

Ντάντα και Σουρεαλισμός:

Η απήχησή τους σήμερα στην τέχνη και το design.

**Σύγχρονες εκφάνσεις της “μη λειτουργικότητας” στη
σχεδίαση αντικειμένου και χώρου.**

dpsd08009

Γρηγόριος Βούλγαρης

Επιβλέπων Ειρήνη Λεοντακιανάκου

1ο Μέλος Φλωρεντία Οικονομίδου

2ο Μέλος Χρύσα Μπεζιργιαννίδου

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η διπλωματική εργασία είναι εξ' ολοκλήρου δικό μου έργο και κανένα μέρος της δεν είναι αντιγραμμένο από έντυπες ή ηλεκτρονικές πηγές, μετάφραση από ξενόγλωσσες πηγές και αναπαραγωγή από εργασίες άλλων ερευνητών ή φοιτητών. Όπου έχω βασιστεί σε ιδέες ή κείμενα άλλων, έχω προσπαθήσει με όλες μου τις δυνάμεις να το προσδιορίσω σαφώς μέσα από την καλή χρήση αναφορών ακολουθώντας την ακαδημαϊκή δεοντολογία.

Βούλαρης Γρηγόριος, 10/02/2023, Βερολίνο, Γερμανία



Σύνοψη:

Το Ντάντα (Dada) και ο Σουρεαλισμός υπήρξαν δύο καλλιτεχνικά κινήματα του Μεσοπολέμου που αντιπροσωπεύουν την αντίδραση στο αμιγώς λογικό και λειτουργικό, εξυμνώντας το παράλογο και τις “κρυμμένες πραγματικότητες” των αντικειμένων.

Θα εξερευνήσουμε τους τρόπους με τους οποίους τα κινήματα αυτά επηρέασαν τους σχεδιαστές αντικειμένων και χώρου του 20ου και 21ου αιώνα να αρνηθούν τη λειτουργικότητα (φονξιοναλισμό), την πιο θεμελιώδη αρχή του μοντερνισμού στο design, εισάγοντας στο έργο τους στοιχεία αντίδρασης στην εκλογίκευση, καθώς και ψυχανάλυσης (υποσυνείδητο, εμμονές, χιούμορ) και πώς εκφράστηκαν μέσω της δημιουργίας ανοίκειων ή εξολοκλήρου υπερβατικών συνθηκών.

Εισαγωγή

Η πραγματικότητα και η φαντασία, οι Σοφιστές και οι Τραγικοί, οι Επικούρειοι και οι Στωικοί, ο ορθολογισμός και η παράδοση, η επιστήμη και ο μύθος, το Εγώ και το Υπερεγώ, το σεξ και ο έρως, η βιομηχανική επανάσταση και το Arts & Crafts, ο μοντερνισμός και ο σουρεαλισμός, το λογικό και το παράλογο. Στη φύση υπάρχει η νόμος της Δράσης-Αντίδρασης· το ίδιο και στις ανθρώπινες κοινωνίες, στην ιστορία, στην αρχιτεκτονική ακόμα και στο χώρο του Design. Σε μια εποχή όπου ο ψυχισμός των Ευρωπαίων, καθώς και όλης της υφηλίου, έχει στιγματιστεί από τον πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο, τα κινήματα του Ντάντα και του Σουρεαλισμού σατιρίζουν την πραγματικότητα και δημιουργούν υπερβατικούς χώρους στους οποίους το υποκείμενο ανακαλύπτει τα δικά του νοήματα. Παράλληλα, ο χώρος του design παίρνει σάρκα και οστά με την ίδρυση της σχολής του Bauhaus το 1919. Και ενώ ο φονξιοναλισμός αποτελεί θεμέλιο στον σχεδιασμό, ο πειραματισμός έρχεται να αλλάξει τα δεδομένα και καθημερινά προϊόντα μετατρέπονται σε “αντικείμενα επιθυμίας”.

Στον 20ο και 21ο αιώνα, είναι πλέον αποδεκτό ότι η ανθρώπινη ύπαρξη αποτελείται από δύο ασύγχυτα στοιχεία, το πνεύμα και την ύλη, την ψυχή και το σώμα. Και τα δύο είναι υψίστης σημασίας και θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη σε μια ανθρωποκεντρική σχεδίαση. Τι συμβαίνει όμως όταν το ένα υπερέχει του άλλου; Σημείο αναφοράς αποτελεί ο καναπές “Mae West Lips” από τον Σαλβαδόρ Νταλί (Salvador Dali): «Προσπαθώ να δημιουργήσω φανταστικά πράγματα, μαγικά πράγματα, πράγματα όπως σε ένα όνειρο», δήλωσε ο Σαλβαντόρ Νταλί για το έργο του. «Ο κόσμος χρειάζεται περισσότερη φαντασία». Ο σουρεαλιστής σχεδιαστής, παρομοίως, θα επιχειρήσει να απομονώσει το πνεύμα από την ύλη σε μια δική του απόπειρα αυτοματισμού που θα φέρει στην επιφάνεια συναισθηματική φόρτιση αφηφώντας ή διαστρεβλώνοντας τις αρχές του «σχεδιασμού επικεντρωμένου στο χρήστη». Τέτοιες αρχές έχουν καθιερωθεί στηριζόμενες ως επί το πλείστον στην ψυχολογία του ανθρώπου, επομένως η «κακή» χρήση τους, κόντρα στο διακύβευμα του «ορθού» σχεδιασμού, είναι από μόνη της ικανή να εγείρει το πνεύμα του υποκειμένου που έρχεται σε επαφή με το εν λόγω αντικείμενο, ενώ ήδη από το στάδιο της δημιουργίας δίνει στον σχεδιαστή βαθύτερη σύνδεση με τον απώτερο σκοπό του κανόνα και τις συνέπειες της μη συμμόρφωσης προς αυτόν.

Η τρέχουσα διπλωματική παρουσιάζει τις βασικές αρχές των κινημάτων του Ντάντα και του Σουρεαλισμού, και αναλύει ιστορικά και σημερινά αντικείμενα που ξεπερνούν την αρχή της λειτουργικότητας και της εργονομίας και αγγίζουν ένα κομμάτι της ψυχής του χρήστη.

1ο Κεφάλαιο: Διδάγματα από την Αρχαιότητα

Ο μύθος προϋπήρχε της λογικής. Και ακόμα και όταν η επιστήμη με μαθηματική ακρίβεια εξήγησε φαινόμενα και καταστάσεις, ένα κομμάτι του παρέμεινε πάντα ενεργό. Η ανθρώπινη ανάγκη για εύρεση βαθύτερων νοημάτων υπήρξε, υπάρχει και θα συνεχίσει να υπάρχει. Είναι ο λόγος που οι δυτικοί διαβάζουν τα ζώδια ακόμα και αν γνωρίζουν ότι πρόκειται περί μύθων και ανακρίβειας. Η ιστορία είναι γεμάτη από δράσεις και αντιδράσεις που άλλες φορές γεννούν πόλεμο και άλλες πρόοδο. Αυτή η έντονη αντίφαση γέννησε και την θεωρία του Δυισμού. Ότι δηλαδή ο κόσμος έχει δύο αρχές. Από την αρχαιότητα έως και σήμερα επιλέγουμε να ερμηνεύουμε τον κόσμο συγκρίνοντας πάντα τα άκρα τα όποια έρχονται σε έντονη αντιπαράθεση. Από την αρχαία Ελλάδα όταν πλέον οι πυλώνες της λογικής, της ηθικής και του αξιακού συστήματος ξεκινούν την δόμηση τους, παρουσιάζονται πολιτισμικές αντιφάσεις. Αφορούν την πρόοδο και την παράδοση, τους μύθους και την ιστορία, την επιστήμη και του θεού, το καλό και το κακό.

Την κλασική περίοδο έχουμε τους σοφιστές και τους τραγικούς, τον 4ο αιώνα π.Χ. τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, στην Ελληνιστική εποχή τους Επικούρειους και τους Στωικούς. Τέλος ο Ευημερισμός, ο Δυισμός και η Αστρολογία έρχεται να διαμορφώσει τις αρχές της σημερινής σκέψης και αντίληψης των πραγμάτων. Οι πολιτισμικές αντιφάσεις που αφορούν τον άνθρωπο έχουν πάρει μορφή, τη μορφή που γνωρίζουμε σήμερα και οδηγούνται συνέχεια προς την πρόοδο.

Πώς συσχετίζονται όμως αυτές οι έννοιες με το δικό μας θέμα; Η διασύνδεση προκύπτει από “το νόμο της αντίθεσης”. Δύο αντίθετες απόψεις είναι ικανές να δημιουργήσουν ένα νέο κίνημα, και μια νέα οπτική μέσω της αμφισβήτησης, με τον Ντάντα τρόπο δηλαδή. Κατά συνέπεια το Ντάντα και ο σουρεαλισμός δεν θα είχαν υπάρξει αν δεν προϋπήρχε η έντονη λατρεία προς τον φονξιοναλισμό τον οποίο αμφισβήτησαν.

Στην ελληνική αρχαιότητα η πίστη στους θεούς και το Δωδεκάθεο ξεκίνησε ως η ανάγκη για την εξήγηση φυσικών φαινομένων. Λίγους αιώνες μετά και πιο συγκεκριμένα τον 5ο και 4ο αιώνα π.Χ. την εποχή δηλαδή ανάπτυξης και του Ορθολογισμού μια έντονη πολιτισμική αντιπαλότητα ξεσπά. Ο Ντοντς (Dodds) σε ένα κεφάλαιο του βιβλίου του οι *Έλληνες και το Παράλογο* (1951), γράφει ότι όσο πιο έντονη είναι η επίθεση των διανοουμένων εναντίον του Μύθου τόσο πιο βίαιη γίνεται η αντίθεση του πλήθους. Ο Ντοντς μιλάει για “την τάση προς την οπισθοδρόμηση (repressiveness) της λαϊκής θρησκείας, την εποχή ακριβώς της ακμής του αρχαίου ελληνικού ορθολογισμού: “Τα πρώτα σημάδια της οπισθοδρόμησης αυτής” γράφει, “εμφανίστηκαν στη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, και ως ένα σημείο, οφείλονταν αναμφισβήτητα στον πόλεμο”. Σε δύσκολες στιγμές, οι άνθρωποι βρίσκουν υπερβολικά δύσκολο το δρόμο του Λόγου, γι’ αυτό και καταφεύγουν, όπως αναφέρει και ο Θουκυδίδης, στην ευκολότερη λύση, το Μύθο.

Ο φιλοσοφικός δρόμος που ακολούθησαν οι σοφιστές ήταν μοιραίο να τους απομακρύνει από το λαό. Ο σκεπτικισμός καταστρέφει τα σταθερά σημεία, βάσει των οποίων οι άνθρωποι προσανατολίζουν την συμπεριφορά τους, και αυτό μόνο τα πολύ ισχυρά πνεύματα μπορούν να τα αντέξουν, γιατί μόνο αυτά μπορούν να εφεύρουν τις δικές τους σταθερές. Η διδασκαλία των σοφιστών δεν τους απομάκρυνε απλώς από τον λαό, στην πραγματικότητα, εξώθησε το πλήθος προς την αντίθετη ακριβώς κατεύθυνση. Γιατί, όταν η πίστη στην πατροπαράδοτη θρησκεία διαβρώθηκε οι άνθρωποι κατέφυγαν σε ευκολότερες λύσεις στην καθημερινότητα τους, όπως οι μαντικές τέχνες. Οι αποκλίνουσες λοιπόν, κατευθύνσεις του ορθολογισμού, από τη μια μεριά και

της δεισιδαιμονίας από την άλλη, διευρύνουν συνεχώς το χάσμα μεταξύ διανοούμενων και λαού, έτσι όπως τελικά παρατηρεί ο Ντοντς, *“η επικοινωνία μεταξύ τους να διακοπεί εντελώς”*. Ο Πλάτωνας είναι ο τελευταίος Έλληνας διανοούμενος που φαίνεται να έχει κοινωνικές ρίζες.

Αν λοιπόν ορίσουμε τους Νταντισταίς ως συγχρόνους σκεπτικιστές θα δεχτούμε καλύτερα την ιδιαίτερη υπόσταση τους και γιατί ακόμα και σήμερα δυσκολευόμαστε να κατανοήσουμε το έργο τους. Μέσα από τον αρνητισμό και την αμφισβήτησή τους προκύπτει μια διαφορετική πραγματικότητα και οπτική που δυσκολευόμαστε να δεχτούμε και να αφουγκραστούμε ακόμα και σήμερα.

Την ίδια ακριβώς ιδέα που δημιούργησαν και οι Νταντισταίς δυσκολεύονται να την δεχτούν λίγο καιρό μετά. Και όπως και ο ορθολογισμός λίγο πριν τα Ελληνιστικά χρόνια παρακμάζει έτσι και οι Νταντισταίς εκφυλίζονται ως κίνημα. Ο Ντοντς για να περιγράψει τα προβλήματα του ανθρώπου της εποχής του ορθολογισμού δανείζεται έναν όρο της ψυχολογίας, *“ο φόβος της Ελευθερίας”*. Ο *“Φόβος της Ελευθερίας”* σημαίνει ότι μπροστά στην απεριόριστη ελευθερία του να κινείται στο χώρο και το χρόνο και να επιλέγει το δικό του τρόπο ζωής και τους δικούς του θεούς, το άτομο της Ελληνιστικής εποχής, δείλιασε και φοβήθηκε να αναλάβει τις ευθύνες τους ως *“λογικό ον”*. Έτσι στρέφεται στο παράλογο.

Θα πρέπει να αναφερθεί σε αυτό το σημείο ότι η σύγκριση των Νταντισταίων με τους σοφιστές έχουν ένα κοινό και μια μεγάλη αντίθεση. Η αντίθεση είναι ότι έχουν αντίθετα πιστεύω, οι σοφιστές υποστηρίζουν το *“λογικό ον”* ενώ οι Νταντισταίς υποστηρίζουν την καταστροφή της λογικής αυταπάτης του ανθρώπου. Όμως το κοινό τους είναι ότι και οι δύο αυτές ομάδες υποστηρίζουν μια αντίθετη άποψη στην εποχή τους που τους καθιστά πρωτοπόρους και *“διάνοιες”*.

2ο Κεφάλαιο: Ιδιοτυπίες του Ντάντα

Ντάντα ή νταντά; Το καλλιτεχνικό κίνημα του πρώτου παγκοσμίου πολέμου γνωστό και ως Ντανταϊσμός ξεκίνησε στις αρχές του Φεβρουαρίου του 1916. Ο Ούγκο Μπαλ (Hugo Ball 1886 – 1927), Γερμανός ποιητής και φιλόσοφος που είχε καταφύγει στην Ζυρίχη της Ελβετίας, στα χρόνια του πολέμου και σε μια κακόφημη περιοχή άνοιξε το Καμπαρέ Βολταίρ, ένα ορθόδοξο όπου καλλιτέχνες συναντιόντουσαν για να χορέψουν, να δείξουν τους πίνακές τους και να ακούσουν μουσική. Συχνοί επισκέπτες του μπαρ ήταν και ο Μαρσέλ Γιάνκο (Marcel Janco), ο Τριστάν Τζαρά (Tristan Tzara), ο Ζωρζ Γιάνκο (Georges Janco) και ο Ζαν Χανς Αρπ (Jean Hans Arp). Οι πέντε αυτοί άντρες ένωσαν ότι ένα νέο ριζοσπαστικό κίνημα ήταν έτοιμο να ξεκινήσει και αναζητούσαν ένα όνομα που θα το συνόδευε.

“Ας πάρουμε τη λέξη Ντάντα” πρότεινε ο Μπαλ καθώς έψαχνε σε ένα λεξικό. *“Ταιριάζει απόλυτα στην περίπτωσή μας. Οι πρώτοι ήχοι ενός παιδιού εκφράζουν τον πριμιτιβισμό, το ξεκίνημα από το μηδέν, το νέο στην τέχνη μας”*. - γράφει ο Μπαλ στο προσωπικό του ημερολόγιο.

Λίγο καιρό μετά το Ντάντα απέκτησε τη δική του γκαλερί τη “Galerie Ντάντα” καθώς και το περιοδικό “Ντάντα”. Τα αντίτυπα του περιοδικού, το οποίο ο Τζαρά εξέδιδε, έφτασαν μέχρι το Παρίσι. Μέχρι το τέλος του κινήματος, η ομάδα των Ντανταϊστών σκορπίστηκε στο Παρίσι και την Κολωνία μεταφέροντας τα μηνύματα του κινήματος και γνωστοποιώντας τα περισσότερο.

Όπως αναφέρεται και στα μανιφέστα του κινήματος του 1916 και 1918, σκοπός του Ντάντα ήταν να καταστρέψει τις λογικές αυταπάτες του ανθρώπου και να αποκαταστήσει τη φυσική, άλογη τάξη πραγμάτων. Το Ντάντα ήθελε να αντικαταστήσει τη λογική των ανθρώπων της εποχής με το παράλογο. Το Ντάντα είναι παράλογο όπως η φύση. Δαιμονικό! Το Ντάντα είναι υπέρ της φύσης και κατά της τέχνης, υπέρ της απέραντης αίσθησης και των καθορισμένων μέσων.

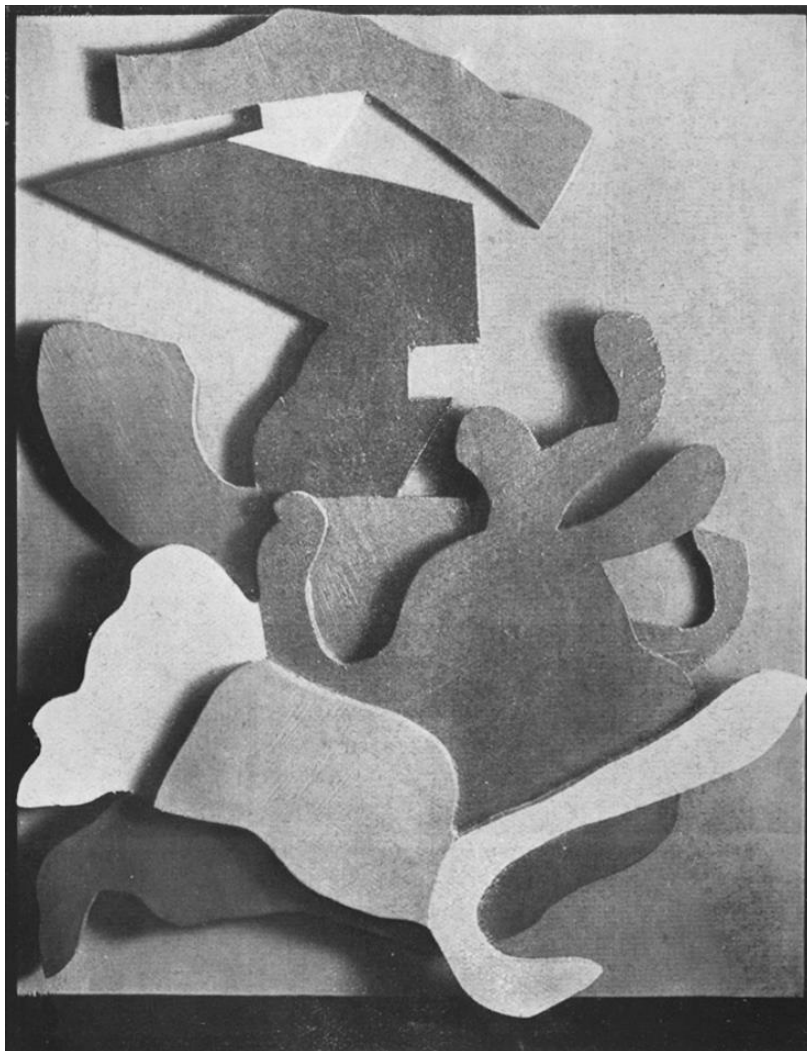
Ντανταϊστές

Σε αντίθεση με τα άλλα ρεύματα που γεννιούνται από την ερμηνεία της πραγματικότητας, το Ντάντα είναι ένα ριζοσπαστικό κίνημα που δημιουργείται από την αμφισβήτηση του παρόντος. Αμφισβητεί τις αξίες και την ίδια την τέχνη. Το ξεκίνημα του κινήματος είναι στη Ζυρίχη, ένα μέρος της Ευρώπης που ο πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος δεν άγγιξε. Το κίνημα αποτελείται από μια ομάδα Ευρωπαίων καλλιτεχνών και ποιητών (Αρπ, Τζαρά, Μπαλ). Παράλληλα στις ΗΠΑ παρόμοιες ιδέες αναπτύσσονται από τους πρωτοπόρους ζωγράφους όπως ο Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp), ο Φράνσις Πικάμπια (Francis Picabia) και ο Μαν Ρει (Man Ray). Η εξάπλωση του κινήματος επηρεάζει ακόμα και τον Γερμανό ζωγράφο Μαξ Ερνστ, ο οποίος δημιουργεί σημαντικά έργα και συμβάλει αργότερα και στο κίνημα του σουρεαλισμού.

Στις 7 Σεπτεμβρίου του 1911 είχε εμπλακεί μαζί με τον Πικάσο στην υπόθεση κλοπής της Μόνα Λίζα. Και οι δύο κατηγορήθηκαν (αδίκως) για κλοπή και συνελήφθησαν από την αστυνομία. Ο Πικάσο αφέθηκε ελεύθερος την ίδια μέρα, ενώ ο Απολλιναίρ ελευθερώθηκε μετά από πέντε ημέρες. Ο **τρομοκρατημένος Απολλιναίρ έγραψε ποιήματα απελπισίας από** τη φυλακή και περιέπεσε σε μελαγχολία. Η σύντομη κράτηση του ήταν ένα ισχυρό σοκ που τον στιγμάτισε τραυματικά. Αμαυρώθηκε σοβαρά η φήμη του και η αξιοπιστία του. Στις 13 Σεπτεμβρίου 1911, η εφημερίδα «Paris Soir» ανέφερε ότι ο Απολλιναίρ είναι ο «αρχηγός διεθνούς σπείρας που έχει έρθει στη Γαλλία με σκοπό να ξαφρίσει τα μουσεία μας».

Ο σουρεαλισμός χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στον πρόλογο του έργου του Απολλιναίρ, *Les Mamelles de Tirésias* (1903) στο οποίο ισχυρίζεται ότι «σφυρηλατεί το σουρεαλιστικό επίθετο». «Όταν ο άνθρωπος ήθελε να μιμηθεί τον δικό του περίπατο, δημιούργησε τον τροχό» αναφέρει ο Απολλιναίρ και επινόησε έτσι τον υπερ-ρεαλισμό χωρίς να το ξέρει.

Χανς Αρπ (Hans Arp 1886-1966) - Ελβετία, Γαλλία και Γερμανία



Ο Χανς Αρπ ήταν ένα από τα ιδρυτικά μέλη του κινήματος Ντάντα. Συγκεκριμένα, ο Αρπ συμμετείχε στενά στην αρχή του κινήματος, στην Ζυρίχη. Η Ελβετία παρέμεινε ουδέτερη κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, και ως αποτέλεσμα έγινε ένα ασφαλές καταφύγιο για πολλούς καλλιτέχνες, εγκαταλείποντας την πολιτική αντίδραση και τη βία του πολέμου. Ο Αρπ ήταν ένας από τους καλλιτέχνες που μετακόμισαν στην Ελβετία και εκείνη την εποχή εκείνος που ασχολήθηκε με το νέο στυλ που θα αποκαλούσε στον εαυτό του Ντάντα. Συνέβαλε στο κίνημα τόσο από τα γλυπτά του όσο και από τους πίνακες του, καθώς και με τα γραπτά έργα του, ποιήματα και δοκίμια. Μέσω της σύνδεσής του με τον Ντάντα, ο Αρπ επιδίωξε να σχηματίσει έναν νέο τύπο κοινωνικού σχολιασμού που υπογράμμισε τη δημιουργία μιας νέας κοινωνίας που βασίζεται στην ακραία αφαίρεση και στο ατομικό νόημα. Ο Αρπ ήταν γνωστός για πολλούς διαφορετικούς τύπους τέχνης: σχεδιασμός ενδυμασίας, ζωγραφική και γλυπτική, ωστόσο εδώ το επίκεντρο είναι κυρίως η ζωγραφική και η γλυπτική του. Κατά τη διάρκεια των χρόνων του Ντάντα, ο Αρπ χρησιμοποιεί μερικές διαφορετικές τεχνικές τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική του, ειδικά στη χρήση κολλάζ και μη παραδοσιακών υλικών.

Ο Αρπ χρησιμοποίησε δύο βασικούς τύπους υλικών για να κατασκευάσει γλυπτά του, γύψο και ξυλόγλυπτα. Τα γλυπτά από γύψο έρχονται σε μια σειρά με τίτλο Human Concretion (1935). Αυτά τα γλυπτά, τα οποία προέρχονται από την μεταπολεμική περίοδο, είναι στρογγυλεμένες αφηρημένες μορφές που συμβολίζουν την απλότητα του παρελθόντος ή αλλιώς το πριμιτίβ, την οποία ο Αρπ θεωρεί ως καλύτερη εποχή. Μέσα από αυτά τα γλυπτά, ο Αρπ προσπάθησε να επανασυνδέσει τους ανθρώπους με τη συναισθηματική πλευρά της ζωής και να εκφράσει συναισθήματα μέσω της τέχνης. Ο Αρπ ένιωθε ότι το συναίσθημα ήταν κάτι που χάθηκε στη σύγχρονη τέχνη και μέσω της εκβιομηχάνισης και της τυποποίησης που έφερε το εργοστάσιο και η μηχανή στη σύγχρονη ζωή.

