



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ – ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΜΕ ΧΡΗΣΗ ΝΕΩΝ
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΩΝ»



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Το καλλιτεχνικό και φιλοσοφικό έργο του Βασίλι Καντίνσκι»

ΚΑΚΑΡΩΝΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ

ΡΟΔΟΣ, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2009



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ – ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΜΕ ΧΡΗΣΗ ΝΕΩΝ
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΩΝ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΚΑΚΑΡΩΝΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ

A.M: 413/2008024

«Το καλλιτεχνικό και φιλοσοφικό έργο του Βασίλι Καντίνσκι»

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:

ΦΙΟΡΑΒΑΝΤΕΣ ΣΠΥΡΟΒΑΣΙΛΗΣ *ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ* *ΠΑΝ/ΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ*

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΚΑΜΠΟΥΡΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ *ΛΕΚΤΟΡΑΣ* *ΠΑΝ/ΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ*

ΤΣΟΛΑΚΙΔΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ *ΕΠΙΚ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ* *ΠΑΝ/ΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ*

ΡΟΔΟΣ, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2009

Εξώφυλλο:

Μέσα στο μαύρο κύκλο, Wassily Kandinsky, 1923



Σύνθεση VI, Wassily Kandinsky, 1913

Περίληψη

Ο Βασίλι Καντίνσκι υπήρξε ένας από τους πιο επιδραστικούς ζωγράφους του 20^{ου} αιώνα. Τόσο η ζωή του, όσο και το έργο του παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας εστιάζει στη ζωή του, τη δράση του και το ιστορικό πλαίσιο της εποχής του. Στο δεύτερο μέρος εξετάζονται τα κυριότερα γραπτά έργα του, τα «Για το Πνευματικό στην Τέχνη» (1912), «Σημείο, Γραμμή, Επίπεδο» (1926) και ορισμένα άλλα κείμενα του. Ακολουθούν ο επίλογος και τα συμπεράσματα και τέλος η εργασία ολοκληρώνεται με ένα παράρτημα, στο οποίο ο αναγνώστης μπορεί να βρει πληροφορίες και ιστορικά στοιχεία για διάφορα θέματα που σχετίζονται με τη ζωή και τη δράση του Καντίνσκι.

Summary

Wassily Kandinsky has been one of the most influential painters of the 20th century. Both his life and work arouse great interest. The first part of the present assignment focuses on his life, activity and the historical background of his age. In the second part, his major books, such as “Concerning the Spiritual in Art” (1912), “Point and Line to Plane” (1926) and some other Kandinsky’s writings, are examined. The afterword and the conclusions follow about. Finally the assignment ends up with the addendum, in which the reader can find information and historical clues, related to Kandinsky’s life and activity.

1. Πρόλογος

Μια μέρα του 1908, ο Ρώσος ζωγράφος Βασίλι Καντίνσκι μπαίνοντας στο εργαστήρι του αντίκρισε έναν εκπληκτικό πίνακα. Παραξενεύτηκε πολύ γιατί δε θυμόταν να είχε ζωγραφίσει κάτι τέτοιο. Η ομορφιά του πίνακα βρισκόταν στα σχήματα και τα χρώματα. Δεν έδειχνε κάτι που να υπάρχει στη φύση. Επρόκειτο για ένα δικό του πίνακα, που κατά λάθος τον είχε βάλει ανάποδα στο καβαλέτο. Βλέποντας ανεστραμμένο τον πίνακα του, ο Καντίνσκι, είδε μια εικόνα εξαιρετικής ομορφιάς, πλημμυρισμένη από εσωτερική ακτινοβολία. Ο Καντίνσκι σκέφτηκε πως τα σχήματα και τα χρώματα φτάνουν για να εκφράσει ο ζωγράφος τα συναισθήματά του. Σκοπός του έγινε η πνευματικοποίηση της ζωγραφικής. Ο ζωγραφικός πίνακας καλεί τον θεατή να σκεφτεί, να προβληματιστεί, να ανακαλύψει και άλλες εκδοχές της πραγματικότητας. Ήταν το ξεκίνημα της αφαίρεσης και της αφηρημένης ζωγραφικής.

Το πρώτο αφηρημένο έργο έγινε το 1910 από τον Καντίνσκι με νερομπογιές.

Ο θάνατος της αναπαράστασης ήταν πια γεγονός. Ο κόσμος δεν έχει μία μόνο εκδοχή. Έχει και την ανάποδη!

2. Εισαγωγή

2.1 Ορολογία: Γερμανικός Εξπρεσιονισμός και Αφηρημένος

Εξπρεσιονισμός

Ο όρος Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1911, από τον Βίλχελμ Βόρινγκερ (συγγραφέα δύο έργων κλειδιών για την κατανόηση του εξπρεσιονισμού, του *Αφαίρεση και εναίσθηση* και του *Προβλήματα μορφής στο Γοτθικό Ρυθμό*) αναφορικά με τον Βαν Γκογκ και τον Ματίς (Honour H. & Fleming J., 1998, 665). Πολύ σύντομα ο όρος άρχισε να χρησιμοποιείται για πολλούς καλλιτέχνες – ακόμα και για αρχιτέκτονες, αν και είναι αρκετά δύσκολο να ορίσει κανείς την εξπρεσιονιστική αρχιτεκτονική. Ανασύρθηκε, ξανά το 1929 από τον Alfred Barr, πρώτο διευθυντή του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MOMA) για να χαρακτηρίσει τα πρώτα αφηρημένα έργα του Καντίνσκι και του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού, ως ένα βαθμό προδρομικά για το αμερικάνικο κίνημα (σημαντικός εκπρόσωπος του οποίου, υπήρξε μεταξύ άλλων, ο Τζάκσον Πόλλοκ), το οποίο επιγράφηκε για πρώτη φορά Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός το 1946 από τον κριτικό Robert Coates (Χαραλαμπίδης, 1995, 10).

Ο όρος Εξπρεσιονισμός (expression = έκφραση), μάλλον δεν είναι ιδιαίτερα επιτυχημένος, επειδή ξέρουμε ότι όλοι εκφραζόμαστε με οτιδήποτε κάνουμε ή παραλείπουμε, η λέξη όμως έγινε βολική ετικέτα, καθώς πρόσφερε μια ευκολοθύμητη αντίθεση με τον Ιμπρεσιονισμό (Gombrich, 1998, 563).

Οι Εξπρεσιονιστές, αισθάνονταν τόσο έντονα τον ανθρώπινο πόνο, τη φτώχεια, τη βία και το πάθος, ώστε είχαν την τάση να πιστεύουν πως η προσήλωση στην αρμονία και την ομορφιά στην τέχνη πήγαζε μόνο από την άρνηση να είναι κανείς τίμιος. Η τέχνη των κλασικών ζωγράφων τους φαινόταν ανειλικρινής και υποκριτική. Ήθελαν να καταπιαστούν με την γυμνή αλήθεια της ύπαρξης μας και να εκφράσουν συμπόνια για τον απόκληρο και τον άσχημο. Ήταν θέμα τιμής γι' αυτούς να αποφεύγουν οτιδήποτε ελκυστικό και να σοκάρουν την μπουρζουαζία για να την αφυπνίσουν από την πραγματική ή την φανταστική της νάρκη (Gombrich, 1998, 566).

Το δόγμα του εξπρεσιονισμού ενθάρρυνε αναμφίβολα τον πειραματισμό, τουλάχιστον σαν κάτι που έπρεπε να δοκιμαστεί. Αν το δόγμα υποστήριζε σωστά πως το σημαντικό πράγμα στην τέχνη δεν είναι η μίμηση της φύσης αλλά η έκφραση των συναισθημάτων μέσα από την επιλογή χρωμάτων και γραμμών, δικαιολογημένα θα μπορούσε κάποιος να αναρωτηθεί μήπως η τέχνη δε θα γινόταν πιο αγνή αν καταργούσε την ιδέα του θέματος και αναγνώριζε ως αποκλειστική βάση την απόδοση τόνων και σχημάτων. Το παράδειγμα της μουσικής που λειτουργεί τόσο καλά χωρίς να χρειάζεται τα δεκανίκια του λόγου, πολλές φορές είχε κάνει καλλιτέχνες και κριτικούς να ονειρευτούν τη δημιουργία μιας αγνής εικαστικής μουσικής (Honour H. & Fleming J., 1998, 666).

2.2 Ορολογία: Αφηρημένη Τέχνη, «Πραγματική Τέχνη» και Αφαίρεση

Οι ζωγράφοι του Γαλάζιου Καβαλάρη (Blaue Reiter), που έδρασαν στο Μόναχο από το 1912 έως το 1916 (ηγετική φυσιογνωμία του Γαλάζιου Καβαλάρη, υπήρξε ο Καντίνσκι, όπως θα δούμε στη συνέχεια), ήταν οι πρώτοι που με τα απόλυτα αφηρημένα έργα τους, έκαναν το κρίσιμο βήμα απομάκρυνσης από τον κόσμο των οπτικών φαινομένων. Η συζήτηση για το ποιος ζωγράφισε τον πρώτο αφηρημένο πίνακα δεν θα κλείσει ποτέ οριστικά. Ασφαλώς ο Καντίνσκι δεν ήταν ο μόνος ζωγράφος που γύρω στο 1910-1912 είχε αρχίσει να εξοβελίζει από τα έργα του κάθε αναφορά στην αντικειμενική πραγματικότητα. Η διαφορά στην περίπτωση του Καντίνσκι ήταν ότι με την εικονοκλαστική του αυτή ενέργεια, επιδίωκε να ενισχύσει το φαντασιακό, συναισθηματικό και πνευματικό περιεχόμενο των έργων του (Honour H. & Fleming J., 1998, 666).

Οι ρίζες της αφηρημένης τέχνης βρίσκονται στη άποψη του Ρομαντισμού ότι στην ουσία όλες οι τέχνες είναι μία, ότι η υπέρτατη καλλιτεχνική εμπειρία θα προσέγγιζε το ολικό έργο τέχνης. Επηρεασμένοι κι από την άμεση επίδραση που ασκεί στο θυμικό, οι Ρομαντικοί είχαν ήδη επίγνωση της εκφραστικής δύναμης των σχημάτων και των χρωμάτων, της υφής και της κλίμακας (Honour H. & Fleming J., 1998, 666). Αναλόγως και ο Καντίνσκι, διατύπωσε την βαθιά του πίστη για την δημιουργία της μνημειώδους τέχνης, δηλαδή της σύμπραξης όλων των τεχνών – κάθε μιας με τα ιδιαίτερα εκφραστικά της μέσα - για την επίτευξη ενός κοινού εσωτερικού σκοπού. Γι' αυτό τα έργα του αποπνέουν την αίσθηση - ή μάλλον τον ήχο - μιας εικαστικής μουσικής, που πηγάζει από εσωτερική αναγκαιότητα και είναι απαλλαγμένη από την εξωτερική - εικονική - πραγματικότητα.

Το αποφασιστικό βήμα προς την αφαίρεση, λοιπόν, έγινε από τον Βασίλι Καντίνσκι, την περίοδο που ζούσε στο Μόναχο. Ο Καντίνσκι, όπως και πολλοί του κύκλου του, υπήρξε μυστικιστής και ποθούσε την αναγέννηση του κόσμου μέσα από μια νέα τέχνη ανόθευτης εσωτερικότητας. Στο γεμάτο πάθος βιβλίο του *Για το πνευματικό στην τέχνη* (1912), τονίζει την ψυχολογική επίδραση του καθαρού χρώματος, τον τρόπο με τον οποίο ένα λαμπερό κόκκινο μας ερεθίζει σαν το κάλεσμα μιας σάλπιγγας. Η πεποίθηση του πώς ήταν εφικτό και αναγκαίο να δημιουργηθεί μ' αυτόν τον τρόπο μια επικοινωνία μεταξύ πνευμάτων, του έδωσε το θάρρος να εκθέσει τις πρώτες του προσπάθειες για την επίτευξη μιας μουσικής χρωμάτων, αυτό που αργότερα έγινε γνωστό ως Αφηρημένη Τέχνη. Τα πρώτα πειράματα του Καντίνσκι για να διαμορφώσει μια μουσική χρωμάτων είναι εύλογο ότι προκάλεσαν μεγάλο ενδιαφέρον, στους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής του. Η αφηρημένη τέχνη κατέληξε σε κίνημα, όχι μόνο μέσα από τον Εξπρεσιονισμό αλλά και μέσα από τις ανατροπές που έφερε ο Κυβισμός, μια κίνηση που οδήγησε σε πολύ ριζοσπαστικές αποκλίσεις από την δυτική παράδοση της ζωγραφικής. Η πρωτοπορία, γενικά, της εποχής συνέβαλε στην καθολική μεταμόρφωση της τέχνης, την περίοδο πριν τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο (βλέπε παράρτημα: «μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός»).

Συχνά ειπώθηκε πως ο όρος Αφηρημένη Τέχνη δεν είναι ιδιαίτερα εύστοχος, και προτάθηκαν υποκατάστατα όπως το «μη αντικειμενική» ή «ανεικονική» τέχνη. Από την άλλη η Αφηρημένη Τέχνη, δεν είναι αφηρημένη μόνο με την στενή, περιορισμένη έννοια της μη παραστατικής τέχνης, αφού πολύ συχνά το τοπίο ή η ανθρώπινη φιγούρα εμφανίζονται σε αφηρημένα έργα, άλλοτε παραμορφωμένα και άλλοτε δίπλα σε εντελώς αφηρημένες φόρμες, σε μεγαλύτερη ή μικρότερη έκταση. Εκείνο, όμως, που έχει σημασία είναι το έργο τέχνης και όχι η επιγραφή του (Gombrich, 1998, 569-570).

Ο Καντίνσκι προτείνει αντί του όρου Αφηρημένη Τέχνη, τον όρο *«Πραγματική Τέχνη»*, *διότι αυτή η τέχνη θέτει παραπλεύρως του εξωτερικού κόσμου έναν νέο κόσμο Τέχνης, πνευματικής φύσεως. Έναν κόσμο που μπορεί να προκύψει αποκλειστικά και μόνο δια της Τέχνης. Έναν πραγματικό κόσμο. Ωστόσο πολιτογραφήθηκε και επικράτησε ο παλιός χαρακτηρισμός «Αφηρημένη Τέχνη»* (Kandinsky, 1986, 206-207).

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια της ορολογίας, ο Καντίνσκι θεωρείται ένας από τους κύριους εκπροσώπους του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού και συγχρόνως ο πατέρας της Αφηρημένης –

«Πραγματικής» Τέχνης. Έξω από τα πλαίσια της ορολογίας, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο Καντίνσκι υπήρξε πολύ περισσότερο, καθώς συνόδευσε το παραγωγικότατο ζωγραφικό έργο του, με ποικίλες καλλιτεχνικές, ακαδημαϊκές, παιδαγωγικές και πολιτικές δράσεις καθώς και με ένα εμπνευσμένο φιλοσοφικό έργο, που ακόμα και σήμερα «μιλάει» κατευθείαν στην ψυχή, όχι μόνο του καλλιτέχνη, αλλά του καθένα που προσπαθεί να ξεφύγει από τον «εφιάλτη του ματεριαλισμού» και να σηκώσει το βλέμμα του «προς τα εμπρός και προς τα πάνω».

3. Βιογραφία

3.1. Ρωσία (1866-1896)

Ο Βασίλι Καντίνσκι γεννήθηκε στη Μόσχα στις 4 Δεκεμβρίου του 1866. Η οικογένεια του Καντίνσκι, ύστερα από πολλά χρόνια εξορίας στην ανατολική Σιβηρία, επέστρεψε στη Μόσχα το 1861, σε μια περίοδο οικονομικής και πολιτιστικής ακμής.

Ο πατέρας του Καντίνσκι, που ήταν έμπορος τσαγιού, παντρεύτηκε στη Μόσχα τη Λύδια Τιτσέεβα. Ο γάμος τους δεν κράτησε πολύ και ο Καντίνσκι ήταν το μοναδικό τους παιδί.

Το 1871 ο πατέρας του μετακόμισε στην Οδησό, για να αναλάβει εκεί θέση διευθυντή στο εργοστάσιο τσαγιού. Στην Οδησό, την πιο κοσμοπολίτικη πόλη της Ρωσίας, ο Καντίνσκι πήγε σχολείο, και διακρίθηκε στη τέχνη και τη μουσική μαθαίνοντας τσέλο και πιάνο. Η μουσική στάθηκε σταθμός στη ζωή του, υποσχόμενη μια “αγνή τέχνη” που δεν σχετίζεται με τον εξωτερικό κόσμο. Λίγο μετά από την μετακόμιση αυτή, ήταν που οι γονείς του χώρισαν και την ανατροφή του Καντίνσκι ανέλαβε η θεία του Ελισάβετ, μεγαλύτερη αδελφή της μητέρας του. Ο Καντίνσκι, που αναζητούσε τρόπους διαφυγής από τις οικογενειακές εντάσεις, κατέφευγε συχνά στο μυστήριο των ρωσικών και γερμανικών παραμυθιών που του διάβαζε η θεία του, τα οποία αποδείχτηκαν αδιάκοπη πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης. Η θεία του λοιπόν, με την ευαισθησία της, ήταν αυτή που ξύπνησε μέσα του την αγάπη του για την τέχνη. Ήδη, σε ηλικία 14 ετών ζωγράφιζε αποκλειστικά με λάδι.

Το αστικό τοπίο της Μόσχας και η μητέρα του, στάθηκαν οι βασικές πηγές της καλλιτεχνικής απόπειρας του Καντίνσκι, στο πέρασμα του χρόνου. Η Μόσχα, η γενέθλια αγαπημένη πόλη, αποτέλεσε μια από τις πρώτες πηγές έμπνευσης του, μια εσωτερικευμένη επιθυμία για ασφάλεια. Τα χρώματα της Μόσχας, είναι τα πρώτα χρώματα που θυμάται από την παιδική του ηλικία: *λαμπερό πράσινο, άσπρο, βαθύ κόκκινο, μαύρο και ώχρα* (Καντίνσκι, 2008), τα οποία ανακαλεί και αποτυπώνει στους πίνακες του, συνεχώς για πολλά χρόνια αργότερα. Τα χαρακτηριστικά της μητέρας του, η αυστηρή ομορφιά, η απλότητα, η καλή ανατροφή και η ενέργεια της, ο Καντίνσκι θα τα μιμείται, ως καλλιτέχνης, τόσο στη θεωρία όσο και στην πράξη. Ο ίδιος πίστευε ότι ο συνδυασμός όλων των αντιθέσεων και των

αντιφάσεων της μητέρας του αποτελούσαν ένα είδος προσωποποίησης της μητέρας Μόσχας ή αλλιώς μια νοητή εικόνα της ψυχής της Μόσχας.

Παρά το πρώιμο ξύπνημα της καλλιτεχνικής ευαισθησίας του, αποφάσισε να σπουδάσει νομική και οικονομία, δύο μάλλον ψυχρές επιστήμες, που όμως τον γοήτευαν, και να διαφύγει προσωρινά από τις ονειρικές αναζητήσεις του. Το 1866 επέστρεψε στη Μόσχα, όπου άρχισε τις σπουδές του στο πανεπιστήμιο και στον ελεύθερο χρόνο του συνέχιζε να πειραματίζεται με τη ζωγραφική και τα χρώματα.

Το 1889, η Εταιρεία Φυσικών Επιστημών, Εθνογραφίας και Ανθρωπολογίας αναθέτει στον Καντίνσκι να καταγράψει την αγροτική νομοθεσία της επαρχίας Βόλογκντα και τα παγανιστικά κατάλοιπα της περιοχής. Έτσι ο Καντίνσκι ήρθε σε άμεση επαφή με την λαϊκή κουλτούρα της Ρωσίας, την ιδιόμορφη αρχιτεκτονική, την πολύχρωμη διακόσμηση και την παραδοσιακή ενδυματολογία, που του θύμιζαν εντυπωσιακούς πίνακες ζωγραφικής. Τα αποτελέσματα της έρευνας του εντυπωσίασαν τα μέλη της εταιρείας και τον έκαναν μέλος της. Την ίδια περίοδο έγινε και μέλος της Ένωσης Νομικών. Το 1892 ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη Νομική και αμέσως μετά του προσφέρθηκε θέση λέκτορα στο Πανεπιστήμιο της Μόσχας. Ο δρόμος για μια ακαδημαϊκή καριέρα είχε ήδη ανοιχτεί.

Στο Πανεπιστήμιο γνώρισε την ξαδέρφη του Άνια Τσιμιάκινα, μοναδική γυναίκα που φοιτούσε στο Πανεπιστήμιο εκείνη την εποχή, την οποία παντρεύτηκε το 1892. Ο γάμος όμως αυτός, θα μπορούσε να θεωρηθεί περισσότερο μια φιλική-ορθολογική σχέση και γι' αυτό δεν είχε, όπως θα δούμε στη συνέχεια, μεγάλη διάρκεια.

Την εποχή εκείνη ο Καντίνσκι αντιμετώπιζε το δίλλημα, μεταξύ της σιγουριάς που θα του πρόσφερε μια ακαδημαϊκή καριέρα και της ανασφάλειας μιας καλλιτεχνικής πορείας. Τότε είναι που δύο περιστατικά θα τον επηρεάσουν καταλυτικά και θα τον οδηγήσουν στην τελική του απόφαση. Το πρώτο ήταν η έκθεση των γάλλων ιμπρεσιονιστών στη Μόσχα, η οποία τον συγκλόνισε και το δεύτερο ήταν η όπερα *Λόεγκριν* του Βάγκνερ στο Βασιλικό Θέατρο της Μόσχας, που τον ώθησε σε μια ενορατική εμπειρία που για πρώτη φορά του αποκάλυψε την σχέση μεταξύ χρώματος, φόρμας και μουσικής. Αυτή η σχέση, ανάμεσα στη μουσική και τη ζωγραφική, θα αποτελέσει το θεμέλιο της τέχνης του αλλά και της φιλοσοφίας του.

Ύστερα από αυτές τις συνταρακτικές, για τον Καντίνσκι εμπειρίες, η ακαδημαϊκή καριέρα έμοιαζε πια να στερείται οποιοδήποτε νοήματος ενώ η τέχνη έμοιαζε να αποτελεί τον μόνο δρόμο προς μια πιο διεισδυτική ματιά σε έναν κόσμο αντιφατικό και ασυνεπή. Έτσι το 1896, μαζί με τη γυναίκα του, και παρά τις αντιρρήσεις της και την απροθυμία της να ακολουθήσει την αβέβαιη ζωή ενός καλλιτέχνη, εγκατέλειψαν την Μόσχα με προορισμό το Μόναχο και με όραμα μια καινούρια ανατρεπτική τέχνη (Duchting, 2005, 7-11).

3.2 Μόναχο (1896-1911)

Το 1896, λοιπόν, ο Καντίνσκι σε ηλικία 30 ετών, εγκατέλειψε την ακαδημαϊκή του καριέρα για να σπουδάσει ζωγραφική στο Μόναχο. Σπούδασε για δύο χρόνια στη σχολή του Αντόν Αζμπέ, όπου γνώρισε την αυστηρή πειθαρχία που απαιτεί η ζωγραφική γυμνού, συγχρόνως όμως επηρεάστηκε από το ιμπρεσιονιστικό ύφος του Αζμπέ, που του έδωσε το έναυσμα να χρησιμοποιήσει μια νεοϊμπρεσιονιστική τεχνική, που την συναντάμε συχνά στα πρώτα έργα του.

Από το 1892, είχε ιδρυθεί η Απόσχιση του Μονάχου (Sezession), που συσπείρωνε καλλιτέχνες με πολύ διαφορετικές τεχνοτροπίες, οι οποίοι είχαν ήδη αρχίσει να ανατρέπουν τον νατουραλισμό και τον ακαδημαϊσμό της Σχολής του Μονάχου. Την ίδια χρονιά, εκδίδεται στη Γερμανία το περιοδικό Jugend και η Art Nouveau γίνεται πια γνωστή ως Jugendstil. Ο γλύπτης Χέρμαν Όμπριστ και ο μαθητής του και αρχιτέκτονας Άουγκουστ Έντελ προκαλούν σκάνδαλο με τα ανατρεπτικά έργα τους και την διακήρυξη τους ότι *το μεγαλύτερο λάθος που μπορεί να κάνει κανείς είναι να πιστέψει ότι η τέχνη αποτελεί πιστή αντιγραφή της φύσης* (Duchting, 2005, 13). Μέσα σε αυτό το επαναστατικό καλλιτεχνικό κλίμα ο Καντίνσκι προβληματίζεται, αφενός γιατί η πειθαρχία που απαιτεί το σχέδιο τον καταπιέζει, αφετέρου γιατί διαπιστώνει ότι νιώθει πολύ πιο άνετα στον κόσμο του χρώματος και της ελεύθερης δημιουργίας.

Τότε είναι που προσεγγίζει τον δάσκαλο σχεδίου Φραντς φον Στουκ, ο οποίος τον συμβουλεύει να ακολουθήσει μαθήματα σχεδίου στην Ακαδημία Καλών Τεχνών, η οποία τη εποχή εκείνη αναπαράγει την κυρίαρχη ιδεολογία, δηλαδή τον χειρότερο φορμαλισμό στην ιστορία της τέχνης. Ο Καντίνσκι δίνει εξετάσεις, αλλά αποτυγχάνει! Στην συνέχεια προσεγγίζει ξανά τον Στουκ, ο οποίος τον δέχεται στην τάξη του της ζωγραφικής, όπου την

ίδια περίοδο φοιτά ο Πάουλ Κλέε. Από τον Στουκ ο Καντίνσκι θα μάθει τις βασικές αρχές της σύνθεσης. Ένα χρόνο αργότερα, θα εγκαταλείψει το εργαστήριο του Στουκ για να συνεχίσει μόνος του την καλλιτεχνική του πορεία.

Το 1901, ιδρύει την Φάλαγγα (Phalanx), ένωση καλλιτεχνών για την έκθεση των έργων τους. Στην Φάλαγγα εκθέτουν ο ίδιος καθώς και μια σειρά άλλων ομοϊδεατών καλλιτεχνών, που είχε γνωρίσει στο Μόναχο, μεταξύ των οποίων ο Αλεξέι φον Γιαβλένσκι και η Μαριάνε φον Βερέφκιν, ρώσοι ζωγράφοι, ο μαριονετίστας Βάλντεμαρ Χέκερ, ο γλύπτης Βίλχελμ Χούσγκεν, ο συμφοιτητής του στη σχολή του Στουκ, Αλεξάντερ φον Σάλτσμαν, ο Φιλανδός συμβολιστής ζωγράφος Akseli Gallen Kallela, ο χειροτέχνης και ζωγράφος Καρλ Στράτμαν και άλλοι κυρίως ιμπρεσιονιστές, συμβολιστές και Αρ Νουβώ καλλιτέχνες. Ο Καντίνσκι, όλο και περισσότερο εμπνέεται από την τεχνική της Αρ Νουβώ και δημιουργεί ξυλογραφίες με στυλιζαρισμένες μορφές και συμβολική διάσταση, όπως *Η τραγουδίστρια* (1903) και ο *Γαλάζιος Καβαλάρης*, έργα που προαναγγέλλουν την αναπόφευκτη μεταμόρφωση του. Σταδιακά οδεύει σε μια όλο και πιο ελεύθερη διάταξη των μορφών στο έργο, συνδυάζοντας με φωτεινές πινελιές χρώματος, εν μέρει αποσυνδεδεμένες από την αναπαραστατική λειτουργία του έργου και κινείται αποφασιστικά προς την αφαίρεση.

Ύστερα από 12 εκθέσεις, η Φάλαγγα διαλύθηκε στα τέλη του 1904, μέσα σε ένα κλίμα αδιαφορίας και εχθρότητας, μιας και οι εκθέσεις θεωρήθηκαν πολύ τολμηρές για τα μέτρα της συντηρητικής καλλιτεχνικής σκηνής του Μονάχου.

Εντωμεταξύ, ο Καντίνσκι είχε χωρίσει από την γυναίκα του, Άνια Τσιμιάκινα, με την οποία παρέμειναν φίλοι για πολλά χρόνια, και είχε συνάψει δεσμό με τη μαθήτριά του από τη Φάλαγγα και ζωγράφο του Μονάχου, Γκαμπριέλε Μύντερ (1877-1962). Στο πρόσωπο της Μύντερ, ο Καντίνσκι βρήκε σύντροφο αλλά και συνοδοιπόρο στο δύσκολο δρόμο της τέχνης που είχε ακολουθήσει.

Το ζευγάρι, στην αρχή ταξίδευε πολύ στη δυτική Ευρώπη και στη Ρωσία. Από τον Ιούνιο του 1906 ως τον Ιούνιο του 1907 έζησαν στην πόλη Σεβρ, κοντά στο Παρίσι. Στο Παρίσι, ο Καντίνσκι παρουσίασε έργα του και ήρθε σε επαφή με κυβιστές και φωβιστές καλλιτέχνες. Την άνοιξη του 1908, ύστερα από πολλές περιπλανήσεις, τελικά επέστρεψαν στο Μόναχο όπου εγκαταστάθηκαν, αλλά πολύ συχνά κατέφευγαν στην πόλη Μούρναου, κοντά στους πρόποδες των Άλπεων, για να ζωγραφίσουν και να βρουν την γαλήνη και την ηρεμία που

αναζητούσαν. Το 1909 αγόρασαν ένα σπίτι εκεί και ο Καντίνσκι, ανέλαβε την διακόσμηση του.

Ο Καντίνσκι βρίσκεται ξανά στο «στοιχείο» του και εκφράζεται, πολύ έντονα καλλιτεχνικά. Οι πίνακες της περιόδου του Μούρναου χαρακτηρίζονται από μεγάλες επιφάνειες αμιγούς, λαμπερού χρώματος σε έντονη αντίθεση φωτεινών και σκοτεινών, θερμών και ψυχρών τόνων. Ο Καντίνσκι οδηγεί τα χρώματα του σε ακραίους τόνους ή σε ακραίες αντιθέσεις. Η επίδραση των Φωβ, έργα των οποίων είχε δει στο Παρίσι, είναι πολύ έντονη αυτήν την περίοδο. Το αναπαραστατικό στοιχείο έχει πια σχεδόν εξαφανιστεί από τη ζωγραφική του και όταν αυτό υπάρχει έχει πολλά κοινά στοιχεία με τους πίνακες της φοβιστικής περιόδου του Ματίς. Το έργο του Βίλχελμ Βόρινγκερ *Αφαίρεση και Ενσυναίσθηση* (1907), είχε ενισχύσει την πεποίθηση του Καντίνσκι ότι τα αναπαραστατικά μοτίβα δεν ήταν απαραίτητα στην τέχνη. Για κάποιο διάστημα μάλιστα, στράφηκε στις αποκρυφιστικές θεωρίες του Ρούντολφ Στάινερ και της Ελένα Πέτροβνα Μπλαβάτσκι, της ιδρύτριας του Θεοσοφικού Συνδέσμου (βλέπε παράρτημα: «Θεοσοφία»). Η Θεοσοφία ήταν ένα ορθολογικό κίνημα που αναπτύχθηκε, κυρίως στις Κάτω Χώρες, βασική ιδέα του οποίου, ήταν ότι ο ύψιστος στόχος του ανθρώπου είναι η καλλιέργεια του πνεύματος με κάθε θυσία, μέσα από διαλογική συζήτηση, έρευνα και μελέτη των τεχνών. Ο Καντίνσκι ενδιαφερόταν επίσης, ιδιαίτερα για τη μουσική και το θέατρο της εποχής. Όταν άκουσε ένα έργο του Σαίνμπεργκ, ξεκίνησε να αλληλογραφεί μαζί του και να ανταλλάσσει απόψεις για τη σχέση μεταξύ μουσικής και εικαστικών τεχνών.

Το 1909, ο Καντίνσκι άρχισε να κατατάσσει τα έργα του σε τρεις βασικές ομάδες: τις Εντυπώσεις, όπου υπήρχε ακόμη ένα στοιχείο νατουραλιστικής αναπαράστασης, ιμπρεσιονιστικού, κυρίως, ύφους. Τους Αυτοσχεδιασμούς, στους οποίους αποτύπωνε αυθόρμητες συναισθηματικές αντιδράσεις και τις Συνθέσεις, το ύψιστο είδος, το οποίο απαιτούσε μακρά περίοδο προετοιμασίας και δύσκολης δουλειάς. Οι τίτλοι, Αυτοσχεδιασμοί και Συνθέσεις παραπέμπουν και πάλι στη μουσική, καθώς ο Καντίνσκι έβλεπε τα χρώματα και τις φόρμες του ως ήχους και δονήσεις.

Συγχρόνως με την καλλιτεχνική του παραγωγή και την φιλοσοφική του αναζήτηση, ο Καντίνσκι αγωνίζεται για να κερδίσει και καλλιτεχνική αναγνώριση. Γράφει χειρόγραφα και τεχνοκριτικές και γίνεται η κινητήρια δύναμη της Νέας Ένωσης Καλλιτεχνών, το 1909. Έτσι επιστρέφει δυναμικά στην καλλιτεχνική σκηνή του Μονάχου και συσπειρώνει για μια ακόμη

φορά την καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής. Έτσι το Μόναχο έγινε κέντρο πρωτοποριακής τέχνης, παρά τις αντιδράσεις της συντηρητικής καλλιτεχνικής ελίτ της πόλης. Το 1910, μάλιστα, σε έκθεση της ένωσης ο Καντίνσκι κατάφερε να συγκεντρώσει σημαντικούς καλλιτέχνες της εποχής, όπως ο Ζωρζ Μπρακ, ο Αντρέ Ντεράιν, ο Ζωρζ Ρουώ, ο Πάμπλο Πικάσο κ.α. Τότε βλέπει και τα έργα των κυβιστών, τα οποία ασκούν με τη σειρά τους τεράστια επίδραση στην καλλιτεχνική και φιλοσοφική του αντίληψη. Ο ίδιος, στην έκθεση του 1910, εκθέτει την *Σύνθεση II*, το σημαντικότερο μάλλον έργο του μέχρι εκείνη την εποχή, το οποίο οι τεχνοκριτικοί αποκάλεσαν «έργο τρελού»! Ο Φραντς Μαρκ, άγνωστος μέχρι τότε ζωγράφος, υπήρξε από τους ελάχιστους που ύψωσαν τη φωνή τους υπέρ της έκθεσης. Αναζητούσε και ο ίδιος την ουσία πίσω από τα φαινόμενα και σύντομα θα υιοθετούσε στα έργα του μια αφαίρεση βασισμένη στο χρώμα. Έτσι ο Μαρκ έγινε μέλος της Ένωσης, γνώρισε τον Καντίνσκι το 1911 και έκτοτε μια βαθιά φιλία αναπτύχθηκε ανάμεσα τους.

Το 1911, ο Καντίνσκι άρχισε να δέχεται επικρίσεις και από τους ίδιους τους συναδέλφους του στην Ένωση, μέχρι που παραιτήθηκε από τη θέση του προέδρου. Η οριστική ρήξη ήρθε στα τέλη του 1911, όταν η επιτροπή της Ένωσης αρνήθηκε να συμπεριλάβει στην Τρίτη έκθεση της την *Σύνθεση V* του Καντίνσκι, με την δικαιολογία ότι το μέγεθος της δεν ήταν κατάλληλο. Ο Μαρκ και ο Καντίνσκι παραιτήθηκαν αμέσως και ακολούθησαν η Μύντερ και ο Κούμπιν. Όταν το 1912 παραιτήθηκαν και η Βερέφκιν με τον Γιαβλένσκι, η ένωση έπαψε οριστικά να υπάρχει.

Ο Μαρκ και ο Καντίνσκι, ήδη από το καλοκαίρι του 1911, είχαν σχεδιάσει την κυκλοφορία ενός βιβλίου που θα εξέθετε τις νέες κατευθύνσεις στην τέχνη, με τίτλο *ο Γαλάζιος Καβαλάρης*, που θα άνοιγε επίσημα πια τον δρόμο προς την αφαίρεση (Duchting, 2005, 13-33).

3.3 Ο Γαλάζιος Καβαλάρης (1911-1914)

Στις 18 Δεκεμβρίου 1911, έγινε η πρώτη έκθεση του Γαλάζιου Καβαλάρη. Στην έκθεση συμπεριλήφθηκαν έργα, του Καντίνσκι και από τις τρεις κατηγορίες: Εντύπωση-Μόσχα, Αυτοσχεδιασμός 22 και η ήδη πολυσυζητημένη *Σύνθεση V*. Μεταξύ των υπόλοιπων καλλιτεχνών συγκαταλέγονταν οι Μαρκ, Μάκε, Μύντερ, Σαίνμπεργκ, Ανρί Ρουσώ, Νταβίντ,

Βλαντιμίρ Μπουρλιούκ, Χάινριχ Κάμπεντονκ, Ρομπέρ Ντελωναί, Niestle κ.α. Η έκθεση χαρακτηρίζεται από έντονη ποικιλότητα και διαφορετικότητα. Δεν υπάρχει ένα κοινό μοντέλο καλλιτεχνικής φόρμας μεταξύ των συμμετεχόντων, αλλά υπάρχει ένας κοινός στόχος: να δείξει πως η εσωτερική επιθυμία του καλλιτέχνη μπορεί να εκφράζεται με ποικίλους τρόπους. Τα ετερόκλητα εκθέματα, λοιπόν, προκάλεσαν μάλλον σύγχυση στο κοινό σχετικά με το τι ήταν η νέα τέχνη.

Οι ναίφ πίνακες του Ανρί Ρουσώ, τα άυλα οράματα του συνθέτη Σαίνμπεργκ, η *Κίτρινη Αγελάδα* του Μαρκ, η αφηρημένη *Σύνθεση V* του Καντίνσκι και τα τόσα άλλα έργα αποτέλεσαν μια σπαζοκεφαλιά για κοινό και κριτικούς. Ακόμα και οι καλοπροαίρετοι κριτικοί δυσκολεύονταν να παρακολουθήσουν αυτά τα υφολογικά άλματα.

Το βιβλίο του Καντίνσκι *Για το πνευματικό στην τέχνη* εμφανίστηκε πάνω στην ώρα για να υποστηρίξει ιδεολογικά την έκθεση. Επηρεασμένος από τη γερμανική ιδεαλιστική φιλοσοφία του Καντ, του Φίχτε και του Σέλινγκ, καθώς και από τη διάχυτη στους καλλιτεχνικούς κύκλους αντίθεση στον θετικισμό, υποστηρίζει πως ο εφιάλτης του υλισμού καταπιέζει την ψυχή του σύγχρονου ανθρώπου. Αναλυτικά θα δούμε τις θέσεις του Καντίνσκι σε επόμενο κεφάλαιο που είναι αφιερωμένο στο έργο του *Για το πνευματικό στην τέχνη*.

Η θρησκεία και το μεταφυσικό είναι θέματα που απασχολούν ιδιαίτερα τον Καντίνσκι. Η σχέση του με τον Ρούντολφ Στάινερ και την Ανθρωποσοφική Εταιρεία, καθώς και το κλασικό θεοσοφικό σύγγραμμα της Annie Besant και του C.W. Leadbeater (1908), άσκησαν μεγάλη επιρροή στο έργο του. Ο Καντίνσκι προσπαθεί συνειδητά να απεικονίσει το μεταφυσικό, να κάνει το πνευματικό ορατό με αφηρημένες φόρμες και με χρώματα. Όλες οι τέχνες, πιστεύει ο Καντίνσκι, πρέπει να στρέφονται στο αφηρημένο που είναι και το ουσιώδες. Η πνευματική αναγέννηση θα μπορούσε να προέλθει μόνο μέσα από μια σύνθεση όλων των τεχνών. Μέχρι να φτάσει όμως εκείνη η κοσμοϊστορική στιγμή κάθε τέχνη όφειλε να αφοσιωθεί στη διερεύνηση των ιδιαίτερων στοιχείων της. Ο Καντίνσκι, στη ζωγραφική, επιδίωκε να δημιουργήσει μια νέα αρμονική θεωρία για τους χρωματικούς τόνους, οι οποίοι διατηρούν την ένταση τους μέσω της αντίθεσης ανοιχτού-σκούρου και θερμού-ψυχρού, με τελικό σκοπό την «καθαρή ζωγραφική». Δηλαδή μια ανάμειξη χρώματος και φόρμας όπου το καθένα υπάρχει ξεχωριστά αλλά και μαζί, σε μια κοινή ζωή που ονομάζεται εικόνα και προκύπτει ως εσωτερική αναγκαιότητα (Kandinsky, 1912/1981).

Το πνευματικό αποτυπώνεται σε μια σειρά από έργα της περιόδου, που είναι και από τα πιο σημαντικά της καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας του Καντίνσκι: Σύνθεση V (1911), Πίνακας με Μαύρο Τόξο (1912), Αυτοσχεδιασμός 26 (1912), Μικρές απολαύσεις (1913), Αυτοσχεδιασμός κατακλυσμού (1913), Αυτοσχεδιασμός χαράδρας (1914), Πίνακας με άσπρο πλαίσιο (1913), Ονειρικός αυτοσχεδιασμός (1913), Μαύρες πινελιές (1913), Σύνθεση VI (1913), Σύνθεση VII (1913) είναι μερικά μόνο από τα έργα που μαρτυρούν ότι ο Καντίνσκι βρίσκεται στο αποκορύφωμα των δημιουργικών του ικανοτήτων.

Ο συμβολισμός του Γαλάζιου Καβαλάρη εκφράζει τον ανταγωνισμό ανάμεσα στο πνεύμα και στην ύλη. Το γαλάζιο είναι το ουράνιο, άρα πνευματικό χρώμα τόσο για τον Καντίνσκι όσο και για τον Μαρκ. Το θέμα του καβαλάρη, δηλαδή η εικόνα του Αγίου Γεωργίου, εμφανίζεται επανειλημμένα στα έργα του Καντίνσκι αλλά και στο αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη. Η μάχη με το δράκο αντιπροσωπεύει την ελπίδα για επικράτηση της πνευματικής επί της υλιστικής αντίληψης για τον κόσμο. Ο Καντίνσκι και ο Μαρκ θεωρούσαν τον Γαλάζιο Καβαλάρη όχι μόνο μια νέα κίνηση στη ζωγραφική της Γερμανίας, αλλά και μια έκκληση για πνευματική αναγέννηση σε όλες τις σφαίρες της τέχνης και της κουλτούρας, η οποία θα έπρεπε να περιλάβει και τον πνευματικό πλούτο του παρελθόντος, γι' αυτό και η συλλογή για την έκδοση του Γαλάζιου Καβαλάρη είχε επεκταθεί, ώστε να περιλαμβάνει έργα όλων των σημαντικών ζωγράφων ακόμα και προγενέστερων όπως του Βαν Γκογκ, του Γκωγκέν, του Σεζάν κ.α.

Το αλμανάκ τελικά εμφανίστηκε (έκδοση Piper Verlag) τον Μάιο του 1912, όταν η δραστηριότητα της ομάδας είχε φτάσει ήδη στο απόγειο της. Ο Μαρκ ήθελε να ετοιμάσουν και μια δεύτερη έκδοση αλλά ο Καντίνσκι στάθηκε ψυχρός απέναντι σε αυτήν την πρόταση. Τον Μάρτιο του 1914, αρνήθηκε οριστικά κι έτσι τέλειωσε και η ιστορία του Γαλάζιου Καβαλάρη, η οποία αν και σύντομη (δύο μόνο εκθέσεις και ένα αλμανάκ), επηρέασε καθοριστικά την τέχνη του 20^{ου} αιώνα.

Εντωμεταξύ ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος αναγκάζει τον Καντίνσκι να γυρίσει στη Μόσχα, αφήνοντας όλα τα μέχρι τότε έργα του στο Μόναχο. Όταν η Μύντερ μαθαίνει αργότερα, ότι εκείνος ξαναπαντρεύτηκε, καταρρέει, ψυχικά και σωματικά, και δεν μπορεί να δουλέψει για χρόνια. Η έμπνευση που της έδινε το σπίτι στο Murnau, γίνεται πόνος αβάσταχτος και θα το εγκαταλείψει επιστρέφοντας σε αυτό μόνο, μετά από είκοσι ολόκληρα χρόνια με το νέο της σύντροφο. Έτσι μαζί με το τέλος του Γαλάζιου Καβαλάρη, μια από τις πιο συναρπαστικές

περιόδους στην ιστορία της μοντέρνας τέχνης θα έρθει και το τέλος της σχέσης του Καντίνσκι με την Μύντερ, μια σχέση που υπήρξε ιδιαίτερα προοδευτική για τα δεδομένα της εποχής, μιας και παρόλο που ποτέ δεν παντρεύτηκαν δεν δίσταζαν να κυκλοφορούν δημόσια σαν ζευγάρι. Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος μόλις έχει ξεσπάσει και σαρώνει ήδη τα πάντα στο πέρασμα του (Duchting, 2005, 37-54).

3.4 Επιστροφή στη Ρωσία (1914-1921)

Ο Καντίνσκι, τα προηγούμενα χρόνια, φρόντιζε να διατηρεί αρκετές επαφές με τη Ρωσία και τις καλλιτεχνικές εξελίξεις που διαδραματιζόνταν εκεί. Έστειλε κείμενα του και κριτικές στο περιοδικό *Κόσμος της τέχνης* και στο μεταγενέστερο *Απόλλων*, έπαιρνε μέρος στις εκθέσεις και διατηρούσε επαφές με τα μέλη του Γαλάζιου Ρόδου, ομάδας συμβολιστών ζωγράφων, με τους οποίους είχε πολλά κοινά σημεία ως προς τον ρόλο του χρώματος και την σημασία της αποσύνδεσης της ζωγραφικής από την αναπαραστατική της λειτουργία. Ο ποιητής Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι έγραψε, το 1907, για τα μέλη του Γαλάζιου Ρόδου: *Οι καλλιτέχνες είναι ερωτευμένοι με τη μουσική του χρώματος και της γραμμής. Είναι κήρυκες του πριμιτιβισμού, στον οποίο η μοντέρνα ζωγραφική επιστρέφει για να ξαναγεννηθεί* (Duchting, 2005, 57).

Στη Ρωσία, την περίοδο μεταξύ 1907-1908, κάνει την είσοδο της μια νέα ομάδα καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων οι αδερφοί Μπουρλιούκ, ο Καζιμίρ Μάλεβιτς, ο Μιχαήλ Λαριόνοφ και η Ναταλία Γκοντσάροβα, οι οποίοι αμφισβητούν έντονα τις απόψεις των συμβολιστών και αναζητούν νέες πηγές έμπνευσης. Αντλούν τα πρώτα τους ερεθίσματα από την λαϊκή ρωσική τέχνη και την γαλλική τέχνη της εποχής και είναι υπεύθυνοι για την στροφή των καλλιτεχνικών προτύπων στη Ρωσία. Κοινό σημείο τους με τον Καντίνσκι, υπήρξε η αναζήτηση ενός ουσιαστικού μέσου έκφρασης. Έτσι όσο ο Καντίνσκι, ήταν στο Μόναχο προσκαλούσε την ομάδα να συμμετάσχει στις εκθέσεις της Ένωσης και του Γαλάζιου Καβαλάρη, ενώ και ο ίδιος εξέθετε δικά του έργα στη Μόσχα. Το 1914, θα κυκλοφορήσει η ρωσική έκδοση του *Για το πνευματικό στην τέχνη*, που θα κατοχυρώσει και την ευρεία αποδοχή του Καντίνσκι από την Ρωσία της προεπαναστατικής περιόδου.

Όμως, όταν τον Δεκέμβρη του 1912, η ρωσική πρωτοπορία (βλέπε παράρτημα: «Ρωσική Πρωτοπορία») δημοσιεύει το προκλητικό *Φουτουριστικό Μανιφέστο – «χαστούκι στο πρόσωπο του κοινού γούστου»*- το οποίο απορρίπτει κάθε ρομαντική και ιερή αντίληψη περί

τέχνης, ο Καντίνσκι αρχίζει σταδιακά να οδηγείται στη αποξένωση από τους ακόμα πιο ριζοσπάστες ρώσους καλλιτέχνες και η αρχικά καρποφόρα συνεργασία τους οδηγείται σε ρήξη. Η κριτική, μάλιστα, του Νικολάι Πούνιν στον Καντίνσκι, είναι ενδεικτική της όλο και αυξανόμενης απόρριψης του από τους νέους φορμαλιστές, όπως ο Ιβάν Κλιούν, ο Ελ Λισίτσκι, ο Αλεξάντερ Ροντσένκο και ο Καζιμίρ Μάλεβιτς: *Δεν είμαι ο μόνος που πιστεύει στην βαθιά, απόλυτη σοβαρότητα αυτού του ζωγράφου. Πιστεύω επίσης ότι έχει ταλέντο. Όμως τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα του Καντίνσκι είναι ασήμαντα. Όσο η δουλειά του παραμένει στη σφαίρα του καθαρά πνευματικού, μεταδίδει κάποιες εντυπώσεις. Μόλις αρχίσει όμως να μιλάει για την γλώσσα των πραγμάτων, δεν γίνεται απλώς κακός τεχνίτης, αλλά και εντελώς μέτριος καλλιτέχνης* (Duchting, 2005, 58).

Η κριτική αυτή που του ασκήθηκε, από την ρώσικη πρωτοπορία δεν είναι εντελώς άδικη, μιας και τα λίγα έργα της περιόδου αυτής, όπως τα Μόσχα I (1916), Σε γκρι (1919) και Κόκκινη έλλειψη (1920), αφενός θυμίζουν έργα, ως προς την θεματολογία τους, της περιόδου του Γαλάζιου Καβαλάρη, αφετέρου μαρτυρούν μια επιστροφή του Καντίνσκι, από υφολογική άποψη, στα πρώτα έργα του όπου κυριαρχούσε το ημι-αναπαραστατικό, παραμυθένιο τοπίο. Στα χρόνια της Ρωσικής Επανάστασης κινείται ανάμεσα σ' ένα κουρασμένο, αφηρημένο ιδίωμα, σε μεταϊμπρεσιονιστικά τοπία και σε ναΐφ ρομαντικές φανταστικές εικόνες. Μετά τις μακάβριες εικόνες της εποχής του Γαλάζιου Καβαλάρη, ο Καντίνσκι προσπαθεί να παρουσιάσει μια πιο αισιόδοξη εικόνα της πραγματικότητας, έναν παράδεισο επί της Γης, όπως υποσχόταν η Ρωσική Επανάσταση. Η μόνη πρόοδος στην καλλιτεχνική του εξέλιξη, που παρατηρείται την περίοδο αυτή, είναι η συνεχόμενη τάση του προς τη γεωμετρία της φόρμας και των μορφών, στοιχείο που αντλείται από τη ρωσική πρωτοπορία: τον Κονστρουκτιβισμό και τον Σουπρεματισμό. Γενικά η περίοδος αυτή δεν είναι η πιο δημιουργική του Καντίνσκι, από την οποία απουσιάζουν το σθένος και η αποφασιστικότητα των χρόνων του Μονάχου.

Ωστόσο δεν παύει να ασχολείται με τις εξελίξεις στην τέχνη και παραμένει δραστήριος. Ως μέλος του τμήματος Καλών Τεχνών ασχολείται με τη διδασκαλία της τέχνης και της αναδιοργάνωσης των μουσείων, ως εμπειρογνώμονας της κρατικής επιτροπής για το Μουσείο Εικαστικής Κουλτούρας ήταν υπεύθυνος για την επιλογή και κατανομή έργων τέχνης, ως επικεφαλής στα Ελεύθερα Κρατικά Καλλιτεχνικά Εργαστήρια της Μόσχας, οργάνωσε μια σειρά μαθημάτων βασισμένα στις απόψεις του από το *Για το πνευματικό στην*

τέχνη, ανέλαβε την οργάνωση και τη διοίκηση του Ινστιτούτου για την Καλλιτεχνική Παιδεία της Μόσχας, ενώ συγχρόνως δεν σταμάτησε να δημοσιεύει δοκίμια και κριτικές.

Στις 11 Φεβρουαρίου του 1917, παντρεύτηκε τη Νίνα Αντρέεφσκι, κόρη στρατηγού, με την οποία έκανε ένα γιο, τον Βσέβντοντ, ο οποίος όμως πέθανε πολύ νωρίς, το 1920.

Το 1922, οι Μπολσεβίκοι άρχισαν να ασκούν πιέσεις ως προς τον ρόλο και τον σκοπό της τέχνης καθιερώνοντας τελικά αυτό που ονομάστηκε Δόγμα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Τα έργα του Καντίνσκι, τότε απομακρύνθηκαν από τα μουσεία της Ρωσίας και σταμάτησαν να εκτίθενται στην Σοβιετική Ένωση. Η «μητέρα Μόσχα», αυτή τη φορά, όχι μόνο δεν παρέχει ασφάλεια στον Καντίνσκι, αλλά τον απομακρύνει. Συνάμα, η συνεχόμενη εχθρότητα εκ μέρους των συναδέλφων του, σουπρεματιστών και κονστρουκτιβιστών είναι που θα δώσει στον Καντίνσκι τη χαριστική βολή. Έτσι, ο Καντίνσκι θα εγκαταλείψει για δεύτερη φορά την πατρίδα του, με την δεύτερη γυναίκα του, για να επιστρέψει στη Γερμανία (Duchting, 2005, 57-62).

3.5 Bauhaus (1922-1933)

Αρχικά, στο Βερολίνο, τα πράγματα δεν ήταν εύκολα για τον Καντίνσκι. Λίγα μόνο από τα έργα του, κατάφερε να τα πάρει μαζί του, ενώ τα υπόλοιπα πουλήθηκαν σε εξαιρετικά χαμηλές τιμές, λόγω της υποτίμησης του νομίσματος. Ο Μαρκ και ο Μάκε, είχαν σκοτωθεί στον πόλεμο, ενώ άλλοι φίλοι του ζούσαν πια αλλού. Ο Κλέε και ο Φάινινγκερ ήταν στη Βαϊμάρη, όπου δίδασκαν ήδη στο Μπάουχαους. Το καλλιτεχνικό κλίμα της εποχής στο Βερολίνο, ευνοούσε τάσεις όπως η Νέα Αντικειμενικότητα, το Νταντά και ο εξπρεσιονισμός, που ήταν εντελώς αντίθετες με την αφηρημένη τέχνη. Έτσι, μέσα σε αυτήν την απομόνωση, η πρόσκληση του Βάλτερ Γκρόπιους, ιδρυτή του Μπάουχαους, να πάει στη Βαϊμάρη έγινε αμέσως ευπρόσδεκτη από τον Καντίνσκι (βλέπε παράρτημα: «Μπάουχαους και δημοκρατία της Βαϊμάρης»).

Η βασική ιδέα του Καντίνσκι για μια σύνθεση όλων των τεχνών, ήταν λογικό να τον φέρει κοντά στο Μπάουχαους, μια νέου τύπου Σχολή Καλών Τεχνών που ιδρύθηκε από τον Βάλτερ Γκρόπιους με σκοπό τον συνδυασμό Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών. Ο Καντίνσκι, ανέλαβε την ευθύνη για το εργαστήριο τοιχογραφιών και ένα μάθημα, μαζί με

τον Πάουλ Κλέε, με θέμα τις μορφές, στο οποίο εξετάζαν λεπτομερώς τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία. Την ανάλυση αυτή, μάλιστα, την εξέδωσε το 1926, με τίτλο *Γραμμή, Σημείο, Επίπεδο* (Kandinsky, 1926/1996). Ένα άλλο μάθημα που ανέλαβε στο Μπάουχαους ήταν το Αναλυτικό Σχέδιο, όπου καλούσε τους μαθητές του να αποδώσουν με αφηρημένα γραμμικά σχέδια νεκρές φύσεις, έργα άλλων σπουδαστών.

Όπως και τα μαθήματά του, έτσι και τα έργα της περιόδου αυτής, διακρίνονται από ανάλογη λογική και αυστηρότητα. Η λεγόμενη «ψυχρή περίοδος» του Καντίνσκι και η στροφή του στον Κονστρουκτιβισμό, που είχε ήδη αρχίσει στη Μόσχα με το έργο του Κόκκινη Κηλίδα II (1921), τώρα καθιερώνεται υπό την πίεση του ορθολογισμού, της γεωμετρικής γλώσσας και της αναλυτικής διδασκαλίας του Μπάουχαους. Τα θερμά χρώματα της περιόδου του Μονάχου αντικαθίστανται από μια ψυχρή και συχνά δυσαρμονική χρήση του χρώματος. Σημαντικά έργα του της περιόδου της Βαϊμάρης αποτελούν τα *Σύνθεση III* (1923), *Μικροί κόσμοι* (1922) και *Μικρό όνειρο σε κόκκινο* (1925).

