μία προσπάθεια

⁵ Alan Bowness, Modern European art



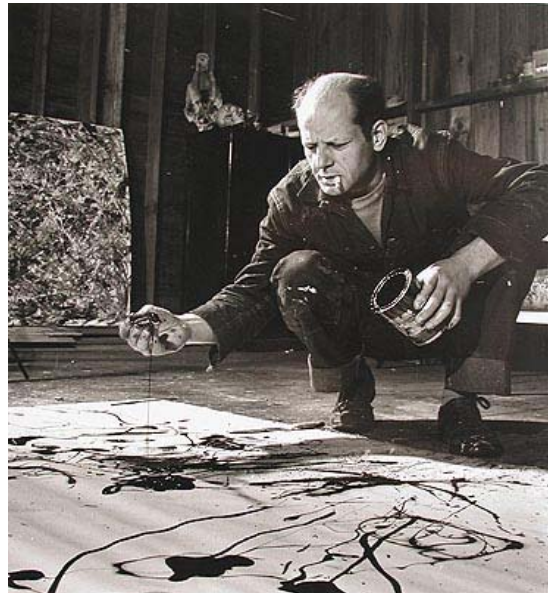
Εικ 53: Paul Cezanne mont sainte victoire



Εικ 54 : El Greco, View of Toledo

γεωμετρικοποίησης του κόσμου. Αυτό του επιτρέπει να ερευνήσει ευκολότερα τους ζωγραφικούς όγκους και τη σχέση τους με τα χρώματα. Η επαναστατική άποψη που εισάγει μέσα από το έργο του είναι πως καταγράφει τον κόσμο κατά τη εντελώς δικιά του αντίληψη χωρίς να ενδιαφέρεται στοιχειωδώς για αυτό που θεωρείται πραγματικό . Οι ιμπρεσιονιστές βασίζονται στη παρατήρηση και προσπαθούν να πετύχουν, με ένα πολύ πιο αφηρημένο τρόπο από το παρελθόν, τη πραγματική αίσθηση που έχει το θέμα τους- χρησιμοποιώντας για αυτό την αλλαγή του φωτός. Στους πίνακες όμως του Cézanne φαίνεται για πρώτη φορά η συνειδητή απομάκρυνση από τη πραγματικότητα. Η πραγματικότητα χρησιμοποιείται για να μεταμορφωθεί από τον εκάστοτε παρατηρητή-δημιουργό σε ένα νέο σύμπαν ψεύτικο αλλά και βαθιά αληθινό μαζί. Η πραγματικότητα αλλάζει ανάλογα με την αντίληψη και τη δράση του παρατηρητή και έτσι αλλάζει και το ίδιο το έργο τέχνης. Ο ίδιος έλεγε "δεν προσπάθησα να αναπαράγω τη φύση : την αναπαράστησα".

Εικ 55 Ο Jackson Pollock απορρίπτει μέσα από τη ζωγραφική του, την επαφή πινέλου με καμβά.



Για την φιλοσοφία της τέχνης τα παραπάνω συμπεράσματα είναι ιδιαίτερα πρωτοποριακά την εποχή που διατυπώνονται καθώς ορίζουν ολότελα νέους στόχους και προβληματισμούς για τους μεταγενέστερους ζωγράφους. Λίγα χρόνια αργότερα η “αφηρημένη” τέχνη κάνει την εμφάνιση της και κυριαρχεί στον εικαστικό χώρο για πολλές δεκαετίες μετά.



Εικ 56: Willem de Kooning, „abstract composition

Με αυτόν τον όρο συνήθως εννοούνται τα εικαστικά έργα από τα οποία απουσιάζει πλήρως η αναπαράσταση θεμάτων του πραγματικού κόσμου . Τα έργα αυτά έχουν την αφετηρία τον κυβισμό και τον φουτουρισμό και

θεωρούνται ο πυρήνας της μοντέρνας έκφρασης. Αν και η λέξη πυρήνας δεν είναι αρκετά κατάλληλη το κομμάτι αυτό ορίζει με το πιο άμεσο τρόπο τις φιλοσοφικές ανακαλύψεις στη τέχνη που φέρνει ο μοντερνισμός. Η αιτία είναι ότι αφού αυτά τα έργα δεν ασχολούνται με πραγματικά θέματα και έτσι πρωταγωνιστής τίθεται η ίδια η τέχνη και το μυστήριο της αφαιρετικής λειτουργίας. Σε αυτά λοιπόν - μιλώντας για τη ζωγραφική - το μόνο θέμα που έχουν είναι τα σχήματα, τα χρώματα και η φύση του καμβά. Θέμα βέβαια παραμένει πάντα και ο ίδιος ο δημιουργός απλά σε αυτές τις κατηγορίες έργων οι αγωνίες και οι σκέψεις του δεν δίνονται με τον προφανή τρόπο που αναμενόταν από την ακαδημαϊκή παράδοση ή ακόμα και από κάποια ρεύματα του μετα-μοντερνισμού.

Ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, για πολλούς το τελευταίο κίνημα της μοντέρνας ζωγραφικής, που εμφανίζεται στην Αμερική μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο φτάνει συχνά τις ζωγραφικές διευρύνσεις στα εικαστικά τους όρια. Το πιο πρωτοπόρο και σημαντικό έργο της περιόδου ανήκει μάλλον στον Jackson Pollock ενώ ακολουθούν και άλλοι μεγάλοι ζωγράφοι όπως Mark Rothko και Willem de Kooning. Οι πίνακες αυτοί είναι γενικά μεγάλων διαστάσεων⁶ και σχηματισμένοι με στάξιμο και πιτσίλισμα της μπογιάς στον πίνακα (εικ. 24). Το παιχνίδι των χρωματικών σχέσεων και η βιαιότητα ή η πραότητα της τοποθέτησης τους αλλάζουν οριστικά τη ζωγραφική καθώς εντείνουν τις ζωγραφικές ανησυχίες σε μία νέα

⁶ Ο Rothko έδινε σημασία στις μεγάλες διαστάσεις καθώς αυτό δίνει στο ζωγράφο λιγότερο έλεγχο πάνω στο έργο ενώ αντίθετα τον τοποθετεί μέσα του

ακραία ανεικονική κατεύθυνση. Στους πίνακες του Pollock το χρώμα αποκτά ρυθμό και τονίζει ακόμα και τις κινήσεις του ίδιου του ζωγράφου.



Εικ 57 : Mark Rothko, blue

3) η ακρίβεια της φωτογραφική περιγραφής

Οι πρώτοι μοντερνιστές φωτογράφοι θεωρούνται εκείνοι που αναγνωρίζουν την δύναμη του μέσου τους να καταγράφει με τον πλέον καθαρό τρόπο εικόνες και έτσι απομακρύνονται από τις φλου-αρτιστίκ εικόνες που χαρακτηρίζουν τον πικτοριαλισμό. Το κίνημα του πικτοριαλισμού αποτελεί το πρώτο στάδιο της ιστορίας της φωτογραφίας και το πιο αναγνωρίσιμο χαρακτηριστικό του είναι η προσπάθεια δημιουργίας φωτογραφιών που να θυμίζουν ζωγραφικούς πίνακες. Σε αυτό συμβάλλουν τα χαλαρά περιγράμματα και οι αναγεννησιακές συνθέσεις. Μέχρι τον 20^ο αιώνα ,οι φωτογράφοι δεν μπορούν να αποκοπούν από την ακαδημαϊκή παράδοση και αποφεύγουν να αξιοποιήσουν τα ειδικά εκφραστικά χαρακτηριστικά που δίνει η φωτογραφική μηχανή.

Ο Γάλλος Eugene Atget θεωρείται ο πρώτος φωτογράφος που αμφισβήτησε ριζικά και με εξαιρετικά ευφυή τρόπο τις οπισθοδρομικές αντιλήψεις του πικτοριαλισμού αφήνοντας ένα έργο μεγάλης σημασίας για το μέσο. Πρέπει να σημειωθεί πως ο Atget αποτελεί ένα μυστήριο για την τέχνη καθώς παράγει το πλέον ανατρεπτικό μοντερνιστικό φωτογραφικό έργο της ιστορίας την ίδια εποχή με τους φοβιστές και τους κυβιστές στο Παρίσι, όντας όμως πάμφτωχος και απομονωμένος από τις θεωρητικές εξελίξεις της εποχής του.



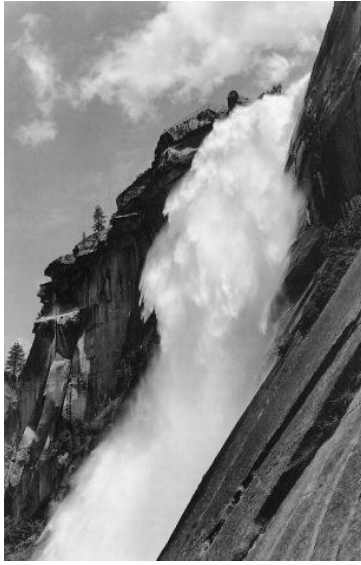
Εικ 58, 59 : οι διαφορές της πικτοριαλιστικής φωτογραφίας με τη νέα φωτογραφία που εισάγει ο Atget είναι ιδιαίτερα εμφανείς

Η σημασία αναγνωρίζεται λίγα χρόνια πριν τον θάνατο του - την δεκαετία του 1920 - από τον ντανταϊστή εικαστικό Man Ray και τη φωτογράφο Berenice Abbott στο εργαστήριο του πρώτου. Ο Man Ray που πειραματίζεται με το φωτογραφικό μέσο κυρίως μέσω ευρηματικών τεχνασμάτων αναγνωρίζει πως η φωτογραφία του Atget είναι με έναν τρόπο φωτογραφικό ιδιαίτερα υπέρ- ρεαλιστική.

Οι σχέσεις που για τους φωτογράφους αποτελούν τα μέσα έκφρασης μέχρι και σήμερα επαναλαμβάνονται αρμονικά στο έργο του Atget: η αποκοπή ενός τμήματος του κόσμου μέσα σε 4 πλευρές, οι κατάργηση της τρίτης διάστασης, το μαγικό πάγωμα αδιόρατων χρονικών στιγμών, τα άσπρα και τα μαύρα σημεία της φωτογραφικής πλάκας, η πλαστικότητα των άψυχων σωμάτων. Τα αστικά του τοπία είναι συνήθως γυμνά από κόσμο κάτι που ενισχύει το μυστήριο και την ερμητικότητα του έργου του. Ο Walter Benjamin συμφωνεί πως οι φωτογραφίες του θυμίζουν αστυνομικές φωτογραφίες σε χώρους εγκλήματος - με τους πρωταγωνιστές όπως πάντα απόντες. Η απουσία "δράσης" δεν εμποδίζει να μεταμορφώσει το Παρίσι σε ένα υπερρεαλιστικό σύστημα που αποτελείται από μικρά μεταμορφωμένα σημεία. Αγάλματα , σκάλες και πόρτες γίνονται αυτά τα συστατικά του πρώτου παράταιρου σκηνικού που στήνεται στην φωτογραφική ιστορία.



Εικ 60, 61 : σύγκριση έργων των Eugene Atget και Man Ray



Εικ 62 , Ansel Adams
nevada_fall

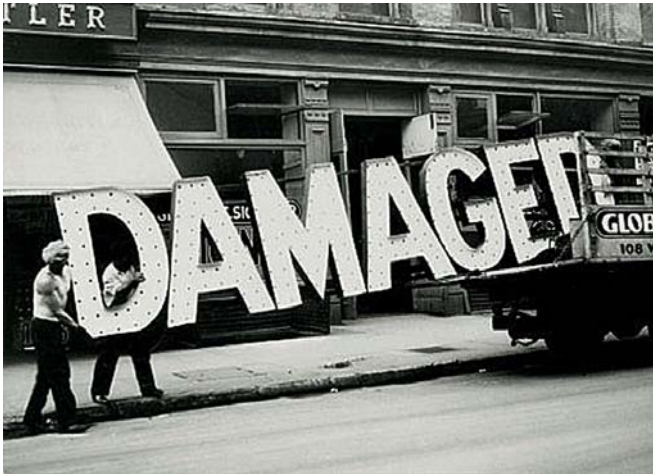
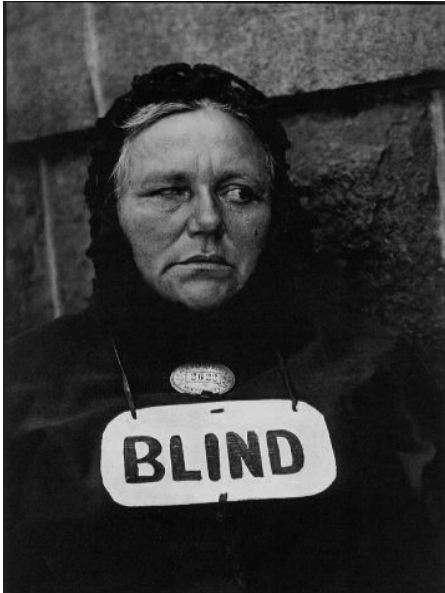
Οι μοντερνιστικές αντιλήψεις βρίσκουν πρόσφορο έδαφος όχι μόνο στην Ευρώπη αλλά και στην Αμερική, ιδιαίτερα νωρίς γύρω από το 1920⁷. Αν εξαιρέσουμε τη δουλειά του Sander στη Γερμανία, οι περισσότεροι εισηγητές της μοντέρνας φωτογραφίας δουλεύουν στην Αμερική τη δεκαετία του 1920. Το 1932 ιδρύεται η ομάδα F64 η οποία αν και συγκροτείται ως υπέρμαχος της δύναμης της καταγραφής της Κάμερα καταλήγει σε μια μανιέρα εντυπωσιασμού που της παρέχει η δύναμη αυτή. Αν και η ομάδα έχει αφήσει πίσω περισσότερο διάσημους φωτογράφους⁸ από ότι έργο μεγάλης αξίας, η ίδρυση της είναι αντιπροσωπευτική της κινητικότητας που υπήρξε στις αντιλήψεις για τη καλλιτεχνική φωτογραφία τη δεκαετία του 1920. Η F64 συστήνεται για να υποστηρίξει αυτό που σήμερα ακούγεται αυτονόητο. Η φωτογραφία σα γλώσσα επικοινωνίας ή και σαν τέχνη στηρίζεται σε αυτό που δύναται να κάνει η κάμερα, δηλαδή να αποτυπώσει ικανοποιητικά ένα κομμάτι του χρόνου και του χώρου. Οι φωτογράφοι δε θα πρέπει να ντρέπονται οι φωτογραφίες τους να μοιάζουν με φωτογραφίες⁹. Το όνομα F64 υποδηλώνει το πιο κλειστό διάφραγμα των μηχανών μεγάλου

⁷ Δε πρέπει να λησμονείται για τις ηνωμένες πολιτείες πως στη ζωγραφική αντίθετα ο μοντερνισμός εκδηλώνεται πολύ αργά, μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, καθώς το πρώτο μοντέρνο κίνημα ζωγραφικής στη χώρα θεωρείται ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός.

⁸ Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο γνωστός φωτογράφος φύσης Ansel Adams (εικ 62)

⁹ Paul Strand

φορμά και δίνει το πλέον ακριβές και καθαρό αποτέλεσμα, κάτι που διερευνά και ο Orson Welles στη ταινία «ο πολίτης Καιην» . Σημαντικότερος φωτογράφος της ομάδας είναι μάλλον ο Edward Weston που μαζί με τον Paul Strand θεωρούνται ότι εισήγαγαν τον φωτογραφικό μοντερνισμό στην Αμερική.



Εικ 63: Paul Strand, blind

Εικ 64 : Walker Evans, Damaged

Τη δεκαετία του 1930 φαίνεται να σχηματίζονται δύο αντιλήψεις στη μοντέρνα πια φωτογραφία. Η μία με δημιουργούς όπως ο Andre Kertesz , ο Henri Cartier Bresson και αργότερα ο Garry Winogrand γοητεύεται κυρίως από το πάγωμα της στιγμής που επιτυγχάνει ο φωτοφράκτης. Η στιγμή που παγώνει το φιλμ διαρκεί συνήθως λιγότερο από 1/200 του δευτερολέπτου και έτσι αποτελεί μία στιγμή αόρατη από τα ανθρώπινα μάτια . Τα ανθρώπινο μάτι βλέπει κίνηση και όχι ένα άθροισμα μικροστιγμών - το οποίο αδυνατεί να επεξεργαστεί μέσα από την απομόνωση των επιμέρους δευτερολέπτων. Κυνηγώντας έτσι τις στιγμές οι φωτογράφοι χρησιμοποιούν για κύριο συνθετικό τους στοιχείο τον ίδιο τον χρόνο . Μία πολύ γνωστή εικόνα στην ιστορία του μέσου είναι η "πίσω από το σταθμό" του Bresson (Εικ 65). Το πάγωμα τις στιγμής ακριβώς στο λεπτό όριο διατάραξης της ηρεμίας δίνει ένα παράδοξο άλμα που για τον φωτογραφημένο κόσμο δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Η απόλυτη συμμετρία της εικόνας προσθέτει στην απορία που δημιουργεί ένα δυναμικό άλμα στο κενό , εκεί που δε φαίνεται καμία ελπίδα για ασφαλή προσγείωση. Το "παγωμένο" άλμα της σκιάς στη φωτογραφία του Bresson επαναλαμβάνεται στην ακίνητη αφίσα του φόντου που προϋπάρχει και ορίζει τελικά την οδηγημένη μάταιη κίνηση.

Την δεκαετία του 1930 στις Ηνωμένες Πολιτείες δημοσιεύεται το φωτογραφικό βιβλίο American photographs του Walker Evans που θα σηματοδέψει τους αμερικάνους μεταγενέστερους φωτογράφους αλλά και συνολικά το μέσο. Τα

καλύτερα κομμάτια του έργου του σχηματίζονται μέσα από την αφαίρεση που πραγματοποιεί το κάδρο καθώς φέρνει σε επαφή αδιάφορα αντικείμενα σχηματίζοντας με αυτά εικαστικές συνθέσεις. Περισσότερα για τη φωτογραφία του Evans θα ειπωθούν στο επόμενο κομμάτι της εργασίας .



Εικ 65 : Henri Cartier Bresson, πίσω από το σταθμό



Εικ 66 : Garry winogrand, από τη σειρά "women are beautiful"

4) η κίνηση των καρτέ και το μοντέρνο φιλμ

Η φλόγα των κινούμενων εικόνων ξεσπάει

από τη διάσταση του χρόνου

Stan Brakhage

Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που ορίζεται από δυο ορατές διαστάσεις και μια τέταρτη το χρόνο. Αυτό το χαρακτηριστικό κρύβει μια μεγάλη δυναμική και τον διαφοροποιεί από τις άλλες τέχνες. Οι θεατές - λήπτες βλέπουν την εξέλιξη του χρόνου σε δυο διαστάσεις και όχι σε 3 όπως έχουν συνηθίσει τα ματιά τους. Σε αντίθεση η ζωγραφική έχει δυο διαστάσεις, η φωτογραφία παγώνει την τέταρτη, το χρόνο και η γλυπτική απευθύνονται στην τρισδιάστατη αντίληψη.

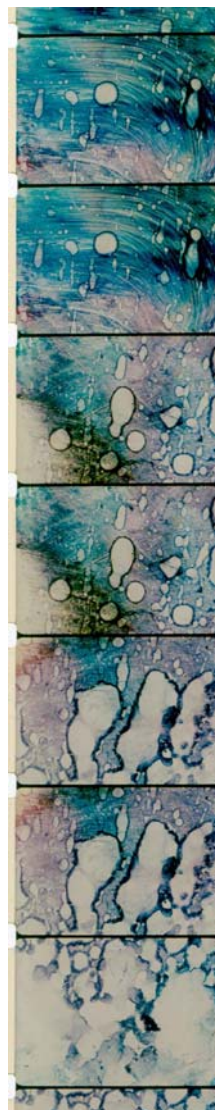
Ένας θεμελιώδης διαχωρισμός που μπορεί να γίνει στα φιλμ πηγάζει από την εξάρτησή τους από τη μυθοπλασία την εμπλοκή δηλαδή τους με θεατρικές και λογοτεχνικές φόρμες. Σε καμία ωστόσο περίπτωση δεν πρέπει η εντύπωση που παράγει το σενάριο να υπερβαίνει την οπτική εμπειρία καθώς τότε το έργο χάνει από την εκφραστικότητα του τις βασικές αξίες του μέσου που το δημιουργεί (κάμερα, φιλμ κτλ).

Αυτό που διαφοροποιεί τον κινηματογράφο από άλλες μορφές έκφρασης είναι η ιδιόμορφη σχέση που έχει με το χρόνο είναι. Στη πραγματικότητα το κινηματογραφικό έργο είναι η ιδιόμορφη κίνηση-προβολή των

καρέ στο χρόνο. Τα καρέ λοιπόν δύνανται εξίσου να περιέχουν "φωτογραφίες" αποτυπώσεις δηλαδή του υπαρκτού κόσμου που με τη βοήθεια της εναλλαγής των καρέ δημιουργούν την ψευδαίσθηση της κίνησης αλλά και αφηρημένες φόρμες και μη αναγνωρίσιμα θέματα. Εφόσον η εξέλιξη του χρόνου ορίζει την εξέλιξη των καρέ, του ίδιου δηλαδή του έργου τέχνης, ένα μουσικό στοιχείο - ο ρυθμός - γίνεται και αυτό εκφραστικό μέσο στο σινεμά.

Από την αρχή του μοντέρνου κινηματογράφου εμφανίζονται δύο τάσεις μέσα στο μη μυθοπλαστικό πλαίσιο ,του αναπαραστατικού σινεμά και αφηρημένου φιλμ. Οι δύο αυτοί τρόποι κινηματογράφησης έχουν συχνά επηρεάσει η μία την άλλη. Η εκφραστική έκρηξη του μέσου έρχεται στη Ρωσία μετά την οκτωβριανή επανάσταση μέσα από το έργο των Sergei Eisenstein(εικ 71) και Djiga Vertov¹⁰ (εικ 72) και την προτεραιότητα που αυτοί δίνουν στο Μοντάζ. Το Μοντάζ αποτελεί τη κυριότερη ίσως διαδικασία στη δημιουργία μίας ταινίας καθώς οργανώνει τα κομμάτια του σελιλούντ¹¹ μέσα στην χρονική εξέλιξη που χαρακτηρίζει το έργο. Το αφηρημένο φιλμ βρίσκει την πρώτη κύρια του έκφραση στο έργο των γερμανών κινηματογραφιστών της δεκαετίας του 1920.

Δεν είναι τυχαίο πως οι περισσότεροι κινηματογραφιστές που ασχολούνται με το αφηρημένο φιλμ είναι ζωγράφοι ή εικαστικοί, όπως ο Hans Richter(εικ 68) και ο δάσκαλος του

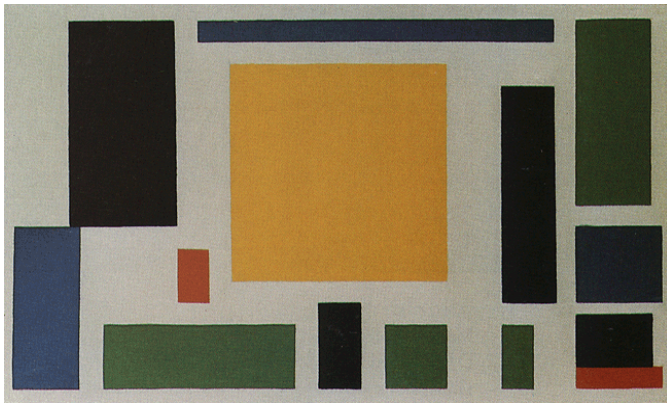
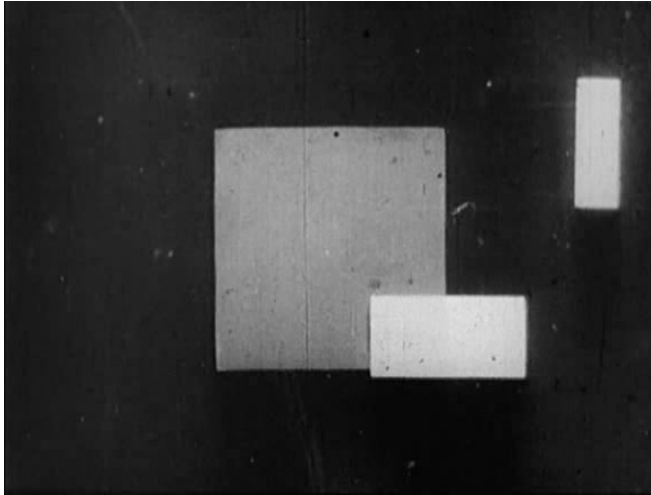


Εικ 67 : Stan Brakhage, κομμάτι φιλμ από τα πρελούδια του Dog, star, man .

¹⁰Αλλά μεγάλα ονόματα της Ρωσικής κινηματογραφικής πρωτοπορίας είναι ο Vsevolod Pudovkin και ο Grigori Aleksandrov

¹¹ Το υλικό κατασκευής του φιλμ

Bauhaus, Lazlo Moholy Nagy. Στις ταινίες του Richter Rhythmus φαίνονται οι προβληματισμοί πολλών ζωγράφων της εποχής οι οποίοι οδηγούνται να ασχοληθούν με τον κινηματογράφο λόγω της κίνησης που αυτός προσφέρει απέναντι στη στατικότητα που διακρίνει τον πίνακα και την εικόνα. Η κίνηση που προσφέρει ο κινηματογράφος χρησιμοποιείται ώστε να δώσει ρυθμό αλλά και επιπλέον σημεία έντασης στα σχήματα που πρωταγωνιστούν στο Rhythmus



Εικ 68 : Hans Richter Rhythmus

Εικ 69 : Theo Van Doesburg , Αγελάδα



Εικ. 70 : Marcel Duchamp,
Anemic Cinema

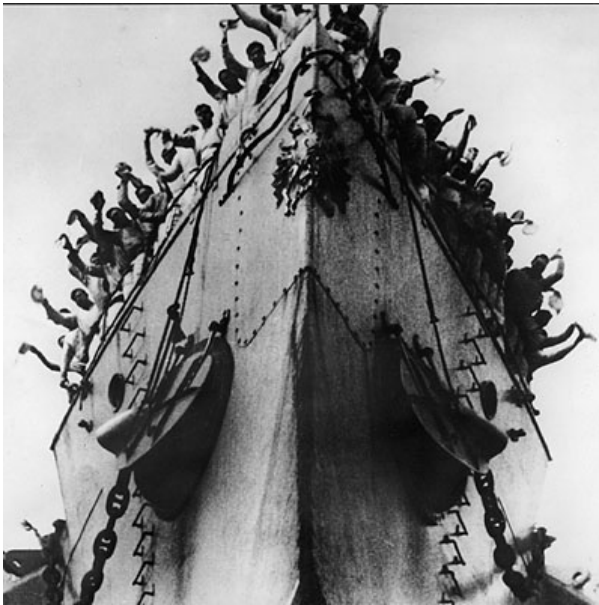
Ένας άλλος ζωγράφος που θέλησε να εξερευνήσει τη δυνατότητα της κίνησης που παρέχει ο κινηματογράφος είναι ο ντανταϊστής Marcel Duchamp. Ο Marcel Duchamp Ελβετός καλλιτέχνης ξεκινάει ως ζωγράφος αλλά επεκτείνεται και στα εικαστικά πλησιάζοντας μια σειρά από τέχνες. Στο έργο του Anemic Cinema¹² φαίνεται καθαρά η προσπάθειά του να απαντήσει σε περιορισμούς που θέτει η ζωγραφική όπως είναι οι δύο διαστάσεις αλλά και η έλλειψη των διαστάσεων της κίνησης και του χρόνου(εικ 70) . Η εν λόγω ταινία επιτυγχάνει κάτι σημαντικό καθώς εκμεταλλευόμενο την κίνηση των καρέ του φιλμ μέσα στο χρόνο δημιουργεί την Τρίτη διάσταση του βάθους.

Το φιλμ που έχει αποκηρύξει την μυθοπλασία πρέπει να θεωρείται η κυριότερη έκφραση του μοντερνισμού στον κινηματογράφο καθώς βρίσκεται στον πυρήνα της μοντέρνας έκφρασης και προβληματισμού. Το έργο στο οποίο δεν παρεμβάλλονται ιστορίες και λογοτεχνικά δρώμενα μπορεί και στέκεται αυτόνομα στο χώρο της τέχνης χρησιμοποιώντας τα όπλα του κινηματογράφου. Πολλοί ωστόσο σκηνοθέτες κατάφεραν παρά τη χρήση μυθοπλασίας να συντάξουν μοντέρνα έργα καθώς το θέμα από τον υπαρκτό κόσμο αποτέλεσε απλά και μόνο όρο για την οπτικοποίηση των αγωνιών τους.

¹² Η λέξη Anemic είναι αναγραμματισμός της λέξης cinema Όπως αναφέρθηκε ήταν συνήθης η τεχνική των ντανταϊστών να δίνουν στα έργα τους τίτλους με έλλειψη - άμεσου τουλάχιστον- προσδιορισμού προς αυτά. Αυτή η αντίληψη των ντανταϊστών για απαξίωση του τίτλου είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα καθώς αυτός μπορεί μόνο να περιορίσει ή να κατευθύνει τις πολλαπλές εκπομπές ενός έργου που στοχεύει στο οπτικό ερέθισμα

Όταν το σενάριο παύει να είναι συγκεκριμένο και να παίζει κυρίαρχο ρόλο στο έργο επιτρέπει να εκφραστούν πληρέστερα οι “κρυφές” αρετές του κινηματογράφου : το μοντάζ, τα πλάνα και η εμπειρία της κινούμενης εικόνας.

Σε κάποιες ταινίες όπως για παράδειγμα το “θωρηκτό Potemkin” του Eisenstein, το “χιροσίμα , αγάπη μου ” του Alain Renais και ο “καθρέπτης” του Andrei Tarkovsky φαίνεται καθαρά η μειωμένη ισχύς της μυθοπλασίας καθώς η δύναμη της είναι μηδενική μπροστά στην ποιητική δύναμη των σκηνών που προβάλλονται. Στην “Persona”, τη σημαντικότερη ίσως ταινία του Ingmar Bergman η φλυαρία των δύο γυναικών που διαδραματίζεται σε σουρεαλιστικά πλαίσια φαίνεται να είναι απλά ο καμβάς για τους κινηματογραφικούς προβληματισμούς του δημιουργού: η μηχανή προβολής, η υλικότητα του φιλμ, το κοινό στην αίθουσα, η οθόνη ακόμα και η παρουσία και η σχέση του ίδιου με την τέχνη των “κινούμενων εικόνων” .



Εικ 71: από το
κονστρουκτιβιστικό τέλος
του θωρηκτού Potemkin

5) η διερεύνηση των χαρακτηριστικών του υλικού

Ένα στοιχείο κοινό σε όλες σχεδόν τις τέχνες είναι το ίδιο το υλικό χρήσης. Το υλικό αποτελεί το μέσο που δίνει στο καλλιτεχνικό γεγονός το «χώρο» για τη πραγματοποίησή του. Για το μοντέρνο κίνημα τα υλικά αποτελούν μία ακόμη διάσταση στις καλλιτεχνικές αναζητήσεις και επιδιώκεται όχι απλά να μετασχηματιστούν σε φόρμα αλλά να τη συνδιαμορφώσουν – σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα επιδιώκεται να την αποτελέσουν. Τις πλέον βαθιές εκφραστικές αναζητήσεις τις βλέπουμε σε τέχνες που το υλικό δύναται άμεσα να γίνει ένα ακόμη εκφραστικό μέσο και αυτές είναι η ζωγραφική, η γλυπτική αλλά και ο κινηματογράφος.



Εικ 72 : ο Ρώσος κινηματογραφιστής Veron στην ταινία "ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή" απομακρύνει οποιοδήποτε πρόσχημα και κάνει θέμα του τον ίδιο τον κινηματογράφο ερευνώντας τα υλικά όπως φιλμ, κάμερα, μηχανή προβολής κ.α.

Τη σημασία του υλικού φαίνεται πως γρηγορότερα από όλους αντιλήφθηκε ο ζωγράφος **Edward Munch**. Οι εκφραστικές διερευνήσεις του νορβηγού θα επηρεάσει σημαντικά τους εξπρεσιονιστές ζωγράφους της γερμανικής σχολής γνωστή και ως "γέφυρα". Στο Όσλο οι εικαστικές του αντιλήψεις δε φαίνεται να εκτιμώνται ιδιαίτερα για αυτό και αναγκάζεται να καταφύγει στη Γερμανία. Οι πίνακες του αποτελούν προ-μοντερνιστικά αριστουργήματα καθώς εντάσσουν με το καλύτερο τρόπο την έννοια της αφαίρεσης αλλά και μία νέα σχέση με το χρώμα και το σκίτσο. Το θέμα του παραμένει συνήθως σχετικό με την αρρώστια και το θάνατο, επιτυγχάνει όμως -τις περισσότερες φορές- με τη φόρμα του να αποφύγει κάθε παγίδα του συναισθηματισμού.



Εικ 73 :Edward Munch, προσωπογραφία με αναμμένο τσιγάρο. Στη θέση των λεπτομερειών ο Munch εισάγει μπερδεμένα χρώματα με χαρακτηριστικό χαρακίς και σκισίματα

Ο Νορβηγός ζωγράφος μετά την αποπεράτωση ενός έργου φαίνεται πως επιτίθεται στα υλικά που σχηματίζουν την υφή του. Με κοπίδια και άλλα αντικείμενα γρατζουνάει τους πίνακες του μεταμορφώνοντας έτσι τον ίδιο τον πίνακα αλλά και αναδεικνύοντας την υλικότητα του καμβά. Η χρήση του χρώματος δεν έχει ολοκληρωθεί παρά μόνο μετά το "ξύσιμο" και το γδάρισμό του.

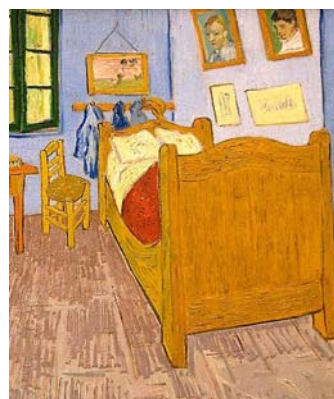
Ο σύγχρονος του Munch Ολλανδός ζωγράφος Vincent Van Gong διερευνά τη σημασία του υλικού χρησιμοποιώντας την υφή του χρώματος για να δημιουργήσει την υφή του πίνακα. Η αναγεννησιακή παράδοση ορίζει πως όλα τα σημεία του καμβά βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο . Μελετώντας το έργο του Van Gong γίνεται κατανοητό πως η ίδια η υφή- το πάχος του χρώματος δίνει ένα επιπλέον στοιχείο έντασης .



Εικ 74: Vincent Van Gong, The Starry Night

Ο τρόπος που μπαίνει η πινελιά μπορεί να είναι εξίσου σημαντική με το ίδιο το χρώμα. Οι επιστρώσεις χρώματος μπορούν να δώσουν την αίσθηση της κίνησης των δέντρων της Προβηγκίας καθώς γίνονται οι ίδιες γραμμές και σχήματα ενώ μία βίαιη και έντονη πινελιά όπως το κόκκινο της κουβέρτας στο "δωμάτιο" δημιουργεί ένα καινούργιο σημείο έκρηξης στο έργο(εικ 75) .

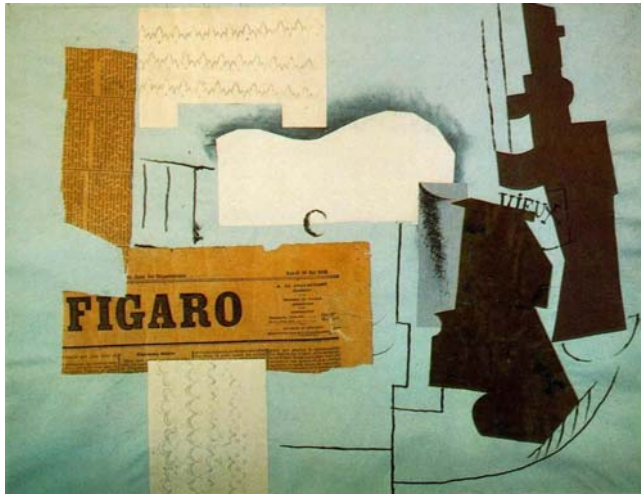
Έκτοτε οι ζωγράφοι αφομοιώνουν πολλές από τις απόψεις για τον τρόπο χρήσης του υλικού και το παιχνίδι με το καμβά και την υφή του χρώματος γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλές. Μια επιπλέον καινοτομία που αξίζει να αναφερθεί είναι η τεχνική του κολλάζ που εισάγεται από τους κυβιστές (Εικ 51) Για πρώτη φορά η φόρμα του καμβά δεν αποτελείται μόνο από σχέδια και χρώματα αλλά και από επιφάνειες που οι ζωγράφοι κολλάνε πάνω όπως εφημερίδες. Η τεχνική της επικόλλησης αντικειμένων γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλής. Καλλιτέχνες που ξεχωρίζουν για την οξύτητα τους στη διερεύνηση των υλικών είναι ο εικαστικός Jean Dubuffet (Εικ 56) που χρησιμοποιεί στους πίνακες του υλικά όπως άμμο, άχυρα και πίσσα και ο Lucio Fontana που συνθέτει έργα απλά με την επίθεση του στον καμβά που πολλές φορές μάλιστα είναι τελείως λευκός (Εικ 80)



Εικ 75 : Vincent Van Gong, λεπτομέρεια από το δωμάτιο

Για την φωτογραφία αλλά κυρίως για τον κινηματογράφο η υλικότητα του φιλμ έχει αποδειχτεί σπουδαίας εικαστικής σημασίας. Η αμερικανική εταιρία Eastman Kodak of Rochester το 1889 ανακλύπτει το Σελιλοιντ, το υλικό που θα γίνει η βάση του ευκάμπτου φιλμ. Το φιλμ θα χρησιμοποιηθεί όλο τον 20^ο αιώνα ως το κύριο υλικό καταγραφής στη φωτογραφία και στον κινηματογράφο. Πρόκειται για ένα υλικό ιδιαίτερα φωτοευαίσθητο , χαρακτηριστικό που του χαρίζει τη μεγάλη εικαστική του δυναμική . Οι ιδιότητες του φιλμ είναι μοναδικές και το διαφοροποιούν σημαντικά από τα "νέα μέσα" όπως βίντεο και ψηφιακή τεχνολογία . Το φιλμ είναι υλικό μέσο και για αυτό το λόγο μπορεί να φθαρεί, να γρατζουνιστεί, να βαφτεί, να καταστραφεί ενώ «γραφεί» με έναν πολύ ιδιόμορφο τρόπο τα αντικείμενα λόγω της δυσδιάστατης φύσης του αλλά και τη διαφορετικότητα στη συλλογή του φωτός από το μάτι.

Στη φωτογραφία λόγω της αληθοφανούς φύσης της είναι πολύ δύσκολο να ενταχθούν οι ακραίες διερευνήσεις που συχνά χαρακτηρίζουν άλλες τέχνες , με πιο συχνή ... την ανάδειξη του κόκκου του φιλμ. Μερικοί ωστόσο μεγάλοι φωτογράφοι όπως ο **Josef Koudelka** και ο **Andre Kertesz** (Εικ 79) έχουν επιτύχει να εντάξουν "σφάλματα" του υλικού στην φόρμα της εικόνας. Στον κινηματογράφο αντίθετα η διερεύνηση της υλικότητας αποδείχτηκε ιδιαίτερα διαδεδομένη.



Εικ 76: Pablo Picasso guitar newspaper glass and bottle, οι εφημερίδες ήταν σύνηθες αντικείμενο στα κυβιστικά κολλάζ

Εικ 77 Stan brackhage. Στην ταινία mothlight, ο κινηματογραφιστής κόλλησε φτερά πεταλούδας στο φιλμ



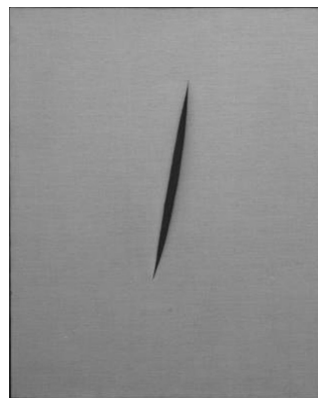
Εικ 78 : πλάνο από την Persona του Bergman όπου το φιλμ καταστρέφεται

Εικ 79 : Στην πόλη του Andre Kertesz , η αστοχία του φιλμ γίνεται σημείο φόρμας

Στην ταινία "Retour a la raison" το 1923, ο Man Ray είναι από τους πρώτους κινηματογραφιστές που χρησιμοποιεί συνειδητά το ίδιο το φιλμ χωρίς τη χρήση της κάμερα. Πέρα από τα πλάνα που κινηματογραφεί παραθέτει και τα περίφημα Rayograms. Τοποθετεί αντικείμενα πάνω σε ανεμφάνιστο φιλμ, τα φωτίζει στο εργαστήριο και έτσι αποτυπώνει τα περιγράμματα τους. Τα αντικείμενα, ιδιαίτερα απλά – πρόκες, πινέζες ακόμα και αλάτι (Εικ 55) - μεταμορφώνονται μέσα από αυτή διαδικασία.³³ Η υλικότητα και η εκφραστική ιδιαιτερότητα του φιλμ ως υλικού αρχίζει να εξερευνάται.

Ο τίτλος Retour a la raison δηλαδή επιστροφή στη λογική για μία κινηματογραφική ταινία που στο μεγαλύτερο κομμάτι της χρησιμοποιεί αφηρημένες φόρμες ,αντί για την ακριβή καταγραφή του φακού, θυμίζει την «προκλητική» συνήθεια των ντανταϊστών να προσάπτουν στα έργα τους χιουμοριστικούς τίτλους. Για τους μοντερνιστές απαξιώνεται ο τίτλος ενός έργου καθώς συνήθως έχει παραπλανητικό και περιοριστικό χαρακτήρα. Σημασία δεν έχει εξάλλου το θέμα αλλά κυριότερα ο τρόπος που αυτό δίνεται από τον δημιουργό.

³³ Όπως αναφέρει η Στέλλα Θεωδοράκη στο βιβλίο κινηματογραφικές πρωτοπορίες ο Man Ray εντοπίζει μία έντονη ποιητικότητα σε αντικείμενα σχεδόν «τιποτένια» όπως είναι οι καρφίτσες, μία αντίληψη ιδιαίτερα αντισυμβατική για την αισθητική του «ωραίου» όπως αυτή ενυπάρχει στον ακαδημαϊσμό: «Μεγάλες, άσπρες, αλληλοσυναντιούνται και στριφογυρίζουν σαν να βρίσκονται μέσα σε ένα χωρό επιληπτικών. Έπειτα μπαίνει μια μοναχική πινέζα που μάταια προσπαθεί να εγκαταλείψει το εκράν»



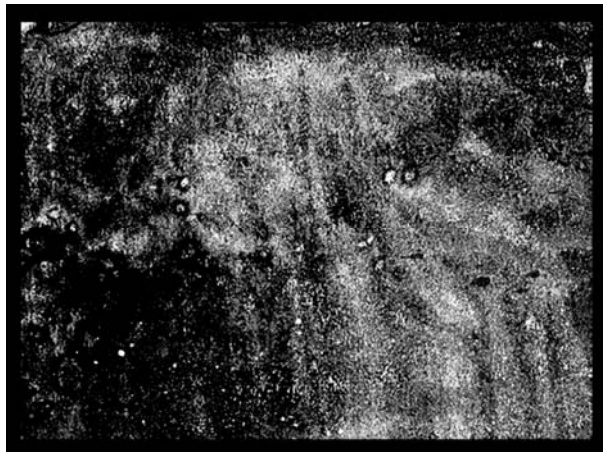
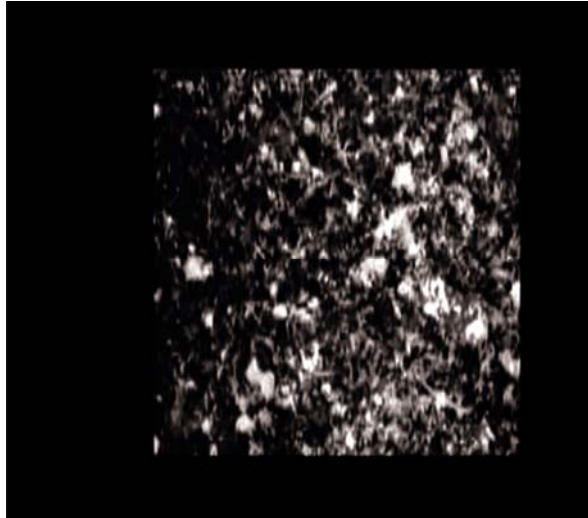
Εικ 8ο: Lucio Fontana, περιμένοντας

Ο πιο γνωστός σημαντικός κινηματογραφιστής της τάσης που ονομάστηκε αμερικάνική πρωτοπορία θεωρείται ο Stan Brakhage. Ο Brakhage φτάνει στα άκρα την εικαστική διερεύνηση του φιλμ κατασκευάζοντας ταινίες χαράσσοντας και ζωγραφίζοντας το σειλούντ ή ακόμη και κολλώντας πάνω αντικείμενα που μετά θα προβληθούν στην οθόνη (Εικ 77) . Στο έργο Dog, Star , Man το προλούδιο - όπως χαρακτηριστικά το ονομάζει παραπέμποντας άμεσα στην μουσική - είναι μια εκπληκτική έκφραση κινητικής ζωγραφικής.



