

Εικόνα εξωφύλλου:

MAX ERNST

Κεφάλι Άνθρώπου που Ζαλίζεται από τὸ Πέταγμα μιᾶς μὴ Εὐκλείδειας Μύγας
(1943)

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ
ΤΗΣ ΟΠΤΙΚΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ
ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΩΝ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΜΑΣ



ISBN 960-85025-7-8

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΤΩΝ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΤΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΤΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΤΩΝ



ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΤΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΤΩΝ
1990 - 197

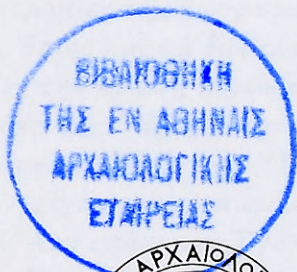
© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία, Πανεπιστημίου 22, 106 72 Ἀθήναι

Γραφεῖο Δημοσιευμάτων
Ἐπιμέλεια κειμένου: Κλεοπάτρα - Ἄννα Δάκαρη,

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 111
ΣΧΟΛΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΑΡ. 1

ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ ΧΡΗΣΤΟΥ

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ



ΑΘΗΝΑΙ 1990

(Αε 10)

(Ref. 3)

ΧΕ 1 (111)

Τοῦτο τὸ τεῦχος περιέχει περιλήψεις τῶν δώδεκα μαθημάτων πού ἔκαμε ὁ καθηγητῆς Χρῦσανθος Χρήστου στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία ἀπὸ τὸν Νοέμβριο τοῦ 1989 ὡς τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1990. Θέμα τους εἶναι τὰ ρεύματα, οἱ τάσεις καὶ οἱ τεχνοτροπίες τῆς ζωγραφικῆς τοῦ αἰώνα μας. Τὰ μαθήματα αὐτά, ὅπως καὶ τὰ δώδεκα γιὰ τὸ παγκόσμιο θέατρο, ἀποτελέσαν τὴν πρώτη περίοδο τῆς Σχολῆς Διδασκαλίας τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης, τὴν ὁποία ἴδρυσεν ἡ Ἑταιρεία ἐκπληρώνοντας διάταξη τοῦ Ὄργανισμοῦ της.

Στὸ παρελθὸν εἶχαν γίνεи παρόμοιες προσπάθειες· τὸ 1895 ἰδρύθηκε ἡ Ἀρχαιολογικὴ Σχολὴ καὶ τὸ 1919 ἡ Πρακτικὴ Σχολὴ τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης μὲ μαθητὲς κυρίως ἀρχαιολόγους καὶ φιλόλογους. Ἡ νέα προσπάθεια τῆς Ἑταιρείας ἔχει εὐρύτερα ὄρια καὶ ὡς πρὸς τοὺς ἀκροατὲς καὶ ὡς πρὸς τὰ θέματα πού διδάσκονται.

Τώρα πού τὰ μαθήματα τῆς πρώτης περιόδου ἔφτασαν στὸ τέλος τους ἔγινε σὲ ὄλους μας φανερὸ πὼς ἡ προσπάθεια ὑπῆρξε ἐπιτυχῆς, χάρις στὴν ἐπιστημοσύνη, τὴν καθαρότητα καὶ τὴ σαφήνεια τῆς σκέψης, τὴν καλλιτεχνικὴ εὐαισθησία καὶ ἑλληνομάθεια τῶν ὁμιλητῶν, καὶ ὅτι ἡ συνέχιση τῶν μαθημάτων ἐπιβάλλεται. Τοῦτο εἶναι καθῆκον γιὰ τὴν Ἑταιρεία, ἡ ὁποία θὰ συνεχίσει μὲ εὐχαρίστηση τὴν προσπάθεια αὐτὴ πού ἀποτελεῖ μέρος τοῦ ἐθνικοῦ της ἔργου.

I

Φωβισμὸς καὶ ἡ ἄρνηση του ρεαλιστικοῦ χρώματος.
Μεγάλοι δάσκαλοί του,
Matisse, Vlaminck, Derain, Dufy, Rouault.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

- W. HOFMANN, *Die Malerei im 20. Jahrhundert* (Μόναχο 1954) και πολλές άλλες εκδόσεις αργότερα.
- G. DUTHUIT, *Les Fauves* (Γενεύη 1949 και Νέα Ύορκη 1950).
- J. LEYMARIE, *Le Fauvisme* (Γενεύη 1959).
- G. JEDLICA, *Der Fauvismus* (1961).
- ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ, 'Η ζωγραφική τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα τ. Α' (Θεσσαλονίκη 1976) 1-105.

Ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ τέχνη τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα ἀνοίγει μὲ τὴν ἐπιβολὴν τοῦ Κλασικισμοῦ, στὴν ὁποία ἐκφράζεται καὶ ὅλο τὸ ἱστορικὸ περιεχόμενον τῆς περιόδου. Θὰ ἀκολουθήσῃ ὁ Ρομαντισμός, σὲ σχέσιν μὲ τὶς νέες συνθῆκες, μὲ τὴν φυγὴν στὸν χῶρον, τὸ πάθος καὶ τὴν ἐπεκτατικὴν διάθεσιν, πού μὲ τὴν σειράν του θὰ δώσῃ τὴν θέσιν του στὸν Ρεαλισμὸν μὲ τὴν στροφὴν στὸ ἄμεσον, τὸ ἀπτό, τὸ συγκεκριμένον. Στὰ μέσα περίπου τοῦ αἰώνα τὰ Ἀκαδημαϊκὰ Ρεύματα καὶ οἱ Ἰδεαλιστικὲς Τάσεις θὰ ἐπιδιώξουν μιὰν ἐπιστροφήν στὶς καθιερωμένους ἀξίας καὶ τοὺς τύπους τοῦ παρελθόντος. Θέσεις πού θὰ ξεπεραστοῦν ἀπὸ τὸν Ἐμπρεσσιονισμόν, μὲ τὴν ἔμφασιν στὸ κινητὸ καὶ στὸ μεταβλητὸ, στὸ στιγμιαῖον καὶ στὴν ἐντύπωση, στὴν παντοδυναμίαν τοῦ φωτὸς καὶ στὴν ποιότητα τοῦ χρώματος. Τὰ Μετεμπρεσσιονιστικὰ Ρεύματα — Νεοεμπρεσσιονισμὸς τοῦ Seurat, Συμβολισμὸς τοῦ Gauguin, Ἐμπρεσσιονισμὸς τοῦ van Gogh, ἔμφασιν στὰ δομικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Cézanne — θὰ προχωρήσουν μακρύτερα στὴν προσπάθειαν μιᾶς νέας ἐρμηνείας τοῦ κόσμου. Τὸ τέλος τοῦ αἰώνα θὰ κλείσῃ μὲ τὸ Νέον Στύλ, ἀπόπειραν συνδυασμοῦ παραδοσιακῶν τύπων καὶ νέων ἀναζητήσεων, χωρὶς ὅμως δυνατότητες ἐπιβολῆς μιᾶς νέας ἀφετηρίας.

Τὴν σχετικὴ ἐνότητα τῶν ἀναζητήσεων τῆς τέχνης τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα θὰ διαδεχτεῖ ἡ πολλαπλότης καὶ ἡ ἀντιφατικότης τῶν προσπαθειῶν τοῦ εἰκοστοῦ. Σὲ στενὰ πάντα ἐπαφὴ μὲ τὴν ἱστορικὴ πορεία ἡ τέχνη ἐγκαταλείπει τὸ ἀντικειμενικὸν γιὰ τὸ ὑποκειμενικὸν, τὸ ἐξωτερικὸν γιὰ τὸ

έσωτερικό, τὴν ἐρμηνεία τοῦ γνωστοῦ γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τῶν νέων δυνάμεων τῆς ζωῆς. Τὴν πρώτη δεκαετία τοῦ αἰῶνα μας ἡ ἐπιστήμη ἔχει κοινοριοποιήσει τὴν ἰδέα τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ κόσμου ποὺ εἶχε ὁ δέκατος ἔνατος, καθὼς καὶ τὴν πίστη του στὴν αἰώνια πρόοδο. Ἡ Γέννηση τῶν Ὀνειρῶν τοῦ Freud τὸ 1900, ἡ Θεωρία τῶν Quanta τοῦ Max Planck τὸ 1901, ἡ Ραδιενέργεια τῆς Ὑλης τοῦ Becquerel τὸ 1903, ἡ Θεωρία τῆς Σχετικότητας τοῦ Einstein τὸ 1905, ἡ Δημιουργὸς Ἐξέλιξη τοῦ Bergson τὸ 1907, ἡ Τέταρτη Διάσταση-ὁ Χωρόχρονος τοῦ Minkowski τὸ 1909 καὶ ἄλλες ἐπιστημονικὲς μελέτες, εἰσάγουν τὴν ἐπίθεση κατὰ τῆς γνωστῆς μας εἰκόνας τοῦ κόσμου, αὐτῆς τοῦ δέκατου ἔνατου αἰῶνα. Αὐτὰ δὲν μποροῦσαν νὰ μείνουν χωρὶς ἐπίδραση στὴν τέχνη, ποὺ πάντα βρίσκεται σὲ στενὴ σχέση μὲ τὴν ἐπιστήμη. Ἔτσι ἐπιστήμη καὶ τέχνη προχωροῦν ἀπὸ τὴν ἐνότητα στὴν πολλαπλότητα, ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο στὸ ἀφηρημένο, ἀπὸ τὴν πίστη σὲ ἓνα ὁποιοδήποτε ἀπόλυτο στὴν κυριαρχία τοῦ σχετικοῦ, ἀπὸ τὴ γνωστὴ εἰκόνα τοῦ κόσμου στὴν ἀναζήτηση τῶν νέων προσώπων του.

Καὶ μὲ τὸν Φωβισμό ἔχουμε τὸ πρῶτο μεγάλο κίνημα στὴ ζωγραφικὴ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, ποὺ ἐγκαταλείπει τοὺς καθιερωμένους τύπους, ἐπειδὴ μὲ αὐτοὺς δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἐκφραστοῦν οἱ νέες τάσεις τῆς ἱστορικῆς ζωῆς. Πρόκειται γιὰ τὸ κίνημα ποὺ ἐμφανίζεται τὸ 1905 στὴν περίφημη Ἐκθεση τοῦ Φθινοπώρου στὸ Παρίσι, τὴν ἴδια ἀκριβῶς χρονιὰ ποὺ ἔχουμε καὶ τὸν Ἐξπρεσιονισμό στὴ Δρέσδη. Ὁ ὄρος Φωβισμὸς ὀφείλεται στὸν κριτικὸ τῆς τότε πρωτοπορίας Louis Vauxcelles, τὸν ἴδιο ποὺ ἀργότερα θὰ δώσει καὶ τὸ ὄνομα τοῦ Κυβισμού. Αὐτὸς θὰ ἐπισκεφτεῖ τὴ μεγάλη αἴθουσα μὲ τὰ ἔργα μιᾶς ὁμάδας νέων καλλιτεχνῶν, ποὺ τοὺς ἔλεγαν τότε «ἀσυνάρτητους» ἢ «ἀσπόνδουλους», καὶ βλέποντας στὸ μέσο τῆς αἴθουσας δυὸ γλυπτὰ τοῦ Albert Marquet —σὲ μίμηση φλωρεντινῆς τεχνοτροπίας— θὰ ἀναφωνή-

σει «Donatello chez les Fauves» — «ὁ Ντονατέλλο μέσα σὲ ἄγρια θηρία». Τὸ ὄνομα Φώβ, πού σημαίνει ἄγρια θηρία καὶ δόθηκε μὲ ἀσφαλῶς κάποια δηκτικὴ διάθεση, συνόψιζε τὴ γενικὴ ἐντύπωση πού εἶχαν οἱ ἐπισκέπτες τῆς ἐκθεσης, μὲ τὰ ἔργα πού εἶχαν κραυγαλέα χρώματα, καμιὰ ἀντικειμενικὴ ἀπόδοση τῶν θεμάτων, ἀπλουστευτικὴ διάθεση, σχηματοποίηση. Ἡ ἐκθεση ἀντιμετωπίστηκε ἀρνητικὰ ἀπὸ τοὺς κριτικούς καὶ μὲ λοιδωρίες ἀπὸ τὸ κοινό, ὅπως ἦταν ἄλλωστε φυσικό. Γιατὶ οἱ κριτικοὶ δυσκολεύτηκαν νὰ καταλάβουν αὐτὴ τὴν ἀρνηση τῶν ἀναλυτικῶν τάσεων τοῦ Ἐμπρεσσιονισμοῦ, τὴν ἀποφυγὴ τῶν χρωματικῶν διαβαθμίσεων, τὴ μείωση τοῦ ρόλου τοῦ φωτός, ἐνῶ τὸ κοινὸ δὲν ἦταν εὐκόλο νὰ συνηθίσει τὶς μεγάλες χρωματικὲς ἐπιφάνειες καὶ τὰ ἀντιρεαλιστικὰ χρώματα, τὴν περιφρόνηση τοῦ ἀντικειμενικοῦ καὶ τὴ σχηματοποίηση. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ πῆγαιναν πέρα ἀπὸ τὶς τάσεις πού κυριαρχοῦσαν ἀκόμη καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα, πέρα ἀπὸ τὸ καθιερωμένο γιὰ τοὺς κριτικούς καὶ τὸ γνωστὸ γιὰ τὸ μεγάλο κοινό. Ὁ κύκλος τῶν φωβιστῶν ἀποτελέστηκε ἀπὸ τρεῖς ὀμάδες, διαφορετικὲς κάπως, τοὺς μαθητὲς τῆς Ἀκαδημίας Carrière καὶ τοῦ Ἐργαστηρίου τοῦ Gustave Moreau, Matisse, Marquet, Chamoïn, Manguin καὶ Puy, τὴν ἐκρηκτικὴν δυάδα τοῦ Chatou, Vlaminck καὶ Derain, καὶ τὴ μικρὴ ὀμάδα τῆς Χάβρης, Friesz, Dufy καὶ Braque. Σ' αὐτοὺς μποροῦν νὰ προστεθοῦν ὁ Ὀλλανδὸς Kees van Dongen, ὁ Ἄγγλος Matthew Smith καὶ ὁ Γάλλος Georges Rouault. Ὅπως ἔχει τονιστεῖ, εἶναι ὅλοι «νέοι μὲ ἐνθουσιώδη ἰδιοσυγκρασία, διαφορετικοὶ ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο, ἀτομικιστὲς κατὰ βάθος. Οἱ ἀλληλοεπιδράσεις πολλαπλασιάζονται προοδευτικὰ στοὺς χώρους τῆς κοινῆς μαθητείας, τῆς ἐργασίας καὶ τῆς πάλης καὶ ἐνοποιοῦνται χάρις στὸ κύρος καὶ τὴν κυρίαρχη δραστηριότητα τοῦ Matisse, τοῦ πιὸ ἡλικιωμένου ἀπὸ ὅλους, τοῦ ἀναγνωρισμένου ἐμπνευστῆ καὶ ἐμψυχωτῆ τῆς κίνησης».

Τὰ καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Φωβισμού, παρὰ τὶς διαφορὰς ποὺ ὀφείλονται σὲ διαφορετικὲς ἀφετηρίες, ἰδιοσυγκρασία καὶ παιδεΐα τῶν δημιουργῶν του, εἶναι: Ἡ ἐπιβολὴ τοῦ χρώματος στὴ φόρμα, τοῦ ἐσωτερικοῦ στὸ ἐξωτερικό, τοῦ ὑποκειμενικοῦ στὸ ἀντικειμενικό, τῆς ἔκφρασης στὴν ἐντύπωση. Μὲ διαφορετικὸ τρόπο ὁ καθένας χρησιμοποιοῦν στὰ ἔργα τους μεγάλες χρωματικὲς ἐνότητες, μὲ τοπισμένη ἀντιθετικὴ ὀργάνωση, περιφρονοῦν τὴ ρεαλιστικὴ περιγραφὴ, ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ἀνθρώπινη μορφή ὅσο καὶ γιὰ τὸν φυσικὸ χῶρο, βασιζόνται περισσότερο στὰ γενικευτικὰ στοιχεῖα καὶ στὴ σχηματοποίηση, προτιμοῦν ἀπὸ τὸ ἀτομικὸ τὸ τυπικὸ, ἐνῶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις δὲν κατορθώνουν νὰ ἀποφύγουν ἕναν κάποιον διακοσμητισμὸ. Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν πιὸ σημαντικῶν δημιουργῶν τοῦ Φωβισμού μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ πλησιάσουμε τὶς ἀναζητήσεις τους καὶ νὰ καταλάβουμε καλύτερα τὶς κατακτήσεις τους.

Ἄναμφίβολα ἡγετικὴ φυσιογνωμία τῆς κίνησης εἶναι ὁ Henri Matisse (1869-1954), μαθητὴς πρόθυμος καὶ ἐργατικὸς τοῦ Moreau, συνεργάτης προσεκτικὸς καὶ πιστός, φίλος χωρὶς ὑστεροβουλία πάντα πολύτιμος, δημιουργὸς γνήσιος καὶ τολμηρός. Δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ θεωρίες καὶ παρατηρεῖ ὅτι «ὁ καλλιτέχνης δίνει τὸν καλύτερο ἑαυτό του στοὺς πίνακές του· τόσο τὸ χειρότερο σ' αὐτοὺς ὅπου αὐτὸ δὲν ἐπαρκεῖ». Στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Matisse, ποὺ καλύπτει περισσότερα ἀπὸ 65 χρόνια, ἐκφράζεται πάντα τὸ ἀτομικὸ βίωμα καὶ τὸ προσωπικὸ ὄραμα, μὲ τὴν ἀνεξάρτητη σύνθεση καὶ τὴν ἔνταση καὶ τὴ διαφοροποίηση τῶν χρωμάτων, τὶς διάφορες τομὲς καὶ τὴν ὑποβολή, μὲ τὴν ἄρνηση τοῦ ρεαλιστικοῦ χώρου, μὲ τὴ σχηματοποίηση τῶν μορφῶν καὶ τὴ χρησιμοποίηση διακοσμητικῶν τύπων καὶ ἄλλα ἀνάλογα μέσα. Μὲ τὸν Maurice Vlaminck (1876-1958), καλλιτέχνη αὐτοδίδακτο καὶ ἄνθρωπο τῆς καρδιάς,

ἀπείθαρχο καὶ ἀνεξάρτητο, ποὺ κερδίζει τὴ ζωὴ του μὲ διάφορες ἐργασίες, δρομέα, ποδηλατιστὴ, πλανόδιο μουσικό, δημιουργὸ μὲ πληβειακὴ διάθεση, ἔχουμε μιὰν ἄλλη φωνὴ τοῦ Φωβισμού. Εἶναι αὐτὸς ποὺ θὰ πεῖ «ζωγραφίζω μὲ τὴν καρδιά καὶ τὰ νεφρά μου»: εἶναι ἡ βιαιότητα, ἡ πληβειακὴ διάθεση, οἱ συγκρούσεις τῶν χρωμάτων καὶ ἡ ἐπαναστατικὴ θέληση ποὺ δίνουν τὸν τόνο. Μὲ τὸν André Derain (1880-1954) ἔχουμε ἓνα Φωβισμό μὲ περισσότερο κλασικότερο χαρακτήρα, στὸν ὁποῖο παίζουν καθοριστικὸ ρόλο ἡ ὀργάνωση καὶ οἱ δεσμοὶ μὲ τὴν παράδοση, ἡ συγκρατημένη ἔκφραση καὶ ἡ ἔμφαση στὸ οὐσιαστικό. Μὲ τὸν Raoul Dufy (1877-1953), πνεῦμα περίεργο καὶ ἀντιφατικό, ἔχουμε τὴν προσπάθεια ποὺ συνδυάζει ποιητικὴ χάρη καὶ ἐκφραστικὴ σαφήνεια. Στὸ ἔργο του βάζει πάντα τὸ συναίσθημα πάνω ἀπὸ τὴ λογικὴ, τὴ φαντασία πάνω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, τὴν ἐλευθερία πάνω ἀπὸ τοὺς παραδοσιακοὺς τύπους. Μὲ τὸν Georges Rouault (1871-1958) ἡ ζωγραφικὴ εἶναι τόσο «ἓνα παθητικὸ κήρυγμα» ὅσο καὶ μιὰ ὁμολογία πίστεως στὸν Θεὸ καὶ μιὰ ἔκφραση ἀγάπης γιὰ τὸν ἄνθρωπο. Πρόκειται γιὰ ἔργα ποὺ ἔχουν βιωματικὴ ἀφετηρία καὶ ὑπαρξιακὴ βάση.

II

Ἐξπρεσσιονισμός

καὶ ἡ Ἐπίθεση κατὰ τοῦ Ρεαλισμοῦ τῆς Μορφῆς.

Οἱ πατέρες τοῦ Ἐξπρεσσιονισμοῦ,

van Gogh, Ensor, Munch, Hodler.

Οἱ μεγάλοι δημιουργοὶ τοῦ Ἐξπρεσσιονισμοῦ,

Kirchner, Mark, Nolde, Kokoschka, Soutine, Μπουζιάνης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

- P. SELZ, *German Expressionist Painting* (Univ. of California Press 1957).
M. S. MYERS, *Die Malerei des Expressionismus* (1957).
M. RAYNAL, *Peinture moderne* (1953).
ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ, 'Η ζωγραφική τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα τ. Α' (Θεσσαλονίκη, 1976) 184 καὶ 106-196.

Τὴν ἴδια ἀκριβῶς χρονιά, τὸ 1905, ἔχουμε καὶ τὴν πρώτη ἐμφάνιση τῆς δεύτερης μεγάλης καλλιτεχνικῆς κίνησης στὴν Εὐρώπη, τοῦ Ἐξπρεσσιονισμοῦ μὲ τὴν Ὁμάδα τῶν Καλλιτεχνῶν τῆς Δρέσδης, ποὺ θὰ κάνει τὴν ἔκθεσή της τὸ 1906 στὸν χώρο ἑνὸς ἐργοστασίου λαμπτήρων. Μερικὰ ἀπὸ τὰ καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κινήματος αὐτοῦ τὰ ἔχουμε μὲ καλλιτέχνες ποὺ ἀνήκουν περισσότερο στὸν δέκατο ἔνατο αἰῶνα καὶ ποὺ μποροῦν νὰ ὀνομαστοῦν «πατέρες» τοῦ Ἐξπρεσσιονισμοῦ. Εἶναι ὁ van Gogh (1853-1890), ἕνας Ὁλλανδός, ὁ James Ensor (1860-1949), ἕνας Βέλγος, ὁ Edvard Munch (1863-1944), ἕνας Νορβηγός, καὶ ὁ Ferdinand Hodler (1853-1918), ἕνας Ἑλβετός. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ ἕνα ρεῦμα ποὺ ἐνῶ ὀλοκληρώνεται τὸν εἰκοστὸ αἰῶνα κυρίως στὴ Γερμανία, ἀποτελεῖ μιὰ προσπάθεια ὄλων τῶν βορειοευρωπαϊκῶν λαῶν γιὰ μιὰ νέα καὶ ἀνεξάρτητη ἐρμηνεία τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ κόσμου. Στὸ σύνολό του ὁ Ἐξπρεσσιονισμὸς μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν μιὰ ἐπιστροφή στὰ πανθειστικὰ Ρομαντικὰ Ρεύματα τοῦ δέκατου ἔνατου αἰῶνα καὶ στὶς ἀνησυχίες τοῦ Μπαρόκ, περισσότερο τοῦ φλαμανδικοῦ Μπαρόκ, σὲ τάσεις δηλαδὴ ποὺ ἔχουν ὡς ἀφετηρία τὴν ἄρνηση κάθε συστήματος καὶ κάθε περιορισμοῦ. Στὴ Γερμανία ὁ Ἐξπρεσσιονισμὸς παρουσιάζεται σὰν μιὰ ἐξέγερση τῆς καλλιτεχνικῆς πρωτοπορίας κατὰ τῶν τύπων τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς παράδοσης, σὰν μιὰ ἄρνηση τοῦ καθιερωμένου καὶ μιὰ ἀναζήτηση τοῦ ἀπόλυτου. Περιφρονεῖ τὴν ἀντικειμενικὴ ὀπτικὴ πραγματικότητα καὶ

ἐπιδιώκει νὰ δώσει μιὰν ὑποκειμενικὴ καὶ βιωματικὴ διατύπωση καθαρὰ συγκινησιακῶν καταστάσεων. Γιὰ νὰ ἐπιτύχει πιὸ ὀλοκληρωμένα ἀποτελέσματα ἀπωθεῖ καὶ παραμορφώνει τὸ πραγματικόν, ἀγωνίζεται συχνὰ νὰ φτάσει σὲ μιὰ ἐπιτομὴ τῶν ἀντικειμενικῶν στοιχείων τοῦ θέματος, ἀντιστρέφει συνθετικούς τύπους καὶ χρωματικὰ ἢ γραμμικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἐπιβάλλει στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια σὰν καθοριστικὸ στοιχεῖο τὴν ἐσωτερικὴ συγκίνηση.

Αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει περισσότερο τοὺς δημιουργοὺς τοῦ Ἑξπρεσσιονισμοῦ εἶναι «ἡ ἀνανέωση μὲ τὴν πηγαιότητα καὶ τὴν ἀμεσότητα τοῦ βιώματος», δηλαδή, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Kirchner, «κάθε εἰκόνα νὰ ἔχει τὴν καταγωγὴν τῆς σ' ἓνα βίωμα τῆς φύσης». Οἱ καλλιτέχνες χρησιμοποιοῦν τώρα τὸ ἐξωτερικὸ γιὰ νὰ μεταφέρουν στὰ ἔργα τους τὰ προσωπικά τους δράματα, νὰ παρουσιάσουν νέα ὄραματα καὶ τίς ἐσωτερικὰς τους συγκινήσεις, νὰ μορφοποιήσουν τίς ἐμπνεύσεις καὶ τὴ φαντασίαν τους, ἔξω ἀπὸ τοὺς γνωστούς τύπους καὶ τίς παραδοσιακὰς διατυπώσεις. Ἀπὸ αὐτὸ κατάγονται οἱ ἔντονος παραμορφώσεις καὶ τὸ πάθος τοῦ χρώματος, ποὺ συχνὰ διακρίνεται γιὰ τὴ βιαιότητα καὶ τὴ βαρβαρότητά του, ἡ ὀξύτητα καὶ οἱ ἀκρότητες τῶν γραμμικῶν στοιχείων, οἱ συνθετικὰς τομῆς καὶ ἡ περιφρόνηση τῆς κεντρικῆς προοπτικῆς. Ἡ ἐσωτερικὴ συγκίνηση δὲν μπορεῖ νὰ περιοριστεῖ στὰ στενὰ λογικὰ πλαίσια, τὰ ὄραματα δὲν μποροῦν νὰ μεταφερθοῦν σὲ γνωστούς μορφικούς τύπους καὶ οἱ ψυχικὰς δονήσεις ἀπαιτοῦν νέο μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιον. Μερικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Φωβισμού βρίσκονται καὶ στὸν Ἑξπρεσσιονισμό —τονισμὸς τῆς ἐπιφάνειας ἀντὶ τοῦ βάθους, πάθος τοῦ χρώματος, αὐθαίρετη σύνθεση, παραμορφώσεις—, ἀλλὰ σ' αὐτὸν ἡ διακοσμητικὴ πρόθεση ἔχει ἐξοβελιστεῖ ἀπὸ τὴν ἀνάγκη γιὰ ἔκφραση. Τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν ἀδυναμία τοῦ Ἑξπρεσσιονισμοῦ τὸ κάνουν ἡ ἔλλειψη πειθαρχίας ποὺ διακρίνει τὸν Φωβισμό, ἡ ἀπουσία τῆς αὐστηρῆς μορφι-

κῆς λογικῆς πού ἔχει δώσει τὴ θέση της στὸ ἔνστικτο, ἡ βιαιότητα καὶ τὸ πάθος τῆς ἔκφρασης.