Παράλληλα, ο Καντίνσκι ασχολήθηκε και με την οργάνωση διαλέξεων και εκθέσεων και έφτασε μέχρι και στις Ηνωμένες Πολιτείες μαζί με τους Φάινινγκερ, Κλέε και Γιαβλένσκι.

Η πρώτη αυτή φάση του Μπάουχαους, στη Βαϊμάρη, τέλειωσε το 1925, εν μέρει και λόγω των επιθέσεων που δέχτηκε η σχολή από κύκλους της δεξιάς.

Κατά τη δεύτερη φάση στο Ντεσάου, οι συνθήκες ήταν πολύ πιο ευνοϊκές για τον Καντίνσκι, με την οικογένειά του να κατοικεί δίπλα στη οικογένεια του Κλέε, με μονάχα μια μεσοτοιχία ανάμεσα τους. Σε αυτήν τη φάση, ο Καντίνσκι δημιούργησε δύο από τα σημαντικότερα έργα του: *Σε μπλε* (1925) και *Κίτρινο, κόκκινο, μπλε* (1925), έργα τα οποία συμπυκνώνουν τη νέα τάση του, τον Ψυχρό Ρομαντισμό, τάση που κυριαρχεί και στα υπόλοιπα έργα του, της περιόδου του Μπάουχαους, όπως τα *Καπριτσιόζο* (1930), *Οι όροφοι* (1929), *Διάφοροι κύκλοι* (1926) κ.α.

Το Μπάουχαους, εντωμεταξύ, βιάδιζε ολοένα και περισσότερο προς το βιομηχανικό σχέδιο, τη λειτουργική αρχιτεκτονική και είχε αρχίσει να εντάσσεται βαθμιαία στη βιομηχανική παραγωγή, συμβαδίζοντας έτσι με την γενικότερη οικονομική σταθεροποίηση της Γερμανίας. Σκοπός της σχολής ήταν η χρήση από το κοινό των προϊόντων του εργαστηρίου επιπλοποιίας, των φωτιστικών και των χαρτιών ταπετσαρίας Μπάουχαους.

Δεν ήταν εύκολο, λοιπόν, για τον Καντίνσκι, που η ρομαντική του ιδέα για την καθολικότητα στη τέχνη παρέμενε ακλόνητη, να συμβαδίζει με τη φιλοσοφία της σχολής. Παρ' όλα αυτά την εποχή αυτή κάνει διάφορα εγχειρήματα για την πραγματοποίηση της καθολικής σύνθεσης, όπως η επίπλωση του διαμερίσματος του στο Ντεσάου που θύμιζε έργο τέχνης, η εικαστική υποστήριξη των *Εικόνων από μια έκθεση του Μουσόργκσκι* που συνοδεύτηκε από κίνηση μουσικών φράσεων, κινούμενα σχήματα και ανάλογο φωτισμό, οι διαλέξεις που έδωσε στο Μπάουχαους για την μουσικοποίηση του εικαστικού υλικού και τα πειράματα επί σκηνής με τον ήχο και το φως.

Τα τελευταία χρόνια στο Μπάουχαους, μετά τη παραίτηση του Γκρόπιους, ο οποίος ήθελε να αφιερωθεί και πάλι στο αρχιτεκτονικό σχέδιο, ανέλαβε τη διεύθυνση ο Χάνες Μέγερ. Ο Μέγερ, που ήταν πολιτικά στρατευμένος και η τέχνη γι' αυτόν θα έπρεπε να έχει καθαρά κοινωνικό προσανατολισμό, οδήγησε τη σχολή σε μια περίοδο έντονης πολιτικοποίησης αλλά και αναταραχής. Άνοιξε πόλεμος μεταξύ των «εστέτ» και των «λειτουργιστών» της σχολής και οι Καντίνσκι και Κλέε που θεωρήθηκαν ελιτιστές δέχτηκαν άγριες επιθέσεις. Τελικά ο Μέγερ, λόγω της αναταραχής που δημιουργήθηκε, απολύθηκε το 1930 και διευθυντής ανέλαβε ο αρχιτέκτονας Μις βαν ντερ Ρόε, ο οποίος προσπάθησε να απολιτικοποιήσει το Μπάουχαους και να διατηρήσει ήπιους τόνους. Το αποτέλεσμα ήταν να μετατρέψει το Μπάουχαους σε αρχιτεκτονική σχολή, που απείχε πολύ από τους αρχικούς στόχους των Καντίνσκι, Κλέε και Γκρόπιους.

Όταν το 1931, οι Ναζί εξαπέλυσαν εκστρατεία εναντίον του Μπάουχαους, η σχολή έκλεισε για πρώτη φορά. Ύστερα ο Μις την άνοιξε ξανά με ευθύνη του, όμως αμέσως μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, η Γκεστάπο έκλεισε τη σχολή για δεύτερη φορά. Στις 19 Ιουλίου το προσωπικό αποφάσισε να κλείσει η σχολή για πάντα και πολλοί από τους δάσκαλους και μαθητές μετανάστευσαν, κυρίως στις ΗΠΑ, όπου διέδωσαν εκεί τις αρχές του Μπάουχαους.

Ο Καντίνσκι και η γυναίκα του διέφυγαν εγκαίρως στο Παρίσι, όπου εγκαταστάθηκαν στο προάστιο Νεϊγύ σιρ Σεν (Duchting, 2005, 65-77).

3.6 Παρίσι (1934-1944)

Η παρισινή καλλιτεχνική σκηνή αντέδρασε με μεγάλη ψυχρότητα στην άφιξη του Καντίνσκι, από τη μία, γιατί η Σχολή των Παρισίων ήθελε στους κόλπους της να περιλαμβάνει μόνο γάλλους καλλιτέχνες και από την άλλη, γιατί δεν εκτιμούσε καθόλου την αφηρημένη ζωγραφική. Οι προσπάθειες του Καντίνσκι να έρθει σε επαφή με Ρώσους μετανάστες δεν καρποφόρησαν, έτσι αρκέστηκε στην επανασύνδεσή του με λίγους παλιούς φίλους καλλιτέχνες, όπως ο Ντελωναί. Έτσι σε γενικές γραμμές, ο Καντίνσκι, πέρασε τα τελευταία του χρόνια, σχετικά απομονωμένος, ζώντας και δουλεύοντας στο μικρό του διαμέρισμα, που ήταν συγχρόνως και ατελιέ.

Αφήνοντας πίσω στο Μπάουχαους τις δομικές θεωρίες για το χρώμα, άρχισε να πειραματίζεται με τις πιο λεπτές διαφοροποιήσεις των αποχρώσεων. Αυτή η μεταμόρφωση του Καντίνσκι, στην ήρεμη και προχωρημένη ηλικία του, είναι εμφανής σε έργα του όπως τα *Ανάλαφρη ανάβαση* (1934) και *Γαλάζιο του ουρανού* (1940). Χρησιμοποιεί πρωτοφανείς συνδυασμούς χρωμάτων, ενώ τα χρώματα άλλοτε είναι απλωμένα αραιά, άλλοτε σχεδόν διάφανα. Επίσης, χρησιμοποιεί την τεχνική της άμμου, που άλλες φορές την αναμιγνύει με χρώμα και άλλες φορές την χρησιμοποιεί σε μορφή κόκκων για να συγκρατεί το χρώμα.

Αλλά η πιο σημαντική εξέλιξη, στην τέχνη του Καντίνσκι αυτής της περιόδου, είναι η λεγόμενη βιομορφική αφαίρεση. Επισύροντας την προσοχή του στις αναλογίες ανάμεσα στην τέχνη, τη ζωή και την τεχνολογία και εμπνεόμενος από έργα συναδέλφων του στο Παρίσι, εγκυκλοπαίδειες και έργα βιολογίας, αρχίζει να αποτυπώνει στα έργα του της περιόδου μεταξύ 1934-1940, μικρότατους οργανισμούς και εμβρυικές μορφές που θυμίζουν ασπόνδυλα πλάσματα της θάλασσας. Σημαντικά έργα της περιόδου, είναι τα *Σύνθεση ΙΧ* (1936), *Γαλάζιο του ουρανού* (1940), *Πολύχρωμο σύνολο* (1938), *Σύνθετο-Απλό* (1939), *Δεσπόζουσα καμπύλη* (1936), *Σύνθεση Χ* (1939), *Γύρω από τον κύκλο* (1940) και το τελευταίο έργο του *Συγκρατημένη ορμή* (1944).

Στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, λόγω της στέρησης και της έλλειψης βασικών υλικών, τα έργα του Καντίνσκι έγιναν μικρότερα σε διαστάσεις, μερικές φορές σχεδίαζε σε

μικρά χαρτόνια, χωρίς όμως καθόλου να υπολείπονται σε αξία από τα μεγάλων διαστάσεων έργα του, των προηγούμενων χρόνων.

Οι επαφές του ήταν πολύ περιορισμένες στο Παρίσι, μεταξύ των οποίων τα περιοδικά Cahiers d' Art και XX^e Siecle και λίγοι καλλιτέχνες, όπως ήταν αυτοί του κύκλου Αφαίρεση-Δημιουργία. Διατηρούσε παράλληλα επαφές με τους σουρεαλιστές. Ο Μπρετόν είχε αγοράσει δυο υδατογραφίες του Καντίνσκι στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Το 1933, έργα του Καντίνσκι είχαν εκτεθεί στο 6^ο Salon des Surindependants. Ο ίδιος, πάντως, δεν έπαψε να υπενθυμίζει τις διαφορές του έργου του από εκείνου των σουρεαλιστών, οι οποίοι αντλούσαν έμπνευση από το υποσυνείδητο και την θεωρία της ψυχανάλυσης, ενώ η «εσωτερική αναγκαιότητα» της τέχνης του Καντίνσκι ήταν πέρα για πέρα μια συνειδητή προσπάθεια εξωτερίκευσης της εσωτερικής του φωνής. Συγχρόνως, δεν σταμάτησε να γράφει άρθρα υποστηρίζοντας και τις διαφορές του από το έργο των Κυβιστών, μια σύγκριση που αναπόφευκτα γινόταν λόγω της ταυτόχρονης εμφάνισης της αφηρημένης τέχνης και του κυβισμού στην καλλιτεχνική σκηνή.

Εντωμεταξύ, στην Χιτλερική Γερμανία αποσύρθηκαν έργα του από τα γερμανικά μουσεία και ο Καντίνσκι χαρακτηρίστηκε εκφυλισμένος καλλιτέχνης όπως και άλλοι μοντέρνοι ζωγράφοι. Οι στέρσεις στα χρόνια του πολέμου ήταν μεγάλες για τον Καντίνσκι, παρ' όλα αυτά αρνήθηκε να φύγει στο εξωτερικό και παρέμεινε στο Παρίσι μέχρι τον θάνατο του από αρτηριοσκλήρωση, στις 31 Δεκεμβρίου του 1944 (Duchting, 2005, 79-89).

4. Για το πνευματικό στην τέχνη

4.1 Γενικά

Το βιβλίο αυτό του Καντίνσκι, γράφτηκε το 1910, ύστερα από συγκέντρωση παρατηρήσεων και εμπειριών του, των προηγούμενων πέντε-έξι χρόνων και εκδόθηκε για πρώτη φορά τον Ιανουάριο του 1912.

Πρόκειται για ένα είδος Θεωρίας της αρμονίας στη ζωγραφική, που εμφανίστηκε την κατάλληλη στιγμή για να επιστεγάσει φιλοσοφικά και θεωρητικά την δράση της ομάδας του Γαλάζιου Καβαλάρη.

4.1.1 Το έργο τέχνης

Για τον Καντίνσκι, *κάθε έργο τέχνης είναι παιδί της εποχής του* (Kandinsky, 1912/1981, 35). Πολύ συχνά, όμως συναντάμε ομοιότητες μεταξύ σύγχρονων έργων τέχνης και έργων παλαιότερων εποχών. Οι ομοιότητες αυτές μπορεί να είναι δύο ειδών: η πρώτη είναι εξωτερική, δηλαδή η τάση μίμησης παρωχημένων αξιωμάτων της τέχνης (π.χ. μίμηση των αρχαιοελληνικών αξιωμάτων), που οδηγεί σε «νεκρά» έργα τέχνης, οπότε δεν έχει κανένα μέλλον. Η δεύτερη είναι εσωτερική, δηλαδή η κοινή «εσωτερική αναγκαιότητα» μεταξύ έργων τέχνης διαφορετικών εποχών. Εδώ η ομοιότητα αφορά τον ουσιώδη-εσωτερικό σκοπό της τέχνης, οπότε η χρησιμοποίηση παρωχημένων μορφών, μπορεί να κρύβει μέσα της το σπέρμα του μέλλοντος. Έτσι προκύπτει μια εσωτερική συγγένεια της τέχνης του Καντίνσκι, αλλά και άλλων πρωτοπόρων, με την τέχνη των πρωτογόνων (πριμιτιβισμός), οι οποίοι όμοια με τους πρωτοπόρους του 20^{ου} αι. επιδίωκαν να μεταφέρουν στα έργα τους το εσωτερικό - ουσιώδες μόνο, απαλλαγμένο από την αναπαραστατική καταπίεση (Kandinsky, 1912/1981, 35-37).

4.1.2 Η ψυχή

Η ψυχή μας, σύμφωνα με τον Καντίνσκι, ύστερα από τη μακρόχρονη παραμονή της στην υλιστική περίοδο, βρίσκεται μόλις στην αρχή της αφύπνισης της και προσπαθεί απελπισμένα να ξεφύγει από τον εφιάλτη των ματεριαλιστικών αντιλήψεων, του δίχως στόχο και δίχως

σκοπό. Μονάχα μια υποψία φωτός αγνοφαινεται σε έναν τεράστιο κύκλο του μαύρου. Το φως είναι το όνειρο και ο κύκλος του μαύρου η πραγματικότητα. Η χρόνια υλιστική καταπίεση της ψυχής μας, είναι αυτό που την διακρίνει από την ψυχή των πρωτογόνων, κατά συνέπεια η ροπή της μοντέρνας τέχνης στον πρωτογονισμό, δεν μπορεί παρά να είναι σύντομης διάρκειας. Μόλις η ψυχή μας, μέσα από σκληρό αγώνα, ξεφύγει από τα δεσμά του υλισμού, τότε η τέχνη θα εγκαταλείψει τα πιο ανεπεξέργαστα συναισθήματα (φόβος, χαρά, λύπη) και θα στοχεύσει στην αφύπνιση πιο εκλεπτυσμένων ψυχικών διεγέρσεων, που δεν είναι δυνατόν να γίνουν νοητές με λόγια.

Αυτή είναι και η «εσωτερική αναγκαιότητα» της ζωγραφικής, η καθοδήγηση της ψυχής μας από την υποταγή στην αφύπνιση μέσω της απεικόνισης του ανείπωτου (Kandinsky, 1912/1981, 36-37).

4.1.3 Ο θεατής

Ο θεατής, μπαίνοντας σε ένα μουσείο τέχνης αντικρίζει μια σειρά από αναπαραστάσεις της καθημερινής ζωής, της φύσης, της θρησκευτικής πίστης κλπ. και «απολαμβάνει» την τέχνη όπως απολαμβάνει κανείς ένα πιάτο φαγητό. Σπάνια είναι ικανός για πιο επεξεργασμένες δονήσεις. Ακόμα και σε αυτές τις σπάνιες περιπτώσεις, οι πεινασμένες ψυχές φεύγουν πεινασμένες. Ύστερα ο θεατής, αφού έχει κάνει το «καθήκον» του ως πολιτισμένος άνθρωπος, επιστρέφει στις συνηθισμένες ενασχολήσεις του, που ουδεμία σχέση έχουν με την τέχνη και ξεχνάει τα πάντα. Η υλιστική αυτή τέχνη δεν καταφέρνει την παραπέρα αφύπνιση της ψυχής του θεατή, η οποία παραμένει δέσμια και υποταγμένη στον ματεριαλιστικό εφιάλτη (Kandinsky, 1912/1981, 37-39).

4.1.4 Ο καλλιτέχνης

Η διάχυση των δυνάμεων του καλλιτέχνη σε μια τέχνη χωρίς σκοπό, οδηγεί στην κατάσταση αυτή της τέχνης που ονομάζεται «η τέχνη για την τέχνη». Ο καλλιτέχνης αποσκοπεί στην υλική ανταμοιβή του και την αναγνώριση της ικανότητας και του ταλέντου του. Αντιμετωπίζει ανταγωνιστικά τους άλλους καλλιτέχνες, αντί να εργάζεται μαζί τους για έναν κοινό σκοπό. Αποτέλεσμα αυτής της συμπεριφοράς είναι η δημιουργία μιας απόλυτα υλιστικής τέχνης, στερούμενης εσωτερικών σκοπών και κατ' επέκταση η απομάκρυνση του θεατή από μια τέχνη στην οποία δεν βρίσκει κανένα νόημα (Kandinsky, 1912/1981, 39-40).

4.1.5 Ο σκοπός της τέχνης: «Το πνευματικό»

Σκοπός της μη-υλιστικής τέχνης είναι, αφενός να καλλιεργήσει την «Αντίληψη» του θεατή, δηλαδή την μέσω της διάπλασης προσέλευση του θεατή στη θέση του καλλιτέχνη και αφετέρου να οδηγήσει συνολικά την πνευματική ζωή, σε μια κίνηση προς τα εμπρός και προς τα πάνω. Η κίνηση αυτή είναι η κίνηση της γνώσης, η οποία μπορεί να πάρει διάφορες μορφές, διατηρεί όμως βασικά το ίδιο εσωτερικό νόημα και σκοπό:

Περιβεβλημένα από σκοτάδι τα αίτια της αναγκαιότητας, «με κάθιδρη τη μορφή», έτοιμα μέσα από δεινά, πνεύμα του κακού και βάσανα να κινηθούν προς τα εμπρός και προς τα πάνω. Μετά την προσέγγιση ενός σταθμού και το παραμέρισμα μερικών κακών λιθαριών από τον δρόμο, ρίχνονται από ένα μοχθηρό αθέατο χέρι νέοι ακατέργαστοι όγκοι πάνω εκεί, που σκεπάζουν μερικές φορές τελείως το δρόμο αυτό και τον κάνουν αγνώριστο.

Έρχεται όμως τότε αλάνθαστος ένας από εμάς τους ανθρώπους, όμοιος μας σε όλα, που κρύβει όμως μια γεμάτη μυστήριο φυτρωμένη μέσα του δύναμη της «όρασης».

Βλέπει αυτός και δείχνει. Επιθυμεί μερικές φορές να απαλλαχθεί από αυτό το ανώτερο χάρισμα, που του είναι συχνά ένας βαρύς Σταυρός. Δεν το μπορεί όμως. Σέρνει μαζί του κάτω από χλευασμό και μίσος τη βαριά χειράμαξα της ανθρωπότητας, που αντιστέκεται, σκαλώνει σε πέτρες, ολοένα προς τα εμπρός και προς τα πάνω.

*Συχνά δεν έχει μείνει ήδη από καιρό τίποτε από το σωματικό του **Εγώ** πάνω στη γη, ψάχνει τότε κανείς όλα τα μέσα, για να αποδώσει το σωματικό αυτό σε γιγαντιαία μεγέθη από μάρμαρο, σίδηρο, ορείχαλκο, πέτρα. Σαν να βρισκόταν θαρρείς κάτι σ' αυτό το **σωματικό** σε τέτοιους θεϊκούς υπηρέτες του ανθρώπου και μάρτυρες, που περιφρονούσαν το σωματικό και υπηρετούσαν το **πνευματικό** μόνον. Η ανέλκυση αυτού του μαρμάρου είναι σε κάθε περίπτωση απόδειξη πώς ένα αρκετά μεγάλο πλήθος ανθρώπων έχει προσεγγίσει τη θέση εκείνη, που κατείχε ο δοξαζόμενος τώρα (Kandinsky, 1912/1981, 40-41).*

4.1.6 Το πνευματικό τρίγωνο - Η κίνηση

Για τον Καντίνσκι, η πνευματική ζωή, αναπαρίσταται από ένα μεγάλο οξυγώνιο τρίγωνο (με άνισες πλευρές και την οξύτερη αιχμή του στραμμένη προς τα πάνω), το οποίο κινείται αργά προς τα μπρος και προς τα πάνω.

Στην ανώτερη αιχμή, στα ανώτερα ύψη, βρίσκεται συχνά ένας μόνο άνθρωπος, που οι άλλοι δεν τον καταλαβαίνουν και τον αποκαλούν απατεώνα ή τρελό. Καλλιτέχνες βρίσκονται σε όλα τα τμήματα του τριγώνου. Όποιος από αυτούς μπορεί να σηκώσει το βλέμμα του πέρα από τα όρια του τμήματος που βρίσκεται, είναι ένας προφήτης, που όμως δεν γίνεται κατανοητός από τους γύρω του. Αντίθετα, όποιος δεν έχει μέσα του αυτήν την προφητική δύναμη, γίνεται κατανοητός από όλους και δοξάζεται (Kandinsky, 1912/1981, 43-44).

Συχνά, συμβαίνει σε ανθρώπους που βρίσκονται σε ανώτερα τμήματα, να χρησιμοποιούν τις δυνάμεις τους για να κολακεύσουν ποταπές ανάγκες, έτσι το χάρισμα τους μετατρέπεται σε κατάρα και η ψυχή τους βυθίζεται βαθμιαία από ένα ανώτερο τμήμα σε ένα κατώτερο. Η πτώση αυτή της ψυχής σε ολοένα και βαθύτερα τμήματα, χαρακτηρίζει τις περιόδους παρακμής στον πνευματικό κόσμο, στις οποίες δεν έχει η τέχνη κανέναν εκπρόσωπο που να στέκεται ψηλά. Το τρίγωνο κινείται προς τα κάτω και προς τα πίσω. Σε τέτοιες εποχές κυριαρχεί η σχεδόν αποκλειστική εκτίμηση σε εξωτερικές επιτυχίες και υλικά αγαθά. Οι καθαρά πνευματικές δυνάμεις υποτιμούνται και οι ελάχιστοι οραματιστές θεωρούνται μη κανονικοί και περιθωριοποιούνται.

Η τέχνη αυτής της εποχής είναι υλιστική, απονεκρωμένη. Αναζητεί το υλικό του περιεχομένου της στο καθαρά σωματικό, ενώ στερείται παντελώς το ασώματο στοιχείο. Ο καλλιτέχνης εξυψώνεται μόνο από τους ειδήμονες της τέχνης, ενώ το κοινό που δεν καταλαβαίνει αυτήν την τέχνη, χάνει το ενδιαφέρον του και απομακρύνεται. Αυξάνεται ο ανταγωνισμός μεταξύ καλλιτεχνών κι έτσι η τέχνη εξαντλείται σε ένα άγριο κυνηγητό για επιτυχία. Ο προικισμένος-επιδέξιος καλλιτέχνης αναζητεί μια καινούρια μανιέρα, που θα τον καταστήσει αναγνωρίσιμο και κατά συνέπεια «υλικά» επιτυχημένο. Η πνευματική νύχτα πέφτει ολοένα και βαθύτερα (Kandinsky, 1912/1981, 44-47).

Παρόλο που το πνευματικό τρίγωνο μοιάζει να κινείται προς τα κάτω και προς τα πίσω, στην πραγματικότητα, όμως, αυτό κινείται με ακατανίκητη δύναμη προς τα εμπρός και προς τα πάνω. Μέσα στην προσωπικότητα του καλλιτέχνη, έστω και ασυνείδητα, υπάρχει ο σπόρος της θεραπείας, η δυνατότητα να δει αυτός στο αντικείμενο όχι μόνο το υλικό στοιχείο, αλλά και το καλλιτεχνικό περιεχόμενο, με άλλα λόγια την ψυχή της τέχνης.

Γιατί όπως ακριβώς στον άνθρωπο, έτσι και στην τέχνη το σώμα δεν μπορεί να ζήσει χωρίς ψυχή (Kandinsky, 1912/1981, 47-48).

4.1.7 Πνευματική καμπή

Καθώς το πνευματικό τρίγωνο κινείται αργά αλλά σταθερά προς τα εμπρός και προς τα πάνω, προσεγγίζει σήμερα (στην εποχή του Καντίνσκι, λίγο πριν τη Ρωσική Επανάσταση), στα κατώτερα τμήματά του τα πρώτα μόντα του ματεριαλιστικού «πιστεύω». Οι άνθρωποι που βρίσκονται στα κατώτερα τμήματά του, είναι από θρησκευτική σκοπιά αθεϊστές, από πολιτική σκοπιά δημοκράτες ή οπαδοί της λαϊκής αντιπροσώπευσης, από οικονομική σκοπιά σοσιαλιστές, από επιστημονική σκοπιά θετικιστές και τέλος από τη σκοπιά της τέχνης είναι νατουραλιστές.

Επειδή οι κάτοικοι αυτού του μεγάλου μέρους του τριγώνου δεν έφτασαν ποτέ μόνοι τους στη λύση ενός προβλήματος και έχουν πάντοτε ελκυσθεί μέσα στην ανθρώπινη χειράμαξα από αυτοθυσιαζόμενους συνανθρώπους, γι' αυτό δεν έχουν ιδέα για την έλξη αυτή, αφού την έβλεπαν πάντα από μεγάλη απόσταση μόνον. Φαντάζονται γι' αυτό την έλξη πολύ απλή και πιστεύουν σε απρόσκοπτες συνταγές και σε αλάνθαστα επενεργούντα μέσα. (Kandinsky, 1912/1981, 50).

Στα ανώτερα τμήματά του οι άνθρωποι έχουν και πάλι τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά, με τη διαφορά ότι μπορούν να αιτιολογήσουν με «λογικά» επιχειρήματα τα πιστεύω τους. Όσο, όμως ανεβαίνουμε στο πνευματικό τρίγωνο τόσο αυξάνεται ο φόβος, η αμφιβολία και η ανασφάλεια, γιατί οι άνθρωποι εκεί, λόγω της καλλιέργειας τους, γνωρίζουν ότι η σημερινή «αλήθεια» μπορεί να είναι το αυριανό «ψέμα». Κι αν ανέβουμε ακόμα πιο ψηλά, τότε η σύγχυση γίνεται ακόμα μεγαλύτερη ώσπου επενεργούν ξαφνικά τέτοιες δυνάμεις που

κλυδωνίζουν όλο το πνευματικό οικοδόμημα, το οποίο τελικά καταρρέει σαν σπιτάκι από τραπουλόχαρτα.

Και ακόμα ψηλότερα, δεν υπάρχει πια καθόλου φόβος. Γιατί εδώ οι άνθρωποι αμφισβητούν επιτέλους την ύλη πάνω στην οποία επαναπαύονταν χτες, και αποκαλύπτεται τελικά η απάτη της χθεσινής επιστήμης, της χθεσινής τέχνης κλπ. Καθρεφτίζουν αυτοί το μεγάλο σκότος και εικάζουν ένα μικρό σημαδάκι φωτός, το οποίο γίνεται αρχικά αντιληπτό από λίγους μόνο ενώ για το μεγάλο πλήθος είναι ανύπαρκτο.

Η πνευματική καμπή γίνεται αισθητή. Αρχικά στου ευαίσθητους χώρους της λογοτεχνίας, της μουσικής και της τέχνης, όπου η αποστροφή για το στερούμενο ψυχής περιεχόμενο της παρούσας ζωής είναι πιο έντονη απ' ότι στους ψυχρούς χώρους της πολιτικής, της οικονομίας και της επιστήμης. Στην συνέχεια, όμως η αλλαγή γίνεται αισθητή παντού, σε όλους τους χώρους και σε όλους τους ανθρώπους, ακόμα και σε αυτούς που βρίσκονται στα κατώτερα τμήματα του πνευματικού τριγώνου.

Όλες μαζί οι τέχνες, καθεμιά με τα δικά της ιδιαίτερα μέσα, αναζητούν τον δρόμο προς την αφύπνιση της ψυχής, τον τρόπο με τον οποίο θα κατορθώσουν να μεγαλώσουν το μικρό σημάδι φωτός, που βρίσκεται εγκλωβισμένο μέσα στον μεγάλο κύκλο του μαύρου.

Η λογοτεχνία με τις λέξεις της, οι οποίες με κατάλληλη χρησιμοποίηση, μπορούν να αποϋλικοποιηθούν και να προκαλέσουν στην καρδιά ισχυρές δονήσεις. Οι λέξεις χάνουν το εξωτερικό νόημα της ονομασίας, όταν τις ακούμε μόνο - χωρίς να βλέπουμε το αντικείμενο που αντιπροσωπεύουν - ή όταν τις σκεφτόμαστε, και τελικά αποκαλύπτεται ο καθαρός μόνο ήχος τους, ο οποίος ασκεί μια άμεση επίδραση στην ψυχή, πολύ πιο πέρα από τις αισθήσεις. *Μπορεί μια απλή καθημερινή λέξη, να διαδώσει με μια σωστά αισθανόμενη χρησιμοποίηση την ατμόσφαιρα του απαρηγόρητου, της απόγνωσης* (Kandinsky, 1912/1981, 59-60).

Η μουσική του μέλλοντος, αναλόγως, μπορεί να μας εισάγει σε ένα νέο βασίλειο (όπως αυτό του Σαίνμπεργκ), όπου τα μουσικά βιώματα δεν είναι ακουστικά, αλλά ψυχικά. όπου η μουσική εκφράζει το εσωτερικά ωραίο. Όπου το εσωτερικά ωραίο είναι το ωραίο που χρησιμοποιείται με την παραίτηση από το συνήθως (εξωτερικά) ωραίο από επιτακτική εσωτερική αναγκαιότητα.

Στην ζωγραφική, πάλι συναντάμε ήδη πολλούς αναζητητές της εσωτερικότητας. Είτε πρόκειται για αναζήτηση του εσωτερικού στοιχείου στο εξωτερικό (ιμπρεσιονιστές), είτε για αναζήτηση του εσωτερικού στοιχείου στο χρώμα (Ματίς), είτε στη φόρμα (Πικάσο). Σε κάθε περίπτωση δημιουργούνται έργα τέχνης που έχουν προκληθεί από τον καταναγκασμό της εσωτερικής αναγκαιότητας (Kandinsky, 1912/1981, 50-65).

Έτσι οι διάφορες τέχνες φτάνουν βαθμιαία σ' εκείνο το σημείο για το οποίο είναι σε θέση να εκφράσουν με τον καλύτερο τρόπο, και με τα μέσα εκείνα που κατέχει η κάθε μια από αυτές αποκλειστικά (Kandinsky, 1912/1981, 67).

4.1.8 Η πυραμίδα

Σ' αυτήν την τελευταία ώρα της πνευματικής καμπής οι τέχνες βρίσκονται πολύ κοντά η μία με την άλλη. Όλες τείνουν προς το αφηρημένο, το εσωτερικό το μη νατουραλιστικό.

Η μουσική, η κατεξοχήν μη ματεριαλιστική τέχνη, κάνει τους ζωγράφους και τους λογοτέχνες -αυτούς τουλάχιστον που δεν στοχεύουν στην καλλιτεχνική απομίμηση της φύσης - να «φθονούν» για την ευκολία που αυτή η τέχνη καταφέρνει από αιώνες να εκφράζει τον εσωτερικό κόσμο του καλλιτέχνη, με τόση φυσικότητα. Από αυτόν το φθόνο προέρχεται, για παράδειγμα, η αναζήτηση στη ζωγραφική για ρυθμό.

Η διδαχή της μιας τέχνης από την άλλη και η σύγκριση τους, οφείλει να είναι εσωτερική και με αρχές, όχι εξωτερική. Η κάθε τέχνη έχει τις δυνάμεις τις, οι οποίες δεν μπορούν να αντικατασταθούν από τις δυνάμεις μιας άλλης, αλλά από την συνένωση των δυνάμεων όλων των τεχνών θα προκύψει με τον καιρό, η αυθεντική μνημειώδης τέχνη (Kandinsky, 1912/1981, 67-70).

Και ο καθένας που εμβαθύνει στους κρυμμένους εσωτερικούς θησαυρούς της τέχνης του, είναι ένας αξιοζήλευτος συνεργάτης στην πνευματική πυραμίδα, η οποία πρόκειται να φθάσει στον ουρανό (Kandinsky, 1912/1981, 70).

4.2 Ζωγραφική

4.2.1 Επενέργεια του χρώματος

Όταν κανείς βλέπει μια παλέτα γεμάτη χρώματα, προκύπτουν δύο κύρια αποτελέσματα:

I. Παράγεται μια καθαρά φυσική επενέργεια, μαγεύεται δηλαδή το ίδιο το μάτι από την ομορφιά και τις άλλες ιδιότητες του χρώματος (Kandinsky, 1912/1981, 73).

II. Σε μια ανώτερη όμως βαθμίδα ανάπτυξης ξεπηδά από τη στοιχειώδη επενέργεια μια βαθύτερα διεισδύουσα, η οποία προκαλεί μια συγκίνηση του θυμικού. Στην περίπτωση αυτή πρόκειται για το δεύτερο κύριο αποτέλεσμα της παρατήρησης του χρώματος, για την ψυχική δηλαδή επενέργεια αυτού του ίδιου. Εμφανίζεται εδώ η ψυχική δύναμη του χρώματος, η οποία προκαλεί μια ψυχική δόνηση (Kandinsky, 1912/1981, 75).

Στην πρώτη περίπτωση, προκύπτουν φυσικά συναισθήματα, όπως χαρά, ικανοποίηση, διέγερση του ματιού κλπ., που είναι επιφανειακά και μικρής διάρκειας, έτσι δεν αφήνουν πίσω τους καμιά διαρκή εντύπωση. Όταν αποστρέφεται η ματιά, ξεχνιέται και η φυσική επενέργεια του χρώματος. Όταν ένα αντικείμενο τίθεται για πρώτη φορά απέναντι μας, αυτό ασκεί αμέσως επάνω μας μια έντονη ψυχική επίδραση. Όταν όμως κανείς γνωρίζει καλά, ύστερα από σειρά εμπειριών αυτό το αντικείμενο, το έντονα επιτεταμένο ενδιαφέρον του εξαφανίζεται και καταλύεται βαθμιαία πάνω σ' αυτόν το δρόμο η μαγεία του κόσμου (Kandinsky, 1912/1981, 75). Και μόνο σε ένα ανώτερο επίπεδο ανάπτυξης του ανθρώπου αποκτούν τα αντικείμενα και τα όντα μια εσωτερική αξία και εν τέλει έναν εσωτερικό ήχο.

Τα ίδια ισχύουν και για το χρώμα. Το μάτι προσελκύεται από τα πιο ανοιχτά και πιο ζεστά χρώματα (κίτρινο – κόκκινο), ενώ ηρεμεί στα πιο ψυχρά (πράσινο – μπλε). Η επενέργεια όμως αυτή είναι επιφανειακή, σε χαμηλή βαθμίδα ψυχικής ευαισθησίας και εξαφανίζεται σύντομα μετά τη λήξη της διέγερσης.

Στην δεύτερη περίπτωση, αυτή της ψυχικής επενέργειας, δεν είναι ξεκάθαρο αν αυτή είναι άμεση ή προκαλείται συνειρμικά. Επειδή η ψυχή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το σώμα, είναι πιθανό να προκαλεί ψυχική συγκίνηση μια άλλη, όχι οπτική επενέργεια αλλά

αντίστοιχη της συνειρμικά. Για παράδειγμα, το κόκκινο χρώμα προκαλεί μια δόνηση της ψυχής αντίστοιχη με αυτή της φωτιάς.

Επίσης το χρώμα ασκεί επενέργειες, όχι μόνο στην όραση αλλά και στις άλλες αισθήσεις. Έτσι μπορούμε να μιλάμε για τη γεύση του χρώματος, όπως είναι η όξινη εντύπωση που μας αφήνει το κίτρινο χρώμα λόγω του συνειρμού με το λεμόνι, για την υφή του χρώματος, όπως είναι το «βελούδινο» μπλε ούλτρα-μαρίν, για την οσμή και την ακοή του χρώματος αναλόγως (Kandinsky, 1912/1981, 73-78).

4.2.2 Το αξίωμα της εσωτερικής αναγκαιότητας

Το χρώμα, γενικά κρύβει μέσα του μια ελάχιστα ανιχνευμένη, αλλά τεράστια δύναμη, που μπορεί να επηρεάσει ολόκληρο το ανθρώπινο σώμα σαν φυσικό οργανισμό. Είναι λοιπόν εν γένει το χρώμα ένα μέσο για την άσκηση μιας άμεσης επίρειας πάνω στην ψυχή. Το χρώμα είναι το πλήκτρο. Το μάτι είναι το σφυρί. Η ψυχή είναι το πιάνο με τις πολλές χορδές.

Ο καλλιτέχνης είναι το χέρι που κάνει μέσω εκείνου ή του άλλου πλήκτρου την ανθρώπινη ψυχή να δονηθεί επωφελώς.

Έτσι είναι προφανές πώς πρέπει να βασίζεται η αρμονία των χρωμάτων μόνον στο αξίωμα της επωφελούς προσέγγισης της ανθρώπινης ψυχής.

Η βάση αυτή πρέπει να χαρακτηριστεί σαν αξίωμα της εσωτερικής αναγκαιότητας (Kandinsky, 1912/1981,78).

4.2.3 Η γλώσσα της φόρμας και του χρώματος

I. Η καθαρά ζωγραφική σύνθεση

Η ζωγραφική, βρίσκεται μόλις στο αφετηριακό σημείο του δρόμου, πάνω στον οποίο θα ανδρωθεί με τη βοήθεια των μέσων της σε μια τέχνη με την αφηρημένη έννοια του όρου και όπου θα προσεγγίσει τελικά την καθαρά ζωγραφική σύνθεση (*Komposition*). Η έννοια της καθαρά ζωγραφικής σύνθεσης, αποκαλύπτει την πίστη του Καντίνσκι για την βαθιά

συγγένεια μεταξύ ζωγραφικής και μουσικής, γι' αυτό ο όρος σύνθεση υποκαθιστά στη φιλοσοφία του έννοιες όπως πίνακας, έργο τέχνης κλπ.

Για τη σύνθεση αυτή προσφέρονται στη ζωγραφική δύο μέσα:

I. το χρώμα

II. η φόρμα

Η φόρμα, σαν υλική ή αφηρημένη παράσταση είναι απεριόριστη, υπάρχουν άπειρες φόρμες στη διάθεση του καλλιτέχνη, και μπορεί να υπάρξει αυτόνομα, χωρίς να έχει ανάγκη το χρώμα ή άλλες φόρμες.

Το χρώμα αντιθέτως, ούτε να υπάρξει αυτόνομα μπορεί, πρέπει αναπόφευκτα να οριοθετηθεί από άλλα χρώματα πάνω στην επιφάνεια (αξίωμα της αντικειμενικής συνήχησης), ούτε είναι απεριόριστο – ακόμα κι αν υποθέσουμε ότι υπάρχουν άπειρες αποχρώσεις του κόκκινου – αφού, στην πράξη, πρέπει ο ζωγράφος να επιλέξει μια συγκεκριμένη απόχρωση για να χρωματίσει τον καμβά (αξίωμα της υποκειμενικής συνήχησης).

Υπάρχει, λοιπόν μια αναπόφευκτη σχέση μεταξύ χρώματος και φόρμας. Η φόρμα ασκεί ποικίλες επιδράσεις πάνω στο χρώμα και αντίστροφα. Ένα κίτρινο τρίγωνο, ένας μπλε κύκλος, ένα πράσινο τετράγωνο, ένα τρίγωνο πράσινο, ένας κύκλος κόκκινος κ.κ., είναι τελείως διαφορετικά μεταξύ τους και εντελώς διαφορετικά επενεργούντα όντα.

Επειδή οι φόρμες και τα χρώματα είναι άπειρα, καθώς και οι συνδυασμοί μεταξύ τους είναι άπειροι είναι ταυτόχρονα άπειρες και οι επενέργειες. Ο καλλιτέχνης έχει, λοιπόν άπειρο υλικό στη διάθεση του.

Η φόρμα, με την στενή έννοια, είναι η οριοθέτηση μια επιφάνειας από μια άλλη. Αυτός είναι ο ορισμός της εξωτερικά. Όμως, επειδή οτιδήποτε εξωτερικό κρύβει απαραίτητως μέσα του και κάτι εσωτερικό, η φόρμα με την ευρεία έννοια, είναι η εξωτερίκευση του εσωτερικού περιεχομένου. Και η αρμονία της φόρμας πρέπει να βασίζεται στο αξίωμα της επωφελούς προσέγγισης της ανθρώπινης ψυχής, δηλαδή στο αξίωμα της εσωτερικής αναγκαιότητας.

Παρά τις ποικίλες μορφές που μπορεί να πάρει μια φόρμα, δεν μπορεί ποτέ να υπερκεράσει δύο εξωτερικά όρια: 1. είτε αυτή σαν οριοθέτηση, θα εξυπηρετεί τον σχεδιασμό ενός υλικού

αντικείμενου, είτε 2. θα παραμένει αφηρημένη και δεν θα υποδηλώνει κάποιο υλικό αντικείμενο, θα είναι δηλαδή ένα καθαρά αφηρημένο ον. Ανάμεσα σε αυτά τα δύο όρια υπάρχουν άπειρες φόρμες, λιγότερο ή περισσότερο υλικές, λιγότερο ή περισσότερο αφηρημένες, αλλά όλες ισότιμες.

Ο καλλιτέχνης δυσκολεύεται να χρησιμοποιήσει καθαρά αφηρημένες φόρμες, αφού δεν είναι καθόλου εξοικειωμένος μαζί τους. Από την άλλη, στην τέχνη δεν είναι δυνατόν να υπάρξει καμιά απολύτως υλική φόρμα, αφού δεν είναι δυνατόν να υπάρξει απόλυτη ακρίβεια στην μίμηση. Αυτό το αδύνατο, αλλά και συγχρόνως ανώφελο στην τέχνη, είναι η αφετηρία από την οποία πρέπει να ξεκινήσει ο καλλιτέχνης για να περάσει από τον φιλολογικό χρωματισμό του αντικείμενου σε καθαρά ζωγραφικούς στόχους. Ο δρόμος αυτός οδηγεί στο στοιχείο της σύνθεσης (Kandinsky, 1912/1981, 80-86).

Η καθαρά ζωγραφική σύνθεση έχει μπροστά της, όσον αφορά τη φόρμα δύο ζητήματα:

I. Τη σύνθεση ολόκληρου του πίνακα

II. Τη δημιουργία από επί μέρους φόρμες, οι οποίες συνδυάζονται μεταξύ τους ποικιλοτρόπως και υποτάσσονται στην σύνθεση του συνόλου. Υποτάσσονται έτσι στον πίνακα περισσότερα αντικείμενα (πραγματικά και ενδεχόμενα αφηρημένα) σε μια μεγάλη φόρμα και μεταβάλλονται έτσι ώστε να προσαρμοστούν σε αυτή τη φόρμα, να σχηματίσουν αυτή τη φόρμα. Μπορεί εδώ η επιμέρους φόρμα να ηχεί ελάχιστα προσωπικά, εξυπηρετεί όμως κατά πρώτο λόγο τον σχηματισμό της μεγάλης φόρμας της σύνθεσης και πρέπει κύρια να θεωρείται σαν στοιχείο της φόρμας αυτής (Kandinsky, 1912/1981, 86).

Σ' αυτό το σημείο, επιδιώκεται ο πρώτος σκοπός και τελειωτικός: η σύνθεση ολόκληρου του πίνακα. Κι επειδή η επιμέρους φόρμα εξυπηρετεί τον τελικό σκοπό, την σύνθεση και όχι τον εαυτό της, είναι εν τέλει φυσική η υπερίσχυση των αφηρημένων φορμών έναντι των υλικών.

Ακόμα και στην περίπτωση, όμως, που χρησιμοποιηθεί ένα υλικό αντικείμενο, πρέπει η επιλογή του αντικείμενου, να βασίζεται και πάλι στο αξίωμα της εσωτερικής αναγκαιότητας. Το αντικείμενο ασκεί και αυτό τριών ειδών επενέργειες. Την επένεργεια του χρώματος του αντικείμενου, της φόρμας του και την ανεξάρτητη από χρώμα και φόρμα επένεργεια αυτού του ίδιου του αντικείμενου (Kandinsky, 1912/1981, 87-88).

Στο σημείο αυτό ο Καντίνσκι, θέτει το κρίσιμο ερώτημα: Πρέπει ο καλλιτέχνης να παραιτηθεί από το αντικειμενικό στοιχείο; Και η απάντηση του: *Όπως εγείρει κάθε ειπωμένη λέξη (δένδρο, ουρανός, άνθρωπος) μια εσωτερική δόνηση, το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με κάθε εικονικά αναπαριστώμενο αντικείμενο. Το να στερηθεί κανείς αυτή τη δυνατότητα, την πρόκληση μιας δόνησης, θα σήμαινε να μειώσει το οπλοστάσιο των μέσων του για έκφραση* (Kandinsky, 1912/1981, 90). Στην τέχνη δεν υπάρχουν πρέπει. Το μόνο «πρέπει» είναι ότι αυτή πρέπει και οφείλει να είναι ελεύθερη. Δεν υπάρχει τίποτε απόλυτο.

Και μάλιστα βασιζόμενη στην σχετικότητα αυτή, εξαρτάται η σύνθεση της φόρμας, 1. από το μεταβλητό της συμπαράθεσης των μορμών και 2. από το μεταβλητό της κάθε επιμέρους φόρμας μέχρι τη μικρότερη λεπτομέρεια. Κάθε φόρμα είναι τόσο ευαίσθητη όσο ένα συννεφάκι καπνού: Η πιο ανεπαίσθητη, ελάχιστη μετατόπιση κάθε τμήματός της την μεταβάλλει ουσιωδώς. Και πάει αυτό τόσο μακριά, που είναι ίσως ευκολότερο να επιτευχθεί ο ίδιος ήχος με διαφορετικές φόρμες παρά να ξαναεκφρασθεί με την επανάληψη της ίδιας φόρμας: μια πραγματική ακριβής επανάληψη είναι εκτός δυνατοτήτων (Kandinsky, 1912/1981, 91).

Εφόσον, λοιπόν μια επανάληψη, μας λέει ο Καντίνσκι, είναι αδύνατη το σημαντικό στοιχείο είναι κατά πόσο αποκαλύπτεται ο εσωτερικός ήχος της φόρμας. Το να μετακινεί κανείς άσκοπα φόρμες πάνω στον καμβά, αποτελεί ένα άνευ ουσίας παιχνίδι. Το μόνο κριτήριο, και πάλι για την μετακίνηση ή αλλαγή μιας φόρμας, είναι ο καλλιτεχνικός σκοπός, δηλαδή το αξίωμα της εσωτερικής αναγκαιότητας.

Η ευκαμψία επομένως της επιμέρους φόρμας, η για να το πω έτσι η εσωτερική-οργανική μεταβολή, η κατεύθυνσή της στον πίνακα (κίνηση), η υπερίσχυση από τη μια μεριά του σωματικού στοιχείου της ή του αφηρημένου και από την άλλη, η σύνθεση των εξαρτωμένων μορμών, η συμπαράθεσή τους με τις φόρμες -σύνολα οι οποίες δημιουργούν τη μεγάλη μορφή του πίνακα όλου, τα αξιώματα της συνήχησης ή της αντήχησης όλων των προαναφερθέντων τμημάτων, η συνάντηση δηλαδή των επιμέρους, η παρεμπόδιση της μιας φόρμας από την άλλη... ο συνδυασμός του απόκρυφου με το αποκαλυπμένο, ο συνδυασμός του ρυθμικού και του άρρυθμου στην ίδια επιφάνεια... ο συνδυασμός οριοθετήσεων ανάμεσα στις φόρμες (πιο έντονες, πιο απαλές) κλπ. - είναι όλα αυτά εκείνα τα στοιχεία, που διαμορφώνουν τη δυνατότητα μιας καθαρά σχεδιαστικής αντίστιξης και που πρόκειται να οδηγήσουν στην αντίστιξη αυτή. Και αυτή θα γίνει η αντίστιξη της τέχνης του άσπρου και του μαύρου, εφόσον το χρώμα θα έχει αποσυνδεθεί.

Και το χρώμα που προσφέρει από μόνο του ένα υλικό για μια αντίστιξη, που κρύβει αυτό το ίδιο μέσα του άπειρες δυνατότητες, θα οδηγήσει σε συνένωση με το σχέδιο στη μεγάλη ζωγραφική αντίστιξη, με την οποία θα προσεγγίσει και η ζωγραφική τη σύνθεση και θα τεθεί σαν πραγματικά καθαρή τέχνη στην υπηρεσία του θεϊκού. Και ο ίδιος πάντα εσωτερικός οδηγός την φέρνει σε αυτό το ύψος: το αξίωμα της εσωτερικής αναγκαιότητας (Kandinsky, 1912/1981, 92-93).

II. Οι αιτίες της εσωτερικής αναγκαιότητας

Η εσωτερική αναγκαιότητα προκύπτει από τρεις μυστικιστικές αιτίες και διαμορφώνεται από τρεις μυστικιστικές αναγκαιότητες:

- 1. οφείλει κάθε καλλιτέχνης, σαν δημιουργός να εκφράσει την ιδιαιτερότητα του (στοιχείο της προσωπικότητας),*
- 2. οφείλει κάθε καλλιτέχνης, σαν παιδί της εποχής του να εκφράσει το ιδιαίτερο στοιχείο της εποχής αυτής (στοιχείο του ύψους όσον αφορά την εσωτερική αξία, συναπαρτιζόμενο από τη γλώσσα της εποχής και τη γλώσσα του έθνους, εφόσον πρόκειται να συνεχίσει να υπάρχει το έθνος σαν τέτοιο),*
- 3. οφείλει κάθε καλλιτέχνης, σαν υπηρέτης της τέχνης να φέρει το γενικά ιδιαίτερο στοιχείο της τέχνης (στοιχείο του καθαρού και αιώνιου και καλλιτεχνικού, που διαπερνά όλους τους ανθρώπους, λαούς και εποχές, που είναι ορατό στο έργο τέχνης κάθε καλλιτέχνη, κάθε έθνους και κάθε εποχής και που δεν γνωρίζει σαν πρωτεύον στοιχείο της τέχνης ούτε τόπο ούτε χρόνο) (Kandinsky, 1912/1981, 93-94).*

Τα δύο πρώτα αίτια, όσο σπουδαία και αν είναι, στο πέρασμα του χρόνου, χάνουν την αξία τους γιατί δίνουν όλο και περισσότερο τη θέση τους στο τρίτο αίτιο της εσωτερικής αναγκαιότητας, που είναι το μόνο που παραμένει αιώνια ζωντανό. Για παράδειγμα, συγκινεί τους ανθρώπους του σήμερα ένα αιγυπτιακό γλυπτό περισσότερο απ' ότι συγκινούσε τους συγχρόνους του, γιατί έχει ενσταλαχτεί μέσα του η ψυχή του αιγύπτιου και όσο περισσότεροι αιώνες περνούν από τη δημιουργία του, τόσο πιο πολύ δυναμώνει ο ήχος του τρίτου στοιχείου και προσεγγίζει την ψυχή των ανθρώπων και υπόσχεται σε αυτούς την αιωνιότητα.

Τα δύο πρώτα στοιχεία έχουν μέσα τους τη χρονικότητα και τη χωρικότητα και άρα είναι υποκειμενικής φύσης. Το τρίτο στοιχείο, απεναντίας, το καθαρό και αιώνια καλλιτεχνικό, είναι το αντικειμενικό στοιχείο, το οποίο γίνεται κατανοητό με τη βοήθεια του υποκειμενικού. Το αντικειμενικό στοιχείο είναι η εσωτερική αναγκαιότητα, αυτός ο ακούραστος μοχλός που ωθεί αδιάλειπτα προς τα εμπρός (Kandinsky, 1912/1981, 94-96).

Συνοπτικά η επενέργεια της εσωτερικής αναγκαιότητας και επομένως η εξέλιξη της τέχνης είναι μια προϊούσα εξωτερίκευση του αιώνιου-αντικειμενικού στο πρόσκαιρο-υποκειμενικό. Και επομένως από την άλλη μεριά η καταπολέμηση του υποκειμενικού από το αντικειμενικό (Kandinsky, 1912/1981, 96).

Και για αυτό τον σκοπό, ο καλλιτέχνης έχει το δικαίωμα να χρησιμοποιήσει κάθε είδους φόρμα, γιατί όλα τα μέσα είναι ιερά όταν είναι εσωτερικά αναγκαία. Η τυφλή προσήλωση σε «σχολές» και σε «αρχές» στην τέχνη, μόνο σε σκοταδισμό και πλάνες μπορεί να τον οδηγήσει. Ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι τυφλός και κουφός, μπροστά στα μέσα και τις αρχές που αξιώνει η εποχή του, γιατί αυτά είναι ανόσια αφού δεν πηγάζουν από την εσωτερική αναγκαιότητα. Και αυτός είναι ο μοναδικός δρόμος για την έκφραση του μυστικιστικά αναγκαίου (Kandinsky, 1912/1981, 96).

III. Οι υποδιαιρέσεις και αντιθέσεις του χρώματος

Θα πρέπει, βέβαια ο καλλιτέχνης να γνωρίζει τα ιδιαίτερα μέσα της τέχνης του και να ασκείται σε αυτά. Γιατί όπως δυναμώνει το σώμα με ασκήσεις, έτσι και το πνεύμα. Η έμφυτη στον καλλιτέχνη αίσθηση είναι το ταλέντο με το οποίο τον έχει προικίσει η φύση και το οποίο δεν επιτρέπεται να ταφεί. Ο καλλιτέχνης, ο οποίος δεν επωφελείται αυτού του χαρίσματος είναι ένας οκνηρός δούλος.

Και στην περίπτωση της ζωγραφικής, το αφετηριακό στοιχείο των ασκήσεων είναι η στάθμιση του υλικού, δηλαδή του χρώματος, πάνω στο αντικειμενικό. Και ο στόχος ένας και μοναδικός: το χρώμα πρέπει να επιδράσει σε κάθε περίπτωση και πάνω σε κάθε άνθρωπο.

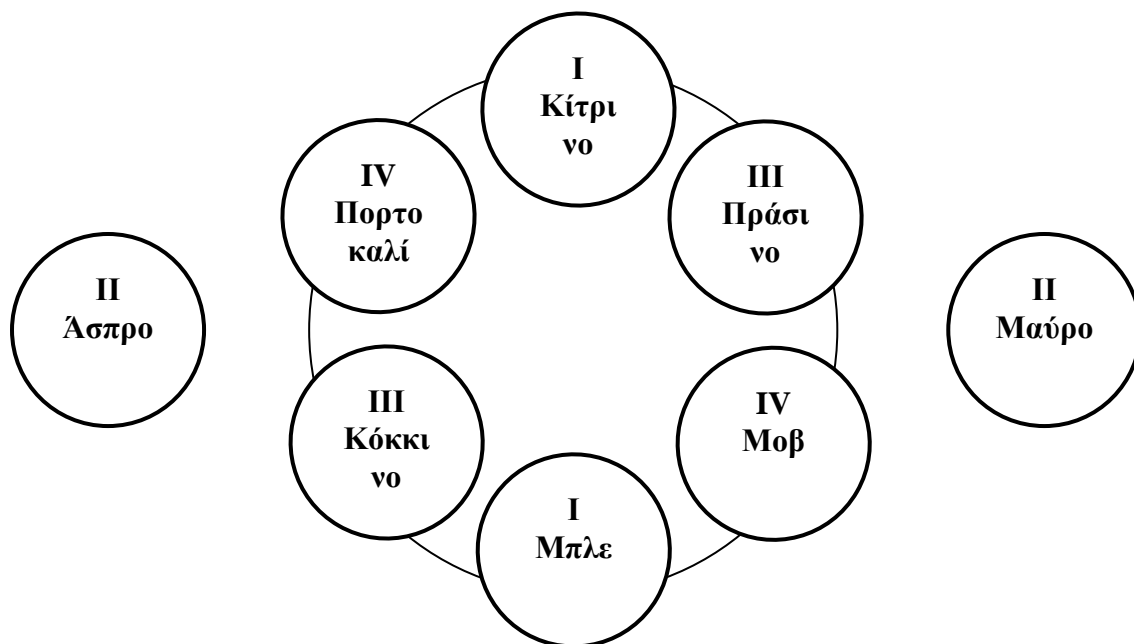
Σε όσο το δυνατόν απλούστερη φόρμα, οι δύο μεγάλες υποδιαιρέσεις του χρώματος είναι:

1. θερμότητα και ψυχρότητα του έγχρωμου τόνου, και
2. φωτεινότητα και σκοτεινότητα αυτού του ίδιου.