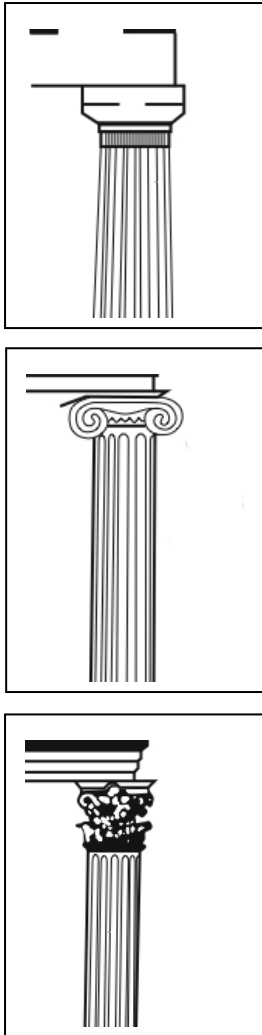
Εικ 81,82 : Le Corbusier. Και στην μοντέρνα αρχιτεκτονική η ανάδειξη του υλικού είναι πολύ διαδεδομένη

Το ίδιο το φιλμ έχει βαφτεί με πολλές επιστρώσεις χρώματος δημιουργώντας στη προβολή μια ιδιόμορφη χρωματική εναλλαγή με μεταβαλλόμενο μάλιστα ρυθμό. Στη συνέχεια του έργου στα ανεστίαστα πλάνα που προβάλλονται φαίνεται καθαρά η επίθεση του δημιουργού στο φιλμ μέσα από γρατζουνιές και σκισίματα.



Εικ 83 : Man Ray, Retour a la reason
Εικ 84 : Jean Dubuffet, Texturologies

Β) η αφαίρεση



Εικ 85,86,87 : Όσο εξελίσσεται η τέχνη στην αρχαία Ελλάδα, τη θέση της λιτότητας κερδίζει η λεπτομέρεια

Η αφαίρεση σήμερα είναι λέξη ιδιαίτερα συναφής με τη καλλιτεχνική δημιουργία. Αν εξετάσουμε όμως την ιστορία της τέχνης μετά το τέχνη δε σχετίζεται – τουλάχιστον στο επίπεδο της μορφής- άμεσα με την διαδικασία της ρυθμού ακολουθούν οι συνθετότεροι του ιονικού και οι γεμάτοι λεπτομέρειες του κορινθιακού(εικ 85-87) . Από τα κυκλαδικά ειδώλια¹⁴ η γλυπτική μεταβαίνει στους κούρους και τέλος στην αναγέννηση με τα λεπτομερέστατα ¹⁵ μεγάλα έργα των αναγεννησιακών γλυπτών. Οι φόρμες γίνονται ολοένα και πιο αναπαραστατικές και οι συνθέσεις ολοένα και πιο πλήρεις και λεπτομερείς. Η αισθητική αντίληψη του ωραίου καθορίζεται σε σημαντικό βαθμό από το βαθμό συγγένειας του έργου με το Αντιθετικά στην ακαδημαϊκή τέχνη ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της τέχνης την εποχή του μοντερνισμού είναι πως η αφαίρεση καταλαμβάνει συνεχώς περισσότερο χώρο στην ιμπρεσιονιστών οι λεπτομέρειες αποφεύγονται, τα αυστηρά ακαδημαϊκά περιγράμματα χαλαρώνουν και οι φόρμες ελαττώνουν τα πραγματικά σημεία. Στο μοντέρνο κίνημα η αφαίρεση είναι τόσο πρωταρχικής σημασίας που συχνά ένα μεγάλο

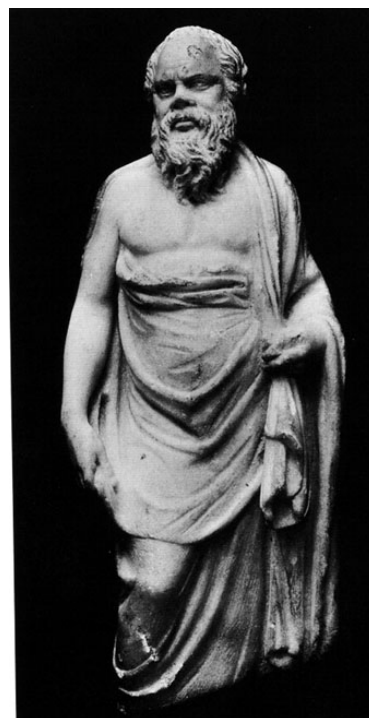
¹⁴ Των οποίων η φόρμα φέρνει κοντύτερα σε προσέγγιση καταστάσεων όπως ο πότης ή ... παρά σε αναπαράσταση ανθρώπινων μορφών

¹⁵ Και τέλεια όσον αφορά την απόδοση των ανθρώπινων αναλογιών

κομμάτι των έργων της περιόδου αναφέρονται - μάλλον λανθασμένα- ως "αφηρημένη τέχνη".

Στην αρχαία Ελλάδα η άποψη για τη τέχνη δεν είναι ενιαία. Οι θεωρίες που κυριαρχούσαν στην αναγέννηση έχουν τις ρίζες στο έργο του Αριστοτέλη και στο πρώιμο έργο του Πλάτωνα. Ο Αριστοτέλης βρίσκει τη βασική σύνθεση της καλλιτεχνικής ομορφιάς την τάξη, τη συμμετρία και την εντέλεια ενώ ο Πλάτων βρίσκει τη τέχνη ως τεχνική για την άμεση απόδοση της όψης των πραγμάτων. Ωστόσο ο Πλάτων στο τελευταίο του έργο τον Φίληβο εγκαταλείπει αυτή την άποψη και μάλιστα εισάγει για πρώτη φορά την έννοια της αφηρημένης τέχνης. Στον Φίληβο ο Σωκράτης φαίνεται πως αναφέρει -για πρώτη φορά- ζητήματα ιδιαίτερα σημαντικά για την φιλοσοφία του μοντερνισμού¹⁶ "μιλώντας για την ωραιότητα των μορφών δεν εννοώ αυτό που θα περίμεναν οι περισσότεροι άνθρωποι, δηλαδή την ομορφιά των ζωντανών πλασμάτων ή των εικόνων, παρά εννοώ ευθείες και καμπύλες και τις επιφάνειες ή τα στερεά σώματα που παράγει από αυτές ο τόρνος, ο χάρακας και ο γνώμονας αν με καταλαβαίνεις. Γιατί εννοώ ότι αυτά τα πράγματα δεν είναι σχετικά ωραία, όπως τα άλλα, αλλά παντοτινά, φυσικά και απόλυτα ωραία και έχουν τις δικές τους ηδονές που δεν εξαρτώνται με κανένα τρόπο από τη σφοδρότητα της ανθρώπινης επιθυμίας. Και εννοώ χρώματα του ίδιου είδους, με το ίδιο είδος ομορφιάς και το ίδιο είδος των ηδονών ..."

Ἡ ζωγραφική είναι από όλες τις τέχνες εκείνη που νωρίτερα -και εμφανέστερα στα



Εικ 88 : ο Σωκράτης φαίνεται να είναι ο πρώτος άνθρωπος που αντιλαμβάνεται σαν θεωρεία την γεωμετρική αφαίρεση στην τέχνη

¹⁶ Από το βιβλίο του Herbert Read "η τέχνη σήμερα"

μορφικά στοιχεία- από όλες ενσωμάτωσε την αντίληψη της αφαίρεσης. Στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα στις ζωγραφικές φόρμες η -ακραία πολλές φορές- αφαίρεση κυριαρχεί καθολικά στους πίνακες.



Εικ 89 : Pablo Picasso, οι δεσποινίδες της Αβινιόν

Εικ 90 : El Greco, λεπτομέρεια από την 7^η σφραγίδα της αποκαλύψεως

1) η επαναστατική φιλοσοφία του κυβισμού

Στο έργο των κυβιστών George **Braque** και Pablo **Picasso** είναι που για πρώτη φορά καταλαμβάνει τόσο κεντρικό ρόλο η λειτουργία της αφαίρεσης. Χρησιμοποιώντας ακραία για την εποχή τους την αφαιρετική λογική στη δημιουργική διαδικασία αποσπούν από τα έργα τους όχι μόνο ολόκληρα τμήματα της πραγματικότητας αλλά ακόμα και τα έντονα χρώματα που χρησιμοποιούνται από τα προηγούμενα ρεύματα. Ο ρόλος του κυβισμού στη τέχνη συνολικά είναι κεντρικός λόγω της οριστικά νέας αντίληψης που εισάγει και των νέων μορφών που ορίζει.

Το έργο που θεωρείται ο μεταβατικός σύνδεσμος ανάμεσα στη “παλιά” και τη “καινούργια” τέχνη είναι “οι δεσποινίδες της Αβινιόν”(Εικ 89) , ολοκληρωμένες ύστερα από εκατοντάδες προσχέδια το 1907. Ο πίνακας παρόλο που είναι αναπαραστατικός παρουσιάζει έναν νέο “χώρο” στον οποίο συμμετέχουν ταυτόχρονα πολλαπλές όψεις των μορφών. Η σύνθεση αποτελείται από τέσσερις γυναικείες μορφές που χαρακτηρίζονται από μια έντονη γεωμετρικοποίηση και σε πρώτο πλάνο μία ιδιόμορφη νεκρή φύση που παραπέμπει στον Paul Cezanne¹⁷ ενώ το φόντο είναι

¹⁷ Ο Γάλλος ζωγράφος Paul Cezanne δικαίως θεωρείται από τον Picasso και πολλούς ακόμη μοντέρνους ως δάσκαλος τους. Η εποχή της μη αναπαραστατικής και “γεωμετρικής” τέχνης έχει τις ρίζες της στο πρωτοποριακό έργο του Cezanne.



Εικ 91 : Paul Cezanne , κόκκινες σκεπές στο L'Estaque

Εικ 92 : George **Braque**, το λιμάνι στην Νορμανδία

φλουτραρισμένο χωρίς λεπτομέρειες. Στο νέο χώρο που συνθέτουν οι "δεσποινίδες της Αβινιόν" οι διαστάσεις είναι πολυδιασπασμένες, τα σημεία των ανθρωπίνων μορφών μπλεγμένα και οι γραμμές κυριαρχεί η λιτότητα της ευθειών.

Ο Braque φαίνεται πως είδε τον πίνακα αυτό στο εργαστήριο του Picasso και επηρεάστηκε έντονα κάτι που φαίνεται σε επόμενα έργα του καθώς εγκαταλείπει τα έντονα χρώματα του φοβισμού¹⁸ και διερευνά συστηματικά την αφαιρετική διαδικασία. Το 1909 παρουσιάζει το πρώτο κυβιστικό έργο, "το λιμάνι στην Νορμανδία" (Εικ 92) , το οποίο το ζωγράφησε από μνήμης θεωρώντας τις σχέσεις ανάμεσα στις φόρμες πιο σημαντική από το ίδιο θέμα¹⁹. Για τα επόμενα χρόνια οι δύο ζωγράφοι θα εργαστούν πολύ κοντά πραγματοποιώντας την επανάσταση του κυβισμού. Πολλοί ακόμα μεγάλοι ζωγράφοι θα ενταχθούν σε αυτό το κίνημα όπως ο Juan Gris και ο Fernand Leger.

Μία από τις μεγάλες καινοτομίες του κυβισμού συνίσταται στο ότι επιλέγει να αναπαραστήσει το θέμα ταυτόχρονα από πολλές πλευρές. Αυτό εάν εξεταστεί από τη πλευρά του περιεχομένου που δημιουργεί η εξεζητημένη αυτή φόρμα ταιριάζει απόλυτα με τις στοχαστικές απολήξεις της εποχής που αντιλαμβάνονται τον κόσμο σα σύνθεση από οπτικές και απόψεις. Στον ίδιο πίνακα συνυπάρχουν η πλάτη αλλά και αλλά και το πρόσωπο του ανθρώπου. Το θέμα δεν υπάρχει

¹⁹ Μελίτα Εμμανουήλ, Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα, ζωγραφική-γλυπτική, πίνακες

με έναν τρόπο αλλά ποικίλει ανάλογα με τους παρατηρητές του. Εξίσου όμως σημαντικές είναι και οι μορφικές καινοτομίες που εισάγει, η ιδιαίτερη φόρμα που του επιτρέπει την ταυτόχρονη αναπαράσταση διαφορετικών όψεων. Για πρώτη φορά στη ευρωπαϊκή τέχνη τα ζωγραφικά έργα δεν περιορίζονται στη φαινομενική αναπαράσταση αλλά προχωράνε πέρα από αυτή και την υπερβαίνουν.

Στους πίνακες των Braque και Picasso τα αναπαριστώμενα θέματα διαλύονται σε μία προσπάθεια να αναλυθούν και ανασυναρμολογούνται με την ελευθεριότητα που τους παρέχει η αφηρημένη φόρμα. Τα έργα που προκύπτουν κυριαρχούνται από μικρούς και διασπασμένους χώρους που καταργώντας τη προοπτική μπλέκουν συχνά όψεις, διαστάσεις αλλά και επίπεδα βάθους. Όπως αναφέρει η Μελίτα Εμμανουήλ²⁰ : «Το αντικείμενο αφού διαλυθεί στα συστατικά του χαρακτηριστικά , παρουσιάζεται με νέα μορφή, και με περισσότερες όψεις γεγονός που αναγκάζει και το θεατή σε ένα είδος κίνησης μέσα στο ζωγραφικό χώρο. Σε αυτή τη κίνηση οδηγεί και η απόδοση του βάθους του πίνακα που γίνεται κατά τον ίδιο τρόπο αφού δηλαδή διαλυθεί σε γεωμετρικά σχήματα ανασυντίθεται δημιουργώντας ένα νέο χώρο». Το ίδιο το ρεύμα εξελίσσεται έντονα μέσα σε λίγα χρόνια περνώντας από τον αναλυτικό στον συνθετικό κυβισμό που διακρίνεται από την εξελιγμένη κυβιστική οπτική του και την χρήση του κολλάζ. Ο κυβισμός συνιστά την πιο κομβική εξέλιξη της τέχνης του 20^{ου} αιώνα.

²⁰ Στο βιβλίο «η τέχνη του 20^{ου} αιώνα»



Εικ 93 : Georges Braque, Woman



Εικ 94 : Pablo Picasso, Aficionado

2) η γεωμετρική αφαίρεση

Η τέχνη δεν ενδιαφέρεται πλέον να υπηρετεί το κράτος ή τη θρησκεία, δεν επιθυμεί πια να εικονογραφεί την ιστορία των τεχνοτροπιών, δεν θέλει να έχει καμία σχέση με το αντικείμενο αυτό καθεαυτό και πιστεύει ότι μπορεί να υπάρξει αυτοδύναμη και αυτοτελώς.

Kasimir Malevich

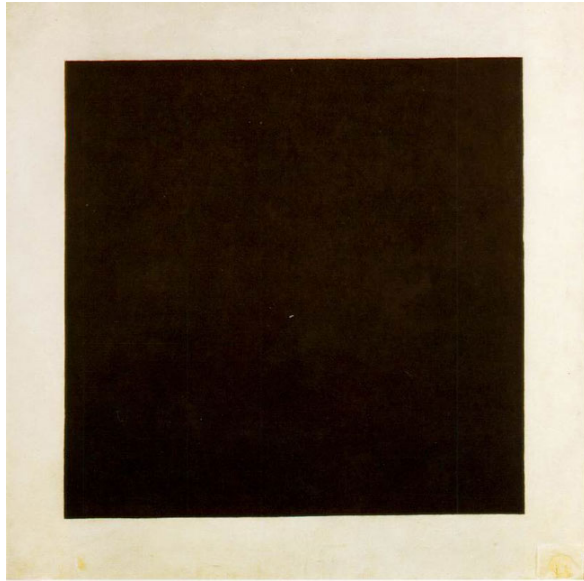


Εικ. 95 :Vassili Kandinsky
Painting Number 201

Η γεωμετρική αφαίρεση είναι ένας όρος που δηλώνει τη μετάβαση της ζωγραφικής από την αναπαράσταση του κόσμου στις συνθέσεις σχημάτων, χρωμάτων και πινελιών. Το βήμα οφείλει πολλά στους ρώσους καλλιτέχνες οι οποίοι με τη σειρά τους έχουν άμεσες αναφορές στο κυβισμό. Τα δύο κεντρικότερα ονόματα της εξέλιξης αυτής είναι οι Ρώσοι ζωγράφοι Vassili Kandinsky και ο Kasimir Malevich.

Ο Kandinsky είναι ο πρώτος ζωγράφος που δημιουργεί έργα χωρίς την ύπαρξη αναγνωρίσιμου θέματος από τον υπαρκτό κόσμο και δημιουργεί την μη αναπαραστατική ζωγραφική. Ο Gombrich θεωρεί πως οι "εξπρεσιονιστικές χρωματικές συγχορδίες" του πίνακα Κοζάκοι (Εικ 97) αποτελούν αφετηρία για αυτό που αργότερα ονομάστηκε αφηρημένη τέχνη²¹. Αρχίζει λοιπόν μία εποχή στη τέχνη που θέμα του έργου γίνονται οι ίδιες οι

²¹ Η αναφορά είναι από το βιβλίο "το χρονικό της τέχνης". Μαζί με τη παραπάνω σημείωση, ωστόσο, ο Gombrich αμφιβάλει για το αν θα μπορούσε η αφηρημένη τέχνη κίνημα μόνο από τα



Εικ 96 : Kasimir Malevich , μαύρο τετράγωνο

καλλιτεχνικές σχέσεις, στη συγκεκριμένη περίπτωση τα χρώματα και τα σχήματα. Ο εκφραστικός πλουραλισμός που δημιουργείται από την οριστική απομάκρυνση της αναπαράστασης είναι πραγματικά μεγάλος. Η τεχνική ωστόσο του ζωγράφου δεν αφήνεται στον αυθορμητισμό, τα προσχέδια δείχνουν τη πολύ προσεκτική τοποθέτηση των στοιχείων του πίνακα. Συχνά αυτοί οι πίνακες συγκρίνονται με μουσική και λόγω του ρυθμού που δημιουργούν οι φόρμες αλλά και λόγω παραλληλισμού των χρωμάτων με τις νότες.

Ο Malevich βαθιά επηρεασμένος από τα πρωτοπόρα ρεύματα της εποχής, τον κυβισμό και τον φουτουρισμό δημιουργεί αρχικά έργα όπως τα έλεγε ο ίδιος κυβοφουτουριστικά. Από το 1913 αλλάζει στυλ και εισάγει την τεχνοτροπία

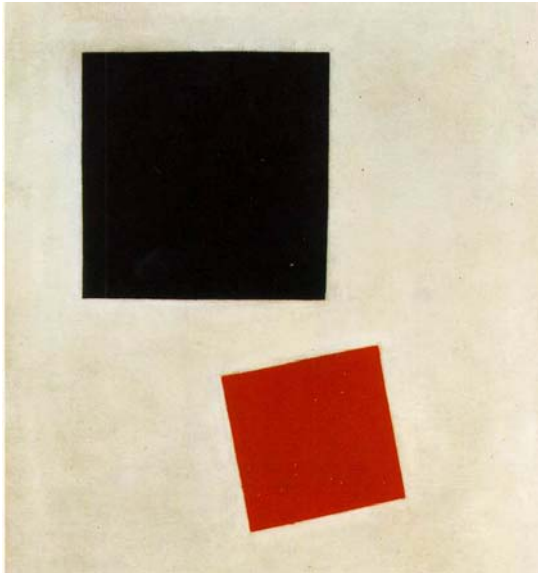
εξπρεσιονιστικά έργα, χωρίς τη συμβολή του κυβισμού.

του σουπρεματισμού με κύριο χαρακτηριστικό την πλήρη γεωμετρική απλοποίηση. Ο σουπρεματισμός συνδυάζει την απομάκρυνση από την αναπαράσταση του Kandinsky με την εκφραστική λιτότητα και τις κάθετες γραμμές που χρησιμοποιούν ο **Braque** και ο **Picasso**. Δεν είναι υπερβολή να πούμε πως η συχνά ακραία αφαίρεση που εισάγει ο ζωγράφος (Εικ 96) περνάει την τέχνη σε μία άλλη εποχή καθώς και συντελεί στην επικείμενη έκρηξη της ρωσικής πρωτοπορίας. Πολλές από τις φόρμες που χρησιμοποιεί ο ύστερος μοντερνισμός και ο μεταμοντερνισμός είναι κερτημένο της πρωτοπορίας των δεκαετιών 1910 και 1920.

Πέρα από μία σειρά εξαιρετικών δημιουργιών η γεωμετρική αφαίρεση αποτελεί και ένα θεωρητικό άλμα καθώς απελευθερώνει οριστικά τον ζωγραφικό κόσμο από οποιαδήποτε σύμβαση, από οποιαδήποτε -ακόμη και στοιχειώδη- εναρμόνιση με την ορατή πραγματικότητα. Αυτό βέβαια δε συμβαίνει επειδή ξαφνικά μετά τους πίνακες του Kandinsky όλοι οι καλλιτέχνες σταματούν να δημιουργούν έργα στα οποία φαίνεται ανάγλυφα ο κόσμος μας αλλά επειδή καταδεικνύουν μέσα από τα εκπληκτικά εικαστικά τους αποτελέσματα την ελευθεριότητα που δύναται να κατέχει ένα δημιουργό απέναντι σε οποιαδήποτε σύμβαση. Τα αποτελέσματα αυτά δεν προσφέρουν ώθηση μόνο στη ζωγραφική αλλά και σε όλες τις τέχνες καθώς ορίζουν νέα εκφραστικά όρια και νέους εικαστικούς στόχους.



Εικ 97 : Vassili Kandinsky, Κοζάκοι



Εικ 98: Kasimir Malevich: μαύρο και κόκκινο τετράγωνο



Εικ 99 : Andre Kertesz, το προύνι

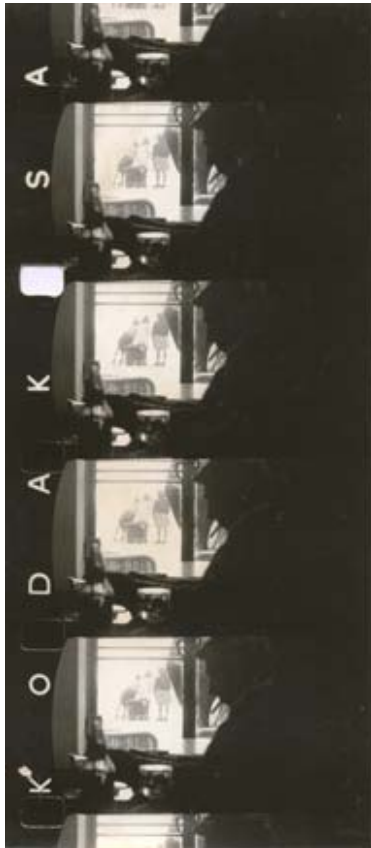
3) προς έναν μορφικό μινιμαλισμό

Μέσα στις διαρκείς αναζητήσεις της η τέχνη του 20^{ου} αιώνα προσπαθεί να μιλήσει για πολλά θέματα χρησιμοποιώντας όλο και λιγότερα μέσα. Η λιτότητα γίνεται σημαντικό ζητούμενο και τα όρια αυτής διερευνούνται συνεχώς από τους μοντέρνους δημιουργούς. Η αφαίρεση στη διαδικασία της τέχνης θυμίζει την αλχημεία : χρησιμοποιώντας ένα σύνολο από «τίποτα» ο δημιουργός τα μετουσιώνει σε ένα έργο που δύναται να μιλήσει για τα πάντα.

Αυτό μπορεί να μοιάζει παράδοξο εάν προσεγγίζουμε τη τέχνη με τη λογική και τον πραγματισμό που χαρακτηρίζει τη επιστήμη αλλά η τέχνη στη πραγματικότητα έχει υπερρεαλιστική υπόσταση, τα μεγάλα της έργα είναι τα ίδια καινούργιοι κόσμοι που διέπονται από τους δικούς τους νόμους. Τρεις παχιές γραμμές χρώμα μπορούν στα χέρια ενός μεγάλου δημιουργού όπως είναι ο **Marc Rothko**²² να μιλήσουν για την αγωνία , το άγχος και τη χαρά του ανθρώπου και ταυτόχρονα για τη ζωγραφική διαδικασία και για την ίδια τη τέχνη.

Χαρακτηριστικό έργο λιτότητας και αφαίρεσης είναι μία από τις πλέον συζητημένες φωτογραφίες , το «πιρούνι» του Ούγγρου φωτογράφου **Andre Kertesz** (Εικ 99) . Ο Kertesz

²² Αμερικάνος ζωγράφος, εντάσσεται στο ρεύμα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού.



Εικ 100 : Kurt Kren, TV

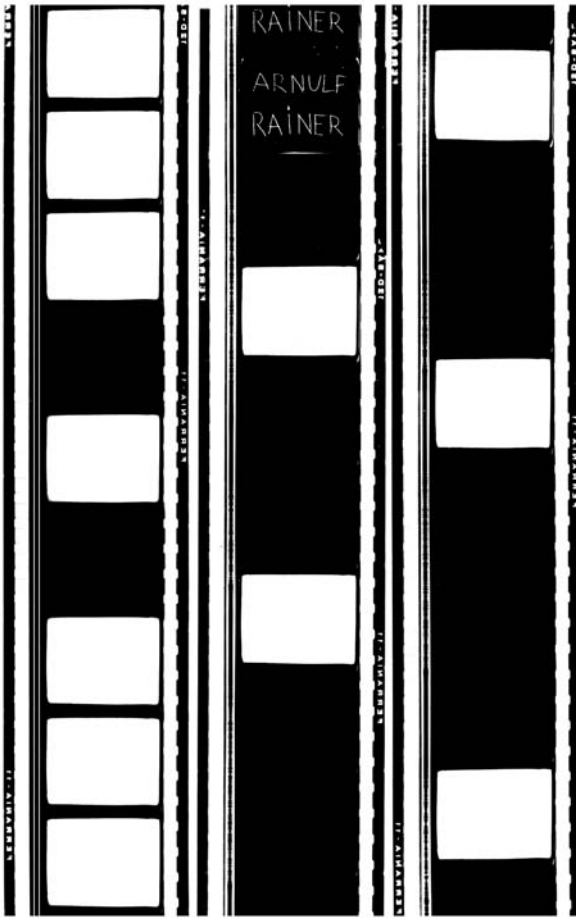
από όλα τα εντυπωσιακά και φωτογενή θέματα στο κόσμο (άνθρωποι, θάλασσες, άδειες καρέκλες και ομπρέλες) συνθέτει ένα αριστούργημα χρησιμοποιώντας μόνο ένα πιρούνι και μισό πιάτο, δείχνοντας με το καλύτερο τρόπο τη απλότητα αλλά και τη πολυπλοκότητα που χαρακτηρίζουν τα μεγάλα έργα. Μπορεί η λιτότητα και η αφαίρεση του έργου να μοιάζουν προκλητικές, είναι όμως και ανάλογες της μορφικής πληρότητας στην οποία μπορεί να εξυψωθεί η καλλιτεχνική φωτογραφία.

Ο κινηματογραφιστής **Peter Koubelka** θυμίζει συχνά το μαύρο τετράγωνο του Malevich με ένα ακόμη έργο που παραπαίει επικίνδυνα στα όρια του φορμαλισμού. Στη ταινία του Arnulf Reiner φτάνει στα άκρα της κινηματογραφικής αφαίρεσης συνθέτοντας το έργο αποκλειστικά από άσπρα και μαύρα καρέ. Το έργο βασιζόμενο σε αυστηρά κινηματογραφικά μέσα - την κίνηση των καρέ και το μοντάζ - καταφέρνει να δημιουργήσει έναν πρωτόγνωρο κόσμο αγωνίας και έντασης. Η αλλαγή με παράδοξα μαθηματικό ύφος των μαύρων και των άσπρων και η ακολουθία ήχων και σιωπής επιτρέπουν στην μορφική λιτότητα του έργου να μετασχηματιστεί σε μία απόλυτα πλήρη ενότητα.

Αντίστοιχο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ταινία "TV" του επίσης αυστριακού **Kurt Kren** όπου μόλις με 40 κινηματογραφημένα καρέ²³ δημιουργεί μία τετράλεπτη -οπτικά- εννοιολογική σύνθεση (εικ 100). Με τη χρήση

²³ Η προβολή στον κινηματογράφο γίνεται συνήθως με 24 καρέ το δευτερόλεπτο

του μετρικού μοντάζ - ενός ιδιαίτερα μαθηματικού και ρυθμικού τύπου μοντάζ – και της λούπας²⁴ των εικόνων μεταφέρει το βάρος από την φωτογραφική δύναμη της κάμερα, στον ρυθμό και την κίνηση του φιλμ που προβάλλει το έργο. Τα μαύρα διαστήματα που ο Kren μοντάρει στη ταινία έχουν συχνά παρομοιαστεί με σημεία στίξης κάνοντας την έτσι πιο συγγενή με την μουσική και την ποίηση παρά την απλή αφήγηση σεναρίων.



Εικ 101 : Peter Koubelka, Arnulf Reiner

²⁴ Κινηματογραφικός όρος της πρωτοπορίας που δηλώνει την επανάληψη

Τα παραδείγματα μεγάλων έργων με έντονα αισθητή την μορφική λιτότητα είναι πολλά στο μοντέρνο κίνημα τόσο στις εικαστικές όσο και στις καινούργιες τέχνες. Ο μορφικός μινιμαλισμός γίνεται ιδιαίτερα διαδομένος και σε μία τέχνη που χαρακτηριζόταν από την εικαστική της λεπτομέρεια, τη γλυπτική. Σύντομα μετά τις μελέτες του **Rodin** για την κίνηση – που θυμίζουν τον ιμπρεσιονισμό στη ζωγραφική- οι αναπαριστώμενες φιγούρες γίνονται αρκετά αφαιρετικές και παραμορφωμένες. Ακλουθώντας τις εξελίξεις στη ζωγραφική η γλυπτική φόρμα τείνει στη μη αναπαραστατικότητα με κεντρική καμπή την γλυπτική της ρωσικής πρωτοπορίας. Ιδιοφυές και εξαιρετικά λιτό είναι και το γλυπτικό έργο του Picasso παρά τη δεύτερη θέση που έχει καταλάβει, μετά τους πίνακες του. Ένα πολύ γνωστό παράδειγμα είναι το “κεφάλι ταύρου” που το συνθέτει από τόσο καθημερινά υλικά όσο τα μέρη ενός διαλυμένου ποδηλάτου. Την εκφραστική αφαίρεση στο χώρο φαίνεται να διερευνά και το έργο του Αμερικάνου γλύπτη **Alexander Calder**. Χαρακτηριστικό των γλυπτών του είναι πως παρά τις μεγάλες διαστάσεις και τον χώρο που ορίζουν διακρίνονται από χαρακτηριστική έλλειψη πυκνότητας. Τα υπάρχοντα μέρη τονίζονται αφού το κύριο ποσοστό του όγκου είναι κενό.

4) τα νέα μέσα

Τα νέα μέσα των αρχών του 20^{ου} αιώνα - η φωτογραφία και ο κινηματογράφος - βρίσκονται εξ αρχής σε διαλεκτική σχέση με την έννοια της αφαίρεσης. Σε αυτό συμβάλει η εγγενής δύναμη της Κάμερα να αφαιρεί από τον κόσμο ένα χωρικό κλάσμα αλλά και η καθιερωμένη, μέχρι αργά, χρωματική έλλειψη μέσω του ασπρόμαυρου φιλμ. Στην εποχή του μοντέρνου η αφαίρεση είναι ένα από τα ζητούμενα συστατικά του έργου παρατηρείται η συχνή δημιουργία ασπρόμαυρων έργων τέχνης - έργα σε τόνους του άσπρου, του μαύρου και του γκριζου.

Το φιλμ με τα εξαιρετικά καλλιτεχνικά αποτελέσματα που έδωσε αξιοποιώντας τους τόνους της γκριζας παλέτας βοήθησε σημαντικά αυτή τη μορφική διερεύνηση. Πρέπει να σημειωθεί πως στο κινηματογράφο και τη φωτογραφία η χρήση του ασπρόμαυρου είναι τις περισσότερες φορές επιλογή παρά συμβιβασμός με τα υπάρχοντα τεχνολογικά μέσα. Το έγχρωμο φιλμ έχει ανακαλυφθεί από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα²⁵ ενώ οι τεχνικές επιχρωματισμού είναι ιδιαίτερα προσφιλείς στις ταινίες - κυρίως αυτές που προσβλέπανε σε εμπορική επιτυχία. Στη φωτογραφία τη περίοδο πριν το μοντερνισμό οι

²⁵ Τα έγχρωμα φιλμ πριν τον 2^ο παγκόσμιο πόλεμο δίνουν όχι και τόσο ικανοποιητικά αποτελέσματα - είναι δεδομένο όμως πως υπάρχουν από τις αρχές του αιώνα. Μετά το πόλεμο το έγχρωμο διαδίδεται ευρέως πολλοί όμως δημιουργοί συνεχίζουν να δουλεύουν με ασπρόμαυρο.

δημιουργοί τυπώνουν τις εικόνες του σε χρώματα "σέπιας" δηλαδή μονοχρωματικές



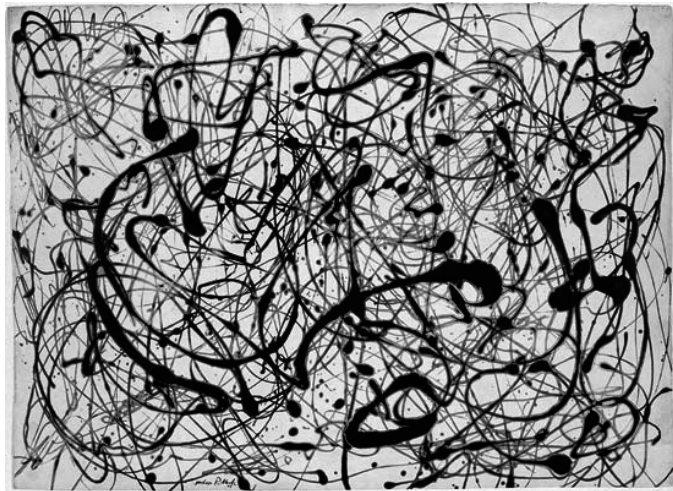
Εικ 102,103 : Roy de Carava, Walker Evans. Στην μοντέρνα φωτογραφία η διερεύνηση των άσπρων και των μαύρων σχέσεων είναι ένα βασικό αισθητικό ζήτημα

αποχρώσεις του κίτρινου, του κόκκινου κτλ. Με την αρχή του μοντέρνου η μάσκα της σέπιας αφαιρείται καθώς δε προσθέτει στη καλλιτεχνική λειτουργία.

Στη ζωγραφική πριν τον μοντερνισμό ένα έργο σε τόνους του άσπρου, του μαύρου και του γκριζου είναι απλά ένα σκίτσο, ένα σχέδιο και σε καμία περίπτωση δε μπορεί να χαρακτηριστεί έργο τέχνης . Είναι ωστόσο εύκολα αντιληπτό πως στο πλέον γνωστό ζωγραφικό έργο του εικοστού αιώνα, στη *Guernica* του Picasso απουσιάζει πλήρως το χρώμα ενώ κάτι ανάλογο φαίνεται κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1910 στη Ρωσία στα σουπρεματιστικά τετράγωνα του Malevich. Εξετάζοντας και άλλα μοντέρνα έργα και καλλιτέχνες βλέπει κανείς ότι το ασπρόμαυρο έργο είναι εξαιρετικά δημοφιλές ακόμα και στην μεταπολεμική Αμερική στο ρεύμα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού , σε ζωγράφους όπως ο Pollock και ο Rothko που είναι γνωστοί για τις χρωματικές σχέσεις που αποτύπωσαν (104,105).

Στη χρήση της κάμερα -είτε φωτογραφικής είτε κινηματογραφικής- η αφαίρεση κατέχει κεντρικό ρόλο. Σε αντίθεση με τη ζωγραφική που ο δημιουργός έχει μπροστά του έναν άδειο καμβά και τον οποίο καλείται να γεμίσει, η χρήση της κάμερα επιβάλλει την αφαίρεση ενός μικρού μόνο τμήματος του κόσμου που βλέπουν τα μάτια μας και την εγγραφή του μέσα στις τέσσερις πλευρές του

φιλμ. Ο John Szarkowski²⁶ στο βιβλίο του *The photographers eye* γράφει : “ Η αφαίρεση είναι που δίνει που δίνει στο μηχανικό αυτό μέσο τόσο μεγάλη εκφραστική δύναμη. Μόλις αποκόψεις από την πραγματικότητα ένα τμήμα της και ορίσεις τέσσερις πλευρές γύρω της αυτή η ίδια πραγματικότητα μεταμορφώνεται , παύει να είναι πραγματικότητα ή έστω αντιγραφή της” . Ο χώρος εκτός κάδρου αποτελεί το χώρο που υπονοείται. Πολλοί δημιουργοί έχουν καταφέρει να παράγουν καρέ τα οποία λειτουργούν ακριβώς εξαιτίας αυτού του φανταστικού χώρου και σε αυτές τις περιπτώσεις η αφαίρεση δημιουργεί αυτό το μυστήριο που λειτουργεί συχνά τόσο προωθητικά στη τέχνη.



Εικ 104 : Jackson Pollock, αριθμός 14

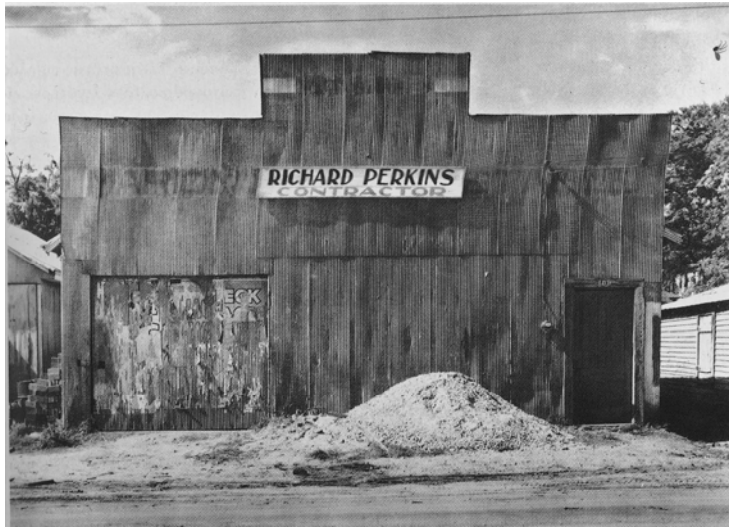
²⁶ (1925 –2007) Θεωρητικός φωτογραφίας και διευθυντής του τμήματος φωτογραφίας του μουσείου μοντέρνας τέχνης της Νέας Υόρκης (MOMA) κατά τη περίοδο 1962 -1991.



Εικ 105 : Mark Rothko, μαύρο σε γκρίζο

Εικ 106 : Walker Evans

Η φωτογραφία αφαιρεί από τον κόσμο ένα κομμάτι του αφαιρεί όμως και τη Τρίτη διάσταση. Αυτή τη λειτουργία φαίνεται να αξιοποιεί ο αμερικανός μοντερνιστής Walker Evans που φωτογραφίζει επαρχιακά κτίρια και άλλα αδιάφορα θέματα αποκόπτοντας τα από τον γύρω τους χώρο αλλά και με κάθετες λήψεις στερώντας την Τρίτη διάσταση(εικ 107) . Τα αδιάφορα θέματα που αποτυπώνει στο βιβλίο American Photographs τον βοηθούν στο να επικεντρωθεί όχι στα εικονιζόμενα αλλά στην ίδια τη μεταμόρφωση που προσφέρει το μέσο. Τα μετριότατα αστικά τοπία της αμερικάνικης υπαίθρου απογειώνονται σε εξαιρετικά έργα όταν ο Evans ορίζει γύρω τους τις τέσσερις πλευρές του κάδρου. Η αφαίρεση της τρίτης διάστασης του κόσμου είναι που δίνει συχνά στη φωτογραφία τον σουρεαλιστικό της χαρακτήρα με την συμπίεση (ή όξυνση) της προοπτικής και την ταύτιση των διαφόρων επιπέδων.



Εικ 107: Walker Evans, αποθήκη στην Alabama



Εικ 108 : Bruce Davidson: circus, Ireland

5) αφαίρεση και περιεχόμενο

Στη ζωγραφική πρέπει κανείς να επιδιώκει τον υπαινιγμό παρά την περιγραφή, όπως στη μουσική

Paul Gauguin

Η αφαίρεση σαν καλλιτεχνική αξία δεν είναι απλά και μόνο ένας προσδιορισμός για τη φόρμα αλλά δύναται να χαρακτηρίζει και το ίδιο το περιεχόμενο ενός έργου. Εδώ να διευκρινιστεί πως η διαφοροποίηση φόρμας και περιεχομένου έχει πολλά προβληματικά στοιχεία καθώς το ένα δε διαφοροποιείται καθαρά από το άλλο και γίνεται συμβατικά για την ευκολότερη ανάπτυξη και κατανόηση των δοκιμίων που αναφέρονται στη τέχνη. Η μορφή βρίσκεται σε διαρκή αγώνα αντιπαράθεσης (αλλά και ταύτισης) με το περιεχόμενο. Το περιεχόμενο δεν υφίσταται χωρίς μορφή αλλά και η ίδια η μορφή είναι αδύνατον να μην απορρέει περιεχόμενο.

Σαν περιεχόμενο δύναται να περιληφθούν τα νοήματα, τα συναισθήματα και οι πολλαπλές έννοιες και αναγνώσεις που ενυπάρχουν σε ένα έργο. Εδώ η λειτουργία της αφαίρεσης κατέχει προνομιακό ρόλο καθώς το έργο τέχνης είναι πλουσιότερο συνήθως εάν υπονοεί παρά εάν κατευθύνει και επεξηγεί. Αυτά τα στοιχεία σαφήνειας που είναι απαραίτητα στη κοινωνιολογική και πολιτική τεκμηρίωση, στη τέχνη λειτουργούν μάλλον αρνητικά καθώς τη περιορίζουν και την αποκόπτουν από την ομορφιά των πολλαπλών αναγνώσεων. Η αμφισημία αντίθετα είναι χαρακτηριστικό που λειτουργεί ιδιαίτερα προωθητικά για την γένεση του καλλιτεχνικού γεγονότος.



Εικ 109, 110 : Στις φωτογραφίες του Garry Winogrand
συνυπάρχουν το γέλιο με την κραυγή, η χαρά με την
αγωνία, η ζωή με , την ματαιώση της

Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι η τέχνη πρέπει να μιλάει με γρίφους και σύμβολα που μετά από καιρό κάποιοι κατόρθωσαν να τα αποκωδικοποιήσουν, κάτι που πάλι καταλήγει να είναι συγκεκριμένο και περιοριστικό. Ο σκηνοθέτης **Andrei Tarkovsky** ξεκαθαρίζει το παραπάνω με ένα παράδειγμα στο βιβλίο του²⁷ : “Είμαι εχθρός των συμβολών. Είναι μια πολύ στενή έννοια από την άποψη ότι ένα σύμβολο υπάρχει μα σκοπό την αποκωδικοποίηση του. Από την άλλη πλευρά μια καλλιτεχνική εικόνα δε χρειάζεται αποκρυπτογράφηση είναι ένα ισοδύναμο του κόσμου που μας περιβάλλει . Η βροχή στο Solaris δεν είναι σύμβολο είναι απλά μια βροχή που στη συγκεκριμένη στιγμή έχει μία ιδιαίτερη σημασία για τον ήρωα. Δε συμβολίζει τίποτα απλά εκφράζει. Είναι μια καλλιτεχνική αλληλουχία εικόνων.”



Εικ 111 : Andrei Tarkovsky, ο καθρέπτης

²⁷ Σμιλεύοντας το χρόνο

Η τέχνη εξάλλου μπορεί να μιλήσει για το δημιουργό της με έναν τρόπο που ούτε στον ίδιο δεν είναι ξεκάθαρο. Ο δημιουργός σπάνια μπορεί να προκαταβάλει τις απόρροιες του έργου του και αυτό να μη στερείται βάθους. Συνήθως τα μεγάλα έργα ξεφεύγουν και υπερβαίνουν τους δημιουργούς τους. Για τα ποικίλα προβλήματα που απασχολούν τον άνθρωπο και είναι εμφανώς αναγνωρίσιμα όπως η κοινωνική αδικία, ο έρωτας κτλ η τέχνη ίσως να μην είναι το καλύτερο μέσο για τη γρήγορη εκτόνωση τους. Είναι σαφές ότι αυτά επηρεάζουν πολύ βαθιά το δημιουργό είναι πολύ διαφορετικό όμως να κραυγάζουν στο έργο και με αυτό τον τρόπο να περιορίζουν την δυναμική του αποτελέσματος. Ένα ελαφρό τραγούδι μιλάει σαφώς πιο άμεσα αλλά και για αυτό το λόγο πιο δυνατά από το ερμητικό και πολύσημο έργο του **Bach**²⁸ για ζητήματα όπως ο έρωτας.

