



UNIVERSITY OF THE AEGEAN

**ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ &
ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΣ – ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ

Ιδεολογικά & Κοινωνικά Συμφραζόμενα

Συγγραφή : Λεώνη Κιρκίνη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια : Εύη Σαμπανίκου

Μυτιλήνη 2018

ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΣ-ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ

*Ιδεολογικά & Κοινωνικά
Συμφραζόμενα*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία ασχολήθηκε με κινήματα μοντέρνας τέχνης που άνθισαν κυρίως την περίοδο του μεσοπολέμου. Συγκεκριμένα, η μελέτη αυτή αναφέρεται στο σουρεαλιστικό και φουτουριστικό κίνημα, ενώ γίνεται και αναφορά στον Ρώσικο Κονστρουκτιβισμό και στο Μπαουχάους.

Το πρώτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στον σουρεαλισμό και εξετάζει την γέννηση, την πορεία και την εξέλιξη του κινήματος μέσα στον χρόνο, ενώ παράλληλα αναλύει τις ιδεολογικές του αναφορές. Η σχέση του κινήματος με τον Φρόιντ, την ψυχανάλυση και το υποσυνείδητο είναι κεντρικό σημείο της μελέτης, η οποία επίσης αναφέρεται στους σουρεαλιστές ζωγράφους και στα ενδεικτικά τους έργα, αλλά και στο πώς υιοθετήθηκε το σουρεαλιστικό κίνημα από τους Έλληνες καλλιτέχνες.

Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται στο φουτουριστικό κίνημα και στην ιστορική του εξέλιξη. Ιδιαίτερη βάση δίνεται στην στροφή που επιτέλεσε το κίνημα στο φασισμό. Έπειτα, γίνεται αναφορά σε μερικούς από τους σπουδαιότερους φουτουριστές ζωγράφους και παρατίθεται μέρος του έργου τους.

Τέλος, το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης αναφέρεται στον Ρωσικό Κονστρουκτιβισμό αλλά και στο Μπαουχάους. Τα δύο αυτά κινήματα μοντέρνας τέχνης της περιόδου 1920-1930 εξετάζονται για την ιστορική τους πορεία και το καλλιτεχνικό τους απόθεμα. Αξίζει να σημειωθεί ότι η πτυχιακή αυτή δεν μένει μόνο στα ιστορικά και καλλιτεχνικά ζητήματα, αλλά επεκτείνεται και στις κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις των κινήματων.

ABSTRACT

This graduate paper deals with modern art movements that flourished mainly during the interwar period. Specifically, this study refers to the Surrealist and Futuristic Movement, while reference is made to Russian Constructivism and Baha'u.

The first chapter focuses on Surrealism and examines the birth, progress and evolution of the movement over time, while analyzing its ideological references. The relationship between Freud and movement, psychoanalysis and the subconscious is the central point of the study, which also refers to the surrealist painters and their illustrative works, as well as how the surrealist movement was adopted by Greek artists.

The second chapter focuses on the futuristic movement and its historical evolution. The shift made by the movement to fascism is highlighted. Then reference is made to some of the most important futuristic painters and also part of their work.

Finally, the third and final chapter of this study refers to Russian Constructivism but also to Baha'u. These two modern art movements of the period 1920-1930 are examined for their historical course, as well as their artistic stock. It is worth noting that this diploma does not only examine the historical and artistic aspects but extends to the socio-political implications of the movements.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....σελ.7

Κεφάλαιο 1: Σουρεαλισμός

1.1 Γέννηση & Ιστορία του Σουρεαλισμού.....σελ.8

1.2 Έννοια & Περιεχόμενο.....σελ.12

1.3 Η Ιδεολογία του Κινήματος.....σελ.20

1.4 Σουρεαλιστές Ζωγράφοι & Ενδεικτικά Έργα τους

1.4.1 Marcel Duchamp.....σελ.23

1.4.2 Max Ernst.....σελ.28

1.4.3 Salvador Dali.....σελ.30

1.4.4 Joan Miro.....σελ.32

1.4.5 Giorgio de Chirico.....σελ.34

1.4.6 Rene Magritte.....σελ.37

1.5 Σουρεαλισμός, Ψυχανάλυση & Όνειρο.....σελ.40

1.6 Ο Σουρεαλισμός στην Ελλάδα.....σελ.45

Κεφάλαιο 2: Φουτουρισμός

2.1 Γέννηση & Ιστορία Του Φουτουρισμού.....σελ.54
2.2 Έννοια & Περιεχόμενο.....σελ.60
2.3 Φουτουρισμός & Πολιτική.....σελ.66
2.4 Ενδεικτικά Έργα Φουτουριστών Ζωγράφων.....σελ.70
2.4.1 Umberto Boccioni.....σελ.76
2.4.2 Gino Severini.....σελ.79
2.4.3 Giacomo Balla.....σελ.82
2.4.4 Carlo Carra.....σελ.84

Κεφάλαιο 3: Παράλληλα Κινήματα

3.1 Ρωσικός Κονστρουκτιβισμός.....σελ.87
3.2 Η Σχολή Μπάουχαους.....σελ.92
Συμπεράσματασελ.96
Βιβλιογραφίασελ.97
Αναφορές Εικόνωνσελ.98

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία ασχολείται με κινήματα μοντέρνας τέχνης που έλαβαν χώρα στην περίοδο του μεσοπολέμου στην Ευρώπη. Οι δύο βασικοί πυλώνες της εργασίας είναι ο σουρεαλισμός και ο φουτουρισμός. Τα δύο αυτά κινήματα εξετάζονται τόσο ως προς την καλλιτεχνική τους προσφορά, όσο και ως προς το ιδεολογικό και κοινωνικό τους υπόβαθρο. Αναπτύσσονται οι κοινωνικοπολιτικοί παράγοντες που επηρέασαν τις εξελίξεις μέσα στα κινήματα. Η ερμηνευτική αυτή προσέγγιση είναι αυτή που κάνει τη μελέτη αυτή ξεχωριστή, καθώς οι περισσότερες επικεντρώνονται μόνο στην ιστορική πορεία των κινημάτων και στους εκπρόσωπους τους. Παρουσιάζονται και σχολιάζονται επίσης τα μανιφέστα του σουρεαλισμού και του φουτουρισμού που αποτελούν τη ραχοκοκαλιά των κινημάτων. Σημαντική είναι η αναφορά στον ελληνικό σουρεαλισμό, και η διαπίστωση ότι η χώρα μας δεν ακολούθησε όπως οι υπόλοιπη Ευρώπη τις μοντέρνες τάσεις.

Ξεχωριστή αναφορά γίνεται στους πιο σπουδαίους σουρεαλιστές και φουτουριστές καλλιτέχνες και παρουσιάζεται εν συντομία σημαντικό μέρος του έργου τους. Στο τελευταίο κεφάλαιο -όχι τόσο εκτεταμένα- αναλύονται δύο παράλληλα χρονικά κινήματα με τον Σουρεαλισμό και τον Φουτουρισμό, τα οποία δεν είναι άλλα από τον Ρωσικό Κονστρουκτιβισμό και τη Σχολή Μπαουχάους. Η προσθήκη αυτή πραγματοποιήθηκε, για να συμπληρωθεί το σύνολο των πιο σπουδαίων κινημάτων των δεκαετιών 1910 -1940, που σημάδεψαν με την πρωτοτυπία του έργου τους τον ρου της σύγχρονης ιστορίας της τέχνης και ενέπνευσαν με το έργο τους μεταγενέστερα κινήματα.

1.1 Γέννηση & Ιστορία του Σουρεαλισμού

Η Γέννηση του σουρεαλισμού (νταντά & σουρεαλισμός)

Μεταξύ ντανταϊσμού και σουρεαλισμού (Υπερρεαλισμού) υπάρχει μια άρρηκτη σχέση και φυσική συνέχεια. Ο Ντανταϊσμός ή (Dada) ήταν ένα καλλιτεχνικό κίνημα που γεννήθηκε το 1916 στη Ζυρίχη της Ελβετίας και πρέσβευε την αναρχία τόσο στην τέχνη, όσο και στη ζωή. Το κίνημα του ντανταϊσμού υπήρξε ουσιαστικά ένα κίνημα αντί-τέχνης, ανατρεπτικό, μηδενιστικό, θα μπορούσαμε να πούμε. Στόχος του ήταν να σοκάρει την αστική τάξη, να ανατρέψει τις παραδοσιακές αντιλήψεις για την τέχνη και να καταγγείλει τις φρικαλεότητες του πολέμου. Καλλιτεχνικά επηρεάστηκε από προγενέστερα και παράλληλα κινήματα όπως τον κυβισμό, τον φουτουρισμό, τον εξπρεσιονισμό και τον κονστρουκτιβισμό. Το ανατρεπτικό αυτό κίνημα παρήγαγε και ανατρεπτικά έργα στην ποίηση, την λογοτεχνία, την ζωγραφική, την γλυπτική, όπως και στο κολάζ και την περφόρμανς αρτ (performance art). Το Νταντά επηρέασε πολλούς άλλους καλλιτέχνες σε πόλεις όπως το Βερολίνο, την Κολωνία, το Παρίσι και τη Νέα Υόρκη.

Το σουρεαλιστικό κίνημα έχει πολλά κοινά στοιχεία με τον ντανταϊσμό, αφού κατά κάποιον τρόπο αποτελεί την μετεξέλιξη του. Ο σουρεαλισμός κληρονόμησε από το νταντά την αμφισβήτηση και την εχθρότητα προς την αστική τάξη, αλλά όχι τον μηδενιστικό του χαρακτήρα. Βασική διαφορά των δυο κινήματων βρίσκεται στην αντικατάσταση του αναρχισμού του νταντά από τη διατύπωση θεωριών και αρχών του σουρεαλισμού. Αρκετοί υπήρξαν οι καλλιτέχνες που προσχώρησαν από τον ντανταϊσμό στον σουρεαλισμό, ωστόσο τώρα τα μέλη του αναζητούν το κοινωνικό όραμα και μια κατεύθυνση έκφρασης, απαλλαγμένη από κάθε είδους λογικά τεχνάσματα. Ο σουρεαλισμός αναδύθηκε από τα ερείπια του ντανταϊσμού. Πρόκειται για ένα κίνημα που εμπνεύστηκε από το Φρόιντ και την ψυχανάλυση, τον αυτοματισμό αλλά και την εξερεύνηση του ονείρου. (Άρθρο, Ιστοriart)

Ο σουρεαλισμός γεννήθηκε στο Παρίσι και αναπτύχθηκε ως επί το πλείστον από νεαρούς ποιητές της εποχής, κυρίως από την ομάδα που διηύθυνε το λογοτεχνικό

περιοδικό *Litterature* την περίοδο 1919-1924, διαμορφώνοντας την τάση που αργότερα οδήγησε στη δημοσίευση του «Σουρεαλιστικού Μανιφέστου» που ανήγγειλε τη δημιουργία του νέου κινήματος. Βασικές επιρροές αυτής της πρώιμης υπερρεαλιστικής ομάδας υπήρξαν οι Ρεμπό, Λοτρεαμόν και Μαλαρμέ, αλλά και σύγχρονοι λογοτέχνες της εποχής όπως ο Απολινέρ και Πιέρ Ρεβερντί. Το περιοδικό *Litterature* ήταν αρχικά υπό την διεύθυνση των Λουί Αραγκόν, Αντρέ Μπρετόν και Φιλίπ Σουπό και συνεργάστηκε με πρωτοποριακούς αλλά και παραδοσιακούς καλλιτέχνες.

Όταν ο Τριστάν Τζαρά, ένας από τους πρωτεργάτες του κινήματος του ντανταϊσμού, ήρθε στο Παρίσι, το περιοδικό άλλαξε την πορεία του και απέκτησε επαναστατικό χαρακτήρα. Εναντιώθηκε σε όλα τα καλλιτεχνικά κινήματα που προηγήθηκαν και κυρίως εναντιώθηκε στο κατεστημένο της εποχής και την αδρανή αστική τάξη. Η δυσπιστία απέναντι στον ορθολογισμό και τις τυπικές συμβάσεις που αποτελούσαν «αερές» αξίες για την εποχή και για αρκετούς καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, αποτέλεσε τη βάση για την εξερεύνηση του χώρου του ασυνείδητου και του ονείρου. Υπό αυτές τις συνθήκες καθιερώθηκε και η μέθοδος της αυτόματης γραφής, η οποία έδωσε το πρώτο γνήσιο υπερρεαλιστικό έργο, τα Μαγνητικά Πεδία (*Les Champs Magnetiques*, 1920) των Αντρέ Μπρετόν και Φιλίπ Σουπό.

Από το Μάρτιο του 1922 ο Μπρετόν ανέλαβε αποκλειστικά τη διεύθυνση της *Litterature* και οδήγησε στην οριστική ρήξη τού περιοδικού με την πρωτοπορία της εποχής όπως και με τον ντανταϊσμό, τον οποίο αποκήρυξε δημόσια (*Littérature*, no. 2, Απρίλιος 1922). Επιπλέον, ανακοίνωσε τα σχέδια του για ένα Διεθνές Συνέδριο, που θα καθόριζε την «κατεύθυνση του νεωτερικού πνεύματος» και στο οποίο θα συμμετείχαν εκπρόσωποι όλων των κινήματων της Μοντέρνας τέχνης, όπως του κυβισμού, του φουτουρισμού, του νταντά. Κατατάσσοντας έτσι το Νταντά στην ιστορία της τέχνης, ο Μπρετόν ήταν σαφές ότι εξέδιδε και τη ληξιαρχική πράξη θανάτου του. (Γκαίηλ, 1999 ,σελ 215-216)

Η ιστορία του σουρεαλισμού

Ο σουρεαλισμός είναι ένα καλλιτεχνικό κίνημα που γεννήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1920 στο Παρίσι. Στόχος του κινήματος ήταν η γεφύρωση των αντιφατικών, κατά τον Φρόιντ, καταστάσεων μεταξύ του ονείρου και της πραγματικότητας. Οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να αποτυπώσουν το ονειρικό, το παράλογο δημιουργώντας εξωπραγματικές φόρμες και πλάσματα, συχνά κατασκευασμένα από αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Τα σουρεαλιστικά έργα διαθέτουν το στοιχείο της έκπληξης, του παράλογου, της φαντασίας, της ανατροπής αλλά και της ασυνέχειας. Αυτά τα στοιχεία αποτελούν και τη βάση τη σουρεαλιστικής οπτικής.

Το σουρεαλιστικό κίνημα τις δύο πρώτες δεκαετίες της ζωής του, του 1920 και του 1930, επικεντρώθηκε κυρίως στην ποίηση, την λογοτεχνία, την ζωγραφική και την φωτογραφία. Ο σουρεαλιστικός τρόπος σκέψης και καλλιτεχνικής έκφρασης κατέρριψε τις μέχρι τότε παραδοσιακές αντιλήψεις για την ομορφιά και την καλαισθησία. Η απελευθέρωση από τους παραδοσιακούς περιορισμούς οδήγησε τους καλλιτέχνες σε μια προσωπική και υποκειμενική δημιουργία που είχε στόχο την κατανόηση του ασυνείδητου.

Ο σουρεαλισμός αποτελεί ένα από τα πιο άρτια δομημένα καλλιτεχνικά κινήματα, ενώ είχε και μεγαλύτερη διάρκεια συγκριτικά με τα περισσότερα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ένα από τα σημαντικότερα κινήματα μοντέρνας τέχνης, καθώς ξέφυγε από τα ευρωπαϊκά σύνορα και επεκτάθηκε μέχρι την Αμερική. Επίσης, κατάφερε να αποδημήσει και να μετασχηματίσει δομές βαθιά ριζωμένες στην πολιτιστική κοινότητα. Πέρα από όλα αυτά, όμως, ο σουρεαλισμός ασχολήθηκε με την ερμηνεία του ονείρου και του ανθρώπινου ασυνείδητου, προσπάθησε να αποτυπώσει και ταυτόχρονα να ερμηνεύσει τις ενδόμυχες σκέψεις και φόβους του ανθρώπου. Σύμφωνα με τον σπουδαίο σουρεαλιστή ζωγράφο Salvador Dalí, «ο σουρεαλισμός είναι καταστροφικός, αλλά καταστρέφει μόνο ό,τι θεωρεί ως δεσμά που περιορίζουν το όραμά μας».

Πέρασαν όμως δύο χρόνια, από το 1922 ως το 1924, πριν ο σουρεαλισμός πάρει ουσιαστικά τη μορφή κινήματος. Παρόλο ότι μελλοντικοί σουρεαλιστές, όπως ο Μπρετόν, ο Ελύάρ, ο Αραγκόν, ο Ρομπέρ Ντεσνός, ο Ρενέ Κρεβέλ, ο Έρνστ, πειραματίζονταν ήδη με τις δυνατότητες του αυτοματισμού και των ονείρων,

εκείνο που χαρακτήριζε τη συγκεκριμένη περίοδο ήταν η προσφυγή στον υπνωτισμό και τις ναρκωτικές ουσίες. Μια σειρά ωστόσο από ανησυχητικά γεγονότα, όπως η απόπειρα ομαδικής αυτοκτονίας υπνωτισμένων οπαδών του κινήματος, οδήγησε στην εγκατάλειψη παρόμοιων πειραματισμών. Στο πρώτο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού, ο Μπρετόν απορρίπτει τη «μηχανική» βοήθεια μέσω των όπως τα ναρκωτικά ή τον υπνωτισμό.

Το 1924 ιδρύθηκαν το *Γραφείο Σουρεαλιστικών Ερευνών*, το Μανιφέστο του Σουρεαλισμού του Μπρετόν και κυκλοφόρησε το πρώτο τεύχος του περιοδικού *La Revolution Surrealiste*. Η ατμόσφαιρα ευφορίας και μεγάλων προσδοκιών που επικρατούσε είχε ως αποτέλεσμα να συνδεθούν με το νέο κίνημα αρκετοί νεαροί συγγραφείς και καλλιτέχνες. Αναγνωρίζοντας τη δύναμη της «πράξης αυθόρμητης δημιουργίας», ο σουρεαλισμός αμφισβήτησε ουσιαστικά το βέτο του Νταντά στην ίδια την έννοια της τέχνης και την αναγκαστικά σαρκαστική στάση του, χωρίς να θέτει στον καλλιτέχνη νέους αισθητικούς κανόνες, του αναγνώριζε και πάλι έναν λόγο ύπαρξης. Η έκκληση πάντως του Αρτό για γκρέμισμα των συνόρων άργησε αρκετά να βρει ανταπόκριση. (Βαλντιμπεργκ, σελ 11-15)

Ο σουρεαλισμός παρέμεινε βασικά ένα γαλλικό, και ειδικότερα παριζιάνικο, κίνημα ως το 1936. Στο Βέλγιο διαμορφώθηκε παράλληλα μία αυτόνομη υπερρεαλιστική ομάδα που έλαβε επίσημη αναγνώριση το 1926. Μέλη της υπήρξαν οι εκδότες των ντανταϊστικών περιοδικών *oesophage* (1925) και *Marie* (1926), ο ζωγράφος Ρενέ Μαγκρίτ, ο καλλιτέχνης και ποιητής ELT Messens, οι Paul Nougé (1895–1967), Marcel Lecomte (1900–66) και Camille Goemans (1900–60), καθώς και ο μουσικός André Souris. Οι Goemans και Μαγκρίτ εγκαταστάθηκαν αργότερα στο Παρίσι έχοντας αξιοσημείωτη συμβολή στην υπερρεαλιστική ομάδα της πρωτεύουσας. Ο πρώτος υπήρξε ο ιδρυτής μίας ομώνυμης γκαλερί όπου διοργανώνονταν υπερρεαλιστικές εκθέσεις, ενώ ο Μαγκρίτ αποτέλεσε σημαντικό εκπρόσωπο της ομάδας, συνεισφέροντας στην επιθεώρηση *La Révolution surréaliste*.

Οι σουρεαλιστές, φανερά επηρεασμένοι από τις θεωρίες του Φρόιντ, θεωρούν ότι η συνείδηση αποτελεί κατασταλτικό παράγοντα της φαντασίας στον άνθρωπο. Προσδοκούσαν μια επανάσταση -τόσο καλλιτεχνική όσο και πολιτική- και προσπαθούσαν μέσω του έργου τους να καταγγείλουν τις αντιφάσεις και τις

αδικίες του σύγχρονου κόσμου. Πιστεύουν ιδιαίτερα στη δύναμη της φαντασίας, όπως οι ρομαντικοί του 18ου αιώνα. Ωστόσο διαφοροποιούνται από αυτούς θεωρώντας ότι η φαντασία έχει θέση και στην καθημερινότητα, στην πραγματική ζωή. Ο σουρεαλισμός επηρέασε βαθύτατα τα μεταγενέστερα κινήματα, όπως παραδείγματος χάριν τον *αφηρημένο εξπρεσιονισμό*, αφού αυτός υιοθέτησε από τους σουρεαλιστές το ενδιαφέρον για τον μύθο και τον πρωτογονισμό.

1.2 Έννοια και περιεχόμενο

Ορισμένες βασικές αρχές του σουρεαλισμού, όπως αυτές καταγράφονται στη Διακήρυξη της 27^{ης} Ιανουαρίου 1925, είναι οι εξής :

1. Δεν έχουμε καμία σχέση με τη λογοτεχνία. Ωστόσο, μπορούμε, όπως όλος ο κόσμος, θαυμάσια να την χρησιμοποιήσουμε, αν χρειαστεί.
2. Ο σουρεαλισμός δεν είναι κανένα καινούριο ή ευκολότερο μέσο έκφρασης, ούτε κάποια μεταφυσική της ποίησης. Είναι ένα μέσο για την ολοκληρωτική απελευθέρωση του πνεύματος και όλων όσα του μοιάζουν.
3. Είμαστε αποφασισμένοι να κάνουμε Επανάσταση.
4. Κολλήσαμε τη λέξη «σουρεαλισμός» με τη λέξη «επανάσταση» μόνο και μόνο για να δείξουμε αμερόληπτο, αδέσμευτο και εντελώς απεγνωσμένο χαρακτήρα αυτής της επανάστασης.
5. Δεν ισχυριζόμαστε ότι θα διορθώσουμε κανένα από τα σφάλματα των ανθρώπων. Σκοπεύουμε, όμως, να τους δείξουμε πόσο εύθραυστες είναι οι σκέψεις τους και πάνω σε ποια κινούμενη άμμο, σε πιο σαθρό έδαφος έχουν θεμελιώσει τα ετοιμόρροπα σπίτια τους.
6. Στέλνουμε στην κοινωνία αυτή την αυστηρή προειδοποίηση: να προσέχει την διαγωγή της. Κανένα πνευματικό της παραστράτημα δεν πρόκειται να μας διαφύγει.
7. Είμαστε δεξιοτέχνες στην εξέγερση. Δεν υπάρχει ένα μέσο δράσης που να μην είμαστε σε θέση να χρησιμοποιήσουμε, αν χρειαστεί.. Ο σουρεαλισμός δεν είναι μορφή της ποίησης. Είναι μια κραυγή του πνεύματος που ξαναγυρίζει στον εαυτό του με την απεγνωσμένη απόφαση να σπάσει τις αλυσίδες του. Και στην ανάγκη με υλικά σφυριά. (Μάριο ντε Μικέλι, 1992, σελ 336- 358)

Αυτό αποτελεί μια μικρή ανακεφαλαίωση από το πρώτο «Σουρεαλιστικό Μανιφέστο», το οποίο γράφτηκε από τον πρωτεργάτη του κινήματος Αντρέ Μπρετόν το 1924. Με το μανιφέστο ιδρύεται και επισήμως το σουρεαλιστικό κίνημα, ενώ γνωστοποιεί και τις προθέσεις του στο κοινό. Παρατηρούμε ένα αέρα αλλαγής και επανάστασης να διαπερνά το κείμενο. Άλλωστε οι ίδιες οι λέξεις «Επανάσταση» και «Εξέγερση» αναφέρονται και επαναλαμβάνονται μέσα στο μανιφέστο. Ο σουρεαλισμός αυτοπαρουσιάζεται ως «ένα μέσο για την ολοκληρωτική απελευθέρωση του πνεύματος και όλων όσων του μοιάζουν».

Βλέπουμε ότι ο αυτοματισμός, η φαντασία και τα όνειρα παίζουν καταλυτικό ρόλο στη φιλοσοφία του σουρεαλισμού και ότι οι σουρεαλιστές καλλιτέχνες επιδίωκαν να αποτυπώσουν μια διαφορετική πραγματικότητα, μια άλλη διάσταση, μη ορατή στο ανθρώπινο μάτι, αλλά ορατή στον νου και το υποσυνείδητό μας. Ο σουρεαλισμός επιδιώκει την αποτύπωση (είτε λεκτική, είτε εικονική) αυθόρμητων συναισθημάτων και σκέψεων που δεν έχουν κοινή λογική. Οι σουρεαλιστές προσπαθούν να αποκωδικοποιήσουν το υποσυνείδητο και να ερμηνεύσουν τα «μυστικά» του. Δε τους απασχολεί η ορθή ερμηνεία των ευρημάτων τους, αλλά η ανακάλυψη και η αποκάλυψη της αβύσσου που κρύβει μέσα του ο κάθε άνθρωπος. Κατέχουν το ρόλο του διαμεσολαβητή ανάμεσα στους δυο κόσμους, την πραγματικότητα και την υπερπραγματικότητα.

Είναι αυτοί που προσπαθούν να φέρουν στο φως την «αλήθεια» του ανθρώπου με ό,τι μέσα διαθέτουν. Για αυτό στα πρώτα χρόνια του κινήματος χρησιμοποιούσαν σε μεγάλο βαθμό την ύπωση και ναρκωτικές ουσίες, επιδιώκοντας να έρθουν πιο κοντά σε αυτήν την υπερπραγματικότητα που τόσο αναζητούσαν. Ο σουρεαλισμός αποτελεί το κίνημα που προσπαθεί να συλλάβει το «ασύλληπτο» και να το αποτυπώσει είτε με λέξεις, είτε με εικόνες στο χαρτί. Οι υψηλοί στόχοι και προσδοκίες που έχει θέσει ως κίνημα είναι κάτι που θα το βοηθήσει να κρατηθεί στην αιωνιότητα. (Στάγκος,2003, σελ 180-184)

Αντρέ Μπρετόν

Η ταραγμένη εποχή του Α΄ παγκοσμίου πολέμου στη Γαλλία βρίσκει τον νεαρό τότε ποιητή, Αντρέ Μπρετόν (1896-1966) να ασκεί χρέη νοσοκόμου σε ένα θάλαμο ασθενών, που έπασχαν από νευρικές παθήσεις λόγω του πολέμου στο νοσοκομείο Val de Grace στο Παρίσι. Επίσης την περίοδο εκείνη γνωρίζει τον Ζακ Βασέ (Jacques Vache) και έρχεται σε επαφή με το κίνημα του Νταντά. Τα δυο αυτά γεγονότα έμελλε να αλλάξουν την καλλιτεχνική του πορεία και να τον επηρεάσουν ουσιαστικά τόσο ως καλλιτέχνη όσο και ως άνθρωπο.

Η θερμή αποδοχή των ιδεών της ψυχανάλυσης εκ μέρους του Μπρετόν (το ασυνείδητο, η αρχή της ηδονής, η εκφραστική δύναμη του συμπτώματος και των ονείρων, η αγωνία του ευνουχισμού, ακόμη και η παρόρμηση του θανάτου) ήταν αποτέλεσμα των εμπειριών του με θύματα τραυματικών συμβάντων, που έπασχαν από σοβαρές διαταραχές. Η ίδια η φύση του τραύματος ταιριάζει, επιπλέον με τις απόψεις περί παραλογισμού του Βασέ. Η ιδέα της ζωής με τη μορφή μιας αλληλουχίας απρόβλεπτων και ανεξέλεγκτων σοκ αναπαραστάθηκε από τον Μπρετόν και τον Βασέ. Λίγα χρόνια αργότερα ο Μπρετόν επρόκειτο να εφαρμόσει αυτήν την ανοιχτή στάση σε κάθε τι που μπορούσε να λειτουργήσει ποιητικά στο έργο του “ τα Μαγνητικά πεδία” (1920), το οποίο έγραψε με τον Φιλίπ Σουπό σαν άσκηση συνειδητής ροής και που συνέθεσε, κατά την έννοια αυτή, «αυτόματα».