Ο άλλος κύριος τύπος γλυπτικής που συνέθεσε ο Αρπ αποτελούνταν από κομμάτια ξύλου χτισμένα μαζί σε ένα είδος κολλάζ γλυπτικής. Αυτά τα ανάγλυφα ξύλου κατασκευάστηκαν συχνά από πολλά διαφορετικά κομμάτια ξύλου και αυτό το στυλ χρησιμοποιήθηκε από τον Αρπ καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του. Υπήρχαν δύο κύριοι τύποι ανάγλυφων από ξύλο, εκείνοι στους οποίους τα συνδετικά στοιχεία ήταν κρυμμένα και εκείνοι στους οποίους οι βίδες και τα καρφιά έμειναν ορατά. Και οι δύο αυτοί διαφορετικοί τύποι, επικεντρώθηκαν στα στοιχεία κατασκευής και οικοδόμησης.

Ο Αρπ συνδυάζει τη βιομηχανία με την τέχνη. Αυτό είναι σημαντικό για το Ντάντα επειδή το κίνημα δεν είναι ενάντια στην πρόοδο ή την εκβιομηχάνιση. Ωστόσο, ο Αρπ ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τη διατήρηση ενός χώρου τέχνης, στη νέα κοινωνία. Με την ανάπτυξη της βιομηχανίας και της αυτοματοποίησης η τέχνη γίνεται πιο προσιτή στο κοινό. Αυτά τα έργα συμβολίζουν αυτήν τη σύνδεση μεταξύ τέχνης και βιομηχανίας, διατηρώντας παράλληλα μια θέση ως εξειδικευμένα έργα τέχνης.

Στον άλλο τύπο ανάγλυφου-γλυπτού ο Αρπ επιλέγει να καλύψει τα μέσα κατασκευής. Πολλά από αυτά τα έργα προέρχονται από τη στιγμή που ο Αρπ άρχισε να πειραματίζεται με τη σύνδεση της φύσης και το Ντάντα. Αυτά τα έργα είχαν σκοπό να δείξουν τη σύνδεση μεταξύ της αφαίρεσης του Ντάντα και των συγκεκριμένων μορφών της φύσης. Η χρήση βιομηχανικών στοιχείων είναι κρυμμένη σε αυτά τα ανάγλυφα. Αυτή η ομάδα γλυπτών είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα καθώς είναι μια προσπάθεια του Αρπ να συνδέσει τις φαινομενικά παράλογες ιδέες του Ντάντα με κάτι τόσο λογικό όσο η φύση. Η ενίσχυση του στοιχείου της λογικής μέσω της αφαίρεσης ήταν μια ιδέα για την οποία αγωνίστηκε το Ντάντα.

Παράλληλα με τα γλυπτά του, ο Άρπ συνέβαλε επίσης σημαντικά στους πίνακες του Ντάντα. Στα πρώτα χρόνια του Ντάντα, ο Άρπ υπέστη πολλές διαφορετικές αλλαγές στο στυλ καθώς εξελίχθηκε προς την αφαίρεση. Ξεκίνησε με τη χρήση μιας δομής σαν πλέγμα που ήταν αρκετά άκαμπτη και στη συνέχεια μετέβη στη χρήση σχεδόν αποκλειστικά ρευστών γραμμών πριν μετακινηθεί στο κολλάζ. Αυτή η εξέλιξη έδειξε την αλλαγή που υπέστη ολόκληρο το κίνημα, καθώς απομακρύνθηκε από τα παλιά στυλ και τους κανόνες. Τα κολλάζ είναι τα έργα για τα οποία ο Άρπ είναι γνωστός, τα οποία κατασκευάστηκαν από λίγα μόνο στοιχεία των παλαιότερων ζωγραφικών του έργων και την επεξεργασία έργων που έγιναν σε συνεργασία με άλλους καλλιτέχνες. Με τη σύζυγό του, τη Σοφί Τάουμπερ δημιούργησαν κολλάζ τα οποία κατασκευάστηκαν τόσο από παραδοσιακά όσο και από μη παραδοσιακά στοιχεία τέχνης και κάλυψαν μια μεγάλη ποικιλία θεμάτων. Χρησιμοποιήθηκαν από τον Άρπ για να δείξουν πώς η αναδιάταξη των πραγμάτων μπορεί να αλλάξει το νόημά τους. Η χρήση του κολλάζ επίσης σήμαινε ότι τα πράγματα δεν ήταν τόσο συγκεκριμένα στη φύση όπως οι άνθρωποι τα έχουν ρυθμίσει, για παράδειγμα εφημερίδες και άλλα κοινά οικιακά αντικείμενα θα μπορούσαν να είναι τέχνη αν εξεταστούν από διαφορετική οπτική γωνία.

Το επίπεδο συνεργασίας μεταξύ του Άρπ και της γυναίκας του ήταν τόσο υψηλό που πολλά από τα έργα τους κατά τη διάρκεια του γάμου τους αποδίδονται και στους δύο καλλιτέχνες.

Τα έργα του Hans Άρπ είχαν μεγάλη επιρροή στην ίδρυση και την προώθηση του κινήματος του Ντάντα. Μαζί με την επιρροή της συζύγου του, προσπάθησε να μεταφέρει το συναίσθημα και την ατομικότητα που σχετίζεται με την τέχνη και το άγχος ότι η τέχνη δεν ήταν απλώς για αισθητική απόλαυση. Ο Άρπ προσπάθησε σε όλα του τα έργα να ενισχύσει την ιδέα μιας αναμόρφωσης των παλαιών κοινωνικών δομών και περιορισμών, και να πάει σε μια εντελώς νέα κατεύθυνση που επικεντρώθηκε στην ατομική δημιουργικότητα και την ελευθερία και πολύ λιγότερο στις καθολικές αλήθειες.

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

Ο Ούγκο Μπαλ έγραψε το πρώτο μανιφέστο του Ντάντα το 1916. Αυτό το μανιφέστο ήταν το αποκορύφωμα των συναισθημάτων του σχετικά με τον πόλεμο και την κοινωνία. Το μανιφέστο ασχολείται με την τρομερή κατάσταση της κοινωνίας, καθώς και την αμφισβήτηση του για την προηγούμενη φιλοσοφία.

Ασχολήθηκε άμεσα με το κίνημα για περίπου δύο χρόνια. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου εργάστηκε ως δημοσιογράφος για το Die Freie Zeitung. Η εμπλοκή του με το Cabaret Voltaire συνδέεται επίσης στενά με την ιστορική σημασία του Ντάντα. Ο Ούγκο Μπαλ ήταν Γερμανός καλλιτέχνης που εστίασε τη δημιουργικότητά του στις παραστατικές τέχνες. Άνοιξε το Cabaret Voltaire έναν χώρο καλλιτεχνικών παραστάσεων που έγινε, ουσιαστικά, η αρχή του κινήματος του Ντάντα. Το Cabaret Voltaire άνοιξε στις 5 Φεβρουαρίου 1916 στη Ζυρίχη της Ελβετίας. Οι παραστάσεις ξεχώρισαν για τον ριζοσπαστικό μηδενισμό και την εικονοκλαστική ιδεολογία του κινήματος.

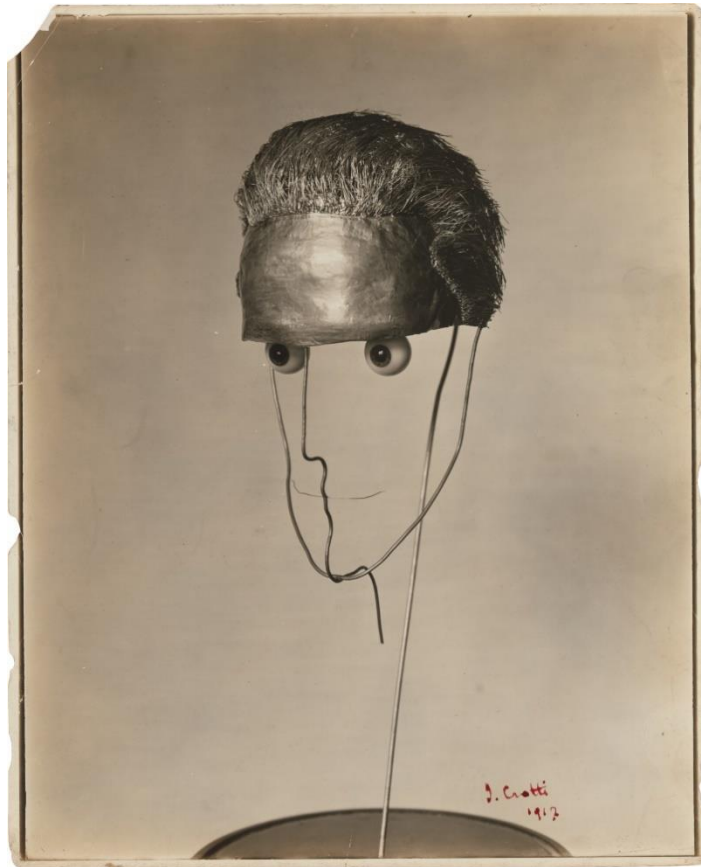
Η τοποθεσία που έγινε το The Cabaret Voltaire, Spiegelgasse 1, φιλοξένησε ήδη ένα λογοτεχνικό καφέ. Του δόθηκε το πίσω δωμάτιο, από τον ιδιοκτήτη, για να φιλοξενήσουν πρωτοποριακές παραστάσεις. Αυτές οι παραστάσεις περιλάμβαναν συνήθως έναν συνδυασμό χορού, υποκριτικής, απαγγελίας και μουσικής. Το Cabaret δεν έμεινε για πολύ καιρό ανοιχτό. Παρόλα αυτά φιλοξένησε σημαντικές παραστάσεις και διάσημους καλλιτέχνες. Το Cabaret Voltaire είναι ανοιχτό σήμερα. Τώρα είναι μουσείο, κατάστημα δώρων και καφενείο. Μερικές φορές, υπάρχουν ακόμα παραστάσεις στο πίσω μέρος εάν παρευρεθείτε τη σωστή νύχτα.

Ο Ούγκο Μπαλ παρουσίασε την ηχητική του ποίηση του, στο Cabaret Voltaire. Αυτές οι αναγνώσεις έδωσαν παράδειγμα για το τι ήταν ο Ντάντα. Οι Ντανταϊστες ήταν νέοι, ακατανόητοι, ειρωνικοί, αλλά και εξαιρετικά αυτοσυνείδητοι για τον σκοπό τους. Ο σκοπός του Ντάντα ήταν να αναδείξει την τρέλα που συνέβαινε στην κοινωνία.

Το Sound Poetry συνδυάζει τη λογοτεχνική σύνθεση με τρόπο που δημιουργεί ένα νέο είδος γλώσσας. Οι ήχοι ακούγονται, αλλά δεν έχουν νοηματική σημασία εκτός από τη μουσική τους. Ο Μπαλ είπε ότι η ακατανόητη φύση της ποίησής του, του θύμιζαν την πριμιτίβ γλώσσα των παιδιών. Οι λέξεις έκαναν βγάζουν ήχους αλλά δεν είχαν καμία πραγματική σημασία στα αυτιά του.

Ο Μπαλ πέθανε το 1927, μόλις 41 ετών. Ξεχάστηκε ως επί το πλείστον από τον κόσμο της τέχνης. Σχεδόν 100 χρόνια αργότερα, οι λάτρεις της τέχνης και οι ιστορικοί μπορούν να κοιτάξουν πίσω το έργο του και να τον αναγνωρίσουν για την επιτυχία του.

Ζαν Κροτύ (Jean Crotti 1878-1958) - Γαλλία



Ο Jean Joseph Crotti γεννήθηκε στο Bulle, ένα μικρό χωριό έξω από το Fribourg στην Γαλλόφωνη Ελβετία. Μεγάλωσε στην ύπαιθρο έως ότου ο πατέρας του μετέφερε την οικογένεια στο Fribourg όπου ξεκίνησε μια επιχείρηση ζωγραφικής σπιτιών. Ο Κροτύ αναμενόταν να εργαστεί σε αυτήν την επιχείρηση αφού ο πατέρας του αποφάσισε να υποστηρίξει μόνο την ανώτερη εκπαίδευση του μεγαλύτερου αδερφού του Αντρέ. Παρά τις επιθυμίες του πατέρα του, ο Κροτύ σπούδασε στη Σχολή Διακοσμητικών Τεχνών στο Μόναχο το 1896 και το 1900 μαθήτευσε σε έναν σχεδιαστή σκηνικών. Το 1901, πιθανώς χρηματοδοτούμενος από τον André που είχε γίνει γιατρός, ο Κροτύ παρακολούθησε την Académie Julian στο Παρίσι. Μέχρι το 1912, όταν άρχισε να εργάζεται στο κυβιστικό στιλ, η ζωγραφική του Κροτύ έδειχνε τις επιρροές του πριμιτιβισμού και του φωβισμού.

Το 1915, αναζητώντας ένα μέρος για να ζήσει και να εργαστεί μακριά από την απογοητευτική κατάσταση στο Παρίσι που προκλήθηκε από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Κροτύ και η σύζυγός του Υβόν Σαστέλ ταξίδεψαν στις Ηνωμένες Πολιτείες, επισκεπτόμενοι πρώτα τον αδελφό του Κροτύ στο Οχάιο και έπειτα εγκαταστάθηκαν στη Νέα Υόρκη. Εκεί, ο Κροτύ παρακολούθησε τις βραδινές συγκεντρώσεις καλλιτεχνών και διανοούμενων στο διαμέρισμα των Γουόλτερ και Λουίζ Άρενσμπεργκ, συλλεκτών μοντέρνας τέχνης και του κέντρου της πρωτοπορίας της Νέας Υόρκης. Έγινε φίλος με τον Πικάμπια όπου και μοιράστηκαν ένα στούντιο όλο το φθινόπωρο / χειμώνα 1915-1916 με τον Ντυσάν, ο οποίος τότε άρχισε να εργάζεται στο The Large Glass. Ο Κροτύ περιέγραψε αργότερα τον αισθητικό και προσωπικό του μετασχηματισμό στη Νέα Υόρκη ως μια

στιγμή της αναπαραγωγής του Ντάντα, δηλώνοντας θριαμβευτικά: «*Το 1915 Γέννηση του Ζαν Κροτύ 2 με αυτόματη αναπαραγωγή και παράδοση και χωρίς ομφάλιο λώρο*».

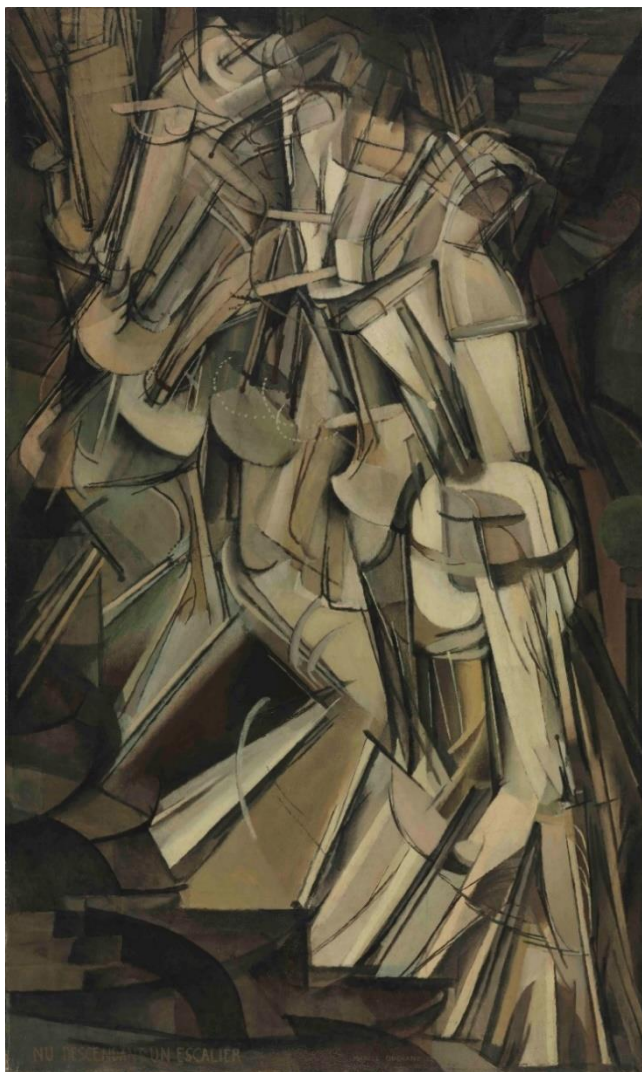
Στη γκαλερί Montross το 1916, τρεις από τις κατασκευές του Κροτύ, κατασκευασμένες από βαμμένο γυαλί, μέταλλο και αντικείμενα που βρέθηκαν, εκτέθηκαν σε μια ομαδική παράσταση με τα έργα των Ντυσάν, Άλμπερτ Γκλεζ και Ζαν Μέσινγκερ. Η παράσταση προκάλεσε σημαντικές αντιπαραθέσεις μεταξύ κριτικών της τέχνης, πολλές από τις οποίες αφορούσαν το πορτρέτο του Ντυσάν, το οποίο αν και δέθηκε επίθεση ως αστείο προς το κοινό, επαινέθηκε για την ομοιότητά του με το θέμα του. Δίνοντας έμφαση στο ευφυές όραμα του Duchamp, η κατασκευή μεταλλικών και συρμάτων του Crotti παρουσίαζε εξέχοντα γυάλινα μάτια που κοιτούσαν κάτω από ένα γλυπτό φρύδι.

Ο Κροτύ επέστρεψε στο Παρίσι, μεταφέροντας νέα και χαιρετισμούς από την οικογένεια Ντυσάν και από Νέα Υόρκη. Λίγο αργότερα, ο Κροτύ ερωτεύτηκε την αδερφή του Ντυσάν, τη Σουζάν, την οποία παντρεύτηκε το 1919. (Εν τω μεταξύ, ο Ντυσάν είχε ξεκινήσει μια σχέση με την πρώην σύζυγο του Κροτύ, Yvonne.) Τον Ιανουάριο του 1920, ο Κροτύ και η Σουζάν, μαζί με τους Πικάμπια και Ριμπμόντ - Οι Dessaignes, υπέβαλαν το έργο τους στα πρώτα μεταπολεμικά Salon des indépendants, χρησιμοποιώντας αυτή τη μεγάλη πολιτιστική εκδήλωση για να εισάγουν το Ντάντα στο Παρίσι.

Ενώ ο Κροτύ και η Σουζάν Ντυσάν συνδέθηκαν με το Ντάντα καθ' όλη τη διάρκεια του 1920, μια κοινή έκθεση του Απριλίου του 1921 στο Galerie Montaigne, ήταν επίσης η πρώτη ένδειξη του σταδιακού διαχωρισμού τους από την ομάδα. Ο Αντρέ Σαλμόν, ένας ποιητής-κριτικός και αντι-ντανταϊστής που έγραψε το δοκίμιο του καταλόγου που συνόδευε την έκθεση, περιέγραψε τον φίλο του Κροτύ ως καλλιτέχνη αφιερωμένο στην παράδοση και στην αποκατάσταση μιας θρησκευτικής τέχνης. Η έκθεση του Απριλίου περιλάμβανε επίσης την πρώτη δημόσια χρήση της λέξης **ταμπού**, η οποία, εμπνευσμένη από τη μυστική εμπειρία του Κροτύ στη Βιέννη νωρίτερα εκείνο το έτος, θα γίνει αργότερα το όνομα της «νέας θρησκείας» του. Μέχρι τον Ιούλιο, είχε επισημοποιήσει το αμφιλεγόμενο διάλειμμα του με τον Ντάντα, αποκαλώντας τον εαυτό του «TABU-NTANTA ή NTANTA-TUBU».

Ο Κροτύ συνέχισε να ζωγραφίζει στα τελευταία του χρόνια και στη δεκαετία του 1950 επέστρεψε σε μοτίβα αλληλεπικαλυπτόμενων κύκλων και τροχιών που θυμίζουν τα έργα του TABU του 1921-1922. Ακόμα απασχολημένος με το σπάσιμο "του νήματος που μας ενώνει στην ύλη", ο Κροτύ ονόμασε αυτά τα νέα έργα "κοσμική" ζωγραφική. Αυτός και ο μεγαλύτερος αδερφός του André πέθαναν την ίδια ημέρα το 1958.

Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp 1887-1968) - Γαλλία και Η.Π.Α



Ενσωματώνοντας τη διάνοια των λογοτεχνικών συγχρόνων του Μαρσέλ Προυστ και Τζέιμς Τζόις, ο Ντυσάν έχει περιγραφεί εύστοχα από τον ζωγράφο Willem de Kooning ως “ένα άτομο”. Ο Jasper Johns έχει γράψει για το έργο του ως «πεδίο όπου η γλώσσα, η σκέψη και το όραμα δρουν το ένα στο άλλο». Ο Ντυσάν είχε τεράστιο αντίκτυπο στην τέχνη του εικοστού αιώνα. Μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, είχε απορρίψει το έργο πολλών συναδέλφων του καλλιτεχνών ως “αμφιβληστροειδής τέχνη”, με σκοπό, δηλαδή, μόνο να ευχαριστήσει το μάτι. Αντ’ αυτού, ο Ντυσάν ήθελε να βάλει την τέχνη πίσω στην υπηρεσία του νου όπως ο ίδιος είχε δηλώσει.

Γεννημένος στη Νορμανδία της βόρειας Γαλλίας, ο Ντυσάν ταξίδεψε μεταξύ της Ευρώπης και των Ηνωμένων Πολιτειών για μεγάλο μέρος της ζωής του. Η αρχική του πορεία προς τη μοντέρνα τέχνη ακολούθησε τις τάσεις των συγχρόνων του, με τους πρώτους πίνακες του στην τεχνοτροπία του Σεζάν και των Ιμπρεσιονιστών, ενώ μετά το 1910 το έργο του αντικατοπτρίζει μια στροφή προς τον κυβισμό. Ένα από τα πιο σημαντικά έργα του, το *Nude Descending a Staircase* (1912), ωστόσο, αντικατοπτρίζει τη διαφορούμενη σχέση του Ντυσάν με τον Κυβισμό. Υιοθέτησε την περιορισμένη παλέτα των κυβικών ζωγραφιών, αλλά η αναζωογονητική του μορφή είναι σε κατάσταση αέναης κίνησης-ένα πολύ διαφορετικό αποτέλεσμα από τον Πικάσο και τον Αναλυτικό

Κυβισμό του Μπράκ που κράτησε τις φιγούρες σφιχτά στη θέση τους. Προκαλώντας αρνητικές αντιδράσεις ακόμη και από το παρισινό *avant-garde*, ο πίνακας απορρίφθηκε από το *Salon des Indépendants* τόσο για τον τίτλο του όσο και για τη μηχανιστική, απάνθρωπη απόδοση του γυναικείου γυμνού. Το επόμενο έτος, προκάλεσε διαμάχη στο *New York Armory Show*, βοηθώντας να καθιερωθεί η φήμη του Ντυσάν ως προκλητικού στο εξωτερικό και ανοίγοντας το δρόμο για την άφιξή του στη Νέα Υόρκη δύο χρόνια αργότερα.

Η ανατροπή παραδοσιακών ή αποδεκτών τρόπων καλλιτεχνικής παραγωγής με ειρωνεία και σάτιρα είναι χαρακτηριστικό της θρυλικής καριέρας του Ντυσάν. Η πιο εντυπωσιακή, εικονοκλαστική χειρονομία του, το έτοιμο αντικείμενο (*readymade*), είναι αναμφισβήτητη η πιο σημαντική επιρροή που έφερε στη δημιουργική διαδικασία των καλλιτεχνών του αιώνα. Ο Ντυσάν, ωστόσο, δεν αντιλαμβάνεται τη δουλειά του με έτοιμα αντικείμενα αλλά ως ένα ριζοσπαστικό πείραμα, εν μέρει επειδή θεωρούσε το χρώμα ως βιομηχανικά κατασκευασμένο προϊόν, και ως εκ τούτου τη ζωγραφική ως «υποβοηθούμενη-έτοιμη». Επιπλέον, είχε ήδη αρχίσει να ενσωματώνει τυχαίες πράξεις στην πρακτική του και έτσι είχε ήδη αρχίσει να παραδίδει τον καλλιτεχνικό έλεγχο και να εξουσιοδοτήσει άλλους παράγοντες να καθορίσουν ο χαρακτήρας ενός έργου τέχνης. Με το *Bicycle Wheel*, το πρώτο *readymade*, ο Ντυσάν προχώρησε σε μια δημιουργική διαδικασία που ήταν αντίθετη με την καλλιτεχνική ικανότητα. Ήθελε να αποστασιοποιηθεί από τους παραδοσιακούς τρόπους ζωγραφικής σε μια προσπάθεια να τονίσει την εννοιολογική αξία ενός έργου τέχνης, να παραπλανήσει τον θεατή μέσω ειρωνείας και λεκτικών πνευματισμών αντί να βασίζεται σε τεχνική ή αισθητική γοητεία. Το αντικείμενο έγινε έργο τέχνης επειδή ο καλλιτέχνης είχε αποφασίσει ότι θα οριστεί ως τέτοιο. Ο τροχός ποδηλάτου αποτελείται από ένα πιρούνι και τον τροχό ενός κοινού ποδηλάτου που στηρίζεται σε ένα συνηθισμένο σκαμνί. Η καθημερινή, καθημερινή φύση αυτών των αντικειμένων μαζικής παραγωγής είναι ακριβώς ο λόγος για τον οποίο η Ντυσάν τα επέλεξε. Μεταγενέστερα έργα θα περιλάμβαναν ένα φτυάρι χιονιού, ένα ουρητήριο και ένα, για να αναφέρουμε μερικά. Ως αποτέλεσμα, εξασφάλισε ότι οι καρποί της σύγχρονης βιομηχανικής ζωής θα αποτελούσαν γόνιμο πόρο στην παραγωγή έργων τέχνης.