Προκύπτουν έτσι αμέσως τέσσερις κύριοι ήχοι κάθε χρώματος: είτε αυτό είναι I. ζεστό και συνάμα 1. ανοιχτό ή 2. σκούρο, είτε είναι II. ψυχρό και 1. ανοιχτό ή 2. σκούρο (Kandinsky, 1912/1981, 96).

Και ως προς την εσωτερική τους αξία, προκύπτουν οι τέσσερις μεγάλες αντιθέσεις των χρωμάτων (σχήμα 1):

1. η αντίθεση κίτρινου και μπλε (μια εντελώς γενική κλίση του χρώματος προς το θερμό ή το ψυχρό)
2. η αντίθεση μαύρου και άσπρου (μια γενική κλίση προς το σκούρο ή το ανοιχτό)
3. η αντίθεση κόκκινου και πράσινου (φυσικού χαρακτήρα, σαν συμπληρωματικά χρώματα)
4. η αντίθεση πορτοκαλί και μοβ (επίσης φυσικού χαρακτήρα, σαν συμπληρωματικά χρώματα).



Σχήμα 4.1 Οι αντιθέσεις σαν δακτύλιος μεταξύ δύο πόλεων = η ζωή των απλών χρωμάτων μεταξύ γέννησης και θανάτου. (Οι λατινικοί αριθμοί υποδηλώνουν τα ζεύγη των αντιθέσεων) (Kandinsky, 1912/1981, 117).

IV. Οι επενέργειες των χρωμάτων

Η θερμότητα ή η ψυχρότητα του χρώματος είναι μια εντελώς γενική κλίση προς το **κίτρινο** ή το **μπλε**. Το ζεστό χρώμα πάνω στην επιφάνεια κινείται προς τον θεατή, τείνει προς αυτόν ενώ το ψυχρό απομακρύνεται από αυτόν. Και αυτού του είδους η επένεργεια είναι ένα γεγονός αμέτρητης εσωτερικής σπουδαιότητας και σημασίας.

Η δεύτερη κίνηση του κίτρινου και του μπλε, είναι η έκκεντρος και η συγκεντρική αντίστοιχα. Όταν ο άνθρωπος βλέπει έναν κίτρινο κύκλο, διαισθάνεται πως το **κίτρινο** ακτινοβολεί, ότι παίρνει μια κίνηση από το κέντρο και πλησιάζει προς αυτόν. Ενώ, αντίθετα, όταν παρατηρεί έναν **μπλε** κύκλο, νιώθει πως ο κύκλος απομακρύνεται απ' αυτόν και ο άνθρωπος βυθίζεται μέσα του.

Η δεύτερη μεγάλη αντίθεση είναι η διαφορά **μαύρου** και **άσπρου**, δηλαδή η κλίση του χρώματος προς το ανοιχτό ή το σκούρο. Εδώ ισχύει και πάλι η κίνηση από και προς τον θεατή αλλά όχι με δυναμική, αλλά στατική – παγωμένη μορφή.

Η επένεργεια του κίτρινου εντείνεται με το ξάνοιγμα, με την προσθήκη άσπρου και η επένεργεια του μπλε εντείνεται με την προσθήκη μαύρου. Το **κίτρινο** κλίνει φυσικά προς το ανοιχτό (δεν μπορεί να υπάρξει κανένα πολύ σκούρο κίτρινο) και το **μπλε** κλίνει εντελώς φυσικά προς το μαύρο, το οποίο εντείνει την βαθύτητά του. Υπάρχει, λοιπόν, μια εντελώς φυσική συγγένεια μεταξύ κίτρινου - άσπρου και μπλε - μαύρου, αντίστοιχα.

Το **μπλε** είναι το χρώμα της εμβάθυνσης, είναι μακριά από τον άνθρωπο και κινείται προς το ίδιο του το κέντρο. *Όσο βαθύτερο γίνεται το μπλε τόσο περισσότερο καλεί τον άνθρωπο στο άπειρο, εγείρει εντός του τη νοσταλγία για το καθαρό και τελικά για το υπεράνω των αισθήσεων. Είναι το χρώμα του ουρανού έτσι όπως τον φανταζόμαστε με τον ήχο της λέξης ουρανός* (Kandinsky, 1912/1981, 105). Το μπλε είναι το τυπικά ουράνιο χρώμα.

Το **μπλε** προκαλεί μια βαθιά ηρεμία και όταν σκουραίνει με μαύρο παίρνει την απόχρωση μιας υπερφυσικής, μη ανθρώπινης θλίψης. Όταν ανοίγει με άσπρο γίνεται απόμακρο όπως ο ουρανός.

Το **κίτρινο**, αφενός έχει μια έντονη τάση προς τον άνθρωπο, η οποία μπορεί να ενισχυθεί σε βαθμό μη ανεκτό (όσο αυξάνουμε την προσθήκη άσπρου), αφετέρου κινείται έξω από τα όρια και διαχέεται στο περιβάλλον. Διεγείρει, κεντρίζει, ανησυχεί και μπορεί να γίνει ανυπόφορο. Το κίτρινο είναι το τυπικά γήινο χρώμα.

Αν κάποιος προσπαθήσει να κάνει το κίτρινο ψυχρότερο (με την προσθήκη μπλε), παίρνει τότε αυτό μια ελαφρώς αρρωστημένη απόχρωση και αποκτά υπερφυσικό χαρακτήρα. *Παραβαλλόμενο με την κατάσταση του θυμικού του ανθρώπου θα μπορούσε να επενεργήσει σαν έγχρωμη παράσταση της παράνοιας, όχι όμως της μελαγχολίας, της υποχονδρίας, αλλά μιας μανιακής προσβολής, της τυφλής τρέλας, της φρενίτιδας* (Kandinsky, 1912/1981, 105). Με περαιτέρω προσθήκη μπλε, το μπλε με το κίτρινο, που είναι εντελώς αντίθετες δυνάμεις αλληλοεξουδετερώνονται και προκύπτει το **πράσινο**, η πλήρης ακινησία και ηρεμία.

Ακριβώς το ίδιο συμβαίνει αν κάποιος προσπαθήσει να σκουρύνει το άσπρο (με προσθήκη μαύρου). Προκύπτει το **γκρι**, το οποίο μοιάζει πολύ, από ηθική άποψη στο πράσινο με μια διαφορά όμως. Στο πράσινο ενυπάρχει η δυνατότητα επαναδραστηριοποίησης, αφού βρίσκονται μέσα του ζωντανές δυνάμεις, ενώ το γκρι αποτελείται από χρώματα που δεν έχουν καμία καθαρά ενεργητική δύναμη, αλλά αποτελούνται αφενός μεν από *αμετακίνητη αντίσταση και αφετέρου από μια μη δυνάμενη να αντισταθεί ακινησία, όπως ένα δυνατό τοίχος που εκτείνεται στο άπειρο και μια απόθμενη τρύπα* (Kandinsky, 1912/1981, 103-104).

Το **γκρι**, η ισορροπία μεταξύ μαύρου και άσπρου, είναι το χρώμα που στερείται ήχου και κίνησης. Είναι το χρώμα της απαρηγόρητης ακινησίας. Όσο πιο σκούρο γίνεται, τόσο πιο αποπνικτικό και ανέλπιδο γίνεται. Όσο πιο ανοιχτό, παίρνει κάποιον αέρα, αναπνέει και κρύβει μέσα του μια μικρή έστω ελπίδα.

Η ιδανική ισορροπία, λοιπόν στην ανάμειξη κίτρινου και μπλε – αυτών των διαμετρικά αντίθετων χρωμάτων, μας δίνει το **πράσινο**. Το απόλυτο πράσινο είναι το πιο κατευναστικό χρώμα που υπάρχει. Επενεργεί ευεργετικά σε κουρασμένες ψυχές, μπορεί όμως να γίνει παθητικό και πληκτικό ύστερα από λίγο χρόνο ξεκούρασης. *Είναι γι' αυτό το λόγο το απόλυτο πράσινο στο βασίλειο των χρωμάτων, ότι είναι στο ανθρώπινο βασίλειο η επονομαζόμενη μπουρζουαζία: ένα ακίνητο, ευχαριστημένο με τον εαυτό του, κλειστό προς όλες τις κατευθύνσεις στοιχείο! Είναι το πράσινο αυτό όπως μια χοντρή, υγιέστατη, ξαπλωμένη, ακίνητη αγελάδα, η οποία όντας ικανή μόνο να μηρυκάζει παρατηρεί τον κόσμο με*

ηλίθιο, απαθές βλέμμα (Kandinsky, 1912/1981, 107). Το πράσινο είναι τυπικά το χρώμα του καλοκαιριού, όπου η φύση έχει ξεπεράσει την θυελλώδη άνοιξη και αναπαύεται.

Το **άσπρο** θεωρείται συχνά σαν ένα μη χρώμα, ή σαν απουσία χρώματος. Συμβολίζει έναν κόσμο που βρίσκεται πολύ ψηλά, πάνω από εμάς, ένα κόσμο όπου έχουν εξαφανιστεί όλα τα χρώματα σαν υλικές ουσίες. Το άσπρο επενεργεί στον ψυχισμό σαν μια μεγάλη, ψυχρή και απόλυτη σιωπή. Δεν είναι όμως μια νεκρική σιωπή, αλλά μια σιωπή γεμάτη δυνατότητες. *Είναι ένα τίποτα, που προϋπάρχει της αρχής, της γέννησης. Έτσι ηχούσε ίσως η γη στις λευκές εποχές της περιόδου των πάγων* (Kandinsky, 1912/1981, 110). Δεν επιλέχθηκε τυχαία το άσπρο σαν το χρώμα της καθαρής χαράς και της άσπιλης αγνότητας.

Και σαν ένα τίποτα δίχως δυνατότητες, σαν ένα νεκρό τίποτα μετά το σβήσιμο του ήλιου, σαν μια αιώνια σιωπή δίχως ελπίδα και μέλλον, ηχεί εσωτερικά το μαύρο (Kandinsky, 1912/1981, 110). Το **μαύρο** συμβολίζει τον κύκλο που έκλεισε, κάτι που έχει εκλείψει δια παντός, είναι μια παύση πριν το ξεκίνημα ενός άλλου κόσμου. Είναι το χρώμα που στερείται ήχο, γι' αυτό πάνω του, όλα τα άλλα χρώματα ηχούν εντονότερα. Σε αντίθεση με το άσπρο, πάνω στο οποίο τα άλλα χρώματα διαλύονται εντελώς και εξασθενεί ο εσωτερικός ήχος τους. Το μαύρο, αποτελεί εδώ και αιώνες το ένδυμα του μεγαλύτερου, βαθύτερου πένθους και είναι για τους ανθρώπους το σύμβολο του θανάτου.

Το **κόκκινο** είναι ένα χαρακτηριστικά ζεστό, δίχως όρια χρώμα. *Επενεργεί εσωτερικά σαν ένα πολύ ζωντανό, ζωηρό ανήσυχο χρώμα, που δεν κατέχει όμως τον επιπόλαιο χαρακτήρα του καταναλισκόμενου κίτρινου, αλλά παρ' όλη την ενεργητικότητα και ένταση μαρτυρεί μια έντονη νότα σχεδόν ενσυνείδητης τεράστιας δύναμης. Υπάρχει σ' αυτόν τον κοχλασμό και το πυράκτωμα, εντός του κύρια και πολύ λίγο προ τα έξω, μια, για να το πω έτσι ανδρική ωριμότητα* (Kandinsky, 1912/1981, 112). Το κόκκινο, όμως, που είναι ένα χρώμα πολύ πλούσιο και ποικιλόμορφο στην υλική του φόρμα και μπορεί να πάρει άπειρες αποχρώσεις, μπορεί να φαίνεται παράλληλα ζεστό και ψυχρό, μπορεί να προκαλέσει αντίστοιχα ένα σωρό διαφορετικές επενέργειες στον ψυχισμό.

Έτσι, ενώ, το ανοιχτό ζεστό κόκκινο (Saturn) παρομοιάζει πολύ με το κίτρινο, είναι ανοιχτό ζεστό και χαρούμενο, το κόκκινο-κιννάβαρι, είναι το φλογερό πάθος που μπορεί εύκολα, όμως να σβηστεί με μπλε. Το κόκκινο αυτό δεν μπορεί να ανεχτεί τίποτα ψυχρό κι έτσι με πολύ λίγο μπλε ψυχραίνεται απότομα, βίαια και τραγικά. *Αυτό το κόκκινο πυρώνει,*

περισσότερο όμως εσωστρεφώς. Του λείπει όμως σχεδόν ολοκληρωτικά ο κάπως παρανοϊκός χαρακτήρας του κίτρινου (Kandinsky, 1912/1981, 113). Γι' αυτό ίσως είναι και πιο αγαπητό χρώμα απ' το κίτρινο. Η προσθήκη μαύρου στο κόκκινο είναι πολύ επικίνδυνη, γιατί το νεκρό αυτό χρώμα σβήνει τη φωτιά και την μειώνει στο ελάχιστο. Με προσθήκη μπλε το ψυχρό κόκκινο επιδέχεται μεγάλη εμβάθυνση και μοιάζει με κάτι που έχει κρυφτεί στον εαυτό του, αλλά κρύβει μέσα του την λανθάνουσα ικανότητα να κάνει ένα βίαιο άλμα.

Το ζεστό κόκκινο, εντεινόμενο με συγγενικό κίτρινο, σχηματίζει το **πορτοκαλί**. Το πορτοκαλί είναι ένα κόκκινο που ακτινοβολεί. *Μοιάζει με έναν πεπεισμένο για τις δυνάμεις του άνθρωπο και προκαλεί γι' αυτό το λόγο μια ιδιαίτερα υγιή αίσθηση* (Kandinsky, 1912/1981, 115).

Το ψυχρό κόκκινο αν αναμειχθεί με το ψυχρό μπλε προκύπτει το **μοβ**, το οποίο έχει την τάση να απομακρύνεται από τον άνθρωπο. Το χρώμα αυτό δεν επιδέχεται στη βάση του ζεστό κόκκινο, παρά μόνο ψυχρό, γιατί το ζεστό κόκκινο δεν μπορεί να αναμειχθεί με καμία μέθοδο με το ψυχρό μπλε, πράγμα που βρίσκει αντιστοιχία και στον χώρο του πνευματικού. Είναι επομένως το μοβ, ένα κόκκινο που έχει ψυχρανθεί, ένα κόκκινο αρρωστημένο και θλιμμένο. Επίσης το μοβ – όχι μόνο το μαύρο- έχει χρησιμοποιηθεί, από διάφορους λαούς, σαν χρώμα πένθους.

Με αυτήν την τέταρτη μεγάλη αντίθεση, μεταξύ πορτοκαλί και μοβ, κλείνει ο κύκλος των έξι χρωμάτων (σχήμα 1) και των τριών αντιθέσεων, ενώ έξω από τον κύκλο δεξιά και αριστερά παραμονεύουν οι δύο μεγάλες δυνατότητες της σιωπής, εκείνη του θανάτου κι εκείνη της γέννησης..

V. Η μνημειώδης τέχνη

Τα συναισθήματα αυτά που αναφέρθηκαν, σαν επενέργειες των χρωμάτων είναι υλικές μόνο καταστάσεις της ψυχής. Οι τόνοι των χρωμάτων όπως ακριβώς εκείνοι της μουσικής, είναι πολύ πιο λεπτής υφής, εγείρουν πολύ πιο εκλεπτυσμένες δονήσεις στην ψυχή που δεν μπορούν να εκφραστούν με λόγια. Είναι πολύ πιθανό να βρει με τον καιρό ο κάθε τόνος μια έκφραση και στον υλικό λόγο, θα υπολείπεται όμως πάντοτε κάτι που δεν θα μπορεί να αντληθεί ολοκληρωτικά από τον λόγο, που δεν θα είναι όμως ένα πολυτελές συμπλήρωμα του τόνου, αλλά ακριβώς το ουσιώδες μέσα του. Είναι γι' αυτό το λόγο και παραμένουν οι λέξεις νεύματα

μόνον, αρκετά εξωτερικά γνωρίσματα των χρωμάτων. Σ' αυτό το αδύνατο, να αντικατασταθεί το ουσιώδες του χρώματος από τη λέξη και από άλλα επίσης μέσα, έγκειται η δυνατότητα της μνημειώδους τέχνης...μπορεί εδώ να εκφραστεί ο ίδιος εσωτερικός ήχος την ίδια στιγμή από διάφορες τέχνες, ενώ θα προβάλλει η κάθε τέχνη εκτός από αυτόν τον γενικό ήχο και το ιδιαίζον σ' αυτήν ουσιώδες συν και θα προσθέτει μ' αυτόν τον τρόπο στον γενικό εσωτερικό ήχο έναν πλούτο και μια δύναμη, που δεν είναι δυνατόν να επιτευχθεί από μία τέχνη (Kandinsky, 1912/1981, 116-118).

Επειδή, λοιπόν, δεν είναι δυνατή η ακριβής επανάληψη του ίδιου ήχου από διαφορετικές τέχνες, γι' αυτόν το λόγο είναι προικισμένοι διάφοροι άνθρωποι για διάφορες τέχνες, είτε ενεργητικά σαν πομποί, είτε παθητικά σαν δέκτες του ήχου. Η επανάληψη των ίδιων ήχων και η συσσώρευση τους, από διάφορες τέχνες, πυκνώνει την πνευματική ατμόσφαιρα που συντελεί στην ωρίμανση ακόμα και των πιο λεπτών αισθημάτων.

VI. Η πνευματική ατμόσφαιρα

Η πνευματική ατμόσφαιρα είναι πνευματικά ίδια με τον αέρα, που μπορεί να είναι καθαρός και γεμάτος από διάφορα ξένα στοιχεία. Όχι μόνο πράξεις που μπορεί να παρατηρήσει ο καθένας, και σκέψεις και συναισθήματα, που είναι δυνατό να εκφραστούν εξωτερικά, αλλά και τελείως κρυφές πράξεις για τις οποίες δεν ξέρει κανείς το παραμικρό, σκέψεις που δεν ειπώθηκαν, συναισθήματα που δεν εξωτερικεύτηκαν (πράξεις επομένως μέσα στον άνθρωπο) είναι τα στοιχεία, που διαμορφώνουν την πνευματική ατμόσφαιρα. Αυτοκτονίες, φόννοι, βιαιοπραγίες, αναξιοπρεπείς, ποταπές σκέψεις, μίσος, εχθρότητα, εγωισμός, φθόνος, «πατριωτισμός», φατριασμός και πνευματικές μορφές, πνευματικά όντα που δημιουργούν την ατμόσφαιρα. Και αντίστροφα αυτοθυσία, βοήθεια, καθαροί υψηλοί λογισμοί, αγάπη, αλτρουισμός, χαρά για την ευτυχία των άλλων, ανθρωπισμός, δικαιοσύνη είναι τέτοια ακριβώς όντα, που σκοτώνουν τα πρώτα όπως ο ήλιος τα μικρόβια και δημιουργούν καθαρή ατμόσφαιρα (Kandinsky, 1912/1981, 119-120).

Από το γεγονός πως η σύγχρονη εποχή είναι γεμάτη αντιφάσεις και ερωτήματα και η προσδοκώμενη αρμονία θα προκύψει μόνο, μέσα από αυτές τις αντιφάσεις, αναλογικά δεν μπορούμε να περιμένουμε από την ζωγραφική να μην χρησιμοποιεί αντιθέσεις και αντιφατικούς συνδυασμούς χρωμάτων. Απορρέει λογικά από αυτό και η συμπαράθεση χρωματικών τόνων (π.χ. κόκκινου και μπλε) που κάποτε θεωρούνταν δυσαρμονικοί. Η

πνευματική αντίθεση, όμως λειτουργεί σαν μια από τις πιο έντονα επενεργούσες, πιαταιριαστές αρμονίες. Η αρμονία βασίζεται κύρια στο αξίωμα της αντίθεσης, του μεγαλύτερου σε όλες τις εποχές αξιώματος στην τέχνη. Όμως η αντίθεση αυτή, για τον Καντίνσκι, είναι εσωτερική.

Επιτρεπόμενες, ανεπίτρεπτες συμπαράθεσεις, η σύγκρουση διάφορων χρωμάτων, ο υπερτονισμός ενός από τα άλλα, πολλών από ένα, η απήχηση του ενός από το άλλο, ο ακριβής καθορισμός της χρωματικής κηλίδας...ο αυστηρός διαχωρισμός κλπ. ανοίγουν μια εκτεινόμενη σε απροσέγγιστα βάθη σειρά καθαρά ζωγραφικών (=χρωματικών) δυνατοτήτων. (Kandinsky, 1912/1981, 122-123).

4.2.4 Θεωρία

Στον καιρό μας, λέει ο Καντίνσκι, είναι λιγότερο από ποτέ δυνατό να οικοδομηθεί μια ολοκληρωμένη θεωρία, αλλά από την άλλη, θα ήταν άτοπο να ισχυριστεί κανείς, πως δεν θα υπάρξουν ποτέ στη ζωγραφική σταθεροί κανόνες και αξιώματα που θα θυμίζουν το κύριο βαθύ μέτρο, ή πως οι κανόνες αυτοί θα οδηγούν πάντα στον ακαδημαϊσμό μόνο.

Αν οι καλλιτέχνες άρχιζαν να καταστρέφουν ολοκληρωτικά τα δεσμά που μας συνδέουν με τη φύση, τότε τα έργα τέχνης θα έμοιαζαν με μια γεωμετρική διακοσμητική, με μια γραβάτα ή ένα χαλί. Κι αυτό γιατί η *ομορφιά* του χρώματος και της φόρμας δεν αποτελεί κανέναν ικανοποιητικό στόχο στην τέχνη. Και η διακοσμητική, βέβαια, δεν είναι ένα τελείως άψυχο ον, αλλά έχει τη δική της εσωτερική ζωή. Το ζήτημα είναι αν η νέα διακοσμητική, θα αποτελείται από γεωμετρικές φόρμες ή όχι, ένα ζήτημα που αφορά την τέχνη στο σύνολο της.

Είμαστε ακόμη σε στενή σύνδεση με την εξωτερική φύση και πρέπει να δημιουργούμε τις φόρμες μας από αυτήν. Όλη κι όλη η ερώτηση είναι λοιπόν η ακόλουθη: πώς μας επιτρέπεται να το κάνουμε; Πόσο μακριά επιτρέπεται δηλαδή να προχωρήσει η ελευθερία μας του να μεταβάλλουμε αυτές τις φόρμες και με ποια χρώματα μπορούν να είναι συνδεδεμένες;

Επιτρέπεται αυτή η ελευθερία να προχωρήσει τόσο, όσο μακριά μπορεί να φτάσει η αίσθηση του καλλιτέχνη (Kandinsky, 1912/1981, 129).

Για παράδειγμα, μπορούμε να συνδέσουμε το κόκκινο χρώμα, με διάφορες φόρμες: ένας κόκκινος ουρανός μας φέρνει συνειρμικά στο νου το ηλιοβασίλεμα, ένα κόκκινο πρόσωπο προκαλεί διέγερση του θυμικού της ζωγραφισμένης φιγούρας, ένα κόκκινο φόρεμα είναι μια εντελώς διαφορετική περίπτωση - μιας και ένα φόρεμα μπορεί να έχει οποιοδήποτε χρώμα - οπότε η επενέργεια θα εξαρτηθεί και από τα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης, ένα κόκκινο δέντρο εμπεριέχει την ψυχική αξία του φθινοπώρου κ.ο.κ. Ένα κόκκινο άλογο, όμως, λόγω του φυσικά αδύνατου, μας μεταφέρει σε μια άλλη ατμόσφαιρα και απαιτεί ένα παρόμοια αφύσικο περιβάλλον. Ένα συνηθισμένο νατουραλιστικό τοπίο θα αποτελούσε με το κόκκινο άλογο μια τέτοια παραφωνία, που θα καθιστούσε αδύνατη τη συνένωση σε ένα.

Το πώς πρέπει να θεωρείται αυτό το ένα και πώς μπορεί να είναι, το δείχνει ο ορισμός της σημερινής αρμονίας. Πρέπει να βγει από αυτήν το συμπέρασμα, πώς είναι δυνατό, να διαιρεί κανείς ολόκληρο τον πίνακα, να βυθίζεται σε αντιφάσεις, να δείχνει τον δρόμο με όλων των ειδών τις εξωτερικές επιφάνειες, να οικοδομεί πάνω σε όλων των ειδών τις εξωτερικές επιφάνειες, ενώ όμως θα παραμένει η εσωτερική επιφάνεια πάντοτε η ίδια. Πρέπει σήμερα ακριβώς να αναζητούνται τα στοιχεία της κατασκευής του πίνακα όχι σ' αυτήν την εξωτερικότητα, αλλά μόνον στην εσωτερική αναγκαιότητα (Kandinsky, 1912/1981, 132).

Ο θεατής, από την άλλη έχει συνηθίσει όταν βλέπει έναν πίνακα, είτε να αναζητεί σε αυτόν κάποιο νόημα, μια εξωτερική δηλαδή σύνδεση των τμημάτων του πίνακα, είτε επειδή πιστεύει στη χώρα των παραμυθιών, να μεταφέρεται συνειδητά ή ασυνείδητα σε αυτήν. Κι έτσι γίνεται απρόσβλητος στις έντονες ψυχικές δονήσεις. Πρέπει, λοιπόν, να βρεθεί μια φόρμα, που να αποκλείει καταρχήν την επενέργεια του παραμυθιού και να μην εμποδίζει κατά συνέπεια, με κανέναν τρόπο τη φυσική επενέργεια του χρώματος. Γι' αυτό δεν πρέπει τα αντικείμενα, το χρώμα και η φόρμα να ασκούν καμιά εξωτερική και εξωτερικά συνδεδεμένη φυσική επενέργεια. Γιατί όσο λιγότερο εξωτερικά αιτιολογημένος είναι ένας ήχος, τόσο βαθύτερη είναι και η επενέργεια που αυτός ασκεί στην ανθρώπινη ψυχή.

Όταν ο σκοπός είναι άγνωστος στον θεατή, τότε ο πίνακας επενεργεί σαν καθαρός ήχος, γίνεται μυστηριώδης, δραματικός και συναρπαστικός και ο θεατής αφήνεται στην μαγεία του κόσμου. Μια λογική εξήγηση, όμως, επιδρά σαν χτύπημα στον ψυχισμό και διαλύει βίαια την μαγεία.

Μόλις θυμηθεί κανείς πως δεν επιτρέπεται να παρουσιάζεται στο δρόμο μας τίποτα αινιγματικό, εκπίπτει τότε την ίδια στιγμή το ενδιαφέρον μας για την κίνηση: το πρακτικό πνεύμα της κίνησης απαλείφει το αφηρημένο πνεύμα αυτής της ίδιας. Πάνω σ' αυτό το αξίωμα θα έπρεπε και πρόκειται να θεμελιωθεί ο «νέος χορός», ο οποίος είναι το μοναδικό μέσο για να εκμεταλλευτεί κανείς ολόκληρη τη σημασία, το εσωτερικό πνεύμα της κίνησης σε χρόνο και χώρο. Η πηγή του χορού είναι καθαρά σεξουαλικής φύσης... Και εδώ πρέπει και πρόκειται να καταποντιστεί η συμβατική «ωραιότητα» της κίνησης και να κηρυχθεί το «φυσικό» γεγονός (αφήγηση = λογοτεχνικό στοιχείο) μη αναγκαίο και εν τέλει ενοχλητικό... Από τις «στερούμενες ωραιότητας» κινήσεις, που γίνονται τώρα ξαφνικά ωραίες, αναβλύζει αμέσως μια απροσδόκητη ορμή και μια ζωντανή δύναμη. Απ' αυτήν τη στιγμή αρχίζει ο χορός του μέλλοντος (Kandinsky, 1912/1981, 135-137).

Αυτός ο χορός του μέλλοντος, μαζί με τη ζωγραφική και τη μουσική (χωρίς την ανάγκη της αφήγησης) θα αποτελέσουν την σκηνική σύνθεση, με την έννοια της τριπλής επενέργειας της εσωτερικής κίνησης. Πάνω στη σκηνή, κάτω από την από κοινού, αντιθετική επενέργεια των τριών κινήσεων, θα γίνει δυνατή η σύνθεση των τεχνών.

Και ανάμεσα στα δύο όρια, που κινείται η τέχνη, αυτό της «καθαρής αφαίρεσης» και αυτό του «καθαρά ρεαλιστικού», υπάρχει άπειρη ελευθερία, πλούτος, βάθος και πλάτος, τα πάντα στην υπηρεσία του καλλιτέχνη.

Και είναι ταυτόχρονα αυτή η ίδια η ελευθερία, μια από τις μεγαλύτερες ανελευθερίες, επειδή βλαστάνουν όλες αυτές οι δυνατότητες ανάμεσα, μέσα και πίσω από τα όρια από μία και την ίδια ρίζα: από την κατηγορική προσταγή της εσωτερικής αναγκαιότητας (Kandinsky, 1912/1981, 139).

Και δεν πρέπει, είναι ανάγκη αυτό να τονισθεί και να ξανατονισθεί, να χρησιμοποιηθεί ποτέ το αξίωμα αυτό με τη βία. Όταν όμως ρυθμίζει ο καλλιτέχνης την ψυχή του σύμφωνα με αυτήν την διαπασών, θα ηχούν τότε από μόνα τους τα έργα του σ' αυτόν τον τόνο. Και ειδικά η προϊούσα σήμερα «χειραφέτηση» βλαστάνει στο έδαφος της εσωτερικής αναγκαιότητας, η οποία, όπως έχει ήδη αναφερθεί, αποτελεί την πνευματική δύναμη του αντικειμενικού στην τέχνη. Το αντικειμενικό στην τέχνη επιδιώκει σήμερα να εκδηλωθεί με μια ιδιαίτερα μεγάλη ένταση... Και εδώ βρίσκεται το μέλλον της θεωρίας της αρμονίας της ζωγραφικής. Οι κατά κάποιον τρόπο αλληλοσυνδεόμενες φόρμες έχουν βέβαια σε τελευταία ανάλυση μια μεγάλη και

συγκεκριμένη σχέση μεταξύ τους. Και παρέχεται τελικά και σ' αυτήν τη σχέση η δυνατότητα να διατυπωθεί με έναν μαθηματικό τύπο, μόνο που γίνεται το εγχείρημα περισσότερο με ασυνήθιστους παρά με συνηθισμένους αριθμούς.

Σαν τελευταία αφηρημένη έκφραση παραμένει σε κάθε τέχνη ο αριθμός.

Είναι αυτονόητο πως απαιτεί το αντικειμενικό στοιχείο απαραίτητα το Λόγο, το Συνειδητό (αντικειμενικές γνώσεις – κύριο βαθύ μέτρο της ζωγραφικής) σαν μια αναγκαία συνεργούσα δύναμη. Και θα δώσει αυτό το αντικειμενικό στο σημερινό έργο και στο μέλλον τις δυνατότητες, να πει αντί «υπήρξα» - «είμαι» (Kandinsky, 1912/1981, 140-142).

4.2.5 Έργο τέχνης και καλλιτέχνης

Καλά ζωγραφισμένος είναι εκείνος ο πίνακας, που ζει με εσωτερική πληρότητα. «Καλό σχέδιο» είναι επίσης εκείνο μόνον, στο οποίο δεν μπορεί να μεταβληθεί το παραμικρό, χωρίς να καταστραφεί η εσωτερική του ζωή (Kandinsky, 1912/1981, 145).

Τα χρώματα και οι φόρμες πρέπει να υπηρετούν, όπως έχει ήδη αναφερθεί, το αντικειμενικό, κατά συνέπεια, μόνο τότε μια σύνθεση, θεωρεί ο Καντίνσκι, είναι αξιωματικά ολοκληρωμένη. Και από την στιγμή που αυτή έχει ολοκληρωθεί, τίποτα μα τίποτα δεν πρέπει να μεταβληθεί, γιατί διαφορετικά όλη η σύνθεση θα διαταραχτεί και θα χαθεί το εσωτερικό της νόημα και ο σκοπός της.

Ο καλλιτέχνης δεν είναι το χαϊδεμένο παιδί της ζωής: δεν έχει δικαίωμα να ζει ανεύθυνα. Έχει αναλάβει την εκτέλεση ενός δύσκολου έργου που γίνεται συχνά ο Σταυρός του. Πρέπει να ξέρει πως σχηματίζουν όλες του οι πράξεις, τα συναισθήματα, οι συλλογισμοί το λεπτό, μη προσεγγίσιμο, αλλά στέρεο υλικό, από όπου δημιουργούνται τα έργα του και πως δεν είναι γι' αυτό το λόγο ελεύθερος στη ζωή, αλλά μόνο στην τέχνη.

Και προκύπτει έτσι πως ο καλλιτέχνης είναι τριπλάσια υπεύθυνος, σε σύγκριση με αυτόν που δεν είναι καλλιτέχνης: 1. πρέπει να αποδίδει ολοένα το δοσμένο σ' αυτόν ταλέντο, 2. διαμορφώνουν οι πράξεις, οι συλλογισμοί, τα συναισθήματά του, όπως του κάθε ανθρώπου, την πνευματική ατμόσφαιρα, λαμπρύνοντας ή μολύνοντας τον πνευματικό αέρα και 3. αποτελούν αυτές οι πράξεις, οι συλλογισμοί, τα συναισθήματα το υλικό για τα δημιουργήματά

του, τα οποία ενεργοποιούνται εκ νέου για μια ακόμη φορά στην πνευματική ατμόσφαιρα (Kandinsky, 1912/1981, 148).

Ο καλλιτέχνης έχει λοιπόν βαρύ χρέος απέναντι στην ψυχή του κόσμου, όπως όλοι μας, αλλά αυτός πολύ περισσότερο από τους άλλους, και οφείλει να είναι υπηρέτης και αναζητητής της ωραιότητας, η οποία μετριέται μόνο με το μέτρο του εσωτερικού μεγαλείου και της αναγκαιότητας. Δεν υπάρχει τίποτα που να λαχταράει η ψυχή μας περισσότερο από την ομορφιά.

Ωραίο είναι εκείνο, που πηγάζει από μια εσωτερική ψυχική αναγκαιότητα, ωραίο είναι εκείνο που είναι εσωτερικά ωραίο (Kandinsky, 1912/1981, 149).

Και γι' αυτό το λόγο μπορεί να είναι εσωτερικά ωραίο κάτι που είναι εξωτερικά άσχημο. Αρκεί να είναι «ωραία» η επίδραση που ασκεί στην ψυχή μας. Και αυτό ισχύει τόσο για την τέχνη όσο και για τη ζωή. Τόσο για το υλικό όσο και για το αφηρημένο. Τόσο για το σωματικό όσο και για το πνευματικό. Και αυτή η διαρκής αναζήτηση της εσωτερικής ομορφιάς είναι η δύναμη που σπρώχνει αργά αλλά ασταμάτητα το πνευματικό τρίγωνο προς τα μπρος και προς τα πάνω.

5. Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο, Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων

5.1 Γενικά

Το βιβλίο αυτό του Καντίνσκι, δημοσιεύτηκε το 1926 στο Μόναχο και αποτέλεσε τον ένατο τόμο της συλλογής των βιβλίων του Μπάουχαους.

Πρόκειται για την οργανική συνέχεια του πρώτου βιβλίου του, *Για το πνευματικό στην τέχνη* (1912). Εδώ, ο Καντίνσκι προσπαθεί, χρησιμοποιώντας μια πιο αναλυτική μέθοδο να θέσει τις βάσεις για μια επιστήμη της τέχνης. Η προσπάθεια συστηματοποίησης των σχετικά ασαφών, μέχρι τότε, θεωρητικών του ιδεών ξεκίνησε το 1914, στις αρχές του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όπου μέσα σε τρεις μόνο μήνες ολοκλήρωσε σχεδόν, την συγγραφή τους. Ύστερα, όμως από δέκα ολόκληρα χρόνια, την περίοδο που δίδασκε στη σχολή του Μπάουχαους, δόθηκε η ευκαιρία στον Καντίνσκι, να ασχοληθεί ξανά με αυτές τις ιδέες, να τις ολοκληρώσει και να εκδώσει τη θεωρία του. Επί της ουσίας, λοιπόν, ο σημαντικότερος όγκος της δουλειάς αυτής, έγινε το 1914, γι' αυτό και το έργο αυτό - χρονικά και από άποψη περιεχομένου - αποτελεί την συνέχεια και το οργανικό ανάπτυγμα του *Για το πνευματικό στην τέχνη*.

5.2 Εισαγωγή

Κάθε φαινόμενο μπορεί να το ζήσει κανείς με δύο τρόπους. Αυτοί οι δύο τρόποι δεν λαμβάνονται αυθαίρετα. Απορρέουν από τη φύση των φαινομένων, από τις ιδιότητές τους: Εξωτερικό - Εσωτερικό (Kandinsky, 1926/1996, 23).

Η κυριαρχούσα άποψη, στην εποχή του Καντίνσκι, ήταν ότι μια προσπάθεια ανάλυσης της τέχνης, θα οδηγούσε μοιραία στον θάνατο της. Αυτή η άποψη, όμως θεωρεί ο Καντίνσκι, δεν είναι ορθή και αντιπαραβάλλει το παράδειγμα της αρχιτεκτονικής, μιας τέχνης δεμένης από τη φύση της με πρακτικούς σκοπούς, αλλά και το παράδειγμα της μουσικής, μιας τέχνης που ήταν η μοναδική μέχρι τότε που επέτρεπε αφηρημένα έργα, οι οποίες κατέχουν μια

επιστημονική βάση χωρίς να προσβάλλονται. Γιατί λοιπόν να μην μπορεί να γίνει το ίδιο και με τη ζωγραφική, να καταρτιστεί δηλαδή μια επιστημονική θεωρία, η οποία να μην προσβάλει την ζωγραφική σαν τέχνη;

Μια από τις κυριότερες εργασίες της νέας αυτής επιστήμης της τέχνης θα 'πρεπε να είναι, αφενός, μεν, η σε βάθος ανάλυση του συνόλου της ιστορίας της τέχνης ως προς τα στοιχεία, την κατασκευή και τη σύνθεση στις διαφορετικές εποχές και στους διαφορετικούς λαούς, αφετέρου, η επιβεβαίωση της προόδου σ' αυτά τα τρία προβλήματα: το δρόμο, το ρυθμό και την αναγκαιότητα εμπλουτισμών και εξελίξεων που στην ιστορία της τέχνης ξετυλίγονται μάλλον με άλματα, σύμφωνα με μια καθορισμένη γραμμή ίσως ελικοειδή. Το πρώτο μέρος αυτής της εργασίας - η ανάλυση - ακολουθεί «μαθηματικό» τρόπο, το δεύτερο - η φύση της ανάπτυξης - συγγενεύει με φιλοσοφικά προβλήματα. Εδώ βρίσκεται το νευραλγικό σημείο των νόμων κάθε εξέλιξης της ανθρωπότητας (Kandinsky, 1926/1996, 25).

Σκοπός αυτού του μικρού βιβλίου είναι ν' αποδείξει τις αρχές των βασικών γραφικών στοιχείων (σημείο-γραμμή), πρώτον, σε αφαίρεση από το πραγματικό περιβάλλον της υλικής επιφάνειας και δεύτερον, πάνω στην υλική επιφάνεια - να δείξει το αποτέλεσμα που τα στοιχεία αυτά έχουν (Kandinsky, 1926/1996, 23-27).

5.3 Σημείο

Το γεωμετρικό σημείο είναι μια αόρατη ύπαρξη. Ως εκ τούτου πρέπει να ορισθεί σαν άυλο. Από υλική άποψη το σημείο ισοδυναμεί με Μηδέν. Αλλά αυτό το μηδέν κρύβει διάφορες ανθρώπινες ιδιότητες. Σύμφωνα με την αντίληψη μας το μηδέν - το γεωμετρικό σημείο- επικαλείται την απόλυτη συντομία, δηλαδή τη μεγαλύτερη συστολή που ωστόσο μιλά. Έτσι το γεωμετρικό σημείο είναι, κατά την αντίληψη μας,, η τελευταία και μοναδική ένωση της σιωπής και του λόγου.

Ακριβώς γι' αυτό, το γεωμετρικό σημείο βρήκε την υλική του μορφή πρώτα στη γραφή - ανήκει στη γλώσσα και σημαίνει τη σιωπή. Στη ρευστότητα της γλώσσας το σημείο είναι το σύμβολο της διακοπής, της Μη-ύπαρξης (αρνητικό στοιχείο) και ταυτόχρονα είναι η γέφυρα από τη μια Ύπαρξη στην άλλη (θετικό στοιχείο). Αυτή είναι η εσωτερική του σημασία στη γραφή.

Εσωτερικά δεν είναι παρά ένα σημάδι σε πρακτική εφαρμογή, που κουβαλά μέσα του το στοιχείο «κοινοφελής» που μαθαίνουμε ήδη από παιδιά. Το σημάδι γίνεται μια συνήθεια που σκεπάζει το βαθύ ήχο του συμβόλου.

Το εσωτερικό περιτειχίστηκε από το εξωτερικό (Kandinsky, 1926/1996, 30).

Το σημάδι, λοιπόν, όπως και κάθε συνηθισμένο - καθημερινό φαινόμενο, σκεπάζει τον εσωτερικό ήχο του σημείου, γεγονός που συμβολίζει την υποδούλωση του ανθρώπινου πνεύματος στο ωφέλιμο και το χρηστικό.

Για να συλλάβει κανείς την καινούρια τέχνη, θα πρέπει να μεταβάλει τα σημάδια σε σύμβολα, να ξεφύγει από την «πρακτική» χρησιμότητα του σημείου και να βυθιστεί στον εσωτερικό του ήχο. Μόνο τότε οι εσωτερικές εντάσεις του σημείου θα ελευθερωθούν και οι δυνάμεις του θα ακτινοβολήσουν. Μόνο τότε το «νεκρό» σημείο θα ζωντανέψει και θα πει αντί «υπήρξα», «είμαι». Και για να γίνει αυτό πρέπει να μετατεθεί το σημείο από την χρήσιμη θέση που βρίσκεται σε μια θέση άχρηστη, κατά συνέπεια μη λογική.

Το ωφέλιμο και το παράλογο, αποτελούν δυο κόσμους που ποτέ δεν θα ισορροπήσουν. Το παράλογο ενοχλεί το λογικό και το ωφέλιμο, όταν παρεμβάλλεται στον κόσμο του δεύτερου, προκαλώντας μια κατάσταση ανεξέλεγκτη και αναρχική.

Το σημείο, λοιπόν, απογυμνωμένο από την πρακτική του χρησιμότητα, δεν ανήκει πλέον στον κόσμο της λογικής, ελευθερώνεται από την υποταγή του και φεύγει για τον άλλο κόσμο. Από δω και πέρα το σημείο μεταμορφώνεται σε ένα αυτόνομο ον και από υποταγή εξελίσσεται σε εσωτερική αναγκαιότητα.

Το πρωταρχικό επίπεδο, τώρα, γεννιέται από τη σύγκρουση του εργαλείου (π.χ. πινέλο) με την υλική επιφάνεια (π.χ. καμβάς). Και το σημείο είναι το αποτέλεσμα αυτής της πρώτης σύγκρουσης.

Στην αντίληψη μας, όταν το σκεφτόμαστε με αφηρημένο τρόπο, το σημείο είναι ένας, ιδεωδώς μικρός, κύκλος. Όμως και οι διαστάσεις του και το σχήμα του είναι σχετικά. Έτσι, ένα σημείο, εξωτερικά, μπορεί να μεγαλώνει και να μικραίνει κατά βούληση, ή να γίνεται

πιο μυτερό ή τριγωνικό, ή ότι άλλο θέλει, χωρίς όμως αυτή η μεταβολή να αλλοιώνει τον θεμελιώδη χαρακτήρα του, την εσωτερική του φύση.

Εσωτερικά, το σημείο, είναι πάντα η πιο λακωνική και μόνιμη φόρμα, που παράγεται σύντομα, σταθερά και γρήγορα.

Το σημείο, λοιπόν, και ως προς την εσωτερική αλλά και την εξωτερική σημασία του αποτελεί το πρώτο στοιχείο της ζωγραφικής.

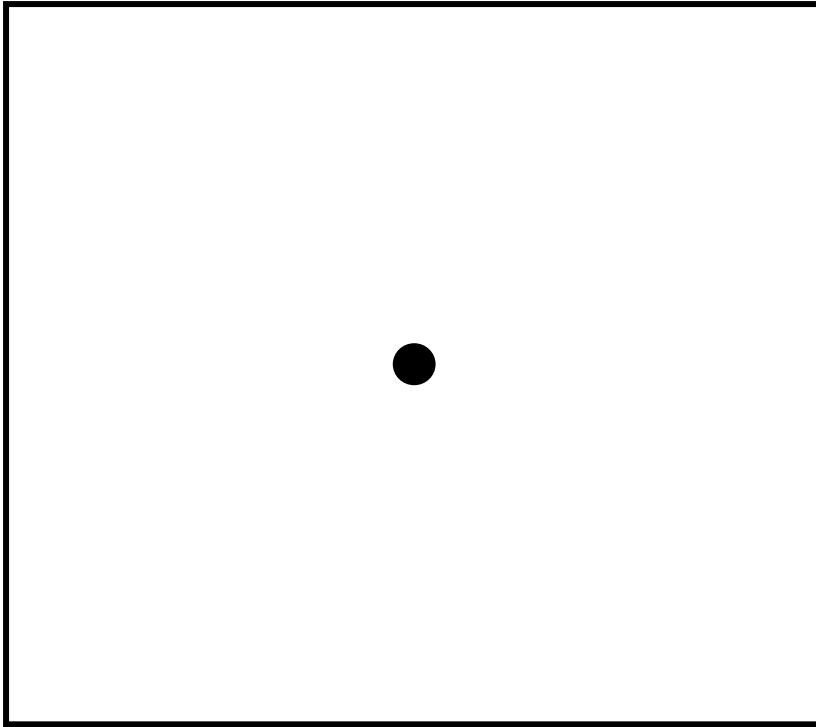
Στοιχείο, τώρα, για τον Καντίνσκι, εξωτερικά είναι κάθε γραφική ή ζωγραφική μορφή και εσωτερικά είναι η ενυπάρχουσα ζωντανή ένταση που το αποτελεί.

Έργο τέχνης, εν συνεχεία, είναι η σύνθεση, δηλαδή το εσωτερικά οργανωμένο σύνολο των επιθυμητών εντάσεων. Αυτή η φαινομενικά απλή διατύπωση έχει σπουδαιότητα αρχής, γιατί η αποδοχή της ή η άρνηση της δεν διαιρεί μόνο τους καλλιτέχνες αλλά όλους τους ανθρώπους σε αυτούς που αποδέχονται το άυλο – πνευματικό και σε αυτούς που δεν αποδέχονται τίποτα το μη υλικό. *Για την δεύτερη κατηγορία η τέχνη δεν έχει λόγο ύπαρξης και γι' αυτό αρνούνται ακόμα και το όνομα «τέχνη» και προσπαθούν να το αντικαταστήσουν* (Kandinsky, 1926/1996, 37).

Το σημείο, που είναι

- 1. μια οντότητα (διάσταση και φόρμα) και*
- 2. μια καλά ορισμένη μονάδα, μπορεί θεωρητικά, σε περιπτώσεις συνδυασμού με το βασικό επίπεδο, να είναι επαρκές εκφραστικό μέσο.*

Αν δούμε ένα έργο σχηματικά, αυτό θα μπορούσε, τέλος πάντων, να συνίσταται από μία και μόνη τελεία. Αυτή τη διαβεβαίωση πρέπει να την πάρουμε στα σοβαρά. Η απλούστερη και συντομότερη περίπτωση είναι αυτή του κεντρικού σημείου – του σημείου στο κέντρο ενός τετραγώνου βασικού επιπέδου (σχήμα 5.1) (Kandinsky, 1926/1996, 39-40).

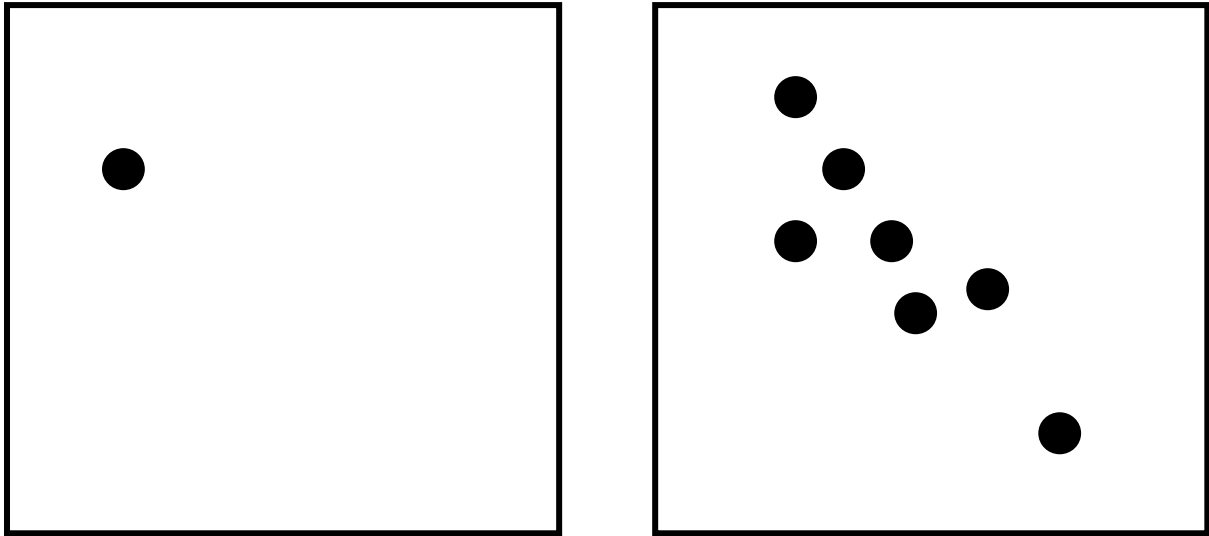


Σχήμα 5.1 Σημείο στο κέντρο ενός τετραγώνου (Kandinsky, 1926/1996, 40).

Ένα τέτοιο έργο αποτελεί την ακραία περίπτωση μιας συνέχειας διαλύσεων των διπλών ή πολλαπλών αντηχήσεων, τον περιορισμό της σύνθεσης στο μοναδικό πρωταρχικό στοιχείο. Η αντήχηση του επιπέδου είναι ουσιαστικά ανύπαρκτη. Εδώ το σημείο και το επίπεδο, παίρνουν τον χαρακτήρα μιας απλής αρμονίας και αυτή είναι η πρώτη εικόνα κάθε ζωγραφικής έκφρασης.

Από κει και πέρα κάθε μετάθεση του σημείου από το κέντρο (σχήμα 5.2α), θα προκαλεί διπλή αντήχηση – τώρα αντηχεί και το επίπεδο, όχι μόνο το σημείο – και κάθε επανάληψη του σημείου (σχήμα 5.2β) θα προκαλεί προφανώς πολύ πολυπλοκότερα αποτελέσματα, διπλές – τριπλές αντηχήσεις κ.ο.κ. και τελικά μια συγχορδία του συνόλου των αντηχήσεων.

Αντίστοιχα, ακόμη πολυπλοκότερες αντηχήσεις μπορεί να προκύψουν αν τα σημεία είναι διαφορετικού μεγέθους ή σχήματος (δεν είναι απαραίτητο να είναι στρογγυλά), ανάλογα με το υλικό που χρησιμοποιείται κάθε φορά (εργαλεία – επιφάνεια), ανάλογα με τις μορφές των επιπέδων κλπ. (Kandinsky, 1926/1996, 41-43).



Σχήμα 5.2 α) μετάθεση σημείου

β) επανάληψη σημείου

Όσον αφορά το πρόβλημα της ύλης, ο Καντίνσκι, διευκρινίζει ότι με την λέξη «ύλη» εννοούμε τον τρόπο με τον οποίο τα στοιχεία είναι δεμένα μεταξύ τους και με το αρχικό επίπεδο. Σχηματικά αυτός ο τρόπος εξαρτιέται από τρεις συντελεστές:

1. από τη φύση του υποβάθρου, που μπορεί να είναι λείο τραχύ, επίπεδο κλπ.
2. από τη φύση του εργαλείου – τα διάφορα πινέλα που χρησιμοποιούνται σήμερα στη ζωγραφική θα μπορούσαν να αντικατασταθούν με άλλα – και
3. από τη φύση του αγγίγματος, που ανάλογα με τη σύμπληξη του χρώματος μπορεί να είναι απαλό, σταθερό, πεταχτό ή πιτσιλωτό – εδώ εμφανίζεται η διαφορά φορέων και διαλυτικών...

...κι επειδή κάθε φορά η ηχητικότητα του σημείου αλλάζει, ανάλογα με τον τρόπο που αποκτήθηκε, πρέπει να εξετάσουμε:

1. το χαρακτήρα του σημείου ως προς το εργαλείο και τη φύση του υποβάθρου (δηλαδή τη φύση της πλάκας)
2. το χαρακτήρα του σημείου σε σχέση με το οριστικό υπόβαθρο (εδώ το χαρτί)
3. το χαρακτήρα του σημείου στην εξάρτηση του από τα χαρακτηριστικά του οριστικού υποβάθρου (δηλαδή χαρτί λείο, σπυρωτό, ραβδωτό, τραχύ).

...η ύλη υποτάχθηκε στο σκοπό και πρέπει να θεωρηθεί και να χρησιμοποιηθεί σαν μέσο. Με άλλα λόγια η ύλη δεν πρέπει να είναι αυτοσκοπός, πρέπει να υπηρετεί τη σύνθεση (σκοπός) σαν οποιοδήποτε άλλο στοιχείο (μέσο). Διαφορετικά εμφανίζεται μια εσωτερική παραφωνία και τα μέσα υπερέχουν του σκοπού. Το εξωτερικό ξεπερνά το εσωτερικό νόημα = μανιερισμός (επιτήδευση) (Kandinsky, 1926/1996, 54-55).

Κι εδώ έγκειται η διαφορά μεταξύ εικονικής και αφηρημένης τέχνης: στην πρώτη η ηχητικότητα του σημείου είναι καλυμμένη, ενώ στη δεύτερη είναι γεμάτη και φανερή. Γιατί στην πρώτη περίπτωση η ύλη είναι αυτοσκοπός, ενώ στη δεύτερη υπηρετεί το σκοπό του έργου.

Αλλά υπάρχει μια άλλη δύναμη που δεν γεννιέται μέσα στο σημείο μα απ' έξω. Η δύναμη αυτή ορμά πάνω στο σημείο το αραγμένο στο επίπεδο, το αποσπά και το σπρώχνει σε μια οποιαδήποτε κατεύθυνση. Καθώς έτσι καταστρέφεται η ομόκεντρη πίεση του σημείου, το σημείο εξαφανίζεται για να προκύψει ένα καινούριο ον με αυτόνομη ζωή και υποταγμένο σε διαφορετικούς νόμους.

Είναι η γραμμή (Kandinsky, 1926/1996, 56).

5.4 Γραμμή

Η γεωμετρική γραμμή είναι το ίχνος που αφήνει το σημείο, όταν κινείται. Είναι η μεγαλύτερη αντίθεση του σημείου, αφού εκμηδενίζει την υπέρτατη ακινησία του. Το σημείο είναι το πρωταρχικό στοιχείο, πάνω στο οποίο δρουν δυνάμεις (είτε μία είτε δύο) και το μετασχηματίζουν σε γραμμή, η οποία αποτελεί το δευτερεύον στοιχείο.