Όταν ο Μπρετόν απομακρύνθηκε από τις ντανταϊστικές δραστηριότητες του και ο Ρουμάνος ποιητής Τριστάν ήρθε στο Παρίσι χρησιμοποίησε την πρωτοποριακή για την εποχή μορφή του μανιφέστου, για να γνωστοποιήσει τον σκοπό του νέου κινήματος . Ο σουρεαλισμός υπαγορεύεται από την σκέψη, χωρίς την άσκηση οποιουδήποτε ελέγχου από την λογική, είναι απαλλαγμένος από κάθε αισθητικό ή ηθικό προβληματισμό. Οι δύο τρόποι που ανέφερε στο μανιφέστο για την αποτύπωση των προϊόντων του ψυχικού αυτοματισμού ήταν, πρώτον, το είδος της αυτόματης γραφής που είχε ήδη εξερευνήσει στα «μαγνητικά πεδία» και, δεύτερον, οι παράλογες αφηγήσεις που παρέχουν τα όνειρα. Πράγματι, η πρώτη ενέργεια του νέου κινήματος ήταν να δημιουργήσει ένα κεντρικό γραφείο για την συλλογή τέτοιων αφηγήσεων (που πρόσφεραν τα νεότερα μέλη του) και να

ιδρύσει ένα περιοδικό, το *La revolution Surrealiste*, για την δημοσίευσή τους.
(Foster, et al, 2013, σελ196)

Η ερμηνεία των ονείρων

Ο Μπρετόν υποστηρίζοντας με σθένος την άποψή του, ότι ο ψυχικός αυτοματισμός μπορεί πράγματι να προέλθει από το πινέλο και το μολύβι, δέχθηκε με ενθουσιασμό τα αυτόματα σχέδια και τους πίνακες από άμμο που κυλά του Μασόν, τις «Ονειρικές εικόνες» με σταλαγματιές του Μιρό. Ο ιδρυτής του σουρεαλιστικού κινήματος, ο Μπρετόν, θεώρησε ότι με τη μεταφορά των ποιημάτων παράγονται μέσα από το υποσυνείδητο «αυτόματα» αυθόρμητες εικόνες.

Παράλληλα, ο Μπρετόν μένει σταθερός στην άποψή του για τη σημασία της ιδέας του συμπτώματος ή αλλιώς δείκτη ή ίχνους, καθώς πίστευε ότι το σύμπτωμα καθρέπτιζε την κρυμμένη πραγματικότητα, ενώ παράλληλα κατέγραφε μια διαταραχή στην επιφάνειά της. Ουσιαστικά αυτό σήμαινε ότι εξακολούθησε, όπως και ο Ναβίλ, να βασίζεται στη φωτογραφία, τόσο στα επόμενα τεύχη του περιοδικού, όσο και στα τρία αυτοβιογραφικά «Μυθιστορήματά του».

Η μετάβαση από το αυτόματο κείμενο στη φωτογραφία φαίνεται και είναι εξαιρετικά μεγάλη και σημαντική. Το αυτόματο κείμενο δεν έχει αρχή και τέλος, είναι χαοτικό και δυσνόητο, σε αντίθεση με τη φωτογραφία που είναι μηχανική, πρακτική και λειτουργεί σύμφωνα με τον κόσμο, πράγμα που το ασυνείδητο θέλει να αλλάξει.

Ο Μπρετόν στο «Σουρεαλισμός και ζωγραφική» κάνει αναφορά τόσο στη φωτογραφία, όσο και στο αυτόματο κείμενο. Αυτός κυμαίνεται από τον αυτοματισμό με τους υγρούς λεκέδες και τις ομίχλες των ανοιχτόχρωμων πινάκων του Μιρό μέχρι τη σπουδαία φωτογραφία με τις αργυροτυπίες του Μαν Ρέι και τους ονειρικούς πίνακες του Έρνστ, όπως «Δύο παιδιά που απειλούνται από ένα αηδόνι».

Ο Ρέι χρήζει ιδιαίτερης εκτίμησης από τον Μπρετόν και πολλά από τα έργα του αναδημοσιεύονταν στο *La revolution surrealiste*.

Αυτή η στιλιστική σχιζοφρένεια δυσχέρανε την κατανόηση του σουρεαλισμού από πολλούς ιστορικούς τέχνης. Υπήρξε μια εικονογραφική προκατάληψη, η οποία εκμεταλλεύθηκε την τυπική ανομοιογένεια του κινήματος, έτσι ώστε να προωθήσει μια θεματική ερμηνεία της παραγωγής του, ομαδοποιώντας έργα σε διάφορες κατηγορίες. Κάποια από τα έργα κάνουν πρόδηλες ψυχαναλυτικές ανησυχίες, όπως η αγωνία του ευνουχισμού (που παράγει έναν φόβο για να γυναικεία γεννητικά όργανα, καθώς και εικόνες που περιστρέφονται γύρω από τη *vagina dentate*) και τον φετιχισμό. Εναλλακτικά μπορεί να αναφέρονται στην έντονη και δραματική εμπειρία του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, ή ακόμα και στην επιθυμία παλινδρόμησης σε μια πρωτόγονη κατάσταση της ανθρωπότητας. (Foster, et all, 2013, σελ 197)

Εντωμεταξύ, ένα είδος μοντερνισμού αξιώνεται να διεκδικήσει κάποια σημεία της εικαστικής παραγωγής του σουρεαλισμού που αναγνωρίζονται ως αφηρημένα (ο Μιρό όπως και ο Έρνστ που δίνουν έμφαση στο *frottage*) και να απαλλαγεί από κάθε τι που φαίνεται και είναι παρωχημένο, παραδοσιακό και αντιμοντερνιστικό, επειδή είναι θρασύτατα ρεαλιστικό. Τέτοιες είναι οι πλευρές του Έρνστ, ύστερα έργα του ντε Κίρικο και του Ρενέ Μαγκρίτ, και, μετέπειτα, το 1930, η φωτογραφικοί ονειρικοί πίνακες του Σαλβαντόρ Νταλί.

¹ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΗ Είναι φανερό πως ο Μιρό ακολουθεί τη μοντερνιστική αυτή τάση. Τα πρώτα του βήματα ως ζωγράφου στα τέλη της δεκαετίας του 1910 στη Βαρκελώνη ήταν εμπνευσμένα από τον φοβισμό. Στη συνέχεια ήρθε σε επαφή με τον κυβισμό. Εγκαταστάθηκε στο Παρίσι στις αρχές της δεκαετίας του 1920 και το 1923 και ενσωματώθηκε στον κύκλο των ποιητών και των καλλιτεχνών που είχαν συσπειρωθεί γύρω από τον Αντρέ Μπρετόν. Οι «Ονειρικοί πίνακες» που ζωγράφιζε το 1925 ήταν ερωτικές εκτελέσεις έργων του Ματίς από την περίοδο γύρω στο 1911, καθώς πεδία έντονου χρώματος αποτυπωνόταν χωρίς διακοπές σε όλη την επιφάνεια του έργου, τόσο εξαυλωμένο ήταν το σχέδιο μέσα σε αυτά. Για τον Ματίς το σχέδιο όμως είχε εμπνευστεί μέσω αρνητικών γραμμών (όπως στο Κόκκινο ατελιέ 1911), ενώ ο Μιρό δημιουργεί ένα είδος καλλιγραφίας που μετέτρεπε όλα τα σώματα δίνοντας του τη διαφάνεια και την απουσία βάρους του γραπτού σημείου. Τα μπλε βαθειά του κύματα, στα οποία ο χώρος αποχωρίζεται τα όρια του και τα αντικείμενα αιωρούνται μέσα στο χωροχρόνο, τα σώματα μεταμορφώνονται σε ερωτηματικά ή σημεία απείρου (μόνο η μικροσκοπική κόκκινη ράβδος στη συμβολή της μορφής σε σχήμα οκτώ υπονοεί ότι το περιεχόμενο του γραφικού αυτού σημαδιού είναι η ένωση δύο κυττάρων σε ερωτική επαφή) ταιριάζουν πολύ καλά με μια μοντερνιστική αφήγηση τυπικής « προόδου».

¹ Η Τέχνη από το 1900, σελ 197-198

Αν όμως, η εικονογραφική μεταχείριση του σουρεαλισμού φαίνεται ανεπαρκής, στέκοντας αδιάφορη μπροστά στην σπουδαιότητα της τέχνης του Μιρό, η μοντερνιστική περιγραφή φαίνεται εξίσου φτωχή. Αδυνατεί να παράγει ερμηνεία που θα συνέδεε καλλιτεχνικά το Μιρό με τους συναδέλφους του στο κίνημα (από τον Μασόν στον Νταλί και στους σουρεαλιστές φωτογράφους, όπως ο Ραούλ Υμπάκ και ο Χάνς Μπελμέρ) ούτε μπορεί να εξετάσει αν στο επίπεδο του σημαίνοντος (της μορφικής έκφρασης), υπάρχουν οποιεσδήποτε συνδέσεις με την ποικιλία της σουρεαλιστικής δραστηριότητας.

Οι κατηγορίες που ανέπτυξε ο Μπρετόν για να θεωρητικοποιήσει τον σουρεαλισμό θα μπορούσαν σίγουρα να χρησιμοποιηθούν και να αξιοποιηθεί η δομή τους, για να παραχθεί έτσι, τόσο ένα σύνολο τυπικών αρχών το οποίο δύναται να εξελιχθεί στην πορεία σε ένα ολόκληρο φάσμα οπτικών στυλ, όσο και σε μια κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι κατηγορίες αυτές επανακωδικοποιούν ψυχαναλυτικά ή κοινωνικό-ιστορικά προβλήματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η «αντικειμενική τύχη», μια παραλλαγή του «ψυχικού αυτοματισμού» και τον στόχο του «θαυμάσιου» που φιλοδοξούσε να πετύχει ο Μπρετόν.

Ο Μπρετόν περιγράφει την αντικειμενική τύχη «ως το σημείο τομής δυο αιτιωδών αλυσίδων: η πρώτη είναι υποκειμενική, εσωτερική στην ανθρώπινη ψυχή, και η δεύτερη είναι αντικειμενική, συνάρτηση συμβάντων του πραγματικού κόσμου». Στη σύνδεση αυτή διαφαίνεται ότι σε κάθε μια πλευρά υπήρχε ένα είδος ντετερμινισμού σε λειτουργία. Όσον αφορά στην πλευρά του πραγματικού, το υποκείμενο φαίνεται να αναμενόταν, αφού αυτό που ο κόσμος προσφέρει τη δεδομένη στιγμή είναι ένα σημείο που απευθύνεται ειδικά σε αυτό. Ωστόσο, από την πλευρά του υποκειμένου, υπάρχει μια ασυνείδητη επιθυμία, η οποία το ωθεί χωρίς την θέληση του προς αυτό το σημείο, επιτρέποντας την αποκρυπτογράφηση του σημείου εκ των υστέρων.

Το γεγονός ότι η φωτογραφία είναι μια λειτουργία διπλασιασμού, η οποία δεν «αντικατοπτρίζει» μόνο το αντικείμενό της, αλλά πρακτικά οι εκτυπώσεις της μπορούν να αναπαραχθούν σε πολλαπλά αντίγραφα ήταν ένα δεδομένο που ο

σουρεαλισμός αξιοποίησε. Συγκεκριμένα, αξιοποίησε τον χαρακτήρα και την λειτουργία της φωτογραφίας, χρησιμοποιώντας διπλές εκθέσεις και εκτυπώσεις συνδυαστικά με δυο αρνητικά, παραθέτοντας αρνητικές αλλά και θετικές εκτυπώσεις της ίδια εικόνας. Μόνταρε μάλιστα διπλά τις εικόνες για να παραχθεί «το αίσθημα του κόσμου που αναδιπλασιάζεται ως σημείο». Άξιο αναφοράς είναι ότι το πρώτο τεύχος του είναι το *La Revolution surrealiste* στο οποίο και περιλάμβανε φωτογραφίες του Μαν Ρέι, όπου εφαρμοζόταν η τεχνική του διπλασιασμού.

Ο διπλασιασμός είχε ένα συγκεκριμένο ψυχαναλυτικό περιεχόμενο, του οποίου μια πτυχή εξετάζει ο Φρόιντ στο δοκίμιό του με τίτλο «Το αλλόκοτο» (1919). Τα φαντάσματα μέσα σε αυτό συμβολικά αναπαριστούν την έννοια του αλλόκοτου, καθώς αυτά αναπαράγουν τους ζωντανούς, όταν τα ζωντανά σώματα αναπαράγονται από σώματα χωρίς ζωή (όπως συμβαίνει παραδείγματος χάριν με τα ρομπότ ή κάποιες φορές με τις κούκλες ή με ανθρώπους σε κατάσταση κρίσης). Ο Φρόιντ θεωρεί πως οι διπλασιασμοί παράγουν την κατάσταση αυτή, επειδή ευνοούν την επιστροφή παρελθοντικών καταστάσεων τρόμου. Μια από αυτές τις καταστάσεις πηγάζει από τα παιδικά αισθήματα παντοδυναμίας, όταν δηλαδή το παιδί πιστεύει ότι είναι σε θέση να επεκτείνει τον έλεγχο του στον κόσμο που το περιβάλλει, αλλά ανακαλύπτει ότι οι διπλασιασμοί του εαυτού του αναστρέφονται, για να το απειλήσουν και να του επιτεθούν. Η αγωνία του ευνουχισμού επίσης, είναι μια κλασική περίπτωση στην οποία με παρόμοιο τρόπο η απειλή προσλαμβάνει τη μορφή του φαλλικού διπλασιασμού του ατόμου. Γενικότερα, ο Φρόιντ υποστηρίζει ότι κάθε τι που μας θυμίζει την εσωτερική παρώθησή μας για επανάληψη θα μας φανεί αλλόκοτο.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η περιγραφή του Φρόιντ για την εμπειρία του αλλόκοτου έχει πολλές ομοιότητες με αυτή του Μπρετόν για την αντικειμενική τύχη. «Η ακούσια επανάληψη» έγραψε ο Φρόιντ, «περιβάλλει με μια αλλόκοτη ατμόσφαιρα αυτό που διαφορετικά θα ήταν μάλλον αθώο και μας επιβάλλει την ιδέα του μοιραίου και του αναπόδραστου, εκεί όπου διαφορετικά θα μιλούσαμε μόνο για τύχη». Τον αλλόκοτο διπλασιασμό, αξιοποίησε επίσης ο Βέλγος σουρεαλιστής Ρενέ Μαγκρίτ.

Η αντικειμενική τύχη είναι αυτή που συνδέει τη σουρεαλιστική φωτογραφική πρακτική με τους «ονειρικούς πίνακες» του Μιρό, αφού και οι δύο δίνουν βάση στα κύματα χρώματος, που αντανακλούν μια ένδειξη των επιθυμιών αυτού που ονειρεύεται. Ο Μιρό σε έναν εκπληκτικό πίνακα της περιόδου αυτής, στον οποίο τοποθέτησε σε λευκό πεδίο μια κηλίδα έντονου βαθιού γαλάζιου, θα παραδεχθεί τη σχέση αυτή. Στο πάνω μέρος του πίνακα έγραψε «αυτό είναι το χρώμα των ονείρων μου» όμως στην πάνω αριστερή γωνία, με πολύ μεγαλύτερα γράμματα έγραψε «φωτογραφία». Κάπου μέσα στον πίνακα θα συναντηθούν η αλυσίδα του πραγματικού και η αλυσίδα του ασυνείδητου. (Foster, et all, 2013, σελ 196-201)

1.3 Η Ιδεολογία του κινήματος

Το σουρεαλιστικό κίνημα δεν αποτελεί μόνο ένα σπουδαίο καλλιτεχνικό ρεύμα της σύγχρονης εποχής. Ο σουρεαλισμός αποτελεί μια πολιτιστική, κοινωνική, πολιτική, ιδεολογική και γλωσσική επανάσταση. Ο Μπρετόν με τη στάση και τα λεγόμενα του στα *Σουρεαλιστικά Μανιφέστα*, τα έργα του Μιρό, η ποίηση του Αραγκόν και Ελυάρ, οι πρωτοποριακές φωτογραφίες του Ρέι, αλλά και συνολικά το καλλιτεχνικό έργο του κινήματος έρχονται να ταράξουν τα ήρεμα και στάσιμα νερά της τέχνης.

Ο σουρεαλισμός έδωσε καινούρια πνοή και ματιά στην αντίληψη για την τέχνη. Και το γεγονός αυτό ίσως είναι και από τα μεγαλύτερα κατορθώματα του κινήματος. Επρόκειτο για ένα κίνημα ρηξικέλευθο με επαναστατικό χαρακτήρα. Η επανάσταση στην τέχνη μοιραία επέφερε και την επανάσταση στη ζωή για τους σουρεαλιστές. Όπως ήταν φυσικό, το ανήσυχο και επαναστατικό τους πνεύμα δεν έμεινε ανεπηρέαστο από τις πολιτικές εξελίξεις της εποχής και υπήρχε έντονη αλληλεπίδραση με τον *κομμουνισμό* και τον *αναρχισμό*. Άλλωστε ο ίδιος ο Μπρετόν, ιδρυτής του σουρεαλισμού, είχε δηλώσει «Πάνω από την τέχνη, την ποίηση, είτε το θέλουμε είτε όχι, κυματίζει μια σημαία άλλοτε κόκκινη και άλλοτε μαύρη.»

Η πρώτη επαφή του σουρεαλισμού με τον κομμουνισμό αναπτύχθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1920 και σφράγισε μια για πάντα την πορεία του κινήματος αλλά και την προσωπική ζωή πολλών καλλιτεχνών του. Η στενή, όμως, σχέση μεταξύ του σουρεαλισμού με τον κομμουνισμό δημιουργεί εντάσεις και προστριβές στο εσωτερικό του κινήματος και αλλάζει το νόημά του.

Οι εντάσεις θα συνεχιστούν στους κόλπους του σουρεαλισμού, με την κήρυξη του πολέμου στο Μαρόκο και τις ολέθριες συνέπειες του. Οι σουρεαλιστές τώρα θα αμφιταλαντευτούν μεταξύ της στρατευμένης τέχνης και της ελεύθερης χωρίς ιδεολογικούς φραγμούς τέχνη. Ο Μπρετόν θα υποστηρίξει ότι «Στις μέρες μας η γνήσια τέχνη βαδίζει χέρι-χέρι με την κοινωνική επανάσταση: και οι δύο αποσκοπούν στην υπονόμευση και την καταστροφή της καπιταλιστικής κοινωνίας.» και ο Ναβίλ θα υποστηρίξει την στροφή του σουρεαλισμού στην υπηρεσία της συλλογικής επανάστασης.

Οι πρωτεργάτες του σουρεαλιστικού κινήματος θα προσχωρήσουν στο Κομμουνιστικό Κόμμα το 1927, ενώ ο Μπρετόν θα ανακοινώσει την προσχώρηση του κινήματος στο Δεύτερο Μανιφέστο. Όμως το 1930 με την έκδοση του συλλογικού ποιήματος «Ο Σουρεαλισμός στην υπηρεσία της Επανάστασης» θα γίνει πιο ξεκάθαρη η ιδεολογική στράτευση του κινήματος.

Το 1932 σημειώνεται ως καθοριστικό έτος για τον σουρεαλισμό, αφού το ταξίδι του Αραγκόν στο Χάρκοβο θα γίνει η αφορμή για την ολοκληρωτική στροφή του στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Η αντίθετη φωνή μέσα στο κίνημα που επιμένει στην προηγούμενη θέση της για αυτονομία του κινήματος μένει αδύναμη μπροστά στις εξελίξεις.

Αργότερα, το 1935, η ανοιχτή αντίθεση των σουρεαλιστών μπροστά στον ολοκληρωτισμό του σταλινικού καθεστώτος θα τους στοιχίσει την παραμονή τους στο Κομμουνιστικό Κόμμα. Ο μοναδικός που θα εξαιρεθεί είναι ο Αραγκόν. Το γεγονός ότι οι σουρεαλιστές δεν είναι πια μέλη του κόμματος δεν άλλαξε τον επαναστατικό και ιδεολογικό χαρακτήρα του έργου τους. Αντίθετα, καταγγέλλουν τον φασισμό και πολλοί από αυτούς όπως ο Μπένζαμεν Περέ θα πολεμήσει στον ισπανικό εμφύλιο κατά του Φράνκο, δείχνοντας έτσι και έμπρακτα την πολιτική του τοποθέτηση. Και ο Ελύαρ, όμως, με τον δικό του τρόπο, την ποίηση θα εναντιωθεί στον πόλεμο και τον φασισμό, γράφοντας για την «Γκουέρνικα» του Πικάσο, και ο Αραγκόν θα αναδειχθεί ως ο ποιητής της γαλλικής αντίστασης. Πολύ αργότερα τον Μάη του 1968 οι ιδέες των σουρεαλιστών θα κάνουν την επανεμφάνισή τους.

Ο σουρεαλισμός συνδέθηκε στενά και ουσιαστικά με τον μαρξισμό και τις ιδέες του. Το σουρεαλιστικό κίνημα εναντιώθηκε στην σύγχρονη Δυτική καπιταλιστική κοινωνία και στις ιδέες της, τόσο για την τέχνη, όσο και για τη ίδια τη ζωή. Στράφηκε κατά του ορθολογισμού και απελευθέρωσε το πνεύμα, το ένστικτο, την φαντασία, το υποσυνείδητο του ανθρώπου. Συνέλαβε και υποστήριξε ιδέες πραγματικά ασύλληπτες για την εποχή και τις υποστήριξε με ακεραιότητα και σθένος μέχρι την εκπνοή του.

Ο Μπρετόν, τον οποίο συνέδεε και στενή φιλία με τον Τρότσκι, θα εναντιωθεί στις σταλινικές θηριωδίες. Χαρακτηριστικά έχει πει «Μόνο η λέξη ελευθερία είναι αυτή που ακόμη με συνεπαίρνει.» Ενώ ο Ναβίλ τάσσεται υπέρ μιας

πολιτικής στράτευσης άνευ ορίων και ο Αρτώ στρέφεται στην πνευματική επανάσταση. Οι περισσότεροι σουρεαλιστές καλλιτέχνες όμως δεν παίρνουν συγκεκριμένη θέση και επιζητούν την κοινωνική αλλαγή, την συλλογικότητα πάντα σε συνδυασμό με την τέχνη τους και με τον μαρξισμό.

Το σουρεαλιστικό κίνημα δεν έκρυψε ποτέ την σχέση του με τον κομμουνισμό. Αντιθέτως, γνωστοποίησε τις πολιτικές του θέσεις. Αυτό διαφαίνεται έντονα και από τα συνθήματα τους «Να αλλάξουμε τη ζωή» (Ρεμπώ) και «Να αλλάξουμε τον κόσμο» (Κάρλ Μάρξ). Να σημειωθεί ότι στην αρχή του κινήματος υπήρχαν περισσότερα αναρχικά στοιχεία σαν κληρονομιά από το Νταντά.

Από όλα αυτά συμπεραίνουμε ότι το κίνημα του σουρεαλισμού είναι ιδιαίτερα περίπλοκο όσον αφορά στην μελέτη και την κατανόησή του. Παρόλο που ξεκίνησε με την ποίηση, επεκτάθηκε αργότερα στη ζωγραφική, την φωτογραφία και τον κινηματογράφο, αφήνοντας μας σπουδαία καλλιτεχνική παρακαταθήκη. Η επίδραση του κινήματος διακρίνεται σε κάθε έκφραση καλλιτεχνικής πρωτοπορίας την περίοδο του Μεσοπολέμου, αλλά και πολύ αργότερα. Ο ίδιος ο Λουίς Μπουνιουέλ θα γράψει στην αυτοβιογραφία του, «*Η τελευταία πνοή*» πως στις διαδηλώσεις του γαλλικού Μάη του 1968, οι νεαροί συμμετέχοντες φώναζαν συνθήματα των σουρεαλιστών με πιο χαρακτηριστικό το «*Η φαντασία στην εξουσία*». Οφείλουμε να πούμε ότι πολλοί είναι αυτοί που διεκδικούν την έμπνευση του συγκεκριμένου συνθήματος, ωστόσο ακόμα και αν δεν είναι αμιγώς σουρεαλιστικό σίγουρα αποτυπώνει τα σουρεαλιστικά ιδεώδη. (Πολυχρονίου, 2015)

1.4 Σουρεαλιστές Ζωγράφοι & Ενδεικτικά Έργα τους

1.4.1 Marcel Duchamp

Ο Μαρσέλ Ντισάν υπήρξε ένας από τους πιο πρωτοπόρους και ανατρεπτικούς καλλιτέχνες στην ιστορία της ζωγραφικής και της τέχνης γενικότερα. Γεννήθηκε το 1887 στο Μπλενβίλ της Νορμανδίας, στη Γαλλία. Από πολύ νεαρή ηλικία ασχολείται με την ζωγραφική, την ποίηση και την φιλοσοφία. Στην εφηβεία του θα επισκεφτεί το Παρίσι όπου και θα γνωρίσει τις νέες τεχντροπίες και θα ανακαλύψει το ενδιαφέρον του στη γελοιογραφία. Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο θα έρθει σε επαφή με το κίνημα του Νταντά, όπου και θα αναδειχθεί θρυλική μορφή.

Το νταντά έχει δικαίως χαρακτηριστεί ως το πιο ανατρεπτικό, αντιφατικό κίνημα αντι-τέχνης. Το συγκεκριμένο κίνημα είχε σαφώς αντιπολεμικό χαρακτήρα, αλλά ταυτόχρονα ασκούσε σκληρή κριτική στον Δυτικό τρόπο ζωής και σκέψης. Ο ντανταϊσμός έχει ειρωνική και σαρκαστική διάθεση, πράγμα που υιοθετεί πολύ έντονα ο Ντισάν και χαρακτηρίζει το έργο του.

Ο Ντισάν είναι αυτός που θα επινοήσει τα «ready-mades». Ουσιαστικά επρόκειτο για έργα τέχνης, στα οποία όμως ο καλλιτέχνης χρησιμοποιούσε σαν πρώτη ύλη απλά καθημερινά και βιομηχανικά αντικείμενα, δίνοντας τους μια νέα διάσταση, βάζοντας στην άκρη την χρηστική τους αξία. Η ιδέα του αυτή ήταν εξαιρετικά σκανδαλώδης για την εποχή, καθώς εξισώνει τα απλά καθημερινά αντικείμενα με αριστουργήματα. Δεν θα διστάσει να χρησιμοποιήσει ακόμα κουρέλια και σκουπίδια για να δημιουργήσει πίνακες. (Foster, et al, 2013, σελ 128-129)

Ο ίδιος γράφει

«Το 1913 είχα την ευτυχή ιδέα να προσαρμόσω ένα τροχό ποδηλάτου πάνω σ' ένα σκαμνί κουζίνας και εκεί να τον βλέπω να γυρίζει. Ήταν εκείνη η εποχή που μου ήρθε στο μυαλό η λέξη "ready-made", για να χαρακτηρίσω αυτής της μορφής την έκφραση. Ένα σημείο που θέλω να ξεκαθαρίσω είναι ότι η προτίμηση σ' αυτά τα

ready-mades ποτέ δεν μου υπαγορεύτηκε από κάποια αισθητική ευχαρίστηση. Η επιλογή βασιζόταν σε μια αντίδραση "οπτικής αδιαφορίας" συνδυασμένη ταυτόχρονα με την πλήρη απουσία καλού ή κακού γούστου... πραγματικά μια απόλυτη αναισθησία. Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό είναι η σύντομη φράση που κατά περίπτωση έγραφα πάνω στο *ready-made*. Αυτή η φράση αντί να περιγράφει το αντικείμενο, όπως θα έκανε ένας τίτλος, στόχο είχε να αποσπάσει το μυαλό του θεατή προς άλλες περιοχές περισσότερο λεκτικές». Στον «τροχό ποδηλάτου» με την επέμβαση του καλλιτέχνη ακυρώνεται η χρηστική λογική δύο αντικειμένων.



