

**Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών
Επιστημών
Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα: Πολιτιστική Διαχείριση,
Διοίκηση και Επικοινωνία**

Διπλωματική εργασία στην Ιστορία της Τέχνης

Θέμα

**Η κοινωνική και τεχνική πλευρά της τέχνης:
*Το Bauhaus στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης***

Επιμέλεια: Διονυσία Μάνεση

**Επιβλέποντες καθηγητές: κ. Φουντουλάκη
κ. Ζέρη
κ. Καββαθάς**

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	1
1ο κεφάλαιο.....	2-4
1. Τι είναι το έργο τέχνης?.....	2-4
2 ^ο κεφάλαιο.....	5-38
2.Ο καλλιτέχνης και η κοινωνία: Μία ιδιόμορφη σχέση.....	5-6
2.1 Ο μοναχικός καλλιτέχνης εγκαταλείπει την Ακαδημία.....	6-11
2.2 1900-1950: Ο πρωτοπόρος καλλιτέχνης σε μία μετωπική αναμέτρηση με τον «εσωτερικό εχθρό», τον αστό.....	12-15
2.2.α) Επίκληση στο συναίσθημα.....	15-16
2.2.β) Προς την αφαίρεση.....	17-25
2.2.γ) Επίκληση του παραλόγου.....	25-29
2.2.δ) Εξύμνηση του πνεύματος της μηχανής.....	30-32
2.2.ε) Το οριστικό πέρασμα από την εικόνα στην διαδικασία.....	32-34
2.3 1960-21 ^ο αιώνα: Η απώλεια του καλλιτέχνη.....	34-38
3ο κεφάλαιο.....	39-48
3. Τέχνη και τεχνική.....	39
3.α) Η τεχνική.....	39-43
3.β) Η κατασκευή.....	43-45
3.γ) Η μηχανή.....	45-48
4 ^ο κεφάλαιο.....	49-54
4. Η Συντηρητική Επανάσταση στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης.....	49-54
5 ^ο κεφάλαιο.....	56-72
5. Το Bauhaus στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης.....	56-72

Αντί Επιλόγου.....	73
Παράρτημα.....	74-151
Βιβλιογραφικές πηγές.....	152- 156

Πρόλογος

Η νοηματοδότηση αυτού που ονομάζουμε καλλιτεχνική δραστηριότητα, αλλά και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά τα οποία αποδίδουμε στον «αυτουργό» της- τον καλλιτέχνη- συμβαδίζει με τις κοινωνικές εξελίξεις, οι οποίες επαναπροσδιορίζουν διαρκώς τον ιστορικό ρόλο του καλλιτέχνη. Η απόσυρση του καλλιτέχνη από την Ακαδημία, η σύγκρουση του με την ακαδημαϊκή καλλιτεχνική τεχνοτροπία, η καλλιέργεια μίας ιδεολογίας της μαχόμενης εμπροσθοφυλακής και η εισβολή του θεατή στο προσκήνιο καταδεικνύουν τον κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης.

Αναμφίβολα, η τέχνη κατορθώνει να απομακρύνεται από την πεζή καθημερινότητα χάρη στην τεχνική πλευρά της μαγείας της. Από την μία, η καλλιτεχνική και τεχνική πλευρά της τέχνης αποτελούν πλέον μία αδιάσπαστη ενότητα, ορίζοντας αυτό που αποκαλούμε «αύρα των μορφωμάτων». Από την άλλη, ο σύγχρονος πολιτισμός φαίνεται να υποτάσσεται στον κόσμο της τεχνολογίας και ο καλλιτέχνης να στέκει αμήχανος μπροστά στην αδυσώπητη δύναμη της μηχανής.

Στην παρούσα μελέτη θα διερευνήσουμε την κοινωνική και τεχνική διάσταση της τέχνης, σε συνεπικουρία με μία περιπτωσιολογική έρευνα για το Bauhaus. Σ' ένα πρώτο επίπεδο, θα εξετάσουμε τα συστατικά στοιχεία ενός έργου τέχνης (μορφή και περιεχόμενο) καθώς και τη διαδρομή του κυρίαρχου πρότυπου για τον καλλιτέχνη, όπως εμφανίζεται στον δυτικό κόσμο, από τον 19^ο έως και τον 21^ο αιώνα. Παράλληλα με την διαδικασία συγκρότησης του καλλιτεχνικού υποκειμένου, θα μας απασχολήσει η αμφίσημη σχέση τέχνης και κοινωνίας. Από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα παρατηρούμε πως τόσο οι μορφοπλαστικές καινοτομίες, όσο και το θεματικό περιεχόμενο των έργων αρχίζουν να συμβαδίζουν με μία αντι-κοινωνική, αντι-συστημική θεώρηση. Η επιλογή της κοινωνικής απομόνωσης του καλλιτέχνη και η κραυγή μίας προκλητικής αντίστασης ενάντια στο αστικό σχήμα σκέψης συνιστούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Στη συνέχεια, θα αναστοχαστούμε πάνω στις έννοιες της κατασκευής, της μηχανής και της τεχνικής, πάντοτε σε συνάρτηση με την καλλιτεχνική παραγωγή. Αξιοποιώντας τις θεωρητικές διατυπώσεις των Mamford, Καστοριάδη, Κονδύλη, Arrendt και Adorno θα αδρογραφήσουμε την σχέση τέχνης και βιομηχανικής παραγωγής υπό το πρίσμα της σχολής του Bauhaus. Το Bauhaus συνιστά ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα δημιουργικής σύμπλευσης τέχνης και τεχνικής, και ενός νέου ιστορικού ρόλου που κλήθηκε να υπηρετήσει ο καλλιτέχνης.

1. Τι είναι το έργο τέχνης?

Εκκινώντας από τις αναλύσεις των Hegel, Kant και Adorno καταλήγουμε σε ορισμένες κοινές παραδοχές όσο αφορά μία εννοιολογική προσέγγιση του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης είναι προϊόν σκόπιμης ανθρώπινης ενέργειας, αν και η σκοπιμότητα που υπάρχει σ' αυτό δεν εμπίπτει αναγκαστικά με τον σκοπό του δημιουργού του, αλλά εμπεριέχεται στην ουσία του (Hegel). Μπορεί- στις περισσότερες περιπτώσεις- να θεωρηθεί «αντικείμενο», μα διαφέρει από τα φυσικά αντικείμενα, ως προς τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτό από τον άνθρωπο. Και αυτό γιατί, ενώ τα φυσικά αντικείμενα, η φύση γενικότερα, για τον άνθρωπο της περιόδου του Διαφωτισμού και μετά είναι μέσα προς χρήση και καθυπόταξη (ας μην ξεχνούμε πως η επικυριαρχία του ανθρώπου στην φύση είναι ένα από τα αιτήματα του Διαφωτισμού), μέσα που χρησιμοποιούνται για την ικανοποίηση των ανθρώπινων αναγκών και ορέξεων και μ' αυτόν τον τρόπο είναι στόχοι της ανθρώπινης επιθυμίας και αγαθά προς κατανάλωση, τα έργα τέχνης είναι δι' εαυτά. Ο αντικειμενικός τους σκοπός, το τελικό τους όριο, βρίσκεται αποκλειστικά μέσα στα ίδια, όχι έξω απ' αυτά.¹ Η ύπαρξη τους κινείται στην περιοχή της ελευθερίας που ο άνθρωπος διατηρεί για τα προϊόντα του πνεύματος και όχι στην περιοχή της αναγκαιότητας που καταλαμβάνει η φύση.²

Σύγχρονοι θεωρητικοί ορίζουν την τέχνη ως ένα «πολιτισμικά σημαίνον νόημα, κωδικοποιημένο με δεξιοτεχνία με ένα επιδραστικό μέσο που απευθύνεται στις αισθήσεις» (Anderson). Ενώ άλλοι προτείνουν να την περιγράψουμε ως «μία ακατάπαυστη εξέταση της αντιληπτικής μας εγρήγορσης και μία συνεχή διεύρυνση της συνείδησης μας σχετικά με τον κόσμο που μας περιβάλλει» (Irwin).³

Με αφετηρία την αισθητική του Adorno θα αναστοχαστούμε τον κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης, τους μορφολογικούς της νόμους και το θεματικό της περιεχόμενο. Με την αστικοποίησή της, (από τον 18^ο αιώνα και μετά) δίδεται ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στον κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης. Στην πραγματικότητα, αυτό που κάνει την τέχνη κοινωνική δεν είναι ο τρόπος παραγωγής της, στον οποίο αποκρυσταλλώνεται η διαλεκτική των παραγωγικών δυνάμεων και των παραγωγικών σχέσεων, ούτε η κοινωνική προέλευση του θεματικού της περιεχομένου, αλλά το

¹ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 368

² Beardsley C. Monroe: «Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών», μετάφραση Κούρτοβικ Δ.& Χριστοδουλίδης Π., Νεφέλη, Αθήνα, 1989

³ Freeland Cynthia: «Μα είναι αυτό τέχνη?», σε μετάφραση Μάντυ Αλμπάνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2005

γεγονός πως έρχεται διαρκώς σε αντίθεση προς την κοινωνία, καταγγέλλοντας την ταπείνωση του ανθρώπου, που βρίσκεται παγιδευμένος σε μία ολική κατάσταση ανταλλαγής, όπου τα πάντα συνιστούν ένα είναι δι' άλλο.⁴ Κοινωνικό χαρακτήρα στην τέχνη αποτελεί η εσωτερική της κίνηση, η δυναμική της κατά της κοινωνίας, όχι η στρατευμένη πολιτική της θέση.⁵ Η τέχνη γίνεται ένα σχήμα κοινωνικής πρακτικής: κάθε αυθεντικό έργο τέχνης κάνει μέσα του μία επανάσταση, από την στιγμή όμως που κοινωνικοποιείται, αμβλύνεται η πρότερη κριτική του αιχμή και ουδετεροποιείται (π.χ. ντανταϊσμός).

Κατά γενική ομολογία τα έργα τέχνης τείνουν a priori προς την κατάφαση. Το γεγονός πως η πρωτοπορία έγινε μέρος της κατεστημένης κουλτούρας και απορροφήθηκε, εν μέρει τουλάχιστον από τον ιστό της καθημερινής ζωής οφείλεται στον καταφατικό χαρακτήρα της τέχνης. Αναλυτικότερα, τα έργα τέχνης εγκαταλείπουν τον εμπειρικό κόσμο και παράγουν έναν αντίθετο και ιδιότυπο κόσμο, ο οποίος φέρεται σα να ήταν οντολογικά υπαρκτός. Βάσει της μορφής τους, στρέφονταν κατά του απλώς υπάρχοντος, του κατεστημένου ενώ ταυτόχρονα ενθάρρυναν και διαμόρφωναν τα στοιχεία του, μετατρέπονταν, δηλαδή, σε συστατικό κομμάτι εκείνου, από το οποίο η αυτονομία της τέχνης επιθυμούσε να απελευθερωθεί.⁶

Ο αυστριακός μαρξιστής Ernst Fischer, στο βιβλίο του «Η αναγκαιότητα της τέχνης», δείχνει εμπεριστατωμένα την εξάρτηση της τέχνης από τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που επικρατούν σε μία δεδομένη κοινωνία, σ' ένα δεδομένο στάδιο της ιστορίας καθώς και την εξάρτηση της μορφής από το περιεχόμενο σε διάφορες τέχνες.⁷ Πρόκειται για μία θεώρηση εντελώς απολιθωμένη, εφόσον αυτό που κάνει τα έργα τέχνης κοινωνικά σημαντικά είναι το περιεχόμενο που μιλάει μέσα από τις μορφολογικές δομές τους. Οι κοινωνικοί αγώνες και οι ταξικές σχέσεις αποτυπώνονται στη δομή των έργων, ενώ οι πολιτικές θέσεις που λαμβάνουν από την μεριά τους τα έργα τέχνης είναι επιφανινόμενα και συνήθως αποβαίνουν σε βάρος της αισθητικής τους επεξεργασίας και του κοινωνικού

⁴ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 381-398

⁵ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 381-398

⁶ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 13- 21

⁷ Fischer Ernst: «Η αναγκαιότητα της τέχνης», σε μετάφραση: Γιώργου Βαμβάλη, Μπουκουμάνη, Αθήνα, 1972

περιεχομένου αλήθειας τους. Η ενύπαρξη της κοινωνίας στο έργο τέχνης και όχι η ενύπαρξη της τέχνης στην κοινωνία είναι η ουσιαστική κοινωνική σχέση της τέχνης. Η συνδιάταξη του υπαρκτού και του μη υπαρκτού είναι το ουτοπικό σχήμα της τέχνης, καθώς εμφανίζει αυτό που δεν υπάρχει, ενώ ταυτόχρονα είναι σαν να το υπόσχεται.

Η μορφή, αυτό που αποτελεί την εσωτερική συνοχή των έργων, δεν μπορεί να συλληφθεί κατ' αντιδιαστολή προς το περιεχόμενο, αλλά διαμέσου του ιδίου. Κατά τον Adorno, μορφή είναι η μη καταπιεστική σύνθεση των διάσπαρτων στοιχείων, η οποία όμως τα διαφυλάσσει όπως είναι, με τις αποκλίσεις και τις αντιφάσεις τους. Όντας μία ενότητα που έχει τεθεί, αναστέλλει τον εαυτό της πάντοτε. Τουαντίον, η συζήτηση περί φορμαλισμού αντιλαμβάνεται τη μορφή ως κάτι επιβεβλημένο από έξω, κάτι υποκειμενικά αυθαίρετο. Η μορφή επιβεβαιώνει πως δεν υπάρχει αμεσότητα σ' ένα έργο τέχνης, οσάκις αποτελεί διαμεσολάβηση τόσο ως σχέση μεταξύ των μερών, όσο και μεταξύ των μερών και του όλου. Η επεξεργασία της ύλης υπακούει ενδεχομένως στους μαθηματικούς κανόνες της σύνθεσης- που συνήθως ευνοούν τις παραδοσιακές μορφές- ,γεγονός που δηλώνει περίτρανα τον διαμεσολαβημένο χαρακτήρα του έργου. Στη διαπάλη- ή ορθότερα στη δημιουργική συνύπαρξη- μορφής και περιεχομένου, η μορφή είναι αυτή που επιλέγει, περικόπτει, εγκαταλείπει τμήματα του περιεχομένου.⁸

Στα πρωτοποριακά έργα, η μορφή τείνει να διαλύσει την ενότητα της, άλλοτε για χάρη της έκφρασης, άλλοτε ως κριτική στον καταφατικό χαρακτήρα της τέχνης. Ακόμα όμως και η επιδίωξη της μη ενότητας υπακούει σ' ένα είδος νέας ενότητας μεταξύ των στοιχείων. Η χειραφέτηση της μορφής (για π.χ. η αφαίρεση σε έργα του Kandinsky), είναι ότι αρνείται να μετριάσει, στην εικόνα, την αλλοτρίωση, ενσωματώνοντας την μορφικά ως τέτοια⁹.

⁸ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 242- 250

⁹ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 250

2. Ο καλλιτέχνης και η κοινωνία: Μία ιδιόμορφη σχέση

Στα 1914, ουσιαστικά, όλα εκείνα τα οποία θα μπορούσαν να στεγαστούν κάτω από το ευρύτατο και ολίγον απροσδιόριστο στέγαστρο του όρου «μοντερνισμός» είχαν ήδη εμφανιστεί: ο κυβισμός, ο εξπρεσιονισμός, ο φουτουρισμός, η καθαρή αφαίρεση στη ζωγραφική, ο λειτουργισμός και η φυγή από την διακόσμηση στην αρχιτεκτονική, η εγκατάλειψη της τονικότητας στη μουσική, η ρήξη με την παράδοση στη λογοτεχνία.. Σε γενικές γραμμές, η ιστορία των πρωτοποριών αποτελεί ένα αξεδιάλυτο κράμα αφορισμών, συνθημάτων και ιδεολογικών θέσεων του μοντερνισμού, στενά συνυφασμένων με τους μύθους που διαμόρφωσε η ίδια η πρωτοπορία γύρω από τους στόχους της και την ανεκπλήρωτη προοπτική της.

Προτού θέσουμε την κεντρική προβληματική του παρόντος κεφαλαίου, θα ήταν χρήσιμο να καθορίσουμε την καταγωγή και τις εννοιολογικές προεκτάσεις των όρων «μοντερνισμός» και «πρωτοπορία». Ο όρος “modernite” χρησιμοποιήθηκε ως νεολογισμός σε κριτικά κείμενα του Baudelaire, που δημοσιεύτηκαν γύρω στα μέσα του 19^{ου} αιώνα για να ορίσουν μία σύγχρονη αντίληψη του Ωραίου, η οποία, ενώ ανταποκρίνεται στην ανάγκη της αλλαγής και της ανανέωσης, περιέχει και τα στοιχεία που χρειάζονται για να αντισταθεί στο χρόνο. Ο μοντερνισμός του Baudelaire- θιασώτης του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη»- δεν έχει καμία σχέση με την αισθητική της προόδου ή την εμμονή στην ανάγκη της ανανέωσης και της διαρκούς ρήξης με την παράδοση.¹⁰ Ο μοντερνισμός του τροφοδοτεί την σύζευξη δύο αντιθέτων, της έλξης και της απέχθειας προς έναν κόσμο που αποτελεί ταυτόχρονα πρόκληση και απειλή για αναμέτρηση. Τουναντίον, οι λέξεις «πρωτοπορία» και «πρωτοποριακός» χρησιμοποιούνται πλέον από τους κριτικούς της τέχνης με σκοπό να προσδιορίσουν την τεχνική ανανέωση και τις μορφικές κατακτήσεις των νέων δημιουργών. Ο όρος «πρωτοπορία» είναι γνωστός από τον 12^ο αιώνα (avant-garde, εμπροσθοφυλακή) στην στρατιωτική ορολογία. Η πρώτη ωστόσο χρησιμοποίηση του όρου σε σχέση με την τέχνη αποδίδεται στους σαιν-σιμονιστές. Στο σύστημα τους, ο καλλιτέχνης αποτελεί μία κοινωνική πρωτοπορία με αποστολή της τη μύηση των μαζών στο πνεύμα της προόδου και της κοινωνικής αρμονίας¹¹.

¹⁰ Λοιζίδη Νίκη: «Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας», Νεφέλη, Αθήνα, 1992, σελ. 13-26

¹¹ Λοιζίδη Νίκη: «Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας», Νεφέλη, Αθήνα, 1992, σελ. 13-26

Κοντολογίς, στο παρόν κεφάλαιο θα ιχνηλατήσουμε την ακανθώδη σχέση καλλιτεχνικού υποκειμένου και κοινωνίας σε μία προσπάθεια να ακτινογραφηθεί η κοινωνική πλευρά της τέχνης. Ο Adorno στην αισθητική του θεωρία μιλά για τον διπλό χαρακτήρα της τέχνης ως σφαίρας χωριστής αλλά και ταυτόχρονα αναπόσπαστης της εμπειρικής πραγματικότητας και κατά συνέπεια των κοινωνικών επιδράσεων. Τα ίδια τα έργα τέχνης, προϊόντα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως αισθητικά μορφώματα, από την μία αλλά και ως κοινωνικά γεγονότα, από την άλλη.¹² Η αισθητική αυτονομία και η τέχνη με την κοινωνική της πλευρά δεν ταυτίζονται. Ο κίνδυνος φетиχοποίησης της μίας πλευράς εις βάρος της άλλης είναι πάντοτε υπαρκτός. Ο ρόλος του καλλιτέχνη μέσα στην κοινωνική πραγματικότητα θα αποτυπωθεί σε επίπεδο ιστορικό, από τον 19^ο μέχρι και τον 21^ο αιώνα.

2.1 19^{ος} αιώνας: Ο μοναχικός καλλιτέχνης εγκαταλείπει την

Ακαδημία

Οι επονομαζόμενες «ιστορικές πρωτοπορίες» δεν γεννήθηκαν εξελικτικά από την τέχνη του 19^{ου} αιώνα αλλά, αντίθετα, προήλθαν από την σταδιακή κατάρρευση του αισθητικού ιδεώδους και συνακόλουθα της πολιτιστικής και πνευματικής ενότητας του 19^{ου}. Η πολιτική, οικονομική και κοινωνική θέση του καλλιτέχνη καθώς και η σχέση του με την τέχνη και τους συνανθρώπους του μεταβλήθηκε ριζικά. Η πολιτική σκηνή χαρακτηριζόταν από έναν όλο και εντονότερο πόθο για ατομική ελευθερία και πολιτική έκφραση, με ξεσπάσματα επαναστάσεων και μεταρρυθμίσεων που διακόπτονταν από περιόδους δικτατορικών τάσεων και αντιδράσεων, αλλά και ταυτόχρονα από μία διεύρυνση των ευκαιριών για μόρφωση και πολιτική συμμετοχή.¹³

Η Γαλλική Επανάσταση έδωσε την δυνατότητα στον καλλιτέχνη να αποδεσμευτεί από την εποπτική προστασία της Αυλής, ενώ οι μεταγενέστερες καλλιτεχνικές πρωτοπορίες φιλοδόξησαν να του αποδώσουν το ρόλο του μεσσιανικού αρχηγού. Όπως προαναφέραμε, ο Saint- Simon(1789-1825) και οι πνευματικοί του επίγονοι θεωρούν τον καλλιτέχνη ως έναν «παραγωγό ιδεών» μέσω των εικόνων. Η ηθικο-

¹² Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 429

¹³ Beardsley C. Monroe: «Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών», μετάφραση Κούρτοβικ Δ.& Χριστοδουλίδης Π., Νεφέλη, Αθήνα, 1989, σελ. 271

διδασκτική αντίληψη του ρόλου του καλλιτέχνη, σε σχέση με το κοινωνικό σύνολο, χαρακτηρίζει εξάλλου τους περισσότερους κριτικούς συγγραφείς του 18^{ου} αλλά και των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Ήδη από το 1790, δεύτερο χρόνο της Επανάστασης, ο Jacques Louis David, πρόδρομος της ελευθερίας, είχε ετοιμάσει ένα Μνημόνιο στο οποίο καθόριζε την κοινωνική και πολιτική χρησιμότητα των τεχνών. Στο πλαίσιο αυτού, συμπεριλαμβάνονταν η αναμόρφωση της λειτουργίας των Salon και η κατάργηση της Ακαδημίας.¹⁴

Τα γεγονότα του 1789 οριοθετούν την πρώτη δραματική αναμέτρηση ανάμεσα στο Ιδεώδες και στο Επίκαιρο, ανάμεσα σε μία αντίληψη της τέχνης στραμμένη στα εξιδανικευμένα πρότυπα της Ελλάδας και της Ρώμης (νεοκλασικισμός) και σε μία επιταχυνόμενη διαδοχή γεγονότων που μόνο υπό την κυριαρχία του Λόγου θα μπορούσαν να τεθούν (ρεαλισμός). Το ιδεώδες του καλλιτέχνη ως προδρόμου της ελευθερίας και πρωτοπόρου στον αγώνα για την κοινωνική πρόοδο συντηρήθηκε ως τα μέσα του 19^{ου} αιώνα από τους οπαδούς του ουτοπικού σοσιαλισμού και κυρίως από τον Proudhon, ο οποίος στο έργο του «Τέχνη και κοινωνική αποστολή» επιχειρεί μία καθαρά κοινωνική προσέγγιση στο έργο του Courbet¹⁵ (βλ. εικ.1&2). Η ανάδυση της αστικής συνείδησης της ελευθερίας σήμανε και την αυτονομία της τέχνης, μία ανεξαρτητοποίηση της από την κοινωνία, η οποία συνοδεύτηκε από την ταυτόχρονη ενσωμάτωση της στα προτάγματα της αστικής τάξης. Το 1848, οι υποστηρικτές του ρομαντισμού και του κλασικισμού ηττήθηκαν από την ιστορική δύναμη του ρεαλισμού (ενδεικτικά αναφέρουμε τους Courbet, Daumier, Millet) που κορυφώθηκε με την Παρισινή Κομμούνα του 1871. Για τους ρεαλιστές/ νατουραλιστές στο κέντρο βρίσκεται ο άνθρωπος και οι καθημερινές όψεις της ζωής του, πέρα από την μυθολογία, τη συμβατική ομορφιά των κλασικών κανόνων και το πλαίσιο ιστορικής έμπνευσης.¹⁶

Η ήττα της επανάστασης του 1848 συνετέλεσε στην παγίωση μίας αντιρωϊκής στάσης που αφαίρεσε το δυνητικό επαναστατικό περιεχόμενο από κάθε ουτοπική πράξη. Η υιοθέτηση μίας ρεαλιστικής οπτικής για την ζωή και την πραγματικότητα θα βρει το ανάλογο της στον νατουραλισμό. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Hauser: «η πολιτική εμπειρία του 1848 στιγμάτισε τους καλλιτέχνες. Μετά την αποτυχία

¹⁴ Λοιζίδη Νίκη: «Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας», Νεφέλη, Αθήνα, 1992, σελ. 23-29

¹⁵ Λοιζίδη Νίκη: «Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας», Νεφέλη, Αθήνα, 1992, σελ. 30

¹⁶ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 9-21

όλων των ιδανικών και όλων των ουτοπιών, επικρατεί τώρα η τάση να σταθούν στα γεγονότα και μόνο σ' αυτά. Η πολιτική καταγωγή του νατουραλισμού ιδιαίτερα εξηγεί τα αντιρομαντικά και ηθικά του γνωρίσματα: την άρνηση φυγής από την πραγματικότητα και την απαίτηση απόλυτης ειλικρίνειας στην περιγραφή των γεγονότων».¹⁷

Επιστρέφοντας, λοιπόν, στη κύρια προβληματική μας: Πώς ο ίδιος ο καλλιτέχνης βλέπει τον εαυτό του? Πώς τον αναπαριστά? Παρά την σταδιακή έξοδο του από τα, κεκλισμένων των θυρών, εργαστήρια της Ακαδημίας¹⁸ και τα Salon, ο καλλιτέχνης παραμένει εξαρτημένος από τους ακαδημαϊκούς θεσμούς και το γούστο της αστικής πελατείας. Το καθεστώς της Δεύτερης Αυτοκρατορίας (1848-1870) ήταν σαφώς πρόθυμο να ενσωματώσει στο ακαδημαϊκό σύστημα νεωτερικά στοιχεία (για παράδειγμα η ίδρυση του Salon des Refusees το 1863), προκειμένου να εξουδετερώσει μ' αυτόν τον τρόπο το πολιτικό περιεχόμενο των καλλιτεχνικών έργων. Η καλλιέργεια του μύθου του μεγαλοφυούς καλλιτέχνη αποϊστορικοποιεί την πολιτική δυναμική του ίδιου του έργου του (π.χ. Delacroix). Η «κοινωνική απροσδιοριστία» του καλλιτέχνη, όπως την ονομάζει ο Bourdieu, δηλαδή η αντίληψη του ζωγράφου ως αυθύπαρκτη /αυτόνομη οντότητα που βρίσκει στον εαυτό του το λόγο ύπαρξης του και όχι στο σύνολο των σχέσεων που συγκροτεί (στο πεδίο των κοινωνικών αντιθέσεων) είναι καθαρά ένα αστικό κατασκεύασμα, το οποίο επιτρέπει την αποπολιτικοποίηση και κοινωνική αφομοίωση των έργων του. Η απόλυτη απορρόφηση του καλλιτέχνη από την τέχνη του είναι συνθήκη απελευθέρωσης και του καλλιτέχνη και της τέχνης του, που αναδύονται έτσι αλώβητοι από κάθε κοινωνική εξάρτηση και κάθε κοινωνική λειτουργία.¹⁹

Η έννοια της ατομικότητας υπερτερεί πλέον του συλλογικού πνεύματος των μεσαιωνικών εργαστηρίων. Ο καλλιτέχνης αναπαρίσταται κοινωνικά και ψυχολογικά αποξενωμένος, ένας δυνητικός αυτόχειρας που ζει στο κοινωνικό περιθώριο (μποέμ). Με την εξάπλωση των ρομαντικών ιδεών παγιώνεται η εικόνα της *απομονωμένης* μεγαλοφυΐας, του προμηθεϊκού ήρωα- καλλιτέχνη. Η εξέλιξη αυτή ισοδυναμεί με την

¹⁷ Hauser Arnold: «Κοινωνική ιστορία της τέχνης», σε μετάφραση Τάκη Κονδύλη, Κάλβος, Αθήνα, 1968-1970, τόμος 4.

¹⁸ Οι Ακαδημίες είχαν ως βασικό λειτουργήμα, πέρα από την διδασκαλία του σχεδίου και των καλών τεχνών, την καλλιέργεια και διατήρηση μίας αισθητικής αντίληψης, ενός στυλιστικού προτύπου. Κοντολογίς, λειτουργούσαν ως θεσμικοί και καλλιτεχνικοί πυρήνες στενά συνδεδεμένοι με την μοναρχία και την κυρίαρχη μορφή εξουσίας.

¹⁹ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ. 50-78

εξιδανίκευση της καλλιτεχνικής προσωπικότητας (μετάβαση από το έργο στον καλλιτέχνη, η οποία ερμηνεύεται ως μία ακόμη έκφανση της ηγεμόνευσης της αστικής ιδεολογίας), γεγονός που θα συνεχίσει να βρίσκει γόνιμο ιστορικό έδαφος καθ' όλο τον 20^ο αιώνα.

Αυτή η αποξένωση του καλλιτέχνη από την κοινωνία, η απάρνηση των κοινωνικών υποχρεώσεων προς χάριν ενός αισθητικού μοναχισμού, ήταν ένα από τα πρώτα θέματα της ρομαντικής σκέψης. Αρχικά, η έννοια της αποξένωσης προήλθε από την αίσθηση που είχε ο ρομαντικός καλλιτέχνης ότι εκπλήρωνε θεία αποστολή και ήταν προικισμένος με ειδικά χαρίσματα. Αργότερα, προστέθηκε η αίσθηση ότι απορρίπτεται από την αστική κοινωνία, ως περιττός σ' ένα πολιτικό και οικονομικό σύστημα που λειτουργεί με τους δικούς του σκληρούς και αυτάρκεις νόμους. Αυτό το σύμπλεγμα ιδεών συνοψίστηκε στο περίφημο σύνθημα του 19^{ου} αιώνα «η τέχνη για την τέχνη», οι απαρχές του οποίου βρίσκονται στο καντιανό σύστημα. Βάσει του τελευταίου, το αισθητικό αντικείμενο είναι κάτι ολότελα διαφορετικό απ' όλα τα χρησιμοθηρικά αντικείμενα, γιατί η σκοπιμότητα του είναι χωρίς σκοπό. Όπως προσθέτει μεταγενέστερα ο Schiller, το κίνητρο που οδηγεί στη δημιουργία του είναι ξεχωριστό και ανεξάρτητο από όλα τα άλλα και η απόλαυση του ωραίου είναι αναντικατάστατη. Ο Baudelaire- «η ιδέα της χρηστικότητας είναι η πιο εχθρική που υπάρχει για την ιδέα της ομορφιάς-, ο Gautier- «ένα βιβλίο δεν μπορεί να μεταμορφωθεί σε θρεπτική σούπα. Για μένα η τέχνη δεν είναι μέσο, αλλά σκοπός» και ο Pater- «η τέχνη σε πλησιάζει με την τίμια πρόθεση να μη χαρίσει τίποτα άλλο παρά την ανώτατη ποιότητα στις στιγμές καθώς περνάνε»- υπογράφουν αυτό το μανιφέστο για την εγγενή αξία του αισθητικού βιώματος. Στο δόγμα αυτό αποτυπώνεται η ανάγκη του καλλιτέχνη να οριοθετηθεί απέναντι στο υπάρχον οικονομικό σύστημα και να διασφαλίσει την ελευθερία της αυτοέκφρασης του²⁰, συνθηκολογώντας ταυτόχρονα με τα αστικά προτάγματα.

Πολλοί κριτικοί κατηγόρησαν το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» πως φετιχοποίησε την έννοια του καθαρού έργου τέχνης που αρκείται στον εαυτό του. Αυτή η κριτική αληθεύει στο βαθμό που τα έργα τέχνης θέτουν a priori ένα πνευματικό προϊόν ως κάτι ανεξάρτητο από τους όρους της υλικής του παραγωγής και κατά συνέπεια ως κάτι ανώτερο και έτσι αποκρύπτουν την παλαιά ενοχή που έγκειται στο χωρισμό πνευματικής και χειρωνακτικής εργασίας. Όμως αυτός ο

²⁰ Beardsley C. Monroe: «Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών», μετάφραση Κούρτοβικ Δ.& Χριστοδουλίδης Π., Νεφέλη, Αθήνα, 1989, σελ. 272-278

φетиχιστικός χαρακτήρας των έργων τέχνης είναι προϋπόθεση του περιεχομένου αλήθειας τους. Τα έργα τέχνης επιθυμούν να απαλλαγούν από την αρχή της κυριαρχίας και επομένως προσπαθούν να τεθούν εκτός των ανταλλακτικών σχέσεων. Από μία άλλη σκοπιά, το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη», όπως διατείνεται ο Sartre έγινε πρόθυμα δεκτό από την αστική τάξη ως μέσο ουδετεροποίησης της τέχνης, όπως αναφέραμε και παραπάνω(αντίληψη Bourdie). Η τέχνη ενσωματώθηκε ως μεταμφιεσμένος σύμμαχος κοινωνικού ελέγχου με την ομορφιά να είναι ιδιότυπα κενή περιεχομένου και ταυτόχρονα εγκλωβισμένη στο θεματικό υλικό.²¹

Η ολοφάνερη αδυναμία του ακαδημαϊκού συστήματος να ενσωματώσει οποιαδήποτε στοιχεία ανανέωσης του, οδήγησε τους πλέον δραστήριους καλλιτέχνες στην συνειδητοποίηση της ανάγκης διάρρηξης οποιοδήποτε δεσμού τους συνέδεε με την ίδια την ακαδημαϊκή καλλιτεχνική τεχνοτροπία. Οι μορφικές καινοτομίες θεμελιώθηκαν πάνω σ' αυτή την συνειδητοποίηση. Όπως σημειώνει ο Signac σ' ένα κείμενο του, που δημοσιεύτηκε στο, αναρχικών τάσεων, έντυπο "La Revolte", οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι ήταν επαναστατικοί, μόνο και μόνο γιατί είχαν επιλέξει να εκφραστούν καλλιτεχνικά με μία τεχνική- τον ντιβιζιονισμό- την οποία οι αστοί απέρριπταν ως απαράδεκτη.²² Η κριτική επεκτάθηκε και στον τομέα της ηθικής διάστασης των έργων τους με την αναίσχυνη γυμνότητα της «Ολύμπιας» του Manet (βλ. εικ.3& 4) να σοκάρει την αστική εγκράτεια. Βέβαια, οι ιμπρεσιονιστές αποτυπώνουν ευκρινώς την ανάδυση του ατομικού υποκειμένου, μετατρέποντας τον πίνακα σ' ένα πεδίο αναπαράστασης της προσωπικής αναψυχής του ατόμου στην εξοχή ή στην πόλη, όπου το τελευταίο απολαμβάνει την αστική καθημερινότητα

Είναι γνωστό πως μέχρι τώρα επιδιωκόταν το αισθητικό ισοζύγιο χρώματος και μορφής με την τελευταία να κρατά σιωπηρά το προβάδισμα. Η αυτονόμηση του στιγμιαίου και της αισθητήριας εντύπωσης συνεπαγόταν την προτεραιότητα του χρώματος απέναντι στη μορφή και στο αντικείμενο. Η ρευστοποίηση της μορφής επετεύχθη με την ελεύθερη χρήση του χρώματος. Η αναπαράσταση των ανθρώπων σε τυχαίες, αυθόρμητες και προσωπικές στιγμές κατέστησε αδιάφορη την ιστορία της προσωπικότητας και παραβίασε την αστική διάκριση δημοσίου- ιδιωτικού. Οι φωβιστές και οι ιμπρεσιονιστές είχαν έντονη την αίσθηση ότι με την προτεραιότητα του χρώματος θα ξεπερνούσαν την αντίληψη που θεωρούσε τη ζωγραφική ως μίμηση

²¹ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 385, 402

²² Λοιζίδη Νίκη: «Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας», Νεφέλη, Αθήνα, 1992, σελ. 36

της φύσης (καντιανή έποψη). Το άπλωμα του χρώματος πέρα από τα όρια του αντικειμένου αναγκαστικά έκανε ρευστή τη μορφή του, επιφέροντας όχι την εξιδανίκευση αλλά την παραμόρφωση του²³ (όπως θα δούμε στον κυβισμό). Με την υιοθέτηση της τεχνικής του ντιβιζιονισμού παρατηρούμε την μετάθεση της καλλιτεχνικής διαδικασίας από την φάση της ολοκλήρωσης στη νοητική σύλληψη του έργου, γεγονός που έχει την αφετηρία του στην εμμονή του Delacroix στο προσχέδιο μίας σύνθεσης. Καταρρίπτεται, πλέον, οριστικά, η επιστημονική (προοπτική, φωτοσκίαση) και εμπειρική μέθοδος μιμητικής αναπαράστασης του εξωτερικού κόσμου που, σ' ένα αφαιρετικό επίπεδο, μπορούμε να πούμε ότι χαρακτήριζε το ακαδημαϊκό κατεστημένο.²⁴ Η όψη του ορατού κόσμου δεν έχει πια πρωταρχική σημασία. Ο καλλιτέχνης αναζητεί κάτι που βρίσκεται κάτω από τα επιφανή, κάποιο πλαστικό σύμβολο που να υποσημαίνει την πραγματικότητα σε μεγαλύτερο βαθμό από οποιαδήποτε ακριβή αναπαραγωγή. Η θεωρία της συμβολιστικής τέχνης, πρόδρομος των ιστορικών πρωτοποριών, αποκρυσταλλώνεται στη σταδιακή αντικατάσταση του περιγραφικού με τον συμβολικό ως σκοπό της τέχνης.²⁵ Η νέα αυτή τάση βρίσκει τους εκπροσώπους της στο έργο των Van Gogh και Gauguin. Ασκώντας δριμεία κριτική στην ιμπρεσιονιστική ομάδα για την απομάκρυνση τους από τα προβλήματα του περιεχομένου σ' εκείνα της τεχνικής, του φωτός, της αντικειμενικότητας της ζωγραφικής μεταγραφής, αναζητούν μία ζωγραφική νοητική, εκφραστικής εντάσεως. Η δυναμική πινελιά του Van Gogh, ο τρομακτικός κόσμος του Ensor με τις χορογραφίες προσωπείων και φαντασμάτων και τέλος οι αλλοιωμένες φιγούρες του Munch ανοίγουν το δρόμο σ' εκείνο το πλατύ καλλιτεχνικού ρεύμα του περιεχομένου, που είναι το ρεύμα του μοντέρνου εξπρεσιονισμού. Σ' αυτούς τους καλλιτέχνες, οι οποίοι συγκαταλέγονται στους πιο μεγάλους καλλιτέχνες της εποχής τους, εκδηλώθηκαν με ιδιαίτερη σαφήνεια τα σημάδια μίας ευρωπαϊκής κρίσης και η απαρχή μίας μαχόμενης τέχνης που θα επαναστατήσει ενάντια στην απολιθωμένη αστική τάξη²⁶.

²³ Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1999, σελ. 137-149

²⁴ Read Herbert: «Η Τέχνη σήμερα, για την θεωρία της μοντέρνας τέχνης», μετάφραση Δημοσθένης Κουρτοβίκ, Κάλβος, Αθήνα, 1960, σελ. 56-61

²⁵ Read Herbert: «Η Τέχνη σήμερα, για την θεωρία της μοντέρνας τέχνης», μετάφραση Δημοσθένης Κουρτοβίκ, Κάλβος, Αθήνα, 1960, σελ. 60-61

²⁶ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ.22-47

2.2 1900- 1950: Ο πρωτοπόρος καλλιτέχνης σε μία μετωπική αναμέτρηση με τον «εσωτερικό εχθρό», τον αστό.

Οι «ηρωικές πρωτοπορίες» των αρχών του 20^{ου} αιώνα συγκροτήθηκαν στη βάση κάποιων κοινών ερμηνευτικών παραδοχών:

- Η μοντέρνα συνείδηση συνδέεται άρρηκτα με μία προοδευτική- εξελικτική αντίληψη της ιστορίας.
- Η στρατηγική πολιτικής και κοινωνικής δράσης βασίζεται στην ιδέα της προόδου, της ανταγωνιστικότητας, της ανανέωσης και συχνά στον επιθετικό δυναμισμό.
- Η οραματική- αποκαλυπτική αντίληψη του μέλλοντος: η συνειδητοποίηση της αναγκαιότητας ενός ανανεωτικού και επαναστατικού προβαδίσματος εκφράστηκε καλλιτεχνικά μ' έναν τρόπο οριακό, πολύ κοντινό στην καθαρή ουτοπία.
- Η ηρωική- μεσσιανική αντίληψη του ρόλου του καλλιτέχνη. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η άποψη αυτή σταδιακά αποδυναμώνεται για να δώσει την θέση της στην εξάλειψη του καλλιτεχνικού υποκειμένου και τη συνεχή αναζήτηση της πρωτοτυπίας.

Στα τέλη του περασμένου αιώνα (19^{ος}), η ταύτιση αισθητικής επανάστασης και κοινωνικής εξέγερσης εκφράστηκε μέσα από ομάδες, μεμονωμένα άτομα ή καλλιτεχνικά ρεύματα όπως για π.χ. ο κύκλος των νεο-ιμπρεσιονιστών²⁷, ενώ στον 20^ο αιώνα παίρνει, πλέον, τη μορφή κινημάτων συλλογικών με αρχηγικό χαρακτήρα. Η αντιπαράθεση της πρωτοπορίας με τον αισθητικό συντηρητισμό της αστικής τάξης συμβαδίζει με καίριες τομές στην εξέλιξη των κοινωνικοοικονομικών συστημάτων. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη και η δεύτερη βιομηχανική επανάσταση έκανε αναπόφευκτη, μέσω της εξειδίκευσης και του καταμερισμού εργασίας, την δημιουργία αλληπάλληλων ρηγμάτων στις κοινωνικές δομές, τουτέστιν και στην καλλιτεχνική δημιουργία.²⁸

Εδώ και τρεις αιώνες (19^ο, 20^ο, 21^ο) συναντούμε την αμοιβαία εμπλοκή και συνύπαρξη δύο ετερόκλητων κοινωνικών φαντασμάκων σημασιών: από τη μία, την

²⁷ Η ιμπρεσιονιστική ομάδα (Monet, Manet) με εξαίρεση τον Pissaro δεν στήριζε κάποιο πολιτικό πρόταγμα. Αντιθέτως, οι νεο-ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες συνεργάστηκαν με τον γνωστό, για τις αναρχικές ιδέες του, εκδότη Felix Feneon, επικροτώντας τρομοκρατικές ενέργειες και πράξεις βίας ως την πιο ενδεδειγμένη μορφή καλλιτεχνικής και κοινωνικής εξέγερσης.

²⁸ Λοιζίδη Νίκη: «Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας», Νεφέλη, Αθήνα, 1992, σελ.93-97

απεριόριστη επέκταση της ορθολογικής κυριαρχίας, απόρροια της επικράτησης μίας νέας κοινωνικοοικονομικής πραγματικότητας της καπιταλιστικής συσσώρευσης και από την άλλη, κοινωνικό-ιστορικά κινήματα, δια των οποίων εκδηλώνεται το πρόταγμα της κοινωνικής και ιστορικής αυτονομίας. Το πρόταγμα της αυτονομίας ριζοσπαστικοποιείται, οι θεσμισμένες πολιτικές μορφές τίθενται υπό αμφισβήτηση, νέες μορφές, που συνεπάγονται ρήξη με το παρελθόν, δημιουργούνται. Η δημιουργική σύγκρουση μεταξύ των δύο αυτών προταγμάτων υπήρξε η κεντρική κινητήρια δύναμη της ανάπτυξης των δυτικών κοινωνιών και ο καταλύτης για τη συγκρότηση του περιβάλλοντος εκείνου που επέτρεψε την πυρετώδη καλλιτεχνική και πολιτιστική δημιουργία της «μοντέρνας εποχής»²⁹. Οι πρωτοπορίες αμφισβήτησαν τις αρχές της αστικής σύνθεσης, αλλά, πάντοτε, προς την κατεύθυνση μίας δημιουργικής σύγκρουσης που δεν απομακρύνθηκε ποτέ από την μορφολογία του έργου τέχνης και τη πάγια σχέση έργου- κοινού- δημιουργού³⁰. Τα σημαντικά έργα τέχνης τείνουν να καταστρέψουν κάθε προϊόν του καιρού τους που δεν ικανοποιεί το επίπεδο των απαιτήσεων τους. Ο Adorno, μιλώντας για την φονική ιστορική δύναμη της νεωτερικότητας, ισχυρίζεται πως μόνον έργα που κάποτε εκτέθηκαν στον κίνδυνο έχουν την πιθανότητα να επιζήσουν στη μνήμη μεταγενέστερων, και όχι εκείνα που φοβούμενα το εφήμερο χάνουν το παιχνίδι παίζοντας το χαρτί του παρελθόντος.³¹

Η επιστροφή αρκετών καλλιτεχνών της πρωτοπορίας στην παραστατικότητα (π.χ. σοβιετικός σοσιαλιστικός ρεαλισμός) έχει ορθά ερμηνευτεί ως σύμπτωμα μίας βαθιάς κρίσης που συνδέθηκε με την αυταρχική επανάκαμψη του πολιτικού και κοινωνικού συντηρητισμού την περίοδο της επικράτησης ολοκληρωτικών καθεστώτων. Τα νέα αυταρχικά καθεστώτα προτίμησαν τα παλαιομοδίτικα και γιγαντιαία μνημειώδη κτίρια, τις πολεοδομικές επεμβάσεις στην αρχιτεκτονική και την παραστατικότητα στη ζωγραφική και στη γλυπτική, στα γρανάζια μίας προσωπολατρίας που συνέθλιψε κάθε μορφική καινοτομία (εξπρεσιονισμός, Bauhaus, ρωσική πρωτοπορία).³²

²⁹ Καστοριάδης Κ.: «Η εποχή του γενικευμένου κομφορμισμού» από το «Ο θρυμματισμένος κόσμος», εκδ. Ύψιλον, 1992, σελ.18-20

³⁰ Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1991, σελ. 100-120

³¹ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 69

³² Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19° στον 21° αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ 130

Στην ουσία, είναι πρακτικά αδύνατον να εξετάσουμε την θέση του πρωτοπόρου καλλιτέχνη τον 20^ο αιώνα δίχως μία κριτική χαρτογράφηση των καινοτομιών που έφεραν στη φόρμα οι «ηρωικές πρωτοπορίες», ειδικότερα στη Γερμανία. Όπως θα δούμε, η αντι-συστημική θέση των πρωτοποριών είχε ταυτόχρονα την μορφή ενός δραματικού αγώνα ενσωμάτωσης τους μέσα στο ίδιο το σύστημα, επιβεβαιώνοντας τον καταφατικό χαρακτήρα της τέχνης. Η διαπίστωση του Lukacs πως *«η υποτιθέμενη ανατρεπτική λειτουργία της παραγωγής της πρωτοπορίας μετατράπηκε σε ρητή ή άρρητη επικύρωση της κατεστημένης κοινωνικής τάξης»*, δεν απέχει διόλου από την πραγματικότητα. Επινωώντας κατακερματισμένους τρόπους έκφρασης (για π.χ. το σουρεαλιστικό μοντάζ), οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες ενστερνίστηκαν, ακουσία, την ιδεολογική κατασκευή των αστών.³³ Μολαταύτα, ο καλλιτέχνης αποθεώνεται ως σύμβολο ηρωικής αντίστασης στη διαφθορά της αστικής τάξης. Γίνεται αντιληπτός ως ένα είδος τυχοδιώκτη Προμηθέα, ένας ριψοκίνδυνος σε μία άτολμη κοινωνία, ένας προφήτης που οδηγεί τους «συνηθισμένους ανθρώπους» πέρα από τον κόσμο της καθημερινότητας. Ο μύθος του καλλιτέχνη της πρωτοπορίας προϋποθέτει μία πίστη στη μύηση του στο αυθεντικό βίωμα, στην αυθόρμητη έκφραση.³⁴

Στην αυγή του 20^{ου} αιώνα, ο αστικός αισθητικός κανόνας χτυπήθηκε καίρια με τον παραμερισμό του αντικειμένου, το οποίο ενσάρκωνε την κανονιστική έννοια της φύσης ή εξιδανίκευε την ανθρωποκεντρική θεώρηση και ήταν, με λίγα- λόγια, φορέας νοήματος. Ενάντια στην αστική σύζευξη νοήματος- αντικειμένου ή αλλιώς φύσης- κανονιστικής αρχής, οι αφηρημένοι ζωγράφοι επικαλέστηκαν μεταφυσικές αποφάνσεις. Σ' αυτή τη λογική κινήθηκαν και οι σουρεαλιστές συνδέοντας μέσα σε ονειρικές εικόνες αντικείμενα από τον κόσμο της καθημερινής εμπειρίας. Η πεποίθηση πως τα πάντα μπορούν να συνδυασθούν με τα πάντα (ντανταϊστικό κολάζ) απαλλάσσει τη ζωγραφική από τα δεδομένα όρια των μέσων της. Στην προγενέστερη αντίληψη για το χώρο (19^ο), βάσει της οποίας ο δομημένος και πεπερασμένος χώρος υπακούει πιστά στους κανόνες της προοπτικής αντιπαρατίθεται μία άπειρη διεύρυνση του χώρου (βλέπε αφηρημένους εξπρεσιονιστές) και μία συνεχή αλληλοδιείσδυση χώρου και αντικειμένου που οδηγούν στην οριστική διάλυση του.³⁵

³³ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ 140

³⁴ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ 122-126

³⁵ Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1999, σελ. 137-149

Καλλιτεχνική καινοτομία και κοινωνική πράξη αποτελούν τους δυο αλληλοδιαπλεκόμενους όρους που επηρεάζουν την μοντέρνα καλλιτεχνική παραγωγή. Η διαδικασία της καλλιτεχνικής αυτονομίας πράγματι λάνθανε στο έργο καλλιτεχνών της ιστορικής πρωτοπορίας. Τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, η ιστορική πρωτοπορία διχάστηκε από την αναμέτρηση ανάμεσα στην αυτόνομη και την κοινωνικά οριοθετημένη τέχνη και δεν υποχώρησε προς την κατεύθυνση της απόλυτης αυτονομίας παρά μόνο όταν απωλέσθηκε το ευρύτερο όραμα για ριζική ανατροπή της ιδίας της κοινωνίας που τη γέννησε. Η εμμονή στον μορφικό πειραματισμό ταυτίστηκε απολύτως με την πλήρη αποκοπή του καλλιτεχνικού έργου από την πραγματικότητα και με την κοινωνική απομόνωση του φορέα της καλλιτεχνικής διαδικασίας.³⁶

Η διάλυση των συμβατικών μορφών, η αφηρημένη χρήση των χρωμάτων, η προτεραιότητα της ισχυρής συγκίνησης και πάνω απ' όλα η απομάκρυνση από τη μίμηση, προαναγγέλλουν μία νέα συνειδητοποίηση και μία νέα προσέγγιση στη ζωγραφική.

α) Επίκληση στο συναίσθημα

Η ολοένα αυξανόμενη ανεξαρτησία της εικόνας, η έντονη υποκειμενικότητα, η εμβάθυνση των ακραίων ψυχολογικών καταστάσεων, και ιδιαίτερα η εμφάνιση του καλλιτέχνη ως παθιασμένου πυρήνα μίας στροβιλιζόμενης δίνης- όλα αυτά γίνονται ολοένα και πιο φανερά στους εξπρεσιονιστές.³⁷ Εντοπίζουμε μία αναντίρρητη τάση φυγής από την φυσικότητα, την ευλογοφάνεια και μία προτίμηση για το πρωτόγονο, το αφηρημένο, το παθιασμένο, το κραυγαλέο. Η έμφαση που δόθηκε από τον Nietzsche στην αυτογνωσία, την αυτοεπιβολή, την παθιασμένη αυτοπράγματουση και την λαχτάρα για έναν Καινούργιο Άνθρωπο (με λίγα λόγια ο νιτσεϊκός βιταλισμός), στάθηκε το κυριότερο στοιχείο που προώθησε την εξπρεσιονιστική σκέψη.³⁸ Με την αδυσώπητη κίνηση του, το χέρι του καλλιτέχνη διαμελίζει τις αστικές δεσμεύσεις/ επιφάσεις, προβάλλοντας τον ανθρώπινο και αμετάβλητο πυρήνα της πραγματικότητας. Από την στιγμή, όμως, που οι γερμανοί εξπρεσιονιστές έγιναν «εμπορεύσιμοι», υπονομεύτηκε αυτή η εσωτερική ανάγκη για έκφραση. Όπως

³⁶ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ.114

³⁷ Ο εξπρεσιονισμός, ως αντίθεση στο θετικιστικό ντετερμινισμό της προόδου, εναντιώθηκε στην ελαφρότητα του ιμπρεσιονισμού και στις εξεζητημένες αποχρώσεις της συμβολιστικής τέχνης.