Η ένταση και η κατεύθυνση, λοιπόν, είναι τα δύο βασικά κριτήρια, με βάση τα οποία, μπορούμε να διακρίνουμε τα διάφορα στοιχεία της ζωγραφικής, όπως το σημείο και τη γραμμή. *Το σημείο διαθέτει μία μόνη ένταση και δεν έχει κατεύθυνση, ενώ η γραμμή αναμφίβολα διαθέτει και ένταση και κατεύθυνση (Kandinsky, 1926/1996, 58).*

Τα είδη των γραμμών είναι:

I. ευθείες γραμμές

II. τεθλασμένες γραμμές ή γραμμές με γωνίες

III. καμπύλες γραμμές

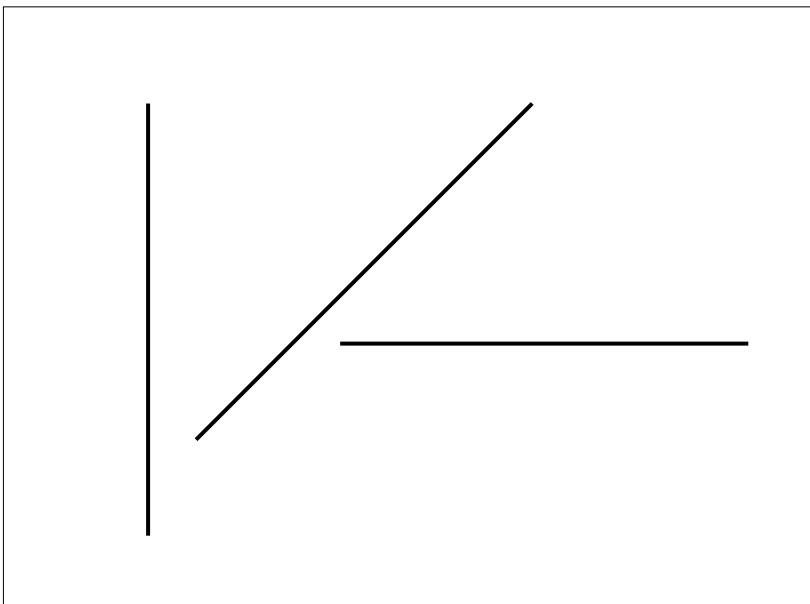
IV. συναρμολογημένες γραμμές

5.4.1 Ευθείες γραμμές

Η ευθεία, είναι το αποτέλεσμα μιας εξωτερικής δύναμης που κινεί το σημείο προς ορισμένη, αμετάβλητη κατεύθυνση που τείνει στο άπειρο. Οι δυνατότητες κινήσεων είναι αναρίθμητες, οπότε η ευθεία γραμμή αποτελεί την *πιο λακωνική φόρμα των ατέλειωτων δυνατοτήτων κίνησης*.

Τα είδη των ευθέων γραμμών (σχήμα 5.3), είναι τα ακόλουθα τρία – οι υπόλοιπες είναι παραλλαγές:

1. οριζόντια γραμμή
2. κατακόρυφη γραμμή
3. διαγώνια γραμμή



Σχήμα 5.3 Αρχέτυπα γεωμετρικών ευθέων γραμμών (Kandinsky, 1926/1996, 58).

Η οριζόντια γραμμή είναι η απλούστερη περίπτωση ευθείας. Εσωτερικά, είναι ψυχρή και επίπεδη και οι αντηχήσεις αυτές είναι που την ορίζουν σαν την *πιο λακωνική φόρμα των ατέλειωτων δυνατοτήτων ψυχρών κινήσεων*.

Η κατακόρυφη γραμμή, είναι αντίθετη της οριζόντιας, εξωτερικά το ύψος αντικαθιστά το επίπεδο και εσωτερικά το θερμό παίρνει τη θέση του ψυχρού. Είναι, λοιπόν, *η πιο λακωνική φόρμα των ατέλειωτων δυνατοτήτων θερμών κινήσεων*.

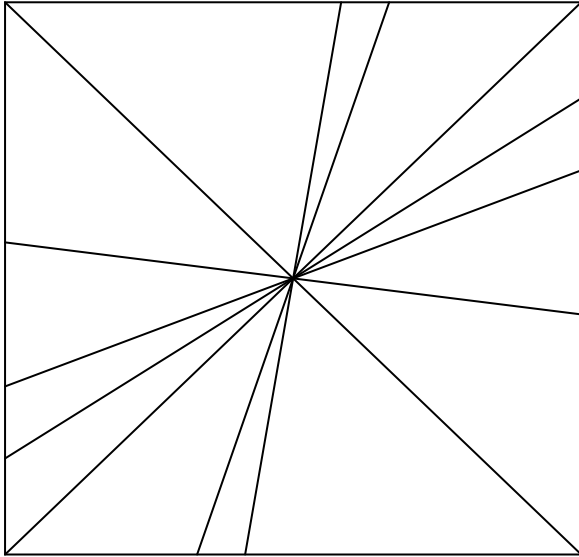
Η διαγώνια κλίνει αντίστοιχα και στην οριζόντια και στην κατακόρυφη, κατ' επέκταση αποτελεί την ένωση σε ίσα μέρη του θερμού και του ψυχρού. Είναι, άρα *η πιο λακωνική φόρμα των ατέλειωτων δυνατοτήτων θερμών – ψυχρών κινήσεων*. (Kandinsky, 1926/1996, 57-60).

Όλες οι υπόλοιπες ευθείες, δεν είναι παρά παρεκκλίσεις της διαγώνιας με μια τάση προς το θερμό ή το ψυχρό, ως προς τις εσωτερικές τους αντηχήσεις, και σχηματίζουν μια τέταρτη κατηγορία ευθέων γραμμών, που καλούνται:

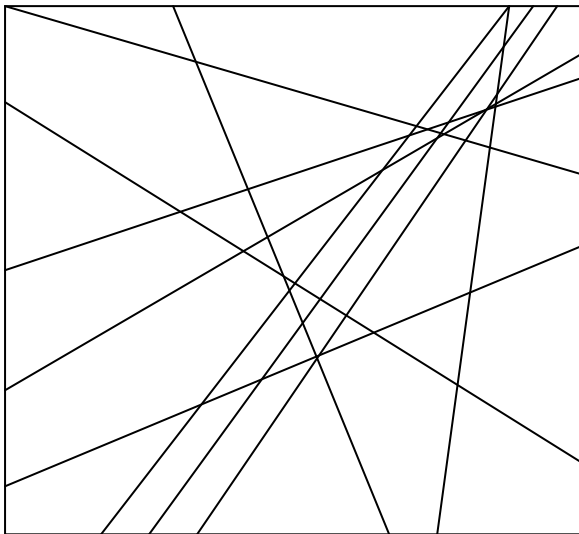
4. ελεύθερες ευθείες

Οι ελεύθερες ευθείες δεν μπορούν να ισοροπήσουν ποτέ ανάμεσα σε θερμό και ψυχρό. Σε σχέση με το επίπεδο, διακρίνονται α) σε αυτές που έχουν κοινό κέντρο (σχήμα 5.4) και β) σε αυτές που δεν έχουν κοινό κέντρο (σχήμα 5.5). Οι πρώτες έχουν στενή σχέση με το επίπεδο, ενώ οι δεύτερες έχουν πολύ χαλαρή σχέση μαζί του και μοιάζουν σαν να θέλουν να το εγκαταλείψουν. Οι εντάσεις τους είναι πολύ διαφορετικές.

Από την εξέταση των χρωματικών ιδιοτήτων των ευθέων γραμμών, προκύπτει μια βαθιά συγγένεια ως προς τις εσωτερικές αντηχήσεις ευθείας και χρώματος (πίνακας 5.1). Η οριζόντια συγγενεύει με το μαύρο, που είναι αντίστοιχα εσωτερικά ψυχρό και η κατακόρυφη συγγενεύει με το άσπρο που είναι εσωτερικά θερμό. Η διαγώνια, πάλι, που είναι και αυτή γερά δεμένη στο επίπεδο, σε συνδυασμό με την έμφυτη ένταση της, συγγενεύει περισσότερο με το κόκκινο. Μια ελεύθερη ευθεία, με τη σειρά της ανάλογα με την τάση της προς το θερμό ή το ψυχρό, συγγενεύει με το κίτρινο ή το μπλε, αντίστοιχα (Kandinsky, 1926/1996, 60-64).



Σχήμα 5.4 Ελεύθερες ευθείες με κοινό κέντρο (Kandinsky, 1926/1996, 61).



Σχήμα 5.5 Ελεύθερες ευθείες χωρίς κοινό κέντρο (Kandinsky, 1926/1996, 61).

Πίνακας 5.1 Συγγένειες μεταξύ ευθέων γραμμών και βασικών χρωμάτων (Kandinsky, 1926/1996, 64).

Ευθείες γραμμές	Βασικά χρώματα
1. οριζόντια	Μαύρο
2. κατακόρυφη	Άσπρο
3. διαγώνια	Κόκκινο (ή Γκρι ή Πράσινο)
4. ελεύθερη ευθεία	Κίτρινο και Μπλε

Ο κόσμος των γραμμών περικλείνει όλες τις εκφραστικές αντηχήσεις, από τον ψυχρό λυρισμό στο φλεγόμενο δράμα. Κάθε φαινόμενο λοιπόν του εξωτερικού ή του εσωτερικού κόσμου μπορεί να βρει τη γραμμική του έκφραση – κάτι σαν μεταφορά (Kandinsky, 1926/1996, 67).

5.4.2 Γραμμές τεθλασμένες ή γραμμές με γωνίες

Η τεθλασμένη είναι στενότερα δεμένη με το επίπεδο, υπόσχεται το επίπεδο το επίπεδο είναι υπό κατασκευή και η τεθλασμένη παίζει ρόλο γέφυρας. Οι διαφορές ανάμεσα στις πολυάριθμες τεθλασμένες εξαρτώνται αποκλειστικά από τις γωνίες τους (Kandinsky, 1926/1996, 68).

Ανάλογα με τις γωνίες τους οι τεθλασμένες κατατάσσονται στις ακόλουθες κατηγορίες:

1. οξεία γωνία (45°)
2. ορθή γωνία (90°)
3. αμβλεία γωνία (135°)
4. ελεύθερη γωνία (όλοι οι υπόλοιποι βαθμοί) ή ελεύθερη τεθλασμένη γραμμή.

Η ορθή γωνία είναι η ψυχρότερη και η πιο αντικειμενική. Είναι αυτή που χωρίζει τέλεια το τετράγωνο σε τέσσερα ίσα μέρη. Κυριαρχεί με άνεση στο επίπεδο.

Η οξεία γωνία είναι πιο τεντωμένη, άρα είναι και θερμότερη από τις υπόλοιπες. Διαιρεί το τετράγωνο επίπεδο σε οκτώ ίσα μέρη και έχει μέσα της το στοιχείο της έντονης ενεργητικότητας.

Η αμβλεία γωνία ενώ επιθυμεί να κατακτήσει το επίπεδο, αδυνατεί να τα καταφέρει οπότε ηχεί αδέξια και πιο παθητική σε σχέση με τις άλλες.

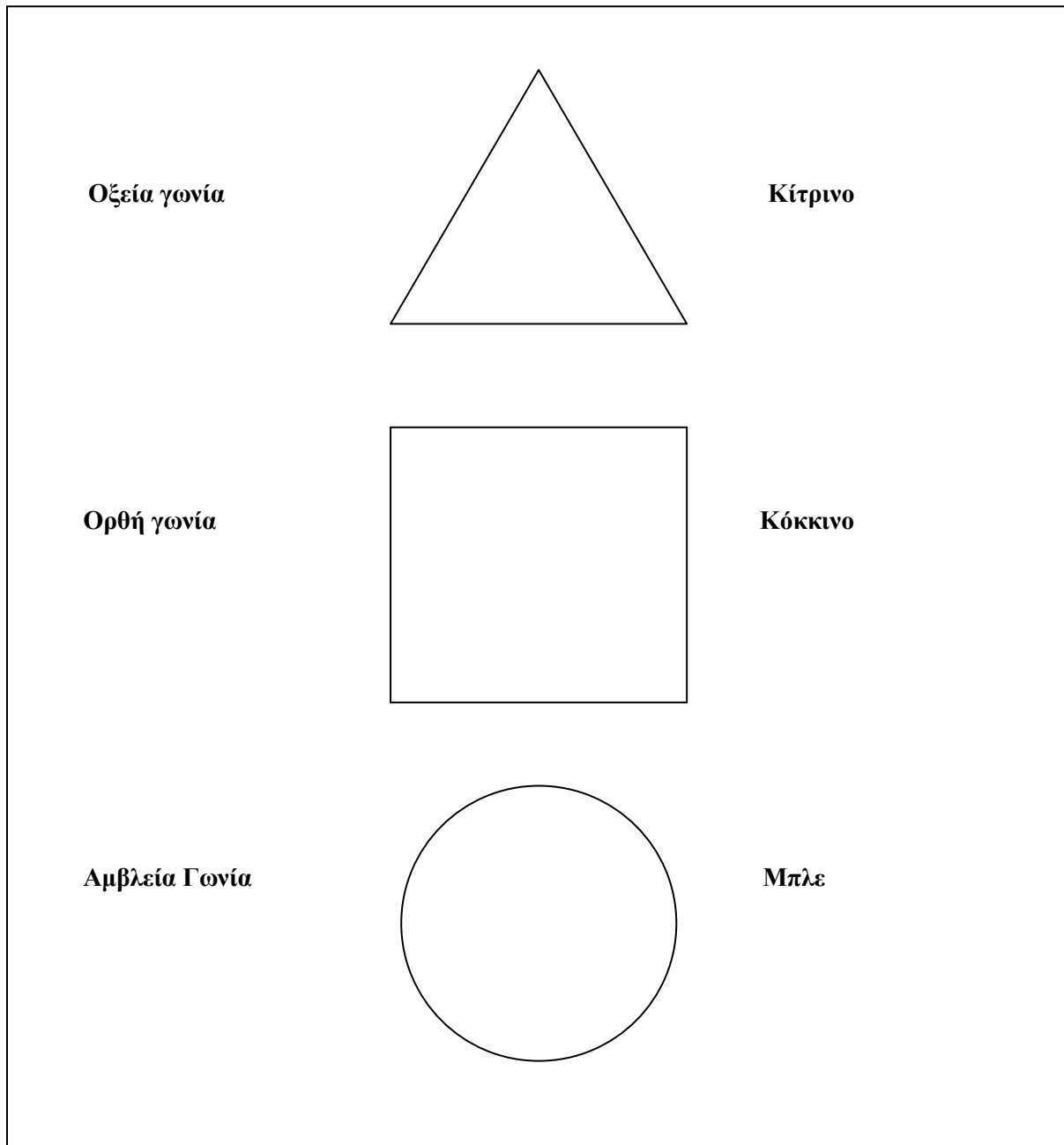
Χρωματικά η οξεία γωνία τείνει προς το θερμό, η ορθή προς το κόκκινο που είναι συγχρόνως και θερμό και ψυχρό χρώμα, η αμβλεία τέλος προς το ψυχρό (πίνακας 5.2).

Πίνακας 5.2 Συγγένειες μεταξύ χρωμάτων και γωνιών (Kandinsky, 1926/1996, 68).

Βασικά χρώματα	Γωνίες
Κίτρινο	Οξεία γωνία (30°)
Πορτοκαλί	Οξεία γωνία (60°)
Κόκκινο	Ορθή γωνία (90°)
Μοβ	Αμβλεία γωνία (120°)
Μπλε	Αμβλεία γωνία (150°)
Μαύρο	Ευθεία γραμμή (180°)

Όσο οξύτερη είναι η γωνία, τόσο αυξάνεται η θερμότητα (κίτρινο), ενώ αντίθετα μετά την ορθή (κόκκινο) όλο μειώνεται η θερμότητα, μέχρι την επίτευξη της αμβλείας 150°, γωνίας τυπικά μπλε που μοιάζει στην καμπύλη, η οποία όσο αναπτύσσεται τείνει ολοένα και περισσότερο προς τον κύκλο.

Οι γραμμές λοιπόν, αναπτυσσόμενες έχουν ολοφάνερα την τάση να δημιουργούν επίπεδα, με τα οποία έχουν ξεκάθαρη σχέση, αντίστοιχα όπως και με τα χρώματα. Και από τις παραπάνω σχέσεις προκύπτει τελικά η βαθιά συγγένεια μεταξύ βασικών χρωμάτων, γραμμών και βασικών σχημάτων όπως φαίνεται στο σχήμα 5.6.



Σχήμα 5.6 Σχηματική ένδειξη των σχέσεων γραμμή - φόρμα – χρώμα (Kandinsky, 1926/1996, 74).

Σε αυτό το σημείο, πρέπει να τονιστεί ότι ο σκοπός του Καντίνσκι, τοποθετείται πολύ πέρα από την απόπειρα να εγκαταστήσει κανόνες λίγο ή πολύ ακριβείς. Αυτό που επιδιώκει, είναι μάλλον να προκαλέσει συζήτηση σχετικά με τις μεθόδους ανάλυσης της τέχνης, που σχεδόν πάντοτε υπήρξαν υπερβολικά αυθαίρετες και συχνά εντελώς υποκειμενικές. Το όραμα του

είναι να συμβάλλουν όλοι (από κάθε γωνιά του πλανήτη), ο καθένας ανάλογα με τις ικανότητές του, για τη δημιουργία μιας επιστήμης της τέχνης, σε πλατύ και διεθνές επίπεδο.

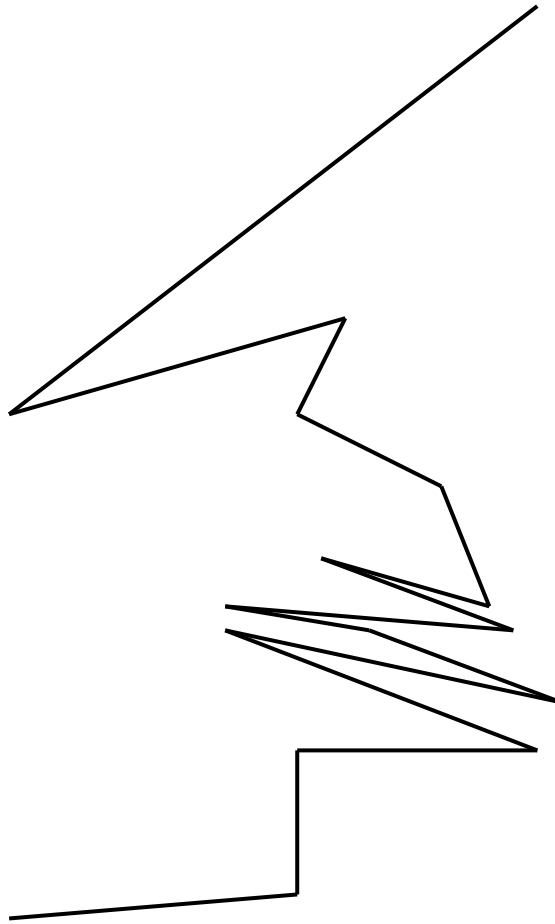
Όταν στις αρχικές δύο γραμμές της γωνίας προσθέσουμε και άλλες γραμμές, τότε έχουμε την τέταρτη κατηγορία γωνιών, τις ελεύθερες γωνίες ή αλλιώς τις ελεύθερες τεθλασμένες γραμμές (Kandinsky, 1926/1996, 68-78).

Μια γραμμή με πολλαπλές γωνίες μπορεί να συντεθεί από τα πιο διαφορετικά μέρη, απλούστερα μέχρι συνθετότερα: Σύνολο αμβλειών γωνιών με ταυτόσημα τμήματα. Σύνολο αμβλειών γωνιών με άνισα τμήματα. Σύνολο αμβλειών γωνιών εναλλασσόμενο με οξείες και τμήματα ταυτόσημα ή άνισα. Σύνολο αμβλειών γωνιών εναλλασσόμενο με ορθές και οξείες κλπ.

Ας τις ονομάσουμε ζιγκζάκ αυτές τις γραμμές, και σε ισομήκη τμήματα σχηματίζουν μια ευκίνητη ευθεία (σχήμα 5.7). (Kandinsky, 1926/1996, 78).

Σε οξεία γωνία δηλώνουν το ύψος δηλαδή την κατακόρυφη. Σε αμβλεία γωνία τείνουν προς την οριζόντια, αλλά κάτω από όλες τις μορφές τους διατηρούν την απεριόριστη ευκινησία της ευθείας.

Καθώς σχηματίζεται η αμβλεία, αν η δύναμη που μεγαλώνει τη γωνία αυξάνει, αυτή τείνει προς το επίπεδο και ειδικότερα προς τον κύκλο. Η συγγένεια ανάμεσα στην αμβλεία γωνία, στην καμπύλη και στον κύκλο δεν είναι μόνο εξωτερική αλλά και βαθιά εσωτερική: η παθητικότητα της αμβλείας και η ουδέτερη σχέση της με το περιβάλλον, την οδηγούν προς μία μεγαλύτερη εσωτερικότητα που καταλήγει στη βαθιά απορρόφηση του κύκλου (Kandinsky, 1926/1996, 78).



Σχήμα 5.7 Ελεύθερη γραμμή με πολλαπλές γωνίες (Kandinsky, 1926/1996, 78).

5.4.3 Καμπύλες γραμμές

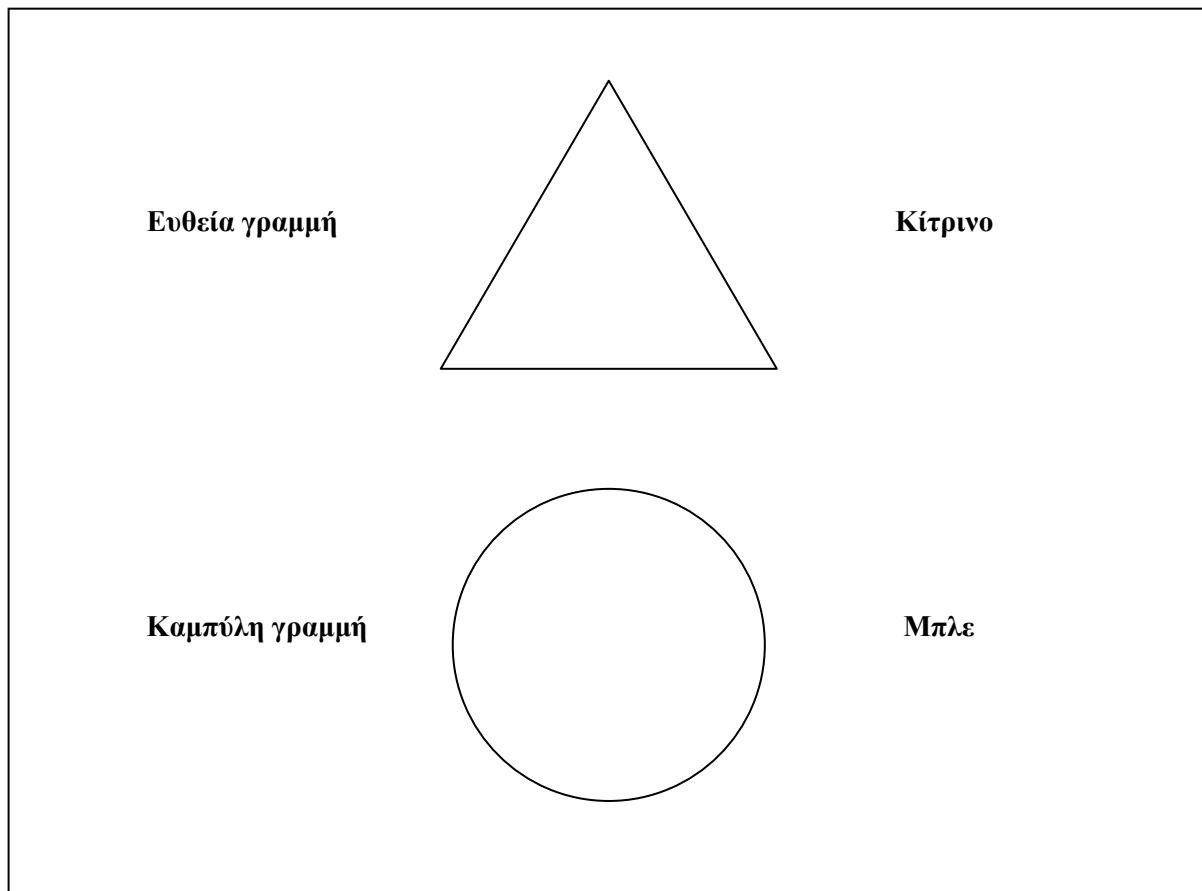
Η καμπύλη είναι αποτέλεσμα δύο δυνάμεων που δρουν ταυτόχρονα πάνω σε ένα σημείο, εκ των οποίων η μία επικρατεί έναντι της άλλης. Είναι μια ευθεία που έχει εκτραπεί από το δρόμο της εξαιτίας μιας συνεχούς πλάγιας πίεσης.

Από τον ορισμό της καμπύλης διαφαίνεται και η εσωτερική διαφορά της με την ευθεία. Στην ευθεία ενεργούν δυο αρχικές οριστικές εντάσεις, ενώ η καμπύλη τοποθετεί την κύρια ένταση

της στο τόξο, μια τρίτη δύναμη η οποία είναι αντίθετη στις άλλες δύο και υπερτερεί. Η καμπύλη μπορεί να είναι λιγότερο επιθετική και δυναμική από την ευθεία, αλλά κερδίζει σε διάρκεια. Ενώ η γωνία μοιάζει να είναι νέα και αυθόρμητη, το τόξο έχει ωριμότητα και συνειδητοποιημένη δύναμη. Γι' αυτούς τους λόγους η καμπύλη αποτελεί το αντίθετο της ευθείας.

Επίσης, ενώ η ευθεία για να δημιουργήσει επίπεδο χρειάζεται τρεις ωθήσεις τουλάχιστον (τρίγωνο), η καμπύλη το πετυχαίνει αυτό μοναχά με δύο δυνάμεις (κύκλος).

Έτσι όπως η ευθεία και η καμπύλη σχηματίζουν το ζευγάρι των γραμμών που είναι απαρχής αντίθετες (Kandinsky, 1926/1996, 79) έτσι και τα δύο επίπεδα αποτελούν το ζευγάρι των επιπέδων των απαρχής αντιθέτων (Kandinsky, 1926/1996, 81). Αντίστοιχα το κίτρινο και το μπλε δημιουργούν το ζευγάρι των χρωμάτων των απαρχής αντιθέτων (σχήμα 5.8).

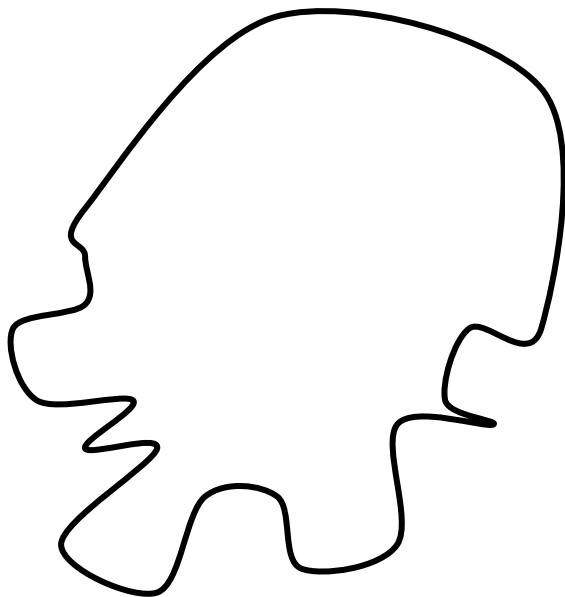


Σχήμα 5.8 Τρία στοιχειώδη ζεύγη απαρχής αντίθετα (Kandinsky, 1926/1996, 81).

Εκτός από τις απλές καμπύλες υπάρχουν και οι περίπλοκες ή κυματοειδείς καμπύλες, που μπορεί να αποτελούνται από:

1. τμήματα κύκλου
2. ελεύθερες καμπύλες
3. από διάφορους συνδυασμούς των προηγούμενων.

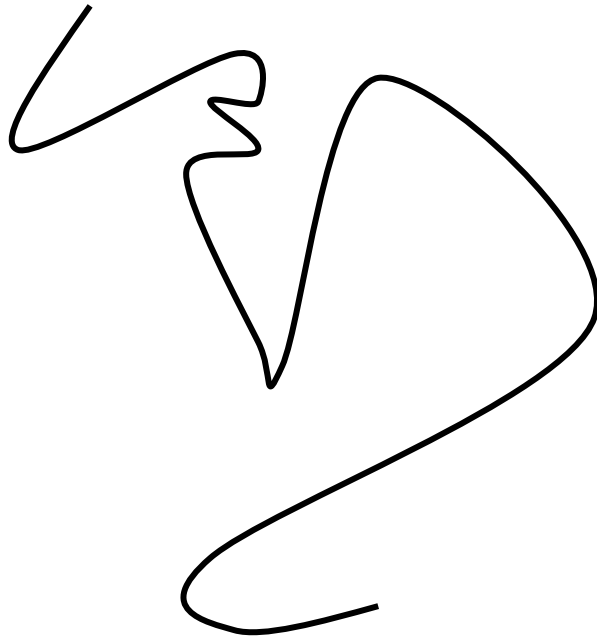
Σε κάθε περίπτωση πάντως τα διάφορα επίπεδα που προκύπτουν από καμπύλες, είτε γεωμετρικής είτε ελεύθερης φύσης, δεν χάνουν τη συγγένειά τους, ακόμα κι αν αυτή είναι πολλές φορές αόριστη, με τον κύκλο (σχήμα 5.9).



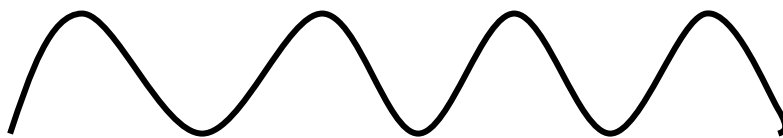
Σχήμα 5.9 Επίπεδο που προέκυψε από καμπύλες (Kandinsky, 1926/1996, 84).

Έτσι μια καμπύλη μπορεί να είναι γεωμετρικά κυματοειδής, όπου η εναλλαγή των θετικών και αρνητικών ωθήσεων είναι ομαλή και ευθεία (σχήμα 5.11).

Άλλη καμπύλη μπορεί να είναι ελεύθερα κυματοειδής όπου οι εναλλασσόμενες εντάσεις και χαλαρώσεις είναι ακανόνιστες και οι δύο δυνάμεις αγωνίζονται παθιασμένα για την επικράτηση της μιας πάνω στην άλλη (σχήμα 5.10).



Σχήμα 5.10 Ελεύθερη κυματοειδής καμπύλη (Kandinsky, 1926/1996, 85).

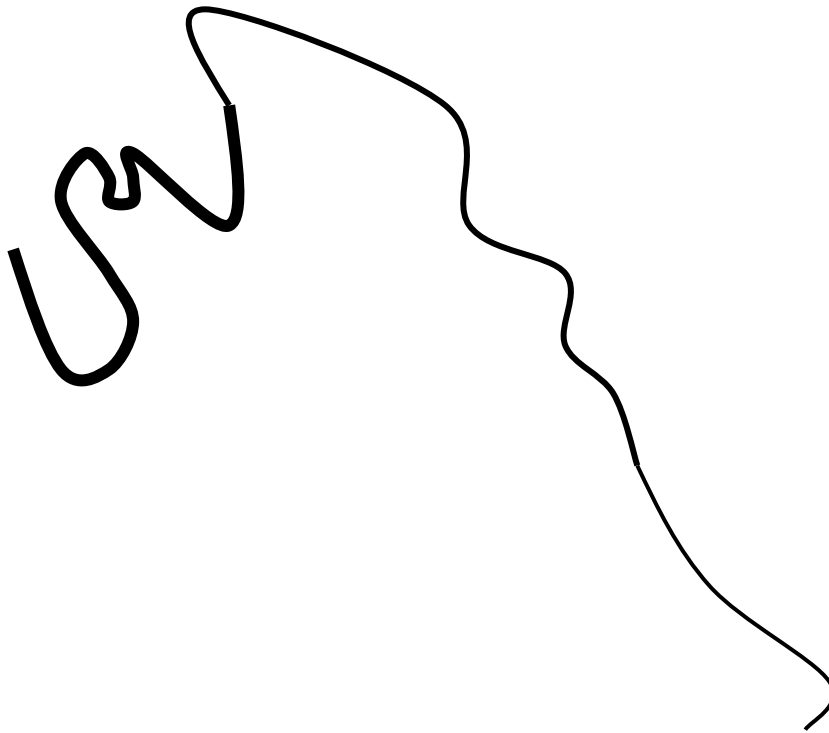


Σχήμα 5.11 Καμπύλη γραμμή – γεωμετρικά κυματοειδής (Kandinsky, 1926/1996, 85).

Ο αριθμός των κυματοειδών καμπύλων που μπορεί να υπάρξουν είναι άπειρος και αντίστοιχα άπειρες είναι και οι εσωτερικές εντάσεις και αντηχήσεις που μπορεί αυτές να προκαλούν. Το αποτέλεσμα θα εξαρτηθεί από:

1. το συνδυασμό ενεργητικών και παθητικών ωθήσεων
2. τη συμμετοχή των ηχητικότητων της κάθε κατεύθυνσης. Σ' αυτούς τους δύο συντελεστές της ηχητικότητας μπορεί ακόμα να προστεθεί,
3. η πάχυνση της ίδιας της γραμμής.

Αυτή η πάχυνση της γραμμής συνίσταται σε μια προοδευτική ή αυθόρμητη ανάπτυξη ή μείωση της πυκνότητας (σχήμα 5.12 – σχήμα 5.13) (Kandinsky, 1926/1996, 85).



Σχήμα 5.12 Παράδειγμα καμπύλης με προοδευτική μείωση της πυκνότητας.



Σχήμα 5.13 Παράδειγμα καμπύλης με αυξομείωση της πυκνότητας.

Το ζήτημα της πάχυνσης της γραμμής, αντίστοιχα με το ζήτημα ανάπτυξης του σημείου, θέτει το πρόβλημα της διάκρισης μεταξύ γραμμής και επιπέδου, ένα πρόβλημα στο οποίο ο Καντίνσκι δεν μπορεί να μας δώσει μια ακριβή απάντηση. Το που σταματάει η γραμμή και που αρχίζει το επίπεδο είναι ζήτημα ακαθόριστο και ρευστό. Μια διάκριση αποδεκτή σε παγκόσμιο επίπεδο, δεν είναι εφικτή, γεγονός που θεωρεί ότι μπορεί να οφείλεται, είτε στο ελάχιστα προχωρημένο επίπεδο της ζωγραφικής, είτε στην ίδια τη φύση της τέχνης (Kandinsky, 1926/1996, 79-90).

5.4.4 Συναρμολογημένες γραμμές

Η τελευταία κατηγορία γραμμών είναι αποτέλεσμα συνδυασμού των υπολοίπων. *Ο ειδικός της χαρακτήρας καθορίζεται από τη φύση των τμημάτων που την συνθέτουν:*

1. είναι μια γεωμετρική συναρμολόγηση, αν αποτελείται αποκλειστικά από γεωμετρικά σχήματα,

2. είναι μια μεικτή συναρμολόγηση, αν στα γεωμετρικά σχήματα προστεθούν και ελεύθερα κομμάτια,
3. είναι μια ελεύθερη συναρμολόγηση, όταν αποτελείται μόνο από ελεύθερα τμήματα (σχήμα 5.14) (Kandinsky, 1926/1996, 90).



Σχήμα 5.14 Ελεύθερη συναρμολογημένη γραμμή

5.4.5 Γενικά

Μπορεί οι γραμμές να είναι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους και να τις συναντάμε σε διάφορες παραλλαγές, όμως η πηγή της κάθε γραμμής είναι μία: η δύναμη. Η δύναμη δίνει ζωή στη γραμμή και αυτή η ζωή εκφράζεται με εντάσεις. Οι εντάσεις από την πλευρά τους δίνουν μια εσωτερική έκφραση στο στοιχείο. Οι διάφορες δυνατότητες χρήσης των γραμμών, είναι ένα πρόβλημα σύνθεσης. Άπειροι συνδυασμοί μπορεί να προκύψουν από ευθείες, καμπύλες, επίπεδα, σημεία κλπ. Ο ένας συνδυασμός μπορεί να υποτάσσεται σε

κάποιον άλλο, και ο δεύτερος με τη σειρά του σε κάποιον άλλο κ.ο.κ., αλλά όλοι μαζί θα αποτελούν μέρος της όλης σύνθεσης.

Σαν το δικό μας ηλιακό σύστημα που δεν αποτελεί παρά ένα σημείο στο κοσμικό σύμπαν.

Η γενική αρμονία μιας σύνθεσης μπορεί λοιπόν να αποτελείται από πολλούς συνδυασμούς και μάλιστα με δυνατό ανταγωνισμό. Αυτές οι αντιθέσεις μπορούν επίσης να έχουν ένα χαρακτήρα παράφωνο, και παρ' όλα αυτά με τη σωστή τους χρήση όχι μόνο δεν είναι αρνητικές αλλά ενεργούν με θετικό τρόπο στη γενική σύνθεση και εξυψώνουν το έργο σε μια αρμονική τελειότητα (Kandinsky, 1926/1996, 95).

Όσον αφορά το στοιχείο του χρόνου, αυτό γίνεται περισσότερο αντιληπτό στη γραμμή απ' ότι στο σημείο, γιατί η γραμμή έχει μήκος, το οποίο ανταποκρίνεται στη διάρκεια. Ο χρόνος θα αποτελέσει ένα, επίσης από τα ζητήματα που θα πρέπει να μελετηθούν προσεκτικά σε μια πραγματεία σύνθεσης.

Ένα ακόμη ενδιαφέρον σημείο για τον καλλιτέχνη θα ήταν να δει πώς η φύση μεταχειρίζεται τα βασικά υλικά. Για παράδειγμα την πολλαπλή έκδοση με την οποία η γραμμή εμφανίζεται στη φύση. Οι νόμοι της φύσης, αντί να ωθούν τον καλλιτέχνη σε μια μίμηση της αυτής εντελώς εξωτερικής, θα έπρεπε αντίθετα να τον προτρέπουν να αντιπαραβάλλει του νόμους της τέχνης με αυτούς της φύσης.

Οι χωριστοί και αυτόνομοι νόμοι των δύο μεγάλων βασιλείων – τέχνη και φύση – τελικά θα μας οδηγήσουν στην αντίληψη ενός γενικού νόμου του σύμπαντος και θα εξωτερικεύσουν την αλληλεπίδραση τους σε μια ανώτερη πειθαρχία εσωτερικής και εξωτερικής σύνθεσης.

Σήμερα μόνο η αφηρημένη τέχνη παίρνει αυτή τη θέση και έχοντας συνείδηση των δικαιωμάτων και των καθηκόντων της δεν βασίζεται πια στις εξωτερικές εμφανίσεις της φύσης. Και δεν δέχομαι ότι η εμφάνιση είναι υποταγμένη στις εξωτερικές ανάγκες στην «εικονική» τέχνη – είναι αδύνατο να μεταθέσουμε το εσωτερικό ενός βασιλείου στο εξωτερικό ενός άλλου (Kandinsky, 1926/1996, 102-103).

Τα παραδείγματα γραμμών στη φύση είναι άπειρα: ο γραμμικός σχηματισμός των κρυστάλλων, η γραμμική ανάπτυξη των νευρώσεων των φύλλων, η οργανική γραμμική

σύνθεση των κλαριών, ο γεωμετρικός ιστός της αράχνης, ο σκελετός των ανθρώπων και των ζώων, είναι μόνο μερικά από τα πάμπολλα παραδείγματα. Ενώ, όμως το κύτταρο – πρωταρχικό στοιχείο της φύσης είναι σε διαρκή και ενεργητική κίνηση, το σημείο – το πρωταρχικό στοιχείο στη ζωγραφική- είναι σε ακινησία και ηρεμία. Αυτή είναι μόνο μία – η πρωταρχική – διαφορά ανάμεσα στη φύση και τη ζωγραφική.

Άλλη διαφορά, για παράδειγμα, είναι ότι στη φύση παρατηρείται συχνά η ομόκεντρη γραμμική κατασκευή, ενώ στη ζωγραφική μια γραμμή μπορεί να είναι ελεύθερη, χωρίς αναφορά προς το κέντρο, γιατί η ολοκλήρωση είναι εσωτερικής φύσης.

Και ο σκοπός της τέχνης, ως προς τον άνθρωπο – και ίσως και η θεμελιώδης διαφορά της από τη φύση: να μην συγχέουμε σε καμία περίπτωση το περιέχον με το περιεχόμενο (Kandinsky, 1926/1996, 90-112).

Σημείο – Ήρεμο. Γραμμή – Ένταση, ενεργητική, γεννιέται από την κίνηση. Τα δυο στοιχεία σε διασταύρωση, σε συνδυασμό – δημιουργούν τη δικιά τους «γλώσσα» απρόσιτη στις λέξεις. Ο αποκλεισμός των «στολιδιών», που θα μπορούσαν ν' αμαυρώσουν και να πνίξουν την εσωτερική ηχητικότητα αυτής της γλώσσας, παρέχει στη ζωγραφική έκφραση τη μεγαλύτερη συντομία και την πιο υψηλή ακρίβεια. Η καθαρή φόρμα είναι έτοιμη να δεχτεί το ζωντανό περιεχόμενο (Kandinsky, 1926/1996, 113).

5.5 Πρωταρχικό επίπεδο

Η υλική επιφάνεια η οποία προορίζεται να φέρει το ζωγραφικό έργο, καλείται πρωταρχικό επίπεδο (ΠΕ).

Το ΠΕ ορίζεται από δύο κατακόρυφες και δύο οριζόντιες, δηλαδή από δύο στοιχεία ήρεμου και θερμού και δύο στοιχεία ήρεμου και ψυχρού. Οι δύο αυτές τάσεις ορίζουν την γαλήνια και αντικειμενική ηχητικότητα του ΠΕ και το προσδιορίζουν σαν ένα αυτόνομο ον μέσα στο περιβάλλον του.

Ανάλογα με το ποια τάση επικρατεί, το ύψος ή το πλάτος, το θερμό ή το ψυχρό, δημιουργείται εξαρχής μια ατμόσφαιρα περισσότερο ψυχρή ή θερμή, προτού ακόμη τοποθετηθεί κανένα στοιχείο πάνω στον καμβά.

Αυτό το φαινόμενο προσφέρει πολυάριθμες δυνατότητες σύνθεσης. Για παράδειγμα, ένας πολλαπλασιασμός των ενεργητικών εντάσεων των κατευθυνόμενων προς τα πάνω, σε ένα ΠΕ μάλλον ψυχρό (στο πλάτος), θα κάνει πάντα αυτές τις εντάσεις περισσότερο ή λιγότερο «δραματικές» γιατί το εμπόδιο θέτει σε κίνηση μια ιδιαίτερη δύναμη. Ένα τέτοιο εμπόδιο, υπέρμετρα κοντραρισμένο, μπορεί ακόμη να οδηγήσει σε δυσάρεστες αισθήσεις αν όχι ανυπόφορες (Kandinsky, 1926/1996, 115).

Κατά συνέπεια η πιο αντικειμενική ατμόσφαιρα δημιουργείται από ένα ΠΕ τετράγωνου σχήματος, όπου οι ψυχροί και οι θερμοί ήχοι ισορροπούν τέλεια. Αν τώρα συνδυαστεί ένα «απόλυτα» αντικειμενικό στοιχείο σε ένα τετράγωνο ΠΕ, επίσης «απόλυτα» αντικειμενικό, αυτό που θα προκύψει θα είναι θανατηφόρα ψυχρό. Με σκεπτικισμό, βέβαια, γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι η «απόλυτη» αντικειμενικότητα είναι ανέφικτη. Απλώς το ΠΕ θέτει εξαρχής κάποιες βάσεις, γιατί από τη φύση του είναι ένας παράγοντας ανεξάρτητος από τις δυνάμεις του καλλιτέχνη.

Η θέση των οριζόντιων γραμμών είναι πάνω και κάτω. Η θέση των κατακόρυφων είναι δεξιά και αριστερά. Έτσι προκύπτει και μια δεύτερη αντίληψη που προσδιορίζεται από την θέση. Το ΠΕ σαν ζωντανή ύπαρξη, όπως και κάθε άλλη ζωντανή ύπαρξη υποτάσσεται στους όρους του «πάνω» και «κάτω». Το να βγει στην επιφάνεια αυτή η ζωντανή ύπαρξη εναπόκειται στις δυνάμεις και τον σκοπό του καλλιτέχνη.

Μπορούμε να υποθέσουμε ότι κάθε καλλιτέχνης αισθάνθηκε, ίσως ασυνείδητα, την «αναπνοή» του παρθενικού ΠΕ και απέναντι σ' αυτήν την ύπαρξη νιώθει λίγο ή πολύ υπεύθυνος γιατί γνωρίζει ότι μια αστόχαστη κακομεταχείριση θα ισοδυναμούσε με δολοφονία... αυτός ο ζωντανός αλλά πρωτόγονος οργανισμός με μια σωστή δράση μετασηματίζεται σ' έναν καινούριο οργανισμό το ίδιο ζωντανό που όμως σταμάτησε να είναι πρωτόγονος και το αποδεικνύει με όλα τα χαρακτηριστικά ενός οργανισμού στο εξής ανωτέρου (Kandinsky, 1926/1996, 116-117).

Το «επάνω» προσιδιάζει με τον ήχο της ευλυγισίας, της ελαφράδας, της ανάβασης και τελικά της ελευθερίας. Τα μικρά στοιχεία όσο πλησιάζουν το επάνω μέρος του ΠΕ, φαίνονται διάσπαρτα λόγω της έλλειψης πυκνότητας, ενώ οι βαρύτερες φόρμες κερδίζουν σε βάρος στο επάνω μέρος του ΠΕ. Η κίνηση είναι ελεύθερη και η ανάβαση ή η κατάβαση είναι γεμάτες ένταση.

Το «κάτω» αντίθετα προσιδιάζει με τον ήχο της πυκνότητας, της βαρύτητας και της συστολής. Τα μικρά στοιχεία στο κάτω μέρος του ΠΕ φαίνονται πολύ πιο συμπυκνωμένα και ικανά να κρατήσουν βαρύτερες φόρμες. Η ανάβαση, όμως, γίνεται δύσκολο έργο. Η συστολή βρίσκεται στο μάξιμουμ.

Οι παραπάνω ιδιότητες μπορούν να πάρουν ακόμα πιο δραματικό τόνο, αν πολλαπλασιαστούν οι βαριές φόρμες κάτω και οι ελαφριές πάνω. Αντίθετα μπορούν να εκμηδενιστούν αν οι βαριές φόρμες τοποθετηθούν πάνω και οι ελαφριές κάτω (Kandinsky, 1926/1996, 117-118).

Όσον αφορά την δεύτερη ηχητικότητα του ΠΕ, αυτή της θέσης αναλόγως έχουμε: Η αριστερή πλευρά ηχεί ευλύγιστη, ελαφριά, απελευθερωμένη και τελικά ελεύθερη όπως το «πάνω» και η δεξιά αντίστοιχα όπως το «κάτω». Η διαφορά έγκειται στην διαβάθμιση αυτών των ιδιοτήτων. Στο «επάνω» όλες οι ιδιότητες υπερέχουν από αυτές του «αριστερά» και στο «κάτω» αντίστοιχα, όλες οι ιδιότητες υπερέχουν από αυτές του «δεξιά» (Kandinsky, 1926/1996, 119-120).

Η προς τ' «αριστερά» κατεύθυνση -έξοδος- είναι μια κίνηση προς πέρα μακριά. Προς αυτή ακριβώς τη διεύθυνση τείνει ο άνθρωπος όταν αφήνει το συνηθισμένο του περιβάλλον, απελευθερωμένος έτσι από τις στενοχώριες που τον ενοχλούν και εμποδίζουν τις κινήσεις του με την πνιγηρή ατμόσφαιρα, για να αναπνεύσει επιτέλους όλο και καλύτερα. Φεύγει «στην τύχη». Έτσι οι μορφές με τις προς τ' αριστερά εντάσεις έχουν μια «ριμοκίνδυνη» πλευρά και η «κίνηση» αυτών των μορφών κερδίζει σε ένταση και ταχύτητα.

Η προς τα «δεξιά» κατεύθυνση -επιστροφή- είναι μια κίνηση προς το σπίτι. Αυτή η κίνηση κουβαλά μια κάποια κούραση και ο σκοπός της είναι η ανάπαυση. Πλησιάζοντας δεξιά η κίνηση βραδύνεται και εξασθενεί –έτσι οι εντάσεις των μορφών που κατευθύνονται δεξιά λεπτύνονται και το δικαίωμα τους για κίνηση περιορίζεται συνέχεια.

Αν χρειαζόμασταν μια «φιλολογική» έκφραση ισοδύναμη του «πάνω» και «κάτω», αμέσως θα επιβαλλόταν ο συσχετισμός με ουρανό και γη (πίνακας 5.3) (Kandinsky, 1926/1996, 121-122).

Πίνακας 5.3 Τα τέσσερα σύνορα του ΠΕ (Kandinsky, 1926/1996,122).

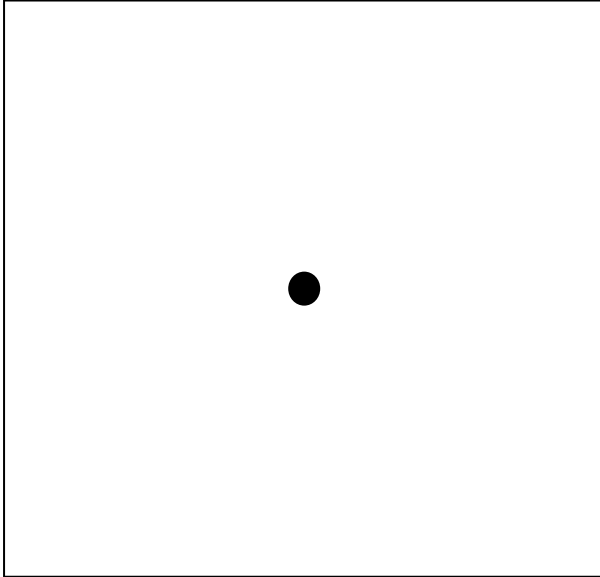
Διαδοχή	Ένταση	«Φιλολογικό»
1. το Επάνω	προς	τον Ουρανό
2. το Αριστερά	προς	τα Πέρα Μακριά
3. το Δεξιά	προς	το Σπίτι
4. το Κάτω	προς	τη Γη

Σκοπός αυτού του παραλληλισμού των τεσσάρων συνόρων του ΠΕ με «φιλολογικά» στοιχεία είναι να φανούν οι εσωτερικές του εντάσεις, που στην πραγματικότητα δεν είναι δυνατό να περιγραφούν με λόγια, γι' αυτό ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να παίρνει κατά γράμμα αυτόν τον παραλληλισμό, παρά μόνο να προσπαθεί να ακούσει τους εσωτερικούς ήχους του ΠΕ.

Παρόλο που το τετράγωνο θεωρείται η πιο αντικειμενική φόρμα που μπορεί να πάρει το ΠΕ, τονίστηκε και προηγουμένως ότι αυτή η αντικειμενικότητα δεν είναι παρά μόνο σχετική. Η τέλεια ηρεμία βρίσκεται μόνο στο σημείο όταν αυτό είναι απομονωμένο (σχήμα 5.15). Το σημείο στο κέντρο του τετραγώνου (σχήμα 5.16) είναι μόνο «σχετικά» ήρεμο αφού, όπως είδαμε οι οριζόντιες και κατακόρυφες γραμμές του τετραγώνου χρωματίζουν με εντάσεις αυτήν την ηρεμία.

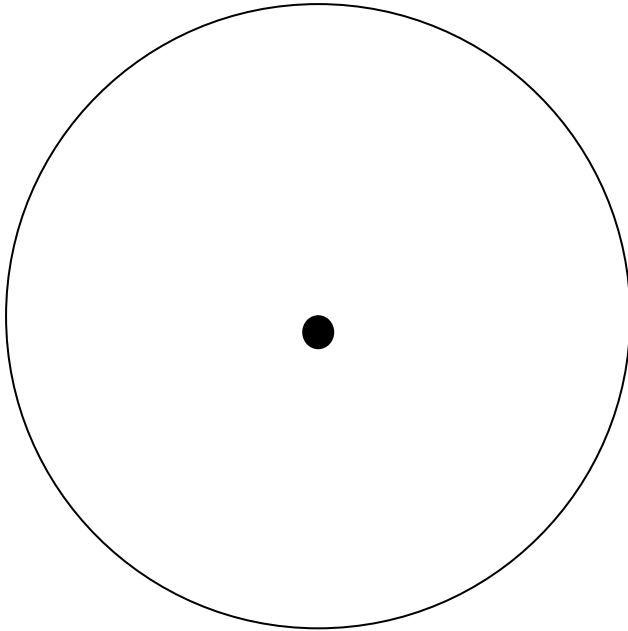


Σχήμα 5.15 Απομονωμένο σημείο – Τέλεια ηρεμία.



Σχήμα 5.16 Σημείο στο κέντρο του τετραγώνου – Σχετική ηρεμία.

Μόνο ο κύκλος, από τις διάφορες φόρμες που μπορεί να πάρει το επίπεδο, πλησιάζει περισσότερο την άχρωμη ηρεμία, μιας και στερείται της βιαιότητας της γωνίας. Το σημείο στο κέντρο του κύκλου (σχήμα 5.17) είναι το πιο τέλεια ήρεμο, από τα μη απομονωμένα σημεία (Kandinsky, 1926/1996, 123).

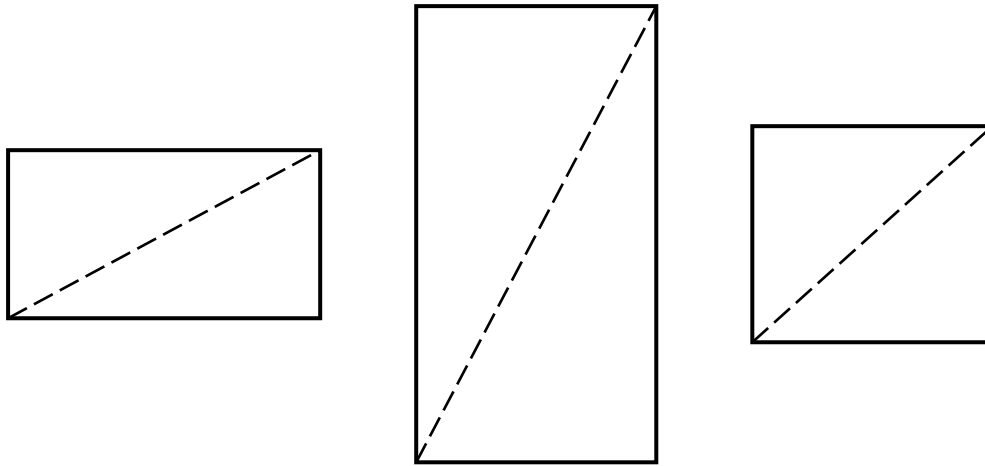


Σχήμα 5.17 Σημείο στο κέντρο του κύκλου – Το πιο τέλεια ήρεμο από τα μη απομονωμένα σημεία.