Εικόνα 1 : Τροχός Ποδηλάτου, 1913



Εικόνα 2 : *Prelude to a Broken Arm* , 1915

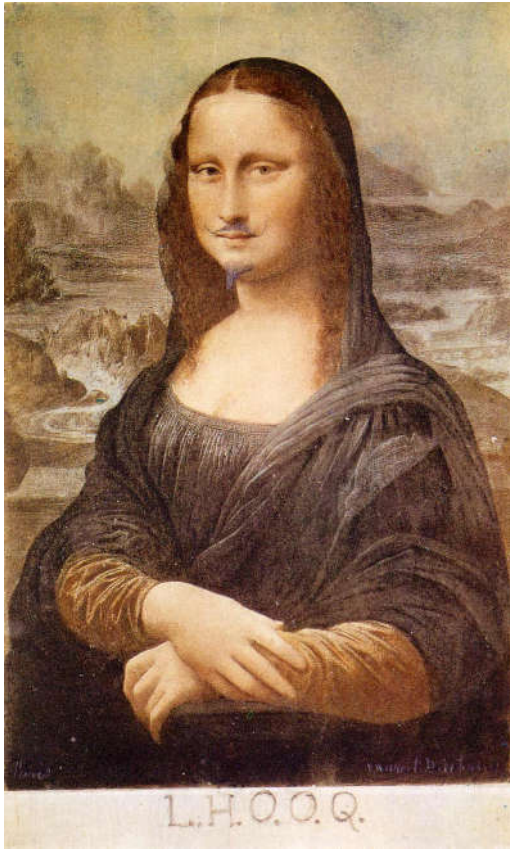
Το 1917 η φήμη του και η συζήτηση γύρω από το όνομα του θα εκτοξευτεί καθώς το έργο του «Κρήνη», το οποίο δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένας κοινός ουρητήρας, θα σταλεί στο Salon de Independans με το ψευδώνυμο «R. Mutt». Προέκυψε σάλος αντιδράσεων για το έργο και μεγάλες αντιπαραθέσεις για τον αν έπρεπε να έχει μια θέση στην έκθεση. Το έργο απέσπασε χαρακτηρισμούς όπως «χυδαίο» και «προσβλητικό». Ωστόσο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην έκθεση της *America Society of Independent Artists* (Ανεξαρτήτοι της Νέας Υόρκης), το 1917. Κανένας δεν ήταν σε θέση να γνωρίζει ότι ο Ντισάν είναι ο δημιουργός του! Ο Ντισάν συν τοις άλλοις ήταν μέλος της διοικητικής επιτροπής της *America Society of Independent Artists* , που ήταν αντίστοιχη με την γαλλική. Αξιοσημείωτο είναι ότι η «Κρήνη» παραμένει ως σήμερα θέμα συζήτησης καθώς το 2004 μετά από ψηφοφορία στην οποία συμμετείχαν πεντακόσιοι ιστορικοί τέχνης, ανακηρύξαν το έργο ως το πιο σημαντικό έργο τέχνης του 20ού αιώνα.

Ο Μαρσέλ Ντυσάν θα σχολιάσει «Τους πέταξα το ουρητήριο στα μούτρα ως πρόκληση και αυτοί τώρα το θαυμάζουν για την αισθητική του ομορφιά».



Εικόνα 3 : *Κρήνη*, 1917

Τέλος, το πασίγνωστο έργο του «L.H.O.O.Q.» το οποίο πρόκειται για μια πιστή αναπαράσταση του πρωτότυπου έργου του Ντα Βίντσι «*Τζιοκόντα*» με μια μόνο διαφορά. Την προσθήκη μουστακιού και γενιού στη Μόνα Λίζα. Εδώ προφανώς ο Ντισάν θέλει να προκαλέσει ακόμα μια φορά τους φιλότεχνους αλλά κυρίως τους γκαλερίστες και τους ιστορικούς τέχνης. Η προσβολή για την εποχή ήταν τεράστια όσο και η κατακραυγή του έργου. Η αναπαράσταση αυτή της Μόνα Λίζα ήταν μια βεβήλωση σε ένα από τα πιο διάσημα και αναγνωρίσιμα παγκοσμίως έργα. Η επιλογή του αυτή δεν ήταν βέβαια τυχαία. Ο Ντυσάν για ακόμα μια φορά στην καριέρα του στρέφεται ενάντια στον ακαδημαϊσμό της τέχνης. (Ζαρζώνη, 2004)



Εικόνα 4 : *L. H.O. O. Q.*, 1919

1.4.2 Max Ernst

Ο Μαξ Έρνστ γεννήθηκε το 1891 και ήταν Γερμανός ζωγράφος, γλύπτης, ποιητής και γραφικός καλλιτέχνης. Υπήρξε από τις σπουδαιότερες μορφές στο ντανταϊστικό και στο σουρεαλιστικό κίνημα. Σπούδασε φιλοσοφία και ψυχολογία στη Βόνη από το 1909 έως το 1914 και ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το ασυνείδητο και τις εναλλακτικές πραγματικότητες των τρελών. Θα αγαπήσει την ψυχανάλυση, όταν γνωρίσει τον Αντρέ Μπρετόν το 1921 και έπειτα θα προσχωρήσει στον σουρεαλισμό. Αποτέλεσε σημείο σταθμό όχι μόνο για τον σουρεαλισμό, αλλά για όλη την ευρωπαϊκή τέχνη του μεσοπολέμου. Τα έργα του χαρακτηρίζονται από επαναστατικότητα, αντίφαση και ανεξάντλητη φαντασία. (Χρήστου,1993,σελ 65)

Ένα σπουδαίο σουρεαλιστικό του έργο είναι το «Men Shall Know Nothing of This» του 1923. Πρόδηλα επηρεασμένος από τον Φρόιντ και λόγω της προσωπικής του ενασχόλησης με την ερμηνεία των ονείρων, ο συγκεκριμένος πίνακας είναι εμπνευσμένος από τη μελέτη του ψυχαναλυτή για τον παρανοϊκό Ντάνιελ Πολ Σρέμπερ. Ο Φρόιντ ανακάλυψε την επιθυμία του Σρέμπερ να γίνει γυναίκα.



Εικόνα 5 : *Men Shall Know Nothing of*

This, 1923

Παρατηρούμε την κεντρική εικόνα δύο ζευγαριών ποδιών, η οποία υποδηλώνει την ερμαφροδιτική επιθυμία του Σέρμπερ, ενώ ανάμεσα τους υπάρχει ένα υποτυπώδες αδιευκρίνιστο σεξουαλικό όργανο. Η φιγούρα κρατά την ημισέληνο με το ένα ζευγάρι πόδια και μας δίνει την εντύπωση ότι αιωρείται, αλλά και στηρίζεται ταυτόχρονα από τις ακτίνες-νήματα που υπάρχουν. Η εικόνα είναι γεωμετρική και συμμετρική.

Όσον αφορά την παλάμη, βρίσκεται μέσα σε ένα κύκλο σαν να κρατάει και να προφυλάγει κάτι μυστικό από τον θεατή. Κι αυτό δεν είναι άλλο από τη δεύτερη σεξουαλική φύση που υπονοείται αλλά δεν εμφανίζεται ξεκάθαρα στο έργο. Στην κορυφή του πίνακα υπάρχει ένας «ήλιος» που φωτίζει και ενώνει τα ετερόκλητα στοιχεία μέσα στο έργο.

Το φόντο είναι σκοτεινό, μυσταγωγικό, αχανές και υποδηλώνει το υποσυνείδητο. Υπάρχει βάθος στην εικόνα, από τη μέση και κάτω το μαύρο χρώμα αλλάζει και την θέση του παίρνουν επίπεδα χρώματος που θυμίζουν σύννεφα. Το έργο αναμφισβήτητα έχει ένα φροϊδικό χαρακτήρα.

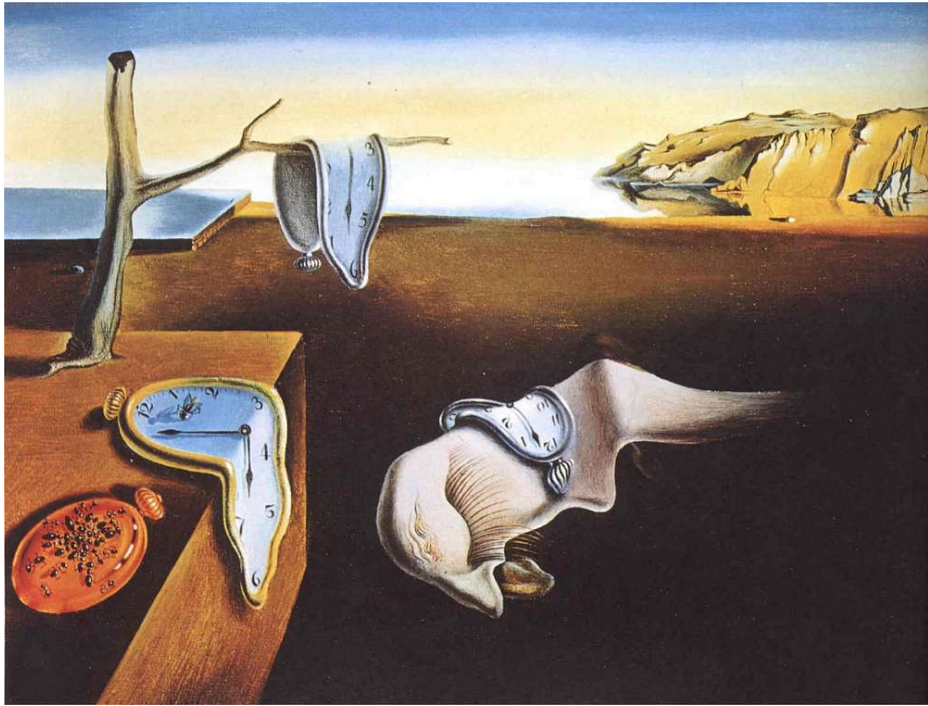
1.4.3 Salvador Dali

Σαλβαδόρ Νταλί είναι ένας από τους σημαντικότερους Ισπανούς ζωγράφους και μια πολύ εκκεντρική φυσιογνωμία της σύγχρονης τέχνης. Συνδέθηκε στενά με το σουρεαλιστικό κίνημα αλλά με ένα δικό του προσωπικό και τρόπο. Σε αντίθεση με τους περισσότερους σουρεαλιστές, ο Νταλί δεν ασχολείται τόσο με τον αυτοματισμό και με το ονειρικό στοιχείο, αλλά επικεντρώνεται σε μια πιο παρανοϊκή καλλιτεχνική έκφραση με έντονο στοιχείο της φαντασίας. Ο ίδιος είχε δηλώσει: « Θέλω να δω και να καταλάβω τις δυνάμεις και τους κρυφούς νόμους των πραγμάτων. Για να διεισδύσω στην καρδιά των πραγμάτων ξέρω από διαίσθηση ότι κατέχω ένα εξαιρετικό όπλο: τον μυστικισμό.»

Είναι υπέρμαχος μιας πολιτισμικής επανάστασης, για την οποία έχει μάλιστα γράψει και βιβλίο «Η Πολιτιστική μου Επανάσταση», όπου υποστηρίζει ότι πρέπει να ξεπροβάλει η αριστοκρατία του πνεύματος και να απελευθερωθεί η πνευματική λειτουργία της κοινωνίας. (Χρήστου, 1993, σελ 119)

Ο Νταλί είχε φιλικές επαφές με άλλους σπουδαίους καλλιτέχνες της εποχής. όπως ο Πικάσο, ο Λόρκα και ο Λουίς Μπουνιουέλ. Με τον τελευταίο το 1929 θα αποπειραθεί να δημιουργήσει την σουρεαλιστική ταινία μικρού μήκους «Ο Ανδαλουσιανός Σκύλος». Στην ταινία παρουσιάζεται ο ήρωας να σέρνει δύο πιάνα γεμισμένα με νεκρούς γαιδάρους κατά μήκος ενός σαλονιού. Όπως ήταν αναμενόμενο, το κινηματογραφικό αυτό εγχείρημα απέσπασε διθυραμβικές κριτικές.

Η συμπάθεια του προς το φασιστικό καθεστώς του Φράνκο έγινε γρήγορα γνωστή, κυρίως από το πορτρέτο της κόρης του Φράνκο που δημιούργησε αλλά και από κάποιες δηλώσεις του. Αποτέλεσμα ήταν ο Μπρετόν να τον διαγράψει από το σουρεαλιστικό κίνημα. Ωστόσο ο Νταλί δήλωνε αναρχικός και παράλληλα μοναρχικός σε επίπεδο όμως μεταφυσικό κι όχι πολιτικό. Είναι εξαιρετικά άδικο να στεκόμαστε στις πολιτικές πεποιθήσεις ενός καλλιτέχνη τέτοιου βεληνεκού, όπως του Νταλί. Σίγουρα η σύγχρονη τέχνη δεν θα ήταν η ίδια σήμερα χωρίς την παρουσία του.



Εικόνα 6 : *Η Εμμονή της Μνήμης* , 1931

1.4.4 Joan Miro

Ο Χουάν Μιρό ήταν ζωγράφος και γλύπτης με καταγωγή από την Καταλονία. Θεωρείται ένας από τους πρωτοπόρους και σημαντικότερους σουρεαλιστές ζωγράφους του 20ού αιώνα. Επηρεασμένος και από άλλα κινήματα, όπως τον φοβισμό και τον κυβισμό, αναδύθηκε ως μια ξεχωριστή προσωπικότητα στον χώρο της τέχνης. Ο σουρεαλισμός του Ισπανού ζωγράφου διακρίνεται για τα ευφάνταστα και συχνά χιουμοριστικά και φαινομενικά τουλάχιστον, παιδικά-αφελή σχήματα, χρωματισμένα με καθαρά βασικά χρώματα, συν μαύρο και άσπρο. Αυτά τα σχήματα φαίνονται να αιωρούνται σ' έναν αινιγματικό χώρο όπως στο έργο «Το καρναβάλι του Αρλεκίνου» (1924-5)



Εικόνα 7 : Το καρναβάλι του Αρλεκίνου, 1925

Η εικαστική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Μιρό στα έργα του περιέχει ζωηρά χρώματα, φανταστικές φόρμες και έντονα συμβολικά στοιχεία. Οι εικόνες που ζωγραφίζει είναι φανταστικές και ονειρικές, καθόλου σύνθετες. Έχουν την απλότητα και την ειλικρίνεια μιας παιδικής ζωγραφιάς. Η παιδικότητα αυτή είναι που θα χαρακτηρίσει και θα ξεχωρίσει το έργο του, που θα αποτελέσει το σήμα κατατεθέν του. Τα σουρεαλιστικά στοιχεία στο έργο του Μιρό είναι εμφανή από τις ονειρικές εικόνες μέχρι τις ακαθόριστες και υποκειμενικές φιγούρες. Οι δημιουργίες του έχουν σαν αφετηρία το υποσυνείδητο και το όνειρο. Φαίνονται

φτιαγμένες αυθόρμητα. χωρίς ιδιαίτερη επεξεργασία. (Χρήστου, 1993, σελ 148-150)

Με σύμμαχο το πηγαίο ταλέντο αλλά και την αυθεντικότητα του, ο Καταλανός ζωγράφος και γλύπτης θα ξεχωρίσει. Μια από τις πιο γνωστές του «ατάκες» είναι:

“ Χρειάστηκε να γεράσω για να μάθω να ζωγραφίζω σαν παιδί. ”



Εικόνα 8 : *Ο Άνθρωπος που πετάει μια πέτρα σε ένα πουλί*, 1926

1.4.5 Giorgio de Chirico

Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο ήταν Ιταλός ζωγράφος και γλύπτης, που έμεινε στην ιστορία για την ενασχόληση του με τη μεταφυσική ζωγραφική «*pittura metafisica*». Ο Ντε Κίρικο ήταν από τους πρώτους ζωγράφους που ενσάρκωσε τα σουρεαλιστικά ιδεώδη στο έργο του, το οποίο χωρίζεται σε δύο περιόδους. Στην πρώτη ασχολείται με τη μεταφυσική ζωγραφική και στη δεύτερη κάνει στροφή στον κλασικισμό εμπνευσμένος από την Αναγέννηση. Αξίζει να πούμε ότι ο Ντε Κίρικο έζησε τα παιδικά του χρόνια στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στο Βόλο, καθώς ο πατέρας του εργαζόταν ως μηχανικός στη κατασκευή του θεσσαλικού σιδηροδρομικού δικτύου. Συχνά ο καλλιτέχνης επιλέγει να ζωγραφίζει τρένα και να αναβιώνει τις παιδικές του αναμνήσεις.

Η πρώτη περίοδος είναι αυτή που σχετίζεται με τον σουρεαλισμό και θα αποτελέσει πηγή έμπνευσης και για άλλους σουρεαλιστές καλλιτέχνες. Οι πίνακες του ντε Κίρικο είναι γεμάτοι με ετερόκλητα αντικείμενα, ανδρείκελα και φανταστικές φιγούρες, που μοιάζουν ξένες με το υπόλοιπο περιβάλλον. Ο καλλιτέχνης με το πινέλο του δημιουργεί ένα ονειρικό και αινιγματικό κόσμο. γεμάτο συμβολισμούς. Επίσης, ένα χαρακτηριστικό των έργων του είναι οι κίονες, τα αγάλματα, τα περίεργα αντικείμενα που πάλι φαίνονται ετερόκλητα και ασύνδετα σε σχέση με τον έρημο χώρο και το σκληρό φως που τα περιβάλλει.



Εικόνα 9 : *Οι Ανησυχητικές Μούσες*, 1916

Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο επηρεάστηκε ακόμη από τον Νίτσε και τον Φρόιντ. Συνήθως ο πύργος έχει πάντα μια θέση στην ζωγραφική του. Ο πύργος σύμφωνα με τη φροϊδική θεωρία είναι ένα φαλλικό σύμβολο. Επίσης, παρατηρούμε ότι υπάρχουν τρία επίπεδα στις συνθέσεις του. Σίγουρα το έργο του ντε Κίρικο έχει έντονο συμβολικό και ποιητικό στοιχείο. (Δασκαλοθανάσης, 2001)



Εικόνα 10 : *Η Κατάκτηση του φιλοσόφου*, 1914

1.4.6 Rene Magritte

Ο Ρενέ Μαγκρίτ ήταν ένας σουρεαλιστής ζωγράφος με επιρροές από το ντανταϊστικό κίνημα. Γεννήθηκε το 1898 στην πόλη Λεσίν του Βελγίου και το 1916 γράφτηκε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών των Βρυξελλών. (Paquet, 2004, σελ 90)



Εικόνα 11 : *Γκολκόντα*, 1953

Ο Μαγκρίτ ήταν μια μοναδική μορφή του σουρεαλιστικού κινήματος. Τα έργα του ήταν πνευματώδη, συχνά διασκεδαστικά με έναν χαρακτήρα ιδιαίτερος προσωπικό. Δίνει νέες ερμηνείες σε αντικείμενα γνωστά, ενώ απέχει καλλιτεχνικά από τον αυτοματισμό. Διατηρούσε μια κριτική στάση απέναντι στην ψυχανάλυση, την θεωρούσε «ψευδο-επιστήμη» και γι' αυτόν τον λόγο ερχόταν συχνά σε ρήξη με τον Αντρέ Μπρετόν. Ήταν, επίσης, μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος, ποτέ, όμως, δεν επέτρεψε η τέχνη του να ακολουθήσει άκριτα την ιδεολογική του γραμμή.

Πάνω από όλα ο Μαγκρίτ ήταν ζωγράφος ορατών σκέψεων και ιδεών, ένας καλλιτέχνης με ψυχή φιλοσόφου. Ήταν σουρεαλιστής από τα βάθη της ψυχής του. (Paquet, 2004,σελ 19)

Ο πίνακάς του «Ο βιασμός» είναι ίσως μια από τις πιο δυνατές εικόνες του σουρεαλισμού. Στο συγκεκριμένο έργο τα μάτια γίνονται αισθήσεις, η μύτη (το κέντρο του προσώπου) είναι τώρα ο αφαλός, το στόμα τα γεννητικά όργανα. Παρόλα αυτά, η βία που ασκείται στο πρόσωπο της γυναίκας δεν είναι αυθαίρετη. ‘‘Η ανατομία του πίνακα’’ για να χρησιμοποιήσουμε μια διατύπωση του Πάουλ Κλέε και του Χάνς Μπέλμερ κάνει τον θεατή να συνειδητοποιήσει τη θέση του ως ηδονοβλεψία, περικυκλώνει τα «μάτια» την «μύτη» το «στόμα» και εκτιμά τη σεξουαλική έλξη που ασκεί αυτό το γυμνό σώμα. Εάν, όντως, συμβαίνει εδώ ένας βιασμός, τότε αυτός αφορά την ίδια την ζωγραφική, η οποία, καθώς δεν είναι ικανοποιημένη με την απλή αναπαραγωγή του κόσμου των ορατών εικόνων, προσπαθεί να τον μετασχηματίσει.

Ο Μαγκρίτ πλησιάζει εδώ πολύ τον διεστραμμένο ερωτισμό του Χάνς Μπέλμερ, χωρίς όμως την θλίψη του τελευταίου. Έχει καταστρέψει άλλωστε αυτό που είναι το πιο προφανές, δηλαδή το πρόσωπο, αντικαθιστώντας το με κάτι... ακόμα πιο προφανές. Ο καλλιτέχνης υπονομεύει και ανατρέπει εδώ τη συνηθισμένη πρόσληψη των πραγμάτων. Η ζωγραφική επιδιώκει να κάνει ό,τι θέλει με αυτό που είναι ορατό, μέσω μιας ποιητικής μαγικής τάξης, η οποία επιτρέπει στο βλέμμα του θεατή να εισχωρήσει στο εσώτερο κέντρο, στο σώμα, τις αισθήσεις. Εδώ η βασική έγνοια του καλλιτέχνη δεν είναι τόσο να αντιγράψει η πραγματικότητα, όσο να δημιουργηθεί μια εικόνα του σώματος τέτοια, που να αποκαλύπτει τη βαθύτερη, την κρυφή του φύση, μια φύση που κατά κανόνα είναι κρυμμένη από το βλέμμα του θεατή, αλλά δεν παύει να υπάρχει στο μυαλό του. (Paquet, 2004,σελ 51)



Εικόνα 12 : *Ο Βιασμός*, 1934

1.5 Σουρεαλισμός Ψυχανάλυση & Όνειρο

Ο Ζίγκμουντ Φρόιντ Sigmund Freud (1856-1939) ανέπτυξε την ψυχανάλυση ως μια «επιστήμη του υποσυνειδήτου» τα πρώτα χρόνια του 20^{ου} αιώνα, την ίδια περίοδο που εμφανίστηκε και η τέχνη του μοντέρνου. Καθ' όλη την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα αποδεικνύεται ότι η ψυχανάλυση και η μοντερνιστική τέχνη διατηρούν μια άρρηκτα συνδεδεμένη σχέση, καθώς έχουν ένα κοινό ιστορικό υπόβαθρο. Οι καλλιτέχνες εμπνεύστηκαν από την επιστήμη της ψυχανάλυσης και άντλησαν στοιχεία για το έργο τους, όπως συνέβη με τους σουρεαλιστές, που προσπάθησαν να οπτικοποιήσουν το υποσυνείδητο τις δεκαετίες 1920-1930 και όπως συνέβη επίσης με το φεμινιστικό κίνημα τη δεκαετία 1970-1980, που επέκρινε θεωρητικά και πολιτικά τις ιδέες της ψυχανάλυσης. Η ψυχανάλυση ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για θέματα όπως η προέλευση, το «πρωτόγονο», η παιδικότητα, την παραφρόνηση και φυσικά επικεντρώθηκε, όπως είναι γνωστό, στα όνειρα και στις φαντασιώσεις. Ακόμα πιο πρόσφατα ασχολήθηκαν με καινοτόμα; θέματα όπως είναι ο υποκειμενισμός και η σεξουαλικότητα, έννοιες που μελετούν επίσης και οι σουρεαλιστές. Αξίζει να σημειωθεί ότι πολλοί όροι της ψυχανάλυσης κατέλαβαν θέση στο λεξιλόγιο της τέχνης, αλλά και της κριτικής του 20^{ου} αιώνα (π.χ. μετουσίωση, απωθημένο και φετιχισμός). (Foster,et all, 2013,σελ 15)

ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΣΥΝΔΕΣΕΙΣ ΜΕ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Κατά την περίοδο της παρακμής της αυστροουγγρικής αυτοκρατορίας εμφανίστηκε στο προσκήνιο η ψυχανάλυση στη Βιέννη καλλιτεχνών, όπως ο Όσκαρ Κοκόσκα, ο Γκούσταφ Κλιμτ και ο Έγκον Σίλε. Με αφορμή την απομάκρυνση των καλλιτεχνών αυτών από την Ακαδημία Τέχνης, θα έρθει η στιγμή της στροφής προς την προηγμένη τέχνη, με υποκειμενικούς πειραματισμούς στην εικονική έκφραση. Οι καλλιτέχνες αυτοί αντλούν πληροφορίες από τις ερωτικές φαντασιώσεις και τα όνειρα. Μια οπισθοδρομική πόλη, όπως ήταν η Βιέννη, ήταν απόλυτα λογικό να μην επικροτούσε τέτοιους πειραματισμούς, αφού διαταράζουν την κοινωνική συνοχή.

Το «πρωτόγονο» εκείνη την εποχή απασχόλησε ιδιαίτερα τους μοντερνιστές καλλιτέχνες. Ήταν επακόλουθο ο πριμιτιβισμός αυτός να ακολουθούσε την μίμηση του τρόπου ζωής των ιθαγενών, όπως έκανε στις Νότιες θάλασσες ο Πολ Γκογέν, είτε όπως ο Πάμπλο Πικάσο και ο Ανρί Ματίς χρησιμοποίησαν τα αφρικανικά αντικείμενα και εμπνεύστηκαν από αυτά αναδημιουργώντας τα. Η πλειονότητα των μοντερνιστών απέδιδαν στους λαούς των φυλών μια ρομαντική και αγνή καλλιτεχνική οπτική, η οποία πήγαζε από την λιτότητα της πρωτόγονης ζωής. Υπάρχει μια άρρηκτα συνδεδεμένη σχέση μεταξύ της τέχνης των παραφρόνων και του ορισμού του σουρεαλισμού ως μιας «αντιπαράθεσης δύο λίγο ή πολύ διαφορετικών πραγματικοτήτων» σύμφωνα με τα λεγόμενα του Αντρέ Μπρετόν, του ιδρυτή του σουρεαλιστικού κινήματος.

Η ψυχανάλυση έφερε τον σουρεαλισμό κοντά στην αντίληψη της εικόνας ως ένα είδος ονείρου, το οποίο σύμφωνα με τον Φρόιντ ήταν μια παραμορφωμένη καταγραφή σε εικόνες μιας άτοπης επιθυμίας, και του αντικειμένου ως ένα είδος συμπτώματος που αποτελούσε εκδήλωση μιας αντικρουόμενης επιθυμίας σύμφωνα με τον Φρόιντ.

