

*Βασιλική Πετρίδου / Όλγα Ζιρώ*



# ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

## ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

### ΕΩΣ ΤΟΝ 21ο ΑΙΩΝΑ



Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά  
Συγγράμματα και Βοηθήματα  
[www.kallipos.gr](http://www.kallipos.gr)

**HEALINK**  
Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών



ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ  
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ  
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ  
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



Βασιλική Πετρίδου  
Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πατρών

Όλγα Ζιρώ  
Σχολική Σύμβουλος Εικαστικών Δ/θμιας Εκπαίδευσης

# *Τέχνες και Αρχιτεκτονική* από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα



Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά  
Συγγράμματα και Βοηθήματα  
[www.kallipos.gr](http://www.kallipos.gr)



**Τέχνες και Αρχιτεκτονική  
από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα**

**Συγγραφή**  
Βασιλική Πετρίδου  
Όλγα Ζιρώ

**Κριτικός αναγνώστης**  
Γιάννης Κολοκοτρώνης

**Συντελεστές έκδοσης**  
ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: Νεκταρία Κλαδά  
ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ: Φοίβος Πανηγυράκης

«Copyright © ΣΕΑΒ, 2015»



Το παρόν έργο αδειοδοτείται υπό τους όρους της άδειας Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση - Όχι Παράγωγα Έργα 3.0. Για να δείτε ένα αντίγραφο της άδειας αυτής επισκεφτείτε τον ιστότοπο <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/gr/>

ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΑΚΑΔΗΜΑΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΩΝ  
Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο  
Ηρώων Πολυτεχνείου 9, 15780 Ζωγράφου

[www.kallipos.gr](http://www.kallipos.gr)

ISBN: 978-960-603-355-1

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	5
Εισαγωγή.....	6
1 Αναγέννηση.....	8
2 Η τέχνη του Μπαρόκ.....	54
3 Νεοκλασικισμός.....	87
4 Ρομαντισμός.....	117
5 Αλλαγές και νεωτερισμοί στον 19ο αιώνα.....	139
6 Ο 19ος αιώνας φεύγει, ο 20ος ξεκινά.....	163
7 Οι αρχές του 20ου :1900-1930 Α΄ μέρος.....	186
8 1900-1930 Β΄ μέρος.....	212
9 1900-1930 Γ΄ μέρος.....	233
10 Μεταπολεμική τέχνη στην Αμερική και στην Ευρώπη.....	268
11 Από τον 20ο στον 21ο αιώνα.....	318

## Πρόλογος

Το βιβλίο αυτό στοχεύει στη συνοπτική παρουσίαση των εκφράσεων της Τέχνης από τον 15ο έως και τις αρχές του 21ου αιώνα, έτσι ώστε να μπορεί ο αναγνώστης να σχηματίσει μια γενικότερη αντίληψη της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε σχέση με τις διαφορετικές εποχές και τα κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά χαρακτηριστικά τους. Κάθε κεφάλαιο φιλοδοξεί να αποτελέσει μια αρχή για συζήτηση και διεύρυνση του προβληματισμού. Στο τέλος κάθε ενότητας, προτείνεται μία ενδεικτική βιβλιογραφία που ενθαρρύνει την περαιτέρω εμβάθυνση και τον γενικότερο προβληματισμό.

Οι αναφορές στον κόσμο της Τέχνης σε ένα χρονικό και γεωγραφικό πλαίσιο τόσο ευρύ και πολύπλοκο, αποτελούν την άκρη ενός παγόβουνου, ο μεγάλος όγκος του οποίου βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια όσων παρουσιάζονται στις σελίδες αυτές.

Το εικονογραφικό υλικό που πλαισιώνει τα κείμενα συγκεντρώθηκε με άξονα την άμεση συσχέτιση των πληροφοριών και των έργων. Ευχαριστούμε θερμά όσους ευγενικά παραχώρησαν υλικό από τα αρχεία τους ή διευκόλυναν τη λήψη φωτογραφιών. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον αρχιτέκτονα Φοίβο Πανηγυράκη για την πολύτιμη συνεισφορά του στην τεχνική ολοκλήρωση του έργου.

Φωτογραφία εξωφύλλου: Anish Kapoor, *Cloud Gate*, Millennium Park, Chicago, Illinois, 2006, φωτ. Β.Πετρίδου.



## Εισαγωγή

Η Ιστορία διηγείται, περιγράφει, ανοίγει νέους διάλογους και εμφανίζει αναπάντητα ερωτήματα που γίνονται με τη σειρά τους αφορμές για νέους προβληματισμούς. Δεν είναι αμερόληπτη, καθώς εξαρτάται πάντοτε από τις επιλογές του ιστορικού και χαρακτηρίζεται έντονα από το στοιχείο του εφήμερου. Γι' αυτό γράφεται και ξαναγράφεται, πολλαπλασιάζοντας έτσι συνεχώς τις ευκαιρίες για αναζητήσεις, επαναπροσδιορισμούς και νέες συσχετίσεις. Κάθε ιστορία στηρίζεται στη δικιά της ανάλυση και σύνθεση των δεδομένων, στοχεύοντας στην αποκάλυψη και ερμηνεία των δυνάμεων και των συνθηκών εντός των οποίων εμφανίζονται οι εκάστοτε επιλογές. Είναι συνεπώς, ευνόητο ότι αυτή η ιστορία, που επιδιώκει τον προσδιορισμό των αρχών και του περιεχομένου ενός έργου σε συνδυασμό με το θεωρητικό του πλαίσιο, με τις προθέσεις του δημιουργού και με τις συνθήκες στις οποίες αυτό εντάσσεται, αναπτύσσει στενούς δεσμούς με την κριτική.

Οι έρευνες οφείλουν να αναζητούν εκείνα τα σημεία τα οποία επιτρέπουν στη σκέψη να ξεκινά νέες περιπλανήσεις. Η παρούσα έκδοση είναι προσανατολισμένη στη μελέτη της Ιστορίας της Τέχνης και της Αρχιτεκτονικής από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα, με σκοπό την κατανόηση και την ερμηνεία της δημιουργίας των έργων.

Το 1550 ο Giorgio Vasari δημοσίευσε το βιβλίο με τίτλο *Η ζωή των πιο επιφανών ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων*, το οποίο αποτέλεσε μια πρώτη Ιστορία της τέχνης και περιελάμβανε πληροφορίες για τη ζωή των καλλιτεχνών, την εκτέλεση των έργων και σχόλια για την επιδεξιότητά τους. Τον Vasari ακολούθησαν κι άλλοι συγγραφείς οι οποίοι μας άφησαν όχι μόνο μαρτυρίες για τους καλλιτέχνες και τα έργα της εποχής τους, αλλά και για τις αντιλήψεις και τις ιδέες που δέσποζαν σε αυτές τις εποχές. Στα 1764, ο Johann Joachim Winckelmann στο βιβλίο του *Η Τέχνη των αρχαίων Ελλήνων* συνέδεσε την τέχνη με τη γενικότερη πολιτισμική πορεία μιας εποχής και των ανθρώπων της. Από τα μέσα του 19ου αιώνα η Ιστορία της Τέχνης αποτέλεσε μία διακριτή επιστήμη, η οποία διαμόρφωσε τις περιόδους και τις εποχές της τέχνης με βάση τα περιεχόμενα και τις ιδέες της. Η Τέχνη θεωρήθηκε ως τμήμα της πολιτισμικής πορείας της ανθρωπότητας, ενώ η ιστορία της, μαζί με την οικονομική, πολιτική και κοινωνική ιστορία, θεωρήθηκε ότι μπορούσε να πιστοποιήσει την πορεία των ιδεών του ανθρώπου που διαμόρφωσαν τον πολιτισμό του.

Ο 20ός αιώνας έστρεψε την Ιστορία της Τέχνης, ως επιστήμη, στη συγκριτική παρατήρηση και μελετήθηκαν έργα διαφορετικών εποχών με γνώμονα αποκλειστικά τη μορφή τους. Κύριος εισηγητής της μορφολογικής προσέγγισης (φορμαλισμός) υπήρξε ο Heinrich Wölfflin. Αντίθετα, ο Erwin Panofsky εισήγαγε την εικονολογική μέθοδο, την ανίχνευση δηλαδή, των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων και την προέλευσή τους, συνδέοντας έτσι την τέχνη με άλλους τομείς του πνεύματος όπως τη φιλοσοφία, τη λογοτεχνία, την ιστορία, την ψυχολογία. Το βιβλίο του Ernst Gombrich *Το Χρονικό της Τέχνης* (1950) ακολουθεί ανάλογο νήμα σκέψης, ανιχνεύοντας την προέλευση των σχηματικών προτύπων και τη μεταλαμπάδευσή τους από δάσκαλο σε μαθητή, φωτίζοντας την αντίληψη ότι η τέχνη διδάσκεται από την τέχνη, ότι δεν υπάρχει παρθενογένεση, όπως επίσης ότι δεν υπάρχει η ίδια δυνατότητα έκφρασης μέσω σχημάτων σε κάθε εποχή, γιατί για τον καλλιτέχνη, όπου δεν υπάρχει «μπορώ» δεν υπάρχει «θέλω». Με άλλα λόγια, τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα δεν είναι αποκομμένα από την ευρύτερη πραγματικότητα, αλλά διαμορφώνονται πάντοτε σε σχέση με τις συνθήκες που τους επιτρέπουν άλλοτε να υφίσταται και άλλοτε όχι, από τη συνεχή αλληλεπίδραση του τοπικού και του παγκόσμιου, από την ώσμωση των ειδικών και των γενικών αναφορών. Η Ιστορία της Τέχνης δεν παραθέτει μόνον τις διαφορετικές μορφές με τις οποίες οι καλλιτέχνες εκφράστηκαν, αλλά παρακολουθεί την εναλλαγή των ιδεών, τις οποίες οι καλλιτέχνες, ως εκφραστές της εποχής των, εξέφρασαν και με τα έργα τους επικοινωνήσαν. Η Τέχνη είναι *υπόθεση του πνεύματος (una cosa mentale)* όπως έλεγε ο Michelangelo, το ίδιο και ο πολιτισμός μας.

Τελικά ποιος είναι ο ρόλος του καλλιτέχνη και ποια είναι η αποστολή του;

Το καλλιτεχνικό έργο προβάλλει την υποκειμενική ματιά του δημιουργού, τη σχέση του με τις πεποιθήσεις της εποχής του και τις απαντήσεις του σε αυτές. Ο καλλιτέχνης ακολουθεί τις κατευθύνσεις, χρησιμοποιεί τα εργαλεία του, αποδέχεται τις αμφισημίες και προβάλλει τις επιλογές του. Όλα αυτά μέσα στην υποκειμενικότητα του ρόλου του. Τα εργαλεία που χρησιμοποιεί, είναι αυτά της επιστήμης (γεωμετρία, υλικά, διαστάσεις) και εκείνα της τέχνης (συμβολισμοί, αλληγορίες, μύθοι). Με αυτά ως γεωμέτρης και ως καλλιτέχνης, καταλαμβάνει τη θέση που του αντιστοιχεί στη σύγχρονη κοινωνία. Αυτή η θέση οφείλει να φαίνεται στο έργο του, να μετατρέπεται σε παρέμβαση στον χώρο, σε οργάνωση του τόπου. Έτσι, το έργο γίνεται μία συγκεκριμένη διαδικασία είτε απεικονίζει, είτε κατασκευάζει, είτε περιγράφει, που συμμετέχει στη δυναμική της παραγωγής, προσφέρεται για κριτική και σχολιασμό καθώς χρησιμοποιείται, καθώς βιώνεται.

Είναι παράγωγο των καταστάσεων, ένα αποτέλεσμα των παρατηρήσεων επί των αποφάσεων, είναι σχολιασμός επί των αντιθέσεων μιας κοινωνίας. Είναι θέση, ενίοτε και αντίθεση επί των δεδομένων.

Στόχος αυτού του βιβλίου είναι να παρουσιάσει και να διαδώσει την τέχνη και την αρχιτεκτονική σ' ένα ευρύτερο κοινό, κάνοντας γνωστή και συνειδητή σε όλους τη σημασία που μπορεί να έχει η προσπάθεια ενός καλλιτέχνη για να διαμορφώσει τον χώρο και το περιβάλλον στο οποίο ζούμε καθημερινά. Τα ερωτήματα σχετικά με την τέχνη είναι πάντοτε ερωτήματα σχετικά με την ανθρώπινη δραστηριότητα και τις πολλαπλές της διαστάσεις. Πολλές φορές δε θαυμάζουμε αυτά τα ίδια τα αντικείμενα, αλλά τη σκέψη που συνόδευσε την επιλογή τους. Ιδίως, όταν μιλούμε για τη Σύγχρονη τέχνη, για τις σύγχρονες πράξεις του ανθρώπου, εκεί όπου η τεχνολογία και γενικά η δεξιότητα θεωρούνται πια δεδομένες, αυτό που αναζητούμε είναι πάντα η πρόθεση για τη πράξη. Για παράδειγμα, μπροστά στη θέαση των τελευταίων οπλικών μέσων δεν εντυπωσιαζόμαστε για το γεγονός ότι μπορούν να σκοτώσουν με μεγάλη ακρίβεια, αλλά μας προβληματίζει η πρόθεση για την εγκληματική πράξη. Έτσι, και στη Σύγχρονη Τέχνη δεν μας εντυπωσιάζει πια η δεξιότητα του καλλιτέχνη, αν απέδωσε σωστά μια εικόνα, αλλά η πρόθεσή του να σχολιάσει μία ανθρώπινη σκέψη, απόφαση ή δραστηριότητα. Γι' αυτό πολλές φορές, η έκθεση ενός ασήμαντου καθημερινού αντικειμένου ως έργου τέχνης αποσκοπεί στην παρουσίαση μιας διαφορετικής σκέψης, στην πρόκληση ενός αναστοχασμού, μιας προσπάθειας εμβάθυνσης των σύγχρονων ανησυχιών.

## Κεφάλαιο 1 Αναγέννηση

Με τον όρο «Αναγέννηση»<sup>1</sup>, εννοούμε το σύνθετο πολιτιστικό, ιστορικό και κοινωνικό φαινόμενο που εμφανίστηκε κατά το 15ο και το 16ο αιώνα στη Δυτική Ευρώπη. Λίκνο της Αναγέννησης υπήρξε η Φλωρεντία, μία πόλη της οποίας η οικονομική και πολιτική άνθηση δημιούργησαν εκείνες τις συνθήκες που επέτρεψαν την «αναγέννηση» της τέχνης και το τέλος του Μεσαίωνα.

Η εμπιστοσύνη στη λογική ικανότητα του ανθρώπου, η διεύρυνση των γνώσεων, η εμφάνιση μεγάλων κοινωνικών αλλαγών, που συμπορευόντουσαν με τις νέες αντιλήψεις στην πολιτική και την άσκηση της εξουσίας, είχε ως αποτέλεσμα να αλλάξει το πιστεύω των ανθρώπων του Μεσαίωνα και ο άνθρωπος να πάρει νέα θέση στον κόσμο. Η φεουδαρχία εξασθένησε και έκαναν την εμφάνισή τους μικρές πόλεις-κράτη στα οποία διαμορφώθηκαν νέες οικονομικές και κοινωνικές τάξεις, αναπτύχθηκε η βιομηχανία, το εμπόριο και η αγροτική οικονομία. Στις πόλεις-κράτη η οικονομία οργανώθηκε σε νέες βάσεις σε ό,τι αφορά στους φόρους, τα χρηματιστήρια, τα τελωνεία, τα δημόσια δάνεια. Ήταν, σε γενικές γραμμές, «η νοοτροπία του πρώτου, ακόμη διστακτικού, καπιταλισμού της Δύσης, ένα σύνολο από κανόνες, από ευκαιρίες, από υπολογισμούς, η τέχνη του να πλουτίζεις και συγχρόνως να ζεις», όπως γράφει ο Γάλλος ιστορικός Fernand Braudel (Φερνάν Μπρωντέλ, 1902-1985)<sup>2</sup>. Θεωρείται μία εποχή μεγάλων αναζητήσεων και μεγάλων ανακαλύψεων με την εξέλιξη των φυσικών επιστημών και την ανακάλυψη της Αμερικής (1492), κατά την οποία διευρύνθηκαν οι ορίζοντες του ανθρώπου. Η εφεύρεση της τυπογραφίας συνέβαλε στη διακίνηση των ιδεών, η κατασκευή ρολογιών συστηματοποίησε την καθημερινότητα των ανθρώπων, η κατασκευή γυάλινων φακών και διόπτρων του έδωσε τη δυνατότητα να δει τον κόσμο διαφορετικά, η πυξίδα, η πυρίτιδα κ.ά. του άλλαξαν ριζικά τη ζωή του. Τότε, οι σχέσεις του ανθρώπου με την Εκκλησία επανεξετάστηκαν, καθώς ο θρησκευτικός φανατισμός του Μεσαίωνα σιγά - σιγά υποχώρησε ενώ η ισχύς της Καθολικής Εκκλησίας άρχισε να εξασθενεί. Ο «αναγεννησιακός άνθρωπος» πίστευε πια, ότι μπορούσε να διαμορφώσει μόνος του τις συνθήκες διαβίωσής του, καθώς η γνώση του εμπλουτιζόταν με τη συνεχή μελέτη της Φύσης, την παρατήρηση και το πείραμα. Έτσι, εμφανίστηκε και επικράτησε το ιδανικό του *Homo Universalis*, του οικουμενικού ανθρώπου, ο οποίος είναι ταυτόχρονα λόγιος, καλλιτέχνης και επιστήμονας.

Οι καλλιτέχνες στράφηκαν στην έρευνα της ομορφιάς του κόσμου και η τέχνη τους σταδιακά άρχισε να αποδεσμεύεται από τον μεσαιωνικό θρησκευτικό δογματισμό. Με επίκεντρο και σημείο αναφοράς τον άνθρωπο και το χώρο του, οι καλλιτεχνικές μελέτες εστίασαν στην εξερεύνηση του αρχαίου κόσμου σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο *ουμανισμός* της Αναγέννησης να εξαπλωθεί γρήγορα στις πόλεις κράτη της Ιταλίας και απ' εκεί στην κεντρική και δυτική Ευρώπη.

Την εποχή της Αναγέννησης οι καλλιτέχνες προσπαθούσαν να προσεγγίσουν με αντικειμενικό τρόπο το ωραίο, την αρμονία και τη χάρη. Θεωρούσαν, ότι οι ιδιότητες αυτές αντανακλούν τα χαρακτηριστικά του πραγματικού κόσμου και του τελειότερου δημιουργήματος της φύσης, δηλαδή του ανθρώπου. Ο καλλιτέχνης θα έπρεπε να μελετήσει προσεκτικά τα χαρακτηριστικά της φύσης και στη συνέχεια να προχωρήσει στην επιλογή των στοιχείων που θα του επέτρεπαν να συνθέσει μια ιδανική εικόνα της πραγματικότητας. Το καλλιτεχνικό έργο θα στηριζόταν έτσι σε μία γενικευμένη αλήθεια της φύσης, θα ισορροπούσε ανάμεσα στο ιδανικό και το πραγματικό, ανάμεσα στο γενικό και το μερικό, χωρίς όμως να απομακρύνεται από την πραγματικότητα.

Ωστόσο, δεδομένου ότι οι αρχαίοι είχαν μελετήσει τη φύση και γνώριζαν τους νόμους της, μέσα από την αναβίωση του αρχαίου πνεύματος μπορούσε να εξασφαλιστεί η αρμονία με τη φύση και η ζητούμενη οικουμενική τάξη. Έτσι, η προσήλωση στις ιδέες, τις μορφές και τις αξίες της κλασικής αρχαιότητας, η μελέτη των αρχαίων φιλοσόφων, ιδίως του Πλάτωνα και αργότερα του Αριστοτέλη και ο θαυμασμός των αρχαίων ερειπίων συνόδευσαν την αναζήτηση των λογίων και των καλλιτεχνών από την πρώτη μεταβατική περίοδο, προς την Αναγέννηση<sup>3</sup>. Άλλωστε, το ενδιαφέρον για την κλασική αρχαιότητα εμφανίζεται σε διάφορες χρονικές στιγμές: στα μέσα του 15ου αιώνα ήταν μία από τις συνιστώσες του *Ουμανισμού* για να γίνει στα πρώτα χρόνια του 16ου αιώνα κανόνας οργάνωσης της πνευματικής παραγωγής και της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Ο καλλιτέχνης-διανοούμενος απομακρύνθηκε από τη συντεχνιακή παραγωγή του Μεσαίωνα και, απαιτώντας την αυτονομία του ρόλου του, τοποθετήθηκε στην πρωτοπορία των νέων κυρίαρχων κοινωνικών τάξεων. Η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική ανακηρύχθηκαν «ελευθέρια τέχνες», δραστηριότητες δηλαδή, για «ελεύθερα πνεύματα και για ευγενείς ψυχές», όπως έγραψε ο Leon Battista Alberti (Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι, 1404-1472), ο δε καλλιτέχνης αμειβόταν γι' αυτή ακριβώς την ενασχόλησή του με την καλλιτεχνική-πνευματική παραγωγή. Ο καλλιτέχνης της Αναγέννησης μελετούσε τις φυσικές επιστήμες, την ιατρική και την κλασική φιλολογία, ανέπτυξε ένα θεωρητικό προβληματισμό και επεδίωκε να καθορίσει τις αρχές και τις αξίες της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μέσα από αυτή τη γενική παιδεία αλλά και την πρόοδο των φυσικών



επιστημών άρχισε να εφαρμόζει την προοπτική σχεδίαση και τη θεωρία των αναλογιών στην απεικόνιση της πραγματικότητας. Η τάξη και η αρμονία του κόσμου απεικονίστηκαν στην επιφάνεια του πίνακα σύμφωνα με τους κανόνες της κεντρικής προοπτικής. Μέσω της προοπτικής και των βραχύνσεων επιτεύχθηκε η απόδοση της τρίτης διάστασης (δηλαδή του βάθους) των αντικειμένων και του χώρου στην επίπεδη επιφάνεια.

## **Πρώιμη Αναγέννηση 1400-1500 (κουατροτσέντο)**

### **Ζωγραφική**

Το έδαφος για τη ζωγραφική της Αναγέννησης είχε προετοιμαστεί από τον προηγούμενο αιώνα και κυρίως από τον Giotto di Bondone (Τζιότο ντι Μποντόνε, 1267–1337). Αναφορές στην ιδιοφυΐα του υπάρχουν στο έργο όλων των συγγραφέων που άκμασαν κατά τον 14ο αιώνα όπως ο Δάντης, ο Βοκάκιος, ο Πετράρχης κ.ά., και είναι από τους λίγους καλλιτέχνες που πέτυχε την αναγνώριση και την οικονομική ευμάρεια όσο ακόμα ζούσε. Ο Giorgio Vasari (Τζιόρτζιο Βαζάρι, 1511-1574), τον θεωρεί ως τον πρώτο καλλιτέχνη που κινήθηκε προς τη *rinascita* της τέχνης, ως πρόδρομο της ιταλικής Αναγέννησης.

Ο Giotto di Bondone ήταν Ιταλός ζωγράφος και αρχιτέκτονας. Τα πρώτα του έργα συνδέονται με τα ψηφιδωτά του Βαπτιστηρίου της Φλωρεντίας, ενώ στη συνέχεια φαίνεται ότι δούλεψε στην Ασίζη (εκεί αμφισβητείται αν τα έργα είναι εντελώς δικά του). Οι σπουδαιότερες νωπογραφίες του όμως βρίσκονται στην Πάντοβα, στην Εκκλησία Santa Maria della Carita dell' Arena ή Capella degli Scrovegni (Σάντα Μαρία ντελα Καριτά ντελ Αρένα ή Παρεκκλήσι Σκροβένι). Αργότερα, το 1320, πήγε στη Φλωρεντία, όπου έζησε αρκετά χρόνια και ζωγράφησε τις περίφημες νωπογραφίες της Santa Croce (Σάντα Κρότσε). Ορίστηκε αρχιτέκτονας του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας και υπεύθυνος για τα οχρωματικά έργα της πόλης. Ξεκίνησε το περίφημο καμπαναριό, το οποίο φέρει το όνομά του, παρόλο που δεν το ολοκλήρωσε ο ίδιος.

Χαρακτηριστικό στοιχείο του έργου του είναι η «αφήγηση» του θρησκευτικού θέματος, το οποίο απεικονίζεται στον πραγματικό κόσμο, με γλυπτική στερεότητα και ανθρωπισμό. Τα εξατομικευμένα πρόσωπα που παρουσιάζονται στα έργα του είναι απαλλαγμένα από τη σχηματοποίηση της βυζαντινής παράδοσης (*maniera greca* ή *maniera byzantina*), γεγονός που προσδίδει σ' αυτά μια πιο ανθρώπινη και λιγότερο υπερβατική όψη. Βλέποντας κανείς ένα έργο του Giotto έχει την εντύπωση ότι το θρησκευτικό γεγονός εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του. Ο χώρος στον οποίο κινούνται οι μορφές γίνεται στερεός και τρισδιάστατος, καθώς δημιουργείται η ψευδαίσθηση του βάθους επάνω στην επίπεδη επιφάνεια. Με τη συμβολή του Giotto οι συνθέσεις στη ζωγραφική άρχισαν να γίνονται πιο περίπλοκες, οι μορφές πιο ρεαλιστικές και εκφραστικές, ενώ ο χώρος που κινούνται πιο φυσικός. Χαρακτηριστικά έργα της μεταφοράς από το υπερβατικό στο γήινο, είναι οι τοιχογραφίες στο Παρεκκλήσι Scrovegni. Στο έργο *ο Θρήνος* (Εικ.1.1), ο ζωγράφος μεταφέρει τη δράση χαμηλά, στο επίπεδο του ανθρώπινου ματιού, με στόχο να μετουσιώσει το θεϊκό γεγονός σε ένα ρεαλιστικό, ανθρώπινο, συγκινησιακό δράμα. Κάθε πρόσωπο φαίνεται να ζει τη δική του αγωνία. Η Παναγία κρατά το κεφάλι του Χριστού ενώ η Μαρία Μαγδαληνή κρατά τα πόδια του. Ο Άγιος Ιωάννης κάνει μια απελπισμένη κίνηση. Στο πρώτο επίπεδο δύο μορφές με γυρισμένη την πλάτη στο θεατή δημιουργούν την αίσθηση ότι στη σκηνή του θείου δράματος συμμετέχει και ο ίδιος. Το απογυμνωμένο από φύλλα δέντρο υπενθυμίζει το θάνατο. Οι Άγγελοι, που έχουν κατακλύσει τον ουρανό, θρηνούν με χειρονομίες και συσπάσεις των μυών του προσώπου. Η στερεότητα με την οποία ο Giotto ζωγράφησε τις μορφές του, δίνοντάς τους ανθρώπινη υπόσταση, φαίνεται επίσης στις μονόχρωμες (*grisaille*) παραστάσεις, που δημιουργούν την ψευδαίσθηση του αγάλματος (Εικ. 1.2).

Η πρώτη περίοδος της Αναγέννησης που προσδιορίζεται και ως *Quattrocento* (κουατροτσέντο) ή πρώιμη Αναγέννηση, αρχίζει το 1401, συμβολική χρονολογία κατά την οποία προκηρύχτηκε διαγωνισμός για τη βορεινή θύρα του Βαπτιστηρίου στη Φλωρεντία. Στο διαγωνισμό συμμετείχαν ο Filippo Brunelleschi (Φιλίππο Μπρουνελέσκι, 1377-1446) και ο Lorenzo Ghiberti (Λορεντσο Γκιμπέρτι, 1378-1455). Το διαγωνισμό και την ανάληψη του έργου κέρδισε ο Ghiberti, επηρεασμένος μεν από τα πρότυπα της αρχαίας γλυπτικής όμως όχι τόσο ριζικά διαφοροποιημένος από το γοτθικό προηγούμενο στυλ, όσο ο Brunelleschi. Η μορφολογική στροφή όμως της καινούριας εποχής, που σηματοδότησε με το έργο του ο Brunelleschi, κατά την οποία ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης θα απέβαλε τη θεοκρατική αντίληψη του Μεσαίωνα για το Ωραίο και θα την αντικαταστούσε με την έννοια του εμπειρικά ωραίου, είχε ήδη επιτελεσθεί.

Ο Filippo Brunelleschi είναι ο αρχιτέκτονας που μελέτησε τις αρχές της μαθηματικής προοπτικής μεταδίδοντάς τες στο γλύπτη Donatello με τον οποίο μοιράζονταν την αναζήτηση στα αρχαία ερείπια, ενός νέου τρόπου αναπαράστασης των μορφών.



**Εικ.1.1** Giotto, *Ο Θρήνος*, (1304-1306), νωπογραφία, 239x200 εκ., Πάντοβα, Παρεκκλήσι των Σκροβένη.  
Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Giotto>.



**Εικ.1.2** Giotto, *Η Πίστη*, λεπτομέρεια από τη νωπογραφία του παρεκκλησίου των Σκροβένη.  
Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Giotto>.

Ο γλύπτης Donato di Niccolò di Betto Bardi, γνωστός ως Donatello (Ντονατέλο, 1386-1466), και ο ζωγράφος Tommaso di Ser Giovanni di Simone, γνωστός ως Masaccio (Μαζάτσιο, 1401-1428) είναι οι κύριοι καλλιτέχνες της εποχής οι οποίοι εφαρμόζουν, στα γλυπτικά του ανάγλυφα ο πρώτος και στις ζωγραφικές τοιχογραφίες του ο δεύτερος, τις αρχές της προοπτικής.

Ο Leon Battista Alberti, συγγράφει στα 1435 την πραγματεία *Della Pittura*, (*Περί Ζωγραφικής*), την οποία αφιερώνει στους παραπάνω καλλιτέχνες. Στο δεύτερο μέρος της πραγματείας του, αναπτύσσει πλήρως τη μέθοδο της προοπτικής.

Ο ζωγραφικός πίνακας, σύμφωνα με τον Alberti, γίνεται ένα παράθυρο μέσα από το οποίο ο θεατής παρατηρεί τον κόσμο. Έναν κόσμο δημιουργημένο από τον καλλιτέχνη με βάση τις αρχές της προοπτικής.

Η προοπτική είναι ένας μαθηματικός τρόπος για την ψευδαισθητική απόδοση του βάθους, της τρίτης δηλαδή διάστασης, που λείπει από τη δισδιάστατη ζωγραφική επιφάνεια. Για να το επιτύχει αυτό, ο ζωγράφος τοποθετεί το σημείο φυγής στο κέντρο του πίνακα, επάνω στη γραμμή του ορίζοντα, που αντιστοιχεί στο ύψος των ματιών του θεατή και προς το οποίο συγκλίνουν όλες οι παράλληλες ευθείες. Αυτή η οργάνωση του εικονιστικού επιπέδου ονομάζεται κεντρική προοπτική.

Η κεντρική προοπτική σχετίζεται άμεσα με την ανθρωποκεντρική αντίληψη, που είναι ο νέος τρόπος κατανόησης του κόσμου και οδηγεί το χέρι και το μυαλό του καλλιτέχνη της Αναγέννησης. Η ρήση του Πρωταγόρα «πάντων χρημάτων μέτρον άνθρωπος»<sup>4</sup> χαρακτηρίζει άλλωστε τη φιλοσοφική στροφή στη σκέψη της Αναγέννησης.

Η ελληνορωμαϊκή τέχνη αναβιώνει και μελετάται ως πρότυπο τόσο για τους ζωγράφους όσο και για τους γλύπτες. Η αναφορά στα αρχαία πρότυπα και η επιλογή θεμάτων από τη μυθολογία συμβαδίζει με τη μελέτη της φύσης και με την προοπτική. (Ας σημειωθεί ότι οι πληροφορίες που είχαν οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες για τη ζωγραφική της αρχαίας ελληνικής και της ρωμαϊκής εποχής προέρχονταν μόνο από φιλολογικές πηγές, εφ' όσον μέχρι το τέλος περίπου του 15ου αιώνα δεν είχαν βρεθεί ακόμα δείγματα ζωγραφικών έργων).

Η ψευδαισθητική του βάθους που δημιουργείται με τον προοπτικό σχεδιασμό, η ισορροπία της σύνθεσης και η χρήση των αναλογιών, οδηγούσαν το ζωγράφο στη μαθηματική οργάνωση της εικόνας. Ταυτόχρονα ένα



έντονο ενδιαφέρον αναπτύχθηκε για τη μελέτη της ανατομίας του ανθρώπινου σώματος (που θα συγκεντρωθεί αρκετά χρόνια αργότερα, στην έκδοση του Andrea Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543), καθώς το ενέτασαν στην προσδιορισμένη διάταξη των σχημάτων και των χρωμάτων.

Η καλλιτεχνική αναπαράσταση συνέβαλε στη μετάδοση της γνώσης και ο καλλιτέχνης, ως διαμεσολαβητής, έπρεπε να διαθέτει βαθιά και ευρεία εξοικείωση με την πραγματικότητα που τον περιέβαλε. Η ζωγραφική γίνεται μια διαδικασία με συγκεκριμένα προβλήματα και λύσεις που μπορούν να επαληθευθούν. Η ανανέωση της οπτικής εμπειρίας στη ζωγραφική μέσα από την παρατήρηση του κόσμου, εξελίχθηκε μαζί με την επιστημονική αναζήτηση και εναρμονίστηκε μαζί της στην ανακάλυψη των νόμων της φύσης και του σύμπαντος. Η ανάμειξη των χρωμάτων με λάδι –οι μελετητές θεωρούν ότι ο Ολλανδός ζωγράφος Γιαν Βαν Άυκ (1390-1441) «εφηύρε» την τεχνική της ελαιογραφίας η οποία μέσω του μαθητή του Petrus Christus (Πέτρου Κρίστου) πέρασε στην Ιταλία- έδωσε τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες να μπορέσουν να επιμεληθούν περισσότερο τη λεπτομέρεια επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, να αυξήσουν την ένταση των χρωμάτων και να αποδώσουν με μεγαλύτερη δύναμη το φως και την ατμόσφαιρα που διαχέονται επάνω στην επιφάνεια του έργου.



**Εικ.1.3** Masaccio, *Η Αγία Τριάδα*, (1424-1428), νωπογραφία, 667x317 εκ., Φλωρεντία, Εκκλησία Santa Maria Novella και Προοπτική ανάλυση της σύνθεσης. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Masaccio>.

Ο Masaccio, μαζί με τον Brunelleschi και το γλύπτη Donatello, ήταν από τις κυριότερες μορφές της ιταλικής Αναγέννησης, παρότι πέθανε πολύ νέος και άφησε ελάχιστα δείγματα της τέχνης του. Τα έργα του υπήρξαν πηγή μελέτης για πολλές γενιές καλλιτεχνών. Το έργο του *Αγία Τριάδα* (Εικ.1.3), στο παρεκκλήσι της Santa Maria Novella στη Φλωρεντία, αποτελεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης και της σκέψης του 15ου αιώνα. Απεικονίζονται οι τρεις μορφές Πατήρ, Υιός και το Άγιο Πνεύμα με τη μορφή λευκού περιστεριού ανάμεσα στους δύο, ενώ στο επίπεδο έδρασης του Σταυρού, απεικονίζονται εκατέρωθεν η Παναγία και ο Ιωάννης. Όλες οι μορφές του έργου είναι ανθρώπινες και γήινες. Η ιεραρχική κλιμάκωση των μορφών δεν είναι συμβολική αλλά πραγματική. Κάθε ανθρώπινη μορφή βρίσκεται ψηλότερα ή χαμηλότερα γιατί «πατάει» σε διαφορετικό επίπεδο του αρχιτεκτονικού οικοδομήματος, το οποίο εμφανίζεται για πρώτη φορά καθορισμένο από τους αυστηρούς κανόνες της προοπτικής. Το φως δεν είναι υπερβατικό αλλά διοχετεύεται από μια καθορισμένη πηγή, που βρίσκεται μπροστά από το έργο, με



αποτέλεσμα να αναδεικνύονται τα ανθρώπινα σώματα ως πραγματικά. Το αποτέλεσμα είναι να παρουσιάζεται το θρησκευτικό θέμα στο ανθρώπινο επίπεδο και ο θεατής να νιώθει ότι είναι μάρτυρας του θείου δράματος, σαν αυτό να εκτυλίσσεται μπροστά του, σε μία κόγχη της εκκλησίας. Αυτή η αίσθηση ενισχύεται από τη μορφή της Παναγίας, η οποία κοιτάζει έξω από το έργο, ανταμώνει το βλέμμα της με εκείνο του θεατή και με χαρακτηριστική κίνηση του δείχνει, σαν οπτικός αφηγητής, το γεγονός. Η Σταύρωση δεν συμβαίνει σε κάποιον υπερβατικό χώρο, όπως θα τον αναπαριστούσε η maniera greca ή maniera byzantina, δηλαδή έξω από την πραγματικότητα του πιστού, αλλά συμβαίνει εκεί, στον ίδιο με αυτόν χώρο, που έχει πραγματικά χαρακτηριστικά. Είναι ένα γεγονός επίκαιρο στο οποίο ακόμα και οι δωρητές του έργου είναι παρόντες, προσωπογραφημένοι και αναγνωρίσιμοι, στο πρώτο εικονιστικό επίπεδο (οι δωρητές έχουν ταυτοποιηθεί από τους μελετητές ως μέλη της φλωρεντινής οικογένειας των Lenzi, ενώ κατά άλλους ως μέλη της οικογένειας των Bertì). Στη βάση του έργου, με ψευδαισθητικά μονόχρωμη απόδοση των μορφών είναι ζωγραφισμένη σαρκοφάγος, όπου πάνω της βρίσκεται ανθρώπινος σκελετός. Πάνω από το σκελετό αναγράφεται η επιγραφή «IO FU' GIÀ QUEL CHE VOI SETE, E QUEL CH' I' SON VOI ANCO SARETE» (ήμουν κάποτε όπως εσείς και εσείς θα γίνετε κάποτε όπως εγώ). Σκοπός του έργου ήταν να υπενθυμίζει στον πιστό το αναπόφευκτο του θανάτου (memento mori) και την πίστη στην Αγία Τριάδα ως τη μόνη οδό για τη σωτηρία του. Όμως όχι ως κάτι που μπορούσε να αφήνει για ένα απώτερο μέλλον, αλλά ως κάτι που έπρεπε να επιδιώκει στο παρόν.

Από τους μεγαλύτερους ζωγράφους της φλωρεντινής ζωγραφικής του 15ου αιώνα, ο Piero della Francesca (Πιέρο Ντελά Φραντσέσκα, 1412/1417-1492) συγκέντρωνε τα χαρακτηριστικά του Homo Universalis. Όταν βρισκόταν υπό την προστασία του δούκα του Ουρμπίνο Federico da Montefeltro (Φεντερίκο ντα Μοντεφέλτρο, 1422-1482), ζωγράφισε το πορτραίτο του δούκα στον διπλή όψη πίνακα, που από την άλλη πλευρά απεικόνιζε τη σύζυγο του δούκα, Battista Sforza (Εικ.1.4).

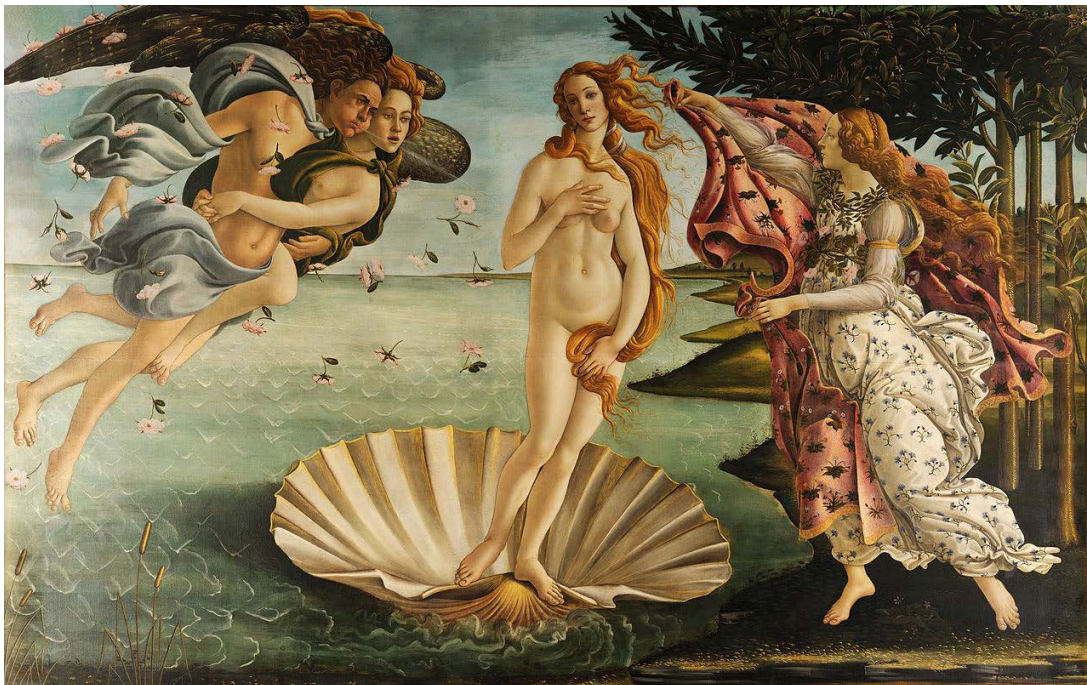


**Εικ.1.4** P. della Francesca, Federico da Montefeltro, π.1465, τέμπρα σε ξύλο, 47x33 εκ. Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.  
Πηγή: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Piero\\_della\\_Francesca](https://fr.wikipedia.org/wiki/Piero_della_Francesca).

Ο σκληρός ηγεμόνας, αδυσώπητος στην άσκηση της εξουσίας, ήταν ταυτόχρονα μεγάλος προστάτης των τεχνών, διέθετε λεπτό γούστο και είχε συγκεντρώσει στην Αυλή του λογίους, ποιητές, καλλιτέχνες και επιστήμονες. Αυτή την προσωπικότητα κλήθηκε να απαθανάτισει ο ζωγράφος. Κατόρθωσε να απεικονίσει το μεγαλείο και τη δύναμή της, αποδίδοντάς τη σε κατατομή (προφίλ), από την οποία δεν παρέλειψε τη

χαρακτηριστικά αλλοιωμένη μύτη από χτύπημα σε κονταρομαχία. Το πρόσωπο προβάλλεται σε ένα τοπίο που εκτείνεται στο βάθος με απόλυτη προοπτική, η οποία δε βασίζεται μόνο στη σύγκλιση των αξόνων και στη μαθηματικά μελετημένη, διαδοχική σμίκρυνση των σχημάτων, αλλά και στην τονική εξασθένηση του χρώματος, για να αποδοθεί η αίσθηση της απόστασης. Στην Αυλή του δούκα ο ζωγράφος συνέγραψε την πρώτη του πραγματεία *Περί Προοπτικής* (*De prospectiva pingendi*, π.1482).

Ο Sandro Botticelli (Σάντρο Μποτιτσέλι, 1445-1510), συνδέθηκε με τις νεοπλατωνικές αντιλήψεις της εποχής και τον κύκλο των Μεδίκων. Στα μυθολογικά του θέματα εργάστηκε για την ανάδειξη της γυναικείας χάρις και την απόδοση των λεπτών συναισθημάτων, ακολουθώντας τα πρότυπα και τις αναλογίες των αρχαίων αγαλμάτων. Δίνει έμφαση στα διακοσμητικά στοιχεία και προτιμά τη γραμμή, ενώ τα χρώματα χάνουν την έντασή τους. Στα κυριότερα έργα του, όπως είναι *Η Γέννηση της Αφροδίτης* (Εικ.1.5), ο Botticelli αποδίδει με χάρη την ήρεμη κίνηση και τη λεπτή έκφραση του προσώπου της θεάς, ενώ το στήσιμο του σώματος ακολουθεί εκείνο του ελληνιστικού αγάλματος της Αφροδίτης των Μεδίκων, στο μοτίβο της Αιδήμονος Αφροδίτης (*Venus pudica*). Το ξέσπασμα της ανοιξιάτικης φύσης συνοδεύει τη γέννηση της θεάς της ομορφιάς. Η Αφροδίτη παρουσιάζεται να γεννιέται, σύμφωνα με το μύθο, στη θάλασσα και, καθώς την οδηγεί προς τη στεριά ο Ζέφυρος άνεμος, στα αριστερά του έργου, μία Ώρα, στα δεξιά, προστάτιδα της ευημερίας, σπεύδει να τη σκεπάσει με το μανδύα της φύσης. Ο Botticelli χρησιμοποιώντας διάφανα χρώματα, καλύπτει τα σημεία φυγής της προοπτικής, μεγαλώνοντας έτσι την ατμοσφαιρική ένταση του πίνακα.



**Εικ.1.5** S. Botticelli, *Η γέννηση της Αφροδίτης*, 1484, τέμπρα σε μουσαμά, 175x279 εκ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sandro\\_Botticelli](https://en.wikipedia.org/wiki/Sandro_Botticelli).

## Γλυπτική

Ο Donato di Niccolò di Betto Bardi, γνωστός ως Donatello (Ντονατέλο, 1386-1466), εκπρόσωπος του κλασικού ανθρωπισμού στη Φλωρεντία, είναι από τους σημαντικότερους γλύπτες της εποχής του. Στο έργο του, χωρίς να αποβλέπει στη μίμηση των κλασικών έργων, επιχείρησε την ελεύθερη αναφορά στη γλυπτική της κλασικής αρχαιότητας. Επηρεασμένος από τον Brunelleschi, χρησιμοποίησε την προοπτική στην οργάνωση των επιτοιχίων αναγλύφων του, προσδίδοντας έτσι στα έργα του πλαστικότητα και ισορροπία. Το 1443 ο Donatello προσκλήθηκε στην Πάντοβα για να κατασκευάσει το άγαλμα του στρατηγού Γκαταμελάτα Εικ.1.6. Ο Donatello εμπνεύστηκε από το άγαλμα του Μάρκου Αυρηλίου (που βρισκόταν στο Καπιτώλιο στη Ρώμη) και μετέφερε στο έργο του πολλά κλασικά στοιχεία. Ο όγκος του αγάλματος, όπως στέκεται στο προαύλιο της εκκλησίας του Αγίου Αντωνίου, είναι σταθερός και ισορροπημένος και το πρόσωπο του Γκαταμελάτα είναι ήρεμο και συγκρατημένο. Ο αναβάτης εμφανίζεται μικρότερος σε αναλογία από το άλογο και από αυτό γίνεται αντιληπτό ότι ο ήρωας επιβάλλεται με τις ψυχικές και ηθικές αρετές του και όχι με τη σωματική του δύναμη. Η



σταθερότητα του αγάλματος ενισχύεται από την ισορρόπηση του ενός ποδιού του αλόγου επάνω σε μια μικρή σφαίρα. Το πρότυπο του έφιππου ήρωα θα επαναληφθεί στο εξής πολλές φορές στην τέχνη.

Λίγα μόλις χρόνια αργότερα από το έργο του Donatello, ο Andrea del Verrocchio (Αντρέα ντελ Βερόκιο, 1435-1488) χρησιμοποιεί το ίδιο εικονιστικό μοτίβο, αλλά δίνει στο έργο του μεγαλύτερη κινητικότητα, δύναμη και έκφραση. Η εποχή έχει αλλάξει, οι αξίες που εισήγαγε η Αναγέννηση έχουν εδραιωθεί, ο άνθρωπος νιώθει σίγουρος για τον εαυτό του. Αυτά τα στοιχεία εγγράφονται από το γλύπτη στον έφιππο ανδριάντα του Κολεόνι (Εικ.1.7). Ο γλύπτης τονίζει από τη μία τη ζωτικότητα του αλόγου και από την άλλη την υπεροχή του αναβάτη. Με τη στροφή του σώματός του και το ανασήκωμα του κεφαλιού, που στέλνει το βλέμμα του μακριά, τονίζεται η αυτοκυριαρχία της προσωπικότητας του Βενετού αξιωματούχου, αλλά και η κυριαρχία του πάνω στο άλογο. Μέσα από αυτό το έργο ο γλύπτης διακηρύσσει την αντίληψη της εποχής του για τη δύναμη του ανθρώπου να διαφεντεύει την τύχη του.



**Εικ.1.6** Donatello, Ο Γκαταμελάτα, ορείχαλκος 1446-50, Πάντοβα, φωτ. Β. Πετρίδου.



**Εικ.1.7** A. del Verrocchio, Ο Μπαρτολομέο Κολεόνι, 1479-1488, ορείχαλκος, Βενετία, φωτ. Β. Πετρίδου.

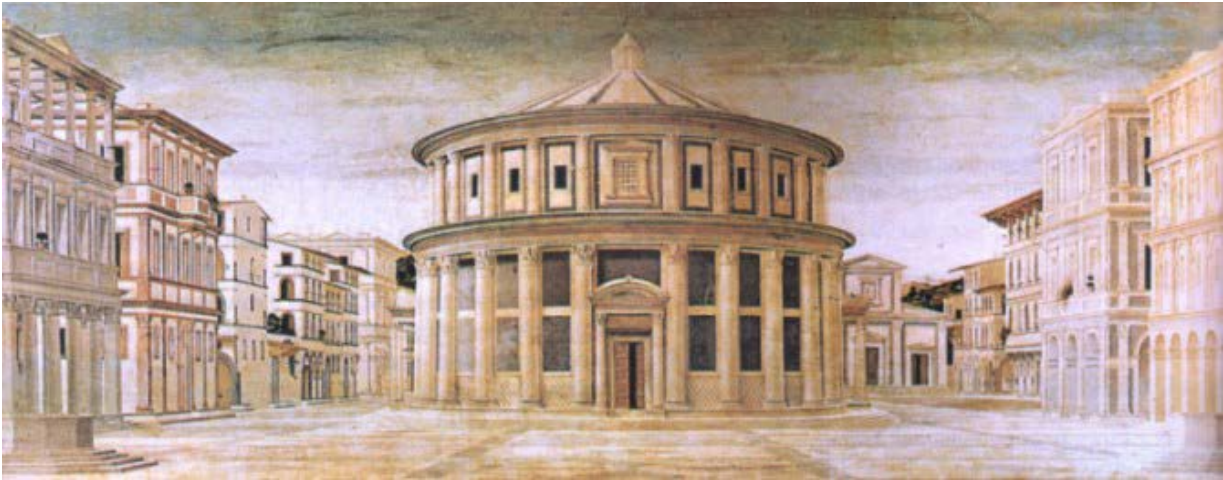
## Αρχιτεκτονική

Η αναφορά στην ελληνορωμαϊκή αρχιτεκτονική και τους ρυθμούς της, το ενδιαφέρον για τα αρχαιολογικά ευρήματα, η σύνδεση των τεχνών με τη μελέτη της φύσης και του ανθρώπινου σώματος, οι κατασκευαστικές εξελίξεις και η νέα αντίληψη του χώρου μέσα από τον ορθολογισμό της προοπτικής, αποτέλεσαν τη βάση της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης.

Η προοπτική, η απεικόνιση δηλαδή των αντικειμένων ανάλογα με τη θέση τους στο χώρο τονίζοντας την αίσθηση του βάθους, αναπτύχθηκε ιδιαίτερα και επέτρεψε την κατασκευή ενός κόσμου βασισμένου στην υπεροχή της ανθρώπινης λογικής. Ο καλλιτέχνης μπορεί να επιλέγει τα σημεία φυγής του σχεδίου και να οργανώνει σύμφωνα με τους κανόνες της προοπτικής την παρουσίαση του θέματός του. Έτσι, τοποθετεί τα αντικείμενα στο χώρο ανάλογα με τη σπουδαιότητα που αυτός επιθυμεί να τους δώσει, πετυχαίνει μια εκλογικευμένη οργάνωση της φύσης και κυρίως αναλαμβάνει τον έλεγχο του χώρου. Δημιουργεί έναν κόσμο όπως εκείνος τον επιθυμεί, προβάλλοντας τις αρχές που κατασκευάζει. Στο έργο *Ιδανική Πόλη* (Εικ.1.8), που πραγματοποιήθηκε ενδεχομένως από στενό συνεργάτη του Piero della Francesca ως εφαρμογή της μελέτης του για την προοπτική, απεικονίζεται μια πόλη στην οποία δεν υπάρχει καμία ανθρώπινη ύπαρξη. Όμως είναι

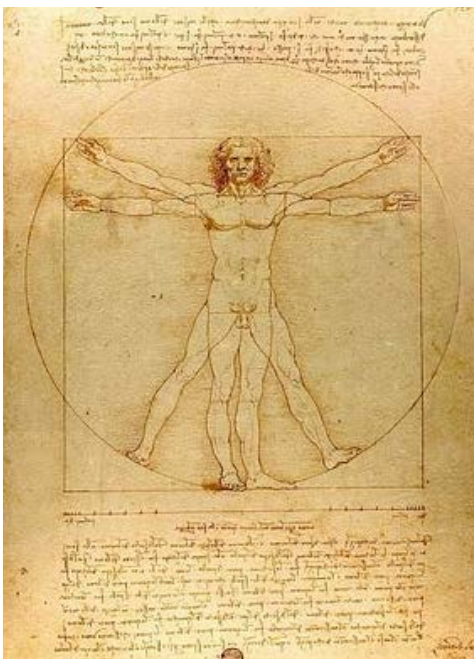


εντυπωσιακή η παρουσία του ανθρώπινου πνεύματος, που δημιούργησε την ιδέα της τελειότητας και την απεικόνισε στη μορφή και την οργάνωση της πόλης.

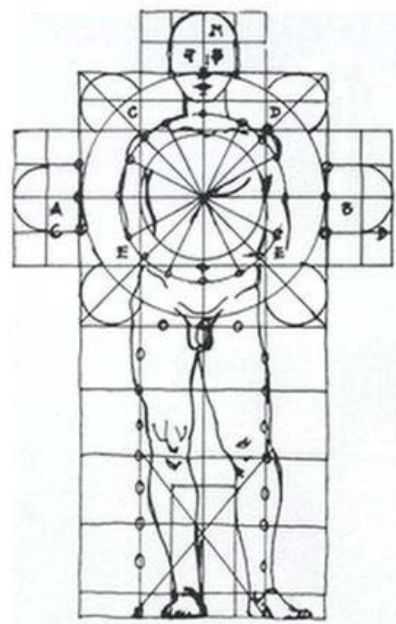


**Εικ.1.8** Αγνώστου, *Ιδανική Πόλη*, π.1470, Ελαιογραφία σε ξύλο, 60x200 εκ., Urbino, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Piero\\_della\\_Francesca](https://fr.wikipedia.org/wiki/Piero_della_Francesca).

Η ίδια αρμονική και ιεραρχημένη τελειότητα διαβάζεται και στο ανθρώπινο σώμα. Ο χώρος που περιβάλλει τον άνθρωπο ορίζεται σε συνάρτηση με τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος, επιβεβαιώνοντας έτσι, την αντιστοιχία της εικόνας του κόσμου με αυτήν του οικοδομήματος. Για το σχεδιασμό ενός κιονόκρανου, ενός κτιρίου ή ακόμα και μιας ολόκληρης πόλης οι αναλογίες του ανθρώπινου σώματος θεωρήθηκαν ως το ιδανικό πρότυπο (εικ.1.9, εικ. 1.10).



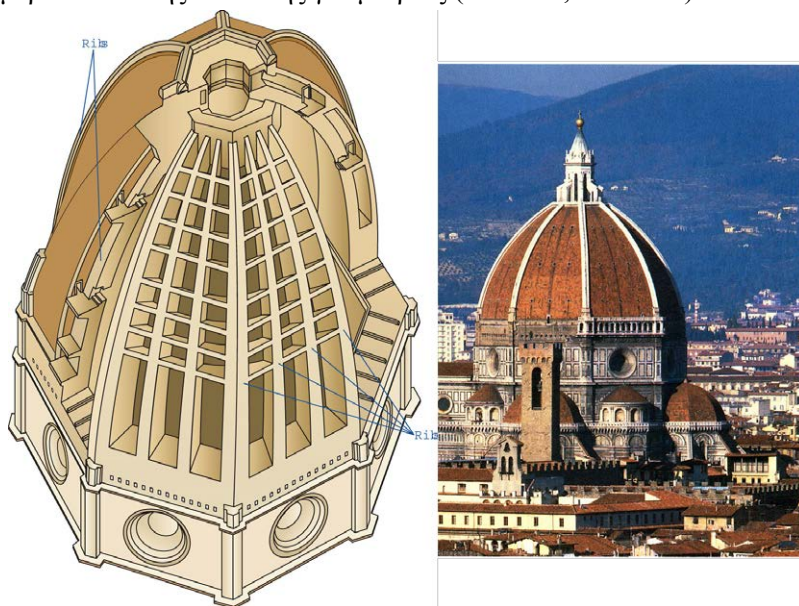
**Εικ.1.9** L. da Vinci, *Οι αναλογίες του ανθρώπινου σώματος*, π.1490, Βενετία, Πινακοθήκη της Ακαδημίας. Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Macrocosmo\\_e\\_microcosmo](https://it.wikipedia.org/wiki/Macrocosmo_e_microcosmo).



**Εικ.1.10** F. di Giorgio Martini, *μελέτη των αναλογιών του ανθρώπινου σώματος σε συνδυασμό με την κάτοψη εκκλησίας*, Φλωρεντία, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian\\_Man](https://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian_Man).

Ο Filippo Brunelleschi (Φίλιπο Μπρουνελέσκι, 1377-1446) είναι ένας από τους πρωταγωνιστές της ιταλικής Αναγέννησης. Θεωρείται ότι καθόρισε πρώτος τους μαθηματικούς κανόνες της προοπτικής, την οποία εφάρμοσε ως έναν τρόπο αναπαράστασης του χώρου αλλά και καθορισμού του ίδιου του κτιρίου. Στα έργα του χρησιμοποιούσε τις πιο απλές μορφές, δηλαδή το τετράγωνο, τον κύβο, τον κύκλο και το ημισφαίριο.

Μελετώντας τα ρωμαϊκά ερείπια επιδίωξε να απαλλάξει τη γοτθική αρχιτεκτονική από τις βαριές δομές και δημιούργησε ένα νέο κατασκευαστικό σύστημα το οποίο εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στον τρούλο του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας<sup>5</sup> (Εικ. 1.11). Επάνω από το σημείο συνάντησης των κεραιών του σταυρού της γοτθικής εκκλησίας, ο Brunelleschi ύψωσε μια οκταγωνική βάση, από την οποία ξεκινούσαν οι οκτώ νευρώσεις του τρούλου. Ανάμεσα σ' αυτές και πάνω σε διπλή στεφάνη, διαμορφώθηκε ένας σκελετός, με μικρότερα κάθετα και οριζόντια τόξα, ο οποίος διασφάλιζε τη σταθερότητα της κατασκευής. Μ' αυτό το τρόπο το πάχος αλλά και το βάρος της κατασκευής ελαττώθηκαν σημαντικά, ενώ όλος ο τρούλος (όπως οι κατασκευές των Ρωμαίων), ήταν αυτοφερόμενος και δε χρειαζόταν άλλα εξωτερικά στηρίγματα. Στα κυριότερα έργα του όπως στο Ospedale degli Innocenti (Οσπεντάλε ντελι Ινοτσέντι, 1419-1424), στο παρεκκλήσι Sacrestia Vecchia (Σακρεστία Βέκια) στην εκκλησία του S. Lorenzo (Σαν Λορέντσο, 1421-1428) και στο παρεκκλήσι των Pazzi (Πάτσι, 1429-1433) στη Φλωρεντία, δημιουργεί καθαρούς, συμμετρικούς και αρμονικούς χώρους, με τη χρήση των κλασικών λεπτομερειών και της απόλυτης γεωμετρίας (Εικ. 1.12, Εικ. 1.13).



**Εικ.1.11** F. Brunelleschi, καθεδρικός ναός της Φλωρεντίας, τρούλος, αζονομετρικό, 1418-1436. Πηγή: <http://www.italian-renaissance-art.com/Brunelleschi.html> και φωτ. Β. Πετρίδου.



**Εικ.1.12** F. Brunelleschi, παρεκκλήσι των Pazzi, 1429-1433, Φλωρεντία. Πηγή: [http://www.greatbuildings.com/buildings/pazzi\\_chap-](http://www.greatbuildings.com/buildings/pazzi_chap-)



**Εικ.1.13** F. Brunelleschi, παρεκκλήσι των Pazzi, 1429-1433, Φλωρεντία. Πηγή: [http://www.greatbuildings.com/buildings/pazzi\\_chapel.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/pazzi_chapel.html).



Τα ερείπια των ρωμαϊκών κτιρίων ενίσχυσαν την περιέργεια για το παρελθόν και τροφοδότησαν την επιθυμία των αρχιτεκτόνων να το ξεπεράσουν. Η αναφορά στους ρυθμούς της ελληνορωμαϊκής αρχιτεκτονικής, ήταν βασικό γνώρισμα της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης. Χρησιμοποιώντας τις μαθηματικές αναλογίες που παρατηρούσαν στα μέλη των ρυθμών, οι αρχιτέκτονες ήθελαν να αποδείξουν ότι υπάρχει μια αρμονική αναλογία ανάμεσα στο έργο του ανθρώπου και στον κόσμο.

Η πιο σημαντική πηγή πληροφοριών για την αρχιτεκτονική της αρχαιότητας ήταν το κείμενο με τίτλο *Περί αρχιτεκτονικής* του Ρωμαίου αρχιτέκτονα Vitruvio (Μάρκο Βιτρούβιο Πολιόνε, πεθ. 15 μ.Χ.)<sup>6</sup>, ο οποίος τον 1ο αιώνα π.Χ. κατέγραψε πολύτιμες πληροφορίες για την αρχιτεκτονική της εποχής του. Διατύπωσε τους όρους *firmitas, utilitas, venustas* δηλαδή, αντοχή, ωφέλεια και ομορφιά και επί αυτών καθόρισε τις βασικές αρχές της αρχιτεκτονικής. Στα δέκα κεφάλαια-βιβλία του κειμένου περιέχονται πρακτικές πληροφορίες σχετικά με την κατασκευή των κτηρίων (δημόσιων και ιδιωτικών), την οργάνωση των πόλεων αλλά και τις διαστάσεις και τα χαρακτηριστικά των ρυθμών της αρχιτεκτονικής της αρχαιότητας. Από τον 15ο αιώνα και μετά, οι διάφορες πραγματείες περί αρχιτεκτονικής<sup>7</sup>, που δημοσιεύτηκαν έπαιρναν τη θεωρία του Βιτρούβιου, ως βάση ιστορικής αντικειμενικής επαλήθευσης. Ιδιαίτερα στο γενικότερο πλαίσιο της κοινωνίας της Αναγέννησης και σε πόλεις όπως η Φλωρεντία, το Ουρμπίνο, η Φεράρα, η Μάντοβα, το Μιλάνο, όπου οι ηγεμόνες, ως καλλιεργημένες πνευματικά προσωπικότητες, διεκδικούν την εξουσία προβάλλοντας τη θέσπιση κανόνων για τη διαχείριση του κράτους, ο αρχιτέκτονας, γνώστης των επιστημών, της φιλοσοφίας αλλά και του δικαίου, συμμετέχει στις κοινωνικές αλλαγές και στην εγκαθίδρυση των νέων συνθηκών.

Ο αρχιτέκτονας και λόγιος Leon Battista Alberti, (Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι, 1404-1472), ύστερα από ενδελεχή μελέτη της αρχαιότητας<sup>8</sup> και του κειμένου του Vitruvio<sup>9</sup>, διατυπώνει στην πραγματεία του *De re Aedificatoria* (Ντε ρε Εντιφικατόρια, 1440- 1472), τις αρχές της θεωρίας του και εισάγει νέους κανόνες για την αρχιτεκτονική, την οποία διαχωρίζει από τη διαδικασία της κατασκευής και τη θεωρεί ως μια διαδικασία λογικής σύνθεσης. Για τον καλλιτέχνη-ουμανιστή Alberti η αρχιτεκτονική θεωρείται μια πράξη της σκέψης και της διανόησης και θεμελιώνεται στη γνώση των μαθηματικών και στην εκλογίκευση της φύσης. Η πραγματεία αυτή, μαζί με εκείνη του Vitruvio, δεν έπαψαν έως και τον 19ο αιώνα να μεταφράζονται σε διάφορες γλώσσες και να αποτελούν τη βάση για κάθε αρχιτεκτονικό προβληματισμό. Αρχιτέκτονας, αλλά και θεωρητικός της τέχνης, ποιητής και μελετητής της αρχαιότητας, καθόρισε με το θεωρητικό του έργο και τις επιστημονικές ιστορικές επαληθεύσεις των ρωμαϊκών κτιρίων, τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης της Αναγέννησης, αλλά και την επαγγελματική και κοινωνική θέση του καλλιτέχνη. Η ομορφιά υπάρχει για τον Alberti σε ένα μαθηματικό σύστημα αρμονικών αναλογιών και ορίζεται ως η αρμονία και η συμφωνία των μερών μεταξύ τους, έτσι ώστε τίποτα να μην μπορεί να προστεθεί ή να αφαιρεθεί, χωρίς να οδηγήσει σε χειρότερο αποτέλεσμα. Ο Alberti συνέβαλε στην αποδέσμευση από τη μεσαιωνική τέχνη (ως έκφραση θεολογικών αξιών) και έδωσε έμφαση στην ανάπτυξη της προσωπικότητας του καλλιτέχνη. Η γνώση της αρχιτεκτονικής της αρχαιότητας, του επέτρεψε να αντιληφθεί τη σημασία του κανόνα και τη δυναμική της δημιουργίας. Έγραψε πραγματείες επιδιώκοντας τη θέσπιση κανόνων για τη ζωγραφική, την αρχιτεκτονική αλλά και για την οικογένεια, τη διοίκηση και την εφαρμογή του δικαίου, τα μαθηματικά. Στο μέγαρο της οικογένειας Rucellai (Ρουτσελάι) (Εικ.1.14), ο Alberti έκανε για πρώτη φορά χρήση τριών επάλληλων ρυθμών στην πρόσοψη μιας αρχοντικής κατοικίας. Επηρεασμένος από το Κολοσσαίο, χρησιμοποίησε στο ισόγειο τον τοσκανικό ρυθμό, στον κυρίως όροφο τον κορινθιακό και στον τελευταίο έναν απλοποιημένο κορινθιακό. Η πρόσοψη χωρίζεται επίσης σε τρία οριζόντια επίπεδα, από τα επιστύλια. Η αλληλουχία των ρυθμών, η διαμόρφωση της επιφάνειας σύμφωνα με το ψευδοϊσόδομο<sup>10</sup> σύστημα, αλλά και το γείσο στην επίστεψη του κτιρίου, είναι στοιχεία, που προέρχονται από τη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική. Ο κίονας, στοιχείο διαμόρφωσης της πρόσοψης, μετατρέπεται σε διάκοσμο αποβάλλοντας τον στατικό χαρακτήρα του, συνδέει όμως τις έννοιες του μέτρου και της αρμονίας, με την υπεροχή του ατόμου στην κοινωνική ιεραρχία. Σχεδιάζοντας την πρόσοψη της προϋπάρχουσας γοτθικής εκκλησίας Santa Maria Novella (Σάντα Μαρία Νοβέλα) στη Φλωρεντία (Εικ.1.15), ο Alberti εισάγει τον μαθηματικό ορθολογισμό, με αφετηρία το σχήμα του τετραγώνου: σχεδίασε το ύψος του κτιρίου ίσο με το πλάτος και στη συνέχεια διαίρεσε το κάτω τμήμα της όψης σε τρία μέρη, ώστε τα δύο τμήματα που πλαισιώνουν το κεντρικό, όπου βρίσκεται η είσοδος, να είναι με τη σειρά τους δύο ίσα τετράγωνα. Το επάνω κεντρικό τμήμα της πρόσοψης έχει ίδιες διαστάσεις με τα δύο τετράγωνα της βάσης. Οι μαθηματικές αναλογίες καθορίζουν όλες τις διαστάσεις της πρόσοψης και πιστοποιούν ότι κάθε αλλαγή θα επιφέρει μεταβολή της συνολικής αρμονίας του κτιρίου. Χαρακτηριστικό στοιχείο -το οποίο χρησιμοποιήθηκε στη συνέχεια αρκετές φορές σε ανάλογες περιστάσεις- είναι οι δύο έλικες, που κοσμούν το επάνω τμήμα της όψης, δίπλα στο αέτωμα, ενοποιώντας τα δυο τμήματα της όψης και αποβάλλοντας την έμφαση ως προς τον κάθετο άξονα. Στο τελευταίο του έργο, τον ναό του Αγίου

Ανδρέα στη Μάντοβα (Εικ. 1.16, Εικ. 1.17), η ενσωμάτωση των πεσσών στη συνέχεια του τοίχου επιτρέπει τη διαμόρφωση ενιαίων επιφανειών, τα τόξα και οι ημικυλινδρικές καμάρες ευνοούν τη γεφύρωση των μεγάλων εσωτερικών χώρων και η δημιουργία των παρεκκλησίων (κλειστών και ανοικτών), εκατέρωθεν του κεντρικού κλίτους του λατινικού σταυρού, παρήγαγε νέους λειτουργικούς χώρους. Το εντυπωσιακό αποτέλεσμα, η μεγαλοπρεπής όψη και ο μεγαλειώδης εσωτερικός χώρος, ένας συνδυασμός των ρωμαϊκών θερμών και των θριαμβικών τόξων, αποδεικνύει τις προσπάθειές του Alberti να ενισχύσει στην ανάγνωση του κειμένου του Βιτρουβίου, τα χαρακτηριστικά της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής. Αρχές τις οποίες είχε ήδη εφαρμόζει με λαμπρό τρόπο και σε άλλα του έργα, όπως στο Tempio Malatestiano (Τέμπιο Μαλατεστιάνο, Ρίμινι, 1450 περίπου), «πρώτη εφαρμογή σε πρόσοψη εισόδου χριστιανικής εκκλησίας του κλασικού θριαμβικού τόξου» και στον Άγιο Σεβαστιανό (Μάντοβα, 1460), την «πρώτη μιας σειράς από τρουλαίες εκκλησίες με κάτωη ελληνικού σταυρού»<sup>11</sup>.



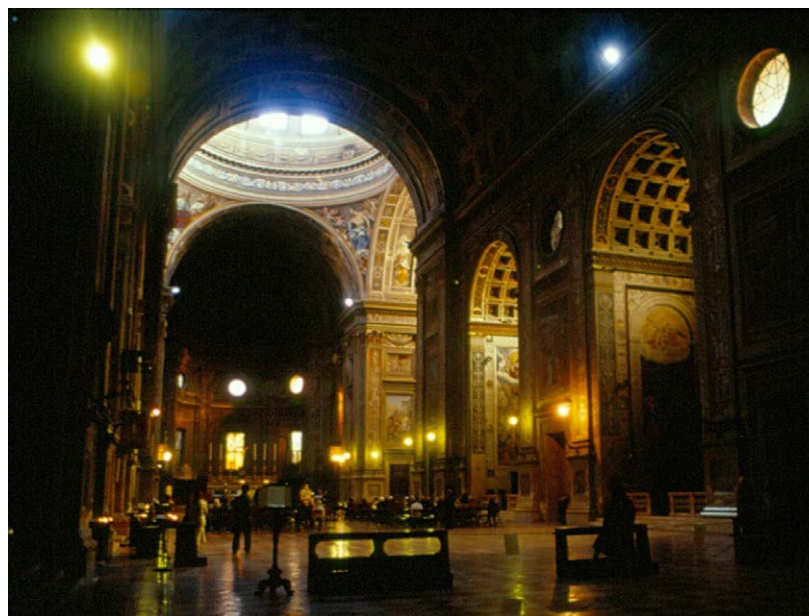
**Εικ.1.14** L. B. Alberti, Μέγαρο Rucellai, 1446, Φλωρεντία, φωτ. Β. Πετρίδου.



**Εικ.1.15** L. B. Alberti, Εκκλησία της Σάντα Μαρία Νοβέλα, 1458, Φλωρεντία, φωτ. Β. Πετρίδου.



**Εικ.1.16** L. B. Alberti, Εκκλησία Αγίου Ανδρέα, 1470, Μάντοβα, εσωτερικό., φωτ. Β. Πετρίδου.



**Εικ.1.17** L. B. Alberti, Εκκλησία Αγίου Ανδρέα, 1470, Μάντοβα, φωτ. Β. Πετρίδου.



## Όψιμη Αναγέννηση 1500-1525 (τσικουετσέντο)

Η Όψιμη ή Ωριμη Αναγέννηση είναι η περίοδος ανάμεσα στα 1500 και το 1525<sup>12</sup>, εποχή που και οι τρεις μεγάλοι καλλιτέχνες βρίσκονται εν ζωή: Ο Leonardo da Vinci (Λεονάρντο ντα Βίντσι, πεθαίνει το 1519), ο Raffaello (Ραφαέλο, πεθαίνει το 1520) και ο Michelangelo (Μιχαήλ Άγγελος), ο οποίος θα διαδραματίσει το μεγαλύτερο ρόλο στην τέχνη όλου του 16ου αιώνα. Μαζί με αυτούς ο Bramante (Μπραμάντε), ο Giorgione (Τζιορτζιόνε) και ο Tiziano (Τισιανός) στη Βενετία, ο Albrecht Dürer (Αλμπρεχτ Ντύρερ) στη Γερμανία, περιλαμβάνονται στους μεγαλύτερους καλλιτέχνες όλων των εποχών, που έφεραν τις αναζητήσεις της Αναγέννησης στο υψηλότερο σημείο.

Χαρακτηριστικό της Όψιμης Αναγέννησης είναι ότι το κέντρο της τέχνης μεταφέρθηκε από τη Φλωρεντία στη Ρώμη. Ο πάπας Σίξτος Δ΄, της οικογένειας των Rovere, κατά την περίοδο της ηγεσίας του (1471-1484), είχε καλέσει στη Ρώμη φλωρεντινούς και άλλους καλλιτέχνες από την κεντρική Ιταλία, όπως τους Boticelli (Μποτιτσέλι), Perugino (Περουτζίνο), Pinturicchio (Πιντουρίκιο), Ghirlandajo (Γκιρλαντάιο), Signorelli (Σνιορέλι) κ.ά., στην επιδίωξή του να αναδιοργανώσει τη Ρώμη. Αυτός ο στόχος, από την αρχή του 16ου αιώνα απασχόλησε με ιδιαίτερο τρόπο τους εκκλησιαστικούς άρχοντες, οι οποίοι φρόντισαν, μέσω της τέχνης, να αναδείξουν τόσο τη δύναμη της εκκλησίας, όσο και το προσωπικό τους γόητρο. Στην παπική εξουσία βρίσκεται τώρα πανίσχυρος ο Ιούλιος Β΄ (από το 1503-1513), που επιδιώκει την αναβίωση της αυτοκρατορίας της Ρώμης. Αναθέτει στον Bramante τον Άγιο Πέτρο, στον Michelangelo την οροφή της Cappella Sistina, στον Raffaello τις Αίθουσες του Βατικανό.

Οι καλλιτέχνες έχουν αφομοιώσει την ανατομία του ανθρώπινου σώματος και τη δημιουργία της ανθρώπινης μορφής με βάση τις αρχές της αρχαίας γλυπτικής, έχουν αφομοιώσει τους κανόνες της προοπτικής, την αναζήτηση των ιδανικών αναλογιών μέσω της «διόρθωσης» της φύσης (εκλεκτικισμός: τα καλύτερα μέλη από τα καλύτερα σώματα), την απόδοση του κόσμου μέσω της αρμονίας και της συμμετρίας, την οργάνωση της σύνθεσης σύμφωνα με το μέτρο, την ισορροπία και την ευρυθμία (αρχές του Βιτρούβιο) και οι μορφολογικές κατακτήσεις τους κορυφώνονται στο πλαίσιο της περιόδου που ονομάζεται Όψιμη Αναγέννηση. Οι καλλιτέχνες αναζητώντας την αρμονία και το μεγαλειώδες, κατακτούν την ελευθερία, ως δημιουργοί, να αναπτύξουν το προσωπικό τους ιδίωμα, ως ύψιστη έκφραση του ανθρώπινου πνεύματος.

Ο Leonardo da Vinci (Λεονάρντο ντα Βίντσι, 1452-1519), ζωγράφος, γλύπτης, αρχιτέκτονας, μηχανικός και συγγραφέας, μαθήτευσε στο εργαστήριο του Andrea del Verrocchio στη Φλωρεντία. Ακούραστος ερευνητής και παρατηρητής της φύσης, μελέτησε βοτανική, ιατρική, γεωφυσική, ανατομία, μαθηματικά, εκπροσωπεί τον ιδανικό αναγεννησιακό άνθρωπο, τον Homo Universalis. Αντιμετώπιζε κάθε πρόβλημα ως ευκαιρία μελέτης για την αναζήτηση νέων ιδεών και λύσεων. Οι παρατηρήσεις και οι έρευνές του, τον οδήγησαν σε συνεχείς επαναπροσδιορισμούς της τέχνης του και στην αποβολή κάθε μιμητικής λογικής στην αναπαράσταση των πραγμάτων. Μέσα από τη ζωγραφική, ο Leonardo da Vinci παρουσιάζει έναν κόσμο ιδεατό, ξεπερνώντας την απλή μίμηση της φύσης. Όμως αυτό συμβαδίζει με την ασίγαστη περιέργειά του και τη συνεχή μελέτη και παρατήρηση κάθε φυσικής λεπτομέρειας, καθώς ο Leonardo θεωρεί ότι ο ζωγράφος πρέπει να γνωρίζει σε κάθε τους λεπτομέρεια τα πράγματα που αναπαριστά. Περίφημη είναι η τεχνική του «σφουμάτο» (*sfumato*: βαθμιαία μετάβαση από το φως στη σκιά), που χρησιμοποιούσε ο Leonardo, για να απομακρύνει τη σκληρότητα των χρωμάτων, να απαλύνει τα περιγράμματα των μορφών και για να δημιουργήσει την αίσθηση του βάθους, γνωστή ως ατμοσφαιρική προοπτική. (Εικ. 1.18, Εικ. 1.19). Εκτός από τα ζωγραφικά του έργα, που μελετήθηκαν με προσοχή από τις επόμενες γενιές των καλλιτεχνών, σημαντικές είναι οι σπουδές και τα σκίτσα του, όπου αποτύπωνε τις επιστημονικές του αναζητήσεις, τις ανατομικές μελέτες του ανθρώπινου σώματος και τις παρατηρήσεις του για την αρχιτεκτονική, αλλά και για οχυρωματικά έργα, για έργα υδραυλικής και μηχανικής, για το φωτισμό, για την προοπτική και το χρώμα, για το πέταγμα των πουλιών, για την κίνηση των κυμάτων και των σύννεφων, για την ανάπτυξη των φυτών. Όλα επιβεβαιώνουν, παράλληλα με τη συνεχή καλλιτεχνική του δημιουργία, τις πολύπλευρες προσπάθειες του για την κατανόηση του κόσμου και της φύσης. Οι χειρόγραφες σημειώσεις και τα σκίτσα του da Vinci πιστοποιούν την έντονη παρατηρητικότητά του, την αμεσότητα των προβληματισμών του και την ανήσυχη δημιουργική του προσωπικότητα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Leonardo da Vinci, για να κρατήσει μυστικές τις ιδέες του, έγραφε ανάποδα και τα χειρόγραφά του διαβάζονται μόνο με τη βοήθεια του καθρέφτη.





**Εικ.1.18** L. da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1505, 77x93 εκ., ελαιογραφία σε ξύλο, Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mona\\_Lisa](https://en.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa)

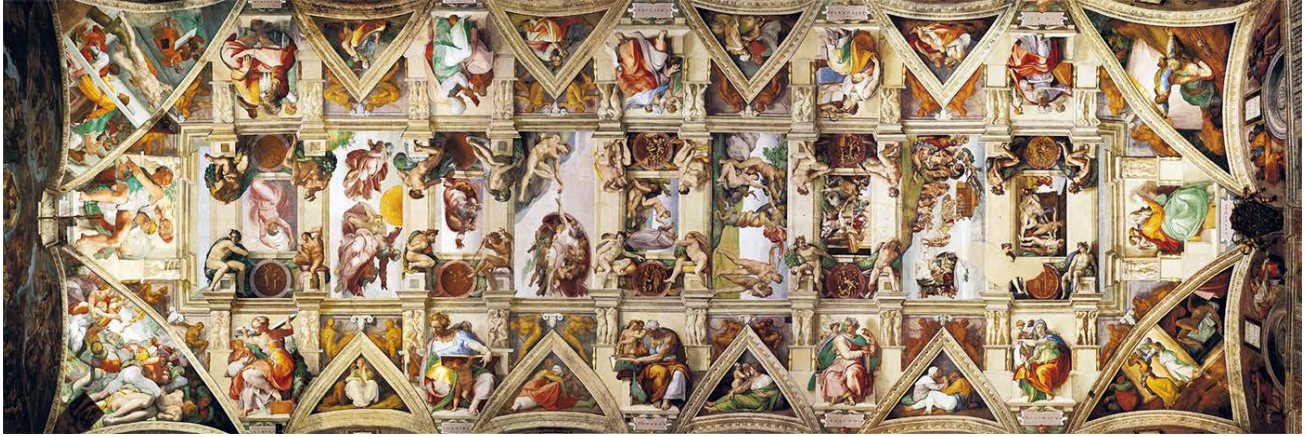


**Εικ.1.19** L. da Vinci, *Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής*, π.1515, 69x57 εκ., ελαιογραφία σε ξύλο, Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo\\_da\\_Vinci](https://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci).

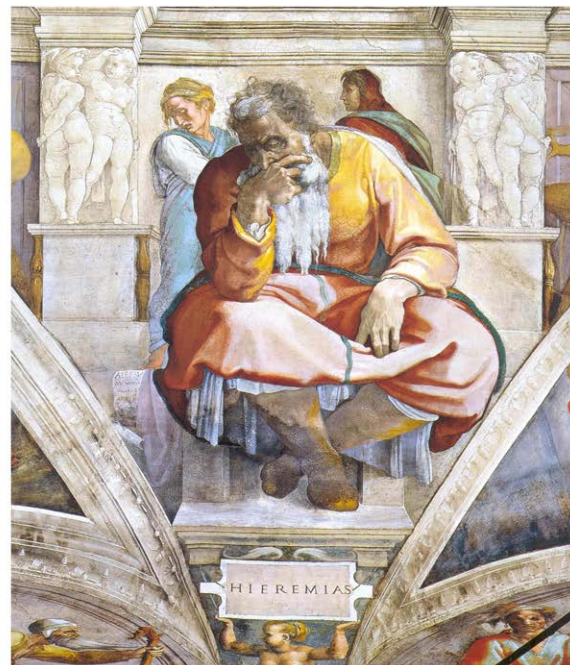
Ο Michelangelo Buonarroti (Μιχαήλ Ἄγγελος, 1475-1564), ήταν γλύπτης, ζωγράφος, αρχιτέκτονας και ποιητής. Από νεαρή ηλικία παρουσίασε μια ιδιαίτερη έφεση για τις τέχνες, ενώ παράλληλα με την καλλιτεχνική του εκπαίδευση ήρθε σε επαφή με το περιεχόμενο των νεοπλατωνικών θεωριών, στην Αυλή του Λορέντσο των Μεδίκων. Αντιλαμβανόταν την τέχνη ως μια εσωτερική δύναμη, η οποία πηγάζει από την ιστορία του ανθρώπινου πνεύματος. Στη Φλωρεντία, καθώς μελετούσε την κλασική τέχνη, αλλά και εκείνη των Giotto, Donatello και Masaccio, αποκτούσε σταδιακά μια εντυπωσιακή τεχνική, συνοδευόμενη από μεγάλη γνώση της ανατομίας και μια πλούσια συνθετική ικανότητα. Όταν το 1496 ήρθε στη Ρώμη, είχε ήδη αποκτήσει τη φήμη ενός από τους καλύτερους καλλιτέχνες της εποχής του. Στη διαμάχη του με τον Leonardo da Vinci υπερασπιζόταν τα πρωτεία της γλυπτικής έναντι της ζωγραφικής. Τόσο στη γλυπτική όσο και στη ζωγραφική υποστήριξε ότι η τέχνη εκπηγάει από την πνευματική αναζήτηση και όχι από τη μίμηση της φύσης. Έτσι, στη ζωγραφική του επιδίωξε να φανερώσει το κάλλος της δύναμης και όχι την απεικόνιση των φυσικών λεπτομερειών. Επηρεασμένος από τις νεοπλατωνικές θεωρίες, προσπάθησε να συνδυάσει την κλασική αρχαιότητα με τη χριστιανική πνευματικότητα. Από τη Φλωρεντία έως τους πνευματικούς κύκλους της Ρώμης εδραίωσε το ουμανιστικό ιδανικό για τον ελεύθερο άνθρωπο, ο οποίος είναι δημιουργός της ίδιας του της τύχης.

Το έργο που δημιούργησε ο Michelangelo στην οροφή της Cappella Sistina<sup>13</sup> (που είχε πάρει το όνομά της από τον Πάπα Σίξτο Δ'), ολοκληρώθηκε σε τέσσερα χρόνια (1508-1512) (Εικ.1.20). Τριακόσιες σαράντα τρεις ανθρώπινες μορφές αποτελούν το μεγαλειώδες αυτό έργο. Φιλοτεχνήθηκαν δέκα βασικές σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, από τη Γένεση μέχρι και τον Κατακλυσμό. Οι σκηνές αυτές οργανώνονται σε ορθογώνια τμήματα πλαισιωμένα από ζωγραφιστές παραστάδες, μπροστά από τις οποίες βρίσκονται, γυμνοί, νέοι άνδρες πλαισιωμένοι από Προφήτες και Σίβυλλες (Εικ.1.21). Οι εννέα Σίβυλλες, που προφήτευαν το μέλλον στην ελληνική μυθολογία, απεικονίζονται μαζί με τους Προφήτες ως προάγγελοι της έλευσης του Χριστού, συνδέοντας την κλασική αρχαιότητα με το Χριστιανισμό. Παρότι οι Σίβυλλες σπάνια απεικονίζονταν απομονωμένες ο Michelangelo το αποτολμά, δίνοντας υπερφυσικές διαστάσεις και μνημειακότητα, που χαρακτηρίζουν άλλωστε και όλο το έργο του, αποκαλύπτοντας τον τιτάνιο τρόπο, με τον οποίο ο καλλιτέχνης αποδίδει τις ανθρώπινες μορφές, έναν τρόπο ώστε να του αποδοθεί ο όρος *terribilita*, ως έκφραση του τρομερού, της δύναμης και του ανθρώπινου σθένους.





**Εικ.1.20** Michelangelo, Η οροφή της Cappella Sistina, 1508 -1512, νωπογραφία, 400x1350 εκ., Βατικανό, Cappella Sistina. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo>.



**Εικ.1.21** Michelangelo, Σίβυλλα και Προφήτης, λεπτομέρειες από την οροφή της Cappella Sistina, 1508 -1512, νωπογραφία, λεπτ., Βατικανό, Cappella Sistina. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo>.

Ο Raffaello Sanzio (Ραφαήλ, 1483-1520), γεννήθηκε στο Ουρμπίνο και διαμορφώθηκε ως καλλιτέχνης στο εργαστήριο του Perugino (Εικ.1.22).

Ήδη αναγνωρισμένος καλλιτέχνης το 1504 πήγε στη Φλωρεντία για να μελετήσει το έργο των Leonardo και Michelangelo. Μπήκε αμέσως στους καλλιτεχνικούς, διανοητικούς και πολιτικούς κύκλους της πόλης. Το 1508, πιθανόν με τη μεσολάβηση του Bramante, προσκλήθηκε στη Ρώμη από τον πάπα Ιούλιο Β΄ (Giuliano della Rovere). Την ίδια περίοδο που ο Michelangelo ζωγράφιζε την οροφή της Cappella Sistina, ο Raffaello αναλαμβάνει τις τοιχογραφίες της Stanza della Segnatura (Στάντσα ντελα Σενιατούρα, Δωμάτιο της Υπογραφής, 1511-1512), η αριστουργηματική απόδοση των οποίων του εξασφάλισε κατόπιν όλες τις τοιχογραφίες στο Βατικανό. Το εικονογραφικό πρόγραμμα της Stanza della Segnatura περιελάμβανε απεικονίσεις της Θεολογίας, της Δικαιοσύνης, της Ποίησης και της Φιλοσοφίας, ως ένα σύνολο που εξέφραζε τις χριστιανικές αξίες για το Ωραίο, το Αληθινόν και το Καλόν. Στο έργο η *Φιλοσοφία ή Σχολή των Αθηνών* (Εικ.1.23), επιδιώκεται η σύγκλιση μεταξύ αρχαιότητας και χριστιανισμού, η πρώτη νοούμενη ως προάγγελος της δεύτερης. Στο κέντρο του έργου εικονίζεται στα αριστερά, με τη μορφή του Leonardo da Vinci, ο Πλάτων, ο οποίος κρατά τον Τίμαιο και σηκώνει το χέρι δείχνοντας προς τα επάνω, παραπέμποντας στον κόσμο των ιδεών. Στα δεξιά, με τη μορφή του Bramante, εικονίζεται ο Αριστοτέλης, ο οποίος κρατά τα Ηθικά Νικομάχεια και δείχνει προς τη



μεριά του θεατή, παραπέμποντας στον κόσμο της εμπειρίας. Δεξιά και αριστερά τους φιλόσοφοι, μαθηματικοί, γεωμέτρες της αρχαιότητας με τη μορφή καλλιτεχνών της εποχής, γεμίζουν το χώρο και τα σκαλοπάτια του ναού. Χαρακτηριστική είναι η μορφή στο πρώτο επίπεδο η οποία, συστραμμένη στον εαυτό της (χαρακτηριστική στάση του σκεπτόμενου-μελαγχολικού ανθρώπου), ταυτίζεται με τη μορφή του Michelangelo. Επίσης στο δεξί άκρο της τοιχογραφίας, ο ζωγράφος αυτό-εικονογραφείται να κοιτάζει προς το θεατή, ενώ δίπλα του ζωγραφίζει το φίλο του Sodoma. Το αρχιτεκτονικό σκηνικό του ναού έχει λεπτομέρειες πιθανώς παρμένες από τα σχέδια του Bramante για τη Βασιλική του Αγίου Πέτρου. Στις παραστάδες δεξιά και αριστερά εικονίζονται τα αγάλματα της Αθηνάς και του Απόλλωνα αντίστοιχα. Στο βάθος, ο χώρος διευρύνεται κι άλλο, καθώς ανοίγεται σε έναν ορίζοντα εις τον αιώνα, γαλανό και αίθριο. Η δραστηριότητά του Raffaello ήταν ευρεία. Ήδη από το 1508 είχε αναλάβει ως «Scrittore dei Brevi Apostolici»<sup>14</sup>, ενώ, όταν ανέλαβε πάπας ο Λέων Ι΄ (Giovanni dei Medici), το 1513 και μετά το θάνατο του Bramante (1514), αναγορεύτηκε «αρχιτέκτων του Αγίου Πέτρου». Το 1515 ορίστηκε «Επιτηρητής των αρχαιοτήτων της Ρώμης», σε μία προσπάθεια να διαφυλαχθεί η αρχαία δομή της πόλης και να πάψουν οι καταστροφές των αρχαιοτήτων.



**Εικ.1.22** Raffaello, Οι Γάμοι της Παναγίας, 1504, ελαιογραφία σε ξύλο, 174x121 εκ., Μιλάνο, Πινακοθήκη της Brera. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael>.



**Εικ.1.23** Raffaello, Η Φιλοσοφία ή η Σχολή των Αθηνών, 1509-1510, νομογραφία, 770x500 εκ., Βατικανό, Stanza della Segnatura. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael>.



**Εικ.1.24** Raffaello, η Παναγία του Αγίου Σίξτου (Madonna Sistina), 1512-1514, ελαιογραφία σε καμβά, 265 x 196 εκ., Δρέσδη, Staatliche Kunstsammlungen. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael>.



**Εικ.1.25** Raffaello, η Παναγία με το Κάθισμα (Madonna della Seggiola), 1513-1514, ελαιογραφία σε ξύλο, διάμετρος 71 εκ., Φλωρεντία, Παλάτσο Pitti. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael>.

Ο Raffaello είναι ο καλλιτέχνης στο έργο του οποίου πήραν μορφή οι κυρίαρχες αξίες της Αναγέννησης, η αρμονία και η ιδανική ομορφιά, εφαρμόζοντας τον εκλεκτικτικό τρόπο (τα ωραιότερα μέλη από τα ωραιότερα σώματα), όπως φαίνεται και στον τύπο της ιδεαλιστικής Παναγίας που επινόησε (Εικ.1.24, Εικ.1.25). Ο Raffaello πέθανε στη Ρώμη σε ηλικία 36 ετών, στο απόγειο της δόξας του. Η σωρός του βρίσκεται στο Πάνθεον. Στον τάφο του αναγράφεται «Εδώ κείται ο Raffaello-, που όσο ζούσε-, η φύση τον φοβόταν μήπως τη νικήσει. Όμως τώρα που αυτός πέθανε η φύση φοβάται μήπως κι αυτή πεθάνει»<sup>15</sup>.

Ο μεγάλος εκπρόσωπος της Αναγέννησης στη Βενετία είναι ο Tiziano (Τισιανός, 1490-1576). Υπήρξε μαθητής του G. Bellini (Τζ.Μπελίνι, 1433-1415<sup>16</sup>) και του Giorgione (1478-1510, ιδρυτής της νεώτερης βενετσιάνικης σχολής), που άσκησε μεγάλη επίδραση στη διαμόρφωση της ζωγραφικής του. Με μεγάλη δεξιοτεχνία στο πλάσιμο του χρώματος, ο Tiziano εμπλούτισε την παραδοσιακή θεματογραφία με νέα θέματα σε τοιχογραφίες, μικρούς πίνακες και εικονοστάσια, παρουσιάζοντας μυθολογικές συνθέσεις, αλληγορίες, θρησκευτικά θέματα ενώ αναγνωρίστηκε και ως σπουδαίος προσωπογράφος, τοπιογράφος και γυμνογράφος. Είναι χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της βενετσιάνικης ζωγραφικής στην οποία, σε αντιδιαστολή με τη φλωρεντινή, οι μορφές πλάθονται με το χρώμα, κυριαρχεί το ζεστό φως και η υλικότητα του χρώματος και μία πιο ελεύθερη οργάνωση του χώρου και της κίνησης των μορφών. Ιδιαίτερα στις προσωπογραφίες του, με απaráμιλλη δεξιοτεχνία και οξυδέρκεια απέδωσε τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά των ανθρώπων, γεγονός που αναγνωρίστηκε σε όλη την Ευρώπη και οι σημαντικότεροι άνθρωποι της εποχής παράγγελλαν σε αυτόν τις προσωπογραφίες τους (Αριόστο, Federico Gonzaga, Κάρολος Ε', Francesco della Rovere, Καρδινάλιος Ιπόλυτος των Μεδίκων κ.λ.π). Μετά το 1540 και ιδιαίτερα κατά την παραμονή του στη Ρώμη (1545-1546), παρακολουθεί τις μανιεριστικές αναζητήσεις των συγχρόνων του και συστρέφει τις ανθρώπινες μορφές, μετριάξει το σκιοφωτισμό και δημιουργεί συνθέσεις πιο περίπλοκες και δυναμικές. Επιλεκτικά επηρεάζεται από την αρχαία γλυπτική και δημιουργεί μορφές δραματικές με συναισθηματική ένταση. Ο Tiziano πέθανε από χολέρα το 1576, όταν η επιδημία χτύπησε τη Βενετία. Από τα χαρακτηριστικά του έργα είναι ο *Ιερός και Βέβηλος έρωτας* (Εικ. 1.26). Στο φορτισμένο από νοήματα έργο αναπαριστώνται δύο γυναικείες μορφές, η μία ντυμένη (βέβηλος Έρωτας) και η άλλη γυμνή (ιερός Έρωτας), σε ένα ειδυλλιακό τοπίο και στηρίζονται σε μία αρχαία σαρκοφάγο, που κενή και αφύλακτη, έχει γεμίσει νερό. Το έργο δημιουργήθηκε ως γαμήλιο δώρο για



ένα νεόνυμφο ζευγάρι (Nicolo Aurelio και Laura Bagarotto). Η νύφη (ντυμένη γυναίκα) έχει πλάι της ένα μικρό ερωτιδέα και έρχεται να τη συμβουλευθεί η Αφροδίτη (γυμνή γυναίκα). Οι μορφές συμβολίζουν αντίστοιχα την επίγεια ευτυχία, που σύντομα περνάει (η ντυμένη γυναίκα κρατά το αγγείο των απολαύσεων) και την ουράνια και αιώνια ευτυχία (η γυμνή γυναίκα κρατά την άσβεστη φλόγα της αγάπης του Θεού). Το τοπίο, πίσω από τις δύο γυναίκες, διαφοροποιείται και εμφανίζεται πίσω μεν από τη ντυμένη σκοτεινό, πίσω δε από τη γυμνή γυναίκα, ξανοίγεται ευδιάκριτο και καθαρό. Ο μικρός ερωτιδέας, ανάμεσα στις δύο, σκύβει στη σαρκοφάγο και με το ένα χέρι ανακατεύει το νερό. Υπονοείται ότι υπάρχει μία μέση οδός που πρέπει να αναζητηθεί, εκείνη της ισορροπίας ανάμεσα στα άκρα των δύο εκφάνσεων του έρωτα<sup>16</sup>.



**Εικ.1.26** Tiziano, *Ιερός και βέβηλος Έρωτας*, 1515, ελαιογραφία, 118x279 εκ., Ρώμη, Galleria Borghese. Πηγή: <https://it.wikipedia.org/wiki/Tiziano>.

## Γλυπτική

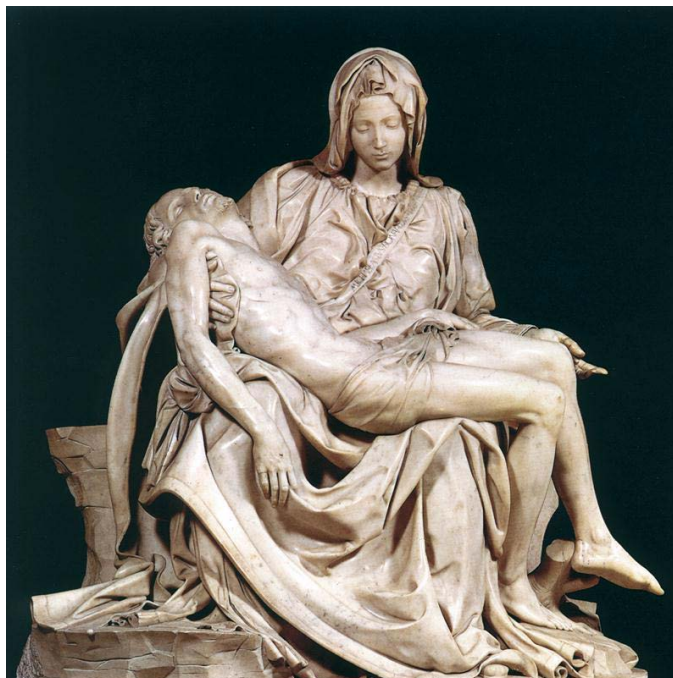
Κυρίαρχη μορφή στη γλυπτική της Όψιμης Αναγέννησης υπήρξε ο Michelangelo. Στα έργα του το ανθρώπινο σώμα εκθειάστηκε. Από την *Pietà* (Εικ.1.27) και τον *Δαβίδ*, την προσωποποίηση των χαρακτηριστικών των αφέντων Τζουλιάνο και Λορέντσο με τις μορφές της μέρας και της νύχτας στο *Ταφικό παρεκκλήσι των Μεδίκων* (Εικ.1.28, Εικ. 1.29) ως τη σειρά των *Δούλων* που επεξεργάστηκε για τον τάφο του πάπα Ιούλιου Β' και που δεν έγινε ποτέ, ο άνθρωπος απεικονίστηκε με μία δύναμη που δεν μπόρεσε να συναγωνιστεί κανένας μεταγενέστερός του.

Στον *Δαβίδ* (Εικ. 1.30), ο καλλιτέχνης αναβιώνει τη στάση χιαστί ή κοντραπόστο της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής. Οι μάζες του σώματος οργανώνονται έτσι, ώστε να είναι αντίθετες μεταξύ τους, αλλά συγχρόνως και να ισορροπούν δημιουργώντας την αίσθηση της κίνησης. Η ανάπτυξη του έργου ακολουθεί τον κατακόρυφο άξονα από το κεφάλι προς το ένα πόδι που στηρίζει το σώμα. Από τον άξονα αποκλίνει το άλλο πόδι και το διπλωμένο προς τα επάνω χέρι, ενώ την έννοια τη δύναμης συμπληρώνει η κίνηση του κεφαλιού και ο σφιγμένος προς τα μέσα καρπός. Όλη η δυναμική του σώματος συγκρατείται από τα μέλη, ενώ η έκφραση του προσώπου φανερώνει την πνευματική συγκέντρωση πριν από τη βίαιη κίνηση. Ο καλλιτέχνης αποδίδει τη μορφή του *Δαβίδ* (ενόσω αυτός είναι έτοιμος να καταφέρει στο Γολιάθ τη χαρακτηριστική βολή), εξάροντας την ανθρώπινη δύναμη, δίνοντας ταυτόχρονα ένα αιώνιο σύμβολο στην πόλη της Φλωρεντίας<sup>17</sup>.

Στο *Θνήσκοντα Δούλο* (Εικ. 1.31) η δύναμη των μυών, η κίνηση του σώματος, η έκφραση του προσώπου δε στοχεύουν στην απόδοση της ομορφιάς, αλλά στην προσπάθεια να εκφραστεί η αίσθηση της απελευθέρωσης από τα δεσμά που αιχμαλωτίζουν την ψυχή στην «επίγεια φυλακή» που είναι το σώμα του. Το σώμα του δούλου περιελίσσεται γύρω από έναν ιδεατό κατακόρυφο άξονα που ονομάζεται οφιοειδής γραμμή ή αλλιώς *figura*



serpentinata. Αυτός ο συνθετικός άξονας θα κυριαρχήσει στην τέχνη όλου του 16ου αιώνα δίνοντας το βασικό σχήμα για την απεικόνιση του ανθρώπου τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική, όπως θα δούμε στην αμέσως επόμενη περίοδο του Μανιερισμού.



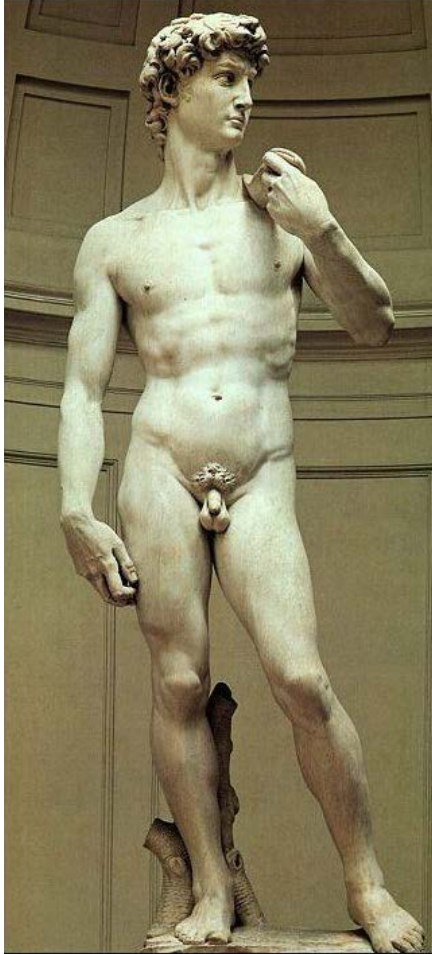
**Εικ.1.27** Michelangelo, Pietà, 1498-1499, μάρμαρο, 174x195x69 εκ., Ρώμη, Βατικανό, Βασιλική Αγ. Πέτρον. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo>.



**Εικ.1.28** Michelangelo, Λορέντσο των Μεδίκων, Ταφικό παρεκκλήσι των Μεδίκων, 1518-1534, μάρμαρο, 650x 470 εκ., Φλωρεντία, Sagrestia Nuova, San Lorenzo. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo>



**Εικ.1.29** Michelangelo, Τζιουλιάνο των Μεδίκων, Ταφικό παρεκκλήσι των Μεδίκων, 1518-1534, μάρμαρο, 650 x 470 εκ., Φλωρεντία, Sagrestia Nuova, San Lorenzo. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo>.



*Εικ.1.30 Michelangelo, Δαβίδ, 1501-1504, μάρμαρο, ύψος με τη βάση 434 εκ., Φλωρεντία, Palazzo della Signoria Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo>.*



*Εικ.1.31 Michelangelo, Θνήσκων δούλος, π.1513, μάρμαρο, ύψος 229 εκ., Παρίσι, Λούβρο.*

## Αρχιτεκτονική

Ο Donato Bramante (Ντονάτο Bramante 1444-1514) ήταν ζωγράφος, πριν γίνει αρχιτέκτονας, και αντιλαμβανόταν την αρχιτεκτονική, όπως και τη ζωγραφική, μέσα από την τρισδιάστατη έννοια του χώρου και την οργάνωση μιας κάτοψης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το εσωτερικό της εκκλησίας Santa Maria presso San Satiro (Εικ. 1.32), όπου εφαρμόζοντας τους κανόνες της προοπτικής δημιουργεί με εντυπωσιακό τρόπο τη ψευδαίσθηση του βάθους του ιερού της εκκλησίας εκεί όπου ο πραγματικός χώρος δεν υπάρχει. Εστίασε το ενδιαφέρον του στην απλοποίηση των εκφραστικών μέσων της αρχιτεκτονικής και επικεντρώθηκε στη χρήση καθαρών γεωμετρικών στοιχείων, διαμορφώνοντας αρχιτεκτονικούς κανόνες τους οποίους ακολούθησαν οι επόμενοι αρχιτέκτονες όπως οι Raffaello, Serlio, Peruzzi, Palladio, Jacopo Sansovino, κ.ά. Στις αρχές του 15ου αιώνα εγκαταστάθηκε στη Ρώμη και υπό την ηγεμονία του Πάπα Ιούλιου Β΄ ο Bramante υλοποίησε τη μικρή εκκλησία του Αγίου Πέτρου στο Μοντόριο (Εικ. 1.33). Στο έργο αυτό εφαρμόζει την κυκλική μορφή, η οποία είχε χρησιμοποιηθεί πολύ στη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική εγκαινιάζοντας έτσι ένα νέο τύπο εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής. Επιπλέον, χρησιμοποιώντας τους κανόνες της προοπτικής, εντάσσει το κτήριο οπτικά και φυσικά στο κέντρο του χώρου που το περιβάλλει. Το έργο αυτό φανερώνει την επίδραση που είχαν στον Bramante τα σκίτσα των περίκεντρων εκκλησιών του Leonardo da Vinci, με τον οποίο συνδεόταν με φιλικούς δεσμούς, από την εποχή που και οι δύο δούλευαν για τον Λουδοβίκο Μόρο, στο Μιλάνο, στο τέλος 15ου αιώνα. Θεωρώντας τον κύκλο ως το τελειότερο γεωμετρικό σχήμα, η οργάνωση της κάτοψης ενός κτιρίου, με έμφαση στο κέντρο του χώρου, χρησιμοποιήθηκε από τον Bramante ως εργαλείο κατασκευαστικής, οπτικής ενοποίησης και κοσμολογικού συμβολισμού. Αργότερα, στην αρχιτεκτονική του Μανιερισμού, αυτή η πρωταρχική έννοια της ενότητας του χώρου θα αρχίσει να αμφισβητείται. Ο τύπος του περίκεντρου κτιρίου, σε συνδυασμό με τις



ισοσκελείς κεραίες ενός ελληνικού σταυρού, αποτέλεσε εξάλλου, την πρωταρχική πρόταση του Bramante για τη νέα μεγαλοπρεπή τρουλαία βασιλική του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη, η ανοικοδόμηση της οποίας ξεκίνησε κατ' επιθυμία του Πάπα Ιούλιου του Β', το 1506 περίπου.



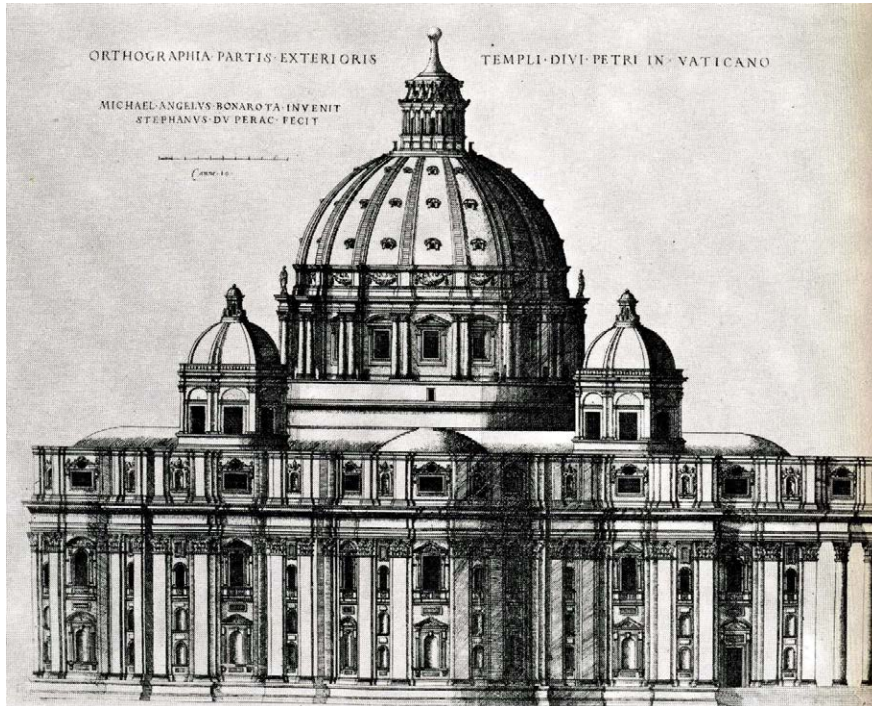
*Εικ.1.32 D.Bramante, Santa Maria presso San Satiro, 1476, Μιλάνο. Πηγή: φωτ. Β. Πετρίδου.*



*Εικ.1.33 D.Bramante, Ναϊσκος του Αγίου Πέτρου στο Μοντόριο, 1502, Ρώμη. Πηγή: φωτ. Β. Πετρίδου.*

Ο μεγάλος καθεδρικός ναός του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη (Εικ. 1.34) αποτέλεσε αντικείμενο πολλών αρχιτεκτονικών προτάσεων και ένα συνεχές εργοτάξιο, από την αρχή του 16ου αιώνα έως και τον 17ου αιώνα. Σπουδαίοι αρχιτέκτονες όπως ο D. Bramante, ο Raffaello, οι Giuliano και Antonio da Sangallo (Τζουλιάνο, 1445–1516 και Αντόνιο ντα Σανγκάλλο, π. 1453–1534), ο Michelangelo και αργότερα ο Giacomo della Porta (Τζάκομο ντέλλα Πόρτα, 1532 – 1602), ο Domenico Fontana (Ντομένικο Φοντάνα, 1543–1607), ο Carlo Maderno (Κάρλο Μαντέρνο, 1556–1629) και άλλοι, ασχολήθηκαν με τη μελέτη του. Το 1547 ο Michelangelo ορίστηκε αρχιτέκτονας της εκκλησίας και συνέχισε την πρόταση του Bramante, για ένα επιβλητικό περίκεντρο οικοδόμημα. Ωστόσο, το πιο δυναμικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί ο τρούλος, για την κατασκευή του οποίου ο Michelangelo εμπνεύστηκε από τον τρούλο του Brunelleschi. Στο εσωτερικό η στεφάνη στη βάση του τρούλου, με τα ζεύγη των κιόνων, δίνει στο σύνολο την εντύπωση ενός αντικειμένου, που μπορεί να κινηθεί μέσα στο χώρο. Τα νεύρα συγκλίνουν προς την κορυφή, όπου συγκρατούνται από ένα φανό, από τον οποίο διεισδύει το φως στο εσωτερικό του ναού. Οι μεγάλες διαστάσεις, η μεγαλόπρεπη αρχιτεκτονική μορφή αλλά και η τέλεια σφαιρική του τρούλου στο εσωτερικό, δίνουν την εντύπωση ενός έργου του ανθρώπου, που κατασκευάστηκε για να «κλείσει μέσα του» τις ψυχές και το πνεύμα των χριστιανών όλης της οικουμένης (Εικ. 1.35).

Μεγάλη σημασία δόθηκε και στη σχέση των κτηρίων με το περιβάλλον, όπως για παράδειγμα στην οργάνωση του Μπελβεντέρε, στο Βατικανό, έργο του Bramante (1504), όπου ταράτσες, αμφιθέατρα και μεγαλοπρεπείς σκάλες συνδέαν τα κτήρια και τους ανοικτούς χώρους μεταξύ τους (Εικ. 1.36, Εικ. 1.37). Οι κήποι σχεδιάζονταν σύμφωνα με γεωμετρικά σχήματα και τα παρτέρια υπάκουαν στη γενικότερη επιθυμία για τάξη. Η εναρμόνιση της αρχιτεκτονικής με τη φύση αποδεικνύεται, με ιδιαίτερο τρόπο, στο σχεδιασμό των



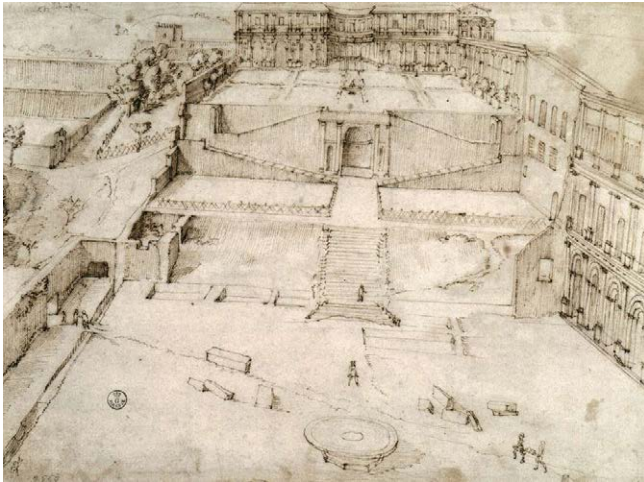
**Εικ.1.34** Michelangelo, σχέδιο για το εξωτερικό της εκκλησίας του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη κατά τον E. Dupérac, 1547, Albertina, Βιέννη.



**Εικ.1.35** Michelangelo, εσωτερικό του τρούλου της εκκλησίας του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη, φωτ. Β. Πετρίδου.

εξοχικών επαύλεων των αρχόντων. Η Villa Madama (Εικ. 1.38) σχεδιάστηκε από τον Raffaello το 1517, για τον καρδινάλιο Τζούλιο των Μεδίκων, στην πλαγιά ενός λόφου κοντά στη Ρώμη. Από το 1515 είχε ανατεθεί στον Raffaello, από τον πάπα Λέοντα Ι΄, η ευθύνη των ανασκαφών των ρωμαϊκών αρχαιοτήτων και έτσι μπορούσε να μελετήσει άμεσα τα αποτελέσματά τους. Η πρόταση του γι' αυτή την κατοικία αποτελεί ένα λαμπρό παράδειγμα, όπου αναβιώνει ο τρόπος οργάνωσης, ο διάκοσμος και η σχέση με το τοπίο μιας ρωμαϊκής προαστιακής έπαυλης. Ανοικτά θέατρα, ιππόδρομος, κήποι, εξώστες και διαμερίσματα συνέθεταν την αρμονία του χώρου της Αναγέννησης. Παρότι η πρόταση του Raffaello δεν ολοκληρώθηκε, κυριαρχεί στο εσωτερικό η





**Εικ.1.36** D.Bramante, *Belvedere, Βατικανό, 1506.*



**Εικ.1.37** *Belvedere, Βατικανό, φωτ. Β. Πετρίδου..*



**Εικ.1.38** *Raffaello, Βίλα Μαντάμα, Ρώμη.*  
Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael>.



**Εικ.1.39** *Raffaello, Βίλα Μαντάμα, Ρώμη, Εσωτερικό της βίλας.*  
Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Villa\\_Madama](https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Madama).

έμπνευση από τα ρωμαϊκά λουτρά και από άλλα έργα του Raffaello (εξώστες που κατασκεύασε και διακόσμησε στο Βατικανό). Οι εξώστες (Loggia, Λότζια) αποτελούν μια συνεχή σειρά από αίθουσες προς τον κήπο, με τοξωτές οροφές και κόγχες, διακοσμημένες με τα περίφημα «γκροτέσκο» του Giulio Romano (Εικ.1.39). Όλοι όσοι συμμετείχαν στην κατασκευή αυτού του κτιρίου (αρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλύπτες), πίστευαν ότι η αρχιτεκτονική δεν περιορίζεται μόνο στο να δώσει μορφή στο κτίριο, στην οργάνωση των κήπων και στα στοιχεία του διακόσμου, αλλά συμμετέχει στην κατασκευή ενός ιδεατού εργαλείου εξουσίας, που συνδέει την ιστορία, τη φύση και την πολιτική. Τελικά, η έπαυλη κατασκευάστηκε σύμφωνα με τα σχέδια του Antonio da Sangallo του Νεότερου, με πιο απλό σχήμα και καταστράφηκε σε μεγάλο βαθμό, ύστερα από την κατάληψη της Ρώμης το 1527.

Πρέπει να τονιστεί ότι η ζωγραφική, λόγω της στενής σχέσης της με την αρχιτεκτονική, δε θεωρήθηκε μονάχα ως ένα συμπλήρωμα της εσωτερικής διακόσμησης των κτιρίων ή ένα βασικό πεδίο έρευνας της προοπτικής. Πολλές φορές, στις ζωγραφικές παραστάσεις που βρίσκονταν στο εσωτερικό των επαύλεων, οι καλλιτέχνες παρουσίαζαν διάφορες ουτοπιστικές προτάσεις, σκηνογραφικές αλληγορίες και υποθέσεις για



**Εικ.1.40** B. Peruzzi, Villa Farnesina, Sala delle Prospettive, αρχές του 16ου αιώνα, Ρώμη, φωτ. Β. Πετρίδου.



**Εικ.1.41** B. Peruzzi, Villa Farnesina, αρχές του 16ου αιώνα, Ρώμη, φωτ. Β. Πετρίδου.

νέες επεμβάσεις στην πόλη ή, ακόμα, πιστές αναπαραστάσεις αρχιτεκτονικών λεπτομερειών. Η Αίθουσα των Προοπτικών (Εικ. 1.40) του Baldassare Peruzzi (Μπαλντασάρε Περούτσι, 1481-1536), στη Villa Farnesina (Εικ. 1.41), είναι ένα παράδειγμα, όπου η πραγματικότητα συμπληρώνεται με τη φαντασία. Στην πραγματική εικόνα της πόλης ιδιαίτερη σημασία αποκτούν και τα μέγαρα των αρχόντων, τα περίφημα Palazzi (παλάτσι). Από το Palazzo Rucellai του Alberti στη Φλωρεντία ως το Palazzo Farnese του Antonio da Sangallo του Νεότερου (1517, Ρώμη), εκείνο που επιχειρείται είναι η εδραίωση της δύναμης των πλουσίων και ισχυρών κατοίκων των πόλεων και η κατασκευή κτιρίων, που δύνανται να αντικατοπτρίζουν, με όλα τα μέσα που διαθέτουν, την οργάνωση, την ιεραρχία και τον πλούτο των ιδιοκτητών τους.

Το έργο του Michelangelo αποτέλεσε την τελευταία δραματική πράξη της τέχνης της Αναγέννησης. Στο συνολικό του έργο (ζωγραφική, αρχιτεκτονική, γλυπτική), εμφανίστηκαν τα πρώτα δείγματα ανεξαρτησίας από τους κανόνες της κλασικής τέχνης. Η αναζήτηση του ανορθόδοξου και του ασυνήθιστου, καθώς και η δίψα για ψυχική ένταση και ταραχή στη θέα των έργων τέχνης, άρχισαν να επικρατούν στους καλλιτεχνικούς προβληματισμούς του, προς το τέλος του 16ου αιώνα. Ο καλλιτέχνης δεν αισθανόταν πια δέσμιος του μοντέλου του και, καθώς απομακρνόταν από την αρμονία της Αναγέννησης, άρχισε να απελευθερώνεται από τη δέσμευση του πρωτοτύπου.

Στον προθάλαμο της Λαυρεντιανής Βιβλιοθήκης του Michelangelo (Εικ. 1.42), οι γιγαντιαίοι κίονες ενσωματωμένοι στο πάχος του περιμετρικού τοίχου, πατούν επάνω σε μικρά φουρούσια και αντιστέκονται σε κάθε έννοια σταθερότητας. Επιπλέον, ενισχύουν με το μέγεθός τους το μεγάλο ύψος του χώρου, αλλά συγχρόνως τονίζουν και το δυσανάλογα μικρό πλάτος του. Οι αντιθέσεις των χρωμάτων, των υλικών κατασκευής (λευκό και γκρι), ο έντονα κάθετος φωτισμός, που μπαίνει από τα παράθυρα της υψηλότερης ζώνης των πλευρικών τοίχων και η μεγάλη σκάλα με τις τρεις ράμπες, που κατακλύζουν το χώρο, επιβεβαιώνουν στον επισκέπτη ότι βρίσκεται σε έναν μικρό σχετικά χώρο, γεμάτο από μεμονωμένα και αποσπασματικά αρχιτεκτονικά στοιχεία, που, μάταια ίσως, επιχειρούν να αναδιοργανωθούν. Ο επισκέπτης αφού προσπεράσει την εντυπωσιακή πόρτα, που βρίσκεται ανάμεσα σε δύο ζεύγη τοσκάνικων κίωνων, στο τέλος της σκάλας, θα βρεθεί στην ήρεμη αίθουσα του αναγνώστηριου, έτοιμος για τη διαδικασία της πνευματικής συγκέντρωσης.

Σε αντίθεση με τη συμπίεση του χώρου στην είσοδο της Λαυρεντιανής βιβλιοθήκης, όταν ο Michelangelo καλείται να αναδιοργανώσει τα κτήρια και τον περιβάλλοντα χώρο του Καπιτωλίου στη Ρώμη (1538), ως έδρα της λαϊκής εξουσίας, συλλαμβάνει μια μεγαλειώδη κλειστή αστική σκηνή, όπου όμως πρωταγωνιστούν οι οπτικές φυγές προς την πόλη, που συγκλίνουν προς το Βατικανό, ο γιγάντιος κορινθιακός ρυθμός στις όψεις των κτηρίων και η έμφαση στο, διασπασμένο πλέον, κέντρο της τραπεζοειδούς πλατείας. Η συνεκτικότητα όλων αυτών των ετερόκλητων στοιχείων εξασφαλίζεται από τη συμμετρική, ως προς τον κεντρικό άξονα, οργάνωση των κτηρίων και από τον μπρούντζινο, έφιππο ανδριάντα του ρωμαίου αυτοκράτορα Μάρκου Αυρηλίου.





*Εικ.1.42 Michelangelo, Η είσοδος στη Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη, 1524-1557, Φλωρεντία.*

## **Η βόρεια των Άλπεων Αναγέννηση**

Η τέχνη στη βόρεια των Άλπεων Ευρώπη ακολουθεί τη δική της διαδρομή. Η μεσαιωνική αντίληψη για τον άνθρωπο δεν έδωσε εύκολα τη θέση της στον αυτάρχη και κυρίαρχο άνθρωπο, όπως τον αντιλήφθηκε η ιταλική Αναγέννηση. Η εκκλησία δεν ήταν, όπως στην ιταλική Αναγέννηση, ο κύριος μακίνας της τέχνης, αλλά η τάξη των εμπόρων, γεγονός που έκανε να αναπτυχθεί ιδιαίτερα η ζήτηση, πέρα από τα θρησκευτικά θέματα, για τα μυθολογικά θέματα και για την προσωπογραφία. Οι θρησκευτικές πεποιθήσεις, πιο βόρειες και εσωστρεφείς, δεν έδιναν έδαφος για μεγάλα έργα. Έδιναν όμως το έναυσμα να εξεταστεί η φύση ενδελεχώς και να αποδοθεί στα έργα των καλλιτεχνών με απαράμιλλη λεπτομέρεια, με πιο πραγματιστικό και λιγότερο εξιδανικευτικό τρόπο, από ό,τι στο έργο των ιταλών ζωγράφων.

Η ανταλλαγή των αντιλήψεων παρά ταύτα, υπήρξε. Στη διάδοση των ιδεών και των μορφών της τέχνης συνέβαλε καθοριστικά η ανακάλυψη της ξυλογραφίας (α' μισό του 14ου αι.), της χαλκογραφίας και της τυπογραφίας (1451) στη Γερμανία. Χάρη στην τυπογραφία διαδόθηκαν τυπωμένα εικονογραφημένα βιβλία, που είχαν απήχηση στις λαϊκές μάζες και, κυρίως, μεταδόθηκε η κλασική γραμματεία με αποτέλεσμα, όπως έγινε στην Ιταλία, να εμφανιστούν λόγιοι ουμανιστές. Ο σημαντικότερος ουμανιστής της Βορείου Ευρώπης υπήρξε ο Έρασμος (Desiderius Erasmus Rotterodamus, 1466-1536), του οποίου οι εκδόσεις για τη γλώσσα και τη θεολογία κυκλοφόρησαν ευρύτατα σε όλη την Ευρώπη.

Κατά τον ίδιο τρόπο διαδόθηκαν τα ζωγραφικά έργα, μέσα από τις χαρακτηριστικές τους αναπαραγωγές, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα την ανταλλαγή των μορφικών στοιχείων ανάμεσα στις χώρες. Οι Βόρειοι καλλιτέχνες που επισκέπτονταν τις ιταλικές πόλεις, με σκοπό να μελετήσουν την ιταλική ζωγραφική, δημιουργούσαν χαρακτηριστικά αντίγραφα, τα οποία κατόπιν πουλούσαν επιστρέφοντας στις χώρες τους. Αντίστοιχα, ιταλοί καλλιτέχνες επισκέπτονταν το βορρά, για να εκτελέσουν παραγγελίες. Οι ανταλλαγές ανάμεσα στους καλλιτέχνες σημειώνονται σε μία ευρεία περίοδο, μεταξύ 1446 και 1599.

Από τη μεριά των Ιταλών καλλιτεχνών ο Τiziano ήταν αναμφισβήτητα ο καλλιτέχνης με τη διεθνή φήμη, αφού έγινε ο κατεξοχήν ζωγράφος αυτοκρατόρων και άλλων εξεχουσών προσωπικοτήτων και κυριάρχησε σε φήμη καθ' όλο το 1500.

Στη Γαλλία, ο Φραγκίσκος Α', ο οποίος βασίλευσε από το 1515 έως το 1547, ως μεγάλος θαυμαστής της ιταλικής ζωγραφικής, προσκάλεσε πολλούς καλλιτέχνες στο παλάτι του, μεταξύ των οποίων τον Leonardo da Vinci, Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio και Nicolò dell'Abate.

Όταν το 16ο αιώνα, στη βόρεια Ευρώπη, θα κυριαρχήσει ο Μαρτίνος Λούθηρος και η Μεταρρύθμιση, πολλοί Ιταλοί θα καταφύγουν σε πόλεις της βόρειας Ευρώπης και θα μεταφέρουν εκεί τις αρχές του Μανιερισμού.



## Η γερμανική Αναγέννηση

Ο Albrecht Dürer (Αλμπρεχτ Ντύρερ, 1471-1528), είναι ένας από τους μεγαλύτερους δημιουργούς όλων των εποχών. Ακμάζει στη Γερμανία, όταν Αυτοκράτορας είναι ο Μαξιμιλιανός Α΄ (βασίλευσε ανάμεσα στα 1493 και 1519). Ο Dürer, ζωγράφος και χαράκτης, είναι ένας Homo Universalis, σαν τον Λεονάρντο ντα Βίντσι. Διέμεινε στη Βενετία, μελετώντας και δουλεύοντας, δύο φορές, το 1494-5 και το 1505-7. Υπήρξε ένας από τους καλλιτέχνες που συνέβαλλαν στη διάδοση της ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης και επηρέασε άλλους καλλιτέχνες μεταξύ των οποίων τον Hans Baldung Grien (Χανς Μπάλντουνγκ Γκρην, 1484-1545), ο οποίος δούλεψε στο εργαστήριό του. Αξιοποίησε τις δυνατότητες που του παρείχε η τεχνική της χαράκτης, η οποία αυτή την περίοδο συμβάδιζε με την άνθιση της τυπογραφίας και επέτρεπε να διαδίδονται τα έργα με μεγαλύτερη ευκολία και σε πολλά αντίτυπα. Εξαιρετικός χαράκτης, απέδωσε, με ιδιαίτερη προσοχή στις λεπτομέρειες, το γεμάτο σύμβολα έργο *Melancholia I*, ένα από τα βασικά θέματα του αναγεννησιακού φλωρεντινού νεοπλατωνισμού (Εικ. 1.43). Στο έργο κυριαρχεί η σκεπτική γυναικεία φτερωτή μορφή, που ενσαρκώνει τη μελαγχολία. Τα όργανα των τεχνών και των επιστημών βρίσκονται άτακτα πεταμένα γύρω της. Η μορφή παρουσιάζεται συστραμμένη, το χέρι ακουμπά στο σώμα και στηρίζει το κεφάλι στη χαρακτηριστική στάση του μελαγχολικού, σκεπτόμενου ανθρώπου. Η μορφή είναι η προσωποποίηση της γνώσης, η οποία, υπονοείται, ότι αν δε συνοδεύεται από θεϊκή έμπνευση, δε δημιουργεί. Απηχούνται εδώ οι πλατωνικές θεωρίες, που ήθελαν τον ποιητή να γράφει σε κατάσταση ενθουσιασμού, καθοδηγούμενος από τη θεία έμπνευση, κατελημμένος από θεϊκή μανία. Η Αναγέννηση ήθελε το δημιουργό και κυρίως τον καλλιτέχνη, γεννημένο κάτω από τον αστερισμό του Κρόνου. Ο Κρόνος του προσέδιδε τα χαρακτηριστικά του μελαγχολικού ανθρώπου (*homus melancholicus*), με μια μελαγχολία υπό την επιρροή της οποίας ο καλλιτέχνης μπορούσε να αναδειχθεί σε μεγαλοφυΐα ή να κυλήσει στην τρέλα. Όπως ο Michelangelo, έτσι και ο Dürer αντιλαμβάνεται τον καλλιτέχνη -και τον εαυτό του- ως ον ιδιοφυές, που επιδιώκει να δώσει μέσα από την ύλη, μορφή στο πνεύμα. Χαρακτηριστικό της ιδιοφυΐας του είναι το μαγικό τετράγωνο, το οποίο απεικονίζεται στην επάνω δεξιά γωνία του χαρακτικού, με αριθμούς διατεταγμένους έτσι ώστε να δίνουν, κάθετα, διαγώνια και οριζόντια πάντα το άθροισμα 34. Στην τελευταία σειρά, στα δύο κεντρικά τετράγωνα, οι αριθμοί 15 και 14 αντιστοιχούν στο έτος δημιουργίας του έργου<sup>18</sup>.

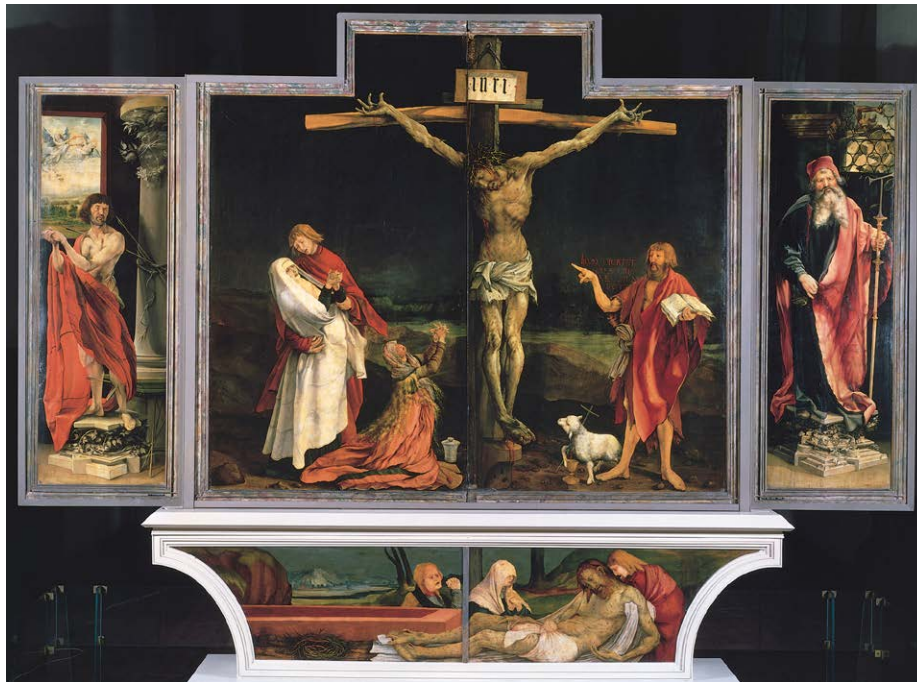
Ο Hans Holbein ο Νεώτερος (Χανς Χολμπάιν, 1497/8 – 1543), επιτυχημένος ζωγράφος και εικονογράφος βιβλίων στην ελβετική Βασιλεία, ανέλαβε ενεργή δράση στις θρησκευτικές αλλαγές της εποχής, βοηθώντας τον Μαρτίνο Λούθηρο στη μετάφραση της Βίβλου. Μετά τη μεταρρύθμιση, το 1526 μετακινήθηκε στο Λονδίνο και εφοδιασμένος με συστατική επιστολή από τον Έρασμο, μπήκε στην αυλή του Ερρίκου Η΄. Το 1536 ο βασιλιάς του απένειμε τον εξέχοντα τίτλο του Βασιλικού Ζωγράφου. Το 1537 ζωγράφισε το πορτραίτο του βασιλιά, εισάγοντας το πρότυπο της εικόνας της εξουσίας, παρουσιάζοντας το μονάρχη με εσωτερική δύναμη και ορμή, χωρίς καν να χρησιμοποιεί τα χαρακτηριστικά εξαρτήματα της εξουσίας, σκήπτρο ή κορώνα (Εικ. 1.44). Ο βασιλιάς, αντιλαμβανόμενος τη δύναμη της εικόνας, παρήγγειλε σε διαφορετικούς ζωγράφους να κάνουν αντίγραφα, τα οποία κυκλοφορούσαν στο βασίλειό του. Το έργο καταστράφηκε σε πυρκαγιά το 1698.



**Εικ.1.43** . A. Dürer, *Μελαγχολία I*, 1514, χαλκογραφία, 24x17 εκ., Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Al->



**Εικ.1.44** H. Holbein, *Ερρίκος Η΄*, 1540, ελαιογραφία, 88x 74 εκ. Ρώμη, Galleria Nazionale d'Arte Antica. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_of\\_Henry\\_VIII#/media/File:Henry\\_VIII\\_Art\\_Gallery\\_of\\_Ontario.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Henry_VIII#/media/File:Henry_VIII_Art_Gallery_of_Ontario.jpg)



**Εικ.1.45** M. Grunewald, *Η Σταύρωση*, π.1512, πέτασμα βωμού του Ίζενχάιμ (Isenheim), κεντρικό φύλλο, ελαιογραφία, 169x307 εκ., Κολμάρ, Μουσείο Ούντερλιντεν. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Matthias\\_Gr%C3%BCnewald](https://en.wikipedia.org/wiki/Matthias_Gr%C3%BCnewald).

Στο άλλο άκρο της ζωγραφικής του Dürer βρίσκεται ο Matthias Grünewald (Ματίας Γκρύνεβαλντ, 1480-1528). Τον ζωγράφο δεν φαίνεται να τον απασχολούν τα θέματα της Αναγέννησης. Αντίθετα χειρίζεται τα θέματά του με έμφαση στο χρώμα και με μια εσωστρέφεια, που έχει τις ρίζες της στο Μεσαίωνα. Ο Εσταυρωμένος Χριστός που ζωγράφησε για το μοναστηριακό νοσοκομείο του Αγίου Αντωνίου στο Isenheim (Ίζενχάιμ), γνωστό έργο ως *Ρετάμπλ του Ίζενχάιμ*, ένα πολύπτυχο σε τρία τμήματα, είναι από τις πιο σημαντικές αποδόσεις

του θέματος στην Ιστορία της Τέχνης (Εικ.1.45). Η σκηνή δεν παρουσιάζεται με την αυτοσυγκράτηση της κλασικής Αναγέννησης, αλλά με ένταση και πάθος. Στο σώμα του Χριστού δεν υπάρχει σημείο που να μην έχει πληγές, ένταση και πόνο. Ο σταυρός, πρόχειρα στημένος με χοντροκομμένα ξύλα, οι θεατρικές κινήσεις και η έκφραση αγωνίας των παρευρισκομένων, αλλά και η παρουσία του Ιωάννη του Προδρόμου, ως αφηγητή που προφήτεψε τα γεγονότα (κρατά τον αμνό, σύμβολο της προαναγγελθείσας θυσίας του Χριστού), όλα συντείνουν στην αφηγηματικότητα της εικόνας, που επιδιώκει την άμεση επικοινωνία με το θεατή. Το πληγωμένο σώμα του Χριστού ίσως αποδόθηκε έτσι, για να παρηγορήσει τους αρρώστους, που νοσηλεύονταν για δερματικές ασθένειες, στο μοναστηριακό νοσοκομείο.



## Η Αναγέννηση στις Κάτω Χώρες

Την ίδια περίοδο, οι Κάτω Χώρες είχαν γίνει το κέντρο του διεθνούς εμπορίου. Πάτρωνες της τέχνης ήταν οι έμποροι, οι επιχειρηματίες, οι τραπεζίτες. Η φλαμανδική παράδοση παρέμεινε επί μακρόν γοτθική, με χαρακτηριστική την απόδοση των αντικειμένων με λεπτεπίλεπτη λεπτομέρεια και περιγραφικό πλούτο των υλικών με τα οποία οι τεχνίτες, υαλοουργοί, υφαντές, αργυροχρυσόχοι, τα είχαν κατασκευάσει. Στο γοτθικό εικαστικό ιδίωμα παρέμειναν οι Hieronymus Bosch (Ιερώνυμος Μπος, π.1450-1516) και Pieter Bruegel (Πέτερ Μπρϋγκελ, π.1525-1569) ο πρεσβύτερος. Στη φλαμανδική ζωγραφική, τη στροφή από το γοτθικό λεξιλόγιο στο αναγεννησιακό, έκαναν με το έργο τους οι ζωγράφοι Jan Van Eyck (Γιαν βαν Έυκ, 1390-1441), ο Hugo Van der Goes (Υγκό Βαν ντερ Γκος, π.1430-1482), Hans Memling (Χανς Μέμλινγκ, 1430-1494) και ο Robert Campin (γνωστός ως Δάσκαλος του Φλεμάλ, 1378-1444).



**Εικ.1.46** J. van Eyck, *Ο γάμος των Αρνολφίνι*, 1434, ελαιογραφία σε ξύλο 82x60 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jan\\_van\\_Eyck](https://en.wikipedia.org/wiki/Jan_van_Eyck).



**Εικ.1.47** P. Bruegel ο Πρεσβύτερος, *Dulle Griet*, 1562, ελαιογραφία, 115x161 εκ., Αμβέρσα, Museum Mayer van den Bergh. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pieter\\_Bruegel\\_the\\_Elder](https://en.wikipedia.org/wiki/Pieter_Bruegel_the_Elder)

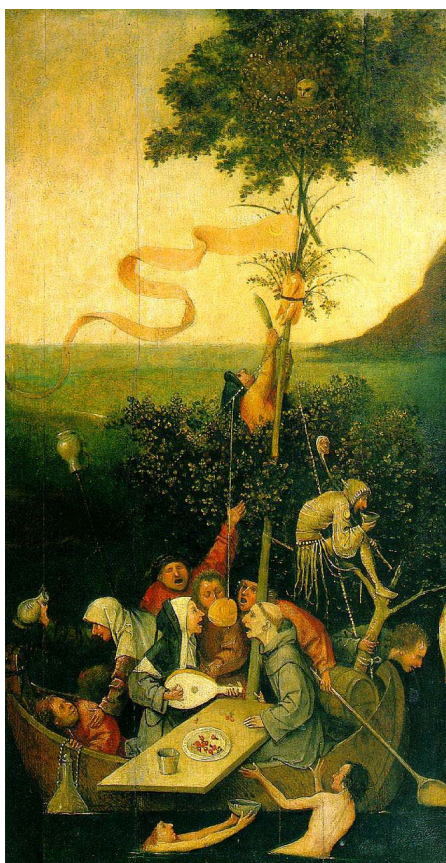
Η κυριότερη συνεισφορά της φλαμανδικής ζωγραφικής είναι η τεχνική της ελαιογραφίας, που σύμφωνα με το Vasari αποδίδεται στον Jan Van Eyck (Γιαν βαν Έυκ, 1390-1441). Η επαναστατικότητα της τεχνικής της ελαιογραφίας έγκειται στο ότι δεν στεγνώνει εύκολα όπως η αυγοτέμπερα, γεγονός που δίνει τη δυνατότητα της επικάλυψης και όχι της παράθεσης των χρωμάτων. Η χρήση αυτής της τεχνικής είχε ως αποτέλεσμα την ανανέωση του οπτικού λεξιλογίου, για την απόδοση του χρώματος και του χώρου. Ο ζωγράφος μπόρεσε να αποδώσει το βάθος με τη σταδιακή μείωση της τονικότητας των χρωμάτων, περνώντας πάνω από το στεγνό χρώμα, με σφουματούρες και με βελατούρες, νέα διαφανή στρώματα χρώματος. Η τεχνική του λαδιού επιτρέπει την ακρίβεια στην απόδοση της πραγματικότητας με μεγαλύτερη πιστότητα και τη λεπτομερή περιγραφή των αντικειμένων και των μορφών. Ο καλλιτέχνης μπορεί να επιμείνει μέχρις ότου πετύχει την απόλυτη λεπτομέρεια, όχι μόνο στο χρώμα αλλά και στη λαμπερότητα, στη λάμψη των αντικειμένων που ζωγραφίζει. Η ελαιογραφία διαδόθηκε στην Ιταλία μετά το 1450. Ο Piero della Francesca (1420-1492) και ο Domenico Veneziano (1410-1461) χρησιμοποιούσαν ήδη την τέμπερα με λάδι.

Ο Jan van Eyck (Γιαν βαν Έυκ, 1390-1441), υπήρξε εξαιρετικός δεξιότηχνης της ελαιογραφίας. Σε ένα από τα πιο γνωστά έργα του *Ο γάμος του ζεύγους Αρνολφίνι* απεικονίζεται η γαμήλια τελετή του πλούσιου εμπόρου (Εικ.1.46). Πρόκειται για την πιο γνωστή διπλή ολόσωμη προσωπογραφία, ενώ θεωρείται ως ο πρώτος πίνακας ηθογραφικής ζωγραφικής, που ως ιδιαίτερο ζωγραφικό είδος, θα αναπτυχθεί τον 17ο αιώνα στην Ολλανδία. Ο γάμος τελείται μέσα σε ένα δωμάτιο γεμάτο με αντικείμενα συμβολικού περιεχομένου για



τη συζυγική πίστη. Άξιος παρατήρησης είναι ο καθρέφτης που βρίσκεται στο κέντρο της σύνθεσης, πίσω από το ζευγος. Εδώ καθρεφτίζεται το ζευγάρι και δύο άλλοι άντρες οι οποίοι βρίσκονται έξω από τον πίνακα, από την πλευρά του θεατή. Ο ένας είναι ο ίδιος ο van Eyck, ζωγράφος αλλά και αυτόπτης μάρτυρας του μυστηρίου, που τελείται στο δωμάτιο. Το ρόλο του ζωγράφου ως αυτόπτη μάρτυρα επιβεβαιώνει η επιγραφή, που αναγράφεται πάνω από τον καθρέπτη «Johannes Van Eyck fuit hic/1434», δηλαδή, ο Johannes van Eyck ήταν εδώ. Χαρακτηριστική είναι η απεικόνιση του χώρου, ο οποίος αποδίδεται μέσα από τις αντανακλάσεις του φωτός επάνω στις επιφάνειες και από τον πλάγιο φωτισμό, που μπαίνει από το παράθυρο και όχι από την αυστηρή εφαρμογή των κανόνων της προοπτικής. Η ζωγραφική του Van Eyck βασίζεται σε μία προσεκτική ανάλυση της οπτικής εμπειρίας. Το φως είναι το στοιχείο που ενοποιεί και υποβάλει το χώρο. Η απεικόνιση των αντικειμένων αποδίδεται με αριστοτεχνική δεινότητα, με λεπτομερή απεικόνιση της υφής τους, όπως φαίνεται στα υφάσματα, στα φρούτα, στις μεταλλικές επιφάνειες του πολυελαίου, στο τρίχωμα του μικρού ζώου.

Το έργο του Hieronymus Bosch (Ιερώνυμος Μπος, π.1450-1516), βρίσκεται μακριά από τον Ουμανισμό της Αναγέννησης. Σχετίζεται με το δαιμονικό στοιχείο των δοξασιών και των μύθων του Μεσαίωνα, που φαίνεται ότι εξακολουθούσαν να υπάρχουν στη σκέψη των ανθρώπων. Εκφραστής της κρίσης που περνά η θρησκευτική πίστη κατά τη μετάβαση από το Μεσαίωνα στις νέες αρχές της Αναγέννησης, ζωγραφίζει δύσμορφους ανθρώπους, σε παράδοξες καταστάσεις, τέρατα και φανταστικές μορφές, που ενοικούν ένα χώρο πότε ακαθόριστο, πότε εξωπραγματικό, εμπνευσμένες από ιστορίες των βόρειων δοξασιών που ενέπνευσαν αργότερα και τον Buegel τον Πρεσβύτερο (Εικ.1.47). Ο Bosch θεωρείται ο πιο αινιγματικός ζωγράφος της δυτικής τέχνης, καθώς δεν γνωρίζουμε για τη ζωή του άλλο από το ότι ήταν γιός ζωγράφου και οι μελετητές εικάζουν γι' αυτόν, μέσα από τα έργα του. Στα αριστουργήματά του συγκαταλέγονται το τρίπτυχο του Κήπου των Γήινων Ηδονών και *Το Πλοίο των Τρελών*<sup>19</sup> (Εικ.1.48, Εικ.1.49).



**Εικ.1.48** Η. Bosch, *Το πλοίο των Τρελών*, 1490-1500, ελαιογραφία σε ξύλο, 58x33 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hieronymus\\_Bosch](https://en.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Bosch)



**Εικ.1.49** Η. Bosch, *τρίπτυχο του Κήπου των Γήινων Ηδονών*, 1500-1505, Ελαιογραφία σε ξύλο, 220x389 εκ., Μουσείο Πράντο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hieronymus\\_Bosch](https://en.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Bosch).

## Ανάμεσα στην Αναγέννηση και το Μπαρόκ–Μανιερισμός

Η αναδιοργάνωση της Ρώμης, από την αρχή του 16ου αιώνα, απασχόλησε με ιδιαίτερο τρόπο τους εκκλησιαστικούς άρχοντες, οι οποίοι φρόντισαν να αναδεικνύουν τόσο τη δύναμη της εκκλησίας, όσο και το προσωπικό τους γόητρο. Η παπική εξουσία διεκδίκησε τη θέση της στην ανασυγκρότηση της Ευρώπης και παράλληλα επεδίωξε να συναγωνιστεί, σε εξωραϊστικά έργα και σε λαμπρότητα, τους δούκες και τους άρχοντες των πόλεων της κεντρικής Ιταλίας. Σημαντικά γεγονότα, όπως ο διωγμός των Μεδίκων από τη Φλωρεντία (1494), αλλά και η επιστροφή τους (1512) με την κατάκτηση του παπικού θρόνου από τον Μεδικό Πάπα Λέοντα Γ', η προτεσταντική μεταρρύθμιση του Λούθηρου, η καταστροφή της Ρώμης (1527) από τον Κάρολο Ε', συγκροτούν την πολιτική σκηνή, όπου διαδραματίζεται η μετατροπή των συνεκτικών προτάσεων της πρώτης Αναγέννησης, στα διασπαστικά και πολύπλοκα λεξιλόγια του Μανιερισμού.

Η αίσθηση της κυριαρχίας του ανθρώπου πάνω στη φύση και το πρωταγόρειο «πάντων χρημάτων μέτρον άνθρωπος» θα κλονίζονταν και από άλλα γεγονότα που συντελέστηκαν σε αυτή την περίοδο. Η ανακάλυψη της Αμερικής (1492) και η επιβεβαίωση του Κοπέρνικου για το ηλιοκεντρικό σύστημα (π.1512), κλόνισαν την αντίληψη του δυτικού ανθρώπου ότι αυτός είναι το κέντρο του κόσμου. Κλόνισαν επίσης ό,τι ως εκείνη την ώρα, είχε θεωρηθεί σταθερό και υποκείμενο σε κανόνες.

Η στροφή που πήρε η Τέχνη συνδέθηκε με την κρίση που εμφανίστηκε στην κοινωνική και πολιτική ζωή της εποχής. Η εκλέπτυνση των μορφών, η πολυαξονικότητα, ο αβέβαιος χώρος, η μετακίνηση του κέντρου της σύνθεσης από το κέντρο στις παρυφές της και η εμφάνιση ήσσόνων χαρακτήρων στο πρώτο επίπεδο, η πολυπλοκότητα της σύνθεσης και η πνευματικότητα είναι τα νέα χαρακτηριστικά της τέχνης. Πρότυπο των καλλιτεχνών έγιναν τα ανάγλυφα των ρωμαϊκών σαρκοφάγων, με τις πολύπλοκες και επαναλαμβανόμενες μορφές.

Ήδη από το 1525, ακόμα και στο έργο των κλασικών της Αναγέννησης Michelangelo και Raffaelo αποτυπώνεται μία τάση αυτονόμησης προς τις κυρίαρχες μορφολογικές αξίες της Αναγέννησης. Ιδιαίτερα στο έργο του Michelangelo τόσο στη ζωγραφική, όσο και στη γλυπτική, εμφανίστηκαν τα πρώτα δείγματα ανεξαρτησίας από τους κανόνες της κλασικής τέχνης. Η νωπογραφία της Δευτέρας Παρουσίας (Εικ.1.50), που δημιούργησε στο ιερό της Cappella Sistina<sup>20</sup> είναι η επιτομή της αναζήτησης της ψυχικής έντασης, που χαρακτήρισε το έργο του. Εισήγαγε τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική τη μορφή που ονομάζεται *οφιοειδής* ή *figura serpentinata*, επηρεάζοντας τα εικονογραφικά μοτίβα των επόμενων εποχών, τόσο του Μανιερισμού όσο και του Μπαρόκ. Πρόκειται για υπερτονισμό της κλασικής φυσικής στάσης του ανθρώπινου σώματος όταν στέκεται, που ονομάζεται χιασμός ή κοντραπόστο (στο σταθερό πόδι αντιστοιχεί ένα χέρι χαλαρό ενώ στο πόδι που αναπαύεται αντιστοιχεί ένα σταθερό χέρι), μέχρι του σημείου η ανθρώπινη μορφή να γίνει ελαστική στο έπακρο (Εικ.1.51).

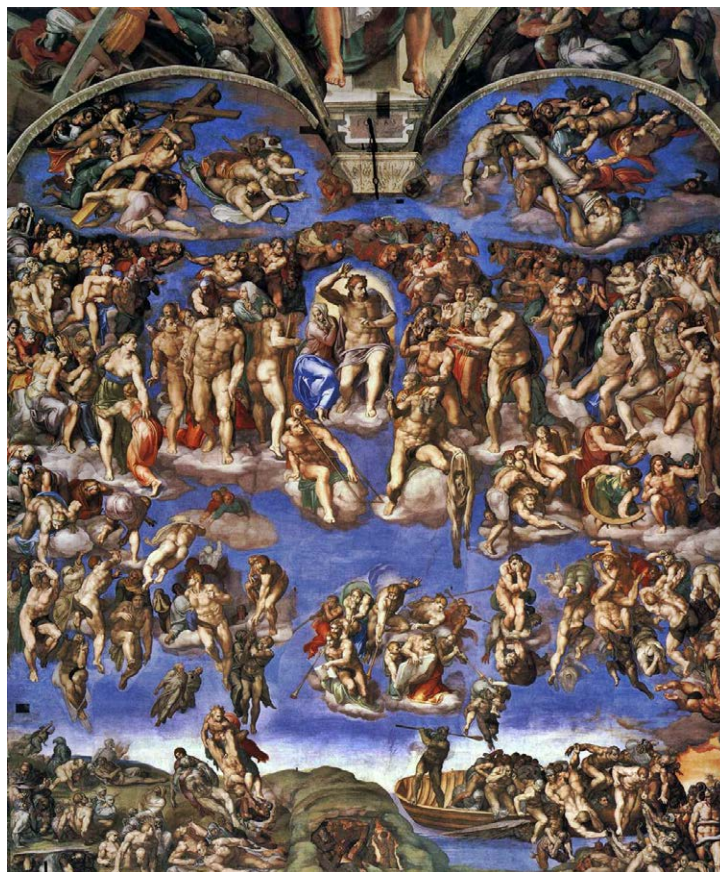
Η έντονη συστροφή της ανθρώπινης μορφής συμβάδισε με τη γνώση της ανατομίας (ο Andrea Vesalius (1514-1564), το 1543 εκδίδει το *De humani corporis fabrica libri septem*) και οι καλλιτέχνες του Μανιερισμού, έμπειροι πια από τις κατακτήσεις των προηγμένων καλλιτεχνών, αναζητούν την αναπαράσταση της «δύσκολης» μορφής, ως απόδειξη της επιδεξιότητας των. Χαρακτηριστική είναι η δήλωση του Paolo Pino (Πάολο Πίνο, 1534-1565) «σε όλες σου τις δουλειές θα πρέπει να τοποθετείς τουλάχιστον μία μορφή που είναι εντελώς συστραμμένη, διαφορούμενη και δύσκολη, έτσι ώστε να ξεχωρίσεις για τη μαστοριά σου από εκείνους που καταλαβαίνουν τα λεπτά σημεία της τέχνης» (Dialogo della Pittura, 1548)<sup>21</sup>.

Ειδικά ως προς τη διάταξη του χώρου, οι διαφορετικές αντιλήψεις ανάμεσα στην Αναγέννηση και στο Μανιερισμό μπορεί να φανούν στη σύγκριση ανάμεσα στα δύο έργα που αναπαριστούν το *Μυστικό Δείπνο*, του Leonardo da Vinci (1495-98) το πρώτο και του Tintoretto (1594) το δεύτερο<sup>22</sup> (Εικ.1.52). Η καθαρότητα και το ευανάγνωστο, χαρακτηριστικά όπως τα είχε καθορίσει ο Alberti, έδωσαν τη θέση τους στη μετακίνηση του πρωταγωνιστικού στοιχείου, του κέντρου του θέματος, από το κέντρο της σύνθεσης, στις παρυφές της και την εμφάνιση ήσσονων χαρακτήρων στο πρώτο επίπεδο. Επίσης φαίνεται χαρακτηριστικά ότι ο κυρίαρχος συνθετικός άξονας δεν είναι πια ο κάθετος άξονας συμμετρίας, αλλά η διαγώνιος, που με την κατεύθυνσή της προσδίδει συγκεχυμένο βάθος και πολυπλοκότητα στη σύνθεση.

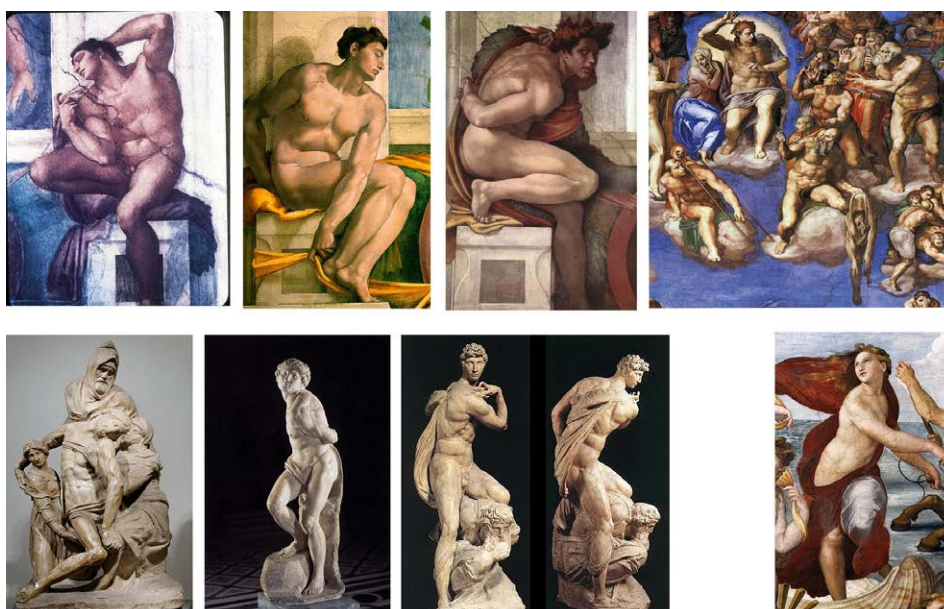
Ο Μανιερισμός εξέφρασε μία διαφορετική «πνευματικότητα» με ένα στυλιζαρισμένο τρόπο, που ερχόταν σε ευθεία αντίθεση με το νατουραλισμό και τον ορθολογισμό της Αναγέννησης. Ο καλλιτέχνης θεωρούμενος ως *divino*, ελευθερώθηκε από τη δέσμευση του πρωτοτύπου, δημιουργεί, επινοεί και μεταπλάθει, όχι την ίδια τη φύση, αλλά εκείνη τη φύση που είχε ήδη κατακτηθεί σε άλλα έργα τέχνης. Κατά τη διατύπωση του Vasari η τέχνη τώρα βασίζεται σε μία ιδέα, την οποία γεννά η φαντασία («fantastica idea non appoggiata all' imitazione») ή κατά τη διατύπωση του Zuccari (Φεντερίκο Τζούκαρι, 1540-1609), η τέχνη βασίζεται



σε ένα εσωτερικό σχέδιο («disegno interno»)²³. Έτσι, η ποικιλία, το υπερβολικό και το αποσπασματικό χρησιμοποιήθηκαν ως εναλλακτικές λύσεις για να απευθυνθούν οι καλλιτέχνες σε μία κοινωνία που ενδημούσε στις αυλές των δουκάτων, που είχαν αντικαταστήσει τις πόλεις-κράτη της προηγούμενης περιόδου. Αυτή η κοινωνία ήταν αυτάρκης και απομονωμένη, κλειστή στις διασκεδάσεις της, εξεζητημένα επιτηδευμένη στις συζητήσεις της και γνώστρια της τέχνης.



**Εικ.1.50** Michelangelo, *Η Δεύτερα Παρουσία*, 1536-1541, Τοιχογραφία, 137x122 εκ., Cappella Sistina, Ρώμη, Βατικανό. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo>.



**Εικ.1.51** Michelangelo, 1,2,3 γυμνά (ignudi), οροφή Capella Sistina, 4. Δεύτερα Παρουσία, 5. Θρήνος, 6. Θνήσκων Δούλος, 7. Vittoria, 8. Raffaello, *Ο θρίαμβος της Γαλάτειας*, 1512, νομογραφία 295x225 εκ., Ρώμη, Βίλα Farnesina.



**Εικ.1.52** L. da Vinci, *Μυστικός Δείπνος*, 1495-1497, νωπογραφία, 460x880 εκ., Μιλάνο, Santa Maria delle Grazie και Tintoretto, *Μυστικός Δείπνος*, 1592-1594, ελαιογραφία σε μουσαμά 365x568 εκ., Βενετία, Εκκλησία San Giorgio Maggiore.

Ο όρος «Μανιερισμός» προέρχεται από τη λέξη «μανιέρα», που σημαίνει δεξιοτεχνία. Με τον όρο αυτό ο ιστορικός Vasari χαρακτήριζε εγκωμιαστικά στο βιβλίο του *Οι ζωές των πιο σημαντικών Ιταλών αρχιτεκτόνων, ζωγράφων και γλυπτών*, που εκδόθηκε το 1550, το έργο των ζωγράφων εκείνων οι οποίοι «τώρα, μπορούσαν να δημιουργήσουν τρία έργα σε ένα χρόνο, ενώ πριν δημιουργούσαν ένα έργο σε τρία χρόνια». Αυτή η επιδεξιότητα, η maniera δηλαδή, των ζωγράφων, είχε εξειδικευτεί τόσο που να τους το επιτρέπει. Μέχρι να φτάσουν στη maniera amanierata, δηλαδή σε έναν επιτηδευμένο τρόπο, με τον οποίο μιμούνταν τα προηγούμενα πρότυπα της τέχνης, τα έργα των προηγούμενων καλλιτεχνών, επαναλαμβάνοντας τα εικονογραφικά μοτίβα.

Ο Μανιερισμός εμφανίστηκε αρχικά στην Ιταλία. Οι καλλιτέχνες όμως οι οποίοι κατέφυγαν σε άλλες πόλεις της Ευρώπης, οι μεν για να σωθούν από την πολιορκία της Φλωρεντίας και την πανώλη που είχε ξεσπάσει εκεί (1523-1525), οι δε από τη λεηλασία της Ρώμης (1527), καθώς και η διάδοση των ζωγραφικών έργων μέσω της χαλκογραφίας, είχαν ως αποτέλεσμα να εξαπλωθούν οι αισθητικές αναζητήσεις του μανιερισμού.

Οι συστραμμένες και περίπλοκες συνθέσεις βρήκαν απήχηση σε ένα αριστοκρατικό, αυλικό κοινό, όπως ήταν εκείνο που είχε διαμορφωθεί στην Αυλή του Φιλίππου Β΄ στην Μαδρίτη, του Ροδόλφου Β΄ στην Πράγα, του Αλβέρτου Ε΄ στο Μόναχο. Σε αυτές τις Αυλές δημιούργησαν τον επονομαζόμενο Μανιερισμό του Βορρά, καλλιτέχνες όπως οι François Clouet (Φρανσουά Κλουέ, 1510-1572), Antoine Caron (Αντουάν Καρόν, 1521-1599), Jacques Callot (Ζακ Καλό, 1592-1635) στη Γαλλία, οι Cornelis Van Haarlem (Κορνέλις φον Χάαρλεμ, 1562-1638) και Hendrick Goltzius (Χέντρικ Κότζιε, 1568-1617) στην Ολλανδία, οι Bartholomeus Spranger (Βαρτολομέιους Σπράνγκερ, 1568-1617) και ο Ιταλός Giuseppe Arcimboldi (Τζουζέπε Αλτσιμπόλντι, 1527-1595) στην Πράγα.

Τα νέα χαρακτηριστικά που πήρε η τέχνη επικεντρώνονται στο έργο του Francesco Mazzola, ο επονομαζόμενος Parmigianino (Παρμιτζιανίνο 1503-1540), *Η Παναγία με το μακρύ λαιμό*, που μπορεί να θεωρηθεί από τα τυπικά μανιεριστικά έργα των πρώτων δεκαετιών του 16ου αιώνα (Εικ.1.53). Η μορφή της Παναγίας με το μακρύ λαιμό, το μικρό κεφάλι και το κομψό χέρι με τα εκλεπτυσμένα, σχεδόν χωρίς οστά, δάχτυλα, συγκεντρώνουν όλη τη χάρη και την κομψότητα του μανιεριστικού γούστου, όπως υπαγορευόταν από τον Castiglione, στο δοκίμιό του *Il Corteggiano* (1528). Τόσο η φιγούρα της Παναγίας όσο και η μορφή του μικρού Χριστού υπακούουν σε μία μη νατουραλιστική αναπαράσταση και σε μία αμφίβολη ισορροπία. Ο χώρος στον οποίο διαδραματίζεται η σκηνή είναι επίσης ασαφής και παράδοξος. Ένα πλήθος Αγγέλων συσσωρεύεται στην αριστερή πλευρά του πίνακα, ενάντια σε κάθε αρχή ισορροπίας της σύνθεσης. Δεξιά το τοπίο ανοίγει απροσδιόριστο. Μια μακριά σειρά από κίονες χωρίς κιονόκρανα κάνει ακόμα πιο διφορούμενη τη σκηνή, στην οποία βρίσκεται ένας προφήτης με ειλητάριο. Το μέγεθός του, ενάντια στην αυστηρή αναγεννησιακή προοπτική, όχι μόνο δεν επιτρέπει να προσδιορίσουμε την απόστασή του από τις μορφές που βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο, αλλά εισάγει μία νέα υποκειμενική αντίληψη του χώρου.

Η νέα πνευματικότητα στο πλαίσιο της Μεταρρύθμισης<sup>24</sup> αντιτάχθηκε στον αυστηρό γεωμετρικό-αρμονικό τρόπο, με τον οποίο ο χώρος οργανώθηκε στα έργα της Αναγέννησης. Χαρακτηριστικά, ο Jaco-



ρο Carucci, ο επονομαζόμενος Pontormo (Ποντόρμο, 1494 –1557), δεν ενδιαφέρεται να αναπαραστήσει τη σταθερότητα ή την ισορροπία. Στο έργο *Αποκαθήλωση* (Εικ.1.54), δεν υπάρχει ένα σταθερό σημείο εστίασης προς το οποίο να οδηγείται το μάτι του θεατή. Οι μορφές είναι στυλιζαρισμένες και ο τρόπος με τον οποίο σηκώνουν το βάρος του νεκρού Χριστού είναι αμφίβολα πειστικός. Οι μορφές αρνούνται τη διάταξή τους σε ένα ορθολογικό χώρο και μοιάζει να «κλυμπούν», ανεβαίνοντας η μία πάνω από την άλλη, αντίθετα με την πυραμιδοειδή σύνθεση, που χαρακτήρισε την αρχιτεκτονική δομή της εικόνας στην Αναγέννηση.



**Εικ.1.53** *Parmigianino, Η Παναγία με το μακρύ λαιμό, 1535, ελαιογραφία σε ξύλο, 216x132 εκ., Φλωρεντία, Ουφίτσι. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Parmigianino>.*



**Εικ.1.54** *Pontormo, Η αποκαθήλωση από το Σταυρό, 1525-1528, ελαιογραφία 313x192 εκ., Φλωρεντία, Chiesa di Santa Felicità. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Pontormo>.*

Ο Agnolo Bronzino (Ανιόλο Μπρονζίνο, 1503 –1572), υπήρξε μαθητής του Pontormo. Το 1523, όταν η πανώλη χτύπησε τη Φλωρεντία, έφυγε μαζί του στην πόλη Certosa. Την εποχή αυτή διαδίδεται η δεινότητά του και ο Δούκας του Ουρμπίνο τον καλεί στις υπηρεσίες του. Αμέσως μετά τον πρώιμο θάνατο του Raffaello, ο Bronzino παίρνει τη θέση του κυριότερου προσωπογράφου των Μεδίκων. Το 1540 ο Δούκας Κόζιμο Α΄ τον ονομάζει Ζωγράφο της Αυλής και εκεί ζωγραφίζει το περίφημο πορτραίτο της *Ελεονώρα του Τολέδου με το γιό της Ιωάννη των Μεδίκων* (Εικ.1.55). Τα πορτραίτα του είναι εκλεπτυσμένα, με λεπτομερή απόδοση των υφασμάτων και των υλικών και σε ό,τι απεικονίζεται κυριαρχεί το οξύ και σαφές σχέδιο. Την ίδια χρονιά ζωγραφίζει το γεμάτο συμβολισμούς έργο του *Αλληγορία με το θρίαμβο της Αφροδίτης* (Εικ. 1.56). Η σύνθεση οργανώνεται σε ένα παραλληλόγραμμο, χωρίς βάθος. Οι μορφές που ενοικούν τη σκηνή παρουσιάζονται φορτισμένες με σύμβολα και νοήματα. Η γυναικεία κεντρική μορφή, που, από το χαρακτηριστικό μήλο που κρατά στο χέρι, ταυτίζεται με την Αφροδίτη, φιλά τον Έρωτα, ο οποίος εμφανίζεται σαν νεαρό αγόρι. Η σχέση τους είναι προφανώς αισθησιακή και αμφίσημη. Η Αφροδίτη κλέβει ένα βέλος από τη φαρέτρα του Έρωτα, ενώ εκείνος της παίρνει το μαργαριταρένιο διάδημα από τα μαλλιά. Ένας ερωτιδέας δεξιά, σκορπίζει ροδοπέταλα, και προφανώς συμβολίζει τη χαρά των αισθήσεων. Πίσω του, στη σκιά, μία νεαρή γυναίκα στα αντεστραμμένα

χέρια της, κρατά μία κερήθρα στο ένα και το κεντρί ενός σκορπιού στο άλλο. Το σώμα της απολήγει σε σώμα φιδιού με πόδια λιονταριού. Δύο θεατρικές μάσκες κάτω δεξιά, επισημαίνουν την εξαπάτηση και το ψέμα. Στα αριστερά του θεατή στη σκιά, σε πλήρη αντίθεση με τα ροδαλά κορμιά των εραστών, κρύβεται μία μορφή που μορφάζει, η Απελπισία ή Τρέλα, υπονοώντας τι παραμονεύει τον αισθησιακό έρωτα. Ψηλά δεξιά, ένας φτερωτός γέροντας, με ένα ρολόι της άμμου στον ώμο, τραβά ένα παραπέτασμα. Τον βοηθά μία γυναίκα στο άλλο άκρο αριστερά. Είναι ο Χρόνος και η Αλήθεια αντίστοιχα, που αποκαλύπτουν τη σκηνή στο θεατή. Το έργο παραγγέλθηκε στον Bronzino από τον Κόζιμο Α΄ για να δωριστεί στο βασιλιά της Γαλλίας Φραγκίσκο Α΄. Πρόκειται για ένα έργο, που απευθύνεται σε ένα στενό και εκλεπτυσμένο αριστοκρατικό κοινό, από το οποίο το ιδεαλιστικό και γεμάτο συμβολισμούς περιεχόμενό του, ζητά την ανάγνωσή του.



**Εικ.1.55** Bronzino, *Ελεονόρα του Τολέδου με το γιό της Ιωάννη των Μεδίκων*, π.1545, ελαιογραφία σε ξύλο, 115x96 εκ., Φλωρεντία Galleria degli Uffizi. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bronzino#/media/File:Bronzino\\_-\\_Eleonora\\_di\\_Toledo\\_col\\_figlio\\_Giovanni\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bronzino#/media/File:Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_col_figlio_Giovanni_-_Google_Art_Project.jpg).



**Εικ.1.56** Bronzino, *Αλληγορία με το θρίαμβο της Αφροδίτης*, 1540, ελαιογραφία σε ξύλο, 146x116 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bronzino#/media/File:Angelo\\_Bronzino\\_001.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bronzino#/media/File:Angelo_Bronzino_001.jpg).

Ο Jacopo Robusti Tintoretto (Γιάκοπο Ρομπούστι Τιντορέτο, 1518 –1594) είναι ο μεγάλος εκπρόσωπος του Βενετσιάνικου Μανιερισμού. Βρίσκεται στον αντίποδα του φλωρεντινού μανιερισμού του Bronzino, καθώς στο έργο του κυριαρχεί το χρώμα, το φως, η αδρή και γρήγορη πινελιά και όχι το σχέδιο και η λεπτομέρεια. Ο πολύπλευρος ζωγράφος υπήρξε μαθητής του Tiziano, για λίγες μόνο ημέρες, όπως λέγεται, πριν ο 56χρονος τότε δάσκαλος, τον διώξει από το εργαστήριο, για τον επαναστατικό χαρακτήρα του. Υπήρξε ένας ζωγράφος γρήγορος στην εκτέλεση των έργων του, με δραματική ενέργεια στην έκφρασή του, γεγονός που του έδωσε το προσωνύμιο «φουριόζο». Στο έργο του *Μυστικός Δείπνος* η δυναμική πινελιά του και η εκφραστική του δύναμη, επαναπροσδιορίζει την πνευματικότητα της θρησκευτικής τέχνης, ως απάντηση στην προτεσταντική μεταρρύθμιση και προαναγγέλλει το Μπαρόκ. (Εικ. 1.57). Οι μορφές του Tintoretto έχουν χάσει την ανατομική τους ακρίβεια και στερεότητα των αναγεννησιακών κανόνων, έχουν κερδίσει όμως σε ψυχική ένταση και δύναμη έκφρασης. Ο χώρος δεν είναι εκείνος της κεντρικής προοπτικής αλλά μιας διαγωνίου, στο τέλος της οποίας, στα δεξιά, υπάρχει το σημείο φυγής. Ο τόπος, είναι μία σκοτεινή ταβέρνα της Βενετίας, όπου τρώνε οι μαθητές μαζί με το δάσκαλό τους, που τους αναγγέλλει ότι κάποιος θα τον προδώσει. Ένα φως περιτριγυρίζει



κάθε μορφή Αποστόλου, σαν να φωτίζονται όλοι από τη λάμψη του Χριστού. Πάνω τους, αγγελικές μορφές εμφανίζονται και φωτίζονται από το φως του πολυέλαιου στο μισοσκόταδο. Η αναστάτωση των μαθητών μπλέκεται με την αναστάτωση και το θόρυβο, που επικρατεί στην ταβέρνα. Στο πρώτο επίπεδο βρίσκονται τα γήινα και τετριμμένα γεγονότα: μια γυναίκα βγάζει τρόφιμα από το καλάθι, ένας γάτος ψάχνει να κλέψει λίγη τροφή, υπηρέτες που εξυπηρετούν τους συνδαιτυμόνες, κάτω από το τραπέζι ένας σκύλος. Όλα έρχονται κοντά στο θεατή, που υποχρεώνεται να κοιτάξει το έργο από μία γωνιακή θέση. Με αυτό τον τρόπο ο θεατής συμπεριλαμβάνεται στο έργο, και παρακολουθεί, αυτός μόνον, ως αυτόπτης μάρτυρας, και όχι εκείνοι που είναι μέσα στο έργο, το θαύμα που εκεί συντελείται.



**Εικ.1.57** J.Tintoretto, Μυστικός Δείπνος, 1592-1594, ελαιογραφία σε μουσαμά 365x568 εκ., Βενετία, Εκκλησία San Giorgio Maggiore. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Last\\_Supper\\_\(Tintoretto\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Last_Supper_(Tintoretto)).

Ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος, ο επονομαζόμενος El Greco (Ελ Γκρέκο δηλαδή, ο Έλληνας, 1541-1614), είναι μία μοναδική μορφή στο χώρο της ζωγραφικής, ο οποίος συνδύασε με αξεπέραστο τρόπο τη βυζαντινή παράδοση με τη δυτική τέχνη. Έφυγε από την Κρήτη όπου γεννήθηκε, ήδη έμπειρος ζωγράφος της βυζαντινής τέχνης και η επαφή του με τη ζωγραφική των βενετών καλλιτεχνών (στη Βενετία βρέθηκε το 1566), κυρίως του Tintoretto, του έδωσε τη δυνατότητα να δημιουργήσει το έργο του με μεγάλη εσωτερικότητα και εκφραστικότητα. Εγκαταστάθηκε στο Τολέδο της Ισπανίας (1577) και απέκτησε σημαντικό όνομα ανάμεσα στους καλλιτέχνες της εποχής του. Ο El Greco με το έργο του, μοναδικό στην ιστορία της Τέχνης, δημιούργησε καινούριους εικονογραφικούς τύπους για τη Δύση και συγκεκριμένα τον Εσταυρωμένο ως λατρευτική εικόνα, το Χριστό νεκρό σε μετωπική στάση (στον τύπο της βυζαντινής αγιογραφίας «άκρα ταπείνωσης») και τον εικονογραφικό τύπο της Μαγδαληνής, η οποία γονατιστή αγκαλιάζει το σταυρό. Το έργο του, φορτισμένο με πνευματικότητα και εκφραστικά στοιχεία, φάνηκε υπερβολικό στις περιόδους του Μπαρόκ και του Νεοκλασικισμού που ακολούθησαν, ενώ επανεξετάστηκε κατά την περίοδο του Ρομαντισμού. Οι καλλιτέχνες στράφηκαν με ανανεωμένο ενδιαφέρον προς το έργο του κατά τον 20ό αιώνα και θεωρήθηκε προδρομικό για την εξπρεσιονιστική τέχνη (η σειρά των πορτραίτων των Αποστόλων, Apostolado, θεωρήθηκε ως σειρά από ψυχολογικά πορτρέτα, ενώ το έργο του *Η Πέμπτη Σφραγίδα της Αποκαλύψεως* (1608-14), έδωσε εικονογραφικά μοτίβα στον Πικάσο). Το έργο του *Ο Λαοκόων* (1610-14) είναι το μοναδικό μυθολογικό έργο που φιλοτέχνησε, ενώ μοναδική θέση κατέχει το έργο *Αποψη του Τολέδου* (1608), ως προδρομικό της τοπιογραφίας του 17ου αιώνα αλλά και ως έργο που επηρέασε ποιητές και ζωγράφους του 19ου και του 20ού αιώνα.

Από τα πιο σημαντικά έργα του, για το πολυδιάστατο της σύνθεσης αλλά και την κλασική του ακόμα οργάνωση, είναι *Η ταφή του κόμη Οργκάθ* (Εικ. 1.58). Το θέμα αναφέρεται σε ένα θαύμα του 14ου αιώνα, κατά το οποίο, σύμφωνα με τη θρησκευτική παράδοση, ο Άγιος Αυγουστίνος και ο Άγιος Στέφανος εμφανίστηκαν

για να δοξάσουν τον κόμη Οργκάθ, ευεργέτη της εποχής, κατά την ώρα της ταφής του. Η σύνθεση χωρίζεται σε δύο τμήματα, καθώς η σειρά των ευγενών, οι οποίοι εικονογραφούνται με μορφές ανδρών συγχρόνων του Γκρέκο, χωρίζει τον επίγειο από τον ουράνιο κόσμο. Στο κάτω μέρος, το γήινο, στο οποίο οι Άγιοι μπλέκονται με τους πραγματικούς ανθρώπους, η ζωγραφική του καλλιτέχνη ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό την αναγεννησιακή παράδοση. Στο επάνω μέρος, το ουράνιο, κυριαρχεί το μανιεριστικό στοιχείο, καθώς οι μορφές αποδίδονται επιμηκυμένες, με έντονες προοπτικές βραχύνσεις, έντονες περιελίξεις σωμάτων και πυκνά τοποθετημένες ως προς τη σύνθεση. Ανάμεσα στους ευγενείς (στο αριστερό μέρος του πίνακα) ο άνδρας που κοιτά το θεατή θεωρείται ότι έχει τη μορφή του Γκρέκο, ενώ το μικρό παιδί στο πρώτο επίπεδο ταυτίζεται με τον γιο του Γεώργιο Εμμανουήλ (Χόρχε Μανουέλ). Ο Θεοτοκόπουλος υιοθέτησε πολλά μανιεριστικά στοιχεία στο έργο του, όπως επιμήκυνση των μορφών και η συμπύκνωσή τους στα όρια του πίνακα. Έδωσε μεγαλύτερο βάρος στο πλάσιμο των μορφών με το χρώμα παρά με το σχέδιο. Οι μορφές των αγίων του παρουσιάζονται σχεδόν άυλες και πολλές φορές μοιάζει να αιωρούνται σε έναν ακαθόριστο χώρο. Δημιούργησε ένα μοναδικό και χωρίς επιγόνους μορφοπλαστικό ιδιώμα. Τα έργα του αποπνέουν βαθειά πνευματικότητα και αγγίζουν το ονειρικό, γεγονός που τα τοποθετεί σε μοναδική θέση στην Ιστορία της Τέχνης και να προαγγέλλουν, όπως ήδη ελέχθη, την τέχνη του 20ού αιώνα.



**Εικ.1.58** Δ. Θεοτοκόπουλος, *Η ταφή του κόμη Οργκάθ*, 1586-1588, ελαιογραφία σε μουσαμά, 480x360 εκ., Τολέδο, Ναός του Σάντο Τομέ. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Burial\\_of\\_the\\_Count\\_of\\_Orgaz](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Burial_of_the_Count_of_Orgaz).

## Γλυπτική

Στη γλυπτική η εκλέπτυνση, η επιμήκυνση και το εξεζητημένο των μορφών του Μανιερισμού εφαρμόστηκαν από τους γλύπτες Benvenuto Cellini (Μπενβενούτο Τσελίνι, 1500-1571), Jean Boulogne, ο επονομαζόμενος Giambologna (Τζιανμπολόνια, 1529-1608 και τον Bartolomeo Ammannati (Μπαρτολομέο Αμανάτι, 1511-1592). Έργα και των τριών καλλιτεχνών βρίσκονται στην πλατεία της Φλωρεντίας, Piazza della Signoria. Με παραγγελία του Κόζιμο Α΄ των Μεδίκων και οι τρεις καλλιτέχνες δημιούργησαν διαδοχικά τα έργα τους. Ο Cellini δημιούργησε το έργο *Περσέας* (Εικ. 1.59), για να τοποθετηθεί στην αριστερή πλευρά της Loggia dei Lanzi και να επισημαίνει στους εχθρούς της πόλης ότι ήταν επικίνδυνο γι' αυτούς να την επιβουλεύονται. Ο χρυσοχόος και γλύπτης με την πολυτάραχη ζωή, γνωστή και από την αυτοβιογραφία του (1558-1563), έπρεπε να δημιουργήσει ένα γλυπτό το οποίο θα συνδιαλεγόταν με τον *Δαβίδ* του Michelangelo, που ήταν τοποθετημένο



στην πλατεία, λίγα μέτρα πιο μακριά. Ο Cellini επέλεξε να χυτεύσει το έργο σε μπρούτζο για να αποδώσει με μεγαλύτερη ζωντάνια το έργο του. Ο Περσέας εικονίζεται στην κλασική στάση του χιασμού (κοντραπόστο) να κοιτάζει από ψηλά το θεατή και με θριαμβικό τρόπο με το προτεταμένο του χέρι κρατάει από τα μαλλιά το κεφάλι της Μέδουσας, στραμμένο προς το θεατή, ενώ με το δεξί, κατεβασμένο αλλά ακόμα σε ένταση, κρατάει το σπαθί. Πατάει με το ένα πόδι σταθερό και το άλλο χαλαρό πάνω στο αποκεφαλισμένο σώμα της Γοργόνας. Η μανιεριστική συστροφή του σώματος εντοπίζεται στο σώμα της Μέδουσας, το οποίο έχει συστραφεί τόσο, που δύσκολα αναγνωρίζεται. Η ενάργεια του γλυπτού και χαρακτηριστικά όπως η ανατομική διάπλαση του σώματος του Περσέα, οι λεπτομέρειες με τις οποίες διακοσμεί τα κεφάλια των μορφών και οι πλοχμοί που μιμούνται το αίμα που αναβρύζει από το κομμένο κεφάλι και από το σώμα της Μέδουσας, δικαιώνουν την επιλογή του υλικού από τον Cellini που ήξερε ότι ως χρυσοκόμος, μπορούσε να επεξεργαστεί. Το μέγεθος όμως του έργου και η έλλειψη υλικών έκαναν το γλύπτη να καταβάλει μεγάλο κόπο για τη χύτευσή του, η οποία διήρκεσε από το 1545-1554, και όπως περιγράφει στην αυτοβιογραφία του, τον έφερε πολλές φορές κοντά στο θάνατο.



**Εικ.1.59** B. Cellini, Περσέας και Μέδουσα, ορείχαλκος, Φλωρεντία, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Benvenuto\\_Cellini](https://en.wikipedia.org/wiki/Benvenuto_Cellini).



**Εικ.1.60** Giambologna, Αρπαγή της Σαβίνας, 1574-1582, μάρμαρο, Φλωρεντία, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Giambologna>.

Ο Giambologna, που με τη μεσολάβηση του Vasari είχε μπει υπό την προστασία των Μεδίκων, δημιούργησε το έργο η *Αρπαγή της Σαβίνας* (Εικ.1.60), για να τοποθετηθεί στην δεξιά πλευρά της Loggia dei Lanzi. Στο γλυπτό οι κατακτήσεις της γλυπτικής του Michelangelo έχουν ξεπεράσει τα όριά τους. Οι μορφές περιερίσονται τόσο γύρω από την οφιοειδή γραμμή ως άξονα της σύνθεσης, που για να δει ο θεατής το γλυπτό πρέπει υποχρεωτικά να γυρίσει γύρω του. Καμία πλευρά του γλυπτού συμπλέγματος δεν δίνει όλες τις πληροφορίες για την κατανόηση των μορφών και της πλοκής των, καθώς κάθε μία χειρονομεί και στρέφεται μεταφέροντας την κίνησή της στην επόμενη μορφή, σε μία χωρίς αρχή και τέλος, σπειροειδή περιστροφή.

Ο Ammannati δημιούργησε την κρήνη του Ποσειδώνα. Το 1559 ο Κόζιμο Α΄ προκήρυξε διαγωνισμό για το έργο, που θα συμβόλιζε τη θαλάσσια κυριαρχία της Φλωρεντίας. Ο Ammannati, αρχιτέκτονας και γλύπτης, κέρδισε στο διαγωνισμό τους συμμετέχοντες αντιπάλους του, μεταξύ των οποίων τον Cellini και τον Giambologna, και ανέλαβε την εκτέλεση του έργου. Η κρήνη τοποθετήθηκε απέναντι από τη Λότζια και γωνιακά μπροστά από το Pallazzo Vecchio, για να ενώσει τις δύο πλατείες που ανοίγονταν στις δύο πλευρές του κτηρίου.

Στο κέντρο της κρήνης δεσπόζει σε λευκό μάρμαρο ο Ποσειδώνας ο οποίος σε στάση χιαστί εδράζεται σε ψηλή βάση και στρέφει το αυστηρό πρόσωπό του προς τη Λότζια. Μπροστά και πίσω από τη βάση, δύο ορειχάλκινες μορφές αναπαριστούν τη Σκύλλα και τη Χάρυβδη. Περιστοιχίζεται από εναλασσόμενες, σε ορείχαλκο και σε μάρμαρο, μορφές της μυθολογίας, τα τέσσερα άλογα του άρματός του που βγαίνουν από το νερό, ενώ ανάμεσα στα πόδια του τρεις Τρίτωνες φυσούν μέσα από το θαλάσσιο κέρασ τους νερό. Το έργο όταν εγκαινιάστηκε χλευάστηκε (ο Michelangelo είχε πει ότι το μάρμαρο πήγε χαμένο) γιατί η λευκότητα του μαρμάρου κάλυπτε με την έντασή του τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του έργου (του δόθηκε το προσωνύμιο il Biancone, δηλαδή ο Ασπρουλιάρης). Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να αναλάβει ο Giambologna τους σάτυρους και τις νύμφες της κρήνης, που κοσμούν την οκταγωνική περίμετρο της λεκάνης. Το έργο εγκαινιάστηκε το 1565, οι εργασίες όμως του Ammannati στο έργο, διήρκεσαν ως το 1575 (Εικ.1.61). Η κρήνη του Ποσειδώνα έδωσε το πρότυπο για τις κρήνες που ακολούθησαν και που θα διακοσμήσουν τον επόμενο αιώνα τις Ιταλικές και τις άλλες Ευρωπαϊκές πόλεις..



*Εικ.1.61 B. Ammannati, Η κρήνη του Ποσειδώνα, μάρμαρο και ορείχαλκος, 1560-1565, 1575, Φλωρεντία, Piazza della Signoria, φωτ. Β. Πετρίδου.*

## Αρχιτεκτονική

Στη Βενετία, τα στοιχεία της Αναγέννησης εμφανίζονται στα μέσα του 16ου αιώνα, την εποχή που στην κεντρική Ιταλία τα επιτεύγματά της έχουν ήδη οδηγήσει σε νέους προβληματισμούς.

Ο Tatti Jacopo d'Antonio, ο επονομαζόμενος Jacopo Sansovino (Τζιάκοπο Σανσοβίνο, 1486 – 1570), μετέφερε τις αρχές της προοπτικής στην οργάνωση της πλατείας του Αγίου Μάρκου (1537-1544) και τη χρήση των κλασικών ρυθμών σε συνδυασμό με τα τοξοειδή ανοίγματα στην όψη της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης (Εικ.1.62). Η επιμελημένη χρήση των φωτεινών και σκιερών σημείων στις όψεις, η προσεκτική επιλογή των υλικών και των γλυπτικών λεπτομερειών, η σκηνογραφική ένταξη των κτηρίων στον ιστό της πόλης, αποτελούν μερικά από τα χαρακτηριστικά της *Ρωμαϊκής Αναγέννησης* που ο Sansovino μετέφερε στη Βενετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα και θαύμαζε ο Andrea Palladio.

Την ίδια εποχή ο Sebastiano Serlio (Σεμπαστιάνο Σέρλιο, 1475 – 1554), δημοσίευσε την πραγματεία του *Sette libri dell'architettura* (1537-1547), όπου περιλαμβάνονται κωδικοποιημένες μελέτες για τους ρυθμούς, προτάσεις κατοικιών για τη Βενετία, μελέτες για την αρχιτεκτονική της αρχαιότητας, μαθηματικοί κανόνες της προοπτικής, πολεοδομικές προτάσεις και σχέδια οχυρωματικής αρχιτεκτονικής. Οι θεωρίες του, που στόχευαν στην πρακτική εφαρμογή της αρχιτεκτονικής άσκησαν μεγάλη επιρροή και έγιναν δημοφιλείς σε όλη την Ευρώπη.

Ο Andrea Palladio (Αντρέα Παλλάντιο, 1508-1580), το πραγματικό όνομα του οποίου ήταν Andrea Di Pietro della Gondola, υπό την επιρροή των ουμανιστικών κύκλων της Βενετίας και της Βιτζέντσα, εμπνέεται και αυτός από τη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική και δημιουργεί ένα πλούσιο και εντυπωσιακό έργο (Εικ.



1.63). Παράλληλα αφοσιώνεται στη θεωρητική οργάνωση της αρχιτεκτονικής. Στις εκκλησιές που υλοποίησε στη Βενετία (San Giorgio Maggiore, 1565, San Francesco della Vigna, 1565, Le Zitelle, 1570, Il Redentore, 1576-77) (Εικ.1.64, Εικ. 1.65, Εικ. 1.66), χρησιμοποιεί για τη διαμόρφωση των όψεων δύο επάλληλους κλασικούς ρυθμούς, οργανώνει την κάτοψη σύμφωνα με το σχήμα του λατινικού σταυρού με ένα κεντρικό κλίτος και διαχωρίζει το χοροστάσιο από το κεντρικό τμήμα της εκκλησίας, οργανώνοντας με νέο τρόπο τις



**Εικ.1.62** J. Sansovino, Μαρκανή Βιβλιοθήκη, Βενετία, 1537-1544, φωτ. Β. Πετρίδου.



**Εικ.1.63** A. Palladio, Basilica, 1546-1549, Βιτζέντζα. φωτ. Β. Πετρίδου.



**Εικ.1.64** A Palladio, San Giorgio Maggiore, 1565, Βενετία., φωτ. Β. Πετρίδου.



**Εικ.1.65** A Palladio, San Giorgio Maggiore, εσωτερικό, Βενετία, φωτ. Β. Πετρίδου.



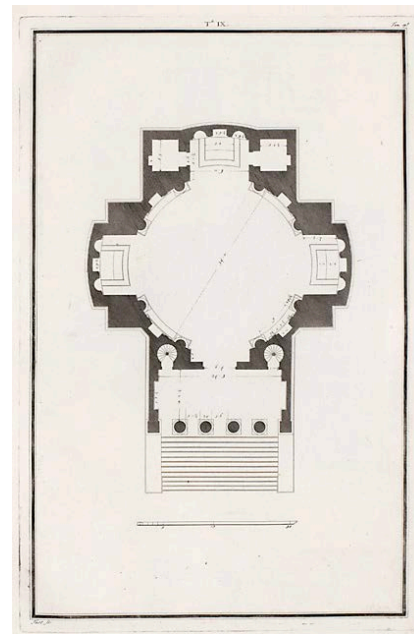
**Εικ.1.66** A Palladio, Il Redentore, 1576-1577, Βενετία, φωτ. Β. Πετρίδου.