Δὲν ξέρουμε ποιὸς πρωτοχρησιμοποίησε τὸν ὄρο 'Ἐξπρεσιονισμός, οὔτε ἀκόμη πῶς πρωτοπαρουσιάστηκε ἡ λέξη, ἂν εἶναι ἓνας ζωγράφος (Julien Auguste Hevre) πρῶτος, γιὰ νὰ χαρακτηρίσει μιὰ ομάδα ἔργων του, ἢ ἂν εἶναι ὁ γνωστός καὶ γιὰ τὸ βάφτισμα τοῦ Φωβισμού Louis Vauxcelles. Εἶναι πάντως γνωστὸ ὅτι χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν μεγάλο ἱστορικὸ τῆς τέχνης Wilhelm Worringer γιὰ νὰ χαρακτηρίσει τὸ περιεχόμενον τῶν ἔργων τοῦ van Gogh, ἐνῶ ἡ ἐπιβολὴ τοῦ ὄρου σχετίζεται μὲ τὴν κριτικὴ ἐπιτροπὴ τῆς Καλλιτεχνικῆς Ὁμάδας τοῦ Βερολίνου Sezession τὸ 1910. Τότε ἓνα ἀπὸ τὰ μέλη τῆς ἐπιτροπῆς μπροστὰ σ' ἓνα ἔργο τοῦ Pechstein ρώτησε ἂν «εἶναι αὐτὸ ἀκόμη 'Ἐμπρεσιονισμός» καὶ πῆρε τὴν ἀπάντηση «ὄχι, 'Ἐξπρεσιονισμός». Σὰν ὄρος γιὰ τὸν χαρακτηρισμὸ μιᾶς καλλιτεχνικῆς κίνησης, ἐνὸς εἰδικοῦ στυλ, ἀρχίζει νὰ χρησιμοποιεῖται ἡ λέξη στὴ Γερμανία μόνο μετὰ τὸ 1911, τὴ χρονιά πού, ὅπως σημειώνει ὁ Paul Klee στὸ ἡμερολόγιό του, παρουσίασε ὁ Hans Arp τὴν ἐλβετικὴ ἐξπρεσιονιστικὴ ἔνωση Νέα Ὁμάδα. Τὸ 1914 κυκλοφόρησε τὸ βιβλίο τοῦ Paul Fechter *Expressionismus*, ὅπου ὁ 'Ἐξπρεσιονισμός δίνεται σὰν περιληπτικὸς ὄρος γιὰ νὰ χαρακτηρίσει ὅλες τὶς ἀντιεμπρεσιονιστικὲς τάσεις τῆς πρὸ τοῦ Πρώτου παγκοσμίου πολέμου περιόδου, ἀκόμη καὶ τὸν Φωβισμό καὶ τὸν Φουτουρισμό. Μιὰ γενικὰ παραδεκτὴ ἐρμηνεῖα τοῦ ὄρου δὲν φαίνεται εὐκολη, ἂν δεχτοῦμε κατ' ἀρχὴν ὅτι εἶναι δυνατὴ, γιὰτὶ ὁ 'Ἐξπρεσιονισμός σὰν στυλιστικὴ ἀρχὴ ἔχει τὴν κυριαρχία τοῦ ὑποκειμενικοῦ καὶ τὴν ἀτομικὴ ἀνεξαρτησία καὶ τὴν ἀπόλυτη ἐλευθερία τοῦ δημιουργοῦ νὰ ἀκολουθήσει ὅποιο δρόμο θέλει γιὰ νὰ ἐξωτερικεύσει τὸ ὄραμά του. Μερικὰ ἀπὸ τὰ καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ 'Ἐξπρεσιονισμοῦ πάντως εἶναι τὸ πάθος καὶ ὁ παροξυσμὸς τοῦ χρώματος, ἡ βιαιότητα

καὶ σκληρότητα τῆς γραμμῆς, ἡ παραμόρφωση, ἡ αὐθαιρεσία τῆς σύνθεσης, ἡ περιφρόνηση τῶν ἀντικειμενικῶν στοιχείων τοῦ θέματος καὶ ἡ ἐπιβολὴ τῆς ἐσωτερικῆς συγκίνησεως. Μὲ τὸν Ἐξπρεσσιονισμό ἔχουμε ἀκόμη μιὰ μεταφορὰ τοῦ κέντρου τοῦ βάρους ἀπὸ τὸν φυσικὸ κόσμον στὸν ἄνθρωπον καὶ τὴ μοίρα του, ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ στὸ ἐσωτερικόν, ἀπὸ τὴ χαρὰ γιὰ τὸ γνωστὸ στὸν φόβον γιὰ τὸ ἄγνωστο, ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα στοιχεῖα τῆς συνείδησης στὶς ἀβυσσαλεῖς περιοχὲς τοῦ ὑποσυνείδητου. Ἀκόμη πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι μὲ τὸν Ἐξπρεσσιονισμό σ' ὅλη τὴν πολλαπλότητα καὶ τὴν ἀντιφατικότητά του, σ' ὅλο τὸ βάθος καὶ τίς μεταμορφώσεις του, ἔχουμε ἴσως τὸ πιὸ πηγαῖο καὶ σταθερὸ κίνημα τῆς ἐποχῆς μας, ποὺ μάλιστα δὲν περιορίζεται μόνο στὶς εἰκαστικὲς τέχνες, ἀλλὰ ἐπεκτείνεται καὶ σὲ ἄλλες, ὅπως ἡ λογοτεχνία, ἡ μουσικὴ καὶ ὁ χορός.

Σὲ πέντε ομάδες μποροῦν νὰ διακριθοῦν οἱ δημιουργοὶ τοῦ Ἐξπρεσσιονισμοῦ: τὴν Ὀμάδα τῆς Δρέσδης ἢ Κίνημα τῆς Γέφυρας μὲ καθοριστικὴ φυσιογνωμία τὸν Kirchner, αὐτὴ τοῦ Μονάχου ἢ τοῦ Γαλάζιου Καβαλάρη μὲ κύριον ἐκπρόσωπον τὸν Franz Mark, τοῦ βορειογερμανικοῦ χώρου μὲ καθοριστικὴ φυσιογνωμία τὸν Nolde, τοῦ νοτιογερμανικοῦ μὲ τὸν Kokoschka, καὶ τοὺς Ἀνεξάρτητους μὲ δημιουργοὺς ὅπως ὁ Soutine, ὁ Μπουζιάνης, ὁ Pascin καὶ ἄλλοι. Μὲ τὸν Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), τὴν ψυχὴ τῆς Ὀμάδας τῆς Δρέσδης, ἔχουμε ἕναν καλλιτέχνη ἀνήσυχο καὶ εὐαίσθητο, πολὺπλευρο καὶ εὐμετάβλητο, ἀντιφατικὸ καὶ ἀνικανοποίητο. Τὸ ἔργο του μένει στὸ κλίμα ἐνὸς περισσότερο ἀντικειμενικοῦ Ἐξπρεσσιονισμοῦ, ποὺ μόνο σὲ μερικὲς ἀπὸ τίς τελευταῖες προσπάθειές του προχωρεῖ καὶ πρὸς τὴν Ἀφαίρεση. Στὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ του ἔργα συνδυάζεται χρωματικὴ εὐαίσθησις καὶ νευρικότητα τῆς γραμμῆς, ρυθμικὴ σύνθεση καὶ ἐσωτερικότητα τοῦ συνόλου. Μὲ τὸν Franz Mark (1880-1916) ἔχουμε τὸν δημιουργὸ ποὺ ἂν καὶ πέθανε

νέος στις μάχες του Βερντέν μάς δίνει τόσο την πιο ποιητική φωνή του γερμανικού Έξπρεσσιονισμού, όσο και το πέρας από το συγκεκριμένο στο άφηρημένο. Η τέχνη του είναι πάντα έσωτερική και ποιητική, ή έρμηνεία του κόσμου μουσική και συμβολική, ή αντίληψή του διανοητική και βιωματική. Με τον Emil Hansen, πιο γνωστό σαν Nolde (1867-1956), έχουμε έναν έπιληπτικό του χρώματος και έναν μαυιακό τής έκφρασης, που ενδιαφέρεται να κάνει το ένστικτο εικόνα και το ύποσυνείδητο πρόσωπο. Στα έργα του με τα σκληρά βίαια και δαιμονικά χρώματα, τις έντονες παραμορφώσεις και τη μυστικιστική διάθεση, τον άκαθόριστο χώρο, επιβάλλεται μια καθαρά ύπαρξιακή άγωνία. Με τον Oskar Kokoschka (1886-1980), προσωπογράφο και τοπιογράφο του Έξπρεσσιονισμού, ζωγράφο, δραματικό συγγραφέα, πολιτικό αναλυτή, διανοούμενο με κάθε είδους διαφέροντα, έχουμε μιαν άλλη πολυσήμαντη προσπάθεια. Τα έργα του δέν περιορίζονται στη φωνή μόνο του χρώματος, αλλά και στα γραμμικά στοιχεία, τα μπαρόκ στοιχεία και την περίεργη άτμόσφαιρα. Με τον Chaim Soutine (1894-1943) την πιο τονισμένη δραματική φωνή του Έξπρεσσιονισμού. Τα έργα του διακρίνονται για τη μόνιμη άνησυχία και την άβεβαιότητα, την άπαισιοδοξία και τη μελαγχολία. Με τον Γιώργο Μπουζιάνη (1885-1959) έχουμε μια περισσότερο μεσογειακή, ποιητική και λυρική φωνή του Έξπρεσσιονισμού.

III

*Κυβισμός, Ὀρφισμός, Φουτουρισμός
καὶ ἡ προσπάθεια ἐπιβολῆς
μιᾶς παγκόσμιας εἰκαστικῆς γλώσσας.
Braque, Gris, Léger, Delaunay, Boccioni.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

- A. COLDING, *Cubism: A History and Analysis 1907-1914* (Νέα Υόρκη 1959).
- A. H. BARR, JR, *Cubism and Abstract Art* (Νέα Υόρκη 1936).
- F. BOSCA, *Bilan du Cubisme* (Παρίσι 1956).
- D. COOPER, *The Cubist Epoch* (Νέα Υόρκη 1971).
- P. FRANCASTEL, *Robert Delaunay, du Cubisme à l'Art Abstrait* (1957).
- F. G. DE LA TOURETTE, *Robert Delaunay* (Παρίσι 1950).
- CHRISTA BAUMGART, *Geschichte des Futurismus* (1966).
- G. BALLA, *Modern Italian Painting from Futurism to the Present* (Νέα Υόρκη 1958).
- ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ, 'Η ζωγραφική του είκοστού αιώνα τ. Α' (Θεσσαλονίκη 1976) 197-Φ 304.

Μὲ τὸ τρίτο μεγάλο κίνημα στὴν τέχνη τοῦ εἰκοστοῦ αἰ-
ώνα ἔχουμε καὶ μιὰ μεγαλύτερη ἀπομάκρυνση ἀπὸ τοὺς πα-
ραδοσιακοὺς τύπους καὶ τὴν ἐρμηνεῖα τῆς ὀπτικῆς πραγμα-
τικότητας. Γιατὶ μὲ τὸν Κυβισμό καὶ τὶς προεκτάσεις του
'Ορφισμό καὶ Φουτουρισμὸ σημειώνεται μιὰ πολὺ εὐρύτερη
ἀνατροπὴ τῶν αἰσθητικῶν ἀξιῶν τοῦ παρελθόντος καὶ ταυ-
τόχρονα μιὰ πολὺ πιὸ ὀλοκληρωμένη ἀνανέωση τῶν ἐκφρα-
στικῶν τύπων τοῦ παρόντος. Τὸν καθοριστικὸ ρόλο τὸν παί-
ζει ἀναμφίβολα ὁ Κυβισμὸς, δημιουργία οὐσιαστικὰ δυὸ
μεγάλων δημιουργῶν, τοῦ Picasso καὶ τοῦ Braque, ἑνὸς Ἴ-
σπανοῦ καὶ ἑνὸς Γάλλου, μὲ τὸν ὁποῖο συνδέεται στενὰ ὁ
'Ορφισμὸς, μιὰ ἀντιστροφὴ μερικῶν τύπων του, ἐνῶ σὲ μιὰ
παράλληλη τροχιὰ κινεῖται ὁ Φουτουρισμὸς, καθαρὰ ἰτα-
λικὴ μορφοπλαστικὴ προσπάθεια. Τὰ κοινὰ στοιχεῖα ποὺ
διακρίνονται στὶς τρεῖς αὐτὲς τάσεις εἶναι ἡ ἀντίδραση κατὰ
τῶν φυσιοκρατικῶν τάσεων καὶ τῆς ζωγραφικῆς ψευδαίσθη-
σης τοῦ Ρεαλισμοῦ, ἡ διαμαρτυρία κατὰ τοῦ χάους καὶ ἑνὸς
κάποιου ἡδονισμοῦ τοῦ Ἐμπρεσιονισμοῦ, καὶ ἀκόμη ἡ ἄρ-
νηση τοῦ πάθους τοῦ χρώματος τοῦ Φωβισμοῦ καὶ τοῦ Ἐξ-
πρεσιονισμοῦ. Εἶναι ἐπίσης κοινὲς οἱ ἀφετηρίες καὶ ἀμοι-
βαῖες οἱ συσχετίσεις τῶν τριῶν αὐτῶν τάσεων, ποὺ συνδέον-
ται μὲ τὶς κατακτήσεις καὶ τοὺς προσανατολισμοὺς τοῦ
Cézanne καὶ ἔχουν σὰν σκοπὸ τὴν ἐπιβολὴ μιᾶς τέχνης ποὺ
ἀπευθύνεται περισσότερο στὴ νόηση. Ἄλλὰ μολαταῦτα, μὲ
τὴ μεταφορὰ ἀπὸ κάθε τάση τοῦ κέντρου τοῦ βάρους σὲ δια-
φορετικὰ σημεία, μὲ τὴ χρησιμοποίησι κατὰ ἀντιθετικὸ

τρόπο μορφοπλαστικῶν τύπων καὶ τὴν ἔμφαση σὲ ἄλλα στοιχεῖα, οἱ πραγματώσεις καὶ τὰ ἐκφραστικά τους ἀποτελέσματα παίρνουν διαφορετικὸ χαρακτήρα. Ὁ Κυβισμὸς ἔχει γιὰ πρωταρχικὸ σκοπὸ του τὴν ἀπόδοση τῆς ἀπόλυτης φύσης τῶν ἀντικειμένων, ὁ Ὀρφισμὸς ἀποβλέπει σὲ μιὰ καθαρὰ χρωματικὴ καὶ λυρικὴ μετάφρασή τους, ὁ Φουτουρισμὸς ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ μορφοποίηση τῆς κίνησης. Μὲ τὸν Κυβισμὸ ἐπικρατεῖ περισσότερο ἀπὸ ὅ,τιδήποτε ἄλλο αὐτὸ πού θὰ μπορούσε νὰ ὀρίσει κανεὶς σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ βασικὰ αἰτήματα τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης τοῦ αἰῶνα μας. Δηλαδή ἡ ἀνανέωση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων, ἡ θέληση γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς καθολικῆς ἐκφραστικῆς γλώσσας, ἡ τάση γιὰ μιὰ καθαρὰ σύγχρονη ἐρμηνεῖα τοῦ κόσμου, ἡ πορεία γιὰ τὴν ἐπιβολὴ ἑνὸς λογικοῦ ζωγραφικοῦ χώρου καὶ τέλος ἡ διείσδυση στὸ βάθος.

Στὴν κυριαρχία τοῦ αἰσθήματος καὶ στὸν ἄκρατο ὑποκειμενισμό, στὸ πάθος τοῦ χρώματος καὶ στὴν ἔμφαση στὸ ὑποσυνείδητο, στὴν τάση γιὰ παραμόρφωση καὶ στὴν ἄρνηση κάθε ἀρχῆς τοῦ Φωβισμοῦ καὶ τοῦ Ἐξπρεσσιονισμοῦ, ὁ Κυβισμὸς ἔρχεται νὰ ἀντιπαραθέσει τὴ δύναμη τῆς λογικῆς καὶ τὴ θέληση γιὰ ὀργάνωση, τὴν ἀνάγκη γιὰ σύστημα καὶ τάξη, τὴν προσπάθεια νὰ δοθεῖ τὸ εἶναι καὶ ὄχι μόνο τὸ φαίνεσθαι τῶν πραγμάτων. Ἔτσι ὁ Κυβισμὸς παρουσιάζεται σὰν τὸ κίνημα πού ἀποβλέπει στὸ νὰ ξεπεράσει τὸν Φωβισμό, ὁ ὁποῖος κατὰ τὴ διατύπωση τοῦ Kahnweiler ἀπειλοῦσε νὰ ὑποβιβάσει τὴ ζωγραφικὴ σὲ διακοσμητικὴ, καὶ νὰ δημιουργήσει μιὰ τέχνη πού νὰ ἐκφράζει κατὰ κάποιον τρόπο μιὰ λογικὰ θεμελιωμένη καὶ ἀπόλυτη κατοχὴ τῶν ἀντικειμένων ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο. Μὲ τὴν ἀπώθηση ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ἢ γενικὰ ἀπὸ τὴν τέχνη, τῆς μίμησης πού εἶναι ὑποταγὴ στὸ ἐξωτερικόν, δηλαδή στὰ φαινόμενα, τὴν ἄρνηση τῆς ὁμορφιᾶς πού εἶναι σχετικὴ καὶ ἀμφίβολη, τὸν ἐξοβελισμό τοῦ ἀνεκδοτολογικοῦ, πού ἔχει περιο-

ρισμένο χαρακτήρα, ὁ Κυβισμὸς προσανατολίζεται σὲ νέες κατευθύνσεις. Μὲ ἀφετηρία τὴ λογικὴ, βάση τὴ γεωμετρία καὶ σκοπὸ τὴ βεβαιότητα πιστεύει ὅτι εἶναι δυνατό νὰ φτάσει σὲ μιὰ ἐκφραστικὴ γλῶσσα κατανοητὴ καὶ δεκτὴ ἀπὸ ὅλους. Ἡ ἄρνησή του τῆς ὀπτικῆς πραγματικότητος εἶναι συνέπεια τῆς διαπίστωσης ὅτι τὰ ἀντικείμενα καὶ ὁ φυσικὸς κόσμος δὲν ἐξαντλοῦνται μόνο μὲ τὸ ἐξωτερικὸ τους, ἀφοῦ τὰ φαινόμενα περισσότερο κρύβουν παρὰ ἀποκαλύπτουν τὴν οὐσία τῶν πραγμάτων. Ἔτσι προχωρεῖ στὴ μεταφορὰ τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητος στὰ γεωμετρικὰ καὶ στερεομετρικὰ χαρακτηριστικὰ τους, αὐτὰ ποὺ δίνουν περισσότερο τὴν ἐσωτερικὴ διάστασή της καὶ ὄχι μόνο τὸ ἐξωτερικὸ της. Γιὰ νὰ ἐπιτύχουν οἱ κυβιστὲς νὰ δώσουν μιὰ νέα ἐκφραστικὴ γλῶσσα μὲ πληρέστερη κατοχὴ τοῦ πραγματικοῦ καὶ μεγαλύτερη ἀλήθεια κάνουν μερικὰ χαρακτηριστικὰ βήματα. Συμπυκνώνουν τὸν κόσμο τῶν φαινομένων σὲ ἓνα μορφικὸ σύστημα ποὺ βασίζεται σὲ γεωμετρικοὺς τύπους — κύβους, γωνίες, καμπύλες, τρίγωνα κλπ. —, περιορίζουν τὸ χρῶμα σὲ λίγους ἀσκητικοὺς τόνους, ἀρνοῦνται τὴν προοπτικὴ καὶ θυσιάζουν τὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση τῶν πραγμάτων. Τὰ θέματα ἀντιμετωπίζονται ἀπὸ ὅσο γίνεται περισσότερες πλευρὲς ποὺ μεταφέρονται σὲ γεωμετρικὰ στοιχεῖα καὶ ἔτσι κερδίζεται ἡ ὁλότητα τῶν ἀντικειμένων ἀλλὰ χάνεται ἡ ἐξωτερικὴ τους ἐμφάνιση.

Ὁ ὅρος Κυβισμὸς εἶναι καὶ αὐτὸς δημιούργημα τοῦ Louis Vauxcelles, ὁ ὁποῖος θὰ γράψει στὸ περιοδικὸ *Gil Blas* — 14 Νοέμβρη τοῦ 1908 — σχετικὰ μὲ ἔργα τοῦ Braque, ὅτι στὰ ἔργα του «περιφρονεῖ τὴ φόρμα, σχηματοποιεῖ τὰ πάντα, τοπία, μορφὲς καὶ σπίτια σὲ γεωμετρικὰ σχήματα ἀπὸ κύβους», ἐνῶ καὶ τὸ 1909 θὰ γράψει γιὰ «κυβικὲς παραξενιὲς τοῦ Braque». Ἔτσι βρίσκει ἡ νέα κίνησις τὸ ὄνομά της. Καθοριστικὸ ρόλο στὴν ἐπιβολὴ τοῦ Κυβισμού θὰ παίξει τὸ 1907 ἡ γνωριμία τοῦ Picasso μὲ τὸν Braque καὶ ἡ ἐργασία

τοῦ πρώτου στίς Δεσποινίδες τῆς Ἀβινιόν, μὲ ἐπιδράσεις τοῦ Cézanne, τῆς πλαστικῆς τῶν νέγων καὶ ἀναμνήσεις τῆς ἰβηρικῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης. Θὰ ἀκολουθήσουν κοινὲς προσπάθειες τῶν δύο στίς ὁποῖες θὰ προστεθοῦν καὶ αὐτὲς ἄλλων δημιουργῶν, ὅπως τοῦ Gris καὶ τοῦ Léger περισσότερο, ποὺ θὰ δώσουν καὶ ἄλλες κατευθύνσεις στὸν Κυβισμό. Ὁ Ὀρφισμὸς ὀφείλει τὸ ὄνομά του στὸν Guillaume Apollinaire, ὁ ὁποῖος θὰ δώσει αὐτὸ τὸν τίτλο στὴ ζωγραφικὴ τοῦ φίλου του Robert Delaunay γιὰ νὰ τονίσει ὅτι μ' αὐτὴν ἔχουμε μιὰ προσπάθεια ποὺ ἀποβλέπει στὸ νὰ μουσικοποιήσει τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Γιατὶ ὁ Delaunay ὅπως καὶ ἄλλοι καλλιτέχνες τοῦ Ὀρφισμοῦ, ἰδιαίτερα ἡ γυναίκα του Sonia Delaunay καὶ ὁ Jacques Villon, θὰ βασιστοῦν οὐσιαστικὰ στὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο τοῦ Κυβισμοῦ ἀλλὰ δὲν θὰ δεχτοῦν νὰ θυσιάσουν τὸ χρῶμα τὸ ὁποῖο, κατὰ τὴν παρατήρηση τοῦ Delaunay, εἶναι καθοριστικὴ μορφοπλαστικὴ ἀξία. Ἐτσι τὰ ἔργα του γίνονται ἓνα εἶδος «ἀποσπασματικῶν οὐράνιων τόξων» μὲ χρῶμα, μορφή καὶ περιεχόμενο καὶ ἰδιαίτερη ἔμφαση στὴ λυρικὴ καὶ μουσικὴ φωνή του. Κοντὰ στὰ ἄλλα μὲ τὸν Ὀρφισμὸ ἔχουμε καὶ τὸ πέρασμα τῆς γαλλικῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τίς διάφορες ἀναζητήσεις τοῦ Κυβισμοῦ καὶ τὸ χρωματικὸ πάθος τοῦ Φωβισμοῦ στίς Ἀφηρημένες Τάσεις. Ὁλοκληρώνεται ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦ χθὲς σ' αὐτὸν τοῦ αὔριο. Ὁ Φουτουρισμὸς, δημιούργημα τοῦ Filippo Tommaso Marinetti — μιᾶς πολύπλοκης καὶ ἀντιφατικῆς φυσιογνωμίας —, ἔρχεται νὰ καταδικάσει ὅλες τίς τάσεις τοῦ παρελθόντος καὶ νὰ διακηρύξει τὴν ἐπιβολὴ τοῦ μέλλοντος. Μὲ τὴ γνωστὴ Φουτουριστικὴ Διακήρυξη τοῦ 1908 τονίζονται οἱ προθέσεις τοῦ δημιουργοῦ τῆς νὰ ἀκολουθήσει ἓναν καθαρὰ εἰκονοκλαστικὸ δρόμον καὶ νὰ δώσει κάτι ἀπὸ τοὺς προσανατολισμοὺς τοῦ μέλλοντος. Ἀπὸ τὸν Marinetti θὰ ἐπηρεαστεῖ μιὰ ὁμάδα καλλιτεχνῶν — Boccioni, Russolo, Carrà, Balla, Severini — ποὺ θὰ δώσουν

τῆ Διακήρυξη τῶν Φουτουριστῶν Ζωγράφων τὸ 1910. Γιὰ τοὺς φουτουριστὲς ζωγράφους καθοριστικὸς χαρακτήρας τῆς ἐποχῆς μας εἶναι ἡ ταχύτητα καὶ ἡ μεταβολὴ καὶ αὐτὴ ἐπιχειροῦν νὰ ἐκφράσουν στὰ ἔργα τους. Γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτὸ χρησιμοποιοῦν τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο τοῦ Κυβισμού, ἀλλὰ μεταφέρουν τὸ κέντρο τοῦ βάρους στὰ κινητικὰ καὶ ὄχι στὰ στατικὰ στοιχεῖα, ἐνῶ διατηροῦν καὶ τὸν ρόλο τοῦ χρώματος, ὅπως καὶ ὁ Ὀρφισμός.

Μὲ τὸν Georges Braque (1882-1963) ἔχουμε τὸν σπουδαιότερο καὶ πιὸ τυπικὸ ἐκπρόσωπο τοῦ Κυβισμού — ἀφοῦ ὁ Picasso κινεῖται νωρὶς καὶ σὲ ἄλλες κατευθύνσεις. Στὰ ἔργα του συνδυάζεται ἡ μεγάλη γαλλικὴ παράδοση μὲ τὶς νέες ἀναζητήσεις. Μὲ τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο, τὸν τονισμό τοῦ ρόλου τῆς μορφῆς, τὴν ταυτόχρονη καὶ πολὺπλευρη ἀντιμετώπιση τῶν ἀντικειμένων, τὴν προχωρημένη ἀποσπασματικοποίησι καὶ τὰ ἀσκητικὰ χρώματα, θὰ δώσει τὰ καλύτερα δείγματα τοῦ Κυβισμού. Σὲ κάπως διαφορετικὴ κατεύθυνση μᾶς μεταφέρει τὸ ἔργο τοῦ Juan Gris (1887-1927) μὲ τὴ διατήρησι τοῦ ρόλου τοῦ χρώματος καὶ τοῦ Fernand Léger (1881-1955) μὲ τὴν ἐπιβολὴ ἐνὸς αἰσιόδοξου καὶ μηχανοκρατικοῦ Κυβισμού. Μὲ τὸν Robert Delaunay ἔχουμε τὸν πρωτεργάτη τοῦ Ὀρφισμού (1885-1941), τὸν καλλιτέχνη πὺ θεωρεῖ καθοριστικὴ ἀξία τὸ χρῶμα καὶ πὺ καταλήγει σὲ μιὰ καθαρὰ λυρικὴ ζωγραφικὴ μὲ σχεδὸν μουσικὲς προεκτάσεις. Μὲ τὸν Umberto Boccioni (1882-1916) ἔχουμε τὸν πιὸ προικισμένο καὶ πιὸ προσωπικὸ δημιουργὸ τοῦ Φουτουρισμοῦ. Πλούσια χρώματα, ἐπεκτατικὸς χῶρος, ἔμφασι στὴν κίνησι δίνουν τὸν τόνο στὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς του προσπάθειες.