³⁸ Furness S. R.: «Εξπρεσιονισμός», σε μετάφραση Ράλλη Ιουλιέττα- Χατζηδήμου Καίτη Ερμής, Αθήνα, 1973, σελ. 10-27

σχολιάζει, χαρακτηριστικά, ο Adorno: «το αστικό επάγγελμα αποκτά μεγαλύτερη σημασία από την καθαρή ανάγκη για έκφραση, η οποία ενέπνεε τους εξπρεσιονιστές». ³⁹

Παρατηρούμε πως οποιοσδήποτε εξπρεσιονιστικός πίνακας προκαλεί στον θεατή μία σχεδόν σωματική αίσθηση: ο Van Gogh (βλ. εικ.5) και ο Munch (βλ. εικ.6) είναι από τους πρώτους ζωγράφους που αποδίδουν με εξαιρετική εκφραστική δύναμη ανησυχητικά και συγκινησιακά βιώματα, με την βίαιη πινελιά, τα μη ρεαλιστικά χρώματα και την ανάπτυξη της γραμμής εις βάρος του τόνου. Η ένταση της έκφρασης κάνει τα έργα τέχνης να μιλούν με μία χειρονομία χωρίς λόγια. Είναι ευρύτερα αποδεκτό πως οι κοινωνικά κριτικές ζώνες των έργων είναι εκείνες που προκαλούν πόνο, εκεί όπου έρχεται στο φως η αναλήθεια της κοινωνικής κατάστασης. Σ' αυτή την κοινωνική κατάσταση υψώνουν την οργή τους οι εξπρεσιονιστές⁴⁰. Η εξπρεσιονιστική νοοτροπία άνθισε ιδιαίτερα στη Γερμανία (1900-1925), ενώ ενέπνευσε και τα μέλη του Bauhaus, ορισμένα από τα οποία είχαν αναπτύξει στο παρελθόν ανάλογη αισθητική (Kandinsky, Klee, Feininger, Itten). Για το λόγο αυτό, κρίνεται σκόπιμη η αναφορά μας στον γερμανικό εξπρεσιονισμό.

Στη Γερμανία, η δεκαετία που προηγήθηκε από την έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου (1900-1914) είναι αξιομνημόνευτη για την έντονη και βίαιη στάση των καλλιτεχνών ενάντια στον αποπνικτικό στόμφο των θεσμών της εποχής του Γουλιέλμου του Β' και στην αυτάρεσκη υποκρισία της αστικής τάξης.⁴¹ Η πρώτη οργανωμένη ομάδα γερμανών εξπρεσιονιστών, «Η Γέφυρα»⁴², διαμορφώθηκε υπό την επήρεια της τέχνης των πρωτόγονων φυλών, του Van Gogh και του Munch. Οι άκαμπτες και αυτοματοποιημένες μορφές του Kirchner (βλ. εικ.7), η πρωτογενής ορμή (ή αλλιώς το αρχέγονο) του κόσμου του Nolde (βλ. εικ.8) υποδηλώνουν σαφώς την περιφρόνηση σε κάθε κατεστημένο κανόνα και την αφοσίωση στον αυθορμητισμό της έμπνευσης⁴³.

³⁹ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 389

⁴⁰ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 401

⁴¹ Furness S. R.: «Εξπρεσιονισμός», σε μετάφραση Ράλλη Ιουλιέττα- Χατζηδήμου Καίτη Ερμής, Αθήνα, 1973

⁴² Ιδρύθηκε το 1905 στη Δρέσδη, μέλη: Kirchner, Bleys, Heckel, Schmidt- Rottluff, Nolde, Pechstein, Otto Muller

⁴³ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 96-103

β) Προς την αφαίρεση

Η ομάδα «Γαλάζιος Καβαλάρης»⁴⁴ με εξέχων μέλος τον Kandinsky, σε αντιπαράθεση με τους στρατευμένους στην ομάδα «Γέφυρα», αναζητά μία κάθαρση των ενστίκτων και όχι το ξέσπασμα τους στην ζωγραφική επιφάνεια, προτάσσοντας μία νέα σύλληψη της πνευματικής ουσίας της πραγματικότητας έναντι της επαφής της με το αρχέγονο. Χρωματική αφαίρεση, εσωτερική αναγκαιότητα, ο καλλιτέχνης ως ο μόνος νομοθέτης και δημιουργός μίας καινούργιας πραγματικότητας- οι ιδέες αυτές εμπνέουν καλλιτέχνες όπως ο Kandinsky, ο Marc και ο Klee.⁴⁵ Αυτοί οι καλλιτέχνες έχουν συνειδητοποιήσει πρώτον, ότι η αναπαράσταση του «πραγματικού» χαρακτηρίσεν ενός αντικειμένου είναι μία εγκεφαλική/ «αντικειμενική» κατασκευή και δεύτερον, ότι το φαινομενικό σχήμα, που είναι η μόνη άμεση εμπειρία του ματιού, είναι μία «υποκειμενική» εμπειρία⁴⁶.

Το αφηρημένο εικαστικό ιδίωμα χρησιμοποιήθηκε ως όχημα σύνδεσης και όχι αποσύνδεσης του καλλιτεχνικού έργου με την κοινωνική ζωή, μία σύνδεση η οποία γινόταν αντιληπτή ως ταυτόχρονη άρνηση της αστικής κυριαρχίας⁴⁷.

Στην ποιητική του «Γαλάζιου Καβαλάρη» υπάρχει μία αντίθεση στον εξπρεσιονισμό που χρησιμοποιεί την φυσική παραμόρφωση για να φτάσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Η απόδραση από την πραγματικότητα συνίσταται σε μία άρνηση ενσάρκωσης της στην ζωγραφική επιφάνεια και σε μία στροφή προς το πνευματικό της φύσης, το εσώτερο Εγώ, την αλήθεια της ψυχής και εντέλει προς την *αφαίρεση*. Προς αυτή την κατεύθυνση κινήθηκαν, στο Παρίσι, οι κυβιστές διαμελίζοντας το αντικείμενο και ανασυνθέτοντας το, στη συνέχεια, προκειμένου να φτάσουν σ' ένα σύνολο αυθύπαρκτο, έναν πίνακα- αντικείμενο, ο οποίος, όπως κάθε φυσική ή άλλη δημιουργία θα έχει από μόνο του τη δική του φυσιογνωμία. Δεν επικροτούν την συναισθηματική ορμή των εξπρεσιονιστών, ούτε και την αγωνιώδη προσπάθεια του Kandinsky να καταστρέψει με μυστικιστική οργή τον εξωτερικό κόσμο⁴⁸.

⁴⁴ Η ομάδα ιδρύθηκε κατόπιν της διάσπασης του «Νέου Συνδέσμου των Καλλιτεχνών του Μονάχου».

⁴⁵ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 103-108

⁴⁶ Read Herbert: «Η Τέχνη σήμερα, για την θεωρία της μοντέρνας τέχνης», μετάφραση Δημοσθένης Κουρτοβίκ, Κάλβος, Αθήνα, 1960, σελ. 96

⁴⁷ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα

⁴⁸ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 200-229

Στο έργο του «Το πνευματικό στην τέχνη»⁴⁹, ο Kandinsky (βλ. εικ.9 &10) διατείνεται πως το κάθε έργο πρέπει να είναι προϊόν ενός δημιουργικού οράματος, μίας εσωτερικής αναγκαιότητας και το κάθε χρώμα να αναμεταδίδει μία συγκινησιακή κατάσταση. Για το ρόλο του καλλιτέχνη ο Kandinsky έγραψε τα εξής: *«Τα μάτια του θα έπρεπε να είναι πάντα προσηλωμένα στην εσωτερική ζωή του, και με το αυτί του να ακούει την φωνή της εσωτερικής αναγκαιότητας του... Δικαιολογημένα ο καλλιτέχνης μπορεί να χειρίζεται τη μορφή με οποιοδήποτε τρόπο θεωρεί αναγκαίο για το σκοπό του, αλλά έχει υποχρέωση να το κάνει»*⁵⁰. Επομένως, βάση της τέχνης είναι μόνο η αρχή της εσωτερικής ανάγκης. Ο καταλληλότερος τρόπος για να εκφραστεί η εσωτερική αναγκαιότητα, που επιθυμούσε να εξωτερικεύσει, ήταν να τη συμβολίσει μ' έναν μη παραστατικό τρόπο, όπου το χρώμα⁵¹ είναι το μέσο που ασκεί άμεση επίδραση στην ψυχή. *«Το χρώμα είναι το πλήκτρο. Ο καλλιτέχνης είναι εκείνο το χέρι που, αγγίζοντας αυτό ή εκείνο το πλήκτρο, δονεί με προνοημένη τάξη την ανθρώπινη ψυχή»*⁵². Ο χωρισμός χρώματος- αντικειμένου συνεπέφερε τη διάσπαση μορφής- αντικειμένου, εφόσον το χρώμα μπορούσε να απλωθεί πέρα από τα όρια του εμπειρικού αντικειμένου και έτσι να δημιουργήσει μία ετερόκλητη μορφή από τούτο. Η καθαρότητα των μέσων της τέχνης αναζητήθηκε στο χρώμα με την αποσύνδεση του φωτός από το αντικείμενο και τη διάκριση μεταξύ φυσικών και καθαρών χρωμάτων⁵³. Στη «Ζωγραφική ως καθαρή τέχνη» (1913), φθάνει στην διατύπωση πως *«το έργο τέχνης γίνεται υποκείμενο»*, δηλαδή ένας κόσμος καθαυτός, μία παγκοσμιότητα αυτόνομη με δικούς της νόμους, μία καινούργια μορφή ύπαρξης⁵⁴.

Πέρα από την επίδραση που άσκησε πάνω του η απελευθέρωση του χρώματος, ο Kandinsky υπέστη κυρίως την επίδραση του Jugendstil ή αλλιώς της Art Nouveau, κατά την γαλλική ονομασία, μελετώντας την ελευθερία της γραμμής, που εκτυλίσσεται πέρα από την απομίμηση του αντικειμένου σ' έναν χώρο αυθύπαρκτο, οδηγήθηκε σε μία φόρμα αφηρημένου λυρικού εξπρεσιονισμού.

⁴⁹ Kandinsky W.: «Για το πνευματικό στην τέχνη», σε μετάφραση Μήνας Παράσχης, Νεφέλη, Αθήνα, 1981, σελ. 84.

⁵¹ Ο Kandinsky εξετάζει τα χρώματα από την μία ως φορείς ψυχολογικών καταστάσεων (θερμοί- ψυχροί τόνοι) και από την άλλη ως δυναμικά στοιχεία που συνδέονται αναπόσπαστα με την μορφή (οι κινήσεις των χρωμάτων οριζόντιες, κεντρομόλες, κεντρόφυγες περιορίζονται από την επιφάνεια)

⁵² Kandinsky W.: «Για το πνευματικό στην τέχνη», σε μετάφραση Μήνας Παράσχης, Νεφέλη, Αθήνα, 1981

⁵³ Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1999, σελ. 137-149

⁵⁴ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 112

Ο Klee, αντίθετα με τον Kandinsky, προσπαθεί να διεισδύσει στον φαινομενικό κόσμο, πεπεισμένος πως η τέχνη μπορεί να συλλάβει την δημιουργική έννοια της φύσης. Απομακρύνεται από τον δυισμό πνεύμα- ύλη και επιλέγει να εκφραστεί με αλληγορίες, αναλογίες και σύμβολα. Η τέχνη του Klee (βλ. εικ.11) είναι μία γέφυρα ανάμεσα στην γεωμετρική αφαίρεση και στον ονειρικό συμβολισμό. Το μορφικό στοιχείο υποτάσσεται ολοκληρωτικά στο περιεχόμενο, ενώ το περιεχόμενο δεν υποτάσσεται σε τίποτα άλλο παρά στην ελεύθερη φαντασία. Τη μέθοδο του θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε «Περίπατος με μία γραμμή». Οι Klee και Kandinsky θα συναντηθούν μεταγενέστερα στα εργαστήρια του Bauhaus.

Η νικηφόρα ρωσική επανάσταση του 1917 έγινε για τους διανοούμενους, καλλιτέχνες και ποιητές της εποχής ένα σίγουρο σημείο αναφοράς. Η πορεία της σοβιετικής κουλτούρας και τέχνης έχει την αφετηρία της σ' αυτήν την ιστορική ρήξη: μαζί με τους συγγραφείς και καλλιτέχνες με ρεαλιστική καλλιτεχνική παράδοση(19^{ου}) βρέθηκαν και άνθρωποι, προερχόμενοι από ποικίλες πρωτοπορίες, που αντίκρισαν στη φωτιά της επανάστασης την καταστροφή ενός μισητού παρελθόντος και την ανάδυση μίας νέας εποχής με εντελώς διαφορετικούς όρους ύπαρξης. Οι κονστρουκτιβιστές, οι σουπρεματιστές και η ομάδα Lef γράφουν τις σελίδες της ρωσικής πολιτιστικής περιπέτειας με σημείο τριβής την σχέση τέχνης και πολιτικής και με κεντρικό ερώτημα την ενσωμάτωση ή όχι της τέχνης στην καινούργια σοβιετική πραγματικότητα. Η ομάδα Lef (με επικεφαλής τον Majakovskij) σε αντίστιξη με την ομάδα των κονστρουκτιβιστών διακήρυξε την υποταγή της τέχνης στη ζωή της μετεπαναστατικής Ρωσίας. Αντίθετα, οι σουπρεματιστές (Malevic) και η ομάδα των Gabo & Pevsner (απόρροια της διάσπασης της ομάδας των κονστρουκτιβιστών) διατείνονταν πως η τέχνη κατέχει μία δική της απόλυτη αξία, ανεξάρτητη από την κοινωνία και πρέπει να είναι ελεύθερη από κάθε κοινωνική ή υλιστική τάση.⁵⁵

Ο κονστρουκτιβισμός, μία περιπλάνηση σε σκελετώδεις, τρισδιάστατες, κινούμενες κατασκευές, που πλησιέστερες αναλογίες τους στην πραγματική ζωή βρίσκονται σ' ορισμένες κατασκευές λούνα-πάρκ (γιγαντιαίοι τροχοί, βαγονάκια), σύντομα απορροφήθηκαν από το κύριο ρεύμα του αρχιτεκτονικού και βιομηχανικού σχεδιασμού, το Bauhaus. Οι κονστρουκτιβιστές του Tatlin (βλ. εικ.12), οι λεγόμενοι «Κόκκινοι» στην Τέχνη υποστήριζαν την κατάργηση του δόγματος «η τέχνη για την

⁵⁵ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαμαρθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 287-293

τέχνη», θεωρώντας τον ξεπερασμένο αστικό αισθητισμό.⁵⁶ Καλούσαν όλους τους καλλιτέχνες να αφιερωθούν σε μία δραστηριότητα χρήσιμη στην κοινωνία όπως τη διαφήμιση, την τυπογραφική σύνθεση, την αρχιτεκτονική, τη βιομηχανική παραγωγή, κατανοώντας την επεξεργασία της μορφής από την πλευρά του καλλιτέχνη μόνο σαν δουλειά μηχανικού ή μάλλον ενός δημιουργικού σχεδιαστή, απαραίτητη να μορφοποιήσει την πρακτική ζωή μας (τις διακηρύξεις αυτές θα τις συναντήσουμε στο Bauhaus). Εξέφραζε τη βαθιά ριζωμένη πεποίθηση πως ο καλλιτέχνης μπορούσε να συμβάλλει στην ικανοποίηση των φυσικών και πνευματικών αναγκών της κοινωνίας, στο σύνολο της, μέσω της άμεσης σχέσης που θα ανέπτυσσε με την μαζική παραγωγή, την μαζική αρχιτεκτονική, τα φωτογραφικά και γραφιστικά μέσα επικοινωνίας.⁵⁷ Το ζητούμενο ήταν η κοινωνικοποίηση της τέχνης, εκθειάζοντας τις απλές- στοιχειώδεις φόρμες και τα νέα βιομηχανικά υλικά, οι κονστρουκτιβιστές τάσσονταν υπέρ των απέρριτων κτιρίων και της παραγωγής χρηστικών αντικειμένων. Σε μία επαναστατική κοινωνία, οι κατασκευές (πινακίδες, ανελκυστήρες) και οι αρχιτεκτονικές μορφές με την ακρίβεια και ζωηρότητα τους αποτελούν το παραστατικό σύμβολο του σοσιαλισμού.⁵⁸ Στόχος των κονστρουκτιβιστών ήταν να γκρεμίσουν την πλάνη της αυτονομίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, κηρύττοντας ασυμβίβαστο πόλεμο εναντίον της τέχνης.⁵⁹

Ο υλιστικός προσανατολισμός του έργου τους, που βασιζόταν στην επιστήμη και στην τεχνική, αποτύπωνε αφενός την βασική ιδέα της κοινωνικής χρησιμότητας και της εξεύρεσης κατάλληλων υλικών και αφετέρου τις εγγενείς ιδιότητες και τον μετασχηματισμό του ίδιου του υλικού κατά τη διαδικασία παραγωγής.⁶⁰ Σκοπός τους ήταν ουσιαστικά να μεταδώσουν στο θεατή την ιδέα της δημιουργικής εξέλιξης, ξεκινώντας από επιφάνειες πλακάτου χρώματος, περνούσαν στην κατασκευή τρισδιάστατων μοντέλων, για να καταλήξουν στην παραγωγή χρηστικών αντικειμένων (μέθοδος Πρόουν). Η συλλογιστική του Tatlin ανάγεται στην αισθητική αξία της μηχανής που αποκάλυψαν οι φουτουριστές καθώς και στην κυβιστική

⁵⁶ Hobsbawn Eric: «Η Εποχή των Άκρων: Ο σύντομος 20^{ος} αιώνας 1914-1991», σε μετάφραση Βασίλης Καπετνίδης, Θεμέλιο, Αθήνα, 2006, σελ. 232

⁵⁷ Συλλογή κειμένων, «Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φοβισμό στον μεταμοντερνισμό», επιμέλεια: Νίκος Στάγκος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 231-239

⁵⁸ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 319

⁵⁹ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004

⁶⁰ Συλλογή κειμένων, «Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φοβισμό στον μεταμοντερνισμό», επιμέλεια: Νίκος Στάγκος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 231-239

ζωγραφική. «Η κουλτούρα των υλικών», όπως την αποκαλούσε, προσανατόλιζε την τέχνη αποκλειστικά στη μορφοπλασία του υλικού, με την αρχιτεκτονική να κατέχει δεσπόζουσα θέση.⁶¹

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική, πολέμια του αστικού ατομικισμού και συνακόλουθα της τεκτονικής αυστηρότητας, της διανγούς συμμετρίας και της υποταγής στο διάκοσμο, έδωσε το προβάδισμα στο στοιχείο της δόμησης και της λειτουργίας. Ο παράγοντας «χρόνος» που, λόγω του στενού δεσμού της διακοσμητικής τεχνοτροπίας με ιστορικές αναμνήσεις ως ένα μέσο παραστάσεως της αστικής τάξης, χαρακτήριζε όλο το 19^ο αιώνα, εγκαταλείφθηκε προς χάριν του λειτουργικά νοούμενου χώρου. Η διάταξη του χώρου δίχως μέριμνα για τον χρόνο ως χρόνο ιστορικό και υποκειμενικό σκόπευε να τσακίσει τον αστικό ατομικισμό. Το οικοδόμημα συνιστά ένα κομμάτι χώρου υποδιαιρεμένο με λειτουργικά κριτήρια, το ιδεώδες της ομορφιάς περιφρονείται ή υποτάσσεται στην ανάλυση σε πρωτογενείς μορφές. Τα δομικά υλικά της μοντέρνας αρχιτεκτονικής με την ελαφρότητα και τη διαφάνεια τους επιζητούν να καταστήσουν προφανή την ενότητα των εσωτερικών χώρων καθώς και την αλληλοδιείσδυση εξωτερικού και εσωτερικού χώρου. Για παράδειγμα το γυαλί αίρει το διαχωρισμό ανάμεσα σε μέσα και σε έξω, καταρρίπτοντας και την αστική διάκριση δημοσίου- ιδιωτικού.⁶² Οι θιασώτες του Bauhaus θα αποτελέσουν τον πιο ενδεικτικό παράδειγμα των αρχών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.

Η αντίληψη των κονστρουκτιβιστών όσο αφορά τον πολεοδομικό χώρο συνοψίζεται στα εξής: α) να καταστεί η πόλη, έκφραση του επαναστατικού δυναμισμού με τα σχήματα των κτιρίων, την ζωογόνηση της ζωής των συνοικιών, την ζωντάνια των οπτικών παρακινήσεων και πληροφοριών και β) στα πλαίσια ενός ευρύτερου πολιτικο-κοινωνικού προγραμματισμού, επιδιώκεται ο μετασχηματισμός της σχέσης μεταξύ πόλης και περιοχής με στόχο να εξαφανιστεί η διαφορά επιπέδου μεταξύ αστικού βιομηχανικού προλεταριάτου και αγροτικού προλεταριάτου.⁶³

Την ίδια χρονική περίοδο, εμφανίστηκε και ο σουπρεματισμός (ή αλλιώς ο κόσμος της μη αναπαράστασης, supremacy: υπεροχή, χρονολογείται στο 1913), σκοπός του οποίου ήταν να εκφράσει την μεταλλική κουλτούρα της εποχής, μέσω της

⁶¹ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαμαρθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 287-293

⁶² Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1991, σελ. 153-161

⁶³ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 319

δημιουργίας και όχι της μίμησης. Ο Malevic, ο θεμελιωτής του σουπρεματιστικού της ανεικονικής τέχνης- από την αρχή δεν ενδιαφερόταν για την φύση ή για την ανάλυση των οπτικών εντυπώσεων και οριοθετούσε την τέχνη στο χώρο της καθαρής αίσθησης.⁶⁴ Τα κυβοφουτουριστικά έργα της πρώιμης εικαστικής περιόδου του Malevic (βλ. εικ.13& 14) εγκαταλείπονται υπό την επήρεια των συνθετικών-κυβιστικών έργων του Picasso, ώσπου, το 1913, διατυπώνει το σουπρεματιστικό του σύστημα.⁶⁵ Η έκσταση της μη- αντικειμενικής ελευθερίας τον έσπρωξε στην «έρημο», όπου δεν υπάρχει άλλη πραγματικότητα από την καθαρή πλαστική ευαισθησία. Επιχειρεί να εξοστρακίσει από τον καμβά κάθε ίχνος παραπομπής στον φυσικό κόσμο. Στην πορεία προς την ολική αφαίρεση, οι γεωμετρικές του φόρμες χάνουν κάθε ίχνος υλικότητας και συγχωνεύονται με το άπειρο.⁶⁶

Ως προς την θέση του καλλιτέχνη, ο Malevic κρίνει πως δεν πρέπει να επιδιώκει την ικανοποίηση υλικών αναγκών, αλλά να διατηρεί την πνευματική του ανεξαρτησία. Η προσαρμογή του καλλιτέχνη στις ανάγκες των μηχανικών ή των πολιτικών και κοινωνικών ιδεών, τον έβρισκε εξίσου αντίθετο όσο και η υποταγή στην εξωτερική εικόνα των πραγμάτων.⁶⁷ *«Κάθε αναφορά στην καθημερινή, αντικειμενική ζωή και πραγματικότητα έχει εγκαταλειφθεί, τίποτε δεν είναι πιο πραγματικό εκτός από το αίσθημα της μη αντικειμενικότητας»*, γράφει ο ίδιος με αφορμή το έργο του «Μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο». Κατά τον Clark το μαύρο τετράγωνο δεν συνιστά παράδειγμα ενός αυτόνομου χώρου, όπου η φαντασία καλείται να εκδιπλωθεί, αλλά ως ακριβώς το αντίθετο του *«ένα απαγορευτικό όριο στην τυπική επιθυμία του αστού να εισαχθεί στην εικόνα και να ονειρευτεί εκλαμβάνοντας την ως έναν χώρο ξεχωριστό από τη ζωή, όπου ο νους μπορεί να πραγματοποιήσει ελεύθερος τους στοχασμούς του»*⁶⁸.

Μεγάλος εμψυχωτής του κινήματος ο El Lissitzky κινείται μεταξύ σουπρεματισμού και κονστρουκτιβισμού, καθώς οραματίζεται μία «Διεθνής του Κονστρουκτιβισμού», όπου η ρωσική αρχιτεκτονική θα είναι το συντονιστικό κέντρο.

⁶⁴ Grey C.: «Η Ρώσικη Πρωτοπορία: προεπαναστατική και επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922», σε μετάφραση: Πέπη Ρηγοπούλου, Υποδομή, Αθήνα, 1987, σελ. 170-196

⁶⁵ Συλλογή κειμένων, «Εννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό», επιμέλεια: Νίκος Στάγκος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 203-206

⁶⁶ Honor H.& Fleming J.: «Ιστορία της Τέχνης», τόμος 4, σε μετάφραση: Ανδρέας Πάπας, Υποδομή, Αθήνα, 1993, σελ 131

⁶⁷ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 284

⁶⁸ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ. 115-120

Τα μέλη της αρχιτεκτονικής του ομάδας Asnova⁶⁹ στρέφονται προς τον γεωμετρισμό: τολμηρότατες μορφικές λύσεις (σώματα σε ανάγλυφο, φανερές διαρθρώσεις, ακάλυπτος δομικός μηχανισμός), οσάκις και η κατασκευή είναι το σύμβολο της σοσιαλιστικής κοινωνίας που οικοδομείται⁷⁰.

Η επαφή των Ρώσων πρωτοπόρων με τους καλλιτέχνες του Bauhaus είναι έκδηλη στα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της σχολής. Ο Malevic θα έχει άμεση επαφή με το Bauhaus του Dessau, το 1926, όπως οι Gabo & Pevsner και ο El Lissitzky. Νεοπλαστικισμός, Κονστρουκτιβισμός, Σουπρεματισμός, Γαλάζιος Καβαλάρης και Bauhaus διαπλέκονται και αλληλεπιδρούν.

Ενώ στη Ρωσία (1910-1917), οι σουπρεματιστές και οι κονστρουκτιβιστές προχωρούσαν στις αναζητήσεις τους, στην Ολλανδία οι Mondrian, Van Doesburg & Rietveld (βλ. εικ.16) συνυπογράφουν το πρώτο Μανιφέστο του De Stijl, γύρω στο 1917. Το κίνημα De Stijl είναι προϊόν της σύζευξης δύο σχετικών τρόπων σκέψης: της νεοπλατωνικής φιλοσοφίας του μαθηματικού Schunmakers- «*Η νέα εικόνα του κόσμου*», «*Αρχές πλαστικών μαθηματικών*» - και των αρχιτεκτονικών αντιλήψεων του Frank Lloyd Wright και του Berlage⁷¹. Η ολλανδική πρωτοπορία γεννιέται από την ηθική εξέγερση ενάντια στην παράλογη βία του πολέμου που κατέστρεφε την Ευρώπη. Το De Stijl δεν είναι επανάσταση ενάντια σε μία απαρχαιωμένη κουλτούρα με σκοπό την ανανέωση της, είναι επανάσταση στο εσωτερικό μίας μοντέρνας κουλτούρας για να την απαλλάξει από τους κινδύνους κάθε πιθανής νόθευσης. Η δημιουργική δραστηριότητα πρέπει να αναπτύσσεται μέσα σε ένα ιστορικά καθαρό συγκείμενο, δηλαδή έξω από τις εκάστοτε εθνικές παραδόσεις. Αποκλείονται οι παραδοσιακές τεχνικές και η διάκριση μεταξύ των τεχνών, που πηγάζει απ' αυτές. Αν η γέννηση του σχήματος- και φυσικά του καθαρά γεωμετρικού σχήματος- είναι έμφυτη στο ανθρώπινο είναι, η τεχνική πρέπει να ελαττωθεί στο ελάχιστο δυνατό για να την εκφράσει. Το De Stijl συναντά το Dada, καθώς και τα δύο διαρκώς επερωτούσαν και επανατοποθετούσαν την έννοια της τέχνης στο σημείο μηδέν.⁷²

Στην εικαστική πλαστική ποιητική, αισθητική είναι η αμιγής κατασκευαστική πράξη: το συνταίριασμα μίας καθέτου και μίας οριζοντίου ή δύο βασικών χρωμάτων

⁶⁹ Εταιρεία Νέων Αρχιτεκτόνων, μέλη: Μέλνικοφ, Λαντόβσκι, Γκόλοσοφ, Βέσνιν

⁷⁰ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 319- 320

⁷¹ Συλλογή κειμένων, «Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό», επιμέλεια: Νίκος Στάγκος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 207- 210

⁷² Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 321- 325

είναι ήδη κατασκευή. Και τα τρία μανιφέστα του De Stijl υποστηρίζουν την εξάλειψη του ατομικισμού, την πρωτοκαθεδρία του πνεύματος και την απάλειψη της ίδιας της τέχνης. Η ζωή είναι μία καθαρά εσωτερική δραστηριότητα, κατά συνέπεια είναι ανάγκη να εξαλειφθεί από την τέχνη η παρουσία του αντικειμενικού κόσμου, εφόσον συνιστά κάτι αλλότριο για τη συνείδηση μας. Καταστρέφοντας το αντικείμενο ενός πίνακα, προσεγγίσουμε όλο και περισσότερο την εσωτερική του αλήθεια, μέχρις ότου, αγγίζοντας την ολική αφαίρεση, η τέχνη θα εξαφανιστεί απορροφημένη από την ζωή του πνεύματος. Η τέχνη θα είναι ζωή, παύοντας να υπάρχει ως τέχνη.⁷³

Ο Mondrian (βλ. εικ.15), θέτοντας τις βασικές αρχές του νεοπλαστικισμού στην ζωγραφική, πιστεύει πως η ουσία των πραγμάτων δεν αναγνωρίζεται με τις αισθήσεις αλλά με έναν στοχασμό για τις αισθήσεις, αποκομμένο από τις αισθήσεις, τον ατομικισμό και τον συναισθηματισμό: ένα στοχασμό κατά τον οποίο ο νους ενεργεί μόνος με αφετηρία την κοινή σ' όλους μας νοητική συγκρότηση. Εκκινώντας, λοιπόν, από κοινές έννοιες, δηλαδή από τις στοιχειώδεις έννοιες της γραμμής (οριζόντια, κατακόρυφη), του επιπέδου και των βασικών χρωμάτων (κόκκινο, κίτρινο, μπλε), η τέχνη του Mondrian θυμίζει ένα πλέγμα συντεταγμένων, με τετράγωνα διαφόρων μεγεθών, ζωγραφισμένα με βασικά χρώματα, με την συχνή υπεροχή του λευκού (φως) και την μόνιμη σχεδόν παρουσία του μαύρου (μη φως). Ο καλλιτέχνης για τον Mondrian δεν έχει το δικαίωμα να επηρεάζει συναισθηματικά και συγκινησιακά τον πλησίον του, αν κατορθώσει να αποδείξει κάποια αλήθεια, έχει υποχρέωση να αποδείξει πως το πέτυχε (κάνοντας την εμπειρική επιφάνεια ενός πίνακα μαθηματική οντότητα). Αν μπορεί να το αποδείξει έχει το καθήκον να κάνει γνωστή στους πάντες την αλήθεια εκείνη, να ενεργήσει με τρόπο ώστε αυτή η αλήθεια να μπορεί να δαπανηθεί στην καθημερινή ζωή της κοινότητας. Μετατρέπει, λοιπόν, την ζωγραφική σε σχεδιασμό κοινωνικής ζωής: δεν είναι μία ουτοπική κοινωνία χωρίς αντιθέσεις αυτή που οραματίζεται. Γι' αυτό, στο μυαλό του, η ζωγραφική του εντάσσεται σε μία πολεοδομία: η πόλη που ονειρεύεται είναι ο ζωτικός χώρος μίας κοινωνίας, οι πράξεις της οποίας, επειδή είναι καθαρό προϊόν της συνείδησης στην ολότητα της, θα είναι συγχρόνως ορθολογικές, ηθικές και αισθητικές. Η αντίληψη του Mondrian για το χώρο θα έχει βαθιά επίδραση στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.⁷⁴

⁷³ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 301- 305

⁷⁴ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 450-451

Οι βασικές αρχές της αρχιτεκτονικής του Νεοπλαστικισμού είναι οι εξής: δυναμικά ασύμμετρη διάταξη συναρθρωμένων στοιχείων, εκτόνωση στο χώρο, όσο το δυνατόν περισσότερο όλων των εσωτερικών γωνιών, χρήση έγχρωμων ορθογώνιων επιφανειών σε πρόστυπο ανάγλυφο, για τη δόμηση των εσωτερικών χώρων και την αναγωγή τους σε μοναδιαία στοιχεία και φυσικά χρήση των βασικών χρωμάτων με σκοπό τον τονισμό, την άρθρωση κ.α. Η νέα αρχιτεκτονική είναι αντικυβική, δεν προσπαθεί να καθιλώσει τα επιμέρους λειτουργικά κύτταρα του χώρου σ' έναν κλειστό κύβο αλλά τα αναπτύσσει κεντρόφυγα από την καρδιά του κύβου⁷⁵ (βλ. Rietveld, εικ.17) .

Η σύγκρουση Mondrian- Van Doesburg , λόγω της εμφάνισης της διαγωνίου στα έργα του τελευταίου, σήμανε την σταδιακή απομάκρυνση από τα ιδεώδη του Νεοπλαστικισμού (η ιδέα του συνολικού έργου τέχνης εγκαταλείπεται, το ίδιο και το ιδεώδες της οικουμενικής ισορροπίας: από μία ελεμενταριστική αρχιτεκτονική περνάμε σε μία αρχιτεκτονική των αντικειμενικών τεχνικών δυνατοτήτων). Το Café l'Obete ήταν το τελευταίο σημαντικό έργο του Νεοπλαστικισμού. Οι δρόμοι του De Stijl και του Bauhaus τέμνονται. το 1921- 1923, γεγονός στο οποίο θα αναφερθούμε εκτενώς στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης.

γ) Επίκληση του παραλόγου

Ο ντανταϊσμός, που προεικόνισε τον σουρεαλισμό στο δυτικό ήμισυ της Ευρώπης, εγγράφεται ως μηδενιστική διαμαρτυρία ενάντια στον πόλεμο και την κοινωνία. Εφόσον απέρριπτε κάθε τέχνη, δεν είχε δικά του χαρακτηριστικά φόρμας, μολονότι δανείστηκε κάποια κόλπα από τις πρωτοπορίες του κυβισμού και του φουτουρισμού πριν το 1914, ιδιαίτερα δε την τεχνική του κολλάζ, τη συγκόλληση δηλαδή διαφόρων μικρών κομματιών από άχρηστα αντικείμενα και από εικόνες Αρχή της συνοχής τους ήταν το σκανδαλώδες. Για παράδειγμα η έκθεση ενός δημόσιου ουρητήρα από τον Marcel Duchamp (βλ. εικ.18& 19) σαν ετοιμοπαράδοτης τέχνης (Ready Made) στη Νέα Υόρκη το 1917, βρισκόταν εντελώς μέσα στο πνεύμα του κινήματος Dada.⁷⁶

Όπως έχει γράψει χαρακτηριστικά ο Tzara: *«Το Dada γεννήθηκε από μian ηθική απαίτηση, από μian αδυσώπητη θέληση να φθάσουμε το απόλυτο στην ηθική, από το*

⁷⁵ Συλλογή κειμένων, «Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό», επιμέλεια: Νίκος Στάγκος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 211- 225

⁷⁶ Hobsbawm Eric: «Η Εποχή των Άκρων: Ο σύντομος 20^{ος} αιώνας 1914-1991», σε μετάφραση Βασίλης Καπετνίδης, Θεμέλιο, Αθήνα, 2006

βαθύ συναίσθημα ότι ο άνθρωπος, στο κέντρο όλων των δημιουργημάτων του πνεύματος, στήριζε την υπεροχή του πάνω στις χρεοκοπημένες έννοιες της ανθρώπινης ουσίας, πάνω στα νεκρά πράγματα και στα αγαθά που αποκτήθηκαν με αισχρό τρόπο. Το Dada γεννήθηκε από μια εξέγερση που κήρυττε πόλεμο ενάντια στην αιώνια ομορφιά, στους νόμους της λογικής, στη στατικότητα της σκέψης, σ' όλα αυτά που ήταν συνδεδεμένα με τις παραδόσεις της κοινωνίας, ακόμα και ενάντια στην ίδια την τέχνη του μοντερνισμού που επιθυμούσε να φυλακίσει το πνεύμα στο ρούχο της δύναμης ενός κανόνα»⁷⁷. Το ντανταϊστικό κίνημα στη Γερμανία στρατεύτηκε στο πεδίο της επαναστατικής δράσης, στο πλευρό των Σπαρτακιστών. Η ομάδα του Βερολίνου έκανε εκτεταμένη χρήση της τεχνικής του φωτομοντάζ, προβάλλοντας την ανάγκη διαλεκτικής ανανέωσης των μορφών.

Με αφετηρία την φωτογραφία, καλλιτέχνες όπως ο Hausmann (βλ. εικ.20) και ο Ernst (βλ.εικ.21) επιδίωξαν να δημιουργήσουν, με την βοήθεια αρκετά, διαφορετικών, ετερόκλητων κατασκευών, μία καινούργια οπτική αντανάκλαση. Το Dada λειτούργησε ως συνειδητή παρωδία της ηρωικής πρωτοποριακής στρατηγικής. Η αναμέτρηση με τον εχθρό επιχειρείται μέσω της αυτοκατάλυσης, του αυτοεμπαιγμού και της αυτοκαταστροφής, καθώς οι πραγματικοί οπαδοί του Dada είναι εναντίον του.

Μελετώντας το ντανταϊστικό κίνημα ιχνηλατούμε ένα οριακό πολιτισμικό σύμπτωμα του μοντερνισμού, όπου τα πάντα- έννοιες, όροι, σχήματα σκέψης- δηλώνονται μέσα από διαρκείς και συνεχόμενες αναιρέσεις, οι οποίες αντιφάσκουν συστηματικά μεταξύ τους. Ως πηγές θεωρητικής σκέψης που επηρέασαν τον προσανατολισμό και τη δράση του κινήματος Dada αναφέρονται αναρχικοί στοχαστές όπως ο Bakounine, ο George Sorel και ο Γερμανός κοινωνιολόγος στοχαστής Max Stirner. Η τέχνη αυτή μπορεί, σαφώς, να ιδωθεί ως ένα όπλο για την ταξική πάλη. Στην πραγματικότητα, όμως, πρόκειται για ένα κίνημα έκτακτης ανάγκης που εκφράζει περισσότερο το πνευματικό κλίμα της εποχής, χωρίς να διαθέτει σε καμία περίπτωση ενιαίο πρόγραμμα δράσης. Ο μηδενισμός και το «ηχηρό γέλιο» του Dada δεν μπορούσαν παρά να σκότωναν και το ίδιο.

Οι ντανταϊστές θέλησαν να δείξουν ότι πίσω από το δημιουργικό παραπέτασμα της τέχνης ως χώρου άσκησης της απόλυτης ελευθερίας, την οποία ο καλλιτέχνης- Προμηθέας ασκεί θαυματουργικά στο όνομα του συλλογικού ασυνείδητου ενός

⁷⁷ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαμαρθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ.159-165

κοινού, το οποίο τον εμπιστεύεται και τον επευφημεί χωρίς, τις περισσότερες φορές, να μπορεί να τον παρακολουθήσει, κρύβεται μία εντελώς ανελεύθερη πραγματικότητα, η πραγματικότητα της εμπορευματοποίησης. «Κάθε εικαστικό ή πλαστικό έργο είναι άχρηστο» από την στιγμή που μπορεί να υποκατασταθεί από οποιοδήποτε βιομηχανικό αντικείμενο (στη λογική του ready made), αποδεικνύοντας περίτρανα τον πλασματικό χαρακτήρα του καλλιτεχνικού συστήματος, το οποίο εξωραΐζει την καλλιτεχνική αχρηστία. Μέσω της προβολής της καλλιτεχνικής αχρηστίας ως καλλιτεχνικής αξίας και της διακωμώδησης του προμηθεϊκού ρόλου του καλλιτέχνη καταγγέλλουν την αλλοτριωτική διάσταση της καλλιτεχνικής ιδεολογίας.⁷⁸ Δυστυχώς, η μουσειακή αφομοίωση της ντανταϊστικής ανατρεπτικής πράξης κατέστησε την καταγγελία μέρος του παιχνιδιού, αποδυναμώνοντας το στοιχείο της πρόκλησης.

Ο σουρεαλισμός, αν και αφοσιώθηκε εξίσου στην απόρριψη της, μέχρι τότε, γνωστής τέχνης και ήταν εξίσου επιρρεπής στο δημόσιο σκάνδαλο, ήταν εν τούτοις κάτι περισσότερο από κίνημα αρνητικής διαμαρτυρίας. Στην ουσία, είναι το Dada κατεχόμενο από την έμμονη ιδέα της μετατροπής της απόλυτης εξέγερσης σε κοινωνική και αισθητική επανάσταση με συγκεκριμένο στόχο και αρχές (είναι γνωστή η σύγκρουση Tzara- Breton). Ο σουρεαλισμός, σε αντίθεση με τις ορθόδοξες «μοντέρνες» πρωτοπορίες δεν έδειξε κανένα ενδιαφέρον για την ανανέωση της φόρμας ως τέτοιας. Αυτό που μετρούσε ήταν η αναγνώριση της ικανότητας για αυθόρμητη έκφραση της φαντασίας χωρίς την διαμεσολάβηση ορθολογικών συστημάτων ελέγχου, ώστε να παράγεται συνοχή από τη μη συνοχή, μία προφανής αναγκαία λογική από το εμφανώς άλογο ή ακόμη το αδύνατο.⁷⁹

Ο ακριβής ορισμός του σουρεαλισμού δίνεται από τον Breton: «Ο σουρεαλισμός είναι καθαρός ψυχικός αυτοματισμός, μέσω του οποίου μπορούμε να εκφράσουμε, είτε προφορικά είτε γραπτά ή και με άλλους τρόπους, την πραγματική λειτουργία της σκέψης, είναι αυτό που υπαγορεύει η σκέψη όταν απουσιάζει ο έλεγχος που ασκεί η λογική, μακριά από κάθε αισθητική ή ηθική ανησυχία».⁸⁰ Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα γόνιμο κίνημα, μολονότι περιορίστηκε κυρίως στη Γαλλία, και σε ισπανόφωνες χώρες, όπου η γαλλική επιρροή ήταν ισχυρή. Επηρέασε μεγάλους ποιητές στη Γαλλία

⁷⁸ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ 126- 131

⁷⁹ Hobsbawm Eric: «Η Εποχή των Άκρων: Ο σύντομος 20^{ος} αιώνας 1914-1991», σε μετάφραση Βασίλης Καπετανίδης, Θεμέλιο, Αθήνα, 2006, σελ. 233

⁸⁰ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 183-202

(Eluard, Aragon), στην Ισπανία (Gabriel Garcia Lorca) και στην Λατινική Αμερική (Neruda). Εικόνες και οράματα του κινήματος- του Max Ernst (βλ. εικ.24), του Magritte, του Joan Miro (βλ. εικ.22& 23), ακόμα και του Salvador Dali- έγιναν και δικά μας. Ο σουρεαλισμός μπορεί να ιδωθεί ως μία εξέγερση διανοούμενων, στενά συνδεδεμένη με το φροϋδισμό⁸¹ και τον μαρξισμό, όψεις της ατομικής και κοινωνικής ελευθερίας αντίστοιχα. Η επιθυμία του σουρεαλισμού να εισβάλλει στην ιστορία, και μάλιστα στην πολιτική, για να δημιουργήσει τις συνθήκες της υλιστικής και πνευματικής ελευθερίας του ανθρώπου, είναι μία επιθυμία σύγχρονη που εδράζεται στη δύναμη μίας καινούργιας θεώρησης. Αυτή την απαίτηση συναντήσαμε στον εξπρεσιονισμό και στον ντανταϊσμό υπό την μορφή ατομικών αναζητήσεων, οι οποίες στο σουρεαλισμό παίρνουν το χαρακτήρα συλλογικής θεωρητικοποίησης.

Η σουρεαλιστική ζωγραφική ξεκινά από την συνειδητοποίηση της «προδοσίας» των ευαίσθητων πραγμάτων, τα οποία είναι οι σκλάβοι της υποταγμένης λογικής. Πρώτος σκοπός της είναι η επίσπευση μίας γενικής συνειδησιακής κρίσης του ανθρώπου και ταυτόχρονα η δημιουργία ενός κόσμου, όπου ο άνθρωπος θα βρει το «θαυμαστό», ένα βασίλειο του πνεύματος και της απόλυτης ελευθερίας. Κάθε σουρεαλιστής επικεντρώνεται σε μία αναπαράσταση, η αφαίρεση με την μορφή που την συναντούμε στη γεωμετρική ή κονστρουκτιβιστική τέχνη δεν υφίσταται.⁸²

Η ποιητική του αυτοματισμού, αναφερόμενη στις πλαστικές τέχνες, ώθησε τους σουρεαλιστές στην ανακάλυψη μίας σειράς διαδικασιών, κατάλληλων να αποσπάσουν την επεξεργασία του έργου από την κυριαρχία των συνειδητών μέσων (πέρα από το photomontage και το κολλάζ). Η σουρεαλιστική εικόνα βασίζεται στην έλλειψη ομοιότητας δηλαδή πλησιάζει- ενώνει δύο πραγματικότητες, όσο γίνεται πιο μακρινές μεταξύ τους. Το ζευγάρι δύο πραγματικοτήτων, φαινομενικά ασυμβίβαστων (για παράδειγμα μία ραπτομηχανή και μία ομπρέλα), σ' ένα επίπεδο που φαινομενικά δεν συμφωνεί μ' αυτές (πάνω σ' ένα χειρουργικό τραπέζι), παράγει ένα νέο ποιητικό απόλυτο. Ο αυτοματισμός μπορεί να ενεργοποιηθεί από ένα αντικείμενο-εύρημα⁸³ (objet trouve) που δρα σαν οπτική πρόκληση. Η διαδικασία

⁸¹ Οι ιδιαίτερες μελέτες του για την ψυχολογία του ονείρου και γενικότερα όλες τις έρευνες του για τη ζωή του υποσυνείδητου, προσέφερε μερικά αναντικατάστατα όπλα στο σουρεαλισμό. Αναζητώντας το σημείο συνάντησης του ονείρου με την εγρήγορση, όπου το πνεύμα απελευθερώνεται ολοκληρωτικά, ο Breton συναντά τον αυτοματισμό.

⁸² Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 183-202

⁸³ Το αντικείμενο θα μπορούσε να είναι οτιδήποτε: μία πέτρα με αλλόκοτα σημάδια ή αλλόκοτο σχήμα, ένα θαλασσοφαγμένο μαδέρι, μία ροζιασμένη ρίζα, ένα παραψημένο τούβλο. Το μάζευαν, το κορνιζάρizαν με φροντίδα και το εξέθεταν ευλαβικά.

παραμένει ανάλογη μ' εκείνη του photomontage ή του collage. Αυτή η εμπειρία με τα αντικείμενα ενεργοποίησε μία νέα επεξεργασία των υλικών. Για παράδειγμα με τη μέθοδο του frottage, ο Ernst ξεπατικώνει αντικείμενα πάνω σε ετερόκλητα υλικά όπως κομμάτια ξύλου, φύλλα, ξεφτισμένη λινάτσα, ανακαλύπτοντας μία αιφνίδια εικόνα που δεν θυμίζει σε τίποτα το χαρακτήρα των υλικών. Από την άλλη, ο Dalí στη βάση μίας παρανοϊκής κριτικής δραστηριότητας, πλάθει διπλές εικόνες (για παράδειγμα η εικόνα ενός αλόγου που είναι ταυτόχρονα και η εικόνα μίας γυναίκας). Η έννοια του καθαρού αυτοματισμού ελαττώνεται, υποκύπτοντας στο χώρο της νατουραλιστικής αντιγραφής του ονείρου (οφθαλμαπάτη) ή του συγκεκριμένου παραλόγου (που υπακούει σ' ένα σύνολο μορφολογικών κανόνων όπως για παράδειγμα επιχειρεί ο Dalí).⁸⁴

Και τα δύο αυτά κινήματα (σουρεαλισμός, dada) συνεχίζουν μία τακτική αντίστασης και εξέγερσης των καλλιτεχνών και των διανοούμενων που, παρά τα πολλαπλά θεωρητικά της στηρίγματα παραμένει ουσιαστικά αδέσμευτη και αυτόνομη. Η στάση της πρωτοπορίας, η οποία θέλησε να κρατήσει για τον εαυτό της, το ρόλο του πρωταγωνιστή, του κοινωνικού αναμορφωτή και καταλύτη επιβεβαιώνει πως ο μύθος των δύο παράλληλων επαναστάσεων, πολιτικής και καλλιτεχνικής, είχε εξαπλωθεί παντού. Οι σουρεαλιστές, βλέποντας την Ρωσική Επανάσταση ως μία ελπίδα μεταμόρφωσης και ανασυγκρότησης του κόσμου πάνω σε νέα θεμέλια μετέτρεψαν και τη δική τους ατομικιστική εξέγερση σε αναζήτηση μίας καθολικής πλέον απελευθέρωσης. Όμως το τρωτό σημείο του σουρεαλισμού δεν υπήρξε η αδυναμία του να μετατρέψει την αισθητική εξέγερση σε επαναστατική πολιτική αλλά η εγγενής ανάγκη του να αναρριχηθεί στον κορμό μίας κοινωνικής και πολιτικής επανάστασης, προκειμένου να δικαιωθεί ως ιστορικά αναγκαία «εμπροσθοφυλακή».⁸⁵ Αυτά τα ρεύματα, στα οποία ο μορφολογικός νόμος διαλύθηκε από την ξαφνική εισβολή περιεχομένων που προκαλούσαν σοκ, ήταν προορισμένα τρόπον τινά από την μοίρα τους να ευθυγραμμιστούν με τον κόσμο, ο οποίος ένιωσε τα αλλότρια υλικά οικεία και γνώριμα μετά την απομάκρυνση της αρχικής δυσφορίας.⁸⁶

⁸⁴ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαμαρθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 183-202

⁸⁵ Λοιζίδη Νίκη: «Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας», Νεφέλη, Αθήνα, 1992, σελ. 64-70

⁸⁶ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 398

δ) Εξύμνηση του πνεύματος της μηχανής

Ο φουτουρισμός ως πρώτο συλλογικό κίνημα με προγραμματική δράση διαμορφώνει το πρότυπο της ηρωικής πρωτοπορίας με επικεφαλής έναν επαναστάτη ποιητή, τον Marinetti, που φιλοδοξούσε να παίζει ταυτόχρονα το ρόλο του πολιτικού αρχηγού και του συνδικαλιστή ηγέτη (το φουτουριστικό κίνημα λειτούργησε παράλληλα και ως φουτουριστικό κόμμα). Στην περίπτωση αυτή διαπιστώνουμε πως κινήματα με ανατρεπτικό καλλιτεχνικό και κοινωνικό πρόγραμμα δεν θα ήταν νοητά χωρίς τον καθοδηγητικό ρόλο ενός χαρισματικού ηγέτη. Μηχανολατρία, ακτιβισμός, επεμβατισμός, δυναμισμός, βολонταρισμός, μιλιταρισμός και αποθέωση του πολέμου⁸⁷ είναι ιδιότητες που αποδόθηκαν στο φουτουρισμό. Μία τέχνη που θέλει να γκρεμίσει το παρελθόν, υμνώντας την χαρά που προσφέρει η ταχύτητα και η μηχανική ενέργεια. Καταγράφεται μία ηρωική εικόνα για τον πρωτοπόρο καλλιτέχνη που με τους λίγους όμοιους του ορθώνει το ανάστημά του και διαλαλεί το μέλλον που μονάχα αυτός έχει την ικανότητα να διακρίνει.⁸⁸

Το κλίμα εθνικιστικού επεκτατισμού που άρχισε να διαμορφώνεται στην ιταλική χερσόνησο μετά την ταραχώδη περίοδο των ενωτικών αγώνων του 1859-1870, σε συνδυασμό με ένα πνεύμα νιτσεϊκού βολонταρισμού, διαμόρφωσαν τους βασικούς άξονες, βάσει των οποίων γράφτηκε το φουτουριστικό μανιφέστο το 1909. Εδώ οι συγγραφείς δοξάζουν τον ριψοκίνδυνο τρόπο ζωής, την ταχύτητα, τη ζωική ορμή, την εξέγερση, τον πατριωτισμό και τον πόλεμο, δηλώνοντας ταυτόχρονα περιφρόνηση για τα μουσεία, την παράδοση και τον ακαδημαϊκό θεσμό. Αρχικά, ο φουτουρισμός είχε μία δική του ακριβή πολιτική αντίληψη με ρεπουμπλικανική, αναρχοειδή και σοσιαλίζουσα τοποθέτηση (για παράδειγμα η «αποβατικανοποίηση»), που αποτέλεσε χωρίς αμφιβολία ένα από τα ουσιαστικά στοιχεία της επαναστατικής και αντιαστικής ορμής της πρώτης περιόδου. Η πολεμολατρία του Marinetti ερμηνεύτηκε είτε ως μαχητική ολοκλήρωση του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη»(Benjamin), είτε ως ηθικο-αισθητική θέση (Totino).