Η τέχνη του Ντυσάν απευθύνεται στον έντονα μη παραδοσιακό κριτικό χαρακτήρα του κινήματος του Ντάντα. Το έργο του μπορεί εύκολα να γίνει κατανοητό ως προάγγελος αυτής της επαναστατικής ευαισθησίας, η οποία επιδίωξε ενεργά να υπονομεύσει τις κυρίαρχες αξίες του συντηρητισμού που διέπουν την Ευρώπη και που διαιωνίζει την καταστροφική πραγματικότητα του πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Στη Νέα Υόρκη, στον κύκλο του Francis Picabia, ενός καλλιτέχνη και συγγραφέα της Γαλλίας-Κούβας, και του Αμερικανού ζωγράφου και φωτογράφου Man Ray, καθώς και των αμερικανών συλλεκτών Katherine Dreier και Louise και Walter Arensberg. Η φύση του Νεοϋορκέζικου Ντάντα ήταν, εμφανώς, λιγότερο πολιτική από το Ευρωπαϊκό. Αντίθετα, σατιρικά έργα όπως το έτοιμο *Fountain* του Ντυσάν (1917) δοκίμασαν τα όρια της δημόσιας αισθητικής και τα όρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας, παραβιάζοντάς τα στον κόσμο της τέχνης. Τα έργα του Ντυσάν αντικατοπτρίζουν την ευαισθησία του καλλιτέχνη. Η χρήση της ειρωνείας, των λογοπαιγνίων και του παράδοξου έβαλε στα έργα χιούμορ, ενώ του επέτρεπε να σχολιάσει τα κυρίαρχα πολιτικά και οικονομικά συστήματα της εποχής του.

Παρόλο που στη δεκαετία του 1920, ο Ντυσάν παραιτήθηκε από την τέχνη για να παίξει σκάκι για το υπόλοιπο της ζωής του, ποτέ δεν υποχώρησε πλήρως από τον πεμπτουσία του ως καλλιτέχνης-προβοκάτορας. Ο Ντυσάν συνδέεται με πολλά καλλιτεχνικά κινήματα, από τον Κυβισμό έως τον Ντάντα έως τον Σουρεαλισμό και άνοιξε το δρόμο για μεταγενέστερα στυλ όπως το *Pop* (Andy Warhol), το *Minimalism* (Robert Morris) και το *Conceptualism* (Sol LeWitt). Ένας παραγωγικός καλλιτέχνης, η μεγαλύτερη συμβολή του στην ιστορία της τέχνης έγκειται στην

ικανότητά του να αμφισβητεί, να προειδοποιεί, να ασκεί κριτική και να ξεγελά παιχνιδιάρικα τους υπάρχοντες κανόνες.

Ραούλ Χάουσμμαν (Raoul Hausmann 1886-1971) - Γερμανία



Ο Ραούλ Χάουσμμαν γεννήθηκε στις 12 Ιουλίου 1886, στη Βιέννη. Το 1900, σε ηλικία δεκατεσσάρων ετών, ο Χάουσμμαν μετακόμισε με την οικογένειά του στο Βερολίνο, όπου ανέλαβε τις πρώτες του καλλιτεχνικές σπουδές υπό την εποπτεία του πατέρα του. Η συνάντηση του Χάουσμμαν με την εξπρεσιονιστική ζωγραφική το 1912, την οποία είδε στην πρωτοποριακή γκαλερί Sturm της Herwarth Walden, αποδείχθηκε καθοριστικής σημασίας για την καλλιτεχνική του ανάπτυξη. Παράγει τις πρώτες εξπρεσιονιστικές λιθογραφίες και ξυλογραφίες του στο ατελιέ του εξπρεσιονιστή ζωγράφου Ernst Heckel και δημοσίευσε τα πρώτα του κείμενα στο περιοδικό του Herwarth Walden, που ονομάστηκε **Der Sturm**. Ο Χάουσμμαν παρέμεινε ενεργός στους εξπρεσιονιστικούς κύκλους έως το 1917, δημοσιεύοντας δύο δοκίμια που σχετίζονται με τη σχέση μεταξύ καλλιτεχνικής παραγωγής, ανθρώπινης υποκειμενικότητας και πνεύματος στο *Die Aktion* του Franz Pfemfert, ένα περιοδικό γνωστό για την αριστερή, αντιμιλιταριστική στάση του.

Ως Αυστριακός-γεννημένος πολίτης που ζει στη Γερμανία, ο Χάουσμμαν δεν είχε στρατολογηθεί σε στρατιωτική θητεία και, ως εκ τούτου, σώθηκε από τις καταστροφικές πολεμικές εμπειρίες που επηρέασαν τόσους πολλούς συμμαθητές του. Ωστόσο, η αρχική του στάση απέναντι στον πόλεμο ήταν χαρακτηριστική της εξπρεσιονιστικής γενιάς στο ότι πίστευε ότι η καταστροφή στα πεδία της μάχης είχε υπόσχεση για ένα ζωτικό μέλλον, καταστρέφοντας τις παγιωμένες κοινωνικές δομές

των Βιλελμινίων και ανοίγοντας το δρόμο για έναν νέο κόσμο. Το 1916 ο Χάουσμμαν γνώρισε τους δύο άντρες των οποίων ο ριζοσπαστισμός τροφοδότησε αυτήν την ιδέα μιας νέας αρχής, δηλαδή του ψυχαναλυτή Όττο Γκρος, ο οποίος θεώρησε την ψυχανάλυση ως προπαρασκευαστική εργασία για μια επανάσταση, και τον αναρχικό εξπρεσιονιστή συγγραφέα Φραντς Γιουνγκ, ο οποίος ήταν μαθητής του Γκρος και ακούραστος αναγνώστης του Γουόλτ Γουίτμαν. Εμπνευσμένο από το έργο του Γκρος and Γιουνγκ, καθώς και από τα κείμενα των Γουίτμαν και Νίτσε, ο Χάουσμμαν κατάλαβε ότι ήταν πρωτοπόρος για τη γέννηση του νέου άνδρα. Η έννοια της καταστροφής ως μια πράξη της δημιουργίας ήταν το σημείο εκκίνησης για Χάουσμμαν του *Dadasophy*, θεωρητική συμβολή του στο Ντάντα του Βερολίνου.

Ως Ντάντα-σοφός, και συνιδρυτής του Club Dada στο Βερολίνο, ο Χάουσμμαν έγραψε αρκετά βασικά κείμενα του Ντάντα, όπως το «Μανιφέστο Ντάντα» με τον Ρίτσαρντ Χέλσεντμπεκ και το φυλλάδιο των δεκαέξι σελίδων *Club Dada* με τους Γιουνγκ και Χέλσεντμπεκ. Επιμελήθηκε επίσης το περιοδικό *Der Dada*. Από το 1919 και μετά, ο Χάουσμμαν ετοίμασε τον μεγάλο παγκόσμιο άτλαντα *Ντάντασο*. Επιπλέον, ο Χάουσμμαν διαδραμάτισε κεντρικό ρόλο στη διοργάνωση εκδηλώσεων Ντάντα, συμπεριλαμβανομένης της Πρώτης Διεθνούς Έκθεσης Ντάντα με τον Τζον Χάρτφελτ και τον Ζορζ Γκρο και πολυάριθμα ζευγάρια Ντάντα και *Soirées* στο Βερολίνο, συχνά σε συνεργασία με τον Γιόχαν Μπάντερ, και έξι περιηγήσεις από τον Ιανουάριο έως τον Μάρτιο του 1920, ταξιδεύοντας μαζί με τον Μπάντερ και τον Χέλσεντμπεκ στη Δρέσδη, το Αμβούργο, τη Λειψία, το Tepplitz, το Schöna, την Πράγα και το Karlsbad.

Οι καλλιτεχνικές συνεισφορές του Χάουσμμαν στο Ντάντα ήταν σκόπιμα εκλεκτικές, με αποτέλεσμα να θολώνουν τα όρια μεταξύ της εικαστικής τέχνης, της ποίησης, της μουσικής και του χορού. Τα «οπτοφωνικά» ποιήματά του στις αρχές του 1918 συνδυάζουν λυρικά κείμενα με εκφραστική τυπογραφία, επιμένοντας στον ρόλο της γλώσσας τόσο ως οπτικό όσο και ως ακουστικό καλλιτεχνικό μέσο.

Μετά τη δέσμευσή του με το Ντάντα, ο Χάουσμμαν επικεντρώθηκε κυρίως στη φωτογραφία, παράγοντας πορτρέτα, γυμνά και τοπία. Ο Χάουσμμαν έφυγε από τη Γερμανία το 1933, μεταναστεύοντας στην Ίμπιζα όπου οι φωτογραφίες του αντικατοπτρίζουν μια ρομαντική λαχτάρα για την προέλευση, εστιάζοντας στα εθνογραφικά και μορφολογικά στοιχεία της τοπογραφίας στην Ίμπιζα. Από το 1939 έως το 1944, ο Χάουσμμαν έζησε παράνομα στο Peyrat-le-Château της Γαλλίας, με την εβραϊκής καταγωγής σύζυγό του Hedwig, née Mankiewitz. Δημοσίευσε βιβλία και δοκίμια για το Ντάντα μετά τον πόλεμο, όπως ο *Κουρίρ Ντάντα*, το 1958 και ο *Αμ Ανφανγκ Πόλεμος Ντάντα* [At the Beginning Was Ντάντα], 1972. Ο Ραούλ Χάουζμαν πέθανε την 1η Φεβρουαρίου 1971, στη Λιμόζ της Γαλλίας.

Μαρσέλ Γιανκό (Marcel Janko 1895-1984) – Ελβετία



Ο Μάρσελ Γιανκό γεννήθηκε το 1895 στο Βουκουρέστι. Το 1915 ξεκίνησε τις σπουδές του αρχιτεκτονικής στη Ζυρίχη, όπου γνώρισε τους μελλοντικούς του φίλους, τον καλλιτέχνη Αρπ και τον ποιητή Tristan Tzara.

Το 1917 έγινε ένα από τα πρώτα μέλη του διάσημου κινήματος του Ντάντα. Στη συνέχεια ταξίδεψε στο Παρίσι όπου συναντήθηκε για πρώτη φορά με σουρεαλιστές καλλιτέχνες. Έγινε ιδιαίτερα δραστήριος σε καλλιτεχνικούς και πολιτιστικούς κύκλους.

Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο Μάρσελ Γιανκό αποφάσισε ότι θα αισθανόταν πιο ασφαλής στο Ισραήλ, όπου μετανάστευσε το 1941. Μόλις έφτασε εκεί, περιβάλλεται από θαυμαστές και έγινε σεβαστός δάσκαλος. Ήταν ένας από τους ιδρυτές του σημαντικού ισραηλινού καλλιτεχνικού κινήματος, «New Horizons» και ο επικεφαλής του διάσημου καλλιτέχνη Ein-Hod στους λόφους του όρους Carmel κοντά στη Χάιφα. Το Ισραήλ, στα πρόθυρα να γίνει έθνος, ήταν πηγή έμπνευσης νέων θεμάτων: ο πόλεμος, οι στρατιώτες που πολεμούν, η ανατολική εβραϊκή

κοινότητα και άλλα. Ο Μάρσελ Γιανκό παρουσίασε στη Νέα Υόρκη, το Παρίσι, το Μιλάνο, το Τελ Αβίβ και συμμετείχε στη Μπιενάλε της Βενετίας και στη Μπιενάλε του Σάο Πάολο. Πέθανε το 1984.

Φράνσις Πικαμπιά (Francis Picabia) - Γαλλία και Η.Π.Α



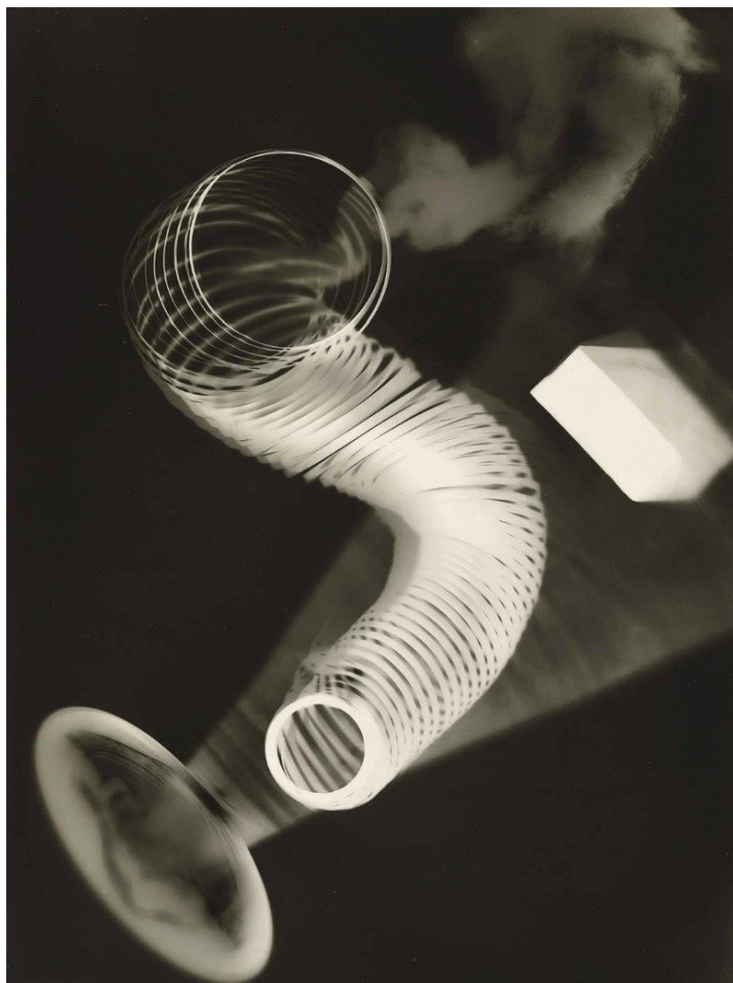
Το 1922, ο Πικαμπιά έγραψε: «Αν θέλετε να έχετε καθαρές ιδέες, αλλάξτε τις σαν πουκάμισα». Η τολμηρή και ευρηματική καριέρα του, η οποία διήρκεσε σχεδόν 50 χρόνια, περιλάμβανε τη ζωγραφική, την ποίηση, και τον κινηματογράφο. Αν και παραμένει πιο γνωστός ως Ντανταϊστής, το έργο του κυμαίνεται από την ιμπρεσιονιστική ζωγραφική έως τη ριζοσπαστική αφαίρεση, από την εικονοκλαστική πρόκληση έως τον ψευδοκλασικισμό και από τη ζωγραφική που βασίζεται στη φωτογραφία έως την Art Informel. Απολάμβανε τη φιλονικία, κάνοντας τακτικές σχέσεις με τον τύπο ως μέρος της κατασκευής του καλλιτεχνικού του προφίλ.

Γεννημένος στο Παρίσι το 1879, ο Πικάμπια πήρε το όνομά του ως καθυστερημένος ιμπρεσιονιστής ζωγράφος το 1905. Το φθινόπωρο του 1912, εξέθεσε μια ομάδα μεγάλων αφαιρέσεων, συμπεριλαμβανομένων των *The Spring* και *Dances at the Spring*. Μαζί με τα έργα «*Αμορφα, φύγκα σε δύο χρώματα*» του Φράντισεκ Κούπκα και «*Γυναίκα στο μπλε*» του Fernand Léger, οι καμβάδες του Πικάμπια σηματοδότησαν την άφιξη της μη αντικειμενικής ζωγραφικής στο Παρίσι. Αυτή η στυλιστική αλλαγή ήταν η πρώτη από πολλές απότομες μεταπηδήσεις από ένα ύφος σε άλλο, που θα χαρακτήριζαν το σύνολο της καριέρας του, ενώ οι κριτικοί θα καταδίκασαν το νέο έργο ως «άσχημο» και «ακατανόητο».

Ενώ ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος μαινόταν στην Ευρώπη, ο Πικάμπια ζήτησε εξορία στο εξωτερικό στη Νέα Υόρκη, τη Βαρκελώνη και την Ελβετία. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, οι δραστηριότητές του ως εκδότης του περιοδικού 391 συνέπεσαν με την εμφάνιση της μηχανής στο οπτικό του έργο. Όπως και στο "*M'Amenez-y*", τα σκληρά, μετωπικά αντικείμενα, που συχνά αντιγράφηκαν από επιστημονικά περιοδικά και αποδόθηκαν με ακρίβεια σε βιομηχανικά χρώματα, πήραν το επίκεντρο. Άρχισε επίσης να πιάνει τις συνθέσεις του με λέξεις και φράσεις. Μετά τον πόλεμο, ο Πικάμπια επέστρεψε στο Παρίσι και το κίνημα του Ντάντα, με επικεφαλής τον Τριστάν Τζάρα, προσγειώθηκε εκεί αμέσως μετά, πυροδοτώντας μήνες παραστάσεων, πάρτι και μαχών με τον Τύπο σε μια ολοκληρωτική επίθεση στην κουλτούρα του ορθολογισμού, την οποία οι Ντανταϊστές θεωρούσαν υπεύθυνη για τον πόλεμο.

Ο Πικάμπια συνέχισε να αλλάζει στυλ και να πειραματίζεται με ανορθόδοξα υλικά. Παρόλο που παραιτήθηκε από τον Ντάντα το 1921, ορισμένα δόγματα αυτού του κινήματος επέμειναν στο έργο του, συμπεριλαμβανομένης της απαλλοτρίωσης του νοήματος των εικόνων: σε μια από τις τελευταίες στυλιστικές φάσεις του, αντιγράφει και ανασυνδυάζει φωτογραφίες περιοδικών σε νέες, ζωγραφισμένες συνθέσεις, όπως στο *Πορτρέτο ενός ζευγαριού*. Ο Πικάμπια αμφισβήτησε το νόημα και τον σκοπό της τέχνης, ακόμη και όταν την εξασκούσε. Το 1949, ο Ντυσάν περιέγραψε την καριέρα του Πικάμπια ως «καλειδοσκοπική σειρά καλλιτεχνικών εμπειριών». Χαρακτηρίζεται από μια συνεπή ασυνέπεια, ότι η καριέρα συνεχίζει να αμφισβητεί τις παραδοσιακές αφηγήσεις του μοντερνισμού.

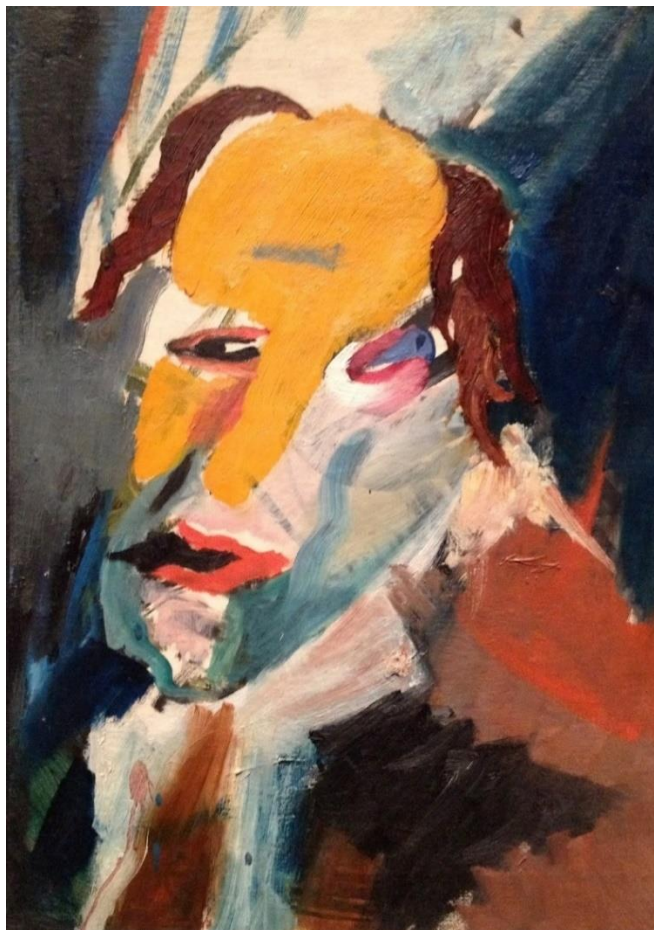
Μαν Ρέι (Man Ray 1890-1976) - Γαλλία και Η.Π.Α



Ο Μαν Ρέι ήταν Αμερικανός καλλιτέχνης avant-garde και ηγετική προσωπικότητα στα κινήματα του Ντάντα και του Σουρεαλισμού. Πρωτοπόρος στη ζωγραφική, την ταινία και το κολλάζ, ο Μαν Ρέι είναι γνωστός για τις ασπρόμαυρες φωτογραφίες του. Το *Larmes (Tears)* (1930-1932) είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα των ευφάνταστων φωτογραφιών του, με μια γυναίκα με γυάλινα σταγονίδια τοποθετημένα στο πρόσωπό της που μοιάζουν με δάκρυα. Γεννημένος ως Emmanuel Radnitsky στις 27 Αυγούστου 1890 στη Νότια Φιλαδέλφεια, PA, η οικογένεια καλλιτεχνών μετακόμισε στο Μπρούκλιν της Νέας Υόρκης, όταν ήταν νέος. Ενώ ζούσε στη Νέα Υόρκη, ο Μαν Ρέι γνώρισε τον Marcel Ντυσάν και αγάπησε τη φωτογραφία μέσω της σχέσης του με τον Alfred Stieglitz. «Το Ντάντα δε θα επιβιώσει στη Νέα Υόρκη», έγραψε στο *New York Ντάντα* που εξέδωσε το 1920 με τον Ντυσάν. «Η ίδια η πόλη είναι Ντάντα, και δε θα ανεχθεί αντίζηλο». Το 1921, ο καλλιτέχνης μετακόμισε στο Παρίσι, όπου εντάχθηκε στη γαλλική ομάδα των Αρπ και Max Ernst. Αφού περίμενε τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο στη Νέα Υόρκη, ο Μαν Ρέι θα επέστρεφε στην Ευρώπη το 1951. Η δημοφιλής αυτοβιογραφία του *Self Portrait* δημοσιεύτηκε το 1963. Ο Μαν Ρέι πέθανε στις 18 Νοεμβρίου 1976 στο Παρίσι της Γαλλίας. Σήμερα, τα έργα του καλλιτέχνη φιλοξενούνται στις συλλογές του Μουσείου J. Paul Getty στο Λος Άντζελες, της

Εθνικής Πινακοθήκης Τέχνης στην Ουάσιγκτον, DC, του Μουσείου d'Orsay στο Παρίσι και του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη, μεταξύ άλλων.

Χανς Ρίχτερ (Hans Richter 1888-1976) - Ελβετία



Ο Hans Richter ήταν Γερμανός καλλιτέχνης και σκηνοθέτης γνωστός για τον ρόλο του στο κίνημα του Ντάντα. Ο Ρίχτερ ήταν αφοσιωμένος στο να σπάσει τις συμβάσεις της ιστορίας της τέχνης για να βρει νέες γνώσεις για τη δημιουργία. «Η ζωή που ακολουθήσαμε, οι ομάδες μας και οι πράξεις ηρωισμού μας, οι προκλήσεις μας, όσο κι αν ήταν» πολεμικές και επιθετικές, ήταν μέρος μιας ακούραστης προσπάθειας για μια αντι-τέχνη, έναν νέο τρόπο σκέψης, αίσθησης και γνώσης», Είπε κάποτε. Γεννήθηκε ο Johannes Siegfried Richter στις 6 Απριλίου 1888 στο Βερολίνο της Γερμανίας από μια πλούσια εβραϊκή οικογένεια, σπούδασε τέχνη ως νεαρός παρά τις αμφιβολίες του πατέρα του. Το 1914, στρατολογήθηκε στο γερμανικό στρατό για να πολεμήσει στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, όπου τραυματίστηκε στη μάχη. Εστάλη για να ανακάμψει σε ιατρική εγκατάσταση στη Ζυρίχη, όπου και γνώρισε τους Ντανταϊστές Hugo Ball, Tristan Tzara και Jean (Hans) Αρπ. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, γνώρισε επίσης τον σουηδό σκηνοθέτη Viking Eggeling , με τον οποίο ο Ρίχτερ συνεργάστηκε σε μια σειρά από πρωτοποριακές αφηρημένες

ταινίες. Αναγκασμένος να αποφύγει τη δίωξη από το ναζιστικό καθεστώς κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, ο Ρίχτερ ταξίδεψε στη Σοβιετική Ένωση και στη συνέχεια στις Ηνωμένες Πολιτείες για να δραπετεύσει. Πέρασε τα τελευταία του χρόνια στο Κοννέκτικατ, επέστρεψε στη ζωγραφική και δημοσίευσε το βιβλίο Ντάντα: Art and Anti-Artto 1965. Ο Ρίχτερ πέθανε την 1η Φεβρουαρίου 1976 στο Minusio της Ελβετίας. Σήμερα, τα έργα του καλλιτέχνη βρίσκονται στις συλλογές του Μουσείου Hirshhorn και του Γλυπτικού Κήπου στην Ουάσιγκτον, DC, στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη και στη Συλλογή Peggy Guggenheim στη Βενετία, μεταξύ άλλων.

Τριστάν Τζαρά (Tristan Tzara 1896-1963) – Ελβετία



Ο ποιητής και ακούραστα ενεργητικός προπαγανδιστής για το Ντάντα, Τριστάν Τζαρά, του οποίου το όνομα ήταν Σάμουελ Ρόζενστοκ, γεννήθηκε σε μια ευημερούσα εβραϊκή οικογένεια στη Ρουμανία. Παρακολούθησε ένα γαλλικό ιδιωτικό σχολείο στο Βουκουρέστι ως νεαρός. Στο γυμνάσιο συναντήθηκε με την Ίον Βινέα και τον Μάρσελ Τζάνκο , και οι δύο μοιράστηκαν το ενδιαφέρον του για τη γαλλική ποίηση. Μαζί ίδρυσαν το λογοτεχνικό περιοδικό *Simbolul* , στο οποίο ο Τζαρά, με το ψευδώνυμο S. Samyro, δημοσίευσε μια επιλογή ποιημάτων γραμμένων στα ρουμανικά επηρεασμένα από τον γαλλικό συμβολισμό.