IV

Ἐξπρεσσιονιστικὴ καὶ Γεωμετρικὴ Ἀφαίρεση.

*Ἡ οὐσία τῆς ὀπτικῆς πραγματικότητος
καὶ ἡ ἐπινόηση καὶ ἐπιβολὴ μιᾶς ἄλλης.*

Kandinsky καὶ Mondrian.

Κονστρουκτιβιστές.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

- M. BRION, *L'Art Abstrait* (Παρίσι 1956).
H. LUTZELER, *Abstrakte Malerei* (1961).
O. SELZER, *Die Vorgeschichte der Abstrakten Kunst, Denkmodelle und Vorbilder* (Μόναχο 1964).
R. ROSENBLUM, *Cubism and Twentieth-Century Art* (Λονδίνο 1966)².
G. RICKEY, *Constructivism, Origins and Evolution* (Νέα Υόρκη 1967).
ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ, 'Η ζωγραφική του είκοστού αιώνα τ. Α' (Θεσσαλονίκη 1976) 305-426.

Ὁ Φωβισμός, ὁ Ἐξπρεσσιονισμός, ὁ Κυβισμός, ὁ Ὀρφισμός καὶ ὁ Φουτουρισμός συνεχίζουν οὐσιαστικὰ τὸν δρόμο πού ἄνοιξαν ὁ Ἐμπρεσσιονισμός καὶ τὰ Μετεμπρεσσιονιστικά Ρεύματα καὶ θεμελίωσε ὁ Cézanne, χωρὶς νὰ θυσιάσουν ἀπόλυτα τὴν ὀπτική πραγματικότητα. Ἀπεναντίας καὶ ὅταν ἀμφισβητοῦν ἢ παραμερίζουν τὴ μιὰ ἢ ἄλλη πλευρά της, ἰσχυρίζονται πάντα ὅτι τὸ κάνουν γιὰ νὰ δώσουν πιὸ ὀλοκληρωμένα τὸ περιεχόμενό της καὶ νὰ φτάσουν σὲ μιὰ πιὸ προχωρημένη ἐρμηνεία της. Μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ αἰώνα μας, κοντὰ στὰ ρεύματα αὐτὰ πού βασικά ἀποβλέπουν στὴ σύλληψη καὶ κατανόηση τοῦ φυσικοῦ κόσμου, ἔστω καὶ ὑποκειμενικὴ καὶ ἐλεύθερη, ἔρχονται νὰ προστεθοῦν καὶ ἄλλα, πού προκαταβολικά καὶ προγραμματικά ἀρνοῦνται κάθε σχέση μὲ αὐτό.

Πρόκειται γιὰ τὰ λεγόμενα Ρεύματα τῆς Ἀφρημένης Τέχνης, τὰ ὁποῖα δὲν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ἀπόδοση καὶ ἐρμηνεία τῆς ὀπτικῆς πραγματικότητος ἀλλὰ γιὰ τὴν ἐπινόηση καὶ τὴν ἐπιβολὴ μιᾶς νέας καὶ τὰ ὁποῖα δὲν μένουν στὴ συνάντηση τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὸν κόσμον ἀλλὰ ζητοῦν νὰ ἐπιτύχουν τὴ δημιουργία μιᾶς νέας ὀπτικῆς γλώσσας. Γιὰ τοὺς δημιουργοὺς τῶν ρευμάτων αὐτῶν ἡ τέχνη γίνεται αὐτὸ πού ζητοῦσε ὁ Cézanne: «μιὰ λειτουργία ἴδια μὲ τὴν δημιουργία τῆς φύσης». Τώρα ὁ καλλιτέχνης, ὅπως θὰ τονίσει εὐστοχα ὁ Hofmann, δὲν χρειάζεται νὰ φτάσει σὲ καλλιτεχνικὲς διατυπώσεις μὲ βάση τίς γνωστὲς μορφές τοῦ φυσικοῦ κόσμου, «δὲν ὀφείλει νὰ ἀφαιρεῖ ἢ νὰ παραμορφῶναι,

δὲν ὀφείλει νὰ ἐπεξεργάζεται τὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ γενικὰ νὰ τὴν πρωτοδημιουργεῖ καὶ μάλιστα μὲ τὰ στοιχεῖα τῆς φόρμας — στιγμὴ, γραμμὴ καὶ χρῶμα». Μὲ τὸ βῆμα αὐτὸ ἡ εὐρωπαϊκὴ τέχνη παύει νὰ εἶναι μιμητικὴ καὶ γιὰ νὰ γίνῃ ἐλεύθερη δημιουργία ἐγκαταλείπει τὸ ἀντικειμενικὸ γιὰ τὸ ὑποκειμενικὸ καὶ θυσιάζει τὸ ὕλικὸ στὸ πνευματικόν.

Ἄν καὶ οὐσιαστικὰ ἡ Ἀφαίρεση στὴν τέχνη καὶ πιὸ εἰδικὰ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα ἔχει περισσότερα ἀπὸ ἑβδομήντα χρόνια ἱστορία, δὲν ἔχει βρεῖ ἀκόμη ἓνα γενικὰ δεκτὸ ὄνομα οὔτε ἓναν ἐντελῶς ἱκανοποιητικὸ ὄρισμό. Στις διαφορὰς εὐρωπαϊκὰς γλῶσσας γίνεται λόγος γιὰ Ἀφηρημένη Ζωγραφικὴ, γιὰ Μὴ Παραστατικὴ, γιὰ Ἀνεικονικὴ, γιὰ Ζωγραφικὴ Χωρὶς Ἀντικείμενο, γιὰ Συγκεκριμένη, ἀκόμη καὶ γιὰ Ἀπόλυτη Ζωγραφικὴ. Μὲ αὐτοὺς τοὺς ὄρους τονίζεται ἄλλοτε τὸ ἓνα καὶ ἄλλοτε τὸ ἄλλο στοιχεῖο τῆς, ἐνῶ σὲ ὅλα ἔχουμε τὴ διατύπωση γιὰ μιὰ τέχνη ποὺ ἀρνεῖται τὴν πραγματικότητα. Γι' αὐτὸ ἴσως εἶναι σκόπιμο ἀντὶ τοῦ γενικοῦ ὄρου Ἀφηρημένη Τέχνη νὰ καταλήξουμε στὸ Ἀφηρημένα Ρεύματα τῆς Σύγχρονης Τέχνης, διατύπωση μὲ τὴν ὁποία δὲν θυσιάζονται τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῶν ἀναζητήσεων τῶν δημιουργῶν τῆς. Ἐτσι μποροῦμε νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν Ἀφηρημένο Ἐξπρεσσιονισμό τοῦ Kandinsky, τὴ Λυρικὴ Ἀφαίρεση τοῦ Klee, τὴ Γεωμετρικὴ Ἀφαίρεση τοῦ Mondrian, τὴ Ρυθμικὴ Ἀφαίρεση τοῦ Delaunay καὶ ἄλλες προσπάθειες ποὺ παρὰ τὴν κοινὴ τους βάση — τὴν ἄρνηση τῆς ὀπτικῆς πραγματικότητας — δίνουν ἀφετηρίες καὶ γιὰ ἄλλες τάσεις. Ἄν θεωρήσει κανεὶς ἀπαραίτητο νὰ δώσει μιὰ συγκεκριμένη χρονολογία γιὰ τὴ γέννηση τῆς Ἀφηρημένης Ζωγραφικῆς, αὐτὴ εἶναι ἀναμφίβολα τὸ 1910, ὅταν ὁ Kandinsky δίνει τὸ πρῶτο ἀφηρημένο του ἔργο, μιὰν ὕδατογραφία. Σήμερα, ὅπως ἔχει εἰπωθεῖ, γνωρίζουμε ὅτι ἀκόμη καὶ ἂν δὲν εἶναι αὐτὸς ποὺ τὸ πρωτοσκέφτηκε, ἀφοῦ ἡ ἰδέα μιᾶς χωρὶς ἀντικείμενα ζωγραφι-

κῆς πάει πολὺ πίσω, τουλάχιστον ὡς τὸν Ρομαντισμό, ἀκόμη καὶ ἂν στὴν ἀρχὴ τοῦ αἰῶνα μας πολλοὶ καλλιτέχνες ἦσαν στὸ ἴδιο μεταβατικὸ στάδιο — Strindberg, van der Velde, Smithals, Gurlionis, Hoelzel, Kupka —, εἶναι ἓνας καὶ μοναδικὸς ὁ Kandinsky ὁ ὁποῖος πέτυχε πραγματικὰ αὐτὴ τὴ μετάβαση. Πάντως, ὅπως ἔδειξε ὁ Otto Stelzer στὸ βιβλίο του *Ἡ Προϊστορία τῆς Ἀφηρημένης Τέχνης* τοῦ 1964, προσπάθειες καθαρὰ Ἀφηρημένων Τάσεων ἔχουμε στὸν δέκατο ὄγδοο αἰῶνα ἀπὸ τὸν Ἀγγλοἰρλανδὸ ἐφημέριο Laurence Sterne, στὸν δέκατο ἕνατο ἀπὸ τὸν Victor Hugo, τὸν Adalbert Stifter, τὸν Christian Morgenstern καὶ ἄλλους, ἐνῶ στὸ ἴδιο ἀφηρημένο κλίμα κινεῖται ἡ περίφημη σειρὰ σχεδίων τοῦ Leonardo γιὰ τὸν *Κατακλυσμὸ*. Ἀλλὰ ἐπίσης οὐσιαστικὸ ρόλο γιὰ τὴν προετοιμασία τῶν Ἀφηρημένων Τάσεων ἔπαιξαν ἰδιαίτερα οἱ ρομαντικοὶ συγγραφεῖς τοῦ δέκατου ἕνατου αἰῶνα, ἡ καλλιτεχνικὴ θεωρία τοῦ Conrad Fiedler καὶ διδασκαλίες γιὰ τὸ χρῶμα, ὅπως αὐτὴ τοῦ Goethe.

“Ὅσο γιὰ τὸν ὄρο Ἀφηρημένη Ζωγραφικὴ, αὐτὸς σημαίνει, κατὰ τὸν Lutzeler, «μιὰ τέχνη ποὺ παραιτεῖται ἀπὸ τὰ ἀντικειμενικὰ θέματα καὶ ἐπιθυμεῖ νὰ ἐπενεργήσει καθαρὰ μὲ μορφές καὶ χρώματα, ποὺ παραιτεῖται ἀπὸ τὴν ἀπόδοση τοῦ περιβάλλοντός μας, φυτὰ, ζῶα, ἀνθρώπους, ποὺ παραιτεῖται ὅμως καὶ ἀπὸ τὰ θέματα τῆς φαντασίας, ἀφοῦ ἀποφεύγει τὴν ἐφεύρεση ἐνὸς δράκοντα, ἐνὸς κήπου τοῦ παραδείσου, δαιμόνων, ἀγγέλων ἢ θεῶν». Ἄλλοι μελετητὲς δέχονται σὰν Ἀφηρημένη Ζωγραφικὴ αὐτὴ ποὺ δὲν ἔχει τὴν πρόθεση νὰ δεῖ τὴ φύση σὰν θέμα καὶ νὰ τὴν ξαναπλάσει καὶ ποὺ βασίζεται σὲ μιὰ ἐνεργητικὴ ἄρνηση κάθε σχέσης μὲ τὴν ἐμφάνιση, μὲ τὸ φυσικὸ πρότυπο, ἢ ὅποιοιδήποτε τρόπο μεταμόρφωσης· ἔχουμε ἀκόμη ἀφηρημένο πίνακα ὅταν δὲν ἀναγνωρίζεται τίποτε σ’ αὐτὸν ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα τοῦ συνηθισμένου κόσμου τῆς ζωῆς μας: «ἀφηρημένο ἔργο εἶναι αὐτὸ ποὺ δὲν δείχνει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὰ

καθαρὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης καὶ τοῦ χρώματος». Ὅπως κάθε γνήσια καλλιτεχνικὴ κίνησις ἢ Ἀφηρημένη Τέχνη εἶναι, σὲ σχέση μετὰ τὴ σύγχρονη ἱστορικὴ πραγματικότητα, ἀντανάκλασις, ἔκφρασις καὶ ἐρμηνεία τῆς σύγχρονης συνείδησις, συνδέεται δηλαδὴ μετὰ τὸν γενικὸ προβληματισμὸ τῆς ἐποχῆς μας. Μετὰ αὐτὴ παρουσιάζονται μερικὰ ἀπὸ τὰ καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς, ὅπως εἶναι ἡ ἀπουσία κάθε κέντρου τῆς ζωῆς καὶ ὁ ἄκρατος ὑποκειμενισμὸς, ἡ ἀνατροπὴ τῶν παλιῶν σχέσεων τοῦ ἀνθρώπου μετὰ τὸν κόσμον καὶ ἡ ἐνίσχυσις κάθε εἶδους μυστικισμῶν, ἡ ὑπέρβασις τῶν γνωστῶν πολιτικῶν καὶ κρατικῶν σχηματισμῶν, καὶ ἡ ἐμφάνισις νέων καὶ πολυπλοκῶν ἀντιθέσεων. Ἀπὸ τίς ἀρχές τοῦ αἰῶνα μας δὲν παρακολουθοῦμε μόνον, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Dorival, τὴν κοινιορτοποίησιν τοῦ homo rationalis τῆς Ἀναγέννησις καὶ τὴν εἰσβολὴν καὶ νέων δυνάμεων εἰς τὴν ἱστορικὴν ζωὴν, ἀλλὰ καὶ τὴν οὐσιαστικὴν ἀνατροπὴν τῆς γνωστῆς μας εἰκόνας τοῦ κόσμου. Τὰ χρόνια γύρω στὸ 1910, γράφει ὁ Grohmann, «ἡ πίστις εἰς τὴν παλιὰ τάξιν ἦταν τόσο κλονισμένη ὅσο καὶ ἡ πίστις εἰς τὸν Θεόν, ὁ ἀνθρώπος δὲν ἦταν πιά τὸ μέτρο τῶν πραγμάτων, ἡ φύσις δὲν ἦταν τὸ δημιουργημὰ τῆς Βίβλου. Δὲν εἶχε τώρα νόημα νὰ ξαναδοθεῖ ὅ,τι ἦταν μόνον συμβατικότητα καὶ ὅ,τι εἶχε χάσει τὴ σημασίαν του». Ὁ αἰῶνας μας ἄλλωστε δὲν βλέπει μόνον τὴν ὀλοκλήρωσιν τῆς κατάκτησις τοῦ πλανῆτη ἀπὸ τὸν ἀνθρώπον ἀλλὰ καὶ τὸ τέλος τῆς εὐρωπαϊκῆς κυριαρχίας εἰς τὸν κόσμον. Ἡ Εὐρώπη ποῦ ἀπὸ τὸν δέκατον ἕκτον αἰῶνα εἶχε ἀρχίσει νὰ ἐκπολιτίζει καὶ νὰ ἐκμεταλλεύεται τοὺς ἐξευρωπαϊκοὺς λαοὺς βλέπει τὸ τέλος τῶν ἀποικιακῶν ἐκμεταλλεύσεων καὶ τῆς πολιτικῆς ὑποκρισίας καὶ ὑποχρεώνεται νὰ ἀναγνωρίσῃ ὅτι κινοῦνται καὶ νέες δυνάμεις εἰς τὴν ἱστορικὴν σκηνήν. Στὴν τέχνη σαφέστερα ἀπὸ ὅποιαδήποτε ἄλλη ἀνθρώπινη δραστηριότητα, καὶ συγκεκριμένα ἤδη γύρω στὰ 1910, ἔχουμε τὴν ἀπόδειξιν ὅτι τελειώνει μιὰ ἐποχὴ καὶ ἀρχίζει μιὰ ἄλλη. Ἀπὸ τὴν πλευρὰ

αὐτὴ ἢ καλλιτεχνικὴ δημιουργία δὲν κάνει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἐκφράζει καὶ νὰ ἐρμηνεύει τὸν γενικὸ χαρακτήρα τῆς περιόδου καὶ νὰ μορφοποιεῖ τοὺς προσανατολισμούς της. Ὅ,τι θὰ πεῖ θαυμάσια ὁ Alfred Weber μὲ τὸν τίτλο τοῦ βιβλίου του Ἐποχαιρετισμὸς ἀπὸ τὴν μέχρι τώρα Ἱστορία τὸ παρουσιάζει θαυμάσια ἢ εὐρωπαϊκὴ τέχνη τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα καὶ ἰδιαίτερα ἢ Ἀφαίρεση.

Μὲ τὸν Wassily Kandinsky, «ζωγράφος, ἐργάτης τῶν γραφικῶν τεχνῶν καὶ συγγραφέας (1866-1944), τὸν πρῶτο ζωγράφου ποὺ ἀνέβασε τὴ ζωγραφικὴ στὸ ἐπίπεδο τῶν καθαρὰ ζωγραφικῶν ἐκφραστικῶν μέσων καὶ διέγραψε τὸ ἀντικείμενο ἀπὸ τὴν εἰκόνα», ὅπως ὁ ἴδιος γράφει γιὰ τὸν ἑαυτό του, ἔχουμε μιὰν ἀπὸ τίς πιὸ σημαντικὲς φυσιογνωμίες τῆς σύγχρονης τέχνης. Γιατὶ ὅσο καὶ ἂν εἶναι σωστὸ ὅτι ἢ ζωγραφικὴ Ἀφαίρεση σὰν θεωρία καὶ πράξι ἐμφανίζεται πολὺ πρὶν ἀπὸ αὐτόν, ὁ Kandinsky, μὲ τὴ χρωματικὴ εὐαισθησία, τὴ μουσικὴ διάθεση, τὴν ἐσωτερικὴ καλλιέργεια καὶ τὴν πνευματικὴ του δύναμη, ἔπαιξε καθοριστικὸ ρόλο στὴν ἐπιβολὴ της. Στὸ κλίμα τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσσιονισμοῦ θὰ δώσει ὁ Kandinsky μιὰ νέα ζωγραφικὴ μυθολογία χωρὶς σχέση μετὰ τὴν ὀπτικὴ πραγματικότητά. Μὲ τὸν Piet Mondrian (1872-1944) ἔχουμε τὸν δημιουργὸ τῆς Γεωμετρικῆς Ἀφαίρεσης, ποὺ ἔχει τίς ἀφετηρίες στὴν καλβινιστικὴ καταγωγή του, στὸ γεωγραφικὸ πλαίσιο τῆς πατρίδας του τῆς Ὀλλανδίας καὶ στὸν θεοσοφισμό. Καὶ στὶς προεκτάσεις τῆς Γεωμετρικῆς Ἀφαίρεσης θὰ κινηθοῦν τὰ Κονστρουκτιβιστικὰ Ρεύματα.

Ἡ Μεταφυσικὴ Ζωγραφικὴ.

*Τὸ πρόβλημα τοῦ χρόνου καὶ τῆς ἐσωτερικῆς μοναξιᾶς.
Οἱ μεγάλοι δημιουργοὶ τῆς de Chirico, Carrà, Morandi.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

- C. CARRÀ, *Pittura metafisica* (Μιλάνο 1945)².
J. T. SOBY, *Giorgio de Chirico* (Νέα Υόρκη 1955) με βιβλιογραφία.
Giorgio de Chirico, κατάλογος τῆς ἐκθεσης τῶν ἔργων του τὸ 1970 στὸ Μιλάνο.
G. BRUNI, *Catalogo generale di opera di Chirico 1971-74*.
ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ, 'Η ζωγραφικὴ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα τ. Β' (1980) 31-56.

Τὴν ἴδια σχεδὸν χρονιά πὺ εἰσάγεται στὴν ἰταλικὴ ζω-
γραφικὴ ὁ Φουτουρισμὸς ἔχουμε καὶ ἓνα ἄλλο ρεῦμα, πὺ
ἔρχεται νὰ παίξει καθοριστικὸ ρόλο στὴν ἀνάπτυξη τῆς εὐ-
ρωπαϊκῆς τέχνης τοῦ αἰῶνα μας. Εἶναι ἡ λεγόμενη Μετα-
φυσικὴ Ζωγραφικὴ καὶ ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄλλα ἀποτελεῖ καὶ μιὰ
προπαρασκευὴ τοῦ Σουρρεαλισμοῦ. Πρόκειται οὐσιαστικὰ
γιὰ μιὰ κίνηση πὺ δημιουργεῖται ἀπὸ ἓναν ἄνθρωπο, τὸν
Giorgio de Chirico, τὸ 1910, παρασύρει στὸν δρόμο της με-
ρικοὺς ἀπὸ τοὺς φουτουριστὲς καὶ κυρίως τὸν Carlo Carrà,
τὸν Giorgio Morandi, λιγότερο κάπως τὸν Gino Severini, καὶ
ἔρχεται νὰ ἐπηρεάσει ὅλη τὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη τὴν περίοδο
πὺ ἀκολουθεῖ. Ἡ Μεταφυσικὴ Ζωγραφικὴ γνωρίζει τὶς
μεγαλύτερες ἐπιτυχίες της καὶ δίνει τὰ πιὸ σημαντικὰ της
ἔργα ἀπὸ τὸ 1910 ὡς τὸ 1920, ἔχει μερικοὺς συνεχιστὲς τὴν
περίοδο πὺ ἀκολουθεῖ καὶ ἐγκαταλείπεται καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο
τὸν ἐμπνευστὴ της τὸν de Chirico ἀπὸ τὸ 1924 περίπου.
Στὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ καὶ ὀλοκληρωμένα ἔργα τῆς Με-
ταφυσικῆς Ζωγραφικῆς ἐπικρατοῦν οὐσιαστικὰ τύποι καὶ
μορφοπλαστικὰ χαρακτηριστικὰ ἀκριβῶς ἀντίθετα ἀπὸ
αὐτὰ τοῦ Φουτουρισμοῦ καὶ ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτὴ μπορούμε
νὰ ποῦμε ὅτι εἰσάγει τὴν ἀνάγκη τῆς ὑπέρβασῆς του. Στὴ
θέση τοῦ δυναμισμοῦ καὶ τῆς κίνησης τοῦ Φουτουρισμοῦ βάζει
τὴ στατικότητα καὶ τὴν ἀκίνησια, ἀντὶ γιὰ τὰ χαρακτη-
ριστικὰ τῆς σύγχρονης ζωῆς δίνει κυρίως ἀρχιτεκτονικὰ θέ-
ματα καὶ βάζει στὴ θέση τῆς μηχανῆς τὴν ἀνθρώπινη
μορφή, ἀλλὰ μὲ ἀνθρώπους πὺ δὲν εἶναι παρὰ κοῦκλες.

Ἐνδιαφέρεται γιὰ τὰ μεγάλα ἀρχιτεκτονικὰ σύνολα μὲ μνημειακὸ χαρακτήρα καὶ γιὰ τὰ προβληματικὰ ἐσωτερικά, γιὰ νεκρὲς φύσεις καὶ ἄλλα ἀσυνήθιστα θέματα, τὰ ὁποῖα ἐμφανίζει ἔξω ἀπὸ τὶς γνωστὲς τοὺς σχέσεις καὶ ἐπιβάλλει μιὰ «ἀντιπραγματικότητα ποὺ ὀδηγεῖ στὸν Σουρρεαλισμό». Μὲ τὸν Giorgio de Chirico ἰδιαίτερα ἡ Μεταφυσικὴ Ζωγραφικὴ γίνεται ἓνα στυλ τοῦ φανταστικοῦ μὲ ἄδειες πλατεῖες, ἐσωτερικοὺς καὶ ἐξωτερικοὺς χώρους μὲ κινούμενες προοπτικὲς νεκρὲς φύσεις σὲ νέες συσχετίσεις, σύνολα ποὺ συνδυάζουν πάντα τὸ ποιητικὸ κλίμα μὲ τὴν ἐσωτερικὴ μοναξιά καὶ τὴν ἀγωνία. "Ὅπως θὰ γράψει θαυμάσια ὁ Langui, «μὲ ἓνα εἶδος ξαφνικῆς ἔμπνευσης ἀνακαλύπτει ὁ καλλιτέχνης μὲ μιὰ μαγικὴ διείσδυση τὸν ἀσυνήθιστο χαρακτήρα καὶ τὴ βαριὰ μοναξιά τῶν κενῶν πλατειῶν τῆς Ἰταλίας. Τὶς φαντάζεται νὰ ἔχουν μεταφερθεῖ, νὰ ἔχουν φωτιστεῖ πλάγια ἀπὸ ἓναν ἥλιο ποὺ κρύβεται. Σ' αὐτὰ τὰ ταραγμένα τοπία μὲ τὶς κυμαινόμενες προοπτικὲς, σ' αὐτὰ τὰ ἐσωτερικὰ περιπλανῶνται ἀνήσυχα ἀγάλματα, 'μοῦσες ἀνησυχητικὲς', ἀρχαῖοι ἥρωες περιορισμένοι σὲ παράξενες καὶ ἑτερόκλητες θέσεις».

Στὸ σύνολό της, ἡ Μεταφυσικὴ Ζωγραφικὴ στρέφεται στὸ ὄνειρο, ἀγαπᾷ θέματα καὶ τύπους τῆς ἀρχαιότητος, ἐνδιαφέρεται ἀκόμη καὶ γιὰ τὸ μυστήριο τῶν κοινῶν πραγμάτων τῆς ζωῆς καὶ δίνει ἐντελῶς ἀπρόβλεπτες συσχετίσεις, ποὺ ξαφνιαίνουν πάντα τὸν θεατὴ. Αὐτὸ ποὺ κάνει μεγαλύτερη ἐντύπωση στὰ ἔργα τῆς Μεταφυσικῆς Ζωγραφικῆς εἶναι τὸ ἀπροσδιόριστο μυστήριο καὶ τὸ ἀπόλυτο κενὸ ποὺ ἐπικρατεῖ, ἡ βαθιὰ μελαγχολία καὶ ἡ ἔντονη προβληματικότητα, ἡ ἀβεβαιότητα καὶ ἡ ἐσωτερικὴ ἀνησυχία. Στὰ πιὸ σημαντικὰ ἔργα τῶν δημιουργῶν της συνδυάζεται τὸ κοινὸ μὲ τὸ ἀνεξήγητο, ἡ ἐσωτερικὴ ἀνησυχία μὲ τὴ λυρικὴ διάθεση, τὸ γνωστὸ καὶ τὸ καθημερινὸ μὲ τὸ αἰνιγματικὸ καὶ τὸ μυστηριακὸ, ὁ κόσμος μας παρουσιάζεται σὰν κάτι ξένο

καὶ προβληματικό. Ἡ Μεταφυσικὴ Ζωγραφικὴ δὲν εἶχε ποτὲ ἓνα συγκεκριμένο πρόγραμμα καὶ δὲν ἦταν ἀποτελεσμα μιᾶς σχολῆς ἢ ομάδας καλλιτεχνῶν· οὐσιαστικά ὀφείλεται στὴν τυχαία συνάντηση δυὸ σημαντικῶν δημιουργῶν τῆς ἰταλικῆς τέχνης, τοῦ Giorgio Morandi καὶ τοῦ Carlo Carrà τὸ 1917 σ' ἓνα νοσοκομεῖο τῆς Φερράρας. Ἐδῶ ὑπηρετοῦσε ὁ Giorgio de Chirico ὅταν ἔφεραν τραυματία τὸν Carlo Carrà καὶ ἄρχισε ἡ γνωριμία καὶ ἡ φιλία τους, ποὺ τοὺς ἔφερε στὴν ὀλοκλήρωση τῶν κατακτήσεων τῆς κίνησης. Ἐδῶ μέσα στὸ κλίμα τοῦ πολέμου καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς Φερράρας, αὐτῆς «τῆς πιὸ μεταφυσικῆς ἀπὸ ὅλες τὶς πόλεις», ὅπως τὴ χαρακτηρίζει ὁ de Chirico, θὰ βρεῖ τὶς τελικὲς διατυπώσεις τῆς ἡ Μεταφυσικῆ Ζωγραφικῆ. Σ' αὐτὴν ἀναγνωρίζεται καὶ κάτι ἀπὸ τὸν χαρακτήρα τῆς πόλης αὐτῆς μὲ τὴν πολλαπλότητα καὶ τὴν ἀντιφατικότητα, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ἀναγέννησης καὶ τὴ μελαγχολία γιὰ τὸ παρόν τῆς, τὸν σκληρὸ Ρεαλισμὸ τῶν μεγάλων δασκάλων τῆς Tura, Cossa, Roberti τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, καὶ τὸ ἀδιέξοδο τοῦ εἰκοστοῦ. Σὲ πολλὲς περιπτώσεις μάλιστα ἡ Μεταφυσικὴ Ζωγραφικὴ ζητᾶ νὰ γίνῃ ὁ κληρονόμος τοῦ μεγάλου παρελθόντος τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ἡρεμία καὶ τὴν πλαστικὴ ἀσφάλεια, τὴν ἰσοροπία καὶ τὴν ἐπιβολὴ ποὺ ἔχουν οἱ κατακτήσεις τῶν μεγάλων δασκάλων τῆς. Πολλὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς, ὅπως ἡ ἀρχαικότητα καὶ ἡ ρεαλιστικὴ διάθεση, ἡ ἰδιαίτερη ἔμφαση στὸν χῶρο καὶ ἡ μελετημένη ὀργάνωση, ὁ ρόλος τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἡ πλαστικὴ ἀπόδοση ἐξηγοῦνται εὐκολὰ ἀπὸ αὐτὸ τὸν προσανατολισμὸ τῶν δημιουργῶν τῆς. Καὶ δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι οἱ μεγάλοι δάσκαλοί τῆς στρέφονται μετὰ τὸ 1924 στὴν ἀντιγραφὴ καὶ μίμηση τῶν μεγάλων δημιουργῶν τῆς Ἀναγέννησης, τοῦ Giotto καὶ τοῦ Masaccio, τοῦ Raffaello καὶ τοῦ Michelangelo, τοῦ Botticelli καὶ τοῦ Tiziano. Ἀπὸ τὸ 1918 συνδέεται μὲ τὴ Μεταφυσικὴ Ζω-

γραφική και ο Giorgio Morandi, ο οποίος με την περιορισμένη κυρίως στις νεκρές φύσεις θεματογραφία του θα δώσει μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές της διατυπώσεις. Η Μεταφυσική Ζωγραφική, αν και έχει δώσει τα καθοριστικά της έργα σ' ένα σχετικά σύντομο διάστημα και έχει κλείσει με το τέλος του Πρώτου παγκοσμίου πολέμου, θα παίξει αποφασιστικό ρόλο στον αναπροσανατολισμό όλης σχεδόν της σύγχρονης τέχνης.