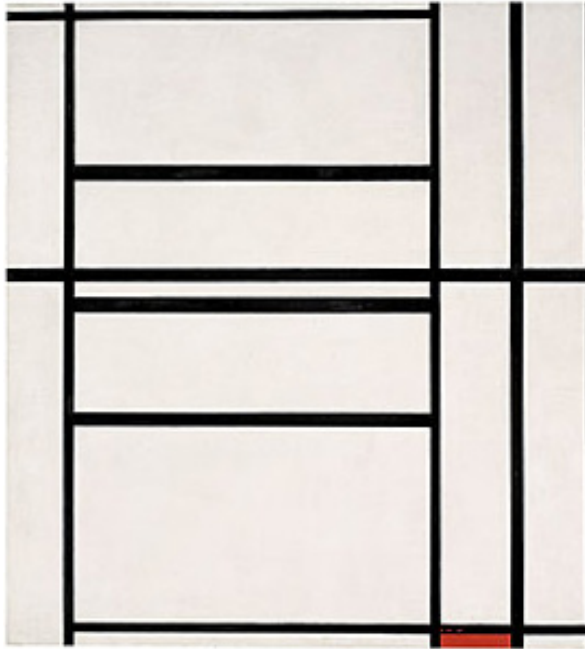
Ο τρόπος εργασίας του ζωγράφου **Jackson Pollock** γίνεται σε μια προσπάθεια εκκένωσης του μυαλού από σκέψεις ώστε το τιμόνι για τη δημιουργία να γίνει το ασυνείδητο εκμεταλλευόμενο την εκφραστική δύναμη της ζωγραφικής. Ο **Picasso** αναφέρει " βλέπω για λογαριασμό των άλλων δηλαδή έτσι ώστε να μπορώ να μεταφέρω στο καμβά τις οπτασίες που με αιχμαλωτίζουν ξαφνικά. Δεν ξέρω προκαταβολικά τι πάω να βάλω πάνω στο καμβά όπως δε αποφασίζω προκαταβολικά τι χρώματα θα χρησιμοποιήσω. Καθώς δουλεύω

²⁸ (1685 -1750) Μεγάλος Γερμανός κλασικός συνθέτης. Η μουσική έχει επηρεάσει πολλούς μουσικούς μέχρι σήμερα ενώ έχει εμπνεύσει και πολλούς άλλους δημιουργούς.

δεν εξετάζω τι ζωγραφίζω πάνω στον καμβά. Κάθε φορά που αρχίζω έναν πίνακα νιώθω σαν να ρίχνομαι στο κενό. Ποτέ δε ξέρω αν θα προσγειωθώ στα πόδια μου . Μόνο αργότερα αρχίζω να αξιολογώ με περισσότερη ακρίβεια το αποτέλεσμα της δουλειάς μου²⁹". Αυτό θυμίζει τον τρόπο εργασίας φωτογράφων αλλά και κινηματογραφιστών που βγαίνουν έξω , γράφοντας πολλά φιλμ και ύστερα επιλέγοντας και μοντάροντας αντίστοιχα παρουσιάζουν ολοκληρωμένο το έργο τους. Εάν ο φωτογράφος γνώριζε τι πρόκειται να τραβήξει κάθε φορά που ξεκινάει την εργασία του , η φωτογραφία θα στερούταν το βάθος που προσδίδει το απρόβλεπτο και το τυχαίο .

Ένα έργο που το περιεχόμενο του είναι αμφίσημο και πολυποίκιλο είναι και πιο κοντά στην πραγματική ανθρώπινη φύση η οποία είναι συνάρτηση από πολλές έννοιες και προβληματισμούς, από χαρές και λύπες, από αγωνίες και εξόδους και όχι τόσο από μεμονωμένα δρώμενα. Η εσωτερικότητα του ανθρώπου δεν εξαντλείται μονοδιάστατα στον έρωτα, στην αγωνία , στη συγκίνηση, στο φόβο αλλά σε όλα αυτά μαζί. Η αφαίρεση στο περιεχόμενο που επιτρέπει η καλλιτεχνική διαδικασία επιτρέπει μία προσέγγιση στο κόσμο που δεν είναι εφικτή με άλλα μέσα όπως η φιλοσοφία ,η επιστήμη και η κοινωνιολογία.

²⁹ Τα λόγια του Picasso είναι από το βιβλίο του Herbert Read "η τέχνη σήμερα".



Εικ 112 : Piet Mondrian,
σύνθεση με κόκκινο



Εικ 113 : Andre Kertesz, Piet
Mondrian

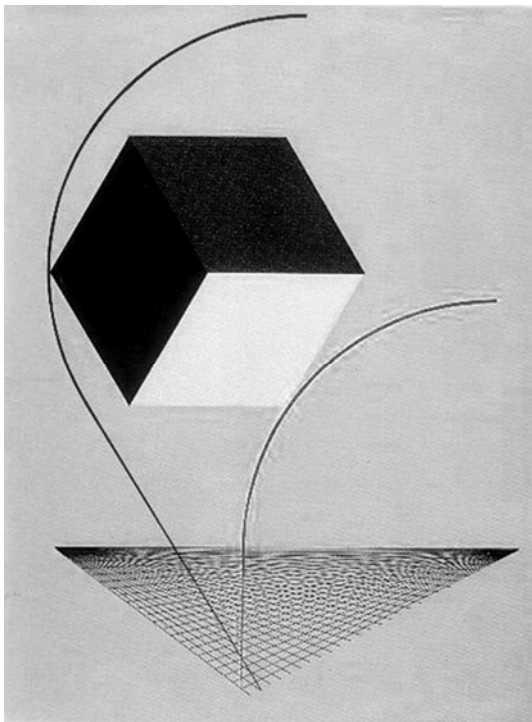
Η τέχνη είναι ένα υποκατάστατο όσο ακόμα η ομορφιά της φύσης θα είναι ατελής. Όσο η ζωή θα έρχεται σε ισορροπία τότε η τέχνη θα εξαφανίζεται

Piet Mondrian

ενότητα 2^η:
το bauhaus



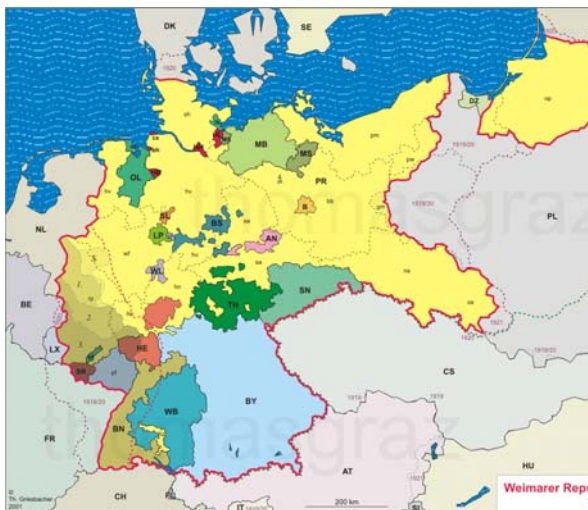
I. εισαγωγικά



Εικ 115 : El Lissitzky: a prounen

α) Οι συνθήκες στη Γερμανία στις αρχές μέχρι τα μέσα του αιώνα

Στο προηγούμενο κεφάλαιο έχει ήδη γίνει αναφορά στο ότι ο 20^{ος} αιώνας χαρακτηρίζεται από εξαιρετικά βίαιους πολιτικοκοινωνικούς ρυθμούς. Τα πρώτα μόλις είκοσι χρόνια του αιώνα έχουν ήδη συμβεί η πρώτη κομμουνιστική επανάσταση και ο πρώτος πόλεμος με παγκόσμια εμβέλεια και συμμετοχή, ενώ στο τομέα της παραγωγής κυριαρχεί η καθολική εκβιομηχάνιση και η γιγάντωση του αστικού προλεταριάτου -όπως και η οριστική κυριαρχία της αστικής τάξης πάνω σε παλαιότερου τύπου διοικητικά συστήματα όπως μοναρχία, αυτοκρατορία κ.α. Συγκεκριμένα η ίδρυση του Bauhaus προσδιορίζεται ιστορικά από την έξοδο της Γερμανίας από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και την οικονομική καταστροφή που αυτή συνεπάγεται. Χαρακτηριστικά το τέλος του πολέμου βρίσκει τη χώρα με το 1/10 του πληθυσμού σκοτωμένο και χρέος πολεμικών αποζημιώσεων που φτάνει τα 132 δισεκατομμύρια φράγκα.



Εικ 116 : η δημοκρατία της Βαϊμάρης το 1920

Η κοινωνική κατάσταση δεν ηρεμεί στην Γερμανία με το τέλος του πολέμου. Η περίοδος που ακολουθεί είναι ιδιαίτερα ταραγμένη κάτι που εκδηλώνεται με την επανάσταση του Νοέμβρη, το 1918, και την απομάκρυνση του αυτοκράτορα από την κεντρική εξουσία. Αποκύημα της γερμανικής επανάστασης ήταν η δημιουργία της δημοκρατίας της Βαϊμάρης η οποία με τη σειρά της θα καταλυθεί από τους ναζί το 1933. Η γερμανική επανάσταση είχε εξαιρετικά ετερόκλητα πολιτικά χαρακτηριστικά. Οι αντιθέσεις σοσιαλδημοκρατών και κομμουνιστών οξύνονται διαρκώς μέχρι την εξέγερση των σπαρτακιστών, την αιματηρή κατάπνιξή της από το στρατό και την δολοφονία της Rosa Luxemburg¹.



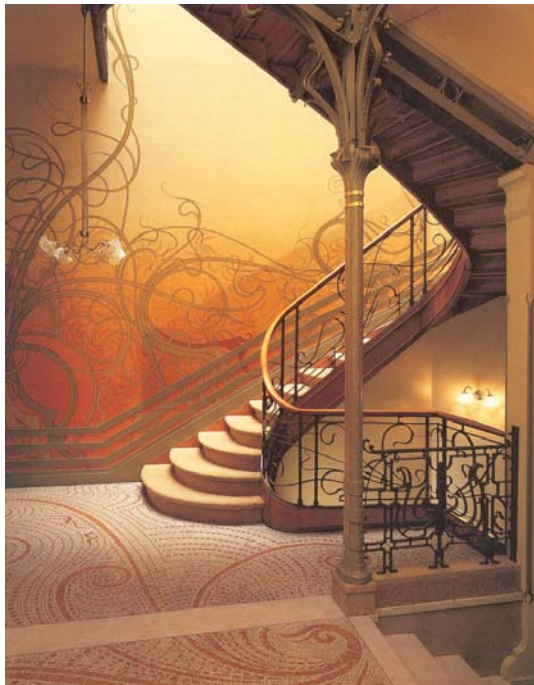
Εικ 117 : διαδήλωση στο Reichstag

¹ Φιλόσοφος, θεωρητικός και μία από τους αρχηγούς του κινήματος των σπαρτακιστών. Το έργο της στέκεται πολύ στο ζήτημα του διεθνισμού και έχει επηρεάσει την αριστερή διερεύνηση του 20^{ου} αιώνα. Γνωστό σύνθημα της Rosa, αν και ιδιαίτερα παραφρασμένο σήμερα "σοσιαλισμός ή βαρβαρότητα".

Η οξύτητα της πολιτικής συγκυρίας ολοκληρώνεται στη Γερμανία με την άνοδο του φασισμού το 1933. Η περίοδος λειτουργίας της σχολής του bauhaus διαρκεί τελικά όσο και η δημοκρατία της Βαϊμάρης -από το 1919 έως το 1933- Παρά τα ποικίλα προβλήματα της και τη συντηρητική ιδεολογία που διακρίνει τους κυβερνώντες της, η δημοκρατία της Βαϊμάρης αποτελεί την πρώτη βραχύβια Γερμανική δημοκρατία. Τα γεγονότα της εξέγερσης των σπαρτακιστών και η κατόπιν συντηρητικοποίηση της νεοσύστατης δημοκρατίας εξηγούν τους διωγμούς που θα υποστεί το Bauhaus από την Βαϊμάρη στο Ντεσάου και στο Βερολίνο, την αποπομπή του δεύτερου διευθυντή της σχολής Hannes Meyers, την αυταρχικότητα που επέβαλε στη σχολή ο τρίτος και τελευταίος διευθυντής Mies van der Rohe. Η μοντέρνα τέχνη και ο πρακτικός σχεδιασμός που εμπνέεται από αυτήν συχνά κατηγορείται από την κυρίαρχη ιδεολογία της εποχής ως μπολσεβικισμός . Η ανατροπή που φέρνει ο μοντερνισμός είναι "συνώνυμο" κακό με την κοινωνική ανακατάταξη που έρχεται στη Ρωσία το 1917 με την οκτωβριανή επανάσταση.

Οι τάσεις του bauhaus αλλά και των Ρωσικών σχολών Vkhutemas για πρακτική εφαρμογή των καλών τεχνών αντανακλούν την κοινωνική συγκυρία μετά την καταστροφή που φέρνει ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος και την μεταβολή των όρων που συγκροτείται η παραγωγή. Για την Ρωσία και την Γερμανία του 1918 η "ανοικοδόμηση" είναι μία έννοια που αποτελεί πολιτική και ιδεολογική αφετηρία. Η οικονομική κρίση που χαρακτηρίζει τις χώρες αυτές γίνεται προσπάθεια να επιλυθεί με την έκρηξη της παραγωγής αλλά και την

κατασκευαστική ανάπτυξη. Η μαζική στέγαση του πληθυσμού στις πόλεις με υγιείς κτιριακούς όρους γίνεται στόχος πολλών οραματιστών αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών, όπως γίνεται και η ένταξη των νέων τεχνολογικών δεδομένων στην καθημερινή ζωή. Οι λιτές γραμμές, η αφαίρεση και ο φονξιοναλισμός που διακρίνουν την μοντέρνα αρχιτεκτονική έρχονται να απαντήσουν με τον πλέον κατάλληλο τρόπο στις συλλογικές ανάγκες της μεταπολεμικής Γερμανίας.



Εικ 118: Victor Horta, εσωτερικό σπιτιού σε ύφος art nouveau

β) Η μοντέρνα αρχιτεκτονική

Παρά τις όποιες αντιθέσεις η αρχιτεκτονική, η κτιριολογία και ο βιομηχανικός σχεδιασμός βρίσκονταν σε έναν εξαιρετικά γόνιμο και δημιουργικό διάλογο με τις καλλιτεχνικές και αισθητικές απόψεις κάθε εποχής. Η μοντέρνα εποχή στο χώρο της κατασκευής όπως είναι αναμενόμενο δεν άργησε να έρθει μετά την άνοιξη που πραγματοποιήθηκε στη ζωγραφική και τη γλυπτική στα δεύτερα μισά του 19^{ου} αιώνα. Εάν μπορεί να γίνει κάποια αναλογία με τη μοντέρνα ζωγραφική της οποίας εισαγωγή αποτελεί το κίνημα των ιμπρεσιονιστών στην μοντέρνα αρχιτεκτονική προηγείται η *art nouveau* (εικ 118) και το "ρήγμα" *sezzesion* σε Αυστρία και Γερμανία.

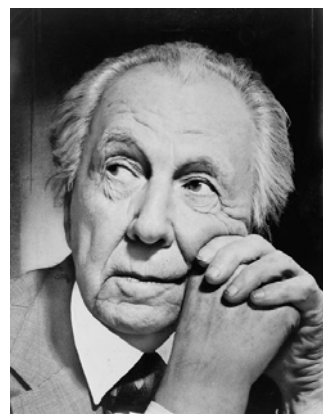
Οι δύο αρχιτέκτονες που συνήθως θεωρούνται οι πατέρες του μοντέρνου αρχιτεκτονικού σχεδιασμού είναι ο Αμερικάνος Frank Lloyd Wright και ο γερμανός Peter Behrens. Μία από τις καινοτομίες του Frank Lloyd Wright(εικ 121) είναι η ενστάλαξη τις λιτότητας του Ιαπωνικού σχεδιασμού στην αρχιτεκτονική παράδοση του δυτικού κόσμου. Με το *styling prairie* εισάγει την ανοιχτή κάτοψη και την ρευστότητα του εσωτερικού χώρου ενώ καταδεικνύοντας στο χώρο τη σημασία του τζακιού τοποθετεί για πρώτη φορά το ζήτημα της μνημειακότητας. Το έργο του αμερικανού αρχιτέκτονα διακρίνεται ιδιαίτερα για την έντονη διασπορά του, από την ασύμμετρη

σχεδίαση μέχρι τον ακριβή και συμμετρικό χώρο-κάναβο.



Εικ 119, 120 Παραδείγματα της νέας αρχιτεκτονικής του Frank Lloyd Wright

Ενώ ο Frank Lloyd Wright εργάζεται κυρίως στις Ηνωμένες πολιτείες, την ίδια εποχή ο Peter Behrens στη Γερμανία εκπαιδεύει κάποιους από τους μεγαλύτερους αρχιτέκτονες του 20^{ου} αιώνα. Από το 1907 έως το 1912 εργάστηκαν στο γραφείο ο Walter Gropius, ο Le Corbusier και ο Ludwig Mies van der Rohe. Η μεγάλη γερμανική βιομηχανία AEG είχε ορίσει τον Behrens ως «καλλιτεχνικό σύμβουλο» της εταιρίας και για αυτό το σκοπό σχεδίασε πληθώρα από λειτουργικά και λιτά αντικείμενα κάτι που για πολλούς θεωρητικούς τον κάνει τον πρώτο βιομηχανικό σχεδιαστή της ιστορίας. Το πιο γνωστό έργο αρχιτεκτονικής της περιόδου αυτής είναι το AEG Turbine Factory που ολοκληρώθηκε το 1909 (εικ 122,123) . Το εργοστάσιο του Behrens δείχνει κάτι το οποίο θα «αγαπηθεί» πολύ στη σχολή του Bauhaus που ιδρύεται δέκα χρόνια αργότερα, πως η καλαίσθητη μορφή θα σχηματιστεί πολύ άμεσα εάν αυτή βασιστεί στην λειτουργικότητα. Έτσι παρατηρεί κανείς στο έργο αυτό κυριαρχούν οι τεράστιες σχεδόν ενιαίες τζαμαρίες ώστε να δημιουργούν τις καλύτερες δυνατές συνθήκες εργασίας -σε μία περίοδο που η μανιφακτούρα ήταν συνήθως σκοτεινή και ιδιαίτερα αφιλόξενη. Οι μεγάλοι εσωτερικοί ενιαίοι χώροι -με την πολυέδρη σκεπή που θυμίζει σκεπή αγροικίας- ευνοούν την αίσθηση της συλλογικής εργασίας² και σχηματίζουν αναπόφευκτα τον όγκο – χώρο του εργοστασίου.



Εικ 121: Ο Frank Lloyd Wright

² Το εργοστάσιο έχει μείνει γνωστό ως καθεδρικός ναός της εργασίας

Οι προβληματισμοί της μοντέρνας αρχιτεκτονικής εύκολα μπορούν να συσχετιστούν με αυτούς της μοντέρνας τέχνης. Δεδομένης της σχέσης αρχιτεκτονικής και τέχνης οι προβληματισμοί των δύο συχνά ταυτίζονται και αλληλοεμπλέκονται. Έτσι τα διάφορα ζητήματα που εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο – η αφαίρεση, η λιτές φόρμες, ο ιλουζιονισμός, η κατασκευή νέου κινητικού χώρου, η διερεύνηση των εκφραστικών μέσων και του υλικού είναι ζητήματα που άπτονται άμεσα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.



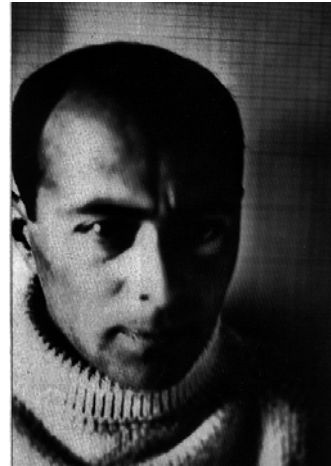
Εικ ,122, 123 :'οψεις του AEG Turbine Factory

γ) επιρροές

1) κονστρουκτιβισμός

Οι δημιουργοί που επηρέασαν περισσότερο από όλους τη σχολή του Bauhaus θεωρούνται τα μέλη της ρωσικής πρωτοπορίας. Οι τέχνες και η αρχιτεκτονική στη Ρωσία πριν και μετά την Οκτωβριανή επανάσταση γνωρίζουν μία πρωτοφανή έκρηξη. Πέρα από τα ζωγραφικά επιτεύγματα της ρωσικής πρωτοπορίας σπουδαία ήταν και τα αποτελέσματα στον κινηματογράφο, στη φωτογραφία και στη ποίηση. Πολύ σημαντικές είναι και οι νέες αντιλήψεις για τον χώρο οι οποίες θα δώσουν νέα πνοή στη γλυπτική και την αρχιτεκτονική.

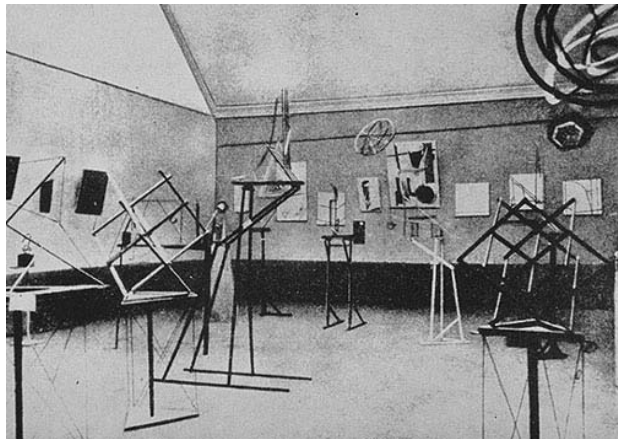
Στη τέχνη της γλυπτικής το ίδιο το υλικό κατέχει πρωταρχική σημασία στη πορεία της δημιουργίας. Οι κονστρουκτιβιστές εισάγουν ένα καινούργιο γλυπτικό μοντέλο στο οποίο κυριαρχούν καθημερινά υλικά όπως γυαλί, ξύλο και πλαστικό. Οι κονστρουκτιβιστές αποκηρύσσουν τη παραδοσιακή μέθοδο γέννησης της γλυπτικής φόρμας καθώς αυτή συγγενεύει με τον νατουραλισμό και τη στατικότητα. Για τους μοντέρνους γλυπτικούς χώρους υπάρχει πάντα το ερώτημα για το τι συμβαίνει στις διάφορες πλευρές του. Η νέα αντίληψη θεωρεί κύριο στοιχείο της γλυπτικής τον ίδιο το χώρο και όχι στον όγκο και τη μάζα



Εικ 124 El Lissitzky, self portrait

που χαρακτηρίζουν έργα προηγούμενων χρόνων³.

Ακολουθώντας τις έννοιες της λιτότητας και της αφαίρεσης οι κονστρουκτιβιστές αντιλαμβάνονται με πολύ μοντέρνο τρόπο τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και συγκλίνουν τελικά με αρχιτέκτονες όπως ο Frank Lloyd Wright και ο Van de Velde . Ο Aaron Scharf αναφέρει για τον κονστρουκτιβισμό *"εκθειάζοντας τις απλές φόρμες , όλοι αυτοί οι αρχιτέκτονες πίστευαν ότι τα κτίρια και τα αντικείμενα καθημερινής χρήσεως θα πρέπει να απαλλαγούν από τη διακοσμητική υπερφόρτωση του παρελθόντος . Θεωρώντας ότι τα νέα βιομηχανικά υλικά και οι μηχανές είχαν τη δική τους εγγενή ομορφιά , τάσσονταν υπέρ των απέριπτων κτιρίων και της «καθαρότητας» που ενυπάρχει στις στοιχειώδεις φόρμες"*.



Εικ 125 : Από την πρώτη έκθεση των κονστρουκτιβιστών το 1920

³ Μελίτα Εμμανουήλ , η τέχνη του 20^{ου} αιώνα , ζωγραφική-γλυπτική, πίνακες

Οι απόψεις των κονστρουκτιβιστών για το δέσιμο επιστήμης και τέχνης βρίσκουν άριστη εφαρμογή σε έναν χώρο που εφάπτεται και με τα δύο ,την αρχιτεκτονική. Η αντίληψη των κονστρουκτιβιστών για βιομηχανοποίηση της τέχνης - ζητούμενο και της σχολής του Bauhaus - περικλείει μία πραγματικότητα και μια δύσκολα εκπληρώσιμη ευχή. Η εμφανής επιρροή που έχουν τα κεκτημένα του μοντερνισμού στα καθημερινά αντικείμενα είναι πλέον δεδομένη. Η επαναστατικοποίηση ωστόσο της αισθητικής όλων των κομματιών του πληθυσμού ακόμη και σήμερα μοιάζει μακρινή. Η αισθητική της τέχνης μετουσιώνεται στην ανθρώπινη καθημερινότητα -όπως εξάλλου και το αντίστροφο- άλλες φορές ορατά και άμεσα και άλλες φορές περιμένοντας μεγάλα χρονικά διαστήματα.

Το σχέδιο του Vladimir Tatlin "ένα μνημείο της τρίτης διεθνούς" ήταν ίσως το χαρακτηριστικότερο σύμβολο της επιθυμίας των κονστρουκτιβιστών να συγχωνευτεί η τέχνη με την λειτουργικότητα, στη συγκεκριμένη περίπτωση ανάγκες για πληροφόρηση των πολιτών και προπαγάνδα⁴. Πρόκειται για μία μακέτα με εμφανή αρχιτεκτονικά αλλά και γλυπτικά στοιχεία καθώς συνδυάζει την ολοκληρωμένη μορφική πληρότητα με την έννοια της χρηστικότητας του χώρου. Η σπειροειδής φόρμα προέβλεπε την ανεξάρτητη κίνηση των τμημάτων της εισάγοντας έτσι την κινητική γλυπτική και την κινητική αρχιτεκτονική. Λόγω του μεγάλου κόστους και των τεχνικών δυσκολιών η υλοποίηση του "μνημείου στη Τρίτη διεθνή " δεν έγινε ποτέ.

⁴ Aaron Scharf , έννοιες της μοντέρνας τέχνης.



Εικ 126 : Rodchenko , Stepanova



Εικ 127 : Rodchenco, portrait of mother

Το περιεχόμενο του έργου των Κονστρουκτιβιστών αναφέρεται συχνά στον ελεύθερο άνθρωπο και τον νέο κόσμο. Η αγάπη τους για την κοινωνική ισότητα ουδέποτε εκδηλώνεται μέσω της ιλουζιονιστικής αισθητικής και των ακαδημαϊκών μορφών⁵ αφού αυτά ανήκουν στην “προγενέστερη” εποχή των κοινωνικών διακρίσεων. Ο καλλιτέχνης της νέας εποχής δεν είναι ένα ξεχωριστό όν αλλά το αποκύημα ολόκληρης της κοινωνίας, στέκεται δίπλα στον επιστήμονα και τον μηχανικό για να βοηθήσει στην απογείωση των όρων ζωής.



Εικ 128 : μακέτα του Tatlin για το “μνημείο στην Τρίτη

⁵ Όπως συμβαίνει μετά το 1930 στη σοβιετική ένωση με την επικράτηση του δόγματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και την απαγόρευση του μοντερνισμού.

Οι απόψεις αυτές φαίνεται πως συγκλίνουν με τις ιδέες του γερμανού Walter Gropius, αρχιτέκτονα και ιδρυτή του Bauhaus. Όπως αναφέρει η Μαρίνα Λαμπράκη⁶ “η ιδεολογία του κονστρουκτιβισμού, που πιστεύει στον άνθρωπο, τη νέα κοινωνία, την τεχνολογία και υποτάσσει την τέχνη στην οργάνωση της ζωής, ανταποκρινόταν απόλυτα στους νέους στόχους του Bauhaus”. Παρά το γεγονός ότι το Bauhaus δεν αποτελεί καλλιτεχνικό εργαστήριο αλλά τεχνική σχολή αρχικά και σχολή αρχιτεκτονικής και σχεδίου μεταγενέστερα, πολλοί μεγάλοι καλλιτέχνες της εποχής διδάσκουν σε αυτή. Η διδασκαλία της τέχνης θα μπορέσει να δώσει στους αποφοίτους μια σειρά από γνώσεις και αντιλήψεις τις οποίες χρησιμοποιώντας σε πρακτικά θέματα θα μπορέσουν να απογειώσουν την αισθητική αλλά και τη λειτουργικότητα. Η λιτότητα των γραμμών που χαρακτηρίζει εξάλλου τα έργα του σουπρεματισμού και των κονστρουκτιβιστών αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο φόρμας στην αρχιτεκτονική των νεοπλαστικιστών, αλλά και των Mies Van de Roe, Hannes Meyer και Walter Gropius.



Εικ 129: Αφίσα του Alexander Rodchenko

⁶ Μπαουχάους, εκδόσεις Νεφέλη

2) νεοπλαστικισμός



Εικ 130: Lucia Moholy, ο Theo Van Doesburg

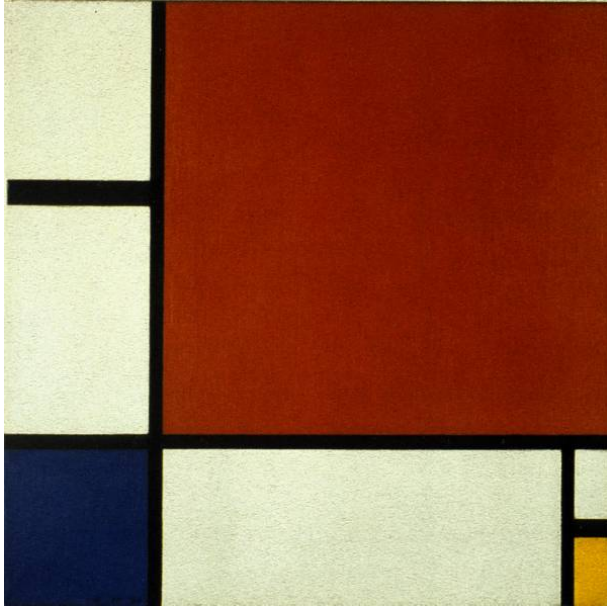
Το κίνημα του νεοπλαστικισμού είναι στενά συνδεδεμένο με το όνομα του γνωστού ολλανδού ζωγράφου Piet Mondrian αλλά και με το περιοδικό *De Stijl*⁷, του οποίου εκδότης είναι ο ζωγράφος Theo Van Doesburg (εικ 130). Πολλοί θεωρητικοί συμφωνούν πως στο κίνημα συμβάλει σημαντικά και ένα τρίτο μέλος, ο αρχιτέκτονας και επιπλοποιός Gerrit Rietveld. Οι κύριες επιρροές του νεοπλαστικισμού μπορούν να εντοπιστούν, πέρα από την επανάσταση που προκαλεί η κυβιστική αντίληψη, στους πρώτους μοντερνιστές αρχιτέκτονες -και κυρίως στον Frank Lloyd Wright, στο βιβλίο του Mathieu Schoenmaekers⁸ "η νέα εικόνα του ανθρώπου" αλλά και στον ρωσικό κονστρουκτιβισμό και τον Lazar Markovich Lissitzky⁹. Είναι εμφανής η μεγάλη συγγένεια του με τις απόψεις του Bauhaus και των κονστρουκτιβιστών όσον αφορά το ζήτημα της ένταξης της τέχνης στην παραγωγή και την αισθητοποίηση των τεχνικών και βιομηχανικών κατασκευών. Οι πίνακες του κινήματος φαίνονται έτοιμοι να μετουσιωθούν σε ανοιχτές κατόψεις και άλλου τύπου αρχιτεκτονικά σχέδια. Στην ακραία μορφή του *De Stijl* ο Van Doesburg γράφει στο μανιφέστο προς μία συλλογική κατασκευή " δώσαμε στο

⁷ Συχνά ο Νεοπλαστικισμός αναφέρεται και ως *De Stijl*

⁸ Ολλανδός μαθηματικός και θεωρητικός (1875-1944)

⁹ Ρώσος εικαστικός, από τους κεντρικότερους δημιουργούς της Ρωσικής Πρωτοπορίας

χρώμα τη θέση που του ανήκει στην αρχιτεκτονική και διακηρύσσουμε ότι η ζωγραφική, απομακρυσμένη από την αρχιτεκτονική κατασκευή (η ζωγραφική του καβαλέτου δηλαδή) δεν έχει πια λόγο ύπαρξης ”.



Εικ 131: Piet Mondrian: σύνθεση με κόκκινο, κίτρινο, μπλε

Εικ 132 : Theo Van Doesburg: σύνθεση 7

Όσον αφορά τη ζωγραφική, η πιο τυπική τεχνοτροπία του Mondrian επαφίεται σε κάθετες και παράλληλες γραμμές που τέμνονται ασύμμετρα σχηματίζοντας ορθογώνια. Οι χώροι αυτοί γεμίζουν με τα βασικά χρώματα δηλαδή κίτρινο, μπλε και κόκκινο όπως εξάλλου ορίζουν οι διακηρύξεις του νεοπλαστικισμού μετά το 1920. Οι πίνακες του Van Doesburg είναι αρκετά πιο ελεύθεροι από αυτούς του Mondrian – αν και απόλυτα αρχιτεκτονιμένοι και ορθογωνοποιημένοι - μέσα στα όρια του εκφραστικού ύφους του κινήματος. Χαρακτηριστικά, ο Mondrian αποχωρεί όταν ο Van Doesburg επιλέγει να χρησιμοποιήσει διαγώνιες γραμμές στον καμβά.



Εικ 133 : Theo Van Doesburg: *Composition XVI in dissonances*

Οι βασικές αρχές της αρχιτεκτονικής του νεοπλαστικισμού αποκρυσταλλώνονται μετά το 1920 και είναι εύκολα αναγνωρίσιμες: *Δυναμική ασύμμετρη διάταξη συναρθρωμένων στοιχείων; Εκτόνωση στο χώρο, όσον το δυνατόν περισσότερο, όλων των εσωτερικών γωνιών; Χρήση έγχρωμων ορθογώνιων επιφανιών σε*

πρότυπο ανάγλυφο, για τη δόμηση των εσωτερικών χώρων και την αναγωγή τους σε μοναδιαία στοιχεία; Και φυσικά βασικών χρωμάτων, με σκοπό τον τονισμό, την άρθρωση κ.ο.κ¹⁰.

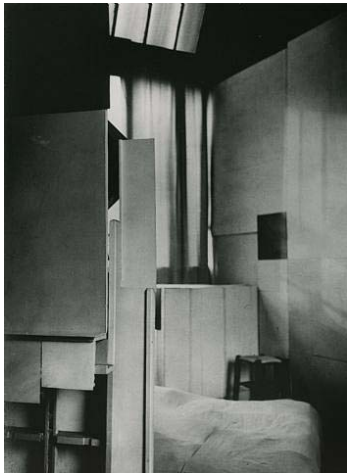
Παρά το ότι ο Mondrian είναι ο πιο γνωστός εικαστικός του νεοπλαστικισμού, το κίνημα οφείλει κυρίως τη διάδοση του στον εξαιρετικά δραστήριο Van Doesburg. Το κομμάτι της ιστορίας που ενδιαφέρει περισσότερο το κείμενο αυτό είναι η επίσκεψη – και η παραμονή για ένα διάστημα – του Van Doesburg στη Βαϊμάρη το 1921. Παρά το ότι δε θα διδάξει στη σχολή η επίδραση που θα ασκήσει στο Bauhaus μέλει να είναι καθοριστική. Οι επιθέσεις που θα κάνει στη σχολή¹¹ αλλά και τα σεμινάρια που διοργανώνει -στα οποία συμμετέχουν κυρίως μαθητές του Bauhaus – βοηθούν ιδιαίτερα να ξεφύγει η σχολή από τις μυστικιστικές,



Εικ 134: Andre Kertesz:
Piet Mondrian

¹⁰ Kenneth Frampton, *de stijl*, έννοιες της μοντέρνας τέχνης- από τον φοβισμό στον μεταμοντερνισμό.

¹¹ Μερικά από τα σχόλια ήταν «εξπρεσιονιστική μαρμελάδα», « όλοι κάνουν ότι τους κατέβει στο κεφάλι χωρίς ίχνος πειθαρχίας»,



Εικ 135, Andre Kertesz,
Mondrian's studio

εξπρεσιονιστικές παραδώσεις που οφείλονται κυρίως στον ζωγράφο Johannes Itten. Η επίδραση που θα ασκήσει ο Νεοπλαστικισμός στην γερμανική σχολή είναι ολοφάνερη στο σχεδιασμό αντικειμένων από τον Gropius και τον Marcel Breuer.

Συμπληρωματικά για το κίνημα θα πρέπει να αναφερθεί η κατασκευή της οικίας Σράιντερ από τον Rietveld ως το πιο κλασικό παράδειγμα της βραχύβιας χρονικά αρχιτεκτονικής του De stijl¹². Η διάταξη των στοιχείων της πρόσοψης είναι εξαιρετικά πρωτοπόρα για την εποχή της. Η οικία Σράιντερ αποτελούσε από πολλές απόψεις άμεση εφαρμογή των δεκαέξι σημείων για την πλαστική αρχιτεκτονική του Van Doesburg που δημοσιεύτηκαν την ίδια χρονιά. Ειδικότερα η οικία Van Doesburg στα οποία γίνεται λόγος για μία δυναμική νέα αρχιτεκτονική ανοιχτού σκελετού, απαλλαγμένη από ενοχλητικούς μονοκόμματους τοίχους και καταθλιπτικά ανοίγματα στην επιφάνεια τους, που μοιάζουν με άχρηστα στενόχωρα περάσματα¹³. Ένα ακόμη σημαντικό αρχιτεκτονικό έργο του κινήματος είναι το Café De Unie στο Rotterdam, του οποίου η πρόσοψη παραπέμπει σε πίνακα του Mondrian.

¹² Η διαμόρφωση του Καφέ Λ' Ωμπέτ που ανέλαβε στο Στρασβούργο το 1928 ο Van Doesburg – σε συνεργασία με τους Hans και Sophie Ayr- θεωρείται το τελευταίο σημαντικό έργο αρχιτεκτονικής του Νεοπλαστικισμού.

¹³ Kenneth Frampton, de stijl, έννοιες της μοντέρνας τέχνης- από τον φοβισμό στον μεταμοντερνισμό



Εικ 136 : οικία Σράιντερ

Εικ 137 : café de unie

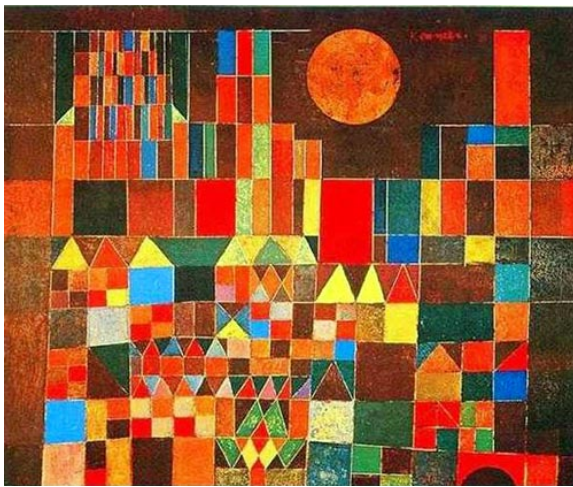
γερμανικός μοντερνισμός



Εικ 138: Emil Nolde, Mad woman

Εάν χρειαζόταν μία λέξη για να συνοψίσει τις εξελίξεις στον γερμανικό μοντερνισμό αυτή δεν θα ήταν άλλη από το ρεύμα του εξπρεσιονισμού. Ο ίδιος ωστόσο ο εξπρεσιονισμός είναι εξαιρετικά αμφίσημος και πολυεπίπεδος κάτι που γίνεται εύκολα κατανοητό εάν εξεταστούν οι δύο κύριες ομάδες καλλιτεχνών στη Γερμανία τη δεκαετία μέχρι τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, η "γέφυρα" και ο "γαλάζιος καβαλάρης". Η ομάδα "γέφυρα" φαίνεται να εμπνέεται από το έργο του ζωγράφου Edward Munch και οι πίνακες της θυμίζουν μία πιο άγρια και παραμορφωμένη όψη του γαλλικού ιμπρεσιονισμού – όσον αφορά όχι μόνο την έντονη φόρμα τους αλλά και την επιλογή των θεμάτων. Συχνά οι πίνακες της ομάδας κατηγορούνται ως "νέο-ρομαντισμός".

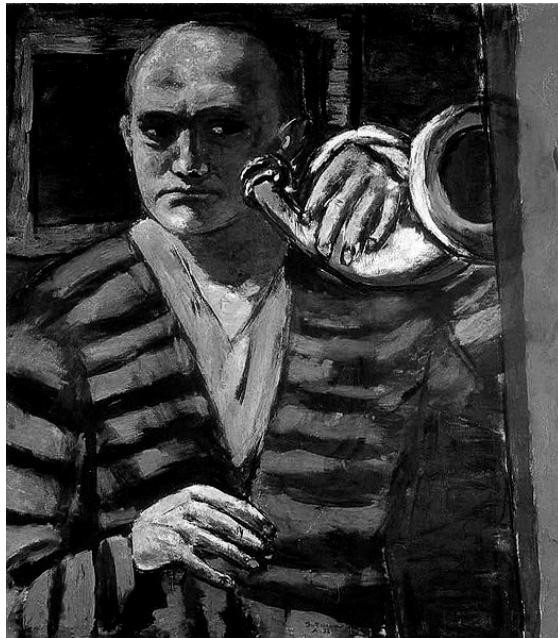
Η δεύτερη ομάδα στη προπολεμική Γερμανία, ο "γαλάζιος καβαλάρης" δε φαίνεται να έχει ιδιαίτερη μορφική σχέση με τη γέφυρα παρά το ότι σήμερα εντάσσονται στο ίδιο εικαστικό ρεύμα. Κύριες μορφές του Γαλάζιου καβαλάρη είναι ο Vasili Kandinsky και ο Paul Klee οι οποίοι αργότερα θα διδάξουν ζωγραφική στη σχολή του Bauhaus. Για τις αντιλήψεις και τη σπουδαιότητα της ομάδας έχει γίνει αναφορά στη πρώτη ενότητα λόγω του πρωτοποριακού έργου που παράγει μέσα από τη χρήση της αφαίρεσης αλλά και στην εισαγωγή της ζωγραφικής σε μία απεικόνιση απομακρυσμένη από το πραγματικό κόσμο.



Eik 139: Kirchner, self portrait as a soldier

Eik 140 :Paul Klee, castle and sun

Στην εποχή που λειτουργεί η σχολή του Bauhaus ο εξπρεσιονισμός έχει περάσει σε μία ξεχωριστή φάση γνωστή ως νέα αντικειμενικότητα- The new objectivity¹⁴ . Η έξοδος από το πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και η ήττα που φέρνει για τους γερμανούς αποτελεί και το τέλος των εξπρεσιονιστικών ομάδων ενώ στη πρωτοπορία της γερμανικής δημιουργίας συγκροτούνται και ρεύματα ντανταιστών. Από τους δημιουργούς της νέας αντικειμενικότητας ξεχωρίζει ο Max Beckmann και ο φωτογράφος August Sander (εικ 141,142)



Εικ 141: Max Beckmann: self portrait

¹⁴ Να σημειωθεί εδώ πως ο όρος εξπρεσιονισμός χρησιμοποιούταν εκείνη την περίοδο μάλλον συνολικά για την μοντέρνα τέχνη της εποχής και όχι μόνο για τις εικαστικές προσπάθειες που αναφέρονται στα σημερινά βιβλία.

Το κομμάτι του γερμανικού μοντερνισμού που έρχεται περισσότερο σε επαφή με το Bauhaus είναι σίγουρα οι δημιουργοί εκείνοι που βρίσκονταν γύρω από το «αλμανάκ» γαλάζιος καβαλάρης¹⁵. Πέρα από τον Paul Klee και τον Kandinsky, η πρώτη φάση της σχολής – μέχρι την αποπομπή του δασκάλου Itten – αποκαλείται εξπρεσιονιστική καθώς χαρακτηρίζεται από τους μεταφυσικούς καλλιτεχνικούς προβληματισμούς που διακρίνονται στο ρεύμα και όχι από τον υλισμό και την αναζήτηση της λειτουργικότητας που τόσο τονίζει ο Walter Gropius στο ιδρυτικό κείμενο της σχολής.