Το 1915, οι γονείς του Τζαρά τον έστειλαν στη Ζυρίχη, όπου εγγράφηκε σε πανεπιστήμιο για να σπουδάσει φιλοσοφία. Το πρώτο του ποίημα υπέγραψε με το όνομα Tristan Τζαρά (η Τζαρά είναι η ρουμανική γη) εμφανίστηκε τον Οκτώβριο του ίδιου έτους. Η Ρουμανία δεν εισήλθε στον πόλεμο μέχρι το 1916, αλλά δεν είναι ξεκάθαρο πότε ο Τζαρά ίσως είχε κληθεί να υπηρετήσει. Το φθινόπωρο του 1916 έλαβε έγγραφο που του έδωσαν αναβολή στρατιωτικής θητείας και το 1917 απαλλάχθηκε από το στρατιωτικό καθήκον.

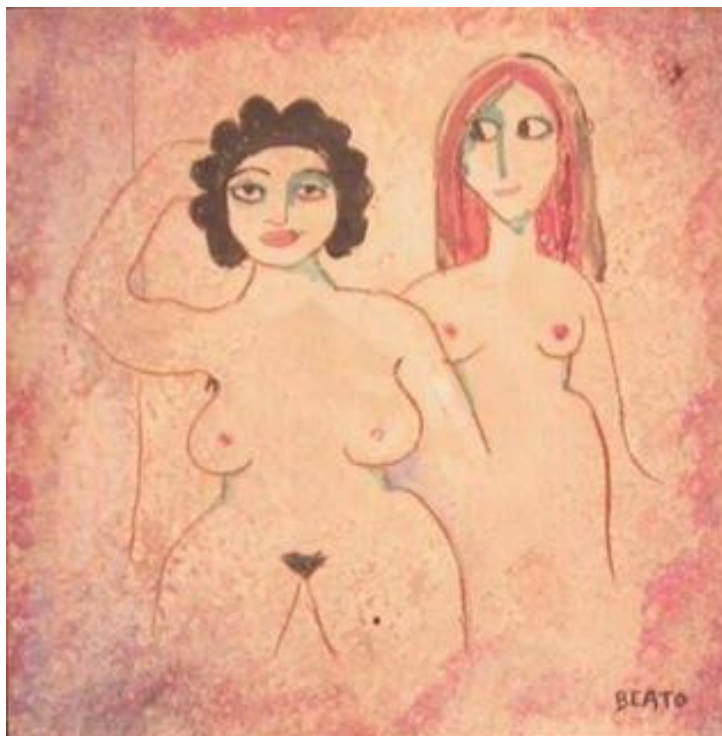
Λίγο μετά την άφιξή του στη Ζυρίχη, ο Τζαρά ξανασυνδέθηκε με τον Γιάνκο και τον αδερφό του Γιάνκο, Ζορζ, με τον οποίο, σύμφωνα με το ημερολόγιο του Ούγκο Μπαλ, παρευρέθηκε στη βραδιά έναρξης του Cabaret Voltaire. Κατά τη διάρκεια του έτους το 1916, η δραστηριότητα του Τζαρά στο Καμπαρέ για την απαγγελία των ποιημάτων του, τον οδήγησαν σε έναν πιο ενεργό ρόλο στον συντονισμό και τον προγραμματισμό των εκδηλώσεων του Ντάντα. Επίσης, πιθανώς μέσω της επιρροής του Ρίτσαρντ Χέλσενμπεκ, ενδιαφερόταν για την αφρικανική ποίηση. Ενσωμάτωσε στην ποίησή του κομμάτια ήχου, κομμάτια εφημερίδων και φράσεις που μοιάζουν με αφρικανικές διαλέκτους. Ξεκινώντας τον Νοέμβριο του 1916, ο Τζαρά συνέλεξε και μετέφρασε ποιήματα από την Αφρική και την Ωκεανία, από ανθρωπολογικά περιοδικά στη βιβλιοθήκη της Ζυρίχης. Οι Soirées Nègres στο Cabaret Voltaire οδήγησαν στη δια βίου συλλογή αφρικανικής και ωκεανικής τέχνης του Τζαρά.

Στις 23 Ιουλίου 1918, στο Meise Hall της Ζυρίχης, ο Τζαρά απαγγέλλει το "Μανιφέστο Ντάντα 1918". Η δημοσίευσή του στο *Ντάντα*, έφτασε στον Αντρέ Μπρετόν στο Παρίσι, ξεκινώντας έτσι τη σύνδεση που θα έφερνε τον Τζαρά και το Ντάντα στο Παρίσι ένα χρόνο αργότερα. Μέσω των προσπαθειών του Τζαρά για το Ντάντα στη Ζυρίχη έφτασε ένα ευρύ διεθνές κοινό.

Ο Τζαρά έφτασε στο Παρίσι και ξεχώρισε στην πρωτοποριακή λογοτεχνική σκηνή το 1920 σε μια ανάγνωση ποίησης που διοργάνωσε η Littérature. Το Ντάντα έφερε στο Παρίσι μια νέα τάση στη διαχείριση εκδηλώσεων και κοινού, που μετέτρεψε λογοτεχνικές συγκεντρώσεις σε δημόσιες παραστάσεις που δημιούργησαν τεράστια δημοσιότητα. Παρέμεινε συντάκτης του *Ντάντα*, το οποίο εμφανίστηκε στη Γαλλία έως το 1922. Όταν η συνοχή του κινήματος είχε πλέον διαρρηχθεί, ο Τζαρά δημοσίευσε το *Le coeur à barbe* [The Bearded Heart], ένα περιοδικό που αντιδρούσε εναντίον του Μπρετόν και του Πικάμπια.

Από το 1930 έως το 1935, ο Τζαρά συνέβαλε στον ορισμό των σουρεαλιστικών δραστηριοτήτων και ιδεολογίας. Ήταν επίσης ενεργός κομμουνιστής και μέλος της Αντίστασης κατά τη διάρκεια της Γερμανικής κατοχής στο Παρίσι. Ο Τζαρά παρέμεινε εκπρόσωπος του Ντάντα και το 1950 παρέδωσε μια σειρά από εννέα ραδιοφωνικές διευθύνσεις στο παριζιάνικο ακροατήριό του, συζητώντας το θέμα «Οι πρωτοποριακές αναβιώσεις στην αρχή της νέας ποίησης». Το 1962 ο Τζαρά ταξίδεψε για πρώτη φορά στην Αφρική. Πέθανε στο Παρίσι τον επόμενο χρόνο.

Μπεατρίς Γούντ (Beatrice Wood 1893-1998) - Γαλλία και Η.Π.Α



Γεννημένη σε ευκατάστατη οικογένεια στο Σαν Φρανσίσκο, μετά το σεισμό του 1906 η Μπεατρίς Γουντ μεγάλωσε στη Νέα Υόρκη. Σε ηλικία δεκαεννέα πήγε στο Παρίσι, όπου σπούδασε ηθοποιός στην Comedie Francaise και ζωγραφική στο Académie Julian. Επιστρέφοντας στη Νέα Υόρκη, συνεργάστηκε με μια γαλλική εταιρεία ρεπερτορίου από το 1914 έως το 1916 . Κατά τη διάρκεια αυτών των ετών, έκανε φίλους με μέλη της ομάδας καλλιτεχνών Ντάντα, συμπεριλαμβανομένου του Marcel Ντυσάν.

Το 1928 η Γουντ μετακόμισε στην Καλιφόρνια. Η πρώτη της έκθεση στα κεραμικά ήταν ένα μάθημα εκπαίδευσης ενηλίκων στο Hollywood High School, το οποίο είχε πάρει για να μάθει πώς να φτιάχνει μια τσαγιέρα για να ταιριάζει με μερικές λαμπερές πλάκες που είχε αγοράσει στην Ολλανδία. Το έντονο ενδιαφέρον για τα κεραμικά την οδήγησε να σπουδάσει με τους διάσημους αγγειοπλάστες Otto και Gertrud Natzler.

Το 1948 η Γουντ μετακόμισε στο Ojai της Καλιφόρνια, όπου συνέχισε να ζει έκτοτε και άρχισε να παράγει τις ιριδίζουσες επιφάνειες λάμπης που την έχουν κάνει διάσημη. Αν και η Γουντ δεν εφεύρε αυτή την τεχνική, έδωσε στο κεραμικό μέσο μια νέα εκφραστικότητα και θεατρικότητα.

Η Μπεατρίς Γουντ εγκατέλειψε το εύπορο σπίτι της και την αριστοκρατική ανατροφή της για να γίνει ηθοποιός, καλλιτέχνης και συγγραφέας. Ήταν μια ειλικρινής και αποφασιστική νεαρή γυναίκα που έγινε γνωστή ως « Μαμά του μπαμπά», λόγω της εμπλοκής της με τους καλλιτέχνες Ντάντα και Marcel Ντυσάν. Η Γουντ άρχισε να εργάζεται με κεραμικά το 1933 όταν πήρε μαθήματα στο Hollywood High School στην Καλιφόρνια. Έχει αναγνωριστεί ως πρωτοπόρος στον πειραματισμό με λαμπερά γυαλιστερά γυαλιά, που έγινε σήμα κατατεθέν της κεραμικής της. Η Γουντ είχε μια

ακόρεστη αγάπη για τη ζωή, το ρομαντισμό και την τέχνη, και εργαζόταν κάθε μέρα μέχρι την ηλικία των εκατό τριών ετών.

3ο Κεφάλαιο: Ο Σουρεαλισμός και το Ανοίκειο στην Τέχνη

Σουρεαλισμός

Ο Σουρεαλισμός γεννήθηκε από την επιθυμία για θετική δράση, από την τάση να αρχίσει και πάλι να χτίζεται κάτι μέσα από τα ερείπια του Νταντά. Αποτελεί το κίνημα που προσπαθεί να συλλάβει το «ασύλληπτο» και να το αποτυπώσει είτε με λέξεις, είτε με εικόνες. Ο Σουρεαλισμός κληρονομεί από το Νταντά την αμφισβήτηση των παραδοσιακών μορφών τέχνης, καθώς και κάποιους υποστηρικτές του Νταντά οι οποίοι συνεχίζουν να δημιουργούν και την εποχή του Σουρεαλισμού, και εξελίσσονται στους μετέπειτα μεγάλους καλλιτέχνες του κινήματος του Σουρεαλισμού όπως ο Αρπ, ο Ερνστ και ο Μαν Ρέι. Όμως ανάμεσα στο Νταντά και στον Σουρεαλισμό υπάρχει μια βασική διαφορά. Το Νταντά αποσαφηνίζεται μέσα από την απόλυτη αναρχία, άρνηση για την άρνηση, και αντι-τέχνη για την τέχνη. Ο Σουρεαλισμός κατά την επιδίωξη των εξερευνήσεων του αξιοποιεί διατυπωμένες θεωρίες και αρχές. Πυρήνα των σουρεαλιστικών ιδεών αποτέλεσαν, μεταξύ άλλων, οι θεωρίες του Φρόιντ, αν και οι σουρεαλιστές δεν ενδιαφέρονταν για τις θεραπευτικές δυνατότητες της ψυχαναλυτικής μεθόδου, αλλά για τα όνειρα ως καταστάσεις απελευθέρωσης της ανθρώπινης φαντασίας, στο βαθμό που πολλοί μελλοντικοί Σουρεαλιστές, όπως ο Μπρετόν, ο Ελυάρ, ο Αραγκόν, ο Ρομπέρ Ντεσνός, ο Ρενέ Κρεβέλ και ο Έρνστ πειραματιζόταν ακόμα και με θεωρίες υπνωτισμού και ναρκωτικές ουσίες κατά την παραγωγή ενός έργου. Σε ένα άρθρο του 1922, με τίτλο “Entrée les mediums”, ο Μπρετόν περιγράφει την έξαψη που ένιωσαν όταν ανακάλυψαν ότι ορισμένοι από αυτούς μπορούσαν, όντας υπνωτισμένοι, να παράγουν γραπτούς ή προφορικούς μονολόγους γεμάτους από ζωντανές εικόνες, ανώτερες από αυτές της πραγματικότητας.

Ο Σουρεαλισμός θα χαρακτηριστεί και ως η «ανορθολογική τέχνη» ή το «ασυνείδητο στην τέχνη» και θα γίνει γνωστός στο ευρύτερο κοινό κυρίως μέσω των εικαστικών τεχνών, παρότι το ενδιαφέρον του επικεντρωνόταν, σε πρώτο στάδιο, στην ποίηση, τη φιλοσοφία και την πολιτική. Το Μανιφέστο του Σουρεαλισμού (Μπρετόν, 1924) τον ανήγγειλε ως λογοτεχνικό κίνημα, μνημονεύοντας τη ζωγραφική μόνο σε μία υποσημείωση. Ισχυριζόταν ωστόσο ότι αγγίζει κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα που θα μπορούσε να αξιοποιηθεί ως μέσο για την ολοκληρωτική απελευθέρωση του πνεύματος. Προέβλεπε τον αυτοματισμό, δηλαδή τη διαδικασία γραφής ή σχεδίασης κατά την οποία ο δημιουργός λειτουργεί αυθόρμητα, προβάλλοντας με αυτό τον τρόπο το ασυνείδητο, χωρίς κανένα στοιχείο αυτολογοκρισίας ή ηθικού και αισθητικού περιορισμού. Αυτό υποδηλώνεται όταν ο Μπρετόν υπογραμμίζει την παθητικότητα του υποκειμένου ως βουβού δέκτη απροσδιόριστων πληροφοριών κατά την παραγωγή ενός έργου. Η προβολή αυτή του ασυνείδητου, ως μέσου για να ενδυναμωθεί η φαντασία, που αποτελούσε το θεμελιώδες στοιχείο της δημιουργίας, παραγκωνίζει τη λογική και μαζί της κάθε φόβο, που με τα ταμπού τους θα καταπίεζαν τη δημιουργική διαδικασία.

Στο ίδιο Μανιφέστο, ο Μπρετόν απορρίπτει τη «μηχανική» βοήθεια μέσων όπως τα ναρκωτικά ή ο υπνωτισμός, εξαιρώντας το Σουρεαλισμό ως μια κατεξοχήν φυσική δραστηριότητα, που δεν προκαλείται από εξωτερικούς παράγοντες. 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 ένα λόγο ύπαρξης. Άλλωστε ο στόχος της εξερεύνησης των ονείρων και του ασυνείδητου είναι η διερεύνηση και η ενοποίηση της

ανθρώπινης ψυχής σε όλες τις εκφάνσεις της. Έτσι κατανοούμε την συνεισφορά του Σουρεαλισμού όχι μόνο στην τέχνη αλλά και γενικότερα ως μια διαδικασία αυτό-κατανόησης του υπερεγώ στη σύγχρονη κοινωνία. Η ονειρική εμπειρία και στην τέχνη και στην ψυχαναλυτική διαδικασία έχει καταλυτικό ρόλο. Πράγματα που στη συνείδηση μοιάζουν κανονικά και μη συσχετισμένα αποδεικνύονται, με σχέσεις εξαιρετικά δυνατές, ότι είναι καθρέφτης της πραγματικότητας.

Το στοιχείο του Ανοίκειου

Αφετηρία για τη μελέτη του στοιχείου του Ανοίκειου στην τέχνη αποτέλεσε το έργο «Το Ανοίκειο / Das Unheimliche, 1919 (The uncanny)» του Sigmund Freud. Ο όρος Ανοίκειο (uncanny/unheimlich=unhomely) διατυπώθηκε αρχικά από τον Γερμανό Ψυχίατρο Ernst Jentsch στο δοκίμιο Ψυχολογία του Ανοίκειου, 1906 (Psychology of the uncanny). Το Ανοίκειο (uncanny-) αποτέλεσε μια πολύπλοκη έννοια για τον Sigmund Freud καθώς μεταφέρει την έννοια του ξένου, του περίεργου και του αβέβαιου.

Περιγράφεται ως τη στιγμή κατά την οποία μία εικόνα μιας δημιουργεί την αίσθηση του οικείου και του ανοίκειου ταυτόχρονα. Με άλλα λόγια περιγράφεται ως τη μετάβαση από την αίσθηση οικειότητας στην αποξένωση και την αίσθηση κίνδυνου που είναι θεμελιακή για τη σύσταση της ανοίκειας κατάστασης.

Μέσα από μία ετυμολογική ανάλυση των λέξεων heimlich και unheimlich ο Freud καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το uncanny ανήκει στην κατηγορία του φοβιστικού - παράξενου που έχει υποστεί τη διαδικασία της απώθησης καταλήγοντας ανοίκειο.

The uncanny Valley

Ο όρος "uncanny valley" πρωτοδιατυπώθηκε από τον καθηγητή ρομποτικής Μασαχίρο Μόρι (Masahiro Mori) το 1970. Η θεωρία του Uncanny Valley βασίζεται στο δοκίμιο του Φρόυντ για το Ανοίκειο και επεκτείνεται στην επιστήμη, την τεχνολογία και τη ρομποτική και ξανά στην Τέχνη

Στη Θεωρία του Uncanny Valley αναφέρεται πως όσο περισσότερο ένα ανθρωποειδές ρομπότ προσομοιάζει στον άνθρωπο, τόσο περισσότερο τείνει ο άνθρωπος να νιώθει οικεία προς αυτό, μέχρι τη στιγμή που συνειδητοποιεί πως είναι μηχανή. Εκείνη τη στιγμή, ο άνθρωπος νιώθει ξαφνικά μία αίσθηση άπωσης προς το ανθρωποειδές ρομπότ.

Οι σύγχρονες εφαρμοσμένες τέχνες καταβάλλουν προσπάθεια περιορισμού του «φαινομένου», ώστε τα τεχνητά στοιχεία που συνθέτουν μια εικόνα, λαμβάνοντας χώρο πλησίον των φυσικών στοιχείων, να μην ξενίζουν το δέκτη.

Σουρεαλιστές

Αντρέ Μπρετόν (André Breton 1896-1966) - Γαλλία



Ο Αντρέ Μπρετόν (19 Φεβρουαρίου 1896-28 Σεπτεμβρίου 1966) ήταν σημαντικός Γάλλος λογοτέχνης, ποιητής και δοκιμιογράφος, είναι ο κυριότερος θεωρητικός του σουρεαλισμού και ίσως η σημαντικότερη μορφή του. Είναι ουσιαστικά η προσωποποίηση του λεγόμενου ορθόδοξου σουρεαλισμού. Έζησε και έδρασε πεισματικά εμμένοντας στη μέριμνά του να διευρύνει τα όρια της ποίησης, να επιφέρει μια εκρηκτική ένωση σχεδόν όλων των τεχνών και, ακόμα πιο σημαντικό, να θέσει τις τέχνες στην υπηρεσία της ελευθερίας, προτείνοντας και προωθώντας με πληθώρα μέσων το «πάντρεμα» της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας με την εμπροσθοφυλακή της επανάστασης. Δεν κουράστηκε να εξαπολύει απανωτές επιθέσεις σε κάθε λογής σύμβαση και να εφορμά σε μέχρι τότε απόρρητα οχυρά πεποιθήσεων, αξιών, εθίμων και ηθών.

Αποτελεί ένα από τα λίγα, μα τόσο πειστικά και εμπρηστικά, παραδείγματα του πού μπορεί να οδηγήσει η παθιασμένη ενασχόληση με τη γλώσσα όταν αρχίσει να υπερβαίνει κάποια καθιερωμένα όρια και πεδία. Φοιτητής την ιατρικής, μεσούντος του Πρώτου Παγκοσμίου

Πολέμου, θα έρθει σε επαφή με τις ρηξικέλευθες αναλύσεις του Ζίγκμουντ Φρόιντ, η απελευθερωτική δύναμη των οποίων θα αποτελέσει έναν από τους τρεις στύλους της σοφίας αυτού του πολυσχιδούς καλλιτέχνη και επαναστάτη. Δείχνει μίαν ιδιαίτερη προτίμηση για τις συλλογικές δραστηριότητες και παρεμβάσεις, μια προτίμηση που δεν εγκατέλειψε ποτέ. Ήδη το 1919, συνθέτει μαζί με τον Σουπώ τα πρωτοποριακά «Μαγνητικά Πεδία», ένα κολάζ πεζών, ποιημάτων και αλλόκοτων αφορισμών όπου την πρωτοκαθεδρία έχει η απολύτως ελεύθερη έκφραση, ακόμα και η καταγραφή παράλογων, τρελών, ξέφρενων σκέψεων που, ενώ φαινομενικά απομακρύνονται από την ποίηση όπως την ξέραμε, στην ουσία αποθεώνουν την ποιητική έκφραση της σκέψης και της ζωής. Στα «Μαγνητικά Πεδία» συναντάμε φράσεις-κλειδιά τόσο για την μετέπειτα εξέλιξη του Μπρετόν όσο και για το σύνολο της αβανγκάρντ του 20ού αιώνα, φράσεις όπως «Η λησμονιά είναι η πιο φλογερή λαχτάρα». Διόλου τυχαίο δεν είναι ότι η πρώτη επίσημη διακήρυξη των situationnistes, των καταστασιακών του Γκι Ντεμπόρ, σύμφωνα με την οποία «Η λήθη είναι το κυρίαρχο πάθος μας», αποτελεί μια ηχώ αυτής της ρήσης του Μπρετόν. Ο Μπρετόν κρίνει στρατηγικά ότι είχε φτάσει η στιγμή του περάσματος από την μηδενιστική άρνηση που πρέσβευε το Νταντά στην συνεκτική θέση, από την δέουσα τότε κονιορτοποιήση των άκαμπτων πεποιθήσεων στη συγκρότηση ενός νέου έμπρακτου ηθικοαισθητικού προτάγματος, από την καταβράθρωση ενός συστήματος πεπαλαιωμένων και οικτρά διαψευσμένων αξιών στην περιπέτεια της επινόησης και της διάδοσης αξιών που εμπνέονται από τον έρωτα της ελευθερίας και την ελευθερία του έρωτα, από τη λυτρωτική ενδοσκόπηση, από τη συλλογική δράση και από τον γόνιμο ανθρωποκεντρισμό.

Ακόμη λάμπει η ρήση: «Ο Άνθρωπος είναι η απάντηση όποια κι αν είναι η ερώτηση». Ακόμη μένει επίκαιρο το μέλημα του Μπρετόν για την «αποστολή της εδραίωσης της αλήθειας στον κόσμο». Ακόμη ισχύει, και κλείνεται ξανά και ξανά, το μεγάλο ραντεβού του Υπερρεαλισμού με την Ιστορία: «Ναι, αυτό είναι το εγγεীরημά μας. Το Όνειρο και η Επανάσταση είναι φτιαγμένα για να συμμαχήσουν, όχι για να αποκλείσουν το ένα το άλλο. Να ονειρεύεσαι την Επανάσταση δεν σημαίνει 'ότι την αποποιείσαι, αλλά ότι την κάνεις διπλά και δίχως νοητικές επιφυλάξεις». Το έργο του παραμένει επίκαιρο όπως και η ρήση του ότι έχουμε ανάγκη τα «παρατηρητήρια του εσωτερικού ουρανού». Η επιγραφή στον τάφο του, «Αναζητώ το χρυσάφι του χρόνου», δεν παύει να εμπνέει όλους εκείνους που πιστεύουν ακράδαντα ότι η Πράξη είναι η Αδελφή του Ονείρου.

Μαξ Ερνστ (Max Ernst 1891-1976) - Γερμανία



Στις μεγάλες μορφές του Σουρεαλισμού συγκαταλέγεται ο καινοτόμος Γερμανός Μαξ Ερνστ. Ήταν ο πρώτος που εφάρμοσε, ως πηγή έμπνευσης, τις διακηρύξεις του Μπρετόν βασισμένες στις φροϋδικές ψυχαναλυτικές θεωρίες για τις εικόνες που υπαγορεύει το ασυνείδητο και έρχονται στην επιφάνεια μέσα από τα όνειρα και τις ονειροφантаσίες, απελευθερώνοντας την καλλιτεχνική του δημιουργικότητα.

Αφετηρία είναι οι πίνακες που ο Ερνστ δημιούργησε πριν και κατά τη διάρκεια του Α Παγκοσμίου Πολέμου, όταν δούλευε στο πρωτοποριακό στυλ. Το έτος 1919, όταν γνωρίστηκε με τον Πάουλ Κλε, μεταξύ άλλων καλλιτεχνών, και τα έργα του Ντε Κίρικο, ήταν κρίσιμο για τον Ερνστ. Αυτή η έκθεση, μαζί με την απογοήτευσή του μετά τον πόλεμο, προσέλκυσε τον Ερνστ στην αντισθητική, εγγενώς αναρχική εξέγερση που υποστηρίζουν οι Ντανταϊστές, και έγινε συνιδρυτής του κινήματος στην Κολωνία.

Κατά τα επόμενα χρόνια, ο Ερνστ ανέπτυξε ένα σύνολο οικείων και ευφυών έργων, όπως οι συναρμολογήσεις, εκτυπώσεις από εμπορικές πλάκες, σκουπίδια, υπερβολικά χρώματα εικόνων καταλόγου και κολλάζ. Πρόσθεσε επίσης μεγάλους τίτλους, οι οποίοι, αντί να εξηγήσουν τις εικόνες του, συνέβαλαν στην αύξηση του μυστηρίου τους. Οι εικόνες κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου - κινούμενα τοπία, ανθρωπόμορφα ζώα και φυτά και άνθρωποι με χαρακτηριστικά ζώων-έγιναν όλο και πιο ενδιαφέρουσες και ονειρικές.

Μέχρι το 1922, ο Ερνστ επέστρεψε στη δημιουργία έργων μεγάλων διαστάσεων. Οι εικόνες σε αυτούς τους πίνακες βασίζονται συχνά στα παλαιότερα, μικρά κολλάζ του. Οι *Celebes* και * *Ubu*

Imperator * - δύο σημαντικοί πίνακες που περιλαμβάνονται στην έκθεση - προκαλούν ονειρεμένες, εφιαλτικές ή εμμονικές καταστάσεις, ετοιμάζοντας το έδαφος για τον Σουρεαλισμό για αρκετά χρόνια.