Στη Μεταφυσική Ζωγραφική και ιδιαίτερα στα έργα του Giorgio de Chirico έχουμε πάντα το ίδιο μορφοπλαστικό λεξιλόγιο. Η ζωγραφική επιφάνεια κατέχεται κατά το μεγαλύτερο μέρος της από οικοδομήματα της Αναγέννησης, τα οποία πλαισιώνουν άδειες πλατείες με αγάλματα και αινιγματικές μορφές, μονότονα επαναλαμβανόμενα τόξα, όλα λουσμένα σ' ένα σκληρό πλάγιο φως που τα κάνει να ρίχνουν τεράστιες σκιές. Σε πολλά από τα έργα του βλέπουμε στο βάθος να κινείται μια ατμομηχανή και να έχει καθοριστική θέση ένα μεγάλο ρολόι, ενώ παντού συνδυάζονται ή έμφαση στην περιγραφική ακρίβεια με την αινιγματική ατμόσφαιρα, ή χρωματική λιτότητα με τη βαθιά σιωπή, τα γνωστά στοιχεία και οι ακαθόριστες συμβολικές προεκτάσεις. "Όσο και αν μερικά από τα θεματικά στοιχεία και τα μορφικά χαρακτηριστικά των έργων της Μεταφυσικής Ζωγραφικής μπορούν να συσχετιστούν και να έρμηνευτούν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, τα σύνολα είναι πάντα προσωπικά και πολυδιάστατα, αινιγματικά και ποιητικά, προβληματικά και όνειρικά. Πάντα, με τον ακινηματοποιημένο χρόνο και με την αίσθηση της έσωτερικής μοναξιάς, την απαισιοδοξία και τη μελαγχολία, την άβεβαιότητα και την αστάθεια, τα έργα της Μεταφυσικής Ζωγραφικής μεταδίδουν στον θεατή άγχος και έσωτερική αγωνία.

Με τον Giorgio de Chirico (1888-1978) έχουμε αναμφίβολα μια από τις πιο προβληματικές φυσιογνωμίες της

σύγχρονης τέχνης και ταυτόχρονα έναν από τους πιο σημαντικούς δημιουργούς της τέχνης του αιώνα μας. Η στάση του μετά το 1930 με την άρνηση όλων των μεγάλων του κατακτήσεων και ακόμη η καταδίκη του όλων των σημαντικών μορφοπλαστικών κατακτήσεων της εποχής μας, μάς δίνει τόσο το γενικό κλίμα αβεβαιότητας της σύγχρονης πρωτοπορίας όσο και την περίπτωση ενός δημιουργού που διχάζεται ανάμεσα στη διανοητική όξυτητα και την κριτική του διάθεση και τις χωρίς προηγούμενο για τη γονιμότητα τους αναζητήσεις. Πλήθος δυσκολίες που έχουμε σχετικά με το έργο του προέρχονται από τον ίδιο, που όχι μόνο περιφρόνησε τα ίδια του τα έργα, αλλά και με διάφορους τρόπους — καταστροφή στοιχείων, απόκρυψη πληροφοριών, υπογραφές και χρονολογήσεις εκ των υστέρων, ζωγράφιμα έργων με το παλαιότερο ύφος του — πολλαπλασιάζει τα εμπόδια για την κατανόησή του. Ακόμη οι πλαστογραφίες έργων του που έγιναν και γίνονται έρχονται να προσθέσουν και άλλα προβλήματα στη σωστή αντιμετώπιση της πορείας του. Με τον Carlo Carrà (1881-1976), ζωγάφο και θεωρητικό, έναν από τους πρωτεργάτες του Φουτουρισμού, έχουμε τη δεύτερη μεγάλη φυσιογνωμία της Μεταφυσικής Ζωγραφικής. Η Μεταφυσική Ζωγραφική του Carrà πάντως δεν παρουσιάζεται τόσο απαισιόδοξη και έφιαλτική όσο αυτή του de Chirico, γιατί στρέφεται περισσότερο στην ανάγκη μιᾶς καθαρᾶ μαγικῆς σύλληψης τῶν πραγμάτων, που τονίζεται από τὰ λυρικά χρώματά και τὴν ποιητικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ συνόλου. Με τὸν Giorgio Morandi (1890-1964) ἔχουμε τὸν καλλιτέχνη πὸ ἰδιαίτερα στὶς νεκρὲς φύσεις τοῦ μᾶς δίνει μιὰν ἐσωτερικὴ ἐπαφὴ με τὰ πράγματα. Λιτότητα τῶν μορφῶν, χρωματικὴ εὐαισθησία, ποιητικὴ διάθεση, δίνουν τὸν τόνο στὰ ἔργα τοῦ.

VI

*Ἐκ τῶν Ντανταϊσμὸς στὸν Σουρρεαλισμὸς.
Ἐκ τῆς Τέχνης Ἄρνηση καὶ Διαμαρτυρία στὴν Τέχνη.
Προσπάθεια σύνθεσης Πραγματικοῦ, Φανταστικοῦ,
Λογικοῦ, Ὑπερλογικοῦ, Συνειδητοῦ, Ὑποσυνειδητοῦ.
Duchamp, Schwitters, Ernst, Magritte, Delvaux, Dali, Miro.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

- M. JEAN, *Histoire de la peinture surréaliste* (Παρίσι 1959).
P. WALBERG, *Der Surrealismus* (Κολωνία 1965).
M. NADEAU, *The History of Surrealism* (Νέα Ύορκη 1966).
R. PASSERON, *Histoire de la peinture surréaliste* (Παρίσι 1968).
ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ, 'Η ζωγραφική τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα τ. Β' (1980) 9-33 καὶ
65-163.

Με τὸν Ντανταϊσμό καὶ τὸν Σουρρεαλισμό, τὸν πρῶτο διαμαρτυρία καὶ ἄρνηση τόσο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ὅσο καὶ τῆς ἱστορικῆς ζωῆς, τὸν δεύτερο προσπάθεια νὰ δοθεῖ σὰν ἀλήθεια μιὰ σύνθεση τοῦ ὄνειρου μετὰ τὴν πραγματικότητα, ἔχουμε δυὸ ἀκόμη μεγάλα ρεύματα τῆς σύγχρονης τέχνης. Στὶς προεκτάσεις τῶν ἄλλων μεγάλων ρευμάτων τῆς περιόδου, αὐτὰ ζητοῦν νὰ προσαρτήσουν καὶ νέες περιοχὲς τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας στὴν τέχνη, ἔρχονται νὰ δώσουν τὸν κόσμον τοῦ ὑποσυνείδητου, τοῦ ὑπερλογικοῦ καὶ τοῦ παραλογικοῦ, τῆς φαντασίας καὶ τοῦ ὄνειρικοῦ. Ἀπὸ μιὰν ὀρισμένη ἄποψη θὰ μπορούσε νὰ σημειώσῃ κανεὶς ὅτι ὁ Ντανταϊσμός εἰσάγει σὰν προγραμματικὴ ἀρχὴ τὴν ἄρνηση καὶ τὴν διαμαρτυρία, ἐνῶ ὁ Σουρρεαλισμός ἐμφανίζεται σὰν θέση ποὺ ἀποβλέπει νὰ γεφυρώσῃ τὸ πραγματικὸ μετὰ τὸ φανταστικὸ, τὸ συνειδητὸ μετὰ τὸ ὑποσυνείδητο, τὸ σχετικὸ μετὰ τὸ ἀπόλυτο. Ἀκόμη διαπιστώνεται εὐκόλα ὅτι ὁ Ντανταϊσμός μετὰ τὴν ἄρνηση καὶ τὴν ἀνατροπὴ ὄλων τῶν καθιερωμένων ἀξιῶν καὶ τῶν γνωστῶν τύπων προετοιμάζει τὴν ἐπικράτηση τοῦ Σουρρεαλισμοῦ. Γιατὶ ὅσο καὶ ἂν οἱ ἀφετηρίες τοῦ Σουρρεαλισμοῦ μπορούν νὰ βρεθοῦν στὸν φανταστικὸν κόσμον τοῦ Bosch καὶ στὶς κατακτήσεις μεγάλων δασκάλων τοῦ Μανιερισμοῦ σὰν τὸν Pieter Bruegel, τὸν Arcimboldi καὶ τὸν Jacques Callot, σὲ ἀναζητήσεις καλλιτεχνῶν ὅπως ὁ Füssli, ὁ Blake καὶ ὁ Goya, καὶ ἀκόμη στὸ πνεῦμα τοῦ Συμβολισμοῦ, ἡ ἐπιβολὴ του στὸν εἰκοστὸ αἰῶνα διευκολύνεται ἀπὸ τὸν Ντανταϊσμό.

Ὁ Ντανταϊσμός ἀναπτύσσεται ἀπὸ τὸ 1915 ὡς τὸ 1922, δηλαδὴ ἀμέσως μετὰ τὴν ὀλοκλήρωση καὶ τὴ διάσπαση τοῦ Κυβισμού, ἀπὸ τὸν ὁποῖο θὰ πάρει μερικοὺς τύπους — ἀποσύνδεση ἀπὸ τὴν ὀπτική πραγματικότητα, *papiers collés* —, καὶ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Σουρρεαλισμοῦ, στὸν ὁποῖο θὰ κληροδοτήσῃ πολλὰ στοιχεῖα του. Καθαρὰ μηδενιστικὴ τάση ὁ Ντανταϊσμός ἔρχεται ὄχι μόνον νὰ ὀλοκληρώσῃ τὴν ἀποσύνδεση τῆς τέχνης ἀπὸ τὴν ὀπτική πραγματικότητα ἀλλὰ καὶ νὰ ἐπιβάλλῃ ὡς θεμιτὸ καὶ δικαιολογημένο κάθε εἴδους πνευματικὸ καὶ μορφοπλαστικὸ παραλογισμό. Σὲ σχέση μὲ τὴν τραγωδία τοῦ Πρώτου παγκοσμίου πολέμου ὁ Ντανταϊσμός ἐμφανίζεται σὰν ἄρνηση ὄλων τῶν ὑποκριτικῶν καὶ ψεύτικων ἀρχῶν ποὺ εἶχαν ὀδηγήσῃ τὴν ἀνθρωπότητα στὴ σφαγὴ καὶ ἀκόμη σ' αὐτὴ «τὴν ἀπίστευτὴ ἀποκτίνωση τῶν κοινῶν ἀντιλήψεων», ὅπως γράφει ὁ Jung. Δὲν μπορεῖ ἄλλωστε νὰ θεωρηθεῖ σὰν τυχαῖο ὅτι παρουσιάζεται τὸ 1915-16 σὲ δυὸ οὐδέτερα κέντρα, τὴ Ζυρίχη καὶ τὴ Νέα Ὑόρκη, σὲ μιὰ στιγμή ποὺ ὁ κόσμος ἔβλεπε νὰ παρατείνεται ἡ σφαγὴ, ποὺ δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ λύσει κανένα πρόβλημα. Τὴν ἐπίσημη ἐμφάνιση τοῦ Ντανταϊσμοῦ τὴν ἔχουμε μὲ τὸ βάφτισμά του ποὺ ἔγινε τὸ 1916, 8 Φεβρουαρίου, στὸ Cabaret Voltaire τῆς Ζυρίχης, γιὰτὶ ἀπὸ τότε ἔχουμε τὴ ληξιαρχικὴ πράξη τῆς γέννησός του. Τὸ ὄνομά του τὸ διάλεξε ἡ τύχη μὲ τὴν τοποθέτηση ἑνὸς χαρτοκόπτη στὶς σελίδες τοῦ λεξικοῦ Larousse, ποὺ ἔδωσε τὸ ὄνομα Dada, ποὺ θὰ πεῖ «ἄλογο στὴ γλώσσα τῶν παιδιῶν». Στὸν κύκλο τῆς Ζυρίχης ποὺ ἀνοίγει ὀργανωμένα τὴν κίνηση ἀνήκουν ὁ Ρουμάνος Tzara, οἱ Γερμανοὶ συγγραφεῖς Hugo Ball καὶ Richard Huelsenbeck καὶ οἱ Marcel Janco καὶ Hans Arp, ἰδρυτὲς τοῦ Cabaret Voltaire. Μιὰ αὐστηρὴ τεχνικὴ καὶ στυλιστικὴ ἀνάλυση τῶν ἔργων τοῦ Ντανταϊσμοῦ δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσῃ πάρα πολὺ γιὰ νὰ πλησιάσουμε τὸ περιεχόμενό του ἀφοῦ ἡ βάση του εἶναι οἱ καθαρὰ ἀντιστυλιστικὲς προθέσεις. Τὰ βασικὰ πάν-

τως χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων του συχνὰ τὰ διακρίνει ἡ χρησιμοποίηση τύπων ποὺ συνδέονται μὲ ὅλες τὶς κατακτήσεις τῆς σύγχρονης τέχνης. Ἡ ἀποσύνθεση τῆς φόρμας καὶ ἡ ἀποσπασματικοποίηση τοῦ Κυβισμού συνοδεύονται ἀπὸ τὴν ἄρνηση κάθε στατικῆς ἀρχῆς καὶ τὴν προγραμματικὴ ἄρνηση ὅλων τῶν τύπων τοῦ Φουτουρισμοῦ, Ἀφρημένες Τάσεις τοῦ Kandinsky συνδυάζονται μὲ τὰ ready-made ποὺ χρησιμοποιεῖ ἀπὸ τὸ 1914 ὁ Duchamp, ἐνῶ καθοριστικὸ ρόλο παίζει σὲ ὅλα τὸ τυχαῖο.

Ὁ Σουρρεαλισμὸς εἶναι τὸ καλλιτεχνικὸ κίνημα ποὺ ἀκολουθεῖ χρονικὰ τὰ Ντανταϊστικὰ Ρεύματα καὶ τὴ Μεταφυσικὴ Ζωγραφικὴ καὶ ἔρχεται νὰ κληρονομήσει τὶς κατακτήσεις τους καὶ ἀκόμη νὰ ἀγωνιστεῖ νὰ ξεπεράσει τὶς προθέσεις τους. Εἶναι καὶ αὐτὸς ὄχι μόνον ἓνα καλλιτεχνικὸ ρεῦμα ἀλλὰ καὶ μιὰ στάση ζωῆς, καὶ ἔχει τὶς ρίζες του στὸ ἴδιο ψυχικὸ κλίμα, στὸ ἴδιο ἐσωτερικὸ βίωμα ἀβεβαιότητας καὶ στὴν ἴδια αἴσθηση ἀνατροπῆς ὅλων τῶν ἀξιῶν ποὺ ἐπικρατοῦν μὲ τὴν ἔκρηξη τοῦ Πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Ὁ Σουρρεαλισμὸς ἐπίσης δὲν περιορίζεται σὲ μιὰ μόνον περιοχὴ τῆς ζωῆς, ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ φιλοσοφία καὶ τὴν ποίηση, τὴν κοινωνιολογία καὶ τὴν πολιτικὴ, ἀλλὰ καθοριστικὸ ρόλο παίζουν οἱ μορφοπλαστικὲς ἀναζητήσεις του. Ἀλλὰ στὴν τέχνη ὁ Σουρρεαλισμὸς δὲν δέχεται νὰ μείνει μόνιμα σὲ μιὰ κατάσταση ἐφηβικῆς διαμαρτυρίας καὶ ἀπόλυτης ἄρνησης. Ἀντίθετα προχωρεῖ σὲ μιὰ καθαρὰ ἐνεργητικὴ στάση καὶ δὲν διστάζει νὰ ἐπιτεθεῖ κατὰ τῆς λογικῆς καὶ νὰ ἀμφισβητήσῃ τὰ δικαιώματα τῆς ἴδιας τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας. Ἔτσι, ἐνῶ οὐσιαστικὰ ἔχει τὶς ρίζες του στὸ ἴδιο πνεῦμα καταστροφῆς ὅλων τῶν ἀξιῶν τοῦ Ντανταϊσμοῦ καὶ στὸ ἴδιο αἴσθημα ἀμφιβολιῶν καὶ ἐσωτερικῆς ἀγωνίας, περνᾷ γρήγορα σ' ἓνα διαφορετικὸ στάδιο. Ἀναλαμβάνει νὰ ὀργανώσει καὶ νὰ μελετήσῃ τὶς ἀκαθόριστες παρορμήσεις, ἀσχολεῖται μὲ τὸ νὰ καταλάβῃ καὶ νὰ ἐρμη-

νεύσει απρόσιτες περιοχές τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς καὶ ἀκόμη τὶς προϋποθέσεις τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ἡ μελέτη του, ποὺ συχνὰ γίνεται μὲ ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια, τῶν μυστικῶν δυνάμεων τοῦ ὑποσυνείδητου καὶ τοῦ παραλογικοῦ, τῆς φαντασίωσης καὶ τοῦ παραληρήματος, τῶν ιδιοτήτων τοῦ ἀπρόβλεπτου καὶ τοῦ τυχαίου, τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ ὄνειρικοῦ καὶ τοῦ ὑπερλογικοῦ, ἔρχεται νὰ πλουτίσει τὴν τέχνη καὶ νὰ διευρύνει ὅλη τὴν πνευματικὴ ζωὴ. Τὸ πνεῦμα τοῦ Σουρρεαλισμοῦ διαμορφώνεται οὐσιαστικὰ τὴν περίοδο 1919-1924 στὸ Παρίσι ἀπὸ ἓναν κύκλο νέων συγγραφέων καὶ ποιητῶν ποὺ σχηματίστηκε γύρω ἀπὸ τὸ περιοδικὸ *Littérature* καὶ εἶχε γιὰ πυρήνα τοὺς Louis Aragon, André Breton καὶ Philippe Soupault. Τὸ νέο κίνημα γεννήθηκε μὲ τὴν ἔκδοση ἀπὸ τὸν Breton τῆς Διακήρυξης τοῦ Σουρρεαλισμοῦ τὸ 1924, στὴν ὁποία συγκεφαλαιώνονται ὅλες οἱ τάσεις τῆς ομάδας. Στὴ Διακήρυξη ὀρίζεται ὁ Σουρρεαλισμὸς μὲ τὴν ἔμφαση περισσότερο στὶς τέχνες τοῦ λόγου ὡς ἐξῆς: «Σουρρεαλισμὸς, οὐσιαστικὸ ἀρσενικό. Καθαρὰ ψυχικὸς αὐτοματισμὸς μὲ τὸν ὁποῖο προτίθεται νὰ ἐκφράσει κανεὶς προφορικὰ ἢ γραπτὰ ἢ μὲ ὁποιοδήποτε ἄλλο τρόπο τὴν πραγματικὴ λειτουργία τῆς σκέψης. Νοητικὴ γραφὴ χωρὶς κανένα ἔλεγχο τῆς λογικῆς καὶ πέρα ἀπὸ κάθε αἰσθητικὴ καὶ ἠθικὴ ἀνησυχία...» Ἐνδιαφέρεται νὰ καταστρέψει ὀριστικὰ ὅλους τοὺς ἄλλους ψυχικοὺς μηχανισμοὺς καὶ νὰ πάρει τὴ θέση τους γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τῶν κυριοτέρων προβλημάτων τῆς ζωῆς». Πέρα ἀπὸ τὸν ὀρισμὸ στὴ Διακήρυξη τονίζεται ἰδιαίτερα ἡ ἀνάγκη τῆς στροφῆς στὸ ὑποσυνείδητο καὶ στὸ παράλογο, στὴ φαντασίωση καὶ στὸ ὄνειρο, στὶς ἀκαθόριστες ψυχικὲς δυνάμεις καὶ στὸ θαῦμα, μαζὶ μὲ τὴν περιφρόνηση τῆς λογικῆς καὶ τῶν καθιερωμένων τύπων. Ὁ ὅρος Σουρρεαλισμὸς εἶναι δημιούργημα τοῦ Guillaume Apollinaire, ὁ ὁποῖος εἶχε ὀνομάσει τὸ 1917 ἓνα ἀπὸ τὰ θεατρικὰ του ἔργα, *Τὰ Στήθη τοῦ Τειρεσία*, δρᾶμα

σουρρεαλιστικό και ή υιοθέτησή του προδίδει έκτος από τὰ ἄλλα και τὸν θαυμασμό που εἶχαν οἱ ἰδρυτές του για τὸν πεθαμένο ἀπὸ τὸ 1918 μεγάλο συνάδελφό τους.

Μὲ τὸν Marcel Duchamp (1887-1968), πνεῦμα ὀξύτατα ἀναλυτικό, καλλιτέχνη εὐαίσθητο και ἐπινοητικό, ρομαντικό και ὄνειροπόλο, ἔχουμε τὸν πιὸ σημαντικό δημιουργὸ τοῦ Ντανταϊσμοῦ. Αὐτὸς ἰδιαίτερα μὲ τὰ ready-made του θὰ γίνεῖ ἀφετηρία ἀκόμη και για προσπάθειες μετὰ τὸν Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, ἰδιαίτερα για τὴν Pop Art. Μὲ τὸν Kurt Schwitters (1887-1948) ἔχουμε τὴν πιὸ συνεπὴ προσπάθεια τοῦ Ντανταϊσμοῦ και τὸν καλλιτέχνη που θὰ ἐπιβάλλει τὸ τυχαῖο σὰν καθοριστικὴ μορφοπλαστικὴ ἀρχή. Μὲ τὸν Max Ernst (1891-1976), ζωγράφο και φιλόσοφο, θεωρητικό και χαρακτή, ἔχουμε τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸν Ντανταϊσμὸ στὸν Σουρρεαλισμὸ. Μὲ τὶς νέες τεχνικὲς τοῦ frottage, grattage, dripping και τὴ χρησιμοποίηση γνωστῶν collage, montage, décalcomanie δημιουργεῖ προϋποθέσεις για πολλὲς ἀπὸ τὶς ἐξελίξεις που θὰ ἀκολουθήσουν. Μὲ τὸν René Magritte (1898-1967) ἔχουμε τὸν καλλιτέχνη ὁ ὁποῖος μὲ τὴν ἀπομάκρυνση τῶν ἀντικειμένων ἀπὸ τὶς λειτουργικὲς τους σχέσεις ἐπιβάλλει μιὰ νέα πραγματικότητα, μιὰ ὑπερπραγματικότητα. Στὰ ἔργα του ὁ θεατὴς καταλαμβάνεται ἀπὸ ἀνησυχία ἀπὸ τὴν ἀνατροπὴ ὄλων τῶν γνωστῶν σχέσεων. Μὲ τὸν Paul Delvaux (1897-) ἔχουμε τὸν καλλιτέχνη ὁ ὁποῖος μὲ τὸν συνδυασμὸ κλασικῶν τύπων και σουρρεαλιστικοῦ πνεύματος, ρεαλιστικῆς περιγραφῆς και ἰδεαλιστικῶν στοιχείων δίνει ἕναν κόσμο αἰνιγματικό και προβληματικό. Μὲ τὸν Salvador Dali (1904-1988) ἔχουμε τὸν εἰσηγητὴ τῆς «κριτικῆς παρανοϊκῆς μεθόδου και τὸν καλλιτέχνη που συγκεφαλαιώνει και ἐκμεταλλεύεται ὅλες τὶς κατακτήσεις τῆς φανταστικῆς τέχνης τοῦ παρελθόντος». Μὲ τὸν Joan Miro (1893-) ἔχουμε τὴν ποιητικὴ και ἐσωτερικὴ φωνὴ τοῦ Σουρρεαλισμοῦ. Χρωματικὴ εὐαίσθησία, παιδικὴ ἀφέλεια, σχεδια-

στική σαφήνεια, λυρική φωνή δίνουν τόν ονόμα στὰ ἔργα του, μαζί με τὴ μόνιμη αἰσιοδοξία ποὺ ἐκφράζου.