Προσπάθειες έγιναν ως προς την αναπαραγωγή των συνεπειών της παραφροσύνης από τους σουρεαλιστές, οι οποίοι ήταν και οι πρώτοι που ήρθαν σε επαφή με τις θεωρίες του Φρόιντ. Η αυτόματη γραφή, αλλά και το συνολικό έργο των σουρεαλιστών καλλιτεχνών είναι αδιαμφισβήτητα επηρεασμένα από το παράλογο. Ο Μπρετόν το 1924, στο πρώτο μανιφέστο του σουρεαλισμού, θα περιγράψει το νέο κίνημα ως «ψυχικό αυτοματισμό», δηλαδή ως μια ανεπεξέργαστη καταγραφή των ασυνείδητων ανθρώπινων παρορμήσεων, «απουσία οποιοδήποτε ελέγχου από τη λογική». Ωστόσο, εδώ παρουσιάζεται ένα πρόβλημα που στοιχειώνει τη σχέση μεταξύ ψυχανάλυσης και τέχνης: η σχέση μεταξύ ψυχής και έργου τέχνης διακυμαίνεται είτε ως υπερβολικά άμεση, αλλά με μοιραίο αποτέλεσμα να διακυβεύεται ο χαρακτήρας του έργου, είτε ως υπερβολικά συνειδητή σαν η ψυχή να μπορούσε απλά να απεικονιστεί από το έργο.

Αν και ο Φρόιντ δεν είχε ιδιαίτερες γνώσεις για τη μοντέρνα τέχνη, γνώριζε αρκετά ώστε να διατηρεί τις επιφυλάξεις του απέναντι και στις δύο αυτές τάσεις. Σύμφωνα με τον Φρόιντ το ασυνείδητο δεν ήταν καθόλου απελευθερωτικό.

Επομένως και η προσδοκία μιας τέχνης απελευθερωμένης από το απωθημένο ή έστω από τις κοινωνικές συμβάσεις διατηρούσε κίνδυνο ψυχοπαθολογίας ή ισοδυναμούσε με μια προσποίηση εν ονόματι της ψυχαναλυτικής τέχνης.

Παρόλα αυτά, στις αρχές της δεκαετίας του 1930, η σχέση ορισμένων μορφών μοντέρνας τέχνης με τα παιδιά, τους παράφρονες και τους προγόνους είχε καθιερωθεί, όπως και η σχέση με την ψυχανάλυση. Τη δεκαετία αυτή και συγκεκριμένα το 1937 πάρθηκαν μέτρα από τους Ναζί που καταδίκασαν την μοντέρνα τέχνη, χαρακτηρίζοντάς την «εκφυλισμένες αηδίες», «εβραϊκές» και «μπολσεβίκικες». Ο ναζισμός δεν εναντιώθηκε μόνο στην τέχνη, αλλά συνολικά στην πρωτοπορία, την ελεύθερη έκφραση και την ανθρώπινη δημιουργία. Γι' αυτό και εμπόδισε την εξερεύνηση του ασυνειδήτου.

Συγγενικά με τον σουρεαλισμό κινήματα διατηρήθηκαν ωστόσο στη μεταπολεμική περίοδο και η ενασχόληση με το υποσυνείδητο συνεχίστηκε από τους καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με την άμορφη τέχνη (art informel), τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και την ομάδα «Κόμπρα». Αυτή τη φορά οι καλλιτέχνες επικεντρώθηκαν στα λυτρωτικά αρχέτυπα του «συλλογικού ασυνειδήτου» που επινόησε ο Ελβετός ψυχίατρος Καρλ Γιουνγκ (Carl Jung) ο οποίος ήταν παλιός αποστάτης της ψυχανάλυσης, αντίθετα από τις έρευνες του Φρόιντ για τους δύσκολους μηχανισμούς της ατομικής ψυχής. (Foster,et all, 2013,σελ 16-17)

ΟΝΕΙΡΑ ΚΑΙ ΦΑΝΤΑΣΙΩΣΕΙΣ

Ενώ το περιεχόμενο της συμβολικής ερμηνείας μπορεί να θεωρηθεί υπερβολικά ειδικό, η ενασχόληση με τη δυναμική της αισθητικής διεργασίας μπορεί να είναι υπερβολικά γενική. Σύμφωνα με το τρίτο επίπεδο φροϋδικής κριτικής, είναι δυνατό να αποφευχθούν τα δύο αυτά άκρα: πρόκειται για την ανάλυση του έργου τέχνης που έρχεται σε αναλογία με τις οπτικές δημιουργίες της ψυχής, εκ των οποίων είναι τα όνειρα και οι φαντασιώσεις. Ο Φρόιντ αντιμετώπιζε το όνειρο ως έναν συμβιβασμό μεταξύ της επιθυμίας και της απόθησης της επιθυμίας. Ο συμβιβασμός αυτός είναι απόρροια της «διεργασίας του ονείρου» που έρχεται να

συγκαλύψει την επιθυμία με σκοπό να ξεγελάσει την απώθηση, με την «συμπύκνωση» ορισμένων πτυχών της και τη «μετάθεση» άλλων. Η διεργασία του ονείρου ανασχηματίζει τα παραμορφωμένα κομμάτια σε οπτικές εικόνες, πάντα με τους όρους της ονειρικής αναπαράστασης, για να καταλήξει να αναθεωρήσει τις εικόνες και να φτάσει την αφηγηματική τους συνοχή (αυτό ονομάζεται «δευτερογενής επεξεργασία»). Οι λειτουργίες αυτές, αν και διαδραματίζουν ρόλο στην παραγωγή εικόνων, είναι προφανές ότι ενέχουν κινδύνους. Ο Φρόιντ και οι οπαδοί του, ακόμα και όταν αναφερόντουσαν μόνο στην τέχνη, πρώτο τους μέλημα ήταν να καταδείξουν σημεία της ψυχαναλυτικής θεωρίας και έπειτα να αντιληφθούν αντικείμενα καλλιτεχνικής πρακτικής.

Παρόλα αυτά υπάρχει ένα βαθύτερο πρόβλημα με τις αναλογίες μεταξύ ψυχανάλυσης και τέχνης. Ο Φρόιντ με τον συνεργάτη του Γιόζεφ Μπρόιερ (Josef Breuer) καθιέρωσε την ψυχανάλυση ως «ομιλητική θεραπεία», δηλαδή μια μετάβαση από το οπτικό θέατρο του δασκάλου του Ζαν Μαρτέν Σαρκό, νευρολόγου, ο οποίος παρουσίασε δημόσια τα συμπτώματα υστερικών γυναικών στο νοσοκομείο Σαλπετριέρ στο Παρίσι. Η ψυχανάλυση δεν στάθηκε μόνο στο ενδιαφέρον της για τη *συμπτωματική γλώσσα* του ονείρου ως μορφή γραφής αλλά και των γλωσσικών ολισθημάτων, της ελεύθερης αβίαστης έκφρασης από τον ασθενή. Επιπροσθέτως, η κουλτούρα στα μάτια του Φρόιντ είναι κατά κύριο λόγο η επίλυση της σύγκρουσης επιθυμιών που πηγάζουν από το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, μια επίλυση με αφηγηματικό χαρακτήρα της οποίας η επίδραση είναι ασαφής ως προς τις στατικές μορφές τέχνης (γλυπτική και ζωγραφική). Οι παραπάνω επισημάνσεις θέτουν ακατάλληλη την εφαρμογή της ψυχανάλυσης σε θέματα εικαστικής τέχνης. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η λακανική ερμηνεία του Φρόιντ είναι στρατευμένα γλωσσολογική και η ευρέως γνωστή φράση «το ασυνείδητο είναι δομημένο όπως η γλώσσα», καταδεικνύει ότι οι ψυχικές διεργασίες της συμπύκνωσης και της μετάθεσης ταυτίζονται δομικά με τα γλωσσολογικά σχήματα της «μεταφοράς» και της «μετωνυμίας». Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την αγεφύρωτη σχέση μεταξύ ψυχανάλυσης και τέχνης.

Συμπερασματικά είναι πιο φρόνιμο να τηρούμε μια διπλή οπτική, να κρίνουμε δηλαδή την ψυχανάλυση ιστορικά ως αντικείμενο σε ένα ιδεολογικό τομέα, συγγενικό με την μοντέρνα τέχνη και να την χρησιμοποιήσουμε θεωρητικά ως μέθοδο κατανόησης των πτυχών της τέχνης αυτής. Χρησιμοποιώντας την διπλή

οπτική έχουμε την δυνατότητα να ασκούμε κριτική στην ψυχανάλυση, ακόμα και όταν την εφαρμόζουμε. Παρόλα αυτά η εφαρμογή αυτή θα έρθει αντιμέτωπη τόσο με τις δυσκολίες των ψυχαναλυτικών εικασιών, όσο και με τις διχογνωμίες που αναπτύσσονται πάντοτε γύρω τους. Είναι γεγονός ότι κομμάτι των κλινικών εργασιών του Φρόιντ και άλλων σύγχρονών του υπήρξε αντικείμενο τεχνητής επεξεργασίας και αδιαμφισβήτητα ορισμένες έννοιες συνδέονται με επιστημονικές απόψεις που έχουν πια καταρριφθεί. (Foster,et all, 2013,σελ 20-21)

1.6 Ο Σουρεαλισμός στην Ελλάδα

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Η υποδοχή του σουρεαλισμού στην Ευρώπη και συγκεκριμένα στην Γαλλία βρήκε ένα περιβάλλον πολιτισμικά και ψυχολογικά ώριμο, για να τον συντηρήσει. Σε αντίθεση με την συντηρητική Ελλάδα του μεσοπολέμου, που δεν ήταν ακόμη έτοιμη να διαχειριστεί μια δραστηριότητα τόσο ρηξικέλευθη απέναντι στην παράδοση, ο σουρεαλισμός επιθυμούσε να ανατρέψει την καθιερωμένη αισθητική, να επαναστατήσει απέναντι στην παράδοση και την άρχουσα ιδεολογία. Αμφισβητούσε τον Δυτικό τρόπο σκέψης και ζωής, καθώς έζησε τις ολέθριες συνέπειες του Ά Παγκοσμίου Πολέμου.

Ο σουρεαλισμός κληρονόμησε από το κίνημα του Dada, που στην Ελλάδα όμως δεν εμφανίστηκε ποτέ, τα στοιχεία της πρόκλησης, της αμφισβήτησης, όπως και των αντιθέσεων. Το πολυτιμότερο, όμως, εμπνεύστηκε και υιοθέτησε τις επαναστατικές τεχνικές ιδίως στη ζωγραφική.

Εξαιτίας της έλλειψης ντανταϊστικής προπαιδείας, οι Έλληνες καλλιτέχνες βρέθηκαν αντιμέτωποι με ένα χάσμα ανάμεσα στα δύο κινήματα, καθώς δεν είχαν καμία επαφή με το νταντά. Ωστόσο, μετά το 1922 άρχισε να αναπτύσσεται μετά από συνεχείς εσωτερικές και εξωτερικές συγκρούσεις, η σουρεαλιστική τέχνη στην Ελλάδα. (Λοϊζίδη, 1984,σελ 15-19)

Οι πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα εκείνης της εποχής, σε συνδυασμό με την άγνοια των ντόπιων καλλιτεχνών για προγενέστερα κινήματα μοντέρνας τέχνης, όπως τον φουτουρισμό, τον εξπρεσιονισμό και τον ντανταϊσμό είναι λογικό να καθυστερήσουν περίπου μια δεκαετία την εμφάνιση του σουρεαλισμού στην Ελλάδα. Το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου στάθηκε εμπόδιο στην ανάπτυξη της επαναστατικής καλλιτεχνικής έκφρασης του σουρεαλισμού. Η γενιά των καλλιτεχνών του μεσοπολέμου έφερε την ανάγκη μιας ανανεωτικής γνωριμίας με την παράδοση.

Είναι αυτονόητο λοιπόν ότι τα προβλήματα του ελληνικού πολιτισμικού χώρου δεν ευνοούν την ανάπτυξη μιας ρηξικέλευθης και αντιπαραδοσιακής πρωτοπορίας σαν τον σουρεαλισμό. «Χωρίς υπερρεαλιστική κίνηση δεν μπορεί να υπάρχει

υπερρεαλισμός, ούτε σωστή εκτίμηση του καλλιτεχνικού παρελθόντος», έγραψε χαρακτηριστικά ο Νίκος Καλαμάρης στα «Νέα Φύλλα» τεύχος Μαρτίου 1937. (Λοϊζίδη, 1984,σελ 25-29)

Η υποδοχή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα

Το πρώτο δείγμα σουρεαλιστικής τέχνης έφερε στην Ελλάδα ο νεαρός Δημήτρης Μεντζέλος, το 1931 με τη μελέτη του «Ο υπερρεαλισμός και οι τάσεις του», που δημοσιεύθηκε στα φύλλα 7,8,9 του «Λόγου». Λίγο αργότερα, το 1935, ο Εμπειρικός έδωσε διάλεξη για τον υπερρεαλισμό στη λέσχη καλλιτεχνών το «Ατελιέ». Η «Υψικάμινος», όμως, είναι αυτή που δημιούργησε μεγαλύτερη αίσθηση στους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής και κυκλοφόρησε σε διακόσια πενήντα αντίτυπα. Το θεώρησαν βιβλίο σκανδαλώδες, γραμμένο από έναν παράφρονα. Την ίδια χρονιά δημοσιεύει ο Οδυσσέας Ελύτης τα πρώτα του ποιήματα στα «Νέα Γράμματα» και πρωτομεταφράζει Eluard. Το 1938 κυκλοφορεί η πρώτη αμιγής υπερρεαλιστική συλλογή του Νίκου Εγγονόπουλου «Μη ομιλείτε εις τον οδηγόν» και το 1939 πραγματοποιείται η πρώτη ατομική του έκθεση ζωγραφικής που δημιούργησε σκάνδαλο και εξαιρετικά ειρωνικές αντιδράσεις. Στη γενιά των Ελλήνων υπερρεαλιστών του μεσοπολέμου προστίθεται και η «Αμοργός» του Νίκου Γκάτσου.

Η σύντομη αυτή αναφορά στους έλληνες υπερρεαλιστές ποιητές του μεσοπολέμου γίνεται αναγκαία για δύο κυρίους λόγους. Αφενός, ο υπερρεαλισμός, τουλάχιστον έτσι όπως διαμορφώθηκε στη Γαλλία και κάτω από τη διαρκή επίδραση των αισθητικών θέσεων του Μπρετόν, δεν θέλησε ποτέ να διαχωρίσει την ποίηση από την καλλιτεχνική δημιουργία και ιδιαίτερα τη ζωγραφική. Η πρώτη εξάλλου υπερρεαλιστικοί πίνακες αυτοματικής γραφής έγιναν το 1924 από τους Μιρό και Μασσόν μετά τις απόπειρες και τα πρώτα αποτελέσματα που είχαν προηγηθεί στον χώρο της ποίησης. Σε ένα μεγάλο βαθμό, τα προβλήματα που αντιμετώπισαν τόσο η ποίηση όσο και η ζωγραφική ως προς την δυνατότητα της αυτόματης καταγραφής των μηνυμάτων και εικόνων που ερχόταν από το ασυνείδητο ήταν κοινά. Αφετέρου και στην Ελλάδα, ο

πλησιέστερος εκπρόσωπος της υπερρεαλιστικής ζωγραφικής, ο Νίκος Εγγονόπουλος, έδωσε ταυτόχρονα και ένα αξιόλογο ποιητικό έργο.

Η φροϊδική ψυχανάλυση, και ιδιαίτερα η θεωρία του ασυνειδήτου, δεν άγγιξε ιδιαίτερα τους κύκλους των Ελλήνων πρωτοποριακών διανοουμένων και καλλιτεχνών. Μοναδική εξαίρεση φυσικά αποτελεί ο Ανδρέας Εμπειρικός που άσκησε από το 1935 έως το 1950 το επάγγελμα του ψυχαναλυτή. Το γεγονός ότι η ψυχανάλυση δεν είχε βρει πρόσφορο έδαφος όχι μόνο για μια επιστημονική αλλά και ευρύτερα φιλοσοφική ανταπόκριση στην Ελλάδα, έπαιξε ρόλο ουσιαστικά ανασταλτικό στην εκδήλωσή του.

Εκείνο όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι υπέρμαχοι ή πολέμιοι του υπερρεαλισμού, πρωτοπόροι, καθιερωμένοι ή αντιδραστικοί, υπεραμύνονται των θέσεών τους επικαλούμενοι πάντα το επίμαχο θέμα της διάσωσης ή της ανανέωσης της παράδοσης. Η «επιστροφή στην παράδοση» και αναζήτηση της ελληνικότητας γίνονται την εποχή εκείνη αιτήματα επείγοντα όσο και συγκεχυμένα. Ταυτίζονται, θα έλεγε κανείς, με ένα συγκεκριμένο όσο και δύσκολο ιδανικό, όπως αυτό της αναζήτησης της ελευθερίας. Όλοι μιλούν γι' αυτά (επίσημοι προπαγανδιστές της μεταξικής δικτατορίας, οπαδοί της γραμμής του Περικλή Γιαννόπουλου, πρωτοπόροι ποιητές και καλλιτέχνες), αλλά ο καθένας μοιάζει να έχει σχηματίσει δική του αντίληψη για την κατάκτησή τους. Η ελληνικότητα, όπως το κάθε τι στην κρίσιμη αυτή περίοδο της ελληνικής ιστορίας, ήταν αντικείμενο ιδεολογικής διαμάχης ανάμεσα σε διαφορετικές δυνάμεις που η κάθε μια τη διεκδικούσε για λογαριασμό της μέσα από διαφορετική πορεία. (Λοϊζίδη, 1984,σελ 31-35)

Νίκος Εγγονόπουλος

Ο Νίκος Εγγονόπουλος ήταν Έλληνας καθηγητής του Ε.Μ. Πολυτεχνείου, ζωγράφος, σκηνογράφος και ποιητής. Θεωρείται ένας από τους μείζονες εκπροσώπους της γενιάς του '30, ενώ αποτέλεσε και έναν από τους κύριους εκφραστές του σουρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα. Το έργο του περιλαμβάνει ακόμα μεταφράσεις, κριτικές μελέτες και δοκίμια. Γεννήθηκε τον Οκτώβριο του 1907 στην Αθήνα και πραγματοποίησε τις βασικές του σπουδές εσωτερικός σε Λύκειο του Παρισιού. Το 1932 γράφτηκε στην Σχολή Καλών Τεχνών, όπου μαθήτευσε κοντά στον Κωνσταντίνο Παρθένη, ενώ παράλληλα παρακολουθούσε μαθήματα βυζαντινής τέχνης στο εργαστήριο των Φώτη Κόντογλου και Α. Ξυγγόπουλου, μαζί με τον Γιάννη Τσαρούχη. Δίδαξε στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. ζωγραφική, ιστορία της τέχνης και σκηνογραφία από το 1938. Την ίδια περίοδο γνωρίστηκε με άλλους σημαντικούς καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων ο Ανδρέας Εμπειρικός, ο Γιάννης Μόραλης και ο Τζόρτζιο ντε Κίρικο. Ο Εμπειρικός είναι αυτός που θα μυήσει τον Εγγονόπουλο στο σουρεαλιστικό κίνημα, ενώ ο ντε Κίρικο θα σημαδέψει την καλλιτεχνική του πορεία, καθώς θα αποτελέσει βασική πηγή έμπνευσης για το έργο του. Ο καλλιτέχνης αναγνωρίστηκε για την καλλιτεχνική προσφορά του και το έτος 2007 ανακηρύχθηκε από τον καλλιτεχνικό κόσμο της χώρας ως "Έτος Ν. Εγγονόπουλου".

«Στον υπερρεαλισμό δεν προσχώρησα ποτέ. Τον είχα μέσα μου όπως το πάθος μου για τη ζωγραφική, από τότε που γεννήθηκα.»

Η ζωγραφική του είναι ανθρωποκεντρική και ελληνοκεντρική. Εμπνέεται από την ελληνική ιστορία και συγκεκριμένα από την ελληνική μυθολογία, την βυζαντινή εποχή, και την επανάσταση του 1821. (Λοιζίδη, 1984,σελ 45-47)

Το έργο του «Ομηρικό με Ήρωα» της πρώτης σουρεαλιστικής του περιόδου (1938) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της τέχνης του. Διαμορφώνει μια δική του προσωπική γλώσσα, η οποία είναι κράμα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής που διδάχτηκε από τον Κόντογλου και της σουρεαλιστικής μεταφυσικής ζωγραφικής του ντε Κίρικο. Το ελληνικό μυθολογικό στοιχείο λειτουργεί ως το στοιχείο του παράλογου στον πίνακα, ο οποίος είναι γεμάτος

από σύμβολα και κρυμμένα νοήματα. Ο Εγγονόπουλος διαφοροποιείται από τον ντε Κίρικο ως προς το ότι αντιμετωπίζει χιουμοριστικά την σουρεαλιστική αποτύπωση της πραγματικότητας, σε αντίθεση με τον Ιταλό καλλιτέχνη και τον μυσταγωγικό χαρακτήρα του έργου του.



Εικόνα 13 : *Ομηρικό με Ήρωα*, 1938

Ο χώρος στο συγκεκριμένο έργο μοιάζει με ένα παράξενο σκηνικό παράστασης με πολλά επίπεδα. Η ερυθρόλευκη σκακιέρα, το υδάτινο στοιχείο κάτω από τα κιγκλιδώματα και στο βάθος ένα καράβι πίσω από το κάστρο. Όλα αυτά τα ετερόκλητα στοιχεία συνθέτουν ένα πολύπλοκο πάζλ με κεντρικούς χαρακτήρες τον «ομηρικό ήρωα» την γυναίκα με το φόρεμα της Μπελ Εποκ, και τον «φιλόσοφο». Οι μορφές αυτές είναι θεατρικά στημένες στο πρώτο επίπεδο του πίνακα και στη μέση της «σκηνής». Περιβάλλονται από ετερόκλητα αντικείμενα, όπως τα δύο ρολόγια, το ξίφος, το κομμένο τεχνητό χέρι και το χαρτί ημερολογίου με τον αριθμό 28. Ο Εγγονόπουλος εμφανώς υιοθετεί τα περίφημα ανδρείκελα της μεταφυσικής ζωγραφικής του ντε Κίρικο. Το ξύλινο συναρμολογημένο χέρι του ήρωα όπως και το κλουβί και το κράνος ως

προέκταση του κεφαλιού, είναι ενδεικτικά στοιχεία των έργων του ντε Κίρικο.
(Λοιζίδη, 1984,σελ 54-55)

Ανδρέας Εμπειρικός

Ο Ανδρέας Εμπειρικός ήταν Έλληνας ποιητής, πεζογράφος, φωτογράφος και ψυχαναλυτής. Γεννημένος στη Μπραΐλα της Ρουμανίας, εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα το 1902 και αργότερα παρακολούθησε μαθήματα φιλοσοφίας και αγγλικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και στο King's College του Λονδίνου. Την περίοδο 1926-1931 έζησε στο Παρίσι, όπου συνδέθηκε με τον κύκλο των σουρεαλιστών και ασχολήθηκε ενεργά με την ψυχανάλυση, κοντά στον ιδρυτή της Ψυχαναλυτικής Εταιρείας του Παρισιού, Ρενέ Λαφόργκ.

Ως λογοτέχνης ανήκει στη Γενιά του '30 και αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ελληνικού υπερρεαλισμού. Ο Εμπειρικός υπήρξε εισηγητής του σουρεαλισμού στην Ελλάδα, καθώς και ο πρώτος που άσκησε την ψυχανάλυση στον ελληνικό χώρο, ασκώντας την ψυχαναλυτική πρακτική κατά την περίοδο 1935-1951 μετά από ένα ταξίδι του στο Παρίσι.

Ο Εμπειρικός ασχολήθηκε επίσης ενεργά με τη φωτογραφία με συχνά σουρεαλιστική οπτική. Σύμφωνα με τον πατέρα του η ενασχόληση του με τη φωτογραφία ξεκινά με την ενηλικίωση του. Φωτογραφίζει ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που γράφει. Είναι τολμηρός, αυθόρμητος και αγαπά να απαθανατίζει γυμνά σώματα, παριζιάνικους δρόμους και νεκρές φύσεις.



Εικόνα 14 : Φωτογραφία, Παρίσι 1953

Χαρακτηρίζεται ως ένας από τους κατεξοχήν «οραματιστές ποιητές», κατέχοντας περίοπτη θέση στον ελληνικό λογοτεχνικό κανόνα, παρά τη δυσπιστία με την οποία αντιμετωπίστηκε αρχικά το έργο του. Από το σύνολο του έργου του ξεχωρίζει η πρώτη ποιητική συλλογή του με τίτλο «Υψικάμινος», ως το πρώτο αμιγώς υπερρεαλιστικό κείμενο στην Ελλάδα, ενώ ανάμεσα στα πεζά έργα του διακρίνεται το τολμηρό ερωτογράφημα «Ο Μέγας Ανατολικός», που προκάλεσε αντιδράσεις για την ελευθεροστομία και το ερωτικό περιεχόμενό του. Σημαντικό τμήμα του έργου του εκδόθηκε μετά τον θάνατό του. (Γιατρομανωλάκης,1983, σελ 20)



Εικόνα 15 : Ο φωτογράφος Εμπειρικός.

2.1 Γέννηση & Ιστορία του Φουτουρισμού

Ο Φουτουρισμός είναι το πιο σημαντικό πρωτοποριακό ιταλικό καλλιτεχνικό κίνημα του 20ού αιώνα. Ήταν ένα κίνημα που εξύμνησε την ταχύτητα, την τεχνολογία, την αλλαγή και τον σύγχρονο αστικό τρόπο ζωής. Το φουτουριστικό ρεύμα ενώ άρχισε από την αρχιτεκτονική κυρίως, επεκτάθηκε τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική. Οι φουτουριστές καλλιτέχνες επηρεάστηκαν κυρίως από τον Κυβισμό αλλά και από τον Μεταϊμπρεσιονισμό και πρωτοπόρησαν στην τέχνη. Το κίνημα όμως, απέκτησε ακροδεξιό ιδεολογικό χαρακτήρα με πολλούς από τους εκπροσώπους τους να υποστηρίζουν ανοιχτά τα φασιστικό κόμμα του Μουσολίνι και έτσι έγινε το μοναδικό avant-garde καλλιτεχνικό κίνημα που συνδέθηκε με τον φασισμό. Το γεγονός αυτό του κόστισε αργότερα στην υστεροφημία του.

Στις 20 Φεβρουαρίου του 1909, ο Φίλιππο Τομάζο Μαρινέτι (Filippo Tommaso Marinetti) (1876-1944) δημοσιεύει το «Μανιφέστο της ίδρυσης του φουτουρισμού», το πρώτο φουτουριστικό μανιφέστο του, στην πρώτη σελίδα της γαλλικής εφημερίδας *Le Figaro*. Με αυτόν τον τρόπο ανακοίνωσε τη δημόσια άφιξη του φουτουρισμού, και γνωστοποίησε τα σχέδια και τις προθέσεις του.

Αρχικά έδειξε ότι ο φουτουρισμός ήθελε να καθιερώσει το σύνδεσμο της πρωτοπορίας με την μαζική κουλτούρα. Κατά δεύτερον, εξέφρασε ότι όλες οι τεχνικές και οι στρατηγικές που εμπλέκονταν με τη παραγωγή της μαζικής κουλτούρας θα διαδραματίσουν πολύ σημαντικό ρόλο στην διάδοση των νέων πρωτοποριακών πρακτικών. Ήταν μελετημένη η κίνησή τους να δημοσιεύσουν το μανιφέστο στην εφημερίδα με τη μεγαλύτερη κυκλοφορία στη Γαλλία, καθώς έτσι χρησιμοποιούν ταυτόχρονα τη δύναμη της διαφήμισης, της δημοσιογραφίας και των μορφών της μαζικής διανομής για την γνωστοποίηση του μανιφέστου.