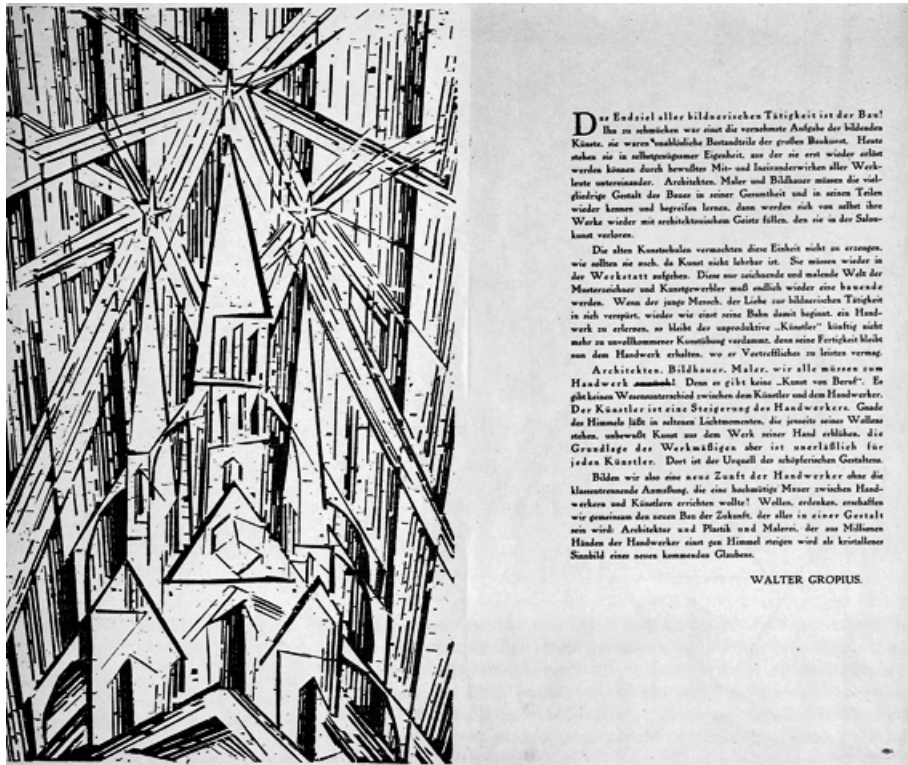


Εικ 142: August Sander: Soldier

¹⁵ Σε αντίθεση με τη «γέφυρα» δεν υπήρξε ομάδα «γαλάζιος καβαλάρης». Με τον όρο αυτό εννοούνται οι δημιουργοί που βρίσκονταν γύρω από το περιοδικό γαλάζιος καβαλάρης το οποίο όμως κυκλοφόρησε μόνο το πρώτο του τεύχος`.



II. η σχολή του bauhaus



Εικ 144: Η ιδρυτική διακήρυξη του bauhaus με ξυλογραφία του Lyonel Feininger

Ιδρυτική Διακήρυξη

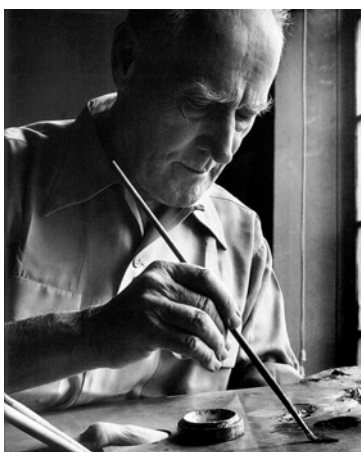
*Ας δημιουργήσουμε λοιπόν μία καινούργια
συντεχνία από τεχνίτες , χωρίς τις ταξικές
διακρίσεις που υψώνουν υπεροπτικό τείχος
ανάμεσα στον τεχνίτη και στον καλλιτέχνη*

Walter Gropius

από την ιδρυτική διακήρυξη του Bauhaus

Η τετρασέλιδη ιδρυτική διακήρυξη του Bauhaus τον Απρίλιο του 1919 είναι πολύ σαφής ως προς τους στόχους που θέτει η σχολή, το ύφος που θα ακολουθήσει ενώ κάνει και αισθητή την ουμανιστική προσωπικότητα του ιδρυτή της σχολής Walter Gropius. Το κείμενο συνοδεύει μία ξυλογραφία του ζωγράφου Lyonel Feininger¹ η οποία σε κύβο-φουτουριστικό ύφος απεικονίζει μία γοτθική μητρόπολη με τρία αστέρια(εικ 144) . Η μητρόπολη στο παρελθόν εκτός από τόπος θρησκευτικής τελετουργίας είναι και το σημείο που αρμονικά συνομιλούν όλες οι τέχνες, η ζωγραφική, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική ακόμη και η μουσική. Στη μητρόπολη οι επιμέρους τεχνίτες εξαφανίζονται ώστε να λάμψει η συλλογική σύνθεση. Ένας φουτουριστικός

¹ Η επιλογή ενός ζωγράφου με κυβιστικές αναφορές όπως ο Feininger προκαλεί έντονη κριτική από τους συντηρητικούς κύκλους της Βαϊμάρης.



Εικ 145 : Ο ζωγράφος Lyonel Feininger

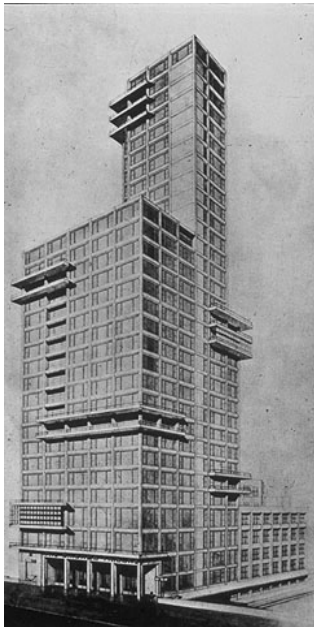
λοιπόν καθεδρικός συμπυκνώνει άψογα σαν εικόνα τις ιδέες της σχολής και το φανταστικό καινούργιο οικοδόμημα του Gropius².

Από την αρχή του το πρόγραμμα της σχολής επιμένει στην εύρεση ενός σημείου ενότητας των τεχνών το οποίο θα εντοπιστεί μόνο μέσα στη κατασκευή και στη πρακτική εργασία. Για αυτό και στο πρόγραμμα της σχολής πρώτο ρόλο θα παίξουν τα εργαστήρια , τα μαθήματα δηλαδή εφαρμοσμένης πρακτικής κατεύθυνσης: Αρχιτέκτονες , γλύπτες , ζωγράφοι, πρέπει όλοι να επιστρέψουμε στις εφαρμοσμένες τέχνες! Γιατί η τέχνη δεν είναι επάγγελμα. Δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον τεχνίτη ³. Έτσι λοιπόν το πρόγραμμα ξαναβάζει στο προσκήνιο όχι μόνο τα ερωτήματα των ρώσων κονστρουκτιβιστών αλλά και του ίδιου του μαρξισμού, όσον αφορά τον κοινωνικό καταμερισμό εργασίας, τη διάκριση χειρονακτικής και πνευματικής εργασίας αλλά και τις κοινωνικές ιεραρχίες που αυτό επέχει. Για τον Gropius είναι σημαντικό οι απόφοιτοι να αντιλαμβάνονται το σχεδιασμό όλων των φάσεων της αποπεράτωσης ενός έργου- κατασκευή, τελειώματα, διακόσμηση και επίπλωση.

² *Ελάτε μαζί να οραματιστούμε, να συλλάβουμε, να δημιουργήσουμε το καινούργιο οικοδόμημα του μέλλοντος που θα αγκαλιάζει αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική σε μία αδιαχώριστη ενότητα και που κάποια μέρα θα υψωθεί προς τον ουρανό από τα χέρια ενός εκατομμυρίου εργατών σαν το κρυστάλλινο σύμβολο της καινούργιας πίστης.*

³ Από την ιδρυτική διακήρυξη

Στις “αρχές του Bauhaus” ξεκαθαρίζεται πως στη σχολή δεν θα υπάρχουν δάσκαλοι ή μαθητές αλλά πρωτομάστορες τεχνίτες και μαθητευόμενοι ενώ η δημιουργικότητα, η ελεύθερη ατομική έκφραση και η εμπλοκή των μαθητών στις δουλειές των δασκάλων είναι πρωτεύοντα χαρακτηριστικά του εργαστηριακού μαθήματος. Ακόμη η διαφορά των εκπαιδευτών και των εκπαιδευομένων ενθαρρύνεται να επιλυθεί μέσα από την από κοινού τους συμμετοχή σε πολιτιστικά δρώμενα όπως θεατρικές παραστάσεις, χοροί μεταμφιεσμένων κ.α.



Εικ 146,147, σχέδια των Walter Gropius και Mies van der Rohe

2)Walter Gropius



Εικ 148: Ο Walter Gropius

Ο Walter Gropius , Γερμανός αρχιτέκτονας και σχεδιαστής είναι ο ιδρυτής του Bauhaus και διευθυντής της σχολής για τα περισσότερα χρόνια λειτουργίας της. Στη πραγματικότητα η σχολή γεννήθηκε από τη συνένωση δύο σχολών – της σχολής καλών τεχνών και της σχολής εφαρμοσμένων και καλών τεχνών της Βαϊμάρης⁴. Ο ίδιος πιστεύει πως η “τέχνη υψώνεται πάνω από όλες τις μεθόδους σαν αυταξία και δεν διδάσκεται. Μόνο τις εφαρμοσμένες τέχνες μπορούμε να διδάξουμε”.



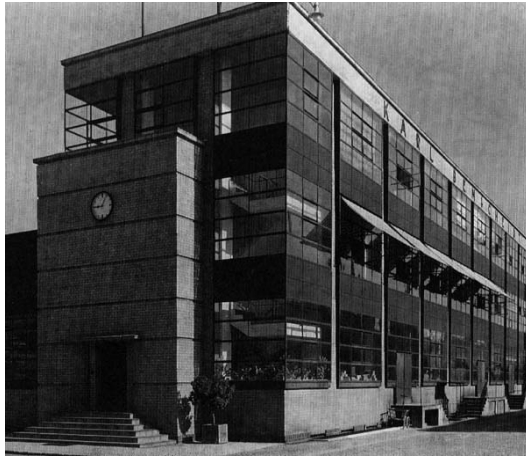
Εικ 149: Ο Bruno Taut

Μετά την εργασία του στο γραφείο του Peter Behrens , από το οποίο δέχεται και τις πρώτες σημαντικές επιρροές του, ο Gropius ανοίγει δικό του γραφείο μαζί με τον αρχιτέκτονα Adolf Meyer . Το αρχιτεκτονικό ύφος παραμένει πολύ κοντά σε αυτό χαρακτηρίζει το Bauhaus. Η πρόσοψη του “Fagus Factory” (εικ 150) που σχεδιάζει ο Gropius το 1911 είναι ενδεικτική των απόψεων και της αισθητικής του. Η ίδια η σχολή είναι σαφώς επηρεασμένη από την φανξιοναλιστική σχεδίαση που κυριαρχεί στο γραφείο του Behrens είτε όσον αφορά την αρχιτεκτονική είτε το εφαρμοσμένο σχέδιο.

Ο Gropius είναι ένα εξαιρετικά δραστήριο μέλος της γερμανικής πρωτοπορίας συμμετέχοντας σε πολλές ομάδες όπως η

⁴ Ιδρυτής της σχολής εφαρμοσμένων και καλών τεχνών της Βαϊμάρης ήταν ο σημαντικός αρχιτέκτονας Henry Van Valde

“Novembergruppe” και η “γυάλινη αλυσίδα”⁵. Η ομάδα ωστόσο που επηρεάζει

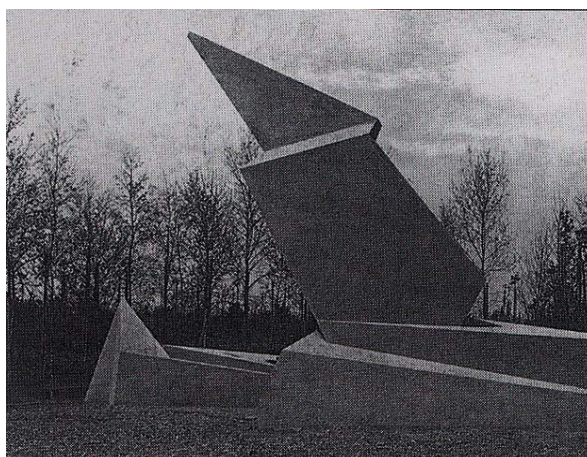


Εικ 150: Walter Gropius: fangus factory

Εικ 151: Bruno Taut: το γυάλινο σπίτι

⁵ Στην “Novembergruppe” συμμετέχουν ο θεατρικός συγγραφές Berthold Brecht, οι κινηματογραφιστές Eggeling και Ruttmann αλλά και οι Paul Klee και Vasilii Kandinsky. Στη “γυάλινη αλυσίδα” κεντρική φυσιογνωμία ήταν ο αρχιτέκτονας για τα γνωστά γυάλινα κτίρια της περιόδου Bruno Taut.

περισσότερο την ιδρυτική διακήρυξη του Bauhaus είναι το “εργατικό συμβούλιο για την τέχνη” που δραστηριοποιείται στη Γερμανία τις χρονιές 1918-1919⁶ και στο οποίο ο Gropius κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο . Οι διακηρύξεις της ομάδας θυμίζουν έντονα το πρόγραμμα του Bauhaus καθώς στόχος είναι η αξιοποίηση των τεχνών για την εξυπηρέτηση των εργατικών αναγκών. Το μανιφέστο του 1919 αναφέρει⁷ “Τέχνη και λαός πρέπει να αποτελούν μία ολότητα. Η τέχνη πρέπει να πάψει να αποτελεί πολυτέλεια για τους λίγους . Αντίθετα πρέπει να την απολαμβάνουν και να τη ζουν οι μάζες. Στόχος είναι η συμμαχία των τεχνών υπό τη προστασία μίας μεγαλειώδους αρχιτεκτονικής”.



Εικ 152: Walter Gropius: μνημείου για τους σκοτωμένους εργάτες κατά το πραξικόπημα του Καπ

⁶ Οι δημόσιες δραστηριότητες της ομάδας τελειώνουν μετά την καταστολή της εξέγερσης των σπαρτακιστών το 1919

⁷ Kenneth Frampton , Μοντέρνα αρχιτεκτονική-ιστορία και κριτική

Παρά τα πολιτικά προβλήματα που αντιμετωπίζει το Bauhaus και τις συντεταγμένες επιθέσεις που δέχεται από συντηρητικούς καλλιτέχνες και πολιτικούς της Βαϊμάρης, ο Gropius τελικά αναλαμβάνει την κατασκευή ενός μνημείου για τους εννέα σκοτωμένους εργάτες κατά το πραξικόπημα του Καπ. Το μνημείο είναι ιδιαίτερα πρωτότυπο καθώς αντί να αναπαριστά ή να συμβολίζει τα δεδομένα γεγονότα αποτελείται από ένα σχηματισμό από σκυρόδεμα ο οποίος δίνει κυρίαρχα το αίσθημα της δυναμικής. Οι έντονες ευθείες γραμμές, η μονοχρωμία του υλικού και η λιτότητα είναι που δίνουν στο έργο του Gropius την ιδιαίτερη μορφή του.

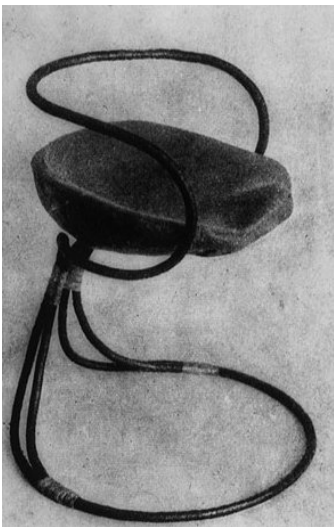


Εικ 153: Το κτίριο του Bauhaus στην Βαϊμάρη σχεδιασμένο από τον αρχιτέκτονα Henry Van De Velde

3) Vkhutemas

Όπως το Bauhaus , η Vkhutemas ήταν κάτι σαν συμπύκνωση των καιρών : ενσωμάτωνε όλα τα ζητήματα που αναστάτωναν την τέχνη και την κοινωνία, και θεωρούσε χρέος της να ψάχνει, δια μέσου της τέχνης, να βρει απαντήσεις και λύσεις σε προβλήματα του παρόντος και του μέλλοντος.

Eva Forgacs



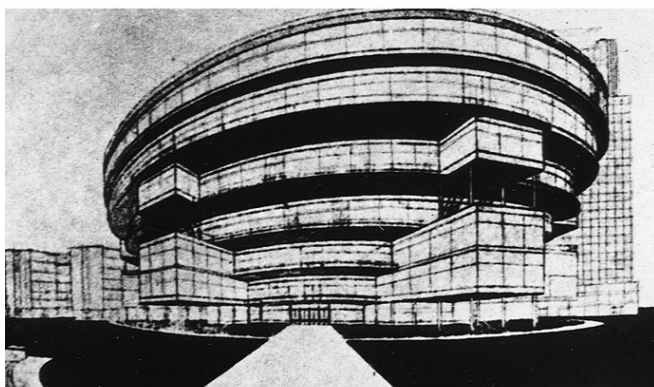
Εικ 154: Κάθισμα σχεδιασμένο στο εργαστήριο της Vkhutemas

Οι απόψεις για τον μεταπολεμικό αρχιτεκτονικό χώρο που μετουσιώνονται στις διακηρύξεις του Gropius και στη φιλοσοφία της σχολής του Bauhaus συμπίπτουν με τις αντίστοιχες αντιλήψεις αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών στη μετά-επαναστατική Ρωσία. Θα μπορούσε να αναφερθεί πως το λίγο γνωστό ινστιτούτο Vkhutemas είναι η ρωσική εκδοχή του Bauhaus. Την δεκαετία του 1920 το Bauhaus και η Vkhutemas ήταν τα μοναδικά δημόσια μοντερνιστικά ιδρύματα στην Ευρώπη.

Όπως αναφέρθηκε, οι δύο χώρες έχουν αρκετά κοινά σημεία όσον αφορά τις κοινωνικές συνθήκες μετά τον πόλεμο με κύριο χαρακτηριστικό την οικονομική εξάντληση. Η τέχνη και η αρχιτεκτονική στην μεταπολεμική Γερμανία και την μετεπαναστατική Ρωσία καλούνται να συνεισφέρουν στην επίλυση των τεράστιων προβλημάτων που διακατέχουν τις χώρες αυτές. Οι μοντερνιστική λογική με την λιτότητα της αφαίρεσης, την απομάκρυνση των περιττών διακόσμων, την πρωτοπόρα χρήση και εξερεύνηση των υλικών φαίνεται να βρίσκει σε διαλεκτική-

αλληλοτροφοδοτούμενη σχέση με τις ανάγκες όλης της κοινωνίας.

Το “πείραμα” των Vkhutemas μπορεί να θεωρηθεί αντίστοιχης σημασίας με το δυτικό του όμοιο , το Bauhaus. Τόσο το έργο των δασκάλων όσο και τα αποτελέσματα του ινστιτούτου απαιτούν συγκροτημένη έρευνα η οποία δε μπορεί να πραγματοποιηθεί εδώ. Τα Vkhutemas λόγω του αποκλεισμού της Ρωσίας από τη δύσης μετά το δεύτερο παγκόσμιο, πόλεμο τόσο από τους σταλινικούς όσο και από τα καπιταλιστικά αρχηγεία ,μοιράζονται τη μοίρα του ρωσικού μοντερνισμού ο οποίος λίγο αναφέρεται στα ευρωπαϊκά και αμερικάνικα βιβλία τέχνης συγκριτικά με τη προσφορά του. Η μοντέρνα τέχνη εξάλλου στη Ρωσία από τη δεκαετία του 1920 μέχρι πρόσφατα, ήταν στα όρια της παρανομίας καθότι κατηγορούταν ως “αστική” και “εκφυλισμένη”.



Εικ 155 : Σχέδιο του αρχιτεκτονικού τμήματος της Vkhutemas



Εικ 156: Naum Gabo, steel figurine 2

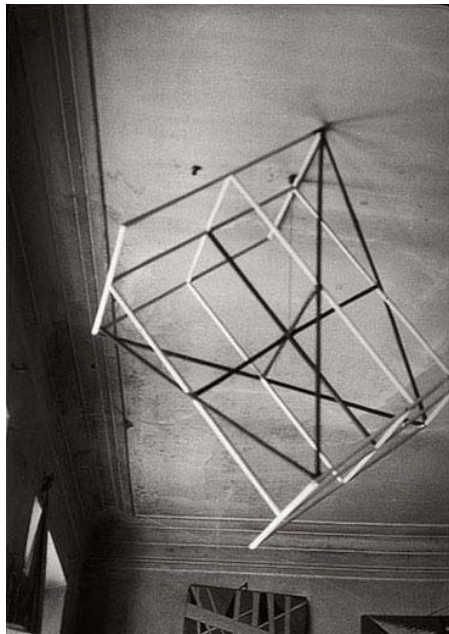


Εικ 157: Αφίσα του αρχιτεκτονικού τμήματος

Αναλογικά με το Bauhaus και στη Vkhutemas διδάσκουν σημαντικά ονόματα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας της εποχής όπως οι Lyubov Popova, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin, Naum Gabo αλλά και ο Kandinsky πριν φύγει για τη Γερμανία. Το κοινό στοιχείο που βρίσκεται στο κέντρο των δύο ιδρυμάτων είναι η διερεύνηση της σχέσης τέχνης, αρχιτεκτονικής αλλά και βιομηχανικού σχεδιασμού - παραγωγής. Αυτό αντανακλάται στα προγράμματα σπουδών των ιδρυμάτων τα οποία παρουσιάζουν μία έντονη διασπορά σε θεωρητικά και άμεσα τεχνικά πεδία. Στο Bauhaus γίνονται μαθήματα από την χρωματική θεωρία του Kandinsky έως εργαστήρια κλειδαράδων. Αυτό που επιχειρείται στη βάση της εκπαιδευτικής διαδικασίας είναι η κατάργηση των αντιθέσεων μεταξύ καλλιτεχνών και τεχνιτών, σχεδιαστών και κατασκευαστών. Η άμεσα τεχνική κατεύθυνση των σχολών αυτών είναι που δίνει στους καθηγητές τον τίτλο του μαστόρου και στους φοιτητές τον τίτλο του μαθητευόμενου.

Η βασική διαφορά των ιδρυμάτων έγκειται στην ευμάρεια των κατασκευαστικών υλικών –σ κυρόδεμα, σίδηρο, γυαλί- που χαρακτηρίζει την Γερμανία σε αντίθεση με την Σοβιετική Ένωση που το υλικό χρήσης περιορίζεται συνήθως στο ξύλο. Η θλιβερή βιομηχανική κατάσταση που βρίσκει την Σοβιετική Ένωση στην μετά-τσαρική εποχή εμποδίζει τα πιο πολλά αρχιτεκτονικά, πολεοδομικά και σχεδιαστικά θέματα που εισάγει η ρωσική πρωτοπορία. Οι καλλιτέχνες

της Vkhutemas μπορεί να είναι περισσότερο πρωτοπόροι στις αντιλήψεις τους έχουν όμως λιγότερα εφαρμοσμένα συλλογικά έργα από εκείνα της γερμανικής σχολής.



Εικ 158: Lyubov Popova: portrait of a philosopher

Εικ 159: Alexander Rodchenko: Popova's studio

4) Η εξπρεσιονιστική περίοδος (1919-1923)



Εικ 16ο: Johannes Itten, χρωματική σύνθεση

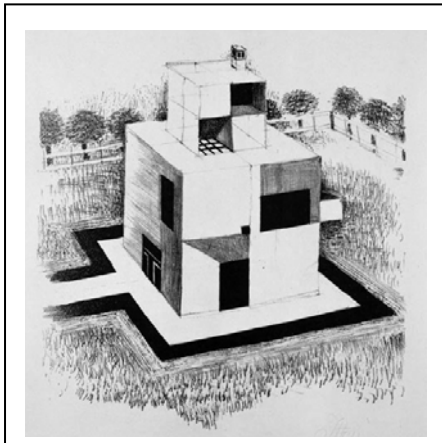
Η πρώτη περίοδος της σχολής του Bauhaus, από την ίδρυση του μέχρι το 1923 καλείται εξπρεσιονιστική και χαρακτηρίζεται έντονα από τη παρουσία του Ελβετού ζωγράφου Johannes Itten (εικ 162). Ο Itten είναι εξπρεσιονιστής, με ύφος κοντινό σε αυτό των καλλιτεχνών του γαλάζιου καβαλάρη. Είναι μάλιστα ο υπεύθυνος για την πρόσληψη στη σχολή των Klee και Kandinsky το 1920 και 1922 αντίστοιχα⁸. Σε αντίθεση με τον ορθολογισμό που χαρακτηρίζει τον μοντερνισμό της σχολής του Bauhaus ο Ελβετός ζωγράφος έχει να αντιπαραβάλει τον πνευματισμό της τέχνης και τον μυστικισμό που συναντάται στις ανατολικές θρησκείες. Το έργο του βέβαια ασπάζεται πλήρως τις μοντέρνες απόψεις της εποχής, καθώς συγκροτείται από αφηρημένες φόρμες, μη αναπαραστατικού εξπρεσιονισμού. (εικ 16ο)

Καθώς ο Itten είναι εικαστικός με πνευματιστικές αναζητήσεις, αποτελεί αντίφαση ο κεντρικός ρόλος που κατέχει σε μία σχολή που ασπάζεται τον φονξιοναλισμό και έχει ως προγραμματικούς της στόχους την ενσωμάτωση των συμπερασμάτων της μοντέρνας τέχνης στη κατασκευή και στον εφαρμοσμένο σχεδιασμό. Ο ίδιος σκεφτόμενος τη φρίκη του πρώτου παγκοσμίου πολέμου αναφέρει πως δεν του αρκούν τα συνθήματα «επιστροφή στη χειροτεχνία» και «τέχνη και τεχνολογία χέρι με

⁸ Το 1920 με αίτηση του Itten προσλαμβάνονται και οι καλλιτέχνες Schlemmer και Georg Mucbe

χέρι"⁹. Ενώ για τον Gropius η σύνδεση της σχολής με την παραγωγή και η ενσωμάτωση της τέχνης στα βιομηχανικά αντικείμενα είναι πρωτεύουσας σημασίας, ο Johannes Itten πιστεύει πως η τέχνη αποτελεί την διέξοδο στις πνευματικές αναζητήσεις του ανθρώπου -Θα πρέπει να αποφασίσουμε- ή να περιοριστούμε σε προσωπικές ανεξάρτητες δουλειές , σε απόλυτη αντίθεση με τον εμπορικό εξωτερικό κόσμο , ή να γίνουμε λακέδες της βιομηχανίας¹⁰.

Οι αντιλήψεις που κυριαρχούν στη σχολή κατά τη διδασκαλία του Itten έχουν άμεση σχέση με την περσική θρησκεία που ο ίδιος ασπαζόταν, το μαζντανάν, και χαρακτηρίζονται από τη στροφή προς το άτομο και την ταύτιση του με το σύμπαν¹¹. Καθώς μάλιστα το κράτος απαγορεύει τη δημιουργία τμήματος αρχιτεκτονικής, το Bauhaus παραπαίει ανάμεσα στο παραδοσιακό καλλιτεχνικό εργαστήριο και τις χειροτεχνικές κατασκευές.



Εικ 161: Johannes Itten, το σπίτι του λευκού ανθρώπου. Το ρατσιστικό σημαίνον είναι μάλλον φανερό.

⁹ Kenneth Frampton , Μοντέρνα αρχιτεκτονική-ιστορία και κριτική

¹⁰ Johannes Itten

¹¹ Χαρακτηριστικά ο Itten επιλέγει για ενδυμασία του ένα ράσο θηβητιανού μοναχού

Ο ρόλος του ζωγράφου Itten είναι από την αρχή κεντρικός καθώς είναι υπεύθυνος για τη διεύθυνση του προκαταρκτικού εργαστηρίου.

Το προκαταρκτικό εργαστήριο είναι πολύ σημαντικό και με συνεχώς αναβαθμισμένο ρόλο στο Bauhaus καθώς έχει ρόλο να εντοπίσει την κλίση των φοιτητών και να τους κατευθύνει σε αυτήν. Πρόκειται για μια προκαταρκτική τάξη, τη βάση για τις υπόλοιπες σπουδές της σχολής. Το 1920 ο ζωγράφος Georg Muche βοηθάει στο εργαστήριο τον Itten, του οποίου είναι φίλος και θαυμαστής. Η επιρροή του δασκάλου Itten είναι καθοριστική και διαρθρώνει ολόκληρη τη ραχοκοκαλιά της, ιδεολογικά -με τις θεωρίες των ανατολικών θρησκειών και τις απόψεις για πνευματισμό στη τέχνη – αλλά και με το ύφος και τις μεθόδους διδασκαλίας.



Εικ 162: Εσωτερικό της οικίας Sommerfeld

Το πρώτο έργο που συλλογικά δημιουργεί το Bauhaus είναι η "οικία Sommerfeld" (162,164,165) στην οποία αποτυπώνεται χαρακτηριστικά η κυριαρχία του εξπρεσιονισμού έναντι του κονστρουκτιβισμού-σε όλους τους τομείς της σχολής, ακόμη και στην αρχιτεκτονική αντίληψη της οποίας εκφραστής δεν είναι άλλος από τον Walter Gropius.

Οι διαφορές του σπιτιού αυτού από τα προγενέστερα έργα του Gropius αλλά και από τα επόμενα συλλογικά έργα του Bauhaus είναι εμφανής ήδη από την όψη. Η ιστορία αναφέρει πως ο sommerfeld¹² ήθελε να κατασκευαστεί μία βίλα με τη πρωτοτυπία όμως πως έπρεπε η κατασκευή να είναι ιδιαίτερα οικονομική : το υλικό που χρησιμοποιήθηκε ήταν ξυλεία τυκ από ένα ναυαγισμένο πολεμικό πλοίο. Χαρακτηριστικά της κατοικίας είναι τα λεπτομερή σκαλίσματα, η διακοσμητική λεπτομέρεια και η αποφυγή των ευθειών γραμμών και των ορθών γωνιών χαρακτηριστικά του αρχιτεκτονικού εξπρεσιονισμού και όχι του ύφους που αναμενόταν από το Bauhaus. Η λιτότητα και ο σχεδιασμός με βάση την λειτουργικότητα απουσιάζουν χαρακτηριστικά από αυτό το σπίτι. Η ιδέα ωστόσο της χρήσης τελικά "αχρηστεμένων" υλικών, ακατάλληλων για εργασία, και η μετουσίωση τους σε ένα αρχιτεκτονικό έργο εξπρεσιονισμού δείχνει την πρωτοπόρα τάση της σχολής. Η οριζόντια άρθρωση που εξύψωνε την οπτική εντύπωση την οποία δημιουργούσαν οι οριζόντιες δοκοί , έχουν σαν αποτέλεσμα μία δραματική εκδοχή



Εικ 163: Ο Johannes Itten

¹² Γερμανός επιχειρηματίας που στήριξε το Bauhaus και αργότερα το γραφείο του Gropius

και χωριάτικη μετατόπιση των παλαιότερων σπιτιών- στα- λιβάδια του Frank Lloyd Wright¹³.



Εικ 164: Όψη της οικίας Sommerfeld

Εικ 165: Υαλογραφία του Josef Albers

¹³ Eva Forgacs, bauhaus- ιδέες και πραγματικότητα

5) Theo van Doesburg

Τα χρώματα του θεάτρου λάμπουν , και η λάμψη τους είναι σαν λάβαρο που καλωσορίζει τον ηγέτη τους , το ζωγράφο Theo van Doesburg. Ενιαία, ομόρρυθμη, ενοποιητική δύναμη. Το πνεύμα του νέου κόσμου χαιρετίζει το νέο ηγέτη και φίλο του.

Peter Rohl,

μαθητής του Bauhaus με αφορμή
τη διαμόρφωση του βασιλικού θεάτρου
της Βαϊμάρης

Η επίσκεψη και διαμονή του Theo Van Doesburg(εικ 166) στη Βαϊμάρη το 1922 μπορεί να θεωρηθεί πως επιτάχυνε τα γεγονότα σχετικά με την αλλαγή της μορφής του Bauhaus , από μια καλλιτεχνίζουσα μορφή σε ένα πιο πρακτικό – και πιο κοντά στην ιδρυτική διακήρυξη – πλαίσιο διδασκαλίας. Παρά το ότι δεν θα διδάξει στη σχολή τα σεμινάρια που πραγματοποιεί και η επιρροή σε μια σειρά μαθητών θα αποτελέσουν μεγάλες πιέσεις για το διευθυντή Gropius, ο οποίος εξ αρχής βρίσκεται πιο κοντά στον Theo Van Doesburg παρά στον Itten. Η λάμπα που σχεδιάζει για να τοποθετήσει στο γραφείο του είναι σχέδιο De Stijl ενώ αντίστοιχες επιρροές εντοπίζονται στον Marcel Breuer τον πιο ταλαντούχο επιπλοποιό της σχολής.

Η πίεση του ολλανδού ζωγράφου πραγματοποιείται στη Βαϊμάρη σε καθημερινό επίπεδο μέσα όχι μόνο από σεμινάρια αλλά και εκθέσεις και συζητήσεις με τους δασκάλους. Ο Van Doesburg καταδεικνύει πως οι στόχοι του



Εικ 166: Ο Theo van doesburg

Bauhaus βρίσκονται πολύ μακριά από αυτά που αναφέρονται στην ιδρυτική διακήρυξη και η σχολή έχει υιοθετήσει ένα ύφος που περισσότερο ταιριάζει στις ακαδημίες καλών τεχνών του προηγούμενου διαστήματος παρά μία κοινή προσπάθεια στη πορεία της διερεύνησης του οικουμενικού έργου τέχνης¹⁴. Όσον αφορά και τα ίδια τα εικαστικά έργα του De Stijl η αξία που τα χαρακτηρίζει είναι ο ορθολογισμός και η αρμονία.

Μέσα στην μη αναπαραστατική μοντέρνα ζωγραφική υπάρχει πληθώρα απόψεων και έργων με αντιφατικά χαρακτηριστικά. Μία σύγκριση των έργων των Piet Mondrian, Juan Miro, Vasili Kandinsky, El Litsisky, Jackson Pollock αλλά και τόσων άλλων δημιουργών δείχνει ακόμη μία φορά τον - σύμφυτο του μοντερνισμού- πλουραλισμό της φόρμας, του περιεχομένου αλλά και της εικαστικής φιλοσοφίας που βρίσκεται πίσω από αυτά.



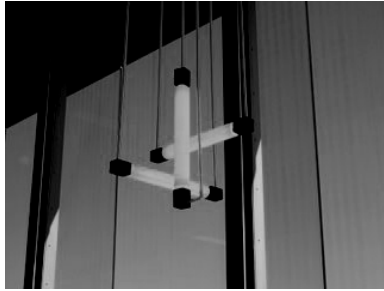
Εικ 167: Από την διεθνή συγκέντρωση πρωτοποριακών καλλιτεχνών στην Βαϊμάρη

¹⁴ gesamtkunstwerk

Στα λόγια του Werner Graff , μαθητή του Bauhaus και των σεμιναρίων De Stijl, είναι εύκολο να διαπιστώσει κανείς το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στον Van Doesburg και τον Itten ³⁵ : ενώ ο Itten έδινε συγκεκριμένες ασκήσεις για να ανιχνεύσει και να ενθαρρύνει τη κλίση κάθε ατόμου (“εντυποσιοθηρική”, “εκφραστική”, “κατασκευαστική”), τον Van Doesburg τον ενδιέφερε μόνο η κατασκευαστική πλευρά. Ενώ ο Itten έβρισκε ότι ο καθένας προτιμούσε τη δική του χρωματική παλέτα ο Van Doesburg και ο Mondrian επέμεναν στην υιοθέτηση μίας γενικής , υπερατομικής χρωματικής κλίμακας : κίτρινο- κόκκινο- μπλε + λευκό- γκριζο-μαύρο. Η σωστή χρήση αυτών των ταπεινών μέσων θα μπορούσε να έχει εντυπωσιακά αποτελέσματα.



Εικ 168: Διαμόρφωση εσωτερικού στο Στρασβούργο από τον Theo Van Doesburg

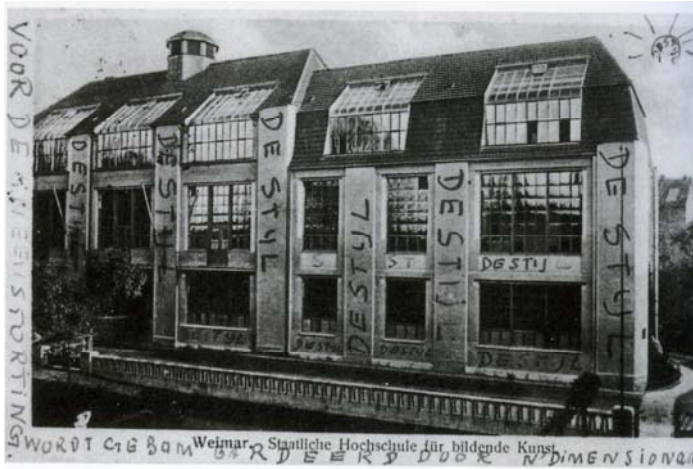


Εικ 169: Λάμπα που σχεδίασε σε ύφος De Stijl ο Rietveld και την χρησιμοποίησε αργότερα ο Gropius

Ενώ ο Itten επιδίωκε, ακόμα και στον τρόπο που έγραφε, όχι μόνο να ενισχύσει την ατομική έκφραση, αλλά και να τονίσει το συναίσθημα σε μία ξεχωριστή λέξη (γράφοντας τη λέξη "θυμός" με πιο έντονα και γωνιώδη γράμματα από ότι η λέξη "πραότητα"), ο Van Doesburg πίστευε ότι η γραφή έπρεπε να είναι όσον το δυνατόν πιο ομοιόμορφη και ευανάγνωστη για να μπορεί να υπηρετήσει το ρόλο της ως μέσου επικοινωνίας.

Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα πέρα από τις ποικίλες μορφικές διερευνήσεις που εισάγει διερωτάται συχνά για το σκοπό και το ρόλο της. Αφού η τέχνη πια δεν υμνεί τις ανώτερες ακατανόητες δυνάμεις του θεού όπως γινόταν στο μεσαίωνα στέκεται πλέον διασπασμένη, σε μια σειρά από "μέτωπα λατρείας". Ο Itten όπως και ο Kandinsky πιστεύουν **σε έναν καλλιτεχνικό πνευματισμό, οι** κονστρουκτιβιστές στον αντίποδα πιστεύουν στην υλική χρηστικότητα των έργων ενώ οι πιο πρόσφατες θεωρίες απαρνούνται τα προγενέστερα μέσα από ένα νέο πλατύ φιλοσοφικό φάσμα. Το Bauhaus δεν δημιουργήθηκε ως σχολή καλών τεχνών αλλά αντιθέτως αποτελεί μία ακαδημία με στόχο τη μετουσίωση της τέχνης σε καθημερινά αντικείμενα βιομηχανικού σχεδιασμού και μαζικής αναπαραγωγής φτάνοντας έως και στην τυποποίηση του ορθού αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Οι θέσεις λοιπόν του αρχιτέκτονα-ζωγράφου Van Doesburg συμπίπτουν με την ιδρυτική διακήρυξη της σχολής περισσότερο από τον πνευματιστή Johannes Itten. Τις πιέσεις του Ολλανδού έρχεται να συμπληρώσει η οικονομική δυσπραγία της σχολής και η ανάγκη προσέγγισης και επαφής με την αγορά και τις βιομηχανικές μονάδες. Ο χαρακτήρας του

Βauhaus σύντομα αλλάζει το 1923 σημειώνοντας μία νέα περίοδο για τη σχολή, πιο κοντινή στους αρχικούς της στόχους.



Εικ 170: Το De Stijl κατακτάει το bauhaus. Κάρτα του Theo Van Doesburg



Εικ 171: Αριστερά καρέκλα του Rietveld και δεξιά του Breuer. Η επιρροή στο σχεδιασμό επίπλων του bauhaus είναι εμφανής

6) Ο κονστρουκτιβισμός απέναντι στην μυστικιστική θεώρηση.



Εικ 172,173: Η διαφορά των Itten και Moholy Nagy φαίνεται ακόμα και από την εμφάνιση

Μετά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας αλλά και τις πιέσεις του νεοπλαστικιστικού και κονστρουκτιβιστικού ελεμενταρισμού¹⁶ πάνω στη σχολή, οι αντιφάσεις οξύνονται ανάμεσα στις απόψεις για το ρόλο της τέχνης αλλά και τη διδασκαλία της στο Bauhaus με αναπόφευκτη κατάληξη την αποπομπή του Johannes Itten. Στο ιστορικό μέρος του ζητήματος η επιστολή του Gropius στους δασκάλους το 1923, προσβάλλει έμμεσα τις απόψεις του Itten καθώς θεωρεί ξεπερασμένο το παλιό αισθητικό πρόβλημα η τέχνη για τη τέχνη και επιζητεί τη πιο ενεργή σύμπλευση παραιτείται και έτσι λύνεται ένα χάσμα που οξύνεται συνεχώς από το 1922. Παρά τις αντιδράσεις πολλών δασκάλων της σχολής, η αλλαγή έχει συντελεστεί. Η κονστρουκτιβιστική μορφολογία θα αντικαταστήσει τον λανθάνοντα μυστικισμό και τις εξπρεσιονιστικές τάσεις των πρώτων ετών, ενώ το λειτουργικό, λογοκρατικό βιομηχανικό σχέδιο θα εκτοπίσει τα χειροτεχνικά προϊόντα των εργαστηρίων¹⁷.

Όπως αναφέρεται πιο πάνω, το Bauhaus δεν δημιουργείται ως ακαδημία καλών τεχνών -

¹⁶ Η επίδραση της Ρωσικής πρωτοπορίας ήταν ακόμη ισχυρή στις αρχές του 1920 μέχρι να υιοθετηθεί ως δόγμα ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Ο El Litzisky βρισκόταν το 1922 επίσης στη Βαϊμάρη ετοιμάζοντας την έκθεση της ρωσικής πρωτοπορίας στη Γερμανία.

¹⁷ Μαρίνα Λαμπράκη- Μπάουχάους

γιατί κάτι τέτοιο δεν ήταν- αλλά ως σχολή βιομηχανικού σχεδιασμού και εφαρμοσμένων τεχνών ενταγμένη στη πρωτοποριακή μοντερνιστική αισθητική. Κάποια εικαστικά κινήματα του μοντερνισμού αποτελούν -ο Κονστρουκτιβισμός, ο Νεοπλαστικισμός κ.α.- ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος για τη δημιουργία αισθητικής και έκφρασης στις πρακτικές τέχνες.

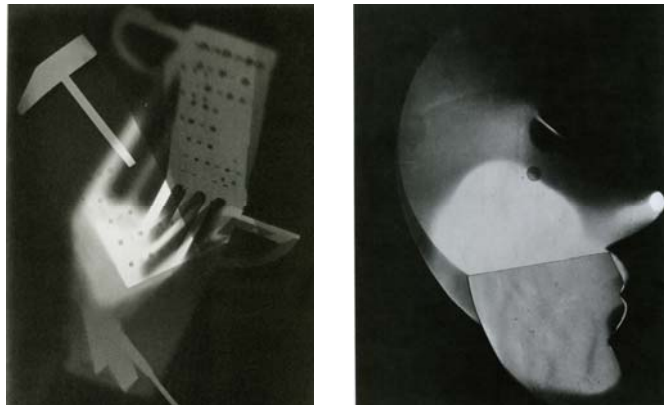
Ο Ούγγρος Lazlo Moholy Nagy είναι εκείνος που παίρνει τη θέση στο προκαταρκτικό εργαστήριο μετά την έξοδο του Itten. Ο Moholy Nagy, μαθητής του El Litzisky, κομμουνιστής και υπέρμαχος των κονστρουκτιβιστικών αντιλήψεων ταιριάζει άριστα στο πνεύμα που θέλει ο Gropius να κυριαρχήσει στη σχολή. Η αντικατάσταση του Itten από τον Moholy Nagy μπορεί να θεωρηθεί ως το σημείο της ενηλικίωσης της σχολής. Χαρακτηριστική των απόψεων του Ούγγρου για την τεχνική πλευρά της εκπαίδευσης, είναι η φόρμα εργασίας που θυμίζει στολή βιομηχανικού εργάτη ενώ στις απόψεις του για τη διδασκαλία είναι ορατή η επιρροή της ρωσικής ακαδημίας Vkhutemas. Η διδασκαλία του θα αποδειχτεί πολύ σημαντική για το bauhaus καθώς ασχολείται με την ιδιαίτερη σημασία του κάθε υλικού και τις συνθετικές και σχεδιαστικές του ιδιαιτερότητες.

Το έργο του νέου δασκάλου του Bauhaus έχει τη πρωτοτυπία ότι δεν στέκεται στα εικαστικά δρώμενα αλλά επεκτείνεται και στις νέες τέχνες της φωτογραφίας και του κινηματογράφου. Στη διδασκαλία του μάλιστα δίνει μεγάλη έμφαση στα νέα μέσα όπως και στις γραφικές τέχνες και στη τυπογραφία. Όσον αφορά την φωτογραφία, το έργο του μοιάζει με αυτό του Man Ray καθώς συνήθως ακολουθεί

την πειραματικές τεχνικές του σκοτεινού θαλάμου -όπως το φωτόγραμμα¹⁸ ενώ έχει προσφέρει πολύ , και στη διάδοση του μέσου . Ο ίδιος είχε τόση πίστη στο μέσο ώστε έλεγε πως ο αναλφάβητος του μέλλοντος είναι αυτός που δε ξέρει από φωτογραφία .