Προτού όμως διαμορφωθεί ως αισθητική αρχή, λειτούργησε ως θεωρία και ιδεολογία καθαρά πολιτικο-κοινωνική. Η σύμπραξη του κινήματος με την φασιστική ιδεολογία και πρακτική εντοπίζεται στο γεγονός ότι: α)συγκεντρώνει στους κόλπους της εκπροσώπους ετερόκλητων ιδεολογικών παρατάξεων (αναρχικοσυνδικαλιστών,

⁸⁷ Για τον Marinetti, ο πόλεμος είναι ένας απαραίτος νόμος της ζωής και της ενέργειας, ο οποίος κρύβει και μία διάσταση βαθιά ερωτική και αισθητική

⁸⁸ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ. 121

εθνικιστών)-εθνικισμός και αναρχισμός τείνουν να συνυπάρξουν και β)καλλιιεργεί ένα όραμα κατακτητικού μεγαλείου σε καλλιτέχνες, διανοούμενους, μικροαστούς, σ' εκείνες τις τάξεις που περιθωριοποιούνταν στο δρόμο προς την βιομηχανική ανάπτυξη. Η πολιτική ιδεολογία του Marinetti, απόρροια του ρομαντικού εθνικισμού των Vociani και του «ήρωα- ποιητή» D' Annunzio, τοποθετεί τον καλλιτέχνη στη θέση του προμηθεϊκού ήρωα με αντιπαραδοσιακές αξίες, επιφορτισμένου να αλλάξει την πορεία όχι μόνο ενός κόμματος, ενός κινήματος ή ενός έθνους αλλά ολόκληρης της οικουμένης. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα προσομοιάζει με πολιτικά οργανωμένο κίνημα.⁸⁹ Ένας εθνικισμός τυφλός, υστερικός, οξυμμένος από τον Υπεράνθρωπο του Nietzsche επιδοκίμασε τον πόλεμο της Λιβύης ως ένα «λυρικό γεγονός», πλάθοντας εντέλει το εγκώμιο στη πολεμοχαρή μπουρζουαζία. Η αισθητοκοποίηση της πολιτικής ζωής⁹⁰, που επεσήμανε ο Benjamin, κορυφώνεται με την πολεμοχαρή διάθεση των φουτουριστών. Ο πόλεμος επιστρατεύει όλα τα τεχνικά μέσα του παρόντος, χωρίς να θίγει τις σχέσεις ιδιοκτησίας. Η άνοδος του φασισμού στην εξουσία σήμανε την απώλεια της ορμητικότητας του φουτουρισμού και την γέννηση του Novecento.⁹¹

Η φουτουριστική εικαστική ποιητική διατυπώθηκε στα έργα του Boccioni (βλ. εικ.25) - *Μανιφέστο των φουτουριστών ζωγράφων, Τεχνικό μανιφέστο της φουτουριστικής ζωγραφικής, Ζωγραφική, γλυπτική του φουτουρισμού*- παραπέμποντας κατευθείαν στο φιλοσοφικό σύστημα του Henri Bergson. «Ο πίνακας είναι η ίδια η ζωή, που γίνεται αισθητή στις μεταμορφώσεις της μέσα από το αντικείμενο και όχι έξω από αυτό. Κατανοώντας το αντικείμενο από μέσα, δηλαδή ζώντας το, θα δώσουμε την έκταση του, την δύναμη του, τον τρόπο εκδήλωσης του, που θα δημιουργήσουν ταυτόχρονα την σχέση του με το περιβάλλον», φράση που καταδεικνύει την ανάγκη σύλληψης της πραγματικότητας στην απολυτότητα της.⁹² «Δεν θέλουμε να

⁸⁹ Λοιζίδη Νίκη: «Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας», Νεφέλη, Αθήνα, 1992, σελ. 54-59

⁹⁰ Benjamin Walter: «Δοκίμια για την τέχνη», σε μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα, 1978

⁹¹ Το Novecento επικύρωσε την παραίτηση από τα ιδανικά και την ποιητική της ιστορικής πρωτοπορίας, για να επεξεργασθεί με εθνικιστική διάθεση τις αρχές της «επιστροφής στην τάξη»: την παράδοση του Giotto και της αναγέννησης και την μελέτη της μορφής- όγκου (μέσα από νεκρές φύσεις, τοπία, πορτρέτα)

⁹² Έτσι η τέχνη δεν έχει άλλο αντικειμενικό σκοπό παρά να κάνει πέρα τα ωφελμιστικά σύμβολα, τις συμβατικές και κοινωνικά παραδεκτές γενικότητες, με δύο λόγια καθετί που μας κρύβει την πραγματικότητα, για να μας φέρει αντιμέτωπους με την ίδια την πραγματικότητα.. Αυτού του είδους η διεισδυτική καλλιτεχνική γνώση μπορεί να αποκτηθεί ύστερα από *διαισθητική* ταύτιση με το αντικείμενο και ζώντας το εσωτερικά μέσα στην ολοκλήρωση του δικού του γίγνεσθαι. Στο έργο του «Η δημιουργική εξέλιξη», ο Bergson περιγράφει την πραγματικότητα ως «ζωική ορμή» στον αγώνα

αποδώσουμε την οπτική ή αναλυτική εντύπωση, αλλά τη φυσική, καθολική εμπειρία», είπε χαρακτηριστικά σε μία διάλεξη του το 1911. Ο καλλιτέχνης που χαράσσει μία καμπύλη για να απεικονίσει το τεταμένο ή ρευστό χαρακτήρα ενός ζωντανού πλάσματος, συλλαμβάνει εννοιακά την κίνηση ως κίνηση, μεταφέροντας τον εαυτό του στο αντικείμενο, γκρεμίζοντας τον φραγμό ανάμεσα σ' αυτόν και το μοντέλο του. Η λειτουργία της τέχνης είναι να μας φέρνει κοντά στην πραγματικότητα, όπου δεν μπορεί να φτάσει η διάνοια, με τις λογοκρατικές κατηγορίες της και την αναλυτική τάση της.⁹³ Τα σημεία της θεωρητικής του προσπάθειας όσο αφορά την αναπαράσταση συνοψίζονται στα εξής: παγιοποίηση του ιμπρεσιονισμού, επέκταση των σωμάτων στο χώρο, ομοχρονία, αλληλοδιείσδυση επιπέδων και δυναμισμός. Η εξύμνηση της μηχανής ως δείγμα λειτουργικής τελειότητας θα εμποτίσει και τις αρχές του Bauhaus.

ε) Το οριστικό πέρασμα από την εικόνα στην διαδικασία

Η αφηρημένη ζωγραφική των αρχών του 20^{ου} αιώνα (Kandinsky, Malevic, Mondrian) είχε ως υπόβαθρο την πεποίθηση ότι ανοίγει μία περίοδος «έντονης πνευματικότητας». Τα χρόνια του μεσοπολέμου έφεραν απογοήτευση στα όνειρα για τις μελλοντικές προοπτικές της τέχνης. Οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές ανέπτυξαν μία δική τους αίσθηση της φόρμας που βασιζόταν στην ομορφιά της άνεσης. Έχοντας αντιμετωπίσει μία πιο προχωρημένη εκδοχή της αποξένωσης του ανθρώπου από τον κόσμο, τον οποίο παλαιότερα ζωγράφιζε, δεν έβλεπαν τίποτα που να μπορεί να διαμορφώσει μία σχέση μαζί του.

Ανάμεσα στις ακραίες εκδοχές του κυβισμού και του σουρεαλισμού, εκκολάφθηκε στην Αμερική, ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός. Οι επιρροές του ύστερου κυβισμού στην απόδοση του χώρου (πιο συγκεκριμένα, ο «περίκλειστος χώρος» στα έργα των συνθετικών κυβιστών) και η σουρεαλιστική τεχνική του αυτοματισμού τροφοδότησαν τους προβληματισμούς των Αμερικανών καλλιτεχνών στην αναζήτηση τους για νέα αρχέτυπα και μύθους.⁹⁴ Η μεταμοντέρνα αφηρημένη

ενάντια στα εμπόδια της ύλης. Η ορμή του Boccioni να ξεπεράσει το μοιραίο της ύπαρξης: «αντί να σταθείς στο σκοτάδι του πόνου, διάσχισε τον να μπεις με ορμή στο φως του χαμόγελου» παραπέμπει στην έννοια της *διάρκειας* και της *ζωικής ορμής* που ο Bergson χρησιμοποιεί για να περιγράψει την ζωή ως διεργασία μεταβολής

⁹³ Beardsley C. Monroe: «Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών», μετάφραση Κούρτοβικ Δ.& Χριστοδουλίδης Π., Νεφέλη, Αθήνα, 1989, σελ. 314

⁹⁴ Συλλογή κειμένων, «Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό», επιμέλεια: Νίκος Στάγκος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 243- 299

ζωγραφική γίνεται αυτοαναφορική, εφόσον αναγάγει τη ζωγραφική στη στοιχειακή πράξη του ζωγραφίσματος, απογυμνωμένη από οποιαδήποτε αναφορά άμεση ή έμμεση σε πράγματα έξω από την επιφάνεια του πίνακα (βλ. εικ.26).⁹⁵

Η υποβάθμιση της σημασίας του καλλιτεχνικού αποτελέσματος υπέρ της έμφασης στη διαδικασία παραγωγής του έργου συνετέλεσε στην υπογράμμιση της κυρίαρχης καλλιτεχνικής προσωπικότητας με την είσοδο του φωτογραφικού φακού στο εργαστήριο του καλλιτέχνη (βλ. εικ.27&28). Κάθε αντίληψη που πραγματευόταν την καλλιτεχνική δραστηριότητα με συλλογικούς όρους αναιρείται και οι ελπίδες που η κόκκινη δεκαετία του 1930 είχε εκθρέψει σχετικά με την παρεμβατική δυνατότητα της τέχνης ως μοχλό κοινωνικής αλλαγής, διαψεύδονται.⁹⁶

Ο Pollock, ο πιο χαρακτηριστικός εκπρόσωπος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, εγκαίνιασε μία νέα εικαστική γλώσσα. Η δράση του πάνω στην επιφάνεια του πίνακα σταδιακά επικαλύπτει ή εκτοπίζει την εικονογραφία. Καθώς ο «βηματισμός» του πίνακα επιταχυνόταν- καθώς ο ίδιος έβαζε πιο πολύ τον εαυτό του μέσα στον πίνακα- φαίνεται πως έβρισκε την διαδικασία της εκτέλεσης όλο και πιο εκφραστική, όχι από άποψη απεικόνισης, αλλά από την σκοπιά της σημασίας που ενσωμάτωνε η απεικονιζόμενη φόρμα.⁹⁷

Αυτή η αίσθηση ότι «δεν υπάρχει αρκετός χώρος για να ζωγραφίσω», ίσως να ήταν άμεσο επακόλουθο του στοιχείου της σωματικής βίας που έφερε ο Pollock στη ζωγραφική πράξη. Η ανεπάρκεια χώρου δεν αφορούσε μόνο τις τέσσερις διαστάσεις του μουσαμά, δεν υπήρχε αρκετός χώρος μεταξύ της επιφάνειας του μουσαμά και της πηγής της κίνησης, τον ώμο δηλαδή του ζωγράφου. Η απόφαση του να αυξήσει, όχι μόνο το μέγεθος του μουσαμά, αλλά και τον χώρο κίνησης του, μεταφέροντας τον από το καβαλέτο στο δάπεδο, οφείλεται στην επιθυμία του να «ανοίξει» κάπως ο πίνακας.⁹⁸

Η υιοθέτηση της τεχνικής του σταξίματος και του πιτσιλίσματος και η επιλογή να δουλέψει με ξεραμένα πινέλα, ράβδους και μυστριά μπορούν να αποδοθούν σε πρακτικούς λόγους προκειμένου να διασφαλίσει ένα μεγαλύτερο βαθμό κυριαρχίας

⁹⁵ Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1991, σελ.300

⁹⁶ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004

⁹⁷ Συλλογή κειμένων, «Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό», επιμέλεια: Νίκος Στάγκος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 243- 299

⁹⁸ Συλλογή κειμένων, «Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό», επιμέλεια: Νίκος Στάγκος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 243- 299

πάνω στο μουσαμά (το σώμα του βρίσκεται σε κατακόρυφη στάση με το σημείο ισορροπίας να μετατοπίζεται από τον ώμο στους γοφούς). Οι νόμοι της βαρύτητας και η μεγαλύτερη ροή του χρώματος έδιναν τη δυνατότητα ώστε ένα έργο να είναι πιο ανοιχτό στο στοιχείο του «τυχαίου», που ο Pollock, στο όνομα του αυτοματισμού- με την έννοια της ρυθμικής σύνθεσης κατά την εκτέλεση ενός πίνακα- προσπαθούσε να αξιοποιήσει, ως μέσου «απελευθέρωσης» τόσο της εικονογραφίας όσο και της ζωγραφικής διαδικασίας από τη συνειδητή εκτέλεση ενός πίνακα. Η τεχνική του dripping ήταν άμεση συνδεδεμένη με την ίδια την υλοποίηση της εικαστικής φόρμας, ήταν το δικό του μέσο για τη συμπύκνωση μίας δημιουργικής γλώσσας από αρχέτυπα και μύθους, έτσι που η σύνθεση αυτή να αποκτά μία «μιμητική» ζωή σε χρώμα, ζωή δηλαδή τη στιγμή της ζωγραφικής πράξης.⁹⁹ Το συναισθηματικό βεληνεκές, η αίσθηση μίας αμείλικτης ανησυχητικής εμπλοκής σε υπαρξιακά προβλήματα φαίνεται να χαρακτηρίζει τα μέσα και κίνητρα αυτοέκφρασης του.

2.3 1960- 21^ο αιώνα: Η απώλεια του καλλιτέχνη

Η μεταπολεμική περίοδος στην Ευρώπη χαρακτηρίζεται από την εξάτμιση εκείνης της δημιουργικής κοινωνικής, πολιτικής και ιδεολογικής σύγκρουσης και από την επικράτηση μίας έκδηλης παρακμής της πνευματικής δημιουργίας. Εάν η μοντέρνα περίοδος, όπως την ορίσαμε παραπάνω, μπορεί να χαρακτηριστεί, στον τομέα της τέχνης ως η συνειδητή αναζήτηση νέων μορφών, αυτή η αναζήτηση εγκαταλείπεται πλέον οριστικά. Η επανεπεξεργασία έργων του παρελθόντος αποτυπώνεται σε μία τέχνη- κολλάζ,, σε έναν ασυγκρότητο συγκρητισμό που οδηγεί σε μία απώλεια του αντικειμένου και του νοήματος. Η έννοια της μορφής ως μία ενότητα που φέρει και ένα περιεχόμενο ξεθωιάζει.¹⁰⁰

Τη μεταμοντέρνα πρωτοπορία θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε χαρούμενο μηδενισμό. Εμφανίσθηκε μέσα σε κοινωνικές συνθήκες που έδιναν νέα πνοή στο παλαιό αίτημα της πρωτοπορίας για κατάργηση της διαφοράς ανάμεσα σε ανώτερη και κατώτερη τέχνη και για αφομοίωση της τέχνης από τη ζωή. Στο φορμαλισμό του καλλιτεχνικού μοντερνισμού αντιπαρατίθεται το ενιαίο μέτωπο της παλαιάς και μεταμοντέρνας πρωτοπορίας με το αίτημα της ριζικής αποκοπής από κάθε παράδοση

⁹⁹ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ.147- 189

¹⁰⁰ Καστοριάδης Κ.: «Κοινωνικός μετασηματισμός και πολιτισμική δημιουργία» από το «Περιεχόμενο του Σοσιαλισμού», εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 1986, σελ. 311-318

και μορφή, το οποίο πηγάζει από την σουρεαλιστική αντίληψη για το προβάδισμα του αυθόρμητου στοιχείου.¹⁰¹

Η ολοκληρωτική απορρόφηση της τέχνης από την πραγματικότητα της μαζικά καταναλωτικής κοινωνίας ισοδυναμεί με την ολοκληρωτική μετατροπή της τέχνης σε εμπόρευμα. Για παράδειγμα η Pop Art αναδεικνύει την προσπάθεια θεώρησης των αντικειμένων του κόσμου της κατανάλωσης ως καλλιτεχνημάτων με την συνακόλουθη κατάργηση της τέχνης με την αστική έννοια. Τα καλλιτεχνήματα όφειλαν τώρα να γίνονται ένα με την γύρω πραγματικότητα.¹⁰²

Σημειωτέον, καταπολεμήθηκε η όποια αντίληψη για το καλλιτέχνημα, η οποία εδραζόταν σε εξαντιμενικεύσεις: ούτε το επιμέρους καλλιτέχνημα αποτελεί αυτόνομο αντικείμενο, ούτε ο κόσμος της τέχνης ξεκομμένο χώρο. Αν στην αστική έποψη της καλλιτεχνικής δημιουργίας ενδιέφερε πάνω από όλα το καλλιτέχνημα ως έτοιμο αποτέλεσμα δηλαδή ως αποκρυστάλλωση μίας προσπάθειας και μίας τεχνοτροπίας, τώρα στο επίκεντρο της προσοχής μπαίνει η διαδικασία της δημιουργίας του (αυτοαναφορικότητα), η αναζήτηση αποκτά περισσότερη σπουδαιότητα από την ανακάλυψη και τα προσωπικά κίνητρα φαντάζουν σημαντικότερα από την απρόσωπη εξαντιμενίκεση τους. Ο καλλιτέχνης κάνει μία βαθύτατη προσωπική εξομολόγηση και καθώς απευθύνεται στους άλλους, ζητά τον διάλογο μαζί τους και ερμηνεύει τον ανοιχτό χαρακτήρα του έργου ως άνοιγμα διαλόγου με το κοινό στο οποίο απευθύνεται (εννοιακή τέχνη).¹⁰³

Η τέχνη καταργείται καθώς ξεπέρνιονται συνεχώς τα παραδοσιακά της όρια. Τα όρια ανάμεσα στο επιμέρους καλλιτέχνημα και το φυσικό ή τεχνικό περιβάλλον(happening, performance), όπως και εκείνα ανάμεσα στις τέχνες εξαλείφονται με την αξιοποίηση και των νέων τεχνολογικών μέσων (video art, φωτογραφία) . Για παράδειγμα, η γλυπτοζωγραφική και η συναισθητική επιχειρούν τη σύζευξη ετερόκλητων αισθητικών αντιλήψεων.

Αφού συνειδητοποιήθηκε η χρεοκοπία όλων των μορφών, επιδιώκεται η διείσδυση στα βάθη της ύλης για να αντληθεί από κει το αισθητικό μήνυμα. Το καλλιτέχνημα

¹⁰¹ Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1991, σελ. 279-294

¹⁰² Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1991, σελ. 279-294.

¹⁰³ Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1991, σελ. 279-294.

ανάγεται στα υλικά του (ανόργανα- βιομηχανικά ή οργανικά) και η συμβολή του καλλιτέχνη έγκειται στην επιλογή και τη διάταξη του υλικού.¹⁰⁴ Η ταύτιση του καλλιτεχνικού έργου με κάποιο συγκεκριμένο αντικείμενο υπονομεύεται.

Η ελεύθερη συνδυαστική έγινε η αυτονόητη διαδικασία κατασκευής καλλιτεχνημάτων, η οποία άγγιζε τα όρια μίας συνδυαστικής αυθαιρεσίας αναγνωρίζοντας ακόμα και το ρόλο της σύμπτωσης στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ο ανοιχτός χαρακτήρας του καλλιτεχνήματος καταδεικνύεται στον βαθμό που εγκαταλείπεται η αναζήτηση έσχατων στοιχείων, η οποία χαρακτήριζε την πρώτη φάση της παλαιάς πρωτοπορίας και συνδυάζονται πλέον αμιγείς δομές, σύνθετα κομμάτια ολόκληρα που προέρχονται από εντελώς διαφορετικά αισθητικά μορφώματα. Η απόλυτη κυριαρχία της συνδυαστικής δεν επιτρέπει τη διαδοχή εδραίων και διαρκών τεχνοτροπιών και ρευμάτων.¹⁰⁵ Η σύγχρονη τέχνη έχει δείξει πως οι καλλιτέχνες δεν επαναδιαπραγματεύονται απλώς ήδη υπάρχουσες καλλιτεχνικές μεθόδους αλλά προχωρούν ακόμη βαθύτερα και στην επαναχρήση συγκεκριμένων έργων που αλιεύονται από την ιστορία της τέχνης. Η ανακύκλωση εικόνων συνοδεύεται από την αναγκαία «οικειοποίηση» του ήδη υπάρχοντος. Για παράδειγμα, η Levine οικειοποιείται έργα της δυτικής παράδοσης, δηλαδή μίας παράδοσης πατριαρχικής και καταπιεστικής, για να τα επανεισαγάγει στο σήμερα από την «πλευρά των γυναικών».¹⁰⁶

Η σύνδεση του καλλιτεχνικού αντικείμενου με την τρέχουσα βιομηχανική παραγωγή αγαθών, την οποία πραγματοποίησε ο μινιμαλισμός (η έμφαση στην απλότητα μέσω της χρήσης τυποποιημένων υλικών, η συνθετική λιτότητα, η απουσία αφηγηματικού/ συγκινησιακού περιεχόμενου, η απάλειψη κάθε μη λειτουργικού διακοσμητικού στοιχείου είναι ορισμένα από τα χαρακτηριστικά της μινιμαλιστικής τέχνης) αλλά και η εννοιολογική μετάθεση του ενδιαφέροντος από την οπτική υλοποίηση της καλλιτεχνικής πρόθεσης στις άυλες διαδικασίες που τη συγκροτούν, επηρέασαν δραστικά το σύνολο των καλλιτεχνικών κινημάτων από την pop art ως τις

¹⁰⁴ Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1991, σελ. 279-294.

¹⁰⁵ Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1991, σελ. 279-294.

¹⁰⁶ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ.282

«εγκαταστάσεις». Η απόσυρση του έργου από το προσκήνιο απουλοποιεί και το ίδιο το καλλιτεχνικό υποκείμενο.¹⁰⁷

Η κυριαρχία της εικόνας αποτελεί την κινητήρια δύναμη του εκδημοκρατισμού της κουλτούρας, καθότι απευθύνεται στις μάζες χωρίς να χρειάζονται ειδήμονες διαμεσολαβητές. Τούτο ανταποκρίνεται στο θεμελιώδες εξισωτικό αίσθημα της μαζικής δημοκρατίας. Στο χώρο της κουλτούρας, η εξισωτική αρχή συνεπάγεται πως όλοι μπορούν και οφείλουν να μετέχουν στα πολιτισμικά αγαθά, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τα καταναλωτικά αγαθά. Τα πολιτισμικά αγαθά οφείλουν να παραμένουν στο πλαίσιο του οικονομικά εφικτού και του πνευματικά κατανοητού. Η ώσμωση μεταξύ της λαϊκής- μαζικής κουλτούρας με ορισμένους τομείς του ανώτερου πνευματικού πολιτισμού επιτελείται με την επήρεια των ΜΜΕ και την εκπαίδευση.¹⁰⁸

Στο χώρο της ζωγραφικής, οι ιδέες του συνειρμικού και αυθόρμητου, κληρονομιά της σουρεαλιστικής πρωτοπορίας, επιστρατεύονται έναντι της χειροτεχνικής αυτοπειθαρχίας. Τα ready made, αποδίδοντας αξία σε χρηστικά αντικείμενα (πχ. ένα κουτί της coca-cola), αναγάγουν την εργασία του καλλιτέχνη στο επίπεδο της επιλογής ενός ήδη υπάρχοντος αντικειμένου, υποβιβάζοντας τη σημασία της σύνθεσης ενός έργου τέχνης. Ο σύγχρονος καλλιτέχνης ταυτίζεται με τον «επιλογέα» που, σε αντίθεση με τον βιομηχανικό εργάτη, αναλαμβάνει την ευθύνη της επιλογής του για λόγους που παραμένουν «σκοτεινοί» και «αινιγματικοί».¹⁰⁹

Ο Barthes¹¹⁰ και ο Foucault¹¹¹ αναγγέλλουν ευθέως την απόλεια του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Η καλλιτεχνική θεωρία στα τέλη της δεκαετίας του 1960- οι νέες ριζοσπαστικές διεκδικήσεις μεσουρανούν- οραματίζεται έναν κόσμο απαλλαγμένο από τα ολοκληρωτικά χαρακτηριστικά ενός δημιουργικού υποκειμένου που ενσαρκώνει τον αστικό διαχωρισμό μεταξύ των μορφωμάτων της σκέψης και των

¹⁰⁷ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ. 196, 210

¹⁰⁸ Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1991, σελ. 279-294.

¹⁰⁹ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ. 295

¹¹⁰ Barthes Ronald: «Εικόνα, Μουσική, Κείμενο», σε μετάφραση Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 1968, σελ. 137- 148

¹¹¹ Foucault M.: «Qu' est-ce qu' un auteur? » στο Dis et ecrits, Παρίσι: Gallimard, 1994, τόμος I, σσ. 789-821

υλικών συνθηκών της ανθρώπινης ύπαρξης, μεταξύ της καλλιτεχνικής έκφρασης και της κοινωνικής πραγματικότητας. Ο θάνατος του δημιουργικού υποκειμένου, το οποίο με την αυταρχική παρουσία του καταστέλλει την νοηματική πολυσημία του έργου, θα απελευθερώσει τις λανθάνουσες επαναστατικές δυνάμεις που ενυπάρχουν στο καλλιτεχνικό αντικείμενο. Η ολοκληρωτική προσωπικότητα του δημιουργού, η απόλυτη αυθεντία του, δεν θα περιστέλλουν πλέον την πολυδιάστατη λειτουργία του έργου που θα παραμένει ανοικτό και ελεύθερο διατηρώντας αλώβητη τη δυνητική απελευθερωτική του δυναμική.¹¹²

Η κριτική στοχαστών όπως ο Barthes είχε ως στόχο την παραδοσιακή αστική θεωρία του υποκειμένου, σύμφωνα με την οποία ο καλλιτέχνης- δημιουργός, ως εκδοχή ενός παντοδύναμου και αυτεξούσιου ατόμου, κινεί με τη δική του μεγαλοφυή βούληση το νήμα της ιστορίας. Η θεωρία της ανάδυσης του θεατή συνδέεται εντέλει με την πολιτική φιλοδοξία «εισβολής» στο ιστορικό προσκήνιο όσων ως τώρα αποτελούσαν τους παθητικούς αποδέκτες του εξουσιαστικού λόγου. Ο θεατής, νοούμενος ως υποτελής υποκείμενο, έπρεπε να διαδραματίσει τον πραγματικό ιστορικό του ρόλο, εφόσον ανέκαθεν υπήρξε ο πρωταγωνιστής της ιστορίας. Η ενεργοποίηση του θεατή και η μετατροπή του καλλιτέχνη από δημιουργό σε παραγωγό αναγνωρίζεται πανηγυρικά ως θάνατος του αυταρχικού υποκειμένου.¹¹³ Σε μία έκθεση τους οι Buren, Mosset, Parentier και Toroni καλούσαν τον επισκέπτη να ζωγραφίσει έργα πανομοιότυπα με τα δικά τους και να τα υπογράψει εφόσον ο ίδιος τα είχε δημιουργήσει.¹¹⁴ Όμως, το αίτημα του Foucault για την αποκάλυψη των πραγματικών μηχανισμών παραγωγής και κυκλοφορίας νοήματος δεν φαίνεται να υλοποιείται. Καλλιτέχνες και θεατές στέκουν άπραγοι μπροστά σ' ένα ολοένα και διογκωμένο θεσμικό σύστημα- μουσεία, χορηγίες, συλλέκτες, αγορά. Ο Foucault επεσήμανε ένα νέο σημείο αναφοράς «το ατομικοποιημένο, υποκείμενο σε χειραγώγηση, πλήθος».¹¹⁵

¹¹² Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004,σελ 271

¹¹³ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004,σελ. 289

¹¹⁴ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004,σελ. 238

¹¹⁵ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004,σελ.314

3. Τέχνη και Τεχνική

Το Bauhaus συνδέθηκε άμεσα με την βιομηχανική παραγωγή, εγκαινιάζοντας μία νέα εποχή με το σύνθημα «Τέχνη και τεχνολογία: μία καινούργια ενότητα». Ο Gropius επιδίωξε να καταρρίψει τα σύνορα μεταξύ υψηλής και εφαρμοσμένης τέχνης με σκοπό να δημιουργήσει μία πολιτική ενότητα μεταξύ ζωγράφων και τεχνιτών/σχεδιαστών στο εσωτερικό του Bauhaus. Ο αδυσώπητος παράγοντας της εποχής που έφερνε ανησυχία και ελπίδα, δεν ήταν άλλος, από την μηχανή. Η τέχνη δεν μπορούσε να αποφύγει την αυξανόμενη επιρροή της τελευταίας. Η αντικατάσταση του προγράμματος των τεχνικών χειροτεχνικών επαγγελματιών από την τεχνολογική προσέγγιση, δηλαδή από το βιομηχανικό σχέδιο, αντικατοπτρίζει και μία κοινωνική μετάβαση από την χειροτεχνία στη βιομηχανία, από τα εργαλεία στις μηχανές, που αποτυπώνεται και στον κονστρουκτιβισμό. Το Bauhaus θα προχωρήσει πιο πέρα στο δρόμο της κάλυψης των υλικών αναγκών της κοινωνίας, κατασκευάζοντας πρότυπα αντικειμένων κατάλληλων για μαζική παραγωγή. Όπως προαναφέραμε, αυτή την περίοδο περνάμε από την ατομική στη συλλογική δημιουργία, ο καλλιτέχνης συμπορεύεται με τα πρωτοποριακά, αντι- συστημικά κινήματα της εποχής του. Βλέπουμε πως οι έννοιες της τεχνικής, της χειροτεχνίας, του κατασκευάζειν, της μηχανής και της βιομηχανικής παραγωγής απασχόλησαν τους καλλιτέχνες του Bauhaus, γι' αυτό και θα επιδιώξουμε, στη συνέχεια, να διαλευκάνουμε θεωρητικά τις παραπάνω έννοιες, αξιοποιώντας την προβληματική των Arendt, Adorno, Mamford, Καστοριάδη και Benjamin.

α) Η τεχνική

Ας προσπαθήσουμε να ορίσουμε με συνέπεια πως εξελίχθηκε ιστορικά η έννοια της τεχνικής. Στις μέρες μας, η κοινή γνώμη βρίσκεται μπλεγμένη στην αντίθεση μεταξύ της τεχνικής ως καθαρού οργάνου του ανθρώπου (που ίσως δεν χρησιμοποιείται σωστά) και της τεχνικής ως αυτόνομου παράγοντα, πεπρωμένου ή μοίρας (αγαθοποιού ή κακοποιού). Η λέξη τεχνική, από την ελληνική λέξη τέχνη, προέρχεται από τον αρχαίο ρήμα τεύχω, και στον Όμηρο αποδίδεται ως το παραγωγικό ειδέναι- ποιείν. Μεταγενέστερα, ο Αριστοτέλης θα προσδέσει την τέχνη στην έννοια της δημιουργίας (δημιουργικό ποιείν). Στον Marx, η τεχνική δημιουργία θα συνδεθεί σ' ένα πρώτο επίπεδο με την αυτογένεση του ανθρώπου (ο άνθρωπος γεννά τον εαυτό του δια της εργασίας του, δηλαδή υπάρχει ο εαυτός του ως ον που

εκδιπλώνει τις ικανότητες του και μεταμορφώνει το περιβάλλον του) και στη συνέχεια με την ορθολογικότητα, η οποία θα γίνει σύντομα έννοια δεσπίζουσα. Ο άνθρωπος δεν παρουσιάζεται πια ως το ον που αυτογεννάται, αλλά ως αυτός που έχει ως βλέψη να δαμάσει και να μεταπλάσει τις δυνάμεις της φύσης. Η τεχνική γίνεται μία εργαλειακή μέσευση ανάμεσα στην ορθολογική, δαμαστή, μεταπλαστική φύση και στις ανθρώπινες ανάγκες που ορίζουν το προς τι και το γιατί της κυριαρχίας αυτής.¹¹⁶ Το τίμημα μίας τέτοιας θεώρησης είναι η ουδετεροποίηση της τεχνικής, η οποία αποσπασμένη από το ποιείν/ πράττειν του ανθρώπινου κόσμου, αποκτά αυτόνομο χαρακτήρα (πάγια θέση των Γερμανών διανοούμενων της συντηρητικής επανάστασης). Η τεχνική εμφανίζεται ουδέτερη όσο αφορά στην αξία της, αναφερόμενη στην αποτελεσματικότητα ως μοναδική αξία. Όμως, μέσα στην συνολική κοινωνική οργάνωση, το σύνολο των τεχνικών που θα χρησιμοποιηθούν, υπόκεινται στον ειδικό τύπο που ορίζει το τεχνολογικό φάσμα της εποχής μας. Καθώς μελετούμε τη σχέση της τεχνικής προς την φύση και τον αντικειμενικό κόσμο φωτίζονται πολλαπλές πλευρές της. Δημιουργία ενός τεχνικού αντικειμένου δεν είναι αλλοίωση της παρούσας κατάστασης της φύσης (κατά την αριστοτελικό ορισμό «η τεχνική περατώνει αυτό που η φύση αδυνατεί να επεξεργασθεί μέχρι τέλους»), αλλά σύσταση ενός καθολικού τύπου, μίας απόλυτης δημιουργίας, ενός είδους που εφεξής είναι ανεξάρτητα από τα εμπειρικά του παραδείγματα και δίχως να έχει κανένα φυσικό προηγούμενο. Η τεχνική συνιστά, επίσης, κομμάτι του αντικειμενικά πραγματικού-ορθολογικού της κοινωνίας, αυτού που η τελευταία θέτει ως επιβαλλόμενο στον εαυτό της (για π.χ. στην κοινωνία κατά την αρχαϊκή εποχή ήταν η μαγεία), ενώ ταυτόχρονα αξιοποιεί τα ακαθόριστα διάκενα, οπότε ανακαλύπτει αυτό που βρισκόταν μονάχα *δυνάμει* (για π.χ. ένας αναπτήρας).¹¹⁷

Η τεχνική ως αισθητική ονομασία για την κατοχή και ελεύθερη διάθεση των υλικών, έχει χαρακτήρα κλειδιού για την γνώση της τέχνης. Η κατανόηση ενός έργου κυμαίνεται ανάλογα με την γνώση της τεχνικής πλοκής των έργων. Η τεχνική-επαγγελματική δεξιότητα με αφετηρία προκαλλιτεχνικά μοντέλα— καθ' όσον αναπαράγουν προϋπάρχοντα πρότυπα και κανόνες— καθιερώνει την πρωτοκαθεδρία του ποιείν στην τέχνη.

¹¹⁶ Καστοριάδης Κ.: «Το Σταυροδρόμι του Λαβύρινθου», σε μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, 1991, σελ. 269-286

¹¹⁷ Καστοριάδης Κ.: «Το Σταυροδρόμι του Λαβύρινθου», σε μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, 1991, σελ. 269-286

Η τεχνική δεξιότητα είναι κατ' αρχάς μία πνοή, μία αύρα των μορφωμάτων. Το στοιχείο της αύρας, που κατά φαινομενικά παράδοξο τρόπο συνδέεται με την τεχνική, φανερώνεται με μία ανάλυση του έργου στα συστατικά του στοιχεία, και ορίζεται ως η μνήμη του χεριού που πέρασε τρυφερά, σαν χάδι πάνω από τις γραμμές του μορφώματος και αρθρώνοντας τες, τις μετρίασε.¹¹⁸ Στη μεταμοντέρνα εποχή των νέων τεχνολογιών αναπαραγωγής (cd, video), του διαδικτύου και της ψηφιοποίησης, οι ανθρώπινες εμπειρίες σχετικά με την τέχνη έχουν διαφοροποιηθεί σημαντικά. Ίσως η εκφραστική ικανότητα των εικόνων του ζωγράφου ή των ήχων του μουσικού να αποδυναμώνονται από τις αναπαραγωγές, με αποτέλεσμα να χάνεται κάτι από το πρωτότυπο. Το 1936, ο Benjamin αποκάλυψε «αύρα»¹¹⁹, αυτήν την ελλειπούσα ποιότητα (το «εδώ» και το «τώρα» του έργου τέχνης, η ανεπανάληπτη παρουσία του στον χώρο), στην περίφημη πραγματεία του «Το Έργο στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγής του». Για τον Adorno, αυτό που συνιστά την «αύρα» του έργου τέχνης δεν είναι μόνο το εδώ και το τώρα του, αλλά οποιοδήποτε στοιχείο του που παραπέμπει πέρα από το γεγονός της ύπαρξης του, το πνευματικό του περιεχόμενο. Αυτό δεν μπορεί κανείς να το καταργήσει και ταυτόχρονα να θέλει την τέχνη. Η εκθεσιακή αξία που υποτίθεται ότι αντικαθιστά τη λατρευτική αξία, ένα στοιχείο της αύρας, είναι μία εικόνα της ανταλλακτικής διαδικασίας. Η τέχνη που παραμένει προσηλωμένη στην εκθεσιακή αξία υπηρετεί την ανταλλακτική διαδικασία.¹²⁰

Η τεχνική της αναπαραγωγής αποσπά το προϊόν από το χώρο της παράδοσης, ενώ το καθιστά επίκαιρο με την μαζική παρουσία του. Βέβαια, κάθε έργο, ως κάτι που προορίζεται για πολλούς, είναι σύμφωνα με την ιδέα του ήδη μία αναπαραγωγή. Επηρεασμένος από την μαρξιστική και υλιστική σύλληψη της ιστορίας, ο Benjamin επιδοκίμασε τις νεότερες και περισσότερο δημοκρατικές μορφές τέχνης όπως η φωτογραφία και ο κινηματογράφος, και κατέληξε πως η απώλεια της αύρας δεν είναι απαραίτητως κάτι κακό.¹²¹ Η μαζική αναπαραγωγή συνέβαλε στη χειραφέτηση των ανθρώπων, μέσω της προώθησης νέων τρόπων κριτικής αντίληψης. Συγκρίνοντας τα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου με τους στόχους και τα αποτελέσματα της

¹¹⁸ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000

¹¹⁹ Η αύρα παλαιότερων έργων ήταν απόρροια της ιδιαίτερης ισχύος τους σε θρησκευτικές τελετές. Με την χειραφέτηση των μεμονωμένων καλλιτεχνικών δημιουργημάτων από τους κόλπους της τελετουργίας, αυξάνουν και οι ευκαιρίες για έκθεση των προϊόντων τους. Μεταφέρεται πλέον το βάρος από την λατρευτική στην εκθεσιακή αξία των έργων τέχνης.

¹²⁰ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 86

¹²¹ Freeland C.: «Μα είναι αυτό τέχνη», σε μετάφραση Μάντυ Αλμπάνη, Πλέθρον, 2005, σελ. 134-139

φουτουριστικής τέχνης, τα επιδοκιμάζει ως εν δυνάμει αντιφασιστικά και δημοκρατικά, ή ορθότερα, θα έλεγα, γνώρισμα της εξισωτικής μαζικής δημοκρατίας. Απ' ότι αποδεικνύεται ο κινηματογράφος δεν κατέστησε τα μέσα παραγωγής πιο δημοκρατικά και, εν γένει, προσβάσιμα. Σε σύγκριση με τα καλλιτεχνικά μέσα του παρελθόντος. Το ποιος χρησιμοποιεί ή ελέγχει το εκάστοτε μέσο καταργεί την εκ προοιμίου προοδευτική φύση του κινηματογράφου, για την οποία με τόσο ενθουσιασμό μίλησε ο Benjamin.¹²² Κατά τον Adorno, το φαινόμενο της αύρας που ο Benjamin το περιγράφει με νοσταλγική άρνηση, γίνεται κακό όπου τίθεται ως πρόσθετο στοιχείο και κατά συνέπεια είναι πλασματικό, όπου προϊόντα που, ενώ σύμφωνα με την παραγωγή και αναπαραγωγή εναντιώνονται στο εδώ και τώρα, συγχρόνως αποβλέπουν στην φαινομενικότητα ενός τέτοιου, στην επίφαση του εδώ και τώρα, όπως ο εμπορικός κινηματογράφος¹²³. Για τον Adorno, η μαζική αναπαραγωγικότητα δεν έγινε ποτέ εγγενής μορφολογικός νόμος της τέχνης. Παρότι, η τέχνη υιοθέτησε τις βιομηχανικές μεθόδους παραγωγής, αυτές παρέμειναν εξωαισθητικές προς την τέχνη. Ακόμη και στον κινηματογράφο υπάρχει ένα χάσμα ανάμεσα στα βιομηχανικά και στα αισθητικά- χειροτεχνικά στοιχεία του. Η ριζική εκβιομηχάνιση της τέχνης, η πλήρης προσαρμογή της στην πιο προχωρημένη τεχνική εξέλιξη, έρχεται σε σύγκρουση με την πλευρά της τέχνης που αρνείται να αφομοιωθεί.

Η αλλαγή των συστατικών, για την τέχνη, τρόπων εμπειρίας που κατασταλάζουν στα έργα τέχνης οι τεχνικές εξελίξεις μπορεί να είναι επιβλαβής στην περίπτωση που φετιχοποιείται η τεχνική. Τότε η τέχνη γίνεται αντανάκλαση της τεχνοκρατίας, η οποία είναι μία μορφή κοινωνικής κυριαρχίας υπό το μανδύα της ορθολογικότητας. Ο κινηματογράφος, το βασικό παράδειγμα του Benjamin σχετικά με τα νέα μέσα, επαυξάνει την αντιληπτικότητα μέσω τεχνικών όπως η αργή κίνηση, τα κοντινά πλάνα, η χρήση γρήγορων cuts, το μοντάζ.¹²⁴ Σε αντιπαράθεση με άλλους θεωρητικούς που κατακρίνουν τον κινηματογράφο ως μαζική τέχνη για τους απάιδευστους, ο Benjamin επιδοκίμαζε την απόσταση της κινηματογραφικής δράσης, καθώς οι άνθρωποι δεν θα ήταν πλέον έρμαιο της ψευδούς πραγματικότητας μίας ταινίας, στον ίδιο βαθμό που αυτό συνέβαινε σ' ένα θεατρικό έργο. Ο τρόπος με τον

¹²² Freeland C.: «Μα είναι αυτό τέχνη», σε μετάφραση Μάντυ Αλμπάνη, Πλέθρον, 2005, σελ. 134-139

¹²³ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 86

¹²⁴ Benjamin A.: «Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγικότητας του» στο «Δοκίμια για την Τέχνη», σε μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα, 1978, σελ. 12-38

οποίο οργανώνεται η αισθητηριακή αντίληψη του ανθρώπου άλλαξε ριζικά. Ο ζωγράφος τηρούσε μία φυσική απόσταση από το αντικείμενο, ενώ ο χειρουργός διεισδύει βαθιά στο πλέγμα των αντικειμένων, η εικόνα του είναι κατακερματισμένη, τα κομμάτια της θα συναρμολογηθούν σύμφωνα με ένα καινούργιο νόμο.¹²⁵ Αμεσότητα αισθητικής συμπεριφοράς είναι πια μόνον εκείνη που συνδέεται με τον οικουμενικά διαμεσολαβημένο κόσμο.¹²⁶

Η τεχνική έχει την εγγενή τάση να αυτονομείται σε βάρος του σκοπού/ του περιεχόμενου αλήθειας ενός έργου τέχνης, και να γίνεται αυτοσκοπός με την μορφή μίας δεξιότητας που λειτουργεί, πολλές φορές, στο κενό. Άλλες φορές, η εκπραγματισμένη τεχνική ψηλαφεί, όταν ριζοσπαστικοποιείται, αναζητώντας την γλώσσα των πραγμάτων, και φτάνει να υιοθετεί μία γλώσσα άγρια, πρωτόγονη. Αυτό που ονομάσαμε μοντέρνα τέχνη εκπήγασε από ένα ρεύμα άρνησης της τέχνης, το οποίο μη μπορώντας να εγκαθιδρυθεί παντού μετατράπηκε πάλι σε τεχνική (για π.χ. ο σουρεαλισμός). Μοντέρνα θεωρείται η τέχνη που, σύμφωνα με τον δικό της τρόπο εμπειρίας, και ως έκφραση της κρίσης που διέρχεται η εμπειρία, απορροφά αυτά που επιφέρει η εκβιομηχάνιση υπό τις κυρίαρχες παραγωγικές σχέσεις. Η ιδέα περί τεχνικής προωθείται μερικές φορές καλύτερα με τον περιορισμό και την χρηστή αξιοποίηση των μέσων, παρά με την συσσώρευση και ανάλωση τους. Η τεχνική φροντίζει ώστε το έργο τέχνης να είναι κάτι περισσότερο από μία συσσώρευση αντικειμενικά υπαρκτών στοιχείων και αυτό το περισσότερο είναι το περιεχόμενο αλήθειας του έργου. Η τέχνη απομακρύνεται από την πεζή καθημερινότητα χάρη στην τεχνική πλευρά της μαγείας της.¹²⁷

β) Η κατασκευή

Μία άλλη έννοια που θα μας απασχολήσει είναι η κατασκευή. Κατά την Hannah Arendt, η κατασκευή, η εργασία του homo faber, συνίσταται στην πραγματοποίηση. Ο δημιουργός του ανθρώπινου τεχνουργήματος, υπήρξε πάντοτε ένας καταστροφέας της φύσης. Το στοιχείο του βιασμού και της βίας ενυπάρχει σε κάθε κατασκευή, εφόσον ο homo faber, κύριος της φύσης και του εαυτού του, δεν μπορούσε να εγείρει

¹²⁵ Benjamin A.: «Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητας του» στο «Δοκίμια για την Τέχνη», σε μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα, 1978, σελ. 12-38

¹²⁶ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 361-372, 109-112

¹²⁷ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 361-372, 109-112

έναν κόσμο κατασκευασμένο από τον ίδιο παρά μόνο αφού κατέστρεφε ένας μέρος από τη φύση που δημιούργησε ο Θεός. Η πρακτική εργασία της κατασκευής επιτελείται με οδηγό ένα υπόδειγμα, σύμφωνα με το οποίο κατασκευάζεται το αντικείμενο. Αυτή η εικόνα ή υπόδειγμα, του οποίου το σχήμα κατευθύνει τη διαδικασία κατασκευής, όχι μόνο προηγείται απ' αυτήν, αλλά δεν χάνεται μαζί με το αποπερατωμένο προϊόν (ενέχει το στοιχείο ενός δυνητικού πολλαπλασιασμού). Αυτή η ιδιότητα της μονιμότητας του μοντέλου σύμφωνα με το οποίο κατασκευάζονται φθαρτά αντικείμενα ενυπάρχει στις διδασκαλίες του Πλάτωνα περί αιώνιων ιδεών. Το κριτήριο με το οποίο κρίνεται η υπεροχή ενός πράγματος δεν είναι ποτέ η απλή χρησιμότητα, αλλά η αντιστοιχία/ αναντιστοιχία του με την ιδέα, την νοητή εικόνα, την οποία σχηματίζει η εσωτερική όραση και η οποία προϋπάρχει της δημιουργίας του και επιζεί του ενδεχόμενου αφανισμού του. Στο κατασκευάζειν, ο σκοπός έχει επιτευχθεί όταν στο ανθρώπινο τεχνούργημα προστίθεται ένα εντελώς καινούργιο πράγμα με αρκετή χρονική ανθεκτικότητα ώστε να παραμείνει στον κόσμο ως ανεξάρτητο αντικείμενο. Η εργαλειοποίηση του κόσμου, αυτή η διαδικασία απώλειας νοήματος κατά την οποία κάθε σκοπός μεταμορφώνεται σε μέσον συνεπάγεται πως και τα διάφορα αντικείμενα κατασκευής χάνουν την εσωτερική αυτόνομη αξία τους, και ο άνθρωπος ως μέτρο όλων των πραγμάτων (ανθρωποκεντρικός ωφελιμισμός) θέτει πλέον τον εαυτό του ως αυτοσκοπό.¹²⁸

Η κατασκευή είναι η μοναδική μορφή ορθολογικότητας στο έργο τέχνης, όπως στην Αναγέννηση, η χειραφέτηση της τέχνης από την λατρευτική ετερονομία συμβάδιζε με την ανακάλυψη της κατασκευής, που τότε λεγόταν «σύνθεση». Πρόκειται για τη σύνθεση ποικιλόμορφων στοιχείων σε βάρος των ποιοτικών ιδιοτήτων, τις οποίες κυριεύει, καθώς και του υποκειμένου, που νομίζει πως εκτελώντας την κατασκευή εξαλείφεται. Η κατασκευή περιορίζει κριτικά την αισθητική υποκειμενικότητα, όπως τα κονστρουβιστικά ρεύματα αρχικά βρίσκονταν σε αντίθεση προς τα εξπρεσιονιστικά. Καθυποτάσσοντας όχι μόνο όσα περιέρχονται σ' αυτήν από τα έξω, αλλά και όλα τα ενύπαρκτα επιμέρους στοιχεία, η κατασκευή απαρνείται το οργανικό ως απατηλό. Η κατασκευή δεν συνιστά μία αντικειμενικοποιητική διασφάλιση της εκφραστικής δύναμης ενός έργου. Γι' αυτό και με την μείωση της κατασκευαστικής αξίωσης δεν παλινорθώνεται το στοιχείο της έκφρασης, η ελεύθερη φαντασία. Τουναντίον, από τον εξπρεσιονισμό επιβιώνουν, ως

¹²⁸ Arendt Hannah: «Η Ανθρώπινη Κατάσταση», σε μετάφραση: Στέφανος Ροζάνης & Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Γνώση, 1986, Αθήνα., σελ. 193-219

κάτι αντικειμενικό, τα έργα που δεν καταφεύγουν στην κατασκευαστική μεθόδευση. Η ετυμολογία της «Νέας Αντικειμενικής» κατά της έκφρασης και κάθε μίμησης ως διακοσμητικών και περιττών στοιχείων, ως υποκειμενικού συμπληρώματος, ισχύει μόνο εφόσον η κατασκευή επενδύεται με επικολημένη έκφραση και όχι για μορφώματα απόλυτης έκφρασης.¹²⁹

Επανερχόμενοι στη σκέψη της Arendt, τα έργα τέχνης, προϊόντα της σκέψης¹³⁰, διακρίνονται για την ανθεκτικότητά τους στο χρόνο και τη μη χρησιμότητα (τα καλλιτεχνικά αντικείμενα δεν αποτελούν αντικείμενα χρήσης ή κατανάλωσης και μ' αυτήν την έννοια δεν είναι ανταλλάξιμα). Κάθε πράγμα υπερβαίνει την λειτουργική του χρήση, τον εργαλειώδη χαρακτήρα, εφόσον υιοθετεί μία ωραία ή άσχημη μορφή. Η τέχνη είναι η μοναδική περιοχή ανθρώπινης δραστηριότητας που έχει διασωθεί ανέπαφη από την οικονομία της λογικής της απλής επιβίωσης, η οποία έχει επιφέρει την εκμηδένιση της σκέψης στο δημόσιο βίο. Η πραγματοποίηση ενός έργου τέχνης συνίσταται στην μεταμόρφωση/ στην αναγέννηση της ανθρώπινης σκέψης (για π.χ. το γράψιμο ενός ποιήματος συνδέεται βέβαια με την σκέψη, η οποία προηγήθηκε, αλλά η απλή απομνημόνευση του αποδεικνύεται ανεπαρκής και τελικά θα «κατασκευαστεί», δηλαδή θα γραφεί και θα μετατραπεί σε χειροπιαστό πράγμα μεταξύ άλλων πραγμάτων). Δίχως την βοήθεια του καλλιτέχνη, του ποιητή, του ζωγράφου (του homo faber στις ύψιστες δυνατότητες του) δεν θα μπορούσε να επιβιώσει το μόνο προϊόν της δραστηριότητας του ανθρώπου, η ιστορία που ενσαρκώνουν και αφηγούνται.¹³¹

γ) Η μηχανή

Η συζήτηση του όλου προβλήματος της τεχνολογίας, όπως ξεδιπλώνεται από τον Mamfort και την Arendt, επικεντρώνεται στο αν οι μηχανές εξακολουθούν ακόμα να εξυπηρετούν τον κόσμο και τα πράγματα του ή αν, αντίθετα, αυτές και η αυτόματη κίνηση των λειτουργιών τους έχουν αρχίσει να εξουσιάζουν και να καταστρέφουν τον κόσμο και τα πράγματα. Όλα τα μηχανήματα είναι απλά υποκατάστατα και τεχνικοί βελτιωτές της ανθρώπινης εργασιακής δύναμης και εφαρμόζουν την δοκιμασμένη

¹²⁹ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 85-87, 106-112

¹³⁰ Η διαδικασία του σκέπτεσθαι διέπει το σύνολο της ανθρώπινης ύπαρξης και δεν έχει καμία σχέση με την γνωστική λειτουργία, η οποία παρουσιάζει αρχή και τέλος και η χρησιμότητα της μπορεί να ελεγχθεί

¹³¹ Arendt Hannah: «Η Ανθρώπινη Κατάσταση», σε μετάφραση: Στέφανος Ροζάνης & Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Γνώση, 1986, Αθήνα, σελ. 230 -239

από τον χρόνο επινόηση του καταμερισμού εργασίας (δηλαδή να τεμαχίζεται κάθε λειτουργία στις απλούστερες συστατικές της κινήσεις, αντικαθιστώντας τον πολλαπλασιασμό με την απλή πρόσθεση). Η συνεχής αυτόματη διαδικασία της κατασκευής έχει καταργήσει την αντίληψη πως τα πράγματα του γύρω κόσμου θα πρέπει να στηρίζονται στον ανθρώπινο σχεδιασμό και να κατασκευάζονται σύμφωνα με τα πρότυπα της ωφελιμότητας και της ομορφιάς. Στην θέση της ωφελιμότητας και της ομορφιάς, καταλήξαμε να σχεδιάζουμε προϊόντα, τα οποία εξακολουθούν να εκπληρώνουν ορισμένες βασικές λειτουργίες, αλλά η μορφή των οποίων θα καθοριστεί πρωτίστως από τη λειτουργία της μηχανής. Ο κόσμος των μηχανών χάνει σταδιακά εκείνον τον ανεξάρτητο εγκόσμιο χαρακτήρα, τον οποίο τόσο έντονα διατηρούσαν τα σύνεργα, τα όργανα και οι πρώτες μηχανές της νεότερης εποχής. Η τεχνολογία, στην πραγματικότητα, δεν εμφανίζεται πια ως προϊόν της συνειδητής προσπάθειας του ανθρώπου να διευρύνει την υλική δύναμη, αλλά μάλλον ως βιολογική εξέλιξη της ανθρωπότητας, κατά την οποία οι εσωτερικές δομές του ανθρώπινου οργανισμού μεταφυτεύονται όλο και περισσότερο στον ανθρώπινο περίγυρο. Η ανώτερη δύναμη της μηχανής έγκειται ολοφάνερα στην ταχύτητα της, μεγαλύτερη από εκείνη του ανθρώπινου εγκεφάλου.¹³²