**Εικ.1.67** A. Palladio, Villa Barbaro, Maser, 1554-1560, φωτ. Β. Πετρίδου.



**Εικ.1.68** A. Palladio, Ναόςκος Barbaro, Maser, 1570 π., φωτ. Β. Πετρίδου



**Εικ.1.69** A. Palladio, Villa Maser, κάτοψη της εκκλησίας Ottavio Bertotti Scamozzi, 1783.

λειτουργικές ανάγκες. Οι εξοχικές κατοικίες που κατασκεύασε στην περιοχή γύρω από τη Βενετία, μεταφέρουν τον πολιτισμό και τη γνώση στην εξοχή, στον τόπο της καλλιέργειας. Οι όψεις τους φέρουν στοιχεία κλασικών κτιρίων και οι καθαρές γεωμετρικές κατόψεις τους συγκροτούν νέες τυπολογίες όπου κυρίαρχη σημασία αποκτούν οι λειτουργικές ανάγκες της παραγωγής (Εικ. 1.67, Εικ. 1.68, Εικ.1.69). Η εξοχική κατοικία των πλούσιων ευγενών της Αναγέννησης αποτελούσε χώρο αναψυχής και πνευματικής αναζήτησης, κοινωνικής προβολής και ελέγχου της γεωργικής παραγωγής. Έπρεπε λοιπόν, να επιδεικνύει την κοινωνική ισχύ του άρχοντα και την πνευματική του υπεροχή, προβάλλοντας τα ουμανιστικά στοιχεία και τη δύναμη του πλούτου που πηγάζει από την καλλιέργεια της γης. Ο Alberti, στο βιβλίο του *I quattro libri della famiglia*<sup>25</sup>, είχε ήδη αναφερθεί εκτενώς στην οργάνωση της οικογενειακής ζωής και είχε τονίσει τους τρόπους με του οποίους αυτή αντικατοπτρίζεται στη σταθερότητα και την κανονικότητα της αρχιτεκτονικής του οίκου. Επίσης έδινε ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση που πρέπει να αναπτύσσεται ανάμεσα στην κατοικία της πόλης και σε εκείνη της υπαίθρου. Η τελευταία, δεν αποτελεί μόνο το σύμβολο της ιδιοκτησίας επί της γης, αλλά συγκροτείται ως κέντρο οργάνωσης όλης της αγροτικής παραγωγής και αποδεικνύει την υλική και πνευματική ευμάρεια που απορρέει από την καλλιέργεια της φύσης. Για παράδειγμα στη Villa Rotonda (Βίλα Ροτόντα) (Εικ. 1.70), ο Palladio αντιλαμβάνεται τους εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους ως μια ενότητα. Εξετάζοντας την κάτοψη βλέπουμε ότι το πρότυπο επαναλαμβάνεται στις τέσσερις πλευρές του κτιρίου, ότι το τετράγωνο είναι η βάση του κύβου,



που αποτελεί το γενικό σχήμα του κτιρίου και ότι ο κύκλος στο κέντρο υψώνεται μέχρι να διαμορφώσει το θόλο της οροφής. Όλα αυτά τα στοιχεία αντανακλούν την απλότητα και τη συμμετρία ολόκληρου του έργου. Η αρμονία ανάμεσα στα τμήματα του κτιρίου και στο σύνολο ολοκληρώνεται με την αρμονική ένταξη του κτιρίου στο φυσικό περιβάλλον, αντανακλώντας έτσι τη σημασία που έχει η πνευματική αναζήτηση για την κοινωνία της Αναγέννησης. Η τάξη, η αναλογία και η ιεράρχηση των λειτουργιών προσδίδουν μια ομοιογένεια στις κατόψεις και στις όψεις των κτηρίων του. Η επίδραση των έργων αλλά και του βιβλίου *Τα τέσσερα βιβλία της Αρχιτεκτονικής* του Αντρέα Palladio θα συνεχιστεί και μετά το 16ο αιώνα και θα απλωθεί σε όλη την Ευρώπη με το όνομα Παλλαδιανισμός (Εικ. 1.71).

Το τελευταίο του έργο είναι η κατασκευή του Teatro Olimpico στη Βιτζέντσα για τα μέλη της Ακαδημίας των Ολυμπίων. Ο εσωτερικός σχεδιασμός αυτού του θεάτρου επηρεάστηκε από το ρωμαϊκό θέατρο. Οι κερκίδες ακολουθούν ένα ελλειπτικό σχήμα. Η σκηνή, με τη χρήση της προοπτικής, δίνει την εντύπωση ότι μπροστά μας βρίσκεται μια ολόκληρη πόλη με τους δρόμους και τα μέγαρα της. Μια σειρά από κίονες πλαισιώνει την τελευταία σειρά του διαζώματος, ενώ η οροφή απεικονίζει έναν καταγάλανο ουρανό. Όλα είναι σχεδιασμένα



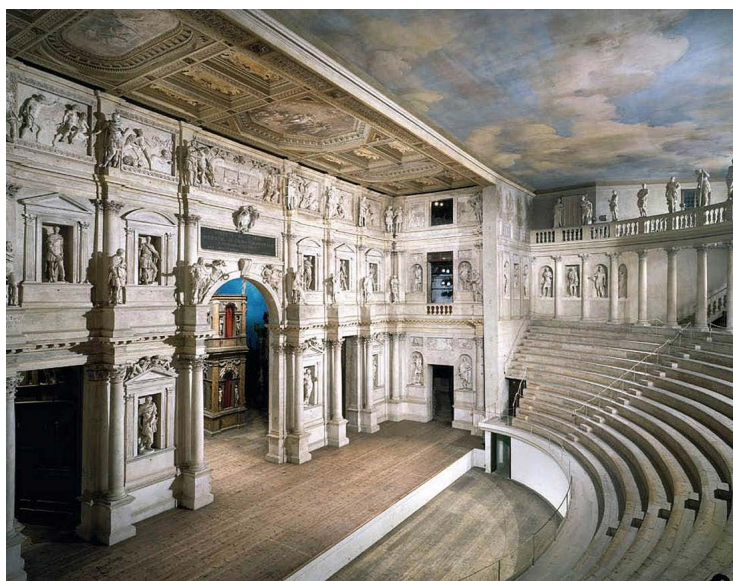
Εικ.1.70 A. Palladio, Βίλα Ροτόντα, 1566, Βιτσέντζα, φωτ. Β. Πετρίδου.



Εικ.1.71 A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, 1570, Βενετία..

έτσι, ώστε να δίνουν την εντύπωση ότι είμαστε σε ένα υπαίθριο ρωμαϊκό θέατρο, ενώ η πόλη απλώνεται μπροστά μας μέσα από την υπερτονισμένη προοπτική της σκηνής. Αυτή η «σκηνογραφική» οργάνωση του χώρου δεν παρατηρείται μονάχα στο Teatro Olimpico, αλλά πολλές φορές, και στις προσόψεις των κτηρίων και αποτελεί κύριο παράγοντα του γενικότερου αρχιτεκτονικού λεξιλογίου του Palladio (Εικ. 1.72).

Ο Μανιερισμός σε αντιδιαστολή με τον ορθολογισμό της Αναγέννησης εισάγει το υπερβολικό, το αποσπασματικό, την εκζήτηση, ακόμα και το άσχημο. Ο Α. Χάουζερ τονίζει: «Τίποτα δε χαρακτηρίζει καλύτερα τη διατάραξη της κλασικής αρμονίας από την κατάλυση εκείνης της ενότητας χώρου που ήταν η πιο μεστή έκφραση της αντίληψης που είχε η Αναγέννηση για την τέχνη. Η ενιαία σκηνή, η τοπογραφική συνοχή της σύνθεσης, η συνεπής λογική της δομής του χώρου ήσαν για την Αναγέννηση από τις πιο σπουδαίες προϋποθέσεις της καλλιτεχνικής εντύπωσης που δίνει μια εικόνα. Ολόκληρο το σύστημα του προοπτικού σχεδίου, όλοι οι κανόνες αναλογίας και τεκτονικής ήσαν απλώς μέσα που εξυπηρετούσαν τον έσχατο σκοπό της λογικής και της ενότητας του χώρου. Ο μανιερισμός αρχίζει σπάζοντας την αναγεννησιακή δομή του χώρου και τη σκηνή, που ήθελε ν' αναπαραστήσει ο καλλιτέχνης, σε ξέχωρα (κι όχι μόνο εξωτερικά ξέχωρα, αλλά και στο εσωτερικό τους διαφορετικά οργανωμένα) μέρη. Επιτρέπει να δεσπόζουν διαφορετικές αξίες χώρου, διαφορετικά πρότυπα, διαφορετικές δυνατότητες κίνησης στα διάφορα τμήματα της εικόνας: στο ένα η αρχή της οικονομίας και στο άλλο η αρχή της σπατάλης στο χειρισμό του χώρου»<sup>26</sup>.



**Εικ.1.72** A. Palladio, Teatro Olimpico, 1580, Βιτσέντζα, εσωτερική όψη, φωτ. Β. Πετρίδου

Μετά το 1530 οι μαθητές του Raffaello (όπως ο Giulio Romano ο Sebastiano Serlio) και άλλοι όπως ο Giorgio Vasari και ο Jacopo Barozzi da Vignola (Τζιάκοπο Μπαρότζι ντα Βινιόλα, 1507 –1573), υιοθέτησαν τις τάσεις για νεωτερισμούς και συγχρόνως επιβεβαίωσαν την εξασθένηση του συνεκτικού λεξιλογίου της Αναγέννησης, καθιστώντας την αναζήτηση της καινοτομίας της μορφής θεμέλιο της συναισθηματικής αντιμετώπισης της αρχιτεκτονικής. Η πλαστικότητα των όγκων, η πολυχρωμία των υλικών, στοιχεία που διεγείρουν τη φαντασία και οι εναλλαγές φωτός και σκιάς, ανάγονται σε κύρια χαρακτηριστικά των αρχιτεκτονικών προτάσεων από τα μέσα του 16ου αιώνα και μετά. Παραμορφωμένες γεωμετρικές επιφάνειες συνδέονται με φυτικά μοτίβα και αφηρημένα σχήματα, παράγοντας νέες μορφές που διατηρούν όμως σταθερά τα αρχικά τυπολογικά χαρακτηριστικά του λεξιλογίου της Αναγέννησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αρχιτεκτονικής του Μανιερισμού είναι η έπαυλη del Te στη Μάντοβα, της οικογένεια των Gonzaga, έργο του Giulio Romano (Εικ. 1.72, Εικ.1.73). Με αυτό το έργο εμφανίζεται ξεκάθαρα η απομάκρυνση από το σύστημα των κλασικών κανόνων, η παραδοχή ότι το άμορφο αποτελεί μια κατηγορία της μορφής, ότι η ανισορροπία δύναται να ισορροπεί, ότι κάθε αντίθεση μπορεί να παράγει νέες ισορροπίες. Οι όψεις προς την εσωτερική αυλή με τις «διαταραγμένες» λεπτομέρειες των ρυθμών, με τα άνισα διαστήματα των μεταξονίων των κιόνων, με τη συνεχή επίδειξη της αθέτησης της αρμονίας, προετοιμάζουν τα στοιχεία που κυριαρχούν και στα ζωγραφικά έργα που ο Giulio Romano δημιούργησε στην έπαυλη: την καταστροφή του κλασικού ρυθμού, την αμφισημία των γεωμετρικών σχημάτων, την κυριαρχία του παραπλάνησης, του φόβου, του άγχους (Εικ.1.74, Εικ.1.75). Η ενδυνάμωση του πλούτου της επινόησης, κυρίαρχο στοιχείο της εποχής, θα μπορούσε ίσως να είναι μια εξήγηση αυτών των ανατροπών σημειώνει ο Gombrich<sup>27</sup>, όπως επίσης να θεωρηθούν και ως στοιχεία της διαδικασίας της αυτοκριτικής και της παρότρυνσης για μια επιστροφή στην αυτεπίγνωση τονίζει ο M. Tafuri<sup>28</sup>.



**Εικ.1.73** Giulio Romano, Palazzo del Te, Μάντοβα, 1526-1534.



**Εικ.1.74** Giulio Romano, Palazzo del Te, Μάντοβα, όψη προς την εσωτερική αυλή, 1526-1534, φωτ. Β. Πετρίδου.





**Εικ.1.75** Giulio Romano, Palazzo del Te, Μάντοβα, όψη προς την εξωτερική αυλή, 1526-1534, φωτ. Β. Πετρίδου.



**Εικ.1.76** Giulio Romano, Η πτώση των Γιγάντων, Αίθουσα των Γιγάντων, τοιχογραφία, Palazzo del Te, Μάντοβα, 1526-1534. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio\\_Romano](https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio_Romano).

Στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, η δυνατότητα μετακίνησης των καλλιτεχνών έξω από τα μεγάλα κέντρα της Ιταλίας λόγω της ανάπτυξης της αριστοκρατίας και άλλων ηγεμονιών (λαϊκών ή θρησκευτικών) σε όλη την Ευρώπη, γέννησε νέες ευκαιρίες επεξεργασίας και εξάπλωσης της αρχιτεκτονικής. Στη Γαλλία, στην Αγγλία, στη Ρωσία, στην Ισπανία, στη Γερμανία και αλλού, τα στοιχεία της κλασικής μνημειακότητας συνδυάστηκαν με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις απαιτήσεις κάθε τόπου: την τεχνική επάρκεια, ως αποτέλεσμα της γοθικής αρχιτεκτονικής, την αναζήτηση μιας καθαρής αρχιτεκτονικής μορφής, τη διαχείριση του κλειστού και ανοικτού χώρου, τον εμπλουτισμό του διακόσμου, παράγοντας προσμίξεις περίπλοκες αλλά ενίοτε ικανές να επιτρέψουν τη αναγνώριση του κλασικού λεξιλογίου.

<sup>1</sup> Γιάκομπ Μπούρκχαρτ, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, (Jacop Burckardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860), μτφρ. Μαρία Τοπάλη, Εκδόσεις Νεφέλη 1997

<sup>2</sup> Fernand Braudel, *Υλικός πολιτισμός, Οικονομία και καπιταλισμός (15<sup>ος</sup> – 18<sup>ος</sup> αιώνας*, μτφρ. Αικ. Ασδραχά, Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας, Αθήνα 1995. Τόμος Α! : *Οι δομές της καθημερινής ζωής: το δυνατό και το αδύνατο*, σ.555.

<sup>3</sup> Η Αναγέννηση έμελλε πράγματι να κληρονομήσει από την Αρχαιότητα την καλλιτεχνική θεωρία της μίμησης με όλες τις αποχρώσεις της. Με αφετηρία τη θεμελιακή άποψη ότι σκοπός της τέχνης είναι η “εικασία των ορωμένων”, θα κλιμακώσει τους σκοπούς της δημιουργίας από την απλή μίμηση ως την υπέρβαση αυτής της πραγματικότητας». Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα *Πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Εκδόσεις Βικελαία 1988, σ. 39-41.

<sup>4</sup> Πλάτων, Θεαίτητος, 169d-171e.

<sup>5</sup> Ο Alberti αφιέρωσε την πραγματεία του *Περί Ζωγραφικής* στον Brunelleschi και γράφει: «Ποιος άνδρας, ακόμα κι αν ήταν ασυγκίνητος ή φθονερός, δεν θα υμνούσε τον αρχιτέκτονα φίλιππο, όταν θα αντίκριζε αυτή τη γιγάντια κατασκευή, τον τρούλο που πυργώνεται πάνω από τους ουρανούς, τόσο ευρύτερνο, που θα μπορούσε να περισκεπάσει με τον ίσκιο του όλο τον λαό της Τοσκάνης; Έναν τρούλο που χτίστηκε χωρίς δοκούς και χωρίς περίτεχνα ξύλινα υποστυλώματα; Ένα κατόρθωμα της τεχνικής, αν δεν λαθεύω, που είναι απίστευτο πως έγινε στις μέρες μας, αφού ακόμα και οι αρχαίοι ούτε γνώρισαν, ούτε φαντάστηκαν κάτι ανάλογο». Στο Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι, *Περί Ζωγραφικής*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Εκδόσεις Καστανιώτη 2008, σ. 174.

<sup>6</sup> Marcus Vitruvius Pollio, *Περί Αρχιτεκτονικής, Βιβλία I-V* μτφρ. Π. Λέφας, Εκδόσεις Πλέθρον, 2000.

<sup>7</sup> Αναφερόμαστε στα κείμενα, που είχαν ως στόχο να προσδιορίσουν τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής, τις αναλογίες των ρυθμών και να παρουσιάσουν τα κυριότερα επιτεύγματα της αρχαιότητας αλλά και της εποχής της Αναγέννησης, ενδεικτικά: Filarete, *Trattato d'architettura*, Φλωρεντία, 1461-1464. M. Giacomo Barozzio Da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'Architettura*, Ρώμη. Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*, Βενετία. Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Βενετία 1570, Vincenzo Scamozzi, *La idea dell'architettura universale*, Βενετία 1615, Philibert de L'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, Παρίσι 1567 και άλλα.

<sup>8</sup> Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, Libro VI, cap.1, εκδ. Π Πολίφιλο, Μιλάνο, 1966, σ.232: «Όλα τα κτήρια της αρχαιότητας που θα μπορούσαν να είναι σημαντικά και άξια κάποιου σεβασμού, εγώ τα εξέτασα, για να μπορέσω να αποκομίσω χρήσιμα στοιχεία. Αδιάκοπα εξιχνίασα, διερεύνησα, μέτρησα, απεικόνισα με σκίτσα οτιδήποτε ήμουν σε θέση, ώστε να μπορέσω να οικειοποιηθώ και να ωφεληθώ από κάθε δυνατή συμβολή που η ανθρώπινη νοημοσύνη και εργατικότητα μου προσέφεραν».

<sup>9</sup> Σταύρος Καρβέλης και Σοφία Παπαδέα (επ.), *Αρχιτεκτονική Θεωρία: από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα*, μτφρ. Π. Μαρτινίδη, Εκδόσεις Taschen / Γνώση 2006, σ. 24: «Ωστόσο, ρητή επιδίωξη του Αλμπέρτι ήταν να προχωρήσει σε ένα έργο με καλύτερο ύφος, καλύτερη δομή κι ακριβέστερη επιχειρηματολογία, όχι μόνο για να συνεχίσει τον Βιτρούβιο, μα και για ν' αντιδράσει στην καταστροφή των ρωμαϊκών ερειπίων και στην αυξανόμενη, εξαιτίας των επιδράσεων της γοτθικής αρχιτεκτονικής, κακογουστιά των συγχρόνων του».

<sup>10</sup> Σύστημα τοιχοποιίας, οι στρώσεις του οποίου δεν είναι όλες ισούψεις, αλλά παρεμβάλλονται και άλλες χαμηλότερες στρώσεις.

<sup>11</sup> David Watkin, *Ιστορία της Δυτικής αρχιτεκτονικής (A History of Western Architecture, 1898)*, μτφρ. Κουρεμένος, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2009, σ. 219-221.

<sup>12</sup> Heinrich Wölfflin, H., *Η κλασική Τέχνη (Die Klassische Kunst. Eine Einföhrung in die Italienische Renaissance, 1898)*, μτφρ. Στ. Λυδάκης, Εκδόσεις Κανάκης, σ. 16. Κατ' άλλους η ώριμη αναγέννηση αρχίζει το 1480 και τελειώνει το 1527 με την κατάληψη και την λεηλασία της Ρώμης από τον Κάρολο τον Ε', ενώ άλλοι υποστηρίζουν ότι φτάνει ως το 1541, χρονολογία κατά την οποία ο Michelangelo ολοκλήρωσε τη *Δευτέρα Παρουσία* στην Cappella Sistina.

<sup>13</sup> Η Καπέλα Σιξτίνα, γνωστή ως το Παρεκκλήσι του Σίξτου (με διαστάσεις 40,93 μήκος x 13,41μ. πλάτος x 20,7 μ. ύψος), επί πάπα Σίξτου Δ' έφερε έργα στους πλευρικούς τοίχους των διάσημων ζωγράφων της εποχής Boticelli, Perugino, Pinturicchio, Ghirlandajo, Signorelli κ.ά. ενώ η οροφή ήταν διακοσμημένη με χρυσά αστέρια, ως ουράνιος θόλος. Όταν στον παπικό θρόνο ανέβηκε ο ανεπιός του Σίξτου, Ιούλιος 2<sup>ος</sup>, ανιπιός του , οι εργασίες ξανάρχισαν, αναθέτοντας το εικονογραφικό πρόγραμμα της οροφής στον 28χρονο Michelangelo, ο οποίος πρότεινε το μεγαλεπήβολο πρόγραμμα της ιστορίας του κόσμου από τη Γένεση ως τη Γέννηση του Ιησού. Βλέπε Giorgio Vasari, *Οι βίοι των πλέον εξαιρετών ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων, Οι δύο αφιερώσεις και το προσίμιο*, μτφρ. Ν.Σκουτέλης, Κ.Βαλάκας, Ν. Χατζηνικολάου, Εκδόσεις Πατάκη 1997, σ.892 κ.ε.

<sup>14</sup> Συγγραφέας σύντομων κειμένων που ο ποντίφικας απεύθυνε σε βασιλείς, αυτοκράτορες και άλλες σημαντικές προσωπικότητες, θέση που του εξασφάλιζε οικονομικά μία άνετη ζωή.

<sup>15</sup> “ILLE HIC EST RAPHAEL, TIMUIT QUO SOSPITE VINCI / RERUM MAGNA PARENS, ET MORIENTE MORI” γραμμένο από τον λόγιο και ποιητή Pietro Bembo (1470-1547). Βλ. Vasari, G. *Le vite dei piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1550, Εκδόσεις Einaudi, σελ.641.

<sup>16</sup> Για τη Νεοπλατωνική αντίληψη της εποχής και για μία εικονολογική ανάλυση του έργου βλέπε Ervin Panofsky, *Μελέτες εικονολογίας (Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance)*, μτφρ. Ανδρέας Παπάς, Εκδόσεις Νεφέλη-1991, σ. 257 κ.ε.

<sup>17</sup> Βλέπε [https://youtu.be/o9Kum\\_JjJdk](https://youtu.be/o9Kum_JjJdk) , ανακτήθηκε 18-12-2015.



<sup>18</sup> Erwin Panofsky, Raymond Klibansky, Fritz , *Saturn and melancholy*. New York: Basic Books, Inc., 1964.

<sup>19</sup> Το 1509 ο Έρασμος δημοσίευσε το περίφημο *Εγκώμιον της Μωρίας (Elogium Insaniae)*. Στη σύγχρονη εποχή το έργο το *Πλοίο των Τρελών* έδωσε το έναυσμα στον Μισέλ Φουκό για τη μελέτη του *Histoire de la Folie a l' Age Classique (Ιστορία της Τρέλας, 1964)*.

<sup>20</sup> [http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina\\_vr/index.html](http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html)

<sup>21</sup> *Dialogo della Pittura*, 1548, σ. 18, ανακτημένο από το [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pino/dialogo\\_di\\_pittura/pdf/dialog\\_p.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pino/dialogo_di_pittura/pdf/dialog_p.pdf), 10-3-2015. Κατά την ίδια έννοια ο M. Lodovico Dolce, στο *Dialogo della pittura, intitolato L'Are-tino* ([https://archive.org/details/gri\\_33125009346723](https://archive.org/details/gri_33125009346723), Φλωρεντία 1564), συμβούλευε τους συγγραφείς «να γράφουν με πειθαρχία, με πολύ διακόσμηση, πολλά σχήματα λόγου, και επιτήδευση» αν ήθελαν να «βρουν αναγνώστες και τιμή ανάμεσα σε εκείνους που μπορούν να κρίνουν».

<sup>22</sup> <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/renaissance-venice/late-renaissance-venice/v/jacopo-tintoretto-last-supper>

<sup>23</sup> Σύμφωνα με τον Χάουζερ «από αυτή την άποψη ο μανιερισμός είναι το πρώτο μοντέρνο ζωγραφικό στυλ», βλέπε Α. Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, Εκδόσεις Κάλβος 1980, σ. 130-131.

<sup>24</sup> Για την Ταφή ή Αποκαθήλωση από το Σταυρό βλέπε: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/mannerism1/v/pontormo-entombment-or-deposition-from-the-cross-1525-28>

<sup>25</sup> Leon Battista Alberti, *I quattro libri della famiglia*, Φλωρεντία 1433-1440, «Γύρω από τη Φλωρεντία βρίσκονται πολλές επαύλεις, μέσα σε αέρα καθαρό σαν κρύσταλλο, σε τοπίο χαρούμενο, με θαυμάσια θέα. Η ομίχλη είναι εκεί πέρα λιγοστή κι ούτε πνέει καταστροφικός άνεμος. Όλα είναι καλά, ανάμεσα τους και το καθαρό, υγιεινό νερό. Κι από τα αναριθμητα κτίσματα μερικά μοιάζουν με ηγεμονικά παλάτια, άλλα φαντάζουν σαν πύργοι, μεγαλειώδεις και ακριβοί», στο Γιάκομπ Μπούρκχαρτ, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, σ.276.

<sup>26</sup> Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μτφρ. Τ. Κονδύλης, Εκδόσεις Κάλβος 1980, σ. 130-131.

<sup>27</sup> Gombrich, E., *Zum Werke Giulio Romanos: Der Palazzo del Te*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. 8, pp. 79-104, 1934 και *Zum Werke Giulio Romanos: 2, Versuch einer Deutung*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. 9, pp. 121-150, 1935.

<sup>28</sup> Gombrich, E. H., Tafuri M., et al. *Giulio Romano*, Electa, 1989.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

Alberti, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, Εκδόσεις Il Polifilo, Μιλάνο, 1966,

Braudel, F., *Υλικός πολιτισμός, Οικονομία και καπιταλισμός 15<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αιώνας, (Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle, 1967-1979)*, μτφρ. Αικ.Ασδραχά, Εκδόσεις Μορφωτικού Ινστιτούτου Αγροτικής Τράπεζας, Αθήνα 1995.

Gombrich, E. H., Tafuri M., et al. *Giulio Romano*, Εκδόσεις Electa ;1989.

Panofsky, E., Klibansky, R., Saxl F., *Saturn and melancholy*, Εκδόσεις Basic Books, Inc., New York 1964.

Panofsky, E., *Μελέτες εικονολογίας (Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance)*, μτφρ. Ανδρέας Παπάς, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1991; .

Vasari, G., *Οι βίοι των πλέον εξαιρέτων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων, Οι δύο αφιερώσεις και το προοίμιο (Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori, 1568)*, μτφρ. Ν.Σκουτέλης, Κ.Βαλάκας, Ν. Χατζηνικολάου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1997.

Wolfflin, H., *Η κλασική Τέχνη (Die Klassische Kunst. Eine Einfurung in die Italienische Renaissance, 1898)*, μτφρ. Στ. Λυδάκης, Εκδόσεις Κανάκης,

Watkin, D., *Ιστορία της Δυτικής αρχιτεκτονικής (A History of Western Architecture, 1898)*, μτφρ. Κουρεμένος, Εκδόσεις ΜΙΕΤ, Αθήνα 2009.

Vitruvius Marcus Pollio, *Περί Αρχιτεκτονικής, Βιβλία I-V* μτφρ. Π. Λέφας, Εκδόσεις Πλέθρον ; Αθήνα 2000.

Καρβέλης Σ., Παπαδέα Σ., (επ.), *Αρχιτεκτονική Θεωρία: από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα*, μτφρ. Π. Μαρτινίδης, Εκδόσεις Taschen, Γνώση, Αθήνα 2006.

Bazin G., *Μπαρόκ και Ροκοκό, (Baroque and Rococo 1985)*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα, 1995

Μουμτζίδου, Φ., *Μύθος, αλληγορία και κοινωνία: Η περίπτωση του Paolo Veronese*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2007.

Μπούρκχαρτ, Γ., *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία, (Jacop Burckardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860)*, μτφρ. Μαρία Τοπάλη, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997.

Χαραλαμπίδης, Α., *Η ιταλική Αναγέννηση, Αρχιτεκτονική, γλυπτική, ζωγραφική*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2014.

Χάουζερ, Α., *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1980.



## Κεφάλαιο 2 Η τέχνη του Μπαρόκ

Μπαρόκ ονομάζεται η καλλιτεχνική και πνευματική δημιουργία (λογοτεχνία, μουσική, εικαστικές τέχνες), η οποία εμφανίζεται την περίοδο μετά το Μανιερισμό και διαρκεί έως την εποχή του Διαφωτισμού, δηλαδή από το 1600 έως το 1717<sup>1</sup> περίπου. Ο όρος προέρχεται πιθανόν από την ισπανική λέξη «barroco» που σημαίνει «ακανόνιστο μαργαριτάρι» και χρησιμοποιήθηκε με αρνητική σημασία στα έργα του 17ου αιώνα από τους κλασικιστές του 18ου αιώνα, καταδικάζοντας μία τέχνη όπου δεν είχαν ισχύ οι κανόνες των αναλογιών της Αναγέννησης, και η απομάκρυνση από τα πρότυπα της ελληνορωμαϊκής καλλιτεχνικής κληρονομιάς ήταν εμφανής. Έτσι, μέχρι και σήμερα, ο όρος Μπαρόκ χρησιμοποιείται για να δηλώσει μία τέχνη βαριά, φλύαρη, φορτωμένη, επιδεικτική και πολυδιακοσμημένη.

Η αναγεννησιακή θεώρηση της τέχνης -σύμφωνα με την οποία η τέχνη είναι αναπαράσταση και μίμηση της πραγματικότητας που ακολουθεί τους αυστηρούς κανόνες των αναλογιών και των αρμονικών σχέσεων- είδαμε ότι είχε εγκαταλειφθεί από την εποχή του Μανιερισμού. Κατά την περίοδο του Μπαρόκ ο καλλιτέχνης, χρησιμοποιώντας τη φαντασία του, ξεπερνάει τα επιβεβλημένα όρια της αρμονίας και του μέτρου που είχε θέσει η Αναγέννηση και με την τεχνική του δεινότητα, δημιουργεί έργα μπροστά στα οποία ο θεατής δεν είναι σίγουρος ότι αυτό που βλέπει είναι πραγματικό ή δημιουργημένη ψευδαίσθηση. Η τέχνη θέτει νέους στόχους: θέλει να εντυπωσιάσει, να συγκινήσει, να πείσει το θεατή.<sup>2</sup>

Οι αντιλήψεις για την τέχνη κατά την περίοδο που εξετάζουμε, πρέπει να γίνουν κατανοητές στο πλαίσιο της θρησκευτικής Αντιμεταρρύθμισης. Ήδη από τα μέσα του 16ου αιώνα είχε δημιουργηθεί το Συμβούλιο του Τρέντο,<sup>3</sup> για να προσδιοριστεί ο τρόπος με τον οποίο η Καθολική Εκκλησία θα αντιστεκόταν στη Μεταρρύθμιση του Λούθηρου. Ως γνωστό η Μεταρρύθμιση ήταν εικονοκλαστική και κατηγορούσε τη ζωγραφική ως αμαρτωλή, γιατί με τις παγανιστικές αποστροφές της, έκανε τους ανθρώπους περισσότερο σκεπτικιστές και λιγότερο πιστούς.<sup>4</sup> Η Καθολική Εκκλησία αντίθετα, θεώρησε την εικόνα ως πολιτικό μέσον προώθησης των ιδεών της.<sup>5</sup> Έτσι, μεταξύ των κανόνων που ορίστηκαν για την ορθοδοξία της καθολικής πίστης, ορίστηκαν και κανόνες για την τέχνη. Η επιδίωξη των προτύπων του ωραίου θα συνδεόταν τώρα με το ηθικά και θρησκευτικά «καλό». Η τέχνη θεωρήθηκε ως μια ανθρώπινη δημιουργία που μπορούσε να αποτελέσει το συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στη γη και τον ουρανό, ανάμεσα στο πραγματικό και το ιδεατό, χάρη στην καλλιτεχνική ικανότητα του ανθρώπου. Οι εικόνες έπρεπε να υπηρετούν τη χριστιανική πίστη, να είναι συναισθηματικά πειστικές και να λειτουργούν ως η βίβλος των αγραμμάτων.

Από την παπική Ρώμη το Μπαρόκ εξαπλώθηκε μέχρι και τη Λατινική Αμερική με τη βοήθεια των θρησκευτικών ταγμάτων, κυρίως του τάγματος των Ιησουϊτών. Τόσο στα κράτη όπου κυριάρχησε ο Καθολικισμός και η Εκκλησία απέκτησε δύναμη και συνδέθηκε με την πολιτική εξουσία (π.χ. Ισπανία), όσο και στα κράτη που διατήρησαν μία θρησκευτική πολιτική λιγότερο εξαρτημένη από τη Ρώμη (π.χ. η Γαλλία του Λουδοβίκου ΙΔ'), η τέχνη αξιοποιήθηκε ως μέσο πολιτικής προπαγάνδας. Το ίδιο έγινε άλλωστε και από άλλους κοσμικούς ηγεμόνες στις Αυλές της Ευρώπης, σε μια περίοδο όπου αυξήθηκε ο αριθμός των μεγάλων σε πληθυσμό πόλεων, πλήθυναν οι εμπορικές συναλλαγές και η οικονομική και πνευματική δραστηριότητα ήταν εκρηκτική.

Είναι εύκολο να εξηγηθούν τα κυρίαρχα στοιχεία της τέχνης του Μπαρόκ που είναι η έξαρση των συναισθημάτων, η επιβλητικότητα και η υπερβολή, το ψευδαισθητικό και το θεατρικό, αν ληφθεί υπόψη, ότι ο 17ος αιώνας είναι η εποχή του πάπα Ουρβανού Η', του καρδινάλιου Richelieu, του Φιλίππου Δ' της Ισπανίας, του Λουδοβίκου ΙΔ' της Γαλλίας, του Colbert, του Καρόλου Α' της Αγγλίας και του Cromwell. Στις αυλές τους οι πάπες, οι καρδινάλιοι, οι βασιλείς και οι άρχοντες διασκέδαζαν με μουσικές και θεατρικές παραστάσεις. Ακόμα και στις εκκλησίες η θρησκευτική μουσική είχε αποκτήσει ιδιαίτερο ρόλο, κατά τη διάρκεια της λειτουργίας.<sup>6</sup>

Στον κόσμο του πνεύματος κυριάρχησε η αντίληψη ότι η φιλοσοφία και τα μαθηματικά έπρεπε να συμβαδίζουν, και έτσι ο φυσικός κόσμος άρχισε να ερευνάται ταυτόχρονα από πολλές επιστήμες για διαφορετικούς σκοπούς. Στις πιο σημαντικές φυσιογνωμίες της εποχής συγκαταλέγονται οι Descartes (Καρτέσιος), Galilei (Γαλιλαίος), Hobbes (Χομπς), Spinoza (Σπινόζα) και Leibniz (Λάιμπνιτς).<sup>7</sup>

Το ύστερο Μπαρόκ μπλέκεται χρονικά με το Ροκοκό. Ο θάνατος του Λουδοβίκου ΙΔ' θα σηματοδοτήσει τη λήξη του Μπαρόκ και την απαρχή του Ροκοκό.

### Αρχιτεκτονική

Η ανάπτυξη των πόλεων κατά τον 17ο αιώνα έδωσε την ευκαιρία για νέες αρχιτεκτονικές προτάσεις, οι οποίες παρουσιάζουν έντονη σκηνογραφική διάθεση με την επιδίωξη της δημιουργίας διαφορετικών εκφάνσεων του

τριδιάστατου χώρου. Συγχρόνως, εμφανίζεται ως κυρίαρχη τάση, η απομάκρυνση από τη μελέτη και την αναζήτηση της λογικής αρμονίας των ρυθμών. Οι πόλεις διακοσμούνται με πλατείες, σκάλες και σιντριβάνια, στοιχεία που αποτελούν εντυπωσιακά σημεία μέσα στο χώρο και γεννούν την αίσθηση μιας «μαρμαρωμένης Φύσης». Δημιουργήθηκαν καινούργιες οπτικές γωνίες και ο δημόσιος χώρος της πόλης οργανώθηκε σε χαρακτηριστικά και εντυπωσιακά αστικά σύνολα. Εμφανίζονται οι πρώτοι δημόσιοι χώροι κυκλοφορίας και συνάντησης των κατοίκων όπως τα καφέ, τα θέατρα,<sup>8</sup> γεγονός που επέτρεψε να αναπτυχθούν ποικίλες κοινωνικές δραστηριότητες. Η σχέση της αρχιτεκτονικής με την οργάνωση του χώρου έγινε στενότερη και σ' αυτό ιδιαίτερο ρόλο είχε η πλατεία. Η πλατεία ακολουθώντας διαφορετικά σχήματα, αποτέλεσε χώρο υποδοχής ενός μνημείου, ή το κεντρικό σημείο πολλών συγκοινωνούντων χώρων της πόλης σε μια ιεραρχημένη σύνθεση και σίγουρα, ακόμα και σήμερα, είναι ένας περικλειστος και εύκολα ελεγχόμενος δημόσιος χώρος. Για παράδειγμα, οι πλατείες της Ρώμης συγκροτούν ένα σύνολο διαδοχικών ανοικτών χώρων στην πόλη, όπου κυριαρχούν τα αγάλματα και οι κρήνες, ενώ από τα σημεία αυτά ξεκινούν ακτινωτά δρόμοι προς διαφορετικές κατευθύνσεις διαρθρώνοντας το χώρο της πόλης. Για παράδειγμα, η ελλειπτική μορφή της πλατείας Ναβόνα (1647) η οποία ακολουθεί τα ίχνη ρωμαϊκού σταδίου του 1ου αιώνα μ.Χ. με τα περίφημα σιντριβάνια, τον οβελίσκο, το μέγαρο της οικογένειας Pamphili, την εκκλησία Sant' Agnese in Agone (1652-72), τεκμηριώνει την απομάκρυνση από το σχήμα του κύκλου που ήταν το σημείο αναφοράς της Αναγέννησης και την υιοθέτηση της πολυκεντρικής οργάνωσης του χώρου (Εικ.2.1). Κάθε αφορμή οδηγεί στη δημιουργία σκηνικών εντάσεων: κλίμακες υιοθετούνται για να εξομαλύνουν τις υψομετρικές διαφορές στην πόλη (Piazza del Spagna, Ρώμη, 1723), σιντριβάνια διεγείρουν με τη δροσιά και τους ήχους τις αισθήσεις των περαστικών (Κρήνη των Τρέβι, Ρώμη, 1732-1762) (Εικ.2.2), πάρκα με οργανωμένους περιπάτους και αλέες εμπλουτίζουν με το φυσικό στοιχείο τις πόλεις αλλά και τις περιαστικές περιοχές.



**Εικ.2.1** G.L.Bernini, Ρώμη, Πλατεία Ναβόνα, Κρήνες, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.2.2** N. Salvi, Σιντριβάνι των Trevi, 1762, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στην αρχιτεκτονική του Μπαρόκ, η γλυπτική και η ζωγραφική έχουν πολύ μεγάλη σημασία. Ιδιαίτερη σημασία όμως, είχε η ένταξη των κτιρίων στην πόλη. Τα κτίρια διακοσμήθηκαν στις εξωτερικές τους όψεις με ζωγραφικές παραστάσεις και γλυπτά. Κάθε αρχιτεκτονικό στοιχείο, όπως κίονες, επιστύλια, αετώματα, σκάλες και γενικά κάθε εσοχή και κάθε εξοχή, αποτέλεσαν μια αφορμή για διάκοσμο και εμπλουτισμό από τις άλλες τέχνες. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην πρόσοψη των κτιρίων, η οποία δημιουργούσε συνήθως μία επιφάνεια κυματοειδή με πολλές προεξοχές στο χώρο και διάφοροι όγκοι κτισμάτων, μικροί ή μεγάλοι, σχημάτισαν ποικίλα ιεραρχημένα σύνολα. Για παράδειγμα, η πρόσοψη ενός κτιρίου προς μία πλατεία μπορούσε να θεωρηθεί ως «ο εσωτερικός τοίχος ενός σαλονιού» και ως τέτοιος, να διακοσμηθεί ανάλογα. Οι κατόψεις οργανώνονται πάνω σε πολύπλοκα γεωμετρικά σχήματα: το τετράγωνο γίνεται παραλληλόγραμμο, ο κύκλος έλλειψη και αφθονού



οι πολυγωνικοί συνδυασμοί. Εμφανίστηκε επίσης, η διάθεση για πλούσια διακόσμηση στο εσωτερικό των κτιρίων με περίτεχνα μαρμάρινα και γύψινα στοιχεία, με νωπογραφίες, πλούσια υφάσματα και πολύτιμα υλικά, καθρέπτες, έπιπλα, φωτιστικά, και κάθε είδους αντικείμενα από χρυσό, κρύσταλλα και πολύτιμους λίθους. Στο εσωτερικό των κτιρίων ιδιαίτερη σημασία απέκτησε ο φωτισμός, ο οποίος διοχετευόταν από πολλά και ενίοτε «κρυφά» σημεία, ή φιλτράρονταν μέσα από χρωματιστά γυαλιά μεταφέροντας στο εσωτερικό ένα πολύχρωμο φωτισμό. Επίσης, αναπτύχθηκαν οπτικά εφέ, πολλαπλασιάστηκαν και ενισχύθηκαν τα «σημεία φυγής» στο χώρο όπως και τα διάφορα διακοσμητικά σχέδια οφθαλμαπάτης. Όπως τονίζει ο Wölfflin: «Οι κάθε είδους στρεβλώσεις και μετατοπίσεις που χρησιμοποιεί το μπαρόκ μπορούν να αναγνωριστούν στο πεδίο των αναλογιών. Η κλασική αναγέννηση εργαζόταν με απόλυτα σταθερές και ισορροπημένες αναλογίες, που επαναλαμβανόταν σε όλες τις μορφές ενός έργου, ανεξάρτητα από τις διαστάσεις τους. Αυτός είναι και ο λόγος που κάνει τις μορφές να «κάθονται» τόσο τέλεια σε ένα κλασικό έργο. Το μπαρόκ αποφεύγει αυτή τη σταθερότητα και αναζητά μια κρυφή αρμονία που θα εξαφανίζει την εντύπωση της παγερής ακαμψίας. Και μόλις διαταραχθεί η σταθερότητα των αναλογιών, ο γαλήνιος χαρακτήρας των μορφών δίνει τη θέση του σε μια ανησυχία και μια ετοιμότητα για κίνηση».<sup>9</sup>

Κέντρο της αρχιτεκτονικής στη περίοδο του Μπαρόκ είναι η Ιταλία και ιδιαίτερα η Ρώμη, όπου υπό το πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης επιχειρείται η αναδιοργάνωση της θρησκευτικής λειτουργίας και συνεπώς του αρχιτεκτονικού χώρου των εκκλησιών (Εικ. 2.3). Οι νέες εκφραστικές δυνατότητες εκδηλώνονται κυρίως μέσα από τα έργα του Gian Lorenzo Bernini (Τζαν Λορέντζο Μπερνίνι, 1598-1680) και του Francesco Borromini (Φραντζέσκο Μπορομίνι, 1599-1667).



**Εικ.2.3** Giacomo Barozzi da Vignola, Εκκλησία του Ιησού, Ρώμη, 1568, πηγή [https://en.wikipedia.org/wiki/Church\\_of\\_the\\_Ges%C3%B9](https://en.wikipedia.org/wiki/Church_of_the_Ges%C3%B9).

Ο Lorenzo Bernini ήταν αρχιτέκτονας, ζωγράφος, γλύπτης και σκηνογράφος στην υπηρεσία τριών παπών. Στα πολλά και σημαντικά αρχιτεκτονικά έργα συνδυάζει τα εκφραστικά μέσα όλων των τεχνών με αποτέλεσμα η μάζα, με τη γλυπτική και ζωγραφική επεξεργασία της και τον επιδέξιο χειρισμό των υλικών και των κτιριακών όγκων, να χάνει την υπόστασή της. Αντιλαμβανόταν την αρχιτεκτονική σαν γλυπτική έτσι ώστε, η κίνηση, τα πλούσια διακοσμητικά στοιχεία και η εκφραστικότητα των γλυπτών, να εμφανίζονται και στις αρχιτεκτονικές δημιουργίες του.

Με τις επεμβάσεις που πραγματοποίησε ο Bernini, στο ναό του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη, εντυπωσιακά απέδωσε, τα ιδανικά, τις προσδοκίες και τις πνευματικές επιδιώξεις του πάπα Ουρβανού Η' και του πάπα Αλέξανδρου Ζ'. Στο κέντρο της εκκλησίας, κάτω από τον τεράστιο θόλο του Μιχαήλ Αγγέλλου, οι τέσσερις κίονες που στηρίζουν το ιερό κιβώριο επάνω από τον τάφο του Αγίου Πέτρου, «στροβιλίζονται» γύρω από τον άξονά τους, τονίζουν την κίνηση, και δημιουργούν με την ελικοειδή τους μορφή μια συνεχώς αυξανόμενη ταλάντευση



που μεγιστοποιεί τις αντανakλάσεις του μπρούντζου και του χρυσού. Η θέαση αυτού του εντυπωσιακού έργου προκαλεί ζοηρή έκπληξη στον προσκνητή και τον οδηγεί σε ψυχολογική ένταση (Εικ.2.4). Αντίστοιχα, για τον Θρόνο του Αγίου Πέτρου (1657-1666) κατασκευάζει στο ιερό της εκκλησίας μια υπέρλαμπρη σκηνογραφία στην οποία ύλη και φως ενώνονται σε μια τρισδιάστατη μεγαλόπρεπη σύνθεση (Εικ. 2.5, Εικ. 2.6).



**Εικ.2.4** G.L.Bernini, Ιερό κιβώριο Αγίου Πέτρου, 1633, Βασιλική του Αγίου Πέτρου, Ρώμη, Βατικανό.



**Εικ.2.5** G.L.Bernini, Θρόνος του Αγίου Πέτρου, 1657-1666, Βασιλική του Αγίου Πέτρου, Ρώμη,



**Εικ.2.6** G.L.Bernini, Πλατεία του Αγίου Πέτρου, 1657-1663, Ρώμη, Βατικανό, φωτ. Β.Πετρίδου.



Για τη διαμόρφωση του εξωτερικού χώρου της εκκλησίας του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη, επί πάπα Αλέξανδρου Ζ΄, ο Bernini πρότεινε ένα εντυπωσιακό περιστύλιο γύρω από το μεγαλόπρεπο κτίριο δημιουργώντας ένα πολεοδομικό και συμβολικό σημείο ένωσης ανάμεσα στο μνημείο και την πόλη, ανάμεσα στο ναό και το εκκλησίασμα. Το περιστύλιο είναι μία αλληγορική σύνθεση: τα «χέρια» της εκκλησίας ανοίγουν, για να δεχτούν και να αγκαλιάσουν τους πιστούς της Οικουμένης. Η ελλειπτική μορφή του, όχι μόνο τονίζει τη μεγαλοπρεπή είσοδο της εκκλησίας, αλλά δημιουργεί μία τεράστια πλατεία, ένα τόπο συγκέντρωσης των πιστών και μία εντυπωσιακή διαδοχή χώρων. Ο Wölfflin σημειώνει: «Το μπαρόκ αντιμετωπίζει επίσης με μεγάλη σοβαρότητα τη σχέση του κτίσματος προς τον γύρω χώρο, φροντίζοντας, όπου αυτό είναι δυνατό, για την ύπαρξη αρκετού ελεύθερου χώρου μπροστά από το κτίριο. Ένα αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα αυτής της λογικής είναι η πλατεία του St. Pietro του Bernini στη Ρώμη. Αν και το γιγάντιο αυτό έργο είναι παγκόσμια μοναδικό, μπορούμε να συναντήσουμε την ίδια τάση σε ένα πλήθος μικρότερων ναών. Το ουσιαστικό στοιχείο είναι ότι το κτίσμα και ο χώρος βρίσκονται σε μια ιδιαίτερη σχέση και το ένα δεν θα μπορούσε να υπάρξει χωρίς το άλλο. Και καθώς ο χώρος αντιμετωπίζεται ως προ-αύλιο του κτίσματος, η σχέση αυτή περιέχει αυτόματα την αίσθηση του βάθους. Το περιστύλιο του Bernini στην πλατεία του Αγ. Πέτρου κάνει τον ναό να εμφανίζεται από την πρώτη στιγμή σαν κάτι μακρινό. Το περιστύλιο δρα σαν ένα παραπέτασμα, πίσω από το οποίο υπάρχει η πλατεία με το ναό στο βάθος. Ακόμη και όταν βρεθεί κανείς μέσα στην πλατεία αντικρίζοντας την πρόσοψη του ναού, η εντύπωση αυτή παραμένει, απλώς έχει περάσει ο ίδιος πίσω από το παραπέτασμα και κατευθύνεται προς το βάθος».<sup>10</sup>

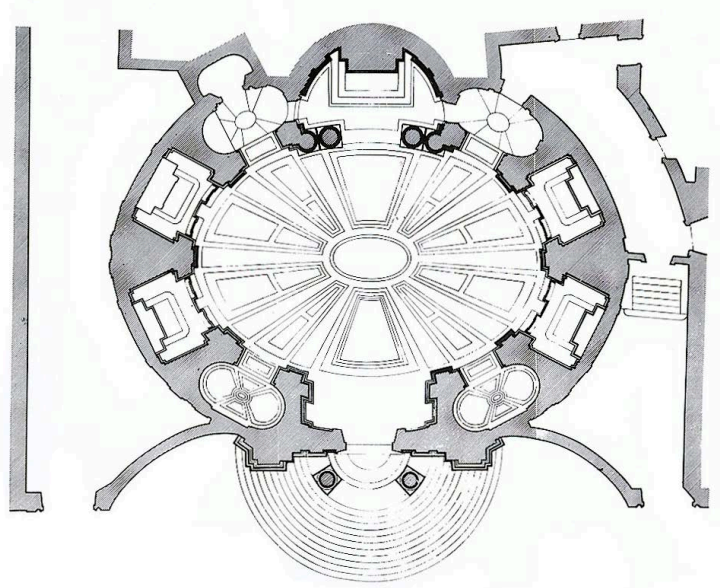
Στην εκκλησία του Sant' Andrea al Quirinale (1658-1670) από την επιβλητική οργάνωση της όψης, ο θεατής εύκολα αντιλαμβάνεται τον αντιθετικό ρυθμό της ελλειπτικής κάτοψης, στα τοιχώματα της οποίας οργανώνονται όλα τα εσωτερικά παρεκκλήσια. Γιγάντιοι ρυθμοί, τοξοειδή παράθυρα, σύμπτυξη των όγκων της εισόδου και του κυρίως σώματος της εκκλησίας, αποτελούν δείγματα της μεγάλης ικανότητας του Bernini να αντιμετωπίζει κάθε κτίριο ως γλυπτό. Στο εσωτερικό, οι κρυφές πηγές του φωτός πολλαπλασιάζουν τις αντανακλάσεις των πλούσιων πολύχρωμων υλικών (Εικ. 2.7, Εικ.2.8, Εικ.2.9).



**Εικ.2.7** G.L.Bernini, Sant' Andrea al Quirinale, 1658-1670, Ρώμη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.2.8** G.L.Bernini, Sant' Andrea al Quirinale, 1658-1670, Ρώμη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.2.9** G.L.Bernini, 1658-1670, Sant' Andrea al Quirinale, Ρώμη.



**Εικ.2.10** G.L.Bernini, Μέγαρο Chigi-Odescalchi, 1665 στο G. Vasi, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, 1746-1761.

Το 1655, ο Bernini κλήθηκε από τον Jean-Baptiste Colbert (Ζαν Μπατίστ Κολμπέρ 1619-1683) στο Παρίσι για να μελετήσει τις όψεις του Ανακτόρου του Λούβρου, από όπου όμως επέστρεψε δίχως να ανατεθεί η υλοποίηση του έργου. Μπορεί οι προτάσεις του, η μια εκ των οποίων είχε στηριχθεί στην όψη του μεγάρου Chigi-Odescalchi (Εικ.2.10) να μην έγιναν δεκτές, χρησιμοποιήθηκαν όμως στην τελική λαμπρή όψη του ανακτόρου, την οποία βλέπουμε ακόμα σήμερα. Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε την ανακατασκευή της Scala Regia (1663-1666) στο Βατικανό, όπου η μεγαλειώδης εντύπωση του χώρου και η σκηνογραφική οργάνωση υποστηρίζονται από την απaráμιλλη τεχνική της κατασκευής και τις πλούσιες διακοσμήσεις (Εικ.2.11, Εικ.2.12).

Ο Bernini εκτός από τα γλυπτά που φιλοτέχνησε ασχολήθηκε και με την κατ' εξοχήν δραστηριότητα των καλλιτεχνών της εποχής του Μπαρόκ που είναι ο εμπλουτισμός και ο διάκοσμος του αστικού χώρου.



Στις κρήνες που κατασκεύασε στη Ρώμη (Κρήνη Barcaccia ή του Σαπιοκάραβου, στην πλατεία της Ισπανίας 1628, η Κρήνη των Ποταμών 1651 και η Κρήνη του Μαυριτανού 1654 στην πλατεία Ναβόνα, και η Κρήνη των Μελισσών 1644), βρήκε άλλη μία ευκαιρία για να εκφράσει το πολύπλευρο ταλέντο του. Συνδύασε με αντιθετικό αλλά και αρμονικό τρόπο τα υλικά, το φως και το χώρο της πόλης για να παρουσιάσει τη δύναμη, τον πλούτο και τις τεχνικές καινοτομίες του 17ου αιώνα.



**Εικ.2.11** G.L.Bernini, Scala Regia, 1663-1666, Ρώμη, Βατικανό.



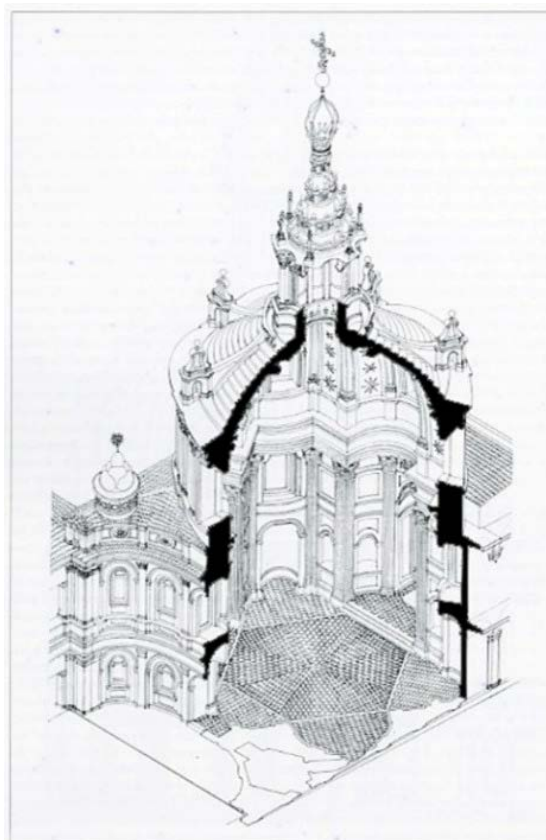
**Εικ.2.12** G.L.Bernini, Κρήνη του Τρίτωνα, 1642-1643, Ρώμη.

Ο Francesco Borromini εκπαιδεύτηκε ως λιθοξόος στο Μιλάνο και εν συνεχεία πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Ρώμη. Από το 1624, συμμετείχε ως σχεδιαστής και γλύπτης στην ανέγερση της Βασιλικής του Αγίου Πέτρου. Σύμφωνα με τη θεωρία του, διαμέσου της επανεξέτασης των κανόνων της Αναγέννησης, θα πρέπει να επινοηθούν νέοι τρόποι για να εκφραστεί η ελευθερία του χώρου. Έτσι, στα έργα του, οι κοίλες και κυρτές επιφάνειες αναπτύσσονται σε πολυγωνικές κατόψεις, συχνά με έμφαση στις διαγώνιες κατευθύνσεις. Οι κίονες και οι πεσσοί που προεξέχουν ή βρίσκονται μπροστά από τους πλευρικούς τοίχους -συχνά με στρογγυλεμένες γωνίες- δημιουργούν έναν εντυπωσιακό σκελετό, ο οποίος συχνά επιμηκύνεται στις νευρώσεις των θόλων, εξασφαλίζοντας μια έντονη συνέχεια των κάθετων στοιχείων. Συγχρόνως, κορνίζες και θριγκοί υπογραμμίζουν την παρουσία της οριζόντιας διάστασης, ενώ ο πολλαπλασιασμός του χώρου αυξάνεται με επιπλέον στοιχεία, όπως κόγχες, πόρτες ή παράθυρα. Όταν ο Borromini άρχισε να ασχολείται με το παρεκκλήσι του Αγίου Ίβο, το κτιριακό συγκρότημα στο οποίο ανήκε, δηλαδή το μέγαρο Σαπιέντσα, έδρα του Πανεπιστημίου της Ρώμης, ήταν ήδη ολοκληρωμένο και η κάτοψή του, οριστική. Η οργάνωση της κάτοψης του παρεκκλησίου γεννιέται πάνω στο σχήμα ενός διπλού τριγώνου, δηλαδή ενός εξαγώνου, του οποίου όμως οι γωνίες αναιρούνται από τις κοίλες επιφάνειες των τοίχων. Στο εσωτερικό του κτηρίου, η πολυπλοκότητα είναι εντυπωσιακή: ο θεατής αντιλαμβάνεται τον χώρο ως άθροισμα πολλών, ξεχωριστών μεταξύ τους χώρων. Τα κατακόρυφα στοιχεία όμως, (δηλαδή οι μεγάλοι κίονες) με την επανάληψή τους, επιτυγχάνουν τη χωρική ενότητα με αποτέλεσμα την ισορροπία και την αναίρεση της αρχικής πολυπλοκότητας. Οι διακοσμητικές λεπτομέρειες λειτουργούν έτσι, ώστε να παρουσιάζουν διαφορετικές στιγμές μιας και μοναδικής εικόνας.

Φαίνεται δηλαδή σαν να επαναλαμβάνεται πολλές φορές το ίδιο διακοσμητικό στοιχείο, ο ίδιος κίονας, το ίδιο κιονόκρανο. Εντυπωσιακή είναι η μετάβαση από την κάτοψη στον τρούλο που υλοποιείται δίχως τύμπανο ενώ αντίθετα αυτό το στοιχείο εμφανίζεται με μεγαλοπρέπεια στο εξωτερικό του κτιρίου. Οι συνθετικές και οπτικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στα αρχιτεκτονικά στοιχεία που χρησιμοποιούνται στο εσωτερικό και το εξωτερικό του κτιρίου, η συνεχής μετάβαση από το κοίλο στο κυρτό και η αυξανόμενη ένταση των διαφόρων διακοσμητικών στοιχείων, έχουν παρ' όλα αυτά, ως αποτέλεσμα ένα κτίριο το οποίο δείχνει να χαρακτηρίζεται από ισορροπία και μορφολογική ομοιογένεια (Εικ. 2.13, Εικ. 2.14), (Εικ. 2.15, Εικ. 2.16).



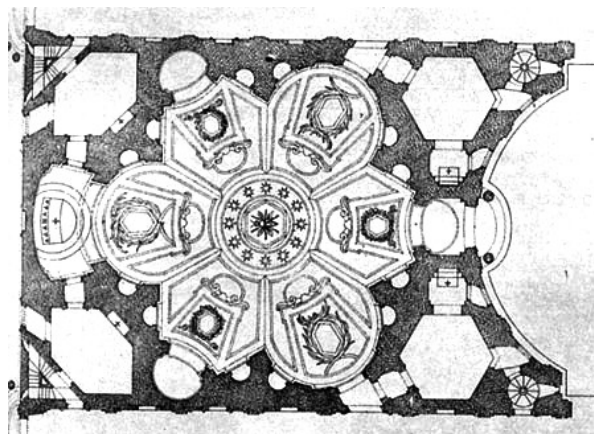
**Εικ.2.13** F.Borromini, Παρεκκλήσιο Sant' Ivo alla Sapienza, 1642-1662, Ρώμη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.2.15** F.Borromini, Παρεκκλήσιο Sant' Ivo alla Sapienza, 1642-1662, Ρώμη, αξονομετρικό.



**Εικ.2.14** F.Borromini, Παρεκκλήσιο Sant' Ivo alla Sapienza, 1642-1662, Ρώμη, εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.2.16** F.Borromini, Παρεκκλήσιο Sant' Ivo alla Sapienza, 1642-1662, Ρώμη, κάτοψη



Όλο το έργο του Borromini εστιάζει στην επιθυμία του να αποδεσμευτεί από την αυστηρότητα του κλασικού ρυθμού και από τους απαράβατους κανόνες της αρχιτεκτονικής όπως αυτοί είχαν καθοριστεί από την Αναγέννηση και μετά. Για παράδειγμα, στο μοναστηριακό συγκρότημα του San Carlo alle Quattro Fontane (1634-1642), η έντονη κινητικότητα της μάζας που χαρακτηρίζει το εσωτερικό της εκκλησίας (με τη φατνωματική ελλειψοειδή οροφή, τα κοίλα και κυρτά αετώματα που ενσωματώνονται σε σφαιρικά τόξα, την κορινθιακή κιονοστοιχία που διατρέχει το σύνολο του χώρου, την κάτοψη σε συνδυασμό σταυρού και έλλειψης), μεταφέρεται στην οργάνωση της κυματοειδούς πρόσοψης (Εικ.2.17, 2.18). Και σε άλλα έργα του, όπως στο Palazzo Spada (1635) με την περίφημη προοπτική κιονοστοιχία τοσκάνικου ρυθμού (Εικ.2.19, 2.20), στο Oratorio dei Filippini (1637-1640) (Εικ.2.21), στην εκκλησία Sant'Agnese in Agone (1652-1657) στην πλατεία Navona, αποδεικνύεται το μέγεθος των κατασκευαστικών γνώσεων του, η επιμονή του στη διάλυση των συμπαγών αρχιτεκτονικών στοιχείων και η ανάδειξη του φωτός ως κυρίαρχης συνισταμένης του χώρου.



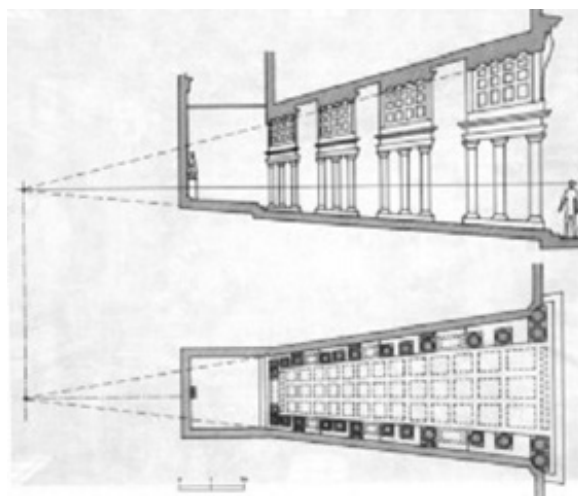
**Εικ.2.17** F.Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane, 1638-1641, φωτ. Β.Πετρίδου.



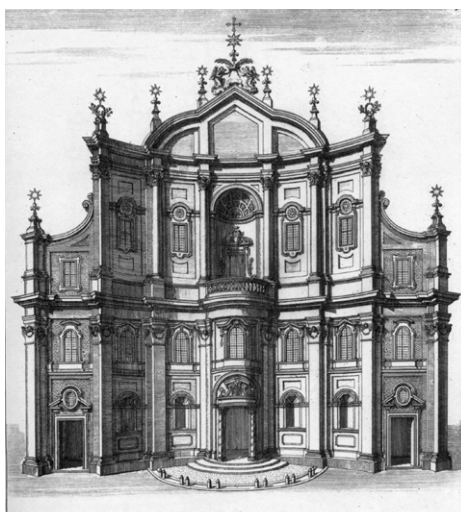
**Εικ.2.18** F.Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane, 1638-1641, λεπτομέρεια εσωτερικού φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.2.19** F. Borromini, Palazzo Spada, προοπτική κιονοστοιχία, 1652-1657, Ρώμη.



**Εικ.2.20** F. Borromini, Palazzo Spada, προοπτική κιονοστοιχία, κάτοψη και τομή, 1652-1657, Ρώμη.



**Εικ.2.21** D. Barrière, Όψη Oratorio dei Filippini, χαρακτηριστικό, 1658.

Εκτός Ρώμης πολλοί αρχιτέκτονες προτείνουν και υλοποιούν έργα που ακολουθούν τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής Μπαρόκ. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Baldassarre Longhena, (Μπαλτασάρε Λονγκένα, 1598-1682), αρχιτέκτονα και γλύπτη, με επιρροές από τους V. Scamozzi, A. Palladio και Sansovino. Με τα έργα του, κατοικίες πατρικίων (Ca' Rezzonico 1667, Ca' Pesaro 1665, κ.ά.) και εκκλησίες (των Scalzì 1670, του Ospedaletto 1678, των Carmini 1668), που βρίσκονται στη Βενετία και σε γειτονικές περιοχές, συνέβαλε στη διάδοση του Μπαρόκ στη Βενετία, δίχως ωστόσο να καινοτομήσει. Στο κυριότερο έργο του, την εκκλησία της Santa Maria della Salute (1631-1687), η οκταγωνική κάτοψη, ο μεγάλος τρούλος με τα ελικοειδή εξωτερικά στηρίγματα, τα γλυπτά και τα υπόλοιπα διακοσμητικά στοιχεία συγκροτούν ένα εντυπωσιακό σύνολο Μπαρόκ που δεν κρύβει τις επιρροές του από την ύστερη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική αλλά και την αρχιτεκτονική του Palladio. Άλλα σημαντικά έργα του, είναι η Μεγάλη Σκάλα και η Βιβλιοθήκη του Μοναστηρίου Αγίου Γεωργίου, (San Giorgio Maggiore, 1643-1667) και τα κτίρια του Τελωνείου Βενετίας (1675) (Εικ. 2.22, Εικ. 2.23).



**Εικ.2.22** B.Longhena, Santa Maria della Salute, 1631-1687, Βενετία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.2.23** B.Longhena, Santa Maria della Salute, 1631-1687, Βενετία, εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου.



Στο Τορίνο σημαντικό είναι το έργο του Guarino Guarini (Γκουαρίνο Γκουαρίνι, 1624 - 1683), ο οποίος επηρεασμένος από τον Borromini και θεωρώντας ότι η αντιπαραθετική κίνηση των στοιχείων αποτελεί βασικό γνώρισμα της φύσης, κατασκεύασε κτίρια τα οποία χαρακτηρίζονται από κοίλους και κυρτούς γεωμετρικούς όγκους εκμεταλλεόμενος στο έπακρο τη μέγιστη αντοχή των υλικών και τους ακριβείς στατικούς πειραματισμούς. Σημαντικότερα έργα του είναι: το παρεκκλήσι della Sacra Sindone (1667) στον καθεδρικό ναό (Duomo), η εκκλησία του San Lorenzo (1668) και το μοναδικό κοσμικό έργο του, το Ανάκτορο Carignano (1679), όλα στο Τορίνο (Εικ. 2.24).



**Εικ.2.24** G.Guarini, della Sacra Sindone, 1667.

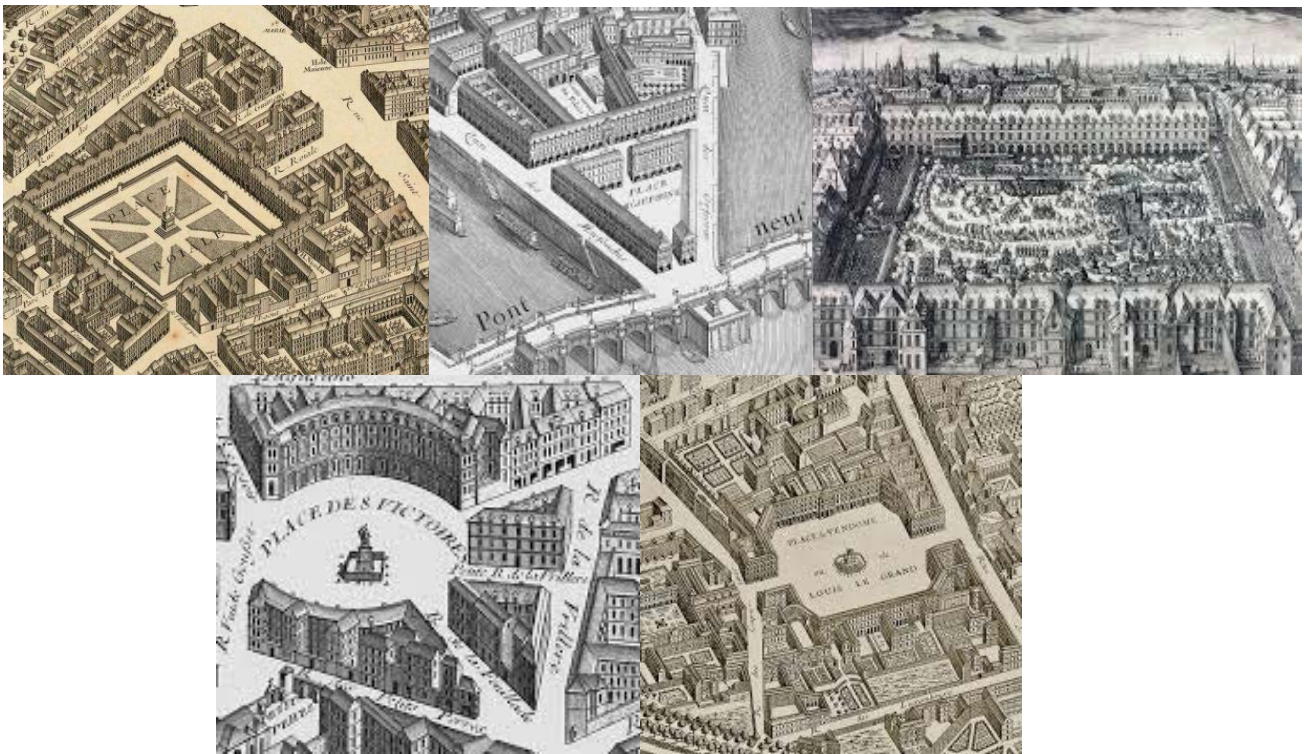
Πολλές από τις θεωρίες του περιλαμβάνονται στην πραγματεία του με τίτλο *Architettura Civile*,<sup>11</sup> που δημοσιεύτηκε μετά θάνατον, το 1737. Ο Filippo Juvarra (Φιλίπο Γιουβάρρα, 1678-1736) με διεθνή καριέρα και πλούσιο έργο που απλώνεται σ' όλη την Ιταλία, στην Ισπανία και την Πορτογαλία θα αφήσει στην ίδια πόλη μεγάλα έργα της αρχιτεκτονικής Μπαρόκ μεταξύ των οποίων η βασιλική εκκλησία Superga (1717-31) και το ανακτορικό κυνηγητικό περίπτερο στο Stupinigi (1727).

Εκτός από την Ιταλία κατά τον 17ο αιώνα αναπτύσσονται και άλλα κέντρα όπου η αρχιτεκτονική συμμετέχει στην ενδυνάμωση της λαϊκής και της εκκλησιαστικής εξουσίας. Αξιόλογα δείγματα της αρχιτεκτονικής Μπαρόκ, κατασκευάστηκαν τόσο στην υπόλοιπη Ευρώπη όσο και τη Λατινική Αμερική, όπου τα χαρακτηριστικά του Μπαρόκ μεταφέρθηκαν κατά τη διάρκεια της αποικιοκρατίας τον 17ο αιώνα. Όπου επικράτησε ο Καθολικισμός, κτίστηκαν κτίρια με έντονα στοιχεία πρωτοτυπίας. Σε πολλές περιπτώσεις, οι αρχιτέκτονες ήταν ιταλοί οι οποίοι μετέφεραν από την πατρίδα τους τις αρχές του ιταλικού Μπαρόκ και τις ανέπτυξαν προς νέες ενδιαφέρουσες κατευθύνσεις. Η διάσπαση της ενότητας του χώρου επηρεάστηκε από τις αυξημένες μετακινήσεις των καλλιτεχνών και των αρχιτεκτόνων, τη σύνδεση της τέχνης με νέες γνώσεις, ιδεολογίες και προσδοκίες, από τις μελέτες της γοθικής αρχιτεκτονικής και τη μελέτη των κανόνων της κλασικής αρχιτεκτονικής, στην οποία προστίθενται τα αποτελέσματα της εμπειρικής γνώσης και της συναισθηματικής αντίληψης.

Στη Γαλλία, όπου είχαν εδραιωθεί κατά κύριο λόγο οι κλασικές αναγεννησιακές μορφές, παρατηρείται μία σχετική αντίδραση στην υιοθέτηση του Μπαρόκ. Η τάση αυτή εμφανίζεται και στην Αγγλία. Στις δύο αυτές χώρες αναπτύχθηκαν ισχυρές μοναρχίες οι οποίες εκφράζουν την έντονη αντίδραση προς την άσκηση εξουσίας από την Εκκλησία και συγχρόνως επιδιώκουν, δια μέσου των τεχνών, να επιδείξουν τη δική τους δύναμη και πλούτο. Το 1685 ο Λουδοβίκος ΙΔ', επαναφέρει τον Καθολικισμό ως μια και μοναδική θρησκεία του κράτους εκδιώκοντας τους προτεστάντες και ο Colbert ιδρύει τη Βασιλική Ακαδημία Αρχιτεκτονικής (1671), με στόχο την αναζήτηση νέων έγκυρων κανόνων και την ανάδειξη της γαλλικής αρχιτεκτονικής. Ο

θεωρητικός προβληματισμός εμπλουτίζεται με πολλές πραγματείες στις οποίες αποτυπώνονται οι προσπάθειες για επαναπροσδιορισμό των αναλογιών των αρχιτεκτονικών ρυθμών, ενώ εισάγονται και νέοι ορισμοί.<sup>12</sup> Παράλληλα, διατυπώνεται η περίφημη διαμάχη ανάμεσα στους κλασικούς και τους μοντέρνους που συνεχώς εντείνεται. Στόχος αυτής της διαμάχης είναι η υπεράσπιση της αξίας των σύγχρονων επιτευγμάτων της αρχιτεκτονικής σε αντιπαράθεση με τη συνεχή προσκόλληση στα καταξιωμένα πρότυπα του παρελθόντος. Οι κανόνες μπορούν να διατυπωθούν με άξονες το γούστο, τη συνήθεια και την κοινή αίσθηση και δεν μπορούν να θεωρηθούν ως παράγωγα της λογικής ή της μίμησης της φύσης.<sup>13</sup>

Τα κυριότερα χαρακτηριστικά αυτού του «κλασικού Μπαρόκ», είναι η ιεραρχημένη σύνθεση των όγκων, η προσπάθεια αρμονικής σύνδεσης των διαφόρων τμημάτων του κτιρίου, η συγκερατημένη πλαστικότητα στις όψεις. Από τα αξιολογότερα παραδείγματα της αρχιτεκτονικής στη Γαλλία είναι το παλάτι Maisons (Château de Maisons 1641-1650) έργο του François Mansart (Φρανσουά Μανσάρ, 1598-1666) όπου κυριαρχεί η κλασική διαδοχή των ρυθμών στους τρεις ορόφους (δωρικός, ιωνικός, κορινθιακός), η συμμετρική οργάνωση του κτιρίου ως προς τον κεντρικό άξονα η συσχέτιση του με τα βοηθητικά κτίσματα και τους κήπους. Στο γενικότερο ενδιαφέρον των Γάλλων μοναρχών για την αναδιοργάνωση των πόλεων συμπεριλαμβάνονται οι περίφημες πλατείες που δημιουργήθηκαν σε όλες τις μεγάλες πόλεις και κυρίως στο Παρίσι: η Place Royale, η Place Dauphine και η Place des Vosges κατά την περίοδο της βασιλείας του Ερρίκου του Δ' (1589-1610) και η Place des Victoires και η Place Vendôme την περίοδο του Λουδοβίκου ΙΔ' (1643-1715), (Εικ. 2.25).



**Εικ.2.25** Place Royale, Place Dauphine, Place des Vosges, Place des Victoires, Place Vendôme.

Με αυτά τα έργα οι πόλεις αποκτούν βασικά σημεία αναφοράς, όπως λαμπρά δημόσια ή ιδιωτικά κτίρια, μνημεία, κήπους, δρόμους, τα οποία δημιουργούν εντυπωσιακούς οπτικούς άξονες και σημεία προοπτικής οργάνωσης του χώρου.

Το παλάτι Vaux-le-Vicomte (Βο-Λε-Βικόντ), πρόδρομος των ανακτόρων των Βερσαλλιών, άρχισε να κτίζεται στα 1657 από τον αρχιτέκτονα Louis Le Vau, (Λουίς Λε Βο, 1612-1670) για τον Nicolas Fouquet (Νικολά Φουκέ, 1615-1680) υπουργό οικονομικών του Λουδοβίκου ΙΔ'. Αποτελεί ένα από τα κυριότερα παραδείγματα αρχιτεκτονικής των επαύλεων-παλατιών (château) που κτίστηκαν εκτός των πόλεων, κατά τον 17ο αιώνα, κυρίως για την ψυχαγωγία των αρχόντων της Γαλλίας.<sup>14</sup> Η συμπαγής πρόσοψη του κτιρίου ακολουθεί τη συμμετρία ως προς τον κεντρικό άξονα, ενώ οι κίονες που κοσμούν την κεντρική είσοδο, χαρακτηρίζονται από τη μορφολογική ασυνέχεια του κορμού τους. Στην πρόσοψη προς τους κήπους, το κεντρικό της τμήμα στέφεται από έναν εντυπωσιακό τρούλο, ο οποίος σηματοδοτεί το περίφημο ωοειδές σαλόνι με τους καθρέπτες,



στους οποίους αντανακλώνται η Φύση, τα συντριβάνια και οι καταρράκτες από τους επιβλητικούς κήπους, έργο του κηπουρού André Le Nôtre (Αντρέ Λε Νοτρ, 1613-1700). Ο ίδιος αργότερα θα ασχοληθεί με τον σχεδιασμό των κήπων των Βερσαλλιών εγκαινιάζοντας μια χρυσή εποχή όχι μόνο για το σχεδιασμό των κήπων αλλά και για τη σημασία που αποκτούν στη γενικότερη οργάνωση του χώρου (Εικ. 2.26, Εικ. 2.27).



**Εικ.2.26** L. Le Vau, Ανάκτορο Vaux-Le-Vicomte, 1657, Γαλλία, φωτ. Β.Πετρίδου.

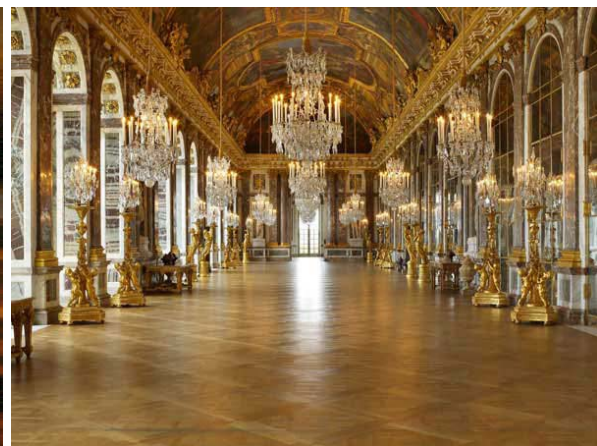
Η αναδιοργάνωση του ανάκτορου των Βερσαλλιών από τον Λουδοβίκο τον ΙΔ΄ δημιούργησε ένα πρότυπο για όλες τις μοναρχίες. Το κεντρικό κτίριο με το επιβλητικό του μέγεθος, την τοποθέτηση του ως προς τους άξονες που οδηγούν στην πόλη, τους κήπους με τα περίπτερα, τα συντριβάνια, τις αλέες και τους πορτοκαλεώνες, την εκκλησία, την όπερα, τους στάβλους, τα κτίρια διοίκησης και τις κατοικίες των αξιωματούχων και των υπαλλήλων συγκροτούν μια πόλη περίπου 3000 κατοίκων, όπου η εξουσία ορίζει την καθημερινότητα, τις συμπεριφορές, το μέτρο και την υπερβολή, ακόμα και τη γνώση. Εκτός από τον Le Vau εργάστηκε ο ζωγράφος Charles Le Brun (Σαρλ λε Μπραν, 1619-1690) και ο αρχιτέκτονας Jules Hardouin-Mansart (Ζυλ Αρντουάν-Μανσάρ, 1646-1708).<sup>15</sup> Και οι τρεις συνέβαλαν στη διαμόρφωση της μεγαλοπρεπούς πρόσοψης του κτιρίου προς τους κήπους, η οποία εκτείνεται για 580 μέτρα και χαρακτηρίζεται από τη συμμετρική οργάνωση, τις ιωνικές κιονοστοιχίες, τον εντυπωσιακό étage noble με τα μεγάλα παράθυρα της Αίθουσας των Κατόπτρων και τα επιβλητικά διακοσμημένα με αγάλματα, στηθαία. Οι κήποι είναι σχεδιασμένοι σε άμεση σχέση με το επίμηκες κτίριο: παρτέρια, αλέες, λίμνες, πίδακες νερού, διαμορφώνουν ένα σύνολο 8300 στρεμμάτων με κέντρο την επιμήκη πρόσοψη του παλατιού. Ο κηπουρός André Le Nôtre, εκμεταλλεύτηκε τη μορφολογία του εδάφους και κατασκεύασε κανάλια, δημιούργησε δάση, ισοπέδωσε και διαμόρφωσε πλαγιές, διακόσμησε το χώρο με καταρράκτες, αγάλματα, σπηλιές και περίπτερα διαφόρων μεγεθών, προκαλώντας με τις επεμβάσεις του έκπληξη και θαυμασμό. Τελικά παράγεται ένα «φυσικό τοπίο» του οποίου έχει σχεδιαστεί κάθε λεπτομέρεια και οι δυνατότητες ανάπτυξης είναι ακόμα και σήμερα κάτω από συνεχή επίβλεψη και αυστηρό προγραμματισμό. Η θέα της Φύσης που αντικρίζει κανείς, είναι απόλυτα ελεγχόμενη. Από την πλατεία που δημιουργείται μπροστά στην κεντρική είσοδο του παλατιού, ξεκινούν τρεις συγκλίνοντες δρόμοι που διαμορφώνουν την οργάνωση της πόλης των Βερσαλλιών και συνδέουν όλο το ανακτορικό συγκρότημα διαμέσου του κεντρικού άξονα με το Παρίσι (Εικ. 2.28).

Στη μακρόστενη αίθουσα των κατόπτρων (73μ. μήκος και 10,5μ. πλάτος), έργο του Mansart αποδεικνύεται η σημαντική χρήση του φωτός στην οργάνωση του χώρου. Στην αρχιτεκτονική του Μπαρόκ το φως, με ποικίλες τεχνικές, μπορεί να εκπορεύεται από μια κρυμμένη πηγή, να πέφτει από ψηλά, να αντανακλάται από έμμεσα και κρυφά σημεία, να δημιουργεί έντονα φωτισμένες επιφάνειες ή ακόμα να φιλτράρεται από γυαλιά και να αντικατοπτρίζεται σε καθρέφτες πολλαπλασιάζοντας τον χώρο. Στόχος όλης της οργάνωσης είναι να υποχρεωθεί το βλέμμα του θεατή να παλινδρομεί από το πρώτο πλάνο στο βάθος του τρισδιάστατου χώρου και να «καθυστερεί» στη θέαση των πολύπλοκων λεπτομερειών του έργου. Η κατασκευή των ανακτόρων συνέβαλαν στη βιοτεχνική δραστηριότητα ενισχύοντας και το εξαγωγικό εμπόριο:<sup>16</sup> κρύσταλλα και καθρέφτες,

μάρμαρα, έπιπλα και χρηστικά αντικείμενα κάθε είδους από επιχρυσωμένα ξύλα, ασήμι, χρυσό, αλάβαστρο μπρούντζο και άλλα πολύτιμα ή ημιπολύτιμα υλικά, ταπισερί, πορσελάνες, παρήχθησαν για τις καθημερινές ανάγκες της πολυάριθμης αυλής του Βασιλιά Ήλιου.



**Εικ.2.27** Ανάκτορο Βερσαλλιών, 1661-1678.



**Εικ.2.28** Ανάκτορο Βερσαλλιών 1678, η Αίθουσα των Κατόπτρων.

Το Μπαρόκ εξαπλώθηκε γρήγορα και πέρα των Άλπεων. Στην Αυστρία στην περίοδο ανασυγκρότησης που ακολουθεί μετά την ήττα των Τούρκων, η μοναρχία αναζήτησε τα πρότυπα της στην αυλή του Λουδοβίκου. Ο αρχιτέκτονας Johann Bernhard Fischer von Erlach (Φίσερ φον Έρλαχ, 1656-1723) σχεδίασε και κατασκεύασε παλάτια και εκκλησίες στη Βιέννη, στην Πράγα, στο Σάλτσμπουργκ. Στην εκκλησία του Καρόλου στη Βιέννη (1716-1733) δημιούργησε ένα πρωτότυπο σύμπλεγμα από στοιχεία της κλασικής ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής σε συνδυασμό με τις χωρικές καινοτομίες του ιταλικού Μπαρόκ, ενώ στο ανάκτορο του Schönbrunn (1683) είναι εμφανείς οι επιρροές από τις Βερσαλλίες (Εικ.2.29).



**Εικ.2.29** F. von Erlach, εκκλησία του Καρόλου, 1716-1733, Βιέννη, φωτ. Β.Πετρίδου.

Οι αρχιτέκτονες Johann Lukas von Hildebrandt (Γιόχαν Λούκας φον Χιλντεμπραντ 1688-1745), Jakob Prandtauer (Γιάκομπ Πραντάουερ, 1660-1726), Matthäus Daniel Pöppelmann, (Ματθαίους Ντάνιελ Πέππελμαν 1662 -1736) και Balthasar Neumann (Μπάλταζαρ Νόυμαν, 1687-1753) έδωσαν εντυπωσιακά δείγματα της αρχιτεκτονικής Μπαρόκ κατασκευάζοντας κτίρια στη Βιέννη, τη Δρέσδη και σε άλλες πόλεις στη Γερμανία όπου η συναισθηματική ένταση του θεατή αυξανόταν από τις πολύπλοκες οπτικές φυγές, από τη διάσπαση του χώρου και τη χρήση πλούσιων διακοσμητικών λεπτομερειών, συχνά σε πομπώδες ύφος, τόσο στο εσωτερικό,



όσο και στο εξωτερικό των κτιρίων (Εικ. 2.30, Εικ. 2.31).



**Εικ.2.30** C.Moosbrugger, Εκκλησία των Βενεδικτίνων, 1691-1735, Einsiedeln, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.2.31** Röppelmann, Ανάκτορο Zwinger, 1697-1716, Δρέσδη, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στην Αγγλία, ο Christopher Wren (Κρίστοφερ Ρεν, 1632-1723), μαθηματικός, αστρονόμος, ανατόμος, ταξίδεψε στη Ρώμη και στο Παρίσι και μετά τη Μεγάλη Πυρκαγιά του 1666, στο Λονδίνο, που κατέστρεψε τα δύο τρίτα της πόλης, ανέλαβε το σχεδιασμό και την ανοικοδόμησή της. Επιστέγασμα των πενήντα δύο εκκλησιών, των ιδιωτικών μεγάρων, των πανεπιστημιακών κτιρίων και νοσοκομείων που κατασκεύασε είναι η μεγάλη εκκλησία του Αγίου Παύλου (1673-1710). Η κάτοψη σχηματίζεται σύμφωνα με έναν λατινικό σταυρό και στη διασταύρωση των κεραιών υψώνεται ο μεγαλοπρεπής τρούλος. Η διπλή κορινθιακή κιονοστοιχία στην πρόσοψη, ο γιγαντιαίος ρυθμός, το τύμπανο και ο τρούλος με το διπλό κέλυφος στο εσωτερικό, μαρτυρούν ένα μίγμα αναγεννησιακών και μπαρόκ χαρακτηριστικών. Στο εσωτερικό όμως, η πανδαισία του φωτός και των χρωμάτων, πιστοποιούν τις επιρροές του Μπαρόκ στην αρχιτεκτονική του Christopher Wren (Εικ. 2.32).

Μεταξύ των υπόλοιπων έργων του Wren, αξίζει να αναφέρουμε το μεγάλο συγκρότημα του Παλαιού Βασιλικού Ναυτικού Νοσοκομείου στο Γκρήνουιτς (1696-1716) όπου η αυστηρή ομοιογένεια των μορφολογικών στοιχείων, ο ρυθμός και η καθαρότητα των κτιριακών όγκων, η συμμετρία ως προς τον κεντρικό άξονα και η προοπτική, δημιουργούν ένα σύνολο που, ενώ επαναλαμβάνει τη γεωμετρία και τις αρχές του κλασικού τρόπου οργάνωσης του χώρου, ως προς το μέγεθος του συγκροτήματος και την αλληλουχία των χώρων, θυμίζει την αρχιτεκτονική μπαρόκ. (Εικ. 2.33).

Οι John Vanbrugh (Τζων Βάνμπρα, 1664-1726), Nicholas Hawksmoor (Ν. Χούκσμωρ, 1661-1736) και James Gibbs (Τζέιμς Γκίμπς, 1682-1754),<sup>17</sup> συνέχισαν τη μεταφορά στοιχείων του ιταλικού Μπαρόκ στην Αγγλία κατασκευάζοντας εκκλησίες, παλάτια και κατοικίες αρχόντων, χρησιμοποιώντας τις μορφολογικές καινοτομίες όπως, ζεύγη κιόνων, μεγάλοι θόλοι, τις επιρροές από τη γοθτική αρχιτεκτονική των κάστρων, αυξάνοντας έτσι τη δραματικότητα και το ηρωικό ύφος (Εικ. 2.34).



**Εικ.2.32** C. Wren, εκκλησία του Αγίου Παύλου, 1673-1710, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.2.34** J.Gibbs, St Martin-in-the-Fields, 1714-17, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.2.33** C. Wren, Παλιό Βασιλικό Νοσοκομείο, 1696-1716, Γκρήνουιτς, φωτ. Β.Πετρίδου.



## Ζωγραφική

Αντίθετα με το Μανιερισμό, που απευθυνόταν με το εξεζητημένο ύφος και την επιλογή των θεμάτων του σε μια μορφωμένη μερίδα της κοινωνίας, το Μπαρόκ είναι μια τέχνη που απευθύνεται και θέλει να είναι κατανοητή από όλους.

Ως χαρακτηριστικό στοιχείο της ζωγραφικής που επικρατεί είναι η μίμηση της Φύσης, όχι της πραγματικής που είναι πάντα ατελής, αλλά της ιδανικής Φύσης. Η απεικόνιση πρέπει να είναι ψευδαισθητική, με την έννοια του αληθοφανούς, ακόμα κι όταν αυτό που απεικονίζει δεν θα μπορούσε να το δει κανείς παρά μόνο σε όραμα ή σε οπτασία. Έτσι, η σύνθεση παίρνει τις διαστάσεις του απεριόριστου και του υπερμεγέθους. Το ενδιαφέρον της ζωγραφικής του Μπαρόκ στρέφεται προς την απεικόνιση του γεγονότος την ώρα που συμβαίνει, γι' αυτό επικρατεί στους πίνακες η αίσθηση μιας διαρκούς γένεσης και αλλαγής.<sup>18</sup> Οι μορφές παρουσιάζουν μια κινητικότητα και ροή, που πλέκεται με τον περιβάλλοντα χώρο, οι μυς των σωμάτων και των προσώπων συσπώνται δίνοντας έμφαση στη μετάδοση των συναισθημάτων. Η σύνθεση των μορφών καθορίζεται από την κίνηση και την έκφραση των συναισθημάτων και όχι από τις αναλογίες τους.

Τα χρώματα έχουν ένταση και τα παιχνίδια της σκιάς και του φωτός αποκτούν μεγάλη σημασία. Επιδιώκεται ο συνθετικός διάλογος αντίθετων στοιχείων, όπως το κοίλο και το κυρτό, ή το φωτεινό και το σκοτεινό. Κυριαρχεί η διαγώνιος ως κυρίαρχος συνθετικός άξονας, γεγονός που δημιουργεί την αίσθηση ότι στη σύνθεση τίποτα δε μένει σταθερό.

Ο χώρος στη ζωγραφική του Μπαρόκ γίνεται πολύπλοκος. Από το ένα σημείο φυγής της κλασικής Αναγέννησης, τώρα ο χώρος οργανώνεται με τρία σημεία φυγής. Το βλέμμα του θεατή για να αντιληφθεί το έργο, υποχρεώνεται να παλινδρομεί από το πρώτο επίπεδο, στο βάθος του τρισδιάστατου χώρου και να «χρονοτριβεί» στη θέαση των πολύπλοκων λεπτομερειών του έργου. Γράφει ο Άρνολντ Χάουζερ : «Οι ορμητικές προοπτικές γραμμές, οι αιφνίδιες μικρύνσεις, τα υπερβολικά εφέ φωτός και σκιάς, τα πάντα είναι έκφραση μιας τεράστιας, άσβεστης λαχτάρας για την απεραντοσύνη. Κάθε γραμμή οδηγεί το μάτι μακριά, κάθε μορφή φορτισμένη με κίνηση φαίνεται να προσπαθεί να ξεπεράσει τον εαυτό της, κάθε μοτίβο βρίσκεται σε κατάσταση έντασης και αγώνα, σα να μην ήταν ποτέ βέβαιος ο καλλιτέχνης ότι θα 'χει πραγματική επιτυχία εκφράζοντας το άπειρο».<sup>19</sup> Για την επίτευξη αυτής της ζωγραφικής ο καλλιτέχνης του Μπαρόκ ακολουθεί μια εκφραστική ελευθερία που, όπως ήταν φυσικό, του το είχε επιτρέψει η αφομοίωση των κατακτήσεων της τέχνης των τελευταίων εκατό ετών.

Χαρακτηριστικό της εποχής είναι η ίδρυση των Ακαδημιών της Τέχνης. Στο τέλος του 17ου αιώνα ιδρύονται στη Γαλλία, στην Ισπανία και στη Γερμανία οι πρώτες κρατικές Ακαδημίες. Η μαθητεία του καλλιτέχνη σταμάτησε να γίνεται στα εργαστήρια των άλλων καλλιτεχνών, αλλά στις Ακαδημίες, όπου διδάσκεται η τέχνη και καθορίζονται κανόνες και κατευθύνσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι, η διδασκαλία των τεχνών και η καλλιτεχνική δημιουργία ακολουθεί τις θεωρίες των Ακαδημιών με αποτέλεσμα η τέχνη να αποκτά μεθόδους και κανόνες, να προσδιορίζεται το σωστό ή το λάθος και να επιβάλλεται έμμεσα η υπακοή σε προδιαγεγραμμένες κατευθύνσεις που επέβαλαν οι θεωρητικοί της Τέχνης. Η θεωρητική πραγματεία που κυριαρχεί αυτή την εποχή είναι «Η Ιδέα του Ζωγράφου, Γλύπτη και Αρχιτέκτονα» του Giovan Pietro Bellori (Τζιοβάνι Πιέτρο Μπελόρι, 1613-1696), που δημοσιεύτηκε στη Ρώμη το 1672.<sup>20</sup> Στις αρχές του 18ου αιώνα (γύρω στα 1720) υπήρχαν περίπου 19 Ακαδημίες σ' όλη την Ευρώπη. Την ίδια εποχή οργανώνονται και οι πρώτες καλλιτεχνικές εκθέσεις δίνοντας την ευκαιρία στο κοινό να συμμετέχει στις συζητήσεις σχετικά με τις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής.

Ζωγράφοι με διαφορετική τεχνοτροπία και με διαφορετικά πολιτισμικά ερεθίσματα αναζήτησαν τον εκφραστικό πλούτο ξεκινώντας από τους μεγάλους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες και επιδίωξαν να μετατρέψουν την απλότητα σε δύναμη και την αρμονία σε ένταση του χρώματος και του φωτός. Η ζωγραφική του Μπαρόκ δεν είναι μία, αλλά αποτελεί συνένωση διαφορετικών προσεγγίσεων των κλασικών στοιχείων και οι καλλιτέχνες εμφανίζουν με διαφορετικό τρόπο το μορφοπολαστικό τους ιδίωμα δημιουργώντας τάσεις αντίθετες.

Οι αντίθετες τάσεις δημιουργούνται από δύο καλλιτέχνες που έρχονται στη Ρώμη από τη βόρεια Ιταλία. Πρόκειται για τον Annibale Carracci (Ανίπαλε Καράτσι) από τη Μπολόνια και για τον Michelangelo Merisi, από το Caravaggio (Καραβάτζιο), περιοχή της Βόρειας Ιταλίας κοντά στο Μιλάνο.<sup>21</sup> Ο πρώτος θα δημιουργήσει το κλασικιστικό ρεύμα στη ζωγραφική του Μπαρόκ, ο δεύτερος το νατουραλιστικό-ρεαλιστικό ρεύμα.<sup>22</sup> Από τον Annibale Carracci θα δημιουργηθούν οι κλασικιστές Guercino (Γκουερτσίνιο), Domenichino (Ντομενικίνο), Reni (Ρένι), Poussin (Πουσέν) και οι τοπιογράφοι Claude Lorrain (Κλοντ Λορέν), Gaspar Dughet (Γκάσπαρ Ντουγκέτ), Count von Briihl (Κουντ φον Μπρουλ) του 17ου αιώνα. Από τον Caravaggio θα δημιουργηθούν οι επίγονοί του στην Ιταλία («καραβατζίστι» ή «τενεμπρόζι» μεταξύ των οποίων ο Orazio Lomi Gentileschi (Οράτσιο Λόμι Τζεντιλέσκι, 1563-1639 και η Artemisia Gentileschi (Αρτεμίζια Τζεντιλέσκι, 1593-1656),

οι νατουραλιστές-ρεαλιστές στην Ισπανία Velázquez, F. de Zurbarán, Ribera, οι ρεαλιστές-νατουραλιστές στην Ολλανδία Rembrandt, Hals, Vermeer και στη Γαλλία ο Georges de La Tour (*Ζορζ ντέλα Τουρ*).

Ο Annibale Carracci (Ανίμπαλε Καράτσι, 1560-1609), με τον αδελφό του Agostino και τον εξάδελφό τους Ludovico, ίδρυσαν στη Μπολόνια το 1582 την Ακαδημία των προθύμων (Accademia degli desiderosi), που θα μετονομαστεί, το 1600, σε Accademia degli Incamminati (των περιπατητών). Δεν ήταν μία ακαδημία με τη σημερινή έννοια, ούτε είχε την αίγλη της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά της Ρώμης (1593). Ήταν περισσότερο ένα καλλιτεχνικό εργαστήριο και επεδίωκε οι μαθητές να επιστρέψουν στη ζωγραφική του «νατουράλε», στην απόδοση της φυσικής πραγματικότητας, σε μία επιθυμία επαναφοράς της ζωγραφικής από τη manieristica δεξιοτεχνία στο στυλ του Raffaello, δηλαδή, στην καθαρή και τοποθετημένη στο χώρο σύνθεση. Οι καλλιτέχνες που δούλευαν εκεί μελετούσαν το «φυσικό» με την έννοια της παρατήρησης και της κατηγοριοποίησης των ειδών της Φύσης. Για τους Carracci η δημιουργική φαντασία, καθώς και η ιδιότητά της να ξεπερνά τα εμπόδια της πραγματικότητας και να αντικαθιστά την αντικειμενικότητα της φύσης, ενυπάρχουν στην τέχνη της κλασικής αρχαιότητας. Με αυτό εννοείται, ότι οι Carracci δεν θα δημιουργήσουν μία ωμή νατουραλιστική ζωγραφική, όπως θα κάνει ο Caravaggio, αλλά θα απεικονίσουν τη φύση στο κλασικό της πλαίσιο.

Ως προς την εκκλησιαστική ζωγραφική, με τους Carracci παίρνει επίσημο χαρακτήρα και χάνει τ' αυθόρμητα, υποκειμενικά χαρακτηριστικά του Μανιερισμού. Ο Χάουζερ τονίζει ότι: «Η ιστορική σπουδαιότητα των Carracci είναι εξαιρετική· μ' αυτούς αρχίζει η ιστορία ολόκληρης της μοντέρνας «εκκλησιαστικής τέχνης». Μεταμορφώνουν τον δύσκολο, μπλεγμένο συμβολισμό των manieristών στο απλό εκείνο και στέρεο αλληγορικό ύφος απ' όπου προέρχεται ολάκερη η ανάπτυξη της σύγχρονης λατρευτικής εικόνας με τα τετριμμένα της σύμβολα και τις φόρμουλες, το σταυρό, το φωτοστέφανο, τον κρίνο, το κρανίο, το επιτηδευμένο ευλαβικό βλέμμα, την έκσταση της αγάπης και του πόνου».<sup>23</sup>

Ιδιαίτερα η τέχνη του Annibale Carracci χαρακτηρίζεται από την επιμελημένη απόδοση της Φύσης, μελετημένη μέσα από τα έργα είτε της αρχαιότητας είτε της Αναγέννησης. Σκοπός του είναι να συνενώσει σ' ένα έργο την κίνηση από τη Φύση, την πλαστικότητα απ' τη γλυπτική, την κυριαρχία των όγκων απ' την αρχιτεκτονική, την ελευθερία της φαντασίας απ' την ποίηση. Στα έργα του αποκτούν ιδιαίτερη σημασία η Φύση, τα συμπλέγματα των ανθρώπινων μορφών και η ζωντάνια των κινήσεων. Ο Annibale, μαζί με τον αδελφό του Agostino, θα προσκληθούν από τον Καρδινάλιο Φαρνέζε και θα μεταβούν στη Ρώμη για να διακοσμήσουν την ομώνυμη βίλα του. Τα μυθολογικά θέματα που ζωγράφησε ο Annibale στη βίλα Farnese, με τη φυσικότητα των κινήσεων και την απόδοση των σωμάτων, ανακαλούν τις μορφές του Raffaello και θεωρήθηκαν για τους μεταγενέστερους ζωγράφους πρότυπα, τόσο για τους τύπους των χαρακτήρων που δημιούργησε, όσο και για την υποδειγματική μελέτη που ακολούθησε, εκτελώντας πλήθος προπαρασκευαστικών σχεδίων (Εικ.2.35).



**Εικ.2.35** A. Carracci, *Βάκχος και Αριάδνη*, νωπογραφία π.1597-1604, Ρώμη, Μέγαρο Φαρνέζε.

Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/annibale-carracci/triumph-of-bacchus-and-ariadne-1602>.



Ο Michelangelo Merisi da Caravaggio (γνωστός ως Καραβάτζιο, 1573-1610) είναι ο «μποέμ» καλλιτέχνης όλων των εποχών. Μεγαλοφυής και ασυμβίβαστος, ευερέθιστος και ανήσυχος, δεν αναζητά το «ωραίο» αλλά το «αληθινό», δεν επιδιώκει εκφραστικούς νεωτερισμούς, αλλά προσπαθεί να μεταφέρει στη ζωγραφική τις αντίθετες δυνάμεις από τις οποίες πηγάζει η αλήθεια της ανθρώπινης φύσης. Η πολυτάραχη ζωή του επιβεβαίωσε έμπρακτα το πιστεύω του, ότι ο καλλιτέχνης θα πρέπει να βιώσει τις αντιξοότητες της ζωής, γιατί μόνο τότε μπορεί να μεταφέρει τις αλήθειες της στην τέχνη.<sup>24</sup>

Το έργο του χαρακτηρίστηκε από την τεχνική του «κιαροσκούρο» (δηλαδή την τονισμένη εναλλαγή φωτός και σκιάς). Οι συνθέσεις του φωτίζονται από ένα τεχνητό φως. Οι μορφές του πλάθονται από το φως και εμφανίζονται μέσα από τη σκιά, δημιουργώντας μία σκληρή και μαζί μυστηριακή ατμόσφαιρα, χωρίς παραπληρωματικά στοιχεία, τα οποία επικεντρώνουν το θεατή στο θέμα του έργου. Στο έργο η *Κλήση του Αγίου Ματθαίου* (μαζί με άλλα δύο, *Το μαρτύριο του Αγίου Ματθαίου* και την *Έμπνευση του Αγίου Ματθαίου*, βρίσκονται στην Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, μία από τις πιο κεντρικές εκκλησίες της Ρώμης) ο Χριστός εμφανίζεται για να καλέσει το Ματθαίο κοντά του (Εικ.2.36). Ο Ματθαίος, που ως γνωστόν ήταν φοροεισπράκτορας, εκλήθη από το Χριστό να γίνει ένας από τους δώδεκα Αποστόλους. Το εσωτερικό όπου διαδραματίζεται το επεισόδιο, είναι ένας λιτός χώρος, χωρίς βάθος, σκοτεινός, σαν να είναι το πίσω δωμάτιο μιας ταβέρνας. Από το παράθυρο δεν μπαίνει φως. Το φως έρχεται από τη δεξιά πλευρά του πίνακα, μαζί με το Χριστό και φωτίζει διαγώνια το μισοσκόταδο. Δύο από τους άντρες στην αριστερή άκρη του πίνακα, δίπλα στο Ματθαίο, είναι απορροφημένοι να μετρούν χρήματα ενώ οι άλλοι δύο έχουν δει την είσοδο του Χριστού και του Πέτρου και κοιτούν με έκπληξη προς το μέρος τους. Είναι ντυμένοι με σύγχρονα ρούχα και έχουν οπλισμό. Ο Χριστός κρύβεται πίσω από τη φιγούρα του Πέτρου, φαίνεται όμως το νεανικό του πρόσωπο με το φωτοστέφανο και το απλωμένο φωτισμένο χέρι του, που δείχνει το Ματθαίο, καλώντας τον να τον ακολουθήσει. Ο Ματθαίος ξαφνιασμένος δείχνει τον εαυτό του να διερωτάται με έκπληξη και δυσπιστία αν είναι αυτός προς τον οποίο απευθύνεται ο Χριστός. Η «Κλήση» δεν αναφέρεται σε μία στιγμή του παρελθόντος, αλλά είναι τοποθετημένη στη χρονική στιγμή του παρόντος. Η λάμψη του φωτός που συνοδεύει την εμφάνιση του Χριστού και του Αγίου Πέτρου πλημμυρίζει τον πίνακα με συμβολικό τρόπο, δηλώνοντας ότι η χάρη του Θεού μπορεί να εκδηλωθεί αδιακρίτως οποιαδήποτε ώρα και σε οποιοδήποτε τόπο της καθημερινότητας, σε ενάρετους ή σε αμαρτωλούς, σε απλούς ανθρώπους ή σε εργάτες της αγοράς. Αυτούς τους ανθρώπους άλλωστε ο Caravaggio χρησιμοποίησε κατά κόρον ως πρότυπα για τους Αγίους του.



**Εικ.2.36** Caravaggio, *Η κλήση του Αγίου Ματθαίου*, 1599-1600, λάδι σε μουσαμά, 328x348 εκ., Ρώμη, Εκκλησία San Luigi dei Francesi, παρεκκλήσιο Contarelli. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Caravaggio#/media/File:The\\_Calling\\_of\\_Saint\\_Matthew-Caravaggio\\_\(1599-1600\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Caravaggio#/media/File:The_Calling_of_Saint_Matthew-Caravaggio_(1599-1600).jpg).

Ο Caravaggio δεν διστάζει να αναπαραστήσει του αγίους του με βρώμικα νύχια, βρώμικα χέρια και πόδια, ζαρωμένα μέτωπα, λιπόσαρκα και ταλαιπωρημένα σώματα. Η ζωντανή παρουσίαση της φυσικής λεπτομέρειας, η πλαστικότητα των μορφών, η εστίαση της σύνθεσης στο κεντρικό της θέμα χωρίς παραπληρωματικά στοιχεία, το «κιαροσκούρο», ως έντονη αντιπαράθεση φωτός και σκιάς, είναι τα βασικά γνωρίσματα της τέχνης του Caravaggio. Αυτά τα εικαστικά στοιχεία αποτέλεσαν σημεία αναφοράς για τους καλλιτέχνες των επόμενων γενιών στην Ιταλία αλλά και στην υπόλοιπη Ευρώπη.

Ιδιαίτερη είναι η επιρροή του Caravaggio στους Ολλανδούς ρεαλιστές-νατουραλιστές ζωγράφους όπως οι Rembrandt van Rijn (Ρέμπραντ, 1606-1669), Frans Hals (Φρανς Χαλς, 1580-1666) και ο Johannes Vermeer (Γιοχάνες Βερμέερ, 1632-1675). Γενικώς η επιρροή της ιταλικής ζωγραφικής είναι προφανής από τον τρόπο που οι ζωγράφοι διαπραγματεύτηκαν το χώρο, την προοπτική, το χρώμα, το φως, τις λεπτομέρειες στην απόδοση της αληθοφάνειας των πραγμάτων.

Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της Ολλανδικής τέχνης γίνονται κατανοητά κάτω από τις ιστορικές συνθήκες της εποχής. Την εποχή του Μπαρόκ οι Κάτω Χώρες βρίσκονταν υπό την ισπανική κυριαρχία. Το βόρειο τμήμα, η σημερινή Ολλανδία, διεκδίκησε την ανεξαρτησία της και εκεί επικράτησε η Μεταρρύθμιση με το καλβινιστικό δόγμα. Αποτέλεσμα ήταν η τέχνη να έχει ζήτηση από τους αστούς και τους εμπόρους, οι ζωγραφικοί πίνακες να είναι φορητοί, με περιορισμένο μέγεθος (οι πίνακες προορίζονταν για εσωτερικά αστικών σπιτιών) και με πλούσια εξειδικευμένη θεματογραφία (νεκρές φύσεις, προσωπογραφίες, ηθογραφία, τοπιογραφία, θαλασσογραφίες, εσωτερικά κ.ά.).

Η κατάσταση των τεχνών στην Ολλανδία στα τέλη του 16ου και τον 17ο αιώνα, περιγράφεται εκτενώς από τον Άρνολντ Χάουζερ: «Λέγεται πως γύρω στα 1560 (στην Αμβέρσα) υπήρχαν τριακόσιοι δάσκαλοι που ασχολούνταν με τη ζωγραφική και τις γραφικές τέχνες, όταν η πόλη είχε μόνο 169 φουρνάρηδες και 78 χασάπηδες. Επομένως, η μαζική παραγωγή δεν αρχίζει για πρώτη φορά στο δέκατο έβδομο αιώνα, ούτε στις βόρειες επαρχίες.... Όπως και να 'χει, για πρώτη φορά στην ιστορία της δυτικής τέχνης συμβαίνει να μπορούμε να διαπιστώσουμε την ύπαρξη πλεονάσματος καλλιτεχνών και προλεταριάτου στον κόσμο της τέχνης. Η διάλυση των συντεχνιών και το γεγονός ότι η καλλιτεχνική παραγωγή παύει να κανονίζεται από μια αυλή ή από το κράτος επιτρέπουν να εκφυλιστεί η άνθηση της αγοράς τέχνης σε άγριο συναγωνισμό, στον οποίο θύματα πέφτουν τα πιο ατομικά και πιο πρωτότυπα ταλέντα.....Οι οικονομικές σκοτούρες των Ρέμπραντ και Χαλς είναι συνακόλουθα της οικονομικής εκείνης ελευθερίας κι αναρχίας μέσα στο βασίλειο της τέχνης, η οποία τώρα εμφανίζεται για πρώτη φορά κι εξακολουθεί και σήμερα να ελέγχει την αγορά τέχνης. Εδώ επίσης, βρίσκονται οι απαρχές του κοινωνικού ξεριζώματος του καλλιτέχνη και της αβεβαιότητας της ύπαρξής του, η οποία φαίνεται τώρα περιττή, εν όψει της μη αναγκαίας αφθονίας των προϊόντων του».<sup>25</sup>

Ο Rembrandt (Ρέμπραντ, 1606-1669) θεωρείται από τους πιο διεισδυτικούς στην ανθρώπινη κατάσταση ζωγράφους όλων των εποχών. Το κιαροσκούρο με το οποίο πλάθει τις μορφές του είναι εντελώς διαφορετικό απ' εκείνο του Caravaggio. Ο Ιταλός ζωγράφος περνάει από το φως στη σκιά γρήγορα, περιγραφικά, καμιά φορά σκληρά. Ο Rembrandt αντίθετα, εμφανίζει το φως μέσα από τη σκιά με μαλακό τρόπο, σαν να πρόκειται να κρατήσει για λίγο μέχρι να ξαναβυθιστεί στο σκοτάδι. Η αγωνία του για την ανθρώπινη υπόσταση απεικονίζεται στη σειρά των αυτοπροσωπογραφιών του, που τις δημιουργεί από τη νεαρή του ηλικία έως τα γεράματα, αποτυπώνοντας στο πρόσωπό του όλα τα στάδια και τις περιπέτειες της ζωής. Η μεγαλοφυΐα του Rembrandt φαίνεται στις κατά παραγγελία ομαδικές προσωπογραφίες, όπως *Το μάθημα ανατομίας του δόκτωρος Τουλπ* (1632) και *Νυχτερινή Περίπολος* ή *Ο λόχος του λοχαγού Φ. Κοχ* (1642). Η πρακτική της παραγγελίας μίας ομαδικής προσωπογραφίας από κάποια συντεχνία, ήταν συνηθισμένη στην ολλανδική κοινωνία. Συνήθως οι εικονιζόμενοι τοποθετούνταν μέσα στη σύνθεση ισόρροπα, ώστε να φαίνονται ευδιάκριτα και να αναγνωρίζονται όλοι. Στην περίπτωση του λόχου του λοχαγού Φ. Κόχ το συνηθισμένο θέμα της ολλανδικής κοινωνίας, να εικονογραφηθούν δηλαδή και τα 16 μέλη της πολιτοφυλακής του Άμστερνταμ παίρνει διαστάσεις δράματος (Εικ. 2.37). Αντί να τους παρατάξει συμβατικά γύρω από ένα τραπέζι, κατά τη συνήθεια παρόμοιων παραγγελιών, ο Rembrandt χρησιμοποιεί όλα τα στοιχεία της εποχής του Μπαρόκ, για να αποδώσει τη στιγμή κατά την οποία ο λοχαγός της πολιτικής φρουράς της πόλης διατάζει την εκκίνηση της ομάδας. Χρησιμοποιεί την κίνηση, την έμφαση στη διαγώνιο τοποθέτηση των ατόμων, την έντονη έκφραση των προσώπων, τη λεπτομερή περιγραφή των αντικειμένων και των ενδυμάτων, την πιστή αναπαράσταση των πρωταγωνιστών, τη δραματική χρησιμοποίηση του φωτός. Με αυτό τον τρόπο το θέμα, από κοινό και ασήμαντο, μετατράπηκε από το ζωγράφο σε μεγαλειώδη ιστορική σκηνή.





**Εικ.2.37** Rembrandt, *Νυχτερινή Περίπολος ή ο λόχος του λοχαγού Φ. Κοχ*, 1642, λάδι σε μουσαμά, 363x437 εκ., Άμστερνταμ, Rijksmuseum.  
Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt#/media/File:The\\_Night-watch\\_by\\_Rembrandt.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt#/media/File:The_Night-watch_by_Rembrandt.jpg).

Στους πίνακες του Ολλανδού Johannes Vermeer (Γιοχάνες Βερμέρ, 1632-1675), το φως είναι αυτό που δίνει ζωή στα αντικείμενα και στα πρόσωπα. Στο έργο του *Η γυναίκα που διαβάζει ένα γράμμα* (Εικ.2.38) η ισορροπία των στοιχείων που συνθέτουν την εικόνα (έπιπλα, κουρτίνα, φιγούρα), η σχεδόν τρισδιάστατη υπόσταση του πίνακα, η οργάνωση του φωτός, η αφοσίωση της γυναίκας στην ανάγνωση, η θαυμάσια απόδοση των αντικειμένων και των λεπτομερειών των ρούχων, δίνουν την εντύπωση μιας φωτογραφικής απεικόνισης του μικρόκοσμου της καθημερινότητας. Η κουρτίνα, τραβηγμένη στο πλάι, ανταποκρίνεται στη συνήθεια που υπήρχε τότε να σκεπάζουν τους πίνακες, για να τους προφυλάσσουν από το φως και τη σκόνη.



**Εικ.2.38** J. Vermeer, *Η γυναίκα που διαβάζει ένα γράμμα*, 1657-1659, λάδι σε μουσαμά, 83x64 εκ., Δρέσδη, Πινακοθήκη.  
Πηγή: [https://de.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Vermeer](https://de.wikipedia.org/wiki/Jan_Vermeer).

Αντίθετα με την Ολλανδία, το νότιο τμήμα των Κάτω Χωρών, το σημερινό Βέλγιο, παρέμεινε υπό την ισπανική κυριαρχία και ο συνδυασμός Καθολικισμού και βασιλικής εξουσίας δημιούργησαν τις κατάλληλες συνθήκες για την άνθιση του μεγαλοπρεπούς και ρητορικού Μπαρόκ (φορητοί πίνακες μεγάλου μεγέθους και τοιχογραφίες με αλληγορικές σκηνές, αλληγορίες αισθησιακής ζωής).

Στο «ρητορικό» Μπαρόκ ανήκει ο σημαντικότερος Φλαμανδός Peter Paulus Rubens (Πέτερ Πάουλες Ρούμπενς, 1577-1640). Ξεκίνησε από τη βορεινή Αμβέρσα και από το 1600 και για περίπου οκτώ χρόνια, ταξίδεψε στην Ιταλία όπου μελέτησε τους Βενετούς καλλιτέχνες Tiziano, Veronese, Tintoretto, αλλά και τον Raffaello, τον Michelangelo, τον Carracci και τον Caravaggio. Κατάφερε μ' αυτό τον τρόπο, να συνδυάσει πολλά διαφορετικά μεταξύ τους στοιχεία και να δημιουργήσει έργα που τα χαρακτηρίζει η ζωντάνια και η χαρά της φύσης. Ζωγράφος της Αυλής του Vincenzo Gonzaga (Βιντζέντζο Γκοντζάγκα), δούκα της Μάντοβα, ασχολήθηκε συγχρόνως με τη ζωγραφική και με το εμπόριο. Εκτός από τη θρησκευτική θεματολογία, ασχολήθηκε με την απόδοση μυθολογικών θεμάτων, εκφράζοντας έτσι την τάση της εποχής του που οδηγούσε στην παρουσίαση ενός φανταστικού ιδεαλισμού, εναρμονισμένου με τη χρωματική ένταση, τον αισθησιασμό και τη δυναμικότητα των μορφών του πίνακα. Όταν επέστρεψε στην πατρίδα του, ίδρυσε ένα από τα μεγαλύτερα εργαστήρια στο οποίο δούλεψαν μερικοί από τους πιο αξιόλογους καλλιτέχνες της φλαμανδικής σχολής.<sup>26</sup>



**Εικ.2.39** P.P.Rubens, *Αποβίβαση της Μαρίας των Μεδίκων στη Μασσαλία*, 1622-1625, λάδι σε μουσαμά 394x295 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Paul\\_Rubens](https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Paul_Rubens).

Προς τιμήν και κατ' επιθυμία της Μαρίας των Μεδίκων, βασίλισσας της Γαλλίας, ο Rubens φιλοτέχνησε μια σειρά από πίνακες, για να τοποθετηθούν και να διακοσμήσουν την κατοικία της, το ανάκτορο του Λουξεμβούργου στο Παρίσι. Σε 22 πίνακες, που σήμερα βρίσκονται στο Λούβρο, εξιστορούνται οι πιο σημαντικές στιγμές της ζωής της βασίλισσας και αναδεικνύεται η συνθετική και χρωματική ικανότητα του ζωγράφου. Η ζωή της Μαρίας (η γέννησή της, η εκπαίδευσή της, ο γάμος της με τον Ερρίκο τον ΙΔ', ο ερχομός της στη Γαλλία κτλ.) παρουσιάζεται με μεγαλοπρέπεια, οι σκηνές ανταποκρίνονται στα πραγματικά γεγονότα, ενώ στην επιφάνεια του πίνακα κυριαρχεί ένας λεπτός διακοσμητικός πλούτος και μια εντυπωσιακή ζωντάνια. Ο Rubens ζωγράφησε τα πραγματικά πρόσωπα που συμμετείχαν στα διάφορα γεγονότα, χρησιμοποιώντας όμως και αλληγορικές μορφές. Στην *Άφιξη της Μαρίας των Μεδίκων στη Μασσαλία* (Εικ. 2.39), η σύνθεση αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα: στο πρώτο κυριαρχούν οι μυθολογικές μορφές του Ποσειδώνα, του Τρίτωνα



και των Νηριίδων που βγαίνουν από τα ταραγμένα νερά της θάλασσας για να στηρίξουν τη γέφυρα επάνω στην οποία στέκεται η λαμπρή μορφή της βασίλισσας. Στο δεύτερο επίπεδο, η Γαλλία υποδέχεται τη νεαρή βασίλισσα και υποκλίνεται μπροστά στη μεγαλοπρέπειά της. Η εικόνα του πλοίου δίνει την ευκαιρία στο ζωγράφο να φιλοτεχνήσει διακοσμητικά στοιχεία και να εμπλουτίσει ακόμα περισσότερο το έργο. Σε μεγάλη αντίθεση με όλα τα διαδραματιζόμενα γεγονότα, αναδεικνύεται η ανδρική μορφή που βρίσκεται επάνω στο πλοίο. Χωρίς ίχνος ταραχής, συγκίνησης ή ενθουσιασμού, χωρίς να δείχνει ότι συμμετέχει, αποτελεί ένα σημείο ισορροπίας στην υπόλοιπη εκρηκτική και υπερκινητική οργάνωση του πίνακα. Οι χρωματικές εναλλαγές, ο δυναμισμός των μορφών, η χρησιμοποίηση του πορφυρού χρώματος, αλλά και η ένταση του διακόσμου και όλων των λεπτομερειών, συγκλίνουν στην ανάδειξη της προσωπικότητας της Μαρίας των Μεδίκων. Το έργο αυτό είναι ένα τυπικό δείγμα της ζωγραφικής του 17ου αιώνα, όπου οι ιστορικές σκηνές συνδυάζονται με την αλληγορία και τη μυθολογία και αποκτούν θριαμβικό και αισθησιακό χαρακτήρα.

Ο Rubens ζωγράφισε μυθολογικά έργα έντασης και αισθησιασμού (*Ο κήπος του Έρωτα*, 1610, *Η Αφροδίτη στον καθρέπτη*, 1615, *Η Αρπαγή των Λευκιππίδων*, 1617, *Οι Τρεις Χάριτες*, 1635), θρησκευτικού περιεχομένου πίνακες που χαρακτηρίζονται από σπαρακτικό πάθος (*Η Σταύρωση*, 1610, *Ενταφιασμός*, 1612, *Θρήνος*, 1614, *Ο Αναστάς Χριστός*, 1616) και πολλές προσωπογραφίες επιφανών της εποχής αλλά και του οικείου περιβάλλοντος (*Αυτοπροσωπογραφία με την Isabella Brant*, 1609, *Η Clara Serena Rubens*, 1616, *Η Susanna Lunden*, 1622, *Η Helene Fourment*, έργο γνωστό ως *Η Αφροδίτη με τη γούνα*, 1638).

Κατά την εποχή του Μπαρόκ η τέχνη ανθεί στην Ισπανία λόγω της πολιτικής και οικονομικής ανάπτυξης της κατά το 17ο αιώνα. Οι Ισπανοί ζωγράφοι D. R. de Silva y Velázquez (Βελάσκεθ, 1599-1660), F. de Zurbarán, (Θουρμπαραν, 1598-1664) και B. E. Murillo (Μουρίγιο, 1617-1682) θα συγκεράσουν ο καθένας με τον τρόπο του τα καλύτερα στοιχεία του Caravaggio, του Μπαρόκ των Κάτω Χωρών και της χρωματικής δεινότητας του Tiziano και θα δημιουργήσουν μία χαρακτηριστική και διακριτή τέχνη ρεαλιστική (Velázquez και Murillo) και βαθιά μυστικοπαθή (Zurbarán).



**Εικ.2.40** D. Velasquez, *Οι Δεσποινίδες των Τιμών*, γνωστό ως *Las Meninas*, 1656, λάδι σε μουσαμά, 318x276 εκ., Μαδρίτη, Μουσείο Πράντο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Diego\\_Vel%C3%A1zquez](https://en.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez).

Ο Diego Velasquez χαρακτηρίζεται για την αναζήτηση της πραγματικότητας, γεγονός που τον οδήγησε να περιλάβει στο έργο του πολλά θέματα μεταξύ των οποίων σκηνές καθημερινής ζωής, νάνους και γελωτοποιούς της αυλής του βασιλιά, τη βασιλική οικογένεια. Από το 1617 βρίσκεται στην υπηρεσία του Φιλίππου Δ΄ ως αποκλειστικός προσωπογράφος του. Επηρεασμένος από τη ζωγραφική του Caravaggio, φίλος προσωπικός του Rubens, ταξίδεψε στην Ιταλία, γνώρισε το έργο των μεγάλων της Αναγέννησης και θεωρείται,

ότι έφτασε στην μεγάλη ακμή της τέχνης του μετά το 1650, εποχή που ζωγράφισε και τις *Δεσποινίδες των Τιμών* (Εικ. 2.40). Στο έργο παρουσιάζεται η ιδιαίτερη ατμόσφαιρα της βασιλικής ζωής. Τα άτομα που απεικονίζονται γύρω από τη μικρή πριγκίπισσα, ο νάνος, η γκουβερνάντα, ο ζωγράφος, κοιτούν προς το βασιλικό ζεύγος, το είδωλο των οποίων αντανακλάται στον καθρέπτη που είναι τοποθετημένος στο πίσω επίπεδο του πίνακα. Με αυτό τον τρόπο ανάμεσα στον απεικονιζόμενο χώρο και στο θεατή, παρεμβάλλεται το κυρίως θέμα του πίνακα, το οποίο όμως παρουσιάζεται ως αντανάκλαση. Η χρήση του καθρέπτη κάνει το χώρο αμφίσημο, ανοίγει άλλη διάσταση στο διάλογο ανάμεσα στο θεατή και στο έργο της τέχνης, δημιουργεί αμφιβολία για την απεικόνιση της αλήθειας, γεγονότα που έκαναν μεταγενέστερους θεωρητικούς και καλλιτέχνες να επανεξετάσουν και να αναφερθούν στο έργο του.

Στη Γαλλία, οι ζωγράφοι Claude Lorrain (Κλοντ Λοράν 1600-1682) και Nicolas Poussin (Νικολά Πουσέν, 1594-1665), που εκπροσωπούν το κλασικό Μπαρόκ, εργάστηκαν στην Ιταλία. Ο Georges de La Tour (Ζωρζ ντε λα Τουρ, 1593-1652), που συνέχισε τη νατουραλιστική-ρεαλιστική τάση του Caravaggio, εργάστηκε στη Γαλλία.

Μέσα στη θεατρικότητα του Μπαρόκ το έργο του Claude Lorrain ξεχωρίζει, γιατί συνδέεται με τις αρχές της κλασικής τέχνης. Στα έργα του Lorrain κυριαρχούν τα ερείπια της ρωμαϊκής αρχαιότητας και το φυσικό περιβάλλον της Νάπολης και της Ρώμης όπου πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του (Εικ. 2.41). Οι λεπτομέρειες και οι ιδιότητες του χώρου και του φωτός, η ομορφιά της υπαίθριας ζωής, η απόδοση του μυστηρίου που την περιβάλλει έχουν ως στόχο να τονίσουν την τέλεια οργάνωση και τη θεϊκή προέλευση του κόσμου. Το φως και το χρώμα δίνουν δραματικές εκφράσεις στην ατμόσφαιρα που διαπερνά τα έργα του Lorrain, ενώ στα μαγευτικά πανοράματα της Φύσης που ζωγραφίζει η ύλη φαίνεται να χάνει την υπόστασή της. Από το έργο του θα εμπνευστούν οι τοπιογράφοι του 18ου και του 19ου αιώνα.



**Εικ. 2.41** C. Lorrain, *Ιταλικό τοπίο*, 1648, λάδι σε μουσαμά 75x100 εκ., Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Claude\\_Lorrain](https://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Lorrain).

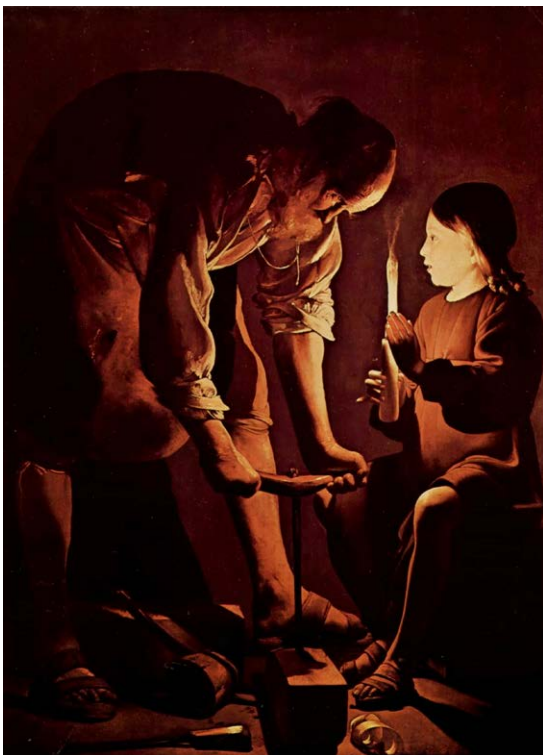
Ο Poussin ανήκει στους ζωγράφους-φιλόσοφους, το νέο πρότυπο της εποχής, που αντικατέστησε τον οικουμενικό καλλιτέχνη της Αναγέννησης. Όταν από τη Γαλλία πήγε στην Ιταλία, το 1621, ήταν ήδη φίλος του ποιητή Μαρίνο και με τις συστάσεις του, μπήκε στη δούλεψη του Cassiano dal Pozzo (Κασιάνο νταλ Πότσο, 1588-1657) ο οποίος με πάθος έφτιαχνε το επονομαζόμενο Χάρτινο Μουσείο του (Museo Cartaceo), μία συλλογή αποτυπώσεων αρχαιοτήτων στα περίχωρα της Ρώμης, για τη συλλογή των οποίων μίσθωνε ζωγράφους και γλύπτες. Επίσης, μπήκε στο εργαστήριο του Domenichino (Ντομενικίνο, 1581-1641), γνωστού κλασικιστή ζωγράφου του κύκλου των Carracci, με αποτέλεσμα να εξοικειωθεί με την αρχαία κλασική τέχνη. Η θεματογραφία του ήταν μυθολογική και αφηγηματική. Από τα πιο αφηγηματικά, στηριγμένα στη φιλολογία έργα του είναι το *et in Arcadia ego* ή οι Ποιμένες της Αρκαδίας (Εικ. 2.42) για το οποίο ο Panofsky έκανε εκτεταμένη εικονολογική μελέτη.<sup>27</sup> Ο Poussin είναι ο προάγγελος της γαλλικής ακαδημαϊκής τέχνης και του Νεοκλασικισμού.





**Εικ.2.42** N. Poussin, οι Ποιμένες της Αρκαδίας ή *et in Arcadia ego*, 1637-1639, λάδι σε μουσαμά 185x121 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas\\_Poussin](https://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Poussin).

Ο George de la Tour εργάστηκε στη Λωραίνη. Έμεινε για πολλά χρόνια άγνωστος και τα έργα του αποδίδονταν σε άλλους ζωγράφους. Χαρακτηριστικά επηρεασμένος από το κιαροσκούρο και το τεχνητό φως του Caravaggio, ζωγράφισε, κυρίως μετά το 1630, έργα θρησκευτικά, νυχτερινά, φωτισμένα τεχνητά συνήθως από ένα κερί. Το έργο του είναι χαρακτηριστικό για το διαφανές χρώμα με το οποίο αποδίδεται το φως και η σάρκα, καθώς διαπερνάται από το φως. Οι ήρωες των έργων του είναι τυλιγμένοι σε μία μυστηριακή σιωπή, βυθισμένοι σε περισυλλογή, τοποθετημένοι σε οικεία και λιτά περιβάλλοντα, τα οποία, από τη μυστηριακή ατμόσφαιρα, αναδεικνύονται σε χώρους προσευχής (Εικ. 2.43).



**Εικ.2.43** G. de La Tour, Ιωσήφ ο ξυλουργός, 1645, λάδι σε μουσαμά 137x101 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Georges\\_de\\_La\\_Tour](https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_de_La_Tour).



**Εικ.2.44** G. B. Tiepolo, Ο Ερμής, 1740, νωπογραφία, Μιλάνο, Palazzo Clerici. Πηγή: <http://www.artleo.it/alarte/imgdb/tiepolom.jpg>.

Με τον Giovanni Battista Tiepolo (Τζοβάνι Μπατίστα Τιέπολο, 1696-1770, κλείνει η μεγάλη καλλιτεχνική παραγωγή της Βενετίας και του ιταλικού Μπαρόκ. Ο Tiepolo χρησιμοποιούσε πάντα την προοπτική οργάνωση του πίνακα και τοποθετούσε τα σώματα στη διαγώνια διάσταση (Εικ. 2.44). Με μεγάλη επιμέλεια αποδίδει στην επιφάνεια του πίνακα τη διαφάνεια των χρωμάτων με τις λεπτές διακυμάνσεις τους. Τονίζει την απεραντοσύνη του χώρου καθώς η κίνηση των μορφών με τις ανοικτές χειρονομίες τους αγκαλιάζουν το χώρο. Στα έργα του Tiepolo κυριαρχεί ένας ενθουσιασμός για οτιδήποτε μεγάλο, φωτεινό, χρωματιστό, ωραίο.

Το έργο του Canaletto (Καναλέτο, 1697-1768) θεωρείται αντιπροσωπευτικό της κατηγορίας των «βεντουτίστι» (vedutisti). Ο όρος προέρχεται από την ιταλική λέξη «veduta» που δηλώνει τη ζωγραφική παρουσίαση ενός τοπίου ή ενός θέματος στο οποίο το τοπίο κυριαρχεί. «Βεντουτίστι» ονομάζονταν επίσης, οι καλλιτέχνες εκείνοι, οι οποίοι εκτελούσαν έργα με θέμα διάφορες απόψεις πόλεων, ερειπίων ή και τοπίων. Η ακρίβεια στην απόδοση της πραγματικότητας ήταν ένα θετικό στοιχείο στα έργα της τοπιογραφίας, αλλά σιγά σιγά επικράτησαν και ορισμένες ελευθερίες ιδίως στην απεικόνιση της φύσης ή των ανθρώπων. Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα οι καλλιτέχνες δημιούργησαν νέες συνθέσεις τοπίων με φανταστικά στοιχεία, στον τύπο του ονομαζόμενου «καπρίτσιο» (capriccio).

Στις φανταστικές αυτές εικόνες της πόλης οι καλλιτέχνες μπορούσαν να αλλάξουν θέση στα κτίρια, να κάνουν δικές τους αρχιτεκτονικές συνθέσεις δανειζόμενοι στοιχεία από διαφορετικά κτίρια, και να δημιουργήσουν μια άποψη της πόλης που στην πραγματικότητα δεν υπήρχε. Για παράδειγμα, σε ένα από τα έργα του Canaletto ο τρούλος του Αγίου Πέτρου της Ρώμης παρουσιάζεται επάνω από το παλάτι των δόγηδων της Βενετίας (Εικ. 2.45).



**Εικ.2.45** Canaletto, Καπρίτσιο στο Μεγάλο Κανάλι με τη γέφυρα του Ριάλτο και άλλα φανταστικά κτίρια, 1745, λάδι σε μουσαμά, 1280 x 898 εκ., Πάρμα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: <http://www.canalgrandevenezia.it/index.php/dipinti-sul-canal-grande-venezia/dipinti-lato-sinistro/502-canaletto-capriccio-ponte-di-rialto>.

## Γλυπτική

Στο σύνολό της, η γλυπτική του Μπαρόκ παρήγαγε έργα υψηλής τεχνικής ποιότητας, αλλά υπάκουε κυρίως στις σκηνογραφικές απαιτήσεις της αρχιτεκτονικής. Κάθε έργο επιδίωκε να προκαλέσει την έκπληξη και το θαυμασμό του θεατή. Μεγάλη σημασία αποκτά η θέαση του αντικειμένου και η ένταξη του στο χώρο, και συνεπώς το φως έχει τη μεγαλύτερη βαρύτητα στη συνολική οργάνωση του έργου. Το φως διοχετεύεται από πολλές και διαφορετικές πηγές που πολλές φορές δεν αποκαλύπτονται ευθέως στο θεατή. Αυτό δίνει ιδιαίτερη υπόσταση στην ύλη, η οποία με τη σειρά της γίνεται εύπλαστη, υπακούοντας στην κίνηση που υπαγορεύει το φως. Τα χρωματιστά μάρμαρα, οι επιχρυσωμένες λεπτομέρειες, η λεπτή επεξεργασία των διαφορετικών υλικών επιτείνουν την επιθυμητή φυσικότητα. Οι καλλιτέχνες προσπαθούν να ξεπεράσουν τη φυσική βαρύτητα των υλικών και να οδηγήσουν το θεατή, μέσα από το έργο τους στην πνευματική κάθαρση και στην έξαρση των ευγενών συναισθημάτων, ακόμα και προς το θρησκευτικό όραμα.

Σε όλη την περίοδο του Μπαρόκ ο θρησκευτικός μυστικισμός ενισχύεται και από την αγιοποίηση νέων



προσώπων στην Καθολική Εκκλησία. Τα οράματα και οι στιγμές έκστασης, που προκαλούνται από τη βαθιά θρησκευτική κατάνυξη και πίστη, συναντώνται συχνά στις καθημερινές διηγήσεις των ανθρώπων της εποχής.

Στη γλυπτική του Μπαρόκ κυριαρχεί η προσωπικότητα του Gian Lorenzo Bernini (Τζαν Λορέντζο Μπερνίνι, 1598-1680), ο οποίος με την εντυπωσιακή τεχνική επιδεξιότητά του κατορθώνει να αποδώσει στα έργα του λεπτές ψυχολογικές καταστάσεις. Με την απόδοση της κίνησης, την επεξεργασία του υλικού και την έμφαση στην πλαστικότητα, δημιουργούν την εντύπωση ότι η μάζα εξαϋλώνεται. Η συμπλοκή των μορφών, η πολυαξονικότητα και η περιστροφή τους είναι τέτοια, ώστε να αποτελούν συμπλέγματα περιβλεπτα, γεμάτα κίνηση και έντονη θεατρικότητα (Εικ. 2.46).

Μία από τις πιο εντυπωσιακές δημιουργίες ολόκληρου του 17ου αιώνα είναι *Η έκσταση της Αγίας Θηρεσίας* (Εικ.2.47). Η Αγία Θηρεσία παρουσιάζεται τη στιγμή ενός θείου οράματος κατά το οποίο Άγγελος Κυρίου εμφανίζεται μπροστά της και με βέλος με χρυσή αιχμή την υποβάλλει σε δοκιμασία. Η σύνθεση του έργου ακολουθεί την περιγραφή που έκανε για το γεγονός η ίδια η Θηρεσία, μία περιγραφή έντονου αισθησιασμού και βαθιάς πνευματικότητας. Το έργο είναι τοποθετημένο σε μια κόγχη, και το φως πέφτει επάνω στο πρόσωπο της Αγίας από μια κρυφή πηγή, από ψηλά. «Η έκσταση της Αγίας Θηρεσίας» χαρακτηρίζεται από την έντονη πλαστικότητα, την πλοκή των φωτεινών και σκοτεινών επιπέδων, τα διαφορετικά υλικά και τα πολύπλοκα αρχιτεκτονικά στοιχεία.<sup>28</sup> Η αρχιτεκτονική διαμορφώνει τον περιβάλλοντα χώρο του γλυπτού, δίνοντας έτσι την αίσθηση ενός θεάματος, που σαν σε θεατρική σκηνή «παίζεται» στα μάτια του θεατή.<sup>29</sup>



**Εικ.2.46** G. L. Bernini, *Η αρπαγή της Περσεφόνης*, 1621-1622, μάρμαρο, ύψος 255 εκ., Ρώμη, Galleria Borghese. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Rape\\_of\\_Proserpina](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rape_of_Proserpina).



**Εικ.2.47** G. L. Bernini, *Η έκσταση της Αγίας Θηρεσίας*, 1645-1652, μάρμαρο, ύψος 350 εκ., Ρώμη, εκκλησία Santa Maria della Vittoria. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ecstasy\\_of\\_Saint\\_Teresa](https://en.wikipedia.org/wiki/Ecstasy_of_Saint_Teresa).

Η τοποθέτηση των γλυπτών στα παρεκκλήσια των εκκλησιών ακολουθεί μία προοπτική οργάνωση του χώρου που μαζί με τον ιδιαίτερο φωτισμό στο εσωτερικό των εκκλησιών σκηνοθετείται έτσι, ώστε να εντείνεται η θεατρικότητα της παρουσίας τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το άγαλμα της οσίας Λουδοβίκας, τοποθετημένο στο βάθος του παρεκκλησίου της οικογένειας των Αλτιέρι στην εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου στη Ρίπα της Ρώμης (Εικ. 2.48). Ο θεατής είναι υποχρεωμένος, από τη θέση στην οποία βρίσκεται το έργο, να

ακολουθήσει μία συγκεκριμένη οπτική διαδρομή, που είναι ο άξονας του παρεκκλησίου. Το έργο αναπαριστά τη στιγμή κατά την οποία η οσία εγκαταλείπει την επίγεια ζωή και περνά στην πνευματική. Το κεφάλι που πιέζει το μαξιλάρι και η σύσπαση των χεριών της τονίζουν με ιδιαίτερη έμφαση την εναγώνια προσπάθεια της τελευταίας στιγμής του ανθρώπου. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η οσία κάνει μια απεγνωσμένη προσπάθεια να κρατηθεί στη ζωή. Η μορφή είναι τοποθετημένη επάνω σε ένα βωμό και από κάτω ακριβώς βρίσκεται μία σαρκοφάγος. Το ύφασμα (από χρωματιστό μάρμαρο), καθώς πέφτει, δημιουργεί ένα σύνδεσμο ανάμεσα στα δύο στοιχεία. Η επιμέλεια με την οποία έχουν αποδοθεί οι λεπτομέρειες του υφάσματος, του μαξιλαριού, των πέπλων, των κινήσεων της οσίας, βρίσκεται σε αντίθεση με την πνευματική έξαρση που αποτυπώνεται στην έκφραση του προσώπου.

Το 1665 ο Bernini θα βρεθεί προσκεκλημένος από το Λουδοβίκο ΙΔ΄ στη Γαλλία. Η υποδοχή που του επιφυλάχτηκε στο παλάτι ήταν πριγκιπική. Εκεί, φιλοτέχνησε την προτομή του βασιλιά Λουδοβίκου (Εικ. 2.49). Η απολυταρχική εξουσία του βασιλιά αποδίδεται με μία προτομή που υπερβαίνει τα κλασικά όρια. Το ένδυμα που επεκτείνεται στο χώρο, η πλούσια πλασμένη περούκα, η αντιθετική ως προς το σώμα στροφή του κεφαλιού, η επιβλητική προσήλωση της ματιάς, έδωσαν ένα νέο τύπο για την ηρωική προτομή. Ο Bernini είναι ο κατ' εξοχήν καλλιτέχνης της περιόδου του Μπαρόκ. Τα έργα του κυριαρχούν σχεδόν σε όλη τη Ρώμη και επηρέασε τη γλυπτική Μπαρόκ σε όλη την Ευρώπη.



**Εικ.2.48** G. L. Bernini, Ludovica Albertoni, 1671-1674, μάρμαρο, Ρώμη, εκκλησία San Francesco a Ripa. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Blessed\\_Ludovica\\_Albertoni](https://en.wikipedia.org/wiki/Blessed_Ludovica_Albertoni).



**Εικ.2.49** 49 G. L. Bernini, Προτομή του Λουδοβίκου ΙΔ΄, 1665, Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bust\\_of\\_Louis\\_XIV\\_\(Bernini\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Bust_of_Louis_XIV_(Bernini)).

## Ροκοκό

Τα πρώτα χρόνια του 18ου αιώνα εμφανίζεται με κέντρο τη Γαλλία (από όπου εξαπλώνεται σε ολόκληρη την Ευρώπη), το Ροκοκό. Πρόκειται για ένα διακοσμητικό σύστημα, εκκεντρικό και άκρως διακοσμητικό, που επινοήθηκε στη Γαλλία στις αρχές του 18ου αιώνα. Σκοπός της διακοσμητικής άνθισης των τεχνών ήταν ο



εξωραϊσμός των εσωτερικών χώρων και των διακοσμητικών αντικειμένων. Δημιουργήθηκε ως τάση φυγής από το μνημειακό, ρητορικό και πομπώδες Μπαρόκ που είχε αναπτυχθεί στην αυλή του Λουδοβίκου ΙΔ΄ στις Βερσαλλίες.

Η τεχνοτροπία του Ροκοκό χαρακτηρίζεται από τα ελαφρά παιχνιδίσματα των μορφών, κυρίως στους εσωτερικούς χώρους και στα στοιχεία του διάκοσμου. Η τέχνη από το μεγαλειώδη τρόπο του Μπαρόκ, περνάει στη γλυκιά απόλαυση της ζωής. Επιδίωξή της δεν είναι η πειθώ και ο εντυπωσιασμός, αλλά η ευχαρίστηση των ματιών και των αισθήσεων.



**Εικ.2.50** *F. Juvarra* , Κινέζικο δωμάτιο, 1732-1736 ,Τορίνο, Βασιλικό Ανάκτορο.



**Εικ.2.51** *Schloss Sanssouci Potsdam*, 1745-1747.



**Εικ.2.52** *J. G. Büding*, *Schloss Sanssouci Potsdam*, Το κινέζικο περίπτερο, 1755-1764, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στοιχεία από τη Φύση, όπως κοχύλια και όστρακα, εμπνέουν τους καλλιτέχνες στην εσωτερική διακόσμηση, στη δημιουργία αντικειμένων καθημερινής χρήσης, αλλά και στο σχεδιασμό των κήπων (Εικ.2.50). Τα έργα αυτά απευθύνονται σε μια εύπορη κοινωνική τάξη, στην καθημερινή ζωή της οποίας κυριαρχούσε η ανεμελιά, η διασκέδαση, η ευχαρίστηση των αισθήσεων και η εξεζητημένη επίδειξη της απόλαυσης της ζωής.

Στο Potsdam (Πότσνταμ) 26 χιλιόμετρα νοτιοδυτικά του Βερολίνου το παλάτι του Μεγάλου Φρειδερίκου αποτελεί ένα εντυπωσιακό παράδειγμα της αρχιτεκτονικής του Ροκοκό. Το κεντρικό κτίριο του ανακτόρου δεσπόζει πάνω σε έναν λόφο με αμπελώνες, σιντριβάνια και μεγαλοπρεπείς κλίμακες. Τα διαμερίσματα χαρακτηρίζονται από τον υπερβολικό διάκοσμο και οι κήποι είναι γεμάτοι με περίπτερα, ναΐσκους και τεχνητές λίμνες και κανάλια (Εικ. 2.51, Εικ. 2.52).



Στη λογοτεχνία της εποχής εμφανίζεται μία νοσταλγική τάση φυγής από την πολύκοσμη πόλη προς την ιδανική φύση, με την ελπίδα ότι εκεί θα ξαναέβρισκε ο άνθρωπος τη χαμένη του ευτυχία. Ειδικά τα Κύθηρα, είχαν ταυτιστεί με το μυθικό εκείνο τόπο -καταφύγιο των απογοητευμένων εραστών, τελευταία ελπίδα ανεύρεσης του Χαμένου Παραδείσου.

Ο Jean-Antoine Watteau (Ζαν-Αντουάν Βατό, 1684-1721) είναι ο ζωγράφος που εξέφρασε τη νοσταλγική τάση της περιόδου. Οι μορφές που απεικονίζονται στο έργο *Η αναχώρηση για τα Κύθηρα*, ντυμένες με πολυτελή μεταξωτά ρούχα, με φόντο ένα ηλιοβασιλέμα, πρόκειται να επιβιβαστούν σε ένα καράβι. Δεξιά στην εικόνα, ανάμεσα στα φυλλώματα, διακρίνεται ένα άγαλμα της Αφροδίτης, σύμβολο του έρωτα. Όλο το έργο διαποτίζεται από τη μελαγχολία των αποχαιρετισμών και το λυρισμό του ειδυλλιακού τοπίου και του ηλιοβασιλέματος<sup>30</sup> (Εικ. 2.53).

Η τέχνη του Ροκοκό διαποτίζεται από τις χαρές της ζωής και μαζί από μία απογοήτευση ανεκπλήρωτων πόθων και του ανέφικτου της ευτυχίας. Τη χαρά των αισθήσεων, του έρωτα και της ομορφιάς θα υμνήσει ο François Boucher (Φρανσουά Μπουσέ, 1703-1770) ένας από τους σπουδαιότερους ζωγράφους του γαλλικού Ροκοκό και ζωγράφος της Αυλής του Λουδοβίκου του ΙΕ' θέματα άλλωστε που κυριαρχούν στην τέχνη της εποχής. Η τέχνη του Ροκοκό απευθύνεται σε μία κοινωνία κλειστή, αυλική, που ράθυμα πλήττει τόσο από την εκπλήρωση όσο και από τη μη εκπλήρωση των πόθων της (Εικ.2.54).



**Εικ.2.53** A. Watteau, *Η αναχώρηση για τα Κύθηρα*, 1717, λάδι σε μουσαμά 129x194 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Antoine\\_Watteau](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Antoine_Watteau).



**Εικ.2.54** F. Boucher και J.-J. Dumonts, *Κινέζικη αγορά*, Βασιλική ταπητουργία de Beauvais, 1767-1769, Παρίσι, μαλλί και μετάξι, 370x235 εκ. Άμστερνταμ, Rijksmuseum.



<sup>1</sup> Το 1600 είναι το έτος κατά το οποίο ο Giordano Bruno (Τζιορντάνο Μπρούνο) καίγεται ζωντανός με την κατηγορία του αιρετικού από την Ιερά Εξέταση, στην Piazza dei Fiori στη Ρώμη. Το έτος 1715 πεθαίνει το Λουδοβίδος ο ΙΔ΄.

<sup>2</sup> Beardsley, M., *Ιστορία των Αισθητικών θεωριών (Aesthetics from Classical Greece to the Present-A short History, 1975)*, μτφρ. Κούρτοβικ, Δ., Χριστοδουλίδης Π., Εκδόσεις Νεφέλη 1989, κεφ. 6ο.

<sup>3</sup> Το Συμβούλιο του Τρέντο (1545-1563) είχε καταδικάσει το γυμνό στη θρησκευτική τέχνη. Χαρακτηριστική είναι η αντιμετώπιση της τοιχογραφίας του Μιχαήλ Αγγέλου «Δευτέρα Παρουσία» στην Capella Sistina. Μόλις είχε ολοκληρωθεί το έργο, το 1541, ο καρδινάλιος Carafa, εκλεγείς αργότερα πάπας Παύλος Δ΄, είχε αρχίσει πόλεμο εναντίον του προτείνοντας την πλήρη καταστροφή του. Αργότερα, στις συνόδους του Τρέντο, θα επικρατήσει η μετριοπαθέστερη απόφαση να «ντυθούν» τα γυμνά μέλη των εικονιζόμενων. Το 1565, αμέσως μετά το θάνατο του καλλιτέχνη, ανατέθηκε στο ζωγράφο Daniele da Volterra (1509-1566), μαθητή του Μιχαήλ Αγγέλου, να επιζωγραφίσει τα γυμνά μέλη των αγίων. Το εγχείρημα σταμάτησε το 1566, μετά το θάνατο του πάπα και την απομάκρυνση της σκαλωσιάς προκειμένου να ορκιστεί ο επόμενος πάπας. Το ίδιο έτος πέθανε και ο Volterra.

<sup>4</sup> Βλέπε Julio Carlo Argan, *The Baroque Age*, Rizzoli 1989, σ. 17.

<sup>5</sup> «Η Εκκλησία γνωρίζει πολύ καλά τον κίνδυνο που την απειλεί από τον υποκειμενισμό του πνεύματος της Μεταρρύθμισης κι επιθυμεί τα έργα τέχνης να εκφράζουν την έννοια της ορθοδοξίας εξίσου ανεξάρτητα από κάθε αυθαίρετη ερμηνεία όσο και τα γραφτά των θεολόγων». Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μτφρ. Τ. Κονδύλης, Εκδόσεις Κάλβος 1980, σ. 229.

<sup>6</sup> Από τους σημαντικότερους μουσικούς της εποχής του Μπαρόκ είναι : ο Ιταλός A. Vivaldi, (A. Βιβάλντι 1678-1741) ο οποίος γράφει μουσική για βιολί, για όπερες και για θρησκευτικές λειτουργίες, ο J.-B. Lully (Ζαν Μπατίστ Λυλί 1632-1687) μαζί με τον J.-Ph. Rameau, (Ζαν Φιλίπ Ραμώ, 1683 – 1764) στην υπηρεσία του Λουδοβίκου ΙΔ΄, ο Άγγλος H. Purcell, (Χένρυ Πέρσελ, 1659-1695) και οι γερμανοί G. Fr. Händel, (Γκέοργκ Φρήντριχ Χαίντελ, 1685-1759) και J. S. Bach, (Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ, 1685-1750) οι οποίοι εμπλούτισαν με αξιόλογα έργα όλη την ιστορία της Δυτικής μουσικής. Στο θέατρο μετά τον Σαίξπηρ (1564-1616) είναι η χρυσή εποχή του Μολιέρου (1622-1673) και του Jean Racine (1639-1699) αλλά και του Lope de Vega (1562-1635) και λίγο αργότερα του Carlo Goldoni (1707-1793).

<sup>7</sup> «Ο ιδεαλισμός κι ο υλισμός διαπερνούν ολόκληρη την ιστορία της φιλοσοφίας. Σπάνια, όμως, συμπίπτουν τόσο πολύ χρονικά, όπως συνέβη την εποχή του Μπαρόκ. Ο υλισμός ενισχύθηκε σημαντικά από την ανάπτυξη των φυσικών επιστημών. Ο Νεύτων είχε ήδη υποστηρίξει ότι οι νόμοι που ρυθμίζουν τις κινήσεις των σωμάτων ισχύουν σ' όλο το Σύμπαν, πέρα για πέρα, τόσο στη γη όσο και στο Διάστημα. Όλα υπακούν, λοιπόν, στους ίδιους νόμους - στην ίδια Μηχανική. Μπορούμε, επομένως, να περιγράψουμε κάθε μεταβολή που συμβαίνει στη φύση με ακρίβεια μαθηματική. Ο Νεύτων έβαλε έτσι και το τελευταίο λιθαράκι σ' αυτό που αποκαλούμε σήμερα «μηχανιστική αντίληψη του κόσμου». Jostein Gaarder, *Ο κόσμος της Σοφίας (Sofies Verden)*, μτφρ. Μαρία Αγγελίδου, Εκδόσεις Λιβάνης 1991, σ. 278-279.

<sup>8</sup> Το Θέατρο San Cassiano άνοιξε τις πόρτες του το 1637 στη Βενετία, κέντρο των θεαμάτων και της μουσικής κατά τον 17ο αιώνα, ως πρώτη δημόσια Όπερα εγκαινιάζοντας μία χρυσή εποχή για τη πόλη. Ο εμπλουτισμός του θεάματος με τη μουσική οδήγησε στην εμφάνιση νέων κτιριακών δομών σε όλες τις πόλεις της Ευρώπης.

<sup>9</sup> Wölfflin, Heinrich, *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915)*, μτφρ. Φώτης Κοκαβέσης, προλ. Μ. Παπανικολάου, Εκδόσεις Παρατηρητής, 1992, σ. 183.

<sup>10</sup> Ο.π. σ. 145-146.

<sup>11</sup> Guarini, Guarino, *Architettura Civile, 1737*.

<sup>12</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε τις πραγματείες:

Roland Fréart de Chambray (1606-1676), *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, 1650*.

Francois Blondel (1618-1686), *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture (2 vol., 1675- 1683), Nouvelle Manière de fortifier les places (1683)*.

Charles Perrault (1628–1708), *Parallèle des Anciens et des Modernes (1688-1692)*.

Claude Perrault (1613-1688), *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois, 1673, Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens, 1683*.

<sup>13</sup> Στη διαμάχη των Μοντέρνων και των Κλασικών η οποία εκδηλώθηκε στους κόλπους της λογοτεχνίας και των Καλών Τεχνών πρωτοστατεί ο Claude Perrault και ο αδελφός του Charles επιδιώκοντας να παρουσιάσουν την άνθηση των γραμμάτων και των τεχνών κατά την εποχή του Λουδοβίκου ΙΔ΄.

<sup>14</sup> Ονομαστά είναι τα παλάτια (ανακαινίσεις των μεσαιωνικών κάστρων ή νέες κατασκευές) που βρίσκονται στην περιοχή του ποταμού Λίγηρα όπου άρχοντες και πρίγκιπες εγκατέστησαν τις αυλές τους κατά τον 15ο και 16ο αιώνα.

<sup>15</sup> Ο Jules Hardouin-Mansart είναι ένας από τους πιο σημαντικούς γάλλους αρχιτέκτονες του 17ου αιώνα. Μερικά από τα έργα του είναι η πλατεία ντε Βικτουάρ (1685), η πλατεία Βαντόμ (1698) με τις ομοιογενείς όψεις των κτιρίων πίσω από τις οποίες αναπτύσσονται με ανομοιογενή τρόπο οι ιδιωτικές κατοικίες, ο περίφημος τρούλος της εκκλησίας των Απομάχων (*Saint-Louis des Invalides, 1680*) στο Παρίσι κάτω από τον οποίο το 1840 μεταφέρθηκε η σωρός του Ναπολέοντα, το Château de Marly 1679-1684 στο Marly-le-Roi, το Grand Trianon 1687, το βασιλικό παρεκκλήσιο και η εκκλησία Notre-Dame στις Βερσαλλίες 1698-1710, το Château de Saint-Germain-en-Laye 1680 στην ομώνυμη περιοχή.

<sup>16</sup> Οι βασιλικές βιομηχανίες ήταν εκείνες που επέζησαν των δυσμενών οικονομικών συνθηκών του 18<sup>ου</sup> αιώνα ενισχύοντας τον κρατικό παρεμβατισμό στην οικονομία. Βλέπε: Braudel, Fernand, *Υλικός πολιτισμός, Οικονομία και καπιταλισμός (15ος-18ος αιώνας)*, μτφρ. Αικ. Ασδραγά, Εκδόσεις Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας 1995. Τόμος Β' : *Τα παιχνίδια της συναλλαγής*, σ. 391.

<sup>17</sup> Από τα βιβλία του James Gibbs που εκδόθηκαν, ξεχωρίζουμε το *A Book of Architecture, containing designs of buildings and ornaments* (1728), με σχέδια από υλοποιημένα και μη έργα του και το *The Rules for Drawing the Several Parts of Architecture* (1732), το οποίο άσκησε μεγάλη επίδραση στη μετέπειτα αρχιτεκτονική του νεοκλασικισμού.

<sup>18</sup> «Η νέα επιστημονική κοσμοθεωρία βγήκε από την ανακάλυψη του Κοπέρνικου. Η θεωρία ότι, η Γη κινείται γύρω από τον Ήλιο, αντί να κινείται το Σύμπαν γύρω από τη Γη, όπως ισχυρίζονταν πριν, άλλαξε ριζικά την παλιά θέση που είχε δώσει μέσα στο Σύμπαν η Θεία Πρόνοια στον άνθρωπο. Προς το παρόν η Γη δεν μπορούσε πια να θεωρηθεί κέντρο του Σύμπαντος κι ο ίδιος ο άνθρωπος δεν μπορούσε πια να θεωρηθεί σκοπός και στόχος της δημιουργίας. [...] Ο άνθρωπος έγινε ένας ελάχιστος, ασήμαντος παράγοντας μέσα στον καινούργιο ξεμαγεμένο κόσμο. Αλλά το πιο αξιοσημείωτο ήταν ότι από την αλλαγή αυτή της θέσης του ανάπτυνε ένα νέο αίσθημα αυτοσεβασμού κι υπερηφάνειας. Η συναίσθηση της κατανόησης του μεγάλου, συντριπτικά ισχυρού Σύμπαντος, του οποίου ο ίδιος ήταν ένα μέρος μονάχα, έγινε πηγή μιας δίχως προηγούμενο κι απεριόριστης αυτοπεποίθησης». Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, σ. 226.

<sup>19</sup> Ό.π., σ. 227-228.

<sup>20</sup> Giovanni Pietro Bellori, «L' Idea del pittore, dello scultore e dell' architetto, Scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura» στο *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, 1672.

<sup>21</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι αφ' ενός στο Μιλάνο δρα ο Κάρλο Μπορομέο, αρχιεπίσκοπος του Μιλάνο από το 1565, κυριότερος κατηχητής των κανονιστικών αρχών του συμβουλίου του Τρέντο και αφ' ετέρου στη Μπολόνια δρα ο αρχιεπίσκοπος Γκαμπριέλε Παλεόττι (*De sanctis et profanis imaginibus*, 1582), επίσης στοχαστής και από τους πρωταγωνιστές του συμβουλίου του Τρέντο. Οι δύο καρδινάλιοι φαίνεται να παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού περιβάλλοντος στο οποίο οι δύο καλλιτέχνες συμμορφώνονται.

<sup>22</sup> Ρεαλισμός: Ο όρος χρησιμοποιείται γενικά για την τέχνη που αποδίδει τα φυσικά αντικείμενα όπως ακριβώς είναι δηλώνοντας την τάση να αντιγράφουν οι καλλιτέχνες πιστά τη φύση, ανεξαρτήτως του αν είναι όμορφη ή άσχημη. Χρησιμοποιείται στην τέχνη όποτε εμφανίζονται αυτά τα χαρακτηριστικά (για παράδειγμα, στον Caravaggio), αλλά παίρνει διαστάσεις καλλιτεχνικού κινήματος το 19ο αιώνα.

<sup>23</sup> Βλέπε Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, σ. 229.

<sup>24</sup> «Εναντιώθηκαν στα έργα του, που από άποψη ποιότητας ήσαν αξεπέραστα στην Ιταλία της εποχής, και τ' απορρίψανε επανειλημμένα, γιατί έβλεπαν σ' αυτά μονάχα την ασύμβατη μορφή κι ήσαν ανίκανοι να κατανοήσουν τη βαθειά ευσέβεια της γνήσιας λαϊκής γλώσσας του δασκάλου. Η αποτυχία του Caravaggio από κοινωνιολογική άποψη είναι τόσο πιο αξιοσημείωτη, όσο αυτός είναι ίσως ο πρώτος μεγάλος καλλιτέχνης, μετά το Μεσαίωνα πάντως, που απορρίφθηκε εξαιτίας της καλλιτεχνικής ατομικότητάς του και που προκάλεσε την απέχθεια των συγχρόνων του για τους ίδιους ακριβώς λόγους που αργότερα αποτέλεσαν τη βάση της φήμης του». Ό.π. σ. 230.

<sup>25</sup> Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, σ. 271-272.

<sup>26</sup> «Όλα του τα έργα γίνονταν σύμφωνα μ' ένα σύστημα καλά μελετημένο, που ο Rubens το ακολούθησε μέχρι τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Αποτύπωνε γρήγορα σ' ένα σκίτσο με πένα την πρώτη του ιδέα για τον πίνακα, μετά σχεδίαζε με το πινέλο ένα προσχέδιο με λάδι, επακολουθούσε ένα «πρότυπο» στην κυριολεξία, δηλαδή ένας πίνακας σε μικρό μέγεθος, και σ' αυτό απέδιδε με λάδι τα κύρια στοιχεία του τελικού έργου. Ο Rubens έδειχνε τότε το «πρότυπο» του στον πελάτη, για να του δώσει μια ιδέα για τη μορφή του πίνακα. Τις περισσότερες φορές αυτό το προσχέδιο έμενε σ' αυτόν. Μετά ο ζωγράφος ζωγράφιζε με μολύβι τις λεπτομερειακές σπουδές για τα πρόσωπα του πίνακα, ένα προς ένα. Οι μαθητές του τις μεταφέρανε στη συνέχεια στο ξύλο ή στο πανί και «πενούσαν» τα χρώματα. Ύστερα ο ίδιος ο Rubens τελειοποιούσε το όλο έργο μ' έναν ορμητικό χρωστήρα. Ο αριθμός των μαθητών και των συνεργατών του -που γρήγορα αυξήθηκε- του επέτρεψε να αποκτήσει πολυάριθμα αντίγραφα των έργων του. Ο ίδιος έκανε διάκριση ανάμεσα στα έργα τα «εξ ολοκλήρου από το χέρι του», τα έργα που έγιναν σε συνεργασία με τους μαθητές του και «τελειοποιημένα από το χέρι του» και τέλος τα απλά αντίγραφα των μαθητών του. Αλλά σε όλες τις περιπτώσεις η δομή του έργου, τα πρόσωπα, η ιδέα του θέματος είναι πάντοτε δικά του, ακόμη και στα αντίγραφα τα φτιαγμένα από τους μαθητές του, όπου εύκολα μπορεί να αναγνωριστεί το πνεύμα του». Justus Muller Hofstede, *Ρούμπενς, μτφρ. Α.Περιστεράκη, σειρά Οι μεγάλοι ζωγράφοι, από τον 17ο αιώνα στον 19ο, Εκδόσεις Fabbri-Μέλισσα. 1977, σ.13-14.*

<sup>27</sup> Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, University of Chicago Press, 1983

<sup>28</sup> «Δεν είναι μόνο η αντικειμενική διαφορά ότι η κλασική γλυπτική προτιμά τις ομαλές επιφάνειες και το μπαρόκ τις ταραγμένες· υπάρχει διαφορά και στην αντιμετώπιση των μορφών. Στη μια περίπτωση οι μορφές είναι κατασταλαγμένες και χειροπιαστές, ενώ στην άλλη όλα βρίσκονται σε κίνηση. Το ένα στίλ εκφράζει την ύπαρξη, το άλλο τη διαρκή μεταβολή, που δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή από το χέρι, αλλά μόνο από το μάτι του θεατή. Ενώ στην κλασική γλυπτική το φως και η σκιά υποτάσσονται στην πλαστικότητα της μορφής, στην εικαστική αποκτούν δική τους ζωή. Οι επιφάνειες δείχνουν να κινούνται ελεύθερα και είναι πιθανό κάποιες φορές να δούμε τη μορφή να χάνεται στο βάθος της σκιάς. Παρ' ότι δεν



κατέχει τις δυνατότητες της ζωγραφικής, που σαν δισδιάστατη τέχνη μπορεί να απευθύνεται αμεσότερα στην αίσθηση της όρασης, η γλυπτική κατορθώνει να χρησιμοποιεί συμβολισμούς, που δεν θυμίζουν τη φυσική γεωμετρία των αντικειμένων και τότε δεν μπορεί παρά να χαρακτηριστεί ως ιμπρεσιονιστική». Heinrich Wölfflin, *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, μτφρ. Φώτης Κοκαβέσης, Εκδόσεις Παρατηρητής 1992, σ. 74-75.

<sup>29</sup> «Οι καλλιτέχνες του Μπαρόκ [...] με [...] απεριόριστη ελευθερία διάταξης των μορφών, φωτισμού και έκφρασης. Τα γλυπτά της περιόδου του Μπαρόκ δεν ωθούν το θεατή να κάνει το γύρο τους. Κι αυτό, όχι γιατί έχουν επιπεδοποιήσει τις πλαστικές τους γραμμές, ώστε να προσεγγίζουν το ανάγλυφο, αλλά γιατί συγχωνεύονται με τον περιβάλλοντα χώρο σε μια ενιαία εικαστική εικόνα, δισδιάστατη μόνο με την ίδια έννοια και στον ίδιο βαθμό που είναι και η εικόνα στον αμφιβληστροειδή μας. Η σύνθεση είναι λοιπόν «επιπεδοποιημένη» μόνο στο βαθμό που συμπίπτει με την υποκειμενική μας οπτική εμπειρία, και όχι με αντικειμενικούς όρους. Από αυτή την άποψη, μπορεί να συγκριθεί μάλλον με τη σκηνή ενός θεάτρου παρά μ' ένα ανάγλυφο», Βλέπε Έρβιν Πανόφσκι, *Μελέτες Εικονολογίας*, μτφρ. Ανδρέας Παπάς, Εκδόσεις Νεφέλη, 1991, σ. 298-299.

<sup>30</sup> «Το ιδεώδες τούτο» της νοσταλγίας ενός Χαμένου Παραδείσου «δεν είναι καθόλου καινούργιο· είναι απλώς παραλλαγή της φόρμουλας των ποιητών της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, που συνδυάζανε τον θρύλο της Χρυσής Εποχής με τη βουκολική ιδέα. Η μόνη καινοτομία σε σύγκριση με τη ρωμαϊκή εκδοχή είναι ότι ο βουκολικός κόσμος μεταμφιέζεται τώρα κατά τους συρμούς της εξευγενισμένης κοινωνίας, οι βοσκοί κι οι βοσκοπούλες φορούν τη μοντέρνα φορεσιά της εποχής και το μόνο που απομένει από την ποιμενική κατάσταση είναι οι συνδιαλέξεις των εραστών, το φυσικό πλαίσιο κι η απομάκρυνση από τη ζωή της αυλής και της πόλης». Βλέπε Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Ροκοκό, Κλασικισμός, Ρομαντισμός*, σ. 27-28.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

Argan, G. C., *The Baroque Age*, Εκδόσεις Rizzoli 1989.

Beardsley, M. C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών (Aesthetics, froma Classical Greece to the Present, 1975)*, μτφρ. Κούρτοβικ Δ., Χριστοδουλίδης Π., Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989.

Bellori, G. P., *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, 1672.

Braudel, F., *Υλικός πολιτισμός, Οικονομία και καπιταλισμός 15<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αιώνας, (Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle, 1967-1979)*, μτφρ. Αικ.Ασδραχά, Εκδόσεις Μορφωτικού Ινστιτούτου Αγροτικής Τράπεζας, Αθήνα 1995.

Panofsky, E., *Meaning in the Visual Arts*, University of Chicago Press 1983.

Gaarder, J., *Ο κόσμος της Σοφίας, (Sophie's World, 1991)*, μτφρ. Μαρία Αγγελίδου, Λιβάνης, Αθήνα 1991.

Hofstede Justus Muller, *Ρούμπενς, μτφρ. Α.Περιστεράκη, σειρά Οι μεγάλοι ζωγράφοι, από τον 17ο αιώνα στον 19ο*, Εκδόσεις Fabbri Μέλισσα, Αθήνα 1977.

Panofsky, E., *Μελέτες εικονολογίας (Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance)*, μτφρ. Ανδρέας Παπάς, Εκδόσεις Νεφέλη 1991;

Χάουζερ, Α., *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Τ.Κονδύλης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1980.

Wölfflin, H., *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915)*, , μτφρ. Φ.Κοκαβέσης, Εκδόσεις Παρατηρητής, Αθήνα 1992.

### Κεφάλαιο 3 Νεοκλασικισμός

Με τον όρο «Νεοκλασικισμός» εννοούμε το ρεύμα της τέχνης που επικράτησε από το 1750 περίπου έως τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα και εξέφρασε τον θεωρητικό προβληματισμό της εποχής, την επαναστατική ορμή και τα υψηλά οράματα της κοινωνίας. Ο Νεοκλασικισμός απορρέει από το Διαφωτισμό, τη φιλοσοφία που επικράτησε στην Ευρώπη κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, από το 1750 περίπου και μετά. Η φιλοσοφία του Διαφωτισμού οδήγησε στη διαμόρφωση νέων αντιλήψεων για τον κόσμο, οι οποίες στηρίχτηκαν στη λογική και στην πίστη για τη διαρκή ανθρώπινη πρόοδο και άνοιξε νέους δρόμους στην επιστημονική έρευνα, πιστεύοντας ότι ο άνθρωπος μπορούσε να είναι κυρίαρχος της μοίρας του με την εξέλιξη της τεχνολογίας και τις εφευρέσεις.

Για τον Καντ: «Διαφωτισμός είναι η έξοδος του ανθρώπου από την ανωριμότητά του, για την οποία ο ίδιος είναι υπεύθυνος. Ανωριμότητα είναι η αδυναμία να μεταχειρίζεσαι το νου σου χωρίς την καθοδήγηση ενός άλλου. Είμαστε υπεύθυνοι γι' αυτή την ανωριμότητα, όταν η αιτία της βρίσκεται όχι στην ανεπάρκεια του νου, αλλά στην έλλειψη αποφασιστικότητας και θάρρους να τον μεταχειριζόμαστε χωρίς την καθοδήγηση ενός άλλου»<sup>1</sup>.

Ταυτόχρονα, δημιουργήθηκαν μεγάλες αλλαγές στις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές δομές των κρατών. Από την αναγνώριση της ανεξαρτησίας των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής το 1783 έως το 1848, χρονιά που σημαδεύεται από τις παρισινές επαναστάσεις, ο δυτικός κόσμος περνά μέσα από βαθιές ανακατατάξεις. Η Γαλλική Επανάσταση (1789-1796) έθεσε νέες βάσεις στην οργάνωση της κοινωνίας, της πολιτείας και του κράτους, καθώς και στη σχέση του ανθρώπου με το κοινωνικό σύνολο. Οι ριζικές ανακατατάξεις που γνωρίζει ο δυτικός κόσμος χαρακτηρίζονται από αντιλήψεις σχετικές με την έννοια του έθνους και του ελεύθερου πολίτη, τη συλλογική πρόοδο και την πολιτική αρετή, για τα δικαιώματα του ανθρώπου και την ατομική ελευθερία.

Η ραγδαία εκβιομηχάνιση, που ξεκίνησε από την Αγγλία κατά τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα και στηριζόταν στις συνεχείς προόδους της επιστήμης και της τεχνικής, καθώς και η ανάπτυξη του εμπορίου οδήγησαν στη νέα κατανομή του κέρδους και στην κοινωνική άνοδο της αστικής τάξης. Πλήθη κόσμου συγκεντρώνονται σε πόλεις που γνωρίζουν τεράστια ανάπτυξη. Νέοι κόσμοι ανακαλύπτονται και καινούριες αποικίες προστίθενται στην Ευρώπη.

Τα έργα τέχνης της κλασικής αρχαιότητας, σύμφωνα με τη φιλοσοφία της εποχής, θα μπορούσαν να αποτελέσουν το πρότυπο αυτής της θεωρητικής σκέψης. Μέσα από τη μίμηση της αρχαιότητας θα μπορούσε η ανθρωπότητα να οδηγηθεί σε μια ηθική και πολιτική αναγέννηση υιοθετώντας το μέτρο και τον κανόνα. Η τέχνη που απέδιδε με μέτρο και κανόνα τον «ιδανικό τύπο» απόδοσης της φύσης ήταν η ελληνική τέχνη. Το μεγαλείο της ψυχής, η ομορφιά των σωμάτων, οι ηθικές αξίες, η πολιτική αρετή, η μελωδικότητα της γλώσσας, το κλίμα είναι τα στοιχεία στα οποία βασίζεται η τελειότητα της ελληνικής τέχνης κατά τον J.J. Winckelmann (Βίνκελμαν, 1717-1768), τον κυριότερο θεωρητικό του Νεοκλασικισμού. Ο καλλιτέχνης του Νεοκλασικισμού, υιοθέτησε αυτές τις αρχές και μέσα από τη μίμηση των έργων της αρχαίας ελληνικής τέχνης, στοχεύοντας στη δημιουργία νέων κλασικών έργων, που να αποδίδουν την ιδανική φύση και τα ιδεώδη της δικής του εποχής. Οι αισθητικές και ηθικές αξίες που απαιτούσε η εποχή του Νεοκλασικισμού, μπορούσαν να επαναδιατυπωθούν μέσα από τους «ιδανικούς τύπους» που είχε δημιουργήσει η τέχνη στην Αρχαία Ελλάδα, γιατί, άλλωστε, μέσα σε αυτήν οι αξίες αυτές διαφυλάχτηκαν.

Η «Αισθητική», ως ένας ιδιαίτερος τομέας της φιλοσοφίας, μελετά την τέχνη αναπτύσσοντας το θεωρητικό προβληματισμό της. Διαμορφώθηκε στα μέσα περίπου του 18ου αιώνα από τον γερμανό φιλόσοφο A. G. Baumgarten (Α. Μπαουμγκάρτεν, 1714-1762)<sup>2</sup> και συνδέει την καλλιτεχνική έκφραση με την ανθρώπινη σκέψη. Η Αισθητική ασχολείται με τη θεωρία του «Ωραίου» και των συναισθημάτων που αυτό γεννά στον άνθρωπο. Έτσι, η τέχνη εμφανίζεται ως ένας τομέας της πνευματικής αναζήτησης του ανθρώπου, ξεχωριστός από την επιστήμη και την ηθική. Αν λοιπόν στόχος της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι η πραγμάτωση του ωραίου, η Αισθητική μελετά το Ωραίο εκεί όπου εμφανίζεται, δηλαδή στα έργα τέχνης.

Τα ηθικά πρότυπα που χρειαζόταν η εποχή αναζητήθηκαν όχι μόνο στην ελληνική αλλά και στη ρωμαϊκή αρχαιότητα. Πότε η μία και πότε η άλλη διεκδίκησαν τα πρωτεία της τέχνης, μέσα από πολλές θεωρητικές διαμάχες. Τα κριτήρια εξαρτιόνταν κάθε φορά από τις ιστορικές επιλογές των κοινωνιών. Για παράδειγμα, η δημοκρατική περίοδος της ρωμαϊκής ιστορίας θεωρήθηκε πρότυπο για τη Γαλλική Επανάσταση, ενώ η αυτοκρατορική Ρώμη υπήρξε το πρότυπο της Ναπολεόντειας Γαλλίας. Η προσέγγιση της κλασικής αρχαιότητας συνοδευόταν από την πίστη στα σύγχρονα ιδανικά και στη σύγχρονη πραγματικότητα των εθνών που δημιουργούνται στην αρχή του 19ου αιώνα.

Το ενδιαφέρον για την κλασική αρχαιότητα είχε πάρει νέες διαστάσεις καθώς οι αρχαιολογικές



ανασκαφές στην Ηράκλεια (*Herculaneum*) και την Πομπηία έφεραν στην επιφάνεια νέα ευρήματα και συνεπώς νέες ευκαιρίες μελέτης των αρχαιότερων πολιτισμών. Για τους νέους καλλιτέχνες της Γαλλίας, της Αγγλίας, της Δανίας και της Γερμανίας το ταξίδι στη Νότια Ευρώπη (*Grand Tour*) αποτελούσε μέρος της εκπαίδευσής τους. Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλύπτες ταξίδεψαν στις πηγές των προηγούμενων πολιτισμών και τροφοδότησαν τη φαντασία τους, ενώ ταυτόχρονα επιδίδονταν σε μια εξερευνητική μελέτη των αρχαιοτήτων<sup>3</sup>.

### Αρχιτεκτονική

Η αρχαιολογία, η παραστατική γεωμετρία, η κρυσταλλογραφία, η ανθρωπολογία, οι φυσικές επιστήμες που αναπτύχθηκαν ιδιαίτερα τον 18ο αιώνα, εμπλούτισαν την αντίληψη του χώρου και οδήγησαν στην ανάπτυξη μιας νέας ταξινόμησης των γνώσεων.

Η επιμονή στην αναζήτηση των καλλιτεχνικών προτύπων μέσα από την αναφορά στην αρχαιότητα, αλλά και η απλοποίηση της μορφής σε συνδυασμό με τη σημασία που αποκτά η λειτουργικότητα, αποτέλεσαν τους βασικούς άξονες γύρω από τους οποίους εδραιώθηκε ο αρχιτεκτονικός διάλογος κατά τον πρώτο μισό του 18ου αιώνα, στις χώρες της κεντρικής Ευρώπης.

Η επιστροφή στην αρχαιότητα υπογραμμίζεται από την επιθυμία να βρεθεί ένας πρωτογενής αρχιτεκτονικός τύπος, του οποίου τα στοιχεία να προσφέρουν νέες προτάσεις για την αρχιτεκτονική. Αυτή η αναζήτηση για ένα αρχέτυπο, του οποίου χαρακτηριστικά πρέπει να είναι η τάξη και η αρμονία δίνει το έναυσμα για μια νέα ανάλυση και εξέταση των στοιχείων της κλασικής αρχιτεκτονικής. Περιγράφοντας την ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική της περιόδου 1750-1800 μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αυτή βασίζεται και δημιουργείται πάνω στη μίμηση των στοιχείων του ελληνικού κλασικού ναού, του οποίου ως φυσικός και πρωτογενής τύπος θεωρείται η πρωτόγονη καλύβα. Έτσι, η μίμηση που αρχίζει από την αναγνώριση του ελληνικού ναού ως ιδανικού τύπου, προεκτείνεται στη γενική μίμηση της φύσης και του ιδεώδους. Το μεγαλείο των αρχαίων, που ερμηνεύεται μέσα από τη σχέση τους με τη φύση, διατυπώνεται ως μια αρχή που ισχύει για την τέχνη και που θα πρέπει να περιληφθεί σε κάθε καλλιτεχνική εκπαίδευση. Θεωρείται ότι μιμούμενοι τις αρχές του κλασικού πολιτισμού είμαστε πιο κοντά στο τέλειο της φύσης και εγκαθίσταται μια μεθοδολογική αρχή ιστορικής έρευνας και ένα κίνητρο για την απόκτηση στο παρόν του σήμερα της απόλυτης ομορφιάς και της υπέρτατης χάρις που πηγάζει από την αλληλεξάρτηση της σχέσης αρχαιότητας – φύση. Εξάλλου για τους φυσιοκράτες της εποχής η φύση είναι η αστείρευτη πηγή αγαθών που μετατρέπονται σε πλούτο κάτι που έρχεται σε αντιπαράθεση με τους εμποροκράτες οι οποίοι προσδιορίζουν τον πλούτο ενός κράτους με βάση την ανταλλακτική αξία των οικονομικών αγαθών.



**Εικ.3.1** M.A. Laugier, προμετωπίδα από το βιβλίο *Δοκίμιο για την Αρχιτεκτονική (Essai sur l'architecture)* 1753.

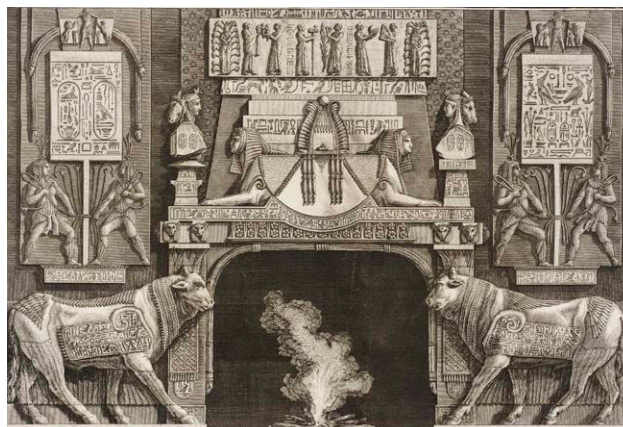
Σύμφωνα με τον Αβά Marc-Antoine Laugier (Μαρκ Αντουάν Λοζιέ, 1713-1769), έναν Γάλλο ιησουίτη κληρικό, η μορφή των ελληνικών ναών πηγάζει από τη μορφή της καλύβας και συνεπώς η μίμηση ενός ελληνικού ναού δεν είναι τίποτα άλλο από τη μίμηση των απλών κατασκευών που βασίζονται σε βασικούς κανόνες της φύσης. Στη προμετωπίδα του βιβλίου που δημοσίευσε με τίτλο *Δοκίμιο για την αρχιτεκτονική* (Εικ. 3.1), μια γυναικεία μορφή που αναπαριστά την Αρχιτεκτονική δείχνει με το χέρι της μια πρωτόγονη καλύβα η οποία απεικονίζει το πρότυπο της αρχιτεκτονικής ως αποτέλεσμα της υπακοής στον ορθολογισμό της φύσης. Τα θραύσματα των κλασικών ρυθμών βρίσκονται στο έδαφος δηλώνοντας την αχρηστία τους ως στοιχεία μίμησης. Με αυτόν τον τρόπο η αναζήτηση των προτύπων συνδέεται με τη μίμηση του καταλύματος που ο αγνός πρωτόγονος άνθρωπος κατασκεύασε με τα χέρια του μιμούμενος τη διαδικασία της ίδιας της φύσης. Αυτό το απλό ανθρώπινο κατασκεύασμα, με τα κατακόρυφα σημεία στήριξης και τα οριζόντια δοκάρια που «θυμίζουν» τα βασικά στοιχεία ενός ελληνικού ναού, αντιπροσωπεύει το λογικό τρόπο γέννησης της αρχιτεκτονικής. Έτσι, η αρχιτεκτονική βρίσκει το πρότυπό της στον κατασκευαστικό ορθολογισμό της φύσης και οφείλει υπακοή στους κανόνες της.

Ολόκληρη η μορφή του ελληνικού ναού αλλά και οι λεπτομέρειές της μεταφέρονται με ποικίλους τρόπους στις διαφορετικές εκφάνσεις του Νεοκλασικισμού. Τα βασικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του Νεοκλασικισμού είναι η καθαρότητα των όγκων, η στιβαρότητα και η μεγαλοπρέπεια τα οποία πηγάζουν από την επιθυμία να δημιουργηθεί ένας κόσμος αγνός, απλός και μεγαλειώδης αντίστοιχος με τον κλασικό. Τα κτίρια διακρίνονται από τις μονόχρωμες καθαρές επιφάνειες με τις γραμμικές διακοσμήσεις και τα ελάχιστα ανάγλυφα στοιχεία, από τα αετώματα, τις ελεύθερες κιονοστοιχίες και τις άλλες λεπτομέρειες που απαντούν στους αρχαίους κλασικούς ναούς.

Μία από τις πιο σημαντικές φυσιογνωμίες της εποχής, θεωρείται ο Giovanni Battista Piranesi (Τζιοβάνι Μπατίστα Πιρανέζι, 1720-1778), ο οποίος γεννήθηκε στη Βενετία το 1720 και πέθανε στη Ρώμη το 1778. Ήταν αρχιτέκτων, ζωγράφος, χαράκτης και συγχρόνως έγραφε και θεωρητικές πραγματείες. Στον αντίποδα του ορθολογισμού του αβά Laugier και της υπεροχής της ελληνικής τέχνης που πρέσβευε ο J. I. Winckelmann, ο Piranesi υποστήριζε το μεγαλείο της ρωμαϊκής τέχνης το οποίο εκφράστηκε στα δημόσια έργα και στα μεγαλοπρεπή κτίρια της δημοκρατικής Ρώμης. Κατά την άποψή του, οι Ρωμαίοι, απόγονοι των Ετρούσκων, κληρονόμησαν από αυτούς τον απλό τρόπο κατασκευής των οικοδομημάτων, αποφεύγοντας την πολυπλοκότητα και τη διακόσμηση της ελληνικής τέχνης. Στις χαλκογραφίες του Piranesi - διάσημες ακόμα και στην εποχή του- αποτυπώνεται η κριτική στάση που τηρούσε απέναντι στην πνευματική παραγωγή εκείνης της εποχής του και κυρίως γύρω από την υπόσταση της αρχιτεκτονικής. Το 1765 στο κείμενο του «Γνώμη πάνω στην αρχιτεκτονική» (*Parere sull' architettura*) προτείνει την απελευθέρωση της αρχιτεκτονικής από την αρχαιότητα και εξάρει τη σημασία της φαντασίας για την αρχιτεκτονική δημιουργία. Λίγο αργότερα στο έργο του «Διάφοροι τρόποι διακόσμησης των τζακιών» (1769)<sup>4</sup>, ο Piranesi αντιπαραθέτει στον δρόμο του ορθολογισμού την ελευθερία του καπρίτσιου. Σε αντίθεση με τη στείρα μίμηση της τέχνης και σε αντιπαράθεση με την επίμονη αναζήτηση σταθερών καλλιτεχνικών αξιών, η μελέτη της κλασικής αρχιτεκτονικής γίνεται με στόχο να ερευνηθεί η ίδια η φύση της αρχιτεκτονικής (Εικ.3.2 και Εικ.3.3).



**Εικ.3.2** G. B. Piranesi, Το Κολοσσαίο της Ρώμης, από τη συλλογή των χαλκογραφιών με θέμα «Όψεις της Ρώμης» (*Vedute di Roma*), 1776.



**Εικ.3.3** G. B. Piranesi, Τζάκι σε αιγυπτιακό στιλ, από τη συλλογή των χαλκογραφιών με θέμα *Diversi maniere d'adornare i cammini*, 1769.



Στο τέλος του 18ου αιώνα, το ζήτημα της μίμησης είναι κομβικό για την ανάπτυξη των αρχιτεκτονικών θεωριών. Δεν αρκεί να μιμείται ο καλλιτέχνης για αυξήσει τις γνώσεις του ή για να φτάσει στην τελειότητα της φύσης μέσα από τη μίμηση των αρχαίων. Ο καλλιτέχνης ανησυχεί για τη δικιά του ικανότητα να φτάσει το τέλει. Έτσι ο στόχος του δεν είναι πια να αντιγράψει τους αρχαίους αλλά να βρει τρόπους που να πιστοποιούν τις δικές του ικανότητες και συνεπώς αναζητά τους κανόνες και τη μέθοδο με την οποία θα μπορέσει να το επιτύχει. Ο Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (Αντουάν Κριζοστόμ Κατρεμέρ ντε Κενσύ, 1755-1849), αποτελεί μία από τις εξέχουσες φυσιογνωμίες της γαλλικής θεωρητικής σκέψης. Γλύπτης, αρχαιολόγος και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής και των Καλών Τεχνών, διαμόρφωσε μία θεωρία για τη μίμηση και διατύπωσε την άποψη ενάντια στην πιστή αντιγραφή των προτύπων. Υπέρμαχος της «ιδεατής μίμησης», θεωρούσε ότι η αληθινή μίμηση υπάρχει όταν δεν μπορούμε να αναγνωρίσουμε το πρότυπο. Τότε, αυτό το τελευταίο, είναι ένα «ιδεατό πρότυπο» και η μίμηση «ιδεατή». Η μίμηση για τον Quatremère de Quincy, δεν έχει ως στόχο τη μίμηση ενός μόνο προτύπου όσο τέλει και αν αυτό είναι. Η επιλογή των προτύπων γίνεται με άξονα ένα «ιδεατό τύπο», ένα παράδειγμα υποθετικό το οποίο ανταποκρίνεται στην τελειότητα. Έτσι, το καλλιτεχνικό προϊόν δεν θα είναι ποτέ η εικόνα ενός συγκεκριμένου πραγματικού αντικειμένου, αφού κάθε «ιδεατό πρότυπο» είναι κάτι το αφηρημένο, είναι τμήμα ενός συνόλου και δεν ανταποκρίνεται σε ένα τοπικό ή ειδικό χαρακτηριστικό. Ο καλλιτέχνης οφείλει να γενικεύει τα στοιχεία της πραγματικότητας, να τα μεταμορφώνει και να επιδιώκει ένα αποτέλεσμα στο ίδιο επίπεδο με τον «ιδεατό τύπο» της φύσης ο οποίος αποτελεί το ιδανικό της ομορφιάς. Ο καλλιτέχνης είναι ένας εφευρέτης, ο οποίος ανακαλύπτει αυτό που είναι κρυμμένο, αυτό το οποίο γνωρίζουμε ότι υπάρχει και αυτό το οποίο ψάχνουμε. Ο Quatremère de Quincy πίστευε ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να εμπνέεται από τη φύση αλλά συγχρόνως να μελετά τα έργα της αρχαιότητας και τους κανόνες που απορρέουν από αυτά<sup>5</sup> (Εικ.3.4, Εικ.3.5, Εικ.3.6)



**Εικ.3.4** J.-G. Soufflot, Πάνθεον, 1757-90, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.5** A.-J. Gabriel, Petit Trianon, 1762 -1768, Βερσαλλίες, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.6** A.-J. Gabriel, Hôtel de la Marine, Πλατεία Ομονοίας, Παρίσι, 1757-1774, φωτ. Β.Πετρίδου.

Το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών και των αρχιτεκτόνων της Ευρώπης για τους αρχαίους πολιτισμούς συνδέεται άρρηκτα με τη σύγχρονη κοινωνική, καλλιτεχνική και πολιτική πραγματικότητα<sup>6</sup>. Επηρεασμένοι από την αρχιτεκτονική του Παλάντιο αλλά και από την κλασική αρχαιότητα, οι ‘Άγγλοι στρέφονται πια προς την Ελλάδα<sup>7</sup>. Έτσι, όλο το 18ο αιώνα στην αρχιτεκτονική τους κυριαρχούν οι κλασικοί αρχιτεκτονικοί ρυθμοί, η ομοιογένεια και η μεγαλοπρέπεια. Από τους πρώτους που κάνουν γνωστές στην Αγγλία τις ελληνικές αρχαιότητες, ήταν οι James Stuart (Τζέιμς Στιούαρτ, 1713-1788) και Nicholas Revett (Νικόλαος Ρέβετ, 1720-1804), οι οποίοι, μετά το ταξίδι τους στην Ελλάδα το 1751, δημοσίευσαν το βιβλίο τους με τίτλο: *The Antiquities of Athens Measured and Delineated by James Stuart F.R.S. and F.S.A. and Nicholas Revett Painters and Architects (Οι Αρχαιότητες των Αθηνών μετρημένες και αποτυπωμένες από τον Τζέιμς Στιούαρτ και τον Νικόλαο Ρέβετ, ζωγράφους και αρχιτέκτονες)*<sup>8</sup>. Η επιτυχία του βιβλίου ήταν άμεση. Ως σκοπό του έργου τους είχαν θέσει τη γνωστοποίηση του συνόλου αλλά και των λεπτομερειών της ελληνικής κλασικής αρχιτεκτονικής και προς αυτό τον στόχο εργάστηκαν κατά τη διάρκεια της διαμονής τους στην Ελλάδα μετρώντας, αποτυπώνοντας και απεικονίζοντας τις αρχαιότητες των Αθηνών (Εικ.3.7, Εικ.3.8). Μερικά χρόνια νωρίτερα



**Εικ.3.7** J. Stuart, N. Revett, σχέδιο αναπαράστασης του Πύργου των Ανέμων των Αθηνών, 1762.



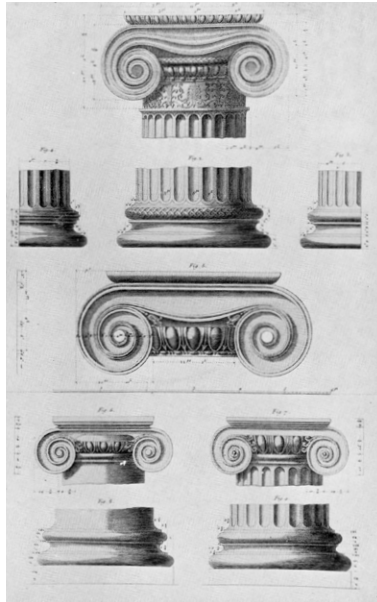
**Εικ.3.8** Julien David Le Roy, σχέδιο αναπαράστασης του μνημείου του Λυσικράτη, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758.