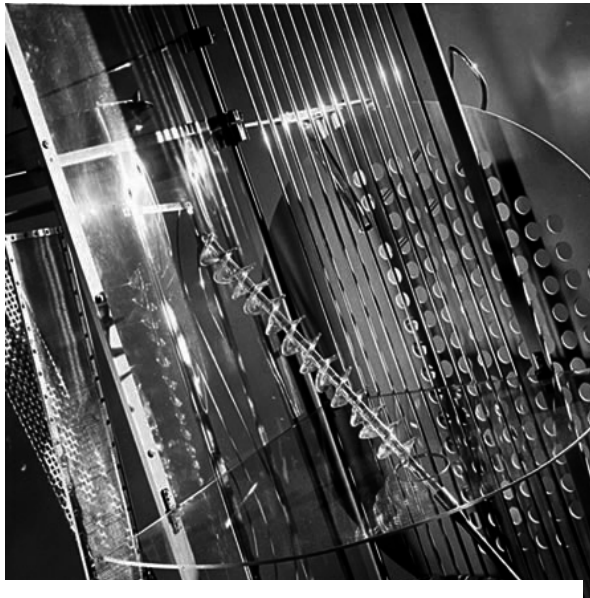
Εικ 174,175 : λήψεις από ψηλά των Rodchenco και Moholy Nagy



Εικ 176,177 : man Ray : Rayogram, Moholy Nagy: self portrait

¹⁸ Απευθείας αποτύπωση αντικειμένων σε φωτοευαίσθητα υλικά

Στην προωθημένη κινηματογραφική παραγωγή της δεκαετίας του 20 που εντοπίζεται στον εξπρεσιονισμό των Murnau και Fritz Langue¹⁹ αλλά και κυριότερα στις αφηρημένες και μη αναπαραστατικές ταινίες των Eggeling , Ruttman και Hans Richter²⁰ ο Moholy Nagy συνεισφέρει με φιλμ όπως το άσπρο-μαύρο-γκρι. Σε αυτή τη ταινία χρησιμοποιώντας διάφορες κινηματογραφικές τεχνικές όπως διπλοτυπίες και απότομα ανοίγματα διαφραγμάτων συνθέτει έναν αφηρημένο κόσμο μέσα από την κίνηση και την λειτουργία ενός κινητικού του γλυπτού (light space modulator).



Εικ 178: Moholy Nagy, light space modulator.

Ο Ούγγρος δάσκαλος τάσσεται εξ αρχής με την δυνατότητα του κινηματογράφου να δημιουργεί έργα με τα δικά του εκφραστικά

¹⁹ Αναπαραστατικός εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος στη Γερμανία τη δεκαετία του 1920

²⁰ Αφηρημένο φιλμ της Γερμανίας του 1920



Εικ 179: Παιχνίδι σχεδιασμένο από την Alma Bucher



Εικ 180: Herbert Bayer, self portrait

μέσα χωρίς την ανάμειξη θεατρικών και λογοτεχνικών στοιχείων²¹

Κατακλείδα στην πρώτη φάση του Bauhaus είναι η έκθεση που θα πραγματοποιηθεί το 1923 και μεταξύ άλλων παρουσιάζει το "σπίτι της οδού Χορν" που αποτελεί το πρώτο πρωτοποριακό gesamtkunstwerk - συλλογικό έργο της σχολής. Η λέξη αυτή που μπορεί να μεταφραστεί ως "οικουμενικό έργο τέχνης" είναι πολύ διαδεδομένη εκείνη την εποχή. Συνήθως αναφέρεται στην αρχιτεκτονική²² στην οποία στρέφεται συχνά η τεχνών με τις καλές τέχνες, αλλά και των ίδιων των εικαστικών τεχνών μεταξύ τους. Το "πειραματικό σπίτι" λοιπόν έχει μία ιδιαίτερη σημασία στην ιστορία του Bauhaus καθώς για πρώτη φορά φαίνεται να υλοποιούνται τόσο ολοκληρωμένα οι διακηρύξεις του. Ενώ το σχέδιο έχει γίνει από τον ζωγράφο και δάσκαλο του Bauhaus Georg

²¹ Οι σκέψεις του László Moholy Nagy για τον μοντέρνο κινηματογράφο γίνονται εμφανείς από το παρακάτω απόσπασμα: "Οι ταινίες σήμερα βασίζονται πιο πολύ στο ρυθμό, στις φωτογραφικές αντιθέσεις και στην πολυπλοκότητα των γωνιών λήψης παρά σε μια θεατρική πράξη... Η ταινία Δυναμική μιας μεγάλης πόλης δεν θέλει να διδάξει τίποτε, δεν θέλει να είναι ηθικοπλαστική ούτε να διηγηθεί οτιδήποτε· θα ήθελε να δημιουργήσει ένα οπτικό και μόνον οπτικό αποτέλεσμα. Τα οπτικά στοιχεία δεν συνδέονται απαραίτητα μ' ένα λογικό νήμα. Ωστόσο, χάρη στις φωτογραφικές και οπτικές σχέσεις τους, σχηματίζουν ένα ζωντανό σύνολο γεγονότων που δημιουργούν τη δυναμική μιας μεγάλης πόλης. Σκοπός είναι ο δυναμισμός του οπτικού μέσου. Πολλή κίνηση, οξυμένη μέχρι σημείου βιαιότητας".

²² Ο όρος πρώτοεισάγεται το 1849 από τον γερμανό συνθέτη Richard Wagner και αναφέρεται στην όπερα.

Muche η υλοποίηση του έργου εμπλέκει το δυναμικό όλης της σχολής(εικ 179, 181,182)

Παρά τις ελλείψεις που έχει το έργο, αποτελεί όχι μόνο ένα καλό παράδειγμα μοντέρνας αρχιτεκτονικής αλλά και μία πρόβλεψη για το εσωτερικό της ευρωπαϊκής κατοικίας του 20^{ου} αιώνα. Η κουζίνα του σπιτιού για παράδειγμα θυμίζει σαφώς την τυπική κουζίνα της ελληνικής πολυκατοικίας. Η διακόσμηση σε αντίθεση με την οικία Sommerfeld απουσιάζει πλήρως από τις όψεις ενώ και στο εσωτερικό είναι περιορισμένη . Στη θέση της αναδεικνύεται η λειτουργικότητα και η οργάνωση- οικονομία του χώρου. Το Bauhaus εισήγαγε εδώ για πρώτη φορά πολλά από αυτά που σήμερα θεωρούνται αυτονόητα. Δεν υπήρχαν σχεδόν καθόλου διάδρομοι και τα δωμάτια ήταν τοποθετημένα γύρω από το μεγαλύτερο κεντρικό δωμάτιο, το καθιστικό. Το μπάνιο ήταν άμεσα προσβάσιμο από την κρεβατοκάμαρα. Η κουζίνα και η τραπεζαρία γειτόνευαν.



Εικ 181: Το πειραματικό σπίτι στην οδό Χόρν



Εικ 182: Η κουζίνα του πειραματικού σπιτιού φαίνεται σύγχρονη ακόμη και σήμερα

Η κουζίνα προοριζόταν μόνο για μαγείρεμα ενώ στην τραπεζαρία υπήρχε χώρος μόνο για ένα τραπέζι με 6-8 καρέκλες. Η νοικοκυρά του σπιτιού είχε τη δυνατότητα να επιτηρεί το δωμάτιο των παιδιών από την κουζίνα. Η ²³εφοδίασε το δωμάτιο των παιδιών με μεγάλους ξύλινους συναρμολογημένους κύβους για κατασκευές και για θεατρικά παιχνίδια, και κάλυψε τους τοίχους με ένα υλικό για να χρησιμοποιούνται για μαυροπίνακες²⁴.

Η αισθητική του σπιτιού Χορν καθιερώνει σε μεγάλο βαθμό τη βάση για αυτό που αργότερα θα ονομαστεί στυλ Bauhaus. Το σπίτι πρέπει να συμπληρωθεί δεν χρίζει των καλύτερων κριτικών, καθώς δέχεται έντονες επιθέσεις τόσο για την όψη όσο και για τις κατόψεις και τον σχεδιασμό του εσωτερικού και των σκευών.

Ένα τελευταίο στοιχείο για την έκθεση που κλείνει την πρώτη περίοδο της σχολής είναι πως παράλληλα με την παρουσίαση του σπιτιού της οδού Χορν γίνονται εκθέσεις αντικειμένων σχεδιασμένων από τα εργαστήρια της σχολής, παρουσιάσεις των εικαστικών έργων των δασκάλων ενώ πραγματοποιείται και η "διεθνής έκθεση αρχιτεκτονικής" η πρώτη έκθεση μοντέρνας αρχιτεκτονικής με σχέδια, σκίτσα και μακέτες(εικ 183).

²³ Σχεδιάστρια στο εργαστήριο της ξυλογλυπτικής - και η πρώτη γυναίκα που έγινε δεκτή-, πολύ γνωστή για την κατασκευή παιχνιδιών με μοντέρνα αισθητική

²⁴ μπάουχάους – αρχείο μπάουχάους, magdalena droste

Τέλος με την συνεισφορά του Moholy Nagy το έντυπο της σχολής αλλάζει μορφή αντανakλώντας πιο έντονα την νέα μοντέρνα περίοδο . Χαρακτηριστικό της τυπογραφίας που πραγματοποιείται από τον παλιό μαθητή Herbert Bayer είναι η χρήση μίας νέας ομοιόμορφης γραμματοσειράς η οποία αποκλείει τα κεφαλαία, χρησιμοποιώντας αποκλειστικά τους μικρούς χαρακτήρες. Για την αφαιρετική αντίληψη που διακρίνει τον μοντερνισμό, τα δύο αλφάβητα θεωρούνται φλυαρία χωρίς καμία εσωτερική ή πραγματική ουσία. Για αυτό το λόγο και τα "πομπώδη" κεφαλαία γράμματα αποκλείονται από το περιοδικό της σχολής. Αυτό που επίσης απουσιάζει είναι λέξεις με ιδιαίτερα ελιτίστικη σημαίνουσα υφή όπως "τέχνη" και "αρχιτεκτονική" που αντικαθίστανται από τους όρους "κατασκευή" , "διαμόρφωση" ή "οικοδομική".



Εικ 183: Από την διεθνή έκθεση αρχιτεκτονικής

7) Η διδασκαλία των Paul Klee και Vassily Kandinsky

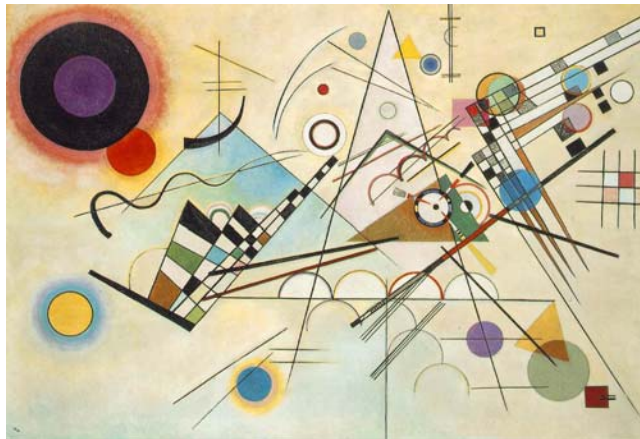
Η απομάκρυνση του Johannes Itten δεν σήμανε και την απομάκρυνση των δύο μεγάλων ζωγράφων του Klee και του Kandinsky. Ο Vassily Kandinsky διδάσκει μετά την Οκτωβριανή επανάσταση στα Ελεύθερα Κρατικά Καλλιτεχνικά Εργαστήρια της Μόσχας (SVOMAS) και διατελεί επικεφαλής για σύντομο διάστημα του «ινστιτούτου για την καλλιτεχνική παιδεία (INChUK). Το 1922 επιστρέφει στη Γερμανία και αρχίζει να δουλεύει στο Bauhaus αναλαμβάνοντας το εργαστήριο τοιχογραφίας και παράλληλα το μάθημα της θεωρίας των χρωμάτων. Όπως είναι γνωστό από τους πίνακες του φαίνεται πως για τον ίδιο η χρήση και η εκφραστικότητα του χρώματος είναι εξαιρετικά σημαντική, κάτι που τονίζεται και στη διδασκαλία του. Αφετηρία είναι τα 3 βασικά χρώματα- κόκκινο, κίτρινο, μπλε²⁵- και 3 βασικά σχήματα- τετράγωνο, κύκλος, τρίγωνο-. Το βιβλίο «σημείο, γραμμή, επίπεδο»²⁶ συμπυκνώνει τα μαθήματα στη γερμανική σχολή.

Το ίδιο το έργο του Kandinsky σε αυτή τη περίοδο είναι σαφώς διαφοροποιημένο από τη περίοδο της δεκαετίας του 1910, και στο οποίο κυριαρχούν αφαιρετικά σχέδια και χρωματισμοί. Επηρεασμένος από τις απόψεις της σχολής οι πίνακες του αντανακλούν σε ένα

²⁵ Στο κίνημα De Stijl η εκφραστική διερεύνηση γίνεται αυστηρά γύρω από τα 3 βασικά ζωγραφικά χρώματα

²⁶ Σύμφωνα με τον τίτλο της ελληνικής έκδοσης

βαθμό τα μαθήματα του καθώς χαρακτηρίζονται από μία έντονη γεωμετρικοποίηση της φόρμας και περιορισμό της χρωματικής παλέτας. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά έργα είναι το κίτρινο , κόκκινο, μπλε που τη θέση των αφηρημένων σχημάτων έχουν αντικαταστήσει ο κύκλος , οι ορθές γωνίες και τα ορθογώνια.



Εικ 184, 185 : Η διαφοράς στο έργο του Kandinsky κατά την περίοδο του bauhaus είναι εμφανείς



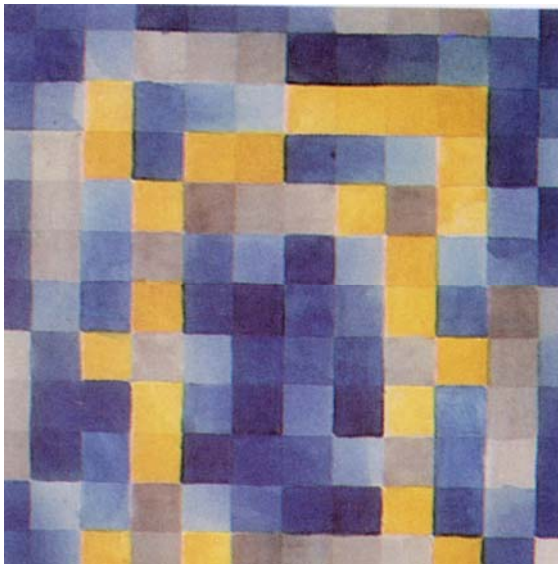
Εικ 186: Ο Paul Klee

Ο Paul Klee(εικ 186) σήμερα θεωρείται από τους πιο εγκατάσταση του στη Βαϊμάρη συνδέεται με τις κινήσεις του γαλάζιου καβαλάρη αλλά και των ντανταϊστών της Ελβετίας (ο ίδιος γεννήθηκε στο Münchenbuchsee, κοντά στην ελβετική πόλη Βέρνη) ενώ οι επιρροές από τον κυβισμό είναι εμφανείς. Ο Klee συνήθως δεν εντάσσεται σε ένα συγκεκριμένο εικαστικό κίνημα και αποτελεί από μόνος του μία σελίδα στην ιστορία του μοντερνισμού. Εκείνο που εντυπωσιάζει στις εκφραστικές του αναζητήσεις είναι το τεράστιο φάσμα από αντιλήψεις που καταφέρνει να εντάξει στο έργο του- από τον σουρεαλισμό και την αφηρημένη τέχνη μέχρι τον ιμπρεσιονισμό και τον πουαντιγισμό²⁷ , ανάμεσα στην αναπαράσταση και στην άρνηση της, κινούμενος διαρκώς από την τέχνη των παιδιών και των διανοητικά καθυστερημένων ανθρώπων στην εσωτερική απελευθέρωση του δικού του προβληματισμού.

Η περίοδος της διδασκαλίας στη Βαϊμάρη και αργότερα στο Dessau είναι από τις πιο ολοκληρωμένες του φάσεις καθώς ο Klee ζει σε ένα περιβάλλον οικονομικής ασφαλείας , ηρεμίας και οικογενειακής ευτυχίας. Επηρεάζεται από τον κονστρουκτιβιστικό ελεμενταρισμό που κυριαρχεί στο Bauhaus μετά την πρώτη εξπρεσιονιστική περίοδο και στους πίνακες του παρατηρείται συχνά η αυστηρή οργάνωση, η χρήση του τετραγώνου και η γεωμετρία των στοιχείων της φόρμας. Τα κείμενα της διδασκαλίας του -στην αρχή

²⁷ Η τεχνική του χρωματισμού του πίνακα μέσα από σημειακές πινελιές.

εμπνευσμένα από τους Itten και Kandinsky αποτελούν πλήρεις και πρωτότυπες διερευνήσεις στο χρώμα ενώ διδάσκονται ακόμα σε πολλές σχολές στο κόσμο. Μετά το 1927 αναλαμβάνει υπεύθυνος του τμήματος υφαντουργίας το οποίο σε πολλά χαλιά και υφαντά φαίνεται πως συνθέτει με την εμπειρία που μεταφέρει ο Klee.



Εικ 187: Paul Klee: abstract, composition

Εικ 188: Σχέδιο χαλιού από το εργαστήριο υφαντουργίας

8) Η μεταφορά της σχολής στο Ντεσσάου

Η άρνηση της πολιτικής από τον διευθυντή του BAUHAUS δεν θα προστατεύσει τη σχολή από τις συντηρητικές απόψεις των δεξιών και ακροδεξιών στοιχείων της Βαϊμάρης. Στις εκλογές της Θουριγγίας το 1922 οι κομμουνιστές συγκεντρώνουν μεγάλα ποσοστά και σχηματίζουν κυβέρνηση. Η απάντηση σε αυτό έρχεται από τον Γερμανικό στρατό της "δημοκρατίας της Βαϊμάρης" με μεγάλης κλίμακας σφαγές εργατών και κομμουνιστών. Η χώρα βαίνει σε συνθήκες έκτακτης ανάγκης και η δημοκρατία καταλύεται. Η κατάληψη της Βαϊμάρης από τον στρατό θα ευνοήσει την εκλογή της δεξιάς στις εκλογές του 1924, εξέλιξη ιδιαίτερα αρνητική για το Bauhaus. Τα άμεσα απερχόμενα για τη σχολή είναι ο οικονομικός στραγγαλισμός και η κατάργηση της διοικητικής "αυτοτέλειας" -καθώς έχει προαποφασιστεί η απόλυση του Walter Gropius.



Εικ 189: Όψη του κτιρίου του bauhaus Ντεσσάου

Το bauhaus αντιμετωπίζει για πρώτη φορά την πιθανότητα κλεισίματος. Αντί για αυτό τελικά η σχολή αλλάζει έδρα και μετακινείται στο Ντεσσάου. Ένα από τα θετικά της μεταφοράς στο Ντεσσάου – πέρα από την διασφάλιση της ανεξάρτητης και ελεύθερης λειτουργίας του ιδρύματος σε σχέση τουλάχιστον με την κατάσταση στη Βαϊμάρη – είναι η παραγγελία του δημάρχου Fritz Esse για τη δημιουργία κτιρίων για τη σχολή, σπιτιών για τους καθηγητές και μίας φοιτητικής εστίας. Η ανάθεση αυτή είναι εξαιρετικά σημαντική διότι έδωσε τη δυνατότητα στη σχολή να εκπληρώσει το όραμα της, την ελεύθερη υλοποίηση ενός κτιρίου με τη σύμπραξη όλων των εργαστηρίων.



Εικ 190: αεροφωτογραφία των κτιρίων bauhaus στο Ντεσσάου.



Εικ 191: Μπαλκόνια του κτιρίου διοίκησης



Εικ 192: Εξώφυλλο της μπροσούρας του μπάουχάους σχεδιασμένο το 1927 από τον Herbert Bayer

Τα κτίρια της σχολής του Bauhaus στο Ντεσάου αποτελούν ένα άριστο παράδειγμα μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Η αυστηρή διευθέτηση της λειτουργικότητας υπαγορεύει την άριστη αισθητική που χαρακτηρίζει το κτίριο. Η κατανόηση του σχεδιασμού είναι ευκολότερη παρατηρώντας μία κάτοψη ή μία αεροφωτογραφία καθώς βασικό στοιχείο που συσχετίζει τις όψεις είναι η πλήρης έλλειψη συμμετρίας ή επανάληψης. Θυμίζοντας την αντίληψη της μοντέρνας γλυπτικής οι πλευρές της σχολής δεν είναι προβλέψιμες από έναν παρατηρητή που κοιτάζει απλά μία όψη. Χρειάζεται πλήρης περιφορά γύρω από το οικοπέδο για να γίνει το κτίριο αντιληπτό (εικ 190). Αντίστοιχα στην γλυπτική ενώ μπορεί κάποιος να καταλάβει τι βρίσκεται στο πίσω μέρος ενός "κούρου" η ίδια πρόβλεψη είναι μάταιη όταν αναφέρεται σε ένα μοντέρνο γλυπτό. Ο Gropius συνέκρινε τη νέα του δημιουργία με την ιστορική αρχιτεκτονική: Το τυπικό αναγεννησιακό ή μπαρόκ κτίριο έχει συμμετρική πρόσοψη και ένα είδος πρόσβασης στον κεντρικό άξονα του... ένα κτίριο κατασκευασμένο στο πνεύμα του καιρού μας απορρίπτει το δεσμευτικό μοντέλο της συμμετρικής πρόσοψης. Πρέπει να κάνεις το γύρο ολόκληρου του κτιρίου για να μπορέσεις να εκτιμήσεις τη διάρθρωση του και τη λειτουργία των ξεχωριστών τμημάτων του.

Τα νέα κτίρια της σχολής ενώ φαίνεται να είναι τρία, στη πραγματικότητα είναι τμήματα μίας μεγαλύτερης κατασκευής με διαχωρισμένες λειτουργίες. Το απλό λευκό κτίριο (σχολή εφαρμοσμένων τεχνών και χειροτεχνίας) συνδέεται με το αρκετά μεγαλύτερο γυάλινο (στέγαση εργαστηρίων) από ένα τρίτο διώροφο

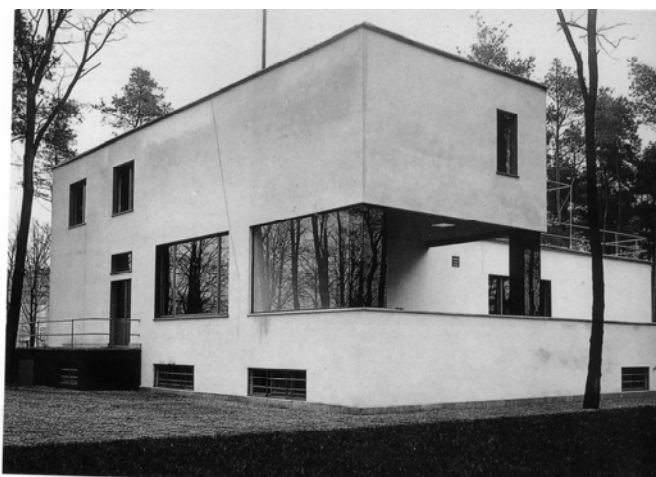
τμήμα με πιλοτή που θυμίζει πεζογέφυρα και έχει διοικητική χρήση. Το τμήμα των εργαστηρίων ξεχωρίζει εκτός από το λιτό αλλά και ιδιαίτερο σχήμα του, για την τεράστια πρόσοψη που αποτελείται από τζαμαρία - και ελαφρύ μεταλλικό σκελετό - μετασχηματίζοντας το σε ένα φωτεινό σχήμα στο χώρο. Το πιο απλό κτίριο διδασκαλίας έχει ως χαρακτηριστικό του τον ευφυή σχεδιασμό των μπαλκονιών(εικ 191)



Εικ 193: Lucia Moholy, bauhaus Ντεσσάου

Πολύ μοντέρνα είναι και τα σπίτια των δασκάλων του Bauhaus τα οποία παρά την πολυτέλεια που τα διακρίνει ο Gropius πίστευε ότι υπαγορεύουν τα σάνταρ ποιότητας της

μελλοντικής κατοικίας. Το συγκρότημα αποτελείται από τέσσερα σπίτια, ένα που έμενε ο Gropius(εικ 194) και άλλα τρία που τα μοιράζονταν έξι δάσκαλοι²⁸. Το ύψος πλησιάζει στο πειραματικό σπίτι της οδού Χόρν , σίγουρα πιο πλήρες και τελειοποιημένο. Η τοποθέτηση τους γίνεται σε κάθετες κατευθύνσεις ενώ ο όγκος σχηματίζεται από μια διάταξη κύβων καθώς κυριαρχούν οι ευθείες έντονες γραμμές. Παίρνοντας υπόψη τους κατοίκους των σπιτιών αυτών προβλέπουν χώρους για τα ατελιέ των καλλιτεχνών. Τα σπίτια των δασκάλων συμπληρώνουν άριστα την κατασκευή την δημιουργία των κτιρίων της σχολής.



Εικ 194: Το σπίτι του Walter bauhaus

²⁸ Ο Klee μοιραζόταν το σπίτι με τον Kandinsky, ο Muche με τον Slemmer και ο Moholy Nagy με τον Feininger

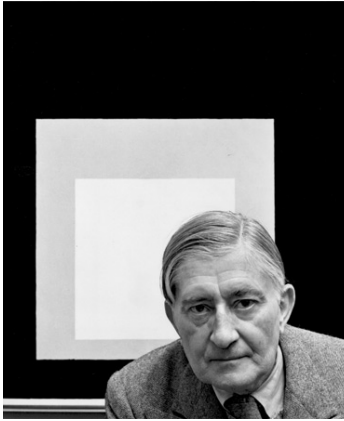
Η τελευταία περίοδος του Gropius συμπληρώνεται από την κατασκευή του συγκροτήματος Torten(εικ 195) . Κύρια ανάγκη στη κατασκευή αυτή είναι η μαζική στέγαση²⁹ με τους καλύτερους δυνατούς όρους, κάτι που εκπληρώνεται σε μεγάλο βαθμό. Το συγκρότημα αποτελείται από απλές μονώροφες ή διώροφες μονοκατοικίες με κήπο που καλούνται να παίξουν το ρόλο εργατικών κατοικιών. Οι χώροι είναι μικροί οπότε και σχεδιάζονται με τη μέγιστη λειτουργικότητα. Το καθιστικό χρησιμοποιείται και για τραπεζαρία , κάτι ιδιαίτερα συνηθισμένο στην σημερινή κατοικία ενώ το παραδοσιακό ογκώδες σύνθετο αντικαθίσταται από μία ασύμμετρη σύνθεση ντουλαπιών.



Εικ 195 : το συγκρότημα Torten

²⁹ Στο συγκρότημα κτίστηκαν στη πρώτη φάση κατασκευάστηκαν 60 μονοκατοικίες, στη δεύτερη ακόμη 100 και στη τρίτη άλλες 156.

9)Το προκαταρκτικό εργαστήριο-αντίθεση με παράδοση



Εικ 196: Ο Josef Albers

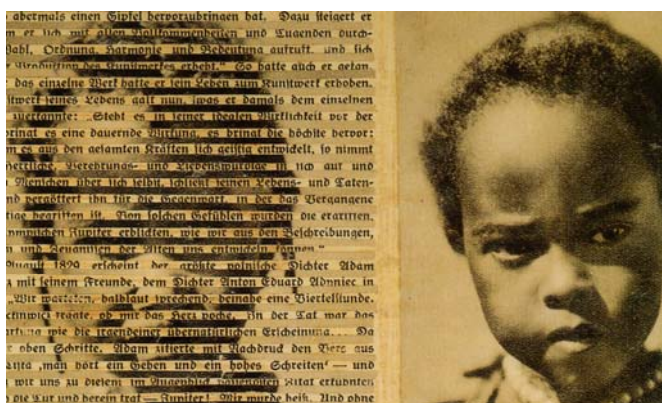
Με την παραίτηση του Itten το προκαταρκτικό εργαστήριο όχι απλά δε χάνει τη σημασία του αλλά μεγαλώνει η διάρκεια του από 6 μήνες σε ένα χρόνο. Στο δεύτερο εξάμηνο διδάσκει ο Lazlo Moholy Nagy και στο πρώτο ο ζωγράφος Josef Albers των δύο δασκάλων φαίνεται ο μοντέρνος μετασχηματισμός μίας σχολής που στο παρελθόν θα συγκρινόταν με την κλασική ακαδημία τέχνης. Πρωταρχική σημασία για τον Moholy Nagy είναι η εξοικείωση των σπουδαστών όχι με το σχέδιο και την απεικόνιση αλλά με την έννοια του όγκου, του του μαθητή Hannes Beckmann είναι δυνατόν να βγουν κάποια χρήσιμα συμπεράσματα για τη διδασκαλία στο εργαστήριο.

Στο πρώτο μάθημα ο Josef Albers μοιράζει εφημερίδες στους σπουδαστές καλώντας να παράγουν από αυτές δημιουργίες που επιθυμεί ο καθένας συνοδεύοντας τα λόγια «κάθε έργο τέχνης ξεκινά από κάποιο συγκεκριμένο υλικό, άρα πρέπει πρώτα να μελετήσουμε την υφή του υλικού. (...). Η πολυπλοκότητα της μορφής εξαρτάται από το υλικό που δουλεύουμε. Μην ξεχνάτε ότι συχνά πετυχαίνετε περισσότερα κάνοντας λιγότερα(...)»³⁰. Τελικά οι διάφορες κατασκευές των μαθητών όπως μάσκες, κάστρα , αεροπλάνα , φιγούρες απαξιώνονται ως αντάξιες νηπιαγωγείου ενώ η μόνη που επιβραβεύεται είναι ενός νέου Ούγγρου αρχιτέκτονα που απλά

³⁰ μπάουχάους – αρχείο μπαουχάους, magdalena droste

έχει διπλώσει την εφημερίδα στα δύο "έτσι ώστε να στέκεται όρθιο σαν ένα ζευγάρι φτερά". Ο Albers εξηγεί πολύ σωστά πως ο μαθητής εκμεταλλεύεται στο έπακρο τις δυνατότητες που του δίνει αυτό το φίλο χαρτί καθώς το τσάκισμα «ταιριάζει» στο χαρτί, δημιουργεί για στήριξη μία πολύ αδύναμη ακμή ενώ μεταμορφώνει με απόλυτη λιτότητα τη δισδιάστατη εφημερίδα σε τρισδιάστατο χώρο κάνοντας ορατές και τις δύο πλευρές της.

Αυτά που κατασκεύασαν οι υπόλοιποι φοιτητές μπορούσαν να γίνουν με πολλούς ακόμη τρόπους και μάλιστα αρκετά πληρέστερα εάν χρησιμοποιούνταν αντί για εφημερίδα άλλα υλικά, όπως για παράδειγμα πηλός. Το παραπάνω παράδειγμα βρίσκεται στον πυρήνα της φιλοσοφίας του μοντέρνου κινήματος. Η εφημερίδα δεν είναι το προτιμότερο μέσον για να αναπαραστήσεις αεροπλάνα και ανθρωπάκια όπως και η ζωγραφική δεν είναι το μέσον που δύναται να αναπαράγει μέσω της αναπαράστασης τον πραγματικό κόσμο. Αντίθετα πιο μεγάλο ενδιαφέρον υπάρχει όταν το έργο γίνεται καθρέπτης του δημιουργού, ψάχνοντας τις μοναδικές σχέσεις που συμπυκνώνουν τη δυναμική του μέσου που χρησιμοποιεί- είτε αυτό είναι η κάμερα, ο καμβάς ή απλά μία εφημερίδα.

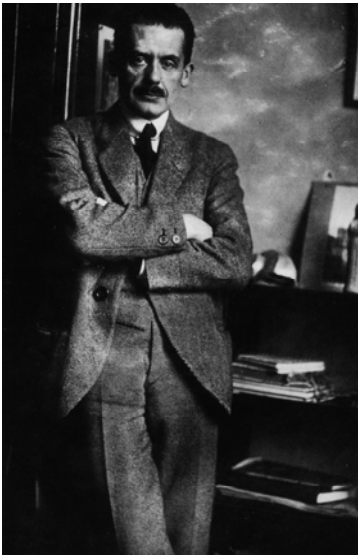


Εικ 197: Σπουδή στην τάξη του Albers από τον Hans Kessler

10) Hannes Meyer

Το επιβλητικό εξωτερικό επίχρισμα του αρχικού Bauhaus έδινε σιγά – σιγά τη θέση του σε μία εσωτερική ενδυνάμωση μέσω της ενίσχυσης της συλλογικότητας. Το Bauhaus σήμερα απηχεί μία σαφέστατη στροφή προς την προλεταριοποίηση.

Hannes Meyer



Εικ 198: Ο Walter Gropius παραιτείται από διευθυντής του bauhaus το 1928

Το 1927 ο Walter Gropius επιτυγχάνει αυτό που επιθυμούσε από την αρχή του Bauhaus, την ίδρυση δηλαδή ενός τμήματος αρχιτεκτονικής και την αλλαγή της σχολής προς αυτήν την κατεύθυνση. Ο αρχιτέκτονας που καλείται να καλύψει την οργάνωση και την διδασκαλία του σύνθετου τμήματος της αρχιτεκτονικής είναι ο Ελβετός Hannes Meyer (εικ 199). Το νέο τμήμα επιλύει το πρόβλημα που υπήρχε τα προηγούμενα χρόνια, της απόστασης των διακηρύξεων και της πρακτικής μέσα στη σχολή.

Ο Hannes Meyer πριν την ενασχόληση του στο Bauhaus έχει κάνει πολλά αξιόλογα σχέδια όπως αυτό για την κοινωνία των εθνών στην Γενεύη ενώ συμμετέχει και στο αριστερό αρχιτεκτονικό περιοδικό ABC μαζί με τους Mart Stam και El Litzisky που έχει ως κεντρικό πρόταγμα την απομάκρυνση των καλλιτεχνικών στοιχείων και την πλήρη στροφή στην κοινωνική αρχιτεκτονική. Λιγότερο από ένα χρόνο μετά τη δημιουργία του τμήματος αρχιτεκτονική ο Gropius παραιτείται και ο Hannes Meyer , με τη σύμφωνη γνώμη του συμβουλίου των

δασκάλων, γίνεται ο νέος διευθυντής της σχολής. Η παραίτηση του Gropius αιτιολογείται από τον ίδιο, ως ανάγκη του να αφιερώσει περισσότερη ώρα στο αρχιτεκτονικό του γραφείο και στην κατασκευή³¹.

Η πρακτική και φονξιοναλιστική τάση του Meyer θα διακρίνει τη σχολή μέχρι τον ερχομό του Mies Van Der Rohe. Η νέα πνοή που φέρνει στο Bauhaus φαίνεται αμέσως καθώς αναδιατάσσει το πρόγραμμα, τα εργαστήρια και τη λειτουργία της σχολής συνολικότερα. Ο διαχωρισμός καλλιτεχνικής και επιστημονικής εκπαίδευσης γίνεται πλέον σαφής ενώ διαχωρίζονται καθαρά και οι αρμοδιότητες κάθε δασκάλου. Οι ώρες καλλιτεχνικής διδασκαλίας δεν περιορίζονται, περιορίζεται όμως η σημασία τους καθώς αυτές έχουν πλέον συγκεκριμένο ρόλο που δεν είναι άλλος από το να καλλιεργήσουν την αισθητική των σχεδιαστών του αύριο. Μέσα σε λίγο καιρό ο Meyer επιτυγχάνει να πλησιάσει πολύ κοντά στα οράματα που τίθενται κατά την ίδρυση του Bauhaus. Οι νέες ιδέες που απομακρύνονται περισσότερο από ποτέ από την εποχή του ζωγράφου Itten είναι συχνά αντίθετες και με τον πυρήνα των απόψεων του Gropius. Στο νέο Bauhaus δεν κατασκευάζονται καρέκλες και τραπέζια με βάση την μελέτη της φύσης του επίπλου αλλά με βάση το είδος των λαϊκών-κοινωνικών αναγκών σε έπιπλα.

Όπως είναι αναμενόμενο η φυσιογνωμία του Hannes Meyer διχάζει. Πολύ αγαπητός στους μαθητές που εμπνέονται από τον νέο τρόπο



Εικ 199: Ο Hannes Meyer , νέος διευθυντής του bauhaus

³¹ Μαζί με τον Gropius παραιτούνται και οι Marcel Breuer, Iazlo Moholy Nagy και Herbert Bayer

εργασίας και διδασκαλίας ενώ αντίθετα πολύ προβληματικές καταλήγουν να είναι οι σχέσεις του με τους παλιούς δασκάλους – Albers, Kandinsky – οι οποίοι μάλιστα συνωμοτούν με στόχο την απομάκρυνση του. Ο φονξιοναλισμός και η μαζική παραγωγή είναι πρωτεύουσες σημασίες στα νέα εργαστήρια παρά οι αισθητικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Τα εργαστήρια μετά το 1928 επιτυγχάνουν να κλείσουν πολλές συμφωνίες για την επίπλωση κτιρίων³² αλλά και με βιομηχανίες προσφέροντας πρωτότυπα για τη μαζική τους αναπαραγωγή³³.



Εικ 200, 201: Λάμπες από το εργαστήριο μεταλλοτεχνίας. Εικ από την περίοδο του Gropius και εικ από την περίοδο Meyer. Τα σχέδια ιδίως από την δεύτερη περίοδο του bauhaus φαίνονται ακόμη και σήμερα πολύ καθημερινά

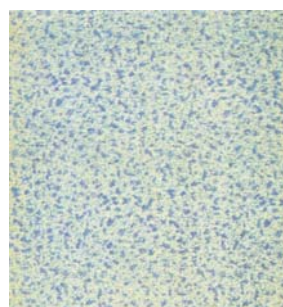
³² Όπως ο εξοπλισμός της ομοσπονδιακής σχολής της Γενικής συνομοσπονδίας Γερμανικών συνδικάτων, του οργανισμού απασχόλησης εργατικού δυναμικού και της πρότυπης λαϊκής κατοικίας

³³ Συμβόλαιο με την εταιρία φωτιστικών Korting and Mathisien

11) Το εργαστήριο των επίπλων

Από όλα τα εργαστήρια του Bauhaus – της μεταλλοτεχνίας, της υφαντουργίας, της αγγειοπλαστικής- αυτό που έχει επηρεάσει περισσότερο το σημερινό βιομηχανικό σχεδιασμό είναι το εργαστήριο των επίπλων. Για τον Christian Wolsdorff η επίπλωση του “πειραματικού σπιτιού” στην οδό Χορν και του γραφείου του Gropius στην ακαδημία της Βαϊμάρης έχουν μεγάλη σημασία διότι αποτυπώνεται για πρώτη φορά τόσο καθαρά σε κατασκευή η θεωρία του Bauhaus. Οι αρχές αυτές αναφέρουν πως ένα αντικείμενο πρέπει πρωτεύοντος να πληροί την πρακτική του λειτουργία, να αντέχει στο χρόνο, να είναι φτηνό, να είναι όμορφο και να μπορεί να τυποποιηθεί ώστε να ενταχθεί στην μαζική βιομηχανική παραγωγή³⁴. Στα προγενέστερα σχέδια των Marcel Breuer και Walter Gropius είναι εμφανής η επιρροή του ύφους “de Stijl” και συγκεκριμένα του αρχιτέκτονα- επιπλοποιού Gerrit Rietveld.

Με την μεταφορά στο Ντεσσάου ο Marcel Breuer γίνεται διευθυντής του εργαστηρίου επίπλων και παρουσιάζει κάποια από τα πιο καινοτόμα αντικείμενα που θα σχεδιάσει ποτέ. Συγκεκριμένα ο Breuer πειραματίζεται στη σύνθεση επίπλων από ελαφριούς ατσάλινους σωλήνες. Ένα από πλέον γνωστά του έργα, η καρέκλα “Vassily”³⁵, σχηματίζει το κάθισμα λόγω της μορφής που



Εικ 202,203: Δείγμα από τις πολύ επιτυχημένες ταπετσαρίες του Bauhaus

³⁴ Bauhaus Archive Berlin, museum of design, the collection

³⁵ Έτσι ονομάστηκε πολύ αργότερα και όχι από τον ίδιο τον σχεδιαστή

αναγκάζουν να στέκονται τα υφάσματα οι αποστάσεις των μεταλλικών στοιχείων(εικ 204) . Η χρήση των μεταλλικών στοιχείων ταιριάζει απόλυτα στον μοντέρνο σχεδιασμό του bauhaus αφού ευνοεί την βιομηχανική τυποποίηση προσφέροντας υψηλή ποιότητα και αισθητική σε χαμηλό κόστος.

Ο Gropius έλεγε το 1925 πως ένα αντικείμενο καθορίζεται από τη φύση του οπότε για να σχεδιάσει κανείς κάτι ώστε να λειτουργεί σωστά -ένα δοχείο, μία καρέκλα , ένα σπίτι- πρέπει πρώτα να μελετήσει τη φύση του. Ο Hannes Meyer εισάγει ένα νέο σκεπτικό στα εργαστήρια της σχολής καθώς θεωρεί πως για να γίνει ο σχεδιασμός πρέπει να μελετηθεί όχι η φύση του αντικειμένου αλλά η φύση των αναγκών. Ο προγραμματισμός του Meyer μπορεί να θεωρείται πιο πεζός προχωράει ωστόσο το bauhaus σε ένα νέο στάδιο. Το σχεδιασμό των εργαστηρίων δεν θα καθορίζουν πλέον οι ανάγκες της βιομηχανίας αλλά απευθείας οι ίδιες οι ανάγκες του λαού. Σε αυτή τη φάση λειτουργίας μπορεί να θεωρηθεί πως το bauhaus πλησιάζει περισσότερο από ποτέ την ρωσική Vkhutemas.

Τα έπιπλα στην εποχή Meyer χαρακτηρίζονται από την ευελιξία τους και την ευκολία τους στο να διπλωθούν να ανασυναρμολογηθούν και να ρυθμιστούν. Τα υλικά που χρησιμοποιούνται είναι συχνά το κόντρα πλακέ λόγω του κόστους και της ποιότητας του αλλά και το μέταλλο.

Εκτός από το εργαστήριο επίπλων επιτυχία σημειώνει και το εργαστήριο μεταλλοτεχνίας με τα μεταλλικά φωτιστικά της Marianne Brandt. Στην περίοδο του Ντεσσάου η

χειροτεχνία αποφεύγεται καθώς ανεβάζει δραματικά το κόστος και επιλέγεται η τυποποίηση λίγων μοντέλων τα οποία όμως θυμίζουν τις σημερινές σχεδιαστικές φόρμες.

Ένα από τα πιο πετυχημένα εργαστήρια ήταν αυτό της τοιχογραφίας καθώς τα σχέδια ταπετσαριών του 1930 κυκλοφορούνε από τη βιομηχανία Rath σε μαζική παραγωγή και αποφέρουν σημαντικά ποσά στη σχολή. Οι ταπετσαρίες Bauhaus της εποχής Meyer είναι ιδιαίτερα πρωτότυπες καθώς για πρώτη ίσως φορά σχεδιάζονται μονόχρωμες, χωρίς σχεδιαστικά διακοσμητικά στοιχεία ενώ συναντιούνται συχνά ακόμη και σήμερα.



Εικ 204: Καρέκλα από ατσάλινους σωλήνες του Marcel Breuer



Εικ 205: Έκθεση επίπλων διοργανωμένη από τον Hannes Meyer

12) Η στροφή στην αρχιτεκτονική

Η αρχιτεκτονική δεν έχει καμία σχέση με την αισθητική, η κατασκευή κτιρίων είναι μόνο θέμα οργάνωσης: κοινωνικής, τεχνικής, οικονομικής και ψυχικής οργάνωσης

Hannes Meyer



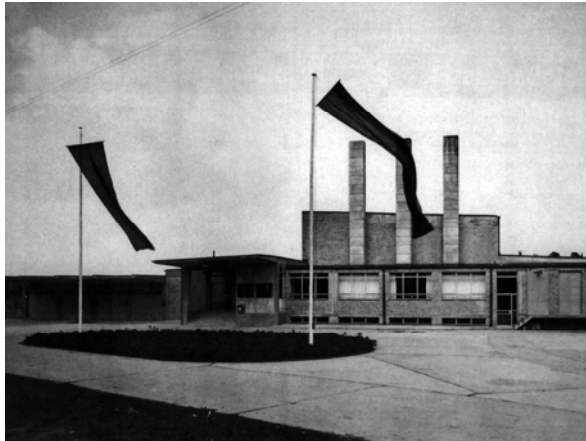
Εικ 206: Ο Ludwig Hilberseimer

Την περίοδο της προεδρίας του Meyer το bauhaus θεωρείται πανεπιστήμιο και έχει έτσι την δυνατότητα να δίνει πτυχία αρχιτεκτονικής³⁶. Τα μαθήματα μαζί με τον Meyer έχουν αναλάβει αρχικά ο Hans Wittwer και αργότερα ο Ludwig Hilberseimer (εικ 206). Η νέα αρχιτεκτονική του bauhaus είναι ιδιαίτερα ριζοσπαστική καθώς αμφισβητεί την μέθοδο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Η μελέτη που πρέπει να γίνει σε ένα κτίριο είναι καταρχάς επιστημονική στη βάση της επισήμανσης των αναγκών και των χρήσεων. Ο προσδιορισμός αυτός είναι το σημαντικότερο κομμάτι της δημιουργίας καθώς θα επιβάλει τελικά τη σωστή συνθετική λύση. Για αυτό και οι σπουδαστές διδάσκονται κοινωνιολογία, οικονομία, ψυχολογία κ.α. ώστε να είναι πλήρως προετοιμασμένοι να εντοπίσουν τις σχέσεις λειτουργικότητας που διέπουν την κάθε κατασκευή.