VII

*Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Νέου Πραγματισμοῦ
καὶ τῆς Κοινωνικῆς Κριτικῆς στὸν μεσοπόλεμο.
Οἱ μεγάλοι δημιουργοὶ Beckmann, Grosz, Dix, Gromaire.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

- W. SCHMIEDT, *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933* (Άννόβερο 1969).
- F. ROH, *Nach-Expressionismus — Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Λειψία 1925).
- E. UTIZ, *Überwindung des Expressionismus* (Στουτγάρδη 1957).
- ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ, 'Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα τ. Β' (1980) 165-Φ 211.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό κίνημα που εμφανίζεται στον μεσοπόλεμο, ιδιαίτερα στον γερμανικό χώρο, και εκφράζει όλο το κλίμα τῆς ἀνησυχίας, τῆς ἀβεβαιότητας και τῆς ἀπαισιοδοξίας που χαρακτηρίζει τὴν περίοδο εἶναι ὁ Νέος Πραγματισμὸς καὶ ἡ Τέχνη τῆς Κοινωνικῆς Κριτικῆς. Μὲ τὸν Νέο Πραγματισμὸ που συνεχίζει σὲ μιὰ ἐντελῶς ἀντίθετη κατεύθυνση τὶς Ἐξπρεσιονιστικὲς Τάσεις, ἐπιδιώκεται μιὰ νέα προσέγγιση καὶ ἐρμηνεία τῆς ὀπτικῆς πραγματικότητας, μὲ μιὰ μεγαλύτερη διείσδυση στὸν ἐσωτερικὸ της χαρακτήρα. Μάλιστα γιὰ δημιουργοὺς σὰν τὸν Beckmann, τὸν Grosz καὶ τὸν Dix, λιγότερο γιὰ τὸν Gromaire, ἡ νέα προσπάθεια ἐρμηνείας τῆς πραγματικότητας παρουσιάζεται καὶ σὰν πρόφαση ἢ ἀφετηρία γιὰ τὴν ἄσκηση κοινωνικῆς κριτικῆς, μὲ τὴν ἀνάλυση καὶ καταδίκη ὅλης τῆς ἀντιφατικότητας καὶ τῆς προβληματικότητας τῆς ἐποχῆς μας. Μὲ τὸν Νέο Πραγματισμὸ, που ὀνομάζεται συχνὰ καὶ Μαγικὸς Ρεαλισμὸς, ἔχουμε οὐσιαστικὰ τὸ κίνημα που ἤλθε νὰ παίξει ἕναν καθοριστικὸ ρόλο στὶς ἀναζητήσεις τῆς γερμανικῆς τέχνης ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ Πρώτου παγκοσμίου πολέμου ὡς τὴν ἐπιβολὴ τῆς ναζιστικῆς τυραννίας καὶ νὰ δώσει μερικὰ χαρακτηριστικὰ ἔργα. Βασικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κινήματος αὐτοῦ θεωροῦνται ἀπὸ τὸν Wieland Schmiedt, ἕναν ἀπὸ τοὺς καλύτερους μελετητὲς του, τὰ ἑξῆς πέντε: «1. Ἡ νηφαλιότητα καὶ ἡ ὀξύτητα τοῦ βλέμματος, μιὰ χωρὶς συναισθηματισμὸ καὶ ἐλεύθερη ἀπὸ συγκινήσεις γενικὰ ματιά. 2. Ἡ προσήλωση τοῦ βλέμματος στὸ καθημερινό, κοινό, ἀσή-

μαντο και χωρις αξιωσεis θεμα, η απουσια του φοβου απο το ασχημο. 3. Μια στατικα στερεα δοσμενη κατασκευη της εικονας, που συχνα υποβαλλει εναν αδειο απο αερα γυαλινο χωρο, την προτιμηση γενικα για το στατικο αντι του δυναμικου. 4. Η εξαφανιση καθε ιχνους απο την ολη πορεια του ζωγραφισματος και η απελευθερωση της εικονας απο καθε σημαδι της ατομικης γραφης και 5. Μια νεα συναντηση πνευματικη με τον κοσμο των αντικειμενων».

Δεν υπαρχει αμφιβολια οτι με τον Νεο Πραγματισμο ο οποιος ενδιαφερεται ιδιαίτερα για την κοινωνικη κριτικη εχουμε νεα θεματογραφια, νεο μορφοπλαστικο λεξιλογιο, νεο χωρο, νεα συνθεση. Θεματικα πρωταγωνιστες του Νεου Πραγματισμου και της Κοινωνικης Κριτικης ειναι κυριως οι αποβλητοι και περιθωριακοι των μεγαλων πολεων, αλητες και γυναικες του δρομου, ανθρωποι του υποκοσμου και μορφες του τσιρκου, τυποι παντα χωρις ελπιδα και χωρις προσανατολισμο. Και ισως δεν προκειται για μια νεα θεματογραφια, αλλα για μια εντελως νεα αντιμετωπιση γνωστων τυπων και μια ιδιαίτερη εμφαση στο αδιεξοδο και την τραγικότητα μιας ζωης χωρις κατευθυνση και σκοπο. Το μορφοπλαστικο λεξιλογιο βασιζεται στις εντονες παραμορφωσεις και στα γωνιωδη σχηματα, στα σκληρα περιγραμματα και στους πλαστικους ογκους, οπου συνδυαζονται τόσο υστερογοθικα και μπαροκ χαρακτηριστικα, όσο και εξπρεσιονιστικα και συμβολικα στοιχεια. Η σκηνη των εργων ειναι παντα ενας στενός και ακαθοριστος χωρος, κατι σαν κλουβι και φυλακη, ενας χωρος πιεστικος και προβληματικος. Τα χρωματα ειναι εντονα και σκληρα, με την εμφαση στις τονισμενες αντιθεσεις και την παραφωνια, συγκρούσεις και τομες που ερχονται να τονισουν περισσοτερο ακομη την απαισιοδοξια και την απελπισια που εισαγεται και απο αλλα στοιχεια των εργων. Η συνθεση χωρις να περιοριζεται σε κανεναν απο τους γνωστους τυπους ειναι

αυθαίρετη και έλλειπτική, διακρίνεται για τήν αντιφατικότητα και τή σκόπιμη ασάφειά της και ταυτόχρονα αποκαλύπτει έναν περίεργο «φόβο του κενού» (horror vacui). Ταυτόχρονα στα πιό χαρακτηριστικά έργα τών δημιουργών του, και ιδιαίτερα του Beckmann, έχουμε μιὰ κατάχρηση τύπων ενός βίαιου Ρεαλισμοῦ, πού μᾶς μεταφέρει έξω από τὸ συγκεκριμένο και γίνεται ἔκφραση ενός χωρὶς προηγούμενο δαιμονισμοῦ. "Όλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα κάνουν αντιφατικὸ τὸν κόσμο τών έργων τοῦ Νέου Πραγματισμοῦ, αντιφατικὸ και ἀπειλητικὸ, ἀμείλικτο και ἀποκαλυπτικὸ, χωρὶς δυνατότητα φυγῆς και χωρὶς ἐλπίδα κάποιας λύτρωσης. Τὸ συχνὰ ἐπιγραμματικὸ και ἀφοριστικὸ μορφοπλαστικὸ ἰδίωμα τών έργων τών δημιουργών του, μετὴ σχεδὸν κτηνώδη βιαιότητα και τήν ὠμὴ ἐξωτερικότητα, τήν καθαρὰ πληβειακὴ διάθεση και τὸ καταλυτικὸ πάθος, δίνει ἕναν πρωτόγονο χαρακτήρα στίς διατυπώσεις τους. Σὲ πολλὲς περιπτώσεις ἔχει κανεὶς τήν ἐντύπωση ὅτι σταῖς ἔργα αὐτὰ ξαναζοῦν μερικοὶ ἀπὸ τοὺς τύπους τῆς μεσαιωνικῆς τέχνης, μετὴ τὸ πρόσωπο μιᾶς ἀδυσώπητης μοίρας πρωταγωνιστῆ και κατάληξη τῆ φρίκη και τὸν θάνατο. Σταῖς ἔργα τών δασκάλων τοῦ Νέου Πραγματισμοῦ δὲν ἔχει καμιά θέση ἡ ὠραιοπάθεια και ἡ διακοσμητικὴ πρόθεση, ἐνῶ ὅλα ἔχουν ὑπαρξιακὴ ἀφετηρία και ἀνθρώπινη ἀγωνία. Θεματικὰ στοιχεῖα και μορφοπλαστικὰ χαρακτηριστικά, σύνθεση και χῶρος, ὅλα εἶναι φορεῖς ενός τραγικοῦ μύθου, ὅλα παρουσιάζονται σὰν μαρτυρίες-μηνύματα. "Ἐκφραση μιᾶς περιόδου πού θὰ ἀνοίξει μετὴ τὸ τέλος τοῦ Πρώτου παγκοσμίου πολέμου, θὰ γνωρίσει τὴ φρίκη τοῦ ναζισμοῦ και θὰ κλείσει μετὴ τὸν Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, ὁ Νέος Πραγματισμὸς ἔρχεται νὰ δώσει ὅλο τὸν χαρακτήρα μιᾶς ἐποχῆς. Σταῖς πιό χαρακτηριστικὰ ἔργα τών δημιουργών του ἔχουμε εἰκόνες πού ὄχι μόνον ἐφράζουν ὑπαρξιακὴ ἀγωνία ἀλλὰ και γίνονται μαρτυρίες, ἐξομολογήσεις, μηνύματα, πού ἀποκαλύπτουν ὅτι κανένας δὲν ἤθελε νὰ πιστέψει.

Μὲ τὸν Max Beckmann (1884-1950) ἔχουμε ἀναμφίβολα μίαν ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς καὶ πιὸ ὀλοκληρωμένες φωνὲς ὅλης τῆς σύγχρονης τέχνης. Στὴν περίπτωσιν τῆς ζωγραφικῆς τοῦ μερικοὶ θὰ μιλήσουν γιὰ Ἐξπρεσσιονισμό, ἄλλοι γιὰ Νεορεαλισμό, ἄλλοι γιὰ Νεοπραγματισμὸ ἢ καὶ γιὰ Βερισμὸ καὶ Νεοβερισμὸ, χωρὶς οὐσιαστικὰ κανένας ἀπὸ τοὺς ὄρους αὐτοὺς νὰ καλύπτει ὅλη τὴν ἔκτασιν τῶν προσανατολισμῶν τοῦ στὴν τέχνη. Γιατὶ ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Beckmann κοντὰ στὸν Νεορεαλισμὸ καὶ τὸν Νεοπραγματισμὸ, τὸν Βερισμὸ καὶ τὸν Νεοβερισμὸ, τὸν Ἐξπρεσσιονισμό καὶ τὸν Ὑπαρξισμό του, διακρίνεται καὶ γιὰ τὸν Ἰδεαλισμὸ καὶ τὸν Συμβολισμό, τὴν κοινωνικὴν κριτικὴν καὶ τὴ βαθιὰ θρησκευτικὴ ἀνάγκη καὶ τὸν μυστικισμό. Ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης μιλοῦσε γιὰ « Ὑπερβατικὸν Ρεαλισμὸν » καὶ ὅπως ἔχει τονιστεῖ ἀπὸ τὸν L. Zahn, « σὰν ρεαλιστὴς δεχόταν τὴν πραγματικὴν μετὰ ὅλους τοὺς φόβους τῆς, ἀλλὰ καὶ ζητοῦσε τὴ γέφυρα ποὺ φέρνει ἀπὸ τὸ ὄρατὸ στὸ ἀόρατο. Ἦταν σατυρικός καὶ ἠθικολόγος, κριτικός καὶ μυστικιστὴς, βεριστὴς καὶ ἐνοραματικός. "Ὅπως γράφει ὁ ἴδιος στὸ ἡμερολόγιό του, ἐνδιαφερόταν ἰσχυρὰ γιὰ τὴ μεταφυσικὴ τοῦ ὕλικου... τὰ φανταστικὰ τῆς ὑπαρξέως ταυτόχρονα μετὰ τὴν ἀνέκφραστα γλυκιὰ ὄψη τῆς πραγματικότητος ». "Ὅπως ἔχει εἰπωθεῖ, « εἶναι ὁ ζωγράφος τοῦ Ὑπαρξισμού πολὺ πρὶν αὐτὸς ἀνασυρθεῖ ἀπὸ τὴ φιλοσοφικὴν του κολυμβήθρα, ὁ καλλιτέχνης ποὺ πρόθεσίν του ἦταν νὰ ἐρμηνεύσει τὴν ἐποχὴν τῆς ἀπόλυτης ἀπαλλαγῆς ἀπὸ κάθε αὐτάπατην ». Μὲ τὸν Georg Grosz (1893-1959), ζωγράφος, δημοσιογράφος, συγγραφέας καὶ δάσκαλος τῶν γραφικῶν τεχνῶν, ἔχουμε ἕνα τυπικὸν ἐκπρόσωπον τοῦ Νέου Πραγματισμοῦ καὶ τῆς Κοινωνικῆς Κριτικῆς. Μαθητὴς τῶν κυβιστῶν καὶ τῶν φουτουριστῶν καὶ συνεχιστὴς τῶν ντανταϊστῶν ὁ Grosz, μετὰ φιλολογικὴν κάπως ἰδιοσυγκρασίαν, δίνει ἔργα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὴν πειστικότητά τους. Στὶς πιὸ σημαντικὰς του

προσπάθειες αναγνωρίζονται εύκολα οί φιλολογικές τάσεις και ή σατυρική του φλέβα, ή ντανταϊστική διαμαρτυρία και ή ήθικολογική διάθεση, ό συνδυασμός Ρεαλισμού και Ίδεαλισμού. Στίς μεγάλες σειρές τών χαρακτηριστικῶν του με τούς συχνά είρωνικούς τίτλους ὅπως τὸ *Πρόσωπο τῆς Ἀρχουσας Τάξης* τὸ 1921, τὸ *Ὁ Θεὸς Μαζί μας* τὸ 1922, τὸ *Ίδού ὁ Ἄνθρωπος* τὸ 1923 και τὸ *Βάθος* τὸ 1928 δίνει μιὰ πραγματική μάχη κατὰ τῆς κοινωνικῆς ὑποκρισίας. Μὲ τὸν Otto Dix (1891-1969) ἔχουμε τὴν πιὸ μεγάλη φυσιογνωμία τοῦ Νεοβερτισμοῦ και τὸν καλλιτέχνη πὸ ἐνδιαφέρεται ιδιαίτερα γιὰ τὴν κοινωνική κριτική. Πρόκειται γιὰ ἕνα δημιουργὸ πὸ ἀσχολεῖται περισσότερο με τίς γενικὲς ἀδυναμίες τῆς σύγχρονης ζωῆς, χωρὶς νὰ ἐνδιαφέρεται ιδιαίτερα γιὰ τίς ταξικὲς ἀντιθέσεις, και πὸ παρουσιάζει ὅλη τὴ διαφθορὰ και τὴν ἐξαθλίωση τοῦ ἀτόμου πὸ δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ συγκρουστεῖ με τὴ μοίρα του. Στὰ χαρακτηριστικά του ὅπως εἶναι ἡ σειρά *Ὁ Πόλεμος* ἀπὸ τὸ 1924 και στοὺς πίνακές του ἀπὸ τὴ ζωὴ τών χαρακωμάτων ἔχουμε ἀναμφίβολα τὴν πιὸ δυνατὴ ἀντιπολεμικὴ φωνὴ τῆς νεώτερης τέχνης. Μὲ τὸν Marcel Gromaire (1892-1971), Γαλλοφλαμανδὸ καλλιτέχνη, ἔχουμε μιὰν ἄλλη προσπάθεια στὸ κλίμα τοῦ Νεοπραγματισμοῦ. Ἡ θεματογραφία του περιορίζεται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὸν ἄνθρωπο και ἡ ζωγραφικὴ του διακρίνεται γιὰ τὴ βαθιὰ τῆς εἰλικρίνεια.

VIII

Ἀναζητήσεις μετὰ τὸν Δεύτερο παγκόσμιον πόλεμον.

Ἀφηρημένος Ἐξπρεσσιονισμὸς καὶ Δυναμικὴ Ζωγραφικὴ:

Ἡ Ἀμερικανικὴ πρόκληση. *De Kooning, Pollock, Μπαζιλιώτης.*

Ἡ Εὐρωπαϊκὴ ἀπάντηση. Ὁμάδα *Cobra* καὶ Τασισμὸς.

Ἄμορφη Τέχνη. *Appel, Nay, Wols, Hartung.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

- A. H. BARR, JR, *Masters of Modern Art* (Νέα Υόρκη 1954).
H. H. ARMASON, *Abstract Expressionist and Imaginist* (Νέα Υόρκη 1961).
ANT. EVERITT, *Abstrakter Expressionismus* (Μόναχο-Ζυρίχη 1971).
J. CRENIER, *Essais sur la peinture moderne* (Παρίσι 1959).
M. TAPIES, *Morphologie autre* (Τουρίνο 1960).
ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ, 'Η ζωγραφική του είκοστού αιώνα τ. Γ' (1981) 1-111.

Για τούς περισσότερους μελετητές δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι δυὸ κινήματα ἀνοίγουν τὴν τέχνη μετὰ τὸν Δεύτερο παγκόσμιον πόλεμον, ὁ Ἀφηρημένος Ἐξπρεσσιονισμὸς μὲ τὴν πολλαπλότητα τῶν ἀναζητήσεών του καὶ ὁ Ἀφηρημένος Ἐμπρεσσιονισμὸς, γνωστὸς καὶ σὰν Λυρική Ἀφαίρεση, μὲ τὸν περισσότερο ἐνιαῖο προσανατολισμὸ του. Οἱ δυὸ αὐτὲς βασικὲς κατευθύνσεις μᾶς δίνουν μὲ τὰ ἴδια τὰ ὀνόματά τους μιὰ πρώτη ἀφετηρία γιὰ τὴ μελέτη καὶ τὴν κατανόησίν τους, ὅπως καὶ τὴ δυνατότητα νὰ πλησιάσουμε τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τούς στόχους τους. Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς τέχνης μετὰ τὸν Δεύτερο παγκόσμιον πόλεμον εἶναι ἡ ἔμφαση στὴ συνεχῆ κίνηση καὶ στὴ μόνιμη μεταβολή, στὶς ἀδιάκοπες στυλιστικὲς ἀλλαγές καὶ στοὺς κάθε εἶδους πειραματισμούς, ποὺ ἦταν κάτι ἀδιανόητο σὲ ἄλλες περιόδους τοῦ παρελθόντος. Καὶ μὲ τὸν Ἀφηρημένο Ἐξπρεσσιονισμὸ ποὺ ἐμφανίζεται σὰν καθοριστικὴ κίνηση μετὰ τὸν Δεύτερο παγκόσμιον πόλεμον ἔχουμε καὶ τὴν πρώτη χρονολογικὰ μεγάλη καὶ πραγματικὰ γόνιμη παρουσία τῆς ἀμερικανικῆς τέχνης στὴν ἱστορικὴ σκηνή. Γιατὶ ὅσο καὶ ἂν ὑπάρχουν καὶ παλαιότερα ἀξιόλογες προσπάθειες στὸν ἀμερικανικὸ — περισσότερο βορειοαμερικανικὸ — γεωγραφικὸ χῶρον, αὐτὲς δὲν φαίνεται νὰ παίζουν σημαντικὸ ρόλο στὶς γενικὲς ἐξελιξίσεις τῆς σύγχρονης τέχνης. Ὅπως παρατηρεῖ ἡ Ἀμερικανίδα ἱστορικός τῆς τέχνης Barbara Rose, «σχεδὸν διακόσια χρόνια ἀπὸ τότε ποὺ ἡ Ἀμερικὴ — Ἠνωμένες Πολιτεῖες — κατόρθωσε νὰ

κερδίσει τὴν πολιτικὴ τῆς ἀνεξαρτησία στὸν καλλιτεχνικὸ τομέα ἦταν πάντα μιὰ ἀποικία τῆς Εὐρώπης. Ἐνῶ ἡ ἀμερικανικὴ λογοτεχνία ἤδη στὸν δέκατο ἔνατο αἰῶνα ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὰ εὐρωπαϊκὰ πρότυπα, ἡ ἀμερικανικὴ τέχνη ἔφτασε στὴν ἴδια ὠριμότητα μόνον ἀφοῦ οἱ Ἑνωμένες Πολιτεῖες ἔγιναν παγκόσμια δύναμη μετὰ τὸν Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Μέχρι τότε οἱ Ἀμερικανοὶ καλλιτέχνες ἀμφιταλαντεύονται συνεχῶς ἀνάμεσα στὴν πίστη τους στὸν εὐρωπαϊκὸ πολιτισμὸ καὶ στὴν ἐπιθυμία τους νὰ δημιουργήσουν ἓνα ἀνεξάρτητο στυλ».

Ὅπως εἶναι γνωστό, μιὰ πρώτη γόνιμη ἀφετηρία βρῆκε ἡ ἀμερικανικὴ τέχνη μὲ τὴν περίφημη ἔκθεση Armory Show ποὺ ἔγινε τὸ 1913 στὴ Νέα Ὑόρκη — μὲ 1600 ἔργα ζωγραφικῆς, γλυπτικῆς, χαρακτηριστικῆς τῆς εὐρωπαϊκῆς πρωτοπορίας — καὶ πέρασε στὴν ἱστορία. Ἀλλὰ καὶ πάλι ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ διερωτηθεῖ κανεὶς, σὲ ποιοὺ βαθμὸ θὰ μπορούσε νὰ προχωρήσει γρήγορα ἡ ἀμερικανικὴ τέχνη χωρὶς τὴ μετανάστευση μιᾶς σειρᾶς μεγάλων Εὐρωπαίων καλλιτεχνῶν μετὰ τὴν ἐπιβολὴ τοῦ ναζισμοῦ στὴ Γερμανία, ποὺ θὰ συνεχιστεῖ μὲ τὴν ἔκρηξη τοῦ Δεύτερου παγκοσμίου πολέμου. Ἔτσι ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Duchamp ποὺ ζεῖ ἀπὸ τὸ 1915 στὴν Ἀμερικὴ, τὸν Arshile Gorky τὸ 1920 καὶ τὸν Hans Hofmann τὸ 1930, ἀπὸ τὸ 1933 θὰ περάσουν οἱ δάσκαλοι τοῦ Bauhaus, σὰν τὸν Albers καὶ τὸν Feininger, τὸν Moholy-Nagy καὶ τὸν Gabo, τοὺς ἀρχιτέκτονες Gropius καὶ Mies van der Rohe, τοὺς ὁποίους θὰ ἀκολουθήσουν ὁ Ozenfant τὸ 1938, ὁ Yves Tanguy καὶ ὁ Matta μαζὶ μὲ ἄλλους τὸ 1939. Μὲ τὴν ἔκρηξη τοῦ πολέμου καὶ τὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν ἔρχονται στὴν Ἀμερικὴ ὁ Piet Mondrian, ὁ Max Ernst, ὁ Salvator Dali, ὁ André Masson καὶ ἄλλοι ἀκόμη. Καὶ τὰ χρόνια τοῦ πολέμου ἀκριβῶς εἶναι ποὺ οἱ Ἀμερικανοὶ καλλιτέχνες θὰ ἀφομοιώσουν τὰ ἐνεργητικὰ καὶ γόνιμα στοιχεῖα τῶν νέων κατακτήσεων καὶ τὶς ἀναζητήσεις τῶν Εὐρωπαίων ὁμοτέχνων τους.

Μὲ ἀφετηρία αὐτὰ οἱ πιὸ τολμηροὶ θὰ προχωρήσουν στὴ δημιουργία μιᾶς νέας μορφοπλαστικῆς γλώσσας, ἀνεξάρτητης ἀπὸ τὴ δουλικὴ μίμηση τῶν εὐρωπαϊκῶν τύπων καὶ μακριὰ ἀπὸ κάθε τὶ ἐπαρχιακὸ καὶ τοπικὸ, ποὺ δὲν ἔλειπαν ἀπὸ τὶς παλαιότερες προσπάθειες τῆς ἀμερικανικῆς τέχνης. Τὴν πορεία αὐτὴ ἤλθε νὰ τὴν ἐπιταχύνει ἡ δημιουργία τῆς λεγόμενης Πρώτης Σχολῆς τῆς Νέας Ὑόρκης τὸ 1942 ἀπὸ μιὰ ομάδα καλλιτεχνῶν, ποὺ ἐπρόκειτο ὄχι μόνον νὰ ἐπιβάλουν τὸν Ἀφηρημένο Ἐξπρεσσιονισμό, ἀλλὰ καὶ νὰ δώσουν ἀφετηρίες τόσο στὴν ἀμερικανικὴ ὅσο καὶ στὴν παγκόσμια τέχνη. Στὴν ομάδα αὐτὴ, ὅταν δημιουργήθηκε, ἀνῆκαν ὁ Gorky, ὁ Pollock, ὁ de Kooning, ὁ Still, ὁ Motherwell, ὁ ἐλληνικῆς καταγωγῆς Μπαζιώτης, ὁ Gottlieb, καὶ σ' αὐτοὺς θὰ προστεθοῦν γρήγορα καὶ ἄλλοι. Στὸν κύκλο τῶν δημιουργῶν τῆς ομάδας αὐτῆς, καὶ παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι οὔτε κοινὲς ἀφετηρίες, οὔτε κοινὲς κατευθύνσεις εἶχαν ὅλοι οἱ δημιουργοί, θὰ δώσει τὸ ὄνομα «ἀφηρημένοι ἐξπρεσσιονιστὲς» καὶ στὴν κίνηση «Ἀφηρημένος Ἐξπρεσσιονισμὸς» ὁ κριτικὸς Robert Coates. Βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων τους, εἶναι τὸ πάθος τοῦ χρώματος καὶ τὸ ἀφηρημένο λεξιλόγιο, ὁ ἀκαθόριστος χῶρος καὶ ἡ ἀτεκτονικὴ σύνθεση, ὁ δυναμισμὸς καὶ ὁ ἐπεκτατικὸς χαρακτήρας τοῦ συνόλου. Τὸ 1950 ὁ Ἀφηρημένος Ἐξπρεσσιονισμὸς θὰ διασπαστεῖ σὲ δυὸ κατευθύνσεις: αὐτὴ τῆς Δυναμικῆς Ζωγραφικῆς — Action Painting — καὶ αὐτὴ τῆς Χρωματικῆς Ἀφαίρεσης. Μὲ τὴ Δυναμικὴ Ζωγραφικὴ ἔχουμε τὴν ἐπιβολὴ τοῦ ἐνστίκτου καὶ τὴν ἐντατικοποίησιν τοῦ ρόλου τοῦ τυχαίου, τὴν ἔμφαση στὴ χειρονομία καὶ στὸν πολυεστιακὸ χῶρο, τὴ χρησιμοποίησιν τῆς αὐτόματης γραφῆς καὶ τὴν τεχνικὴ τοῦ dripping.