Τρίτον έδειχνε ότι από τα πρώτα του στάδια, ο φουτουρισμός ήταν προσηλωμένος στη συγχώνευση καλλιτεχνικών πρακτικών με προηγμένες μορφές τεχνολογίας, κατά ένα τρόπο που ο κυβισμός, παρότι αντιμετώπιζε το ζήτημα αυτό με την ανάπτυξη του κολάζ, δεν θα υιοθετούσε ποτέ πλήρως. Τα συνθήματα του φουτουρισμού, που εξυμνούσαν τον «συγγενή δυναμισμό», τον «κατακερματισμό του αντικειμένου», και το «φως ως καταστροφή των μορφών», εξαιρώντας ταυτόχρονα το μηχανικό στοιχείο, περιλάμβαναν επίσης τη γνωστή δήλωση ότι

ένα αυτοκίνητο του τρέχει με ταχύτητα είναι «πιο ωραίο από τη Νίκη της Σαμοθράκης». Αυτό σήμαινε ότι ο φουτουρισμός προτιμούσε το βιομηχανοποιημένο αντικείμενο από τη μοναδική σπανιότητα ενός αγάλματος, που αποτελούσε αντικείμενο θαυμασμού.

Αν και το 1909 κανείς δεν μπορούσε να φανταστεί την ιδεολογική μετεξέλιξη του κινήματος, ήδη προετοίμασε το έδαφος ώστε ο φουτουρισμός να ανατρέψει την αντίληψη ότι επρόκειτο για ένα κίνημα με προοδευτικές, αριστεριστικές και μαρξιστικές πολιτικές πεποιθήσεις. Τελικά, ο φουτουρισμός το 1919, έγινε το πρώτο κίνημα πρωτοπορίας του 20^{ου} αιώνα που διαμόρφωσε το δικό του πολιτικό και ιδεολογικό σχέδιο, για να υποστηρίξει την φασιστική ιδεολογία. (Foster,et all, 2013,σελ 90)

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

Το φουτουριστικό κίνημα επηρεάστηκε από τον γαλλικό συμβολισμό του 19^{ου} αιώνα, τη γαλλική νεο-ιμπρεσιονιστική ή ντιβιζιονιστική ζωγραφική, τον κυβισμό των αρχών του 20^{ου} αιώνα, του οποίου η εξέλιξη ήταν σύγχρονη με αυτήν του φουτουρισμού, ενώ ήταν σαφώς γνωστός στην πλειονότητα των καλλιτεχνών του ιταλικού κινήματος. Η μοντερνιστική πρωτοπορία της εποχής, όμως, καθυστέρησε να φτάσει στην Ιταλία, με αποτέλεσμα την εποχή της πρώτης δημοσίευσης του μανιφέστου να βρίσκει τους βασικούς εκπρόσωπους της φουτουριστικής ζωγραφικής, όπως ο Ουμπέρτο Μποτσιόνι (Umberto Boccioni) (1882-1916), ο Τζιάκομο Μπάλα (Giacomo Balla) (1871-1958) και ο Κάρλο Κάρρα (Carlo Carra) (1881-1966), να εργάζονται ακόμη με τον μάλλον οπισθοδρομικό τρόπο ντιβιζιονισμού της δεκαετίας του 1880. Καμία από τις στρατηγικές που είχαν εμφανιστεί στο Παρίσι μετά τις ανακαλύψεις του Σεζάν, ή κατά την ανάπτυξη του φοβισμού ή του πρώιμου κυβισμού, δεν διείσδυσε στους φουτουριστικούς πίνακες στις αρχές του κινήματος. Οι πρωτοποριακές στρατηγικές που υιοθετήθηκαν με καθυστέρηση από τους φουτουριστές αποτυπώθηκαν με εκλεκτικισμό.

Μετά το μανιφέστο του Μαρινέτι, ακολούθησαν αρκετά άλλα φουτουριστικά μανιφέστα, γραμμένα από καλλιτέχνες που είχαν ενταχθεί στην ομάδα. Μεταξύ

αυτών συγκαταλέγονταν εκείνο της «Φουτουριστικής Ζωγραφικής», ένα τεχνικό μανιφέστο, που δημοσιεύθηκε το 1910 με την συμμετοχή των Μποτσίονι, Μπάλα, Καρα, Λουίτζι Ρούσολο (Luigi Roussolo) (1885-1947) και Τζίνο Σεβερίνι (Gino Severini) (1883-1966).

Τεχνικό μανιφέστο της φουτουριστικής γλυπτικής που δημοσιεύθηκε το 1912 από τον Μποτσίονι ήταν «Ο Φουτουριστικός Φωτοδυναμισμός», που δημοσιεύθηκε επίσης το 1912 από τον φωτογράφο Αντόν Τζούλιο Μπραγκάλια (Anton Giulio Bragaglia), ένα μανιφέστο του 1912 με την φουτουριστική μουσική από τον Μπαλίλα Πρατέλα (Balila Pratella) (1880-1955), η «Τέχνη των θορύβων» του Ρούσολο, το 1913. Και ένα μανιφέστο για την φουτουριστική αρχιτεκτονική από τον Αντόνιο Σαντ'Ελία (Antonio Sant'Elia) (1888-1916), το 1914.

Μέσα από τα μανιφέστα αυτά αντιλαμβανόμαστε ότι οι στρατηγικές του φουτουρισμού περιστρέφονταν γύρω από τρία κεντρικά θέματα. Πρώτον, έδιναν έμφαση στη συναισθησία (την κατάργηση των συνόρων μεταξύ των διαφορετικών αισθήσεων, για παράδειγμα μεταξύ όρασης και αφής) και στην κιναισθησία (την κατάργηση της διάκρισης μεταξύ του ακίνητου και του κινούμενου σώματος).

Δεύτερον, ο φουτουρισμός έδωσε έμφαση στις υφιστάμενες τεχνολογίες θέασης και αναπαράστασης, όπως αυτές που αναπτύσσονται από την φωτογραφία, και ιδίως στις εκτεταμένες μορφές της, όπως στη χρονοφωτογραφία αλλά και στον πρώιμο κινηματογράφο.

Τρίτον, η ρητή καταδίκη από τον φουτουρισμό της κουλτούρας του παρελθόντος, η βίαιη επίθεσή του κατά των κληροδοτημάτων της αστικής παράδοσης, οργανώνοντας μια εξίσου παθιασμένη επιβεβαίωση της αναγκαιότητας ενοποίησης της τέχνης με την προηγμένη τεχνολογία, ακόμη και με την πολεμική τεχνολογία, ανοίγοντας το κίνημα στον φασισμό.

Η έμφαση του φουτουρισμού στη συναισθησία και την κιναισθησία ήταν άμεση απόρροια της κριτικής που άσκησε στην αστική αισθητική, σύμφωνα με την οποία η ζωγραφική και η γλυπτική γινόταν παραδοσιακά αντιληπτές ως στατικές τέχνες. Σε αντιδιαστολή προς την αντίληψη αυτή, ο φουτουρισμός προσπάθησε να ενσωματώσει την εμπειρία του ταυτόχρονου, του προσωρινού και της κίνησης

του σώματος εντός των ορίων του αντικειμένου της τέχνης. Η προσπάθεια αυτή να γίνει η αντίληψη της κίνησης αναπόσπαστο στοιχείο της αναπαράστασης του σώματος στο χώρο ενθαρρύνθηκε από την ανακάλυψη από τον φουτουρισμό της «Χρονοφωτογραφίας» του Γάλλου επιστήμονα Ετιέν-Ζιλ Μαρέ (Etienne-Jules Marey), μιας πρώιμης μορφής στροβοσκοπικού έργου. Ωστόσο, παραδόξως, η ακρίβεια με την οποία ο Μάλα και ο Μποτσιόνι χρησιμοποίησαν ένα ντιβιζιονιστικό εικονογραφικό ιδίωμα, για να ερμηνεύσουν την επιστημονική κατασκευή του Μαρέ ήταν αυτή που οδήγησε στον χαρακτηρισμό του έργου του ως «παράξενα καθυστερημένου και περιορισμένου», καθώς η ιδιότητα της ζωγραφικής, ως ιδιαίτερου στατικού αντικειμένου, ήταν κάτι που δεν αμφισβήτησαν ποτέ οι φουτουριστές ζωγράφοι. Περαιτέρω, προσπαθώντας να υιοθετήσουν τη χρονοφωτογραφία στη δική του τέχνη, οι φουτουριστές περιόρισαν το εικονογραφικό σημαίνον σε μια καθαρά μιμητική σχέση με το τεχνολογικό πεδίο απεικονίζοντας την κίνηση με θολά περιγράμματα, και όχι σε μια δομική σχέση όπως την υιοθέτηση των σειριακών μορφών της βιομηχανικής παραγωγής. (Foster, et all, 2013, σελ 90-92)

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

Ο Μάλα υπήρξε κατά γενική ομολογία ένας από τους πιο ενδιαφέροντες ζωγράφους του κινήματος, αν και την εποχή που δημοσιεύθηκε το πρώτο μανιφέστο το 1909 εργαζόταν ακόμη σύμφωνα με ένα πολύ παραδοσιακό τρόπο. Συγκεκριμένα χρησιμοποιούσε ντιβιζιονιστικές μεθόδους στην αντίληψη του φωτός και του δημόσιου αστικού χώρου. Αυτή του η προσέγγιση διαφαίνεται στον πίνακα του «Φώτα Δρόμου» (1909-1910), όπου η παράθεση φύσης και κουλτούρας υποδηλώνεται με την αντίθεση μεταξύ των φαναριών του δρόμου και του φεγγαριού. Παρατηρούμε, επίσης, τον δυναμισμό των κυμάτων φωτός που αποτυπώνεται με έναν καταιγισμό από σφήνες με μορφή χελιδονιού που απομακρύνονται μαζικά από την φωτεινή πηγή και οι οποίες μεταμορφώνονται χρωματικά, καθώς κινούνται από τον ιριδισμό στο κέντρο του πίνακα προς την πλήρη απουσία χρώματος στα περιθώριά του.

Το 1912 ο Μάλα έχει επαναπροσδιορίσει την εικονογραφική τακτοποίησή του διπλώνοντας τα επαναλαμβανόμενα περιγράμματα που είναι χαρακτηριστικά της

χρονοφωτογραφίας στη δική του αναπαράσταση των αντικειμένων. Τα έργα του όπως «Το κορίτσι του τρέχει σε μπαλκόνι» ή «Ο δυναμισμός δεμένου σκύλου», αμφότεροι πίνακες του 1912, είναι χαρακτηριστικοί του κυριολεκτικού τρόπου με τον οποίο καταγράφουν το ταυτόχρονο της αντίληψης της κίνησης στη χωρική οργάνωση του πίνακα.

Το 1913 ο Μπάλα παίρνει την απόφαση να εγκαταλείψει πλήρως την αναπαράσταση, έτσι ώστε να αφοσιωθεί στην αναζήτηση ενός πιο ενδεδειγμένου τρόπου για την απεικόνιση της ταχύτητας, του προσωρινού, της κίνησης και της οπτικής μεταμόρφωσης. Οι αναζητήσεις του αυτές είχαν ως αποτέλεσμα ένα από τα πρώτα έγκυρα μοντέλα μη αναπαραστατικής ζωγραφικής. Καταργώντας κάθε παράσταση, τα έργα αυτά ήταν αφιερωμένα τόσο στην επανάληψη μιας δομικής πανοπλίας για την απόδοση της αλληλουχίας και της ταχύτητας, όσο και σε ένα μη αναπαραστατικό χρωματικό ιδίωμα, το οποίο εγκατέλειπε κάθε αναφορά σε τοπικό χρόνο. Η συνθετική και η χρωματική βάση που σχηματίζεται με τον τρόπο αυτό δεν συμμετέχει πλέον σε αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε κυβιστική μετατροπή της προοπτικής της αναγέννησης σε ένα νέο φαινομενολογικό χώρο. Αντιθέτως, ο Μπάλα πειραματίζεται με τη μετατροπή του εικονογραφικού χώρου σε μηχανικό, οπτικό ή προσωρινό χώρο μέσω απολύτως μη αναπαραστατικών στρατηγικών.

Ο Μποτσιόνι έρχεται να αποσαφηνίσει τη σχέση των φουτουριστών με την κιναισθητική αντίληψη των αντικειμένων στον χώρο με δύο δείγματα γλυπτικής του. Το πρώτο, με τίτλο «Μοναδικές μορφές συνέχειας στο χώρο», ενσαρκώνει μια παράξενη μορφή που συγχρόνως θυμίζει ρομπότ και αμφίβιο πλάσμα, επιχειρεί και πάλι να ενσωματώσει τα ίχνη που είναι ορατά στην χρονοφωτογραφία του Μαρέ στο γλυπτό σώμα. Την ίδια στιγμή, όμως, που εισάγει τη ρευστότητα της αντίληψης σε μια στατική αναπαράσταση, γεννά το υβρίδιο μεταξύ χωρικής συνάφειας και του μοναδικού, ολιστικού, γλυπτού αντικειμένου. Ωστόσο, στο έργο του Μποτσιόνι «Δυναμισμός ενός αλόγου που τρέχει και ενός σπιτιού», η φουτουριστική τάση για ψευδαισθητική προσαρμογή της φωτογραφικής κίνησης απορρίπτεται για το στατικό αντικείμενο, στου οποίου οι συνέπειες του ταυτόχρονου και της κιναισθησίας παράγονται από την απλή παράθεση διαφορετικών υλικών και τον βαθμό κατακερματισμού με τον οποίο παρουσιάζονται. Σε αντίθεση με τις «μοναδικές μορφές συνέχεις στο χώρο». που

διατηρούν τις παραδοσιακές γλυπτικές μεθόδους της κατασκευής προτύπου και της χύτευσης σε ορείχαλκο, το έργο ενσωματώνει υλικά βιομηχανικής παραγωγής, όπως απαιτεί το μανιφέστο του ίδιου του Μποτσίονι «δέρμα, τυχαία κομμάτια γυαλιού, θραύσματα μετάλλου, προκατασκευασμένα ξύλινα στοιχεία». Πρόκειται για ένα από τα πρώτα απολύτως μη αναπαραστατικά γλυπτά του 20^{ου} αιώνα και έχει έντονες ομοιότητες με τα έργα αφηρημένης γλυπτικής που παράγονταν στην Ρωσία την ίδια εποχή από τον Βλαντιμίρ Τάτλιν.

Στον βαθμό που το κολάζ αναδείχθηκε ως η βασική τεχνική στο αντιφατικό φάσμα των προσπαθειών του φουτουρισμού να συγχωνεύσει τις ευαισθησίες της πρωτοπορίας με την μαζική κουλτούρα το «Επεμβασιστικό μανιφέστο» του Κιρά αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της φουτουριστικής αισθητικής, καθώς πλησίαζε στο αποκορύφωμά της πριν από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Πράγματι, το έργο ενσωματώνει όλες τις κατασκευές με τις οποίες συνδέονταν περισσότερο ο φουτουρισμός: την κληρονομιά της ντιβιζιονιστικής ζωγραφικής, τη χρήση αποκομμάτων εφημερίδων και τυχαίων υλικών από διαφημίσεις, τον υπαινισμό της κιναισθησίας μέσω μιας οπτικής δυναμικής δημιουργημένης από την κατασκευή του κολάζ τόσο ως δίνης, όσο και ως μήτρας διασταυρούμενων ηλεκτρικών καλωδίων, τοποθετημένων ως αμοιβαία εξουδετερωμένων διαγωνίων, και τέλος στοιχείο που δεν ήταν λιγότερο σημαντικό, την παράθεση της χωριστής φωνητικής διάστασης της γλώσσας με τα γραφικά σημαίνοντά της. (Foster, et all, 2013, 93-95 σελ)

Με αρκετά χαρακτηριστικό τρόπο η φωνητική επίδοση της γλώσσας στο επεμβατικό μανιφέστο είναι σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις ονοματοποιητική. Μιμούμενοι άμεσα τον ήχο των σειρήνων, το στρίγκλισμα των κινητήρων και τον πολυβόλων, τις κραυγές των ανθρώπων, είναι χαρακτηριστικά διαφορετική από την δομική ανάλυση του φωνητικού, του κειμενικού και του γραφικού στοιχείου της γλώσσας στη ρωσική κυβο-φουτουριστική ποίηση ή από τα calligrammes του Απολινέρ. Η παράθεση αντιγερμανικών πολεμικών συνθημάτων («Κάτω η Αυστροουγγαρία») και τυχαίου διαφημιστικού υλικού ή η αλληλουχία ιταλικών πατριωτικών δηλώσεων («Ιταλία, Ιταλία») και μουσικών αποσπασμάτων συνεχίζει την τεχνική του κυβιστικού κολάζ, αλλά μετατρέπει την αισθητική αυτή σε ένα νέο μοντέλο υποκίνησης και προπαγάνδας μαζικής κουλτούρας. (Foster, et all, 2013, σελ 95)

1.2 Έννοια & Περιεχόμενο

Πρωτεργάτης του φουτουριστικού κινήματος ήταν ο Ιταλός ποιητής Φίλιπο Μαρινέτι (Filippo Tommaso Marinetti). Το 1908 στο Μιλάνο ξεκίνησε το κίνημα και αργότερα το 1909 και 1910 μετά από μια σειρά διακηρύξεων διαδόθηκε το νέο της δημιουργίας του στους καλλιτεχνικούς κύκλους. Ο Μαρινέτι ήταν ο βασικός εκπρόσωπος του φουτουρισμού και στο πρώτο του πολιτικό μανιφέστο ζητούσε την κατεδάφιση των μουσείων, των βιβλιοθηκών και των ακαδημιών, αφού, όπως ο ίδιος υποστήριζε, είχαν μετατραπεί σε μασσωλεία. Ο ποιητής εκθειάζε την ομορφιά του πολέμου, της ταχύτητας και των νέων τεχνολογιών αποκηρύσσοντας καθετί παλιό. (Χέρμπερντ, 1978, σελ 120)

Χαρακτηριστικά έγραψε πως «.. ο βρυχηθμός της μηχανής ενός αυτοκινήτου, που περνά με ταχύτητα αστραπής, είναι πολύ πιο ωραίος από τη Νίκη της Σαμοθράκης». Φυσικά η δήλωση αυτή ήταν εξαιρετικά παράτολμη για την εποχή της. (Χρήστου,1994,σελ 144)

Οι φουτουριστές ήθελαν να αλλάξουν το συντακτικό γλώσσας στην τέχνη και πρότειναν ένα δικό τους εναλλακτικό μοντέλο. Ο Μαρινέτι είχε πει: «Ο Φουτουρισμός βασίζεται στην πλήρη ανανέωση της ανθρώπινης ευαισθησίας, που προκαλείται από τις μεγάλες επιστημονικές ανακαλύψεις. Οι άνθρωποι που χρησιμοποιούν τον τηλεγράφο, το τηλέφωνο, το φωνόγραφο, το ποδήλατο, τη μοτοσυκλέτα, το αυτοκίνητο, το υπερωκεάνιο, το πηδαλιοχούμενο, το αεροπλάνο, τον κινηματογράφο, τη μεγάλη εφημερίδα δεν έχουν ανακαλύψει ακόμη πως αυτά τα μέσα επικοινωνίας, μεταφοράς και πληροφόρησης ασκούν αποφασιστική επίδραση στην ψυχή τους».

Ο Μαρινέτι διαμόρφωσε σε αρκετά μεγάλο βαθμό το πνεύμα του φουτουρισμού σύμφωνα με τις δικές του αντιλήψεις και αξίες. Η πολιτική και πολιτισμική παρακμή που βίωνε η πατρίδα του, η Ιταλία, εκείνη την περίοδο είχε ως αποτέλεσμα πολλοί συμπατριώτες του να φλερτάρουν με ακραίες πολιτικές θέσεις, όπως άλλωστε και ο ίδιος.

Το 1909 ο κύκλος των καλλιτεχνών που αποτελούσαν το φουτουριστικό κίνημα ήταν οι ζωγράφοι Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Giacomo Balla και Gino Severini. Το 1910 η ομάδα αυτή εκδίδει το πρώτο της μανιφέστο το οποίο εξυμνεί την ιδέα της πολλαπλής προοπτικής, της μεταμόρφωσης και της κίνησης που πολλαπλασιάζει το κινούμενο αντικείμενο. Το μανιφέστο επικεντρώθηκε επίσης στην συγχώνευση εικαστικού χώρου και αντικειμένου. Υιοθέτησαν στη ζωγραφική τους στοιχεία των ιμπρεσιονιστών και ντιβιζιονιστών καλλιτεχνών.

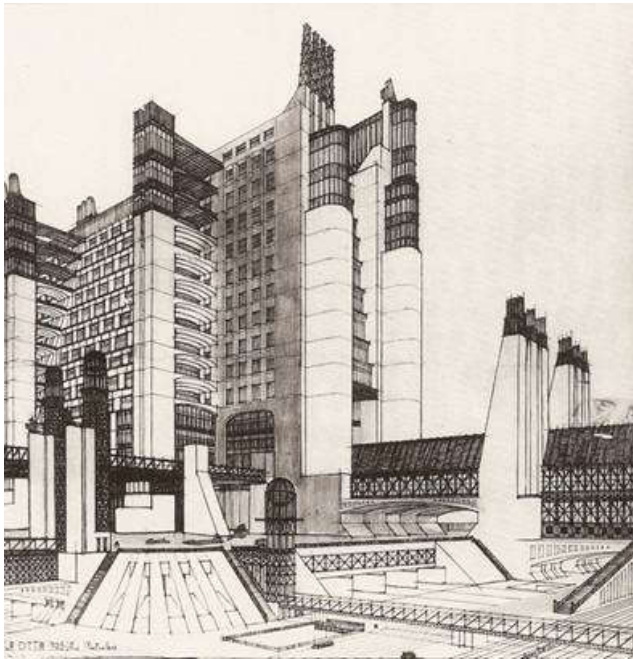
Η τέχνη των φουτουριστών υμνούσε τον σύγχρονο τρόπο ζωής, την ταχύτητα, την μηχανή. Χρησιμοποιούσαν έντονα χρώματα και πινελιές συμπληρωματικών χρωμάτων. Επίσης, ήθελαν να δημιουργήσουν μια αισθαντική ταύτιση μεταξύ θεατή και έργου. Αναζητούσαν το συναίσθημα.

Η έκθεση τους τον Μάιο του 1911 στο Μιλάνο υπήρξε η παρθενική τους προσπάθεια να παρουσιάσουν στο κοινό τα φουτουριστικά ιδεώδη. Όμως, η έκθεσή τους στο Παρίσι ένα χρόνο αργότερα, το Φεβρουάριο του 1912, ήταν αυτή που τράβηξε την προσοχή του φιλότεχνου κοινού και απέσπασε θετικά σχόλια από τον διάσημο ποιητή και συγγραφέα Apollinaire. Μετά από τη συγκεκριμένη επιτυχία, η έκθεση μεταφέρθηκε και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις όπως το Βερολίνο, τις Βρυξέλλες και το Λονδίνο. (Στάγκος, 2003,σελ 145-147)

Ο φουτουρισμός ήταν το πρώτο κίνημα του 20^{ου} αιώνα που απευθύνθηκε στο ευρύ κοινό και ήταν τόσο επηρεασμένο και εμπνευσμένο από την τεχνολογία. Οι εκπρόσωποι του εστίασαν στον σύγχρονο άνθρωπο, στην εξέλιξη της τεχνολογίας, στη διάδοση της πληροφορίας. Η δύναμη της μηχανής τους συνεπήρε, όπως και η ταχύτητα των σύγχρονων αυτοκινήτων και η ίδια η ζωή που άλλαζε λόγω των νέων τεχνολογικών επιτευγμάτων. Οι φουτουριστές καλλιτέχνες αντιλήφθηκαν τις δυνατότητες που ανοίγονται με την τεχνολογία και πίστεψαν με πάθος σ' αυτήν, αποκηρύσσοντας οτιδήποτε παλιό. Απέρριψαν ακόμα και την κλασική τέχνη, τα μουσεία, τις ακαδημίες. Είχαν πια στρέψει την προσοχή τους στο μέλλον, πράγμα που φαίνεται ακόμα και από την ονομασία του κινήματος «futurismo», που στα ιταλικά σημαίνει «μελλοντισμός» .

Το 1914 ο αρχιτέκτονας Antonio Sant' Elia εντάχθηκε στο φουτουριστικό κίνημα. Στο σχέδιο του « La Citta Nuova» (Η Νέα Πόλη), παρουσιάζει μια

σύγχρονη χαοτική μεγαλούπολη , μέσα στην οποία ο σύγχρονος άνθρωπος μπορεί να ζήσει με τον πλέον ιδανικό τρόπο. Παλιότερα η φύση θεωρείτο ένα κατάλληλο περιβάλλον για την ευημερία του ανθρώπου, τώρα όμως ο φουτουρισμός έρχεται να αναθεωρήσει την οπτική αυτή. Η νέα πόλη συμβολίζει το νέο, το λειτουργικό , το σύγχρονο, καθετί δηλαδή που αποτελεί αξία για τους φουτουριστές. Το συγκεκριμένο σχέδιο εκτέθηκε στο Μιλάνο και δεν κατασκευάστηκε ποτέ.



Εικόνα 16 : *La Citta Nuova*, 1914

Στο μανιφέστο του Antonio Saint' Elia με τίτλο «Manifesto of Futurism Architecture» θα προτείνει μια αρχιτεκτονική μαζική, στην οποία δεν θα έχει θέση η αρχιτεκτονική του παρελθόντος. Η ιδέα του είναι η διακόσμηση να προκύπτει κάθε φορά εκ νέου, ανάλογα με τα υλικά που θα χρησιμοποιούνται. Όπως στη ζωγραφική, έτσι και στην αρχιτεκτονική, η έκφραση πρέπει να είναι σύγχρονη και να μην έχει καμία σχέση με την παράδοση. Μοιραία όμως έτσι η τέχνη θα γίνει εφήμερη και το επόμενο κίνημα θα καταργεί το προηγούμενο. (Χρήστου,1994,σελ 154)

Χαρακτηριστικά φουτουριστικά δείγματα αρχιτεκτονικής της εποχής είναι ο σταθμός Trento από τον Angiolo Mazzoni και ο σιδηροδρομικός σταθμός της Santa Maria Novella στην Φλωρεντία (1932) με την υπογραφή των Gruppo Toscano.

Οτιδήποτε έχει σχέση με το παρελθόν διαγράφεται αδιακρίτως. Η μηχανή θα γίνει το σύμβολο της νέας εποχής. Η Νίκη της Σαμοθράκης δεν συγκρίνεται σε ομορφιά με ένα σύγχρονο περήφανο αυτοκίνητο.

Εν έτει 1909 όμως ο πόλεμος κατείχε μια σχεδόν ρομαντική θεώρηση από τους θιασώτες του. Ο εθνικισμός βρισκόταν στο απόγειο του, οι συμμαχίες είχαν σχεδόν ολοκληρωθεί και το μόνο που απέμενε ήταν το φιτίλι που θα πυροδοτούσε την έκρηξη. Οι φουτουριστές στον πόλεμο έβλεπαν την αποθέωση των ιδανικών τους: τη λατρεία της στρατευμένης για πολεμικούς σκοπούς Μηχανής, την αποθέωση της ανδροπρέπειας, του αγώνα, του θάρρους, του ηρωισμού και της αυτοθυσίας. Η βία, ως έμβλημα αλλαγής, αποθεώνεται. Ο πόλεμος θα γινόταν το λαμπρό όχημα, το οποίο θα παρέσερνε κάτω απ' τους οδοντωτούς τροχούς του, τα υπολείμματα της Παλαιάς Εποχής και θα έστρωνε τον δρόμο για το μέλλον.