Αναφέροντας μερικά στοιχεία για τον τρόπο διδασκαλίας του αρχιτεκτονικού τμήματος, η μέθοδος εργασίας που

³⁶ Μέχρι το τέλος της σχολής το 1933 είχαν δοθεί 133 διπλώματα αρχιτεκτονικής

ακολουθείται είναι η συλλογική αντιμετώπιση των ασκήσεων. Στις ομάδες συμμετέχουν νεότεροι και μεγαλύτεροι σπουδαστές ώστε να επιτυγχάνεται καλύτερη αλληλεπίδραση



Εικ 207, 208: Όψεις της ομοσπονδιακής σχολής του Μπερνάου

και διασπορά των απόψεων. Για τον Hannes Meyer ο αρχιτέκτονας έχει πεθάνει και στη θέση γεννιούνται δημιουργικές ομάδες με ποικίλες ειδικότητες στο εσωτερικό τους.

Στο αρχιτεκτονικό τμήμα δίνονται δύο ευκαιρίες για να υλοποιήσουν την νέα αρχιτεκτονική αντίληψη του Hannes Meyer : η ομοσπονδιακή σχολή στο Μπερνάου και η επέκταση του συγκροτήματος Torten. Η ομοσπονδιακή σχολή της Γενικής Συνομοσπονδίας Γερμανικών Συνδικάτων στο Μπερνάου είχε το ρόλο να στεγάσει και εκπαιδεύσει γύρω στα 120 άτομα. Το συγκρότημα τελικά αποτελείται από πέντε τριώροφα κτίρια με κλιμακωτή τοποθέτηση και το κτίριο της σχολής. Το συγκρότημα επηρέασε πολύ την μετέπειτα κατασκευή εστιών και σχολείων. Η Magdalena Droste αναφέρει με αφορμή την γενική συνομοσπονδία πως οι αρχιτέκτονες του *baubaus* δεν είχαν απλώς σχεδιάσει ένα κτίριο κοινής διαβίωσης αλλά είχαν ανακαλύψει μία αρχιτεκτονική μορφή που αντιστοιχούσε στις συγκεκριμένες κοινωνικές σχέσεις.



Εικ 209: Ο γυάλινος διάδρομος των κτιρίων κατοικίας της ομοσπονδιακής σχολής του Μπερνάου

Η λειτουργικότητα εάν εκπληρωθεί στη βέλτιστη λύση της μπορεί να γεννήσει και τις αντίστοιχες σωστές αισθητικά φόρμες. Αυτό φαίνεται καθαρά με τις τρεις καμινάδες του κτιρίου διδασκαλίας οι οποίες μεταμορφώνονται σε γραμμές με γλυπτική υφή και ολοκληρώνουν την πρόσοψη(εικ 207) . Οι μεγάλες επιφάνειες από γυαλί αποτελούν κεντρικό χαρακτηριστικό της ομοσπονδιακής σχολής όπως ήταν εξάλλου και στα κτίρια του Ντεσάου. Για να αποφύγει, ο Meyer και η ομάδα του, οι διάδρομοι να θυμίζουν τους παλαιότερους κλειστούς και σκοτεινούς διαδρόμους οικιστικών μονάδων, τα σημεία σύνδεσης των χώρων μορφώνονται με τζαμαρίες που περικλείουν περιμετρικά κάποια τμήματα της όψης(εικ 209).

Η προσθήκη στο συγκρότημα Torten είναι βέβαια μικρότερης κλίμακας έργο ,είναι μεγάλης όμως σημασίας η επιτυχημένη τελικά διαμόρφωση των πολύ μικρών εργατικών διαμερισμάτων (κάτω από 50 τετραγωνικά μέτρα) με τις βέλτιστες συνθήκες διαβίωσης. Για να το επιτύχει αυτό , η σχεδιαστική ομάδα έδωσε στα διαμερίσματα τις βέλτιστες ικανές φωτιστικές συνθήκες , την μεγαλύτερη αξιοποίηση του χώρου αλλά και την τελευταία λέξη της τότε τεχνολογίας- ηλεκτρισμό, θέρμανση και υγραέριο.



Εικ 210: Από την επέκταση στο συγκρότημα Torten

13) Το τέλος του bauhaus



Εικ 211: Ο αρχιτέκτονας Ludwig Mies van der Rohe, τελευταίος διευθυντής του bauhaus

Το συντηρητικό κλίμα που κυριαρχεί στην Γερμανία χαρακτηρίζει και την πόλη του Ντεσάου. Χαρακτηριστικά το κόμμα των Ναζί κατεβαίνει στις εκλογές του Ντεσάου το 1931 με αίτημα όχι μόνο να κλείσει η σχολή αλλά και να γκρεμιστεί το κτίριο διδασκαλίας το οποίο θεωρείται ναός του Μπολσεβικισμού. Ο δήμαρχος Esse το 1930 οδηγεί τον Hannes Mayer σε παραίτηση – κάτι που υποθάλπεται έντονα από τους Kandinsky και Albers , λόγω των μαρξιστικών απόψεων του και την ύπαρξη αριστερής παράταξης σπουδαστών μέσα στη σχολή.

Δεν μπορεί κανείς παρά να διαφωνήσει με την άποψη που στηρίζει πως ο Mayer παίρνοντας σαφή πολιτική θέση ήταν μία επιπόλαιη κίνηση η οποία δυσχέραινε την λειτουργία του bauhaus. Τέτοιες θέσεις που συνήθως μνημονεύουν την αποκήρυξη της πολιτικής από τον Gropius κρύβουν ουσιαστικά ιδεαλιστικές προσεγγίσεις καθώς δεν αντιλαμβάνονται ότι η κοινωνική σύγκρουση είναι μία σύγκρουση ιδεών και σε ένα παραπάνω επίπεδο σύγκρουση αισθητικής.

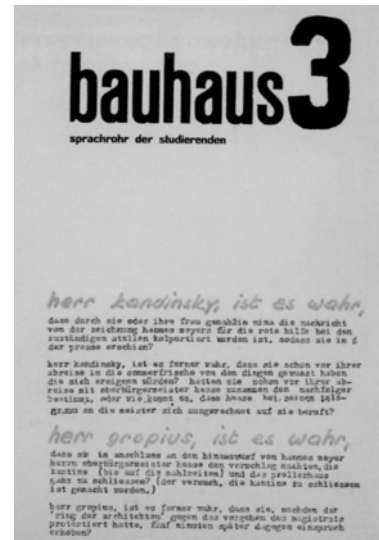
Με την επικράτηση της δεξιάς ή του φασισμού η σχολή του bauhaus ήταν εκ των προτέρων καταδικασμένη αφού η αισθητική της πολωνόταν με την νέα επανάσταση και τις ελευθεριακές ιδέες που είναι συνώνυμες της προόδου που περιγράφει τον 20^{ου} αιώνα. Η αντίπαλη τάση είναι προσκολλημένη στον συντηρητισμό που επιβάλει ο εθνικισμός και στην άρνηση της αισθητικής εξέλιξης -και της

εξέλιξης συνολικά- που χαρακτηρίζει την πατροπαράδοτη δεξιά. Το κλείσιμο της Vkhutemas και του Bauhaus οφείλεται στην ανακατάταξη των όρων πολιτικής ηγεμονίας ιδεολογιών και κοινωνικών τάξεων και όχι σε σωστές ή λάθος κινήσεις των διευθυντών τους. Εάν τα παζάρια του τελευταίου διευθυντή Mies van der Rohe με τους Ναζί είχαν αποφέρει καρπούς και το Bauhaus συνέχιζε την λειτουργία του το μόνο που θα είχε μείνει κοινό με την δεκαετία του 1920 θα ήταν το όνομα του.

Το 1930 ο Hannes Meyer απολύεται και φεύγει στην Μόσχα ενώ διευθυντής της σχολής διορίζεται ο αρχιτέκτονας Ludwig Mies van der Rohe. Ο Mies van der Rohe είναι αναμφίβολα από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες του 20^{ου} αιώνα, η περίοδος όμως που διοικεί το Bauhaus είναι η πιο "μελανή" της ιστορίας του. Το γερμανικό περίπτερο με την ελεύθερη κάτοψη που παρουσιάζει στην Βαρκελώνη το 1929 εισάγει μία εξαιρετικά καινοτόμα άποψη στην μοντέρνα αρχιτεκτονική. Η ελευθερία και η αφαίρεση που κυριαρχούν στην κάτοψη του Γερμανικού περιπτέρου αλλά και στο προγενέστερο "τούβλινο σπίτι" εισάγουν έναν νέο ριζοσπαστικό ύφος κατασκευής.



Εικ 213: Mies van der Rohe, μνημείο στην Rosa Luxemburg και στον Karl Liebknecht



Εικ 212: Το τρίτο τεύχος του φοιτητικού περιοδικού "bauhaus" κάνει σκληρή κριτική τόσο στο ζεύγος Kandinsky όσο και στους Gropius και Albers για την απόλυση του Hannes Meyer

Την εποχή που ο Mies φτάνει στη σχολή για να ασκήσει τα νέα του διοικητικά καθήκοντα το κλίμα που αντιμετωπίζει από τους φοιτητές είναι ιδιαίτερα εχθρικό. Χαρακτηριστικά το bauhaus τελεί υπό κατάληψη με αφορμή την απόλυση του Hannes Meyer. Η απάντηση του νέου διευθυντή είναι ακραία : καλεί την αστυνομία να διαλύσει την κατάληψη και διαγράφει από τη σχολή πολλούς αριστερούς σπουδαστές. Οι επόμενες κινήσεις που ακολουθούν είναι η απαγόρευση κάθε πολιτικής δραστηριότητας στη σχολή ενώ ο Mies διαγράφει και παραδίδει στις αρχές όλους τους διαφωνούντες σπουδαστές, περικόπτει το οικονομικό μερίδιο των εργαστηρίων που αναλογούσε στους σπουδαστές και αποβάλλει τους περισσότερους από τη φοιτητική εστία.



Εικ 214: Διαγραμμένοι φοιτητές του bauhaus φεύγουν για την Μόσχα με υψωμένη την αριστερή γροθιά

Η διακήρυξη που έπρεπε να υπογράψουν όσοι φοιτούσαν στη σχολή είναι χαρακτηριστική του κλίματος κατά την τελευταία περίοδο του bauhaus : *Με την*

υπογραφή μου αναλαμβάνω να παρακολουθώ κανονικά τα μαθήματα, να μη κάθομαι στην καντίνα περισσότερο από όσο διαρκεί το φαγητό, να μην κάθομαι στην καντίνα το βράδυ, να αποφεύγω τις πολιτικές συζητήσεις, να φροντίζω να μη θορυβώ τη πόλη και να κυκλοφορώ ευπρεπώς ενδεδυμένος³⁷.

Από τα παραπάνω είναι κατανοητό πως ο Mies van der Rohe έχει πολύ πολιτική στάση παρά το ότι δεν είναι άμεσα εμπλεκόμενος με κάποιο κομματικό φορέα. Παρόλα τα μέτρα του Mies για την συντριπτικοποίηση της λειτουργίας του bauhaus η νίκη των ναζί στις εκλογές του Ντεσάου το 1932 σημαίνει αυτόματα και το κλείσιμο του ιδρύματος. Το κτίριο ευτυχώς δεν κατεδαφίζεται εξαιτίας του τεράστιου κόστους της διαδικασίας και μένει μέχρι σήμερα ως "ναός της τέχνης των Μπολσεβίκων".

Το κλείσιμο της σχολής του Ντεσάου σημαίνει πρακτικά και το τέλος του bauhaus. Ο Mies van der Rohe πραγματοποιεί προσπάθειες και ανοίγει το bauhaus ως ιδιωτική σχολή στο Βερολίνο σε ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο τηλεφώνων. Καθηγητές και σπουδαστές εργάζονται αναμορφώνοντας το εργοστάσιο, χτίζοντας και γκρεμίζοντας. Η λειτουργία στο Βερολίνο θα διαρκέσει μόνο ένα εξάμηνο αφού θα διακοπεί -βίαια αυτή τη φορά- από εισβολή της αστυνομίας των Ναζί στις 11 Απριλίου του 1933. 32 φοιτητές συλλαμβάνονται ενώ 12 θα βρουν τελικά θάνατο σε στρατόπεδα συγκέντρωσης.

Παρά το φασιστικό κλίμα μέσα από την τρομοκρατία και τις συλλήψεις ο Mies σε άμεση



Εικ 215: το τέλος του bauhaus

³⁷ Εύα Φόργκας, bauhaus- ιδέες και πραγματικότητα

διαπραγμάτευση με τους Ναζί προσπαθεί να διασφαλίσει την λειτουργία του ιδρύματος. Μετά από τέσσερις μήνες διαπραγματεύσεων οι όροι που μπαίνουν για την συνέχιση της λειτουργίας είναι εξαιρετικά πιεστικοί ακόμη και για την τελευταία συντηρητική φάση του bauhaus : ο Kandinsky ως Ρώσος πρέπει να φύγει, όπως και ο Ludwig Hilberseimer ως μέλος του



Εικ 216: Το εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο τηλεφώνων στο Βερολίνο όπου πραγματοποιήθηκε το τελευταίο εξάμηνο λειτουργίας του bauhaus

σοσιαλδημοκρατικού κόμματος ενώ τρεις διδάσκοντες πρέπει να ενταχθούν στο σοσιαλδημοκρατικό κόμμα. Ο ίδιος ο Mies στην τελευταία επιστολή που στέλνει στους φοιτητές για να ανακοινώσει το οριστικό τέλος του bauhaus θεωρεί την έλλειψη πόρων ως τον κύριο λόγο για την διακοπή της λειτουργίας.

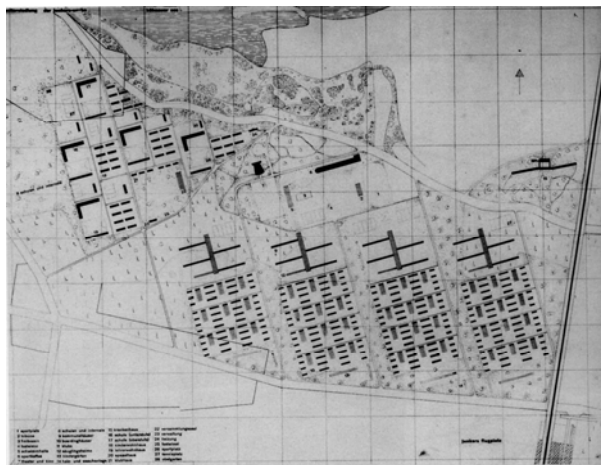
Εάν μπορούν να αναφερθούν λίγα θέματα για την περίοδο, αυτά συνοψίζονται στα μαθήματα του Mies και του Hilberseimer. Η αντίληψη του Mies για την λειτουργία του bauhaus και την διδασκαλία της αρχιτεκτονικής αντιβαίνει ουσιαστικά στους στόχους που βάζει ο Gropius και επεκτείνει ο Meyer, αφού

καταργείται πλήρως η ενότητα θεωρίας και πράξης. Δεν είναι τυχαίο ότι την τελευταία περίοδο του bauhaus δεν υπάρχει κανένα συλλογικό έργο της σχολής ενώ έχει παραμεριστεί πλήρως και η σημασία της εξαγωγής προϊόντων. Η τάση που κυριαρχεί από την διεύθυνση μετατρέπει το ίδρυμα σε μία θεωρητική σχολή αρχιτεκτονικής με εσωτερικό κανονισμό σχολείου. Το αρχιτεκτονικό έργο ωστόσο του Mies είναι πολύ σημαντικό , με όλη την διερεύνηση για τους χώρους και τα υλικά και επηρεάζει σημαντικά όχι μόνο τους μαθητές του αλλά και όλη τη μοντέρνα αρχιτεκτονική. Ο κοινωνικός προσανατολισμός που χαρακτηρίζει τη σχολή μέχρι την διεύθυνση του Meyer έχει πλέον χαθεί αφού ο Mies ενδιαφέρεται αποκλειστικά για την "αναμέτρηση" με τους αρχιτεκτονικούς προβληματισμούς όπως ο χώρος, οι αναλογίες και τα υλικά³⁸.



Εικ 217: Φωτογραφία από το τελευταίο μάζεμα των μελών του bauhaus έξω από τα κτίρια της σχολής μετά το οριστικό κλείσιμο από τους Ναζί.

Ο Hilberseimer είναι αρχιτέκτονας και πολεοδόμος που προσλαμβάνεται από τον Meyers στο bauhaus αλλά συνεχίζει την διδασκαλία του και κατά την περίοδο διεύθυνσης του Mies. Τα ζητήματα που ανιχνεύει στη διδασκαλία του έχουν να κάνουν με την οικιστική πυκνότητα, τον προσανατολισμό των κτιρίων και την νέα πολεοδομία. Χαρακτηριστική εργασία στο μάθημα του Hilberseimer είναι η μελέτη φοιτητών για το συγκρότημα Γιούνκεν. Πατώντας στις αρχικές ιδέες του bauhaus και εισάγοντας ένα πλαίσιο σχεδιασμού περισσότερο πολιτικά ριζοσπαστικό ακόμη και από τον Meyers σχεδιάζεται μία κοινότητα κολεκτίβα – κοινόβιο που θα φιλοξενεί 20000 άτομα. Το συγκρότημα Γιούνκεν(εικ 218) , τελευταίο ίσως συλλογικό σχεδιαστικό έργο του bauhaus, "πιστό" στην ανυποταξία των σχεδίων του μοντερνισμού απορρίπτει την θεμέλια σχέση σπίτι- οικογένεια και θέτει τον αρχιτεκτονικό και πολεοδομικό σχεδιασμό σε μία ριζοσπαστική κοινωνική πρόκληση.



Εικ 218: Σχέδια για το κοινόβιο συγκρότημα Γιούνκεν



Εικ 219: Φωτογραφία των δασκάλων στην ταράτσα του bauhaus Dessau το 1926 . Από τα αριστερά Josef Albers, Hinnerk Shepper, George Muche, Lazlo Moholy Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmindt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stolzl, Oscar Schlemmer



επίλογος

Το bauhaus είναι το πρώτο μοντέρνο ίδρυμα στον κόσμο -ακολουθούν λίγο αργότερα τα Vkhutemas- κάτι που οφείλεται όχι μόνο στο περιεχόμενο της διδασκαλίας και στις κατευθύνσεις που αυτή υπαγορεύει αλλά και στον ίδιο τον τρόπο που το bauhaus συγκροτεί την ακαδημαϊκή του λειτουργία. Το bauhaus είναι το πρώτο ίδρυμα στη Γερμανία το οποίο διοικείται μέσω του συμβουλίου των διδασκόντων του αντί της βασιλικής γραμματείας. Από τα πρώτα στάδια της λειτουργίας του, ενσωματώνει σε μικρό ή μεγάλο βαθμό τις δημοκρατικές ιδέες της εποχής: οι φοιτητές έχουν δικαίωμα λόγου στο συμβούλιο των καθηγητών μέσω των εκπρόσωπων τους, γυναίκες γίνονται δεκτές ως σπουδάστριες ενώ επιδιώκεται η άμεση επικοινωνία καθηγητών και φοιτητών -μέσα από παραστάσεις, γιορτές ακόμη και παιχνίδια. Η κοινωνική εκπαιδευτική πολιτική που ακολουθείται στη σχολή είναι εμφανής μέσα από πολλά παραδείγματα: οι φοιτητές παίρνουν μερίσματα από την δουλειά τους στα εργαστήρια, Meyer χορηγεί υψηλές υποτροφίες σε παιδιά εργατικών οικογενειών ενώ ο Gropius στο Ντεσάου κατασκευάζει μαζί με τα σπίτια των καθηγητών μία μεγάλη φοιτητική εστία¹.

¹ Κάποια από τα ζητήματα που επιλύονται στο bauhaus της δεκαετίας του 1920 σήμερα στο Ελληνικό πανεπιστήμιο μοιάζουν ακόμη μακρινά από την εκπλήρωσή τους.



Εικ 221: Αφίσα που διαφημίζει τις ταπετσαρίες bauhaus

Πέρα από τον εσωτερικό τρόπο λειτουργίας, το bauhaus εισάγει και μια σειρά από ερωτήματα στον τρόπο εκπαίδευσης όπως ο χωρισμός της διδασκαλίας σε προκαταρκτική και δευτερεύουσα τάξη, η σύνδεση πανεπιστημίου και παραγωγής αλλά και η κατάργηση της διάκρισης χειρονακτικής και θεωρητικής εκπαίδευσης. Σήμερα το πρόγραμμα σπουδών του bauhaus μάλλον είναι κανόνας για αρκετές σχολές αρχιτεκτονικής και καλών τεχνών. Πολλά τμήματα συνεχίζουν να διατηρούν προκαταρκτική τάξη πριν την βασική εκπαίδευση. Οι σχολές αρχιτεκτονικής στο πρόγραμμα σπουδών περιεχόμενο όπως ελεύθερο σχέδιο, ζωγραφική, κατασκευές αλλά και θεωρία της τέχνης.

Για τον Walter Gropius η σύνδεση της σχολής με την βιομηχανία αποτελεί από το 1919 στόχο του ιδρύματος. Η σύνδεση αυτή θα ενισχύσει οικονομικά το bauhaus αλλά και θα υλοποιήσει τον ιδρυτικό προγραμματισμό για ενοποίηση τέχνης και παραγωγής. Αντίστοιχα στην ρωσική Vkhutemas οι κονστρουκτιβιστές προσπαθούν να φτιάξουν ένα εργαστήριο καλλιτεχνών με τον πρωτότυπο σκοπό, την βιομηχανοποίηση της μοντέρνας αισθητικής.

Τα προγράμματα ωστόσο των δύο σχολών δεν ταυτίζονται παρά την αναμφισβήτητη συγγένεια τους. Είναι διαφορετική η οργάνωση ενός πανεπιστημιακού τμήματος σύμφωνα με τις ανάγκες της καπιταλιστικής αγοράς από το στόχο των Ρώσων που προσπαθούν -σε ένα αταξικό κράτος- να εισάγουν την αισθητική της πρωτοπορίας στις καθημερινές υλικές ανάγκες. Οι ανάγκες της βιομηχανίας συχνά δεν ταυτίζονται με τις

ανάγκες του λαού οπότε και η πλήρης εξάρτηση από αυτές εύκολα θα μπορούσε να οδηγήσει σε φθορά τις ελπίδες του Gropius².

Η διάκριση χειρονακτικής και πνευματικής εργασίας και εκπαίδευσης δεν εμφανίζεται τυχαία στο bauhaus καθώς αποτελεί ένα ζήτημα που απασχολεί έντονα την μοντέρνα φιλοσοφία, από τον Karl Marx έως τον Luis Althusser. Ο μαρξισμός θεωρεί πως η αναπαραγωγή ενός μοντέλου καταμερισμού εργασίας σε χειρώνακτες και διανοητές κρύβει στην πραγματικότητα την αναπαραγωγή των ίδιων των σχέσεων εξουσίας και κοινωνικής ιεραρχίας. Ο Gropius ως ιδρυτής μίας πρωτοπόρας για την εποχή της σχολής, ονειρεύεται τη δημιουργία του ιδεατού “καθηδρικού” στην οποία ο τεχνίτης είναι γλύπτης και αρχιτέκτονας και όλοι οι συντελεστές του έργου είναι ισότιμοι με αλληλοσυμπληρωμένες λειτουργίες.



Εικ 222: Φωτογραφία από το προκαταρκτικό τιμύμα του Josef Albers

² Πολλοί καθηγητές όπως ο Johannes Itten αντιλαμβάνονται την εξάρτηση από τις βιομηχανίες ως χειραγώγηση του τμήματος και περιορισμό της δημιουργικής φαντασίας.

Παρά τα καινοτόμα στοιχεία που εισάγει ο Gropius στην εκπαίδευση πολλά θα μπορούσαν να γραφτούν σήμερα κριτικά για την λειτουργία του bauhaus. Η τήρηση ίσων αποστάσεων από τα αριστερά και τα δεξιά κόμματα³, η διακρίσεις μεταξύ σπουδαστών και σπουδαστριών⁴, η απαγόρευση της πολιτικής μέσα στη σχολή. Σε αυτά πρέπει να συμπληρωθεί και ο ιδεαλισμός του Gropius για την εξυπηρέτηση των λαϊκών αναγκών μέσα από την βιομηχανία. Δεν πρέπει τέλος κανείς να ξεχνάει πως παρά την ύπαρξη του συμβούλιου των καθηγητών, η αυτοτέλεια του bauhaus είναι μόνο μερική καθώς ο δήμαρχος της πόλης έχει την δυνατότητα πρόσληψης και καθαίρεσης του διευθυντή όπως και έγινε με τον Hannes Meyer. Η απομάκρυνση του ιδρύματος από την πολιτική δράση δεν ήταν σαφώς αρκετό να το προστατέψει από την επικράτηση της αντιδραστικής πολιτικής.



Εικ 223: Όψη του bauhaus Ντεσσάου

³ Το μόνο κόμμα που δεν σταμάτησε ποτέ να ψηφίζει τον προϋπολογισμό του bauhaus ήταν το κομμουνιστικό κόμμα.

⁴ Η Magdalena Droste αναφέρει πως οι γυναίκες όχι μόνο δεν γίνονταν δεκτές σε σπουδές αρχιτεκτονικής αλλά πως ο **Gropius** συνιστούσε να μην γίνονται άσκοποι πειραματισμοί και οι γυναίκες μετά το προκαταρκτικό εργαστήριο να πηγαίνουν κατευθείαν στο εργαστήριο υφαντουργίας .

Εάν εξετάσει κανείς την ιστορία του bauhaus θα αντιληφθεί πως εξ αρχής περιέχει τα σπέρματα μία σύγκρουσης. Η τέως ακαδημία καλών τεχνών της Βαϊμάρης , με την μακρά της παράδοση στην τοπιογραφία μετονομάστηκε και απέκτησε ως διευθυντή έναν αρχιτέκτονα, που τον έθελγαν όχι το παρόν ούτε το παρελθόν , αλλά τα οράματα της τεχνολογικής προόδου⁵.

Από την αρχή της λοιπόν η σχολή συγκροτείται ως ένα ιδιαίτερο μείγμα -και όχι σύνθεση- από απόψεις που στηρίζουν την χρηστική διάσταση της τέχνης και από κάποιες πιο εσωτερικές προσεγγίσεις στο ερώτημα για την ανάγκη της καλλιτεχνικής έκφρασης. Η ιδιότητα του Gropius ως αρχιτέκτονα δεν είναι τυχαία. Η αρχιτεκτονική είναι το σημείο που τέμνονται η επιστήμη και η τέχνη, η μορφική ολοκλήρωση και η λειτουργικότητα. Ακόμη και σήμερα η συζήτηση για τη σχέση αρχιτεκτονικής και τέχνης είναι αρκετά διαδεδομένη.

Στη τέχνη συνηθίζεται ο διαχωρισμός του έργου σε στοιχεία φόρμας και περιεχομένου ενώ στην αρχιτεκτονική οι ίδιοι όροι συνήθως αναφέρονται ως μορφή και λειτουργικότητα. Μία λοιπόν στοιχειώδης διαφορά βρίσκεται στην αντίθεση περιεχομένου και λειτουργικότητας καθώς η πρώτη έννοια προσδιορίζει συνήθως ένα άναρχο και αφηρημένο σύνολο ενώ η δεύτερη πρέπει πολύ συγκεκριμένα να ικανοποιεί τις λειτουργίες για τις οποίες προορίζεται το έργο. Ένα έργο τέχνης δεν δημιουργείται για να πουληθεί, να χρησιμοποιηθεί, να καταναλωθεί, το ίδιο δε συμβαίνει όμως και με τις τεχνικές κατασκευές

⁵ Eva Forgas, bauhaus, ιδέες και πραγματικότητα

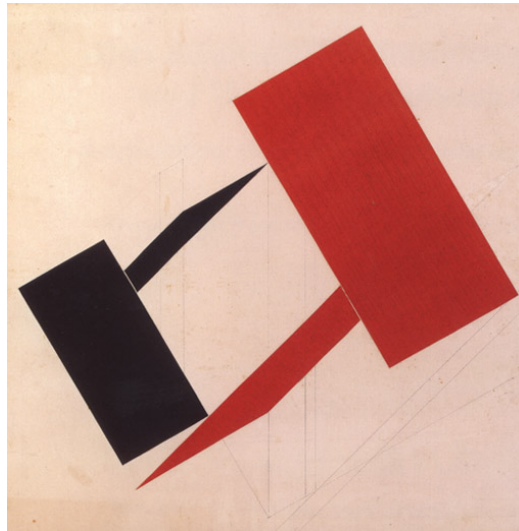


Εικ 224: εικόνα της φωτογράφου Florence Henri, απόφοιτο του bauhaus



Εικ 225: Εικόνα του Umbo επίσης απόφοιτο του bauhaus

που δημιουργούνται ώστε να χρησιμοποιηθούν- πχ για κατοικία, για εμπορικές σχέσεις ή για χώρους εργασίας . Έτσι ενώ τα μεγάλα έργα τέχνης είναι άχρηστα -με την έννοια της άμεσης υλικής χρήσης- τα εξαιρετικά κτίρια εκπληρώνουν άριστα και τις χρηστικές τους προδιαγραφές.



Εικ 226: Hannes Meyer,
Konstruktion

Ο μοντερνισμός ουσιαστικά αποτελεί την πιο βαθιά κρίση των εικαστικών αξιών που κυριαρχούν ιστορικά στην ανθρώπινη ιστορία. Στον 20^ο αιώνα η τέχνη δεν υμνεί τον θεό, δεν πραγματοποιείται για να ευχαριστηθούν ανώτερες δυνάμεις, δεν διακοσμεί λειτουργικούς χώρους αφού η διακόσμηση έχει απαξιωθεί, δεν υμνεί ιστορικά γεγονότα αφού πλέον δεν υπάρχει η ανάγκη για αυτό. Η νέα καλλιτεχνική θεώρηση απαξιώνει ότι ήξερε ο άνθρωπος -μέχρι τον ιμπρεσιονισμό- για τον ρόλο της τέχνης οπότε και ψάχνει νέα αιτιατά για να ερμηνεύσει την καλλιτεχνική δημιουργία. Εξάλλου όπως εντοπίζει και ο Walter Benjamin, ο

διαχωρισμός της τέχνης από συγκεκριμένα τελετουργικά όχι απλά δεν σταματάει την καλλιτεχνική δραστηριότητα αλλά επαναστατικοποιεί τις εικαστικές φόρμες περισσότερο από ότι θα μπορούσε μέχρι τότε να γίνει αντιληπτό.

Η κρίση των παραδοσιακών αξιών αναπόφευκτα δημιουργεί ένα νέο ερώτημα που αφορά την χρησιμότητα της μοντέρνας τέχνης αλλά και τον σκοπό της γέννησης του καλλιτεχνικού έργου. Η ίδρυση του bauhaus αποτελεί ένα εγχείρημα- απάντηση στο παραπάνω ερώτημα μέσω της κονστρουκτιβιστικής ιδεολογίας αφού αυτό που επιθυμεί ο Gropius είναι η ένταξη της τέχνης στην βιομηχανική παραγωγή.

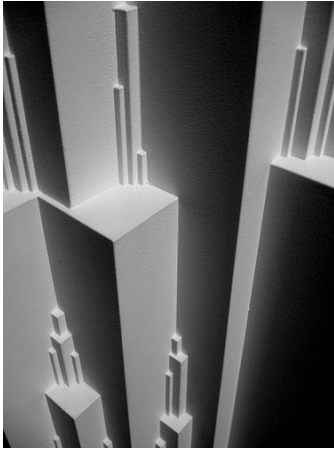
Οι απαντήσεις που δίνονται στο εσωτερικό του bauhaus όπως εξάλλου και στο εσωτερικό του μοντέρνου κινήματος είναι συχνά αντιφατικές. Ο δάσκαλος Muche για παράδειγμα θεωρεί πως "το στοιχείο της καλλιτεχνικής μορφής είναι ξένο σώμα για το βιομηχανικό προϊόν" ενώ αντίθετα ο Gropius ιδρύει την σχολή για να εντάξει την τέχνη στην βιομηχανική παραγωγή.



Εικ 227: Τραπέζι σχεδιασμένο από τον Marcel Breuer για την "οικία sommerfeld"



Εικ 228: Herbert Bayer, lonesome city dweller



Εικ 229: Kasimir Malevich, fragments of architecture gota

Οι εκφράσεις της κονστρουκτιβιστικής ιδεολογίας πέρα από την ώθηση που θέλουν να προσφέρουν στην σύνθεση του “νέου κόσμου” επιθυμούν την μεταμόρφωση των όρων μετάληψη της τέχνης από την ελίτ στις κοινωνικές πλειοψηφίες.

Θεωρούν πως η νέα τέχνη θα πρέπει να είναι και μαζική τέχνη σε αντίθεση με το παρελθόν που η τέχνη είτε επιβαλλόταν στο λαό μέσω τελετουργικών είτε παρέμενε απομακρυσμένη. Ο βέλτιστος τρόπος λοιπόν η μοντέρνα τέχνη να ενταχθεί στα πλαίσια της πλειοψηφίας και να μετατραπεί σε μαζική κουλτούρα είναι να ξεφύγει από τον πνευματισμό και μετουσιωθεί σε υλική πραγματικότητα. Στο bauhaus οι “δάσκαλοι” -μία λέξη που θυμίζει έντονα την θεωρητική διδασκαλία- γίνονται “μάστορες”, άνθρωποι πρακτικοί που μεταδίδουν τις γνώσεις τους μέσα από την υλική εμπειρία.

Μελετώντας την ιστορία και την αισθητική θεωρία του μοντερνισμού, ενός κινήματος τόσο ετερόκλητου και με μεγάλες εσωτερικές αντιφάσεις, γίνεται κατανοητό πως το bauhaus είναι ένα σημείο με πολύ ιδιαίτερη θέση. Όπως αναφέρθηκε το bauhaus είναι πιθανότατα η πρώτη δημόσια σχολή κάτω από την καθολική κυριαρχία των μοντερνιστικών απόψεων. Στην ιστορία της σχολής εμπλέκονται⁶, μερικές από τις σημαντικότερες μορφές του εικαστικού χώρου του 20^{ου} αιώνα: οι αρχιτέκτονες Walter Gropius και Ludwich Mies Van Der Roe, οι ζωγράφοι Vasili Kandinsky, Paul

⁶ είτε διδάσκουν είτε τελικά επηρεάζουν την πορεία του bauhaus

Klee, Theo Van Doesburg, οι εικαστικοί κonstrουκτιβιστές Lazlo Moholy Nagy και El Lissitzky, ο επιπλοποιός Marcel Breuer, ο Hannes Meyer με τον ριζοσπαστικό του φονξιοναλισμό και πολλοί άλλοι ακόμα.

Η δεκαετία της λειτουργίας του bauhaus αποτελεί ένα σημείο σύνδεσης του πρώιμου και του ύστερου μοντερνισμού. Στην ίδρυση της η σχολή συμπυκνώνει τα συμπεράσματα της πρωτοπορίας των 2 πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα. Η αισθητική του κυβισμού, η νέα αρχιτεκτονική του Frank Lloyd Right, ο φονξιοναλισμός του γραφείου του Peter Behrens , η γεωμετρική αφαίρεση, η ρωσική πρωτοπορία και η λιτότητα του σουπρεματισμού, είναι όλα παρόντα στη διδασκαλία και στις κατασκευές.



Εικ 230: Amherst Campus Cente: Κτίριο του Marcel Breuer στις Ηνωμένες Πολιτείες

Το κλείσιμο του bauhaus δεν σηματοδοτεί και το τέλος του αφού πολλά μέλη καταλήγουν στις Ηνωμένες Πολιτείες όπου και διαδίδουν τις ιδέες του: ο Lazlo Moholy Nagy ιδρύει το "Νέο bauhaus" στο Chicago , οι Mies van der Rohe και Hilberseimer διδάσκουν στο πανεπιστήμιο του Illinois, ο Albers στο Black Mountain College, ενώ ο Gropius ανοίγει γραφείο με τον Marcel Breuer. Οι κατασκευές και η διδασκαλία των μελών του bauhaus στην Αμερική, τη χώρα που έχει κυριαρχήσει ως πρωτεύουσα των πρωτοποριακών ρευμάτων μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, μέλουν να επηρεάσουν τις νέες εικαστικές αντιλήψεις.

Ο Gombrich⁷ σημειώνει πως οι αρχές του bauhaus συμπυκνώνονται στην ιδέα πως αν κάτι σχεδιαστεί για να εξυπηρετεί το σκοπό του, η ομορφιά θα επακολουθήσει από μόνη της. Η άποψη αυτή συντείνει τελικά στο βαθύτερο πεδίο σύγκλισης των τεχνών και των ρευμάτων που αναφέρονται στο μοντέρνο κίνημα. Αυτό δεν είναι άλλο από την διερεύνηση της πραγματικότητας του ίδιου μέσου.



Εικ 231: Walter Gropius: bauhaus archive, Berlin

Ένας πίνακας ζωγραφικής πρέπει να εκπληρώνει το στόχο της ζωγραφικής που δεν είναι τίποτα άλλο από την αρμονική διάταξη χρωμάτων και σημείων στον καμβά. Εάν ο πίνακας άσχετα με το θέμα του εκπληρώνει αυτόν τον όρο η ομορφιά του θα είναι αναμφισβήτητη. Ο ρόλος των επίπλων αντίστοιχα είναι η λειτουργικότητά τους. Στα εργαστήρια του Bauhaus πιστεύεται πως στον δρόμο για την εκπλήρωση της λειτουργίας, η άρτια αισθητική θα επιβληθεί από μόνη της. Η φράση του αρχιτέκτονα Louis Sullivan, "form follows function" φαίνεται να προλογίζει με ακρίβεια τις παραπάνω απόψεις.



Εικ 232: Jackson Pollock: number 8

Η αισθητική της μοντέρνας πρωτοπορίας, με τη πρωτότυπη θεώρηση για τις γραμμές, το χρώμα, τα επίπεδα του χώρου και την αφαίρεση βρίσκουν το ίδρυμα του Gropius για να διδαχτούν για πρώτη φορά τόσο συγκροτημένα και σε τόσο διευρυμένο ακροατήριο. Οι αποκλείσεις και οι αντιθέσεις

των αντιλήψεων στο εσωτερικό της σχολής κάνουν για ακόμη μία φορά σαφή την θέση που κατέχει στην ιστορία της μοντέρνου κινήματος. Η διαρκής σύγκρουση στο εσωτερικό της σχολής μεταξύ της κονστρουκτιβιστικής ιδεολογίας και του καλλιτεχνικού πνευματισμού είναι επίσης και η κυρίαρχη σύγκρουση σε μία μεγάλη ιστορική περίοδο του μοντερνισμού.



Εικ 234: Pablo Picasso: reservoir at Horta

Από τον μουσικό συνθέτη Wagner μέχρι τον εικαστικό Joseph Beuys το ζήτημα του συνολικού έργου τέχνης gesamtkunstwerk φαίνεται να απασχολεί έντονα τον καλλιτεχνικό χώρο. Ο Theo Van Doesburg στα μαθήματα που πραγματοποιεί στη Βαϊμάρη ορίζει ως σκοπό την εκπλήρωση του όπως και το bauhaus όπως καθαρά φαίνεται στη ιδρυτική του διακήρυξη. Ο κύβο- φουτουριστικός καθεδρικός ναός του Lionel Feininger φαίνεται να είναι μία οπτική περίληψη των ερωτημάτων και των στόχων που

θέτει ο Gropius. Ο τρόπος επίτευξης του gesamtkunstwerk φαίνεται την δεκαετία του 1920 να μην θεωρείται άλλος από την αρχιτεκτονική καθώς αυτή υλοποιεί με τον πλέον άμεσο τρόπο την τομή των αντιλήψεων των εικαστικών τεχνών⁸.

Η Eva Forgas μιλώντας για το “πειραματικό σπίτι” της οδού χορν, το οποίο επίσης σηματοδοτεί την αλλαγή πλεύσης του bauhaus πλησιέστερα προς τους στόχους του, θεωρεί πως περισσότερο από καθολικό έργο τέχνης το αποτέλεσμα των προσπαθειών της σχολής είναι η πρόβλεψη του σύγχρονου τυποποιημένου σπιτιού. Η λειτουργικότητα, η πρωτότυπη σύνδεση των δωματίων, το φτηνό κόστος, τα ευέλικτα έπιπλα, όλα αυτά μάλλον δεν είναι τέχνη παρά την καλλιτεχνική εκπαίδευση των εμπνευστών του σπιτιού. Με το “πειραματικό” σπίτι το bauhaus φθάνει κοντά στους αντικειμενικά υλοποιήσιμους στόχους καθώς καταφέρνει χρησιμοποιώντας την πλέον ριζοσπαστική “καλλιτεχνική” μορφή να επιλύσει πολλά από τα πλέον καθημερινά φονξιοναλιστικά ζητήματα.

Από την άλλη, η ενοποίηση τέχνης και επιστήμης πρέπει να θεωρηθεί πως σε καμία περίπτωση δεν εκπληρώθηκε, από την σκοπιά τουλάχιστον που το ζήτημα αυτό εξεταζόταν. Όσο ανέφικτη είναι η οριστική υποταγή της τέχνης στην χρησιμότητα άλλο τόσο άμεση είναι και η εμπέδωση των αισθητικών κριτηρίων της στην καθημερινότητα. Σίγουρα εάν μπορεί να εντοπισθεί ένα σημείο όπου ενσταλάζονται οι

⁸ Τον εκπλήρωση του gesamtkunstwerk έχουν επίσης διεκδικήσει ο κινηματογράφος, η όπερα και πιο πρόσφατα το performance και το installation



Εικ 235: Η γραμματοσειρά bauhaus του Herbert Bayer

θεωρίες της μοντέρνας τέχνης σε κτίρια, καρέκλες, χαλιά, ρούχα, είδη σπιτιού κα αυτό θα ήταν σίγουρα το bauhaus αλλά και η ανατολική του έκφραση, η Vkhutemas.



Εικ 236,237,238 : Παραδείγματα αρχιτεκτονικής σε Αθήνα, Βαρσοβία και Τελ Αβίβ

Παρόλο που στο παρών τεύχος που δεν υπάρχει ο στόχος να δοθούν οριστικές απαντήσεις στα παραπάνω θέματα, κρίνεται πως ένας διαχρονικός ρόλος της τέχνης δεν είναι άλλος από την ικανότητα της να μιλάει για τις ανθρώπινες αγωνίες με ένα τρόπο σχεδόν μεταφυσικό, με ένα τρόπο τελικά που τίποτα άλλο στο κόσμο -η επιστήμη, η φιλοσοφία, η κοινωνιολογία- δεν μπορεί. Αυτό το γεγονός της παρέχει ένα αρκετά αυτόνομο πλαίσιο λειτουργίας από τα προϊστορικά χρόνια μέχρι και σήμερα. Όπως αναφέρει ο Piet Mondrian ίσως η τέχνη να εξαφανισθεί όταν η ανθρώπινη ζωή φτάσει στην απόλυτη ισορροπία. Μέχρι τότε όμως η τέχνη, έχοντας πλέον απαλλαχτεί από τον λειτουργικό-τελετουργικό μανδύα που την συνόδευε μέχρι τον μοντερνισμό, θα είναι ένα συνεχώς εξελισσόμενο σώμα από τη μία χρήσιμο και αναγκαίο, αλλά και άχρηστο από την υλική πλευρά της χρησιμότητας.