Το έτος μετά το *πρώτο μανιφέστο του σουρεαλισμού* του Μπρετόν του 1924, ο Ερνστ ανέπτυξε την τεχνική του frottage, κάνοντας σχέδια τοποθετώντας χαρτί πάνω σε υλικά όπως σανίδες δαπέδου, ψάθινα, αποξηραμένο ψωμί, κορδόνι, κεράσι, κοχύλια, φύλλα και φλοιό, και τρίψιμο μαλακό γραφίτης πάνω από το χαρτί. Σύντομα προσάρμοσε την τεχνική frottage σε έργα σε καμβά.

Σαλβαδόρ Νταλί (Salvador Dali 1904 – 1989)



Ο Σαλβαδόρ Νταλί, ήταν γνωστός για την ασυμβίβαστη τέχνη του και τη δημόσια προσωπικότητα του, αυτά τα δύο στοιχεία τον βοήθησαν να ξεχωρίσει από τους υπόλοιπους σουρεαλιστές. Πίστευε ότι «η διαφορά μεταξύ εμού και των σουρεαλιστών, είναι ότι εγώ είμαι σουρεαλιστής» .

Ασχολήθηκε με όλες τις πτυχές της καλλιτεχνικής δημιουργίας από τη ζωγραφική, τη γλυπτική, το σχέδιο, έως τις ταινίες, τη μόδα κ.λπ. Εφαρμόζει τα σουρεαλιστικά ιδεώδη σε ό,τι κάνει. Η τόλμη και η επαναστατική του στάση απέναντι στην τέχνη και την πολιτική τον ανέδειξαν και του επέτρεψαν να δημιουργήσει μερικούς από τους πιο διάσημους και αναγνωρίσιμους πίνακες του 20ού αιώνα.

Το μη συμβατικό του στυλ και οι εξωφρενικές ιδέες του προβλήθηκαν ιδιαίτερα στο εμπορικό του έργο - στη μόδα, τη φωτογραφία, τη διαφήμιση και την ταινία - μεταφέροντας ένα νέο στυλ σε ένα τεράστιο δημοφιλές κοινό.

Το όνομά του έχει συνδεθεί με το Σουρεαλισμό, αλλά και είκοσι χρόνια μετά το θάνατό του, τα έργα τέχνης και οι επιρροές του φαίνονται σχεδόν παντού σε όλο τον κόσμο. Εάν σταματήσετε κάποιον στο δρόμο, υπάρχουν πολλές πιθανότητες να είναι εξοικειωμένοι με τουλάχιστον μία από τις εικόνες του. Το όνομα Νταλί είναι μαγικό, παραμένει σύμβολο!

Με την ασυνήθιστη, αλλά κοσμική αισθητική του και τα ρολόγια τσέπης που λιώνουν και την κεντρική φιγούρα που μοιάζει με μαλάκιο, σκορπισμένα σε ένα άγονο τοπίο, το *The Persistence of Memory* του Σαλβαδόρ Νταλί φαίνεται εντελώς φανταστικό. Στην πραγματικότητα, προήλθε όχι μόνο από τη φαντασία του καλλιτέχνη, αλλά και από τις αναμνήσεις στην ακτογραμμή της Καταλονίας από την οποία κατάγεται, στην Ισπανία. Όπως κάποτε εξήγησε: «Αυτή η εικόνα αντιπροσωπεύει ένα τοπίο κοντά στο Port Lligat, του οποίου οι βράχοι φωτίστηκαν από ένα διαφανές και μελαγχολικό λυκόφως. Στο προσκήνιο μια ελιά με κλαδιά κομμένα και χωρίς φύλλα.

»

Ο Σαλβαδόρ Νταλί προκαλούσε στον εαυτό του παραισθήσεις για να αποκτήσει πρόσβαση στο υποσυνείδητό του. Σχετικά με τα αποτελέσματα αυτής της διαδικασίας, έγραψε: «Είμαι ο πρώτος που εκπλήσσομαι και συχνά φοβάμαι από τις εικόνες που βλέπω να εμφανίζονται στον καμβά μου. Αποτυπώνω χωρίς επιλογή και με κάθε δυνατή ακρίβεια τις υπαγορεύσεις του υποσυνείδητου μου, τα όνειρά μου...». Ζωγραφίζοντας αυτές τις εικόνες τόσο σχολαστικά, καλλιέργησε την ψευδαίσθηση ότι μπορεί να υπάρχουν στον πραγματικό κόσμο. Με τον τυπικά ειρωνικό τρόπο του, κάποτε διακήρυξε: «Η μόνη διαφορά μεταξύ εμού και ενός τρελού, είναι ότι δεν είμαι τρελός».

Ο Νταλί συχνά περιέγραφε τα έργα του ως «ζωγραφισμένες στο χέρι ονειρικές φωτογραφίες». Εφαρμόζει τις μεθόδους του Σουρεαλισμού, αγγίζοντας βαθιά τους μη ορθολογικούς μηχανισμούς του μυαλού του - όνειρα, φαντασία και υποσυνείδητο - για να δημιουργήσει τις εξωπραγματικές μορφές που συγκροτούν ένα έργο όπως η «Εμμονή της Μνήμης». Αυτά συνδυάζονται άψογα με χαρακτηριστικά που βασίζονται στον πραγματικό κόσμο, όπως τη βραχώδη πλαγιά που απαντάται στην άνω δεξιά πλευρά του πίνακα και περιγράφει τη χερσόνησο «Cap de Creus». Αξιοποιώντας «τα συνήθη κόλπα που παραλύουν (τον θεατή) ξεγελώντας τα μάτια», όπως ο ίδιος τα αποκαλούσε, ο Νταλί ισχυρίστηκε ότι έφτιαξε αυτόν τον πίνακα με την «πιο ιμπεριαλιστική οργή της ακρίβειας», αλλά μόνο «για να συστηματοποιήσει τη σύγχυση και έτσι να βοηθήσει να δυσφημίσει εντελώς τον κόσμο της πραγματικότητας».

Ρενέ Μαγκρίτ (René Magritte 1898-1967)



Σύννεφα, σωλήνες, καπέλα και πράσινα μήλα: αυτά παραμένουν μερικά από τα πιο άμεσα αναγνωρίσιμα εικονίδια του Μαγκρίτ, του Βέλγου ζωγράφου και του γνωστού Σουρεαλιστή. Δημιούργησε ένα σύνολο έργων που καθιστούσαν τέτοια κοινά πράγματα παράξενα, τα έφτιαχνε με άγνωστες ή παράξενες σκηνές, ή σκόπιμα εσφαλμένα για να «για να δώσουν νέες παραμέτρους σε καθημερινά αντικείμενα». Με τους εικονογραφικούς και γλωσσικούς του γρίφους, ο Μαγκρίτ έκανε τα καθημερινά αντικείμενα ενοχλητικά και παράξενα, θέτοντας ερωτήσεις σχετικά με τη φύση, της αναπαράστασης και της πραγματικότητας.

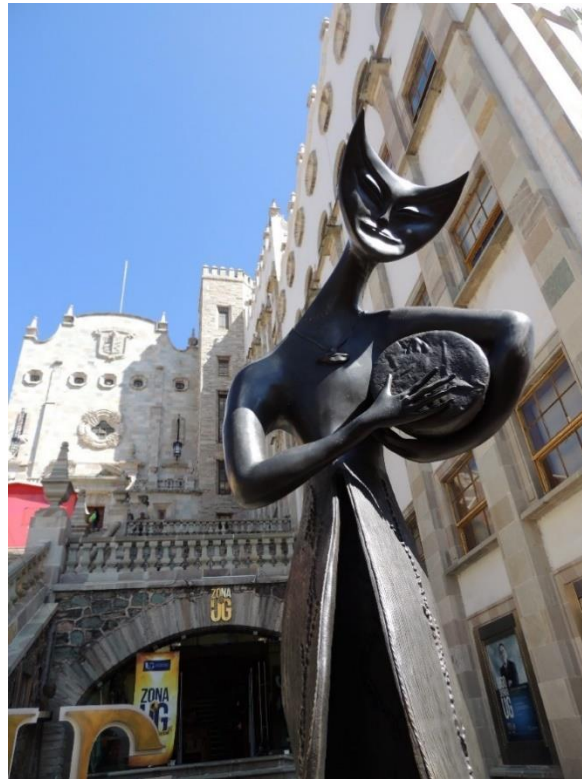
Ο Μαγκρίτ ξεκίνησε την καριέρα του ως γραφίστας και σχεδόν αφηρημένος ζωγράφος, αλλά το έργο του υπέστη μεταμόρφωση το 1926, όταν άρχισε να ανακαλύπτει τον εαυτό του ως εικονιστικός καλλιτέχνης. Ένας βασικός καμβάς σε αυτό το έργο ήταν το *The Menaced Assassin*, η μεγαλύτερη και πιο «πυκνοκατοικημένη» ζωγραφική του μέχρι σήμερα. Ολοκληρώθηκε το 1927 και συμπεριλήφθηκε στην πρώτη ατομική έκθεση του καλλιτέχνη, στο *Galerie Le Centaure* στις Βρυξέλλες, βοήθησε να ξεκινήσει την καριέρα του ως σουρεαλιστής ζωγράφος του οποίου το ενδιαφέρον για τη διακοπή των δεσμών μεταξύ επιφάνειας και ουσίας θα παραμείνει σταθερό. Ζωγραφισμένα στο ύφος του αδιέξοδου που θα γινόταν το σήμα κατατεθέν του, κάθε φιγούρα φαίνεται σαν σε κατάσταση ανεσταλμένης κίνησης: ένα γυμνό γυναικείο πτώμα με αίμα στο στόμα βρίσκεται σε μια κόκκινη ξαπλώστρα, ενώ ένας άντρας κοντά ακούει έναν φωνογράφο. Δύο άντρες με καπέλα μπόουλινγκ έφτασαν στην πόρτα και τρία αρσενικά κεφάλια αιωρούνται έξω από το πίσω παράθυρο. Στην κινηματογραφική σκηνή, η σκηνή προτείνει μια απειλητική αφήγηση, αλλά οι λεπτομέρειες παραμένουν αόριστες, οι οπτικές λεπτομέρειες δύσκολο να συνδυαστούν σε μια ενιαία, συνεκτική ιστορία.

Τον Σεπτέμβριο του 1927, ο Μαγκρίτ μετακόμισε στο Παρίσι για να είναι πιο κοντά στη γαλλική σουρεαλιστική ομάδα. Τα τρία αυτά χρόνια υπήρξε τα πιο παραγωγικά της ζωής του. Ο Σουρεαλισμός, ένα κίνημα με επικεφαλής τον Αντρέ Μπρετόν, προσπάθησε να απελευθερώσει το μυαλό ανατρέποντας την ορθολογική σκέψη και δίνοντας ελεύθερο έλεγχο στο ασυνείδητο. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1920, η σουρεαλιστική ζωγραφική είχε την τάση προς ένα στυλ βιομορφικής αφαίρεσης, που συχνά επιτυγχάνονταν μέσω αυτόματων τεχνικών που υποτίθεται ότι βρίσκονται εκτός του συνειδητού ελέγχου του καλλιτέχνη, όπως υποστηρίζει ο Μπρετόν. Αντίθετα, ο Μαγκρίτ επιδίωκε ένα ύφος που με τα λόγια του, «προκαλεί τον πραγματικό κόσμο» μέσω μιας νατουραλιστικής και εξαιρετικά λεπτομερούς απεικόνισης συνηθισμένων αντικειμένων και θεμάτων.

Σημαντική εξέλιξη της εποχής του Μαγκρίτ στο Παρίσι ήταν οι πίνακες ζωγραφικής του, στον οποίο επιδίωξε να διερευνήσει τη σχέση μεταξύ κειμένου και εικόνας, συχνά διαλύοντας καλά φθαρμένες συνδέσεις μεταξύ των δύο. Ο Μαγκρίτ διαιρούσε μια ενιαία ιδέα σε δύο, διασπώντας τα οπτικά και λεκτικά της σημάδια σε ξεχωριστά, αυτόνομα πάνελ. Η εικόνα και η γλώσσα διακόπτουν η μια την άλλη, προκαλώντας καλλιτεχνικές συμβάσεις αναπαράστασης και παροτρύνουν τους θεατές να ρωτήσουν αν είναι τι είναι «αληθινό».

Με τον Μαγκρίτ επαναπροσδιορίστηκε τη ζωγραφική ως ένα κρίσιμο εργαλείο που θα μπορούσε να προκαλέσει την αντίληψη και να τραβήξει το μυαλό του θεατή. Ήταν μια μέθοδος αποκοπής αντικειμένων από τα ονόματά τους, αποκαλύπτοντας τη γλώσσα ως είναι ένα τεχνούργημα - γεμάτο παγίδες και αβεβαιότητες.

Λεονόρα Κάρινγκτον (Leonora Carrington 1917-2011)



Η Κάρινγκτον εξερεύνησε τη δική της ατομική και μοναδική οπτική γλώσσα μέσα από μια σειρά καλλιτεχνικών και επιστημονικών δραστηριοτήτων. Σε αυτές περιλαμβάνονται, μεταξύ άλλων, ζωγραφική, σχέδιο, εκτύπωση, γλυπτική, ταπετσαρίες, διηγήματα, ποιήματα, ζωγραφική, καθώς και η σκηνογραφία θεάτρου και ταινιών. Όπως και με πολλούς άλλους καλλιτέχνες, ασχολήθηκε επίσης με το σχεδιασμό σκηνικών ενδυμασιών και σκηνογραφία, καθώς και με τη φωτογραφία. Τα κοστούμια της το 1962 για το *Much Ado about Nothing* και το *Tempest* του 1959 εκτίθενται στο Tate Liverpool, μαζί με φωτογραφίες της από τη συναρπαστική σουρεαλιστή φωτογράφο, Kati Horna, η οποία είχε εγκαταλείψει την Ευρώπη από το πόλεμο για το Μεξικό, μια χώρα που άνοιξε τις πόρτες του στους πρόσφυγες τη δεκαετία του '30 και του '40. Ενέπνευσε τη Λεονόρα και οι δύο γυναίκες έγιναν φίλες. Ομοίως, η ζωή της Leonora Κάρινγκτον ήταν γεμάτη με περιπέτεια και ενδιαφέρον.

Η Κάρινγκτον έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής της στο Μεξικό και έγινε δεκτή ως μεξικανίδα καλλιτέχνης, συμπεριλήφθηκε σε πολλές εκθέσεις καθώς και ανέθεσε να ζωγραφίσει μια τοιχογραφία για το Μουσείο Ανθρωπολογίας στην Πόλη του Μεξικού *The Magical World of the Mayas* 1963, το οποίο περιλαμβάνεται στο εκθεσιακό κέντρο του Λίβερπουλ. Η Κάρινγκτον έγινε γνωστή ως αυτή που μίλησε για την ιστορία του Μεξικού καθώς επίσης ασχολήθηκε με τον πολιτισμό, την ιστορία και την τέχνη του. Ο Έντουαρντ Τζέιμς είπε, «Η ικανότητά της να κατοικήσει σε διαφορετικές γλώσσες και επιστημονικούς κλάδους είναι μαρτυρία της πρόθεσής της να απεικονίσει μια περαιτέρω διάσταση, που δεν είναι πάντα ορατή με γυμνό μάτι».

Η ζωή της, ένα ταξίδι αλλαγής και ανακάλυψης, βρήκε έμπνευση στην κελτική μυθολογία, την Αλχημεία, τις παραδόσεις των Μάγια, τον βουδισμό και τον θιβητιανό πολιτισμό. Εμπνεύστηκε επίσης από το προ-ισπανικό και το σύγχρονο Μεξικό. «Η τέχνη της μερικές φορές συμπληρώνεται από υβριδικές φιγούρες που είναι μισοί άνθρωποι και μισά ζώα, ή συνδυασμοί διαφόρων φανταστικών θηρίων που κυμαίνονται από τρομακτικά έως χιουμοριστικά. Εξερεύνησε θέματα μετασχηματισμού και ταυτότητας σε έναν συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο.»

Απορρίπτοντας την ανώτερη τάξη της στη βόρεια Αγγλία, η Λεονορα ξεκίνησε μια σχέση με τον σουρεαλιστικό καλλιτέχνη Μαξ Ερνστ και έγινε σημείο αναφοράς στους σουρεαλιστικούς κύκλους της Γαλλίας και της Νέας Υόρκης.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1930, έζησε με τον Ernst στο Παρίσι, όπου έγινε φίλη με τον Αντρέ Μπρετόν, τον Ισπανό ζωγράφο Πάμπλο Πικάσο και άλλα μέλη του σουρεαλιστικού στενού κύκλου. Πραγματοποίησε τα πρώτα της σουρεαλιστικά εκθέματα ζωγραφικής το 1938 στο Παρίσι και στο Άμστερνταμ. Εκείνη και ο Έρνστ ζούσαν μαζί μέχρι το ξέσπασμα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, όταν ο Έρνστ, ως Γερμανός πολίτης, συνελήφθη από τις γαλλικές αρχές ως εχθρικός αλλοδαπός. Απελευθερώθηκε για ένα μικρό χρονικό διάστημα, αλλά και πάλι, το 1940, μεταφέρθηκε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στο Aix-en-Provence. Καθώς οι Γερμανοί πλησίαζαν, η Κάρινγκτον αποφάσισε να δραπέτεύσει και ταξίδεψε νότια στο Περπιγιάν και στη συνέχεια στην Ανδόρα, όπου ο πατέρας της είχε κανονίσει να πάει εκείνη από την Ισπανία. Ωστόσο, όλα έγιναν πάρα πολύ γρήγορα - σε συνεχή φόβο για τη ζωή της και την ανησυχία της για τα φοβερά πράγματα που αντιμετωπίζει ο Ερνστ, είχε μια νευρική βλάβη και κατέληξε σε άσυλο από το οποίο είχε κάποιες τρομακτικές εμπειρίες. Δημοσίευσε αργότερα αυτές τις εμπειρίες στο βιβλίο της *Down Below* (1943).

Τα έργα της, όπως το «Evening Conference, 1949 and« Sanctuary of Furies », 1974 και« Seance», 1998 απεικονίζουν διαφορετικές πλευρές της ανθρώπινης προσωπικότητας και πώς είμαστε κάτι περισσότερο από ένα άτομο. Η Κάρινγκτον είπε, «Πρέπει να κοιμηθούμε μόνο για να μετατρέψουμε τον εαυτό μας σε διαφορετικές προσωπικότητες... Νομίζω ότι είμαστε πολλοί διαφορετικοί άνθρωποι... Σπάνια ζωγραφίζω από τα όνειρα. Οι εικόνες εμφανίζονται ακριβώς έτσι. Νομίζω ότι συμβαίνει από κάτι που βρίσκεται πιο μακριά από τη συνείδησή μου. »

Μέχρι τότε, η Κάρινγκτον είχε συναντήσει τον σύντροφό της, Μαξ Ερνστ, στο Λονδίνο το 1936, "είχαν ήδη εκδηλωθεί οι καλλιτεχνικές προθέσεις της ως ζωγράφος και η ενασχόληση με τη μαγεία και τις μυθολογίες." Η σειρά «Sister's of the Moon» που ζωγράφησε όταν ήταν στο οικοτροφείο της Φλωρεντίας σε ηλικία 16 ετών δείχνει τη γοητεία της με τη μαγεία. Η Λεονόρα Κάρινγκτον ενσωμάτωσε με συνέπεια το θέμα της υβριδικότητας στο έργο της καθ 'όλη τη διάρκεια της καριέρας της. Τα πιο αξιωματικότερα έργα της απεικονίζουν πάντοτε γυναίκες και ζώα μαζί, "με τα ζώα στο ρόλο της μεταφορικής amanuensis, επικοινωνώντας δύσκολες και βαθιές εμπειρίες".

Στην αρχή της καριέρας της, η ύαινα και το άλογο ήταν τα είδωλα που ενσαρκώνουν αντίθετες πτυχές της ψυχολογικής της ζωής. Για την Κάρινγκτον, το άσπρο άλογο υπαινίσσεται το κελτικό της υπόβαθρο και τη «μυθική βασίλισσα των αλόγων που ταξίδεψε μέσα στο διάστημα της νύχτας ως εικόνα του θανάτου και της αναγέννησης». Αυτή η μορφή δεν είναι άλλη από την ομώνυμη Λευκή Θεά των Τάφων και, σύμφωνα με την Κάρινγκτον, η ανάγνωση του βιβλίου ήταν η «μεγαλύτερη αποκάλυψη της ζωής της. Η «Λευκή Θεά» του Robert Graves αντιπροσωπεύει μια προσέγγιση στη μελέτη της μυθολογίας από μια αποφασιστικά δημιουργική και ιδιοσυγκρασιακή οπτική. Ο Graves προτείνει την ύπαρξη μιας ευρωπαϊκής θεότητας, της «Λευκής Θεάς της Γέννησης, της Αγάπης και του Θανάτου», πολύ παρόμοια με τη Μητέρα Θεά, εμπνευσμένη και αντιπροσωπευόμενη από τις φάσεις της Σελήνης,

Η Κάρινγκτον είπε, «Το αυγό είναι ο μακρόκοσμος και ο μικρόκοσμος, η διαχωριστική γραμμή μεταξύ του Μεγάλου και του Μικρού που καθιστά αδύνατο να δει ολόκληρο. Το να έχεις ένα τηλεσκόπιο χωρίς το άλλο απαραίτητο μισό του - το μικροσκόπιο - μου φαίνεται ένα σύμβολο της πιο σκοτεινής κατανόησης. Το καθήκον του δεξιού ματιού είναι να κοιτάξει μέσα στο τηλεσκόπιο ενώ το αριστερό μάτι κοιτάζει στο μικροσκόπιο. »

Το 1973 επιβλέπει τα σκηνικά και τα κοστούμια της ταινίας *The Mansion of Madness* του Juan López Moctezuma. Γυρισμένο με χρώμα στην ποπ κουλτούρα, σε στυλ *Hammer Horror*, προκαλεί μια προσέγγιση «συνείδησης».

Οι χαρακτήρες παγιδεύονται σε απελπιστικές καταστάσεις που αναγκάζονται να κάνουν επαναλαμβανόμενες ή χωρίς νόημα ενέργειες εμπλέκονται σε ένα διάλογο γεμάτος κλισέ, ένα παιχνίδι νοήματος και ανοησίας. Υπάρχει μια αίσθηση του θεάτρου της παράλογης και μαύρης κωμωδίας. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι ο όρος μαύρο χιούμορ (από το γαλλικό χιούμορ noir) επινοήθηκε από τον σουρεαλιστικό θεωρητικό André Breton το 1935 για να υποδείξει ένα υπο-είδος κωμωδίας και σάτιρας στο οποίο το γέλιο προκύπτει από κυνισμό και σκεπτικισμό που συχνά βασίζονται σε θέματα όπως ο θάνατος.

«Η χρήση στρατηγικών κάλυψης και υβριδικών μεταμορφώσεων της Κάρινγκτον, μαζί με τους τρόπους ειρωνείας και σάτιρας, προδίδουν την προβληματική φύση της καλλιτεχνικής εξουσίας για τη σουρεαλιστή γυναίκα καλλιτέχνη ή συγγραφέα: προτείνουν επίσης την επιθυμία να διαταράξουν και να κοροϊδέψουν οποιαδήποτε τέτοια ιεραρχία εξουσίας». Ο Σουρεαλισμός έδωσε στην Κάρινγκτον ένα οπτικό και λογοτεχνικό λεξιλόγιο για να εκφραστεί χωρίς να αποφύγει τον περιορισμό.

Εκείνη την εποχή η μεξικανική κυβέρνηση προσέφερε υποστήριξη σε καλλιτέχνες και διανοούμενους. Η Λεονόρα εγκαταστάθηκε στο Μεξικό και έγινε μια σημαντική καλλιτεχνική φιγούρα μαζί με ανθρώπους όπως η Φρίντα Κάρο. Εκτός από το να ζει στη Νέα Υόρκη για ένα μέρος της δεκαετίας του 1960, πέρασε το υπόλοιπο της ζωής να εργάζεται στη χώρα αυτή της Κεντρικής Αμερικής.

Γκιόργκιο Ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico 1888 – 1978)



Χρειάστηκε λίγος χρόνος για να αρχίσει ο Ντε Κίρικο να ζωγραφίζει τις εικόνες του με τις άδειες πλατείες. Γεννήθηκε στην Ελλάδα το 1888 από Ιταλούς γονείς και αυτός και η οικογένειά του μετακόμισαν σε διάφορα μέρη. Σπούδασε ζωγραφική στην Αθήνα και το Μόναχο και έζησε στη Φλωρεντία το 1910. Καθώς καθόταν σε ένα παγκάκι στην Piazza Santa Croce, αντίκρισε μια γοτθική εκκλησία και ένα άγαλμα του Δάντη. Αφού έφτασε εκεί, ο καλλιτέχνης έγραψε αργότερα: «Είχα την περίεργη εντύπωση ότι έβλεπα αυτά τα πράγματα για πρώτη φορά και η σύνθεση του πίνακα αποκαλύφθηκε στο μυαλό μου. Τώρα κάθε φορά που κοιτάζω αυτήν την εικόνα, βλέπω ξανά την ίδια στιγμή. Ωστόσο, η στιγμή είναι ένα αίνιγμα για μένα, καθώς είναι ανεξήγητο. Μου αρέσει επίσης να αποκαλώ το έργο που προέρχεται από αυτό ένα αίνιγμα. »

Σε ένα δοκίμιο καταλόγου για μια αναδρομική έκθεση προς τιμήν του Ντε Κίρικο στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης το 1982, ο κριτικός Μαουρίτσιο Ντελ'Αρκο, ερμήνευσε την αφύπνιση του καλλιτέχνη ως συνειδητοποίηση, ότι η ψυχολογική του κατάσταση έρχεται σε αντίθεση με το

περιβάλλον του. «Εδώ βρίσκεται όλη η έννοια της μεταφυσικής τέχνης: να βλέπεις κάτι και να ξεπερνάς», έγραψε ο Ντελ'Άρκο.