ο Γάλλος Julien-David Le Roy (Ζυλιέν-Νταβίντ Λερούά, 1724-1803) είχε δημοσιεύσει το δίτομο έργο *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce considérées du côté de l' Histoire et de l' Architecture* (Παρίσι, 1758), εμπλουτίζοντας σημαντικά τη μελέτη των ελληνικών αρχαιοτήτων. Τα κείμενα και τα χαρακτηριστικά που τα συνόδευαν, τροφοδότησαν την αρχιτεκτονική παραγωγή της Ευρώπης και της Αμερικής και έδωσαν απαντήσεις σε ποικίλες ανάγκες, μορφολογικές αλλά και ιδεολογικές. Για παράδειγμα ο Πύργος των Ανέμων ή Ωρολόγιο του Κυρρήστου στη Ρωμαϊκή Αγορά των Αθηνών, μετά τη δημοσίευσή του, αποτέλεσε ένα από τα πιο δημοφιλή πρότυπα του Νεοκλασικισμού. Χρησιμοποιήθηκε σε πολλά δημόσια κτίρια, όπως πανεπιστήμια, εκκλησίες ιδιωτικές κατοικίες (Εικ.3.9, Εικ.3.10, Εικ.3.11).

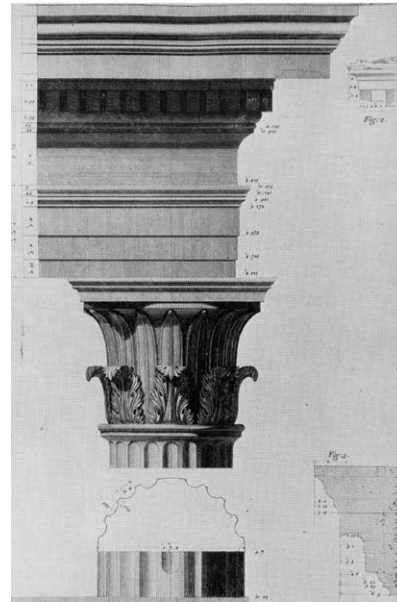
Ολόκληρα τα κτίρια αλλά και οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες παρουσιάζονται μέσα από τα χαρακτηριστικά στις μεγάλες σελίδες των βιβλίων, ως τα απόλυτα πρότυπα της αρμονίας. Έτσι με την επιλεκτική μίμηση των μεμονωμένων στοιχείων δίδεται η δυνατότητα όχι μόνο να παραχθούν νέοι αρχιτεκτονικοί οργανισμοί αλλά να δημιουργηθεί ένα στυλ που επηρεάζει την εξωτερική διαμόρφωση των κτιρίων, τις διακοσμήσεις των εσωτερικών χώρων, τα έπιπλα, τα υφάσματα, τα κοσμήματα, ακόμα και τα χτενίσματα και τις ενδυμασίες.

Οι αναφορές στην αρχιτεκτονική της αρχαιότητας αποτέλεσαν έναυσμα για έρευνα με τα οποία η θεωρία έπρεπε να καταστήσει μία σχέση. Ο Étienne-Louis Boullée (Ετιέν-Λουί Μπουλέ, 1728-1799), στο δοκίμιο *Architecture, essai sur l'art* (1796-97), υποστήριξε ότι η αρχιτεκτονική είναι μια τέχνη της λογικής





**Εικ.3.9** D. Le Roy, Ιωνικός Ρυθμός, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758.



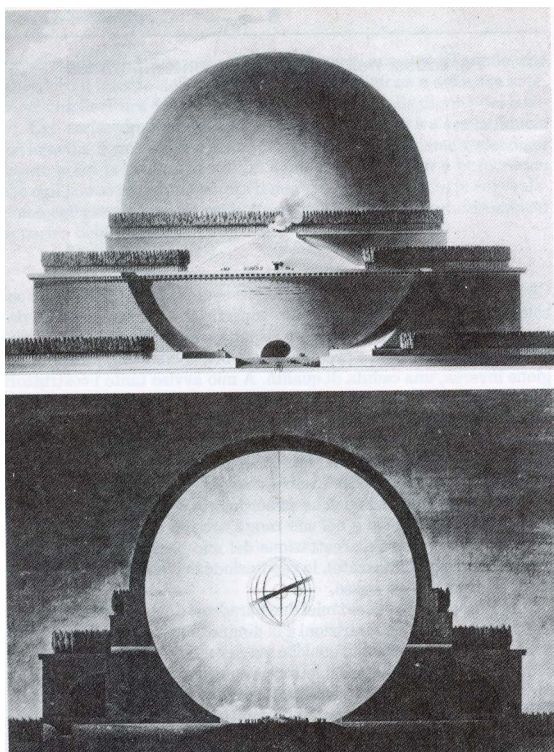
**Εικ.3.10** J. Stuart, N. Revett, Κορινθιακός Ρυθμός, *The Antiquities of Athens*, 1762.



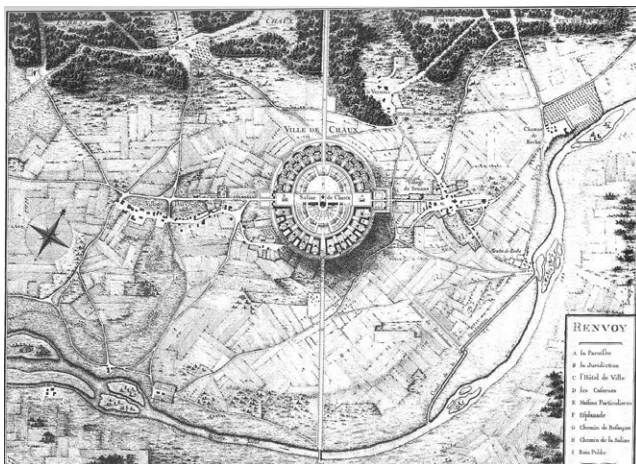
**Εικ.3.11** J. Wyatt, Radcliffe Observatory, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, 1773 φωτ. Β.Πετρίδου.

και όχι της κατασκευής, η οποία «εκφράζει» τη λειτουργία της. Η πρόταση για το κενοτάφιο του Νεύτωνα αποτελεί ένα από τα μεγάλα ουτοπικά σχέδια του γάλλου αρχιτέκτονα (Εικ.3.12). Σ' αυτό το συμβολικό έργο παρουσιάζεται η δύναμη την οποία εκπέμπει μια απλή μορφή που περικλείει μια μεγάλη ιδέα. Η τελειότητα της σφαίρας περικλείει την τελειότητα της σκέψης του Νεύτωνα. Στο εσωτερικό της σφαίρας, στο κέντρο, βρίσκεται το κενοτάφιο του Νεύτωνα, ενώ στην περιφέρεια της σφαίρας μικρές τρύπες επιτρέπουν στο φως να μπει και να δώσει την εντύπωση του ουρανού. Στην αρχιτεκτονική του Boullée, θριαμβεύουν οι καθαρές μορφές (κύβος, κύλινδρος, σφαίρα, κώνος, πυραμίδα), ενώ δίνεται ιδιαίτερη σημασία στην εντύπωση που δημιουργεί ο όγκος του κτιρίου σε συνδυασμό με τη σκιά και το φως<sup>9</sup>. Και ο Claude Nicolas Ledoux (Κλοντ Νικολά Λεντού, 1736 –1806) χρησιμοποίησε τις μορφές της κλασικής αρχιτεκτονικής για να δώσει έμφαση σε έννοιες όπως ιεραρχία, μεγαλοπρέπεια, αυστηρότητα σε απόλυτο συνδυασμό με τις λειτουργίες που τα κτίρια

φιλοξενούσαν. Σχεδίασε ένα από τα πρώτα παραδείγματα οργανωμένης κατοικίας σε άμεση εξάρτηση με τον χώρο παραγωγής τα περίφημα αλατωρυχεία Salines de Chaux (1775-1778) στην περιοχή Arc-et-Senans. Το έργο αυτό του Cl. N. Ledoux αποτελούσε τμήμα της περίφημης Ιδεατής πόλης, την οποία περιέγραψε στο δοκίμιο του με τίτλο: *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*<sup>10</sup>. Στην απεικόνιση της πόλης Chaux εμφανίζεται η σημασία που αποκτά η εποπτεία του χώρου που εδραιώθηκε τον 18ο αιώνα ως αποτέλεσμα της λογικής της οργάνωσης και του ελέγχου που χαρακτήριζε την ιδεολογία του Διαφωτισμού. Η πόλη διαγράφεται πάνω στο σχήμα ενός τέλειου κύκλου. Στο κέντρο βρίσκεται η κατοικία του Διευθυντή, δεξιά και αριστερά τα κτίρια επεξεργασίας του αλατιού και στην περιφέρεια του κύκλου οι κατοικίες των επιστατών και των εργατών. Η καθημερινότητα, η παραγωγή, οι ανθρώπινες σχέσεις εκτελούνται με τελετουργικούς κανόνες υπακούοντας σε μία συμβολική αλλά και λειτουργική ιεραρχία. Η φύση και μαζί με αυτήν η αρχιτεκτονική δηλώνουν την υπακοή τους στους κανόνες που ο ανθρώπινος νους έχει προδιαγράψει. Η γεωμετρία και ο συμβολισμός των μορφών, το πιστοποιούν<sup>11</sup> (Εικ.3.13, Εικ.3.14).



**Εικ.3.12** *Ét.-L. Boullée, Κενotάφιο του Νεύτωνα, 1780-1790, πενάκι, 73,7x49 εκ., Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη.*



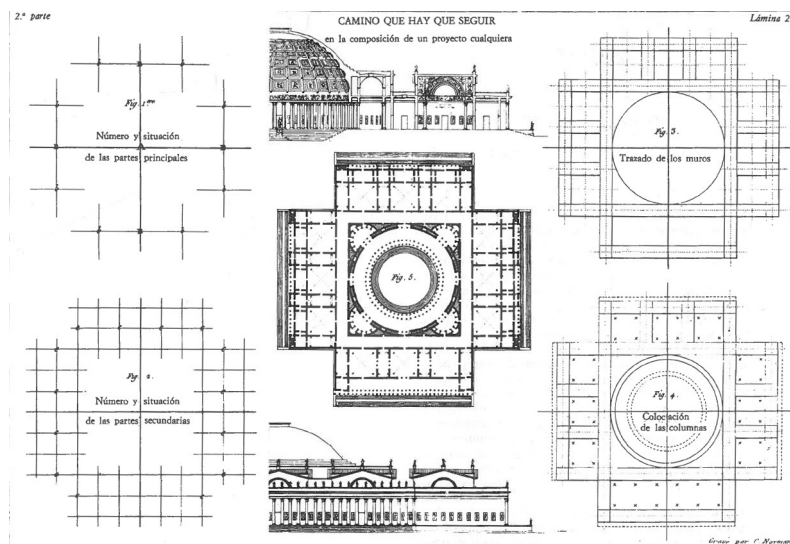
**Εικ.3.13** *C. N. Ledoux, Salines de Chaux, 1775-1778, γενικό σχέδιο.*



**Εικ.3.14** *C. N. Ledoux, Salines de Chaux, 1775 -1778, είσοδος στο συγκρότημα φωτ. Β.Πετρίδου.*



Η γεωμετρία αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο της αρχιτεκτονικής τόσο για την οργάνωση του χώρου όσο και για τις μορφολογικές επιλογές. Η εμβάθυνση στην αρχιτεκτονική της κλασικής αρχαιότητας ευνοεί τη σημασία της. Στη σκέψη και τη θεωρία του αρχιτέκτονα, συγγραφέα και καθηγητή αρχιτεκτονικής στην *École Polytechnique* του Παρισιού Jean-Nicolas-Louis Durand (Ζαν-Νικολά-Λουί Ντυράντ, 1760-1834) αποκτά κυρίαρχη θέση. Η θεωρία του στηρίχτηκε στη συνδυαστική μέθοδο των καθαρών γεωμετρικών σχημάτων, στην τυποποίηση διαστάσεων και μορφών, στην απεικόνιση σε μιλιμετρέ χαρτί, καθώς και στην ταυτόχρονη χρήση ίδιας κλίμακας όψης, τομής και κάτοψης των κτηρίων<sup>12</sup>. Η αρχιτεκτονική, σύμφωνα με τον Durand, πρέπει να είναι «χρήσιμη για τα άτομα αλλά και για το κοινωνικό σύνολο και να αποσκοπεί στην ευτυχία των ατόμων και της κοινωνίας». Οι αρχές που η αρχιτεκτονική θα πρέπει να τηρεί είναι : α) σε σχέση με την κατασκευή (στερεότητα, υγιεινή και άνεση), β) σε σχέση με την οικονομία (συμμετρία, κανονικότητα, απλότητα). Η αρχιτεκτονική ταξινομείται σε κτιριακές τυπολογίες και οι ρυθμοί της κλασικής αρχαιότητας μετατρέπονται σε συμβατικά εργαλεία σχεδιασμού. Σύμφωνα με τον Durand, έπρεπε να προτιμούνται οι απλές μορφές όπως το τετράγωνο και ο κύκλος. Από αυτές τις μορφές δημιουργούσε διάφορες συνθέσεις με βάση τη λογική οργάνωση των τμημάτων πάνω στο χαρτί και τη διάρθρωση των χώρων σύμφωνα με τη λειτουργία. Με αυτό τον τρόπο κωδικοποίησε την αρχιτεκτονική σύνθεση, δημιούργησε σταθερά πρότυπα και η κάτοψη ενός κτιρίου αποτελούσε ένα αφηρημένο διάγραμμα λειτουργιών. Ο Durand, οδήγησε την αρχιτεκτονική σε μία νέα κατεύθυνση όπου ο αρχιτέκτονας ήταν ένας αυτόνομος δημιουργός και το παρελθόν ένα σύνολο μορφών από όπου ο καθένας μπορούσε να χρησιμοποιήσει ότι ήθελε, αδιαφορώντας για τη συμβολική τους σημασία. Σ' αυτό τον ορθολογικό τρόπο σκέψης για την αρχιτεκτονική, η διακόσμηση θεωρήθηκε χωρίς σημασία και ιδιαίτερη βαρύτητα δόθηκε στην κατασκευή και στην εσωτερική οργάνωση του χώρου (Εικ.3.15).



**Εικ.3.15** J.-N.-Louis Durand, *Οδηγός για τη σύνθεση ενός οποιαδήποτε αρχιτεκτονικού θέματος, Nouveau Précis, 1813.*

Όπως τονίζει ο Giulio Carlo Argan (Τζούλιο Κάρλο Αργκάν) οι αρχιτέκτονες του 18ου αιώνα: «...κηρύττουν την ανάγκη λογικής αντιστοιχίας της μορφής με τη λειτουργία, την ακραία λιτότητα των διακοσμήσεων, την ισορροπία και το μέτρο των όγκων: η αρχιτεκτονική δεν πρέπει πλέον να αντανακλά τις φιλόδοξες φαντασιώσεις των ισχυρών, αλλά να απαντά σε κοινωνικές και, συνεπώς, και οικονομικές ανάγκες: τα νοσοκομεία, τα γηροκομεία, τις φυλακές κ.λπ. Με τη σειρά της, η τεχνική δεν πρέπει πια να είναι έμπνευση, ικανότητα, δεξιότητα του ατόμου, αλλά ορθολογικό εργαλείο που η κοινωνία κατασκεύασε για τις ανάγκες της και την οποία κοινωνία πρέπει να υπηρετεί»<sup>13</sup> (Εικ.3.16, Εικ.3.17).



**Εικ.3.16** P. Rousseau, Palais de la Légion d'honneur, ή Hôtel de Salm, Παρίσι, 1781, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.17** J.G.Legrand, J.Molinos, rue des Colonnes, Παρίσι, 1791, φωτ. Β.Πετρίδου.

Όπως στη φιλοσοφία του Διαφωτισμού η γλώσσα της λογικής χαρακτηρίζεται από διαύγεια, έτσι και στην αρχιτεκτονική του Νεοκλασικισμού στην Ευρώπη, αλλά και στην Αμερική κυριαρχούν η ορθολογική οργάνωση των κατόψεων, οι κατασκευαστικοί νεωτερισμοί και ο λιτός διάκοσμος. Κοινοβούλια, δικαστικά μέγαρα, δημαρχία, εκπαιδευτικά κτίρια, θέατρα, εκκλησίες, μουσεία, υιοθετούν τις αναλογίες, τις καθαρές γεωμετρικές μορφές και την απόλυτη συμμετρία για να εκφράσουν τα ιδανικά και τις νέες αντιλήψεις των δημοκρατικών κρατών (Εικ.3.18, Εικ.3.19, Εικ.3.20). Το Βρετανικό Μουσείο στο Λονδίνο (1823-1847) (Εικ.3.21) με τους σαράντα-δύο ιωνικούς κίονες στην πρόσοψη, σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Robert Smirke (Ρόμπερτ Σμερκ, 1780-1867) και βασίζεται στο πρότυπο του αρχαίου ιωνικού ναού, μια που ο αρχιτέκτονας πίστευε ότι η μεγαλοπρέπεια θα πρέπει να συνοδεύει αυτού του είδους τα κτίρια. Στα ιδιωτικά κτίρια όμως, οι αρχιτέκτονες προσπαθούν να αποδώσουν την ομοιογένεια του όγκου ενός ελληνικού Μεγάρου (Εικ.3.22, Εικ.3.23, Εικ.3.24).



**Εικ.3.18** B. Royet, Palais Bourbon, Παρίσι, 1806-08, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.19** J. Chalgrin, Arc de Triomphe, 1806, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.20** L.-H. Lebas, Εκκλησία Notre-Dame-de-Lorette, Παρίσι, 1823, φωτ. Β.Πετρίδου.





**Εικ.3.21** R. Smirke, Βρετανικό Μουσείο, 1823-1847, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.22** H. Roberts, Fishmongers' Hall, 1831-1834, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου..



**Εικ.3.23** Sir J. Soane, Sir John Soane's Museum, 1837, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου



**Εικ.3.24** J. Nash, Carlton House Terrace, 1827-1832, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στο τέλος του 18ου και την αρχή του 19ου αιώνα η Γερμανία γίνεται κέντρο πολιτικών ταραχών. Καθώς αφυπνίζεται η εθνική συνείδηση των γερμανών ενάντια στη Γαλλία και αναπτύσσεται ένα εθνικό πολιτιστικό συναίσθημα, οι Γερμανοί αρχιτέκτονες ασπάζονται το κίνημα του Νεοκλασικισμού. Ο βαυαρός αρχιτέκτονας Leo von Klenze (Λέο φον Κλέντσε, 1784-1864), μεταφέρει στο Μόναχο τα στοιχεία της ελληνικής κλασικής αρχιτεκτονικής και ανταποκρινόμενος στην επιθυμία του Λουδοβίκου Α' (πατέρα του Όθωνα) μετατρέπει το Μόναχο σε κύριο χώρο του ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού (Εικ. 3.25). Μετά το ταξίδι του στην Ελλάδα, κατασκευάζει στο Regensburg (Ρέγκεσμπουργκ) το κτίριο Walhalla (Βαλχάλα), το οποίο αποτελεί ένα μνημείο για τους γερμανούς ήρωες. Η τοποθέτηση του μεγαλοπρεπούς αυτού κτιρίου στην κορυφή ενός λόφου που βρέχεται από το Δούναβη, η αυστηρότητα του δωρικού ρυθμού, ο πλούσιος εσωτερικός διάκοσμος στοχεύουν στην εξύψωση της εθνικής συνείδησης των Γερμανών. Το κτίριο αυτό χτίστηκε ως ηρώο και αφιερώθηκε στη μνήμη του γερμανικού πνεύματος. «Η επίσκεψη στη Βαλχάλα», έλεγε ο πρίγκιπας Λουδοβίκος της Βαυαρίας, κατ' επιθυμία του οποίου δημιουργήθηκε, «πρέπει να βοηθά κάθε Γερμανό να γίνεται καλύτερος και πιο Γερμανός από πριν» (Εικ. 3.26, Εικ.3.27, Εικ.3.28, Εικ. 3.29).





**Εικ.3.25** L. von Klenze, Προπύλαια, Μόναχο, 1846–1863, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.26** L. von Klenze, Walhalla, 1830-1842, Regensburg, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.27** L. von Klenze, Walhalla, 1830-1842, Regensburg, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.28** L. von Klenze, Walhalla, 1830-1842, λεπτ. από το εσωτερικό, Regensburg φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.29** L. von Klenze, Walhalla, 1830-1842, λεπτ. από το εσωτερικό, Regensburg φωτ. Β.Πετρίδου.

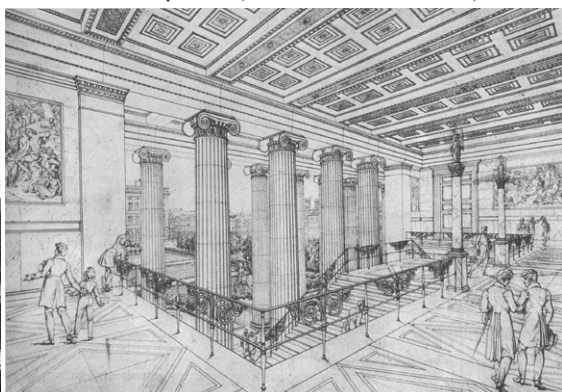
Ο Karl Friedrich Schinkel (Καρλ Φρίντριχ Σίνκελ, 1781-1841), θεωρείται ο μεγαλύτερος Γερμανός αρχιτέκτονας του 19ου αιώνα, ο οποίος μεταφύτευσε τις αξίες της ελληνικής κλασικής αρχιτεκτονικής στη γερμανική γη, ασχολήθηκε όμως πρώτα με τη ζωγραφική. Από τα αρχιτεκτονικά του έργα εκείνο που θεωρείται



αναντίρρητα ως αντιπροσωπευτικότερο δείγμα της χρήσης ελληνικών στοιχείων σε αρμονικό συνδυασμό με ρωμαϊκά είναι το Altes Museum (Παλαιό Μουσείο) στο Βερολίνο, το οποίο χτίστηκε για να στεγάσει τη βασιλική συλλογή έργων τέχνης. Οι δεκαοκτώ ιωνικοί κίονες της πρόσοψης προσδίδουν στο κτίριο την εικόνα μιας ελληνικής στοάς, ενοποιώντας τους δύο ορόφους του κτιρίου και προσκαλώντας συγχρόνως τον επισκέπτη να μπει στο Μουσείο. Η μεγάλη διπλή σκάλα πίσω από την κιονοστοιχία οδηγεί στον όροφο, αλλά κυρίως επιτρέπει την οπτική ένωση του εξωτερικού με τον εσωτερικό χώρο. Από τον όροφο η θέα προς την πλατεία που βρίσκεται μπροστά από το κτίριο είναι εντυπωσιακή. Στο ισόγειο διαμορφώνεται μια κυκλική αίθουσα, όπως στο Πάνθεον της Ρώμης. Η αίθουσα αυτή αποτελεί το κέντρο όλης της κάτοψης ενώ στο εσωτερικό της υπάρχει περιμετρικά μια κιονοστοιχία είκοσι κορινθιακών κίωνων. Ανάμεσα στους κίονες, στα ανοίγματα και στις κόγχες εκτίθενται τα έργα της κλασικής αρχαιότητας. Σ' αυτό το κτίριο ο Schinkel μπόρεσε να εφαρμόσει τις αντιλήψεις του για την αρχιτεκτονική. Σύμφωνα με αυτές, η αρχιτεκτονική πρέπει να εκπαιδεύει και να ξυπνά τους ανθρώπους, ώστε να κατανοήσουν τον πολιτισμό στον οποίο ανήκουν (Εικ. 3.30, Εικ. 3.31).



**Εικ.3.30** K.F. Schinkel, Altes Museum, 1823, Βερολίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.31** K.F. Schinkel, Altes Museum, 1829, πενάκι, μελάνι μαύρο, μολύβι, 39x53 εκ., Βερολίνο.

Στην Αμερική, τα στοιχεία του ευρωπαϊκού Νεοκλασικισμού εμφανίζονται στην αρχιτεκτονική σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Στην περίοδο της αποικιοκρατίας κυριαρχούν στοιχεία από τις γαλλικές μιμήσεις της αρχαιότητας και τον αγγλικό νεο-παλατιανισμό. Στη συνέχεια, με την Ανακήρυξη της Ανεξαρτησίας (1776), οι κίονες και τα αετώματα συνδυάζονται με την αναζήτηση δημοκρατικών συμβόλων, αναγκαίων για τη νέα πολιτική και διοικητική δομή των Ηνωμένων Πολιτειών. Το αποτέλεσμα είναι μια ιδιότυπη άνθηση του Νεοκλασικισμού στην Αμερική, η οποία ποικίλλει από την πιστή αναπαραγωγή του Παρθενώνα μέχρι τη χρησιμοποίηση διάφορων ελληνικών και ρωμαϊκών στοιχείων στα δημόσια κτίρια αλλά και στις ιδιωτικές κατοικίες. Ένα παράδειγμα αποτελεί η κατοικία του Thomas Jefferson στο Μοντιτσέλο της Βιρτζίνια (Εικ.3.32). Ο Jefferson ήταν αρχιτέκτονας και είχε σπουδάσει στη Γαλλία, πριν να γίνει ο τρίτος πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής. Επηρεάστηκε από τον Παλάντιο αλλά και από το Νεοκλασικισμό της Γαλλίας και χρησιμοποίησε ρωμαϊκά στοιχεία στα κτίρια που έχτισε στην πατρίδα του, για να τονίσει τις δημοκρατικές βάσεις της πολιτικής του. Σε μεγαλύτερη κλίμακα, χαρακτηριστικό παράδειγμα υιοθέτησης του νεοκλασικού στυλ με στόχο να παρουσιαστούν τα δημοκρατικά θεμέλια ενός κράτους αποτελεί το συγκρότημα των διοικητικών κτηρίων της Ουάσινγκτον με σημαντικότερο όλων το κτίριο του αμερικανικού Κογκρέσου και τον Λευκό Οίκο (Εικ.3.33).

Τον 19ο αιώνα αυξάνεται η διαμάχη ανάμεσα στον ακαδημαϊσμό και στην αναζήτηση του νεωτερισμού. Οι αρχιτέκτονες αναζητούν την πρωτοτυπία και τα στοιχεία που μελετήθηκαν τον προηγούμενο αιώνα, ρυθμοί, διακοσμητικές λεπτομέρειες, ξαναποθετούνται σε συνθέσεις, που τώρα πια προσπαθούν να δημιουργήσουν ένα καινούριο σύστημα.

Ο Νεοκλασικισμός εξαπλώνεται σε όλη την Ευρώπη, την Αμερική αλλά και τις αποικίες. Όπου υπάρχει η διάθεση για επίδειξη μεγαλοπρέπειας και ενός αυστηρού ύφους, όλο τον 19ο αιώνα οι αρχιτέκτονες συνεχίζουν να χρησιμοποιούν το μορφολογικό λεξιλόγιο του νεοκλασικισμού. Σιγά-σιγά η αρχιτεκτονική του νεοκλασικισμού γίνεται όλο και πιο επιβλητική και οι αρχιτέκτονες επεξεργάζονται όλο και περισσότερο τα πρότυπά τους. Τα κτίρια γίνονται πιο πολύπλοκα, η ελευθερία που αναζητούν οι αρχιτέκτονες συνοδεύεται από τη φαντασία και η ποικιλία γίνεται χαρακτηριστικό της νεοκλασικής αρχιτεκτονικής του πρώτου μισού του 19ου αιώνα. Αυτή λοιπόν η παραδοχή της ανάγκης, αλλά ταυτόχρονα και της αδυναμίας, του ανθρώπου του 19ου αιώνα να είναι ανάλογος του κλασικού ανθρώπου, εμφανίζεται ως ο μόνος αυθεντικός τρόπος για

να υποστηρίξει τη νεωτερικότητα του. Βέβαια, η κλασικότητα του κλασικού ήταν κατάκτηση του, αλλά για το σύγχρονο άνθρωπο είναι μια επιδίωξη.



**Εικ.3.32** Th. Jefferson, η κατοικία του στο Μοντιτσέλο της Βιρτζίνια, 1796-1806.  
Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Jefferson](https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Jefferson).



**Εικ.3.33** W.Thornton, B.H.Latrobe, Ch. Bulfinch, Καπιτώλιο, 1793-1811 και 1850, Ουάσινγκτον, φωτ. Β.Πετρίδου.

### **Ζωγραφική**

Ο Νεοκλασικισμός αντιτίθεται στον υπερβολικό χαρακτήρα και στην πολύπλοκη έκφραση της τέχνης του Μπαρόκ καθώς και στην ελαφρότητα και τη διάσπαση της μορφής του Ροκοκό. Επιδιώκει τη μετάδοση των αισθητικών αρχών που πηγάζουν από την πίστη στην αρμονία της φύσης, στη λογική και στην αντανάκλαση της ηθικής διαύγειας, της απλότητας, της κάθαρσης. Ο M. C. Beardsley στο βιβλίο του *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών* αναφερόμενος στη θεμελιώδη σκέψη του ζωγράφου και θεωρητικού της τέχνης του 18ου αιώνα Sir J. Reynolds υπογραμμίζει τη σημασία που είχε αποκτήσει η αναπαράσταση της Φύσης: «Έτσι, η ομορφιά ενός άνδρα, ενός παιδιού ή μιας κοπέλας είναι κάτι που ο ζωγράφος πρέπει να το κατασκευάσει ή να το ανασυγκροτήσει μόνος του – από τα υλικά όμως της παρατήρησής του, συμπεριλαμβανομένων (φυσικά) και των έργων των αρχαίων»<sup>14</sup>.

Η ζωγραφική του Νεοκλασικισμού χαρακτηρίζεται από τις επιταγές του Winckelmann σύμφωνα με τον οποίο τα έργα των καλλιτεχνών του καιρού του, θα έπρεπε να διαποτίζονται από την «ευγενική απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο στην κίνηση και στην έκφραση»<sup>15</sup> των έργων της κλασικής αρχαιότητας. Τα Νεοκλασικά έργα χαρακτηρίζονται για την εξιδανίκευση των μορφών<sup>16</sup>, τη σαφήνεια και την έμφαση στα περιγράμματα, την υπεροχή της γραμμής σε σχέση με το χρώμα, την ακρίβεια και την περιορισμένη χρήση των λεπτομερειών, την αποφυγή της απόδοσης του βάθους. Οι μορφές γίνονται αυστηρά περιγραφικές και λόγω της σαφήνειας των



περιγραμμάτων ξεπροβάλλουν από τον πίνακα σαν ανάγλυφα. Ο δυναμισμός και ο επεισοδιακός χαρακτήρας των έργων του Μπαρόκ αντικαθίσταται έτσι με έργα στα οποία ο χρόνος ακινητοποιείται και διαιωνίζεται. Οι σκιές και οι διακυμάνσεις του φωτισμού -έντονο στοιχείο της κίνησης και του δράματος στη ζωγραφική του Μπαρόκ- συνεχώς μετριάζονται και σε ορισμένες περιπτώσεις χάνονται. Ο θεατής υποχρεώνεται να εστιάσει την προσοχή του στο πρώτο επίπεδο του έργου και συνήθως στο κέντρο, όπου βρίσκεται και το κυρίαρχο θέμα της σύνθεσης.

Με την απεικόνιση του γυμνού σώματος εκφράζονται με αλληγορικό τρόπο αξίες όπως η αλήθεια, η αρετή, ακόμα και η φύση στην τελειότερη και απεγάδιαστη έκφρασή της. Η ζωγραφική του Νεοκλασικισμού αντλεί τα θέματά της από την ελληνική και τη ρωμαϊκή μυθολογία, καθώς και από την ιστορία, εξυμνώντας τον ηρωισμό και την υπέρτατη αφοσίωση στα υψηλά ιδανικά του έθνους και της πατρίδας.

Ο Νεοκλασικισμός άντλησε τις μορφές του και από το έργο του κλασικού ρεύματος της εποχής του Μπαρόκ. Ιδιαίτερα από το έργο του Poussin, των Carracci, του Claude Lorrain. Όπως σε κάθε εποχή, εμφανίστηκαν και άλλες τάσεις όπως το Pictoresque και το Νέο Γοτθικό, τάσεις που εξέβαλαν στο Ρομαντικό κίνημα που ακολούθησε.

Ο κυριότερος εκπρόσωπος του της ζωγραφικής του Νεοκλασικισμού είναι ο Jacques-Louis David (Ζακ-Λουί Νταβίντ, 1748-1826), ο οποίος έζησε στη Ρώμη από το 1780 και για περίπου πέντε χρόνια, προσπαθώντας να ανακαλύψει τα μυστικά που έκρυβαν τα έργα της κλασικής αρχαιότητας. Με την επιστροφή του στη Γαλλία συμμετείχε ενεργά στη Γαλλική Επανάσταση και ήταν μέλος της Λέσχης των Ιακωβίνων. Φυλακισμένος για τη συμμετοχή του στην Τρομοκρατία απελευθερώθηκε από το Ναπολέοντα Βοναπάρτη, του οποίου στη συνέχεια θα γίνει ο επίσημος ζωγράφος. Ο David μετά την πτώση του Ναπολέοντα, εξορίστηκε στις Βρυξέλλες, όπου και πέθανε.

Το έργο του David *Ο όρκος των Ορατίων* είναι το ορόσημο του Νεοκλασικισμού. Μόλις τέσσερα χρόνια πριν τη Γαλλική Επανάσταση με το έργο αυτό ο καλλιτέχνης δημιούργησε ένα πολιτικό μανιφέστο (Εικ.3.34). Ο David εξυμνεί την πολιτική αρετή και τον πατριωτισμό των Ορατίων, οι οποίοι ορκίζονται να πεθάνουν για την ελευθερία της πατρίδας τους. Ο καλλιτέχνης έχει αποδώσει με εύγλωττο τρόπο την πράξη αυτοθυσίας των τριών Ρωμαίων αδελφών, δίνοντας ένα πατριωτικό μήνυμα το οποίο μπορεί να γίνει χωρίς αμφιβολία κατανοητό από όλους και σε όλες τις εποχές. Το κεντρικό σημείο του πίνακα είναι τα σπαθιά και τα ενωμένα χέρια των αδελφών. Το θάρρος και η αποφασιστικότητα των ανδρών αντιτίθενται στην περισυλλογή των γυναικών. Η ένταση των ανδρικών σωμάτων, αλλά και ο συγκρατημένος θρήνος των γυναικών, αντιπαρατίθενται. Οι συγκρατημένες κινήσεις, τα ρούχα, η αυστηρή απλότητα του χώρου και οι χρωματικές επιλογές παραπέμπουν στα ανάγλυφα έργα της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Το έργο χαρακτηρίζεται από την ισορροπημένη οργάνωση των μορφών, τον εσκεμμένο περιορισμό της οπτικής φυγής προς το βάθος του πίνακα και τα έντονα θερμά χρώματα. Το μήνυμα εκπέμπεται όχι μόνο από το αφηγηματικό του περιεχόμενο αλλά και από την οργάνωση των μορφοπλαστικών στοιχείων<sup>17</sup>.



**Εικ.3.34** J.-L. David, *Ο όρκος των Ορατίων*, 1784-1785, λάδι σε μουσαμά, 330x427 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques-Louis\\_David](https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques-Louis_David).



**Εικ.3.35** J.-L. David, *Ο θάνατος του Μαρά*, 1793, λάδι σε μουσαμά, 165x126 εκ., Βρυξέλλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques-Louis\\_David](https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques-Louis_David)

**Εικ.3.36** J.-L. David, *Ο θάνατος του Μαρά*, 1793, λάδι σε μουσαμά, 165x126εκ., λεπτομέρεια, Βρυξέλλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών.

Στο έργο *Ο θάνατος του Μαρά* (Εικ. 3.35, Εικ.3.36), ο David εφαρμόζει τους συμβολισμούς της χριστιανικής εικονογραφίας για να ηρωοποιήσει τον άνθρωπο που πεθαίνει υποστηρίζοντας τις ιδέες του. Ο ήρωας, ως άλλος μάρτυρας θυσιάζεται για την πίστη του, όπως οι μάρτυρες της θρησκείας. Ο Μαρά αφήνει την τελευταία του πνοή με την πένα ακριβώς δίπλα του, σύμβολο της ελευθεροτυπίας και της υπεράσπισης των ανθρώπινων ελευθεριών. Στην απόδοση του θέματος δεν υπάρχουν περιττές λεπτομέρειες, τα αντικείμενα είναι λιτά (το γράμμα που η Charlotte Corday χρησιμοποίησε για να τη δεχτεί και τελικά να τον δολοφονήσει, το μαχαίρι, η πένα, το μελανοδοχείο), η προοπτική έχει αποκοπεί και το βλέμμα του θεατή συγκεντρώνεται στο φωτισμένο και γαλήνιο πρόσωπο του Μαρά. Κανένα ίχνος πόνου ή αγωνίας δε σκιάζει το πρόσωπο του ήρωα, που πεθαίνει για τα ιδανικά της πατρίδας του.

Στα έργα του David υπάρχει μία έντονη φωτεινότητα, που μαρτυρεί την ικανότητά του να συλλαμβάνει τις χρωματικές διαφοροποιήσεις του φωτός και των αντικειμένων. Δημιουργεί σκηνές στις οποίες σκόπιμα αποκόπτει κάθε φυγή προς το βάθος του πίνακα. Με αυτόν τον τρόπο ο θεατής εγκλωβίζεται σ' έναν προκαθορισμένο απόλυτα γεωμετρικό χώρο. Τα συναισθήματα δίνουν τη θέση τους στην εκλογίκευση.

Οργανώνει τον εσωτερικό χώρο με τρόπο που φανερώνει την επίδραση της κλασικής αρχαιότητας και τις πηγές του Νεοκλασικισμού. Τοποθετεί τις μορφές στο κέντρο του πίνακα και τις αποδίδει με χρωματική καθαρότητα και περίγραμμα, με τέτοιο τρόπο που δίνουν την εντύπωση ανάγλυφων.

Ο Jean-Auguste-Dominique Ingres (Ογκύστ-Ντομινίκ Ένγκρ, 1780-1867), ήταν μαθητής του David. Ταξίδεψε στην Ιταλία (1806-1810) και μελέτησε την ιταλική Αναγέννηση και το έργο του Ραφαήλ, αλλά και τα έργα της κλασικής αρχαιότητας. Υποστήριξε με ζήλο τις αρχές της κλασικής αρμονίας, της ισορροπίας και της καλλιτεχνικής πειθαρχίας. Απέδιδε την ηρεμία των ευγενών συναισθημάτων χωρίς χρωματικές εξάρσεις, αποφεύγοντας και αυτές τις πολλές και περιττές λεπτομέρειες. Στο έργο *Λουόμενη* (Εικ. 3.37) έχει απομακρύνει κάθε υλική λεπτομέρεια και το γυμνό γυναικείο κορμί εξιδανικεύεται, έτσι ώστε να απεικονίζεται η ιδανική ομορφιά. Οι χρωματικές επιφάνειες των υφασμάτων που πλαισιώνουν το γυμνό κορμί, το φως, οι όγκοι των αντικειμένων και το κεντρικό θέμα είναι όλα ισορροπημένα και το καθένα τοποθετημένο σε άμεση σχέση με τη γενική εικόνα του έργου. Το μέρος αποτελεί τμήμα του συνόλου και η αρμονία δημιουργείται από την οργανική τους ενότητα. Στο έργο του *Η αποθέωση του Ομήρου* (Εικ.3.38) ο Ingres δημιουργεί ένα έργο που υμνεί τους



φιλοσόφους, τους καλλιτέχνες και τους «κλασικούς και μοντέρνους» συγγραφείς, παρουσιάζοντας τον Όμηρο να περιστοιχίζεται από αυτούς. Στους κλασικούς τοποθετεί τον Ραφαέλλο και τον Δάντη, ενώ καθιστές στα σκαλιά, βρίσκονται η Ιλιάδα και η Οδύσσεια. Η μορφή του Ομήρου ακολουθεί τις περιγραφές που αφορούσαν στο άγαλμα του Ολυμπίου Διός στην Ολυμπία και εκείνη την εποχή είχαν ευρεία διάδοση στη Γαλλία.



**Εικ.3.37** J.-A.-D. Ingres, *Η Λουόμενη*, 1808, λάδι σε μουσαμά, 140x95εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Auguste-Dominique\\_Ingres](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Auguste-Dominique_Ingres)



**Εικ.3.38** J.-A.-D. Ingres, *Η αποθέωση του Ομήρου*, 1827, λάδι σε μουσαμά, 386x512 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Auguste-Dominique\\_Ingres](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Auguste-Dominique_Ingres)

### Γλυπτική

Οι μεγάλοι δάσκαλοι της γλυπτικής του 18ου αιώνα επηρεάστηκαν από την ερμηνεία της αρχαίας τέχνης από τον Winckelmann, σύμφωνα με τον οποίο, η γλυπτική πρέπει να μιμείται την ιδεατή φύση, όπως αυτή αποδόθηκε στα γλυπτά των αρχαίων Ελλήνων. Μόνο με αυτό τον τρόπο μπορούσαν να εκφραστούν οι ηθικές αξίες, οι οποίες θα πρέπει να αποτελούν το κύριο μέλημα των καλλιτεχνών. Τα έργα της κλασικής γλυπτικής που διαμόρφωναν μέχρι την αρχή του 19ου αιώνα τις κατευθύνσεις των καλλιτεχνών ήταν αυτά της ελληνοιστικής εποχής ή ρωμαϊκά αντίγραφα. Η κλοπή των γλυπτών του Παρθενώνα από το Λόρδο Έλγιν (Elgin), το 1806, και η μεταφορά των στην Αγγλία, έδωσε για πρώτη φορά στους καλλιτέχνες των ευρωπαϊκών χωρών τη δυνατότητα να δουν και να θαυμάσουν από κοντά τα έργα της ακμής της ελληνικής γλυπτικής.

Τα γλυπτά του Νεοκλασικισμού χαρακτηρίζονται από τη συγκρατημένη κίνηση, τη γεωμετρική οργάνωση και την πυραμοειδή ιεράρχηση των όγκων, τη συμμετρία και τις σωστές αναλογίες. Στόχος των γλυπτών είναι να μεταφέρουν στο υλικό, με τη βοήθεια της τεχνικής, την «ιδέα». Η γλυπτική του Νεοκλασικισμού χαρακτηρίζεται από τη συγκρατημένη κίνηση, τη γεωμετρική οργάνωση και την πυραμιδοειδή ιεράρχηση του όγκου.

Είναι ιδεαλιστική και προσπαθεί να αποδώσει το «αιώνιο», χωρίς να περιγράφει με λεπτομέρειες τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της πραγματικότητας. Για παράδειγμα, το γυμνό παραπέμπει στον άνθρωπο τον απελευθερωμένο από όλα τα εξωτερικά στοιχεία και απαλλαγμένο από τα σημάδια του χρόνου, σχεδόν αιώνιο. Έτσι, δεν αποτυπώνονται επάνω στα σώματα οι λεπτομέρειες του δέρματος ούτε άλλα χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν να αποδώσουν τη φυσική υπόσταση της ύλης. Ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον επιδεικνύουν οι καλλιτέχνες για την προτομή, όπως επίσης και για τις επιτοιχίες παραστάσεις.

Ο Antonio Canova (Αντόνιο Κανόβα, 1757-1822), θεωρείται ο κυριότερος γλύπτης του Νεοκλασικισμού. Προσπάθησε να αποδώσει στα έργα του τη γαλήνη και την ηρεμία των ελληνικών γλυπτών και να απαλλάξει

το ανθρώπινο κορμί από τις ατέλειες της φύσης. Μέσα από τις αναλογίες και την αρμονία ο καλλιτέχνης εξιδανικεύει την ανθρώπινη φύση. Η επέμβαση του καλλιτέχνη στο υλικό και η επιμελημένη απομάκρυνση των φυσικών ατελειών του οδηγούσε στην απομόνωση από τον περιβάλλοντα χώρο του ίδιου του αντικειμένου και στην τοποθέτηση του στη σφαίρα του ιδανικού. Κάθε ιδέα ενός έργου περνούσε από διάφορα στάδια επεξεργασίας: το σκίτσο, το πρόπλασμα από πηλό και τέλος το μεγάλο γύψινο εκμαγείο. Σ' αυτή την πορεία ο καλλιτέχνης δοκίμαζε και έλεγχε διαρκώς την αρχική ιδέα του, μέχρι να μεταφέρει στο τελικό υλικό την τελειότερη μορφή της.



**Εικ.3.39** A. Canova, Κενοτάφιο της Μαρίας Χριστίνας της Αυστρίας, 1798-1805, μάρμαρο, ύψος 574 εκ., Βιέννη, εκκλησία των Αυγουστινιανών.

**Εικ.3.40** A. Canova, Κενοτάφιο της Μαρίας Χριστίνας της Αυστρίας, 1798-1805, μάρμαρο, ύψος 574 εκ., λεπτομέρεια, Βιέννη, εκκλησία των Αυγουστινιανών, φωτ. Ο. Ζιρώ.

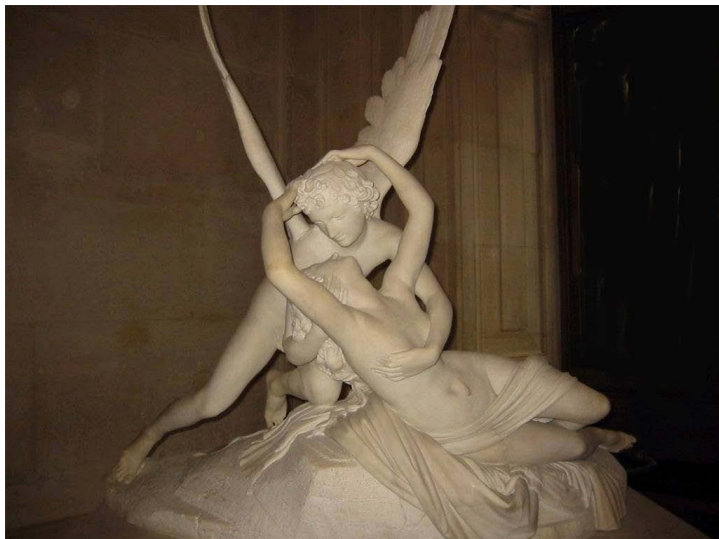
Ο Antonio Canova καταγόταν από φτωχική οικογένεια. Ξεκίνησε σπουδές γλυπτικής στη Βενετία. Αργότερα πήγε στη Ρώμη, για να μελετήσει από κοντά τις αρχαιότητες. Από το 1802 φιλοτέχνησε πολλά έργα για το Ναπολέοντα, ύστερα από πρόσκληση του ίδιου. Το Κενοτάφιο της Μαρίας Χριστίνας της Αυστρίας, στην εκκλησία των Αυγουστινιανών στη Βιέννη έγινε ύστερα από παραγγελία του συζύγου της πρίγκιπα Αλμπέρτο της Σαξονίας (Εικ. 3.39, Εικ.3.40). Το έργο αναπαριστά μια πομπή ανθρώπων την ώρα που μεταφέρουν τη στάχτη της νεκρής στον τάφο. Η πυραμίδα είναι το σύμβολο του θανάτου. Η αργή κίνηση της πομπής και η ανοιχτή πόρτα του τάφου διαγράφουν ένα χώρο που κυριαρχείται από μια αυστηρή γεωμετρία. Τα μέλη της πομπής, τοποθετημένα σύμφωνα με την ηλικία τους, τα παιδιά μπροστά και οι πιο ηλικιωμένοι πίσω, τονίζουν την αντίθεση μεταξύ της ζωής και του θανάτου. Οι τρεις γυναικείες μορφές είναι η Αγάπη, που οδηγεί τη μικρή κόρη και τον τυφλό, η Αρετή, που κρατά το αγγείο με τη στάχτη, και η Ευτυχία, που κρατεί την ανάγλυφη προτομή της Μαρίας Χριστίνας περιτριγυρισμένη από το φίδι, σύμβολο της αιωνιότητας. Στην άλλη άκρη της πομπής βρίσκεται ο Άγγελος του θανάτου και ένα λιοντάρι. Η στατικότητα της πυραμίδας έρχεται σε αντίθεση με την κίνηση του χαλιού που πέφτει επάνω στα σκαλιά και συνδέει νοητά τον εξωτερικό χώρο με το σκοτεινό εσωτερικό του τάφου. Κάθε ανθρώπινη φιγούρα κινείται ελεύθερα στο χώρο, συμμετέχοντας στη συνολική σύνθεση του έργου. Στο έργο *Έρωτας και Ψυχή* ο φτερωτός Έρωτας ασπάζεται την Ψυχή, για να της ξαναδώσει ζωή. Η εικόνα της Ψυχής, που συγκρατείται από τον Έρωτα με ανάλαφρες κινήσεις, γίνεται το σύμβολο της ανάτασης προς το ιδανικό. Ο όγκος του μαρμάρου ισορροπεί με μεγάλη ακρίβεια, το υλικό έχει δουλευτεί μέχρι να γίνει διάφανο. Το πρόπλασμα από πηλό αποτελεί ίσως την πρώτη σπουδή του καλλιτέχνη για ένα έργο του. Σ' αυτές τις σπουδές ο καλλιτέχνης αποτύπωνε με μεγάλη ελευθερία και αμεσότητα τις σκέψεις του στο μαλακό υλικό, πριν να καταλήξει στην τελική λύση (Εικ.3.41, Εικ.3.42).

Στο έργο *Ηβη* (Εικ.3.43 και Εικ.3.44) το ανάλαφρο βήμα της νεαρής κόρης, η χάρη της κίνησης και η συγκρατημένη έκφραση αναπαριστούν σ' αυτό το έργο την ιδεατή ομορφιά. Χρωματίζοντας ελαφρά τα χείλη και τα μάγουλα, ο Canova ακολουθεί την τεχνική των αρχαίων Ελλήνων, για να δώσει στο γλυπτό μία ελαφρά εντύπωση ζωής.

Εμπνευσμένος από την ελληνική κλασική τέχνη, ο δανός γλύπτης Bartel Albert Thorvaldsen (Μπάρτελ Έλμπερτ Τορβάλσεν, 1770-1844), αποδίδει τις μορφές με μετωπικότητα ανάγλυφου. Στην τριγωνική σύνθεση



Ο Γανυμήδης και ο Αετός (Εικ. 3.45) τα πάντα είναι οργανωμένα σύμφωνα με την κλασική καθαρότητα, ισορροπία και συμμετρία και δημιουργούν μια ολότητα στην οποία τίποτε δε θα μπορούσε να προστεθεί ή να αφαιρεθεί χωρίς να ζημιωθεί το σύνολο.



**Εικ.3.41** A. Canova, 'Έρωτας και Ψυχή, 1787-1793, μάρμαρο, 155x168 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Canova](https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Canova).



**Εικ.3.42** A. Canova, 'Έρωτας και Ψυχή, 1787-1793, τερακότα, 16x42x28 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Canova](https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Canova).



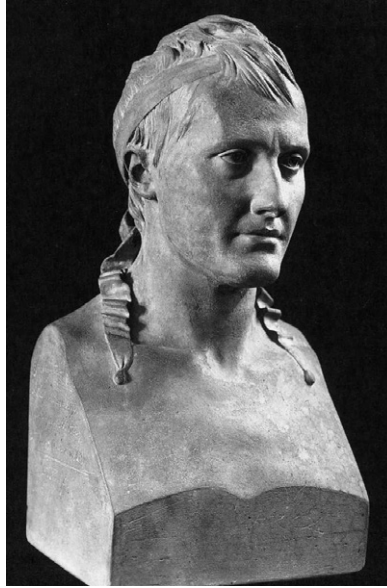
**Εικ.3.43** A. Canova, 'Ήβη, όψη, 1816-1817, μάρμαρο και επιχρυσωμένος μπρούντζος, 158x74 x 82 εκ., Φορλί, Δημοτική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Canova](https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Canova).



**Εικ.3.44** A. Canova, 'Ήβη, κατατομή, 1816-1817, μάρμαρο και επιχρυσωμένος μπρούντζος, 158 x 74x82 εκ., Φορλί, Δημοτική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Canova](https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Canova).



**Εικ.3.45** Bertel A. Thorvaldsen, Ο Γανυμήδης και ο Αετός, 1817, μάρμαρο, Κοπεγχάγη, Μουσείο Τορβάλσεν. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bertel\\_Thorvaldsen](https://en.wikipedia.org/wiki/Bertel_Thorvaldsen)



**Εικ.3.46** *J.-A. Houdon, Ναπολέοντας ο Α΄, αυτοκράτορας της Γαλλίας, 1806, τερακότα, 51x28x20 εκ., Dijon, Μουσείο Καλών Τεχνών. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Antoine\\_Houdon](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Antoine_Houdon).*

Ο Γάλλος Jean-Antoine Houdon (Ζ.Α. Ουντόν, 1741-1828), ακολουθώντας το πρότυπο των προτομών της αρχαιότητας (μετωπικότητα, ευθυγραμμισμένο κόψιμο των ώμων), ο καλλιτέχνης παρουσιάζει το Ναπολέοντα (Εικ.3.46) ως ένδοξο ηγεμόνα, με την ήρεμη μεγαλοπρέπεια αλλά και το οξυδερκές βλέμμα που ταιριάζει σε έναν απόλυτο άρχοντα.

## **Η Τέχνη στην Ελλάδα** **Επτανησιακή Σχολή**

Σε όλη τη διάρκεια της οθωμανικής κυριαρχίας στον ελλαδικό χώρο η καλλιτεχνική δραστηριότητα παρουσιάζει ιδιομορφίες οι οποίες άλλοτε σχετίζονται με τη λαϊκή και άλλοτε με τη μεταβυζαντινή τέχνη, που χρονικά εκτείνεται από την Άλωση μέχρι την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους. Τόσο στη ζωγραφική (τέμπλα εκκλησιών, τοιχογραφίες και διακοσμητικές λεπτομέρειες) όσο και στην αρχιτεκτονική (αρχοντικά του Πηλίου και της Βόρειας Ελλάδας, οικοδομήματα των νησιών του Αιγαίου, εκκλησίες) συνεχίζεται μια δημιουργία που πολύ απέχει από τα καλλιτεχνικά κινήματα της Ευρώπης. Στην αιογραφία, η οποία συνεχίζει την ανάπτυξη της στο πλαίσιο της μεταβυζαντινής δημιουργίας, εμφανίζονται, ήδη από το 16ο αιώνα, οι πρώτες επιρροές από τη δυτική ζωγραφική, οι οποίες διαμορφώνουν τις βάσεις για την ανάπτυξη της κοσμικής τέχνης.

Η επίδραση της δυτικής τέχνης, λόγω της βενετσιάνικης κατοχής, εντοπίζεται σε έργα κυρίως της Κρητικής Σχολής, για να κορυφωθεί στα Επτάνησα, στα οποία, μετά την πτώση της Κρήτης το 1669, κατέφυγαν οι Κρήτες αιογράφοι (κυρίως στην Κέρκυρα και στη Ζάκυνθο). Έτσι στα Επτάνησα, στις αρχές του 18ου αιώνα, με τη συμβολή της εύπορης αστικής τάξης -και παρά τις κοινωνικές και ταξικές συγκρούσεις- με τις επαφές με τα πανεπιστήμια και την τέχνη της Ιταλίας καρποφορεί η δυτική παιδεία και ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός, ο οποίος προέβαλλε τα ιδανικά της ελληνικής αρχαιότητας με στόχο να συνδεθούν αυτά με το νέο ανερχόμενο ελληνισμό. Η ζωγραφική παρουσίασε άνθηση, στα πρότυπα της δυτικής τέχνης. Ξεκίνησε με την εκκοσμίκευση (ο άνθρωπος γίνεται το κέντρο του σύμπαντος) και το Νατουραλισμό (φυσικότερη απόδοση των ανθρώπων και του χώρου) στα θρησκευτικά θέματα και προχώρησε στην κοσμική ζωγραφική και κυρίως στην προσωπογραφία. Οι μελετητές μιλούν για πραγματική αναγέννηση. Τα στοιχεία που εμφανίζονται στο έργο των Επτανήσιων καλλιτεχνών συνδέονται άμεσα με τη δυτική τέχνη και αποτελούν μία ξεχωριστή περίπτωση της ελληνικής τέχνης του 18ου αιώνα. Παράλληλα όμως προετοιμάζουν την τέχνη του νεοελληνικού κράτους, η οποία με το Νεοκλασικισμό θα ολοκληρώσει τις προσδοκίες των διαφωτιστών, ενώνοντας το αρχαίο παρελθόν με το παρόν της ελεύθερης πλέον Ελλάδας.

Στο έργο του Παναγιώτη Δοξαρά (1662-1729), συγκεντρώνονται τα στοιχεία της αναγεννησιακής ζωγραφικής όπως η προοπτική, το κιαροσκούρο, η φυσικότητα των μορφών και η αντικατάσταση της



αυγοτέμπερας από το λάδι. Η ρήξη με τη βυζαντινή τεχνοτροπία και ο προσανατολισμός της επτανησιακής τέχνης προς τη Δύση γίνεται προφανής στο θεωρητικό βιβλίο του *Περί ζωγραφίας* το 1726, όπου ο Π. Δοξάρης γίνεται ο εισηγητής της ζωγραφικής «στο νατουράλε». «Καλλίτερον από κάθε άλλο είναι να δουλεύεσε από το φυσικόν και αληθινόν...» έγραφε χαρακτηριστικά. Γνώστης της ιταλικής τέχνης, απομακρύνεται από την αλληγορία και τον υπερβατικό χαρακτήρα της βυζαντινής τέχνης και χρησιμοποιεί το φυσικό μοντέλο, για να ζωγραφίσει τα θρησκευτικά του θέματα: «...το οποίον τυχαίνει να το έχης αενάως κατ' έμπροσθεν εις τα όμματα ωσάν υπόδειγμα πρωτότυπον και βέβαιον διδάσκαλον» (Εικ.3.47).

Στη Ζάκυνθο, ο Νικόλαος Κουτούζης (1741-1813), ζωγράφισε προσωπογραφίες διεισδύοντας στην ψυχολογία και στο χαρακτήρα του εικονιζόμενου, τον οποίο φέρνει σε άμεση επαφή με το θεατή, χωρίς καμία διάθεση εξωραϊσμού ή εξιδανίκευσης. Με την ίδια κριτική ματιά ο ιερωμένος με τον ιδίομορφο ατίθασο χαρακτήρα, υπήρξε οξύτατος κριτής της κοινωνίας της Ζακύνθου, όπως φαίνεται και από τα σατιρικά του ποιήματα (Εικ.3.48).



**Εικ.3.47** Π. Δοξάρης, Παναγία, π.1700, λάδι σε μουσαμά, 43x32 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Παναγιώτης\\_Δοξάρης](https://el.wikipedia.org/wiki/Παναγιώτης_Δοξάρης).



**Εικ.3.48** Ν. Κουτούζης, Προσωπογραφία λογίου, π.1803, λάδι σε μουσαμά, 76x60 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Νικόλαος\\_Κουτούζης](https://el.wikipedia.org/wiki/Νικόλαος_Κουτούζης).

Συνεχιστής και θαυμαστής του Κουτούζη ο Νικόλαος Καντούνης (1768-1834), ιερωμένος και αυτός, είναι ένας συνειδητός αυτοδίδακτος καλλιτέχνης. Στην αυτοπροσωπογραφία του δείχνοντας με το χέρι του την επιγραφή που δηλώνει ότι είναι αυτοδίδακτος, τονίζει τον κόπο που απαιτείται για την απόκτηση της καλλιτεχνικής δεξιοτεχνίας. Ο μόχθος και ο χρόνος είναι οι δάσκαλοι της τέχνης «και ουδείς άλλος». Η αλληγορική παράσταση στο επάνω δεξιό μέρος του πίνακα απεικονίζει το Χρόνο φτερωτό, όπως τον παρουσίασαν η Αναγέννηση και το Μπαρόκ, δηλώνοντας ότι μόνο χρόνος απαιτείται για την απόκτηση της δεξιότητας του ζωγράφου, που θα του φέρει ως ανταμοιβή τη δόξα (Εικ.3.49).

Στην Κέρκυρα, ο Παύλος Προσαλέντης (1784-1837), είναι ο πρώτος με ακαδημαϊκή παιδεία γλύπτης στη νεοελληνική ιστορία της τέχνης. Σπούδασε στη Ρώμη, στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά, και υπήρξε μαθητής του Canova. Είναι ο πρώτος Έλληνας γλύπτης που μετέφερε στην πατρίδα του τα χαρακτηριστικά της νεοκλασικής γλυπτικής και ο πρώτος που χύτευσε ορειχάλκινα έργα. Από τα έργα-σταθμός στη νεοελληνική γλυπτική ο ανδριάντας του Άγγλου αρμοστή Φρέντερικ Άνταμ, με μέγεθος μεγαλύτερο του φυσικού, εμφανίζει τον άνδρα σαν Ρωμαίο αυτοκράτορα, με αυστηρότητα και επιβλητικότητα στο παράστημα, ιδεαλιστική έκφραση και φυσιοκρατική απόδοση, στα πρότυπα ακριβώς που είχε επιβάλλει ο Νεοκλασικισμός (Εικ.3.50).



**Εικ.3.49** Ν. Καντούνης, Αυτοπροσωπογραφία, π.1820, λάδι σε μουσαμά, 95x84,5 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Νικόλαος\\_Καντούνης](https://el.wikipedia.org/wiki/Νικόλαος_Καντούνης)



**Εικ.3.50** Π. Προσαλέντης, Ανδριάντας του Άγγλου αρμοστή Φρέντερικ Άνταμ, 1832, χαλκός, ύψος 505 εκ., αυλή των ανακτόρων των Αγίων Μιχαήλ και Γεωργίου, Κέρκυρα.

### Ο Νεοκλασικισμός στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος

Το 1830, με το Πρωτόκολλο του Λονδίνου, αναγνωρίστηκε η ανεξαρτησία της Ελλάδας κάτω από βασιλική διακυβέρνηση. Το 1834 πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους ανακηρύσσεται η Αθήνα, μια επαρχιακή πόλη με 10.000 περίπου κατοίκους και κατεστραμμένα κτίρια, η οποία δεν έχασε όμως ποτέ την αίγλη της στα μάτια των φιλελλήνων της Ευρώπης, που με ιδεαλιστικό ενθουσιασμό θέλησαν να την αναστήσουν με ένα παρόν αντάξιο του παρελθόντος της. Ανάμεσα σ' αυτούς κυριότερος είναι ο Λουδοβίκος ο Α΄ της Βαυαρίας, του οποίου ο νεαρός γιός, Όθωνας, θα αναλάβει τη διακυβέρνηση του νέου βασιλείου. Στο νεοσύστατο κράτος, με τα πολλά προς επίλυση προβλήματα, το όραμα της Μεγάλης Ιδέας είναι κοινό και το μοιράζονται όλα τα στρώματα της κοινωνικής πυραμίδας. Ο Ελληνισμός είναι ιδεολογικά ενωμένος τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό, οι επιδιώξεις είναι κοινές και έχουν στόχο την οικονομική ανόρθωση και την πολιτισμική και ιστορική σύνδεση με την αρχαιότητα. Η ίδρυση του Σχολείου των Τεχνών το 1837, που από το 1844 λειτουργούσε ως Σχολή Καλών Τεχνών, δείχνει τη μέριμνα του κράτους για την καλλιτεχνική εκπαίδευση. Μέσα στο γενικό κλίμα, που επιδίωκε από τη μια μεριά τη σύνδεση με το παρελθόν και από την άλλη την ένταξη στο ευρωπαϊκό πλαίσιο, ο Νεοκλασικισμός βρήκε πρόσφορο έδαφος. Ευρωπαίοι καλλιτέχνες καλούνται να σχεδιάσουν κτίρια, να φιλοτεχνήσουν ζωγραφικές αναπαραστάσεις της επικαιρότητας, να διδάξουν στο Σχολείο των Τεχνών. Αυτοί, αλλά και αμέσως μετά Έλληνες που σπούδασαν στις Ακαδημίες της Ευρώπης (όπως ο αρχιτέκτονας Λύσανδρος Κανταντζόγλου, ο γλύπτης Λεωνίδας Δρόσης, ο ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας κ.ά.) μεταφέρουν στην Ελλάδα τα στοιχεία της δυτικής τέχνης που θα ενσωματωθούν σε μια τέχνη με τα δικά της χαρακτηριστικά.

Η καλλιτεχνική δημιουργία επικεντρώθηκε καταρχάς στα ιστορικά θέματα, με κεντρικό άξονα τον απελευθερωτικό αγώνα. Οι μορφές των αγωνιστών του 1821, οι μάχες, σκηνές έμμεσα ή άμεσα συνδεδεμένες με τον Αγώνα γίνονται το κυρίαρχο θέμα της τέχνης των πρώτων δεκαετιών μετά την απελευθέρωση. Οι αγωνιστές, πριν να γίνουν ήρωες των μαχών ήταν απόγονοι των αρχαίων, με κοινωνική οντότητα σαν εκείνη των ευρωπαίων, ανώτεροι σαφώς πολιτισμικά των δυναστών τους. Στη γλυπτική ο ιδεολογικός προσανατολισμός του κράτους και η σύνδεση με την αρχαιότητα βρίσκουν πρόσφορο έδαφος και αποτυπώνονται σε ανδριάντες, προτομές, κοιμητηριακά μνημεία, με τις ανάλογες στάσεις των σωμάτων, την πτυχολογία των ενδυμάτων, την ιδεαλιστική έκφραση των προσώπων. Σε ό,τι αφορά την αρχιτεκτονική, στην οποία το καθεστώς του Όθωνα έριξε το μεγαλύτερο βάρος, τα κλασικά πρότυπα βρίσκονται στον ίδιο τόπο, λίγα μόνο βήματα μακριά από τον τόπο όπου κτίζονται τα νέα κτίρια που όμως αντλούν τη μορφολογία τους από τη νεοκλασική Ευρώπη. Η



αρχαία τέχνη, με τη νεοκλασική της μορφή, δε συνέδεε μόνο το παρόν με το παρελθόν, έδινε κύρος και αίγλη στο πολιτικό καθεστώς του νέου ελληνικού κράτους.

### Αρχιτεκτονική

Η περίοδος των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα, όπως και στην υπόλοιπη Ευρώπη έτσι και στην Ελλάδα, όχι μόνο είναι πολυτάραχη και αρκετά ανεξερεύνητη, αλλά κρύβει μέσα της σημαντικά κλειδιά ερμηνείας του δικού μας σήμερα. Η πορεία της ελληνικής αρχιτεκτονικής και οι πρώτες προσπάθειες διαμόρφωσης και διαχείρισης του αστικού χώρου του νεοσύστατου ελληνικού κράτους εξελίσσονται παράλληλα με το απελευθερωτικό κίνημα και τις πολιτικές αποφάσεις. Τα γεγονότα, πολιτικά, κοινωνικά και συνεπώς και αρχιτεκτονικά επηρεάζονται τόσο από παραδοσιακά ή ντόπια στοιχεία όσο και από τα δυτικά πρότυπα. Τα πρώτα δημόσια κτίρια σε όλη την Ελλάδα και κυρίως στην Αθήνα, κοιτίδα του αρχαίου πολιτισμού αλλά και σύγχρονη πρωτεύουσα, υιοθετούν τα πρότυπα της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής. Το γεγονός ότι οι ευρωπαίοι αρχιτέκτονες έχουν επεξεργαστεί την κλασική ελληνική αρχιτεκτονική και τη εισάγουν ως «καινοτομία» στην Ελλάδα έχει διαστάσεις που ξεπερνά την αρχιτεκτονική. «Η μορφολογία του ελληνικού κλασικισμού, σημειώνουν οι Μπίρης και Καρδαμίτση-Αδάμη, μεταφέρθηκε στον ελληνικό χώρο μέσα από περιστασιακές ιδεολογικές και καλλιτεχνικές διεργασίες που σχετίζονται άμεσα με τη γερμανική επιρροή»<sup>18</sup>. Σε όλο τον 19ο αιώνα η αρχιτεκτονική της Ελλάδας παράλληλα με την πολιτική και γεωγραφική σταθεροποίηση εκδηλώνει με όλο και περισσότερη σαφήνεια τις επιλογές της. Οι πόλεις αποκτούν πολεοδομικά σχέδια που διαγράφουν την επιθυμία για σαφή οργάνωση και αποδοτική λειτουργικότητα, ενώ η αρχιτεκτονική των δημόσιων κτηρίων φανερώνει την προσπάθεια απόκτησης μιας εθνικής συνείδησης και μιας ταυτότητας που στηρίζεται στα πρότυπα του ένδοξου κλασικού παρελθόντος. Παράλληλα η αρχιτεκτονική των κατοικιών αντανακλά μέσα από τις μορφολογικές εκφάνσεις της, τις διαφορετικές κλίμακες στις οποίες διαρθρώνεται η ελληνική κοινωνία. Είναι φανερό ότι η υιοθέτηση του Νεοκλασικισμού, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε ως μέσον ανασύστασης των κοινωνιών όχι μόνο της Ευρώπης, θριαμβεύει και επιτρέπει την Ελληνική αρχιτεκτονική να συνδεθεί, για να μην αποσπαστεί από τότε, με τις αρχιτεκτονικές τάσεις των άλλων ευρωπαϊκών κρατών (Εικ.3.51).



Εικ.3.51 Στ. Βούλγαρης, Σχέδιο Πατρών, 1829.



Εικ.3.52 Fr. von Gärtner, Τα Παλαιά Ανάκτορα των Αθηνών, 1836-1848.

Έργο του βαυαρού αρχιτέκτονα Friedrich von Gärtner (Φρήντριχ φον Γκέρτνερ, 1772-1850), είναι ένα από τα πρώτα νεοκλασικά κτίρια της πόλης. Οργανώθηκε πάνω σε μια ορθογωνική κάτοψη με δύο μεγάλες εσωτερικές αυλές. Είναι επιβλητικό και συγχρόνως απλά διακοσμημένο με δωρικούς κίονες, με ιδιαίτερη προσοχή στη συμμετρία. Τα σχέδια του έργου έγιναν υπό την επίβλεψη του βασιλιά Λουδοβίκου της Βαυαρίας, πατέρα του νεαρού Όθωνα. Από το 1934 είναι έδρα του ελληνικού κοινοβουλίου<sup>19</sup> (Εικ.3.52).

Από τα πιο σημαντικά έργα της αρχιτεκτονικής κατά την περίοδο της βασιλείας του Όθωνα ήταν η «αθηναϊκή τριλογία». Πρόκειται για τρία οικοδομήματα, έργα των αδελφών Χάνσεν, δηλαδή το Πανεπιστήμιο (Εικ.3.53), έργο του Hans Christian Hansen (Χάνς Κρίστιαν Χάνσεν, 1850-1921) και η Ακαδημία (1859) και η Βιβλιοθήκη (1888), έργα του Theophilus Hansen (Θεόφιλος Χάνσεν, 1813-1891). Το Πανεπιστήμιο με το ιωνικού ρυθμού πρόπυλο και με την απλότητα στη διάρθρωση των όγκων του είναι ένα από τα πιο αρμονικά δείγματα της νεοκλασικής Αθήνας. Οι κεντρικοί χώροι του κτιρίου έχουν οργανωθεί πάνω σε μια τετράγωνη κάτοψη, με δύο αυλές, προκειμένου να ικανοποιήσουν τις βασικές λειτουργίες που επέβαλλε η χρήση του. Η Ακαδημία<sup>20</sup> (Εικ.3.54) και η Βιβλιοθήκη αποτελούν δείγματα της αρχιτεκτονικής εξέλιξης και του μορφολογικού εμπλουτισμού των κλασικών στοιχείων, δίδοντας έμφαση στη σχέση των κτηρίων με την πόλη, στη χρήση πολύτιμων υλικών και στον εκλεπτυσμένο διάκοσμο. Τα μορφολογικά στοιχεία της Ακαδημίας είναι επηρεασμένα από το Ερέχθειο και από το ναό του Απόλλωνα στις Βάσσειες.



**Εικ.3.53** Χ.Κ. Χάνσεν, Το Πανεπιστήμιο, 1839-1849, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.54** Θ. Χάνσεν, Ακαδημία Αθηνών, 1859, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.55** Θ. Χάνσεν, Εθνική Βιβλιοθήκη, 1884, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στη Βιβλιοθήκη ιδιαίτερης σημασίας είναι η οργάνωση του εσωτερικού χώρου: «Μετά τον κύριο προθάλαμο, με την κλασική πολυχρωμία των τοίχων και της οροφής, ακολουθεί η ολοφώτιστη - από τον μεγάλο φεγγίτη - αίθουσα του αναγνωστηρίου, που διαρθρώνεται στα όριά της από το κομψότατο ιωνικό περιστύλιο. Στους τοίχους του βάθους της αίθουσας, καθώς και στους υπόλοιπους χώρους των πλάγιων περυγών του κτηρίου, συγκροτούνται μεταλλικά βιβλιοστάσια - με στοιχεία ελατού και χυτού σιδήρου - εξαιρετικής κατασκευής και μορφολογικής εφαρμογής»<sup>21</sup> (Εικ.3.55).

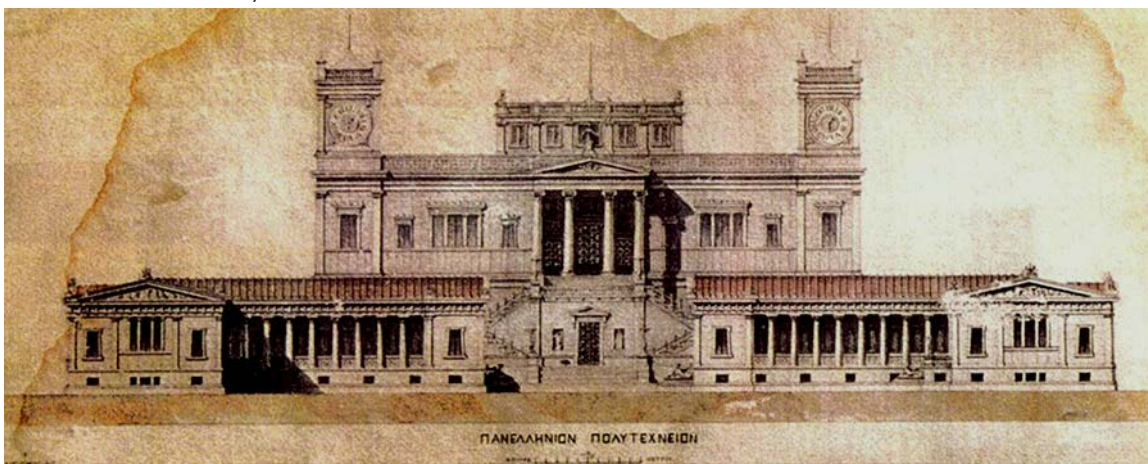
Ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου (1811-1885) αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές προσωπικότητες της αρχιτεκτονικής του 19ου αιώνα. Σπούδασε στη Ρώμη, ταξίδεψε αρκετά στην Ευρώπη πριν εγκατασταθεί στην Αθήνα και εκτός από το πλούσιο αρχιτεκτονικό και συγγραφικό του έργο συμμετείχε στην οργάνωση του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου ως Διευθυντής από το 1847 έως το 1862. Η σκέψη του στηρίζεται σε τέσσερις άξονες: την αναγνώριση της τέχνης ως μέσο επιμόρφωσης ενός λαού, την επίδραση της φύσης στην καλλιτεχνική δημιουργία, την ερμηνεία της ελληνικής κλασικής αρχιτεκτονικής με βάση τη θεωρία της μίμησης της πρωτόγονης καλύβας και της θεωρίας της πολυχρωμίας, και τη σημασία των θετικών επιστημών για την εκπαίδευση του αρχιτέκτονα. Η παραδοχή της ελληνικής τέχνης ως βάση της καλλιτεχνικής δημιουργίας



ερμηνεύεται, όχι ως ένα υψηλό ιδανικό το οποίο θα πρέπει να μιμηθεί ο καλλιτέχνης αλλά ως αφετηρία για να εξασκηθεί και να πειραματιστεί για να πραγματοποιήσει τους σκοπούς της σύγχρονης κοινωνίας<sup>22</sup>. Στο κτίριο της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας (Αρσάκειο) (Εικ.3.56) εμφανίζονται η συμμετρία, τα περιορισμένα διακοσμητικά στοιχεία, η έμφαση στην πρόσοψη του δεύτερου ορόφου, η προβολή των δύο ακραίων τμημάτων, ο ιωνικός ρυθμός, τα αυστηρά ανοίγματα, χαρακτηριστικά του έργου του Κανταντζόγλου που στη συνέχεια θα εξελιχθούν. Ένα από τα κυριότερα έργα του, στο οποίο φαίνεται η επίδραση από την αρχιτεκτονική της Ευρώπης, είναι το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο στην Αθήνα (1862-1875) (Εικ.3.57). Αποτελεί έναν οργανισμό που υποδέχεται την πόλη με τις δύο πλευρικές τους πτέρυγες και επισημαίνει τη σπουδαιότητα του ως δημόσιο κτίριο με το εντυπωσιακό πρόπυλο του ιωνικού ρυθμού στον όροφο του κεντρικού κτηρίου. Το αίθριο αποτελεί έναν από τους πιο λειτουργικούς χώρους των αθηναϊκών νεοκλασικών κτηρίων. Άλλα έργα του είναι η εκκλησία της Αγίας Ειρήνης (1847-1850) και η εκκλησία του Αγίου Γεώργιου Καρύτση στην Αθήνα, η οποία συνδυάζει τα κλασσικά με τα βυζαντινά στοιχεία.



**Εικ.3.56** Α. Κανταντζόγλου, Αρσάκειο, 1845-1852, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.3.57** Α. Κανταντζόγλου, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1862-1875.

### Γλυπτική

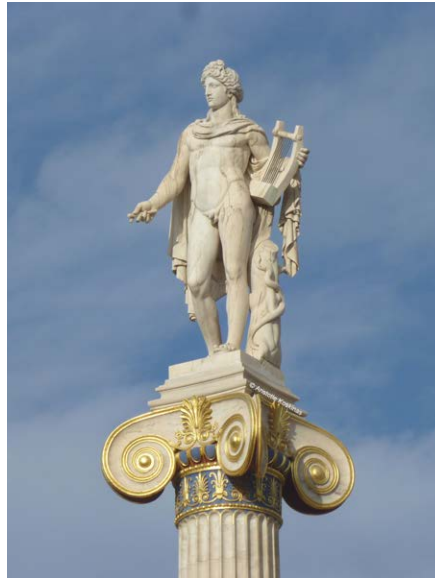
Ο Λεωνίδας Δρόσης (1836-1884), επηρεάστηκε από τα κλασσικά πρότυπα της αρχαιότητας και με τη δεξιοτεχνία του δημιούργησε γλυπτά όπως αυτά της Ακαδημίας των Αθηνών από τα σημαντικότερα του είδους. Το άγαλμα του Απόλλωνα είναι πάρισο με αυτό της Αθηνάς, ενώ και τα δύο είναι στημένα επάνω σε ψηλούς κίονες ιωνικού ρυθμού. Τοποθετήθηκαν στις θέσεις τους το 1881. Η γνώση των αρχαίων τύπων και η άριστη δεξιοτεχνία του γλύπτη κάνουν, το αρχικά δανεισμένο από τον Απόλλωνα του Μπελβεντέρε (ρωμαϊκό αντίγραφο, έργο πιθανόν του Λεωχάρη) νέο έργο, καθώς ο Απόλλωνας παριστάνεται να κρατάει λύρα (Εικ.3.58, Εικ.3.59).

Ο Δημήτριος Κόσσος (1822-1873), χρησιμοποιεί τα στοιχεία του νεοκλασικού προτύπου της προτομής: την κοφή απόδοση του σώματος, τη μετωπική οργάνωση του προσώπου, την εξιδανίκευση των ατομικών

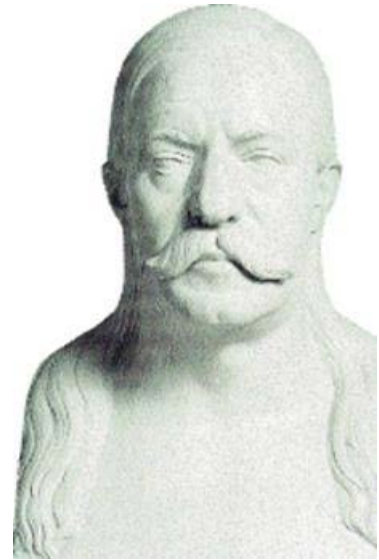
χαρακτηριστικών. Όμως, η ηρωοποίηση της μορφής του πρωθυπουργού δεν έχει σχέση με τις μορφές της αρχαιότητας, όπως στο δυτικό Νεοκλασικισμό (Canova, Thorvaldsen), αλλά με το πρόσφατο παρελθόν του ήρωα του 1821 (Εικ.3.60). Χαρακτηριστικός τομέας της γλυπτικής της περιόδου είναι η επιτύμβια γλυπτική. Η ίδρυση των μεγάλων πόλεων (Αθήνα, Πειραιάς, Πάτρα, Καλαμάτα, Μεσολόγγι αλλά και Σύρος, Κεφαλλονιά, Τήνος κ.ά.) συνοδεύτηκε από την ίδρυση των Κοιμητηρίων, στο πρότυπο του Κοιμητηρίου Père Lachaise στο Παρίσι. Εκεί η αστική τάξη, προσβλέποντας στην υστεροφημία και στη διατήρηση της μνήμης, παρήγγειλε τα ταφικά μνημεία της στους μεγάλους καλλιτέχνες της Νεοελληνικής γλυπτικής. Γλύπτες όπως οι αδελφοί



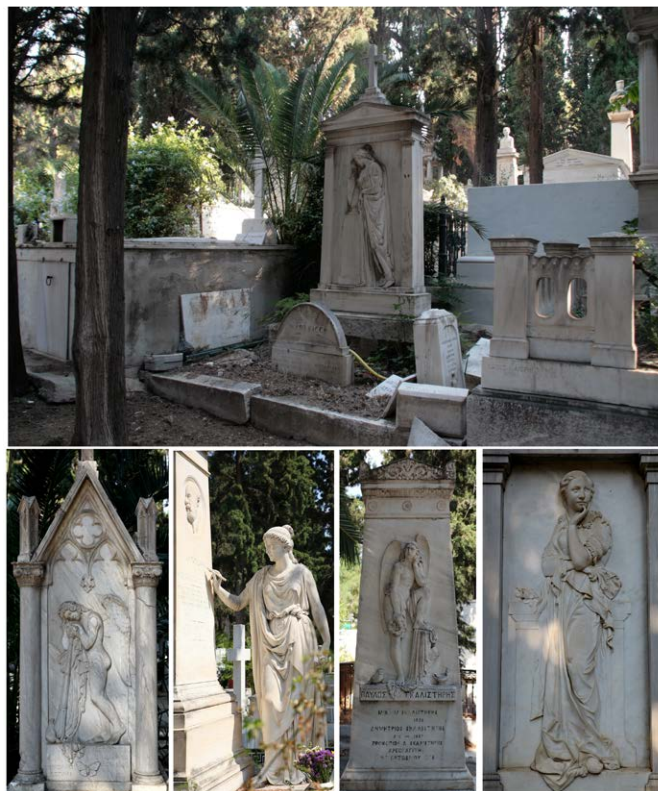
**Εικ.3.58** Λ. Δρόσης, Απόλλων, π.1870, μάρμαρο, ύψος 360 εκ., Ακαδημία Αθηνών, φωτ. Ο. Ζιρώ.



**Εικ.3.59** Λ. Δρόσης, Απόλλων, π.1870, μάρμαρο, ύψος 360 εκ., Ακαδημία Αθηνών, λεπτομέρεια, φωτ. Ο. Ζιρώ.



**Εικ.3.60** . Κόσσοσ, προτομή Ιωάννη Κωλέττη, 1846, πατιναρισμένος γύψος, ύψος 72 εκ., Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.



**Εικ.3.61** Α' Νεκροταφείο Αθηνών 1.Ανυπόγραφο, 1919, 2.Αφοί Φυτάλη, 1880, 3.Γ.Βρούτος, 1881, 4.Ι.Μαλακατές, 1867, 5.Ι.Βιτσάρης, 1884, φωτ. Ο. Ζιρώ.



Φίλιππος και Ιάκωβος Μαλακατέ (1811-1903) και οι αδελφοί Γεώργιος (1830-1880), Μάρκος (1834-1891), Λάζαρος (1831-1909) Φυτάλη, έδωσαν εξαιρετικά έργα νεοκλασικής γλυπτικής, ολόγλυφα και ανάγλυφα, στα πρότυπα των Canova και Thorvaldsen. Ακολούθησε η επόμενη γενιά γλυπτών, η οποία συνέπεσε με την απαρχή των ανασκαφών του αρχαιολογικού χώρου του Κεραμικού (οι εργασίες άρχισαν το 1861 από την Αρχαιολογική Εταιρεία, επί τη ευκαιρία της χάραξης της οδού Πειραιώς), όπως οι Γεώργιος Βιτάλης (1838/1840-1901), Δημήτριος Φιλιπότης (1839-1919), Ιωάννης Βιτσάρης (1843-1892), Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938), Γεώργιος Μπονάνος (1863-1940) κ.ά., οι οποίοι ανανέωσαν το γλυπτικό λεξιλόγιο και οδήγησαν την επιτύμβια τέχνη σε μία πιο ρεαλιστική μορφοπλασία). Τα έργα κοσμούν μέχρι σήμερα τα Α΄ Νεκροταφεία των πόλεων τα οποία ως υπαίθρια Μουσεία καταγράφουν τη διαδρομή της Νεοελληνικής γλυπτικής (Εικ.3.61) <sup>23</sup>.

### Ζωγραφική

Με την καθοδήγηση του αγωνιστή της ελληνικής επανάστασης Γιάννη Μακρυγιάννη, ο Παναγιώτης Ζωγράφος δημιούργησε μια σειρά έργων με θέμα τον απελευθερωτικό ελληνικό αγώνα. Ο Μακρυγιάννης επέλεξε το ζωγράφο λόγω των βυζαντινών καταβολών της τεχνοτροπίας του, για να δηλώσει την αντίδραση του στη «φράγκικη» ζωγραφική, που κατά την άποψή του, δεν απέδιδε τα ιδανικά του Αγώνα, αλλά και γιατί έτσι θα μπορούσε να αφηγηθεί καλύτερα τα πολεμικά γεγονότα όπως τα είχε ο ίδιος ζήσει. Το θέμα επεξεργασμένο σύμφωνα με τη λαϊκή παράδοση, αναφέρεται σε όλους τους παράγοντες που συνέβαλαν στην απελευθέρωση της Ελλάδας. Αριστερά στη σύνθεση αναπαριστούνται οι τρεις μεγάλες δυνάμεις, Ρωσία, Αγγλία και Γαλλία, ενώ δεξιά ο βασιλιάς Όθωνας και η βασίλισσα Αμαλία πλαισιώνουν την Ελλάδα, η οποία εμφανίζεται ντυμένη με αρχαίο ένδυμα (Εικ.3.62).



**Εικ.3.62** Π. Ζωγράφος - Μακρυγιάννης, Η δικαία απόφασις του Θεού διά την απελευθέρωσιν της Ελλάδος, 1836, αυγοτέμπερα σε ξύλο, 39x55 εκ., Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Zografos/Makriyannis\\_paintings#/media/File:Graviabattle.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Zografos/Makriyannis_paintings#/media/File:Graviabattle.jpg).

Τριάντα χρόνια μετά το ιστορικό γεγονός ο Θεόδωρος Βρυζάκης (1814 ή 1819-1878) εικονογραφεί την Έξοδο, στο πλαίσιο μίας ευρύτερης κυκλοφορίας ιστορικών θεμάτων στην ελληνική και ξένη αγορά. Το έργο του χωρίζεται σε δύο τμήματα, στο γήινο και στο ουράνιο, στο πρότυπο μιας μακραίωνης παράδοσης της δυτικής τέχνης. Το φως κλιμακώνεται διαδοχικά: από το ημίφως στο κάτω τμήμα, όπου κείτονται οι νεκροί, στο άπλετο φως στην κεντρική σκηνή της μάχης, για να γίνει, τέλος διάχυτο στο ουράνιο τμήμα, εξαυλώνοντας τις μορφές των Αγγέλων και του Χριστού. Από τα χαρακτηριστικά της τέχνης του ζωγράφου, που πραγματεύεται θέματα που σχετίζονται με τον Αγώνα, είναι η γενική σκηνοθεσία του έργου, η ωραιοποίηση των ηρώων με τις ατσαλάκωτες στολές και τον πολυποικίλο οπλισμό, η εξιδανίκευση ακόμα και των ζοφερών σκηνών. Οι ήρωες της Επανάστασης, ως απόγονοι των αρχαίων, κοινωνικά ισότιμοι των Ευρωπαίων και πολιτισμικά ανώτεροι των δυναστών τους, είναι ο ιδεολογικός προσανατολισμός του έργου, εικόνα την οποία δημιούργησαν πρώτοι οι φιλέλληνες καλλιτέχνες και μετά διατήρησαν οι Έλληνες (Εικ.3.63).



**Εικ.3.63** Θ. Βρυζάκης, *Η Έξοδος του Μεσολογγίου*, 1853, λάδι σε μουσαμά, 169x127 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Θεόδωρος\\_Βρυζάκης](https://el.wikipedia.org/wiki/Θεόδωρος_Βρυζάκης).

Ο Φίλιππος Μαργαρίτης (1810-1892) υπήρξε ο πρώτος Έλληνας καθηγητής ζωγραφικής στο Σχολείο των Τεχνών. Μετέφερε μέσα από τη ζωγραφική του αυτούσια σχεδόν τους τύπους και τα χαρακτηριστικά του Νεοκλασικισμού τον οποίο διδάχθηκε στη Ρώμη. Τόσο το σχέδιο όσο και το άψογο τελείωμα του έργου μας παραπέμπει στη ζωγραφική του Γάλλου κλασικιστή Ingres (Εικ.3.64).



**Εικ.3.64** Φ. Μαργαρίτης, *Η Μούσα Ευτέρπη*, π.1843, λάδι σε μουσαμά, 95x79 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=247&artwork\\_id=60734](http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=247&artwork_id=60734).



<sup>1</sup> Καντ (Immanuel Kant, 1724 – 1804, «Τι είναι ο Διαφωτισμός;» («Was ist Aufklärung?», 1784) στο *Δοκίμια*, μτφρ. Ε.Π. Παπανούτσου, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1971, σ. 42.

<sup>2</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, 1750.

<sup>3</sup> Τη δεκαετία 1750-1760 εκδόθηκαν, μεταξύ άλλων, οι συλλογές: James Stuart & Nicholas Revett, *The Antiquities of Athens and Other Monuments of Greece*, London, 1762 (*Οι Αρχαιότητες των Αθηνών*).

Julien-David Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1750 (*Τα ερείπια των ωραιότερων μνημείων της Ελλάδας*).

Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 1752, (*Συλλογή Αρχαιοτήτων των αιγυπτίων, των ετρούσκων, των ελλήνων και των ρωμαίων*),

G.B. Piranesi, *Della Magnificenza Ed Architettura De' Romani / De Romanorum Magnificentia Et Architectura*, Rome, 1761 (*Περί του Μεγαλείου της αρχιτεκτονικής των Ρωμαίων*).

Robert Wood, *The ruins of Palmyra*, 1753, (*Τα Ερείπια της Παλμύρας*).

<sup>4</sup> Diversi maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca con un Ragionamento Apologetico in difesa dell' architettura Egizia, e Toscana, opera del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto, 1769.

<sup>5</sup> Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, 1823. <https://archive.org/details/essaisurlanatur01unkngoog>.

<sup>6</sup> Βασιλική Πετρίδου, «Οι αρχαιότητες της Πελοποννήσου και το ταξίδι στην Ελλάδα των Γάλλων αρχιτεκτόνων του 19<sup>ου</sup> αιώνα» στο Πελοπόννησος πόλεις και επικοινωνίες στη Μεσόγειο και τη Μαύρη Θάλασσα, επιμέλεια Χ. Καλλιγιά, Αλ. Μάλιαρης, Εστία, 2006.

<sup>7</sup> Σχετικά με την προτίμηση του Νεοκλασικισμού στην Αγγλία κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα από τους εύπορους πάτρωνες ο David Watkin αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: «Ο Μπέρλινγκτον και ο κύκλος του θεωρούσαν ότι το ύφος αυτό συνόδευε την οριστική εγκαθίδρυση της συνταγματικής μοναρχίας, από τη μια, και του Προτεσταντισμού από την άλλη ως εθνικής ορθοδοξίας». D. Watkin, *Ιστορία της Δυτικής αρχιτεκτονικής*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, εποπτεία Π. Τουρνικιώτης, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2005, σελ. 370.

<sup>8</sup> *The Antiquities of Athens Measured and Delineated by James Stuart F.R.S. and F.S.A. and Nicholas Revett Painters and Architects*, 4 τόμοι, 1762-1816.

<sup>9</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architecture, essai sur l'art* (1796-97), <http://expositions.bnf.fr/boullée/index.htm>.

<sup>10</sup> Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5401411f.r=%22Ledoux%2C+Claude+Nicolas+1736-1806%22.langFR>.

<sup>11</sup> Ο Έργουιν σημειώνει ότι : «Ο σχεδιασμός των αλατωρυχείων του Λεντού ήταν επηρεασμένος από τις ιδέες του τεκτονισμού, μιας μυστικής οργάνωσης που ιδρύθηκε στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα και στη συνέχεια διαδόθηκε σε όλη την Ευρώπη. Τέκτονες ήταν ο Βολταίρος, ο Μότσαρτ, ο Γκαίτε, ο Τζωρτζ Ουάσινγκτον, ο Βενιαμίν Φραγκλίνος και πολλά άλλα μέλη της άρχουσας τάξης». Νταϊνβιντ Έργουιν, *Νεοκλασικισμός*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1999, σ. 85.

<sup>12</sup> Ο Jean-Nicolas-Louis Durand, παρουσίασε τις θεωρίες του στα εγχειρίδια: *Recueil et parallèle des édifices anciens et modernes* (1799-1801), *Précis des leçons d'architecture* (1802-05), *Nouveau Précis* (1813) και στο *Partie graphique des cours d'architecture* (1821). Τα κείμενα αυτά αποτέλεσαν σημαντικά δοκίμια της αρχιτεκτονικής και άσκησαν βαθιά επιρροή στους αρχιτέκτονες και εκτός της Γαλλίας.

<sup>13</sup> Τζ. Κ. Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη (L'arte moderna, 1988)*, μτφρ. Α. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, 2014, σ. 11.

<sup>14</sup> Στο Μ. C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ Π. Χριστοδουλίδης, Εκδόσεις Νεφέλη, 1989 σ.140. Ο Sir J. Reynolds στο έργο του *Discourses on Art* (1778, IX, σελ. 171) γράφει: «Η Τέχνη που επαγγελλόμαστε έχει αντικειμενό της την ομορφιά, η δουλειά μας είναι να την ανακαλύπτουμε και να την εκφράζουμε, αλλά η ομορφιά που αναζητούμε είναι γενική και νοητή, είναι μια ιδέα που υπάρχει μόνο στο νου, η όραση ποτέ δεν την είδε, το χέρι ποτέ δεν την εξέφρασε: είναι μια ιδέα που εδρεύει στην καρδιά του καλλιτέχνη, και αυτός πασχίζει πάντα να τη μεταδώσει, αλλά τελικά πεθαίνει χωρίς να τη μεταδώσει. Ωστόσο είναι ικανός να τη φανερώσει τόσο ώστε να ζυπνήσει τις σκέψεις και να διευρύνει τους ορίζοντες του θεατή».

<sup>15</sup> Το κείμενο συνεχίζεται «Όπως τα βάθη της θάλασσας διατελούν πάντοτε σε κατάσταση ηρεμίας όσο τρικυμισμένη κι αν είναι η επιφάνεια, όμοια και η έκφραση των ελληνικών μορφών δείχνει, ακόμα και μέσα στο πάθος, μια μεγάλη και ήρεμη ψυχή», βλ. J. Winckelmann, *Σκέψεις για τη μίμηση των Ελληνικών έργων στη Ζωγραφική και στη Γλυπτική, (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, 1755)*, Ινδικτος, Αθήνα, σελ.32.

<sup>16</sup> «Ο νόμος “να φιλοτεχνείς τα πρόσωπα όμοια και συνάμα ομορφότερα” ήταν πάντοτε ο υπέρτατος νόμος τον οποίο αναγνώριζαν οι Έλληνες καλλιτέχνες, και προϋποθέτει κατ’ ανάγκην την πρόθεση του καλλιτέχνη να παρουσιάσει μιά ωραιότερη και τελειότερη φύση», J. Winckelmann, *Ο.π.*, σελ.18.

<sup>17</sup> Ο *Όρκος των Ορατίων* αποτελεί την πιο χαρακτηριστική και απροκάλυπτη έκφραση των διαθέσεων και των ιδεών της αστικής τάξης στις παραμονές της επανάστασης. Πρόκειται για έργο αυστηρό, απλό, νηφάλιο, αντικειμενικό, πουριτανικά

ορθολογικό. Ευδιάκριτες ομάδες προσώπων και ευθείες γραμμές συνθέτουν ένα σαφές, εντυπωσιακό σύνολο – η μέθοδος σύνθεσης είναι αυτό ακριβώς που εννοούμε κατά κανόνα όταν λέμε «κλασικιστική». Παράλληλα, υπάρχει στον πίνακα έντονο το στοιχείο του αντικειμενικού νατουραλισμού, ενός νατουραλισμού που επηρεάζει καθοριστικά τα αυστηρά χρώματα, την ακρίβεια των λεπτομερειών, την ανεπιτήδευτη απόδοση των απλών αντικειμένων. Η ακρίβεια αυτή στις λεπτομέρειες ήταν απόρροια προσεκτικής προκαταρκτικής μελέτης των μοντέλων». Φρέντερικ Άνταλ, *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης (Classicism and Romanticism with other Studies in Art History, 1966)*, μτφρ. Α. Παππάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σ. 157-159.

<sup>18</sup> Μάνος Μπίρης, Καρδαμίτση-Αδάμη Μάρω, *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 2001, σ. 18.

<sup>19</sup> Δεμενεγή - Βιριράκη Κατερίνα: *Τα Παλαιά Ανάκτορα των Αθηνών 1836 – 1986*, έκδοση Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδας 1994.: «Η επιλογή της τοποθεσίας για την ανέγερση των ανακτόρων έγινε από τον Gärtner κυρίως με κριτήρια, τα στοιχεία εκείνα που θα υπογράμιζαν την παρουσία του κτιρίου στην πόλη, και μέσα απ' αυτό, το κύρος της βαυαρικής εξουσίας στην Ελλάδα», σ. 23.

<sup>20</sup> Ειρήνη Φατσέα «Το κτίριο της Ακαδημίας Αθηνών του Θεόφιλου Χάνσεν στο πλαίσιο του ρομαντικού κλασικισμού του δέκατου ένατου αιώνα», στο *Ελληνική Αναγέννηση: Η αρχιτεκτονική του Θεόφιλου Χάνσεν* με κείμενα των Γεωργίου Α. Πανέτσου, Ειρήνης (Ρένας) Φατσέα, Μανώλη Κορρέ, Robert Stalla, Rainald Franz, Andreas Zeese, Maren Groning, Villads Villadsen και Μαριλένας Ζ. Κασμάτη, εκδόσεις Ίδρυμα Θεοχαράκη, 2014 : «Ο Θεόφιλος Χάνσεν προσκλήθηκε από την ελληνική κυβέρνηση να εκτελέσει μια ανάλογη εργασία με εκείνη του Schinkel: να ερμηνεύσει ένα κτίριο κατάλληλο για μια σύγχρονη Ακαδημία, αλλά και με την επιπλέον δυσκολία να εργαστεί για την ίδια την πόλη που, σε κάποιο ένδοξο σημείο του παρελθόντος είχε γεννήσει αυτό τον θεσμό», σ. 238.

<sup>21</sup> Μάνος Μπίρης - Μάρω Καρδαμίτση – Αδάμη, *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 2001, σ. 146.

<sup>22</sup> Ο θεωρητικός προβληματισμός του Καντανζόγλου φωτίζεται μέσα από τα κείμενα των λόγων του που εκφωνεί ως Διευθυντής του Πολυτεχνείου κατά την ημέρα της βράβευσης των μαθητών.

<sup>23</sup> Ολγα Ζιρώ, *Το Επιτύμβιο Ανάγλυφο στη Νεοελληνική γλυπτική, 1830-1900, η Αφήγηση των μορφών*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2013, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Φιλοσοφική Σχολή, τμ.1, σ. 272 κ.ε.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

Beardsley, M. C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών (Aesthetics, from Classical Greece to the Present, 1975)*, μτφρ. Κούρτοβικ Δ., Χριστοδουλίδης Π., Εκδόσεις Νεφέλη 1989.

Foucault, M., *Τι είναι ο Διαφωτισμός*, Εισαγωγή, μτφρ. Στ. Ροζάνη, εκδόσεις Έρασμος, 1988.

Quatremère de Quincy, A.-Ch., *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, 1823* διαθέσιμο στο : <https://archive.org/details/essaisurlanatur01unkngoog>

Watkin D. *Ιστορία της Δυτικής αρχιτεκτονικής*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, εποπτεία Π. Τουρνικιώτης, Εκδόσεις MIET, Αθήνα, 2005.

Winckelmann, J.J., *Σκέψεις για τη μίμηση των Ελληνικών έργων στη Ζωγραφική και στη Γλυπτική, (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, 1755)*, μτφρ. Ν.Μ.Σκουτερόπουλος, Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα, 1996.

Winckelmann, J.J., *Ιστορία της αρχαίας τέχνης, η τέχνη των ανατολικών λαών, των Ετρούσκων, των Ελλήνων και των Ρωμαίων (Geschichte der kunst des Altertums, 1764)*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Εισαγωγή Γ. Α. Μαρκαντωνάτος, Εκδόσεις Gutenberg, 2010.

Άνταλ, Φρ., *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης (Classicism and Romanticism with other Studies in Art History, 1966)*, μτφρ. Α. Παππάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999

Αργκάν, Τζ. Κ., *Η μοντέρνα τέχνη (L' arte moderna, 1988)*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας. 2014,

Έργουιν, Ντ., *Νεοκλασικισμός (Neoclassicism, 1997)*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1999.

Ζιρώ, Ο., *Το Επιτύμβιο Ανάγλυφο στη Νεοελληνική γλυπτική, 1830-1900, η Αφήγηση των μορφών*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Φιλοσοφική Σχολή, Αθήνα 2013.

Καντ, Ε., (171), «Τι είναι ο Διαφωτισμός;» («Was ist Aufklärung?», 1784) στο *Δοκίμια*, μτφρ. Ε.Π. Παπανούτσου, Εκδόσεις Δωδώνη.

Μπαστέα Ελένη, *Αθήνα 1834-1896 Νεοκλασική Πολεοδομία & Ελληνική Εθνική Συνείδηση*, Εκδόσεις Libro, 2008.

Μπίρης Μ., Καρδαμίτση-Αδάμη Μ., *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα, 2001. Πετρίδου, Β., «Οι αρχαιότητες της Πελοποννήσου και το ταξίδι στην Ελλάδα των Γάλλων αρχιτεκτόνων του



19<sup>ο</sup> αιώνα» στο *Πελοπόννησος πόλεις και επικοινωνίες στη Μεσόγειο και τη Μαύρη Θάλασσα*, επιμέλεια Χ. Καλλιγά, Αλ. Μάλιαρης, Εκδόσεις Εστία 2006.

Συλλογικό, *Ελληνική Αναγέννηση: Η αρχιτεκτονική του Θεόφιλου Χάνσεν*, Εκδόσεις Ίδρυμα Θεοχαράκη, Αθήνα, 2014.

Χορκάμερ, Μ., Αντόρνο, Τ., *Η διαλεκτική του Διαφωτισμού*, μετ. Ζήσης Σαρίκας, εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα, 1986.

## Κεφάλαιο 4 Ρομαντισμός

Η βιομηχανική επανάσταση, τα τεχνολογικά επιτεύγματα, η εξέλιξη των οικονομικών συστημάτων και ο οικονομικός φιλελευθερισμός με τη θεωρία του «*laissez faire – laissez passer*», η αστικοποίηση, η πολιτική συνειδητοποίηση των κατώτερων οικονομικά τάξεων, οι πολιτικές ανακατατάξεις στην Ευρώπη ορίζουν το ευρύτερο ιστορικό, κοινωνικό, πολιτικό περιβάλλον στο οποίο εμφανίστηκε ο Ρομαντισμός.

Στα μέσα του 19ου αιώνα, η Νέα Ζηλανδία, η Βόρειος Αμερική, η Λατινική Αμερική προσέφεραν νέες θέσεις εργασίας για τους Ευρωπαίους με επακόλουθο η μετακίνηση προς αυτούς τους τόπους από την Ευρώπη να μεγαλώνει ολοένα και περισσότερο. Οι τεχνολογικές ανακαλύψεις συνεχώς πολλαπλασιάζονταν και η μαζική παραγωγή στις νέες βιομηχανικές μονάδες εντατικοποιήθηκε. Η «Βιομηχανική επανάσταση» εδραιώθηκε στα κράτη της Ευρώπης σε διαφορετικούς χρόνους. Ο σιδηρόδρομος ένωσε τα μεγαλύτερα αστικά κέντρα της Ευρώπης και της Αμερικής, ενώ το 1838 τις δύο ηπείρους συνέδεσαν τα μεγάλα αγγλικά και γερμανικά ατμόπλοια.

Με τον όρο «ρομαντικός» δε χαρακτηρίζεται μόνο ένα καλλιτεχνικό στυλ, αλλά μια πνευματική στάση απέναντι σε μια δύσκολη κοινωνική κατάσταση που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί από το δίπολο εμπιστοσύνη για την πρόοδο και φόβος του καινούριου, το οποίο αντανακλάται σε πολλούς τομείς της τέχνης, της λογοτεχνίας και της μουσικής<sup>1</sup>.

Ο όρος «ρομαντισμός» και τα παράγωγά του πρωτοεμφανίζονται στην Αγγλία το 17ο αιώνα κυρίως στη λογοτεχνία, σε διηγήματα (romances) με ιππότες και περιπέτειες, σε αφηγήσεις γύρω από τις αντιξοότητες της ζωής, σε διηγήσεις ιστοριών, που βασίζονται στην ανεκπλήρωτη αγάπη και το πάθος. Στη Γερμανία η πρώτη «ρομαντική σχολή» παίρνει το όνομα του Sturm und Drang, της θύελλας και της ορμής. Ανάμεσα στο 1798 και 1800 καλλιτέχνες και φιλόσοφοι (Goethe, Schiller, Herder, Schelling, Thieck) γράφουν τις σκέψεις τους στο περιοδικό *Athenaeum* που εκδίδεται στην Ιένα και στο Βερολίνο. Εκεί υμνούνται η συναισθηματική έξαρση και το μεγαλειώδες, που αντικατοπτρίζεται στο άπειρο, η απεγνωσμένη επιθυμία για κατάκτηση των υψηλότερων και πάντα άφραστων ιδανικών, η ανησυχία του ανθρώπου αλλά και η μελαγχολία, οι οποίες ως προρομαντικές έννοιες, θα εξαπλωθούν γρήγορα σε όλη την Ευρώπη<sup>2</sup>.

Ο Ρομαντισμός επικρατεί στην Ευρώπη ανάμεσα στο 1800 και το 1850. Ενάντια στον αυστηρό ορθολογισμό και στον αθεϊσμό του Διαφωτισμού, ο ρομαντικός άνθρωπος επιστρέφει στη θρησκευτικότητα και δίνει στην καλλιτεχνική δημιουργία τη σημασία της θρησκευτικής πίστης. Ενάντια στον ορθολογικό αντιστοιχισμό του Διαφωτισμού δίνει μεγάλη αξία στις λαϊκές παραδόσεις και στην εθνική ταυτότητα. Τα πρώτα χρόνια του 19ου αιώνα χαρακτηρίζονται από την έξαρση του εθνικισμού και την αναζήτηση του τοπικού χρώματος και η πνευματική και πολιτισμική ταυτότητα του έθνους θεωρούνται ως το αποτέλεσμα της ρομαντικής αντίληψης για την ιστορία<sup>3</sup>.

Ο καλλιτέχνης, προερχόμενος από τη μεσαία τάξη αποκτά συνείδηση του έργου του ως έργο της διανοίας του. Προϊόν της ιδιοφυΐας του καλλιτέχνη είναι το έργο τέχνης το οποίο, κατόπιν, πωλείται ως εμπορικό είδος. Ο καλλιτέχνης αποκτά συνείδηση ότι είναι ένας επαγγελματίας σε μία ανταγωνιστική κοινωνία και αντιδρά, απογοητευμένος, επικριτικά απέναντι στην κοινωνία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο ρομαντικός καλλιτέχνης επιδιώκει και επιθυμεί τη συμμετοχή του στα κοινωνικά δρώμενα της εποχής ενώ θέματα της επικαιρότητας αποτελούν πηγή της έμπνευσής του. Αναζητά μορφές έκφρασης για να αποτυπωθεί η προσωπική του αισθητική και αντιτίθεται στο Νεοκλασικισμό, ο οποίος αναζητώντας το ιδεώδες της αρμονίας και της απόλυτης ομορφιάς, είχε υπερτονίσει τη λογική και είχε τυποποιήσει την καλλιτεχνική έκφραση. Στις αυστηρές προδιαγραφές του Νεοκλασικισμού το αυθόρμητο και η παρόρμηση του καλλιτέχνη δεν είχαν πεδίο έκφρασης<sup>4</sup>. Η ιδέα της ελευθερίας της έκφρασης, η ιδέα του ατομικισμού όσον αφορά στην εκδήλωση του συναισθήματος, καθώς και η αναζήτηση της πρωτοτυπίας και της δημιουργικής φαντασίας, καθιστούν την τέχνη πεδίο αναζήτησης της ατομικής έκφρασης του ρομαντικού καλλιτέχνη<sup>5</sup>. Ο καλλιτέχνης στην αναζήτησή του να αποδεσμευτεί από τα κλασικά πρότυπα και τις ιδανικές μορφές τους, αντλεί έμπνευσή από το εξωτικό στοιχείο, που παίρνει τα χαρακτηριστικά της φυγής από την πραγματικότητα, είτε ως προς το χώρο (οριενταλισμός), είτε ως προς το χρόνο (ιπποτισμός, αρχαιότητα). Αντικαθιστά τον ορθό λόγο με εκείνο το κομμάτι του ανθρώπου που είναι ά-λογο και αναζητά την έμπνευσή του όχι στους κανόνες της σύνθεσης αλλά στο «ενθουσιαστικό πάθος», στο όνειρο, στον εφιάλη, στη μαγεία, στο άγχος, στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου<sup>6</sup>. Η επαφή του με τη φύση, ως αντίδραση στην αυξανόμενη αστικοποίηση, παίρνει τα χαρακτηριστικά είτε του picturesque, δηλαδή του γραφικού, του αναπάντεχου, του εξωτικού, είτε του sublime, δηλαδή του υψηλού, που δηλώνει τη συναισθηματική έξαρση, το φόβο και το δέος μπροστά στην ανυπέρβλητη φύση, έννοιες που αποτελούν τις κύριες αρχές των ρομαντικών καλλιτεχνών, τις πιο χαρακτηριστικές εκφάνσεις του ρομαντισμού<sup>7</sup>.



Γερμανοί, Άγγλοι και Γάλλοι ρομαντικοί καλλιτέχνες εκφράζονται με ιδιαίτερο τρόπο μέσα στο πλαίσιο του Ρομαντισμού<sup>8</sup>. Το κοινό τους χαρακτηριστικό είναι η απαίτηση για ελευθερία της δημιουργικής φαντασίας και του ατομικού συναισθήματος, ένα χαρακτηριστικό που έδωσε νέες εκφραστικές δυνατότητες σε όλους τους τομείς της τέχνης.

## Αρχιτεκτονική

Στον ορθολογισμό των αρχών του 19ου αιώνα που υιοθέτησε τα στοιχεία του κλασικού λεξιλογίου, αντιτίθεται τώρα μια ατελείωτη ποικιλία από αρχιτεκτονικά στυλ<sup>9</sup>, που μπορούν να συνυπάρχουν στο μυαλό του ίδιου καλλιτέχνη. Το απόλυτα ωραίο, που ήταν ο στόχος του Νεοκλασικισμού, δεν υφίσταται πια. Οι αρχιτεκτονικές επιλογές εξαρτώνται από την προτίμηση του κάθε αρχιτέκτονα για κάποιο συγκεκριμένο στυλ, από την επιθυμία να τονιστεί μέσα από την τέχνη κάποιο εθνικό συναισθημα ή ακόμα και από την ιδιαίτερη χρήση του κάθε κτιρίου. Γενικά, ένα κτίριο μπορεί να εμφανίζει στοιχεία, όχι μόνο από την κλασική αρχιτεκτονική, αλλά και από την αρχιτεκτονική της αρχαίας Αιγύπτου, του Βυζαντίου, του δυτικού Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Οι αξίες της ρομαντικής και της γοθτικής αρχιτεκτονικής μελετήθηκαν και άρχισαν να συναγωνίζονται με εκείνες της κλασικής. Δίπλα λοιπόν στο νεοκλασικό παρουσιάζεται τώρα το νεογοθτικό, το νεοαναγεννησιακό, το νεοβυζαντινό και το νεοαιγυπτιακό στυλ. Κάθε ένα από αυτά τα στυλ μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για μια συγκεκριμένη κατηγορία κτιρίων, χωρίς όμως αυτός ο κανόνας να είναι απόλυτος. Για παράδειγμα, για την αρχιτεκτονική των εκκλησιών οι αρχιτέκτονες της εποχής μπορούσαν να διαλέξουν, εκτός από τα νεοκλασικά στοιχεία, και ανάμεσα στα παλαιοχριστιανικά, στα βυζαντινά και τα δυτικά μεσαιωνικά πρότυπα. Ο καθεδρικός ναός της Μασσαλίας (1855), έργο του αρχιτέκτονα *Léon Vaudoyer* (Λεόν Βοντουαγιέ 1803-1872) (Εικ.4.1), συνδυάζει μαζί με τα βυζαντινά στοιχεία, γοθικά αλλά και αναγεννησιακά. «Η επιθυμία για μια τέχνη που να μην είναι μονάχα θρησκευτική», γράφει ο Αργκάν, «αλλά να εκφράζει το θρησκευτικό ήθος του λαού (για λαό, πράγματι, κι όχι πια για κοινωνία, ομιλούν οι ρομαντικοί) και να επαναφέρει μια ηθική βάση στην ανθρώπινη εργασία, που η βιομηχανία τείνει να μηχανοποιήσει, οδηγεί στην επαναξιολόγηση της γοθτικής αρχιτεκτονικής, που αντικαθιστά ως πρότυπο την κλασική»<sup>10</sup>. Στο Δικαστικό Μέγαρο στο Λονδίνο (Εικ.4.2) τα στοιχεία της γοθτικής αρχιτεκτονικής φανερώνουν τη διάθεση του αρχιτέκτονα να εντάξει τον αυστηρό κόσμο του μεσαίωνα στις σύγχρονες δομές της αγγλικής κοινωνίας, ενώ ο μηχανικός Francis Fowke (Φράνσις Φωκ, 1823-1865) χρησιμοποίησε στη βόρεια πτέρυγα του Victoria and Albert Museum, στο Λονδίνο 1862 αναγεννησιακά στοιχεία (Εικ. 4.3). Από τη νεοαιγυπτιακή Πύλη του Luigi Canina (Λουϊτζι Κανίνα 1795-1856) (Εικ.4.4) που κτίστηκε στη Ρώμη το 1828 μέχρι το μουσείο Rijksmuseum (1885) στο Άμστερνταμ σε ένα μείγμα από γοθικά και αναγεννησιακά στοιχεία έργο του ολλανδού αρχιτέκτονα Pierre Cuypers (Πιέρ Γκάιπερς, 1827



Εικ.4.1 L. Vaudoyer, Καθεδρικός ναός της Μασσαλίας, 1855, φωτ. Β.Πετρίδου.



Εικ.4.2 E. Street, Δικαστικό Μέγαρο, 1867, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.4.3** Francis Fowke (1823-1865) Μουσείο της Βικτωρίας και του Αλμπέρτου στο Λονδίνο 1862, φωτ. Β. Πετρίδου



**Εικ.4.4** Luigi Canina, Αιγυπτιακή Πύλη, Βίλλα Μπορκέζε, Ρώμη 1828, φωτ. Β. Πετρίδου.

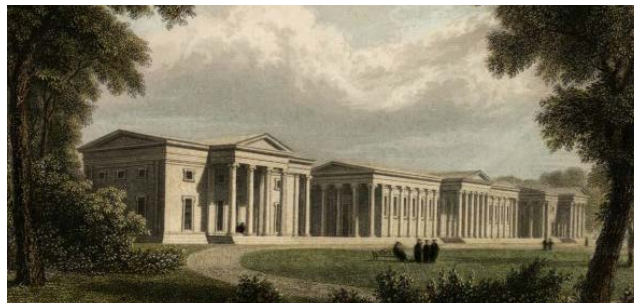
– 1921), (Εικ.4.5), ή ακόμα το Βασιλικό Περίπτερο στο Brighton σε ινδικό στυλ του John Nash (Τζον Νας 1752-1835), (Εικ.4.6), οι επιλογές των αρχιτεκτόνων ήταν ποικίλες. Αυτή η ελεύθερη μεταφορά στοιχείων από τις προηγούμενες αρχιτεκτονικές εκφράσεις και η χρησιμοποίησή τους με στόχο τον μορφολογικό νεωτερισμό, οδηγούν στα μέσα του 19ου αιώνα στο αρχιτεκτονικό στυλ που ονομάζεται *Εκλεκτικισμός*. Η ιστορία επεξεργάζεται τις διάφορες εποχές του ευρωπαϊκού πολιτισμού και η αρχιτεκτονική επεξεργάζεται και αναθεωρεί τις απόψεις της για τις διαφορετικές αρχιτεκτονικές τεχνολογίες. Οι αρχιτέκτονες επιλέγουν από τα διαφορετικά στυλ ανάλογα με τις περιπτώσεις και τις ανάγκες ή και τις επιθυμίες των πελατών τους. Για παράδειγμα, ο Άγγλος αρχιτέκτονας William Wilkins (Γουίλιαμ Γουίλκινς, 1778-1839) στον οποίο οφείλεται μεταξύ των άλλων και το κτίριο της Εθνικής Πινακοθήκης στο Λονδίνο, προτείνει για τα κτίρια του Downing College στο Cambridge, το ευγενικό μεγαλείο των κλασικών στοιχείων (1805-1822) (Εικ.4.7) και σε απόσταση λίγων μέτρων στην ίδια πόλη και την ίδια χρονική στιγμή προτείνει το νεογοτθικό στυλ για την κεντρική αυλή και την εκκλησία του Corpus Christi College (1821-1827) (Εικ.4.8).



**Εικ.4.5** P. Cuypers, Μουσείο Rijksmuseum, 1885, Αμστερνταμ, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.4.6** J. Nash, Βασιλικό Περίπτερο, 1815, Brighton.



**Εικ.4.7** J. Le Keux, F. Mackenzie, Downing College μετά την αποπεράτωσή του, επιχρωματισμένο χαρακτηριστικό, 9,5x14 εκ., 1840, Cambridge στο: *Le Keux's Memorials of Cambridge, A series of views of the Colleges, Halls, and Public Buildings, engraved by J. Le Keux; with historical and descriptive accounts by Thomas Wright and H. Longueville, 1840.*





**Εικ.4.8** W. Wilkins, Corpus Christi College, 1821-1827, κεντρική αυλή και εκκλησία, Cambridge, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.4.9** W. Bouwens van der Boijen, Κεντρική έδρα της Crédit Lyonnais, 1876, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.

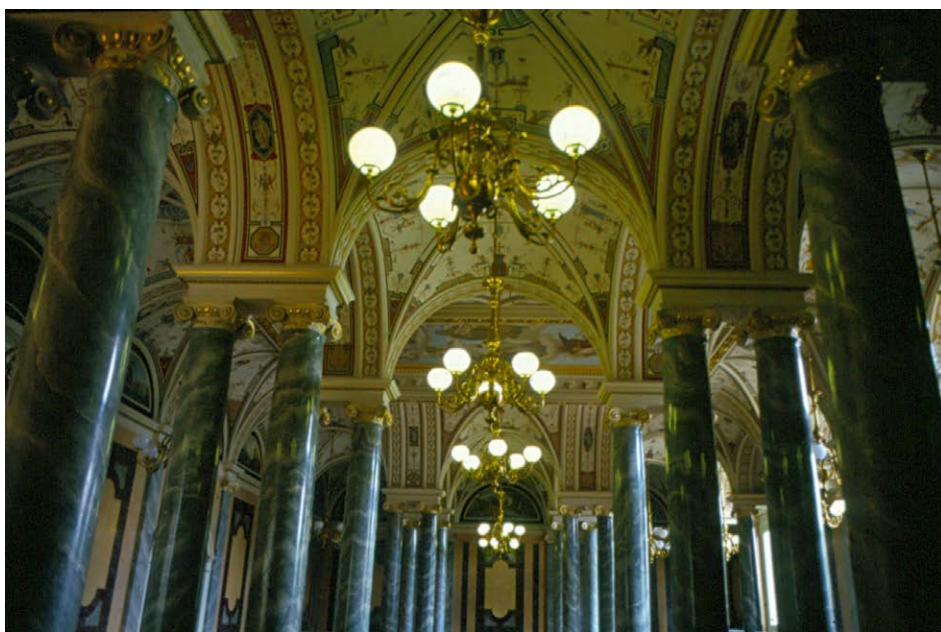
Στην κατασκευή των δημοσίων κτιρίων οι αρχιτέκτονες παρέμειναν τις περισσότερες φορές πιστοί στα πρότυπα του κλασικισμού, ενώ για τις ιδιωτικές εξοχικές κατοικίες μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν χαρακτηριστικά από την αρχιτεκτονική των διαφόρων εξωευρωπαϊκών λαών, ανακατεύοντας πολλές φορές με τη γόνιμη φαντασία τους. Στόχος τους ήταν η δημιουργία νέων αρχιτεκτονικών εκφράσεων που θα αντιστοιχούσε στις απαιτήσεις διαφόρων ομάδων για την επίδειξη της οικονομικής ευμάρειας και της κοινωνικής θέσης αλλά και της έκφρασης των συναισθημάτων και της πρόκλησης της έκπληξης. Η σχέση με το πομπώδες ύφος του ακαδημαϊσμού δεν έλειψε στις περιπτώσεις εκείνες που αναζητείται η επαναφορά της κλασικής μεγαλοπρέπειας, όπως για παράδειγμα στη Γαλλία, σε επιβλητικά κτίρια που μετέφεραν το πνεύμα της Σχολής Καλών Τεχνών (*École des Beaux-Arts*) όπως η έδρα της τράπεζας *Crédit Lyonnais* (1876) (Εικ. 4.9), η Όπερα του Παρισιού του Charles Garnier (Σαρλ Γκαρνιέ, 1825-1898).

Ο Γερμανός αρχιτέκτονας Gottfried Semper (Γκότφριντ Ζέμπερ, 1803-1897), θεωρείται ότι έθεσε τις βάσεις της μοντέρνας αρχιτεκτονικής προσπαθώντας να αναλύσει τις αιτίες των στιλιστικών διαφορών των ιστορικών περιόδων της αρχιτεκτονικής. Επηρεασμένος από τον θετικισμό και τις εξελικτικές θεωρίες της εποχής του, θεωρούσε ότι το στιλ κάθε εποχής εξαρτάται από τις λειτουργικές ανάγκες και τις κατασκευαστικές δυνατότητες, συμπορεύεται μαζί με τα κοινωνικά, τα οικονομικά και τα πολιτιστικά δεδομένα και αντανακλάται στις καλλιτεχνικές μορφές της κάθε εποχής. Ο Semper, δίνοντας βαρύτητα στις εξωτερικές αιτίες γέννησης του έργου τέχνης, άσκησε μία κριτική στην αρχιτεκτονική ξεκινώντας από τη μορφή, αδιαφορώντας για την αισθητική ερμηνεία της και για τις υποκειμενικές επιθυμίες του καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τον Semper, οι τέχνες δεν θα πρέπει να διαχωρίζονται σε καλές και εφαρμοσμένες μια που δεν υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στον κατασκευαστή αντικειμένων. Ο πρώτος είναι ένας δημιουργός εικόνων και ο δεύτερος δημιουργός χειροποίητων αντικειμένων. Ο Semper ερμήνευε όλη την καλλιτεχνική δραστηριότητα μέσα από την εξελικτική μορφολογία, η οποία βασίζεται σε πέντε τρόπους επεξεργασίας των υλικών : την ύφανση, την κεραμική, το χτίσιμο της πέτρας και του ξύλου, τη στερεοτομία, δηλαδή τον μαθηματικό υπολογισμό της

κατασκευής και τη μεταλλοτεχνία. Αυτές οι μορφές επεξεργασίας των υλικών, βρίσκουν κατά τον Semper, την ολοκλήρωσή τους στην αρχιτεκτονική. Το στίλ, δεν θα πρέπει να ακολουθεί τη λειτουργία, αλλά να φανερώσει στην αρχιτεκτονική το συναίσθημα μιας εποχής. Ο Semper επεδίωκε να διαμορφώσει μια «επιστήμη του γούστου» η οποία, μέσα από την αιτιολόγηση των εκάστοτε κοινωνικών αναγκών, θα καθόριζε τη διαμόρφωση του στίλ. «Η τέχνη, έλεγε, γνωρίζει μονάχα ένα αφεντικό, την ανάγκη. Η τέχνη παρακαμάζει, όταν υποκύπτει στις επιθυμίες του καλλιτέχνη, ή στις προσταγές των αρχόντων». Θεωρούσε την αρχιτεκτονική ως μία διαδικασία διανοητική και τόνιζε ότι δεν υπάρχουν πρότυπα προς μίμηση στη φύση παρά το γεγονός ότι οι μορφές της αρχιτεκτονικής είναι δημιουργίες της λογικής και της ανθρώπινης φαντασίας. Η θεωρία του Semper είχε μεγάλη επίδραση στη διδασκαλία των τεχνών στην Αγγλία, στην ανάπτυξη της εθνολογίας αλλά και στους αρχιτέκτονες του τέλους του 19ου αιώνα. Η αντίληψη του για την αρχιτεκτονική ένωσε την πράξη της δημιουργίας με την πράξη της σκέψης. Καλλιτέχνης και τεχνίτης έχουν ένα κοινό σημείο: και οι δύο σκέφτονται και ενεργούν. Σύμφωνα με την άποψή του, ο 15ος και ο 16ος αιώνας της Ιταλίας παρουσίαζαν κοινά σημεία με τον 19ο αιώνα (Εικ.4.10, Εικ. 4.11). Μ' αυτή την επιλογή του, διαφοροποιήθηκε από τους άλλους νεοκλασικούς αρχιτέκτονες αλλά και από εκείνους που υποστήριζαν την επαναφορά του γοτθικού στίλ<sup>11</sup>.



Εικ.4.10 G. Semper, Όπερα, 1871, Δρέσδη, φωτ. Β.Πετρίδου.



Εικ.4.11 G. Semper, Όπερα, εσωτερικό, 1871, Δρέσδη, φωτ. Β.Πετρίδου.



Το 1830 οι έρευνες του Jacques–Ignace Hittorff (Ζακ-Ινιάς Ιτόρφ, 1792-1867), σχετικά με την πολυχρωμία των ελληνικών ναών άνοιξαν νέους εκφραστικούς δρόμους. Οδήγησαν στη χρησιμοποίηση χρωμάτων και πλούσιων διακοσμητικών στοιχείων, σε αντίθεση με το απόλυτο λευκό της αρχιτεκτονικής του Νεοκλασικισμού (Εικ.4.12). Οι ναοί της ελληνικής κλασικής αρχαιότητας, σύμφωνα με τη θεωρία της πολυχρωμίας του Ιτόρφ, ήταν διακοσμημένοι με έντονα χρώματα όπως κόκκινο, κίτρινο, μπλε τα οποία θεωρήθηκαν τα χρώματα που ταίριαζαν στο αττικό φως και με αυτά άρχισαν να διακοσμούνται τα νεοκλασικά κτίρια των πόλεων του Βορρά, όπως στο Μουσείο Thorvaldsen (1833) στην Κοπεγχάγη έργο του αρχιτέκτονα *Michael Gottlieb Bindesbøll* (Μικέλ Γκότλιμπ Μπίντεσπουλ 1800-1856) (Εικ.4.13).

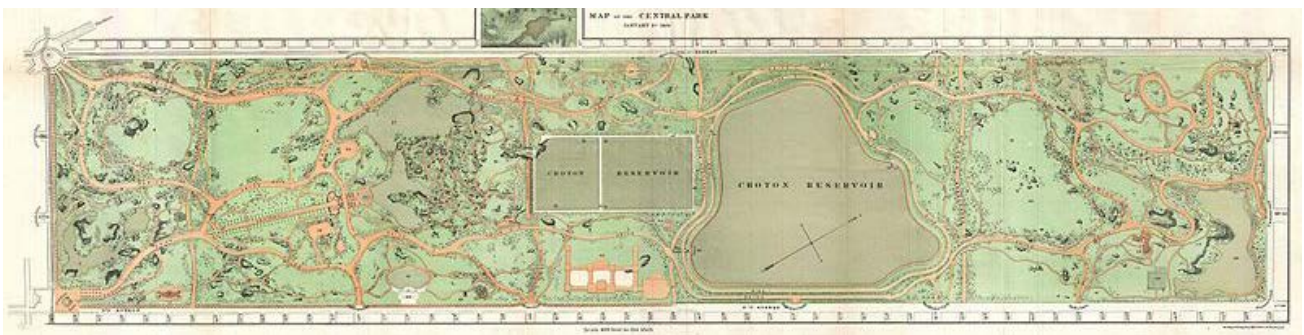


**Εικ.4.12** . J.-I. Hittorff, Τσίρκο του χειμώνα (*Cirque d'Hiver*), 1851, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.4.13** M. G. Bindesbøll, Μουσείο Thorvaldsen, 1833, Κοπεγχάγη, φωτ. Β.Πετρίδου.

Από τα μέσα του 19ου αιώνα οι κάτοικοι των μεγαλουπόλεων έχουν την ευκαιρία να συμμετέχουν σε νέες δραστηριότητες όπως, περίπατος σε ένα πάρκο, κατανάλωση προϊόντων στα πολυκαταστήματα και στις κλειστές αγορές, παρακολούθηση ενός θεάματος στα θέατρα ή διασκέδαση σε καμπαρέ και σε χορούς. Έτσι, οι μητροπόλεις εξοπλίζονται με νέους χώρους οι οποίοι προορίζονται για να εξυπηρετήσουν τις νέες συνήθειες της αστικής κοινωνίας τα μέλη της οποίας είναι εκείνοι που διαθέτουν οικονομική δυνατότητα και τον διαθέσιμο χρόνο. Τα θέατρα, τα Μουσεία, τα δημόσια πάρκα και οι τόποι αναψυχής, αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά της πόλης του 19ου αιώνα. Στα πάρκα, κυριαρχεί το ρομαντικό πνεύμα με τη δημιουργία σπηλαίων, καταρρακτών, λιμνών όλα τεχνητά κατασκευάσματα προκειμένου να γεννήσουν στους κατοίκους των μεγαλουπόλεων την ψευδαίσθηση της ηρεμίας και της ξεγνοιασιάς. Είναι η εποχή που δημιουργούνται το Hyde Park (1851) στο Λονδίνο, το Central Park (1857) στη Νέα Υόρκη (Εικ.4.14 και Εικ.4.15), το Parc des Buttes-Chaumont (1867) (Εικ.4.16) στο Παρίσι και πολλά άλλα πάρκα, όπου νεοκλασικοί ναΐσκοι εναλλάσσονται με κινέζικες παγόδες και τεχνητά ερείπια.



**Εικ.4.14** F. L. Olmsted, Central Park, 1857, Νέα Υόρκη. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Central\\_Park](https://en.wikipedia.org/wiki/Central_Park)



**Εικ.4.15** *Central Park, Το Μπελβεντέρε, 1869, Νέα Υόρκη.*

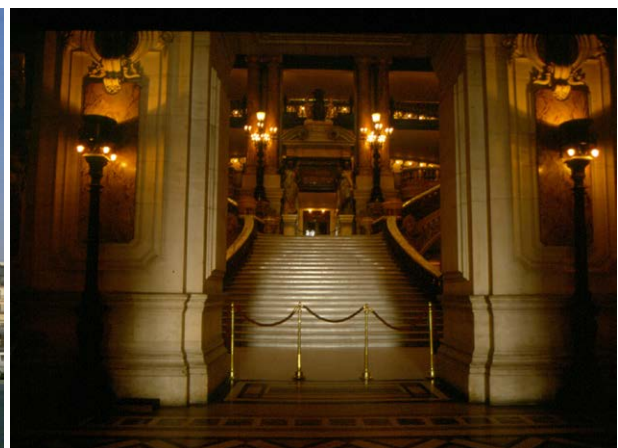


**Εικ.4.16** *J.-Ch. A. Alphand, Parc des Buttes-Chaumont, 1867, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου*

Στο Παρίσι, κέντρο των τεχνών και του πολιτισμού, την περίοδο 1853-1870 με τον μεγάλο ανασχεδιασμό της πόλης από τον Βαρόνο Georges-Eugène *Hausmann* (Ζορζ-Εζέν Οσμάν, 1809-1891) πολλές γειτονίες κατεδαφίστηκαν και έδωσαν χώρο για τα μεγάλα βουλεβάρτα και τα πομπώδη κτίρια που συμβάδιζαν με το ύφος και τις επιδιώξεις της 2ης αυτοκρατορίας. Η όπερα, ένα από τα πιο αγαπητά είδη μουσικής την εποχή αυτή, εμπλουτιζόταν όλο και περισσότερο με χορωδίες, πολυπληθείς σκηνές, εντυπωσιακά σκηνικά και κουστούμια και γινόταν όλο και περισσότερο ένα πολύπλοκο θέαμα. Απαιτούσε λοιπόν, κτίρια μηχανές που μπορούσαν να αντεπεξέλθουν σε συγκεκριμένες τεχνολογικές απαιτήσεις. Στις Όπερες του Παρισιού, της Δρέσδης, της Βιέννης, του Μιλάνου, οι κινήσεις των θεατών, καθώς μετακινούνται στους λαμπρά διακοσμημένους εξώστες των φουαγιέ, αποκτούν θεατρικότητα, οι συνομιλίες στα εστιατόρια αντανακλούν τους κώδικες κοινωνικής συμπεριφοράς και το κατ' εξοχήν θέαμα εξελίσσεται ανάμεσα από τις ματιές, τις χειραγίες και τα χειροφιλήματα που ανταλλάσσονται κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων. Από τα λαμπρότερα δείγματα του 19ου αιώνα, η Όπερα του Παρισιού, όχι μόνο αποτελεί μία χαρακτηριστική τυπολογία κτιρίων της μητρόπολης αλλά διατηρεί τη θέση της και στην εξαπλωμένη και υπερμεγέθη μετάπολη του 21ου αιώνα (Εικ.4.17). Ο Charles Garnier (Σαρλ Γκαρνιέ, 1825-1898), αρχιτέκτονας αυτού του επιβλητικού κτιρίου, είχε επισκεφθεί την Ελλάδα ως τεταρτοετής φοιτητής της Ακαδημίας των Καλών Τεχνών του Παρισιού και ασχολήθηκε με τη μελέτη του ναού της Αφαιάς στην Αίγινα. Λίγα χρόνια μετά την επιστροφή του στο Παρίσι σχεδίασε την Όπερα. Τα στοιχεία που δανείστηκε από την ελληνική κλασική αρχιτεκτονική δεν ακολουθούν τους αυστηρούς κλασικούς κανόνες αλλά την απελευθερωμένη έμπνευση του αρχιτέκτονα. Λέγεται ότι η αυτοκράτειρα Ευγενία, σύζυγος του Ναπολέοντα του 3ου δεν μπορούσε να διακρίνει το αρχιτεκτονικό στυλ του κτιρίου της Όπερας του Παρισιού και έθεσε το ερώτημα στον αρχιτέκτονα. «Μα τι στυλ είναι αυτό;» και ο Garnier απάντησε : «Στυλ Ναπολέοντα του 3ου μεγαλειοτάτη!» (Εικ.4.18).



**Εικ.4.17** *Ch. Garnier, Όπερα, 1862-1875, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.*



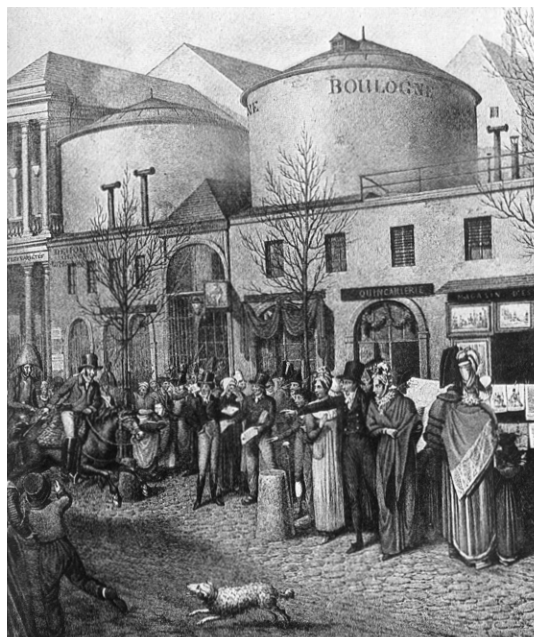
**Εικ.4.18** *Ch. Garnier, Όπερα, 1861-1875, εσωτερικό, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.*



Το θέαμα, στα Πανοράματα και τα Διοράματα του 19ου αιώνα είχε πολύ μεγάλη απήχηση στα πλήθη των μεγαλουπόλεων. Ήταν κυκλικά ή πολυγωνικά κτίρια και στα εσωτερικά τοιχώματα παρουσιάζονταν με φαντασμαγορικό τρόπο, με χρήση νέων τεχνολογιών ήχους και φωτός διάφορες αναπαραστάσεις. Οι θεατές ήταν πολυάριθμοι και η παρουσία των κτιρίων αυτών αποτελούσε σίγουρη επιτυχία για κάθε μαζική εκδήλωση, όπως οι Διεθνείς Εκθέσεις. Συνήθως, βρίσκονταν στα κέντρα των πόλεων εκεί όπου ο εντυπωσιασμός και η επίδειξη της τεχνολογίας αποσκοπούσαν στην ενδυνάμωση της κατανάλωσης, κοντά σε εμπορικά κέντρα και σε περιοχές όπου υπήρχαν και άλλα κτίρια ψυχαγωγίας<sup>12</sup>. Τα Πανοράματα βασίζονταν στην οφθαλμαπάτη, στην ψευδαίσθηση, στη συγκίνηση, στην έκπληξη, στην έξαρση της φαντασίας, που μπορούσε να προκαλέσει η αναπαράσταση της εικόνας μιας πόλης, ενός τοπίου ή ενός ιστορικού γεγονότος, όπως μία μάχη. Τα διάφορα φυσικά τοπία για παράδειγμα, παρουσιάζονταν με φαντασμαγορικά μέσα και οι θεατές έμεναν εντυπωσιασμένοι από μία λαμπρή ανατολή, μία δυνατή καταιγίδα, τις παγωμένες βουνοπλαγιές των Άλπεων ή τα απότομα βράχια ενός γκρεμού (Εικ.4.19). Ο Walter Benjamin (Βάλτερ Μπένιαμιν, 1892-1940), στις σημειώσεις του για τα *Passages* του Παρισιού, σχολιάζει αυτούς τους νέους τόπους, όπου παράγονταν αυτές οι νέες φαντασμαγορικές εμπειρίες όπου μπορούσαν να απολαύσουν οι θεατές «γραφικά ταξίδια μέσα σ' ένα δωμάτιο». Μέσα από την αναπαράσταση της φύσης στα Πανοράματα, γράφει ο Benjamin, ο κάτοικος της Μητρόπολης προσπαθούσε να φέρει το φυσικό τοπίο ως θέαμα στην πόλη: ένα θέαμα που αναπαράγει με τεχνητά μέσα αυτό που ο σύγχρονος άνθρωπος έχει πια χάσει<sup>13</sup> (Εικ.4.20).



**Εικ.4.19** J.J.Hittorff, Πανόραμα στα Ηλύσια Πεδία, 1840, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.4.20** . *Passage de Panorama*, Παρίσι, λιθογραφία του Opitz, 1814, Εθνική Βιβλιοθήκη Γαλλίας, Παρίσι, στο B.Lemoine, *Les Passages Couverts en France, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris*, Παρίσι, 1989, σελ. 147.

Επίσης, την ίδια περίοδο εμφανίζεται και η μέριμνα για την αποκατάσταση και τη διατήρηση των κτισμάτων της αρχαιότητας αλλά και του Μεσαίωνα, η οποία συνδυάζεται με την έντονη αναζήτηση μιας εθνικής ταυτότητας. Ο προβληματισμός γύρω από την αποκατάσταση των ιστορικών μνημείων και των οικιστικών συνόλων διαμορφώθηκε τον 19ο αιώνα, την ίδια στιγμή κατά την οποία η αρχιτεκτονική προσπαθούσε εναγωνίως να καθορίσει το επιστημονικό της πεδίο. Ο Γάλλος ιστορικός Jacques Le Goff (Ζακ Λε Γκοφ, 1924-2014), σημειώνει : «Η ρομαντική κλίση για το παρελθόν, που έθρεψε τα ευρωπαϊκά εθνικιστικά κινήματα του 19ου αιώνα και αντιστρόφως, αναπτύχθηκε από τον εθνικισμό, βρήκε επίσης έρεισμα στις νομικές και φιλολογικές αρχαιότητες και στο λαϊκό πολιτισμό»<sup>14</sup>. Η συναισθηματική έξαρση, η στοχαστική διάθεση και το πάθος του ρομαντισμού, η έξαρση του εθνικισμού, η αναζωπύρωση του θρησκευτικού συναισθήματος, αλλά και η αναζήτηση νέων στοιχείων σύνδεσης με το παρελθόν, οδήγησαν στην τάση συντήρησης στο παρόν στοιχείων του παρελθόντος. Η αποκατάσταση και η επαναφορά στο σήμερα κτιρίων ή τμημάτων τους από τις

προηγούμενες ιστορικές φάσεις του πολιτισμού, θεσμοθετήθηκε στη διάρκεια του 19ου αιώνα και διατυπώθηκαν οι πρώτες αρχές συντήρησης των «διατηρητέων Μνημείων». Η ιστορία των αναστηλώσεων ξεκίνησε. Εκκλησίες και κάστρα από τον Μεσαίωνα «ξαναζωνάνεψαν» και προκάλεσαν στους αρχιτέκτονες νέες σκέψεις και νέες απόψεις για τον ρόλο της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς στη σύγχρονη κοινωνία, και ταυτόχρονα νέους προβληματισμούς για τη διαχείριση της. Η αξία του κάθε μνημείου αποκτά ενδιαφέρον καθώς αυτό εντάσσεται στη σύγχρονη κοινωνία και η αρχιτεκτονική δραστηριότητα αποκτά ακόμα ένα πεδίο δράσης: τις αναστηλώσεις και τις αποκαταστάσεις μνημείων και οικιστικών συνόλων. Για τον Γάλλο αρχιτέκτονα και αναστηλωτή Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (Εζέν Εμανουέλ Βιολέ-λε Ντουκ, 1814-1870), κάθε αποκατάσταση στοχεύει στην επαναφορά του στίλ, αποτελεί μια νέα ερμηνεία του κτίσματος και ο αρχιτέκτονας – αναστηλωτής είναι ο δημιουργός του νέου επιτεύγματος. Αυτές οι απόψεις δέχθηκαν πολλές κριτικές, χωρίς όμως να αφαιρέσουν από τον Viollet-Le-Duc τη σημαντική θέση που κατέχει στην ιστορία των αναστηλώσεων. Αντίθετα, για τον άλλο μεγάλο θεωρητικό των αναστηλώσεων, κριτικό της τέχνης και υποστηρικτή της γοθτικής αναβίωσης, τον Άγγλο John Ruskin (Τζόν Ράσκιν, 1819-1900), κάθε επέμβαση στα κτίρια τα απομακρύνει από τη φυσική ροή της ζωής τους και συνεπώς θα πρέπει να αποφεύγεται κάθε προσπάθεια αναστήλωσης. Το ερείπιο είναι για τον Ruskin μια φυσική κατάσταση στην οποία θα βρεθούν όλα τα κτίσματα και κάθε επέμβαση σε αυτά θεωρείται παραβίαση της εξέλιξης τους (Εικ.4.21).



*Εικ.4.21 E. Viollet-Le-Duc, Πύργος Pierrefonds (Πιερφόν), 1858-1870, φωτ. Β.Πετρίδου.*



*Εικ.4.22 Ch. Barry και A. W. N. Pugin, Βουλή, 1836-1860, Λονδίνο.*

Η απαεικόνιση των ερειπίων, και κυρίως των γοθικών εκκλησιών, είναι χαρακτηριστικό του Ρομαντισμού στην αρχιτεκτονική. Το νεογοθικό στίλ κυριάρχησε στην Αγγλία και σιγά-σιγά οδήγησε στην υιοθέτηση της τέχνης και της αρχιτεκτονικής του Μεσαίωνα. Μετά την καταστροφή του παλιού κτιρίου του Κοινοβουλίου στο Λονδίνο το σχέδιο που πρότειναν οι Sir Charles Barry (Τσαρλς Μπέρι, 1795-1860) και Augustus Welby Northmore Pugin (Ογκάστους Γούλμπι Νόρθμορ Πιούτζιν, 1812-52), δεν επιδιώκει μόνο να μεταφέρει τις διακοσμητικές λεπτομέρειες των γοθικών κτιρίων, αλλά και γενικότερες οικοδομικές αρχές. Το συνολικό μέγεθος, η υπερβολή στο ύψος και η εμμονή στις καθέτους, οι πυργίσκοι και οι οβελίσκοι, κάνουν ευδιάκριτο το κτίριο σε όλη την πόλη. Τα επαναλαμβανόμενα στοιχεία και όλα τα διακοσμητικά χαρακτηριστικά του κτιρίου μεταφέρονται μετά από εμπειριστατωμένη μελέτη των μεσαιωνικών εκκλησιών. Η κάτοψη του κτιρίου μπορεί να έχει στοιχεία της κλασικής συμμετρίας, αλλά αναμφίβολα η τελική εικόνα κυριαρχείται από την τάση για συνύπαρξη του γοθικού και του κλασικού στοιχείου. Στο εσωτερικό, οι αίθουσες του Κοινοβουλίου είναι έντονα διακοσμημένες με λεπτομέρειες που αναδεικνύουν την επιβλητικότητα και τον πλούτο του κτιρίου (Εικ.4.22).

Από τον 19ο αιώνα η ενασχόληση με τις αποκαταστάσεις πέρασε από πολλές θεωρητικές μεταλλάξεις, ώσπου στο τέλος του 20ου αιώνα καταστάλαξε η άποψη ότι: «η συντήρηση αποτελεί τη μεθοδολογική στιγμή της αναγνώρισης του έργου τέχνης στη φυσική του σύσταση και στη διπλή πολικότητα του, αισθητική και ιστορική, εν όψει της μεταβίβασής του στο μέλλον»<sup>15</sup>. Όμως αυτή η αναζήτηση της γνώσης που προέρχεται από απομακρυσμένους τόπους και χρόνους βασίστηκε στην άρνηση της πραγματικότητας και στη δυσανεξία από την καταστροφή των παλαιών ισορροπιών. Όπως τονίζει ο Jacques Le Goff «Ο 19ος αιώνας βλέπει, όχι πλέον τόσο στο επίπεδο της γνωστικής, όπως ο 18ος αιώνας, αλλά σε αυτό της συναισθηματικής τάξης, όπως επίσης,



είναι αλήθεια, και σε αυτό της εκπαίδευσης, [δημιουργείται] ένα ξέσπασμα του μνημονευτικού πνεύματος»<sup>16</sup> (Εικ. 4.23).



**Εικ.4.23** . J.M. Gandy, Προοπτικό της Τράπεζας της Αγγλίας, 1830, έργο του αρχιτέκτονα Sir J. Soane ως ερείπιο. Μουσείο Soane, Λονδίνο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Gandy#/media/File:Joseph\\_gandy\\_bank\\_ruins.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Gandy#/media/File:Joseph_gandy_bank_ruins.jpg)

## Ζωγραφική

Η ζωγραφική του Ρομαντισμού στηρίζεται στην εκφραστική ελευθερία. Οι καλλιτέχνες ενδιαφέρονται να αποδώσουν την έκφραση των ψυχικών καταστάσεων και να προκαλέσουν την έξαρση των συναισθημάτων του θεατή. Το φανταστικό είναι πηγή έμπνευσης για τον δημιουργό, ο οποίος έχει στόχο την απεικόνιση του συναισθήματός, όπως το προκάλεσε κάποια συγκίνηση. Τα θέματα που διαπραγματεύονται οι ρομαντικοί ζωγράφοι αντλούνται από την ιστορία, τους μύθους και τους λαϊκούς θρύλους, τις διάφορες στιγμές της ημέρας, όπως η ανατολή ή το ηλιοβασίλεμα, τον καθημερινό μόχθο των ανθρώπων.

Η έμφαση στη γραμμή και στα καθορισμένα περιγράμματα, που χαρακτήριζε το Νεοκλασικισμό, υποχωρεί και ο πίνακας θα κατακλυστεί με το χρώμα για να αποδοθεί η ένταση των συγκινήσεων. Τα πράγματα οριοθετούνται με το χρώμα, όχι με τη γραμμή, κατά τον ίδιο τρόπο που δεν μπορεί να οριοθετηθεί από τη λογική η ένταση του συναισθήματος και το περίπλοκο της συναισθηματικής φόρτισης. Οι σκιερές περιοχές μέσα στον πίνακα αυξάνονται, φως και σκιά προσδιορίζονται χρωματικά, η πινελιά αποκτά κίνηση, το χρώμα στρώνεται λιγότερο.

Στους προρομαντικούς καλλιτέχνες συγκαταλέγονται ο Francisco Goya (Φρανθίσκο Γκόγια, 1746-1828) στην Ισπανία, ο Heinrich Füssli (Χάινριχ Φύσλι, 1741-1825) και ο William Blake (Γουίλιαμ Μπλαίηκ, 1757-1827) στην Αγγλία.

Το έργο του Goya συμπίπτει χρονικά με την περίοδο του Νεοκλασικισμού, αλλά περιέχει έντονα στοιχεία κριτικής των ιδανικών του Διαφωτισμού. Τα έργα του, με τη μεγάλη εκφραστική ελευθερία, την αποδέσμευση από τους αυστηρούς κανόνες και από τον ακαδημαϊσμό του Νεοκλασικισμού, παρουσιάζουν τη δραματική πολυπλοκότητα της εποχής του καλλιτέχνη και ανοίγουν το δρόμο για τις νέες αναζητήσεις του 19ου αιώνα. Ο Francisco Goya ζούσε στην Ισπανία, σε μια χώρα εξαντλημένη από τους πολέμους με τους Γάλλους, όπου επικρατούσαν η καταπίεση, η μιζέρια, αλλά και η καχυποψία. Ως ζωγράφος της βασιλικής αυλής της Ισπανίας απέδωσε με λεπτή ειρωνεία τις ανησυχίες της εποχής του. Βασιλείς και απλοί άνθρωποι γίνονται στα έργα του αντικείμενο της ίδιας αμείλικτης κριτικής του. Στους πίνακες του καταγγέλλει με δραματικό τρόπο την αγριότητα, τη μισαλλοδοξία, τη βιαιότητα, αλλά και τις ταλαιπωρίες του ισπανικού λαού. Σε πολλά έργα του, οι σκοτεινοί δαίδαλοι της μαγείας αλλά και της παραφροσύνης του ανθρώπου αποδίδονται με τα ψυχρά και σκοτεινά χρώματα, με τις βίαιες πινελιές με την έκφραση των πιο κρυφών και ανεξέλεγκτων συναισθημάτων. Ο Goya με αυτά τα έργα του ανοίγει τους δρόμους προς το Ρομαντισμό και προς την έντονη έκφραση των συναισθημάτων (Εικ.4.24). Στο έργο του *Οι τουφεκισμοί της 3ης Μαΐου* (Εικ. 4.25), παρουσιάζεται η εξέγερση των Ισπανών κατά των Γάλλων κατακτητών, που απέκτησε συμβολικές προεκτάσεις σαν να πρόκειται για την εξέγερση της ανθρωπότητας ενάντια στη βία, στην καταπίεση, στον τρόμο, στο θάνατο. Στα εικονιζόμενα

πρόσωπα δεν εκφράζεται ηρωισμός όπως στον Μαρά του David αλλά αγανάκτηση. Οι άνθρωποι πεθαίνουν καταγγέλλοντας τον παραλογισμό του πολέμου. Η μορφή με το λευκό πουκάμισο αντιστέκεται ακόμα και την τελευταία στιγμή, σηκώνοντας τα χέρια σε ένδειξη διαμαρτυρίας και οργής.



**Εικ.4.24** F. Goya, *Η Συνέλευση των Μαγισσών (Witches' Sabbath)* 1819-1823, λάδι σε μουσαμά, 140x435,7 εκ., Μαδρίτη, Μουσείο Πράντο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Goya#/media/File:Francisco\\_de\\_Goya\\_y\\_Lucientes\\_-\\_Witches%27\\_Sabbath\\_\(The\\_Great\\_He-Goat\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya#/media/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Witches%27_Sabbath_(The_Great_He-Goat).jpg).



**Εικ.4.25** F. Goya, *Οι τουφεκισμοί της 3ης Μαΐου*, 1814, λάδι σε μουσαμά, 266x345 εκ., Μαδρίτη, Μουσείο Πράντο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Goya#/media/File:El\\_Tres\\_de\\_Mayo,\\_by\\_Francisco\\_de\\_Goya,\\_from\\_Prado\\_thin\\_black\\_margin.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya#/media/File:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_thin_black_margin.jpg).

Στη Γαλλία ο Ρομαντισμός εκπροσωπείται με τους Théodore Géricault (Τεοντόρ Ζερικό, 1791-1824) και τον Eugène Delacroix (Εζέν Ντελακρουά, 1718-1863).

Ο Géricault, ένας από τους πρωτοπόρους του Ρομαντισμού, στα ταξίδια του στην Ιταλία μελέτησε τον Μιχαήλ Άγγελο και τον Καραβάτζιο και υιοθέτησε ως προσωπικό ύφος, τη δυναμική απόδοση των σωμάτων και τη δραματική ένταση των χρωμάτων τους. Το έργο του *Η σχεδία της Μέδουσας* (Εικ.4.26) υπήρξε για τους ρομαντικούς ζωγράφους ό,τι ήταν για την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης *Ο όρκος των Ορατίων* του David. Αποτελεί το έργο σύμβολο του Ρομαντισμού, όπου δεν εξυμνούνται πια ο ηρωισμός και τα υψηλά ιδανικά, αλλά απεικονίζονται ο ανθρώπινος πόνος και ο αγώνας της επιβίωσης. Ο Géricault, αποφασίζει να εντυπωσιάσει τον κόσμο χρησιμοποιώντας ένα θέμα από τη σύγχρονη επικαιρότητα. Η Μέδουσα, πολεμικό καράβι που ταξίδευε προς τη Σενεγάλη, αποικία της Γαλλίας, ναυάγησε στις 2 Ιουλίου 1816. Το γεγονός είχε συγκλονίσει την κοινή γνώμη της Γαλλίας και είχε προκαλέσει έντονες συζητήσεις. Το έργο του Géricault παρουσιάζει τους



απελπισμένους ναυαγούς τη στιγμή που βλέπουν στον ορίζοντα ένα καράβι και αναπτερώνονται οι ελπίδες για τη σωτηρία τους. Ο ζωγράφος αποτυπώνει στα πρόσωπα των ναυαγών την κούραση και την απεγνωσμένη προσπάθεια για επιβίωση και συγχρόνως την ελπίδα για τη σωτηρία τους, στη εμφάνιση του καραβιού. Η συνεχώς αυξανόμενη ένταση, κορυφώνεται στο επάνω τμήμα της σύνθεσης, στην κορυφή μίας νοητής πυραμίδας. Κάθε μορφή αποτελεί σχεδόν μια αυτόνομη ενότητα με πολύπλοκες κινήσεις και αντιθέσεις. Το φως, καθώς πέφτει πάνω στα σώματα των ναυαγών, πολλαπλασιάζει τη δραματικότητα στις εκφράσεις των προσώπων και στις κινήσεις των σωμάτων. Το θέμα αποκτά ένταση προς το βάθος χάρη στην προοπτική και συγχρόνως ανοίγεται προς τα δεξιά και προς τα αριστερά με την έκταση της σχεδίας, δημιουργώντας μεγαλύτερη συγκίνηση στο θεατή. Ο Géricault έκανε πενήντα περίπου προσχέδια γι' αυτό το έργο.

Ο Eugène Delacroix, ως γνήσιος ρομαντικός καλλιτέχνης, αντλεί κι αυτός την έμπνευσή του από τα θέματα της επικαιρότητας. Θέλοντας να μεταφέρει με έντονο φιλελληνισμό την έντονη συγκίνηση που προκαλούσαν τα νέα για την έκβαση της ελληνικής επανάστασης, ζωγραφίζει το έργο *η σφαγή της Χίου* (Εικ. 4.27). Η συναισθηματική φόρτιση που εκπέμπει το πρόσωπο της γυναίκείας μορφής στο κέντρο του πίνακα έρχεται σε αντίθεση με το σκληρό πρόσωπο του Τούρκου καβαλάρη. Η έλλειψη της συμμετρίας του πίνακα, τα λαμπερά χρώματα, η απόγνωση της καταστροφής, τα πυρπολημένα χωριά στο βάθος, όλα δημιουργούν μία σκηνή που συγκλονίζει το θεατή.



**Εικ.4.26** Th. Géricault, *Η σχεδία της Μέδουσας*, 1818, λάδι σε μουσαμά 491x716 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Raft\\_of\\_the\\_Medusa](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Raft_of_the_Medusa)



**Εικ.4.27** E. Delacroix, *Η σφαγή της Χίου*, 1824, λάδι σε μουσαμά, 419x354 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne\\_Delacroix#/media/File:Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_Le\\_Massacre\\_de\\_Scio.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_Massacre_de_Scio.jpg).

Τα περισσότερα έργα του Delacroix έχουν θέματα από την ιστορία, από τη λογοτεχνία αλλά και από τα γεγονότα της εποχής του. Οι έντονοι χρωματικοί νεωτερισμοί του Delacroix, η ελευθερία και η ένταση της πινελιάς του, άνοιξαν νέους δρόμους στη ζωγραφική. Ανεξαρτητοποιείται από τους κλασικούς τρόπους του David και των μαθητών του και μεταφέρει στον πίνακα την εσωτερική ζωή των πραγμάτων, των ανθρώπων και των καταστάσεων. Από τα ταξίδια του στις χώρες της Μεσογείου κουβαλά τα χρώματα, τις ζωντανές αντιθέσεις και την ευαισθησία της εσωτερικής ατμόσφαιρας. Οι δυνάμεις της φύσης και τα ένστικτα του ανθρώπου δίνουν την επιφάνεια των έργων του και δείχνουν στο θεατή τις αθέατες πλευρές της ανθρώπινης ψυχής. Ο Delacroix, θέλοντας να μάθει όλα τα μυστικά της ζωγραφικής, αντέγραψε με επιμονή έργα μεγάλων καλλιτεχνών, για να μπορέσει να φτάσει σε υψηλή τεχνική τελειότητα. Το έργο του *Η Ελευθερία οδηγεί τον λαό, 28η Ιουλίου 1830*, θεωρείται έργο μανιφέστο του γαλλικού εθνικισμού και το πρώτο έργο πολιτικού περιεχομένου της νεώτερης ιστορίας. Η Ελευθερία γυμνώστηκε στο πρότυπο του γλυπτού της *Νίκης της Σαμοθράκης*, ορμάει προς το μέρος του θεατή. Ο λαός που συνοδεύει την Ελευθερία είναι εργάτες, παιδιά και αστοί, γεγονός που ενόχλησε το φιλότεχνο μεγαλοαστικό κοινό της Γαλλίας. Ο καλλιτέχνης παρουσιάζει τον εαυτό του να συμμετέχει στη δράση του πίνακα, ντυμένος με τα αστικά ρούχα της εποχής (πρόκειται για τον άντρα με το ψηλό καπέλο). Ο ενθουσιασμός για την ελευθερία, το ένοπλο πλήθος, η ένταση στην ατμόσφαιρα, η κυματίζουσα τρίχρωμη σημαία δημιουργούν συναισθήματα έξαρσης και πάθους στο θεατή. Παρ' όλο όμως το θριαμβικό χαρακτήρα του έργου, τα νεκρά πτώματα στο πρώτο επίπεδο αποδίδονται με τραγικό τρόπο. Ο καλλιτέχνης, απομυθοποιώντας τον ηρωικό θάνατο, δηλώνει ότι ο θάνατος, ακόμα και για τα ιερότερα ιδανικά, δεν είναι ποτέ ωραίος (Εικ. 4.28).



**Εικ.4.28** E. Delacroix, *Η Ελευθερία οδηγεί τον λαό, 28η Ιουλίου 1830, 1830*, λάδι σε μουσαμά, 260x325 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne\\_Delacroix#/media/File:Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_La\\_libert%C3%A9\\_guidant\\_le\\_peuple.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg).

Στην Αγγλία, στο πλαίσιο του αγγλικού Ρομαντισμού ο William Turner (Γουίλιαμ Τέρνερ, 1775-1851), είναι από τους σημαντικότερους ζωγράφους. Τα πρώτα χρόνια της καριέρας του πέρασαν γεμάτα στερήσεις, και το έργο του αντιμετωπίστηκε με αδιαφορία, ακόμα και με εχθρότητα. Η αναγνώριση ήρθε αργά στη ζωή του, μόλις το 1889, μετά από μια κοινή έκθεση με τον γλύπτη Auguste Rodin, όταν ο Ιμπρεσιονισμός είχε αναγνωρίσει το έργο του ως προδρομικό. Ο Turner μέχρι τα βαθιά του γεράματα αφιερώθηκε στη μελέτη του φωτός και της φύσης και στην απεικόνιση των μεταβολών τους κατά τη διάρκεια της μέρας και των εποχών. Μελετητής προηγούμενων τοπιογράφων (Claude Lorrain και άλλων) απέδωσε στα έργα του τη φύση, με τα στοιχεία του μεγαλειώδους και του «υψηλού» (Εικ.4.29). Όταν πέθανε, άφησε περίπου 300 έργα και 20.000 σκίτσα, τα οποία βρίσκονται σήμερα στην Tate Gallery (Τέιτ Γκάλερι) του Λονδίνου. Στα τοπία που ζωγράφιζε, ο χώρος δεν αποκτά υπόσταση με το σχέδιο αλλά με το χρώμα και το φως, ενώ οι μορφές χάνουν κάθε ίχνος περιγράμματος και γίνονται σχεδόν άυλες. Στην ατμόσφαιρα κυριαρχεί το συναίσθημα. Το φως διαλύει τις μορφές και το θέμα γίνεται αντιληπτό με την ενεργοποίηση της φαντασίας του θεατή.



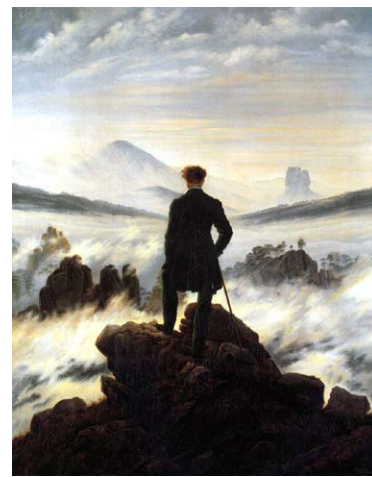


**Εικ.4.29** W. Turner, *Αμπωτη στην παραλία του Καλαί, ψαράδες συλλέγουν δολώματα*, 1830, λάδι σε μουσαμά, 68,5x105,5 εκ., Bury Art Museum, Αγγλία. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph\\_Mallord\\_William\\_Turner\\_085.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_085.jpg).

Στη Γερμανία ο ζωγράφος Caspar David Friedrich (Κάσπαρ Ντάβιντ Φρήντριχ, 1774-1840) άλλαξε την αντίληψη για το τοπίο που υπήρχε κατά το 18ο αιώνα, παρασύροντας το βλέμμα του θεατή προς το άπειρο. Εκφραστής του ρομαντικού «υψηλού», συμβόλισε στο έργο του θρησκευτικές αξίες και την αίσθηση του δέους, που έχει ο άνθρωπος μπροστά στη μεγαλοσύνη της φύσης. Θέματα όπως η θάλασσα, τα πλοία και τα ταξίδια, αλλά και τα μοναχικά τοπία με εγκαταλειμμένους τάφους και νεκροταφεία, συνδεδεμένα με βαθιά θρησκευτικά συναισθήματα, επανέρχονται συχνά στο έργο του, συμβολικά του θανάτου. «Πολλές φορές με ρώτησαν», είχε πει, «γιατί διαλέγω για θέμα της ζωγραφικής μου τόσο συχνά το θάνατο, τη φθορά και τον τάφο; Γιατί, τους απαντώ, για να ζήσει κανείς κάποτε αιώνια, πρέπει να παραδοθεί στο θάνατο». Στο έργο *Το φεγγάρι καθώς γεννιέται από τη θάλασσα* (Εικ. 4.30) το τοπίο οργανώνεται με συμμετρία και στατικότητα των στοιχείων. Τα διάφορα οριζόντια επίπεδα απεικονίζουν, από το πρώτο πλάνο, προς το βάθος του πίνακα, την ιδιότητα του χρόνου που περνά. Η ελπίδα πηγάζει μέσα από τη μελαγχολία όπως η μέρα μέσα από τη νύχτα. Ο ουρανός, που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας του έργου, ενισχύει την αίσθηση του κενού. Ο παρατηρητής αιωρείται ανάμεσα στο πρώτο επίπεδο και στο επίπεδο του βάθους, που είναι μακρινό και άπιαστο. Έτσι, μεγαλώνει ακόμα περισσότερο η απόσταση ανάμεσα στη μικρότητα του ανθρώπου και στη μεγαλοσύνη του σύμπαντος. Στο έργο *Οδοιπόρος πάνω από την ομίχλη* (Εικ.4.31), ο καλλιτέχνης μεταφέρει συγκεκριμένα στοιχεία από το τοπίο των Ελβετικών Άλπεων. Στον πίνακα η μορφή του περιπατητή στρέφει την πλάτη στο θεατή, που προσκαλείται συναισθηματικά να συμμετέχει, και κοιτά προς τον γκρεμό, αναλογιζόμενος. Από την ομίχλη, που σκεπάζει τις λεπτομέρειες, ξεπροβάλλουν μόνο οι βουνοκορφές, τα σταθερά στοιχεία του τοπίου.



**Εικ.4.30** C. D. Friedrich, *Το φεγγάρι καθώς γεννιέται από τη θάλασσα*, 1822, λάδι σε μουσαμά, 55x71 εκ., Βερολίνο, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Caspar\\_David\\_Friedrich#/media/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Mondaufgang\\_am\\_Meer\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Mondaufgang_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg).



**Εικ.4.31** C. D. Friedrich, *Οδοιπόρος πάνω από την ομίχλη*, 1817-1818, λάδι σε μουσαμά, 74,8x94,8 εκ., Αμβούργο, Kunsthalle. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Caspar\\_David\\_Friedrich#/media/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Wanderer\\_above\\_the\\_sea\\_of\\_fog.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg).

Ο ζωγράφος αποτυπώνει αυτό που έχει μέσα στην ψυχή του και όχι αυτό που αντικρίζουν τα μάτια του. Η τέχνη του Friedrich βασίζεται σε βαθιά γνώση της φύσης, της οποίας τα στοιχεία χρησιμοποίησε ως θρησκευτικές αλληγορίες.

## Γλυπτική

Η γλυπτική θα αργήσει να ακολουθήσει τη ζωγραφική του Ρομαντισμού και τούτο, επειδή άργησε να υποχωρήσει η επίδραση που άσκησε το έργο του Antonio Canova. Τα πρώτα έργα, που δείχνουν τη διάθεση των καλλιτεχνών να απομακρυνθούν από τα Νεοκλασικά πρότυπα, εκτίθενται το 1831 στην ετήσια Έκθεση των Καλών Τεχνών στο Παρίσι. Με εμπνεύσεις από τον Μεσαίωνα, την Αναγέννηση αλλά και την επικαιρότητα οι γλύπτες έντυσαν τις μορφές τους, σε αντίθεση προς τη νεοκλασικιστική γυμνότητα και εστίασαν στη φυσικότητα των εκφράσεων (Φύση) και στην απόδοση του ψυχικού κόσμου (Αλήθεια). Αυτές τις δύο αξίες Φύση και Αλήθεια, εξήρε και ο Βίκτωρ Ουγκώ στον μνημειώδη πρόλογο του θεατρικού έργου *Κρόμγουελ* (1827).

Στη Γαλλία ο γλύπτης François Rude (Φρανσουά Ρυντ, 1784-1855), αν και θαυμαστής της κλασικής αρχαιότητας, εστίασε στη δραματική απόδοση των εκφράσεων. Από τα πιο γνωστά έργα του είναι τα ανάγλυφα διακοσμητικά στοιχεία της αψίδας του Θριάμβου στο Παρίσι και ιδιαίτερα η Εκκίνηση των Εθελοντών το 1792, που είναι γνωστό ως *Η Μασσαλιώτιδα* (Εικ. 4.32). Η σύσπαση των μυών, οι αντίθετες κατευθύνσεις των κινήσεων και των βλεμμάτων των ανθρώπων, η μετακίνηση ακόμα και της αέρινης μάζας αλλά και των σκιών, δημιουργούν τέτοια κινητικότητα, που μπορεί να παρασύρει ακόμα και τον πιο απαθή θεατή. Στην κορυφή της πυραμίδας μια γυναικεία μορφή, το πνεύμα του πολέμου, με τα φτερά ανοιγμένα, καλεί με δυνατή φωνή τους εθελοντές, δείχνοντας με το σπαθί, να ορμήσουν στον τόπο της μάχης. Ο αρχηγός της ομάδας, στο κέντρο της εικόνας, με το χέρι σηκωμένο κουνά το κράνος, για να τραβήξει την προσοχή των εθελοντών, επιτυγχάνοντας την ισορροπία της σύνθεσης. Δίπλα του ένας έφηβος, κρατώντας το σπαθί, είναι έτοιμος να ακολουθήσει τον αρχηγό. Πίσω τους ένας μεσήλικας ετοιμάζεται φορώντας την μπερτα του, και, πιο πίσω ακόμα, ένας ηλικιωμένος ψιθυρίζει συμβουλές προς τον αρχηγό, ο οποίος δεν τον ακούει πια. Από την άλλη μεριά, η σύνθεση ολοκληρώνεται με δύο ακόμα στρατιώτες, ο ένας από τους οποίους στρέφεται προς το κέντρο, για να καλέσει με την τρομπέτα, ενώ ο άλλος ετοιμάζει το τόξο του. Η μορφή του αλόγου και η σημαία ολοκληρώνουν τη σύνθεση και προσφέρουν μεγαλύτερη ένταση και δραματικότητα.

Ο Jean Baptiste Carpeaux (Ζαν Μπατίστ Καρπό, 1827-1875), είναι ο καλλιτέχνης που απέδωσε με δυναμισμό το πνεύμα του Ρομαντισμού στη γλυπτική. Στο έργο του *Ο χορός* (Εικ. 4.33) επιτυγχάνει να μεταφέρει τη χαρά της κίνησης, της διασκέδασης και τον αυθορμητισμό σε τέτοιο βαθμό, ώστε οι σύγχρονοί του το θεώρησαν άσεμνο για να στηθεί στην Όπερα του Παρισιού. Το έργο αυτό αποτελεί σταθμό στη μεγάλη προσπάθεια για την ανανέωση της γλυπτικής. Η δίψα για χαρά, ο ρεαλισμός, η έκφραση περιλαμβάνονται στις βασικές επιδιώξεις της γλυπτικής κατά το τέλος του 19ου αιώνα.



**Εικ.4.32** F. Rude, *Η Μασσαλιώτιδα*, 1833-1836, Παρίσι, Arc de Triomphe de l'Étoile. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois\\_Rude](https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Rude)



**Εικ.4.33** Jean Baptiste Carpeaux, *Ο χορός* (1868), πρόπλασμα, γύψος, 232x148x115 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste\\_Carpeaux#/media/File:Jean-Baptiste\\_Carpeaux\\_La\\_Danse.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Carpeaux#/media/File:Jean-Baptiste_Carpeaux_La_Danse.jpg)



## Η τέχνη στην Ελλάδα

### Αρχιτεκτονική

Στην Αθήνα μετά το μισό του 19ου αιώνα, οι ανάγκες συνεχώς μεγαλώνουν και τα δημόσια και ιδιωτικά κτίσματα πολλαπλασιάζονται. Ευρωπαίοι και Έλληνες αρχιτέκτονες, ύστερα από τις πρώτες νεοκλασικές δημιουργίες, γρήγορα θα περάσουν σε μια πιο σύνθετη έκφραση, επηρεασμένη από διάφορα στοιχεία της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής. Τα αυστηρά νεοκλασικά στοιχεία θα εμπλουτιστούν με αναφορές στην αναγεννησιακή, στη γοτθική, στη βυζαντινή αρχιτεκτονική και θα εμφανιστεί και εδώ μια αμφιταλάντευση ανάμεσα στο κλασικό και στο ρομαντικό. Στην πρωτεύουσα, που συνεχίζει όλο τον 19ο αιώνα να μην έχει ένα συνολικό πολεοδομικό σχέδιο, παρά τις επιμέρους προτάσεις και τις εφαρμογές τους<sup>17</sup>, κατασκευάζονται ιδιωτικές κατοικίες με καθαρά ατομική πρωτοβουλία μια που η συμβολή του κράτους για την παροχή στέγης είναι ανύπαρκτη. Έτσι πέρα από τις αναφορές σε μορφολογικά και διακοσμητικά στοιχεία το πρόβλημα της κατοικίας στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα παρουσιάζεται μέσα από μια εικόνα πλούτου και μιζέριας. Οι διάφοροι στοιχειώδεις οικοδομικοί κανονισμοί που εξαγγέλλονται κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα περιορίζονται στον προσδιορισμό τους ύψους των κατασκευών, τον καθορισμό των χρωμάτων των όψεων και στον κανονισμό των οικοπέδων.

Ο Σταμάτης Κλεάνθης (1802-1862), από τους σπουδαιότερους αρχιτέκτονες του 19ου αιώνα, εμπλούτισε τα νεοκλασικά στοιχεία με μεσαιωνικά χαρακτηριστικά και εγκατέστησε στην ελληνική αρχιτεκτονική μια ρομαντική διάσταση. Από τα έργα που υλοποίησε στην Αθήνα, η Αγγλικανική εκκλησία στην οδό Φιλελλήνων, το Μέγαρο των Ιλισίων και η Έπαυλη της Ροδοδάφνης (Εικ.4.34) στην Πεντέλη, που κατασκεύασε για τη Δούκισσα της Πλακεντίας έχουν εμφανή επιρροές από τη γοτθική αρχιτεκτονική. Τοξωτά ανοίγματα, προεξέχουσες σκεπές, λαξευτές λιθοδομές, αποτελούν τα νέα στοιχεία που υιοθετεί η ελληνική αρχιτεκτονική χωρίς να αποβάλλει όμως την καθαρή γεωμετρική μορφή της (Εικ. 4.35).



Εικ.4.34 Στ. Κλεάνθης, Έπαυλη Ροδοδάφνης, 1840, Πεντέλη, φωτ. Β.Πετρίδου.

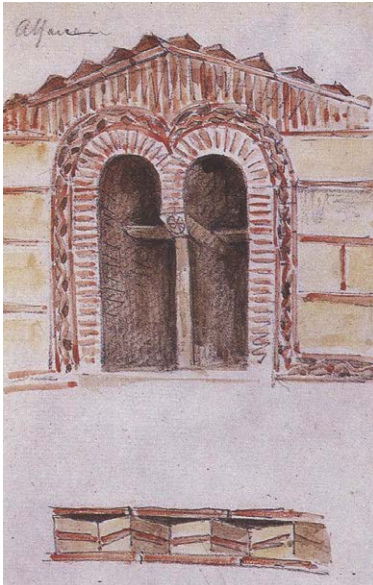


Εικ.4.35 Στ. Κλεάνθης, Αγγλικανική εκκλησία στην οδό Φιλελλήνων, 1838-1843, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.

Οι Ευρωπαίοι αρχιτέκτονες μελετούν τη βυζαντινή αρχιτεκτονική και μεταφέρουν στα έργα τους πολλά στοιχεία της. Ο Hans Christian Hansen (Χριστιανός Χάνσεν, 1850-1921), κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ελλάδα μελέτησε και σχεδίασε πολλές βυζαντινές εκκλησίες όπως το πιστοποιούν τα άλμπουμ των σχεδίων του που φυλάσσονται στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στην Κοπεγχάγη. Τα δίλοβα παράθυρα αλλά και οι διακοσμητικές ταινίες του Οφθαλμιατρείου Αθηνών που κατασκευάστηκε σε δικά του σχέδια, σε σύγκριση με μία υδατογραφία του, το πιστοποιούν (Εικ. 4.36, Εικ. 4.37).

Ο Ernst Ziller (Ερνστ Τσίλλερ, 1837-1923) ήρθε στην Ελλάδα το 1861 και παρέμεινε μέχρι το θάνατο του. Μαθητής και συνεργάτης των αδελφών Hansen ήταν ο πιο παραγωγικός αρχιτέκτονας αυτής της περιόδου. Ασχολήθηκε με ανασκαφές, δίδαξε στο Σχολείο των Τεχνών από το 1872 και διετέλεσε Διευθυντής Δημοσίων Έργων. Στα πολυάριθμα έργα του σε όλη την Ελλάδα, (μεταξύ των οποίων το σημερινό Προεδρικό Μέγαρο, το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, το Εθνικό Θέατρο, το Μέγαρο Σλήμαν, το Μέγαρο Μελά, το θέατρο Απόλλων στην Πάτρα, το δημαρχείο της Ερμούπολης και άλλα), χρησιμοποίησε τα στοιχεία του Νεοκλασικισμού που διδάχτηκε στη Γερμανία και προσπάθησε να τα εμπλουτίσει με νέα, τα οποία θα ταίριαζαν με τις απαιτήσεις της αθηναϊκής αστικής τάξης. Για παράδειγμα, στην έπαυλη Καλαμάρα (Εικ. 4.38, Εικ. 4.39), ο αρχιτέκτονας χρησιμοποιεί κλασικά στοιχεία, όπως είναι η συμμετρία, η απλότητα του όγκου του κτιρίου, το μεγάλο γείσο με τις διακοσμητικές σταγόνες αλλά τα συνδυάζει με τα τοξωτά ανοίγματα του προστώου και την εμφανή

λιθοδομή, στοιχεία που απομακρύνουν τη μορφή του κτιρίου από την καθαρότητα του Νεοκλασικισμού<sup>18</sup>. Ανάμεσα στην «κάμψη» του αθηναϊκού κλασικισμού ή στην «ωρίμανση»<sup>19</sup>, το έργο του Τσίλλερ αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αρχιτεκτονικής στην υπηρεσία της αστικής ελληνικής κοινωνίας (Εικ.4.40). «Ήδη όμως», σημειώνει ο Σάββας Κονταράτος, «από το 1890 η ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική είχε ξεκόψει από τη μακρόχρονη κλασικιστική παράδοση, και το γεγονός αυτό δεν άργησε να δημιουργήσει στους Έλληνες αρχιτέκτονες προβλήματα επιλογής, μια και το σύγχρονο δεν ταυτιζόταν πλέον με το ελληνοπρεπές. Η επιμονή σε κλασικίζουσες μορφές, στο πλαίσιο του κυρίαρχου ακόμη εκλεκτικισμού, αποτελούσε βέβαια μια κάποια λύση, η οποία όμως δεν ήταν και τόσο ικανοποιητική, αφού εμπόδιζε τη δεξίωση των νέων ευρωπαϊκών ρευμάτων, όπως εκείνο το μάλλον βραχύβιο αλλά εξόχως ριζοσπαστικό του Αρ Νουβώ»<sup>20</sup>.



**Εικ.4.36** Χ. Χάνσεν, Δίλοβο παράθυρο και λεπτομέρεια κοσμίτου από βυζαντινή εκκλησία, Αθήνα, 1834, Υδατογραφία, αρ. ευρ. S51 18543, σ.46, Ακαδημία Καλών Τεχνών, Κοπεγχάγη, στο Α.Παπανικολάου-Κρίστενσεν, Χριστιανός Χάνσεν, Εκδόσεις Ωκεανίδα, 1993, σελ. 82.



**Εικ.4.37** Χ. Χάνσεν, Το Οφθαλμιατρείο, 1847, Αθήνα, φωτ. Β. Πετρίδου.

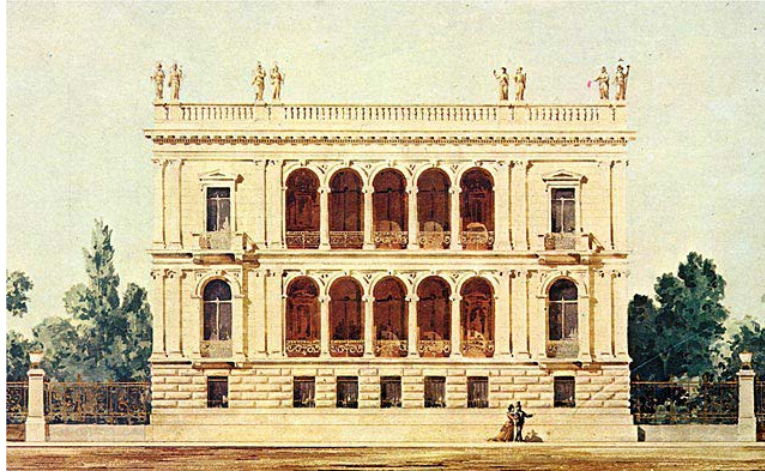


**Εικ.4.38** Ε. Τσίλλερ, Έπαυλη Καλαμάρα, 1893-1900, Κηφισιά, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.4.39** Ε. Τσίλλερ, Έπαυλη Καλαμάρα, 1893-1900, Κηφισιά, λεπτομέρεια πρόσοψης, φωτ. Β.Πετρίδου.





**Εικ.4.40** Ε. Τσίλλερ, Γίου Μέλαθρον (Μέγαρο Σλήμαν), 1878, Αθήνα, υδατογραφία. Πηγή: Αρχείο Ψηφιοποιημένων Εικόνων Ε.Ι.Ε.

## Ζωγραφική

Στην ελληνική ζωγραφική δεν μπορεί να χαρακτηριστεί κάποια περίοδος ως καθαρά ρομαντική. Μετά το 1860 η δημιουργία έργων με ιστορικά θέματα ατόνησε, οι προσωπογραφίες εξακολουθούσαν να κυριαρχούν και πλήθυνε η δημιουργία θαλασσογραφιών, τοπογραφιών και ηθογραφιών.

Χαρακτηριστικός θαλασσογράφος είναι ο Κωνσταντίνος Βολανάκης (1837-1907). Στο έργο *Η Έξοδος του Άρεως* (Εικ.4.41), ο ζωγράφος απεικονίζει ένα ιστορικό γεγονός που συνέβη τον Απρίλιο του 1826. Η σύνθεση στηρίζεται σε καλά υπολογισμένη οργάνωση, που κατευθύνει την προσοχή του θεατή στο κέντρο. Εκεί εικονίζεται το ελληνικό καράβι «Άρης» να έχει μόλις νικήσει σε ναυμαχία με τουρκικά πλοία. Τον καλλιτέχνη δεν τον ενδιαφέρει τόσο η περιγραφή της μάχης όσο η μνημειακή παρουσίαση των ιστοιοφόρων, πέρα από το πραγματικό γεγονός.



**Εικ.4.41** Κ. Βολανάκης, *Η Έξοδος του Άρεως*, 1868, λάδι σε μουσαμά, 110x191εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Άρης\\_\(βρίκιο\)](https://el.wikipedia.org/wiki/Άρης_(βρίκιο)).



**Εικ.4.42** Ν. Λύτρας, *Το Φίλημα*, 1878, λάδι σε μουσαμά, 79x69 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?artwork\\_id=60624](http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?artwork_id=60624).

Στην τοπιογραφία, που είχε μακρά παράδοση από τις υδατογραφίες των περιηγητών, Ευρωπαίων δηλαδή, ζωγράφων του 18ου αιώνα, οι οποίοι κατέγραφαν τις αρχαιότητες στην κατακτημένη από τους Τούρκους Ελλάδα, απεικονίζονται με ειδυλλιακό τρόπο τα ελληνικά ερείπια, και το παρελθόν και το παρόν εμφανίζονται σε μία σύζευξη που φαίνεται να αναφέρεται στην ειδυλλιακή τοπιογραφία του 17ου αιώνα (βλ. Cl. Lorrain).

Στην ηθογραφία αντανακλάται η στροφή της ελληνικής κοινωνίας προς την αστικοποίηση, με όλες τις οικονομικές δυνατότητες και την ελευθερία που παρέχει. Η ηθογραφία καταγράφει τα ασήμαντα ή σημαντικά στιγμιότυπα της ζωής, τόσο του αστού όσο και του αγρότη. Ο ζωγράφος δημιουργεί μια άλλοτε εύθυμη και άλλοτε μελαγχολική ατμόσφαιρα και οπωσδήποτε δημιουργεί μία ζωγραφική, που εξιδανικεύει την ιδιωτική ζωή, χωρίς να εκφράζει κοινωνικούς προβληματισμούς ή υπονοούμενα. Πολλές φορές ο χώρος όπου διαδραματίζονται τα διάφορα στιγμιότυπα είναι περισσότερο ευρωπαϊκός και λιγότερο ελληνικός, πράγμα που ταίριαζε στον ιδεολογικό προσανατολισμό των αστικών κοινωνικών στρωμάτων της νεοσύστατης Ελλάδας, η οποία επιζητούσε την ταυτότητα της και την ιδεολογική της συγγένεια με την Ευρώπη.

Κορυφαίοι ζωγράφοι της Σχολής του Μονάχου δημιουργούν σε αυτή την περίοδο, με κυριότερους τον Νικηφόρο Λύτρα και τον Νικόλαο Γύζη. Ως δάσκαλοι, δίδαξαν τους Έλληνες ζωγράφους και στήριξαν την ελληνική ζωγραφική στην προσπάθειά της να ευθυγραμμιστεί με την ευρωπαϊκή τέχνη.

Ο Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904), είναι καθηγητής στο Σχολείο των Τεχνών του Πολυτεχνείου στην Αθήνα (Εικ.4.42). Το έργο *Το Φίλημα* παρουσιάστηκε το 1878 στην Έκθεση του Παρισιού και παρουσιάζει μια τρυφερή σκηνή από την ελληνική ύπαιθρο. Η αφέλεια και η αγνότητα του νεαρού κοριτσιού παρουσιάζονται με απαράμιλλη ομορφιά, καθώς η κόρη δέχεται στα κρυφά το φιλή του νέου, που ξενυχτά κάτω από το παράθυρό της. Το φως στο δωμάτιο αφήνει να δούμε τις λεπτομέρειες που χαρακτηρίζουν τη λιτότητα του απλού λαϊκού σπιτιού.

Ο Νικόλαος Γύζης (1842-1901), ένας μεγάλος δάσκαλος των κανόνων της σύνθεσης, δίδαξε στην Ακαδημία του Μονάχου την περίοδο 1882-1901. Έχοντας ιδεαλιστικό προσανατολισμό, ζωγράφισε θέματα με αλληγορικό περιεχόμενο, ηθογραφίες και προσωπογραφίες. Στο έργο *Η Αποστήθιση* (Εικ.4.43) καταφέρνει, με λιτά μέσα, να συγκρατήσει το βλέμμα του θεατή στο πρόσωπο της μικρούλας που, συγκεντρωμένη, προσπαθεί να επαναλάβει νοερά το μάθημά της. Γνώστης του υλικού, αποδίδει με τη μεγαλύτερη λεπτομέρεια τα ρούχα, τα μαλλιά, την επιδερμίδα, τα υγρά μάτια.



**Εικ.4.43** Ν. Γύζης, *Η Αποστήθιση*, 1883, λάδι σε ξύλο, 74x63 εκ., Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή, Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Νικόλαος\\_Γύζης](https://el.wikipedia.org/wiki/Νικόλαος_Γύζης)



**Εικ.4.44** Γ. Ιακωβίδης, *Παιδική Συναυλία*, 1900, λάδι σε μουσαμά, 176x250 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=247&artwork\\_id=61219](http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=247&artwork_id=61219).

Ένα από τα πιο γνωστά έργα της ελληνικής ηθογραφίας, είναι το έργο *Η παιδική συναυλία* του Γεώργιου Ιακωβίδη (1853-1932) (Εικ. 4.44). Το έργο αποτελεί το αποκορύφωμα της άνθησης του είδους. Ο Ιακωβίδης απεικονίζει στο έργο αυτό μια σκηνή που αντανακλά όχι μόνο το γούστο του αθηναϊκού κοινού αλλά και του ευρωπαϊκού, αφού ξαναζωγράφησε παραλλαγή του έργου για να συμμετέχει στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού



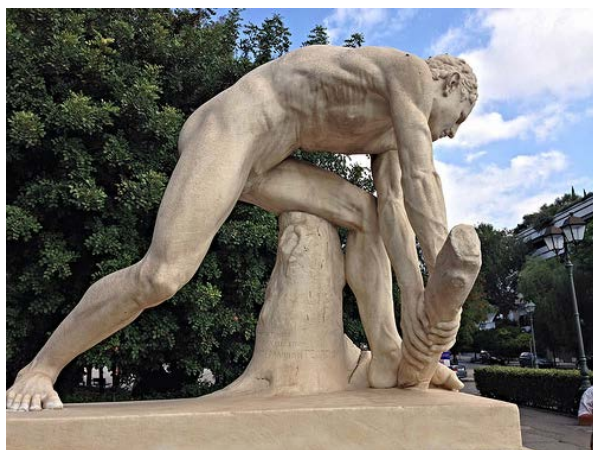
του 1900, όπου απέσπασε το χρυσό μετάλλιο. Είναι προφανής η προσκόλληση του καλλιτέχνη στη φυσική αναπαράσταση και χαρακτηριστική η φυσική και άνετη πινελιά με την οποία περιγράφει τους ανθρώπους, τις κινήσεις, το διάχυτο φως.

Με την τοπιογραφία και την ηθογραφία η ελληνική τέχνη θα οδηγηθεί, από το νεοκλασικισμό και το ρομαντισμό, στον 20ο αιώνα και θα συντονιστεί με τα ευρωπαϊκά ρεύματα της πρωτοπορίας.

## Γλυπτική

Ο Δημήτριος Φιλιππότης (1834-1919), ένας από τους μεγάλους γλύπτες της ελληνικής τέχνης, στο έργο του *Ξυλοθραύστης* (Εικ. 4.45) απέδωσε στη μορφή του νέου άντρα με τον πιο δυναμικό τρόπο την ένταση της κίνησης, τη σύσπαση των μυών, την έκφραση της μεγάλης προσπάθειας. Το έργο αποτελεί ορόσημο της ελληνικής ρομαντικής γλυπτικής καθώς με τη ρεαλιστική απόδοση της μορφής απομακρύνεται από τα πρότυπα της κλασικιστικής γλυπτικής.