Πολλοί μελετητές θεωρούν πως η τέχνη και η αρχιτεκτονική είναι καθρέπτης της κοινωνικής πραγματικότητας. Η αλήθεια όμως βρίσκεται πιο κοντά στην διαλεκτική σχέση των δύο καθώς η μία επηρεάζει την άλλη και μάλιστα με εξελικτικούς όρους. Οι κοινωνικές εξεγέρσεις βοηθούν την επαναστατικοποίηση των όρων καλλιτεχνικής δημιουργίας όπως και η αστικοποίηση και η αύξηση του πληθυσμού ενθαρρύνουν μία νέα αρχιτεκτονική. Οι αλλαγές όμως που φέρνει η πρωτοπορία στην αισθητική αντίληψη αλλάζουν με τη σειρά τους, τους καθημερινούς υλικούς όρους, από τον τρόπο δόμησης έως και τον τρόπο ρουχισμού ή την διασκέδαση ή οποιαδήποτε πτυχή της καθημερινότητας. Η ύπαρξη των επιστημονικών ανακαλύψεων και εφευρέσεων αλληλεπιδρά με

ένα πολύ σύνθετο σύστημα με τα καλλιτεχνικά δεδομένα από ότι είναι οι "μαγικές" διακηρύξεις για την άμεση ενοποίηση τους

Σήμερα συχνά γίνεται λόγος για "ύφος bauhaus". Πέρα από το να εξετάσει κανείς λεπτομερώς εάν υφίσταται ομοιογένεια σε αυτό το στυλ έχει μεγαλύτερο ίσως νόημα πως η Γερμανική σχολή κατάφερε τελικά να μεταφράσει τις απόψεις της πρωτοπορίας του 1900- 1930 σε αρχιτεκτονική και βιομηχανικό σχεδιασμό, σε υλικά εν τέλει αντικείμενα. Ο διευθυντής του "αρχείου bauhaus" Peter Hahn θεωρεί πως η λέξη bauhaus κατέληξε να συμβολίζει τον ριζικό εκμοντερνισμό της ζωής μαζί με τα θετικά και τα αρνητικά παρεπόμενα του μιλώντας και για το αρχιτεκτονικό ύφος το οποίο συχνά κατηγορείται για την ασχήμια των σημερινών πόλεων και την αλλοίωση του φυσικού τοπίου. Η αλήθεια βέβαια είναι άλλη αφού το bauhaus βοήθησε στην διάδοση μίας πρωτοπόρας ακόμα και για σήμερα -εάν σκεφτεί κανείς την καθημερινότητα πέρα από τις ευρωπαϊκές και αμερικάνικες μητροπόλεις- αισθητικής. Πολλά από τα αντικείμενα που γεννήθηκαν στο bauhaus αποδεικνύονται εξόχως λειτουργικά και καλαίσθητα ακόμη και σήμερα ενώ στα περισσότερα κτίρια, σκεύη και έπιπλα των σημερινών πόλεων εντοπίζονται εμφανείς επιρροές από τα σχέδια στη Γερμανία και τη Σοβιετική ένωση του 1920.

Όσον αφορά τα μονότονα μπλοκ της δυτικής Ευρώπης τα λίγα τετραγωνικά μέτρα ζωτικού χώρου ανά κάτοικο αλλά και την αποξένωση που επιβάλλει η σύγχρονη πόλη όποιος κοιτάει στο bauhaus για να βρει ευθύνες είναι μακριά από τη πραγματικότητα. Την

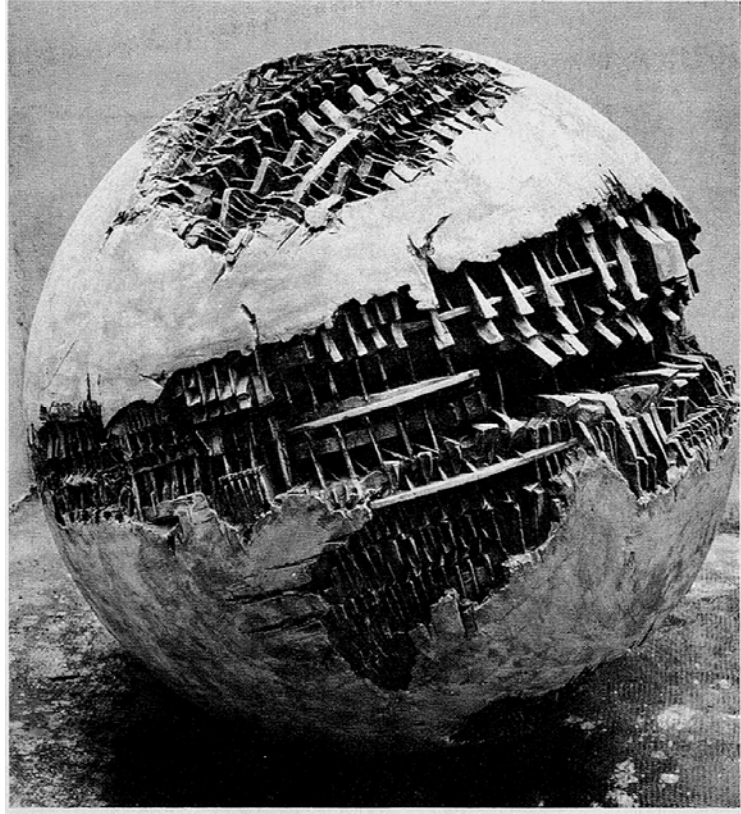
σύγχρονη πόλη την κατασκευάζει ένα σύστημα ανισότητας και έτσι αυτή κατασκευάζεται με τις αρχές του, επιβάλλοντας στην πλειοψηφία άνισους όρους καθημερινότητας. Το μόνο που προσπάθησε τελικά να κάνει το bauhaus είναι να βελτιώσει τις συνθήκες ζωής ενός άδικου συστήματος -στο μικρό μέτρο που μπορεί η αρχιτεκτονική άποψη- δίνοντας στο μέσο νοικοκυριό υγιείς, ποιοτικές και αισθητικά ολοκληρωμένες συνθήκες διαμονής.



Εικ 239: Παράθυρο και πολυκατοικίες σε προάστιο της Στοκχόλμης



παραρτήματα



το θέμα στο μοντερνισμό

*Κάθε τέχνη έχει την δική της γλώσσα, το μέσον ,
δηλαδή που ανήκει μόνο σε αυτήν. Η κάθε τέχνη
είναι κάτι κλειστό στον εαυτό της*

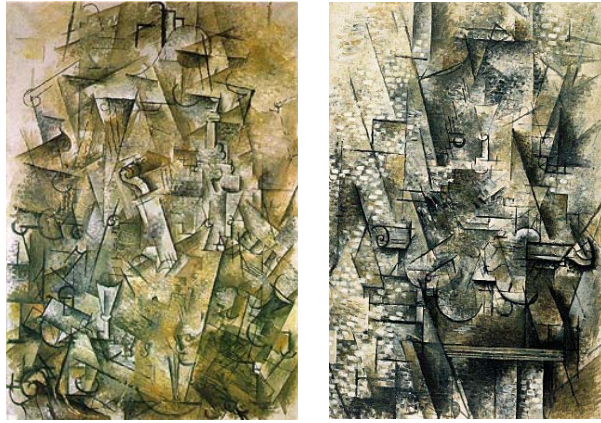
Vasily Kandinsky

Εξετάζοντας το ζήτημα της θεματολογίας στη τέχνη συμπεραίνει κανείς πως στο μοντερνισμό δεν αλλάζουν τόσο τα θέματα που προσεγγίζουν οι δημιουργοί όσο ο τρόπος με τον οποίο τα διαπραγματεύονται. Ο τρόπος μάλιστα που θα επιστρατευτούν οι δυνατότητες κάθε τέχνης για να επιτευχθεί η δημιουργία γίνονται τελικά πιο σημαντικές από το ίδιο το θέμα. Ο τρόπος εργασίας των κυβιστών κάνει ιδιαίτερα κατανοητό το παραπάνω. Ο Picasso και ο Braque στην αρχή της κυβιστικής περιόδου ζωγραφίζουν τοπία και ανθρώπινες μορφές θέματα ιδιαίτερα έντονα και εκφραστικά. Αυτά εγκαταλείπονται γρήγορα και οι δημιουργοί περιορίζουν τη θεματολογία τους σε νεκρές φύσεις (εικ 242,243) και μάλιστα ιδιαίτερα απλές¹.

Οι συνθέσεις αυτές είναι από μόνες τους ψυχρές και ευδόκιμες για την αποστασιοποίηση τους από το δημιουργό : τραπέζια, ποτήρια και μουσικά όργανα. Αυτό δε φαίνεται να απασχολεί τους δύο ζωγράφους αφού σημασία για αυτούς δεν έχουν τα εν λόγω αντικείμενα αλλά η

¹ Μελλιτας Εμμανουήλ, Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα, ζωγραφική-γλυπτική, πίνακες

μεταμόρφωση τους σε ένα ζωγραφικό πίνακα. Η συναισθηματική απομάκρυνση από το θέμα τους επιτρέπει να αφοσιωθούν απερίσπαστα στον κυβισμό. Πιο έντονα από ποτέ στην ιστορία της τέχνης το θέμα χρησιμεύει μονάχα ως πρόσχημα, ως απλή αφετηρία για τη πραγματοποίηση του καλλιτεχνικού γεγονότος. Αυτό που έχει σημασία για τον Picasso και τον Braque πέρα από οποιαδήποτε θεματολογία είναι η διερεύνηση του ίδιου του κυβιστικού χώρου. Η θεματολογία υποχωρεί μπροστά στην αγωνία τους για την εξερεύνηση των ορίων της ζωγραφικής και της σχέσης της με το χώρο, την αναπαράσταση αλλά και την αφαίρεση.



Εικ 242,243 : Νεκρές φύσεις από τον George Braque

Ο ιλουζιονισμός

Παρά το ότι ο ιλουζιονισμός στη ζωγραφική και τη γλυπτική ορίζεται ως μία συγκεκριμένη περίοδος, σαν αντίληψη προσδιορίζει -σε σχέση με το αναπαριστώμενο θέμα- το μεγαλύτερο κομμάτι της προμοντέρνας εποχής. Για τον Stephen Little "με τον ιλουζιονισμό ο καλλιτέχνης προσπαθεί να «ξεγελάσει» το θεατή ώστε να θεωρήσει τα ζωγραφισμένα αντικείμενα αληθινά. Η τεχνική αυτή είναι πολύ σημαντική για τη τέχνη της αναγέννησης που επηρεάστηκε από τη φιλοδοξία της κλασικής εποχής να δημιουργήσει έργα που θα μπορούσαν να εκληφθούν ως πραγματικά".

Ο ιλουζιονισμός προέρχεται από την αγγλική λέξη illusion που δηλώνει την ψευδαίσθηση. Σα προσδιορισμός σε ένα έργο τέχνης δηλώνει την υποτιθέμενη στενή σχέση που έχει αυτό με τη πραγματικότητα. Αυτό επιτυγχάνεται στη ζωγραφική και με τη χρήση μιας φόρμας που υπακούει στους φυσικούς νόμους που φέρει όμως και ως άμεσο αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός περιεχομένου υποτίθεται πραγματικού.

Η τέχνη στη φεουδαρχία έχει και ρόλο ιδεολογικού μηχανισμού αφού σκοπός της είναι να αναπαράγει την ιστορική «αλήθεια» δηλαδή να αναπαράγει τη κυρίαρχη ιδεολογία. Δε πρέπει να λησμονείται πως η κύρια επαφή που έχουν οι μάζες με τη τέχνη είναι μέσα από τη ζωγραφική και τη μουσική των εκκλησιών. Τα πορträίτα της κυρίαρχης τάξης δίνουν ένα πλαστό



Εικ 244 : Diego Velasquez,
The Count-Duke of Olivares
on Horseback

πραγματισμό, μία επίπλαστη αληθοφάνεια σε ψευδή συνήθως στοιχεία όπως η ακεραιότητα του ζωγραφισμένου προσώπου, οι αρετές του και τα ανδραγαθήματα του. Η φόρμα και το περιεχόμενο στα ιλουζιονιστικά έργα αναπαράγουν ένα διπλό ψέμα. Το περιεχόμενο προσπαθεί να πείσει για την υποτιθέμενη αλήθεια του ενώ η φόρμα προσπαθεί να στήσει ένα αληθινό περιεχόμενο.

Ένα από τα πρώτα ακαδημαϊκά στοιχεία που αποποιείται η τέχνη του 20^{ου} αιώνα είναι η ιλουζιονιστικός χαρακτήρας του έργου -τα μοντέρνα έργα δε προσπαθούν να μιλήσουν για τον κόσμο αλλά για τον κόσμο του δημιουργού. Το έργο τέχνης δε μπορεί να αναπαράγει καμία αλήθεια και καμία αντικειμενική πραγματικότητα, μόνο τη χνώδη υποκειμενικότητα που χαρακτηρίζει όλους τους ανθρώπους. Αυτή η τάση χαρακτηρίζει, αλλά και επεξηγεί, το περιεχόμενο και τις φόρμες του μοντερνισμού.

Σήμερα κυριαρχεί ακόμα η αντίληψη ότι η κάμερα αποτελεί μία γλώσσα που δεν μπορεί παρά να λέει την αλήθεια χάρη στη ικανότητα της για αναπαραγωγή ενός κομματιού που μοιάζει πραγματικό. Στα τέλη του 20^{ου} αιώνα μια φωτογραφία ή ένα βίντεο αποτελούν ακόμη ακλόνητο ντοκουμέντο ακόμη και σε επίπεδο νομικό- συνταγματικό . Η καθαρή εικόνα που διαθέτει η εποχή, πείθει ευκολότερα από ότι η ζωγραφική , τη γλυπτική και το γράψιμο για την εξιστόρηση της αλήθειας. Η κυρίαρχη βέβαια τάση σήμερα για την αναπαραγωγή της πραγματικότητας δεν αποτελεί τίποτα άλλο από τον ιλουζιονισμό της μεταμοντέρνας κοινωνίας. Οι εικόνες από τις αμερικάνικες ταινίες πολέμου

ή από τις ειδήσεις και τις εφημερίδες αποτελούν απλά μία εξελιγμένη - αν και όχι πιο ποιοτική - εκδοχή της τέχνης ζωγράφων όπως ο Delacroix.



Εικ 245, 246, 247 : Eugène Delacroix, είσοδος των σταυροφόρων στην Κωνσταντινούπολη, Yevgeny Khaldei, πάνω από το Reichstag, Robert Capa , θάνατος στρατιώτη στον ισπανικό εμφύλιο. Στην πραγματικότητα η εικόνα δεν λέει τίποτα, αυτόν τον ρόλο τον έχει αναλάβει ο τίτλος.

Η άποψη για αναπαραγωγή της πραγματικότητας σκοντάφτει στις τόσες επιλογές του ανθρώπου πίσω από τη κάμερα. Ο φακός της μηχανής συνήθως δε βλέπει τον κόσμο όπως τα ανθρώπινα μάτια αλλά με πιο στενή - ή πιο ευρεία - γωνία ενώ ο άνθρωπος που τη χειρίζεται επιλέγει τι θα εντάξει στο κάδρο του. Το ασπρόμαυρο φιλμ γκριζάρει τα χρώματα ενώ και το έγχρωμο δε δίνει ως αποτέλεσμα αυτό που βλέπουν τα μάτια μας καθώς συσσωρεύει το φως διαφορετικά από ότι η ίριδα. Η φωτομέτρηση είναι μία ακόμα επιλογή που μεταμορφώνει ότι σημαδεύει η κάμερα². Το σημαντικότερο βέβαια, ένα βίντεο είναι αποτέλεσμα Μοντάζ, η μία ώρα που θα προκύψει - από τις πολλές παραπάνω που γυρίστηκαν- ακυρώνει ολοκληρωτικά κάθε σχέση της κάμερα με την αλήθεια.

Η συζήτηση που έχει περισσότερο ενδιαφέρον είναι όχι το αν τα νέα μέσα - και παλαιότερα το έπος, η ζωγραφική, η γλυπτική – μπορούν να αναπαράγουν την πραγματικότητα αλλά πως αυτά τα μέσα μέσω των φωτογραφιών και των ταινιών, δημιουργούν την ίδια την πραγματικότητα. Ο εμπορικός κινηματογράφος πιο πολύ από το να αποτυπώνει τις συλλογικές ιδεολογίες της σύγχρονης κοινωνίας έχει ως κύριο ρόλο να ενισχύει και να οξύνει τις ήδη -με άλλους

² Ενώ το ανθρώπινο μάτι μπορεί να συνδυάσει στο βλέμμα του ακραία αντιθετικές φωτιστικές συνθήκες – έως 10.000 δυνατώτερα/ελαφρότερα φωτισμένα σώματα από το κύριο θέμα του - , η κάμερα μη μπορώντας να αποτυπώσει τις αντιθέσεις που δημιουργεί το φως μεταμορφώνει τμήματα της εικόνας σε απόλυτα άσπρα ή απόλυτα μαύρα.

τρόπους αναπαραχθείσες- κυρίαρχες ιδεολογίες, ενώ οι εικόνες που βομβαρδίζουν καθημερινά τους διαβάτες και τους οδηγούς μέσω των διαφημιστικών πινακίδων διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό τις ανάγκες και την αισθητική.



Εικ 248, 249: Φωτογραφίες του Evans από την αμερικάνικη επαρχία τη δεκαετία του 1930. Οι διαφημίσεις αποτελούν ήδη κυρίαρχο καθημερινό οπτικό στοιχείο

Η θεματολογία

Σύμφωνα με τον γάλλο ποιητή του 19^{ου} αιώνα Stéphane Mallarmé στην τέχνη το θέμα ολοένα χάνει την αξία του. Παρατηρώντας τη θεματολογία των πινάκων του μοντέρνου κινήματος και των προγενέστερων κινήματων μπορεί να εντοπίσει πολλές διαφορές αλλά και κάποιες ομοιότητες στις επιλογές των δημιουργών καθώς κύριο σημείο τροφοδοσίας για τα θέματα των έργων μέχρι τον 19^ο αιώνα αποτελεί η θρησκεία και οι παραδόσεις που τη συνοδεύουν, θέμα ολοκληρωτικά απών - με πολύ συγκεκριμένες εξαιρέσεις - στον μοντερνισμό. Πραγματικά ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης φαίνεται να εμπνέεται ιδιαίτερα από τον πνευματισμό που χαρακτηρίζει τον χριστιανισμό και τα ποικίλα υπερβατικά συμβάντα που τον διαρθρώνουν.



Εικ 250: Michelangelo, λεπτομέρεια από την "γέννηση του Αδάμ. Ο θεός εμφυσεί την ζωή στον άνθρωπο

Σε μία εποχή με πολύ περιορισμένες ελευθερίες για τον δημιουργό η θρησκεία μοιάζει να προσφέρει την επιτρεπτή διαφυγή από την καθήλωση της τέχνης στην πραγματικότητα. Η ιδέα εξάλλου για τη θεόσταλη αναφορά της έμπνευσης του δημιουργού είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη στο μεσαίωνα. Ο Καλλιτέχνης πρέπει με τη σειρά του να ανταμείψει τον Θεό και να αξιοποιήσει το ταλέντο του σε θέματα με θρησκευτικές αναφορές.

Στη μοντέρνα τέχνη συμβαίνει κάτι πολύ ριζοσπαστικότερο από μία απλή μετακύληση των θεματολογιών. Το θέμα χάνει ολοένα τη σημασία του και στη θέση του κυριαρχεί ο τρόπος που γίνεται η απόδοση. Συχνά συναντάται το φαινομενικά παράδοξο της κατάργησης του θέματος. Η απουσία αυτή δεν υποδηλώνει την απουσία περιεχομένου αλλά την απουσία περιεχομένου από τον πραγματικό κόσμο. Ένας πίνακας είναι εξίσου θεμιτό να απεικονίζει γεωμετρικά σχήματα ή χρώματα όσο και νεκρές φύσεις ή πορτραίτα. Το θέμα σε ένα έργο τέχνης μπορεί να είναι η Mona Lisa, δύο χέρια ή μία κόκκινη βούλα. Η καινοτομία που εισάγει ο μοντερνισμός στους όρους διαπραγμάτευσης του δημιουργού με το έργο είναι η απόπειρα ταύτισης της φόρμας και του περιεχομένου. Το περιεχόμενο του πίνακα γίνονται τα χρώματα και τα σχήματα που αναπαρίστανται στον καμβά.

Αν η μοντέρνα ελευθεριακή σχέση έργου και θέματος φαίνεται σήμερα κατανοητή σε μέσα όπως η ζωγραφική και το αφηρημένο φιλμ, ερωτήματα τίθενται στην τέχνη της φωτογραφίας για την ανεξάρτηση από το



Εικ 251: Michelangelo, David

εικονιζόμενο θέμα καθώς χαρακτηριστικό της είναι η ακριβής αναπαράσταση κομματιών της πραγματικότητας. Μία ιστορική ανάγνωση κάνει κατανοητό πως το θέμα στη μοντέρνα φωτογραφία συχνά κατέχει λιγότερο βάρος από άλλα στοιχεία της εικόνας όπως πχ ο φωτισμός ή η εξουδετέρωση της τρίτης διάστασης του κόσμου.

Ο Πλάτων Ριβέλλης σε ένα βιβλίο για τον Andre Kertesz³ σημειώνει "συνεχίζει να αποτυπώνει, σχεδόν με παράλογη εμμονή, την Washington Square κάτω από το σπίτι του . φωτογραφίες που απέχουν πολλά χρόνια μεταξύ τους μας δείχνουν και μας ξαναδείχνουν την ίδια πλατεία έρημη ή με κόσμο , ηλιόλουστη ή χιονισμένη. Με τον τρόπο αυτό ο Kertesz μας παραδίδει άλλο ένα μάθημα. Ότι η σπουδαία φωτογραφία δεν έχει θέμα. Αυτή η ίδια είναι το θέμα της"(εικ 252,253). Όταν ο θεατής προσεγγίζει το "πιρούνι" του Kertesz ή την "αποθήκη" του Walker Evans τότε σίγουρα θα συμφωνήσει με αυτή τη παρατήρηση καθώς το θέμα υποκύπτει στη φωτογραφική μεταμόρφωση , χάνεται ακριβώς επειδή είναι αποτυπωμένο με τόσο ακριβή τρόπο. Δεν υπάρχει τίποτα πιο μυστηριώδες από ένα γεγονός που παρουσιάζεται ξεκάθαρα⁴ .

Τα ζητήματα που απασχολούν συχνά τους μοντέρνους έχουν σχέση με τον νέο κόσμο και την τεχνολογική έκρηξη που τον χαρακτηρίζει. Ένα από τα πιο γνωστά μάλιστα κινήματα , ο φουτουρισμός , προσδιορίζεται από την αγάπη για τον νέο κόσμο και τεχνολογικά

³ Andre Kertesz ο καθρέπτης μίας ζωής

⁴ Ezra pound

του επιτεύγματα, κάτι που απασχολεί και την πλειονότητα των έργων. Εκπρόσωποι του κινήματος θεωρούνται ο Ρώσος κομμουνιστής



Εικ 252,253: Andre Kertesz, Washington Square

ποιητής Vladimir Mayakovsky και οι ιταλοί ζωγράφοι της δεκαετίας του 1910 όπως ο Carlo Carrà, ο Giacomo Balla και πολλοί άλλοι. Οι επιρροές της συγκεκριμένης θεματολογίας είναι εμφανείς και στο ζωγραφικό έργο του Fernand Leger αλλά και στην ταινία του "Ballet Mechanique" η οποία είναι χαρακτηριστική τόσο για τη μοντέρνα θεματολογία της όσο και για τον ίδιο τρόπο που αυτή δίνεται.



Εικ 254: Ο Vladimir Mayakovski

Το φιλμ “μηχανικό μπαλέτο” θα μπορούσε κάλλιστα να ονομάζεται μηχανικός ρυθμός. Για πρώτη φορά με τόσο καθαρό τρόπο μία έννοια μουσική όπως είναι ο ρυθμός γίνεται σε μια ταινία οπτική εκφραστικότητα. Μέσα από το μοντάζ, τις επαναλήψεις πλάνων αλλά και τις ρυθμικές κινήσεις αντικειμένων συνθέτεται μία οπτική συμφωνία. Το μοντάζ αλλάζει τα πλάνα με το ρυθμό που κινούνται Σχήματα, πρόσωπα, γράμματα και αριθμοί, κατασκευές, κούνιες, μηχανές ξετυλίγονται στο φιλμ ενός ζωγράφου με έντονες αναφορές στο κυβισμό. Σε κοντινή τροχιά με πολλά μοντέρνα έργα - εικαστικά, αρχιτεκτονικά, διακοσμητικά - τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται είναι ιδιαίτερα κοινά, φτωχά και καθημερινά, μεταμορφώνονται όμως και δίνουν ένα ιδιαίτερο αισθητικό αποτέλεσμα.. Στοιχείο βέβαια του περιεχομένου πρέπει να θεωρηθεί και η μορφική διερεύνηση του κινηματογραφικού - οπτικού ρυθμού.

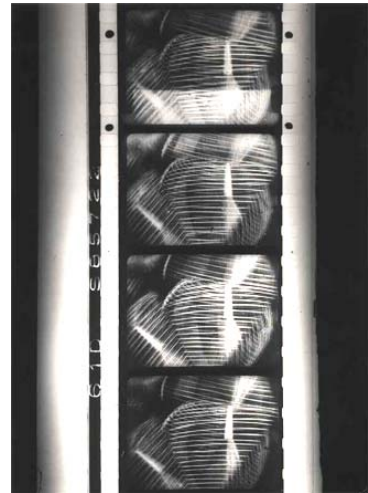
Όπως αναφέρθηκε στην θεματολογία της μετά- ιμπρεσιονιστικής εποχής σπάνια συναντώνται βιβλικά συμβάντα, ιστορικά γεγονότα και πολεμικές συγκρούσεις. Όταν δε αυτές αναφέρονται, δεν έχουν τίποτα το ένδοξο αλλά αντίθετα καταγγέλλουν την βία και τη σφαγή του πολέμου⁵. Ακόμη και οι ανθρωπίνι πρωταγωνιστές των έργων είναι αλλαγμένοι σε σχέση με το παρελθόν. Η ένδοξη εικόνα έχει πια

⁵ Ένας γνωστός πίνακας-καταγγελία στον πόλεμο είναι η Guernica. Ο πίνακας του Picasso παίρνει το όνομα του από την ισπανική πόλη η οποία βομβαρδίστηκε και ισοπεδώθηκε, κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου, από το φασιστικό στρατό του Franco.

χαθεί και τη θέση της καταλαμβάνει μία εικόνα καταστροφής, παθών και ατέλειας. Στον μοντερνισμό οι παρίες, οι άποροι και οι πόρνες συχνά αποκαλύπτουν πολύ μεγαλύτερο πλούτο από τα παιδιά της αστικής τάξης. Εξετάζοντας άλλα μοντέρνα έργα όπως αυτό του φωτογράφου August Sander τα πορτραίτα δεν θέλουν να πουν τίποτα, είναι ένα ακόμα στοιχείο φόρμας, όπως τα σχήματα και τα χρώματα.



Εικ 255: Giacomo Balla, speeding automobile,



Εικ 256: Fernand Leger, Ballet Mechanique

Φωτογραφία και θέμα



Εικ 257: Robert Doisneau, μουσικός στην βροχή. Η ανθρωπιστική φωτογραφία είναι ιδιαίτερα διαδομένη στο Παρίσι μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο

Η συσχέτιση φωτογραφίας και θέματος θα έπρεπε να εξετάζεται χωριστά λόγω της εξαιρετικά εξαρτημένης θέσης του μέσου από το πραγματικό φωτογραφημένο αντικείμενο. Είναι γνωστή η δυνατότητα της κάμερα να αποτυπώνει με απόλυτη συχνά ακρίβεια το κάδρο που επιλέγει ο φωτογράφος. Αυτό το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης τέχνης θα έπρεπε να καθιστά ένα ισχυρό θέμα απαραίτητο σημείο για τη δημιουργία μίας καλής εικόνας. Είναι μάλιστα διαδεδομένο σε αυτούς που δεν έχουν επαφή με τους μεγάλους δημιουργούς της φωτογραφίας να θεωρούν καλή εικόνα αυτή που επιτυγχάνει να παγώσει μία ασυνήθιστη τραγελαφική ή τρυφερή σκηνή. Το παραπάνω σαφώς είναι αναληθές. Η φωτογραφία όπως και κάθε άλλη εκφραστική γλώσσα πρέπει να εξετάζεται με όρους που υπαγορεύει το φωτογραφικό μέσο και όχι με το



Εικ 258: Το "φιλί" του Robert Doisneau δεν είναι τυχαία μία από τις πλέον γνωστές - αν και όχι από τις πλέον καλές- φωτογραφίες του αιώνα

Αυτό που κάνει μία φωτογραφία καλή είναι το να επιτυγχάνει την μεταμόρφωση του θέματος σε φωτογραφικό θέμα. Ο Garry Winogrand έλεγε χαρακτηριστικά πως "φωτογραφίζω για να δω τον κόσμο φωτογραφισμένο". Το πάγωμα του χρόνου, το φως και η επιλογή της σύνθεσης- μάλλον και την επιλογή της αφαίρεσης αφού στη πραγματικότητα επιλέγει από όλο το γύρω οπτικό του πεδίο ένα απλό κομμάτι- είναι κάποια από τα εκφραστικά μέσα που δύνανται να βοηθήσουν στην υπέρβαση του εικονιζόμενου θέματος. Ακόμα και η φωτογραφία, μία τέχνη εξαιρετικά αληθοφανής, μεταμορφώνει το θέμα και το κάνει καθρέπτη του δημιουργού , όταν βέβαια πρόκειται για έναν αφοσιωμένο δημιουργό.

Η μοντέρνα φωτογραφία έδειξε πως για παράδειγμα μία παρέα πλουσίων, μία ομάδα διανοητικά καθυστερημένων και ένα τοπίο μπορούν να βγάζουν την ίδια ακριβώς αίσθηση, να μιλάνε χρησιμοποιώντας κάτι πολύ συγκεκριμένο, αφαιρετικά για το ίδιο πράγμα. Τα παραπάνω φτάνουν στην εκφραστική τους τελειότητα μέσα από τη δουλεία των August Sander και Diane Arbus. Η θεματολογία τους δεν έχει να παρουσιάσει εκπλήξεις αφού αναφέρεται σε ανθρώπινα πορτραίτα, ίσως το πιο τυπικό μοτίβο στην ιστορία της τέχνης. Δουλεύοντας ωστόσο τα πορτραίτα τους με την εκφραστική δύναμη που προφέρει η φωτογραφική μηχανή συγκροτούν ένα καινούργιο σημείο στον εικαστικό χάρτη.

Ο τίτλος του έργου που προσπάθησε να φιλοτεχνήσει Ο Sander είναι ο " ο άνθρωπος του 20^{ου} αιώνα " και αποτελείται όπως είναι αναμενόμενο από πολυάριθμα πορτραίτα⁶. Ο τίτλος είναι ιδιαίτερα παραπλανητικός καθώς ο δημιουργός είναι μάλλον απίθανο να πιστευε ότι μπορούσε να φτιάξει ένα πραγματικό ντοκουμέντο των ανθρώπων του 20^{ου} αιώνα με βάση τους κατοίκους της γερμανικής επαρχίας που ζούσε. Εξ άλλου οι τίτλοι που συνοδεύουν τις εικόνες -στοιχείο εξωτερικό από τη φωτογραφία -έχουν μεγαλύτερη κοινωνιολογική βαρύτητα από ότι ουσιαστικά οι ίδιες οι εικόνες. Αυτό που στη πραγματικότητα κάνει ο γερμανός φωτογράφος είναι , ξεκινώντας με θέμα τους ανθρώπους γύρω του, να δημιουργήσει ένα δικό του κόσμο, ένα θέατρο παραλόγου με αταίριαστους μεταξύ τους πρωταγωνιστές. Ένας τσιγγάνος, ένας στρατιώτης, μία τριάδα αγροτών(εικ 259) και δύο εγκαταλελειμμένα κοριτσάκια στην ύπαιθρο συγκροτούν ένα καινούργιο καλλιτεχνικό τοπίο απελευθερωμένο από τις σκέψεις και την πραγματική οντότητα των παραπάνω "ηθοποιών". Ποιοι είναι όλοι αυτοί οι άνθρωποι

⁶ Από τις δεκάδες χιλιάδες πλάκες αυτού του έργου τελικά σώθηκαν κάτι περισσότερο από 200 . Οι υπόλοιπες καταστράφηκαν σε μία πυρκαγιά στο εργαστήριο του , ή καταστράφηκαν από τους Ναζί ή χάθηκαν τελικά αφού ο Sander τελείωσε τη ζωή του στην Αμερική. Μπορεί ωστόσο να θεωρηθεί ότι αυτές αποτελούν ένα συγκροτημένο έργο που αντιπροσωπεύει το φωτογράφο καθώς περιλαμβάνει πολλά αριστουργήματα και ένα ενιαίο ύφος . Επιπλέον είναι λογικό ο Sander να πρόσεχε περισσότερο τις καλές του πλάκες και έτσι αυτές να αποτελούν το κομμάτι που τελικά σώθηκε.

και τι πραγματικά συμβαίνει στη ζωή τους παραμένει μακρινό και έξω από το έργο. Χρησιμοποιώντας την Κάμερα ο Sander πετυχαίνει με τον πλέον ευθύ τρόπο να υπερβεί όλα αυτά τα σημεία και να δώσει, με απόλυτα φωτογραφικό τρόπο, τη δική του τελικά αμφίσημη προσωπογραφία.



Εικ 259: Οι τρεις αγρότες του Sander αποτελούν ένα από τα πλέον σημαντικά έργα της μοντέρνας φωτογραφίας

Εξίσου σημαντική με τον μεγάλο δάσκαλο του πορτραίτου μπορεί να θεωρηθεί η Αμερικανίδα φωτογράφος Diane Arbus. Η μελέτη στο έργο της κινείται γύρω από το βιβλίο της Monograph , το οποίο και εκδίδεται λίγο μετά την αυτοκτονία της⁷.



Εικ 26ο: Η αμφισημία είναι εκείνο το στοιχείο που απογειώνει καλλιτεχνικά το έργο της Diane Arbus

Στη μονογραφία της Arbus μόνο τέσσερις από τις ενταγμένες φωτογραφίες δεν

⁷ Τα δεκάδες άλλα λευκώματα που έχουν εκδοθεί δεν αποτελούνται από μία ορισμένη σειρά έργων που είχε επιλέξει η ίδια να παρουσιάσει αλλά από επιλογές εκδοτών και επιμελητών. Παρά την φιλότιμη αυτή προσπάθεια η φύση των βιβλίων αυτών είναι ιδιαίτερα προβληματική από την αρχή καθώς απουσιάζει η επιλογή του ίδιου του δημιουργού. Η επιλογή στη φωτογραφία (και στο κινηματογράφο μέσα από τη διαδικασία του μοντάζ) ενός μικρού κομματιού της δουλειάς είναι ένα ιδιαίτερα σημαντικό στάδιο στη δημιουργία όπως και στις περισσότερες τέχνες. Ο ποιητής δουλεύει πολλούς στοίχους και λέξεις πριν καταφέρει να μας δείξει ένα ποίημα όπου κάποιοι – και συνήθως λίγοι – από αυτούς βρεθούν στην αρμονική διάταξη που τον ικανοποιεί.

είναι πορτραίτα. Στις υπόλοιπες παρελάσουν άτομα με μία ιδιαίτερη και συχνά παράταιρη θέση στο κόσμο όπως διανοητικά καθυστερημένοι, νάνοι, γίγαντες και άνθρωποι του τσίρκου. Δίπλα ωστόσο σε αυτούς παρατίθενται και εικόνες συνηθισμένων ανθρώπων στο δρόμο, στα σπίτια τους ή σε διάφορες εκδηλώσεις και χορούς. Πέρα από ένα έργο μεγάλης αξίας η φωτογράφος δίνει και ένα θεωρητικό μάθημα όσον αφορά τη μεταμόρφωση του θέματος από την κάμερα. Στο εικαστικό σύμπαν της Arbus υποβόσκει η ίδια ανησυχία ανεξάρτητα με το θέμα της κάθε εικόνας (εικ 261,262)

Ένα στοιχείο που χρίζει προσοχής είναι η πλήρης αποστασιοποίηση της φωτογράφου από τα θέματα της. Καμία προσπάθεια ωραιοποίησης δεν επιχειρείται άλλα ούτε και κανένας συναισθηματισμός όπως συμπόνια και λύπη - εύκολα αναβλύζοντα συναισθήματα στα θέματα που επιλέγει. Για να πετύχει την απομάκρυνση από όλα τα παραπάνω επιλέγει μία φόρμα ιδιαίτερη απλή – τετράγωνο κάδρο και δυνατό φλας. Το θέμα υπερβαίνεται εφόσον αποκόπτονται από αυτό οι συναισθηματικές καταστάσεις που επάγει και έτσι δίνονται συνθέσεις απόλυτα φωτογραφικές.

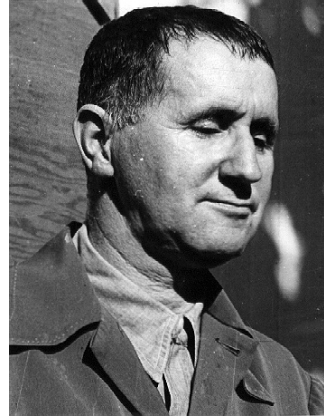


Εικ 261,262: Από την "μονογραφία" της Diane Arbus

αποστασιοποίηση

Με αφορμή τη δουλειά της Diane Arbus πρέπει να αναφερθεί η ιδιαίτερη προσέγγιση πολλών μοντερνιστών στα θέματα τους που συνοψίζεται με τον όρο "αποστασιοποίηση". Η αποστασιοποίηση αποτελεί μία τελείως καινοτόμα διαδικασία προσέγγισης ενός θέματος. Ο δημιουργός προσπαθεί να εξοβελίσει από το έργο οποιοδήποτε συναισθηματισμό όπως χαρά, λύπη όπως και επιχειρεί να αποφύγει και τη ταύτιση των θεατών με τους πρωταγωνιστές. Ο Ελβετός φωτογράφος Robert Franc έλεγε πως "αυτό που σιχαίνομαι στη φωτογραφία είναι το συναίσθημα". Το θέατρο, η λογοτεχνία και κυρίως ο κινηματογράφος με την αληθοφανή φύση του μπορούν πολύ εύκολα να προκαλέσουν την ταύτιση και την επιφανειακή συγκίνηση του κοινού -κάτι που για τους μοντέρνους δημιουργούς αποτελεί καλλιτεχνική παγίδα.

Η ταύτιση με στοιχεία του έργου είναι το κύριο ζητούμενο του ιλουζιονισμού. Το έργο μικραίνει αφού δε πρόκειται για τίποτα παραπάνω από ένα φανταστικό σημαίνον της πραγματικής ζωής εφόσον η τέχνη δε μπορεί αναπαράγει τη πραγματικότητα. Η δημιουργία επιφανειακού και γρήγορου συναισθηματισμού στο κοινό είναι πλέον εύκολη υπόθεση και έχει περισσότερο χαρακτήρα "ξεσπάσματος" παρά βαθύτερης "κοινωνίας" των θεατών. Όταν η ταύτιση με τους ήρωες είναι η φυσική κλίση στην επαφή με το έργο, η αποστασιοποίηση λαμβάνει το ρόλο να απογειώσει κάνοντας



Εικ 263: Ο Bertolt Brecht



Εικ 264: Ο Jean Luc Godard



Εικ 265: Η σεκάνς του θανάτου του Jean Paul Belmondo στον "Τρελό Πιερρό" είναι μία ακόμη αφορμή για τον Godard να απομυθοποιήσει τους χαρακτήρες του

ξεκάθαρο πως αυτό που προβάλλεται δεν είναι κομμάτι της ζωής αλλά κομμάτι της τέχνης. Ο Σταύρος Σταυρίδης αναφέρει "Η μπρεχτική αποστασιοποίηση μοιάζει να επιχειρεί την αποσυναρμολόγηση ενός συνεκτικού μυθικού σύμπαντος για να προβάλλει στις συνάψεις του, στις δημιουργημένες ασυνέχειές του, όψεις ενός διαφορετικού κόσμου. Μια τέτοια στάση θέλει να αφαιρέσει από τα "κοινωνικά γεγονότα τη σφραγίδα του οικείου, που τα προστατεύει σήμερα από την επέμβασή μας" όπως το διατυπώνει ο ίδιος ο Μπρεχτ"

Η επιρροή των αντιλήψεων του θεατρικού συγγραφέα Berthold Brecht που πρώτος συστηματοποίησε την "αποστασιοποίηση" είναι εμφανείς τον μοντέρνο μυθοπλαστικό κινηματογράφο της μεταπολεμικής Ευρώπης. Στην Persona ο Bergman εμποδίζει συνέχεια το κοινό να ταυτιστεί με πρόσωπα και καταστάσεις καθώς του παρακολουθούν είναι ταινία και όχι πραγματικότητα. Η αποστασιοποίηση είναι εμφανής και στις ταινίες της γαλλικής Nouvelle Vague και του Jean Luc Godard. Χαρακτηριστικό παράδειγμα την ταινία "Pierrot le fou". Το θέμα της ταινίας που αναφέρεται σε δύο όμορφους και ερωτευμένους νέους ανθρώπους είναι πολύ εύκολο δοθεί με συγκινήσεις και συναισθηματισμό. Ο Godard ωστόσο μέσα από την σπασμένη και συχνά ακατανόητη αφήγηση αλλά και την συνεπή υπερβολή που διέπει τους χαρακτήρες απομακρύνει τον θεατή από την ευκολία της ταύτισης.

Είναι εύκολα κατανοητό ότι η χρήση ενός θέματος πολύ άμεσου για το κοινό όπως ο έρωτας, η οικογένεια κ.α. μπορεί να προκαλέσει

τον εύκολο συναισθηματισμό από ότι μπορούν τα χρωματισμένα καρέ του Stan Brakhage ή ακόμη και ο υπερρεαλισμός του Luis Bunuel ή το ντοκυμανταιρίστικο ύφος του Djiga Vertov. Η αποστασιοποίηση λοιπόν επιλύει το πρόβλημα που μπορεί να προκύψει από την επιλογή έντονου περιεχομένου θέτοντας ένα νέο μορφικό ύφος, μία καινούργια απόδοση βασισμένη περισσότερο στα εκφραστικά μέσα της τέχνης.



Εικ 266 : πλάνο από την Persona του Bergman. Η [Liv Ullmann](#) φωτογραφίζει το κοινό

Οι σουρεαλιστές και η σχέση με το περιεχόμενο

Το φόβητρο του θανάτου, τα café chantants του υπερπέραν, το ναυάγιο της πιο όμορφης λογικής στον ύπνο, το καταθλιπτικό παραπέτασμα του μέλλοντος, οι πύργοι της Βαβέλ τα ασταθή κάτοπτρα, αυτές οι θελκτικότερες εικόνες της ανθρώπινης καταστροφής δεν είναι ίσως παρά μόνο εικόνες. Τα πάντα οδηγούν στο να πιστέψουμε ότι υπάρχει ένα ορισμένο σημείο του πνεύματος από όπου η ζωή και ο θάνατος, το πραγματικό και το φανταστικό, το περασμένο και το μελλοντικό, το μεταβιβάσιμο και το αμεταβίβαστο, το υψηλό και το χαμηλό παύουν να διαπερνούνται αντιφατικά. Θα ήταν συνεπώς μάταιο να αναζητούσε κανείς στη σουρεαλιστική δραστηριότητα κίνητρο άλλο εκτός από την ελπίδα να προσδιοριστεί αυτό το σημείο.

Andre Breton, από τα σουρεαλιστικά μανιφέστα

Για τους περισσότερους μελετητές ο σουρεαλισμός αποτελεί ένα κίνημα που γεννιέται με τέλος του ντανταϊσμού, θεωρείται μάλιστα και συνέχεια του αφού πολλοί σουρεαλιστές πριν το 1920 είχαν επαφές με τις ντανταϊστικές αντιλήψεις. Το ρεύμα του σουρεαλισμού αποτελεί μία ολόκληρη εποχή για το μοντερνισμό καθώς εκφράζεται με εξαιρετικά αυθεντικό και πρωτότυπο τρόπο σε πολλές τέχνες- τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία και τη ποίηση αλλά και το κινηματογράφο ενώ πολλά σημαντικά ονόματα συνδέονται μαζί του όπως

André Breton, Salvador Dali, Joan Miro, Luis Bunuel. Οι σουρεαλιστές είναι επηρεασμένοι από τη θεωρία του ασυνειδήτου ενώ πολλοί από αυτούς πρόσκεινται στις αντιλήψεις του Μαρξισμού. Αυτό που απασχολεί τις δημιουργίες τους - που δεν έχουν ένα κοινό μορφικό ύφος- είναι η καταγραφή των απόκρυφων κομματιών της σκέψης όπως εκδηλώνεται μέσα από την αυτόματη καταγραφή και την καταγραφή του κόσμου των ονείρων.