Περίπου εκείνη τη στιγμή ο Ντε Κίρικο άρχισε να διαβάζει το έργο του Γερμανού φιλόσοφου Νίτσε, του οποίου τα γραπτά θα αποδειχθούν με εξαιρετική επιρροή, και στη συνέχεια το 1911 μετακόμισε στο Παρίσι, όπου ζούσε ήδη ο αδερφός του Αντρέα (ο οποίος σύντομα θα άλλαζε το όνομά του σε Αλμπέρτο Σαβίνιο). Υπέβαλε τα έργα που έκανε στην Ιταλία το 1910, κυρίως το «Αίνιγμα ενός απογευματινού φθινοπώρου», στο Salon d'Automne το 1912, όπου έλαβε αναγνώριση. Ο Apollinaire επισκέφτηκε αυτήν την έκθεση, λέγοντας για τον Ντε Κίρικο ότι «Η τέχνη αυτού του νεαρού ζωγράφου είναι εσωτερική και εγκεφαλική που δεν έχει τίποτα κοινό με την τέχνη των ζωγράφων που εμφανίστηκαν τα τελευταία χρόνια». «Δεν έχει τίποτα από τον Ματίς, ούτε από τον Πικάσο, δεν προέρχεται από τους ιμπρεσιονιστές. Αυτή η πρωτοτυπία είναι αρκετά νέα για να αξίζει να επισημανθεί. Οι πολύ έντονες και πολύ μοντέρνες αντιλήψεις του Ντε Κίρικο έχουν γενικά αρχιτεκτονική μορφή. "

Η περίοδος του Ντε Κίρικο στο Παρίσι, η οποία διήρκεσε από το 1911 έως το 1915, θεωρείται το πιο γόνιμο κομμάτι της καριέρας του. Συχνά ζωγράφισε πλατείες της πόλης σε μελαγχολική απόχρωση κίτρινου. Οι πλατείες του είναι συνήθως άδειες, εκτός από μικρές φιγούρες με μεγάλες σκιές ή άπειρες σειρές από στοές διάστικτες από αγάλματα ή απρόσωπα μανεκέν, κάτι που μπορεί να είναι αφιέρωμα στον μοντέρνο γλύπτη Κωνσταντίν Μπρανκούσι. Ένα μεγάλο ροζ λασιχένιο γάντι είναι επίσης ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στην τέχνη του, όπως πύργοι, καμινάδες, αρχιτεκτονικές στοές, ρολόγια, θραύσματα μαρμάρινων γλυπτών, πίνακες μέσα στον πίνακα και μεγάλες σκιές που δεν φαίνεται να ταιριάζουν με την ώρα της ημέρας.

Ένας Ιταλός κριτικός των αρχών του 20ού αιώνα, ο Αρντένγκο Σοφίτσι, έγραψε το 1914: «Η ζωγραφική του Ντε Κίρικο δεν είναι ζωγραφική, με την έννοια ότι χρησιμοποιούμε αυτήν τη λέξη σήμερα. Θα μπορούσε να οριστεί ως καταγραφή των ονείρων. ..καταφέρνει πραγματικά να εκφράσει αυτήν την αίσθηση της απεραντοσύνης, της μοναξιάς, της ακινησίας, της στάσης που ορισμένα αξιοθέατα που αντανακλώνται από την κατάσταση της μνήμης παράγουν μερικές φορές στο μυαλό μας, ακριβώς στο σημείο του ύπνου.

Αυτές οι παράξενες αντιπαραθέσεις είναι προφανείς - και σήμερα ίσως ακόμη και προγνωστικές για πολλές πόλεις που τελούσαν σε καθεστώς περιορισμού κυκλοφορίας. Ο Κρίστοφ Μπαρκαγιέφ είπε, «Όταν περπατάμε στο Τορίνο σήμερα, είναι σαν να περπατάμε μέσα σε ένα Ντε Κίρικο. Τι είναι μια πόλη χωρίς ανθρώπους, ποιο είναι το νόημα μιας κενής πλατείας; "

Μεταξύ του 1919 και των αρχών της δεκαετίας του 1980, πολλοί μελετητές δούλεψαν με την υπόθεση ότι ο Ντε Κίρικο αντλούσε μεγαλύτερη έμπνευση από την αρχαιότητα και την αναγεννησιακή τέχνη από ό, τι έκανε από τους συναδέλφους του. Ο Ντε Κίρικο έγραψε τόσα πολλά στις επιστολές του - αλλά είναι πιθανό να παίζει ένα παιχνίδι με την ελπίδα να κάνει την τέχνη του πιο αινιγματική. (Ο Ντε Κίρικο ήταν γνωστό ότι διαιωνίζει τα ψέματα για τη ζωή και τη δουλειά του: για την έκθεση σαλόνι του Παρισιού το 1912, αντί να κατατάσσει την Ελλάδα ως τόπο γέννησής του, αντ'αυτού όρισε τη Φλωρεντία, σαν αφιέρωμα στην εποχή του στην πόλη.)

Η αναδρομική προσωπική καλλιτεχνική του πορεία, αποδείχθηκε η αιτία για την ανατροπή της υπόθεσης ότι ο Ντε Κίρικο αντλεί έμπνευση από τον κλασικισμό. Ο Γουίλιαμ Ρούμπιν, ο οποίος επιμελήθηκε την αναδρομική αναθεώρηση του το 1982, ερμήνευσε την τέχνη του Ντε Κίρικο ως «Ανατροπή του κλασικισμού, επικοινωνώντας την μοναδική αδιαθεσία της σύγχρονης ζωής.» Και, στην πραγματικότητα, η τέχνη του Ντε Κίρικο περιλαμβάνει συχνά ζαλιστικές προοπτικές μετατοπίσεις που, αντί να παρέχουν μια ψευδαίσθησιακή θέα ενός αστικού τοπίου, να γέρνουν

και να παραμορφώνουν την ελληνορωμαϊκή αρχιτεκτονική, καθιστώντας την κάπως απαίσια και προκλητική. Η μελετητής Laura Rosenstock έγραψε κάποτε: «αυτές οι συσκευές δημιουργούν μια διάχυτη αίσθηση εξάρθρωσης και άγχους».

Ο Ντε Κίρικο δεν ήταν σουρεαλιστής, αλλά η επιρροή του σε αυτό το κίνημα είναι τόσο μεγάλη που έχει θεωρηθεί - ή συγχέεται ως - ένα συσχετιζόμενο μέλος. Ο κριτικός Αντρέ Μπρετόν, ο οποίος έγραψε το μανιφέστο του κινήματος του 1924, επέλεξε αργότερα το έργο του Ντε Κίρικο, *The Dream of Tobias* για να χρησιμεύσει ως έμβλημα του σουρεαλισμού. Εμφανίζεται στο φόντο ενός πορτρέτου των σουρεαλιστών. (Σήμερα, ο πίνακας είναι από τα πιο ακριβά έργα του Ντε Κίρικο που πουλήθηκε ποτέ σε δημοπρασία, κερδίζοντας 9,2 εκατομμύρια δολάρια στη Sotheby's New York το 2017.)

Ωστόσο, η σχέση μεταξύ των σουρεαλιστών και του Ντε Κίρικο, ήταν σύντομη. Θα διακόψουν την επαφή μαζί του μέχρι το 1925 και θα προτιμούσαν το έργο του που παράγεται μετά το 1917. Ο Ντε Κίρικο πέθανε το 1978.

Ντόρα Μάαρ (Dora Maar 1907-1997)



Στα τέλη της δεκαετίας του '20 και του '30 δεν υπήρχαν οι ίδιες σαφείς διακρίσεις μεταξύ φωτογραφικών επιστημών που ήρθαν αργότερα. Η Μάαρ θα μπορούσε, ταυτόχρονα, να παράγει φωτογραφίες μόδας υψηλού επιπέδου, καλλιτεχνικές διαφημιστικές φωτογραφίες, κολακευτικά πορτρέτα από στούντιο, μελέτες φιγούρας, μαλακό πορνογραφικό υλικό για ένα περιοδικό αντίστοιχου περιεχομένου, σκηνές δρόμου με πλήθος κόσμου, λήψεις ντοκιμαντέρ, αυστηρές επίσημες συνθέσεις και οι περίπλοκες, προκλητικές και όμορφα φτιαγμένες σουρεαλιστικές εικόνες-φωτομοντάζ που είναι οι πιο αξέχαστες δημιουργίες της.

Όταν επέστρεψε στην καλλιτεχνική φωτογραφία παρήγαγε εντυπωσιακή δουλειά που είναι εντελώς αφηρημένη. Η Μάαρ πλησίασε προσεκτικά και σκόπιμα τη φωτογραφία, μαζεύοντας τεχνική εμπειρία και καλλιεργώντας τις επαφές που θα χρειαζόταν. Γνώρισε τον Brassai καθώς ξεκίνησε την καριέρα του στη φωτογραφία και μοιράστηκε ένα στούντιο μαζί του στο Montparnasse. Έγινε επίσης φίλη με τον Man Ray, ο οποίος προσέφερε τη βοήθεια και τις

συμβουλές του, και με τον τότε εραστή του Lee Miller. Εργάστηκε ως βοηθός για έναν επιτυχημένο φωτογράφο μόδας, Χάρι Όσιπ Μείσον, του οποίου το στούντιο βρισκόταν στον ίδιο δρόμο με τον Ray. Το 1931 δημιούργησε μια επαγγελματική συνεργασία με τον Pierre Kéfer, σχεδιαστή ταινιών, και άνοιξαν ένα στούντιο. Σε εκείνο το σημείο, άλλαξε το επαγγελματικό της όνομα σε Ντόρα Μάαρ - μια συντόμευση του Μάρκοβιτς - και για αρκετά χρόνια οι φωτογραφίες της σφραγίστηκαν με το "Kéfer-Dora Maar", αν και πιθανότατα έκανε σχεδόν όλη την φωτογράφιση.

Οι φωτογραφίες της Μάαρ για τους εργάτες, τους άνεργους και τους περιθωριοποιημένους δεν είναι ποτέ συναισθηματικές ή απαξιωτικές, και ποτέ υπερβολικά ιδεολογικές. Οι εικόνες της, με μια δόση μελαγχολίας, καταγράφουν, πάνω απ' όλα, τον ανθρώπινο χαρακτήρα των υποκειμένων τους. Σε αυτά τα έργα, η Μααρ εκφράζει δυναμικά τη δική της συναισθηματική ένταση.

Χουάν Μιρό (Juan Miro 1893-1983)



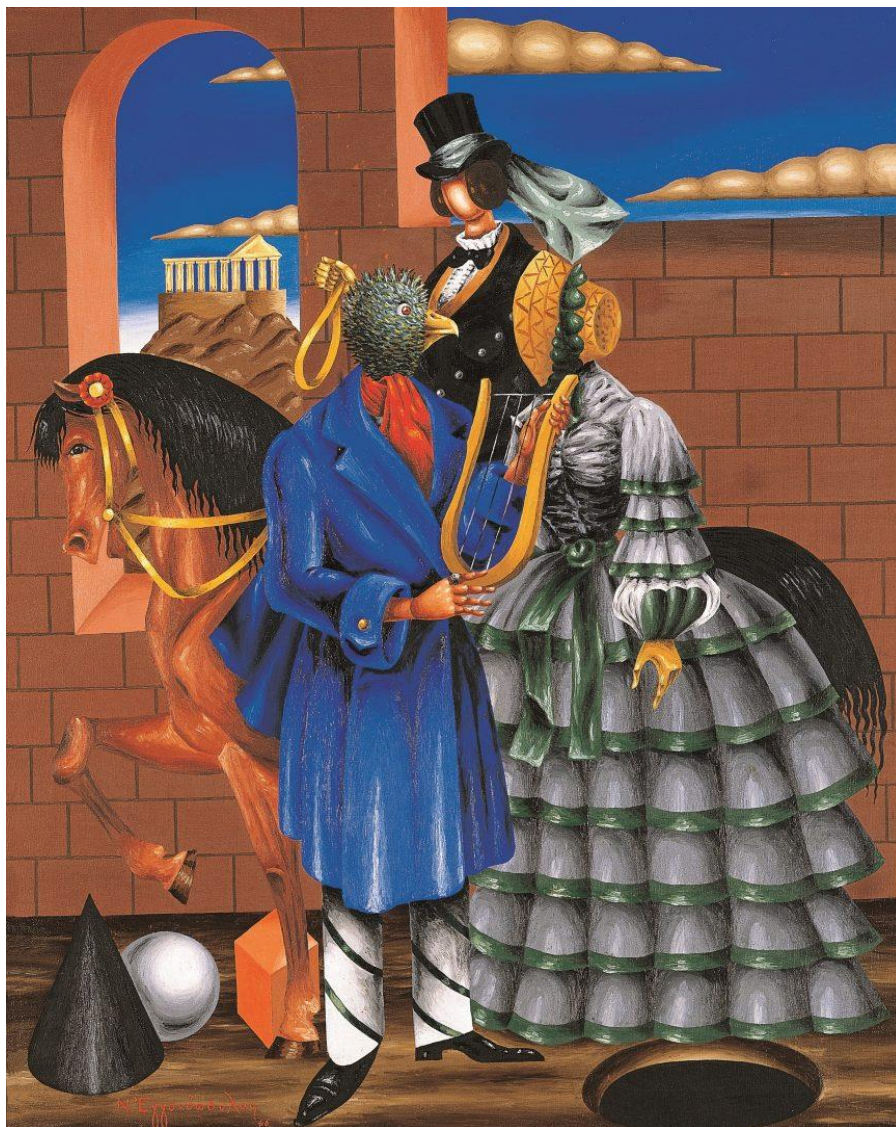
Ο Χουάν Μιρό ήταν μία από τις μεγάλες επιρροές του 20ού αιώνα, με τη ζωγραφική, τη γλυπτική, την κεραμική και τη χαρακτική του. Γεννήθηκε το 1893 στην περιοχή της Καταλονίας στην Ισπανία, κοντά στη Βαρκελώνη. Ξεκίνησε τη ζωγραφική από μικρό παιδί και αργότερα σπούδασε σε σχολή διοίκησης επιχειρήσεων, καθώς και στη σχολή Καλών Τεχνών “La Lonja”. Στην τελευταία είναι που δέχτηκε την ενθάρρυνση δύο καθηγητών του, εκ των οποίων ο ένας τον παρότρυνε να αναβιώσει το πνεύμα της αρχαίας Καταλονικής Τέχνης, συνδυάζοντάς το με σύγχρονες ανακαλύψεις και τεχνικές. Αυτό συνέβη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οπότε η μοντέρνα τέχνη μόλις είχε πυροδοτηθεί στην Ευρώπη και το πνεύμα δημιουργίας ήταν ανήσυχο και προοδευτικό.

Σε νεαρή ηλικία είχε εκτεθεί στην πλούσια παράδοση των Καταλονών, η οποία αργότερα θα επηρέαζε τις εικόνες του, όπως το να βλέπει όλες τις μορφές του φυσικού περιβάλλοντος σαν έμβια όντα, συμπεριλαμβανομένων των δέντρων και των χαλικιών. Του ήταν επιπλέον οικεία τα εσωτερικά των εκκλησιών του 9^{ου}-12^{ου} αιώνα, με την σχετικά ωμή εκτέλεση και τις απλές, μονοδιάστατες και καρτουνίστικες εικόνες. Εκεί χρησιμοποιούνταν κυρίως τα βασικά χρώματα με έντονα μαύρα περιγράμματα, σε ένα σκοτεινό περιβάλλον το οποίο δεχόταν τη σύγχρονη μεταχείριση του χώρου ως επίπεδης επιφάνειας, χωρίς τις παραδοσιακές ψευδαισθήσεις βάθους στην εικόνα, όπως η προοπτική. Όλα τα παραπάνω είναι εμφανή στο έργο του Μιρό, όπως και η

διαφοροποίηση των μεγεθών, όπου κάποιες μορφές είναι παραδόξως μεγαλύτερες από άλλες, όπως σχεδιάζουν τα παιδιά όταν θέλουν να δώσουν έμφαση στα σημαντικότερα γι' αυτά αντικείμενα σε μία σκηνή.

Στις εικόνες του Μιρό, οι οποίες έρχονταν από τις μνήμες του, το ασυνείδητο, τα όνειρα και τις σύγχρονες μεταποιοητικές καλλιτεχνικές μεθόδους του, συναντά κανείς ταυτόχρονα την παιδικότητα, την αθωότητα αλλά και την πολυπλοκότητα. Οι δύο πόλοι της ύπαρξής του κατά τη ζωή του, η Καταλονία και το Παρίσι, αντικατοπτρίζουν το συνδυασμό του χωρικού και του κοσμοπολίτη. Οι μορφές του, πλάσματα όπως οι άνθρωποι, τα πουλιά, τα έντομα και τα θηλαστικά, είναι ζωντανά και εκφραστικά, καθώς επίσης και ευρηματικά. Η τελική ερμηνεία της όλης αφηρημένης πραγματικότητάς του μπορεί να μην είναι σαφής, αλλά είναι ασφαλής η υπόθεση ότι όλα αυτά είχαν γι' αυτόν ζωτική σημασία στα παιδικά του χρόνια, στα όνειρά του και τελικά σε όλη του τη ζωή.

Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985)



Ο Νίκος Εγγονόπουλος (21 Οκτωβρίου 1907 - 31 Οκτωβρίου 1985) 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 υπερρεαλιστικού 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 το Γιάννη Τσαρούχη. Έκανε ελεύθερες σπουδές σε Παρίσι, Βιέννη, Μόναχο και Ιταλία. Δίδαξε στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π., ζωγραφική, ιστορία της τέχνης και σκηνογραφία από το 1938, διαδοχικά ως επιμελητής, έκτακτος, μόνιμος και τακτικός καθηγητής. Την ίδια περίοδο γνωρίστηκε με άλλους σημαντικούς καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων ο Ανδρέας Εμπειρικός, ο Γιάννης Μόραλης και ο Τζόρτζιο ντε Κίρικο.

Τα πρώτα δείγματα της ζωγραφικής του παρουσιάστηκαν το 1938 στην Έκθεση Τέχνη της Νεοελληνικής Παραδόσεως και αποτελούσαν έργα που απεικόνιζαν παλαιά σπίτια της Δυτικής Μακεδονίας. Την ίδια χρονιά σημειώθηκε και η είσοδός του στα ελληνικά γράμματα, αρχικά με τη δημοσίευση μεταφράσεων σε ποιήματα του Τριστάν Τζαρά και λίγο αργότερα, τον Ιούνιο του 1938, με την κυκλοφορία της πρώτης του ποιητικής συλλογής με τον τίτλο Μην ομιλείτε εις τον οδηγό. Το 1945 αποσπάστηκε στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο ως βοηθός στην έδρα Διακοσμητικής και Ελευθέρου Σχεδίου, θέση που διατήρησε μέχρι το 1956.

Το 1949 συμμετείχε στην ίδρυση του καλλιτεχνικού ομίλου Αρμός με σκοπό την προώθηση μιας σύγχρονης αισθητικής πρότασης στον ελληνικό χώρο, μαζί με άλλα μέλη στα οποία περιλαμβάνονταν οι ζωγράφοι Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Μόραλης και Τσαρούχης. Παράλληλα εργάστηκε στο Υπουργείο Οικισμού και Ανοικοδομήσεως και σε συνεργασία με την αρχιτεκτονική ομάδα του Δημήτρη Πικιώνη σχεδίαζε νέα κτίρια.

Ποιήματα του Εγγονόπουλου έχουν μεταφραστεί στα γαλλικά, αγγλικά, ιταλικά, ισπανικά, δανικά, πολωνικά, ουγγρικά και τη βενετική διάλεκτο. Επιπλέον έχουν μελοποιηθεί από το Νίκο Μαμαγκάκη και τον Αργύρη Κουνάδη, ο οποίος έγραψε τη μουσική υπόκρουση στο ποίημα Μπολιβάρ για το δίσκο της εταιρίας Διόνυσος, σε απαγγελία του ίδιου του Εγγονόπουλου.

4ο Κεφάλαιο: Προεκτάσεις του Ντάντα και του Σουρεαλισμού στον πραγματικό χώρο

«Το να ξέρει κανείς πώς να κοιτάξει ένα αντικείμενο με τα μάτια του νου ισοδυναμεί με το να το βλέπει με τη μεγαλύτερη δυνατή αντικειμενικότητα. Οι άνθρωποι όμως δε βλέπουν παρά στερεότυπες εικόνες των πραγμάτων, απλές σκιές αδειασμένες από οποιαδήποτε έκφραση, απλά φαντάσματα των πραγμάτων, ενώ θεωρούν χυδαία και φυσιολογικά όλα εκείνα που συνηθίζουν να βλέπουν καθημερινά, όσο θαυμαστά και εκπληκτικά κι αν είναι αυτά. Βλέπω σημαίνει επινωώ.» δηλώνει ο Σαλβαντόρ Νταλί στο άρθρο του «Οι πίνακες μου στο φθινοπωρινό σαλόνι», το 1927. «Ο Σουρεαλισμός είναι καταστροφικός, ωστόσο καταστρέφει μόνο όσα αντιλαμβάνεται ως δεσμά που θα περιορίσουν το όραμά μας».

Αρχιτεκτονική (Υπερβατικοί και Εξωπραγματικοί χώροι)

Παρατηρήσαμε πώς στο χώρο των εικαστικών τεχνών, οι πρωτοπόροι των ανατρεπτικών ρευμάτων του Νταντά και εν συνεχεία του Σουρεαλισμού έκαναν άλματα από τη λογική στο παράλογο, από την ύλη στο άυλο, από τον τύπο στην ουσία, καταρρίπτοντας αρχές και θεμέλια. Στις εφαρμοσμένες τέχνες ωστόσο, και ιδίως στα πολύ πιο πρακτικά πεδία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και του σχεδιασμού προϊόντων, το διακύβευμα είναι πολύ μεγαλύτερο, καθώς οι κανόνες αυτοί ορίζουν στον πυρήνα του τον σχεδιασμό ενός κτίσματος ή αντικειμένου ώστε να ικανοποιήσει τα κριτήρια του σταθερού και λειτουργικού κτιρίου και του χρηστικού αντικειμένου. Στο κεφάλαιο αυτό θα γνωρίσουμε σχεδιαστές-δημιουργούς που ενστερνίζονται -και έργα που ενσαρκώνουν- τις παραπάνω ρήσεις του Νταλί, και το συλλογικό πνεύμα του Σουρεαλισμού, σε ποικίλες διαστάσεις τους, δίνοντας νέο εννοιολογικό υπόβαθρο στους εκάστοτε κανόνες, καταρρίπτοντάς τους και συνθέτοντας κάτι εξωπραγματικό στο πραγματικό, πολυδιάστατο και οικείο σε εμάς περιβάλλον.

Η αρχιτεκτονική εμφανώς δεν είναι καθαρή τέχνη. Στηρίζεται σε παγιωμένες παραδοχές των αισθήσεων και των φυσικών νόμων. Τα στοιχεία που παραπέμπουν στο άπειρο και την αιωνιότητα για να εγείρουν το πνεύμα του ανθρώπου στα πλαίσια ενός λειτουργικά δομημένου υπερβατικού χώρου διερευνώνται, αξιοποιούνται και πάντα υποτάσσονται υπηρετώντας κανόνες και θεμελιώδεις αρχές. Η ξεχωριστή ένταση που διέπει την αρχιτεκτονική σύνθεση συνίσταται στον αγώνα της να εξισορροπήσει πρακτικά ζητήματα με αισθητικά. Ως εκ τούτου, η αποστολή της αρχιτεκτονικής ποτέ δε θα επιτευχθεί αποκλειστικά και μόνο σαν επιδίωξη πρακτικών λύσεων ή αντίθετα μόνο σαν αισθητική αναζήτηση. Όμως η υποχρέωση της αρχιτεκτονικής, ως «πρακτικής τέχνης», να θεμελιώνεται σε συγκεκριμένες συνθήκες και να γίνεται εύληπτη από καθέναν που θα την χρησιμοποιήσει, σε καμία περίπτωση δεν συνεπάγεται ότι θα πρέπει να καθίσταται απολύτως αντιληπτή, με κάθε τρόπο και σε κάθε διάστασή της, από όλους όσους έρχονται σε επαφή με αυτήν. Επιπροσθέτως, με τη χρήση αρχετυπικών δομών ως φορέων υπέρτατων αδιαμφισβήτητων αξιών, προσδίδεται επιπλέον νοηματικό βάθος, ανοιχτό σε προσωπικές διατυπώσεις ως προς ποια -για τον καθένα ξεχωριστά, με τη δική του γνώση και εμπειρία ή έλλειψη αυτών- είναι η φύση της υπέρβασης. Τέτοιες αναγνωρίσιμες μορφές, κοινές σε όλες τις κουλτούρες και χρονικές περιόδους, προσδίδουν σαφή οντολογική υπόσταση στην εκάστοτε σύνθεση, αποδίδοντας χώρους απτούς αλλά παράλληλα μεταφυσικούς.

Chapelle Notre-Dame-du-Haut, του Le Corbusier (1950)



Η εκκλησία αυτή έφερε επανάσταση που στη θρησκευτική αρχιτεκτονική του 20^{ου} αιώνα. Το αρχικό σχέδιο της εκκλησίας του Λε Κορμπυζιέ (Le Corbusier) έγινε σε λίγες μέρες: ασύμμετρη, με κυρτούς τοίχους σκεπαστούς από στέγη που θυμίζει κέλυφος κάβουρα. Έχει έναν μόνο ενιαίο χώρο, εγκαταλείποντας τη συνήθη διαίρεση των θρησκευτικών χώρων και το συμβολικό σχήμα του σταυρού, ενώ εξακολουθεί να έχει μέτωπο στην Ανατολή.