Ο Mamford ανάγει το έναυσμα της εφεύρεσης μηχανών στον πόλεμο, γεγονός που συνοδεύτηκε με την σταδιακή διαίρεση των αρμοδιοτήτων του μηχανικού, από την μία και του καλλιτέχνη, από την άλλη. Τα πλεονεκτήματα της μηχανής ήταν το άνοιγμα νέων πηγών ενέργειας και η αντικατάσταση τόσο της δημιουργικής ενέργειας του χειροτέχνη, όσο και της θανάσιμης ρουτίνας του δούλου από τη μηχανική εργασία. Από την πρώτη ξεπήδησαν αφάνταστες ποσότητες δύναμης, από τη δεύτερη προέκυψε η δυνατότητα της ελευθερίας (“Το τέλος της εργασίας”, Rifkin), εφόσον η μηχανή φαινόταν ικανή ν’ αντικαταστήσει πλήρως την ανθρώπινη εργασία. Δυνητικά, η μηχανή μας απάλλαξε από ένα μέρος του μόχθου και της ρουτίνας, στην πραγματικότητα, όμως, παραμένουν. Οι βιομηχανικές κοινωνίες συμπίεζον ένα μέρος των εργαζόμενων, καθιστώντας τους ταυτόχρονα θύματα μίας ηδονιστικά καταναλωτικής μαζικής δημοκρατίας. Η αντικατάσταση των παραδοσιακών, χειροτεχνικά κατασκευασμένων, αντικειμένων χρήσης από βιομηχανικά προϊόντα ως αποτέλεσμα της εξάπλωσης της βιομηχανίας εις βάρος της βιοτεχνίας και ο φόβος απέναντι σε μία ενδεχόμενη κρίση υπερπαραγωγής ανέδειξε

¹³² Arendt Hannah: «Η Ανθρώπινη Κατάσταση», σε μετάφραση: Στέφανος Ροζάνης & Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Γνώση, 1986, Αθήνα., σελ. 193-219

τον απλό εργάτη ως δυνητικό καταναλωτή υλικών αγαθών. Η ταυτόχρονη εκμηχάνιση σε όλους τους τομείς αποτελούσε ένδειξη για τον βαθμό αμοιβαίας εξάρτησης ανάμεσα σε μαζική παραγωγή και μαζική κατανάλωση.¹³³

Η μηχανή, καταργώντας τον άνθρωπο, ενσάρκωσε δύο από τις βαθύτερες επιθυμίες του: τη θέληση για δύναμη και τη θέληση για τάξη. Στο σχέδιασμα των πρώτων μηχανών, οι καθαρά πρακτικές εκτιμήσεις είχαν αναπόφευκτα την πρώτη θέση, ενώ η ανθρώπινη αισθητική πλευρά φαίνεται να έχει τεθεί στο περιθώριο. Στην πορεία, ο μηχανικός προσπαθούσε να μεταμορφώσει την κατασκευή σε αληθινό έργο τέχνης με μία φανταχτερή δόση διακόσμησης (π.χ. έπιπλα Gaudi). Ο σχεδιασμός του μηχανικού αντικείμενου διαιρέθηκε σε δύο μέρη: από την μία, η μηχανική αποτελεσματικότητα, από την άλλη, η διακόσμηση. Οι ρομαντικοί, επιμένοντας πως κατασκευή και διακόσμηση είναι ένα πράγμα, επέστρεψαν στην χειροτεχνία, ενσωματώνοντας την μηχανή ως κοινωνικό εργαλείο.¹³⁴ Η έκφραση μέσω της μηχανής προϋποθέτει την αναγνώριση νέων σχετικά αισθητικών όρων: ακρίβεια, υπολογισμός, έλλειψη ατελειών, οικονομία, απλότητα. Οι παραπάνω αρχές διέπουν τον λειτουργισμό και συνακόλουθα τη σχολή Bauhaus. Η αρχή της οικονομίας είναι ο νέος καθοδηγητικός νόμος της αισθητικής της μηχανής. Απομακρύνεται από το αντικείμενο κάθε λεπτομέρεια, κάθε διακοσμητική προθήκη εκτός απ' όσα χρειάζονται για την αποτελεσματική του λειτουργία. Η απογύμνωση ως τα ουσιώδη, η λιτότητα του μηχανικού σχεδίου, όπου φαντασία και λειτουργικότητα συγχωνεύονται κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού ενός αντικειμένου, εκδηλώνονται στα σχέδια των Le Corbusier και Gropius. Η γυμνότητα του ίδιου του υλικού, η κομψότητα μίας μαθηματικής εξίσωσης και η μηχανική τεχνική ορίζουν ένα νέο αίσθημα απέναντι στη μορφή. Οι κυβιστές ανακάλυψαν και ενώθηκαν με τον κόσμο των αφηρημένων μαθηματικών σχέσεων και της μηχανικής τεχνικής.¹³⁵ Τα σκόπιμα-πρακτικά μορφώματα (γέφυρες, βιομηχανικές εγκαταστάσεις) υπηρετούν μία, από τα κάτω, ανερχόμενη αναγκαιότητα και διαθέτουν μία ομορφιά (πέρα από την τυπική μορφολογική αρμονία ή την επιβλητική μεγαλοπρέπεια) που εκπηγάει από την ενύπαρκτη και αντικειμενική σκοπιμότητα του έργου. Ωστόσο, το απολύτως

¹³³ Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1991, σελ. 213-231

¹³⁴ Mamford Louis: «Ο μύθος της μηχανής», σε μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα, 1985, σελ. 11-21

¹³⁵ Mamford Louis: «Ο μύθος της μηχανής», σε μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα, 1985, σελ. 11-21

λειτουργικό- αντικειμενικό έργο τέχνης μπορεί να γίνει απλό δεδομένο, δυνάμει της καθαρής νομοτέλειας του, και κατά συνέπεια να καταργηθεί ως τέχνη.¹³⁶

Τα κοινωνικά οφέλη της μηχανής δεν παύουν να καθορίζονται από τους κανόνες της εργασίας. Από οικονομική άποψη, η μηχανή έδωσε τη δυνατότητα μίας απελευθέρωσης, εφόσον εκμεταλλευτούμε την πλεονάζουσα ενέργεια όχι για την παραγωγή περισσότερων αγαθών αλλά για την επίτευξη μεγαλύτερηςσχόλης. Τουναντίον, ο αχαλίνωτος πολλαπλασιασμός των κίβδηλων επιθυμιών, οι κραυγαλέες δαπάνες της ανταγωνιστικής τεχνικής των πωλήσεων και η αζυγοστάθμητη κατανάλωση προάγουν τις αρχές μίας αυστηρά ωφελιμιστικής κοινωνίας και εναντιώνονται στην τέχνη.¹³⁷

Εν κατακλείδι, στη σύγχρονη εποχή, το κέρδος, η απόλαυση, η εξουσία του status παρέχουν την απαιτούμενη κοινωνική αναγνώριση και διαιώνίζουν την εσωτερική νομιμοποίηση του συστήματος. Η λειτουργία του κοινωνικού συστήματος είναι υποταγμένη στη φαντασιακή σημασία της απεριόριστης επέκτασης της ορθολογικής κυριαρχίας (τεχνική, επιστήμη, παραγωγή, οργάνωση τίθενται σαν αυτοσκοποί), ενώ η αφοσίωση σε κάτι πέρα από την ατομική μας ύπαρξη χωρίς χρησιμοθηρικό σκοπό φαντάζει μακρινό όνειρο. Ο σύγχρονος πολιτισμός επινοεί τις πλασματικές του ιδιοφυΐες, αντιγράφοντας κακότεχνα τις τελευταίες μεγάλες δημιουργικές στιγμές του δυτικού πολιτισμού(βλέπε κεφάλαιο για την απώλεια του καλλιτέχνη).¹³⁸ Ο καταμερισμός της εργασίας, η κατάτμηση της κοινωνίας σε άτομα και η κοινωνική κινητικότητα αποκρυσταλλώνουν την μετάβαση προς την μαζική δημοκρατία. Η ιδέα των έσχατων και μη περαιτέρω αναλύσιμων στοιχείων, που καθ' αυτά είναι ισότιμα και μπορούν να συνδυασθούν μεταξύ τους πάνω στην ίδια επίπεδη επιφάνεια, όπου η διάσταση του χρόνου ή της ιστορίας δεν παίζει ρόλο και τα λειτουργικά κριτήρια φαίνεται να έχουν εκτοπίσει τα ουσιακά, κατέχει πλέον δεσπόζουσα θέση.¹³⁹

¹³⁶ Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σελ. 112-113

¹³⁷ Mamford Louis: «Ο μύθος της μηχανής», σε μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα, 1985, σελ. 11-29

¹³⁸ Καστοριάδης Κ.: «Κοινωνικός μετασχηματισμός και πολιτισμική δημιουργία» από το «Περιεχόμενο του Σοσιαλισμού», εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 1986, σελ. 311-318

¹³⁹ Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», εκδ. Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, 1991, σελ. 230-237

4. Η Συντηρητική Επανάσταση στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης

Στο σημείο αυτό θα αναφερθούμε στις πολιτικές εξελίξεις μετά το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου (1919-1932) και τις ιδέες της γερμανικής διανόησης, κυρίως σε σχέση με την τεχνολογία, προκειμένου να αποκτήσουμε μία πληρέστερη εικόνα για το κοινωνικό και πολιτικό συγκείμενο, μέσα στο οποίο γεννήθηκε και έδρασε η σχολή Bauhaus.

Μετά την ήττα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, ακολούθησε η επιβολή της Συνθήκης των Βερσαλλιών, αριστερά επαναστατικά κινήματα (η επανάσταση του Νοέμβρη), εμφύλιος πόλεμος, ένοπλη αντεπαναστατική απάντηση της δεξιάς (το πραξικόπημα του Καρ) και τελικά πολλαπλές διασπάσεις στο χώρο της αριστεράς, ξένη κατοχή του Ρουρ και η οικονομική κρίση του 1923. Οι εργατικές εξεγέρσεις δεν κατάφεραν να κλονίσουν την κοινωνική και πολιτική δύναμη των *jungers*, του στρατού και των βιομηχάνων, των στυλοβατών δηλαδή του προπολεμικού πρωσικού κοινωνικού συνασπισμού.¹⁴⁰

Στα επαναστατικά κέντρα, οι καλλιτέχνες έστηναν ριζοσπαστικές ομάδες, ενώσεις και οργανώσεις. Το 1918 σχηματίστηκε στο Βερολίνο το Εργατικό Συμβούλιο για την Τέχνη (με πρόεδρο τον Taut και μέλος τον Gropius), που στο μανιφέστο του «Πρόγραμμα Αρχιτεκτονικής» διακήρυξε το όραμα της ενοποίησης των τεχνών υπό την σκέπη ενός κτιρίου (Η ιδέα του «συνολικού έργου τέχνης» εμφανίστηκε αρχικά στον Wagner για να αναστατώσει στη συνέχεια τα μέλη του «Γαλάζιου Καβαλάρη»).

Η Δημοκρατία της Βαϊμάρης ήταν μία προσπάθεια εγκαθίδρυσης πολιτικής δημοκρατίας που βασίστηκε κυρίως στα συντηρητικά αντανάκλαστικά της μεσαιάς τάξης. Ανήσυχοι και τρομαγμένοι από τους κεφαλαιοκράτες από την μία και την οργανωμένη εργατική τάξη από την άλλη, οι μεσοαστοί στράφηκαν με ενθουσιασμό στην επαγγελία μίας πολιτικής που θα κινούνταν από «εθνικό» ιδεαλισμό και όχι από μαρξιστικό ή φιλελεύθερο υλισμό, εκλαμβάνοντας το έθνος- κράτος ως μία υπερταξική οντότητα. Η εφήμερη εμπειρία της συντροφικότητας στο μέτωπο, η

¹⁴⁰ Harman Chris: «Η Χαμένη Επανάσταση, Γερμανία 1918-1923», σε μετάφραση Λεωνίδας Μπολάρης, Μαρξιστικό Βιβλιοπωλείο, 2008

¹⁴¹ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, 1999, σελ.27

«λαϊκή κοινότητα» των χαρακωμάτων αποτέλεσε το πρότυπο για την επαναδιοργάνωση της Γερμανίας.¹⁴²

Η γερμανική εθνική συνείδηση διαμορφώθηκε, χωρίς την ανάλογη ώσμωση με τις καθοριστικές για τη Δυτική Ευρώπη, ιδέες του Διαφωτισμού, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στην φυλετική ερμηνεία που δόθηκε στην έννοια του λαού. Η αντιπαράθεση μεταξύ κουλτούρας (Kultur) και τεχνολογίας (Technik), μεταξύ της τεχνολογικής προόδου και των παραδόσεων του γερμανικού εθνικισμού υπήρξε οξύτερη στη Βαϊμάρη απ' ό,τι σε οποιαδήποτε άλλη περίοδο, προγενέστερη ή μεταγενέστερη, της σύγχρονης γερμανικής ιστορίας. Ακριβώς μετά τον πόλεμο, οι συντηρητικοί επαναστάτες συνέδεσαν τον ανορθολογισμό, τη διαμαρτυρία ενάντια στο Διαφωτισμό με μία ρομαντική λατρεία για τη βία, με την λατρεία της τεχνολογίας. Εξυψώνοντας την ιδέα του ωραίου πάνω από κανονιστικά πρότυπα, συνδέοντας αυτή την έννοια του ωραίου με μία ελιτίστικη έννοια της βούλησης και ερμηνεύοντας την τεχνολογία ως ενσάρκωση της βούλησης και του ωραίου, οι δεξιοί διανοούμενοι συνέβαλαν σ' έναν ανορθολογικό και μηδενιστικό εναγκαλισμό της τεχνολογίας. Η λατρεία της τεχνολογίας δίχως την υιοθέτηση μίας ορθολογικής κοσμοαντίληψης για την πολιτική και την κουλτούρα προέκυψε με την μεταφορά της τελευταίας από την σφαίρα της Zivilisation (υλικός πολιτισμός) στη σφαίρα της Kultur (πνευματική καλλιέργεια).¹⁴³

Η αισθητοποίηση της πολιτικής ζωής, για την οποία μίλησε ο Benjamin (αντιπροτείνοντας, με συνοδοιπόρο τον Brecht, την πολιτικοποίηση της αισθητικής ζωής) συμπυκνώνεται στην προσπάθεια της μεταπολεμικής δεξιάς να μετατρέψει την ταπεινωτική πολεμική ήττα σε νίκη της ωραίας μορφής του στρατιώτη που βγαίνει αλώβητος μέσα από τα χαρακώματα, μέσα από τις εκρήξεις των χειροβομβίδων και την δύναμη των τανκ, τα οποία αποτελούν εξωτερική έκφραση των εσωτερικών παρορμήσεων του για «ζωή». Με το να γίνεται ο πόλεμος αντικείμενο αισθητικών θεωρήσεων συσκοτίζονται οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές αναλύσεις των γεγονότων και το δόγμα «ο πόλεμος για τον πόλεμο» (σύστοιχο του «η τέχνη για την τέχνη») εξυψώνεται σε απόλυτη αρχή. Ο εθνικοσοσιαλισμός, παρά τα αρχαϊκά στοιχεία του, δεν διάκειται εχθρικά προς την τεχνική (οι τεχνικές καινοτομίες

¹⁴² Herf Jeffrey: «Αντιδραστικός Μοντερνισμός: Τεχνολογία, Κουλτούρα και Πολιτική στη Βαϊμάρη και το Γ' Ράιχ», σε μετάφραση Παρασκευάς Ματάλας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σελ. 21-35

¹⁴³ Herf Jeffrey: «Αντιδραστικός Μοντερνισμός: Τεχνολογία, Κουλτούρα και Πολιτική στη Βαϊμάρη και το Γ' Ράιχ», σε μετάφραση Παρασκευάς Ματάλας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007

συμβιβάζονταν πλήρως με την ναζιστική ιδεολογία). Ο Χίτλερ, ανάγοντας την πολιτική σε αισθητική κατασκευή, απέβλεπε σε μία οργάνωση και λειτουργία του κράτους ως καθολικό έργο τέχνης. Η αντίφαση ανάμεσα στην κατάφαση της τεχνικοοικονομικής προόδου και στην απάρνηση της πολιτισμικής νεωτερικότητας σε επίπεδο αισθητικής γίνεται εμφανής στην αρχιτεκτονική του Γ' Ράιχ. Αφενός είναι μία αρχιτεκτονική της καθημερινότητας μ' ένα λαϊκότροπο προσανατολισμό, αφετέρου αποτελεί τη γιγαντομανή αρχιτεκτονική μίας παγκόσμιας δύναμης. Ο ρόλος της τεχνικής ως εργαλείου κυριαρχίας είναι έκδηλος στην εθνικοσοσιαλιστική προπαγάνδα, όπου τα οπτικοακουστικά μέσα υπηρετούν πιστά τους σκοπούς του νέου καθεστώτος.¹⁴⁴

Οι επιφανέστεροι εκπρόσωποι του νέου εθνικισμού- Ernst Junger, Arthur Moeller van den Bruck, Oswald Spengler, Carl Schmitt- παρουσίασαν τον πόλεμο, τον милитарισμό, την μηχανή σαν το έδαφος που θα έθρεφε έναν καινούργιο αντιαστικό άνθρωπο. Ο Nietzsche εφοδίασε τους διανοητές με μία αντιαστική γλώσσα (η ιδέα της βούλησης για εξουσία χρησίμευσε ως ένα σύνθημα εξύμνησης της εκμηχάνισης) καθώς και με το πάθος μίας ηρωικής πάλης ενάντια στη συμβατικότητα.

Στα έργα του «Καταιγίδες από ατσάλι» και «Ο εργάτης» ο Junger φανερώνει ένα βιταλιστικό πάθος για τον πόλεμο και την τεχνολογία. Η εικόνα του εργάτη είναι ολοφάνερα φτιαγμένη σύμφωνα με το πρότυπο του ατσαλένιου στρατιώτη, ενώ πραγματοποίησε την τεχνολογία, αποσπώντας την από την κοινωνία και ανάγοντας την στις αρχέγονες δυνάμεις της βούλησης, ως «έκφραση μίας μυστηριώδους και επιτακτικής απαίτησης». Η ένοπλη ανδρική κοινότητα (Gemeinschaft) ήταν η ουτοπική εναλλακτική λύση απέναντι στην άψυχη αστική βιομηχανική κοινωνία. Η ιδέα μίας ηθικής των απόλυτων σκοπών έναντι μίας ηθικής της υπευθυνότητας σχετικά με την άσκηση πολιτικής, κληρονομιά του γερμανικού ρομαντισμού, διαποτίζει τα έργα των δεξιών διανοούμενων της εποχής.

Δεν ήσαν λίγοι εκείνοι οι ακαδημαϊκοί που συντάχθηκαν στο πλευρό της συντηρητικής επανάστασης, διακηρύσσοντας την πίστη τους στο γερμανικό έθνος και στην δύναμη της τεχνολογίας.

Ο Martin Heidegger εξέφρασε την αμέριστη υποστήριξη του στο πρόταγμα του εθνικοσοσιαλισμού ως μία απόπειρα ανάκτησης του «αληθινού είναι» του γερμανικού λαού δίχως, όμως, να συμφιλιωθεί με την ιδέα της άψυχης τεχνολογικής

¹⁴⁴ Auernheimer Gustav: «Σοσιαλισμός, Εθνικοσοσιαλισμός, Κριτική Θεωρία», Πλέθρον, 1999, σελ. 122

προόδου. Απορρίπτοντας την τεχνολογία, δεν έπαψε να την εκλαμβάνει ως μία αυτόνομη δύναμη με δική της βούληση πέραν του κοινωνικού και πολιτικού πλαισίου.¹⁴⁵

Ο Carl Schmitt σχολιάζοντας την κατάσταση που επικρατεί στη Γερμανία μίλησε για κατάρρευση του κοινοβουλευτικού νομοθετικού κράτους. Οι απόψεις του για το κράτος, τη νομιμότητα και την πολιτική δίνονται από την σκοπιά του ντεσιζιονισμού¹⁴⁶. Στην τεχνολογία αποδίδει μία ακτιβιστική μεταφυσική. Όπως λέει ο ίδιος *«είναι η πίστη στην απεριόριστη εξουσία και κυριαρχία πάνω στη φύση, ακόμα και πάνω στο ανθρώπινο σώμα, είναι η πίστη στην απεριόριστη υποχώρηση των φυσικών συνόρων, τις απεριόριστες δυνατότητες μεταμόρφωσης των φυσικά συγκροτημένων υπάρξεων. Μπορεί κανείς να χαρακτηρίσει την τεχνολογία ως δαιμονική, όχι όμως ως νεκρή και άψυχη»*. Αυτό το πνεύμα της τεχνολογίας δεν παραπέμπει στο θετικισμό ή στο ρομαντισμό, αλλά εναρμονίζεται με μία ηθική της βούλησης, της μάχης και της πάλης και κατά προέκταση με τις ανάγκες ενός εθνικιστικού, αυταρχικού κράτους.¹⁴⁷

Ο Hans Freyer, επανερμηνεύοντας επιλεκτικά στοιχεία από τον γερμανικό ιδεαλισμό και ρομαντισμό του 19^{ου} αιώνα, άσκησε δριμεία κριτική στον φιλελευθερισμό και στο μαρξισμό ως φορείς ενός στείρου οικονομισμού. Επιδίωξη του ήταν να αποκαταστήσει την προτεραιότητα της πολιτικής έναντι της οικονομίας, αναδεικνύοντας ένα νέο συλλογικό ιστορικό υποκείμενο, που δεν θα εδραζόταν στις υλιστικές αρχές της καπιταλιστικής κοινωνίας, το Volk. Εναπέμενε στη γενιά που είχε επιβιώσει του Α' Παγκοσμίου Πολέμου να δημιουργήσει μία κουλτούρα μέσα στην τεχνολογία μέσω της υπέρβασης του καπιταλιστικού ανθρώπου. Για τον Freyer, η τεχνολογία δεν ήταν ουδέτερη αλλά διέθετε τη δική της σαφή αξία ως ενσάρκωση μίας ιστορικής βούλησης. Η αναγεννημένη προτεραιότητα της πολιτικής θα συμφιλώνε το Volk με την τεχνολογία. Συνδεδεμένη με το κράτος, η τεχνολογία θα

¹⁴⁵ Herf Jeffrey: «Αντιδραστικός Μοντερνισμός: Τεχνολογία, Κουλτούρα και Πολιτική στη Βαϊμάρη και το Γ' Ράιχ», σε μετάφραση Παρασκευάς Ματάλας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σελ.133-141

¹⁴⁶ Ο Schmitt επιτέθηκε στον οικονομικό φιλελευθερισμό από την σκοπιά του ντεσιζιονισμού. Οι Βασικές θέσεις συνοψίζονται: πρώτον, σε έναν πολιτικό διαχωρισμό μεταξύ εχθρού και φίλου, δεύτερον, στην προτεραιότητα της πολιτικής έναντι της οικονομικής πάλης, τρίτον, στην αυτοπραγμάτωση που συνεπάγεται η άσκηση της βούλησης και της απόφασης για έναν πολιτικό δρόμο. Επιδίωκε τον τερματισμό της εξουσίας της οικονομίας πάνω στην πολιτική υποστηρίζοντας την καθυπόταξη της οικονομίας στις ανάγκες του αυταρχικού, εθνικιστικού κράτους.

¹⁴⁷ Herf Jeffrey: «Αντιδραστικός Μοντερνισμός: Τεχνολογία, Κουλτούρα και Πολιτική στη Βαϊμάρη και το Γ' Ράιχ», σε μετάφραση Παρασκευάς Ματάλας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σελ.141-147

έπαυε να είναι υπηρέτης εμπορικών συμφερόντων. Ένα ισχυρό κράτος προϋποθέτει μία προηγμένη τεχνολογία και μία συγχώνευση Kultur/ Bildung και Zivilization/ Technik.¹⁴⁸

Οι συνθήκες διαμόρφωσης των νέων καλλιτεχνικών τάσεων στη Γερμανία-ανάπτυξη ενός κλίματος νεορομαντισμού, ανάγκη προσέγγισης και όχι απομάκρυνσης από την παράδοση- δεν ευνόησαν την καλλιέργεια μίας νοοτροπίας της «εμπροσθοφυλακής», όπως εξάλλου δεν ενέπνευσαν τη δράση επαναστατικών κινημάτων αντίστοιχων μ' εκείνων που διαμορφώθηκαν στην Γαλλία, στη φουτουριστική Ιταλία και στη Ρωσία. Η αντίθεση με την τέχνη της παράδοσης- με την έννοια της αποτίναξης της εθνικής κληρονομιάς- είναι κάτι αδιανόητο για τη Γερμανία. Εάν θα έπρεπε να χρησιμοποιήσουμε κάποιο μεταφορικό ισότιμο της μαχόμενης εμπροσθοφυλακής που εκπροσωπεί η γαλλική πρωτοπορία, το σχήμα που θα ταίριαζε στη γερμανική πρωτοπορία είναι οι καλλιτέχνες ως ιππότες μίας νέας πνευματικής αποκάλυψης (με χαρακτηριστικό παράδειγμα την ομάδα «Φάλαγγα» του Kandinsky). Το επιταχυνόμενο πέραςμα, κυρίως ανάμεσα στα 1870- 1910, από το φεουδαρχικό σύστημα στον οικονομικό φιλελευθερισμό και τη βιομηχανική ανάπτυξη δημιούργησε ένα έντονο ρεύμα αντίδρασης από προνομιούχους πανεπιστημιακούς δασκάλους.

Σε αντίθεση με την Ιταλία και τη Γαλλία, όπου η αντίδραση των διανοούμενων πήρε τη μορφή ενός διεκδικητικού πρωτοποριακού κινήματος, η γερμανική διάνοηση εξέφρασε μία νοσταλγία για τον προ-καπιταλιστικό κόσμο και τις κοινωνικές και θρησκευτικές αξίες της μεσαιωνικής εποχής. Ο ρόλος του διανοούμενου δεν ταυτίζεται με εκείνον του κοινωνικού αρχηγού, αλλά με την πνευματική αποστολή του ιερέα, το οποίο διαπιστώνουμε στις εξπρεσιονιστικές συνθέσεις των Kandinsky & Marc (π.χ. το έργο «Αποχαιρετισμός», 1903 του Kandinsky). Ο καλλιτέχνης ανδρώνεται σε μία Γερμανία όπου η προηγμένη τεχνολογία συμβάδιζε επί μακρόν με την καλλιέργεια ενός αγροτικού μύθου. Οι εξπρεσιονιστές γενικά χτυπούσαν την τεχνολογία και τον αστικό φιλελευθερισμό από τ' αριστερά. Ενώ από την μεριά τους οι αρχιτέκτονες, οι μηχανικοί και οι σχεδιαστές του Bauhaus προσπάθησαν να αποδείξουν ότι ο ορθός λόγος του Διαφωτισμού ήταν στην πραγματικότητα πλήρως συμβατός με μία γόνιμη αλληλεπίδραση τέχνης και τεχνολογίας. Ο Gropius δεν

¹⁴⁸ Herf Jeffrey: «Αντιδραστικός Μοντερνισμός: Τεχνολογία, Κουλτούρα και Πολιτική στη Βαϊμάρη και το Γ' Ράιχ», σε μετάφραση Παρασκευάς Ματάλας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σελ.147-157

έβλεπε καμία σύγκρουση ανάμεσα σε κοσμοπολιτισμό, σοσιαλδημοκρατικές αξίες και ορθό λόγο από την μία, και στο ωραίο από την άλλη. Δεν αντιλαμβανόταν το γιατί θα μπορούσε η τεχνολογία, εμποτισμένη από μία κατάλληλη αναλογία ορθού λόγου και πάθους, να αποτελεί απειλή για το ανθρώπινο είδος. Το Bauhaus εναγκαλίσθηκε την τεχνολογία ως κομμάτι της νεωτερικότητας υπό την ευρεία έννοια.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Λοιζίδη Νίκη: «Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας», Νεφέλη , Αθήνα, 1992, σελ. 71-78

Bauhaus Museum



kunst_zweimar
sammlungen

5. Το Bauhaus στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης

Στο παρόν κεφάλαιο σε μία προσπάθεια δημιουργικής σύνθεσης της κοινωνικής και τεχνικής ανάλυσης της τέχνης, θα εξετάσουμε τις δραστηριότητες, τον προγραμματισμό και το στίλ του Bauhaus υπό το πρίσμα της σχέσης ανθρώπου-μηχανής, της κοινωνικής ουτοπίας που διακήρυξε η σχολή και του νέου ρόλου του καλλιτέχνη μέσα σ' αυτή.

Ο μικρόκοσμος του Bauhaus (ιδρυτική πράξη το 1919 και οριστική διάλυση το 1933 με την άνοδο των εθνικοσοσιαλιστών στην εξουσία, βλέπε εικόνες 29-64) λειτούργησε σαν κοινωνικός συμπτυκνωτής, σκιαγραφώντας την πρώτη μεγάλη κρίση της αστικής κοινωνίας- όπου εγγράφονται και οι μεταφυσικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών- ως την ουτοπία των κοινωνικών επαναστάσεων και στη συνέχεια την υποταγή στους νόμους της καταναλωτικής κοινωνίας. Ο ιδεαλιστικός και ρομαντικός χαρακτήρας των προγραμματικών δηλώσεων του Gropius- *«Ας δημιουργήσουμε μία νέα συντεχνία, χωρίς τις ταξικές διακρίσεις που υψώνουν υπεροπτικό τείχος ανάμεσα στον τεχνίτη και στον καλλιτέχνη»*, *«Ελάτε μαζί να οραματιστούμε το καινούργιο οικοδόμημα του μέλλοντος, που θα αγκαλιάζει αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική σε μία αδιαχώριστη ενότητα. Ο απώτερος στόχος είναι το καθολικό έργο τέχνης, όπου δεν υπάρχει διάκριση ανάμεσα στη μνημειακή και τη διακοσμητική τέχνη»*- παραπέμπουν στο υστερορομαντικό και εν μέρει οπισθοδρομικό αγγλικό κίνημα “Arts and Crafts” του William Morris, που κήρυσσε το 1861 την επιστροφή στο ήθος και την ποιότητα της χειρωνακτικής εργασίας, κατήγγειλε την βάρβαρη καλαισθησία των αστών και προειδοποιούσε για τους κινδύνους της μαζικής παραγωγής.¹⁵⁰

Ο ουτοπικός χαρακτήρας του κινήματος, που υποστηριζόταν από τον διακεκριμένο θεωρητικό Ruskin φάνηκε από την ίδια τη μορφή αλλά και την τύχη των καλλιτεχνικών προϊόντων της Εταιρείας Morris. Η μορφή των αντικειμένων που παρήγαγε ήταν εκλεκτική με έντονα διακοσμητικές τάσεις, ενώ σχήματα και φυτικά, κυρίως, μοτίβα στοιχειοθετούσαν το ναρκισσιστικό προοίμιο της Art Nouveau. Όσο για την χρήση τους η πολυτιμότητα των προϊόντων αυτών περιόριζε την πελατεία τους σε μερικούς προνομιούχους. Οι φονξιοναλιστικές διακηρύξεις των Ruskin και Morris καταποντίστηκαν μέσα στις εγγενείς αδυναμίες της ουτοπίας του κινήματος.

¹⁵⁰ Λαμπράκη- Πλάκα Μ.: «Μπαουχάους», Νεφέλη, Αθήνα, 1986, σελ. 16-20

Μολαταυτά, επηρέασαν την καλλιτεχνική πορεία της σχολής Bauhaus, γι' αυτό και θα αναφερθούμε συνοπτικά στις ιδέες τους.¹⁵¹

Morris και Ruskin πίστευαν πως η άψυχη μηχανή αφαιρούσε από τον άνθρωπο την χαρά της δημιουργίας. Ο Morris υποστήριζε ότι ήταν απάτη να θεωρούνται τα προϊόντα της βιομηχανίας ανθρώπινα δημιουργήματα, ενώ ο Ruskin ήταν αντίθετος με κάθε χρήση της μηχανής, καταδικάζοντας τη χρησιμοποίηση στις εφαρμοσμένες τέχνες οποιουδήποτε εργαλείου δεν περιοριζόταν στο να αυξάνει τη μυϊκή δύναμη του ανθρώπινου χεριού. Αντίθετα, το Bauhaus θα αγκαλιάσει την βιομηχανική τεχνολογία και τον εφαρμοσμένο σχεδιασμό.

Στα πρώιμα έργα του για την αρχιτεκτονική -*The Seven Lamps of Architecture*, *The Stones of Venice*- ο Ruskin υποστήριζε πως τα μεγάλα αρχιτεκτονικά έργα εκφράζουν κατασκευαστές με ανώτερη ηθική ποιότητα και ασκούν βαθιά επίδραση στην κοινωνία στην οποία γέννιούνται. Αναλύοντας τη φύση της γοτθικής τέχνης κήρυξε την επιστροφή σε κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες, στις οποίες η διαίρεση της εργασίας δε θα είναι ταυτόχρονα διαίρεση των ανθρώπων ανάμεσα τους, η κοινωνική χρησιμότητα θα είναι η βασική αρχή παραγωγής και ο εργαζόμενος θα είναι ένας δημιουργικός τεχνίτης και όχι απλό όργανο. Ως τέχνη δεν νοούνται μόνο οι ζωγραφικοί πίνακες και τα ποιήματα, αλλά και τα χρηστικά αντικείμενα όπως ρούχα, δρόμοι, τράπεζες. Για τον Ruskin, η ζωτικότητα της τέχνης εξαρτάται από το εάν θα δηλώνει κάτι αληθινό ή θα διακοσμεί κάτι εξυπηρετικό.¹⁵²

Από την πλευρά του, ο William Morris υποστηρίζει μία μορφή φονξιοναλισμού που θα ενώσει την χρησιμότητα με την ομορφιά. Είναι επιτακτική ανάγκη να συνενωθούν οι καλές/ νοητικές τέχνες με τις διακοσμητικές/ χειρωνακτικές τέχνες ώστε να αποφύγουν και οι δυο τον εκφυλισμό τους. Με γενικούς όρους, ο Morris εξυμνεί την διακοσμητική τέχνη ως την απόλυτη καλλιτεχνική δραστηριότητα, η οποία συνίσταται στην κατασκευή ωραίων και χρήσιμων αντικειμένων («με ευχαρίστηση και για ευχαρίστηση», «από το λαό και για το λαό»). Από την πλευρά του κατασκευαστή, ο Morris μιλάει για διακόσμηση και ελεύθερη προσθήκη σχεδίων. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο άνθρωπος θα μπορέσει να εκφράσει τον εαυτό του μέσα από το έργο του και να απεμπλακεί από τις συνθήκες της μανιφακτούρας του βιομηχανικού πολιτισμού που τον έχει καταδικάσει σε μία εργασία χωρίς εσωτερική

¹⁵¹ Λαμπράκη- Πλάκα Μ.: «Μπαουχάους», Νεφέλη, Αθήνα, 1986, σελ. 16

¹⁵² Beardsley C. Monroe: «Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών», μετάφραση Κούρτοβικ Δ.& Χριστοδουλίδης Π., Νεφέλη, Αθήνα, 1989, σελ. 289-295

ικανοποίηση. Από την πλευρά του δέκτη, η βιομηχανική κοινωνία φαίνεται να έχει καταστρέψει την φυσική ομορφιά της γης, καθιστώντας τα έργα του ανθρώπου (για π.χ. τα κτίρια) δεύτερης διαλογής. Ορθώνοντας, λοιπόν, το ανάστημα του ενάντια στην βικτοριανή αισθητική της εποχής, ο Morris διακήρυξε τις σοσιαλιστικές του ιδέες με την ελπίδα πως η τέχνη θα ενταχθεί στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου, περιβάλλοντας τον με μορφές ανθρωπιάς και ομορφιάς. Αξίζει να αναφέρουμε και τους Greenough & Emerson, οι οποίοι δημοσιεύσαν μία σειρά δοκιμίων στις ΗΠΑ, συνδέοντας την ομορφιά με την λειτουργία. Στο πνεύμα των φονξιοναλιστικών ιδεών, κατέληξαν πως η ομορφιά βασίζεται στην αναγκαιότητα και στην απαλλαγή από κάθε περιττό στολίδι- *«Τόσο ωραιότερη είναι η μορφή, όσο τελειότερα ανταποκρίνεται στο σκοπό»*.¹⁵³

Στη Γερμανία του μεσοπολέμου, αναδύονται δύο ετερόκλητες τάσεις με κοινή αφετηρία την απόρριψη της τέχνης. Από την μία, η διαμαρτυρία των εξπρεσιονιστών, οι οποίοι επιδιώκουν να ξεσκεπάσουν το απατηλό πρόσωπο της αστικής υποκρισίας μέσα από την εκφραστική παραμόρφωση και την αμφισβήτηση της βιομηχανικής κοινωνίας- η οποία παγιώνει τις ταξικές διακρίσεις και τον πόλεμο. Από την άλλη, οι εκπρόσωποι του φονξιοναλισμού αναπροσαρμόζουν τον αισθητικό τους προβληματισμό στις απαιτήσεις της τεχνολογίας και της βιομηχανικής παραγωγής. Τα ιδεολογικά τους ερείσματα εδράζονται εν μέρει στον φουτουρισμό- απόρριψη της παράδοσης, προσανατολισμός προς το μέλλον, έξαρση της μηχανής-, ενώ μορφολογικά βρίσκουν στήριγμα στον ρωσικό κονστρουκτιβισμό και στον νεοπλαστικισμό του Mondrian.¹⁵⁴

Στη Γερμανία του 1907, δημιουργείται ο σύνδεσμος Werkbund (μέλη: Muthesius, Behrens, Van den Velde, Gropius), με αντικειμενικό στόχο τον εξευγενισμό των χειροτεχνημάτων διαμέσου της ένωσης τέχνης, βιομηχανίας και χειροτεχνίας. Μεταγενέστερα, το Bauhaus θα θέσει ως άμεσο στόχο την αποκατάσταση του δεσμού μεταξύ τέχνης και βιοτεχνίας, τέχνης και παραγωγικής βιομηχανίας. Στο συνέδριο του Werkbund στην Κολώνια, το 1914, έγινε φανερό ότι υπήρχαν δύο αντίπαλα στρατόπεδα (Muthesius έναντι Van den Velde). Η διένεξη στο Werkbund ήταν η σύγκρουση των ίδιων δυνάμεων που αντιπαρατάχθηκαν αργότερα στο Bauhaus: η πολωμένη καλλιτεχνική ατομικότητα εναντίον της αύξουσας

¹⁵³ Beardsley C. Monroe: «Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών», μετάφραση Κούρτοβικ Δ. & Χριστοδουλίδης Π., Νεφέλη, Αθήνα, 1989, σελ. 289-295

¹⁵⁴ Λαμπράκη- Πλάκα Μ.: «Μπαουχάους», Νεφέλη, Αθήνα, 1986, σελ. 21- 25

αποπροσωποποίησης της μαζικής παραγωγής ήταν μία θεμελιώδης σύγκρουση της εποχής (ποιότητα και τυποποίηση ή σοβαρός δεσμός με την ωραιότητα και ο καλλιτέχνης ως ίσος εταίρος με την βιομηχανία).¹⁵⁵

Το 1914, λίγο πριν τον πόλεμο, οι ηγετικές φιγούρες του Werkbund έδειξαν, ότι αν και οι ίδιοι ήταν επιδέξιοι τεχνικοί, θεωρούσαν πολύ σημαντικό για το μέλλον να μην παραμεριστεί ο ανθρώπινος παράγοντας. Ήταν ουσιώδες για την επιβίωση της ανθρώπινης κουλτούρας, να μην απειλήσει με κανέναν τρόπο η τεχνολογία την ελευθερία της επινοητικότητας και της φαντασίας του ανθρώπου. Η σκέψη της «ευτυχισμένης ένωσης τέχνης και τεχνολογίας» φανερώνεται στα γραπτά του Gropius ήδη από το 1910. Προς την κατεύθυνση αυτή, κατέθεσε, από τα πεδία των μαχών το 1916, στο Μεγάλο Δουκικό Κρατικό Συμβούλιο, μία δέσμη προτάσεων για την σύσταση ενός ιδρύματος νέου τύπου που θα διασφαλίζει ότι τα κατασκευασμένα αντικείμενα θα συνδυάζουν τα πλεονεκτήματα της μαζικής παραγωγής με υψηλού επιπέδου αισθητική αξία, παρέχοντας το κοινό έδαφος, όπου τα ποσοτικά κριτήρια της τεχνολογικής παραγωγής μπορούσαν να συναντήσουν το φευγαλέο ποιοτικό, αυτού που αποκαλούμε προσωπικότητα του καλλιτέχνη.¹⁵⁶

Ο εργοστασιάρχης έπρεπε να αποφύγει το στίγμα ότι τα προϊόντα του είναι απλά υποκατάστατα και μέσα από την συνεργασία του με τον καλλιτέχνη να τους δίνει τις ευγενείς πτυχές του χειροτεχνικά κατασκευασμένου αντικειμένου. Ο Gropius και οι σύντροφοι του στο Werkbund θεωρούσαν ότι η βιομηχανική παραγωγή ήταν μία δυνητική έξοδος από την βαθιά κρίση της γερμανικής κουλτούρας, και πάσχιζαν να προκαλέσουν την κατασκευή προϊόντων με αισθητικό περιεχόμενο, μέχρις σημείου όπου ένα μαγειρικό σκεύος ή ένα αυτοκίνητο θα εκπροσωπούσε τη γερμανική κουλτούρα εξίσου όπως ένας ζωγραφικός πίνακας.¹⁵⁷

Το όνειρο της ουμανιστικής τεχνολογικής κουλτούρας προσέκρουσε αφενός στη συνεχιζόμενη πολιτική πάλη και τις οικονομικές δυσκολίες και αφετέρου στο χάσμα που υπήρχε ανάμεσα στην προσωπική καλλιτεχνική διαμόρφωση των δασκάλων του Bauhaus και τον προσδιορισμένο κοινό στόχο (χάσμα θεωρίας και πρακτικής). Σ' όλα τα κείμενα του ο Gropius εμμένει στην πεποίθηση ότι ο σχεδιασμός εργοστασιακά κατασκευασμένων προϊόντων και το δημιουργικό πνεύμα του εξατομικευμένου, ανεξάρτητου καλλιτέχνη μπορούν να έχουν έναν κοινό παρονομαστή. Το πρόβλημα

¹⁵⁵ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ.15- 23

¹⁵⁶ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ.15-23

¹⁵⁷ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ.15-23

είναι όμως πως θα εμπλέξει τον καλλιτέχνη στη διαδικασία της εκμηχανισμένης παραγωγής, ακριβώς όπως αυτή γινόταν, δηλαδή σπασμένη σε διαφορετικές φάσεις (αλυσίδα παραγωγής), ενώ το έργο του καλλιτέχνη είναι αδιαίρετο. Όταν ο Gropius λέει καλλιτέχνης, δεν εννοεί τον κοινά αποδεκτό ζωγράφο ή γλύπτη, αλλά τον καλλιτέχνη- τεχνίτη- σχεδιαστή. Γι' αυτόν, οι κλασικές τέχνες φαντάζουν χρονικώς ξεπερασμένες δραστηριότητες που τις απωθούσαν στο παρελθόν τα μηχανικώς παραγόμενα αντικείμενα.¹⁵⁸

Οι στοιχειώδεις διαφορές ανάμεσα στις σφαίρες της τεχνολογικής και της αυτόνομης τέχνης μπορούν να ιδωθούν στους καλλιτέχνες που επιδίωξαν την σύνθεση τους. Μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση, ο Kandinsky και ο Malevic και άλλοι αφηρημένοι σουπρεματιστές καλλιτέχνες έφτιαχναν διακοσμητικά μοτίβα για τα προϊόντα ενός εργοστασίου, δηλώνοντας κατά αυτόν τον τρόπο την βούληση τους να συμμετάσχουν στον αισθητικό μετασχηματισμό των καθημερινών αντικειμένων, στην δημιουργία μίας καινούργιας αισθητικής αξίας. Δυστυχώς, τα διακοσμητικά τους μοτίβα φαίνεται να επιπλέουν σαν ξένα στοιχεία, σαν σκαριφήματα πάνω στα παραδοσιακά σκεύη, γεγονός που εξηγεί την παρότρυνση του Gropius να σχεδιάζει ο καλλιτέχνης καινούργιες μορφές από καινούργια υλικά και για να εκπληρώσει καινούργιες λειτουργίες. Κάτι τέτοιο όμως απαιτεί αυξημένες τεχνικές δεξιότητες και μία άρτια και ολοκληρωμένη συγκρότηση από την πλευρά των καλλιτεχνών.¹⁵⁹

Συγχρόνως, ο Gropius πίστευε ότι δεν υπάρχει καθήκον ανώτερο και υψηλότερο για τον καλλιτέχνη από το να φέρει αισθητική ποιότητα στην μαζική παραγωγή. Στα χρόνια του Arbeitstrat (πρόκειται για το «Εργατικό Συμβούλιο για την Τέχνη», το οποίο ιδρύθηκε κατά τον Α' Παγκοσμίου Πολέμου και των επαναστατικών ανακατατάξεων στη Γερμανία), ο Gropius και ο Taut αναπόλησαν τα εργαστήρια των μεσαιωνικών μαστόρων, αποκάλεσαν την αρχιτεκτονική «αποκρυσταλλωμένη έκφραση των ευγενέστερων σκέψεων της ανθρωπότητας», εξιδανίκευσαν τον παλαιό τεχνίτη και αναστοχάστηκαν πάνω στη σχέση τέχνης και τεχνολογίας, μετά τις καταστροφικές επιπτώσεις της τελευταίας. Σ' ένα Βερολίνο που αντιλαλούσε από ντανταϊστικές κραυγές και εξπρεσιονιστικά τελεσίγραφα, ο Gropius και οι λίγοι φίλοι του αποτελούσαν έναν νηφάλιο κύκλο που τον αποκάλεσαν «Γυάλινη Αλυσίδα» (από τα σχέδια γυάλινης αρχιτεκτονικής του Taut). Ο Taut φιλοδοξούσε να διαφυλάξει τη φλόγα της ανώτερης πνευματικότητας στην αρχιτεκτονική και διαμέσου αυτής της

¹⁵⁸ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ.15- 19

¹⁵⁹ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ.15- 19

ομάδας να την μεταβιβάσει στο μέλλον. Τα μέλη της «Αλυσίδας» αντάλλαξαν αρχιτεκτονικά σχέδια μεταξύ τους προαναγγέλλοντας την ίδρυση του Bauhaus.¹⁶⁰

Η καινούργια σχολή Staatliches Bauhaus in Weimar (ενιαία τέως Μεγάλη Δουκική Ακαδημία Καλών Τεχνών και Μεγάλη Δουκική Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών), συστήθηκε τον Ιανουάριο του 1919, σε μία προσπάθεια μετασχηματισμού και ανανέωσης των Ακαδημιών. Η ποιητικότητα και ο ρηζικέλευθος λόγος του Μανιφέστου αποδείχθηκε τέλειος από στρατηγική άποψη. Ο Gropius κατόρθωσε να διατηρήσει την ισορροπία μεταξύ του καλλιτέχνη και του τεχνίτη παίρνοντας τον επαγγελματία- καλλιτέχνη» και διώχνοντας τον, απομακρύνοντας τον από τον καινούργιο τύπο δημιουργικής- παραγωγικής εργασιακής διαδικασίας και παραπέμποντας τον στη σφαίρα όπου κυριαρχεί «η χάρη του Θεού». Ο τρόπος αυτός, ενώ εκφράζει βαθύτατο σεβασμό προς τον καλλιτέχνη, έδειξε κιόλας καθαρά ότι μέσα στα στενότερα πλαίσια της δουλειάς της σχολής η καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν έχει πραγματικό ρόλο, «η τέχνη δεν μπορεί να διδαχθεί».¹⁶¹

Αν και η εκπαίδευση στα τεχνικά επαγγέλματα κατείχε την κεντρική θέση στην αρχική έννοια του Bauhaus και στο πρόγραμμα μαθημάτων της σχολής, υπονοώντας ότι η τέχνη παραπέμφθηκε σε μία ευυπόληπτη σφαίρα που ήταν έξω και πάνω από τα ενδιαφέροντα της σχολής, οι τεχνίτες- δάσκαλοι δεν κατείχαν ισότιμη θέση με τους καλλιτέχνες- ζωγράφους. Το γεγονός πως η σχολή βρισκόταν διαρκώς σε θέση άμυνας, εφόσον ο Gropius έπρεπε συνεχώς να απολογείται στις τοπικές δυνάμεις και να προσπαθεί να ισχυροποιήσει τη θέση του, δεν επέτρεψε την υλοποίηση του ιδεώδους της μεσαιωνικής συντεχνίας, εκείνου του νεογοτθικού ονείρου μίας κοινότητας ίσων, καλλιτεχνών και τεχνιτών που θα συνεργάζονταν αρμονικά εμπνεόμενοι από την ίδια πίστη.¹⁶²

Οι δημοκρατικές δομές της σχολής, θεμελιωμένες πάνω στην από κοινού συνεργασία και έρευνα σπουδαστών και δασκάλων (εργαστήρια) αποτυπώνεται και στην αισθητική της σχολής. Bauhaus σημαίνει «εστία της κατασκευής», εφόσον η πόλη συνιστά μία όψη της κοινωνίας, κατασκευάζοντας την πόλη, η κοινωνία οικοδομεί τον εαυτό της. Στην κορυφή του όλου βρίσκεται, συνεπώς, η πολεοδομία. Η πόλη όπου κατοικούμε, το εργαλείο και το έπιπλο που χρησιμοποιούμε πρέπει να είναι λειτουργικά και να υπάγονται στο βιομηχανικό σχέδιο. Η σύλληψη της πόλης

¹⁶⁰ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 24-31

¹⁶¹ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 32-39

¹⁶² Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ.56

ως επικοινωνιακού συστήματος, δεσπόζουσα αντίληψη κάθε σημερινής σοβαρής πολεοδομικής μελέτης, είναι παρούσα ήδη στη θεωρία και στη διδακτική του Bauhaus. Ένας αρχιτεκτονικός σχεδιασμός υψηλής ποιότητας, απαλλαγμένος από καλλιτεχνικές λότητες και συνεπώς αισθητικά θελκτικός είναι το νέο ζητούμενο. Ο δυναμισμός της λειτουργίας καθορίζει όχι μόνο τη μορφή, αλλά και την τυπολογία των κτιρίων.¹⁶³

Πολλοί τύποι αντικειμένων για τη μαζική βιομηχανική παραγωγή που διαδόθηκαν πλατιά μετέπειτα και συνεχίζουν μέχρι και σήμερα (για π.χ. τα έπιπλα από μεταλλικό σωλήνα, οι νέες συνθέσεις γραφικής διαφήμισης και σελιδοποίησης) γεννήθηκαν από τις αναλυτικές έρευνες του Bauhaus. Εδώ καθορίστηκε και θεμελιώθηκε θεωρητικά η αρχή της τυποποιημένης μορφής, τόσο από άποψη τεχνική (για την μαζική μηχανική παραγωγή), όσο και από σκοπιά κοινωνιολογική (για την συναίνεση των καταναλωτών σχετικά με την πιο κατάλληλη τυποποιημένη μορφή αντικειμένων). Αναμφίβολα, στη θεωρία του Bauhaus επικρατεί μία τάση γεωμετριοποίησης των μορφών. Πρόκειται για προτυποποιημένες μορφές που μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως *σημεία*, στα οποία, ανάλογα με τις περιστάσεις, αποδίδουμε διαφορετικές σημασίες. Αυτό υπαινίσσεται και ο Kandinsky, όταν εκθέτει τις αμέτρητες σημασίες που μπορεί να προσλάβει το γεωμετρικό γράφημα, όταν μεταβάλλουμε την κατάσταση του χώρου ή το χρώμα. Η μορφή δεν τίθεται ως δεδομένη, αλλά γίνεται αντιληπτή κατά την διαμόρφωση της, δηλαδή στη διάρκεια του ψυχικού δυναμισμού που την παράγει.¹⁶⁴

Μολονότι, ήδη στο πρώτο πρόγραμμα του 1919 αμφισβητείται στον καλλιτέχνη το προνόμιο της έμπνευσης και του επιβάλλεται η ηθική υποχρέωση μίας παραγωγικής διαδικασίας, το Bauhaus πάντοτε υπήρξε σχολείο τέχνης σε επαφή με όλες τις προχωρημένες τάσεις της ευρωπαϊκής τέχνης: τον ολλανδικό Νεοπλαστικισμό, τον ρωσικό Κονστρουκτιβισμό, ακόμα και με το σουρεαλισμό.