Ο Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938), αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση καλλιτέχνη στην ελληνική τέχνη. Το έργο και η ζωή του απέκτησαν διαστάσεις μύθου, ο οποίος περιβάλλει το όνομά του μέχρι σήμερα. *Η Κοιμωμένη* (επιτύμβιο γλυπτό για τη Σοφία Αφεντάκη) για την οποία τόσα γράφτηκαν (Εικ.4.46) είναι το τελευταίο έργο που σμίλεψε ο καλλιτέχνης πριν αρρωστήσει και νοσηλευτεί στο ψυχιατρείο της Κέρκυρας. Έργο δομημένο με τις αρχές της κλασικής τέχνης, φανερώνει και τις ρομαντικές του επιδράσεις. Το καλοδουλεμένο μάρμαρο χάνει τη βαρύτητά του, και τόσο η μορφή όσο και οι πτυχώσεις των υφασμάτων, πλάθονται ανάλαφρες. Η κοπέλα που κοιμάται κρατάει στο στήθος ένα σταυρό, τον τελευταίο ίσως δεσμό της με τον υλικό κόσμο. Το ανασηκωμένο σώμα της κοπέλας, το σφίξιμο του σταυρού στο χέρι, αφήνουν τη μορφή να αιωρείται απροσδιόριστα ανάμεσα σε έναν παραγμένο ύπνο και στο θάνατο.



*Εικ.4.45* Δ. Φιλιππότης, *Ξυλοθραύστης*, 1875, μάρμαρο, ύψος 110 εκ., Κήπος Ζαπείου, Αθήνα, φωτ. Ο. Ζιρώ.



*Εικ.4.46* Γ. Χαλεπάς *Η Κοιμωμένη*, 1878, μάρμαρο, μήκος 170 εκ., Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών, τάφος Σοφίας Αφεντάκη, φωτ. Ο. Ζιρώ.

<sup>1</sup> «Ο ρομαντισμός δεν βρίσκεται αληθινά ούτε στην επιλογή του θέματος ούτε στην πιστή αλήθεια, αλλά στον τρόπο του αισθάνεσθαι. Τον αναζήτησαν εξωτερικά, ενώ μόνον εσωτερικά είναι δυνατό να τον βρεις». Ch. Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Ρέγκου, Εκδόσεις Printa, Αθήνα 1995, σ.29

<sup>2</sup> Η έπαρση (της αστικής τάξης) από τη νίκη, η εμπιστοσύνη της κι η αυτοπεποίθησή της, που ήσαν σχεδόν απεριόριστες την εποχή των πρώτων της επιτυχιών, ελαττώνονται κι εξατμίζονται[...]Μια βαθιά μελαγχολία κατέχει τις ψυχές των ανθρώπων· παντού φαίνονται οι σκιερές πλευρές κι οι ανεπάρκειες της ζωής· ο θάνατος, η νύχτα, η μοναξιά κι η λαχτάρα για ένα μακρινό, άγνωστο κόσμο, απομακρυσμένο από το παρόν, γίνονται θέμα της ποίησης και της λογοτεχνίας, κι οι άνθρωποι αφήνονται στη μέθη του πόνου, όπως ακριβώς είχαν αφεθεί στη φιληδονία του συναισθηματισμού». Αρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Ροκοκό, Κλασικισμός, Ρομαντισμός*, μτφρ. Τ. Κονδύλης, Εκδόσεις Κάλβος, 1980, σ. 85-86.

<sup>3</sup> «Όλοι οι λαοί, σε δύσκολες ιστορικές στιγμές, έχουν καλλιεργήσει ιδέες υπεροχής της φυλής τους. Υπάρχει Αγγλικότητα, Γαλλικότητα, Γερμανικότητα και Μεξικανικότητα. Η γνωστή μας Ελληνικότητα (Π. Γιαννόπουλος, 1905) είναι έννοια ρομαντικής προέλευσης. Το αίτημα της ενότητας και της εθνικής ανεξαρτησίας πολλών εθνότητων πραγματοποιείται τον 19ο αι. [...] Η Ιταλία[...] ενοποιείται το 1870, Η Γερμανική διαρχία[...] ενοποιείται υπό την Πρωσσία το 1870[...], το 1830 ανεξαρτητοποιείται το Βέλγιο από την Ολλανδία, το 1828 η Ελλάδα απελευθερώνεται από τους Τούρκους». Ειρήνη Φλώρου, *Σημειώσεις Ιστορίας της Τέχνης, Ευρωπαϊκή Ιστορία: 18ος-19ος αι.*, Εκδόσεις Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 1991, σ. 50.

<sup>4</sup> «Τα κλασικά έργα απευθύνονται στο μυαλό και στο ήθος περισσότερο παρά στο συναίσθημά μας. Αυτό αποτελεί το μονιμότερο γνώρισμα του κλασικού σε αντιπαράθεση με το μπαρόκ και τον ρομαντισμό. Αποσκοπούν στη «διδασκαλία», με την έννοια της προβολής κάποιων προτύπων και όχι απλώς στην αποτύπωση γεγονότων ζωής ή στη μίμηση της φύσης. Περιορίζεται κάθε αίσθηση στιγμιαίου, περαστικού, φευγαλέου, επεισοδιακού. Κάθε υπερβολή που συνδέεται με το πάθος αποκλείεται. Ο χρόνος που διαδραματίζονται τα γεγονότα του θέματος μοιάζει ακινητοποιημένος, δεν έχει ρευστότητα. Τα στοιχεία που θα μας υπέβαλαν την αίσθηση της συνεχούς μεταβολής του παρόντος δεν υπάρχουν. Είναι σα να αναπλάθουμε την παράσταση νοερά, αφού έχει οριστικοποιηθεί με την καταχώρησή της στη συνείδησή μας, όχι σα να τη ζούμε με τις αισθήσεις και να μετέχομε δραματικά-συναισθηματικά». Ελένη Βακαλό, *Ρυθμοί και όροι της ευρωπαϊκής τέχνης*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1980, σ. 26-27.

<sup>5</sup> «Πολλοί ρομαντικοί και οπαδοί της αρχής «η τέχνη για την τέχνη» πιστεύουν πως ο καλλιτέχνης οφείλει να φεύγει από την κοινωνία και ν' απομονώνεται σ' ένα «φιλντισένιο πύργο», άλλωστε το πλήθος είναι πάντα εχθρικό για τις εξαιρετικές μεγαλοφυΐες, πού δε μπορεί να τις νιώσει. Στο Στελλό του Βινύ ή συνταγή του γιατρού Νουάρ σημειώνει: «Μόνος και λεύτερος να εκπληρώνεις την αποστολή σου. Ν' ακολουθείς τις συνθήκες του δικού σου Είναι, απαλλαγμένος από τις επιδράσεις των Ενώσεων ακόμα και των πιο ωραίων, γιατί η Μοναξιά είναι η πηγή των εμπνεύσεων [...] Οι ποιητές κ' οι καλλιτέχνες έχουνε μόνοι ανάμεσα σ' όλους τους ανθρώπους την ευτυχία να μπορούνε να εχτελούνε την αποστολή τους στη μοναξιά». Κ. Λαλό, *Αισθητική*, μτφρ. Γ. Κωνσταντίνου, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1963, σ. 75.

<sup>6</sup> Ως προς αυτά τα χαρακτηριστικά ο Ρομαντισμός έχει συνάφεια με «το Μπαρόκ και τον Εξπρεσιονισμό αλλά και με το Μανιερισμό (Γκρέκο), το Συμβολισμό, το Σουρεαλισμό και το Νταντά. Κατά τον Wiedmann, ίσως και η Αφηρημένη τέχνη νάναι μια πτυχή του Ρομαντισμού, σε ό,τι αφορά 1. στην αγωνία της ύπαρξης, 2. στην κατάσταση Μουσικής και 3. στο κοσμικό συναίσθημα των Καντίνσκυ, Κλεέ και Μαρκ». Ειρήνη Φλώρου, *Σημειώσεις Ιστορίας της Τέχνης*, σ. 49.

<sup>7</sup> «Η ποιητική της «γραφικότητας» διαμεσολαβεί στο πέραςμα από την αίσθηση στο συναίσθημα: ακριβώς κατά τη διαδικασία αυτή από το φυσικό στο ηθικό, ο επιμορφωτής καλλιτέχνης είναι οδηγός για τους σύγχρονους του. [...] Η φύση δεν είναι μονάχα πηγή του συναίσθηματος· προτρέπει επίσης σε σκέψεις, ιδίως για την αμελητέα μικρότητα του ανθρώπινου Είναι σε σχέση με την απεραντοσύνη της φύσης και των δυνάμεών της. Η «γραφικότητα» εκφραζόταν, εκτός από τη ζωγραφική, και στην κηποτεχνία, όπου στην ουσία ήταν τρόπος καθοδήγησης της φύσης χωρίς να καταστρέφεται ο αυθορμητισμός της· όμως μπροστά στα παγосκεπή και απρόσιτα βουνά, μπροστά στην τρικυμιώδη θάλασσα, ο άνθρωπος δεν μπορεί να καταληφθεί από άλλο συναίσθημα παρά από εκείνο της μικρότητάς του. Ή, σε κατάσταση έξαρσης και τρελής υπεροψίας, να αισθανθεί σαν κολοσσός, σαν ημίθεος ή ακόμη και σαν δημεγέρτης θεός που εξεγείρει τις σκοτεινές δυνάμεις του σύμπαντος ενάντια στο Θεό δημιουργό. [...] Διαφορετικοί είναι επίσης οι τρόποι ζωγραφικής απόδοσης. Η «γραφικότητα» εκφράζεται με τόνους ζεστούς και φωτεινούς, με πινελιές ζωηρές, που επισημαίνουν το χαρακτήρα ή το πολύτροπο των πραγμάτων. Το ρεπερτόριο είναι όσο γίνεται πιο ποικίλο δένδρα, πεσμένοι κορμοί, κηλίδες χλόης και λακκούβες νερού, κινούμενα σύννεφα [...] Η εκτέλεση είναι γρήγορη, σαν να μην άξιζε να δοθεί μεγάλη προσοχή στα πράγματα [...] Το «υψηλό» είναι ονειρικό, αγχώδες: χρώματα πότε ομιχλώδη πότε αναιμικά· σχέδιο με βαθιά αποτυπωμένες γραμμές· εκφράσεις υπερβολικές, στόματα ωρυόμενα, μάτια ολάνοιχτα, αλλά η φιγούρα πάντοτε κλεισμένη σε κάποιο αόρατο γεωμετρικό σχήμα, που τη φυλακίζει και ματαιώνει κάθε προσπάθειά της». Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 1998, σ. 12.

<sup>8</sup> Όταν λέμε ρομαντισμός, εννοούμε μοντέρνα τέχνη - δηλαδή εσωτερικότητα, πνευματικότητα, χρώμα, ανύψωση προς το άπειρο, εκφρασμένα με όλα τα μέσα που διαθέτουν οι τέχνες. Συνεπώς, υπάρχει μια φανερή αντίφαση ανάμεσα στο ρομαντισμό και στα έργα των κυριότερων οπαδών του. Οτι το χρώμα παίζει ένα ρόλο σημαντικό στη μοντέρνα τέχνη, δεν είναι περίεργο. Ο ρομαντισμός είναι παιδί του Βορρά, και ο Βορράς είναι κολορίστας, τα όνειρα και οι μαγείες είναι παιδιά της ομίχλης». Ch. Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Ρέγκου, Εκδόσεις Printa, 1995, σ.29.



<sup>9</sup> Η λέξη στυλ προέρχεται από το λατινικό *stilus*, το οποίο δηλώνει τη γραφίδα με την οποία χάραζαν τις κερωμένες πινακίδες. Αρχικά αναφέρεται στα ομογενή μορφολογικά και αρμονικά στοιχεία όπως δωρικό, ιωνικό, κορινθιακό και άλλα.

<sup>10</sup> Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, ό.π., σ. 17.

<sup>11</sup> Σ. Γεωργιάδης (επιμ.), *Gottfried Semper, Η Ελλάδα και η ζωντανή αρχιτεκτονική*, University Studio Press, Αθήνα, 2005

<sup>12</sup> Με το σχεδιασμό των Πανοραμάτων και Διοραμάτων ασχολήθηκαν πολλοί ζωγράφοι και αρχιτέκτονες. Ο J.J.Hittorff στο Παρίσι, ο John Nash στο Λονδίνο, ο K.F.Schinkel στο Βερολίνο είναι μεταξύ αυτών. Στο Παρίσι, το πρώτο Πανόραμα εμφανίστηκε το 1799. Στη συνέχεια, Πανοράματα και Διοράματα κατασκευάστηκαν κοντά στα εμπορικά Passages, στη Μονμάρτη, στα Ηλύσια Πεδία, αλλά και στο εμπορικό κέντρο της πόλης γύρω από το Χρηματιστήριο και την Κεντρική Αγορά Στο Λονδίνο, το πρώτο Πανόραμα, έργο του αρχιτέκτονα Decimus Burton, εγκαταστάθηκε το 1824 στο Regent's park.

<sup>13</sup> Susan Buck - Morss, *Η διαλεκτική του βλέπειν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί Στοών*, (*The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, 1989) μτφρ.: Μ. Αθανασάκης, επιμ.: Α. Μπαλτάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009

<sup>14</sup> Jacques Le Goff, *Ιστορία και μνήμη*, μτφρ. Γ. Κουμπουρλής, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1998, σ. 42-43.

<sup>15</sup> Cesare Brandi, *Θεωρία της Συντήρησης*, (*Teoria del restauro*, 1977) μτφρ. Η. Γαβριηλίδη, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σ. 25.

<sup>16</sup> Jacques Le Goff, *Ιστορία και Μνήμη*, μτφρ. Γ. Κουμπουρλής, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1998, σελ.129.

<sup>17</sup> Αλέξανδρος Παπαγεωργίου-Βενετάς, *Αθήνα, ένα όραμα του κλασικισμού*, εκδόσεις Καπόν, Αθήνα, 2001

<sup>18</sup> <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000004739&tsz=0&autostart=0>

<sup>19</sup> Μάνος Μπίρης, Μάρω Καρδαμίτση- Αδάμη, *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 2001, σ. 219.

<sup>20</sup> Σάββας Κονταράτος, *Δοκίμια αρχιτεκτονικής, Πρότυπα, συμβολισμοί και αναιρέσεις στη νεότερη εποχή*, Εκδόσεις Libro, Αθήνα, 2009, σ. 267-268.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

Baudelaire, Ch., *Αισθητικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Ρέγκου, Εκδόσεις Printa, Αθήνα, 1995.

Brandi, C., *Θεωρία της Συντήρησης*, (*Teoria del restauro*, 1977) μτφρ. Η. Γαβριηλίδη, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001. Susan Buck - Morss, *Η διαλεκτική του βλέπειν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί Στοών*, (*The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, 1989) μτφρ.: Μ. Αθανασάκης, επιμ.: Α. Μπαλτάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009.

Le Goff, J., *Ιστορία και μνήμη*, (*Histoire et Mémoire*) μτφρ. Γ. Κουμπουρλής, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1998.

Krause Anna C , *Ιστορία της Ζωγραφικής. Από την Αναγέννηση έως σήμερα*, (*The Story of Painting: From the Renaissance to the Present*, 2005) μτφρ. Φ. Παππάς, Ελευθερουδάκης, Αθήνα, 2006.

Αντωνιάδης, Α., *Viollet-Le-Duc, διαλέξεις και ελληνική αρχιτεκτονική*, Εκδόσεις Στάχυ, Αθήνα, 2000.

Βακαλό, Ε., *Ρυθμοί και όροι της ευρωπαϊκής τέχνης*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1980.

Κονταράτος Σ., *Δοκίμια Αρχιτεκτονικής, πρότυπα, συμβολισμοί και αναιρέσεις στη νεότερη εποχή*, Εκδόσεις Libro, Αθήνα 2009.

Λαλό, Κ., *Αισθητική*, μτφρ. Γ. Κωνσταντίνου, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1963.

Μουμτζίδου Φ., *Ο Γκόγια, το Θέατρο και το Καρναβάλι*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2005.

Μπίρης Μ. και Καρδαμίτση-Αδάμη Μ., *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 2001.

Παπαγεωργίου-Βενετάς Α., *Αθήνα, ένα όραμα του κλασικισμού*, Εκδόσεις Καπόν, Αθήνα 2001.

Χάουζερ, Α., *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*. μτφρ. Τ.Κονδύλης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1980.

## Κεφάλαιο 5 Αλλαγές και νεωτερισμοί στον 19ο αιώνα

Η περίοδος που ακολουθεί τον Ρομαντισμό, από το 1840 μέχρι το 1870 περίπου, χαρακτηρίζεται από την τεχνολογική έκρηξη, τη βιομηχανική επανάσταση, την εφεύρεση της φωτογραφίας, τη χρήση του τηλεγράφου και κάθε είδους εφευρέσεις και ανακαλύψεις. Η ελευθερία του τύπου και η διάδοση των ιδεών σε όλο και μεγαλύτερα στρώματα του πληθυσμού, η ενίσχυση της εθνικής συνείδησης, η αναζήτηση του ιστορικού παρελθόντος, σήμαναν βαθιά αλλαγή στη δομή της κοινωνίας, αλλά και στον τρόπο σκέψης. Η δημοσίευση του έργου του Δαρβίνου «Η καταγωγή των ειδών» (1859), επηρέασε τις πεποιθήσεις του ανθρώπου για την ίδια την προέλευση του.

Την ίδια εποχή, η ατμοκίνητη μηχανή χρησιμοποιήθηκε στα εργοστάσια και η μετακίνηση του εργατικού δυναμικού από πόλη σε πόλη βοηθήθηκε με την εξάπλωση των σιδηροδρόμων. Μετά το 1850 παρουσιάστηκε διπλασιασμός του πληθυσμού τόσο στην Ευρώπη όσο και στη Βόρεια Αμερική, και αυξήθηκε η γεωργική παραγωγή. Η πόλη απορρόφησε το μεγάλο μεταναστευτικό ρεύμα των αγροτών που όντας άνεργοι εξ αιτίας της μηχανοποίησης της αγροτικής παραγωγής, αναζητούσαν νέα εργασία. Η αστικοποίηση, δηλαδή η συγκέντρωση του πληθυσμού στα μεγάλα αστικά κέντρα, δηλώνει τη νέα κατανομή του κεφαλαίου και καλλιεργεί σε μεγάλα στρώματα της κοινωνίας την ελπίδα για μια καλύτερη θέση στην κοινωνική ιεραρχία.

Ο φιλελευθερισμός της αστικής τάξης στηριγμένος στην ατομική πρωτοβουλία προώθησε την άσκηση και τον έλεγχο της εξουσίας από τα εύρωστα οικονομικά στρώματα της κοινωνίας, χωρίς την παρέμβαση του κράτους. Το τραπεζικό σύστημα εξελίχθηκε, και το φιλελεύθερο οικονομικό σύστημα κυριάρχησε (Αγγλία) οδηγώντας στην εδραίωση των κανόνων της ελεύθερης λειτουργίας της αγοράς, με βάση την προσφορά και τη ζήτηση.

Τα νέα οικονομικά και διοικητικά κέντρα, οι τράπεζες, τα χρηματιστήρια, τα εμπορικά κέντρα, οι κατοικίες των αστών και οι πολυκατοικίες με τα μεγάλα πολυτελή διαμερίσματα, συγκεντρώνονται στο κέντρο των πόλεων και αποτελούν νέα κτιριακά προγράμματα με ιδιαίτερες λειτουργικές αλλά και κατασκευαστικές απαιτήσεις. Στα οικοδομικά τετράγωνα που δεν κατεδαφίζονται, η αστική τάξη δεν επεμβαίνει, και έτσι δημιουργούνται μεγάλες φτωχογειτονιές, όπου η μιζέρια και η φτώχεια προκαλούν έντονα προβλήματα υγιεινής και συνθήκες ανθρώπινης εξαθλίωσης.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, εμφανίστηκαν μεγάλες κοινωνικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα σε φτωχούς και πλούσιους, σε προοδευτικούς και συντηρητικούς, σε εκείνους που έμεναν προσκολλημένοι στο παρελθόν και σε εκείνους που αναζητούσαν νέες διεξόδους. Η αναζήτηση ανθρώπινων συνθηκών εργασίας για τις καταπιεσμένες εργατικές τάξεις προώθησε τις σοσιαλιστικές ιδέες –όπως φάνηκε στο έργο των πρωτοπόρων κοινωνιολόγων Saint Simon (Σαιν Σιμόν, 1760-1825), Auguste Comte (Αύγουστος Κοντ, 1798-1857) και άλλων- που κορυφώθηκαν στο Μανιφέστο των Karl H. Marx (Καρλ Μαρξ, 1818-1883) και Friedrich Engels (Φρήντριχ Ένγκελς, 1820-1895). Ο Marx και ο Engels δημοσίευσαν το 1848 το Κομμουνιστικό Μανιφέστο, στο οποίο αναλύεται η πάλη των τάξεων μέσα από την ιστορική της εξέλιξη. Έτσι ερμηνεύονται οι κοινωνικές ταραχές που εμφανίστηκαν στα μεγαλύτερα αστικά κέντρα της Ευρώπης κατά την τρίτη και την τέταρτη δεκαετία του αιώνα. Σε όλες σχεδόν τις χώρες της Ευρώπης - Γαλλία, Αυστρία, Πρωσία, Ουγγαρία, Βοημία, Ιταλία - οι επαναστατικές κινητοποιήσεις κατά του αυταρχισμού διαδέχονταν η μία την άλλη. Σε όλα τα επίπεδα, στη θρησκεία, στην πολιτική, στην επιστήμη, στην τέχνη, η διάσταση των απόψεων είχε πάρει τον χαρακτήρα αντιμαχόμενων στρατοπέδων.

Ειδικά στο Παρίσι, η πίεση του αυταρχισμού της μοναρχίας και η οικονομική ύφεση του 1846-1847, οδήγησαν την εργατική τάξη σε επανάσταση (Φεβρουαριανή επανάσταση του 1848, πτώση του Louis Philippe), που κατέληξε στην πτώση της μοναρχίας και την ανακήρυξη της Δημοκρατίας. Η διαμάχη όμως ανάμεσα στους επικρατήσαντες, που κατέληξε σε αιματηρές οδομαχίες τον Ιούνιο του ίδιου έτους, έφερε στο προσκήνιο τον Λουδοβίκο Ναπολέοντα (1808-1873), ο οποίος το 1852 αυτοανακηρύχθηκε σε Ναπολέοντα Γ΄ και επέβαλε τη Δεύτερη Αυτοκρατορία, με βασικά χαρακτηριστικά την αυταρχική διοίκηση, την αποικιοκρατία, την αστικοποίηση, τη βιομηχανοποίηση και συνακόλουθα τη δημιουργία του προλεταριάτου.

Όπως ήταν φυσικό, όλα τα πολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά και επιστημονικά γεγονότα οδήγησαν τους καλλιτέχνες στην αμφισβήτηση της φαντασίας και του ρομαντικού υποκειμενισμού. Ο σύγχρονος άνθρωπος και τα προβλήματά του ήρθαν στο προσκήνιο και έγιναν το θέμα της ποίησης, της πεζογραφίας, της τέχνης.

Ο Ρεαλισμός στη ζωγραφική στράφηκε προς την ακριβή παρατήρηση της φύσης, στην καταγραφή της πραγματικότητας όπως είναι και όπως παρουσιάζεται στα μάτια του καλλιτέχνη χωρίς το φίλτρο της υποκειμενικής ευαισθησίας του και επιδίωξε να καταγράψει με απρόσωπο, «επιστημονικό» τρόπο, τις καθημερινές όψεις της ζωής.



Ο Ιμπρεσιονισμός και ο Μετα-Ιμπρεσιονισμός που ακολούθησαν θεωρούνται ως προεκτάσεις του Ρεαλισμού και συμπορεύονται με τις ανακαλύψεις της επιστήμης για την Οπτική και τους Νόμους του Michel Eugène Chevreul (*Μισέλ Εζέν Σεβρέλ, 1786-1889*). Η φωτογραφική τέχνη, έπαιξε μεγάλο ρόλο στη διαμόρφωση τόσο του Ρεαλισμού, όσο και του Ιμπρεσιονισμού. Συνέβαλε κυρίως στην αποτύπωση της πραγματικότητας, στο πάγωμα της κίνησης, στο σταμάτημα της ζωής σε ορισμένες στιγμές, στο στιγμιότυπο (*instantané*). Η φωτογραφία, όπως επηρέασε τη ζωγραφική, και ενώ φάνηκε προς στιγμήν να την απειλεί, επηρεάστηκε με τη σειρά της από τη ζωγραφική, και πολλοί φωτογράφοι δημιούργησαν με τη φιλοδοξία να δουν τα έργα τους να αναγνωρίζονται ως προϊόντα καθαρής εικαστικής δημιουργίας και όχι ως δημιουργίες στείρας μηχανιστικής αναπαραγωγής.

Στην αρχιτεκτονική γινόταν όλο και πιο έντονη η πεποίθηση ότι μόνο με τις καινούριες κατασκευαστικές τεχνολογίες θα επιτευχθεί η δυναμική δημιουργία του χώρου, που αντικατοπτρίζει την ευαισθησία και το ρυθμό της μοντέρνας κοινωνίας. Αρχιτέκτονες και μηχανικοί άρχισαν να αναζητούν κοινά σημεία ανάμεσα στην επιστήμη των κατασκευών και την εξέλιξη των αρχιτεκτονικών μορφών.

## Η αρχιτεκτονική του μέταλλου και του γυαλιού

Στη διάρκεια του 19ου αιώνα, η τεχνική της κατασκευής με τα παραδοσιακά υλικά, όπως πέτρα και ξύλο, άλλαξε ριζικά. Συνεχείς πειραματισμοί των Άγγλων και Γάλλων μηχανικών και ανταλλαγές των νέων εμπειριών γύρω από την εξέλιξη των καινούριων υλικών, έχουν ως αποτέλεσμα τη εξέλιξη των νέων τεχνολογιών. Με την εξάπλωση των σιδηροδρόμων, η σιδηρουργία, η τεχνολογία δηλαδή επεξεργασίας του σιδήρου, αναπτύσσεται και εισάγεται στην κατασκευή των κτιρίων. Μέχρι αυτή την εποχή, τα μεταλλικά στοιχεία τα οποία κατασκευάζονταν με χειροποίητους τρόπους, χρησιμοποιούνταν ως μεμονωμένα εξαρτήματα στην κατασκευή των κτιρίων. Όμως με τη βιομηχανοποίηση της παραγωγής και της επεξεργασίας του χυτοσιδήρου, οι τιμές πέφτουν και η χρησιμοποίησή του σε μεγάλη κλίμακα είναι εφικτή.

Ο χυτοσίδηρος, κράμα σιδήρου και άνθρακα, άρχισε να χρησιμοποιείται στην οικοδομική, μετά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα. Αυτό οφείλεται στο κοκ, ένα είδος λιθάνθρακα, που χρησιμοποιήθηκε για την τήξη του σιδήρου και τη δυνατότητα να μορφοποιηθεί το ρευστό πια υλικό, μέσα σε καλούπια. Σχέδια για κολώνες και τόξα από χυτοσίδηρο εμφανίστηκαν στα εγχειρίδια της μηχανικής από τις αρχές του 19ου αιώνα, παροτρύνοντας τους αρχιτέκτονες να εκμεταλλευτούν τις δυνατότητες του νέου αυτού υλικού. Το υψηλό κόστος της τήξης του σιδήρου, περιόρισε, για λίγο ακόμα, την ευρεία διάδοσή του. Όμως, οι μεγάλες καταστροφές, από πυρκαγιές, οδήγησαν στη βαθμιαία αντικατάσταση του ξύλου από το σίδηρο στην οικοδομική.

Συγχρόνως, στα μέσα του 19ου αιώνα, η δυνατότητα παραγωγής χυτευτών αντικειμένων, έδωσε νέα πνοή στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής και του σχεδιασμού γενικότερα. Στις διάφορες περιοχές της Ευρώπης, κυρίως στην Αγγλία και στη Γαλλία, όπου η βιομηχανική ανάπτυξη είχε προχωρήσει, άρχισαν να εκμεταλλεύονται τα χαρακτηριστικά του χυτοσιδήρου σε κατασκευές που απαιτούσαν το σκέπασμα και το «γεφύρωμα» μεγάλων επιφανειών και ανοιγμάτων, όπως τα εργοστάσια, οι αποθήκες, οι φυλακές και οι γέφυρες. Αντικαθιστώντας το ξύλο, στο σκελετό των κτιρίων, με το χυτοσίδηρο, μπορούσαν να ελπίζουν στη μακροβιότητα των κατασκευών.

Ο σίδηρος και αργότερα, γύρω στα 1890, το ασάλι αντικαθιστούν τις φέρουσες επιφάνειες των τοίχων και τις μεγάλες πέτρινες κολώνες που στήριζαν τα κτίρια και επιτρέπουν την κατασκευή μεγάλων ανοιγμάτων και όλο και πιο ψηλών κτιρίων. Ο χυτοσίδηρος στην αρχή, χρησιμοποιείται στις οροφές των κτιρίων, ως λύση για τις πυρκαγιές. Λόγω της ρευστής μορφής του, μπορεί να μπαίνει σε καλούπια και να παράγονται εν σειρά πολλά διακοσμητικά στοιχεία και αρχιτεκτονικά μέλη. Προκατασκευασμένα στοιχεία, όπως τόξα, κολώνες, σκάλες, κιγκλιδώματα των μπαλκονιών, διακοσμητικά στοιχεία, αντικατέστησαν το σφυρήλατο σίδηρο και οδήγησαν σε μία οικονομική και γρήγορη παραγωγή. Έτσι, σιγά - σιγά, καθορίστηκαν σταθερά μεγέθη και σταθερές διαστάσεις για τα διαφορετικά τμήματα ενός κτιρίου, ενώ οι τιμές, λόγω της μαζικής παραγωγής τους, άρχισαν να χαμηλώνουν.

Το 1842 ο Henri Labrouste (Ενρί Λαμπρούστ, 1801–1875), επιστρέφοντας από το ταξίδι του στη Νότια Ιταλία και τις επιτόπιες μελέτες των αρχαιοτήτων της αρχαίας Ποσειδωνίας εισάγει βασικές καινοτομίες στην αρχιτεκτονική της Γαλλίας. Υιοθετεί τη θεωρία της πολυχρωμίας της κλασικής αρχιτεκτονικής, υποστηρίζει ότι τα τυπολογικά στοιχεία των ναών μπορούν να μεταφερθούν στα δημόσια κτίρια της εποχής του και για πρώτη φορά χρησιμοποιεί το χυτοσίδηρο για να κατασκευάσει τα τόξα και τις κολώνες στη Βιβλιοθήκη της *Sainte-Genève* στο Παρίσι (Εικ. 5.1) και λίγα χρόνια αργότερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (1854-1875). Στην αρχή, οι κλασικές λεπτομέρειες των κιονόκρανων και των κλασικών μορφών μεταφέρονται στο μέταλλο, αλλά σιγά-σιγά οι μορφές άρχισαν να απλοποιούνται και να ακολουθούν πιο γραμμικά σχέδια (Εικ.5.2).



**Εικ.5.1** Η. Labrouste, Βιβλιοθήκη της Sainte-Genève, 1842, φωτ. Β.Πετρίδου.

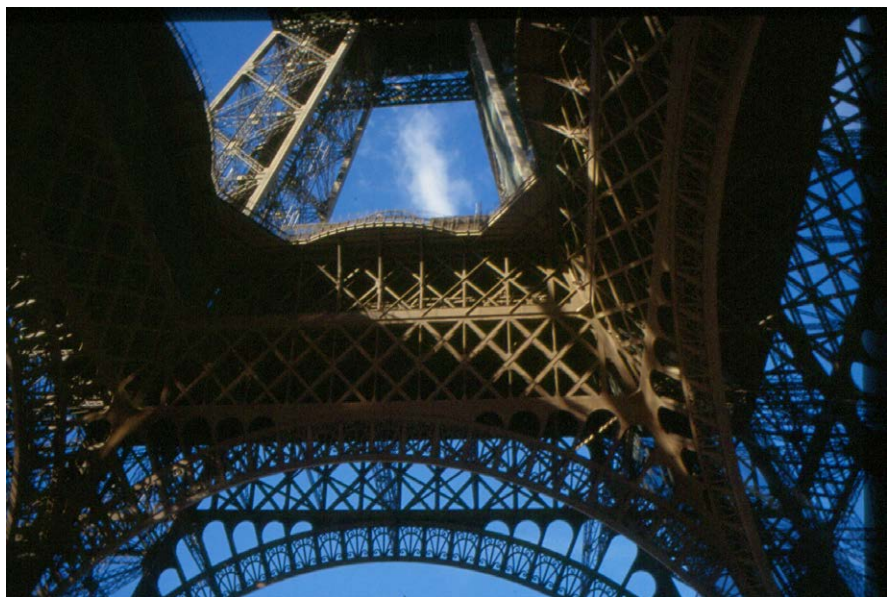


**Εικ.5.2** F. Duban, λεπτομέρεια από το μεταλλικό στέγαστρο που τοποθετήθηκε στο αίθριο της Σχολής Καλών Τεχνών, 1860, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.

Ο πύργος του Άιφελ κτίστηκε το 1889 και έχει ύψος που φτάνει τα 300 μέτρα. Η κατασκευή του Πύργου, οι εργασίες της οποίας διήρκεσαν 21 μήνες, αποτελεί την πραγματοποίηση ενός νέου τύπου «μνημείου» που, ενώ δεν επαινεί καμιά στιγμή του παρελθόντος, εξυμνεί το παρόν και αναγγέλλει το μέλλον. Κατασκευάστηκε ως μεγαλόπρεπη είσοδος για τη Διεθνή Εμπορική Έκθεση στο Παρίσι του 1889 και προοριζόταν να γκρεμιστεί. Η μορφή του πύργου του Άιφελ μπόρεσε να πραγματοποιηθεί χάρη στους στατικούς υπολογισμούς για την αντιμετώπιση των πλευρικών ωθήσεων του ανέμου και τη μελέτη των υλικών (Εικ. 5.3, Εικ. 5.4).



**Εικ.5.3** G. Eiffel, Πύργος Άιφελ, 1889, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.5.4** G. Eiffel, Πύργος Άιφελ, 1889, Παρίσι λεπτομέρεια, φωτ. Β.Πετρίδου.



Το γυαλί, που χρησιμοποιείται μαζί με το σίδηρο και το ατσάλι, επιτρέπει να κατασκευαστούν, μεγάλες διάφανες επιφάνειες και μεγάλες σκεπές. Η κατασκευή του γυαλιού, από την εφαρμογή του στην μεγάλη αίθουσα των καθρεπτών στο παλάτι των Βερσαλλιών το 1701, εξελίχθηκε συγχρόνως με την εξέλιξη του μετάλλου. Άρχισε να παράγεται με βιομηχανικό τρόπο και να έχει φτηνό κόστος. Η χρησιμοποίησή του σε μεγάλες οροφές, όπως σε κλειστές αγορές και σε μουσεία, δημιούργησε τη δυνατότητα του κάθετου φωτισμού. Αυτός ο φωτισμός, που δεν δημιουργεί σκιές, απεδείχθη πολύ ευχάριστος για τους χώρους εργασίας αλλά και πολύ χρήσιμος στα θερμοκήπια, τα οποία γίνονται τόποι συγκέντρωσης και περιπάτου αληθινοί «κήποι του χειμώνα». Από τα μέσα του 19ου αιώνα η διαφάνεια και το φως είναι τα σύμβολα της νέας εποχής. Μεταφέρουν τα μηνύματα ενός νέου κόσμου: την απελευθέρωση του ανθρώπου από το βάρος του υλικού, το τέλος του διαχωρισμού ανάμεσα στο μέσα και το έξω, στο διαφανές και το αδιάφανο. Σ' αυτόν τον διάλογο της αρχιτεκτονικής με το φως, εμφανίζεται η διάθεση για μια απομάκρυνση από την υλική υπόσταση της αρχιτεκτονικής, μια διάθεση αποδοχής του άυλου. Μέσα από το υλικό που εγκλωβίζει το φως, το γυαλί, η αρχιτεκτονική αρέσκειται στο παιχνίδι της φυλάκισης της εικόνας του άλλου, επιδιώκοντας να χρησιμοποιήσει το είδωλο του άλλου και όχι μόνο τον εαυτό της. Στα μεγάλα γυάλινα κτίρια, η αρχιτεκτονική, γίνεται σχεδόν μια δισδιάστατη εικόνα, η τρίτη διάσταση, το βάθος, χάνεται, εκμηδενίζεται μέσα στη διαφάνεια, μέσα στην αντανάκλαση, τα όρια σχεδόν δεν υπάρχουν. Καθώς τα όρια του αρχιτεκτονικού έργου χάνονται στον ορίζοντα και γίνονται αβέβαια, το αρχιτεκτονικό αντικείμενο διαλύεται, ενώνεται με το περιβάλλον, και επιτρέπει σ' αυτό ν' αποτελέσει στοιχείο της ίδιας της αρχιτεκτονικής του. Το μάτι διαπερνά το κτίριο και προεκτείνεται μέσα σ' αυτό, πέρα απ' αυτό, στον αστικό ορίζοντα. Στην προσπάθεια της αρχιτεκτονικής να καθορίσει μια σχέση ανάμεσα στη φύση και το περιβάλλον της, η χρήση του γυαλιού επιτρέπει μια ισορροπία, μια συνέχεια στο χώρο. Οι αντανάκλασεις του φωτός ξαναγεννούν την αρχιτεκτονική, το τεχνητό φως της μπορεί να της δώσει ξανά την υλική της υπόσταση. Τη νύχτα, καθώς φωτίζεται απ' τα σπλάχνα του, το αρχιτεκτονικό έργο μεταφέρεται στη σφαίρα του φανταστικού, και γίνονται αντιληπτές οι μαγικές του διαστάσεις. «Αρχιτεκτονική που ξαναζεί τη νύχτα» θα μπορούσαμε να ονομάσουμε την αρχιτεκτονική του μετάλλου και του γυαλιού.

Έτσι, το «βιομηχανικό στυλ» που γεννήθηκε στην Αγγλία στα μέσα του 19ου αιώνα, δεν δίνει έμφαση στο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο, αλλά ενδιαφέρεται περισσότερο για την επίλυση των λειτουργικών προβλημάτων. Ο μηχανικός, μπορεί να αντικαταστήσει τον αρχιτέκτονα ή ακόμα και να συμπράξει ενεργά μαζί του. Η απαίτηση για την κατασκευή κτιρίων με μεγάλες διαστάσεις, με χώρους χωρίς κολώνες και δοκάρια, με μεγάλο ύψος, αλλά και η ευκολία στην κατασκευή, η δυνατότητα παραγωγής εν σειρά και η ταχύτητα μεταφοράς και εγκατάστασης των προκατασκευασμένων μεταλλικών στοιχείων, η πρόοδος της τεχνολογίας των κατασκευών και των μαθηματικών υπολογισμών των φορτίων και των πλευρικών ωθήσεων, καθώς και η δημιουργία εξειδικευμένων σχολών για μηχανικούς, ευνόησαν τη γενίκευση της χρήσης των μεταλλικών στοιχείων στις κατασκευές και απέδειξαν γρήγορα τις μεγάλες δυνατότητες που υποσχόταν η εφαρμογή του σιδήρου στις κατασκευές. Η δυνατότητα να στεγασθούν μεγάλοι χώροι έδωσε την ευκαιρία να δημιουργηθούν μεγάλα εμπορικά κέντρα, θέατρα, ιππόδρομοι, βιβλιοθήκες, εργοστάσια, ναυπηγεία, θερμοκήπια, εκθεσιακά κέντρα, ενώ οι σιδηροδρομικοί σταθμοί απόκτησαν τα τεράστια μεταλλικά στέγαστρα τους. Συγχρόνως, εμφανίζεται και μια επιπλέον ιδιότητα: η δυνατότητα συνεχούς και απρόσκοπτης επιτήρησης και συνολικής εποπτείας διαμέσου των μεγάλων διάφανων επιφανειών.

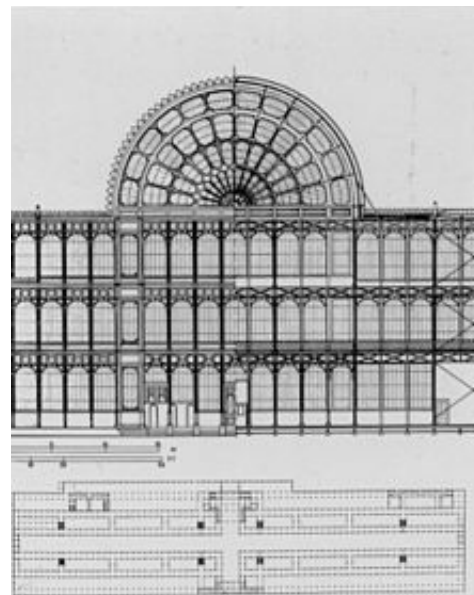
Όλα αυτά τα κτίρια εμφανίζουν τις ριζικές αλλαγές της κοινωνίας και τις νέες αντιλήψεις για τη διαχείριση του χώρου της πόλης. Θα μπορούσε κανείς να διερωτηθεί τι ενώνει μεταξύ τους ένα κτίριο γραφείων, ένα μουσείο και ένα εργοστάσιο. Και στις τρεις περιπτώσεις απαιτείται πλήρης ορατότητα του ατόμου που εργάζεται ή που περιεργάζεται τα εκθέματα. Έτσι μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η αρχιτεκτονική με την εφαρμογή των νέων τεχνολογιών παρήγαγε νέες τυπολογίες κτιρίων: κτίρια όπου οι άνθρωποι δεν βλέπουν ο ένας τον άλλον, κτίρια όπου οι άνθρωποι βλέπουν ο ένας τον άλλον, κτίρια όπου οι άνθρωποι επιβλέπουν ο ένας τον άλλον.

Προς το τέλος του αιώνα το χρώμα, η διαφάνεια, η μαγεία του χώρου και το φως αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής αλλά σε λίγο όλα θα αναθεωρηθούν με την εμφάνιση του μετόν αρμέ. Όμως, παρά τη νέα αισθητική του μετάλλου, με τις λεπτές κολώνες και την πλαστικότητα των χυτών στοιχείων, η αρχιτεκτονική δεν μπορεί να ανανεωθεί μόνο με την εμφάνιση και τη χρήση των νέων υλικών. Ο σίδηρος είναι ένα κατασκευαστικό υλικό με πολλές πλαστικές ιδιότητες, όπως όλα τα άλλα, που επιτρέπει έναν ορθολογισμό στην κατασκευή αλλά και έναν εκλεκτικισμό στη διακόσμηση. Έτσι, η κατασκευαστική οικονομία και η έμφαση στη διακόσμηση είναι τα σημεία από τα οποία θα ξεκινήσει η αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα δημιουργώντας νέους προβληματισμούς και νέες κατευθύνσεις.

Τα θερμοκήπια, με πρώτο το *Palm House*, στο Kew Gardens στο Λονδίνο (1845-1847) (Εικ. 5.5), έργο του Decimus Burton (Ντέσμους Μπάρτον, 1800-1881), (πλάτος 32 μ., μήκος 109 μ. και ύψος 19 μ.) και το *Crystal Palace* (Εικ. 5.6) (1851, πλάτος 125 μ., μήκος 560 μ. και ύψος 22 μ.) του Sir Joseph Paxton, (Τζόζεφ Πάξτον, 1803-1865), αποτελούν τις νέες κατασκευές από τις οποίες θα δημιουργηθούν οι μεγάλοι χώροι του 19ου αλλά και του 20ου αιώνα. Αυτά τα κτίρια βασίζονται στην απλότητα της κατασκευής με προκατασκευασμένα κομμάτια και αποτελούν επίτευγμα της μηχανικής παραγωγής. Όταν ο Paxton σχεδίασε και κατασκεύασε το *Crystal Palace* για την Παγκόσμια Έκθεση στο Λονδίνο, το 1851, εφήυρε μια νέα τεχνική αλλά και ένα νέο τρόπο σχεδιασμού και κατασκευής. Ο νεωτερισμός βρίσκεται στη χρησιμοποίηση των προκατασκευασμένων μεταλλικών στοιχείων και στους υαλοπίνακες, που έχουν παραχθεί μαζικά και έχουν μεταφερθεί στο εργοτάξιο έτοιμοι να τοποθετηθούν. Στο κέντρο όλης αυτής της διαδικασίας βρίσκεται μια επαναστατική σκέψη : η χρήση των υλικών και της τεχνικής που μέχρι τώρα εφαρμόζονταν στα μεγάλα βιομηχανικά κτίρια, μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν στην κατασκευή κτιρίων με μεγάλες απαιτήσεις λειτουργικότητας και εμφάνισης. Αυτή η ιδέα παρότι προκάλεσε έντονους προβληματισμούς στους συντηρητικούς υποστηρικτές των διαφόρων στιλ, αλλά και στους πρωτοπόρους της τεχνολογικής ανάπτυξης εφαρμόστηκε ευρέως στην κατασκευή φυλακών, αγορών μουσείων και άλλων δημοσίων κτιρίων. Το *Crystal Palace* καταστράφηκε το 1937 από πυρκαγιά (Εικ. 5.7, Εικ.5.8, Εικ.5.9).



**Εικ.5.5** D. Burton, *Palm House*, Kew Gardens, 1845-1847, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.5.6** J. Paxton, *Crystal Palace*, 1850-1855, μήκος 560 μ., πλάτος 125 μ., ύψος 22 μ., Λονδίνο. Τομή και κάτοψη στο Ch. Downes, *The building erected in Hyde Park for the great exhibition...1851, Londres, 1852.*



**Εικ.5.7** Σιδηροδρομικός σταθμός Πάτινγκτον, 1854, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.5.8** W. J. Edbrooke, *Old Post Office Pavilion*, 1899, Ουάσινγκτον, φωτ. Β.Πετρίδου.



Η κατασκευή των πρώτων σιδερένιων γεφυρών και η εντατικοποίηση της επεξεργασίας του σιδήρου στις σιδηροτροχιές των τρένων, βοήθησαν στην εξέλιξη της τεχνολογίας του σιδήρου. Το μέγεθος, το μήκος και το άνοιγμα των γεφυρών αποτέλεσαν σημεία συναγωνισμού ανάμεσα στους κατασκευαστές και τους σχεδιαστές και οδήγησαν σε συνεχείς βελτιώσεις. Οι γέφυρες, αποτελούν τις πρώτες εφαρμογές της νέας τεχνολογίας. Έργα των μηχανικών, βασίζονται στην εξέλιξη της τεχνικής των υλικών και της στατικής και αποτελούν τα πρώτα συγκεκριμένα δείγματα των μεγάλων τεχνολογικών εφαρμογών του μέλλοντος (Εικ. 5. 10).



**Εικ.5.9** Old Melbourne Gaol, 1857, Μελβούρνη, φωτ. Β.Πετρίδου



**Εικ.5.10** J. Fowler, Sir B. Baker, Forth Bridge, 1882-1890, μήκος 14 χιλιόμετρα, Εδιμβούργο.

### **Passage, κλειστές αγορές, διεθνείς εκθέσεις, πολυκαταστήματα**

Μετά την πρώτη Διεθνή Έκθεση στο Λονδίνο το 1851, ακολούθησαν και άλλες, όπως το 1885, 1867, 1889 και 1900 στο Παρίσι, το 1873 στη Βιέννη, το 1876 στη Φιλαδέλφεια, το 1893 στο Σικάγο και άλλου. Οι Εκθέσεις αυτές επαναλαμβάνονταν συνεχώς με στόχο να επιδεικνύονται τα νέα βιομηχανικά προϊόντα, να διευκολύνεται η επικοινωνία των εμπόρων, των παραγωγών και των καταναλωτών, να ευνοείται ο ανταγωνισμός και, συνεπώς να ενισχύεται η βιομηχανική παραγωγή των διαφόρων κρατών. Έτσι, όχι μόνο συνεχώς αυξάνονται οι απαιτήσεις για μεγάλες επιφάνειες και άνετους εσωτερικούς χώρους, αλλά εμφανίστηκαν νέοι εμπορικοί χώροι και νέες διαδικασίες. Η κατανάλωση, υποστηριζόμενη από τη διαφήμιση, εγκαθιδρύθηκε ως κυρίαρχη λειτουργία της καπιταλιστικής κοινωνίας και έφερε νέες συνθήκες στην καθημερινότητα των κατοίκων της πόλης. Η διαφήμιση, η τέχνη της πειθούς, γεννιέται για να βοηθήσει την αύξηση της κατανάλωσης. Οι βιομηχανικές μονάδες παραγωγής εντατικοποιούν την παραγωγή και οι καταναλωτές, πρέπει να ανταποκριθούν αυξάνοντας την κατανάλωση. Η διαφήμιση «επιτρέπει» την πραγματοποίηση ενός ονείρου μέσα από την απόκτηση ενός προϊόντος. Πολλοί καλλιτέχνες θα ασχοληθούν με τη νέα μορφή της τέχνης και θα σχεδιάσουν διαφημιστικά πανώ που θα αρχίσουν να εμφανίζονται στις μεγάλες πόλεις της Ευρώπης και της Αμερικής ( Εικ. 5.11).

Επίσης, ο σχεδιασμός των χρηστικών αντικειμένων απομακρύνθηκε από τις μιμήσεις των προηγούμενων στιλ και προσπάθησε να εκμεταλλευτεί τις δυνατότητες της σύγχρονης τεχνολογίας εγκαινιάζοντας μια νέα αισθητική. Τα μεγάλα εμπορικά κέντρα και τα πολυκαταστήματα αποτελούν τώρα τους μεγάλους καθεδρικούς ναούς του χρήματος. Στο Παρίσι, στο Λονδίνο, στο Βερολίνο και σε όλες σχεδόν τις μεγάλες πόλεις της Ευρώπης διαμορφώνονται οι περίφημες κλειστές στοές, τα passages (περάσματα), με έμφαση στον εσωτερικό χώρο, όπου οι περιπατητές, προφυλαγμένοι από τις καιρικές συνθήκες μπορούν να καταναλώσουν τον χρόνο και το χρήμα τους. Γίνονται τόποι συγκέντρωσης εμπορευμάτων αλλά και κοινωνικής καταξίωσης. Διακοσμούνται με πλούτο και φαντασία χρησιμοποιώντας το γυαλί που επιτρέπει το φως να δίνει μία φυσικότητα και να δημιουργεί ένα ευχάριστο περιβάλλον. (Εικ. 5.12, Εικ. 5.13). Παραδείγματα υπάρχουν και στις ελληνικές πόλεις όπως η Στοά Αρσακείου στην Αθήνα (Εικ. 5.14).

Η Galleria Vittorio Emanuele II (Γκαλερία Βιτόριο Εμανουέλε Β) στο Μιλάνο (1865-1875), είναι ένα από τα τυπικά παραδείγματα των κλειστών αγορών (Εικ. 5.15). Αποτελεί ένα παράδειγμα επέμβασης της αγοράς στον ιστό του κέντρου της πόλης. Γίνεται σύμβολο μιας νέας εποχής της πόλης, όπου κυριαρχούν οι



οικονομικές δομές και συναγωνίζεται τους άλλους δημόσιους χώρους της πόλης, όπως το χρηματιστήριο, το θέατρο, το Δημαρχείο, που πιστοποιούν την άνοδο της αστικής τάξης. Ακόμα και σήμερα είναι «η καρδιά της πόλης» του Μιλάνο, ενώ τα επτά πατώματα του κτιρίου της Galleria φιλοξενούν 1260 καταστήματα. Οι διαστάσεις της είναι: μήκος 196,62μ. και 105,10μ. ύψος 47μ. και πλάτος 14,50 μ., ενώ η επιφάνειά της καλύπτει 4195 τ.μ. Στο εσωτερικό της τα καταστήματα, τα εστιατόρια, τα καφενεία στοχεύουν στην όσο το δυνατόν καλύτερη εξυπηρέτηση των νέων αναγκών της αστικής τάξης: τη διάθεση για απόλαυση, για ψυχαγωγία, για επίδειξη και αναζήτηση μιας εφήμερης ξεγνοιασιάς. Είναι οι κατεξοχήν τόποι, όπου η αστική τάξη διοχετεύει τον χρόνο της, ως αντίβαρο στον χρόνο παραγωγής των εργατών μέσα στα εργοστάσια. Η κυκλοφορία των πεζών, κάτω από τη γυάλινη σκεπή, είναι συνεχής, ασφαλής και προφυλαγμένη από κάθε φυσική ενόχληση ή μηχανικό κίνδυνο. Ο πλούτος και ο έντονος διάκοσμος αποτελούν βασικά σημεία πρόκλησης για τους περαστικούς και η προσφορά των πολυτελών εμπορευμάτων αντικατοπτρίζει την οικονομική δύναμη των καταναλωτών.



**Εικ.5.11** A. M. Mucha, Biscuits Lefèvre-Utile, 1896, λιθογραφία. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Lef%C3%A8vre-Utile>.



**Εικ.5.12** Passage des Panoramas, 1800, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.5.15** G. Mengoni (1829-1877), Γκαλερία Βιτόριο Εμανουέλε Β', 1865-1875, Μιλάνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.5.14** Κ. Μαρούδης, Ε. Τσίλλερ, Στοά Αρσακειού, 1900-1925, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου



**Εικ.5.13** L. A. Boileau και G. Eiffel, Πολυκατάστημα «Au Bon Marché», 1869-1876, Παρίσι.



## Το κίνημα Τεχνών και Χειροτεχνημάτων (Arts and Crafts)

Την ίδια εποχή, γύρω στα 1851, δημιουργείται στην Αγγλία το κίνημα των «Τεχνών και των χειροτεχνημάτων» (Arts and Crafts). Εκδηλώνεται ύστερα από μια σειρά εκθέσεων χειροποίητων υφασμάτων, ταπισερί, επίπλων, κ. ά., που οργανώθηκαν από τον William Morris (Γουίλλιαμ Μόρρις, 1834-1896). Ο William Morris, ποιητής, ζωγράφος, τεχνίτης, διακοσμητής, ασκούσε κριτική για τα βιομηχανοποιημένα καταναλωτικά αγαθά της εποχής του και μαζί με τους ομοϊδεάτες, του απαιτούσε την αναγέννηση του χειροποίητου προϊόντος.

Το κίνημα αυτό θεωρείται ως η αρχή των Μοντερνιστικών κινήματων και εκφράζει την αντίθεση προς τη βιομηχανοποιημένη παραγωγή. Υπερασπίζεται την αυτόνομη αξία των «εφαρμοσμένων» τεχνών σε σχέση με τις λεγόμενες καλές τέχνες και την υψηλή ποιότητα της μη βιομηχανοποιημένης καλλιτεχνικής παραγωγής. Το κίνημα Arts and Crafts επιδιώκει να αντιμετωπίσει την κρίση των τεχνιτών και των διαφόρων επαγγελματιών που δημιουργήθηκε λόγω της εκβιομηχάνισης της παραγωγής. Για τον William Morris, η εν σειρά δημιουργία των αντικειμένων καταστρέφει τις πολύπλοκες καλλιτεχνικές σχέσεις και προκαλεί μία αλλαγή στο αισθητικό κριτήριο. Σκοπός αυτού του κινήματος είναι η ενδυνάμωση της καλλιτεχνικής κοινότητας και η αναγέννηση της χειροποίητης καλλιτεχνικής παραγωγής βασισμένη στην οργάνωση του εργαστηρίου της μεσαιωνικής εποχής. Ο συσχετισμός με την τέχνη του Μεσαίωνα δεν είχε ως σκοπό τόσο την άντληση ενός στιλιστικού λεξιλογίου, αλλά την επιθυμία επιστροφής σ' ένα αληθινό και άμεσο τρόπο, κατασκευής και επεξεργασίας των υλικών. Την επιστροφή σε μία οργάνωση της εργασίας, μέσω της οποίας ο καλλιτέχνης, αληθινός δημιουργός, ήταν κύριος της τέχνης του και χαιρόταν με το αντικείμενο που κατασκεύαζε για το κοινωνικό σύνολο. Ο τεχνίτης, σύμφωνα με τον Morris, πρέπει να εκπαιδευτεί και να μορφωθεί για να μπορέσει να μεταφέρει τα υψηλά αισθητικά χαρακτηριστικά της τέχνης στα αντικείμενα που κατασκευάζει. Έτσι και το κοινωνικό σύνολο, θα μπορέσει να εκπαιδευτεί μέσω των ωραίων αντικειμένων και να έχει μία πιο όμορφη ζωή.

Ο καλλιτέχνης αποκτά έναν ιερό ρόλο να οδηγήσει το κοινωνικό σύνολο σε μία αισθητική αναβάθμιση. «Ήταν το πρώτο κίνημα που αντιμετώπισε τα καλλιτεχνικά, αλλά και τα κοινωνικά προβλήματα της καθημερινής ζωής των ανθρώπων σε σχέση με τη βιομηχανική παραγωγή της τέχνης. Η μηχανή έλεγε, καταστρέφει τη «χαρά της εργασίας» και σκοτώνει τις δυνατότητες της τέχνης, διαχωρίζοντας την τέχνη από την τεχνική. Επηρέασε την εκπαίδευση και το αισθητικό κριτήριο, ανοίγοντας τον δρόμο σε επόμενους προβληματισμούς προς αυτή την κατεύθυνση. Θεωρώντας τη βιομηχανική παραγωγή ως μια από τις αιτίες της κοινωνικής παρακμής, αποτελεί τον πρόδρομο τόσο των σοσιαλιστικών κινήματων των αρχών του 20ου αιώνα όσο και των νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων. Στόχευε στην εξάλειψη της ασχίμιας των βιομηχανικών προϊόντων και όχι στην εξάλειψη των άσχημων αιτιών της βιομηχανικής παραγωγής.

Με άλλα λόγια, σύμφωνα με τη θεωρία του Morris, αν η τέχνη είναι το δείγμα μιας προβληματικής κοινωνίας, τότε μπορούμε ίσως να καλυτερεύσουμε την τέχνη. Παρότι τα χειροποίητα προϊόντα, λόγω του υψηλού κόστους και της μικρής παραγωγής έγιναν προσιτά σε μια μικρή μονάχα ομάδα ανθρώπων, ο Morris επηρέασε τον βιομηχανικό σχεδιασμό αντικειμένων καθημερινής χρήσης και άνοιξε ένα νέο δρόμο στη διακόσμηση των εσωτερικών χώρων.

Το 1877 ίδρυσε την Εταιρεία για τη Διατήρηση των Ιστορικών Κτιρίων και το 1884 τη Σοσιαλιστική Λίγκα στην Αγγλία, ενώ νωρίτερα, το 1861 ίδρυσε το δικό του εργαστήριο παραγωγής χειροποίητων προϊόντων. Εκεί μαζί με τους φίλους του σχεδίαζαν και παρήγαγαν υφάσματα, χαλιά, κεραμικά πλακάκια, επίπλα, ταπισερί και χαρτιά για τους τοίχους με χειροποίητο τρόπο και σύμφωνα με τον παραδοσιακό τρόπο. Τα σχέδια είχαν σαν πηγή έμπνευσης τη φύση και τα λουλούδια, αλλά και κεντήματα του 16ου και του 17ου αιώνα. Όμως τα σχέδια δεν ήταν ποτέ πιστές αντιγραφές αλλά ελεύθερες μεταφορές.

Σύμφωνα με τον William Morris, «η ευγενέστερη όλων των υφαντικών τεχνών είναι η ταπητουργία, στην οποία δεν υπάρχει τίποτα το μηχανικό. Είναι σαν ένα μωσαϊκό που κατασκευάζεται από χρώματα και μπορεί να κατασκευαστούν διακοσμητικά τοίχου ποικίλης τελειότητας και διακοσμητικών στοιχείων. Όπως σε κάθε καλή διακόσμηση τοίχου, το πρώτο πράγμα που πρέπει κανείς να προσέξει στο σχεδιασμό του χαλιού, είναι η δύναμη, η καθαρότητα και η κομψότητα της «φόρμας» των αναπαριστώμενων αντικειμένων, έτσι ώστε τίποτα να μην είναι ασαφές και ακαθόριστο. Επίσης, απαιτείται η ζωηράδα και η αφθονία των λεπτομερειών που χαρακτήριζαν τη Μεσαιωνική Τέχνη»<sup>1</sup>.

Τα χαρτιά τοίχου του William Morris είναι από τα πιο φημισμένα και παράγονται ακόμα και σήμερα (Εικ. 5.16). Ο Άρνολντ Χάουζερ γράφει: «Ο Μόρρις συμμεριζόταν τις προκαταλήψεις του Ράσκιν στο θέμα της μηχανικής παραγωγής, καθώς και τον ενθουσιασμό του για τη χειροτεχνία, όμως αποτιμούσε τη λειτουργία της μηχανής πολύ πιο προοδευτικά κι ορθολογικά από το δάσκαλό του. Έψεγε την κοινωνία της εποχής του ότι είχε κάμει κακή χρήση των τεχνικών εφευρέσεων, όμως ήξερε κίολας ότι αυτές σε μερικές περιπτώσεις μπορούν

να αποδειχτούν ευλογία για την ανθρωπότητα. Η σοσιαλιστική του αισιοδοξία περισσότερο του μεγάλωνε την ελπίδα τούτη για την τεχνική πρόοδο. Την τέχνη την ορίζει ως «την έκφραση της χαράς του ανθρώπου από τη δουλειά». Γι' αυτόν η τέχνη δεν είναι μονάχα πηγή ευτυχίας, αλλά προπαντός το αποτέλεσμα ενός αισθήματος ευτυχίας. Η πραγματική της αξία έγκειται στο δημιουργικό προσές· μέσα στο έργο του ο καλλιτέχνης χαίρεται την παραγωγικότητά του κι η χαρά του έργου ακριβώς είναι καλλιτεχνικά παραγωγική»<sup>2</sup>.

Ο Morris έγραψε πολλά πολιτικά κείμενα, ποιήματα και νουβέλες μεταξύ των οποίων το *News from Nowhere* όπου παρουσιάζει υπό μορφή ονείρου στις 185 σελίδες την περιγραφή μιας αγροτικής κοινωνίας χωρίς ιδιοκτησία, χωρίς εξουσία, χωρίς χρηματικό σύστημα, χωρίς υποχρεωτικό εκπαιδευτικό σύστημα, όπου οι κάτοικοι ζουν στη φύση και απολαμβάνουν τα αγαθά της εργασίας τους, υποστηρίζει παράλληλα την ισότητα των δύο φύλων και την κοινοβιακή οργάνωση της ζωής χωρίς οικογένειες (Εικ. 5.17, Εικ. 5.18).



**Εικ.5.16** M. William, *Tulip and Willow*, σχέδιο, μολύβι και ακουαρέλα, 114,3 x 94 εκ., Birmingham City Museum and Art Gallery, 1873. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morris\\_Tulip\\_and\\_Willow\\_design\\_1873.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morris_Tulip_and_Willow_design_1873.jpg).



**Εικ.5.17** M. William, *News from Nowhere (or An Epoch of Rest)*, 1892, Προμετωπίδα, ξυλογραφία.



**Εικ.5.18** M. William, *Queen Guinevere*, λάδι σε μουσαμά, 71,8 x 50,2 εκ., Tate Gallery, 1858, Λονδίνο. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Queen\\_Guinevere.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Queen_Guinevere.jpg).

## Το ζήτημα της κατοικίας

Καθώς μεγάλα στρώματα του πληθυσμού συγκεντρώνονται στις πόλεις, η κατάσταση της στέγασης εμφανίζεται ως ένα από τα κυριότερα προβλήματα του 19ου αιώνα. Η κατοικία, διαμέσου της ιδιοκτησίας, μετατρέπεται σε εμπορικό αντικείμενο, με αποτέλεσμα να αναπτύσσονται συνεχώς αντιθέσεις ανάμεσα στους ιδιοκτήτες και τους κατοίκους που αναζητούν τόπο κατοικίας. Γράφει ο Ένγκελς: «Στο ζήτημα της κατοικίας έχουμε δύο μέρη που το ένα στέκεται αντιμέτωπο στο άλλο, το νοικιαστή και τον εκμισθωτή ή τον σπιτονοικοκύρη... Είναι μια απλή πούληση εμπορεύματος. Δεν είναι συναλλαγή ανάμεσα σε προλετάριο και σε αστό, ανάμεσα σε εργάτη και σε κεφαλαιοκράτη. Ο νοικιαστής, ακόμα και όταν είναι εργάτης, παρουσιάζεται ως κάτοχος περιουσίας που πρέπει να έχει κιόλας πουλήσει το δικό του εμπόρευμα, την εργατική δύναμη, για να μπορέσει μ' αυτό που εισέπραξε να παρουσιαστεί ως αγοραστής του δικαιώματος χρήσης της κατοικίας ή πρέπει να μπορεί να δώσει εγγυήσεις για την επικείμενη πούληση αυτής της εργατικής δύναμης»<sup>3</sup>.

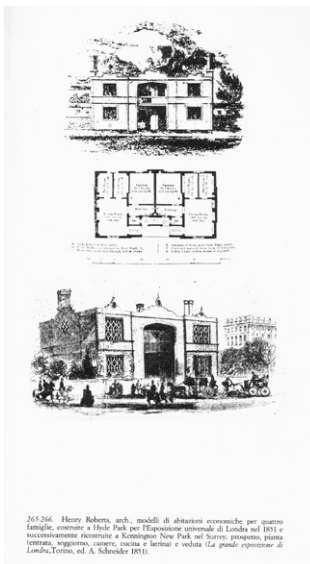
Ο 19ος αιώνας χαρακτηρίστηκε από τη γέννηση των εργατικών οικισμών σε συνδυασμό με την αύξηση της βιομηχανικής παραγωγής, τη διόγκωση των προβλημάτων της κατοικίας των εργατών και την εμφάνιση της φιλανθρωπίας ως αντιστάθμισμα των μεγάλων κοινωνικών προβλημάτων. Οι σοσιαλιστικές ιδέες των Charles Fourier (Σαρλ Φούριερ, 1772-1837), Robert Owen (Ρόμπερτ Όουεν, 1771-1858)<sup>4</sup>, Étienne Cabet (Ετιέν Καμπέ, 1788-1856)<sup>5</sup>, Victor Considerant (Βικτόρ Κονσιντεράν, 1808-1893), αποκρυσταλλώνονται σε προτάσεις που κυμαίνονται από το ενιαίο κτίριο στον οικισμό με εργατικές μονοκατοικίες<sup>6</sup>.

Στη Διεθνή Έκθεση του 1851 στο Λονδίνο υπό την αιγίδα του Πρίγκιπα Αλμπέρτο, παρουσιάζονται οι

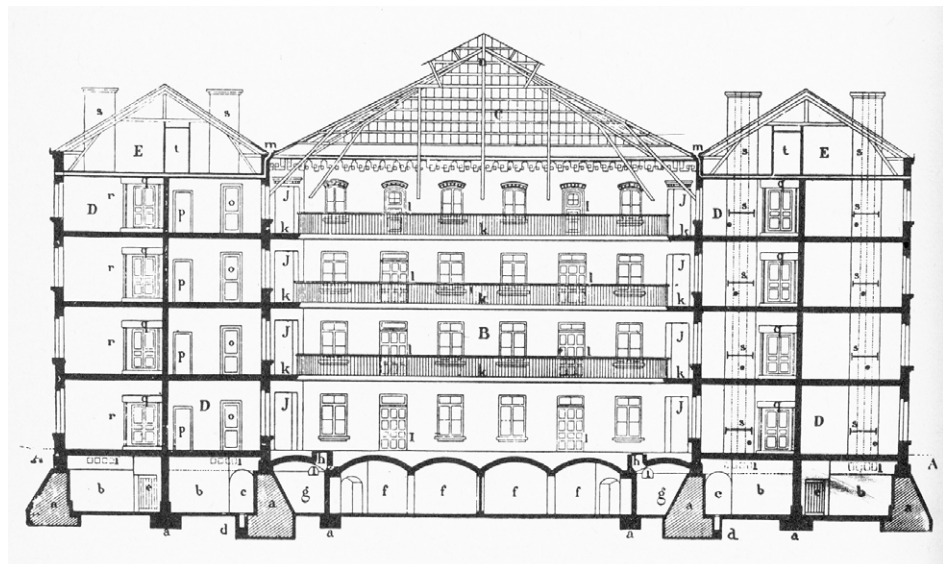


τυπολογίες των μονοκατοικιών τονίζοντας τα θετικά στοιχεία που περιέχει η επιλογή των μικρών διακριτών μονάδων κατοικίας (Εικ. 5.19). Εντέλει, διαμέσου της μονοκατοικίας ενισχύεται η οικογένεια, το αίσθημα της ιδιοκτησίας, η ατομικότητα, οι δεσμοί μ' ένα μικρό τμήμα γης. Η καταξίωση διαμέσου της εργασίας δεν γίνεται μόνο ένα κοινωνικό φαινόμενο, αλλά αποκτά τη σημασία της στη θέση, την κατασκευή και τη μορφή της κατοικίας. Πολιτικές αποφάσεις, νομοθετικές ρυθμίσεις, αρχιτεκτονικές μελέτες, ιατρικές και κοινωνικές θεωρίες, επιστημονικές έρευνες και τεχνολογικοί νεωτερισμοί, συνέκλιναν στην αναζήτηση λύσεων στο πρόβλημα που προέκυψε από τις συνθήκες διαβίωσης των εργατών στα βιομηχανικά κέντρα. Η εγκατάσταση των εργοστασίων σε απομακρυσμένα σημεία οδήγησε τους βιομήχανους να προβλέψουν κατοικίες για τους εργαζόμενους με στόχο την καλύτερη απόδοση εργασίας. Ως συνέπεια εμφανίζεται η τοποθέτηση των κατοικιών αυτών σε άμεση γειτνίαση με τον χώρο εργασίας και η απομάκρυνσή τους από τα κέντρα των πόλεων.

Αυτές οι τυπολογίες, από το Φαλανστέριο του Fourier (1829) έως τις μονοκατοικίες των εργατικών χωριών της Mulhouse (1853) αποτέλεσαν ένα σημαντικό δείγμα του αστικού και του αρχιτεκτονικού προβληματισμού κατά τη διάρκεια όλου του 19ου αιώνα. Η τυπολογία του μεγάλου ενιαίου κτιρίου, όπως το Φαμιλιστέριο στην Guise του André Godin (Αντρέ Γκοντέν, 1856-1859) (Εικ. 5.20), με τον σαφή διαχωρισμό των λειτουργιών, την οργάνωση των κινήσεων των κατοίκων, την παροχή ιατρικής περίθαλψης, την οργανωμένη εκπαίδευση των παιδιών, την εγκατάσταση δικτύων για παροχή θέρμανσης, νερού, αέρα και τεχνητού φωτισμού, αντιπαραβάλλεται με την τυπολογία ενός οργανωμένου συνόλου κατοικιών για 2, 4 ή 6 οικογένειες με άμεση πρόσβαση σε μικρούς κήπους. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στον έλεγχο των κινήσεων και των συναναστροφών των κατοίκων, ούτως, ώστε να αποφεύγονται και να εμποδίζονται οι συχνές επικοινωνίες, ενώ η απομόνωση του οικογενειακού πυρήνα, η επιτήρηση των κατοίκων, η προσπάθεια επιβολής ηθικών κωδικών συμπεριφοράς οδήγησε σε έντονες αντιθέσεις. Έτσι, παρατηρούμε ότι η πρόθεση οργάνωσης της καθημερινής διαβίωσης επιδρά στην ανάπτυξη μεταρρυθμιστικών αποφάσεων σχεδιασμού του χώρου αντανακλώντας τις τάσεις της φιλανθρωπίας και της οικονομικής ηγεσίας που επεδίωκε να οργανώσει την καθημερινότητα των κατοίκων με στόχο την εγγυημένη ποιότητα της παραγωγής και τον έλεγχο της κοινωνικής συμπεριφοράς, αφού σε πολλές περιπτώσεις η εργασία συχνά συνδέθηκε με την απόκτηση ενός τύπου κατοικίας και οι εργαζόμενοι αντί για μισθό αμείβονται με την απόκτηση ενός σπιτιού (Εικ. 5.21, Εικ. 5.22, Εικ. 5.23).



**Εικ.5.19** H. Roberts, σχέδια για κτίριο τεσσάρων οικογενειών, Διεθνής Έκθεση Λονδίνου, 1851.



**Εικ.5.20** A. Godin, Φαμιλιστέριο στην Guise, 1856-1859. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste\\_Andr%C3%A9\\_Godin](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Andr%C3%A9_Godin).



**Εικ.5.21** Οικισμός εργατών και βιομηχανικές εγκαταστάσεις αρχές 19ου αιώνα, New Lanark, Σκωτία, φωτ. Β.Πετρίδου.

**Εικ.5.22** Εργατικές κατοικίες Pea-body Buildings, 1880, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.

**Εικ.5.23** Οικισμός εργατών της σοκολατοποιίας Menier, Noisiel, 1874, Γαλλία, φωτ. Β.Πετρίδου.

## Ο Ρεαλισμός στις τέχνες

### Ζωγραφική

Ο όρος Ρεαλισμός εισάγεται στα μέσα του 19ου αιώνα τόσο στις εικαστικές τέχνες όσο και στη λογοτεχνία<sup>7</sup>. Ο Ρεαλισμός αρχίζει σαν κίνημα του «καλλιτεχνικού προλεταριάτου»<sup>8</sup> με πρώτο δάσκαλο τον Gustave Courbet (Γκυστάβ Κουρμπέ, 1819-1877). Είχε προηγηθεί ο Νατουραλισμός, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο το *Κάρο Σανού* (*The Hay Wain*), που το 1824 ο John Constable (Τζων Κόνσταμπλ, 1776-1837), εξέθεσε στο Παρισινό Σαλόν<sup>9</sup> (Εικ. 5.24). Ο πίνακας θεωρήθηκε προκλητικός και προκάλεσε αντιδράσεις από το κοινό της εποχής, καθώς κατέγραφε την πραγματικότητα με την παρατηρητικότητα ενός μετεωρολόγου και όχι ενός συναισθηματικού καλλιτέχνη<sup>10</sup>. Το ίδιο κοινό είχαν ενοχλήσει καλλιτέχνες, όπως ο Gericault και ο Delacroix με τους ενοχλητικούς νεωτερισμούς τους. Όμως τώρα, η ενοχλήση θα έπαιρνε τη μορφή πραγματικής πολεμικής, καθώς ο Ρεαλισμός έφερε μια πραγματική επανάσταση στο χώρο της τέχνης. Ο Ρεαλισμός αντιτάχθηκε στο Ρομαντισμό, που κατέγραφε τη διάθεση της ψυχής απέναντι στην πραγματικότητα, και την κατέγραφε όπως είναι, χωρίς συναισθηματισμούς και εξιδανικεύσεις. Διάλεξε θέματα που δεν ήταν ούτε ιστορικά ούτε μυθολογικά ή αλληγορικά. Δεν επεδίωξε να αναδείξει εντυπωσιακές ή ρητορικές χειρονομίες ηρώων. Ο ήρωας στο Ρεαλισμό είναι ο συνηθισμένος άνθρωπος, ο άνθρωπος του μόχθου, ο εργάτης, ο αγρότης, σε σκηνές της καθημερινής ζωής.

Ο ζωγράφος Gustave Courbet (Γκυστάβ Κουρμπέ, 1810-1877), «άνθρωπος του λαού και καλλιτέχνης που του έλειπε κάθε αίσθημα αστικής ευποληψίας»<sup>11</sup> είναι αυτός ο οποίος εισήγαγε επίσημα τον όρο «Ρεαλισμός», το 1855. Σε ένδειξη διαμαρτυρίας για τις επιλογές της συντηρητικής επιτροπής επιλογής έργων στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού (Σαλόν), εξέθεσε τα έργα του σε ατομική έκθεση, δίπλα στο κτίριο της επίσημης έκθεσης, σε αυτοσχέδιο χώρο που ονόμασε «Περίπτερο του Ρεαλισμού». Η πράξη του αυτή προκάλεσε κύμα αντιδράσεων από το φιλότεχνο κοινό και την Ακαδημαϊκή Τέχνη. Στο άκαμπτο σύστημα του ακαδημαϊσμού, από το 1855 και μετά, θα εναντιώνονται στο εξής οι πρωτοπορίες της τέχνης.



**Εικ.5.24** J. Constable, *The Hay Wain*, 1821, λάδι σε μουσαμά, 130x185 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Hay\\_Wain](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hay_Wain).



**Εικ.5.25** G. Courbet, *To Ατελιέ*, 1854-1855, λάδι σε μουσαμά, 361x597εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Painter%27s\\_Studio](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Painter%27s_Studio).



Ανάμεσα στα έργα που εκθέτει ο Courbet στο Περίπτερό του, κυριαρχεί το πολυσυζητημένο έργο *το Ατελιέ* (Εικ. 5.25). Ο πίνακας θεωρείται ορόσημο για την έναρξη της εποχής της σύγχρονης Τέχνης. Πιστεύοντας ότι ο ζωγράφος πρέπει να ζωγραφίζει μόνο ό, τι βλέπει «πραγματικά», ο Courbet ζωγράφησε τον εαυτό του ανάμεσα σε πορτρέτα συλλεκτών και φίλων, αντιπροσωπευτικών μελών όλων των κοινωνικών τάξεων. Στον πίνακα που είχε τον υπότιτλο «Μία πραγματική αλληγορία που προσδιορίζει επτά χρόνια της καλλιτεχνικής μου ζωής», συνοψίζει τις θεωρίες του για το ρεαλισμό αλλά και την άποψή του ότι ο καλλιτέχνης είναι κυρίαρχος στο κέντρο του κόσμου της δημιουργίας.

Η πρόθεση του Courbet ήταν πραγματικά να ενοχλήσει την αστική τάξη και τις υποκριτικές συμβάσεις της, που ακολουθούσαν τα πρότυπα και τους κανόνες της ακαδημαϊκής τέχνης, προτάσσοντας την ελευθερία του καλλιτέχνη και τη δύναμη της αλήθειας που μπορεί να μεταδώσει<sup>12</sup>.

Στους κυριότερους αντιπροσώπους του Ρεαλισμού συγκαταλέγονται επίσης ο Jean-François Millet (Φρανσουά Μιγέ, 1814-1875) και ο ζωγράφος, χαράκτης και γλύπτης Honoré Daumier (Ονορέ Ντωμιέ, 1808-1879).

Ο Millet, με τη ζωγραφική του, ύμνησε την ευγένεια των ταπεινών ανθρώπων που ζουν κοντά στη φύση. Το έργο του *Οι σταχομαζώχτρες* είναι ένας ύμνος προς την απλότητα, τη φτώχεια και την ευγένεια της αγροτικής ζωής (Εικ. 5. 26). Οι μορφές των γεωργών παρουσιάζονται μνημειακές, γεγονός πρωτόγνωρο για την τέχνη, που ως τότε απεικόνιζε τη ζωή του χωριού για την απλοϊκότητα και την αφέλειά της. Ο πίνακας εκπροσωπεί, έως τις μέρες μας, τον άνθρωπο του μόχθου και δείχνει τις πεποιθήσεις του Millet, σύμφωνα με τις οποίες αυθεντικός είναι ο άνθρωπος της φύσης και της αγροτικής ζωής και όχι ο αλλοτριωμένος άνθρωπος της πόλης.

Τα πορτρέτα του Daumier σηματοδότησαν την πλήρη ρήξη με τη νεοκλασική εξιδανίκευση. Τόσο στην πολιτική γελοιογραφία, όσο και στη ζωγραφική και τη γλυπτική, στόχο είχε πάντα το καυστικό του σχόλιο απέναντι στην εξουσία. Με οξυμένη δύναμη παρατήρησης, μέσα από την υπερβολή και το σαρκασμό, αποκάλυψε τις βαθύτερες αλήθειες της προσωπικότητας του εικονιζόμενου (Εικ. 5.27), γεγονός που οδήγησε στην προσωπική του δίωξη και φυλάκιση.



**Εικ.5.26** J.-F. Millet, *Σταχομαζώχτρες*, 1857, λάδι σε μουσαμά 83,5x110 εκ. Παρίσι, Μουσείο Ορσέ. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Gleaners](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gleaners).



**Εικ.5.27** H. Daumier, *ο Δικηγόρος υπεράσπισης*, π.1862, γκουάς και υδρόχρωμα σε χαρτί, 19x29,5εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ. Πηγή: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Honor%C3%A9\\_Daumier](https://fr.wikipedia.org/wiki/Honor%C3%A9_Daumier).

Ο Édouard Manet (Εντουάρ Μανέ, 1832-1883) διαδέχθηκε τον Courbet στην πρώτη γραμμή της πρωτοπορίας. Η τέχνη του δημιούργησε απίστευτες αντιδράσεις και σχόλια. Άνοιξε ένα διάλογο ανάμεσα στην κλασική τέχνη και τη σύγχρονη εποχή, τόσο ως προς τα θέματα, όσο και ως προς τη διαπραγμάτευση του χρώματος. Το έργο *Πρόγευμα στη Χλόη* του 1863 (Εικ. 5. 28), θεωρήθηκε προκλητικό και απορρίφθηκε από το επίσημο Σαλόν του ίδιου έτους, αλλά εκτέθηκε στο Σαλόν των Απορριφθέντων<sup>13</sup>. Αντιτάχθηκε σε ό,τι πρέσβευε η ακαδημαϊκή ζωγραφική, δηλαδή στην προσκόλληση στο ιστορικό ή στο μυθολογικό θέμα, στην πραγμάτευση του θέματος με κιαροσκούρο, στην κλασική προοπτική, στην άσπογη εκτέλεση. Αντί γι' αυτά ο Μανέ, σε ένα θέμα κλασικό, όπως ήταν το *Βουκολικό Κοντσέρτο*, νεανικό έργο του Tiziano (Εικ. 5. 29), εισάγει ανθρώπους σύγχρονους και επίκαιρους, καθώς, τόσο οι άντρες όσο και οι γυναίκες, ζωγραφίστηκαν χωρίς μυθολογικές ή αλληγορικές παραπομπές. Δύο άντρες και μια γυναίκα παριστάνονται να γευματίζουν καθισμένοι στη χλόη, σ' ένα ξέφωτο. Οι μορφές έχουν οργανωθεί σε τριγωνική σύνθεση. Στο πρώτο επίπεδο οι άνδρες εμφανίζονται

ντυμένοι με ρούχα σύγχρονα. Αντίθετα η γυναίκα, πλάι τους, είναι γυμνή. Στην κορυφή της τριγωνικής σύνθεσης μια δεύτερη γυναίκα πλένεται στο ποτάμι. Μια νεκρή φύση γεμίζει το κάτω αριστερά κομμάτι του έργου. Το χρώμα εμφανίζεται προκλητικά πρόχειρο, απλωμένο με γρήγορη πινελιά, όχι με τα λεπτά περάσματα από το φως στη σκιά, αλλά σε πλατιές επίπεδες επιφάνειες, γεγονός που καταργεί την αίσθηση του βάθους, έτσι όπως έκανε από αιώνες η ζωγραφική με τη γραμμική ή ατμοσφαιρική προοπτική, μέσα δηλαδή, από τη βαθμιαία σμίκρυνση (συνίζηση) των μορφών που απομακρύνονται στο φόντο, και την εξασθένηση του χρώματος. Για παράδειγμα, η γυναικεία μορφή στην κορυφή της τριγωνικής σύνθεσης, απλουστευμένη χρωματικά και σχεδόν επίπεδη, δεν πείθει ότι απομακρύνεται στο βάθος. Αντίδραση επίσης, προκάλεσε η γυναίκα στο πρώτο επίπεδο, (πρόκειται για το αγαπημένο μοντέλο του καλλιτέχνη) η οποία, εντελώς γυμνή, χωρίς την πρόφαση της μυθολογίας ή της ιστορίας, θεωρήθηκε ότι κοιτούσε με αναίδεια προς το μέρος του θεατή, προσκαλώντας τον στον πίνακα. Για τις καινοτομίες αυτές θεωρείται έργο σταθμός που προαναγγέλλει τον Ιμπρεσιονισμό, αλλά και την απαρχή άλλων αναζητήσεων της μοντέρνας τέχνης.



**Εικ.5.28** E. Manet, *Πρόγευμα στη Χλόη*, 1863, λάδι σε μουσαμά, 208x264 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_D%C3%A9jeuner\\_sur\\_l%E2%80%99herbe](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%E2%80%99herbe).



**Εικ.5.29** Τιτσιάνο, *Βουκολικό Κοντσέρτο (Le Concert champêtre)*, π.1509, λάδι, 105x137 εκ., Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pastoral\\_Concert](https://en.wikipedia.org/wiki/Pastoral_Concert).

Στους προάγγελους του Ιμπρεσιονισμού συγκαταλέγεται και η επονομαζόμενη σχολή των ζωγράφων της Barbizon. Από το 1830 έως το 1870, ζωγράφοι όπως ο Camille Corot (Καμίγ Κορό, 1796-1875), ο Théodore Rousseau (Τεοντόρ Ρουσώ, 1812-1867), ο Jean-Francois Millet, αποτραβήχτηκαν στο χωριό Barbizon (Μπαρμπιζόν), στο δάσος του Φοντενεμπλό, κοντά στο Παρίσι και άρχισαν να ζωγραφίζουν τοπία. Η ζωγραφική τους ματιά επικεντρώθηκε στην απλή και καθημερινή όψη της φύσης και όχι στη μνημειακή ή αλληγορική πλευρά της. Ζωγράφιζαν έξω από τα ατελιέ τους, στον ανοιχτό χώρο («en plain air») φροντίζοντας, όσο και λιγότερο, να επεξεργάζονται με λεπτομέρειες την επιφάνεια του χρώματος. Η ζωγραφική έξω από το ατελιέ, τα μικρά μεγέθη των έργων, η αποφυγή κάθε συναισθηματισμού απέναντι στην παρατηρούμενη φύση, η αδρή πραγμάτευση του θέματος, είναι όλα στοιχεία που άνοιξαν το δρόμο στη ζωγραφική του Ιμπρεσιονισμού, που ακολούθησε (Εικ. 5. 30).





**Εικ.5.30** C. Corot, *Βίλα Ωρέ*, 1854, λάδι, 23 x 37 εκ., Ιδ. Συλλογή. Πηγή: <http://www.jean-baptiste-camille-corot.org/Ville-d'Avray-2.html>.

## Γλυπτική

Ο Ρεαλισμός στη γλυπτική εμφανίζεται μετά το 1880. Η γλυπτική, εξαρτημένη από τις επίσημες κρατικές παραγγελίες για μνημεία δημόσιων χώρων, ήταν δύσκολο να ακολουθήσει με τον ίδιο ρυθμό τις καινοτομίες, που εισήγαγε η ζωγραφική, τόσο ως προς το θέμα, όσο και ως προς τη μορφή των γλυπτών. Στο έργο του Βέλγου Constantin Meunier (Κονσταντέν Μενιέ, 1831-1905), η προσοχή στρέφεται προς την εργατική τάξη. Ο γλύπτης αναπαριστά με ακρίβεια, που δε χωρά παρερμηνείες, τον άνθρωπο που πάσχει, τον άνθρωπο που μοχθεί την ώρα της δουλειάς του. Ο εργάτης γίνεται ο σύγχρονος ήρωας. Χαρακτηριστικό είναι το έργο *Έκρηξη* (Εικ. 5. 31), στο οποίο παρουσιάζεται ο σκοτωμένος από ατύχημα εργάτης, ενώ όρθια μία γυναικεία μορφή, σαν μόλις να έφτασε στον τόπο του ατυχήματος, θρηνεί. Η σύνθεση των μορφών παίρνει στοιχεία από τις αναπαραστάσεις του θρησκευτικού θρήνου (Παναγία και νεκρός Χριστός) και το γλυπτό παρουσιάζεται ως ένας «σύγχρονος επιτάφιος».



**Εικ.5.31** C. Meunier, *Έκρηξη (Le grisou)*, 1889, χαλκός, 151,5x212x108,5 εκ., Βρυξέλλες, Βασιλικά Μουσεία Καλών Τεχνών του Βελγίου. Πηγή: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Constantin\\_Meunier](https://fr.wikipedia.org/wiki/Constantin_Meunier).

## Ιμπρεσιονισμός

Ο Ιμπρεσιονισμός είναι εκείνο το κίνημα που σηματοδοτεί τη διαφορετική κατεύθυνση που πήρε η ζωγραφική από αυτή που είχε από την εποχή της Αναγέννησης. Είναι το κίνημα με το οποίο αρχίζει αυτό που εννοούμε Μοντέρνα Τέχνη, ή Τέχνη του 20ού αιώνα. Το κίνημα δημιούργησαν ζωγράφοι (μία γενιά καλλιτεχνών που γεννήθηκαν ανάμεσα στο 1830 και 1853) που συγκέντρωσαν την προσοχή τους στην προσπάθεια να μεταδώσουν στο θεατή των έργων τους τις εντυπώσεις που οι ίδιοι είχαν μπροστά στην πραγματικότητα. Ανάμεσα σε αυτούς ήταν ο Camille Pissarro (Καμίγ Πισαρό, 1830-1903), ο Edgar Degas (Εντγκάρ Ντεγκά, 1834-1917), ο Paul

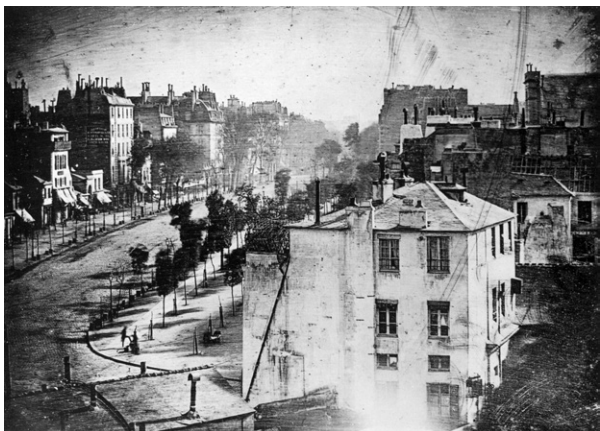
Cézanne (Πωλ Σεζάν, 1839-1906), ο Alfred Sisley (Αλφρέντ Σισλέ, 1839-1899), ο Claude Monet (Κλωντ Μονέ, 1840-1926), ο Pierre Auguste Renoir (Πιέρ Ωγκύστ Ρενουάρ, 1841-1919), η Berthe Morisot (Μπερτ Μοριζό, 1841-1895), ο Frédéric Bazille (Φρεντερίκ Μπαζίλ, 1841-1870) και άλλοι. Είχαν όλοι τον ενθουσιασμό της νιότης και μοιράζονταν την ίδια αντιπάθεια προς την ακαδημαϊκή ζωγραφική και το ίδιο ενδιαφέρον για τη ζωγραφική του Courbet και των ζωγράφων της Barbizon. Στον Édouard Manet έβλεπαν τον πρωτεργάτη, που είχε προχωρήσει μαχητικά το ρεαλισμό, με ανανεωμένο λεξιλόγιο.

Παράλληλα με το ρεαλισμό, η νέα τεχνολογική κατάρκτηση, η φωτογραφία<sup>14</sup> καθώς και η ιαπωνική ξυλογραφία, είχαν ανοίξει το δρόμο για τις καινούριες αναζητήσεις των Ιμπρεσιονιστών. Η φωτογραφία συνέβαλε κυρίως στην αποτύπωση της πραγματικότητας, στο πάγωμα της κίνησης, στο στιγμιότυπο ( *instantané* ) (Εικ.5.32). Η συμβολή της ιαπωνικής τέχνης ήταν καθοριστική σε αυτή την αναζήτηση ανανέωσης του εικαστικού λεξιλογίου, καθώς, με τις ξυλογραφίες και τις μεταξοτυπίες που κατέκλυζαν την Ευρώπη, προσέφερε στη ζωγραφική αναπαράσταση το ζητούμενο καινούριο «λεξιλόγιο». Νέες δυνατότητες σύνθεσης, τολμηρές αφαιρέσεις, διαφορετική απόδοση του βάθους, απλά περιγράμματα, απουσία πλασίματος των μορφών, επίπεδες επιφάνειες. Οι μορφές στα ιμπρεσιονιστικά έργα πλάθονται με το φως και το χρώμα. Η εντύπωση του φωτός, έτσι όπως πέφτει πάνω στα πράγματα, μελετάται επί τόπου, έξω στη φύση, στο άπλετο φως, ή, όπως έλεγαν οι υπαιθριστές της Barbizon, «en plein air» (στο ύπαιθρο). Τα πράγματα φαίνονται μέσα από το τρεμόπαιγμα της ατμόσφαιρας. Αέρας, νερό, φως μοιάζουν να συντίθενται μόνο από χρώματα. Ακόμα και οι σκιές είναι χρωματιστές, και όλα δονούνται από ένα ρυθμό που συλλαμβάνεται εκεί, επί τόπου, στην προσπάθεια να αιχμαλωτιστεί το εφήμερο, το φευγαλέο, το στιγμιαίο.

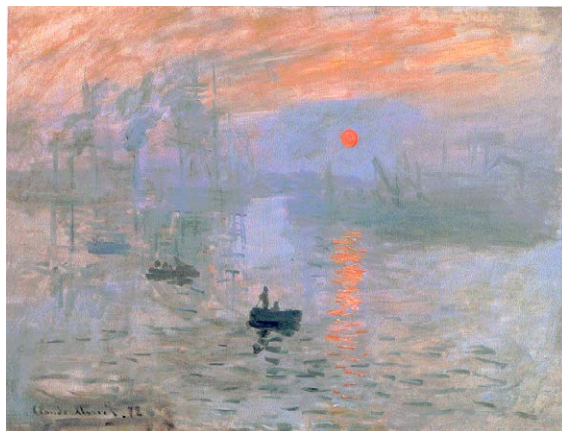
Το θέμα του πίνακα, που μπορούσε πλέον να είναι οποιοδήποτε -οι πολυσύχναστες πλατείες, άνθρωποι απροετοίμαστοι και χωρίς πόζα ή μία θημωνιά στην ύπαιθρο- γίνεται αντιληπτό ως τυχαίο φαινόμενο.

Ο Ιμπρεσιονισμός δεν έφερε μόνο τον καλλιτέχνη σε άμεση επαφή με την πραγματικότητα, αλλά κυρίως απελευθέρωσε από κάθε ακαδημαϊκή προκατάληψη τη δύναμη του χρώματος, ανοίγοντας το δρόμο για τη μοντέρνα τέχνη. Η άμεση παρατήρηση της φύσης σε διαφορετικές ώρες της μέρας και σε διαφορετικές εποχές, μεταφέρεται τέλεια μέσω της τεχνικής, η οποία θέλει την παλέτα καθαρή και φωτεινή και την εξάλειψη του μαύρου. Τα χρώματα δεν αναμιγνύονται πάνω στην παλέτα, αλλά αντιπαρατίθενται πάνω στον καμβά, με πινελιά ελαφριά, η μια πλάι στην άλλη. Η ανάμιξη των χρωμάτων γίνεται στον αμφιβληστροειδή του θεατή, που πρέπει να τα δει από κάποια απόσταση. Ένα από τα αποτελέσματα αυτής της προσέγγισης είναι ότι τα έργα έχουν τη φρεσκάδα και τον αυθορμητισμό των σκίτσων, είτε δουλεύονταν με λάδι, είτε με ελαφρότερα υλικά, όπως το παστέλ.

Τυπικά το κίνημα εμφανίστηκε το 1874, όταν ο Degas οργάνωσε στο στούντιο του φωτογράφου Félix Nadar την πρώτη έκθεση των Ιμπρεσιονιστών με έργα που είχαν απορριφθεί από το επίσημο Σαλόν. Έλαβαν μέρος σ' αυτήν 30 καλλιτέχνες. Στην έκθεση, ο κριτικός τέχνης Louis Leroy (Λουί Λερούα, 1812-1885), παρατηρώντας έναν από τους πίνακες του Monet με τίτλο *Impression, Soleil Levant* (Εντύπωση, Ανατέλλων Ηλιος) βάφτισε το κίνημα ειρωνικά Ιμπρεσιονισμό, ονομασία την οποία αμέσως ο Monet και οι φίλοι του υιοθέτησαν (Εικ. 5. 33).



**Εικ.5.32** L. Daguer, Η λεωφόρος Μπουλβάρ ντυ Ταν στο Παρίσι, π.1838, Μόναχο, Εθνικό Μουσείο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard\\_du\\_Temple](https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard_du_Temple).



**Εικ.5.33** C. Monet, «Impression», Soleil Levant (Εντύπωση, Ανατέλλων Ηλιος), 1872, λάδι σε μουσαμά, 48x63 εκ. Παρίσι, Μουσείο Marmottan Monet. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Impression,\\_Sunrise](https://en.wikipedia.org/wiki/Impression,_Sunrise).



Ο Claude Monet (Κλωντ Μονέ, 1840-1926), δεκαοχτάχρονος ακόμα γνωρίστηκε με τους παρισινούς καλλιτέχνες Pissaro, Bazille, Sisley, με τους οποίους μοιράστηκε τον ενθουσιασμό για το σκανδαλώδες έργο του Manet *Πρόγευμα στη Χλόη*, και επηρεάστηκε από το έργο των ζωγράφων της Μπαρμιζόν. Αργότερα, το 1870, κατά την παραμονή του στο Λονδίνο, γνώρισε το έργο των νατουραλιστών τοπιογράφων και εντυπωσιάστηκε κυρίως από το έργο του Turner ο οποίος, όπως αναφέρθηκε ήδη στο πλαίσιο του ρομαντισμού, είχε ζωγραφίσει σειρές έργων με θέματα από τη φύση και τις μεταβολές της, σε σχέση με τις εποχές και τη χρονική στιγμή (Εικ. 5. 34).



**Εικ.5.34** *W.Turner, Βροχή, υγρασία και ταχύτητα*, 1840, λάδι σε μουσαμά, Λονδίνο, Εθνικό Μουσείο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rain,\\_Steam\\_and\\_Speed\\_%E2%80%93\\_The\\_Great\\_Western\\_Railway](https://en.wikipedia.org/wiki/Rain,_Steam_and_Speed_%E2%80%93_The_Great_Western_Railway).

Στο έργο του Monet μπορεί να περιγραφεί με επάρκεια η τεχνική του Ιμπρεσιονισμού. Ο καλλιτέχνης καταγράφει το εφήμερο, την εντύπωση της στιγμής. Το έργο είναι μια λεπτομέρεια της πραγματικότητας. Ο Monet δεν περιγράφει, δεν ολοκληρώνει, αλλά και δεν προσθέτει τίποτε από ό,τι ξέρει για τη φύση του πράγματος. Κάθε είδους περιγραφή καταργείται και καταγράφεται μόνο ό,τι εντυπώνεται στον αμφιβληστροειδή. Η τεχνική του είναι γρήγορη. Αφού καταγράφει το στιγμιαίο, δε θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά. Οι πινελιές είναι φορτωμένες χρώμα και κοφτές, ακουμπάνε γρήγορα στο μουσαμά. Το αποτύπωμα που αφήνουν είναι κοφτά κόμματα, παύλες, χοντρές τελείες. Τα χρώματα δε διαβαθμίζονται. Δηλαδή, δεν αναμειγνύονται με μαύρο, για να σκουρύνουν, ή με άσπρο, για να ανοίξουν. Οι αναμειξίξεις γίνονται με καθαρά χρώματα πάνω στο μουσαμά. Άλλωστε, το μαύρο -από όλους σχεδόν τους Ιμπρεσιονιστές -αποφεύγεται. Γι' αυτό οι σκιές δεν είναι απλώς γκριζοί ή ουδέτεροι τόνοι. Σχεδόν δεν παράγονται ούτε από αναμειξίξεις. Περισσότερο δημιουργούνται από την επικάλυψη και την εναπόθεση παχιάς μάζας καθαρών χρωμάτων, που επηρεάζονται αμοιβαία. Η μορφή κάθε πράγματος, αποδεδειγμένη από οποιοδήποτε περίγραμμα, προσδιορίζεται από τη γωνία πρόσπτωσης του φωτός.

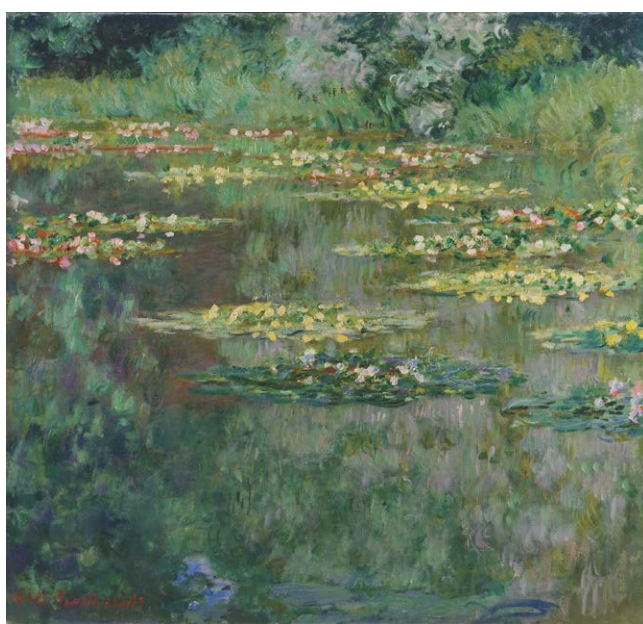
Μετά το 1883 ο Monet αποτραβήχτηκε στο Ζιβερνί. Εκεί, στον κήπο του σπιτιού του, ζωγράφισε τη σειρά με θέμα τα νούφαρα. Ο κήπος του ζωγράφου στο Ζιβερνί, με τη βοήθεια κηπουρών, είχε διαμορφωθεί σε ιμπρεσιονιστικό έργο τέχνης. Ιτιές κλαίουσες, εξωτικά φυτά και δέντρα, λίμνες με νούφαρα, πάπιες και φασιανοί (Εικ. 5. 35). Η φύση, διαμορφωμένη από τον καλλιτέχνη, έμοιαζε με το έργο του. Στον κήπο αυτό ο καλλιτέχνης ζωγράφιζε ακούραστα. «Αυτά τα τοπία με το νερό και τις αντανάκλασεις μού έγιναν έμμονη ιδέα» έγραφε ο ίδιος το 1908. Ο Ιμπρεσιονισμός στα έργα που ζωγράφισε εδώ ο ζωγράφος φτάνει στο αποκορύφωμά του (Εικ. 5.36, Εικ. 5.37). Ο καλλιτέχνης καταγράφει αυτό που παρατηρεί, το οποίο κορυφώνεται σε μια πανδαισία χρωμάτων. Η εικόνα πλησιάζει σε ένα σημείο, και ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται να αποδώσει καμία πληροφορία για το περιβάλλον της λίμνης. Το τοπίο εκτείνεται πέρα από τα όρια του πίνακα. Κάθε έννοια του βάθους καταργείται. Μια οθόνη από χρώματα απλώνεται κάθετα. Ο όγκος χάνει την υλική του υπόσταση και το έργο δεν είναι πια ένα θέμα που περιγράφεται σε ένα φόντο, αλλά μια επίπεδη οργάνωση χρωμάτων. Από αυτή τη διαστρωμάτωση των χρωμάτων προκύπτει η υλικότητα, δηλαδή ένα στρώμα χρώματος πάνω στον καμβά, που δονείται, όπως στην πραγματικότητα δονούνται και πάλλονται το νερό και οι αντανάκλασεις του.



**Εικ.5.35** Ο κήπος του C. Monet στο Ζιβερνί, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.5.36** C. Monet, Νούφαρα, 1908, λάδι σε μουσαμά, 130x153 εκ., Παρίσι, Μουσείο Marmottan Monet. Πηγή: <http://www.claudemonetgallery.org/Water-Lilies.html>.



**Εικ.5.37** C. Monet, Νούφαρα, 1904, λάδι σε μουσαμά, 87,9x91,44εκ., Ν τένβερ, Art Museum. Πηγή: [http://creativity.denverartmuseum.org/1935\\_14/](http://creativity.denverartmuseum.org/1935_14/).

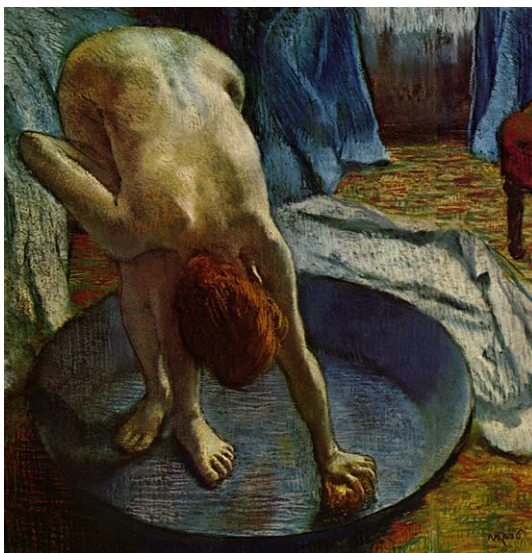


**Εικ.5.38** C. Monet, Νούφαρα, 1916, λάδι σε μουσαμά, 200x427 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-monet-water-lilies>.

Η υλικότητα του χρώματος γίνεται αισθητική αξία, ανεξάρτητα από το τι περιγράφει αυτό το χρώμα. Τελικά, η ίδια η πινελιά γίνεται το θέμα και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, που το έργο βρίσκεται ανάμεσα στο συγκεκριμένο και στο αφηρημένο, ανοίγοντας ήδη το δρόμο για την Αφηρημένη ζωγραφική του 20ού αιώνα (Εικ. 5. 38).



Το έργο του Edgar Degas (Ενγκάρ Ντεγκά, 1834-1917) χαρακτηρίζεται από την αναπάντεχη οπτική γωνία, την κρυμμένη πηγή φωτός, το ενδιαφέρον για τη χαρακτηριστική κίνηση των μορφών. Τα χαρακτηριστικά αυτά συγκεντρώνονται στο έργο *Το Λουτρό*. Μία γυμνή γυναίκα φιγούρα, παρατηρείται και καταγράφεται από το ζωγράφο, σε μία ιδιαίτερη στιγμή. Η οπτική γωνία είναι απροσδόκητη, η απόδοση είναι γρήγορη και με ελαφρά υλικά (παστέλ), μορφή και περιβάλλον αναμιγνύονται σε ένα αδιάσπαστο σύνολο (Εικ. 5. 39). Τα



**Εικ.5.39** E. Degas, *Η μπανιέρα*, 1886, παστέλ, 60x83 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Edgar\\_Degas#/media/File:Edgar\\_Germain\\_Hilaire\\_Degas\\_032.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas#/media/File:Edgar_Germain_Hilaire_Degas_032.jpg).

καθημερινά μικρά αντικείμενα που βρίσκονται γύρω από τη γυμνή γυναίκα αποδίδονται με αδιαφοροποίητη σημασία, γεγονός που αφαιρεί κάθε είδος ερωτικού στοιχείου από την ίδια. Ο καλλιτέχνης παρατηρεί με παγερό βλέμμα μια τόσο ιδιαίτερη στιγμή και αποτυπώνει το φαινόμενο, χωρίς ερμηνείες και υπονοούμενα.

Ο Pierre-Auguste Renoir (Πιέρ Ογκύστ Ρενουάρ, 1841-1919), από τους σπουδαιότερους χρωματογράφους (κολορίστες), εφάρμοσε τις αρχές του Ιμπρεσιονισμού με συνέπεια<sup>15</sup>, καθώς δούλεψε χωρίς περιγράμματα, με αντιπαραθέσεις χρωμάτων, προσπαθώντας να συλλάβει το φως, έτσι όπως πέφτει σαν σε κηλίδες πάνω στις φιγούρες του, που τις παρατηρεί στο άπλετο φως της μέρας (Εικ. 5. 40).



**Εικ.5.40** P.-A. Renoir, *Bal du Moulin de la Gallette*, (Ο χορός στον Μύλο της Γκαλέτ), 1876, λάδι σε μουσαμά 131x175 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσέ. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bal\\_du\\_moulin\\_de\\_la\\_Galette](https://en.wikipedia.org/wiki/Bal_du_moulin_de_la_Galette).

## Γλυπτική

Ο κατ' εξοχήν ιμπρεσιονιστής γλύπτης, είναι ο Ιταλός Medardo Rosso (Μεντάρντο Ρόσσο, 1858-1929). Προσπάθησε να αιχμαλωτίσει το εφήμερο της καθημερινής ζωής χρησιμοποιώντας τις ιδιότητες του εύπλαστου κεριού, για να δημιουργήσει την εντύπωση ότι οι μορφές ρέουν, είναι ακαθόριστες και διαλύονται κάτω από το τρεμπάιγμα του φωτός πάνω στις απροσδιόριστες επιφάνειες (Εικ. 5. 41).

Ο Auguste Rodin (Ογκύστ Ροντέν, 1840-1917), θεωρείται πατέρας της σύγχρονης γλυπτικής. Είναι ο γλύπτης του οποίου η επίδραση ήταν τόσο μεγάλη, όσο μεγάλες ήταν και οι αντιρρήσεις που ξεσήκωσε με τα έργα του. Μελετητής και βαθύς γνώστης της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής και της γλυπτικής του Μιχαήλ Αγγέλου, συνδύασε την παράδοση στη γλυπτική μορφολογία με τις αναζητήσεις του πάνω στη μορφή και στο φως. Παρακολουθεί τις καινούριες αναζητήσεις χωρίς όμως να εντάσσεται στον Ιμπρεσιονισμό. Τα γλυπτά του δονούνται από δύναμη, η οποία μορφοποιεί τους όγκους σαν να πιέζει την ύλη δομικά, από μέσα προς τα έξω.

Από τα σημαντικότερα έργα του είναι *Οι Αστοί του Καλέ* (Εικ.5. 42). Οι προεστοί της πόλης του Καλέ δίνουν τα κλειδιά της στους κατακτητές και με αυτοθυσία παραδίδονται οι ίδιοι, προκειμένου να σωθούν οι κάτοικοι. Πρόκειται για ένα γεγονός από τη μεσαιωνική ιστορία της πόλης, κατά τη διάρκεια του Εκατονταετούς πολέμου ανάμεσα στη Γαλλία και την Αγγλία για την οποία ο γλύπτης εκλήθη να ανεγείρει το μνημείο<sup>16</sup>. Με βαθιά γνώση της ανθρώπινης φύσης η σύνθεση αναπαράγει την τραγικότητα της στιγμής. Το χαρακτηριστικό της γλυπτικής σύνθεσης είναι ότι δεν είναι τοποθετημένη, όπως συνηθίζεται ακόμα και σήμερα, σε ψηλό βάθρο, αλλά βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με το θεατή, κάνοντάς τον να συμμετέχει, ψυχολογικά και φυσικά, σ' αυτήν.



**Εικ.5.41** M. Rosso, *Κοριτσάκι που γελάει*, 1889, κεριό πάνω σε γύψο, 27x16x18 εκ., Μαδρίτη, Εθνικό Μουσείο Reina Sofia. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/medardo-rosso/bambina-che-ride-1890>.



**Εικ.5.42** A. Rodin, *Οι Αστοί του Καλαί*, 1885-1895, χαλκός 201.6x205.4x195.9 εκ., Ουάσιγκτον, Ινστιτούτο Σμιθσόνιαν. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Burgesses\\_of\\_Calais](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Burgesses_of_Calais).

## Μετα-ιμπρεσιονισμός

Μέσα από τον Ιμπρεσιονισμό, κάποιοι καλλιτέχνες, όπως ο George Serat, ο Paul Gauguin, ο Van Gogh, ο Paul Cezanne, ο Henri de Toulouse-Lautrec, έστρεψαν την εικαστική τους αναζήτηση σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Αυτοί οι καλλιτέχνες ονομάστηκαν Μετα-ιμπρεσιονιστές και οδήγησαν την τέχνη στις πρωτοπορίες του 20ού αιώνα όταν, ο καθένας με τη σειρά του, απέρριψαν το κυριότερο χαρακτηριστικό του Ιμπρεσιονισμού, που ήταν η άμεση καταγραφή της οπτικής εντύπωσης, αρνήθηκαν να δεχτούν την «εντύπωση» της στιγμής ως πρωταρχικό στοιχείο του έργου και στράφηκαν προς το μόνιμο των πραγμάτων και, κυρίως, στις δομές των στοιχείων που το συνθέτουν.

Ο Georges Seurat (Ζωρζ Σερά, 1859-1891), εισάγει την επιστημονική αυστηρότητα στη ζωγραφική. Στο έργο του *La Grande Jatte*, ενώ το θέμα του είναι ιμπρεσιονιστικό, όλες οι μορφές είναι στατικές, οι



αποστάσεις μεταξύ τους υπολογισμένες σχεδόν μαθηματικά, και ο χώρος είναι συνθεμένος σε μια αυστηρή διάταξη οριζόντιων και κατακόρυφων αξόνων. Ο ζωγράφος, λάτρης του σχεδίου αλλά και επηρεασμένος από τις ιμπρεσιονιστικές εμπειρίες σχετικά με την παρατήρηση του φωτός, εισήγαγε την τεχνική που είναι γνωστή με ονόματα όπως Νεο-Ιμπρεσιονισμός, Διαιρετισμός ή Πουαντιγισμός. Πρόκειται για μια τεχνική που στηρίζεται στην ανακάλυψη του Γάλλου χημικού Μ.Ε. Chevreul (Σεβρέλ), για το νόμο των σύγχρονων αντιθέσεων. Ο Seurat ανέλυσε το καθαρό φως στα βασικά χρώματα που το συνθέτουν (κόκκινο, κίτρινο, μπλε), τα παρέθεσε με τη μορφή στιγμάτων το ένα πλάι στο άλλο (point = σημείο, στίγμα, τελεία) και άφησε να αναπαραχθούν με την όσμωση σχήματα και χρωματικές αποχρώσεις στο μάτι του θεατή, όταν αυτός κοιτάξει τον πίνακα από μια ορισμένη απόσταση (Εικ. 5.43).

Ο Paul Gauguin (Πωλ Γκωγκέν, 1848-1903), υπήρξε η θρυλική μορφή του καλλιτέχνη που πραγματοποιεί τη φυγή από το ασφυκτικό άστυ, την εγκατάλειψη της ζωής της πόλης για χάρη της Τέχνης. Αναζήτησε στην ομορφιά της Ταϊτής την πηγή της έμπνευσής του και αναζητά το εικαστικό του λεξιλόγιο σε ένα κόσμο μυθικό και πρωτόγονο<sup>17</sup>. Επηρεασμένος από την ιαπωνική ξυλογραφία, απομακρύνθηκε από τις επιδράσεις της δυτικής ζωγραφικής, διατήρησε τον επίπεδο χαρακτήρα του δυσδιάστατου πίνακα και απέδωσε το χώρο και τα πράγματα χωρίς ατμοσφαιρική προοπτική, με διαδοχή απλών χρωματικών επιπέδων με περίπλοκα περιγράμματα.

Το τοπίο της Ταϊτής που ανοίγεται μπροστά στο θεατή, οργανώνεται σε πολλαπλά επίπεδα διαφορετικής διάστασης και τον μεταφέρει στον εξωτικό κόσμο που κέντρισε τη φαντασία του καλλιτέχνη (Εικ.5.44). Η καθαρότητα και η ένταση των χρωμάτων, σχεδόν αποσυνδέουν τα αντικείμενα από το χρώμα τους, γεγονός εξαιρετικά σημαντικό, γιατί άνοιξε το δρόμο για τη μοντέρνα τέχνη<sup>18</sup>.



**Εικ.5.43** G. Seurat, Κυριακάτικο απόγευμα στη νήσο La Grand Jatte (Λα Γκραν Ζατ), (1884-1886), λάδι σε μουσαμά, 207.5x308.1 εκ., Σικάγο, The Art Institute of Chicago. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Sunday\\_Afternoon\\_on\\_the\\_Island\\_of\\_La\\_Grande\\_Jatte](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Sunday_Afternoon_on_the_Island_of_La_Grande_Jatte).



**Εικ.5.44** P. Gauguin, Η μέρα του Θεού (Mahana No Atua), 1894, λάδι σε μουσαμά, 69x91 εκ., Σικάγο, The Art Institute. Πηγή: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/27943>.

Ο Vincent van Gogh (Βαν Γκογκ, 1853-1890), είναι ένας καλλιτέχνης θρύλος. Το πάθος για την τέχνη του σημάδεψε τη ζωή του, που χαρακτηρίστηκε από υπαρξιακό άγχος και μοναξιά, και τέλειωσε με την τρέλα και την αυτοχειρία. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης περιέγραφε έτσι το έργο του *Νυχτερινό Καφενείο* (Εικ. 5.45): «..αντί να προσπαθώ να αναπαράγω αυτό που έχω μπροστά στα μάτια μου, χρησιμοποιώ το χρώμα με κάποια αυθαιρεσία, για να βγάλω αυτό που έχω μέσα μου. Προσπαθώ να υπερτονίσω το ουσιαστικό, αφήνοντας τα τετριμμένα στην αοριστία. Στο *Νυχτερινό Καφενείο* προσπάθησα να εκφράσω τα τρομερά πάθη της ανθρωπότητας μέσα από το πράσινο και το κόκκινο»<sup>19</sup>. Με αυτή την περιγραφή γίνεται φανερό πώς η ζωγραφική του επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την τέχνη του 20ού αιώνα. Με την ένταση των χρωμάτων της επηρέασε τους Fauves (Φώβ) και με την εκφραστική της δύναμη επηρέασε τους Εξπρεσιονιστές.



**Εικ.5.45** . V. van Gogh, *Νυχτερινό Καφενείο*, 1888, λάδι σε μουσαμά, 70 x 89 εκ., Yale University Art Gallery, New Haven. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Night\\_Caf%C3%A9](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_Caf%C3%A9).

Ο Paul Cézanne (Πωλ Σεζάν, 1839-1906), δούλεψε μόνος, αδιαφορώντας για φήμη ή αναγνώριση, που, παρ' όλ' αυτά, ήρθε πολύ γρήγορα από τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Στην αρχή, εξέθετε τα έργα του μαζί με τους Ιμπρεσιονιστές. Απογοητευμένος από την ισχνή αποδοχή που έτυχε το έργο του, αποτραβήχτηκε και μετά το 1886 εγκαταστάθηκε στην πατρίδα του, την Προβηγκία. Η ζωγραφική του πέρασε διάφορες φάσεις. Όλες όμως χαρακτηρίζονταν από πυρετώδη αναζήτηση των βασικών αρχών της ζωγραφικής έκφρασης, από επίμονη και ακούραστη αναζήτηση των δομικών σχημάτων των μορφών. Δούλεψε με πείσμα και προσήλωση μελετώντας τη φύση, τα πρόσωπα και τα αντικείμενα. Ο Cézanne ήθελε, όπως έλεγε ο ίδιος, να μετατρέψει τον ιμπρεσιονισμό «σε κάτι πιο στέρεο και ανθεκτικό όπως είναι η τέχνη των μουσείων». Σε αντίθεση με τους Ιμπρεσιονιστές, που επεδίωκαν να αποτυπώσουν την εντύπωση του στιγμιαίου και το φευγαλέο φως, ο Cézanne αναζήτησε αυτό που κάνει τα πράγματα στη φύση, να παραμένουν σταθερά και αναλλοίωτα. Επεδίωξε να δαμάσει το θέμα του, να το υποτάξει στο ουσιαστικό και να παραλείψει ό,τι ήταν τυχαίο ή διακοσμητικό. Στο έργο *Το βουνό Σεν Βικτουάρ* (Εικ. 5.46), παρουσιάζεται το τοπίο που έβλεπε καθημερινά από το παράθυρο

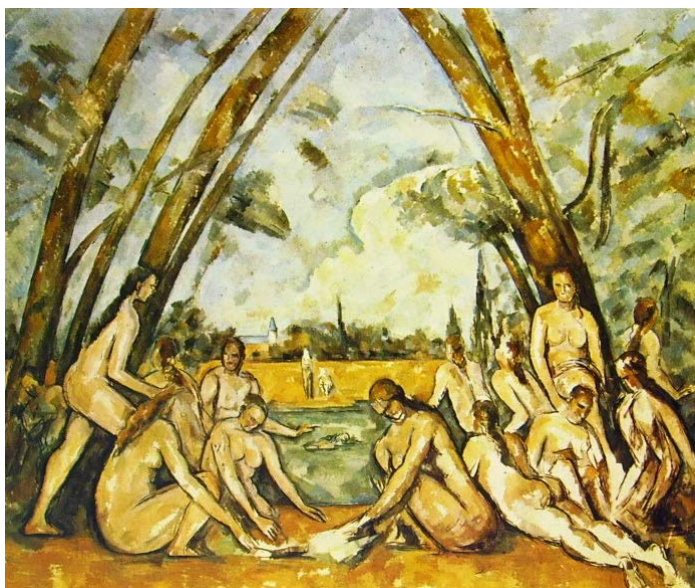


**Εικ.5.46** P. Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1902-06, λάδι σε μουσαμά, 73 x 92 εκ. The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania. Πηγή: <http://www.arthistory.cc/auth/cezanne/st-victoire/index.htm>



του σπιτιού του. Στο θέμα αυτό επανήλθε πολλές φορές δουλεύοντάς το με διαφορετικά υλικά (ακουαρέλα, λάδι), αναζητώντας όμως πάντοτε, να απογυμνώσει τα αντικείμενα και τον «κόσμο», από το περιττό, το συναισθηματικό, το επιπλέον. Το τοπίο χτίζεται ζωγραφικά με μικρές και πλατιές πινελιές, ώστε μοιάζει να έχει συντεθεί από μικρά και απλά στερεά σώματα. Ο πίνακας *Οι μεγάλες λουόμενες* (Εικ. 5.47), από τα τελευταία έργα του καλλιτέχνη, είναι καρπός μακράς ζωγραφικής πείρας. Ζωγραφιζόταν, με την επιμονή που χαρακτήριζε το ζωγράφο, για επτά ολόκληρα χρόνια. Πρόκειται για ένα από τα έργα που επηρέασαν βαθύτατα τις επερχόμενες γενιές καλλιτεχνών και υπήρξε πρότυπο για τον επερχόμενο Fauvism (Φωβισμό) του Matisse και για τον Κυβισμό του Picasso. Παρουσιάζει ένα σύνολο μορφών και στοιχείων της φύσης δουλεμένο με αρχιτεκτονική επιμέλεια. Οι δυναμικές των τόξων που δημιουργούν τα δέντρα, η πυραμιδική σύνθεση, ο αισθησιασμός του χρώματος, οι σφιχτοδεμένες μορφές, είναι όλα ζωγραφικά στοιχεία χτισμένα για τις μεγάλες διαστάσεις του πίνακα και δημιουργούν ένα αποτέλεσμα απαραμίλλης δύναμης. Ο ζωγράφος δήλωνε ότι όλα τα πράγματα στη φύση αποτελούνται από τη «σφαίρα, τον κύλινδρο και τον κώνο». Είναι αυτός που, με το έργο του, και την αναζήτηση των δομικών στοιχείων της σύνθεσης, επηρέασε βαθύτατα τους ζωγράφους των αρχών του 20ού αιώνα (η αναδρομική έκθεση των έργων του, που οργανώθηκε το 1906, λίγο μετά το θάνατό του, στο Φθινοπωρινό Σαλόν στο Παρίσι, ήταν καθοριστικής σημασίας) και άνοιξε το δρόμο για το ρεύμα του Κυβισμού.

Ο ζωγράφος Henri de Toulouse-Lautrec (Ανρί ντε Τουλούζ Λωτρέκ, 1864-1901), συγκαταλέγεται στους ανένταχτους κοινωνικά καλλιτέχνες. Έζησε μία ζωή μάλλον έκκλητη, που προκλήθηκε από την ιδιαίτερη σωματική του διάπλαση. Θαμώνας στα καμπαρέ του Παρισιού, απεικονίζει την εποχή της Belle Époque (Μπελ Επόκ) και τον κόσμο της νύχτας, με ένα τρόπο αξεπέραστο (Εικ. 5.48). Αν και ο ζωγράφος πολλές φορές έχει χρησιμοποιήσει την πλούσια παλέτα των Ιμπρεσιονιστών, τις περισσότερες φορές το χρώμα αξιοποιείται μόνο για να ενισχύσει το δυναμικό σχέδιο και τη ρωμαλέα σύνθεση των έργων του. Η εκφραστικότητα της δουλειάς του εμφανίζεται κυρίως στις «αφίσες» του. Πρωτοπόρος της εικόνας ως διαφημιστική γλώσσα, τύπωσε σε λιθογραφία έργα για τις παραστάσεις του Moulin Rouge, που έως σήμερα θεωρούνται αξεπέραστες για τη δύναμη του οπτικού τους λεξιλογίου.



**Εικ. 5.47** P. Cézanne, *Οι μεγάλες λουόμενες*, 1898-1905, λάδι σε μουσαμά, 208 x 249 εκ., Η.Π.Α., Μουσείο Τέχνης Φιλαδέλφειας. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Bathers\\_\(C%C3%A9zanne\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bathers_(C%C3%A9zanne)).



**Εικ. 5.48** H. de Toulouse-Lautrec, *Ένας Άγγλος στο Μουλέν Ρουζ*, 1872, λάδι σε χαρτόνι, 86x66 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης. Πηγή: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437835>.

<sup>1</sup> William Morris, 'Άρθρο για τα Υφαντά, 1893 <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1893/textiles.htm>

<sup>2</sup> Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της τέχνης. Νατουραλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Κινηματογράφος*, (The Social History of Art, 1951), μτφρ. Τ. Κονδύλης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1980, σ. 155-156.

<sup>3</sup> Φρίντριχ Ένγκελς, *Για το ζήτημα της κατοικίας*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2012, σ. 29-30

<sup>4</sup> Robert Owen, *Μια νέα θεώρηση της κοινωνίας*, μτφρ. Β. Δρακόπουλος, Α. Μιχαλάκης, Ν. Χριστοδουλάκης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2007

<sup>5</sup> Λιούις Μάμφορντ, *Η ιστορία των ουτοπιών*, μτφρ. Β. Τομανάς, Εκδόσεις Νησίδες, Αθήνα, 1998.

<sup>6</sup> Σάββας Κονταράτος, *Ουτοπία και πολεοδομία*, Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2015 και ιδιαίτερα τόμος Ιος το κεφάλαιο 8: «Η εικόνα της ουτοπικής πόλης» και το κεφάλαιο 9: «Οι ουτοπικογενείς κοινότητες και οι οικισμοί τους».

<sup>7</sup> Στη λογοτεχνία συγγραφείς, όπως ο Emile Zola ή ο Flaubert ανήκουν στο Νατουραλισμό. Αντίθετα, οι νατουραλιστές ζωγράφοι δεν τοποθετούνται σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, όπως συμβαίνει στη λογοτεχνία. Στην ιστορία της τέχνης, μετά το 17ο αιώνα, νατουραλιστές ονομάστηκαν εκείνοι οι ζωγράφοι που προσπαθούσαν να αποδώσουν, όσο γίνεται πιστότερα τη φύση, και δε ζωγράφιζαν ιστορικά μυθολογικά ή αλληγορικά θέματα. Σε διαφορετικές περιόδους της τέχνης παρατηρείται το φαινόμενο η αναπαράσταση άλλοτε να πλησιάζει το αντικείμενο και άλλοτε να απομακρύνεται απ' αυτό. Για να γίνει μία προσπάθεια διάκρισης ανάμεσα στο Νατουραλισμό και στο Ρεαλισμό επισημαίνεται ότι με την εξωτερική πιστότητα ενός έργου τέχνης, δε σημαίνει πως δίνεται και το εσωτερικό νόημά του. Πιο συγκεκριμένα, κατά τον ορισμό του G. Schmidt, «Νατουραλισμός είναι το σύνολο των καλλιτεχνικών μέσων, με τα οποία δίνεται ένα ομοίωμα της αντικειμενικής –ορατής, μετρητής, απτής– πραγματικότητας. Το μέτρο του Νατουραλισμού είναι η εξωτερική ακρίβεια, ενώ το μέτρο του Ρεαλισμού είναι η εσωτερική αλήθεια». Βλέπε Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Το μπλε άλογο*, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1994, σ. 53-54.

<sup>8</sup> Άρνολντ Χάουζερ, *ό.π.*, σ. 91-92.

<sup>9</sup> Σημειώνεται ότι από το 1737 κάθε δύο χρόνια η Ακαδημία οργάνωνε επίσημες Εκθέσεις, τα Salon, όπου εξέθεταν οι καλλιτέχνες τα έργα τους, η αποδοχή των οποίων από το κοινό, όριζε την τύχη τους. Από το 1789 και μετά τα Σαλόν έγιναν ετήσια. Κατά το 19ο αιώνα η συμμετοχή των καλλιτεχνών αυξήθηκε, ενώ η κριτική επιτροπή –που απαρτιζόταν από διακεκριμένα άτομα της κοινωνίας –επέλεγε με αυστηρά κριτήρια εκείνα μόνο τα έργα που ανταποκρίνονταν στο γούστο του φιλότεχνου κοινού, που δεν ήταν άλλο από τους μεγαλοαστούς της παρισινής κοινωνίας. Τα αρεστά έργα ήταν κλασικίζοντα ιδεαλιστικά τοπία ή μυθολογικές σκηνές μελοδραματικού συναισθηματισμού. Από την Ακαδημία, ξεπήδησε ο όρος «ακαδημαϊκή τέχνη» –με αναφορά του ονόματος αρχικά στην Ακαδημία του Πλάτωνος και στη συνέχεια, στην ανάπτυξη του θεσμού στην Ιταλία τον 15ο αιώνα (Academia Platonica, Academia di Disegno), το 1648 στη Γαλλία (Académie royale de peinture et de sculpture) και το 1768 στην Αγγλία (Royal Academy). Από τον 18ο αιώνα, το κλασικιστικό ύφος ζωγραφικής του Jacques-Louis David στη Γαλλία και του Sir Joshua Reynolds στην Αγγλία, διαμορφώνοντας το γούστο του κοινού και αποσπώντας μονοπολιακά τις κρατικές χορηγίες, η ακαδημαϊκή τέχνη επικρίθηκε τόσο, ώστε έφτασε να δηλώσει, αρνητικά, την τέχνη που στηρίζεται στην εμμονική μελέτη του σχεδίου παρακάμπτοντας το περιεχόμενο, γεγονός που οδήγησε στην τυποποίηση και την επανάληψη των ιδίων προτύπων. Στους ακαδημαϊκούς ζωγράφους εντάσσονται οι William-Adolphe Bouguereau (Ουιλιάμ-Αντόλφ Μπουγκερό, 1825-1905), Jean-Léon Gérôme (Ζαν-Λεόν Ζερόμ, 1824-1904), Alexandre Cabanel (Αλεξάντρ Καμπανέλ, 1823-1889) κ.ά.

<sup>10</sup> Herbert Read, *Η φιλοσοφία της μοντέρνας τέχνης*, μτφρ. Σ. Ροζάνης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1978, σ. 31-32.

<sup>11</sup> Σ' ένα γράμμα του 1851 ο Κουρμπέ διακηρύσσει: «Όχι μονάχα είμαι σοσιαλιστής, αλλά είμαι λαοκράτης και δημοκράτης επίσης, κοντολογίς υπέρμαχος της επανάστασης και προπαντός ρεαλιστής, δηλαδή ειλικρινής φίλος της πραγματικής αλήθειας». Άρνολντ Χάουζερ, *ό.π.*, σ. 91-92

<sup>12</sup> «Ξέρουν πάρα πολύ καλά ότι με την καταστροφή της κλασικορομαντικής καλοκαγαθίας και την κατάργηση του παλιού ιδεώδους της ομορφιάς, που 'χε επιβιώσει σχεδόν αμετάβλητο ίσαμε τα 1850, ο Κουρμπέ αγωνίζεται για έναν καινούργιο τύπο ανθρώπου και μια καινούργια τάξη πραγμάτων. Νιώθουν ότι η ασχήμια των χωρικών και των εργατών του, όπως κι η παχυσαρκία κι η χυδαιότητα των γυναικών της αστικής τάξης, είναι διαμαρτυρία εναντίον της κρατούσας κοινωνίας κι ότι η «καταφρόνια του για τον ιδεαλισμό» και το «κύλισμά του στη λάσπη» είναι όλα μέρη της επαναστατικής πανοπλίας του νατουραλισμού». Άρνολντ Χάουζερ, *ό.π.*, σ. 93.

<sup>13</sup> Το 1863, ο Ναπολέων Γ', λόγω της έντονης αντίδρασης των καλλιτεχνών για το μεγάλο αριθμό των απορριφθέντων έργων, επέτρεψε την οργάνωση του «Salon des Refusés», δηλαδή την «Εκθεση των Απορριφθέντων». Γεγονός μεγάλης σημασίας, η Έκθεση κίνησε πολύ τόσο το ενδιαφέρον των επισκεπτών, ώστε καθιερώθηκε ως θεσμός.

<sup>14</sup> Νταγκεροτυπία: Πάνω σε μια μεταλλική πλάκα με επάλειψη από επίχρυσμα αργύρου αποτυπώνεται η εικόνα των αντικειμένων, η οποία προβάλλεται πάνω της μέσα από το φακό ενός σκοτεινού θαλάμου. Η τεχνική αυτή, με την οποία παρήχθησαν οι πρώτες φωτογραφίες, το 1837, ονομάστηκε Νταγκεροτυπία, από το όνομα του εφευρέτη της, Louis Daguerre (Λουί Νταγκέρ, 1789-1851).

<sup>15</sup> «Η προτεραιότητα της στιγμής, της αλλαγής και της τύχης συνεπάγεται, στη γλώσσα της αισθητικής, κυριαρχία της παροδικής διάθεσης πάνω στις μόνιμες ιδιότητες της ζωής, δηλαδή την κυριαρχία μιας σχέσης προς τα πράγματα, που ο χαρακτήρας της θα 'ναι μη δεσμευτικός κι επίσης μεταβλητός. Τούτος ο περιορισμός της καλλιτεχνικής αναπαράστασης στη διάθεση της στιγμής είναι ταυτόχρονα η έκφραση μιας θεμελιακά παθητικής βιοθεώρησης, ενός εφησυχασμού στο



ρόλο του θεατή και του υποδεκτικού κι ενατενίζοντος υποκειμένου, έκφραση μιας σκοπιάς αποτραβήγματος, αναμονής και μη ανάμιξης – κοντολογίς, έκφραση της αισθητικής στάσης, ξεκάθαρα κι απλά». Άρνολντ Χάουζερ, *ό.π.*, σ. 220-221.

<sup>16</sup> Όταν ο Βασιλιάς της Αγγλίας Εδουάρδος κυριεύσει την πόλη του Καλαί, για να μην καταστραφεί η πόλη έθεσε τον όρο: «Έξι απ' τους καλύτερους προύχοντές της να παρουσιαστούν μπροστά του ξεσκουφωτοί, ξυπόλυτοι, με το σκoinί στο λαιμό τους και με τα κλειδιά της πόλης και του κάστρου στα χέρια. Ήθελε να τους κρεμάσει».

«...Όταν ο «πλουσιότερος πολίτης» του Καλαί πήρε την απόφαση να πεθάνει για τους συμπολίτες του, πολλοί άντρες και γυναίκες έπεσαν στα πόδια του κλαίγοντας, και σου έκανε μεγάλη λύπη να τους ακούς και να τους βλέπεις. Έπειτα τον ακολούθησε ένας δεύτερος «εντιμότατος πολίτης και πολύ πλούσιος, που είχε δυο ωραιότατες θυγατέρες». Έπειτα ένας τρίτος «πλούσιος, πού είχε πολλά ακόμη να κληρονομήσει».

«...Όταν μαζεύτηκαν όλοι, έβγαλαν τα ρούχα τους, κρατώντας μόνο τα πουκάμισα κι' άρχισαν να προχωρούν στο μαρτύριό τους». *Μαθήματα τέχνης των Ενγκρ, Ροντέν, Μπουρντέλ*, Εκδόσεις Σπύρου Νικολόπουλου, Αθήνα, 1944, σ. 35-37.

<sup>17</sup> Mario De Micheli, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, μτφρ. Λένα Παπαματθεάκη, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1978, σ.51.

<sup>18</sup> «...Μην αντιγράφεις υπερβολικά τη φύση. Η τέχνη είναι μια αφαίρεση. Για να δημιουργήσεις την αφαίρεση αυτή, μπορείς να ονειρεύεσαι μπροστά στη φύση, αλλά να σκέφτεσαι το τελικό αποτέλεσμα ως δικό σου δημιούργημα». Στις φράσεις αυτές του Gauguin και στις ίδιες έννοιες στηρίχτηκαν πολλά από τα σύγχρονα κινήματα της ζωγραφικής.

<sup>19</sup> Βίνσεντ Βαν Γκογκ, *Γράμματα στον αδελφό του Θεόδωρο*, μτφρ. Σπύρος Σκιαδαρέσης, Εκδόσεις Γκοβόστης, Αθήνα, 1990.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

De Micheli, M. *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, μτφρ. Λένα Παπαματθεάκη, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1978.

Morris, W., *Άρθρο για τα Υφαντά*, 1893 <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1893/textiles.htm>, ανακτήθηκε 18-12-2015

Owen, R., *Μια νέα θεώρηση της κοινωνίας*, μτφρ. Β.Δρακόπουλος, Α. Μιχαλάκης, Ν.Χριστοδουλάκης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια 2007.

Read, H. *Η φιλοσοφία της μοντέρνας τέχνης*, μτφρ. Σ. Ροζάνης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1978.

Βαν Γκογκ, Β. *Γράμματα στον αδελφό του Θεόδωρο*, μτφρ. Σπύρος Σκιαδαρέσης, Εκδόσεις Γκοβόστης, Αθήνα 1990.

Ένγκελς, Φρίντριχ, *Για το ζήτημα της κατοικίας*, Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2012.

Κονταράτος, Σ., *Ουτοπία και πολεοδομία*, Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2015

*Μαθήματα τέχνης των Ενγκρ, Ροντέν, Μπουρντέλ*, Εκδόσεις Σπύρου Νικολόπουλου, Αθήνα 1944.

Μάφορντ, Λ., *Η ιστορία των ουτοπιών*, μτφρ. Β.Τομανάς, Εκδόσεις Νησίδες, Αθήνα 1998

Παπανικολάου, Μ. *Το μπλε άλογο*, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1994.

Χάουζερ, Α. *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης* *Νατουραλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Κινηματογράφος*, (The Social History of Art, 1951), μτφρ. Τ. Κονδύλης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1980.

## Κεφάλαιο 6 Ο 19ος αιώνας φεύγει, ο 20ος ξεκινά

«Από το δέκατο έκτο αιώνα, κυρίως όμως το δέκατο όγδοο και το δέκατο ένατο, την εποχή της βιομηχανικής επανάστασης, οι Ευρωπαίοι διαπίστωσαν ότι η επιστημονική πρόοδος οδηγεί στην ανάπτυξη της τεχνικής, στην άνοδο της παραγωγικότητας και κατά συνέπεια, στην οικονομική απογείωση. Έως εδώ έχουμε να κάνουμε με μια λογική αλληλουχία αιτίου και αιτιατού. Από εδώ και πέρα αρχίζει η εξιδανικευτική απλούστευση: σύμφωνα με αυτήν την αξιωματική παραδοχή, αφού η επιστημονική πρόοδος είναι προκαθορισμένη, παρομοίως προκαθορισμένες είναι και οι συνέπειές της. Έτσι, η παραγωγικότητα και ο πλούτος ανάγονται επίσης σε αξίες βασισμένες στη θεία πρόνοια ή τους νομούς της φύσεως και άρα εντάσσονται στο σύστημα αξιών της Ευρώπης και του «πολιτισμένου κόσμου»: η υλική και η οικονομική πρόοδος ξεχωρίζουν τον πολιτισμό από τη βαρβαρότητα»<sup>1</sup>.

### Art Nouveau (Αρ Νουβό)

Ο όρος Art Nouveau (Νέα Τέχνη) εμφανίστηκε για πρώτη φορά σ' ένα κατάστημα στο Παρίσι στα 1895 και αντιστοιχεί στον γερμανικό όρο Jugendstil που χρησιμοποιήθηκε ως τίτλος ενός περιοδικού το 1896. Η Art Nouveau ανθεί στα χρόνια 1895-1910 στον ευρωπαϊκό χώρο, με διαφορετικά ονόματα ανάλογα με το τόπο όπου εκδηλώνεται: στη Γερμανία ονομάζεται Jugendstil, στη Βιέννη Secession, στην Αγγλία Modern Style, στην Ισπανία Modernismo και στην Ιταλία ονομάζεται Liberty και Arte Floreale. Δημιουργήθηκε ως αντίδραση προς τα ιστορικά στυλ του παρελθόντος, και στόχος της ήταν να δημιουργήσει καθημερινά αντικείμενα υψηλής αισθητικής και καλλιτεχνικής ποιότητας, σε αντίθεση με τα άσχημα προϊόντα του λεγόμενου «βιομηχανικού στυλ» που γεννήθηκε στην Αγγλία στα μέσα του 19ου αιώνα. Ο Ζακ Λε Γκοφ στο βιβλίο του *Ιστορία και Μνήμη* γράφει: «Αφού ο εχθρός είναι το Αρχαίο, που παρήγαγε το επίπλαστο (artificiel), το αριστούργημα, και απευθύνεται σε μια ελίτ, το μοντέρνο στυλ θα είναι νατουραλιστικό και θα εμπνέεται από μια φύση όπου επικρατούν οι καμπύλες σε βάρος των ίσιων ή απλών γραμμών. Θα έχει ως στόχο να παραγάγει αντικείμενα, να εισβάλει στην καθημερινή ζωή και να καταργήσει έτσι το φράγμα ανάμεσα σε μείζονες και ελάσσονες τέχνες. Τέλος, δεν θα απευθύνεται σε μια ελίτ, αλλά σε όλους, θα είναι κοινωνικό»<sup>2</sup>.

Στα έργα της Art Nouveau, της Νέας Τέχνης, η μορφή γίνεται αφηρημένη και αυτοδύναμη, απομακρύνεται από τους κανόνες της συμμετρίας, κυριαρχεί το ελεύθερο παιχνίδι της γραμμής, τα διακοσμητικά στοιχεία γίνονται ανάλαφρα και οι καλλιτέχνες εμπνέονται από το φυτικό και το ζωικό βασίλειο. Καθώς απομακρύνεται από το κλασικό λεξιλόγιο, στοχεύει στην υιοθέτηση της από όλα τα κοινωνικά στρώματα και κατακτά τον εσωτερικό χώρο των κατοικιών, των χώρων αναψυχής, των δημόσιων χώρων της πόλης, εκεί όπου βρίσκεται εδραιώνεται η γοητεία της μεγαλούπολης. Μετατρέπεται το εξωτερικό σε εσωτερικό και καλύπτει με ευαισθησία τα σημεία εκείνα της πόλης όπου εγκαθίσταται όλο και περισσότερο ο γρήγορος ρυθμός της. Οι χωρικές και οι χρονικές αντιθέσεις της Μητρόπολης ενσωματώνονται στην κίνηση, στην πολυχρωμία, στον πλούτο των υλικών και στον αισθησιασμό των αντικειμένων της Art Nouveau.

Οι νέες πολιτιστικές αναζητήσεις της εποχής όπως και η οικονομική άνθηση της αστικής τάξης, αποτελούν μερικές από τις αιτίες της γρήγορης εξάπλωσης του κινήματος αυτού. Οι καλλιτέχνες της Art Nouveau αποδέχονται εν μέρει τις δυνατότητες της βιομηχανικής παραγωγής και προσπαθούν να εκμεταλλευτούν τις ιδιότητες των νέων υλικών. Με το γυαλί, το σίδηρο και αργότερα το οπλισμένο σκυρόδεμα, μπορούν να κατασκευάσουν έργα με μεγάλη φωτεινότητα, ελαφριές κατασκευές και να απαλλαγούν από τους μεγάλους και χονδρούς τοίχους. Στοχεύουν σε μια εξισορρόπηση των αποτελεσμάτων της βιομηχανικής παραγωγής προσφέροντας απλόχερα μια ψευδαίσθηση καινοτομίας διαμέσου της μορφής. Η νέα αστική τάξη που πλουτίζει από τα προϊόντα της βιομηχανίας, θα αποκτήσει έτσι, μια νέα τέχνη που θα αντανακλά την πρόσφατη εγκατάστασή της στη Μητρόπολη και την υιοθέτηση των νέων τρόπων επίδειξης, την προβολή των νέων απολαύσεων και των νέων τρόπων ζωής. Η τέχνη αυτή θα μεταφέρει τη διάθεση για χαρά, για διακόσμηση και την αναζήτηση μιας εφήμερης ζεγνοιασιάς.

Οι αρχές της Art Nouveau εξαπλώθηκαν σε όλη την Ευρώπη και την Αμερική και επηρέασαν όλες τις μορφές της τέχνης. Πολλοί καλλιτέχνες αναζήτησαν καινούριους τρόπους έκφρασης και επηρεάστηκαν από τη γιαπωνέζικη τέχνη και ιδιαίτερα από την κινητικότητα των μορφών της. Ένα παράδειγμα, είναι το έργο του ιάπωνα Sakai Hōitsu (Σακάϊ Χόϊτσου, 1761-1828) ένα από τα τελευταία αριστουργήματα της διακοσμητικής γιαπωνέζικης τέχνης όπου ο καλλιτέχνης εμπνεύστηκε από τις παραστάσεις των θεοτήτων του ανέμου και της βροντής τις οποίες μετέφερε στη γη με τη μορφή φυσικών φαινομένων (Εικ. 6.1). Ο άνεμος κάνει τα φυτά να λυγίζουν, η καλοκαιρινή βροχή σχηματίζει ρυάκια πάνω στο έδαφος. Η οφιοειδής κίνηση, ή η χαρακτηριστική

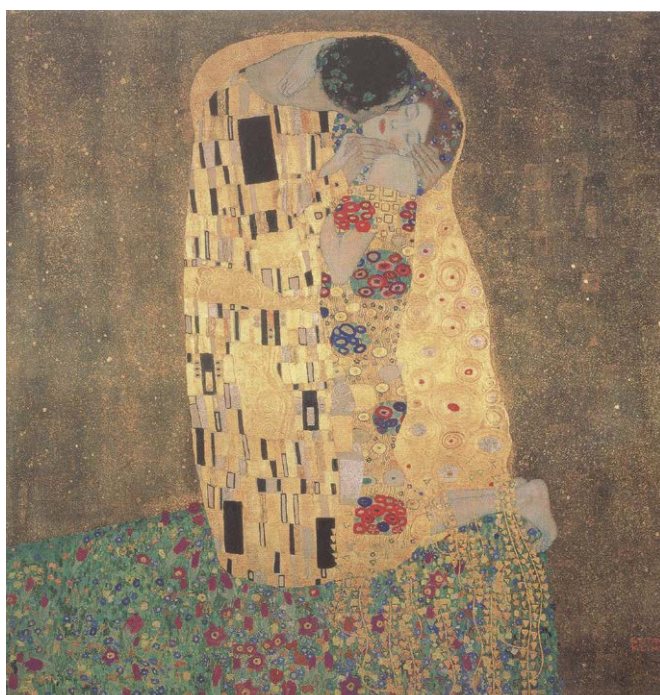


κίνηση του μαστιγίου που κτυπά τον αέρα, είναι μια βασική μορφή την οποία μιμούνται στα έργα τους οι καλλιτέχνες της Art Nouveau και τη μεταφέρουν πάνω στα διάφορα υλικά. Για παράδειγμα, ο Αυστριακός ζωγράφος Gustav Klimt (Γκούσταβ Κλιμτ, 1862-1918) στα μεγάλα γυναικεία πορτρέτα του, συνδυάζει τη γραμμική απλότητα με τα πλούσια χρώματα που σχηματίζονται από γεωμετρικά στοιχεία. Στα έργα του ο χώρος καταργείται εξ αιτίας της λάμψης του φόντου, που δημιουργεί μια μυστηριώδη ατμόσφαιρα. Συμμετέχει στα βιεννέζικα εργαστήρια που δημιουργούνται το 1903, κατά το πρότυπο της αγγλικής σχολής των Arts and Crafts, προκειμένου να συνενωθούν οι καλλιτέχνες και οι βιοτέχνες, με σκοπό να προωθήσουν τις διακοσμητικές τέχνες. Ο Klimt φιλοτέχνησε το εσωτερικό αρκετών κτιρίων της εποχής του.

*Το φιλί* είναι από τα πιο γνωστά έργα του Klimt. Αποτελεί τμήμα του διακόσμου της τραπεζαρίας της βίλας Στόκλετ, στα περίχωρα της Βιέννης. Ο ζωγράφος ένωσε τα δύο σώματα σε έναν ποταμό από διακοσμητικά στοιχεία, από ανταύγειες χρυσού και λαμπερών χρωμάτων. Το χέρι της γυναίκας, γύρω από το λαιμό του άνδρα, είναι σφιγμένο με τα δάχτυλα διπλωμένα, ένδειξη εσωστρέφειας. Ο άνδρας κρατά τη γυναίκα με τρυφερότητα, τη συγκρατεί ανάλαφρα, και αυτή του προσφέρει το μάγουλό της για φιλί. Ο Klimt ζωγράφησε πολλά γυναικεία πορτρέτα, κυρίως για την αστική βιεννέζικη κοινωνία (Εικ.6.2).



**Εικ.6.1** Sakai Hōitsu (Σ. Χόϊτσου), Καλοκαιρινή βροχή, Παραβάν ζωγραφισμένο πάνω σε πανί, 166x183 εκ. Εθνικό Μουσείο, Τόκιο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sakai\\_H%C5%8Ditsu](https://en.wikipedia.org/wiki/Sakai_H%C5%8Ditsu).



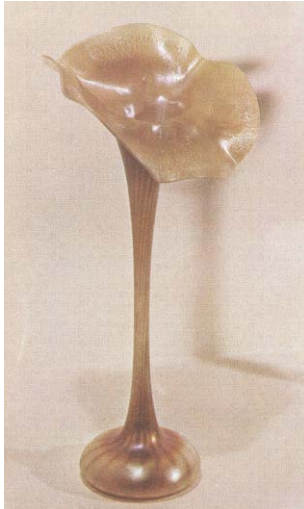
**Εικ.6.2** G.Klimt, *Το φιλί, λάδι*, 180 εκ. x 180 εκ., 1908-1909, Βιέννη, Αυστριακή Πινακοθήκη Μπελβεντέρε. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Kiss\\_\(Klimt\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_(Klimt)).

Τα αντικείμενα της Art Nouveau είχαν υψηλό κόστος κατασκευής και διακρίνονται για τη λεπτή και επιμελημένη φόρμα τους. Ακόμα και σήμερα είναι περιζήτητα και ορισμένα αποτελούν πολύτιμα συλλεκτικά κομμάτια. Στην Αμερική, η Art Nouveau αναπτύχθηκε πάρα πολύ στα διακοσμητικά αντικείμενα και γενικά στις κατασκευές με γυαλί. Στα αντικείμενα που σχεδίασε ο Αμερικανός διακοσμητής L. C. Tiffany, (Λ. Τίφανι 1848-1933), όπως λάμπες, βάζα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αντέγραφε τα μέρη ενός λουλουδιού, όπως τον βολβό, τον μίσχο και, τέλος, το ίδιο το άνθος (Εικ. 6.3).

Η επίδραση της Art Nouveau εμφανίστηκε και στον πρωτόγνωρο για την εποχή ημερήσιο ή περιοδικό τύπο. Πολλά περιοδικά χρησιμοποιούν στην εικονογράφησή τους αυτό το νέο στυλ. Στις γραφιστικές τέχνες και στις εικονογραφημένες σελίδες των βιβλίων οι καλλιτέχνες, όπως ο Aubrey Beardsley (Ομπρεϊ Μπέρντσλεϊ, 1872-98) στο έργο του *Η ετοιμασία της Σαλώμης* (1894) μεταφέρουν όλο το δυναμισμό και την κίνηση της γραμμής. (Εικ.6. 4).

Οι χαρούμενες διακοσμήσεις, εμπνευσμένες από το φυτικό βασίλειο, εμφανίστηκαν και στο αστικό εξοπλισμό των μεγαλουπόλεων. Για παράδειγμα, τα φωτιστικά σε σχήμα λουλουδιού, οι περιφράξεις από χυτοσίδηρο στα πάρκα και τους δημόσιους χώρους, οι χαρακτηριστικές επιγραφές με τα ονόματα των σταθμών, στόλισαν το Παρίσι και απέδειξαν τις εκφραστικές δυνατότητες των νέων υλικών της Art Nouveau.

Πιο συγκεκριμένα, οι επιμελώς διακοσμημένες είσοδοι στο μετρό, προσκαλούν ευχάριστα τους βιαστικούς ανθρώπους των μεγαλουπόλεων να αποβάλουν το φόβο τους και να χρησιμοποιήσουν το νέο μέσο μεταφοράς, τον υπόγειο σιδηρόδρομο. Έπρεπε να συνηθίσουν στην ιδέα ότι θα μπουν μέσα στη γη, για να ταξιδέψουν και να εμφανιστούν ξανά στην επιφάνεια, ύστερα από μερικά χιλιόμετρα υπόγειας διαδρομής (Εικ. 6.5, Εικ.6.6)



**Εικ.6.3** L. C. Tiffany, βάζο από γυαλί, 1900, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Comfort\\_Tiffany](https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Comfort_Tiffany).



**Εικ.6.4** A. Beardsley, Η ετοιμασία της Σαλώμης, 1894, από την εικονογράφηση του στο βιβλίο του Όσκαρ Ουάιλντ, Η Σαλώμη. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Aubrey\\_Beardsley](https://en.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley).



**Εικ.6.5** H. Guimard, Υπόγειος σιδηρόδρομος, Είσοδος, 1899-1904, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.6** O. Wagner, Karlsplatz Stadtbahn Station, 1899, Βιέννη, φωτ. Β.Πετρίδου.



Στην ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική, η Art Nouveau έδωσε πολλά εντυπωσιακά δείγματα σε όλες τις μεγαλουπόλεις. Κυριότεροι αντιπρόσωποι θεωρούνται στην Γαλλία ο H. Guimard (1895-1898) (Εικ. 6.7), στην Αυστρία οι Josef Hoffmann (1870 –1956), Joseph Maria Olbrich (1867 – 1908) (Εικ.6.8), και Otto Wagner (1841-1918) (Εικ. 6.9, Εικ. 6.10) ενώ έφθασε στην ολοκληρωμένη της μορφή στις Βρυξέλλες. Ο Βέλγος αρχιτέκτονας Victor Horta (Βικτόρ Ορτά 1861-1947), μεταφέρει στο σίδηρο και στις επιφάνειες των ξύλων την ελικοειδή μορφή και τις καμπύλες γραμμές των γιαπωνέζικων υδατογραφιών. Δημιουργεί μερικές από τις πιο επιτυχημένες αρχιτεκτονικές εκφράσεις της Art Nouveau. Η αρχιτεκτονική του χαρακτηρίζεται από τον ορθολογισμό της κατασκευαστικής δομής του κτιρίου, τη συνέχεια ανάμεσα στην κατασκευή και στα διακοσμητικά στοιχεία, την προσαρμογή του στιλιστικού λεξιλογίου στη χρήση των υλικών και την κυριαρχία της καμπύλης γραμμής. Το στιλ του δημιούργησε αρκετούς μιμητές, με αποτέλεσμα ολόκληρες γειτονιές στην πόλη των Βρυξελλών, να χαρακτηρίζονται από την αρχιτεκτονική του Horta (Εικ. 6.11, Εικ. 6.12).



**Εικ.6.7** H. Guimard, Castel Béranger, 14-16 rue de la Fontaine, 1895-1898, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.8** J. M. Olbrich, Secession Building, 1897, Βιέννη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.9** O. Wagner Majolica House (Majolikahaus), 1898–1899, Βιέννη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.10** O. Wagner, Kirche am Steinhof, 1903–1907, Βιέννη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.11** V. Horta, Σπίτι και ατελιέ του Horta (1898-1900), λεπτομέρεια όψης, Βρυξέλλες φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.12** V. Horta, Σπίτι και ατελιέ του Horta 1898-1900, Βρυξέλλες, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στην Ισπανία, η Art Nouveau εμφανίστηκε κυρίως στη Βαρκελώνη. Ο Antoni Gaudí, (Αντονί Γκαουντί 1852-1926), έχοντας μελετήσει τη γοτθική τέχνη και υπέρμαχος της χειροποίητης εργασίας, φιλοδοξεί να ενθαρρύνει μέσα από τα έργα του, την αποδοχή και την ενίσχυση από τους εύπορους βιομήχανους της Καταλονίας της λαϊκής και παραδοσιακής τέχνης και να δημιουργήσει ένα καλλιτεχνικό λεξιλόγιο αναγνωρίσιμο από όλα τα κοινωνικά στρώματα. Τα έργα του απομακρύνονται από τη διατήρηση του εκλεκτικισμού και παρουσιάζουν διαμέσου της μορφολογικής ανανέωσης την υποστήριξη σε κάθε νέα κοινωνική και πολιτική τάση. Υιοθετώντας την πολυπλοκότητα και την υπερβολή των μορφών, την ποικιλία των υλικών και την εφευρετικότητα των σχημάτων, ο Gaudí αντιστέκεται σε κάθε δείγμα συμβιβασμού, προτάσσει τη φαντασία ως νέα μορφή δημιουργικότητας και επιδιώκει να οδηγήσει τον θεατή στην αναζήτηση των εσωτερικών καθολικών αξιών. Εφευρίσκει ένα προσωπικό μορφολογικό λεξιλόγιο, όχι μόνο σε σχέση με τα διακοσμητικά στοιχεία, αλλά και με την κατασκευαστική δομή. Το έργο του αποτελεί μια ιδιαίτερη σελίδα στην αρχιτεκτονική της περιόδου αυτής και χαρακτηρίζεται από έντονη εκφραστική δύναμη και μεγάλη πλαστικότητα (Εικ. 6.13, Εικ. 6.14, Εικ. 6.15, Εικ. 6.16). Η εκκλησία της Sagrada Familia, μια βασιλική με πέντε κλίτη, ακόμα παραμένει ημιτελής. Οι πύργοι της εκκλησίας ξεχωρίζουν στο πανόραμα της πόλης. Το κεντρικό κλίτος θα έφτανε τα 95 μέτρα μήκος και τα 65 πλάτος. Μόνο οι εξωτερικοί τοίχοι έχουν κτιστεί και μας δίνουν ένα μέτρο του μεγαλείου της. Αποτελεί το κυριότερο έργο του Gaudí, το έργο της ζωής του. Συνδυάζει τις αρχιτεκτονικές του γνώσεις με την παρατήρηση της φύσης. Σε όλο το έργο υπάρχουν πολλές αναφορές σε μορφές ζώων και φυτών (Εικ. 6.17, Εικ. 6.18). Ο Gaudí δεν ακολουθούσε ένα προκαθορισμένο σχέδιο, αλλά δημιουργούσε κατά τη διάρκεια της κατασκευής. Κατασκευαστικοί νεωτερισμοί, συμβολισμοί και χρήση της γεωμετρίας, ενώνονται στην εντυπωσιακή αυτή προσπάθεια απεικόνισης μιας επιβλητικής και μυστηριακής ατμόσφαιρας (Εικ. 6.19, Εικ.6. 20).

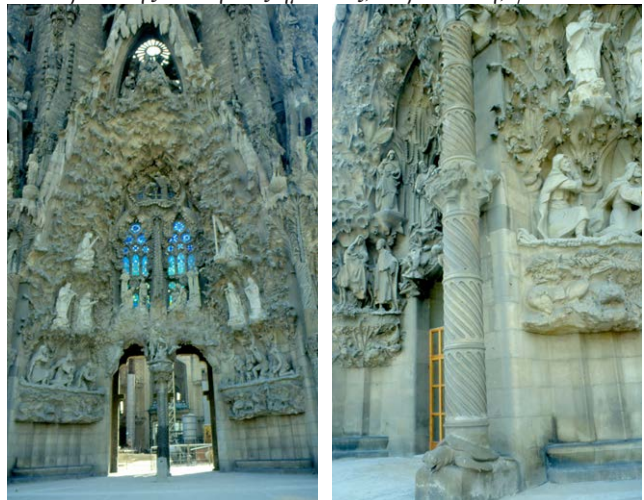




**Εικ.6.13** A. Gaudi, Sagrada Família, 1883-1926, Βαρκελώνη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.14** A. Gaudi, Sagrada Família, 1883-1926, το εσωτερικό της εκκλησίας ημιτελής, Βαρκελώνη, φωτ. Β. Π.

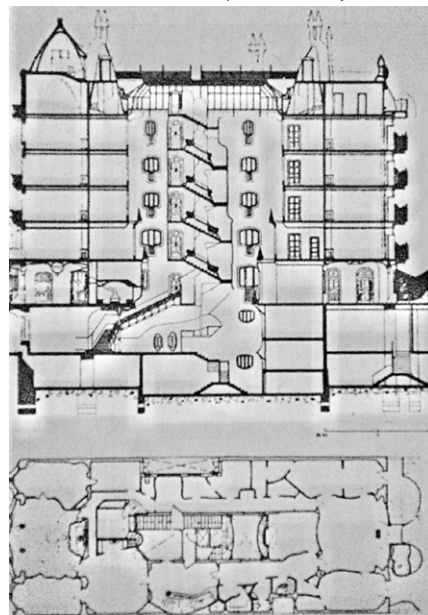


**Εικ.6.15** A. Gaudi, Sagrada Família, 1883-1926, λεπτομέρεια, Βαρκελώνη, φωτ. Β.Πετρίδου.

**Εικ.6.16** A. Gaudi, Sagrada Família, 1883-1926, λεπτομέρεια, Βαρκελώνη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.17** A. Gaudi, Casa Batlló, 1904-1906, Βαρκελώνη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.18** A. Gaudi, Casa Batlló, 1904-1906, τομή και κάτοψη, Βαρκελώνη

Από τις συνεργασίες του με βιομήχανους και κατασκευαστές της εποχής του, παρήχθησαν πολυάριθμα έργα μεγάλης και μικρής κλίμακας: ιδιωτικές κατοικίες, λατρευτικά κτίρια, καταστήματα, φωτιστικά για τους





**Εικ. 6.19** A. Gaudi, Casa Mila, ονομαζόμενη La Pedrerra, 1906-1910, λεπτομέρεια όψης, Βαρκελώνη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ. 6.20** A. Gaudi, Casa Mila, ονομαζόμενη La Pedrerra, 1906-1910, λεπτομέρεια όψης, Βαρκελώνη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ. 6.21** A. Gaudi, Park Güell, 1900-1914, Βαρκελώνη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ. 6.22** A. Gaudi, Güell Pavilions, 1884 -1887, Βαρκελώνη, φωτ. Β.Πετρίδου.

δρόμους της Βαρκελώνης, έως το περίφημο πάρκο Guell, συγκροτούν ένα τεράστιο έργο, μέρος του οποίου ανήκει σήμερα στην Παγκόσμια Πολιτισμική κληρονομιά (Εικ. 6.21, Εικ. 6.22)

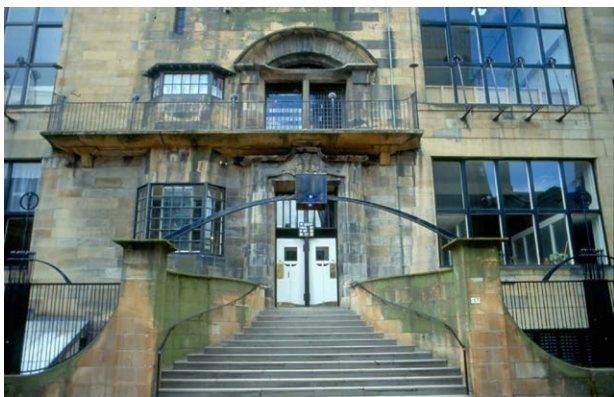
Στην Αγγλία ο σκοτσέζος αρχιτέκτονας, διακοσμητής και σχεδιαστής επίπλων Charles Rennie Mackintosh (Τσαρλς Ρένι Μάκιντος 1868-1928) μαζί με τη γυναίκα του Μάργκαρετ, στα κτίρια που σχεδίασε (ιδιωτικές κατοικίες, εκκλησίες, εκπαιδευτικά κτίρια), μπορεί να συνέχισε να χρησιμοποιεί τον παραδοσιακό τρόπο οργάνωσης του χώρου, αλλά παρουσίασε μεγάλη καινοτομία στον σχεδιασμό του εσωτερικού χώρου, των λεπτομερειών και στη χρήση του φωτός. Στα κυριότερα έργα του όπως η Σχολή Καλών Τεχνών στη Γλασκόβη (1897-1909), στην οικία Hill House (1902), στην εκκλησία Ruchill Church Hall (1899), η επιλογή των υλικών, η επιμέλεια της κατασκευής και ο προσεκτικός σχεδιασμός κάθε λεπτομέρειας, αποδεικνύουν τη σημασία που έδινε στην υλοποίηση ενός μικροκλίματος οικειότητας. Γυαλί, ξύλο, τούβλο, πέτρα, τοίχοι, αντικείμενα και έπιπλα, αποδέχονται τη σχεδιαστική επιβολή του δημιουργού, για να εμφανίσουν την αντίθεση στη μηχανή, την αγάπη της λεπτομέρειας και τη λατρεία στο τελετουργικό της καθημερινότητας. Έτσι, ο δημιουργός καταξιώνεται μέσα από την παραγωγή των συγκεκριμένων αντικειμένων και όχι από τον προβληματισμό και τον σχολιασμό μιας αφηρημένης ιδέας. Η εικόνα ταυτίζεται με το αντικείμενο, εξαρτάται από την τεχνική και η διανοητική εργασία μετατρέπεται σε συγκεκριμένη (Εικ. 6.23, Εικ.6.24, Εικ.6.25, Εικ.6.26).

Η σημασία που αποδόθηκε στο χειροποίητο, καθώς συνδέεται στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα με την επαναφορά του ηθικού και πνευματικού χαρακτήρα της τέχνης, ανοίγει διάπλατα τους δρόμους για τις νέες κατακτήσεις της εκβιομηχάνισης. Η εργασία θεωρήθηκε ως ενοποιητικό στοιχείο των κοινωνικών συνόλων και κάθε εργαζόμενος-τεχνίτης ως ένας δημιουργός. Η έμφαση στον διάκοσμο και την κατασκευή των καθημερινών χρηστικών αντικειμένων, συνετέλεσαν στην ανάδειξη της χρησιμότητας ως κοινωνικής αρετής και στη σύνδεση της με την ομορφιά. Η επιστροφή στη φύση, με αρωγό την έννοια του οργανικού, έκρυβε με επιδέξιο τρόπο την απαίτηση του κεφαλαίου για μια χρονική πίστωση, με στόχο την ανασυγκρότηση των δυνάμεων, πριν από τις επόμενες δραστηριότητες της απόλυτα κυρίαρχης πλέον βιομηχανικής τάξης.

Η έμφαση στη δομή και στην επεξεργασία του υλικού, απεικονίζουν τις νέες κοινωνικές παραδοχές που



γίνονται μέσα από τα έργα αυτά άμεσα αντιληπτές στους κατοίκους των πόλεων που κινούνται με γρήγορους ρυθμούς. Τα έργα αυτά τονίζουν δηλαδή, ότι η κατασκευή υπερέχει της μορφής και η τελευταία παράγεται από τα ίδια τα πρωτογενή υλικά. Η σμίλευση της πέτρας, η χύτευση του σιδήρου και η χρήση της πολυχρωμίας, δεν χρησιμοποιούνται πλέον για να συνηγορήσουν υπέρ μιας κλασικής τελειότητας αλλά υπέρ μιας επιθυμίας για το άμεσο, το υλικό, το απτό, το λειτουργικό, το γήινο και το τεχνητά φυσικό. Ο Αργκάν τονίζει χαρακτηριστικά: « Η έκρηξη εκείνου του διακοσμητισμού, που συνδέεται με τη βιομηχανική παραγωγή υλικών αγαθών, εξηγείται περισσότερο με την οικονομικο-κοινωνική κατάσταση, παρά με την τεχνολογική ανάπτυξη. Όπως εξηγεί με σαφήνεια ο Μαρξ, το βάθρο του καπιταλιστικού βιομηχανισμού είναι η υπεραξία, δηλαδή η διαφορά ανάμεσα στην εμπορική τιμή του προϊόντος και στο κόστος της εργατικής δύναμης. Στο σκάνδαλο του πλεονάζοντος κέρδους, που συνεχώς αυξάνει το κεφάλαιο, αναζητείται μια φαινομενική δικαιολογία με την προσθήκη και στη συνέχεια με την ενσωμάτωση στο παραγόμενο προϊόν μιας πρόσθετης αξίας, που αντιπροσωπεύεται ακριβώς από τη διακόσμηση: μιας αξίας που επί πλέον, δεν αποτιμάται με όρους εργασίας, αλλά «ως δημιουργική ευφυΐα»<sup>3</sup>.



**Εικ.6.23** Ch. R. Mackintosh, Glasgow School of Art, 1897–1909, Γλασκόβη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.24** Ch. R. Mackintosh, Ruchill Church Hall, 1899, εσωτερικό, Γλασκόβη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.25** Ch. R. Mackintosh, Hill House, Helensburgh, 1902, Γλασκόβη, φωτ. Β.Πετρίδου.



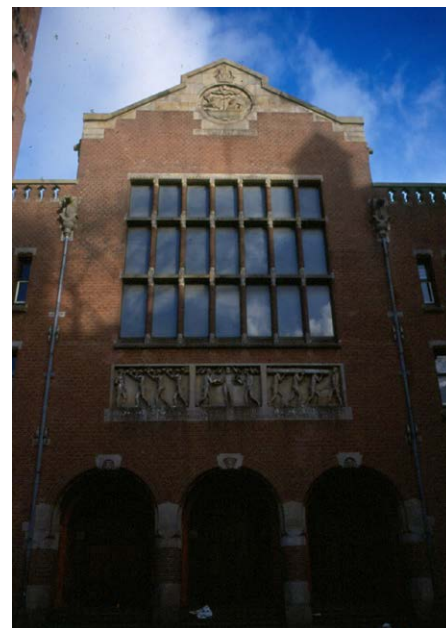
**Εικ.6.26** Ch. R. Mackintosh, The Wassail στο Ladies' Luncheon Room Ingram Street Tea Rooms, 1900, Γλασκόβη.

Έργα όπως το Χρηματιστήριο Beurs van Berlage (1896-1903) στο Άμστερνταμ του Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) με τον εμφανή σκελετό, το χειροποίητο κόκκινο τούβλο, τη γυάλινη οροφή, τα λίθινα σμιλευμένα στοιχεία στις γωνίες του κτηρίου και στα υπέρθυρα, μεταλλάσει το δημόσιο θεσμικό κτήριο του νεοκλασικισμού από σύμβολο μιας ορθολογικής κοινωνίας, σε τοπόσημο κοινωνικού δημοκρατισμού και επαναδιατυπώνει μέσα από την επεξεργασία της ύλης και την έννοια του συλλογικού, το αυθεντικό, το καθαρό

και το απλό, ως βασικές αλήθειες της πόλης (Εικ. 6.27, Εικ. 6.28).



**Εικ.6.27** . P. Berlage, *Beurs van Berlage*, Άμστερνταμ, 1896-1903, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.28** H. P. Berlage, *Beurs van Berlage*, Άμστερνταμ, 1896-1903, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στο τέλος του 19ου αιώνα η αρχιτεκτονική στην Αμερική χαρακτηρίζεται έντονα από τις σχέσεις της με την Ευρώπη, αλλά παράλληλα και από την ιδιαιτερότητα του τόπου. Οι ευρωπαίοι αρχιτέκτονες από την εποχή του Jefferson μετέφεραν τα χαρακτηριστικά της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής αποδίδοντας στα έργα τους ένα ιδιόμορφο χαρακτήρα. Στην περίοδο της ευημερίας, μέχρι την κρίση του 1929, η ανοικοδόμηση είναι έντονη και οι πόλεις της Αμερικής αλλάζουν ριζικά. Ο αρχιτεκτονικός προβληματισμός κυριαρχείται από τον εκλεκτικισμό και οι αρχιτέκτονες χρησιμοποιούν τα διάφορα στυλ για να δώσουν μια εξωτερική οργάνωση σ' αυτή την έντονη δραστηριότητα (Εικ.6.29). Δημιουργούνται τα πρώτα επιχειρησιακά συγκροτήματα στο κέντρο των πόλεων, όπου εμφανίζονται οι πρώτοι ουρανοξύστες και με τη χρήση του αυτοκινήτου δημιουργούνται τα πρώτα προάστια και οι πόλεις αποσχηματίζονται. Η πρόοδος της τεχνολογίας και η χρήση του ατσαλιού, επιτρέπουν όλο και μεγαλύτερα ύψη στα κτίρια. Το Σικάγο, μετά την πυρκαγιά του 1871, ανασχεδιάζεται και από μια επαρχιακή πόλη με χαμηλά κτίρια και άναρχη δόμηση, μετατρέπεται στο σύμβολο της μοντέρνας Μητρόπολης. Τα μέλη της Σχολής του Σικάγου αρχιτέκτονες, μηχανικοί και εξειδικευμένοι τεχνικοί (H.H.Richardson, D. Adler, D.Burnham, W. LeBaron Jenney, L. Sullivan μεταξύ άλλων), επεξεργάστηκαν νέα πολεοδομικά σχέδια, οργάνωσαν τη μεγάλη Παγκόσμια Έκθεση του 1893, υπερασπίστηκαν τη συγκέντρωση των επιχειρήσεων στο κέντρο της πόλης, το περίφημο Loop (Εικ.6.30), ενώ συνέβαλλαν και στην αύξηση του ύψους των κτιρίων με τη χρήση της νέας τεχνολογίας θεμελίωσης, αλλά και του ατσαλιού και του τσιμέντου. Σημαντικό ρόλο έπαιξε η εξέλιξη του ανελκυστήρα, ο οποίος είχε ήδη εμφανιστεί από το 1864, αλλά στα 1887 λειτούργησε με την ηλεκτρική ενέργεια. Αναζήτησαν νέες μορφές δημιουργώντας πρωτότυπες προσμίξεις κλασικής και μεσαιωνικής αρχιτεκτονικής, επεδίωξαν να διατυπώσουν ένα επιβλητικό αμερικάνικο στυλ, κυρίως στα δημόσια κτίρια με τον διάκοσμο και την τεχνολογία, επηρεάστηκαν από το κίνημα των Arts and Crafts και τη σκέψη του W. Morris, καθώς επεξεργάζονταν τα φυσικά υλικά και στις κατοικίες, τόνισαν ιδιαίτερα τα χαρακτηριστικά της καθημερινής ζωής, όπως η σημασία της συμβίωσης και της οικογενειακής θαλπωρής. Όλα τα παραπάνω διαμέσου του Sullivan, επηρέασαν τον F.L.Wright και θεμελίωσαν τα χαρακτηριστικά της αμερικάνικης αρχιτεκτονικής. Για τον L. Sullivan (1856-1924), η μορφή έπρεπε να ανταποκρίνεται στις λειτουργικές ανάγκες του κτιρίου και η περίφημη φράση του *Form Follows Function* (Η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία), συνέδεσε τον διάκοσμο με την κατασκευαστική αλήθεια. Οι ουρανοξύστες που σχεδίασε, παρουσιάζουν την τριμερή οργάνωση σε βάση, κορμό και στέγη, ενώ η γραμμικότητα που αποτυπώνεται στις συνεχείς και επαναλαμβανόμενες κάθετες



γραμμές των όψεων, μετατρέπει το κτίριο σε σύμβολο της σύγχρονης πόλης (Εικ.6.31, Εικ.6.32, Εικ.6.33).



*Εικ.6.29* Σικάγο, το Loop σήμερα, φωτ. Β.Πετρίδου



*Εικ.6.30* H.H.Richardson, Winn Memorial Library / Woburn Public Library, 1876-79, Woburn, Μασαχουσέτη.



*Εικ.6.31* L.Sullivan, Auditorium Building, 1889, Σικάγο, φωτ. Β.Πετρίδου.



*Εικ.6.32* L.Sullivan, Carson, Pirie, Scott and Company Store, 1899, Σικάγο, φωτ. Β.Πετρίδου.

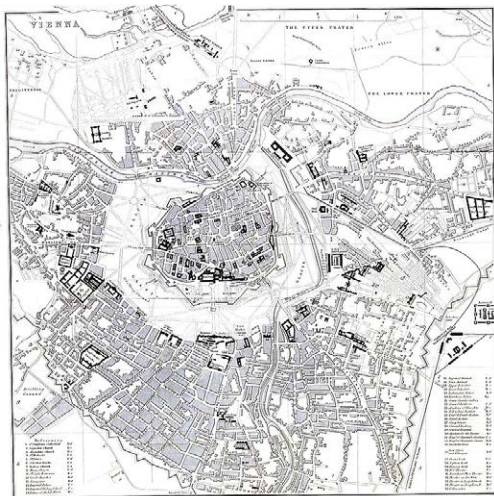


*Εικ.6.33* L.Sullivan, Bayard-Condict Building στην 65 Bleecker Street, 1897-1899, Νέα Υόρκη.

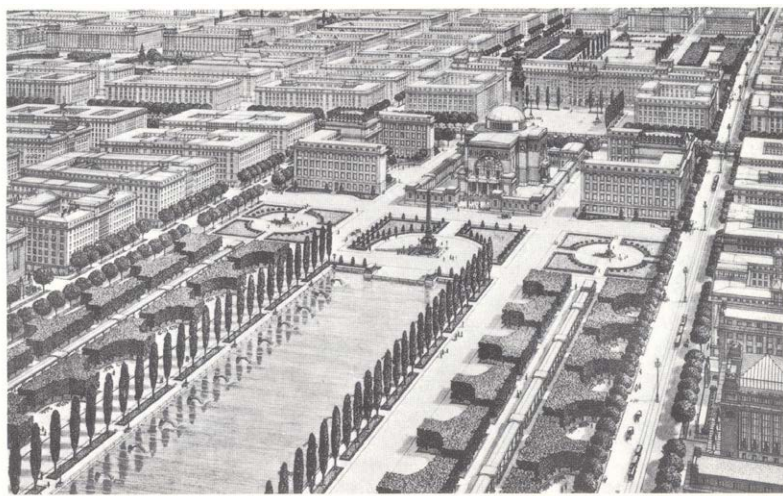


## Η πόλη και η μητρόπολη.

«Η πορεία από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική στην πολεοδομία, ως αρχιτεκτονική της πόλης, δεν επιβλήθηκε απ' έξω: αναπτύχθηκε στο εσωτερικό της καλλιτεχνικής έρευνας, ως ιστορική της εξέλιξη, ανάμεσα στο 1890 και στο 1900. Ο αρχιτεκτονικός Μοντερνισμός αντιμάχεται τον εκλεκτικισμό των «ιστορικών στυλ», όχι μόνο για τον ψεύτικο ιστορικισμό τους, αλλά και για την επισημότητά τους, που εμπεριέχει την ιδέα μιας πόλης αντιπροσωπευτικής της αυταρχικότητας του Κράτους (ή της κυβερνητικής γραφειοκρατίας): θέλει, αντιθέτως, μια πόλη ζωντανή προσαρμοσμένη στο πνεύμα μιας κοινωνίας δραστήριας και μοντέρνας. Η αρχιτεκτονική δεν μπορεί να παραμένει προσκολλημένη σ' ένα ρεπερτόριο μορφών που στερούνται πλέον σημασίας, πρέπει να εναρμονιστεί με τις νέες μορφές με τις οποίες η κοινωνία εκφράζει το συναίσθημά της για το παρόν, με τις νέες τεχνικές που αντανακλούν τον εσωτερικό δυναμισμό της. Η πολεμική μεταξύ μηχανικών και αρχιτεκτόνων, μετατρέπεται σε έριδα μεταξύ μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ως αρχιτεκτονικής της κοινωνίας, και ακαδημαϊκής αρχιτεκτονικής, ως αρχιτεκτονικής των θεσμών. Η μοντερνιστική ιδεολογία αντιτίθεται και στη μελαγχολική μιζέρια των βεβηλωμένων, ασχημισμένων από την πρωταρχική εκβιομηχάνιση πόλεων: στους μεγάλους όγκους των εργοστασίων με τους μαυρισμένους από τον καπνό τοίχους, στις γεμάτες δυσωδία καπνοδόχους, στις αποθήκες, στις ελεεινές και κατάμεστες εργατικές συνοικίες»<sup>4</sup>.



Εικ.6.34 Βιέννη, Ringstraße, 1859-1872.



Εικ.6.35 Otto Wagner, πρόταση για την εξάπλωση της πόλης της Βιέννης, «Die Grossstadt», 1911.

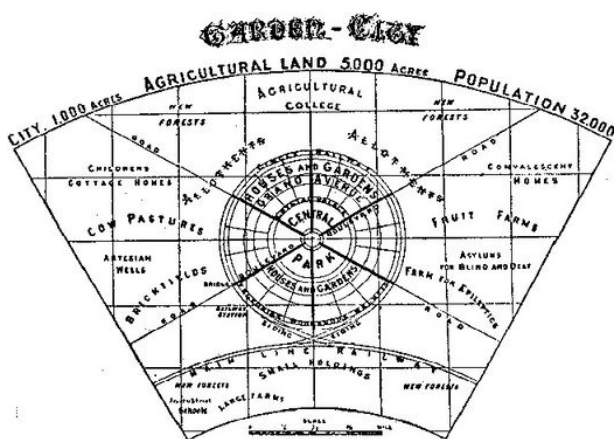
Στο τέλος του 19ου αιώνα η μεγάλη ανάπτυξη των πόλεων, τα προβλήματα που πρέπει να αντιμετωπιστούν και η αναζήτηση νέων σχεδιαστικών εργαλείων θα οδηγήσουν στη γέννηση της «επιστήμης της πολεοδομίας» και σε νέες προτάσεις για την εξέλιξη και την οργάνωση της πόλης. Τα κυριότερα προβλήματα εντοπίζονται στην απομάκρυνση των ορίων της πόλης από το κέντρο, στην εντατικοποίηση της αντίθεσης κέντρου –περιφέρειας και στην όλο και εντονότερη ταξική διαφοροποίηση της πόλης (τμήματα πλουσιών-τμήματα οικονομικά ασθενέστερων). Αξίζει να υπογραμμιστεί ότι αυτά τα φαινόμενα συνδέονται με καθαρά οικονομικά δεδομένα και γενικότερα η οργάνωση της πόλης γίνεται με βάση τις παραγωγικές διαδικασίες. Ο R. E Park, έγραφε το 1925: «Η πόλη, πάντως, δεν είναι μόνο μια γεωγραφική και οικολογική ενότητα, αλλά ταυτόχρονα και μια οικονομική μονάδα. Η οικονομική οργάνωση της πόλης βασίζεται στη διαίρεση της εργασίας. Ο πολλαπλασιασμός των επαγγελματιών και των ειδικοτήτων ανάμεσα στον αστικό πληθυσμό, είναι μια από τις περισσότερο χτυπητές, αλλά και λιγότερο κατανοητές, πλευρές της σύγχρονης αστικής ζωής. Απ' αυτή την άποψη μπορούμε, αν θέλουμε, να σκεφτούμε την πόλη, δηλαδή και το χώρο και τους ανθρώπους και μαζί όλους τους σχετικούς μηχανισμούς και τις διοικητικές μεθόδους, να συσχετίζονται οργανικά μεταξύ τους. Έτσι, έχουμε ένα είδος ψυχοφυσικού μηχανισμού που μέσα σ' αυτόν και μέσω αυτού ιδιωτικά και πολιτικά συμφέροντα, βρίσκουν μια οργανωμένη, και όχι μόνο απλή συλλογική έκφραση»<sup>5</sup>. Είναι προφανές ότι η διαχείριση της πόλης προϋποθέτει και αναδιοργάνωση της παραγωγής της κατοικίας σε συνάρτηση με το κόστος της γης. Ενώ νέες πόλεις εμφανίζονται στην περιφέρεια των μεγάλων αστικών κέντρων, στα κέντρα των πόλεων αναπτύσσονται ολόκληρα οικοδομικά τετράγωνα, πάρκα δημιουργούνται ανάμεσα στις νέες λεωφόρους και συνεχίζει η ανέγερση μεγάλων θεσμικών κτιρίων. Για παράδειγμα, στη Βιέννη στον χώρο όπου υπήρχαν τα τείχη μετά την κατεδάφιση τους 1857, εγκαθίστανται δημόσια κτήρια, πάρκα, κατοικίες, θέατρα και εκπαιδευτικά κτίρια. Δημιουργείται ένα περιμετρικό δακτυλίδι (Ring) στο οποίο μεγάλο μέρος



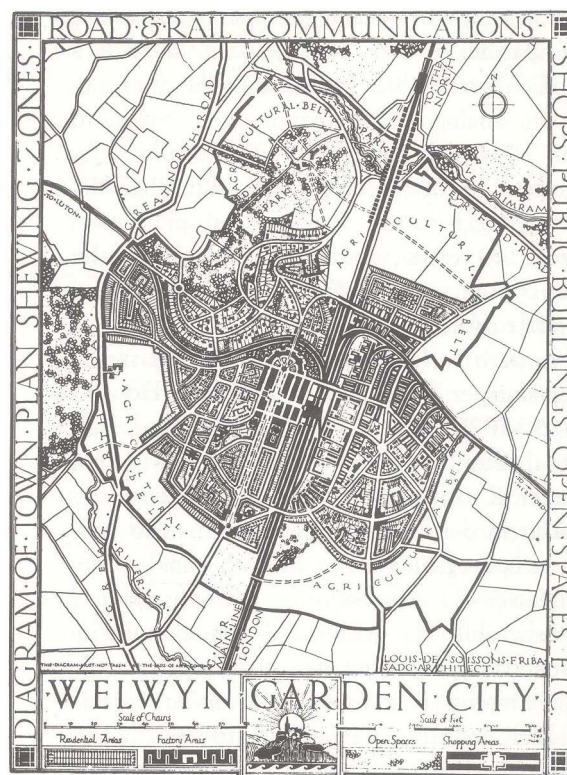
καταλαμβάνει το οδικό δίκτυο (Εικ.6.34). Έτσι, ο δρόμος εμφανίζεται ως τυπικό και καθοριστικό στοιχείο οργάνωσης της πόλης, καθώς διαχωρίζει το ιδιωτικό από το δημόσιο χώρο, ρυθμίζει το ύψος των κτηρίων, η θέση και οι διαστάσεις του επηρεάζουν την οικονομική αποδοτικότητα της κάθε κατασκευής. Θεωρείται ως βασικός άξονας επικοινωνίας και επιτρέπει τη χωροθέτηση ορισμένων λειτουργιών (νοσοκομεία, τρελοκομεία, νεκροταφεία, κλπ), στην περιφέρεια της πόλης. Για τον αυστριακό αρχιτέκτονα Otto Wagner, η μεγαλούπολη «Die Grossstadt» θα πρέπει να αντιμετωπιστεί ως τέχνη και θα πρέπει να έχει μια φυσιογνωμία, με μεγάλες αρτηρίες, δημόσια κτήρια, γειτονιές, πάρκα, αλλά συγχρόνως να αποφεύγει τις σπάταλες και ο σχεδιασμός της να διέπεται από οικονομία (Εικ.6.35).

Οι πρώτες προτάσεις αναδιοργάνωσης της πόλης, είναι :

-η «Κηπούπολη» του Ebenezer Howard (1850- 1928) όπου εκτός από τον καθορισμό των θέσεων των διαφορετικών λειτουργιών της πόλης, η πρόταση περιελάμβανε περιγραφή του τρόπου διοίκησης και την οικονομική αυτοδιαχείριση. Η Κηπούπολη του Howard συνδύαζε την ύπαιθρο με την πόλη και η περίκεντρη διάταξη της ρυθμίζει ζητήματα πυκνότητας κατοίκων, ατμοσφαιρικής ρύπανσης, οργάνωσης της κυκλοφορίας και υπήρχε πρόβλεψη για τη δημιουργία νέων πόλεων, όταν η αρχική θα ξεπερνούσε τον πληθυσμό των 35.000 κατοίκων περίπου <sup>6</sup>. Αρκετά προάστια των ευρωπαϊκών πόλεων υιοθέτησαν τις αρχές του Howard, αλλά διατήρησαν από αυτές μόνο τη σχέση με το πράσινο και τη χαμηλή δόμηση, αλλά όχι τις προτάσεις του για τη λειτουργική και οικονομική οργάνωση της πόλης (Εικ.6.36, Εικ.6.37).



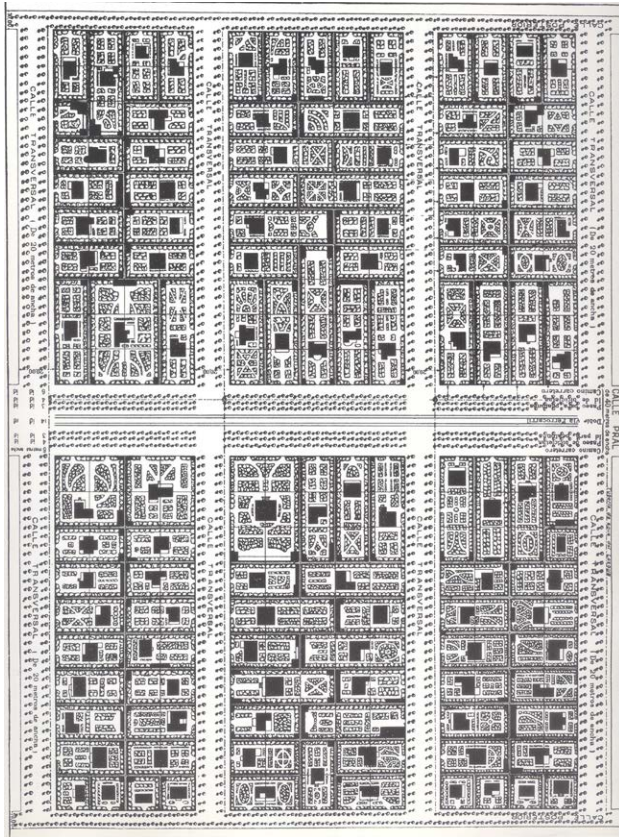
Εικ.6.36 E. Howard, Κηπούπολη, 1902.



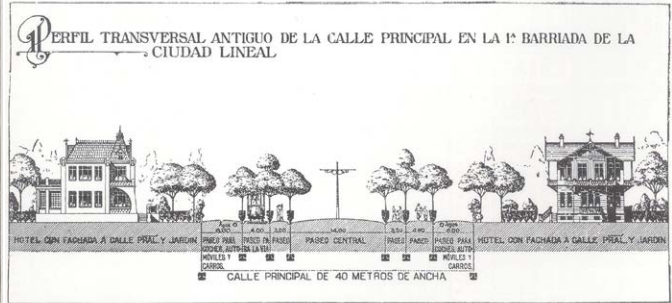
Εικ.6.37 Κηπούπολη, Welwyn Garden City, 1920.

Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Welwyn\\_Garden\\_City](https://en.wikipedia.org/wiki/Welwyn_Garden_City)

-η «Γραμμική Πόλη» του Arturo Soria y Mata (1844-1920) συγκέντρωνε τις λειτουργίες της πόλης σε παράλληλες γραμμές κατά μήκος των σιδηροδρομικών γραμμών, αποφεύγοντας έτσι τον διαχωρισμό ανάμεσα στην ύπαιθρο και στο κέντρο των πόλεων. Το πρόβλημα της κυκλοφορίας και των υποδομών θεωρήθηκαν ως τα σημαντικότερα που έπρεπε να επιλυθούν (Εικ.6.38, Εικ.6.39).



**Εικ.6.38** Soria y Mata, Γραμμική Πόλη, διευθέτηση των δρόμων και των οικοδομικών τετραγώνων, 1882. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Linear\\_city](https://en.wikipedia.org/wiki/Linear_city).



Profil transversal de la rue principale dans le premier quartier de la Cité Linéaire, dans les environs de Madrid.

**Εικ.6.39** Arturo Soria y Mata, Γραμμική Πόλη, ο κεντρικός δρόμος, 1882. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Linear\\_city](https://en.wikipedia.org/wiki/Linear_city).

- οι θεωρίες του αυστριακού αρχιτέκτονα και πολεοδόμου Camillo Sitte (1843 – 1903) εστίασαν στην οργάνωση του δημόσιου χώρου της πόλης και στη σχέση του με τα υπόλοιπα κτίρια, ούτως ώστε να δημιουργηθεί ένα αρμονικό περιβάλλον ικανό να συγκριθεί με τους δημόσιους χώρους της αρχαιότητας. Το βιβλίο που εξέδωσε το 1889, στο οποίο παρουσίασε τις προτάσεις του για την οργάνωση της πόλης από μια καλλιτεχνική σκοπιά, είχε αμέσως μεγάλη επιτυχία<sup>7</sup>. Στο κεφάλαιο XI «Βελτιωμένο σύγχρονο σύστημα», έγραφε: «Ένα πολεοδομικό συγκρότημα είναι ακριβώς ένα μεγάλο δύσκολο έργο. Όσο συχνά κι αν ερευνά κανείς την ιστορία μιας διάσημης παλιάς πόλης, μπορεί να αναγνωρίσει, πόσα τεράστια ποσά πνευματικού κεφαλαίου έχουν επενδυθεί εκεί, τα οποία τώρα αποδίδουν τόκους συνεχώς, υπό τη μορφή της εξάισιας αίσθησης»<sup>8</sup>.