Ἄλλὰ ὁ Ἀφηρημένος Ἐξπρεσσιονισμὸς δὲν περιορίζεται μόνον στὸν ἀμερικανικὸ χῶρο. Παρουσιάζεται νωρὶς καὶ σὰν μιὰ πρόκληση γιὰ τοὺς Εὐρωπαίους καλλιτέχνες ποὺ θὰ ἀπαντήσουν μὲ ἀνάλογες προσπάθειες. Αὐτὲς εἶναι ἡ ζω-

γραφική τῆς Ὀμάδας Cobra — ἀπὸ τὰ ἀρχικά CO.,BR.,A., Κοπεγχάγη, Βρυξέλλες, Ἀμστερνταμ, πατρίδες τῶν καλλιτεχνῶν τῆς ὀμάδας — καὶ γενικὰ ὁ Τασισμός καὶ ἡ Ἀμορφη Τέχνη. Στὴν Εὐρώπη εἶναι σαφέστερη ἢ πολλαπλότητα καὶ ἡ ἀντιφατικότητα τῶν ἀναζητήσεων τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσσιονισμοῦ καὶ γιὰ νὰ διαφοροποιηθεῖ κάπως ἀπὸ τὸν ἀμερικανικὸ παίρνει τὸ ὄνομα Τασισμός — ἀπὸ τὸ γαλλικὸ tache, κηλίδα — καὶ ἀπὸ μερικὸς δημιουργοὺς τὸ Ἀμορφη Τέχνη — Art Informelle. Μὲ ἀνάλογα στοιχεῖα μὲ αὐτὰ τοῦ ἀμερικανικοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσσιονισμοῦ ὁ εὐρωπαϊκὸς διακρίνεται γιὰ τὴ βιαιότητα καὶ τὸ πάθος τῶν διατυπώσεων τῶν καλλιτεχνῶν τῆς Ὀμάδας Cobra καὶ γιὰ τὴν πολλαπλότητα καὶ τὴν ἔκταση τῶν ἀναζητήσεων τοῦ Τασισμοῦ. Μὲ τὸν Wilhelm de Kooning (1904-1986) ἔχουμε μὴν ἀπὸ τίς πιὸ σημαντικὲς φωνές τοῦ ἀμερικανικοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσσιονισμοῦ. Φλαμανδικῆς καταγωγῆς, ὁ de Kooning ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἀφηρημένο λεξιλόγιο ἐνδιαφέρεται καὶ γιὰ τὴν ἀνθρώπινη μορφή, τὴν ὁποία δίνει παραμορφωμένα καὶ ἀποσπασματικοποιημένα σὰν τραγικὴ μάσκα. Μὲ τὸν Jackson Pollock (1912-1956) ἔχουμε ἀναμφίβολα μὴν ἀπὸ τίς πιὸ καθοριστικὲς φυσιγνωμίες ὅλης τῆς νεώτερης τέχνης. Εἶναι ὁ δημιουργὸς τῆς Δυναμικῆς Ζωγραφικῆς, αὐτὸς ποὺ συνοψίζει ὅλες τίς ἀναζητήσεις της καὶ ὀλοκληρῶνει ὅλες τίς διατυπώσεις της. Στὰ γνωστὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσσιονισμοῦ ἔρχεται νὰ προσθέσει ἓνα νέο ἐνεργητικὸ χῶρο καὶ μιὰ καθαρὰ ἐπεκτατικὴ καὶ ἐπιθετικὴ ὀργάνωση, μιὰ μεγαλύτερη ἔμφαση στὴν αὐτόματη γραφὴ καὶ στὴ δυναμικὴ χειρονομία, ἓνα συνδυασμὸ τῆς τεχνικῆς τοῦ dripping μὲ τὴν ἐλευθερία τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσσιονισμοῦ καὶ τέλος τὴ μεταφορὰ τοῦ κέντρου τοῦ βάρους ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο στὴν πράξη τῆς δημιουργίας του. Μὲ τὸν ἐλληνικῆς καταγωγῆς William Μπαζιώτη (1912-1963) ἔχουμε τὸν καλλιτέχνη ποὺ κατορθώνει νὰ

συνδυάσει τὸ πάθος τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ μὲ τὴν ἐλευθερία τοῦ Σουρρεαλισμοῦ καὶ νὰ δώσει ἔργα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὸ ποιητικὸ καὶ ὄνειρικό τους κλίμα. Μὲ τὸν Karel Appel (1921-) ἔχουμε μιὰν ἀπὸ τὶς καθοριστικὲς φυσιογνωμίες τῆς Ὁμάδας Cobra. Στὶς πιὸ σημαντικὲς προσπάθειές του, ὅπως καὶ ἄλλων δημιουργῶν τῆς ὁμάδας, χαρακτηριστικὰ εἶναι ἡ βιαιότητα τοῦ χρώματος καὶ ἡ ἐπιθετικότητά του, οἱ τεράστιες μορφές καὶ ἡ ἔμφαση στὴν κίνηση, τὸ δραματικὸ περιεχόμενο καὶ συχνὰ οἱ συμβολικὲς προεκτάσεις ποὺ δίνουν τὸν τόνο. Μὲ τὸν Ernst Wilhelm Nay (1902-1968) ἔχουμε ἕναν Ἀφηρημένο Ἐξπρεσιονισμό στὶς προεκτάσεις τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Kirchner. Στὶς πιὸ σημαντικὲς του προσπάθειες κινοῦνται διαγώνια θέματα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὸν χρωματικὸ πλοῦτο καὶ συχνὰ τὴ διακοσμητικὴ πρόθεση, ποὺ δίνουν στὶς περισσότερες περιπτώσεις ρυθμικὰ στοιχεῖα καὶ μουσικὲς προεκτάσεις. Μὲ τὸν Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913-1951), πιὸ γνωστὸ σὰν Wols — συγκοπὴ τῶν ὀνομάτων του —, ἔχουμε ὅπως ἔχει εἰπωθεῖ, τὸ «πρωτόγονο μιᾶς νέας εὐαισθησίας». Ἡ ζωγραφικὴ του βασίζεται σὲ μιὰ ἀπειρία ἀπὸ λεπτὰ γραμμικὰ θέματα καὶ πολὺ ἐλαφρὰ χρώματα, σχήματα ποὺ μεταφέρουν ἕναν ἐσωτερικὸ πυρετὸ στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια καὶ μεταδίδουν ἀνησυχία καὶ ἀγωνία. Πάντα μορφοποιοῦνται ψυχικὲς καταστάσεις καὶ ἐσωτερικὲς δονήσεις, ἐνῶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις μπορεῖ νὰ μιλήσει κανεὶς καὶ γιὰ συμβολικὰ στοιχεῖα. Μὲ τὸν Hans Hartung (1904-) ἔχουμε τὴν ἐπιβολὴ ἐνὸς συστήματος μορφικῶν τύπων, στοὺς ὁποίους ἐπιχειρεῖται συνδυασμὸς συνειδητοῦ καὶ ὑποσυνειδήτου, τάξης καὶ αὐτόματης γραφῆς. Σημαντικὸ ρόλο παίζουν στὸν Τασισμὸ καὶ οἱ Γάλλοι Jean Fautrier (1898-1964) καὶ Jean Dubuffet (1901-1985).

IX

*Νεοπαραστατικά Ρεύματα
και ανατομία τῆς σύγχρονης πραγματικότητας.
Ἡ Pop Art ἀπάντηση στὶς Ἀφηρημένες Τάσεις.
Ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ ἀφετηρία,
Hamilton, Blake, Phillips, Jones
στὴν ἀμερικάνικη ἐπιβολή,
Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Indiana,
Wesselmann, Warhol, Ramos.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ, *Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα τ. Γ'* (1981) 239-303
μὲ βιβλιογραφία.

Ὅσο καὶ ἂν στὴ δεκαετία 1950-1960 τὴν πρώτη θέση στὶς ἀναζητήσεις τῆς σύγχρονης τέχνης τὴν ἔχουν τὰ Ἀφηρημένα Ρεύματα, δὲν λείπουν καὶ οἱ προσπάθειες ποὺ μένουν περισσότερο στὴν ἐρμηνεία τοῦ συγκεκριμένου καὶ τὴν ἀπόδοση τῆς ὀπτικῆς πραγματικότητας. Ἔτσι δὲν ἀπομακρύνονται οὐσιαστικῶς ἀπὸ τὴν Παραστατικὴ Τέχνη μερικοὶ ἀπὸ τοὺς μεγάλους δασκάλους τῆς προηγούμενης γενιᾶς σὰν τὸν Kokoschka καὶ τὸν Chagall, τὸν Picasso καὶ τὸν de Chirico, τὸν Delvaux καὶ κάπως καὶ τὸν Ernst. Ἐπίσης σχεδὸν ἀποκλειστικῶς στὴν κατεύθυνση τῶν Παραστατικῶν Τάσεων ὀλοκληρώνουν τὴν καλλιτεχνικὴ τους δημιουργία καὶ οἱ μεγάλοι δάσκαλοι τῆς μεξικανικῆς τέχνης Clemente Orozco, Diego Rivera, Alfaro Siqueiros καὶ Rufino Tamayo. Καὶ ἀκριβῶς τὰ χρόνια ποὺ τὰ Ἀφηρημένα Ρεύματα κερδίζουν τὴ γενικὴ ἀναγνώριση, τὴ δεκαετία 1950-1960, κοντὰ στοὺς μεγάλους δασκάλους καὶ στὶς καθιερωμένες κατακτήσεις, ἐμφανίζονται καὶ μιὰ σειρὰ ἀπὸ νεώτερους καλλιτέχνες ποὺ στρέφονται στὴν Παραστατικὴ Τέχνη. Γιὰ νὰ τοῖς μάλιστα ὅτι πρόκειται γιὰ νέα ἀφετηρία ἢ κίνηση αὐτὴ ὀνομάζεται Νεοπαραστατικὴ καὶ διακρίνεται γιὰ τὴν πολλαπλότητα καὶ τὴν ἀντιφατικότητά της, τὴ γονιμότητα καὶ τὸν πλοῦτο της, τὸν συχνὰ ἐπιθετικὸ χαρακτήρα καὶ τὸν νέο προσανατολισμὸ της. Συχνὰ παρουσιάζεται σὰν μιὰ ἀνατομία τῆς σύγχρονης πραγματικότητας, μὲ τὸν διχασμένο ἄνθρωπο ποὺ βρίσκεται σὲ διάσταση τόσο μὲ τὸν ἑαυτὸ του ὅσο καὶ μὲ τοὺς ἄλλους, χωρὶς ἐσωτερικὴ βεβαιό-

τητα και έξωτερική ασφάλεια. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα ρεύμα με υποκειμενική βάση, που δεν έχει σχέση με τις ρεαλιστικές και παραστατικές αξίες του παρελθόντος, αφού δεν δεσμεύεται απόλυτα από την οπτική πραγματικότητα την οποία χρησιμοποιεί ελεύθερα για να την έρμηνεύσει όπως πιστεύει καλύτερα. Την επίσημη εμφάνιση της Νεο-παραστατικής Τέχνης την έχουμε με την έκθεση «Πρόσφατη Ζωγραφική στις Ένωμένες Πολιτείες — Η Ανθρώπινη Μορφή», που οργανώθηκε το 1962 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Στα πλαίσια της Νεοπαραστατικής Τέχνης εντάσσεται ουσιαστικά και η Pop Art σαν μια από τις πιο τυπικές και ολοκληρωμένες κατακτήσεις της αγγλικής και της αμερικανικής τέχνης στα μεταπολεμικά χρόνια.

Όπως έχει σωστά τονιστεί, «καμιά στυλιστική έννοια του είκοστου αιώνα δεν έχει διαδοθεί παγκόσμια τόσο όσο η Pop Art. Η Pop ξεκίνησε από τις πλαστικές τέχνες, πέρασε στη μουσική και στη λογοτεχνία, επικράτησε στο φιλμ και στη μόδα, στις γραφικές τέχνες και στη διαφήμιση, και έγινε συνώνυμο με την ιδέα της ύπαρξης της γενιάς που ανδρώθηκε μετά το 1950 κάτω από την επίδραση των μέσων ενημέρωσης και του καταναλωτικού πολιτισμού της βιομηχανικής εποχής μας». Και όσο και αν είναι βέβαιο ότι το κίνημα της Pop Art έχει χάσει τη γονιμότητά του στην περιοχή των πλαστικών τεχνών πριν ακόμη από το 1970, άλλο τόσο είναι ότι εξακολουθεί να επηρεάζει άλλες έκδηλώσεις της ζωής, ιδιαίτερα τη μουσική, τον κινηματογράφο, τη φωτογραφία και τη διαφήμιση. Η ονομασία Pop Art αποδίδεται στον Άγγλο τεχνοκρίτη Lawrence Alloway ο οποίος παρατηρεί ότι «μια κάποια στιγμή ανάμεσα στο 1954-55 και το 1957 χρησιμοποιήθηκε ο όρος για να δηλώσει τις συζητήσεις και τις αναζητήσεις της "Ανεξάρτητης Ομάδας"». Γνωστή από ένα collage του Paolozzi του 1947

έμφανίζεται ή λέξη Pop και σ' ένα από τά — θά 'λεγε κανείς — προγραμματικά έργα τῆς περίφημης για τὴν ἐξέλιξη τῆς μεταπολεμικῆς ἀγγλικῆς τέχνης ἐκθεσης με τίτλο «Αὐτὸ εἶναι τὸ Αὐριο». Για τὴν ἐκθεση αὐτὴ ποὺ ἐγινε τὸ 1956 ὁ Hamilton εἶχε δώσει ἓνα ἔργο collage με τὸν κάπως εἰρωνικὸ τίτλο *Τί εἶναι αὐτὸ ποὺ κάνει τὰ σπίτια μας νὰ εἶναι τόσο ἐνδιαφέροντα, τόσο συμπαθητικά*, στὸ ὁποῖο ἔχουμε ἓναν ἄνδρα γυμνὸ, τύπο ἀνδρικοῦ ἀστέρα, νὰ κρατᾷ στὸ δεξι χέρι μιὰ ρακέτα πάνω στὴν ὁποία διαβάζεται ἡ λέξη Pop. Στὸ ἴδιο ἔργο ἔχουμε μιὰ νέα γυναίκα γυμνή, μιὰ προσωπογραφία τοῦ τραγουδιστῆ τῆς τζαζ Al Johnson, κινηματογραφικὲς διαφημίσεις στοὺς τοίχους, τηλεόραση, μαγνητόφωνο καὶ ἄλλα ἀντικείμενα, ἓνα πραγματικὸ εὔρετήριο πραγμάτων δοσμένων ὅλων με τρόπο ὥστε νὰ σχηματίζεται ἓνα περιβάλλον, ὁ χῶρος ἑνὸς δωματίου. Ὁ ὅρος Pop χρησιμοποιήθηκε για νὰ ὀρίσει τὴν καλλιτεχνικὴ κατεύθυνση καὶ παράλληλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς καταναλωτικῆς κοινωνίας καὶ τοῦ πολιτισμοῦ τῆς μάζας. Τὸν κόσμον τῶν μέσων μαζικῆς ἐνημέρωσης καὶ τῶν Plakat, τῶν pin-up girls καὶ τοῦ κινηματογράφου, τῶν πολύχρωμων χαρτιῶν περιτυλίγματος καὶ τῶν διαφημίσεων τῶν προθηκῶν, τῆς μόδας καὶ τῶν κωμικῶν εἰκονογραφημένων — comics —, ἀκόμη τῆς κατανάλωσης για τὴν κατανάλωση καὶ τῆς ἐμπορευματοποιήσεως τῶν πάντων. Για τοὺς Ἄγγλους καλλιτέχνες φαίνεται ὅτι ἡ κίνηση τῆς Pop συνδέεται με τὴν ἰδιαίτερη ἀνησυχία τους για τὰ κοινωνικὰ προβλήματα. Στὴν Ἀμερικὴ ἀντίθετα δὲν ἐπικρατεῖ τόσο σὰν κριτικὴ στάση, ὅσο σὰν μιὰ προσπάθεια πιὸ στενῆς σύνδεσης με τὸ παρὸν καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ του καὶ σὰν μιὰ ἄρνηση τῶν Ἀφηρημένων Τάσεων. Στὴν Ἀμερικὴ μάλιστα ἡ λέξη Pop συνδέεται με τὸ Popular, δηλαδὴ λαϊκὴ τέχνη με τὴν ὁποία φυσικὰ δὲν ἔχει καμιὰ σχέση, ἐνῶ ἀκόμη ἐρμηνεύεται καὶ σὰν ἓνα εἶδος κατάφασης τοῦ ἀμερικανικοῦ τρόπου ζωῆς.

Χωρίς να είναι μόνο «τυπική έκφραση τῆς ἀμερικανικῆς ζωῆς» ἡ Pop Art ὀλοκληρώνει οὐσιαστικὰ τὶς κατακτήσεις στὸ κλίμα τῆς Νέας Ὑόρκης καὶ ἐκεῖ ἐξαντλεῖ καὶ ὅλο τὸν προβληματισμὸ τῆς. Καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ δὲν εἶναι ἐντελῶς ἀδικαιολόγητη ἡ θέση κάποιου κριτικοῦ ὅτι μὲ τὴν Pop «γιὰ πρώτη φορὰ ἡ ἀμερικανικὴ τέχνη γίνεται πραγματικὰ ἀμερικανικὴ», ἀλλὰ εἶναι γνωστὸ ὅτι τῆ δεκαετία 1956-1966 ἡ Pop ὄχι μόνον ἐπιβάλλεται στὴν Ἀγγλία καὶ στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες, ἀλλὰ καὶ διαδίδεται γρήγορα σὲ ὅλο τὸν κόσμο. Μὲ τὴν Pop ἔχουμε, κατὰ τὴ διατύπωση τοῦ Argan, «τὴ διαφωνία τοῦ ἀτόμου νὰ δεχτεῖ τὴν ὁμοιομορφία τῆς καταναλωτικῆς κοινωνίας». Οἱ καλλιτέχνες τῆς Pop ἐπιδιώκουν νὰ προσαρτήσουν τὸ περιβάλλον τῆς σύγχρονης πόλης στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία, μὲ τὸν συνδυασμὸ διήγησης καὶ πραγματικῶν ἀντικειμένων, μὲ τὴν ἔμφαση στὸ ἀνεκδοτολογικὸ καὶ τὴν ἀπλουστευτικὴ διατύπωση, τὴ χωρὶς ἀξιώσεις σύνθεση καὶ τὴν ἐπιφανειακότητα τοῦ συνόλου. Προβολὴ καὶ ἔκφραση τῆς καταναλωτικῆς κοινωνίας, τῆς κοινωνίας δηλαδὴ ποὺ ἀποβλέπει ὄχι τόσο στὸ νὰ δώσει ἀντικείμενα ποὺ νὰ καλύπτουν πραγματικὲς ἀνάγκες τῆς ζωῆς, ἀλλὰ νὰ δημιουργήσῃ ἀνάγκες γιὰ πράγματα ποὺ ἐπιδιώκει νὰ μᾶς ἐπιβάλλῃ, ἡ Pop χρησιμοποιοεῖ χωρὶς κανόνες καὶ περιορισμοὺς τὸ κάθε τι σὰν ἐκφραστικὴ ἀξία. Δίνει ἀντικείμενα πραγματικά, κουτιὰ τσιγάρων καὶ μπουκάλια coca-cola, ἐπιστολικὲς κάρτες καὶ χαρτιὰ περιτυλίγματος, διαφημίσεις καὶ σωληνάρια τοῦ ketch-up, ροῦχα καὶ κονσέρβες κρέατος, ψυγεῖα καὶ Plakat μὲ γυμνά, αὐτοκίνητα καὶ ἐπιπλα, τὸ πιὸ κοινὸ καὶ τὸ πιὸ ἀσήμαντο. Τὸν καλύτερο ὀρισμὸ τῆς Pop τὸν ἔχει δώσει ἓνας ἀπὸ τοὺς πρωτεργάτες τῆς, ὁ Hamilton, ὁ ὁποῖος δίνει τὰ καθοριστικὰ στοιχεῖα τῶν ἔργων τῆς. «Τὸ ἔργο πρέπει νὰ εἶναι λαϊκὸ — νὰ ἔχει γίνῃ γιὰ τὴ μάζα — νὰ εἶναι ἐφήμερο — νὰ μὴ μπορεῖ νὰ διατηρηθεῖ πολὺ — νὰ εἶναι καταναλώσιμο — νὰ ξεχνιέται δη-

λαδὴ γρήγορα — νὰ εἶναι φτηνό, νὰ παράγεται μαζικά, νὰ εἶναι νέο — νὰ εἶναι προσανατολισμένο στὴ νεολαία — νὰ εἶναι χωρατατζίδικο, σέξυ, παιχνιδιάρικο, δελεαστικό καὶ τέλος, ἀλλὰ ὄχι λιγότερο σημαντικό, νὰ εἶναι ἐμπορικό καὶ ἐπιχειρηματικό». Ἐνας ἄλλος Ἀμερικανὸς καλλιτέχνης, ὁ Lichtenstein, ὅταν τοῦ ζήτησαν νὰ ὀρίσει τί εἶναι ἡ Pop ἀπάντησε: «δὲν ξέρω τί εἶναι, ὑποθέτω ἡ χρησιμοποίηση τῆς ἐμπορικῆς τέχνης σὰν ἀφετηρίας τῆς ζωγραφικῆς».

Μὲ τὸν Richard Hamilton (1922-) ἔχουμε ἓναν ἀπὸ τοὺς πατέρες τῆς ἀγγλικῆς Pop. Στὰ ἔργα του ἔχουμε τὴν προσάρτηση τοῦ ἀστικοῦ περιβάλλοντος, καταναλωτικοῦ, ἐμπορικοῦ, διαφημιστικοῦ, καὶ τὴν ἀνύψωση τοῦ ἀσήμαντου σὲ ἐκφραστικὴ ἀξία. Μὲ τὸν Peter Blake (1931-) ἔχουμε τὴ σύνθεση πραγματικῶν ἀντικειμένων καὶ ζωγραφικῶν τύπων σὲ ἔργα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὴν ἐκφραστικὴ τους δύναμη. Μὲ τὸν Allen Jones (1937-) ἔχουμε τὸν εἰσηγητὴ μιᾶς ἐρωτικῆς στιγμῆς στὴν Pop σὲ ἔργα μὲ ἀντιφατικὸ χαρακτήρα. Μὲ τὸν Peter Phillips (1939-) ἔχουμε μιὰν ἐπίθεση κατὰ τῶν εἰδώλων τῆς ἐποχῆς μας, διαφήμισης, κινηματογράφου, μέσων μαζικῆς ἐνημέρωσης. Μὲ τὸν Robert Rauschenberg (1925-) ἔχουμε τὸν μεγάλο δάσκαλο τῆς ἀμερικανικῆς Pop, τὸν καλλιτέχνη τῆς «Τέχνης τῶν Ἀπορριμμάτων», τῆς συνδυαστικῆς ζωγραφικῆς τῶν κατασκευῶν καὶ τῶν κάθε εἶδους πειραματισμῶν. Μὲ τὸν Jasper Johns (1930-) ἔχουμε τὸν δεῦτερο μεγάλο πρωτοπόρο τῆς Pop στὴν Ἀμερικὴ, καλλιτέχνη τοῦ τυχαίου καὶ τοῦ ἀσήμαντου, ἀλλὰ καὶ τῆς ψευδαίσθησης. Μὲ τὸν Roy Lichtenstein (1923-) ἔχουμε τὴν ἐπιβολὴ τοῦ κοινοῦ, μὲ τὸν Robert Indiana (1928-) τὸν συνδυασμὸ ὀπτικῶν καὶ λεκτικῶν ἀξιῶν, μὲ τὸν Tom Wesselmann (1931-) τὸν καλλιτέχνη τοῦ περιβάλλοντος, μὲ τὸν Andy Warhol (1930-1987) τὸν καλλιτέχνη ποὺ κινεῖται ἄνετα μὲ ὄλα, μὲ τὸν Bel Ramos (1935-) τὴν ἐμπορευματοποίηση τοῦ γυναικείου γυμνοῦ.

X

*Τὸ ἀντικείμενο — τὸ πραγματικό — σὰν ἐκφραστικὴ ἀξία,
Νεορεαλισμός, Νεοντανταϊσμός καὶ ἀπηχήσεις τῆς Pop Art.
Νεορεαλισμός καὶ Σχολὴ τοῦ Παρισιοῦ,
Arman, César, Klein, Christo, Spoorri, Tinguely,
Καλλιτέχνες τῆς Ἀφίσας.
Νεοντανταϊσμός, Kienholz, Segal.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

- P. RESTANY, *Les nouveaux réalistes* (Παρίσι 1968).
F. PLUCHART, *Pop Art, seit 1960-1970* (Παρίσι 1971).
H. OHFF, *Pop und die Folgen* (Ντύσσελντορφ 1968).
BIRGIT HAHN-WOERLE, *Pop Art* (Μόναχο 1974).
ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ, 'Η ζωγραφική του είκοστού αιώνα τ. Γ' (1981) 305-359.

Γύρω στο 1960 κοντά στα άλλα έχουμε και αυτό που χαρακτηρίζεται σαν «έμφύχωση του αντικειμένου», «εξέγερση του αντικειμένου», «άπελευθέρωση του αντικειμένου», «κρίση του αντικειμένου» και ακόμη νίκη τῆς τρίτης διάστασης. Γιατί τώρα πέρα από τὴν ἀμφισβήτηση τῶν ἀφηρημένων τύπων καὶ τὴν στροφὴ στὶς Ρεαλιστικὲς Τάσεις καὶ τὴν ἀπόδοση τῆς ψευδαίσθησης τῆς πραγματικότητας ἔχουμε καὶ τὸ ἴδιο τὸ ἀντικείμενο ὡς αἰσθητικὴ καὶ ἐκφραστικὴ ἀξία. Στὶς ἀναζητήσεις ὄλων τῶν κατηγοριῶν τῆς Pop Art στὴν Ἀμερικὴ καὶ στὴν Ἀγγλία αὐτὸ φαίνεται καθαρὰ ἀλλὰ δὲ περιορίζεται μόνο σ' αὐτές. Σὲ προσπάθειες καλλιτεχνῶν ἀπὸ διάφορες χῶρες γύρω στὸ 1960 ἔχουμε σαφέστερα ἀκόμη τὴν ἐπιβολὴ τοῦ κοινοῦ ἀντικειμένου τῆς καθημερινῆς ζωῆς ὡς ἐκφραστικῆς ἀξίας. Φυσικὰ σ' αὐτὸ ἔχουμε τὴν κατάφαση τῆς χρησιμοποίησης τοῦ ἀντικειμένου δειλὰ μὲ τὸν Κυβισμό καὶ ὀλοκληρωμένα στὸν Ντανταϊσμό, ἰδιαίτερα τὰ ready-made τοῦ Duchamp καὶ τὰ ἔργα τοῦ Schwitters. Ἄλλωστε καὶ ἀπὸ πολὺ παλαιότερα εἶναι γνωστὴ ἡ ἀνύψωση τῶν ἀντικειμένων σὲ ἐκφραστικὲς ἀξίες καὶ ἡ χρησιμοποίησή τους σὰν δυνατότητες πληρέστερης ἐρμηνείας τῆς πραγματικότητας. Ἄλλὰ ἡ χρησιμοποίησις τῶν ἀντικειμένων καὶ ἡ ἐνσωμάτωσή τους στὸ ἔργο τέχνης μαζί μὲ τὴν ἀνακήρυξή τους σὲ ἐκφραστικὲς καὶ αἰσθητικὲς ἀξίες εἶχε ὡς συνέπεια ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ τὸ μπερδεμα τῆς ζωγραφικῆς μὲ τὴν γλυπτικὴ. Ἀπὸ τὸ 1960 ἰδιαίτερα διαπιστώνεται ὅτι μὲ τὸ νὰ χρησιμοποιοῦν ζωγράφοι καὶ γλύ-

πτες ό ένας στοιχειά από την περιοχή του άλλου — οί γλύπτες ζωγραφικά και οί ζωγράφοι γλυπτικά — καταλήγουν σε μιá θυσία τής έκφραστικής τους ιδιομορφίας. Η χρησιμοποίηση τών αντικειμένων από τή ζωγραφική και ή έμφαση σε πολλές περιπτώσεις γλυπτικῶν έργων όχι τόσο στις άπτικές αξίες, τή σωματικότητα και τόν τριδιάστατο χαρακτήρα, αλλά στις ζωγραφικές, δυσκολεύουν και τήν ταξινόμηση πολλῶν προσπαθειῶν. Σάν βάση για τή διάκριση του ζωγραφικού από τó γλυπτικό έργο θεωρεΐται τó αν αυτό μπορεί νά κρεμαστεί στον τοΐχο ή νά έκτεθει ελεύθερο στο δάπεδο. Στην πρώτη περίπτωση ακόμη και αν χρησιμοποιούνται πλαστικές αξίες-όγκοι, αντικείμενα, στοιχειά τριδιάστατα, θεωρεΐται ζωγραφικό, ενώ αν καθοριστικό ρόλο παίζουν τά χρώματα και γενικά οί ζωγραφικές αξίες θεωρεΐται πλαστικό.