Προκειμένου να ορίσουμε την θέση και το ρόλο του καλλιτέχνη πρέπει να αναφερθούμε στις καλλιτεχνικές φάσεις, οι οποίες σφράγισαν τη ζωή της σχολής. Οι καλλιτέχνες- δάσκαλοι που συσπείρωσε γύρω του το Bauhaus διακρίνονταν για την πολυφωνία των αναζητήσεών τους. Αρχικά, πρωτανεύουν οι εξπρεσιονιστικές τάσεις

¹⁶³ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 301-317

¹⁶⁴ Humblet Claudine : «Le bauhaus», Lausanne :L'Age d'Homme, c1980

με τον Itten να διαδίδει τις πρωτοποριακές παιδαγωγικές απόψεις του στο προκαταρκτικό εργαστήριο της σχολής. Η διαίσθηση, η κιναισθήση, ο αυτοματισμός, η αυθόρμητη έκφραση, αλλά και η βαθιά γνώση των υλικών και των εγγενών εκφραστικών δυνατοτήτων τους, ασκήσεις ρυθμού, ασκήσεις αντιθέσεων, χρωματικές και τονικές έρευνες, στοιχειοθετούσαν τις δεσπόζουσες μίας διδασκαλίας με ολοφάνερες μυστικιστικές αποκλίσεις.¹⁶⁵

Οι ηγετικές φιλοδοξίες του Itten, καθώς και η επιρροή των ιδεών του Van Doesburg (ο Van Doesburg διαφωνούσε πρώτον με τον εξπρεσιονισμό που βασιζόταν στον ατομικισμό, ιδίως όπως τον έπραττε ο Itten, και δεύτερον με την απουσία τμήματος αρχιτεκτονικής στη σχολή) ανέδειξαν μία λανθάνουσα διαμάχη στο εσωτερικό της σχολής. Το δίλημμα τέθηκε κάποια στιγμή χωρίς πολλές περιστροφές: θα παράγουμε εξατομικευμένα έργα που εναντιώνονται στον εμπορικά προσανατολισμένο εξωτερικό κόσμο ή θα επιδιώκουμε την επαφή με την βιομηχανία.. Ο Gropius πρόταξε την συγχώνευση αυτών των δύο προσεγγίσεων. Από την άλλη, η θέση του Itten και λοιπών δασκάλων (Muche) ήταν σαφής: *«Η τέχνη παραμένει ως αυτοσκοπός, ακόμα κι' αν φαίνεται ότι εξυπηρετεί άλλους σκοπούς. Κάνοντας βασικό μας στόχο την αναίρεση του μορφικού στοιχείου (η τέχνη για την τέχνη) περιορίζουμε πάρα πολύ την ελευθερία της δημιουργικής ατομικότητας. Ο ζωγραφικός πίνακας που δεν έχει σκοπό, είναι πρωταρχικά δημιουργικός όπως ακριβώς και η λειτουργική μηχανή του τεχνικού»*.¹⁶⁶

Η σύγκρουση Gropius- Itten σκιαγραφεί τον προβληματισμό γύρω από την διαλεκτική τέχνης- τεχνικής σε συνάρτηση πάντα με την θέση του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Ο Gropius χώρισε την δημιουργική δουλειά σε δύο φάσεις: η πρώτη, η τεχνική δεξιότητα που ευέλικτα προσαρμόζεται στην σύγχρονη βιομηχανική τεχνολογία είναι κοινωνικά ελέγξιμη και επιδέχεται διδασχή, ενώ η δεύτερη, η ατομική έμπνευση δεν επιδέχεται διδασχή, ούτε έλεγχο ή καθοδήγηση. Πίσω από την απλή θέση «η τέχνη δε διδάσκεται», κρύβεται η αντίθεση ατόμου και συλλογικότητας, ο αυτόνομος καλλιτέχνης ως αντίθετο του κοινωνικά στρατευμένου σχεδιαστή. Η καθημερινή πραγματικότητα της χρησιμότητας και οι ασταθείς ισορροπίες στο εσωτερικό της σχολής - αξίωναν την αποδοχή του ενός και την απόρριψη του άλλου σκέλους: η δημιουργική δουλειά θα γινόταν συλλογικά ή καθόλου. Αυτό σήμαινε την αποδόμηση της άποψης του Gropius πως ήταν εφικτή η συνεργασία τέχνης και

¹⁶⁵ Whitford F.: «Bauhaus», σε μετάφραση Ανδρέας Πάπας, Υποδομή, 1993

¹⁶⁶ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 84-85

τεχνολογίας, καλλιτέχνη και τεχνίτη. Ο καλλιτέχνης, ο Itten στην προκειμένη περίπτωση, αρνήθηκε να συμμετάσχει στις εργασιακές διαδικασίες που δεν βασίζονταν σε καλλιτεχνικές αξίες. Στο Μανιφέστο του ο Gropius είχε κάνει διάκριση τέχνης και τεχνικής δεξιότητας πιθανότατα για να κάνει σαφή διάκριση των μακρινών και άμεσων στόχων, καθώς και από σεβασμό στην συνιστώσα που δεν επιδέχεται διδασχά. Δεν σκόπευε να ασκήσει τον παραμικρό έλεγχο σ' ό,τι, κατά τη γνώμη του, δεν επιδεχόταν έλεγχο, ούτε γνώση. Επιχείρησε, λοιπόν, να κρατήσει τις χειροτεχνικές τεχνικές χωριστά από τη μη διδάξιμη δημιουργική ικανότητα, την ατομική έμπνευση με σκοπό να εξισωθούν όλα τα μέλη της σχολής και κανείς να μην βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση εξαιτίας κάποιας ικανότητας του που δεν θα έχει αποκτηθεί με σκληρή δουλειά.¹⁶⁷

Οι αρχικοί βερμπαλισμοί και οι διακηρύξεις του Gropius παραμένουν κενό γράμμα. Ο διαχωρισμός- και όχι η ένωση- τέχνης και τεχνικής είναι η συνήθης πρακτική της σχολής. Αξίζει να επισημάνουμε πως ο Gropius μιλάει για χωριστά μορφικά και πρακτικά/ τεχνικά προβλήματα ακόμα για την αρχιτεκτονική, την κατεξοχήν δραστηριότητα υπό την σκεπή της οποίας δηλώνει πως σκοπεύει να ενώσει τις δύο σφαίρες (μορφική και τεχνική).¹⁶⁸

Πιθανόν ο ίδιος ο Gropius δεν είχε αντιληφθεί ότι είχε φανταστεί το Bauhaus ως καλοσχεδιασμένο λειτουργικό αντικείμενο, στο οποίο ωραίες είναι μόνον οι λεπτομέρειες που είναι και χρήσιμες για το αντικείμενο ως όλον. Ωστόσο, αυτή ακριβώς η ιδέα- στο Μανιφέστο εκφράζεται με τον «αντιπαραγωγικός καλλιτέχνης» - έδωσε ηθικό βάρος στις λέξεις καλλιτέχνης και τεχνίτης. Αυτό έκανε τον καλλιτέχνη, τον Itten, να εκπροσωπεί μία ατομικιστική στάση, του μοναχικού καλλιτέχνη που αυτοπραγματώνεται με τα εσωστρεφή και δυσνόητα δημιουργήματα του σε αντίθεση προς τον σχεδιαστή που λαμβάνει υπόψη τις ανάγκες της κοινότητας. Μία τέτοια αντίθεση ισοδυναμούσε με την απομάκρυνση από το αρχικό πνεύμα του Μανιφέστου και την διακήρυξη της ένωσης ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων.¹⁶⁹

Οι τρομερές συγκρούσεις λογοκρατίας και μυστικισμού, χρησιμοθηρίας και ανορθολογικού μεταξύ Itten και Gropius εντάσσονται στην ιδιόμορφη σύνθεση ενός αντιδραστικού μοντερνισμού, για τον οποίο μιλήσαμε πρωτύτερα. Η διαμάχη έληξε

¹⁶⁷ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 84-86

¹⁶⁸ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 94

¹⁶⁹ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 84-86

με την αποχώρηση του Itten και την πρώτη έκθεση των έργων των σπουδαστών της σχολής το 1923 να προκαλεί την δυσφορία της δεξιάς και του τοπικού τύπου.

Οι σχέσεις του Bauhaus με την ευρύτερη κοινωνία της μεσοπολεμικής Γερμανίας κάθε άλλο παρά αρμονικές ήταν. Το Bauhaus είχε ξεκινήσει να λειτουργεί σαν ανοικτό, δημοκρατικό ίδρυμα σε μία πόλη στην οποία ήταν ανεπιθύμητο. Η επιβίωση του Bauhaus στην Βαϊμάρη βασιζόταν στην σοσιαλδημοκρατική κυβέρνηση, που εναντιωνόταν στις διάφορες εχθρικές και εθνικιστικές ομάδες. Οι μεσοαστοί της Βαϊμάρης ήταν αρκετά ικανοποιημένοι με την παλιά τους ακαδημία καλών τεχνών και δεν είχαν καμία πρόθεση να την αλλάξουν μία τέχνη ξένη, μη οικεία, μη γερμανική στο πνεύμα..¹⁷⁰

Οι καθηγητές της τέως Ακαδημίας, μετά την μετωπική επίθεση του Gropius στη ζωγραφική του καβαλέτου, προχώρησαν σε πολιτικές επιθέσεις εναντίον του Bauhaus, αποκαλώντας το «σπαρτακιστικό- μολσεβίκικο ίδρυμα», το οποίο στήριζε μία «ξένη» και «εβραϊκή» τέχνη. Πράγματι, ο Gropius αντιλαμβανόταν την ζωγραφική ως μία ξεπερασμένη, ατομικιστική δραστηριότητα που προϋπόθετε έναν μεμονωμένο καλλιτέχνη- δημιουργό και έναν μόνο κάτοχο του έργου τέχνης, πράγμα που εναντιωνόταν στο συλλογικά υλοποιούμενο, ολοκληρωμένο έργο τέχνης: την αρχιτεκτονική, στην οποία η ζωγραφική υποτάσσεται. Μία Ένωση πολιτών υπέβαλλε στην κυβέρνηση αίτηση, αξιώνοντας το κλείσιμο του Bauhaus. Η σοσιαλδημοκρατική κυβέρνηση της Θουριγγίας, ενώ προσπαθούσε να προστατεύσει το Bauhaus από τις επιθέσεις των μεσοαστικών εθνικιστικών δυνάμεων, πρότεινε την επανίδρυση της παλαιάς Ακαδημίας Ζωγραφικής.¹⁷¹

Μέσα και έξω από το Bauhaus, όσοι ήθελαν νόμο και τάξη και την επιστροφή της αδιατάρακτης κυριαρχίας των παλιών αξιών, γίνονταν ολοένα λιγότερο ανεκτικοί. Ζητούσαν να απαλλαγούν απ' αυτούς τους ανήσυχους ξένους, που είχαν βρεθεί ανάμεσα τους και που η ενδυμασία και συμπεριφορά τους διέφερε τόσο πολύ από τις επικρατούσες στην πόλη της Βαϊμάρης. Ο Gropius, αναγνωρίζοντας τους κινδύνους που ελλόχευαν σε μία ανάμειξη της πολιτικής με την τέχνη στο Bauhaus, δεδομένης της έκρυθμης πολιτικής κατάστασης, αποφάσισε σε συμφωνία με το Συμβούλιο Δασκάλων να απαγορεύσει αυστηρά οποιαδήποτε πολιτική δραστηριότητα στους μαθητευομένους της σχολής.¹⁷²

¹⁷⁰ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 47-54

¹⁷¹ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 47-54

¹⁷² Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 47-54

Η ισχυρή οικονομική βοήθεια από το κοινοβούλιο, ο καλπάζων πληθωρισμός και οι επιθέσεις των δεξιών βουλευτών- μόλις το 1923 ο Herfurd, βουλευτής του δεξιού Deutschnationale Volkspartei, είχε υποβάλλει στο κοινοβούλιο νομοσχέδιο για την διακοπή της οικονομικής υποστήριξης στη σχολή- κατέστησαν τα σχέδια του Bauhaus δύσκολα έως ακατόρθωτα.. Όσο είχαν την εξουσία οι σοσιαλδημοκράτες, όλες οι κατηγορίες εναντίον του Bauhaus άφηναν άθικτη την σχολή, ενώ όλες οι προτάσεις για διακοπή της χρηματοδότησης της απορρίπτονταν. Ωστόσο, το 1923 άρχισαν ορισμένα πολιτικά γεγονότα, που κατέληξαν στην ανατροπή της σοσιαλδημοκρατικής κυβέρνησης της Θουριγγίας και την άνοδο του δεξιού συνασπισμού (κατάληψη Ρουρ, υποτίμηση νομίσματος, «πραξικόπημα της μπιραρίας» του Hitler στο Μόναχο, εθνικιστική έξαρση, άνοδος των κομμουνιστών στην εξουσία των επαρχιών Σαξονίας και Θουριγγίας, επέμβαση του στρατού της κεντρικής κυβέρνησης εναντίον των νόμιμα εκλεγμένων αριστερών τοπικών κυβερνήσεων).¹⁷³

Η δεύτερη φάση της σχολής χαρακτηρίζεται από μία στροφή προς τις λειτουργικές ανάγκες της κοινωνίας. Η κονστρουκτιβιστική μορφολογία (καθαρά χρώματα και δομές στοιχειώδους καθαρότητας) θα αντικαταστήσει τον λανθάνοντα μυστικισμό και τις εξπρεσιονιστικές τάσεις των πρώτων ετών, ενώ το λειτουργικό λογοκρατικό βιομηχανικό σχέδιο θα εκτοπίσει τα χειροτεχνικά προϊόντα των εργαστηρίων. Η ολλανδική ομάδα De Stijl με τις πιο λεπτές, πιο καθαρές σχεδιαστικές γραμμές της παραπέμπε σε μορφές πιο επιδεκτικές στην εκμηχανισμένη μαζική παραγωγή (η καρέκλα Rietveld ενέπνευσε τα σωληνωτά ελαφρά έπιπλα του Breyer) και σφράγισε την αλλαγή στιλ στη σχολή. Το νέο Bauhaus φιλοδοξεί *«να εκπαιδεύσει ταλαντούχους νέους που θα γίνουν δημιουργικοί σχεδιαστές στο χώρο των επαγγελματιών, της βιομηχανίας και της αρχιτεκτονικής»*.¹⁷⁴

Απαλλαγμένο από τη ρομαντική ιδέα μίας συντεχνιακής κοινότητας μαστόρων-δασκάλων και μαθητευομένων, η νέα διδακτική κατεύθυνση της σχολής φέρει την σφραγίδα ενός βιολογικού φονξιοναλισμού, όπου πρυτανεύουν οι αρχές της οικονομίας, της απλότητας και της λειτουργικότητας. Μολαταύτα δεν εκλείπει ο ουμανιστικός και ιδεαλιστικός τόνος του Gropius.¹⁷⁵ Ο στοχασμός του αντανακλά τις πλατωνικές μνήμες, όπως όταν στο βιομηχανικό αντικείμενο ταυτίζει το ωραίο με το

¹⁷³ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ 135-139

¹⁷⁴ Wolfe Tom: «From Bauhaus to our house», London :Picador, 1993, pp.

¹⁷⁵ Λαμπράκη- Πλάκα Μ.: «Μπαουχάους», Νεφέλη, Αθήνα, 1986, σελ. 39-44

αρμόζον στη χρήση του.¹⁷⁶ Μία τέτοια θεώρηση προσκρούσει στη σαφή θέση της Arndt για τη μη χρησιμότητα των έργων τέχνης, σύμφωνα με την οποία τα καλλιτεχνικά αντικείμενα δεν αποτελούν αντικείμενα χρήσης ή κατανάλωσης και μ' αυτήν την έννοια δεν είναι ανταλλάξιμα

Στην πρώτη επίσημη έκθεση της σχολής, το 1923, ο Gropius ανακοίνωσε τον νέο προσανατολισμό της σχολής «τέχνη και τεχνολογία: μία καινούργια ενότητα» (να σημειώσουμε πως οι καλλιτέχνες του Bauhaus δεν υιοθέτησαν την άποψη των δεξιών διανοούμενων της εποχής περί της τεχνολογίας ως αυτόνομη υπόσταση). Ο Gropius είχε σχεδιάσει την έκθεση ως αναφορά για την πρόοδο της σχολής αλλά και ως επίδειξη προϊόντων, που θα προσέφερε στους εργοστασιάρχες τα προϊόντα του Bauhaus καθώς και τις σχεδιαστικές ικανότητες που ενσάρκωναν. Είχε ελπίσει να απαλλάξει το Bauhaus από την οικονομική εξάρτηση από τις αρχές της Θουριγγίας και να το εντάξει επιτυχώς στην γερμανική κοινωνία συνολικά. Εάν πετύχαινε να εδραιώσει την κοινωνική και οικονομική θέση της σχολής, θα είχε πράγματι πετύχει την διανοητική ανεξαρτησία που χρειαζόταν για την ανεμπόδιστη συνέχιση σχεδίων, τα οποία δεν έφερναν άμεσο κέρδος όπως το εργαστήριο θεάτρου ή τοιχογραφίας.¹⁷⁷

Το κοινό της Βαϊμάρης που επισκέφτηκε την έκθεση δεν αναγνώρισε μία εικόνα του εαυτού του στα έργα των καλλιτεχνών του Bauhaus, ενώ επιδοκίμασε τα ζωγραφικά έργα που εξέθεσε η επανιδρυθείσα Ακαδημία Καλών Τεχνών. Επομένως, εάν το Bauhaus ήθελε να επιβιώσει, θα έπρεπε να επιδιώξει την επαφή με το κοινό της Βαϊμάρης διαμέσου των χειροτεχνικά κατασκευασμένων αντικειμένων. Η υποβάθμιση της τέχνης στο εσωτερικό του Bauhaus, η εμφαντικά μεγαλύτερη αξία που δόθηκε στην εργασία του σχεδιασμού και της παραγωγής και η αποδοχή του κέρδους ως κινήτρου συμβάδιζε με την κράτουσα κλίμακα αξιών της κοινωνίας. Μπροστά στον κίνδυνο κλεισίματος της σχολής (με την άνοδο της δεξιάς συμμαχίας DVP-DNVP στην εξουσία), ο Gropius αποφάσισε να μετατραπούν τα εργαστήρια του Bauhaus σε παραγωγική εταιρεία (το 1925 το Bauhaus μετατρέπεται σε Εταιρεία Περιορισμένης Ευθύνης), που θα πουλούσε τα προϊόντα ή τα σχέδια της στη βιομηχανία για να βγάλει η σχολή τα έσοδα της. Μία τέτοια απόφαση ήταν ένας

¹⁷⁶ Λαμπράκη- Πλάκα Μ.: «Μπαουχάους», Νεφέλη, Αθήνα, 1986, σελ.39-44

¹⁷⁷ Wingler M. Hans: «Bauhaus : Weimar Dessau Berlino 1919-1933», Milano :Feltrinelli, 1972, σελ. 75

συμβιβασμός που κατέστησε απραγματοποίητο το αρχικό ιδεώδες του Gesamtkunstwerk.¹⁷⁸

Το καινούργιο σύνθημα, που σκοπό είχε να δημιουργήσει μία πολιτική ενότητα στο εσωτερικό του Bauhaus, είχε σαν αποτέλεσμα να βαθύνει το υπάρχον ρήγμα. Η δραστηριότητα της σχολής κινήθηκε προς τον εφαρμοσμένο σχεδιασμό. Το προγραμματικό κείμενο του Gropius του 1923 *«Η θεωρία και η οργάνωση του Bauhaus»* μεταφέρει το κέντρο βάρους αποκλειστικά σε έργα που θα πραγματοποιούνταν στη συλλογική σφαίρα, εξομοιώνοντας το δημιουργικό έργο με την παραγωγή. Πραγματική ζωή σημαίνει η παραγωγή και η πραγματικότητα της, συνεπώς τα ατομικά επιτεύγματα λογαριάζονται μόνο ως παράγοντες στα συλλογικά αποτελέσματα.¹⁷⁹

Ένα αντικείμενο που είναι προϊόν βιομηχανικής τεχνολογίας και η δημιουργική δουλειά που ενσωματώνει μπορεί πράγματι να είναι υψηλής ποιότητας, έξυπνα, αισθητικώς ευχάριστα και επινοητικά- αλλά η όλη διαδικασία σχεδιασμού και κατασκευής εκτυλίσσεται σε μία σφαίρα, η οποία δεν έχει κανένα σημείο επαφής με τα δημιουργικά έργα που παράγονται από αυτόνομες, υποκειμενικές, αδιαίρετες εκφραστικές δυνάμεις. Αυτό το ζήτημα το διατύπωσε ο Muche, αργότερα, το 1926: *«Τέχνη και τεχνολογία δεν είναι μία καινούργια ενότητα, όσον αφορά στις δημιουργικές αξίες τους έχουν μία σημαντική διαφορά. Τα όρια της τεχνολογίας τα θέτει η πραγματικότητα, ενώ η τέχνη μπορεί να φτάσει στο επίπεδο των αληθινών αξιών, μόνον εάν επιδιώκει έναν ιδεώδη στόχο... Το καλλιτεχνικό μορφικό στοιχείο είναι ξένο σώμα στην βιομηχανική παραγωγή. Από την άλλη μεριά, οι τεχνικοί περιορισμοί μετατρέπουν την τέχνη σε κάτι περιττό, ενώ μόνον η τέχνη μπορεί να δώσει μία θέα του μεγέθους της απεριόριστης δημιουργικότητας πέρα από τα όρια της σκέψης»*.¹⁸⁰ Στην εποχή της απογείωσης της καπιταλιστικής ουτοπίας (δεσπόζει το φορντικό μοντέλο παραγωγής), ο διεθνής κονστρουκτιβισμός και το καινούργιο πρόγραμμα του Bauhaus συμβαδίζουν με το νέο παράγοντα της εποχής, την μηχανή (για π.χ. οι παραστάσεις του Schlemmer).

Ο κοινωνιολόγος Herbert Houbner, αναλύοντας την ιστορία του Bauhaus κυρίως ως κοινωνική ουτοπία, αναφέρει το 1923 ως σημείο καμπής, επειδή εκείνη ακριβώς τη στιγμή η ουτοπία που είχε διατυπωθεί στο Μανιφέστο θα έπρεπε να πραγματοποιηθεί.

¹⁷⁸ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ 135-141

¹⁷⁹ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ.124

¹⁸⁰ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ.125

Καθώς η τεχνολογία γινόταν ολοένα και πιο σημαντικός παράγοντας, μετά το 1922, ξεκίνησε και η σταδιακή απομάκρυνση από το όραμα του Gesamtkunstwerk. Η τεχνολογική παραγωγή δεν μπορούσε να συμφιλιωθεί με την έννοια του συνολικού έργου τέχνης. Η λειτουργική ανάλυση και τα προβλήματα της βέλτιστης εφαρμοσιμότητας τεθήκαν στην ημερήσια διάταξη, περιθωριοποιώντας την ιδέα του Gesamtkunstwerk.¹⁸¹

Στο Μανιφέστο αναφέρεται χαρακτηριστικά: *«Η σχολή είναι υπηρέτης του εργαστηρίου και μία μέρα θα απορροφηθεί από αυτό. Συνεπώς στο Bauhaus δεν υπάρχουν δάσκαλοι και μαθητές, αλλά μάστορες, τεχνίτες και μαθητευόμενοι»*. Ο σκοπός ήταν να γίνει ο σπουδαστής ένα κράμα καλλιτέχνη και τεχνίτη (έτσι εξηγούνται και οι δύο δάσκαλοι ανά εργαστήριο), και έτσι να σχηματιστεί ένας νέου τύπου καλλιτέχνης- τεχνίτης, στον οποίο όλες οι γνώσεις του καλλιτέχνη και του τεχνίτη θα ωρίμαζαν και θα έδιναν μία νέου τύπου γνώση. Για τον Gropius ήταν αναγνωρισμένος και φυσικός ο διαχωρισμός της καλλιτεχνικής σύλληψης εννοιών και της πρακτικής εκτέλεσης.¹⁸²

Οι καλλιτέχνες- ζωγράφοι τίθενται σταδιακά στο περιθώριο της σχολής. Η ατομική δημιουργία παραχωρεί την θέση της στη συλλογική δράση. Ο κύκλος των ζωγράφων έβλεπε με επιφυλακτικότητα το πρόγραμμα βιομηχανικής αισθητικής του Gropius. Παρά τις διακηρύξεις του Gropius για την ενσωμάτωση της τέχνης στην δημιουργική κοινωνική διαδικασία, το 1923, οι ζωγράφοι μέσα στον μικρόκοσμο του Bauhaus βρέθηκαν ουσιαστικά στο ίδιο εξωτερικό περιθώριο το οποίο κατείχαν και στην κοινωνία εν γένει- και αντιμετώπιζαν την ίδια ανάμικτη υποδοχή: απόλυτο σεβασμό και αναγνώριση των καλλιτεχνικών ικανοτήτων και επιτευγμάτων, μαζί με αμφιβολίες για την αναγκαιότητα αυτών των ίδιων των ικανοτήτων και επιτευγμάτων. Από το 1923 και μετά οι ζωγράφοι σπρώχτηκαν στο περιθώριο, μακριά από τον κεντρικό πυρήνα του ιδρύματος, ενώ ο Moholy- Nagy με τα καινούργια τεχνολογικά του πειράματα δεν αφομοιώθηκε εύκολα από την κοινότητα της σχολής.¹⁸³

Το γεγονός ότι δεν υπήρχε ενότητα στο Bauhaus δεν σήμαινε χάος, αλλά την ύπαρξη ενός σαφέστατα διακριτού σχίσματος που βάθαινε από την αρχή και οριοθετούσε εμφανέστατα τις καλλιτεχνικές και τις τεχνικές δεξιότητες. Δεν ήταν

¹⁸¹ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 115

¹⁸² Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 86

¹⁸³ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 114-115

μόνο οι ζωγράφοι, που σχημάτιζαν μια άτυπη ξεχωριστή κοινότητα στο εσωτερικό του Bauhaus. Στην πορεία των εργασιών για την έκθεση, οι κατασκευαστές αντικειμένων δημιούργησαν ένα άλλο στρατόπεδο με ολοένα αυξανόμενη αλληλεγγύη. Τα έργα τους άρχισαν να φανερώνουν μία κοινή οπτική και η αυτοπεποίθηση τους ως τεχνιτών και σχεδιαστών μεγάλωνε.¹⁸⁴

Οι Kandinsky και Klee δεν συμμετείχαν ιδιαίτερα στις δραστηριότητες της σχολής, όμως η παρουσία και η επιρροή τους είχαν αναμφισβήτητο αντίκτυπο στη σημασία και το επίπεδο του έργου του Bauhaus. Κατά την διαμάχη ατομικιστικές/ρομαντικές ή αντικειμενικές/ορθολογικές εργασιακές μέθοδοι, η θέση του Kandinsky ήταν ρητή: *«η ατομικότητα είναι ο προάγγελος του μέλλοντος, και η συλλογικότητα είναι πράγμα του παρελθόντος»*. Ο Klee από την μεριά του απέφευγε θεωρητικά δογματικές μεθόδους.¹⁸⁵

Με την μεταφορά της σχολής στο Dessau, το ιδεώδες του Gesamtkunstwerk μετατοπίζεται από την αρχιτεκτονική, που θα ένωνε τέχνες και τεχνικά επαγγέλματα, στον άνθρωπο. Η αναμενόμενη πραγμάτωση της συνολικότητας ως ουτοπικός αντικειμενικός στόχος, δεν ήταν πια ένα αντικείμενο, αλλά ένας ιδεώδης, ολοκληρωμένος άνθρωπος. Οι νεαροί καλλιτέχνες ήταν δημιουργικοί εργάτες νέου τύπου, και όχι απλώς καλλιτέχνες με το παραδοσιακό νόημα της λέξης. Εκπροσωπούν την αξιόπιστη ποιότητα, την στέρεη κατασκευή, τις έξυπνες ιδέες και ένα εν γένει υψηλό αισθητικό επίπεδο. Τα τεχνουργήματά τους, αντί να διασχίζουν την απόσταση από την μία ψυχή στην άλλη, πηγαίνουν απλώς από το γραφείο του σχεδιαστή στο τραπέζι του καταναλωτή. Ο Gropius και ο Moholy-Nagy πρόβαλλαν έναν νέο τύπο τεχνίτη με την ικανότητα να εποπτεύει ολόκληρη την δημιουργική διαδικασία και την δυνατότητα να την αλλάζει ελεύθερα-σε αντίθεση προς τον εργάτη της βιομηχανίας, που είναι καταδικασμένος να εκτελεί μία μηχανική, επιμέρους λειτουργία που εμποδίζει την προσωπική ανάπτυξη. Ο ολοκληρωμένος άνθρωπος, ο καινούργιος ανθρώπινος τύπος του μέλλοντος, θα ήταν ικανός ν' ανταγωνιστεί τον τεχνίτη πρόδρομο του μόνον εάν άλλαζε την σχέση ανθρώπου-μηχανής: ενεργώντας πλέον μόνο με την ιδιότητα του σχεδιαστή. Αντί να προσαρμόζει τη δουλειά του στις απαιτήσεις και τις δυνατότητες των μηχανών, που

¹⁸⁴ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 118

¹⁸⁵ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 95

έχουν κυρίως φτιαχτεί για να παράγουν στην μέγιστη ποσότητα, ο καινούργιος άνθρωπος, στην βάση των αλλαγμένων αναγκών, θα όριζε τι και πώς θα παράγει.¹⁸⁶

Ο καινούργιος στόχος ήταν να δημιουργηθούν αγαθά και κτίρια ειδικά σχεδιασμένα για βιομηχανική παραγωγή. Συνεπώς, ο εργάτης πρέπει να μετατραπεί σε μηχανικό και εδώ ερχόμαστε αντιμέτωποι μ' έναν μετασχηματισμό των τεχνουργημάτων και της τέχνης που θα συγχωνεύσει την δημιουργική διανοητική και χειρωνακτική δουλειά σε μία μόνο σχεδιαστική διαδικασία. Σχεδιασμός σημαίνει μορφική και δομική διαμόρφωση του προϊόντος με βάση την λειτουργία του, καθώς και εξειδίκευση της τεχνολογίας παραγωγής του. Έτσι ο σχεδιαστής πρέπει να είναι εξοικειωμένος με τις ανάγκες του καταναλωτή, για να ξέρει τι πρέπει να σχεδιάσει, αλλά και με τα μέσα παραγωγής, τις μηχανές, για να ξέρει τους τεχνολογικούς περιορισμούς, στους οποίους πρέπει να υποταχθεί το αντικείμενο. Έτσι ο άνθρωπος ελευθερώνεται από το σωματικό μόχθο ή τουλάχιστον από τον μόχθο που θα πρέπει ν' ακολουθεί το βήμα και τους ρυθμούς της μηχανικής παραγωγής. Ωστόσο πρέπει να πληρώσει ένα υψηλό αντίτιμο: το έργο της ανθρώπινης νόησης και φαντασίας- ο σχεδιασμός- πρέπει να προσαρμόζεται ρουτινιέρικα στην μηχανή. Αλλά αυτό δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ότι περιορίζει τις άπειρες δυνατότητες της ανθρώπινης νόησης προκειμένου να χωρέσει η τελευταία στα πλαίσια της τεχνολογίας. Το καινούργιο ιδεώδες είναι ο άνθρωπος ο ικανός να απολαμβάνει στον μέγιστο βαθμό τις καινούργιες του δυνατότητες- ο τέλειος μηχανικός του κόσμου.¹⁸⁷

Δυστυχώς, η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην καλλιτεχνική σφαίρα (Kandinsky, Klee, Schlemmer) και στο design παγιώθηκε με αποτέλεσμα το ναυάγιο της ουτοπίας "Bauhaus".

Με την έλευση του Meyer, ο φονξιοναλισμός της προηγούμενης φάσης αποβάλλει τις ιδεαλιστικές και τεχνοκρατικές του τάσεις και προσδιορίζεται αποκλειστικά από κοινωνικά κριτήρια. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Meyer: *«Η κατασκευή δεν είναι υλοποίηση ενός προσωπικού αισθήματος, αλλά συλλογική δράση. Είναι η κοινωνική, ψυχολογική, τεχνική και οικονομική οργάνωση ζωτικών διαδικασιών»*. Μέλημα του είναι να ορίσει την σχέση του καλλιτέχνη με την τεχνική και τα νέα μέσα παραγωγής. Ο καλλιτέχνης προορίζεται να μορφοποιήσει την νέα κοινωνία (γι' αυτό ο Meyer προσέθεσε μαθήματα κοινωνιολογίας, πολιτικών επιστημών, ψυχολογίας, οικονομίας). Στα δύο χρόνια της παραμονής του, ο Meyer κατάφερε να διπλασιάσει

¹⁸⁶ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 151

¹⁸⁷ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ.151-153

τα έσοδα της σχολής από την προώθηση των προϊόντων της στη βιομηχανία ¹⁸⁸ Ο τρόπος σκέψης και προσέγγισης του Meyer με εμφανή τα σημάδια μίας σοσιαλιστικής- κομμουνιστικής ουτοπίας, κατέληξε σ' έναν φανατικό αναγωγισμό. Δεν τον ένοιαζε καθόλου η τέχνη. Ο αντικειμενικός στόχος του σχεδιασμού ήταν η ποσοτική αύξηση. Ο Meyer απολύθηκε το 1930 εξαιτίας των μαρξιστικών του αντιλήψεων («Η τέχνη είναι απλώς τάξη», όπως έλεγε) και της κατάφωρης περιφρόνησης προς τους καλλιτέχνες της σχολής ¹⁸⁹

Ο Mies Van de Rohe, τελευταίος διευθυντής της σχολής (1931-1932), περιέκοψε τα δημιουργικά μαθήματα, όπως το μάθημα ζωγραφικής, δίνοντας έμφαση αποκλειστικά στην αρχιτεκτονική. Στους προγενέστερους κοινωνικούς προσδιορισμούς του Meyer υποκαθίσταται τώρα μία αποπολιτικοποίηση και μία προσήλωση στην απόλυτη ποιότητα και τα πολύτιμα υλικά.

Το 1932, η πλειοψηφία των εθνικοσοσιαλιστών του δημοτικού συμβουλίου του Dessau αποφασίζει τη διάλυση του Bauhaus. Οι σωτήριες προσπάθειες του Rohe ήσαν άκαρπες. Στις 11 Απρίλη του 1933, οι Ναζί καταλαμβάνουν το κτίριο, όπου είχαν εγκατασταθεί κάποια μέλη της σχολής. Η αυλαία της σχολής πέφτει!

¹⁸⁸ Λαμπράκη- Πλάκα Μ.: «Μπαουχάους», Νεφέλη, Αθήνα, 1986, σελ. 44-50

¹⁸⁹ Λαμπράκη- Πλάκα Μ.: «Μπαουχάους», Νεφέλη, Αθήνα, 1986, σελ. 44-50

Αντί Επιλόγου

Η ολιστική προσέγγιση του Bauhaus (συγκέντρωση αρχιτεκτόνων, ζωγράφων, γλυπτών, τεχνιτών, σχεδιαστών και θεωρητικών) υποδηλώνει πως ως σχολή και ως εργαστήριο είχε καταλάβει πως η δημιουργική διαδικασία είναι βαθιά ριζωμένη όχι μόνο στη κουλτούρα, αλλά και στην καθημερινή πρακτική. Το στίλ του Bauhaus έγινε το στίλ ενός απελευθερωμένου τρόπου ζωής: τα κτίρια και τα αντικείμενα παρατάσσονταν γύρω από έναν άνθρωπο, που θεωρούνταν ελεύθερος και μπορούσε ν' αναδιατάσσει την θέση και την λειτουργία τους ανάλογα με τις ανάγκες της στιγμής.

Ο Gropius και ο Moholy- Nagy αντιλήφθηκαν πως το ανθρώπινο ταλέντο φανερώνεται και λυτρώνεται μόνο μέσα από την διαδικασία κοινωνικής παραγωγής και αποδοχής. Οι ακατάπαυτες διενέξεις και διαφωνίες στο εσωτερικό του Bauhaus περιστρέφονταν γύρω από το εάν ο καλλιτέχνης ως άτομο έχει τα πρωτεία σε σχέση με την κοινότητα ή το αντίθετο. Πρόκειται για ένα ερώτημα καθαρά πολιτικό εφόσον σχετίζεται με την κυρίαρχη μορφή κοινωνικής οργάνωσης που μεταφέρεται στον μικρόκοσμο μίας σχολής καλών τεχνών. Η αποδοχή ή η απόρριψη αυτού του μοντέλου οριοθετεί την στάση της σχολής απέναντι στον εαυτό της και την κοινωνία.

Όπως είδαμε από την στιγμή που η τέχνη «κοινωνικοποιήθηκε» λειτούργησε ως ορκισμένος εχθρός, αλλά και ως προπαγανδιστικός φορέας των μεγάλων και αναγκαίων αλλαγών που επέβαλε η βιομηχανική φάση του καπιταλιστικού συστήματος και η ηγεμονεύουσα αστική τάξη. Σήμερα, τα έργα τέχνης φαίνεται να έχουν χάσει κάθε στοιχείο επιθετικότητας. Μετατρέποντας την εξέγερση σε θεσμό, στοχεύουν απλώς σε μία φευγαλέα απελευθέρωση του θεατή.

Παράρτημα

Ρεαλισμός



Εικόνα 1: Courbet, «Λουόμενες», 1858

Η στιλιστική ταλάντευση του καλλιτέχνη ανάμεσα στις μνήμες μυθολογικών θεμάτων του μπαρόκ και σε μία διάθεση ρεαλιστικής απόδοσης του θέματος ερμηνεύεται από τον Proudhon *«ως απεικόνιση της πλαδαρής και βουτηγμένης στη χλιδή αστικής τάξης, η οποία έχει παραμορφωθεί από την τεμπελιά και την πολυτέλεια»*. Το έργο αποτελεί μία σημαντικότετη τομή ανάμεσα στην τυπολογία των παραδοσιακών στυλ και την απαρχή μίας μοντέρνας αισθητικής αντίληψης, που διασπά την υφολογική συνοχή της παραδοσιακής αντίληψης.

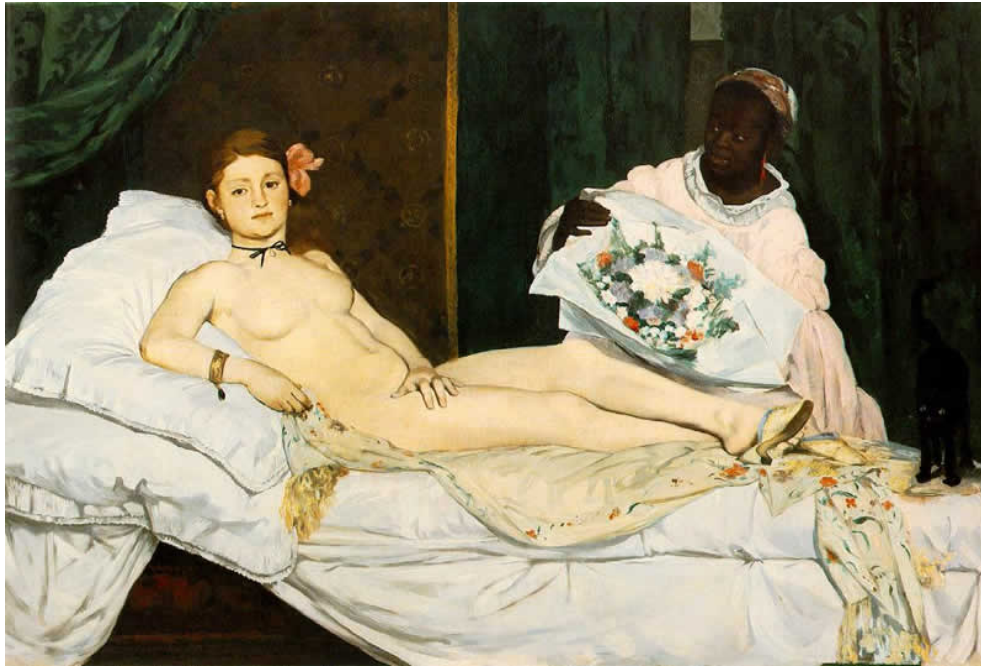


Εικόνα 2: Courbet, «Καλημέρα κύριε Courbet», 1854

Η κυρίαρχη μορφή είναι ο ζωγράφος που αυτόνομος και αυτάρκης με τα εργαλεία του στην πλάτη, βγαίνει στη φύση για να την συναντήσει και να την αποτυπώσει στον καμβά του.

Η προσπάθεια του Courbet να αναπαραστήσει τα ορατά αντικείμενα με ακρίβεια, όσο ταπεινά κι' αν είναι, μόνο και μόνο για να καταγράψει τα χρώματα και την υφή τους καθώς και τους σχηματισμούς τους, θεωρήθηκε από τους ακαδημαϊκούς ζωγράφους και το κοινό ως καλλιέργεια της ασχήμιας, όταν είδαν την έκθεση που διοργάνωσε μόνος του το 1855.

Manet



Εικόνα 3: Manet, «Ολύμπια», 1863

Η γυμνότητα της θρασύτητας Ολύμπιας επισημαίνει όλες τις κοινωνικές παραμέτρους της αστικής καθημερινότητας (πορνεία, χρήμα, καταπίεση).



Εικόνα 4: Manet, «Πρόγευμα στη γλόη», 1863

Van Gogh



Εικόνα 5: Vincent Van Gogh, «Οι Πατατοφάγοι»

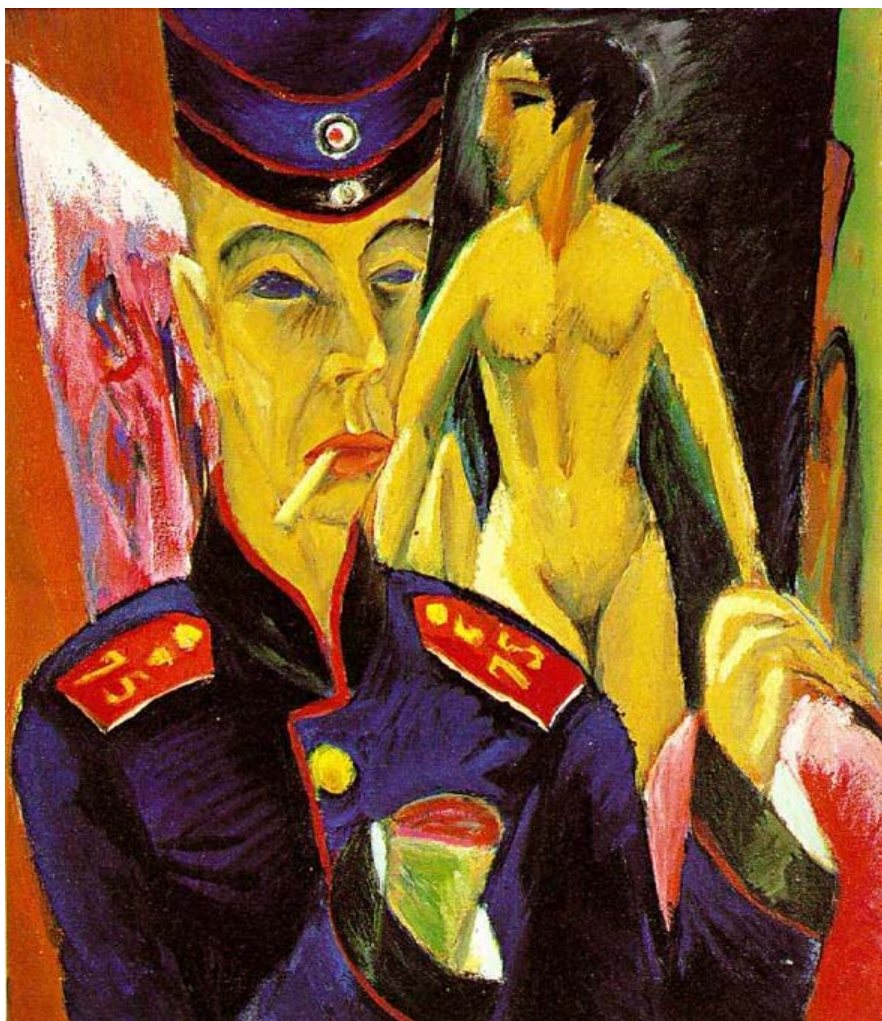
Ο νόμος του νατουραλιστικού χρώματος των ιμπρεσιονιστών κατέρρευσε. Το χρώμα τώρα αποκτά την αξία μίας βίαιης μεταφοράς, δεν έχει πλέον διακοσμητική λειτουργία.

Εξπρεσιονισμός



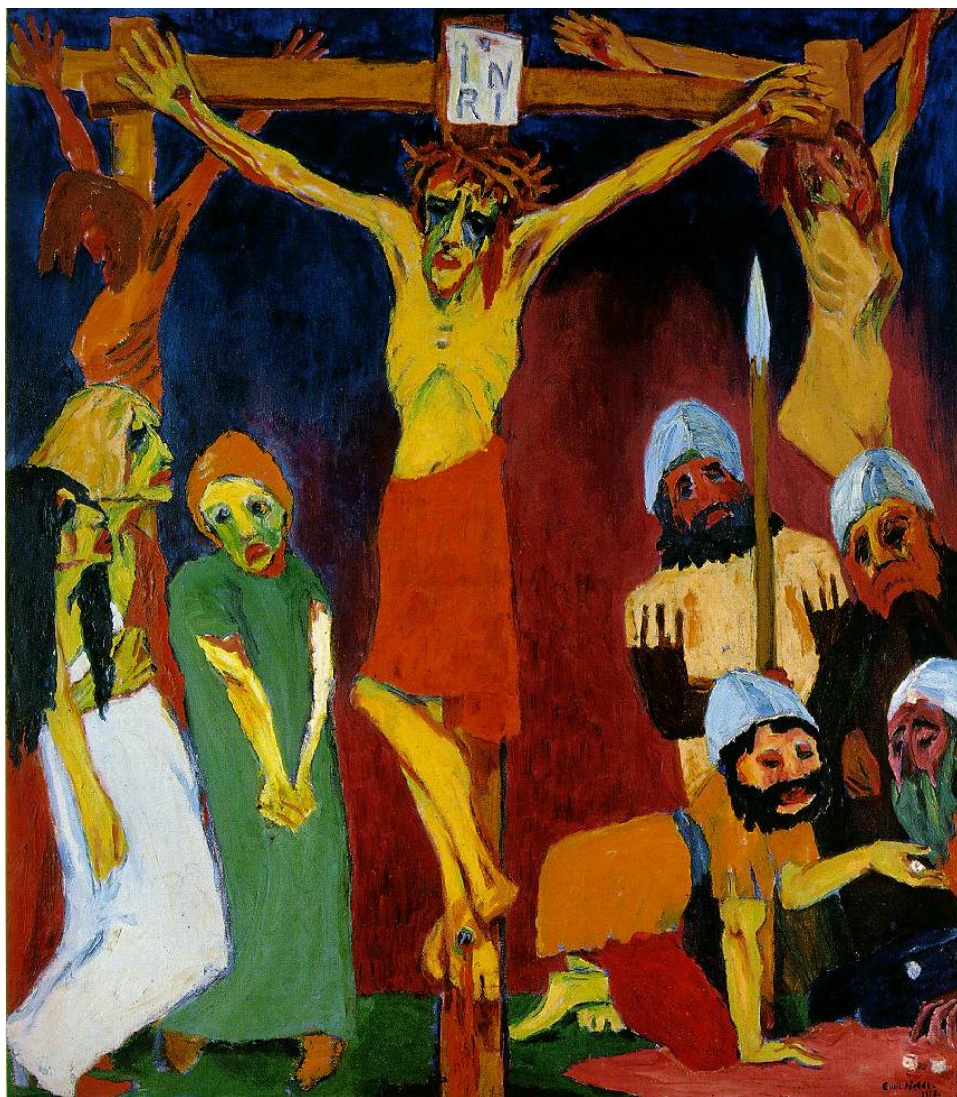
Εικόνα 6: Munch, «Η κραυγή», 1894

Πρόκειται για την κραυγή υπαρξιακού τρόμου μίας θλιμμένης ψυχής που βασανίζεται και καίγεται μέσα σε τρομαχτικές φλόγες. Ο Munch ήταν προφανώς ο πρώτος που παρουσίασε στη Γερμανία μία ανατρεπτική εικόνα της ζωγραφικής. Η έκθεση του στο Βερολίνο το 1892, όπου εξέθεσε 50 έργα, επηρέασε βαθιά πολλούς καλλιτέχνες. Όταν ζητήθηκε η απομάκρυνση των πινάκων του, τον υποστήριξαν όλοι οι νέοι καλλιτέχνες, με αποτέλεσμα την ίδρυση της Secession του Βερολίνου. Το 1905 εκδόθηκε στο Μόναχο η πρώτη του μονογραφία. Ο Munch θυσίασε τον τόνο στη γραμμή προκειμένου να δώσει κίνηση και ρυθμό στη συγκινησιακή ενότητα του έργου του.



Εικόνα 7: Kirchner, «Αυτοπροσωπογραφία», 1918

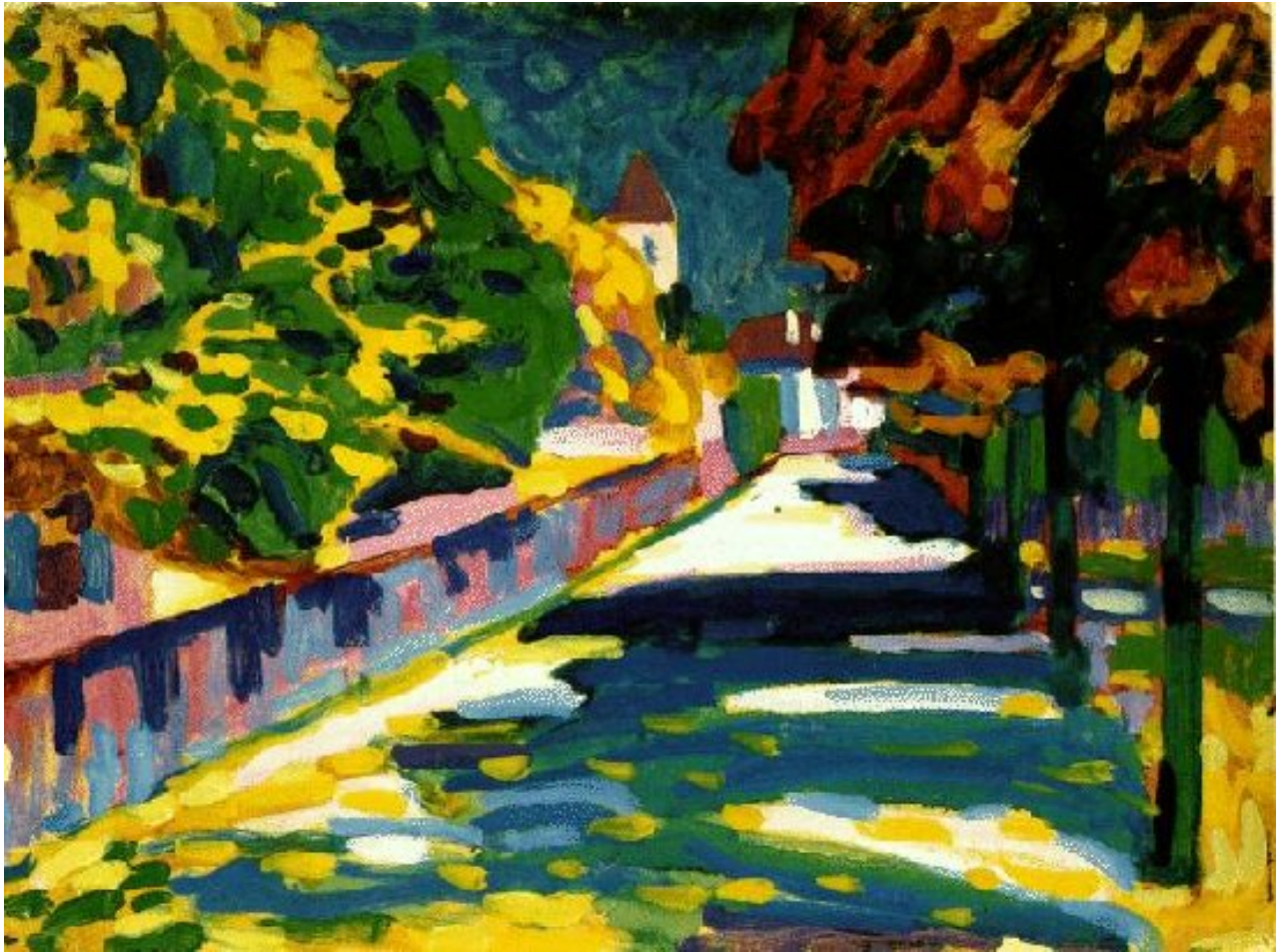
Υπάρχει στον Kirchner μία υπερευαίσθησία που μεταφέρεται σε φόρμες τεταμένες, οξυτενείς, σε χρώματα ξινά, σε αποσυνθέσεις των σχημάτων. Γεμάτος ασυγκράτητα νεύρα, φρίκη, ηλεκτρισμό και παραμορφώσεις έχει συλλάβει την απομόνωση και την εγκληματικότητα μέσα στην κοσμοπλημμύρα των μητροπόλεων, στις οποίες κυριαρχούσε η Αποκάλυψη του πολέμου.



Εικόνα 8: Nolde, «Η Σταύρωση»

Οι πίνακες του με θρησκευτικά θέματα θυμίζουν μορφολογικά το γκροτέσκο του Ensor. Μέσα από τα ερεθιστικά χρωματικά μίγματα ξεπηδάει ένας τραχύς μυστικισμός.

Αφηρημένη Τέχνη- Kandinsky



Εικόνα 9: Kandinsky, «Φθινόπωρο στη Βαυαρία», 1908

Οι πρώτοι πίνακες του Kandinsky είναι τύπου φωβ. Τα χρώματα εξαιρετικά έντονα, απελευθερωμένα από τον παραδοσιακό περιγραφικό τους ρόλο, οι πινελιές αδρές, το σχέδιο παραμορφωμένα αντινατουραλιστικό. Οι φωβιστικοί πίνακες του 1908-09 απλουστεύονται βαθμιαία και οι λεπτομέρειες παραλείπονται έως την οριστική εξάλειψη τους.