Στο μέλλον αυτό η Ιταλία θα κατείχε πρωταγωνιστικό ρόλο. Κάπως έτσι αντιλαμβάνονταν την κατάσταση οι Φουτουριστές. Κίνημα γέννημα-θρέμμα της Ιταλίας, έφτασε στο απόγειο του τα χρόνια εκείνα, λίγο πριν το ξέσπασμα του πολέμου, και παραμένει ως σήμερα το σημαντικότερο και πιο επιδραστικό καλλιτεχνικό κίνημα που γέννησε η Ιταλία κατά την διάρκεια του 20ου αιώνα.

Ο φουτουρισμός είναι ένα κίνημα που μπορεί να βρει την θέση του ανάμεσα στον κυβισμό και στον ορφισμό. Δεν περιορίζεται μόνο στην περιοχή των πλαστικών αναζητήσεων. Πρόκειται για ένα κίνημα που έρχεται να εντάξει και την ιταλική φωνή στην συμφωνία της ευρωπαϊκής τέχνης του εικοστού αιώνα και να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για την ανανέωση της καλλιτεχνικής ζωής στην Ιταλία. Με τον φουτουρισμό έχουμε μια ιταλική μετάφραση μερικών από τους τύπους του κυβισμού, πλουτισμένη με άλλες φιλολογικές και γενικές πνευματικές αναζητήσεις και προσανατολισμένη στις ειδικές τοπικές συνθήκες.

Ο φουτουρισμός έρχεται να διακηρύξει ότι δεν υπάρχει αριστούργημα χωρίς επιθετική στιγμή, ότι ένα γρήγορο αμάξι που κορνάρει είναι πιο όμορφο από τη *Νίκη της Σαμοθράκης*, ότι πρέπει να καταστραφούν όλα τα Μουσεία, που είναι νεκροταφεία της τέχνης, οι Βιβλιοθήκες, οι Ακαδημίες κάθε είδους και ότι ακόμη

πρέπει να βρεθεί ένας τρόπος να λυτρωθεί η Ιταλία «από τον καρκίνο των καθηγητών, των αρχαιολόγων, των ξεναγών και των αρχαιοπωλών».

Έτσι ουσιαστικά ο φουτουρισμός ζητά να περάσει από το στιγμιαίο των εμπρεσιονιστών σε μια σύνθεση πολλών στιγμών και κατακτήσεων με καθολικό χαρακτήρα και από το στατικό στο ακίνητο των κυβιστών στην αποθέωση της κίνησης, στην οποία συνδυάζεται ο χώρος με τον χρόνο, το φώς με το χρώμα και η χρονική διαδοχή μεταβάλλεται σε ταυτόχρονη και παράλληλη.

Οι δημιουργοί του φουτουρισμού ανήκουν στην ίδια γενιά με αυτούς του κυβισμού, με μόνη εξαίρεση τον Balla, στην γενιά του 1880-1890. Και οι πιο σημαντικοί από τους ζωγράφους του, όπως είναι ο Boccioni και ο Severini, συνδέονται στενά με την τεχνική και τις κατακτήσεις του νεοεμπρεσιονισμού.

Ο θάνατος του Saint' Elia συχνά ταυτίζεται με το τέλος του φουτουρισμού, όμως πολλοί σουρεαλιστές καλλιτέχνες συνέχισαν το έργο τους μέχρι και το τέλος του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Το κίνημα, ωστόσο, εγκαταλείφτηκε από το ίδιο του το κοινό όταν έγινε γνωστή η σχέση του με τον φασισμό.

Ο φουτουρισμός επηρέασε πολλά καλλιτεχνικά κινήματα, όπως ο κονστρουκτιβισμός και ο βορτισισμός. Ιδιαίτερη επιρροή άσκησε στη γραφιστική και ειδικά στους Fortunato Depero, Nicolay Diulgheoff και Lucio Venna την δεκαετία του 1920 και 1930.

Στον απόηχο του φουτουρισμού θα μπορούσε να αναφερθεί και η ταινία του Ridley Scott "Blade Runner", καθώς θυμίζει έντονα τα σχέδια του Saint'Elia αλλά και κάποιοι καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν, ήδη από τις απαρχές του διαδικτύου, τα επιτεύγματα του διαδικτύου, όπως ο εικαστικός δημιουργός Stelarc.



Εικόνα 17 : Φωτογραφία, Οι φοντουριστές ζωγράφοι

Από δεξιά προς αριστερά απεικονίζονται οι: Σεβερίνι, Μποτσιόνι, Μαρινέτι, Καρά και Ρούσολο.

2.3 Φουτουρισμός και Πολιτική

Στη Ρωσία ο Φουτουρισμός αγκάλιασε τις επαναστατικές τομές που έφεραν οι Μπολσεβίκοι του Λένιν. Στην Ιταλία, όμως, την πατρίδα του, παρέμενε αντιδραστικός. Οι περισσότεροι από τους θιασώτες του ενστερνίστηκαν με πάθος τις αντιλήψεις του Μαρινέτι σχετικά με τον προεξάρχοντα ρόλο του πολέμου, την κατωτερότητα της γυναικείας φύσης, την δύναμη του милитарισμού. Ο πόλεμος ήταν «η μόνη υγιεινή του κόσμου», έλεγε ο Μαρινέτι, ο ιδρυτής του κινήματος. Ο Μαρινέτι είχε ταχτεί με πάθος ενάντια στην αυστροουγγρική, τότε, αυτοκρατορία, η οποία κατείχε αρκετά από τα ιταλικά εδάφη, και θα ήταν ο βασικός αντίπαλος των Ιταλών στον Ά Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Μποτσιόνι μάλιστα είχε κάψει δημόσια μια αυστριακή σημαία. Η πλειοψηφία των Ιταλών φουτουριστών αυτοπαρουσιαζόταν σαν θερμοί πατριώτες και κατατάχτηκαν αμέσως στον ιταλικό στρατό για να πολεμήσουν, χωρίς τότε να ξέρουν πως οι περισσότεροι δεν θα επέστρεφαν ποτέ. Η εξέλιξη αυτή είχε ως αποτέλεσμα την τραγική μείωση των φουτουριστών. Στην πορεία οι εναπομείναντες φουτουριστές θα ενστερνίζονταν τις φασιστικές αντιλήψεις του Μουσολίνι και θα μοιράζονταν το όραμα του για μια Νέα Ιταλία.

Ο ιταλικός φουτουρισμός έχει το εξής παράδοξο: Όσο πρωτοπόρος κι αν υπήρξε, όσο καινοτόμος και αν ήταν σε επίπεδο καλλιτεχνικό, όσο επιδραστικός και προοδευτικός και αν στάθηκε σε θέμα σφαιρικότερης αντίληψης γύρω από την τέχνη, άλλο τόσο αντιδραστικός υπήρξε σε θέμα πολιτικών επιλογών. Παραμένει το μοναδικό σημαντικό καλλιτεχνικό κίνημα του 20ού αιώνα που συμπαρατάχτηκε με την Δεξιά και έφτασε να στηρίζει τον ίδιο τον φασισμό.

Δεν πρέπει να αγνοούμε όμως τις συνθήκες υπό τις οποίες αναδύθηκε, την χώρα στην οποία γεννήθηκε, την εποχή που εξέφραζε - μια εποχή που δεν είχε γνωρίσει ακόμα τα αδιέξοδα του εθνικισμού και του πολέμου και άφησε τον εαυτό της να ενθουσιαστεί από τις προοπτικές της τεχνολογίας. Μην ξεχνάμε, εξάλλου, πως ο ρωσικός φουτουρισμός ακολούθησε έναν εντελώς διαφορετικό δρόμο, σε θέμα πολιτικών προτιμήσεων -αν και κοινό ανάμεσα τους ήταν αυτή ακριβώς η απαξίωση του παρελθόντος, η ρήξη με την παράδοση και η δοξολογία του

"μοντέρνου", όπως εκείνο εκφραζόταν με τα νέα πολιτικά καθεστώτα που έκαναν τότε την εμφάνισή τους.

Η Στροφή στο Φασισμό

Η ανάδυση του φασισμού στην Ιταλία στα τέλη του Α Παγκοσμίου πολέμου συνέβαλε στην εστίαση του ιδεολογικού και του πολιτικού προσανατολισμού του φουτουρισμού. Ο φουτουρισμός ήδη από το ξεκίνημα του είχε ορίσει τις δομές του όπως την εξύμνηση της τεχνολογίας, και τη καταδίκη της παράδοσης και της κουλτούρας του παρελθόντος. Τώρα όμως θα συντελεστεί η στροφή κατά την οποία κρίνεται απαραίτητο από τους φουτουριστές να ενοποιηθεί η τέχνη με τον πόλεμο, σαν μια προηγμένη εκδήλωση της τεχνολογίας. Στο πρώτο μανιφέστο ο Μαρινέτι είχε κατασκευάσει ένα μύθο για την προέλευση του φουτουριστικού κινήματος (αφηγείται τη στιγμή της αφύπνισής του, όταν, τρέχοντας με το σπορ αυτοκίνητό του, ανατράπηκε στα λασπωμένα νερά ενός αυλακιού των προαστίων, για να αναδυθεί από εκεί αναγεννημένος ως μετασυμβολιστής καλλιτέχνης και φουτουριστής ζωγράφος.

Η θεοποίηση του Μαρινέτι για την προηγμένη βιομηχανικής τεχνολογία και για την αισθητική της μηχανής τον οδήγησε να υποδεχθεί με χαρά το ξέσπασμα του πολέμου, καθώς πίστευε πως θα είχε αποτέλεσμα την ανασυγκρότηση της Ιταλίας αλλά και την απομάκρυνση από την παράδοση και την αστική πολιτιστική υποκειμενικότητα. Ο Μαρινέτι, ακραίως στις απόψεις του, κήρυξε το δικό του πόλεμο ζητώντας την καταστροφή όλων των πολιτιστικών θεσμών. Με τον τρόπο αυτό, έθεσε την φουτουριστική κουλτούρα στην πρώτη γραμμή της νεοαναδυόμενης ρήξης μεταξύ της πρωτοπορίας και της παράδοσης.

Με τον ενστερνισμό του φασισμού από τον Μαρινέτι, ο οποίος μάλιστα έθεσε ανεπιτυχώς υποψηφιότητα για το κοινοβούλιο ως υποψήφιος του Φασιστικού Κόμματος το 1919 και έγινε τελικά σύμβουλος του Μουσολίνι σε θέματα πολιτισμού, αναδεικνύεται ένα από τα βασικά προβλήματα που αντιμετώπιζαν τα πρωτοποριακά κινήματα του 20^{ου} αιώνα. Κι αυτό δεν είναι άλλο από το ποιο δρόμο θα πρέπει να ακολουθήσουν. Τίθεται δίλημμα κατά πόσον οι πρωτοποριακές πρακτικές πρέπει να συνεχίσουν να εντάσσονται στην αστική

δημόσια σφαίρα ή αν πρέπει να αλλάξουν πορεία και να στοχεύσουν στο να συνεισφέρουν στη διαμόρφωση διαφορετικών δημοσίων σφαιρών μαζικής κουλτούρας, ανεξάρτητα από την ιδεολογία πίσω από τις δημόσιες σφαίρες. είτε επρόκειτο για δημόσιες φασιστικές σφαίρες είτε για προλεταριακές δημόσιες σφαίρες, κατά τον στόχο των Ρώσων και σοβιετικών καλλιτεχνών της εποχής.

Από το 1916 και έπειτα ακολούθησαν κάποια γεγονότα που σήμαναν την αρχή του τέλους για το φουτουριστικό κίνημα. Με τον θάνατο του Μποτσίονι σε ατύχημα το 1916, το θάνατο του Σαντ'Ελια στο πεδίο της μάχης το ίδιο έτος και τη ριζική αλλαγή στον πολιτικό και αισθητικό προσανατολισμό των Σεβερίνι και Καρά την ίδια περίπου εποχή, ο φουτουρισμός έχασε τον δρόμο του ως πρωτοποριακό κίνημα. Ο Μαρινέτι ωστόσο συνέχισε να επιδιώκει ένα φουτουριστικό πρόγραμμα στην τέχνη, τη λογοτεχνία και την πολιτική κατά τη διάρκεια της δεκαετίας 1920-1930. Ο Σεβερίνι, ο οποίος ζούσε στο Παρίσι, εγκατέλειψε τις κυβο-ντιβιζιονιστικές εικονογραφικές στρατηγικές του το 1916 και υιοθέτησε καθαρές κλασικές μορφές, εμπνευσμένες από της τέχνη της ιταλικής Αναγέννησης. Επιστρέφοντας στην παράδοση με τον τρόπο αυτό, και χρησιμοποιώντας την ζωγραφική του 15^{ου} αιώνα ως πρότυπο "Ιταλικότητας" υπήρξε προάγγελος της μεταγενέστερης σταδιακής απόσχισης της φασιστικής ιδεολογίας από τις μοντερνιστικές πρακτικές. Αυτή η ιδεολογία του κράτους-έθνους θα επιχειρούσε, αντίθετα, να συνδεθεί με τις ρίζες τοπικών πολιτισμών, των οποίων την προέλευση θα επιδίωκε να ανακτήσει.

Όταν τυχαία ο Καρά γνώρισε τον Τζιόρτζιο ντε Κίρικο σε ένα στρατιωτικό νοσοκομείο στη Φεράρα το 1917, η καλλιτεχνική του πορεία άλλαξε. Ο Καρά έτρεφε ήδη ανησυχίες για το φουτουριστικό κίνημα, μάλιστα είχε γράψει ότι δεν ενδιαφερόταν πλέον για «συναισθηματικά παιχνίδια ηλεκτρολόγου». Από εκεί και πέρα θα στρέψει την προσοχή του στη μορφή, όπως έκανε και ο ντε Κίρικο. Ο Καρά ήταν τόσο ενθουσιασμένος που έβαλε τέλος στα φουτουριστικά του σχέδια και αμέσως επικεντρώθηκε στη *pittura metafisica*. Υπό την έννοια αυτή, η ανακάλυψη του ντε Κίρικο πρέπει να αναγνωρισθεί ως αναπόσπαστο στοιχείο του τρόπου σκέψης της ιταλικής πρωτοπορίας την εποχή εκείνη. Ενδιαφέρθηκε για τη γεωμετρική στερεότητα «πριμιτιβιστών» ζωγράφων όπως ο Ρουσό, και συναρπάστηκε από τους καλλιτέχνες της πρώιμης αναγέννησης Τζιότο και Ουτσέλο. Μάλιστα τους αποκαλούσε «δημιουργούς πλαστικών τραγωδιών». Το

άρθρο του για τον Τζιότο στην εφημερίδα *La Voce* (1915) χαρακτηρίζει τον Τζιότο ως ένα καλλιτέχνη αφοσιωμένο στην «αρχική στερεότητα των πραγμάτων». «Εμείς που πιστεύουμε ότι είμαστε οι μη εκφυλισμένοι απόγονοι μιας μεγάλης φυλής κατασκευαστών», έγραψε ο Καρά στον κατάλογο της έκθεσής του στο Μιλάνο το 1917, «αναζητήσαμε πάντοτε συγκεκριμένες, ουσιαστικές μορφές και όρους για την ιδανική ατμόσφαιρα χωρίς την οποία ένας πίνακας δεν ξεπερνά την επεξεργασμένη τεχνικότητα και την αποσπασματική ανάλυση της εξωτερικής πραγματικότητας». Ουσιαστικά ο Καρά απορρίπτει τον ιμπρεσιονισμό και την φουτουριστική μίμηση των αποτελεσμάτων του. Το 1918, ο Καρά θεωρητικοποίησε τη μέθοδο που είχε αναπτύξει μαζί με τον ντε Κίρικο στο δοκίμιο με τίτλο «Συνεισφορά σε μια νέα μεταφυσική τέχνη».

«Η μεταφυσική μούσα» του Καρά είναι ένα χαρακτηριστικό έργο που αποδεικνύει πόσο είχε αφομοιώσει την οπτική θεματολογία του ντε Κίρικο. Το έργο απεικονίζει το γύψινο ομοίωμα μιας τενίστριας, πάνω στο λοξό σανίδι μιας σκηνής χωρίς βάθος, σε συνδυασμό με τα γεωμετρικά στερεά σώματα και ζωγραφισμένα σκηνικά χαρτών και κτιρίων. Όλοι οι πίνακες που παρουσίασε στην έκθεση στο Μιλάνο ενσάρκωναν την νυχτερινή σιγή των ανακτορικών αυλών και των πλατειών πόλεων που διακόπτεται μόνο από τις μακριές, μεμονωμένες σκιές των έργων του ντε Κίρικο. (Foster, et all, 2013, σελ 96-97)

2.4 ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΑ ΕΡΓΑ ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

*"Για να ζωγραφίσεις μια ανθρώπινη φιγούρα δεν αρκεί να ζωγραφίσεις την φιγούρα
- Χρειάζεται να απεικονίσεις το σύνολο της ατμόσφαιρας που την περιβάλλει"
(Umberto Boccioni)*

Στην τέχνη δεν υπάρχει παρθενογένεση, αντίστοιχα λοιπόν και ο Φουτουρισμός είχε τις επιρροές του, σημαντικότερη εκ των οποίων υπήρξε το κίνημα του *κυβισμού*, ο οποίος είχε κάνει την εμφάνιση του λίγα χρόνια πριν. Όπως έκαναν οι κυβιστές, έτσι και οι φουτουριστές επέλεξαν να απεικονίζουν το αντικείμενο τους από πολλαπλές οπτικές γωνίες, προσπαθώντας να διεισδύσουν στην ουσία του, ξεφεύγοντας από την παραπλανητική για τις αισθήσεις, παραδοσιακή "ρεαλιστική" οπτική.

Οι φουτουριστές όμως γοητεύονταν από την κίνηση, σε αντίθεση με τους κυβιστές που αφιέρωσαν την τέχνη τους στα στατικά έργα. Οι φουτουριστικές δημιουργίες είναι γεμάτες ενέργεια και δυναμισμό. Ενώ ο Κυβισμός επέλεγε συχνά τις νεκρές φύσεις, δηλαδή ποτήρια, τραπέζια, αντικείμενα και φρούτα, ως αντικείμενα απεικόνισης, στον φουτουρισμό δεσπόζουν τα χαρακτηριστικά μιας μοντέρνας πόλης: σύγχρονα κτίρια, εργοστάσια, γρήγορα οχήματα. Το φουτουριστικό κίνημα ήταν το πρώτο που εξύμνησε την σύγχρονη ζωή και τα τεχνολογικά επιτεύγματα.

Τα στατικά έργα που μας παρείχε η τέχνη τότε αποτελούσαν μια ψευδαίσθηση, καθώς στην ζωντανή πραγματικότητα τα πάντα βρίσκονται σε μια ασταμάτητη κίνηση. Δεν υπάρχει παρά ένας "παγκόσμιος δυναμισμός" που διέπει καθετί γύρω μας. Κανένα αντικείμενο δεν είναι απομονωμένο και ξεχωριστό από το περιβάλλον του ή το ένα από το άλλο. Όλα συνδέονται μεταξύ τους με κάποιον τρόπο. Η κίνηση, λοιπόν, δε μπορεί παρά να αποδοθεί τμηματικά, σε εικόνες που συμπλέκονται διαδοχικά η μία με την άλλη και όλες μαζί με το περιβάλλον τους. Ο σκοπός βρίσκεται στο να αποδοθεί μια εικόνα της αληθινής, ουσιαστικής και

βαθύτερης όγης των πραγμάτων.

Ορισμένοι φουτουριστές επέκτειναν το ενδιαφέρον τους και στην φωτογραφία και την επεξεργασία της, εξάλλου από την αρχή του κινήματος οι καλλιτέχνες είχαν εκφράσει το ενδιαφέρον τους για τη φωτογραφία. Χαρακτηριστική η περίπτωση του Anton Giulio Bragaglia, τα έργα του οποίου χαρακτηρίζονται από αυτήν ακριβώς την αίσθηση της διαδοχικής κίνησης, μια ρευστότητα που προσιδιάζει περισσότερο στις αισθήσεις μας, συγκριτικά με τις ακίνητες, στατικές φωτογραφίες που έχουμε συνηθίσει. Ο Bragaglia στην πορεία θα ασχολούνταν εξάλλου και με τον κινηματογράφο, το θέατρο και τον χορό. Ο φουτουρισμός λοιπόν επέκτεινε το πεδίο ενασχόλησης του σε όλες τις τέχνες.



Εικόνα 18 : Έργο του Anton Giulio Bragaglia

Ο φουτουρισμός επεκτάθηκε και στον τομέα της γλυπτικής. Πρωτοπόρος ο σημαντικότερος του ζωγράφος, ο Umberto Boccioni, ο οποίος το 1913 παρουσίασε το έργο του *"Μοναδικές Φόρμες της Συνέχειας στον Χώρο"*. Το αιώνια μεταβαλλόμενο αντικείμενο τώρα πλέον καταλαμβάνει τις τρεις διαστάσεις. Κεντρική η αίσθηση του δυναμισμού, της έλλειψης κάθε ιδέας στατικότητας. (Στάγκος, 2003, σελ 153-154)



Εικόνα 19 : *Unique Forms of Continuity In Space*, Boccioni 1913

Ο Franz Marc, ενθουσιασμένος από την φουτουριστική έκθεση, θα γράψει στο Sturm: «Ο Carrà, Boccioni και ο Severini θα γίνουν ένα ορόσημο στην ιστορία της σύγχρονης ζωγραφικής. Θα φθονήσουμε την Ιταλία και τα παιδιά της και θα κρεμάσουμε τα έργα τους στις πινακοθήκες μας».

Με τις εκθέσεις αυτές που γίνονται στο Παρίσι και στο Βερολίνο, ο φουτουρισμός ξεπερνά τα στενά ιταλικά όρια και έρχεται να παίξει τον ρόλο του στη γενική πορεία της ευρωπαϊκής ζωγραφικής του 20^{ου} αιώνα.

Ρώσικη Πρωτοπορία

Περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη χώρα, στα χρόνια της ακμής του ο φουτουρισμός επηρέασε την ρωσική καλλιτεχνική πρωτοπορία. Ο Vladimir Mayakovsky υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους Ρώσους ποιητές και λογοτέχνες, και βασικός εκπρόσωπος του ρωσικού φουτουρισμού. Άλλοι σημαντικοί εκπρόσωποι του κινήματος ήταν οι Kazimir Malevich, Liubov Popova, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov και ο David Burlyuk.

Οι Ρώσοι φουτουριστές κληρονόμησαν από τους Ιταλούς την αγάπη για την κίνηση, την ταχύτητα και τον δυναμισμό. Η επιρροή του Κυβισμού ήταν εξίσου καθοριστική, σε βαθμό που ο ρωσικός φουτουρισμός καθιερώθηκε με την κοινή ονομασία "Κυβο-φουτουρισμός".



Εικόνα 20 : *The Knifegrinder*, Kazimir Malevich, 1912-3

Το παρελθόν έπαιξε αμφιλεγόμενο, αν όχι εντελώς αρνητικό ρόλο στην σκέψη τους. "Ο Πούσκιν και ο Ντοστογιέφσκι χρειάζεται να πέσουν στη θάλασσα από το ατμόπλοιο του μοντερνισμού". Τέτοιες τολμηρές δηλώσεις συνοδεύονταν από πλήρη άρνηση υποταγής σε οποιαδήποτε μορφή αυθεντίας. Δεν αναγνώριζαν κάποιον ηγέτη στο κίνημα τους, ούτε καν τον Μαρινέτι, που ήταν ο δημιουργός του
Φουτουρισμού.

Όντας εξίσου λογοτεχνικό αλλά και εικαστικό στιλ, ο ρωσικός φουτουρισμός έπαιξε πολύ με τις λέξεις και τα γράμματα. Όπως ο καλλιτέχνης μοιράζει τα χρώματα και τις γραμμές σ' ένα έργο του, επιλέγοντας τι θέλει να βάλει που, ποια πινελιά ταιριάζει σε ποιο σημείο, αντίστοιχα και ο ποιητής θα μπορούσε να τοποθετεί ανάλογα τις λέξεις. Η γραμματική, το συντακτικό και η σύνταξη δεν παίζουν πλέον τον πρωτεύοντα ρόλο - σημασία έχει η αισθητική του κειμένου. Κάπως έτσι διαμορφώθηκαν άφθονοι νεολογισμοί και λέξεις χωρίς σημασία. Ορισμένες φορές οι λέξεις επιλέγονταν όχι για το νόημα τους, μα για τον ήχο τους και μόνο. Το στιλ αυτό ονομάστηκε "zaum".(Γκραιή,1987,σελ 254-255)

Θα μπορούσαμε να βρούμε κάποιους παραλληλισμούς με τα αναρχικά παιχνίδια του Νταντά, ωστόσο πρωτεύοντα ρόλο έπαιξε η έλλειψη νοήματος, το παιχνίδισμα, το ά-λογο.

Οι φουτουριστές είχαν πολύ συγκεκριμένη άποψη ως προς το τι ήθελαν να καταγράψουν, από την άλλη.

Όσον αφορά στον χώρο της ζωγραφικής, η Natalia Goncharova υπήρξε μία από τις εξέχουσες γυναίκες ζωγράφους του Φουτουρισμού, η οποία εγκατέλειψε τη Ρωσία και εγκαταστάθηκε στην Γαλλία. Το έργο της "ο Ποδηλάτης" είναι από τα γνωστότερα του κινήματος. (Γκραιή,1987, σελ 254-257)



Εικόνα 21 : *The Cyclist*, Natalia Goncharova, 1913

Σε πολιτικό επίπεδο ο ρωσικός φουτουρισμός διαχώρισε τη θέση του από τον ιταλικό, καθώς οι συνθήκες ήταν διαφορετικές. Ο Μαγιακόφσκι τάχτηκε σθεναρά ενάντια στην ανελέητη σφαγή του Α Παγκοσμίου Πολέμου και χαιρέτησε με ενθουσιασμό την Ρωσική Επανάσταση του 1917. Στην Επανάσταση οι Ρώσοι φουτουριστές έβλεπαν την ενσάρκωση των ιδανικών τους, για μια νέα εποχή που ανέτειλε, ικανή να παρασύρει την κοινωνία μακριά από τις παραδοσιακές, ξεπερασμένες πρακτικές και αντιλήψεις. Στα πρώτα χρόνια της μετεπαναστατικής Ρωσίας οι Φουτουριστές έχαιραν εκτίμησης και προστασίας από το κράτος των Μπολσεβίκων, όμως με το πέρασμα των χρόνων η πρωτοπορία των φουτουριστών εξασθένησε όσο και οι καλλιτεχνικές ευαισθησίες των Μπολσεβίκων.

2.4.1 Umberto Boccioni

Ο Boccioni, πρωταγωνιστής της φουτουριστικής ζωγραφικής και γενικότερα των πλαστικών αναζητήσεων, παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην πορεία και την εξέλιξη του κινήματος. Ο ίδιος γράφει ότι ο φουτουρισμός ενδιαφέρεται να δώσει «μια νέα τάξη προς την οποία τείνουν όλες οι δυνάμεις του σύγχρονου κόσμου», ότι ο σκοπός που μεθούσε τους φουτουριστές ήταν η απόδοση της ταυτόχρονης έκφρασης όλων των ψυχικών καταστάσεων στην τέχνη τους. Στην καλλιτεχνική του πορεία διαπιστώνεται η στενή σχέση του με τις κατακτήσεις του νεοεμπρεσιονισμού και τους τύπους του «νέου στυλ» αλλά και η παραγωγική προσάρτηση μερικών από τα χαρακτηριστικά του κυβισμού. Ο Μποτσιόνι κατάφερε να δημιουργήσει μια αναφορική, ανεξάρτητη και προσωπική ζωγραφική γλώσσα.