Με τόν Νεορεαλισμό έχουμε μιá γόνιμη άπάντηση τής ευρωπαϊκής τέχνης στην άμερικανική Pop, μιá άπάντηση πιό συγκεκριμένα του Παρισιοῦ στη Νέα Υόρκη. Και με τόν Νεορεαλισμό έχουμε τήν άπόλυτη προσάρτηση του αντικειμένου στην καλλιτεχνική δημιουργία και τήν έπιβολή του ως έκφραστικῆς αξίας. Ίδρυτής και θεωρητικός τής κίνησης του Νεορεαλισμοῦ εΐναι ό κριτικός τής τέχνης Pierre Restany και ή Διακήρυξη τών Νεορεαλιστῶν ύπογράφεται από τους καλλιτέχνες Arman, Dufrene, Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Spoorri, Tinguely και Villegle στο σπίτι του Klein στις 27 Οκτώβρη του 1960. Δυό καλλιτέχνες που εΐχαν κληθεΐ στη συγκέντρωση αλλά δεν μπόρεσαν νά πᾶνε, πήραν όμως μέρος στις μεταγενέστερες έκδηλώσεις τής ομάδας, εΐναι ό Rotella και ό César στους όποιους προστέθηκαν ή Niki de Saint Phale τó 1962 και ό Christo τó 1963. Κατά τόν Restany, «ό Νεορεαλισμός σημαίνει νέες διεισδυτικές προσεγγίσεις του πραγματικοῦ... οικειοποίηση αποσπασμάτων του πραγματικοῦ... έπιβολή τής έκφραστικῆς αξίας του

ἀντικειμένου... ἀκόμη ἐπιστροφή στὴν ἀναφορά τῶν ντανταϊστῶν, στὰ ready-made τοῦ Duchamp». Αὐτὰ οὐσιαστικὰ εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ συνδέουν τοὺς καλλιτέχνες τῆς ὁμάδας, ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴν ἀνεξαρτησία τῶν ἀναζητήσεων, τὸν προσωπικὸ χαρακτήρα τῶν κατακτῆσεών της καὶ τὴ διαφορὰ ἐπεμβάσεων στὸ ἀντικείμενο καὶ τὴν πραγματικότητα. "Ὅπως ἔχει ἄλλωστε τονιστεῖ ἦσαν τόσο ἀντιθετικές οἱ προσωπικότητες τῆς ὁμάδας τοῦ Νεορεαλισμοῦ, ὥστε «ὁ κοινὸς παρανομαστὴς τῶν ἀναζητήσεών τους — ἡ οἰκειοποίηση τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας, μειώνεται προοδευτικὰ γιὰ νὰ φτάσει στὴ διάλυσή της». "Ὅ,τι πάντως χαρακτηρίζει τοὺς δημιουργοὺς τῆς ὁμάδας αὐτῆς εἶναι μιὰ «ροπὴ πρὸς τὴν τέχνη τῆς διαδήλωσης, τὴν τέχνη ποὺ γι' αὐτοὺς συνδέεται πάντα μὲ τὴ σκηνοθεσία, ποὺ ἐξαπατᾷ», κατὰ τὴ διατύπωση κάποιου μελετητῆ. Ἡ ἔμφαση μάλιστα στὴν προκλητικὴ ἐπίδειξη καὶ τὴν εἰρωνικὴ διάθεση δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ ὀδηγήσει καὶ στὰ Happening — Τέχνη τῶν δρωμένων — καὶ στὰ Environment — Τέχνη-περιβάλλον.

Κοντὰ σὲ μερικὲς διατυπώσεις τῆς Pop κινοῦνται καὶ οἱ καλλιτέχνες τοῦ Νεοντανταϊσμοῦ τὰ μεταπολεμικὰ χρόνια. Στὶς προεκτάσεις γνωστῶν τύπων τοῦ Ντανταϊσμοῦ ὁ Νεοντανταϊσμός θὰ προχωρήσει μὲ τὰ ἔργα τῶν πιὸ σημαντικῶν ἐκπροσώπων του πολὺ μακρύτερα. Ἀπὸ τὴν ἀπλὴ διαμαρτυρία καὶ τὴ φιλολογικὴ ἄρνηση τῶν χρόνων 1916-1922, τὸν φιλοσοφικὸ μηδενισμὸ καὶ τὴν αἰσθητικὴ ἀδιαφορία τοῦ Duchamp, θὰ περάσει τὰ μεταπολεμικὰ χρόνια στὴν ὀλοκληρωτικὴ ἀποκάλυψη ὄλων τῶν ἀντιφάσεων καὶ τὴν ἀπόλυτη καταδίκη τοῦ κόσμου μας. Μὲ δημιουργοὺς μάλιστα σὰν τὸν Kienholz, τὸν Conner, τὸν Thek καὶ τὸν Segal, μὲ τὴν ἔμφαση στὶς κάθε εἴδους ἀντιθέσεις καὶ στὰ κατεστραμμένα ἀντικείμενα, στὴν ἐπιβολὴ αἰνιγματικῶν χώρων καὶ ἀμφίβολων καταστάσεων, στὴν προτίμηση γιὰ τὸ ἄρρω-

στο, τὸ προβληματικὸ καὶ τὸ ἀντιφατικὸ, θὰ δώσει ὁ Νεοντανταϊσμός μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς τάσεις του, τὴ λεγόμενη Τέχνη τοῦ Τρόμου. Ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴ χρησιμοποίηση ἀντικειμένων τοῦ Rauschenberg ἢ Τέχνη τοῦ Τρόμου στρέφεται ἰδιαίτερα στὴ δημιουργία περιβαλλόντων, πού δὲν περιορίζονται στὴν ἐρμηνεῖα τῆς πραγματικότητας, ἀλλὰ κάνουν τὸ γνωστὸ καὶ τὸ ὄρατὸ συνειδητό. Αὐτὸ ἰσχύει ἰδιαίτερα μὲ τὰ ἔργα τοῦ Kienholz πού, ὅπως ἔχει εὔστοχα εἰπωθεῖ, «δὲν κάνει τὸ ἀόρατο ὄρατό, ἀλλὰ τὸ ὄρατὸ συνειδητό».

Μὲ τὸν Arman, Armand Fernandez (1928-), ἔχουμε ἓναν ἀπὸ τοὺς πιὸ τυπικοὺς ἐκπροσώπους τοῦ Νεορεαλισμοῦ, καλλιτέχνη πού μὲ τὶς κάθε εἴδους προσπάθειές του καὶ ἰδιαίτερα τὴν προσάρτηση τῶν ἀντικειμένων στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία δίνει κάτι ἀπὸ τοὺς προσανατολισμοὺς τῆς κίνησης. Τὰ ἔργα του βασιζοῦνται στὶς συσσωρεύσεις ἀντικειμένων καὶ στὶς ἐκφραστικὲς τοὺς δυνατότητες. Μὲ τὸν César Baldaccini (1921-) ἔχουμε τὸν καλλιτέχνη τῶν συμπίεσεων καὶ τῶν ἐπεκτάσεων, πού εἶναι οἱ δυὸ τυπικὲς κατευθύνσεις τῶν προσπαθειῶν του. Στὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ του ἔργα μὲ τὴ συμπίεση καὶ τὴν ἐπέκταση δίνει σύνολα στὰ ὁποῖα ἐκφράζεται κριτικὴ τῆς ἐποχῆς μας. Μὲ τὸν Yves Klein (1928-1962) ἔχουμε ἓναν ἀπὸ τοὺς δασκάλους τῆς Μονόχρωμης Ζωγραφικῆς καὶ παράλληλα ἓναν ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς ἐκπροσώπους τοῦ Νεορεαλισμοῦ. Στὸν Νεορεαλισμὸ ἐργάζεται περισσότερο μὲ τὶς Ἀνθρωπομετρίας του ὁ Klein, τὴ ζωγραφικὴ μὲ ζωντανὸ πινέλο ὅπως ἔχει εἰπωθεῖ, ὅπου τέχνη γίνεται ἢ ἴδια ἢ ζωή. Μὲ τὸν Christo Javacheff (1935-), καλλιτέχνη βουλγαρικῆς καταγωγῆς πού ζεῖ καὶ ἐργάζεται στὴ Γαλλία, ἔχουμε τὸν δημιουργὸ τῶν συσκευασμένων ἀντικειμένων. Τὰ ἀντικείμενα γιὰ τὸν Christo ἀποκτοῦν ἓναν ἄλλο χαρακτήρα ἀπὸ τὴ συσκευασία τους, γίνονται στοιχεῖα μὲ τὰ ὁποῖα τονίζεται ἢ ἀλλοτρι-

ωση και ἡ ἀποξένωση. Μὲ τὸν Daniel Spoerri (1930-) ἔχουμε μιὰ πλευρὰ τοῦ Νεορεαλισμοῦ ποῦ ἐνδιαφέρεται ἰδιαίτερα γιὰ τὴν καταξίωση τοῦ τυχαίου. Μὲ τοὺς Πίνακες-Παγίδες του φτάνει σ' αὐτὸ ποῦ ὁ ἴδιος ἔχει ὀνομάσει «ἀνεκδοτολογικὴ τοπογραφία τοῦ τυχαίου» καὶ ἀποβλέπει νὰ συνδυάσει τὴν ἀμεσότητα τῆς φωνῆς τῶν ἀντικειμένων μὲ τὴν ταυτόχρονη ἀλλοτρίωσή τους. Μὲ τὸν Daniel Tinguely (1925-) ἔχουμε τὸν καλλιτέχνη ποῦ ἔρχεται νὰ ἀντιστρέψει τὶς βασικὲς κατηγορίες τῆς γλυπτικῆς, μὲ τὴ μεταφορὰ τοῦ κέντρου τοῦ βάρους ἀπὸ τὴν ἀκίνησια στὴν κίνηση καὶ ἀπὸ τὸ στατικὸ στὸ δυναμικὸ. Στὰ περισσότερο ἔργα του μὲ τὶς ἄχρηστες μηχανές του εἰρωνεύεται καὶ ἐπιτίθεται κατὰ τῆς μηχανοποίησης τοῦ κόσμου μας, ἀρνεῖται τὴν παντοδυναμία τῆς μηχανῆς. Μὲ τὴ Niki de Saint Phale (1930-) ἔχουμε προσπάθειες ποῦ διακρίνονται γιὰ τὸν συνδυασμὸ παιδικῆς ἀφέλειας καὶ ἔντονης κριτικῆς διάθεσης, ἐπιστροφῆς σὲ καθολικὰ καὶ προαιώνια ἀρχέτυπα καὶ ἀναφορᾶς σὲ σύγχρονες ἀνησυχίες. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ «Ζωγραφικὴ μὲ Καραμπίνα», προσπάθεια αὐτόματης γραφῆς, ἔχει δημιουργήσει τὸν τύπο τῆς Μεγάλης Μητέρας τοῦ Παντὸς μὲ τὴ Νανά της. Οἱ Καλλιτέχνες τῆς Ἀφίσας Hains, Villegle, Rottella χρησιμοποιοῦν τὴ μεταχειρισμένη ἀφίσα τοῦ δρόμου γιὰ νὰ δώσουν κάτι ἀπὸ τὸν χαρακτήρα τοῦ κόσμου μας. Μὲ τὸν Edward Kienholz (1927-) ἔχουμε ὄχι μόνον τὸν πιὸ σημαντικὸ δημιουργὸ τοῦ Νεοντανταϊσμοῦ καὶ τῆς Τέχνης τοῦ Τρόμου, ἀλλὰ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ πλούσιες φωνές τῆς μεταπολεμικῆς τέχνης. Ἰδιαίτερα μὲ τὰ περιβάλλοντά του ἔχουμε τὴν ὀξύτερη κριτικὴ τῆς ἐποχῆς μας. Μὲ τὸν George Segal (1924-) ἔχουμε τὸν γλύπτη μὲ τὰ ἀποπετρωμένα περιβάλλοντα.

XI

*Ἐκ τῆς Γεωμετρικῆς Ἀφαίρεσος τὴν Op Art.
Κοστρουκτιβισμὸς καὶ Γεωμετρικὴ Ἀφαίρεση
στὰ μεταπολεμικὰ χρόνια.*

Ὀπτικὴ καὶ Ὀπτικοκινητικὴ Τέχνη.

Κατευθύνσεις καὶ δημιουργοί.

Μεγάλοι δάσκαλοί της, Vasarely, Riley, Calder.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

- U. KULTERMANN, *Neue Formen des Bildes* (Τυβίγγη 1969).
KARIN THOMAS, *Bis heute* (Κολωνία 1971).
M. COMPTON, *Optical and Kinetik Art* (Tate Gallery 1967).
G. BRETT, *Kinetik Art-Studio Vista* (Λονδίνο 1968).
F. POPPER, *Die kinetische Kunst. Licht und Bewegung* (Κολωνία 1975).
ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ. 'Η ζωγραφική του είκοστοῦ αἰώνα τ. Γ' (1981) 192-237
καὶ 360-406 με βιβλιογραφία.

Στὰ μεταπολεμικὰ χρόνια καθοριστικὸ ρόλο στὰ πλαίσια τῶν Ἀφρημένων Τάσεων, κοντὰ στὸν Ἀφρημένο Ἐξπρεσσιονισμό, διαδραματίζει καὶ ἡ Γεωμετρικὴ Ἀφαίρεση. Καὶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι στὶς κατακτήσεις τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Mondrian καὶ στοὺς τύπους τοῦ Ἐλεμενταρισμοῦ τοῦ Doesburg θὰ βασιστοῦν οὐσιαστικὰ τὰ Ρεύματα τῆς Γεωμετρικῆς Ἀφαίρεσης. Καὶ δὲν μπορεῖ νὰ μὴ σημειώσῃ κανεὶς ὅτι ὅπως ἀκριβῶς μετὰ τὸν Πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο θὰ ἐμφανιστοῦν οἱ Γεωμετρικὲς καὶ Κονστρουκτιβιστικὲς Τάσεις ὡς μιὰ αἰσιόδοξη προσπάθεια νέας λογικῆς ὀργάνωσης τοῦ κόσμου, ἔτσι ἔχουμε καὶ τὰ Γεωμετρικὰ Ρεύματα στὶς διάφορες ἀποχρώσεις τους καὶ μετὰ τὸ 1945. Στὴ Γαλλία οἱ τάσεις αὐτὲς θὰ ἐπικεντρωθοῦν γύρω ἀπὸ τὸ *Salon des réalités nouvelles* ἀπὸ τὸ 1946 καὶ τὴν ἐπιθεώρηση *Art d'aujourd'hui*, θεωρητικὸ ὄργανο τῶν ἀναζητήσεων αὐτῶν, ἀπὸ τὸ 1949. Ὅλες οἱ τάσεις τῆς Γεωμετρικῆς Ἀφαίρεσης ἐμφανίζονται σὰν ἄρνηση τοῦ πάθους τοῦ χρώματος τοῦ Ἀφρημένου Ἐξπρεσσιονισμοῦ, τῆς ἀσάφειας, τοῦ Τασιτισμοῦ καὶ τῆς ἀναρχίας τῶν ἀναζητήσεών του, ἐνῶ δέχονται καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ ἀπὸ τὸν Κυβισμό καὶ τὸν Κονστρουκτιβισμό καὶ τὶς διατυπώσεις καλλιτεχνῶν σὰν τὸν Albers, τὸν Max Bill καὶ τὸν Lohse. Στὴν περιοχὴ τῶν ἀναζητήσεων τῆς Γεωμετρικῆς Ἀφαίρεσης μιὰ προδρομικὴ φυσιογνωμία ἔχουμε μὲ τὸν Auguste Herbin, εἰσηγητὴ τοῦ λεγόμενου Ζωγραφικοῦ Ἀλφαβήτου. Σὲ μιὰ παράλληλη κατεύθυνση θὰ κινηθεῖ ἡ καλλιτεχνικὴ

δημιουργία τοῦ Max Bill, πού ἐπιδιώκει νὰ δώσει μιὰ θεμελιωμένη στὴ λογικὴ καὶ στὴ γεωμετρία ζωγραφικὴ γλῶσσα. Μάλιστα ὁ Bill, ζωγράφος καὶ ἀρχιτέκτονας, γλύπτης καὶ γραφίστας, θεωρητικὸς τῆς τέχνης καὶ ἀκούραστος ἐργάτης τῶν Γεωμετρικῶν Τάσεων καὶ τῶν λειτουργικῶν μορφῶν, θὰ ὀνομάσει τὴν κίνησή του Συγκεκριμένη Τέχνη.

Στὸν βορειοαμερικανικὸ χῶρο οἱ τάσεις πού κινοῦνται στὶς προεκτάσεις τῆς Γεωμετρικῆς Ἀφαίρεσης τοῦ μεσοπολέμου συγκεντρώνονται στὰ πλαίσια τῆς λεγόμενης Νέας Ἀφαίρεσης καὶ Μεταζωγραφικῆς Ἀφαίρεσης. Πρόκειται γιὰ ρεύματα πού ἐμφανίζονται σὰν προσπάθειες ἐνεργητικῆς ἄρνησης τῶν ἐξπρεσιονιστικῶν τύπων καὶ τῶν καλλιγραφικῶν καὶ ὑποκειμενικῶν τάσεων καὶ ἀποβλέπουν στὸ νὰ ἐπιβάλουν τὴν αὐστηρὴν γεωμετρικὴ ὀργάνωση καὶ τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν καθαρὰ ἀντικειμενικὴ ἐκφραστικὴ δύναμη τοῦ χρώματος. Ὁ ὅρος Μεταζωγραφικὴ Ἀφαίρεση φαίνεται ὅτι εἶναι δημιούργημα τοῦ κριτικοῦ Clement Greenberg πού τὸν πρωτοχρησιμοποίησε τὸ 1959-60 γιὰ ἐκθέσεις διαφόρων καλλιτεχνῶν, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους ἦταν ὁ Newmann, ὁ Louis, ὁ Gottlieb καὶ ὁ Noland. Γιὰ τοὺς περισσότερους μελετητὲς ἡ Μεταζωγραφικὴ Ἀφαίρεση ὡς τυπικὰ ἀντιεξπρεσιονιστικὸ ρεῦμα μπορεῖ νὰ περιλάβει διάφορες ἀναζητήσεις, κατὰ τὸν Sam Hunder τίς παρακάτω: 1. Τὴ Ζωγραφικὴ τῶν Χρωματικῶν Ταινιῶν ἢ Ζωνῶν. 2. Τὴ Ζωγραφικὴ τῶν Σκληρῶν Γωνιῶν. 3. Τὴ Ζωγραφικὴ τῶν Σχημάτων-Πινάκων. 4. Τὴ Μονόχρωμη Ζωγραφικὴ. 5. Τὴν Ὀπτικὴ Ζωγραφικὴ. 6. Τὴν Ἐπαναλαμβανόμενὴ Τέχνη στὴν ὁποία περιλαμβάνονται ἡ Τέχνη τοῦ Ἐλαχίστου — Minimal Art —, καὶ αὐτὴ τῶν Πρωταρχικῶν Δομῶν. Πάντως αὐτὸ πού πρέπει νὰ τονιστεῖ ἰδιαίτερα εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ὅλες αὐτὲς οἱ τάσεις βασίζονται στὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ, δηλαδὴ τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο καὶ τὰ καθαρὰ χρώματα, τὴν προτίμηση στὶς μεγάλ-

λες ἐπιφάνειες καὶ τὴν αὐστηρὴ σύνταξη, τὴν οὐδέτερη, ψυχρὴ προσέγγιση καὶ τὴν ἀγάπη γιὰ τὰ μαθηματικά. Καὶ διαπιστώνεται εὐκόλα ὅτι στόχος τῶν δημιουργῶν τῆς Μεταζωγραφικῆς Ἀφαίρεσης εἶναι νὰ ἐπιτύχουν μιὰ παγκόσμια γλώσσα. Τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων τῆς Μεταζωγραφικῆς Ἀφαίρεσης εἶναι ἡ ἀγάπη γιὰ τὴ συμμετρία καὶ τὴν ἐπανάληψη, τὴν ἀσκητικὴ διάθεση καὶ τὴν ἀνωθυμία, τὴ λογικὴ κατασκευαστικὴ θέληση καὶ τὴν ἀπρόσωπη φωνή.

Στὴν προέκταση τῶν ἀναζητήσεων τῶν Γεωμετρικῶν Τάσεων καὶ τῆς Μεταζωγραφικῆς Ἀφαίρεσης θὰ κινηθοῦν καὶ οἱ δημιουργοὶ τῆς Op Art. Πρόκειται γιὰ μιὰ κίνηση ποὺ ἐπιβάλλεται τὴν ἴδια περίοδο ποὺ ἐπικρατοῦν τὰ Νεοπαραστατικὰ Ρεύματα, ἰδιαίτερα ἡ Pop Art καὶ ὁ Νεορεαλισμός. Προδρομικὲς προσπάθειες τῆς Op Art, τῆς Ὀπτικῆς Τέχνης ὅπως μποροῦμε νὰ τὴν ποῦμε στὴ γλώσσα μας, ἔχουμε ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ μεσοπολέμου, ἀλλὰ περισσότερους καλλιτέχνες κερδίζει στὰ μεταπολεμικὰ χρόνια καὶ τελικὰ ἐπιβάλλεται τὴ δεκαετία 1960-1970. Ὁ ὅρος Op Art πρωτοχρησιμοποιήθηκε τὸ 1964 ἀπὸ ἓναν Ἀμερικανὸ δημοσιογράφο τοῦ περιοδικοῦ Time καὶ ἐπιβλήθηκε μὲ μιὰ σειρά ἀπὸ ἐκθέσεις ποὺ ἔγιναν τὴν ἴδια χρονιά καὶ περισσότερο τὸ 1965, ὅπως ἡ ὀργανωμένη ἀπὸ τὸν William Seitz μὲ τίτλο «Τὸ Ὑπεύθυνο Μάτι» στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης, ποὺ μαζί μὲ τὴν ἀπονομὴ τοῦ πρώτου βραβείου τῆς Μπιεννάλε τοῦ Sao Paolo τὴν ἴδια χρονιά, ἔρχονται νὰ τὴν ἐπιβάλουν σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικὰ ρεύματα τῆς σύγχρονης τέχνης. Μὲ ἔργα καλλιτεχνῶν σὰν τὸν Albers, τὸν Agam, τὸν Anuszwicz, τὸν Bill, τὸν Julio le Parc, τὸν Heinz Mack, τὸν Morellet, τὸν Poons, τὸν Segler, τὸν Ucker, τὸν Vasarely, τὸν Yvaral καὶ τὴ Riley καὶ πολλῶν ἄλλων ἀκόμη, ἡ ἐκθεση αὐτή, ὅπως καὶ ἄλλες ποὺ ἔγιναν τὸ 1965, ἔδειξε τὸν πλοῦτο καὶ τὴ γονιμότητα τῆς κίνησης. Ἔτσι ἂν καὶ

άντιμετωπίστηκε στην άρχή με δυσπιστία από τους κριτικούς τῆς τέχνης, κέρδισε γρήγορα τὰ μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης καὶ τὸ μεγάλο κοινό. Ἀκολούθησε μιὰ σχεδὸν μαζικὴ χρησιμοποίηση τύπων καὶ κατακτήσεών της ἀπὸ τὴ βιομηχανία καὶ τὸ ἐμπόριο, πού ἔκανε τὴν Ὀπτικὴ Τέχνη κυριολεκτικὰ κτῆμα τοῦ μεγάλου κοινοῦ.

Ἡ Ὀπτικὴ καὶ ἡ προέκτασή της Κινητικὴ Τέχνη ἐμφανίζονται σὰν μιὰ ἀντίθεση καὶ ἄρνηση τῆς Pop Art καὶ τῶν Νεοπαραστατικῶν Τάσεων καὶ βασίζονται οὐσιαστικὰ στὴ χρησιμοποίηση τύπων τοῦ Φουτουρισμοῦ καὶ τοῦ Κονστρουκτιβισμοῦ. Τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων τῆς Ὀπτικοκινητικῆς Τέχνης εἶναι ἡ ἐπιβολὴ τῶν ἀφηρημένων τύπων καὶ τοῦ γεωμετρικοῦ λεξιλογίου, σὰν προσπάθεια ἐντατικοποίησης τῆς ὄρασης καὶ ὑποχρεωτικῆς συμμετοχῆς τοῦ θεατῆ στὴν ὀλοκλήρωση τῆς λειτουργίας τοῦ ἔργου. Σὲ ὅλα τὰ ἔργα τῆς κίνησης αὐτῆς τὸ κέντρο τοῦ βάρους μεταφέρεται στὴν ἐνέργεια πού ἀσκεῖται ἀπὸ τὸ ἔργο στὸν θεατῆ μετὰ τὴ χρησιμοποίηση κάθε δυνατῆς ψευδαίσθησης βασισμένης στοὺς ἀφηρημένους τύπους καὶ στὶς γεωμετρικὲς διατυπώσεις. Ἔτσι ἡ Ὀπτικὴ Τέχνη φτάνει σ' ἓναν «βομβαρδισμό τοῦ ἀμφιβληστροειδοῦς», με συνέπεια εἰκαστικὲς ἐντυπώσεις με ψυχικὲς προεκτάσεις καὶ ἀκόμη νέα βιώματα τοῦ χώρου. Στὰ ἔργα τῆς Ὀπτικῆς Τέχνης με διάφορους συνδυασμούς, ἐπιβάλλεται ἓνα εἶδος γεωμετρικῆς ψευδαίσθησης πού κάνει τὶς ἀκίνητες γραμμὲς νὰ κυματίζουν, τὶς σκληρὲς γωνίες μαλακὲς, ἄλλα ἐπίπεδα νὰ προβάλλουν καὶ ἄλλα νὰ ὑποχωροῦν, τὸ χρῶμα νὰ δονεῖται, οἱ στατικὲς μορφὲς νὰ μεταβάλλονται σὲ κινητικὲς καὶ δυναμικὲς. Καὶ ἀπὸ «γιορτὴ γιὰ τὰ μάτια», πού ἦταν ἡ τέχνη γιὰ τὸν Delacroix, γίνεται με τοὺς δημιουργοὺς τῆς Ὀπτικῆς Τέχνης «πέριπέτεια γιὰ τὰ μάτια», πού διακρίνεται γιὰ τὸν ἐπιθετικὸ καὶ παραπλανητικὸ χαρακτήρα της, ἀφοῦ καταλήγει νὰ δίνει πλῆθος νέα στοιχεῖα. «Δίνει τὰ πιὸ διαφορετικὰ

οπτικά αποτελέσματα — ψευδαίσθηση τῆς κίνησης, ταυτόχρονες χρωματικές ἐπενέργειες, προοπτική ἀπορία, ἐπισκοπίσεις, ἀπεικονίσεις, ἀντικαθρεφτίσματα — ὅλα ὅχι σὰν αὐτοσκοποὺς ὅμως, ἀλλὰ σὰν μέσα προσανατολισμοῦ σὲ μιὰ ὄψη τῆς πραγματικότητας» κατὰ ἓνα μελετητῆ. Σύμφωνα μὲ τὸν Frank Popper, τὸν πιὸ σημαντικὸ μελετητῆ τῆς κίνησης, μποροῦμε νὰ διακρίνουμε ἕξι κατηγορίες στὴν Ὀπτικοκινητικὴ Τέχνη, μιὰ βασισμένη στὴν ψυχολογικὴ καὶ φυσιολογικὴ ἀντίδραση τοῦ θεατῆ καὶ πέντε ἄλλες ποὺ κατὰ κάποιον τρόπο προϋποθέτουν καὶ τὴν παρέμβασή του. Ἡ πρώτη ὀνομάζεται Ἀφηρημένη Ὀπτικὴ Παρόρμηση καὶ θεωρεῖται αὐστηρὰ ὀπτικὴ. Ἡ δεῦτερη εἶναι αὐτὴ ποὺ ἀπαιτεῖ τὴν παρέμβαση τοῦ θεατῆ, γιὰτὶ μὲ τὴν κίνησή του ἐνεργοποιεῖται ἡ μορφή. Ἡ τρίτη ἔχει σὰν βάση τὴ μηχανιστικὴ κίνηση, δηλαδὴ σύγχρονες μηχανές. Ἡ τέταρτη μένει στὴ χρησιμοποίησις κινητῶν ἀντικειμένων — mobiles —, ποὺ ἔχουν κίνηση ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴ μηχανικὴ. Ἡ πέμπτη καὶ ἕκτη εἶναι αὐτὲς ποὺ δίνουν ἔργα στὰ ὁποῖα ἐνσωματῶνεται κίνηση καὶ φῶς καὶ σχηματίζουν περιβάλλοντα.

Μὲ τὸν Hans Albers (1888-1976) καὶ τὸν Auguste Herbin (1882-1960) ἔχουμε δυὸ προδρόμους τῶν Γεωμετρικῶν Τάσεων. Μὲ τὸν Max Bill (1908-) ἔχουμε τὸν εἰσηγητῆ τῆς λεγόμενης Συγκεκριμένης Τέχνης. Μὲ τὸν Morris Louis (1912-) τὸν καλλιτέχνη τῶν Χρωματικῶν Ταινιῶν, μὲ τὸν Kenneth Noland (1912-) τῶν Σκληρῶν Γωνιῶν καὶ μὲ τὸν Frank Stella (1936-) τῶν Σχημάτων-Πινάκων. Μὲ τὸν Donald Judd (1928-) τὸν καλλιτέχνη τῆς Τέχνης τοῦ Ἐλαχίστου. Μὲ τὸν Alexander Calder (1898-1976) τῆς Κινητικῆς Τέχνης, μὲ τὸν Victor Vasarely (1908-) τὸν πιὸ γνωστὸ καλλιτέχνη τῆς Ὀπτικῆς Τέχνης. Μὲ τὴν Bridget Riley (1931-) τὴν καλλιτέχνη τῆς Ὀπτικῆς Παραίσθησης.