Το ΠΕ προσφέρει βασικά δύο τυπικές περιπτώσεις πρόσληψης στοιχείων:

- 1. τα στοιχεία ενώνονται υλικά με το ΠΕ και δίνουν σαν αποτέλεσμα ένα αυξημένο τόνισμα της ηχητικότητας του ΠΕ ή*
- 2. η σχέση τους με το ΠΕ είναι τόσο χαλαρή, ώστε θα λέγαμε ότι αυτό δεν αντηχεί πια, σχεδόν εξαφανίζεται, τα δε «στοιχεία» πλανιούνται σ' ένα χώρο με ακαθόριστα σύνορα (κυρίως στο βάθος) (Kandinsky, 1926/1996, 123-124).*

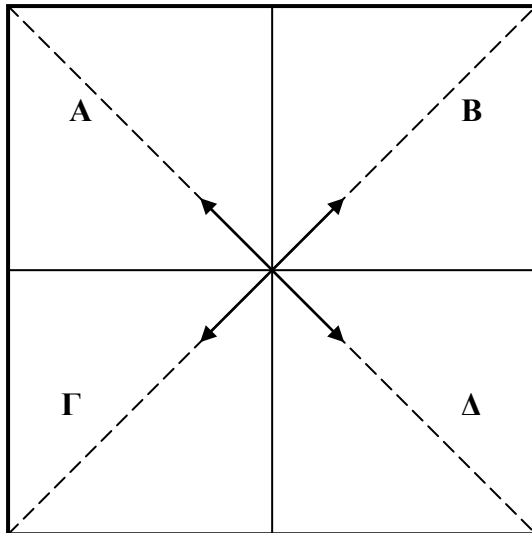
Ένας καθοριστικός παράγοντας, λοιπόν, στη ζωγραφική είναι η εκλογή του σχήματος (format) του ΠΕ. Ανάλογα με το σχήμα του ΠΕ (π.χ. τετράγωνο, ορθογώνιο με μεγαλύτερο πλάτος κλπ.) αλλάζει και η κλίση της διαγωνίου (σχήμα 5.18). Η μεγαλύτερη εκτροπή της διαγωνίου προς την κατακόρυφη ή την οριζόντια, προσδιορίζει τις εντάσεις και χρωματίζει διαφορετικά τις διάφορες φόρμες. Έτσι, με μια κακή επιλογή σχήματος ΠΕ η τάξη των στοιχείων μπορεί να μετατραπεί σε απωθητική σύγχυση.



Σχήμα 5.18 διαφορές στην κλίση της διαγωνίου του ΠΕ (Kandinsky, 1926/1996, 125).

Φυσικά δεν θεωρούμε «πειθαρχία» μόνο μια «αρμονική κατασκευή» καθαρά μαθηματική, όπου όλα τα στοιχεία τοποθετούνται σε κατευθύνσεις ορθά μετρημένες, αλλά ακόμα και μια κατασκευή σύμφωνα με τις αρχές της αντίθεσης. Παράδειγμα, τα στοιχεία που 'χουν καθ' ύψος τάση «δραματοποιούνται» με το κατά πλάτος σχήμα, γιατί βρίσκονται τοποθετημένα στη μέση της συστολής. Αυτό σαν ένδειξη για μια πραγματεία σύνθεσης (Kandinsky, 1926/1996, 125).

Στο σχήμα 5.19 βλέπουμε τα τεταρτημόρια ενός τετραγώνου ΠΕ.



Σχήμα 5.19 Τα τεταρτημόρια (Kandinsky, 1926/1996, 126).

Από το ουδέτερο κέντρο του τετραγώνου φεύγουν οι εντάσεις προς την κατεύθυνση των διαγωνίων. Στο κάθε τεταρτημόριο δρουν διαφορετικές εντάσεις (πίνακας 5.4), με ανώτατη αντίθεση αυτή του Α και Δ τεταρτημορίου. Η αντίθεση του Β και του Γ τεταρτημορίου είναι φθίνουσα και η συγγένεια τους διακρίνεται εύκολα. Η διαγώνιος ΑΔ διακρίνεται από μια «δραματική» ένταση, ενώ η διαγώνιος ΒΓ από μια «λυρική» ένταση. Οι χαρακτηρισμοί, βέβαια, αυτοί των διαγωνίων αναφέρονται στο εσωτερικό τους περιεχόμενο. Είναι οι γέφυρες από το εξωτερικό στο εσωτερικό (Kandinsky, 1926/1996, 126-128).

Πίνακας 5.4 Οι εντάσεις των τεταρτημορίων (Kandinsky, 1926/1996, 126).

Τεταρτημόριο	Ένταση
A	Ο πιο εύκαμπτος συνδυασμός
B	Αντίσταση που εξασθενεί προς τα πάνω
Γ	Αντίσταση που εξασθενεί προς τα κάτω
Δ	Η πιο δυνατή αντίσταση

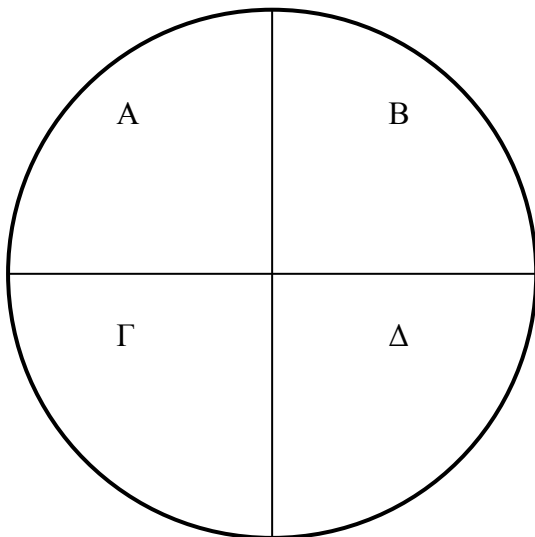
Παρά τις φαινομενικά ανυπέρβλητες αντιλογίες, ο άνθρωπος στις μέρες μας δεν αρκείται πια στα φαινόμενα. Η όραση του κερδίζει σε οξύτητα, η αντίληψη του λεπταίνει και η επιθυμία του να αντιληφθεί και η επιθυμία του να αντιληφθεί το εσωτερικό των πραγμάτων πέρα από την

όψη τους αυξάνει. Γι' αυτό ακριβώς μας είναι δυνατό να αισθανθούμε την εσωτερική δόνηση ενός όντος τόσο σιωπηλού και κρυμμένου, όπως το πρωταρχικό επίπεδο.

Αυτή η δόνηση του ΠΕ μετασχηματίζεται, όπως δείξαμε, σε διπλές ή πολλαπλές ηχητικότητες μόλις μπει ένα στοιχείο, ακόμα και το απλούστερο, στο ΠΕ (Kandinsky, 1926/1996, 133).

Γενικά, προκύπτει ότι οι φόρμες κερδίζουν σε ένταση όσο πλησιάζουν τα όρια του ΠΕ, αλλά μόλις τα αγγίζουν η ένταση αυτή χάνεται. Όσο πιο κοντά στο κέντρο βρίσκεται μία φόρμα βοηθά στη λειτουργία μιας λυρικής κατασκευής, ενώ όσο πιο κοντά στα σύνορα του ΠΕ βοηθά στη δημιουργία μιας δραματικής κατασκευής.

Πέρα από το τετράγωνο και τα ορθογώνια ΠΕ, μπορούμε να έχουμε και πολυγωνικά ΠΕ, ξεκινώντας από το τρίγωνο μέχρι ο αριθμός των γωνιών να αυξηθεί τόσο ώσπου να εξαφανιστούν τελείως και να προκύψει ο κύκλος. Στην περίπτωση του κύκλου ισχύουν οι ίδιες εντάσεις που ισχύουν και για το τετράγωνο ΠΕ, ανάλογα με το εκάστοτε τμήμα, Α ή Β ή Γ ή Δ (σχήμα 5.20).



Σχήμα 5.20 Τα τέσσερα τμήματα του κύκλου (Kandinsky, 1926/1996, 133).

Με σταθερή συμπίεση του κύκλου δημιουργούνται οι ωοειδείς φόρμες ΠΕ και με ελεύθερη συμπίεση οι ελεύθερες φόρμες ΠΕ. Και στα πολυγωνικά και στα ωοειδή και στα ελεύθερα

ΠΕ ισχύουν οι ίδιες αρχές, όπως αυτές που περιγράφηκαν στην περίπτωση του τετραγώνου ΠΕ. Οι αρχές αυτές παραμένουν αναλλοίωτες ακόμα και στις πιο πολύπλοκες μορφές.

Το ΠΕ προκύπτει από μια μέθοδο καθαρά υλική και συνεπώς ο χαρακτήρας του εξαρτάται και από αυτή τη μέθοδο. Μπορεί ή επιφάνεια του να είναι λεία, τραχιά, σπυρωτή, στυλπνή, ματ, λαμπερή κλπ. και έτσι, ανάλογα με το υλικό με το οποίο είναι φτιαγμένη να τονίζει ή να απομονώνει τις εσωτερικές εντάσεις του ΠΕ.

Το υλικό και η γνώση του υλικού, είναι στοιχεία απαραίτητα όχι μόνο για την υλοποίηση του ΠΕ, αλλά και για την αποϋλοποίηση του. Αποτελούν τη γέφυρα που οδηγεί από το εξωτερικό στο εσωτερικό (Kandinsky, 1926/1996, 136-143).

Ο θεατής, από την πλευρά του, είναι τελικά αυτός που θα καθορίσει εάν οι εντάσεις που περιγράφηκαν, θα γίνουν εσωτερικά αντιληπτές.

Ας υπογραμμίσουμε ιδιαίτερα ότι μια αίσθηση “vol-plane” (μετεώριση) δεν εξαρτιέται μόνο από τις συνθήκες που αναφέραμε, αλλά επίσης από τη δεκτικότητα του θεατή. Το μάτι του μπορεί να διαθέτει την ικανότητα να βλέπει το εξωτερικό ή το εσωτερικό ή και τα δύο μαζί: αν το λίγο εξασκημένο μάτι (και αυτό εξαρτάται από τον ψυχισμό) δεν μπορεί να αντιληφθεί το βάθος, δεν θα μπορεί επίσης να κάνει αφαίρεση από την υλική επιφάνεια για να αισθανθεί τον ανεξήγητο χώρο. Το καλλιεργημένο σ’ αυτό μάτι πρέπει να είναι ικανό αφενός μεν να βλέπει την επιφάνεια του έργου όπως είναι, και αφετέρου να την αγνοεί όταν αυτή η επιφάνεια εκφράζει το χώρο. Μια απλή γραμμική σύνθεση μπορούμε να τη μεταχειριστούμε με δύο τρόπους – ή την κρατάμε στο αρχικό επίπεδο ή την αφήνουμε να κυματίζει ελεύθερα στο χώρο. Το σημείο που χαράσσεται στο επίπεδο και αυτό μπορεί επίσης να ελευθερωθεί από την επιφάνεια και να «μετεωρισθεί» στο χώρο.

Όπως οι εσωτερικές εντάσεις του ΠΕ παραμένουν παρούσες στις περίπλοκες φόρμες του επιπέδου, έτσι οι ίδιες εντάσεις, μεταφέρονται από την άυλη επιφάνεια στον ανεξήγητο χώρο. Η θέση δεν χάνει το κύρος της. Αν το σημείο εκκίνησης είναι σωστό και η κατεύθυνση που πήραμε η ορθή, δεν θα αποτύχουμε στο σκοπό.

Σκοπός κάθε θεωρητική έρευνας είναι:

1. να βρούμε τη ζωή,

2. να καταστήσουμε κατανοητή τη δόνηση της, και
3. να βεβαιώσουμε την εντολή κάθε ζωντανής ύπαρξης.

Έτσι απολαμβάνουμε ζωντανά γεγονότα – όσο και απομονωμένα φαινόμενα και τις σχέσεις τους. Εναπόκειται στη φιλοσοφία να βγάλει συμπεράσματα, τι είναι μια δουλειά σύνθεσης που οδηγεί σε εσωτερικές αποκαλύψεις – όσο το επιτρέπει κάθε εποχή (Kandinsky, 1926/1996, 143-144).

6. Άλλα κείμενα του Καντίνσκι

Ο Καντίνσκι, όπως είδαμε ξεκινά τη θεωρητική του προσπάθεια με *Το πνευματικό στην τέχνη* (1912), συνεχίζει με το *Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο* (1926), τις δύο ολοκληρωμένες συγγραφικές του απόπειρες, αλλά δεν πρέπει να παραλειφθούν τα πάμπολλα δοκίμια και άρθρα του, που κατά καιρούς δημοσιεύτηκαν στο αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη, σε περιοδικά της εποχής, σε κριτικές για εκθέσεις κλπ. Αυτά τα δοκίμια συνοψίστηκαν και δημοσιεύτηκαν κάτω από το κοινό όνομα *Τέχνη και Καλλιτέχνες* (Kandinsky, 1986) και αποτελούν ουσιαστικά τον τρίτο τόμο του θεωρητικού του έργου. Συμπεριλαμβανομένης και της αυτοβιογραφίας του *Αναδρομή: 1901-1913* (Kandinsky, 2008), η τέχνη του 20^{ου} αιώνα παρέλαβε από τον Καντίνσκι μια ανατρεπτική τετραλογία, που σε συνδυασμό με το ζωγραφικό του έργο, συντέλεσε στον «καθαρισμό» της «πνευματικής ατμόσφαιρας» του Δυτικού Κόσμου, ενός κόσμου που υπέφερε και υποφέρει βάνουσα από τις σαρωτικές συνέπειες του άκρατου υλισμού.

Από το τρίτο, λοιπόν θεωρητικό έργο του Καντίνσκι, *Τέχνη και Καλλιτέχνες* (Kandinsky, 1986), επέλεξα να παραθέσω ορισμένα αποσπάσματα από τα δοκίμια του – στην αυθεντική τους μορφή -, που κατά τη γνώμη μου παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφενός για την ουσία των απόψεων που εκφράζει και το κλίμα της εποχής στο οποίο μας μεταφέρει, αφετέρου για το καυστικό και λογοτεχνικό ύφος του.

6.1 Φραντς Μαρκ

Το κείμενο αυτό, δημοσιεύτηκε στα τεύχη 8-10/1936 των Cahiers d' Art για την 20^η επέτειο από το θάνατο του Μαρκ.

«Με τον Φραντς Μαρκ γνωριστήκαμε κάτω από σχεδόν δραματικές συνθήκες.

Στα 1910 μια ομάδα «πρωτοποριακών» καλλιτεχνών από το Μόναχο, αφού ξεπέρασε ανομολόγητες δυσκολίες, πέτυχε να οργανώσει έκθεση σε μια από τις μεγαλύτερες και ωραιότερες καλλιτεχνικές γκαλερί αυτής της πόλης, που αποκαλείται «σύγχρονη Αθήνα». Σε αυτήν την έκτακτη περίπτωση οι «Αθηναίοι» αποκάλυψαν όλο τους το άλλοτε επιμελώς κρυμμένο ταμπεραμέντο. Ο τύπος απαίτησε πάραυτα να κλείσει η «αναρχική» αυτή έκθεση

(η έκφραση μαρξιστικός δεν ήταν ακόμα της μόδας) που είχαν οργανώσει ξένοι καλλιτέχνες, επικίνδυνοι για την παλαιά βαυαρική κουλτούρα. Οι εφημερίδες επισήμαιναν ότι ιδιαίτερος επικίνδυνος ήταν οι Ρώσοι καλλιτέχνες, ανάμεσα τους και ο Ντοστογιέφσκι! Η ομάδα είχε μεν Ρώσους, αλλά είχε και Γάλλους, Ιταλούς, Αυστριακούς και Βορειογερμανούς. Κι ούτε έναν Βαυαρό. Ο ιδιοκτήτης της γκαλερί παραπονιόταν ότι μετά το τέλος των επισκέψεων, έπρεπε να στεγνώσει τους πίνακες από τις φτυσιές του κοινού. Θα πρέπει να πούμε ότι αυτό το ναρκωμένο κοινό είχε τύχει καλής ανατροφής. Μπορεί να έφτυνε, αλλά δεν έσκιζε τους πίνακες, όπως μας συνέβη σε μια άλλη πόλη κατά τη διάρκεια της έκθεσης.

Για να σώσω τη φήμη των Βαυαρών κατοίκων του Μονάχου, προσθέτω ότι δεν υψώθηκε ούτε μια φωνή να υπερασπιστεί την έκθεση. Ούτε μια βαυαρική φωνή. Υψώθηκε μια πρωσική: η φωνή του Χούγκο φον Τσουντι, γενικού διευθυντή όλων των βαυαρικών μουσείων τέχνης. Καταγόταν από το Βερολίνο, όπου είχε διατελέσει διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης και όπου με ιδιωτικές εισφορές είχε οργανώσει το τμήμα της γαλλικής τέχνης.

Άνθρωπος με καθαρό και ελεύθερο πνεύμα, με ανεξάντλητη ενεργητικότητα και ισχυρή θέληση – δεν έκανε ποτέ παραχωρήσεις...»

«...Εκεί ωστόσο, υπήρξε και μια καθαρά βαυαρική φωνή. Ήρθε ξαφνικά από ένα χωριουδάκι της Βαυαρίας. Ο Φραντς Μαρκ έγραψε στην ομάδα μας ένα γράμμα γεμάτο ενθουσιασμό και ευχές για επιτυχία. Είχε την ευγένεια να μην εμφανιστεί προσωπικά και μας υποχρεώσει να συνάψουμε μαζί του προσωπικές σχέσεις. Όταν τον είδα αργότερα, πρώτη φορά, κατάλαβα πως είχε πράξει κατά την ευγενική του φύση.

Σπανιότατο παράδειγμα ανθρώπου. Ο εξωτερικός Μαρκ συμφωνούσε μέχρι κεραίας με τον εσωτερικό: αρμονικός συνδυασμός «σκληρού» και «μαλακού».

Το μεγάλο του μπόι, οι πλατιοί του ώμοι, το σχεδόν ισχνό πρόσωπο, τα μαύρα μαλλιά, το σταθερό βήμα και ο μεγάλος διασκελισμός του προσέδιδαν την όψη ορεσίβιου. Μου άρεσε να τον βλέπω στα βουνά, στα λιβάδια, στα δάση. Εκεί ήταν το «σπίτι» του. Τον ακολουθούσε πάντα ο μεγάλος άσπρος σκύλος του, ο «Ρούσι» (προς τιμήν της Ρωσίας), που έμοιαζε στο μπόι, τη δύναμη και την ηρεμία του κυρίου του και παρουσίαζε τον ίδιο συνδυασμό «σκληρού» και «μαλακού». Ο ένας συμπλήρωνε τον άλλο και τα πήγαιναν

εξαισία. Ο μαύρος έλεγε κάτι στον λευκό και ο λευκός έκανε με το κεφάλι του ένα νεύμα επιβεβαιώσεως.

Ο Μαρκ είχε γενικά άμεσες σχέσεις με τη φύση, όπως ακριβώς οι ορεσίβιοι ή, μάλιστα όπως τα ζώα. Μερικές φορές είχα την εντύπωση ότι η φύση ικανοποιείτο να τον βλέπει. Οτιδήποτε φυσικό τον τραβούσε και πάνω απ' όλα τα ζώα. Μεταξύ του καλλιτέχνη και των μοντέλων του υφίστατο μια αμφίδρομη επαφή, γι' αυτό και ο Μαρκ είχε «πρόσβαση» στη ζωή των ζώων, κι αυτή η ζωή τον ενέπνεε.

Στις λεπτομέρειες, όμως, δεν χανόταν ποτέ και το ζώο ήταν γι' αυτόν πάντοτε ένα μόνο στοιχείο, συχνά μάλιστα όχι ουσιώδες. Τις εικόνες του τις δομούσε ως ζωγράφος, όχι ως «διηγηματογράφος». Γι' αυτό το λόγο και δεν υπήρξε ποτέ «ζωγράφος ζώων». Ότι τον έλκυε ήταν το μέγα Οργανικόν, η Φύση εν γένει δηλαδή. Εδώ βρίσκεται η εξήγηση του μεγάλου πρωτότυπου κόσμου που δημιούργησε ο Μαρκ, και του οποίου επανάληψη αποπειράθηκαν να κάνουν πολλοί, χωρίς ωστόσο επιτυχία.

Οι καιροί έχουν έκτοτε αλλάξει όψη, προς μερικές μάλιστα κατευθύνσεις ουσιωδώς. Σκέπτομαι και λέω ότι σήμερα είναι σχεδόν δύσκολο να βρεις κάποιον που να νιώθει προσβεβλημένος και να ξεσπάει όταν βλέπει στον μουσαμά μια αγελάδα στο κίτρινο του λεμονιού, ένα υπερκύανο άλογο, ένα λιοντάρι στο κόκκινο της σκουριάς. Τότε, όμως, το κοινό μπροστά σε αυτές τις «γκριμάτσες» και στην «τάση να καταπλήξουμε τον κόσμο» και να τον προσβάλλουμε, τρελαινόταν, γιατί ανησυχούσε ως τα φυλλοκάρδια του βαθιά. Επειδή ο θεωρός ένιωθε ότι τον έφτυναν, έφτυνε και αυτός τα έργα μας.

Ο κόσμος δεν καταλάβαινε ότι αυτή η «φριχτή και αποτρόπαιη» αλλαγή χρωμάτων και μορφών και αυτός ο «βιασμός της φύσης» ήταν η καθαρή καλλιτεχνική εφαρμογή φυσικών μέσων, για να εκφραστεί ο ιδιαίτερος δημιουργικός κόσμος του Μαρκ. Ένας αφάνταστος μα πραγματικός κόσμος.

Ρωτούσαν: «Έχετε δει μπλε άλογα;» Αρκετά σπάνια μια καλή φωνή τους απαντούσε σιγανά, διστακτικά: «Μα... μερικές φορές, το βράδυ, την ώρα που έχει δύσει ο ήλιος, τα μαύρα άλογα φαίνονται μπλε». – «Οποία κομπορρημοσύνη!»

Οι καιροί ήταν δύσκολοι, αλλά ηρωικοί. Εμείς ζωγραφίζαμε, το κοινό έφτυνε. Σήμερα εμείς ζωγραφίζουμε και το κοινό λέει: «Όμορφο είναι». Αυτή η αλλαγή δεν σημαίνει ότι οι καιροί έγιναν ευκολότεροι για τον καλλιτέχνη.

Αντί σήμερα να επιδιώκεται η άμεση και φυσική επαφή με την τέχνη, επινοούνται νέες δυσκολίες και εμπόδια, για να μπουν ανάμεσα στο έργο και τον θεωρό. Ακούμε συχνά να ρωτούν αν η τέχνη του Μαρκ κατάγεται από νάματα γερμανική πηγής, αν βγαίνει δηλαδή από κάποια «γερμανική ψυχή» και αν η ζωγραφική του είναι αληθινά γερμανική. Πιστεύω πως ναι, γιατί ο Μαρκ αγάπησε την πατρίδα του. Ουσιαστικό θα ήταν, κατά τη γνώμη μου, να βλέπαμε κάτω από την έκφραση «εθνική ψυχή» την πηγή της παγκόσμιας ανθρωπιάς.

Κι ο Μαρκ κι εγώ πέσαμε στη ζωγραφική, μόνη όμως η ζωγραφική δεν μας αρκούσε. Τότε είχα την ιδέα ενός ‘συνθετικού’ βιβλίου που θα διέλυε παλιές, στενές αντιλήψεις και θα γκρέμιζε τα τείχη ανάμεσα στις τέχνες...»

«... Ο Μαρκ ενθουσιάστηκε με το σχέδιο και αποφασίσαμε να στρωθούμε αμέσως στη δουλειά. Ήταν μια θαυμαστή δουλειά και ο Γαλάζιος Καβαλάρης είχε βρει σε κάμποσους μήνες και τον εκδότη του. Κυκλοφόρησε το 1912. για πρώτη φορά στην Γερμανία δείξαμε από καλλιτεχνικό βιβλίο την τέχνη των «Αγρίων», τη βαυαρική και τη ρωσική «Λαϊκή τέχνη», την «Παιδική τέχνη» και την «Ντιλετάντικη τέχνη». Δημοσιεύσαμε το πανομοιότυπο του *Καρδιοφύτου* του Άρνολντ Σαίνμπεργκ, τη μουσική των μαθητών του Άλμπαν Μπερκ και Άντον φον Βέμπερν, και δείξαμε την παλαιά ζωγραφική δίπλα-δίπλα με την μοντέρνα.

Συγγραφείς των άρθρων ήταν ζωγράφοι και μουσικοί. Τις ιδέες μας τις επιβεβαίωσαν με γνωμικά τους ο Ντελακρουά κι ο Γκαίτε. Και όλες αυτές τις ιδέες τις κόσμησαν 141 αναπαραγωγές πινάκων και λοιπών έργων.

Η μεγάλη επιτυχία του βιβλίου, και κυρίως μεταξύ των νέων, απέδειξε ότι είχε γεννηθεί την κατάλληλη στιγμή.

Ενθαρρυμένοι κάναμε σχέδια για το επόμενο βιβλίο που θα ένωνε τις δυνάμεις των καλλιτεχνών με αυτές των επιστημόνων. Όνειρο μας τότε ήταν να βρούμε την κοινή ρίζα της τέχνης και της επιστήμης, και ζητούσε την πραγματοποίησή του.

Ο πόλεμος όμως έθεσε τέλος στα όνειρα.

Λίγους μήνες πριν την κήρυξη του πολέμου ο Μαρκ πραγματοποίησε κατά τύχη μια από τις πιο θερμές του επιθυμίες: να αποκτήσει αγρόκτημα. Πράγματι απέκτησε ένα μικρό, πολύ συμπαθητικό σπίτι με ένα κομμάτι δάσους, ένα κήπο κι ένα μικρό χωράφι, όπου έβοσκαν οι κατσίκες του. Όταν ξέσπασε ο πόλεμος, τον επισκέφτηκα να του πω «στο επανιδείν» - είχαμε πεισθεί τότε ότι δεν θα κρατούσε πάνω από μερικούς μήνες. Ο Μαρκ μου απάντησε με ένα «Αντίο». – «Γιατί αντίο;» «Γιατί ξέρω πως δεν θα ξαναϊδωθούμε».

Ο Φραντς Μαρκ σκοτώθηκε στις 21.2.1916 στο Βερντέν» (Kandinsky, 1986, 222-229).

6.2 Πάουλ Κλέε

Το κείμενο αυτό του Καντίνσκι δημοσιεύτηκε στο τεύχος 3/1931 του περιοδικού Μπάουχαους.

«Το ανά χείρας τεύχος του περιοδικού Μπάουχαους είναι αφιερωμένο στον Πάουλ Κλέε.

Αφορμή; Η απέλευση του Κλέε από το Μπάουχαους. Θα προτιμούσα, εντούτοις, να είχα πάρει εντολή να αναλάβω τη σύνταξη του τεύχους για έναν άλλο λόγο, αντίθετο του παρόντος – όχι της απέλευσης αλλά της επιστροφής.

Η εργασία στο Μπάουχαους συνδέθηκε για δέκα ολόκληρα χρόνια με τη δραστηριότητα του Κλέε στο Ινστιτούτο μας. Και τέτοιοι δεσμοί δεν λύνονται χωρίς πόνο.

Το αισθάνονται ως τα κατάβαθα τους όλοι οι υπήκοοι του Μπάουχαους – καθηγητές και σπουδαστές, και ιδιαίτερα όσοι συμμετείχαν στα μαθήματα του Κλέε. Ξέρω ότι ούτε ο Κλέε έφτασε εύκολα στην απόφαση της διάρρηξης του δεσμού.

Ας μου επιτραπεί να εκφράσω κάτι υποκειμενικό. Πάνε περισσότερα από 20 χρόνια από τότε που εγκαταστάθηκε στην Αιμίλιενστρασε του Μονάχου και αμέσως έμαθα ότι ο νεαρός ζωγράφος, που έκανε την πρώτη του εμφάνιση με μεγάλη επιτυχία στην Γκαλερί

Τανχάουζερ, ο Πάουλ Κλέε δηλαδή, έμενε δίπλα σχεδόν στο σπίτι μου. Ήμασταν γείτονες ως τη έκρηξη του πολέμου. Από αυτήν την εποχή αρχίζει και η φιλία μας. Ο πόλεμος μας εκτόξευσε μακριά τον έναν από τον άλλο. Μετά από οκτώ χρόνια η μοίρα με οδήγησε στην Βαϊμάρη, στο Μπάουχαους, και ξαναγειτόνεψα, δεύτερη φορά με τον Πάουλ Κλέε: τα ατελιέ μας στο Μπάουχαους ήταν σχεδόν κολλητά. Γρήγορα-γρήγορα είχαμε άλλη μιαν εκτόξευση: το Μπάουχαους έφυγε με τέτοια ταχύτητα από τη Βαϊμάρη που θα τη ζήλευε ακόμα και Ζέπελλιν. Σε αυτή τη φυγή χρωστάμε ο Κλέε κι εγώ, την Τρίτη και στενότερη γειτονία μας: για πέντε χρόνια και πάνω μέναμε δίπλα ο ένας στον άλλο. Τα σπίτια μας τα χώριζε τώρα ένας μόνο τοίχος. Μπορούσαμε, παρά τον τοίχο, να ανταλλάσουμε επισκέψεις χωρίς να φεύγουμε από τα σπίτια μας – από ένα μικρό διάδρομο μιας αποθήκης. Βαυαρία – Θουριγκία – στοπ. Μετά τι; Αλλά και δίχως αυτόν τον διάδρομο η πνευματική γειτονία παραμένει υφισταμένη.

Το Μπάουχαους είναι για τον Κλέε ανάμνηση πλέον. Μα ο Κλέε δεν ξεχνάει και τόσο γρήγορα. Σχεδόν από την αρχή-αρχή έζησε και μοιράστηκε τη μοίρα αυτού του πολυσυζητημένου Ινστιτούτου: οι πρώτοι «ηρωικοί» χρόνοι, όταν όλοι οι νεαροί ανεξαιρέτως αγαπούσαν τη μορφή των αποδημητικών πουλιών – μακριά μαλλιά που σχεδόν μετά από λίγες μέρες κόντυναν πολύ, γυμνωμένο στήθος που στολίστηκε γρήγορα με γραβάτα, σανδάλια που μεταμορφώθηκαν αργότερα σε λουστρίνια.

Αυτή ήταν η εξωτερική μόνο και η παροδική, η περαστική πλευρά του ανθρώπου του Μπάουχαους. Εσωτερικά ήταν ήδη από τότε ένας νεαρός που προσπαθούσε να συμβάλει με επιμονή και σοβαρότητα στη διαμόρφωση της νέας μορφής κατοικίας, που σπούδαζε σοβαρά και εκτιμούσε τις δημιουργικές ιδέες. Όταν ο Κλέε δεν απασχολείτο άμεσα με το κόντεμα μαλλιών, εξελίσσονταν με τα λόγια, τις πράξεις και το παράδειγμά του σε μεγάλο βαθμό οι εσωτερικές θετικές πλευρές των μαθητών. Μόνος ο λόγος, αν δεν υποστηρίζεται από το ενεργητικό, το δραστήριο παράδειγμα, είναι αδύναμος. Από το παράδειγμα της ολοκληρωτικής του αφοσίωσης στη δουλειά του μπορούμε να διδαχθούμε όλοι. Και έχουμε διδαχτεί.

Από το μάθημα του έρχονται στο προσκήνιο όχι μόνο οι καθαρώς καλλιτεχνικές, αλλά και οι καθαρώς ανθρώπινες ποιότητες του. Οι τελευταίες δεν προξενούν τόση εντύπωση και η επίδραση τους δεν είναι και εύκολο να παρατηρηθεί. Η παιδαγωγική μου πείρα με διδάσκει, ωστόσο, ότι οι νέοι (μολονότι συχνά μη συνειδητά) δεν τρέφουν λιγότερο ζωνφό ενδιαφέρον

για τις ανθρώπινες ιδιότητες του δασκάλου από ότι για τις λοιπές του ιδιότητες – τις καλλιτεχνικές και τις επιστημονικές. Γνώση χωρίς ανθρώπινη βάση παραμένει γνώση επιφανειακή: η ποσότητα (συσσώρευση γνώσεων) μεγαλώνει, αλλά η ποιότητα (η δύναμη που γονιμοποιεί τις γνώσεις) παραμένει αναλλοίωτη. Η αύξηση της εξωτερικής ποσότητας άγει μερικές φορές στο μηδέν, και όχι σπάνια στο μείον.

Ο Κλέε άπλωσε στο Μπάουχαους μια υγιή, γόνιμη ατμόσφαιρα – ως μέγας καλλιτέχνης και ως καθαρός, ξάστερος άνθρωπος. Και το Μπάουχαους ξέρει να εκτιμά» (Kandinsky, 1986, 158-161).

6.3 Ο ψυχρός τοίχος

Δημοσιεύτηκε την 1.4.1929 στον *Τρελό για Τέχνη* που εξέδιδε ο Ερνστ Κάλλαϊ.

«Ο ψυχρός τοίχος!

Ο ιδανικός τοίχος επάνω στον οποίο δεν στέκεται τίποτε, δεν ακουμπά τίποτε, δεν κρέμεται τίποτε. Επάνω στον οποίο δεν βλέπεις τίποτε.

Ο εγωκεντρικός τοίχος, ο «καθ' εαυτόν και δι' εαυτόν» ζων, ο βέβαιος για τον εαυτό του, ο άσπιλος τοίχος.

Ο ρομαντικός τοίχος.

Αγαπώ κι εγώ τον ψυχρό τοίχο, γιατί είναι ένας από τους ήχους του νέου, του επερχόμενου Ρομαντισμού.

Κήρυκας του ψυχρού τοίχου – οι αντίπαλοι του Ρομαντισμού σήμερα είναι πολύ καλοί φίλοι της Τέχνης και ειδικότερα της Ζωγραφικής.

Και δη κατεξοχήν ειδικά της ζωγραφικής, μιας και ανάμεσα σε όλες τις τέχνες μόνο τη ζωγραφική πολεμούν.

Όποιος μπορεί να βιώσει τον ψυχρό τοίχο, είναι άριστα προετοιμασμένος να βιώσει ένα ζωγραφικό έργο:

Ο δισδιάστατος, ο άψογα λαμπρός, ο κάθετος, ο χωρισμένος, ο «σιωπηλός», ο διαθέτων ύφος, ο βέβαιος για τον εαυτό του, ο στραμμένος στον εαυτό του, ο περιορισμένος από έξω και εσωτερικά απαστράπτων τοίχους είναι ένα σχεδόν πρωταρχικό «στοιχείο».

Και το πρωταρχικό στοιχείο είναι το «Α» για την κατανόηση της τέχνης, μετά το οποίο πρέπει να έρχεται απαραίτητως το «Β»: πρέπει, επειδή μπορεί.

Η μουσική που ακούγεται, όταν πίνουμε μύρα, είναι δυνατή και βουερή σαν μεσοαστικό σπίτι. Ο σημερινός άνθρωπος έχει κουραθεί – μπορεί να ακούει δυνατούς ήχους μόνο. Αν δεν τον πιάσεις από τον γιακά να τον ταρακουνήσεις, μένει ασυγκίνητος.

Το Δυνατό - ο δυνατός ήχος -, όμως, είναι ένα μόνο μέρος του όλου. Ποιος ξέρει αν το Σιγανό (και το Σιωπηλό) δεν είναι ένα ακόμη σπουδαιότερο μέρος του όλου; Όλοι εμείς οι ζωγράφοι χρωστάμε τόσα και τόσα στους «εχθρούς» μας – είναι φίλοι μας.

Από τον σημερινό ζωγράφο, και ιδιαίτερα από τον αφηρημένο, απαιτούνται διάφορα πράγματα αναλόγως της «κατευθύνσεως» και του φρονήματος.

Μερικοί μας ζητούν να σοβατίζουμε τοίχους.

Και μόνο από μέσα.

Κάμποσοι εκφράζουν την επιθυμία να μπογιατίζουμε τα σπίτια απ' έξω.

Και μόνον από έξω.

Άλλοι πάλιν απαιτούν να υπηρετούμε τη βιομηχανία προμηθεύοντας της σχέδια για υφάσματα, γραβάτες, κάλτσες, οικιακό εξοπλισμό, ομπρέλες, σταχτοθήκες, χαλιά διαδρόμων.

Μόνο τέτοια.

Κι εμείς πρέπει να εγκαταλείψουμε τη ζωγραφική πινάκων μια για πάντα.

Υπάρχουν, ωστόσο, και κάποιοι καλύτεροι που μας επιτρέπουν να ζωγραφίζουμε εικόνες κατ' ευθείαν απάνω στους τοίχους, αρκεί να παραιτηθούμε από το καβαλέτο.

Αναλόγως της κατευθύνσεως και του φρονήματος απαγορεύεται στο σημερινό ζωγράφο:

Η ζωγραφική με καβαλέτο,

Η τοιχογραφία,

Ο δειγματισμός των υφασμάτων και των λοιπών αντικειμένων,

Το μπογιάντισμα από έξω,

Το σοβάτισμα από μέσα,

Η ζωγραφική εν γένει.

Σήμερα υπάρχουν άνθρωποι που αγαπούν τη Ζωγραφική και μερικές φορές βρίσκουν ότι σήμερα ειδικά δεν κινείται «σωστή» ζωγραφική.

Η εγκατάλειψη της παλαιάς ασφαλούς παραδόσεως από τους ζωγράφους καταδικάζεται, κατά τη γνώμη αυτών των εραστών της τέχνης, σε αγωνία.

Πόσο συχνά θρηνολογούν, και προφορικός και εγγράφως: σαν να μην υπάρχει «καινούριο αίμα». «Όλοι οι ίδιοι, οι αργά γηράσκοντες ζωγράφοι – που είναι η νεολαία που θα έπρεπε και θα μπορούσε να σηκώσει την άγια σημαία της τέχνης;»

«Η ζωγραφική εκφυλίζεται και σβήνει». Οι μεν θλίβονται και οι δε επιχαίρουν. Οι μεν θλίβονται και οι δε επιχαίρουν, επειδή στο Μπάουχαους υπάρχουν άνθρωποι που ζωγραφίζουν, επειδή δεν το κάνουν μόνο οι «Δάσκαλοι», αλλά επειδή το κάνει και η

νεολαία, επειδή στο Μπάουχαους εδώ και δύο χρόνια υπάρχει κανονικό, σωστό μάθημα – εκτός του πρακτικού «Εργαστηρίου Τοιχογραφίας» - η ζωγραφική καλλιεργείται τώρα και στις μη πρακτικές «ελεύθερες ζωγραφικές τάξεις».

Αλλά σε αυτό το ίδιο το Μπάουχαους συναντά κανείς σπουδαστές που δεν μπορούν να βρεθούν ούτε στα πρακτικά τμήματα ούτε στις μη πρακτικές ζωγραφικές τάξεις, και οι οποίοι παρά ταύτα ασχολούνται με την «ελεύθερη ζωγραφική»: Ζωγραφίζουν παραδείγματος χάρη μαραγκοί, σιδηρουργοί, υφάντρες, ακόμα και αρχιτέκτονες.

Ακόμα και αρχιτέκτονες.

Να είναι τάχα θαύμα ότι οι όλοι αυτοί οι νέοι αγαπούν τον ψυχρό τοίχο, παρόλο που συχνά αγνοούν πόσο ρομαντικός είναι;

Ζωγραφίζουν από εσωτερική ανάγκη, χωρίς να αμφιβάλλουν καθόλου για το μέλλον της ζωγραφικής. Και οσάκις θεωρητικοποιούν το κάνουν και αυτό ζωγραφικά, τουτέστιν καλλιτεχνικά.

Η πεθαμένη λέξη Τέχνη αναστήθηκε εσκεμμένα στο Μπάουχαους. Και η πράξη συνδέθηκε με τη λέξη.

Τέλος, χάρη στους φίλους μας (του ψυχρού τοίχου) εξαφανίζονται κατά τρόπον ευτυχή από τους τοίχους τα εκτρώματα της ζωγραφικής. Και όχι μόνο εμείς, οι υπομονετικοί, οι καρτετικοί, αν και «αργά γηράσκοντες Δάσκαλοι», αλλά μαζί με εμάς θα πρέπει και οι νέοι, που μεγαλώνουν, να νοιαστούν για το ότι ο ψυχρός τοίχος, όπου είναι αναγκαίο, θα μένει ψυχρός, και για το ότι οι άλλοι τοίχοι δεν θα μπουκωθούν ξανά με εκτρώματα, αλλά κατόπιν προγράμματος και σκόπιμα θα δεχθούν τους «ζωγραφικούς κόσμους» με σιωπηλή χαρά. Όποιος βρίσκει εδώ αφορμή να θλίβεται, ας θλίβεται ήσυχος. Εμείς πάντως χαιρόμαστε» (Kandinsky, 1986, 144-148).

6.4 Παιδαγωγική της Τέχνης

Δημοσιεύτηκε στο τεύχος 2/3 του περιοδικού Μπάουχαους το 1928.

«Πρότινος επιστεύετο γενικώς και σήμερα πιστεύεται ευρύτατα, ότι το «μάθημα Τέχνης» είναι ιδιαίτερη περιοχή που δεν έχει σχεδόν κανένα σημείο επαφής με τα ζητήματα της «γενικής» μόρφωσης. Ο όρος γενική μόρφωση εξάλλου είναι πέρα ως πέρα συγκεχυμένος. Δικαιολογημένα θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι στην εποχή μας δεν μπορεί να υπάρχει γενική μόρφωση χωρίς να μπαίνει σε εισαγωγικά.

Αντιθέτως υπάρχουν απείρως πολλές «ειδικές» μορφώσεις που δεν συνδέονται κάπως ούτε με τη γενική μόρφωση ούτε μεταξύ τους. Έτσι και το σημερινό μάθημα τέχνης αποσκοπεί σε μια ειδική μόρφωση, που παραμένει περιορισμένη στον εαυτό της – όπως η ειδική μόρφωση του γιατρού, του νομικού, του μηχανικού, του μαθηματικού.

Σε αυτή τη γενική κατάσταση των πραγμάτων αντιτίθεται η θεωρία ότι το μάθημα τέχνης καθεαυτό δεν υφίσταται παντελώς, επειδή η τέχνη ούτε διδάσκεται ούτε μπορεί να μαθευτεί: αφού η τέχνη έτσι θα ήταν υπόθεση της καθαρής εναίσθησης, η οποία φυσικά δεν μπορεί να γεννηθεί ούτε με δυναμικό τρόπο ούτε με μαθήματα.

Η πλούσια κληρονομιά του 19^{ου} αιώνα – η ακραία εξειδίκευση και ο επακολουθήσας κατακερματισμός – βαρύνει σήμερα όλες τις περιοχές της ζωής μας σπρώχνοντας και τα ζητήματα του μαθήματος τέχνης προς ένα αδιέξοδο. Είναι εκπληκτικό το πόσα λίγα συμπεράσματα συνήχθησαν από τα γεγονότα των τελευταίων δεκαετιών και το πόσο σπάνια διαπιστώνουμε την κατανόηση του εσωτερικού Λόγου της μεγάλης «μετάθεσης».

Αυτός ο εσωτερικός Λόγος ή εσωτερική ένταση της περαιτέρω 'εξέλιξης', θα έπρεπε να τεθεί ως βάση παντός μαθήματος. Ο δε κατακερματισμός θα αντικαθίστατο βαθμηδόν από την ένωση. Το «είτε – ή» πρέπει να κενώσει τη θέση για το «και». Ειδική μόρφωση χωρίς γενική – ανθρώπινη βάση δεν θα έπρεπε πλέον να είναι δυνατή. Σε όλα – σχεδόν ανεξαιρέτως – τα μαθήματα σήμερα λείπει μια «κοσμοαντίληψη» εσωτερικού χαρακτήρα ή η «φιλοσοφική» βάση του νοήματος της ανθρώπινης δραστηριότητας. Κατά περίεργο τρόπο και σήμερα ακόμα εκπαιδεύονται νέοι άνθρωποι με τον γερασμένο και εσωτερικά

θνήσκοντα τρόπο, για να γίνουν ειδικοί που μπορεί μεν να είναι πολύ χρήσιμοι στην εξωτερική ζωή, αλλά πολύ σπάνια μπορούν να παρουσιάσουν και μια καθαρά ανθρώπινη αξία.

Το μάθημα συνίσταται κατά κανόνα σε μια κατά το μάλλον βίαιη συσσώρευση μεμονωμένων γνώσεων, που πρέπει να αφομοιώσουν οι νέοι και με τις οποίες δεν μπορούν να προχωρήσουν σε τίποτα έξω από την ειδικότητά τους. Κατόπιν τούτου είναι αυτονόητο ότι η ικανότητα της σύνδεσης, η ικανότητα με άλλα λόγια της συνθετικής παρατήρησης και σκέψης, λαμβάνεται τόσο λίγο υπόψη, ώστε τις πιο πολλές φορές σέρνει δεκανίκια.

Κύριος σκοπός παντός μαθήματος θα έπρεπε να είναι η εξέλιξη της ικανότητας του σκέπτεσθαι προς δύο κατευθύνσεις:

1. την αναλυτική, και
2. τη συνθετική.

Πρέπει λοιπόν, να εκμεταλλευθούμε κι άλλο την κληρονομιά των τελευταίων αιώνων (ανάλυση = διάλυση) και να την συμπληρώσουμε και να την εμβαθύνουμε με τη συνθετική αντίληψη τόσο, ώστε να αποκτήσουν οι νέοι την ικανότητα να αισθάνονται και να θεμελιώνουν σε χώρους φαινομενικά απομακρυσμένους μεταξύ τους μια ζωντανή, οργανική σύνδεση. (σύνθεση = σύνδεση).

Οι νέοι θα εγκατέλειπαν τότε τη σκληρυμένη ατμόσφαιρα του «είτε – ή» και θα δίνονταν στην ελαστική, ζωντανή ατμόσφαιρα του «και» - η Ανάλυση ως μέσο για τη Σύνθεση. Από εδώ εξάγεται εύκολα το συμπέρασμα ότι:

1. η κύρια βάση πάσης εκπαιδύσεως ή παντός μαθήματος παραμένει πάντα η ίδια
2. το μάθημα τέχνης, επομένως, δεν είναι ξένος χώρος, αποκομμένος από όλα τα άλλα μαθήματα και
3. το σπουδαίο κατά προτεραιότητα δεν είναι το τι διδάσκεται, αλλά το πώς.

Το σημείο 3 δεν πρέπει να ενεργεί ως παράδοξο.

Η προκατάληψη που γεννήθηκε την εποχή της διάλυσης – θα υπήρχαν διάφορα είδη σκέψεως καθώς επίσης και δημιουργικής εργασίας – μπορεί από την άποψη του «και» να απορριφθεί οριστικά: ο τρόπος σκέψεως και η διαδικασία της δημιουργικής εργασίας δεν

διακρίνεται στο παραμικρό στους πλέον διαφορετικούς τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας – είτε πρόκειται περί τέχνης, είτε περί επιστήμης, είτε περί τεχνικής. Το μέτρο εδώ έγκειται στο αν ικανοποιείται ο τρόπος της μάθησης ειδικών γνώσεων (μάθημα) με τη συσσώρευση αυτών των γνώσεων ή στο αν ζητά πρωτίστως την εξέλιξη και καλλιέργεια της ικανότητας για αναλυτική – συνθετική δυνατότητα σκέψης. Για έναν καλλιτέχνη είναι γονιμότερο να συλλέγει ειδικές γνώσεις από ξένους τομείς – με τη συνθήκη, εννοείται, της προαναφερθείσης δυνατότητας σκέψης – παρά να μορφώνεται στενά σε έναν τομέα και να παραμένει ανίκανος για την προαναφερθείσα σκέψη.

Δεν χρειάζεται να αποδειχθεί περαιτέρω ότι το ιδανικό μάθημα σε κάθε τομέα πρέπει να συνίσταται σε δύο μέρη συνδεόμενα αξεχώριστα μεταξύ τους:

1. την εκπαίδευση για αναλυτική – συνθετική παρατήρηση, σκέψη και ενέργεια και
2. τη συστηματική μετάδοση και αφομοίωση αντίστοιχων ειδικών γνώσεων.

Αυτό είναι αυτονόητο ότι σχετίζεται και με το μάθημα τέχνης. Στην πραγματικότητα η τέχνη δεν μπορεί να μαθευτεί – ακριβώς όπως η δημιουργική εργασία και η επινοητικότητα δεν μπορούν να διδαχθούν ή να μαθευτούν στην επιστήμη ή την τεχνική.

Οι μεγάλες εποχές της τέχνης είχαν, ωστόσο, πάντοτε τη «διδασκαλία» ή τη «θεωρία» τους, η οποία ανήκε εξίσου αυτονόητα στην αναγκαιότητά τους, όπως ακριβώς συνέβαινε και συμβαίνει στην επιστήμη. Οι «διδασκαλίες» αυτές δεν μπόρεσαν να υποκαταστήσουν ποτέ το στοιχείο της εναίσθησης, επειδή η γνώση καθεαυτή και δι' εαυτήν είναι μη παραγωγική, μη γόνιμη. Πρέπει να αρκείται στο να παρέχει το υλικό και τη μέθοδο. Γόνιμη είναι η εναίσθηση που χρησιμοποιεί αυτό το υλικό και αυτή τη μέθοδο ως μέσο προς σκοπό. Αλλά επειδή σκοπός χωρίς μέσα δεν είναι εφικτός, γι' αυτό και υπ' αυτήν την έννοια θα ήταν και η εναίσθηση μη γόνιμη.

Όχι «είτε – ή», αλλά «και».

Ο καλλιτέχνης, όπως όλοι οι άνθρωποι, εργάζεται επί τη βάσει των γνώσεων του και με τη βοήθεια της δυνατότητας να σκέπτεται και της εναισθητικής στιγμής.

Εν τοιαύτη περιπτώσει δεν μπορεί να διακρίνεται από κανέναν άλλο άνθρωπο. Η εργασία του είναι νόμιμη και σκόπιμη.

7. Επίλογος

Εν έτει 2009, έναν αιώνα μετά την γέννηση της αφηρημένης τέχνης, όταν μελετά κανείς τον Καντίνσκι, διχάζεται από ανάμεικτα συναισθήματα. Από τη μια, είναι εύκολο να αντιληφθεί κανείς την τεράστια επιρροή που είχε αυτός ο άνθρωπος καθώς και οι συνοδοιπόροι του, στην εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης και του πολιτισμού μας ευρύτερα, από την άλλη είναι εύλογη η απορία γιατί η μοντέρνα τέχνη, ύστερα από όλη αυτή την πρωτοποριακή έξαρση στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, μεταλλάχθηκε σχεδόν αποκλειστικά σε καπιταλιστικό προϊόν (βλέπε και παράρτημα: Μοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός).

Αναρωτιέται κανείς, αν όντως το «πνευματικό τρίγωνο» του Καντίνσκι συνεχίζει να κινείται προς τα «εμπρός και προς τα πάνω» ή αν αυτή η κίνηση έχει προσωρινά διακοπεί. Ή μήπως, ακόμα χειρότερα, δεν έχει απομείνει πια κανείς στην ανώτερη αιχμή της «πνευματικής πυραμίδας» και ολοένα οι άνθρωποι βουλιάζουν σε κατώτερα επίπεδα, με αποτέλεσμα το τρίγωνο να οπισθοδρομεί. Υπάρχει σήμερα η αίσθηση, ότι οι λίγες φωτισμένες ψυχές - οι εξαιρέσεις -, που δεν αναζητούν την «υλική» καταξίωση, ζουν και εργάζονται στο περιθώριο της ζωής, απομονωμένοι και ανένταχτοι, ακολουθώντας την μοναχική - ατομική τους πορεία. Η έλλειψη ομαδικότητας και κοινών σκοπών είναι διάχυτη σε όλους τους τομείς της ζωής. Η εποχή μας χαρακτηρίζεται, νομίζω όσο ποτέ άλλοτε, από τον ατομικισμό και την έλλειψη συντροφικότητας.

Είναι η εποχή, που το «Εγώ» επιβάλλεται δια της βίας στο «Εμείς», αδιαφορώντας για τις συνέπειες. Γιατί το υπερτροφικό «Εγώ» μας, ύστερα από ανεξέλεγκτη κατανάλωση χρόνων, όλων των «εγωμανών» προϊόντων του καπιταλισμού, είναι εθισμένο σε οτιδήποτε υλικό και δεν διστάζει να καταβροχθίζει τα πάντα και σε μεγάλες ποσότητες, με οποιοδήποτε κόστος και τίμημα. Και φυσικά αυτή η ανεξέλεγκτη βουλιμία σαρώνει τα πάντα στο πέρασμα της, τον αέρα, τη φωτιά, το νερό και τη γη. Το γαλάζιο του ουρανού γίνεται ολοένα και πιο γκριζο, η φωτιά αργοσβήνει, το νερό είναι μολυσμένο και η γη φαντάζει πια σαν ένα αναλώσιμο προϊόν. Όλα τείνουν προς την εξαφάνιση. Το μαύρο, μοιάζει να καλύπτει με το σκοτεινό πέπλο του τις ψυχές του κόσμου. Και το μαύρο, όπως είδαμε, είναι το χρώμα της σιωπής. Είναι η παύση. Είναι ο θάνατος.

Το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, υπήρξε για την τέχνη μια «φωτισμένη» εποχή, αφού πλήθος πρωτοποριακών κινημάτων και ομάδων γεννήθηκαν τότε. Όμως, υπήρξε συνάμα, μια παραγμένη εποχή, αφού πλήθος γεγονότων συντάραξαν τον Δυτικό Κόσμο. Δύο παγκόσμιοι πόλεμοι, η πρώτη μεγάλη κρίση του Καπιταλισμού, η Ρωσική Επανάσταση και η γένεση του Κομμουνισμού, η ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας - που για πρώτη φορά, εκτός των άλλων, απειλεί το σύνολο της ανθρωπότητας -, είναι γεγονότα που συνθέτουν ένα πολιτικο-οικονομικο-κοινωνικό σκηνικό πρωτοφανούς φρενιτίδας. Ποτέ άλλοτε ο κόσμος δεν είχε δει να τρέχουν τα γεγονότα μπροστά στα μάτια του, με τέτοιους ιλιγγιώδεις ρυθμούς. Ποτέ άλλοτε ο «πολιτισμένος» άνθρωπος δεν είχε τέτοια εξουσιαστική δύναμη απέναντι στην ίδια τη γη που τον γέννησε. Και όλα αυτά συνέβαιναν γρήγορα, υπερβολικά γρήγορα.

Και μέσα σ' αυτή τη θύελλα των γεγονότων, ο σχετικισμός αρχίζει ολοένα και περισσότερο να κερδίζει έδαφος έναντι του άλλοτε κυβερνώντος θετικισμού. Μέσα σ' αυτό κλίμα, είναι λογικό ότι κανείς πια δεν μπορεί να είναι σίγουρος για τίποτα. Υπάρχει φόβος, ανασφάλεια και αμφισβήτηση. Τίποτα δεν είναι σταθερό, τα πάντα μπορεί να κλονιστούν από στιγμή σε στιγμή. Και είναι ίσως, τέτοιες περίοδοι που κάνουν τους ανθρώπους να θέλουν να είναι κοντά ο ένας στον άλλο και να δρουν από κοινού. Η «εσωτερική αναγκαιότητα», ψάχνει τρόπους για να εκφραστεί εξωτερικά, για να γίνει γνωστή στον κόσμο. Η ανθρώπινη ψυχή είναι πιο ζωντανή και ενεργητική από ποτέ, γιατί η ανάγκη να βρει διέξοδο είναι επιτακτική. Το κάποτε μικρό σημαδάκι φωτός στον μεγάλο κύκλο του μαύρου, μεγαλώνει και αρχίζει να γίνεται ορατό από όλο και περισσότερους ανθρώπους. Οι καλλιτέχνες συσπειρώνονται και δρουν για κοινό σκοπό, την αφύπνιση της ψυχής, την έξοδο από τον εφιάλτη. Η τέχνη βρίσκεται στην πιο μεγάλη ακμή της.

Είναι λες και ο κόσμος της τέχνης εκείνη την εποχή, έκανε τα πάντα για να καθαρίσει τον μολυσμένο - από τους πολέμους και τη φρίκη - «πνευματικό αέρα», και να βοηθήσει τους ανθρώπους να μπορέσουν να αναπνεύσουν. Η τέχνη δεν ήταν μόνο για την τέχνη. Τα καλλιτεχνικά κινήματα είχαν ξεκάθαρους πολιτικούς, κοινωνικούς και φιλοσοφικούς στόχους. Λειτουργήσαν σαν αντίβαρο στο κοινωνικό χάος που επικρατούσε. Όπως και στην αφηρημένη ζωγραφική του Καντίνσκι, έτσι και σε κοινωνικό επίπεδο δημιουργήθηκε μια αρμονία των αντιθέτων, του μαύρου (=θάνατος, πόλεμος, ανεργία, φτώχεια κλπ.) και του άσπρου (=αφύπνιση της ψυχής και του πνεύματος).