Εικόνα 10: Kandinsky, «Τα υπέρ και τα κατά» 1929

Τα εξελικτικά στάδια προς την μη- αντικειμενική ζωγραφική, όπως παρατίθενται από τον ίδιο στον επίλογο του έργου του «Το πνευματικό στοιχείο στην τέχνη» είναι τα εξής:

- Η άμεση εντύπωση από τη φύση που εκφράζεται με καθαρά εικονική μορφή.
- Ο αυτοσχεδιασμός: Μία έκφραση σε μεγάλο βαθμό ασύνειδη/ αυθόρμητη που έχει εσωτερικό χαρακτήρα και μη υλική φύση.
- Η σύνθεση: Μία έκφραση ενός εσωτέρου αισθήματος που μορφοποιείται σιγά-σιγά. Εδώ, η λογική, η συνείδηση, η σκοπιμότητα παίζουν τεράστιο ρόλο, αλλά δεν μένει κανένα ίχνος υπολογισμού, παρά μόνον το αίσθημα.

Επεσήμανε και δύο κινδύνους που σχετίζονται με την αφηρημένη χρήση του χρώματος. Πρώτον, το ενδεχόμενο να εξελιχθεί ο πίνακας σε καθαρά εξωτερική διακόσμηση και δεύτερον, ο φόβος επιστροφής σε μία συμβολική χρήση του χρώματος, όπως αυτή που δέσποζε το Μεσαίωνα. Αυτό που χρειάζεται, κατά τον Kandinsky, είναι νέες μορφές (σηματισμοί) που ν' ανταποκρίνονται στην εσωτερή

παρόρμηση του καλλιτέχνη. Φαινομενικά τυχαία σχήματα, χωρίς προφανή σύνδεση μεταξύ τους που διαθέτουν όμως μία εσωτερική αρμονία. Οι πίνακες του βασίζονται σε μία ασυνήθιστα ακριβόλογη οπτική φαντασία και μία εκπληκτική οπτική μνήμη.¹⁹⁰



Εικόνα 11: Klee, "Angelus Novus", 1932

Στον πίνακα αυτό, ο Benjamin αντικρίζει τον άγγελο της ιστορίας:

«Το πρόσωπο του είναι στραμμένο προς το παρελθόν. Όπου εμείς βλέπουμε μία αλυσίδα γεγονότων μπροστά μας, αυτός βλέπει μόνο μια καταστροφή, που συνεχίζει να σωρεύει συντρίμια μπροστά στα πόδια του. Η καταιγίδα έρχεται από την μεριά

¹⁹⁰ Read Herbert: «Η Τέχνη σήμερα, για την θεωρία της μοντέρνας τέχνης», μετάφραση Δημοσθένης Κουρτοβίκ, Κάλβος, Αθήνα, 1960, σελ. 151-156

του Παραδείσου και πέφτει στα φτερά του με τέτοια ορμή που δεν μπορεί πια να τα κλείσει. Χωρίς αντίσταση τον οδηγεί στο μέλλον, όπου έχει στραμμένη την πλάτη του, ενώ ο σωρός απ' τα συντρίμια στα πόδια του υψώνεται μέχρι τον ουρανό. Αυτήν την καταιγίδα ονομάζουμε πρόοδο (Benjamin, 1971, s.84-85)

Κονστρουκτιβισμός



Εικόνα 12: Tatlin, «Μνημείο Τρίτης Διεθνούς», 1919

Το σχέδιο αυτό του Tatlin ήταν το χαρακτηριστικότερο σύμβολο της επιθυμίας των κονστρουκτιβιστών να συγχωνευθεί η τέχνη με τις ανάγκες του κράτους για

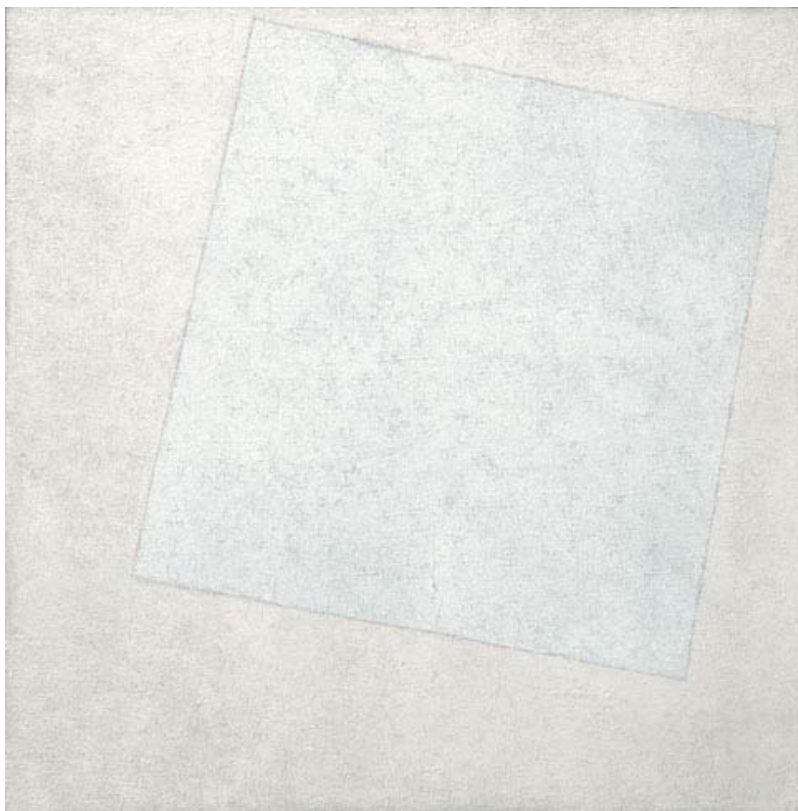
πληροφόρηση των πολιτών. Η φαντασμαγορική αυτή κατασκευή θα είχε σπειροειδή μορφή, ώστε να εκφράζει τον δυναμισμό της νέας εποχής, την τολμηρή ώθηση προς έναν άγνωστο αλλά γεμάτο υποσχέσεις μέλλον. Ο κορμός του θα αποτελούνταν από έναν κύλινδρο, έναν κύβο και μία σφαίρα, όπου θα υπήρχαν αίθουσες συνελεύσεων, γραφεία και ένα κέντρο πληροφοριών στην κορυφή. Όλα αυτά θα περιστρέφονταν γύρω από τον άξονα τους, καθένα με διαφορετική ταχύτητα, σ' ένα από τα πρώτα δείγματα κινητικής γλυπτικής ή για την ακρίβεια κινητικής αρχιτεκτονικής. Χρησιμοποιώντας όλα τα έως τότε γνωστά μέσα (μεταξύ άλλων ένα μηχάνημα που θα «έγραφε» λέξεις και θα πρόβαλε εικόνες στον ουρανό), το κτίριο του Tatlin θα εξέπεμπε όλη την ημέρα ενημερωτικά δελτία προς τον λαό, κυβερνητικές ανακοινώσεις, διακηρύξεις και επαναστατικά συνθήματα.¹⁹¹ Για πρώτη φορά βλέπουμε τον πραγματικό χώρο να εισάγεται ως εικαστικός παράγοντας. Στις γωνιώδεις κατασκευές του, ο Tatlin κατήγγησε το «πλαίσιο» ή το «φόντο» που περιόριζαν τα παλαιότερα έργα στο χώρο και το χρόνο, μια και το πλαίσιο συντελεί στο να απομονώσει ένα «έργο τέχνης» και να το περιφράξει σ' έναν ιδανικό και αιώνιο κόσμο. Αυτό το διαχωρισμό της πραγματικότητας της τέχνης και της πραγματικότητας της ζωής επιζητούσε να καταστρέψει.¹⁹² Στο έργο αυτό οι τέχνες δεν διακρίνονται: είναι αρχιτεκτονική, κατασκευή προσωρινή, κονστρουκτιβιστική γλυπτική σε κλίμακα γιγαντιαία, τεχνική λειτουργικότητα και λειτουργικότητα ως μηχανισμός επικοινωνίας.¹⁹³ Η υλοποίηση των προχωρημένων κονστρουκτιβιστικών ιδεών και των φιλόδοξων αρχιτεκτονικών και βιομηχανικών προγραμμάτων προσέκρουσαν στις τεχνολογικές ελλείψεις της νεαρής τότε Σοβιετικής Ένωσης.

¹⁹¹ Συλλογή κειμένων, «Εννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό», επιμέλεια: Νίκος Στάγκος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 204

¹⁹² Grey C.: «Η Ρώσικη Πρωτοπορία: προεπαναστατική και επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922», σε μετάφραση: Πέπη Ρηγοπούλου, Υποδομή, Αθήνα, 1987, σελ. 200- 213

¹⁹³ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 319

Σουπρεματισμός



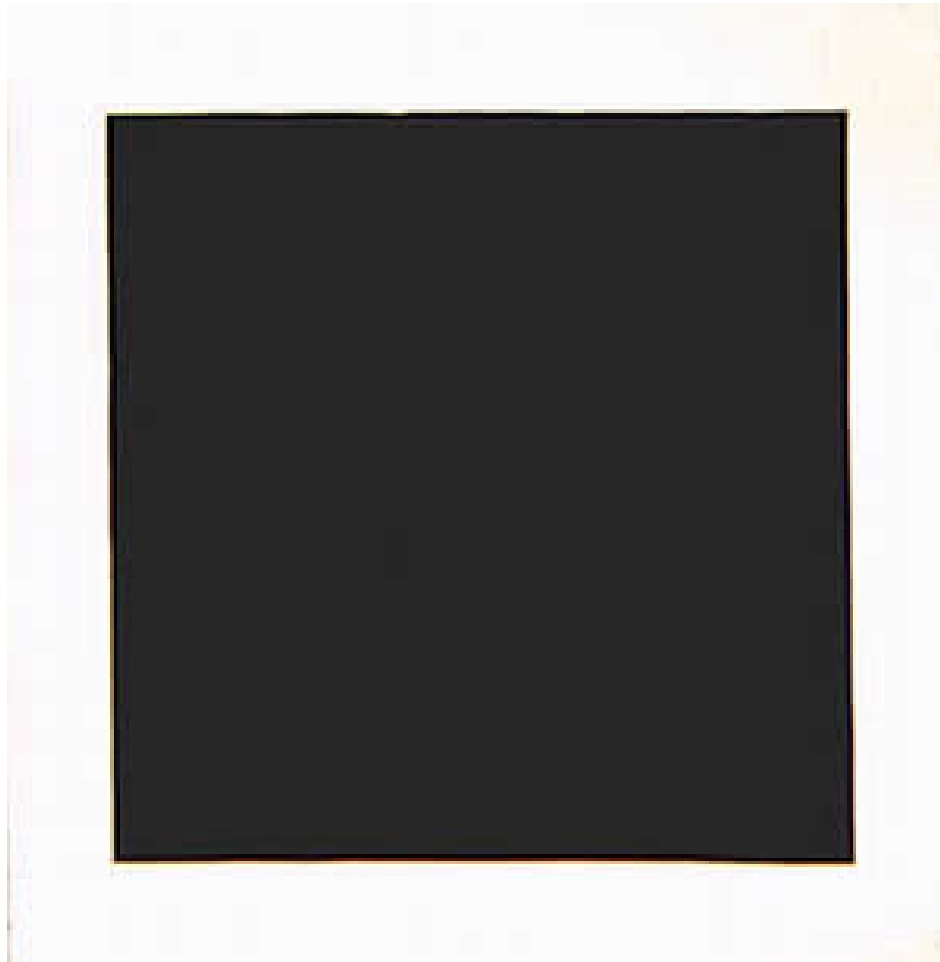
Εικόνα 13: Malevic, «Σουπρεματιστική σύνθεση: Λευκό σε λευκό», 1918

Η αφαιρετική του μέθοδος προέρχεται από τον κυβισμό, τον οποίο όμως, με άκρα απλοποίηση, περιορίζει στα στοιχειώδη σχήματα της γεωμετρίας: στο τετράγωνο, στο τρίγωνο, στη γραμμή και στον κύκλο. Ο σουπρεματισμός του Malevic υποδιαιρείται σε τρεις περιόδους: στη μαύρη περίοδο, στη χρωματική περίοδο και στη λευκή περίοδο.¹⁹⁴

Με την μοναξιά του λευκού πίνακα ήθελε να μεταδώσει κάτι σχετικό με την τελική απελευθέρωση του ανθρώπου: μία κατάσταση νιρβάνα, την έσχατη κατάφαση της σουπρεματιστικής συνείδησης με την ουσία της τέχνης, όπως είχε καθοριστεί από τον όγκο των αναπαριστάμενων αντικειμένων, να έχει εξανεμιστεί. Το τετράγωνο (ο άνθρωπος ή η ανθρώπινη επιθυμία) αποβάλλει την υλική του υπόσταση και γίνεται ένα με το άπειρο, το μόνο που απομένει είναι ένα αδιόρατο ίχνος της παρουσίας του

¹⁹⁴ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 285-286

(ή της παρουσίας του ανθρώπου).¹⁹⁵ Όπως είπε ο ίδιος: «*Βρέθηκα στον κόσμο του λευκού. Δίπλα μου, σύντροφοι πιλότοι κολυμπούν σ' αυτήν την απεραντοσύνη. Καθιέρωσα τον κώδικα σημάτων του Σουπρεματισμού. Κολυμπήστε! Η ελεύθερη λευκή θάλασσα, η απεραντοσύνη, απλώνεται μπροστά σας*».¹⁹⁶ Το λευκό μετέδιδε μία νοσταλγία για το αξεδιάλυτο μυστήριο του σύμπαντος.



Εικόνα 14: Malevic, «Μαύρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο», 1915

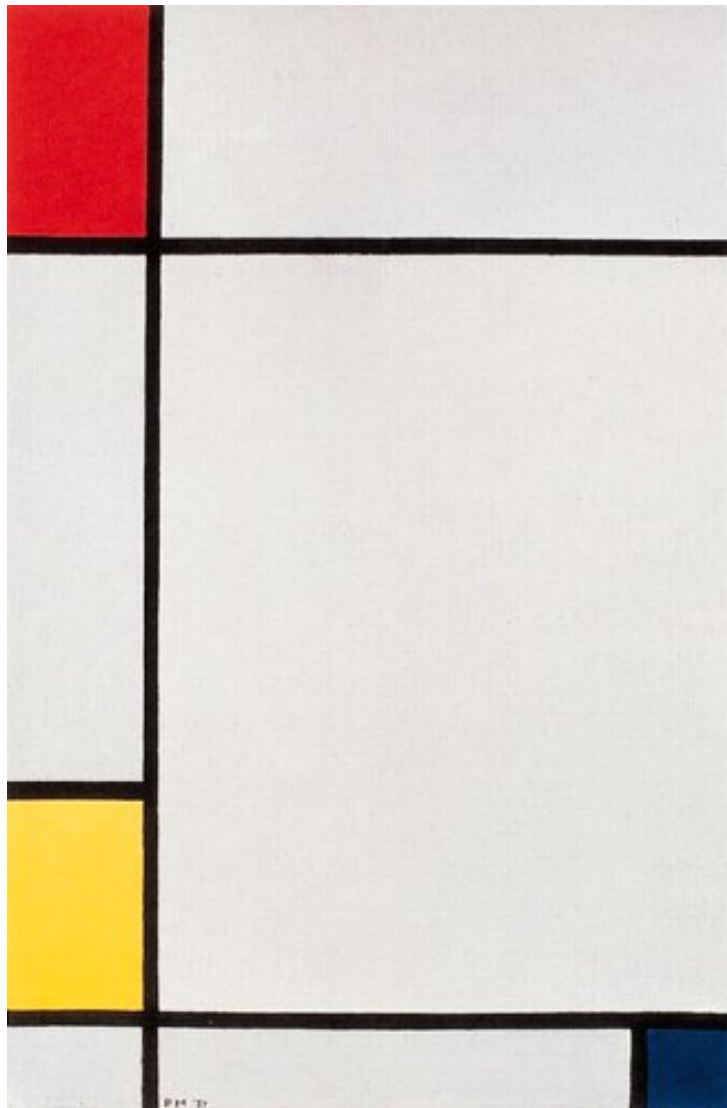
Ο πίνακας αυτός εκτέθηκε για πρώτη φορά στην Αγία Πετρούπολη το 1915. Αποτελεί την πιο ακραία προσπάθεια υπέρβασης των ορίων και της σχετικότητας της ζωγραφικής: πρόκειται για την μέγιστη καθαρότητα της φόρμας, την οποία ο Malevic θα αναπτύξει μονοχρωματικά. Οι κριτικοί που αδυνατούσαν να συλλάβουν τον πραγματικό χαρακτήρα αυτής της πανίσχυρης φόρμας, αντιμετώπιζοντας την σαν

¹⁹⁵ Συλλογή κειμένων, «Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό», επιμέλεια: Νίκος Στάγκος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 203-206

¹⁹⁶ Grey C.: «Η Ρώσικη Πρωτοπορία: προεπαναστατική και επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922», σε μετάφραση: Πέπη Ρηγοπούλου, Υποδομή, Αθήνα, 1987, σελ. 170- 196

απλό τετράγωνο, εξόργισαν τον Malevic. «Δεν ήταν ένα κενό τετράγωνο. Ήταν γεμάτο από την απουσία κάθε αντικειμένου, μία φόρμα που κυοφορούσε νόημα». Δεν ήταν ένα άδειο τετράγωνο, αλλά η ευαισθησία της έλλειψης αντικειμενικότητας.¹⁹⁷ Ο πίνακας μπορεί να θεωρηθεί ένα είδος συμβολικής «καλλιτεχνικής αυτοπροσωπογραφίας» που υποκαθιστά την υπογραφή του Malevic σε μεταγενέστερα έργα.

De Stijl, Νεοπλαστικισμός



Εικόνα 15: Mondrian, «Σύνθεση σε κόκκινο, κίτρινο, μπλε», 1927

¹⁹⁷ Συλλογή κειμένων, «Εννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό», επιμέλεια: Νίκος Στάγκος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 203-206

Αυτό που απασχολεί τον Mondrian είναι οι επιφανειακές μετατοπίσεις στον χώρο, που επιτυγχάνονται με την κυριολεκτική και φαινομενική αλληλοεπικάλυψη χρωματικών επιπέδων. Η παραπάνω Σύνθεση είναι μία επιφάνεια με λίγα χρώματα: λευκό, κόκκινο, κίτρινο, μαύρο, μπλε, Υποδιαιρώντας την επιφάνεια με τις κάθετες και οριζόντιες συντεταγμένες, «επιλύει» με μετρική αναλογία καθετί που στη φύση δίνεται ως ύψος και πλάτος. Απομένει αυτό που δίνεται στην τρίτη διάσταση: και είναι οι άπειρα μεταβαλλόμενες αισθήσεις, ανάλογα με το συγκεκριμένο χρώμα, την απόσταση και το φως. Από τα οκτώ χωρίσματα που δημιουργούνται από τις μαύρες γραμμές, πέντε είναι παραλλαγές του άσπρου: λευκά πιο θερμά (στα οποία έχει αναμιχθεί λίγο κίτρινο ή κόκκινο) και πιο ψυχρά στα οποία έχει αναμιχθεί (στα οποία έχει αναμιχθεί λίγο πράσινο). Στα δύο άκρα της διαγώνιας του πίνακα, ένα ορθογώνιο (καθ' ύψος) κόκκινο και ένα ορθογώνιο (σε πλάτος) μπλε: κόκκινο (θερμό) και μπλε (ψυχρό) είναι τα όρια διακύμανσης των παραλλαγών (άσπρα θερμά και ψυχρά) η οποία κορυφώνεται στο ορθογώνιο (καθ' ύψος) κίτρινο, την πιο φωτεινή περιοχή του πίνακα. Οι μαύρες γραμμές αποτελούν τις τομές, τα χρώματα δεν συνορεύουν και δεν επηρεάζουν το ένα το άλλο. Για τον Mondrian δεν πρέπει να υπάρχουν σχέσεις ανταγωνιστικές αλλά μετρικές- αναλογικές.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 448



Εικόνα 16: Rietveld, «Μπλε και κόκκινη καρέκλα»,. 1917

Αυτό το απλό εκ πρώτης όψεως έπιπλο, εμπνευσμένο από το αρχέτυπο της βικτοριανής πτυσσόμενης πολυθρόνας που γίνεται και κρεβάτι αποτελούσε μία πρώτη ευκαιρία για την εφαρμογή της νεότευκτης αισθητικής του Νεοπλαστικισμού στις τρεις διαστάσεις. Εκτός από την ανοιχτή δομή της, εντυπωσιάζει η χρήση αποκλειστικά βασικών χρωμάτων, σε συνδυασμό με το μαύρο σκελετό της. Η στοιχειώδης αυτή χρωματική γκάμα, με την προσθήκη αργότερα του γκριζού και του λευκού, θα αποτελέσει τον κανόνα για τους καλλιτέχνες του De Stijl. Με την καρέκλα του, παρουσιάζει, επίσης, μία ανοιχτή αρχιτεκτονική οργάνωση χώρου,

απαλλαγμένη από το «συνολικό έργο τέχνης» του Frank Lloyd Wright και τις μορφές-δυνάμεις του Van de Velde (οι περίπλοκες πλαστικές φόρμες θεωρούνταν εκφραστικοί φορείς δυνάμεων). Η τεράστια αισθητική δυναμική των στοιχειακών-ελεμενταριστικών επίπλων δεν μπόρεσε να εκτιμηθεί την περίοδο 1918- 1921.¹⁹⁹ Ο Rietveld υπακούει πιστά στην αρχή της κατασκευαστικής στοιχειώδους σύνταξης. Καμία μορφή δεν υπάρχει αφ' εαυτής: γίνεται μορφή με την πράξη της κατασκευής, της ένωσης, της σύνθεσης.



Εικόνα 17: Rietveld, Οικία Schroder, στην Ουτρέχτη, 1924

¹⁹⁹ Συλλογή κειμένων, «Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό», επιμέλεια: Νίκος Στάγκος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2005, σελ. 213-215

Μοντέλο νεο-πλαστικής κατοικίας, το οποίο ανταποκρίνεται στις προδιαγραφές των 16 σημείων του Van Doesburg: στοιχειακή, οικονομική, λειτουργική, πρωτότυπη αλλά και μη μνημειακή, δυναμική, αντικυβική στη φόρμα της και αντιδιακοσμητική στο χρώμα της. Θα μπορούσε να λεχθεί πως φτιάχτηκε όχι για, αλλά από τους κατοίκους, οι οποίοι χρησιμοποίησαν προκατασκευασμένα κομμάτια. Γραμμές, επίπεδα, χρώματα: αυτά είναι τα υλικά της κατασκευής. Μεταφέρεται μπροστά ένα κρεμαστό επίπεδο για να πάει πίσω ο κύριος όγκος. Στα επίπεδα πρόσοψης αντιτάσσεται το οριζόντιο του προεξέχοντος σκέπαστρου, διακόπτεται με μία μαύρη γραμμή η φωτεινή εξάπλωση μίας λευκής επιφάνειας, ενώ με την αρνητική διάσταση ενός μπλε διακόπτεται η θετική διάσταση ενός κίτρινου. Το γεωμετρικό σχήμα δεν είναι πια σύμβολο χώρου, δίνεται ως περίγραμμα, μέγεθος, χρώμα, πάχος, ως πράγμα που μπορούμε να το πιάσουμε στα χέρια μας και να το χρησιμοποιήσουμε.²⁰⁰

²⁰⁰ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 425

Dada



Εικόνα 18: Duchamp, «Κρήνη», 1917

Η πράξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας περιορίζεται σε μία απλή επιλογή, τα ready made αμφισβητούν και υποσκάπτουν κάθε έννοια έργου τέχνης, γούστου, δεξιότητας, άρτιας εκτέλεσης. Όταν η «Κρήνη» απορρίφθηκε από την Έκθεση των Ανεξάρτητων της Νέας Υόρκης, κυκλοφόρησε ένα κείμενο στα οποία διατυπωνόταν τα εξής επιχειρήματα υπέρ του έργου: «Αν ο κ. Mutt κατασκεύασε το ουροδοχείο με τα ίδια του τα χέρια ή όχι δεν έχει σημασία. Αρκεί ότι το διάλεξε». Πήρε ένα καθημερινό αντικείμενο, το παρουσίασε με τέτοιο τρόπο που- χάρη στον καινούργιο του τίτλο- η χρηστική σημασία του να εξαφανιστεί, και γέννησε στον θεατή νέες σκέψεις για το

συγκεκριμένο αντικείμενο. Με άλλα λόγια, η καλλιτεχνική αξία των ready mades δεν έγκειται στις αισθητικές ιδιότητες που μπορεί ο θεατής ή όχι να ανακαλύψει σ' αυτά, αλλά στα αισθητικά ζητήματα που σε αναγκάζουν να σκεφτείς και να αντιμετωπίσεις.²⁰¹ Η θεσμική αναγνώριση της «Κρήνης» ως έργου τέχνης με την εισδοχή του στο χώρο του μουσείου, συνεπάγεται την αποδυνάμωση της πρόκλησης, εφόσον ο ανατρεπτικός χαρακτήρας του έργου πέφτει στο κενό.

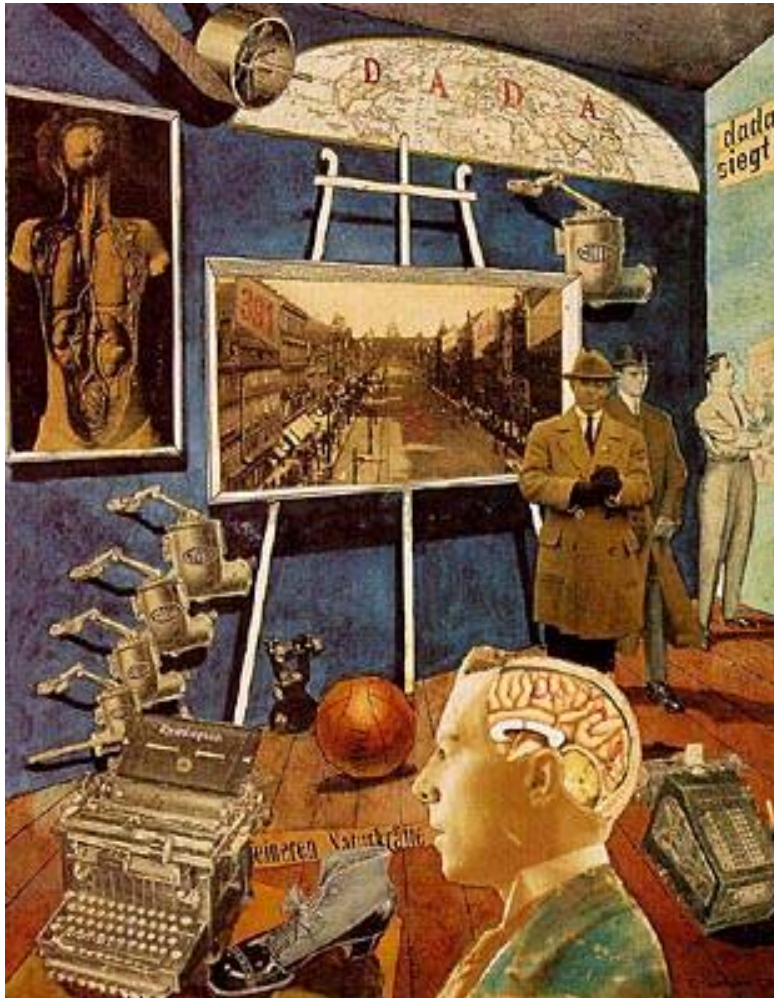


Εικόνα 19: Duchamp, «Η νύφη ξεγυμνωμένη ακόμα και από τους μνηστήρες της» ή αλλιώς «Το Μεγάλο Γυαλί», 1915-1923

²⁰¹ Honor H.& Fleming J.: «Ιστορία της Τέχνης», τόμος 4, σε μετάφραση Ανδρέας Πάπας, Υποδομή, Αθήνα, 2003, σελ.137-139

Πρόκειται για μία ψευδαίσθηση μέσα στην ψευδαίσθηση, που γίνεται ακόμη πιο συγκεχυμένη καθώς, τόσο ο «πραγματικός κόσμος», από την άλλη πλευρά του γυαλιού όσο και ο θεατής και το είδωλο του, αποτελούν επίσης μέρος του έργου. Στο πάνω μέρος, η νύφη, ένα κράμα μηχανικών και βιολογικών λειτουργιών που ο Duchamp είχε αποδώσει χωριστά σε μία ελαιογραφία του, το 1912, γδύνεται, έλκοντας και απωθώντας ταυτόχρονα τους μνηστήρες, η οργασμική αποστέρωση των οποίων υποδηλώνεται διαγραμματικά στο κάτω μέρος της σύνθεσης. Η επίδραση του «Μεγάλου Γυαλιού» υπήρξε τεράστια. Από πολλούς καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα έχει θεωρηθεί η πιο ασυμβίβαστη και ριζοσπαστική αντιπαράθεση σε μία στενά οπτική αντίληψη της ζωγραφικής, αφού επιβεβαιώνει την αξία του έργου τέχνης ως «σημείου», ως «μηχανής που παράγει νοήματα», ωθώντας τον θεατή όχι μόνο σε στοχασμό, αλλά και σε ενεργό συμμετοχή. Πρόθεση του δεν ήταν να κάνει «ένα πίνακα για τα μάτια», αλλά να θέσει και πάλι την ζωγραφική στην υπηρεσία του νου.²⁰²

²⁰² Honor H.& Fleming J.: «Ιστορία της Τέχνης», τόμος 4, σε μετάφραση Ανδρέας Πάπας, Υποδομή, Αθήνα, 2003, σελ.137-139



Εικόνα 20: Hausmann, κολλάζ, 1920



Εικόνα 21: Ernst, κολλάζ, 1920

Η έκθεση πινάκων, γλυπτών και διαφόρων αντικειμένων στην Κολωνία στις αρχές του 1920

Για να πλησιάσει κανείς την έκθεση, έπρεπε να περάσει μέσα από ταπεινές τουαλέτες. Στην είσοδο ένα κορίτσι ντυμένο με τα ρούχα της πρώτης μετάληψης απήγγειλε αισχρούς στίχους. Στη μέση της αυλής, ορθωνόταν ένα ξύλινο αντικείμενο του Ernst και δίπλα μία αξίνα, κολλημένη σε μία αλυσίδα: το κοινό καλούνταν να πάρει την αξίνα και να καταστρέψει το γλυπτό. Σε μία γωνία, ο Baargeld είχε τοποθετήσει ένα ενυδρείο γεμάτο από ένα κόκκινο υγρό σαν αίμα, ενώ στον πυθμένα του κυμάτιζαν γυναικεία μαλλιά. Τέλος, ολόγυρα ήταν κρεμασμένα τα φωτομοντάζ,

που ο χαρακτήρας τους ήταν ιερόσυλος, σκανδαλιστικός, σεξουαλικός. Οι επισκέπτες κατέστρεφαν το χώρο και τα έργα, μέχρι που οι αρχές απαγόρευσαν την έκθεση.²⁰³

Σουρεαλισμός



Εικόνα 22: Joan Miro, «Το οργωμένο χωράφι», 1923-1924

Οι εικόνες του αναβλύζουν από εσωτερική συγκίνηση. Μία μονομαχία λεπτών δονούμενων αισθήσεων, στις οποίες η χαρά και η αθωότητα αποτελούν την εσωτερική ουσία, όπου εκτίθενται τα πονηρά, ευγενικά, συναισθηματικά αραβουργήματα και οι υπαινικτικές παραστάσεις, αναβλύζοντας χρωματικές μαγείες. «Αρχίζω να ζωγραφίζω», έλεγε ο ίδιος ο Miro, «και τότε ο πίνακας προβάλλει, ή επιβάλλει την παρουσία του, κάτω από το πινέλο μου. Καθώς δουλεύω, οι φόρμες γίνονται σημεία μίας γυναίκας ή ενός πουλιού». Στους πρώτους σουρεαλιστικούς του πίνακες κυριαρχεί μία σχεδόν παιδική αθωότητα, η χαρά της ελεύθερης επινόησης. Με το ξέσπασμα του ισπανικού εμφυλίου πολέμου και τη ζοφερή προοπτική μίας

²⁰³ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 176

νέας παγκόσμιας σύρραξης, η οπτική του γίνεται σκοτεινότερη και οι φόρμες του όλο και πιο δυσοίωνες, θυμίζοντας αμοιβάδες που επιπλέουν σ' ένα άυλο σύμπαν-«βιομορφικές», τις αποκαλούσε ο ίδιος. Έργα όπως το «Κεφάλι γυναίκας» εκφράζουν με τον πιο ωμό τρόπο μία ζοφερή αίσθηση επικείμενης καταστροφής διάχυτη στην Ευρώπη της εποχής.



Εικόνα 23: Miro, «Κεφάλι γυναίκας», 1938



Εικόνα 24: Max Ernst, «Ήλιος και Θάλασσα», 1925

Έχοντας κατακτήσει την ψυχική ελευθερία της επινόησης διαμέσου διαφόρων διαδικασιών, το αποτέλεσμα των δημιουργιών του είναι μία πρωτόγονη διαλεκτική της φύσης (το ξύλο γίνεται θάλασσα, το δαχτυλίδι γίνεται ήλιος). Παρελθόν και μέλλον ταυτίζονται στις εικόνες του, αρχαία ερείπια και ανθρωπόμορφα δέντρα, ένας κόσμος τεχνητός και συγχρόνως μυστηριωδώς ζωντανός. Η εικόνα αναδύεται στον πίνακα μέσα από ένα σύνθετο παιχνίδι άλογων συνειρμών- ονειρεύεται ζωγραφίζοντας. Η μέθοδος του frottage που επινόησε είναι θεωρητικά απαλλαγμένη από τον έλεγχο του συνειδητού, και επομένως παρακάμπτει ζητήματα γούστου ή αρτιότητας στην εκτέλεση. Στην πράξη ωστόσο, οι επιφάνειες επιλέγονται με αρκετή

προσοχή από τον καλλιτέχνη και τα χαρτιά κόβονταν και «ρετουσάρωνταν», γι' αυτό και δεν μπορεί να γίνεται λόγος για ακριβές εικαστικό αντίστοιχο της αυτόματης γραφής.

Φουτουρισμός



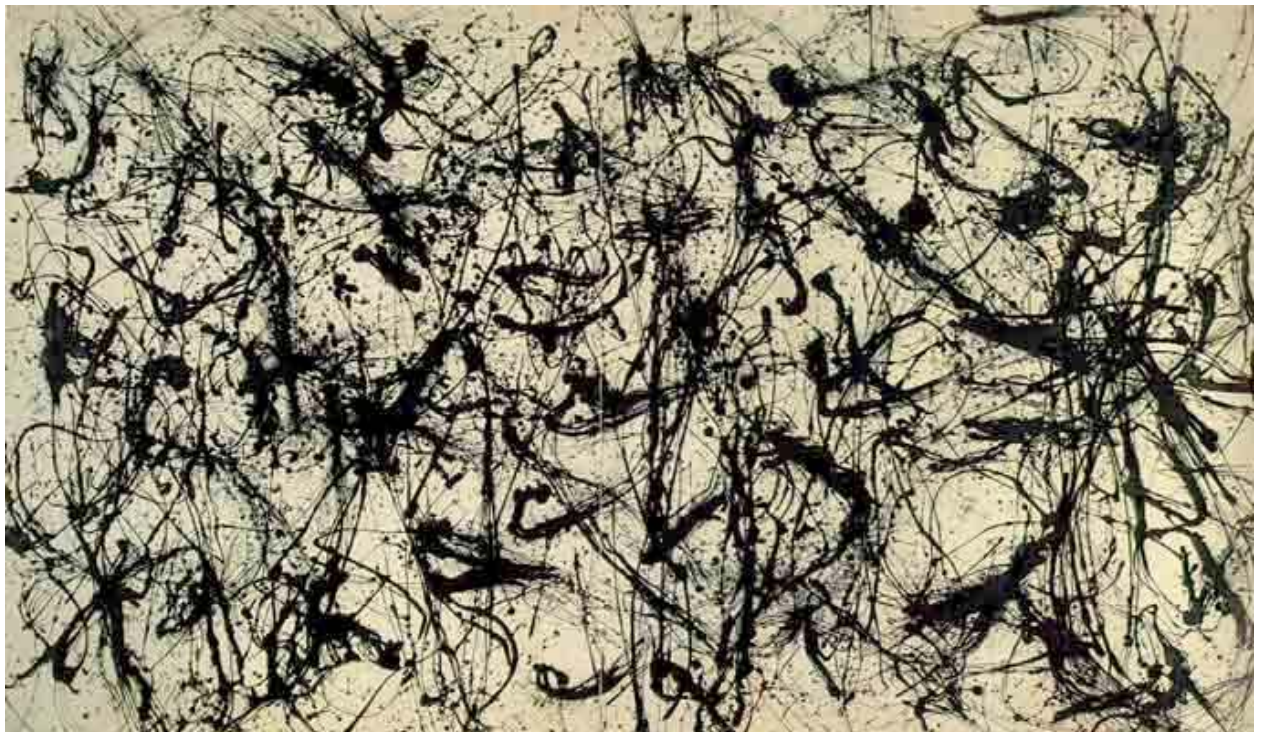
23 Umberto Boccioni *The City Rises* 1910
Oil on canvas 6 ft 6½ ins × 9 ft 10½ ins: Collection, The Museum of
Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund

Εικόνα 25: Boccioni, «Η πόλη ξυπνά», 1910

Το αντικείμενο αποτελεί τον πυρήνα (κεντρομόλο κατασκευή: η φωτιά), απ' όπου ξεκινούν οι δυνάμεις (γραμμές, μορφές, δύναμη: δηλαδή τα κουπιά, τα άλογα, οι άνθρωποι), που το ορίζουν μέσα στο περιβάλλον (κεντρόφυγη κατασκευή: η πόλη). Τα χρώματα και οι μορφικές δομές περιβάλλοντος και αντικείμενων αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, προσδίδοντας δυναμισμό στην αναπαράσταση. Ένας δυναμικός ντιβιζιονισμός, όπου η κίνηση δίνεται με τις φωτεινές διαθλάσεις που συμπαρασύρουν τα σώματα, πολλαπλασιάζοντας τις δονήσεις και διευρύνοντας τες στο χώρο. Τα αντικείμενα σε κάθε κατεύθυνση τείνουν προς το άπειρο μέσω των γραμμών- δύναμης (φυσικός υπερβατισμός). Ο Boccioni αντιλαμβάνεται τις κινήσεις

της ύλης, όχι σαν τυχαίες αξίες συναισθηματικής και διηγηματικής ερμηνείας του αληθινού αλλά σαν πλαστικά ισότιμα καθαυτής της ζωής. Η σύνθεση μίας πλαστικής ψυχικής κατάστασης δεν στηρίζεται στις χειρονομίες των χεριών και στις εκφράσεις των ματιών και των προσώπων (δηλαδή στο ιμπρεσιονιστικό τυχαίο), αλλά συνίσταται στην ρυθμική κατανομή των δυνάμεων- που οδηγούνται από την ίδια την ενέργεια της ψυχικής κατάστασης για να συνθέσουν την συγκίνηση- και στην αναγωγή του στιγμιαία τυχαίου σ' ένα επίπεδο μεγαλύτερης αλήθειας. («αιωνιότητα της εντύπωσης»)²⁰⁴. Ο Boccioni παραμένει ο πιο τυπικός και προικισμένος εκπρόσωπος της φουτουριστικής πρωτοπορίας. Μέσα από την αποσύνθεση των εκφυλισμένων αξιών του 19^{ου} αιώνα, στην καταστροφή των οποίων συντέλεσε, συνειδητοποίησε τον κίνδυνο της ιμπρεσιονιστικής αποσπασματικότητας από την μία και του αραβουργήματος της καθαρής ζωγραφικής από την άλλη. Γι' αυτόν, η δημιουργική και θεωρητική του προσπάθεια εντοπιζόταν στην εξεύρεση ενός κέντρου που ήταν η πλαστική ψυχική κατάσταση.

Αφηρημένος εξπρεσιονισμός



Εικόνα 26: Pollock, «Αριθμός 32», 1950

²⁰⁴ Ντε Μικέλι Μάριο: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Οδυσσέας, Αθήνα, σελ. 266-275

Το αποτέλεσμα είναι πολύ πυκνό, ίσως υπερβολικά πλούσιο στο χρώμα όσο και στην υφή.

**Συνεργασία Pollock- Namuth σε μία φωτογράφιση του καλλιτέχνη
«επί το έργον»**

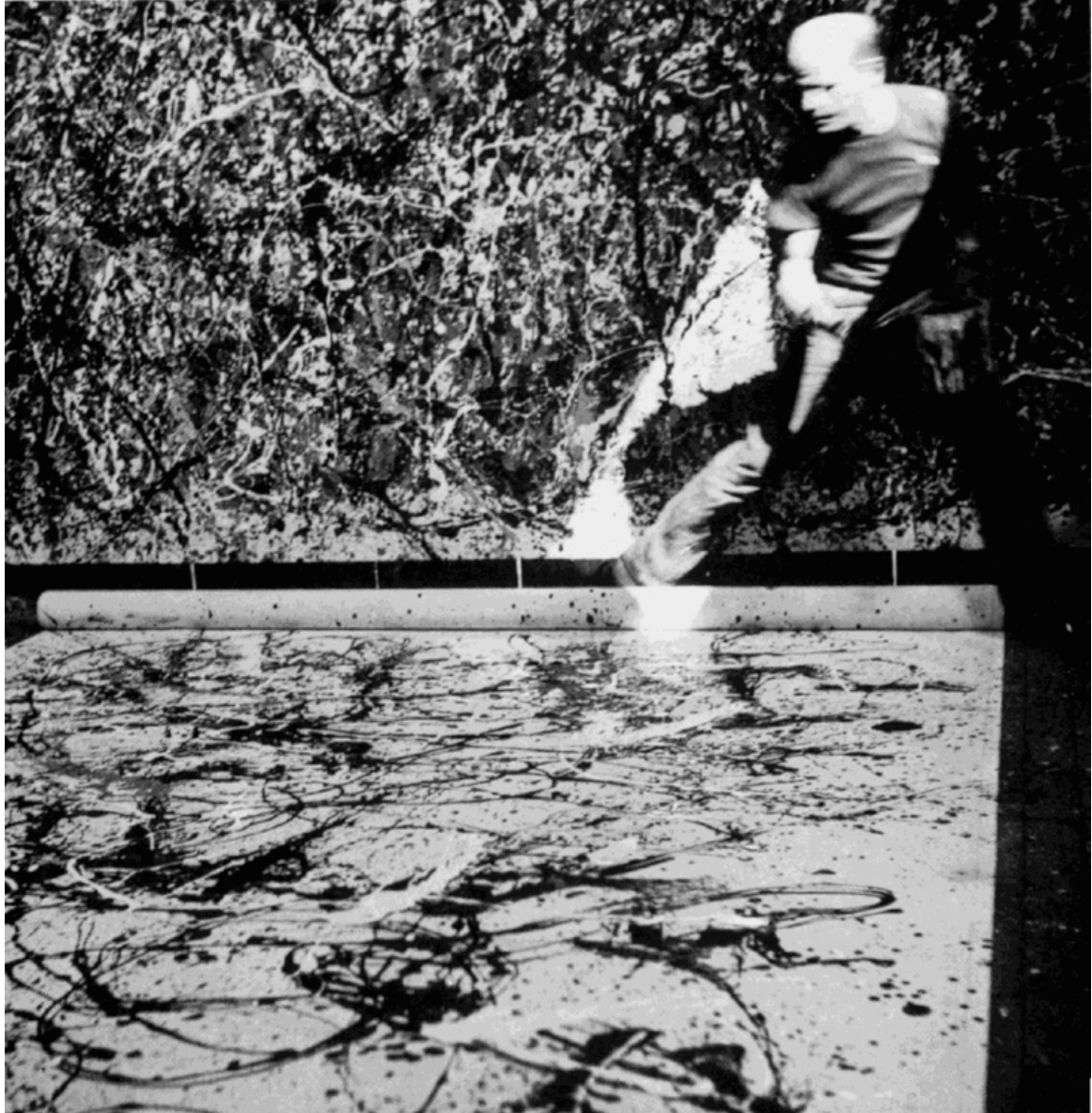


Εικόνα 27: Hans Namuth, «Ο Pollock ζωγραφίζοντας τον πίνακα *Φθινοπωρινός ρυθμός*», 1950

Από το αποτέλεσμα στη διαδικασία και από το έργο στον δημιουργό

Στις φωτογραφίες ο Pollock δεν ζωγραφίζει καν αλλά προσποιείται ότι το κάνει χάριν του φωτογράφου. Η όποια πραγματική δράση υποκαθίσταται ευθέως από την ίδια της την αναπαράσταση. Τούτη η εισβολή στο εργαστήριο του καλλιτέχνη μετατρέπει τον θεατή σε μάρτυρα της καλλιτεχνικής διαδικασίας και εντέλει σε

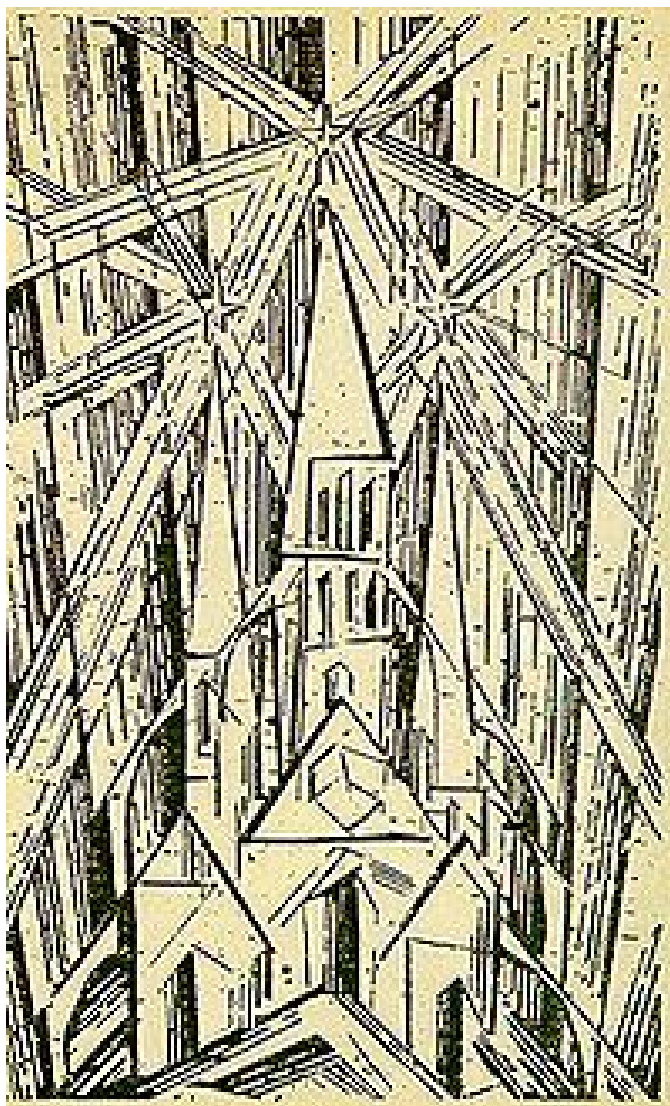
παράγοντα συγκρότησης του ίδιου του έργου, πριν αυτό ολοκληρωθεί. Το έργο καθίσταται δευτερεύον σε σχέση μ' εκείνον που το παράγει, παρά την προσπάθεια του Namuth να επιτύχει μία ισορροπία μεταξύ του καλλιτέχνη και του καμβά του.²⁰⁵



Εικόνα 28: Hans Namuth, «Ο Pollock ζωγραφίζοντας το αριστερό άκρο του πίνακα *Φθινοπωρινός ρυθμός*», 1950

²⁰⁵ Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Άγρα, Αθήνα, 2004, σελ 159- 169

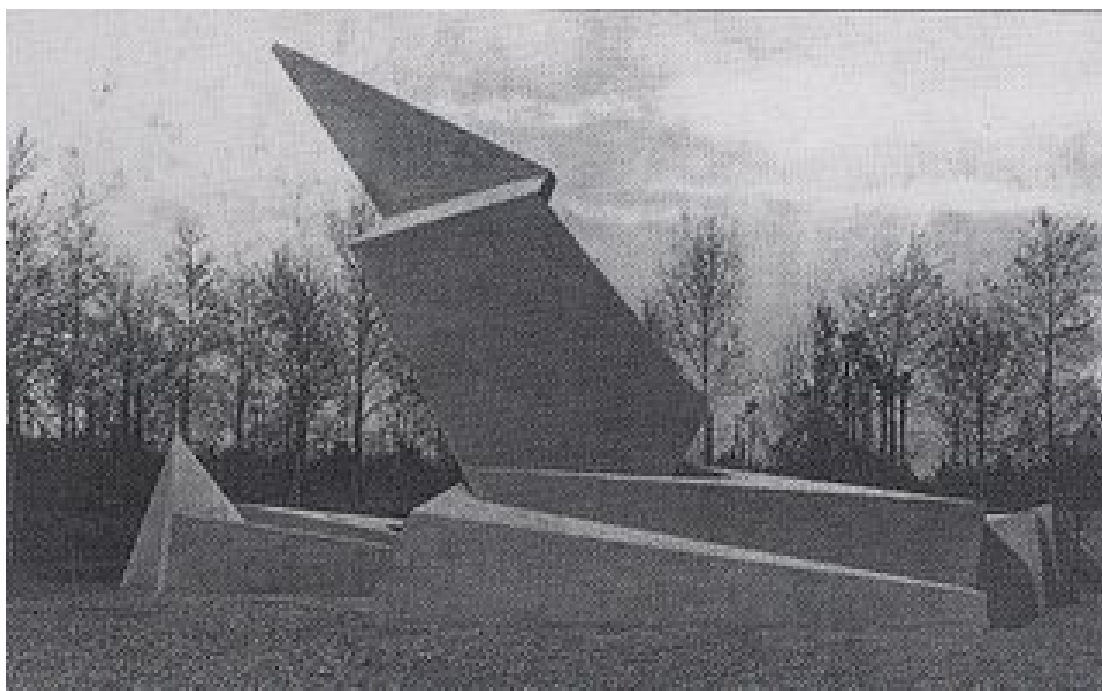
Bauhaus



Εικόνα 29: Feininger, Ξυλογραφία Μανιφέστου Bauhaus, 1919

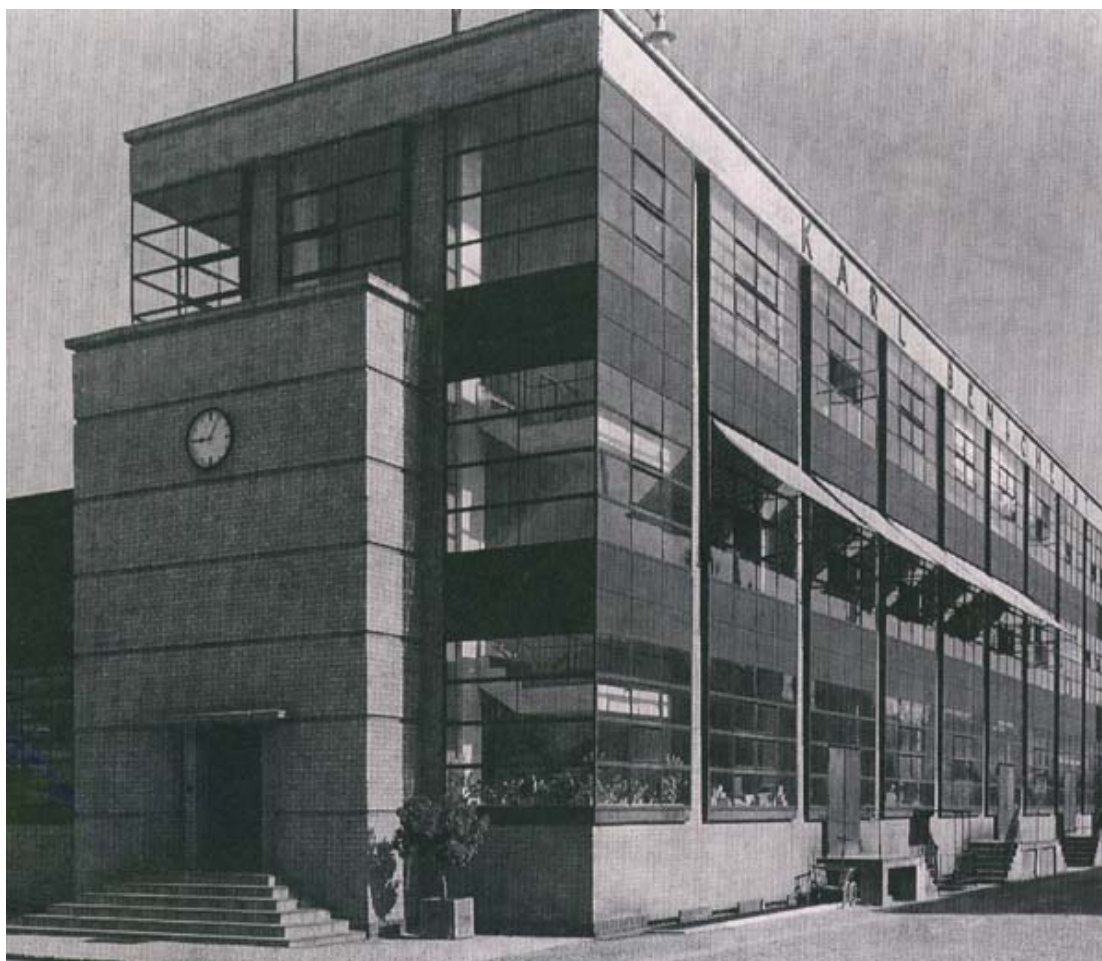
Η ξυλογραφία απεικονίζει μία γοτθική καθεδρική σε κυβοφουτουριστικό ύφος. Τρεις δέσμες φωτός στην κορυφή του πύργου του ναού συμβολίζουν τις τρεις τέχνες: τη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική. Ο καθεδρικός ναός, σύμβολο του τέλει οικοδομήματος, του καθολικού έργου τέχνης- Gesamtkunstwerk, αλλά και της ανώνυμης μεσαιωνικής συντεχνίας που υπέτασσε την προσωπικότητα του τεχνίτη στο συλλογικό πνεύμα του εργαστηρίου, γίνεται το εύλωτο σήμα της νέας σχολής.²⁰⁶

²⁰⁶ Λαμπράκη- Πλάκα Μ.: «Μπαουχάους», Νεφέλη, Αθήνα, 1986, σελ. 16



Εικόνα 30: Gropius, «Το μνημείο στους νεκρούς του Μάρτη», 1921-1922, Βαϊμάρη
Μεταξύ των εννέα εργατών που σκοτώθηκαν κατά το πραξικόπημα Καρ το 1920 ήταν
η Roza Luxembourg και ο Karl Liebknecht

Το υλικό (τσιμέντο), η γεωμετρική αφαίρεση, η εκφραστική οικονομία, η απλότητα παραπέμπουν στην αισθητική του Κονστρουκτιβισμού. Αντίθετα, το ρομαντικό πνεύμα του μνημείου και η συγκινησιακή χρήση της μορφικής γλώσσας (η επιθετική γραμμή του τσιμέντου που θυμίζει μαρμαρωμένο κεραυνό) υποδηλώνουν εξπρεσιονιστικές παρεκκλίσεις. Άλλωστε, οι επιφανέστεροι δάσκαλοι του Bauhaus είχαν προπαιδευτεί στον «Γαλάζιο Καβαλάρη» ή είχαν υπάρξει μέλη του περιοδικού «Θύελλα».²⁰⁷



Εικόνα 31: Gropius σε συνεργασία με τον Alfred Meyer, Εργοστάσιο Fagus στο Alfeld-an-Derleine, 1910-11

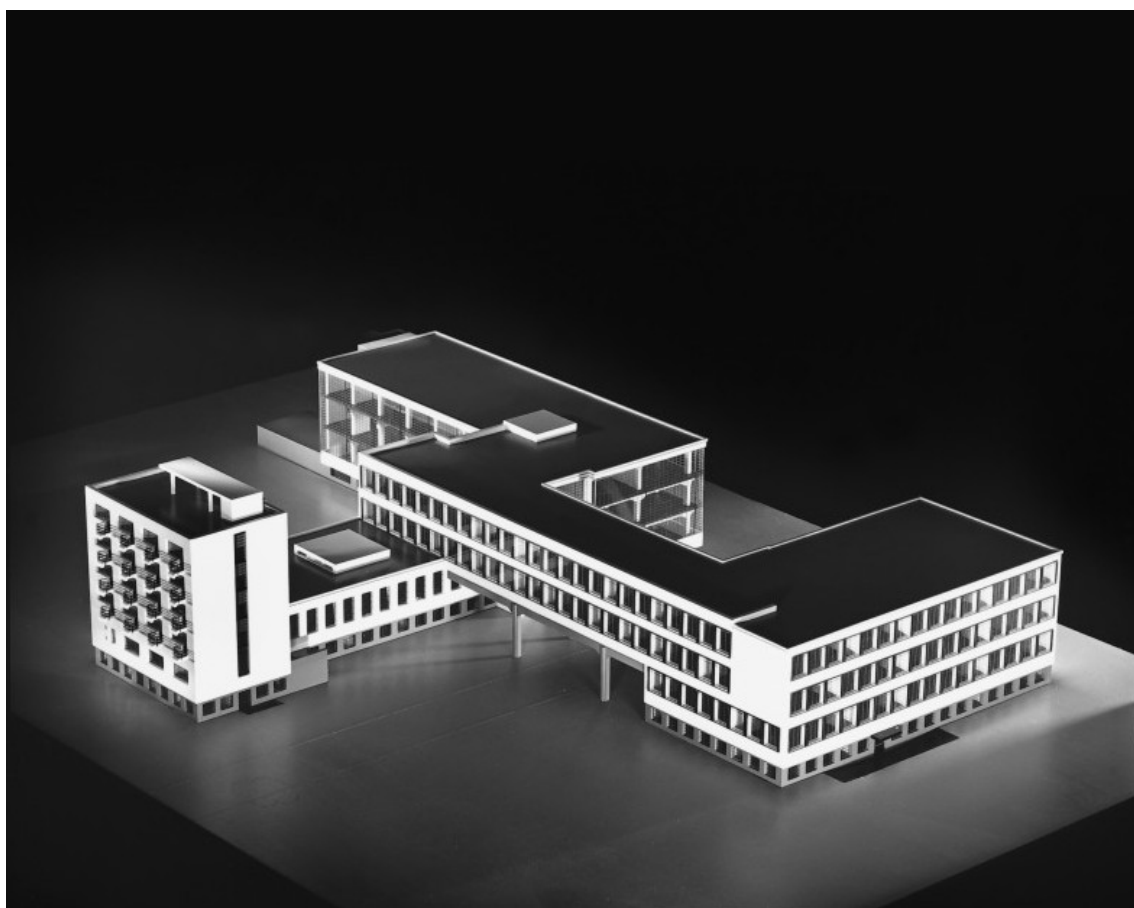
Στο πνεύμα της Werkbund, ο Gropius επικαλείται το συνδυασμό ποιότητας και τυποποίησης, τέχνης και τεχνολογίας. Πρόκειται για μία απλή, ευθύγραμμη, ολοφώτεινη κατασκευή, όπου προκατασκευασμένα στοιχεία αντικαθιστούν το παραδοσιακό χτίσιμο και γυάλινα διαφράγματα παίρνουν τις θέσεις των τοίχων. Οι συνηθισμένοι φέροντες τοίχοι έχουν υποκατασταθεί από τη χρήση χάλυβα και γυαλιού. Αυτοί οι μεγάλοι τζαμωτοί τοίχοι καταργούν το διαχωρισμό εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, το κτίριο δεν είναι πια ένας πλαστικός όγκος, αλλά γεωμετρική κατασκευή διάφανων, μέσα στο χώρο, επιπέδων. Για τον Gropius, ο χώρος, από μόνος του, δεν είναι τίποτα. Αρχίζει να υπάρχει, να οροθετείται, να αποκτά μορφή, όταν εκλαμβάνεται ως εν δυνάμει διάσταση κάποιας οργανωμένης, προγραμματισμένης, μορφοπαιδαγωγικής δράσης μίας κοινωνικής ομάδας. Σχεδιασμός του χώρου σημαίνει σχεδιασμός της ύπαρξης, στον οποίο η κοινωνική ομάδα βιώνει μία κοινή εμπειρία. Ολόκληρο το έργο του Gropius καταλήγει στον

καθορισμό μίας μεθοδολογίας προσχεδιασμού της ύπαρξης: σε κλίμακα πόλης (συνοικίες), σε κλίμακα οικοδομικής (σχολεία, πολυκατοικίες) και βιομηχανικού σχεδιασμού (αμάξωμα αυτοκινήτου)²⁰⁸.