Η πλειοψηφία των μοντέρνων έργων επιλέγει να συγκρουστεί με τη παράδοση και το κλασικισμό σε επίπεδο φόρμας και έτσι να μετατοπίσει το περιεχόμενο στις σχέσεις των καλλιτεχνικών αξιών και των εκφραστικών μέσων. Η εργασία των υπερρεαλιστών ακολουθεί την αντίθετη μάλλον πορεία. Αυτό που διερευνούν πρώτα οι σουρεαλιστές είναι το κρυμμένο ανθρώπινο γίνεσθαι, αυτό γίνεται το περιεχόμενο του έργου που ύστερα αποτυπώνεται με ποικίλες μορφικές τεχνοτροπίες. Στη ζωγραφική για παράδειγμα οι φόρμες ποικίλουν από τεχνοτροπίες που παραπέμπουν στον ιλουζιονιστικό κλασικισμό έως τον αφηρημένο κόσμο που χαρακτηρίζεται συνθέσεις χρωμάτων και γεωμετρικών υποκειμένων.

Η καινοτομία που εισάγει ο σουρεαλισμός είναι η απουσία του δημιουργού – μάλλον του λογικού του δημιουργού- από την ίδια τη δημιουργία. Ο πειραματισμός, ο αυθορμητισμός, η αυτόματη καταγραφή και η τύχη θα αποκαλύψουν ένα νέο έργο στον δημιουργό ο οποίος γίνεται έτσι θεατής του εαυτού του αλλά και του έργου του. Μέσα από μία τέτοια διαδικασία θα παρακάμψει τις



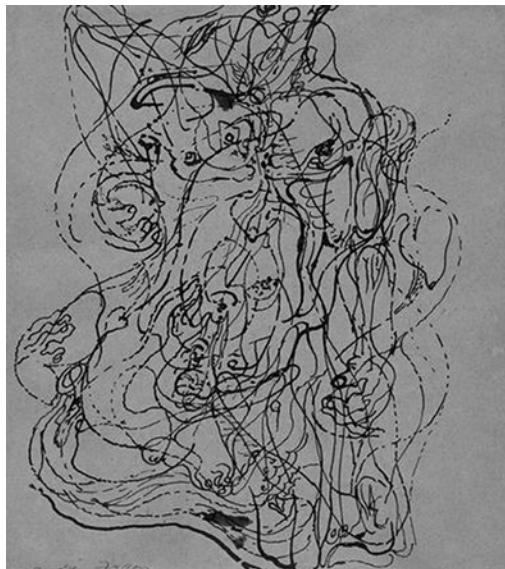
Εικ 267: Ο Andre Breton



Εικ 268: Rene Magritte, the son of man

επιφανειακές του σκέψεις, όπως εύκολα κάνει ένα παιδί την ώρα της δημιουργίας , για να αποδοθεί ένας καλά κρυμμένος υποσυνείδητος κόσμος. Ο σουρεαλισμός δεν επιδίωκε να αντιπαραθέσει απλώς καταστάσεις που μοιάζουν αντιφατικές (όπως λ.χ. το όνειρο με τη πραγματικότητα) , αλλά να άρει την αντίθεση τους, συνθέτοντας τες σε ένα υπερ- ρεαλιστικό (Surrealistic) , πέρα από την πραγματικότητα επίπεδο⁸

Αυτές οι απόψεις θα συνεχίσουν να επηρεάζουν δυναμικά τη τέχνη και μετά τη παρακμή του κινήματος. Χαρακτηριστικά γίνεται αντιληπτή η συγγένεια του αφηρημένου εξπρεσιονισμού αλλά και πολλών άλλων μεταπολεμικών ρευμάτων και δημιουργών.



Εικ 269: Andre Masson, automatic drawing

⁸ Dawn Ades, στο δοκίμιο Dada και Σουρεαλισμός.



Εικ 270: Juan Miró, Carnival of Harlequin

Εικ 271 :Salvador Dalí, The persistence of memory

Εικ 271: Garry Winogrand από τη σειρά "τα ζώα"



Εικ 272: Γκρο πλάνο από την ταινία του Carl Drayer , "La Passion de Jeanne d'Arc"



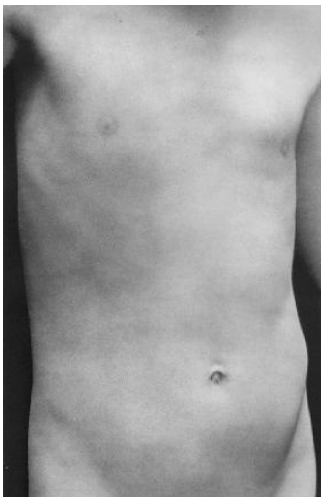
Εικ 273: Η Anna Karina παρακολουθεί το "La Passion de Jeanne d'Arc" στην ταινία του Godard, "Elle vivre sa vie"

Το γκρο πλάνο

Το αντίκρισμα ενός απομονωμένου προσώπου, μας βγάζει από τον χώρο, η συνείδηση που έχουμε για τον χώρο διακόπτεται και ανακαλύπτουμε ότι βρισκόμαστε σε μία άλλη διάσταση, σ' αυτήν της ψυχής. Στο γκρο πλάνο, δεν βλέπουμε ένα αντικείμενο στον χώρο, ούτε ένα πρόσωπο από σάρκα και οστά, αλλά μία έκφραση, μ' άλλα λόγια βλέπουμε συγκινήσεις, διαθέσεις, προθέσεις και σκέψεις, πράγματα δηλαδή που δεν ανήκουν στον χώρο της ύλης, αλλά σ' αυτόν του πνεύματος

Bela Balasz

Το δεύτερο παράρτημα του τεύχους αναφέρει λίγα στοιχεία για το πιο ασυνήθιστο και καινοτόμο εικαστικό κάδρο του 20^{ου} αιώνα, δηλαδή το γκρο- πλάνο. Η οπτική γωνία που φέρνει στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα είναι ιδιαίτερα πρωτοποριακή καθώς σχεδόν απουσιάζει από την πρό-μοντέρνα εποχή αφού η καθιέρωση του πραγματοποιείται εξαιτίας της καινοτόμας οπτικής που προσφέρει η κάμερα αλλά και την εικαστική επικράτηση της έννοιας της "αφαίρεσης". Από τεχνικής σκοπιάς το γκρο-πλάνο είναι μια λήψη μία κοντινή λήψη (συνήθως μικρής διάρκειας) που συνήθως πραγματοποιείται με την επιλογή φακού μεγάλης εστιακής απόστασης. Το γκρο- πλάνο ωστόσο απέχει πολύ από μια απλή μεγέθυνση ενός αντικείμενου.



Η κάμερα σε αντίθεση με τα ανθρωπινά μάτια έχει τη δυνατότητα μέσα από την ορθογωνική διάταξη του κάδρου της να απομονώνει ένα συγκεκριμένο κομμάτι του κόσμου⁹. Αυτή η αναντιστοιχία εμπλουτίζει την εκφραστική δύναμη της φωτογραφικής και της κινηματογραφικής μηχανής. Ο άνθρωπος έχει συνηθίσει να βλέπει για παράδειγμα τα πρόσωπα μαζί με τον κορμό τους ή με άλλα στοιχεία γύρω από αυτό. Η δυνατότητα της ακριβούς αποτύπωσης ενός προσώπου χωρίς τον υπόλοιπο ανθρώπινο κορμό είναι ένα εντελώς καινούργιο στοιχείο. Για πρώτη φορά το γκρο- πλάνο χρησιμοποιείται ως στοιχείο προσωπικής έκφρασης είναι από την αγγλίδα φωτογράφο Julia Margaret Cameron(εικ276). Παρά το πικτοριαλιστικό ύφος ξεκάθαρα μία νέα έξω-ζωγραφική αντίληψη για το κάδρο. Η διάταξη των στοιχείων της εικόνας παίρνει περισσότερο υπόψη της, την αφαίρεση από τον κόσμο παρά την σύνθεση ενός κόσμου, όπως δούλευαν μέχρι τότε οι φωτογράφοι επηρεασμένοι από την ζωγραφική.

Εικ 274: Edward Weston: Neil's torso

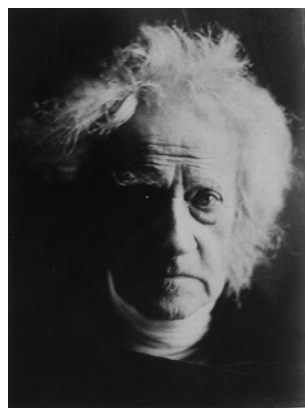
Εικ 275: Albert Direr, μεγάλο κομμάτι χορταριασμένης γης (1503)

⁹ Αυτή η ιδιότητα των φωτογραφικών και κινηματογραφικών καμερών ότι δηλαδή μπορούν να βλέπουν-καταγράφουν διαφορετικές γωνίες από ότι το ανθρώπινο μάτι (τα ανθρώπινα μάτια βλέπουν 135 μοίρες και έχουν αντίληψη) είναι εξαιρετικά σημαντική. Τα μάτια μας δε μπορούν να απομονώσουν οπτικά ένα πρόσωπο, μία μύτη, ένα τασάκι από τη συνολική εικόνα, αυτή είναι μια διαδικασία που καλείται να κάνει ο εγκέφαλος.

Η διερεύνηση για το γκρο πλάνο τις δεκαετίες του 1920 και 1930 συντελείται σε μια σειρά από επίπεδα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το παράδειγμα της αμερικάνικης φωτογραφίας. Οι φωτογράφοι με το πέρασμα από τον πικτοριαλισμό στην ακριβή καταγραφή και τον φωτογραφικό μοντερνισμό αρχίζουν να πλησιάζουν πολύ τα αντικείμενα και να φωτογραφίζουν με τηλεφακούς εξερευνώντας τη μεταμόρφωση που θα προκαλέσει το φως σε διάφορα καθημερινά αντικείμενα.

Απομονώνοντας ένα μικρό κομμάτι του φυσικού τοπίου μπορούσαν να δημιουργήσουν σχεδόν εξπρεσιονιστικές συνθέσεις. Φωτογραφίζοντας μόνο τα χέρια κάποιου είναι δυνατό να δημιουργηθεί ένα έργο με ιδιαίτερη ένταση και οξύτητα όπως χαρακτηριστικά δείχνει ο φωτογράφος και κινηματογραφιστής Paul Strand. Πολύ γνωστό έργο της πρώιμης αμερικάνικης μοντέρνας φωτογραφίας είναι οι νεκρές φύσεις του Edward Weston ο οποίος αξιοποιώντας στο έπακρο την τονική διαβάθμιση που προσφέρει η φωτογραφική πλάκα μεταμορφώνει τα αντικείμενα σε εξπρεσιονιστικές αναπαραστάσεις. Έτσι μία πιπεριά θυμίζει ένα ζευγάρι που αγκαλιάζεται και ένα κοχύλι μοιάζει με πουλί που κοιτάει τον θεατή(εικ 279,280)

Μπορεί η φωτογραφία να εισάγει το γκρο-πλάνο, η σπουδαιότερη όμως εικαστική χρήση πραγματοποιείται στον κινηματογράφο. Στον κινηματογράφο όπου έχουμε τη παράμετρο του χρόνου το πολύ κοντινό πλάνο παίρνει τελείως διαφορετική μορφολογική θέση από τη φωτογραφία καθώς εντάσσεται σε μία σειρά από άλλα πλάνα. Στο κινηματογράφο το

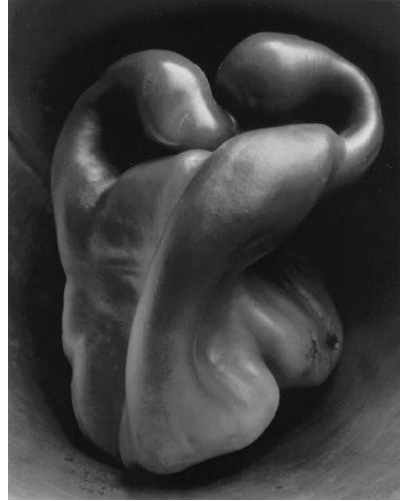


Εικ 276: Julia Margaret Cameron, William Herschel

Εικ 277: Paul strand, Rebecca

Εικ 278: Rubens, κεφάλι παιδιού (1616)

γκρο πλάνο δεν είναι μόνο του , συσχετίζεται άμεσα με τα επόμενα και τα προηγούμενα πλάνα. Αυτό βρίσκει χρήση σε ταινίες όλων των αποχρώσεων, από τα πλέον μυθοπλαστικά φιλμ έως τα πλέον αφηρημένα.



Εικ 279,280: Edward Weston, από τη σειρά με τα κοντινά αντικείμενα

Η εισαγωγή του γκρο- πλάνου στον κινηματογράφο θεωρείται επίτευγμα του αμερικανού σκηνοθέτη David Griffith ενώ η πρώτη θεωρητική προσέγγιση του πραγματοποιείται από τον Ούγγρο Bela Balasz (εικ 271). Ο Bela Balasz που είναι ένας από τους πρώτους θεωρητικούς της κινηματογραφικής τέχνης θεωρεί το γκρο πλάνο μαζί με το μοντάζ τα βασικά εκφραστικά μέσα της τέχνης των κινούμενων εικόνων. Σε αντίθεση με τα γενικά πλανά (ζενεραλ, μουαγιεν , αμερικαιν κ.α.) βρίσκει δύσκολα χρήση στην εξέλιξη της μυθοπλασίας ενώ δίνει έμφαση σε πιο εσωτερικά χαρακτηριστικά. Είναι ένα πλάνο που χρησιμοποιείται για ψυχολογική ανάλυση, αφού, απομονώνοντας τα πρόσωπα από το περιβάλλον τους, αποκαλύπτει τις εσωτερικές τους αντιδράσεις, δείχνοντας τις λεπτομέρειες των προσώπων τους. *Όχι μόνο η ίδια η έκφραση του προσώπου μπορεί να μας ομιλεί για πράγματα, για τα οποία δεν έχουμε λέξεις να τα εκφράσουμε, αλλά επίσης ο ρυθμός και το τέμπο των αλλαγών στην έκφραση του προσώπου, έχουν την ικανότητα να δηλώνουν την διακύμανση των διαθέσεων, που επίσης δεν μπορούν να εκφραστούν με λέξεις. Μια απλή σύσπαση ενός μυ του προσώπου, μπορεί να εκφράζει ένα πάθος που για να εκφραστεί με λέξεις (στο θέατρο και στην λογοτεχνία) θα χρειαζόταν ολόκληρη πρόταση¹⁰.*

Εκείνο που φαίνεται πως αντιλαμβάνεται καθαρά ο Bela Balasz είναι η σημασία που έχει η ροή των πλάνων και η ένταξη του γκρό πλάνου σε αυτή τη διαδοχή. Ο κινηματογράφος αντλεί τη δύναμη του από τη κίνηση των εικόνων. "Ένα από τη φύση του αφηρημένο πλάνο , το πολύ



Εικ 281: Ο Bela Balasz

¹⁰ Bela Balasz



Εικ 282: Rodin, Right hand

κοντινό, έχει λοιπόν τη δυνατότητα να εμπλουτίσει απεριόριστα τη κινηματογραφική πρακτική.

Η ταινία του Δανού σκηνοθέτη Carl Drayer, "La Passion de Jeanne d'Arc" του 1928 η οποία είναι σχεδόν εξολοκλήρου γυρισμένη με πολύ κοντινά πλάνα κάτι που δεν χαίρει ιδιαίτερης εκτίμησης από το κοινό της εποχής. Η ταινία αυτή όμως είναι πολύ σημαντική γιατί παρά το ότι χρησιμοποιεί για υπόβαθρο μία πολύ διαδομένη και κλασική ιστορία επιτυγχάνει μέσω της διερεύνησης της εξεζητημένης κινηματογραφικής φόρμας την υπέρβαση. Πράγματι το έργο στοιχειοθετεί περισσότερο μία αδιάκοπη ροή - μοντάζ- από πορτραίτα - γκρο πλάνα- από ότι την αφήγηση της δίκης της Jean d' Arc. Τριάντα χρόνια αργότερα στο έργο του Godard "vivre sa vie" γίνεται αναφορά στον Carl Drayer καθώς η πρωταγωνίστρια Anna Karina παρακολουθεί σε ένα σινεμά το "La Passion de Jeanne d'Arc". Με ιδιοφυή τρόπο ο σκηνοθέτης μπλέκει τα γκρο-πλάνα της προβαλλόμενης ταινίας με γκρο πλάνα της Anna Karina μιλώντας έτσι για τα ίδια τα κινηματογραφικά μέσα αλλά και απαξιώνοντας τον πραγματικό κόσμο που δημιουργεί η ταινία (εικ 272,273)

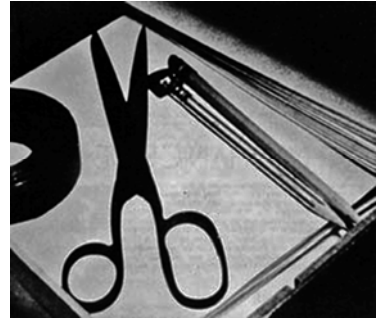
Εικ 283: Dorothea Lange, farmer



Το γκρό πλάνο αποτελεί ένα αυτοτελές κινηματογραφικό μέσο (αφού συνδέεται άμεσα με τη χρονική εξέλιξη του φιλμ) και χρησιμοποιείται εκτεταμένα σε όλο το φάσμα του κινηματογράφου δίνοντας ακόμη και στις ταινίες με τα πλέον σφιχτοδεμένα λογοτεχνίζοντα σενάρια κινηματογραφική υφή. Το μη- μυθοπλαστικό φιλμ και ιδιαίτερα η αμερικάνικη πρωτοπορία έχει συχνά παρουσιάσει πρωτοποριακές χρήσεις του γκρο-πλάνου.

Ο Willard Maas στη ταινία "The Mechanics of Love" χρησιμοποιεί γκρο πλάνα για μία δημιουργία που παραπέμπει άμεσα στο σουρεαλισμό. Ένα ζευγάρι ξεκινά να κάνει έρωτα. Κατά τη διάρκεια της ταινίας (με εξαίρεση την αρχή και το τέλος που απεικονίζεται το ζευγάρι στο κρεβάτι) βλέπουμε μία αλληλουχία αντικειμένων δημιουργώντας αναπόφευκτα συνειρμούς ανάμεσα στα αντικείμενα και την ερωτική πράξη. Πρόκειται για μία ιδιαίτερη πτυχωμένη μετατροπή φόρμας σε περιεχόμενο. Η Marie Menken δουλεύει με εντελώς διαφορετικό ύφος χρησιμοποιώντας τη κάμερα για να φτιάξει μία τη μη αναπαραστατική ταινία "visual variations". Μέσα από τη χρήση του πολύ κοντινού πλάνου και εκμεταλλευόμενη το ανεστίαστο του φακού και το ασπρόμαυρο φιλμ μετατρέπει το πραγματικό κόσμο σε υφές , σχήματα και χαλαρά περιγράμματα.

Το γκρο πλάνο δεν είναι απλά ένας ακόμη τρόπος αναπαράστασης για τα νέα μέσα αλλά μία νέα οπτική εφαρμόσιμη σε όλες τις τέχνες καθώς αποτελεί ένα βλέμμα αφαιρετικό ακόμη και "μη - πραγματικό"



Εικ 284,285: Γκρο πλάνα από ταινίες των Willard Maas και Marie Menken



Εικ 286: Marcel Duchamp, fountain

Εικ 287: Edward Weston, Excusado

Ο θάνατος της τέχνης

Κι έτσι που να χαμογελάνε οι άλλοι και να λένε

Τέτοια ποιήματα σου φτιάχνω εκατό την ώρα

Αυτό θέλουμε κι εμείς.

Οι παραπάνω στίχοι ανήκουν στον Έλληνα ποιητή Γιάννη Ρίτσο και αναφέρονται σε ένα σύνθημα χαρακτηριστικό του μοντερνισμού: την τεχνική του απλότητα και λιτότητα σε σχέση με αυτό που η συλλογική μνήμη έχει καταγράψει ως τέχνη τους προηγούμενους αιώνες. Από τους σκαλιστούς ναούς με τα αγάλματα και περίτεχνα διακοσμητικά σχήματα ο 20^{ος} αιώνας φτιάχνει το καλούπι του ώστε να υποδέχεται το μπετό και κάνει τον ζωγραφικό καμβά σημείο υποδοχής πεταμένων μπογιών. Η υπονόμευση της δυσκολίας της τεχνικής που χαρακτηρίζει την τέχνη του 20^{ου} αιώνα έγινε η σημαία όλης της συντηρητικής τάξης που μέχρι σήμερα κατηγορεί τον μοντερνισμό ως ρεύμα ατάλαντων και σημείο παρακμής των καλλιτεχνικών κεκτημένων.

Το κίνημα του ντανταϊσμού γεννιέται στο καμπαρέ Βολταίρ της ήσυχης Ζυρίχης το 1916 από εικαστικούς όπως ο Jean Arp και ποιητές όπως ο Tristan Tzara¹¹. Το κίνημα αυτό

¹¹ (1896-1963) Ρουμάνος ποιητής, από τους ιδρυτές του νταντά. Στα ποιήματα του Tzara υπάρχει έντονος μηδενισμός καθώς συνδέει λέξεις και προτάσεις χωρίς νόημα αλλά με ηχητική συγγένεια και ομοιοκαταληξία.



Εικ 288:Robert_Delaunay,
Tristan_Tzara



Εικ 289: Ο Γιάννης Ρίτσος

παρά το ότι συστήνεται ως αντι- τέχνη στη πραγματικότητα αποτελεί την τελευταία και πιο βίαια επίθεση στις αρχές του ακαδημαϊσμού. Το νταντά μπορεί να μιλάει για τον θάνατο της τέχνης, αποτελεί όμως και ένα ακόμα ένα σκαλοπάτι στην απελευθέρωση της από τους συντηρητικούς περιορισμούς οι οποίοι την συνοδεύουν από τα κυκλαδικά χρόνια και έπειτα.

Οι αρχές της μορφικής τελειότητας με τις αναλογίες και τις ακαδημαϊκές προοπτικές δεσπόζουν τους προηγούμενους αιώνες κυρίως τη δυτική τέχνη. Δημιουργία όμως υπάρχει σε κάθε γωνιά του πλανήτη. Η ζωγραφική στη Ιαπωνία, η κατάργηση της προοπτικής στη βυζαντινή αγιογραφία, οι αφρικανικές μάσκες και τα λυτά ιδιαίτερα λιτά, αφαιρετικά και έτσι κοντά στις απόψεις του μοντέρνου κινήματος. Η τεχνική δυσκολία του κλασικισμού όχι μόνο απομακρύνει τον περισσότερο κόσμο να εκφραστεί μέσω των τεχνών αλλά και ορίζει τον καλλιτέχνη στα ανώτερα κλιμάκια μιας ελιτίστικης κοινωνικής πυραμίδας.

Στον γαλλικό Μάη το 1968 η λέξη “καλλιτέχνης” είναι μισητή καθώς αυτή σημειολογικά συνοδεύεται από την ανωτερότητα του δημιουργού σε σχέση με τον υπόλοιπο κόσμο. Το νταντά αποκάλυπτα παρουσιάζει έργα που η τοποθέτηση τους ακόμη και με τις προοδευτικές απόψεις του μοντερνισμού παραπαίουν ανάμεσα στην εικαστική σύνθεση και στο ειρωνικό σχόλιο και τον μηδενισμό. Χαρακτηριστικά η πρώτη ντανταϊστική έκθεση στο Βερολίνο έκλεισε από την αστυνομία κατηγορούμενη για απάτη. Οι συμμετέχοντες βέβαια απάντησαν πως καμία

σχέση δεν έχουν με την τέχνη και τους "καλλιτέχνες".

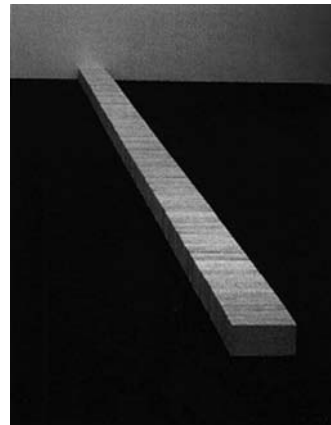
Τα μοντέρνα έργα λόγω της απλοϊκή τους μορφής δε φαντάζουν απόμακρα από το κοινό. Είναι σεμνά, καθημερινά και σε καμία περίπτωση δεν υπαγορεύουν τη μεγαλοποίηση του. Το κοινό διερωτάται εάν το ίδιο θα μπορούσε να παρουσιάζει τα εκθέματα. Η εικόνα για τη μεγαλειότητα και τη ξεχωριστή θέση της τέχνης αρχίζει να απαξιώνεται.

Έτσι ο μοντερνισμός όσο εξελίσσεται και όσο οδηγείται στις ακραίες του μορφές καταργεί πλήρως την έννοια του καλλιτέχνη όπως αυτή έχει διατυπωθεί στην συλλογική μνήμη. Η έννοια του "καλλιτέχνη" βέβαια με τα όποια ιεραρχικά συνημμένα προτάσσει η σημειολογία του όρου δεν είναι δυνατόν να απαξιωθεί όσο και αν η ίδια η τέχνη το προσπαθήσει αλλά παρά μόνο όταν αλλάξουν οι κοινωνικές σχέσεις.

Η ζωγραφική και η γλυπτική του με τις όλο και περισσότερο απλοποιημένες φόρμες που χρησιμοποιούν εισάγουν στην τέχνη μία οριστικά διαφορετική νοοτροπία. Ο άνθρωπος του 20^{ου} μπορεί να εκφραστεί καλλιτεχνικά χωρίς να έχει την σταθερότητα του χεριού και το μυαλό του Leonardo Da Vinci. Οι γραμμές του Frantz Klein(εικ 46) , η ντανταϊστική ποίηση, τα τυχαία κολλάζ του Hans Arp (εικ 290) βρίσκονται όλα στα όρια της τέχνης. Η τέχνη έχει πεθάνει με τον τρόπο που ορίζεται σαν στο παρελθόν, την τεχνική δυσκολία και την ακαδημαϊκή προσέγγιση. Το νταντά φτάνει στα άκρα τις παραπάνω απόψεις : Ο Tristan Tzara πιστεύει πως αν κάποιος κολλήσει τυχαία προτάσεις από εφημερίδες, το ποίημα θα είναι παιδί του αφού "σίγουρα θα του μοιάσει".



Εικ 290 : Κολάζ του Hans Arp



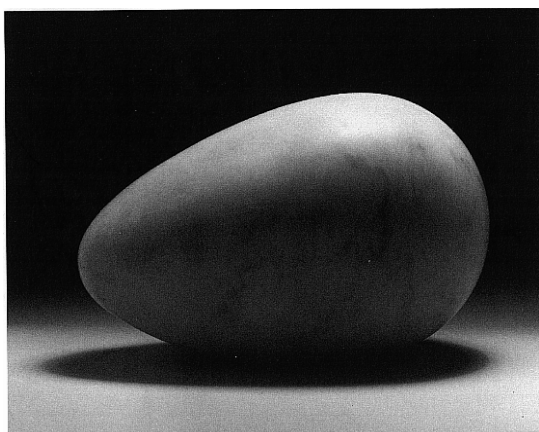
Εικ 291: Karl Andre, μοχλός

τεκμηριώνεται πλήρως και από την τέχνη της φωτογραφίας. Το ουρητήριο όταν φεύγει από την τουαλέτα, αναποδογυρίζεται ώστε να χάσει το σχήμα της λειτουργίας του και τελικά εκτίθεται σε μουσείο απομένει γίνεται τελικά ένα σύστημα από λευκές καμπύλες επιφάνειες που κάλλιστα έχουν γλυπτική υφή. Η δυσκολία στη νέα τέχνη μετακαλείται από την τεχνική δυσκολία και την διαδικασία της περάτωσης στην νοηματική σύλληψη του έργου.

Την ίδια περίπου εποχή τα οριακά έργα τέχνης φαίνεται να γίνονται όλο και πιο αγαπητά από τους καλλιτέχνες. Ο Malevich ζωγραφίζει το μαύρο τετράγωνο το 1914 ενώ το 1922 ο Lazlo Moholy Nagy παραγγέλνει ένα ζωγραφικό έργο από το τηλέφωνο. Το σχέδιο του Paul Klee είναι σχεδόν παιδικό ενώ μοντέρνα γλυπτά μοιάζουν με φυσικές πέτρες που δεν έχουν καν σμιλευτεί.

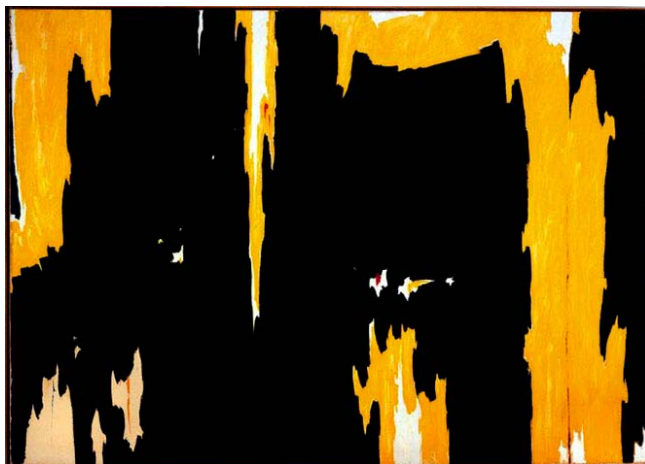


Εικ 293: Yves Klein, Blue painting



Εικ 294: Konstantin Brancusi, the beginning of the world

Στον μοντερνισμό το τυχαίο και ο αυτοματισμός αντικαθιστούν τους κανόνες σύνθεσης του παρελθόντος με τις χρυσές αναλογίες, τα $\frac{2}{3}$ και την σωστή προοπτική. Οι μοντέρνοι δημιουργοί προσπαθούν να ενσωματώσουν την "τύχη" στην διαδικασία της



Εικ 292: Clifford still, number 1

Η ίδια η κάμερα ως εφεύρεση συμφωνεί με την μοντέρνα λογική εφόσον αποδεικνύεται ένα πολύ ισχυρό εκφραστικό μέσο με μάλλον προκλητική ευκολία στη χρήση. Είναι χαρακτηριστικές οι διαφημίσεις της πρώτης κινηματογραφικής μηχανής από την Kodak "εσείς πατάτε το κουμπί, εμείς κάνουμε όλα τα υπόλοιπα" αλλά και των στιγμιαίων μηχανών Polaroid που μπροστά από εικόνες που εκτίθενται στο μουσείο μοντέρνας τέχνης της Νέας Υόρκης σημειώνει πως "κι εσύ μπορείς να το κάνεις".

Στο ερώτημα τι χρειάζεται τον 20^ο αιώνα για να κάνεις τέχνη ο Marcel Duchamp δίνει σίγουρα μία ακραία απάντηση με τα Ready Mades του(εικ 286). Τα Ready Mades είναι καθημερινά αντικείμενα που αποκόπτονται από το συνηθισμένο τους χώρο και την τελετουργικά ορισμένη λειτουργία τους και παρουσιάζονται έτσι ως ολοκληρωμένα έργα. Η αντίληψη ότι η αποκοπή του πραγματικού χώρου που αναφέρονται τα αντικείμενα είναι καμιά φορά αρκετή για την εικαστική έκφραση

δημιουργίας. Η ενσωμάτωση αυτή δεν γίνεται στη πραγματικότητα με έναν χαρακτήρα τυχαιότητας αλλά με την διαρκή επανάληψη ενός μη προβλέψιμου γεγονότος και της χρήσης του αιτιατού που αυτό θα επάγει. Η ενσωμάτωση της "τύχης" έναντι της τέλεις τεχνικής κατάρτισης ανοίγει νέα μονοπάτια στην πορεία της εικαστικής εκφραστικότητας.

Εικ 295: Παρά το ότι παραμένει γενικά άγνωστο ο Rodchenco την ίδια εποχή με τον Pollock στη Σοβιετική ένωση καταλήγει σε παρόμοια ζωγραφικά συμπεράσματα



Για τον θάνατο της τέχνης όμως, όπως έχει αναφερθεί, μιλάνε και κάποια ρεύματα εξ αρχής αντιθετικά με τον ντανταισμό. Για την κονστρουκτιβιστική ιδεολογία και το bauhaus του Gropius η τέχνη στην νέα εποχή δεν έχει μεγάλη σημασία. Η αντίληψη αντιθέτως που κυριαρχεί είναι η ανάγκη για κατάργηση της ιστορικής έννοιας της τέχνης και η ενσωμάτωση της τελικά στα υλικά σημεία της κοινωνίας όπως είναι η βιομηχανική παραγωγή και η αρχιτεκτονική.

Το τελευταίο παράρτημα του τεύχους θα μπορούσε να λειτουργεί και επιλογικά, κάτι δύσκολο να πραγματοποιηθεί αφού τα παραπάνω ζητήματα και ερωτήματα δεν μπορούν με ασφάλεια να απαντηθούν στην εποχή μας. Οι εκτιμήσεις δεν θα είναι απόλυτα ασφαλείς πάρα μόνο πολλά χρόνια μετά. Στο ερώτημα εάν η τέχνη πέθανε η απάντηση είναι πως σίγουρα πέθανε με τον τρόπο που ήταν

αντιληπτή μέχρι τον ιμπρεσιονισμό. Η τέχνη στον εικοστό αιώνα αλλάζει ρόλο, χρησιμότητα, στόχους και φυσικά ακολούθως αλλάζει με εκρηκτικούς ρυθμούς σε επίπεδο φόρμας. Η τέχνη στην εποχή του μοντέρνου δεν αποτελεί μία εξέλιξη της παλαιότερης ακαδημαϊκής συντηρητικής νοοτροπίας. Εξέλιξη μπορεί να θεωρηθεί μόνο συμβατικά, και στο βαθμό που η πρωτοφανής έκρηξη ελευθερίας και κοινωνικής πάλης που χαρακτηρίζει τον 20^ο αιώνα είναι συνέχεια της βασιλείας, της φεουδαρχίας και οποιουδήποτε άλλου καταπιεστικού μοντέλου. Η εξέλιξη αυτή όμως έχει ενσωματωμένη περισσότερο από ποτέ όχι απλά την μεταμόρφωση αλλά τον ίδιο τον θάνατο και την ανάσταση, την ίδια την ταύτιση του "τέλους και της αρχής". Μία ταύτιση που μόνο η μοντέρνα τέχνη θα μπορούσε να προκαλέσει.

Γιατί εμείς δεν τραγουδάμε για να ξεχωρίσουμε,
αδελφέ μου απ' τον κόσμο

Εμείς τραγουδάμε για να σμίξουμε τον κόσμο

Γιάννης Ρίτσος

"και να αδερφέ μου"

ευρετήριο ονομάτων

Adams Ansel 78

Albers Josef 198,199,202,210,221,228

Arbus Diane 256,257, 258, 259

Arcimboldo Giuseppe 24

Arp Hans 275,277

Atget Eugene 31, 3274,75,76,77

Baudelaire Charles 34 ,39

Bayer Herbert 184,187,194

Beckmann Max 154

Behrens.Peter 137,139

Benjamin Walter 51,224

Bergman Ingmar 87,94, 261

Brakhage Stan 82,83,96

Braque George 101,102,103,104,108, 240

Breuer Marcel 175,203, 225,227

Cameron Juliet Margaret 46, 269

Cartier Bresson Henri 49, 80, 81

Cezanne Paul 25,43 69 101, 102

Da Vinci Leonardo 59

De Carava Roy 53, 116

Degas Edgar 47

De Kooning Willem 71,72

Derain André 63, 64

De Vlaminck Maurice 63,65

Dubuffet Jean 91

Duchamp Marcel 274,278

El Greco 25, 69, 100

Einstein Albert 28

Eisenstein Sergei 33, 49

Evans. Walker 80,120

Feininger Lyonel 158,159,160, 196

Fontana Lucio 95

Franc Robert 259, 292

Frank Lloyd Wright 139,142

Gabo Naum 168

Gauguin Paul 40, 41, 42

Giacometti Alberto 42

Godard Jean-Luc 44, 45, 260, 266, 272

Gropius Walter 139,140,145,150, 155,
200,201,203,206,210,214,159,160,161
,165,171,173,175,180,192,195,196,197

Heisenberg Werner 28

Hilberseimer Ludwig 206,214,216

Itten Johannes 171,172,173,177,178,180,181,188,191,198,201

Kandinsky Vasili 49, 106, 108, 109, 152, 155,
202,210,214,168,170,176, 178, 188, 189, 190,202,210, 214,226, 239

Kertesz Andre 80, 92, 94, 111

Klee Paul 8, 44, 50,153, 154,156,171, 189, 191, 192, 97,218,228,280

Koubelka Peter 45,113,114

Kren Kurt 57, 113,114

Le Corbusier 39,97, 140

Le Grice Malcolm 47, 48

Lissitzky Lazar Markovich 34, 133, 142

Lumiere 12

Luxemburg Rosa 33,135,212

Maas Willard 273

Magritte Rene 23,264

Malevich Kasimir 23,36,107, 108,110,113, 118,227,280

Manet Édouard 48, 67, 68

Matisse Henri 64

Man Ray 77, 78 ,96, 98, 182,183,

Marx karl 28,222

Meyer Hannes 217, 146, 201,202,203,205,

207,209,210,212, 213,115,217,220,223,225,228

Meyer Adolf 163

Menken Marie 274

Mies van der Rohe 136,140,146, 162,202,211, 211,

212,213, 214,215,216,217, 227,229

Miro Juan 177,264,266

Mondrian Piet 50,128,129, 147,148,149,150, 151,177, 178, 234

Monet Claude 48, 49, 50, 68, 69

Moholy Nagy Lazlo 85, 181, 182, 183, 184, 185, 197, 199,

218, 228, 229, 280

Moholy Lucia 147,156, 196
Muche Georg 171,173, 186, 218,226
Munch Edward 90, 91, 153

Nadar 51, 52, 68
Newton Isaac 25,29
Niepce Nicephore 12
Nietzsche Friedrich 33, 293

Πλάτωνας 100
Picasso Pablo 16, 26, 44, 45, 50, 94, 101, 102, 104,
105, 106, 109, 115, 118, 126, 127, 231, 240, 241, 151
Popova, Lyubov 169, 170

Rembrandt 38
Renoir Pierre-Auguste 62
Renaix Alain 88
Rietveld Gerrit 147, 151, 179, 180, 204
Richter Hans 84, 85, 86, 184

Rodchenko Alexander 144, 146, 169, 170
Rodin Auguste 53, 54, 115, 273
Rothko Mark 73,74,112, 118, 120

Ruttman Walter 164,184

Sander August 79, 156, 254, 255,

Schoenmaekers Mathieu 147

Stieglitz Alfred 51, 52

Strand Paul 79, 80, 269, 270,

Szarkovsky John 47

Talbot Fox 12

Tatlin Vladimir 144,145, 169

Tarkovsky Andrei 88, 125

Taut Bruno 163,164

Tzara Tristan 45, 276, 277, 278

Van de Velde Henry 143, 166

Van Doesburg Theo 86, 147, 148, 149, 150, 151,
176, 178,179, 180,228, 231

Van Gong Vincent 91, 92

Vertov Djiga 33, 84, 262

Winogrand Garry 81, 82, 124, 254, 266

ενδεικτική βιβλιογραφία

1. Αϊζενστάιν, Σ. Μ., *Η μορφή του φιλμ*, εκδόσεις Αιγόκερος, Αθήνα 2003
2. Αϊζενστάιν Σεργκέι , *Κινηματογράφος και ζωγραφική*, Αιγόκερος,
3. Althousser Louis, *Θέσεις*, εκδόσεις Θεμέλιο, 1999
4. Arbus Diane, monograph, aperture, 1997
5. Atget Eugene, Paris, Tachen, 2008
6. Atenam Inisrym, *modern cinema* , Kulio, 2007

7. Bischof Ulrich, Μούνκ, Tachen, 2004
8. Brackhage stan – lectures
9. Bowness Alan, *Modern European art*, Thames and Hudson, 2003
10. Burch, Noël, *Theory of film practice*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981
11. Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγής του, Κάλβος, 1978
12. Benjamin Walter, *Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας*, κάλβος , 1978

13. Carsten-Peter Warncke, Πικάσο, Tachen, 2006

14. Διζικιρίκης, Γιώργος, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, εκδόσεις Αιγόκερος, Αθήνα 1985
15. *Droste Magdalena, το bauhaus, Tachen, 2007*
16. *Εμμανουήλ Μελήτα, Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα , ζωγραφική-γλυπτική, πίνακες, εκδόσεις Θωμάϊδιο, Αθήνα 2004*
17. *Evans Walker ,The hungry Eye, Thames and Hudson2004*
18. *Frampton Kenneth, Μοντέρνα αρχιτεκτονική -ιστορία και κριτική, εκδόσεις Θεμέλιο, 1999*
19. *Freund Giselle , φωτογραφία και κοινωνία, εκδόσεις φωτογράφος, 1999*
20. *Gombrich, E. H., Το Χρονικό της Τέχνης, εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1998*
21. *Gomegy, Douglas, Η ιστορία του κινηματογράφου, εκδόσεις Έλλην, Αθήνα 1998*
22. *Peter Gossel and Gabriele Leuthauser, Architecture in the 20th century, εκδόσεις Tachen, 2005*
23. *Harrison Charles, Modernism, Tate publishing, 2003*

24. Θεωδοράκη Στέλλα, *Κινηματογραφικές πρωτοπορίες*, Εκδόσεις Νεφέλη, 1990
25. James Frederic, *Το μεταμοντέρνο- ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 1999
26. Kertesz Andre, *καθρέπτης μίας ζωής*, εκδόσεις μουσείου φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2007
27. Kracauer S. , *Θεωρία του κινηματογράφου- η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, Κάλβος, 1983
28. Le Grice, Malcolm, *Μετά το αφηρημένο φιλμ, Ένα χρονικό της εξέλιξης των πειραματικών αναζητήσεων στον κινηματογράφο απ'τα πρώτα εγχειρήματα, ως τις μέρες μας*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1982
29. Λαμπράκη-Πλάκα Μαρίνα, *Μπάουχάους*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1986
30. Little Stephen, *οι –ισμοί στην τέχνη*, Σαββάλας, 2002
31. *Μανέτα Μυρσίνη , ποδάρα Ελένη, Περσόνα του Ingmar Bergman, ιδέα, ερμηνεία, φόρμα, διπλωματική στη σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών, επιβλέπων Σόλων Ξενόπουλος, 2008*
32. Μπαλάζ, Μπέλα, *Η θεωρία του φιλμ, η δημιουργική κάμερα – το σενάριο – ο ήχος – το μοντάζ*, εκδόσεις Αιγόκερος, Αθήνα 1992
33. Μπρετόν Αντρέ , *μανιφέστα του σουρεαλισμού*, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα ,1983

34. Μαρξ Καρλ, το κομμουνιστικό μανιφέστο, εκδόσεις παντιέρα, 2003
35. Μωραϊτης Μάκης, Για έναν διαλεκτικό αντι-ρεαλισμο στον κινηματογράφο, εκδόσεις γνώση, 1982
36. Read Herbert, Η τέχνη σήμερα- για τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης
37. Ριβέλης Πλάτων, Σκέψεις για τη φωτογραφία, φωτοχώρος, 2000
38. Ριβέλης Πλάτων, μονόλογος για τη φωτογραφία, φωτοχώρος, 2001
39. Ριβέλης Πλάτων, εισαγωγή στην καλλιτεχνική φωτογραφία, εκδόσεις φωτοχώρος, Αθήνα 2000
40. Συλλογικό έργο: Σ. Μ. Αϊζενστάιν, Μπέλα Μπαλάζ, Λεβ Κουλέσοφ, Τζίγκα Βερτόφ, Ζαν Μιτρί, Αντρέ Μπαζέν, Νοέλ Μπέρτς, Ντομινίκ Βιλέν, Πιέρ Πάολο Παζολίνι, Βασίλης Ραφαηλίδης, Τάκης Δαυλόπουλος, Δημήτρης Γκουζιώτης, *Το μοντάζ*, εκδόσεις Αιγόκερος, Αθήνα 2003
41. Συλλογικό έργο (edited by Nikos Stagos) , έννοιες της μοντέρνας τέχνης- από τον φοβισμό στον μεταμοντερνισμό, μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τράπεζας, Αθήνα 2003
42. Συλλογικό έργο: Art of the 20th century, painting, sculpture, new media, photography, εκδόσεις Tachen, 2005
43. Συλλογικό έργο, Bauhaus archive, , museum of design, berlin 2004
44. Szarkovsky John, The photographer's eye
45. Szarkovsky John, Peter Wollen, η αισθητική της φωτογραφίας, καθρέπτης, 2001

46. Stam Robert, εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου, εκδόσεις Πατάκη, 2004
47. Susan Sontag, περί φωτογραφίας, εκδόσεις φωτογράφος, 1993
48. Σταύρος Σταυρίδης -ΜΠΡΕΧΤΙΚΗ ΑΠΟΣΤΑΣΙΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ .ΟΙ ΜΕΤΕΩΡΟΙ ΤΟΠΟΙ ΤΩΝ ΚΑΤΩΦΛΙΩΝ-
49. Ταρκόφσκι, Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1987
50. Φόργκας Εύα, μπάουχάους- ιδέες και πραγματικότητα, εκδόσεις Νησίδες , 1999



Να βιώσουμε κάτι ως όμορφο σημαίνει να
το βιώσουμε απαραίτητως λάθος

Nietzsche Friedrich