XII

Ὁ Picasso.

Ευγκεφαλαίωση τῶν ἀναζητήσεων τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 20οῦ αἰ.

Ἡ πρωτεϊκὴ φυσιογνωμία τῆς τέχνης τοῦ αἰώνα μας.

Οἱ πολλοὶ καὶ ὁ ἓνας Picasso.

Ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ κλείνουν τὸν 19ο αἰώνα

στὶς προσπάθειες ποὺ συνοψίζουν τὶς κατακτήσεις τοῦ 20οῦ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

Ἐπὶ τὴν ἀπέραντη βιβλιογραφία γιὰ τὸν Picasso λίγα μόνο θεμελιακὰ βιβλία:

A. H. BARR, JR, *Picasso, Fifty Years of his Art* (1946 καὶ 1966)

M. RAYNAL, *Picasso* (Παρίσι 1973) μὲ βιβλιογραφία.

W. BOECK, *Picasso* (Στουτγάρδη 1955).

J. SABARTES, *Picasso* (Ζυρίχη 1956).

A. VALENTIN, *Picasso* (Παρίσι 1957).

R. PENROSE, *Picasso, His Life and Work* (Λονδίνο 1958).

CHR. ZERVOS, *P. Picasso, Catalogue General 1-17, 1957-66*.

P. CAHANE, *Le siècle de Picasso* (1975).

Z. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, *Γνωριμία μὲ τὸν Πικασσό* (1966).

ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ, *Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα τ. Β'* (1980) 212-294
μὲ βιβλιογραφία.

Κοντὰ στὰ μεγάλα ρεύματα, στὶς σημαντικὲς κινήσεις καὶ στὶς διάφορες τάσεις τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα, κινουῦνται καὶ τρεῖς δημιουργοί, πραγματικοὶ δάσκαλοι νέων προσανατολισμῶν, ποὺ δὲν πειθαρχοῦν ποτὲ σὲ γνωστούς κανόνες καὶ καθιερωμένους τύπους. Ἐχθροὶ κάθε δογματισμοῦ, ἐλεύθεροι ἀπὸ δεσμεύσεις καὶ περιορισμούς, φανατικοὶ ἀτομικιστές, βλέπουν τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία σὰν μιὰ πρωταρχικὴ ἀνάγκη γιὰ ἔκφραση, ὅσο καὶ σὰν μιὰ πάντα νέα δυνατότητα γιὰ ἐσωτερικὴ καταξίωση τοῦ ἀνθρώπου. Πρόκειται γιὰ τὸν Picasso, τὸν Klee καὶ τὸν Chagall, δημιουργοὺς ποὺ ἐνῶ ἄμεσα ἢ ἔμμεσα μὲ τὶς ἀναζητήσεις τους ἀνοίγουν νέους δρόμους, θεμελιώνουν μὲ τὶς κατακτήσεις τους γόνιμα ρεύματα καὶ ἐνισχύουν μὲ τὶς προσπάθειές τους νέες ἀναπτύξεις, δὲν περιορίζονται ἀπὸ καμιὰ σχολή, οὔτε ἐφησυχάζουν σὲ καμιὰ ἀπὸ τὶς ἐπιτυχίες τους. Μὲ τὶς πιὸ σημαντικὲς ἀπὸ τὶς πραγματώσεις τους σημειώνουν σταθμοὺς στὴν καλλιτεχνικὴ πορεία τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα, σφραγίζουν περιόδους ἢ γίνονται ἀφετηρίες ἀναπροσανατολισμῶν καὶ δυνατότητες γιὰ νέες ἀνακαλύψεις. Μερικὰ μάλιστα ἀπὸ τὰ ἔργα τους, ἔργα-προβλήματα τῶν δημιουργῶν τους — μαρτυρίες γιὰ τὴν ἐποχὴ τους —, ἔργα-διερευνησεις τοῦ μέλλοντος, ἔρχονται νὰ ἐνσωματώσουν τὸν προβληματισμὸ τοῦ παρόντος στὴν τέχνη καὶ νὰ κάνουν τὴν ἱστορία συνείδηση.

Μὲ τὸν Pablo Picasso (1881-1973), τὸν πιὸ διάσημο δημιουργὸ τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα, ἔχουμε ἀναμφίβολα τὴν πιὸ

πολυδιάστατη, πολυσήμαντη, προβληματική και πρωτεϊκή φυσιογνωμία στην τέχνη του αιώνα μας. Μάλιστα, όπως παρατηρεί εύστοχα ο Georg Schmidt, «ο Picasso δέν είναι μόνο ο καλλιτέχνης του είκοστού αιώνα, που έχει περισσότερο ύμνολογηθεί και πιό έντονα χλευαστεί, αλλά είναι και αυτός που έχει περισσότερο περιγραφεί. Και έχει διατυπωθεί ο ισχυρισμός — τον οποίο εγώ προσωπικά δέν έχω ἐλέγξει, αλλά θά πρέπει νά είναι σωστός — ότι για τόν Picasso έχουν γραφεί περισσότερα ἀπό ὅσα ἔχουν γραφεί για ὅποιονδήποτε ἄλλο καλλιτέχνη ὅλης τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης». Καί σέ ὅλη αὐτή τήν ἀπέραντη βιβλιογραφία, ὅπου οἱ ἄδικες καί ἀβάσιμες ἐπιθέσεις συναγωνίζονται τοὺς πιό ὑπερβολικούς καί συχνά ἄκριτους ἐπαίνους, ἐλάχιστες εἶναι οἱ ἐργασίες που βοηθοῦν πραγματικά στην κατανόηση τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας. Ἀλλά δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι μέ τόν Picasso ἔχουμε τόν καλλιτέχνη που συνοψίζει οὐσιαστικά ὅλο τὸ περιεχόμενο τῶν προβλημάτων του καιροῦ μας, τόν δημιουργό που παραμένει πάντα ἕνας ἀνικανοποίητος ἀνατόμος τόσο τῆς ἀτομικῆς ὅσο καί τῆς συλλογικῆς ζωῆς. Καί τὸ καθοριστικὸ στην καλλιτεχνική του δημιουργία, που διακρίνεται για τίς ἀδιάκοπες ἀλλαγές του στύλ, τοὺς συνεχεῖς ἀναπροσανατολισμούς, τίς παλινδρομήσεις καί τοὺς πειραματισμούς του, εἶναι ὅτι τίποτα δέν εἶναι ἐξωτερικὸ καί συμπτωματικὸ. Εἶναι πάντα ἀποτέλεσμα ἐσωτερικῶν διεργασιῶν, ἀμφιβολιῶν καί ἀνησυχιῶν, συναντήσεων μέ τόν κόσμο καί συγκρούσεων μέ τὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς του, μόνιμης αὐτοανάλυσης καί πάλης μέ τὸ ὑλικό. Ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτῆ θά ἔπρεπε νά θυμηθοῦμε τὰ λόγια του μεγάλου ὁμοτέχνου του, του Matisse, ὁ ὁποῖος μέ ἔκδηλο θαυμασμό εἶπε κάποτε ὅτι «ὁ Picasso ζωγραφίζει μέ τὸ αἷμα του», πρόταση στην ὁποία τονίζεται ὁ καθαρὰ ὑπαρξιακὸς χαρακτήρας τῶν προσπαθειῶν του.

Μιά ὁλόκληρη σειρά ἀπὸ χαρακτηρισμούς που ἔχουν δο-

θεϊ στὸν Picasso, ὅπως θαυματοποιὸς καὶ μάγος, ἀπατεώνας καὶ ἀνανεωτῆς, χαμαιλέων καὶ ἀνεξάντλητος αὐτοσχεδιαστής, καταστροφέας τῆς τέχνης καὶ συγκεφαλαιωτῆς ὅλων τῶν δυνατοτήτων μιᾶς ἐποχῆς, ἐξηγοῦνται εὐκολὰ ἀπὸ τὴν πολλαπλότητα καὶ τὴν ἀντιφατικότητα τοῦ ἔργου του, ἀπὸ τὴν ἔκταση καὶ τὸν πλοῦτο τῶν διατυπώσεών του. Ἀρνητές του ὅπως ὁ Hauser θὰ ἐπιμείνουν στὰ προβλήματα ποὺ εἰσάγει αὐτὴ ἡ πολλαπλότητα καὶ ἡ συνεχῆς ἀλλαγὴ του, ἄλλοι ὅπως ὁ Hocke θὰ μιλήσουν γιὰ πρωτογονισμό καὶ παραδοξότητα, ἄλλοι ὅπως οἱ Francois Mauriac, Aldous Huxley, Giovanni Papini, Carl Jung θὰ τοῦ ἐπιτεθοῦν ὄχι τόσο γιὰ τὶς ἀναζητήσεις του, ὅσο μὲ πολιτικά, κοινωνικά, θρησκευτικὰ καὶ κοσμοθεωρητικὰ κριτήρια. Ἀλλὰ ὁ Picasso εἶναι, ὅπως ἔχει συχνὰ τονιστεῖ, ἓνας δημιουργὸς μὲ τὸ πραγματικὸ καὶ πρωταρχικὸ περιεχόμενον τοῦ ὄρου, τοῦ ὁποίου τὸ ἔργο γεννιέται ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα, ὅσο καὶ ἂν προκαλεῖ ἀμφιβολίες. Ὅ,τι κάνει μεγαλύτερη ἐντύπωση στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Picasso — ὁ ὁποῖος πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι μᾶς ἔχει δώσει περισσότερα ἀπὸ 110 χιλιάδες ζωγραφικὰ, γλυπτικὰ, χαρακτηριστικὰ καὶ σχέδια — εἶναι ἡ ἀπεριόριστη δυνατότητά του στὴν ἀφομοίωση καὶ προσωπικὴ χρησιμοποίησις μορφοπλαστικῶν τύπων ἀπὸ κάθε περιοχὴ καὶ ἐποχῆ, ἡ ἐκπληκτικὴ ζωτικότητα του, ἡ χωρὶς προηγούμενον ἔκτασις τῶν ἀναζητήσεών του καὶ ὁ πλοῦτος τῆς φαντασίας του. Δυὸ εἶναι γιὰ μᾶς τουλάχιστον τὰ ἀρχιμήδεια σημεῖα τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας, στὸ θεματικὸ ἢ σχεδὸν ἀποκλειστικὴ συγκέντρωσις τῆς προσοχῆς του στὴ μορφοποίησις τοῦ ἀνθρώπινου δράματος καὶ τῆς ἀνθρώπινης μοίρας καὶ στὸ τεχνοτροπικὸ οἱ συνεχεῖς ἀλλαγές τοῦ ὕφους του καὶ οἱ ἀδιάκοποι πειραματισμοὶ του, οἱ μεταμορφώσεις καὶ οἱ προβληματισμοὶ του.

Τὸ πιὸ δύσκολο πρόβλημα τῆς μελέτης τοῦ ἔργου του εἶναι οἱ ἀπότομες μεταβολές κατευθύνσεων καὶ οἱ μόνιμες

παλινδρομήσεις, ή ταυτόχρονη χρησιμοποίηση τύπων από διάφορες στυλιστικές κατευθύνσεις και ή έλλειψη μιᾶς κανονικής εξέλιξης. Αυτό τὸ καταλαβαίνουμε καλύτερα ἂν θυμηθοῦμε τὶς φάσεις τῆς καλλιτεχνικῆς του πορείας ὅπως τὶς δίνει ὁ Α. Η. Barr: 1895-1900 ἀκαδημαϊκὸ ὕφος, 1901-4 γαλάζια περίοδος, ἀπαισιοδοξία, 1904-5 ρόδινη περίοδος, αἰσιοδοξία, 1906 ἐπίδραση Cézanne καὶ ἰβηρικῆς τέχνης, 1907 Δεσποινίδες τῆς Ἀβινιὸν καὶ χρησιμοποίηση τύπων τῆς ἀφρικανικῆς πλαστικῆς, 1908 νέγρικη περίοδος, 1909-10 ἀναλυτικὸς Κυβισμὸς, 1911 ἐρμητικὸς Κυβισμὸς, 1912-14 συνθετικὸς Κυβισμὸς μὲ papiers collés, 1915-20 Κλασικισμὸς, Ρεαλισμὸς καὶ μανιεριστικὲς παραμορφώσεις, 1920-24 συνδυασμὸς Ρεαλισμοῦ καὶ Ἰδεαλισμοῦ, 1925-27 σουρρεαλιστικὴ φάση, 1928-33 ἀπασχόληση καὶ μὲ τὴν πλαστικὴ, 1934-36 θέματα βίας, ἐξπρεσσιονιστικὴ διάθεση, 1937-40 Guernica, συγκινησιακὰ στοιχεῖα στὴ τέχνη, 1941-44 ἐπιστροφή στὸν συνθετικὸ Κυβισμὸ μὲ νέα στοιχεῖα, 1945-50 ἀπασχόληση καὶ μὲ τὴν κεραμεικὴ, 1951-54 μνημειακὲς τάσεις καὶ προσωπογραφίες, 1955 συνάντηση μὲ ὁμοτέχνους, τελειώνει ἡ σειρά *Γυναῖκες τοῦ Ἀλγερίου*, 1956-60 σειρές, παραφράσεις ἔργων τοῦ Velasquez, τοῦ Greco, τοῦ Roussin, τοῦ Manet, 1961-70 ἰδιαίτερη ἀπασχόληση μὲ τὶς γραφικὲς τέχνες, 1970-73 γραφικὲς τέχνες καὶ σχέδια. Καὶ φυσικὰ σ' αὐτὲς τὶς κάπως γενικὲς φάσεις ἔχουμε καὶ πολλὲς ἄλλες στὶς ὁποῖες διακρίνεται πάντα μιὰ ἀκόρεστη δίψα γιὰ τὴν ἀλήθεια καὶ τὸ ἀπόλυτο. Ἔχει τονιστεῖ πολὺ σωστὰ ὅτι ὁ Picasso εἶναι ἡ συγκεφαλαίωση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ καιροῦ του καὶ ὅτι στὴν πραγματικότητα περιλαμβάνει δέκα ζωγράφους — ἐμεῖς θὰ λέγαμε δεκάδες. Τὸ θαῦμα εἶναι ὅτι ὅλοι τους εἶναι Picasso. Πάντως δὲν εἶναι δύσκολο τὸ νὰ διαπιστώσει κανεὶς ὅτι οἱ τεχνοτροπικὲς ἀλλαγὲς καὶ οἱ πάντα νέες ἀναζητήσεις του, οἱ πειραματισμοὶ καὶ οἱ ἀπὸ-τομὲς μεταβολὲς του δὲν ἀποτελοῦν οὐσιαστικὰ τίποτα

άλλο από απόπειρες να συλληφθεῖ, να μελετηθεῖ και να ἐρ-
 μηνευτεῖ καλύτερα τὸ ἕνα και μεγάλο του θέμα, ὁ ἄνθρωπος
 και ἡ μοίρα του, να φωτιστεῖ ἀπὸ ὅσο γίνεται περισσότερες
 πλευρὲς και μὲ περισσότερους ἐκφραστικούς τύπους. Ἐνδει-
 κτικὸ στὴν περίπτωση τοῦ Picasso ἡ ἀσταμάτητη πορεία
 του, ἡ τόλμη του για κάθε πειραματισμό, ἡ θέλησή του να
 συγκρουστεῖ μὲ κάθε ἐμπόδιο, να ἀντιμετωπίσει κάθε πρό-
 βλημα. Ἴσως αὐτὴ ἡ ἀπελπιστικὴ ἀναζήτηση ὅλο και νέων
 ἀφετηριῶν, μορφῶν, τύπων, πού διακρίνεται στὴν καλλιτε-
 χνικὴ δημιουργία τοῦ Picasso, ἀποκαλύπτει καλύτερα ἀπὸ
 ὅ,τιδήποτε άλλο τὴ γνωστὴ ἀγωνία τῆς εὐρωπαϊκῆς ψυχῆς
 στὴ σύγκρουσή της μὲ τὸν χρόνο, ἀλλὰ και δείχνει τὴ θέ-
 ληση πού ἀρνεῖται κάθε ὑποταγὴ στὴ μοίρα. Ὁ Ρῶσος φιλό-
 σοφος Nicolai Berdiaef θὰ γράψει ἀπὸ τὸ 1914 ἤδη ὅτι μὲ
 τὸν Picasso ἔχουμε «τὸν καλλιτέχνη πού τελειώνει τὸν ἀρ-
 χαῖο κόσμου», ἐνῶ ὁ κριτικός και ἱστορικός τῆς τέχνης Wer-
 ner Hofmann θὰ παρατηρήσει ὅτι ὁ Picasso μᾶς δίνει τὴ δύ-
 σκολη κατάσταση ἐνὸς κόσμου πού ἔχει χάσει τὴν ἐσωτε-
 ρικὴ του ἰσορροπία. Καὶ θὰ προσθέσει: «μὲ αὐτὸν ἔχουμε τὴ
 συνειδησιακὴ σύγκρουση πού προῆλθε ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ
 κόσμου τῆς Ἀναγέννησης, μὲ τὴν ἔνταση ἀνάμεσα στὸ ὑπο-
 κειμενικό και στὸ ἀντικειμενικό, στὴν παρατήρηση και στὴν
 ἐπινόηση, στὴν πραγματικότητα και στὸ ἰδανικό». Ὅλα
 αὐτὰ τὰ κεντρικὰ θέματα τῆς «μοντέρνας» δυτικῆς συνείδη-
 σης ἔχουν περάσει ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Picasso και τῆς ἔχουν
 δώσει τὴν τεράστια και ἥρωικὴ ὁρμὴ τοῦ πόθου και τῆς
 πρωτεῖκῆς ἀντιλογίας.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

- Agam Yaacov 85
 Albers Hans 60, 83, 85, 87
 Alloway Laurence 68
 Anusiewicz Richard 85
 Apollinaire Guillaume 22, 46
 Appel Karel 57, 63
 Aragon Louis 46
 Arcimboldi Giuseppe 43
 Argan Giulio Carlo 70
 Arman (βλ. Fernandez)
 Arp Hans 13, 44

 Baldaccini César 73, 76, 78
 Ball Hugo 44
 Balla Giacomo 22
 Barr Alfred H. Jr 94
 Beckmann Max 49, 51, 53, 54
 Becquerel Antoine 4
 Berdiaef Nicolai 95
 Bergson Henri 4
 Bill Max 83-85, 87
 Blake Peter 65, 71
 Blake William 43
 Boccioni Umberto 17, 22, 23, 37
 Bosch Hieronymus 43
 Botticelli Sandro 37
 Braque Georges 5, 17, 19, 21, 23
 Breton André 46

 Bruegel Pieter 43

 Calder Alexander 81, 87
 Callot Jacques 43
 Carrà Carlo 22, 33, 35, 37, 39
 César (βλ. Baldaccini)
 Cézanne Paul 3, 19, 22, 27, 94
 Chagall Marc 67, 91
 Chamoin Charles 5
 Chirico Giorgio de 33, 35-39, 67
 Christo (βλ. Javacheff)
 Coates Robert 61
 Conner Bruce 77
 Cossa Francesco 37

 Dali Salvador 41, 47, 60
 Delacroix Eugène 86
 Delaunay Robert 17, 22, 23, 28
 Delaunay Sonia 22
 Delvaux Paul 41, 47, 67
 Derain André 1, 5, 7
 Dix Otto 49, 51, 55
 Doesburg Theo van 83
 Donatello 5
 Dongen Kees van 5
 Dorival Bernard 30
 Dubuffet Jean 63

- Duchamp Marcel 41, 45, 47, 60, 75, 77
 Dufrene François 76
 Dufy Raoul 1, 5, 7
- Echaurren Matta 60
 Einstein Albert 4
 Ensor James 9, 11
 Ernst Max 41, 47, 60, 67
- Fautrier Jean 63
 Fechter Paul 13
 Feininger Lyonel 60
 Fernandez Armand 73, 76, 78
 Fiedler Conrad 29
 Freud Sigmund 4
 Friesz Othon 5
 Füssli Heinrich Johann 43
- Gabo Naum 60
 Gauguin Paul 3
 Giotto 37
 Goethe Johann Wolfgang von 29
 Gogh Vincent van 3, 9, 11, 13
 Gorky Arshile 60, 61
 Gottlieb Adolf 61, 84
 Greco 94
 Greenberg Clement 84
 Goya 43
 Gris Juan 17, 22, 23
 Grohmann Will 30
 Gromaire Marcel 49, 51, 55
 Gropius Walter 60
 Grosz Georg 49, 51, 54
 Gurlionis Nicolai Konstantin 29
- Hains Raymond 76, 79
 Hamilton Richard 65, 69-71
 Hansen Emil 9, 14, 15
- Hartung Hans 57, 63
 Hauser Arnold 93
 Herbin Auguste 83, 87
 Herve Julien Auguste 13
 Hocke G. R. 93
 Hodler Ferdinand 9, 11
 Hoelzel Adolf 29
 Hofmann Hans 60
 Hofmann Werner 27, 95
 Huelsenbeck Richard 44
 Hugo Victor 29
 Hunder Sam 84
 Huxley Aldous 93
- Indiana Robert 65, 71
- Janko Marcel 44
 Javacheff Christo 73, 76, 78
 Johns Jasper 65, 71
 Johnson Al 69
 Jones Allen 65, 71
 Judd Donald 87
 Jung Carl Gustav 44, 93
- Kahnweiler Daniel Henry 20
 Kandinsky Wassily 25, 28, 29, 31, 45
 Kienholz Edward 73, 77-79
 Kirchner Ernst Ludwig 9, 12, 14, 63
 Klee Paul 13, 28, 91
 Klein Yves 73, 76, 78
 Kokoschka Oskar 9, 14, 15, 67
 Kooning Wilhelm de 57, 61, 62
 Kupka François Frantisc 29
- Langui Emil 36
 Léger Fernand 17, 22, 23
 Leonardo 29
 Lohse Richard Paul 83

- Lichtenstein Roy 65, 71
 Louis Morris 84, 87
 Lutzeler Heinrich 29

 Mack Heinz 85
 Magritte René 41, 47
 Manet Edouard 94
 Manguin Henri 5
 Marinetti Filippo Tommaso 22
 Mark Franz 9, 14
 Marquet Albert 4, 5
 Masaccio 37
 Masson André 60
 Matisse Henri 1, 5, 6, 92
 Matta (βλ. Echaurren)
 Mauriac François 93
 Michelangelo 37
 Minkowski Hermann 4
 Miro Joan 41, 47
 Moholy-Nagy Laszlo 60
 Mondrian (Mondriaan) Piet 25, 28,
 31, 35, 60, 83
 Morandi Giorgio 33, 35, 37-39
 Moreau Gustave 5, 6
 Morellet François 61, 85
 Morgenstern Christian 29
 Motherwell Robert 61
 Μπαζιλιώτης William 57, 61, 62
 Μπουζιάνης Γιώργος 9, 14, 15
 Munch Edvard 9, 11

 Nay Ernst Wilhelm 57, 63
 Newmann Bruce 84
 Noland Kenneth 84, 87
 Nolde (βλ. Hansen)

 Orozco José Clemente 67
 Ozenfant Amedée 60

 Paolozzi Eduardo 68
 Papini Giovanni 93
 Parc Julio le 85
 Pascin Jules 14
 Pechstein Max 13
 Phale Niki de Saint 76, 79
 Phillips Peter 65, 71
 Picasso Pablo 19, 21, 23, 67, 89,
 91-95
 Planck Max 4
 Pollock Jackson 57, 61, 62
 Poons Larry 85
 Popper Frank 87
 Poussin Nicolas 94
 Puy Jean 5

 Ramos Bel 65, 71
 Raffaello 37
 Rauschenberg Robert 65, 71, 78
 Raysse Martial 76
 Restany Pierre 76
 Riley Bridget 81, 85, 87
 Rivera Diego 67
 Roberti Ercole 37
 Rohe Mies van der 60
 Rose Barbara 59
 Rotella Mimmo 76, 79
 Rouault Georges 1, 5, 7
 Russolo Luigi 22

 Schmidt Georg 92
 Schmiedt Wieland 51
 Schulze Alfred Otto Wolfgang 57,
 63
 Schwitters Kurt 41, 47, 75
 Segal George 73, 77, 79
 Segler Pierre 85
 Seitz William 85
 Seurat Georges 3

- Severini Gino 22, 35
Siqueiros Alfaro 67
Smith Matthew 5
Smithals Hans 29
Soupault Philippe 46
Soutine Chaim 9, 14, 15
Spoerri Daniel 73, 76, 79
Stella Frank 87
Stelzer Otto 29
Sterne Laurence 29
Stifter Adalbert 29
Still Clyfford 61
Strindberg August 29
- Tamayo Rufino 67
Tanguy Yves 60
Thek Paul 77
Tinguely Daniel 73, 76, 79
Tiziano 37
Tura Cosme 37
- Tzara Tristan 44
- Ucker Günthter 85
- Vasarely Victor 81, 85, 87
Vauxcelles Louis 4, 13, 21
Velasquez 94
Velde van der 29
Villegle Jacques de la 76, 79
Villon Jacques 22
Vlaminck Maurice de 1, 5, 6
- Warhol Andy 65, 71
Weber Alfred 31
Wesselmann Tom 65, 71
Wols (βλ. Schulze)
Worringer Wilhelm 13
- Yvaral Jean Pierre 85
- Zahn Leopold 54

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος

I. Φωβισμός και ἡ ἄρνηση τοῦ ρεαλιστικοῦ χρώματος	1-7
II. Ἐξπρεσσιονισμός και ἡ Ἐπίθεση κατὰ τοῦ Ρεαλισμοῦ τῆς Μορφῆς	9-15
III. Κυβισμός, Ὀρφισμός, Φουτουρισμός	17-23
IV. Ἐξπρεσσιονιστική και Γεωμετρική Ἀφαίρεση	25-31
V. Ἡ Μεταφυσική Ζωγραφική	33-39
VI. Ἀπὸ τὸν Ντανταϊσμό στὸν Σουρρεαλισμὸ	41-48
VII. Ἡ Ζωγραφική τοῦ Νέου Πραγματισμοῦ και τῆς Κοινωνικῆς Κριτικῆς στὸν μεσοπόλεμο	49-55
VIII. Ἀφηρημένος Ἐξπρεσσιονισμός και Δυναμική Ζωγραφική	57-63
IX. Νεοπαραστατικὰ Ρεύματα	65-71
X. Τὸ ἀντικείμενο — τὸ πραγματικό — σὰν ἐκφραστικὴ ἀξία. Νεορεαλισμός, Νεοντανταϊσμός και ἀπηχῆσεις τῆς Pop Art. Νεορεαλισμός και Σχολὴ τοῦ Παρισιοῦ	73-79
XI. Ἀπὸ τὴ Γεωμετρικὴ Ἀφαίρεση στὴν Op Art	81-87
XII. Ὁ Picasso. Συγκεφαλαίωση τῶν ἀναζητήσεων τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 20οῦ αἰώνα	89-95
Εὐρετήριο ὀνομάτων	97-100

Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα τοῦ Χρύσανθου Χρήστου
ἀρ. 111 τῆς Βιβλιοθήκης

τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας
(Σχολὴ Διδασκαλίας τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης ἀρ. 1)

Τυπώθηκε τὸν Φεβρουάριον τοῦ 1990

στὸ τυπογραφεῖο Ε. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΣ — Α. ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ
μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Γραφείου Δημοσιευμάτων τῆς Ἐταιρείας