Στο έργο του Μποτσιόνι «Αποχαιρετισμός» (1911) βλέπουμε μια σκηνή αποχαιρετισμού σε ένα σιδηροδρομικό σταθμό. Η απόδοση της σκηνής συνδυάζει την νεοϊμπρεσιονιστική τεχνική με τους μεταϊμπρεσιονιστικούς συμβολικούς υπαινιγμούς και γνωστούς τύπους της κυβιστικής ζωγραφικής γλώσσας. Στο κέντρο του πίνακα, πρωταγωνιστής και κυρίαρχος, τόσο στο φυσικό όσο και στο ανθρώπινο περιβάλλον, παρουσιάζεται σε αποσπασματική κυβιστική απόδοση η ατμομηχανή με τον αριθμό της, ένα κόκκινο φανάρι και τα άλλα τμήματά της. Δεξιά και αριστερά πάλι, αποσπασματικά απεικονίζονται διάφορα πρόσωπα από διαφορετικές οπτικές αφετηρίες, ενώ στο βάθος ξεπροβάλλει ο καπνός της ατμομηχανής, που αποτελεί μια συμβολική πινελιά. Τα καθαρά κυβιστικά στοιχεία, εκτός από την αποσπασματικοποίηση, τα αλληλοσυμπλεκόμενα επίπεδα, ταγωνιώδη σχήματα και τα σκληρά μεταλλικά χρώματα του κέντρου παρουσιάζονται εμφαντικά με τους αριθμούς που χρησιμοποιεί. Πρόκειται για την παρεμβολή ρεαλιστικών τύπων, που χρησιμοποιούνται από το 1911 τόσο από τον Πικάσο όσο και από τον Μπράκ. Κοντά στα κυβιστικά στοιχεία τα καμπυλόγραμμα, ευκίνητα θέματα βρίσκονται καθαρά στις προεκτάσεις των συμβολιστικών τάσεων της τελευταίας δεκαετίας του 19^{ου} αιώνα και το χρώμα κινείται ανάμεσα στον εμπρεσιονισμό και τον μεταϊμπρεσιονισμό.



Εικόνα 22 : *Αποχαιρετισμός*, 1911

Το έργο, τόσο με τα θεματογραφικά του στοιχεία όσο και με την όλη ατμόσφαιρα μεταφέρει τον θεατή στο κέντρο ενός κόσμου όπου οι ανθρώπινες συγκινήσεις συγκρούονται με την μηχανή, αυτό το ψυχρό μεταλλικό τέρας, τα ανθρώπινα αισθήματα με την απρόσωπη μηχανική κίνηση. Ο καλλιτέχνης κατορθώνει να δώσει θετικό περιεχόμενο στην αντίθεση κυβιστικών τύπων και μεταϊμπρεσιονιστικών χαρακτηριστικών, της διανοητικής αποσπασματικοποίησης του μέσου με τα καμπυλόμορφα θέματα και τις ακανόνιστες ελλειψοειδείς γραμμές των πλευρών, που ολοκληρώνονται και από την τονισμένη διαγώνια οργάνωση. Η συγκίνηση του χωρισμού, ο θόρυβος της μηχανής και η κίνηση του σιδηροδρομικού σταθμού, η αντίθεση μεταξύ ανθρώπου και μηχανοποιημένου κόσμου, όχι μόνο κερδίζουν μια μεγαλύτερη αμεσότητα, αλλά με την παρεμβολή του αριθμού παίρνουν ένα καθαρά δραματικό περιεχόμενο.

Έτσι ο Μποτσιόνι μάς δίνει ένα έργο, που όχι μόνο πάει πέρα από την εγκεφαλική σιωπή και την κυριαρχία των στατικών τύπων του κυβισμού, αλλά και μεταβάλλει την ζωγραφική επιφάνεια σε ακουστικές, οπτικές και κινητικές εντυπώσεις, που διακρίνονται για την δύναμή τους. Με τον τρόπο αυτό αποκαλύπτεται θαυμάσια τόσο όλη η ατμόσφαιρα του σταθμού με τον θόρυβο, τον καπνό, το πλήθος που φεύγει ή μένει, όσο και οι αντιδράσεις και οι ψυχικές

συγκινήσεις των ανθρώπων που χωρίζονται. Με τα στοιχεία αυτά έχουμε το πέρασμα από τον κυβισμό στον φουτουρισμό, από την ακινησία στην κίνηση, από την παθητικότητα στον δυναμισμό, που είναι και τα βασικά θέματα του φουτουρισμού. (Χρήστου, 1994, σελ 287-290)

Τα έργα που ζωγραφίζει ο Μποτσίονι τα τελευταία χρόνια της ζωής του και συγκεκριμένα από το 1914 έως το 1916 διακρίνονται από τη μια πλευρά για τον εκφραστικό τους πλούτο και από την άλλη για την προσπάθειά του να πειραματιστεί και προς άλλες κατευθύνσεις. (Χρήστου, 1994, σελ 291)



Εικόνα 23 : *Το Γέλιο*, 1911

2.4.2 Gino Severini

Πολύ κοντά στις προσπάθειες του Μποτσιόνι κινείται και η καλλιτεχνική δημιουργία του φίλου του, του εγκατεστημένου από το 1906 στο Παρίσι Gino Severini, ο οποίος θα μπορούσε να πει κανείς πως είναι η γέφυρα μεταξύ των κυβιστικών αναζητήσεων και των φουτουριστικών τάσεων. Πρόκειται για ένα καλλιτέχνη που επηρεάζεται πρώιμα από τον νεοϊμπρεσιονισμό, συνδέεται στο Παρίσι με τον κύκλο του Bateau-Lavoir και ιδιαίτερα με πνευματικούς ανθρώπους σαν τον Max Jacob και τον Apollinaire και καλλιτέχνες σαν τον Modigliani και ενδιαφέρεται για όλες τις νέες τάσεις.

Η καλλιτεχνική δημιουργία του Σεβερίνι είναι η αφετηρία από τον νεοϊμπρεσιονισμό και η γνωριμία των κυβιστικών τύπων και μετά το 1912, ο προσωπικός συνδυασμός των φουτουριστικών στοιχείων με την κυβιστική ζωγραφική γλώσσα. Αν και τα πιο σημαντικά έργα του εμφανίζονται σαν μια σύνθεση του κυβισμού με τον φουτουρισμό, εντύπωση κάνει πάντα η ανεξαρτησία του στη χρησιμοποίηση των λεπτών ζωντανών χρωμάτων και η κομπογραφική διάθεση, που ασφαλώς συνδέεται με την μεγάλη επαφή του με την γαλλική παράδοση.

Μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά έργα του αποδεικνύουν εύκολα τόσο την εξάρτησή του από την γαλλική τέχνη, όσο και την προσπάθειά του να χρησιμοποιήσει τις νέες σύγχρονες κατακτήσεις. Η ζωγραφική του Σεβερίνι είναι εμπνευσμένη από την πολυτάραχη παριζιάνικη νυχτερινή ζωή, αποτυπώνει σκηνές από τα νυκτερινά κέντρα και γεγονότα της γαλλικής ζωής. Γι' αυτό ο Rocenblum, θα παρατηρήσει:

«Σε μια τέτοια ζωγραφική ο Σεβερίνι, που εργάζεται περισσότερο στο Παρίσι παρά στην Ιταλία, συνεχίζει την γαλλική παράδοση του όψιμου 19^{ου} αιώνα με τις σκηνές των καμπαρέ και θυμίζει τον Degas και τον Seurat και σε λεπτομέρειες».

Μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά έργα της φουτουριστικής περιόδου του είναι το «Δυναμικά ιερογλυφικά του Bal Tabarin» (1912). Εδώ ο καλλιτέχνης με χαρακτηριστικό τρόπο χρησιμοποιεί ένα πολύ γνωστό θέμα από την γαλλική ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα, το οποίο ο ίδιος μεταφράζει σε μια σύνθετη κυβιστική

και φουτουριστική γλώσσα. Κυβιστική αποσπασματικοποίηση, αλληλοδιείσδυση επιπέδων, παρεμβολή γραμμάτων και λέξεων, μαζί με την έμφαση στην κίνηση και την δυναμική τάση, διακρίνονται εύκολα στον πίνακα. Θέματα, όπως ο κύριος με το ψηλό καπέλο κάτω δεξιά, και οι γυναικείες μορφές κάτω αριστερά μεταβάλλονται σε μια σειρά από κινούμενα στοιχεία, που κάνουν την ζωγραφική επιφάνεια εικόνα της κίνησης. Παρατηρούμε λέξεις διεσπαρμένες μέσα στον πίνακα, οι οποίες προσδίδουν μεγαλύτερη αμεσότητα. Εδώ ακόμη και τα καθαρά στατικά χαρακτηριστικά της κυβιστικής ζωγραφικής γλώσσας έχουν μεταβληθεί σε ένα νευρικό κινούμενο σύνολο, που διακρίνεται για την δύναμή του.



Εικόνα 24 : *Bal Tabarin* , 1912

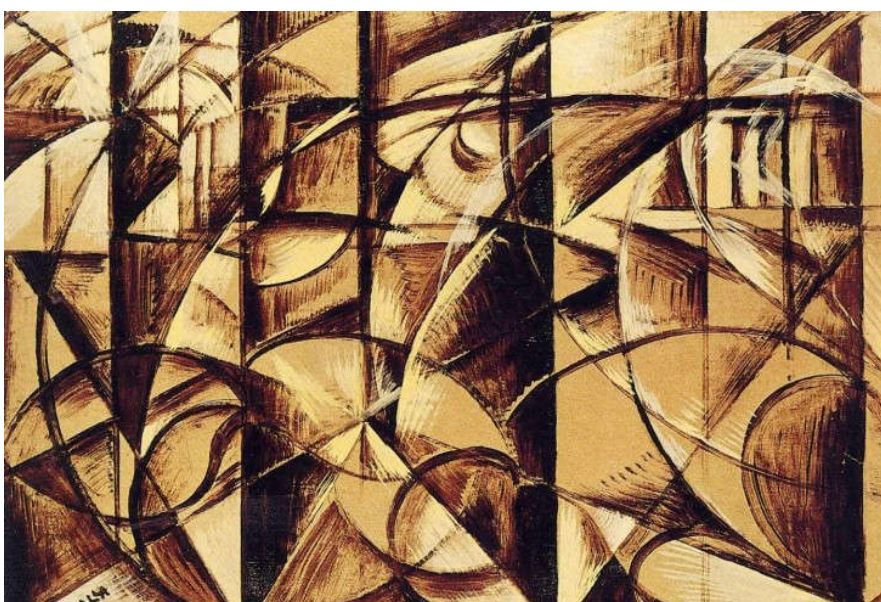
Με ανάλογο τρόπο σε ένα έργο σαν την «Γαλάζια χορεύτρια», που διακρίνεται για τον διακοσμητισμό του, ο καλλιτέχνης μεταφέρει στη ζωγραφική επιφάνεια μια καθαρά υποβλητική φωνή. Εδώ ακόμη διακρίνεται σαφέστερα η προσπάθεια του Σεβερίνι να συνδυάσει νεοϊμπρεσιονιστικά στοιχεία με την ταυτόχρονη απόδοση του κυβισμού και του φουτουρισμού σε ένα σύνολο που επικρατούν οι ευκίνητες μορφές. (Χρήστου,1994, σελ293-296)



Εικόνα 25 : Γαλάζια χορεύτρια, 1912

2.4.3 Giacomo Balla

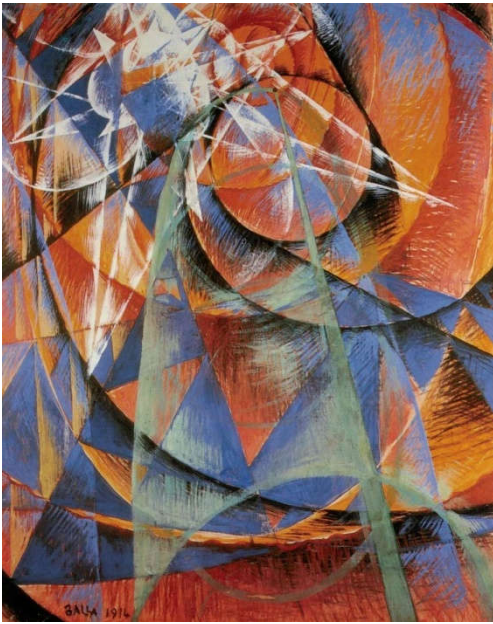
Ο Giacomo Balla, υπήρξε ιδιαίζουσα μορφή στον φουτουριστικό χώρο. Ο Μπάλα ήταν δάσκαλος των Μποτσίονι και Σεβερίνι, που παρασύρθηκε τελικά στον φουτουρισμό από τους μαθητές του. Θα ασχοληθεί έντονα με την απόδοση της κίνησης. Έτσι ο Μπάλα, ο οποίος πριν από το 1910 είναι ένας ζωγράφος που κινείται ανάμεσα στην ακαδημαϊκή ζωγραφική και τον νεοεμπρεσιονισμό, από το 1912 έως το 1916 δίνει μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές φουτουριστικές προσπάθειες. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά φουτουριστικά του έργα είναι το «Αυτοκίνητο που τρέχει» (1912).



Εικόνα 26: *Αυτοκίνητο που τρέχει*, 1912

Σε ένα έργο σαν το «Αυτοκίνητο που τρέχει» ο Μπάλα μεταμορφώνει την ζωγραφική επιφάνεια σε ένα σύστημα από αλληλοτεμνόμενα επίπεδα που μεταβάλλουν σε κινητική εντύπωση το σύνολο. Ακόμη πιο χαρακτηριστικά στο «Αυτοκίνητο και θόρυβος» (1912) ο καλλιτέχνης προχωρεί τόσο μακριά στην διάσταση και την αποσπασματικότητα, την μεταβολή του θέματος σε καθαρά κινητικά φαινόμενα, ώστε πλησιάζει τους τύπους της αφαίρεσης. Στο «Σκυλί με το σχοινί» (1912) ο Μπάλα ενδιαφέρεται για την απόδοση της ταυτόχρονης κίνησης και της αποσύνθεσης που αυτή έχει για συνέπεια, ενώ στο «Ερμής που

περνά μπροστά στον ήλιο» (1914) ενδιαφέρεται για την μορφοποίηση της κίνησης του σύμπαντος. Το έργο επιχειρεί να μας δώσει το σύμπαν σαν αέναη κίνηση, που μορφοποιείται με ένα σύστημα από κυκλικά σχήματα και μια σειρά από ελλειψοειδείς μορφές και τεμνόμενες ακτίνες, ζητάει να εικονίσει τον δυναμισμό της φυσικής δημιουργίας. (Χρήστου,1994, σελ 296-297)



Εικόνα 27 : *Ερμής που περνά μπροστά στον ήλιο* ,1914

2.4.4 Carlo Carra

Από τον κύκλο του φουτουρισμού κινήματος διακρίνεται ακόμη και ο Carlo Carra, ο ευαίσθητος καλλιτέχνης ο οποίος θα ασχοληθεί ιδιαίτερα και θα αναδείξει τη μεταφυσική ζωγραφική αλλά θα στραφεί τα τελευταία του χρόνια και σε ανεξάρτητες αναζητήσεις. Στον Καρά μάλιστα μπορεί κανείς να παρακολουθήσει καλύτερα το πέρασμα από τον κυβισμό στον φουτουρισμό και από εδώ στην μεταφυσική ζωγραφική του De Chirico, την οποία πλουτίζει και με νέα στοιχεία και, τέλος, την επιστροφή σε μια σύνθεση σχηματοποίησης και σύγχρονων τάσεων.

Σε μερικά από τα πιο σημαντικά έργα της φουτουριστικής περιόδου του Καρά μπορεί να μελετήσει κανείς τόσο την χρησιμοποίηση των κυβιστικών τύπων, όσο και το πέρασμα σε μια προσωπική φουτουριστική γλώσσα. Από τα γνωστότερα έργα του η *"Κηδεία του Αναρχικού Γκάλλι"*, στο οποίο βλέπουμε την κλασική, από τότε έως και τώρα σύγκρουση ανάμεσα στους αστυνομικούς και τον κόσμο που συμμετέχει στην πορεία. Το έργο ξεχειλίζει δύναμη, ορμή και ενθουσιασμό. Σχεδόν αισθάνεσαι πως βλέπεις την εξέγερση να εξελίσσεται ολοζώντανη μπροστά στα μάτια σου, με έναν τρόπο πολύ διαφορετικό από παλιότερα έργα που απεικόνιζαν εξεγέρσεις (όπως το πασίγνωστο *"Η Ελευθερία Καθοδηγεί τον Λαό"* του Ντελακρουά). Ο Καρρά υπήρξε αναρχικός ως νεαρός αν και αργότερα θα έκανε στροφή εκατό ογδόντα μοιρών και θα ασπαζόταν και αυτός τις δεξιές, συντηρητικές αντιλήψεις της πλειοψηφίας των Ιταλών φουτουριστών.



Εικόνα 28 : *Κηδεία του Αναρχικού Γκάλλι* , 1910-11

Πιο χαρακτηριστικά, ο Καρά με το έργο του «Τίναγμα του αμαξιού» το «Τραμ», και το «Προκήρυξη για την είσοδο στον πόλεμο» ο Καρά χρησιμοποιεί μια καθαρά φουτουριστική γλώσσα. Στο πρώτο, εκτός από την πλούσια χρωματικότητα που απομακρύνεται από τα γκριζα χρώματα του κυβισμού, ο συνδυασμός αποσπασματικότητας και οργάνωσης είναι που κάνει το σύνολο μια από τις πιο χαρακτηριστικές φουτουριστικές προσπάθειες. Εδώ ο καλλιτέχνης, κοντά σε μια σειρά επαναλήψεις θεμάτων και με την χρησιμοποίηση μιας πολλαπλής προοπτικής, δίνει στο σύνολο ένα εξαιρετικά εκφραστικό πλούτο, που ολοκληρώνεται και με την χρωματική ευαισθησία. Στο « Προκήρυξη για την είσοδο στον πόλεμο», ο Καρά μεταβάλλει τα κολλητά χαρτιά της κυβιστικής γλώσσας σε ένα μέσο προπαγάνδας που διακρίνεται για την εξωτερικότητα και το κάπως θεατρικό πάθος της. Με αποκόμματα εφημερίδων και προγράμματα διαφόρων εκδηλώσεων, με προτάσεις όπως είναι η *Enviivaaa L'Esercito* (Ζήτω ο Στρατός) δημιουργείται ένα σύνολο που σχεδόν κάνει ακουστική εντύπωση στο θέμα. Η συγκρατημένη και σχεδόν πάντα ερμηνευτική χρησιμοποίηση των λέξεων από τον κυβισμό μεταβάλλεται εδώ καθαρά φουτουριστικά σε μια θορυβώδη και πυρετική ατμόσφαιρα, με αποτέλεσμα το σύνολο να είναι περισσότερο προπαγάνδα και λιγότερο τέχνη. Με ένα άλλο έργο από την ίδια περίοδο, τον «Κόκκινο Καβαλάρη», ο Καρά κινείται πάλι πολύ κοντά στην ελαστικότητα του Boccioni, της οποίας επαναλαμβάνει όχι μόνο τα γενικά στοιχεία αλλά και λεπτομερειακά θέματα. Από τα έργα που ζωγραφίζει μετά το 1916, όταν επηρεάζεται από την μεταφυσική ζωγραφική του De Chirico, τα πιο χαρακτηριστικά είναι το «Μεθυσμένος ευγενής» (1916), το «Γιος μου» (1916) και το «Μεταφυσική μούσα» (1917).

Μετά το 1920 ο Καρά στρέφεται προς άλλες κατευθύνσεις στις οποίες επιχειρείται ο συνδυασμός μιας σύγχρονης ευαισθησίας με τύπους και κατακτήσεις του παρελθόντος. Η μελέτη ιδιαίτερα των μεγάλων δασκάλων της πρώιμης αναγέννησης τον φέρνει σε μια ζωγραφική περισσότερο μνημειακών τάσεων και προσωπικής σχηματοποίησης. (Χρήστου ,1994, σελ 297-300)



Εικόνα 29 :Μεταφυσική μούσα ,1917 (De Chirico)

3.1 Ρώσικος Κονστρουκτιβισμός

Ο *κονστρουκτιβισμός* (constructivism) ήταν το τελευταίο σύγχρονο καλλιτεχνικό κίνημα που άνθισε στην Ρωσία τον 20^ο αιώνα. Δανείστηκε ιδέες από τον κυβισμό, τον φουτουρισμό και τον σουπερματισμό. Ωστόσο, η προσέγγιση τους για τη δημιουργία αντικειμένων ήταν τελείως διαφορετική και σύγχρονη. Οι κονστρουκτιβιστές ήθελαν να καταργήσουν την παραδοσιακή σύνθεση του αντικειμένου και να την αντικαταστήσουν με την κατασκευή. Ιδρυτής του κινήματος ήταν ο γλύπτης Vladimir Tatlin.

Ο Τάτλιν άνοιξε τον δρόμο προς την καλλιτεχνική πρωτοπορία και ενέπνευσε και άλλους Ρώσους καλλιτέχνες όπως οι γλύπτες Antoine Pevsner και Naum Gabo. Οι τρεις τους ήταν αυτοί που δημοσίευσαν το Μανιφέστο το 1920, μέσα από το οποίο θεωρείται ότι γεννήθηκε και το όνομα του κινήματος, καθώς χαρακτηριστικά αναφέρουν πως η τέχνη «κατασκευάζεται» (construct). Ένα, επίσης, πολύ γνωστό σύνθημα τους ήταν το «Η Τέχνη στη Ζωή».

Το 1916 ο Alexander Rodchenko άρχισε να εργάζεται μαζί με τον Τάτλιν και το 1920 αποφάνθηκαν πως οι καλλιτέχνες οφείλουν να υπηρετούν την επανάσταση, εφαρμόζοντας πρακτικά την τέχνη τους στην αρχιτεκτονική, την μηχανολογία και το βιομηχανικό σχέδιο. Οι δύο γλύπτες πειραματιστήκαν καλλιτεχνικά μαζί και δημιούργησαν τα πρώτα κινούμενα έργα γλυπτικής.

Μέχρι το 1919 ο Τάτλιν είχε αναγνωριστεί ως εκπρόσωπος της ρωσικής πρωτοπορίας. Όταν το 1919 επισκέφτηκε την «0.10 Τελευταία Φουτουριστική Έκθεση Ζωγραφικής», παρουσίασε στο κοινό τα *Γωνιακά Ανάγλυφα* του. Τα ανάγλυφα αιωρούνταν στον αέρα σε μια γωνία της αίθουσας τοποθετημένα μεταξύ δύο κάθετων τοίχων. Ο θεατής μπορούσε να ξεχωρίσει τους διάφορους τύπους υλικών και τον τρόπο με τον οποίο διατάχθηκε το ένα σε σχέση με το άλλο.



Εικόνα 30 : Γωνιακά Ανάγλυφα, 1919

Παρά το γεγονός ότι οι κυβιστές αλλά και ο Πικάσο είχαν δουλέψει με κατασκευές και κολάζ, το συγκεκριμένο έργο του Τάτλιν έδωσε έμφαση στον χαρακτήρα των υλικών που χρησιμοποίησε και στο ότι το ολοκληρωμένο έργο τέχνης παρέμεινε ένα συμβατικό και φυσικό αντικείμενο.

Όταν ο Tatlin παρουσίασε το μοντέλο του για το *Μνημείο για την Τρίτη Διεθνή* το 1920, ουσιαστικά γεννήθηκε το *κονστρουκτιβιστικό κίνημα*.

Ευρέως γνωστός ως ο «Πύργος του Τάτλιν» (Tatlin's Tower), το πρωτότυπο σπειροειδώς σχηματισμένο κτίριο σχεδιάστηκε με προοπτική να γίνει το κτίριο των γραφείων της κυβέρνησης. Το κτίριο αυτό σχεδιάστηκε για να αποπνέει τον δυναμισμό της Ρωσίας και του Κομμουνισμού. Ουσιαστικά επρόκειτο για ένα μνημείο της Ρωσικής Επανάστασης το οποίο θα ορθωνόταν ψηλότερα και από τον Πύργο του Άιφελ. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι το μοντέρνο αυτό έργο αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους σύγχρονους του Τάτλιν, με αποτέλεσμα ο κονστρουκτιβισμός να αρχίσει από τότε να γίνεται περισσότερο γνωστός. Η Πρώτη Ομάδα Εργασίας των Κονστρουκτιβιστών (First Working Group of Constructivists) συγκροτήθηκε το 1921, με μέλη όπως ο Alexander Rodchenko και Varvara Stepanova. (Γραΐη, 1987, σελ 162)



Εικόνα 31 : *Tatlin's Tower*,

1920

Οι καλλιτέχνες οι οποίοι δέχτηκαν να χαρακτηρίζονται ως «κονστρουκτιβιστές» το 1921, αρχικά πειραματίστηκαν πάνω σε τρισδιάστατες φόρμες. Σύμφωνα με τον Τάτλιν όμως και την φιλοσοφία του περί της «αλήθειας των υλικών», η μορφή, η χρωματισμένη επιφάνεια, η τεχνική της εφαρμογής, το ίδιο το υλικό μπορεί να θεωρηθεί μια αυτόνομη καλλιτεχνική ύπαρξη. Με τον τρόπο αυτό, ο περιγραφικός χαρακτήρας της τέχνης παραχωρεί τη θέση του σε ένα αυθύπαρκτο σύστημα.

Στις αρχές του 1920, οι κονστρουκτιβιστικοί πειραματισμοί των Tatlin και Rodchenko θα λάβουν τέλος, καθώς το ρωσικό επαναστατικό καθεστώς αρχίζει να αποστασιοποιείται από τους αφηρημένους πειραματισμούς και έστρεψε το ενδιαφέρον του στις πιο πρακτικές εφαρμογές. Την περίοδο αυτή αρκετοί καλλιτέχνες που είχαν συνδεθεί με το κονστρουκτιβιστικό κίνημα, έφυγαν από

την Ρωσία. Χαρακτηριστικά ο σπουδαίος ζωγράφος Kandinsky, και οι γλύπτες Naum Gabo, Anton Pevsner εγκατέλειψαν την επαναστατημένη Ρωσία και εγκαταστάθηκαν στη δυτική Ευρώπη, μεταφέροντας τις κονστρουκτιβιστικές ανησυχίες και ιδέες τους.

Βασικότεροι εκπρόσωποι του κινήματος ήταν οι : Vladimir Tatlin, Kasimir Malevich, Alexandra Exter, Robert Adams, Gustav Klutss, Vadim Meller, Alexander Rodchenko, Liubov Popova, Olga Rozanova, Naum Gabo, Varvara Stepanova, Alexander Ventsin. (Βατικιώτης, 2009)

Ο κονστρουκτιβισμός θεώρησε πως η προσεκτική τεχνική ανάλυση των μοντέρνων υλικών θα οδηγούσε στη γέννηση ιδεών που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν στη μαζική παραγωγή, εξυπηρετώντας έτσι τους σκοπούς μιας σύγχρονης κομμουνιστικής κοινωνίας. Το εγχείρημα αυτό δεν πραγματοποιήθηκε, αφού υπήρξαν αγεφύρωτα εμπόδια ως προς τη μετάβαση από το καλλιτεχνικό στούντιο στο εργοστάσιο. Κάποιοι καλλιτέχνες εξακολούθησαν να πιστεύουν στην αξία της αφηρημένης δουλειάς και στην αξία της τέχνης για την τέχνη (art per se), και αυτοί ήταν που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διάδοση του κονστρουκτιβισμού στην Ευρώπη. Κάποιοι άλλοι καλλιτέχνες την ίδια περίοδο προώθησαν μια νέα τάση, γνωστή ως *παραγωγισμός* (Productivism), κατά την οποία οι καλλιτέχνες εργάστηκαν στη βιομηχανία.