Εικόνα 32: Gropius, κτίριο Dessau, 1925-26

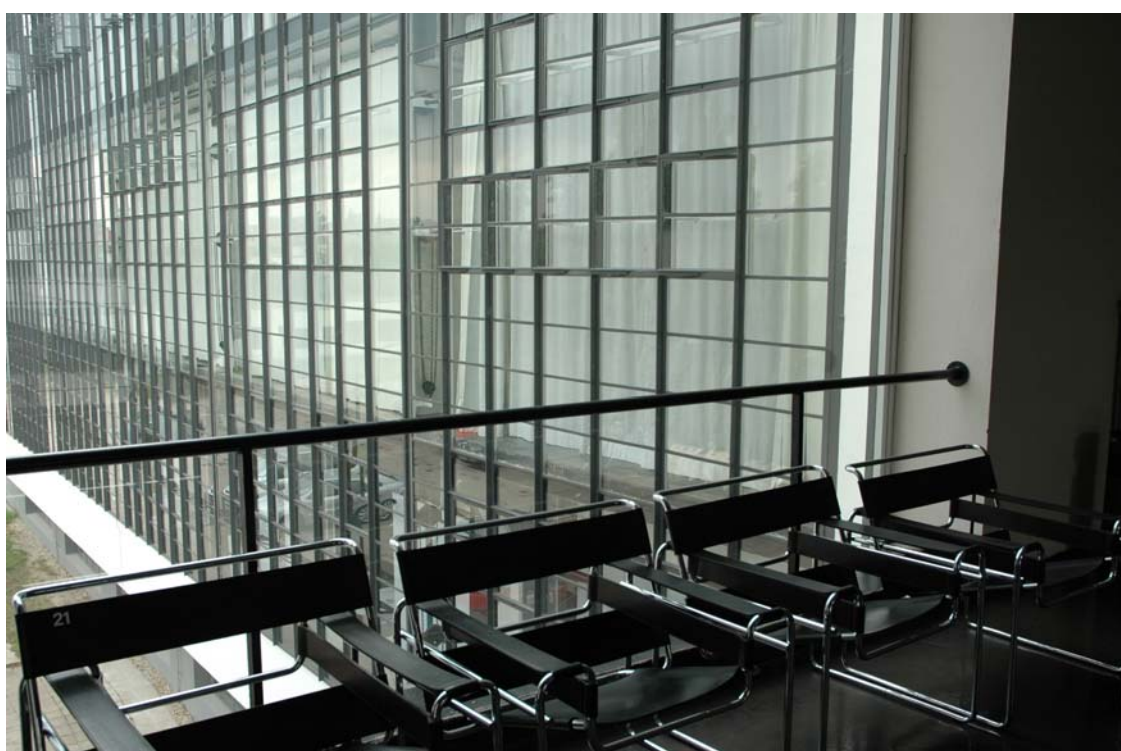
²⁰⁸ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 312-315, 429-433



Εικόνα 33: Gropius, κτίριο Dessau, 1925-26



Εικόνα 34: Επιμέρους τμήματα του Bauhaus στο Dessau



Εικόνα 35: Επιμέρους τμήματα του Bauhaus στο Dessau

Το κτίριο που ο Gropius κατασκεύασε στο Dessau με την συνεργασία των δασκάλων και μαθητών της σχολής είναι το πιο αντιπροσωπευτικό έργο του γερμανικού φονξιοναλισμού και ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Το κτίριο διαπλέκεται με την ζωή της πόλης και ανοίγει διάπλατα προς τα έξω με τα μεγάλα τζαμωτά μέτωπά του. Ο πρακτικός λόγος του μέγιστου αέρα και φωτός έχει και μία ιδεολογική σημασία: σε μία δημοκρατική κοινότητα, τα σπίτια είναι γυάλινα, όλα επικοινωνούν και η σχολή είναι ο γενεσιουργός πυρήνας. Η σύνθεση διαρθρώνεται πάνω στις παράλληλες και στις ορθογώνιες. Είναι προφανής η συνταύτιση με τις διδακτικές εμπειρίες του Bauhaus πάνω στη γενετική της φόρμας: η σχολή της τέχνης νοείται ως μορφή υπό διαμόρφωση.²⁰⁹

Η ελεύθερη διάταξη των διαφόρων πτερύγων υπηρετεί μία σαφή λειτουργική διάκριση των επιμέρους τμημάτων με την γυάλινη πρόσοψη να μεταβάλλει το κτίριο σ' ένα τεράστιο, αιωρούμενο, διάφανο κύβο («αιθεριοποίηση» της αρχιτεκτονικής). Ο γυάλινος τοίχος θάμπωνε το όριο ανάμεσα σε «μέσα» και σε «έξω», ενώ η ελαφρότητα και η αιθέρια φύση του προσέθεταν μία θριαμβική νότα στην λεπτή υποβαστάζουσα κατασκευή από οπλισμένο σκυρόδεμα. Αυτές οι ιδιότητες του γυαλιού έδιναν το συγκινησιακό πλεόνασμα, που ήταν τόσο σημαντικό για τον Gropius.²¹⁰ Όλα τα εργαστήρια συνεργάστηκαν για την ολοκλήρωση του έργου και την εσωτερική διακόσμηση του κτιρίου (έπιπλα, φωτιστικά, τοιχογραφίες, χαλιά).

Το καινούργιο κτίριο, με τις καθαρές γραμμές του που εκδήλωναν έναν αυστηρά λειτουργικό μοντερνισμό μέχρι τις παραμικρές του λεπτομέρειες, τον ανελκυστήρα τροφίμων που εξυπηρετούσε όλους τους ορόφους και τα τελείως σύγχρονα φωτιστικά και έπιπλα, ελάχιστα έδινε την εντύπωση μίας σχολής τεχνικών επαγγελματιών.²¹¹

²⁰⁹ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 312-315, 434- 439

²¹⁰ Wolfe Tom: «From Bauhaus to our house», London :Picador, 1993

²¹¹ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 144-145



Εικόνα 36: L. Mies van der Rohe: Seagram Building στο Park Avenue της Νέας Υόρκης, 1958

Ο Mies van der Rohe αναλαμβάνει, με πρόσκληση του Gropius, τη διεύθυνση του Bauhaus το 1930. Αντίθετα από τον Gropius, δεν θέτει άμεσα κοινωνικά προβλήματα και δεν έχει άμεσα πολεοδομικά ενδιαφέροντα. Οι ουρανοξύστες του θα είναι τα πρώτα στοιχεία της πόλης του μέλλοντος, που θα είναι φτιαγμένη από πελώρια διαφανή πρίσματα με μεγάλα κενά μεταξύ τους. Ο ουρανοξύστης τότε, στην Ευρώπη, αντιμετωπιζόταν ως χαρακτηριστικό στοιχείο του αμερικάνικου φολκλόρ. Αντίθετα, κατά τον Mies, μοιάζει να είναι η λογική κατάληξη της ομάδας του Νοέμβρη: «σπίτι από γυαλί», διαυγές σαν κρύσταλλο και ανυψωμένο ως τον ουρανό, σύμβολο της καθαρής συνείδησης, της ζωής για το ιδεώδες. Σ' όλο το εύρος της έρευνας του, ο

ουρανοξύστης είναι το κεντρικό θέμα. Επιπλέον, με τον ουρανοξύστη, επανέρχεται η ιδέα του γοτθικού πύργου, πανύψηλου πάνω από τις στέγες της πόλης, της οποίας είναι συμβολική εικόνα: μία φόρμα που περιφρονεί κάθε γήινη επαφή και έχει για χώρο της τον ουρανό, το φως.²¹²

Δεμένος με την νεο-πλαστική εμπειρία, δεν δέχεται παρά δύο δομικούς άξονες, τον κάθετο και τον οριζόντιο και μία και μόνο μορφοτυπολογική οντότητα, το επίπεδο. Ο φυσικός χώρος δεν υπάρχει, ισχύουν μόνο τα έσχατα όρια του: το έδαφος και ο ουρανός. Κανένα ενδιαφέρον, λοιπόν, ούτε για το φυσικό, ούτε για το κοινωνικό, ούτε για το σπιτικό περιβάλλον. Η καλλιτεχνική μορφή είναι απόλυτη, δεν είναι σχετική με τίποτα. Ανάμεσα στο κτίριο και τη φύση ή την πόλη δεν υπάρχει κανένας συσχετισμός. Ο χώρος, συνεπώς και το φως, είναι το πραγματικό υλικό κατασκευής με το οποίο ο αρχιτέκτονας εκφράζεται.²¹³

Στην Αμερική μπόρεσε να υλοποιήσει το σχέδιο που είχε από χρόνια στο νου του: τον ουρανοξύστη σαν πελώριο ορθογώνιο πρίσμα, όγκο διάφανο ανυψωμένο στον απέραντο χώρο του ουρανού, ένα κρύσταλλο που φυλακίζει, φιλτράρει, διαθλά το φως. Τη μέρα, η φωτεινή μορφή είναι ζεστή και χρυσαφένια, μέσα στη γκρίζα πόλη, τη νύχτα λάμπει. Στους εκτεταμένους και μικροτετραγωνισμένους ορόφους μεταγράφεται, η ανώνυμη αλλά κανονική ζωή του εσωτερικού: παράθυρα ανοίγουν και κλείνουν, φωτίζονται και σβήνουν σαν λαμπάκια στο σηματοδοτικό πίνακα ενός σιδηροδρομικού σταθμού.²¹⁴

²¹²Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 312-315, 434- 439

²¹³ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 312-315, 434- 439

²¹⁴ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 312-315, 434- 439

Προκαταρκτική τάξη- Δάσκαλοι Μορφών

Το προκαταρκτικό εργαστήριο είχε σκοπό να απελευθερώσει την δημιουργική προσωπικότητα του σπουδαστή, να του γνωρίσει τα υλικά της φύσης και να τον εξοικειώσει με τις βασικές αρχές που υποτείνονται σε κάθε δημιουργική δραστηριότητα στο χώρο των πλαστικών τεχνών. Το προκαταρκτικό εργαστήριο προετοίμαζε, κατά το λόγο του Gropius, τον μυούμενο, «να αγκαλιάσει ενορατικά όλο τον ορίζοντα των μελλοντικών δραστηριοτήτων του Bauhaus». Μετά την επιτυχή εξέταση, ο δόκιμος περνούσε στα εργαστήρια, όπου έμελλε να παραμείνει τρία χρόνια ως «μαθητευόμενος». Το σύστημα των δύο δασκάλων (εργαστηρίου και μορφών) και του συνδυασμού θεωρίας και πρακτικής αποδείχθηκε πετυχημένο. Η μορφοπλαστική διδασκαλία σφραγίστηκε από την προσωπικότητα των μεγάλων καλλιτεχνών του Bauhaus όπως οι Kandinsky, Klee, Feininger, Schlemmer, Itten, Moholy- Nagy και Albers.²¹⁵

Την πρώτη περίοδο του Bauhaus (εξπρεσιονιστική), ο Itten ενθάρρυνε τους σπουδαστές να παίζουν με υφές, φόρμες, χρώματα και τόνους, τόσο στις δύο όσο και στις τρεις διαστάσεις. Η ανάλυση έργων τέχνης του παρελθόντος με όρους ρυθμικών γραμμών στόχευε στη διαλεύκανση του τρόπου με τον οποίο η υποκείμενη δομή συμβάλλει στο νόημα ενός έργου. Ο συνδυασμός αντίθετων τόνων, χρωμάτων και υλικών εδράζεται στη λογική της αντίθεσης, της αντιπαραβολής ενός στοιχείου με κάποιο άλλο. Ο Itten θεωρούσε αδιανόητο να αντιμετωπίζει κανείς το χρώμα ανεξάρτητα από την μορφή, αφού το ένα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το άλλο. Ένα άλλο βασικό στοιχείο της διδασκαλίας του ήταν η προαναφερθείσα έννοια της αντίθεσης και της έντασης. Οι μορφές δεν μπορούσαν να υπάρξουν χωρίς το χρώμα, αλλά ούτε και χωρίς κάποια συμφραζόμενα, κάποιο σημείο σύγκρισης και αναφοράς (ορισμένα είδη χρωματικής αντίθεσης). Οι συναισθηματικές και ψυχικές καταστάσεις μεταδίδονταν επίσης με τα χρώματα και τις μορφές (τετράγωνο- κόκκινο: ειρήνη, θάνατος, σκοτάδι, τρίγωνο- κίτρινο: ορμητικότητα, ζωή, κύκλος- μπλε: ομοιόμορφος, απέραντος, ειρηνικός).²¹⁶

Ως υπεύθυνος της προκαταρκτικής τάξης (μέχρι το 1922) ο Itten έθεσε τρεις κατευθύνσεις.²¹⁷

²¹⁵ Whitford F.: «Bauhaus», σε μετάφραση Ανδρέας Πάπας, Υποδομή, 1993

²¹⁶ Whitford F.: «Bauhaus», σε μετάφραση Ανδρέας Πάπας, Υποδομή, 1993, σελ. 81-136

²¹⁷ Itten Johannes: «Le dessin et la forme», traduction d'Albert Garreau, Paris :Dessain & Torla, 1970

- Την απελευθέρωση των δημιουργικών καλλιτεχνικών δυνάμεων των σπουδαστών, το ξεδίπλωμα των στοιχείων του χαρακτήρα τους.
- Την διευκόλυνση στην επιλογή σταδιοδρομίας, ανακαλύπτοντας την προτίμηση τους για ορισμένα υλικά και στρέφοντας τους προς το κατάλληλο εργαστήριο.
- Την εκπαίδευση στις θεμελιώδεις αρχές του σχεδιασμού, τους βασικούς νόμους των τεχνικών επαγγελμάτων.

Οι θεωρητικές και προσωπικές διαφωνίες του Itten με τον Gropius έμελλε να δημιουργήσει τεράστιο χάσμα μεταξύ της προκαταρκτικής τάξης και των εργαστηρίων. Η επαγγελματική πειθαρχία και οι τεχνικοί καταναγκασμοί των εργαστηρίων δεν μπορούσαν να συντονιστούν με την δημιουργική δύναμη και φαντασία που απελευθέρωνε στους σπουδαστές η προκαταρκτική τάξη του Itten.²¹⁸



Εικόνα 37: Itten J., «Η συνάντηση», 1916

²¹⁸ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 87, 61

Η επιρροή που ασκούσε ο Itten προκάλεσε την αντίδραση τόσο του Gropius, που έβλεπε να υποσκάπτεται η θέση του ως διευθυντή και να ανατρέπονται οι αρχικές του ιδέες για το Bauhaus όσο και αρκετών σπουδαστών, που είχαν αρχίσει να κουράζονται από τις μυστικιστικές εκκεντρικότητες του Itten. Οι ανησυχίες αυτές για τους προσανατολισμούς της σχολής, σε συνδυασμό με τις αμφισβητήσεις για την αποτελεσματικότητα του Itten ως δασκάλου, θα οδηγήσουν σύντομα στην αντικατάσταση του και στην αλλαγή περιεχόμενου των προκαταρκτικών μαθημάτων.²¹⁹

Ο Feininger που έργο του ήταν η ξυλογραφία του εξωφύλλου του Μανιφέστου του Bauhaus, διατήρησε την ιδιότητα του Δασκάλου της σχολής (στο εργαστήριο τυπογραφίας) περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον, ως τις τελευταίες μέρες του Bauhaus. Ο αρχιτεκτονικός χαρακτήρας των πινάκων του γοήτευε τον Gropius.²²⁰

Ο Schlemmer κατέφθασε στο Bauhaus το 1920 για να ασχοληθεί με το θέατρο και το εργαστήριο τοιχογραφίας. Αποκλειστικό θέμα της ζωγραφικής του ήταν η ανθρώπινη μορφή, την οποία απέδιδε σ' ένα αρκετά αυστηρό γεωμετρικό ιδίωμα. Η προτίμηση του Schlemmer για μορφές που θυμίζουν κούκλες και που δείχνουν να υπακούουν σε απλούς αριθμητικούς τύπους, έδινε στα έργα του μία σαφώς αρχιτεκτονική χροιά και τα έκανε κατάλληλα για τη διακόσμηση τοίχων. Η δουλειά του στο θεατρικό εργαστήριο απολάμβανε ευρύτερη εκτίμηση. Στόχος του ήταν η πλήρης ανανέωση του θεάτρου ως εκφραστικού μέσου, γεγονός που θα μπορούσε να επιτευχθεί με την ιδιαίτερη έμφαση στο χορό, στις τυποποιημένες κινήσεις, στα κουστούμια και γενικότερα στα στοιχεία ιεροτελεστίας.

Ο Muche βοήθουσε τον Itten στην προκαταρκτική τάξη και δίδασκε στο εργαστήριο υφαντουργίας. Παρά το βασικά εξπρεσιονιστικό ύφος της ζωγραφικής του, συμμεριζόταν πολλές από τις μυστικιστικές τάσεις του Itten, ενώ κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Bauhaus, έφτασε στο σημείο να υιοθετήσει πρόσκαιρα ακόμα και μία τεχνολογική προσέγγιση στα ζητήματα της τέχνης.

Ο Klee προσκλήθηκε από τον Gropius στο Bauhaus το 1920 και παραμένει σχεδόν μέχρι το κλείσιμο της σχολής. Η διδασκαλία του Klee (δάσκαλος των μορφών στο εργαστήριο υαλογραφημάτων, υφαντουργίας) ήταν επικεντρωμένη στις στοιχειώδεις

²¹⁹ Itten Johannes: «Le dessin et la forme», traduction d'Albert Garreau, Paris :Dessain & Torla,

²²⁰ Whitford F.: «Bauhaus», σε μετάφραση Ανδρέας Πάπας, Υποδομή, 1993,σελ. 81- 136

μορφές, από τις οποίες πίστευε ότι απορρέουν τα πάντα. Ο Klee χρησιμοποιεί μία εξαιρετική μεταφορά για να εξηγήσει την κρίσιμη διαφορά ανάμεσα στην απλή μίμηση και την αυθεντική δημιουργία: «Όταν θέλω να αποδώσω την Ανάπαυση, είναι ίσως πιο εύκολο να ζωγραφίσω έναν άνθρωπο ξαπλωμένο στο κρεβάτι του. Πρέπει όμως να σχηματίσω την εικόνα της σε διαδοχικά στρώματα, το ένα πάνω στο άλλο».²²¹



Εικόνα 38: Klee, «Περιπέτεια νεαρής κυρίας», 1922.

Χαρακτηριστικό δείγμα της τεχνικής του, σύμφωνα με την οποία ο πίνακας σχηματίζεται με διαδοχικά στρώματα υδατοχρώματος.

Στόχος κάθε έργου τέχνης ήταν για τον Klee, η εικαστική αρμονία, η ισορροπία ανάμεσα στο αρσενικό και στο θηλυκό στοιχείο που ενυπάρχουν στην ύλη, στη φύση, στο μυαλό του ανθρώπου. Ιδιαίτερη σημασία είχαν οι ισορροπίες γραμμής και χρώματος, μορφής και τόνου. Η διδασκαλία του Klee για τα χρώματα και τις μορφές

²²¹ Whitford F.: «Bauhaus», σε μετάφραση Ανδρέας Πάπας, Υποδομή, 1993, σελ. 81- 136

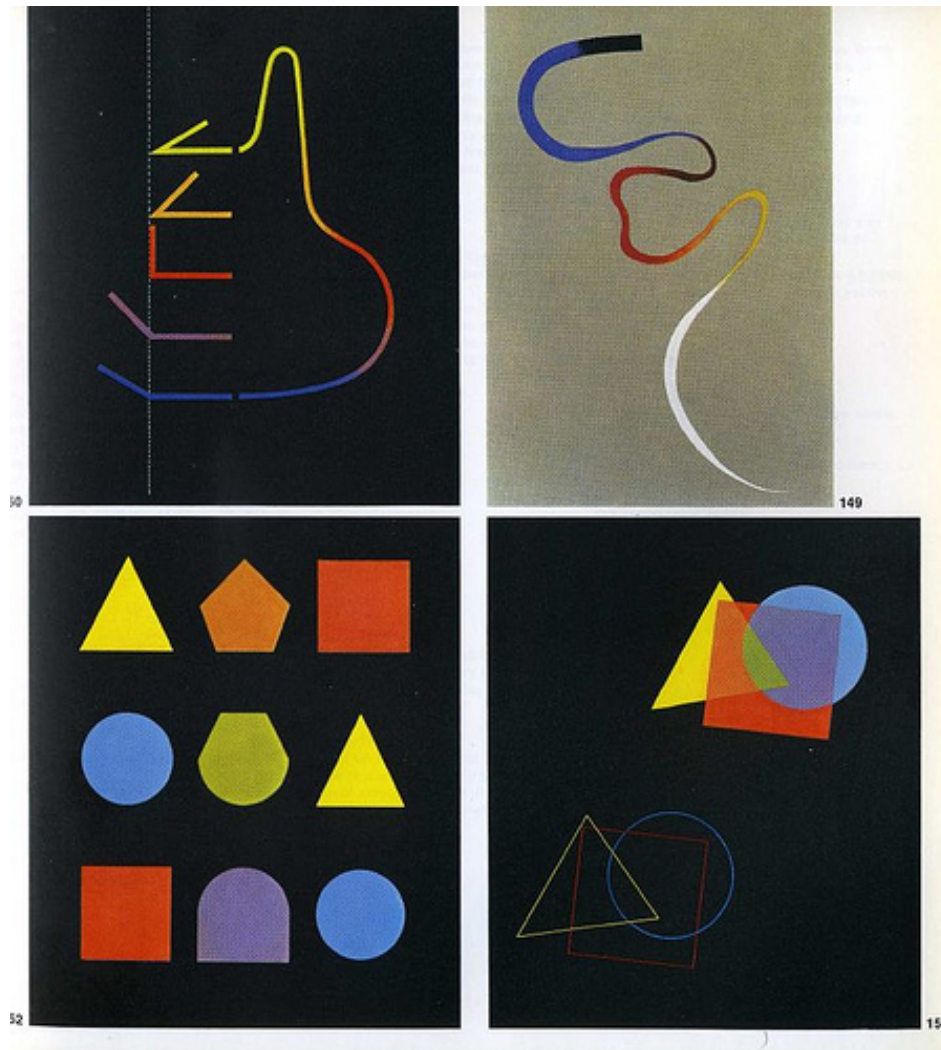
ξεκινούσαν από τις έννοιες του σημείου και της γραμμής (ενεργητική, παθητική και μέση γραμμή, η τελευταία περιγράφει δύο βασικούς τύπους μορφής: την ατομική και τη δομική). Όπως και ο Itten, ο Klee ξεκινούσε από τα χρώματα του ηλιακού φάσματος, υποστηρίζοντας ότι το χρώμα είναι η πλουσιότερη όψη της εικαστικής εμπειρίας και ζητώντας κατά κανόνα από τους σπουδαστές να ασχοληθούν με το χρώμα μόνο αφού είχαν πρώτα εντρυφήσει στη γραμμή και τον τόνο. Στόχος του Klee δεν ήταν η διατύπωση κάποιων αυστηρών και δεσμευτικών νόμων, αλλά η δημιουργία των κατάλληλων προϋποθέσεων ώστε να μπορέσουν οι σπουδαστές να καταλήξουν μόνοι τους στα δικά τους συμπεράσματα.²²²

Παρόλο που δεν συνεισέφερε συγκεκριμένα στα αντικείμενα που φτιάχνονταν στα εργαστήρια, ενστάλαξε στους σπουδαστές του τους υψηλότερους γνώμονες της καλλιτεχνικής και ανθρώπινης αυτονομίας που πράγματι συνέπιπτε με την ιδέα του Bauhaus, όπως την όριζε ο Gropius, και που ήταν το αντίθετο κάθε στενόμευλου δογματισμού, όπως εκείνο που αντιπροσώπευε ο Van Doesburg στην Βαϊμάρη.

Στις αρχές του 1922, έφτασε στο Bauhaus ένας καλλιτέχνης εξίσου διάσημος με τον Klee, αλλά με διαφορετική άποψη για τη διδασκαλία ο Kandinsky. Παρά την περιορισμένη απήχηση του έργου του, αναγνωριζόταν ήδη ως ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της αφηρημένης ζωγραφικής, έχοντας στο ενεργητικό του, την πρώτη ανεικονική σύνθεση στην ιστορία της τέχνης. Το καθολικό έργο τέχνης, για το οποίο είχαν ήδη μιλήσει οι Γερμανοί ρομαντικοί και ο Wagner, απασχολούσε τον Kandinsky (ένα πειραματικό δείγμα με τίτλο «Κίτρινος ήχος» είχε δημοσιευτεί στο Almanac του «Γαλάζιου Καβαλάρη»). Παρόλο που το Gesamtkunstwerk που είχε κατά νου ο Gropius ήταν πολύ πιο συγκεκριμένο- ένα κτίριο για το οποίο θα είχαν εργαστεί κάθε είδους καλλιτέχνες- , οι σκοποί των δύο καλλιτεχνών ήταν ουσιαστικά παρεμφερείς. Δάσκαλος στην προκαταρκτική τάξη και στο εργαστήριο τοιχογραφίας, ανέλυε την φόρμα, το χρώμα και την γραμμή μ' έναν αυστηρό, σχεδόν επιστημονικό τρόπο. Δίδασκε αφενός αναλυτικό σχέδιο, και αφετέρου θεωρία των μορφών (το είδος της γραμμής που προκύπτει από ένα σημείο εξαρτάται από το είδος της δύναμης που ασκείται πάνω της) και του χρώματος (έδινε ιδιαίτερη έμφαση στη θερμοκρασία και τον τόνο τους). Η σχέση χρωμάτων και γραμμών είχε άμεση επίδραση και στη θεωρία του Kandinsky για τη σύνθεση (για

²²² Geelhaar Christian : «Paul Klee et le Bauhaus», Neuchatel :Ides et Calendes, 1972

π.χ. ένας πίνακας με οριζόντιο σχήμα είναι ψυχρός, ένας άλλος με κατακόρυφο θερμός, οι συνθέσεις που οδηγούν το μάτι προς τα επάνω είναι ελεύθερες και ανάλαφρες, εκείνες που το οδηγούν προς τα κάτω είναι βαριές και καταθλιπτικές, οι κινήσεις προς τα αριστερά δείχνουν τάση για απελευθέρωση και περιπέτεια, εκείνες προς τα δεξιά αποπνέουν οικειότητα και καθησυχάζουν).²²³

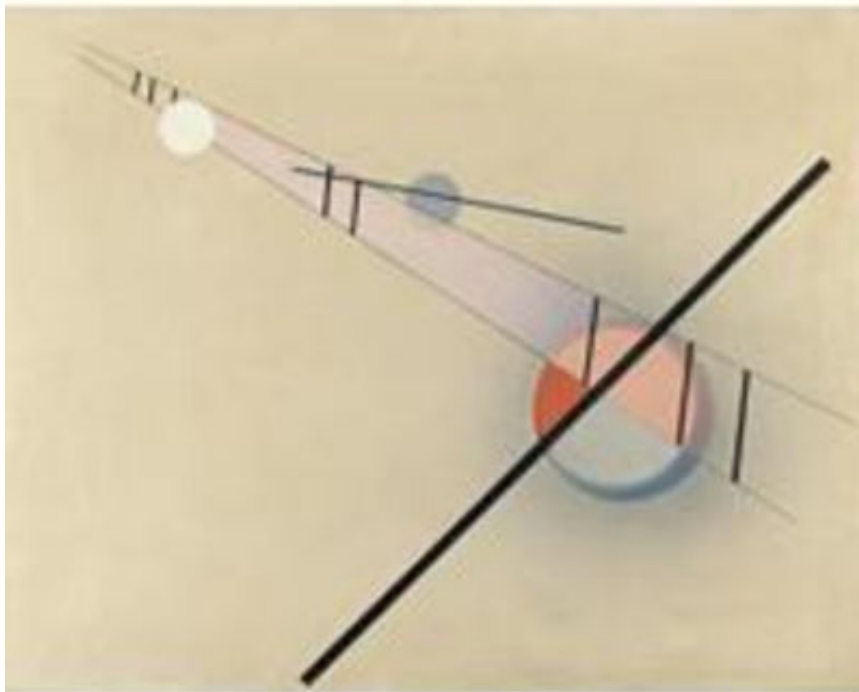


Εικόνα 39: Tschaschnig Fritz: χρώματα και φόρμες. Από το σεμινάριο χρωμάτων του Kandinsky, 1929-1930

Ο ούγγρος Moholy-Nagy, που διαδέχτηκε το 1923 τον Itten στην προκαταρκτική τάξη, είχε ενστερνιστεί τις ιδέες του ολλανδικού Νεοπλαστικισμού (Van Doesburg, De Stijl) και τις αρχές του ρωσικού κονστρουκτιβισμού με αποτέλεσμα να στρέψει το

²²³ Αναλυτικότερα για το έργο των Kandinsky & Klee, βλέπε και κεφάλαιο 2.

Bauhaus προς τις γραφικές τέχνες, την τυπογραφία, την φωτογραφία, το κολάζ, το βιομηχανικό σχέδιο και το φωτόγραμμα. Οι πίνακες του Moholy- Nagy ήταν ασυμβίβαστα αφηρημένοι, απόλυτα κονστρουκτιβιστικοί, βασισμένοι στη χρησιμοποίηση απλών γεωμετρικών στοιχείων. Η κατηγορηματική απόρριψη κάθε ανορθολογικού στοιχείου από τον Moholy ερχόταν σε άμεση σύγκρουση με την αντίληψη των περισσότερων Δασκάλων για την τέχνη ως πνευματική αποκάλυψη. Επίσης, η στάση του απέναντι στη μηχανή προκάλεσε την δριμεία κριτική υπερβατικών στοχαστών όπως ο Kandinsky που δεν ήθελαν να έχουν καμία σχέση μαζί της. Τα εισαγωγικά μαθήματα είχαν πλέον ως επίκεντρο τους την τεχνική και τη χρήση των υλικών, ενώ οι μεταφυσικές- μυστικιστικές προεκτάσεις, οι ασκήσεις αναπνοής και διαίσθησης, η συναισθηματική προσέγγιση των μορφών και των χρωμάτων, εγκαταλείφθηκαν. Η αναβίωση της χειροτεχνίας, η οικονομία των υλικών, η λειτουργικότητα, η στροφή προς έναν καλλιτέχνη- τεχνίτη, ικανό να συλλαμβάνει αντικείμενα μαζικής παραγωγής, σημάδεψαν την ανάδυση μίας νέας εποχής για το χαρακτήρα και το ρόλο του Bauhaus. Με την διάλεξη του Gropius «Τέχνη και τεχνολογία: μία καινούργια ενότητα» εγκαινιάστηκε η έλευση μίας σημαντικής αλλαγής.²²⁴



Εικόνα 40: Moholy- Nagy, ZIV, 1923.

²²⁴ Whitford F.: «Bauhaus», σε μετάφραση Ανδρέας Πάπας, Υποδομή, 1993,σελ. 81- 136

Η επιφάνεια των πινάκων του Moholy- Nagy ήταν ουδέτερη, ανώνυμη, ενώ οι τίτλοι τους ψευδοεπιστημονικοί, περιλάμβαναν μόνο αριθμούς και γράμματα. Οι σουπρεματιστικές και κονστρουκτιβιστικές έρευνες της ρωσικής πρωτοπορίας θα αποτελέσουν τα ευανάγνωστα πρότυπα της μορφικής γλώσσας του Moholy.



Εικόνα 41: Moholy-Nagy, Αεροφωτογραφία, Πύργος Ραδιοφωνίας του Βερολίνου, 1925

Οι διδακτικές μέθοδοι του Moholy- Nagy χαρακτηρίζονταν από την έμφαση στην διαμόρφωση του ολοκληρωμένου ανθρώπου, και όχι απλώς ενός ειδικού, που ήταν περιορισμένος σ' ένα στενό τμήμα του πεδίου τέχνης. Έφερε έναν εντελώς

καινούργιο αέρα στην προκαταρκτική τάξη. Ενώ ο Itten έβαζε τους σπουδαστές του να δημιουργούν συνθέσεις ελεύθερης μορφής συναρμόζοντας διαφορετικές υφές για να αναπτύξουν την αίσθηση της αφής, ο Moholy- Nagy φρόντισε να τακτοποιούν τα διαφορετικά υλικά σύμφωνα με ένα αυστηρό σύστημα. Έτσι γεννήθηκαν πίνακες, καμπύλες και κύκλοι αφής, που απεικόνιζαν τα διάφορα υλικά ανάλογα με τις αυξήσεις των απτικών αξιών τους συναρτήσει μίας ορισμένης παραμέτρου ποιότητας, όπως η διαβαθμισμένη κλίμακα από τραχύ σε λείο ή από σκληρό σε μαλακό. Οι τηλεφωνικοί ζωγραφικοί πίνακες αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα των συνεχών πειραματισμών του Moholy- Nagy με νέα υλικά και οπτικές εντυπώσεις. Ήταν μικρές, ορθογώνιες με σμάλτο χρωματισμένες συνθέσεις που σχεδίασε, εξειδικεύοντας τις διαστάσεις και θέσεις των ξέχωρων ζωγραφικών στοιχείων πάνω σε μία εσχάρα, και την επακριβή τους απόχρωση πάνω στο τηλέφωνο, τις έδωσε για κατασκευή σ' ένα εργοστάσιο σημάτων. Ήταν ο λιγότερο προσκολλημένος στη καθαυτό ζωγραφική: μετέφερε με εξαιρετική ποιότητα το επίκεντρο των δραστηριοτήτων από την ζωγραφική στους μηχανικούς εικονοποιητικούς τρόπους ενέργειας.²²⁵

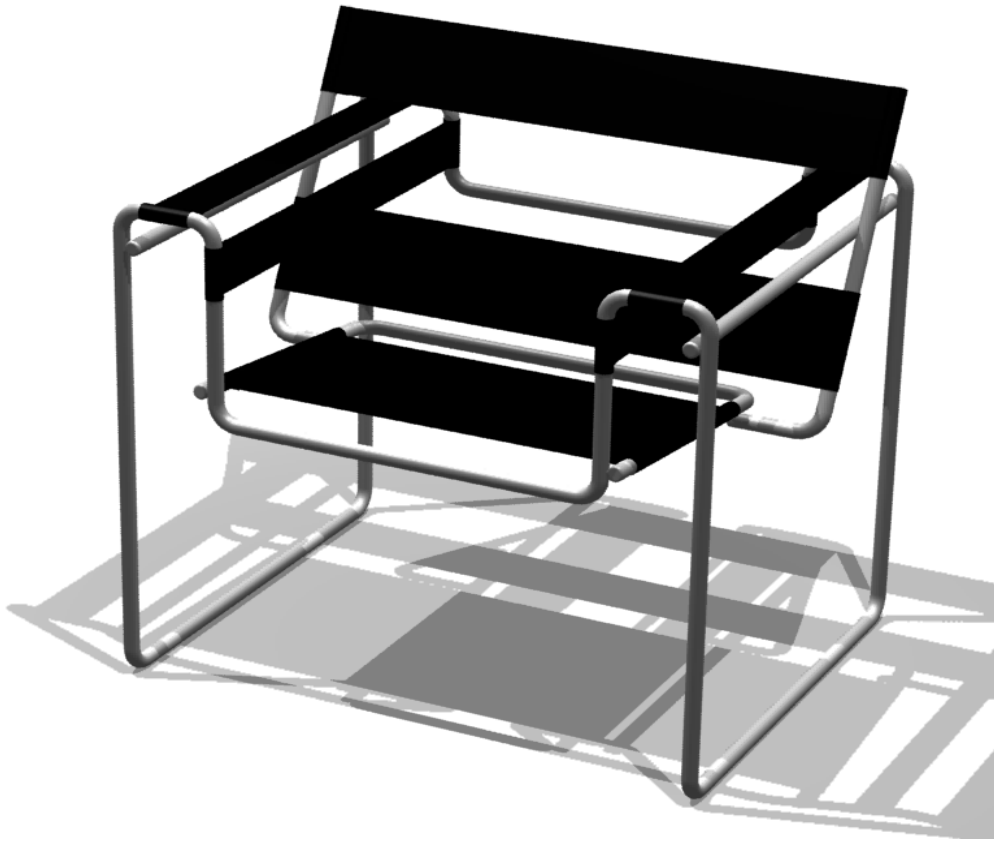
²²⁵ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 105-106



Εικόνα 42: Moholy- Nagy, Χωροφωτοκινητικό γλυπτό, κινητική μεταλλική κατασκευή, 1922- 1930

Ο Albers, πρώην σπουδαστής του Bauhaus, βοηθούσε τον Moholy- Nagy στην προκαταρκτική τάξη μέχρι το 1928 που την ανέλαβε εξ' ολοκλήρου. Δάσκαλος στο εργαστήριο επίπλων ενθάρρυνε τους σπουδαστές να πειραματιστούν με τα πιο απλά και απίθανα υλικά. Σε αντίθεση προς τον Itten και τον Moholy- Nagy, ο Albers ζητούσε από τους σπουδαστές ν' απεικονίσουν, με γραφιστικά και ζωγραφικά μέσα, τα διάφορα υλικά και υφές- αντί να εντρυφούν σε απτικές εμπειρίες. Όρισε ως πιο σημαντικό καθήκον την αποτελεσματική χρήση των υλικών. Επαινούσε τους σπουδαστές που, χρησιμοποιώντας ένα υλικό και μία εργασία, δημιουργούσαν, μ' ένα υλικό, μεγάλες, περίπλοκες συνθέσεις με το μέγιστο ενδιαφέρον (οικονομία των υλικών).²²⁶

²²⁶ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ 149



Εικόνα 43: Breuer M.: πολυθρόνα «Wassili», επιχρωμιωμένος μεταλλικός σωλήνας και μαύρο ύφασμα, 1926.

Πρόκειται για τον μεγαλύτερο σχεδιαστή (designer) που προήλθε από το Bauhaus. Ήδη από το 1925, επινοώντας τα έπιπλα από μεταλλικό σωλήνα, είχε εγκαινιάσει μία νέα λειτουργικότητα του επίπλου. Είχε καταλάβει πως το πρόβλημα του επίπλου ήταν, βέβαια, ένα πρόβλημα αρχιτεκτονικής, αλλά όχι για να λυθεί με όρους «μικρής αρχιτεκτονικής». Το ζήτημα είχε μία πρακτική- οικονομική πλευρά: σε μικρά σπίτια, τα έπιπλα δεν μπορούν να είναι ογκώδη, βαριά και να κατακλύζουν το χώρο. Τα έπιπλα από μεταλλικό σωλήνα είναι ελαφρά, σχεδόν αύλα, οικονομικά, γιατί παράγονται εύκολα εν σειρά, φτιαγμένα από υλικά χαμηλού κόστους και δεν ανέχονται καλλωπισμούς. Το ζήτημα έχει και μία ψυχολογική- κοινωνιολογική πλευρά: όπως άλλαξε η σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και στο σπίτι, έτσι άλλαξε και η σχέση του με την επίπλωση του σπιτιού. Το έπιπλο δεν είναι πια ένα είδος

²²⁷ Richard Lionel: «Encyclopedie du Bauhaus», Paris :Somogy, 1985

κατοικίδιου μνημείου, αλλά αντικείμενο χρήσιμο, εύχρηστο, συμπαθητικό. Για να λύσει αυτό το πρόβλημα ανατρέχει στον εκφραστικό γραμμισμό του Klee και του Kandinsky. Το μεταλλικό έπιπλο του Breuer ήταν λοιπόν η πρώτη αποτελεσματική και λειτουργική σύνθεση των τεχνών, η πρώτη μεγάλη νίκη του «βιομηχανικού σχεδίου».²²⁸ Ο Breuer συνέχισε να σχεδιάζει όλων των ειδών τα έπιπλα: καθίσματα θεάτρου, πολυθρόνες, τραπέζια. Και εφόσον τα δικαιώματα αυτών των μεταλλικών επίπλων τα είχε ο Breuer και όχι το Bauhaus, προσπάθησε να τα διοχετεύσει ο ίδιος στην αγορά.

Το εργαστήριο επίπλων ήταν από τα πρώτα που αποδέχθηκαν την αρχή της τυποποίησης. Η ολοκληρωτική απόρριψη της οποιασδήποτε καλλιτεχνικής ερμηνείας της μορφής αντανάκλούσε την ιδεολογία του Bauhaus εκείνη την εποχή, σύμφωνα με την οποία η τέχνη έπρεπε να απορροφηθεί από την χειροτεχνία και την τεχνική. Όπως και στα περισσότερα εργαστήρια, η εργασία μετά το 1923 είχε σαφώς εμπορικό προσανατολισμό.



Εικόνα 44: Albers J., τραπέζι, 1923.

Πρόκειται για έναν επιτυχή συνδυασμό καλλιτεχνικών- μορφολογικών και

²²⁸ Κάρλο Αργκάν Τζούλιο: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 315

λειτουργικών στοιχείων.

Την εποχή Meyer(1927-30), όλα τα εργαστήρια του Bauhaus απέκτησαν μία κοινωνική διάσταση, που αποκρυσταλλώθηκε στο σύνθημα «είδη πρώτης ανάγκης για το λαό, όχι είδη πολυτελείας για την ελίτ». Ο Meyer ήθελε να δημιουργήσει έναν περιορισμένο αριθμό γενικά αποδεκτών τυποποιημένων προϊόντων, τα οποία, χάρη στη μαζική παραγωγή, θα ήταν προσιτά στα ευρύτερα λαϊκά στρώματα (κοινωνικοκεντρικός σχεδιασμός). Αφετηρία σχεδιασμού δεν θα είναι η μελέτη της φύσης των αντικειμένων, αλλά η συστηματική ανάλυση των αναγκών. Οι δραστηριότητες των εργαστηρίων δεν βασίζονταν πλέον στα αρχικά χρώματα και στα στοιχειώδη σχήματα αλλά σε προβλήματα χρηστικότητας, οικονομίας και κοινωνικής στόχευσης. Σχεδόν όλα τα έπιπλα αυτής της περιόδου είναι πτυσσόμενα.



Εικόνα 45: Hassenpflug G., Πτυσσόμενο τραπέζι σε τρεις διαφορετικές θέσεις, 1928



Εικόνα 46, Bogler T.: Τσαγιέρα με αντιδιαμετρικές υποδομές για τη λαβή και ψάθινη λαβή, 1923



Εικόνα 47, Bogler T.: Τσαγιέρα με έκκεντρο καπάκι και λαβή στο πίσω μέρος, 1923



Εικόνα 48: Bogler T.: Τσαγιέρα με πλευρική

²²⁹ Droste Magdalena: «Αρχείο Bauhaus: 1919-1933», Taschen, 2006

σωληνοειδή λαβή, 1923

Το στήσιμο του εργαστηρίου αγγειοπλαστικής και η εκπαίδευση των σπουδαστών είχε αρχικά αντιμετωπίσει τεράστιες οικονομικές και οργανωτικές δυσκολίες. Ο Max Krehan παραχώρησε το δικό του αγγειοπλαστείο στο Dornburg. Ο Marks ανέλαβε δάσκαλος σ' αυτό το εργαστήριο, ενθαρρύνοντας τους σπουδαστές να πειραματιστούν με διάφορα σχήματα δοχείων. Η απόφαση της κεντρικής διοίκησης του Bauhaus να προστεθούν παραγωγικά εργαστήρια στα εργαστήρια διδασκαλίας είχε ως αποτέλεσμα την στροφή προς την βιομηχανική παραγωγή. Το 1923 μία σειρά από δοχεία τροφίμων σχεδιασμένα αρχικά για την κουζίνα του πειραματικού σπιτιού του Bauhaus, ήταν από τα πρώτα έργα αγγειοπλαστικής που κατασκευάστηκαν βιομηχανικά. Οι δομικές ελλείψεις και η οικονομική δυσπραγία συνέτειναν στο κλείσιμο του εργαστηρίου.

Εργαστήριο υφαντουργίας²³⁰



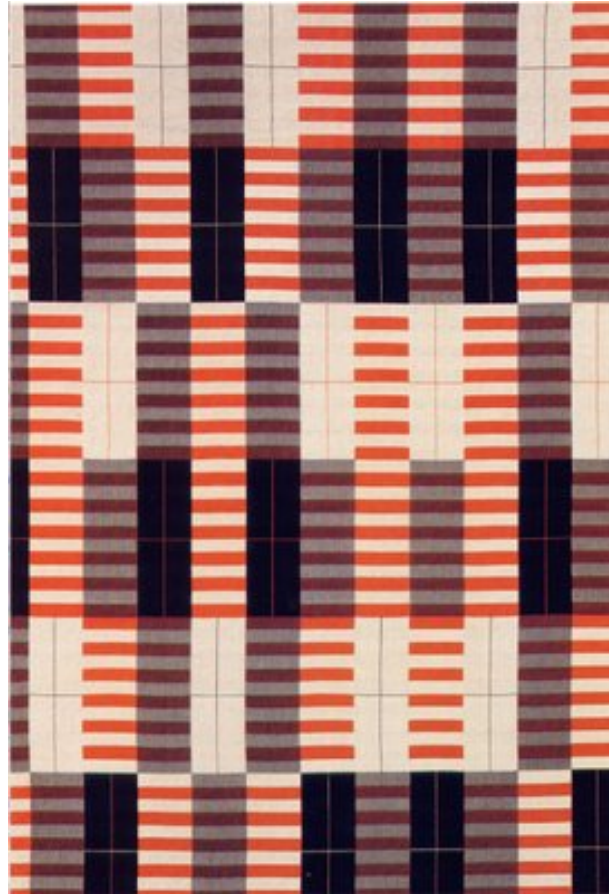
Εικόνα 49: Leudesdorff L.: Μικρό γκομπλέν, 1923

²³⁰ Droste Magdalena: «Αρχείο Bauhaus: 1919-1933», Taschen, 2006

Τα εργαστήρια υφαντουργίας έγιναν το βασίλειο των γυναικών. Βασικό αντικείμενο σπουδών ήταν η υφαντική, η ταπητουργία, η διακοσμητική και το διακοσμητικό σχέδιο. Το εργαστήριο δούλεψε σε στενή συνεργασία με το εργαστήριο επίπλων. Οι σπουδάστριες δούλευαν με τα στοιχειώδη σχήματα του κύκλου, του τριγώνου και του τετραγώνου, συχνά σε συνδυασμό με τα βασικά χρώματα (από τα μαθήματα του Klee και του Itten). Το εργαστήριο παραγωγής αναλάμβανε αρκετές παραγγελίες από χαλιά, μαξιλάρια, τραπεζομάντιλα κ.α. Όταν μεταφέρθηκε η σχολή στο Dessau, το εργαστήριο υφαντουργίας πέρασε στο βιομηχανικό σχέδιο (η διαδικασία της σχεδίασης ήταν κατά ένα μέρος συστηματοποιημένη). Οι σπουδάστριες περνούσαν από όλα τα στάδια της παραγωγικής διαδικασίας- από τη βαφή και την ύφανση μέχρι την παραγγελία των υλικών. Ταυτόχρονα, στην τάξη της μορφής που δίδασκε ο Klee, μάθαιναν σχέδιο και συνδυαστική χρωμάτων. Έτσι στην υφαντουργική βιομηχανία δημιουργήθηκε σταδιακά η ειδικότητα της σχεδιάστριας.