Στέκει στην κορυφή του λόφου Buirémont, που όπως κάθε γειτονικό ύψωμα είναι γεμάτος δέντρα, εκτός από τη σχετικά επίπεδη κορυφή του. Ο Λε Κορμπυζιέ λαμβάνει υπόψη τα παραπετάσματα δέντρων του ορίζοντα.

Ο σκελετός, κατασκευασμένος από κολώνες και ακτίνες ενισχυμένου σκυροδέματος που στηρίζουν την οροφή, ενώνεται με τη μάζα του γεμίματος των τοίχων από πέτρες που διατηρήθηκαν από την προηγούμενη εκκλησία. Διαχωρίζοντας τον όγκο του τοίχου από το σκελετό, επιτρέπεται στον αρχιτέκτονα να αφήσει ένα κενό ανάμεσα στα τοιχώματα και την οροφή, όπου ενώνεται με τις κολώνες από διακριτικούς μεταλλικούς σφαιρικούς συνδέσμους.

Για να διαχωριστούν οι χώροι, ο αρχιτέκτονας θα παίξει με το φως. Τα ποικίλα παράθυρα του ογκώδους νότιου τοίχου, αποτελούν εισόδους για το φως, και έχουν βαφτεί από τα χέρια του ίδιου του αρχιτέκτονα στα χρώματα της παλέτας των έργων της δεκαετίας.

Endless House, του Frederick Kiesler (1966)



Ο Φρέντερικ Κίςλερ (Frederick Kiesler) γεννήθηκε το 1890 στο Τσέρνοβιτς (μέρος της τότε Αυστρο-ουγγρικής αυτοκρατορίας, και πλέον της Ουκρανίας). Σπούδασε στην Πολυτεχνική Σχολή αλλά πριν ολοκληρώσει τις σπουδές του, ξεκίνησε μια σύντομη συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Άντολφ Λοος (Adolf Loos) το 1920, και το 1923 είχε πια γίνει μέλος του γκρουπ De Stijl.

Το «Ατέλειωτο Σπίτι» δεν είναι πραγματικό κτίσμα, είναι απλά ένα όραμα στο μυαλό του Κίςλερ και η πραγματοποίησή του δεν κατάφερε ποτέ να υλοποιηθεί. Στις σημειώσεις του «Μέσα στο Ατέλειωτο Σπίτι» (Inside the Endless House), που εκδόθηκε το 1966, μιλάει με αυτές τις λέξεις για το πιο ενδιαφέρον έργο του:

Το Ατέλειωτο Σπίτι καλείται «ατέλειωτο» επειδή όλα τελειώνουν αλλά και συναντιώνται αδιάκοπα. Είναι ατέλειωτο σαν το ανθρώπινο σώμα. Δεν έχει αρχή και τέλος. Το «ατελείωτό» του είναι περισσότερο αντιληπτό μέσω των αισθήσεων. Πιο πολύ σαν το γυναικείο σώμα σε αντίθεση με τις σκληρές γωνίες της αρσενικής αρχιτεκτονικής.

Όλα τα τέλη συναντώνται στο «Ατέλειωτο» όπως συναντώνται στη ζωή. Οι ρυθμοί της ζωής είναι κυκλικοί. Όλοι οι σκοποί των ζωντανών συναντιούνται στη διάρκεια εικοσιτεσσάρων ωρών, στη διάρκεια μιας εβδομάδας, μιας ζωής. Αγγίζουν ο ένας τον άλλο με το φιλί του χρόνου. Ανταλλάζουν χειραψίες, λένε αντίο, επιστρέφουν από τις ίδιες ή άλλες πόρτες, έρχονται και φεύγουν μέσα από πολλαπλές συνδέσεις, άλλες κρυφές και άλλες προφανείς, ή με τις ιδιοτροπίες της μνήμης.

Ένα κουτί δίπλα σε ένα άλλο.

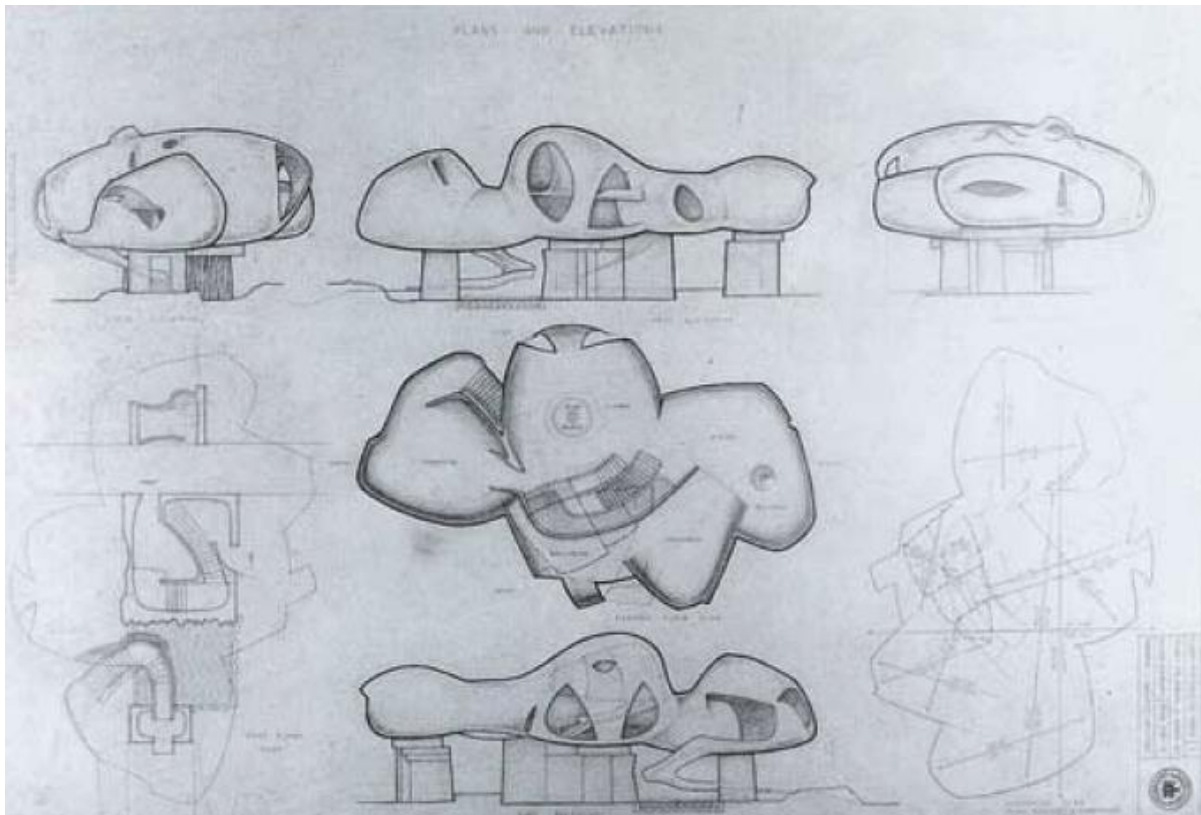
Ένα κουτί κάτω από ένα άλλο.

Ένα κουτί πάνω από ένα άλλο.

Μέχρι να αναπτυχθούν σε όγκους των ουρανοξυστών.

Ο ερχομός του Ατέλειωτου Σπιτιού είναι αναπόφευκτος σε έναν κόσμο που πλησιάζει το τέλος του. Είναι το τελευταίο καταφύγιο του ανθρώπου ως ανθρώπου.

Πολλοί μοντέρνοι αρχιτέκτονες έχουν μελετήσει το έργο του Κίςλερ και ειδικά το Ατέλειωτο Σπίτι ως παράδειγμα για να αλλάξει το πρόσωπο της αρχιτεκτονικής. Εμπνευσμένο από βιομορφικό σχεδιασμό, το Ατέλειωτο Σπίτι ήταν βασισμένο στο όραμα των οργανικά σχηματισμένων χώρων. Ο Κίςλερ έκανε επανηλειμμένα λόγο για μια ιδέα «ελαστικού χώρου», που θα πρέπει να είναι ικανός, ακόμα και σε μικρό σπίτι, να παρέχει την καλύτερη δυνατή απάντηση στις πολυποίκιλες ανάγκες των κατοίκων του. Έγραψε στο Μανιφέστο του Συρ-ρεαλισμού: «Μεταξύ των ζωντανών μερών κείτονται τα διάφορα άδεια πεδία εντάσεων που συγκρατούν τα μέρη μεταξύ τους, όπως οι πλανήτες στο κενό.»



Ο Καθεδρικός Ναός της Μπραζιλία, του Oscar Niemeyer (1970)



Σχεδιασμένος από τον Όσκαρ Νιεμάγιερ (Oscar Niemeyer), η κατασκευή του Καθεδρικού Ναού της Μπραζιλία ξεκίνησε το 1958 και ολοκληρώθηκε το 1970. Ο Καθεδρικός είναι ένα υπερβολοειδές οικοδόμημα με δεκαέξι τσιμεντένιες κολώνες. Όλες οι κολώνες έχουν παρόμοιο σχήμα, ύψος 39 μέτρων και είναι τα μόνα στοιχεία στο κτίσμα από αδιαφανές υλικό. Οι κολώνες δίνουν στον Καθεδρικό το αναγνωρίσιμο χαρακτηριστικό σχήμα του, και αντιπροσωπεύουν, όπως εξέφρασε ο ίδιος ο αρχιτέκτονας, δύο χέρια που υψώνονται προς τον ουρανό.

Το ημιδιάφανο διάστημα ανάμεσα στις κολώνες αποτελείται από δύο στρώσεις κάλυψης: Η εξωτερική οροφή καλυμμένη με υαλοβάμβακα και το εσωτερικό ταβάνι από υαλογράφημα-δημιουργία της Γαλλίδας καλλιτέχνη Μαρριάν Περετί (Marianne Peretti), το οποίο προστέθηκε το 1990.

Το μεγαλύτερο τμήμα του Καθεδρικού είναι υπόγειο. Η κύρια αίθουσα του ναού έχει έναν κυκλικό χώρο με διάμετρο 70 μέτρων και περιβάλλεται από ένα αντανάκλαστικό σώμα νερού, πάχους 12 μέτρων. Οι επισκέπτες πρέπει να περάσουν κάτω από το σώμα νερού, μέσα από ένα σκοτεινό τούνελ, για να αποκτήσουν πρόσβαση στον ναό. Μετά το τούνελ βρίσκονται σε ένα πολύ φωτεινό και χρωματιστό περιβάλλον καλυμμένο από το υαλογράφημα. «Δημιούργησα μια σκοτεινή γκαλερί, έτσι ώστε ένας άνθρωπος που καταφτάνει στο ναό, υπάρχει μια αντίθεση στο φωτισμό. Κοιτάζεις και βλέπεις ακόμα και τους άπειρους, απροσδιόριστους χώρους, και το σώμα της εκκλησίας, να πλημμυρίζουν με θαυμάσια χρώματα και φως» λέει ο αρχιτέκτονας.



Rothko Chapel, των Mark Rothko και Philip Johnson (1971)



Ο **Rothko**, όπως και ο Turrell, ενδιαφέρεται για την **βιωματική εμπειρία** του θεατή και θεωρεί τα έργα του άρρηκτα συνδεδεμένα με τον χώρο στον οποίο εκτίθενται. Αποκορύφωμα αυτής της συσχέτισης αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής αποτελεί το Rothko Chapel στο Χιούστον, στο σχεδιασμό του οποίου ο Rothko έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο.

Πρόκειται για ένα παρεκκλήσι που δεν είναι αφιερωμένο σε κάποια συγκεκριμένη θρησκεία, ουσιαστικά είναι και μουσείο και ησυχαστήριο, όπου οι επισκέπτες έρχονται για περισυλλογή, διαλογισμό, προσευχή και ενατένιση κάτω από την έντονα επιβλητική παρουσία των τεράστιων, σκοτεινών καμβάδων του ζωγράφου. Οι 14 αυτοί πίνακες με το μέγεθος, την υλικότητα και τη θέση τους περιμετρικά σε ένα οκταγωνικό χώρο δημιουργούν μια άμεση σχέση με το θεατή και τον προκαλούν - προσκαλούν να συμμετάσχει σε ένα βαθύ εσωτερικό ταξίδι και σε μια εμπειρία μέθεξης, λόγω του πολυγωνικής κάτοψης της αίθουσας περισσότεροι του ενός πίνακες γίνονται ταυτόχρονα αισθητοί μέσω της περιφερειακής όρασης του θεατή ακόμη και όταν εκείνος εστιάζει σε έναν μονάχα καμβά. Όπου και αν κάποιος σταθεί, λόγω της έντονης κινητικότητας και συμμετρίας του χώρου, νιώθει ότι υπάρχουν πίνακες πίσω του.



Η διαμόρφωση του παρεκκλησιού επομένως ενδυναμώνει την παρουσία των πινάκων, τους δίνει υπόσταση σαν πνευματικές οντότητες που ξεπερνούν τα όρια του καμβά και κατοικούν τον συγκεκριμένο χώρο. Γίνονται τεκτονικά στοιχεία, δημιουργούν άλλοτε πληρότητα και άλλοτε ανοίγματα και αλληλεπιδρούν με το κτίριο, δημιουργώντας ένα ευρύτερο πεδίο επιρροής. Στην Rothko Chapel τα όρια ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική διαχέονται σε μια διαδικασία όσμωσης που δημιουργεί με αμεσότητα, μια βαθιά, μυσταγωγική επαφή ανάμεσα στο υποκείμενο και στο έργο τέχνης.

Pleasure Garden, του Isamu Noguchi (1974)



Ο Ισάμου Νογκούτσι (Isamu Noguchi) ήταν ένας από τους καλλιτέχνες που επέλεξε η UNESCO, ο οποίος, εκπροσωπούμενος από τον Marcel Breuer, του ανέθεσαν τον ιαπωνικό κήπο που βρίσκεται στην έδρα του Οργανισμού της Unesco στο Παρίσι.

Ο ιαπωνικός κήπος, που βρίσκεται στους πρόποδες των κτιρίων της UNESCO, καταλαμβάνει έκταση 1700 τετραγωνικών μέτρων. Προσφέρει ένα καταφύγιο γαλήνης και διαλογισμού στην καρδιά του Παρισιού. Ένα ρέμα, μια λίμνη, μια γέφυρα, θάμνοι και δέντρα σχηματίζουν αυτήν την αυστηρή δημιουργία. Οι κερασιές, τα δαμάσκηνα και οι μανόλιες εισήχθησαν από την Ιαπωνία από εξειδικευμένους κηπουρούς και βοήθησαν τον Νογκούτσι στην υλοποίηση του έργου του. Πρέπει να σημειωθεί ότι κάθε πέτρα, κάθε λεπίδα από γρασίδι, κάθε ποτάμι έχει τη δική του θέση και ενσωματώνεται μέσα σε ένα σύνολο, αρμονίας και γαλήνης. Κάθε λεπτομέρεια έχει μελετηθεί τόσο για τον εαυτό της όσο και σε σχέση με το άλλο στοιχείο, και μπορεί παρά να οδηγήσει σε περισυλλογή.

Το "The Fountain of Peace" συμπληρώνει αυτήν τη σύνθεση. Ο Νογκούτσι, πρωταρχικά ως γλύπτης, παίζει με τον κενό και τον πλήρη χώρο καθώς και τη χωρητικότητα των απομονωμένων μορφών. Αυτό το γλυπτό είναι φτιαγμένο από γκρίζο γρανίτη και φέρει χαραγμένη τη λέξη «Ειρήνη» με ιαπωνικούς χαρακτήρες, τοποθετημένη προς τα πίσω έτσι ώστε να αντικατοπτρίζεται σωστά στο νερό που ρέει στους πρόποδες της βρύσης. Το γλυπτό είναι μέρος μιας ομάδας λίθων, το καθένα με τη δική του μυστική έννοια.

Οι κήποι αποτελούν εξίσου σημαντικά έργα υπερβατικών χώρων. Είναι χώροι χαλάρωσης, διαλογισμού και μερικές φορές άθλησης. Ειδικά μέσα σε ένα αστικό περιβάλλον μπορούν να αποτελέσουν τόπους διαφυγής και επανένωσης με την φύση.

Vitra Design Museum, του Frank Gehry (1989)



Το Μουσείο Σχεδιασμού Vitra σχεδιάστηκε από τον Καναδό αρχιτέκτονα Φρανκ Γκέρι με προτροπή του πρώην επικεφαλής της εταιρίας σχεδιασμού επίπλων Vitra, Rolf Fehlbaum. Ο τελευταίος είχε αρχικά ζητήσει από τον αρχιτέκτονα -και φίλο του- να δημιουργήσει όλο το campus, και όταν αυτός δέχτηκε να συνεισφέρει μόνο μία δημιουργία σε αυτό, του πρότεινε το κτίριο του μουσείου. Ο σκοπός του μουσείου ήταν να διαφωτίσει τον κόσμο του επίπλου με τη διανοητική συνεισφορά των τεχνών, και να του χαρίσει πολύ μεγαλύτερες διαστάσεις.

Η πρόθεση του αρχιτέκτονα για το κτίσμα τον έφερε σε μια κρίσιμη καμπή στην καριέρα του. Ο σκοπός του ήταν το εξωτερικό του κτιρίου να εκφράζει την κυκλικότητα του εσωτερικού του, κι έτσι οδηγήθηκε στο σχεδιασμό σπειροειδών κλιμακοστασίων και κυρτών οροφών. Χωρίς προηγούμενη πείρα σε κάτι παρόμοιο και κυρίως χωρίς την υποστήριξη του υπολογιστή στους σχεδιασμούς του, ο αρχιτέκτονας διαπίστωσε ότι οι καμπύλες δεν είναι αδιάκοπες αλλά υπάρχουν μικρές αποκλίσεις, και οι κτίστες του επέδειξαν πώς τα σχέδιά του πάντα κατέληγαν σε αυτές τις αποκλίσεις. Χρειάστηκε να αποταθεί σε διαφορετικές τεχνολογίες για να βρει τα εργαλεία που θα βοηθούσαν την προσπάθειά του, με αποτέλεσμα η κατασκευή του Μουσείου Vitra να αποτελεί την αρχή της επέκτασης του αρχιτέκτονα στα σύγχρονα μέσα.

Η προσφυγή στην τεχνολογία δεν αποτελεί όμως το μόνο λόγο που το έργο αυτό είναι κρίσιμο για την πορεία του αρχιτέκτονα, καθώς έπρεπε να προσαρμόσει τη γλώσσα και τις μεθόδους κατασκευής που χρησιμοποιούσε ώστε να σκέφτεται το κτίσμα σε σχέση με τις συναφείς εγκαταστάσεις, όπως το εργοστάσιο. Προσάρμοσε τη σκέψη του ώστε τα κτίρια να αντικατοπτρίζουν το ένα την αισθητική του άλλου διατηρώντας την ιδιαιτερότητά τους, με αποτέλεσμα η γλυπτική αρχιτεκτονική του μουσείου να είναι διάχυτη και εμφανής και στα πλευρά του εργοστασίου. Από μακριά, τα κτίσματα μοιάζουν σαν ένα και ενιαίο.

Μια επιπλέον ιδιαιτερότητα του μουσείου είναι ότι θα μπορούσε να φιλοξενεί και έργα τέχνης. Λαμβάνοντας υπόψη το σχεδιασμό του κτιρίου για την έκθεση τρισδιάστατων αντικειμένων, προκύπτουν ελευθερίες όπως η τοποθέτηση των εκθεμάτων σε πλάγιες επιφάνειες ή η προσκόλληση-αποκόλλησή τους από τα τοιχώματα ώστε να υπάρχει διάδραση με την αρχιτεκτονική. Ο αρχιτέκτονας βρίσκει την αφορμή να κάνει διάλογο με τη μερίδα των θεωρητικών που υποστηρίζει ότι δεν πρέπει να εισβάλλει η αρχιτεκτονική στην αίγλη των έργων και να συγκρούεται με αυτά.

Αψηφώντας αυτή την αντίληψη, ο αρχιτέκτονας υποστήριξε με το έργο του ότι ένα μουσείο δεν είναι απαραίτητο να περιορίζει τη δική του εικαστική ποιότητα και ότι οι απαιτήσεις από το κτίσμα που αποσκοπεί στη φιλοξενία έργων τέχνης ή προϊόντων σχεδιασμού δεν αποκλείουν από το ίδιο τη φιλοδοξία να κατορθώσει κάτι που να θεωρείται τέχνη. «Για εμένα, η αρχιτεκτονική είχε ανέκαθεν τη φιλοδοξία να είναι τέχνη», δηλώνει ο ίδιος ο Γκέρι, «και πολλοί καλλιτέχνες όπως ο Τζιότο, ο Ελ Γκρέκο ή ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν επίσης αρχιτέκτονες. Χρησιμοποιώ τον όρο -τέχνη- για να ξεχωρίσω ένα κτίσμα από τα πολλά κακόγουστα κτίρια που μας περιβάλλουν. Αυτά δεν είναι τέχνη, η τέχνη έχει να κάνει με συναισθήματα».

Το μουσείο Vitra αποτελεί απόδειξη ότι η χρησιμότητα μπορεί να συνυπάρχει με άλλα διακυβεύματα ενός κτιρίου. Ανήκει σε μια νέα γενιά αρχιτεκτονικών επιτευγμάτων όπου τονίζεται η επιτακτική ανάγκη να επεκταθεί η αρχιτεκτονική και να στεγάσει και να αντικατοπτρίσει τον κόσμο στον οποίο ζούμε, ο οποίος αλλάζει ραγδαία αντιδρώντας στις ταχύτερες τεχνολογικές εξελίξεις. Εξερευνώντας την ανάγκη αυτή, ο αρχιτέκτονας ανέδειξε με το έργο του τις καμπύλες ως μέσο έκφρασης της κινητικότητας και της αίσθησης της επιτάχυνσης.



Μουσείο Jüdisches Berlin, του Daniel Libeskind (2001)



Το Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου (Μουσείο Jüdisches Berlin) φέρει την σφραγίδα της μοναδικής ευρηματικής αρχιτεκτονικής αφήγησης του Daniel Libeskind. Ο Αμερικανός αρχιτέκτονας σχεδίασε το κύριο κτίριο του Μουσείου, αλλά και την Ακαδημία W. Michael Blumenthal και την αυλή του γυαλιού. Η οικοδομική μονάδα του Μουσείου περιλαμβάνει επίσης ένα μπαρόκ παλάτι και έναν κήπο από την δεκαετία του '80 που είναι ένα προστατευμένο ορόσημο. Μια πρώην χονδρική αγορά λουλουδιών ανακατασκευάστηκε και φιλοξενεί την Ακαδημία με βάση το σχέδιο «In-Between Spaces» του Libeskind.

Με τρεις κύβους η οπτική γλώσσα «αντηχεί» την αρχιτεκτονική του υπόλοιπου Μουσείου. Ενώ με το σχέδιο «Between the lines» στο κύριο κτίριο ο αρχιτέκτονας δεν θέλησε απλά να σχεδιάσει ένα κτίσμα μουσειακού χώρου αλλά να αφηγηθεί με την τέχνη της αρχιτεκτονικής την «δύσκολη» ιστορία.

Το Εβραϊκό Μουσείο άνοιξε το 2001 και είναι το μεγαλύτερο Εβραϊκό μουσείο στην Ευρώπη. Αποτελείται από τρία κτίρια, δύο από τα οποία είναι νέες προσθήκες ειδικά κατασκευασμένες για το μουσείο από τον αρχιτέκτονα Daniel Libeskind. Η γερμανο-εβραϊκή ιστορία τεκμηριώνεται στις συλλογές, τη βιβλιοθήκη και το αρχείο και αντικατοπτρίζεται στο πρόγραμμα εκδηλώσεων του μουσείου. Το μουσείο είναι ένα από τα πιο πολυσύχναστα μουσεία της Γερμανίας (περισσότερα από 10,8 εκατομμύρια επισκέπτες μεταξύ 2001 και 2016).



Sharp Center for Design, του Will Alsop (2004)



Το “Sharpe Centre for Design” αποτελεί μέρος της ανακαίνισης του Ontario College of Art and Design. Κατασκευάστηκε από το Βρετανό αρχιτέκτονα Γουίλ Άλσοπ (Will Alsop) και βασίστηκε στη μελέτη που έγινε στο Τορόντο από τους Young+Wright Architects. Το κτήριο πήρε το όνομά του από τους δωρητές Rosalie και Isadore Sharp. Το εγχείρημα αυτό, εκτός από την επέκταση της σχολής κατά περίπου 7.400 τ.μ., τιμά τις δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρο στο εσωτερικό του και έχει δεχθεί πολλές κριτικές υπέρ και κατά από το χώρο της αρχιτεκτονικής και του design. Ο κύριος όγκος, ένα απλό ορθογώνιο οικοδόμημα που στέκεται σε ύψος άνω των 25 μέτρων από το έδαφος, στηριζόμενο από δώδεκα ασάλινες κολώνες, σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα καθιερώθηκε ως ένα από τα πιο ιδιάζοντα σημεία ενδιαφέροντος του Τορόντο.