Το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, η ψυχροπολεμική αυτή περίοδος, χαρακτηρίστηκε από την τελική «νίκη» του καπιταλισμού και την παγίωση του σε παγκόσμιο επίπεδο. Οι καπιταλιστικοί πόλεμοι δεν γίνονται πλέον μεταξύ των δυτικών «συμμάχων», αλλά μεταξύ δυτικών και όλων των άλλων. Ο μισός πλανήτης δουλεύει απάνθρωπα και υποφέρει από την πείνα και την εξαθλίωση και ο άλλος μισός καταναλώνει την παραγωγή των άλλων μισών και υποφέρει από παχυσαρκία.

Οι αξίες του καπιταλισμού εδραιώθηκαν και έγιναν συνήθεια. Οι ατομικές ικανότητες, απαραίτητο προσόν για την «επιτυχία», αν είναι επαρκείς, εξασφαλίζουν στον άνθρωπο την υλική αποζημίωση για τον ατέλειωτο μόχθο του, αν όχι, τον καταδικάζουν στην αφάνεια και τον αποκλεισμό. Και αυτό καλείται «δικαιοσύνη» και «αξιοκρατία» στην φιλελεύθερη δύση. Η δήθεν «αξιοκρατία», η οποία ούτως ή άλλως είναι ανύπαρκτη, αποτελεί στην ουσία τη βάση κάθε ρατσισμού και κατά συνέπεια αποκλεισμού από τα υλικά αγαθά όλων των αδυνάτων της γης. Όταν κάποιος δεν «πετυχαίνει» στη ζωή, θεωρείται είτε ότι δεν έχει τα προσόντα και τις ικανότητες για να πετύχει, είτε ότι δεν προσπαθεί αρκετά, δηλαδή αρνείται συνειδητά - και άρα είναι υπεύθυνος για την τύχη του - να ενταχθεί στην κυρίαρχη ιδεολογία και τον «μοντέρνο» τρόπο ζωής. Επομένως, σύμφωνα πάντα με την καπιταλιστική ιδεολογία, ο καθένας έχει την θέση που του αξίζει ανάλογα με τα προσόντα του και την προσπάθεια που καταβάλλει (=αξιοκρατία). Ο αδύνατος, λοιπόν, είναι «φύσει» αδύνατος και άρα δικαιολογημένα βρίσκεται στη θέση που του αξίζει, και ο δυνατός από την πλευρά του «άξια» απολαμβάνει τα υλικά αγαθά και κατέχει την εξουσία. Και ο σώζων εαυτόν σωθήτω! Η επιτυχία, λοιπόν, αφενός είναι ατομική υπόθεση, αφετέρου μεταφράζεται σε όρους οικονομικούς. Κανένα ανθρώπινο επίτευγμα δεν φαίνεται να χαίρει εκτίμησης και σεβασμού αν αυτό δεν έχει οικονομικό αντίκρισμα. Αντιθέτως πολλά ανήθικα «επιτεύγματα» χαίρουν μεγάλης εκτίμησης όταν αυτά συνδέονται με υλικές απολαβές.

Και αν αυτή η κατάσταση δεν μας εντυπωσιάζει πλέον, ας μας εντυπωσιάσει έστω και ας μας προβληματίσει το γεγονός, ότι ο άνθρωπος τείνει όλο και περισσότερο να κλείνεται στον εαυτό του και να εστιάζει το ενδιαφέρον του, αποκλειστικά στα ατομικά του προβλήματα, αγνοώντας προκλητικά το περιβάλλον του. Βιώνουμε σήμερα μια ιδιόμορφη «δημοκρατία». Μια δημοκρατία, όπου αντί να είναι όλοι για όλους, είναι ο καθένας για τον εαυτό του. Κι όταν τα «δημοκρατικά» μας δικαιώματα, π.χ. της ιδιοκτησίας ή της ατομικής μας ελευθερίας, διαταράσσονται από κάποια αιτία, τείνουμε αυτομάτως να εξαφανίσουμε αυτήν την αιτία και

να εκδικηθούμε αυτόν που μας έβγαλε από τον «ύπνο του δικαίου», τον οποίο κοιμόμαστε τα τελευταία τουλάχιστον εξήντα χρόνια.

Η ψυχή, λοιπόν, κοιμάται. Κι έχει κλείσει τα μάτια και τα αυτιά της στον κόσμο. Γιατί η εσωστρέφεια, η άγνοια και η εθελουφλία αποτελούν πάντα τις πιο εύκολες και αναίμακτες λύσεις. Κι έτσι η ψυχή βουλιάζει, για άλλη μια φορά, στα μεγαλύτερα σκοτάδια.

Το ότι στις μέρες μας, η τέχνη και ο πολιτισμός, είναι καταναλωτικά αγαθά είναι κοινός τόπος. Το ότι η ηθική και ψυχική παρακμή συνεπάγονται παρακμή σε όλους τους τομείς της ζωής, επίσης. Άρα το ζητούμενο δεν είναι να αναλύσουμε την «οικονομία» ή την «προσφορά και ζήτηση» της τέχνης. Αυτά είναι γνωστά. Το ζητούμενο είναι αν μέσα σ' αυτό το σκοτάδι μπορούμε να δούμε έστω λίγο φως. Έναν τρόπο να ανεβούμε προς τα πάνω για να γλιτώσουμε από τη δίνη του «ματεριαλιστικού πιστεύω» στην οποία βουλιάζουμε ολοένα και βαθύτερα και να στραφούμε στον άνθρωπο και τη φύση, που τους έχουμε εγκαταλείψει. Να σεβαστούμε τους νόμους του ανθρωπισμού και τους νόμους της φύσης, όπως τους σεβάστηκαν ο Καντίνσκι και ο Μαρκ, και τους έθεσαν παράλληλα - και όχι ενάντια - στους δικούς τους νόμους περί τέχνης.

Ο Γαλάζιος Καβαλάρης στάθηκε με αξιοπρέπεια και εντιμότητα δίπλα στον άνθρωπο και προσπάθησε να τον αφυπνίσει, να του δείξει ότι η πραγματικότητα δεν έχει μόνο μια πλευρά αλλά πολλές, και ότι είναι στο χέρι του – ή μάλλον στην ψυχή του – ποια πραγματικότητα θα επιλέξει αυτός να δει. Ποια πραγματικότητα θα επιλέξει να ζήσει.

Εν έτει 2009, λοιπόν, αυτό που φαίνεται να απουσιάζει από τον χώρο της τέχνης δεν είναι η δημιουργικότητα - η οποία είναι άφθονη και μπορεί να την βρει κανείς σε όλες τις μορφές της τέχνης - αλλά απουσιάζει το «αιώνιο και αντικειμενικό», ο εσωτερικός ήχος που θα αντηχεί στις ψυχές των ανθρώπων ακόμα και αιώνες αργότερα. Ο αθάνατος «εσωτερικός» σκοπός της τέχνης, που δεν αλλοιώνεται αλλά ηχεί ακόμα εντονότερα στο πέρασμα του χρόνου γιατί πηγάζει από εσωτερική αναγκαιότητα. Όχι μόνο από την ανάγκη προσωπικής έκφρασης του καλλιτέχνη, αλλά και από την ανάγκη της αιωνιότητας. Γιατί όπως οι αφηρημένες συνθέσεις του Καντίνσκι, προκαλούν ακόμα και σήμερα πολύ έντονες ψυχικές δονήσεις στον ανθρώπινο ψυχισμό, έτσι και τα σημερινά έργα θα πρέπει να φέρνουν μέσα τους το σπέρμα του μέλλοντος. Την ικανότητα να «ταράζουν» τον ύπνο μας, όχι μόνο στο παρόν αλλά και στο μέλλον.

Η αιωνιότητα δεν είναι ατομική υπόθεση. Κανένας καλλιτέχνης και κανένας άνθρωπος μόνος του δεν μπόρεσε ποτέ και δεν θα μπορέσει να κατακτήσει την αιωνιότητα. Κι επίσης η αιωνιότητα δεν ταιριάζει με τη λογική, τον ρεαλισμό, τον υλισμό και τον κυνισμό της εποχής μας. Μόνο όταν κάποιος πιστέψει στο μεγαλειώδες και στο απίστευτο, τότε αυτό θα είναι πιθανό να συμβεί πραγματικά. Και μόνο όταν αυτό το μεγαλειώδες προσπαθήσει να το μοιραστεί και με άλλους ανθρώπους, αυτό θα μπορέσει να γίνει αιώνιο.

Και αυτή πιστεύω είναι και η μεγαλύτερη προσφορά του Καντίνσκι, στην ανθρωπότητα. Η βαθιά του πίστη στο «πνευματικό», σε αυτό που δεν μπορεί να περιγραφεί με λόγια, σε αυτό το μεγαλειώδες που ο ίδιος προσπάθησε να μεταφέρει στους άλλους ανθρώπους μέσω της ψυχής του και με μοναδικά «υλικά» μέσα τα χρώματα, τις φόρμες και τη γραφή του. Γιατί όπως μας λέει ο ίδιος, *όπως ακριβώς ο άνθρωπος, έτσι και η τέχνη δεν μπορεί να ζήσει δίχως ψυχή.*

Και αυτό ακριβώς είναι το ζητούμενο. Όχι μόνο στην τέχνη, αλλά στα πάντα. Με κάθε μέσο, με οτιδήποτε έχει ο καθένας στην διάθεση του. Και με κάθε τίμημα, απηφώντας τον κίνδυνο και την πιθανότητα αποτυχίας. Να αφήσουμε ανοιχτή την ψυχή μας και ελεύθερη να ανεβαίνει όλο και πιο ψηλά, μαζί με τις άλλες ψυχές, μέχρι να πραγματοποιήσουμε, να βιώσουμε, να συναισθανθούμε και να ακούσουμε το μεγαλειώδες... το αιώνιο... αυτό που δεν μπορεί να περιγραφεί με λόγια...

8. Παράρτημα

8.1 Μπάουχαους (Bauhaus) και Δημοκρατία της Βαϊμάρης (Πετρινού Χριστίνα)

Η σύντομη και ταραχώδης Δημοκρατία της Βαϊμάρης, εγκλωβισμένη στις πολιτικές συνέπειες της στρατιωτικής ήττας του Α' Μεγάλου πόλεμου, οδηγήθηκε σχεδόν αυτοκτονικά στην ανατροπή της, από τη ραγδαία άνοδο και την επικράτηση του ναζισμού. Η Γερμανία βγήκε γονατισμένη από τον πόλεμο. Στην ήσυχη πόλη του Γκαίτε και του Σίλερ, τη Βαϊμάρη των 6.000 κατοίκων που κρίθηκε πιο ασφαλής από το Βερολίνο, το Κοινοβούλιο ψήφισε το επαμφοτερίζον σύνταγμα της Δημοκρατίας, το οποίο και βοήθησε στην ανάπτυξη του ναζιστικού ολοκληρωτισμού.

Ο σοσιαλδημοκράτης Φίλιπ Σάιντεμαν κήρυξε τη Γερμανική Δημοκρατία στις 9 Νοεμβρίου του 1918, ενώ ο Φρίντριχ Έμπερτ, από τη θέση του καγκελαρίου, κατέστειλε το κίνημα των Σπαρτακιστών με τη δολοφονία των Ρόζα Λούξεμπουργκ και Καρλ Λίμπκνεχτ. Το 1919 η Συνθήκη των Βερσαλλιών επέβαλε στην ηττημένη Γερμανία εδαφικές παραχωρήσεις, μείωση του εξοπλισμού, δυσβάσταχτες οικονομικές επανορθώσεις. Αυτό όμως που ταπεινώσε και τραυμάτισε ηθικά τον γερμανικό λαό, ήταν η απόδοση σ' αυτόν της ευθύνης για τον πόλεμο, φορτώνοντάς τον ενοχές. Η υπογραφή της συνθήκης έγινε αιτία για εξεγέρσεις, προσπάθειες πραξικοπημάτων από νοσταλγούς της μοναρχίας και υποστηρικτές του ναζισμού. Επιπλέον προκάλεσε καλπάζοντα πληθωρισμό, απεργίες, πείνα, εξαθλίωση.

Από το 1924 έως το 1929 η οικονομία ανακάμπτει, αφού δέχεται την αμερικανική βοήθεια του σχεδίου Ντόους (1924). Η απομόνωση της Γερμανίας σταματά με τη σύμβαση του Λοκάρνο (1925) και την είσοδό της στην Κοινωνία των Εθνών (1926). Το κραχ όμως της Γουόλ Στρητ, τον Οκτώβριο του 1929, οδήγησε τη γερμανική οικονομία που εξαρτιόταν από εξωτερικά δάνεια στην κατάρρευση. Το 1930 πεθαίνει ο αρχιτέκτονας της γερμανικής εξωτερικής πολιτικής Γκούσταβ Στρέζεμαν. Ο θάνατός του σηματοδότησε την αρχή του τέλους. Ανεργία, φτώχεια, βία, διαφθορά και μια δημοκρατία που αγωνιούσε, ήταν τα χαρακτηριστικά της γερμανικής κοινωνίας έως το 1933, οπότε ανέλαβε επίσημα την εξουσία

ο Χίτλερ. Η ιστορία του Μπαουχάουζ ταυτίζεται με τη διάρκεια αυτής της εύθραυστης δημοκρατίας, σε σημείο που να αντιστοιχούν και οι περιοδοποιήσεις τους.

Οι πολιτικές και οικονομικές αλλαγές είχαν άμεσα αποτελέσματα στην πολιτιστική ζωή της χώρας. Ο πολιτισμός στην περίοδο της Βαϊμάρης αναδύεται μέσα από ταραχές, συγκρούσεις αλλά και ένα δίκτυο πολιτισμικών ανταλλαγών, το οποίο έγινε ακριβώς μετά τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου και επισφραγίστηκε με την αναδιοργάνωση των διπλωματικών σχέσεων της Γερμανίας. Η συνθήκη του Ραπάλο (1922) επισημοποίησε τις προνομιούχες σχέσεις ανάμεσα στη νεοσύστατη Δημοκρατία της Βαϊμάρης και το σοβιετικό κράτος, σηματοδοτώντας την αρχή ενός πολιτιστικού διαλόγου που επέτρεψε την εξάπλωση του εξπρεσιονισμού στη Ρωσία και αντίστοιχα την εισαγωγή του ρωσικού κονστρουκτιβισμού στο γερμανικό έδαφος.

8.1.1 Πολιτιστική άνθηση

Το «πνεύμα» της πολιτιστικής ζωής στη Γερμανία από το 1918 έως το 1933 οριοθετείται ανάμεσα στην «Όπερα της πεντάρας» του Μπρεχτ (1928) με μουσική του Κουρτ Βάιλ, στον εξπρεσιονιστικό κινηματογράφο με αποκορύφωμα τον «Δρ. Καλιγκάρι» του Ρόμπερτ Βίνε (1919) και το «Metropolis» του Φριτς Λάνγκ (1926), στο «Μαγικό Βουνό» του Τόμας Μαν (1927), στο Μπαουχάουζ, στον κοινωνικό χλευασμό μέσα από τα έργα του Γκεόργκ Γκρος και του Ότο Ντιξ, στον Χάιντεγκερ, στη Μάρλεν Ντήτριχ και στον κόσμο των καμπαρέ, στην εξάπλωση του ραδιοφώνου και της τζαζ μουσικής, στην αμερικανική μόδα και τον φεμινισμό. Πρόκειται για μια γόνιμη πολιτισμικά περίοδο που έχει το κέντρο της στη βερολινέζικη πρωτεύουσα, αυτή τη νέα Βαβυλωνία.

Στα 1915 ο αρχιδούκας της Βαϊμάρης μετατρέπει τη Σχολή των Εφαρμοσμένων Τεχνών σε στρατιωτικό νοσοκομείο. Με την κήρυξη του πολέμου, ο ιδρυτής και διευθυντής της σχολής, ο βέλγος ζωγράφος - αρχιτέκτονας Ανρί βαν ντε Βέλντε που δέσποζε στην καλλιτεχνική ζωή της πόλης, παρέμεινε σ' αυτήν προστατευόμενος από ένα γερμανικό διαβατήριο και κάποια ψυχιατρικά πιστοποιητικά. Γνωρίζοντας ότι οι συμπατριώτες του δεν θα τον συγχωρούσαν γι' αυτή τη στάση του, διόρισε διάδοχό του τον Βάλτερ Γκρόπιους στη θέση του διευθυντή της σχολής όταν θα επαναλειτούργουσε. Με αυτό τον τρόπο, ο βαν ντε Βέλντε άσκησε έμμεσα επιρροή στα καλλιτεχνικά δρώμενα της μεταπολεμικής Γερμανίας. Επιπλέον, επιλέγοντας τον Γκρόπιους, νέο τότε αρχιτέκτονα που είχε κτίσει το εργοστάσιο «Φάγκους», (η απούλοποιήση των τοίχων του το καθιστά κτίριο - σταθμό στην αρχιτεκτονική του 20ου

αι.), στην πραγματικότητα επιβράβευε έναν από τους πρωταγωνιστές του γερμανικού Werkbond (Ένωση Καλλιτεχνών). Ήταν μια Ένωση που από το 1907 συγκέντρωνε στους κόλπους της αρχιτέκτονες και μεγαλοεπιχειρηματίες που ενδιαφέρονταν για την εφαρμογή του σύγχρονου βιομηχανικού σχεδιασμού.

Το 1919 η σοσιαλιστική συμμαχία της Θουριγκίας με πρωτεύουσα τη Βαϊμάρη, έδωσε άδεια στον Γκρόπιους να συγχωνεύσει τη Σχολή των Εφαρμοσμένων Τεχνών και την Ακαδημία Καλών Τεχνών, δημιουργώντας έτσι το Μπαουχάουζ, όπου όλες οι τέχνες συνέκλιναν με την αρχιτεκτονική. Το εξώφυλλο του μανιφέστου που δημοσιεύτηκε ήταν διακοσμημένο με μια ξυλογραφία του Λάιονελ Φάινινγκερ. Παρουσίαζε μια γοτθική εκκλησία στεφανωμένη με τρία άστρα κι έφερε τον τίτλο «Σοσιαλιστικός Καθηδρικός Ναός». Με αυτό το αντιακαδημαϊκό σύμβολο ο Γκρόπιους κήρυσσε την κοινωνική ενότητα υπό ένα καθολικό έργο τέχνης, στο οποίο η αρχιτεκτονική εμπεριέχει όλες τις τέχνες, αφήνοντας έτσι να διαφανεί μια ρομαντική νοσταλγία για τις μεσαιωνικές συντεχνίες. Ο Γκρόπιους ήθελε να ξεπεραστεί η υπεροχή του καλλιτέχνη απέναντι στον τεχνίτη, δίνοντας, όμως, παράλληλα, έμφαση στη τεχνική. Το αίτημα της κοινωνικής ανανέωσης μπορεί να εξηγηθεί με την ουτοπική ελπίδα που έτρεφε η μεταπολεμική Γερμανία για μια νέα εποχή. Η κατεστραμμένη βιομηχανία της (τη θεωρούσαν ως αιτία του πολέμου), οδήγησε στην επιστροφή προς τις παραδοσιακές μορφές τέχνης, σαν μια αντίδραση ενάντια στον πόλεμο. Παρότι η σχολή δεν συμπεριλάμβανε αρχιτεκτονικό τμήμα, η κατοικία Sommerfeld (1922) θεωρείται χαρακτηριστική δημιουργία της πρώτης περιόδου του Μπαουχάουζ και αντιπροσωπεύει την επιστροφή σε μια «πρωτόγονη» έκφραση.

Ήδη, από τα τέλη του 1919, οι αρχές της Βαϊμάρης κατηγόρησαν το Μπαουχάουζ ότι είχε αριστερίζουσες πολιτικές κατευθύνσεις, πράγμα που ήταν έως ένα βαθμό αληθινό. Μαθητές του Μπαουχάουζ πήγαν στην κηδεία των εργατών που σκοτώθηκαν στη προσπάθειά τους να εμποδίσουν το πραξικόπημα του Καπ, διαδηλώνοντας με αριστερά συνθήματα. Ο Γκρόπιους, παρότι δεν ήταν σύμφωνος με τη στάση των μαθητών του, που έβαζε σε κίνδυνο την ακεραιότητα της σχολής, αφέρωσε, ωστόσο, στη μνήμη των εργατών, ένα μνημείο στο νεκροταφείο της Βαϊμάρης. Επίσης, είχε ως αρχή του να αποφεύγει κάθε πολιτική σχέση με τα κόμματα, καθώς πίστευε ότι με αυτόν τον τρόπο προστάτευε τη σχολή. Οι αρχές από την πλευρά τους κατέκριναν τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα του Μπαουχάουζ, λέγοντας ότι προτιμούσε τους Εβραίους και τους «ξένους» από τους Γερμανούς. Από τους πρώτους «ξένους» δασκάλους που διάλεξε ο Γκρόπιους ήταν ο γερμανο-αμερικανικής καταγωγής

ζωγράφος Λάιονελ Φάινινγκερ και ο αυστριακός ζωγράφος Γιοχάνες Ίτεν, ενώ λίγο αργότερα εντάχθηκαν στα εργαστήρια ο Ρώσος Βασίλι Καντίνσκι, ο Ελβετός Πάουλ Κλέε και ο Ούγγρος Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ.

Στα 1923 παράλληλα με το απόγειο του πληθωρισμού εγκαινιάζεται μια πετυχημένη έκθεση του Μπαουχάουζ που έγινε κάτω από πολιτικές πιέσεις για την κατεύθυνση της σχολής. Την ίδια χρονιά, μετά την ανατροπή της σοσιαλ-κομμουνιστικής κυβέρνησης, το Μπαουχάουζ παρουσιάζεται από τη νέα κυβέρνηση ως μια απειλή για την αστική τάξη. Παρά τις προσπάθειες του Γκρόπιους να μείνει η σχολή απολιτική και παρά την υποστήριξη που είχε από γερμανικές προσωπικότητες που συμμετείχαν στην ομάδα «Οι φίλοι του Μπαουχάουζ», τον Σεπτέμβριο του 1924, η κυβέρνηση απολύει το διδακτικό προσωπικό, μειώνει δραστικά τον προϋπολογισμό και την επόμενη χρονιά η σχολή έχει να διαλέξει ανάμεσα στο να κλείσει ή να μετακομίσει. Στη πραγματικότητα, το Μπαουχάουζ έμπαινε έτσι στην πιο μοντέρνα περίοδο της ζωής του, εγκαταλείποντας όμως τη Βαϊμάρη και ολοκληρώνοντας έτσι έναν κύκλο.

Επαναλειτουργεί στις 14 Οκτωβρίου του 1925 στο Ντεσάου, βιομηχανική πόλη 86.000 κατοίκων που βρίσκεται ανάμεσα στη Βαϊμάρη και το Βερολίνο. Αυτή η τοποθεσία επιλέχτηκε ύστερα από την πρόσκληση του σοσιαλδημοκράτη δημάρχου του Ντεσάου που πίστευε ότι η σχολή θα αύξανε την πολιτιστική αίγλη της πόλης του και θα μπορούσε να συνεισφέρει στο οικιστικό της πρόγραμμα. Αφού ήρθε σε επαφή με τον Γκρόπιους και τον Καντίνσκι που διακρίνονταν και οι δύο για το διπλωματικό τους ταλέντο, ο δήμαρχος Φριτς Χέσσε όχι μόνο επαναπροσέλαβε σχεδόν όλο το διδακτικό προσωπικό, αλλά χρηματοδότησε και την κατασκευή των νέων κτιρίων όπου θα στεγαζόταν η σχολή. Οι νέοι χώροι σχεδιάστηκαν από τον Γκρόπιους και ολοκληρώθηκαν το 1926. Το αρχιτεκτονικό αυτό σύμπλεγμα με τη ρευστότητα, τη διαφάνεια και την ασυμμετρία του, αποτέλεσε το πραγματικό μανιφέστο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Ο Γκρόπιους αρνήθηκε την αμοιβή του για να κατασκευαστεί το αρχιτεκτονικό ατελιέ που δεν υπήρχε μέχρι τότε, το οποίο ανέλαβε το 1927 να σχεδιάσει ο Χανς Μάιερ.

8.1.2 Νέο πρόγραμμα σπουδών

Η βιομηχανική ανάκαμψη έχει τον αντίκτυπό της στη νέα γραμμή που έδωσε ήδη από το 1922 ο Γκρόπιους στο Μπαουχάουζ. Η κατεύθυνση «Τέχνη και τεχνολογία - Μια νέα ενότητα» έφερε τα αναμενόμενα αποτελέσματα στο Ντεσάου. Το νέο πρόγραμμα των

σπουδών έθεσε ως στόχους την οικιστική ανάπτυξη και τη δημιουργία πρωτότυπων σχεδίων για τη βιομηχανία, με αποτέλεσμα η ζωγραφική και οι παραδοσιακές τέχνες να παραγκωνιστούν. Ένα από τα στοιχεία του νέου προσανατολισμού ήταν η δημιουργία του Μπαουχάουζ GmbH, μιας ανώνυμης εταιρείας που χρηματοδοτήθηκε από Μαϊκήνες και συνδικάτα, και η οποία στόχευε να εμπορευματοποιήσει τα σχέδια και τις παραγωγές του Μπαουχάουζ. Με άλλα λόγια, από τον ουτοπισμό, τον μυστικισμό και την εσωστρέφεια του Μπαουχάουζ της Βαϊμάρης ανοίγει πλέον ο δρόμος, μόλις η σχολή εγκαταστάθηκε στο Ντεσάου, για ένα πιο πρακτικό πρόγραμμα σπουδών και μια πιο στενή συνεργασία με την αναπτυσσόμενη βιομηχανία.

Το 1928 ο Γκρόπιους ανακοίνωσε στον δήμαρχο του Ντεσάου τη πρόθεσή του να παραιτηθεί και υποδεικνύει στη θέση του διευθυντή της σχολής τον Χανς Μάιερ. Οι λόγοι που τον οδήγησαν, τη συγκεκριμένη στιγμή να φύγει, παραμένουν ακόμη αδιευκρίνιστοι. Μια πιθανή εξήγηση είναι ότι ήθελε να υλοποιήσει τα αρχιτεκτονικά του σχέδια όσο διαρκούσε η οικονομική και οικιστική έκρηξη.

Μόλις ο Χανς Μάιερ ανέλαβε τη διεύθυνση του Μπαουχάουζ συνέχισε, μέσα στα καταπληκτικά κτίρια του Γκρόπιους, το καρποφόρο άνοιγμα προς την βιομηχανία, τροφοδοτώντας την με τους πρωτότυπους σχεδιασμούς των μαθητών της σχολής. Εισήγαγε ακόμη τη φωτογραφία και τα σπορ, δημιουργώντας έτσι τις κατάλληλες συνθήκες για ένα νέο γερμανικό πάθος.

Το 1930 ο Χανς Μάιερ αναγκάζεται να παραιτηθεί από τη θέση του επειδή βοήθησε με χρήματα του Μπαουχάουζ απεργούς μεταλλωρύχους. Ο Γκρόπιους διορίζει ως νέο διευθυντή του Μπαουχάουζ τον Μις βαν ντερ Ρο. Εκείνος, για να αποφύγει τις πολιτικές συγκρούσεις, επιβάλλει στους μαθητές αυστηρότητα και αποχή από πολιτικές συζητήσεις. Με το οικονομικό κραχ η σχολή απομακρύνεται από την παραγωγική διαδικασία και προσανατολίζεται στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση. Η αισθητική του Ρο όπως και αυτή του προκατόχου του δεν αρέσει, με αποτέλεσμα να γίνει στόχος για τους ναζί, παρά την πολιτική του ουδετερότητα. Η ναζιστική νίκη στις τοπικές εκλογές του Ντεσάου τον Νοέμβριο του 1931 δεν αρκεί για να κλείσει τη σχολή, αλλά η επιδίωξη του καθεστώτος γίνεται πραγματικότητα το 1932. Κάτω από την παρότρυνση του Ρο, το Μπαουχάουζ εγκαθίσταται στο Βερολίνο, στα κτίρια ενός παλιού εργοστασίου, όπου λειτουργεί σαν ιδιωτική σχολή, χωρίς επιχορήγηση, αλλά έχοντας την οικονομική υποστήριξη κάποιων επιχειρηματιών, προτού οι ναζί το σφραγίσουν οριστικά το 1933. Το πρόσχημα ήταν ότι στους χώρους του

εργοστασίου βρέθηκε προπαγανδιστικό υλικό κομμουνιστικού περιεχομένου. Στην ουσία, για τους ναζί, η νεωτερικότητα και η φήμη του Μπαουχάουζ ήταν το επιστέγασμα ενός «καλλιτεχνικού μολσεβικισμού». Όμως, παρά την ανακοπή της λειτουργίας του, ήδη από το 1925, η νέα αρχιτεκτονική εξαπλώθηκε γρήγορα στη δημοκρατία της Βαϊμάρης και η Γερμανία έγινε το κέντρο αυτού του «μοντέρνου στιλ» που επηρέασε το αστικό τοπίο και τη λειτουργικότητα της καθημερινής ζωής. Το Μπαουχάουζ ήταν ένα εργαστήριο ιδεών, το οποίο στόχευσε να διαμορφώσει τον «νέο άνθρωπο» μέσα από τη διαχείριση των αναγκών του, έτσι όπως αυτές θα προέκυπταν μέσα από την εκβιομηχάνιση.

(Πηγή:http://www.kathimerini.gr/4Dcgi/4dcgi/_w_articles_kathglobal_1_09/01/2005_1283623)

8.2 Ρωσική Πρωτοπορία

8.2.1 Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της Ρωσικής Πρωτοπορίας

Η ιστορία των καλλιτεχνικών κινημάτων της «ρωσικής πρωτοπορίας» οριοθετείται κατά προσέγγιση στα χρόνια ανάμεσα στο 1910 και το 1930. Στα χρόνια αυτά μεσολαβεί η οκτωβριανή επανάσταση του 1917 και η αλλαγή του πολιτικού συστήματος στη Ρωσία. Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στη Ρωσία διαμορφώθηκαν ορισμένες προϋποθέσεις υλικές, κοινωνικές και αισθητικές που κατέστησαν εύφορο το έδαφος για τη δημιουργία και ανάπτυξη πειραματικών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων. Οι υλικές προϋποθέσεις αφορούσαν τα νέα τεχνολογικά επιτεύγματα (τηλέφωνο, τηλέγραφος, κινηματογράφος, αεροπλάνο κ.α.), τον εξηλεκτρισμό, την εκβιομηχάνιση, τον νέο αστικό χωροταξικό σχεδιασμό. Οι κοινωνικές προϋποθέσεις αφορούσαν την δηλωμένη από το 1905 λαϊκή επιθυμία για κοινωνικές αλλαγές λόγω της ανυπαρξίας εργατικού δικαίου και της συνεχιζόμενης φεουδαρχικής κατάστασης στην αγροτική οικονομία. Η κοινωνική δυσαρέσκεια εξαπλώθηκε σε όλα τα κοινωνικά στρώματα μετά την ήττα της Ρωσίας στον ρωσο-ιαπωνικό πόλεμο του 1905 και κυρίως μετά την μεγάλη οικονομική και διοικητική κρίση που ξέσπασε λόγω του ανοιχτού μετώπου στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Η παρακμή στην οποία είχε οδηγηθεί η παλαιότερη τέχνη σε συνδυασμό με την επαναστατική νοοτροπία που είχε καταλάβει τα ρωσικά κοινωνικά στρώματα οδήγησαν στην αναζήτηση νέων μορφών τέχνης, συχνά μέσα από τη λαϊκή παράδοση, την αγιογραφία, την

παιδική ζωγραφιά. Η επικράτηση της μορφής έναντι του περιεχομένου έγινε βασική αρχή των νέων πειραματισμών, εκδηλώθηκε θεωρητικά με τον φορμαλισμό και οδήγησε στην άνθηση όλων των τεχνών. Εκτός από τις εικαστικές τέχνες, μιλούμε για πρωτοπορία στο θέατρο, τον κινηματογράφο, την λογοτεχνία, τη μουσική. Συναντούμε επίσης την εφαρμογή της κάθε μορφής ριζοσπαστικής καλλιτεχνικής έκφρασης στην καθημερινή ζωή. Οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας σχεδίαζαν θεατρικά κοστούμια και σκηνικά, εξέδρες για λαϊκές συγκεντρώσεις, υφάσματα και στολές εργασίας, οικιακά σκεύη, είδη καθημερινής χρήσης, με σκοπό να φέρουν την τέχνη στη ζωή, να καταργήσουν τις αστικές διακρίσεις. Μετά το 1917 ιδρύθηκαν νέοι θεσμοί και ιδρύματα που υποστήριζαν την τέχνη της πρωτοπορίας. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 άρχισε να σκληραίνει σταδιακά η στάση του καθεστώτος απέναντι στα κινήματα και τους εκπροσώπους της πρωτοπορίας, με αποτέλεσμα την ολοκληρωτική επιβολή το 1934 του δόγματος του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» και την καταδίκη της πρωτοποριακής τέχνης από το σταλινισμό, καταδίκη που συνδέθηκε στις περισσότερες περιπτώσεις με προσωπικές διώξεις εναντίον των καλλιτεχνών και με απαγόρευση έκθεσης των έργων τους.

8.2.2 Από το Νεο-ιμπρεσιονισμό και τον Συμβολισμό στην Πρωτοπορία

Στις αρχές του 20ού αιώνα η Μόσχα βρίσκεται σε ευθεία επαφή με το κέντρο των καλλιτεχνικών εξελίξεων, το Παρίσι. Ο συμβολισμός και τα μετα-ιμπρεσιονιστικά ρεύματα κυριαρχούν στην ευρωπαϊκή σκηνή και επηρεάζουν τους νέους ρώσους καλλιτέχνες που ιδρύουν τις ομάδες «Γαλάζιο Ρόδο» και «Χρυσόμαλλο Δέρας». Οι ζωγράφοι Βρούμπελ και Μπορίσοφ-Μουσάτοφ εισάγουν καινοτομικές τεχνικές στη σύνθεση και την οργάνωση της ζωγραφικής επιφάνειας. Τα έντονα φωβιστικά χρώματα, ο πριμιτιβισμός του Γκογκέν, η στροφή σε «πρωτόγονους πολιτισμούς» και η κυριαρχία του συμβολισμού προετοιμάζουν τη μετάβαση στην αισθητική της πρωτοπορίας του 20^{ου} αιώνα.

Στη Ρωσία παρατηρείται μια αντίστοιχη τάση επιστροφής και αξιοποίησης παραδοσιακών μορφών τέχνης, όπως η βυζαντινή ρωσική εικόνα, η τέχνη του “λουμπόκ” (λαϊκές ξυλογραφίες με θρησκευτικά και κοινωνικά θέματα), η λαϊκή χειροτεχνία και η παιδική ζωγραφική. Το 1910 η ένωση καλλιτεχνών «Χρυσόμαλλο Δέρας» διασπάστηκε και έδωσε τη θέση της στην ομάδα «Βαλές Καρό». Πολλοί καλλιτέχνες της ρωσικής πρωτοπορίας (Σαγκάλ, Μάλεβιτς, Τάτλιν, Πόποβα, Έξτερ, Κλιουν, Λαριόνοφ, Γκοντσαρόβα, κ.α.) συνδέονται με τη νέα ομάδα και συμμετέχουν σε εκθέσεις της. Οι επιδράσεις του Σεζάν, του γαλλικού κυβισμού και του ορφισμού είναι έκδηλες στην καλλιτεχνική παραγωγή αυτής της

περιόδου. Η μετάβαση στις καθαρές γεωμετρικές φόρμες και η μετέπειτα απελευθέρωση του αντικειμένου με τον σουπρεματισμό του Μάλεβιτς και τον κονστρουκτιβισμό του Τάτλιν προϋποθέτουν την επεξεργασία και την αναθεώρηση των δυτικοευρωπαϊκών επιδράσεων του 19^{ου} αιώνα.

8.2.3 Κυβοφουτουρισμός

Περισσότερο από το συγκερασμό στοιχείων του γαλλικού κυβισμού και του ιταλικού φουτουρισμού, ο ρωσικός κυβοφουτουρισμός αποτελεί μια ιδιότυπη γηγενή εξέλιξη. Οι ρώσοι καλλιτέχνες Πόποβα, Μοργκουνόφ, Λεντούλοφ, Κλιουν, Ουνταλτσόβα, Έξτερ, Ροζάνοβα κ.α., κατά την περίοδο 1912 –1916, αντλούν στοιχεία από το γαλλικό κυβισμό (κατατεμαχισμός της μορφής, ταυτόχρονη θέαση του αντικειμένου από διαφορετικές οπτικές γωνίες, γεωμετρικοποίηση και στατικότητα της φόρμας) και προσδίδουν στις ζωγραφικές συνθέσεις τους μια έντονη κίνηση απεικονίζοντας ταυτόχρονα διαδοχικές στιγμές, χαρακτηριστικό του ιταλικού φουτουρισμού.

Ο «ρωσικός φουτουρισμός» ή «κυβο-φουτουρισμός» δεν αναφέρεται μόνο στη ζωγραφική αλλά και στην ποίηση. Οι ποιητές Μπουρλιούκ, Μαγιακόφσκι, Χλέμπνικοφ και Κρουτσόνιχ, εξέδωσαν το 1912 το μανιφέστο τους «Χαστούκι στο γούστο του κοινού» και μ' αυτό τον τρόπο δηλώνουν την πλήρη ρήξη τους με τον παραδοσιακό τρόπο σκέψης και την παραδοσιακή αισθητική. Το 1912 δημιουργούνται η πρωτοποριακή ομάδα «Ένωση Νεολαίας» και η φουτουριστική ομάδα «Υλαία» που διοργανώνουν εκθέσεις και συζητήσεις μέσα σε μια ατμόσφαιρα πρόκλησης και ανατροπής των συμβάσεων, θεατρικές παραστάσεις και ποιητικές βραδιές στις οποίες απαγγέλλουν στίχους με ζωγραφισμένα τα πρόσωπά τους.

Τα φουτουριστικά βιβλία, ένα μεγάλο κεφάλαιο της «ρωσικής πρωτοπορίας» εκδίδονται με κυβιστική και πριμιτιβιστική εικονογράφηση, με τυπογραφικούς πειραματισμούς και χρήση «υπέρλογης» ποιητικής γλώσσας, γεγονός που αποτελεί ένα ακόμη δείγμα των προθέσεων των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας για σύνθεση των τεχνών και ριζική αναμόρφωση των κωδίκων αναπαράστασης και επικοινωνίας με το κοινό τους.

8.2.4 Ο Πάβελ Φιλόνοφ και η Αναλυτική Τέχνη

Ο Πάβελ Φιλόνοφ (1883-1941) γεννήθηκε στη Μόσχα, συνέδεσε όμως όλη την καλλιτεχνική του δραστηριότητα με την Πετρούπολη όπου μετοίκησε το 1896, σπούδασε ζωγραφική και διακόσμηση, συνδέθηκε με καλλιτέχνες της πρωτοποριακής ομάδας «Ένωση Νεολαίας» καθώς και με φουτουριστές ποιητές όπως ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, ο Βελιμίρ Χλέμπνικοφ και πήρε μέρος σε πολλές σημαντικές εκθέσεις που παρουσίασαν στο κοινό τη νέα τέχνη. Ωστόσο ο Φιλόνοφ αποτελεί αυτόνομη καλλιτεχνική φυσιογνωμία στον χώρο της «ρωσικής πρωτοπορίας» γιατί προσεγγίζοντας θεωρητικά την τέχνη, ανέπτυξε μια δική του σχολή που ο ίδιος ονόμασε «αναλυτική». Η «αναλυτική τέχνη» του Πάβελ Φιλόνοφ βασίζεται στην θέση ότι το έργο τέχνης αναπτύσσεται πάνω στον καμβά ακολουθώντας μια δαιδαλώδη γραμμή από απειροελάχιστες εικόνες, κάτι σαν ένα κίνημα που δεν έχει ως στόχο να ολοκληρώσει μια θεματική σύνθεση αλλά να εμβαθύνει στην εσωτερική ανάλυση του πίνακα, ο οποίος στο σύνολό του δίνει την εντύπωση ενός αυτόνομου κόσμου, οργανικού και ανόργανου.

8.2.5 Ο Μιχαήλ Ματιούσιν και η Σχολή της Οργανικής Παιδείας

Ο Μιχαήλ Ματιούσιν (1861-1934) συνδέθηκε ήδη από το 1909 με την ομάδα «Ένωση Νεολαίας» της Πετρούπολης, μια από τις πρώτες πειραματικές καλλιτεχνικές ομάδες της «ρωσικής πρωτοπορίας». Ήταν ζωγράφος, μουσικός και δάσκαλος στο Κρατικό Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας της Πετρούπολης (ΓΚΙΝΧΟΥΚ), επικεφαλής του «Τμήματος Οργανικής Παιδείας». Ο όρος «Οργανική Παιδεία» επινοήθηκε από τον ίδιο τον Ματιούσιν και βασιζόταν στην θεωρία ότι ο κόσμος είναι ένα αυστηρά δομημένο σύστημα που διέπεται από νόμους, κινείται αέναα και έχει τον δικό του βιολογικό ρυθμό ακόμη κι όταν πρόκειται για ανόργανη ύλη όπως είναι το κρύσταλλο ή η πέτρα. Ο Ματιούσιν πίστευε ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να αναζητά τον ρεαλιστικό χώρο όχι στην εύκολα ορατή πραγματικότητα αλλά στον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο.

Στο «Τμήμα Οργανικής Παιδείας» εργάζονταν ως βοηθοί του τα τέσσερα αδέρφια Έντερ (Μπόρις, Μαρία, Ξένια, Γιούρι) και ο Νικολάι Γκρίνμπεργκ. Οι καλλιτέχνες πραγματοποιούσαν εργαστηριακές βιολογικές έρευνες σε συνδυασμό με μαθήματα μουσικής και ασκήσεις αυτοσυγκέντρωσης για την τελειοποίηση των αισθήσεων επιδιώκοντας αυτό που ο Ματιούσιν αποκαλούσε «διευρυμένη θεώρηση». Στο έργο των καλλιτεχνών του

«Τμήματος Οργανικής Παιδείας», βασικό συστατικό του πίνακα είναι το φως το οποίο με την σειρά του δημιουργεί το χρώμα.

8.2.6 Ο Καζιμίρ Μάλεβιτς και η Θεωρία του Σουπρεματισμού

Ο Καζιμίρ Μάλεβιτς (1878-1935) είναι ένας από τους πλέον πολυδιάστατους και ριζοσπαστικούς καλλιτέχνες της πρωτοπορίας που στη δημιουργική του πορεία πέρασε από τον ιμπρεσιονισμό και τον συμβολισμό των αρχών του 20^{ου} αιώνα για να συνδεθεί στη συνέχεια με τον κυβοφουτουρισμό και να επηρεαστεί από την «υπέρλογη γλώσσα» των Ρώσων φουτουριστών, την γλώσσα που έχει αποκτήσει δικό της πρωτογενές νόημα με βάση όχι τη γνώση αλλά την αίσθηση και την εμπειρία, για να αναπτύξει την δική του θεωρία περί μη-αντικειμενικής ζωγραφικής που της έδωσε το όνομα «σουπρεματισμός».

Ο «σουπρεματισμός» πρωτοπαρουσιάστηκε στην έκθεση «Τελευταία φουτουριστική έκθεση 0,10» στην Πετρούπολη το 1915. Τα σουπρεματιστικά έργα του Μάλεβιτς ήταν απαλλαγμένα από κάθε είδους αντικείμενο και παρουσίαζαν συνθέσεις γεωμετρικών σχημάτων και χρωμάτων που στόχο είχαν να δηλώσουν τον πρωτεύοντα ρόλο της φόρμας έναντι του περιεχομένου και να δηλώσουν ότι η φόρμα είναι αυτή που προσδίδει το περιεχόμενο και όχι το αντίθετο, όπως συνέβαινε έως τότε. Η λέξη «σουπρεματισμός» προέρχεται από τη λατινική ρίζα «suprem» (υπεροχή, κυριαρχία) και δηλώνει, σύμφωνα με τον Μάλεβιτς, την υπεροχή του χρώματος πάνω σε όλα τα άλλα τεχνικά μέρη του πίνακα.

Ο Μάλεβιτς θεωρούσε τον εαυτό του ιδιότυπο ρεαλιστή, μόνο που έβλεπε τον ρεαλισμό σε μια φανταστική πραγματικότητα «στην οποία για να φτάσεις πρέπει να απομακρυνθείς από την ορατή πλευρά της ζωής». Ο Μάλεβιτς ίδρυσε την ομάδα «Supremus» στην οποία προσχώρησαν πολλοί καλλιτέχνες του κυβοφουτουρισμού όπως ο Ιβάν Κλιούν, η Λιουμπόβ Πόποβα, η Ναντιέζντα Ουνταλτσόβα, η Όλγα Ροζάνοβα κ.α. ενώ στην πόλη Βιτέμπσκ διηύθυνε την σχολή καλών τεχνών «Ούνοβις» (Επιβεβαιωτές της Νέας Τέχνης) που στόχο είχε να αλλάξει μέσα από την τέχνη την αισθητική αντίληψη των ανθρώπων. Έμβλημα του σουπρεματισμού έγινε το «Μαύρο Τετράγωνο» (1915) το οποίο εξέφραζε το τέλος της παλιάς τέχνης και ταυτόχρονα την αρχή της καινούργιας.

8.2.7 Κονστρουκτιβισμός

Ο κονστρουκτιβισμός είναι μία από τις σημαντικότερες κατευθύνσεις στην πορεία της «ρωσικής πρωτοπορίας», χαρακτηρίζει τη δεκαετία του 1920 και αποτελεί το τελευταίο μεγάλο κίνημα της «ρωσικής πρωτοπορίας». Ο όρος προέρχεται από τη λατινική λέξη «constructio» (κατασκευή) και πρωτοεμφανίστηκε στις αρχές του 1920. Η κατασκευή ως εικαστική εγκατάσταση έχει την καταγωγή της σ' έναν σημαντικό καλλιτέχνη της ρωσικής πρωτοπορίας, τον Βλαντιμίρ Τάτλιν ο οποίος στο διάστημα 1914 έως 1917 δημιούργησε τα λεγόμενα αντι-ανάγλυφα έργα του. Θεωρητικός του ρωσικού αυτού κινήματος ήταν ο Αλεξέι Γκαν που το 1922 εξέδωσε μια μπροσούρα με τον τίτλο «Κονστρουκτιβισμός». Τον Ιανουάριο του 1922 πραγματοποιήθηκε στο «Καφέ των Ποιητών» στη Μόσχα η έκθεση «Κονστρουκτιβιστές» στην οποία οι Κωνσταντίν Μεντουνέτσκι και αδελφοί Στένπεργκ παρουσίασαν ελεύθερες κατασκευές βασισμένες στη φόρμα, όπου η χρήση βιομηχανικών υλικών και η προσήλωση στην καθαρή υφή (καθαρό υλικό) κυριαρχούσε στην δημιουργία έργων που έτειναν πλέον προς μια τέχνη με χρηστική αξία.

Ο κονστρουκτιβισμός είναι σε μεγάλο βαθμό πολιτικοποιημένη τέχνη. Όπως και η μαρξιστική θεωρία, ο κονστρουκτιβισμός υποστηρίζει τον υλισμό έναντι στον ιδεαλισμό. Οι κονστρουκτιβιστές ανέλαβαν να υλοποιήσουν το σχέδιο της δημιουργίας νέων συνθηκών για τη ζωή των ανθρώπων με τη βοήθεια μιας νέας αισθητικής που βασίζεται στη δημιουργία απλών, λογικών και λειτουργικών μορφών και κατασκευών. Υπάρχουν διάφορες εκδοχές του εικαστικού κονστρουκτιβισμού, από την ζωγραφική του εκδοχή (Πόποβα, Σοφρόνοβα), την πλαστική (Μιτούριτς) ως την αρχιτεκτονική (Κλούτσις, Ρότσενκο).

8.2.8 Οι Σχολές Τέχνης

Στο διάστημα από το 1919 έως το 1930 λειτούργησαν στην σοβιετική Ρωσία κρατικές σχολές και εργαστήρια που υποστήριζαν τη νέα τέχνη και ενίσχυαν τους καλλιτεχνικούς πειραματισμούς πάνω στη φόρμα, το χρώμα και την κατασκευή. Οι σημαντικότερες σχολές αυτής της περιόδου είναι:

ΟΥΝΟΒΙΣ (Επιβεβαιωτές της Νέας Τέχνης)

Επρόκειτο για μια οργάνωση σπουδαστών και καλλιτεχνών που ιδρύθηκε στις αρχές του 1920 στην πόλη Βίτεμπσκ της Λευκορωσίας από τον Καζιμίρ Μάλεβιτς και επεδίωκε τη διερεύνηση και εφαρμογή των νέων θεωριών στην τέχνη και ιδίως της θεωρίας του σουπρεματισμού, με απώτερο στόχο τον σχεδιασμό της νέας σοβιετικής κοινωνίας μέσω της τέχνης. Η ομάδα έδωσε έμφαση στην δημόσια εικόνα της πόλης διακοσμώντας προσόψεις κτιρίων, επιγραφές καταστημάτων, τραμ, εσωτερικά θεάτρων και δημόσιων υπηρεσιών κλπ. Στενοί συνεργάτες του Καζιμίρ Μάλεβιτς στην ομάδα «ΟΥΝΟΒΙΣ» ήταν ο Ελ Λισίτσκι, ο Ιλιά Τσάσνικ, ο Νικολάι Σουέτιν, η Γιεβγκένια Μαγκαρίλ κ.α. Η ομάδα απέκτησε και παραρτήματα σε επαρχιακές πόλεις της Ρωσίας, όπως στο Όρενμπουργκ και στο Σμολένσκ. Η ομάδα «ΟΥΝΟΒΙΣ» διαλύθηκε το καλοκαίρι του 1922 όταν αποφοίτησαν οι πρώτοι σπουδαστές. Στη συνέχεια ο Καζιμίρ Μάλεβιτς διηύθυνε το Ινστιτούτο «ΓΚΙΝΧΟΥΚ» στην Πετρούπολη.

ΙΝΧΟΥΚ (Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας)

Ιδρύθηκε σαν ερευνητικό Ινστιτούτο στη Μόσχα το 1920 και λειτούργησε ως το 1924. Πολλοί από τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας όπως ο Αλεξάντερ Ρότσενκο, η Λιουμπόβ Πόποβα, ο Βλαντιμίρ Τάτλιν κ.α. συνδέθηκαν με το ΙΝΧΟΥΚ. Πρώτος διευθυντής του Ινστιτούτου διετέλεσε ο Βασίλι Καντίνσκι. Στόχος του Ινστιτούτου ήταν να δημιουργήσει ένα εκπαιδευτικό και επιστημονικό πρόγραμμα βασισμένο στα αποτελέσματα των πρόσφατων καλλιτεχνικών πειραμάτων σχετικά με το υλικό και την φόρμα. Μεγάλη έμφαση δόθηκε σε συζητήσεις με θέμα την σχέση και τις αντιθέσεις ανάμεσα στην σύνθεση και την κατασκευή. Το ΙΝΧΟΥΚ είχε αναπτύξει επαφές με αντίστοιχα καλλιτεχνικά ερευνητικά κέντρα του εξωτερικού, κυρίως με το Βερολίνο και την Ολλανδία. Στην Πετρούπολη λειτουργούσε παράρτημα του ΙΝΧΟΥΚ με την ονομασία ΓΚΙΝΧΟΥΚ (Κρατικό Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας).

ΒΧΟΥΤΕΜΑΣ (Ανώτατα Καλλιτεχνικά - Τεχνικά Εργαστήρια)

Ιδρύθηκαν το 1920 και λειτούργησαν έως το 1930. Από το 1927 μετονομάστηκαν σε ΒΧΟΥΤΕΪΝ (Ανώτατο Καλλιτεχνικό - Τεχνικό Ινστιτούτο). Έδιναν καλλιτεχνική και τεχνική εξειδίκευση σε καλλιτέχνες που είχαν ήδη ολοκληρώσει τις πρώτες σπουδές τους. Σκοπός των εργαστηρίων ήταν να δημιουργήσουν καλλιτέχνες ειδικά εκπαιδευμένους στην

βιομηχανική κατασκευή και την αρχιτεκτονική καθώς και δασκάλους που θα μπορούσαν να επιβλέψουν και να καθοδηγήσουν τη νέα καλλιτεχνική παιδεία. Τα εργαστήρια ΒΧΟΥΤΕΜΑΣ και το Ινστιτούτο ΒΧΟΥΤΕΪΝ αντανakλούσαν τις συζητήσεις για τον νέο ρόλο της τέχνης στην βιομηχανική παραγωγή, σύμφωνα με τον οποίο, η τέχνη οφείλει να απαλλαχτεί από τον διακοσμητικό χαρακτήρα της και να αναδεικνύει μόνον τον εφαρμοσμένο ρόλο της. Αυτή η τέχνη ονομάστηκε «παραγωγική».

8.2.9 Η Τέχνη στην υπηρεσία της Επανάστασης

Μετά τον Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917, πολλοί καλλιτέχνες της ρωσικής πρωτοπορίας συνδέθηκαν με την πολιτική των μπολσεβίκων. Συνδεδεμένος κρίκος μεταξύ καλλιτεχνών και μπολσεβίκων ήταν η ίδια η έννοια της επανάστασης και το όραμα της κοινωνικής αλλαγής που στην καλλιτεχνική του διάσταση ο καλλιτέχνης Βασίλι Καντίνσκι ονόμασε «Μεγάλη Ουτοπία». Τα πρώτα χρόνια μετά το 1917, πολλοί καλλιτέχνες της πρωτοπορίας συνεργάστηκαν με τον κρατικό μηχανισμό και ειδικότερα με τον Λαϊκό Κομισάριο Διαφώτισης, Ανατόλι Λουνατσάρσκι για τη θέσπιση μιας κρατικής πολιτικής για τις εικαστικές τέχνες. Καλλιτέχνες, ποιητές και αρχιτέκτονες όπως ο Γκούσταβ Κλούτσις, ο Αλεξέι Μπάμπιτσεφ, η Λιουμπόβ Πόποβα, οι αδελφοί Βεσνίν, ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι κ.α. αφιερώθηκαν στο έργο της προπαγάνδας υπέρ των μπολσεβίκων, τόσο στην σκληρή περίοδο του εμφυλίου πολέμου όσο και στα αμέσως επόμενα χρόνια της εδραίωσης των σοβιέτ. Φιλοτεχνούσαν πανό με συνθήματα, αφίσες, ζωγράφιζαν βαγόνια τρένων και τραμ, σχεδίαζαν κατασκευές προπαγάνδας και βήματα ομιλητών. Ωστόσο είναι λάθος να ταυτίζουμε το σύνολο των καλλιτεχνών της ρωσικής πρωτοπορίας από το 1917 και μετά με την στρατευμένη τέχνη. Πολλοί ήταν οι καλλιτέχνες της ρωσικής πρωτοπορίας που στα χρόνια των σταλινικών διωγμών και μετά την επικράτηση του δόγματος του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού», φυλακίστηκαν, εξορίστηκαν και εκτελέστηκαν.

(πηγή:<http://www.greekstatemuseum.com/kmst/files/document/publish/el/135/%CE%A1%CE%A9%CE%A3%CE%99%CE%9A%CE%97%20%CE%A0%CE%A1%CE%A9%CE%A4%CE%9F%CE%A0%CE%9F%CE%A1%CE%99%CE%91-%CE%A4%CE%91%20%CE%9A%CE%99%CE%9D%CE%97%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%91.doc>)

8.2.10 Τέχνη στο όνομα της Επανάστασης (Μαρία Τσαντσανόγλου)

Αν στην πλευρά της τέχνης αντικείμενο είναι η διαδρομή από τη ρωσική πρωτοπορία στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, τότε στην πλευρά της πολιτικής εξουσίας θα πρέπει κανείς να τοποθετήσει διαφορετικές περιόδους της ρωσικής ιστορίας, που χρονολογικά δεν απέχουν πολύ μεταξύ τους, απηγούν όμως διαφορετικές προσεγγίσεις της πολιτικής προς την τέχνη και αντίστροφα.