Όσον αφορά το κίνημα του ρωσικού κονστρουκτιβισμού, ήρθε σε ύφεση από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, εξαιτίας της φυσικής φθοράς του κινήματος αλλά κυριότερα επειδή το καθεστώς των μπολσεβίκων γινόταν ολοένα αρνητικό και επικριτικό μπροστά στη πρωτοποριακή τέχνη. Παρά την εκπνοή του κινήματος όμως, ο κονστρουκτιβισμός συνέχισε να αποτελεί πηγή έμπνευσης για τους δυτικούς καλλιτέχνες. Δημιουργήθηκε, μάλιστα, ένα κίνημα που ονομάστηκε *Διεθνής Κονστρουκτιβισμός*, ο οποίος άκμασε στη Γερμανία τη δεκαετία του 1920 και η επιρροή του κράτησε μέχρι το 1950.

Βασικά Χαρακτηριστικά

Οι Κονστρουκτιβιστές επικέντρωσαν το ενδιαφέρον τους στην κατασκευή. Τα αντικείμενα σύμφωνα με την κονστρουκτιβιστική θεώρηση έπρεπε να

επικοινωνούν με τη θεμελιώδη ανάλυση των υλικών και την τέχνη που οδηγεί στο σχεδιασμό λειτουργικών αντικειμένων. Οι κονστρουκτιβιστές καλλιτέχνες πίστευαν ότι τα υλικά πρέπει να χρησιμοποιούνται σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά και τις δυνατότητες τους, και με τέτοιο τρόπο ώστε να παρουσιάζονται οι χρήσεις στις οποίες θα μπορούσαν να τεθούν.

Η κονστρουκτιβιστική τέχνη ήθελε να αναδείξει τη συμπεριφορά των υλικών, να αναζητήσει τις διαφορετικές ιδιότητες του ξύλου, του γυαλιού, του μετάλλου. Η μορφή που θα λάμβανε το έργο τέχνης θα υπαγορευόταν από τα υλικά κατασκευής του, και όχι το αντίθετο που συμβαίνει στις παραδοσιακές μορφές τέχνης. Ο καλλιτέχνης δηλαδή μετασχηματίζει τα βασικά υλικά σε κάτι πολύ διαφορετικό και αισθητικά όμορφο. Οι αναζητήσεις αυτές για μερικούς εκτός από αποσκοπούσαν σε σχέδια για την μαζική παραγωγή, ενώ για άλλους πιο ρομαντικούς ήταν ένα νέο και αρχετυπικά μοντέρνο ύφος που εξέφραζε τη δυναμική του σύγχρονου τρόπου ζωής.

Ραχοκοκαλιά του κονστρουκτιβισμού αποτελούσε η επιθυμία της έκφρασης για τον σύγχρονο τρόπο ζωής και τον δυναμισμό που απέπνεε. Η σύγχρονη ζωή και η Ρωσική Επανάσταση έπρεπε να βρουν ένα τρόπο έκφρασης μέσα από την τέχνη και ο κονστρουκτιβισμός ήταν το πλέον καταλληλότερο κίνημα, για να τους εκπροσωπήσει. Οι κονστρουκτιβιστές καλλιτέχνες ανέλαβαν τον ρόλο του «κατασκευαστή» της «νέας ιδανικής κοινωνίας» που θα δώσει ίσες ευκαιρίες στους εργάτες και στους επιστήμονες. Στόχος των καλλιτεχνών ήταν ο κονστρουκτιβισμός να εισέλθει στην μαζική παραγωγή. Γι' αυτό ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με τις διακοσμητικές και εφαρμοσμένες τέχνες, χωρίς να ξεχάσουν όμως και τις παραδοσιακές εικαστικές τέχνες. Έτσι, τα Ανώτερα Τεχνικά Καλλιτεχνικά Εργαστήρια (Higher Technical Artistic Studios -Vkhutemas) άρχισαν να εκπαιδεύουν τους μαθητευόμενους τους στις εφαρμοσμένες τέχνες. Συγκεκριμένα ο Pya Chashnik δημιούργησε ιδιαίτερα κεραμικά, των οποίων χαρακτηριστικό ήταν οι αφηρημένες επίπεδες φόρμες τους, ενώ η Stepanova διερεύνησε το σχέδιο στην υφαντουργία, χρησιμοποιώντας έντονα αφηρημένα μοτίβα. Επίσης ξεχώρισαν οι El Lissitzky και Rodcheco για το γραφιστικό τους σχεδιασμό και την τυπογραφία, όπου χρησιμοποιούσαν έντονους χαρακτήρες και άκαμπτα επίπεδα χρώματος. (Γκραιή, 1987,σελ 271)

3.2 Η Σχολή Μπαουχάους

Το Μπάουχαους γεννήθηκε μαζί με την δημοκρατία της Βαϊμάρης το 1919 και απέπνευσε στα χέρια των Ναζί το 1933. Προέκυψε από το Κίνημα των Τεχνών και των Επαγγελματιών, με τη συγχώνευση της σχολής Τεχνών και Επαγγελματιών της Βαϊμάρης, που είχε ξεκινήσει το 1904 από τον Βέλγο καλλιτέχνη και αρχιτέκτονα της Art Nouveau Ανρί βαν ντε Βέλντε, και της ακαδημίας Καλών Τεχνών της Βαϊμάρης, η οποία αποσχίστηκε από το Μπάουχαους ένα χρόνο αργότερα το 1920.

Στην πρώτη διακήρυξη που δημοσιεύθηκε στη Βαϊμάρη το 1919, υποστηριζόταν με σθένος πως όλες οι τέχνες πρέπει να ενωθούν γύρω από το κτίριο. «Αρχιτέκτονες ζωγράφοι και γλύπτες πρέπει να αναγνωρίσουν ξανά το σύνθετο χαρακτήρα ενός κτιρίου σαν σύνολο. Μόνο τότε θα διαποτιστεί η δουλειά τους με το αρχιτεκτονικό πνεύμα που έχασε απ τη στιγμή που κατάντησε “τέχνη του σαλονιού”. Ας δημιουργήσουμε μια καινούρια συντεχνία τεχνητών, χωρίς τις ταξικές διακρίσεις που ορθώνουν ένα φράγμα υπεροψίας ανάμεσα στον τεχνίτη και στον καλλιτέχνη. Ας συλλάβουμε και ας δημιουργήσουμε μαζί το νέο κτίριο του μέλλοντος που θα συμπεριλάβει την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη ζωγραφική σε μια ενότητα και που θα υψωθεί μια μέρα προς τον ουρανό μέσα από τα χέρια μυριάδων εργατών, σαν το κρυστάλλινο σύμβολο μιας νέας πίστης».

Κατά την ίδρυσή του ο Γκρόπιους όρισε το Μπάουχαους ως ένα «συνολικό σύστημα» με «τη θεωρητική δραστηριότητα μιας ακαδημίας της τέχνης σε συνδυασμό με την πρακτική δραστηριότητα μιας σχολής τεχνών και επαγγελματιών». Επομένως, η ιδέα του Μπάουχαους ήταν να συνενώσει τις επιστήμες των καλών τεχνών και των εφαρμοσμένων τεχνών κάτω από την μια μοναδική επιστήμη, αυτής της δημιουργίας ενός νέου Gesamtkunstwerk ή αλλιώς «συνολικού έργου των τεχνών». Αξίζει να σημειωθεί ότι η σχολή δεν είχε ένα κανονικό τμήμα αρχιτεκτονικής μέχρι το 1927.

Το αρχικό πρόγραμμα σπουδών χωριζόταν σε δυο βασικά μέρη . Το πρώτο μέρος έδινε βάση στην εκπαίδευση σε επαγγελματικά εργαστήρια: γλυπτική, ξυλουργική, μέταλλο, αγγειοπλαστική, υαλογραφία, τοιχογραφία και υφαντουργία (επικεφαλής του τελευταίου αυτού εργαστηρίου ήταν μια σπάνια

γυναίκα δασκάλα, η ταλαντούχα Γκούντα Στέλτζ. Ενώ το δεύτερο μέρος επικεντρωνόταν στην εκπαίδευση σε καλλιτεχνικά «προβλήματα μορφής»: μελέτη της φύσης και των υλικών, μαθήματα με θέματα υλικά, τα εργαλεία, τη δόμηση και την αναπαράσταση, αλλά και τη θεωρία του χώρου του χρώματος και της σύνθεσης. Στο διδακτικό προσωπικό υπήρχαν και κάποιοι διάσημοι καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα, όπως ο Βασίλι Καντίνσκι και ο Πάουλ Κλέε.

Το Μπάουχαους μετατόπισε την παιδαγωγική του από την προβιομηχανική τεχνική στο βιομηχανικό σχέδιο. Η πρώτη στάση ήταν έκδηλη στο πρόγραμμα που είχε εκπονήσει ο Γκρόπιους το 1919, όταν ανακοίνωσε την ίδρυση της σχολής: «Αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι, πρέπει όλοι να επιστρέψουν στα επαγγέλματα».

Η δεύτερη στάση εντοπίζεται το 1923 όταν ο Γκρόπιους διένειμε ένα νέο έγγραφο θέσης στην πρώτη έκθεση Μπάουχαους με τίτλο «Τέχνη και Τεχνολογία: μια νέα ενότητα», με σκοπό να σημειώσει τη νέα προσέγγιση. Ειδικές μελέτες εντοπίζουν τη λεπτή διαφορά της μετατόπισης -ως μια πρόοδο- από μια πρώιμη μεσαιωνική ιδέα του επαγγέλματος σε μια ύστερη βιομηχανική ιδέα του επαγγέλματος. Η πρώτη προωθήθηκε αμέσως μετά τον Α Παγκόσμιο πόλεμο για να ξεφύγει από τον «ντιλεταντισμό» της ακαδημαϊκής τέχνης, να επανενώσει τις καλλιτεχνικές επιστήμες και τις τεχνικές πρακτικές κάτω από το Gesamtkunstwerk αλλά και να επανασυνδέσει τόσο τους καλλιτέχνες με τους τεχνίτες, αλλά και τις δυο αυτές ομάδες με τους εργάτες και τον λαό επίσης. Η δεύτερη σημειώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1920, ως αναγκαία προετοιμασία για τον νέο καλλιτέχνη-σχεδιαστή, σε μια εποχή όπου η βιομηχανική παραγωγή προσπαθούσε να αναγεννηθεί μετά τον πόλεμο.

Η μετατόπιση από τα «επαγγέλματα» στην «βιομηχανία» υπαγορεύθηκε από αντιφατικές δυνάμεις που προϋπήρχαν στο Μπάουχαους. Έτσι περισσότερο από μια αντίθεση προσωπικοτήτων, ο Ίτεν και ο Μοχόλι-Νάγκι αποτελούσαν μια ιστορική αντίφαση, μια διαφορά ανάμεσα στην υποστήριξη των πρώιμων επαγγελμάτων από τον Γκρόπιους και την προσήλωση της αρχιτεκτονικής του στην τεχνολογία. Άλλωστε το Μπάουχαους ήταν ανέκαθεν σοσιαλιστικό αλλά ο σοσιαλισμός του μεταβλήθηκε, καθώς αναπτυσσόταν αυτή η

κοινωνικοοικονομική αντίφαση. Στις αρχές, και ενώ το Μπάουχαους ακολουθούσε μοντέλα του παρελθόντος όπως οι μεσαιωνικές συντεχνίες, διακήρυττε επίσης τη μελλοντική ουτοπία της ένωσης καλλιτεχνών και τεχνιτών στο πλαίσιο της δόμησης. Ωστόσο, στο επόμενο στάδιό του, η φουτουριστική αυτή σημασία έγινε ένας από τους συμπαραγωγούς του βιομηχανικού σχεδίου. Κατά μια έννοια, η ιστορική του αντίφαση αποτυπώνεται στον ίδιο τον όρο «Μπάουχαους»: παρότι, για εμάς σήμερα φέρνει στο νου το μοντερνιστικό σχέδιο (ορθολογική αρχιτεκτονική, σωληνοειδή έπιπλα, τυπογραφικούς χαρακτήρες sans serif και ούτω καθεξής) το όνομά του απορρέει στην πραγματικότητα από το μεσαιωνικό Bauhutte που σημαίνει «μασονική στοά».

Ο ολλανδός ηγέτης του De Stijl Τεό φαν Ντέσμπουργκ είχε επισκεφθεί τη σχολή το 1921-1922 και ο ρώσος κονστρουκτιβιστής Έλ Λισίτσκι πήγε επίσης στη Βαϊμάρη για το «κονστρουκτιβιστικό-ντανταϊστικό συνέδριο». Όμως, η στροφή προς το βιομηχανικό σχέδιο πραγματοποιήθηκε οριστικά με την πρόσληψη του Ούγγρου καλλιτέχνη Λάζλο Μοχόλι-Νάγκι ως δασκάλου το 1923. Το 1925, ύστερα από μια συντριπτική αλλαγή στην περιφερειακή κυβέρνηση της Βαϊμάρης, το Μπάουχαους μεταφέρθηκε βόρεια στη βιομηχανική πόλη Ντεσάου, όπου και ασχολήθηκε βαθύτερα και πιο ουσιαστικά με το βιομηχανικό σχέδιο. Το 1928 ο Ελβετός αρχιτέκτονας Χάνες Μέγερ, ένας αφοσιωμένος μαρξιστής, θα αντικαταστήσει τον Γκρόπιους στην διευθυντική θέση της σχολής και στη διάρκεια της θητείας του, η σχολή θα εκτοξεύσει την εμπορική επιτυχία της.

Ωστόσο, λόγω πολιτικών προβλημάτων ο Μέγερ αντικαταστάθηκε το 1930 από τον γερμανό αρχιτέκτονα Λούντβιγκ Μις βαν ντερ Ρόε, ο οποίος το 1932, ύστερα από μια άλλη συντηρητική αλλαγή στη περιφερική κυβέρνηση, μετέφερε το Μπάουχαους στο Βερολίνο. Ένα χρόνο αργότερα, λίγο μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, οι Ναζί έκλεισαν την σχολή. Το γεγονός ότι το κλείσιμο της σχολής ήταν μια από τις πρώτες πράξεις καταστολής των Ναζί αποδεικνύει την δύναμη της ιδέας Μπάουχαους, η οποία δεν έλαβε τέλος στο σημείο αυτό. Πράγματι, η ιδέα εξαπλώθηκε με την μετανάστευση δασκάλων και σπουδαστών (ο Γκρόπιους για παράδειγμα, ήταν πρόεδρος του τμήματος αρχιτεκτονικής του πανεπιστημίου του Χάρβαρντ από το 1938 έως το 1952). Μεταπολεμικές μετενσαρκώσεις επιχειρήθηκαν στις Ηνωμένες Πολιτείες με πρωτοβουλία του Μοχόλι-Νάγκι, καθώς και στην Ευρώπη, και το Μπάουχαους συνεχίζει τη

μεταθανάτια ζωή του σε ολόκληρη τη Δύση, όχι μόνο σε πολλές σχολές τέχνης και αρχιτεκτονικής, αλλά και στα αναρίθμητα αντίγραφα των επίπλων και προσαρτημάτων του, των συσκευών και των εξαρτημάτων του, των γραμματοσειρών και των σελιδοποιήσεών του. (Foster,et all, 2013, σελ 191-195)

Αν και αυτή η θαυμάσια φιλοδοξία υποσκάφτηκε από τις ακραίες πολιτικές καταστάσεις της εποχής, το Μπάουχαους έγινε και παραμένει πάντα το σύμβολο για κάθε τι το δημιουργικό και εποικοδομητικό σε μια εποχή οικονομικής και πολιτικής σύγχυσης. Στα δεκατέσσερα χρόνια της ύπαρξής του, όχι μόνο εξασφάλισε θέση καθηγητή και πόρους συντήρησης σε καλλιτέχνες σαν τον Κλέε, τον Φάινινγκερ και τον Όσκαρ Σλέμερ, αλλά και καθιέρωσε για πρώτη φορά, μέσα από τα μαθήματα του Γιοχάνες Ίτεν και του Γιόζεφ Άλμπερς τη διδασκαλία του βασικού σχεδίου που μπορούσε να χρησιμεύσει σαν άσκηση για τη μηχανική τέχνη ενός βιομηχανικού πολιτισμού. Για πρώτη φορά στην ιστορία αναπτύχθηκε μια παράλληλη πορεία ανάμεσα στις αρχές της αφηρημένης τέχνης και στις αρχές του σχεδίου μαζικής παραγωγής. (Χέρμπερτ, 1978, σελ 232)

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η πτυχιακή αυτή, είχε στόχο την κατανόηση δύο σπουδαίων μοντέρνων κινημάτων που δεν είναι άλλα από το σουρεαλισμό και τον φουτουρισμό και το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετούνται. Το πέρασμα από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα σηματοδότησε μια νέα εποχή για την τέχνη. Η τάση της εποχής επέβαλλε την αμφισβήτηση της παραδοσιακής τέχνης και υποστήριζε την αυθεντική, καινούρια καλλιτεχνική έκφραση. Ο μοντερνισμός ήταν ένα ευρύ κίνημα που συμπεριλάμβανε τους πρωτοπόρους του πρώτου μισού του 20ου αιώνα με πρωταγωνιστές αρχικά τον φουτουρισμό και μετέπειτα τον σουρεαλισμό. Παρόλο που τα διάφορα μοντέρνα κινήματα ήταν συχνά ασύμβατα μεταξύ τους, ενίοτε και ανταγωνιστικά, κοινός στόχος τους ήταν η απόρριψη του νατουραλισμού και του ακαδημαϊσμού αφενός, και η υπεράσπιση της ακαδημαϊκής τέχνης αφετέρου. Το κοινό νήμα που συνέδεε τα κινήματα ήταν η αναζήτηση απαντήσεων στα θεμελιώδη ερωτήματα για τη φύση της τέχνης και της ανθρώπινης εμπειρίας.

Ο φουτουρισμός αποτέλεσε ύμνο της τεχνολογίας, της σύγχρονης ζωής, της ταχύτητας και της μηχανής. Ο σουρεαλισμός αντίθετα εμπνεύστηκε από το υποσυνείδητο, το όνειρο και την φαντασία. Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι ο σουρεαλισμός αποτελεί τον στυλοβάτη της μοντέρνας τέχνης, καθώς επηρέασε βαθύτατα μεταγενέστερα κινήματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πατρίκ Βάλντμπεργκ, *Σουρεαλισμός, Υποδομή* 1982

Breton Andre., *Υπερρεαλισμός και Ζωγραφική, Ύψιλον* 1981

Bigsby, C.W.E., *Νταντά και Σουρεαλισμός, Ερμής* 1972

Γιατρομανωλάκης Γιώργης, *Ανδρέας Εμπειρικός ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Κέδρος 1983

Tisdall Caroline, *Φουτουρισμός, Υποδομή* 1984

Μάθιου Γκαίηλ, *Νταντά και υπερρεαλισμός*, Καστανιώτης 1999

Καμήλα Γκραίη, *Η Ρωσική Πρωτοπορία, Υποδομή* 1987

Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico: η σύνταξη του μεταφυσικού χώρου, Όπερα* 2001

Νίκη Λοιζίδη, *Ο υπερρεαλισμός στη νεοελληνική ποίηση: η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου, Νεφέλη* 1984

Νίκη Λοιζίδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση: οι μεταφυσικές καταβολές και τα ιδεολογικά αδιέξοδα ενός κινήματος, Νεφέλη* 1987

Χέρμπερτ Ρίντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής, Υποδομή Αθήνα* 1978

Raquet Marcel, *Ρενέ Μαγκρίτ 1896- 1967 : κάνοντας ορατή τη σκέψη*, Γνώση 2004

Μάριο ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, Οδυσσέας 1992

Σαλβαδόρ Νταλί, *Παρανοϊκοκριτική* , Αιγόκερος 1987

Νίκος Στάγκος, *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης: από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003

Χρυσάνθος Χρήστου, *Η ζωγραφική του 20ού αιώνα Τόμος 'Α*, Βανιάς 1994

Χρυσάνθος Χρήστου, *Η ζωγραφική του 20ού αιώνα Τόμος 'Β*, Βανιάς 1993

H.H Arnason, Marla F. Prather, *A History of Modern Art*, fourth edition

Christine Poggi. , *Investing futurism: The Arts and Politics of Artificial Optimism* , Princeton University Press 2009

Hall Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D.

Buchloh. , *Η Τέχνη από το 1900*, Επίκεντρο 2013

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Παρουσίαση του Ντανταϊστικού κινήματος
(<http://arutv.ee.auth.gr/istoriart/artguide/movement-dada.htm>)

Εβίτα Γοργορίνη, «*Το μανιφέστο του υπερρεαλισμού*», Διαθέσιμο σε : ,
<https://frapress.gr/2014/10/manifesto-tou-iperrealismou/> [Ανακτήθηκε 15/10/2014]

Αριάδνη Πολυχρονίου, «*Αφιέρωμα στον Υπερρεαλισμό : Υπερρεαλισμός και Επανάσταση*», Διαθέσιμο σε: <https://frapress.gr/2015/12/afieroma-ston-iperrealismo-iperrealismos-ke-epanastasi/> [Ανακτήθηκε 04/12/15]

Ελένη Ζαρζώνη, «*Marcel Duchamp : τα προκλητικά ready mades ενός δαιμονίου καλλιτέχνη στο πιο ανατρεπτικό κίνημα τέχνης*», Διαθέσιμο σε
(<http://www.artmag.gr/articles/artspot-members-articles/item/5649-marcel-duchamp-%E2%80%9Cready-mades%E2%80%9D>) [Ανακτήθηκε 16/05/2014]

Βιογραφία του Max Ernst <http://www.max-ernst.com/biography.jsp>

Παντελής Βατικιώτης, «*Φουτουρισμός*», Διαθέσιμο σε
<http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/338-foutourismos> [Ανακτήθηκε 14/02/2009]

Παντελής Βατικιώτης, «*Κονστρουκτιβισμός*», Διαθέσιμο σε
(<http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/650-constructivism>)
[Ανακτήθηκε 11/09/2009]

Παρουσίαση του Κονστρουκτιβιστικού κινήματος

<http://arutv.ee.auth.gr/istoriart/artguide/movement-constructivism.htm>

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1 : Marcel Duchamp, *Τροχός Ποδηλάτου* (1913)

<https://www.moma.org/audio/playlist/2/136>

Εικόνα 2 : Marcel Duchamp, *Prelude to a Broken Arm* (1915)

https://www.moma.org/collection/works/105050?locale=en&on_view=1&page=6&with_images=1

Εικόνα 3 : Marcel Duchamp, *Κρήνη* (1917)

<https://hyperallergic.com/370653/centennial-duchamp-fountain-free-admission/>

Εικόνα 4 : Marcel Duchamp, *L. H. O. O. Q.* (1919)

<https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919>

Εικόνα 5 : Max Ernst, *Men Shall Know Nothing of This* (1923)

<http://www.max-ernst.com/men-shall-know-nothing-of-this.jsp>

Εικόνα 6 : Salvador Dali, *Η Εμμονή της Μνήμης* (1931)

<http://artanddesigninspiration.com/surrealism-and-the-impact-of-spanish-painter-printmaker-salvador-dali/>

Εικόνα 7 : Joan Miro, *Το καρναβάλι του Αρλεκίνου* (1925)

<http://modernart20thcentury.pbworks.com/w/page/21602542/%CE%A4%CE%BF%20%CE%BA%CE%B1%CF%81%CE%BD%CE%B1%CE%B2%CE%AC%CE%BB%CE%B9%20%CF%84%CE%BF%CF%85%20%CE%B1%CF%81%CE%BB%CE%B5%CE%BA%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%85%2C%20Joan%20Mir%CF%8C>

Εικόνα 8 : Joan Miro, *Ο Άνθρωπος που πετάει μια πέτρα σε ένα πουλί* (1926)

<https://theartjourneyproject.blogspot.com/2016/08/1893-1983.html>

Εικόνα 9 : Giorgio de Chirico, *Οι Ανησυχητικές Μούσες* (1916)

http://gerontakos.blogspot.com/2011/09/blog-post_6516.html

Εικόνα 10 : Giorgio de Chirico, *Η Κατάκτηση του φιλοσόφου* (1914)

<http://texni-zoi.blogspot.com/2015/12/giorgio-de-chiricothe-gladiator-of-art.html>

Εικόνα 11 : Rene Magritte, *Γκολκόντα* (1953)

<http://www.fertomniavirtus.com/2013/05/08/>

Εικόνα 12 : Rene Magritte, *Ο Βιασμός* (1934)

<http://www.lifo.gr/team/pinakothiki/27391>

Εικόνα 13 : Νίκος Εγγονόπουλος, *Ομηρικό με Ήρωα* (1938)

<https://gr.pinterest.com/pin/368380444498334060/?lp=true>

Εικόνα 14 : Ανδρέας Εμπειρικός, Φωτογραφία, Παρίσι 1953

<https://left.gr/news/me-vlemma-kai-ton-fako-toy-andrea-empeirikoy>

Εικόνα 15 : Ο φωτογράφος Εμπειρικός

<http://www.fotoart.gr/arthra/empeirikos/>

Εικόνα 16 : Antonio Saint' Elia, *La Citta Nuova* (1914)

<https://web.stanford.edu/~kimth/www-mit/mas110/paper1/>

Εικόνα 17 : Φωτογραφία, Οι φουτουριστές ζωγράφοι

<http://www.artsmagazine.com/?p=15617>

Εικόνα 18 : Έργο του Anton Giulio Bragaglia

<http://1.bp.blogspot.com/->

FSIAlebVZdk/UhOIICoqgl/AAAAAAAAAHmg/tyLY_z2Xo5U/s1600/Anton+Giulio+Bragaglia+violin.jpg

Εικόνα 19 : Boccioni, *Unique Forms of Continuity In Space* (1913)

<http://3.bp.blogspot.com/->

eH4Tv7Sg114/UhOLE9TmEI/AAAAAAAAAHnc/g1edIupVK8/s1600/Unique_Forms_of_Continuity_in_Space',_1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg

Εικόνα 20 : Kazimir Malevich, *The Knifegrinder* (1912-3)

<http://4.bp.blogspot.com/-40V4t4rG->

gA/Uh35IGhzHzl/AAAAAAAAHrU/ObI_FnpMozY/s1600/The_Knifegrinder_Kazimir_Malevich.jpeg

Εικόνα 21 : Natalia Goncharova, *The Cyclist* (1913)

<https://www.pinterest.co.uk/pin/378795018636978770/>

Εικόνα 22 : Umberto Boccioni, *Αποχαιρετισμός* (1911)

<https://www.moma.org/collection/works/78648>

Εικόνα 23 : Umberto Boccioni, *Το Γέλιο* (1911)

<https://www.moma.org/collection/works/80199>

Εικόνα 24 : Gino Severini, *Bal Tabarin* (1912)

<https://www.moma.org/collection/works/79419>

Εικόνα 25 : Gino Severini, *Γαλάζια χορεύτρια* (1912)

<https://artic.gr/futurismos-uli-metratrapike-se-energeia/>

Εικόνα 26 : Giacomo Balla, *Αυτοκίνητο που τρέχει* (1912)

<https://www.pinterest.co.uk/pin/332984966184811760/?lp=true>

Εικόνα 27 : Giacomo Balla, *Ερμής που περνά μπροστά στον ήλιο* (1914)

<https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/planet-mercury-passing-in-front-of-the-sun-1914>

Εικόνα 28 : Carlo Carra, *Κηδεία του Αναρχικού Γκάλλι* (1910-11)

<https://wsimag.com/it/arte/32695-il-mito-di-milano-nel-primo-dipinto-futurista>

Εικόνα 29 : Giorgio de Chirico, *Μεταφυσική μούσα* (1917)

<http://www.homohominus.net/tag/%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%BF%CF%82/>

Εικόνα 30 : Vladimir Tatlin, *Γωνιακά Ανάγλυφα* (1919)

<https://www.artsy.net/artwork/vladimir-tatlin-corner-counter-relief>

Εικόνα 31: Vladimir Tatlin, *Tatlin's Tower*(1920)

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>