- η πρόταση που παρουσίασε ο γάλλος αρχιτέκτονας Tony Garnier 1869-1948, στηρίζεται στην αποδοχή της κοινωνικής διάστασης της σύγχρονης πόλης και στοχεύει στη μέγιστη ικανοποίηση των υλικών, αλλά και των ηθικών αξιών. Η Βιομηχανική πόλη *Cité Industrielle*<sup>9</sup> παρουσιάστηκε ύστερα από μακροχρόνια μελέτη το 1917 και δεν υλοποιήθηκαν, παρά μόνον ορισμένα τμήματα της. Τοποθετημένη κοντά στις πηγές πρώτων υλών, χωρισμένη σε διακριτά τμήματα για τη βιομηχανία, την κατοικία, την περιθαλψη, τις περιοχές που φιλοξενούν δραστηριότητες για εκπαίδευση και τον ελεύθερο χρόνο, η πόλη οργανώνεται με κάθετους και οριζόντιους δρόμους, με πρωτότυπες κατοικίες που εισάγουν λειτουργικές καινοτομίες, όπως τους κινητούς τοίχους, τα ενσωματωμένα ντουλάπια στους τοίχους, την ιδιαίτερη μέριμνα στον αερισμό και φωτισμό των χώρων. Στη Βιομηχανική πόλη τα βασικά τρόφιμα (γάλα, ψωμί, κρέας) θα ήταν δωρεάν, όπως και οι συγκοινωνίες, δεν θα υπήρχε φυλακή, αλλά ούτε εκκλησία (Εικ.6.40, Εικ.6.41).

Μια ιδιαίτερη προσπάθεια στην οργάνωση της πόλης, αποτέλεσε το εγχείρημα του Hendrik Petrus Berlage για την ελεγχόμενη εξάπλωση έξω από τα τείχη της πόλης του Άμστερνταμ στην αρχή του αιώνα. Αναγνωρίζοντας τις διαφορετικές κλίμακες σχεδιασμού, από την αστική στην κλίμακα της κατοικίας, οργάνωσε την περιοχή δίνοντας έμφαση στους μεγάλους άξονες κυκλοφορίας, στην υιοθέτηση των μεγάλων οικοδομικών τετραγώνων κατοικίας με εσωτερικό υπαίθριο χώρο, στην αναφορά σε παραδοσιακές αρχιτεκτονικές μορφές και στο χαμηλό ύψος των κτιρίων. Η περιοχή στο Zuid στο Άμστερνταμ, ακόμα και σήμερα εντυπωσιάζει με την πολεοδομική οργάνωση και με την αρχιτεκτονική ομοιογένεια των κτιρίων (Εικ.6.42, Εικ. 6.43).

Όλες αυτές οι προτάσεις εξέφραζαν τους προβληματισμούς που γεννούσε η μοντέρνα πόλη και



δέχτηκαν πολλά σχόλια, αρνητικά και θετικά. Κατέδειξαν την αναγκαιότητα συνεργασίας των αρχιτεκτόνων με τους δημόσιους φορείς, αποτέλεσαν την αρχή ενός νέου ενδιαφέροντος των αρχιτεκτόνων για την πόλη και αμφίβολα επηρέασαν τις μελλοντικές επιλογές των πολεοδομών. Είχαν ως κοινό στόχο τη βελτίωση των σχέσεων παραγωγής και κατοικίας, την επίλυση των συνεχώς εντονότερων προβλημάτων μετακίνησης, τη συνεχή ανάπτυξη των βιομηχανιών και την αρμονική συνύπαρξή τους με τις κατοικημένες περιοχές, καθώς και τη βέλτιστη συνύπαρξη της υπαίθρου και της πόλης. Όμως, κύριος άξονας όλων των προτάσεων ήταν ο διαχωρισμός των λειτουργιών της πόλης και ο όρος *zoning* ως όργανο ελέγχου της οργάνωσής της, έκανε την εμφάνισή του. Επιπλέον, η πόλη θεωρήθηκε ως το φυσικό περιβάλλον των ατόμων και συνεπώς ως ο χώρος ανάπτυξης της ατομικής ιδιοκτησίας.

Στα 1909 διατυπώνεται η πρώτη πολεοδομική νομοθεσία στην Αγγλία, ενώ δημοσιεύτηκαν πολλές μελέτες που είχαν στο κέντρο των προβληματισμών τους την εξέλιξη της σύγχρονης Μητρόπολης,

Η αρχιτεκτονική του σπλισμένου σκυροδέματος.

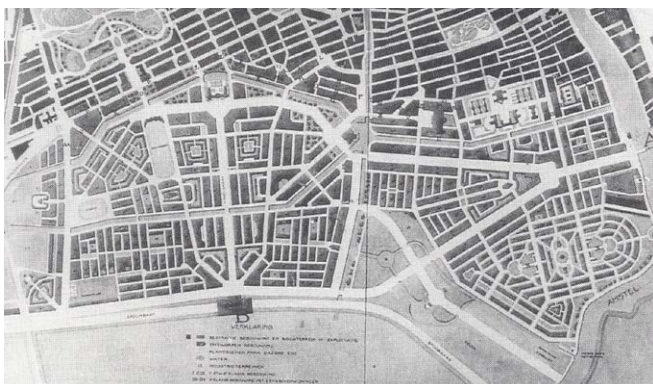
Οι πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα είναι καθοριστικής σημασίας για την εξέλιξη των γραμμάτων και των τεχνών. Καρποφορούν νέοι προβληματισμοί, ενώ οι δημιουργοί αναζητούν νέες ιδέες και εκφραστικά μέσα για να ανταποκριθούν στα αιτήματα των καιρών και στις μεταβολές της βιομηχανικής κοινωνίας.



**Εικ.6.40** T. Garnier, *Cité Industrielle*, 1917.



**Εικ.6.41** T. Garnier, *Cité Industrielle*, περιοχή κατοικίας, 1917.



**Εικ.6.42** H.P. Berlage. *Zuidelijk Uitbreidingsplan Amsterdam*, 1915. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Plan\\_Zuid](https://en.wikipedia.org/wiki/Plan_Zuid).



**Εικ.6.43** Κατοικίες στην περιοχή Zuid στο Άμστερνταμ, φωτ. Β.Πετρίδου.

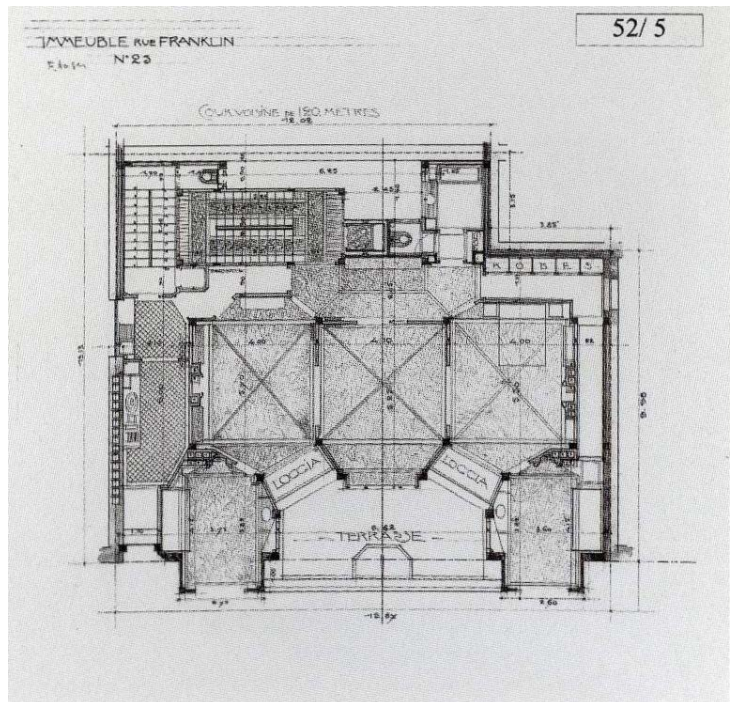
Η χρησιμοποίηση του σιδήρου και των διαφόρων συνδετικών υλικών όπως το τσιμέντο, στις κατασκευές κτιρίων δεν είναι καινούργια. Το τσιμέντο ήταν γνωστό στους Ρωμαίους όμως, η χρήση του σε μεγάλη κλίμακα εντείνεται στο τέλος του 19ου αιώνα, τη στιγμή κατά την οποία η πίστη ότι μονάχα με τις καινούργιες κατασκευαστικές τεχνολογίες θα επιτευχθεί η δυναμική δημιουργία του χώρου που αντικατοπτρίζει την ευαισθησία και τον ρυθμό της μοντέρνας κοινωνίας, γινόταν όλο και πιο έντονη. Η αρχιτεκτονική, τείνει να μετατραπεί από καλλιτεχνική δημιουργία κύρια παραστατική σε κατασκευαστική και η χρησιμοποίηση του τσιμέντου, αύξησε αυτό τον προβληματισμό : έπρεπε να θεωρηθεί ως ένα αυτόνομο υλικό έχοντας τα δικά του χαρακτηριστικά ή έπρεπε να θεωρηθεί ως ένα φτηνό υποκατάστατο της πέτρας; Έπρεπε να χρησιμοποιείται στην τοιχοποιία και να επενδύεται με άλλα διακοσμητικά υλικά ή έπρεπε να μελετηθούν νέες μορφολογικές

λύσεις σε συνδυασμό με τη φύση αυτού του νέου υλικού; Αλλά, ποια ήταν η φύση αυτού του υλικού, που χρησιμοποιούταν σε ρευστή κατάσταση και μετά γινόταν πιο σκληρό και από την πέτρα; Η ερμηνεία της φύσης αυτού του τεχνητού υλικού ήταν σίγουρα δύσκολη, αλλά ήταν εύκολη η εφαρμογή του. Η τεχνική του διαφέρει ριζικά από την παραδοσιακή κατασκευαστική μέθοδο, μια που δεν απαιτείται η τοποθέτηση ενός στερεού σώματος επάνω σ' ένα άλλο, αλλά η τοποθέτηση ενός υλικού σε ρευστή κατάσταση μέσα σε καλούπια. Η μορφή του αντικειμένου αρχίζει να γεννιέται μέσα από μία «αρνητική» διαδικασία μέσα στα καλούπια, και η οποία εμφανίζεται μετά ως μια συμπαγής, συνεχής και διαμορφωμένη μορφή. Έτσι, σιγά σιγά υπερισχύει η άποψη ότι το τσιμέντο δεν είναι ένα υλικό που πρέπει να χρησιμοποιηθεί μονάχα ως βάση, αλλά ότι είναι ένα αυτοδύναμο κατασκευαστικό υλικό και στο οποίο πρέπει να αντιστοιχεί μια κατάλληλη μορφολογία. Η αρχιτεκτονική πρέπει να βρει νέες μορφές που να συμβαδίζουν με τα χαρακτηριστικά του νέου υλικού. Είναι εύκολο λοιπόν, να πραγματοποιηθούν οι γραμμικές, πλαστικές όλο κίνηση μορφές που θα προταθούν από τις διαφορετικές εκφράσεις της Art Nouvelle. Η δύναμη και η ελαστικότητα της ύλης μαζί με τις νέες μορφές, αλλάζουν ριζικά την αρχιτεκτονική εικόνα. Στο τέλος του αιώνα αρχίζει και η χρήση του οπλισμένου σκυροδέματος με τη χρήση του σιδήρου. Έτσι, όχι μόνο μεγαλώνει η αντοχή στα φορτία, αλλά συνδυάζεται η ικανότητα της κάμψης του σιδήρου με την πλαστικότητα του σκυροδέματος. Όλες οι μεγάλες αλλαγές της αρχιτεκτονικής του 20ου αιώνα, στηρίχθηκαν στα αποτελέσματα των εφαρμογών αυτών των δυνατοτήτων και στις εξελίξεις της τεχνικής.

Από τους πρωτοπόρους στην εφαρμογή του νέου υλικού είναι ο Γάλλος αρχιτέκτονας και μηχανικός, Auguste Perret, (Ογκύστ Περέ 1874-1954). Χρησιμοποίησε το οπλισμένο σκυρόδεμα και κατάφερε να το αναγάγει σε ένα υλικό με αισθητικά αποτελέσματα. Στην πολυκατοικία της οδού Φράνκλιν στο Παρίσι (1903), ο στατικός σκελετός του κτιρίου κρύβεται επιμελημένα πίσω από τις κεραμικές διακοσμητικές επιφάνειες της όψης. Η πρωτότυπη κάτοψη είναι αποτέλεσμα της χρησιμοποίησης των δυνατοτήτων του οπλισμένου σκυροδέματος, γεγονός το οποίο επέτρεψε τη βέλτιστη εκμετάλλευση του οικοπέδου. Τα έργα του Perret χαρακτηρίζονται από τις αναφορές στα κλασικά στοιχεία και τον δυναμισμό της κατασκευής (Εικ.6.44, Εικ.6.45).



**Εικ.6.44** A. Perret, πολυκατοικία στην οδό Φράνκλιν 25 bis, 1903, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.45** A. Perret, πολυκατοικία στην οδό Φράνκλιν 25 bis, 1903, κάτοψη τυπικού ορόφου, Παρίσι.



## Ο διάλογος γύρω από τον διάκοσμο

Η νέα εποχή (20ός αιώνας) που ορίζεται από την τεχνολογία, την παραγωγή και τον ορθολογισμό, θα επηρεάσει την αρχιτεκτονική και ιδιαίτερα τη συζήτηση γύρω από τον διάκοσμο. Η κατεύθυνση όμως του προβληματισμού, αλλάζει. Από τη διαμάχη ανάμεσα στο χειροποίητο και το βιομηχανικό, περνάμε στη διαμάχη ανάμεσα στο πολύπλοκο και το απλό, ανάμεσα στο επίπλαστο και το καθημερινό.

Ο Otto Wagner (1841-1918) είναι από τους πρώτους που διαφοροποιείται από τους άλλους αντιπροσώπους της Art Nouveau και εισάγει τη χρήση των «επιπέδων» στοιχείων, στη θέση των πολύπλοκων πλαστικών καμπυλόγραμμων διακοσμήσεων. Στα έργα του παρατηρείται μια μεγάλη διαφοροποίηση, καθώς από τα κλασικά στοιχεία των πρώτων κτιρίων του, φτάνει στα τελευταία σε μια πρώιμη χρήση των ορθολογιστικών αναζητήσεων που θα χαρακτηρίσουν αργότερα, ως Μοντέρνο κίνημα. Για τον Wagner, η σύγχρονη αρχιτεκτονική οφείλει να παρακολουθεί της ανάγκες της σύγχρονης ζωής και ο αρχιτέκτονας οφείλει να αντιλαμβάνεται τις ανάγκες του σύγχρονου ανθρώπου. Η αρχιτεκτονική είναι η πιο δημιουργική και η πιο παραγωγική δραστηριότητα από όλες τις τέχνες και το κράτος οφείλει να την προστατεύει. Η σύγχρονη αρχιτεκτονική θα πρέπει να απομακρυνθεί από κάθε τάση μίμησης, να στηρίζεται σε μια θεωρητική διαδικασία η οποία ξεκινά με τη σύλληψη της ιδέας και τα υλικά, αλλά οι τεχνικές κατασκευής, η οικονομία, ο τόπος, επηρεάζουν το σύνολο, όπως και τις λεπτομέρειες. Υποστήριζε ότι η κατασκευή είναι ο κορμός της αρχιτεκτονικής και οφείλει να προχωρά πιο πέρα από τη χρησιμότητα και να μετατρέπεται σε τέχνη, διαβλέποντας ότι στη σχέση της μορφής με την κατασκευή και τα νέα υλικά, διανοίγεται μια νέα μορφή εργασίας για τον αρχιτέκτονα. Είχε επίσης, αντιληφθεί ότι η πολεοδομία, ο σχεδιασμός των κήπων και των πάρκων μαζί με τις κατοικίες προς ενοικίαση, θα αποτελέσουν τα νέα σχεδιαστικά αντικείμενα του 20ου αιώνα (Εικ.6. 46, Εικ. 6.47).



**Εικ.6.46** O. Wagner, Postal Office Savings Bank, 1894–1902, Βιέννη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.47** O. Wagner, Postal Office Savings Bank, 1894–1902, Βιέννη, φωτ. Β.Πετρίδου.

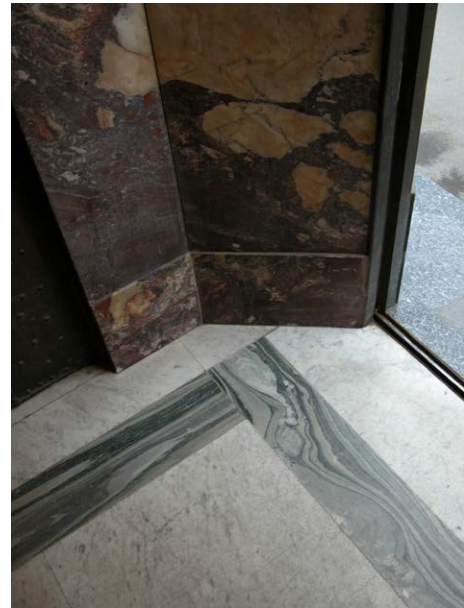
Η μορφή του αυστριακού αρχιτέκτονα Adolf Loos (1870-1933) πρωταγωνιστεί στη θεωρητική προσέγγιση της έννοιας του διακόσμου και αντιτίθεται με σφοδρότητα στην Art Nouveau <sup>10</sup>. Κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού στην Αμερική (1893-96), ο Loos γνώρισε το έργο του Sullivan και την καθημερινότητα της συγκεκριμένης χώρας, γεγονότα που τον οδήγησαν να ανακαλύψει τον τρόπο με τον οποίο η λογική μπορεί να εμφανιστεί στον καθημερινό χώρο. Ο Loos ενδιαφέρεται για τις καθημερινές ανθρώπινες συμπεριφορές και δραστηριότητες (συνομιλία, διατροφή, κίνηση, κ.τ.λ.) σε μια εποχή που εισάγεται στην καθημερινότητα η υπερβολή και η επιτηδευμένη λεπτομέρεια. Εναντία στην κουλτούρα της Βιέννης της αυστρουγγικής αυτοκρατορίας, ανήκει στη βιεννέζικη πρωτοπορία της εποχής του και συναναστρέφεται με τους Ludwig Wittgenstein, Arnold Schönberg, Peter Altenberg και Karl Kraus. Θα υποστηρίξει ότι η πολυπλοκότητα δεν επιτρέπει στις αλήθειες να γίνουν κατανοητές, αρνείται οτιδήποτε πολύπλοκο, υποστηρίζει την επίδειξη του βασικού, πρεσβεύει ότι η μορφή δεν θα πρέπει να είναι αδιάφορη προς την αλήθεια και τη λογική.

Στην αρχιτεκτονική του A.Loos εμφανίζεται η μεγάλη απλοποίηση των επιφανειών και η αυστηρή μελέτη των όγκων. Η πολεμική του ενάντια στην ανώφελη διακόσμηση επέτρεψε τη δημιουργία ενός νέου λεξιλογίου για την αρχιτεκτονική, ενώ η ερμηνεία του για την αρχιτεκτονική και τη σχέση της με τη λειτουργικότητα, θεμελίωσε την άποψη του γύρω από τον διαχωρισμό της τέχνης και της αρχιτεκτονικής. Για

τον A.Loos, το εξωτερικό των κτιρίων ανήκει στον δημόσιο χώρο και συνεπώς οφείλει να είναι αδιάφορο, γενικό και κατανοητό από όλους. Το εσωτερικό είναι το αντίθετο του προηγούμενου και μπορεί να επενδυθεί με πολύτιμα υλικά στη φυσική και ανεπεξέργαστη μορφή τους, δεν μπορεί όμως να δειχθεί προς το εξωτερικό, δεν αποτελεί μέρος του δημόσιου διαλόγου. Ανάμεσα στα δύο, το εξωτερικό και το εσωτερικό μιας κατοικίας δεν υπάρχει καμία δυνατότητα επικοινωνίας. Αυτός ο ορθολογισμός στη σκέψη του A.Loos, σε παράλληλη πορεία με τις μελέτες του Ludwig Wittgenstein, δεν στοχεύει στην απλοποίηση για την παραγωγή, αλλά στην απόδοση της σημασίας, σ' εκείνο το στοιχείο της αρχιτεκτονικής που μέχρι τότε δεν είχε: στη διαφορετικότητα του εξωτερικού και του εσωτερικού (Εικ.6.48, Εικ.6.49, Εικ.6.50, Εικ.6.51).



**Εικ.6.48** A.Loos, Μέγαρο Goldman & Salatsch, «Looshaus», 1910, Βιέννη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.49** A.Loos, Μέγαρο Goldman & Salatsch, «Looshaus», 1910, λεπτομέρεια, Βιέννη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.50** A.Loos, Οικία Steiner, 1910, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.51** A. Loos, κατάστημα Knize, Βιέννη, 1913, φωτ. Β.Πετρίδου.



## Deutscher Werkbund

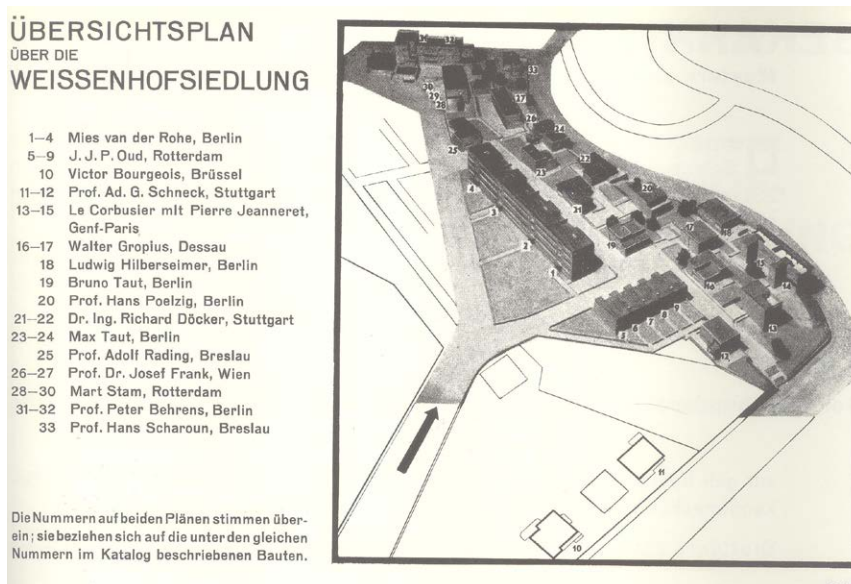
Στη Γερμανία η εκβιομηχάνιση εμφανίστηκε αργότερα από την Αγγλία και τη Γαλλία και μόνο κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα αυξήθηκε με γρήγορους ρυθμούς. Ο Βέλγος σχεδιαστής και ζωγράφος Henry Clemens van de Velde (Βαν ντε Βελντέ, 1863-1957) μέσα από τη διδασκαλία στη Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών στη Βαϊμάρη, έθεσε τις βάσεις στη Γερμανία για τη συνεργασία ανάμεσα σε καλλιτέχνες και βιομηχάνους. Θεωρούσε ότι η τέχνη μπορεί να αποτελέσει ένα μέσο ελέγχου της βιομηχανικής παραγωγικότητας και να αποφευχθεί έτσι η τυποποίηση. Η μηχανή δεν θα έπρεπε να θεωρείται βλαβερή, αλλά θα έπρεπε να κυριευτεί από την τέχνη. Η μορφή μπορεί να γεννιέται από τη λειτουργία, να προκύπτει από τα υλικά και η αλήθεια του υλικού να γίνεται η πηγή της έκφρασης. Η γραμμή είναι σημαντική για τη διακόσμηση, όσο και για την κατασκευή και το διακοσμητικό στοιχείο αποκτά έναν ιδιαίτερο ρόλο. Τα αντικείμενα και τα έπιπλα που σχεδίαζε ξεκινούν από το σχήμα του ανθρώπινου σώματος και τις διαφορετικές θέσεις του, παράγοντας φόρμες καμπύλες, ρευστές και γεμάτες κίνηση (Εικ.6.52). Επηρεασμένος από τις θεωρίες του Gottfried Semper και του Viollet Le Duc ερμήνευε



*Εικ.6.52 H. C. van de Velde,  
Καρέκλα Bloemenwerf, 1895.*

τις λειτουργικές ιδιότητες των αντικειμένων με έντονες γωνίες και επίπεδες επιφάνειες. Πρωταγωνιστής του Deutscher Werkbund, ενός συνασπισμού καλλιτεχνών, πολιτικών και βιομηχάνων, που ιδρύθηκε στο Μόναχο το 1907, προσπάθησε να βελτιώσει την αισθητική της βιοτεχνικής δουλειάς, ενώνοντας τέχνη, χειροτεχνία και βιομηχανία. Απέβλεπε δηλαδή, στην ποιοτική εκμετάλλευση των δυνατοτήτων της παραγωγής και στην παραδοχή ότι η μηχανή αποτελεί ένα δημιουργικό όργανο παραγωγής ποιότητας. Τα μέλη του Deutscher Werkbund συμμετείχαν σε εκθέσεις και συνέδρια, με στόχο την εκπαίδευση του λαού στην αποδοχή της τυποποίησης, του χρήσιμου και του λειτουργικού ως βασικές αξίες της σύγχρονης ζωής. Το 1927 στη Στουτγάρδη, οργανώθηκε υπό τη διεύθυνση του Mies van der Rohe, μια έκθεση για την κατοικία στον οικισμό Weissenhof (Βάϊσενχοφ), η οποία αποτέλεσε σταθμό στη αρχιτεκτονική του πρώτου μισού του 20ου αιώνα. Στην έκθεση συμμετείχαν με τις προτάσεις τους οι αρχιτέκτονες: L. Mies van der Rohe, P. Behrens, W. Gropius, Le Corbusier, J.J.Oud και άλλοι και κατασκευάστηκαν 60 πρότυπες κατοικίες (Εικ.6.53). Σκοπός της έκθεσης ήταν η δημιουργία πρωτοτύπων σύγχρονων κατοικιών, αλλά και η δοκιμαστική χρήση νέων υλικών κατασκευής. Ιδιαίτερη σημασία δόθηκε στην τυποποίηση για την επιτάχυνση της παραγωγής. Ένα παράδειγμα είναι οι κατοικίες των Le Corbusier και P. Jeanneret, οι οποίες θα μπορούσαν να παραχθούν εν σειρά, καθώς η οργάνωση της κάτοψης, παρά τη στατικότητα της βασικής δομής, είναι ευμετάβλητη και μπορεί να ανταποκριθεί σε μεταβαλλόμενες ανάγκες (Εικ.6.54, Εικ.6.55). Ο Mies ανέφερε χαρακτηριστικά: «Οικονομικοί λόγοι απαιτούν σήμερα ορθολογισμό και τυποποίηση στην κατασκευή πολυκατοικιών για νοίκιασμα. Αλλά η συνεχώς ανερχόμενη διαφοροποίηση των

οικιστικών μας αναγκών, απαιτεί από την άλλη μεριά τη μεγαλύτερη ελευθερία στον τρόπο χρήσης. Στο μέλλον θα είναι ανάγκη να ανταποκριθεί κανείς και στις δύο τάσεις. Το πιο κατάλληλο σύστημα κατασκευής είναι στην περίπτωση αυτή ο σκελετός. Δίνει δυνατότητες για ορθολογική κατασκευή και επιτρέπει κάθε ελευθερία στον εσωτερικό διαχωρισμό του χώρου. Αν περιοριστούμε στην αυστηρή διαμόρφωση κουζίνας και μπάνιου (εξαιτίας των υδραυλικών τους εγκαταστάσεων) και αποφασίσουμε μετά να διαχωρίσουμε την υπόλοιπη επιφάνεια με κινητούς τοίχους, πιστεύω πως μπορούμε ν' ανταποκριθούμε με τα μέσα αυτά σε κάθε δικαιολογημένη απαίτηση» (Εικ.6.56). Το πνεύμα που πρέσβευε το Deutscher Werkbund εξαπλώθηκε στην Αυστρία, την Ελβετία, και επηρέασε ανάλογες δράσεις στη Σουηδία και την Αγγλία. Διαλύθηκε το 1934 και ανασυγκροτήθηκε επίσημα μετά τον πόλεμο το 1950. Οι αρχές του Deutscher Werkbund οδήγησαν αργότερα στη δημιουργία του Bauhaus.



**Εικ.6.53** Οικισμός Weissenhof, γενικό σχέδιο, 1927, Στουτγάρδη.



**Εικ.6.54** Οικισμός Weissenhof, Le Corbusier, P. Jeanneret, 1927 Στουτγάρδη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.55** Οικισμός Weissenhof, Le Corbusier, P. Jeanneret, 1927, εσωτερικό, Στουτγάρδη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.56** Οικισμός Weissenhof, Mies van der Rohe, 1927, Στουτγάρδη, φωτ. Β.Πετρίδου.

## Peter Behrens

Από τους κύριους εκπροσώπους της προσπάθειας σύνδεσης της τέχνης με τη βιομηχανική παραγωγή, είναι ο Γερμανός σχεδιαστής, γραφίστας, ζωγράφος και αρχιτέκτονας Peter Behrens (Πέτερ Μπέρενς, 1868–1940). Συμμετείχε στην Καλλιτεχνική κοινότητα που δημιουργήθηκε από τον Δούκα Ερνέστο-Λουδοβίκο της Έσσης, στην πόλη Darmstadt της Γερμανίας το 1889, με στόχο την ενίσχυση της οικονομίας της περιοχής διαμέσου της χρησιμοποίησης των τεχνών. Θεώρησε ότι η αρχιτεκτονική μεταλλάσσεται συνεχώς και οφείλει να συνδέεται με όλες τις εφαρμοσμένες τέχνες. Για τον σκοπό αυτόν ανέπτυξε την αισθητική του βιομηχανικού αντικείμενου στο οποίο περιλαμβάνεται τόσο το κτίριο, όσο και κάθε χρηστικό αντικείμενο. Το 1907 ξεκίνησε τη συνεργασία του με την εταιρεία AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) για την οποία σχεδίασε τα βιομηχανικά κτίρια αλλά και το λογότυπο, τα έπιπλα των χώρων και κάθε χρηστικό αντικείμενο (Εικ.6.57). Χαρακτηριστικά στοιχεία είναι η απλοποίηση των μορφών, η απάλειψη των διακοσμητικών στοιχείων, η δυναμική των περιγραμμάτων και η αναζήτηση της καθαρότητας της γραμμής, η χρησιμοποίηση καινούριων



υλικών όπως μέταλλα και γυαλί αλλά και η έκφραση ενός νέου συμβολισμού της βιομηχανικής παραγωγής. Για τον Behrens, το εργοστάσιο είναι ο νέος ναός όπου η εργασία δύναται να προσφέρει τον παράδεισο στους πιστούς (εργαζόμενους), η διαδικασία της παραγωγής είναι η τελετουργία της καθημερινότητας και η κάθαρση επιτυγχάνεται διαμέσου της μαζικής κατανάλωσης του θεάματος της διαδικασίας της παραγωγής. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική οφείλει να χρησιμοποιήσει την τεχνική, αλλά όχι με κυρίαρχο τρόπο, να αποβάλει από τη μορφή κάθε άχρηστο στοιχείο και να εκφραστεί μέσα από τις βασικές αρχές της όπως η συμμετρία, οι αναλογίες, η σχέση του μέρους με το σύνολο, στοιχεία που τη συνδέουν με τις αρχές της κλασικής αρχιτεκτονικής (Εικ.6.58, Εικ.6.59). Κατά τη διάρκεια της κατασκευής του κτιρίου των τουρμπινών της εταιρείας AEG (1908-1909), μαθήτευσαν κοντά του μεταξύ άλλων και οι Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier, Adolf Meyer, και Wal-



**Εικ.6.57** P. Behrens, λάμπα σχεδιασμένη για την AEG, 1910.



**Εικ.6.58** P. Behrens, Εργοστάσιο τουρμπινών AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft), 1909, Βερολίνο, φωτ. Β.Πετρίδου



**Εικ.6.59** P. Behrens, Εργοστάσιο τουρμπινών AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft), 1909, λεπτομέρεια μεταλλικού κίονα, Βερολίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.

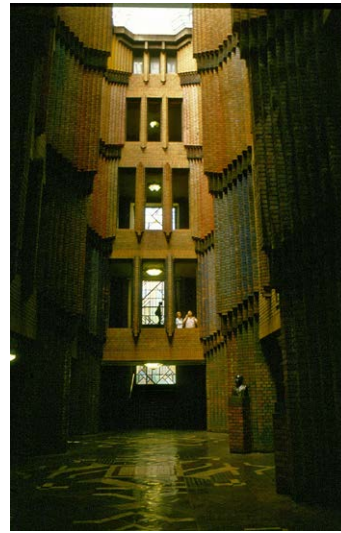
ter Gropius. Μετά τον πόλεμο από το 1920 έως το 1924, ο Peter Behrens σχεδίασε το κτίριο διοίκησης της εταιρείας Hoechst AG στη Φραγκφούρτη αφήνοντας πίσω του την αναφορά στον συμβολισμό του κλασικού ναού και την επίδειξη της εργασίας μέσα από τις γυάλινες επιφάνειες του εργοστασίου της AEG, που σχεδίασε το 1908. Τώρα, ο αρχιτέκτονας αναζητά να εκφράσει τα χαρακτηριστικά της συντεχνίας και οδηγείται στην εσωστρεφή οργάνωση του χώρου, επαναφέρει την αξία του χειροποίητου, τις αναφορές στη συλλογικότητα του μεσαιωνικού, τη δυναμική του φωτός που φιλτράρεται από τα πολύχρωμα γυαλιά. Το εργοστάσιο μετατρέπεται σε τόπο συμβίωσης και συντροφικότητας, που συγκρατεί την αρετή της εργασίας και της παραγωγής στο εσωτερικό του. Η κεντρική αίθουσα μοιάζει με κεντρικό κλίτος ενός καθεδρικού ναού, στην οροφή της οι φεγγίτες παραπέμπουν σε μεγάλα διαμάντια, στο εξωτερικό αλλά και στο εσωτερικό τα χειροποίητα τούβλα με



**Εικ.6.60** P. Behrens, Farben Höchst, 1920-1925, Φραγκφούρτη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.61** P. Behrens, Farben Höchst, 1920-1925, Κεντρική αίθουσα, Φραγκφούρτη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.6.62** P. Behrens, Farben Höchst, 1920-1925, Κεντρική αίθουσα, λεπτομέρεια και μέρος της οροφής, Φραγκφούρτη, φωτ. Β.Πετρίδου.

τα λαμπερά ζεστά χρώματα δηλώνουν την επιστροφή στη χειροποίητη εργασία. Ας σημειωθεί ότι η συγκρότηση του χώρου εργασίας ως χώρου συμβίωσης και συνεργασίας έχει ήδη εκφραστεί στο κτίριο της εταιρείας Larkin Building από τον Frank Lloyd Wright το 1903. Εξάλλου, ο πύργος και η γέφυρα στο εξωτερικό του κτιρίου, είναι δύο σύμβολα που θέλουν να σηματοδοτούν όπως οι καθεδρικοί ναοί, την ύπαρξη ενός χώρου συλλογικής εργασίας και πνευματικής αναζήτησης, και όχι απλά έναν χώρο παραγωγής. Ο Behrens είχε και μια πλούσια ακαδημαϊκή καριέρα στη Βιέννη και στο Βερολίνο (Εικ.6.60, Εικ.6.61, Εικ.6.62).

## Art Deco

Γύρω στα 1925, με αφετηρία τη Διεθνή Έκθεση των Διακοσμητικών και Βιομηχανικών Τεχνών που οργανώθηκε στο Παρίσι<sup>11</sup>, εμφανίστηκε μια προσπάθεια να μεταφερθούν στοιχεία των μορφών της νεότερης -ιδιαίτερα της κυβιστικής- τέχνης στη χειροτεχνία. Έπιπλα, αντικείμενα, κοσμήματα, αλλά και αυτοκίνητα και σκεύη καθημερινής χρήσης, διακοσμήθηκαν κυβιστικά. Η *Art Deco*, όπως ήταν η ονομασία της τεχνοτροπίας που



αγαπούσε τη διακόσμηση, εμφανίστηκε με μεγάλες χειροτεχνικές απαιτήσεις. Χαρακτηριστικά της ήταν η συμμετρία των μορφών, η γεωμετρικότητα, η γραμμική επανάληψη η χρήση σύγχρονων υλικών όπως το ατσάλι, το αλουμίνιο, ο βακελίτης, αλλά και παλαιών πολύτιμων όπως το ξύλο, το μάρμαρο, ο έβενος και τα έντονα ζωντανά χρώματα. Απορρόφησε πολλά κλασικιστικά μορφολογικά χαρακτηριστικά και διαδόθηκε μέσα από τη διαφήμιση, τα καταναλωτικά προϊόντα και τα κτίρια ψυχαγωγίας, όπως κινηματογράφοι, αίθουσες χορού και άλλα, σε όλο τον κόσμο (Εικ6..63, Εικ.6.64).



**Εικ.6.63** *W. V. Allen, κτίριο Chrysler, 1928-1930, Νέα Υόρκη, φωτ. Β.Πετρίδου.*



**Εικ.6.64** *H. Sauvage, κτίριο κατοικιών, στην οδό de la Fontaine, 1926-1928, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.*

<sup>1</sup> Γιώργος Β. Δερτιλής, «Η πολιτισμένη Ευρώπη, η περιφερειακή Ευρώπη και ο κόσμος των αγρίων: η νεωτερική καταγωγή της ευρωπαϊκής ταυτότητας», στο Ελένη Αρβελέρ, Maurice Aymard, *Οι Ευρωπαίοι, νεότερη και σύγχρονη εποχή*, Σαββάλας, 2003, σελ. 348-349.

<sup>2</sup> Ζακ Λε Γκοφ, *Ιστορία και Μνήμη*, σ. 68.

<sup>3</sup> Τζ. Κ. Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, 2014, σ. 233.

<sup>4</sup> Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σ. 216-217.

<sup>5</sup> R.E.Park, E.W.Burgess, R.D.McKenzie, *The City*, University of Chicago Press, 1925, στο Γ.Καυκαλάς, Μ. Γιαουτζή (επιμ.) *Η πόλη στο κεφαλαιοκρατικό σύστημα*, Εκδόσεις Οδυσσέας, 1977, σ. 97.

<sup>6</sup> Ebenezer Howard, *Garden Cities of To-morrow*, 1902.

<sup>7</sup> Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889, *Η πολεοδομία σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές αρχές της*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, μτφρ. Κ.Σερράου.

<sup>8</sup> Camillo Sitte, *Η πολεοδομία σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές αρχές της*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, μτφρ. Κ.Σερράου, σελ. 136.

<sup>9</sup> Tony Garnier, *Cité Industrielle*, 1917.

<sup>10</sup> A.Loos, *Ornament and Crime*, 1908 πρώτη δημοσίευση *Cahiers d'aujourd'hui*, 1913.

<sup>11</sup> *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, 1925.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

Garnier, T., *Cité Industrielle*, 1917

Le Goff, J., *Ιστορία και μνήμη*, μτφρ. Γ. Κουμπουρλής, Εκδόσεις Νεφέλη 1998.

Howard, E., *Garden Cities of To-morrow*, 1902

Sitte, C., *Η πολεοδομία σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές αρχές της*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, μτφρ. Κ.Σερράου.

Αρβελέρ, Ε., Aymard, Μ., *Οι Ευρωπαίοι, νεότερη και σύγχρονη εποχή*, Σαββάλας, 2003

Αργκάν, Τζ. Κ., *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας. 2014,

Καυκαλάς Γ., Γιαουτζή Μ.,(επιμ.) *Η πόλη στο κεφαλαιοκρατικό σύστημα*, Εκδόσεις Οδυσσέας, 1977.

Λεφέβρ Α., *Δικαίωμα στην πόλη. Χώρος και πολιτική*, Εκδόσεις Κουκκίδα, μτφρ. Τουρνικιώτης Π., Λωράν Κ., Αθήνα, 2007.

Μπενέβολο Λ., *Η πόλη στην Ευρώπη*, μτφρ. Παπασταύρου, Α., Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997.



## **Κεφάλαιο 7 Οι αρχές του 20ου :1900-1930 Α΄ μέρος: Φωβισμός, Εξπρεσιονισμός, Κυβισμός, Φουτουρισμός, η τέχνη στην Ελλάδα**

Τα πρώτα χρόνια του εικοστού αιώνα ξεκίνησαν ως μία περίοδος σταθερότητας. Η ανάπτυξη της επιστήμης και της τεχνολογίας είχε αλλάξει τις ζωές των ανθρώπων. Η ανακάλυψη της θεωρίας της σχετικότητας από τον Αϊνστάιν, η ανάπτυξη της ιατρικής, η γέννηση της ψυχανάλυσης και η ερμηνεία των ονείρων από τον Φρόιντ ήδη από τον προηγούμενο αιώνα, η ερμηνεία της κρίσης της δυτικής κοινωνίας από τον Νίτσε, αλλά και οι θεωρίες για τις νέες μορφές οργάνωσης της κοινωνίας του Μαρξ, θεμελίωσαν τις νέες σχέσεις του ατόμου με την κοινωνική ομάδα και με την πραγματικότητα γενικότερα. Ο ασύρματος, το τραμ, το λεωφορείο, ο κινηματογράφος δίνουν μία εικόνα για την αλλαγή που πραγματοποιήθηκε στις αρχές του αιώνα. Παράλληλα, είχε γεννηθεί η εποχή του αυτοκινήτου. Το 1919 η παραγωγή της αυτοκινητοβιομηχανίας Φορντ είχε ξεπεράσει το ένα εκατομμύριο αυτοκίνητα. Το 1920 έγινε η πρώτη αεροπορική σύνδεση Ρώμης - Τόκιο.

Από τη μία ως την άλλη άκρη του Ατλαντικού είχε επιτευχθεί ειρήνη και οι άνθρωποι μετακινούνταν με υπερωκεάνια και με αερόστατα. Η συγκέντρωση όλων των μορφών της τεχνολογίας έγινε στη μεγάλη Διεθνή Έκθεση στο Παρίσι το 1900, που υπήρξε το σύμβολο των προσδοκιών του νέου αιώνα. Προσήλκυσε πάνω από πενήντα εκατομμύρια επισκέπτες οι οποίοι μετακινούνταν ανάμεσα στα περίπτερα με το «κινούμενο πεζοδρόμιο». Ένα από τα περίπτερα ήταν εκείνο του Ηλεκτρισμού. Η προσδοκία ότι τα έθνη μπορούσαν να ανταγωνίζονται ειρηνικά, χωρίς πόλεμο, ότι η παιδεία μπορούσε να γίνει κτήμα όλων, ότι η επιστήμη και η τεχνολογία θα βελτιώνει την ποιότητα ζωής στην εργασία και στην οικογένεια, δημιουργούσε το αισιόδοξο κλίμα της εποχής που είχε χαρακτηριστεί με το ανάλογο όνομα ως Belle Époque.

Όμως, σύντομα η Ευρώπη θα έμπαινε σε μία περίοδο της αβεβαιότητας, τα σύνορα του πολιτικού χάρτη της Ευρώπης θα μεταβάλλονταν, η οικονομική ισορροπία και τα μεγάλα κανάλια της διεθνούς επικοινωνίας θα καταστρέφονταν. Η έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, το 1914, σήμανε το τέλος των ψευδαισθήσεων και την αρχή των μεγάλων ρήξεων. Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος που είχε αρχίσει με την πεποίθηση ότι θα τελείωνε σε λίγες μόνο εβδομάδες, διήρκεσε τέσσερα ολόκληρα χρόνια, παρέσυρε στη δίνη του σχεδόν όλες τις χώρες της Ευρώπης, την Ιαπωνία και τις ΗΠΑ και άφησε στα πεδία των μαχών εκατομμύρια νεκρούς.

Μετά το τέλος του πολέμου δεν γεννήθηκε ένας ειρηνικός και αδελφοποιημένος κόσμος αλλά, ένας κόσμος καινούριος σε ένα τοπίο πολιτισμού χρωματισμένο από την κατάρρευση των αξιών του 19ου αιώνα. Άρχισαν να εδραιώνονται εθνικιστικά και απολυταρχικά συστήματα, ενώ με την Οκτωβριανή επανάσταση του 1917 στη Ρωσία των Σοβιέτ, άρχισε να αναπτύσσεται η σοσιαλιστική ιδεολογία, που επηρέασε για πολλές δεκαετίες το παγκόσμιο πολιτικό και κοινωνικοοικονομικό σκηνικό.

Από τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα και μετά τον Ιμπρεσιονισμό, είχαν προετοιμαστεί οι προϋποθέσεις για την τέχνη του 20ού αιώνα<sup>1</sup>. Τόσο ο ενθουσιασμός για τη βιομηχανική πρόοδο, όσο και η συνειδητοποίηση της αλλαγής που προκαλούσε στις κοινωνικές δομές και στην καθημερινή ζωή η εντατικοποίηση της παραγωγής, υπήρξαν οι καταλυτικοί παράγοντες για την καλλιτεχνική δημιουργία των νέων καλλιτεχνών που έθεταν την τέχνη στην πρώτη γραμμή για τις αλλαγές που η εποχή και η κοινωνία απαιτούσαν. Σημειωτέον ότι η ζωγραφική είχε ελευθερωθεί από την υποχρέωση της αποτύπωσης της πραγματικότητας, καθώς η φωτογραφία και στις αρχές του αιώνα ο κινηματογράφος, μπορούσαν να αποδώσουν την πραγματικότητα ακόμα πιο «πραγματικά» από ό,τι ήταν.

Οι καλλιτέχνες με το ένα ή με το άλλο μορφοπλαστικό ιδίωμα, επεδίωξαν να μεταφέρουν με παρορμητικό ή και με επιθετικό τρόπο τη σχέση του ανθρώπου με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Στην προσπάθειά τους να επικοινωνήσουν μέσα από την τέχνη και να μεταφέρουν στα έργα τους την αναζήτηση της αλήθειας, πειραματίστηκαν με νέους τρόπους έκφρασης και με νέο μορφολογικό λεξιλόγιο. Στις αρχές του αιώνα τα κινήματα της Τέχνης εμφανίζονταν ταυτόχρονα ή διαδέχονταν το ένα το άλλο από χώρα σε χώρα, δημιουργώντας σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα μία έκρηξη πολιτισμική, που τα αποτελέσματά της στην Τέχνη διήρκεσαν έναν ολόκληρο αιώνα και φτάνουν μέχρι στις μέρες μας.

Οι καλλιτέχνες της Μοντέρνας Τέχνης των αρχών 20ού αιώνα στράφηκαν προς την πλήρη αποδέσμευση από τους κανόνες και τις συμβάσεις που, από την Αναγέννηση και μετά, η ευρωπαϊκή τέχνη είχε ορίσει, αρχές που διδάσκονταν στις Ακαδημίες των Καλών Τεχνών (πυραμидική σύνθεση, προοπτική απόδοση του χώρου, εξιδανίκευση, τονικός σκιοφωτισμός κ.λ.π). Στράφηκαν προς την αναζήτηση μιας νέας μορφολογικής γλώσσας για την απόδοση της πραγματικότητας (της φύσης), η οποία θα άφηνε τα στοιχεία της τέχνης φανερά, γραμμή, σχήμα, χρώμα και τον καμβά ως δισδιάστατη επιφάνεια, χωρίς την ψευδαισθητική

απόδοση της τρίτης διάστασης και το «στρώσιμο» του χρώματος. Η αναζήτηση της αλήθειας ως προς την επίπεδη επιφάνεια του καμβά, είχε αρχίσει με τον Μανέ και είχε οδηγήσει στην αυτονόμηση της εικόνας με τον Cézanne. Οι καλλιτέχνες των Πρωτοποριών του 20ού αιώνα διεκδίκησαν μαχητικά την ελευθερία να διερευνήσουν νέες εικαστικές μορφές για την απόδοση της πραγματικότητας και του κόσμου και το έκαναν, είτε με την ένταση του χρώματος (Φωβισμός), είτε με την έκφραση των συναισθημάτων τους μπροστά σε αυτήν (Εξπρεσιονισμός), είτε με την αναζήτηση της συνθετικής τάξης των δομικών στοιχείων των πραγμάτων πέρα από την αναπαραστατική πιστότητα (Κυβισμός), είτε με την πλήρη αποδέσμευσή τους από την αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας (Αφαίρεση).

Η αναζήτηση της διάρρηξης κάθε δεσμού με τους κανόνες της Δυτικής Τέχνης για τη ζωγραφική αναπαράσταση της πραγματικότητας, οδήγησε τους νέους ζωγράφους και γλύπτες στην προσεκτική εξέταση της τέχνης των «πρωτόγονων» λαών της Ωκεανίας και της Αφρικής. Ήταν η πρώτη φορά που η τέχνη αυτή δεν αντιμετωπίστηκε ως εξωτικά παράδοξη ή ως τέχνη που είναι ακόμα απλοϊκή, αλλά ως μια τέχνη δημιουργική, άξια να εκτιμηθεί και να αποτιμηθεί αισθητικά ισότιμα με την Αφροδίτη της Μήλου. Αυτή η επανεκτίμηση προωθήθηκε από τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες τόσο στο Παρίσι, όσο και στη Γερμανία (Δρέσδη, Βερολίνο και Μόναχο) μετά το 1905. Ήδη ο Γκωγκέν είχε εκθέσει το 1906 στο Παρίσι, στην αναδρομική του έκθεση στο Σαλόν του Φθινοπώρου, το έργο 'Οβιρι, αποδεικνύοντας ότι υπήρχαν εναλλακτικές λύσεις στους ακαδημαϊκούς κανόνες της γλυπτικής και αυτές μπορούσαν να βρεθούν στην τέχνη των εξωευρωπαϊκών πολιτισμών. Η πρωτόγονη τέχνη ήταν γνωστή ήδη από καιρό στην Ευρώπη, όμως μόνο μετά το 1900 οι καλλιτέχνες άρχισαν να επισκέπτονται τα εθνομολογικά μουσεία και να γίνονται οι ίδιοι συλλέκτες αυτών των εισαγόμενων από τις αποικίες έργων. Η επιρροή της «Νέγρικης τέχνης» στη μοντέρνα ζωγραφική και γλυπτική μέχρι το 1920, είχε απλωθεί σε όλα τα ευρωπαϊκά κέντρα της τέχνης, και μετά το 1920 η τέχνη της Ωκεανίας, της Ινδίας και των Εσκιμώων έγινε η κύρια πηγή έμπνευσης των σουρεαλιστών (Εικ. 7.1, Εικ.7.2, Εικ.7.3).



Εικ.7.1 P. Gauguin, 'Οβιρι, Η Άγρια Γυναίκα 1891-1893, αμμόλιθος, Ιδιωτική Συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Gauguin](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin).



Εικ.7.2 Μάσκα από την Ακτή του Ελεφαντοστού, ξύλο και ίνες. Πηγή: <http://www.masque-africain.com/masques-africains.html>.



Εικ.7.3 Μπάνγκουα μάσκα από το Καμερούν, ξύλο. Πηγή: <http://www.african-concept.com/masque-en-afrique.html>.

## Φωβισμός

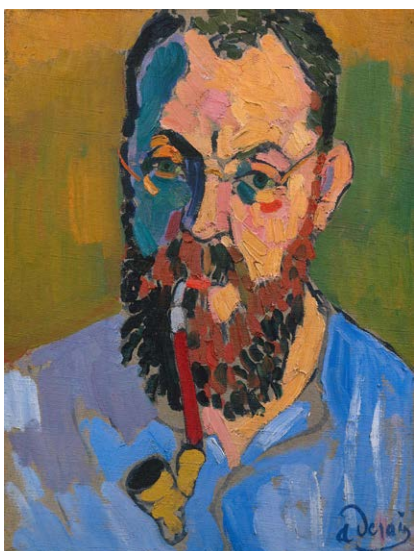
Το Φθινόπωρο του 1905, σε μία από τις αίθουσες της Έκθεσης του Παρισιού, εξέθεσε τα έργα της μια ομάδα πρωτοεμφανιζόμενων ζωγράφων. Ανάμεσά τους είναι ο Henri-Emile Matisse (Ανρί-Εμίλ Ματίς, 1869-1954), ο André Derain (Αντρέ Ντερέν, 1880-1954), ο Albert Marquet, ο Maurice de Vlaminck (Μωρίς ντε Βλαμένκ, 1876-1958) και άλλοι. Τα έργα τους είναι ένα χρωματικό πυροτέχνημα και εκθεμένα όλα μαζί μοιάζουν με μια λαμπερή πρόκληση απέναντι σε ό,τι ήταν ακόμη κατεστημένο στην τέχνη. Στην ίδια αίθουσα βρισκόταν ένα κλασικού ύφους γλυπτό, το οποίο θύμιζε το γλύπτη της Αναγέννησης Donatello. Η έντονη αντιπαράθεση μεταξύ των δύο μορφοπλαστικών ιδιωμάτων κάνει τον κριτικό Louis Vauxcelle (Λουί Βωξέλ, 1870-1943) να



αναφωνήσει υποτιμητικά «ο Ντονατέλλο ανάμεσα στα αγρίμια (fauves=αγρίμια)». Έτσι, επικράτησε ο όρος fauvism (φωβισμός).

«Η ακρίβεια δεν είναι η αλήθεια», δήλωνε ο Henri-Emile Matisse (Ανρί-Εμίλ Ματίς, 1869-1954), ο σπουδαιότερος εκπρόσωπος του κινήματος των Φωβ, άποψη που διατυπωμένη για πρώτη φορά έτσι ξεκάθαρα, υπήρξε και η θέση ολόκληρης της μοντέρνας τέχνης.

Οι ζωγράφοι Φωβ αναζήτησαν τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης μεταξύ Τέχνης και πραγματικότητας. Ο σκοπός της ζωγραφικής τους ήταν η υπέρβαση της μπρεσιονιστικής απόδοσης της πραγματικότητας ως καταγραφή της εντύπωσης του στιγμιαίου και του παροδικού φωτός και η αναζήτηση μιας ζωγραφικής η οποία θα απελευθέρωνε το χρώμα από την πιστή απόδοση της πραγματικότητας (τα δέντρα μπορεί να ζωγραφίζονταν κόκκινα και η θάλασσα κίτρινη<sup>2</sup>) και θα ακολουθούσε τις δύο διαστάσεις του καμβά, αποδίδοντας τις μορφές με τονισμένα περιγράμματα χωρίς φωτοσκιάσεις και το χώρο επίπεδο, χωρίς ψευδαισθητική προοπτική) (Εικ. 7. 4, Εικ.7.5, Εικ.7.6, Εικ.7.7). Για να επιτευχθεί όμως αυτή η ζωγραφική που διατηρεί το ουσιώδες των πραγμάτων,



Εικ.7.4 A.Derain, Προσωπογραφία του Ανρί Ματίς, 1905, λάδι σε μουσαμά, Λονδίνο, Tate Gallery. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/andre-derain/portrait-of-matisse-1905>.



Εικ.7.5 A.Derain, Pont de Charing Cross, 1906, λάδι σε μουσαμά, 81x100 εκ., Παρίσι, Μουσείο Orsay. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9\\_Derain](https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Derain).



Εικ.7.6 M. de Vlaminck, Βάρκες στο Σηκουάννα, 1905-6, λάδι σε μουσαμά, 81x100 εκ., Μόσχα, Μουσείο Pushkin. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_de\\_Vlaminck](https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_de_Vlaminck).



Εικ.7.7 A.Marquet, Fécamp, Η παραλία του Αγίου Ανδρέα, 1906, λάδι σε καμβά, 64,5x80 εκ., ιδ.συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Marquet](https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Marquet).



σύμφωνα με τον Matisse, οι ζωγράφοι έπρεπε να έχουν κατακτήσει την τεχνική τους με πολλή δουλειά, δηλαδή το σχέδιο και το χρώμα. «Οι λίγες εκθέσεις που είχα την ευκαιρία να δω τα τελευταία χρόνια, με κάνουν να φοβάμαι ότι οι νέοι αποφεύγουν την αργή και κοπιαστική προετοιμασία που θεωρώ απαραίτητη για την άρτια εκπαίδευση όλων των σημερινών ζωγράφων και έχουν την αξίωση να κατασκευάσουν μόνο με το χρώμα. Αυτή η αργή και κοπιαστική δουλειά είναι απαραίτητη», έλεγε χαρακτηριστικά<sup>3</sup>. Ο ενθουσιώδης αυθορμητισμός στο έργο του Matisse είναι φαινομενικά επιφανειακός. Στην πραγματικότητα το έργο του είναι προϊόν μακράς σπουδής, αναζήτησης και επεξεργασίας. Ο Matisse υπήρξε μαθητής του William-Adolphe Bouguereau και του Gustave Moreau στην Academie Julian στο Παρίσι. Επηρεάστηκε από το έργο του William Turner, του Cézanne και από την τέχνη της Ωκεανίας και της Αφρικής. Ο Matisse συνέχισε τη ζωγραφική του αναζήτηση και μετά τη διάλυση του κινήματος που έγινε το 1908. Τα έργα του ενδιέφεραν πολύ το Ρώσο συλλέκτη Sergei Shchukin, ο οποίος παρήγγειλε τα έργα *Μουσική* και *Χορός*, που σήμερα, ανάμεσα σε άλλα, βρίσκονται στο Μουσείο Ερμιτάζ. Τις τελευταίες δεκαετίες της ζωής του, όταν για λόγους υγείας δεν μπορούσε να σταθεί όρθιος μπροστά στο καβαλέτο, εισήγαγε τα κομμένα χρωματιστά χαρτιά με τα οποία οργάνωσε τις συνθέσεις του. Μαζί με τον Cézanne και τον Picasso θεωρείται από τους κύριους εισηγητές της Τέχνης του 20ού αιώνα (Εικ.7.8, Εικ.7.9, Εικ.7.10).



Εικ.7.8 Η.Matisse, Γυναίκα με Καπέλλο, 1905, λάδι σε μουσαμά, 80,65x59,69 εκ., San Francisco, Museum of Modern Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Henri\\_Matisse](https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Matisse).



Εικ.7.9 Η.Matisse, Still Life with Dance, 1909, λάδι σε μουσαμά, 89,5x117.5 εκ., Saint Petersburg, Hermitage Museum. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/henri-matisse/still-life-with-dance-1909>.



Εικ.7.10 Η.Matisse, Ο Χορός, 1910-1911, λάδι σε μουσαμά, 260x319 εκ., Saint Petersburg, Hermitage Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dance\\_\(Matisse\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_(Matisse)).



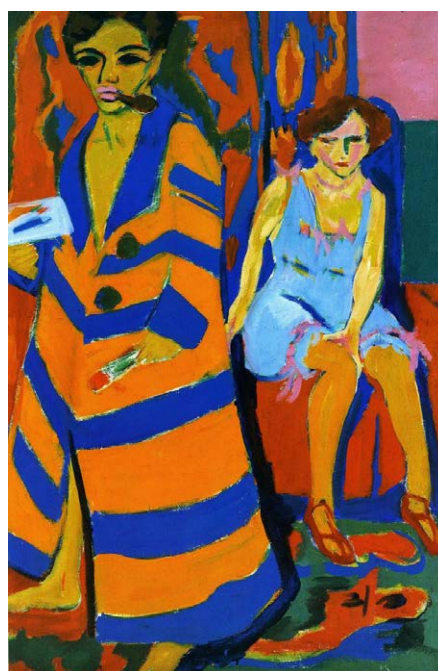
## Εξπρεσιονισμός

Το 1905, τη χρονιά που οι Φωβ εμφανίστηκαν στο Παρίσι, μια μικρή ομάδα καλλιτεχνών και σπουδαστών της Αρχιτεκτονικής στη Δρέσδη, νέοι μεταξύ 22 και 23 ετών, ίδρυσαν το κίνημα «Die Brücke» (Η Γέφυρα). Ιδρυτής της ομάδας είναι ο Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) και μαζί του ο Erich Hechel (1883-1970), ο Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976). Το 1906 προστέθηκαν ο Emil Nolde και ο Hermann Max Pechstein (1881-1955). Η ένταξη του Van Dongen στην ομάδα θα συνδέσει τη Γέφυρα με τους Γάλλους Φωβιστές. Τα μέλη της ομάδας στην αρχή συναντιούνται και δουλεύουν μαζί. Στο βιβλίο *Odi Profanum*, όπως περιγράφει ο Kirchner στο Χρονικό της Ένωσης του Εξπρεσιονισμού, «ο καθένας έγραφε και σχεδίαζε τις ιδέες του, τη μία δίπλα στην άλλη»<sup>4</sup>. Το κίνημα ονομάστηκε έτσι, γιατί ήθελαν να λειτουργήσει ως *γέφυρα* που θα ένωσε όλα τα «επαναστατικά και ανήσυχα στοιχεία», τα οποία θα μοιράζονταν μαζί τους την ίδια επιθυμία σύνδεσης του παρόντος με το μέλλον, ανατροπής κάθε κανόνα της δυτικής τέχνης για την εξεύρεση μίας εικαστικής γλώσσας που θα μετέτρεπε την άμεση και ενστικτώδη έμπνευση σε έργο της τέχνης, με μία γλώσσα νέα, όπως νέοι ήσαν οι ίδιοι, συνδεμένοι με συντροφικότητα και ελευθερία.

Σύμφωνα με το μανιφέστο τους, η τέχνη είναι χειρωνακτική δουλειά, υπόθεση του χεριού και ο ζωγράφος, για να ξαναβρεί τις χαμένες αξίες της ζωγραφικής, πρέπει να γυρίσει πίσω στην αρχή, στο ακατέργαστο, στο αδρό των μορφών, «σαν να μην ήξερε ποτέ να ζωγραφίζει». Αναζητώντας την επιστροφή στην πηγή, στη γένεση δηλαδή της καλλιτεχνικής δημιουργίας, και θέλοντας να εκφραστούν με μια γραφή πρωτόγονη, μελετούν στο Εθνογραφικό Μουσείο της Δρέσδης την Αφρικανική τέχνη. Στο τραχύ και συμπυκνωμένο περίγραμμα των μορφών της, βρήκαν το αρχέγονο σχήμα που αναζητούσαν και θεώρησαν τις μορφές της τέχνης των «πρωτόγονων» λαών ως τρόπο έκφρασης αισθησιακών και μαζί αθώων υπάρξεων (Εικ. 7.11).



Εικ.7.11 L. Kirchner, *Die Brücke manifesto*, 1906, 15,2x7,5 εκ., ξυλογραφία, *Holzchnitt auf Büttten*. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Die\\_Br%C3%BCcke](https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Br%C3%BCcke).



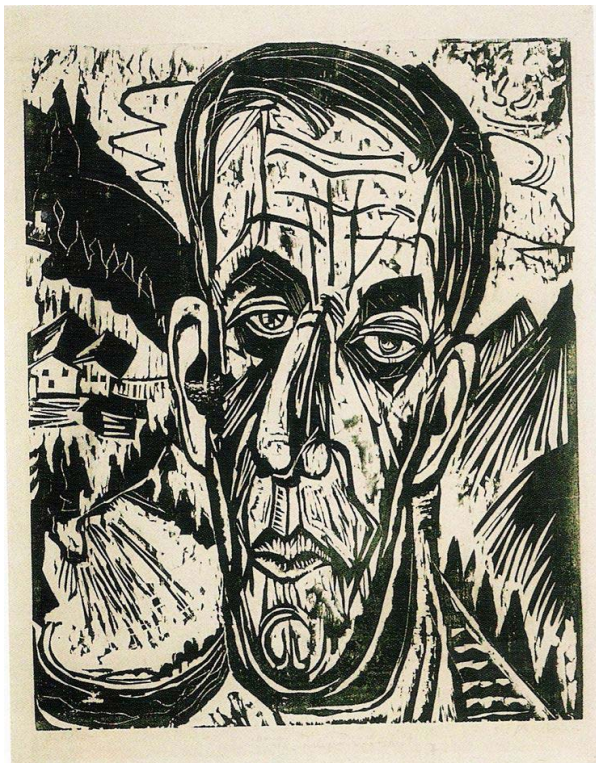
Εικ.7.12 E. L. Kirchner, *Αυτοπροσωπογραφία με μοντέλο*, 1910, λάδι σε μουσαμά, 149,9x100,3 εκ., Αμβούργο, *Kunsthalle*. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ernst\\_Ludwig\\_Kirchner](https://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner).

Ο Εξπρεσιονισμός μπορεί να θεωρηθεί ως ο αντίποδας του Ιμπρεσιονισμού: εκείνος αναζητούσε να αποδώσει την εξωτερική αλήθεια των πραγμάτων, ενώ αυτός θέλει να αποδώσει την εσωτερική αλήθεια τους, όπως προσωπικά ο καλλιτέχνης ανάλογα με την ευαισθησία του την προσλαμβάνει. Οι Εξπρεσιονιστές απεικονίζουν έτσι, την άμεση και αυθόρμητη έκφραση του εσωτερικού βιώματος. Παρατηρούν τη νέα εποχή και συνδιαλέγονται μαζί της μέσα από την υποκειμενική αντίληψη της πραγματικότητας.

Το μορφοπλαστικό ιδίωμα των ζωγράφων της Γέφυρας, χαρακτηρίζεται από τα έντονα χρώματα, τα τονισμένα περιγράμματα και την παραμόρφωση των σχημάτων που φτάνει πολλές φορές ως την υπερβολή. Έχουν πλήρη συνείδηση ότι είναι οι απόγονοι των μεγάλων της Αναγέννησης του Βορρά, των Dürer, Cra-



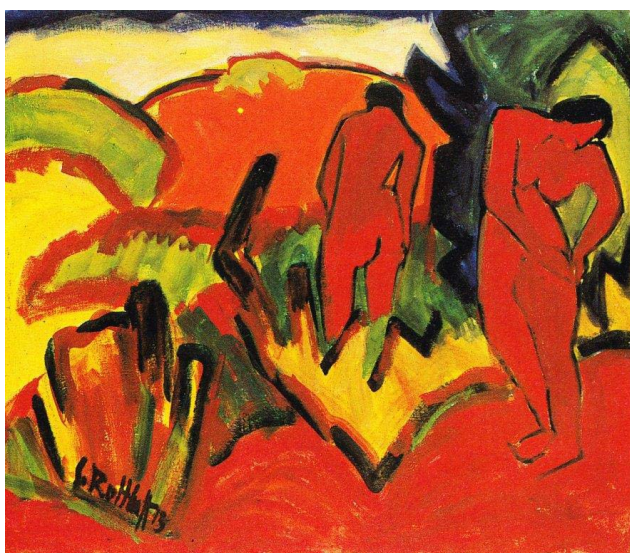
nach, Grien, Holbein, αλλά θέλουν η παρακαταθήκη εκείνων να συνεχιστεί από αυτούς στη σύγχρονη εποχή τους. Η χαρακτηριστική που έφτασε στο ανώτατο σημείο όλων των εποχών με τον Dürer αξιοποιείται από την ομάδα με νέο τρόπο, κυρίως με την ξυλογραφία που δημιουργεί πιο αδρές μορφές, προσφέροντας όχι μόνο το ακατέργαστο της μορφής που επεδίωκαν αλλά και ένα τρόπο με τον οποίο το έργο να γίνει «δημοκρατικότερο», αφού η δυνατότητα αναπαραγωγής του το έκανε προσιτό σε περισσότερο κόσμο (Εικ.7.12, Εικ.7.13, Εικ.7.14, Εικ.7.15, Εικ.7.16).



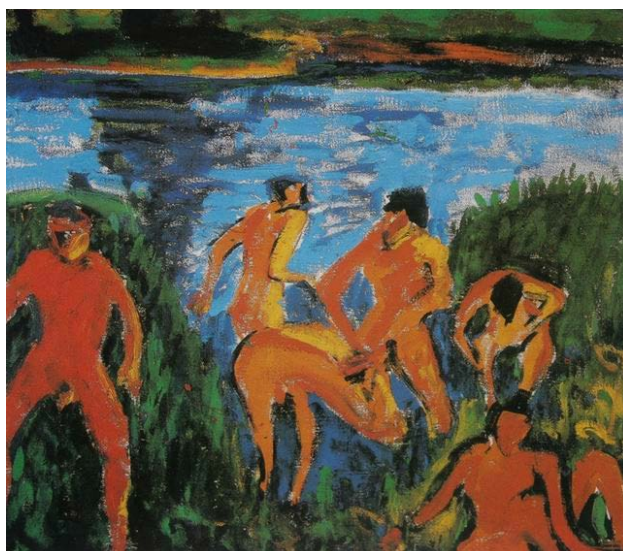
Εικ.7.13 E. L. Kirchner, Αυτοπροσωπογραφία με μοντέλο, 1910, λάδι σε μουσαμά, 149,9x100,3 εκ., Αμβούργο, Kunsthalle. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ernst\\_Ludwig\\_Kirchner](https://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner).



Εικ.7.16 E. Nolde, Ο Προφήτης, ξυλογραφία, 1912. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Emil\\_Nolde](https://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Nolde).



Εικ.7.14 K. Schmidt-Rottluff, Τέσσερις Λουόμενες, 1913, λάδι σε μουσαμά, 88x102,2 εκ., Ανόβερο, Niedersächsisches Landesmuseum. Πηγή: [https://de.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Schmidt-Rottluff](https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Schmidt-Rottluff).

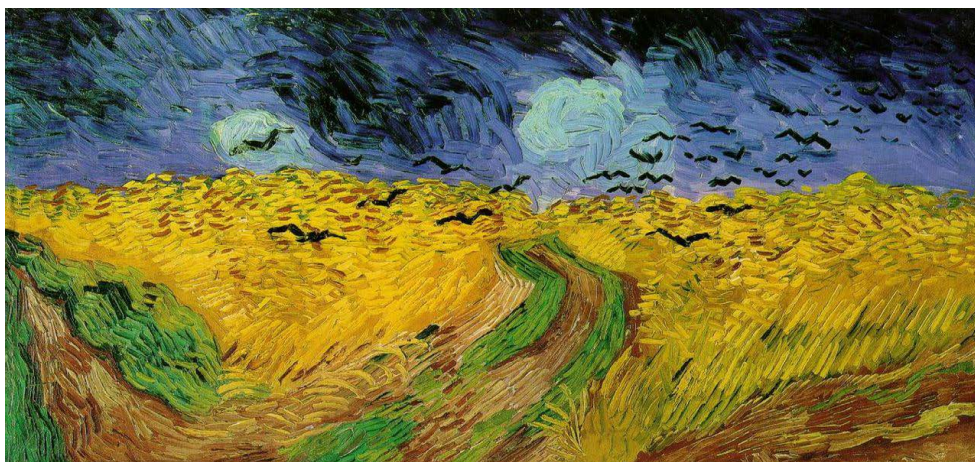


Εικ.7.15 E. Heckel, Λουόμενες, 1907, λάδι σε μουσαμά, 48x77 εκ., Βερολίνο, Brücke-Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Erich\\_Heckel](https://en.wikipedia.org/wiki/Erich_Heckel).

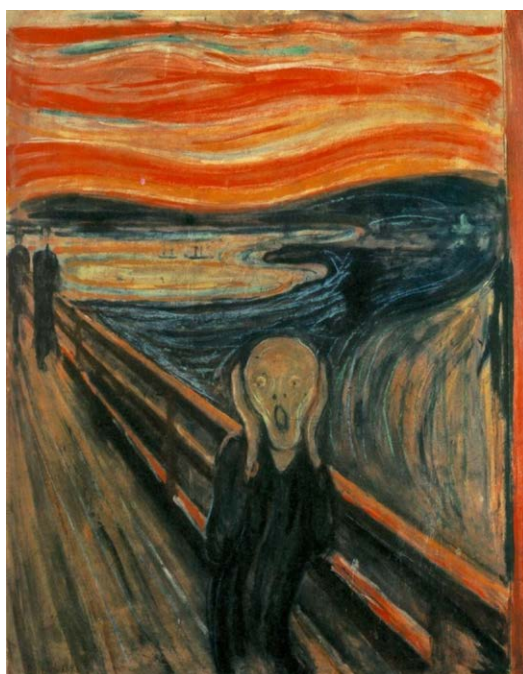


«Η Γέφυρα» διαλύθηκε το 1913, ένα χρόνο πριν ξεσπάσει ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, την ώρα που μία άλλη ομάδα, εκείνη του «Γαλάζιου Καβαλάρη» σχηματιζόταν με κυρίαρχη τη μορφή του Ρώσου ζωγράφου Βασίλυ Καντίνσκυ.

Προάγγελοι του εξπρεσιονισμού υπήρξαν μεμονωμένοι ζωγράφοι που εκφράστηκαν με μία προσωπική εικαστική γλώσσα, χωρίς να έχουν δημιουργήσει ένα είδος ομάδας, όπως συνέβηκε με τους εξπρεσιονιστές της Γέφυρας. Αυτοί οι ζωγράφοι είναι ο Van Gogh, για την ένταση στο χρώμα και στο σχέδιο, ο Βέλγος ζωγράφος James Ensor (Τζέιμς Ένσορ, 1860-1949), για τις μάσκες-πρόσωπα που απεικονίζει στα έργα του και ειδικά ο Νορβηγός Munch, για τη βαθιά υπαρξιακή αγωνία που διαποτίζει τις μορφές του (Εικ.17). Ο Edvard Munch (Εντβαρντ Μουνκ, 1863-1944), θεωρείται ως ο κατ' εξοχήν προάγγελος του Εξπρεσιονισμού. Στο έργο του *Η Κραυγή* δεν αναπαριστά τη φύση, αλλά το βίωμά του. Όπως περιγράφει ο ίδιος στο ημερολόγιό του, ένα καλοκαίρι πέρασε μία γέφυρα και σε μια στιγμή τα φώτα ήταν τόσο έντονα που ένοιωσε μία δυνατή ατέλειωτη κραυγή να διαπερνά τη φύση<sup>5</sup>. Έτσι αναπαριστάνεται η κεντρική μορφή σαστισμένη από το δυνατό ήχο σε μία γέφυρα που διαγώνια οργανώνει το επίπεδο του καμβά. Πίσω της εμφανίζονται αδρές αντρικές μορφές της αστικής τάξης και στο τρίτο επίπεδο, υψώνεται κάθετα, χωρίς βάθος, ένας κόκκινος και πορτοκαλί ουρανός, που με νευρική και κυματοειδή πινελιά δημιουργεί την αίσθηση ενός παλλόμενου συμβάντος (Εικ. 7.18).



Εικ.7.17 J. Van Gogh, Σταχοχώραφο με κοράκια, 1890, 502x103 εκ., Άμστερνταμ, Van Gogh Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wheatfield\\_with\\_Crows](https://en.wikipedia.org/wiki/Wheatfield_with_Crows).



Εικ.7.18 E. Munch, Αγωνία ή η Κραυγή, 1893, 66x83εκ., λάδι, τέμπερα, παστέλ σε χαρτόνι, Όσλο, Μουσείο Munch. Πηγή: <http://www.edvardmunch.org/link.jsp>.

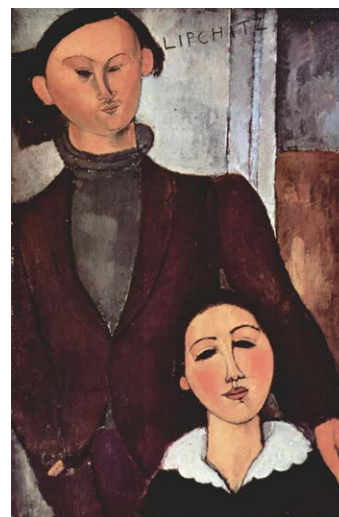


Ο Βέλγος James Ensor, χρησιμοποίησε στη βασική θεματολογία του σύμβολα όπως μάσκες, σκελετούς, μορφές δαιμονικές, με τα οποία μπορεί κανείς να ερμηνεύσει την ανθρώπινη απομόνωση και την υποκριτική ανθρώπινη κοινωνία. Η πινελιά του είναι παστώδης και πυκνή, το χρώμα αυτόνομο και μη περιγραφικό, οι τόνοι έντονοι και σκληροί (Εικ.7.19).

Με την ίδια ευρύτερη έννοια του ατομικού ύφους που δίνει έμφαση στο σχήμα στο χρώμα και στην υφή περισσότερο παρά στην αναπαράσταση, μπορεί να θεωρηθεί ότι ο εξπρεσιονισμός εμφανίστηκε στους ζωγράφους της Σχολής του Παρισιού, όπως ο Ιταλός Amedeo Modigliani (Αμεντέο Μοντλιάνι, 1884-1920) ο Ρώσος Chaim Soutine (Χαΐμ Σουτίν, 1893-1943). Καθένας με το δικό του τρόπο ακολούθησε ένα ζωγραφικό ιδίωμα που θεωρείται εξπρεσιονιστικό. Ο Φωβιστής ζωγράφος Georges Henri Rouault (Ζωρζ Ανρί Ρουσώ, 1871-1958) θεωρείται ο κατ' εξοχήν Γάλλος εξπρεσιονιστής και μελετήθηκε ειδικά από τους Γερμανούς ζωγράφους της Γέφυρας (Εικ. 7.20, Εικ.7.21, Εικ. 7.22).



Εικ.7.19 J.Ensor, Ο θάνατος και οι μάσκες, 1897, λάδι σε μουσαμά, 78,5x100 εκ., Λιέγη, Μουσείο Καλών Τεχνών. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/james-ensor/death-and-the-masks-1897>.



Εικ.7.20 A. Modigliani, Jacques Lipchitz και Berthe Lipchitz, 1906, λάδι σε μουσαμά, 81,3x54,3 εκ., Σικάγο, Art Institute. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/search/Modigliani,%20Jacques%20Lipchitz%20%CE%BA%CE%B1%CE%B9%20Berthe%20Lipchitz>.



Εικ.7.21 Ch.Soutine, Ο μικρός φούρναρης, 1931, λάδι σε μουσαμά, 54x72 εκ., Παρίσι, Musee de l'Orangerie. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/chaim-soutine/pastry-cook-with-red-handkerchief>.



Εικ.7.22 G. Rouault, Jeu de massacre, 1905, ακουαρέλα, γκονάς, μελάνι και παστέλ σε χαρτί, 53x67 εκ., Παρίσι, Centre Georges-Pompidou. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/search/Rouault>



Την ίδια εποχή, στην Αυστρία εμφανίζεται ο Εξπρεσιονισμός των Αυστριακών ζωγράφων Egon Schiele (Εγκον Σίλε, 1890-1918) και Oscar Kokoschka (‘Όσκαρ Κοκόσκα, 1886-1980). Η ζωή του Schiele ήταν σύντομη και τραγική. Το χρώμα στα έργα του είναι τραχύ, η πινελιά του απότομη και κοφτή, το σχέδιό του νευρώδες, οι οπτικές γωνίες απροσδόκητες και προκλητικές. Η σύνδεση του εξπρεσιονιστή Schiele με το Συμβολιστή Klimt, βοηθάει να καταλάβει κανείς τη συνέχεια των ζωγραφικών τάσεων που ξεκίνησαν από το Ρομαντισμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα και είχαν κοινό στόχο την έκφραση των εσωτερικών ιδεών και όχι την πιστή αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου. Ο Kokoschka είναι εξπρεσιονιστής με ένα πολύ χαρακτηριστικό προσωπικό ιδίωμα. Όλο το έργο του χρωματίζεται από τη δύναμη του συναισθήματος, την έκφραση της αγωνίας, της χαράς, του έρωτα και του πάθους. Ζωγραφίζει με γρήγορες πινελιές και χρώμα έντονο και ηλεκτρισμένο (Εικ. 7.23, Εικ.7.24).

Ο Εξπρεσιονισμός πήρε μορφή σοσιαλιστικού ρεαλισμού, μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τη δεκαετία του 20, με οξύτατη κοινωνική κριτική από τους ζωγράφους της ομάδας της Νέας Αντικειμενικότητας (Die Neue Sachlichkeit). Μέλη της είναι ο George Grosz (Γκροζ, 1893-1959), Otto Dix (‘Ότο Ντιξ, 1891-1969) και ο Max Beckmann (Μαξ Μπέκμαν, 1884-1950). Και οι τρεις ήθελαν με αντικειμενικό τρόπο να δείξουν την κοινωνία που βγήκε κυριολεκτικά ανάπηρη από τον πόλεμο. Και οι τρεις ζωγράφοι έκαναν αμείλικτη κριτική στην άρχουσα τάξη, που διαφθαρμένη και άπληστη για εξουσία και πλούτο άγγιζε τα όρια της τρέλας (Εικ. 7.25, Εικ.7.26, Εικ.7.27).



Εικ.7.23 Ο. Kokoschka, Μνηστή του Ανέμου, 1914, 181x220 εκ., Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/search/Kokoschka>.



Εικ.7.24 Ε. Schiele, Αυτοπροσωπογραφία, 1912, Λάδι σε ξύλο, 322x398 εκ., Βιέννη, Leopold Museum. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/search/Schiele>.



Εικ.7.25 G. Grosz, Οι Στυλοβάτες της κοινωνίας, 1926, 108x200 εκ., Βερολίνο, Staatliche Museen. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/search/Grosz>.



Εικ.7.26 Ο. Dix, An die Schönheit, 1922, 140x122 εκ., Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum. Πηγή: [https://de.wikipedia.org/wiki/Otto\\_Dix](https://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Dix).



Εικ.7.27 M. Beckmann, Η Νύχτα, 1918, λάδι σε καμβά, 133x154 εκ., Ντύσελντορφ, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/max-beckmann/night-1918>.

Τα έργα των εξπρεσιονιστών λίγο πριν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, θεωρήθηκαν από τη ναζιστική Γερμανία ως δείγματα «εκφυλισμένης τέχνης», μίας τέχνης δηλαδή που έβλαπτε ηθικά τους νέους και κατασχέθηκαν από όλες τις δημόσιες συλλογές.

## Γλυπτική

Η πολυμορφία των ατομικών ερευνών της Σχολής του Παρισιού στη ζωγραφική παρουσιάστηκε και στη γλυπτική. Υπήρχαν καλλιτέχνες που δημιούργησαν έργο έξω από κινήματα και ομάδες, οι οποίοι διάλεξαν την προσωπική ελευθερία της έκφρασης, με την ευρύτερη έννοια του ατομικού ύφους, που διερευνούν περισσότερο τις δυνατότητες της μορφής και λιγότερο την πιστή αναπαράσταση. Σε αυτούς ανήκει ο Ρουμάνος γλύπτης Constantin Brâncuși (Κωνσταντίν Μπραγκουζί, 1876-1957) ο οποίος έφτασε στο Παρίσι το 1904. Δημιούργησε έργα όπως το *Το φιλί* (1909), η *Κοιμισμένη μούσα* (1909-10) και το *Πουλί στο διάστημα* (1928). Στο θέμα *Πουλί στο διάστημα* ο γλύπτης επανήλθε περίπου 15 φορές. Στο γλυπτό συμπυκνώνεται η κίνηση και δίνεται η αίσθηση απελευθέρωσης από τη βαρύτητα καθώς εναρμονίζεται η αεροδυναμική μορφή, με την οργανική ζωτικότητα και την αρμονία του πουλιού. Ο Μπραγκουζί εμφορείται από το ιδεώδες του χεριού «που σκέπτεται και ανακαλύπτει τις σκέψεις του υλικού» και όλο το έργο του γλύπτη χαρακτηρίζεται από την καθαρότητα της απλής φόρμας και το σεβασμό του υλικού. «Υπάρχουν κάποιοι ανόητοι που χαρακτηρίζουν το έργο μου ως αφηρημένο. Όμως, αυτό που εκείνοι καλούν αφηρημένο είναι ό,τι είναι πιο ρεαλιστικό. Ο, τι είναι πραγματικό, δεν είναι αυτό που φαίνεται, αλλά η ιδέα, η ουσία των πραγμάτων» έλεγε χαρακτηριστικά<sup>6</sup> (Εικ. 7.28, Εικ.7.29, Εικ.7.30).



Εικ.7.28 C. Brâncuși, 1916, *Το φιλί*, 58,4x33,7x25,4 εκ., πέτρα, Φιλαδέλφεια, Philadelphia Museum of Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Kiss\\_\(Br%C3%A2ncu%C8%99i\\_sculpture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_(Br%C3%A2ncu%C8%99i_sculpture)).



Εικ.7.30 C. Brâncuși, *Πουλί στο διάστημα* (*Maiastra*), 1928, ορείχαλκος, ύψος 1,37 μ., Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Constantin\\_Br%C3%A2ncu%C8%99i](https://en.wikipedia.org/wiki/Constantin_Br%C3%A2ncu%C8%99i).



Εικ.7.29 C. Brâncuși, *Κοιμισμένη Μούσα*, 1910, ορείχαλκος, 17,1x24,1x15,2 εκ., Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Kiss\\_\(Br%C3%A2ncu%C8%99i\\_sculpture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_(Br%C3%A2ncu%C8%99i_sculpture)).

Οι σημαντικοί γλύπτες του γερμανικού εξπρεσιονισμού είναι ο Ernst Barlach (Ερνστ Μπάρλαχ, 1870-1938) και η Käthe Kollwitz (Καίτε Κόλβιτς, 1867-1945). Τα θέματα που πραγματεύεται η Κόλβιτς είναι η αθλιότητα των ανέργων, των εργατών, ο πόνος των μανάδων που έχασαν τα παιδιά τους στον πόλεμο. Το 1937 αφιέρωσε το γλυπτό *Μητέρα με το Νεκρό της Γιο* στο δικό της γιό, που είχε χάσει στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Σήμερα, ένα αντίγραφο του έργου βρίσκεται στο εσωτερικό του κτιρίου Neue Wache, στο Βερολίνο ως μνημείο για τα θύματα του πολέμου και της δικτατορίας. Ο Barlach αναζητώντας πίσω από τα φαινόμενα την αληθινή ουσία του ανθρώπου, συνέδεσε τις γλυπτικές του μορφές με εκείνες της γοτθικής τέχνης και εκφράστηκε με έναν κοινωνικά συνειδητοποιημένο εξπρεσιονισμό (Εικ. 7.31, Εικ.7.32).





Εικ.7.31 E. Barlach, *Der Einsame (Μόνος)*, 1911, μπρούντζος, Αμβούργο, Ernst Barlach Haus. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst\\_Barlach\\_Der\\_Einsame\\_1911\\_Eichenholz-1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Barlach_Der_Einsame_1911_Eichenholz-1.jpg).

Εικ.7.32 E. Barlach, *Der Einsame (Μόνος)*, 1911, μπρούντζος, Αμβούργο, Ernst Barlach Haus. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst\\_Barlach\\_Der\\_Einsame\\_1911\\_Eichenholz-1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Barlach_Der_Einsame_1911_Eichenholz-1.jpg).

## Αρχιτεκτονική

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

Το γυαλί σε συνδυασμό με το μέταλλο, κυρίως με το ασάλι, διαπερνά τη «μοντέρνα» αντίληψη της αρχιτεκτονικής, που στόχευε στη βελτίωση των συνθηκών της ζωής του ανθρώπου. Η διαφάνεια της γυάλινης αρχιτεκτονικής μπορεί να οδηγήσει, με τη συμμετοχή του λαού, σ' ένα νέο πολιτισμό. Στοιχεία αυτού του πολιτισμού θα είναι η επιστροφή σε μια «φυσική» κατάσταση του ανθρώπου σε μια κοινωνία συλλογική και ομοιογενή, οργανωμένη γύρω από την ελεύθερη αρχιτεκτονική έκφραση.

Το 1918 ιδρύθηκε στο Βερολίνο το Arbeitstrat für Kunst (Εργατικό Συμβούλιο για την Τέχνη), στόχος του οποίου ήταν η προώθηση μιας νέας αρχιτεκτονικής για όλους τους ανθρώπους μέσα από τη συνδρομή όλων των τεχνών. Στο πλαίσιο αυτής της ομάδας οι αρχιτέκτονες Bruno Taut, Walter Gropius, Adolf Behne, Hans Poelzig, Heinrich Tessenow, Erich Mendelsohn μεταξύ άλλων, αναπτύσσουν μια επαναστατική δράση με στόχο την ανοικοδόμηση της κατεστραμμένης από τον πόλεμο κοινωνίας της Γερμανίας. Η αρχιτεκτονική θα αποτελούσε το «κατασκευαστικό πνεύμα» της δημοκρατικής Γερμανίας. Η ομάδα θα διαλυθεί με τον ερχομό του ναζισμού (Εικ. 7.33, Εικ. 7.34, Εικ. 7.35).

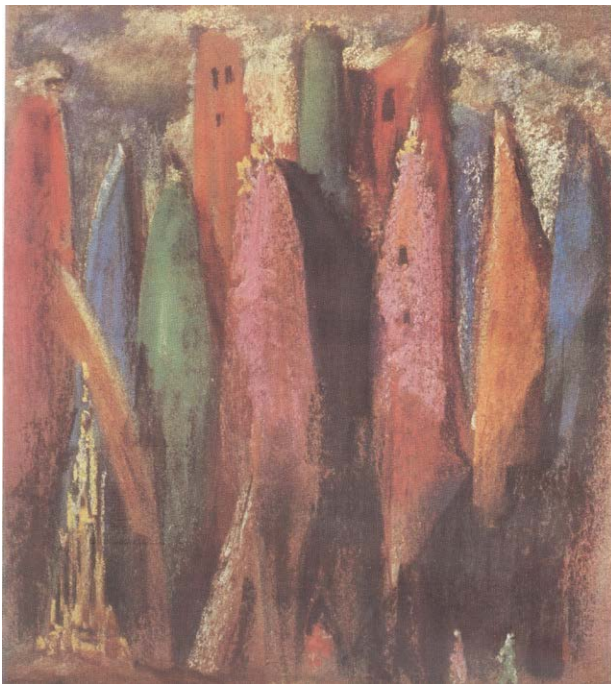
Ο Erich Mendelsohn (Έριχ Μέντελσον, 1887-1953) έγινε γνωστός από το 1919 για τα σκίτσα της φανταστικής αρχιτεκτονικής που σχεδίαζε. Όταν του δόθηκε η ευκαιρία να σχεδιάσει τον πύργο - αστρονομικό παρατηρητήριο και κέντρο επιστημονικής έρευνας, τότε θέλησε να πραγματοποιήσει ένα από αυτά. Η κεντρική ιδέα του έργου ήταν ένα κτίριο από τσιμέντο, που γεννιέται μέσα από ένα καλούπι. Ένα κτίριο που πλάθεται όπως ένα γλυπτό και όπου η λειτουργία συνδυάζεται με τη μορφή. Οι πλαστικές δυνατότητες του υλικού, θα απελευθέρωναν την αρχιτεκτονική, και οι μορφές της θα μπορούσαν να αναπτυχθούν με πλήρη ελευθερία. Όμως, η δυσκολία της κατασκευής των καλουπιών και ιδίως των καμπύλων μορφών, οδήγησαν στο κτίσιμο του κτιρίου με τούβλα που επικαλύφθηκαν με τσιμέντο. Αποτελεί μια πραγματοποίηση της εξπρεσιονιστικής αρχιτεκτονικής μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Εικ. 7.36).



Εικ.7.33 B. Taut, Glass Pavilion, 1914, Έκθεση του Deutscher Werkbund, Κολωνία. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Glass\\_Pavilion](https://en.wikipedia.org/wiki/Glass_Pavilion).



Εικ.7.34 H. Max Pechstein, Arbeitsrat für Kunst Berlin, 2 Flugblätter, ξυλογραφία, 1919. Πηγή: <http://books.openedition.org/ceup/1165>.



Εικ.7.35 H. Poelzig, Σκηνικά για την ταινία, του Paul Wegener, *The Golem: How He Came Into the World*, 1920. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Golem:\\_How\\_He\\_Came\\_into\\_the\\_World](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Golem:_How_He_Came_into_the_World).



Εικ.7.36 E. Mendelsohn, ο Πύργος του Αϊνστάιν, 1919-1923, Πότσνταμ, φωτ. Β.Πετρίδου

## Κυβισμός

Ο Κυβισμός ιστορικά θεωρείται ότι αρχίζει με το έργο του Pablo Picasso (Πάμπλο Πικάσο, 1881-1973) *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν*, που ζωγράφησε ανάμεσα στο 1906 και στο 1907. Παρ' όλα αυτά το έργο είχε παραμείνει στο ατελιέ του Picasso και εκτέθηκε στο κοινό δέκα χρόνια αργότερα, το 1916 (Εικ. 7.37). Για το έργο είχαν προηγηθεί πλήθος προσχέδια και μήνες προετοιμασίας. Ο Picasso ζωγραφίζει τα σώματα των γυναικών μεγάλα, να γεμίζουν όλο το ζωγραφικό χώρο, τα μέρη τους σχεδιάζονται σαν γεωμετρικά σχήματα με λεπτή πινελιά και προμηγύνουν τον κυβισμό στον οποίο θα οδηγήσουν. Δεν υπάρχουν σκιάσεις, ούτε προοπτικό



σχέδιο, για να αποδοθούν οι όγκοι των σωμάτων. Η κεντρική μορφή με τα χέρια σηκωμένα και δεμένα πίσω από το κεφάλι, παραπέμπει στις συμβάσεις της ακαδημαϊκής τέχνης για την αισθησιακή ομορφιά, όπως στο έργο του Ingres *Αναδυόμενη Αφροδίτη* του 1848. Τόσο αυτή, όσο και η διπλανή μορφή, απευθύνονται προς το θεατή. Η αριστερή μορφή που ανασηκώνει την κουρτίνα, άλλη μία σύμβαση της δυτικής ζωγραφικής, και οι δύο μορφές δεξιά είναι επηρεασμένες από την ιβηρική γλυπτική. Τα δύο πρόσωπα δεξιά, μοιάζουν με νέγρικες μάσκες. Οι μύτες τους είναι κολλημένες πάνω στα πρόσωπα και με διαγώνια χοντρή επαναλαμβανόμενη πινελιά σχεδιάζεται η σκιά τους. Κάτω, στο πρώτο επίπεδο, μια νεκρή φύση με φρούτα, γνωστό μοτίβο στη δυτική ζωγραφική, αποδίδεται τώρα επίπεδα, χωρίς σκιάσεις.



Εικ.7.37 P. Picasso, *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν*, 1907, 243,9 x 233,7 εκ., λάδι σε μουσαμά, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Picasso\\_artworks\\_1901%E2%80%931910](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Picasso_artworks_1901%E2%80%931910).

Παντού στο έργο φαίνεται η άρνηση των κανόνων και η ανατροπή των συμβάσεων της Ακαδημαϊκής ζωγραφικής. Ο χώρος έχει καταργηθεί. Οι μελετητές βρίσκουν αναλογίες στις χρωματικές του επιλογές όχι μόνο με τον Cézanne αλλά και με τον El Greco. Ενώ ακολουθεί το παράδειγμά τους, που απέδιδαν το βάθος μέσω των χρωμάτων με τα ζεστά κόκκινα καφέ να έρχονται μπροστά και τα ψυχρά μπλε να απομακρύνονται, η αίσθηση του βάθους δεν δημιουργείται. Χώρος και μορφές είναι σαν να φαίνονται από διαφορετικές οπτικές γωνίες ταυτόχρονα: η καθιστή φιγούρα δεξιά φαίνεται από την μπροστινή και από την πίσω της όψη.

Η αφρικανική τέχνη θα ασκήσει μακρόχρονη επιρροή στο έργο του Picasso τόσο στη ζωγραφική, όσο και στη γλυπτική του. Άλλωστε ο Πικάσο ήταν από τους πρώτους καλλιτέχνες που μελέτησαν την τέχνη της Ωκεανίας και της Αφρικής.

Ο George Braque (Ζωρζ Μπρακ, 1882-1963) θα επηρεαστεί τόσο πολύ από τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν*, που θα αρχίσει μαζί με τον Πικάσο την αναζήτηση της κυβιστικής ζωγραφικής, τη ζωγραφική που μοιάζει να εφαρμόζει κατά γράμμα την προτροπή του Σεζάν, «κάνε τη φύση σαν τον κύλινδρο, τη σφαίρα και τον κώνο».

Ο Κυβισμός δεν είναι ένα κίνημα με ένα μανιφέστο. Πρόκειται για μία διερεύνηση που έκαναν μπροστά στα καβαλέτα τους ο Picasso και ο Braque, δύο ζωγράφοι που αναζητούσαν καινούριες σχέσεις ανάμεσα στην πραγματικότητα και στην εικαστική αναπαράστασή της. Αναζητούσαν ένα τρόπο απεικόνισης των πραγμάτων που να ακολουθεί την αλήθεια της δισδιάστατης ζωγραφικής επιφάνειας χωρίς την ψευδαισθητική απόδοση των τριών διαστάσεων με την προοπτική και το σκιοφωτισμό που «εξαπατούν» το μάτι (trompe l'oeil). Δεν έφτανε όμως μόνο να αποδοθούν τα πράγματα επίπεδα, έπρεπε να αποδοθούν και πληρέστερα. Τα αντικείμενα στον πραγματικό κόσμο δεν έχουν μία μόνον όψη, έχουν ταυτόχρονα μπρος και πίσω όψεις. Γι' αυτό, το αντικείμενο έπρεπε να παρουσιαστεί από τις περισσότερες χαρακτηριστικές οπτικές γωνίες του και να απεικονιστούν οι διαφορετικές πλευρές του «συγχρόνως», μέσα στην ίδια εικονιστική επιφάνεια. Η προσπάθεια να συγκεραστούν μέσα στην ίδια εικόνα περισσότερες πλευρές της πραγματικότητας, εισάγει και την έννοια του χρόνου. Ο θεατής έχει την εντύπωση ότι βλέπει την ίδια στιγμή το αντικείμενο από πολλές διαφορετικές πλευρές.

Αργότερα, ο Picasso και ο Braque θα αποδώσουν και το «μέσα» των αντικειμένων «σπάζοντάς» το σε μικρά γεωμετρικά επίπεδα, που κατακεραματισμένα μπλέκονται με τον περιβάλλοντα χώρο. Το χρώμα, απλωμένο με μικρές πινελιές και περάσματα, είναι περιορισμένο σε ώχρες και γκριζα, και δεν διαφοροποιείται από το ένα αντικείμενο στο άλλο. Αυτό δημιουργεί ένα είδος σύγχυσης στην εικόνα, γιατί τα αντικείμενα «δε διαβάζονται» από το θεατή, καθώς δεν μπορεί να ξεχωρίσει ποια επίπεδα ανήκουν σε κάθε αντικείμενο. Ο τονισμός όμως κάποιων ειδικών συμβόλων και χαρακτηριστικών του κάθε αντικειμένου δίνουν τα στοιχεία για την αναγνώρισή τους. Για παράδειγμα, στο έργο του Braque «Βιολί και Κανάτα», τα χαρακτηριστικά του βιολιού, δηλαδή οι χορδές και τα κλειδιά και τα χαρακτηριστικά σχήματα της κανάτας δηλαδή το χερούλι και το στόμιο, τονισμένα και χαρακτηρισμένα, οδηγούν το θεατή να τα αναγνωρίσει (Εικ.7.38).

Η πρώτη περίοδος της κυβιστικής ζωγραφικής κατά την οποία το αντικείμενο προσαρμόστηκε στις δύο διαστάσεις του καμβά και αναλύθηκε σε μικρά κομμάτια όμοια με θραύσματα κρυστάλλου προκειμένου να εμφανιστεί όπως είναι στην πραγματικότητα και όχι όπως φαίνεται, ονομάστηκε Αναλυτικός Κυβισμός (1910-1912).

Ακολούθησε μία δεύτερη περίοδος του Κυβισμού, κατά την οποία ενσωματώθηκαν στον καμβά ξένα προς τη ζωγραφική υλικά (χαρτί ταπετσαρίας, ύφασμα, εφημερίδες, τραπουλόχαρτα) που μετέτρεψαν την ανα-παράσταση του αντικειμένου σε παράστασή του. Παραδείγματος χάρη τα κολλημένα πάνω στον καμβά κομμάτια από την ψάθα μιας καρέκλας δηλώνουν, την ίδια την καρέκλα, που ξαναδημιουργείται στο μυαλό του θεατή (Εικ. 7.39). Αυτή η δεύτερη περίοδος ονομάστηκε Συνθετικός Κυβισμός (1912-1914).



Εικ.7.38 G. Braque, Βιολί και κανάτα, 1910, λάδι σε μουσαμά, 116,8x73,2 εκ., Βασιλεία, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Georges\\_Braque](https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Braque) .



Εικ.7.39 P. Picasso, Νεκρή φύση με ψάθα καρέκλας, 1912, κολλάζ, κάρβουνο και λάδι σε μουσαμά, 29x37 εκ., Παρίσι, Musée National Picasso. Πηγή: <http://www.pablopicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp>.

Στην περίοδο του Συνθετικού Κυβισμού ο καλλιτέχνης είναι ελεύθερος να αναζητήσει μορφές ανάμεσα στο πραγματικό και το ψευδαισθητικό. Μπορεί παραδείγματος χάρη, για να αναπαραστήσει ένα χαρτί ταπετσαρίας, να κολλήσει ένα χαρτί ταπετσαρίας πάνω στον πίνακα και να το αφήσει να παραστήσει το ίδιο τον εαυτό του. Μπορεί όμως και να ζωγραφίσει, με τον πιο ψευδαισθητικό τρόπο, ένα χαρτί ταπετσαρίας. Μπορεί ακόμα να κόψει το χαρτί ταπετσαρίας στο σχήμα ενός μπουκαλιού, και τότε αντί το χαρτί να παριστά τον εαυτό του, να παριστά ένα άλλο αντικείμενο.

Το collage, δηλαδή η ενσωμάτωση ξένων προς τη ζωγραφική υλικών πάνω στον πίνακα, υπήρξε



καταλυτική για την εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης. Η χρήση των επικολλημένων χαρτιών επινοήθηκε από τον Picasso. Από τους πιο επινοητικούς καλλιτέχνες του 20ού αιώνα, άλλαξε πολλές φορές τεχνοτροπία και δε δίστασε να περάσει από τις πιο ανατρεπτικές εκφράσεις στο χώρο της αναπαράστασης, στις πιο συμβατικές.

Στον Κυβισμό θα προστεθούν κι άλλοι ζωγράφοι όπως ο Jean Metzinger (1883-1956), Albert Gleizes (1881-1953), Fernand Leger (1881-1955), Juan Gris (1887-1927), Robert Delaunay(1885-1941) αλλά και ο Marcel Duchamp (1887-1968) και ο Francis Picabia (1879-1953) καθένας εκ των οποίων με τον ένα ή τον άλλο τρόπο κράτησε από τον κυβισμό τα μορφολογικά στοιχεία που ήθελε. Ζωγράφοι που εγκαθίδρυσαν κινήματα όπως ο Φουτουρισμός, ο Σουπρεματισμός, ο Κονστρουκτιβισμός και η Αφηρημένη Τέχνη, πέρασαν από τα μορφοπλαστικά ιδιώματα του κυβισμού και προχώρησαν την αναζήτησή τους προς άλλες κατευθύνσεις είτε προς την κίνηση, είτε προς την καθαρότητα του σχήματος, είτε προς την πλήρη αυτονομία του χρώματος (Εικ.7.40, Εικ. 7.41, Εικ. 7.42, Εικ. 7.43, Εικ. 7.44, Εικ. 7.45, Εικ. 7.46).

Ο Κυβισμός θεωρείται το όριο μετά από το οποίο τόσο στη ζωγραφική, όσο και στη γλυπτική, οι καλλιτέχνες είχαν τη δυνατότητα να κρατήσουν μόνο τα βασικά στερεά σχήματα και να απομακρυνθούν εντελώς από κάθε επιθυμία περιγραφής ή μίμησης του φυσικού κόσμου.



Εικ.7.40 J.Metzinger, *Le Goûter*, 1911, ελαιογραφία, 75,9x70,2 εκ., Φιλαδέλφεια, Philadelphia Museum of Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_go%C3%BBter\\_\(Tea\\_Time\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_go%C3%BBter_(Tea_Time)).



Εικ.7.41 A. Gleizes, *Ανδρας στο μπαλκόνι*, 1912, 195,6x114,9 εκ., Φιλαδέλφεια, Philadelphia Museum of Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Man\\_on\\_a\\_Balcony](https://en.wikipedia.org/wiki/Man_on_a_Balcony).



Εικ.7.42 F. Leger, *Δίσκοι στην πόλη*, 1918, ελαιογραφία, 240x180 εκ., Παρίσι, Musee Municipal d' Art Moderne. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/fernand-leger/discs-1918>.



Εικ.7.43 J. Gris, *Ανδρας σε καφέ*, ελαιογραφία, 1912, 127,6x88,3 εκ., Φιλαδέλφεια, Philadelphia Museum of Art. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/juan-gris/man-in-the-cafe-1912>.



Εικ.7.44 R. Delaunay, *Η πόλη του Παρισιού*, 1912, ελαιογραφία, 267x406 εκ., Παρίσι, Musee National d' Art Moderne. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Delaunay](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Delaunay).



Εικ. 7.45 M. Duchamp, Γυμνό κατεβαίνει μία σκάλα, No2, 1912, λάδι σε καμβά, 147x89,2 εκ., Φιλαδέλφεια, Philadelphia Museum of Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Duchamp](https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp).



Εικ. 7.46 F. Picabia, Edtaonisl, 1913, ελαιογραφία, 300,4x300,7 εκ., Σικάγο, Art Institute. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/francis-picabia/edtaonisl-ecclesiastic>.

## Γλυπτική

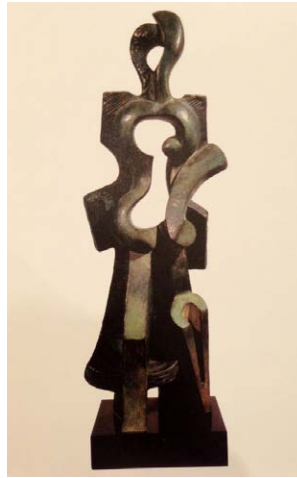
Με τους διαρκείς πειραματισμούς του ο Picasso άσκησε μεγάλη επιρροή και στη γλυπτική του 20ού αιώνα. Χρησιμοποιώντας ένα συνονθύλευμα υλικών, όπως ξύλο, μέταλλο, σύρμα, σπάγκο ή άλλα έτοιμα αντικείμενα δημιούργησε τα assemblage (συναρμογές). Για πρώτη φορά μπορούσε να θεωρηθεί ως γλυπτό ένα αντικείμενο που δεν είναι ούτε λαξευμένο, ούτε χυτευμένο ή πλασμένο, αλλά συναρμολογημένο από ξένα προς την τελική του μορφή υλικά. «Αχρηστα κομμάτια σίδερο, ελατήρια, καπάκια από κατσαρόλες, κόσκινα, μανταλάκια και βίδες, διαλεγμένα με οξυδέρκεια από το σωρό τα σκουπίδια, μπορούσαν με μυστηριώδη τρόπο να βρουν τη θέση τους σ' αυτές τις κατασκευές και να ξαναγεννηθούν έξυπνα και πειστικά με καινούργιο πρόσωπο. Τα ίχνη της προέλευσής τους παρέμεναν ορατά σαν μάρτυρες της μεταμόρφωσης που ο μάγος είχε πετύχει, σαν μία πρόκληση για την ταυτότητα των πάντων» έγραφε ο Roland Penrose (Ρολάντ Πένροουζ) στη βιογραφία του Picasso<sup>7</sup>. Το έργο *Ποτήρι με αμέντι* του Picasso χυτεύτηκε σε μπρούντζο από ένα πρόπλασμα στου οποίου την κορυφή, χρησιμοποιήθηκε μια πραγματική σπάτουλα, με τον κύβο της ζάχαρης, που χρησιμοποιούν οι πότες του αψεντιού, δίνοντας στο σύνολο τη μορφή ενός φανταστικού ποτηριού (Εικ. 7.47).

Στη Γλυπτική, καλλιτέχνες όπως ο Alexander Archipenko (1887-1964), Ossip Zadkine (1890-1967), Jacques Lipchitz (1891-1973) και Henri Laurens (1885-1954) αξιοποίησαν τα δομικά βασικά σχήματα κύβος, σφαίρα, κύλινδρος και κώνος και την αντιστροφή των κοίλων και κυρτών στοιχείων στην Αφρικανική γλυπτική, για να αναπαραστήσουν τον άνθρωπο και τα πράγματα. (Εικ. 7.48, Εικ. 7.49, Εικ. 7.50, Εικ. 7.51).





Εικ.7.47 P. Picasso, Ποτήρι με αφέντι, 1913-1914, βαμμένος μπρούντζος, Ιδιωτική Συλλογή. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/a-glass-of-absinthe-1914>.



Εικ.7.48 A. Archipenko, Γυναίκα που περπατάει, 1912, ορείχαλκος. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Alexander\\_Archipenko,\\_1912,\\_Femme\\_Marchante\\_\(Woman\\_Walking\).Reproduced\\_in\\_Archipenko-Album,\\_1921.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Alexander_Archipenko,_1912,_Femme_Marchante_(Woman_Walking).Reproduced_in_Archipenko-Album,_1921.jpg).



Εικ.7.49 O. Zadkine, Όρθια Γυναίκα, 1922, Παρίσι, Susse Foundry. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/ossip-zadkine/woman-standing>.



Εικ.7.50 J. Lipchitz, Άνδρας με κιθάρα, 1915, πέτρα, 97,2x26,7x19,5 εκ., Νέα Υόρκη, Moma. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/jacques-lipchitz/man-with-a-guitar-1915>.



Εικ.7.51 H. Laurens, Μπουκάλι και ποτήρι, 1918, πολύχρωμο ζύλο και φύλλα σιδήρου, 62x34x21 εκ., Παρίσι, Centre Pompidou. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/henri-laurens/bottle-and-glass-1917>.

## Φουτουρισμός

Ο Φουτουρισμός είναι ένα κίνημα, του οποίου οι αρχές διατυπώνονται στο Μιλάνο το 1908 από τον ποιητή F. T. Marinetti (Μαρινέτι, 1876-1944), ενώ το Φουτουριστικό Μανιφέστο δημοσιεύεται το 1909 στο Παρίσι. Στις εξαγγελίες του, ο Marinetti κήρυξε το τέλος της τέχνης του παρελθόντος (Le Passisme) και τη γέννηση μιας τέχνης του μέλλοντος (Le Futurisme).

Επιδίωξη των Ιταλών καλλιτεχνών, είναι η απεικόνιση της κίνησης πάνω στον πίνακα. Όπως ο κυβισμός «κατακερμάτιζε» το αντικείμενο για να το αποδώσει από όλες τις όψεις του, ο Φουτουρισμός κατατεμάχισε την κίνηση, παρουσιάζοντας στην εικονιστική επιφάνεια, τις διάφορες φάσεις της. Στόχος του κινήματος ήταν μία «αληθινή επανάσταση της ευαισθησίας», η ρήξη με οτιδήποτε παλαιό, οτιδήποτε παραδοσιακό στην τέχνη. Η κίνηση για τους Φουτουριστές σήμαινε την έκφραση μια νέας ευαισθησίας, μιας νέας εποχής, της εποχής της μηχανής, της τρελής ταχύτητας και του δυναμισμού. Τα αντικείμενα σύμφωνα με τους Φουτουριστές,



Εικ.7.52 U. Boccioni, Δυναμισμός ενός αλόγου που τρέχει και σπίτια, 1914, λάδι, ξύλο, κοντραπλακέ, 112,9x115 εκ., Νέα Υόρκη, Μουσείο Γκούγκενχάιμ. Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Dinamismo\\_di\\_un\\_cavallo\\_in\\_corsa\\_%2B\\_case](https://it.wikipedia.org/wiki/Dinamismo_di_un_cavallo_in_corsa_%2B_case).



Εικ.7.53 C. Carrà, Ο κόκκινος καβαλάρης, τέμπρα και μελάνι σε μουσαμά, 26x36 εκ., Ιδιωτική Συλλογή. Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo\\_Carr%C3%A0](https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Carr%C3%A0).

δεν υπάρχουν μεμονωμένα, όπως τίποτε δεν υπάρχει μεμονωμένο στην πραγματική ζωή. Τα αντικείμενα αλληλοτέμνονται και τέμνουν ταυτόχρονα το χώρο. Οι καλλιτέχνες του Φουτουρισμού χρησιμοποιούν τον όρο «Συγχρονικότητα», για να υποδηλώσουν την αλληλοδιείσδυση των επιπέδων, του χώρου και του χρόνου, της μορφής και της ατμόσφαιρας.

Σ' αυτό το πλαίσιο οργάνωναν και τις «φουτουριστικές βραδιές» κυρίως σε θέατρα, όπου ταυτόχρονες παρουσιάσεις αφηγήσεων, απαγγελιών ποιημάτων («λέξεις ελεύθερες» χωρίς σύνταξη) και φουτουριστικής μουσικής (αναμιξίσεις θορύβων από μηχανές, εκρήξεις, τριξίματα, κραυγές κ.ά.) δημιουργούσαν ένα θέαμα δρωμένων που συνήθως τελείωνε με πολυτάραχες συμπλοκές ανάμεσα σε αγανακτισμένους θεατές που γιουχάριζαν και καλλιτέχνες, οι οποίοι με τη σειρά τους επικροτούσαν τις εκδηλώσεις της αποδοκιμασίας τους.

Η έννοια της κίνησης διαπερνάει όλη τη φουτουριστική τέχνη και ολοκληρώνεται με τη γλυπτική, όπου η αλληλοδιείσδυση των επιπέδων, του μέσα και του έξω, παίρνει μια απρόβλεπτη εικαστική μορφή (Εικ. 7.52). Η σύλληψη της κίνησης και των πολλαπλών σχέσεων που δημιουργούν ταυτόχρονα το θέμα και τον γύρω χώρο, είναι το κέντρο της αναζήτησης της τέχνης των Φουτουριστών σε όλες τις μορφές τέχνης (Εικ. 7.53).



Εικ.7.54 U. Boccioni, Μοναδικές μορφές συνέχειας στο χώρο, 1913, μπρούντζος, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας τέχνης. Πηγή: <https://it.wikipedia.org/wiki/Futurismo>



Εικ.7.55 U. Boccioni, Ο δρόμος διεισδύει στο σπίτι, 1911, λάδι σε μουσαμά, 100x100,6εκ., Ανόβερο, Sprengel Museum. Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/La\\_strada\\_entra\\_nella\\_casa](https://it.wikipedia.org/wiki/La_strada_entra_nella_casa).



## Γλυπτική

Η φουτουριστική γλυπτική -όπως και όλη η τέχνη του κινήματος- διακηρύσσει την πλήρη ρήξη της με το παρελθόν. Οι αρχές της φουτουριστικής γλυπτικής δόθηκαν από τον Umberto Boccioni (Ουμπέρτο Μποτσιόνι, 1882-1916) ζωγράφο, γλύπτη και συγγραφέα στο *Τεχνικό Μανιφέστο της Φουτουριστικής Γλυπτικής*, που εκδόθηκε το 1912. Ο Boccioni το 1909, μετά την καθοριστική γνωριμία του με τον Μαρινέτι, εντάχθηκε στο φουτουριστικό κίνημα και έδωσε τα κυριότερα μανιφέστα της φουτουριστικής ζωγραφικής και γλυπτικής.

Για να καταλάβουμε την ανανέωση της γλυπτικής μορφής, είναι καλύτερα να αναφερθούμε στα ίδια τα λόγια του καλλιτέχνη: «Οι παραδοσιακοί γλύπτες φτιάχνουν τα αγάλματά τους να ορθώνονται μπροστά στο θεατή ή ο θεατής πρέπει να γυρίζει γύρω τους. Έτσι, κάθε δυνατή οπτική γωνία περιορίζεται στη μία πλευρά του αγάλματος ή του γλυπτικού συνόλου μια ορισμένη στιγμή. Αυτή η πορεία εξυπηρετεί μονάχα την αύξηση της ακινησίας του έργου. Το δικό μου σπινάλ της αρχιτεκτονικής δομής αντίθετα, δημιουργεί μπροστά στο θεατή μια συνέχεια μορφών, που του επιτρέπουν να ακολουθήσει ιδεατά (με τη δύναμη της φόρμας που ξεπηδά από την πραγματική φόρμα), μια καινούρια αφηρημένη περίμετρο, που εκφράζει το σώμα στις υλικές του κινήσεις». Και συνεχίζει: «Εξαιτίας της παραμονής της εικόνας στον αμφιβληστροειδή, τα αντικείμενα που κινούνται πολλαπλασιάζονται και παραμορφώνονται. Οι εικόνες τους ακολουθούν η μία την άλλη, σαν κύματα στο χώρο. Έτσι, ένα καλπάζον άλογο, δεν έχει 4 πόδια, έχει 20»<sup>8</sup>.

«Ανοίγουμε βίαια τη μορφή και την εντάσσουμε μέσα στο περιβάλλον», διακηρύσσει ο Boccioni και συνεχίζει: «το πεζοδρόμιο μπορεί να σκαρφαλώσει στο τραπέζι σας και το κεφάλι σας, μπορεί να διασχίσει το δρόμο, ενώ η λάμπα σας υφαίνει το λευκό ιστό της ανάμεσα στο ένα σπίτι και στο άλλο» (Εικ. 7.54, Εικ.7.55).

Με αυτή την αναλογία, το γλυπτό, παρουσιάζοντας έναν άνθρωπο που κινείται με ένταση σαν να σπάει με δύναμη το φράγμα του χώρου, μοιάζει να έχει χίλιους μυς. Μυς που δεν εμφανίζονται σε διάταξη, για να κάνουν το σώμα να κινηθεί προς τα εμπρός, αλλά μυς που τούτη τη στιγμή, μπροστά στα μάτια μας, εκρήγνυνται κάτω από την πίεση της ίδιας της κίνησης του σώματος. Το γλυπτό βασίζεται στη σπείρα. Συστρέφεται και αποκαλύπτεται σταδιακά στο θεατή, καθώς γυρίζει γύρω του. Μια δύναμη μοιάζει να σπρώχνει τους όγκους από μέσα προς τα έξω, καθώς η μορφή σπάει τα όριά της και ανοίγει συμπεριλαμβάνοντας το περιβάλλον της. Η μορφή χωρίς περίγραμμα εξαπλώνεται, διακόπτεται, τεμαχίζεται σε επίπεδα. Η ματιά του θεατή διακόπτεται ολοένα, καθώς προσπαθεί να αναγνωρίσει τη σιλουέτα του έργου.

Το γλυπτό εκτέθηκε το 1913 στη Ρώμη και στο Παρίσι. Αντίγραφα του έργου υπάρχουν στην Ιταλία και στη Νέα Υόρκη. Το γύψινο πρωτότυπο βρίσκεται στο Μουσείο Μοντέρνας τέχνης στο Σάο Πάολο. Ο Φουτουρισμός είχε μεγάλη επίδραση στις πρωτοπορίες που αναπτύσσονταν ταυτόχρονα στη Ρωσία και μαζί με τον Κυβισμό, δημιουργήθηκε ένα κυβοφουτουριστικό ιδίωμα που πήρε μορφή στο κίνημα του Κονστρουκτιβισμού.

## Αρχιτεκτονική

Το 1914 δύο νεαροί αρχιτέκτονες ο Antonio Sant' Elia (Αντόνιο Σαντ' Ελία 1888-1916) και ο Mario Chiattone (Μάριο Κιατόνε, 1891-1957) παρουσίασαν στο Μιλάνο σχέδια και προγράμματα για μια *Νέα πόλη*. Ο Φουτουρισμός εμφανίζεται στην αρχιτεκτονική μέσα από τον ασπασμό της υπερκινητικότητας, της ρευστότητας και της λειτουργικότητας αλλά και της ένταξης των ανακαλύψεων της μοντέρνας επιστήμης στη σύγχρονη κοινωνία.

Ο Antonio Sant' Elia και ο Tommaso Marinetti (Τομάζο Μαρινέτι, 1876-1944), έγραφαν στο *Μανιφέστο της φουτουριστικής αρχιτεκτονικής* το 1914: «Πρέπει να εφεύρουμε και να χτίσουμε τη φουτουριστική πόλη -που να μοιάζει με ένα μεγάλο, πολυθόρυβο ναυπηγείο και να είναι σε όλα τα μέρη της ευκίνητη, ζωηρή, δυναμική. Το φουτουριστικό σπίτι πρέπει να είναι σαν μια τεράστια μηχανή. Ο ανελκυστήρας δεν πρέπει πια να κρύβεται σαν σκουλήκι στο φρέαρ της οικοδομής, και οι περιττές πια σκάλες πρέπει να εξαφανιστούν. Οι νέοι ανελκυστήρες θα ελίσσονται προς τα πάνω σαν φίδια από σίδηρο και γυαλί. Το σπίτι από μπετόν, από γυαλί και σίδηρο, χωρίς ζωγραφική και χωρίς στολίδια, μόνο με την ομορφιά των γραμμών του και των μορφών του, τρομερά «άσκημο» στη μηχανική του απλότητα, στο ύψος και στο πλάτος του σύμφωνο με τις πολεοδομικές διατάξεις, θα υψώνεται πάνω από τη βουή μιας πολυθόρυβης αβύσσου: πάνω από το δρόμο, που δεν απλώνεται πια σαν ποδόμακτρο στο κεφαλόσκαλο, αλλά βυθίζεται αρκετούς ορόφους κάτω από την επιφάνεια της γης οι όροφοι αυτοί εξυπηρετούν την αστική κυκλοφορία και συνδέονται μεταξύ τους με μεταλλικά γεφυράκια και κυλιόμενες σκάλες»<sup>9</sup>.

Τις ριζοσπαστικές ιδέες, που εκφράζει ο Antonio Sant' Elia στον πρόλογο του καταλόγου της

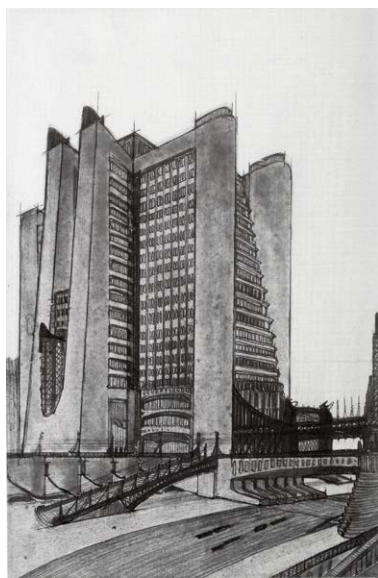
έκθεσης, τις μετατρέπει αμέσως ο Marinetti, ο εκπρόσωπος των Ιταλών φουτουριστών, σε ένα *Μανιφέστο της φουτουριστικής αρχιτεκτονικής*, που δημοσιεύεται τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου, τέσσερις μήνες μετά από το Μανιφέστο του *Η ομορφιά της Γεωμετρίας και της Μηχανικής και η ευαισθησία των αριθμών*.

Η κεντρική ιδέα του Φουτουρισμού είναι η παρουσίαση της κίνησης. Όλα τα πράγματα κινούνται, τρέχουν, αλλάζουν γρήγορα και ο καλλιτέχνης οφείλει να προσπαθήσει να αναπαραστήσει αυτή τη δυναμική. Ο χώρος δεν υπάρχει πια, παρά μόνο ως μια ατμόσφαιρα μέσα στην οποία τα σώματα κινούνται και αλληλοδιαπέρνιονται. Ο καλλιτέχνης καλείται να εκφράσει το στρόβιλο της σύγχρονης ζωής, που είναι μια ζωή από ασάλι, πυρετό, περηφάνια και τρελή ταχύτητα. Το φουτουριστικό κίνημα έζησε λίγο, αλλά η προσφορά του στο μοντέρνο κίνημα γενικά ήταν σημαντική και αποφασιστική. Η πραγματική σημασία του έγκειται στο γεγονός ότι καλλιέργησε, μια καινούργια ευαισθησία για χαρακτηριστικά αντικείμενα της εποχής μας, όπως η μηχανή και για ό, τι απασχολεί το σύγχρονο άνθρωπο, όπως η ταχύτητα. Εκδηλώνει την επιθυμία της ένταξης στην πραγματικότητα, που ευρύνεται συνεχώς με τις ανακαλύψεις της μοντέρνας επιστήμης, διαμέσου μιας ψυχικής διάθεσης αποδοχής των νέων στοιχείων της σύγχρονης κοινωνίας. Αρνείται τα παλιά σχήματα της προοπτικής του χώρου και αναπτύσσει μια έρευνα που στοχεύει στην έντονη έκφραση ως δυναμική και ενοποιητική αίσθηση. Αυτό εμφανίζεται στην αρχιτεκτονική, μέσα από μια επαναπρόταση της λειτουργικότητας ως η έκφραση της υπερκινητικότητας και της ρευστότητας.

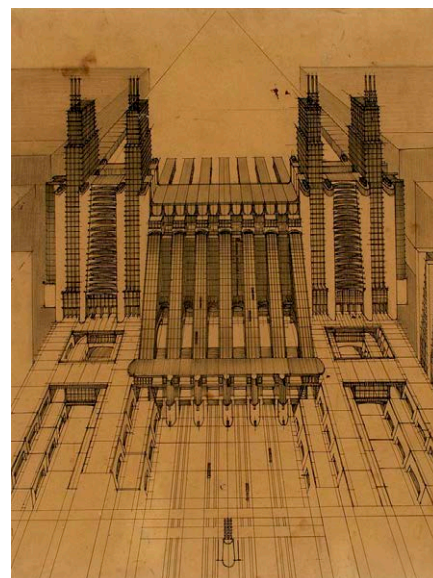
Η πιο γνωστή αρχιτεκτονική πρόταση των Φουτουριστών είναι για τη *Νέα Πόλη* όπου τα κυκλοφοριακά προβλήματα επιλύονται διοχετεύοντας τις αρτηρίες της κυκλοφορίας σε διαφορετικά επίπεδα πάνω και κάτω από τα κτίρια. Στον σχεδιασμό αυτής της *Νέας Πόλης* κυριαρχούν κτίρια, τα οποία διαμορφώνονται σε πολλά επίπεδα, με μεγάλα ύψη, με την πλαστική εκμετάλλευση των δυνατοτήτων του μετέτν και μια νέα αισθητική της τεχνολογίας. Τα σκίτσα αυτά ενέπνευσαν αργότερα πολλούς αρχιτέκτονες και επηρέασαν την εξέλιξη της σύγχρονης αρχιτεκτονικής (Εικ. 7.56, Εικ.7.57, Εικ.7.58).



Εικ.7.56 A. Sant'Elia, *Μοντέρνα Μητρόπολη*, 1914. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Sant%27Elia](https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Sant%27Elia).



Εικ.7.57 A. Sant'Elia, *Μοντέρνα Μητρόπολη*, 1914, *Κλιμακωτή κατοικία πάνω σε πολλά επίπεδα δρόμων, πενάκι και ακουαρέλα σε χαρτί*, 45,3 x 35,ε εκ. *Ιδ.Συλλογή*. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Sant%27Elia](https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Sant%27Elia)



Εικ.7.58 A. Sant'Elia, *Σταθμός παραγωγής ηλεκτρικού ρεύματος*, 1914. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Sant%27Elia](https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Sant%27Elia)

## Η τέχνη στην Ελλάδα

Η Ελληνική Τέχνη δεν ακολούθησε τις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες με το ρυθμό που εκείνες εναλλάσσονταν. Ακολούθησε άλλη διαδρομή, τουλάχιστον χρονική, και μόνο μετά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα συντονίστηκε με την ευρωπαϊκή τέχνη. Ακριβώς στο γύρισμα του αιώνα πέθαναν οι μεγάλοι δάσκαλοι της νεοελληνικής ζωγραφικής. Το 1901 ο Νικόλαος Γύζης και το 1904 ο Νικηφόρος Λύτρας. Σε αυτά τα πρώτα χρόνια του αιώνα η ελληνική τέχνη θέλησε να αποδεσμευτεί από την προσκόλληση στα ακαδημαϊκά πρότυπα και εμφάνισε μια αργή, αλλά σταθερή ανανεωτική πορεία. Ακόμα και η συντηρητική κριτική, με τις προδιαγεγραμμένες προσδοκίες από τον καλλιτέχνη και το έργο του, επεσήμανε ότι η τέχνη είχε φτάσει σε



αδιέξοδο και η έμπνευσή της έμοιαζε να στερεύει, μέσα από την επανάληψη των θεμάτων και των εκφραστικών μέσων.

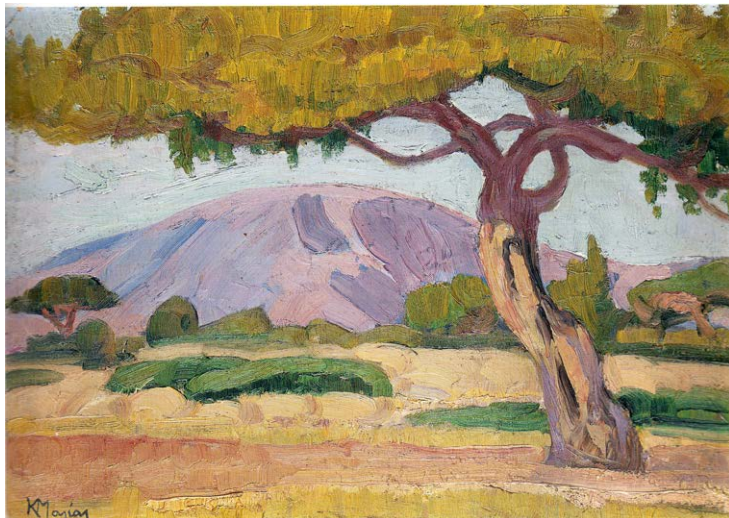
Η διάθεση ανανέωσης φάνηκε, όταν στη θέση του ακαδημαϊκού ρεαλισμού και της ηθογραφίας που ασπάζονταν τις ακαδημαϊκές αρχές (πιστότητα στο μοντέλο, καλοδουλεμένο χρώμα, επιμονή στις λεπτομέρειες), βρέθηκαν ζωγράφοι που δούλεψαν την τοπιογραφία με διάθεση να δουν το τοπίο κάτω από το άπλετο ελληνικό φως. Μικρές αλλά σταθερές ανατροπές στην εικαστική έκφραση, όπως η γρήγορη πινελιά, το πιο ανοιχτό και λιγότερο σφικτό στο περίγραμμά του σχέδιο, η αναζήτηση της έκφρασης μέσα από την επίπεδη παράθεση των χρωμάτων και το ρευστό χρώμα, προετοίμασαν το έδαφος για τον πειραματισμό και την αναζήτηση.

Το 1917, στην καθοριστικής σημασίας έκθεση της «Ομάδας Τέχνης», ανάμεσα σε άλλους αντιφατικούς καλλιτέχνες, εκθέτουν οι τρεις πρωτοπόροι ζωγράφοι που θα ανοίξουν οριστικά το δρόμο για τις καινούριες τάσεις: ο Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967), ο Κωνσταντίνος Μαλέας (1879-1928) και ο Νικόλαος Λύτρας (1883-1927). Ήταν η πρώτη φορά που μια ομάδα καλλιτεχνών, με μόνη επιδίωξη την εικαστική ανανέωση, συσπειρώθηκε και διαφοροποιήθηκε από το «Σύνδεσμο Ελλήνων Καλλιτεχνών», το φορέα στον οποίο ανήκε το μεγάλο πλήθος των καλλιτεχνών του τόπου. Η θεματογραφία τους είναι κυρίως η τοπιογραφία. Συνδεδεκά τους στοιχεία ήταν η διάθεση για υποκειμενική έκφραση, ο πειραματισμός και η τόλμη να ανανεώσουν την εικαστική τους γλώσσα. Απέφυγαν τα γνωστά μονοπάτια των ακαδημαϊκών συνταγών και αναζήτησαν μια ζωγραφική που αναζητούσε νέους τρόπους απόδοσης του τρισδιάστατου χώρου, παρατήρηση του ελληνικού φωτός και του χαρακτηριστικού εξ αυτού, τοπικού χρώματος.

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

Μετά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα ζωγράφοι και γλύπτες, ανέπτυξαν τα δικά τους εικαστικά ιδιώματα, άλλοτε επηρεασμένοι από τα ευρωπαϊκά κινήματα, άλλοτε από την ελληνική κληρονομιά, κάνοντας την ελληνική τέχνη να αποκτήσει τη δική της αυτόνομη πορεία.

Ένας από τους Έλληνες καλλιτέχνες που επηρεάστηκε από τη ζωγραφική των Φωβ, χωρίς όμως και να ταυτίζεται εντελώς μαζί τους, είναι ο Κωνσταντίνος Μαλέας. Η ζωγραφική του χαρακτηρίζεται από «τη γερή, αρχιτεκτονική δομή, την έντονη τάση προς την απλοποίηση, το γεωμετρισμό, στοιχεία που είχαν ως αποτέλεσμα να κατορθώνει να αποδίδει δίχως ρητορείες την κρυμμένη ψυχικότητα του θεατού κόσμου. Τις αρετές αυτές έρχεται να ενισχύσει μια πλούσια, έντονη χρωματική διάθεση, με βάση καθαρά χρώματα ή τονικές διαβαθμίσεις και αντιθέσεις που σχηματίζουν συχνά χρωματικές νησίδες»<sup>10</sup> (Εικ. 7.59).



Εικ.7.59 Κ. Μαλέας, Τοπίο της Αττικής, 1920 π., λάδι σε χαρτόνι, 31x44 εκ., Αθήνα, Μουσείο Βούρου-Ευταξία. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Κωνσταντίνος\\_Μαλέας](https://el.wikipedia.org/wiki/Κωνσταντίνος_Μαλέας).

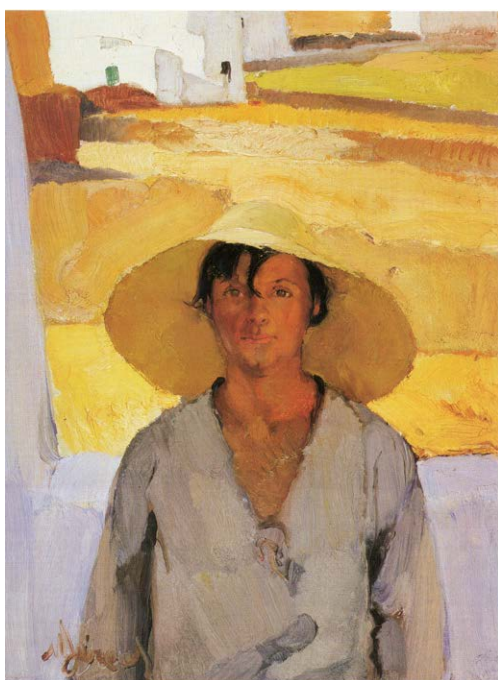


Εικ.7.60 Κ. Παρθένης, Το Λιμάνι της Καλαμάτας, 1911, λάδι σε μουσαμά, 75x75 εκ., Αθήνα, Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/konstantinos-parthenis/the-harbor-of-kalamata-1911>.

Ο Κωνσταντίνος Παρθένης είναι από τους πρωτοπόρους της ελληνικής ζωγραφικής κυρίαρχη μορφή που άνοιξε το δρόμο για τις νέες εικαστικές προτάσεις. Άφησε πίσω οριστικά τον ακαδημαϊκό συντηρητισμό και δημιούργησε τις προϋποθέσεις να αποκτήσει η ελληνική ζωγραφική τη δική της φυσιογνωμία. Ανανέωσε την εικαστική γλώσσα σχηματοποιώντας τις μορφές, αντιπαραθέτοντας τα θερμά με τα ψυχρά χρώματα, και με ένα προσαρμοσμένο στο ελληνικό φως ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα, απομάκρυνε τη ζωγραφική από τον υποχρεωτικό δρόμο της ιδανικής αναπαράστασης ή της περιγραφικής απόδοσης των μορφών (Εικ. 7.60).

Ο Νικόλαος Λύτρας είναι ένας εξαιρετικά ταλαντούχος καλλιτέχνης, από τους τελευταίους εγγραφέντες στην Ακαδημία του Μονάχου μετά την αποφοίτησή του από τη Σχολή Καλών Τεχνών. Παρότι έζησε λίγο, δημιούργησε τέτοιο έργο, ώστε να κατατάσσεται στους πρωτοπόρους της νεοελληνικής τέχνης. Από τους πρωτοστάτες της «Ομάδας Τέχνης», επηρεάστηκε από τον εξπρεσιονισμό υιοθετώντας την ένταση του χρώματος όχι όμως την παραμόρφωση των μορφών. Στο έργο του *Ψάθινο καπέλο*, τα μορφοπλαστικά στοιχεία που εκπλήσσουν είναι η καθαρότητα, η πυκνότητα του υλικού και η ένταση του χρώματος, στοιχεία που αναπόσπαστα συνδέονται με τη φωτεινότητα του ελληνικού καλοκαιρινού ήλιου. Ο Λύτρας απλώνει το χρώμα στο φόντο σε καθαρά χρωματικά διαζώματα και χτίζει το έργο πάνω στη χρωματική σχέση του βασικού κίτρινου με το συμπληρωματικό μωβ με το οποίο χρωματίζει τη φιγούρα (Εικ. 7.61).

Ο Γεώργιος Μπουζιάνης (1885-1959) είναι ο κύριος εκφραστής τους Εξπρεσιονισμού στην Ελλάδα. Οι αντιδράσεις που ξεσήκωσε το έργο του στο συντηρητικό αθηναϊκό κοινό τη δεκαετία του 1930 υπήρξαν πρωτοφανώς εχθρικές. Η μεταστροφή του κοινού επήλθε πολύ αργότερα, όταν το 1949 εξέθεσε σε αναδρομική έκθεση τα έργα του στην αίθουσα «Παρνασσός». Στα θέματά του ο Μπουζιάνης εκφράζεται με χρωματική ένταση και με παραμόρφωση στο σχέδιο. Στο ζωγραφικό μέσο της υδατογραφίας βρήκε τον καλύτερο τρόπο για να απλώνει ακαθόριστα το χρώμα και να το αφήνει να διαλύεται πάνω στην υγρή επιφάνεια του χαρτιού, αφήνοντας ταυτόχρονα αδιευκρίνιστα τα περιγράμματα και τα χαρακτηριστικά της μορφής. Πολλές φορές στα έργα του, μόλις στεγνώσει το χρώμα, επανέρχεται και με την πέννα του συμπληρώνει, με αυθόρμητη και ελικοειδή γραφή, στοιχεία τόσο στο φόντο όσο και στη μορφή (Εικ. 7.62).



Εικ. 7.61 Ν. Λύτρας, Το ψάθινο καπέλο, λάδι σε μουσαμά, 86 x 66εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Νικόλαος\\_Λύτρας](https://el.wikipedia.org/wiki/Νικόλαος_Λύτρας).



Εικ. 7.62 Γ. Μπουζιάνης, α' Καθιστό κορίτσι, 1914, υδατογραφία, 22 x 15,5 εκ., Μόναχο, Ιδιωτική Συλλογή, β' Γυναικεία φιγούρα, 1948-50, ελαιογραφία, 116x73 εκ., Συλλογή Β.Ι.Βαλαμπού. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Γιόργος\\_Μπουζιάνης](https://el.wikipedia.org/wiki/Γιόργος_Μπουζιάνης).



## Αρχιτεκτονική

Η αρχή του 20ου αιώνα συναντά στην ελληνική αρχιτεκτονική, τον απόηχο του κλασικισμού με τα έργα του Ziller (Εικ. 7.63) και του Αναστάσιου Μεταξά (1862-1937) (Εικ.7.64), την επίδραση του ευρωπαϊκού εκλεκτικισμού του τέλους του 19ου αιώνα (Εικ.7.65), τη μίξη των κλασικών στοιχείων με προσπάθειες απλοποίησης των μορφών, που έχει ως αποτέλεσμα ένα κλασικίζοντα εκλεκτικισμό με τάσεις Art Deco (Εικ.7.66, Εικ.7.67, Εικ. 7.68) και την εμφάνιση των στοιχείων της λαϊκής αρχιτεκτονικής. Στην Οικία Χατζημιχάλη (1924-1927) στην Αθήνα το κοινό ενδιαφέρον του αρχιτέκτονα Αριστοτέλη Ζάχου και της ιδιοκτήτριας για τη λαϊκή τέχνη αποτελούν το σημείο εκκίνησης αυτής της αρχιτεκτονικής πρότασης. Στο εξωτερικό της κατοικίας υπάρχουν τρίλοβα παράθυρα, στοιχεία της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, αλλά και «σαχνισιά» (σκεπασμένες προεξοχές στον εξωτερικό όγκο του κτιρίου) που πλησιάζουν τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής της εποχής της τουρκοκρατίας. Στο εσωτερικό οι διακοσμήσεις, τα έπιπλα, τα αντικείμενα, θα μπορούσαμε να πούμε ακόμα και η ατμόσφαιρα, επηρεάζονται από τα παραδοσιακά σπίτια της Σκύρου, της Μακεδονίας και άλλων περιοχών της Ελλάδας. (Εικ. 7.69, Εικ. 7.70).



Εικ.7.63 Ε. Ziller, Προσθήκη στο Αρσάκειο επί της οδού Σταδίου, 1900-1907, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



Εικ.7.64 Α. Μεταξάς, ΑΣΟΕΕ (Οικονομικό Πανεπιστήμιο Αθηνών), 1926-27, φωτ. Β.Πετρίδου.



Εικ.7.66 Α. Νικολούδης, Φοιτητική Λέσχη Πανεπιστημίου Αθηνών, 1926, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



Εικ.7.65 Β. Κασσάνδρας, Α. Μπόνης, Κινηματοθέατρο Rex, 1935-17, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



Εικ.7.67 Β. Τσαγρής, Μέγαρο Εφesus, 1925-28, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



Εικ.7.68 Β. Τσαγρής, Μέγαρο Εφesus, 1925-28, εσωτερικό, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



Εικ.7.69 Α. Ζάχος, Οικία Αγγελικής Χατζημιχάλη, 1924, Αθήνα. Πηγή: φωτ. Β.Πετρίδου.



Εικ.7.70 Α. Ζάχος, Οικία Αγγελικής Χατζημιχάλη, 1924, εσωτερικό, Αθήνα. Πηγή: φωτ. Β.Πετρίδου.

Επίσης, ιδρύεται η Αρχιτεκτονική Σχολή (1917) του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου με πρώτους αποφοιτήσαντες το 1921, όπου κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, γίνονται προσπάθειες να εισαχθούν στη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα τα ακαδημαϊκά πρότυπα της Ευρώπης με κύριους αντιπροσώπους τους Ernest Hébrard (E. Εμπράρ, 1881-1933) και Α. Νικολούδη (1874-1944). Διαφαίνεται η αργή εμφάνιση νέων προβληματισμών και η επιθυμία απόκτησης μιας άμεσης γνωριμίας με την ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική, καθώς γίνεται όλο και εντονότερη η επιθυμία των νέων αρχιτεκτόνων να ταξιδέψουν στην κεντρική Ευρώπη για εκπαιδευτικούς λόγους. Χώρες, όπως η Γαλλία και η Γερμανία, συνεχίζουν να αποτελούν κέντρα εκπαίδευσης των Ελλήνων καλλιτεχνών. Ο Αριστοτέλης Ζάχος (1872-1939) επιστρέφει το 1906 από τη Γερμανία και ξεκινά τις περιηγήσεις του σε όλη την Ελλάδα, για να συλλέξει φωτογραφικό υλικό και να αποτυπώσει τα στοιχεία των λαϊκών κατοικιών και των βυζαντινών εκκλησιών, που θα χρησιμοποιήσει για τη συγκρότηση του λεξιλογίου της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής<sup>11</sup>. Οι αρχιτέκτονες αυτή την εποχή ασχολούνται και με πολεοδομικά σχέδια παράλληλα με την αρχιτεκτονική, ενώ αρκετοί εργάζονται ως ελεύθεροι επαγγελματίες και έχουν μια παράλληλη επαγγελματική δραστηριότητα σε θέσεις του δημόσιου τομέα.

Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1917, αποτέλεσε κομβικό σημείο όλων των προσπαθειών των αστικών αναπλάσεων και της πολεοδομικής νομοθεσίας, μέχρι τις αρχές του αιώνα. Μια διεθνής ομάδα σχεδιασμού με επικεφαλής τον Γάλλο αρχιτέκτονα Ernest Hébrard και τον Άγγλο Thomas Mawson (1861-1933) και τις συμμετοχές των Ελλήνων Α. Ζάχο και κ. Κιτσίκη, επιμελήθηκαν την πρόταση για την οποία, όπως σημειώνει η : « Η γενική αντίληψη που είναι διάχυτη στην Ελλάδα, χωρίς να τη συμερίζονται υποχρεωτικά όλοι οι μελετητές, είναι ότι υπήρξε ένα μεγαλόπνοο φιλόδοξο σχέδιο το οποίο εφαρμόστηκε ελλιπές και ακρωτηριασμένο, καθώς δεν εξυπηρετούσε τα γνωστά συμφέροντα που προσδιορίζονται άλλοτε ταξικά και άλλοτε φυλετικά (μεγάλοι κεφαλαιούχοι, Ισραηλίτες, βασιλικοί, «πολιτικάντηδες» κλπ)»<sup>12</sup>. Ακόμα



και σήμερα υπάρχουν κυρίως στο κέντρο της πόλης της Θεσσαλονίκης οι μαρτυρίες αυτής της προσπάθειας, που εστίασε στην οργάνωση ενός νέου οικοδομικού οργανισμού, στη διευθέτηση των αξόνων κυκλοφορίας, στην επέκταση της πόλης, στην οργάνωση των βασικών λειτουργιών, αλλά και στην ανάδειξη των βασικών μνημειακών σημείων (Εικ. 7.71).



Η πλατεία Αριστοτέλους και η διαμόρφωση της παραλίας, σχέδιο Εμμράρ (1923). Η επιθυμία του Ελευθέριου Βενιζέλου να επανασχεδιαστούν η πόλη και η πλατεία εκφράστηκε μόλις λίγες μέρες μετά την πυρκαγιά του 1917.

Εικ.7.71 E.Hébrard, Η πλατεία Αριστοτέλους, 1923, Θεσσαλονίκη. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Aristotelous\\_Square](https://en.wikipedia.org/wiki/Aristotelous_Square).

<sup>1</sup> «Από τα τριάντα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ού, ...τα επιστημονικά συνέδρια, η τεράστια βιομηχανική ώθηση, οι μεγάλες παγκόσμιες εκθέσεις, οι σήραγγες, οι εξερευνήσεις ήταν σημάιες που τις αναστάτωνα ο ορμητικός άνεμος της προόδου. Η κατάκτηση της ευτυχίας διά μέσου της τεχνικής έγινε έτσι το πιο σίγουρο σύνθημα, που σκόρπισε πάνω στη λαϊκή δυσαρέσκεια την ευφορία μιας προοπτικής ευημερίας και ειρήνης... Αλλά ούτε και το θετικιστικό κίνημα κατόρθωσε να σκεπάσει τις αντιθέσεις που φώλιαζαν στους κόλπους της ευρωπαϊκής κοινωνίας και που σύντομα θα οδηγούσαν στην αιματοχυσία του πρώτου παγκόσμιου πόλεμου. Φιλόσοφοι, συγγραφείς, καλλιτέχνες αισθάνονταν ήδη, με την ευαισθησία της ψυχής τους, την ηχώ των πρώτων υπόγειων κλονισμών που προανέκρουαν την ανθρώπινη καταστροφή». Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, μφρ. Λένα Παπαματθεάκη, εκδ. Οδυσσέας, σ. 72-73.

<sup>2</sup> Η απελευθέρωση του χρώματος από την πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας είχε προηγηθεί με τους Nabis ζωγράφους υπο την επιρροή του Paul Gauguin. Είναι χαρακτηριστικό το απόσπασμα στο οποίο ο ζωγράφος Maurice Denis διηγείται πώς ο Gauguin, το 1888, καθώς καθοδηγούσε τον ιμπρεσιονιστή ζωγράφο Paul Sérusier να ζωγραφίσει ένα τμήμα του Δάσους της Αγάπης (Bois d' Amour, στον ποταμό Aven της Βρετανίας) πάνω στο κουτί των πούρων του -το έργο αυτό συμβολικά θα ονομαστεί αργότερα The Talisman (Το Φυλακτό) -έλεγε: «...πώς βλέπετε αυτό το δέντρο; Πράσινο; Ε, λοιπόν, να βάλετε πράσινο, το ωραιότερο πράσινο της παλέτας σας. Και αυτή τη σκιά; Μάλλον μπλε; Μη διστάσετε, λοιπόν, να τη ζωγραφίσετε με το πιο έντονο μπλε...» Έτσι, συνεχίζει ο Denis, μάθαμε ότι κάθε έργο είναι μια μετατόπιση...το εμπνευσμένο ισοδύναμο μιας συγκινησιακής εντύπωσης...Απελευθερωθήκαμε από όλα τα εμπόδια που δημιουργούσε η ιδέα της αντιγραφής...Αν ήταν επιτρεπτό να ζωγραφίσουμε με βερμιγιόν εκείνο το δέντρο που μια στιγμή μας φάνηκε ότι είχε ζοηρή κόκκινη απόχρωση, γιατί να μην ερμηνεύσουμε με κάποια υπερβολή, τις εντυπώσεις που δικαιώνουν τις ποιητικές μεταφορές;

<sup>3</sup> Ανρύ Ματίς, *Περί τέχνης*, (Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, επιμ. Dominique Fourcade, Hermann, Paris 1972) μετάφραση-επιμέλεια Ι. Ομορφοπούλου, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, σειρά Κείμενα Εικαστικών Καλλιτεχνών, Αθήνα 1990, σ. 286-287.

<sup>4</sup> Ernst Ludwig Kirchner, Χρονικό της Καλλιτεχνικής Ένωσης «Η Γέφυρα», στο Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του Εικοστού Αιώνα*, μφρ. Λένα Παπαματθεάκη, εκδ. Οδυσσέας, σ.310.

<sup>5</sup> Ημερολόγιο του Edvard Munch, Νίκαια 22 Ιανουαρίου 1892: «ένα βράδυ περπατούσα σε ένα μονοπάτι, η πόλη ήταν από τη μια πλευρά και το φιορδ ήταν κάτω. Ένοιωσα κουρασμένος και άρρωστος. Σταμάτησα και κοίταξα από ψηλά κάτω στο φιορδ. Ο ήλιος έδνε και τα σύννεφα είχαν γίνει κόκκινα σαν το αίμα. Ένοιωσα μία κραυγή να διαπερνά τη φύση. Έτσι μου φάνηκε, πως άκουσα την κραυγή. Ζωγράφισα τον πίνακα, χρωμάτισα τα σύννεφα σε χρώμα του αίματος. Το χρώμα ούρλιαξε. Έτσι έγινε Η Κραυγή». The Art Institute of Chicago, *Becoming Edvard Munch*, Quick Facts: Munch's The

Scream, ανακτημένο 21/10/2015.

<sup>6</sup> Clair Gilles Guilbert, *Propos de Brancusi*, Prisme des Arts, τχ. 12, Δεκέμβριος 1957, σ.5-7.

<sup>7</sup> Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, Gollancz, Λονδίνο, 1958, σ.241.

<sup>8</sup> Robert L. Herbert, *Η Σύγχρονη Τέχνη*, Δοκίμια Καλλιτεχνών, (*Modern Art*), μετάφρ. Μάχη Δημοπούλου, έκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, σειρά Κείμενα Εικαστικών καλλιτεχνών, Αθήνα 1995, σ.59.

<sup>9</sup> Κόνραντς, Ούλριχ, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ου αιώνα*, Αθήνα, 1977, Αντόνιο Σαντ'Ελία, Φίλιππο Τομάζο Μαρινέτι, 1914, Φουτουριστική ή αρχιτεκτονική, 1926, σελ 84.

<sup>10</sup> Τ. Σπητέρης, *Τρεις αιώνες Νεοελληνικής τέχνης*, Αθήνα, 1979, σ.62.

<sup>11</sup> Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, Εμμανουήλ Μαρμαράς, *Έλληνες αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2005.

<sup>12</sup> Αλέκα Γερόλυμπου, *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1917*, University Studio Press, 1995, σελ. 125.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

The Art Institute of Chicago, *Becoming Edvard Munch*, Quick Facts: Munch's The Scream, ανακτημένο 21/10/2015.

Herbert, L Robert., *Η Σύγχρονη Τέχνη*, Δοκίμια Καλλιτεχνών, (*Modern Art*), μετάφρ. Μάχη Δημοπούλου, έκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, σειρά Κείμενα Εικαστικών καλλιτεχνών, Αθήνα 1995.

Κόνραντς, Ούλ. , *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ου αιώνα*, Αθήνα, 1977, Αντόνιο Σαντ'Ελία, Φίλιππο Τομάζο Μαρινέτι, 1914, Φουτουριστική ή αρχιτεκτονική, 1926.

Γερόλυμπου,Α., *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1917*, University Studio Press, 1995.

Ματίς, Α., *Περί τέχνης*, (Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, επιμ. Dominique Fourcade, Hermann, Paris 1972) μτφρ.-επιμέλεια Ι. Ομορφοπούλου, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, σειρά Κείμενα Εικαστικών καλλιτεχνών, Αθήνα 1990.

Ντε Μικέλι, Μ., *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, μτφρ. Λένα Παπαματθεάκη, εκδ. Οδυσσέας.

Σπητέρης, Τ. *Τρεις αιώνες Νεοελληνικής τέχνης*, Αθήνα, 1979.

Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε., Μαρμαράς,Ε., *Έλληνες αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2005.



## Κεφάλαιο 8 1900-1930 Β΄ μέρος: Γαλάζιος Καβαλάρης, De Stijl, Ρώσικη Πρωτοπορία, Νταντά, Σουρεαλισμός, Μεταφυσική ζωγραφική

Με την έννοια Εξπρεσιονισμός εννοούμε όχι μόνο ένα κίνημα, αλλά διαφορετικά ρεύματα σκέψης και αντίληψης του κόσμου. Με αυτή την έννοια, διαφορετικοί καλλιτέχνες απέδωσαν με την τέχνη τους ένα διαφορετικό τρόπο θέασης των πραγμάτων και της τέχνης. Μία από τις ευθύνες που ανέλαβε ο καλλιτέχνης στις αρχές του 20ού αιώνα, ήταν να διερωτηθεί για την πορεία του κόσμου, να διερωτηθεί για το ρόλο του, για τη σχέση της τέχνης με τη ζωή. Η εικόνα του κόσμου που έπρεπε ο καλλιτέχνης να προβάλλει μέσω της τέχνης, αφορούσε τη σχέση της τέχνης με την αλήθεια, με την πραγματικότητα, με το άτομο. Συνεκδοχικά, η τέχνη θα γινόταν το μέσο για τη διερεύνηση της σχέσης του ατόμου με την πραγματικότητα, με τον κόσμο και με την αλήθεια.

Με τον όρο Αφαίρεση εννοούμε μία περίοδο ανάμεσα στα 1910 και 1914 που σε διαφορετικές πόλεις της Ευρώπης, στη ζωγραφική (στη γλυπτική, στη μουσική) δημιουργήθηκε ο ίδιος προβληματισμός: η έκφραση του καλλιτέχνη όχι ως αναφορά στη φυσική πραγματικότητα, αλλά ως δημιουργία μιας καινούριας πραγματικότητας που έπαιρνε μορφή στο έργο της τέχνης.

Ειδικά για τη ζωγραφική, μπορούμε να πούμε ότι αφαίρεση είναι να χρησιμοποιήσει ο ζωγράφος τα βασικά στοιχεία της τέχνης του, το σημείο, τη γραμμή, το σχήμα, τον τόνο, το χρώμα, την υφή, και να δημιουργήσει μία σύνθεση που δεν έχει καμία περιγραφική διάθεση, ούτε καμία αναφορά στον αναγνωρίσιμο κόσμο των αντικειμένων που μας περιβάλλουν. Με αυτή την έννοια, ο κυβισμός ήταν ακόμα περιγραφικός και αναπαραστατικός. Τα αφαιρετικά κινήματα που παρουσιάζονται εδώ, ο Γαλάζιος Καβαλάρης και το Στιλ, είναι μη αναπαραστατικά και αντίθετα μεταξύ τους ως προς τη χρήση των βασικών στοιχείων που μόλις αναφέραμε. Ο Γαλάζιος Καβαλάρης είναι λυρικός και ρευστός στη χρήση τους, ενώ το Στιλ είναι αυστηρό και γεωμετρικό. Η αντίθεσή τους, όπως συμβαίνει πάντα στην τέχνη, δεν είναι απλώς μορφολογική είναι κυρίως υπόθεση των ιδεών τους που γύρευαν διαφορετική διατύπωση. Άλλωστε μεταξύ των δυο κινήματων έχει μεσολαβήσει ο καταστροφικός Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος.

Η εφευρετικότητα και η παραγωγικότητα ήταν τα μόνα αντίδοτα στην απόγνωση και στα μεγάλα προβλήματα που παρουσιάστηκαν αμέσως μετά τον πόλεμο. Για τους καλλιτέχνες, οι κατευθύνσεις ήταν δύο: ή θα αναζητούσαν την επικοινωνία με τον κόσμο και θα προσπαθούσαν να βρουν τις βάσεις που θα θεμελιώναν μια νέα «λειτουργική» κοινωνία (De Stijl, Constructivism), ή θα ακολουθούσαν μια πορεία άρνησης και εσωτερικής διερεύνησης, οδηγούμενοι στην υποτίμηση κάθε θεωρητικής αρχής, στην υποτίμηση της ιστορίας (Dadaism) ή στην κατάδυση στο ασυνείδητο (Surrealism). Και στις δύο περιπτώσεις η τέχνη αναζητά με διάφορες ενέργειες να κινητοποιήσει αποτελεσματικά το θεατή, είτε ως άτομο είτε ως μέλος κοινωνικών ομάδων. Δρα με διαφορετικούς τρόπους, όπως είναι τα μανιφέστα, οι δημόσιες συναντήσεις και οι εκθέσεις και αξιοποιεί τους νέους τρόπους επικοινωνίας, όπως είναι η αφίσα, η φωτογραφία, ο κινηματογράφος, τα περιοδικά και οι εφημερίδες.

### Ο Γαλάζιος Καβαλάρης ( Der Blaue Reiter)

Το 1911, την ίδια εποχή που στο Παρίσι καθιερωνόταν ο Κυβισμός, στο Μόναχο ο Wassily Kandinsky (Βασίλι Καντίνσκυ, 1866-1944) ίδρυε το «Γαλάζιο Καβαλάρη». Μαζί του οι ζωγράφοι Franz Marc (Φρανς Μαρκ, 1880-1916) και ο August Macke (Ωγκύστ Μάκε, 1887-1914). Η επινόηση του ονόματος ήταν του ίδιου του Καντίνσκυ, που αγαπούσε ιδιαίτερα το γαλάζιο χρώμα, και του Marc, που χρησιμοποιούσε συχνά το άλογο ως θέμα στη ζωγραφική του.

Το κίνημα αρνήθηκε κάθε αναπαραστατικό ή ορθολογικό στοιχείο στην τέχνη. Η τέχνη έπρεπε να πηγάζει από την καθαρή πνευματικότητα και να γεννιέται από την εσωτερική παρόρμηση του δημιουργού. Αντιτάχθηκε στον Κυβισμό, του οποίου, ενώ ενέκρινε την ανανεωτική δράση, αμφισβητούσε τον ορθολογισμό και τους ρεαλιστικούς υπαινιγμούς. «Ένα έργο τέχνης αποτελείται από δύο στοιχεία, το εσωτερικό και το εξωτερικό. Το εσωτερικό είναι το συναίσθημα στην ψυχή του καλλιτέχνη. Αυτό το συναίσθημα έχει την ικανότητα να ξυπνά παρόμοια συναισθήματα και στο θεατή.... Η ζωγραφική είναι μια τέχνη και συνολικά ιδωμένη δεν είναι η τέχνη μια άσκοπη δημιουργία πραγμάτων, που διαλύονται στο κενό, αλλά μια δύναμη καθαρής σκοπιμότητας και πρέπει να εξυπηρετεί την ανάπτυξη και τον εκλεπτυσμό της ανθρώπινης ψυχής»<sup>1</sup>.

Η ομάδα εξέδωσε το 1912 το *Almanach* του Γαλάζιου Καβαλάρη, περιοδικό με το οποίο συνεργάστηκαν πολλές σύγχρονες προσωπικότητες, μεταξύ των οποίων και ο ιστορικός Wilhelm Worringer, θεωρητικός και υποστηρικτής της αφαίρεσης ως ιδίωμα των βόρειων λαών, ο αρχιτέκτονας Erich Mendelsohn (1887-1953), και οι ζωγράφοι Macke, Javlensky, Klee, η Gabriele Münter και η Marianne von Werefkin. Στο περιοδικό

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

Ο Kandinsky και ο Javlensky συνδέθηκαν περισσότερο με την έκφραση του εσωτερικού συναισθήματος μέσω του χρώματος, όπως το διατύπωσαν οι Φωβ. Ο Marc, Macke και ο Klee συνδέθηκαν με την ποιητική προσέγγιση του Κυβιστή Delaunay, ο οποίος είχε κρατήσει από τον Κυβισμό τα δομικά του στοιχεία και με αυτά συνέθετε αρμονίες χρωμάτων για μία καθαρή ζωγραφική.

Ο Marc ανιχνεύει στο έργο του τη συμβολική λειτουργία του χρώματος. Όσο σημαντική ήταν η μουσική για την έμπνευση στον Kandinsky, άλλο τόσο σημαντικά ήταν για τον Marc τα ζώα. Έβλεπε σε αυτά μία αθωότητα που είχε χάσει ο άνθρωπος, ένα συντονισμό με τη φύση από την οποία ο άνθρωπος είχε αποσυνδεθεί και ζωγραφίζοντάς τα, έδινε την ευκαιρία στο θεατή να επανασυνδεθεί με τη φύση του. Το μπλε, χρώμα της πνευματικότητας, μετέδιδε αυτά τα συναισθήματα απέναντι στα ζώα που θεωρούσε ομορφότερα από τον άνθρωπο. Η ζωγραφική γι' αυτόν, έπρεπε να εξερευνά «τους απόλυτους ρυθμούς της φύσης». Έπρεπε να αναζητά τις αρχετυπικές μορφές της, την ουσία των πραγμάτων όχι τα συμπτωματικά φαινόμενα (Εικ. 8.1).

Ο Ελβετός Paul Klee (Παουλ Κλεε, 1879-1940) συμμετέχει στις εκθέσεις της ομάδας με μία κατεύθυνση διαφορετική των υπολοίπων. Το έργο του συντίθεται από αναρίθμητα κομμάτια που εμπνέεται από την παιδική ζωγραφική, την πρωτόγονη τέχνη και τους εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς. Κάνει ορατά τα σχήματά του μέσα από μια διαδικασία οργάνωσης και τα αναπτύσσει με την έννοια μιας ατέλειωτης φυσικής ιστορίας, σαν κομμάτια του ζωικού, του φυτικού αλλά και του πνευματικού κόσμου και μας τα παρουσιάζει ως «σημεία» μιας πλούσιας σειράς ιδιωμάτων. Όσο κι αν οι μορφές του Klee μοιάζουν αφηρημένες, πάντοτε άντλησε την έμπνευσή του από την πραγματικότητα. Το φανταστικό και το αφηρημένο στοιχείο βρίσκονται πάντοτε σε διάλογο, ενώ χάνονται τα όρια ανάμεσα στην παραστατική και τη μη αναπαραστατική τέχνη, ανάμεσα στην αφηρημένη τέχνη ή στη γεωμετρική αφαίρεση. Η ιδιοφυία του βρισκόταν πάντοτε σε συνεχή αναζήτηση στον κόσμο του φανταστικού, ενώ η φαινομενική απλότητα του σχεδίου του, που παραπέμπει στην παιδική ζωγραφική, είναι καλά στηριγμένη στη γνώση των θεμελιωδών κανόνων της οργάνωσης και της σύνθεσης του έργου τέχνης. Το χαρακτηριστικό έργο όμως της ωριμότητάς του, θα αναπτυχθεί κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας του στο Bauhaus.

Ο Kandinsky γεννήθηκε στη Ρωσία, και οι πρώτες του σπουδές ήταν στα Νομικά. Με τη ζωγραφική άρχισε να ασχολείται αργά, σε ηλικία τριάντα χρόνων. Σπούδασε στο Μόναχο, όπου και εγκαταστάθηκε στη συνέχεια. Στην αρχή, η ζωγραφική του είναι επηρεασμένη από τους Φωβ ζωγράφους και συνδέθηκε με την ομάδα της «Γέφυρας» στη Δρέσδη. Ο Kandinsky όμως από τη χρωματική ένταση, γρήγορα πέρασε σε μια ζωγραφική στην οποία οι χρωματικές κηλίδες είχαν πάρει τη θέση των αντικειμένων (Εικ. 8.2).



**Εικ.8.1** F. Marc, Γαλάζια Άλογα, 1911, λάδι σε μουσαμά, 112,5 x 84,5 εκ., Μόναχο, Stadtische Galerie im Lenbachhaus. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Blue\\_Horses](https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Horses).



**Εικ.8.2** W. Kandinskij, Σπουδή για τη Σύνθεση Νο II, 1909-1910, ελαιογραφία, 97.5x130.5 εκ., Νέα Υόρκη, Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily\\_Kandinsky](https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky).



Η γενέτειρά του επηρέασε πάντα το έργο και τη σκέψη του, καθώς και η επαφή του με τη θεοσοφία της Helena Petrovna Blavatsky. Το 1911 μαζί με την ίδρυση του «Γαλάζιου Καβαλάρη» κυκλοφορεί το καθοριστικής σημασίας για τη μοντέρνα τέχνη βιβλίο του *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*. Παρομοίαζε τα χρώματα με μουσικούς ήχους και ήταν πεποίθησή του ότι τα χρώματα, τα σχήματα και οι γραμμές, μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως ερεθίσματα των αισθήσεων και η σύνδεση των έργων του με τους μουσικούς τίτλους, τόνιζε περισσότερο το ανεικονικό περιεχόμενό τους. Άλλωστε, ο Kandinsky ήταν και μουσικός και μοιραζόταν τις ανησυχίες του για την ανανέωση μορφής και έκφρασης με τον Αυστριακό συνθέτη Arnold Schönberg (1874-1951) που συνέθετε ατονική μουσική. Σκόπιμα έδωσε στους πίνακές του τίτλους όπως; Συνθέσεις, Εντυπώσεις, Αυτοσχεδιασμοί που παραπέμπουν στη μουσική, γιατί αυτή είναι η κατ' εξοχήν μορφή τέχνης, που δεν επικοινωνεί μέσω του ορατού κόσμου. Η αίσθησή του ότι με την τέχνη του ανοίγει προφητικά ένα νέο κόσμο, φαίνεται από τα κείμενά του στο *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, όπου αναφέρει ότι πάντοτε στην ιστορία του ανθρώπου κάποιος έχουν μία κρυφή και προφητική δύναμη να οδηγούν τους άλλους. Κάνει μάλιστα έναν παραλληλισμό του κόσμου με το τρίγωνο, όπου στη βάση βρίσκονται οι πολλοί, ενώ στην κορυφή υπάρχει μόνον ένας, εκείνος που ηγείται του καιρού του, με το όραμά του αλλά και τη θλίψη της μοναξιάς του. Ακόμα και εκείνοι που είναι πλάι του, δεν τον κατανοούν. Τον θεωρούν τσαρλατάνο ή τρελό<sup>2</sup>.

Ο Kandinsky αναζητά μέσω του χρώματος, την «ψυχική δόνηση»<sup>3</sup>. Δημιουργεί τις συνθέσεις του με χρώματα και γραμμές που έχουν στόχο την απευθείας επικοινωνία με το θεατή. Κανένα αντικείμενο ή αναφορά στον κόσμο που γίνεται αντιληπτός με τις αισθήσεις, δεν παρεμβάλλεται ανάμεσα στο έργο και στο θεατή, γιατί η επικοινωνία τους έπρεπε να γίνεται μόνο στο επίπεδο του πνεύματος ή του εσωτερικού κόσμου.

Στο έργο *Η πρώτη αφηρημένη υδατογραφία*, του 1910 (Εικ.8.3), τα χρώματα και τα σχήματα αιωρούνται γεμάτα κίνηση, δεν υπαγορεύεται ο χώρος, τα σχήματα γεμίζουν τις δύο διαστάσεις του χαρτιού, δεν υπάρχει υπολογισμός ανάμεσα σε αυτό που ζωγραφίζει πρώτα και σε εκείνο που τονίζει ύστερα. Είναι μάλλον, μία εκφραστική ελεύθερη άσκηση με το χρώμα και τα σχήματα με στόχο να διεγερθεί το συναίσθημα και η φαντασία του θεατή. Στην ενότητα των έργων με τίτλο *Αυτοσχεδιασμοί που περιλάμβανε περίπου σαράντα πίνακες*, κυριαρχούν οι «ασύνειδες, αυθόρμητες εκφράσεις εσωτερικού χαρακτήρα», όπως έλεγε ο ίδιος.



**Εικ.8.3** W. Kandinskij, *Η πρώτη αφηρημένη υδατογραφία*, 1910, μολύβι, υδρόχρωμα και μελάνι σε χαρτί, 49.6x64.8 εκ., Παρίσι, Centre George Pompidou. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Kandinsky%27s\\_first\\_abstract\\_watercolor](https://en.wikipedia.org/wiki/Kandinsky%27s_first_abstract_watercolor)

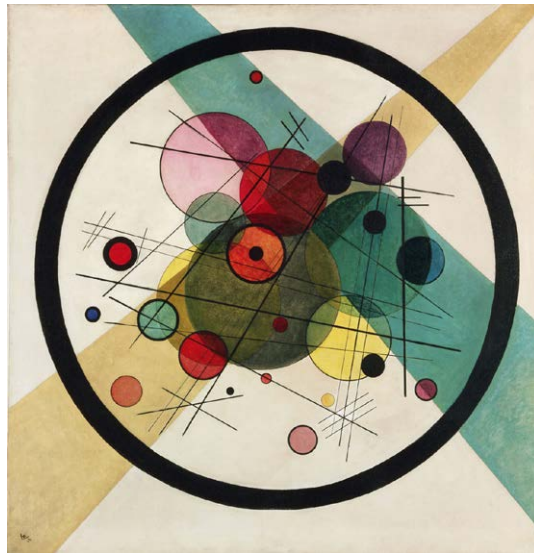


**Εικ.8.4** W. Kandinskij, *Αυτοσχεδιασμός No 30 (πυροβόλα)*, 1913, λάδι σε μουσαμά, 111x111,3 εκ., Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/improvisation-30-cannons-1913>.

Ο πίνακας *Αυτοσχεδιασμός No 30* (Εικ. 8.4) αποτελείται από μη αναγνωρίσιμα σχήματα διάφορων χρωμάτων και μεγεθών, χωρίς να υπάρχει μέσα στη σύνθεση ένα κεντρικό σημείο. Ολόκληρη η επιφάνεια είναι καλυμμένη με γραμμές και χρώματα. Είναι ένας νευρικός χώρος γεμάτος κίνηση. Αν παρατηρήσουμε πολύ προσεκτικά τον πίνακα, θα δούμε στην κάτω δεξιά γωνία, του δύο πυροβόλα. Όταν όμως ρωτήθηκε ο ίδιος σχετικά με αυτά, απάντησε ότι δεν είχε την πρόθεση να τα ζωγραφίσει, αλλά αυτά εμφανίστηκαν αυθόρμητα στο

τελάρου του, και ότι δεν είναι καθόλου ο στόχος του να τα δει και ο θεατής του έργου. Δήλωσε ότι «...περιεχόμενο δεν είναι παρά μόνον αυτό που ο θεατής ζει ή αισθάνεται, κάτω από την επήρεια της φόρμας και των χρωμάτων του πίνακα...τον οποίο ζωγράφισα σχεδόν ασυνείδητα, σε μια κατάσταση μεγάλης εσωτερικής έντασης». Με αυτά τα λόγια ο Καντίνσκυ υπαινίσσεται ότι, όπως αυτός παρασύρεται από ένα αυθόρμητο συναίσθημα, όταν ζωγραφίζει το οποίο προκύπτει από μία «εσωτερική αναγκαιότητα», έτσι πρέπει να παρασυρθεί και ο θεατής σε ένα αυθόρμητο παιχνίδι του υποσυνείδητου, όταν κοιτά ένα έργο.

Όταν ξέσπασε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, οι μεν Marc και Macke στρατεύτηκαν και έχασαν τη ζωή τους, ο δε Kandinsky επέστρεψε στη Ρωσία, όπου, μετά την Οκτωβριανή επανάσταση, συμμετείχε στο εικαστικό πρόγραμμα της κυβέρνησης. Το 1921 μετά τη στροφή προς το σοσιαλιστικό ρεαλισμό της Σοβιετικής Ένωσης, επανήλθε στη Γερμανία, για να διδάξει στη σχολή του Μπαουχάους, στην οποία έμεινε δάσκαλος, μέχρι το κλείσιμό της από τους Ναζί. Στη ζωγραφική του τότε, εισήγαγε καθαρές, γεωμετρικές φόρμες (Εικ. 8.5). Τα τελευταία του χρόνια τα πέρασε στο Παρίσι και στο έργο του παρουσιάζεται μια πιο σουρεαλιστική στροφή. Ο Kandinsky θεωρείται ο θεμελιωτής της αφηρημένης ζωγραφικής. Το έργο του συνεχίστηκε με τους Κονστρουκτιβιστές και με τους καλλιτέχνες της «άμορφης» τέχνης (art informel) μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.



**Εικ.8.5** W. Kandinskij, *Κύκλοι μέσα σε κύκλο*, 1923, λάδι σε μουσαμά, 98,7x95,6 εκ., Φιλαδέλφεια, Philadelphia Museum of Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily\\_Kandinsky](https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky).

## Η ομάδα De Stijl

Στην Ολλανδία το 1917, εκδόθηκε το περιοδικό De Stijl (Το Στιλ) από τον Piet Mondrian (Πιет Μοντριάν, 1872-1944), τον Theo van Doesburg (Τέο Βαν Ντέσμπουργκ, 1883-1931) και τον Bart van Der Leek. Η τέχνη των καλλιτεχνών του κινήματος άσκησε μακροχρόνια επιρροή στην αρχιτεκτονική και στο βιομηχανικό σχεδιασμό. Σύμφωνα με τις υποστηρικτικές αρχές της ομάδας, υπήρχε ανάγκη για αφαίρεση και απλοποίηση. Ό,τι δεν υπάκουε στην ενότητα μέσα από απλές γεωμετρικές φόρμες, θεωρήθηκε και ονομάστηκε «μπαρόκ».

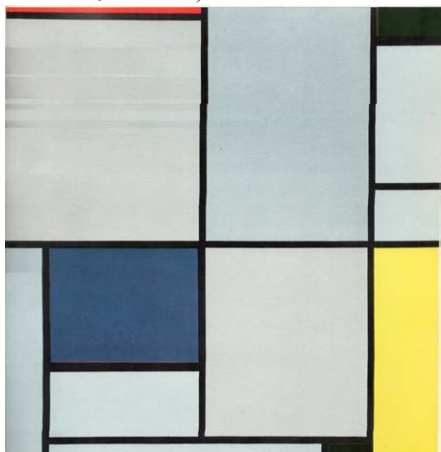
Η επιθυμία της ομάδας ήταν να εναντιωθεί η τέχνη στον ατομικισμό και τον υποκειμενισμό και να βρει ένα οπτικό λεξιλόγιο που να μπορεί να εφαρμοστεί σε όλες τις μορφές της τέχνης. Ο λόγος αυτής της αναζήτησης για μία τέχνη αντικειμενική και οικουμενική, ήταν η αντίδραση στην καταστροφή που είχε επιφέρει ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Στον πόλεμο είχε οδηγήσει η θεματογραφία, οι ψευδαισθήσεις των αναπαραστάσεων και η υποκειμενικότητα των έργων της τέχνης και αυτά τα στοιχεία έπρεπε να εξαλειφθούν από τη ζωγραφική και τη γλυπτική, για να προληφθεί άλλη παρόμοια τραγωδία. Η τέχνη έπρεπε να βασίζεται στα καθαρά ορθογώνια σχήματα (κύβοι, ευθείες κάθετες και οριζόντιες γραμμές) και στο καθαρό χρώμα.

Στο πρώτο μανιφέστο του De Stijl γράφουν: «Υπάρχει μια παλιά και μια καινούργια συνείδηση του χρόνου. Η πρώτη απευθύνεται στο ατομικό. Η καινούργια απευθύνεται στο γενικό. Η μάχη του ατομικού ενάντια στο γενικό, αποκαλύπτεται τόσο μετά από τον παγκόσμιο πόλεμο, όσο και από την τέχνη της εποχής μας»<sup>4</sup>.

Το 1917 και οι τρεις εκπρόσωποι του κινήματος είχαν φτάσει σε πλήρη ομοφωνία ως προς τη χρήση καθαρών γεωμετρικών σχημάτων και βασικών χρωμάτων που οργανώνονταν σε ένα ρυθμό πάνω στον καμβά.



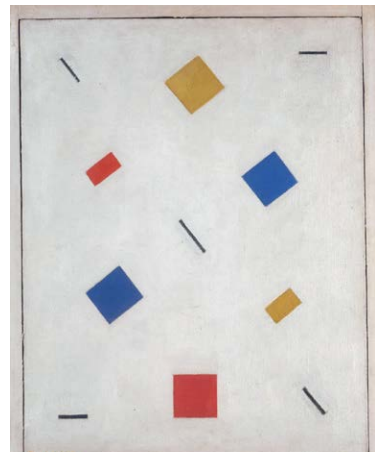
Κύριος εκπρόσωπος του κινήματος είναι ο Mondrian. Ο Mondrian πέρασε από το Συμβολισμό και αργότερα από το Φωβισμό και τον Κυβισμό, πριν φτάσει στο σκοπό του, που όπως τον καθόριζε ο ίδιος, σε ένα γράμμα που έστειλε στον H.P.Bremmer το 1914, ήταν: «Επιθυμώ να πλησιάσω όσο περισσότερο μπορώ την αλήθεια και γι' αυτό αφαιρώ τα πάντα, μέχρι να φτάσω στη θεμελιώδη ποιότητα των αντικειμένων» (Εικ. 8.6, Εικ. 8.7, Εικ.8.8).



**Εικ.8.6** Piet Mondrian, *Σύνθεση με Κόκκινο, Κίτρινο και Μπλε*, 1929, 100 x 100 εκ., λάδι σε καμβά, The Hague, Haags Gemeentemuseum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Piet\\_Mondrian](https://en.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian).



**Εικ.8.7** Theo van Doesburg, *Composition décentralisée*, 1924, Γκονάς σε ξύλο, 28.9 x 29.2 εκ., Νέα Υόρκη, Solomon R. Guggenheim Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Theo\\_van\\_Doesburg](https://en.wikipedia.org/wiki/Theo_van_Doesburg).



**Εικ.8.8** Bart van der Leek, *Σύνθεση*, 1918, λάδι σε μουσαμά, 54,3x42,5 εκ., Λονδίνο, Tate Modern. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/bart-van-der-leek/composition-1918>.

Η τέχνη του πάντοτε συνοδεύτηκε με τις φιλοσοφικές και πνευματικές του ανησυχίες. Συνδέθηκε με το θεοσοφικό κίνημα της Helena Petrovna Blavatsky όπως και ο Kandinsky, και έγινε μέλος της Ολλανδικής Θεοσοφικής Αδελφότητας. Το 1909 και ήρθε σε επαφή με τη θεωρία του μαθηματικού και θεοσοφιστή Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers (Μ.Χ.Ζ.Σενμαίκερς, 1875-1944). Ενδεικτικές είναι οι αντιλήψεις τους για τη διαμόρφωση της τέχνης του. Ο Schoenmaekers έγραψε στο βιβλίο του *The New Image of the World*, ότι «οι δύο αντιθετικές δυνάμεις που διαμορφώνουν τη γη, είναι η οριζόντια γραμμή της δύναμης, που είναι η πορεία της γης γύρω από τον ήλιο και η κάθετος, βαθιά χωρική κίνηση των ακτινών που πηγάζουν από το κέντρο του ήλιου ...τα τρία κύρια χρώματα είναι το κίτρινο το μπλε και το κόκκινο. Αυτά είναι τα μόνο υπάρχοντα χρώματα ..το κίτρινο είναι η κίνηση της ακτίνας ...το μπλε είναι το αντίθετο του κίτρινου ..ως χρώμα, το μπλε είναι το σύμπαν, είναι γραμμή και οριζοντιότητα. Το κόκκινο είναι εκείνο που συμφιλιώνει το κίτρινο και το μπλε ..το κίτρινο ακτινοβολεί, το μπλε «υποχωρεί» και το κόκκινο πλέει»<sup>5</sup>. Η Blavatsky πίστευε ότι η γνώση που έπαιρνε κανείς από τη φύση ήταν βαθύτερη, όταν δεν έμενε στην εμπειρία των αισθήσεων. Σύμφωνα με αυτά, γίνεται κατανοητή η διαφωνία του Mondrian με τον Kandinsky, όταν τον έφεγε ότι δεν είχε κατάφερε να ξεκόψει πλήρως από την οπτική εμπειρία και τον αισθητό κόσμο<sup>6</sup>, όπως επίσης και η διαφωνία του με τον van Doesburg πάνω στη χρήση της διαγώνιας γραμμής, γεγονός που στάθηκε αφορμή για τη διάλυση της συνεργασίας τους το 1924 (Εικ. 8.9, Εικ. 8.10, Εικ.8.11, Εικ. 8.12).



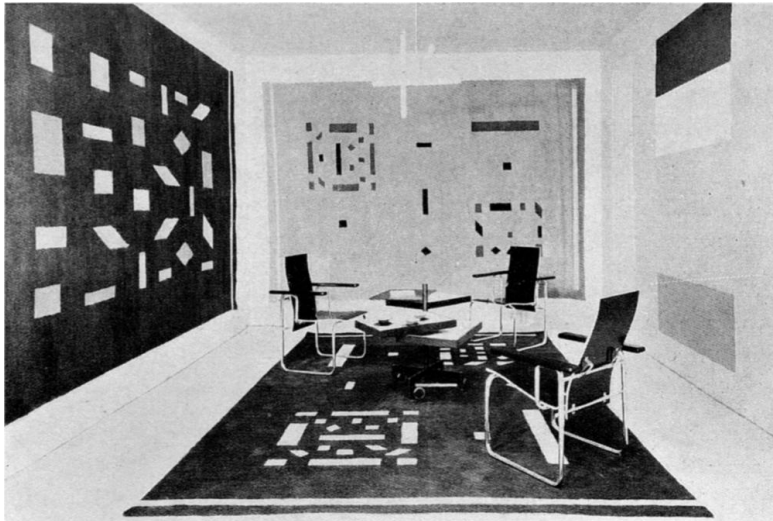
**Εικ.8.9** P. Mondrian, *Το κόκκινο δέντρο*, 1908, λάδι σε μουσαμά, 70 x 99 εκ., Χάγη, Haags Gemeentemuseum. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/avond-evening-the-red-tree-1910>.



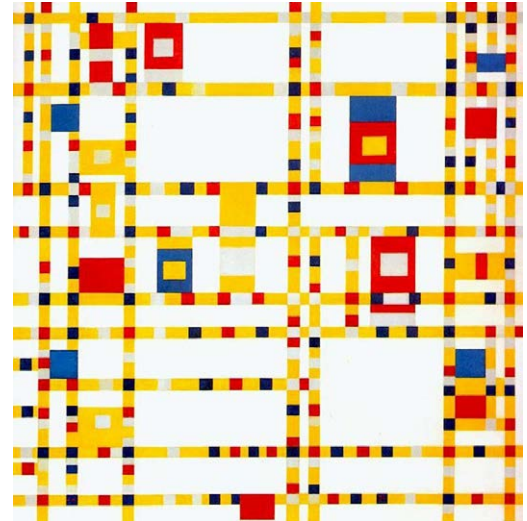
**Εικ.8.10** P.Mondrian, *Το γκριζό δέντρο*, 1911, λάδι σε μουσαμά, 78.5 x 107.5 εκ., Χάγη, Haags Gemeentemuseum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gray\\_Tree](https://en.wikipedia.org/wiki/Gray_Tree).



**Εικ.8.11** P.Mondrian, *Ανθισμένη Μηλιά*, 1912, λάδι σε μουσαμά, 60 x 85 εκ., The Rothschild Foundation. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Piet\\_Mondrian](https://en.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian).



**Εικ.8.12** B. van der Leek, δωμάτιο με έργα, χαλί και έπιπλα του Gerrit Rietveld. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bart\\_van\\_der\\_Leek](https://en.wikipedia.org/wiki/Bart_van_der_Leek).



**Εικ.8.13** P. Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942, λάδι σε μουσαμά, 127 x 127 εκ., Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Broadway\\_Boogie-Woogie](https://en.wikipedia.org/wiki/Broadway_Boogie-Woogie).

Το 1920 ο Mondrian αφιέρωσε το φυλλάδιο «Le Neo-plasticisme» (ο Νεοπλαστικισμός) στο «μελλοντικό άνθρωπο», του οποίου οι πνευματικές αξίες θα εκφράζονταν καλύτερα με την τέχνη της απόλυτης καθαρότητας των καθαρών γεωμετρικών μορφών και χρωμάτων. Στο κείμενο αυτό, υποστηρίζει ότι η τέχνη μπορεί να γίνει οδηγός της ανθρωπότητας, ότι η τέχνη μπορεί να οδηγήσει στην αρμονία, πέρα από τον υποκειμενισμό του ατόμου και τα τυχαία φαινόμενα. Στα έργα του Mondrian κυριαρχούν οι ίσιες μαύρες γραμμές και τα καθαρά, κυρίαρχα χρώματα κόκκινο, κίτρινο και μπλε. Το ωραίο βρίσκεται ακριβώς στην καθαρότητα των σχημάτων, που παραπέμπουν στην επιδίωξη μιας ζωής καθαρής και υγιούς. Τα τελευταία όμως χρόνια της ζωής του, κατά τη διάρκεια της εξορίας του στην Αμερική, θα ανακαλύψει τους ανήσυχους ρυθμούς του Boogie-Woogie, ρυθμούς της τζαζ μουσικής, και θα απομακρυνθεί από το τυπολογικό αυστηρό σχήμα των προηγούμενων χρόνων, θα προσθέσει λίγο χρώμα και θα εξαλείψει τις αυστηρές μαύρες, οριζόντιες και κάθετες γραμμές (Εικ.13).

Οι αρχές της ομάδας του De Stijl βρήκαν μεγάλη απήχηση σε πολλούς καλλιτέχνες στην Ευρώπη και στη Ρωσία. Ο Theo van Doesburg δίδαξε στη σχολή του Bauhaus και εκεί άσκησε μεγάλη επιρροή στην Αρχιτεκτονική, στη Διακόσμηση, στο σχεδιασμό του επίπλου και στο Βιομηχανικό Σχεδιασμό.

## Το De Stijl στην αρχιτεκτονική

Η Ολλανδία καθώς δεν συμμετείχε στον 1<sup>ο</sup> Παγκόσμιο Πόλεμο, αποτέλεσε κατά τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ένα πρόσφορο έδαφος για αρχιτεκτονικούς και πολεοδομικούς πειραματισμούς. Η εμβληματική μορφή του H.P.Berlage συνέδεσε την τέχνη με τα κοινωνικά ζητήματα και στη συνέχεια με τους τρόπους παραγωγής. Η απλοποίηση της μορφής, η έμφαση στη χρησιμότητα και συνεπώς, στη λειτουργικότητα και η σημασία των υλικών, η πνευματικότητα που θα πρέπει να απορρέει από κάθε σχεδιασμό, βασικοί άξονες της σκέψης του, επηρέασαν τους αρχιτέκτονες του ολλανδικού μοντερνισμού.

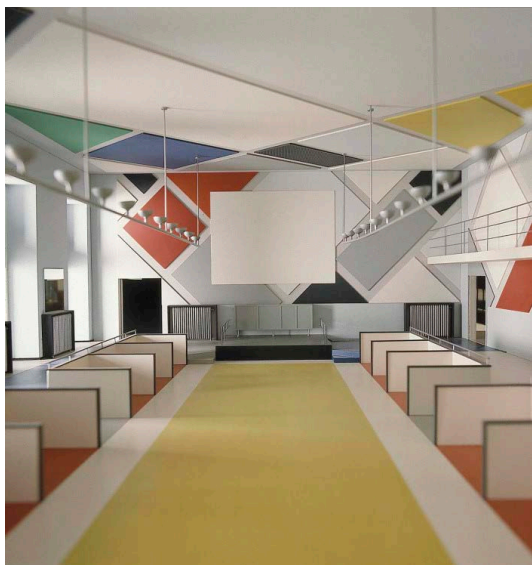
Ο Theo van Doesburg (1883-1931) μαζί με τους Gerrit Rietveld (1888-1964) και J. J. P. Oud (1890-1963) αποτελούν την ομάδα που μετέφεραν τις θεωρίες του De Stijl στην αρχιτεκτονική. Τα βασικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής τους είναι η συναρμολόγηση των κυβοειδών στερεών γύρω από έναν κεντρικό άξονα, το λευκό και το μαύρο χρώμα σε συνδυασμό με τα πρωτογενή χρώματα κόκκινο, κίτρινο, μπλε, η απουσία κάθε διακοσμητικού στοιχείου, οι μεγάλες γυάλινες επιφάνειες, η ελεύθερη οργάνωση της κάτοψης της κατοικίας και η αποβολή των άχρηστων χώρων όπως διάδρομοι, προθάλαμοι, κλπ. Οι κατοικίες θα πρέπει να είναι οικονομικές και να μην σπαταλούν ούτε εμβαδόν ούτε όγκο, ώστε το κόστος τους να είναι προσιτό σε όλα τα κοινωνικά στρώματα. Τα κτίρια εμφανίζουν μια αρμονία και τάξη τόσο στην εξωτερική μορφή τους, όσο και στη εσωτερική λειτουργία. Τα επίπεδα χωρίζονται μεταξύ τους με τις χρωματικές επιφάνειες και προσανατολίζουν το βλέμμα του θεατή προς τους δύο κύριους άξονες : τον οριζόντιο και τον κατακόρυφο.

Ο Theo van Doesburg στον σχεδιασμό του Café -Cinebal Aubette στο Στρασβούργο το 1926-1928 παράγει ένα συνολικό έργο τέχνης : λευκές επιφάνειες που εναλλάσσονται με κίτρινες και κόκκινες



τοποθετημένες πάνω σε λευκές διαγώνιες γραμμές, ορίζουν το χώρο αλλά μεταφέρονται και στα έπιπλα, στη γραφιστική των μενού, στα αντικείμενα. Ένας ρυθμός των γεωμετρικών επιφανειών που, καθώς φωτίζονται από το φυσικό φως, αυξάνουν την ένταση της πλαστικότητας που παράγεται από τα πρωτογενή χρώματα. (Εικ.8. 14).

Ο J. J. P. Oud από τους ιδρυτές του De Stijl, ήταν αρχιτέκτονας της πόλης του Ρότερνταμ από το 1918 έως το 1933. Στα συγκροτήματα κατοικιών που σχεδίασε, οι βασικές αρχές μεταδίδονται από το μεμονωμένο κτίριο στο σύνολο του συγκροτήματος. Συγκεκριμένα, στα εν σειρά σπίτια που κατασκεύασε στον οικισμό Weissenhof στη Στουτγάρδη το 1927, κυριαρχεί η απλότητα στην οργάνωση των χώρων, τα μεγάλα συνεχή και μακρόστενα ανοίγματα στις όψεις, οι λευκές επιφάνειες στο εξωτερικό με τον τονισμό των ακμών και η λειτουργικότητα της εσωτερικής διαρρύθμισης που μεταφέρεται στο εξωτερικό. (Εικ. 8.15, Εικ. 8.16, Εικ. 8.17).



**Εικ.8.14** T. van Doesburg, Αναπαραγωγή του Café -Cinebal Aubette , 1926-28, Στρασβούργο. Πηγή : [https://it.wikipedia.org/wiki/Theo\\_van\\_Doesburg](https://it.wikipedia.org/wiki/Theo_van_Doesburg).



**Εικ.8.15** J. J. P. Oud, Café de Unie, Ρότερνταμ, 1925, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.8.16** J. J. P. Oud, κατοικίες, οικισμός Weissenhof, Στουτγάρδη, 1927, πρόσοψη, φωτ. Β.Πετρίδου.

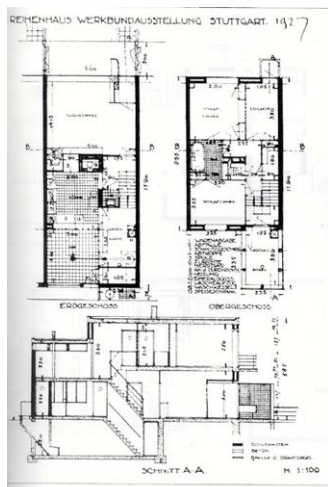


**Εικ.8.17** J. J. P. Oud, κατοικίες, οικισμός Weissenhof, Στουτγάρδη, 1927, πίσω όψεις, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στο Café de Unie στο Ρότερνταμ το 1925, είναι φανερό ότι αποδίδει με παραστατικό τρόπο την αποδοχή των κανόνων του Mondrian μη συμμετρικές γεωμετρικές, καθαρά χρώματα, στυλιζαρισμένα γράμματα και αριθμούς. Το κατάστημα καταστράφηκε κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και το 1986 ξανακατασκευάστηκε (Εικ. 8.18).