231

²³¹ Gardner Troy Virginia: «Anni Albers and ancient american textiles : from Bauhaus to Black Mountain», Hants, England :, Vermont :Ashgate, 2002



Εικόνα 50: Annie Albers, ταπισερί, 1926.

Αυτή η ταπισερί είναι φτιαγμένη από τριπλή ύφανση, στην οποία τα επικαλύπτοντα τμήματα του υφάσματος συγκρατούνται από συνδετικά νήματα. Εκεί που το ύφασμα είναι διπλό εξέχει σαν ανάγλυφο. Η Annie χρησιμοποιεί μόνο τέσσερα χρώματα σε παραλληλόγραμμα και λωρίδες σ' αυτό το σχεδιαστικά αυστηρό αλλά ζωντανό υφαντό.

Στα πλαίσια των καινούργιων στόχων του Meyer, το εργαστήριο υφαντουργίας έδωσε έμφαση στη χρηστικότητα των προϊόντων του. Φτιάχτηκαν υφάσματα για έπιπλα με σκελετό τους ατσάλινους σωλήνες, ταπισερί και ημιδιαφανή υφάσματα για κουρτίνες. Ένα από τα πιο εντυπωσιακά επιτεύγματα είναι της Annie Albers, ένα ύφασμα ταπετσαρίας που οι δύο όψεις του έχουν διαφορετικές ιδιότητες. Η μία όψη απορροφά τον ήχο, ενώ η άλλη αντανακλούσε το φως.

Στα χρόνια του Mies, το εργαστήριο ασχολήθηκε με την δημιουργία σχεδίων για στάμπες υφασμάτων και δειγματολογίων για εταιρείες. Ένας κατάλογος σχεδίων του Bauhaus για υφάσματα επιπλώσεων και κουρτινών διατίθετο στο εμπόριο.

Εργαστήριο μεταλλοτεχνίας²³²



Εικόνα 51: Marianne Brandt: μικρή τσαγιέρα, 1924. Ορείχαλκος με επάργυρο εσωτερικό και έβενο.

²³² Richard Lionel: «Encyclopedie du Bauhaus», Paris :Somogy, 1985



Εικόνα 52: Junger K.J. & Wagenfeld W.: Γυάλινο πορτατίφ, 1923-24.

Αυτό το πορτατίφ δείχνει καθαρά το πρόγραμμα του Bauhaus εκείνης της εποχής: την επίμονη χρήση βιομηχανικών υλικών (μετάλλου και γυαλιού), τη σαφήνεια στη λειτουργία κάθε εξαρτήματος (το καλώδιο φαίνεται καθαρά μέσα από το γυαλί του ορθοστάτη) και μία αισθητική που προκύπτει από την αρμονία των απλών μορφών. Το πορτατίφ- ένα μοντέλο βιομηχανικής παραγωγής- πέτυχε με τη μορφή του την ύψιστη απλότητα και τη μέγιστη οικονομία, ως προς το χρόνο και τα υλικά. Στρογγυλή βάση, κυλινδρικός ορθοστάτης και σφαιρικό καπέλο είναι τα βασικά του μέρη. Τα παραπάνω αντικείμενα έχουν την εξωτερική όψη βιομηχανικά κατασκευασμένων μεταλλικών μερών, αποκρύπτοντας σκόπιμα το χαρακτήρα του χειροποίητου. Οι σπουδαστές στρέφονταν σε στοιχειώδεις μορφές (κύκλος, σφαίρα, κύλινδρος), βασικά χρώματα και ασυνήθιστους συνδυασμούς μετάλλων, υπηρετώντας, πάντοτε, την αρχή της λειτουργικότητας. Η εμπορική παραγωγή άρχισε κατά τη διάρκεια του 1924 με συμμετοχή σε εκθέσεις και συνεχείς παραγγελίες. Το 1927 υπογράφηκε το πρώτο συμβόλαιο με την εταιρεία του Βερολίνου Schwintzer και Graff.

Την εποχή Meyer, το εργαστήριο ανανέωσε τα συμβόλαια του με τις διάφορες εταιρείες φωτιστικών. Μία σειρά τυποποιημένων σχεδίων- μία λάμπα γραφείου και ένα πορτατίφ κομοδίνου- παραλλάχθηκαν πολλές φορές.



Εικόνα 53



Το 1929, η Marianne Brandt σχεδίασε ένα πορτατίφ κομοδίνου (αριστερά) και μία λάμπα γραφείου (δεξιά) για την εταιρεία Kandem. Και τα δύο μπήκαν αργότερα σε μαζική βιομηχανική παραγωγή.

Εργαστήριο υαλογραφίας και τοιχογραφίας²³³

Οι δραστηριότητες του εργαστηρίου μπορούν να διαιρεθούν σε τρεις βασικές κατηγορίες:

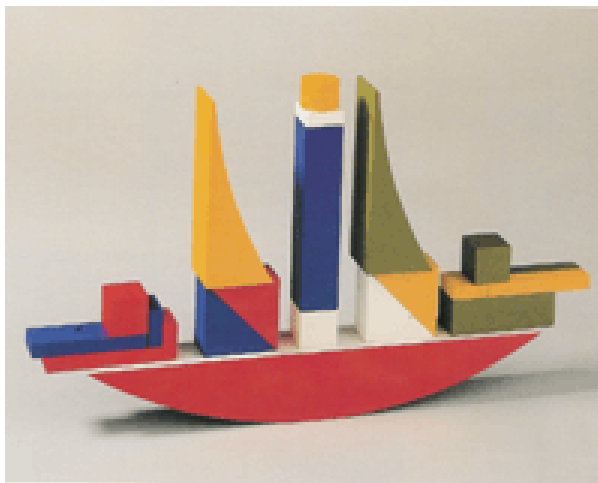
- Εκτέλεση παραγγελιών για άλλα εργαστήρια του Bauhaus. Τα παιχνίδια που παράγονταν στο εργαστήριο ξυλογλυπτικής, τα έβαφαν οι μαθητευόμενοι του εργαστηρίου τοιχογραφίας.
- Απλές εργασίες βαφής και χρωματικές μελέτες κτιρίων.
- Ελεύθερη διαμόρφωση τοίχων. Η έκθεση Bauhaus του 1923, όπου οι σκάλες, οι διάδρομοι, οι αίθουσες υποδοχής έπρεπε να διακοσμηθούν, έδωσε την ευκαιρία στους σπουδαστές να πραγματοποιήσουν μερικές από τις καλλιτεχνικές τους ιδέες.

²³³ Droste Magdalena: «Αρχείο Bauhaus: 1919-1933», Taschen, 2006

Υπό την επήρεια των ιδεών του Kandinsky, οι τοιχογράφοι απομακρύνθηκαν από την παραστατική ζωγραφική και προτίμησαν γεωμετρικούς συνδυασμούς: τρίγωνο-κίτρινο, κύκλος-μπλε και τετράγωνο-κόκκινο.

Οι ταπετσαρίες του Bauhaus έγιναν ένα από τα πιο πετυχημένα τυποποιημένα προϊόντα (1930). Μονόχρωμες, χωρίς τυπωμένο σχέδιο, τα πολύ διακριτικά σχέδια τους προέκυπταν μόνο από την υφή του υλικού.

Εργαστήριο ξυλογλυπτικής και λιθογλυπτικής²³⁴



Εικόνα 54: Buscher A., Κατασκευαστικό παιχνίδι, 1924



Εικόνα 55: Hartwig J., Σκακιέρα, 1924

²³⁴ Droste Magdalena: «Αρχείο Bauhaus: 1919-1933», Taschen, 2006

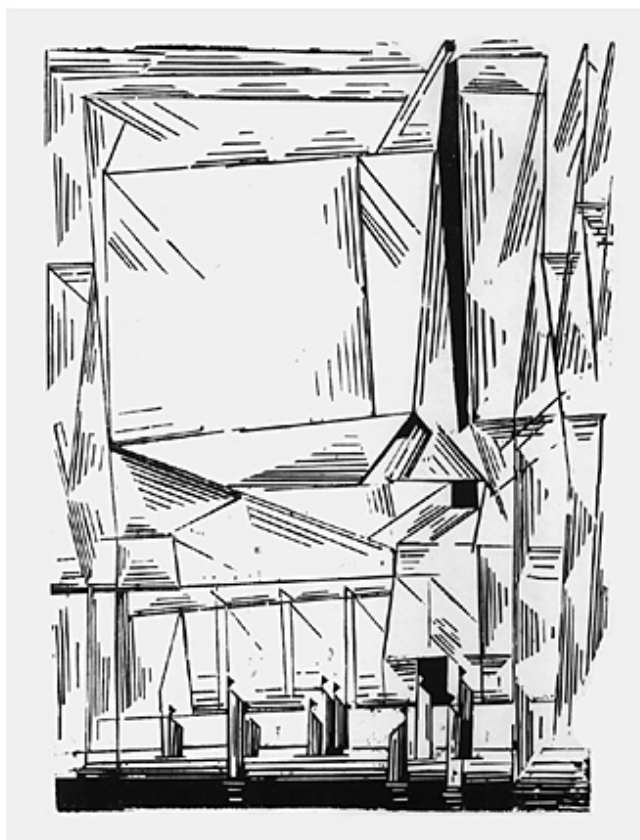
Τα πιόνια είναι στερεομετρικά σώματα, κυρίως κύβοι, με μέγεθος και συνδυασμούς που υποδηλώνουν τις κινήσεις τους στο παιχνίδι.

Σε γενικές γραμμές το έργο των δυο εργαστηρίων περιοριζόταν στην υποστήριξη του υπόλοιπου Bauhaus (κατασκεύαζαν αρχιτεκτονικές μακέτες από γύψο, σκηνικές μάσκες, μαριονέτες, ξυλόγλυπτα). Από τα πιο επιτυχή προϊόντα ήταν τα παιχνίδια της Alma Buscher και το σκάκι του Josef Hartwig. Στο Dessau τα δύο εργαστήρια επανιδρύθηκαν ως εργαστήρια γλυπτικής.

Εργαστήριο βιβλιοδεσίας και τυπογραφίας²³⁵

Πρόκειται για ειδικότητες που παραδοσιακά διδάσκονταν σε Σχολές Εφαρμοσμένων Τεχνών. Το εργαστήριο βιβλιοδεσίας είχε μικρή διάρκεια ζωής (μέχρι τη λήξη του συμβολαίου του Bauhaus με το βιβλιοδετείο του Dorfner). Το εργαστήριο καλλιτεχνικής τυπογραφίας δεχόταν συνεχώς παραγγελίες για εκτυπώσεις λευκωμάτων (πέντε λευκώματα της «Νέας Ευρωπαϊκής Γραφιστικής», «Δάσκαλοι του Κρατικού Bauhaus της Βαϊμάρης», δύο συλλογές έργων γερμανών καλλιτεχνών, λεύκωμα με 12 ξυλογραφίες του Feininger, το 1920-21, τους «Μικρούς Κόσμους» του Kandinsky, το 1922 κ.α.). Το 1923 ιδρύθηκε εκδοτικός οίκος, η ΕΠΕ Bauhaus-Verlag Munchen- Berlin.

²³⁵ Droste Magdalena: «Αρχείο Bauhaus: 1919-1933», Taschen, 2006



Εικόνα 56: Feininger L.: «Gelmeroda», 1920. Ξυλογραφία σε κινέζικο χαρτί από το Λεύκωμα των Δασκάλων του Bauhaus, 1923

Εργαστήριο διαφήμισης και τυπογραφίας²³⁶

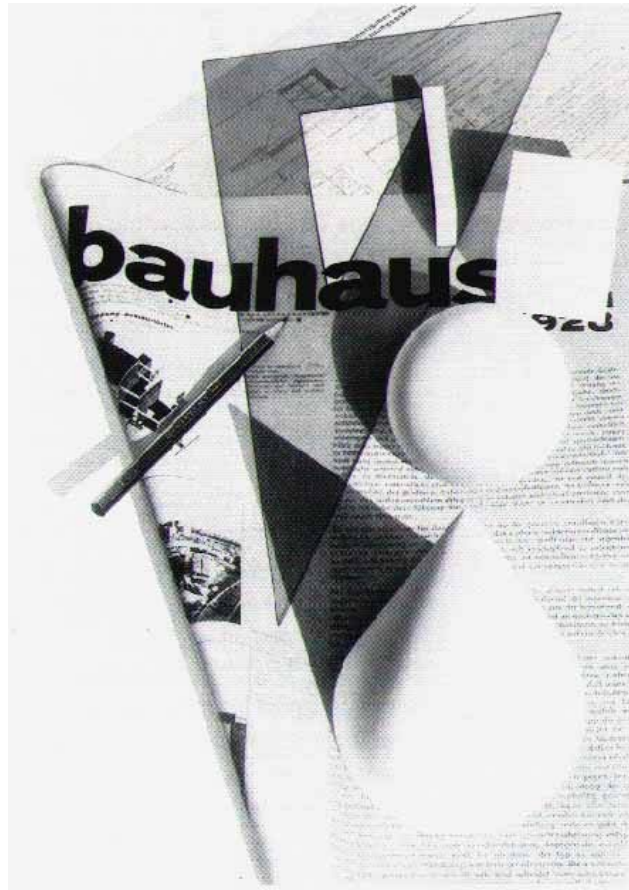
Το περιοδικό Bauhaus έδινε μία συνολική εικόνα των δραστηριοτήτων των εργαστηρίων και περιείχε πληροφορίες για τα πρόσφατα προϊόντα και τις αναθέσεις έργων στη σχολή. Παρατηρούμε πως σταδιακά καταργήθηκαν τα κεφαλαία γράμματα και χρησιμοποιήθηκε έντυπο υλικό που ικανοποιούσε τις προδιαγραφές DIN (μόνο πεζοί χαρακτήρες).

Η καλλιτεχνική τυπογραφία του Bauhaus εισήγαγε ένα νέο στιλ: απλουστευμένα, στρογγυλεμένα, κάτι σαν γκροτέσκα, λιτά, μόνο πεζά γράμματα. Η παράλειψη των κεφαλαίων γραμμάτων είχε βαθιές ρίζες στον μοντερνισμό της εποχής. Το κόκκινο και το μαύρο ήταν τα κυρίαρχα χρώματα, ενώ ο Beyer συμπεριέλαβε τη γραμματοσειρά sans-serif (και αργότερα futura) και τη χρήση φωτογραφιών και

²³⁶ Droste Magdalena: «Αρχείο Bauhaus: 1919-1933», Taschen, 2006

τυπογραφικού υλικού, όπως των ευθειών, της παχιάς υπογράμμισης και των ράστερ. Η διάταξη στην επιφάνεια δεν ακολουθούσε πλέον τους κανόνες της συμμετρίας αλλά τη σημασία των λέξεων και μπορούσε να είναι κάθετη ή λοξή. Επίσης, μεταβλήθηκε η απόδοση ορισμένων λέξεων. Η συναισθηματικά φορτισμένη λέξη Ziel (προορισμός, στόχος) αντικαταστάθηκε από την μετριοπαθέστερη και αμεσότερη λέξη Zweck (σκοπός, σχέδιο), από την λέξη Theater προτιμήθηκε η λέξη Buhne (σκηνή), ενώ η απόρριψη της λέξης Kunst (τέχνη) και η αντικατάστασή της από τη λέξη Gestaltung (σχεδιασμός, διαμόρφωση), όλα δείχνουν μία μετατόπιση της οπτικής γωνίας σ' ολόκληρο το πεδίο των καλών τεχνών και της εφαρμοσμένης τέχνης. Η πιο σημαντική ένδειξη αυτού ήταν η αλλαγή χρήσης της λέξης για την αρχιτεκτονική. Αντί για την εγγενώς εξυψωμένη λέξη Architektur, χρησιμοποιήθηκε η μετριοπαθής και πρακτική Bauen (οικοδομείν, κατασκευάζειν).²³⁷

²³⁷ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 145-146



Εικόνα 57: Εξώφυλλο για το περιοδικό Bauhaus, το οποίο έβγαине από τα τέλη του 1926 ως το 1931. Σ' αυτό το σχέδιο για το πρώτο τεύχος του 1928, ο Herbert Breuer χρησιμοποιεί τα εργαλεία της γραφιστικής τέχνης για να συνδέσει αριστοτεχνικά διάφορα επίπεδα και μέσα απεικόνισης.

Στην εποχή του Meyer το εργαστήριο διαφήμισης καταγινόταν με το σχεδιασμό και την προετοιμασία εκθέσεων. Ο Schmidt κατάφερε να επεξεργαστεί ένα πιο συγκροτημένο πρόγραμμα μαθημάτων διαφήμισης, όταν ο Mies έβαλε τέλος σ' όλες τις πρακτικές και εκθεσιακές δραστηριότητες. Οι μαθητές του Schmitt έκαναν συστηματική πρακτική στο συνδυασμό φωτογραφιών και κειμένου (μελέτη των στοιχείων αντίθεσης, εκπαίδευση στο τρισδιάστατο- προοπτικό σχέδιο ακριβείας). Η φωτογραφία άρχισε ως τμήμα του εργαστηρίου διαφήμισης. Ο Peterhans έδινε βάρος στη διδασκαλία των βασικών αρχών της τεχνικά άρτιας φωτογραφίας. «*Η φωτογραφική τεχνική είναι μία διαδικασία λεπτομερούς ανάλυσης των φωτοσκιάσεων*». Ο Peterhans συνελάμβανε με την μηχανή του ακόμη και τις πιο λεπτές διαφορές στο υλικό και τις σκιές.



Εικόνα 58: Peterhans W., «Νεκρός Λαγός», 1929.

Αυτή η φωτογραφία, με φωτισμό από τα αριστερά, δείχνει προσεκτικά τοποθετημένα αντικείμενα σε μια σχεδόν τετράγωνη ξύλινη επιφάνεια: ένα κατοπτρικό μεταλλικό φύλλο, ένα γυαλιστερό στολίδι από χριστουγεννιάτικο δέντρο, έναν μεγεθυντικό φακό με ένα καρβουνιασμένο κομμάτι χαρτί από κάτω, και ένα χνουδωτό φτερό ή ένα κομματάκι γούνα. Ο Peterhans ονόμασε αυτή τη φωτογραφία «Νεκρός Λαγός» για να ενθαρρύνει τον θεατή να διερευνήσει τους συνειρμούς που προκαλούν οι αντιθέσεις σκληρών και μαλακών, οργανικών και μεταλλικών-γεωμετρικών αντικειμένων.



Εικόνα 59: Αφίσα του Schmidt για την έκθεση Bauhaus του 1923 στη Βαϊμάρη. Με τα στρογγυλά και τετράγωνα μοτίβα θυμίζει ανάγλυφα του Oscar Schlemmer.

Από το 1920 έως το 1923, ο Schreyer, κινούμενος στο πνεύμα του Itten, προσπάθησε να δημιουργήσει ένα θέατρο νέου τύπου. Στηριζόμενος στις θεωρίες του Kandinsky για το θέατρο, βασίστηκε σε εσωτερικές αντηχήσεις και μουσικές και χρωματικές κινήσεις. Στη σκηνή εμφανίζονταν υπερμεγέθεις μορφές, που συμβόλιζαν ιδέες. Οι παρουσιαστές του εκφωνούσαν τα λόγια τους φορώντας αφηρημένα-γεωμετρικά προσωπεία που κάλυπταν όλο τους το σώμα. Το θέατρο του δεν είχε διάλογο: ρυθμοί και χροιά, όγκος και οξύτητα διαφοροποιούσαν τις κραυγές, τους θρήνους, τα τραγούδια και τα μαγικά ξόρκια που αποτελούσαν τα ηχητικά αποτελέσματα στην σκηνή. Τα τέσσερα σύντομα έργα που ανέβασε δεν βρήκαν ευρεία απήχηση. Όλα τους βασίζονταν στην τελετουργική χρήση λέξεων και χειρονομιών, οι χορευτές ήταν κρυμμένοι πίσω από μεγάλα προσωπεία σαν είδωλα και τα λόγια είχαν περιοριστεί σε ηχητικά αποτελέσματα.²³⁹

Ο Schlemmer έβαλε στη σκηνή την ισχυρή προσωπική του σφραγίδα. Κεντρικό θέμα των ζωγραφικών και θεατρικών του έργων ήταν η δυνατότητα να εξευγενίσει την ανθρώπινη μορφή σ' έναν πνευματικό- μαθηματικό σχηματισμό, αφήνοντας την συγχρόνως αναγνωρίσιμα ανθρώπινη. Στα ζωγραφικά και γλυπτά του έργα, η διαδικασία της μορφικής περιστολής οδηγεί σ' έναν βαθμό πνευματικής γενίκευσης και διεύρυνσης του νοήματος, που απολήγει στην κυματική μορφή της ανθρώπινης φιγούρας, στιλιζαρισμένης πέρα από το σχήμα του αγγείου, καταλήγοντας ως το μαθηματικό σύμβολο του απείρου, ένα πλαγιαστό οκτώ (Μυθική φιγούρα, 1923).²⁴⁰

Το πρώτο έργο του Schlemmer στο Bauhaus ήταν το «Ερμάρι με μορφές», το 1922, μία παρέλαση μορφών από ξύλο και πεπιεσμένο χαρτί που κινούνταν μηχανικά από τα παρασκήνια. Επρόκειτο για την πρώτη πραγμάτευση του θέματος «Ανθρώπινη ή τεχνητή μορφή», στα μισά του δρόμου ανάμεσα στο χορό και το θέατρο μαριονετών, καθώς οι ζωγραφισμένες επίπεδες μορφές ήταν πιο κοντά στις ζωγραφιές που τις έθετε κάποιος σε μηχανική κίνηση παρά στη φυσική ανθρώπινη κίνηση ή στην στιλιζαρισμένη κίνηση των μαριονετών, κι ωστόσο παρέπεμπαν και στις δύο.

²³⁸ Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy Laszlo & Molnar Farkas: «The theater of the Bauhaus», επιμέλεια Walter Gropius και Arthur S. Wensinger, σε μετάφραση Arthur S. Wensinger, Baltimore :Hopkins, 1961

²³⁹ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 67-68

²⁴⁰ Schlemmer Oscar: «Theatre et Abstraction : L'espace de Bauhaus», traduction, preface et notes d'Eric Michaud, Lausanne: L'Age d'Homme, 1978

Το «Τριαδικό Μπαλέτο» του Schlemmer, που παρουσιάστηκε στην έκθεση του Bauhaus, το 1923, ήταν ένας συνδυασμός χορού, κοστουμιών, παντομίμας, μουσικής, ενώ οι χορευτές ήταν ντυμένοι αγαλματίδια. Στην πραγματικότητα, επρόκειτο για ένα αντι-μπαλέτο, μία μορφή «χορευτικού κονστρουκτιβισμού», που μόνο από ένα ζωγράφο ή γλύπτη θα μπορούσε να δημιουργηθεί. Η αφετηρία και τα εκφραστικά μέσα δεν ήταν πια το ανθρώπινο σώμα και οι κινήσεις του, αλλά κάποιες συγκεκριμένες παραστατικές επινοήσεις.²⁴¹

Το έργο απαρτίζεται από τρεις σειρές: η πρώτη είναι ένα εύθυμο μπρουλέσκο σε λεμονί φόντο, η δεύτερη, τελετουργική και σοβαρή πάνω σε μία ροδοκόκκινη σκηνή, και η τρίτη, μία μυθική φαντασία σε μαύρο φόντο. Τα άκαμπτα κουστούμια, ορισμένα κρεμασμένα από ξύλο ή μέταλλο, είναι συχνά παραγεμισμένα σχήματα που κάνουν τις φιγούρες των χορευτών να μοιάζουν με σφαίρες, κώνους, κυλίνδρους και άλλα γεωμετρικά σχήματα. Το καθοριστικό ήταν το θέαμα, και η κίνηση έπρεπε να προέρχεται απ' αυτό, και όχι από τον άνθρωπο που κρυβόταν πίσω από τα κουστούμια.²⁴²

Παρότι η τάση ήταν προς την γεωμετριοποίηση και τη μεταμόρφωση της ανθρώπινης μορφής, στόχος δεν ήταν η πλήρης αφαίρεση. Στη σκηνή του Bauhaus εμφανίστηκαν μοτίβα πλοκής, χειρονομίες, αλλά ποτέ αμιγής δράση ή πλοκή. Ήταν σκηνή και όχι θέατρο: μία παράσταση που εκκινούσε από την προβληματική της οπτικής τέχνης, θα ήταν λάθος να την κρίνουμε με θεατρικούς γνώμονες.

Μερικοί σπουδαστές συγκρότησαν τη λεγόμενη «Ομάδα Β» και ανέβασαν δύο παραστάσεις, το «Μηχανικό Καμπαρέ» και το «Μηχανικό Μπαλέτο», όπου δόθηκε μεγαλύτερη έμφαση στην τεχνολογία και στην αυτοματοποίηση. Οι αλλόκοτες χαρτονένιες γεωμετρικές φιγούρες (βασικά σχήματα και χρώματα) του Schmidt άρχισαν να χορεύουν έναν απόκοσμο κυκλικό χορό. Το αποτέλεσμα ήταν ένας αφηρημένος, αυτοσχεδιαστικός χορός ενός τετραγώνου, ενός κύκλου και ενός τριγώνου.

Το «Μηχανικό Μπαλέτο» παρουσίασε κονστρουκτιβιστικές μορφές σε οιονεί χορευτική κίνηση. Η έμφαση δεν δόθηκε στις μορφές που απορρέουν από το ανθρώπινο σώμα, απεναντίας το ανθρώπινο σώμα έπρεπε να υποχωρήσει στο βάθος

²⁴¹ Schlemmer Oscar: «Theatre et Abstraction : L'espace de Bauhaus», traduction, preface et notes d'Eric Michaud, Lausanne: *L'Age d'Homme*, 1978

²⁴² Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 131

για να μπορέσει να ξεδιπλωθεί με πληρότητα το πολύχρωμο, ποικίλο παιχνίδι των καθαρών μορφών. Πολύχρωμες μορφές, ρυθμισμένες να κινούνται, κολλήθηκαν πάνω στα σώματα χορευτών που φορούσαν μαύρες εφαρμοστές φόρμες, οι τοίχοι της σκηνής ήταν μαύροι, όποτε εξαφανίστηκε όσο ήταν δυνατόν το ανθρώπινο σώμα. Η ανθρώπινη φιγούρα «με το κουστούμι» εμφανίζεται όχι ως ηθοποιός, αλλά ως φορέας αφηρημένων μορφών. Οι κινήσεις των μορφών, που είχαν απάνω τους οι χορευτές, διέπονταν από ρυθμό στακάτο, σαν αντλίας, παρόμοιο με την κίνηση των μηχανών. Η χορογραφία είναι έτσι σχεδιασμένη ώστε να παρουσιάζει ένα ζωγραφικό συμβάν, παρόμοιο με μία διαδοχή αφηρημένων ζωγραφικών έργων.²⁴³



Εικόνα 60: Schlemmer O.: Τα κουστούμια του Τριαδικού Μπαλέτου στην επιθεώρηση «Wieder Metropol» στο θέατρο Μετροπόλ του Βερολίνου, 1926

Ο Schlemmer οραματίστηκε την δυνατότητα μίας απόλυτης οπτικής σκηνής που θα προσφέρει μορφή και χρώμα σε κίνηση και θα είναι ένα καλειδοσκοπικό παιχνίδι, συνάμα απείρως μεταβλητό και αυστηρά οργανωμένο.²⁴⁴

²⁴³ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 132-133

²⁴⁴ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 134



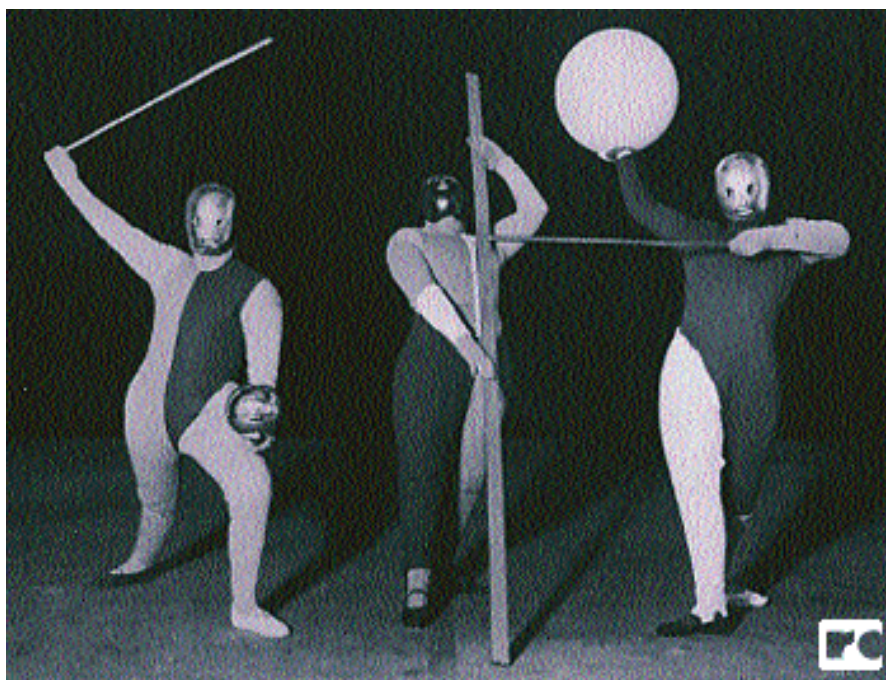
Εικόνα 61: Schmidt Kurt: Ο άνθρωπος στην κονσόλα, 1924. Σχέδιο σκηνής.

«Άνθρωπος στην κονσόλα»

Η περίπου ημίωρη παντομίμα εκτελέστηκε από πέντε ανθρώπους, που κινούνταν σαν δυσδιάστατα ή κυλινδρικά γεωμετρικά σχήματα μπροστά σ' ένα μαύρο παραπέτο. Η θεματική είναι η σχέση ανθρώπου- μηχανής. Το δημιούργημα- η μηχανή κυριαρχεί πάνω στο δημιουργό του. Ο «νέος άνθρωπος» έχει μετατραπεί σε «μαριονέτα» κατευθυνόμενη από μία ανώτερη, μη ανθρώπινη και ανεξέλεγκτη δύναμη.

Κατά τον Savinsky, τα σχήματα αυτά «παρέπεμπαν σε διακόπτες, τάσεις, ταχύτητα, συσκευές ελέγχου, και περιέστελλαν τους ανθρώπους σε μηχανικά εξαρτήματα», ενώ ο Schmidt συνόψισε την δράση ως εξής: «Ο πρωταγωνιστής είναι ένας δαίμονας, στον οποίο οι μηχανικές- νοητικές δυνάμεις της προσωπικότητας εντείνονται και αποκτούν μία δαιμονική ρομποτική ύπαρξη. Στο κέντρο της νόησης, στο χειριστήριο, ο δαίμονας απελευθερώνει σύμβολα που δεσπόζουν πελώρια μπροστά μας σε εκφραστικούς, ονειρώδεις χορούς. Τέλος, ο δαίμονας ξεφεύγει από τον έλεγχο, παραβιάζει τους νόμους της στατικής και καταρρέει»²⁴⁵

²⁴⁵ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 133



Εικόνα 62: Σκηνή από μία παράσταση του «Χορού των Μορφών», 1927

Στην εποχή του Dessau, ο Schlemmer αρχίζει να εξερευνά τα βασικά στοιχεία μίας θεατρικής δημιουργίας (χώρος, μορφή, χρώμα, ήχος, κίνηση, φως) με τους λεγόμενους χορούς του Bauhaus: το χορό των μορφών, το χορό των χειρονομιών, το χορό του χώρου, το χορό των ραβδίων, το χορό του σκηνικού, το χορό των στεφανιών, μαζί με το έργο των κύβων και τον περίπατο των κουτιών. Σ' αυτούς τους χορούς, ο άνθρωπος δεν εμφανιζόταν ως φορέας ατομικής έκφρασης, αλλά- τυποποιημένος μέσα στο κουστούμι και τη μάσκα- ως πρότυπο μίας ορισμένης στάσης απέναντι στα μορφολογικά στοιχεία της σκηνής. Ο Schlemmer επέτυχε μία σύνθεση ανθρώπου-μαριονέτας, φυσικής και τεχνητής φιγούρας.

Ο Kandinsky είχε δημοσιεύσει τον «Κίτρινο ήχο», μία πρώτη απόπειρα δημιουργίας ενός αφηρημένου θεάτρου με απώτερο σκοπό το καθολικό έργο τέχνης- μία σύνθεση αρχιτεκτονικής, ζωγραφικής, γλυπτικής, μουσικής, χορού και ποίησης

Με την άφιξη του Meyer, η συλλογική δουλειά και η αντιμετώπιση επίκαιρων θεμάτων τέθηκαν στην ημερήσια διάταξη. Ο προφορικός λόγος ξαναβρήκε τη θέση του στη σκηνή. Η νεοσύστατη «Ομάδα νέων» ανέβασε δύο έργα με κείμενο, σκηνοθεσία και ερμηνεία να αποδίδονται συλλογικά στην ομάδα. Ο Schlemmer αρνείτο κατηγορηματικά να κάνει πολιτικό θέατρο. Με την αποχώρησή του, το θεατρικό εργαστήριο έκλεισε.

Τμήμα Αρχιτεκτονικής²⁴⁶

Μέχρι το 1924 δεν υπήρχε τμήμα αρχιτεκτονικής. Τα περισσότερα έργα ανατίθετο στο ιδιωτικό αρχιτεκτονικό γραφείο του Gropius (Οικία Zomerfield). Το σπίτι του ξυλέμπορου Zommerfield ήταν κάτι σαν ενιαίο έργο τέχνης. Οι Gropius και Meyer επηρεάστηκαν στην αρχιτεκτονική δόμηση του κτιρίου από τον F. L. Wright. Τα μέλη του Bauhaus επεξεργάστηκαν τις εσωτερικές λεπτομέρειες του σπιτιού. Εντέλει, το σπίτι του Zommerfield ήταν ένα εκφραστικό κτίσμα., τόσο τα εξωτερικά του αποτελέσματα, όσο και η εσωτερική του διακόσμηση δημιουργούσαν δραματικές αντιθέσεις φωτός/ σκιάς, ενώ τα γεωμετρικά διακοσμητικά στοιχεία διαλύονταν σε ασύμμετρα, ανησυχητικά παλλόμενα πρότυπα.²⁴⁷



Εικόνα 63: Σπίτι Horn, Έκθεση Bauhaus 1923.

Η εκδοχή του Gesamtkunstwerk του 1923 ήταν το σπίτι στο Horn, το πρώτο συλλογικό κτίριο του Bauhaus μετά το σπίτι του Zommerfield. Ο Muche και οι σπουδαστές βοηθήθηκαν στο σχεδιασμό από τον Meyer. Ήταν ένα τετραγωνικό, με επίπεδη στέγη, λευκό κτίριο με το καινούργιο χαρακτηριστικό ότι το καθημερινό

²⁴⁶ Droste Magdalena: «Αρχείο Bauhaus: 1919-1933», Taschen, 2006

²⁴⁷ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 69-71

δωμάτιο, στο κέντρο του σπιτιού, φωτιζόταν από ψηλά παράθυρα πάνω από το επίπεδο της στέγης. Οι βοηθητικοί χώροι και τα υπνοδωμάτια ήταν γύρω από το καθημερινό δωμάτιο, και τα παράθυρα τους έβλεπαν στον κήπο και τον δρόμο, το καθημερινό δωμάτιο ήταν εντελώς εσωτερικό, δίχως άμεση επαφή με το εξωτερικό κόσμο (με εξαίρεση τα παράθυρα πάνω ψηλά). Τα παράθυρα αυτά ήταν το καινούργιο στοιχείο, παρείχαν καινοφανή, ομοιόμορφο φωτισμό που ερχόταν από τρεις κατευθύνσεις από ψηλά, και δεν έπιαναν χώρο από τους τοίχους. Καινοφανής ήταν και η έννοια ενός σπιτιού που τόνιζε την εσωστρέφεια, το αποτράβηγμα από τον εξωτερικό κόσμο, αφού κήπος και δρόμος δεν φαίνονταν καν από το καθημερινό δωμάτιο. Τα έπιπλα και τα αντικείμενα σχεδιάστηκαν και κατασκευαστήκαν από τα διάφορα εργαστήρια. Χαρακτηρίζονταν από απλότητα., ορθολογικότητα, πρακτικότητα, χαμηλό κόστος και μία κομψότητα που απέρρεε από τον απλό σχεδιασμό τους. Το σπίτι, ακόμα και σαν πρώτη απόπειρα, πέτυχε ως αρμονικό όλον, ενσάρκωνε το όνειρο ενός καινούργιου, μεστού και απελευθερωμένου τρόπου ζωής. Από τον νεογοτθικό καθεδρικό ναό – σύμβολο του Gesamtkunstwerk- περνάμε στο λειτουργικό οικογενειακό σπίτι με επίπεδη στέγη.²⁴⁸

Η ανακαίνιση του Δημοτικού Θεάτρου της Ιένας, το 1921, έργο των Gropius και Meyer, σηματοδοτούσε την αλλαγή προσανατολισμού προς μία αρχιτεκτονική τύπου De Stijl και Le Corbusier. Στο συγκρότημα Torten (κατασκευαστική φάση 1926-1928), ο Gropius πειραματίστηκε με μία ιδέα που θεωρούσε κεφαλαιώδους σημασίας για την λύση του οξύτατου στεγαστικού προβλήματος. Επί χρόνια, μελετούσε τρόπους περικοπής των οικοδομικών δαπανών μέσω της ορθολογικής οργάνωσης της εργασίας στα εργοτάξια της τυποποίησης και της χρήσης προκατασκευασμένων μερών.

²⁴⁸ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 121



Εικόνα 64: Άποψη του συγκροτήματος Törten στο Dessau.

Το 1927 δημιουργείται αντίστοιχο τμήμα αρχιτεκτονικής. Το νέο Bauhaus επιθυμεί να προωθήσει την ανάπτυξη της μοντέρνας κατοικίας- από τα απλά οικιακά σκεύη ως το ολοκληρωμένο οικιστικό συγκρότημα. Η αρχιτεκτονική καταλαμβάνει, πλέον, την πρώτη θέση και διαιρείται σε δύο τομείς: την οικοδομική και την εσωτερική διαμόρφωση και διακόσμηση (εργαστήρια μετάλλου, υφαντουργίας, επίπλων και τοιχογραφίας). Η αναβάθμιση του Bauhaus σε Ακαδημία Σχεδίου έδωσε το δικαίωμα στη Σχολή να απονέμει διπλώματα μετά την ολοκλήρωση των σπουδών.

Με την μεταφορά της σχολής στο Dessau αλλάζει και η όλη άποψη σπουδαστών και δασκάλων για την αρχιτεκτονική. Το καινούργιο κτιριακό συγκρότημα Bauhaus (εικόνες 33-35) είχε εντελώς διαφορετική ατμόσφαιρα από το κτίριο του Van de Velde στην Βαϊμάρη. Το νέο κτίριο του Bauhaus ήταν η αρχιτεκτονική εκδήλωση της ιδέας του Gesamtkunstwerk. Ως υλικό, το γυαλί ήταν το πιο συμπυκνωμένο και ακτινοβόλο σύμβολο του καινούργιου πνεύματος στην αρχιτεκτονική. Ο κοινωνιολόγος Καλαϊ όρισε επακριβώς αυτόν την στροφή της αρχιτεκτονικής προς την μέγιστη αποτελεσματικότητα: «*Η καινούργια αρχιτεκτονική δεν θα πρέπει να*

φιλοδοξεί να είναι κάτι περισσότερο από μη επιδεικτικό ένδυμα ή άσυλο. Ούτε θα πρέπει να παίζει το ρόλο του στέμματος της πόλης και να είναι ένα άχαρο είδωλο, που οκλάζει στον ορίζοντα όπως οι πυραμίδες και οι τρούλοι των εκκλησιών. Είναι αρκετά λυπηρό που η καθημερινή μας ζωή καταπιέζεται από την μνημειακότητα των καμινάδων, των εργοστασίων, των υψικαμίνων και των πολυκατοικιών. Συνεπώς, ας μη λαχταρούμε κι άλλα πέτρινα τέρατα, αυτάρεσκους ιδεολογικούς μονόλιθους, να δεσπόζουν θεόρατοι από πάνω μας».²⁴⁹

Η διδασκαλία του Meyer (1928-1930) σκιαγραφούσε έναν ριζοσπαστικό ορισμό της αρχιτεκτονικής: «Η αρχιτεκτονική δεν έχει καμία σχέση με την αισθητική και η κατασκευή κτιρίων είναι μόνο θέμα οργάνωσης: κοινωνικής, τεχνικής, οικονομικής και ψυχικής οργάνωσης». Στην λογική πως η αρχιτεκτονική έχει το καθήκον να δημιουργήσει αμοιβαία αρμονία ανάμεσα στις ανάγκες του ατόμου και τις απαιτήσεις του κοινωνικού συνόλου, ο Meyer διαίρεσε τους σπουδαστές σε μία τάξη οικοδομικής θεωρίας και σε ένα τμήμα οικοδομικής. Το πρώτο έργο στο οποίο μπόρεσαν να συμμετάσχουν οι σπουδαστές του Meyer ήταν η Ομοσπονδιακή Σχολή της Γενικής Συνομοσπονδίας Γερμανικών Συνδικάτων (ADGB) στο Bernau. Για το σχεδιασμό και την εκτέλεση του έργου, οι σπουδαστές οργανώθηκαν σε «πυρήνες συνεργασίας», που, με την «κάθετη οργάνωση τους», συμπεριελάμβαναν παλιούς και νέους σπουδαστές, πεπειραμένους και άπειρους στην ίδια ομάδα. Η Ομοσπονδιακή Σχολή ήταν αποτέλεσμα επιστημονικής ανάλυσης αναγκών. Οι αρχιτέκτονες Meyer και Wittwer δεν είχαν απλώς σχεδιάσει ένα κτίριο κοινωνικής διαβίωσης, αλλά είχαν ανακαλύψει μία αρχιτεκτονική μορφή που αντιστοιχούσε στις συγκεκριμένες κοινωνικές ανάγκες. Μία νέα γενιά αρχιτεκτόνων θα συνειδητοποιούσε ότι ο εντοπισμός των κοινωνικών αναγκών και η δική τους κοινωνική υπευθυνότητα αποτελούσαν βασικές πλευρές του επαγγέλματος τους. Την περίοδο αυτή έγιναν πολλές συλλογικές δουλειές: το λαϊκό διαμέρισμα, ο εσωτερικός εξοπλισμός της Ομοσπονδιακής Σχολής, τα πρότυπα διαμερίσματα του Törten και οι πρότυπες κουζίνες για την Εθνική Εταιρεία Ερευνών.

Από την στιγμή που ανέλαβε ο Mies van der Rohe την διεύθυνση της σχολής, η τελευταία εξελίχθηκε σε σχολή αρχιτεκτονικής. Θεωρητικά προβλήματα συστηματοποίησης του σχεδιασμού συγκροτημάτων κατοικιών και των διαφορών

²⁴⁹ Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Νησίδες, 1999, σελ. 146

απόψεων που υπήρχαν για τη λύση τους τέθηκαν στην ημερησία διάταξη. Δεν υπάρχει πλέον ίχνος από τον κοινωνικό προσανατολισμό που χαρακτήριζε τις δραστηριότητες του Bauhaus υπό την διεύθυνση του Meyer. Ο Mies ήταν εν πολλοίς αδιάφορος για τα καυτά προβλήματα της εποχής του. Για εκείνον, η αρχιτεκτονική ήταν τέχνη, αναμέτρηση με το χώρο, τις αναλογίες και τα υλικά. Ο Mies εγκατέλειψε μία βασική πλευρά του προγράμματος του Bauhaus: την ενότητα θεωρίας και πράξης. Τώρα θριάμβευε η θεωρία. Το σχέδιο ήταν το άλφα και το ωμέγα της αρχιτεκτονικής. Τα δικά του σχέδια ήταν ταυτόχρονα έργα τέχνης και ντοκουμέντα που μαρτυρούν την ένταση της αναζήτησης του για μία μορφή που να ικανοποιεί κυρίως πνευματικές ανάγκες. Αναζητούσε επίσης λύσεις στο πρόβλημα της επικοινωνίας του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο, καθώς και της σχέσης μεταξύ γειτονιάς και προσωπικού χώρου.

Ένα από τα πιο εντυπωσιακά σχεδιαστικά επιτεύγματα στο αρχιτεκτονικό τμήμα του Bauhaus ήταν το συγκρότημα εργατικών κατοικιών για το εργοστάσιο Jungers (1932). Το συγκρότημα είχε ανατολικοδυτικό προσανατολισμό. Στο κέντρο του συγκροτήματος που μπορούσε να στεγάσει 20000 κατοίκους υπήρχαν διάφορες κοινόχρηστες εγκαταστάσεις (γήπεδα τένις, κλειστή και υπαίθρια πισίνα, σχολεία, νοσοκομειακή μονάδα). Οι κάτοικοι θα έμεναν σε «κοινόβια ή πανσιόν». Σ' αυτό το μεγάλης κλίμακας σχέδιο, μία κοινωνική ουτοπία μεταφέρθηκε άλλη μία φορά στο χαρτί σαν τελευταία αναλαμπή της αρχικής ιδέας του Bauhaus.

Βιβλιογραφικές Πηγές

Adorno W.: «Αισθητική Θεωρία», μετάφραση: Αναγνώστου Λεύτερης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000

Anquetil Jacques: «Το χέρι και η μηχανή», σε μετάφραση Ανδρέα Ρουσόπουλου, Αθήνα: Παπαζήση, 1978

Arendt Hannah: «Η Ανθρώπινη Κατάσταση», σε μετάφραση: Στέφανος Ροζάνης & Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα: Γνώση, 1986

Auernheimer Gustav: «Σοσιαλισμός, Εθνικοσοσιαλισμός, Κριτική Θεωρία», Αθήνα: Πλέθρον, 1999

Barthes Ronald: «Εικόνα, Μουσική, Κείμενο», σε μετάφραση Γιώργος Σπανός, Αθήνα: Πλέθρον, 1968

Beardsley C. Monroe: «Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών», μετάφραση Κούρτοβικ Δ. & Χριστοδουλίδης Π., Αθήνα: Νεφέλη, 1989

Benjamin Walter: «Δοκίμια για την τέχνη», σε μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα: Κάλβος, 1978

Bocola Sandro: «The Art of Modernism», London: Prestel, 1999

Carlo Argan Julio: «Η Μοντέρνα Τέχνη», σε μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002

Δασκαλοθανάσης Νίκος: «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο: Από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα», Αθήνα: Άγρα, 2004

De Micheli Mario: «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα», σε μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Αθήνα: Οδυσσέας, 2000

Droste Magdalena: «Αρχείο Bauhaus: 1919-1933», Taschen, 2006

Fischer Ernst: «Η αναγκαιότητα της τέχνης», σε μετάφραση: Γιώργου Βαμβάλη, Αθήνα: Μπουκουμάνη, 1972

Forgas E.: «Bauhaus», σε μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Αθήνα: Νησίδες, 1999

Foucault M.: «Qu' est-ce qu' un auteur? » στο Dis et ecrits, Παρίσι: Gallimard, 1994, τόμος I, σσ. 789-821

Freeland Cynthia: «Μα είναι αυτό τέχνη?», σε μετάφραση Μάντυ Αλμπάνη, Αθήνα: Πλέθρον, 2005

Furness S. R.: «Εξπρεσιονισμός», σε μετάφραση Ράλλη Ιουλιέττα- Χατζηδήμου Καίτη Ερμής, Αθήνα, 1973

Gardner Troy Virginia: «Anni Albers and ancient american textiles : from Bauhaus to Black Mountain», Hants, England :, Vermont : [Ashgate](#), 2002

Geelhaar Christian : «Paul Klee et le Bauhaus», Neuchatel : [Ides et Calendes](#), 1972

Girard Xavier: «Μπαουχάους», σε μετάφραση Άννα Τσέα, Αθήνα : [Αγρρα](#), 2005

Grey C.: «Η Ρώσικη Πρωτοπορία: προεπαναστατική και επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922», σε μετάφραση: Πέπη Ρηγοπούλου, Αθήνα: Υποδομή, 1987

Harman Chris: «Η Χαμένη Επανάσταση, Γερμανία 1918-1923», σε μετάφραση Λεωνίδας Μπολάρης, Αθήνα: Μαρξιστικό Βιβλιοπωλείο, 2008

Hauser Arnold: «Κοινωνική ιστορία της τέχνης», σε μετάφραση Τάκη Κονδύλη, Αθήνα: Κάλβος, 1968-1970, τόμος IV.

Heidegger Martin: «Η προέλευση του έργου τέχνης», σε μετάφραση Γιάννη Τζαβάρα, Αθήνα: Δωδώνη, 1986

Herf Jeffrey: «Αντιδραστικός Μοντερνισμός: Τεχνολογία, Κουλτούρα και Πολιτική στη Βαϊμάρη και το Γ' Ράιχ», σε μετάφραση Παρασκευάς Ματάλας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007

Hobsbawn Eric: «Η Εποχή των Άκρων: Ο σύντομος 20^{ος} αιώνας 1914-1991», σε μετάφραση Βασίλης Καπετανίδης, Αθήνα: Θεμέλιο, 2006

Honor H.& Fleming J.: «Ιστορία της Τέχνης», σε μετάφραση: Ανδρέας Πάπας, Αθήνα: Υποδομή, 1993, τόμος IV

Humblet Claudine : «Le bauhaus», Lausanne :[L'Age d'Homme](#), c1980

Itten Johannes: «Le dessin et la forme», traduction d'Albert Garreau, Paris :[Dessain & Torla](#),

Kandinsky W.: «Για το πνευματικό στην τέχνη», σε μετάφραση Μήνας Παράσχης, Αθήνα, Νεφέλη, 1981

Καστοριάδης Κ.: «Η εποχή του γενικευμένου κομφορμισμού» από το «Ο θρυμματισμένος κόσμος», Αθήνα: Ύψιλον, 1992

Καστοριάδης Κ.: «Κοινωνικός μετασχηματισμός και πολιτισμική δημιουργία» από το «Περιεχόμενο του Σοσιαλισμού», Αθήνα: Ύψιλον, 1991

Καστοριάδης Κ.: «Το Σταυροδρόμι του Λαβύρινθου», σε μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα: Ύψιλον, 1991

Κονδύλης Π.: «Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία», Αθήνα: Θεμέλιο, 1999

Kostis Velonis : «Bauhaus is not our house», εισαγωγή: Xenia Kalpaktsoglou, Αθήνα :[The Breeder](#), 2004

Λαμπράκη- Πλάκα Μ.: «Μπαουχάους», Αθήνα: Νεφέλη, 1986

Λοιζίδη Νίκη: «Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας», Αθήνα: Νεφέλη, 1992

Lupton Ellen and Miller J. Abbot: «The ABCs of [triangle, square, circle] : the Bauhaus and design theory», New York : [Princeton Architectural Press](#), 1993

Mamford Louis: «Ο μύθος της μηχανής», σε μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα: Ύψιλον, Αθήνα, 1985

Postman Neil: «Τεχνοπώλιο», σε μετάφραση Κάτια Μεταξά, Αθήνα: Καστανιώτη, 1999

Read Herbert: «Η Τέχνη σήμερα, για την θεωρία της μοντέρνας τέχνης», μετάφραση Δημοσθένης Κουρτοβίκ, Αθήνα: Κάλβος, 1960

Read Herbert: «Η φιλοσοφία της μοντέρνας τέχνης», σε μετάφραση Στέφανος Ροζάνης, Αθήνα: Κάλβος, 1965

Richard Lionel: «Encyclopedie du Bauhaus», Paris : [Somogy](#), 1985

Schlemmer Oscar: «Theatre et Abstraction : L'espace de Bauhaus», traduction, preface et notes d'Eric Michaud, Lausanne: [L'Age d'Homme](#), 1978

Schlemmer Oskar, Moholy-Nagy Laszlo& Molnar Farkas: «The theater of the Bauhaus», επιμέλεια Walter Gropius και Arthur S.Wensinger, σε μετάφραση Arthur S. Wensinger, Baltimore : [Hopkins](#), 1961

Στάγκος Νίκος: «Συλλογή κειμένων: Έννοιες της μοντέρνας τέχνης, από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό», Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2005

Taine Hippolyte: «Φιλοσοφία της Τέχνης», σε μετάφραση Αιμίλιου Χουρμούζιου, Αθήνα: Γκοβόστη, 1960

Whitford F.: «Bauhaus» , σε μετάφραση Ανδρέας Πάπας, Αθήνα:Υποδομή, 1993

Wingler M. Hans: «Bauhaus : Weimar Dessau Berlin Chicago», Cambridge, Mass.
:[MIT](#), 1969

Wingler M. Hans: «Bauhaus : Weimar Dessau Berlino 1919-1933», Milano
:[Feltrinelli](#), 1972

Wolfe Tom: «From Bauhaus to our house», London :[Picador](#), 1993