Μέσα στα χρονολογικά όρια δράσης των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών κινημάτων στη Ρωσία (συμβατικά από το 1909 ως το 1934), υπάρχουν πολλών ειδών εξουσίες. Η πτώση του τσαρισμού σημαδεύεται από σειρά ανατρεπτικών στάσεων με κεντρικά σημεία αναφοράς τρία επαναστατικά κύματα: τον απόηχο του αποτυχημένου επαναστατικού κινήματος του 1905, το επαναστατικό κίνημα του Φεβρουαρίου 1917 που είχε ως αποτέλεσμα τη σύλληψη του Νικολάου Β' και την προσωρινή Κυβέρνηση με πρωθυπουργό τον Κερένσκι και, τέλος, την Επανάσταση της 25ης Οκτωβρίου (7ης Νοεμβρίου) 1917 που εδραιώνει τη διακυβέρνηση των Μπολσεβίκων με τον Λένιν πρωθυπουργό ως τον θάνατό του το 1924. Στα χρόνια αυτά οι καλλιτέχνες δρούσαν μέσα από ομάδες και κινήματα και ήταν κυριευμένοι από την επαναστατική συνείδηση για ριζική αλλαγή της αισθητικής της καθημερινής ζωής παράλληλα και σε εναρμόνιση με τις οικονομικο-κοινωνικές αλλαγές.

Με τον Στάλιν, στη συνέχεια, Α' Γραμματέα του ΚΚΣΕ διακρίνουμε και πάλι τρεις περιόδους στις σχέσεις τέχνης και πολιτικής εξουσίας. Η πρώτη τελειώνει το 1932, όταν το Κόμμα εξέδωσε διάταγμα που καλούσε όλους τους καλλιτέχνες που υποστηρίζουν με το έργο τους την εξουσία των Σοβιέτ να ιδρύσουν τη «Σοβιετική Ένωση Καλλιτεχνών», καταργώντας έτσι κάθε «εξωγενές» κίνημα, ομάδα ή τάση στην τέχνη. Η δεύτερη φτάνει έως το 1945, με το τέλος δηλαδή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, και είναι η περίοδος της μεγάλης εξόντωσης, φυσικής ή πνευματικής, όλων σχεδόν των αριστερών καλλιτεχνών που συμμετείχαν στο πείραμα της πρωτοπορίας. Ταυτόχρονα, είναι η περίοδος κατά την οποία εδραιώνεται η «απολυταρχική τέχνη», ενώ από το 1942 ως το 1945, όλο το καλλιτεχνικό δυναμικό της χώρας παράγει εμψυχωτικά έργα για τον πόλεμο. Το 1937, εν μέσω μιας επικρατούσας αρχιτεκτονικής αισθητικής νεοκλασικισμού που χαρακτήριζε τόσο τη σταλινική ΕΣΣΔ όσο και τη χιτλερική Γερμανία, καθώς και εν μέσω της ναζιστικής απειλής που πλανιόταν πάνω από την Ευρώπη, ο αγκυλωτός σταυρός στήθηκε αντιμέτωπος με το σφυροδρέπανο σε μια πολύ συμβολική αντιπαράθεση που έγινε στο Παρίσι στο πλαίσιο της διεθνούς εμπορικής έκθεσης: το γερμανικό περίπτερο του αρχιτέκτονα του Τρίτου Ράιχ

Άλμπερτ Σπέερ ανταγωνιζόταν σε απόλυτη ισχύ το σοβιετικό περίπτερο των Μπορίς Ιοφάν και Βέρα Μούχινα, ενώ ανάμεσά τους ο πύργος του Άιφελ έδειχνε, παρά το μέγεθός του, εντυπωσιακά ανασφαλής. Είκοσι τουλάχιστον χρόνια μετά την απομάκρυνση του ρωσικού συμβολισμού, το σύμβολο στη Ρωσία επιστρέφει δριμύτερο κι αυτή τη φορά κατευθύνεται από την εξουσία.

Η τελευταία σταλινική περίοδος από το 1945 ως το 1956, χαρακτηρίζεται από την εδραίωση της προσωπολατρίας για τον Στάλιν (μαζική παραγωγή αναρίθμητων πορτρέτων, προτομών, αγαλμάτων, υφαντών και πορσελάνης με τη μορφή του Στάλιν), όπως επίσης και από την καθιέρωση της λεγόμενης «καλλιτεχνικής μπριγάντας», δηλαδή μιας ομάδας ζωγράφων που καλούνται να δημιουργήσουν μνημειώδεις πίνακες ή τοιχογραφίες στο πνεύμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού για να διακοσμήσουν δημόσιους χώρους και εορταστικές προπαγανδιστικές εκδηλώσεις. Έτσι επιβάλλεται μια νέα μέθοδος συλλογικής δουλειάς που έχει ως αποτέλεσμα να εξαλείφει το προσωπικό στίγμα του ζωγράφου και να δημιουργεί απρόσωπα (και σε πολλές περιπτώσεις ανυπόγραφα) έργα τέχνης.

Επανάσταση καταλύτης

«Η τέχνη περιλαμβάνει μεγάλο αριθμό τάσεων. Το προλεταριάτο αρχίζει μόλις τώρα να διαμορφώνει τα καλλιτεχνικά του κριτήρια και συνεπώς καμιά κρατική αρχή δεν θα πρέπει να θεωρεί κάποια από αυτές τις τάσεις καταλληλότερη για το καθεστώς. Παράλληλα, πρέπει να παρέχεται κάθε υποστήριξη στις νέες αναζητήσεις στην τέχνη». Ανατόλι Λουνατσάρσκι, «Θέσεις του καλλιτεχνικού τομέα του ΝΑΡΚΟΜΠΡΟΣ για τη χάραξη πολιτικής στον χώρο της τέχνης», Νοέμβριος 1920.

Όσο απόλυτη ήταν η εξάρτηση των καλλιτεχνών από το κεντρικό σύστημα εξουσίας στα χρόνια του σταλινισμού, τόσο ελεύθερη και δημιουργική ήταν η σχέση των καλλιτεχνών με την κυβέρνηση των μπολσεβίκων στα πρώτα χρόνια, μετά τον Οκτώβριο του 1917. Σημαντικότερο ρόλο στην ανάπτυξη μιας πρωτοφανούς συνεργασίας τέχνης - πολιτικής διαδραμάτισε ο Λαϊκός Κομισάριος Διαφώτισης (Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού) του Συμβουλίου Λαϊκών Κομισαρίων (της κυβέρνησης Λένιν), ο Ανατόλι Λουνατσάρσκι. Ο Λένιν τον θεωρούσε αυθεντία στα θέματα της τέχνης και -παρά το γεγονός ότι είχε διαφωνήσει μαζί του αρκετές φορές- τον εμπιστευόταν. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Λουνατσάρσκι διατήρησε το αξίωμά του και μετά τον θάνατο του Λένιν, ως το 1929, όταν εδραιώθηκε η εξουσία του Στάλιν και οδηγήθηκε σε παραίτηση. Ο Λουνατσάρσκι γνώριζε

καλά τους ρωσικούς καλλιτεχνικούς κύκλους τόσο στη Ρωσία όσο και στη διασπορά, λ.χ. στο Παρίσι. Μετά το 1917, υποστήριξε πολύ την αποκαλούμενη σήμερα «Ρωσική Πρωτοπορία» και ενθάρρυνε κάθε είδους πρωτοβουλία και πειραματισμό στην τέχνη. Στο κείμενό του «Επανάσταση και Τέχνη» (1917) που έχει χαρακτήρα προγραμματικής ανακοίνωσης της πολιτικής των μπολσεβίκων για τον πολιτισμό, γράφει: «Η Επανάσταση φέρνει ιδέες μεγάλου πλάτους και βάθους. Διεγείρει παντού αισθήματα - έντονα, ηρωικά και περίπλοκα. Φυσικά οι παλιοί καλλιτέχνες δεν κατανοούν αυτό το περιεχόμενο και στέκονται μπροστά του αμήχανοι. Περιμένω πολλά από την επιρροή της Επανάστασης στην τέχνη. Αν η Επανάσταση μπορεί να δώσει στην Τέχνη την ψυχή της, τότε η Τέχνη μπορεί να γίνει η φωνή της Επανάστασης».

Το 1918, ιδρύθηκε το Τμήμα Εικαστικών Τεχνών (IZO), ένα αυτόνομο όργανο υπό την επίβλεψη του Λαϊκού Κομισαριάτου Διαφώτισης. Διευθυντής του ορίστηκε ο πειραματιστής ζωγράφος Νταβίντ Στέρενμπεργκ. Το IZO αποτέλεσε το όργανο τόσο για την καλλιτεχνική δραστηριότητα όσο και για την καλλιτεχνική παιδεία στη Ρωσία. Μέσα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα οι καλλιτέχνες απέκτησαν κρατικά εργαστήρια και το κράτος ενθάρρυνε κάθε εικαστικό πειραματισμό. Από το 1917 και για λιγότερο από μια δεκαετία, δραστηριοποιήθηκε στη Ρωσία και την ΕΣΣΔ ένας μεγάλος αριθμός κινημάτων με μεγαλύτερη ή μικρότερη βιωσιμότητα, αλλά με κοινό χαρακτηριστικό ότι λειτουργούσαν σύμφωνα με τα πρότυπα των επαναστατικών - ριζοσπαστικών κινημάτων, δηλαδή με μανιφέστα, διακηρύξεις και κοινωνικό προσανατολισμό.

Μπολσεβικισμός και Πρωτοπορία

«Αν ο στρατός ήταν αναγκαίος για τη συντριβή της πολιτικής των Λευκών, τώρα ένας άλλος στρατός είναι αναγκαίος για τη συντριβή της τέχνης των Λευκών». Καζιμίρ Μάλεβιτς, «Για το κόμμα στην τέχνη», Ιανουάριος 1921.

Ακόμη και ο Καζιμίρ Μάλεβιτς, ο πιο «μεταφυσικός» από τους καλλιτέχνες της ρωσικής πρωτοπορίας, υποστήριξε ότι μια αισθητική θεωρία εξελίσσεται σε κοινωνικό κίνημα, το οποίο στη συνέχεια μπορεί να αποκτήσει κομματικό μηχανισμό. Ο Μάλεβιτς επιδίωξε έτσι να δώσει κομματικά χαρακτηριστικά στο καλλιτεχνικό κίνημα του σουπρεματισμού. «Θέλω να υποστηρίξω τον κομματικό χαρακτήρα της τέχνης και να δείξω ότι όταν μένει ένας δημιουργός έξω από το κόμμα, σημαίνει ότι παύει να υπάρχει», σημειώνει το 1921 στο κείμενό του με τίτλο «Για το κόμμα στην τέχνη».

Δημιουργήθηκε, λοιπόν, μια κρατική πολιτική για την τέχνη, που με μια σειρά από κρατικά όργανα, ινστιτούτα, εργαστήρια, μουσεία κ.λπ. και με επικεφαλής όχι γραφειοκράτες ή πολιτικούς αλλά τους ίδιους τους καλλιτέχνες και τους κριτικούς τέχνης, συγκρότησε προγράμματα για τη νέα καλλιτεχνική παραγωγή. Οργανώθηκε δίκτυο καλλιτεχνικών σχολών, στα οποία εισήχθη η διδασκαλία νέων μορφών και μεθόδων τέχνης, δόθηκε έμφαση στις γραφιστικές τέχνες, στην αρχιτεκτονική, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος έγιναν ακαδημαϊκά μαθήματα, ενώ η διδασκαλία της λαϊκής εφαρμοσμένης τέχνης εκσυγχρονίστηκε.

Παράλληλα, δημιουργήθηκε ένα πρόγραμμα επαγγελματικής απορρόφησης των αποφοίτων στην κατά τόπους παραγωγή σχεδιασμού λογοτεχνικών εκδόσεων, στον σχεδιασμό επίπλων και χρηστικών αντικειμένων, στις θεατρικές παραγωγές για την κατασκευή σκηνικών και κοστούμιών, στην παραγωγή υφάσματος, στη διακόσμηση πορσελάνης, στη διακόσμηση δημοσίων χώρων. Επίσης, στην προπαγάνδα αλλά και στη διδασκαλία και την οργάνωση των νέων «μουσείων ζωγραφικής παιδείας», μουσείων σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής που επίσης εξαπλώθηκαν στις ρωσικές πόλεις και επιδίωκαν την αναθεώρηση της σχέσης του έργου τέχνης με τον θεατή, αφού «το μέγεθος της δραστηριότητας των ιστορικών και θεωρητικών τέχνης που εργάζονται στα μουσεία παλαιού τύπου δεν αντιστοιχεί με το μέγεθος της δημιουργικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας και οι μουσειολόγοι και οι καλλιτέχνες συχνά έρχονται σε αντιπαράθεση» (Νταβίντ Στέρενμπεργκ, «Απολογισμός του ΙΖΟ», 1919).

Πρωτοπόροι καλλιτέχνες άρχισαν να αναλαμβάνουν καίριους τομείς αυτής της νέας πολιτικής των Τεχνών. Επικεφαλής των Ανώτερων Καλλιτεχνικών Εργαστηρίων έγινε ο Βασίλι Καντίνσκι. Ο Καζμίρ Μάλεβιτς ανέλαβε τη διεύθυνση της Σχολής Καλών Τεχνών του Βίτεμπσκ, αντικαθιστώντας τον Μαρκ Σαγκάλ. Δεν είχε μόνο την ευθύνη της διδασκαλίας αλλά και τη γενικότερη εποπτεία της αστικής διακόσμησης στη μικρή αυτή πόλη της Λευκορωσίας. Έτσι, έβλεπε κανείς το 1920 τα τραμ και τα λεωφορεία να είναι διακοσμημένα με σουπρεματιστικά σχέδια, το ίδιο και τις λέσχες, τα εστιατόρια και τους τοίχους των εργοστασίων.

Αν η προεπαναστατική πρωτοποριακή τέχνη στη Ρωσία στρεφόταν κατά της εξουσίας, κατά τη μετεπαναστατική περίοδο η πρωτοπορία αρχικά συμπορεύτηκε με την εξουσία των μπολσεβίκων. Η πρωτοπορία και ο μπολσεβικισμός, όμως, δεν συνδέονται με συγγένεια εξ αίματος. Στα λίγα χρόνια της δημιουργικής συνεργασίας τους, συνδεδετικός τους κρίκος ήταν

η Επανάσταση, η προσπάθεια υλοποίησης των επαναστατικών οραμάτων για αλλαγή της ζωής. Αυτή η εξ αγχιστείας σχέση της Πρωτοπορίας με τον Μπολσεβικισμό είχε ως αποτέλεσμα ένα ουτοπικό σχέδιο να γίνει -έστω για μικρό χρονικό διάστημα- πραγματικότητα: να συνεργαστεί, δηλαδή, η τέχνη με την πολιτική στο όνομα της Επανάστασης και της κατάργησης κάθε είδους πολιτικών, κοινωνικών, οικονομικών, αισθητικών συμβάσεων.

Στις 20 Δεκεμβρίου 1922 σχηματίστηκε η Ένωση Σοβιετικών Σοσιαλιστικών Δημοκρατιών (ΕΣΣΔ) και η νέα αυτή κρατική οντότητα αναγνωρίστηκε το 1924 από μια σειρά χωρών, όπως η Μ. Βρετανία, η Γαλλία, η Ιταλία, η Κίνα, η Ελλάδα κ.ά. Η καθιέρωση του ΚΚΣΕ και η -παρά τις επαναλαμβανόμενες διακηρύξεις περί «διαρκούς επανάστασης»- διαπίστωση μιας νέας πολιτικής παγίωσης οδήγησε σταδιακά τα πρωτοποριακά κινήματα σε περιθωριοποίηση. Η πρωτοποριακή τέχνη απέδειξε ότι είναι αυτόνομη και ελεύθερη, ενώ το Κομμουνιστικό Κόμμα ήθελε μια τέχνη στην υπηρεσία της εξουσίας. Η προσήλωση του Γάλλου σουρεαλιστή Αντρέ Μπρετόν στον Τρότσκι αποδεικνύει, αν μη τι άλλο, τη μεταφορά των διαρκών επαναστατικών ζητουμένων της Τέχνης από την παγιωμένη πλέον ΕΣΣΔ στη ρευστή πολιτικο-κοινωνική πραγματικότητα του Μεξικού και από τον αυταρχισμό ενός δικτάτορα-κομμουνιστή στη φαινομενική ελευθερία ενός εξόριστου αγωνιστή της διαρκούς επανάστασης.

Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός

«Ο λαός ζητά από τον καλλιτέχνη ειλικρίνεια και έναν επαναστατικό σοσιαλιστικό ρεαλισμό για την αναπαράσταση της προλεταριακής επανάστασης». Από το πρώτο άρθρο για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, «Λογοτεχνική Εφημερίδα», Μάιος 1932.

Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός επιβλήθηκε διά νόμου στην ΕΣΣΔ το 1934, αφού καλλιεργούνταν σταθερά και σε ένα ήδη παγιωμένο κλίμα τρόμου τουλάχιστον από το 1932. Καλλιτέχνες που πειραματίστηκαν για την αλλαγή της κοινωνίας κατηγορούνταν πλέον ως «φορμαλιστές», κατηγορία που έφτασε να ισοδυναμεί με αυτήν της εθνικής προδοσίας, με όλες τις συνέπειες που μπορεί αυτό να έχει. Τραγικά μεγάλο μέρος του πνευματικού και καλλιτεχνικού δυναμικού της χώρας οδηγήθηκε στην αφάνεια. Στη συνέχεια, ήρθε και ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, που αύξησε καταλυτικά τον αριθμό των θυμάτων.

Σήμερα, που ο ιστορικός βλέπει από απόσταση την εμφάνιση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, μπορεί να εντοπίσει δύο κατευθυντήριες γραμμές που οδηγούν στην καθιέρωσή του. Η πρώτη, είναι η παλαιότερη θεωρία της Δύσης που βλέπει τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό ως μια απολύτως επινοημένη και επιβεβλημένη από την πολιτική εξουσία αισθητική μέθοδο που έχει ως στόχο τον περιορισμό της εγγενούς ελευθερίας του έργου τέχνης. Η δεύτερη, που εκφράζεται κυρίως από τον ιστορικό τέχνης Μπορίς Γκρόις, βλέπει τον πρώιμο σοσιαλιστικό ρεαλισμό (1932-1939) ως μια φυσική μετάλλαξη της πρωτοποριακής τέχνης, η οποία από τον κονστρουκτιβισμό και μετά στηρίχτηκε θεωρητικά σε μαρξιστικά θεμέλια προτάσσοντας τον υλισμό κατά του ιδεαλισμού και διαμόρφωσε μια μαζική εικαστική συνείδηση ανοίγοντας, στη συνέχεια, τον δρόμο για τον άνωθεν απολυταρχικό έλεγχο.

Ίσως η αλήθεια να βρίσκεται κάπου ανάμεσα. Δύσκολα θα συμφωνούσε κανείς σήμερα με την επιβολή μίας και μοναδικής αισθητικής για την τέχνη, όσο κι αν μια τέτοια αισθητική προσδίδει σ' αυτήν την ευνουχισμένη τέχνη έναν σαφή κοινωνικό ρόλο. Αυτό δεν σημαίνει, όμως, ότι δεν πρέπει να ανησυχούμε για το φαινόμενο της απόλυτης εξατομίκευσης του καλλιτέχνη σήμερα, ο οποίος είναι έρμαιο των οικονομικών συμφερόντων και επενδύσεων που μετατρέπουν το έργο τέχνης σε απόλυτο καπιταλιστικό προϊόν.

(Σημείωση: Η γράφουσα διδάσκει θέματα ρωσικού πολιτισμού του 20ού αι., στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας)

(Πηγή:http://www.kathimerini.gr/4Dcgi/4dcgi/_w_articles_kathglobal_3_09/01/2005_1283621)

8.3 Θεοσοφία (Ασπασία Παπαδομιχελάκη)

Η Θεοσοφία είναι η Αρχαία Σοφία που υπάρχει προ αμνημονεύτων ετών και εκφράζει τη συσσωρευμένη σοφία όλων των εποχών. Είναι ο πνευματικός πυρήνας από τον οποίο πηγάζει κάθε γνώση που είναι συνδεδεμένη με τη νοήμονα ζωή. Είναι η πηγή των θρησκειών, των μεταφυσικών διδασκαλιών, των γραμμάτων και των τεχνών, της εκπαίδευσης, του πολιτισμού και κυρίως της μυστικής παράδοσης. Είναι η εσωτερική Γνώση από την οποία προήλθαν όλες οι αποκαλύψεις που έγιναν, γίνονται και θα γίνονται στην

ανθρωπότητα σχετικά με τους Νόμους της Εκδήλωσης, με την πνευματική καταγωγή του ανθρώπου, με την απόκρυφη ιστορία της ανθρωπότητας και του πλανήτη.

«Αν μιλάτε για τη Θεοσοφία,» λέει η Έλενα Πετρόβνα Μπλαβάτσκι, «λέω ότι υπήρχε αιώνια διαμέσου των ατελείωτων κύκλων του παρελθόντος, και θα εξακολουθεί να υπάρχει διαμέσου των ατελείωτων κύκλων του Μέλλοντος, επειδή η Θεοσοφία είναι συνώνυμη της Αιώνιας Αλήθειας.»

Οι ακτίνες-αποκαλύψεις που εκπέμπονται κατά καιρούς από την Άχρονη Θεοσοφία ή την Αρχαία Σοφία, εμφανίζονται με διάφορα ονόματα ως Βέδδες, Βετάντα, Γιόγκα, Βουδισμός, Χριστιανισμός, Ερμητισμός, Δωδεκάθεο, Ροδοσταυρισμός, Σύγχρονη Θεοσοφία και είναι όψεις της Μίας Αλήθειας που εμφανίζεται κατά καιρούς σε διαφορετικούς τόπους και λαούς.

Ο όρος «Θεοσοφία» ερμηνεύεται ως η Σοφία των Θείων Όντων. Πρόκειται για έναν όρο αρχαιότατο που χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τον Αιγύπτιο ιεροφάντη Ποταμών, στη συνέχεια από τον Αλεξανδρινό Αμμώνιο Σακκά και τελικά από την Έλενα Πετρόβνα Μπλαβάτσκι, την παρουσιάστρια της Σύγχρονης Θεοσοφίας και την ιδρύτρια της Θεοσοφικής Εταιρείας. Είναι γνωστή επίσης με διάφορα ονόματα όπως 'Σοφία - Θρησκεία', 'Αρχαία Σοφία', 'Αιώνια Σοφία', 'Αποκρυφισμός', 'Εσωτερισμός', 'Μεταφυσική'.

Η μυστική αυτή παράδοση φθάνει στη γη μέσω μιας σειράς προφητών, μυστών και ιεροφαντών, οι οποίοι εμφανίζουν στην ανθρωπότητα μέσω μιας θρησκείας ή απόκρυφης διδασκαλίας, όλα όσα πρέπει να γνωρίζει ο άνθρωπος για να γίνεται ηθικότερος και πνευματικότερος. Ο φύλακας αυτής της μυστικής Σοφίας είναι η Πνευματική Ιεραρχία. Πρόκειται για Πνευματικές Οντότητες, οι οποίες από άπειρη συμπόνια για την ανθρωπότητα απαρνούνται περιοχές απείρου πνευματικότητας και μεγίστου κάλλους και παραμένουν στην περιοχή των σκοτεινών μορφών για να τη βοηθήσουν στην πνευματική της ανάπτυξη. Είναι η Ιεραρχία της Συμπόνιας και είναι γνωστή σε κάθε θρησκεία και εθνική παράδοση ως Αρχάγγελος, Ελοΐμ, Αμσασπέντ, Ντυάνι Τσοχάν, Γιόι του Ήλιου, Γιόι του Φωτός, Διδάσκαλοι της Σοφίας και Μαχάτμας. Πρόκειται για τους Εκπαιδευτές της νηπιακής σε εξέλιξη ανθρωπότητας, οι οποίοι μας θεωρούν νεώτερα αδέρφια τους.

Μία ακτίνα-όψη από τη Θεοσοφία, ή τη Σοφία-Θρησκεία, είναι η Σύγχρονη Θεοσοφία. Ονομάζεται επίσης Σύγχρονο Θεοσοφικό Κίνημα. Εμφανίστηκε προς το τελευταίο τέταρτο του προηγούμενου αιώνα από την επιφανή αποκρυφίστρια, την Έλενα Πετρόβνα

Μπλαβάτσκι, στον Δυτικό κόσμο. Η ίδια δήλωνε ότι ήταν ένας κρίκος ανάμεσα στην Ιεραρχία της Συμπόνιας και την ανθρωπότητα και ότι πίσω από την ίδια βρίσκονταν οι δύο Διδάσκαλοι της Σοφίας, Μορούα και Κουτχούμι. Ομολογεί δε ότι πίσω από κάθε πτυχή του Σύγχρονου Θεοσοφικού Κινήματος, υπήρχαν συνέχεια οι δύο αόρατοι Εμπνευστές του και διαβεβαιώνει ότι τα κείμενά της εξέφραζαν τις διδασκαλίες της Πνευματικής Αδελφότητας.

«... χρησιμοποιούμε αντιπροσώπους – τους πλέον κατάλληλους. Εξ αυτών, τα τελευταία τριάντα χρόνια, ο καταλληλότερος υπήρξε η προσωπικότητα γνωστή ως Ε.Π.Μ. (Ελενα Πετρόβνα Μπλαβάτσκι) στον κόσμο (αλλά σε μας είναι γνωστή διαφορετικά). Αν και για κάποιους θεωρείται ενοχλητική και με ελαττώματα, εντούτοις, δεν υπάρχει πιθανότητα για μας να βρεθεί καλύτερη στα επόμενα χρόνια – και θα έπρεπε οι Θεόσοφοι να το καταλάβουν. Από το 1885 δεν έγραψα ούτε προκάλεσα να γραφεί κάτι εκτός μόνο διαμέσου αυτής, άμεσα ή έμμεσα, μια επιστολή ή γραμμή σε κανένα στην Ευρώπη ή Αμερική, ούτε υπήρξε προφορική επικοινωνία ούτε διαμέσου τρίτου. Οι Θεόσοφοι θα πρέπει να το μάθουν. Θα καταλάβετε αργότερα το μήνυμα αυτής της δήλωσης, για τούτο κρατείστε το στη μνήμη σας. Η πίστη της στο έργο μας είναι σταθερή και επειδή οι δοκιμασίες της οφείλονται σε αυτό, ούτε εγώ ούτε άλλος από την Αδελφότητα θα την εγκαταλείψει ή θα την παραγκωνίσει.... Αυτό πρέπει να το πείτε σε όλους: Είναι υπεύθυνη για τα πράγματα του Αποκρυφισμού... Είναι η άμεση αντιπρόσωπός μας... (Επιστολές των Διδασκάλων της Σοφίας, Σειρά 1, Επιστολή 19)

Η παρουσίαση της Σύγχρονης Θεοσοφικής διδασκαλίας έγινε μέσω μιας σειράς γραπτών κειμένων της Ε.Π.Μπλαβάτσκι, που είναι τα εξής: «Αποκαλυμμένη Ίσις», «Η Μυστική Διδασκαλία», «Το Κλειδί της Θεοσοφίας», «Η Φωνή της Σιγής» και τα «Άπαντα», μια συλλογή των άρθρων της σε δεκατρείς τόμους.

Μέσω της Θεοσοφικής διδασκαλίας, ανασύρθηκαν από τη σιωπή οι νόμοι του Κάρμα και της Μετενσάρκωσης, ο κύκλος της ανθρώπινης ύπαρξης μέσω της γέννησης και του θανάτου και η μεταθανάτια συνέχειά της. Άρχισε η έρευνα του μεταφυσικού και η τεκμηρίωσή του μέσω της επιστήμης, όσο αυτό ήταν και είναι δυνατό. Ο άνθρωπος της Δύσης πληροφορήθηκε ότι υπάρχει ο Αιώνιος Νόμος της Εξέλιξης, από τον οποίο ωθείται κάθε ύπαρξη να κατακτήσει την πνευματική τελείωση μέσω αυτόβουλων επιλογών και δράσεων. Οι μεταφυσικές αυτές θέσεις δεν ακούστηκαν, βέβαια, για πρώτη φορά στον πλανήτη. Κάθε εσωτερική διδασκαλία και θρησκεία που εμφανίστηκε έως σήμερα, απέδωσε ένα μέρος της υπερβατικής Αλήθειας προσαρμοσμένο κατάλληλα στον τόπο και τον χρόνο.

Η Ε.Π.Μπλαβάτσκι επιδιώκοντας να αναδείξει τη Μία Μοναδική Αρχή ως πρωταρχική αιτία του φαινομενικού πλουραλισμού, χρησιμοποίησε τη συγκριτική μελέτη των παγκόσμιων θρησκείων και διδασκαλιών για να αποδείξει ότι πίσω και πάνω από κάθε έκφραση υπάρχει μια καθολική ενωτική αρχή, μια κοινή ρίζα και πηγή όλων των Εκδηλωμένων.

Για τη Σύγχρονη Θεοσοφία, η εκδηλωμένη Ζωή είναι ένα αναρίθμητο κύμα Μονάδων που πηγάζοντας από την καρδιά του Λόγου ταξιδεύουν στα διαφορετικά επίπεδα του Κόσμου, αποκτούν άπειρες εμπειρίες μέσω των οποίων εξελίσσονται, με σκοπό, κάποια στιγμή, μέσω των ατομικών τους προσπαθειών, να επανέλθουν στην Καρδιά του Πατέρα τους τελειωμένες πνευματικά. Στο ταξίδι των ψυχών, οι νεώτερες και πιο ανώριμες υποστηρίζονται και βοηθούνται από τις πιο ώριμες πνευματικά. Το ταξίδι δε της ψυχής επαναλαμβάνεται διαδοχικά μέσω πολλαπλών επαναγεννήσεων που στηρίζονται από τον νόμο του κάρμα, έως ότου η ψυχή αντιληφθεί τον πνευματικό σκοπό της ζωής και αποφασίσει να τον πραγματοποιήσει.

Κεντρική ιδέα λοιπόν, της Σύγχρονης Θεοσοφίας είναι ότι η εκδηλωμένη ζωή πηγάζει από Μία Μοναδική Ουσία-Πηγή, η οποία τα περιέχει όλα και βρίσκεται μέσα σε όλα. Αυτή η εσωτερική Αλήθεια γίνεται η θεμελιώδης Αρχή που καθορίζει την ενότητα της εκδηλωμένης ζωής, την αδελφότητα των ανθρώπων και τον σεβασμό προς κάθε είδος ζωής, είτε αυτό είναι κατώτερο είτε ανώτερο της ανθρωπότητας. Από τη θεμελιώδη ενωτική Αρχή πηγάζει η θεοσοφική ηθική που προτείνει στον άνθρωπο να είναι αλτρουιστής, συμπονετικός, συνεργατικός, ενώ τον αποτρέπει από τη χωριστικότητα, το προσωπικό συμφέρον, το δόγμα και τον φανατισμό.

Η εσωτερική αυτή γνώση μπορεί να αφαιρέσει από τον άνθρωπο τη χωριστικότητα και να τον μετατρέψει σε έναν οικουμενιστή, σε έναν άνθρωπο που ξεπερνάει τις φυλετικές διακρίσεις, τις διαφορές των θρησκείων, τις κοινωνικές σκοπιμότητες, τις προκαταλήψεις και τις δεισιδαιμονίες και κυρίως τον προσωπικό του εγωισμό. Ο Θεόσοφος είναι αυτός που υπερβαίνει τις διαφορές που προκύπτουν από τη φυλή, το έθνος, τη θρησκεία, τη γλώσσα, τη μόρφωση, τη φτώχεια ή τον πλούτο. Ο Θεόσοφος γνωρίζει ότι κάθε ψυχή είναι ένα απειροελάχιστο φως, ξεπεταγμένο από το ίδιο παγκόσμιο λίκνο. Κάθε φως-ψυχή έχοντας δική της βούληση κληρονομημένη από τον Ουράνιο Πατέρα, μπορεί να τη χρησιμοποιήσει είτε πιο γρήγορα είτε πιο αργά από τις άλλες όμοιές της ψυχές ώστε να αποληθαργήσει την εν δυνάμει πνευματικότητά της. Πνευματικότητα σημαίνει αγάπη, θυσία, ευγένεια,

αλληλεγγύη, αλτρουισμός, συμπόνια, ανιδιοτέλεια, κατανόηση, ανεκτικότητα, συνεργασία. Όλα αυτά θα πρέπει να οδηγήσουν την ανθρωπότητα σε μια ενότητα, σε μια παγκόσμια συνεργασία και αλληλοβοήθεια.

Αυτό το μήνυμα που εμφανίστηκε στη γη μας στις 17 Νοεμβρίου 1875, και έγινε η εξαγγελία του Θεοσοφικού Κινήματος, ήταν η απαρχή του Οικουμενισμού και κάθε δραστηριότητας που προτρέπει στη συνύπαρξη των λαών και των θρησκειών, και στην υπέρβαση των θρησκευτικών, κοινωνικών και φυλετικών διαφορών της ανθρωπότητας. Το Σύγχρονο Θεοσοφικό Κίνημα είναι ένα πραγματικό γεγονός, είναι ένα γίνεσθαι που παίρνει σάρκα και οστά στις σύγχρονες κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές, θρησκευτικές και προσωπικές εξελίξεις.

Επίσης, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η Σύγχρονη Θεοσοφία δεν επιδιώκει την αποκλειστικότητα των απόψεών της ούτε την εφαρμογή τους μέσω ενός δόγματος. Αυτό που επιζητεί είναι ο άνθρωπος να αντιληφθεί τη συγγενεία του με την υπόλοιπη ανθρωπότητα και ότι κάθε πίστη και άποψη είναι μόνο μια όψη της Μίας και Μοναδικής Πραγματικότητας. Αυτό βέβαια σχηματίζει εξ εαυτού μια καινούρια θρησκεία, η οποία στοχεύοντας στην πνευματική συνειδητότητα του ανθρώπου, αποδέχεται όλους τους τρόπους λατρείας και γνώσης της Θεότητας.

«Η Θεοσοφία είναι η ζωντανή πληροφορία για όλες τις θρησκείες του κόσμου», λέει ο Χ. Όλκοττ, ο συνιδρυτής της Θεοσοφικής Εταιρείας. Και η Ε.Π.Μπλαβάτσκι αναφέρει τα ακόλουθα στο Κλειδί της Θεοσοφίας: «Η Θεοσοφία είναι ο δίχως ακτές ωκεανός της παγκόσμιας αλήθειας, αγάπης και σοφίας, που αντανακλά την ακτινοβολία της στη γη, ενώ η Θεοσοφική Εταιρεία είναι μόνο μια ορατή χίμαιρα αυτής της αντανάκλασης. Η Θεοσοφία είναι η θεία φύση, ορατή και αόρατη, ενώ η Εταιρεία της είναι η ανθρώπινη φύση που προσπαθεί να ανέλθει προς τον θείο γονέα της.... Σχηματίστηκε για να δείξει στους ανθρώπους ότι η Θεοσοφία υπάρχει και να τους βοηθήσει να ανέβουν προς αυτήν, μελετώντας και αφομοιώνοντας τις αιώνιες αλήθειες της.» (Κλειδί, 57)

Για την Ε.Π.Μπλαβάτσκι και τους συνεργάτες της, τον Χένρυ Όλκοττ και τον Ουίλλιαμ Τζατζ, το μήνυμα του Σύγχρονου Θεοσοφικού Κινήματος εκφράστηκε μέσω τριών θεμελιωδών προτάσεων πάνω στις οποίες στηρίχτηκε το οικοδόμημα της Θεοσοφικής Εταιρείας. Αυτές είναι:

1. Η αδελφότητα των ανθρώπων ανεξαρτήτως φυλής, πίστης, φύλου, τάξης ή χρώματος,
2. Η συγκριτική μελέτη θρησκειών, φιλοσοφιών και επιστημών και
3. Η έρευνα των ανεξήγητων νόμων της Φύσης και η αποληθάργηση των πνευματικών δυνάμεων του ανθρώπου.

Κάθε πρόταση χρειάζεται ιδιαίτερη μελέτη, προσοχή και έρευνα. Όμως η πρώτη πρόταση που αφορά στην ‘αδελφότητα των ανθρώπων’ όντας το θεμέλιο της Θεοσοφικής διδασκαλίας, χρήζει βαθιάς μελέτης. Για τον ερευνητή που θέλει πραγματικά να κατανοήσει την ενότητα της ζωής και να την καταστήσει βίωμα και συμπεριφορά του, η σπουδή των γνήσιων Θεοσοφικών κειμένων θα πρέπει να είναι βασική του επιδίωξη. Αργότερα αφομοιώνοντας την εσωτερική διδασκαλία μέσω εμπριθούς μελέτης και διαλογισμού, μπορεί να κατανοεί και όλες τις άλλες διδασκαλίες στα πιο βαθιά τους νοήματα και να αντιλαμβάνεται διαμέσου του πλουραλισμού την ενότητα των εκδηλωμένων. Μπορεί επίσης, τότε, ο σπουδαστής να επιδιώξει την ανάπτυξη των λανθανουσών του δυνάμεων καθώς μέσω της γνώσης και της αφοσίωσης στον σκοπό, έγινε κυρίαρχος μιας ηθικής με την οποία η σοφία-γνώση τον ενδυνάμωσε αβίαστα και ειρηνικά.

Ακολουθεί ένα απόσπασμα από μια επιστολή της Ε.Π.Μπλαβάτσκυ στον πιστό της φίλο, τον Ου. Τζατζ, στον οποίο εμπιστεύεται τις σκέψεις της, σχετικά με τη Θεοσοφία και τη Θεοσοφική Εταιρεία. Είναι απόσπασμα από ένα άρθρο του υπογράφει ο Ου. Τζατζ και ονομάζεται «Yours till death and after, H.P.B.».

Ο Ουίλλιαμ Τζατζ υπήρξε ο ένας από τους δύο πιο στενούς συνεργάτες της, ο άλλος ήταν ο Χένρυ Όλκοττ, με τους οποίους σχημάτισε τη Θεοσοφική Εταιρεία. Ο Ουίλλιαμ Τζατζ ήταν αυτός που ανέλαβε το Θεοσοφικό Κίνημα στην Αμερική και το οποίο σώζεται έως σήμερα μέσω των Ενωμένων Ομάδων των Θεόσοφων - U.L.T. (United Lodge of Theosophists). Η γραμμή των U.L.T. ακολούθησε αποκλειστικά τη μελέτη της γνήσιας Θεοσοφικής διδασκαλίας (τα κείμενα της Ε.Π.Μ και του Ουίλλιαμ Τζατζ), ενώ η Θεοσοφική Εταιρεία ασχολήθηκε κυρίως με τη συγκριτική μελέτη των παγκοσμίων απόψεων.

«Όταν ξαναθυμάσαι εκείνες τις μέρες του 1875 και μετέπειτα, που δεν έβρισκες ανθρώπους να ενδιαφέρονται για τις σκέψεις σου και τώρα βλέπεις την μεγάλη απήχηση των θεοσοφικών ιδεών – όπως και αν αποκαλούνται – δεν είναι κι άσχημα. Δεν εργαζόμαστε απλώς για να

αυτοαποκαλούνται οι άνθρωποι Θεόσοφοι αλλά για να επηρεάζουν οι πεποιθήσεις μας και να μεταβάλουν τον τρόπο σκέψης των ανθρώπων αυτού του αιώνα. Τούτο μπορεί να επιτευχθεί μόνο με μια μικρή ομάδα ανθρώπων που θα εργάζονται πρόθυμα όχι με ανταλλάγματα, όχι με αναγνώριση πάνω στη γη αλλά που βοηθούμενοι και υποστηριζόμενοι από την πίστη τους σε αυτή την Παγκόσμια Αδελφότητα της οποίας οι Δάσκαλοί μας είναι μέρος, εργάζονται σταθερά με πίστη για την κατανόηση και αναθεώρηση των δογμάτων της ζωής και του χρέους που μας παραδόθηκε από τα βάθη του χρόνου. Μην διστάζεις, εφόσον κάποιοι αφοσιωμένοι θα πασχίζουν να κρατήσουν ζωντανό τον πυρήνα. Δεν σου δόθηκαν οδηγίες να ιδρύσεις και να πραγματοποιήσεις μια Παγκόσμια Αδελφότητα αλλά να δημιουργήσεις τον πυρήνα μιας τέτοιας Αδελφότητας. Γιατί μόνο όταν δημιουργηθεί πυρήνας θα αρχίσει η συσσώρευση αυτή που μελλοντικά, ίσως και στο απώτατο μέλλον, θα καταλήξει στο σχηματισμό του σώματος στο οποίο προσβλέπουμε».

Ένα άλλο απόσπασμα από το άρθρο του Ου. Τζατζ « “Blavatskianism” in and out of season» στο οποίο διαφαίνονται οι διαφορετικές θέσεις των Θεόσοφων μόλις λίγα χρόνια μετά τον θάνατο της ιδρύτριας του Σύγχρονου Θεοσοφικού Κινήματος.

«Πράγματι συμβαίνει εκείνοι που εργάζονται πιο σκληρά για την Εταιρεία να είναι συγχρόνως αφοσιωμένοι μαθητές, με ευρείες αντιλήψεις ή όχι, της Ε.Π.Μπλαβάτσκι. Υπάρχει, όμως, και ένας μεγάλος αριθμός μελών που ανήκουν σε διαφορετικές κατηγορίες. Κατά πρώτον, υπάρχουν εκείνοι που δεν βασίζονται καθόλου στην Ε. Π. Μπλαβάτσκι, αν και δεν βρίσκονται σε ανοικτή αντιπαράθεση και είναι καλά μέλη. Κατόπιν, υπάρχουν εκείνοι που ανοιχτά διαφωνούν με το όνομα και τη φήμη της, οι οποίοι ενώ διαβάζουν τα έργα της και ωφελούνται από αυτά καθώς και από το έργο άλλων, που όμως εκείνη προκάλεσε, αποστρέφονται το όνομά της, αντιτίθενται στην αμέριστη αφοσίωση στο πρόσωπό της, ενίοτε θα επιθυμούσαν να απαλλαγεί η Θεοσοφία από αυτήν και πιστεύουν ότι πολλά καλά πιθανά μέλη μένουν μακριά από τη Θεοσοφική Εταιρεία επειδή η προσωπικότητά της είναι συνδεδεμένη με αυτήν. Φυσικά, τούτο είναι οξύμωρο γιατί χωρίς την Ε. Π. Μπλαβάτσκι, η Θεοσοφική Εταιρεία και τα κείμενά της δεν θα είχαν υπάρξει. Τέλος, υπάρχουν και εκείνοι που δεν ανήκουν στις τάξεις μας και που ως προς τη Θεοσοφική Εταιρεία κρατούν στάση θετική, αρνητική ή και αδιάφορη.»

Η Θεοσοφία, εκτός από θεωρία, είναι κυρίως μια πρακτική φιλοσοφία. Η εφαρμογή της στην καθημερινότητα κάνει κάποιον αληθινό Θεόσοφο. Η Σύγχρονη Θεοσοφία δεν απαιτεί κάποιες ιδιαίτερες τελετές παρά μόνο την εφαρμογή των αρετών διαμέσου ενός κώδικα ζωής.

“Η Θεοσοφία δεν πρέπει να παρουσιάζει μόνο μια συλλογή ηθικών αληθειών, ένα σύνολο μεταφυσικής Ηθικής συνοψισμένο σε θεωρητικές πραγματείες. Η Θεοσοφία πρέπει να εφαρμόζεται και επομένως πρέπει να μη φορτώνεται με άχρηστες συζητήσεις... Πρέπει να βρίσκει αντικειμενική έκφραση σε έναν ολοκληρωμένο κώδικα ζωής που να διαποτίζεται εξ ολοκλήρου με το πνεύμα της – το πνεύμα της αμοιβαίας ανοχής, φιλανθρωπίας και αγάπης.» (Απαντα, VII, 169)

(Πηγή:[http://www.blavatsky.gr/index.php?id=12&tx_ttnews\[tt_news\]=4&tx_ttnews\[backPid\]=7&cHash=447f168788](http://www.blavatsky.gr/index.php?id=12&tx_ttnews[tt_news]=4&tx_ttnews[backPid]=7&cHash=447f168788))

8.4 Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός, ή προς μια ριζοσπαστική κριτική του μεταμοντερνισμού (Φιοραβάντες Β.)

Ο μοντερνισμός ορίζεται ως η τέχνη της ρήξης με το παρελθόν (1903-10), με τον ρεαλισμό, τον νατουραλισμό, την παραδοσιακή τέχνη και το παραδοσιακό πνεύμα. Ο διεθνισμός του στυλ, της γλώσσας, της μορφής και της ιδεολογίας είναι κυρίαρχος. Ο βολονταρισμός, ο ιστορικισμός και ο μαχόμενος ανθρωπισμός, αναδεικνύονται σε καθοριστικά, καθώς και σε κυρίαρχα ηγεμονικά στοιχεία.

Μέσα από την ανάπτυξη καινούργιων (μοντέρνων) αντιλήψεων και πρακτικών αναφορικά με τα χρώματα, τον χώρο, το σχέδιο, το υλικό (materiaux), την καλλιτεχνική γλώσσα γενικά, αλλά και ειδικά σε σχέση με την αντίστοιχη μορφή τέχνης (ποίηση, λογοτεχνία, μουσική, πλαστικές τέχνες κ.λπ.), θεμελιώνεται και αναπτύσσεται μια καινούργια (μοντέρνα) ορθολογικότητα (rationalite) σ' αντίθεση με την κυρίαρχη. Προς αυτή την κατεύθυνση καθοριστικό ρόλο έπαιξε ο πειραματισμός, ο συνεχής και αδιάκοπος πειραματισμός, αλλά πάντα συνδεδεμένος με τους παραπάνω στόχους.

Ο μοντερνισμός είναι η τέχνη και γενικότερα η θεώρηση που συνδέεται στενά με την εμφάνιση των πρωτοποριών, φαινόμενο πρωτόγνωρο σ' όλη την ιστορία και που εμφανίζεται για πρώτη φορά στις αρχές του αιώνα. Η εμφάνιση των πρωτοποριών είναι ένα καθαρά κοινωνικό φαινόμενο, συνδεδεμένο με τις βαθιές αλλαγές της κοινωνίας στην περίοδο της μονοπωλιοποίησης και ιμπεριαλιστικοποίησής της, σαν η έκφραση μιας αρνητικής θέσης και

δυναμικής απέναντι σ' αυτήν την καταστροφική μετατροπή για τον άνθρωπο, την κοινωνία και την φύση.

Οι πρωτοπορίες είναι εικονοκλαστικές, καθарές (pures et puristes), ριζοσπαστικές και προσπαθούν να ξεφύγουν από κάθε κυρίαρχη λογική - σ' ένα κάποιο βαθμό δε, το καταφέρνουν. Όλο το βάρος της δραστηριότητας τους συγκεντρώνεται αναγκαστικά σε μια προσπάθεια να σπάσουν την όλο και εντονότερα κυριαρχούσα πραγματοποίηση, στο ξεπέραςμα της γενικευόμενης αλλοτρίωσης: Στην αναζήτηση της χαμένης και διαλυμένης αυθεντικότητας.

Η κρίση των μορφών και η κρίση της κοινωνίας στη μεταδοτική της περίοδο στις αρχές του αι. δημιούργησαν τις προϋποθέσεις του ιστορικού ξεπεράσματος της παραδοσιακής τέχνης. Αυτή η ίδια κρίση και η μεταδοτικότητα έκαναν δυνατή την ιστορική θεμελίωση του μοντερνισμού σαν κοινωνικό και αισθητικό ρεύμα. Στο βαθμό του μη ξεπεράσματος των μοντερνιστικών σχεδίων μεταρρύθμισης του καπιταλισμού, ο μοντερνισμός κουβαλούσε στην πλάτη του την σύμφυτη μοντερνιστική ουτοπία του συστήματος. Ο ριζοσπαστικός μοντερνισμός, αντίθετα, εργάστηκε προς την κατεύθυνση ενός δυνατού ξεπεράσματος του συστήματος και των κοινωνικά αλλοτριωτικών του μηχανισμών.

Από την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αι. μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70 η μοντέρνα τέχνη συνεχίζει ν' αναπτύσσεται έστω και με σοβαρές διαφορές (μετά το 1945 εμφανίζονται νέες πρωτοπορίες που διαδέχονται τις ιστορικές των αρχών του αι.). Η συνεχής αυτή ανάπτυξη συνδυάζεται με την σταθερή άρνηση των πρωτοποριών στην ενσωμάτωση, κύριο χαρακτηριστικό του μονοπωλιακού και του ύστερου καπιταλισμού. Έτσι γίνεται κατορθωτή η προοδευτική συγκρότηση της μοντερνιστικής ορθολογικότητας σε Λόγο, σε ριζοσπαστικό και αισθητικό κοινωνικό Λόγο. Ριζοσπαστική και κριτική διάσταση σημαίνουν συνεχή άρνηση, αντίσταση στην ορθολογικοποίηση, τεχνοκρατικοποίηση, γραφειοκρατικοποίηση: Ολική αντίθεση στην προϊούσα εργαλειοποίηση του λόγου.

Η σύνδεση του μοντερνισμού με τις κοινωνικές ουτοπίες, σε σταθερή ανάπτυξη και διάδοση από την αρχή του αι. μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70, είναι σαφής και καθοριστική στην κοινωνικοποίηση του σαν τέχνη και σκέψη, ακόμη και στις πιο απαισιόδοξες εκδοχές, ακόμη και στις πιο αυτονομημένες μορφές του. Ενδεικτικά αναφέρουμε το έργο του Μπέκετ, του Ράιχαρτ κ.ά.

Ο ριζοσπαστικός μοντερνισμός αυτονομείται από την κατεστημένη πράξη και τις κυρίαρχες ιδεολογίες, ειδικότερα δε από την ιδεολογία της προόδου (και ιδιαίτερα της τεχνολογικής), χωρίς να εγκαταλείπει τον ύστατο αγώνα για την πραγματική πρόοδο της κοινωνίας που συνδυάζεται με τον γενικότερο αγώνα για την κοινωνική απελευθέρωση.

Ο μοντερνισμός είναι η τέχνη του περιεχομένου, ενός κριτικού έως και ανατρεπτικού περιεχομένου. Οι καλλιτεχνικές του μορφές παρουσιάζουν ένα άμεσο και έντονο ενδιαφέρον σαν τέτοιες, αλλά και σαν η συμπύκνωση του παραπάνω συγκεκριμένου περιεχομένου τους. Έτσι καθορίζονται και σε κάθε περίπτωση αλληλεξαρτώνται απ' αυτό. Μ' αυτήν την έννοια, η διαλεκτική μορφή περιεχόμενο είναι πρωταρχική, όπως και η διαλεκτική του μοντερνισμού με την κοινωνία. Μια ακόμη διαλεκτική, επί μέρους εκδήλωση του ολικού κοινωνικού φαινομένου που είναι ο μοντερνισμός, αναδεικνύεται σε καθοριστική: Μορφή, υλικό, περιεχόμενο. Η εργασία των πρωτοποριών αναφορικά με το υλικό, βοηθά στο ξεπέραςμα του παραδοσιακού δυαδισμού μορφή-περιεχόμενο, το περιεχόμενο δε με τον μοντερνισμό αποκτά κοινωνικές και ιστορικές διαστάσεις (κατασταλαγμένο περιεχόμενο, περιεχόμενο αλήθειας, ιστορικό και κοινωνικό περιεχόμενο).

Στην όλη διαμόρφωση του μοντερνιστικού προγράμματος, η συνείδηση παίζει καθοριστικό ρόλο. Αυτή δημιουργείται, και κατά κάποιο τρόπο εδραιώνεται και ισχυροποιείται μέσα από και την ριζική αντίθεση των πρωτοποριών στην ψευδή συνείδηση, η εμφάνιση της οποίας συμβαδίζει με την μονοπωλιοποίηση και στην συνέχεια τεχνοκρατικοποίηση της κοινωνίας. Το ξεπέραςμα, έστω υποθετικό ή και ουτοπικό, της πραγματοποίησης καταλήγει σε προϋπόθεση *sine qua non* κάθε αυθεντικής και πρωτοποριακής δημιουργίας, και συνδέεται στενά με την ύπαρξη ή όχι συνειδητοποιημένων ατομικών και συλλογικών υποκειμένων. Η ιστορικότητα, με την έννοια της (συνειδητής) σύνδεσης της μοντέρνας τέχνης με την προηγούμενη ιστορία της κοινωνίας και της τέχνης, αλλά κυρίως από την άποψη της αποδοχής της (από την μοντέρνα τέχνη) σαν δρώσα δύναμη και επί πλέον από την συνειδητοποίηση της, σαν δύναμης που προετοιμάζει το μέλλον (που σαν τέτοια ταυτίζεται με το ιστορικό υποκείμενο), αποτελεί την κινητήρια δύναμη του μοντερνισμού.

Η πραγματικότητα είναι έτσι πάντα παρούσα στον μοντερνισμό, αλλά κατά κανόνα αρνητικά και μόνον αφετηριακά θεωρητικοποιημένη. Η πραγματοποιημένη πραγματικότητα δεν μπορεί παρά να είναι αρνητικά ενταγμένη στην τέχνη - διαφορετικά η μοντέρνα τέχνη θα ξέπεφτε σ'

ένα φτωχό και στείρο ρεαλισμό της πραγματοποιημένης και εκ των πραγμάτων μη ιστορικής πραγματικότητας (ή δεν θα ξέφευγε από διάφορες αντανάκλαστικές, μηχανιστικά ρεαλιζουσες ή νατουραλιζουσες αναπαραστάσεις της).

Ο μοντερνισμός αναπτύσσεται στο όλο και περισσότερο ελαχιστοποιούμενο περιθώριο που ξέφευγε από την γρήγορα αναπτυσσόμενη βιομηχανία της κουλτούρας στον ύστερο καπιταλισμό. Η μονοδιαστατοποίηση και η μαζοποίηση της (καταφατικής) κουλτούρας είναι εντελώς ξένες στην τέχνη των πρωτοποριών, χωρίς οι τελευταίες να φθάνουν και σ' ελιτισμό. Η μοντέρνα τέχνη είναι, πολύ απλά, πρωτοποριακή και η πρωτοποριακή τέχνη είναι η μοντέρνα: ούτε ελιτισμός ούτε λαϊκισμός και, ιδιαίτερα, βιομηχανοποιημένος.

Η φυγή από την πραγματοποιημένη πραγματικότητα, όπως και η άρνηση της ώθησαν (αναπόφευκτα;) ένα σοβαρό τμήμα της μοντέρνας τέχνης προς τον σπιριτουαλισμό. Η προσπάθεια επανεισαγωγής του πνεύματος, απέναντι σε μια έντονα υλιστικοποιημένη πραγματικότητα και σ' αντίθεση σ' αυτήν, μπορεί να οδήγησε μέχρι και σε διάφορες μορφές ιδεαλισμού, ακόμη και άκρατου ιδεαλισμού, αλλά αυτό ήταν το βαρύ τίμημα που πλήρωσαν οι πρωτοπορίες στην πραγματοποίηση, στην αλλοτρίωση και στην διάλυση της αυθεντικότητας, της κάθε αυθεντικότητας. Όμως αυτός ο «ιδεαλισμός» είναι η κινητήρια δύναμη του μοντερνισμού, και ταυτόχρονα, αποτελεί βασικό στοιχείο των θεωρήσεων του κόσμου, της απελευθερωτικής του διάστασης.

Μια από τις σημαντικότερες εισφορές της μοντέρνας τέχνης, και κυρίως του ριζοσπαστικού τμήματός της, είναι η επεξεργασία ενός απελευθερωτικού οράματος. Μ' αυτή την έννοια, η μοντέρνα τέχνη αποκτά μια έντονα κοινωνικοπολιτική, και κατ' επέκταση ιδεολογική διάσταση. Η ιδεολογική κριτική αναδεικνύεται σε μοναδικής αξίας συνισταμένη στον αδυσώπητο αγώνα της εναντίον της κατεστημένης τάξης και των κυριάρχων ιδεολογιών, καθώς και της ίδιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας καθαυτής.