Ο Gerrit Rietveld ξεκίνησε ως επιπλοποιός και ένα από τα πιο διάσημα έργα του είναι η καρέκλα Κόκκινο/μπλε που σχεδίασε το 1917. Η αποκάλυπτη χρήση του λεπτού επίπεδου ξύλου, τα βασικά χρώματα,

αλλά και η αναφορά στην κλασική καρέκλα με την ψηλή πλάτη, μετέτρεψαν ένα χρηστικό αντικείμενο σε σύμβολο μιας νέας εποχής. Σχεδιασμένη για μαζική παραγωγή, η οποία ποτέ δεν πραγματοποιήθηκε, αποτελεί ακόμα και σήμερα ένα από τα πιο ακριβά έπιπλα που παράγονται από διάσημους οίκους επίπλων. Το κυριότερο αρχιτεκτονικό του έργο είναι η οικία Rietveld Schröder House το 1924 στην Ουτρέχτη: οι εσωτερικοί τοίχοι περιορίζονται σε εκείνους που είναι απαραίτητοι, οι καθημερινές λειτουργίες αναπτύσσονται ελεύθερα στον χώρο με δυνατότητες μεταβολών, το εξωτερικό της κατοικίας χαρακτηρίζεται από τα μεγάλα ανοίγματα, τις μεγάλες επίπεδες λευκές και γκρι επιφάνειες, τα κόκκινα και κίτρινα μεταλλικά στοιχεία και τους εξώστες που εμπλουτίζουν την πλαστικότητα του κυβοειδούς κτίσματος (Εικ. 8.19, Εικ. 8.20).



**Εικ.8.19** G. Rietveld, καρέκλα Κόκκινο/μπλε, 1917.



**Εικ.8.20** G. Rietveld, Rietveld Schröder House, 1924, Ουτρέχτη.

**Εικ.8.18** J. J. P. Oud, κατοικίες, οικισμός Weissenhof, Στουτγάρδη, 1927, κατόψεις και τομή, φωτ. Β.Πετρίδου.

## Ρώσικη Προτοπορία

Ο προβληματισμός γύρω από τη σχέση της τέχνης και της πολιτικής, άρχισε στη Σοβιετική Ένωση αμέσως μετά την επανάσταση του 1917 και εντατικοποιήθηκε μέχρι το 1922, όταν έγινε δυνατή η πρώτη ανασύνταξη του νέου κράτους.

Καλλιτέχνες όπως ο Kandinsky, τα αδέρφια Antoin Pevsner και Naum Gabo<sup>7</sup> οι οποίοι είχαν εγκατασταθεί στην Ευρώπη, επέστρεψαν για να συμβάλλουν στη διαμόρφωση της τέχνης. Δημιουργήθηκαν κυρίως δύο διαφορετικές ομάδες αντίληψης για το ρόλο της Τέχνης και για το μέλλον της. Η μία ομάδα ήταν εκείνη του Σουπρεματισμού με εκπρόσωπο τον Kazimir Malevich. Η άλλη ήταν εκείνη του Κονστρουκτιβισμού ή προντουκτιβισμού ή παραγωγισμού, με εκπρόσωπο τον Tatlin. Όπως διηγείται ο Gabo, « Η ιδεολογική διαμάχη ανάμεσα στην ομάδα του Tatlin και στη δική μας, απλώς επιτάχυνε την ανοιχτή ρήξη και μας ανάγκασε να κάνουμε μία δημόσια δήλωση. Η ομάδα του Tatlin υποστήριζε την κατάργηση της τέχνης, σαν ένα ξεπερασμένο αισθητισμό που ανήκε στην κουλτούρα της καπιταλιστικής κοινωνίας και ζητούσε από τους καλλιτέχνες που έκαναν κατασκευές στο χώρο να αφήσουν αυτή την «ασχολία» και να αρχίσουν να φτιάχνουν πράγματα χρήσιμα για τον άνθρωπο στο υλικό του περιβάλλον... Ήμασταν αντίθετοι με αυτές τις υλιστικές και πολιτικές ιδέες για την τέχνη και ειδικότερα, αντίθετοι με αυτό το είδος μηδενισμού της δεκαετίας του 1880 που εκείνοι τώρα ξαναζωντάνευαν». Το 1920, οι αδελφοί Gabo και Pevsner δημοσίευσαν το μανιφέστο που έλεγε ότι η τέχνη έχει απόλυτη και ανεξάρτητη αξία και επιτελεί μία λειτουργία στην κοινωνία, είτε αυτή είναι καπιταλιστική, είτε σοσιαλιστική, είτε κομμουνιστική: «η τέχνη θα ζει πάντοτε ως μία απαραίτητη έκφραση της ανθρώπινης εμπειρίας και ως ένα σημαντικό μέσο επικοινωνίας»<sup>8</sup>. Μετά το 1922, η διαμάχη μεταξύ των ομάδων δεν επρόκειτο να λυθεί στη Μόσχα. Η σοβιετική κυβέρνηση ζητούσε μία τέχνη κατανοητή, περιγραφική και στην υπηρεσία της υπεράσπισης των Σοβιέτ. Πολλοί καλλιτέχνες έφυγαν πίσω στην Ευρώπη και συνέχισαν την πορεία τους ως δάσκαλοι στη Σχολή του Bauhaus.

## Σουπρεματισμός

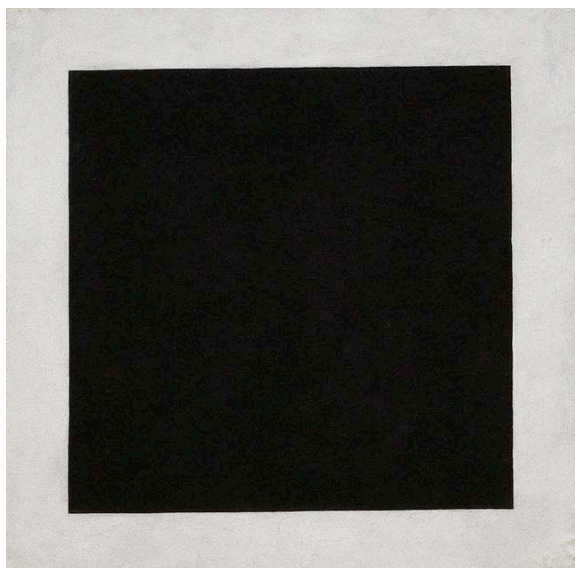
«Με τον όρο «Σουπρεματισμός», εννοώ την υπεροχή (supremacy) του αγνού αισθήματος στη δημιουργική



τέχνη. Για το σουπρεματιστή τα οπτικά φαινόμενα του κόσμου των αντικειμένων είναι από μόνα τους, χωρίς σημασία. Η καθαρή αίσθηση, στην πραγματικότητα, είναι εντελώς ανεξάρτητη από το περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε»<sup>9</sup>. Ο Σουπρεματισμός είναι το πρώτο κίνημα καθαρής γεωμετρικής αφαίρεσης στη ζωγραφική. Γεννήθηκε στη Ρωσία, από το ζωγράφο Kazimir Malevich (Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1878-1935).

Ο Malevich είχε περάσει από τον κυβισμό και τον φουτουρισμό για να φθάσει στην απόλυτη αφαίρεση της σειράς των έργων του, που ονομάζεται «άσπρο πάνω σε άσπρο» και απεικονίζει ένα άσπρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο και μία σειρά έργων στα οποία κυριαρχεί το σχήμα του σταυρού. Το πρώτο σουπρεματιστικό έργο του Malevich *Black Square* (Μαύρο τετράγωνο πάνω σε λευκό φόντο), χρονολογείται ήδη από το 1913, και περιέχει τα στοιχεία που χαρακτήρισαν αργότερα το έργο του (Εικ.8.21). Το 1915 εξέδωσε το σουπρεματιστικό μανιφέστο, το οποίο συνυπέγραφαν και λογοτέχνες, ανάμεσα στους οποίους ο ποιητής Β. Μαγιακόσκι<sup>10</sup>. Υποστήριζε ότι η οικεία όψη των πραγμάτων, η περιγραφή και η αναπαράσταση του φυσικού αντικειμένου, δεν έπρεπε να είναι το ζητούμενο στη ζωγραφική, αλλά και στις άλλες τέχνες, γιατί η τέχνη έπρεπε να δίνει τη μεγαλύτερη δυνατότητα έκφρασης του συναισθήματος, την υπεροχή (supremacy) του καθαρού αισθήματος, να αποκαλύπτει την «ώθηση», το «αίσθημα» που κατακλύζει τον άνθρωπο και τον οδηγεί στη δράση, τη συγκίνηση «που είναι δυνατότερη και από τον άνθρωπο», ως «τη μία και μοναδική πηγή κάθε δημιουργίας»<sup>11</sup>. Έγραφε ο Malevich «Ο Σουπρεματισμός είναι η ξανα-ανακάλυψη της αγνής τέχνης, που με τον καιρό σκεπάστηκε απ' την επικάλυψη «πραγμάτων». Μου φαίνεται πως, για τους κριτικούς και το κοινό, οι πίνακες του Ραφαήλ, του Ρούμπενς, του Ρέμπραντ κ.λ.π δεν είναι τίποτε άλλο από ένα συνονθύλευμα αμέτρητων «πραγμάτων», που κρύβουν την αληθινή τους αξία – το αίσθημα που τα γέννησε. Εκείνο που μόνο θαυμάζεται, είναι η ευχέρεια της αναπαράστασης των αντικειμένων. Αν γινόταν να βγάλουμε απ' τα έργα των μεγάλων δασκάλων το αίσθημα που εκφράζουν-δηλαδή την αληθινή τους καλλιτεχνική αξία- και να το κρύψουμε κάπου αλλού, το κοινό και μαζί οι κριτικοί και οι καθηγητές τέχνης, τίποτα δε θα έχαναν. Δεν είναι, λοιπόν, παράξενο που το τετράγωνό μου φάνηκε άδειο στο κοινό»<sup>12</sup>.

Τα σουπρεματιστικά στοιχεία των έργων του Malevich, η μορφή που έδωσε στο «αίσθημα της μη αντικειμενικότητας»<sup>13</sup> ήταν απλές γεωμετρικές φόρμες όπως: τετράγωνα, κύκλοι και σταυροί, ενώ τα χρώματά του ήταν το μαύρο και το άσπρο. Στην έκθεση που έκανε το 1915 στην Πετρούπολη με τίτλο «0.10 (Μηδέν-Δέκα) Η τελευταία Φουτουριστική Έκθεση», τοποθέτησε το βασικό έργο, ένα μαύρο τετράγωνο σε ένα λευκό φόντο, στη γωνία του τοίχου, υπονοώντας ότι στη θέση της εικόνας της Παναγίας, που οι ορθόδοξοι βάζουν στα σπίτια τους για να τα φυλάει, ο Σουπρεματιστής βάζει το αίσθημα. Αυτό δηλαδή που βρίσκεται πίσω από την εικόνα, αυτό που μένει αναλλοίωτο από ερμηνείες και κρίσεις και αναγκαιότητες, γιατί «Οι Σουπρεματιστές έχουν εγκαταλείψει την αναπαράσταση του ανθρώπινου προσώπου (και γενικά των φυσικών αντικειμένων) και έχουν βρει καινούργια σύμβολα, που μ' αυτά αποδίδουν άμεσα αισθήματα (και δεν εκφράζουν τις αντανakλάσεις των αισθημάτων), γιατί ο Σουπρεματιστής δεν παρατηρεί και δεν αγγίζει – αισθάνεται»<sup>14</sup> (Εικ.8.22).



**Εικ.8.21** Κ. Malevich, *Μαύρο Τετράγωνο*, 1914-15, ελαιογραφία, 79.5 x 79.5 εκ., Μόσχα, State Tretyakov Gallery. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Καζιμίρ\\_Μαλέβιτς](https://el.wikipedia.org/wiki/Καζιμίρ_Μαλέβιτς).



**Εικ.8.22** Κ. Malevich, Άποψη από την έκθεση 0.10(Μηδέν-Δέκα), Η τελευταία Φουτουριστική έκθεση, Πετρούπολη, 1915. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/0.10\\_Exhibition](https://en.wikipedia.org/wiki/0.10_Exhibition).

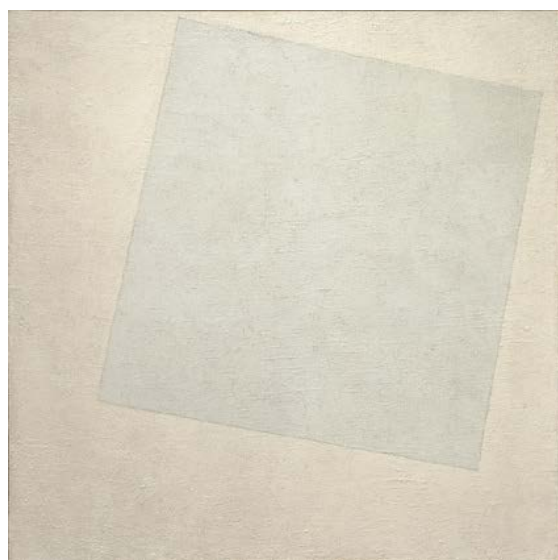
Οι αναζητήσεις του Malevich, κορυφώθηκαν με έργα στα οποία εγκατέλειψε ολότελα το χρώμα. Δημιούργησε το άσπρο τετράγωνο πάνω σε λευκό φόντο. Το τετράγωνο μόλις διαγράφεται και χάνεται κάθε ίχνος υλικότητας. Με αυτό το έργο, εξαιρείται από τον πίνακα οποιαδήποτε αναφορά στην πραγματικότητα (Εικ. 8.23, 8.24). Η αφαίρεση ήταν σχεδόν αδύνατον να προχωρήσει παραπέρα. Το 1919, ο ίδιος ο Malevich ανακοίνωσε το τέλος του Σουπρεματισμού.

Στην τελευταία αποστροφή του μανιφέστου του, ο Malevich είναι σχεδόν προφητικός για την Τέχνη, όπως θα διαμορφωθεί στις δεκαετίες του 1960, 70 έως και σήμερα. Γράφει χαρακτηριστικά: « Ο Σουπρεματισμός φανέρωσε νέες δυνατότητες στη δημιουργική τέχνη, μια που, αφού οριστικά εγκαταλειφθούν οι δήθεν «πρακτικοί υπολογισμοί», το πλαστικό αίσθημα που αποδόθηκε στο τελάρο μπορεί να μεταφερθεί στο χώρο. Ο καλλιτέχνης (ο ζωγράφος) δεν είναι πια δεμένος με το καναβάτσο του (την εικαστική επιφάνεια) και μπορεί να μεταβιβάσει τις συνθέσεις του απ εκεί στον έξω χώρο»<sup>15</sup>.

Στον Σουπρεματισμό του Malevich εντάχθηκαν στην αρχή και οι Vladimir Tatlin και Alexander Rodchenko πριν διαφοροποιηθούν ριζικά. Ο Malevich ακολούθησε τη λογική της καθαρής αφαίρεσης, ενώ οι άλλοι δύο διαμόρφωσαν τις αντιλήψεις του Κονστρουκτιβισμού.



**Εικ.8.23** Κ. Malevich, Σουπρεματιστική Σύνθεση, 1916, λάδι σε μουσαμά, 88,5 x71 εκ., Ιδιωτική Συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Suprematist\\_Composition](https://en.wikipedia.org/wiki/Suprematist_Composition).



**Εικ.8.24** Κ. Malevich, Λευκό πάνω σε λευκό, 1918, λάδι σε μουσαμά, 79,4x79,4 εκ., Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/White\\_on\\_White](https://en.wikipedia.org/wiki/White_on_White).

## Κονστρουκτιβισμός

Την εποχή της Επανάστασης, η κυριότερη καλλιτεχνική τάση αντιπροσωπεύτηκε από το σοβιετικό κονστρουκτιβισμό.

Η ομάδα του Vladimir Tatlin (Βλαντιμίρ Τάτλιν, 1885-1953) υποστήριξε την κατάργηση της τέχνης του ξεπερασμένου αισθητισμού, που ανήκε στην παιδεία της καπιταλιστικής κοινωνίας, και ζητούσε από τους καλλιτέχνες που έκαναν κατασκευές στο χώρο, να αφήσουν αυτή την «ασχολία» και να αρχίσουν να φτιάχνουν πράγματα χρήσιμα για τον άνθρωπο, δηλαδή καρέκλες και τραπέζια, να κτίζουν φούρνους, σπίτια κτλ.<sup>16</sup>

Η τέχνη, σύμφωνα με τους κονστρουκτιβιστές, έπρεπε να καλύπτει κοινωνικές ανάγκες, να είναι ωφελμιστική και λειτουργική. Έπρεπε να επιδιώκει με διάφορες δράσεις να κινητοποιήσει αποτελεσματικά τον θεατή, είτε ως άτομο, είτε ως μέλος κοινωνικών κατηγοριών και αυτό, όχι μέσα από μια ειδική μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά μέσα από τη σύνθεση διαφορετικών καλλιτεχνικών μορφών, όπως η αφίσα, η φωτογραφία, η ζωγραφική, η κατασκευή, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική, τα μέσα διάδοσης των πληροφοριών και τις επικοινωνίες. Σκοπός του καλλιτέχνη ήταν να βελτιώσει την πνευματική κατάσταση της κοινωνίας μέσα



στην οποία ζει.

Εκείνο που προείχε, ήταν η κατασκευή (construction) της νέας κοινωνίας, αλλά και της νέας μορφής της τέχνης, ενώ ο καλλιτέχνης δεν ήταν τίποτα άλλο από ένα μηχανικό, ένα μελετητή της δομής της κατασκευής. Ο ρόλος του ήταν να βελτιώσει την πνευματική κατάσταση της κοινωνίας μέσα στην οποία ζει και για αυτό έπρεπε να δώσει έμφαση στη φωτογραφία, στην τυπογραφία στα μέσα μαζικής επικοινωνίας και στις άλλες μορφές μαζικής τέχνης.

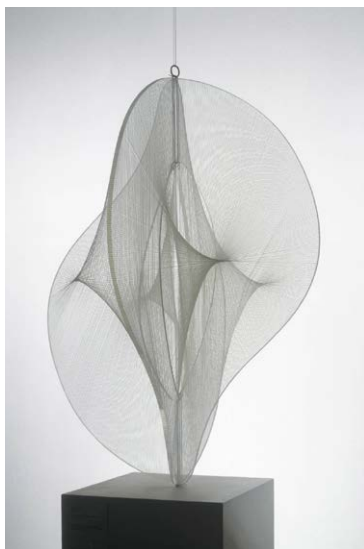
Οι γιορτές που γίνονταν με αφορμή την επέτειο της Οκτωβριανής Επανάστασης υπήρξαν, τα επόμενα χρόνια, κέντρα εφήμερων καλλιτεχνικών προτάσεων και δράσεων. Σκοπός τους ήταν η σύμπραξη όλων των μορφών της τέχνης και επιδιωκόταν η ενεργός συμμετοχή του κοινού με στόχο την κινητοποίηση της έμφυτης καλλιτεχνικής ικανότητάς του. Η κυρίαρχη ιδέα ήταν ότι το κοινό μπορεί να συμμετέχει στη δημιουργία του έργου τέχνης. Στο τέλος των εορτασμών, ένα μεγάλο μέρος από τις προτάσεις που δεν ολοκληρώνονταν, παρέμεναν με τη μορφή μακετών, προσχεδιασμάτων, προβολής ιδεών πάνω σε ένα κεντρικό θέμα.

Μία από αυτές τις δημιουργίες που δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ είναι το έργο-μακέτα του Tatlin που παρουσίασε στο Περίπτερο της 3<sup>ης</sup> διεθνούς, το 1920. Το έργο φιλοδοξούσε να έχει το διπλάσιο ύψος από το Empire State Building της Νέας Υόρκης. Η εργασία και η σοσιαλιστική οργανωτική δομή αποτελούν την κεντρική ιδέα του έργου. Στο εσωτερικό του υπήρχαν τρεις χώροι, οι οποίοι θα χρησίμευαν ως αίθουσες συνάντησης και εργασίας. Το έργο είναι ένας σκελετός με κατασκευαστική συνοχή, που ανελίσσεται με μια σπειροειδή κίνηση και συμβολίζει την ανοδική πορεία του νέου σοσιαλιστικού συστήματος και τη σύμπραξη της τέχνης και της ζωής. Η μηχανή και η βιομηχανία μπορούν έτσι, να τεθούν στην υπηρεσία κάθε παραγωγικού έργου. Το έργο μπορεί να μην υλοποιήθηκε ποτέ, παρέμεινε όμως το σύμβολο του Μοντερνισμού στη Ρωσία, σύμβολο της νέας σοσιαλιστικής αισιοδοξίας που ακολούθησε τη Ρωσική Επανάσταση (Εικ. 8.25).

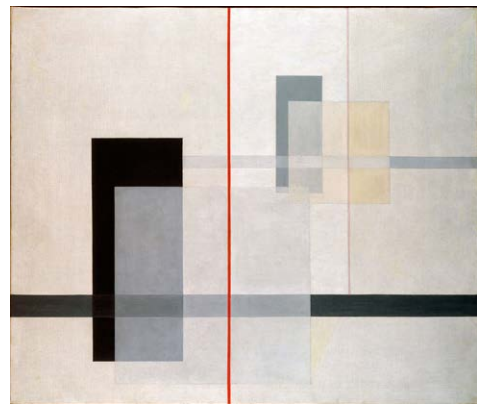
Μαζί με τον Tatlin βρίσκονται πολλοί σημαντικοί καλλιτέχνες όπως ο El Lissitzky (Ελ Λισίτσκι, 1890-1941), η Liubov Popova (Λιουμπόβ Πόποβα, 1889-1924), ο Naum Gabo (Ναουμ Γκάμπο, 1890-1977) και ο Lázló Moholy-Nagy (Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ, 1895-1946) (Εικ.8.26, 8.27).



**Εικ.8.25** V. Tatlin, Περίπτερο της 3ης Διεθνούς, 1920, Στοκχόλμη, Moderna Museet. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s\\_Tower](https://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s_Tower).



**Εικ.8.26** N. Gabo, Γραμμική κατασκευή Νο2, (1949)1970-71, πλαστικό και νάιλον ίνες, ύψος 113x60x59 εκ., Λονδίνο, Tate Gallery. Πηγή: [http://www.artcyclopedia.com/artists/gabo\\_naum.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/gabo_naum.html).



**Εικ.8.27** L. Moholy-Nagy, KVII, 1922, λάδι σε μουσαμά, 115,3x135,9 εκ., Λονδίνο, Tate Gallery. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/laszlo-moholy-nagy>.

Ο Alexander Rodchenko (Αλεξάντρ Ροτσένκο, 1891-1956) ξεκίνησε με τις αφηρημένες συνθέσεις του μαύρο πάνω σε μαύρο, αλλά παράλληλα δούλεψε και ως φωτογράφος, τυπογράφος και σχεδιαστής επίπλων. Κατηγορήθηκε για «ελιτισμό της διανόησης» και γύρισε στη ζωγραφική του καβαλέτου, ζωγραφίζοντας έργα που πλησιάζουν τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό (Εικ.8.28).

Τα έργα του El Lissitzky με το γενικό τίτλο «Prouns» προτείνουν μία επέκταση από τη ζωγραφική του

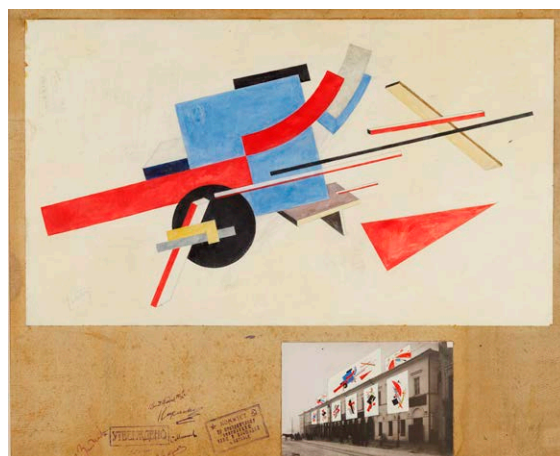
καβαλέττου στο χώρο και στην οργάνωση της κομμουνιστικής πόλης (Εικ.8.29). Ο El Lissitzky ήταν ο βασικός συντελεστής για να διασωθούν οι ιδέες του κονστρουκτιβισμού στην Ευρώπη. Ήρθε σε επαφή με την ομάδα De Stijl και μέσω του Lázló Moholy-Nagy με το Bauhaus.

Η Liubov Popova (Λιουμπόβ Πόποβα, 1889-1924), αν και πέθανε πολύ νέα από μία επιδημία, υπήρξε από τα σημαντικότερα μέλη της ρωσικής πρωτοπορίας. Ασχολήθηκε με το σχεδιασμό υφασμάτων, κοστούμιών, αφισών, βιβλίων και σκηνικών. Ένθερμη οπαδός της παραγωγικής τέχνης (productivism) δίδαξε στα Ελεύθερα Καλλιτεχνικά Εργαστήρια και το όνομά της συνδέεται με τον σουπρεματισμό, το ρωσικό φουτουρισμό και τον κονστρουκτιβισμό (Εικ. 8.30).

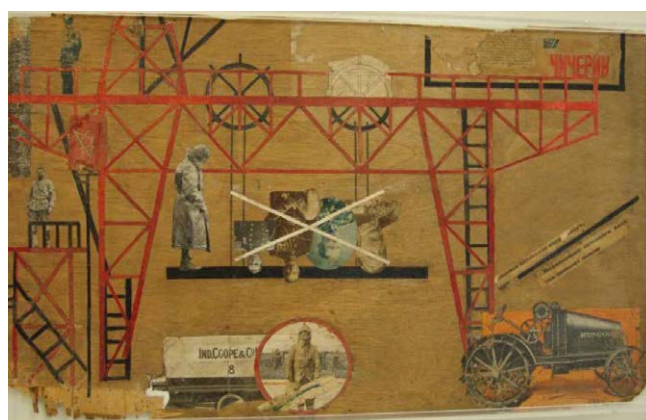
Μετά το 1932 οι διάφορες πρωτοποριακές τάσεις στη Ρωσία εγκαταλείφθηκαν και εμφανίστηκε μια συντηρητική τέχνη με έμφαση στην προπαγάνδα που θα ολοκληρωθεί στο δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.



**Εικ.8.28** A.Rodchenko, *Lengiz Books on all Subjects*, 1925. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Constructivism\\_\(art\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Constructivism_(art)).



**Εικ.8.29** El Lissitzky, *πρόταση για PROUN γιορτή στο δρόμο*, 1923. Πηγή: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Lazar\\_Lissitzky](https://fr.wikipedia.org/wiki/Lazar_Lissitzky).



**Εικ.8.30** L. Popova, *Σχέδιο σκηνικού για την παράσταση Γη σε αναβρασμό σε σκηνοθεσία του V.Meyerhold*, 1923, γκούας και φωτομοντάζ σε κόντρα πλακέ, Αθήνα, Συλλογή Κωστάκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Ρωσική\\_πρωτοπορία](https://el.wikipedia.org/wiki/Ρωσική_πρωτοπορία).



## Αρχιτεκτονική

Στη Σοβιετική Ένωση το 1918 καταργείται η ατομική ιδιοκτησία και εντείνονται οι προσπάθειες της κρατικής αντιμετώπισης του βασικού ζητήματος της κατοικίας. Οι μετακινήσεις των εργατών προς τις πόλεις και τα βιομηχανικά κέντρα, η μεγάλη έλλειψη κατοικιών, οι νέες συνθήκες διαβίωσης που επηρεάζονται από τις αλλαγές των εργασιακών σχέσεων, η χρησιμοποίηση των νέων τεχνολογιών, η εξάλειψη της αντίθεσης πόλης – υπαίθρου, αποτελούν τον κεντρικό άξονα για τις αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές προτάσεις των διαφόρων αρχιτεκτονικών οργανώσεων όπως ο Σύλλογος Νέων Αρχιτεκτόνων (A.S.N.O.V.A) που ιδρύθηκε το 1923 και η Ένωση Σύγχρονων Αρχιτεκτόνων (O.S.A.) που ιδρύθηκε από τους Moisei Ginzburg (Μοϊσέι Γκίνσμπουργκ 1892- 1946) και τον Alexander Vesnin (Αλεξάντρ Βεσνίν, 1883-1959) το 1926. Στη δεύτερη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα διαγράφονται καθαρά οι κατευθύνσεις οι οποίες θα κυριαρχήσουν στους αρχιτεκτονικούς προβληματισμούς. Αυτές είναι η διατήρηση των παραδοσιακών στοιχείων, οι προσπάθειες ανεξαρτητοποίησης της μορφής από τις λειτουργικές απαιτήσεις (Κ.Μelnikov) (Εικ.8.31) και η σύνδεση των προτάσεων με την εντατικοποίηση της παραγωγής (Μ. Ginzburg).

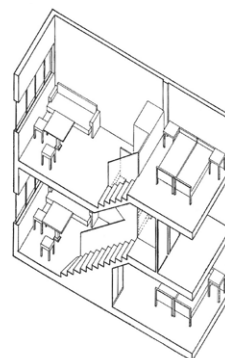


**Εικ.8.31** Κ. Melnikov, Λέσχη Ρουσάκοφ, 1927, Μόσχα. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin\\_Melnikov](https://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Melnikov).

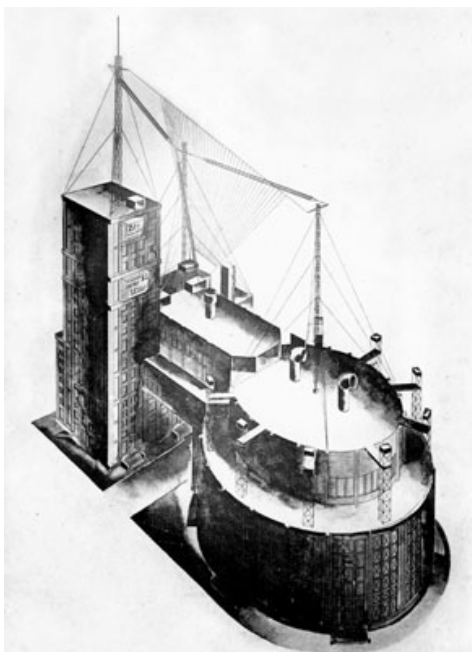
Οι κονστρουκτιβιστές αρχιτέκτονες Ginzburg και Vesnin μεταξύ άλλων, πραγματοποιούν ορισμένα από τα έργα τους και επιδιώκουν να λύσουν τα αρχιτεκτονικά και πολεοδομικά προβλήματα προτείνοντας λύσεις που βασίζονται στην οργάνωση των νέων πόλεων γύρω από τους «κοινωνικούς πυκνωτές» δηλαδή τη συλλογική κατοικία (Dom-Kommuna), την εργατική λέσχη και το εργοστάσιο (Εικ. 8.32, Εικ. 8.33). Τα αποτελέσματα των προβληματισμών εκφράστηκαν μέσα από την οργάνωση συνεδρίων, την προσπάθεια δημιουργίας πρωτοτύπων πολεοδομικών σχεδίων<sup>17</sup>, ενώ πρότειναν καινούριες μορφές οικογενειακής δομής και νέους τρόπους καθημερινής διαβίωσης με άξονα την εργασία. « Η ανάπτυξη της σοβιετικής αρχιτεκτονικής πρέπει να καθοριστεί από το νέο περιεχόμενο της ύπαρξης μας, από τον κοινωνικό τρόπο ζωής, από τις νέες τεχνικές, από τους νέους ορίζοντες που ανοίγονται μπροστά μας. Ένα καινούριο περιεχόμενο επιζητά καινούριες μορφές», έλεγε ακόμα στα 1947 ο Alexander Vesnin<sup>18</sup> (Εικ. 8.34, Εικ. 8.35).



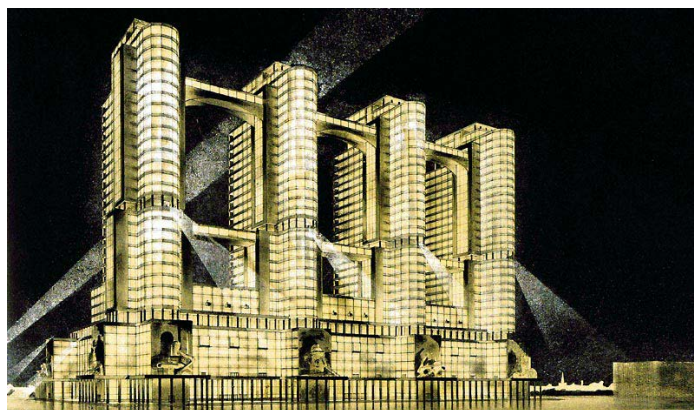
**Εικ.8.32** Μ. Ginzburg, Ig. Milinis, Narkomfin (σπίτι-κοινότητα) 1928-1930, Μόσχα. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Moisei\\_Ginzburg](https://en.wikipedia.org/wiki/Moisei_Ginzburg).



**Εικ.8.33** Μ. Ginzburg, Ig. Milinis, Narkomfin (σπίτι-κοινότητα) κυψέλη F, 1928-1930, Μόσχα. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Moisei\\_Ginzburg](https://en.wikipedia.org/wiki/Moisei_Ginzburg).



**Εικ.8.34** Αδελφοί Vesnin, Πρόταση για το Ανάκτορο της Εργασίας 1922-23. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Vesnin\\_brothers](https://en.wikipedia.org/wiki/Vesnin_brothers).



**Εικ.8.35** Αδελφοί Vesnin, Το κτίριο των Σοβιέτ στην Μόσχα, πρόταση στον διαγωνισμό (1931–1933). Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Vesnin\\_brothers](https://en.wikipedia.org/wiki/Vesnin_brothers).

Ιδιαίτερη σημασία έχει η δημιουργία το 1920 και η λειτουργία για δέκα χρόνια, της Σχολής Vkhutemas στη Μόσχα με στόχο τη μεταφορά στη βιομηχανική παραγωγή των καλλιτεχνικών τάσεων και την αναδιαμόρφωση των αρχιτεκτονικών και κατασκευαστικών προτάσεων. Τα τμήματα της γραφιστικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής, αποτελούν τη σχολή των τεχνών, ενώ τα τμήματα της υφαντουργίας, κεραμικής, μεταλλοτεχνίας και ξυλουργικής τα τμήματα της σχολής του βιομηχανικού σχεδιασμού. Αξίζει να σημειώσουμε ότι οι σχέσεις ανάμεσα στους αρχιτέκτονες και τους καλλιτέχνες της Σοβιετικής Ένωσης και της κεντρικής Ευρώπης, ήταν συνεχείς και πολλές φορές υπήρχε ανταλλαγή απόψεων επί συγκεκριμένων ζητημάτων<sup>19</sup>.

Στα πρώτα χρόνια της πολιτικής αλλαγής, οι αλλαγές του δομημένου περιβάλλοντος που προτείνουν τα διάφορα κινήματα της πρωτοπορίας, εμφανίζονται εφικτές αλλά οφείλουν να συνδυάζονται με το σύνολο των κοινωνικών αλλαγών. Ο Anatole Korr γράφει: «Ο ορθολογιστικός προγραμματισμός συγκρούεται στη Δύση, με τα ιδιωτικά συμφέροντα. Στη Σοβιετική Ένωση ερχόταν σε σύγκρουση με τις αδυναμίες στον τεχνολογικό τομέα, με την ανάγκη για βιαστική ανοικοδόμηση, με την έλλειψη κατανόησης από ορισμένους υπεύθυνους κ.λ.π.».<sup>20</sup> Σ' αυτό το σημείο η αρχιτεκτονική έκφραση αγγίζει τα όρια της πολιτικής και η απόφαση θα παρθεί από τους πολιτικούς υπεύθυνους. Πράγματι, το 1930 ξεκαθαρίζεται η επιδίωξη των πολιτικών που δεν είναι άλλη από την επιστροφή στην παραδοσιακή οργάνωση των πόλεων και στην επικράτηση των μεγάλων μπλοκ κατοικιών που βοηθούν στην επίλυση των στεγαστικών προβλημάτων αλλά όχι στην καλύτερη οργάνωση των πόλεων. Στη σύγκρουση ανάμεσα στους πρωτοπόρους αρχιτέκτονες και στους «παραδοσιακούς» επικρατούν οι δεύτεροι, προτείνοντας τη χρήση του νεοκλασικισμού, που θεωρείται ότι αντιπροσωπεύει τις αρετές της δημοκρατίας και γίνεται η μορφή έκφρασης του νέου Σοβιετικού κράτους. Το 1933 ο διαγωνισμός για το κτίριο των Σοβιέτ στη Μόσχα ανακηρύσσει νικητές τους «παραδοσιακούς» αρχιτέκτονες και από αυτή τη στιγμή η Σοβιετική Ένωση θα γεμίσει με κτίρια σε εκλεκτικιστικό στιλ (Εικ. 8.36).





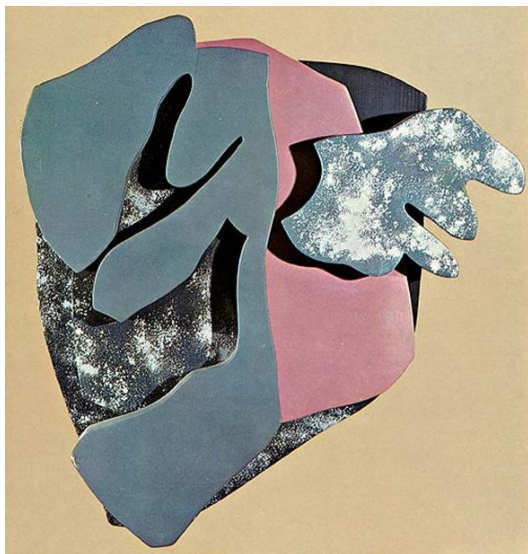
**Εικ.8.36** Lev Vladimirovich Rudnev, Πανεπιστήμιο Lomonosov, Μόσχα (1949–1953). Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lev\\_Rudnev](https://en.wikipedia.org/wiki/Lev_Rudnev).

## Ντανταϊσμός

Η Ζυρίχη, κατά τη διάρκεια του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, συγκέντρωνε όλους τους πολιτικούς εξόριστους. Εκεί κατέφευγαν πολιτικοί, συγγραφείς, καλλιτέχνες (Λένιν, Τζόους, Στραβίνσκυ). Εκεί, το 1916 οι καλλιτέχνες ίδρυσαν το κίνημα Dada στο «Καμπαρέ Βολταίρ».

Η λέξη Dada (όνομα που βρέθηκε τυχαία, «ενώ ξεφύλλιζαν με μια οδοντογλυφίδα» το λεξικό Λαρούς, που στη γλώσσα των νηπίων σημαίνει αλογάκι) είναι μια λέξη χωρίς νόημα. Επιλέχτηκε, όπως εξήγησαν οι εισηγητές του κινήματος, μηδενιστικά, αναρχικά, ανατρεπτικά, για να δηλώσει το τέλος της τέχνης.

Οι ντανταϊστές ήταν ζωγράφοι όπως ο Ράουλ Χάουσμμαν (Raoul Hausmann, 1886-1971) και ο Hans Arp (Χανς Αρπ, 1886-1966), αλλά και ποιητές όπως ο Tristan Tzara (Τριστάν Τζαρά, 1896-1963) και ο Hugo Ball (Ούγκο Μπαλ, 1886-1927) (Εικ.8.37. Εικ.8.38).



**Εικ.8.37** H. Arp, Το πορτρέτο του Tristan Tzara, 1916-17, ξύλινο ανάγλυφο, 40x32,5x9,5 εκ., Ζυρίχη, Kunsthau Zürich. Πηγή: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/17286.htm>



**Εικ.8.38** R. Hausmann, Το Πνεύμα του Καιρού μας (1919), ξύλο, μέταλλο, δέρμα, κόντρα πλακέ. Παρίσι, Centre George Pompidou. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Raoul\\_Hausmann](https://en.wikipedia.org/wiki/Raoul_Hausmann).

Στο «Καμπαρέ Βολταίρ», που ήταν μαζί και γκαλερί, θέατρο, αίθουσα χορού και πειραματικό εργαστήριο, σε μια μικρή σκηνή, στήνονταν θεατρικά σκετς και αυτοσχέδιες παραστάσεις. «Ενώ οι κερανοί του πυροβολικού μούγκριζαν από μακριά, εμείς απαγγέλλαμε, φτιάχναμε στίχους, τραγουδούσαμε με όλη μας την ψυχή» περιέγραφε αργότερα ο Hans Arp. Στο καμπαρέ ο ποιητής Hugo Ball, για να καταγγείλει τη δημοσιογραφία ότι είχε αχρηστεύσει τη γλώσσα, δημιούργησε την ηχητική ποίηση, που δε βασιζόταν απλώς στον αυτοματισμό ή στο τυχαίο, αλλά έμοιαζε σχεδόν με κολάζ απλών ήχων. Κατόπιν, απάγγελλε με στόμφο το ποίημα με δυνατή φωνή, ντυμένος επίσημα, μπροστά σε ένα κοινό που φώναζε, χειροκροτούσε και γιουχάιζε (Εικ.8.39).

Το Νταντά είχε εισαγάγει το ά-λογο, την ειρωνεία, την κοροϊδία, τη χειρονομία, το τυχαίο, τον «Αυτοματισμό». Οι ντανταϊστές, αποφασισμένοι να δώσουν στην αστική τάξη, που είχε προκαλέσει τον πόλεμο και σε ό,τι είχε απομείνει από τις αξίες της, τη χαριστική βολή, εισήγαγαν την αντιτέχνη, διακήρυξαν την ανοησία, αναζήτησαν στο ασυνείδητο τις πηγές της έμπνευσής τους.

Είναι χαρακτηριστικό το απόσπασμα που δίνει οδηγίες για τη δημιουργία ενός ντανταϊστικού ποιήματος:

«Πάρτε μια εφημερίδα. Πάρτε ένα ψαλίδι. Διαλέξτε από την εφημερίδα ένα άρθρο στο μέγεθος του ποιήματος που θέλετε να κάνετε. Κόψτε με το ψαλίδι το άρθρο. Κατόπιν κόψτε προσεχτικά τις λέξεις που αποτελούν το άρθρο και βάλτε τες μέσα σε μια τσάντα. Ταρακουνήστε μαλακά την τσάντα. Κατόπιν αρχίστε να βγάξετε από την τσάντα, τη μια λέξη μετά την άλλη. Αντιγράψτε τις ευσυνείδητα με τη σειρά που βγήκαν από την τσάντα. Το ποίημα θα σας μοιάζει. Και να που γίνετε ένας άπειρα πρωτότυπος συγγραφέας με μια χαριτωμένη ευαισθησία, έστω κι αν δε σας καταλαβαίνει το κοπάδι»<sup>21</sup>.

Για να σκανδαλίσουν το φινό γούστο της αστικής τάξης, δε δίστασαν να χρησιμοποιήσουν κάθε είδους εκφραστικό μέσο: έκαναν πίνακες από κουρέλια και σκουπίδια, από τυχαία αντικείμενα καθημερινής χρήσης και εισήγαγαν τα «ready mades», δηλαδή έτοιμα αντικείμενα, συνήθως μαζικής παραγωγής.

Εισηγητής των «ready mades» ήταν ο Marchel Duchamp (Μαρσέλ Ντυσάν, 1887- 1968). Ο Duchamp συγκεντρώνει στο πρόσωπό του το μοναδικό ρόλο του καλλιτέχνη στον 20ό αιώνα, γιατί ήταν δημιουργός, ερευνητής, ανανεωτής και μαζί σχολιαστής της τέχνης. Υπήρξε κορυφαία μορφή στη μοντέρνα τέχνη, ένας από τους καλλιτέχνες που επηρέασαν ιδιαίτερα την εποχή μας εισάγοντας την επαναστατική άποψη ότι τέχνη μπορεί να γίνει από οτιδήποτε.

Τα πρώτα του έργα, υπέστησαν τις επιρροές του Κυβισμού και του Φουτουρισμού, καθώς τον απασχολούσε το πρόβλημα της απεικόνισης της κίνησης των μορφών μέσα στο χώρο. Το 1913 το φουτουριστικό-κυβιστικό ζωγραφικό του έργο «Γυμνό που κατεβαίνει μια σκάλα», δημιούργησε τεράστια εντύπωση στην περίφημη έκθεση της Νέας Υόρκης, που ονομάστηκε «Έκθεση του Οπλοστασίου» (Εικ.8.40).



**Εικ.8.39** H. Ball, *Karawane*, 1916, ποίημα. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hugo\\_Ball](https://en.wikipedia.org/wiki/Hugo_Ball).



**Εικ.8.40** Eliot Elisofon (1911-1973), *Ο καλλιτέχνης M. Duchamp κατεβαίνει μια σκάλα*, 1952, 35,2x27,9 εκ., πολλαπλή εκτύπωση φωτογραφίας, περιοδ. *Life*, 28 Απριλίου 1952, *Μασαχουσέτη*, Mead Art Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Nude\\_Descending\\_a\\_Staircase,\\_No.\\_2](https://en.wikipedia.org/wiki/Nude_Descending_a_Staircase,_No._2).



Ακολούθησε η κυριότερη ανατρεπτική κίνηση του καλλιτέχνη, που επηρέασε όλη τη σύγχρονη τέχνη. Το 1913, πήρε απλώς μια ρόδα ποδηλάτου, τη στήριξε ανάποδα πάνω σε ένα σκαμνί αντί για βάθρο και υπέγραψε αυτή την κατασκευή ως έργο τέχνης. Η «Ρόδα ποδηλάτου» είναι το πρώτο έργο ready made που δημιούργησε ο Duchamp. Δύο μαζικής παραγωγής αντικείμενα, ένα σκαμνί κουζίνας στηρίζει μια ρόδα από ποδήλατο. Αποξενωμένα από το καθημερινό τους περιβάλλον, ξαφνιάζουν στην καινούρια θέση τους -έγιναν τέχνη. Αποσπώντας ένα συνηθισμένο αντικείμενο από την καθημερινή του χρήση, τοποθετώντας το με τρόπο που να χαθεί η χρηστική του λειτουργικότητα, βάζοντάς του νέο τίτλο και παρουσιάζοντάς το από νέα οπτική γωνία, δημιουργεί κανείς νέες σκέψεις για το αντικείμενο αυτό. Δηλαδή, βρίσκεται κανείς μπροστά στο ορατό στοιχείο μιας ιδέας. Δεν αναλύει κανείς αισθητικά τη ρόδα του ποδηλάτου, αλλά την πρόθεση, τη χειρονομία, τη διαδικασία της σκέψης του καλλιτέχνη.

Έκτοτε, τέτοιες συναρμογές «πέρασαν» ως έργα τέχνης, όχι γιατί ήσαν έργα με την παραδοσιακή έννοια του όρου, αλλά γιατί τα αντικείμενα, αποξενωμένα από την κοινή χρήση τους, βρίσκονται εκεί για να τα δούμε και να τα εκτιμήσουμε ως τέχνη. Είναι τέχνη, γιατί στεκόμαστε μπροστά τους, όπως στεκόμαστε μπροστά στα άλλα έργα τέχνης, εμείς, το κοινό, οι ιστορικοί, οι συλλέκτες, οι κριτικοί (Εικ.8.41).

Τα καθημερινά αντικείμενα, ασήμαντα, έτοιμα από τη βιομηχανική παραγωγή, τα ready makes, έγιναν οι εκφραστές της μηδενιστικής, αντικαλλιτεχνικής φιλοσοφίας του Duchamp (Εικ.8.42, Εικ. 8.43).

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

Με το έργο του, άνοιξε τόσους δρόμους καλλιτεχνικής έρευνας, που ακόμη οι δυνατότητές τους δεν έχουν εξαντληθεί. Παρ' όλα αυτά ο Duchamp επέμενε ότι το έργο αυτό, δεν το δημιούργησε με αισθητικό κίνητρο. Μάλλον το έφτιαξε από «αναισθησία» τόνιζε.

Η υπόθεση του γούστου αφορούσε τη δυτική κοινωνία και τον πολιτισμό της, που σύμφωνα με τους ντανταϊστές, είχε χρεοκοπήσει.



**Εικ.8.41** M. Duchamp, Η ρόδα του ποδηλάτου πάνω σε σκαμνί, 1913, ύψ. 126 εκ., αντίγραφο Νο 7 στα 8, Κολωνία, Μουσείο Λούντβιχ. Πηγή: <http://readymades-duchamp.wikispaces.com/>.



**Εικ.8.42** M. Duchamp, Στεγνωτήρι μπουκαλιών, 1914, σίδηρο γαλβανιζέ, 49,8x41εκ., Σικάγο, Art Institute. Πηγή: [http://noncyclopedia.wikia.com/wiki/Marcel\\_Duchamp](http://noncyclopedia.wikia.com/wiki/Marcel_Duchamp).



**Εικ.8.43** M. Duchamp, Πηγή, 1917, Πορσελάνη, 36 x 48 x 61 εκ., San Francisco Museum of Modern Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain\\_\(Duchamp\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)).

## Σουρεαλισμός

Μεταξύ Ντανταϊσμού και Σουρεαλισμού (Υπερρεαλισμού) υπάρχει μια φυσική συνέχεια και σύνδεση. Ο Σουρεαλισμός άντλησε τα θέματά του από το Τυχαίο και τον Αυτοματισμό. Ο σουρεαλισμός θέλησε να καταγράψει τις ψυχικές διαδικασίες, έτσι όπως έρχονται, αυτόματα, χωρίς τον έλεγχο της λογικής. Το 1924, δύο χρόνια μετά τη διάλυση της ντανταϊστικής ομάδας του Παρισιού, ο Andre Breton (Αντρέ Μπρετόν, 1896-1966),

ο θεωρητικός του κινήματος, δημοσίευσε το Σουρεαλιστικό Μανιφέστο και διακήρυξε ότι δεν υπάρχει αντίθεση ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα. Ο Breton όριζε με τον ακόλουθο τρόπο το Σουρεαλισμό:

«ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, ον. ουσ. Καθαρός ψυχικός αυτοματισμός που χρησιμοποιείται για να εκφραστεί, προφορικά ή γραπτά ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο, η πραγματική λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης έξω από κάθε έλεγχο της λογικής και πέρα από κάθε αισθητική ή ηθική μέριμνα. ΕΓΚΥΚΛ. Φιλοσ. Ο σουρεαλισμός βασίζεται σε μία πίστη στην ανώτερη πραγματικότητα ορισμένων παραμελημένων πριν απ αυτόν μορφών συνειρμού, στην παντοδυναμία του ονείρου, στο ανέμελο παιχνίδι της σκέψης. Τείνει να καταστρέψει οριστικά όλους τους άλλους ψυχικούς μηχανισμούς και να τους αντικαταστήσει στη λύση των θεμελιωδών προβλημάτων της ζωής»<sup>22</sup>.

Έτσι, η συγχώνευση συνειδητού και υποσυνείδητου, η φανταστική πραγματικότητα με «σάρκα και οστά», παρουσιάστηκε στα έργα της Meret Oppenheim (Μέρετ Οπενχάιμ, 1913-1985) (Εικ.44), του Man Ray, (Μαν Ρέι 1890-1976) ( Εικ.8.45), αλλά και στη ζωγραφική των Rene Magritte (Ρενέ Μαγκρίτ, 1898-1967), Salvador Dali (Σαλβατόρ Νταλί, 1904-1989) κ.ά.



**Εικ.8.44** M. Oppenheim, *Αντικείμενο ή Γούνινο πρόγευμα*, 1936, φλιτζάνι καλυμμένο με γούνα, πιάτο και κουτάλι, Γενεύη, Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_D%C3%A9jeuner\\_en\\_](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_en_)



**Εικ.8.45** M. Ray, *Cadeau (δώρο)*, 1921, συναρμογή, αντίγραφο χαμένου πρωτοτύπου, καρφιά σε σίδηρο, ύψος 0,17 μ., Σικάγο, Ιδιωτική Συλλογή. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/man-ray/cadeau-gift-replica-of-the-lost-1921-original>.

Οι Σουρεαλιστές, επεδίωκαν να ταυτιστεί η τέχνη με τη ζωή. Αναζητώντας την έμπνευση στα βάθη του ασυνειδήτου, ανέσυραν εικόνες χωρίς τη λογοκρισία της λογικής, και κατέγραψαν το αλλόκοτο, το παράδοξο ή το αδύνατο. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή για τη δημιουργία ενός σουρεαλιστικού ποιήματος μέσω της αυτόματης γραφής, όπως την περιγράφει ο Andre Breton:

«ΜΥΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΜΑΓΙΚΗΣ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

*Γραφή σουρεαλιστική σύνθεση ή η πρώτη και τελευταία γραφή*

Ζητείστε να σας φέρουν γραφική ύλη, αφού πρώτα βουλευτείτε σε ένα μέρος, όσο γίνεται πιο πρόσφορο για την αυτοσυγκέντρωσή σας. Προσπαθήστε να έρθετε στην πιο παθητική, ή δεκτική, κατάσταση που μπορείτε. Ξεχάστε την ευφυΐα σας, το ταλέντο σας και το ταλέντο των άλλων. Σκεφτείτε πως η λογοτεχνία είναι ένας από τους θλιβερότερους δρόμους που βγάζει στα πάντα. Γράψτε γρήγορα, χωρίς προκαθορισμένο θέμα, όσο γρήγορα χρειάζεται, ώστε να μη θυμάστε τι γράφετε και να μην μπαίνετε στον πειρασμό να το ξαναδιαβάσετε. Η πρώτη φράση θα έρθει από μόνη της, αφού είναι γεγονός ότι κάθε στιγμή υπάρχει μία φράση άσχετη με τη συνειδητή μας σκέψη που ζητάει να εξωτερικευτεί [...], συνεχίστε όση ώρα σας κάνει ευχαρίστηση»<sup>23</sup>.

Όπως σε όλα τα σουρεαλιστικά έργα, τα φροϋδικά σύμβολα κατέχουν σημαντική θέση στην εικονοπλασία. Το ανομοιογενές, το ά-λογο, το παρά-λογο, απέκτησε αποφασιστική σημασία. Η «φανταστική πραγματικότητα» έχει μεγαλύτερη επίδραση στον θεατή, όταν του παρουσιάζεται τρισδιάστατη και τον αιφνιδιάζει, γιατί τον φέρνει αντιμέτωπο με αντικείμενα οικεία και ταυτόχρονα εξωπραγματικά. Στα έργα τους εμφανίζουν με μία φωτογραφικά ρεαλιστική ζωγραφική εικόνες που ενώ δεν χωράνε παρερμηνείες, κάνουν ταυτόχρονα ορατό ό,τι είναι πέρα και έξω από το πραγματικό.

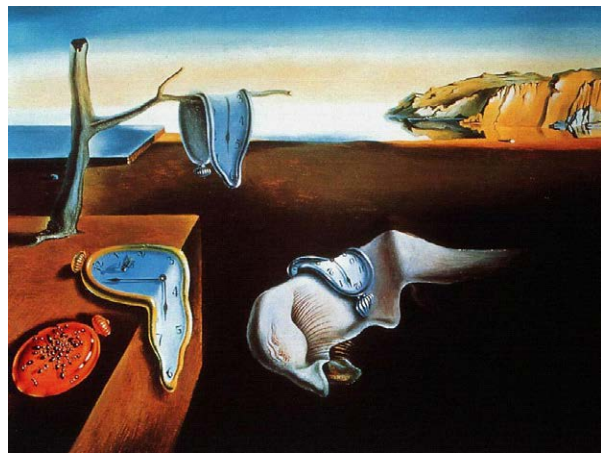
Ο Βέλγος ζωγράφος Rene Magritte (Ρενέ Μαγκρίτ, 1898-1967), αναμειγνύει βίαια εικόνες και ιδέες που είναι απόλυτα αντικρουόμενες, αντίθετες, διαφορετικές. Σκοπός του είναι να κλονίσει τις συμβατικές προσδοκίες του θεατή. Μέσα από τις φανταστικές του συνθέσεις δημιούργησε ένα κλάδο του ρεαλισμού που ονομάστηκε «μαγικός ρεαλισμός» (Εικ.8.46).



Ο Ισπανός ζωγράφος Salvador Dali (Σαλβατόρ Νταλί, 1904-1989), απέδωσε με τη ζωγραφική του εικόνες του υποσυνείδητου και των ονείρων. Σκοπός του, έλεγε, ήταν να υλοποιήσει εικόνες παραλογισμού με σκοπό να αποδοθεί ο κόσμος του υποσυνείδητου και της φαντασίας τόσο αντικειμενικά, όσο και ο κόσμος της φαινομενικής πραγματικότητας (Εικ.8.47).



**Εικ.8.46** R. Magritte, *Ο ψεύτικος καθρέφτης*, 1928, λάδι σε μουσαμά, 54x96 εκ., Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-false-mirror-1928>.



**Εικ.8.47** S. Dali, *Η αντοχή της μνήμης*, 1931, λάδι σε μουσαμά, 24x33 εκ., Ν.Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Persistence\\_of\\_Memory](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Persistence_of_Memory).

### Μεταφυσική ζωγραφική

Ανάμεσα στο 1911 και στο 1920, στην Ιταλία, εμφανίζεται η Μεταφυσική Ζωγραφική των Giorgio de Chirico (Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο, 1888-1978), Carlo Carrà (Κάρλο Κάρά 1881-1966), και Giorgio Morandi (Τζιόρτζιο Μοράντι, 1890-1964). Ζωγράρισαν με έναν τρόπο κλασικό, ψευδαισθησιακό, παράδοξες σκηνές, τοπία αλλόκοτα και μυστηριακά, γεμάτα αγωνία και υπονοούμενα. Η ανθρώπινη παρουσία υποδηλώνεται με το ανδρείκελο ή το άγαλμα, ενώ η αντίστροφη προοπτική επιτείνει τον ονειρικό χαρακτήρα των θεμάτων. Η μεταφυσική ζωγραφική άντλησε τα θέματά της από την περιοχή του ασυνείδητου, στο οποίο τελικά καταδύθηκε ο σουρεαλισμός.

Τον όρο «Μεταφυσική Ζωγραφική» έδωσε ο Giorgio de Chirico στο έργο του, για να προσδιορίσει την αναπαράσταση μιας πραγματικότητας παράδοξης και φανταστικής, που καταγγέλλει την απώλεια των βασικών αξιών της ανθρώπινης ύπαρξης. Τα θέματα της μεταφυσικής του ζωγράφου είναι οι άνθρωποι-ανδρείκελα, σύμβολα του σύγχρονου ανθρώπου-μηχανής, ενώ η πραγμάτευσή τους είναι εκείνη της κλασσικής αναπαραστατικής ζωγραφικής. Ο χώρος στα έργα συνήθως ανοίγει με αντίστροφη προοπτική, οι σκιές αποδίδονται βαριές και απειλητικές και όλα συντείνουν στη δημιουργία μιας υπαινικτικής ατμόσφαιρας γεμάτης διφορούμενα. (Εικ.8.48).



**Εικ.8.48** G. de Chirico, *Οι Ανησυχαστικές Μούσες*, 1916, λάδι σε μουσαμά, 97,16x66εκ., Μιλάνο, Ιδιωτική Συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Disquieting\\_Muses](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Disquieting_Muses).



**Εικ.8.49** C. Carrà, *Solitudine* (Μοναξιά), 1917, λάδι σε μουσαμά, 91,5x55,5 εκ., Μιλάνο, Αρχείο Carlo Carrà. Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo\\_Carr%C3%A0](https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Carr%C3%A0).

Ο Carlo Carrà το 1910 είχε διερευνήσει την κίνηση μαζί με τους ζωγράφους που ανήκαν στο φουτουριστικό κίνημα. Μετά το 1917 και τη γνωριμία του με τον Giorgio de Chirico πέρασε από την έξαρση της κίνησης στην τέλεια ποιητική ακινησία. Στο έργο του η γεωμετρία αποκτά διαστάσεις εξιδανικευμένες, γίνεται ιδέα και χτίζονται με αυτήν οι μορφές. Η δεινότητα του καλλιτέχνη να αφηγείται χρωματίζει το έργο με μια αίσθηση αναμονής και αμφιβολίας. Υπήρξε δάσκαλος, το 1941, στην Brera, την Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μιλάνου (Εικ.8.49).

Ο Giorgio Morandi, ζωγραφίζει νεκρές φύσεις. Τα καθημερινά αντικείμενα στη ζωγραφική του μετατρέπονται σε μοναδικά αντικείμενα. Τα μπουκάλια, τα χωνιά και οι κανάτες αποκτούν μοναδική ποιότητα καθώς αποδίδονται στο πρώτο επίπεδο, χωρίς βάθος και με χρώμα πυκνό που τους προσδίδει μία υλικότητα που υπερβαίνει τη χρήση και την απλότητά τους (Εικ.8.50).



**Εικ.8.50** G. Morandi, *Νεκρή Φύση*, 1955, λάδι σε μουσαμά, 35,4x40,9 εκ., Τρέντο, Museo D' Arte Moderna e Contemporanea. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/giorgio-morandi/natura-morta-1955>

<sup>1</sup> Wassily Kandinsky *Για το πνευματικό στην τέχνη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1981, σ. 146-147.

<sup>2</sup> ο.π., σ.43.

<sup>3</sup> ο.π., σ.75.

<sup>4</sup> Μάριο ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, μτφρ. Λ. Παπαματθεάκη, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1978, σ. 435-436.

<sup>5</sup> Nikos Stangos, επιμ., *Concepts of Modern Art*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1988, σ.142.

<sup>6</sup> «Σύμφωνα με τους νόμους μας, είναι μεγάλο λάθος να πιστεύουμε πως μπορεί κανείς να δουλεύει μη-παραστατικά, φτιάχνοντας απλώς ουδέτερες φόρμες ή ελεύθερες γραμμές και καθορίζοντας σχέσεις. Γιατί συνθέτοντας αυτές τις φόρμες, διακινδυνεύει κανείς μια παραστατική δημιουργία». Robert Herbert, *Η σύγχρονη τέχνη*, μτφρ. Μ. Δημοπούλου, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1995, σ. 134.

<sup>7</sup> Naum Gabo ήταν αδελφός του Antoin Pevsner και το 1915 άλλαξε το όνομα του προς αποφυγή σύγχυσης λόγω της συνωνυμίας με τον αδελφό του.

<sup>8</sup> Χέρμπερτ Ρηντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, Εκδόσεις Υποδομή, σελ.225

<sup>9</sup> Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, Αθήνα, χ.χ. σ. 404-5, μτφρ. Λένα Παπαματθεάκη.

<sup>10</sup> «Όταν το 1913, στην πορεία των απεγνωσμένων μου προσπαθειών να απελευθερώσω την τέχνη από τη σαβούρα της αντικειμενικότητας, κατέφυγα στη φόρμα του τετραγώνου και εξέθεσα ένα ζωγραφικό πίνακα που δεν παρίστανε τίποτα άλλο από ένα μαύρο τετράγωνο σ' ένα φόντο άσπρο, οι κριτικοί και το κοινό θρηνούσαν: «Χάθηκε ό,τι αγαπήσαμε. Είμαστε σε μια έρημο. Έχουμε μπροστά μας μόνο ένα μαύρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο!» Και έμαχχαν λόγια «συντριπτικά», για να απομακρύνουν το σύμβολο της ερήμου και για να ξαναβρούν στο «νεκρό τετράγωνο» την αγαπημένη εικόνα της «πραγματικότητας», «την πραγματική αντικειμενικότητα» και την «ηθική ευαισθησία». Με τον όρο «σουπρεματισμός» εννοώ την υπεροχή της καθαρής αίσθησης στις εικαστικές τέχνες. Τα φαινόμενα της αντικειμενικής φύσης αυτά καθ' εαυτά δεν έχουν καμιά σημασία για τους σουπρεματιστές η καθαρή αίσθηση, στην πραγματικότητα, είναι εντελώς ανεξάρτητη από το περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε». Καζίμιρ Μάλεβιτς. Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, μετάφρ. Λένα Παπαματθεάκη, Αθήνα, χ.χ. σ. 404-5.

<sup>11</sup> οπ.π., σποράδην, σελ.102,103.

<sup>12</sup> οπ.π.

<sup>13</sup> οπ.π.

<sup>14</sup> Καζίμιρ Μάλεβιτς, *Ο Σουπρεματισμός*, 1927 στο *Η Σύγχρονη τέχνη, Δοκίμια Καλλιτεχνών*, επιμ. Robert L. Herbert, μτφρ. Μάχη Δημοπούλου, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, 1995, σελ.108

<sup>15</sup> οπ.π., σελ.110.

<sup>16</sup> Χέρμπερτ Ρηντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, σελ.228.



<sup>17</sup> Σάββας Κονταράτος, *Ουτοπία και Πολεοδομία*, ΜΙΕΤ, 2014, Αθήνα, 2ος τόμος, σ. 118-132.

<sup>18</sup> Στο Anatole Kopp, *Πόλη και επανάσταση*, Νέα Σύνορα, 1977, σ. 99-100.

<sup>19</sup> οπ.π. σ. 334.

<sup>20</sup> οπ.π.σελ. 223.

<sup>21</sup> Τριστάν Τζαρά, *Μανιφέστα του Ντανταϊσμού*, 1920, Εκδόσεις Αιγόκερως, σελ.64.

<sup>22</sup> Από το Α΄Σουρεαλιστικό Μανιφέστο, Αντρέ Μπρετόν, 1924, στο Πάτρικ Βάλντιμπεργκ, *Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Αλεξ. Παπαθανασοπούλου, Εκδόσεις Υποδομή, 1982, σελ.122.

<sup>23</sup> οπ.π. σελ.124.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

Herbert, L. R., *Η Σύγχρονη τέχνη, Δοκίμια Καλλιτεχνών* μτφρ. Μάχη Δημοπούλου, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, 1995.

Kandinsky, W., *Για το πνευματικό στην τέχνη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1981.

Kopp, A., *Πόλη και επανάσταση*, μτφρ., επιμέλεια Π. Λαζαρίδης, Νέα Σύνορα, 1977.

Stangos, N., (επιμ.) *Concepts of Modern Art*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1988.

Βάλντιμπεργκ. Π., *Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Αλεξ. Παπαθανασοπούλου, Εκδόσεις Υποδομή, 1982.

Κονταράτος, Σ., *Ουτοπία και Πολεοδομία*, ΜΙΕΤ, 2014, Αθήνα.

Ντε Μικέλι, Μ., *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, μετάφρ. Λ. Παπαματθεάκη, Αθήνα, χ.χ.

Ρηντ, Χ., *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, Εκδόσεις Υποδομή.

Τζαρά, Τ., *Μανιφέστα του Ντανταϊσμού*, 1920, Εκδόσεις Αιγόκερως.

## Κεφάλαιο 9 1900-1930 Γ' μέρος: Η σχολή του Bauhaus, CIAM, η αρχιτεκτονική ανάμεσα στους δύο πολέμους, η γενιά του '30 στην ελληνική τέχνη και αρχιτεκτονική

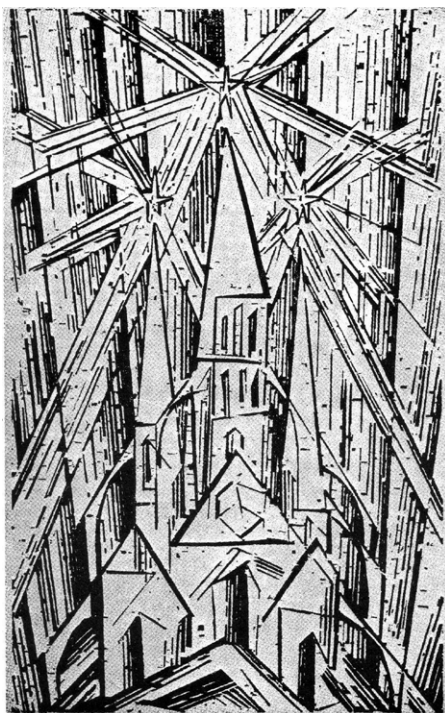
Η εποχή μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, φαινόταν στους σύγχρονους πολυαρχική, όσο και καμιά προηγούμενη. Γύρω στα 1920 κυριαρχούσαν στην αρχιτεκτονική και στον οικιακό εξοπλισμό καθυστερημένες τάσεις απομίμησης ιστορικών ρυθμών, ενώ το επίπεδο της Art Nouveau που είχε ανθήσει πριν από το 1910, έπεφτε συνέχεια. Προ πολλού δεν μπορούσε πια να γίνει λόγος για ανανέωση της χειροτεχνίας που η Art Nouveau είχε επιδιώξει. Η βιομηχανική παραγωγή χρησιμοποίησε τις νέες μορφές που δημιούργησαν οι καλλιτέχνες της Art Nouveau και προσπαθούσε να τις παρουσιάσει απατηλά ως χειροτεχνικό έργο.

Σε σχέση με την αισθητική της βιομηχανικής παραγωγής, εκδηλώνονται στην αρχή του 20ου αιώνα, οι προτάσεις των φουτουριστών αρχιτεκτόνων στην Ιταλία Sant' Elia, των καλλιτεχνών του De Stijl στην Ολλανδία -Van Doesburg και Mondrian-, οι προτάσεις των Ρώσων κονστρουκτιβιστών, η σχολή του Bauhaus στη Γερμανία, ο πουρισμός στη Γαλλία των Ozenfant και Le Corbusier. Όλες αυτές οι ομάδες έχουν ένα κοινό σημείο : μια καινούρια αισθητική που στηρίζεται στη λειτουργική και απλή μορφή, η οποία θα είναι το πρώτο βήμα για την ανανέωση της ανθρώπινης κοινωνίας.

### Η σχολή του Bauhaus: Η αναδιοργάνωση στην καλλιτεχνική εκπαίδευση

Η Σχολή του Bauhaus (Μπάουχαους), ιδρύθηκε το 1919 στη Βαϊμάρη από τον αρχιτέκτονα Walter Gropius (Βάλτερ Γκρόπιους, 1883-1969), μέσα σε ένα κλίμα γενικής οικονομικής ανασυγκρότησης και εντατικοποίησης της βιομηχανικής παραγωγής στη Γερμανία. Το 1925 η σχολή του Bauhaus μεταφέρεται από τη Βαϊμάρη στην πόλη Ντεσάου (Dessau) όπου παρέμεινε μέχρι το 1932, οπότε και μεταφέρεται στο Βερολίνο. Εκεί, για λιγότερο από ένα χρόνο, λειτούργησε ως ιδιωτικό ινστιτούτο και έκλεισε τελικά το 1933. Το 1933, όταν οι Ναζί έκλεισαν τη Σχολή χαρακτηρίζοντάς την ως «άντρο του πολιτιστικού μπολσεβικισμού», πολλοί από τους συνεργάτες της μετανάστευσαν στις ΗΠΑ και το 1937 ίδρυσαν το Νέο Bauhaus στο Σικάγο με επικεφαλής τον Moholy-Nagy.

Το όνομα του προέρχεται από τη γερμανική λέξη Hausbau («οικοδόμηση»). Πριν ακόμα από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, η βιομηχανία της Γερμανίας θέλοντας να εντατικοποιήσει την παραγωγή της και να συναγωνιστεί τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, είχε αναζητήσει νέους τρόπους σύμπραξης της παραγωγής και της δημιουργικής έκφρασης.



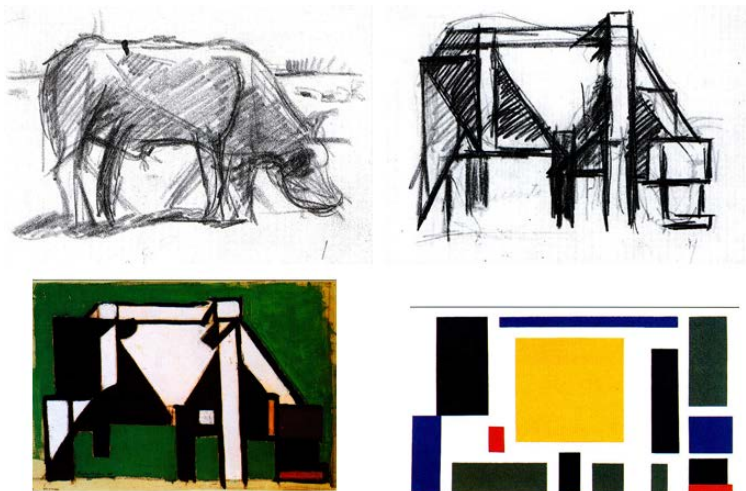
*Εικ.9.1 L. Feininger, Ο Καθεδρικός Ναός, προμετωπίδα της ιδρυτικής διακήρυξης του Μπαουχάους (1919), ζυλογραφία.*



Η ίδρυση και λειτουργία του Deutcher Werkbund είχε ήδη δείξει το δρόμο της σύνδεσης της τέχνης με τη βιομηχανική παραγωγή. Η Σχολή του Bauhaus ήταν μια σχολή εφαρμοσμένων τεχνών που ήθελε να ενώσει τις εικαστικές τέχνες με την αρχιτεκτονική και τους άλλους επιμέρους κλάδους της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να τους συνδέσει με την κατασκευή. Στόχος της ήταν η άρση της διάκρισης ανάμεσα σε «ελεύθερη» και «εφαρμοσμένη» τέχνη και η γόνιμη αλληλεπίδραση των δύο τομέων. Ο καλλιτέχνης έπρεπε να αισθανθεί συνειδητά την κοινωνική του ευθύνη απέναντι στο σύνολο. Το αποτέλεσμα της εργασίας του, το καλλιτεχνικό προϊόν, έπρεπε να είναι άρτιο τόσο τεχνικά, όσο και αισθητικά (Εικ.9.1). Σκοπός της διδασκαλίας ήταν να διατυπώσει μια απάντηση στο ερώτημα, πώς πρέπει να έχει εκπαιδευτεί ο καλλιτέχνης για να μπορεί να πάρει τη θέση του μέσα στην εποχή των μηχανών. Όμως, το κυριότερο πρόβλημα που εμφανίστηκε ήταν: μέχρι πού μπορεί να φτάσει η εκφραστική ελευθερία του καλλιτέχνη, όταν αυτός θα συμπράττει με τη γραμμή παραγωγής της μηχανής; Μετά τον πόλεμο, η προσπάθεια επίλυσης αυτού του προβλήματος επανήλθε εντονότερα, και η εκπαίδευση προσφέρθηκε να συμβάλει στη λύση. Η ολοκληρωτική εισδοχή της τέχνης στη βιομηχανική παραγωγή ήταν ο νέος στόχος. Αυτός ο «αντικειμενικός τρόπος» γέννησης της μορφής, έπρεπε να εξαρτάται από τη διαδικασία της οπτικής αντίληψης, η οργάνωση του χώρου να διαμορφώνεται από την κίνηση της γραμμής και η επιλογή των στερεών σωμάτων από τη δυναμική των όγκων τους. Κάθε σχεδιασμός -μικρής ή μεγάλης κλίμακας- όφειλε να στηρίζεται απαραίτητα στη μελέτη των υλικών αλλά και στη δυναμική των γεωμετρικών μορφών, των υφών, του φωτός, των διαστάσεων, του χρόνου.

Στη Σχολή δίδαξαν καλλιτέχνες πρώτου μεγέθους μεταξύ των οποίων οι : Marcel Breuer (1902–1981), Wassily Kandinsky, Paul Klee, Ludwig Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy (1895–1946), Lyonel Feininger, Johannes Itten, Hannes Meyer, Oskar Schlemmer ενώ τον Γκρόπιους διαδέχθηκε στη θέση του Διευθυντή ο Hannes Meyer (1928-1930) και στη συνέχεια ο Mies van der Rohe, έως το 1933.

Πρώτο και στοιχειώδες μάθημα στη Σχολή του Bauhaus ήταν η εισαγωγή στη σύνθεση της μορφής, στο χρώμα και στην τεχνική επεξεργασία των υλικών. Ο Klee και ο Kandinsky προέρχονταν από τον «Γαλάζιο Καβαλάρη», ενώ ο Lyonel Feininger (Λυονελ Φαίνινγκερ, 1871-1956) και ο Oskar Schlemmer προέρχονταν από τον Κυβισμό. Η διδασκαλία τους στην προπαρασκευαστική τάξη της σχολής δημιούργησε μία ισορροπία ανάμεσα στο συναίσθημα και στην οργανωτική σκέψη. Βασική αρχή της θεωρητικής και πρακτικής προσέγγισης ήταν η αντίληψη πως η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία. Το έργο τέχνης θεωρήθηκε αναπόσπαστο αποτέλεσμα της τεχνικής και της οικονομίας και η μορφή ως αποτέλεσμα της λειτουργίας του αντικειμένου. Οι απλές γεωμετρικές μορφές, σε συνδυασμό με τα σύγχρονα υλικά, χαρακτηρίζουν τα προϊόντα της σχολής (Εικ.9.2). Στην εκπαίδευση κύριο λόγο είχε η δουλειά στα εργαστήρια, αφού η εξασφάλιση βασικών χειροτεχνικών γνώσεων ήταν παράγοντας εκπαίδευσης, αλλά και πρακτικός σκοπός<sup>1</sup>. Η πρακτική άσκηση και τα εργαστήρια (μεταλλοτεχνίας, ξυλουργικό – επιπλοποιίας, τοιχογραφίας, τυπογραφείο, φωτογραφίας, θεατρικής σκηνής, αρχιτεκτονικής, ζωγραφικής) είχαν ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς βοηθούσαν να οδηγηθεί ο φοιτητής σε μια θεωρητική αντίληψη του σχεδιασμού μέσα από την ανάπτυξη της τεχνικής δεξιότητας. Βέβαια, μέσα από τις επισκέψεις στα εργοτάξια και στα εργοστάσια κατασκευαστικών υλικών, οι νέοι «μάθαιναν» την αλυσίδα παραγωγής και εν συνεχεία ενεργούσαν ανάλογα με τις απαιτήσεις αυτής της παραγωγικής μεθόδου<sup>2</sup>.

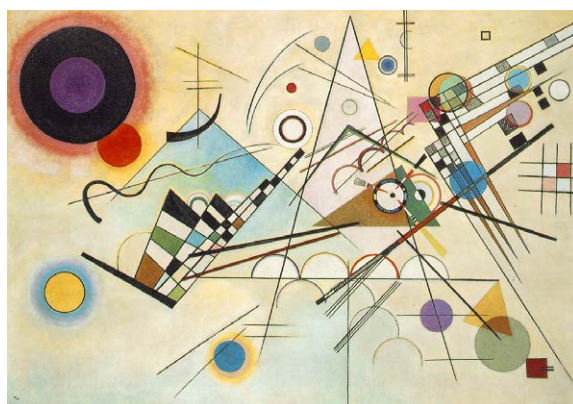


**Εικ.9.2** Theo van Doesburg, *Abstraction of a Cow, Four Stages*, 1917, μολύβι (11,7x15,9 εκ.) γκουας σε χαρτί (39x57,7εκ.), λάδι σε καμβά (37,5x63,5 εκ.), Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art. <http://cclassics.tumblr.com/post/128679184512/theo-van-doesburg-abstraction-of-a-cow-four>.

Ο Wassily Kandinsky (Βασίλυ Καντίνσκυ, 1866-1944) επιπλέον, μέσα από την επαφή του με τους Ρώσους κονστρουκτιβιστές, άρχισε να δίνει έμφαση στην ακρίβεια των γεωμετρικών μορφών και σχηματισμών. Ο Kandinsky δίδασκε Στοιχεία Αφηρημένης μορφής και αναλυτικό σχέδιο το οποίο πρόσφερε στους μαθητές μία έρευνα στις δομικές σχέσεις ανάμεσα στα αντικείμενα που μετέτρεπε μέσα από στάδια απλοποίησης των σχημάτων το σχέδιο από αναπαραστατικό σε διακοσμητικό μοτίβο. Το 1926 κυκλοφορεί το βιβλίο «Σημείο, Γραμμή, Επίπεδο» στο οποίο αναπτύσσει τη θεωρία του για το σημείο και τη γραμμή, ως αυτόνομα εκφραστικά στοιχεία. Κάνει διάκριση ανάμεσα στο συναίσθημα που θέλει να εκφράσει ο καλλιτέχνης και στις συμβολικές αξίες της γραμμής του σημείου και του χρώματος, που είναι αυτόνομες και εκφράζουν συναισθήματα τα οποία δεν είναι κατ' ανάγκη του καλλιτέχνη (Εικ.9.3, Εικ.9.4).



**Εικ.9.3** W. Kandinsky, *Transverse Line*, 1923, λάδι σε καμβά, 140x200 εκ., Ντύσελτορφ, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/transverse-line-1923>.



**Εικ.9.4** W. Kandinsky, *Σύνθεση VIII*, 1923, λάδι σε μουσαμά, 140x201 εκ., Νέα Υόρκη, Solomon Guggenheim Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily\\_Kandinsky](https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky).

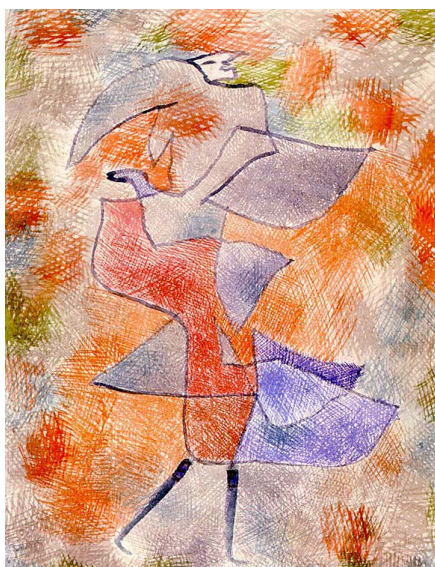
Ο Kandinsky έμενε σταθερός στο πρόγραμμά του, ενώ ο Klee το άλλαζε. Δίδασκαν και οι δύο στο προκαταρκτικό εξάμηνο ενώ αργότερα, όταν η σχολή μεταφέρθηκε στο Ντεσάου το μάθημά τους διευρύνθηκε και στα άλλα εξάμηνα.

Ο Paul Klee (Πάουλ Κλέε, 1879 -1940), δίδασκε θεωρία της μορφής και της μορφοπλαστικής διαδικασίας. Το βιβλίο του «Παιδαγωγικό Λεύκωμα» (1925), που έγινε το εγχειρίδιο διδασκαλίας του Bauhaus, είναι μια παρουσίαση των αρχών του σχεδίου και αποτελείται από τις διδακτικές του σημειώσεις. Πρόκειται για μία πραγματεία απαραίτητη για την κατανόηση της μοντέρνας τέχνης, όπως είναι η πραγματεία του Leonardo da Vinci για την κατανόηση της αναγεννησιακής τέχνης. Εξηγεί τους μετασχηματισμούς (ή τις παραμορφώσεις) στους οποίους υπόκειται η οπτική εικόνα, πριν γίνει σημαίνον σύμβολο, και το ρόλο που παίζουν σ' αυτή τη διαδικασία μετάπλασης η γραμμή, η αναλογία και το χρώμα. Δίνει μεγάλη σημασία στη διαδικασία «κυνοφορίας» του έργου τέχνης που συνεπάγεται την παρατήρηση, την περισυλλογή και την κυριαρχία πάνω στην τεχνική: «τίποτα δεν μπορούμε να βιάσουμε. Πρέπει να ωριμάσει από μόνο του, κι αν έρθει κάποτε η στιγμή γι' αυτό το έργο—τότε τόσο το καλύτερο!» έγραφε χαρακτηριστικά<sup>3</sup> (Εικ.9.5, Εικ.9.6).



**Εικ.9.5** P. Klee, *Laternenfest Bauhaus 1922*, λιθογραφία, 9,3x14,3 εκ., Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art. Πηγή: <http://www.moma.org/collection/works/67194?locale=en>





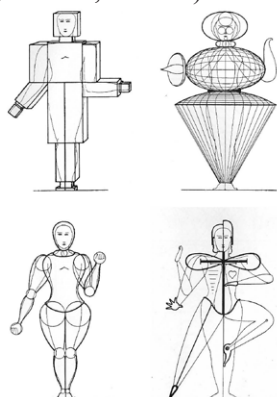
**Εικ.9.6** P. Klee, Diana, 1931, λάδι σε καμβά, 80x60εκ., Ίδρυμα Beyeler.  
Πηγή: <http://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/paul-klee>.

Ο Oskar Schlemmer (Οσκαρ Σλέμερ, 1888-1943) ήταν Διευθυντής σπουδών και υπεύθυνος του θεατρικού εργαστηρίου και της σκηνογραφίας. Η διδασκαλία του συνοψίζεται στο δοκίμιο «Mensch und Kunstfigur» του 1925. Δίδασκε για τον άνθρωπο ως τριπλή ενότητα και συγκεκριμένα για τη φυσική του διάσταση μέσω των αναλογιών, για τη συναισθηματική του διάσταση μέσω της ψυχολογίας και για τη διανοητική του φύση μέσω της φιλοσοφίας. Ο Schlemmer, στο πλαίσιο των κονστρουκτιβιστικών αντιλήψεών του, αναζητούσε στην ανθρώπινη μορφή μια έκφραση παγκόσμια, αντικειμενική, τυποποιημένη και έγραφε χαρακτηριστικά: «χρειαζόμαστε νούμερα, μέτρο και κανόνες ως θωράκιση και όπλο απέναντι στο χάος»<sup>4</sup>.

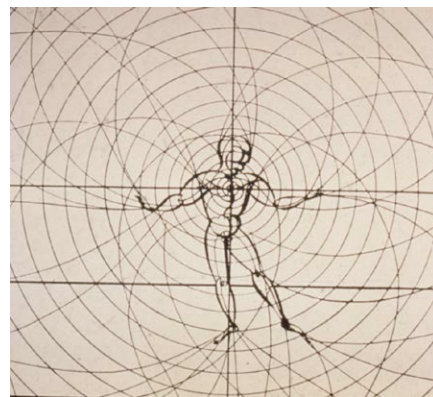
Οι χορογραφίες και τα σκηνικά του «Τριαδικού Μπαλέτου», του «Mechanical Ballet» και του «Pole Dance» αναπαράγονται μέχρι σήμερα. (Εικ.9.7, Εικ.9.8, Εικ.9.9).



**Εικ.9.7** O. Schlemmer, Das-Triadische-Ballett, 1928, Φωτογραφία, Bauhaus-Barbican.



**Εικ.9.8** O. Schlemmer, σχέδιο ανθρώπου ως χορευτή από το «Mensch und Kunstfigur», 1921.  
Πηγή: [https://de.wikipedia.org/wiki/Oskar\\_Schlemmer](https://de.wikipedia.org/wiki/Oskar_Schlemmer).

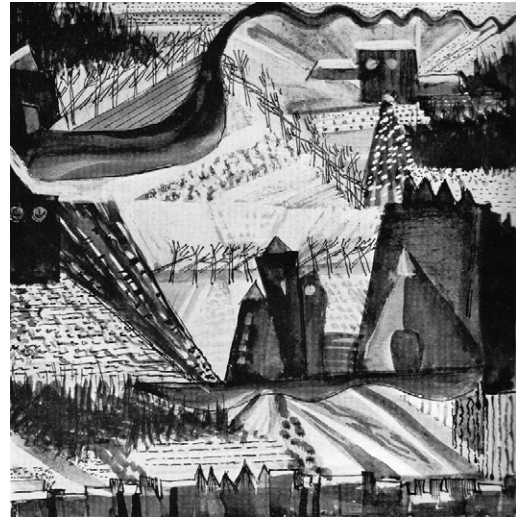


**Εικ.9.9** O. Schlemmer, σχέδιο ανθρώπου, από το «Mensch und Kunstfigur», 1925. Πηγή: [https://de.wikipedia.org/wiki/Oskar\\_Schlemmer](https://de.wikipedia.org/wiki/Oskar_Schlemmer).

Ο Johannes Itten (Γιόχαν Ίτεν, 1888-1967) θεωρείται από τους μεγαλύτερους δασκάλους της τέχνης του χρώματος. Διερεύνησε όπως και ο Kandinsky τη σχέση ήχου και χρώματος. Στηρίχτηκε στις αρχές του χρωματικού τροχού του Adolf Hölzel και σχεδίασε τη δική του χρωματική σφαίρα, που χωρίζεται σε έξι παραλλήλους και δώδεκα μεσημβρινούς. Πάνω από 50 χρόνια αφιέρωσε στη μελέτη της αντίληψης και της ψυχολογίας και της αισθητικής του χρώματος. Ήταν διευθυντής του τμήματος Γλυπτικής (πέτρα, ξύλο, μέταλλο) και δίδασκε στο προπαρασκευαστικό τμήμα της σχολής από το 1919- 1923. Οι μαθητές του βίωναν κιναισθητικά το χρώμα, για να μπορέσουν να ελέγξουν την προσωπική τους ιδιοσυγκρασία και την παγκόσμια επίδραση που έχει το χρώμα στον άνθρωπο (Εικ.9.10)



**Εικ.9.10** Johannes Itten, *Η χρωματική σφαίρα*, 1921.



**Εικ.9.11** Gunta Stölzl, *Βαϊμάρη*, 1920, τοπίο με βάση τις αντιθέσεις μορφών και υφών, σχέδιο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gunta\\_St%C3%B6lzl](https://en.wikipedia.org/wiki/Gunta_St%C3%B6lzl).

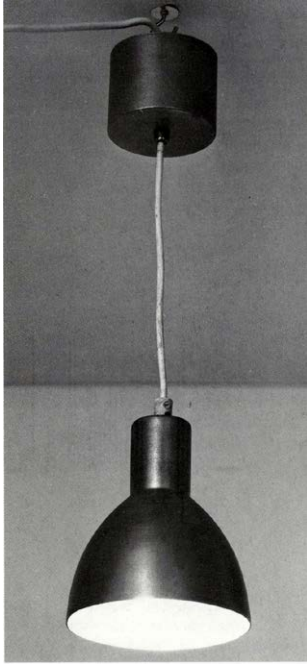
Η μουσικός Gertrud Grunow (Γκέρντρουντ Γκρούνο, 1870-1944) δίδασκε τη Θεωρία της Αρμονίας (της Αρμονιοποίησης όπως τη μετονόμασε ο Schlemmer), μέχρι το 1924. Διερευνούσε τις σχέσεις ανάμεσα στο χρώμα, τον ήχο και την κίνηση και τις τάξεις της παρακολουθούσαν τόσο οι μαθητές, όσο και οι δάσκαλοι της σχολής. Η Gunta Stölzl (Γκούντα Στολτζ, 1897-1983) δίδασκε στο υφαντουργικό εργαστήριο (Εικ. 9.11).

Από το Πρόγραμμα του κρατικού Bauhaus στη Βαϊμάρη, του Walter Gropius διαβάζουμε: «Ο τελικός σκοπός όλης της εικαστικής δουλειάς είναι το κτίσμα. Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και γλύπτες καλούνται να ξαναγνωρίσουν και να ξανακαταλάβουν την πολύπτυχη μορφή του κτίσματος στην ολότητά του και στα μέρη του και τότε θα ξαναγεμίσουν από μόνα τους τα έργα τους από αρχιτεκτονικό πνεύμα, που το έχασαν με τη τέχνη του σαλονιού. Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλύπτες, όλοι μας πρέπει να ξαναγίνουμε τεχνίτες». Γεγονός που υποδηλώνει ότι η προσπάθεια οδηγεί από το γενικό στο ειδικό και από την κλίμακα της πόλης στην κλίμακα του αντικειμένου καταργώντας κάθε διάκριση μεταξύ των διαφορετικών εκφάνσεων της τέχνης. Οι σχέσεις που αναπτύχθηκαν με την παραγωγική διαδικασία, συνδέσαν τη θεωρητική αναζήτηση του χώρου με τις εξελίξεις της τεχνικής και της τεχνολογίας. Είναι εύκολα κατανοητό ότι μ' αυτόν τον τρόπο κυριαρχεί ένας ελεγχόμενος εμπειρισμός και απομακρύνεται κάθε συμβολισμός, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια ομοιογενής και αφηρημένη σχεδιαστική πρόταση ύστερα όμως από μια εμπειριστατωμένη μελέτη των τεχνικών χαρακτηριστικών και δεδομένων<sup>5</sup>.

Μέσα στη Σχολή είχαν διαμορφωθεί διαφορετικά καλλιτεχνικά και θεωρητικά ρεύματα τα οποία αποτελούσαν αφορμή για έρευνες και συζητήσεις. Μερικά από αυτά ήταν: η χειροτεχνική παραγωγή σε αντιδιαστολή με τη βιομηχανική ήταν στο κέντρο των συζητήσεων με την επικράτηση της δεύτερης που υποστηρίζονταν από τον Walter Gropius, η διατύπωση ενός προσωπικού καλλιτεχνικού κριτηρίου (Johannes Itten), αλλά και η ανάπτυξη μιας καθολικής έκφρασης (Theo van Doesburg), η ενίσχυση της συστηματικής χρήσης της μηχανής (Laszlo Moholy-Nagy), η έμφαση στην τυποποίηση (Hannes Meyer).

Τα αντικείμενα που σχεδίαζαν οι σπουδαστές της σχολής έπρεπε να είναι βιομηχανικά προϊόντα, δηλαδή να παράγονται με βιομηχανικό τρόπο και να τα χαρακτηρίζει η υψηλή αισθητική ποιότητα. Η επιτυχία αυτών των αντικειμένων οφείλεται στην απλότητα του σχεδιασμού, η οποία επέτρεπε τη μαζική παραγωγή τους. Σχεδόν όλα τα έπιπλα που σχεδίαζαν οι σπουδαστές της Σχολής ήταν πτυσσόμενα. Καρέκλες και τραπέζια κατασκευάζονται από μέταλλο, ύφασμα, πλαστικό, δέρμα, κόντρα πλακέ, υλικά με φτηνό κόστος και πολύ εύκαμπτα, κατάλληλα για μικρά διαμερίσματα. Ο Breuer, διευθυντής του εργαστηρίου της επιπλοποιίας, σχεδίαζε έπιπλα, ελαττώνοντας τον όγκο τους και εισήγαγε τη χρήση του χαλύβδινου σωλήνα, ενός υλικού που το δανείστηκε από τη βιομηχανία και ιδιαίτερα από την κατασκευή των ποδηλάτων (Εικ.9.12, Εικ.9.13, Εικ.9.14, Εικ.9.15).





**Εικ.9.12** M. Brand, λάμπα, 1926. <http://www.bauhaus.de/en/>.



**Εικ.9.13** M. Breuer, πολυθρόνα από ξύλο, 1937. Πηγή:[https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Breuer](https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Breuer).



**Εικ.9.14** M. Breuer, πολυθρόνα Wassily, 1925. Πηγή:[https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Breuer](https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Breuer).



**Εικ.9.15** J. Schmidt, Αφίσα για την έκθεση του Bauhaus, Βαϊμάρη, 1923. Πηγή: <http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/poster-for-the-1923-bauhaus-exhibition-in-weimar>.

Όταν το 1925 η σχολή του Bauhaus μεταφέρεται από τη Βαϊμάρη στην πόλη Dessau (Ντεσάου), ο Gropius ανέλαβε να σχεδιάσει το νέο κτίριο της Σχολής. Ο Gropius είχε μαθητεύσει κοντά στον P. Behrens και το 1911 είχε κατασκευάσει μαζί με τον Adolf Meyer (1881–1929) το εργοστάσιο Fagus. Το πρώτο αυτό βιομηχανικό κτίριο αποτέλεσε ένα έμβλημα της νέας αρχιτεκτονικής: οι μεγάλες γυάλινες επιφάνειες επέτρεπαν τη θέαση της διαδικασίας παραγωγής, το μεγάλο ρολόι στην είσοδο συμβόλιζε τη δυναμική του χρόνου και της κίνησης και η απόλυτη αρμονία προερχόταν από τη τριμερή οργάνωση της όψης σε βάση, κορμό και επίστεψη και την απόλυτη κανονικότητα των υαλοπετασμάτων. Τα ίδια στοιχεία αλλά με μεγαλύτερο δυναμισμό και σε άμεση σχέση με την οργάνωση του αστικού χώρου τα βλέπουμε και στο νέο κτίριο της Σχολής, που σχεδίασε ο Walter Gropius

στη βιομηχανική πόλη του Dessau, 150 χιλιόμετρα νότια του Βερολίνου. Το συγκρότημα είναι οργανωμένο σε πτέρυγες οι οποίες οργανώνονται γύρω από ένα κομβικό σημείο που είναι το γραφείο του Διευθυντή πάνω από τον δρόμο. Οι αίθουσες διδασκαλίας, οι αίθουσες των εργαστηρίων, τα γραφεία των καθηγητών, οι κατοικίες για τους σπουδαστές έχουν διαφορετική επεξεργασία των όψεων, διαφορετική θέση στη συνολική οργάνωση και διαφορετική ογκοπλασία. Κάθε λειτουργία έχει τα δικά της δικές της απαιτήσεις και συνεπώς, κάθε κτίριο τα δικά του χαρακτηριστικά. Φως, αέρας, κίνηση έχουν μετατραπεί σε πρωτογενή στοιχεία και οι εφαρμογές της τεχνολογίας (σώματα καλοριφέρ, χειρολαβές στις σκάλες, φωτιστικά σώματα, μηχανισμοί ανοίγματος των παραθύρων) έχουν μετατραπεί στον απόλυτο διάκοσμο του χώρου. Ο Τζ. Κ. Αργκάν γράφει: «Όλο το σύνολο συλλαμβάνεται ως αργή περιστροφή όγκων και επιπέδων που εξαντλούν, στις πλαστικές ιδιότητές τους, τις δυνάμεις κίνησης που οι ίδιοι υποκινούν. Είναι προφανές ότι τούτος ο συναρθρωτικός δυναμισμός, βασίζεται στην ανάλυση της στοιχειώδους μηχανικής του μοχλού και του διωστήρα»<sup>6</sup> (Εικ.9.16, Εικ. 9.17, Εικ. 9.18, Εικ. 9.19, Εικ. 9.20, Εικ.9.21). Η επίπλωση του εσωτερικού του κτιρίου έγιναν από τα εργαστήρια του Bauhaus. Η διάταξη των κτιρίων υπογραμμίζει τον χαρακτήρα της κοινότητας και τη συνεργασία όλων των μελών της.



**Εικ.9.16** W. Gropius, Σχολή Bauhaus, 1925-1926, Dessau, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.17** W. Gropius, Σχολή Bauhaus, 1925-1926, Dessau, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.18** W. Gropius, Σχολή Bauhaus, 1925-1926, Dessau, διάδρομος γραφείων καθηγητών, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.19** W. Gropius, Σχολή Bauhaus, 1925-1926, Dessau, κατοικίες φοιτητών, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.20** W. Gropius, Σχολή Bauhaus, 1925-1926, Dessau, εστιατόριο φοιτητών, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.21** W. Gropius, κατοικίες καθηγητών της Σχολής Bauhaus, 1925-1926, Dessau, φωτ. Β.Πετρίδου.



Οι κατοικίες των καθηγητών σε άμεση γειτνίαση αποτελούσαν μια άλλη μικρή κοινότητα. Το κτίριο αυτό έγινε το έμβλημα της Σχολής και παρουσίασε με συγκεκριμένο τρόπο την αντίληψη για τη λειτουργικότητα και την αισθητική σε συνδυασμό με τη χρησιμοποίηση των τεχνολογικών εξελίξεων.

Ο ορθολογισμός του σχεδιασμού των αντικειμένων και της αρχιτεκτονικής προεκτείνεται στο σχεδιασμό όλης της κοινωνίας. Μέσα από ένα νέο τρόπο επίλυσης των σχεδιαστικών προβλημάτων τη διδασκαλία στο Bauhaus φιλοδοξούσε να επιλύσει τα κοινωνικά προβλήματα, γεγονός που αποδείχτηκε ουτοπικό.

Καθοριστική ήταν η σημασία της Σχολής του Bauhaus για τις εξελίξεις στην αρχιτεκτονική και στις εικαστικές τέχνες του 20ού αιώνα. Παρά τη σύντομη λειτουργία της και τις κριτικές που δέχτηκε, η απήχηση και τα αποτελέσματα είχαν διεθνή αντίκτυπο. Σ' αυτήν τέθηκαν τα θεμέλια του βιομηχανικού σχεδιασμού και ακόμα και σήμερα πολλά προγράμματα αρχιτεκτονικών σχολών ή των εφαρμοσμένων τεχνών ακολουθούν τη μεθοδολογία της διδασκαλίας που εφαρμόστηκε εκεί. Τα προϊόντα που σχεδιάστηκαν από τους μαθητές της Σχολής παράγονται και χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα, ενώ έχουν επίδραση στην αντίληψη μας για το σύγχρονο σχεδιασμό. Η εκπαιδευτική διαδικασία άρχισε να προσανατολίζεται στην κατεύθυνση που θα μπορούσε να εγγυηθεί την προετοιμασία ειδικευμένων τεχνικών με γνώσεις και αντίληψη όχι μόνο της σχέσης ανάμεσα στον σχεδιασμό και τη διαδικασία παραγωγής, αλλά και της ιδιαίτερης σημασίας που έχει η μαζική κατανάλωση του παραγόμενου αντικειμένου. Έτσι τελικά μαζί με την καλλιτεχνική παραγωγή ενδυναμώνεται η συνεχής δημιουργία νέων αναγκών και η ικανοποίησή τους μέσα από τη συνεχή κατανάλωση. Η τεχνική δεξιοσύνη γίνεται το κύριο μέλημα της εκπαιδευτικής διαδικασίας και κάθε θεωρητική και αφηρημένη αιτιολόγηση για τη σχέση ιδέας και μορφής αποφεύγεται. Πρόκειται για μία αντίληψη που ορίζει την αρχιτεκτονική και τη διαδικασία σχεδιασμού ως τη λειτουργία «καθορισμού των διαστάσεων» του καθημερινού χώρου και ένταξης σ' αυτόν των τυποποιημένων αντικείμενων προσφέροντας έτσι μια λειτουργική επάρκεια ενδεδυμένη όμως με την ψευδαίσθηση της καλλιτεχνικής αισθητικής. Ο Gropius, υποστηρίζοντας τη σύνδεση της αρχιτεκτονικής με την πόλη, οδήγησε τις επόμενες γενιές των αρχιτεκτόνων να θεωρούν την αρχιτεκτονική όχι μόνο ως ένα εργαλείο οργάνωσης του χώρου, αλλά και ως μία κοινωνική παροχή. Όμως, το γεγονός ότι μέσα από αυτή τη διαδικασία η αρχιτεκτονική συμμετέχει στην ανάπτυξη των οικονομικών παραγωγικών δυνάμεων, δεν φαίνεται να οδήγησε πολλούς στη συνειδητοποίηση της «ουτοπίας του σχεδιασμού» για τη βελτίωση της κοινωνίας. Η σχέση του αρχιτέκτονα με τη διαδικασία παραγωγής είχε ως αποτέλεσμα τη διαμόρφωση ενός επαγγελματία ο οποίος αγωνίζεται για την «κοινωνικοποίηση» της αρχιτεκτονικής, υποτάσσοντας τη σκέψη του στους κανόνες της λειτουργικότητας, της οικονομίας και της αποδοτικότητας της μαζικής παραγωγής. Ωστόσο, ο ίδιος προκύπτει εντελώς ανίσχυρος μπροστά στην επίλυση των τεχνολογικών προβλημάτων της κατασκευής αλλά και της εμπορικής χρησιμοποίησης του προϊόντος που παράγει, με αποτέλεσμα να προσπαθεί κυρίως να αιτιολογήσει την «καλλιτεχνική» υπόσταση της αρχιτεκτονικής για την οποία αισθάνεται τελείως απροετοίμαστος<sup>7</sup>.

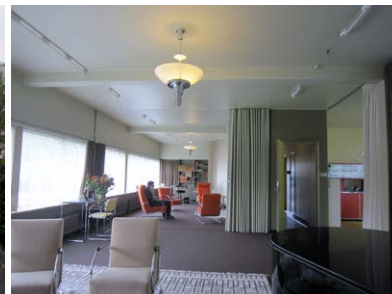
Ο Μοντερνισμός εξαπλώθηκε από την Ευρώπη και την Αμερική σε όλες τις ηπείρους. Το Docomomo (International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement) είναι ένας διεθνής μη κερδοσκοπικός οργανισμός που ιδρύθηκε το 1965 και σήμερα οι εθνικές επιτροπές 49 κρατών διεξάγουν έρευνες με στόχο τη μελέτη και τη διατήρηση της αρχιτεκτονικής του Μοντέρνου Κινήματος. (Εικ. 9.22, Εικ. 9.23, Εικ. 9.24).



**Εικ.9.22** M. Breuer, Whitney Museum of American Art, Νέα Υόρκη, 1966.



**Εικ.9.23** Brinkman και Van der Vlugt, Sonneveld House, Ρότερνταμ, 1933, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.24** Brinkman και Van der Vlugt, Sonneveld House, εσωτερικό, Ρότερνταμ, 1933, φωτ. Β.Πετρίδου.

## Η αναδιοργάνωση της αρχιτεκτονικής: Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM)

Παράλληλα με τις προσπάθειες για την αναδιοργάνωση της εκπαίδευσης, ώστε να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της κοινωνίας του 20ου αιώνα η διεθνής αρχιτεκτονική κοινότητα καλείται να αντιμετωπίσει και τα ζητήματα που προέκυψαν μετά τον 1ο παγκόσμιο πόλεμο, όπως το ζήτημα της κατοικίας, η αναδιοργάνωση των πόλεων, η ρύθμιση των ζητημάτων της κυκλοφορίας και η όσο το δυνατόν αποτελεσματικότερη επίλυση των ζητημάτων που έθετε η εντατικοποίηση της παραγωγής.

Αμέσως μετά την έκθεση κατοικίας το 1927 στη Στουτγάρδη, που οργανώθηκε υπό την αιγίδα του Deutscher Werkbund και την επίβλεψη του Mies Van Der Rohe, όπου παρουσιάστηκαν οι προτάσεις όλων των ανεγνωρισμένων ευρωπαϊών αρχιτεκτόνων, τέθηκαν οι βάσεις για μια κοινή προσπάθεια έρευνας. Το 1928, ιδρύθηκε ο θεσμός των Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM), ο οποίος οργάνωσε 11 συνέδρια σε διαφορετικές πόλεις της Ευρώπης μέχρι το 1959. Το κεντρικό μέλημα των Συνεδρίων αυτών ήταν η ανύψωση της αρχιτεκτονικής σε θεμελιώδη δραστηριότητα του ανθρώπου με στόχο την ικανοποίηση των αναγκών του. Ως συνέπεια, βασική προϋπόθεση ήταν ο καθορισμός του ρόλου του αρχιτέκτονα στη σύγχρονη κοινωνία, η διερεύνηση των σχέσεων ανάμεσα στις πολιτικές ιδεολογίες και τις κοινωνικές τάσεις, καθώς και ζητήματα αισθητικών θεωρήσεων και ηθικών πεποιθήσεων. Τα βασικά σημεία γύρω από τα οποία εγκαινιάστηκε ο προβληματισμός ήταν η σύγχρονη τεχνολογία και οι συνέπειες της, η τυποποίηση στην αρχιτεκτονική, η οικονομία, η πολεοδομία, η εκπαίδευση των νέων, οι σχέσεις της αρχιτεκτονικής με την κρατική εξουσία και οι επιδράσεις στην υλοποίηση της και η απομάκρυνση της αρχιτεκτονικής από τον ακαδημαϊσμό της μορφής.

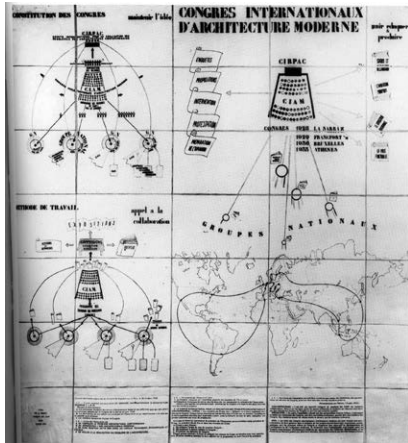
Δύο ήταν οι βασικοί πόλοι των συζητήσεων. Πρώτος πόλος ήταν η πόλη και πιο συγκεκριμένα το μέγεθος και η έκταση της πόλης, η οργάνωση των λειτουργιών, η σχέση χώρου και χρόνου, η συγκρότηση των οικοδομικών τετραγώνων, το μέλλον των ιστορικών κέντρων. Δεύτερος πόλος ήταν η κατοικία, ως βασικός πυρήνας οργάνωσης της πόλης, η τυποποίηση της με στόχο τη μετατροπή της σε κύριο καταναλωτικό προϊόν, ο καθορισμός του ελάχιστου επιτρεπόμενου μεγέθους της, και οι κανόνες υγιεινής που θα έπρεπε να πληροί.

Δεν άργησαν να εμφανιστούν οι συμμαχίες ανάμεσα στους διασημότερους αρχιτέκτονες της εποχής και να διατυπωθούν οι διαφορετικές προτάσεις. Η ομάδα Le Corbusier, André Lurçat, Pierre Chareau, Alberto Sartoris, Fernando García Mercadal, αποδέχονταν τον δυναμικό ρόλο που θα έπρεπε να έχει το κράτος ως παραγγελιοδότης της αρχιτεκτονικής, τον εμβληματικό ρόλο της μηχανής στη σύγχρονη εποχή, τη μελέτη των πολεοδομικών κανονισμών ως μεθόδου ελέγχου των προβλημάτων της πόλης, την οργάνωση της πόλης σε λειτουργικές ζώνες (κατοικία, αναψυχή, εργασία, κυκλοφορία), την υποστήριξη της τυποποίησης της κατοικίας και στη συνέχεια, τον προσανατολισμό της παραγωγής.

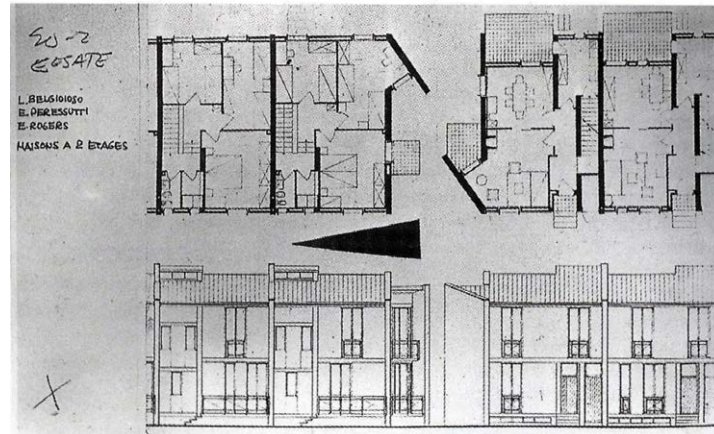
Η ομάδα των Mart Stam, Hans Schmidt, Hannes Meyer, υποστήριζαν ότι οι αρχιτέκτονες θα έπρεπε να αναπτύξουν μια ισχυρή δράση που θα οδηγούσε στην αλλαγή των δομών της κοινωνίας, αντιλαμβάνονταν τη σημασία της ενεργοποίησης του αρχιτέκτονα στην πάλη των τάξεων, υποστήριζαν την κατάργηση της ιδιωτικής ιδιοκτησίας και της εκμετάλλευσης της γης, αντιλαμβάνονταν την πολεοδομία ως μια τεχνική επέμβαση για την οργάνωση των λειτουργιών της συλλογικής ζωής στην πόλη, θεωρούσαν την οργάνωση της κυκλοφορίας στις πόλεις βασικό ζήτημα και απέρριπταν κάθε αισθητική παρέμβαση στην αρχιτεκτονική και στον σχεδιασμό των πόλεων, καθώς η αισθητική πρέπει να αντικατασταθεί από το κοινό συμφέρον. Το 1933 έγινε το 4ο Συνέδριο πάνω στο Πλοίο Πατρίς 2 που έπλεε από τη Μασσαλία στον Πειραιά με θέμα *Η λειτουργική πόλη* και το αποτέλεσμα αυτών των συναντήσεων με τη συμμετοχή και Ελλήνων αρχιτεκτόνων, ήταν η περίφημη *Χάρτα των Αθηνών* που εκδόθηκε με επιμέλεια του Le Corbusier το 1943.

Μετά τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο η θεματολογία των Συνεδρίων προσανατολίστηκε προς τη αναζήτηση της σύνδεσης της πόλης με τα κοινωνικά ζητήματα, προς την αναφορά στη συλλογική μνήμη και τα συναισθήματα των κατοίκων των πόλεων, προς το τοπικό στοιχείο σε αντίθεση με τους «οικουμενικούς» κανόνες της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Στη τελευταία συνάντηση στην πόλη Otterlo της Ολλανδίας το 1959, διαμορφώθηκαν οι νέες τάσεις στην αρχιτεκτονική με πρωταγωνιστές τους Alison και Peter Smithson, Γιώργο Κανδύλη, Aldo van Eyck και Jacob B. Bakema. Ο νέος στόχος που εμφανίζεται είναι, όπως υπογραμμίζει ο J. M. Montaner να: «διατυπωθούν έννοιες που θα επέτρεπαν στην αρχιτεκτονική να αντικατοπτρίζει πιο καθαρά την ποικιλία των κοινωνικών και πολιτιστικών μοντέλων, εισάγοντας ζητήματα όπως η ταυτότητα, το μοντέλο συγχρωτισμού, η γειννίαση κλπ. Ήταν λοιπόν αναγκαίο να πραγματοποιηθεί η οριστική υπέρβαση των απλουστευτικών θέσεων της Χάρτας των Αθηνών και να έρθει στην επιφάνεια η πολυπλοκότητα της αστικής ζωής»<sup>8</sup> (Εικ.9.25, Εικ.9.26).





Εικ.9.25 CIAM-France, διάγραμμα εργασίας του 4ου CIAM, 1936.



Εικ.9.26 Belgioioso, Peressutti, Rogers, CIAM 9, 1953, σχέδια διποκατοικίας, Cesate, Μιλάνο.

## Η αρχιτεκτονική παραγωγή.

### Frank Lloyd Wright, (Φρανκ Λόϊντ Ράϊτ, 1869-1959)

Την εποχή που οι νέοι ευρωπαϊκοί προβληματισμοί αρχίζουν να διαδίδονται στην Αμερική, μετά την πολιτική κρίση της Ευρώπης, γύρω στο 1930, ο Αμερικανός αρχιτέκτονας Frank Lloyd Wright βρίσκεται στη μέση της καριέρας του. Το 1910, οργανώθηκε στο Βερολίνο μια έκθεση προς τιμή του, με αφορμή το ταξίδι του στην Ευρώπη, η οποία επέτρεψε τους Ευρωπαίους αρχιτέκτονες να γνωρίσουν και να γοητευτούν από το έργο του.

Μαθητής του Sullivan, ασπάζεται την ιδεολογία κατά της πόλης και πιστεύει ότι ο σύγχρονος άνθρωπος θα πρέπει να είναι δεμένος με τη γη και τη φύση και να ζει μακριά από τα μεγάλα αστικά κέντρα, θεωρεί ότι η τεχνολογία πρέπει να καταλάβει τη θέση της τέχνης χωρίς όμως να υποστηρίζει την τυποποίηση και επιδιώκει την ανάπτυξη των ατομικών αξιών εντός της κοινωνικής ομάδας πρεσβεύοντας ότι η συλλογικότητα στηρίζεται στην ενοποίηση των ατόμων. Για τον Wright ο μικρόκοσμος της αρχιτεκτονικής διέπεται από την αρμονία της γεωμετρίας και ο αρχιτέκτονας «τακτοποιεί» τα αντικείμενα στον χώρο. Για την πελατεία του, την εκλεπτυσμένη αστική τάξη των περιχώρων των αμερικάνικων μεγαλουπόλεων, ο Wright παράγει ένα συνολικό έργο τέχνης, όπου ο διάκοσμος με τις γραμμικές συνδέσεις του, την αποδοχή της χειροποίητης εργασίας και την ποικιλία των υλικών εμπλουτίζει την ατομικότητα του κτιρίου, η πολύπλευρη χρησιμοποίηση του φωτός αυξάνει την εσωτερική ένταση, η αναφορά σε μη ευρωπαϊκά στοιχεία, γαλουχεί την κυριαρχία του Αμερικάνου κατακτητή (Εικ. 9.27). Στο εσωτερικό του κτιρίου γεννιούνται όλες οι δυνάμεις και από εκεί, στην προέκτασή τους, θα διαχυθούν στην κοινότητα. Το εξωτερικό, συμπαγές, επιβλητικό σχεδόν μονολιθικό, δηλώνει την εσωστρέφεια, την περισυλλογή, την προστασία από τον θόρυβο.



Εικ.9.27 F.L.Wright, Ennis House, Los Angeles, 1923, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.28** F.L.Wright, κατοικία Oak Park, Σικάγο, Illinois, 1889-1909, φωτ. Β.Πετρίδου.



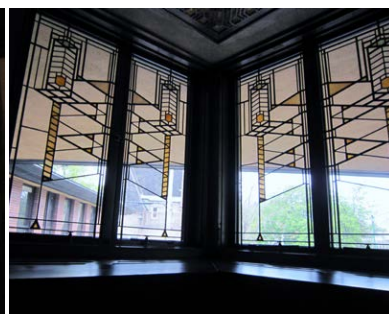
**Εικ.9.29** F.L.Wright, κατοικία Oak Park, Σικάγο, Illinois, 1889-1909, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.30** F.L.Wright κατοικία Robbie, 1908-1910, Σικάγο, Illinois, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.31** F.L.Wright κατοικία Robbie, εσωτερικό, 1908-1910, Σικάγο, Illinois, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.32** F.L.Wright κατοικία Robbie, εσωτερικό, 1908-1910, Σικάγο, Illinois, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.33** F.L.Wright, Hollyhock House, Los Angeles, 1919-1921, φωτ. Β.Πετρίδου.

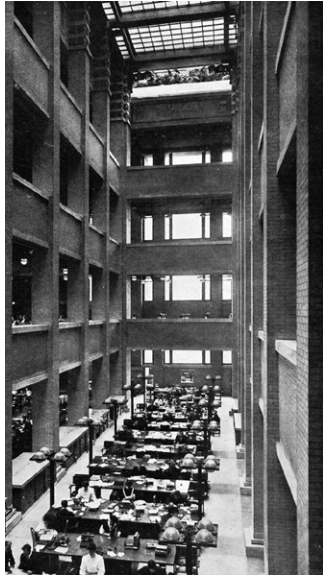


**Εικ.9.34** F.L.Wright, Hollyhock House, λεπτομέρεια διακοσμητικού στοιχείου, Los Angeles, 1919-1921, φωτ. Β.Πετρίδου.

Θεωρείται ο μεγαλύτερος Αμερικανός αρχιτέκτονας με πλούσιο συγγραφικό<sup>9</sup> αλλά και αρχιτεκτονικό έργο, το οποίο περιλαμβάνει κατοικίες, κτίρια γραφείων, λατρευτικά κτίρια, μουσεία, ξενοδοχεία, αλλά και την πρόταση για ένα νέο τρόπο σχεδιασμού της σύγχρονης πόλης (Broadacre City, 1934-58)<sup>10</sup>. Στην πόλη αυτή, η οποία θα έπρεπε να βρίσκεται μακριά από τα αστικά κέντρα, τα κτίρια έχουν μικρή κλίμακα και κυρίαρχο στοιχείο είναι η τεχνολογία. Το αυτοκίνητο και ο ηλεκτρισμός θα εξυπηρετεί κάτω από τις σοφές υποδείξεις του πεφωτισμένου αρχηγού του κόσμου, του αρχιτέκτονα, τις ανάγκες της κοινότητας.

Από το 1900 περίπου σχεδιάζει και υλοποιεί ένα μεγάλο αριθμό μονοκατοικιών και επιδιώκει να δημιουργήσει μια νέα αρχιτεκτονική, ανεξάρτητη από τα παλιά στυλ, κοντά στο μοντέρνο τρόπο ζωής, κατάλληλη για το «μέσο Αμερικανό» (1899-1910, Prairie Houses. Από την πρώτη κατοικία που κτίζει για την οικογένεια του στο 1889, στο προάστιο Oak Park στο Σικάγο, μέχρι και το διάσημο Σπίτι στον Καταράκτη (1936), εμφανίζονται τα βασικά χαρακτηριστικά του χώρου: κάτω από τη μεγάλη σκεπή η κάτοψη των κτιρίων αναπτύσσεται γύρω από το τζάκι, ο εσωτερικός χώρος είναι ανοικτός σε μια συνεχή κίνηση από επίπεδο σε επίπεδο και το παιχνίδι των οριζόντιων και των κάθετων γραμμών της σκεπής και των παραθύρων επαναλαμβάνεται συνεχώς, για να αναμειχτεί τελικά το τεχνητό με το φυσικό περιβάλλον (Εικ. 9.28, Εικ.9.29, Εικ. 9.30, Εικ.9.31,





**Εικ.9.35** F.L.Wright, κτήριο της εταιρείας Larkin (1903), Buffalo, κατεδαφισμένο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Larkin\\_Administration\\_Building](https://en.wikipedia.org/wiki/Larkin_Administration_Building).



**Εικ.9.36** F.L.Wright, Unity Temple, Oak Park, Illinois, 1904, φωτ. Β.Πετρίδου.



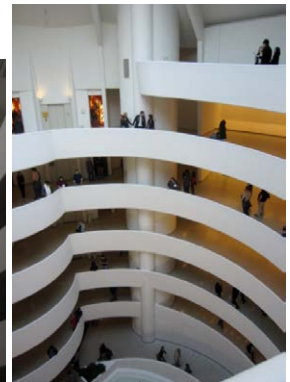
**Εικ.9.37** F.L.Wright, Unity Temple, εσωτερικό. Oak Park, Illinois, 1904, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.38** F.L.Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City, 1943–1959, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.39** F.L.Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, εσωτερικό, New York City, 1943–1959, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.40** F.L.Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, εσωτερικό, New York City, 1943–1959, φωτ. Β.Πετρίδου.

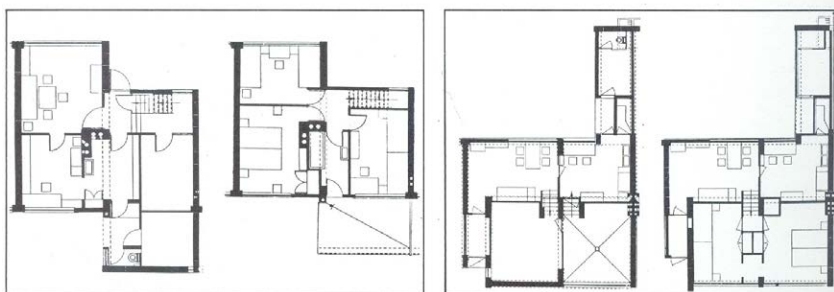
Εικ.9.32). Συμμετέχει στην προώθηση της αρχιτεκτονικής για την αμερικάνικη οικογένεια, παρουσιάζοντας τον νέο «μοντέρνο» τρόπο ζωής αρθρογραφώντας σε γυναικεία περιοδικά<sup>11</sup>. Χρησιμοποιεί τα σύγχρονα υλικά, το μπετόν και το γυαλί, για να δημιουργήσει κτίρια με καθαρούς πρισματικούς όγκους<sup>12</sup>. Επίσης επηρεάζεται από την αρχιτεκτονική της Ιαπωνίας, όπου έμεινε από το 1916 ως το 1922. Τα χαρακτηριστικά της γιαπωνέζικης αρχιτεκτονικής, δηλαδή η αρμονία με τη φύση, η ελεύθερη οργάνωση της κάτοψης, το επίπεδο στέγαστρο που προεκτείνεται σε μεγάλη έκταση από την περίμετρο του σπιτιού, η σύνδεση του κήπου στο εσωτερικό του κτιρίου συμπίπτουν με τις αντιλήψεις του για τη σύγχρονη αμερικανική αρχιτεκτονική (Εικ. 9.33, Εικ.9.34).

Όπως στις κατοικίες, έτσι και στο κτήριο της εταιρείας Larkin (1903), στο Ναό των Ενωτικών (Unity Temple, 1904), στο κτίριο της εταιρείας Johnson Wax co. (1936), στο Μουσείο R. Guggenheim στη Νέα Υόρκη, υπάρχει ο ίδιος μεγάλος κεντρικός χώρος γύρω από τον οποίο οργανώνεται το υπόλοιπο κτίριο, ο άπλετος φωτισμός του κεντρικού χώρου από την οροφή, η ιδιαίτερη μέριμνα για απομόνωση από το εξωτερικό, η καθαρή γεωμετρική μορφή του κτιρίου και ο περιορισμός των εξωτερικών ανοιγμάτων, με στόχο τη μείωση της επαφής με την πόλη. Είναι φανερό ότι παρά τις διαφορετικές λειτουργίες των κτηρίων, επιλέγονται τα ίδια αρχιτεκτονικά κριτήρια: η εσωστρεφής οργάνωση και η δυνατότητα οπτικής επικοινωνίας ανάμεσα στους χρήστες του χώρου, η επιλογή μιας κεντρικής πηγής φωτός και η χρήση των καθαρών γεωμετρικών όγκων. Έτσι, η αρχιτεκτονική δημιουργεί χώρους για μια κοινότητα, όπου ο άνθρωπος παρατηρεί τον εαυτό του μέσα από την εργασία, την προσευχή, τη συμβίωση και συνεπώς συμμετέχει σε μία συλλογική δραστηριότητα (Εικ. 9.35, Εικ.9.36, Εικ. 9.37, Εικ.9.38, Εικ.9.40).

### Walter Gropius (Βάλτερ Γκρόπιους, 1883-1969)

Ο Walter Gropius (Βάλτερ Γκρόπιους, 1883-1969) το 1937 εγκαταστάθηκε στην Αμερική, όπου συνέχισε τη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής στο πανεπιστήμιο Harvard. Στο πλαίσιο αυτής της δραστηριότητας, ασχολήθηκε με τις «τυποποιημένες μονάδες» κατοικιών στις οποίες τα βασικά συστατικά της αρχιτεκτονικής θα έμεναν αναλλοίωτα, ενώ η επεξεργασία των δευτερευόντων στοιχείων από τους χρήστες θα επέτρεπε την ανάπτυξη των προσωπικών εκφράσεων και την ποικιλία στα αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Τα συγκροτήματα των κατοικιών που σχεδίασε δείχνουν ότι τα βασικά στοιχεία τους ήταν η τυποποίηση και ο μέγιστος ορθολογισμός της κατασκευής, η μέριμνα για υγιεινή και η μεγαλύτερη δυνατή οικονομία (Colony Törten, 1926, Dammerstock, Καρλσρούη 1928, Großsiedlung Siemensstadt, Ringsiedlung, 1929-1934, Βερολίνο) (Εικ. 9.41, Εικ.9.42). Το 1926 διακήρυττε την πεποίθηση ότι «Η δημιουργία τύπων για τα αντικείμενα της καθημερινής χρήσης είναι κοινωνική αναγκαιότητα».<sup>13</sup> Μ' αυτόν τον τρόπο, θα επιτυγχάνονταν η διαφοροποίηση των αρχιτεκτονικών έργων και ταυτόχρονα η ένταξη τους μέσα στους γενικούς κανόνες της αρχιτεκτονικής παραγωγής. Το 1937, όταν ο Gropius άρχισε τη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής στο Πανεπιστήμιο του Harvard, υποστήριξε ότι οι καθηγητές που διδάσκουν αρχιτεκτονική θα πρέπει να έχουν αποδεδειγμένη εμπειρία τόσο στην αρχιτεκτονική σύνθεση, όσο και στην αντιμετώπιση των προβλημάτων της κατασκευής. Οι σχέσεις δασκάλου - μαθητή θα πρέπει να διαμορφώνονται όπως οι σχέσεις που υπάρχουν μέσα σ' ένα αρχιτεκτονικό γραφείο ανάμεσα στον εργοδότη και στον υπάλληλο. Οι σπουδαστές της αρχιτεκτονικής θα πρέπει να εργάζονται σε ομάδες, έτσι ώστε όχι μόνο να συνηθίζουν τη μεταξύ τους συνεργασία, αλλά να προετοιμάζονται και για την επιτήρηση των τεχνιτών κατά τη διάρκεια της υλοποίησης των έργων. Ο φοιτητής της αρχιτεκτονικής, θα πρέπει να ασκείται πάνω σε συγκεκριμένα προβλήματα και συνεπώς οι μελέτες του θα πρέπει να αφορούν ένα συγκεκριμένο οικόπεδο και ένα συγκεκριμένο πελάτη, δίνοντας προσοχή στη μελέτη των κατασκευαστικών ζητημάτων τα οποία θα πρέπει να ενσωματωθούν και να διδάσκονται ως μέρος του σχεδιαστικού προβλήματος, προσφέροντας έτσι εγγυήσεις για την εκπλήρωση των στόχων της οικονομικής ανασυγκρότησης.

Από τα κυριότερα έργα του εκτός από το κτίριο της Σχολής Bauhaus στο Dessau (1925), είναι το εργοστάσιο παπουτσιών Faguswerk, στο Aleld an der Leine, 1910-1911 σε συνεργασία με τον Adolph Meyer (Εικ.9.43), όπου κυριαρχούν οι μεγάλες γυάλινες επιφάνειες με τα ενισχυμένα μεταλλικά πλαίσια και οι οποίες επιτρέπουν τη θέαση της διαδικασίας της παραγωγής και το κτίριο της Pan Am Building (σήμερα Metlife Building, 1958-63) στη Νέα Υόρκη (Εικ. 9.44). Στην Ελλάδα πάνω σε σχέδια του, κατασκευάστηκε το κτίριο της Αμερικανικής Πρεσβείας στην Αθήνα (1959-61) σε συνεργασία με τον Περικλή Σακελλάριο (Εικ.9.45), και μετά τον θάνατό του η ξενοδοχειακή μονάδα Porto Carras στη Χαλκιδική (1973-1980).



**Εικ.9.41** W. Gropius, Μελέτες για τυποποιημένες κατοικίες, Dessau-Torten, 1927-1928.



**Εικ.9.42** W. Gropius, Dammerstock, Καρλσρούη, 1928. Πηγή: [https://en.wikiarquitectura.com/index.php/Dammerstock\\_Colony](https://en.wikiarquitectura.com/index.php/Dammerstock_Colony).





**Εικ.9.43** W. Gropius, A. Meyer, Faguswerk, Alfeld an der Leine, 1910–1911. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fagus\\_Factory](https://en.wikipedia.org/wiki/Fagus_Factory).



**Εικ.9.44** W. Gropius, Pan Am Building (σήμερα Metlife Building, 1958–63), Νέα Υόρκη. φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.45** W. Gropius, Αμερικανική Πρεσβεία, Αθήνα (1959–61) σε συνεργασία με τον Περικλή Σακελλάριο. φωτ. Β.Πετρίδου.

### **Ludwig Mies Van Der Rohe, (Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε , 1886-1969)**

Ο Ludwig Mies Van Der Rohe εργάστηκε στο γραφείο του P.Behrens, μέλος του Werkbund οργάνωσε την έκθεση της κατοικίας στη Στουτγάρδη το 1927, ήταν ο τελευταίος διευθυντής του Bauhaus (1930-1933). Στα πρώτα του έργα είχε επηρεαστεί από τον ορθολογισμό και την απλότητα του Νεοκλασικισμού, ενώ προς το 1918 από την εκφραστική ελευθερία του εξπρεσιονισμού. Οι ουρανοξύστες με τον ατσάλινο σκελετό και επένδυση από γυαλί που σχεδίασε (1919-21), αποτελούν έναν πειραματισμό πάνω στη «διαφάνεια» της αρχιτεκτονικής έκφρασης. Ο ουρανοξύστης υψώνεται, για να μεταφέρει το μήνυμα της διαύγειας της μορφής και της καθαρότητας του ανθρώπου, που θα ξαναγεννηθεί από τα συντρίμια του 1<sup>ου</sup> Παγκοσμίου Πολέμου (Εικ.9.46). Συγχρόνως, γεννιέται και η έννοια της αντανάκλασης. Το γυαλί είναι μια επιφάνεια που μπορεί να λειτουργεί και ως καθρέπτης, όπου αναπαράγεται το είδωλο του σύγχρονου κατοίκου της πόλης. Στην αρχιτεκτονική του Mies, κυριαρχούν αυτές οι δύο έννοιες: η διαφάνεια από μέσα προς τα έξω, ούτως ώστε η μνήμη να ενδυναμώνεται συνεχώς με τις εικόνες της πόλης και η αντανάκλαση, η ά-διαφάνεια η οποία δημιουργεί λαβυρίνθους, καθρέπτες που επαναλαμβάνουν το ίδιο είδωλο. Για τον Mies, η αρχιτεκτονική σχεδιάζεται ως τόπος αναζήτησης: μέσα από τη συνεχή επανάληψη της ίδιας σιωπηρής γλώσσας των μορφών

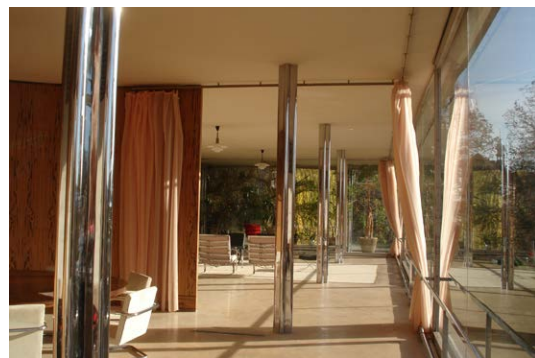
προβάλλεται το τεχνητό περιβάλλον και τα επιτεύγματά του. Τόνιζε: «Όπου η τεχνική βρίσκει την πραγματική της εκπλήρωση, εκεί ορθώνεται η αρχιτεκτονική. Είναι αλήθεια πως η αρχιτεκτονική εξαρτάται από τεχνικά στοιχεία, αλλά το πραγματικό πεδίο της δραστηριότητάς της βρίσκεται στο χώρο της έκφρασης. Ελπίζω να καταλάβετε πως η αρχιτεκτονική δεν έχει να κάνει σε τίποτα με την εφεύρεση μορφών. Δεν είναι παιχνιδότοπος για παιδιά, μικρά ή μεγάλα. Η αρχιτεκτονική είναι το γνήσιο πεδίο μάχης του πνεύματος. Η αρχιτεκτονική έγραψε την ιστορία των εποχών και τους έδωσε τα ονόματά τους. Η αρχιτεκτονική εξαρτάται από την εποχή της. Είναι η αποκρυστάλλωση της εσωτερικής της δομής, το βαθμιαίο ξεδίπλωμα της μορφής της. Αυτός είναι ο λόγος που η τεχνική και η αρχιτεκτονική έχουν τέτοια στενή συγγένεια. Η μεγάλη μας ελπίδα είναι πως θα εξελιχθούν μαζί, πως μια μέρα η μία θα είναι έκφραση της άλλης. Μόνο τότε θα έχουμε μια αρχιτεκτονική που θα είναι αντάξια του ονόματός της: Αρχιτεκτονική σαν αληθινό σύμβολο της εποχής μας»<sup>14</sup>.



**Εικ.9.46** L. Mies Van Der Rohe, Πρόταση για ουρανοξύστη στη Friedrichstrasse, Βερολίνο, 1921.



**Εικ.9.47** L. Mies Van Der Rohe Tugendhat, Μπρνο, Τσεχοσλοβακίας, 1928-1930, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.48** L. Mies Van Der Rohe Tugendhat, Μπρνο, Τσεχοσλοβακίας, 1928-1930, εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.49** L. Mies Van Der Rohe Farnsworth House – Vacation Home, Plano, Illinois, 1951, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.50** L. Mies Van Der Rohe Farnsworth House – Vacation Home, Plano, Illinois, εσωτερικό, 1951, φωτ. Β.Πετρίδου.



Από την οικία Tugendhat στο Μπρνο της Τσεχοσλοβακίας 1928-1930 (Εικ.9.47, Εικ.9.48) έως την οικία Farnsworth στο Illinois (Εικ.9.49, Εικ. 9.50), τα έργα του χαρακτηρίζονται από : την ελεύθερη οργάνωση της κάτοψης, την αποφυγή κάθε περιττού στοιχείου, την αναφορά του κτιρίου στο περιβάλλον με έμφαση στη θεωρητική αρχή «το απλό και το λίγο είναι πάντα πολύ» («Less is more»). Οι αναλογίες, η αρμονία και η απλότητα, συμβαδίζουν με την επιλογή των υλικών, την αρτιότητα των τεχνικών λεπτομερειών και την ισορροπία των ανοιγμάτων. Στο εσωτερικό, οι χώροι διαδέχονται ο ένας τον άλλον σε μια ήρεμη συνέχεια, μέχρι να εκμηδενίσουν τους κάθετους διαχωριστικούς τοίχους και να επιτρέψουν στο επίπεδο να αναπτυχθεί. Η κύρια επιδίωξη του γερμανού αρχιτέκτονα, είναι η δημιουργία διαμέσου του χώρου της κατοικίας ενός χώρου-υποδοχέα που δεν απομονώνει τους ανθρώπους, που επιτρέπει το άπλετο φως να κυριαρχεί στο εσωτερικό και τη διαφάνεια να συμβάλλει σε μια απόλυτη ή μερική επικοινωνία με το εξωτερικό.



**Εικ.9.51** L. Mies Van Der Rohe, Περίπτερο της Γερμανίας στη Διεθνή έκθεση της Βαρκελώνης, 1929, φωτ. Β.Πετρίδου



**Εικ.9.52** L. Mies Van Der Rohe, Περίπτερο της Γερμανίας στη Διεθνή έκθεση της Βαρκελώνης, 1929, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.53** L. Mies Van Der Rohe, Neue Nationalgalerie, (Μουσείο 20ου αιώνα), 1962-68, Βερολίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.54** L. Mies Van Der Rohe, Neue Nationalgalerie, (Μουσείο 20ου αιώνα), 1962-68, λεπτομέρεια υποστυλώματος, Βερολίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.55** L. Mies Van Der Rohe Crown Hall, Illinois Institute of Technology College of Architecture– Academic Building, Chicago, Illinois, 1956, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.56** L. Mies Van Der Rohe, Carr Memorial Chapel, Illinois Institute of Technology, Chicago, Illinois, 1952, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.57** L. Mies Van Der Rohe Seagram Building – Office Tower, New York City, New York, 1958, φωτ. Β.Πετρίδου.

Το Περίπτερο της Γερμανίας στη Διεθνή έκθεση της Βαρκελώνης (1929), (Εικ.9.51, Εικ.9.52) ήταν από μόνο του ένα εκθεσιακό αντικείμενο και έγινε ένα από τα σύμβολα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Οι υδάτινες επιφάνειες που χρησιμοποιεί ως αστική σύνδεση του κτιρίου με το γύρω χώρο και οι μεγάλες γυάλινες επιφάνειες των κάθετων χωρισμάτων αυξάνουν την έμφαση στη διαφάνεια και επιτρέπουν το παιχνίδι των πολλαπλών αντανακλάσεων, ενώ η χρήση της γεωμετρίας των παραλληλογράμμων στην κάτοψη, καθώς και η ανύψωση του κτιρίου σε ένα βάθρο, προσδίδουν στην αρχιτεκτονική τη μνημειακή θέση της στον αστικό ιστό της πόλης. Μ' αυτό το έργο, η αρχιτεκτονική άγγιξε τα όρια της απλότητας, απέβαλε καθετί το υλικό και μεταμορφώθηκε σε άυλη τελειότητα. Λειτουργική αλλά και αισθητική επίλυση ενός αρχιτεκτονικού προβλήματος, σήμαινε για τον Mies αναγωγή των διάφορων μορφολογικών δυνατοτήτων στον απλούστερο παρανομαστή: «η σαφέστερη και πιο άμεση λύση ενός προβλήματος είναι η καλύτερη αρχιτεκτονική». Σε όλα τα έργα του δημιουργεί συγχρόνως κλειστούς και ανοικτούς χώρους επιτρέποντας τις οπτικές φυγές προς τον ορίζοντα. Στην Πινακοθήκη του 20<sup>ου</sup> αιώνα στο Βερολίνο (Εικ.9.53, Εικ.9.54), εκεί όπου η αρχιτεκτονική ολοκληρώνεται ως «Τέχνη του κτίζειν», όλη η κατασκευή, οργανώνεται γύρω από μια πλάκα δαπέδου, τα 8 υποστυλώματα και την πλάκα της οροφής. Αυτό που ενδιαφέρει τον Γερμανό αρχιτέκτονα είναι «Όχι τί, αλλά πώς» δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις κατασκευαστικές –αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες. Από το 1938 εγκαθίσταται στην Αμερική, όπου είχε μια σημαντική παραγωγή και από τη θέση του διευθυντή του *Illinois Institute of Technology* στο Σικάγο, σχεδίασε το σχέδιο της Πανεπιστημιούπολης και αρκετά κτίρια. Τα κτίρια του Mies Van Der Rohe στέκονται μέσα στον χώρο για να επιδείξουν την υπεροχή της κατασκευής, τη δυναμική που αποκτά η οργάνωση του χώρου ως προς άξονες, την ευφυΐα που μπορεί να κρύβεται στις κατασκευαστικές λεπτομέρειες (Εικ.9.55,Εικ.9.56,Εικ.9.57).



### Charles-Édouard Jeanneret-Gris ο επονομαζόμενος Le Corbusier, (Σαρλ-Εντουάρ Ζανρέ Λε Κορμπιζιέ 1887-1965)

Το 1909, μαζί με τον Gropius και τον Ludwig Mies Van Der Rohe στο αρχιτεκτονικό γραφείο του P.Behrens, βρισκόταν ως μαθητευόμενος για μερικούς μήνες και ο Ελβετός Charles-Édouard Jeanneret, ο επονομαζόμενος από το 1920 και μετά Le Corbusier. Εκεί είχε την ευκαιρία να γνωρίσει τις κατευθύνσεις της σχολής του Deutscher Werkbund, που καταπιανόταν ήδη με την τυποποίηση και με τα προβλήματα της βιομηχανικής μορφής (βλέπε συμμετοχή του Le Corbusier με την κατασκευή δύο πρωτότυπων κατοικιών στην έκθεση που οργάνωσε το Werkbund στο Weissenhof στη Στουτγάρδη, 1927). Από το 1907 έως το 1911 ταξιδεύει σε όλη την Ευρώπη (*Le Voyage d'Orient, 1966*)<sup>45</sup>. Το «ταξίδι προς την Ανατολή» είναι εκείνο που τον εντυπωσίασε περισσότερο: η κλασική αρχαιότητα, ο ιταλικός μεσαιώνας και οι βιοματικές εμπειρίες της μεσογειακής ιδιοσυγκρασίας, δεν αποτέλεσαν μονάχα τους στόχους του ταξιδιού, αλλά σηματοδότησαν και την έναρξη των θεωρητικών αξιολογήσεων του. Από το 1920 αναπτύσσει τις βάσεις μιας αισθητικής της βιομηχανικής αρχιτεκτονικής και μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο εγκαθίσταται στο Παρίσι, όπου συμμετέχει στα κινήματα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Ιδρυτικό μέλος των CIAM ασχολήθηκε με τη ζωγραφική (Ozenfant, Amédée et Jeanneret, Charles-Edouard *La Peinture modern, 1925*), την αρχιτεκτονική, τον σχεδιασμό επίπλων και πόλεων (*Ville Contemporaine, 1922, Plan Voisin, 1925, La Ville radieuse, 1930, σχεδιασμός της Chandigarh, 1950-1959*) όπου προσέγγιζε την επίλυση των κοινωνικών προβλημάτων μέσα από τον σχεδιασμό. (*Urbanisme, 1925, Charte d'Athènes, 1942*).

Η σκέψη του αντικατοπτρίζεται στα «Πέντε σημεία για μια νέα αρχιτεκτονική» όπου προσδιορίζει τις βασικές αρχές της αρχιτεκτονικής, οι οποίες είναι: 1) η ελεύθερη χρησιμοποίηση των κάθετων στηριγμάτων (κολόνες) και η αποδέσμευση από αυτά της εσωτερικής οργάνωσης του κτιρίου, 2) η δημιουργία κήπων και καθιστικών στις επίπεδες ταράτσες των κτιρίων, 3) η ελεύθερη οργάνωση των εσωτερικών χώρων ανάλογα με τις λειτουργικές ανάγκες των κατοίκων, 4) η χρησιμοποίηση συνεχών οριζόντιων ανοιγμάτων στην πρόσοψη των κτιρίων, για να μπαίνουν μέσα στο σπίτι ο ήλιος και το φως και 5) η ελεύθερη διαμόρφωση της πρόσοψης, αποδεσμευμένης από τα στατικά εμπόδια, δηλαδή από τις κολόνες. Από τα πρώτα δείγματα των προσπαθειών του είναι η οικία Dom-Ino (1914–15) όπου εμφανίζεται το ενδιαφέρον για τη χρήση της τεχνολογίας, ως βασική συνισταμένη της αρχιτεκτονικής μορφής (Εικ.9.58, Εικ. 9.59, Εικ.9.60, Εικ.9.61).



**Εικ.9.58** Le Corbusier, P. Jeanneret, Villa La Roche και Villa Jeanneret, 1923–1925, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.59** Le Corbusier, P. Jeanneret, Villa La Roche και Villa Jeanneret, εσωτερικό, 1923–1925, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.60** Le Corbusier, 1929: Cité du Refuge, Armée du Salut, Paris, France, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.61** Le Corbusier, 1929: Cité du Refuge, Armée du Salut, Paris, France, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.62** Le Corbusier, Villa Savoye (1928-1931), Poissy-sur-Seine, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.63** Le Corbusier, Villa Savoye (1928-1931), εσωτερικό, Poissy-sur-Seine, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.64** Le Corbusier, Villa Savoye (1928-1931), εσωτερικό, Poissy-sur-Seine, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στη μονοκατοικία Villa Savoye, στην πόλη Poissy-sur-Seine κοντά στο Παρίσι ο Le Corbusier παρουσίασε τις σκέψεις του σχετικά με την κάθαρση της αρχιτεκτονικής μορφής και τον ορθολογισμό στην κατασκευή. Ένας καθαρός κύβος, πάνω σε ελεύθερες κολόνες, με την περίμετρο να διαπερνάται από τα μεγάλα οριζόντια παράθυρα, την εσωτερική οργάνωση να ακολουθεί τις λειτουργικές απαιτήσεις και την ταράτσα να μεταμορφώνεται από άχρηστος χώρος, σε ένα ηλιόλουστο καθιστικό, αποτελεί το καλύτερο δείγμα της θεωρίας του: «Η αρχιτεκτονική είναι το σοφό, σωστό και υπέροχο παιχνίδι των σχημάτων που ενώνονται κάτω από το φως» (Εικ.9.62, Εικ. 9.63, Εικ.9.64).

Η φύση και το τοπίο συμμετέχουν στην καθημερινή ζωή των κατοίκων. Η αρχιτεκτονική γεννιέται από τον κύβο και η πλαστικότητα από το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς πάνω στις επιφάνειες, στις κολόνες, στις σκάλες. Οι τοίχοι υπακούουν στη λειτουργικότητα, καθώς διαχωρίζουν τα διάφορα δωμάτια και διαμορφώνονται σε ντουλάπια, βιβλιοθήκες, ράφια, πόρτες. Η Villa Savoye είναι ένα κτίριο-αντικείμενο που αντανακλά την κατασκευαστική λογική της αρχιτεκτονικής. Οι ίδιες αρχές θα εμφανιστούν σε μεγαλύτερη κλίμακα και στις



προτάσεις για τις μονάδες κατοικιών, με τις οποίες πρότεινε να δώσει λύσεις στο οξύ πρόβλημα στέγασης που προέκυψε μετά τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο. Στην Unité d'Habitation στη Μασσαλία (1947–1952), η ταράτσα χρησιμοποιείται για την αναψυχή των κατοίκων των 360 διαμερισμάτων, τα καταστήματα και τα γραφεία που βρίσκονται στο όροφο εξυπηρετούν τις βασικές ανάγκες των κατοίκων, το μέγεθος των διαμερισμάτων μεταβάλλεται ανάλογα με τις ανάγκες του χρήστη, οι εσωτερικοί χώροι ιεραρχούνται ανάλογα με τη σημασία που αποκτούν στη καθημερινή ζωή. Η απλότητα των μορφών και η λειτουργική οργάνωση των χώρων, εμπλουτίζονται με την αφθονία του ήλιου και του αέρα και την τελετουργία της κίνησης. Η διεύρυνση του χώρου μέσω των οπτικών φυγών προς το περιβάλλον, η εκμετάλλευση των βελτιστοποιήσεων των τεχνολογικών νεοτερισμών, η συσχέτιση των διαστάσεων του κτιρίου με τις διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος (*Le modulator*, Boulogne 1950, 2<sup>e</sup> édition) και η κατασκευή των θεωρητικών ερμηνειών της αρχιτεκτονικής του, αποτελούν τα βασικά στοιχεία του αρχιτεκτονικού και του πλουσιότατου θεωρητικού του έργου. Τόνιζε ότι: «Ο μηχανικός, κινούμενος από το νόμο της οικονομίας και καθοδηγούμενος από υπολογισμούς, μας φέρνει σε συμφωνία με τους νόμους του σύμπαντος. Φτάνει στην αρμονία. Ο αρχιτέκτονας πραγματοποιεί με την επεξεργασία των μορφών μια τάξη, που είναι γνήσιο δημιούργημα του πνεύματός του: με τις μορφές ανακινεί έντονα τις αισθήσεις μας και μας ξυπνά το αίσθημα για τη δημιουργία. Οι συσχετίσεις, που επιφέρει, βρίσκουν μέσα μας βαθιά απήχηση, μας δείχνει το μέτρο για μια τάξη, που τη νιώθουμε σύμφωνη με την παγκόσμια τάξη, καθορίζει πολλαπλές κινήσεις του πνεύματός μας και της καρδιάς μας: έτσι μας γίνεται η ομορφιά βίωμα»<sup>16</sup>. Στα έργα μετά τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο διατηρεί τις βασικές αρχές της αρχιτεκτονικής του και επιπλέον εκμεταλλεύεται περισσότερο τις τεχνολογικές εξελίξεις, τονίζει την εσωστρέφεια των κτιρίων, χρησιμοποιεί το εμφανές μεπτόν, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην πλαστικότητα των μορφών και την ποικιλία των υλικών.



**Εικ.9.65** Le Corbusier, Unité d'Habitation Μασσαλία, (1946–52), φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.66** Le Corbusier, Unité d'Habitation Μασσαλία, ταράτσα, (1946–52), φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.67** Le Corbusier, Unité d'Habitation Μασσαλία, ταράτσα, (1946–52), φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.68** Le Corbusier, Unité d'Habitation Μασσαλία, είσοδος και χώρος ταράτσα, (1946–52), φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.69** Le Corbusier, Unité d'Habitation Μασσαλία, (1946–52), φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.70** Le Corbusier, Unité d'Habitation Μασσαλία, υπνοδωμάτια των διαμερισμάτων, (1946–52). φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.71** Le Corbusier, Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp, France, 1950–1954, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.72** Le Corbusier, 1950–1954: Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp, εσωτερικό, France, 1950–1954, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.73** Le Corbusier, Maisons Jaoul, Neuilly-sur-Seine, France, 1951, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.74** Le Corbusier, Maisons Jaoul, Neuilly-sur-Seine, France, εσωτερικό, 1951, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.75** Le Corbusier, Sainte Marie de La Tourette, Λυών, (σε συνεργασία με τον Γιάννη Ξενάκη), 1957–1960, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.76** Le Corbusier, Sainte Marie de La Tourette, Λυών, (σε συνεργασία με τον Γιάννη Ξενάκη), εσωτερικό, 1957–1960, φωτ. Β.Πετρίδου.

Κατασκεύασε ένα μεγάλο αριθμό κατοικιών, εκπαιδευτικά και λατρευτικά κτίρια, σχεδίασε πόλεις και μέγαρα διοίκησης, έπιπλα, μικροαντικείμενα αλλά και έργα ζωγραφικής και γλυπτικής. Οι σχολιαστές της σύγχρονης αρχιτεκτονικής εστίασαν ιδιαίτερα στην προσωπικότητα του Le Corbusier, γεγονός που ενισχύθηκε

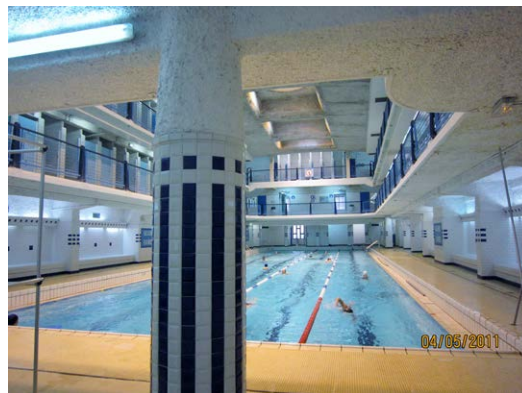


και από τον ίδιο με την παραγωγή ενός πλουσιότατου συγγραφικού έργου<sup>17</sup> (Εικ.9.65, Εικ. 9.66, Εικ.9.67, Εικ.9.68, Εικ. 9.69, Εικ.9.70, Εικ.9.71, Εικ. 9.72,, Εικ.9.73, Εικ.9.74, Εικ. 9.75, Εικ.9.76).

Στην περίοδο πριν τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο, πολλοί αρχιτέκτονες στην Ευρώπη και την Αμερική παρήγαγαν σημαντικό έργο, οι οποίοι συνέχισαν να επηρεάζουν επίσης την αρχιτεκτονική και στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στη Γαλλία ο Jean Prouvé (1901-1984) προετοιμάζει τον περίφημο κόσμο της προκατασκευής σχεδιάζοντας κάθε τεχνολογική λεπτομέρεια ως έργο τέχνης, χρησιμοποιώντας κάθε καινούριο υλικό και τεχνολογική καινοτομία με στόχο τις φτηνές κατασκευές για όλους. Το έργο του βρίσκεται στη βάση της αρχιτεκτονικής High Tech που αναπτύχθηκε το 1970. Το 1930 ολοκληρώνεται στο Παρίσι η κατασκευή της επτάωροφης πολυκατοικίας από μπετόν αρμέ της οδού des Amiraux του Henry Sauvage με τα 78 διαμερίσματα και την εσωτερική κοινόχρηστη πισίνα. Αποτέλεσμα των μακρόχρονων μελετών του για τη βελτιστοποίηση της κοινωνικής κατοικίας ακόμη και σήμερα, είναι η εντυπωσιακή κλιμακωτή κατασκευή που πρότεινε. Η κατασκευή αυτή στοχεύει στον καλύτερο φωτισμό και ηλιασμό όλων των διαμερισμάτων, οι εξωτερικές επιφάνειες είναι καλυμμένες με τα χαρακτηριστικά λευκά πλακάκια τα οποία υιοθετούνται για την καθαριότητα της όψης, επίσης έχουν ενσωματωθεί διάφοροι μηχανισμοί όπως για τη συλλογή των απορριμμάτων και τη διοχέτευσή τους στο υπόγειο, αποθήκες για τη διατήρηση των τροφίμων σε κάθε διαμέρισμα, όλα ευρήματα του Sauvage στην υπηρεσία της υγιεινής διαβίωσης των κατοίκων των χαμηλών οικονομικών στρωμάτων της κοινωνίας (Εικ.9.77, Εικ. 9.78).



**Εικ.9.77** Η. Sauvage, πολυκατοικία επί της οδού des Amiraux, Παρίσι, 1930, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.78** Η. Sauvage, πολυκατοικία επί της οδού des Amiraux, Παρίσι, 1930, εσωτερική κοινόχρηστη πισίνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.79** E. G. Asplund, Woodland Chapel, Νότιο κοιμητήριο, Στοκχόλμης, (1918-20), φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.80** E. G. Asplund, Woodland Chapel, Νότιο κοιμητήριο, Στοκχόλμης, εσωτερικό, (1918-20), φωτ. Β.Πετρίδου.

Στη Σουηδία ο Eric Gunnar Asplund (1885-1940) κατασκεύασε τη Woodland Chapel (1918-20) στο Νότιο κοιμητήριο και τη Δημοτική Βιβλιοθήκη της Στοκχόλμης (1920-28). Στα έργα αυτά, όπως αργότερα και στο Κρεματόριο στο Νότιο κοιμητήριο της Στοκχόλμης (1935-40), συνδύασε την κλασική αυστηρότητα των μορφών και την καθαρότητα της γεωμετρίας για να δημιουργήσει κτίρια απέρριπτα αλλά με έντονο χαρακτήρα, των οποίων η μορφολογική στιβαρότητα δεν υπάκουε σε λειτουργικά προστάγματα, αλλά στην επαναφορά της νοηματοδότησης της αρχιτεκτονικής (Εικ.9.79, Εικ. 9.80, Εικ.9.81, Εικ. 9.82, Εικ.9.83, Εικ. 9.84).



**Εικ.9.81** E. G. Asplund , Δημοτική Βιβλιοθήκη Στοκχόλμης (1920-28), φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.82** E. G. Asplund , Κρεματόριο, Νότιο κοιμητήριο, Στοκχόλμης (1935-40), φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.83** E. G. Asplund , Κρεματόριο, Νότιο κοιμητήριο, Στοκχόλμης (1935-40), φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.84** E. G. Asplund , Κρεματόριο, Νότιο κοιμητήριο, Στοκχόλμης (1935-40), εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.85** A.Aalto, Δημοτική βιβλιοθήκη, Viipuri, Φινλανδία (τόρα Vyborg, Ρωσία), 1928-1935. Πήγη: [https://en.wikipedia.org/wiki/Vyborg\\_Library#/media/File:Alvar\\_Aalto\\_Library\\_Vyborg3](https://en.wikipedia.org/wiki/Vyborg_Library#/media/File:Alvar_Aalto_Library_Vyborg3).



**Εικ.9.86** A.Aalto, Σανατόριο, Paimio, 1928-1929, Φινλανδία. Πήγη: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Paimio\\_Sanatorium2](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Paimio_Sanatorium2).

Ο Φιλανδός Alvar Aalto (1898-1976) επιχειρεί τη σύνδεση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής με την παράδοση της Φινλανδίας, δίνοντας έμφαση στην επίλυση των τεχνικών προβλημάτων της αρχιτεκτονικής. Μέχρι τον 2ο παγκόσμιο Πόλεμο κυριαρχεί στο έργο του ο «ρασιοναλισμός του λευκού», ενώ από τον πόλεμο και μετά ανακαλύπτει νέα υλικά όπως το εμφανές κόκκινο τούβλο και ο μπρούντζος και επικεντρώνεται στην αναθεώρηση των αρχών του φονξιοναλισμού, στην έμφαση στις κατασκευαστικές λεπτομέρειες, στην κίνηση ως οργανωτή του χώρου, στη δημιουργία αφηρημένων οργανικών μορφών και στη σχέση εξωτερικού και εσωτερικού χώρου. Διάσημα είναι τα έπιπλα και τα αντικείμενα που σχεδίασε για την εταιρεία Artek (Εικ.9.85, Εικ. 9.86, Εικ.9.87, Εικ. 9.88, Εικ.9.89, Εικ. 9.90. Εικ. 9.91 ).





**Εικ.9.87** A.Aalto, *Vίλα Mairea* 1937–1939, Noormarkku, Φινλανδία. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Vil-la\\_Mairea](https://en.wikipedia.org/wiki/Vil-la_Mairea).



**Εικ.9.88** A.Aalto, *University of Technology*, (1949–66), Otaniemi, Espoo, Finland, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.89** A.Aalto, *University of Technology*, (1949–66), Otaniemi, Espoo, Finland, εσωτερικό του κεντρικού αμφιθεάτρου, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.90** A.Aalto, *University of Technology*, 1949–66, Otaniemi, Espoo, Finland, λεπτομέρεια χειρολαβής, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.91** A.Aalto, *Πολιτιστικό κέντρο* 1952–1958, Ελσίνκι, Φινλανδία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.92** *Δημοτικό Σχολείο*, Fertilia, Σαρδηνία, 1935, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.93** A.Libera, M.De Renzi, *Palazzo delle Poste all' Aventino*, 1933, Ρώμη, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στην Ιταλία, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας την απομόνωση στην οποία βρισκόταν το κράτος κατά τη διάρκεια της Φασιστικής περιόδου από το 1919 μέχρι το 1943, και την έλλειψη επικοινωνίας με τις υπόλοιπες χώρες της Ευρώπης. Το 1928 εγκαινιάζεται η πρώτη έκθεση της «Ρασιοναλιστικής Αρχιτεκτονικής» από μία ομάδα νέων αρχιτεκτόνων, χωρίς ωστόσο να καταφέρουν να επιδράσουν στις επιδιώξεις των ακαδημαϊκών και των υποστηρικτών της παράδοσης. Η *Αρχιτεκτονική του Ιταλικού Ρασιοναλισμού* εμφανίζεται ως «Φασιστικό στυλ» κατ' αναλογία του «Σοβιετικού στυλ» της Σοβιετικής Ένωσης. Στο τέλος, και ο Φασισμός όπως και άλλα



**Εικ.9.94** Terragni, G., Κτίριο διαμερισμάτων Novocomun, 1926-28, Como, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.95** Terragni, G., Casa del Fascio, 1932-36, Como, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.96** Terragni, G., Casa del Fascio, 1932-36, Como, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.97** Terragni, G., Νηπιαγωγείο Sant' Elia, (1934-37) Como, φωτ. Β.Πετρίδου



**Εικ.9.98** Terragni, G., Νηπιαγωγείο Sant' Elia, (1934-37) Como, φωτ. Β.Πετρίδου



**Εικ.9.99** Terragni, G., Κτίριο διαμερισμάτων Giuliani-Frigerio, Como (1939-1940), φωτ. Β.Πετρίδου.

πολιτικά συστήματα, υποχρεώνουν την επιστροφή στον νεοκλασικισμό και τροχοπεδούν την ανάπτυξη του Μοντέρνου κινήματος (Εικ. 9.92, Εικ.9.93). Ο Giuseppe Terragni (1904-1943) αμφιβάλλει για την απόλυτη αλήθεια της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής και παρουσιάζει στο εμβληματικό έργο Casa del Fascio στο Como της βόρειας Ιταλίας 1932-36 μια λογική αντίληψη του διαφορετικού: οι τέσσερις πλευρές του τέλειου κύβου επιδεικνύουν τις διαφορετικές εκφάνσεις τις ίδιας γεωμετρίας, η αναφορά στο αναγεννησιακό μέγαρο και η έμφαση στον κεντρικό χώρο παραπέμπουν στις παρελθοντικές, αλλά και παροντικές στιγμές του εθνικού μεγαλείου, αποδεικνύοντας ότι οι κανόνες του κλασικού μπορεί να έχουν τη δική τους ερμηνεία στην εποχή της μηχανής. Πράγματι για τον Terragni ο κύβος, αυτό το απόλυτα λογικό στερεό, επιδέχεται πολλές παραλλαγές, οι οποίες προκαλούνται από τη θέση του αντικειμένου στο χώρο (οικία Novocomun, οικία Rustici), από τη λειτουργία του (Νηπιαγωγείο Sant' Elia), αλλά και από τους συμβολισμούς που το διέπουν (Casa del Fascio). Τελικά η αποσύνθεση είναι μια λογική διαδικασία και η τάξη δεν είναι αδιαμφισβήτητη (Εικ.9.94, Εικ. 9.95, Εικ.9.96, Εικ. 9.97, Εικ.9.98, Εικ. 9.99).

Από τις προτάσεις για το ζήτημα της κατοικίας θα πρέπει να αναφέρουμε το εγχείρημα που επιχειρήθηκε στη Βιέννη την περίοδο της Σοσιαλδημοκρατίας (1918-1934), με στόχο τη στέγαση αλλά και την κοινωνική ενίσχυση των κατοίκων. Στην προσπάθεια να επιλυθεί το στεγαστικό πρόβλημα χιλιάδων οικονομικά αδύναμων, η πόλη προεκτείνεται προς την περιφέρεια και οι οικιστικές μονάδες συγκροτούν ολόκληρα οικοδομικά τετράγωνα στα οποία σημαντικό οργανωτικό και κοινωνικό ρόλο έχουν οι κοινόχρηστες λειτουργίες. Παιδικοί σταθμοί, σχολεία, βιβλιοθήκες, πλυντήρια, αποτελούν τα σημεία κοινωνικής συνάντησης των κατοίκων και σημεία συνειδητοποίησης της συλλογικότητας της καθημερινότητας. Το συγκρότημα Karl-Marx-Hof (1927-1930), έργο του Karl Ehn (1884-1957), είναι ένα από τα πιο εντυπωσιακά παραδείγματα αυτών των



προτάσεων, έχει χωρητικότητα 5.000 κατοίκους, 1382 διαμερίσματα, μήκος περισσότερο από ένα χιλιόμετρο και οργανώνεται γύρω από ένα κοινόχρηστο χώρο πρασίνου (Εικ.9.100).



*Εικ.9.100 Karl Ehn Karl-Marx-Hof, Βιέννη, 1927-1930, φωτ. Β.Πετρίδου.*

## **Η τέχνη στην Ελλάδα: Η Γενιά του '30**

Από το 1922 έως το 1928, η ελληνική ιστορία χαρακτηρίζεται από την πολιτική αστάθεια, τη δυσχερή οικονομική κατάσταση, την άφιξη 1.500.000 προσφύγων, τις θεσμικές αλλαγές και κοινωνικούς μετασχηματισμούς. Σημαντικά είναι τα πολιτικά γεγονότα αυτής της περιόδου: η παραίτηση του Βασιλέα Κωνσταντίνου, η ενσωμάτωση της Δυτικής Θράκης, οι στασιαστικές ζυμώσεις και οι πολιτικές αναταραχές, τα στρατιωτικά κινήματα, η απομάκρυνση του Βασιλέα Γεώργιου Β', η κήρυξη της δημοκρατίας (1923), η ίδρυση του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας (1924), το κίνημα Πάγκαλου (1925), η επαναφορά του Βενιζέλου στην πρωθυπουργία (1928). Επιπλέον, η Ελλάδα βρίσκεται αποστασιοποιημένη από τη διεθνή πολιτική σκηνή και απομονωμένη από τα δρώμενα στον υπόλοιπο κόσμο.

Την τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα, η πολιτική και κοινωνική κατάσταση της χώρας οδηγεί του καλλιτέχνες στην αναζήτηση προτύπων που θα συνδράμουν στην ενίσχυση του εθνικού πνεύματος μετά τη μικρασιατική καταστροφή. Οι Έλληνες δημιουργοί αντιμετώπισαν το πρόβλημα του προσδιορισμού μιας τέχνης ελληνικής με το συγκερασμό της ελληνικής παράδοσης (κλασική, βυζαντινή, λαϊκή) με τις ευρωπαϊκές διατυπώσεις όχι μόνο στα εξωτερικά γνωρίσματα, αλλά και στα εσωτερικά, τα πνευματικά. Κάθε καλλιτέχνης που αντιμετώπισε το πρόβλημα, οδηγήθηκε σε λύσεις ατομικές στις οποίες πολλές φορές το πρότυπο έχει φανερή προέλευση άλλες πάλι όχι. Για παράδειγμα, αυτή την περίοδο η συγκυρία θέλει ο Γ. Χαλεπάς να επανακτά την ψυχική του ισορροπία και να εμφανίζεται με μια γλυπτική άμεση και υποκειμενικά εκφραστική. Το έργο του γίνεται αμέσως αποδεκτό ως έργο μεγάλου Ευρωπαίου γλύπτη.

## **Ζωγραφική**

Οι δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα είδαν την εικαστική δημιουργία των Ελλήνων καλλιτεχνών να στρέφεται από τον ηθογραφικό προσανατολισμό της σχολής τους Μονάχου, στα μεταμπρεσιονιστικά ιδιώματα της σχολής του Παρισιού. Επικράτησε ο ελληνικός υπαιθρισμός και η μελέτη του χαρακτηριστικού ελληνικού φωτός. Η τρίτη δεκαετία χαρακτηρίζεται από τη Μικρασιατική καταστροφή ιστορικά. Οι καλλιτέχνες που δημιουργούν σε αυτή την περίοδο, έχουν ζήσει τους νικηφόρους αγώνες του 1912-13, αλλά και τη Μικρασιατική καταστροφή με

όλες τις ανθρωπιστικές, οικονομικές και ψυχολογικές συνέπειες που είχε. Μέσα σε αυτό το κοινωνικό πλαίσιο, οι καλλιτέχνες αναζήτησαν ένα τρόπο να συγκεραστούν οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες με το ελληνικό στοιχείο, όπως αυτό παρέμενε από την κλασική, τη βυζαντινή και τη λαϊκή παράδοση. Η στροφή προς την παράδοση που χαρακτήρισε τη γενιά του '30 στην Ελλάδα, μπορεί μάλιστα να ενταχθεί σε ένα γενικό Ευρωπαϊκό κλίμα επιστροφής στην τάξη και στην παράδοση, που άλλωστε ευνοούσαν τα ανερχόμενα απολυταρχικά καθεστώτα<sup>18</sup>.

Ένας προσανατολισμός των καλλιτεχνών προς μία ελληνικότητα του μορφοπλαστικού τους ιδιώματος, θα έδινε στην ελληνική τέχνη ειδική ταυτότητα και θα γινόταν τρόπος ενίσχυσης του εθνικού πνεύματος.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο τοποθετείται η αναγνώριση του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου (Θεόφιλος Χατζημυχαήλ ή Θεόφιλος Κεφαλάς), 1870-1934, από τον εκδότη και τεχνοκритικό Στρατή Ελευθεριάδη, γνωστό ως Τέτιαδε, που τον στήριξε οικονομικά και τον έκανε γνωστό στην Ελλάδα και στο Παρίσι (Εικ. 9.101).

Η γενιά του '30, όρος που βγαίνει από τη λογοτεχνία, δεν σημαίνει ότι μία ομάδα καλλιτεχνών ενώθηκε προσανατολισμένη προς ένα σκοπό, αλλά ότι διαφορετικοί καλλιτέχνες αντιμετώπισαν μέσα από το προσωπικό τους ιδίωμα, καθένας ατομικά, το ζήτημα και έδωσαν με προσωπικό τρόπο την απάντηση σε μία τέτοια πρόκληση. Το πρότυπο που κάθε καλλιτέχνης ακολούθησε είτε ήταν ένα μορφοπλαστικό ιδίωμα της Ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, είτε ένα τμήμα της ελληνικής παράδοσης, άλλοτε είναι φανερό στο έργο τους, άλλοτε όμως όχι.

Ο Φώτης Κόντογλου (1895-1965), από τις ηγετικές μορφές της Γενιάς του '30, στο πλαίσιο της αναζήτησης της ελληνικότητας στην τέχνης υιοθέτησε ένα εικαστικό ιδίωμα που είχε τις ρίζες του στη βυζαντινή αγιογραφία και στη γνήσια ελληνική λαϊκή παράδοση. Η λιτότητα των χρωμάτων, οι επιμήκειες μορφές, οι ενεργητικές κινήσεις στις οργανωμένες συνθέσεις του δίνουν στο περιεχόμενο εκφραστική ποιότητα (Εικ. 9.102).



**Εικ.9.101** Θεόφιλος, Αθηνά και Άρτεμις, 1927, λάδι σε μουσαμά, 92,2x81εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Θεόφιλος\\_Κεφαλάς\\_-\\_Χατζημυχαήλ](https://el.wikipedia.org/wiki/Θεόφιλος_Κεφαλάς_-_Χατζημυχαήλ).



**Εικ.9.102** Φ. Κόντογλου, Η κοιλιάδα του Κλαυθμώνος (Πρόσφυγες/ Έλληνες Έμμηροι/ Αιχμάλωτοι, 1930 περίπου, κερι και νέφτι σε μουσαμά, 14x167εκ., Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Φώτης\\_Κόντογλου](https://el.wikipedia.org/wiki/Φώτης_Κόντογλου).





**Εικ.9.103** Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας, Ανατολή στην Ύδρα, 1948-1976, ακρυλικό σε χαρτί, 130x211 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Νίκος\\_Χατζηκυριάκος\\_-\\_Γκίκας](https://el.wikipedia.org/wiki/Νίκος_Χατζηκυριάκος_-_Γκίκας).

Ο Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας (1906-1994), συνδύασε στο έργο του τις κατακτήσεις του κυβισμού με τα παιχνίδια των όγκων της ελληνικής και της νησιώτικης αρχιτεκτονικής. Οργάνωσε το χώρο με γραμμές και επίπεδα μέσα από τον οποίο εμφανίζονται λεπτομέρειες από τα σοκάκια των νησιών. Γραμμές, καμπύλες, ορθογώνια σχήματα οργανώνουν τις συνθέσεις του που χρωματικά συγκρατούνται συνήθως στους χαρακτηριστικούς ραδιούχους τόνους του ελληνικού κλίματος (Εικ. 9.103).

Ο Νίκος Εγγονόπουλος (1910-1985) ζωγράφος και ποιητής, συνδύασε την εμπειρία της αιογραφίας και της ζωγραφικής του Κόντογλου με τη Μεταφυσική ζωγραφική του De Chirico, σε μία «ζωγραφική εθνοκεντρική», όπου μορφές και σύμβολα διαφορετικών εποχών της ελληνικής ιστορίας συμπλέκονται σε παράδοξα περιβάλλοντα με κυρίαρχο πρωταγωνιστή το ανδρείκελο. Η απρόσωπη κούκλα μεταμορφώνεται σε ήρωα-φορέα της ελληνικότητας. Το έργο του, γεμάτο συμβολικά στοιχεία, βρίσκεται ανάμεσα στο σουρεαλισμό και στη μεταφυσική ζωγραφική, και συνδυάζει το ονειρικό με το πραγματικό, το παράδοξο με το ρεαλιστικό σε μια ατμόσφαιρα αινιγματικής αναμονής, που μοιάζει ότι θα αποκαλύψει τα μυστικά της στο θεατή, αν αυτός μπορέσει να αποκρυπτογραφήσει τα κρυφά της νοήματα (Εικ. 9.104).



**Εικ.9.104** Ν. Εγγονόπουλος, Ερμής εν αναμονή, 1939, λάδι σε μουσαμά, 121x101εκ., Αθήνα, Συλλογή οικογένειας Εγγονοπούλου. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Νίκος\\_Εγγονόπουλος](https://el.wikipedia.org/wiki/Νίκος_Εγγονόπουλος).



**Εικ.9.105** Γ. Τσαρούχης, Οι τέσσερις εποχές, 1969, λάδι σε πανί, 15x295εκ., Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Γιάννης\\_Τσαρούχης](https://el.wikipedia.org/wiki/Γιάννης_Τσαρούχης).

Ο Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), με άξονα την ελληνικότητα αντλεί την έμπνευση του από πολλές πηγές όπως οι φιγούρες του Καραγκιόζη, οι αγιογραφίες, η ζωγραφική του Κόντογλου, οι προσωπογραφίες του Φαγιούμ αλλά και τα έργα των δυτικών ζωγράφων, όπως του Καραβάτζιο. Το αποτέλεσμα είναι μια μοναδική ζωγραφική ποιότητα στα έργα του, όπου όλα τα στοιχεία αφομοιώνονται και μετασχηματίζονται στο εντελώς προσωπικό του ύφος (Εικ. 9.105).

Ο Γιάννης Μόραλης (1916-2009), είναι ο καλλιτέχνης, που σφράγισε με το έργο του την τέχνη μετά τον πόλεμο στην Ελλάδα, δημιουργώντας έργα με μεγάλο εικαστικό πλούτο. Το έργο του *Επιτύμβια Σύνθεση I* ανήκει σε μια σειρά έργων στα οποία πραγματεύτηκε το θέμα του επιτύμβιου. Οι γυναικείες μορφές που συνδέονται συνθετικά και νοηματικά μεταξύ τους, τα πλαστικά στοιχεία που γεμίζουν και οργανώνουν το χώρο, η αρμονία των γήινων χρωμάτων κάνουν το θέμα του θανάτου να χάσει τη θλιβερή του διάσταση και το έργο να δημιουργεί στο θεατή μια αίσθηση μεγαλοπρέπειας, η οποία μοιάζει να αφορά την ίδια την τέχνη της ζωγραφικής. Ο Μόραλης εκλέχτηκε καθηγητής του Εργαστηρίου Ζωγραφικής στην ΑΣΚΤ το 1957 και το 1958 μαζί με τον Γιάννη Τσαρούχη και το γλύπτη Αντώνη Σώχο, αντιπροσώπευσε την Ελλάδα στη Biennale της Βενετίας. Ήδη μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο ο Μόραλης υιοθέτησε την αφαίρεση, διατηρώντας όμως το ανθρωποκεντρικό στοιχείο στα έργα του (Εικ. 9.106).

Ο Γιάννης Σπυρόπουλος (1912-1990) δίνει το ελληνικό στοιχείο με την αφαίρεση<sup>19</sup>. Τα σπουδαιότερα στοιχεία στο έργο του είναι η δομή και η μελετημένη σύνθεση. Στη ζωγραφική του Σπυρόπουλου, δεσπόζουν οι σκούρες επιφάνειες, πάνω στις οποίες γεωμετρικά σχήματα και διαφορετικά υλικά συνδυάζονται με τις υφές και τα φώτα, που δημιουργούν το προσωπικό του χαρακτηριστικό ιδίωμα (Εικ. 9.107).



**Εικ.9.106** Γ.Μόραλης, *Επιτύμβια Σύνθεση Γ'*, 1958-1963, λάδι σε μουσαμά, 150x150εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου. Πηγή: [http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?artwork\\_id=62887](http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?artwork_id=62887)



**Εικ.9.107** Γ. Σπυρόπουλος, *Σελίδα Νο 7*, 1968, μικτή τεχνική σε μουσαμά, 92x73εκ., Θεσσαλονίκη, Συλλογή Γ. Μιχαηλίδη. Πηγή: [http://www.spyropoulosfoundation.org/Collections/ΓΣ\\_συλλογη.html](http://www.spyropoulosfoundation.org/Collections/ΓΣ_συλλογη.html).



## Γλυπτική

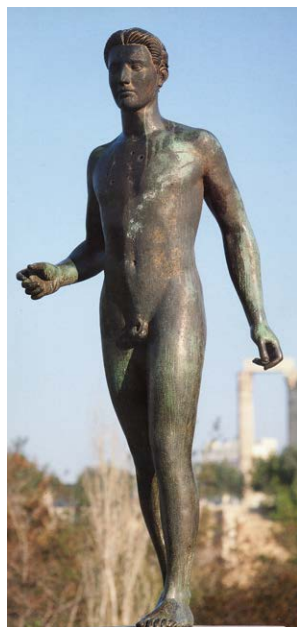
Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και τον κλονισμό που προκάλεσε στην κοινωνία και στην οικονομία, η πολιτική στράφηκε προς τη γλυπτική για την τόνωση του εθνικού φρονήματος. Παραγγέλθηκαν δημόσια Μνημεία και Ηρώα πεσόντων, η ανέγερση των οποίων κορυφώθηκε το 1930, εν όψει των εκατό χρόνων από την Ανεξαρτησία του Ελληνικού Έθνους. Τα μνημεία ήταν ρητορικά και μεγαλόσχημα, με στόχο την υπενθύμιση του χρέους του χριστού πολίτη απέναντι στην πατρίδα. Η αναζήτηση της Ελληνικότητας στη γλυπτική, εκφράστηκε κυρίως στα ατομικά έργα των γλυπτών, συμπορεύτηκε χρονικά με τη ζωγραφική, αλλά θα εμφανίσει έργα προς αυτή την κατεύθυνση και πολύ μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Ο Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974), δάσκαλος της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, δούλεψε τα έργα του τόσο παραστατικά, όσο και αφαιρετικά. Στο έργο *Οι δύο φίλες*, η κλασική σύνθεση χαρακτηρίζεται από την πλοκή των επιπέδων και των αξόνων. Με την αφαίρεση των ατομικών χαρακτηριστικών, οι δύο μορφές δεν εκφράζουν τα συναισθήματά τους με άλλο τρόπο, παρά μόνο μέσα από τη στάση και την ελαφριά στροφή των σωμάτων (Εικ. 9,108).

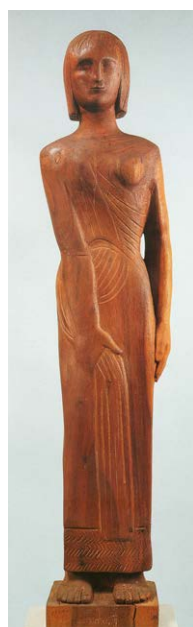
Ο Θανάσης Απάρτης (1899-1972) θα συγκεράσει στο έργο του το θαυμασμό του για την αρχαία ελληνική τέχνη, αλλά και τις μορφές της αιγυπτιακής γλυπτικής. Γνώρισε στο Παρίσι τις πρωτοπορίες και τις αναζητήσεις της μοντέρνας γλυπτικής του μεσοπολέμου, κράτησε όμως μία δυσπιστία αν αυτές οι μορφές μπορούσαν να υιοθετηθούν από τους Έλληνες γλύπτες: «πρέπει να γίνετε γεροί τεχνίτες... αυτό θα σας προφυλάξει από τους «ισμούς». Η ελευθερία που σας χορηγούν οι μοντέρνες σχολές δεν είναι πάντοτε ουσιαστική. Και καμιά φορά είναι ξένο πανωφόρι, που δεν πάει στο δικό σας σώμα» έγραφε χαρακτηριστικά, αρκετά χρόνια αργότερα<sup>20</sup> (Εικ.9,109).



**Εικ.9.108** Μ. Τόμπρος, *Οι δύο φίλες*, 1929, μάρμαρο, ύψος 61εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. [https://el.wikipedia.org/wiki/Μιχάλης\\_Τόμπρος](https://el.wikipedia.org/wiki/Μιχάλης_Τόμπρος).



**Εικ.9.109** Θ. Απάρτης, *Έφηβος*, 1939, Αθήνα, συμβολή λεωφόρου Βουλιαγμένης και Καλλιρόης. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Θανάσης\\_Απάρτης](https://el.wikipedia.org/wiki/Θανάσης_Απάρτης).



**Εικ.9.110** Α. Σώχος, *Κόρη*, 1955, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?artwork\\_id=65710](http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?artwork_id=65710).



**Εικ.9.111** Γ. Χαλεπάς, *Μήδεια III*, 1933, Γύψος, 72x43x24 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?artwork\\_id=76266](http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?artwork_id=76266).

Ο Αντώνης Σώχος θα αντλήσει τις μορφές του από τους αρχαϊκούς κούρους και από τα λαϊκά ξυλόγλυπτα και τα λιθανάγλυφα (Εικ.9.110).

Ο Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938) στην περίοδο του μεσοπολέμου επανακτά την ψυχική του ισορροπία και επιστρέφει με μια γλυπτική άμεση και υποκειμενικά εκφραστική. Το έργο του έγινε αμέσως αποδεκτό ως έργο μεγάλου Ευρωπαίου γλύπτη (Εικ.111).

Η Μπέλλα Ραφτοπούλου (1902-1992) μορφολογικά κρατάει ένα αυστηρό ύφος που παραπέμπει στην αρχαϊκή αυστηρότητα των μορφών και συνέχισε τις αναζητήσεις της και μετά τον Πόλεμο (Εικ.9.112).

Ο Λάζαρος Λαμέρας (1913-1998), προσανατολισμένος προς την αφαίρεση, δημιουργεί το πρώτο αφηρημένο γλυπτό στη νεοελληνική γλυπτική μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Από τις δύο μορφές κράτησε μόνο το ουσιώδες (Εικ. 39). Γνώστης των ιδιοτήτων του μαρμάρου αξιοποίησε το χρώμα του υλικού, για να επιτείνει την αδιόρατη κίνηση και την αρμονία των λιτών σχημάτων (Εικ.9.113).



**Εικ.9.112** Μπ. Ραφτοπούλου, Γλυπτική, 1932, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=678&artist\\_id=4796](http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=678&artist_id=4796).



**Εικ.9.113** Λ. Λαμέρας, Δύο κοπέλες, 1950, μάρμαρο, ύψος 172εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=690&artist\\_](http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=690&artist_)

## Αρχιτεκτονική

Τη χρονική περίοδο, εντός της οποίας εμφανίζονται τα πρώτα δείγματα της «μοντέρνας ελληνικής αρχιτεκτονικής», χαρακτηρίζουν οι *βραχύβιες οικονομικές προτάσεις*, η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση που ακροβατεί στο *δίγλωσσο* σύστημα δημοτικής-καθαρεύουσας, ο οικιστικός σχεδιασμός που επιτρέπει την ανάπτυξη των μηχανισμών *οικονομικής εκμετάλλευσης της κατοικίας*. Στο πλαίσιο της οικονομικής και πολιτικής αναδιοργάνωσης της χώρας, με σκοπό την ενίσχυση της εικόνας της στη διεθνή σκηνή, ιδρύεται το 1926 η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης, το 1929 ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού<sup>21</sup>, την ίδια χρονιά ο Αυτόνομος Ταπητουργικός Οργανισμός (στην Αθήνα), ενώ μόλις το 1932 οργανώνεται μια διαρκής έκθεση για την προώθηση των ελληνικών προϊόντων<sup>22</sup>.

Ιδιαίτερα για την αρχιτεκτονική, η οικονομική λιτότητα μαζί με την έμφαση στη λειτουργικότητα και στη χρονική στενότητα, αλλά και την ανάδειξη χαρακτηριστικών της ελληνικής γης, όπως το έντονο φως, η γεωμετρικότητα των απλών λαϊκών σπιτιών, η σχέση ανάμεσα στο κτίσμα και το περιβάλλον, θα οδηγήσουν τους Έλληνες αρχιτέκτονες σε συνδυασμούς, που κυμαίνονται ανάμεσα στη διατήρηση των ιστορικών και παραδοσιακών στοιχείων και στη συσχέτισή τους με τη μοντέρνα ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική. Ο Σάββας Κονταράτος γράφει: «Συντηρητική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ενδεχομένως και η τάση επαναφοράς, στη μεταπολεμική πολιτισμική ζωή της χώρας, του αιτήματος της «ελληνικότητας» ή της «επιστροφής στις ρίζες» που είχε αποκρυσταλλωθεί σε διάφορες εκδοχές κατά τις δεκαετίες του '20 και του '30. Ωστόσο, η τάση αυτή δεν είχε τίποτα να κάμει με την επίκληση του «κλασικού» πνεύματος και τη συμβατική αντιμετώπισή του από το συντηρητικό κατεστημένο. Συνέδεε το αίτημα της «ελληνικότητας» μ' ένα αίτημα «αλήθειας». Γι' αυτό, όσο και αν είχε ως άξονα αναφοράς την «ελληνική παράδοση», είχε δείξει και εξακολουθούσε να δείχνει, ζωηρότατο ενδιαφέρον για ορισμένες τουλάχιστον εκφάνσεις του μοντερνισμού. Οι ικανότεροι μάλιστα εκπρόσωποι αυτής της τάσης –στη λογοτεχνία, στις Εικαστικές τέχνες, στη μουσική– είχαν κατορθώσει να συναιρέσουν με



επιτυχία τα διδάγματα του μοντερνισμού με όσα οι ίδιοι αντιλαμβάνονταν ως αξίες και τρόπους της ντόπιας παράδοσης»<sup>23</sup>.

Η Αθήνα, παρά τις αλλαγές που σημειώνονται κατά την περίοδο 1922-1928, παρέμεινε μία πόλη του 19ου αιώνα. Η αύξηση του αριθμού των κατοίκων, η αυθαίρετη δόμηση, η δραστηριότητα των μικροεπενδυτών, αποτελούν τις τρεις συνισταμένες της οικιστικής εξέλιξης της νεώτερης Αθήνας, οι οποίες εντείνονται κατά την περίοδο 1922-1928<sup>24</sup>. Προκειμένου να αντιμετωπίσει τα οικιστικά προβλήματα της πόλης, το κράτος περιορίζεται στη νομοθετική δραστηριότητα και δεν δαπανά, ούτε επενδύει για την επίλυση των στεγαστικών προβλημάτων. Το 1919 ρυθμίζονται τα ύψη των οικοδομών, το 1923 θεσπίζεται το Διάταγμα για τις αρχιτεκτονικές «προεξοχές», ενώ το πιο ουσιαστικό γεγονός είναι αναμφίβολα ο Νόμος 3471/1929 (σχετικά με την «οριζόντια ιδιοκτησία»), καθώς και το διάταγμα για τον Γενικό Οικοδομικό Κανονισμό (22.4.1929).

Την ίδια περίοδο θα εμφανιστούν τα πρώτα δείγματα του Μοντέρνου, που φτάνουν στην Ελλάδα μαζί με τους Έλληνες αρχιτέκτονες που έχουν σπουδάσει σε χώρες της Ευρώπης. Ποια είναι όμως τα χαρακτηριστικά του ελληνικού Μοντέρνου; Οι χάρες της λειτουργικότητας, η ομοιομορφία, η πνευματικότητα της γεωμετρίας του, η απομάκρυνση από τον διάκοσμο, η επιμονή στην αντίληψη της κατοίκησης μέσα από την εφαρμογή των κανόνων της υγιεινής, η δυναμική της τυπολογίας, η εξάλειψη της μνημειακότητας;

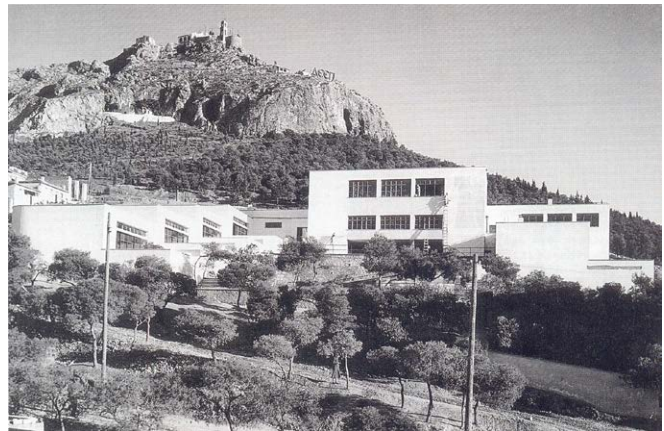
Στις συζητήσεις περί μορφής, όλα τα παραπάνω μπαίνουν σε αντιπαράθεση με την αναζήτηση της γνησιότητας της ελληνικότητας, τον δυναμισμό του εκλεκτικισμού και την αυθεντικότητα της λαϊκότερης αρχιτεκτονικής. Η υιοθέτηση του φονξιοναλισμού, αλλά και η αναζήτηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της ελληνικής αρχιτεκτονικής από τους αρχιτέκτονες<sup>25</sup>, χρησιμοποιούνται από τη κυβέρνηση Βενιζέλου προκειμένου να παρουσιάσει το σύγχρονο κοινωνικό της πρόσωπο. Εξάλλου, όπως υπογραμμίζει ο Δ. Φιλιππίδης, ο διεθνισμός δεν ενοχλεί σε περιπτώσεις έργων κοινής ωφελείας, όπως το νοσοκομείο «Σωτήρια» του Κιτσίκι, «όπου η έμφαση έχει μετατεθεί από τα μορφολογικά χαρακτηριστικά στις λειτουργικές παραμέτρους ενός πολύπλοκου κτίσματος». Εδώ ήταν επιτρεπτός ένας συμβατικός μοντερνισμός χωρίς μεγάλες εξάρσεις, γιατί έτσι προβαλλόταν η εκσυγχρονισμένη τεχνολογική απόδοση του νοσοκομείου. Επιπλέον, η απλούστευση της μορφολογίας συνέφερε οικονομικά»<sup>26</sup>.

Η υιοθέτηση του Μοντέρνου λεξιλογίου (που μεταφράζεται σε αρχιτεκτονική μορφή στα σχολεία, στις προσφυγικές κατοικίες, στις πολυκατοικίες, κλπ.) προβάλλει τη χρήση του ορθολογισμού σε συνδυασμό με τη λειτουργικότητα, με απώτερο σκοπό να συμβάλει στην απορρόφηση των κονδυλίων: τα σχολεία και τα νοσοκομεία εξυπηρετούν τις επικοινωνιακές ανάγκες της κυβέρνησης Βενιζέλου, ενώ η παραγωγή των πολυκατοικιών στοχεύει στην ενδυνάμωση και ανανέωση της αγοράς με τη δημιουργία ενός «νέου» καταναλωτικού αγαθού.

Το δημοτικό σχολείο στην οδό Καλησπέρη, έργο του Πάτροκλου Καραντινού (1903-1976), όπως και σ' εκείνα άλλων αρχιτεκτόνων της ίδιας εποχής, χαρακτηρίζεται από τη λιτότητα των μορφών, (απλά κυβικά στερεά, μεγάλα παραλληλόγραμμα παράθυρα, απουσία διακόσμου) με έμφαση στη λειτουργικότητα και στον προσανατολισμό. Το παράδειγμα αυτό, είναι ένα από τα πολλά σχολικά κτίρια που κατασκευάστηκαν σύμφωνα με το πρόγραμμα του Υπουργείου Παιδείας, που επεδίωκε να καλύψει τις ανάγκες για διδακτικά κτίρια σε όλη την Ελλάδα (Εικ.9.114)



**Εικ.9.114** Π. Καραντινός, Δημοτικό σχολείο στην οδό Καλησπέρη, (1931), Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.115** Δ. Πικιώνης, Δημοτικό σχολείο, Πευκάκια, 1931-1932.



**Εικ.9.116** Δ. Πικιώνης, Πειραματικό σχολείο, Θεσσαλονίκη, 1933-1937, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.9.117** Κ. Παναγιωτάκης, Μπλε Πολυκατοικία, Εξάρχεια, 1932, φωτ. Β.Πετρίδου.

Το έργο του Δημήτρη Πικιώνη (1887-1968) είναι από τα πιο αντιπροσωπευτικά αυτής της περιόδου. Από τη μια προσπαθεί να κατανοήσει τα στοιχεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής της κεντρικής Ευρώπης και από την άλλη να διατηρήσει τους δεσμούς με τα στοιχεία της ελληνικής γης και ιστορίας. Για τον Δημήτρη Πικιώνη η αναζήτηση νέων αρχιτεκτονικών στοιχείων εστιάστηκε στην εναρμόνιση των αντιθετικών ρευμάτων: παλιό και καινούριο, ανατολίτικο και δυτικό, μοντέρνο και παραδοσιακό, λόγιο και λαϊκό, χειροποίητο και μηχανοποιημένο. Η αρχιτεκτονική για τον Πικιώνη, οφείλει να είναι η τέχνη της εναρμόνισης των αντιθέτων. Η αρχιτεκτονική σκέψη εμποτίζεται από την επιστροφή στις ρίζες, από τις σχέσεις με τους πολιτισμούς της Ανατολής, με την παράδοση, με την έμφαση στη λαϊκή δημιουργικότητα. Η μεταστροφή του Πικιώνη από τις αφαιρετικές αρχές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής σε αυτές που πολύ αργότερα χαρακτηρίστηκαν ότι διαμορφώνουν τον κριτικό τοπικισμό, ακολουθείται από την αναζήτηση του *genius loci*. Το 1935, ο Πικιώνης στο Πειραματικό σχολείο στη Θεσσαλονίκη θα πάρει ως πρότυπο τη μοναστηριακή οργάνωση, αλλά και τη δομή του μακεδονίτικου σπιτιού με τα ξύλινα στοιχεία και τις μεγάλες κεραμοσκεπές. Το κτίριο χαρακτηρίζεται από το παιχνίδι των όγκων και τη λεπτομέρεια των παραδοσιακών στοιχείων, απηχεί όμως και τη λιτότητα του μοντέρνου. Από την περίοδο αυτή, ο Πικιώνης θα δώσει έμφαση στην καταγωγή και τη σημασία του τόπου και της γης, θα δείξει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον πολιτισμό της Ανατολής, τη σπουδαιότητα της παράδοσης και τη λαϊκή δημιουργικότητα. Θα διατυπώσει τη δυσπιστία του προς τον ορθολογισμό και θα υποστηρίξει ότι η τέχνη οφείλει υπακοή στους αιώνιους συμπαντικούς νόμους (Εικ.9.115, Εικ. 9.116).

Οι ιδιωτικές κατοικίες (γύρω στο 1930 εμφανίζονται και οι πρώτες πολυκατοικίες) θα ακολουθήσουν το μοντερνισμό της Ευρώπης. Χρησιμοποιείται στην κατασκευή τους το οπλισμένο σκυρόδεμα, οι γραμμές τους είναι λιτές και τα ανοίγματά τους ορθογώνια, ενώ τονίζονται και λειτουργικά στοιχεία τους, όπως οι είσοδοι και τα μεγάλα κλιμακοστάσια (Εικ.9.117).

Τέλος, η επικράτηση των μορφών του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού στην αρχιτεκτονική, συνέδεσε την Αθήνα με τις άλλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, αλλά δεν αντιστοιχούσε σε μια παράλληλη ανάπτυξη της ελληνικής οικονομίας, ούτε στην εμφάνιση μιας προοδευτικής ιδεολογίας με στόχο τη κοινωνική ευημερία<sup>27</sup>.



<sup>1</sup> Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Μπάουχαους*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1986, σ. 81-83.

<sup>2</sup> Β. Πετρίδου, «Αρχιτεκτονικές μεταμορφώσεις και εκπαιδευτικές αλλαγές: από το Μοντέρνο στο μετά το Μοντέρνο διαμέσου της διδασκαλίας», Τετράδια του Μοντέρνου τεύχος 03, *Μοντερνισμός και Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση*, εκδ. Futura, Αθήνα, 2007, σ.43-56.

<sup>3</sup> Paul Klee, *Για τη Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος, σελ. 58.

<sup>4</sup> Oskar Schlemmer, *διάλεξη Perspektiven, 1932 στο Mauer, K.V., Oskar Schlemmer, εκδ. Thames and Hudson, Λονδίνο, 1972, σελ. 42.*

<sup>5</sup> Β. Πετρίδου, «Αρχιτεκτονικές μεταμορφώσεις και εκπαιδευτικές αλλαγές: από το Μοντέρνο στο μετά το Μοντέρνο διαμέσου της διδασκαλίας», Τετράδια του Μοντέρνου τεύχος 03, *Μοντερνισμός και Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση*, εκδ. Futura, Αθήνα, 2007, σ.43-56.

<sup>6</sup> Αργκαν, σελ. 584

<sup>7</sup> Β. Πετρίδου, «Αρχιτεκτονικές μεταμορφώσεις και εκπαιδευτικές αλλαγές: από το Μοντέρνο στο μετά το Μοντέρνο διαμέσου της διδασκαλίας», Τετράδια του Μοντέρνου τεύχος 03, *Μοντερνισμός και Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση*, εκδ. Futura, Αθήνα, 2007, σ.43-56.

<sup>8</sup> J. M. Montaner, *Ιστορία της Σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Κινήματα, ιδέες και δημιουργοί στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, Επιστημονική επιμέλεια και Εισαγωγή: Ανδρέα Γιακουμακάτος, Μτφρ: Μαρία Παλαιολόγου, Ανδρέας Γιακουμακάτος, εκδόσεις Νεφέλη, 2014.*

<sup>9</sup> Από το πλούσιο συγγραφικό του έργο του αναφέρουμε:

*An Autobiography*, Duell Sloan and Pearce, New York, 1931.

*The Disappearing City*, New York 1932.

*When Democracy Builds*, University of Chicago Press, Chicago, 1945.

*Genius and the Mobocracy*, Duell Sloan and Pearce, New York, 1949.

*A Testament*, Horizon Press, New York, 1957.

*The Living City*, New York, 1958.

<sup>10</sup> *The Disappearing City in 1932*,

<sup>11</sup> Βλέπε το περιοδικό Ladies' Home Journal στο οποίο από το 1901 δημοσιεύει σχέδια για μονοκατοικίες.

<sup>12</sup> «Στην οργανική αρχιτεκτονική η σύλληψη κάθε κτίσματος αρχίζει ως κτίσμα στη αρχή και προχωρεί στη δευτερεύουσα έκφραση σαν πίνακας προς τα μπρος. Δεν αρχίζει με κάποια δευτερεύουσα έκφραση για να προχωρήσει ψηλαφητά στη συνέχεια προς τα πίσω. Αυτό είναι μοντέρνα αρχιτεκτονική. Επειδή το μάτι έχει κουραστεί από τις επαναλαμβανόμενες γυμνές κοινοτοπίες, όπου το φως αντανακλάται από επίπεδες επιφάνειες ή πέφτει θαμπά σε τρύπες, η οργανική αρχιτεκτονική ξαναφέρει τον άνθρωπο αντιμέτωπο πρόσωπο με πρόσωπο με το παιχνίδι των ίσκιων και το βάθος των ίσκιων της φύσης. Βλέπει φρέσκες προοπτικές της έμφυτης στον άνθρωπο δημιουργικής σκέψης και αίσθησης, που προσφέρονται στη φαντασία του για διαλογισμό. Αυτό είναι μοντέρνο. Η αίσθηση για τον εσωτερικό χώρο ως πραγματικότητα, συνδυάζεται στην οργανική αρχιτεκτονική με τις πλατύτερες δυνατότητες των σύγχρονων δομικών υλικών. Με αυτή την έννοια, η αίσθηση αναζητά το σπίτι για τον εσωτερικό χώρο. Το περίβλημα δεν αναζητείται πια μόνο στη σκεπή και στους τοίχους, αλλά ως «προστατευμένος» χώρος. Αυτή η πραγματικότητα είναι μοντέρνα. Γι' αυτό στην αληθινή μοντέρνα αρχιτεκτονική ξεφεύγει η αίσθηση της επιφάνειας και της μάζας σε φως και δομικά υλικά που συνδυάζουν το φως με τη δύναμη. Και αυτά τα δομικά υλικά δεν είναι λιγότερο έκφραση της προσανατολισμένης στο σκοπό δύναμης, όπως μπορούμε να την παρατηρήσουμε σε κάθε μοντέρνα μηχανή ή σε κάθε μοντέρνα εργαλειομηχανή. Όμως η μοντέρνα αρχιτεκτονική αποδέχεται την ανώτερη ανθρώπινη δεκτικότητα για τον ηλιόλουστο χώρο. Τα οργανικά κτίσματα έχουν τη δύναμη και την ελαφρότητα των ιστών της αράχνης, κτίσματα καθορισμένα από το φως, με τον εσώτερο χαρακτήρα τους φτιαγμένα για το περιβάλλον-παντρεμένα με το χώμα. Αυτό είναι μοντέρνο».

Φρανκ Λούντ Ράιτ, «Νέα αρχιτεκτονική» (1930), στο Ούλριχ Κόνραντς, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Επίκουρος, Αθήνα, 1977.

<sup>13</sup> Ούλριχ Κόνραντς, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ου αιώνα*, Επίκουρος, Αθήνα, 1977, Β.Γκρόπιους, Βασικές αρχές της παραγωγής του Μπάουχαους, 1926, σελ 84.

<sup>14</sup> Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε, «Τεχνική και αρχιτεκτονική» (1950), στο Ούλριχ Κόνραντς, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Επίκουρος, Αθήνα, 1977.

<sup>15</sup> <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000075784&tsz=0&autostart=0>

<sup>16</sup> Λε Κορπυζιέ, «Προοπτική της αρχιτεκτονικής. Βασικές αρχές (1920)», στο Ούλριχ Κόνραντς, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Επίκουρος, Αθήνα, 1977.

<sup>17</sup> Από τα κείμενα του έχουν μεταφραστεί τα: Ένα μικρό σπίτι, μτφρ. Αντωνάκης, Δ., Libro, 1998, Για μια νέα αρχιτεκτονική, μτφρ. Π.Τουρνικιώτης, Εκκρεμές, 2004, Κείμενα για την Ελλάδα, επιμ. Γ. Σημαιοφορίδης, Άγρα, 2009, Η Χάρτα των Αθηνών, επιμ. Γ. Σημαιοφορίδης, μτφρ. Κουρεμένος Σ., Ύψιλον, 2003, *Le Modulor 1 & 2 Δοκίμιο για ένα αρμονικό μέτρο σε ανθρώπινη κλίμακα με παγκόσμια εφαρμογή στην αρχιτεκτονική και τη μηχανική*, μτφρ. Κωσταβάρα-Παπαρήγα Α., επιμ. Φαρανάτου Π., εκδόσεις Παπασωτηρίου 2015.

<sup>18</sup> Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Ελληνική Ζωγραφική, Η δεκαετία του '30*, Εκδόσεις Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο

Αλεξάνδρου Σούτζου, Παράρτημα Κερκύρας, Ιούλιος-Δεκέμβριος 1996, σελ.6.

<sup>19</sup> Χρυσάνθος Χρήστου, Ζωγραφική του 20ού αιώνα, Ελληνική Τέχνη, Εκδόσεις Εκδοτική Αθηνών, σελ.20.

<sup>20</sup> Περ. Επιθεώρηση της Τέχνης, Μάρτιος 1966, σελ.227, στο Ηλίας Μυκονιάτης, *Νεοελληνική Γλυπτική*, Ελληνική Τέχνη, Εκδόσεις Εκδοτική Αθηνών, σελ.22.

<sup>21</sup> Βακαλόπουλος, Απόστολος, ο.π. σελ.387.

<sup>22</sup> Βακαλόπουλος, Απόστολος, ο.π. σελ.388.

<sup>23</sup> Σ. Κονταράτος, «Μοντερνισμός και παραδοσιοκρατία: Από τη μεταπολεμική ανοικοδόμηση ως τη διεύθυνση του μεταμοντερνισμού», στο W.Wang (επιμ.), *Αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα, Ελλάδα*, Prestel, Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, DAM, Μόναχο 1999, σ. 4.

<sup>24</sup> Φιλιππίδης, Δ., *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Μέλισσα, 1984, σελ 159.

<sup>25</sup> Φιλιππίδης, Δ., ο.π., σελ.190.

<sup>26</sup> Φιλιππίδης, Δ., ο.π., σελ.244.

<sup>27</sup> Β.Πετρίδου, «Μοντέρνο κράτος – Μοντέρνα Αθήνα – Μοντέρνα Αρχιτεκτονική» στο *Εκδοχές του Μοντέρνου στην Αθήνα του μεσοπολέμου - Τέχνη και Αρχιτεκτονική*, Τετράδια του Μοντέρνου τεύχος 04, επιμέλεια Α. Ρόδη, Π. Τουρνικιώτης, Futura, Αθήνα, 2007.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

Benjamin, W., *Δοκίμια για την Τέχνη*, μτφρ. Δ.Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα, 1978

Klee, P., *Για τη Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος.

Le Corbusier, *Για μια αρχιτεκτονική*, μτφρ. Π.Τουρνικιώτης, Εκκρεμές, Αθήνα, 2004

Montaner, J. M. *Ιστορία της Σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Κινήματα, ιδέες και δημιουργοί στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Επιστημονική επιμέλεια και Εισαγωγή: Ανδρέα Γιακουμακάτος, Μτφρ: Μαρία Παλαιολόγου, Ανδρέας Γιακουμακάτος, εκδόσεις Νεφέλη, 2014.

Αργκάν, Κ. Τζ., *Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Παν εκ. Κρήτης, Αθήνα, 1998.

Δεσποτόπουλος Ι., *Η ιδεολογική δομή των πόλεων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα 1997.

Κόνραντς, Ούλ., *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Επίκουρος, Αθήνα, 1977.

Κονταράτος, Σ., W.Wang (επιμ.), *Αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα, Ελλάδα*, Prestel, Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, DAM, Μόναχο 1999.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., *Ελληνική Ζωγραφική, Η δεκαετία του '30*, Εκδόσεις Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Παράρτημα Κερκύρας, Ιούλιος-Δεκέμβριος 1996.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., *Μπάουχαους*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1986.

Πετρίδου, Β., «Αρχιτεκτονικές μεταμορφώσεις και εκπαιδευτικές αλλαγές: από το Μοντέρνο στο μετά το Μοντέρνο διαμέσου της διδασκαλίας», Τετράδια του Μοντέρνου τεύχος 03, *Μοντερνισμός και Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση*, εκδ. Futura, Αθήνα, 2007.

Πετρίδου, Β., «Μοντέρνο κράτος – Μοντέρνα Αθήνα – Μοντέρνα Αρχιτεκτονική» στο *Εκδοχές του Μοντέρνου στην Αθήνα του μεσοπολέμου - Τέχνη και Αρχιτεκτονική*, Τετράδια του Μοντέρνου τεύχος 04, επιμέλεια Α. Ρόδη, Π. Τουρνικιώτης, Futura, Αθήνα, 2007.

Σπυροπούλου, Α., (επιμ.) *Βάλτερ Μπένγιαμιν εικόνες και μύθοι της νεοτερικότητας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2007.

Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε., Μαρμαράς, Ε., *Έλληνες αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2005.

Φιλιππίδης, Δ., *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Μέλισσα, 1984.

Χρήστου, Χ., *Ζωγραφική του 20ού αιώνα, Ελληνική Τέχνη*, Εκδόσεις Εκδοτική Αθηνών, 2006.



## Κεφάλαιο 10 Μεταπολεμική τέχνη στην Αμερική και στην Ευρώπη. Οι δεκαετίες 1960, 1970, 1980.

### Οι αναζητήσεις της σύγχρονης αρχιτεκτονικής: Η τέχνη και η αρχιτεκτονική στην Ελλάδα μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

#### Μεταπολεμική τέχνη στην Αμερική και στην Ευρώπη

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1919-1939), όταν οι Ναζί είχαν εισβάλει σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη, στην ελεύθερη Αμερική κατέφυγαν επιστήμονες, λόγιοι και καλλιτέχνες. Οι ΗΠΑ έγιναν τότε, ο θεματοφύλακας της γνώσης και της κουλτούρας. Εκεί, στο όνομα της δημοκρατίας, η πρωτοπορία δε βρήκε αντίσταση, αφού συμβάδιζε με την ακράδαντη πίστη στην τεχνολογική πρόοδο.

Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η αμερικανική οικονομία, αντίθετα από την ευρωπαϊκή, αναδύθηκε ισχυρή. Μετά το 1945, οι Ηνωμένες Πολιτείες εμφανίστηκαν ως ένα από τα ισχυρότερα έθνη, τόσο από στρατιωτική, όσο και από οικονομική άποψη.

Κατά τη διάρκεια του πολέμου, είχαν φτάσει στη Νέα Υόρκη ζωγράφοι κυβιστές, εξπρεσιονιστές, σουρεαλιστές κ.ά. Αυτή η μετανάστευση πολλών καλλιτεχνών πριν και κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ήταν ένας από τους κυριότερους λόγους που μετακινήθηκε το ίδιο το πολιτιστικό βάρος από την Ευρώπη στη Νέα Υόρκη.

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα οι εικαστικές τέχνες στην Αμερική εξακολουθούσαν να είναι προσκολλημένες στην ακαδημαϊκή αισθητική του παρελθόντος.

Η αμερικανική λαϊκή μουσική, ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία ασκούσαν επίδραση σε πολλές χώρες. Οι εικαστικές τέχνες όμως, παρέμεναν στο επίπεδο ενός συντηρητικού ρεαλισμού. Οι επιρροές που έφταναν από τα ευρωπαϊκά κέντρα δεν είχαν ακόμη μετασηματιστεί σε κάτι αυτόνομο και πρωτότυπο. Η πρώτη επίδραση στους καλλιτέχνες και στο αμερικανικό κοινό ασκήθηκε το 1913, όταν έκπληκτοι είδαν τα έργα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στη Διεθνή Έκθεση Μοντέρνας Τέχνης, που έγινε στη Νέα Υόρκη και έμεινε γνωστή ως The Armory Show. Ονομάστηκε έτσι, διότι έγινε στην αποθήκη εφοδιασμού του 69ου Συντάγματος πεζικού και περιελάμβανε περίπου 1600 έργα αντιπροσωπευτικά των Φωβιστών, Κυβιστών και Φουτουριστών, των πρωτοποριακών δηλαδή τάσεων στην Ευρώπη.

Το 1929 ιδρύθηκε στη Νέα Υόρκη το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MOMA), όμως οι σημαντικότερες εκθέσεις που έφεραν σε επαφή το αμερικανικό κοινό με την Ευρωπαϊκή πρωτοπορία, έγιναν το 1936, η μία με θέμα «Κυβισμός και Αφηρημένη Τέχνη» και η άλλη «Φανταστική Τέχνη, Ντανταϊσμός και Σουρεαλισμός». Την επόμενη χρονιά, το 1937 ιδρύθηκε το Solomon P. Guggenheim Museum (Μουσείο Γκουγκενχάιμ) που εξέθετε ευρωπαίους καλλιτέχνες. Δύο χρόνια αργότερα, το 1939 το Μουσείο Guggenheim οργάνωσε μία ακόμη μεγάλη έκθεση-αφιέρωμα στον Πικάσο. Οι Αμερικανοί καλλιτέχνες ήταν φυσικό να μην μείνουν ανεπηρέαστοι από την παρουσίαση των Ευρωπαίων δημιουργών.

Κατά τη διάρκεια του πολέμου είχαν φθάσει στη Νέα Υόρκη οι κυβιστές Fernand Leger (Φερνάντ Λεζέ, 1881-1955) και Lyonel Feininger (Λάιονελ Φαϊνινγκερ, 1871-1956), ο εξπρεσιονιστής Max Beckman (Μαξ Μπέκμαν, 1884-1950), οι σουρεαλιστές Max Ernst (Μαξ Ερνστ, 1891-1976), Andre Masson (Αντρέ Μασόν, 1896-1987) και άλλοι.

Ήδη, ο Marcel Duchamp ήταν εκεί από το 1915. Μαζί με το σουρεαλιστή Picabia ένιωθαν πως η ευρωπαϊκή τέχνη είχε γεράσει και επιθυμούσαν να αρχίσουν από την αρχή με μια τέχνη όχι των μορφών, των σχημάτων και των χρωμάτων, αλλά της δράσης και των πράξεων.

Το έδαφος στην Αμερική ήταν πρόσφορο. Μετά το 1945 οι Ηνωμένες Πολιτείες εμφανίστηκαν ισχυρές. Στην Ευρώπη, γεννιέται ο μύθος της Αμερικής, της μεγάλης βιομηχανικής χώρας όπου η οικονομική άνθηση σήμαινε το συλλογικό κατόρθωμα ενός νέου λαού. Η μοντέρνα κοινωνία του δε δεσμευόταν από ιστορικές παραδόσεις. Παράλληλα, διψούσε για πολιτιστική ταυτότητα. Η Αφαίρεση, μία πρωτοπορία που δεν είχε ακόμα εκτιμηθεί στην Ευρώπη παρά από λίγους, υιοθετήθηκε απρόσκοπτα στην Αμερική, αφού οι ανεικονικές τάσεις δεν έχουν εθνικά περιεχόμενα και χαρακτηριστικά, και επιβλήθηκε ως η κατ' εξοχήν μορφή τέχνης. Κάθε άλλη εκφραστική επιλογή μετά το 1950 θεωρήθηκε αντιδραστική.

Ο Ψυχρός Πόλεμος και η αμοιβαία δυσπιστία και καχυποψία που είχε επιφέρει μεταξύ των δύο υπερδυνάμεων, Αμερικής και Ρωσίας, είχε επιπτώσεις και στον πολιτιστικό τομέα. Την ίδια στιγμή που στη Σοβιετική Ένωση η τέχνη έμπαινε ως προπαγανδιστικό όργανο στην υπηρεσία του καθεστώτος και

διακηρυσσόταν ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, στην Αμερική, εκφραστής του αντίθετου πόλου, της Δημοκρατίας και της ελευθερίας της έκφρασης, γινόταν η Αφηρημένη Τέχνη.

Για να αποδοθούν τα ρεύματα της Αφαίρεσης, έχουν χρησιμοποιηθεί, τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη, όροι όπως Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, Λυρική Αφαίρεση, Χειρονομακή Τέχνη, όλοι δόκιμοι, για να αποδώσουν αυτές τις νέες κατευθύνσεις στην Τέχνη<sup>1</sup>.

### **Αφηρημένος εξπρεσιονισμός**

Ο όρος «αφηρημένος εξπρεσιονισμός» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1919, για να περιγραφούν κάποια έργα του Kandinsky. Η άλλη ονομασία που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τους καλλιτέχνες που έδρασαν ανάμεσα στις δεκαετίες του '50 και του '60, είναι «Σχολή της Νέας Υόρκης». Δύο εκθέσεις που οργάνωσε το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης, η πρώτη το 1951 με τίτλο «Αφηρημένη ζωγραφική και γλυπτική στην Αμερική» και η δεύτερη το 1957 με τίτλο «Η νέα αμερικανική ζωγραφική», περιόδευσαν το 1958-1959 σε οκτώ ευρωπαϊκές χώρες καθιερώνοντας αλλά και αποθεώνοντας διεθνώς το νέο στυλ.

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά στις δημιουργίες των Αμερικανών καλλιτεχνών είναι τα μεγάλα μεγέθη των πινάκων που περιβάλλουν σχεδόν ολοκληρωτικά τον παρατηρητή και τον υποβάλλουν μέσα στον κόσμο του έργου. Η σύνθεση είναι κυρίαρχη (over-all), καθώς το έργο υπερβαίνει σχεδόν τα όρια του πίνακα και δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο σημείο εστίασης.

Στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ξεχωρίζουν δύο κύριες τάσεις. Η πρώτη είναι η Ζωγραφική της Δράσης ή Action Painting, που περιλαμβάνει ζωγράφους όπως, ο Jackson Pollock (Τζάκσον Πόλοκ, 1912-1956), ο Franz Kline (Φράντς Κλάιν, 1910-1962), ο Willem De Kooning (Βίλεμ Ντε Κούνινγκ, 1904-1997). Η δεύτερη είναι η Ζωγραφική του Χρωματικού πεδίου ή Color Field Painting. Σε αυτή την τάση περιλαμβάνονται ο Barnett Newman (Μπάρνρετ Νιούμαν, 1905-1970), ο Marc Rothko (Μαρκ Ρόθκο, 1903-1970) και ο Clyfford Still (Κλίφορντ Στιλ, 1904-1980).

### **Ζωγραφική της Δράσης ή Action Painting**

Ο κριτικός Harold Rosenberg (Χάρολντ Ρόζενμπεργκ, 1906-1978), που πρότεινε τον όρο «Action Painting», έγραφε το 1952<sup>2</sup>: «Ο μουσαμάς άρχισε πια να αντιμετωπίζεται από τον ένα ζωγράφο μετά τον άλλο ως πεδίο δράσης και όχι ως ένας χώρος όπου αναπαράγεται, αναλύεται ή «εκφράζεται» ένα αντικείμενο, υπαρκτό ή φανταστικό. Αυτό που θα φιλοξενούσε πια ο μουσαμάς δεν ήταν μια εικόνα, αλλά ένα γεγονός. Ο ζωγράφος δεν πλησίαζε πια το καβαλέτο του με μια εικόνα στο μυαλό του, η εικόνα τώρα θα ήταν το αποτέλεσμα της συνάντησης των υλικών που είχε στα χέρια του με ένα άλλο υλικό που είχε μπροστά του». Το αντικείμενο από τη ζωγραφική εξοβελίζεται, «για να μην υπάρχει τίποτα που να παρεμποδίζει την πράξη της ζωγραφικής [...] αυτό που έχει σημασία είναι πάντοτε η αποκάλυψη που εμπεριέχει η πράξη της ζωγραφικής». Για τους ζωγράφους της Action Painting αυτό που είχε σημασία ήταν η ίδια η πράξη της τοποθέτησης του χρώματος στο μουσαμά. Τα αισθήματα, οι συγκινήσεις, οι εικόνες του νου ή τα συναισθήματά τους δεν απεικονίζονταν πια, αλλά «διαδραματίζονταν» επάνω στο μουσαμά.

Ο κορυφαίος αμερικανός αφηρημένος εξπρεσιονιστής, ο κυριότερος εισηγητής της Action Painting είναι ο Jackson Pollock (Τζάκσον Πόλοκ, 1912-1956), ο οποίος θεωρείται και πατέρας της αμερικανικής ζωγραφικής. Η φράση του «ο πίνακας είναι μία δήλωση που γεννιέται από μία ανάγκη» παραπέμπει στην «εσωτερική δύναμη» όπως την περιέγραφε ο Kandinsky, όταν μιλούσε για την αφηρημένη ζωγραφική.

Ο Pollock γεννήθηκε στο Ουαόμινγκ και μεγάλωσε στην Αριζόνα και στη νότια Καλιφόρνια, όπου εξοικειώθηκε με την τέχνη των Ινδιάνων και κυρίως με τη ζωγραφική τους πάνω στην άμμο. Αφού αναζήτησε στις παραδοσιακές τεχνικές τρόπους να εκφραστεί, ξαφνικά, και σαν σε αποκάλυψη όπως έλεγε ο ίδιος, ένιωσε ότι μόνο αν έκανε θέμα του την ίδια την πράξη της ζωγραφικής, θα εξέφραζε τα άγχη του και τις εσωτερικές του συγκρούσεις. Εγκατέλειψε, λοιπόν, το πινέλο και το καβαλέτο, άπλωσε στο πάτωμα τεράστιους μουσαμάδες και άρχισε να στάζει, να πιτσιλίζει ή να χύνει το χρώμα (dripping) επάνω τους. Γύριζε γύρω από το μουσαμά, πατούσε πάνω του χύνοντας ή στάζοντας ντούκο, χρώμα αλουμινίου ή σμαλτόχρωμα κατευθείαν από τα κουτιά τους. Στις ταινίες όπου τον έχουν απαθανάτισει την ώρα που δουλεύει, βλέπουμε ότι δε συμμετέχουν στη ζωγραφική διαδικασία μόνο τα χέρια και οι βραχίονές του, αλλά ολόκληρο το σώμα του. Έτσι περιέγραφε ο ίδιος σε συνέντευξή του τη διαδικασία που ακολουθούσε: «Ούτε καν τεντώνω το μουσαμά πριν ζωγραφίσω, προτιμώ να τον καρφώνω όπως είναι στον τοίχο ή στο πάτωμα. Έχω ανάγκη από την αντίσταση μιας σκληρής επιφάνειας. Στο πάτωμα αισθάνομαι πιο άνετα. Αισθάνομαι πιο κοντά στον πίνακα, μέρος του, γιατί έτσι μπορώ



να περπατάω γύρω του, να δουλεύω κι από τις τέσσερις πλευρές του, να είμαι κυριολεκτικά μέσα του. Είναι κάτι ανάλογο με τη ζωγραφική στην άμμο των ινδιάνων της Δύσης. Όταν ζωγραφίζω, δεν έχω επίγνωση του τι ακριβώς κάνω. Μόνο ύστερα από μια σύντομη περίοδο εξοκείωσης βλέπω περί τίνος πρόκειται. Δε φοβάμαι να κάνω αλλαγές, να καταστρέψω μια εικόνα κ.ο.κ., γιατί ο πίνακας έχει τη δική του ζωή, την οποία και προσπαθώ να φέρω στην επιφάνεια, να αναδείξω»<sup>3</sup>. Το έργο καταγράφει τη διαδικασία της ζωγραφικής, τις κινήσεις του καλλιτέχνη, την ψυχική του ένταση, καθώς γυρνάει γύρω από το έργο. Το ατέλειωτο κουβάρι από χρώμα και γραμμές είναι η καταγραφή των χειρονομιών του .

Οι θεωρίες του Carl Gustav Jung (Κ.Γκ.Γιούνγκ, 1875-1961) για το ασυνείδητο, άσκησαν μεγάλη επίδραση στον Pollock: σύμφωνα με τις θεωρίες αυτές, μόνο στο ασυνείδητο βρίσκεται το μεγάλο απόθεμα των ζωτικών ενεργειών μας και μόνο με την τέχνη μπορούμε να φτάσουμε ως εκεί. Ο ιστορικός της τέχνης Τζ.Κ.Αργκάν επισημαίνει ότι «σε μία πουριτανική Αμερική, που το πιστεύω της είναι ότι ο άνθρωπος υπάρχει για να δρα, η Action Painting δηλώνει το αντίθετο, δηλαδή ότι ο άνθρωπος δρα για να υπάρχει, ο άνθρωπος φτιάχνει την ύπαρξη. Πριν από τη δράση του δεν υπάρχει τίποτα, ούτε χώρος για να κινηθεί, ούτε χρόνος για να διατηρηθεί, δεν υπάρχει ένα υποκείμενο και ένα αντικείμενο. Η ζωγραφική του Pollock ξεκινά κυριολεκτικά από το μηδέν : από τη σταγόνα χρώματος που πέφτει πάνω στο λευκό μουσαμά»<sup>4</sup>. Ο Pollock έλεγε χαρακτηριστικά ότι η τέχνη του εκπορευόταν από μία εσωτερική ανάγκη, ότι με την τέχνη του ήθελε να κάνει μία δήλωση, και αυτή, σύμφωνα με τον Αργκάν, ήταν μία δήλωση υπαρξιακής φύσης. Θέμα και πρωταγωνίστρια της ζωγραφικής του Pollock είναι η δράση, η χειρονομία, η αυτόματη γραφή της κίνησης του σώματος, έτσι καθώς περνάει γύρω ή μπαίνει μέσα στο μουσαμά (Εικ.10.1).



**Εικ.10.1** J.Pollock, *Νούμερο 2*, 1949, λάδι, σμάλτο και χρώμα αλουμίνιο σε μουσαμά, 224x302 εκ., Ν. Υόρκη, Ιδ. Συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jackson\\_Pollock](https://en.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock)

Ο σουρεαλιστικός αυτοματισμός φαίνεται ότι εδώ, εφαρμόζεται κατά γράμμα. Παρ' όλο όμως το φαινομενικά τυχαίο, οι κινήσεις του Pollock δεν ήταν ανεξέλεγκτες. Όπως ομολογούσε ο ίδιος, όταν ζωγράφιζε είχε πάντα μια γενική αίσθηση του τι ήθελε να κάνει. Έλεγε τη ροή του χρώματος. «Δεν υπάρχουν τυχαία συμβάντα, όπως δεν υπάρχει και αρχή ή τέλος» τόνιζε. Όταν ο Pollock ολοκλήρωνε τη διαδικασία, αφού κοιτούσε το έργο και το αφομοίωνε, αποφάσιζε σε ποιο σημείο θα έκοβε τον καμβά. Άλλες φορές επανερχόταν και επεμβαίνοντας ξανά, το τροποποιούσε. Το τεράστιο μέγεθος του πίνακα δημιουργεί την αίσθηση στο θεατή ότι τον περιβάλλει. Το μέγεθος, δηλαδή, έχει άμεση σχέση με τη σύνθεση. Το βλέμμα του θεατή κινείται από τη μια συμπλοκή χρώματος και γραμμών στην άλλη. Τα μαύρα και τα άσπρα ίχνη κατανέμονται ρυθμικά σε όλο το έργο. Πουθενά δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο σε βάρος κάποιου άλλου. Διαδοχικές σπείρες και εντάσεις εναλλάσσονται, το βλέμμα πηγαίνει πίσω, όπου οι γραμμές λεπταίνουν, και ξανάρχεται μπροστά, όπου το χρώμα πυκνώνει βαρύτερο. Ο θεατής βλέπει μπροστά του να ξετυλίγεται ένας ρυθμός. Ο Αργκάν παραλληλίζει τον αυτοσχεδιασμό του Pollock με τον αυτοσχεδιασμό της μουσικής τζαζ<sup>5</sup>.

Η μέθοδος του Pollock επηρέασε πολλούς καλλιτέχνες κυρίως από τη δεκαετία του '70 και μετά, τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη, όταν οι καλλιτέχνες αναζήτησαν νέες μορφές έκφρασης.

Στους καλλιτέχνες της Action Painting συγκαταλέγονται και άλλοι ζωγράφοι όπως ο Franz Kline (Φράντς Κλάιν, 1910-1962), ο Willem De Kooning (Βίλεμ ντε Κούνινγκ, 1904-1984), ο ελληνικής καταγωγής William Baziotes (Ουίλιαμ Μπαζιώτης, 1912-1963) κ.ά.

Ο Franz Kline δημιουργεί μεγάλες ασπρόμαυρες συνθέσεις που χαρακτηρίζονται από τις τραχιές, μεγάλες πινελιές που δημιουργούνται με κοινά πινέλα και χρώματα ελαιοχρωματιστή. Η σύνθεση δομείται με την τολμηρή ισορροπία ανάμεσα στο λευκό και στο μαύρο (Εικ.10.2).

Ο Willem De Kooning (B. Ντε Κούνινγκ, 1904-1997), δεν αποδέχτηκε εντελώς τις αρχές της καθαρής και απόλυτης αφαίρεσης. Στο έργο του η αναπαράσταση είναι φανερή. Με εξπρεσιονιστικό τρόπο δεν έπαυε ποτέ να υποδηλώνει στο έργο του ανθρώπινες ή άλλες μορφές. Ζωγραφίζει προεκτείνοντας το πινέλο με μακρύ κοντάρι και η γραφή του γίνεται επιθετική και παραμορφωτική. Τα έργα κυριαρχούνται από ψυχρά χρώματα, και η υφή τους, παχιά και βαριά, δείχνει σαν να έχουν δουλευτεί ξανά και ξανά (Εικ.10.3).



**Εικ.10.2** F.Kline, Ζωγραφική, 1961, ελαιογραφία, 235x172.1 εκ., Λονδίνο, Onnasch Collection. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Kline](https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Kline)



**Εικ.10.3** W. De Kooning, Woman, I, 1950-52, ελαιογραφία, , 192,7x147,3 εκ., Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Willem\\_de\\_](https://en.wikipedia.org/wiki/Willem_de_)

### **Ζωγραφική του χρωματικού πεδίου ή Color field Painting**

Το άλλο τμήμα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού αντιπροσωπεύουν οι ζωγράφοι του Χρωματικού Πεδίου. Ανάμεσα στους εκπροσώπους του ήταν ο Mark Rothko (Μαρκ Ρόθκο, 1903-1970). Όπως ο Willem De Kooning έφερε στην Αμερική τον εξπρεσιονισμό, ο Mark Rothko έφερε τον ιμπρεσιονισμό. Η προπαίδεια του ήταν το έργο του Matisse και των σουρεαλιστών. Ένας πίνακας του Rothko με τα μεγάλα χρωματικά ορθογώνια που αλληλοκαλύπτονται ή αντιπαρατίθενται, με ένα χρώμα βαθύ και γαλήνιο ακόμα και τραγικό, δεν είναι απλώς μια ζωγραφική επιφάνεια, είναι ένα καινούριος Χώρος. Ο πίνακας είναι μία έκταση που δονείται από χρώμα και φως χωρίς πρόσωπα ή πράγματα. Στόχος του έργου που κρέμεται στον τοίχο είναι να περιλάβει, να πάρει μέσα του το θεατή, να του ανοίξει χώρο στη φαντασία.

Οι πίνακες του ζωγράφου διακρίνονται για τον πνευματικό, σχεδόν θρησκευτικό χαρακτήρα τους και απαιτούν από το θεατή σιωπή, περισυλλογή, απόλυτη απορρόφηση. Ο Rothko μαζί με τον Barnett Newman και τον Clyfford Still το 1943, έγραψαν στους New York Times μια περίφημη επιστολή, στην οποία ανέφεραν: «Για μας η τέχνη είναι μία περιπέτεια σε έναν άγνωστο κόσμο, που μόνο όσοι είναι έτοιμοι να διακινδυνεύσουν μπορούν να τον εξερευνήσουν. Είμαστε υπέρ της απλής έκφρασης περίπλοκων σκέψεων. Είμαστε υπέρ των μεγάλων διαστάσεων, γιατί είναι λιγότερο διφορούμενες. Είμαστε υπέρ της δισδιάστατης φόρμας, γιατί καταστρέφει την ψευδαίσθηση και αποκαλύπτει την αλήθεια...Δηλώνουμε πνευματική συγγένεια με την πρωτόγονη και την αρχαϊκή τέχνη»<sup>6</sup> (Εικ.10.4).

Τους ζωγράφους του Χρωματικού Πεδίου θα διαδεχθούν τη δεκαετία του 60 οι ζωγράφοι της Μετά-ζωγραφικής Αφαίρεσης, Post-painterly abstraction, όπως η Helen Frankenthaler (1928-2011), ο Morris Louis (1912-1962), ο Kenneth Noland (1924-2010) και ο Jules Olitski (1922-2007), που όμως ενδιαφέρθηκαν περισσότερο για τις πιο καθαρές ζωγραφικές φόρμες στο έργο τους και λιγότερο για τις πυκνές ζωγραφικές επιφάνειες με πνευματικές ή μυθικές προεκτάσεις των περιεχομένων τους.





**Εικ.10.4** M. Rothko, Ζωγραφική αριθ. 26, 1947, καμβάς, 99,7x137,5 εκ., Ντάλας, Dallas Museum of Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mark\\_Rothko](https://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Rothko)

## Η γλυπτική στη μεταπολεμική Αμερική

Η Γλυπτική της μεταπολεμικής Αμερικής ήρθε σε πλήρη αντίθεση με τις μορφές της παραδοσιακής γλυπτικής που ήθελε το υλικό καλογουλισμένο και φροντισμένο στην κάθε του λεπτομέρεια. Οι γλύπτες κατευθύνθηκαν προς την άμεση κατεργασία του σφυρήλατου μετάλλου. Δημιούργησαν μία γλυπτική κονστρουκτιβιστική που στηρίχθηκε στον συνδυασμό κατασκευασμένων στοιχείων από μέταλλο ή ευρημάτων, έτοιμων δηλαδή μεταλλικών ή άλλων στοιχείων, που αξιοποιήθηκαν για την πλαστικότητά τους.

Ο David Smith (Ντ.Σμιθ, 1906-1965), είναι από τους σημαντικότερους γλύπτες της μεταπολεμικής Αμερικής. Ο Smith είναι αυτοδίδακτος, εντελώς ανεπηρέαστος από την ακαδημαϊκή γλυπτική. Εργάστηκε στο μέταλλο ακούραστα και δοκίμασε να δώσει μνημειακές διαστάσεις στα μεταλλικά γλυπτά του, εκμεταλλευόμενος τις εκφραστικές δυνατότητες των γεωμετρικών σχημάτων και των στιλπνών επιφανειών που αντανακλούν το φως, αλλά και απορροφούν το χρώμα του περιβάλλοντος χώρου (Εικ.10.5).

Ο Joseph Cornell (Ζοζέφ Κορνέλ, 1903-1972), με στραμμένη την προσοχή του σε όλο το φάσμα της τέχνης και της λογοτεχνίας του δυτικού κόσμου, συνέθεσε με κολάζ κουτιά -ξύλινες κατασκευές κλειστές μπροστά με τζάμι- που μέσα τοποθετούσε αντικείμενα, φωτογραφίες, χάρτες, όλα φορτισμένα από νοσταλγία και θολές αναμνήσεις (Εικ.10.6).

Η ρωσικής καταγωγής Louis Nevelson (Λουίζ Νέβελσον, 1899-1988), άντλησε την έμπνευσή της από τα ευρημένα αντικείμενα και τα ready mades του Marcel Duchamp. Δημιούργησε μνημειακής διάστασης εγκαταστάσεις με συνθέσεις από ξύλα που συγκέντρωνε από αστικά κατάλοιπα (έπιπλα, κάγκελα σπιτιών κλπ). Τα τοποθετούσε σε ένα νέο αφηγηματικό πλαίσιο και τα συνέθετε είτε ως επιτοίχια ανάγλυφα είτε ως ελεύθερα γλυπτά τριών διαστάσεων, τα οποία χρωμάτιζε μονοχρωματικά σε μαύρο ή άσπρο, προσδίδοντάς τους σοβαρότητα και μνημειακότητα. Από το χρωματισμένο μαύρο Sky Cathedral του 1958 ως το χρωματισμένο χρυσό Royal Tide του 1960 (Εικ.10.7), η ποιητική της είναι το γλυπτικό ισοδύναμο των μεγάλων ζωγραφικών επιφανειών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Αργότερα θα προσθέσει στα υλικά της και αλουμινένια ευρήματα και πλαστικά.



**Εικ.10.5** D. Smith, *Κύβοι XIV*, ανοξείδωτο ασάλλι, 1963, Saint Louis Art Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/David\\_Smith\\_\(sculptor\)](https://en.wikipedia.org/wiki/David_Smith_(sculptor))



**Εικ.10.6** J. Cornell, *Parrot Music Box*, 1937-1938, κατασκευή, 40,8x22,2x17 εκ., Νέα Υόρκη, Ιδ. Συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Cornell](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Cornell)

## Η ζωγραφική και η γλυπτική στη μεταπολεμική Ευρώπη

Ήδη πριν από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, στο Παρίσι ένα κοσμοπολίτικο κλίμα ανταλλαγής απόψεων ανάμεσα στους καλλιτέχνες που είχαν καταφτάσει εκεί από όλα τα μέρη της Ευρώπης, είχε δημιουργήσει αυτό που ονομάστηκε Σχολή του Παρισιού. Ήταν πιο πολύ ένα σημείο συνάντησης των νέων ανήσυχων δημιουργών με τους μεγάλους δασκάλους της τέχνης (Picasso, Matisse, Braque), όπου όλα τα στυλ και οι θεωρίες ήταν αποδεκτά και όπου η τέχνη είχε αποκτήσει εκείνη την ελευθερία αναζήτησης, που στις άλλες χώρες της Ευρώπης τα αυταρχικά καθεστώτα είχαν περιορίσει. Chagal, Giacometti, Brancusi, Modigliani είναι μόνο λίγα από τα ονόματα των καλλιτεχνών που είχαν συγκεντρωθεί στο Παρίσι της εποχής.

Όταν το Παρίσι καταλήφθηκε από τα στρατεύματα του Χίτλερ το κοσμοπολίτικο κλίμα, αυτό που τόσο εξέθρεψε την ελευθερία της έκφρασης στην τέχνη, χάθηκε. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στο πέρασμά του άφησε την Ευρώπη με ερειπωμένες πόλεις, με χιλιάδες νεκρούς, ανάπηρους, ξεσπιτωμένους. Με οικονομία διαλυμένη, η Ευρώπη κατεχόταν από μια γενική αίσθηση απογοήτευσης και απελπισίας για την ανθρώπινη τραγωδία που είχε προκαλέσει ο πόλεμος. Η φιλοσοφία του υπαρξισμού, που διακήρυξε το παράλογο, το άσκοπο της ανθρώπινης ύπαρξης, έγινε ευρέως αποδεκτή. Δεν είχε απομείνει τίποτα για το άτομο παρά μια ελευθερία χωρίς σκοπό που, παρείχε μεν φαινομενικά τη δυνατότητα πολλών επιλογών, δεν άφηνε όμως περιθώρια βελτίωσης, αφού καμία αυθεντική αξία δε φαινόταν να έχει απομείνει, για να στηριχτεί κανείς.

Μοιραία, η καλλιτεχνική έκφραση θα αντανακλούσε το κλίμα της δυσπραγίας και της αμφισβήτησης της λογικής. Η βαθιά απαξίωση των παραδοσιακών τρόπων έκφρασης με τη μορφή και το χρώμα, οδήγησαν στην αναζήτηση μιας καινούριας σχέσης ανάμεσα στον καλλιτέχνη, στα υλικά του, στη δημιουργική χειρονομία και στο έργο του. Η αναζήτηση του καλλιτέχνη στράφηκε στη δημιουργία έργου μέσα από την άμεση επαφή του με το υλικό, την ύλη, μια αναζήτηση που έγινε ο κοινός παρονομαστής εντελώς διαφορετικών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων. Οι καινούριες εμπειρίες που αναδύθηκαν χαρακτηρίζονται γενικά με τον όρο «Άμορφη τέχνη» (Art Informel). Ένας κλάδος της είναι ο Τασισμός, (Tachisme, από τη γαλλική λέξη tache=κηλίδα)· ο άλλος είναι η Λυρική αφαίρεση (Lyrical Abstraction), όπου τονίζεται η ύπαρξη του χρώματος ως φυσικής ουσίας.

Κοινά χαρακτηριστικά σε όλες τις περιπτώσεις της Άμορφης Τέχνης εντοπίζονται στην πρόταξη του χρώματος, στον υποκειμενισμό, στην τάση για παραμόρφωση, στην έμφαση στο ένστικτο και στον αυθορμητισμό, στην περιφρόνηση κάθε κανόνα και περιορισμού, καθώς και «στο ξεπέραςμα των ορίων



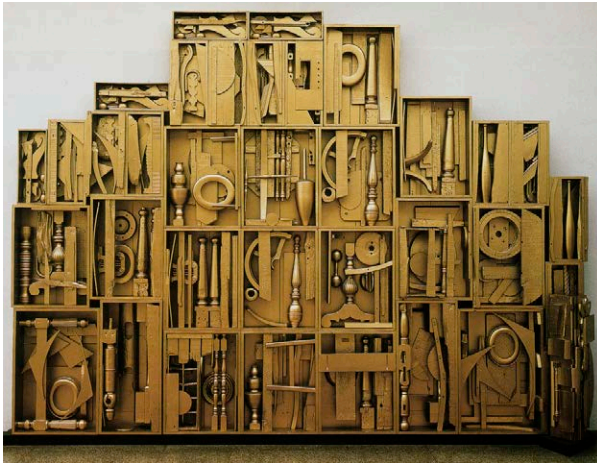
ανάμεσα στη σύλληψη και στην εκτέλεση του έργου». Οι καλλιτέχνες που ακολούθησαν, ο καθένας με τον τρόπο του, την αφαίρεση, χρησιμοποίησαν κοινά στοιχεία με την ίδια επιθυμία άρνησης κάθε αναφοράς στο παρελθόν και την υπέρβαση κάθε συνδέσμου με την παράδοση.

Η ευρωπαϊκή Άμορφη τέχνη, σε αντίθεση με την αμερικανική Action Painting, με την οποία συνέπεσε χρονικά, κράτησε τη χειρονομία, αλλά το σχήμα που προέκυψε από αυτήν δεν είναι «αυτόματο», αντίθετα είναι συχνά το αποτέλεσμα μακράς καλλιτεχνικής προετοιμασίας και σκέψης.

Ιδιαίτερα σημαντικό στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή τέχνη είναι ότι χαρακτηρίζεται από μεμονωμένους καλλιτέχνες ή από μικρές ομάδες καλλιτεχνών και όχι από καλλιτεχνικά κινήματα. Γενικά, διαφορετικοί καλλιτέχνες ανακεφαλαίωσαν τα εικαστικά ιδιώματα των πρωτοποριών της τέχνης όπως τον Εξπρεσιονισμό, τον Κυβισμό, την Αφαίρεση, το Σουρεαλισμό, τα μελέτησαν ξανά, δανείστηκαν ιδέες, τις ενέταξαν στις έρευνές τους σύμφωνα με το προσωπικό τους ύφος και δημιούργησαν έργα εξαιρετικής εκφραστικής δύναμης, συμβάλλοντας στη διεύρυνση του πεδίου αναζήτησης της τέχνης.

Οι ζωγράφοι όπως ο Hans Hartung (Χανς Χάρτουνγκ, 1904-1989), ο Pierre Soulages (Πιερ Σουλαζ, 1919-), ο Georges Mathieu (Ζώρζ Μάθιου, 1921-1912), ο Wols (Βολς, 1913-1951), ο Jean Fautrier (Ζαν Φωτρίε, 1898-1964), ακολούθησαν ο καθένας με τον δικό του τρόπο την Αφαίρεση.

Ο ζωγράφος Georges Mathieu έγραψε χαρακτηριστικά για τον Τασισμό ότι «έχει το προτέρημα να παραπέμπει άμεσα στη ζωγραφική. Είναι αρκετά σημαντικό να σημειωθεί ότι δεν φτιάχνει κανείς μία κηλίδα για να κάνει μία κηλίδα, αλλά γιατί αισθάνεται την ανάγκη να δώσει σε μία ορισμένη περιοχή μια κάποια χρωματική επιφάνεια και γιατί ο πιο άμεσος τρόπος γι' αυτό, είναι να βάλει λιγότερο ή περισσότερο ορμητικά το πινέλο στο μουσαμά, χωρίς προηγουμένως να διαγράψει το χώρο που θέλει να σκεπάσει με χρώμα». Ο καλλιτέχνης δημιουργεί χρωματικές κηλίδες και περιφέρει τα σωληνάρια του χρώματος στη ζωγραφική επιφάνεια με νευρικές και γρήγορες χειρονομίες. Για να χαρακτηρίσει το έργο του, το ονομάζει «λυρική» ή «ψυχική αφαίρεση», ενώ για να τονίσει το άμορφο του έργου δίνει τίτλους ιστορικούς, όπως «το άσπρο βασίλειο, 1947» ή «Οι Καπέτιδες, 1954» ή «η στέψη του Καρόλου του Μεγάλου, 1956» (Εικ.10.8).



**Εικ.10.7** L. Nevelson, *Royal Tide I*, 1960, ζωγραφισμένο ξύλο, 218,4x101,6x20,3 εκ., Ιδ. Συλλογή.  
Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Louise\\_Nevelson](https://en.wikipedia.org/wiki/Louise_Nevelson)



**Εικ.10.8** G. Mathieu, *Les Capétiens partout (Οι Καπέτιδες)*, 1954, ελαιογραφία, 295x600εκ., Παρίσι, Centre Pompidou.  
Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Georges\\_Mathieu](https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Mathieu)

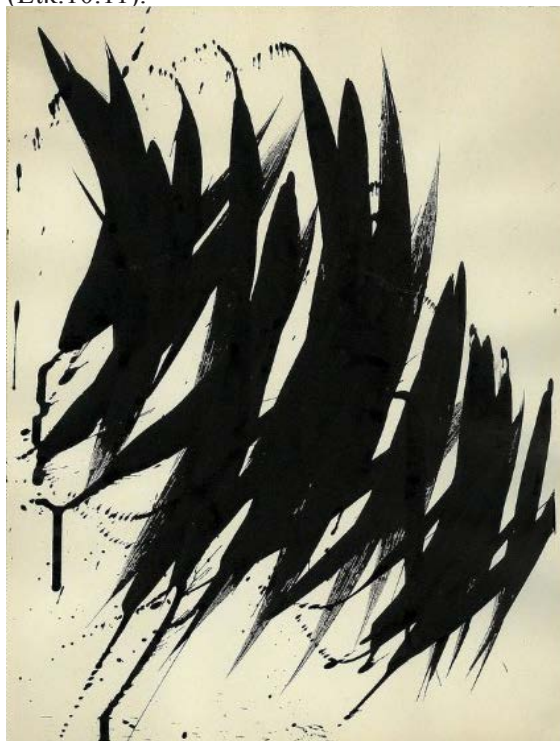
Ο Hans Hartung (Χανς Χάρτουνγκ, 1904-1989), δημιουργεί στα περισσότερα έργα του ένα ποιητικό όραμα, ένα συνδυασμό αυθόρμητου και τάξης, ενστίκτου και λογικής οργάνωσης. Το κυριότερο χαρακτηριστικό των έργων του είναι ο συνδυασμός αραβουργημάτων που σχεδιάζονται με απόλυτη ελευθερία και ταυτόχρονα με εσωτερική πειθαρχία. Ένα ανεξάρτητο πλέγμα γραμμών σε μία ζωγραφική επιφάνεια χωρίς χώρο, δημιουργεί μία εκφραστική γλώσσα, άμεση και εκφραστική, ελεύθερη και ποιητική (Εικ.10. 9).

Ο Wols (ψευδώνυμο του Alfred Otto Wolfgang Schulze, Βολς, 1913-1951), με σχηματισμούς που θυμίζουν δίχτυα αράχνης, μεταφέρει στον καμβά την εσωτερική συγκίνηση και η κίνηση του χεριού μεταφέρει την έκφραση των ψυχικών καταστάσεων. Σε ένα από τα ποιήματά του ο Wols καταλήγει «μην ζητάς να εξηγήσεις τη μουσική-μην ζητάς να εξηγήσεις το όνειρο-το ασύλληπτο μπαίνει παντού». Στην ζωγραφική χειρονομία του Wols οι πολλαπλοί γραμμικοί τύποι κινούνται ανάμεσα στο σουρεαλισμό και στην ιαπωνική καλλιγραφία, ενώ κυριαρχεί η λεπτή νευρική γραμμή, όλα στοιχεία που κάνουν το θεατή να διερωτάται πότε σταματά η

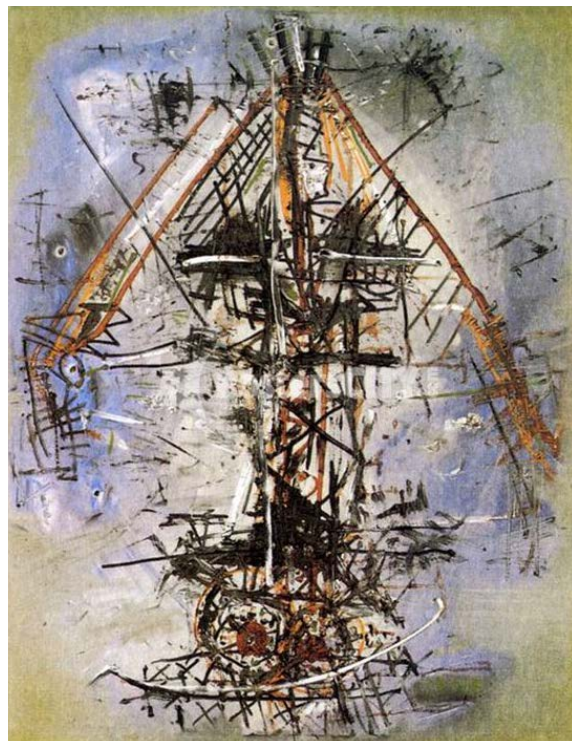


συνειδητή επέμβαση και τότε αρχίζει το τυχαίο και το αυθόρμητο στο έργο του (Εικ.10.10).

Ο Jean Fautrier (Ζαν Φωτριά, 1898-1964), δημιούργησε μία σειρά αιχμαλώτων πολέμου ανάμεσα στο 1943-1945, από την εμπειρία που απόκτησε ο καλλιτέχνης όταν, μέλος της γαλλικής αντίστασης, κρυβόταν από τη Γκεστάπο. Πρόκειται για ένα μοτίβο ανθρώπινου κεφαλιού, το οποίο επεξεργάζεται τόσο στη ζωγραφική, όσο και στη γλυπτική. Το μορφοπλαστικό του ιδίωμα βρίσκεται ανάμεσα στην αφαίρεση και στην αναπαραστατικότητα, συνδυάζοντας το απρόσωπο με την ατομικότητα. Τα μάτια είναι κλειστά και μόλις διακρίνονται, ενώ τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά φαίνονται με υπαινιγμούς. Η εντύπωση του θανάτου τονίζεται και με την έκθεση των πινάκων του σε σειρά, το ένα δίπλα στο άλλο, ενώ με την ομοιότητα που έχουν όλα τα πρόσωπα εκφράζεται η ανωνυμία και η μοίρα χιλιάδων αιχμαλώτων, θύματα στα χρόνια του πολέμου (Εικ.10.11).



**Εικ.10.9** H. Hartung, *Άτιτλο*, 1956, μελάνι σε χαρτί, 34,3x26,7 εκ., Λονδίνο, Ιδ. Συλλογή. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/hans-hartung>



**Εικ.10.10** Wols, *Μεθυσμένο καράβι*, 1945, λάδι σε μουσαμά, 90x73 εκ., Ζυρίχη, Kunsthaus Zürich. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Wols>



**Εικ.10.11** J. Fautrier, *Otage*, 1943, μικτή τεχνική, 46x38 εκ., Μιλάνο, Ιδ. Συλλογή. Πηγή: [https://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%AAted%27otage\\_1945](https://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%AAted%27otage_1945)



Στο πλαίσιο της Άμορφης τέχνης γεννήθηκε η Art Brut ή Ακατέργαστη Τέχνη, όταν η ψυχολογία έστρεψε το ενδιαφέρον της για την τέχνη που δημιουργούν ψυχασθενείς, ιδρυματικοί και άλλες μερίδες ανθρώπων, που δεν έχουν καμία σχέση με την ακαδημαϊκή τέχνη και εκπαίδευση. Ο Jean Dubuffet (Ζαν Ντυμπυφέ, 1901-1985) εντυπωσιάστηκε από τα έργα εκείνα που, όπως έλεγε, «δημιουργήθηκαν στην απομόνωση και από αγνή και αυθεντική δημιουργική παρόρμηση -εκεί όπου οι έργοι του ανταγωνισμού, της αναγνώρισης και της κοινωνικής ανόδου δεν παρεμβαίνουν- τα οποία είναι, λόγω αυτών ακριβώς των χαρακτηριστικών τους, πιο πολύτιμα από τα έργα των επαγγελματιών. Μετά από την εξοικείωση με αυτά τα άνηθ ενός εκστατικού δημιουργικού πυρετού, τον οποίο έζησαν τόσο βαθιά και τόσο έντονα οι δημιουργοί τους, δεν μπορούμε παρά να νιώσουμε ότι σε σχέση με αυτά τα έργα, η κουλτούρα στο σύνολό της μοιάζει να είναι το παιχνίδι μιας μάταιης κοινωνίας, μια παραστρατημένη παρέλαση»<sup>7</sup> της αυθεντικής έμπνευσης. Ο Jean Dubuffet είναι ο εισηγητής και ο θεωρητικός της Art Brut που ανέτρεψε όλους τους συμβατικούς αισθητικούς κανόνες. Υπήρξε πνεύμα ανήσυχο και ανικανοποίητο και έμεινε μακριά από ρεύματα και τάσεις. Στα έργα του ενίσχυσε την υλικότητα του χρώματος με διαφορετικά υλικά και τεχνικές, αναμειγνύοντας καρβουνόσκονη και γύψο, κομμάτια από γυαλιά, ρευστή μαστίχα και άμμο, κόλλα και χαλίκια, κάνοντας τη ζωγραφική επιφάνεια παχιά ανάγλυφη, πάνω στην οποία σχεδίαζε με τη σπάτουλα, το χέρι ή με άλλο εργαλείο. Το αποτέλεσμα ήταν να μετατραπεί ο μουσαμάς από «ακίνητο υποστήριγμα, δηλαδή από υλικό μέσο για τη μεταφορά ζωγραφικών ιδεών» σε πεδίο ενέργειας. Στα έργα της σειράς «Γυναικεία Σώματα» οι υπερτονισμένες γυναικείες φιγούρες, με τα μικρά κεφάλια και τα φουσκωμένα σώματα, που θυμίζουν κάτι από τις πρωτόγονες γυναικείες θεότητες της γονιμότητας, παραπέμπουν στα λόγια του ίδιου ότι «η τέχνη απευθύνεται στο πνεύμα και ασφαλώς όχι στα μάτια, όπως πιστεύουν πολλοί άνθρωποι» (Εικ.10. 12).

Η ομάδα CoBrA, (το όνομα προκύπτει από τα αρχικά των πόλεων Copenhagen, Brussels και Amsterdam), είναι μία ευρωπαϊκή κίνηση παράλληλη με αυτή της Action Painting. Η διαφορά έγκειται στο ότι μαζί με την αυτόματη γραφή και τα άλλα σουρεαλιστικά στοιχεία, την εξπρεσιονιστική διάθεση, την αγάπη για το υλικό και την έμφαση στο χρώμα, έχουμε ταυτόχρονα και μία προσπάθεια επανασύνδεσης με το εικαστικό παρελθόν της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών. Στον εξπρεσιονισμό του Karel Appel (Καρέλ Απέλ, 1926-2006), τονίζεται η βιαιότητα και η επιθετικότητα του χρώματος τόσο με τις τεράστιες μορφές του, όσο και με την έμφαση στην κίνηση που δίνουν δραματικό τόνο στο έργο του<sup>8</sup>. Στην Ιταλία ο Alberto Burri (Αλμπέρτο Μπούρι, 1915-1995), χρησιμοποιεί σχισμένα τσουβάλια, κουρέλια, χαρτιά, ξύλα και λαμαρίνες, που τα συγκολλά ή τα ράβει αφήνοντας να φανούν τα σχισίματα και οι χοντροκομμένες συνδέσεις και δημιουργεί με την ύλη μια εικονογραφία δύσκολη, ενώ ταυτόχρονα αναζητά νέες δομές στη ζωγραφική επιφάνεια (Εικ.10.13).

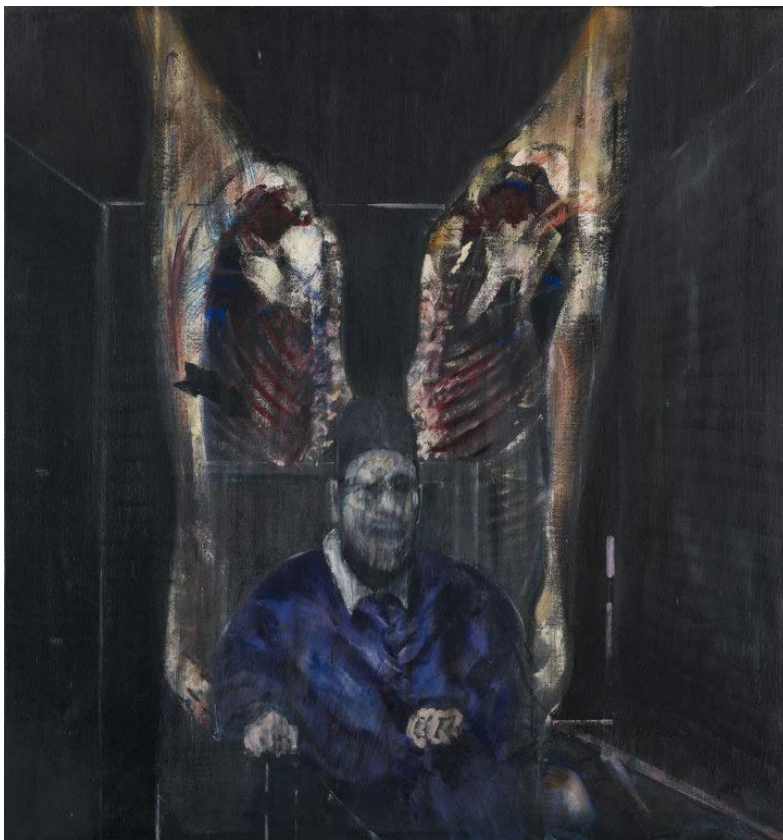


**Εικ.10.13** J. Dubuffet, *Dactylographe*, 1944, Λιθογραφία, 25,5x15,3 εκ., Λονδίνο, Tate Modern Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Dubuffet](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Dubuffet)



**Εικ.10.12** A. Burri, *Καύση*, 1955, ξύλο, μικτή τεχνική, 86x157εκ., Città di Castello, Fondazione Burri. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto\\_Burri](https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto_Burri)

Στην Αγγλία κυριαρχεί η μορφή του ζωγράφου Francis Bacon (Φράνσις Μπέικον, 1910-1992). Ο καλλιτέχνης θεωρεί ότι η ζωγραφική είναι τέχνη αυλική και ότι έχει την τάση να κρύβει την ασχήμια της ζωής. Εκείνος, αντίθετα, θέλει να ξεσκεπάσει αυτή την ασχήμια με τη ζωγραφική, γι' αυτό «καταστρέφει» τη μορφή. Πρώτα τη ζωγραφίζει και ύστερα την αποσυνθέτει. Τη διαλύει, συστρέφει τα σώματα, παραμορφώνει τα πρόσωπα και μεταμορφώνει εικόνες της ζωγραφικής του παρελθόντος (όπως π.χ.στη σειρά *Ιννοκέντιος Ι*, έργο του Velasquez) σε φρικτές μορφές, που μορφάζουν εγκλωβισμένοι μέσα σε χώρους ασφυκτικούς, έξω από το χρόνο (Εικ.10.14).



**Εικ.10.14** F. Bacon, *Κεφάλι ανάμεσα σε δύο μπριζόλες* –μελέτη πάνω στον Βελάσκεθ, λάδι, 1954, 129,9x121,9 εκ., Σικάγο, Ινστιτούτο Τεχνολογίας. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Francis\\_Bacon\\_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_(artist))

## Γλυπτική

Η μεγαλοφυΐα του γλύπτη Henry Moore (Χένρι Μούρ, 1898-1986), κυριαρχεί στην Αγγλία. Στο έργο του κεντρικό θέμα είναι η ανακεκλιμένη ανθρώπινη φιγούρα. Μια από τις αναζητήσεις του ήταν να αποκαλύψει τον κρυμμένο μέσα στον όγκο χώρο, δημιουργώντας στο γλυπτό κοιλότητες ή και τρύπες και αφήνοντας τον περιβάλλοντα χώρο να το διαπεράσει. Μετά τον πόλεμο, ο Moore διαίρεσε την ξαπλωμένη φιγούρα σε τρία κομμάτια μνημειακών διαστάσεων, αναζητώντας πάντοτε όχι το κλασικό ιδεώδες της ομορφιάς, αλλά τη ζωτικότητα, τη συγχώνευση, δηλαδή, φόρμας και συναισθήματος. Η συμβολή του στη παγκόσμια γλυπτική είναι ιδιαίτερα σημαντική, αφού πρότεινε μια εναλλακτική αρχή δημιουργίας: αυτή της αναζήτησης αρχέγονων σχημάτων στα φυσικά αντικείμενα (πέτρες, βράχια, όστρακα, κόκαλα). «Υπάρχουν οικουμενικά σχήματα που ασυναίσθητα είναι οικεία στον καθένα μας και που μπορούμε να τα κατανοήσουμε, αν ο συνειδητός έλεγχος του νου μας δεν τα αποκλείει», έλεγε χαρακτηριστικά ο ίδιος (Εικ.10.15).

Το έργο της Αγγλίδας Barbara Hepworth (Μάρμπαρα Χέπγουορθ, 1903-1975), ογκώδες και τραχύ, με ένα σχήμα ανοιχτό, φέρνει στο νου θαλάσσιες αποικίες κοραλλιών ή κοχύλια. Το τρύπημα της πέτρας έχει μεγάλη σημασία στο έργο της, διότι άφηνε το χώρο να διαπερνά τις βιόμορφες φόρμες της και να αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο τους. Όπως και στο έργο του Μουρ, η διάτρητη φόρμα έχει μεγάλη σημασία: τα κενά έχουν ίση δύναμη με τα γεμάτα μέρη του γλυπτού, διότι αφήνουν τον περιβάλλοντα χώρο να τα διαπερνάει να ανοίγει ένα διάλογο ανάμεσα στον όγκο του γλυπτού και στο χώρο που καταλαμβάνει. Η αναζήτηση των μορφικών στοιχείων όπως ο χώρος, η καλλιγραφία, το βάρος και η υφή, είναι κυρίαρχη στη γλυπτική της (Εικ.10.16). Εμπνεύστηκε κι εκείνη από το ιδεώδες του χεριού «που σκέπτεται και ανακαλύπτει τις σκέψεις του υλικού»,



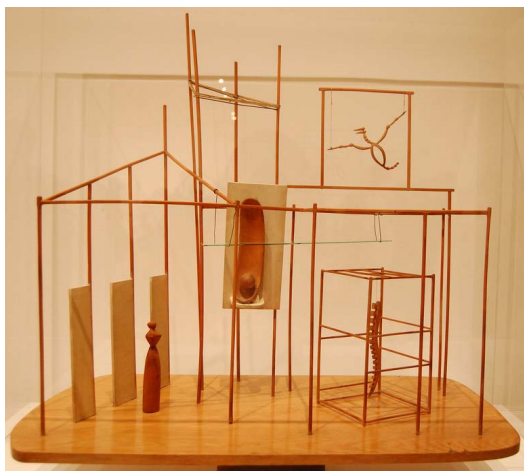
όπως ο Μουρ και ο Μπρανκούζι. Τα έργα της, τουλάχιστον μέχρι το 1950, ήταν λαξευμένα κατευθείαν πάνω στην πέτρα ή το ξύλο, χωρίς γύψινο πρόπλασμα.



**Εικ.10.15** H. Moore, Ανακεκλιμένη μορφή, 1939, ξύλο φτελιάς, 94x20x76 εκ., Ντιτρόιτ, Ινστιτούτο Τεχνολογίας. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Henry\\_Moore](https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Moore)



**Εικ.10.16** B. Hepworth, Πορθμέωρ: θαλάσσια μορφή, 1958, μπρούντζος, 83x113,5x35,5 εκ., Λονδίνο, Tate Modern Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Barbara\\_Hepworth](https://en.wikipedia.org/wiki/Barbara_Hepworth)



**Εικ.10.17** A. Giacometti, Το ανάκτορο στις 4 το πρωί, 1932-1933, ξύλο, γυαλί, σύρμα, σπάγκος, 23x72x40 εκ., Ν.Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto\\_Giacometti](https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto_Giacometti)



**Εικ.10.18** A. Giacometti, Άνθρωπος που δείχνει, 1947, μπρούντζος, ύψος 179 εκ., Ν.Υόρκη, Ιδ. Συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto\\_Giacometti](https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto_Giacometti)



**Εικ.10.19** A. Giacometti, La Radura, 1950, μπρούντζος, 58,7x65,3x52,5 εκ., Παρίσι, Fondation Giacometti. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto\\_Giacometti](https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto_Giacometti)

Ο Alberto Giacometti (Αλμπέρτο Τζιακομέτι, 1901-1966), είναι ένας από τους ξεχωριστούς καλλιτέχνες του 20ού αιώνα. Στο Παρίσι, ο Giacometti, έφτασε το 1922 και σπούδασε επί 5 χρόνια στο εργαστήριο του Μπουρντέλ. Είχε ήδη πάρει τα πρώτα του μαθήματα από τον καλλιτέχνη πατέρα του και είχε σπουδάσει για λίγο σε σχολές τέχνης στη Γενεύη. Παρ' όλη την κλασική οργάνωση του εργαστηρίου Μπουρντέλ, ο Giacometti επηρεάστηκε από τον Κυβισμό, αλλά και από τον Μπρανκούζι. Από το 1929 ήδη, δημιουργούσε κλυβόσχημα έργα και τοποθετούσε στη σύνθεσή τους στοιχεία από τον Κονστρουκτιβισμό, αλλά και από το Σουρεαλισμό. Η σουρεαλιστική περίοδος στο έργο του τέλειωσε περίπου το 1935 (Εικ.10.17). Από το 1940 και μετά, οι μορφές του αποκτούν τραχιά υφή, ενώ λεπταίνουν και επιμηκύνονται τόσο, που όντας σκελετώδεις, χάνουν την υλικότητά τους. Αναζήτησε στη γλυπτική μορφή να αποδώσει τη φαινομενολογική προσέγγιση της πραγματικότητας. Ένιωθε ότι η πραγματικότητα δεν σχετίζεται με τον τρόπο που κάποιος την αντιλαμβάνεται. Η πραγματικότητα «απλώς υπάρχει». Το 1947 οι χωρίς μάζα, οι χωρίς βάρος εικόνες της πραγματικότητας, εκφράστηκαν με ένα σκελετώδες στιλ, με φιγούρες λεπτές «σαν σπέρτα». Ο πηλός, κομμένος

σε αδρά κομμάτια, αρκείται να καλύψει μόνο την αρματούρα (σιδερένιος σκελετός που στηρίζει τον εύπλαστο πηλό, όταν χτίζεται μια φιγούρα). Η φιγούρα μόλις αρχίζει να αρθρώνεται, δεν πλάθεται άλλο από το γλύπτη, την αφήνει έτσι, λεπτή, απομακρυσμένη σε χώρο και χρόνο (Εικ. 10.18). Στο έργο του Giacometti «Πλατεία μεγαλούπολης» (Εικ.10.19), οι μορφές αποτελούν μία ομάδα. Αντιλαμβανόμαστε ότι βρίσκονται σε πλατεία. Αντιλαμβανόμαστε ότι κάθε μία μορφή στρέφεται προς διαφορετική κατεύθυνση. Η αίσθηση που δημιουργείται είναι εκείνη της μακρινής ματιάς. Νομίζουμε ότι βλέπουμε την πλατεία και τις μοναχικές φιγούρες από μακριά. Όσο κι αν πλησιάσουμε, αυτές δε μεγαλώνουν. Έτσι ψηλόλιγνες και με μια υλικότητα που μόλις τις κάνει ορατές, παραμένουν μακριά, ακόμα κι αν τις αγγίζουμε. Ο Giacometti έγινε γνωστός το 1950, κυρίως στις Ηνωμένες Πολιτείες, μέσα από δύο εκθέσεις στην γκαλερί Πιερ Ματίς στη Νέα Υόρκη και μέσω του δοκιμίου που έγραψε για τη δουλειά του, ο Γάλλος φιλόσοφος υπαρξιστής Ζαν Πωλ Σαρτρ. Διανοούμενος, αφιερωμένος στην τέχνη, εξακολούθησε να ζει στο υγρό στούντιο στο Μονπαρνάζ, ακόμα και μετά τη φήμη και τα πλούτη που απέκτησε, γεγονός που τον καθιέρωσε στα μάτια των συγχρόνων του, ειδικά στη μεταπολεμική γενιά, ως θρυλική μορφή, ενώ ακόμη βρισκόταν στη ζωή.

## **Η δεκαετία του 1960: Pop Art, Νεορεαλισμός, Χάπενινγκ και καλλιτεχνικά περιβάλλοντα, Op Art, Κινητική Τέχνη, Μινιμαλισμός**

Η δεκαετία του '60 ήταν η δεκαετία της βιομηχανικής ανάπτυξης, της υπερκατανάλωσης, της αύξησης των μέσων επικοινωνίας, του μαγνητοφώνου και της τηλεόρασης. Το 1961 εκτοξεύτηκε από τη Σοβιετική Ένωση ο πρώτος επανδρωμένος δορυφόρος με τον Γιούρι Γκαγκάριν και το 1969 οι Αμερικανοί Buzz Aldrin (Ώλντριν), Neil Armstrong (Άρμστρονγκ) και Michael Collins (Κόλινς), με το διαστημόπλοιο Απόλλων 11, προσεδάφιστηκαν και περπάτησαν στο φεγγάρι. Το 1963, ξεκίνησε στην Αμερική ο πόλεμος του Βιετνάμ (1963-1975) με ολέθριες συνέπειες. Την ίδια χρονιά δολοφονήθηκε ο πρόεδρος της Αμερικής John Fitzgerald Kennedy. Το 1967 σκοτώθηκε ο επαναστάτης κουβανός Che Guevara, στου οποίου το πρόσωπο χιλιάδες νέοι σε όλο τον κόσμο έβλεπαν το ρομαντικό αγωνιστή που διεκδικούσε, με αντάλλαγμα τη ζωή του, έναν καλύτερο κόσμο. Το Μάιο του 1968 ξέσπασε στη Γαλλία το φοιτητικό κίνημα. Ολόκληρη η γενιά του '68 χαρακτηρίστηκε από τη μαχητική αμφισβήτηση του κατεστημένου και άνιστου κόσμου, στον οποίο δεν ήθελε να συμμετέχει. Την ίδια χρονιά στην Αμερική δολοφονήθηκε ο ειρηνιστής πάστορας Martin Luther King, που είχε αφιερώσει τη ζωή του στον αγώνα για καλύτερες συνθήκες ζωής των καταπιεσμένων μαύρων. Οι νέοι Αμερικανοί επαναστατούσαν με ογκώδεις συγκεντρώσεις και συλλαλητήρια, σε ένα γενικό κλίμα δυσανεξίας για μια Αμερική, που επέβαλλε στυγνά δικτατορικά καθεστώτα σε άλλα κράτη, που έστελνε τους νέους της σε έναν παράλογο αλλά και ολέθριο πόλεμο στο Βιετνάμ, που αντιμετώπιζε άνισα και ρατσιστικά τις μειονότητες μέσα στη χώρα.

Οι δεκαετίες 1960-1970 ήταν τα χρόνια των κινημάτων της αμφισβήτησης. Το φεμινιστικό κίνημα έθεσε σε νέα βάση το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία και διεκδίκησε ίσους όρους εργασίας. Οι πράσινοι, οι οικολόγοι, οργανώθηκαν και άρχισαν να πιέζουν τις κυβερνήσεις να σταματήσουν την αλόγιστη καταστροφή της φύσης. Εμφανίστηκαν οι χίπις, νέοι αντικομορμιστές που ζούσαν ομαδικά, άφηναν μακριά μαλλιά, ντύνονταν ιδιόρρυθμα, τραγουδούσαν την ειρήνη και αυτοαποκαλούνταν «παιδιά των λουλουδιών».

Μέσα σε αυτό το κλίμα ο καλλιτέχνης ένιωσε την ανάγκη να επαναπροσδιορίσει τις σχέσεις του τόσο με το έργο του, όσο και με το κοινό του. Αμφισβήτησε την ανάγκη επίδειξης καλλιτεχνικών δεξιοτήτων και ανέτρεξε σε αντικείμενα και υλικά της βιομηχανικής παραγωγής. Η ιδέα απέκτησε τον κυρίαρχο λόγο, ενώ η εκτέλεση του έργου από τον καλλιτέχνη είχε πια όλο και λιγότερη σημασία. Μέσα σε μια υπερκαταναλωτική κοινωνία ο καλλιτέχνης αμφισβήτησε τη μονιμότητα του έργου τέχνης, το οποίο όντας όλο και πιο εφήμερο και γι' αυτό «λαϊκότερο», το ήθελε να απευθύνεται σε περισσότερους ανθρώπους. Εγκατέλειψε τον κλασικό διαχωρισμό μεταξύ ζωγραφικής και γλυπτικής, φτώχυνε τα υλικά του, τα οποία απέσπασε από την καθημερινή ζωή και αναζήτησε την ταύτιση της τέχνης με τη ζωή. Ο καλλιτέχνης αρνήθηκε την εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης και δημιούργησε έργα που όλο και λιγότερο μπορούσαν να αγοραστούν, ενώ όλο και περισσότερο επέμενε να τα δει ο θεατής και να τα βιώσει σαν αισθητική εμπειρία.

## **Pop Art**

Αντίδραση στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και στην αφαίρεση, η Pop Art (pop= popular =λαϊκός) ήταν μια επιστροφή στον κόσμο της αναπαράστασης. Μια επιστροφή στον κόσμο των αντικειμένων που περιστοιχίζουν το σύγχρονο άνθρωπο των μεγαλουπόλεων και στη γύρω του πραγματικότητα, που απαρτίζεται από καταναλωτικά



προϊόντα, διάσημους πρωταγωνιστές του κινηματογράφου, φωτογραφίες, τηλεόραση, έντυπα, κόμικς και όλα όσα συνθέτουν την καταναλωτική κοινωνία. Τόσο στη ζωγραφική, όσο και στη γλυπτική (στο βαθμό που μπορούμε πια να μιλάμε για τις δύο αυτές τέχνες χωριστά, αφού τα όριά τους αμβλύνονται), επανήλθαν προς εξέταση το collage και οι δυνατότητες που παρείχαν στους καλλιτέχνες τα ready mades, η αξιοποίηση δηλαδή των έτοιμων αντικειμένων της μαζικής παραγωγής, στο πνεύμα κυρίως του δασκάλου του ντανταϊσμού Marcel Duchamp, χωρίς τον οποίο άλλωστε θα ήταν αδιανόητες πολλές μορφές της μεταπολεμικής τέχνης, μέχρι σήμερα. Επιπλέον, όπως τονίζει ο Γ. Κολοκοτρώνης: «Οι συνέπειες της εντατικοποιημένης βιομηχανοποίησης άγγιξαν το σύστημα της τέχνης. Δεν πρόκειται όμως για πραγματικές αλλαγές, αλλά για εντατικοποίηση της καλλιτεχνικής παραγωγής και τόνωσης του καλλιτεχνικού μηχανισμού με τη φιλοσοφία του μάρκετινγκ, της διαφήμισης και των τεχνικών της αναπαραγωγής, όπως για παράδειγμα, η διάδοση του πολλαπλού (multiple)»<sup>9</sup>.

Η Pop Art εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1950 στη Μεγάλη Βρετανία με μια ομάδα νέων καλλιτεχνών κυρίως με τον Richard Hamilton (Ρίτσαρντ Χάμιλτον, 1922-2011) και τον Eduardo Paolozzi (Εντουάρντο Παολότσι, 1924-2005), αρχιτέκτονες και συγγραφείς που πραγματοποιούσαν συναντήσεις στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης του Λονδίνου. Εξερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο οι διαφημίσεις διαμορφώνουν συμπεριφορές, πρότειναν μια «λαϊκή» τέχνη, με την έννοια ότι δεν ήθελαν μια τέχνη «υψηλή», αλλά τέτοια που να απευθύνεται στα πλατιά στρώματα του λαού, και να αξιοποιεί εικόνες και αντικείμενα της μαζικής κουλτούρας και του σύγχρονου αστικού περιβάλλοντος, όπως διαφημίσεις, φωτογραφίες, πρωταγωνιστές της μουσικής και του κινηματογράφου, κόμικς και άλλα.

Το 1956 ο Hamilton συνέθεσε ένα collage με τίτλο «Τι είναι αυτό που κάνει τα σημερινά σπίτια τόσο διαφορετικά, τόσο ακαταμάχητα». Ζωγράφος αλλά και διαφημιστής και γραφίστας ο ίδιος, εξερεύνησε τον τρόπο της διαφήμισης να επικοινωνεί και να δημιουργεί ανάγκες. Επηρεασμένος από τις ιδέες του Duchamp συνδύασε στοιχεία της λαϊκής τέχνης με την υψηλή τέχνη και τα συμπεριέλαβε αδιαφοροποίητα στον κόσμο της οπτικής επικοινωνίας. Χωρίς να γίνεται σατιρικός, ο Richard Hamilton παρουσιάζει το εσωτερικό ενός μοντέρνου διαμερίσματος στο οποίο απεικονίζεται ο μοντέρνος άνθρωπος. Η γυναίκα που ποζάρει αντάρεσκα και ο μυώδης άνδρας, με τη ρακέτα που γράφει POP, μοιάζουν να ενσαρκώνουν το πρότυπο της μοντέρνας ζωής, προβάλλοντας τα υλικά αγαθά που τη χαρακτηρίζουν: ηλεκτρική σκούπα, τηλεόραση, ραδιόφωνο, διαφημίσεις (Εικ.10.20).

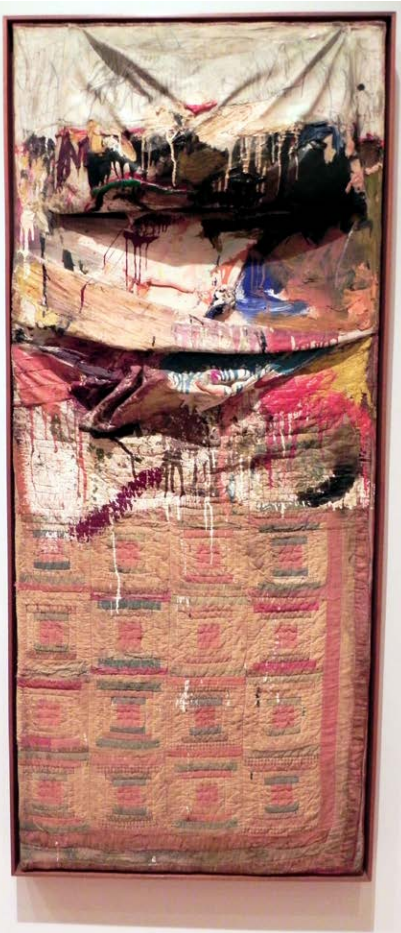


**Εικ.10.20** R. Hamilton, Τι είναι αυτό που κάνει τα σπίτια σήμερα τόσο διαφορετικά, τόσο ακαταμάχητα, 1956, κολάζ, 26x25 εκ., Καλιφόρνια, Ιδ. Συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Hamilton\\_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_(artist))

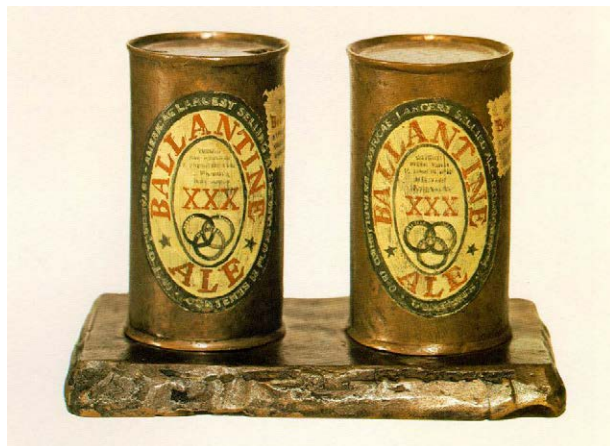
Στη δεκαετία 1956-1966, η Pop Art διαδόθηκε γρήγορα, από το Λονδίνο στη Νέα Υόρκη και σε ολόκληρο τον κόσμο. Στη Νέα Υόρκη η Pop Art βρήκε απρόσκοπτα το «φυσικό της χώρο». Δεν είναι τυχαίο, που σε αυτά τα κέντρα της βιομηχανοποίησης και της εμπορευματοποίησης των πάντων, μέσα στην κυριαρχία των μαζικών μέσων ενημέρωσης, αναπτύχθηκε αυτή η έκφραση, που αξιοποίησε το περιβάλλον για τη δημιουργία νέων θεμάτων. Η βασική διαφορά ανάμεσα στην αγγλική Pop και την αμερικανική εντοπίζεται στο ότι η πρώτη στέκεται πιο κριτικά απέναντι στα μέσα που χρησιμοποιεί. Η αμερικανική χρησιμοποιεί αδιακρίτως «μπουκάλια κόκα κόλας και κουτιά τσιγάρων, επιστολικές κάρτες και υλικά περιτυλίγματος, διαφημίσεις αυτοκινήτων και σωληνάρια του κέτσαπ, ψυγεία, αυτοκίνητα, έπιπλα, και φρυγανιέρες...» χωρίς περιορισμούς, χωρίς συναισθηματική ή κριτική διάθεση.

«Το έργο πρέπει να είναι λαϊκό (να έχει γίνει για τις μάζες), να είναι εφήμερο (να μην μπορεί να διατηρηθεί πολύ), αναλώσιμο (να ξεχνιέται γρήγορα), φτηνό, να παράγεται μαζικά, να είναι νέο (προσανατολισμένο στη νεολαία), χωρατατζίδικο, σέξι, παιχνιδιάρικο, δελεαστικό και τέλος, χωρίς αυτό να είναι λιγότερο σημαντικό, να είναι εμπορικό και επιχειρηματικό»: είναι ο περίφημος ορισμός που έδωσε το 1957 ο Hamilton για τα στοιχεία που ορίζουν ένα έργο ως Pop Art.

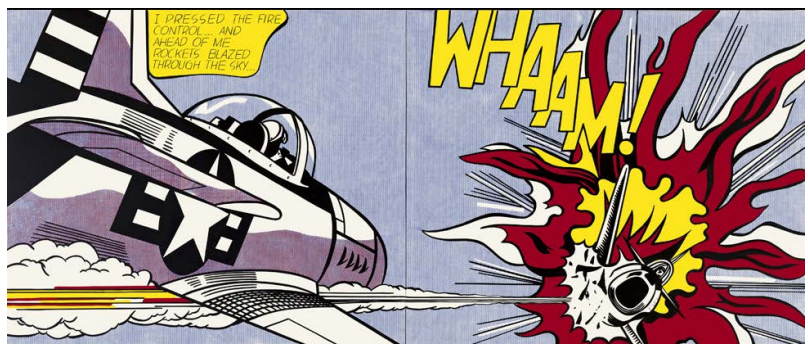
Ο καλλιτέχνης Robert Rauschenberg (Ρόμπερτ Ράουσεμπεργκ, 1925-2008) φαίνεται να είναι ο γνήσιος συνεχιστής του Duchamp και των ντανταϊστών. Μαζί με τον Jasper Johns συγκαταλέγεται στους «νέο-ντανταϊστές», δούλεψε με εξαιρετική επινοητικότητα τη «συνδυαστική ζωγραφική» (combine painting) και επηρεάστηκε από τη διδασκαλία του συνθέτη John Cage (Τζων Κέιτζ, 1912-1992), που με τη «συνδυαστική» μουσική του αναζητούσε «την κατάργηση των ορίων ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή». Χαρακτηριστικό έργο της Combine Painting είναι «Το κρεβάτι» του 1955, για το οποίο χρησιμοποίησε αντί για καμβά, ως ζωγραφική επιφάνεια, το πάπλωμα, το μαξιλάρι και τα σεντόνια του κρεβατιού του. Επάνω στο στρώμα και στα σεντόνια ζωγράφησε με τη μέθοδο του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και ύστερα, αφού το κορνίζωσε, το κρέμασε στον τοίχο (Εικ.10.21).



**Εικ.10.21** R. Rauschenberg, Το κρεβάτι, 1955, κατασκευή, 188x79 εκ., Ν.Υόρκη, Leo Castelli Collection. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Rauschenberg](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Rauschenberg)



**Εικ.10.22** J. Johns, Ζωγραφική σε μπρούντζο (κουτιά μπίρας), 1960, χρώμα σε μπρούντζο, 14x20x12 εκ., Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jasper\\_Johns](https://en.wikipedia.org/wiki/Jasper_Johns).



**Εικ.10.23** R. Lichtenstein, Ουάαμ!, μάγνα σε μουσαμά σε δύο πίνακες, 173x406 εκ., Λονδίνο, Tate Modern Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Roy\\_Lichtenstein](https://en.wikipedia.org/wiki/Roy_Lichtenstein).



Ο καλλιτέχνης Jasper Johns (Τζάσπερ Τζόουνς, 1930-), πειραματίζεται με τη ζωγραφική ψευδαίσθηση και την πραγματικότητα, ενώ η χρήση καθημερινών αντικειμένων, δουλεμένων εξαρχής από τον καλλιτέχνη, δίνει νέες διαστάσεις στο πραγματικό (Εικ.10.22).

Ο καλλιτέχνης Roy Lichtenstein (Ρόι Λιχτενστάιν, 1923-1997) επέλεξε εικόνες από τα πιο κοινά κόμιξ, μεγέθυνε τις εικόνες με απόλυτη πιστότητα της τυπογραφικής τεχνικής σε λάδι ή σε ακρυλικό και κατέγραψε τους ήρωες και τα πρότυπα της σύγχρονης Αμερικής. Δεν είχε πρόθεση να σχολιάσει ή να επικρίνει τους ήρωες της μαζικής κουλτούρας, απλώς, όπως έλεγαν όλοι οι Pop καλλιτέχνες, θέλησε να καταγράψει το σύγχρονο κόσμο και το σύγχρονο αστικό λεξιλόγιο (Εικ.10.23).

Ο Andy Warhol (Άντυ Γουόρχολ, 1928-1987), είναι ο καλλιτέχνης που το κοινό συνέδεσε περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον με την Pop Art. Το έργο του καλλιτέχνη δίνει έμφαση στα είδωλα της επικαιρότητας, στους ηθοποιούς, τους τραγουδιστές, τους πολιτικούς ή επαναλαμβάνει μοτίβα από διαφημιζόμενα προϊόντα, με στόχο τη μηχανοποίηση και αυτής ακόμα της καλλιτεχνικής διαδικασίας, διατηρώντας απέναντι στα πράγματα μια αδιαφορία και έναν τόνο αντικειμενικότητας (Εικ.10.24).



**Εικ.10.24** A. Warhol, Δίπτυχο της Μαίριλιν, 1962, λάδι, ακρυλικό και μεταξοτυπία σε μουσαμά, 205,4x144,8x2 εκ., Λονδίνο, Tate Modern Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Andy\\_Warhol](https://en.wikipedia.org/wiki/Andy_Warhol).

## Νεορεαλισμός

Στη Γαλλία προτιμήθηκε ο όρος Νεορεαλισμός από τον όρο Pop Art. Εκπροσωπήθηκε από τον Arman, που άδειασε στο χώρο της γκαλερί ένα σωρό παλιόχαρτα, τον Manzoni, που πουλούσε κονσερβοποιημένη την αναπνοή του ως «αναπνοή του καλλιτέχνη», τον Klein, που χρησιμοποιούσε στις «ανθρωπομετρίες» του γυμνά μοντέλα βουτηγμένα στο χρώμα αντί για πινέλο, τον Cesar, που αξιοποιούσε τα συμπιεσμένα μέταλλα από τα νεκροταφεία αυτοκινήτων, τον Tinguely, που κατασκεύαζε θορυβώδεις μηχανές οι οποίες αυτοκαταστρέφονταν.

Όλοι, με τα έργα τους, τόνισαν την προσωπικότητα του καλλιτέχνη επισημαίνοντας ακριβώς ότι, επειδή είναι καλλιτέχνης, έχει τη δύναμη να αναγορεύει σε τέχνη ό,τι εκείνος επιλέγει.

Από τους πιο ευρηματικούς καλλιτέχνες, ο Yves Klein (Υβ Κλάιν, 1928-1962), πειραματίστηκε με την «κενή έκθεση», μία έκθεση στην οποία ο θεατής ερχόταν αντιμέτωπος με τον εντελώς άδειο χώρο της γκαλερί, αλλά και με ανορθόδοξες μεθόδους για τη δημιουργία των έργων του, όπως με αποτυπώματα της φωτιάς, της βροχής αλλά και των ανθρώπινων σωμάτων πάνω σε χρωματισμένους με μπλε χρώμα καμβάδες. Οι «ανθρωπομετρίες» (Εικ.10.25) ήταν συμβάντα (δράσεις-happenings) μπροστά σε κοινό, μέσα σε γκαλερί και συνοδεύονταν από μουσικούς που έπαιζαν τη «Μονότονη Συμφωνία», δηλαδή μιας μοναδικής νότας που παιζόταν συνεχώς για δέκα λεπτά και εναλλασσόταν με δέκα λεπτά παύσης, μία σύνθεση του ίδιου του καλλιτέχνη, προφανώς επηρεασμένος από την περίφημη σύνθεση του μουσικού John Cage (Τζων Κέιτζ, 1912-1992) με τίτλο «4'33''-τεσσεράμισι λεπτά σιωπής»<sup>10</sup>.

Ο Ιταλός καλλιτέχνης Piero Manzoni (Πιέρο Μαντζόνι 1933-1963), με πρότυπο τον Duchamp,

δημιούργησε μια σειρά από ειρωνικές χειρονομίες, προβάλλοντας το ρόλο του καλλιτέχνη και τη δυνατότητά του να αναγορεύει σε έργο τέχνης οτιδήποτε επιλέγει, ακόμα και τις εκκρίσεις του σώματός του. Στο έργο «*Η Ανάσα του Καλλιτέχνη*» ο Manzoni παρουσιάζεται την ώρα που αιχμαλωτίζει την αναπνοή του μέσα σε ένα μπαλόνι (Εικ.10.26).

Ο Γάλλος Arman (Αρμάν, 1928-2005) δουλεύοντας πάνω στην ιδέα του «γεμάτου», σε αντίθεση με τον Klein που επεδίωκε το «άδειο», οργάνωνε συνθέσεις στις οποίες αξιοποιούσε διάφορα αντικείμενα, σπασμένα, χρησιμοποιημένα, στα οποία διέκρινε την τραγικότητα της φθοράς της εγκατάλειψης, αλλά και της εκφραστικής τους δύναμης (Εικ.10.27).

Ο Ελβετός Jean Tinguely (Ζαν Τινγκελύ, 1925-1991) δημιούργησε τις «ψευδομηχανές». Έτσι ονόμασε τις μηχανές του οι οποίες κινούνται, κάνουν θόρυβο, βγάζουν καπνούς, αλλά δεν κάνουν τίποτε άλλο. Η «αυτοκαταστρεφόμενη» μηχανή που εξέθεσε στον κήπο του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, προκάλεσε σκάνδαλο στο κοινό (Εικ.10.28). Τα έργα του συνθέτουν ένα καυστικό σχόλιο για την επικράτηση των μηχανών και για τους ανθρώπους που εξαρτώνται όλο και περισσότερο από αυτές. Το έργο του πλησιάζει, γι' αυτό το λόγο, το ντανταϊσμό.



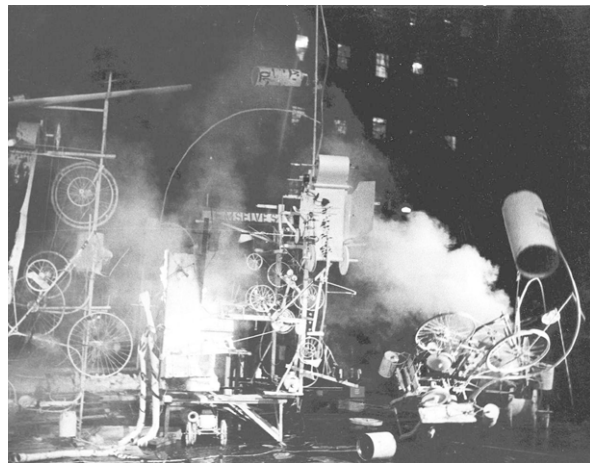
**Εικ.10.25** Y. Klein, Ο ζωγράφος καθοδηγεί το μοντέλο για το έργο *Ανθρωπομετρίες*, 1960, φωτογραφία René Burri. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Yves\\_Klein](https://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein).



**Εικ.10.26** P. Manzoni, *Η Ανάσα του Καλλιτέχνη*, 1961, φωτογραφία. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Piero\\_Manzoni](https://en.wikipedia.org/wiki/Piero_Manzoni).



**Εικ.10.27** Arman, *Artériosclérose*, 1961, 46,5x72,4x7,6 εκ., κουτί, πηρούνια, κουτάλια, Μιλάνο, Triennale Design Museum. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Arman>.



**Εικ.10.28** J. Tinguely, Προσφορά στη Νέα Υόρκη, 1960, κινητικό γλυπτό, σίδηρος, Νέα Υόρκη. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Tinguely](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Tinguely).

### Χάπενινγκ και καλλιτεχνικά περιβάλλοντα

Μια από τις καθοριστικές ιδέες της Pop Art, αλλά και γενικά της τέχνης των δεκαετιών 1960-1970, ήταν η ιδέα της κατάργησης των ορίων ανάμεσα στην «τέχνη» και τη «ζωή». Το έργο της τέχνης έπρεπε να είναι ένα συμβάν, μια δράση, ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο ο θεατής εισέρχεται και από το οποίο περιβάλλεται. Όπως βιώνει την πραγματική ζωή, έτσι πρέπει να βιώσει και το έργο τέχνης, με όλες του τις αισθήσεις. Ο καλλιτέχνης αρνήθηκε την αντιμετώπιση του έργου τέχνης ως εμπορεύσιμου αντικειμένου και το μετέτρεψε σε εμπειρία και



σε συμβάν, δηλαδή σε Happening. Ο καλλιτέχνης οργανώνει μια δράση, όπου ο θεατής μπορεί να συμμετέχει ή απλώς παρακολουθεί.

Ο Allan Kaprow (Άλαν Κάπροου, 1927-2006), υπήρξε ο δημιουργός των Happenings, που εμφανίστηκαν για πρώτη φορά το 1959, σε γκαλερί της Νέας Υόρκης (Εικ.10.29).

Ο Jim Dine (Τζιμ Ντίν, 1935-) παρουσίασε το 1960 σειρά από Happenings με τίτλο «*The Crash*» (το αυτοκινητιστικό δυστύχημα). Μία υποβλητική αναπαράσταση των συναισθημάτων που προκαλεί ένα δυστύχημα ήταν το περιεχόμενο της δράσης του. Ένα collage από ήχους, χειρονομίες, ακόμα και μυρωδιές χωρίς πλοκή, σε ένα περιβάλλον που οργανώνει ο ίδιος ο καλλιτέχνης, κάνουν το θεατή να μην έχει την αίσθηση ότι βρίσκεται σε θεατρική παράσταση, αλλά ότι βιώνει την εμπειρία της εικαστικής δημιουργίας (Εικ.10.30).

Για το Happening, ο ζωγράφος Allan Kaprow δίνει τον εξής ορισμό: «Είναι μια σειρά γεγονότων που μπορούν να πραγματοποιηθούν ή να συλληφθούν ανεξάρτητα από το χώρο ή το χρόνο. Τα υλικά τους μπορεί να κατασκευαστούν, να ληφθούν άμεσα από ό,τι υπάρχει διαθέσιμο ή να τροποποιηθούν ελαφρά. Οι δράσεις μπορεί να επινοηθούν εκείνη τη στιγμή ή να είναι συνηθισμένες καθημερινές πράξεις. Σε αντίθεση με ένα θεατρικό έργο, το Happening μπορεί να πραγματοποιηθεί σε ένα σούπερ μάρκετ, σε ένα αυτοκίνητο που τρέχει στον αυτοκινητόδρομο, κάτω από ένα σωρό κουρέλια ή στην κουζίνα ενός φίλου, μια ή περισσότερες φορές. Ένα πολλαπλό Happening, μπορεί να διαρκέσει περισσότερο από ένα χρόνο. Το Happening εκτελείται σύμφωνα με κάποιο σχέδιο, αλλά χωρίς πρόβες, χωρίς κοινό και χωρίς επαναλήψεις. Είναι τέχνη, αλλά μοιάζει περισσότερο με πραγματική ζωή».

Με αυτά τα λόγια είναι προφανές ότι στόχος του Happening είναι το σπάσιμο του τριγώνου «ατελιέ-γκαλερί-μουσείο», μέσα στα οποία πραγματοποιείται η τέχνη. Όμως, την ίδια στιγμή, τόσο το Happening όσο και η τέχνη που αξιοποιεί καθημερινά ή καταναλωτικά αντικείμενα, δεν θα αναγνωρίζονταν ως έργα τέχνης έξω από αυτό το πλαίσιο (γκαλερί, μουσείο), γιατί μόνον αυτό τα καταξιώνει ή τα ερμηνεύει και τα αρχειοθετεί ως έργα τέχνης. Το Happening αποτυπώνεται και τεκμηριώνεται διά μέσου της φωτογράφισης. Έχει τις ρίζες του στις ντανταϊστικές και φουτουριστικές βραδιές και έγινε αναπόσπαστο μέρος της παγκόσμιας καλλιτεχνικής πρωτοπορίας μέχρι τις μέρες μας.



**Εικ.10.29** A. Kaprow, *Νοικοκυριό*, 1964, χάπενινγκ που οργανώθηκε με τους φοιτητές του Πανεπιστημίου Cornell. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Allan\\_Kaprow](https://en.wikipedia.org/wiki/Allan_Kaprow).



**Εικ.10.30** J. Dine, 1960, «*The Crash #2*» (το αυτοκινητιστικό δυστύχημα), happening, Νέα Υόρκη, Reuben Gallery 1-11-1960. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jim\\_Dine](https://en.wikipedia.org/wiki/Jim_Dine)

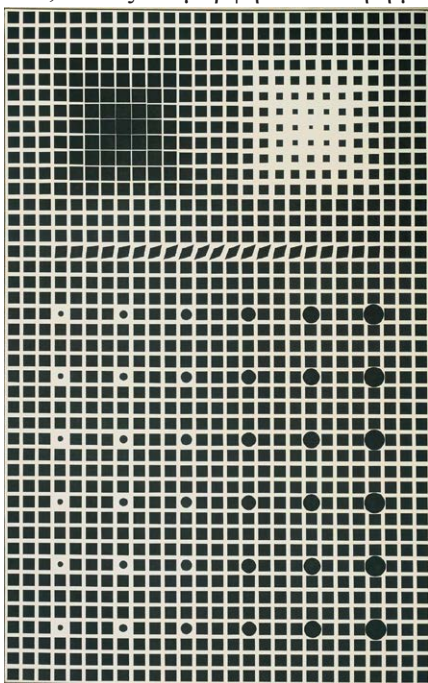
Το 1962 ιδρύθηκε στη Γερμανία από μια ομάδα καλλιτεχνών της ακραίας πρωτοπορίας το κίνημα Fluxus (Φλουξους). Το Fluxus, που στα λατινικά σημαίνει ρευστός, απέβλεπε στην ανανέωση των ντανταϊστικών εκφράσεων και προσπάθησε να απαλείψει τα όρια ανάμεσα στο θέατρο, τη μουσική και τις εικαστικές τέχνες. Πρέσβευε την απλότητα και προωθούσε μια «αντι-εμπορική τέχνη», την τέχνη ως «κάντο μόνος σου». Το κίνημα ήταν περισσότερο μια διάθεση και ένα πνεύμα, που έγινε μύθος και που διατηρείται ζωντανός ως τις μέρες μας. Ο John Cage (Τζων Κέιτζ, 1912-1992) είχε προπορευτεί στους πειραματισμούς με τη μουσική, όταν τη δεκαετία του '50 παρέδιδε τα μαθήματα «Experimental Composition in New York» και εκεί παρακολουθούσαν τα μαθήματά του καλλιτέχνες, όπως ο George Maciunas (Τζωρτζ Μακιούνας, 1931-1978) που αργότερα θα δημιουργούσαν το κίνημα. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες του κινήματος είναι η Yoko Ono (Γιόκο Ονο, 1933-), ο Nam June Paik (Ναμ Τζιουν Πάικ, 1932-2006), ο Joseph Beuys (Γιόζεφ Μπούς, 1921-1986), ο Wolf Vostell (Βολφ Βοστέλ, 1932-1998).

## Op Art και Κινητική Τέχνη.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60, μια γενιά καλλιτεχνών στράφηκε σε ένα είδος ζωγραφικής που έχει τις ρίζες της στο Bauhaus. Πρόκειται για την Οπτική Τέχνη, Op-tical Art, που εξερεύνησε το ζήτημα της οπτικής πρόσληψης. Η οπτική ζωγραφική δημιουργεί πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια οπτικά εφέ με γραμμές και πλέγματα ασπρόμαυρα, δημιουργώντας στο θεατή την ψευδαίσθηση της κίνησης. Ο Ούγγρος Victor Vasarely (Βίκτορ Βαζαρέλυ, 1908-1997), είναι ο βασικός δημιουργός της Op Art<sup>11</sup>. Ήδη από το 1935 ζωγράφιζε συνθέσεις με επαναλαμβανόμενους ρυθμούς, που μπορούσαν να διεγείρουν το οπτικό νεύρο. Με στραμμένο το ενδιαφέρον του πάντα στην κίνηση μέσω των ψευδαισθητικών εφέ, δημιούργησε ασπρόμαυρα ή έγχρωμα έργα, τα οποία φαίνονται να πάλλονται μπροστά στα μάτια του θεατή (Εικ.10.31).

Ακολουθώντας την τάση που είχε δημιουργήσει η Pop Art, της ευρείας δηλαδή διάδοσής της από τα μέσα επικοινωνίας, η Op Art πρωτοδημοσιεύτηκε από το περιοδικό Time της Νέας Υόρκης, τον Οκτώβριο του 1964, και ένα χρόνο αργότερα είχε γίνει μαζική μόδα στα ασπρόμαυρα ρούχα, στα γυαλιά, και γενικά στα διακοσμητικά αντικείμενα, στον κινηματογράφο.

Η Op Art δημιουργεί την ψευδαίσθηση της κίνησης ερεθίζοντας το οπτικό νεύρο. Η Kinetic Art (Κινητική Τέχνη) όμως, αναπαριστά την ίδια την κίνηση. Από τα έργα της Kinetic Art υπάρχουν εκείνα που κινούνται χωρίς μηχανική δύναμη, τυχαία, από την ώθηση με το χέρι ή από την πνοή του αέρα, όπως είναι τα έργα του Alexander Calder (Αλεξάντερ Καλντέρ, 1898-1976)<sup>12</sup>. Από τα mobiles που δημιούργησε τη δεκαετία του '60, τα έργα του χωρίζονται σε μέρη και είτε με ανεξάρτητους κινητήρες, είτε από τον αέρα περιστρέφονται και κινούνται, αλλάζουν μορφή και αυτή η μετατροπή επηρεάζει το αρχιτεκτονικό περιβάλλον (Εικ.10.32).



**Εικ.10.31** V. Vasarely, *Supernovae*, 1959-1961, ελαιογραφία, 241,9x152,4 εκ., Λονδίνο, Tate Modern Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Victor\\_Vasarely](https://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Vasarely).



**Εικ.10.32** A. Calder, *Άτιτλο*, 1937, σίδηρο και σύρμα, 228x203x256 εκ., Λονδίνο, Tate Modern Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_Calder](https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Calder).

Επίσης, στην Kinetic Art υπάρχουν και έργα που κινούνται μηχανικά, που χρησιμοποιούν την ηλεκτρομαγνητική ενέργεια, το νερό ή το φως. Προφανώς πρόκειται περί μηχανών, περίπλοκων ή απλών, στο πλαίσιο της ανάγκης της τέχνης να ενσωματώσει την κίνηση όχι ζωγραφισμένη, αλλά ως φυσικό στοιχείο, που είχε αρχίσει ήδη από τις αρχές του αιώνα με τα έργα των κονστρουκτιβιστών. Κοινή χαρακτηριστική τάση των καλλιτεχνών που δημιούργησαν γλυπτά της κίνησης και του φωτός, ήταν να συγχωνευθεί η τέχνη με τη σύγχρονη επιστήμη. Ανάμεσά τους οι Έλληνες Τάκις (1925-) και Χρύσα (Χρύσα Βαρδέα, 1933-2013) είναι καλλιτέχνες που δούλεψαν στο τρίπτυχο χώρος - φως - κίνηση, με μια γλυπτική έξω από κάθε σύμβαση, υιοθετώντας νέους όρους, για να προσδιοριστεί το έργο τους με όρους όπως «φωτοδυναμισμός» ή «χωροδυναμική».

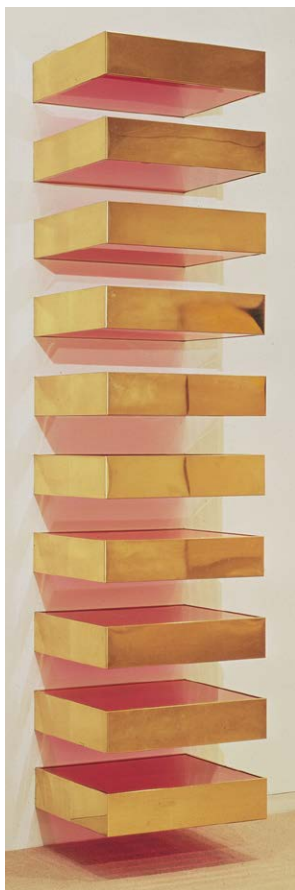
## Μινιμαλισμός

Μια άλλη τάση της δεκαετίας του '60, ήταν να αποκλειστούν από την τέχνη η αυτο-έκφραση, η υποκειμενικότητα



και ο συναισθηματισμός, που είχαν κυριαρχήσει στην τέχνη του '50 με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και τον Τασισμό. Αυτές οι μορφές κατηγορήθηκαν ότι είχαν προκαλέσει σύγχυση ανάμεσα στη μορφή και στο περιεχόμενο, καθώς και έναν «ελιτισμό», μέσα στον οποίο οι δημιουργοί θεωρούσαν τους εαυτούς τους «ήρωες του υπαρξισμού», τα δε έργα τους -καταγραφές και της πιο μικρής τους χειρονομίας- είχαν θεωρηθεί «ιερά αντικείμενα», που εμπειρείχαν μεταφυσικά και υπαρξιακά περιεχόμενα.

Στον «γεμάτο» τέχνη Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό του Jackson Pollock και του Willem de Kooning, οι Μινιμαλιστές αντιπαρέθεσαν έναν καθαρό, αυστηρό, «άδειο» από εκφραστικά περιεχόμενα, κύβο. Στον αυθορμητισμό και στις ιλιγγιώδεις χειρονομίες του αυτοματισμού, αντέταξαν την τάξη, την ακρίβεια, τη συστηματική μεθοδολογία. Αντέταξαν ορθογώνιες και κυβικές μορφές, αποκαθαρμένες από κάθε μεταφορά ή συμβολικό περιεχόμενο, πρωταρχικές, δηλαδή, δομές που είχαν κύριο χαρακτηριστικό το ευανάγνωστο, την αναλογία, την επανάληψη και την ουδετερότητα των επιφανειών.



**Εικ.10.33** D. Judd, *Άτιτλο*, 1969, γαλβανισμένος σίδηρος, δέκα στοιχεία καθένα 22,86x101,6 x78,74 εκ., Νέα Υόρκη, Guggenheim Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Donald\\_Judd](https://en.wikipedia.org/wiki/Donald_Judd)



**Εικ.10.34** A. Caro, *Μεσημέρι*, 1960, βαμμένο ατσάλι, 235,6x96,2x378,5 εκ., Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Anthony\\_Caro](https://en.wikipedia.org/wiki/Anthony_Caro).

Οι καλλιτέχνες που συνέδεσαν το όνομά τους με τη Μινιμαλιστική ή ABC τέχνη, είναι ο Donald Judd, ο Carl Andre (Καρλ Αντρέ, 1935-), ο Robert Morris (Ρόμπερτ Μόρις, 1931-), Frank Stella (Φρανκ Στέλλα, 1936-) οι οποίοι δημιούργησαν γλυπτικά ή «τρισεδιάστατα» έργα. Μόνον ο Στέλλα δούλεψε τον «μορφοποιημένο μουσαμά». Ένα τελάρο δηλαδή, που ακολουθούσε πρωτόγνωρα σχήματα, στη μορφή του οποίου ήταν δύσκολο να διακρίνει κανείς τα όρια μεταξύ γλυπτικής και ζωγραφικής. Τα κύρια χαρακτηριστικά του Μινιμαλισμού ήταν η αυστηρή μαθηματική δομή, τα απλά πρωτογενή σχήματα από βιομηχανικά υλικά (ανοξείδωτο ατσάλι, γαλβανισμένο σίδηρο, υαλοβάμβακα, πλαστικό, φύλλα μολύβδου ή χάλυβα), η κατάργηση του βάθρου και η τοποθέτηση του έργου στο ίδιο οπτικό επίπεδο με το θεατή. Οι τίτλοι των έργων είναι τις περισσότερες φορές «άτιτλο», γιατί αρνούμενοι τις ψυχολογικές παραπομπές ήθελαν να αποφύγουν τη μοιραία υποταγή του έργου στον τίτλο του. Ο Stella έλεγε χαρακτηριστικά «αυτό που βλέπεις, είναι αυτό που βλέπεις».

Ο Μινιμαλισμός βρήκε μεγάλη ανταπόκριση στους αρχιτέκτονες και στους πολεοδόμους, που

συνειδητοποιήσαν ότι αυτές οι μεγάλης κλίμακας γλυπτικές κατασκευές ήταν η καταλληλότερη διακόσμηση του νέου αστικού τοπίου, και στους γλύπτες όπως ο Calder, ο Caro κ.ά., που διαμόρφωσαν με το έργο τους κήπους, πλατείες, εισόδους κτιρίων.

Τα σειραϊκά έργα του Donald Judd (Ντόναλντ Τζάντ, 1928-1994) αποτελούνται από επαναλαμβανόμενα όμοια στοιχεία, που όμως πρέπει να γίνουν αντιληπτά ως ένα μοναδικό «πράγμα». Η «ολότητα» έχει μεγάλη σημασία στο μινιμαλιστικό έργο και όχι το μικρό στοιχείο που ως μονάδα επαναλαμβάνεται (Εικ.10.33).

Το έργο του Anthony Caro (Άντονι Κάρο, 1924-2013), άμεσα συνδεδεμένο με τον κονστρουκτιβισμό και το μινιμαλισμό, εκτείνεται στο χώρο σχεδόν οριζόντια χωρίς βάθος, κατευθείαν στο έδαφος, ενώ τα μεγάλα, συχνά ατσάλινα βιομηχανικά στοιχεία που το συνθέτουν είναι πολλές φορές βαμμένα με φωτεινά χρώματα, που ελαφραίνουν οπτικά το βάρος τους (Εικ.10.34). Θεωρήθηκε συνεχιστής του Αμερικανού κονστρουκτιβιστή Smith και κυριάρχησε στις δεκαετίες 1960-1970. Εκείνο που πρέπει να προσέξει κανείς στο έργο του, είναι η διεύρυνση της γλυπτικής, διότι γλυπτική μπορεί να θεωρηθεί είτε μια ανοιχτή δομή στο χώρο, είτε μια αναπτυγμένη οριζόντια σύνθεση είτε ακόμα και μια συμπαγής μάζα, όπως ένας τοίχος.

## Η δεκαετία του 1970: μετά το Μινιμαλισμό Εννοιακή Τέχνη

Ο Μινιμαλισμός γέννησε πολλές αντιδράσεις. Η αποκαρδιωτική του παραίτηση από κάθε περιεχόμενο, τον έκανε να φαίνεται ως μια απόπειρα απόδρασης από την πραγματικότητα και τη ζωή, η οποία στο μεταξύ ήταν γεμάτη από πολιτικά σκάνδαλα (υπόθεση Watergate), κοινωνικές ανισότητες και καταπίεση, πορείες ειρήνης και διαμαρτυρίες για την αλόγιστη μόλυνση της φύσης.

Η πρώτη αντίδραση αφορούσε την ίδια τη φύση του έργου τέχνης ως αντικειμένου που υπόκειται, όπως όλα τα άλλα αντικείμενα του καταναλωτισμού, στην αγορά και στην πώληση. Η αναζήτηση στράφηκε προς μια περιοχή όπου η τέχνη δε θα ήταν περιορισμένη μορφολογικά, απομονωμένη και εμπορευματοποιημένη, και η αντίδραση στράφηκε κατά της μηχανοποιημένης και βιομηχανοποιημένης κοινωνίας, που δεν έχει χώρο να ενσωματώσει τον καλλιτέχνη. Οι καλλιτέχνες άρχισαν να αξιοποιούν «φτωχά» υλικά, όπως φύλλα, άμμο, ξύλα, σχοινιά, κάρβουνα, άχυρα, ακόμη και έννοιες ως λέξεις αλλά και διαδικασίες ή και τον ίδιο τον εαυτό τους, παράγοντας μορφές τέχνης που δεν αποθηκεύονται εύκολα στους χώρους των μουσείων ή των γκαλερί και που στηρίζονται κατά κύριο λόγο στις ιδέες, «στις σκέψεις που βρίσκονται πίσω από τα πράγματα». Η τέχνη αυτή ονομάστηκε Conceptual Art (Εννοιακή Τέχνη, από τη λέξη concept=έννοια). Κάτω από αυτό το γενικό όρο μπορεί να περιληφθούν οι καλλιτέχνες της Arte Povera (Φτωχή Τέχνη), της Land Art (Τέχνη της Γης), της Process-Art (Τέχνη της Διαδικασίας), της Performance (Τέχνη της Δράσης), της Body Art (Τέχνη του Σώματος), της Junk Art (Τέχνη από Σκουπίδια).

Οι καλλιτέχνες είχαν εγκαταλείψει τα ατελιέ και τη ζωγραφική του καβαλέτου, εγκαταλείποντας μαζί και τις αίθουσες των γκαλερί και παρουσίαζαν τα «μετα-αντικείμενά» τους, σε «εναλλακτικούς» χώρους, όπως σχολεία, άδειες αποθήκες, εγκαταλειμμένα εργοστάσια, πεζόδρομους πόλεων.

Το κύριο χαρακτηριστικό της Εννοιακής Τέχνης βρίσκεται στην «εξαύλωση» ή απούλοποίηση του αντικειμένου της τέχνης, μετατρέποντάς το σε ιδέα ή σε λέξη. Η Τέχνη μπήκε «στο βασίλειο της γλώσσας, της γνώσης, της επιστήμης και των λεκτικών δεδομένων, που αρχικά περιγράφουν και βαθμιαία γίνονται τα ίδια το περιεχόμενο της τέχνης».

Η Εννοιακή Τέχνη, ενώ είχε ως στόχο τη «δημοκρατικοποίησή» της μέσα από τα φτωχότερα υλικά και την αμεσότερη επαφή της με το κοινό, δεν διαδόθηκε πλατύτερα, ούτε συγκέντρωσε περισσότερους απλούς ανθρώπους γύρω από αυτήν. Μπορεί να πει κανείς ότι, όσο πιο πολύ απλοποίησε τα υλικά της, τόσο περισσότερο απευθύνθηκε σε ένα ειδικότερο κοινό μνημένων περί την τέχνη και τόσο περισσότερο απομακρύνθηκε από τον απλό άνθρωπο, ο οποίος έμενε με αναπάντητο το ερώτημα αν αυτό που έβλεπε ήταν τέχνη και γιατί.

Από την άλλη μεριά, οι συλλέκτες, οι γκαλερίστες και τα μουσεία, γρήγορα συμμορφώθηκαν προς τις καινούριες δραστηριότητες των καλλιτεχνών και άρχισαν να μαζεύουν φωτογραφίες, χαρτάκια σημειώσεων του καλλιτέχνη, δηλώσεις του και άλλα εννοιακά υπο-προϊόντα. Η αγορά της τέχνης μάλλον διευρύνθηκε, αφού οι αίθουσες τέχνης συμπεριέλαβαν τώρα βιβλία καλλιτεχνών, δημοσιεύσεις φωτογραφιών, αρχιτεκτονικά σχέδια, ακόμα και μουσικές παρτιτούρες.

«Στην Εννοιακή Τέχνη, η Ιδέα ή η Έννοια είναι το σπουδαιότερο μέρος της δουλειάς [...]. Όλος ο σχεδιασμός και οι αποφάσεις πραγματοποιούνται προκαταβολικά και η εκτέλεση είναι μια βαρετή αγγαρεία. Η ιδέα είναι ο μηχανισμός που δημιουργεί την τέχνη.» τόνιζε ο LeWitt (Λε Βιτ)<sup>13</sup>.



Ο Joseph Kosuth (Τζόζεφ Κόσουθ, 1945-) είναι ο καλλιτέχνης που με το έργο του διερωτάται τι είναι αναπαράσταση και τι πραγματικότητα. Στο έργο του *Μία και Τρεις Καρέκλες*, δημιουργεί ένα σημειολογικό ισοδύναμο ανάμεσα σε μία πραγματική καρέκλα, τη φωτογραφία της και τη φωτογραφική μεγέθυνση του ορισμού της, όπως προσδιορίζεται στο λεξικό. Το κοινό καλείται να σκεφτεί σε ποια μορφή από τις τρεις βρίσκεται η ταυτότητα του αντικειμένου. Στο πράγμα το ίδιο, στην αναπαράστασή του ή στη λεκτική περιγραφή του (Εικ.10.35).

Ο καλλιτέχνης Christo (Κρίστο, 1935-) ξεκίνησε με μικρά σχετικά αντικείμενα, τα οποία τυλίγοντάς τα, τα αποξένωνε από την καθημερινή χρήση τους. Ύστερα προχώρησε «κρύβοντας» και περιτυλίγοντας δημόσια κτίρια, ένα κομμάτι μιας ακτής ή τη θέα σε μια κοιλάδα, με πολλά μέτρα πανί. Ο θεατής με αυτό τον τρόπο, χάνει την εξοικειωσή του με τα κρυμμένα αστικά ή φυσικά τοπία και καλείται να ξανασκεφτεί γι' αυτά. Τα έργα του Christo φωτογραφίζονται και τεκμηριώνονται από αέρος, διότι οι παρεμβάσεις του είναι από τη φύση τους υπερμεγέθεις και εφήμερες (Εικ.10.36).



**Εικ.10.35** J. Kosuth, *Μία και τρεις καρέκλες*, 1965, μικτά υλικά, Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας τέχνης. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Kosuth](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth).



**Εικ.10.36** Christo, *Πακεταρισμένο Reichstag*, 1995, Βερολίνο, ύφασμα από πολυπροπυλένιο και σχοινί. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Christo\\_and\\_Jeanne-Claude](https://en.wikipedia.org/wiki/Christo_and_Jeanne-Claude).



**Εικ.10.37** M. Heizer, *Απομονωμένη Μάζα/ Circumflex*, Σεπτέμβριος 1968, φωτογραφία, 365 εκ., Νεβάδα. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Heizer](https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Heizer).



**Εικ.10.38** Gilbert και George, *Γλυπτική που τραγουδάει*, 1970, Performance. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert\\_%26\\_George](https://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_%26_George).

Ο Michael Heizer (Μαϊκλ Χάιτσερ, 1944-) είναι ανάμεσα σε εκείνους τους καλλιτέχνες που δούλεψαν προσπαθώντας να απομακρύνουν το έργο από την αγορά της τέχνης, που αρνήθηκαν να παράγουν έργα άμεσα εμπορεύσιμα, που επεδίωξαν να σπάσουν τη σχέση γκαλερί-μουσείο-συλλέκτης και έργο της τέχνης. Θέλησε να δημιουργήσει έργα πάνω στη γη, επιλέγοντας κυρίως παρθένες εκτάσεις του Καναδά ή της Καλιφόρνιας, όπου του δινόταν η δυνατότητα να επεκταθεί χωρίς περιορισμούς. Το έργο αποτυπώνεται με φωτογραφίες από αέρος ή από το έδαφος (Εικ.10.37).

Η «Περφόρμανς» είναι μια δράση, ένα είδος παράστασης την οποία δίνουν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες παρουσιάζοντας ως έργο της τέχνης όχι κάτι που δημιούργησαν, αλλά τον εαυτό τους. Έργο τέχνης στην Performance γίνεται ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Δεν υπάρχει αντικείμενο τέχνης για να αγοραστεί ή για να γίνει μέρος μιας συλλογής. Ο καλλιτέχνης προσφέρει μια εμπειρία την οποία βιώνει ο θεατής και η οποία διαρκεί μόνο στη μνήμη του. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες της Performance είναι οι Gilbert και George (Τζίλμπερτ, 1943- και Τζόρτζ, 1942- ) (Εικ.10.38), ο Γερμανός γλύπτης Joseph Beuys (Γιόζεφ Μπούς, 1921-1986), η Marina Abramovic (Μαρίνα Αμπράμοβιτς, 1946-) (Εικ. 10.39).

Ο Beuys υπήρξε ο χαρισματικότερος και αντιφατικότερος καλλιτέχνης αποφασισμένος να μειώσει το χάσμα ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή. Χρησιμοποίησε κάθε μέσο και κάθε διαδικασία, αξιοποιώντας ακόμη και τον εαυτό του. Αεροπόρος του γερμανικού στρατού κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο Beuys τραυματίστηκε στον πόλεμο της Κριμαίας, το 1943. Τάταροι νομάδες τον περιέθαλψαν, όταν τον βρήκαν βαριά τραυματισμένο και τον θεράπευσαν, τυλίγοντας τα τραύματά του με λίπος και τσόχα. Αυτό το βιογραφικό γεγονός δεν γνωρίζουμε αν είναι μύθος ή πραγματικότητα. Η τσόχα όμως και το λίπος είναι τα βασικά υλικά που χρησιμοποιεί σε πολλά έργα του με συμβολικό πάντα χαρακτήρα (Εικ. 10.40). Τα υλικά και οι φόρμες που χρησιμοποιεί σηματοδοτούν τις δικές του προσωπικές συμβάσεις. Ο χαλκός, η τσόχα, το μέλι και η μαργαρίνη χρησιμοποιούνται σημειολογικά, αλλά και με τις πλαστικές τους ποιότητες, ακόμα και με την ιδιότητά τους να μετασχηματίζονται με τη ζέστη της ατμόσφαιρας.



**Εικ.10.39** M. Abramovic, *AAA-AAA, Performance, 15 minutes, RTB television studio, Liège, Βέλγιο, February, 1978.* Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Marina\\_Abramovic%C4%87](https://en.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovic%C4%87)



**Εικ.10.40** J. Beuys, *Το Τσόχινο κοστούμι, 1970, ραμμένη τσόχα, Λονδίνο, Tate Modern Museum.* Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Beuys](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys).

Ο Beuys δημιούργησε γλυπτά, οργάνωσε εγκαταστάσεις (Installations), δράσεις (Actions) και συμβάντα (Happenings). Θεωρούσε το ρόλο του καλλιτέχνη αντίστοιχο με εκείνον του μάγου της φυλής, του σαμάν, που διοχετεύει ενέργεια από τα αντικείμενα και τα κάνει να αποκτούν καινούργια νοήματα. Ο καλλιτέχνης παίρνει το λόγο, δίνει συνεντεύξεις, συναλλάσσεται σαν δάσκαλος, δημιουργεί συνειρμούς. Ο καλλιτέχνης και το έργο τέχνης μπορεί να λειτουργήσουν ως μέσο πολιτικής και κοινωνικής αλλαγής. Το έργο *Plight*, (Εγκατάσταση του 1985), αναπτύσσεται σε δύο αίθουσες με καλυμμένους τοίχους από φανέλα και ένα πιάνο με ουρά, επάνω



στο οποίο βρίσκονται ένας μαύρος πίνακας και ένα θερμόμετρο. Το εσωτερικό του χώρου φωτίζεται με ψυχρό φωτισμό, που υποβάλλει το θεατή σε μια ατμόσφαιρα όπου τα πάντα αποκτούν συμβολική σημασία. Σε αυτό το χώρο, ο θεατής καλείται να μπει και να τον βιώσει ως καταφύγιο, ως χώρο μέγιστης προστασίας (Εικ.10.41).



**Εικ.10.41** J. Beuys, *Plight, Εγκατάσταση*, 1985, 310x890 εκ., Παρίσι, Centre Pompidou. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Beuys](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys).

### Φωτογραφικός Ρεαλισμός

Ενώ οι εννοιολογικοί ζωγράφοι είχαν εγκαταλείψει τα ατελιέ τους, κάποιοι άλλοι επέστρεφαν στη ζωγραφική, αλλά και στη γλυπτική αναπαράσταση, με μια περιγραφική τέχνη ενός ρεαλισμού που ονομάστηκε Φωτογραφικός Ρεαλισμός. Δε στάθηκαν όμως μπροστά στο φυσικό μοντέλο, όπως οι ρεαλιστές ζωγράφοι του παρελθόντος, αλλά αξιοποίησαν τη φωτογραφία, για να τη μιμηθούν με έναν ακριβή ψευδαισθητικό (ιλουζιονιστικό) τρόπο, κρύβοντας κάθε ίχνος πινελιάς και διαμεσολάβησης του «χεριού» τους. Το αποτέλεσμα είναι η αναπαραγωγή της φωτογραφικής αναπαράστασης, η οποία οδηγεί σε μια άλλη αφαίρεση, εκείνη της συναισθηματικής συμμετοχής του καλλιτέχνη. Βεβαίως, ήταν αναπαραστατική και έδινε στο θεατή αυτό που αρκετό καιρό τώρα ζητούσε, την απόδειξη δηλαδή της επιδεξιότητας του καλλιτέχνη, η οποία τόσο είχε αμφισβητηθεί κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών.

Όπως η ζωγραφική αντέγραφε φωτογραφίες, η γλυπτική αντέγραψε το ανθρώπινο σώμα, βγάζοντας εκμαγεία από πραγματικά μοντέλα και, χύνοντάς τα όχι σε μπρούντζο αλλά σε πολυεστερικές ρητίνες, μπορούσε να τους δώσει το χρώμα και τις λεπτομέρειες της πραγματικής σάρκας. Μπροστά σε αυτά τα τέλεια ομοιώματα του ανθρώπου, ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με μορφές που λειτουργούν σαν καθρέφτες της δικής του οντότητας και του δικού του τρόπου ζωής.



**Εικ.10.42** C.Close, *Λίντα*, 1975-1976, ακρυλικό σε λινό, 274x214 εκ. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chuck\\_Close](https://en.wikipedia.org/wiki/Chuck_Close).

Ο Chuck Close (Τσακ Κλόουζ, 1940-) αντιγράφει μεγεθύνοντας με κάναβο πραγματικές φωτογραφίες. Ένας ψυχρός ιλλουζιονισμός και μια αλάνθαστη τεχνική αφαιρούν από το έργο οποιοδήποτε σχόλιο εκ μέρους του καλλιτέχνη, που κοιτά το θέμα του με το ψυχρό βλέμμα του επιστήμονα. Η προσωπική του συμμετοχή φαίνεται μόνο στην επιλογή των μοντέλων του: είναι οι φίλοι του και ο εαυτός του (Εικ.10.42).

Ο καλλιτέχνης Duane Hanson (Ντουάν Χάνσον, 1925-) δουλεύει με απόλυτη αληθοφάνεια η οποία οφείλεται στο γεγονός ότι παίρνει τα καλούπια από πραγματικούς ανθρώπους. Κατόπιν χρωματίζει το υλικό στο οποίο χυτεύεται το έργο, αποτυπώνοντας όλες τις λεπτομέρειες της αληθινής σάρκας και ντύνει τα έργα του με πραγματικά ρούχα. Το αποτέλεσμα δημιουργεί στο θεατή συναισθήματα θαυμασμού και έκπληξης, καθώς βρίσκεται μπροστά σε μία πραγματικότητα ψυχρή και άψυχη(Εικ.10.43).

Ο καλλιτέχνης John de Andrea (Τζων Ντε Αντρέα, 1944-) υπερτονίζει τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά του ανθρώπου και δημιουργεί τα έργα του με τα ίδια υλικά με τα οποία φτιάχνονται οι κούκλες στις βιτρίνες των καταστημάτων (Εικ.10.44).

Τα γύψινα γλυπτά του Τζωρτζ Σήγκαλ (George Segal, 1927-2000) βγαίνουν από καλούπια πάνω σε πραγματικούς ανθρώπους, τοποθετούνται σε φυσικό περιβάλλον και δημιουργούν αλλόκοτα σκηνικά που καθρεφτίζουν την υπαρξιακή αποξένωση και μοναξιά του ανθρώπου των μεγαλουπόλεων (Εικ.10.45).



**Εικ.10.43** D. Hanson, Οι τουρίστες, 1970, πολυεστερική ρητίνη και χρωματιστός βαλοβάμβακας σε φυσικό ανθρώπινο μέγεθος. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Duane\\_Hanson](https://en.wikipedia.org/wiki/Duane_Hanson).



**Εικ.10.44** J. de Andrea, Ντυμένος καλλιτέχνης και μοντέλλο, 1976, πλαστικό, ρητίνη, βαλοβάμβακας και πραγματικά μαλλιά, σε φυσικό ανθρώπινο μέγεθος, Ντένβερ, Denver Art Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_De\\_Andrea](https://en.wikipedia.org/wiki/John_De_Andrea).



**Εικ.10.45** G. Segal, Το δείπνο, 1964-1966, γύψος, ξύλο, 264x274x221 εκ., Μινεάπολις, Κέντρο Τέχνης Walker. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Segal\\_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Segal_(artist)).



## Οι αναζητήσεις της σύγχρονης αρχιτεκτονικής

Στην αρχή της δεκαετίας του 1960 πολλοί αρχιτέκτονες προέβαλαν αντίρρηση στην κληρονομιά της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και άσκησαν κριτική στην ιδιαίτερη βαρύτητα που δόθηκε στη λειτουργικότητα και στην απλότητα της μορφής. Θεώρησαν ότι η μορφή δεν είναι τίποτα άλλο από το όχημα της υποκειμενικής έκφρασης και ότι η επίλυση του ζητούμενου προγράμματος είναι προσωπική υπόθεση του κάθε αρχιτέκτονα. Ακόμα και οι πρωταγωνιστές της περιόδου του Μεσοπολέμου, προσανατολίζονται στην κριτική εφαρμογή των αρχών της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής. Η μονάδα κατοικίας στη Μασσαλία του le Corbusier επαναλαμβάνεται (Nantes-Rezé, 1955, Βερολίνο, 1957, Briey, 1963, Firminy-Vert, 1964-1969), όχι όμως χωρίς αυστηρές κριτικές και ως συνέπεια νέες προτάσεις εμφανίζονται (Εικ.10.46, Εικ.10.47, Εικ.10.48).



**Εικ.10.46** Le Corbusier, *Maison de la culture*, Firminy-Vert 1964, Γαλλία. φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.47** Le Corbusier, *Unité d'Habitation*, Firminy, 1964, Γαλλία, φωτ. Β.Πετρίδου.



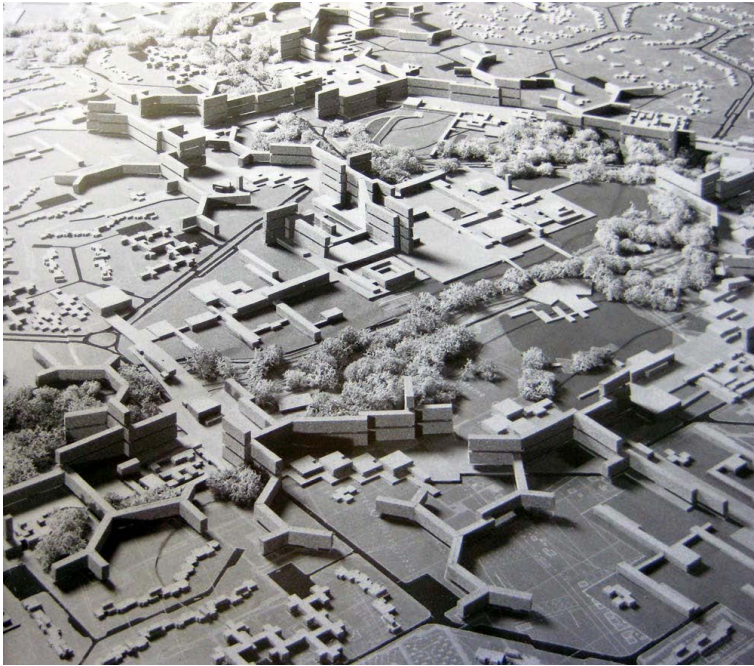
**Εικ.10.48** Le Corbusier, *José Oubrerie*, Firminy-Vert, εκκλησία Αγίου Πέτρου, 1973-2006, Γαλλία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.49** A&P. Smithson, *Robin Hood Gardens housing complex*, 1969-1972, Λονδίνο. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Robin\\_Hood\\_Gardens](https://en.wikipedia.org/wiki/Robin_Hood_Gardens).

Στις προσπάθειες επαναπροσδιορισμού των στόχων της αρχιτεκτονικής υπερίσχυσαν οι ανανεωτικές κατευθύνσεις της ομάδας Team 10 που παρουσιάστηκε στα τελευταία CIAM με πρωταγωνιστές τους Alison (1928-1993) και Peter Smithson (1923-2003), Γιώργο Κανδύλη (1911-1995), Aldo van Eyck (1918-1999), Giancarlo De Carlo (1919-2005) και Jacob B. Bakema (1914-1981). Το ενδιαφέρον τους στράφηκε προς τη συσχέτιση των αρχών της αρχιτεκτονικής με τις κοινωνικές ομάδες, με τη μελέτη της πόλης ως πολύπλοκου οργανισμού, με την αναζήτηση της συλλογικής ταυτότητας της πόλης, με την επιδίωξη δημιουργίας μιας ιεραρχημένης και σπονδυλωτής συνέχειας αστικών χώρων όπως η γειτονιά, ο δρόμος, το οικοδομικό τετράγωνο, η κατοικία. Επίσης, ασχολήθηκαν και με τη μορφολογική απλοποίηση των υλικών κυρίως των νέων και την εφαρμογή των πειραμάτων της προκατασκευής (Εικ.10.49, Εικ.10.50).





**Εικ.10.50** Κανδύλης, Josic, Woods, Συνοικία Toulouse –le-Mirail, 1961-1966.

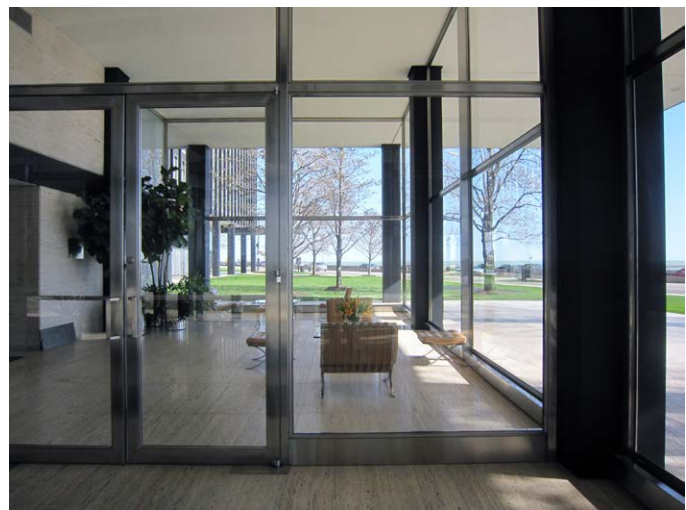


**Εικ.10.51** L. Mies Van Der Rohe, Lake Shore Drive Apartments – κτίρια διαμερισμάτων, 1951, Chicago, φωτ. Β.Πετρίδου.

Οι ουρανοξύστες και τα ψηλά κτίρια κατέκλιναν τις μητροπόλεις και άλλοτε φιλοξενούν γραφεία και άλλοτε κατοικίες, ενώ οι πανεπιστημιούπολεις εγκαταστάθηκαν έξω από τις πόλεις και πρότειναν νέους τρόπους οργάνωσης της εκπαιδευτικής διαδικασίας. (Εικ.10.51, Εικ.10.52, Εικ.10.53, Εικ.10.54).



**Εικ.10.52** Skidmore, Owings & Merrill, Lever House, 1951, New York, φωτ. Β.Πετρίδου



**Εικ.10.53** L. Mies Van Der Rohe, Lake Shore Drive Apartments – κτίρια διαμερισμάτων, Είσοδος, 1951, Chicago, φωτ. Β.Πετρίδου.



Πόλεις, όπως το Ρόττερταμ, ανασχεδιάστηκαν με διαχωρισμένα δίκτυα κυκλοφορίας για πεζούς και οχήματα, με ποικίλα ύψη κτιρίων δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στη δυνατότητα συμβίωσης των κατοίκων σε συγκροτήματα κατοικιών. «Η έννοια του ενδιάμεσου είναι το κλειδί για να εξαλειφθεί η απότομη διαίρεση μεταξύ περιοχών με διαφορετικές διεκδικήσεις. Η λύση επομένως, είναι να δημιουργούνται ενδιάμεσοι χώροι, οι οποίοι παρότι σε διαχειριστικό επίπεδο θα ανήκουν είτε στη σφαίρα του ιδιωτικού, είτε του δημοσίου, θα είναι εξίσου προσπελάσιμοι και από τις δύο πλευρές, δηλαδή θα είναι απόλυτα αποδεκτό και στις δύο ότι ο «άλλος» θα κάνει χρήση των περιοχών αυτών», δίδασκε το 1973 και μετά στους φοιτητές του ο H. Hertzberger<sup>14</sup> (Εικ.10.55).

Η πλαστικότητα των μορφών που εισήγαγε στην εκκλησία της Ronchamp ο Le Corbusier αναπτύχθηκε ακόμα περισσότερο στα έργα των H. Scharoun και A. Aalto. Η υφή της επιδερμίδας, η προτίμηση στις καμπύλες γραμμές και στα ζεστά χρώματα, έδωσαν το σύνθημα για την απομάκρυνση από τη μορφολογική αυστηρότητα της αρχιτεκτονικής του Μεσοπολέμου. Επίσης η ματιά προς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του περιβάλλοντα χώρου και των τοπικών αρχιτεκτονικών ιδιωμάτων άρχισε να γίνεται έντονη όπως στα έργα του Alvaro Siza Vieira (Εικ.10.56, Εικ.10.57, Εικ.10.58, Εικ.10.59, Εικ.10.60, Εικ.10.61).



**Εικ.10.54** Kevin Roche & John Dinkeloo, Veterans Memorial Coliseum Knights of Columbus, 1965, New Haven, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.55** H. Hertzberger, Nieuwe Houttuinen, 1978-1982, Amsterdam.



**Εικ.10.56** A. Siza Vieira, Boa Nova, Leca da Palmeira, 1958-1964, Portugal, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.57** A. Siza Vieira, Boa Nova, Leca da Palmeira, 1958-1964, Portugal, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.58** A. Siza Vieira, εξωτερικές πισίνες Leça de Palmeira, 1966, Portugal, φωτ. Β.Πετρίδου.





**Εικ.10.59** H.Scharoun, Φιλαρμονική, 1956-1963, Βερολίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.60** E. Saarinen, Τερματικός Σταθμός TWA αεροδρόμιο Κένεντι, 1956-1962, Νέα Υόρκη, φωτ. Β.Πετρίδου.

Έτσι, ο Le Corbusier στις κατοικίες Jaoul επιδεικνύει την προτίμηση του για τα άβαφα τούβλα και το ανεπίχριστο μπετόν με εμφανείς τις κατασκευαστικές ατέλειες του. Οι θολωτές οροφές, τα έντονα χρώματα και η επιστροφή στη γη με την απομάκρυνση της πιλοτής, δείχνουν την επαναφορά σε έννοιες που υποστήριζαν, αν όχι μια επιστροφή, σίγουρα μια επαναδιαπραγμάτευση με το μη τεχνητό. Ο όρος Μπρουταλισμός εμφανίστηκε για να δηλώσει την υιοθέτηση των αυστηρών επιβλητικών όγκων με έντονες πρισματικές επιφάνειες που χαρακτηρίζονται από τη χρήση του εμφανούς σκυροδέματος ως ένδειξη μιας «ηθικής» στάσης απέναντι στη χρήση του υλικού και την αποφυγή της απόκρυψής του (Εικ.10.62, Εικ.10.63, Εικ.10.64, Εικ.10.65, Εικ.10.66, Εικ.10.67, Εικ.10.68).



**Εικ.10.61** E. Saarinen, Hockey Ring, Πανεπιστήμιο Yale, 1956-59, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.62** Le Corbusier, κατοικίες Jaoul, Neuilly-sur-Seine, 1951, φωτ. Β.Πετρίδου.

**Εικ.10.63** Le Corbusier, κατοικίες Jaoul, Neuilly-sur-Seine, 1951, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.64** Le Corbusier, Sainte Marie de La Tourette, 1957-1960, Λυών, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.65** Le Corbusier, Sainte Marie de La Tourette, 1957-1960, Λυών, φωτ. Β.Πετρίδου.

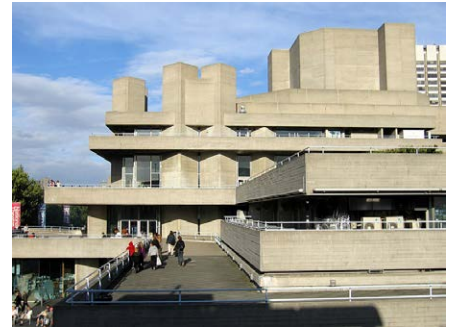




**Εικ.10.66** P. Rudolph, Αρχιτεκτονική Σχολή Πανεπιστήμιο Yale, 1958-1964, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.67** P. Rudolph, Αρχιτεκτονική Σχολή Πανεπιστήμιο Yale, 1958-1964, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.68** Sir D. L. Lasdun, (1914–2001), Royal National Theatre, 1976, φωτ. Β.Πετρίδου.

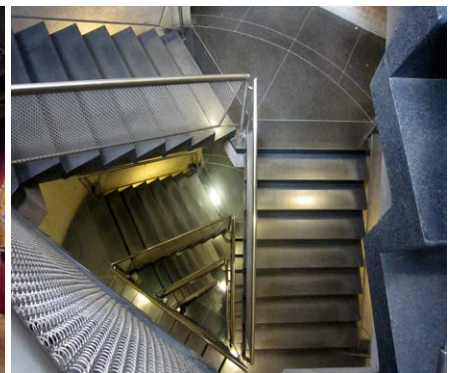
Τα έργα του Louis Isadore Kahn (1901–1974) πολλές φορές αναφέρονται ως δείγμα αυτής της αισθητικής. Η επιθυμία για ειλικρίνεια στην κατασκευή, η χρησιμοποίηση των καθαρών πρισματικών οργανωμένων βάσει της αρχής των πρωταρχικών και δευτερευόντων όγκων, η επιμονή στην ακατέργαστη μορφή των υλικών όπως το εμφανές μπετόν, τα τούβλα τα μεταλλικά πλέγματα και ο συνδυασμός τους με τη δύναμη του φυσικού φωτός και τη χάρη της απόλυτης γεωμετρίας, πρόσφεραν στα έργα του Αμερικάνου αρχιτέκτονα την τελειότητα της μορφής. Για τον Kahn η αρχιτεκτονική πρέπει μέσα από την οργάνωση του χώρου να υπηρετεί τους θεσμούς της κοινωνίας, να επιβάλλει μια τάξη στις επιθυμίες των ανθρώπων και η κατασκευή να είναι ο εγγυητής αυτής της σταθερότητας (Εικ.10.69, Εικ.10.70, Εικ.10.71, Εικ.10.72, Εικ.10.73, Εικ.10.74, Εικ.10.75).



**Εικ.10.69** L. I. Kahn, Yale University Art Gallery, 1951 και Center for British Art, Yale University, 1969, New Haven, Connecticut, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.70** L. I. Kahn, Yale University Art Gallery, 1951, Yale University, 1969, New Haven, Connecticut, εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.71** L. I. Kahn, Yale University Art Gallery, 1951, Yale University, 1969, New Haven, Connecticut, κλιμακοστάσιο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.72** L. I. Kahn, Center for British Art, Yale University, 1969, New Haven, Connecticut, Εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.73** L. I. Kahn, Center for British Art, Yale University, 1969, New Haven, Connecticut, Εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.74** L. I. Kahn, Richards Medical Research Laboratories, Πανεπιστήμιο Pennsylvania, 1957, Philadelphia, Pennsylvania, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.75** L. I. Kahn, Richards Medical Research Laboratories, Πανεπιστήμιο Pennsylvania, 1957, Philadelphia, Pennsylvania, φωτ. Β.Πετρίδου.

Μια ιδιαίτερη αρχιτεκτονική προσωπικότητα της εποχής αυτής είναι ο Ιταλός Carlo Scarpa (1906- 1978). Η σχέση του με τα χαρακτηριστικά της ιδιαίτερης πατρίδας του, τη Βενετία, εμφανίζεται σ' όλο του το έργο: το νερό, τα ίχνη της ιστορίας, η αξία της χειροποίητης εργασίας. Τα στοιχεία αυτά τον οδήγησαν σε μια αρχιτεκτονική της ύλης, της λεπτομέρειας, της επανάληψης, της σχέσης με τη γη και το νερό. Τα υλικά (μπετόν, πέτρα, τούβλο, γυαλί, ξύλο, μέταλλο), μέσα από την επεξεργασία από το χέρι του αρχιτέκτονα, μετατρέπονται σε επιφάνειες που αντανακλούν το φως, τον χρόνο, τον ήχο. Τα αντικείμενα, από τα μικρότερα έως τα μεγαλύτερα, γεννιούνται για να ζήσουν τη δική τους αυτόνομη ζωή πλαισιωμένα από τους ανθρώπους. Για τον Scarpa η αρχιτεκτονική είναι μια γέννηση και ο αρχιτέκτονας ένας δημιουργός. Δηλαδή η ιστορία δεν είναι «παγωμένη», αλλά συνεχώς εξελίξιμη, οι τέχνες και τα χειροτεχνήματα οφείλουν να υπογραμμίζουν τη σημασία του χειροποίητου και της παράδοσης, η αρχιτεκτονική πρέπει να εστιάζει στην παρουσίαση του τρόπου σύνδεσης των μερών με το σύνολο και το κτίριο οφείλει να διηγείται την ύπαρξη και τη λειτουργία του (Εικ.10.76, Εικ.10.77, Εικ.10.78, Εικ.10.79, Εικ.10.80, Εικ.10.81).



**Εικ.10.76** C. Scarpa, Museo di Castelvetro, 1956-1964, Verona, Italia, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.77** C. Scarpa, Museo di Castelvetro, 1956-1964, Verona, Italia, φωτ. Β.Πετρίδου.





**Εικ.10.78** C. Scarpa Fondazione Querini Stampalia, 1961-1963, Βενετία., φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.79** C. Scarpa Fondazione Querini Stampalia, 1961-1963, Βενετία., φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.80** C. Scarpa κοιμητήριο Brion, 1969-1978, San Vito d'Altivole, Ιταλία, φωτ.Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.81** C. Scarpa κοιμητήριο Brion, 1969-1978, San Vito d'Altivole, Ιταλία, φωτ.Β.Πετρίδου.

Στην εκκίνηση όλων αυτών των προσπαθειών ήταν φιλόδοξοι στόχοι: η δημιουργία νέων αστικών χώρων, η αλληλοεπίδραση των λειτουργιών και η απόρριψη του zoning, η αποδοχή νέων ορισμών κοινωνικής συμβίωσης. Η κοινωνία όμως της Ευρώπης, απορροφημένη στην ανασυγκρότησή της μετά τον πόλεμο, δεν έδειξε να παρακολουθεί ιδιαίτερα τις προσπάθειες της αρχιτεκτονικής. Μετά το 1970, όταν οι πρακτικές αυτές θεωρήθηκαν ξεπερασμένες και χωρίς αποτελέσματα, οι περισσότεροι δρόμοι που είχαν χαραχθεί ήταν χωρίς συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό στόχο.

Έως και τις αρχές της δεκαετίας του 1970 η συνύπαρξη όλων αυτών των διαφορετικών κατευθύνσεων είναι το κύριο γνώρισμα της αρχιτεκτονικής. Στη συνέχεια, εγκαθίσταται η οικονομική κρίση και η αύξηση των παροχών υπηρεσιών σε σύγκριση με τη συρρίκνωση της βιομηχανικής παραγωγής.

Η χρήση των ηλεκτρονικών υπολογιστών και η εμφάνιση του μικρο-τσίπ το 1971, επιτρέπουν την άμεση διάδοση των πληροφοριών. Εμφανίζεται, λοιπόν, στην κοινωνία της πληροφορικής η συνεχώς αυξανόμενη παραγωγή και κατανάλωση «άυλων» πληροφοριών και υπηρεσιών. Έτσι, ενώ η εξέλιξη της αρχιτεκτονικής τα προηγούμενα πενήντα χρόνια είχε ακολουθήσει τη βιομηχανική ανάπτυξη, τώρα η αρχιτεκτονική πρέπει να αναμετρηθεί με την αυξανόμενη παραγωγή των εικόνων, μέσα από τους ηλεκτρονικούς επεξεργαστές, με τη δυνατότητα «ανάμειξης» τους και τη γρήγορη εναλλαγή τους.

Οι αρχιτέκτονες προτείνουν ποικίλες και συνεχώς νέες κατευθύνσεις, ενώ δε διστάζουν να ασπασθούν αμέσως και με ευκολία τον κάθε νεωτερισμό που θα εμφανιστεί.

Μπορούμε να τους συνοψίσουμε ορισμένους άξονες γύρω από τους οποίους αναπτύχθηκαν η πολυμορφία και η ποικιλία των αρχιτεκτονικών αντιλήψεων των τελευταίων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ιδιαίτερη σημασία δίδεται :

- Στα σύγχρονα υλικά και στις δυνατότητες που παρέχει για νέες μορφές κάθε τεχνολογική καινοτομία.
- Στην αναφορά στις οργανικές μορφές. Με τη συνεισφορά των νέων τεχνολογιών επιτρέπεται μια όλο

και μεγαλύτερη ελευθερία στην οργάνωση των όγκων και στη δημιουργία μορφών, που μέχρι τώρα δεν ήταν εφικτές. Με λίγα λόγια, η δημιουργία μιας «δεύτερης φύσης», η οποία οφείλει πολλά στην εικονική απεικόνιση και στον οραματισμό των αρχιτεκτόνων με τη βοήθεια του ηλεκτρονικού υπολογιστή.

- Στη δυνατότητα να αντικατοπτρίζονται, μέσα από μία μεταφορά της ιστορίας, οι διάφορες εκδοχές του παρελθόντος και να ταυτίζονται με το μέλλον και την εξέλιξη της σημερινής αρχιτεκτονικής.

Για την αρχιτεκτονική της «Υψηλής Τεχνολογίας» η τεχνολογία είναι ένα μέσο, για να επιδειχθούν η πολυπλοκότητα στην άρθρωση επιφανειών και όγκων, ο μεγάλος τονισμός του κατασκευαστικού στοιχείου ή η έκθεση σε κοινή θέα του μηχανολογικού εξοπλισμού.

Το κέντρο George Pompidou στο Παρίσι των Renzo Piano και Richard Rogers, βασίζεται στην «αισθητική της υψηλής τεχνολογίας» (High-Tech), βρίσκεται στην καρδιά του Παρισιού, και είναι ένα ορθογώνιο κτίριο με διαστάσεις 166 μ. μήκος, 60μ. πλάτος και 42μ. ύψος. Το κτίριο δεν είναι παρά ένα «δοχείο παραγωγής πνευματικών αγαθών». Έξω από το κεντρικό «δοχείο» ανεβαίνουν οι κυλιόμενες σκάλες και υψώνονται οι πύργοι που περιέχουν τους ανελκυστήρες, τα κλιμακοστάσια, τους χώρους υγιεινής, το δίκτυο του κλιματισμού και τους αεραγωγούς. Είναι ένα από τα πρώτα δείγματα της αρχιτεκτονικής της υψηλής τεχνολογίας. Παρουσιάζει μια εικόνα τεχνολογικής τελειότητας, επιτρέποντας την εύκολη αναπροσαρμογή του εσωτερικού του κτιρίου στις συνεχείς απαιτήσεις για νέους και διαφορετικούς χώρους. Οι Piano και Rogers, θα συνεχίσουν τις καινοτόμες τεχνολογικά αλλά και μορφολογικά ιδέες τους. Στα έργα τους η χρήση των διαφορετικών υλικών στην εξωτερική όψη των κτιρίων, είναι αποτέλεσμα της μελέτης της σχέσης της τεχνικής με τις επιλογές των μορφών (Εικ.10.82, Εικ.10.83, Εικ.10.84).



**Εικ.10.82** R. Piano και R. Rogers,  
Το πολιτιστικό κέντρο Pompidou, 1975,  
Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



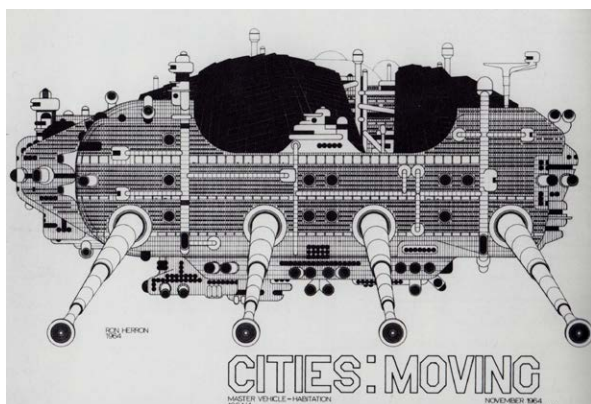
**Εικ.10.83** R. Piano, R. Rogers IRCAM,  
1971-1977, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



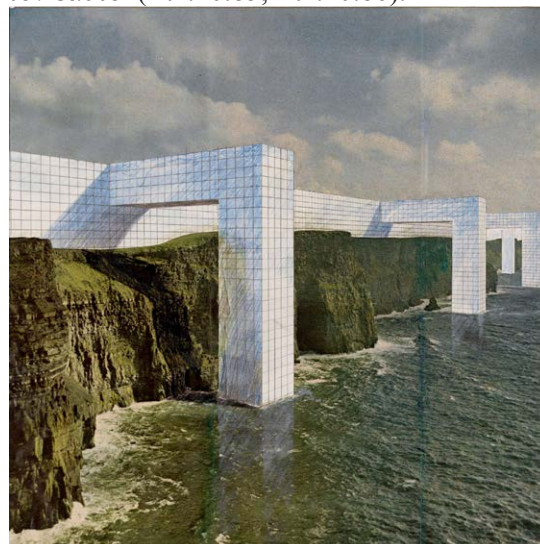
**Εικ.10.84** R. Rogers, Lloyd's building, 1978-  
1984, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



Η λατρεία της τεχνολογίας αναδείχθηκε ως μέσο κοινωνικών μετασχηματισμών. Οι ομάδες Archigram (1960) στην Αγγλία, Superstudio (1966) και Archizoom (1966) στην Ιταλία, προσπάθησαν να πειραματιστούν εστιάζοντας στις σχέσεις της φύσης με τις νέες τεχνολογίες. Οι προτάσεις τους άγγιζαν τα όρια της Ουτοπίας, αλλά κάτι τέτοιο ήταν επιθυμητό ως διέξοδος από την κρίση που είχε εγκατασταθεί στον γενικότερο αρχιτεκτονικό προβληματισμό. Προκλητική και ειρωνική η χρησιμοποίηση της μηχανής, γίνεται το σύμβολο μιας αλλαγής στον τρόπο με τον οποίο ο κάτοικος της σύγχρονης πόλης αντιλαμβάνεται την κατοικία, την εργασία, την ψυχαγωγία. Η αρχιτεκτονική είναι το μέσον για μια ομοιογενοποίηση του κόσμου, για τον ερχομό μιας νέας συλλογικότητας, όπου και η ίδια θα αναιρέσει τον ίδιο της τον εαυτό (Εικ.10.85, Εικ.10.86).



**Εικ.10.85** R. Ron Herron, Archigram, *Walking city*, 1964.Εικ. 10.86.



**Εικ.10.86** Superstudio, *The Continuous Monument, On the Rocky Coast*, 1969, χαρτί, μολύβι, κολάζ, 46.7x46 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη.

Για τους «ορθολογιστές» η αρχιτεκτονική πρέπει να χαρακτηρίζεται από απλές μορφές, να χρησιμοποιεί τα παραδοσιακά υλικά, ώστε να αναβιώσουν οι αξίες της προβιομηχανικής πόλης και να καταργηθεί το δόγμα «Η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία», που αποτέλεσε τη βάση της αρχιτεκτονικής των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα.

Για τον Ιταλό Aldo Rossi (Αλντο Ρόσι, 1931-1997), η αρχιτεκτονική αποτελεί μια διαδικασία που στηρίζεται σ' ένα λογικό σύστημα. Ένα από τα κυριότερα σημεία αυτού του συστήματος είναι η μελέτη των στοιχείων της πόλης, καθώς αυτά μεταβάλλονται ανάμεσα στο χθες και το σήμερα. Το 1966, δημοσίευσε το βιβλίο *L'architettura della città*<sup>15</sup>, ως «μια γραπτή μορφή σχεδιαστικής πρότασης» με κεντρικό άξονα τη μελέτη της πόλης ως αρχιτεκτονική δημιουργία, το οποίο θεωρείται από τα βασικά κείμενα της αρχιτεκτονικής του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η πόλη εμποτίζεται με τα ίχνη που αφήνει ο άνθρωπος και εκείνος με τα ίχνη που αφήνει ο χρόνος<sup>16</sup>. Ο Rossi επιμένει σε μια μορφολογική απλοποίηση και στην άρνηση κάθε είδους πολυπλοκότητας, περιοριζόμενος στη χρήση λιγιστών μορφών και τυπολογικών στοιχείων. Αυτή η απλότητα πάντως, φορτίζεται με την προσωπική και τη συλλογική μνήμη και παίρνει απρόβλεπτες διαστάσεις και επεξηγήσεις, μέσα στις οποίες διαρθρώνονται τα «κομμάτια» της αρχιτεκτονικής του. «Η μνήμη στο εσωτερικό της δομής της πόλης είναι η συνείδηση της πόλης» και «η ιστορία είναι η συλλογική μνήμη, με άλλα λόγια είναι η σχέση του κοινωνικού συνόλου με τον τόπο και με την ιδέα του τόπου»<sup>17</sup>. Ο Rossi πλησιάζει στην έννοια της μνήμης μέσα από τη μελέτη των μεταλλάξεων των αστικών φαινομένων. Η πόλη αλλάζει, αλλά διατηρούνται τα σημάδια της ζωής της και οι στιγμές που έζησαν οι κάτοικοι της παραμένουν χαραγμένες με ανεξίτηλο τρόπο πάνω στα ανθρώπινα έργα. Για τον Rossi η μίμηση και η μνήμη αποτελούν τους βασικούς παράγοντες στην οργάνωση του χώρου: η μίμηση του ιδεατού τύπου φανερώνει, μέσα από την αναφορά στην τυπολογία, τις δυνατότητες της συνεχούς εξέλιξης της αρχιτεκτονικής, ενώ η μνήμη διαιωνίζει «το παράλογο του ορθολογισμού» (Κοιμητήριο στην πόλη Modena, 1971-84) (Εικ.10.87, Εικ.10.88). Ο Aldo Rossi, καθηγητής επί σειρά ετών στην Αρχιτεκτονική Σχολή της Βενετίας και ένας από τους πρώτους αρχιτέκτονες που είχαν ασχοληθεί με την Μπιενάλε της Αρχιτεκτονικής με πλούσιο αρχιτεκτονικό και θεωρητικό έργο θεωρείται από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες του τέλους του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Στα έργα του στην περιφέρεια του Μιλάνο η γεωμετρία των απλών στερεών γίνεται μνημείο στους παρτιζάνους (Μνημείο στο Segrate, 1965), κατοικία στο συγκρότημα Gallaratese, (1967-1974), σχολείο στο Broni (1979) και στο Fagnano Olona (1972). Η γεωμετρία προσφέρεται ως τόπος κατοίκησης του σύγχρονου ανθρώπου που θα πρέπει να βρει λογικούς τρόπους ερμηνείας της θέσης του μέσα σ' αυτόν τον κόσμο (Εικ.10.89, Εικ.10.90, Εικ.10.91, Εικ.10.92, Εικ.10.93, Εικ.10.94). Για τον Rossi, ο αρχιτέκτονας έχει ένα βασικό χρέος: να επιτρέψει στην αρχιτεκτονική του να οικειοποιηθεί από τον χρήστη της. Ο αρχιτέκτονας οφείλει να δημιουργεί τον χώρο εκείνο, εντός του οποίου ο κάτοικος της σύγχρονης πόλης θα αναλάβει τις όποιες ευθύνες του δρώντας, συμμετέχοντας, αντιδρώντας, μπαίνοντας στη διαδικασία να αλλάξει τις καταστάσεις, ακόμα και την ίδια την αρχιτεκτονική. Με τα τελευταία του έργα, ο Rossi πειραματίστηκε πάνω στα χρώματα και τα σύγχρονα υλικά, στο πλαίσιο μιας αρχιτεκτονικής όμως, που συνεχίζει να βασίζεται στην επανάληψη λίγων αλλά βασικών αρχιτεκτονικών στοιχείων, τα οποία μεταφέρουν τις μνήμες από την ιστορία της πόλης (Εικ.10.95, Εικ.10.96).



**Εικ.10.87** A. Rossi, Κοιμητήριο στην πόλη Modena, 1971-1984, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.88** A. Rossi, Κοιμητήριο στην πόλη Modena, 1971-1984, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.89** A. Rossi, Συγκρότημα κατοικιών Gallaratese, 1967-1974, Μιλάνο με τον Carlo Aymonino, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.90** A. Rossi, Συγκρότημα κατοικιών Gallaratese, 1967-1974, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.91** A. Rossi, Μνημείο στην περιοχή Segrate, 1965, Μιλάνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.92** A. Rossi, Σχολείο Fagnano Olona, 1972, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.93** A. Rossi, Σχολείο στο Broni, 1979, φωτ. Β.Πετρίδου.





**Εικ.10.94** A. Rossi, Θέατρο του Κόσμου, 1979, Βενετία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.95** A. Rossi, Κατοικίες Schützenstrasse στο Βερολίνο, 1981-1988, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.96** A. Rossi, Αεροδρόμιο Linate, 1991-1993, Μιλάνο, φωτ. Β.Πετρίδου.

Ο Αμερικανός Richard Meier (Ρίτσαρντ Μέγιερ, 1934- ) δίνει ιδιαίτερη σημασία στη λειτουργικότητα, στην τοποθεσία, στην πρόσβαση στο κτίριο και στην κυκλοφορία μέσα σ' αυτό. Η αρχιτεκτονική του χαρακτηρίζεται από την επιθυμία της μορφολογικής κάθαρσης, από τη διατήρηση των βασικών στοιχείων της αρχιτεκτονικής, όπως ο κίονας και ο ευθύς περιμετρικός τοίχος, από τη χρησιμοποίηση των απλών γεωμετρικών στερεών, όπως οι κύκλοι, οι κύλινδροι, τα τετράγωνα και από το λευκό χρώμα. Στο κέντρο Getty Center στο Los Angeles (1997) σχεδίασε και υλοποίησε μια Ακρόπολη των τεχνών και των γραμμάτων, όπου η σχέση των κτιρίων με το έδαφος και τη θέα, η οργάνωση της πορείας των επισκεπτών, η επιλογή των υλικών και της γεωμετρίας και κυρίως η χρησιμοποίηση του φυσικού φωτός, διέπουν το σύνολο έως την πιο μικρή λεπτομέρεια προσδίδοντας πολυτέλεια και απόλυτη τελειότητα (Εικ.10.97, Εικ.10.98, Εικ.10.99, Εικ.10.100).



**Εικ.10.97** R. Meier, Getty Center, 1997, Λος Άντζελες, Καλιφόρνια, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.98** R. Meier, Getty Center, 1997, Λος Άντζελες, Καλιφόρνια, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.99** R. Meier, *Barcelona Museum of Contemporary Art*, 1995, *Βαρκελώνη, Ισπανία*, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.100** R. Meier, *Μουσείο Ara Pacis*, 2006, *Ρώμη*, φωτ. Β.Πετρίδου.

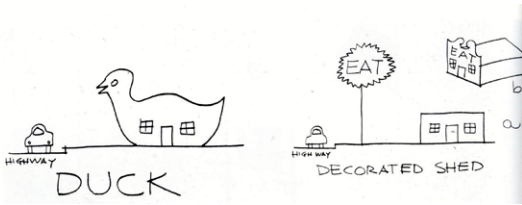
Στην περίοδο αυτή, κατά την οποία οι κυρίαρχες αρχιτεκτονικές τάσεις στην Αμερική και στην κεντρική Ευρώπη επιχειρούσαν να συγκροτήσουν ένα νέο θεωρητικό σώμα και αναζητούσαν τρόπους για να κατασκευάσουν νέες μυθολογίες, αναζητείτο μια νέα καινοτομία, η οποία θα επέτρεπε να συνεχίζεται το παιχνίδι της διηνεκούς ανανέωσης. Αυτή η ανανέωση εμφανίστηκε να αναζητά το φευγαλέο, το αδόκιμο και το μη συμβατικό. Το 1966 ο Robert Venturi δημοσίευσε τη μελέτη που αποτελεί τη θεωρητική βάση του νέου εκλεκτικισμού, με τίτλο «Περιπλοκότητα και Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική - Ένα ήπιο Μανιφέστο». Στο βιβλίο αυτό, η περιπλοκότητα και η αντίφαση θεωρούνται ως αισθητικά επιτρεπτές. Ο κόσμος μπορεί να γίνει συναρπαστικός μέσα από την περιπλοκότητα και την αντιφατικότητα του και ο κάθε αρχιτέκτονας μπορεί να αναζητήσει και να βασιστεί σ' αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά, για να ξαναβρεί τις χαμένες αξίες της αρχιτεκτονικής. Ο Venturi αναφέρει: «Οι αρχιτέκτονες δεν έχουν πια κανένα λόγο να εκφοβίζονται από την πουριτανική ηθική και γλώσσα της Μοντέρνας Σχολής. Αυτό που μου αρέσει στα αρχιτεκτονικά στοιχεία είναι περισσότερο μικτά παρά «αμιγή», συμβιβαστικά παρά «καθαρά», πολυσήμαντα παρά «μονοσήμαντα», αμφίβολα παρά «ξεκάθαρα», όπως επίσης να είναι το ίδιο αντιφατικά όσο και απρόσωπα, ανιαρά όσο και «αρχιτεκτονήματα», να διευθετούν παρά ν' αποκλείουν, πληθωρικά παρά απλά, παραδοσιακά όσο και νεωτεριστικά, ασυνεπή και αμφίβολα παρά ξεκάθαρα και ίσια. Από μια προφανή ενότητα, προτιμώ μια συγκεχυμένη ζωτικότητα. Συμπεριλαμβάνω το ασυνεχές και διακηρύσσω το δυισμό»<sup>18</sup>. Στη μελέτη που δημοσίευσε το 1972 με τίτλο *Learning from Las Vegas*, αναγνωρίζοντας τον επικοινωνιακό χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής, υποστήριξε τη διακοσμημένη μορφή έναντι της μορφής της λειτουργίας, ανοίγοντας ξανά τους δρόμους για μια αρχιτεκτονική των συμβόλων, αλλά αυτή τη φορά εκείνων της απλής καθημερινότητας (Εικ.10.101, Εικ.10.102).

Το 1971, ο Charles Alexander Jencks (Τζαρλς Τζενκς, 1939-) στο βιβλίο του «Η γλώσσα της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής», γράφει ότι η αρχιτεκτονική του Μεταμοντέρνου είναι πλουραλιστική, περιεκτική και χαρακτηρίζεται από ένα ριζικό εκλεκτικισμό. Το «πλουραλιστικό» σημαίνει ότι ένα πρόβλημα μπορεί να λυθεί με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους, και μάλιστα από το ίδιο πρόσωπο. Το «εμπειρικό» σημαίνει ότι το μεταμοντέρνο αρχιτεκτόνημα είναι φτιαγμένο για όλους τους χρήστες, για να εξυπηρετεί όλες τις ανάγκες και όλα τα γούστα. Ο «ριζικός εκλεκτικισμός» σημαίνει ότι η μορφολογική έκφραση ενός έργου, εξαρτάται από το κριτήριο επιλογής του αρχιτέκτονα, την επιθυμία του να συγκινεί όσο το δυνατόν μεγαλύτερες μάζες χρηστών και θεατών, καθώς επίσης τη δυνατότητά του να χρησιμοποιεί, όπως αυτός επιθυμεί, διαφορετικά και προγενέστερα «στιλ», ανάλογα με τη διάθεσή του ή με τις επιταγές του αρχιτεκτονικού προβλήματος που προσπαθεί να λύσει κάθε φορά.

Ο Ισπανός Ricardo Bofill (Ρικάρντο Μποφίλ, 1939-) κατά την περίοδο 1962-1964, ασχολήθηκε έντονα με την έρευνα γύρω από το χώρο κατοικίας, αλλά αργότερα, αλλάζοντας πορεία, πρότεινε ένα αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο βασισμένο στα μεσογειακά χαρακτηριστικά, υποστηρίζοντας έτσι περισσότερο τις τοπικές αξίες σε αντίθεση με το μοντέρνο κίνημα και το διεθνισμό της αρχιτεκτονικής. Η προσπάθειά του χαρακτηρίζεται από την επιθυμία του να αναζητήσει τη χαμένη αρχιτεκτονική της υψηλής ποιότητας διάφορων ιστορικών περιόδων και να τη μεταφέρει στις σημερινές συνθήκες των μεγάλων τεχνολογικών δυνατοτήτων. Με άλλα λόγια προσπαθεί να χρησιμοποιήσει το σχέδιο μιας πόλης της εποχής του Μπαρόκ ή να αναπαραγάγει με προκατασκευασμένο



τρόπο τα κτίρια της Αναγέννησης. Η αρχιτεκτονική του παίρνει και κοινωνικές προεκτάσεις: τα παλάτια πρέπει να χτίζονται όχι πια για τους άρχοντες, αλλά για την εργατική τάξη, στα μεγάλα κενά των πόλεων δημιουργούνται πλατείες-καθιστικά που φιλοδοξούν να φέρουν τους ανθρώπους σε επικοινωνία με την πόλη τους, με την κουλτούρα της εποχής, με τη γειτονιά. Μάταια όμως, γιατί στις γειτονιές που σχεδιάζει για τους οικονομικά ασθενέστερους κατοίκους των δορυφόρων πόλεων του Παρισιού, οι οικονομικές συνθήκες δεν επιτρέπουν τους κατοίκους να απαλλαγούν από τη μιζέρια της καθημερινότητας. Έτσι, οι αρχιτεκτονικές προτάσεις του Bofill στέκουν ως ανιαρά κακόγουστα αντίγραφα άλλων εποχών στις οποίες οι σύγχρονοι κάτοικοι δεν απολαμβάνουν κανένα χωρικό ή αισθητικό πλεονέκτημα (Εικ.10.103, Εικ.10.104, Εικ.10.105, Εικ.10.106).



**Εικ.10.101** R. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, 1972.



**Εικ.10.102** R. Venturi, Sainsbury Wing, 1985-1991, National Gallery, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.103** R. Bofill, Walden 7, Βαρκελώνη, 1974, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.104** R. Bofill, Κατοικίες στην περιοχή Marne la Vallée, 1979-82, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.105** R. Bofill, Les Colonnes Belvedere Saint Christophe, Cergy Pontoise, 1985, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.106** R. Bofill, Les Colonnes Belvedere Saint Christophe, Cergy Pontoise 1985, φωτ. Β.Πετρίδου.

Ο James Stirling, (Τζέιμς Στέρλινγκ, 1926-1992), θεωρείται ένας από τους «τελευταίους δασκάλους» της αρχιτεκτονικής. Στο έργο του, ασκώντας κριτική στο κτήριο-μηχανή του Μοντέρνου, προβάλλει τη συνεχή διάλυσή του. Αποτέλεσμα αυτής της επιλογής είναι η σύγχυση, ο διαμελισμός, η κατάτμηση και η παραγωγή εκ νέου μιας αρχιτεκτονικής θραυσμάτων, αποσπασμάτων, τα οποία συνδέονται με μια μεγάλη δόση ειρωνείας, η οποία καταλαμβάνει θέση αρχιτεκτονικής αυτοκριτικής (Εικ. Εικ.10.107, Εικ.10.108, Εικ.10.109, Εικ.10.110, Εικ.10.111). Αποτέλεσμα ενός διεθνούς διαγωνισμού το 1977, σε συνεργασία με τον Μ. Wilford, η «Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης» στη Στουτγάρδη συγκεκριμενοποιεί ίσως τα κυριότερα σημεία του αρχιτεκτονικού προβληματισμού του. Το κτίριο, που κατασκευάστηκε την περίοδο 1980-83, περιλαμβάνει τους εκθεσιακούς χώρους της Νέας πτέρυγας της Πινακοθήκης, χώρους γραφείων, βιβλιοθήκη και ένα αναψυκτήριο.



**Εικ.10.107** J. Stirling, Cambridge University, History Faculty Building, 1964-1967, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.111** J. Stirling, Cambridge University, History Faculty Building, 1964-1967, εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.108** J. Stirling, M. Wilford, Berlin, Social Science Research Center, 1979-1987, Berlin (Wissenschaftszentrum -WZB), φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.109** J. Stirling, M. Wilford, Clore Gallery for the Turner Collection, 1980-1987, Tate Gallery, London, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.110** J. Stirling, M. Wilford, London, Clore Gallery for the Turner Collection, 1980-1987, Tate Gallery, εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου.

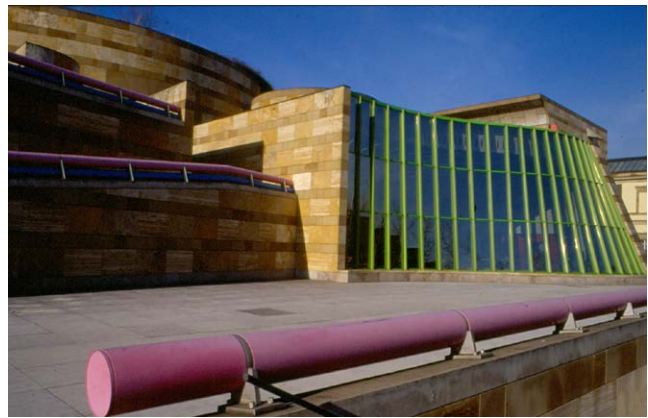




**Εικ.10.112** J. Stirling, M. Wilford, Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης, 1977-1983, Στουτγάρδη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.113** J. Stirling, M. Wilford, Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης, 1977-1983, Στουτγάρδη, φωτ.



**Εικ.10.114** J. Stirling, M. Wilford, Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης, 1977-1983, Στουτγάρδη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.115** J. Stirling, M. Wilford, Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης, 1977-1983, Στουτγάρδη, εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.116** J. Stirling, M. Wilford, Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης, 1977-1983, Στουτγάρδη, εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.117** J. Stirling, M. Wilford, Stuttgart, Music Academy 1980, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στο ίδιο συγκρότημα περιλαμβάνεται ένα Θέατρο και μια Σχολή Μουσικής, Οι προσπάθειες του Stirling να δημιουργήσει μια σχέση ανάμεσα στα κτίρια και στον περιβάλλοντα χώρο καθορίζουν το βασικό οργανωτικό στοιχείο της κάτοψης του κτιρίου. Ο Stirling σχεδιάζει ένα κτίριο με μια ιδιόμορφη ταυτότητα. Αποτελεί μια επιφάνεια αντανάκλασης της συνεχούς αλλαγής της πόλης. Παράγει ένα κτίριο που χρησιμοποιεί τις μορφές

του σήμερα και του χθες, διαμελισμένο σε χίλια κομμάτια, όπως η πόλη, που μπορεί να αλλάζει συνεχώς, Η σχέση με αυτό που προϋπάρχει εξελίσσεται για τον Stirling σε ένα παιχνίδι καταστροφικό, ειρωνικό το οποίο παράγει μονάχα ανήσυχα αποτελέσματα. Από τη στιγμή που κάθε κανόνας έχει παραβιαστεί και κάθε σύνολο έχει διασπαστεί, η αρχιτεκτονική ακολουθεί την παράβαση και τη διάσπαση. Για παράδειγμα :

-Οι παράλληλες ράμπες οι οποίες οδηγούν τον επισκέπτη στις διαφορετικές στάθμες στο εξωτερικό του κτιρίου του, επιτρέπουν να οικειοποιηθεί τον χώρο του μουσείου αντικρίζοντας παράλληλα τη διάσπαση του.

-Η κεντρική είσοδος του Μουσείου έκκεντρα τοποθετημένη ως προς τον άξονα του κτιρίου, είναι επιμελώς κρυμμένη, έτσι ώστε να επιβάλει στον επισκέπτη την αναζήτηση της.

-Και ακόμα, στο εσωτερικό της ανοικτής ροτόντας που βρίσκεται στο κέντρο του κτιρίου, οι λειτουργίες ανακατεύονται μεταξύ τους: τα εκθέματα που προορίζονται για τον επισκέπτη του Μουσείου παρουσιάζονται και στον περαστικό που χρησιμοποιεί τους εξωτερικούς διαδρόμους για την καθημερινή μετακίνηση του στην πόλη. Η ζωή του Μουσείου και η ζωή της πόλης συμβαίνουν στον ίδιο χώρο, αναιρώντας τα στεγανά όρια των λειτουργικών απαιτήσεων. Ολόκληρη η σύνθεση βασίζεται σε σχέσεις απρόβλεπτες, σε «αρχιτεκτονικές αναφορές», σε «αντανακλάσεις» από τα γύρω κτίρια, σε υπερμεγέθεις λεπτομέρειες που τραβούν την προσοχή, σε έντονα χρώματα που προσπαθούν να διασκεδάσουν τη συνολική εικόνα. Τελικά, αυτό που φαίνεται δεν είναι αυτό που πρέπει να γίνει κατανοητό και αυτό που με έμφαση επιδεικνύεται, δεν είναι το πιο σημαντικό. Στα παιχνίδια της αναφοράς, οι μορφές επανεμφανίζονται ακέραιες, αλλά βρίσκονται σε ένα διαφορετικό περιβάλλον από αυτό που τις γέννησε και σε μία διαφορετική κλίμακα από εκείνη για την οποία δημιουργήθηκαν. Αυτή ακριβώς η συμβίωση των ποικίλων και αυτόνομων αντικειμένων αποτελεί και την κεντρική επιλογή του αρχιτέκτονα. Μέσα από ένα παιχνίδι αντιθέσεων, θέτει ερωτηματικά στο παρελθόν και το παρόν της αρχιτεκτονικής οξύνοντας όλο και περισσότερο την κριτική ματιά προς τον εαυτό της. Ακόμα και τα υλικά χρησιμοποιούνται για να εντείνουν τις αντιθέσεις ανάμεσα σε εκείνα της σύγχρονης τεχνολογίας (με έμφαση στους ανεγκυστήρες που μετατρέπονται σε εκθεσιακά αντικείμενα) και στα παραδοσιακά (όπως η πέτρα που τονίζει τη λίθινη βάση του κτιρίου). Πρόκειται για μια αρχιτεκτονική η οποία αντανακλά και διαλέγεται με το προϋπάρχον, η οποία παραπέμπει το θεατή συνεχώς στην ανάγνωση αυτού που ήδη βρίσκεται εκεί, σαν να θέλει να τονίσει τη σημερινή αδυναμία της να βρει τις μορφές που χρειάζεται. Για παράδειγμα, οι υπερβολικές και έντονα χρωματισμένες κουπαστές από τις ράμπες όχι μόνο τονίζουν τον άξονα πρόσβασης, αλλά διατηρούν το κυριότερο ίσως χαρακτηριστικό τους, που είναι «να προφυλάσσουν το κτίριο, την αρχιτεκτονική, το Μουσείο», από το δρόμο ταχείας κυκλοφορίας: από την τεράστια οδική αρτηρία που κόβει στα δύο την καρδιά της πόλης της Στουτγάρδης. Πώς θα μπορούσε εδώ να τοποθετηθεί ένα απλό στοιχείο προσποιούμενο μια ειρηνική αποδοχή της έκρηξης, του θορύβου και της ταχύτητας που συντελείται ακριβώς δίπλα; (Εικ.10.112, Εικ.10.113, Εικ.10.114, Εικ.10.115, Εικ.10.116, Εικ.10.117). Το έργο του James Stirling προκάλεσε έντονα σχόλια τις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Τα κτίρια του κρίθηκαν ως περίπλοκα, τολμηρά, δυσνόητα ή ακόμα και προκλητικά. Χωρίς αμφιβολία θεωρήθηκε από τους πιο σημαντικούς εκφραστές της αρχιτεκτονικής του τέλους του 20ου αιώνα, παρά το γεγονός ότι το συνολικό έργο του οδήγησε τους σχολιαστές του να εκφράζουν αντιθετικά συμπεράσματα).

Τέλος, πρέπει να σημειώσουμε ότι τα αποτελέσματα αυτής της κατεύθυνσης αποτυπώθηκαν σε διάφορες δραστηριότητες όπως στη πρόταση «Collage City» (1978) των Colin Rowe και Fred Koetter, στις προτάσεις της έκθεσης «Roma Interrotta» (1978), στην πρόταση για τη «Citta Analoga» (1976) του Aldo Rossi, δηλαδή σε εκείνες τις προσπάθειες που εμφανίστηκαν ως σύγχρονες εκφράσεις του πιρανεζιανού Campo Marzio<sup>19</sup>. Την περίοδο 1970-1980 πληθαίνει η διάχυση των αρχιτεκτονικών προβληματισμών με τη διοργάνωση συνεδρίων, εκθέσεων και τη θέσπιση του βραβείου Pritzker. Ο αρχιτέκτονας της δεκαετίας του '70, «έχοντας αποκηρύξει το Μοντέρνο», γίνεται σύμμαχος των φιλοσόφων, βρίσκεται εγκλωβισμένος στις θεωρητικές αναζητήσεις, αποκομμένος από την παραγωγική διαδικασία, σε μια κοινωνία, η οποία από τη μια στηρίζεται στην εντατικοποίηση της κατανάλωσης και από την άλλη προσπαθεί να διευθετήσει τις πολιτικές και ιδεολογικές ανατροπές που εμφανίζονται στο εσωτερικό της. Ιδιαίτερη ήταν η ανάπτυξη του θεωρητικού λόγου και οι αρχιτέκτονες, άρχισαν να ασχολούνται συγχρόνως με τη θεωρία, την ιστορία και τη διερεύνηση νέων κατευθύνσεων. Τα κείμενα που δημοσιεύονται, όπως Kevin, Lynch, *The Image of the City*, 1960, Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, 1972, Manfredo Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, 1968 και *Progetto e Utopia*, 1973, Christopher Alexander, *Pattern Language, Towns, Buildings, Construction*, 1977, Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, 1995, αναδεικνύουν ότι επιδιώκεται η ενίσχυση του αρχιτεκτονικού προβληματισμού με πειραματικές θεωρητικές προτάσεις. Ιστορικοί της αρχιτεκτονικής, όπως οι M. Tafuri, K. Frampton, A. Vidler, προσπαθούν να ενσωματώσουν την κριτική ανάλυση στη διερεύνηση της αρχιτεκτονικής. Οι αρχιτέκτονες-



τεχνοκράτες επιδιώκουν την καταξίωση τους στο διεθνές star system. Ταυτοχρόνως, γνωστικά αντικείμενα όπως η Κοινωνιολογία, η Ανθρωπολογία, η Φιλοσοφία και η Ψυχολογία του χώρου, εμφανίζονται ως συνδυαστικοί κρίκοι ανάμεσα στην ανάλυση του χώρου και στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Τα κείμενα αυτά προδιαγράφουν καινούργιες πορείες στις οποίες εδραιώνονται νέες «ιερές συμμαχίες» αρχιτεκτόνων-φιλοσόφων<sup>20</sup>. Από το αξίωμα της λειτουργικότητας θα μεταβούμε στη λειτουργικότητα της φιλοσοφίας.

## Η Τέχνη στην Ελλάδα μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οι Έλληνες δημιουργοί με ευχέρεια συντονίζονται με τις τάσεις της παγκόσμιας τέχνης, αφού πια οι κοινωνίες της Ευρώπης και της Αμερικής είναι ανάλογες και τα προβλήματα παγκόσμια.

Μέσα σε ένα κλίμα συνεχούς ανταλλαγής απόψεων μέχρι και σήμερα, οι Έλληνες καλλιτέχνες δεν αφομοιώνουν μόνο, αλλά και ισότιμα προσφέρουν ιδέες στην παγκόσμια τέχνη. Πολλοί Έλληνες που δημιουργούν στο εξωτερικό διαπρέπουν και συγκαταλέγονται ανάμεσα στα μεγάλα ονόματα της Τέχνης, αλλά και εκείνοι που δημιουργούν στον ελλαδικό χώρο έχουν διαρκή δράση και επαφή με παγκόσμιες εκθέσεις, διεθνείς συμμετοχές ή παρουσιάσεις των έργων τους διεθνώς.

Ο Λουκάς Σαμαράς (1936-), δημιουργεί από τα άψυχα αντικείμενα διαλόγους με σημειολογικές μεταφορές. Τα εξαιρετικά προσεγμένα έργα του είναι εξπρεσιονιστικά ή σουρεαλιστικά, και αποπνέουν αλλόκοτη και ανησυχητική γοητεία. Χρησιμοποιεί απλά, καθημερινά αντικείμενα όπως καρέκλες, κουτιά, βιβλία, στα οποία προσαρμόζει μαχαίρια, καρφιά, ξυράφια, όλα όμως με αιχμές που απαγορεύουν την προσέγγισή τους (Εικ.10.118).

Ο Έλληνας καλλιτέχνης Τάκης (Βασιλάκης, 1925-), χρησιμοποίησε ηλεκτρομαγνήτες για την κινητικότητα των έργων του. Οι κινήσεις των γλυπτών του προκαλούνται από τις ελκτικές δυνάμεις μεταξύ των μαγνητών. Δούλεψε επίσης και με το φωτοβολταϊκό τόξο, οπότε η κίνηση δημιουργείται με τη μετατροπή του φωτός σε ηλεκτρική ενέργεια και της ηλεκτρικής σε μηχανική (κινητική) ενέργεια, μέσω κινητήρα. Χαρακτηριστικό στοιχείο των γλυπτών του είναι οι τοτεμικές μορφές και οι κινήσεις τους (Εικ.10.119).