Ο Μεταμοντερνισμός (μ-μ) συνίσταται στην ταύτιση της εικόνας με την πραγματικότητα (ή στηρίζεται στην αναπαράσταση της πραγματικότητας μ' ένα φωτογραφικό λίγο πολύ τρόπο). Μ' αυτή την έννοια, πρόκειται για τέχνη θεωρητικοποίησης της συνθηκολόγησης. Επιστρατεύει δε ακόμη τον αντιδραστικό ιστορικισμό (ή τον αναχρονισμό) και τον κυνισμό σαφώς αντιουμανιστικού περιεχομένου.

Ο μ-μ αντιπροσωπεύει την κατάργηση sine die του κοινωνικού στοιχείου της τέχνης, θεωρεί κάθε αμφισβήτηση, αντίθεση, κάθε κριτική ή αρνητική θέση σαν πουριτανισμό. Ξεκόβει έτσι από τις μορφικές επεξεργασίες του μοντερνισμού και επιχειρεί μια άγρια επιστροφή σ' εντελώς ξεπερασμένες μορφές, δηλαδή σ' αυτές της τέχνης των προηγούμενων ιστορικών περιόδων και ακόμη των εντελώς απομακρυσμένων, οι οποίες έχουν αποστεωθεί από την ίδια την ιστορική εξέλιξη, επιστροφή που αποπειράται να τις ιδανικοποιήσει αποκαθιστώντας τις, δεδομένης της υποτιθέμενης προγραφής τους από τον «δογματικό» μοντερνισμό. Μ' αυτό τον τρόπο ο μανιερισμός, το μπαρόκ, το δωρικό στυλ κ.λπ., ξανα-επιστρέφουν με τη μεταμοντερνίζουσα αναθεώρηση τους στην επικαιρότητα. Επί πλέον, η εντελώς οπισθοδρομική θεωρία του metier, καθώς και η στείρα ακαδημαϊκή τέχνη rompiet, «επαναξιοποιούνται», καταλαμβάνοντας πρωτεύουσα θέση στο μ-μ πάνθεον!

Η ένταξη του μ-μ στη βιομηχανία της κουλτούρας είναι πλήρης με καταστροφικές συνέπειες για τη σύγχρονη τέχνη και κουλτούρα. Το ίδιο καταστροφική είναι και η κυριάρχηση του μ-μ από την τεχνική, την τεχνοκρατία και την ανεξέλεγκτη τεχνική αναπαραγωγή, αν και στις προθέσεις του είναι να τους προσδώσει ωραιοποιητικές διαστάσεις.

Η εμφάνιση και η ραγδαία εξάπλωση του μ-μ εκφράζουν με τον καλύτερο τρόπο την κρίση του κοινωνικού κινήματος, την προϊούσα διάλυση και αποσύνθεση των θεωρήσεων του κόσμου που βρισκόταν σ' αλληλοσύνδεση με τον μοντερνισμό (ιστορικό και νεώτερο). Έτσι η διαλεκτική τέχνης κοινωνίας, που είναι κυρίαρχη στον μοντερνισμό, εξαφανίζεται, προς όφελος της απόλυτης εμπορευματοποίησης της μ-μ ψευδοτέχνης.

Ο μ-μ ταυτίζεται με την εξαφάνιση κάθε αυθεντικότητας στην τέχνη· με την κατάργηση κάθε έννοιας του έργου τέχνης (ακόμη δε περισσότερο του έργου σαν αυτονόητη ολότητα)· με την άρνηση της πνευματικότητας (spiritualisme) και της διανοητικότητας της τέχνης και αντικατάστασης της με την ιδανικοποίηση της ψευδούς συνείδησης. Ανάγει την ισοπέδωση γενικά σε κυρίαρχη, και ειδικότερα αυτή της διαλεκτικής υποκείμενο αντικείμενο, με μόνο στόχο την ιδανικοποίηση του αντικειμένου και την αντικειμενικοποίηση, βλ. πραγματοποίηση, στη λατρεία της οποίας υποτάσσεται πλήρως μετατρέποντας την σε ιδεολογία του.

Ο μεταμοντερνισμός σαν στυλ, συνοδευόμενος και ταυτιζόμενος με το άδειασμα του ιδεολογικού στοιχείου της μοντέρνας τέχνης, ενώ φαινομενικά παρουσιάζεται σαν ηγεμονικός, δεν είναι τίποτε άλλο από μια στείρα ανάδειξη της μη δημιουργικότητας, καθώς

και της έλλειψης της οποιασδήποτε δημιουργικότητας σε ιδεολογία. Έτσι το αμάλγαμα και το συνονθύλευμα (pastiche) παίζουν πρωταρχικό ρόλο στον μ-μ σαν ιδεολογία γενικότερα. Ειδικότερα δε μ' αυτόν τον τρόπο ο μ-μ προσπαθεί να αποκρύψει τον ψευτορεαλισμό, τον αντιουμανισμό, τον αντιρασιοναλισμό και τον αντιστορικισμό του.

Ο μ-μ έχει επιστρέψει στην ιστορικά ξεπερασμένη αφήγηση. Νομιμοποιεί οτιδήποτε στην προσπάθεια του να μετατρέψει την τέχνη σε θέαμα ή να την υποβιβάσει σ' αυτό. Η θεαματικοποίηση της τέχνης συμβαδίζει με την αντίστοιχη μετατροπή σε θέαμα της πολιτικής και με την mass mediation όλης της κοινωνικής ζωής. Η τέχνη έτσι δεν διαφορίζεται σε τίποτε από τα παραγόμενα σ' ασύλληπτες ποσότητες επικοινωνιακά και άλλα gadgets (δηλ. διάφορα μικροαντικείμενα χωρίς κανένα νόημα και λόγο ύπαρξης). Στην καλύτερη δε περίπτωση δεν ξεπερνά το επίπεδο του bricolage (μαστόρεμα).

Οι πρωτοπορίες θεωρούνται από τον συνθηκολογημένο μ-μ εικονοκλαστικές. Κατ' επέκταση και η ριζοσπαστική ιδεολογία του μοντερνισμού στο σύνολο του, σαν ιστορικό και κοινωνικό αισθητικό κίνημα, αντικαθίσταται από την ιδανικοποίηση του αμαλγάματος, τη θεολογία του συνονθυλεύματος, της εξαφάνισης κάθε έννοιας και νοήματος. Ταυτόχρονα, ανάγεται σε ιδεολογία η αντιστορική προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης (και της κοινωνίας), και ειδικότερα όσον αφορά την ιστορική ρήξη του μοντερνισμού με την παράδοση. Ο μοντερνισμός μετατρέπεται έτσι σε ένα γεγονός και σ' ένα καλλιτεχνικό ρεύμα όπως όλα τ' άλλα. Αμφισβητούνται οι αφετηριακές και προγραμματικές προθέσεις του σαν ριζοσπαστικό κίνημα, στο όνομα της κυριαρχούσας σήμερα «καταστροφής» (Α. Β. Ολίβα) και της επιδιωκόμενης «ηρεμίας» (Α. Β. Ολίβα). Η ανατροπή του μοντερνισμού που επιχειρείται, και σ' ένα πολύ σημαντικό βαθμό επιτελείται από τον μ-μ, είναι πλήρης.

Τα ίδια ακριβώς είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του μ-μ στη φιλοσοφία και στην αισθητική θεωρητικοποίησή του, αποτέλεσμα μιας γενικότερης εκφυλισμένης (degenerate) στάσης που τον καθορίζει ολοκληρωτικά. Ο μ-μ συνδέεται με τον νεοσυντηρητισμό στην πολιτική και κοινωνική πρακτική, σαν απόρροια της σχετικής έλλειψης της πράξης και της έντονης κρίσης του υποκειμένου.

Η ανάγκη όμως για μια σταθερή μοντερνιστική, βλέπε κριτική, αρνητική και ριζοσπαστική πρακτική δεν έχει εκλείψει. Η αποδόμηση (και η μέχρι παροξυσμού συνδρομική λατρεία και διάδοση της) δεν είναι δυνατό να διατηρείται για πάντα. Εμφανίζεται και η τάση προς την ανασύνθεση.

Η λατρεία του αντικειμένου αρχίζει με τον ντανταϊσμό (ντανταϊστικό αντικείμενο), γενικεύεται με τον Νέο Ρεαλισμό και κυριαρχεί στον μ-μ, ενώ στον Μάλεβιτς, για παράδειγμα, και σε πολύ σημαντικό τμήμα της αφηρημένης τέχνης, η τέχνη ορίζεται σαν κατ' εξοχήν μη-αντικειμενική (nonobjective).

Η γενική τάση προς το γκρέμισμα του Dada, που στόχευε στην απελευθέρωση της δημιουργικής φαντασίας, άφησε ορθάνοικτες τις πόρτες στην μ-μ μπουλντόζα. Δεν δημιουργήθηκε κανένα ξεπέρασμα των καθιερωμένων (παραδοσιακών) καλλιτεχνικών αξιών και κατηγοριών (όπως η ζωγραφική, η γλυπτική, η χρήση των παραδοσιακών υλικών: μουσαμάς, λάδι κ.λπ.). Η ονειρική ψυχαναλυτική χίμαιρα που οδηγούσε στον αισθητικό ηδονισμό, θεωρητικά απαραίτητο για κάθε απελευθερωτική τάση στην τέχνη κατέληξε σε ιδανικοποίηση της ψευδούς συνείδησης, της ρεαλιζουσας ταυτότητας και της κατάργησης του οποιουδήποτε νοήματος από τον μ-μ.

Ένα τόσο ριζοσπαστικό κίνημα, όπως ήταν ο ντανταϊσμός, και στη συνέχεια ο σουρεαλισμός, και το οποίο εκμηδένιζε κάθε διάκριση ανάμεσα στη ζωγραφική, το ανάγλυφο, την γλυπτική και το προκατασκευασμένο αντικείμενο, στην αναθεωρημένη μορφή του που διαπερνάται από την χωρίς όρια συνθηκολόγηση όπως αυτή ενσαρκώνεται από τον μ-μ, κατέληξε σ' ένα αδιέξοδο ή στη δημιουργία των ακριβώς αντιθέτων του. Αντιθέτων, τόσο από την άποψη των μορφικών επεξεργασιών και αισθητικών αποτελεσμάτων, όσο και από την άποψη της ανατροπής των ριζοσπαστικών αφετηριακών προθέσεων του. Ειδικότερα δε στην πέννα του ιδεολόγου του μ-μ. J. Clair η τάση ακριβώς της σουρεαλιστικής πρωτοπορίας προς το ξεπέρασμα των διαφόρων λίγο πολύ παραδοσιακών μορφών τέχνης, αποτελεί πάντα τον νέο ρεαλισμό, ακρογωνιαίο λίθο της επίθεσης του εναντίον των πρωτοποριών και του κοσμοπολιτισμού, ουτοπισμού, βολονταρισμού και του διεθνισμού τους.

Η ριζοσπαστική αισθητική και επιστημολογική απόπειρα του Duchamp: αντεστραμμένη ρόδα, ουροδόχος από πορσελάνη κ.λπ., κατέληξε σ' ένα οργανωμένο θέαμα με βασική την παράμετρο της ξενάγησης (τουριστική αλλοτρίωση), σε πλήρη ενσωμάτωση στις γκαλερί της μόδας και στα ψευτομοντερνίζοντα μουσεία. Η πραγματικά μοντέρνα καλλιτεχνική πρακτική είναι υποχρεωμένη σήμερα να λάβει αρνητικά υπόψη της, τόσο το χώρο του

οργανωμένου θεάματος, όσο και την μ-μ ιδιοποίηση των πρωτοποριών γενικά, και του Duchamp ειδικότερα.

Η αναγεννησιακή όσο και μοντέρνα διαδικασία που αναδείχτηκαν για την τέχνη τα collages, πρόδρομος του ready made, ήταν διαδικασία που παρά τα εξ ορισμού πτωχά μέσα της (ίσως και εξαιτίας τους), κατέληξε σε προτάσεις ιδεολογικής ηγεμονίας μοντερνιστικού χαρακτήρα. Δηλαδή στην προοδευτική δημιουργία μιας ριζοσπαστικής ορθολογικότητας, που συγκροτούνταν σ' αντίθεση με την επίσημη και την κατεστημένη.

Η σουρεαλιστική εμβληματικότητα, καθώς και η ντανταϊστική άρνηση «καλλιτεχνικών επιλογών και μέσων» δεν υποδήλωνε ουδετερότητα, και ακόμη λιγότερο ιδεολογική ουδετερότητα. Αντίθετα ήταν μια συνειδητή επιλογή άρνησης των κατεστημένων αισθητικών και γενικότερα κοινωνικών κριτηρίων. Μ' αυτή την έννοια περιέκλειε μια θετικότητα, αναγκαία προϋπόθεση κάθε ιδεολογικής κριτικής, κάθε ριζοσπαστικής αισθητικοκοινωνικής στάσης.

Η σχεδόν συστηματική χρήση του μη «χρηστικού αντικειμένου με συμβολική σημασία» (Dali) συνεισέφερε στην απελευθέρωση από τον ορθολογισμό, ο οποίος είχε πάρει ήδη μαζικές διαστάσεις, αναδεικνυόμενος σε κυρίαρχο, λόγω της στενής του σύνδεσης με την ορθολογικοποίηση της οικονομίας και της κοινωνίας. Ο ορθολογισμός ήταν εξάλλου βασική ιδεολογική έκφραση αυτής της διαδικασίας και της «ορθολογιστικής» πρακτικής του σύγχρονου κράτους.

Το χιούμορ της άχρηστης μηχανής εκδήλωνε την αντίθεση στην αυξανόμενη κυρίαρχηση του τεχνοκρατισμού και του προντουκτιβισμού. Το συνοθύλευμα από aspirateurs και άλλα κιτς βιομηχανικά προϊόντα των σημερινών μ-μ αναδειγμένα σε «τέχνη» εκδηλώνει το τραγικό αδιέξοδο του βιομηχανικού πολιτισμού και της συνεπαγόμενης ενσωμάτωσης ή και ακόμη διάλυσης κάθε δημιουργικότητας. Παραφράζοντας τον Β. Μπένζαμιν, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η τεχνική αναπαραγωγή δεν σκοτώνει απλά την αύρα του έργου τέχνης, αλλά ανάγει τη βιομηχανική τεχνική και τα προϊόντα της σε «τέχνη»: Τα ауροποιεί! Διαφορετικά δεν θα είχε κανένα ιδεολογικό επιχείρημα για να δικαιολογήσει και σ' ένα σημαντικό βαθμό να επιβάλλει την άκρατη και πρακτικιστική (εργαλειακή) κυριαρχία της.

Ο πειραματισμός ήταν πάντα βασικό χαρακτηριστικό της πρωτοποριακής τέχνης στη συνεχή προσπάθεια της ν' αναζητά την κρυμμένη αυθεντικότητα και την πάντα καινούργια (μοντέρνα) μορφοποίηση. Ο ψευτοπειραματισμός των μ-μ, παραμορφώνοντας την παραπάνω ριζικά αποδομητική και ταυτόχρονα αναδομητική διαδικασία των πρωτοποριών, εξωραΐζει το άσχημο, αρνείται την πλαστικότητα και την αισθητικότητα. Τέλος, ανάγει σε τέχνη το ακατέργαστο με μόνο και κύριο στόχο την εμπορευματοποίηση.

Η διαδικασία αποδόμησης-αναδόμησης ήταν ανέκαθεν μια διαδικασία διαλεκτική, είτε στο χώρο της οικονομίας, είτε στο χώρο της κοινωνίας, είτε, τέλος στο χώρο της τέχνης. Κατά κανόνα δε και οι τρεις αυτές διαστάσεις συνυπήρχαν στη μοντέρνα τέχνη υποστασιοποιημένες. Στη μοντέρνα τέχνη η αφετηρία ήταν πάντα αποδομητική, αλλά κατέληγε είτε σε αναδόμηση-σύνθεση, είτε σε ριζοσπαστικό κενό ή σε τραγικό αδιέξοδο, βαθύτατη έκφραση μιας έντονα αρνητικής στάσης απέναντι στην κατεστημένη τάξη πραγμάτων.

Ο μ-μ ιδανικεύει, τόσο στο χώρο της τέχνης όσο και της φιλοσοφίας, την αποδόμηση, η οποία παραμένει πάντα αποδόμηση και την θεωρητικοποιεί σαν τέτοια. Δεν πρόκειται για καμιά αρνητική διαλεκτική, σύμφωνα με το πνεύμα του Αντόρνο. Και ακριβώς το αρνητικό αντορνικό πνεύμα είναι που βάλλεται και αναθεωρείται από τους διάφορους ανανήψαντες πρώην μοντέρνους και σημερινούς μ-μ. Στον Αντόρνο πάντα η αρνητικότητα, ακόμη και στην πιο ακραία και απαισιόδοξη έκφραση της, και όταν ακόμη είχε καταλήξει να θεμελιώνεται, θεωρητικά, μόνο και μόνο στον εαυτό της (όπως και η αισθητική και η κριτική σκέψη γενικότερα), δεν ξέφευγε ποτέ από τα χεγκελιανά σχήματα, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο Αντόρνο τα θεωρούσε δύσκολα πραγματοποιήσιμα στα νεώτερα χρόνια. Δεν ξέφευγε ποτέ από την αναζήτηση (μιας κάποιας) θετικότητας ακόμη και της σύνθεσης. Ακριβέστερα, η ίδια η αρνητικότητα ήταν μια εγγενής θετικότητα αισθητικά και κοινωνικά ριζοσπαστική έστω και ουτοπική. Στους μ-μ αντίθετα, ο αποδομητισμός είναι η ιδανικοποίηση της κοινωνικά συντηρητικής στάσης, της ψευδοηθικής φιλοσοφίας τους: του πραγματικού όσο και ιδεολογικά χυδαίου κυνισμού τους. Η ιστορία για μερικούς απ' αυτούς σταμάτησε ή επέστρεψε πάλι για νιοστή φορά στον Καντ, για άλλους στον μανιερισμό, για τους τρίτους στο δωρικό στυλ, για τους υπόλοιπους στον Νίτσε ή (και) στον Χάιντεγκερ... Ακόμη είναι σταθερή η επιλογή τους για ανιστορικά αντιδραστικά συνονθυλεύματα, για ανορθολογικές λύσεις και θεωρίες.

Η επίθεση του νεοσυντηρητισμού, και του ουσιαστικά ίδιας ποιότητας και ιδεολογίας μ-μ, εναντίον της «εξισωτικής» κοινωνικής διάστασης της νεώτερης σκέψης, αρχής γενομένης από τον J. J. Rousseau (Le Contrat Social), δεν αποσκοπεί σε τίποτα άλλο από την αμφισβήτηση του δημιουργικού και ζωογόνου ρόλου των επαναστάσεων στην ιστορία, από την ιδανικοποίηση της υπάρχουσας κοινωνικής διαίρεσης της εργασίας (τις ανώτερες σφαίρες της οποίας καταλαμβάνουν και οι ίδιοι οι νεοσυντηρητικοί και μ-μ ιδεολόγοι), από την προσπάθεια να γίνει ευρύτερα πιστευτό και τέλος αποδεκτό ότι κάθε απόπειρα απελευθέρωσης οδηγεί αναπόφευκτα σε γκουλάγκ. Ο φόβος τους μπροστά στον διαγραφόμενο κίνδυνο, μια ολική επανάσταση ν' ανατρέψει και τους ίδιους από τ' ανώτερα σημεία της κοινωνικής πυραμίδας, είναι η βάση του αντιεξισωτισμού, δηλαδή του ελιτισμού και του συντηρητισμού τους. Η ριζοσπαστική μοντέρνα τέχνη ήταν πάντα αντίθετη σ' αυτά τα σοφίσματα, ήταν πάντα στο πλευρό της απελευθέρωσης και της έκφρασης «του συσσωρευμένου πόνου» (Αντόρνο) της κοινωνίας. Συνέλαβε, ίσως αυτή πρώτη, την ανάγκη της ολικής επανάστασης και της απόλυτης χειραφέτησης του ανθρώπου (σουρεαλισμός). Στις σημερινές, το ίδιο ή και πολύ περισσότερο αλλοτριωτικές και καταπιεστικές, συνθήκες δεν απομένει στην τέχνη παρά να επεξεργαστεί ένα νέο, το ίδιο ριζοσπαστικό όσο το ιστορικό, μοντερνιστικό πρόγραμμα σαν ιστορική του συνέχεια. Να επεξεργαστεί νέες και πρωτοπόρες καλλιτεχνικές μορφές, νέα απελευθερωτικά και ανατρεπτικά οράματα απέναντι στην ολική κυριάρχηση της σύγχρονης απάνθρωπης βαρβαρότητας.

Η συστηματική και σε βάθος μελέτη του ιστορικά μοναδικού φαινομένου που είναι η μοντέρνα τέχνη, συνιστά μια από τις σημαντικότερες προϋποθέσεις για τη γνώση της, για την αισθητική και κοινωνιολογική γνώση γενικότερα. Μέσα από τη γνωστική αυτή διαδικασία θα γίνει δυνατό να φωτιστεί η σημερινή συζήτηση: ανάμεσα στον μοντερνισμό και τον μ-μ και ν' αποσαφηνιστούν οι μ-μ παραμορφώσεις και υποχωρήσεις σε σχέση με το ανεκπλήρωτο ακόμη μοντερνιστικό πρόγραμμα. Αυτή η γνωστική διαδικασία μπορεί να οδηγήσει στη συνειδητοποίηση της ανάγκης να συνεχιστεί ο μοντερνισμός σαν αισθητικο-κοινωνικό ρεύμα (στάση ζωής) και παράλληλα να υποβοηθηθεί η κριτική της μ-μ αντιδραστικής ανατροπής.

Η πορεία της μοντέρνας τέχνης μέχρι τον μινιμαλισμό, την *arte povera* και την *land art* ήταν συνεχής και διαδοχική, έστω και με μικρές τομές και ρήξεις στο εσωτερικό της. (Μήπως θα μπορούσε να ήταν και διαφορετικά;) Αυτή η πορεία όμως, παρά το σχετικό αδιέξοδο της σήμερα, δεν είχε καμιά σχέση με την οποιαδήποτε έννοια γλωσσολογικού εξελικτικισμού.

Αντίθετα επρόκειτο για την ορθολογική ανάπτυξη στα πλαίσια της συγκρότησης μιας γενικότερης κοινωνικής και αισθητικής ορθολογικότητας (ρασιοναλιτέ) που αντιπροσώπευε η μοντέρνα τέχνη (ιστορική και νεώτερη πρωτοπορία). Όμως αυτή η ορθολογικότητα, και εδώ είναι το πρόβλημα και όχι τα αντιδραστικά ανέκδοτα του Α. Β. Ολίβα και του Ζ. Κλαιρ, ίσως κατέληξε σ' ένα σχετικό ξεπέρασμα που η ίδια της η εξελικτική πορεία δημιούργησε. Ίσως ακόμη να μην ταιριάζει απόλυτα με τις αισθητικές ανάγκες της ονομαζόμενης από τους τεχνοκράτες μεταβιομηχανικής κοινωνίας. Ίσως να υπερεκτιμούνται και τα υπάρχοντα αρνητικά στοιχεία της κατάστασης της σημερινής τέχνης και κοινωνίας, λόγω ακριβώς της γενικευμένης ιδεολογικής επίθεσης από τους μ-μ μανδαρίνους εναντίον της. Ότι και να συμβαίνει πάντως ο μοντερνισμός στην οποιαδήποτε μορφή του, δηλ. μεταρρυθμισμένος, ανανεωμένος, καινούργιος ή με την «παραδοσιακά μη παραδοσιακή» του μορφή, ιστορικά δεν έχει ξεπεραστεί. Αυτό το επιβεβαιώνει και η σημερινή τάση επιστροφής σ' αυτόν.

Οι επιστημονικές και επιστημολογικές επαναστάσεις στις οποίες στηρίχθηκε σ' ένα πάρα πολύ σημαντικό βαθμό ο μοντερνισμός, και που χωρίς αυτές ίσως να ήταν αδύνατη η κάθε μοντερνιστική απόπειρα, κατά κάποιο τρόπο ξεχάστηκαν, ξεπεράστηκαν από την ίδια την επιστημονική και κοινωνική ανάπτυξη. Νέες επιστημονικές και επιστημολογικές επαναστάσεις μικρότερης ίσως κλίμακας τις διαδέχτηκαν. Απέναντι τους όμως ο μοντερνισμός κράτησε μια μάλλον ουδέτερη αν όχι κριτική στάση. Και αυτό, διότι αυτές οι επαναστάσεις αφ' ενός βοήθησαν, ίσως άθελα τους, την ανάπτυξη της εργαλειοποίησης του λόγου, και αφετέρου τη γενίκευση της αλλοτρίωσης. Μοντερνισμός όμως χωρίς μια επιστημονική επιστημολογική στήριξη και με μια αντίστοιχη θεμελίωση δεν γίνεται να υπάρχει και να διατηρηθεί. Στον επιστημολογικό όμως χώρο, η κυριαρχία του ποζιτιβισμού καθιστά δύσκολη, αν όχι ανέφικτη, τη σύνθεση σε ένα κοινό σχέδιο πρόγραμμα του μοντερνισμού με την επιστήμη.

Η ψυχανάλυση που βρίσκεται στη βάση του αισθητικού ηδονισμού του σουρεαλισμού και της action painting οδήγησε (ή ξέπεσε) σε μια κανονιστική πρακτική επαναφοράς των ατόμων στην κοινά αποδεκτή κοινωνική ζωή και στον παραγωγικό μηχανισμό, και όχι στην ψυχική, σεξουαλική και κοινωνική απελευθέρωση. Η οπισθοχώρηση του φεμινισμού, για παράδειγμα, και η επιστροφή σε παραδοσιακά οικογενειακά και σεξουαλικά πρότυπα και αξίες, αφαιρούν μια σημαντική βάση από τον μοντερνισμό. Τα νέα κινήματα, που και αυτά βρίσκονται γενικότερα σε υποχώρηση σήμερα, δεν έχουν κατορθώσει να επεξεργαστούν μια κοινή και ιστορική θεώρηση του κόσμου, απαραίτητη προϋπόθεση για κάθε μοντερνιστικό

πρόγραμμα. Ο μοντερνισμός μέσα σ' αυτές τις συνθήκες ίσως να χρειάζεται μια σοβαρή μεταρρύθμιση, στο βαθμό που η αποσπασματοποίηση και η αποσύνθεση έχουν πάρει τέτοιες διαστάσεις, που κατά συνέπεια είναι αδύνατο να οδηγήσουν σε μια σύνθεση. Ακόμη και σαν τάση, μια τέτοια προσπάθεια είναι πολύ δύσκολη. Επιπλέον οι διάφορες μικροουτοπίες κινδυνεύουν να ξεπέσουν σε αντιδραστικές κατευθύνσεις.

Η ανυπαρξία όμως της τάσης προς τη σύνθεση και η έλλειψη της οποιασδήποτε ριζοσπαστικής κοινωνικής ουτοπίας δεν διαγράφουν κάθε μοντερνιστική προοπτική όπως προπαγανδίζουν οι διάφοροι μ-μ ιδεολόγοι. Αντίθετα, αυτή η προοπτική μπορεί να συλληφθεί ως ένα απόσπασμα (κομμάτι) - όλο. Η τέχνη έτσι μπορεί να αρνηθεί τα μ-μ μικρά recits (αφηγήματα), μέσα από τη συνειδητή δημιουργία μοντέρνων και ριζοσπαστικών έργων κομματιών, ως έκφραση μιας δύσκολα συντιθέμενης ολότητας (και καθολικότητας), που θα την εμπεριέχουν όμως σπερματικά και θα την αντικαθιστούν μέχρι την πλήρη συγκρότηση της σαν τέτοια. Ακόμη και αν αποδεικνυόταν κάτι τέτοιο αδύνατο, ίσως αυτά τα έργα, τα οποία θα κατέληγαν μέσα απ' αυτή τη διαδικασία σε αυτόνομα, να έπαιρναν στο νοηματικό επίπεδο τη θέση του παλιού και ως ένα βαθμό ανέφικτου πλέον χεγκελιανού συστήματος, αρκεί η ολότητα ν' αναπαράγεται, να προβάλλεται ή και να συλλαμβάνεται έστω και περιορισμένα, και τέλος να είναι διαλεκτικά παρούσα στα μικρά κομμάτια ολότητες. Μπορεί ακόμη να υποθεθεί, ότι η αυτονόμηση τους θα εμφανιζόταν ακόμη και αφητηριακά ως μια συνθήκη *sine que non* του ριζοσπαστισμού τους. Η υπό ανεύρεση ολότητα όμως δεν έχει αλλάξει ουσιαστικά, είναι η ίδια: Η ολική επανάσταση και η πλήρης κοινωνική χειραφέτηση. Η ανάγκη ανανέωσης των μορφικών και αισθητικών (με τη στενή έννοια της λέξης) προτύπων του μοντερνισμού ίσως είναι για πολλούς καλλιτέχνες περισσότερο από προφανής: επιβεβλημένη. Αυτή η ανανέωση δεν μπορεί να γίνει ακριτικά, όπως και ο πειραματισμός δεν μπορεί να γίνεται για τον πειραματισμό. Η συστηματική μελέτη της τέχνης και η βαθιά συνειδητοποίηση των πραγματικών κοινωνικών αναγκών, σε συνδυασμό με την αναζήτηση αυθεντικών και νέων μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης μπορούν να δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις αυτής της ανανέωσης. Και η ανάγκη όμως της κουλτούρας είναι απόλυτα απαραίτητη. Μόνο με μια διανοητική εργασία βάθους και πλάτους, εσωτερική κι εξωτερική, είναι δυνατόν να γίνουν βήματα προς τη δημιουργία νέων πλαστικών και καλλιτεχνικών μορφών, ανεξάρτητα από τις ιδιαίτερες για κάθε ρεύμα ή καλλιτέχνη επί μέρους μορφές και διαδικασίες έκφρασης. Είναι πάντα δυνατό ένα προχώρημα του μοντερνισμού προς νέες κατευθύνσεις, σε αντίθεση με τα μ-μ κηρύγματα περί τέλους της τέχνης, ολικής καταστροφής και ιστορικής ανακύκλωσης, αλλά πάντα με τις παραπάνω

προϋποθέσεις, που βοηθούν ν' αποφευχθεί το εύκολο, το κιτς, το εύκολα πωλήσιμο, το «λαϊκό» κ.λπ. Η έλλειψη έστω και μιας από τις παραπάνω προϋποθέσεις οδηγεί σχεδόν πάντα την καλλιτεχνική έκφραση σε αδυναμίες, σε ρηχότητα ή σ' εντυπωσιασμό, στον άχαρο αγώνα αναζήτησης του «μοναδικού» ή του εντελώς νέου, ενώ τέτοια δεν υπάρχουν, ούτε έχουν υπάρξει ποτέ στην ιστορία, (είναι προφανές ότι αυτός ο ψευτομοντερνισμός προκαλεί ίσως μεγαλύτερη ζημιά στον μοντερνισμό παρά ο μ-μ ο ίδιος).

Είναι γνωστό, και γενικότερα αποδεκτό, ότι η τέχνη διέρχεται μια περίοδο κρίσης, που σε συνδυασμό με την ευρύτερη κοινωνική και ιδεολογική κρίση οδηγεί σε κρίση κριτηρίων. Η κρίση όμως εμπεριέχει ένα δυνατό ξεπέραςμα της, όπου το καινούργιο και δυναμικό θα κυριαρχήσει πάνω στο παλιό και το ξεπερασμένο. Αυτό το ξεπέραςμα θα συνδυαστεί εκ των πραγμάτων με την εμφάνιση νέων (μοντερνιστικών) κριτηρίων συνδεδεμένων, σύμφωνα με την αρχή της ομολογίας, με την εμφάνιση νέων κοινωνικών και ιδεολογικών θεωρήσεων του κόσμου, στο βαθμό που θα είναι απελευθερωτικές. Μπορεί ακόμη μια νέα μοντερνιστική απόπειρα να προηγηθεί της γενικότερης κοινωνικής κίνησης. Κατά μια τρίτη άποψη, ο μοντερνισμός στην αφηρημένη του έκφραση και συγκεκριμενοποίηση (αφηρημένη τέχνη) δεν έπαυε ποτέ να είναι επίκαιρος: βρίσκεται ακόμη σε μια πρώτη φάση ανάπτυξης του και είναι ουσιαστικά ανεξάντλητος και με ζωντανές πάντα τις προοπτικές του. Κατά μια ακόμη άποψη ο μοντερνισμός πάντα επαναπροσδιοριζόταν αναφορικά με την αρχαιότητα και ίσως χρειάζεται και πάλι μια τέτοια κριτική επιστροφή.

Αυτό όμως που είναι σίγουρο, είναι το γεγονός, ότι ο μοντερνισμός σ' όλες του τις εκφράσεις και εκδηλώσεις διατηρούσε ή αναζητούσε κριτικά μια προοδευτική διάσταση, συνιστούσε μια απόπειρα ανασύνθεσης του Λόγου, και κατά συνέπεια αποκτούσε την αναπαλλοτριωτή ριζοσπαστική διάσταση του (του Λόγου). Ο μοντερνισμός οριζόταν ως η έκφραση της συνειδητής άρνησης της πραγματοποίησης, ως η αναζήτηση, στο αισθητικό επίπεδο, της διαλεκτικής της κοινωνίας προς την απελευθέρωση της. Κατά συνέπεια, ήταν αντίθετος με κάθε στατική αντίληψη της κοινωνίας, με κάθε ρεαλιζουσα και οντολογίζουσα αντίληψη του υπαρκτού (αλλοτριωμένου) είναι.

Δεν έχει γίνει ακόμη σαφές από τις μ-μ επιθέσεις γιατί ο μοντερνισμός πρέπει να υποχωρήσει απ' αυτούς τους στόχους, γιατί πρέπει ν' αλλάξει ριζικά τη φύση του μετατρέπόμενος στο αντίθετο του, γιατί πρέπει να παραιτηθεί από το ιστορικά μη

πραγματοποιημένο πρόγραμμα του, από τη συνεχή θέληση της αναζήτησης εκ μέρους του νέων εκφραστικών τρόπων και μορφών.

Η μοντέρνα τέχνη εκφράζει μια κριτική ερμηνεία του κόσμου, που στηρίζεται στη συσσωρευμένη γνώση, στην εξωτερική σύνδεση της με τη φύση και ταυτόχρονα στην πρόθεση της για καθολικότητα, αποτέλεσμα της γενικότερης τάσης της προς την ορθολογικότητα (ρασιοναλιτέ) που εκφράζεται μέσα στην μοντέρνα σύλληψη του κόσμου. Σαν τέτοια, εξωτερικεύει καλλιτεχνικά και νοηματικά αυτή την εσωτερικευμένη σχέση της και συνεισφέρει στο προχώρημα της συνολικής γνώσης. Ταυτόχρονα, μετατρέπεται από μερικό σε καθολικό φαινόμενο. Επιπλέον εμπεριέχει μια αρνητική (κριτική) στάση απέναντι στον αλλοτριωμένο κόσμο και μια θετική στάση, που απορρέει από την κατανόηση σε βάθος αυτού του ίδιου κόσμου, στη σύνθεση του. Και με μια πιο γενική έννοια, ο μοντερνισμός ορίζεται από το καλλιτεχνικό, το αισθητικό, το κοινωνικό, το ιδεολογικό και το γνωστικό στοιχείο στη σύνθεση τους. Είναι μέσα στις νέες και αρκετά διαφοροποιημένες συνθήκες ο ιστορικός κληρονόμος του καθολικού πνεύματος της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού.

Ο μοντερνισμός είναι η έκφραση της κρίσης που συνειδητοποιείται από την μεσολάβηση της οξείας συνείδησης των πρωτοπόρων καλλιτεχνών, η έκφραση των αδιεξόδων του σύγχρονου ανθρώπου και της υπαρξιακής του αγωνίας: Είναι τέχνη ορίων και οριακών καταστάσεων. Ταυτόχρονα αναζητεί εναγώνια το ξεπέραςμα, το ολικό ξεπέραςμα.

Η μοντερνιστική και ανανεωτική θέληση βρίσκεται στη βάση της αντίστοιχης μοντερνιστικής πρακτικής, με την έννοια ότι απελευθερώνει ένα προφανές ενδιαφέρον για την κοινωνική ζωή. Αυτή η θέληση συνδέεται με την ύπαρξη του δημιουργικού υποκειμένου, και ξεπερνά ταυτόχρονα κατά πολύ τα ηθικά πλαίσια της δραστηριότητας του. Κατά κανόνα, η μοναδική γνωστικο-αισθητική εργασία της μοντέρνας τέχνης στην ορθολογική της διάσταση πραγματοποιούταν με πολύ φτωχά υλικά, και μέσα στο ίδιο φτωχό ατελιέ. Αυτή η επιλογή συνδεόταν με τη ριζική αντίθεση σε κάθε αντίληψη αποδοχής του λουξ· συμβάδιζε με την άρνηση της αλλοτρίωσης και τη θέληση ξεπεράσματος της. Στον Α. Τζιακομέτι, για παράδειγμα, αυτή η αντίληψη-κατάσταση είχε πάρει μορφές παροξυσμού: Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης δεν διέφερε ουσιαστικά από έναν σύγχρονο Διογένη. Τόσο ο Τζιακομέτι όσο και οι περισσότεροι πρωτοπόροι καλλιτέχνες δούλευαν μ' ένα σχεδόν αναρχικό τρόπο, (εργασία τη νύχτα και χωρίς κανένα σύστημα, κ.λπ.), ώστε με το ξεπέραςμα κάθε νόρμας εξωτερικά επιβεβλημένης να γίνει κατορθωτή η σύλληψη, η

επεξεργασία και η έκφραση συγκεκριμενοποίηση μέσα στο έργο μιας εντελώς απελευθερωτικής διάστασης. Η εικαστική-αισθητική συγκεκριμενοποίηση της κοινωνικής ουτοπίας γινόταν κατορθωτή, χειροπιαστή. Η πρακτική των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας αποσκοπούσε ακριβώς σ' αυτόν τον στόχο. Ο μ-μ ανατρέπει ακριβώς τη βασική προϋπόθεση ουσιαστικής δημιουργίας, θυσιάζοντας την αυτονομία της τέχνης στη βιομηχανία της κουλτούρας, στα Μουσεία, στις μόδες των γκαλερί και των υπεραναπτυγμένων πολιτιστικών μηχανισμών. Ως προς τις συγκεκριμένες δημιουργίες του, αυτές δεν απέχουν αισθητά από τις παραδοσιακές.

Το μ-μ πισωγύρισμα είναι αποτέλεσμα της ανάπτυξης ενός έντονου συναισθήματος ασφάλειας και προφύλαξης στο γενικότερο κοινωνικό επίπεδο. Στον καλλιτεχνικό και πολιτιστικό χώρο αυτό το συναίσθημα εμφανίζεται μ' έναν πολύ πιο έντονο τρόπο. Το κίνημα του Μάη καταρρέει και μαζί μ' αυτό διακόπτεται κάθε ανανεωτική προσπάθεια στο χώρο της τέχνης και της κουλτούρας. Ο νεοσυντηρητισμός αναδύεται μέσα απ' αυτές τις συνθήκες, αμφισβητώντας συστηματικά τις κατακτήσεις του Μάη. Ο μ-μ σαν ρεύμα αισθητικό αναλαμβάνει, μ' ένα συστηματικό τρόπο, όχι μόνο να θέσει σε αμφισβήτηση την τάση προς τον πειραματισμό και την ανανέωση των καλλιτεχνικών μορφών που βγήκαν από την ευφορία του Μάη, αλλά ακόμη περισσότερο να καταφύγει στο παρελθόν για να ιδανικοποιήσει (αγνοώντας ακριβώς τον Μάη) εντελώς ξεπερασμένα και νεκρά πρότυπα. Έτσι η καταστροφή που προκαλεί των σύγχρονων αισθητικών κριτηρίων και αντιλήψεων είναι πλήρης. Όλο και περισσότερο κατανοείται το γεγονός ότι ο ανορθολογισμός, η αλχημεία και το αμάλγαμα, κύρια χαρακτηριστικά του μ-μ, δεν αποτελούν απάντηση στην κρίση.

Η σημερινή «γενική καταστροφή» (Ολίβα) δεν είναι μεγαλύτερη από την καταστροφή που επέφερε ο 2ος Πόλεμος όταν, όπως έλεγε και ξανάλεγε ο Αντόρνο, δεν μπορούσε να υπάρξει η ποίηση στην οποιαδήποτε μορφή της. Παρ' όλα αυτά η τέχνη, μέσα στις απόλυτα καταστροφικές συνθήκες του 2ου Πολέμου, δεν σταμάτησε ποτέ ν' αναζητά τον αισθητικό ηδονισμό, σαν έκφραση της ύστατης πίστης της στις ανθρωπιστικές, κοινωνικές και ιστορικές αξίες· στις δυνατότητες της κοινωνίας ότι τελικά μπορεί να σωθεί. Δηλαδή αυτόματα καταρρέει και αυτό το ψευδοεπιχείρημα του μ-μ, ότι δηλαδή στις σημερινές συνθήκες είναι αδύνατη κάθε μοντέρνα δημιουργία, χωρίς να παραβλέπονται και οι δυσκολίες πραγματικά αυθεντικής καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα σε συνθήκες άπειρα πιο αλλοτριωτικές, όπως είναι οι σημερινές, σε σχέση με τη δεκαετία του '40, όπου εμφανίστηκε

ορμητικά η νέα πρωτοπορία. Βέβαια η αλλοτρίωση επιτείνεται σήμερα και από τον μ-μ, που δεν παύει να είναι ενεργό τμήμα της, και ο αναπόφευκτος αποπροσανατολισμός που αυτός επιφέρει, παίζει εντελώς ανασταλτικό ρόλο προς κάθε προσπάθεια ξεπεράσματος της κρίσης στο χώρο της τέχνης.

Η αναγέννηση της τέχνης σήμερα έχει ανάγκη επεξεργασίας ενός προγράμματος ανασυγκρότησης της (κοινωνικής) θεωρίας. Και, αντίθετα: ένα μοντερνιστικό προχώρημα της τέχνης σήμερα είναι δυνατό να συνεισφέρει στην ανασυγκρότηση της θεωρίας. Και με μια πιο γενική έννοια, η φιλοσοφία και η κοινωνική θεωρία έχουν ανάγκη την τέχνη στη σύλληψη της ανθρώπινης συνθήκης σήμερα, όταν οι λεγόμενες ανθρωπιστικές επιστήμες έχουν ξεπέσει σ' έναν άκρατο ποζιτιβισμό και εμπειρισμό. Η μοντέρνα τέχνη στο σύνολο της ανέδειξε μορφές της κοινωνικής ζωής που ξέφευγαν εντελώς από τη (θεωρητική) σκέψη. Γιατί θα πρέπει η τέχνη να σταματήσει ν' αναπτύσσεται προς την ίδια κατεύθυνση; Γιατί θα πρέπει να σταματήσει να διερευνά τις σύγχρονες κοινωνικές συνθήκες και τη φύση του σύγχρονου ανθρώπου; Γιατί θα πρέπει να σταματήσει να αναζητά την αποδέσμευση των αποθεμάτων φαντασίας και θέλησης για την απελευθέρωση της κοινωνίας;

Η ακμή της αφαίρεσης, μια από τις βασικότερες συνιστώσες του μοντερνισμού στο χώρο της λογοτεχνίας, της μουσικής, και κυρίως στη ζωγραφική και τη γλυπτική, συμβάδισε με τον λίγο πολύ ρεντουξιονιστικό χαρακτήρα της. Παρά το γεγονός ότι, στην ηρωική της περίοδο, η αφαίρεση συνεισέφερε στη λύση και στο προχώρημα πολλών και δύσκολων αισθητικών προβλημάτων, η πορεία της προς τον ρεντουξιονισμό-φορμαλισμό συμβάδισε με την διαπίστωση-έκφραση του τέλους του υποκειμένου (ή ενός τέλους). Ταυτόχρονα, η πορεία προς ένα σχετικά έντονο φορμαλισμό, από τον μινιμαλισμό ειδικότερα, οδήγησε την αφαίρεση προς ένα σχετικό αδιέξοδο, σε μια κρίση εκφραστικών μέσων από μια συγκεκριμένη άποψη την οδήγησε σ' ένα κάποιο τέλος. Ένα δυνατό ξεπέρασμα αυτού του συγκεκριμένου τέλους ίσως επέλθει μέσα από μια επιστροφή στην ιστορία, μέσα από μια επανεξέταση της ιστορίας της ίδιας της αφαίρεσης στον 20^ο αι. Η μ-μ περίοδος, που ξεκίνησε αμέσως μετά τον μινιμαλισμό δυστυχώς δεν οδήγησε ούτε σ' αυτήν την επανεξέταση, αλλά ούτε και στη λύση του αφαιρεσιακού αδιεξόδου, διότι μετέθεσε τη συζήτηση σ' ένα άλλο επίπεδο ριζικά διαφορετικό και καθόλου ευνοϊκό για το οποιοδήποτε παραπέρα προχώρημα, για την οποιαδήποτε κριτική επανεξέταση του προβλήματος. Η κατεδάφιση του μοντερνισμού που προτείνει (ο μ-μ) οδηγεί σε νέα αδιέξοδα, σε παράταση της κρίσης ή στην καλλιτεχνική μηχανιστική αναπαραγωγή της. Μ' άλλα λόγια το πρόβλημα

της επικαιρότητας και της ιστορικής δυνατότητας της αφαίρεσης παραμένει ακέραιο, και μια πιθανή λύση του θα δοθεί μόνο υπερβαίνοντας τα μ-μ υποπροϊόντα.

Ο μ-μ στηρίζεται στη θεωρητικοποίηση όχι της συνείδησης, αλλά του «αποικιοποιημένου βιωμένου κόσμου» (Χάμπερμας), σαν αποτέλεσμα της οριζόντιας σύλληψης του της κοινωνίας. Η κοινωνία εκλαμβάνεται χωρίς κρίση, χωρίς ανισότητες κλπ., χωρίς δυνατότητες ριζικής αλλαγής της. Δηλαδή ιδανικοποιείται στη σημερινή της ταξική μορφή. Το ενεργητικό υποκείμενο των πρωτοποριών αντικαθίσταται από το «ήσυχο υποκείμενο» (Ολίβα) της Transavantgarde!

Στα τελευταία χρόνια η πειθάρχηση της εργατικής τάξης στις χώρες του ύστερου καπιταλισμού συμβαδίζει με την εμφάνιση και επέκταση της κρίσης, και της παράλληλης ενσωμάτωσης τεχνοκρατικοποίησης των συνδικάτων, ισχυροποίησης των διοικητικών ιεραρχικών μηχανισμών του σύγχρονου κράτους. Η νομιμοποίηση επιτελείται μέσα από την ισχυροποίηση του κράτους και των μηχανισμών του. Στο ιδεολογικό επίπεδο εμφανίζονται σαφείς τάσεις προς τον μεσσιανισμό και τον παγανισμό μεσαιωνικού τύπου. Στο καθαρά κοινωνικό επίπεδο η ατομικοποίηση συμπληρώνει το τοπίο σήψης και αποσύνθεσης που κυριαρχεί. Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες, ο μ-μ αποτελεί μια από τις συνιστώσες της πολιτιστικής ιδεολογικής ενσωμάτωσης, βοηθητική των μηχανισμών κοινωνικής ενσωμάτωσης και καταστολής.

Η επιρροή του μεταστρουκτουραλισμού (ο στρουκτουραλισμός έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της νεώτερης τεχνοκρατικής σκέψης και της νέας φιλοσοφίας που αποτελούσαν βασικές παραμέτρους του μ-μ) συνδέεται με τις προσδοκίες των νεώτερων διανοουμένων, των οποίων ο ορίζοντας έχει γίνει τόσο ζοφερός, ώστε συμβάλλει αποφασιστικά στη διάδοση μιας αριστοκρατικής διάθεσης, η οποία πολλές φορές καταντά ακόμη και σ' αποκαλυπτικές προσδοκίες αναζωπύρωσης ενός θρησκευτικού αισθήματος. Η μεταμοντερνιτέ συνδέεται αδιαχώριστα με τις έννοιες της μεταϊστορικότητας και με τις νεοσυντηρητικές συνέπειες του μεταστρουκτουραλισμού, δηλαδή της φιλοσοφικής της θεμελίωσης. Το φράγμα που δημιουργείται έτσι στη μοντερνιστική, και γενικότερα στη γνήσια καλλιτεχνική και κοινωνική πρακτική, ορθώνεται αδιαπέραστο.

Ο Αντόρνο θεωρητικοποιώντας τις καταστάσεις της μοντέρνας τέχνης, ριζοσπαστικοποιεί την κριτική του Λόγου μέχρι το σημείο της αυτοαναφορικότητας, μέχρι το σημείο που η

κριτική αρχίζει να υπονομεύει τα ίδια τα θεμέλια της. Μ' αυτήν την έννοια διαφέρει απόλυτα από τους σημερινούς νιτσεϊκούς χαϊντεγκεριανούς, στο ότι δεν θέλει να ξεφύγει από τα παράδοξα της κριτικής του Λόγου, αν και η κριτική μπορεί σήμερα να μην έχει υποκείμενο. Η φιλοσοφία του Αντόρνο αντέχει μέσα στην ενεργό αντίφαση μιας αρνητικής διαλεκτικής, η οποία στρέφει το αναπόφευκτο μέσο της σκέψης, που γνωρίζει και αντικειμενοποιεί τα πράγματα, εναντίον του ίδιου του εαυτού της. Η ολική αμφισβήτηση του Λόγου, αντίθετα, θα έβαζε σε αμφισβήτηση την ίδια την θεμελίωση της μοντερνιτέ, όπως συμβαίνει με τους κυνικούς μεταστρουκτουραλιστές, με τους μεταμοντέρνους ιδεολόγους.

Η αισθητική θεωρία της μοντέρνας τέχνης καταρρέει μόλις λυθεί ο δεσμός της με τη φιλοσοφία της ιστορίας και σ' ένα βαθμό αυτονομείται από τη θέση, σύμφωνα με την οποία κάθε πρόοδος της αντικειμενοποίησης οδηγεί την ανθρωπότητα όλο και περισσότερο προς στην πραγμάτωση. Το ίδιο αναγκαίο είναι και η τέχνη να ξεφύγει από την επέκταση των πραγματοποιητικών διαδικασιών που προκαλούνται από την κάθε νέα πρόοδο, διότι μέχρι τώρα η πραγματοποίηση όλο και περισσότερο γενικεύεται και ισχυροποιείται...

Η μέχρι τώρα πρακτική της μοντέρνας τέχνης και η αισθητική δεν κατόρθωσαν να προβάλλουν επιθυμητές μορφές ζωής για το μέλλον, δεν κατόρθωσαν να εισάγουν στην καθημερινή ζωή πρότυπα επεξεργασμένα απ' αυτές χωρίς αλλοτριωτικές και παραμορφωτικές επιδράσεις και διαφοροποιήσεις από την κατεστημένη τάξη και τη λογική της. Αντίθετα η κριτική της κουλτούρας και η σύγχρονη ανάπτυξη των διαφόρων μορφών αντικουλτούρας συνεισφέρουν στη θεμελίωση της ανάγκης μιας νέας κοινωνικής δόμησης ή μιας νέας οργάνωσης της κοινωνίας από τα κάτω, στην ανάγκη επεξεργασίας μιας ιδεολογίας μ' έναν οργανικό τρόπο και με σαφή την τάση συγκρότησης της σε ηγεμονική.

Η πτώση των πρωτοποριακών αξιών και προτύπων είναι σχεδόν ολική. Η κριτική της ιδέας της προόδου, και ιδιαίτερα της τεχνολογικής, ήταν, και παραμένει, μια από τις βασικές προϋποθέσεις αυτονόμησης της τέχνης, ξεπεράσματος της οπισθοδρόμησης, του τεχνολογισμού και του παραδοσιασμού. Αλλά είναι αδύνατη η σύλληψη ενός κάποιου μέλλοντος στο οποίο μπορεί να προσβλέπει η τέχνη. Με μια πιο γενική έννοια το πρόβλημα που τίθεται είναι: Μπορεί η θεωρία της χειραφέτησης ν' αποφύγει την ιδέα της προόδου;

Η σημερινή αντιμεταμοντερνιστική καμπή μπορεί να αποτελέσει αφετηρία μιας γενικευμένης και σε βάθος συζήτησης αναφορικά με την τέχνη, αλλά με σαφώς

μοντερνιστική προοπτική. Μπορεί ν' αποτελέσει την αρχή ώστε να ραγίσει το κυρίαρχο και πλατιά διαδεδομένο μ-μ πνεύμα. «Σήμερα καθήκον μας είναι να βεβαιώσουμε ότι στο μέλλον δεν θα αφήσουμε την ικανότητα για θεωρία και για πράξη που απορρέει από τη θεωρία να χαθεί, ακόμη και αν έρθει μια περίοδος ειρήνης όπου η καθημερινή ρουτίνα θα αποκρύψει για μια ακόμη φορά το πρόβλημα. Καθήκον μας είναι να αγωνιζόμαστε συνεχώς για να μην απελπιστεί εντελώς η ανθρωπότητα από τα φοβερά δεινά του παρόντος για να μη χαθεί από το πρόσωπο της γης η πίστη του ανθρώπου στη δυνατότητα πραγμάτωσης μιας αξιόλογης, ειρηνικής και ευτυχισμένης κοινωνίας» (Μ. Χορκχάμερ).

(Πηγή: <http://www.scribd.com/doc/11247019/->)

9. Βιβλιογραφία

- Duchting H., 2005, Βασίλι Καντίνσκι, 1866-1944, Μια επανάσταση στη ζωγραφική, Αθήνα: Taschen / Γνώση.
- Gombrich E. H., 1998, Το χρονικό της τέχνης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
- Honour H. & Fleming J., 1998, Ιστορία της Τέχνης, Αθήνα: Υποδομή.
- Kandinsky W., 1912/1981, Για το πνευματικό στην τέχνη, Αθήνα: Νεφέλη.
- Kandinsky W., 1926/1996, Σημείο - Γραμμή - Επίπεδο, Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στόχων, Αθήνα: Δωδώνη.
- Kandinsky W., 1986, Τέχνη και Καλλιτέχνες - Δοκίμια, Αθήνα: Νεφέλη.
- Kandinsky W., 2008, Αναδρομή 1901-1913, Αθήνα: Διάττων.
- Χαραλαμπίδης Α., 1995, Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα - Τόμος III: Η μεταπολεμική περίοδος, Θεσσαλονίκη: University Studio Press

9.1 Παράρτημα: Πηγές από το διαδίκτυο

- 10.1 Μπάουχαους (Bauhaus) και Δημοκρατία της Βαϊμάρης:
http://www.kathimerini.gr/4Dcgi/4dcgi/_w_articles_kathglobal_1_09/01/2005_1283623
- 10.2 Ρωσική Πρωτοπορία:
<http://www.greekstatemuseum.com/kmst/files/document/publish/el/135/%CE%A1%CE%A9%CE%A3%CE%99%CE%9A%CE%97%20%CE%A0%CE%A1%CE%A9%CE%A4%CE%9F%CE%A0%CE%9F%CE%A1%CE%99%CE%91-%CE%A4%CE%91%20%CE%9A%CE%99%CE%9D%CE%97%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%91.doc>
- 10.2.10 Τέχνη στο όνομα της Επανάστασης:
http://www.kathimerini.gr/4Dcgi/4dcgi/_w_articles_kathglobal_3_09/01/2005_1283621
- 10.3 Θεοσοφία:
[http://www.blavatsky.gr/index.php?id=12&tx_ttnews\[tt_news\]=4&tx_ttnews\[backPid\]=7&cHash=447f168788](http://www.blavatsky.gr/index.php?id=12&tx_ttnews[tt_news]=4&tx_ttnews[backPid]=7&cHash=447f168788)
- 10.4 Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός, ή προς μια ριζοσπαστική κριτική του μεταμοντερνισμού:
<http://www.scribd.com/doc/11247019/>