Η γλύπτρια Χρύσα (Βαρδέα, 1933-2013) αξιοποίησε τμήματα φωτεινών επιγραφών, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον της σε μεμονωμένα γράμματα και, με τις δυνατότητες των φωτεινών σωλήνων «νέον», κατασκεύασε πολύπλοκα φωτεινά γλυπτά που θυμίζουν τη λαμπρότητα των βιομηχανικών προϊόντων της σύγχρονης εποχής (Εικ.10.120).



**Εικ.10.118** Λουκάς Σαμαράς, Κουτί, 1963, μεικτά υλικά, 35x15,5x38 εκ., Λονδίνο, Tate Modern Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lucas\\_Samaras](https://en.wikipedia.org/wiki/Lucas_Samaras)



**Εικ.10.119** Χρύσα (Βαρδέα), Κλυταμνήστρα, 1992, φωτεινά σώματα νέον και αλουκομπόν, ύψος 703 εκ., Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Chryssa>



**Εικ.10.120** Τάκης (Βασιλάκης), Bassin de Takis, Φωτεινά σινιάλα, 1988, ατσάλι, αλουμίνιο, γυαλί, ηλεκτρικό σύστημα, ύψος 350-900 εκ., Παρίσι, La Défense. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Takis>

Ο Γιάννης Κουνέλλης (1936-) ζει στην Ιταλία. Εκεί, αντιδρώντας στην τέχνη που «υποτάχθηκε» στην καταναλωτική κοινωνία, παίρνει μέρος στο κίνημα Arte Povera, Φτωχή Τέχνη. Οι καλλιτέχνες του κινήματος εκφράζονται με φυσικά υλικά -πηλό, κάρβουνο, πέτρα, υφάσματα, ζώα- ή με το περιβάλλον ή ακόμα και με τον ίδιο τον άνθρωπο. Στόχος της Arte Povera είναι μια τέχνη που να εκφράζεται με το παρόν, με την εμπειρία του θεατή, με το «βίωμα» της τέχνης. Ο Κουνέλλης «βγάζει» το έργο από το κάδρο. Το στήνει στο χώρο της έκθεσης και ο θεατής καλείται να μπει μέσα σ' αυτό «.. Ήθελα απλώς να δείξω ολόκληρο το χώρο, με τα άλογα τοποθετημένα σε συγκεκριμένες αποστάσεις στην περίμετρο της γκαλερί», περιγράφει ο ίδιος. Χρησιμοποιώντας άλογα, παπαγάλους, το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, ο Κουνέλλης καταργεί τη διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή (Εικ.10.121).



**Εικ.10.121** Γ. Κουνέλλης, Χωρίς Τίτλο, 1969, Δώδεκα ζωντανά άλογα, φωτογραφία, Ρώμη, Galleria L'Attico. Πηγή: <http://www.wikiart.org/en/jannis-kounellis>

Ο Κλέαρχος Λουκόπουλος (1908-1995) στρέφεται προς τους γεωμετρικούς όγκους και στην πλοκή τους. Αφαιρεί όλα τα διακοσμητικά στοιχεία και μελετάει τις σχέσεις των βασικών όγκων στη σύνθεση, που είναι πρωταρχικής σημασίας στην τέχνη της γλυπτικής, όποια κι αν είναι η τελική μορφή της. Ο οριζόντιος άξονας και το ξετύλιγμα των ισορροπημένων όγκων δίνουν το ερέθισμα στο θεατή να δει με άλλο τρόπο το τοπίο στο οποίο παραπέμπει ο τίτλος του έργου «Τίρυνς» (Εικ.10.122).

Ο Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967), ακαταπόνητος δουλευτής της σκληρής πέτρας και των μεγάλων όγκων -που του στοίχισαν την ίδια του τη ζωή-, γνώστης των κανόνων της σύνθεσης, της κλίμακας και των αναλογιών, οργανώνει τους όγκους, τα επίπεδα και τις γραμμές, με πλασίματα αλλού πυκνά και αλλού αραιά, και δημιουργεί, μνημειακές συνθέσεις. Το παιχνίδι των όγκων και των γραμμών με το φως του μαρμάρου δίνει μορφή σε αφηρημένες ιδέες, όπως δηλώνει και ο τίτλος του έργου του «Αστραπή» (Εικ.10.123).



**Εικ.10.122** Κ. Λουκόπουλος, Τίρυνς, 1965, ανοξείδωτο σίδηρο, 75x110x50 εκ., Αθήνα, Συλλογή καλλιτέχνη. Πηγή: [http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=690&artist\\_id=4782](http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=690&artist_id=4782)



**Εικ.10.123** Γ. Σκλάβος, Αστραπή, 1965, μάρμαρο, ύψος 60 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=690&artist\\_id=4802](http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=690&artist_id=4802)



## Η αρχιτεκτονική στην Ελλάδα μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, προσπαθώντας ν' αποφύγουν το ασφυκτικό πολιτικό κλίμα και τις οικονομικές δυσχέρειες του τόπου, πολλοί αρχιτέκτονες θα αναζητήσουν εργασία στην Ευρώπη, στην Αμερική, αλλά και στις χώρες της Αφρικής και της Ασίας, ως ιδιωτικοί υπάλληλοι ή ως ελεύθεροι επαγγελματίες. Μία από τις κυριότερες χώρες υποδοχής των Ελλήνων αρχιτεκτόνων ήταν η Γαλλία, και ιδιαίτερα το Παρίσι, όπου δίνονταν δυνατότητες εμβάθυνσης στις απόψεις της μοντέρνας γαλλικής αρχιτεκτονικής<sup>21</sup>.

Την περίοδο 1945-1952, δόθηκε η ευκαιρία σε Έλληνες αρχιτέκτονες και πολιτικούς μηχανικούς, όπως ο Γιώργος Κανδύλης, ο Γιάννης Ξενάκης (1922-2001), ο Αριστομένης Προβελέγγιος (1914-1999) και άλλοι, να εργαστούν στο ατελιέ του Le Corbusier και να συνεργαστούν μαζί του σε μερικά από τα έργα της περιόδου εκείνης που αποτέλεσαν σταθμό στην ιστορία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Την ίδια περίοδο ο Ιωάννης Λυγίζος (1904-2001) εργάστηκε στο γραφείο του A. Perret, ενώ ο Π.Ν. Τζελέπης (1894-1976), επιστρέφοντας στη Γαλλία το 1946, παρέμεινε δέκα χρόνια στο ατελιέ του Γάλλου αρχιτέκτονα André Lurçat, συνεργαζόμενος μαζί του στο σχεδιασμό ιδιωτικών μονοκατοικιών και στη μελέτη συγκροτημάτων κατοικίας. Ο τελευταίος, την ίδια εποχή, δημοσίευσε στο Παρίσι τα βιβλία του για την ελληνική λαϊκή αρχιτεκτονική και για το σχεδιασμό παιδικών εξοχικών εγκαταστάσεων. Ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος (1903-1992) το διάστημα 1945-1961 έζησε και εργάστηκε στη Σουηδία, όπου μετέφερε τον προβληματισμό του για τη σχέση κατοικίας και αστικού χώρου, που είχε ήδη παρουσιάσει ως καθηγητής στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο από το 1941. Στην Αμερική εγκαταστάθηκαν μεταξύ πολλών άλλων, ο Στάμος Παπαδάκης (1906-1992) και ο Ισαάκ Σαπόρτα (1910-1998). Η οικονομική ενίσχυση και τα αναπτυξιακά προγράμματα των Διεθνών Οργανισμών προς τα κράτη της Μέσης Ανατολής και της Ασίας, το τέλος της αποικιοκρατίας στην Αφρική, οι μετακινήσεις πληθυσμών ως αποτέλεσμα των εθνικών μεταβολών, δημιούργησαν στις χώρες αυτές, προσφορά εργασίας για μηχανικούς. Οι Έλληνες μηχανικοί που συμμετείχαν στην οργάνωση των οικιστικών μονάδων, κυρίως δια μέσου του Οργανισμού των Ηνωμένων Εθνών, έδειξαν το δρόμο σε πολλούς που αναζητούσαν νέες ευκαιρίες. Ως ιδιωτικοί υπάλληλοι ή ως ελεύθεροι επαγγελματίες, δεκάδες μηχανικοί ασχολήθηκαν με μελέτες χωροταξικών και ρυθμιστικών σχεδίων για νέες πόλεις, δημόσια κτίρια, συγκροτήματα κατοικίας, όπως και για έργα μικρότερης κλίμακας.

Ιδιαίτερη δραστηριότητα στις περιοχές αυτές ανέπτυξε το γραφείο του Κωνσταντίνου Δοξιάδη (1913-1975). Ως μελετητής, αλλά και ως σύμβουλος σχεδίων ανασυγκρότησης και ανάπτυξης σε χώρες της Αφρικής, της Ασίας και της Νότιας Αμερικής, ασχολήθηκε με το σχεδιασμό πόλεων (Ισλαμαμπάντ, Χαρτούμ, Τέμα) υποστηρίζοντας νέες πολεοδομικές τάσεις, όπως την απομάκρυνση των υπηρεσιών από το κέντρο της πόλης του Ρίο ντε Τζανέιρο (1960-1964). Επίσης, μελετώντας την εξέλιξη των ανθρώπινων οικισμών, διατύπωσε την «οικιστική» του θεωρία. Η ίδρυση του Οργανισμού Δοξιάδη και της Παγκόσμιας Έταιρείας Οικιστικής, αλλά και τα δημοσιεύματά του, τον ανέδειξαν πρωταγωνιστή στον παγκόσμιο πολεοδομικό προβληματισμό. Την περίοδο 1955-1970, οι συνεργάτες του Γραφείου Δοξιάδη μελέτησαν δημόσια και ιδιωτικά έργα στο Ιράκ, στην Αιθιοπία, στη Σαουδική Αραβία, στη Λιβύη, στα Ηνωμένα Αραβικά Εμιράτα, στο Πακιστάν, στην Γκάνα. Δεδομένου ότι στις ίδιες χώρες δρούσαν και μελετητές άλλων εθνικοτήτων, κυρίως από τη Γαλλία και την Ιταλία, η εδραίωση σε αυτές των Ελλήνων μηχανικών ήταν αρκετά σημαντικό επίτευγμα. Κατά τη διάρκεια της παραμονής τους στις χώρες αυτές, οι αρχιτέκτονες διατηρούσαν στενούς δεσμούς με την Ελλάδα και στη συνθετική τους δουλειά εμφανίζεται η επίδραση των προβλημάτων και των αναγκών της Ελλάδας. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο προβληματισμός του Δοξιάδη γύρω από τα οικιστικά ζητήματα, γεννιέται στην Ελλάδα, για να εφαρμοστεί σε προτάσεις οργάνωσης πόλεων στο εξωτερικό, ενώ παράλληλα αναπτύσσεται και εξελίσσεται μέσα στην Ελλάδα. Το 1965 σχεδιάζει τον οικισμό στα Άσπρα Σπίτια Βοιωτίας για τον οποίο η Ελένη Καλαφάτη γράφει: «ο Δοξιάδης προχωρά στην πολεοδομική μελέτη του οικισμού εφαρμόζοντας για πρώτη φορά στην χώρα του τις αρχές της Οικιστικής. Βάση της πολεοδομικής οργάνωσης είναι η «ενότητα τρίτου βαθμού». Πρόκειται για μικρή γειτονιά κατοικίας που στο κέντρο της βρίσκονται ως μόνες χρήσεις υπηρεσιών, ένα δημοτικό σχολείο με παιδικό σταθμό και μικρά μαγαζιά ή βιοτεχνικά εργαστήρια. Η κίνηση στο εσωτερικό των γειτονιών εξασφαλίζεται από πεζόδρομους πλάτους 4,5 μ. που επιτρέπουν την πρόσβαση αυτοκινήτων μόνον σε περίπτωση ανάγκης, ενώ εξωτερικά περιβάλλονται από αυτοκινητόδρομους που εισχωρούν ως αδιέξοδοι δρόμοι σε επιλεγμένα σημεία, για να εξυπηρετήσουν τα μικρά κέντρα. Δύο τέτοιες ενότητες προβλέπεται να κατασκευαστούν κατά μήκος της ακτής στην πρώτη φάση, ενώ άλλες δύο κατά τη δεύτερη φάση θα αναπτυχθούν στο στενότερο βόρειο τμήμα της κοιλάδας με άξονα κάθετο προς την ακτή. Δημιουργείται έτσι, ένα ανεστραμμένο λατινικό L στο οποίο συχνά αναφέρονται οι μεταγενέστερες περιγραφές του οικισμού»<sup>22</sup> (Εικ.10,124, Εικ.10.125).



**Εικ.10.124** Κ. Δοξιάδης, οικισμός Άσπρα σπίτια, 1965, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.125** Κ. Δοξιάδης, οικισμός Άσπρα σπίτια, 1965, φωτ. Β.Πετρίδου



**Εικ.10.126** Δ& Σ Αντωνακάκη οικισμός Μπάρλου, 1969, Δίστομο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.127** &Σ. Αντωνακάκη οικισμός Μπάρλου, 1969, Δίστομο, φωτ. Β.Πετρίδου.

Την ίδια περίπου εποχή ο Δημήτρης και η Σουζάνα Αντωνακάκη, δημιουργούσαν ένα από τα πρώτα τους έργα που παραμένει όμως μία από τα πιο εντυπωσιακές προσπάθειες οργάνωσης ενός οικιστικού συνόλου στον ελληνικό χώρο. Για τον οικισμό των εργαζόμενων στα λατομεία Μπάρλος στο Δίστομο Βοιωτίας (1969) η Σ. Αντωνακάκη γράφει: «Το οικιστικό σύνολο για τους εργαζόμενους, στα λατομεία βωξίτη της εταιρείας Μπάρλος στη Βοιωτία, ήτανε για μας μοναδική ευκαιρία για να διερευνήσουμε σε μεγάλη κλίμακα κάποιες κατευθύνσεις που είχαμε ήδη εφαρμόσει στη μικρή κλίμακα της ιδιωτικής κατοικίας, αλλά και σε μερικά συγκροτήματα τα οποία είχαμε ήδη προτείνει και κατασκευάσει. Ενδεικτικά αναφέρω από τις κατοικίες της εποχής, το σπίτι στο Πόρτο Χέλι, το Μουσείο της Χίου -Α΄ βραβείο στον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό του 1964- το σχεδιάσαμε την εποχή της γνωριμίας μας με το έργο του Alldo Van Eyck. Αργότερα, η προσωπική σχέση μαζί του ήτανε μια μοναδική και πλούσια εμπειρία. Και στα δύο αυτά έργα το υπαίθριο αποτελεί γενέτειρα της σύνθεσης. Κοινό χαρακτηριστικό τους είναι ότι οι περιοχές ανάμεσα στις διαδοχικές ζώνες κλειστού και υπαίθριου χώρου οι οποίες διαμορφώνουν τα όρια - κατώφλια - κατασκευάζονται με πέτρα, ενώ το μπετόν είναι εμφανές στον φέροντα οργανισμό και στις οροφές»<sup>23</sup> (Εικ.10.126, Εικ.10.127).

Στα τελευταία του έργα, ο Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968) επιστρέφοντας τα κτίρια στη φύση, προσπάθησε να συμφιλιώσει τα έργα της φύσης με τα έργα του ανθρώπου, αναζήτησε τη σημασία του τόπου και της γης. Στη διαμόρφωση του λόφου Φιλοπάππου, Ακρόπολη, Αθήνα, 1951-1957, στον Αγιο Δημήτριο



Λουμπαρδιάρη, 1954-1958 και στον Παιδικό κήπο στη Φιλοθέη, 1961-1964 θα επιμείνει στη φανέρωση της διαφορετικότητας του χρόνου, στην όσμωση των ορίων ανάμεσα στο τεχνητό και το φυσικό, στην οργάνωση των οπτικών φυγών (Εικ.10.128, Εικ.10.129, Εικ.10.130, Εικ.10.131).



**Εικ.10.128** Δ. Πικιώνης, λόφος Φιλοπάππου, αναψυκτήριο, 1954-1957, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.129** Δ. Πικιώνης, Αγ. Δημήτριος Λουμπαρδιάρης, λεπτομέρεια εξωτερικού τοίχου, 1954-1957, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.130** Δ. Πικιώνης, Οικία Ποταμιάνου, 1954, Φιλοθέη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.131** Δ. Πικιώνης, Παιδικός κήπος, 1961-1964, Φιλοθέη, φωτ. Β.Πετρίδου.

Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας (1967-1974), η διδασκαλία στις αρχιτεκτονικές σχολές της Ευρώπης και της Αμερικής αποτέλεσε για πολλούς Έλληνες μία ευκαιρία επανασύνδεσης με τις χώρες όπου είχαν ζήσει μεγάλα χρονικά διαστήματα αμέσως μετά τον πόλεμο. Ο Χαράλαμπος Σφαέλλος (1914-2004), ο Αριστομένης Προβελέγγιος επέστρεψαν για να διδάξουν στις αρχιτεκτονικές σχολές της Γαλλίας, συνδυάζοντας πολλές φορές, όπως και ο Γιώργος Κανδύλης, την αρχιτεκτονική, τη διδασκαλία, τη συγγραφή βιβλίων και την έρευνα με μία διεθνή καριέρα συμβούλου. Ο Άρης Κωνσταντινίδης (1993-1993) δίδαξε στο Πολυτεχνείο της Ζυρίχης από το 1967 μέχρι το 1970. Από τους πρωταγωνιστές της ελληνικής αρχιτεκτονικής μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο εργάστηκε σε διάφορες δημόσιες θέσεις όπου και εκπόνησε σχέδια για τις εργατικές πολυκατοικίες στη Νέα Φιλαδέλφεια, στον Άγιο Ιωάννη Ρέντη, στο Ηράκλειο Κρήτης κ.α. Ως υπεύθυνος αρχιτεκτονικών μελετών του ΕΟΤ (1957-1967 και 1975-1977), κατασκεύασε τα ξενοδοχεία «Ξενία» στην Καλαμπάκα, Μύκονο, Ολυμπία, κ.α., το περίπτερο στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης (1960) και τα βοηθητικά κτίρια του αρχαίου θέατρο της Επιδαύρου. Προσπάθησε να παντρέψει τον ορθολογισμό του μοντέρνου με την κατασκευαστική λογική και την αλήθεια των υλικών. Στο έργο του κυριαρχούν η απλή παραλληλόγραμμη οργάνωση της κάτοψης, οι καθαροί πρισματικοί όγκοι, η χρησιμοποίηση του εμφανούς μετόν αλλά και της πέτρας. Μελέτησε με ιδιαίτερη προσοχή της ελληνική λαϊκή αρχιτεκτονική και επεδίωξε να μεταφέρει τις λιτές γραμμές της, τη σχέση με τον τόπο και τη σοφή χρήση των υλικών στην ελληνική αρχιτεκτονική της εποχής του. Όπως αναφέρει ο Δημήτρης Φιλίπιδης: «Απέναντι στις Πυραμίδες, απέναντι στον Παρθενώνα, ο Κωνσταντινίδης θα τοποθετήσει αργότερα, σε άλλα κείμενα και συνεντεύξεις, τις προσφυγικές παράγκες και τις βρίσκει πάντα πιο ελληνικές, πιο αληθινές. Γιατί



έχουν γίνει με αίσθημα και πάθος, όχι με λογική και τεχνογνωσία»<sup>24</sup> (Εικ.10.132, Εικ.10.133).



**Εικ.10.132** Α. Κωνσταντινίδης, βοηθητικά κτίρια αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου, 1958, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.133** Α. Κωνσταντινίδης, κατοικία στην Πεντέλη, 1975, φωτ. Β.Πετρίδου.

Ο Τάκης Ζενέτος (1926-77), ξεκινάει από μία διαφορετική αφετηρία, εκείνη της νέας και χωρίς προηγούμενο άποψης της ελληνικής αρχιτεκτονικής του 1960. Η μοντέρνα του στάση, δεν φλερτάρει με το λαϊκό, ούτε εστιάζει στην επανασύνδεση / συμβιβασμό με τη μνήμη, όπως η αρχιτεκτονική του Πικιώνη. Αντίθετα, η αρχιτεκτονική του Ζενέτου ψάχνει για ερεθίσματα στο αστικό περιβάλλον και στο φυσικό τοπίο στα οποία προσπαθεί να βασίσει τα σχέδια του. Η εμπιστοσύνη που έδειξε ο Τάκης Ζενέτος στη χρήση της σύγχρονης τεχνολογίας, τον οδήγησε να διαμορφώσει μια τολμηρή αρχιτεκτονική, η οποία είχε ως κύριους άξονες την ένταξη του κτιρίου στον περιβάλλοντα χώρο (είτε επρόκειτο για εξοχικές κατοικίες είτε για το θέατρο στο Λυκαβηττό), τη χρήση υλικών όπως το μέταλλο, το μπετόν, το γυαλί, τη μεγάλη διαθεσιμότητα στην οργάνωση του εσωτερικού χώρου, τη χρήση της προκατασκευής, τη μέριμνα για τον ηλιασμό και την ηλιοπροστασία και γενικότερα την ανακύκλωση και την αποφυγή σπατάλης υλικού και ενέργειας. Στα σχολικό συγκρότημα στον Άγιο Δημήτριο, η χρησιμοποίηση των δυνατοτήτων του μπετόν, επέτρεψαν τη διαμόρφωση ενός ευέλικτου συστήματος δόμησης. Αυτό οδήγησε στην κυκλική οργάνωση του χώρου, η οποία απαντά σε νέες αντιλήψεις για ένα ελεύθερο εκπαιδευτικό σύστημα, ενώ τα μεγάλα κυκλικά στέγαστρα εξασφαλίζουν τη μεγαλύτερη ηλιοπροστασία των αιθουσών. Ιδιαίτερη σημασία έδωσε στη διασύνδεση του σχολείου με την κοινότητα και τον έξω του σχολείου χώρο, στην ανάπτυξη των σχέσεων ανάμεσα στους μαθητές και τους δασκάλους και στη σύνδεση με τις πηγές πληροφοριών (Εικ.10.132, Εικ.10.133, Εικ.10.134, Εικ.10.135). Όπως σημειώνουν οι Ε. Καλαφάτη και Δ. Παπαλεξόπουλος: «Η διαρκής προβολή προς το μέλλον και η αποδέσμευση από το παρόν κυριαρχούν στη σκέψη του Τάκη Ζενέτου. Στην *Ηλεκτρονική Πολεοδομία* και στο κτισμένο έργο του, αντιμετωπίζει σύγχρονα με την εποχή του προβλήματα μέσα από το άνυσμα φυγής από αυτό που συμβαίνει γύρω του. Κάθε συλλογισμός που στηρίζει τις σχεδιαστικές του αποφάσεις, περιέχει την υπόσχεση της μετάβασης προς αυτό που ονομάζει *απώτερο μέλλον*»<sup>25</sup>.



**Εικ.10.134** Τ. Ζενέτος, Γυμνάσιο-Λύκειο στον Άγιο Δημήτριο, 1970-1976, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.135** Τ. Ζενέτος, Γυμνάσιο-Λύκειο στον Άγιο Δημήτριο, 1970-1976, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.





**Εικ.10.136** Ν. Βαλσαμάκης, Ξενοδοχείο Αμαλία, 1963-1965, Δελφοί, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.137** Ν. Βαλσαμάκης Κατοικία στη Φιλοθέη, 1963, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.138** Δ. Α. Φατούρος, Κλειστό κολυμβητήριο Σχολή Ναυτικών Δοκίμων Πειραιά, 1959, Πειραιάς.



**Εικ.10.139** Μυλωνάς, Δ. Α. Φατούρος, Εθνική Πινακοθήκη, 1961- 1969, φωτ. Β.Πετρίδου.

Ο Νίκος Βαλσαμάκης (1924-) μετέφερε στα έργα του τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του Mies κατασκευάζοντας τα μορφολογικά πρότυπα της αστικότητας της ελληνικής αρχιτεκτονικής (Εικ.10.136, Εικ.10.137).

Το έργο του Δημήτρη Φατούρου (1928-), αποτελεί ένα παράδειγμα της ελληνικής αρχιτεκτονικής στο οποίο η διδασκαλία του Le Corbusier άφησε ανεξίτηλα τα ίχνη της. Χαρακτηρίζεται από την εκμετάλλευση της πλαστικότητας και των στατικών δυνατοτήτων του μπετόν, αλλά και την αισθητική του απόδοση με τις μεγάλες ανεπίχριστες επιφάνειες και τους καθαρούς γεωμετρικούς όγκους (Εικ.10.138, Εικ.10.139).



**Εικ.10.140** Μυλωνάς Στατιωτική Λέσχη Θεσσαλονίκης, 1951, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.141** Κ. Κραντονέλλης, Κτήριο ΔΕΗ 3ης Σεπτεμβρίου, 1973-1977, φωτ. Β.Πετρίδου.

Πρέπει να αναφέρουμε τους Κλέωνα Κραντονέλλη (1912-1978), Παύλο Μυλωνά (1915-2002), Έλλη Βασιλικιώτη (1923-), Δημήτρη (1933-) και Σουζάνα (1935-) Αντωνακάκη, στα έργα των οποίων εμφανίζονται συνδυασμοί του Μοντερνισμού και του παραδοσιακού, με επιρροές μπρουταλισμού. (Εικ.10.140, Εικ.10.141, Εικ.10.142, Εικ.10.143, Εικ.10.144, Εικ.10.145).

Τέλος, την ίδια εποχή ιδιαίτερη σημασία έχει το έργο του Αλέξανδρου Ν. Τομπάζη, (1939) ο οποίος με το Ηλιακό Χωριό στην Πεύκη Αττικής (1978-89) εισάγει την υψηλή τεχνολογία στην ελληνική αρχιτεκτονική ενώ το 1971 κατασκευάζεται και το υψηλότερο κτίριο της Ελλάδας, ο Πύργος των Αθηνών σε σχέδια των Βικέλα -Κυμπρίτη.



**Εικ.10.142** Έ. Βασιλικιώτη, Συγκρότημα κατοικιών «Ασύματος», στον περιφερειακό του Φιλοπάππου, 1967, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.143** Ι. Βικέλας, Ι. Κυμπρίτης, Πύργος των Αθηνών, 1971, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.144** Δ.& Σ.Αντωνακάκη, Πολυκατοικία στην οδό Εμμ. Μπενάκη, 1972-1975, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.10.145** Δ.& Σ.Αντωνακάκη, Πολυτεχνείο Κρήτης, 1982, φωτ. Β.Πετρίδου.



- <sup>1</sup> Για την απόδοση των όρων της Σύγχρονης Τέχνης στα ελληνικά βλέπε: Γιάννης Κολοκοτρώνης, *Γενικά χαρακτηριστικά της Τέχνης στο 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2008.
- <sup>2</sup> Harold Rosenberg, «The American Action Painters» στο *Tradition of the New*, αρχικά στο *Art News* 51/8, Δεκ. 1952, σ. 22.
- <sup>3</sup> Διεύθυνση Youtube: Jackson Pollock, 1951 <https://youtu.be/bSjY4e7NqTo> ανακτήθηκε 1-11-15
- <sup>4</sup> Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η Μοντέρνα Τέχνη (L'Arte Moderna, Dall'illuminismo ai movimenti contemporanei, 1970)*, μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη, Ηράκλειο Κρήτης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1995, σ.584.
- <sup>5</sup> ό.π.
- <sup>6</sup> Το κείμενο είναι γνωστό ως Μανιφέστο, υπογράφηκε από τον Marc Rothko και τον Adolf Gottlieb, δημοσιεύτηκε το 13 June 1943.
- <sup>7</sup> Jean Dubuffet, Place à l'incivisme, *Art and Text* 27 (Δεκ. 1987 -Φεβ. 1988), σ. 36.  
<https://www.youtube.com/watch?v=hsxR8aT2Ob0> ανακτήθηκε 1-11-15.
- <sup>9</sup> Γιάννης Κολοκοτρώνης, ό.π., σ. 35.
- <sup>10</sup> <https://youtu.be/zY7UK-6aaNA>.
- <sup>11</sup> <http://www.vasarely.com/site/intro.htm>.
- <sup>12</sup> <http://www.calder.org/>.
- <sup>13</sup> LeWitt, «Παράγραφοι για την Εννοιακή Τέχνη», περιοδικό *Artforum*, 1967.
- <sup>14</sup> Η. Hertzberger, *Μαθήματα για σπουδαστές της αρχιτεκτονικής*, μτφρ. Τ. Τσοχαντάρη, επιμ. Α. Πεχλιβανίδου-Λιακατά, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, 2002, σ. 40.
- <sup>15</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1966, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μτφρ. Β.Πετρίδου, Σύγχρονα Θέματα, Θεσσαλονίκη, 1987.
- <sup>16</sup> Β. Πετρίδου, «Η αρχιτεκτονική ως Μνήμη στο έργο του Aldo Rossi», Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ *Αρχιτέκτονες*, Τεύχος 45, Μάιος-Ιούνιος 2004, σ. 62-64.
- <sup>17</sup> Aldo Rossi, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μτφρ. Βασιλική Πετρίδου, Σύγχρονα Θέματα, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 193.
- <sup>18</sup> Venturi, Robert, *Complexity and contradiction, 1966, Εισαγωγή Vincent Scully*, ελληνική μετάφραση Καρανίκας Γ., εκδότης Κατσούλης Γ., σ. 17.
- <sup>19</sup> Β. Πετρίδου «Φιλοσοφικές απορίες και αρχιτεκτονικές βεβαιότητες» στο «Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση», εκδ. Ιδρύματος Μιχελή, Αθήνα, 2012, σ.320-327.
- <sup>20</sup> The Image of the City (Kevin, Lynch, 1960), Learning from Las Vegas (Robert Venturi, 1972), Pattern Language: Towns, Buildings, Construction (Christopher Alexander, 1977), S,M,I,XL, (Rem Koolhaas, Bruce Mau, 1995).
- <sup>21</sup> Β. Πετρίδου, «Περιπλανήσεις Οδύσσειας: Ίχνη και έργα Ελλήνων αρχιτεκτόνων στο εξωτερικό», στο Κονταράτος,Σ., Wang W., (επιμ.) *Architecture of the 20<sup>th</sup> c.: Greece*, Prestel Verlag, München 1999. Αναδημοσίευση: *Ελλάδα : αρχιτεκτονική του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, ΕΙΑ & Prestel Verlag, Μόναχο 1999, σ. 109-113.
- <sup>22</sup> Ελένη Καλαφάτη, «Άσπρα σπίτια Βοιωτίας: ζητήματα σχεδιασμού μιας νέας πόλης, στο Β. Πετρίδου, Π. Πάγκαλος, Ν. Κυρκίτσου, *Εργάζομαι άρα κατοικώ: η περίπτωση του συγκροτήματος κατοικιών των λατομείων Μπάρλου στο δίστομο Βοιωτίας, των Δ. & Σ. Αντωνάκη*, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα 2012, σ. 21.
- <sup>23</sup> Σουζάνα Αντωνάκη, Ερείσματα της μνήμης στο χώρο και στο χρόνο, γεωμετρία και κατοίκηση, σ. 55, στο Β. Πετρίδου, Π. Πάγκαλος, Ν. Κυρκίτσου, *Εργάζομαι άρα κατοικώ: η περίπτωση του συγκροτήματος κατοικιών των λατομείων Μπάρλου στο δίστομο Βοιωτίας, των Δ. & Σ. Αντωνάκη*, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα 2012, σ. 21.
- <sup>24</sup> Δημήτρης Φυλιππίδης, *Πέντε δοκίμια για τον Αρη Κωνσταντινίδη*, Libro, 1997, σ. 20.  
<http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000006595&tsz=0&autostart=0>
- <sup>25</sup> Ε. Καλαφάτη, Δ. Παπαλεξόπουλος, *Τάκης Χ. Ζενέτος. Ψηφιακά Οράματα και αρχιτεκτονική*, Εκδόσεις, Libro, Αθήνα, 2006, σ. 125.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

<https://youtu.be/hsxR8aT2Ob0>.  
<https://www.youtube.com/watch?v=hsxR8aT2Ob0>  
<http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000006595&tsz=0&autostart=0>  
<https://youtu.be/zY7UK-6aaNA>.  
<http://www.vasarely.com/site/intro.htm>  
<http://www.calder.org/>

Αργκάν, Τζ., Κ., *Η Μοντέρνα Τέχνη (L'Arte Moderna, Dall'illuminismo ai movimenti contemporanei, 1970)*, μετάφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Ηράκλειο Κρήτης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1995.  
 Dubuffet, J., Place à l'incivisme, *Art and Text* 27 (Δεκ. 1987 -Φεβ. 1988).

- Debord, G., *Η κοινωνία του θεάματος*, εκδ. Διεθνής Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2000.
- Hertzberger, H., *Μαθήματα για σπουδαστές της αρχιτεκτονικής*, μτφρ. Τ. Τσοχαντάρη, επιμ. Α. Πεχλιβανίδου-Λιακατά, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, 2002.
- Frampton, K., *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική – Ιστορία και κριτική*, τίτλ. πρωτ. Modern Architecture – A critical history (1981), μετ. Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1987.
- LeWitt, «Παράγραφοι για την Εννοιακή Τέχνη», περιοδικό Artforum, 1967.
- Rosenberg, H. «The American Action Painters» στο *Tradition of the New*, αρχικά στο *Art News* 51/8, Δεκ. 1952.
- Rossi A., *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μτφρ. Β. Πετρίδου, Εκδόσεις Σύγχρονα Θέματα, Θεσσαλονίκη 1987.
- Rossi A., *Επιστημονική Αυτοβιογραφία*, μτφρ. Κ. Πατέστος. Εστία, 1995.
- Venturi R., Scott Brown, D., Izenour, S., *Learning from Las Vegas*, MIT Press, 1972.
- Γιακουμακάτος, Α., *Ιστορία της ελληνικής αρχιτεκτονικής. 20ός αιώνας*, Εκδόσεις Νεφέλη. 2009.
- Καλαφάτη, Ε., Παπαλεξόπουλος, Δ., *Τάκης Χ. Ζενέτος. Ψηφιακά Οράματα και αρχιτεκτονική*, Εκδόσεις, Libro, Αθήνα, 2006
- Κολοκοτρώνης, Γ., *Γενικά χαρακτηριστικά της Τέχνης στο 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2008.
- Κονταράτος, Σ., Wang W., (επιμ.) *Ελλάδα : αρχιτεκτονική του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, ΕΙΑ & Prestel Verlag, Μόναχο 1999,
- Μπέλ, Ντ., *Ο πολιτισμός της μεταβιομηχανικής δύσης*, Εκδόσεις Νεφέλη, 1999.
- Πάγκαλος, Π., *Η σημασία του χρόνου στη σύγχρονη αρχιτεκτονική*, 2012, Εκδόσεις Γ. Δαρδανός - Κ. Δαρδανός .
- Πετρίδου, Β., Η αρχιτεκτονική ως Μνήμη στο έργο του Aldo Rossi, Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ *Αρχιτέκτονες*, Τεύχος 45, Μάιος-Ιούνιος 2004, σ. 62-64.
- Πετρίδου, Β., «Οι αρνήσεις του παρελθόντος ως κινητήρια δύναμη του μέλλοντος Αναζητήσεις της αρχιτεκτονικής στην αρχή της χιλιετίας», *Χρονικά Αισθητικής* τόμος 41 ΒΙ, Αθήνα, 2001/2002, σ. 573-584.
- Πετρίδου, Β., «Φιλοσοφικές απορίες και αρχιτεκτονικές βεβαιότητες» στο *Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση*, Εκδόσεις Ιδρύματος Μιχελή, Αθήνα, 2012, σ.320-327.
- Τουρνικιώτης, Π., *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*, Εκδόσεις Futura, 2006.
- Φιλιππίδης, Δ., *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Εκδόσεις Μέλισσα, 1984.



## Κεφάλαιο 11 Από τον 20ο στον 21ο αιώνα. Μεταμοντερνισμός, video – art, η δεκαετία του 1990, υποκειμενισμός και διεθνοποίηση, η αρχιτεκτονική του 21ου αιώνα

### Μεταμοντερνισμός

Ο όρος Μεταμοντερνισμός υιοθετήθηκε από το τέλος του 1970 και στις αρχές του 1980. Ξεκίνησε από την Αρχιτεκτονική που θεωρώντας τις μοντέρνες ιδέες ως ξεπερασμένες, υιοθέτησε ένα στίλ που εμφανίζεται ως μεταμοντέρνο ήδη από τη δεκαετία του '50. Αντιτάχθηκε στην καθαρή και συνεπή, ως προς τη λειτουργικότητα, μορφή και το «the less is more» μετατράπηκε από τον Robert Venturi (1925-) σε «less is a bore»<sup>1</sup>, ανοίγοντας το δρόμο στη χρήση χρώματος και διακοσμητικών στοιχείων στην αρχιτεκτονική σύνθεση, που εμφανίζεται αποδομημένη να αιμηφά τους οπτικούς κανόνες της σταθερότητας και της σχεδιαστικής συνέπειας. Από την τέχνη του παρελθόντος παίρνει όποιο στοιχείο χρειάζεται και το ανασυνδυάζει: χρησιμοποιείστε τις συμβάσεις χωρίς σύμβαση, (use convention unconventionally) υποδείκνυε ο Venturi.

Γρήγορα ο Μεταμοντερνισμός σηματοδότησε ένα ευρύ φάσμα που περιέλαβε μαζί με την αρχιτεκτονική και την τέχνη, τη φιλοσοφία, τη μουσική, το θέατρο, τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία, την κοινωνιολογία, την πολιτική, τις επικοινωνίες, τη μόδα, την τεχνολογία. Με αυτή την έννοια το Μεταμοντέρνο δεν είναι ένα κίνημα, είναι μία γενική κατάσταση.

Ο Jean-Francois Lyotard (1924-1998), το 1986, στο δεύτερο βιβλίο του με τίτλο «το μεταμοντέρνο για παιδιά»<sup>2</sup>, ορίζει το «μεταμοντέρνο» σε αντιπαράθεση με το μοντέρνο. Γράφει συγκεκριμένα: «το μεταμοντέρνο αποτελεί οπωσδήποτε κομμάτι του μοντέρνου. Οτιδήποτε κληρονομείται, έστω κι από το χθες, πρέπει να θεωρείται ύποπτο. Σε ποιο χώρο στρέφεται ενάντια ο Σεζάν; Στο χώρο των ιμπρεσιονιστών. Σε ποιο αντικείμενο ο Πικάσο και ο Μπρακ; Στου Σεζάν. Με ποια προκατάληψη έρχεται σε ρήξη ο Duchamp στα 1912; Με το ότι πρέπει σώνει και καλά να κάνει κανείς έναν πίνακα, ας είναι και κυβιστικός. Και ο Buren (Daniel Buren, 1938-) θέτει σε αμφισβήτηση αυτή την άλλη προκατάληψη, που θεωρεί ότι έμεινε ανέπαφη από το έργο του Duchamp και που αφορά στον τόπο παρουσίασης του έργου. Με εκπληκτική επιτάχυνση, οι «γενιές» αλληλοδιαδέχονται η μία την άλλη όλο και πιο γρήγορα. Ένα έργο δεν μπορεί να γίνει μοντέρνο, παρά μόνο αφού υπάρξει προηγούμενα μεταμοντέρνο. Με αυτή τη διευρυμένη έννοια, ο μεταμοντερνισμός δεν είναι ο μοντερνισμός που βρίσκεται στο τέλος του, αλλά στη στιγμή της γένεσής του και η στιγμή αυτή είναι διαρκής».

Κι άλλοι φιλόσοφοι, όπως ο Michel Foucault (1926-1984), ο Jacques Derrida (1930-2004), ο Jean Braudillard (1929-2007), ο Frederic Jameson (1934-), αλλά και ο Robert Venturi (1925-) και Andreas Huyssen (1942-) για την αρχιτεκτονική θεωρία, υπερθεμάτισαν ότι ο μοντερνισμός είχε τελειώσει (εννοώντας ως μοντέρνα την εποχή που διαρκεί από το 1870 ως το 1970) και ότι η σύγχρονη εποχή είχε ελευθερωθεί από τις καταπιεστικές δομές του παρελθόντος.

Ο Μεταμοντερνισμός χαρακτηρίζεται από μία διάχυτη απογοήτευση για τη ζωή και για τη δύναμη των αξιών που κυριάρχησαν στο δυτικό κόσμο, ακόμα και για την εμπιστοσύνη ότι η τεχνολογία θα επέφερε θετική αλλαγή στη ζωή και στον άνθρωπο. Ως αποτέλεσμα η αλήθεια, η ηθική, η λογική, η πρόοδος, η γραμμική αντίληψη της ιστορίας, η επιστήμη, η γνώση, η αντικειμενικότητα, αλλά ακόμα και η ατομική ελευθερία, η ισότητα και η ενότητα, εξετάστηκαν με δυσπιστία, ως μεγάλες ιδέες, που στα χέρια της εξουσίας έγιναν εργαλεία καταπίεσης των μειονοτήτων.

«Όλες μου οι αναλύσεις είναι ενάντια στην ιδέα παγκόσμιων αναγκών στην ανθρώπινη ύπαρξη[...] είναι χωρίς νόημα να μιλάει κανείς στο όνομα της –ή ενάντια της- Αλήθειας, της Λογικής ή της Γνώσης» έλεγε ο Foucault<sup>3</sup>.

Ο Μεταμοντερνισμός αρνείται τις «μεγάλες αφηγήσεις» και ευνοεί τις «μικρές αφηγήσεις», τις ιστορίες που εξηγούν μικρές πρακτικές, τοπικά γεγονότα και όχι τις ιδέες παγκόσμιας κλίμακας. Οι μεταμοντέρνες μικρές αφηγήσεις είναι περιστασιακές, παροδικές, εξαρτώνται από τις καταστάσεις και δεν έχουν αξιώσεις παγκόσμιας ισχύος, αλήθειας, λογικής ή σταθερότητας. Η μεταμοντέρνα πολιτική έχει το μότο «σκέψου διεθνώς, πράξε τοπικά», γιατί στην πραγματικότητα κάθε άνθρωπος ζει κατακερματισμένος μέσα σε κατακερματισμένη κοινωνία, όπου διαφορετικές τάσεις σπρώχνουν προς διαφορετικές κατευθύνσεις, που αλλάζουν το αφήγημα τόσο το κοινωνικό όσο και το ατομικό. Καθένας δίνει το δικό του νόημα με τις λέξεις. Καθένας έχει τη δική του ηθική και τη δική του αφήγηση. Γι' αυτό χρειάζεται ανεκτικότητα στο διαφορετικό. Ο μεταμοντερνισμός δεν ανέχεται τη μη ανοχή. Είναι πολυφωνικός και πλουραλιστικός. Υποκειμενικότητα (ατομική ηθική) και σχετικισμός (δεν υπάρχει αντικειμενική αλήθεια και όλες οι απόψεις έχουν την ίδια ισχύ) είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του. Η αναγνώριση και η αποδοχή της διαφορετικότητας είναι το θεμέλιο για να χτιστεί μία

κοινωνία αλληλοσεβασμού. Ο μοντέρνος άνθρωπος λέει «είμαστε όλοι ίσοι», ενώ ο μεταμοντέρνος άνθρωπος, που σέβεται και αποδέχεται το διαφορετικό λέει «παρόλο που είμαστε διαφορετικοί, αξίζουμε όμοια σεβασμό». Ο μεταμοντερνισμός χρησιμοποιεί τη γλώσσα «ειρωνικά», βάζει τις λέξεις σε εισαγωγικά. Αποδομώντας τη λογική και την ιδέα ότι η σκέψη αντιστοιχεί στην πραγματικότητα, απελευθερώνει τον άνθρωπο από την ανάγκη να «έχει δίκιο» και εκείνο που ενδιαφέρει είναι να «έχει ενδιαφέρον».

Διεκδικητικές εθνικές και κοινωνικές μειονότητες, όπως οι φεμινίστριες (εναντιώθηκαν στον ανδροκρατικό τρόπο σκέψης), οι ομοφυλόφιλοι (εναντιώθηκαν στην ομοφοβική κοινωνία) και οι ευαίσθητοποιημένοι μπροστά στον κίνδυνο του AIDS δημιούργησαν μία πλουραλιστική γλώσσα τόσο στην πολιτική και στην κοινωνία, όσο και στην τέχνη.

Σε όλες τις χώρες της Ευρώπης, το Μεταμοντέρνο εξαπλώθηκε ως νέο ύφος, δίνοντας άλλη μια φορά στη Γηραιά Ήπειρο την πρωτοπορία έναντι της Αμερικής, η οποία την είχε μονοπωλήσει μετά τον πόλεμο.

Ο Μεταμοντερνισμός με το κριτικό και δύσπιστο πνεύμα με το οποίο κοίταζε το παρελθόν και τις μεγάλες ιδέες του, είχε ως αποτέλεσμα την εισαγωγή ενός πνεύματος ελευθερίας, εκείνης μέσω της οποίας ο καλλιτέχνης μπορούσε να παίρνει στοιχεία από όποια εποχή, να αντλεί έμπνευση από παντού και από όποια τάση από τον κόσμο της Τέχνης, χωρίς να πέζεται να αναλάβει τη σκυτάλη στο γρήγορο δρόμο της εναλλαγής των πρωτοποριών. Ο Μεταμοντερνισμός πρότεινε μία τέχνη που έκανε παραπομπές και αναφορές σε προηγούμενες μορφές τέχνης χωρίς υποχρεωτικά να επινοεί καινούργιες. Η καινοτομία με ένα τρόπο έπαψε να είναι το ζητούμενο ή το αποκλειστικό κριτήριο για την αξιολόγηση του έργου με τη διαπίστωση ότι «τα πάντα έχουν ήδη γίνει... τίποτα νέο δεν μπορεί να συμβεί»<sup>4</sup>, όπως έλεγε ο Baudrillard. «Για μας, η εκ νέου ανάγνωση του παρελθόντος είναι μια συνήθεια, μια παράδοση [...]. Και πιστεύω πως είναι σημαντικό, αυτή τη στιγμή, να διαβάσουμε το παρελθόν [...]. Κι είναι σημαντικό όχι μόνο για το σήμερα. Ήταν σημαντικό και χθές»<sup>5</sup>, έλεγε ο Γιάννης Κουνέλης.

Δεν υπάρχει μία σειρά χαρακτηριστικών που ορίζει τι είναι «μεταμοντέρνα τέχνη». Αν πρέπει όμως να δώσουμε έναν ορισμό στο μεταμοντέρνο, μπορούμε να πούμε ότι είναι ένα στιλ που εμφανίζεται μετά το 1960, που αρνείται τις παραδοσιακές αξίες της τέχνης και προτείνει μία ευρύτερη, πιο θεαματική αντίληψη της τέχνης, αξιοποιώντας νέες εικαστικές μορφές που εμπλουτίζονται με βίντεο και ψηφιακή τεχνολογία. Συμπίπτει με την ανάπτυξη της ψηφιακής τεχνολογίας και διερευνά εικαστικές μορφές από την εννοιολογική τέχνη, την Performance, τα Installations, καθώς και μορφές που στηρίζονται στα κομπιούτερς. Με τις μορφές τέχνης που εισήγαγαν οι μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες διεύρυναν το πλαίσιο της τέχνης σε σημείο που να χωράει οτιδήποτε.

Ο Μεταμοντερνισμός άλλαξε την εικαστική εκπαίδευση στις Ακαδημίες των καλών τεχνών. Το σχέδιο και η απόκτηση σχεδιαστικών ικανοτήτων υποχώρησε (περισσότερο στη ζωγραφική και λιγότερο στη γλυπτική) ως αναχρονιστική. Οι καλλιτέχνες εκπαιδεύονται δίνοντας προτεραιότητα στη «δημιουργικότητα» και όχι στην παραδοσιακή σχεδιαστική δεξιότητα. Σκοπός της τέχνης έγινε η απελευθέρωσή της από τη μοναδική απεύθυνση σε ένα ειδικό κοινό και το άνοιγμα της επικοινωνίας με τον πολύ κόσμο.

Με την επίγνωση ότι όλα έχουν γίνει και έχουν λεχθεί στην Τέχνη, για τον καλλιτέχνη έχει απομείνει όχι ένας ρόλος ηρωικός και προφητικός, αλλά η δήλωση που επιθυμεί να εκφράσει<sup>6</sup>. Η μορφή που θα επιλέξει για να το κάνει μπορεί να είναι μία οποιαδήποτε, επιλέγοντας από τις μορφές που μπορεί να βρει στο παρελθόν αποδομώντας το. Οι απόψεις που διαμόρφωσαν την τέχνη, βάδισαν ταυτόχρονα με τις απόψεις της φιλοσοφίας.

Εισηγητής του αποδομισμού (deconstruction), είναι ο Jacques Derrida. Σύμφωνα με τον φιλόσοφο, ο λογοκεντρισμός που διέπει τη φιλοσοφία του δυτικού κόσμου θέλει να οριστικοποιήσει τα σημεία (τις λέξεις) και το νόημά τους με τη γραφή και αποκρύπτει άλλα νοήματα. Μεταξύ του ατόμου και της πραγματικότητας υπάρχουν οι έννοιες (=νοήματα =λέξεις) που του έχουν «φορευθεί», ως ready made, από την κοινωνία και τις συμβάσεις της. Κάθε λέξη έχει ένα περιβάλλον (κείμενο) σημαινομένων που δημιουργούν το νόημά της. Δεν υπάρχει τίποτα έξω από το περιβάλλον του (=λέξεις =νοήματα). Όμως, για κάθε λέξη δεν υπάρχει ένα κυρίαρχο νόημα, γιατί ως σημείο σημαίνει ένα άλλο σημείο. Χωρίς όλα τα πολυσημείοντα μιας λέξης, δεν μπορεί να έχει κανείς το πραγματικό της νόημα<sup>7</sup>. Για να πει κάποιος αυτό που θέλει να πει αποσιωπά όλες τις άλλες σημασίες της λέξης και προσποιείται ότι υπάρχει μόνον αυτό που λέει. Κατά συνέπεια, για να βρούμε την αλήθεια, τι ακριβώς λένε τα κείμενα με τα οποία έχει χτιστεί ο πολιτισμός μας, πρέπει να τα διερευνήσουμε, να τα αποδομήσουμε (deconstruct) και να αναζητήσουμε τις λέξεις που λείπουν από τις αξίες που προτείνουν. Κατά τον ίδιο τρόπο που οι λέξεις δεν λένε ποτέ (όλη) την αλήθεια, και δεν έχουν ένα μόνο νόημα, όπως λέει ο Derrida, έτσι και το έργο της τέχνης, όπως για παράδειγμα «ένα σχέδιο, δεν αναπαράγει το παν»<sup>8</sup> και δεν έχει ένα και μοναδικό νόημα<sup>9</sup>. Αντίθετα, ο θεατής είναι ο αποδέκτης και ο δημιουργός του μηνύματος ανεξάρτητα από τις όποιες προθέσεις του καλλιτέχνη, όπως εξηγεί ο Roland Barthes στο δοκίμιό του «ο θάνατος του



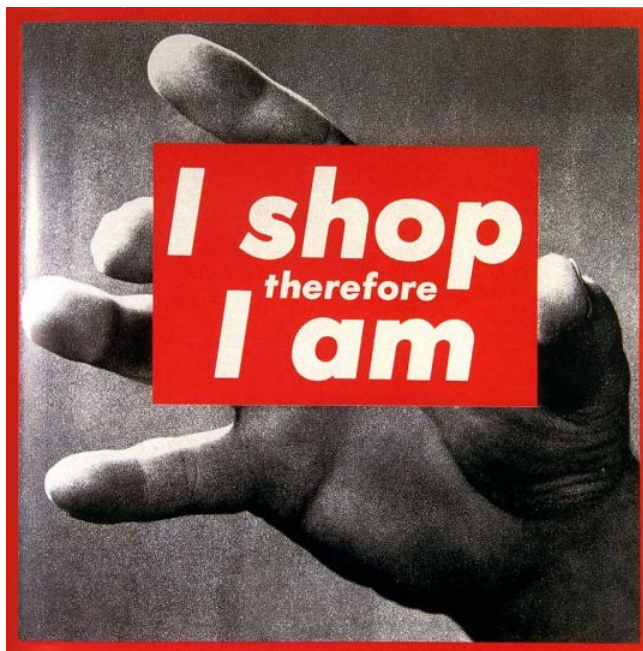
συγγραφέα»<sup>10</sup>.

Όπως ο Derrida γράφει, ενώ έχει κλονίσει τη γραφή, η τέχνη έπρεπε να αναπαραστήσει, ενώ έχει κλονίσει ήδη την αναπαράσταση με τις πρωτοπορίες του μοντερνισμού. Επιπλέον, ο Jean Baudrillard θα διατύπωνε ότι ζούμε σε μία Hyperreality και ότι η πραγματικότητά μας και όλα εκείνα από τα οποία απαρτίζεται, δεν είναι παρά αντίγραφα, simulacra, προϊόντα μαζικής παραγωγής, προϊόντα του κινηματογράφου, της μουσικής, της τηλεόρασης. Τίποτα δεν είναι πρωτότυπο, όλα είναι αντίγραφα, βλέπουμε τη διαφήμιση του Α, όχι το Α, και δεν έχουμε τη δυνατότητα να δούμε πέρα από αυτό<sup>11</sup>.

Πώς μπορεί η τέχνη να αφυπνίσει το θεατή με το έργο της και να του δείξει κάτι αυθεντικό; Μία απάντηση είχε δοθεί με τα Happenings, τα Installations και τις Performance. Το αντικείμενο, δηλαδή το έργο της τέχνης, σε αυτές τις μορφές δεν μένει μακριά και απέναντι από το θεατή, αλλά να τον βάζει εντός. Ο θεατής γίνεται αντιληπτός όχι ως παθητικός αποδέκτης, αλλά ως συμμετέχων συνδιαμορφώνοντας τη μορφή και το περιεχόμενό του έργου με τη φυσική του παρουσία, (όπως γίνεται π.χ. με τις εγκαταστάσεις της Arte Povera, με τις Performance ή με τα Happenings).

Όλοι οι καλλιτέχνες της μεταμοντέρνας εποχής αναζητούν, είτε αναφερόμενοι στο παρελθόν της τέχνης, είτε στη σύγχρονη τεχνολογία, να υπερβούν τη μορφολογική αναζήτηση και διερωτώνται για κοινωνικά ζητήματα, όπως η διαφορετικότητα, ο ρατσισμός, η βία, η οικολογία ανοίγοντας ένα κανάλι επικοινωνίας με τον κόσμο. Ο Μεταμοντερνισμός προσάπτει στο Μοντερνισμό μία ελιτίστικη «ανδρική τάση», που τον έκανε να αδιαφορεί για τις μειονότητες. Οι μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες θα έφερναν στο προσκήνιο της θεματικής της τέχνης το ρατσισμό, τη βία, την ομοφοβία, την οικολογία. Η υψηλή κουλτούρα του μοντερνισμού είχε ορίσει τις καλές τέχνες και τις είχε διαχωρίσει από τις λαϊκές, εκείνες δηλαδή της τηλεόρασης, των περιοδικών και των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Ο μεταμοντερνισμός πρεσβεύει ότι «όλες οι μορφές τέχνης είναι εξίσου σημαντικές», ότι «τέχνη μπορεί να γίνει με οτιδήποτε», ότι δημοκρατικοποίηση της τέχνης σημαίνει ότι η «τέχνη» δεν είναι κάτι το «ιδιαίτερο», που θα 'πρεπε να υψώνεται πάνω από το λαϊκό γούστο.

Η αρχή είχε γίνει με την Pop-art (που άλλωστε θεωρείται ως το πρώτο μεταμοντέρνο κίνημα), η οποία είχε φέρει στο προσκήνιο τα αντικείμενα της μαζικής κατανάλωσης (το χάμπουργκερ, την κονσέρβα, το κόμικ, τον σουπερ σταρ), τα οποία ήταν άμεσα αναγνωρίσιμα από τον καθημερινό άνθρωπο. Οι καλλιτέχνες που ακολούθησαν, στο ίδιο πλαίσιο της εκδημοκρατικοποίησης της τέχνης, σε μία επιπλέον απόπειρα να κλονίσουν την πρωτοτυπία, τη μοναδικότητα και την αυθεντία του καλλιτέχνη και της τέχνης, κινήθηκαν ανάμεσα στην εννοιακή και στην αναπαραστατική τέχνη και τύπωσαν τις «δηλώσεις» τους πάνω σε τσάντες ή σε μπλουζάκια, όπως η Barbara Kruger (1945-), που τύπωσε το περίφημο «I shop therefore I am» (Εικ.11.1).



**Εικ.11.1** Barbara Kruger, *Untitled (I shop, therefore I am)*, 1987, φωτογραφία σε βινύλιο, 111x113 εκ., Νέα Υόρκη, Mary Boone Gallery. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Barbara\\_Kruger](https://en.wikipedia.org/wiki/Barbara_Kruger).

Έφεραν στο προσκήνιο τη Φεμινιστική Τέχνη που ανέδειξε θέματα που αφορούν στη γυναικεία κατάσταση, όπως η εγκυμοσύνη, η βία, το γυναικείο σώμα ως αντικείμενο, με εκπροσώπους την Γαλλική καταγωγής Louise Bourgeois (1911-2010),<sup>12</sup> τη Γερμανικής καταγωγής Αμερικανίδα Eva Hesse (1936-1970)<sup>13</sup> και την Ιαπωνικής καταγωγής Yoko Ono (1933-)<sup>14</sup>. Επίσης, σημαντικό είναι το έργο της Judy Chicago (1939-)<sup>15</sup>, της Mary Kelly (b.1941)<sup>16</sup>, ενώ μετά το 80 της Jehnny Holzer (1950-)<sup>17</sup>, της Cindy Sherman (1954-),<sup>18</sup> της Marina Abramovic (1946-)<sup>19</sup>, της ιρανής Shirin Neshat (1957-)<sup>20</sup> και άλλων.

Στις μεγάλες παγκόσμιες εκθέσεις που διοργανώνονται στο Kassel της Γερμανίας και στη Βενετία της Ιταλίας, κάθε τέσσερα και κάθε δύο χρόνια αντίστοιχα, ο γενικευμένος εκλεκτικιστικός μεταμοντερνισμός εμφανίζει τις τάσεις της τέχνης στο κλείσιμο του 20ού και στις πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα που διανύουμε. Από όλα όσα έχουν λεχθεί και από όλα όσα έχουν γίνει στην τέχνη, φαίνεται πως εκείνο που παραμένει ακμαίο είναι η αναζήτηση του καλλιτέχνη να βρει τρόπους να εκφραστεί και να εκφράσει το ρόλο του, τη σχέση του με το έργο, τη σχέση της τέχνης με την κοινωνία και τη σύγχρονη ζωή. «Η κουλτούρα που ζει ο καθένας, το μέρος στο οποίο γεννήθηκε και η πολιτιστική περιπέτεια που έχει ο καθένας στο κεφάλι του, αυτό είναι το ζητούμενο. Γι' αυτό με βλέπετε να επιμένω τόσο πολύ στον Pollock [...]. Γιατί ήταν υπεράνω φορμαλιστικών σχημάτων. Ζούσε μια εξαιρετική περιπέτεια με μια μεγάλη δραματική ένταση»<sup>21</sup>, δηλώνει ο Γιάννης Κουνέλης.

## Η δεκαετία του 1980: διαπρωτοπορία-transavanguardia

«Σήμερα χρειαζόμαστε κάτι περισσότερο από σιωπηλούς κύβους, λευκούς μουσαμάδες και λαμπερούς κενούς τοίχους. Μας αρρωσταίνουν οι παγωμένες πλατείες, οι μονότονοι ουρανοξύστες-κουρτίνες, που κρύβουν τον ήλιο [...] και οι εσωτερικοί χώροι, που μοιάζουν περισσότερο με άδειες κρεαταποθήκες, παρά με ανθρώπινα δωμάτια», έγραφε ο κριτικός John Perreault στα 1970 από τη Νέα Υόρκη, προοιωνίζοντας τη στροφή στη ζωγραφική της δεκαετίας του '80, καταγγέλλοντας μινιμαλιστές και εννοιολογικούς καλλιτέχνες που είχαν εγκαταλείψει τη ζωγραφική του καβαλέτου<sup>22</sup>.

Οι καλλιτέχνες που ανήκουν στο μεταμοντέρνο είναι πολύ δύσκολο να θεωρηθούν ως ομάδα με όμοια χαρακτηριστικά. Ο ίδιος άλλωστε ο πλουραλισμός της μεταμοντέρνας τέχνης δε θα το επέτρεπε, ενώ ταυτόχρονα, ο ίδιος πλουραλισμός συνέδεσε ετερογενείς καλλιτέχνες κάτω από το ίδιο ρεύμα.

Οι καλλιτέχνες που επέστρεψαν στην αναπαράσταση, συνδύασαν τεχνικές (pastiche) και ανέτρεψαν δεδομένα.

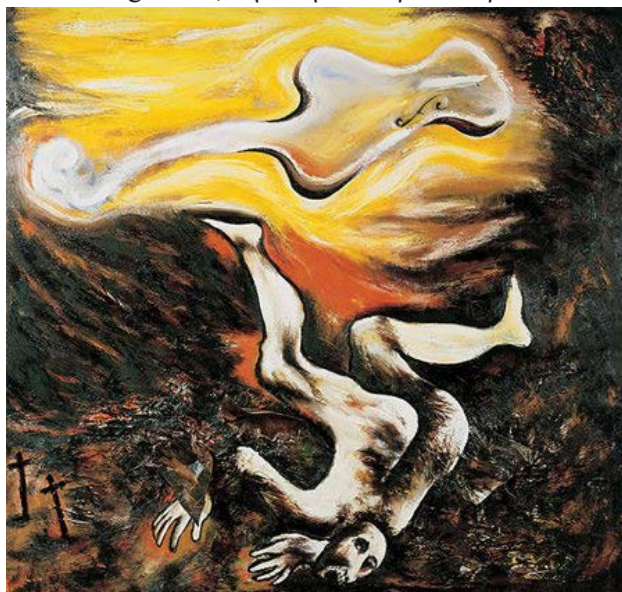


**Εικ. 11.2** Sandro Chia, *Hand's Game*, 1981, λάδι σε μουσαμά, 195,58x149,86 εκ., Νέα Υόρκη, Sperone Westwater Gallery. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sandro\\_Chia](https://en.wikipedia.org/wiki/Sandro_Chia).

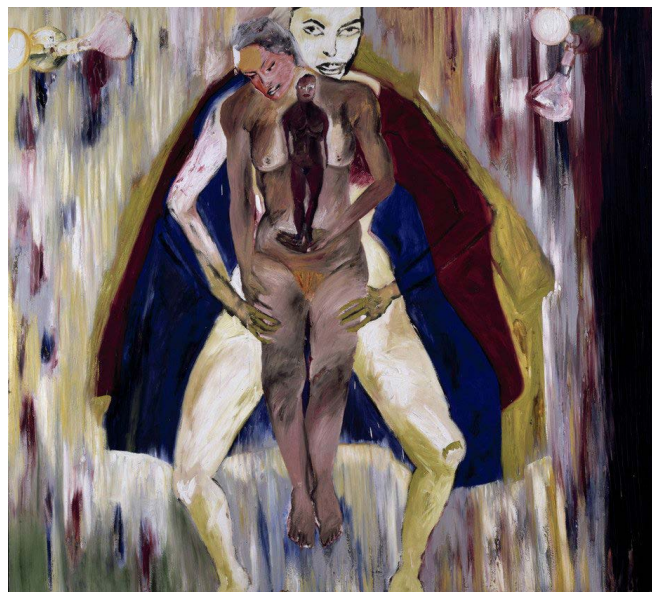
Το 1982 ο Ιταλός κριτικός Achille Bonito Oliva (1939-) έγραφε στο βιβλίο του, με τίτλο «Διεθνής Μεταμοντερνισμός»,<sup>23</sup> ότι η απούλοποίηση του έργου τέχνης και το απρόσωπο της εκτέλεσης που χαρακτήρισαν την τέχνη του '70, είχαν ξεπεραστεί με την αποκατάσταση της επιδεξιότητας, με την ευχαρίστηση να αναζητά ο καλλιτέχνης μέσα στην ουσία και στο υλικό της ζωγραφικής του. Αναθεωρώντας το ρόλο του κριτικού της



τέχνης ως διαμεσολαβητή μεταξύ έργου τέχνης/καλλιτέχνη και κοινού, ο Oliva έγινε ο μέντορας που αναζήτησε και στήριξε θεωρητικά την ομάδα των καλλιτεχνών Sandro Chia (1947) (Εικ.11.2), Enzo Cucchi (1949) (Εικ.11.3), Mimmo Paladino, Nicola de Maria και Francesco Clemente (1952) (Εικ.11.4), την οποία ονόμασε Transavanguardia, δηλαδή Δια-Πρωτοπορία.



**Εικ.11.3** Enzo Cucchi, *Musica Ebra*, 1982, λάδι σε καμβά, 190,17x199,39 εκ., Ιδ. Συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Enzo\\_Cucchi](https://en.wikipedia.org/wiki/Enzo_Cucchi).



**Εικ.11.4** Francesco Clemente, *Mother, lover, Daughter*, 1982, λάδι σε μουσαμά, 198,76x238,13 εκ., San Francisco, Museum of Modern Art. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Clemente](https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Clemente).

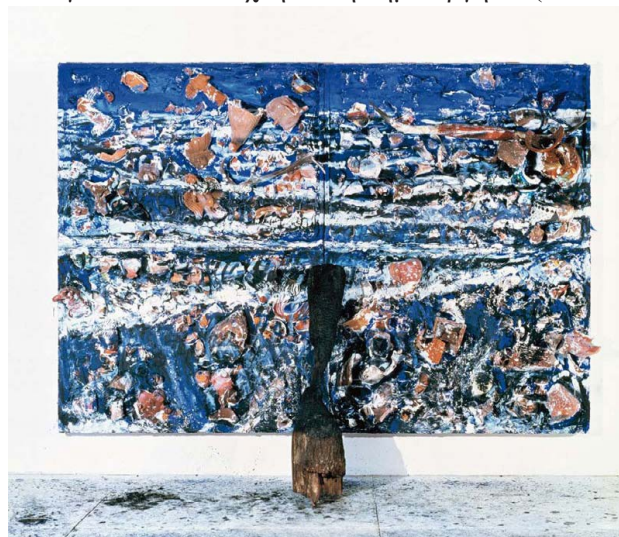
Στη Γερμανία, οι εκλεκτικές μορφές στο έργο των καλλιτεχνών φάνηκε να προτείνουν έναν Νέο-εξπρεσιονισμό (Neue Wilden), αν και κανείς από τους καλλιτέχνες δεν δέχτηκε αυτό το χαρακτηρισμό. Ανάμεσά τους ο Gerhard Richter (1932-), ο οποίος συνδύασε ζωγραφική με φωτογραφία και ονόμασε τα έργα του «photo-paintings»<sup>24</sup>.

Ο Georg Baselitz (1938-) ζωγραφίζει ανάποδα. Το να ζωγραφίζει αφηρημένα δεν προκαλούσε το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη. Χρειαζόταν μια εικόνα που να παρέχει μια διαφορετική λογική. Ζωγραφίζοντας ανάποδα, η εικόνα υπάρχει ως μια αφορμή για το χρώμα, ενώ το χρώμα παραμένει αυτοσκοπός (Εικ.11.5).

Ο Julian Schnabel (1951-) έγινε διάσημος για τα τεράστια έργα του, τα οποία δημιουργούνται από σπασμένα κομμάτια κεραμικού κολλημένα στην επιφάνεια του πίνακα. Αυτή η τακτική διασπά την εικόνα και είναι πολύ δύσκολο για το θεατή να τη διακρίνει, όσο και για τον καλλιτέχνη να τη δημιουργήσει (Εικ.11.6).



**Εικ.11.5** Georg Baselitz, *Ζωγραφική με τα δάχτυλα I, -Αετός- a la 1971-72*, λάδι σε μουσαμά, Ιδ. Συλλογή. Πηγή: [https://de.wikipedia.org/wiki/Georg\\_Baselitz](https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Baselitz).



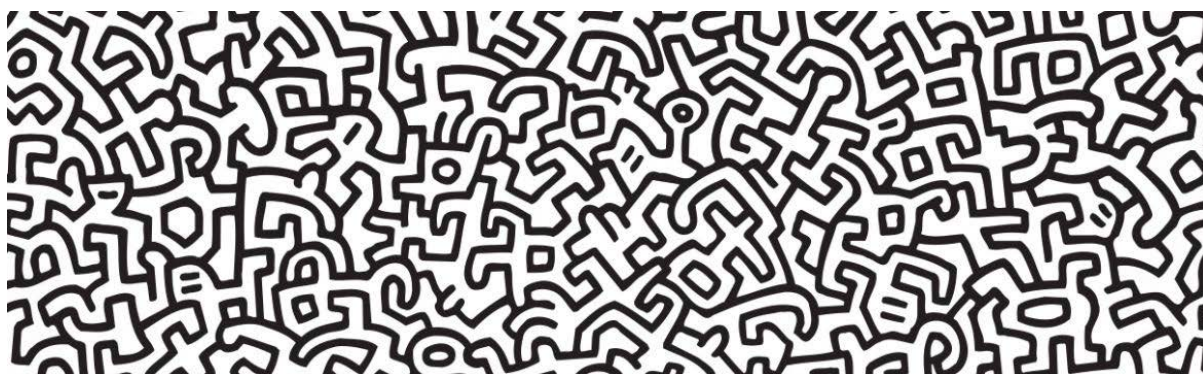
**Εικ.11.6** Julian Schnabel, *Θάλασσα*, 1981, λάδι και σπασμένα υλικά σε ξύλο, 274x390 εκ., Saatchi Gallery, Ιδ. Συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Julian\\_Schnabel](https://en.wikipedia.org/wiki/Julian_Schnabel)



Ο Anselm Kiefer (1945-), μαθητής του Joseph Beuys, ενσωματώνει υλικά πάνω στον καμβά και συνθέτει εικόνες από την ποίηση του Paul Celan και από τις μαύρες σελίδες της γερμανικής ιστορίας και του ολοκαυτώματος (Εικ.11.7). Η αποδοχή του διαφορετικού αγκάλιασε και άλλες μορφές τέχνης, όπως το graffiti (γκράφιτι), που ήταν ανεπιτήδευτο, αλλά και επιθετικό. Οι «παράνομοι» αυτοδίδακτοι καλλιτέχνες, που με σπρέι έβαφαν τα βαγόνια των σιδηροδρόμων και τις γέφυρες της πόλης, «νομιμοποιήθηκαν» και οι γκαλερίστες τους προσέφεραν τους λευκούς τοίχους των γκαλερί για τις περίπλοκες και εκρηκτικών χρωμάτων επιδόσεις τους.

Ο Keith Haring (1958-1990), είναι καλλιτέχνης graffiti και η γραφή του είναι χαρακτηριστική και αναγνωρίσιμη. Τα παιδαλώδη σχέδιά του από τους τοίχους του μετρό της Νέας Υόρκης, τα μετέφερε στις μεγάλες αίθουσες τέχνης. Δημιουργεί λαβυρίνθους από γραμμές μέσα στους οποίους ο θεατής ανακαλύπτει τις μορφές ανθρώπων ή ζώων σαν να πρόκειται για οπτικούς γρίφους. Μετά το 1987, όταν διαγνώστηκε με Aids, η δουλειά του έγινε πιο γρήγορη και πιο πυκνή. «Δεν πιστεύω στις λύσεις. Τα πράγματα είναι έξω από το δικό μου έλεγχο και πέρα από την αντίληψή μου. Δεν ονειρεύομαι να αλλάξω τον κόσμο. Όπως και να 'χει, βρίσκομαι στον κόσμο και είμαι ένα ανθρώπινο ον [...]. Φοβάμαι το θάνατο», έγραφε στα ημερολόγιά του<sup>25</sup>. Τα έργα του καλλιτέχνη έγιναν πολύ γνωστά, και μπορεί να τα συναντήσει κανείς τόσο στις γνωστές γκαλερί της Νέας Υόρκης, όσο και στα φθηνά πόστερς που πωλούνται στα υπόγεια των σταθμών, αλλά ακόμη και πάνω σε μπλουζάκια και σε αυτοκόλλητα (Εικ.11.8).

Ο Jean Michel Basquiat (1960-1988), δημιουργεί πίνακες που ασκούν σκληρή κριτική στη συντηρητική Αμερική και τη θέση της απέναντι στους μαύρους. Με επανάληψη των ίδιων λέξεων προσπαθεί να επικοινωνήσει και όπως λέει χαρακτηριστικά ο ίδιος: «απλώς κοιτάζω τις λέξεις που μου αρέσουν, και τις αντιγράφω ξανά και ξανά ή χρησιμοποιώ διαγράμματα. Μου αρέσει περισσότερο να έχω πληροφορία, παρά μία πινελιά. Έτσι, για να έχεις εκείνες τις λέξεις και εκείνα τα αισθήματα από κάτω, ξέρετε...». Ο θάνατός του στα 27 του χρόνια προήλθε από υπερβολική δόση ναρκωτικών (Εικ.11.9).



Εικ.11.8 Keith Haring, Χωρίς τίτλο, 1983, ακρυλικό, Ιδιωτική Συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Keith\\_Haring](https://en.wikipedia.org/wiki/Keith_Haring).



Εικ.11.7 Anselm Kiefer, Margarethe, 1981, Λάδι και άχυρα σε καμβά, 280x380 εκ., Λονδίνο, Saatchi Gallery. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Anselm\\_Kiefer](https://en.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer).



Εικ.11.9 Jean Michel Basquiat, Undiscovered genius of the Mississippi delta, 1983, κραγιόν σε καμβά, 121,9x467,4 εκ., Ιδ. Συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Michel\\_Basquiat](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Michel_Basquiat).



## Η δεκαετία του 1990: υποκειμενισμός και διεθνοποίηση

Η δεκαετία του '90 φέρνει στο προσκήνιο Εγκαταστάσεις, Εννοιακά Περιβάλλοντα, συγκερασμούς στοιχείων από όλο το φάσμα της τέχνης, τη Βίντεο Αρτ, την Τέχνη του Ηλεκτρονικού Υπολογιστή. Τα δορυφορικά μέσα επικοινωνίας, οι Ηλεκτρονικοί Υπολογιστές και το Διαδίκτυο κυριαρχούν και η Διεθνοποίηση είναι το επικρατέστερο θέμα της εποχής. Παρ' όλα αυτά, η τέχνη μοιάζει να εκφράζει έναν υποκειμενισμό που αξίζει να παρατηρήσει κανείς. Τα τελευταία χρόνια μάλιστα παρουσιάζεται ετερογενής και πολλές φορές, αντιφατική. Από τη μια μεριά οι τεχνικές, δηλαδή τα μέσα έκφρασης, ποικίλλουν και περιλαμβάνουν από τα πιο παραδοσιακά γλυπτά, ζωγραφικά, χαρακτηριστικά έργα έως τα πιο σύγχρονα τεχνολογικά: από την ψηφιακή φωτογραφία και το βίντεο ως τον ηλεκτρονικό υπολογιστή και την τέχνη της ιστοσελίδας. «Όλη η σύγχρονη τέχνη αρχίζει να εμφανίζεται κατανοήσιμη, και κατά κάποιον τρόπο υπέροχη, αν ερμηνευτεί ως μια προσπάθεια ενστάλαξης νεότητας μέσα σ' έναν κόσμο απαρχαιωμένο. Άλλες μορφές τέχνης πρέπει να ερμηνευτούν σε συνδυασμό με τα δραματικά κοινωνικά ή πολιτικά κινήματα, ή με τα βαθιά θρησκευτικά και φιλοσοφικά ρεύματα. Η νέα τέχνη το μόνο που ζητάει είναι να τη συνδέουν με το θρίαμβο των σπορ και των παιχνιδιών. Είναι της ίδιας μορφής και έχει την ίδια προέλευση μ' αυτά» έγραφε προοιωνίζοντας τον 21ο αιώνα ο Ortega Y Gache<sup>26</sup>.

Στην Αγγλία, η αμεσότητα των γεγονότων και ο εντυπωσιασμός του θεάματος, αποτελούν το υλικό με το οποίο δουλεύουν καλλιτέχνες, όπως ο Jeff Koons (1955-)<sup>27</sup>, ο οποίος ανάμεσα στο 1994 και στο 2000 συνδυάζει τετριμμένες εικόνες των αντικειμένων μαζικής κατανάλωσης με μια γλυπτική υψηλής τεχνικής ποιότητας και πιστότητας, για να φτιάξει ζωάκια ή πρωταγωνιστές της μουσικής και της βιομηχανίας του σεξ (Εικ.11.10).

Ο Tony Cragg (1949-), δημιουργεί μωσαϊκά γλυπτά από κομμάτια καθημερινών αντικειμένων, ενώ πρόσφατα έχει στραφεί σε μία πιο συμπαγή γλυπτική τοτεμικής μορφής, με παραδοσιακά υλικά όπως ξύλο, μπρούτζο, πέτρα αλλά και ανοξείδωτο χάλυβα (Εικ.11.11).



**Εικ.11.10** Jeff Koons, Κόκκος, 1994, ανοξείδωτο ασάλι σε σχήμα κόκκου φτιαγμένο από μπαλόνι, Ματζέντα, 350,5x302,3x238,8 εκ., ιδιοκτησία του καλλιτέχνη. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jeff\\_Koons](https://en.wikipedia.org/wiki/Jeff_Koons).



**Εικ.11.11** Tony Cragg, "Menschenmenge" (Crowd), 1986, 1.950,72 εκ., τυχαία πλαστικά αντικείμενα, Brooklyn Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Tony\\_Cragg](https://en.wikipedia.org/wiki/Tony_Cragg).

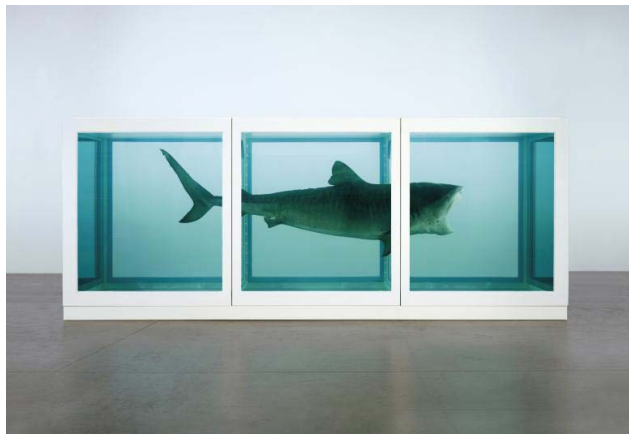
Η Mona Hatoum (1952-), κατάγεται από το Λίβανο και ζει στο Λονδίνο. Το έργο της, βίντεο και εγκαταστάσεις, βασίζεται στα αντικείμενα που με πρώτη ματιά αναγνωρίζουμε αμέσως, όμως μεγεθυμένα γίνονται αμφίσημα και εγείρουν άλλες φορές πολιτικό και άλλες φορές κοινωνικό προβληματισμό (Εικ.11.12).

Η τακτική του εντυπωσιασμού του θεατή γίνεται ακόμα πιο φανερή με μια ομάδα καλλιτεχνών στο Λονδίνο που ονομάστηκε Young British Artists (Νέοι Βρετανοί Καλλιτέχνες). Η ομάδα έκανε τρεις εκθέσεις κατά σειρά (Freeze, 1988, Modern Medicine, 1990 και Sensation, 1997), που επιμελήθηκε ένα νέος, άγνωστος τότε, φοιτητής, ο Damien Hirst (1965-)<sup>28</sup>, από τους πιο διάσημους σήμερα καλλιτέχνες (Εικ.11.13).

Οι Νέοι Βρετανοί καλλιτέχνες κυριαρχούν ως σήμερα στο χρηματιστήριο της τέχνης, προστατευμένοι από τον εκατομμυριούχο συλλέκτη Charles Saatchi, η πατρωνία του οποίου έκανε το Λονδίνο το λίκνο του Μεταμοντερνισμού.



**Εικ.11.12** *Mona Hatoum, Dormiente, 2008, σίδηρο, 27x230x100 εκ., Νέα Υόρκη, Alexander and Bonin Gallery.*  
Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mona\\_Hatoum](https://en.wikipedia.org/wiki/Mona_Hatoum)



**Εικ.11.13** *Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991, 217x542x180 εκ., Λονδίνο, Tate Modern. Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Damien\_Hirst.*

Από το 1990 και μετά, στο πλαίσιο της Word Art, οι λέξεις απέκτησαν μαζί με το νόημά τους και ένα επιπρόσθετο: διερευνήθηκε η υλικότητά τους, το μέγεθος και η γραμματοσειρά τους, το χρώμα τους. Οι καλλιτέχνες έθεσαν ζητήματα γλώσσας, ονοματοθεσίας και ταυτότητας, με ανάλογη προσέγγιση διερεύνησης, όπως τέθηκε από τον Derrida, αλλά και λειτουργίας της ανάγνωσης ως φυσική δραστηριότητα, ως δομικό στοιχείο ενός χώρου, ως διερεύνηση των τόπων και της αίσθησης της θέσης του ανθρώπου μέσα στον κόσμο με την επανα-ανάγνωση χαρτών, διαγραμμμάτων και διαδρομών, «όταν μέσα στα όρια της συνείδησης δηλώνεται σωστά το όνομα, αμέσως καταχωρείται και εξαλείφεται με το να ονομάζεται. Δεν είναι πια τίποτα περισσότερο από ένα *αποκαλούμενο* κανονικό όνομα [...] η μάχη των κανονικών ονομάτων ακολουθεί την άφιξη του ξένου και αυτό δεν πρέπει να μας ξαφνιάζει», έγραφε ο Derrida<sup>29</sup>.

## Video Art

Η φωτογραφία και το βίντεο αξιοποιήθηκαν αρχικά για την καταγραφή των δράσεων των happening, των performance και της land art, έργων δηλαδή που έβγαιναν έξω από τον «λευκό κύβο» των γκαλερί.

Κατά τη δεκαετία του '70 άρχισαν να διερευνώνται από τους καλλιτέχνες όχι μόνο οι μορφολογικές δυνατότητες της φωτογραφίας αλλά οι ιδεολογικές επιπτώσεις της. Αναζητήθηκαν οι αλλαγές της συμπεριφοράς του θεατή καθώς κοιτάζει τη φωτογραφική μηχανή πιο συνειδητά, όταν φωτογραφίζεται ο ίδιος, και αποτυπώθηκαν. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Douglas Huebler (1924-1997), ο οποίος σαν να ήταν ερευνητής επιστήμονας, φωτογράφιζε τους ανθρώπους στο δρόμο, αφού τους είχε πει «έχεις όμορφο πρόσωπο» (Εικ.11.14).

Αναζητήθηκαν επίσης, διαφορετικοί τρόποι πλαισίωσης και τοποθέτησης της φωτογραφίας, έξω από τα αναμενόμενα. Ο Ελβετός καλλιτέχνης Christian Marclay (1955-) τύπωσε υπερμεγενθυμένες φωτογραφίες απλών ανθρώπων σε διαφανή μεμβράνη και τις κρέμασε εγκάρσια στο εσωτερικό της εκκλησίας San Stae, στο πλαίσιο της Biennale της Βενετίας, το 1995. Οι φωτογραφίες συνδεδεμένες θεματικά με κάποιο όργανο μουσικής, τοποθετημένες με αυτό τον τρόπο, αντιπαραβάλλονται με όλες τις συνεκδοχές του εκκλησιαστικού χώρου και δίνουν άλλο νόημα στα περιεχόμενά τους (Εικ.11.15).

Αναλόγως διερευνήθηκε και το βίντεο. Κατά τη δεκαετία του 1990, οι πολλές δυνατότητες της τέχνης του βίντεο, την έκαναν μια από τις πιο διαδεδομένες τάσεις. βίντεοπροβολές ή βίντεοεγκαταστάσεις είναι μέχρι και σήμερα από τα πιο «πρωτοποριακά» μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης.

Ιδεολογικά προέρχεται από τις αναζητήσεις της εννοιακής τέχνης και δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της προσπάθειας του καλλιτέχνη να καταργήσει τα όρια ανάμεσα στις τέχνες, αλλά κυρίως ανάμεσα στο έργο της τέχνης και στον καλλιτέχνη.

Αφ' ενός εξυπηρέτησε για να τεκμηριωθούν μορφές της εννοιακής τέχνης (όπως τα happenings, οι



performance, η body art), κατά τις οποίες ο καλλιτέχνης παρουσιάζεται στο κοινό μία και μόνο φορά, στο συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Όσο κι αν το εφήμερο ήταν το ζητούμενο του καλλιτέχνη, η καταγραφή των δρωμένων μέσω του βίντεο τεκμηριώνει το εικαστικό γεγονός και εξυπηρετούσε πολλές ανάγκες.

Αφ' ετέρου η video art δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της άρνησης του καλλιτέχνη να δεχτεί το έργο του (γλυπτικό ή ζωγραφικό) ως ένα ακόμα προϊόν αγοράς και πώλησης. Η video art ήταν ακόμα ένας τρόπος απο-ϋλοποίησης και από-εμπορευματοποίησης του έργου τέχνης.



**Εικ.11.14** Douglas Huebler, *Λεπτομέρειες από το έργο Variable Piece #34, 1970, Νέα Υόρκη, Artists Rights Society.* Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Douglas\\_Huebler](https://en.wikipedia.org/wiki/Douglas_Huebler)



**Εικ.11.15** Christian Marclay, *Amplification-Τοπόμενα αερογράφου σε πανί, τυχαίες φωτογραφίες, πλαίσια- εγκατάσταση στην εκκλησία San Stae, 1995, Βενετία, Biennale.* Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Christian\\_Marclay](https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_Marclay)

Προσφέρθηκε στον καλλιτέχνη ως καινούριο μέσο, το οποίο του έδινε τη δυνατότητα να σχολιάσει και κυρίως να αλλάξει το ρόλο της τηλεόρασης, ανάγοντάς την σε αισθητικό αποτέλεσμα. Ο εικαστικός καλλιτέχνης χρησιμοποίησε τη βιντεοκάμερα, όπως ο σκηνοθέτης, αλλά με διαφορετικό τρόπο. Η απομόνωση της εικόνας – παραδείγματος χάριν μιας στιγμής που επαναλαμβάνεται διαρκώς- και η απόσπαση της οθόνης της τηλεόρασης από το σαλόνι και η τοποθέτησή της στην γκαλερί ή στο μουσείο, ενεργοποιούν το θεατή να σκεφτεί μπροστά στο μέσο της μαζικής επικοινωνίας, που ως τότε είχε δεχτεί παθητικά. Η τηλεόραση αποσπασμένη από τη συνηθισμένη πραγματικότητα, τραβάει την προσοχή του θεατή και του αφηγείται κάτι άλλο, έξω από ό,τι έχει συνηθίσει να αναγνωρίζει (Εικ.11.16).

Ο χώρος παρουσίασης των βίντεο-εγκαταστάσεων ή των βίντεο γλυπτών, παίζει σημαντικό ρόλο. Όταν πρόκειται για γκαλερί, ο λευκός κύβος της ανατρέπεται και μετατρέπεται σε σκοτεινό θάλαμο μέσα στον οποίο ο θεατής καλείται να μπει και να παρακολουθήσει τη βιντεοπροβολή.

Οι βίντεο καλλιτέχνες (video artists) εκμεταλλεύονται το χώρο στον οποίο είναι τοποθετημένες οι οθόνες. Επειδή η πηγή φωτός είναι η οθόνη, το περιβάλλον γύρω από αυτήν βυθίζεται στη σκιά. Το φως της οθόνης οδηγεί την προσοχή του θεατή. Με γλυπτικά στοιχεία ή με προβολές, συχνά πάνω σε ολόκληρο τοίχο σκοτεινής αίθουσας, ο θεατής βιώνει το χώρο ως πραγματική εμπειρία.

Ο χρόνος στη βίντεο εγκατάσταση δεν είναι ο φανταστικός ή έστω ο συμβατικός χρόνος της τηλεόρασης, και δεν αντιγράφει το χρόνο του κινηματογραφικού έργου, που δημιουργεί την ψευδαίσθηση του πραγματικού χρόνου. Έχει μια άλλη έκταση, μέσα στην οποία ο θεατής πρέπει να θεμελιώσει τη σχέση του, τόσο με την

εικόνα, όσο με τα διάφορα στοιχεία από τα οποία αποτελείται η εγκατάσταση. Άλλες φορές είναι πιο αργός του πραγματικού χρόνου, άλλες φορές ίδιος με το φυσικό χρόνο και άλλες φορές επιταχύνεται (time lapse).

Τέλος, στη video art, πολύ σημαντικό ρόλο παίζει ο ήχος, παρών ή απών. Η μοντέρνα τεχνολογία έδωσε τη δυνατότητα για μετατροπές και συνδυασμούς εικόνας και ήχου, καθώς οι καλλιτέχνες προχώρησαν στο βίντεο συνθεσάιζερ, που είχε τη δυνατότητα να δίνει επεξεργασμένους σχεδιασμούς χρωμάτων, σχημάτων και ήχου. Το αποτέλεσμα αποκτά μεγαλύτερη δύναμη και ο θεατής περιβάλλεται τόσο από την εικόνα, όσο και από τον ήχο, που προεκτείνονται σε χώρο και χρόνο.

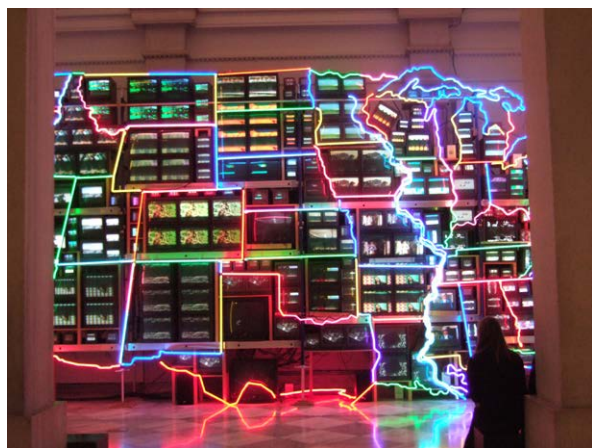
Ο Κορεάτης πρωτοπόρος της video art Nam June Paik (1932-2006), δημιούργησε έργα στα οποία ο ίδιος ο θεατής μπορεί να παρέμβει και να αλλάξει τις εικόνες είτε πατώντας ένα διακόπτη, είτε μιλώντας σε ένα μικρόφωνο. «Η τηλεόραση μας επιτίθεται μια ζωή, τώρα ήρθε η ώρα της αντεπίθεσης» έλεγε χαρακτηριστικά ο ίδιος<sup>30</sup>. Ο Paik δανείστηκε το διακεκομμένο ρυθμό των εκπομπών και το «μικροχρόνο» του MTV και των διαφημιστικών μηνυμάτων της τηλεόρασης και δημιούργησε χώρους με πολλές οθόνες, στις οποίες οι εικόνες εναλλάσσονται με μεγάλη ταχύτητα. Εκπλήσσεται κανείς μπροστά στο αποτέλεσμα: παρά τη φρενίτιδα των εναλλασσόμενων εικόνων, το έργο δημιουργεί στο θεατή περιθώριο για στοχασμό (Εικ.11.17, Εικ.11.18).



**Εικ.11.16** Georgina Starr, κλαίγοντας, 1993, Εικόνα βίντεο, Λονδίνο, Ιδιωτική Συλλογή. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Georgina\\_Starr](https://en.wikipedia.org/wiki/Georgina_Starr).



**Εικ.11.17** Nam June Paik, Buddha, 1989, Εγκατάσταση, Centre for Art and Media Karlsruhe. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Nam\\_June\\_Paik](https://en.wikipedia.org/wiki/Nam_June_Paik).



**Εικ.11.18** Nam June Paik, Electronic Superhighway, 1995, Smithsonian American Art Museum. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Nam\\_June\\_Paik](https://en.wikipedia.org/wiki/Nam_June_Paik).



**Εικ.11.19** Bill Viola, Η Ακατάπαυση Ικεσία, 1992, προβολή βίντεο, διάρκεια 12 ώρες. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bill\\_Viola](https://en.wikipedia.org/wiki/Bill_Viola).

Ο Αμερικανός καλλιτέχνης Bill Viola (1951-), με το βίντεο και τα ηλεκτρονικά μέσα άρχισε να ασχολείται από το 1972. Εκθέτει σχεδόν κάθε χρόνο στα μεγαλύτερα μουσεία μοντέρνας τέχνης τόσο στην Αμερική, όσο και στην Ευρώπη. Στα έργα του πειραματίζεται μεθοδικά με τις δυνατότητες της ηλεκτρονικής εικόνας. Μέσα από την επανάληψη της προβολής της εικόνας και την υπνωτιστική της δράση προσπαθεί να αφυπνίσει στο θεατή εικόνες που έχει κρυμμένες στο ασυνείδητο (μοναξιά, κούραση, λήθη κ.ά). Η οθόνη γίνεται έτσι, ο νοητός καθρέφτης των συναισθημάτων του. Ο Viola αλλοιώνει την έννοια του χρόνου. Στο έργο του «Ακατάπαυση Ικεσία», παρουσιάζει έναν κύκλο ζωής (γέννηση-θάνατο, σύμπαν-σκοτάδι), κατά τη διάρκεια ενός εικοσιτετραώρου. Οι εικόνες που εμφανίζονται στην οθόνη κάνουν έναν κύκλο δώδεκα ωρών



και είναι προγραμματισμένες να επαναλαμβάνονται δύο φορές την ημέρα, επτά μέρες την εβδομάδα και να συνοδεύονται από αποσπάσματα του ποιήματος «Τραγουδι του εαυτού μου». Οι εικόνες εμφανίζονται ισχυρές τη νύχτα, ενώ την ημέρα ατονούν και ακούγεται μόνο η απαγγελία του αφηγητή. Κάθε εικόνα αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη ώρα της ημέρας, γεγονός που συνδέει το έργο με το «Βιβλίο των Ωρών», το μεσαιωνικό βιβλίο προσευχών του 14ου αιώνα, το οποίο συνήθως ήταν εικονογραφημένο με αναπαραστάσεις των εποχών του χρόνου (Εικ.11.19).

## Η σύγχρονη τέχνη

Ο όρος μοντέρνο προέρχεται από το Λατινικό «modo» που σημαίνει «μόλις τώρα». Έτσι, το μεταμοντέρνο που έως τώρα εξετάσαμε κυριολεκτικά σημαίνει «μετά το μόλις τώρα»<sup>31</sup>. «Αν όμως θεωρηθεί ότι «μεταμοντέρνο» είναι ό,τι μέσα στο μοντέρνο (δηλαδή σε μια οποιαδήποτε σύγχρονη τέχνη) στοχεύει κάτι παραπέρα από ό,τι έχει ήδη προταθεί»<sup>32</sup>, τότε το μεταμοντέρνο είναι μία διαδικασία που δεν σταματά. Συνήθως όμως, χρησιμοποιούμε τον όρο σύγχρονη τέχνη για να μιλήσουμε για την τέχνη των ημερών μας.

Η διαφορά μεταξύ «μεταμοντέρνας» τέχνης και «σύγχρονης» τέχνης, προσδιορίζεται με ένα πρακτικό τρόπο. Ο όρος μεταμοντέρνα τέχνη σημαίνει την περίοδο που ακολούθησε το μοντέρνο και περιλαμβάνει μία περίοδο 50 ετών, από το 1970 και μετά. Η σύγχρονη τέχνη αναφέρεται στα τελευταία 50 χρόνια από σήμερα προς τα πίσω. Σε αυτή τη χρονική στιγμή οι δύο περίοδοι συμπίπτουν. Όμως, το 2050 η «μεταμοντέρνα τέχνη» (1970-2020) θα έχει παραγκωνιστεί από κάποια άλλη μορφή με κάποιο άλλο όνομα, ενώ η σύγχρονη τέχνη, τότε, θα καλύπτει την περίοδο ανάμεσα στο 2000 και στο 2050. Τότε, οι δύο περίοδοι θα έχουν διαφοροποιηθεί.

Στη σύγχρονη τέχνη και μέχρι τώρα, δεν εμφανίζονται ενιαία κινήματα με διεθνή εμβέλεια, που να αγκαλιάζουν μορφές τέχνης, ούτε καλλιτέχνες που να πρόσκεινται σε μεγάλες θεωρίες. Δεν διακρίνονται πρωτοπορίες, και, αν εμφανίζονται κάποιες ομάδες, δεν έχουν τη μαχητικότητα των προηγούμενων πρωτοποριών, που αγωνίζονταν για καινούριες μορφές στην τέχνη και για καινούριες δομές στην κοινωνία. Διακρίνονται άτομα, μεμονωμένοι καλλιτέχνες με υποκειμενική έκφραση, μικρές ομάδες και ατομικές δουλειές σε διαφορετικά μέρη του κόσμου. «Οι καλλιτέχνες ουσιαστικά μπορούν να θεωρούν κλειδί το πλήθος των μικρών εναλλακτικών χώρων, των μικρών περιοδικών και, πάνω απ' όλα, τη διάθεση των καλλιτεχνών να δουλεύουν μαζί. Άρα, το βασικό στοιχείο της εννοιολογικής τέχνης σήμερα, δεν βρίσκεται στα αντικείμενα ή στους χώρους, αλλά στην αίσθηση του κοινού και στην έμφαση της επικοινωνίας και της συμπεριφοράς των ανθρώπων»<sup>33</sup>.

Συνεχίζονται τάσεις που προέρχονται από τη δεκαετία του '60 και του '70 με καλλιτέχνες άλλωστε που είναι ως σήμερα, ενεργοί στο πεδίο της τέχνης και διακρίνονται από εύρος που συνδέεται με τις κατακτήσεις της υπερσύγχρονης τεχνολογίας για το πλάσιμο και τη σχεδίαση της εικόνας.

Τα κινήματα που συνεχίζονται από το 1960 και μετά, είναι η Εννοιακή Τέχνη, οι Installations, τα Happenings και οι Performance, η Video Art, η τέχνη των λέξεων (word art). Επίσης, η Land Art όπως οι παρεμβάσεις του Christo (1935-) και της Jeanne-Claude (Christo Javacheff and Jeanne-Claude Denat, (1935-2009)<sup>34</sup>, καθώς και οι παρεμβάσεις στη φύση, του Άγγλου Andy Goldsworthy.

Τα κινήματα που συνεχίζονται από το 1970 και μετά, είναι η Arte Povera με κυρίαρχο τον Γιάννη Κουνέλη, τον Mario Merz, τον Piero Manzoni, τον Michelangelo Pistoletto και τον Giuseppe Penone, που αξιοποιούν τα υλικά στα έργα τους, για τις αισθητηριακές τους ποιότητες.

Η Φεμινιστική Τέχνη, που εξακολουθεί να φέρνει στο προσκήνιο θέματα που αφορούν στη γυναικεία κατάσταση, όπως η εγκυμοσύνη, η βία, το γυναικείο σώμα ως αντικείμενο με εκπροσώπους τις Barbara Kruger (1945-) και Margaret Harrison (1940-).

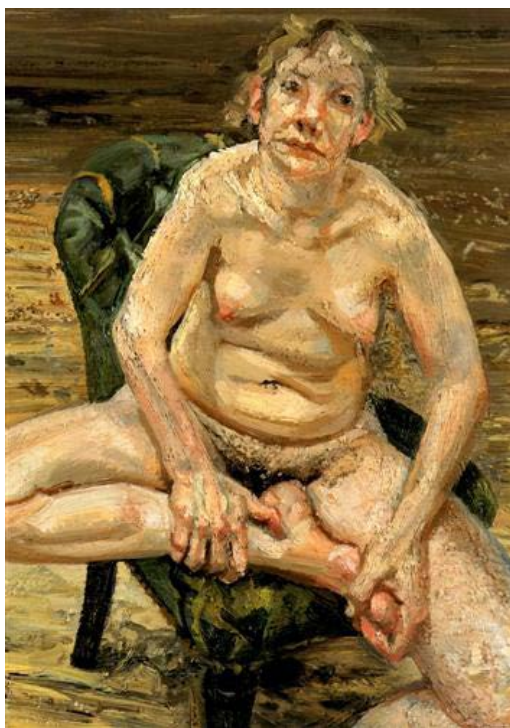
Ο Φωτορεαλισμός των Chuck Close (1940-) και Richard Estes (1936-) και των γλυπτών John De Andrea (1941-) και Duane Hanson (1925-1996).

Οι φωτογραφικές μεταμορφώσεις της Cindy Sherman (1954-) και το Graffiti.

Τα κινήματα που συνεχίζονται από το 1980 και μετά, είναι στη Γερμανία ο Νεοεξπρεσιονισμός των Baselitz, Richter, Kiefer, A.R.Penck [Ralf Winkler] (1939-) και του Schnabel.

Στην Αμερική η Νέο-Ποπ του Λουκά Σαμαρά και του Jeff Koons, καθώς και η Body Art. Στη Βρετανία, συνεχίζουν οι Νέοι Βρετανοί Καλλιτέχνες (YBA), αλλά πρέπει να αναφερθεί και ο ζωγράφος Lucian Freud (1922-2011), ο οποίος έδωσε μία άλλη στροφή στη ζωγραφική αναπαράσταση (Εικ.11.20).

Τα τελευταία 10 χρόνια η τέχνη των ηλεκτρονικών υπολογιστών και των multimedia αναπτύχθηκαν τόσο, ώστε να δώσουν δυνατότητες προβολών βίντεο πάνω σε κτίρια ή άλλες μεγάλες επιφάνειες και να προσφέρουν ένα νέο και απροσδόκητο θέαμα στο ευρύ κοινό, όπως η Projection art<sup>35</sup>.



**Εικ.11.20** Lucian Freud, *Resting on the Green Chair*, 2000, λάδι σε καμβά, 40,64x30,48 εκ., *Ιδ.Συλλογή*. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lucian\\_Freud](https://en.wikipedia.org/wiki/Lucian_Freud).

### **Η αρχιτεκτονική στο τέλος του 20ού και στις αρχές του 21ου αιώνα.**

Ο Σάββας Κονταράτος σε ομιλία του το 1988 έλεγε : «Καιρός όμως να έρθω και στον αρχιτεκτονικό μεταμοντερνισμό. Όπως τόνισα και στην αρχή της ομιλίας μου, δεν πρόκειται για ενιαίο κίνημα, αλλά για διάφορες ετερόκλητες τάσεις. Και οι τάσεις αυτές δεν αντιτίθενται συνολικά στο μοντερνισμό. Μπορούμε, εντούτοις, να επιστημονούμε κάποιες επιμέρους, αλλά πολύ χαρακτηριστικές αντιπαραθέσεις. Συγκεκριμένα, στα έργα, τα σχέδια και τα κείμενα των περισσότερων μεταμοντέρνων αρχιτεκτόνων, βλέπουμε να αντιπαρατίθενται: στο φονξιοναλιστικό δόγμα το αίτημα της αυτοδύναμης αρχιτεκτονικότητας· στο διεθνισμό, ο τοπικισμός· στον ανιστορισμό, η εκλεκτική εκμετάλλευση της τυπολογικής και ρυθμολογικής παράδοσης· στην αρμονία των αφηρημένων γεωμετρικών σχέσεων, η μορφολογική περισσολογία και εκφραστικότητα· στη λογική των αυστηρών λειτουργικών διαχωρισμών και της συντακτικής καθαρότητας, η έμφαση στις ενδιάμεσες περιοχές και στους υβριδικούς σχηματισμούς· στη θεώρηση του χώρου ως ουδέτερου πεδίου για την εφαρμογή καθολικών αρχών και ορθολογικών αποφάσεων, η αναγνώριση των δεσμεύσεων που επιβάλλονται από τα περιβαλλοντικά συμφραζόμενα. Οι αντιπαραθέσεις αυτές, όσο κι αν σπάνια εμφανίζονται συναρμοσμένες και συστηματοποιημένες, μαρτυρούν ασφαλώς μια συνειδητοποίηση της αποτυχίας του Μοντέρνου Κινήματος, τουλάχιστον ως προς τους στόχους που το ίδιο είχε θέσει»<sup>36</sup>.

Στο τέλος του 20ού αιώνα κοιτάζοντας το αρχιτεκτονικό αντικείμενο, μέσα από τα πρίσματα του στρουκτουραλισμού, της φαινομενολογίας, της σημειολογίας, του υπαρξισμού, κατασκευάζονται νέες αρχιτεκτονικές οπτικές του χώρου, της δομής, της αίσθησης, της χρονικής διάρκειας, των σχέσεων με τα τοπικά χαρακτηριστικά, και οργανώνονται νέα λεξιλόγια. Διαμέσου αυτών των τάσεων εκφράστηκαν πολλές και αντιθετικές μεταξύ τους θέσεις, που προκάλεσαν την απαίτηση για επαναπροσδιορισμό του αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος, την κριτική στην επίδραση των θετικών επιστημών, την αντιπαραθεση προς την έλλειψη του συναισθήματος από την αρχιτεκτονική του Μοντέρνου, την προτροπή για συσχέτιση της αρχιτεκτονικής με τα κοινωνικά προβλήματα και την πολιτική, την ανάδειξη της μνήμης στη διαμόρφωση της πόλης. Τροφοδοτήθηκαν έτσι, θεωρίες διαφορετικές μεταξύ τους, οι οποίες στόχευαν στη σύνδεση των μορφών με τις αισθήσεις και τις προθέσεις των δημιουργών τους. Στις θεωρίες που εμφανίζονται από τη δεκαετία του '70, τα αρχιτεκτονικά αντικείμενα αποκτούν μια αυτονομία, καθώς επιχειρούν να κατακτήσουν ένα μορφολογικό προσδιορισμό και συγχρόνως μια σημασιολογική επικάλυψη (Εικ.11.21, Εικ.11.22).





**Εικ.11.21** Coop Himmelb(l)au, κατασκευή στην οροφή κτιρίου στην οδό Falkestrasse, 1983-1988, Βιέννη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.22** R.Krier, IBA 87, Rauchstrasse 14, 1987, Βερολίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.

Ο Μοντερνισμός είχε απομακρύνει κάθε έννοια του τυχαίου και αυτό θεωρήθηκε από αρχιτέκτονες του τέλους του 20ού αιώνα ότι έπρεπε να διορθωθεί. Για τους John Heideuk και F.O.Gehry, η αρχιτεκτονική δεν εξαρτάται από τους λειτουργικούς κανόνες, αλλά ούτε και από εκείνους της μορφής. Υποστήριζαν ότι όλα μπορούν να γίνουν αρχιτεκτονική, η μορφή μπορεί να γεννηθεί από κάθε τι (Εικ.11.23).



**Εικ.11.23** F.O.Gehry, Vitra Design Museum, 1990, Weil am Rhein, Γερμανία, φωτ. Β.Πετρίδου.

Ο Rafael Moneo, το 2005 σε μια ομιλία του στη Real Academia de Bellas Artes de San Fernando στη Μαδρίτη, αναφέρθηκε στην έννοια της τυχειότητας ως κυρίαρχη της σύγχρονης κατάστασης της αρχιτεκτονικής. Μέσα από μια ιστορική αναδρομή, υποστήριξε ότι ο αρχιτέκτονας μετατρέπει το τυχαίο γεγονός σε αρχιτεκτονική και η επιλογή της μορφής προηγείται της κατασκευής και της λειτουργίας. Για τον M.Scolari (1943-), ένα ζωγράφο της αρχιτεκτονικής, όπως χαρακτηρίζει ίδιος τον εαυτό του, η αρχιτεκτονική στηρίζεται στην ελευθερία του σχεδίου. Υποστήριξε ότι: «Μόνο μπροστά στο απρόοπτο το χέρι ξεφεύγει από τον έλεγχο της σκέψης, αφήντά την τραχύτητα και την υφή της ύλης και επιδίδεται απερίσπαστο στην περιπέτειά του. Είναι συχνά τα «επεισόδια» που διεγείρουν τη φαντασία με κεραυνοβόλες λάμψεις. Αν είμαστε προετοιμασμένοι να συλλάβουμε αυτές τις συνομοσίες του χεριού και της ύλης, ξεχνώντας τους φόβους της τεχνικής, θα μπορέσουμε να πλησιάσουμε την αληθινή ουσία του σχεδίου» (Εικ.11.24, Εικ.11.25)<sup>37</sup>.



**Εικ.11.24** M.Scolari, *Reconstruction of Wings*, στην οροφή της Αρχιτεκτονικής Σχολής στη Βενετία, IUAV, Santa Marta, 1992, Βενετία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.25** M.Scolari, *Turris Babel*, 2004, IX Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής, Βενετία, φωτ. Β.Πετρίδου.

Την ίδια στιγμή όμως η εκπαίδευση των αρχιτεκτόνων εστίασε την προσοχή της στην εξέλιξη των δεξιοτήτων μέσα από τη χρήση των νέων τεχνολογιών και για πολλούς αρχιτέκτονες οι δυνατότητες της ψηφιακής τεχνολογίας χρησιμοποιούνται όχι μόνο ως ένα εργαλείο επικοινωνίας, αλλά επίσης και ως ένα σημαντικό πεδίο για την ανάπτυξη των αρχιτεκτονικών ιδεών.

Μια επιλογή από τις προτάσεις αυτές αποδεικνύει ότι οι αρχιτέκτονες αναπτύσσουν τα προσωπικά τους κριτήρια, επαναφέρουν την πολυπλοκότητα και τον πλουραλισμό, την υποκειμενική αισθητική αντίληψη και τον συμβολισμό, συντονίζονται με τις βασικές κατηγορίες της λογικής, της φαντασίας και της τεχνολογίας και θεωρούν ακόμα την πόλη, ή αυτό που ορίζεται ως τέτοιο, ως το φυσικό σημείο αναφοράς της αρχιτεκτονικής τους (Εικ.11.26, Εικ.11.27, Εικ.11.28, Εικ.11.29).



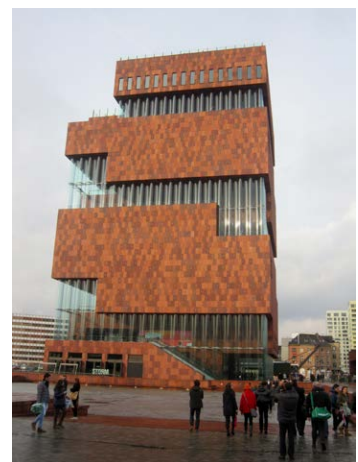
**Εικ.11.26** Massimiliano Fuksas, *Οινοποιία Nardini*, 2004, Bassano del Grappa, Ιταλία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.27** SANAA (Sejima, Nishizawa), *New Museum of Contemporary Art*, 2007, Νέα Υόρκη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.28** Thom Mayne /Morphosis, *Cooper Union's 41 Cooper Square*, 2009, Νέα Υόρκη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.29** Neutelings Riedijk architects, *MAS Museum*, 2010, Αμβέρσα, φωτ. Β.Πετρίδου.



Η ομάδα των New York Five (Peter Eisenman (1932-), Michael Graves (1934-2015), Charles Gwathmey (1938-2009), John Hejduk (1929-2000) and Richard Meier (1934-), παρουσιάστηκαν το 1969 και από το 1972 άρχισαν να δημοσιεύουν τα έργα τους. Επιχείρησαν να διαμορφώσουν μια συγκεκριμένη πρόταση, αναζητώντας «το νόημα της αρχιτεκτονικής σύνταξης» και οδήγησαν την αρχιτεκτονική σε μια «εννοιολογική» διάσταση, η οποία θα τους επέτρεπε να διερευνήσουν τις σχέσεις των αρχιτεκτονικών αντικειμένων και όχι τα ίδια τα αντικείμενα και συγχρόνως να απομακρυνθούν από μια πραγματιστική αντίληψη της αρχιτεκτονικής. Οι προθέσεις τους διατυπώνονται στα πολυάριθμα κείμενα τους, που αντιμετωπίζουν την αρχιτεκτονική ως «δομημένη διανοητική απόλαυση». Η αναζήτηση της «συνεχούς προόδου» της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής, έχει ως κέντρο τώρα όχι τη μορφή αλλά την έννοια, ακόμα αναζητά όμως απεγνωσμένα την εγγύηση της δυναμικής της δομής, ακόμα και όταν αυτή έχει διασπασθεί.

Ειδικά για τον Peter Eisenman, έχοντας μελετήσει διεξοδικά την αμφιβολία προς τον ορθολογισμό του Μοντέρνου, όπως εκφράστηκε στην αρχιτεκτονική του G. Terragni, έχουν μεγάλη σημασία οι αμφισβησίες του καννάβου και η αναζήτηση της ασυνέχειας του χώρου. Ο Αμερικανός αρχιτέκτονας επιδιώκει τον επανασχεδιασμό και επαναπροσδιορισμό της έννοιας του χώρου όχι της μορφής. Συνεπώς, αναλύοντας διαδικασίες χωρικού σχεδιασμού (Terragni, Palladio), στοχεύει στην ανάλυση και κατανόηση της διαδικασίας της παραγωγής της δομής της αρχιτεκτονικής. Η αρχιτεκτονική για τον Eisenman δεν παράγει μορφή, αλλά τρισδιάστατο χώρο. Στη συνέχεια, η μορφή ακολουθεί τον χώρο. Η διαγώνιος μετατόπιση του άξονα του κτηρίου ως εναρκτήρια κίνηση, η τυχειότητα που προέρχεται από τη μελέτη του τόπου και η δυνατότητα αναπαραγωγής της, αλλά και η αναζήτηση των λογικών αιτιών στη συγκρότηση του χώρου, αποτελούν τα βασικά σημεία των θεωριών του. Για τον Peter Eisenman η αρχιτεκτονική: είναι ανάμεσα στην τέχνη και την επιστήμη, ανάμεσα στην εικόνα και τον λόγο, ανάμεσα στο συγκεκριμένο και το αφηρημένο, είναι απαραίτητη αλλά και άχρηστη στην σημερινή πραγματικότητα, είναι σοβαρή και επιπόλαια, στηρίζεται στη λογική αλλά εμφανίζεται ως παράλογη, χαρακτηρίζεται από αυτονομία αλλά είναι δέσμια σε παράγοντες που εκείνη δεν ελέγχει. Κυρίως η αρχιτεκτονική δύναται να κινηθεί ανάμεσα στην πραγματικό και το φανταστικό, στην ιστορία και το μύθο, στο ιδανικό και στο εικονικό (Εικ. 11.30, Εικ. 11.31, Εικ. 11.32)<sup>38</sup>.



**Εικ.11.30** P.Eisenman, *Diagrams of Virtù*, 2004, IX Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής, Βενετία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.31** P.Eisenman, *The Piranesi Variations*, 2012, XIII Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής, Βενετία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.32** P.Eisenman, *The Memorial to the Murdered Jews of Europe*, 2004, Βερολίνο, φωτ. Φ.Πανηγυράκης.



**Εικ.11.33** B.Tschumi, Πάρκο Villette, 1982-1998, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.34** B.Tschumi, Μ.Φωτιάδης, Αρχαιολογικό Μουσείο Ακρόπολης, 2002-2008, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.

Το πάρκο της Villette στο Παρίσι, συγκέντρωσε το ενδιαφέρον όλων των αρχιτεκτόνων της δεκαετίας του 1980 και ο νικητής του διαγωνισμού Bernard Tschumi (1944-) το μετέτρεψε σε ένα μανιφέστο της μορφολογικής διάσπασης της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Τα περίφημα κόκκινα *Folies*, τα κυβοειδή περίπτερα του κήπου, τεμαχίστηκαν, τρυπήθηκαν, ενσωματώθηκαν σε άλλα αντικείμενα ώστε να χαθεί κάθε υπόνοια συνεκτικότητας και ομοιομορφίας. οργανώθηκαν πάνω σε πολλά επίπεδα καννάβων, και συναντώνται με τις διαδρομές και τους περιπάτους, έτσι ώστε το σύνολο παρότι απολύτως οργανωμένο, εμφανίζεται απολύτως χαοτικό. Η συνεργασία του με το Γραφείο Μιχάλη Φωτιάδη είχε ως αποτέλεσμα το 1ο βραβείο στον διεθνή διαγωνισμό και την υλοποίησή του Νέου Αρχαιολογικού Μουσείου της Ακρόπολης (2002-2008), ένα έργο που πριν, αλλά και μετά την υλοποίησή του, δημιούργησε πολλές συζητήσεις τόσο για την επιλογή της θέσης του κάτω από τον βράχο της Ακρόπολης, όσο και για το ίδιο το αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα (Εικ.11.33, Εικ.11.34).



**Εικ.11.35** F.O.Gehry, Μουσείο Γκουγκενχάιμ, Μπιλμπάο, 1991-1997, Ισπανία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.36** F.O.Gehry, Μουσείο Γκουγκενχάιμ, Μπιλμπάο, εσωτερικό, 1991-1997, Ισπανία, φωτ. Β.Πετρίδου.

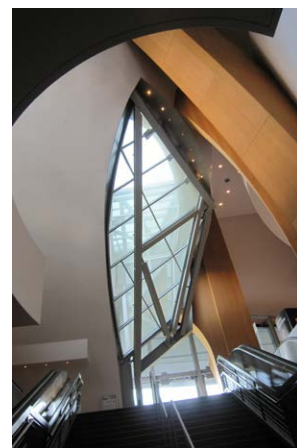
Ο канаδοαμερικανός αρχιτέκτονας Frank O. Gehry (1929- ) έχοντας δώσει δείγματα της προσπάθειάς του να μεταφέρει την ένταση, την κίνηση και τη διάσπαση στην αρχιτεκτονική του τέλους του 20ού αιώνα στις κατοικίες στην Καλιφόρνια, στο κτίριο της εταιρείας Vitra στη Γερμανία (1989), στη Cinémathèque Française στο Παρίσι (1994), στο Dancing House στην Πράγα (1996) παρουσίασε στο Μουσείο Guggenheim στο



Μπιλμπάο (1991-97), με μεγάλη σαφήνεια την προσπάθεια αποσύνθεσης της συστηματικής σκέψης του Μοντέρνου. Δεν είναι όμως ούτε εδώ, μία αποσύνθεση ήρεμη και συνεπώς ανώφελη, αλλά μια διάσπαση που εκτοξεύεται από το κέντρο ενός συμπαγούς πυρήνα. Το φημισμένο «Μεταλλικό τριαντάφυλλο», παράγεται από τη διάσπαση ενός κύβου, ενός ορθολογιστικού στερεού. Είναι η υλοποίηση ενός ερωτηματικού που πηγάζει από το σταθερό χώρο του κύβου. Τα υλικά, το γυαλί και η επένδυση με τα φύλλα του τιτανίου, ρέουν, μεταλλάσσονται και η έκρηξη παγώνει. Ο εσωτερικός χώρος διασπάται, επιτρέποντας στον επισκέπτη να ακολουθήσει προσωρινά πολλαπλές κατευθύνσεις, αλλά στο τέλος θα αναγκαστεί να αναζητήσει εναγωνίως το κέντρο, το μεγάλο χολ της εισόδου, το μοναδικό σημείο αναφοράς. Αυτή η αναζήτηση της ισορροπίας γίνεται μέσα από λαβύρινθους όπου η ύλη, η μάζα και το φως συντελούν στη διατάραξη οποιασδήποτε ηρεμίας και σταθερότητας. Όμως, οι εκθεσιακοί χώροι, όπως άλλωστε και στο μουσείο του Stirling, ακολουθούν την κλασική διάταξη εν σειρά, διατηρώντας τα γνωστά τυπολογικά χαρακτηριστικά των μουσείων του 19ου αιώνα. Στους χώρους της «λειτουργίας», της προδιαγεγραμμένης πορείας, εκεί όπου δεν υπάρχει αμφισβήτηση του σκοπού, η αρχιτεκτονική διατηρεί τα παγιωμένα χαρακτηριστικά της με σαφή περιγράμματα και διακριτική οργάνωση. Στους υπόλοιπους κοινόχρηστους χώρους της ελεύθερης πορείας, κυριαρχεί η αμφιβολία της κίνησης, η έλλειψη της μοναδικής και αυτονόητης πορείας, η διάσπαση του χώρου. Η διαμάχη ανάμεσα στο στερεότυπο και τη διάσπαση της αρχιτεκτονικής μορφής γίνεται συνεχώς πιο έντονη. Συνυπάρχουν η διατήρηση του παγιωμένου και η απάρνηση του, η ισορροπία και ο στροβιλισμός της μάζας, η συγκράτηση αλλά και η διάχυση των αισθήσεων, η απομόνωση αλλά και η έκθεση στο κοινό της ανθρώπινης ύπαρξης που περιδιαβαίνει αυτό τον εύθραυστο χώρο της αρχιτεκτονικής της πόλης. Το κτίριο παρουσιάζει ένα χώρο που δε συγκρατεί τον άνθρωπο, που δεν είναι φτιαγμένος για να μείνει ο άνθρωπος μέσα σ' αυτόν. Ο επισκέπτης κινείται συνεχώς στην περιφέρεια των κύκλων και όταν βρίσκεται στο κέντρο τους, περιστρέφεται γύρω από τον άξονα του χωρίς άλλο σημείο αναφοράς παρά μόνο τον εαυτό του. Η αρχιτεκτονική δημιουργεί χώρους για τους περαστικούς, για τους βιαστικούς, για εκείνους που δεν έχουν χρόνο. Αν στη σύγχρονη Μητρόπολη έχει χαθεί η έννοια του χώρου που ανήκει στους κατοίκους, τότε ούτε η αρχιτεκτονική μπορεί να δημιουργήσει ένα χώρο για να κατοικηθεί αλλά μονάχα περάσματα, χώρους διέλευσης που διασχίζονται από τους χρήστες τους. Ο άνθρωπος σήμερα αισθάνεται δυσάρεστα μέσα στην πόλη του και απομακρύνει συνεχώς την ερώτηση «γιατί» αντικαθιστώντας την με την ερώτηση «πώς» (Εικ.11.35, Εικ.11.36)<sup>39</sup>. Η Νέα Πτέρυγα της Κρατικής Πινακοθήκης στη Στουτγάρδη του James Stirling και το Μουσείο Guggenheim στο Μπιλμπάο του Frank O. Gehry, φανερώνουν τις ευαίσθητες ισορροπίες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Και τα δύο είναι κτίρια Μουσείων της Σύγχρονης Τέχνης. Κατασκευάστηκαν για να φιλοξενήσουν μία συγκεκριμένη λειτουργία η οποία παρουσιάζει τη νεωτερικότητα του σύγχρονου κόσμου και αποτελεί εστία διαφυγής από το χθες. Η παραγωγή της Σύγχρονης



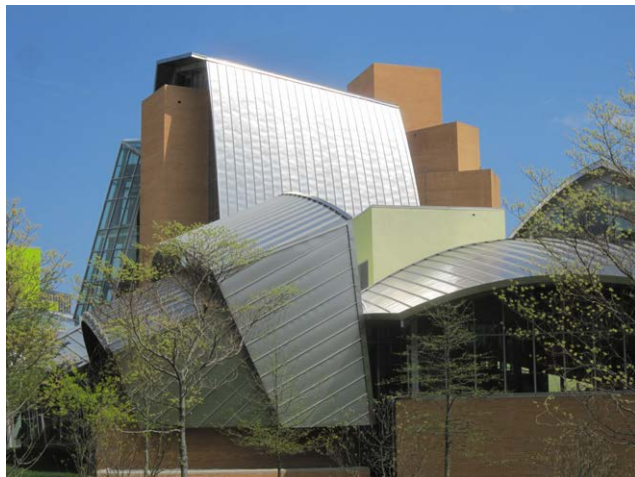
**Εικ.11.37** F.O.Gehry, Walt Disney Concert Hall , 2003, Λος Άντζελες, φωτ. Β.Πετρίδου.



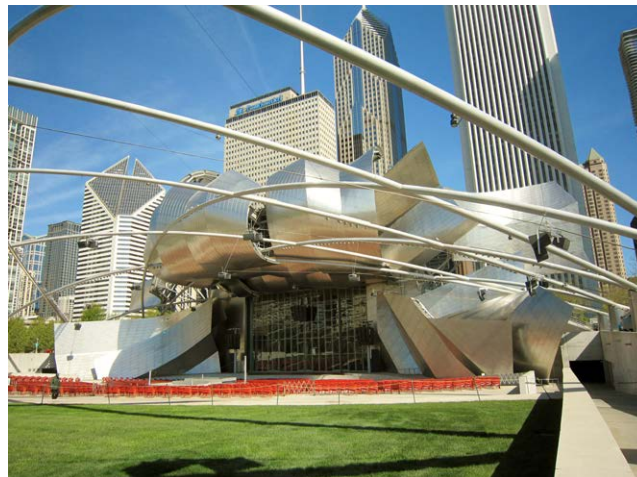
**Εικ.11.38** F.O.Gehry, Walt Disney Concert Hall, εσωτερικό, 2003, Λος Άντζελες, φωτ. Β.Πετρίδου.

Τέχνης εκτίθεται με σκοπό να επιβεβαιώσει την ποιότητα του σημερινού πολιτισμού και συγχρόνως μέσα από τις συγκρίσεις να συναγωνιστεί τα επιτεύγματα του παρελθόντος. Επιπλέον, και τα δύο κτίρια συμμετέχουν στην αναδιοργάνωση της σύγχρονης ιστορίας των πόλεων στις οποίες ανήκουν. Υλοποιήθηκαν για να απαντήσουν σε συγκεκριμένες πολιτικές απαιτήσεις της σύγχρονης κοινωνίας προσπαθώντας να αντισταθμίσουν τα αποτελέσματα της πολιτικής του χθες: το πρώτο, ως επέκταση της πινακοθήκης μιας πόλης που προσπαθεί να απομακρύνει τα ίχνη από τις καταστροφικές συνέπειες του Β' παγκοσμίου Πολέμου, και το δεύτερο ως

καλλιτεχνικό κέντρο μιας πόλης η οποία είναι η τοπική και ιδεολογική έδρα μιας εθνότητας που ακόμα και σήμερα αγωνίζεται να προβάλλει την απαίτηση της για εθνική ανεξαρτησία<sup>40</sup>. Ο Gehry ανεχίζει την παραγωγή των εντυπωσιακών έργων του και σήμερα θεωρείται από τους τελευταίους μύθους της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα (Εικ.11.37, Εικ.11.38, Εικ.11.39, Εικ.11.40).

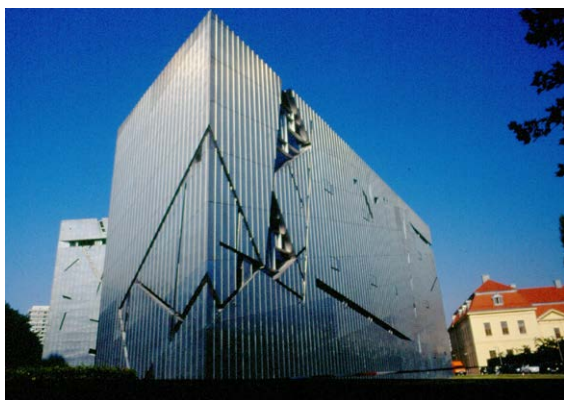


**Εικ.11.39** F.O.Gehry, Lewis Science Library, 2004, Princeton, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.40** F.O.Gehry, Jay Pritzker Pavilion, 2004, Σικάγο, φωτ. Β.Πετρίδου.

Ο Daniel Libeskind (1946-), στην επέκταση του Μουσείου του Βερολίνου με το Εβραϊκό Τμήμα του Μουσείου (Jewish Museum Berlin 2001), χρησιμοποιεί την αναδίπλωση (folding) για να δημιουργήσει ένα χώρο ρευστό τόσο εσωτερικά, όσο και εξωτερικά, ξένο προς το περιβάλλον δίνοντας έμφαση στην αυτονομία του ίδιου του αντικειμένου που διηγείται μια δική του ιστορία. Ανάμεσα στο κυρίως κτίριο, τον πύργο του Ολοκαυτώματος και τον κήπο της Εδέμ, αναπτύσσεται μια δύνη που υποβάλλει τον επισκέπτη σε μια ψυχολογική εσωστρέφεια (Εικ.11.41, Εικ.11.42).



**Εικ.11.41** D.Libeskind, επέκταση του Μουσείου του Βερολίνου με το Εβραϊκό Τμήμα του Μουσείου, 2001, Βερολίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.42** D.Libeskind, επέκταση του Μουσείου του Βερολίνου με το Εβραϊκό Τμήμα του Μουσείου, εσωτερικό, 2001, Βερολίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.

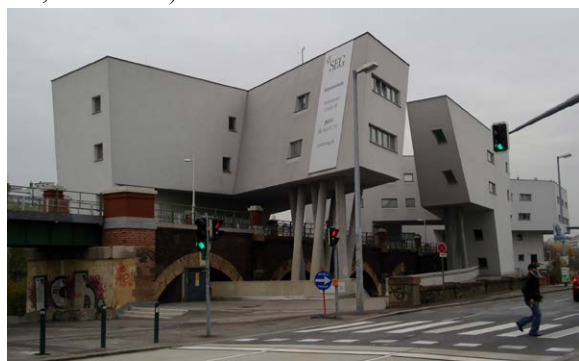
Η βρετανοираκινή Zaha Hadid (1950-), μια από τις πιο πολυσυζητημένες προσωπικότητες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, έχει διακριθεί για το έργο της και έχει αποσπάσει τα κυριότερα βραβεία αρχιτεκτονικής από τις αρχές του 20ού αιώνα. Σχεδιάζει έπιπλα, ενδύματα, παπούτσια και άλλα αντικείμενα αλλά και ολόκληρες πόλεις με τα ίδια χαρακτηριστικά: δυναμικές μορφές με έντονες καμπύλες, όγκοι που δημιουργούν χωρικές ασυνέχειες, οργανικά σχήματα που μεταφέρονται σε κτιριακά συγκροτήματα με τη χρήση των πιο σύγχρονων υλικών, δημιουργία νέων επιφανειών που διαχέονται στο περιβάλλον. Τα έργα της βρίσκονται σε όλες τις ηπείρους και αποτελούν κάθε φορά ένα εντυπωσιακό γεγονός, αν και έχει δεχθεί πολλές κριτικές για το κόστος



των κατασκευών που προτείνει. (Εικ.11.43, Εικ.11.44, Εικ.11.45, Εικ.11.46).



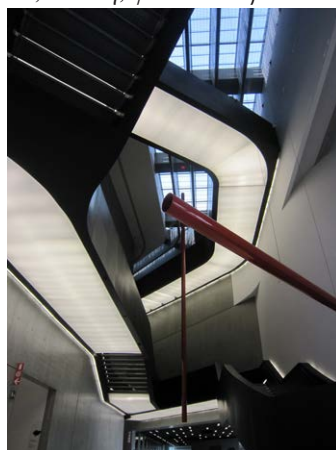
**Εικ.11.43** Z.Hadid Εργοστάσιο και εκθεσιακός χώρος Vitra, Πυροσβεστικό Σταθμός, 1994, Wil am Rhein, Γερμανία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.44** Z.Hadid Spittelau Viaducts Housing, 1994-2005, Βιέννη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.45** Z.Hadid MAXXI – Εθνικό Μουσείο Τέχνης του 21ου αιώνα, 1998-2010, Ρώμη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.46** Z.Hadid MAXXI – Εθνικό Μουσείο Τέχνης του 21ου αιώνα, 1998-2010, Ρώμη, φωτ. Β.Πετρίδου.

Ο Ολλανδός Rem Koolhaas (1944-) ασκεί την κριτική προς το μοντέρνο τόσο ως προς τη λειτουργία, όσο και ως προς τη μορφή. Τα έργα του εμφανίζονται ως βροντερά πυροτεχνήματα, προσγειώνονται στο χώρο ως ξένα σώματα και εγκαθιστούν έναν αιρετικό διάλογο με τον τόπο: ειρωνεία στη χρήση βασικών στοιχείων της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ειρωνεία στον διάλογο με το τοπικό στοιχείο, ειρωνεία στην αναμενόμενη υπεροχή της ίδιας της αρχιτεκτονικής. Τα υλικά που χρησιμοποιεί συνηγορούν στη συνολική προσπάθεια αποσυντονισμού, καθώς από ευτελή μετατρέπονται σε πολυτελή, από δευτερεύοντα σε πρωταρχικά, από ανούσια σε ουσιαστικά. Τα διαφορετικά επίπεδα των κτιρίων και η εσωτερική οργάνωση των λειτουργιών παράγονται πάνω σε μίξεις, σε ανακολουθίες, σε ανορθόδοξες συγγένειες υλικών, χώρων, όγκων. Τον επισκέπτη περιμένει η έκπληξη, η σύγχυση, η συνάντηση με το απρόσμενο και η δημιουργία νέων τρόπων θέασης της πόλης αλλά και των αντικειμένων της (ακόμα και των ίδιων των έργων του Koolhaas), μέσα από οπτικές φυγές στις οποίες παρεμβάλλονται εμπόδια, συγχωνεύσεις, νέες ιεραρχίες (Εικ.11.47, Εικ.11.48, Εικ.11.49, Εικ.11.50, Εικ.11.51, Εικ.11.52).



**Εικ.11.47** R.Koolhaas, Kunsthal, 1993, Ρότερνταμ, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.48** R.Koolhaas, Kunsthal, εσωτερικό, 1993, Ρότερνταμ, φωτ. Β.Πετρίδου.



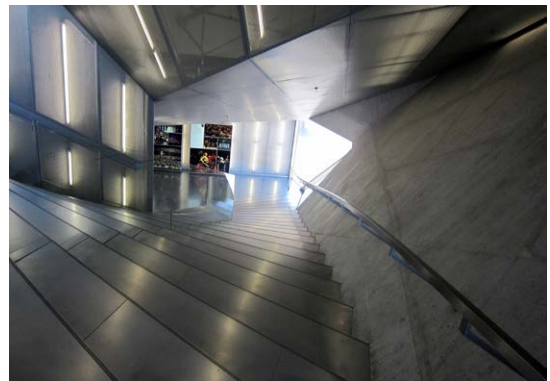
**Εικ.11.49** R.Koolhaas, McCormick Tribune Center, IIT Campus, 1997-2003, Σικάγο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.50** R.Koolhaas, McCormick Tribune Center, εσωτερικό, IIT Campus, 1997-2003, Σικάγο, φωτ. Β.Πετρίδου.



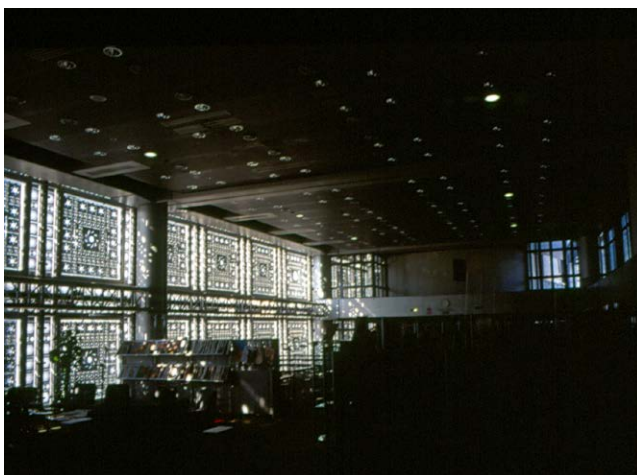
**Εικ.11.51** R.Koolhaas Casa da Música, 2001-2005, Πόρτο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.52** R.Koolhaas, Casa da Música, εσωτερικό, 2001-2005, Πόρτο, φωτ. Β.Πετρίδου.

Ο Jean Nouvel (1945-) συνεχίζει το παιχνίδι της διαφάνειας του Mies van der Rohe εντείνοντας την αμφίβολη θέση του θεατή (μέσα-έξω) και τη συνέχεια και ασυνέχεια του χώρου. Για τον J.Nouvel τα κτίρια, αυτές οι πολύπλοκες μηχανές, πρέπει να δημιουργούν διαφορούμενα, και όπως τονίζει στη συζήτηση του με τον φιλόσοφο Jean Baudrillard: «...προσπαθώ να δημιουργήσω έναν χώρο που να μην είναι αναγνώσιμος, ένα χώρο που θα ήταν η νοητική προέκταση αυτού που βλέπουμε. ...ένα δυναμικό χώρο της ψευδαισθήσης<sup>41</sup>. Στα έργα του, οι όψεις των κτιρίων δημιουργούν σύγχυση ως προς τα όρια, οι όγκοι τους χάνονται στον ορίζοντα και η ματιά προς αυτά ταυτίζεται με μια συνεχή αναζήτηση. Επιδιώκει με την αρχιτεκτονική του «εξαπατηθούν οι αισθήσεις» και «να διατηρηθεί ένα έδαφος αποσταθεροποίησης» (Εικ.11.53, Εικ.11.54, Εικ.11.55, Εικ.11.56)

<sup>42</sup>



**Εικ.11.53** J.Nouvel, Institut du Monde Arabe, εσωτερικό, 1987, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.54** J.Nouvel, Fondation Cartier, 1994, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.





**Εικ.11.55** J.Nouvel, Μουσείο Du Quai Branly, 2006, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.56** J.Nouvel, Μουσείο Du Quai Branly, 2006, Παρίσι, φωτ. Β.Πετρίδου.

Ο Peter Zumthor (1943-) ανήκει στην ομάδα των αρχιτεκτόνων που ασχολούνται με μια βιωματική ανάγνωση του χώρου και επιδιώκουν την καταξίωση του έργου από τον παραλήπτη. Αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο είναι η δυνατότητα πρόσληψης της αρχιτεκτονικής και ο σχολιασμός της μέσα από τη διαδικασία της αντίληψης. Επίσης, για τον Zumthor, έχει ιδιαίτερη αξία η διατήρηση με την χειροποίητη εργασία στην εποχή της τεχνολογίας. Στα έργα του η λεπτομέρεια θυμίζει την εμμονή του Mackintosh: όσο ανεπαίσθητη μπορεί να είναι οπτικά, τόσο σημαντική είναι από την πλευρά της εννοιακής κατασκευής. Η ύλη εγκλωβίζει τις αισθήσεις και τις μετατρέπει σε αντικειμενική πραγματικότητα. Για παράδειγμα στον αρχαιολογικό χώρο στην ελβετική πόλη Chur κατασκεύασε ένα είδος στεγάστρου το οποίο επιτρέπει το χώρο να προφυλάσσεται από τη βροχή και τον ήλιο, χωρίς καμία πρόθεση μνημειακότητας. Η επιμέλεια της ξύλινης κατασκευής αντηχεί τους τοπικούς παραδοσιακούς αποθηκευτικούς χώρους, η εξωτερική μορφή υπογραμμίζει τη δυνατότητα συνύπαρξης της αρχαίας ρωμαϊκής οικίας με τα σύγχρονα κτίσματα που την περιβάλλουν και ο επισκέπτης μπορεί να περπατήσει σε μια υπερυψωμένη πασαρέλα πάνω από τα ρωμαϊκά ευρήματα. Έτσι, τα φυσικά στοιχεία (κρύο, ζέστη, αέρας, φως, βροχή), επιτρέπουν στον επισκέπτη να αντιληφθεί και να συμμετέχει στη ζωή των αρχαιολογικών ευρημάτων σε πραγματικές συνθήκες και όχι να τα περιεργάζεται ως μουσειακά αντικείμενα σε ένα απλά προφυλαγμένο τεχνητό περιβάλλον. Η επιμονή του για τον εμπλουτισμό της εσωτερικής ατμόσφαιρας του κτιρίου αποδεικνύεται και στο Kunsthhaus στην πόλη Bregenz της Αυστρίας, όπου η εμπνευσμένη χρήση του γυαλιού παράγει ένα κτίριο με ολοφώτιστο εσωτερικό χώρο και συγχρόνως ένα διαφανές γυάλινο αντικείμενο που λειτουργεί ως φωτεινό σημείο της πνευματικής ζωής της πόλης (Εικ.11.57, Εικ.11.58, Εικ.11.59, Εικ.11.60, Εικ.11.61, Εικ.11.62).



**Εικ.11.57** P.Zumthor, Αρχαιολογικός χώρος, 1985-1986, Chur, Graubünden, Ελβετία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.58** P.Zumthor, Αρχαιολογικός χώρος, εσωτερικό, 1985-1986, Chur, Graubünden, Ελβετία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.59** P.Zumthor, Μουσείο Τέχνης, 1990, Chur, Graubünden, Ελβετία, εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου



**Εικ.11.60** P.Zumthor, Μουσείο Τέχνης, λεπτομέρεια παραθύρου, 1990, Chur, Graubünden, Ελβετία, , φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.61** P.Zumthor, Kunsthaus Bregenz, Bregenz, Vorarlberg, 1997, Αυστρία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.62** P.Zumthor, Kunsthaus Bregenz, εσωτερικό, Bregenz, Vorarlberg, 1997, Αυστρία, φωτ. Β.Πετρίδου.

Για τον David Chipperfield (1953-) στο νεκροταφείο που κατασκεύασε στη Βενετία, η γεωμετρία παρουσιάζει τον θάνατο μέσα από τη λογική ερμηνεία του. Οι όγκοι, οι χαράξεις, τα υλικά οδηγούν τον κάτοικό της σύγχρονης Βενετίας να βγει από τη ρομαντική αντιμετώπιση του θανάτου, από το αρκαδικό τοπίο, το ερείπιο, τη νοσταλγία για ένα χαμένο παρελθόν. Μέσα σ' αυτό το νέο hortus conclusus του Chipperfield, η ατμόσφαιρα δεν είναι ζοφερή και ερεβώδης, αλλά ο παράδεισος απεικονίζεται πάνω σε έναν κήνο, ως ένα τακτοποιημένο τοπίο όπου στον καθένα αντιστοιχεί μία ισότιμη θέση. Στο κοιμητήριο όλα είναι φροντισμένα. Τα πάντα έχουν μία συγκεκριμένη θέση. Η αρχιτεκτονική του David Chipperfield, αντανακλά την απομάκρυνση της εποχής μας από κάθε τι που σταματά τον χρόνο: δεν υπάρχει συναισθηματική φόρτιση, δεν εμφανίζεται εμμονή στη λεπτομέρεια, ούτε δυσκολία αντίληψης, ενώ κάθε καθυστέρηση στην κίνηση και άλλες πολυπλοκότητες που θα οδηγούσαν τον άνθρωπο σε μια αργοπορία αποβάλλονται σκόπιμα. Η επίσκεψη στο κοιμητήριο είναι μια ξεκάθαρη διαδικασία που διέπεται από την ταχύτητα του 21ου αιώνα (Εικ.11.63, Εικ.11.64).



**Εικ.11.63** D.Chipperfield, Νεκροταφείο San Michele, 2007-2013, Βενετία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.64** D.Chipperfield, Νεκροταφείο San Michele, 2007-2013, Βενετία, φωτ. Β.Πετρίδου.

Για τον Alvaro Joaquim de Melo Siza Vieira (1933-), η αρχιτεκτονική είναι κυρίως μια υπόθεση της αναλογίας. Το κτίριο δεν υπάρχει μόνο του, αλλά σε απόλυτο συνδυασμό με ό,τι το περιβάλλει: η αρχιτεκτονική του Siza πρωταγωνιστεί με τις καθαρές γραμμές, με το παιχνίδι φωτός-σκιάς, με το λευκό χρώμα. Είναι μια αρχιτεκτονική για όλους, απόλυτα κατανοητή και συνεπώς απόλυτα αρμονική. Από τα έργα που υλοποίησε στο τέλος του 20ού αιώνα εντυπωσιάζουν το Περίπτερο στην είσοδο της Expo '98 στη Λισαβόνα και η γεωμετρική απλότητα στο Μουσείο Serralves στο Πόρτο (Εικ.11.65, Εικ.11.66).





**Εικ.11.65** A.Siza, 1997, Serralves Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 1997, Πόρτο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.66** A.Siza, 1998, Περίπτερο Πορτογαλίας, Expo'98, 1998, Λισαβόνα, φωτ. Β.Πετρίδου.

Καθώς οι τεχνολογικές εξελίξεις εντείνονται οι Norman Foster (1935-), Richard Rogers (1933-) και Renzo Piano, συνεχίζουν το έργο τους και είναι επικεντρωμένοι στην τεχνική τελειότητα την οποία έχουν οδηγήσει σε αισθητική κατηγορία. Τα κτίρια που κατασκευάζουν, χαρακτηρίζονται από την απόλυτη ωραιότητα της μηχανικής λεπτομέρειας. Ως τεράστιες μηχανές αναφέρονται στις δυνατότητες της τεχνικής χωρίς να μειονεκτούν όμως ως προς τον εμπλουτισμό των αισθήσεων. Επίσης, η αρχιτεκτονική της Υψηλής Τεχνολογίας εφοδιάστηκε με τις πρακτικές της αειφόρου ανάπτυξης και της ενεργειακής πολιτικής και συμμετέχει ενεργά στην ανασυγκρότηση του δομημένου περιβάλλοντος καθιστώντας την παρουσία της όχι μόνο μια κατασκευαστική πρόκληση αλλά και έναν αναγκαίο οικονομικό παράγοντα (Εικ.11.67, Εικ.11.68, Εικ.11.69, Εικ.11.70, Εικ.11.71, Εικ.11.72).



**Εικ.11.67** R. Piano, Auditorium Parco della Musica, 1996-2002, Ρώμη, φωτ. Β.Πετρίδου.



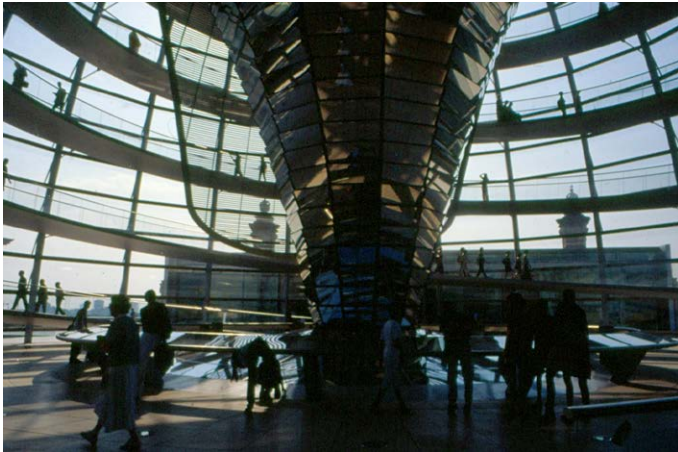
**Εικ.11.68** R.Piano, The Shard, 2000-2012, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.69** R.Piano, Art Institute of Chicago, 2009, Σικάγο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.70** R.Rogers, Millennium Dome, 1999, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.71** N.Foster, Reichstag, 1999, Βερολίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.72** N.Foster, Tanaka Business School, Imperial College, 2004, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου .

Έχοντας ως βάση την αρχιτεκτονική του Antoni Gaudí, ο Καταλανός αρχιτέκτονας Santiago Calatrava Valls (1951-), χρησιμοποιεί τις οργανικές μορφές τις οποίες όμως επιμελείται ως γλυπτά. Στην αρχιτεκτονική του η τεχνολογία φέρνει τη μορφή στα όρια της και τα έργα του βρίσκονται σε αρκετές πόλεις της Ευρώπης, μεταξύ των οποίων και η Αθήνα (Εικ.11.73, Εικ.11.74, Εικ.11.75, Εικ.11.76).



**Εικ.11.73** S.Calatrava, πόλη των Τεχνών και των Επιστημών, 1996-2009, Βαλένθια, Ισπανία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.74** S.Calatrava, Νέος επιβατικός σταθμός αεροδρόμιο, 2000, Bilbao, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.75** S.Calatrava, Ολυμπιακό συγκρότημα, 2004, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.76** S.Calatrava, πεζογέφυρα στη Piazzale Roma, 2008, Βενετία, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στο τέλος του 20ού αιώνα, ήταν σαφές ότι η υπόσχεση των αρχών του αιώνα για «κοινωνική ευμάρεια», η συγκροτημένη αυτή ουτοπία, είχε δώσει τη θέση της στη δυστοπία. Δύο έργα των Aldo Rossi και του J.Stirling που κατασκευάστηκαν μετά το θάνατό τους, δηλώνουν ακόμα σήμερα ότι η αναφορά της αρχιτεκτονικής στην πόλη αλλά και η ειρωνεία, αποτελούν στοιχεία μιας μεθόδου της αρχιτεκτονικής, η οποία



μπορεί να αντιμάχεται ένα σύστημα που εδραιώνεται σε μία άκρατη λογική. Ίσως, να αποτελεί έναν τρόπο κριτικής, όπως η αρχιτεκτονική του Giovanni Battista Piranesi, η απάντηση δηλαδή σε μια κατάσταση τέλεια οριοθετημένη η οποία δεν μπορεί να καταρριφθεί με τα εργαλεία της λογικής. Έτσι, ο αρχιτέκτονας αισθάνεται ελεύθερος να μετατρέψει τα στοιχεία της ίδιας της αρχιτεκτονικής, σε πρωτογενές υλικό το οποίο προσφέρεται για επανομηματοδότηση (Εικ.11.77, Εικ.11.78).



**Εικ.11.77** J.Stirling, κτίριο γραφείων στην οδό Poultry No 1, 1997, Λονδίνο, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.78** A. Rossi, Scholastic Corporation Headquarters, 2001, Νέα Υόρκη, φωτ. Β.Πετρίδου.

## Η τέχνη στην Ελλάδα.

Στην Ελλάδα σημαντικοί καλλιτέχνες συντονίζουν το έργο τους με τις διεθνείς αναζητήσεις, κάτι που ξεκίνησε ήδη από τη δεκαετία του 60 και μέχρι σήμερα εμπλουτίζουν με τις ερευνητικές τους προτάσεις το διεθνές εικαστικό λεξιλόγιο δουλεύοντας σε όλο το εικαστικό φάσμα, από τη ζωγραφική του τελάρου μέχρι τις κατασκευές, τις Installations, τα Happenings και τη Video Art.

Καλλιτέχνες όπως, ο Βλάσης Κανιάρης (1928-1911), ο Παύλος (Διονυσόπουλος, 1930-), ο Νίκος Κεσσανλής (1930-2004), ο Κώστας Τσόκλης (1930-), ο Αλέξης Ακριθάκης (1939-1994), κινούνται στο πλαίσιο του παρισινού Νέο-Ρεαλισμού και προτείνουν με Installations, συναρμογές και βιομηχανικά υλικά σε εναλλακτικούς χώρους το συγκερασμό της γλώσσας και των κωδίκων της με την πραγματικότητα (Εικ.11.79, Εικ.11.80, Εικ.11.81, Εικ.11.82, Εικ.11.83).



**Εικ.11.79** Βλάσσης Κανιάρης, Ουρητήριο, λεπτομέρεια από το έργο Hellas-Hellas, 1980, περιβάλλον, μεταβλητές διαστάσεις, Αθήνα, συλλογή του καλλιτέχνη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Βλάσσης\\_Κανιάρης](https://el.wikipedia.org/wiki/Βλάσσης_Κανιάρης).



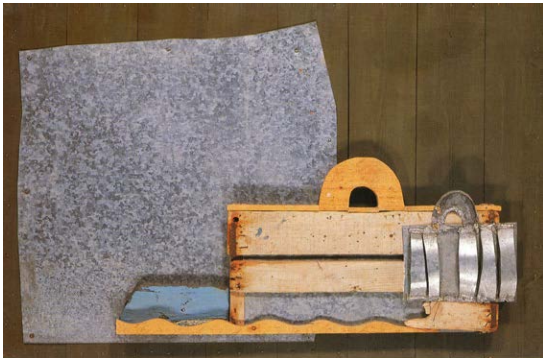
**Εικ.11.80** Παύλος Διονυσόπουλος, Affiches masticotees και πλέξιγκλας, 1972, 59x66x61 εκ., Παρίσι, συλλογή του καλλιτέχνη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Εργα\\_τέχνης\\_στο\\_μετρό\\_της\\_Αθήνας](https://el.wikipedia.org/wiki/Εργα_τέχνης_στο_μετρό_της_Αθήνας).



**Εικ.11.81** Νίκος Κεσσανλής, no 082, υγρό emulsion σε μουσαμά, π. 1960, 133x183 εκ., Ιδιωτική Συλλογή. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Εργα\\_τέχνης\\_στο\\_μετρό\\_της\\_Αθήνας](https://el.wikipedia.org/wiki/Εργα_τέχνης_στο_μετρό_της_Αθήνας).



**Εικ.11.82** Κώστας Τσόκλης, Εκατό βρύσες που στάζουν σε εκατό κουβάδες, σωλήνες βρύσες, κουβάδες, νερό, 1983, 900x800x300 εκ., Πινακοθήκη Πιερίδη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Εθνικό\\_Μουσείο\\_Σύγχρονης\\_Τέχνης](https://el.wikipedia.org/wiki/Εθνικό_Μουσείο_Σύγχρονης_Τέχνης).



**Εικ.11.83** Αλέξης Ακριθάκης, Σιωπή του μετάλλου, 1976, ξύλο και λαμαρίνα, 79,8x-113,5x11,5 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Αλέξης\\_Ακριθάκης](https://el.wikipedia.org/wiki/Αλέξης_Ακριθάκης).

Καλλιτέχνες όπως, ο Ιάσων Μολφέσης (1925-2009) και ο Παντελής Ξαγοράρης (1929-2000) ανίχνευσαν τους κώδικες της τεχνολογίας ενώ άλλοι όπως, ο Παναγιώτης Τέτσης (1925-), ο Δημοσθένης Κοκκινίδης (1929-), ο Δημήτρης Μυταράς (1934-), ο Χρόνης Μπότσογλου (1941-), δεν εγκατέλειψαν ποτέ την αναπαραστατικότητα και την αισθαντικότητα του χρώματος (Εικ.11.84, Εικ.11.85, Εικ.11.86, Εικ.11.87, Εικ.11.88).





**Εικ.11.84** *Ι. Μολφέσης, ΜΧΧΩ 2010, 1990, σίδηρο, μπουλόνια, πολουρεθάνη, πλαστικοί και σιδερένιοι σωλήνες, ηλεκτρικά καλώδια, διάμετρος 215 εκ., Αθήνα, συλλογή του καλλιτέγνη.*



**Εικ.11.85** *Π. Ξαγοράρης, Φωτεινό τετράγωνο-εικόνα υπολογιστή, χ.χ., μεταξοτυπία, 64x192 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Εθνικό\\_Μουσείο\\_Σύγχρονης\\_Τέχνης](https://el.wikipedia.org/wiki/Εθνικό_Μουσείο_Σύγχρονης_Τέχνης).*



**Εικ.11.86** *Π. Τέτσης, 'Υδρα, 1991, Υδατογραφία σε χαρτί, 70x100 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Παναγιώτης\\_Τέτσης](https://el.wikipedia.org/wiki/Παναγιώτης_Τέτσης).*



**Εικ.11.88** *Χ. Μπότσογλου, Η πτώση, 1992, λάδι σε μουσαμά, γύψος χρωματισμένος, 205x200x155 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Χρόνης\\_Μπότσογλου](https://el.wikipedia.org/wiki/Χρόνης_Μπότσογλου).*



**Εικ.11.87** *Δ. Μυταράς, πορτραίτο καθιστού άνδρα, 1979, 190Xx220 εκ., ακρυλικό, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/Εργα\\_τέχνης\\_στο\\_μετρό\\_της\\_Αθήνας](https://el.wikipedia.org/wiki/Εργα_τέχνης_στο_μετρό_της_Αθήνας).*

Γλύπτες όπως, ο Γιώργος Νικολαΐδης (1924-2001), ο Θόδωρος Παπαγιάννης (1942-)<sup>43</sup>, ο Γιώργος Λάμπας (1950-2016), αναζητούν με την εγκατάσταση των γλυπτών τους στο χώρο, τη σχέση του θεατή τόσο με την πραγματικότητα, όσο και με το έργο τέχνης (Εικ.11.89, Εικ.11.90).

Αναπτύσσεται ένας γόνιμος διάλογος ανάμεσα στο αναπαραστατικό και στο αφαιρετικό για τον οποίο επισημαίνει η Μαρίνα Λαμπράκη Πλάκα, Διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης: «Το πολιτισμικό παλίμψηστο του Μεταμοντερνισμού δεν αποκλείει το διάλογο του ζωγράφου ακόμα και με τον ίδιο τον εαυτό του» και καταλήγει παρατηρώντας ότι «η τέχνη τείνει να αποποιηθεί το ρόλο του μάρτυρα και του κριτή και να ξαναγίνει

φιλόνηρωπη, παρηγορητική και ευφρόσυνη. Αυτή η δεσπόζουσα καταργεί τα σύνορα που χωρίζουν τους ζωγράφους του τελέρου από τους καλλιτέχνες που εκφράζονται με κατασκευές, περιβάλλοντα ή δράσεις. Η ειρηνική συνύπαρξη είναι κι αυτή συνέπεια της *paq post-moderna universalis*»<sup>44</sup>.



**Εικ.11.89** Γ. Νικολαΐδης, *Εγκατάσταση*, Ευρωπαϊάια 1982, Hasselt, Βέλγιο.



**Εικ.11.90** Γ. Λάππας, *Κόκκινος ισορροπιστής*, 2005, ύφασμα, αλουμίνιο και σίδηρο, Ιδ. Συλλογή.

Μέσα στο πλαίσιο αυτής της *paq post-moderna* τοποθετείται και η συνύπαρξη διαφορετικών γλυπτικών μορφών στους δημόσιους χώρους των πόλεων. Πλατείες διακοσμούνται με έργα καλλιτεχνών, που αντλούν από διαφορετικές μορφοπλαστικές επιλογές (Γ. Ζογγολόπουλος [1903-2004], Κ. Καμπαδάκης [1938-2003], Δ. Αρμακόλας [1939-2009], Ρόκος [1945-], Κ. Βαρώτσος [1955-]<sup>45</sup>), ενώ στους σταθμούς του Ηλεκτρικού σιδηρόδρομου και του Μετρό σύγχρονοι καλλιτέχνες συνδέουν τις προτάσεις τους με τα ευρήματα της αρχαίας Ελλάδας που συνυπάρχουν στον ίδιο χώρο (Γ. Γαίτης [1923-1984], Β. Μουστάκας [1930-]<sup>46</sup> Δ. Καλαμάρας [1924-1997], Όπυ Ζούνη [1941-2008], Θόδωρος [1931-] κ.ά.) (Εικ.11.91, Εικ.11.92, Εικ.11.93, Εικ.11.94, Εικ.11.95, Εικ.11.96).



**Εικ.11.91** Γ. Ζογγολόπουλος, *Ομπρέλες*, 1997, Θεσσαλονίκη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.92** Κ. Καμπαδάκης, *Νίκη IV*, 1985, ορείχαλκος, Πλατεία Δικαιοσύνης, Αθήνα, φωτ. Φ.Πανηγυράκης.



**Εικ.11.93** Δ. Αρμακόλας, *Σε τούτο το ακάθεκτο έρεβος γεννήθηκε η μέρα η Αναδυομένη II*, 1975, μπρούντζος, 145x72x40 εκ., Αθήνα, πεζόδρομος Ερμού και Νίκης, Αθήνα.



**Εικ.11.94** Κ. Ρόκος, *Μια βουτιά στον κόσμο μας*, 2000, ορείχαλκος, 95x88x54 εκ., Ερμού και Βουλής, Αθήνα, Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Kyriakos\\_Rokos](https://en.wikipedia.org/wiki/Kyriakos_Rokos).



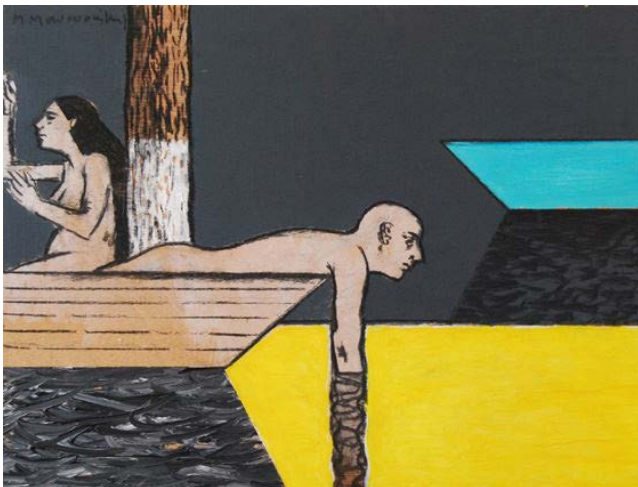


**Εικ.11.95** Κ. Βαρότσος, *Δρομέας* 1998, γυαλί, σίδηρο, 800 εκ., πλατεία Μεγάλης του Γένους Σχολή, Αθήνα.  
Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Costas\\_Varotsos](https://it.wikipedia.org/wiki/Costas_Varotsos).



**Εικ.11.96** Θόδωρος, *Το Ωρολόγιον του ΜΕΤΡΟ*, Αττικό Μετρό, σταθμός Πλατείας Συντάγματος, 2001.

Η σύγχρονη γενιά των καλλιτεχνών, είτε διδάσκουν σήμερα στις Ανώτατες Σχολές Καλών Τεχνών της Ελλάδας (Μιχάλης Μανουσάκης (1953-), Ξενής Σαχίνης (1954-)<sup>47</sup>, Αφροδίτη Λίτη (1953-), Πάνος Χαραλάμπους (1956-) και πολλοί άλλοι) είτε όχι, ανήκουν και συνδιαμορφώνουν τη διεθνή Μεταμοντέρνα σκέψη καθώς, συμμετέχοντας στον παγκόσμιο διάλογο, θέτουν ζητήματα γλώσσας και κωδίκων, διερευνούν την ταυτότητα και τη θέση του ανθρώπου μέσα στον κόσμο, διερευνούν τα όρια της εικαστικής έκφρασης, ενώ διατηρεί ο καθένας την προσωπική του γραφή και το ιδιαίτερο μορφοπλαστικό του ιδίωμα (Εικ. 11.97, Εικ.11.98, Εικ.11.99).



**Εικ.11.97** Μ. Μανουσάκης, *Χωρίς τίτλο*, 1990-91, ακρυλικό, 30x40εκ., Συλλογή Φρυσίρα.



**Εικ.11.98** Α. Λίτη, *Φτερό με πουλιά*, 1990, Μέταλλο, 298x400x90 εκ., Τελόγλειο Ίδρυμα.



**Εικ.11.99** Π. Χαράλαμπος, *Περί αλειείας*, 1991-1992, 25 ζευγάρια λαστιχένιες μπότες, φωτογραφίες, μεταβλητές διαστάσεις, Αθήνα, συλλογή του καλλιτέχνη.

Χαρακτηριστικά ο Γιάννης Κολοκοτρώνης σημειώνει ότι: «Καθένας τους, αναπτύσσοντας διαφορετικά καλλιτεχνικά ιδιώματα, αποδείχθηκαν εξαιρετικά ώριμοι στην αντιμετώπιση του καλλιτεχνικού συστήματος και των ζητημάτων της τέχνης. Απεγκλωβισμένοι από εθνικιστικά προκαθορισμένα σχήματα, μελέτησαν με υπερβολική περίσκεψη και με αμείλικτη αγωνία τη θέση του ανθρώπου στη σημερινή κοινωνία και δημιούργησαν εικόνες που δεν διηγούνται ιστορίες, αλλά αναλύουν τα καινούρια σύμβολα που προβάλλονται από τους ιδεολόγους της οικονομικής παγκοσμιοποίησης»<sup>48</sup>.

### **Ελληνική αρχιτεκτονική στην αρχή του νέου αιώνα**

Η ελληνική αρχιτεκτονική των τελευταίων δεκαετιών, δείχνει ότι μπορεί όπως πάντα να αφομοιώνει εύκολα ό,τι εισάγεται ως νέο: μορφές, τεχνολογικούς νεωτερισμούς, τάσεις και προβληματισμούς.

Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός της δημιουργίας νέων κόμβων μελέτης της αρχιτεκτονικής, όπως η ίδρυση του Ελληνικού Ινστιτούτου Αρχιτεκτονικής (ΕΙΑ) 1995, και των αρχείων της Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη (1995), καθώς επίσης και η συνέχιση των εντύπων όπως: τα *Αρχιτεκτονικά Θέματα* (1967-2013), τα *Θέματα Χώρου και Τεχνών* (1970-2013) και τα *Χρονικά Αισθητικής* (1962 έως σήμερα), που δημοσιεύουν επιστημονικά άρθρα σχετικά με την αρχιτεκτονική, την τέχνη και την αισθητική, προσπαθώντας να γεφυρώσουν το χάσμα θεωρίας και πρακτικής. Επίσης, ιδρύονται νέα Τμήματα Αρχιτεκτονικής στο Πανεπιστήμιο Πάτρας (1999), στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας (1999), στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης (1999), στο Πολυτεχνείο Κρήτης (2004), στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (2015).

Τα τελευταία χρόνια, συνεργασίες Ελλήνων και ξένων αρχιτεκτόνων και η οργάνωση εκθέσεων, έχουν αρχίσει να παρουσιάζουν την ελληνική αρχιτεκτονική στον διεθνή χώρο. Εντείνεται η ανάγκη να βγει ο Έλληνας αρχιτέκτονας από τα στενά τοπικιστικά του όρια, χωρίς αυτό να σημαίνει άρνηση των ιδιαίτερων στοιχείων του τόπου, με στόχο να μην εγκλωβιστεί σε έννοιες όπως τοπικότητα, ελληνικότητα, μεσογειακότητα και άλλες παρεμφερείς. Πολλοί Έλληνες αρχιτέκτονες που διαμένουν εκτός των συνόρων, στις συχνές επισκέψεις τους στην Ελλάδα, στις συνεχείς αναφορές και στη συμμετοχή τους στη σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική, δεν μεταφέρουν απλά τους αρχιτεκτονικούς προβληματισμούς ως σύνολο αφηρημένων εννοιών, αλλά επιδιώκουν τη δημιουργία ενός γόνιμου διαλόγου. Η συνεχής μεταφορά των διεθνών ρευμάτων της αρχιτεκτονικής διοχετεύεται στην ελληνική πραγματικότητα και επηρεάζει την υλοποίηση του δομημένου περιβάλλοντος. Για παράδειγμα, οι προτάσεις του Γιάννη Τσιώμη (1944-) για τον αστικό σχεδιασμό αγγίζουν το πρόβλημα της επέμβασης στον προϋπάρχοντα, καθώς και τις προσπάθειες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής να φανερώσει τις σημερινές δυνατότητες της μέσα από την επεξεργασία του «αποσπασματικού χώρου της πόλης» (Εικ.11.100).





**Εικ.11.100** Γ.Τσιώμης, Μονοκατοικία, 1990-1995, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στο έργο του Κυριάκου Κρόκου (1941-1998), η παράδοση συνεχίζει να αποτελεί πηγή έμπνευσης (για τη μορφή, για τη λειτουργική οργάνωση του κτιρίου, αλλά και για τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες), ενώ ο σχεδιασμός στο σύνολό του οδηγείται στα ίχνη των τάσεων της διεθνούς σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Οι κτιριακοί όγκοι εμφανίζονται σε ανεξάρτητους συνδυασμούς, και οι λεπτομέρειες πιστοποιούν το ενδιαφέρον του αρχιτέκτονα να τονίσει τη σημασία της ανθρώπινης λογικής στην επαφή της με το υλικό. Η συνολική επιμέλεια των έργων του αποκρυσταλλώνεται στη μετατροπή της ύλης σε αίσθηση, στην ανασύσταση του χώρου μέσα από την κίνηση και το βλέμμα, στην ποιητική χρήση της γεωμετρίας. Έλεγε: «Έχω την ανάγκη να θυμηθώ ξεχασμένους κανόνες και να δουλέψω πάνω σ' αυτούς γιατί πιστεύω ότι οι κανόνες δεν δημιουργούν δεσμεύσεις αλλά αντίθετα απελευθερώνουν»<sup>49</sup> (Εικ. 11.101, Εικ.11.102, Εικ.11.103, Εικ.11.104).



**Εικ.11.101** Κ. Κρόκος, Βυζαντινό Μουσείο Θεσσαλονίκης, εσωτερικό 1977-1993, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.102** Κ. Κρόκος, Κατοικίες στην Πεντέλη, 1992, φωτ. Β.Πετρίδου .



**Εικ.11.103** Κ. Κρόκος  
Πολυκατοικία Μουσείο  
Φασιανού, λεπτομέρεια εισόδου  
1990-1995, Αθήνα, , φωτ.  
Β.Πετρίδου



**Εικ.11.104** Κ. Κρόκος Πολυκατοικία Μουσείο  
Φασιανού, εσωτερικό, 1990-1995, Αθήνα, φωτ.  
Β.Πετρίδου.

Στα δημοσιευμένα κείμενά του, ο Δημήτρης Πορφύριος (1949-) τεκμηριώνει τη σκέψη του γύρω από την παράδοση και το καινούριο, ενώ συγκεκριμενοποιεί στα έργα του τους τρόπους με τους οποίους το κλασικό παίρνει πάντοτε τη μορφή της νεωτερικότητας. Για τον Δ. Πορφύριο, η μορφή έχει अपαραβάτους κλασικούς αρχιτεκτονικούς κανόνες. Στην αρχιτεκτονική του δίνει ιδιαίτερη σημασία στην αναζήτηση της μορφολογικής και της τυπολογικής γενεαλογίας και της προέλευσης, στην αναζήτηση της συγγένειας ανάμεσα στο ρυθμό και το ιστορικό του προηγούμενο, στην εμφάνιση των σημερινών κατακτήσεων μέσα από τη σχέση με το παρελθόν (Εικ. 11.105, Εικ.11.106, Εικ.11.107).



**Εικ.11.105** Δ. Πορφύριος, οικισμός  
Πιτιούσα, Σπέτσες, 1995, φωτ.  
Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.106** Δ. Πορφύριος, Whitman  
College, Πανεπιστήμιο Princeton, 2002,  
Princeton, ΗΠΑ, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.107** Δ. Πορφύριος,  
κτίριο της εταιρείας In-  
teramerican, Λεωφ.  
Συγγρού, 2002, Αθήνα, φωτ.  
Β.Πετρίδου.

Ο Πάνος Κουλέρμος (1933-1999), ξεκινώντας από την Αμμόχωστο της Κύπρου, ενδιαφέρθηκε για τον ιταλικό ρασιοναλισμό και, πιστεύοντας ότι το μοντέρνο υπήρξε σε όλες τις εποχές, προσπαθεί να συνεχίσει «το πνεύμα του μοντερνισμού» μέσα στους απλούς όγκους που δημιουργεί, σε αντίθεση με τη συναισθηματική, αρχαιολατρική επαναφορά της μνήμης (Εικ.11.108).



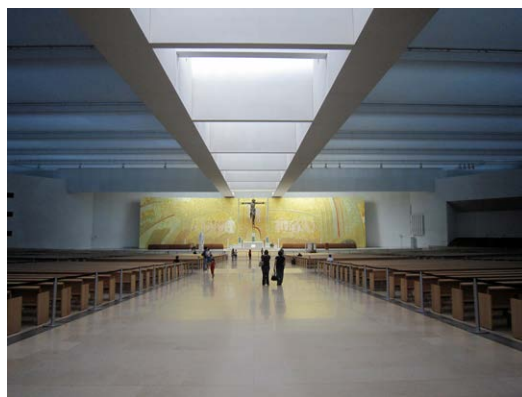


**Εικ.11.108** Π.Κουλέρμος, Συγκρότημα Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας, 1987-1994, Πανεπιστημιούπολη, Ηράκλειο. φωτ. Β.Πετρίδου.

Στον Ναό της Αγίας Τριάδας στη Fatima της Πορτογαλίας ( 2007) του Αλέξανδρου Ν. Τομπάζη, η συνεργασία αρχιτεκτονικής και τόπου έχουν φτάσει σε υψηλό βαθμό. Το κυκλικό κατάλευκο κτίριο δίνει την εντύπωση ότι ήταν πάντα εκεί και ο αρχιτέκτονας δεν έκανε τίποτα περισσότερο από το να ρυθμίσει με πολύ ευαίσθητο τρόπο τις λεπτομέρειες και τις αναγκαίες ισορροπίες με ό,τι προϋπήρχε (Εικ.11.109, Εικ.11.110)

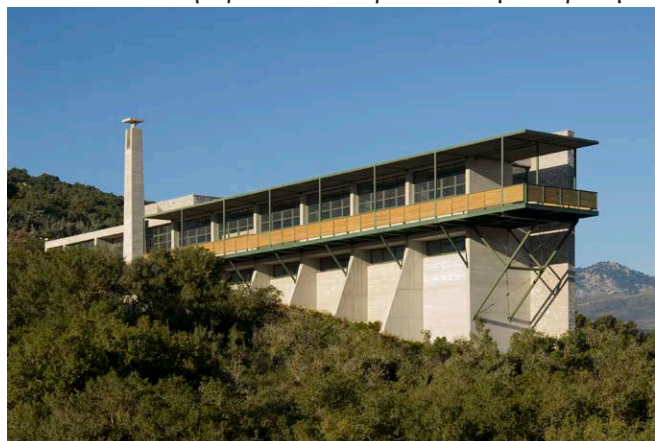


**Εικ.11.109** Α. Ν. Τομπάζης, Ναός της Αγίας Τριάδας, Fatima, 2007, Πορτογαλία, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.110** Α. Ν. Τομπάζης, Ναός της Αγίας Τριάδας, Fatima, 2007, Πορτογαλία. εσωτερικό, φωτ. Β.Πετρίδου.

Η παραγωγή και οι προβληματισμοί των Ελλήνων αρχιτεκτόνων παρουσιάζουν, εκτός από τις ιδιομορφίες, και πολλά σημαντικά έργα που απαντούν στις τοπικές συνθήκες, ανάγκες και προκλήσεις. Χαρακτηριστικό είναι το έργο των αδελφών Δημήτρη (1944-2002) και Τάσο (1942-) Μπίρη και των Δημήτρη Ησαΐα και Τάσο Παπαϊωάννου οι οποίοι απέδωσαν μέσα από τα κτίρια και τις μελέτες τους τη μορφολογική και κατασκευαστική αγωνία του ευρωπαϊκού μοντερνισμού (Εικ.11.111, Εικ.11.112).



**Εικ.11.111** Δ. Ησαΐας- Τ.Παπαϊωάννου- Α. Γαλατά, Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλία, 2001-2007, φωτ. Τ. Αμπατζής-Σ. Ράντου.



**Εικ.11.112** Δ&Σ Αντωνακάκη, Βιβλιοθήκη της Σχολής Καλών Τεχνών, 2005, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.

Στο τέλος του εικοστού αιώνα, τα έργα ορισμένων Ελλήνων αρχιτεκτόνων αποτέλεσαν σταθμό για τις μετέπειτα γενιές και τους σημερινούς αρχιτέκτονες. Πολλές φορές τα μιμήθηκαν, τους έγιναν κριτικές ή προβλήθηκαν με θετικά σχόλια και καθόρισαν τις πορείες της ελληνικής σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Τα έργα αυτά είναι σημαντικά σημεία αναφοράς στις ελληνικές πόλεις και πολλές φορές επηρεάζουν τη διαμόρφωση των νέων εξελίξεων σ' αυτές.

Η αρχιτεκτονική της Αγνής Κουβελά-Παναγιωτάκου (1943 -) προδίδει την προσπάθεια της να συνεχίσει την ατέρμονη αναζήτηση του Πικιώνη. Στο σπίτι διακοπών στη Σαντορίνη (1993-97) και στο Μουσείο στη Νάξο, η αρχιτεκτονική συμβαδίζει με τη συγχρονικότητα της εποχής και δημιουργεί έργα που ανήκουν στο σήμερα, ενώ παράλληλα επηρεάζεται από τα υλικά, την ατμόσφαιρα, τον ήλιο, τον αέρα και τα χρώματα της ελληνικής γης. Αυτό το διπλό στοιχείο αποδεικνύει ότι τα λόγια που έλεγε ο Πικιώνης « αρμονίαν μαζών και περιγραμμάτων, διαμόρφωσιν νόμιμον ως προς το υλικόν και ισορροπίαν του εθνικού στοιχείου προς το καθολικόν», δεν έχουν χάσει ακόμα το νόημα τους (Εικ.11.113).

Στην αρχιτεκτονική της Μαρίας Κοκκίνου (1955-) και του Ανδρέα Κούρκουλα (1953-), υπερισχύουν οι καθαροί πρισματικοί όγκοι που όμως έχουν χάσει τα δυναμικά μπρουταλιστικά στοιχεία της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής και έχουν μεταμορφωθεί σε ήπια αστικά ορόσημα, η παρουσία των οποίων είναι σχεδόν επιβεβλημένη από το ίδιο το περιβάλλον (Εικ.11.114).



**Εικ.11.113** Α. Κουβελά-Παναγιωτάκου, Στο σπίτι διακοπών στη Σαντορίνη, 1993-1997, φωτ. Α. Κουβελά -Παναγιωτάκου.

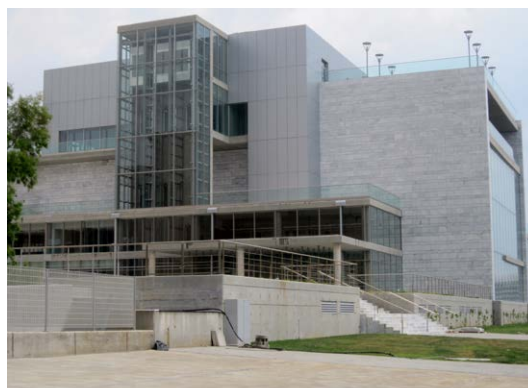


**Εικ.11.114** Μ. Κοκκίνου, Α. Κούρκουλας, Μουσείο Μπενάκη, 2001-2004, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.

Οι διακρίσεις των Ελλήνων αρχιτεκτόνων σε πανελλήνιους και διεθνείς διαγωνισμούς συμβάλλουν συνεχώς στη διάδοση του έργου τους εντός και εκτός της Ελλάδας. Μονογραφίες με παρουσιάσεις των έργων τους έχουν δημοσιευτεί τα τελευταία χρόνια από διεθνείς εκδοτικούς οίκους και από τα πιο αξιόλογα αρχιτεκτονικά περιοδικά. Επίσης, ένας μεγάλος αριθμός Ελλήνων αρχιτεκτόνων που ζει στην Ελλάδα, συνεργάζεται με ξένους αρχιτέκτονες και συμμετέχει δραστήρια στη διεθνή παραγωγή της αρχιτεκτονικής (Εικ.11.115, Εικ.11.116).



**Εικ.11.115** Ρ. Σακελλαρίδου, Μ. Παπανικολάου, Μ. Botta, Συγκρότημα Εθνικής Ασφαλιστικής λεωφόρος Συγγρού, 2001-2005, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.116** Schema 4 Architects, Α. Isozaki & Associates, Μέγαρο Μουσικής κτίριο Β, 2009, Θεσσαλονίκη, φωτ. Β.Πετρίδου.



Επιπλέον, οι Έλληνες αρχιτέκτονες στην αρχή του νέου αιώνα, συνεχίζουν να εμπλουτίζουν την αρχιτεκτονική με την κατασκευή ιδιωτικών αλλά και δημόσιων έργων, να ασχολούνται με την προστασία των κτιρίων συμπεριλαμβανομένων και εκείνων του προπολεμικού μοντερνισμού, με τις αστικές αναπλάσεις και τις αναδείξεις των πρώην βιομηχανικών περιοχών, ενώ γίνονται πολλοί διαγωνισμοί δίνοντας αφορμές για περαιτέρω δημιουργία νέων προβληματισμών (Εικ.11.117, Εικ.11.118, Εικ.11.119, Εικ.11.120, Εικ.11.121, Εικ.11.122, 11.123).



**Εικ.11.117** Δ. Διαμαντόπουλος, Ο. Βιγγόπουλος, Κ. Γκιουλέκα, Μουσείο της Ελιάς και του ελληνικού λαδιού, 1998-2002, Σπάρτη, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.118** Τ. Ανδριανόπουλος, Κ.Μαύρος, TAN / Tense Architecture Network, Μονοκατοικία στην Καλλιτεχνούπολη, 2010, Αττική, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.119** Γ. Δασκαλάκη, Γ. Παπαδόπουλος, Συγκρότημα κατοικιών και καταστημάτων, Μεταξουργείο, 2009, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.120** Γ. Δασκαλάκη, Γ. Παπαδόπουλος, Συγκρότημα κατοικιών και καταστημάτων, Μεταξουργείο, 2009, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.121** Ν. Δεληγιάννη, Γ. Σπυρίδωνος (React Architects), Κατοικίες στην Άνοιξη, 2004-2009, Αττική, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.122** Α.Π. Μουρελάτος, Σ. Γιωτάκης, Κέντρο Υποδοχής Επισκεπτών, Κέντρο Πολιτισμού, Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, 2013, Αθήνα, φωτ. Β.Πετρίδου.



**Εικ.11.123** Α. Αντονάς, Κ.Κουτσογιάννη, Π.Ησαΐας, *Rethink Athens / Ξανά-Σκέψου την Αθήνα 2013*, Ευρωπαϊκός Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός για την ανασυγκρότηση του κέντρου της Αθήνας, εύφημος μνηεία.

<sup>1</sup> Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York: 1977, σ. 17.

<sup>2</sup> Jean-Francois Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, εκδ. Galilée, Παρίσι 1988 και *The Postmodern Explained: Correspondence, 1982-1985*, εκδ. Julian Pefanis and Morgan Thomas, μετάφραση Don Barry, Εκδόσεις University of Minnesota Press, 1993.

<sup>3</sup> Stephen R.C. Hicks, *Explaining postmodernism:skepticism and socialism from Rousseau to Foucault*, Winsconsin, Scholargy Publishing, 2004, σ.2.

<sup>4</sup> Jean Baudrillard *Simulations (Simulacres et simulation*, Galilee, Paris 1981), μτφρ. P.Foss και P.Patton, New York, Semiotext, 1983, σ.64.

<sup>5</sup> Γιάννης Κουνέλλης, *Λιμναία Οδύσσεια*, Εκδόσεις Άγρα, Γκαλερί Bernier, σ. 80-81.

<sup>6</sup> «Μπορεί ο Bruce Nauman, ο Gerhard Richter, ο Damien Hirst για να χρησιμοποιήσουμε προσφιλή παραδείγματα από τον κόσμο της τέχνης, να βρίσκονται επί δεκαετίες στις πρώτες θέσεις όλων των καταλόγων... όμως είναι σίγουρο ότι παρόμοια ονόματα δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να θεωρηθεί πως συνεχίζουν μία γενεαλογία «δημιουργών», η οποία περιλαμβάνει στους κόλπους της τον Βαν Γκογκ, τον Πικπάσσο, τον Πόλλοκ ή ακόμη και τον Μπούς», στο Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19<sup>ο</sup> στον 21<sup>ο</sup> αιώνα*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2004, σ. 316-317.

<sup>7</sup> Jacques Derrida, *Η γραφή και η διαφορά (L' écriture et la différence*, Seuil, 1967), μτφρ. Κ.Παπαγιώργης, Εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα: 1998, σ.78.

<sup>8</sup> Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, πρόλογος Γ.Βέλτσος, μτφρ. Γ. Σπανός, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2007, σ.51.

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *Η Φωνή και το Φαινόμενο (La voix et le phénomène*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967), μτφρ. Κ.Παπαγιώργης, Μικρή Αρκτος, Αθήνα:1997, σ.77.

<sup>10</sup> Roland Barthes, *ό.π.*, σ. 143.

<sup>11</sup> Jean Baudrillard, *Simulations (Simulacres et simulation*, Galilee, Paris 1981), μτφρ. P.Foss και P.Patton, New York, Semiotext, 1983, σ.15.

<sup>12</sup> <https://youtu.be/PiQK-O8xDSE>.

<sup>13</sup> <https://youtu.be/oEJ5bh-OIuU>.

<sup>14</sup> <https://youtu.be/IYJ3dPwa2tI>.

<sup>15</sup> <https://youtu.be/UA9cp9jqHZE>.

<sup>16</sup> [https://youtu.be/VaHDT\\_nOzaE](https://youtu.be/VaHDT_nOzaE).



- <sup>17</sup> <https://youtu.be/8iHvW3JRQpY>.
- <sup>18</sup> <https://youtu.be/tiszC33ruc0>.
- <sup>19</sup> [https://youtu.be/2GD5PBK\\_Bto](https://youtu.be/2GD5PBK_Bto).
- <sup>20</sup> <https://youtu.be/fZUBgJMNRhI>.
- <sup>21</sup> Γιάννης Κουνέλλης, ό.π.
- <sup>22</sup> John Perreault, «Room with a Coup», Soho, Weekly News, 13 Σεπτεμβρίου 1979, σ. 47.
- <sup>23</sup> Achille Bonito Oliva, *La Transavanguardia Internazionale*, Politi, Milano, 1982.
- <sup>24</sup> <https://vimeo.com/36088557>.
- <sup>25</sup> Keith Haring, *Diari* (Journals, Viking, N.York, 1996), Milano, Mondadori, 2001, σ.94.
- <sup>26</sup> Ortega y Gasset, *Η αντι-δημοκρατικότητα της νέας τέχνης*, Εκδόσεις Καθρέφτης, Αθήνα 1998, σ. 88-89.
- <sup>27</sup> <http://www.jeffkoons.com/>.
- <sup>28</sup> <http://www.damienhirst.com/>.
- <sup>29</sup> Jacques Derrida, *Περί Γραμματολογίας (De la Grammatologie)*, Les Editions de Minuit, 1967), μτφρ. Κ.Παπαγιώργης, εκδ.Γνώση, Αθήνα: 1990, σ. 345.
- <sup>30</sup> [https://youtu.be/rO\\_lwjhoSiU](https://youtu.be/rO_lwjhoSiU).
- <sup>31</sup> R.Appignanesi και Ch.Garratt, *Introducing Postmodernism*, Icon Books, Uk., Totem Books, USA:1995, σ.19).
- <sup>32</sup> *Μοντέρνο- Μεταμοντέρνο*, εισηγήσεις συμποσίου Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο, Εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα: 1988, σ. 15-16.
- <sup>33</sup> Τόνυ Γκόντφρεϋ, *Εννοιολογική Τέχνη*, μετάφρ. Ειρ. Ορατή, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα: 2001, σ. 416.
- <sup>34</sup> [https://youtu.be/oY-YVR4\\_aEc](https://youtu.be/oY-YVR4_aEc).
- <sup>35</sup> <https://youtu.be/rQMBADHTYpQ>.
- <sup>36</sup> Σάββας Κονταράτος «Ο αρχιτεκτονικός Μεταμοντερνισμός ως απελευθέρωση και ως παραίτηση» στο *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 1988, σ. 82-83.
- <sup>37</sup> *Τάσεις στη σύγχρονη αρχιτεκτονική*, Κατάλογος Έκθεσης Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1982, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, έκδοση Εθνικής Πινακοθήκης, 1982, σ. 121.  
<http://www.massimoscolari.it/?cat=2>.
- <sup>38</sup> Π. Πάγκαλος, Β.Πετρίδου, *Το αποτόπωμα του Eisenman*, εκ. Futura, Αθήνα 2013.
- <sup>39</sup> Β. Πετρίδου, «Οι αρνήσεις του παρελθόντος ως κινητήρια δύναμη του μέλλοντος Αναζητήσεις της αρχιτεκτονικής στην αρχή της χιλιετίας», *Χρονικά Αισθητικής* τόμος 41 ΒΙ, Αθήνα, 2001/2002, σ. 573-584.
- <sup>40</sup> Β. Πετρίδου, «Οι αρνήσεις του παρελθόντος ως κινητήρια δύναμη του μέλλοντος Αναζητήσεις της αρχιτεκτονικής στην αρχή της χιλιετίας», *Χρονικά Αισθητικής* τόμος 41 ΒΙ, Αθήνα, 2001/2002, σ. 573-584.
- <sup>41</sup> Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Τα μοναδικά αντικείμενα*, Αρχιτεκτονική και Φιλοσοφία, Futura, 2005, σ. 17.
- <sup>42</sup> Οπ.π. σελ 22.
- <sup>43</sup> <http://theodoros-papagiannis.gr/>.
- <sup>44</sup> Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Εθνική Πινακοθήκη, 100 Χρόνια, τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, εκδ. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2000, σ.258.
- <sup>45</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Costas\\_Varotsos](https://it.wikipedia.org/wiki/Costas_Varotsos).  
<http://vagelismoustakas.com/>.  
<http://www.xenophonsachinis.com/>.
- <sup>46</sup> Γιάννης Κολοκοτρώνης, *Νέα Ελληνική Τέχνη 1974-2004*, Ίδρυμα Θρακικής Τέχνης & Παράδοσης, 2007, σ. 19-20.
- <sup>47</sup> Αρβανίτη-Κρόκου, Λ., Κωνσταντόπουλος Η., Λεβίδης, Α., (επιμ.) *Κυριάκος Κρόκος*, Μουσείο Μπενάκη, 2012, Συνέντευξη του Κυριάκου Κρόκου στον Κυριάκο Κοσμά, σ .366.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

- Appignanesi R., Garratt, Ch., *Introducing Postmodernism*, Icon Books, Uk., Totem Books, USA,1995.
- Arnanson, H.H., *Ιστορία Σύγχρονης Τέχνης*, Εκδόσεις Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995.
- Barthes, R., *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, πρόλογος Γ.Βέλτσος, μτφρ. Γ. Σπανός, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2007.
- Baudrillard, J., Nouvel, J., *Τα μοναδικά αντικείμενα*, Αρχιτεκτονική και Φιλοσοφία, Εκδόσεις Futura, 2005.
- Baudrillard, J., *Simulations (Simulacres et simulation)*, Galilee, Paris 1981), μτφρ. P.Foss και P.Patton, New York, Semiotext, 1983.
- Bonito Oliva, A., *La Transavanguardia Internazionale*, Politi, Milano, 1982.
- Clair, J., Σκέψεις για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών. *Κριτική της Μοντερνικότητας*. μτφρ. Α. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα 1999.
- Derrida, J., *Η γραφή και η διαφορά (L'écriture et la différence)*, Seuil, 1967), μτφρ. Κ.Παπαγιώργης, Εκδόσεις

- Καστανιώτης, Αθήνα, 1998.
- Derrida, J., *Η Φωνή και το Φαινόμενο (La voix et le phénomène)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967), μτφρ. Κ.Παπαγιώργης, Εκδόσεις Μικρή Αρκτος, Αθήνα, 1997.
- Derrida, J., *Περί Γραμματολογίας (De la Grammatologie)*, Les Editions de Minuit, 1967), μτφρ. Κ.Παπαγιώργης, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1990.
- Haring, K., *Diari*, Journals, Viking, N.York, 1996, Milano, Mondadori, 2001.
- Liotard, J.-F., *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Εκδόσεις Galilée, Παρίσι 1988.
- Liotard, J.-F., *The Postmodern Explained: Correspondence, 1982–1985*, Εκδόσεις Julian Pefanis and Morgan Thomas, μετάφραση Don Barry, εκδ. University of Minnesota Press, 1993.
- Ortega y Gasset, J., *Η αντι-δημοτικότητα της νέας τέχνης*, Εκδόσεις Καθρέφτης, Αθήνα 1998.
- Perreault, J., «Room with a Coup», Soho, Weekly News, 13 Σεπτεμβρίου 1979.
- Stephen R.C. Hicks, *Explaining postmodernism: skepticism and socialism from Rousseau to Foucault*, Winsconsin, Scholargy Publishing, 2004.
- Venturi, R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1977.
- Αρβανίτη -Κρόκου, Λ., Κωνσταντόπουλος Η., Λεβίδης, Α., (επιμ.) *Κυριάκος Κρόκος*, Μουσείο Μπενάκη, 2012.
- Γιακουμακάτος, Α., *Ιστορία της ελληνικής αρχιτεκτονικής. 20ός αιώνας*, Εκδόσεις Νεφέλη. 2009.
- Γκόντφρεϋ, Τ., *Εννοιολογική Τέχνη*, μτφρ. Ειρ. Ορατή, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2001.
- Εμμανουήλ Μ., *Ιστορία Τέχνης από το 1945 σε πέντε ενότητες*, Εκδόσεις Καπόν, 2013.
- Δασκαλοθανάσης, Ν., *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2004.
- Κολοκοτρώνης, Γ., *Νέα Ελληνική Τέχνη 1974-2004*, Ίδρυμα Θρακικής Τέχνης & Παράδοσης, 2007.
- Κουνέλλης, Γ., *Λιμναία Οδύσσεια*, Εκδόσεις Άγρα, Γκαλερί Bernier, 1990.
- Μαθιόπουλος (επιμ.) *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1999.
- Μοντέρνο- Μεταμοντέρνο*, εισηγήσεις συμποσίου Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο, Εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα, 1988.
- Μυκονιάτης, Η., *Ελληνική Τέχνη, Νεοελληνική Γλυπτική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1996.
- Πάγκαλος, Π., Πετρίδου, Β., *Το αποτύπωμα του Eisenman*, Εκδόσεις Futura, Αθήνα 2013.
- Πανεπιστήμιο Οξφόρδης, *Λεξικό Τέχνης και Καλλιτεχνών*, 2 τόμοι, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997.
- Σαββόπουλος Χ., *Ερμηνείες του πραγματικού. Η σύγχρονη τέχνη στη δεκαετία του 1980*, Αθήνα 2009.
- Στάγκος, Ν., *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα 2003.
- Τάσεις στη σύγχρονη αρχιτεκτονική*, Κατάλογος Έκθεσης Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1982, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, έκδοση Εθνικής Πινακοθήκης, 1982.
- Τουρνικιώτης, Π., *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*, Εκδόσεις Futura, 2006.
- Φεσσά – Εμμανουήλ, Ε., *Δοκίμια για τη Νέα Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2001.
- Χρήστου, Χ., *Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική 20ού αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1996.