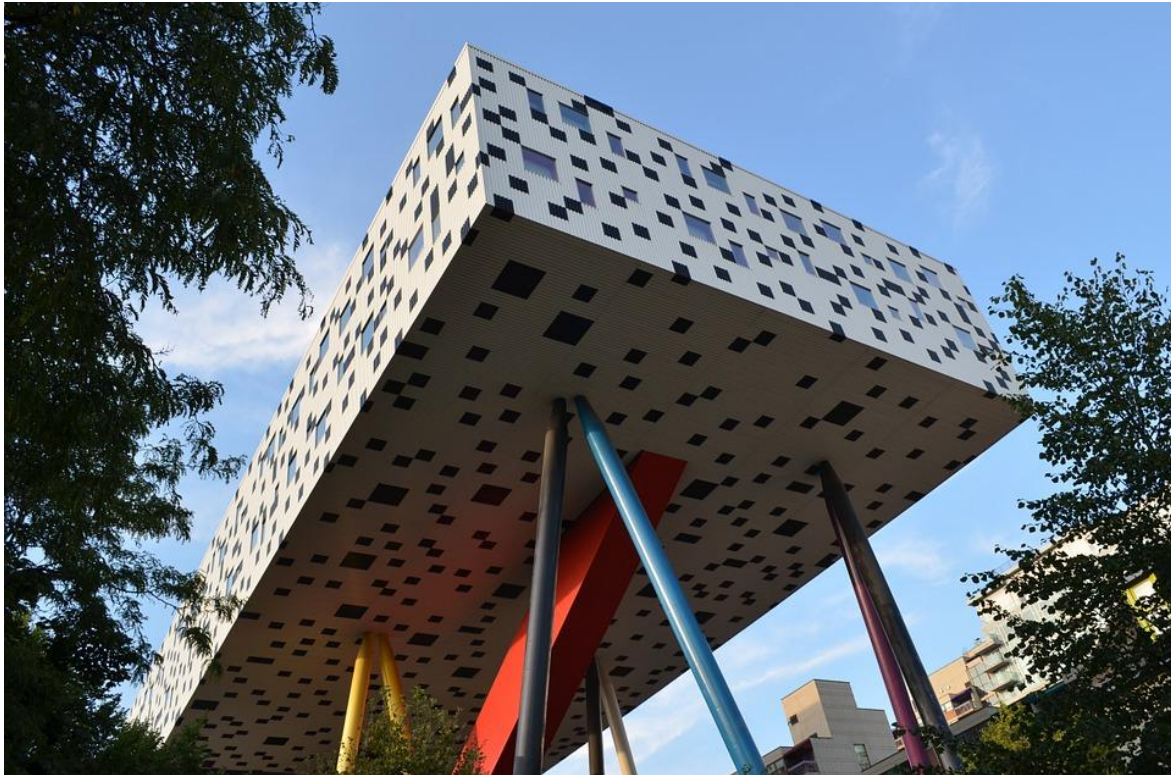
Παρότι φαινομενικά αιωρούμενο στον ουρανό, πρόκειται για ένα πολύ συμβατικό οικοδόμημα, ουσιαστικά ένα κουτί, με αποτελεσματικότητα στην κατανομή του χώρου για αίθουσες διδασκαλίας, στούντιο, γραφεία και χώρους εργασιών για σπουδαστές.

Ο κενός χώρος που απομένει κάτω από το οικοδόμημα δημιουργεί χώρο επέκτασης των δραστηριοτήτων εξωτερικού χώρου του πανεπιστημίου σε ένα περιβάλλον κήπου που αποτελεί προέκταση του πάρκου Grange. Εντός του διώροφου κτίσματος στεγάζονται στούντιο τέχνης, χώροι διδασκαλίας, αίθουσες συνεδριάσεων, χώροι εκθέσεων και γραφεία προσωπικού. Ο κεντρικός χώρος διαμορφώνεται από το νέο διάδρομο εισόδου που περνά από τη γυάλινη πρόσοψη που καταλαμβάνει το σύνολο του ύψους του κτίσματος και ένα ακόμα μεγάλο χολ στο δεύτερο επίπεδο, όπου οι σπουδαστές και καλλιτέχνες μπορούν να εκθέσουν τη δουλειά τους και

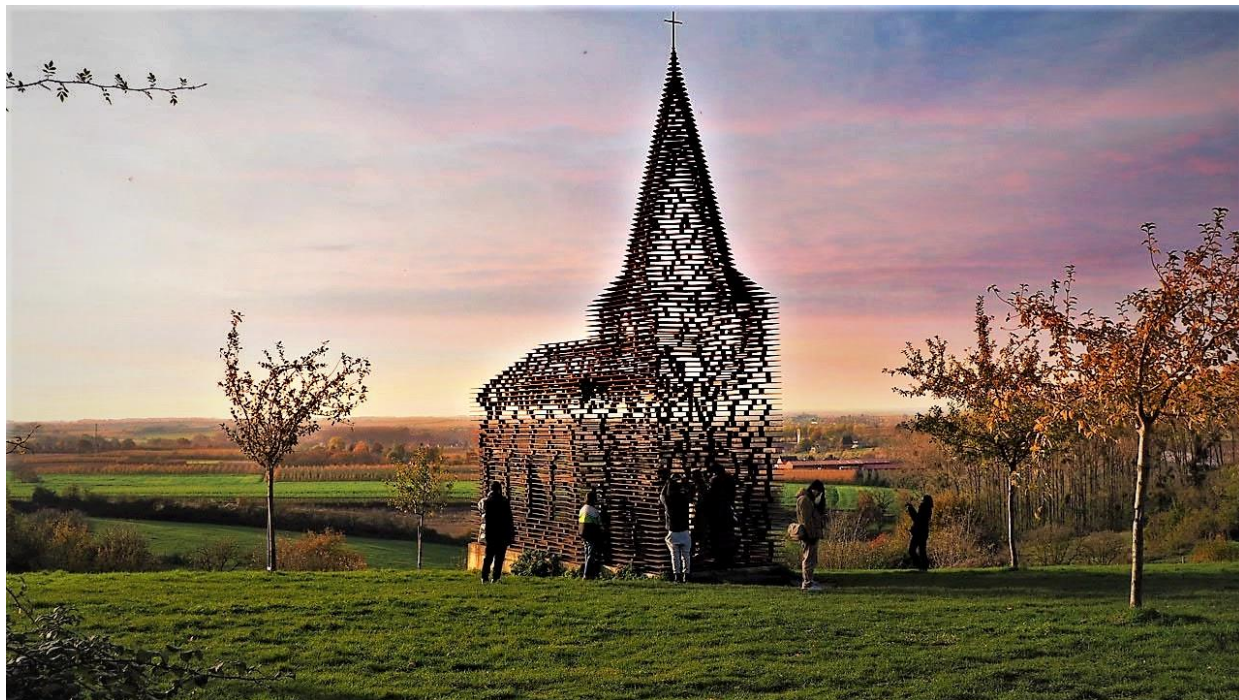
το οποίο με τη σειρά του αποτελεί συνεκτικό κρίκο μεταξύ όλων των επιμέρους όγκων του Κέντρου. Ο ίδιος χώρος αξιοποιείται για διάφορα δρώμενα, τη γκαλερί, τις αίθουσες συνεδριάσεων και τη στέγαση της καφετέριας.

Το Κέντρο Sharpe είναι ένα από τα έξι κτήρια που βραβεύτηκαν από το Royal Institute of British Architects Worldwide (Βασιλικό Ινστιτούτο Παγκόσμιων Βρετανών Αρχιτεκτόνων) το 2004. Το μοναδικό και καινοφανές αιωρούμενο οικοδόμημα που σχεδιάστηκε από τον Βρετανό Άλσοπ σε συνεργασία με τους Young+Wright Architects Inc. Περιεγράφηκε ως «θαρραλέο, τολμηρό και λίγο τρελό» από τους κριτές του RIBA.

Μεταξύ άλλων, απέσπασε βραβεία από канаδικές επιτροπές αφενός για την απόκοσμη και τολμηρή έκφραση της μηχανικής του, αφετέρου για την άψογη εκτέλεση σχεδιασμού σε σχέση με τη δημόσια σφαίρα, με έμφαση στη σημασία της αρχιτεκτονικής που βελτιώνει την ποιότητα ζωής για τους πολίτες του Τορόντο.



Doorkijkerk, (“Reading Between The Lines” church), των Pieterjan Gijs και Arnout Van Vaerenbergh (2011)



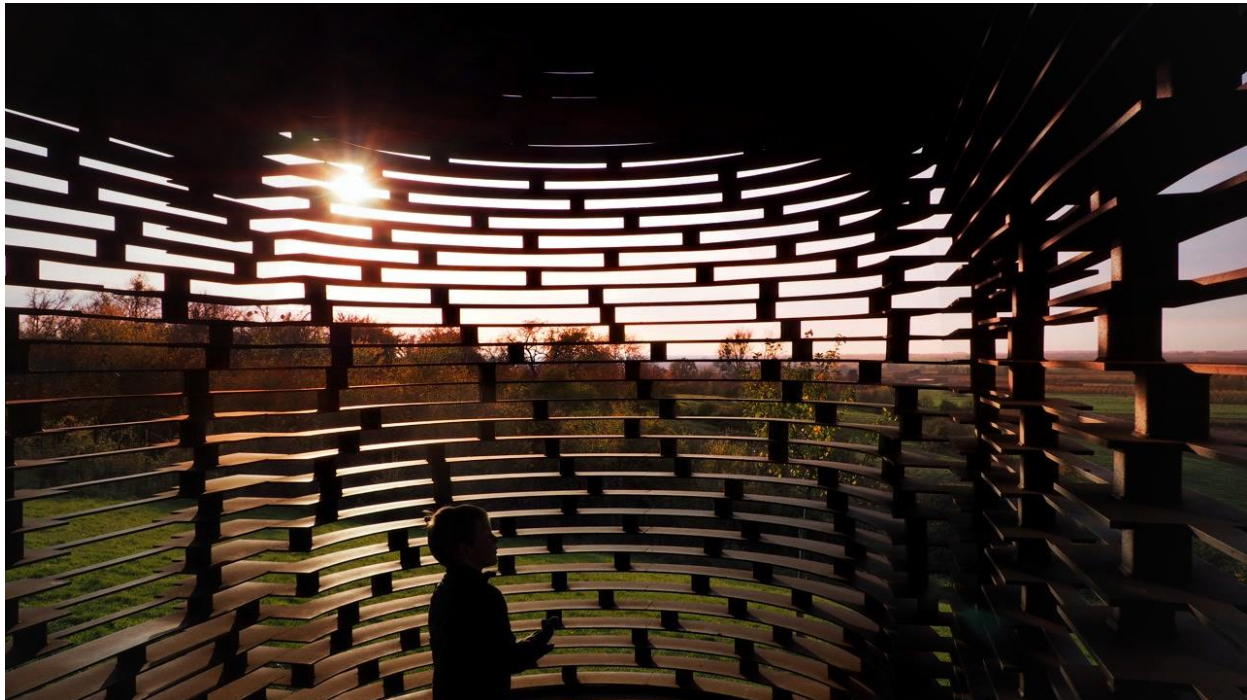
Ένα από τα σημαντικότερα σημεία ενδιαφέροντος στην επαρχία του Limburg στο Βέλγιο, η εκκλησία Doorkijkerk, που καλείται και «διαβάζοντας ανάμεσα στις γραμμές» λόγω της ιδιαίτερης δομής της, είναι ένα μοναδικό έργο τέχνης. Η εκκλησία αυτή αποτελεί μια ευπρόσδεκτη προσθήκη στις ήδη πολυάριθμες εκκλησίες της χώρας. Κατασκευασμένο από τους Βέλγους αρχιτέκτονες Pieterjan Gijs and Arnout Van Vaerenbergh, το κτίσμα αυτό αποτελεί μέρος του “Z-OUT” εγχειρήματος του Μουσείου Z33, στα πλαίσια του οποίου μια σειρά εικαστικών εγκαταστάσεων ενθαρρύνει τους επισκέπτες να δουν το τοπίο της περιοχής Borgloon-Heers του Limburg υπό ένα τελείως διαφορετικό πρίσμα. Η θέαση της εκκλησίας-και από την εκκλησία προς τα έξω- γίνεται ακόμα πιο συναρπαστική νωρίς το πρωί ή αργά το απόγευμα.

Οι αρχιτέκτονες αποφάσισαν να κατασκευάσουν εκκλησία λαμβάνοντας υπόψη ότι ο καθένας αναγνωρίζει μια εκκλησία και την τοποθετεί στο κέντρο μιας τοπικής κοινότητας, επιπλέον θεωρώντας την σημαντικό ορόσημο στο τοπίο. Οι δύο τους πειραματίστηκαν με ποικίλες ιδέες μέχρι να καταλήξουν στη διαφάνεια του κτίσματος, διασταυρώνοντας την εμπειρία της εκκλησίας με αυτήν του τοπίου της εξοχής. Το κατάφεραν με 100 φύλλα από ασάλι, συνολικού βάρους πάνω από 30 τόνους, τα οποία στοίβαξαν το ένα πάνω στο άλλο στο σχήμα της εκκλησίας, διαχωρίζοντάς τα έτσι ώστε το τοπίο να είναι πάντα ορατό από οπουδήποτε μέσα ή έξω από την εκκλησία, διαπερνώντας τη. Παρά το διάτρητο της κατασκευής της, το εσωτερικό διατηρείται στεγνό ακόμα και σε καταρακτώδεις βροχές.

Σκανάροντας μία κοντινή εκκλησία διαμορφώθηκε το βασικό σχήμα και οι αναλογίες της εκκλησίας, από τις οποίες οι αρχιτέκτονες δημιούργησαν ψηφιακά και χειροπιαστά μοντέλα της. Η δομή της στηρίζεται στην αναλογία ενός εκατοστού μετάλλου και εννέα εκατοστών ανοίγματος που επιτρέπει στο τοπίο να φανεί. Κάθε επιφάνεια επομένως απέχει συνολικά δέκα εκατοστά από

την άλλη, στο σύνολο εκατό ασάλινων φύλλων, δίνοντας στην εκκλησία το ύψος των δέκα μέτρων. Οι μεταλλικές επιφάνειες σφυρηλατήθηκαν μαζί κατά ομάδες ώστε ένας γερανός να μπορεί να τις τοποθετήσει στις κατάλληλες θέσεις. Η εγκατάσταση ολοκληρώθηκε στις 24 Σεπτεμβρίου του 2011.

Οι αρχιτέκτονες αποφεύγουν να δώσουν στην εκκλησία κάποια προκαθορισμένη σημασία, ούτε θρησκευτική ή άλλου τύπου δήλωση. Αντ' αυτού απλώς δηλώνουν ότι «το κενό ανάμεσα στη φόρμα της αφήνει χώρο για ερμηνείες». Αυτό που την καθιστά ιδιαίτερα ευρηματική, είναι ότι ανάλογα από τη γωνία θέασης, η εκκλησία φαίνεται άλλοτε σταθερή και συμπαγής, και άλλοτε σαν μέρος της να αποσυντίθεται μες στο τοπίο. Την ίδια στιγμή, κοιτώντας στο περιβάλλον από το εσωτερικό της εκκλησίας, καδράρει το τοπίο της εξοχής σε ορθογώνια κουτιά.



Product Design (Ο Σουρεαλισμός και το αντικείμενο)

Στο πεδίο του design, όπου ο σχεδιασμός αφορά αντικείμενα-προϊόντα προς καθημερινή χρήση και κατανάλωση, η έμφαση πέφτει στην ορθή χρήση του αντικειμένου και την κατάδειξη των σκοπών του σχεδιασμού. Η χρηστικότητα, σε ένα καλοσχεδιασμένο αντικείμενο, καθίσταται εμφανής, και όχι απαραίτητα με τη βοήθεια της ωραίας αισθητικής. Αντίθετα, θα πρέπει να προδίδει μια σαφή αίσθηση του σκοπού του σχεδιασμού, η οποία συνεισφέρει στην ανθρώπινη κατανόηση του συστήματος ενεργειών που σχετίζονται με το αντικείμενο και πώς αυτές να πραγματοποιηθούν.

Ο σχεδιασμός καταπιάνεται με το πώς τα πράγματα δουλεύουν, πώς ελέγχονται, και με τη φύση της διάδρασης μεταξύ ανθρώπου και τεχνολογίας. Όταν είναι επιτυχής στην αποστολή του, τα αποτελέσματα είναι άψογα, ικανοποιητικά λειτουργικά προϊόντα, ενώ όταν αποτυγχάνει, τα προϊόντα είναι δύσχρηστα ή εντελώς άχρηστα και οδηγούν σε δυσφορία και απογοήτευση το χρήστη.

Εξυπακούεται πλέον ότι ο ορθός σχεδιασμός είναι ανθρωποκεντρικός, και συνακόλουθα το «άλφα και το ωμέγα» για τον σχεδιαστή είναι να ξεκινά τη σχεδίαση, και να την ολοκληρώνει, έχοντας τον άνθρωπο στο μυαλό του. Ο ανθρωποκεντρισμός είναι η θεμελιώδης αρχή που τοποθετεί τις ανθρώπινες ανάγκες, δυνατότητες (και αδυναμίες), και την ανθρώπινη συνήθεια και συμπεριφορά πριν από όλα τα άλλα, και οδηγεί το σχεδιασμό να προβλέψει και να ικανοποιήσει αυτές.

Ενώ τη δεκαετία του 1920 ο σουρεαλισμός αξιοποίησε τη γραφή, το σχέδιο, το κολλάζ και τη ζωγραφική ως μέσα τεχνικής που θα καθοδηγούσε το υποσυνείδητο να αναδυθεί στην επιφάνεια, στις αρχές της επόμενης δεκαετίας ξεπροβάλλει μια νέα πρακτική: η δημιουργία του σουρεαλιστικού αντικειμένου. Η μεταβολή από το κείμενο και την εικόνα συνδεόταν με την ανάγκη διάδρασης με τον εξωτερικό, υλικό κόσμο, τον κόσμο των αντικειμένων και του εμπορίου. Το σουρεαλιστικό αντικείμενο μπορούσε να εκπροσωπήσει τις πολυπλοκότητες και τις αντιπαραθέσεις της σύγχρονης ζωής. Ο Νταλί ήταν ο πρώτος δημιουργός τέτοιων αντικειμένων. Ακολουθώντας το παράδειγμά του, διάφοροι καλλιτέχνες ξεκίνησαν να πειραματίζονται με σουρεαλιστικά αντικείμενα καθημερινής χρήσης – νέα αντικείμενα, κατασκευασμένα συνήθως από προϋπάρχοντα και συχνά ξεπερασμένα αγαθά. Αυτές οι κατασκευές ώθησαν νέες σημασιοδοτήσεις μέσω περιέργων αντιπαραθέσεων που προσομοίαζαν σε υποσυνείδητα όνειρα – φόβους και επιθυμίες.

Το σουρεαλιστικό αντικείμενο σκόπευε εν μέρει να ασκήσει κριτική στην κουλτούρα του καταναλωτή. Ωστόσο, μετατρέποντας και μεταφέροντας το μεταφυσικό στον φυσικό κόσμο, χρησιμοποιώντας οικεία αγαθά, οι σουρεαλιστές επιπλέον τόνισαν τις εμπορικές διαστάσεις που μπορεί να λάβει ο Σουρεαλισμός, και την εφαρμογή του στις διακοσμητικές πρακτικές. Ακολουθούν κάποια ενδεικτικά παραδείγματα.

Lobster Telephone, του Salvador Dalí (1936)



Αυτό είναι το τυπικό παράδειγμα σουρεαλιστικού αντικειμένου, φτιαγμένο από τη σύνθεση πραγμάτων που δε σχετίζονται με κανένα συνήθη τρόπο το ένα με το άλλο, καταλήγοντας σε κάτι παιχνιδιάρικο και ταυτόχρονα ανησυχητικό. Ο Νταλί πίστευε ότι τέτοια αντικείμενα θα μπορούσαν να αποκαλύπτουν τις κρυφές επιθυμίες του υποσυνείδητου. Οι αστακοί και τα τηλέφωνα είχαν δυνατές σεξουαλικές συνεκδοχές για τον Νταλί. Το τηλέφωνο εμφανίζεται σε μερικούς πίνακες της δεκαετίας του 1930 όπως η Λίμνη του Βουνού (γκαλερί Tate T0 1979) και ο αστακός εμφανίζεται σε πίνακες και design, συνήθως σχετικά με ερωτικές απολαύσεις και πόνο. Για το World Fair της Νέας Υόρκης το 1939, ο Νταλί δημιούργησε μια εμπειρία πολυμέσων με τίτλο «Το Όνειρο της Αφροδίτης», που αποτελούνταν εν μέρει και από 5 γυμνά μοντέλα ντυμένα σε ενδύματα φτιαγμένα από φρέσκα θαλασσινά, ένα γεγονός που απαθανάτιστηκε από τους Horst και Platt Lynes. Ο αστακός χρησιμοποιούνταν από τον καλλιτέχνη για να καλύψει τα θηλυκά όργανα αναπαραγωγής των μοντέλων του. Ο Νταλί συχνά θα πρότεινε την αναλογία του φαγητού με το σεξ. Στο Τηλέφωνο-Αστακό, η ουρά του οστρακόδερμου, όπου βρίσκονται τα όργανα αναπαραγωγής, τοποθετείται ακριβώς πάνω από το δέκτη του τηλεφώνου.

Το 1935 ανατέθηκε στον Νταλί από το περιοδικό «American Weekly» να εκτελέσει μια σειρά ζωγραφικών έργων βασισμένων στις εντυπώσεις του από τη Νέα Υόρκη. Ένα έργο πήρε τη λεζάντα «ΟΝΕΙΡΟ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ-ΑΝΤΡΑΣ ΒΡΗΚΕ ΑΣΤΑΚΟ ΣΤΗ ΘΕΣΗ ΤΟΥ

ΑΚΟΥΣΤΙΚΟΥ». Στο “Dictionnaire Abrégé du Surréalisme” του 1938 ο Νταλί συνεισέφερε τη συμμετοχή με τίτλο «ΤΗΛΕΦΩΝΟ ΑΦΡΟΔΙΣΙΑΚΟ» που συνοδευόταν από μια μικρή ζωγραφιά τηλεφώνου, ο δέκτης του οποίου περιτριγυριζόταν από μύγες. Παρόμοια ζωγραφιά τυπώθηκε στην «Κρυφή Ζωή του Σαλβαντόρ Νταλί» και περιελάμβανε τα ακόλουθα:

Δεν καταλαβαίνω γιατί, όταν ζητώ έναν καβουρντισμένο αστακό σε κάποιο εστιατόριο, δε μου σερβίρουν ποτέ ένα μαγειρεμένο τηλέφωνο. Δεν καταλαβαίνω γιατί η σαμπάνια είναι πάντα κρύα και γιατί, από την άλλη, τα τηλέφωνα, που είναι συνήθως τόσο φρικιαστικά ζεστά και αδιάψευστα κολλώδη στο άγγιγμα, δεν τοποθετούνται παρομοίως σε ασημένιους τενεκέδες με θρυμματισμένο πάγο γύρω τους.

Mae West Lips sofa, Salvador Dalí και Edward James (1936)



Ο «Καναπές Χειλιών Mae West» είναι πιο σημαντικά παραδείγματα σύγχρονης επιπλοποιίας που έχουν ποτέ παραχθεί, και μια θριαμβευτική έκφραση του Σουρεαλισμού. Πρόκειται για την από κοινού δημιουργία του πρωτοπόρου σουρεαλιστή καλλιτέχνη Σαλβαντόρ Νταλί και του Βρετανού ευεργέτη του, Έντουαρντ Τζέιμς (Edward James, 1907-1984).

Το 1935 ο Νταλί, πιθανότατα ο πιο δημοφιλής από τους Σουρεαλιστές της εποχής, συνάντησε μια αδερφή ψυχή στον Βρετανό συλλέκτη και ποιητή Έντουαρντ Τζέιμς. Ο Τζέιμς ήταν ο πιο γνωστός θερμός υποστηρικτής του κινήματος του Σουρεαλισμού στη Βρετανία, και οι δύο τους δέθηκαν με μια πολύ δυνατή φιλία. Ο Τζέιμς έγινε συλλέκτης των έργων του Νταλί. Το 1936 ο Νταλί έμεινε στο σπίτι του Τζέιμς στο Λονδίνο, όπου ανέπτυξαν μια σειρά ιδεών για σουρεαλιστικά αντικείμενα και έπιπλα. Ήταν ιδέα του Τζέιμς να δημιουργήσουν έναν καναπέ

βασισμένο στο έργο του Νταλί «Το πρόσωπο της Mae West» που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σε ένα σουρεαλιστικό διαμέρισμα, στο οποίο τα βαθυκόκκινα χείλη της αστέρας του Χόλυγουντ θα επαναπροσδιορίζονταν ως κάθισμα στο σκηνικό ενός φαντασιακού δωματίου.



Ο Τζέιμς παρήγγειλε την κατασκευή δύο καναπέδων Mae West ειδικά για το δωμάτιο του δείπνου στο Monkton. Συνολικά επέβλεψε τη δημιουργία πέντε διαφορετικών εκδοχών του καναπέ, κάθε μία με διαφορετικά υφάσματα. Αλλά οι δύο κόκκινοι καναπέδες ήταν οι μόνοι που κατασκευάστηκαν για συγκεκριμένη χρήση στον εσωτερικό χώρο του Τζέιμς. Περίκλειαν το τζάκι και ξεχώριζαν χάρη στις ιδιαίτερα διαλεγμένες πράσινες μοκέτες.

Δίπλα σε κάθε καναπέ στεκόταν άλλο ένα επιτηδευμένα αποστομωτικό σουρεαλιστικό διακοσμητικό: λάμπες δαπέδου, κάθε μία αποτελούμενη από δέκα υπερμεγέθη ποτήρια σαμπάνιας, σε μια βάση από περικοκλάδες κισσού, με μούρα και φύλλα. Έξι από τα απανωτά ποτήρια σαμπάνιας κρύβουν εύστοχα αφαιρούμενα σταχτοδοχεία. Αυτά τα φαντασιόπληκτα φωτιστικά σαμπάνιας ήταν αποτέλεσμα άλλης μιας συμπαραγωγής του Νταλί με τον Τζέιμς και πρόσφατα έχουν αναγνωρισθεί ως ένα από τα πιο ιδιαίτερα παραδείγματα σουρεαλιστικού φωτισμού στη Βρετανία.

Χάρη στην πρωτοποριακή τους προέλευση, τα αντικείμενα αυτά έχουν αποτελέσει ξεχωριστά κομμάτια της επιπλοποιίας του 20^{ου} αιώνα και παραμένουν θαρραλέες εκφράσεις του σουρεαλιστικού σχεδιασμού.

Ένα συναισθηματικό φλυτζάνι τσαγιού, του Meret Oppenheim (1936)



Το φλυτζάνι τσαγιού με γούνα θεωρείται από τα χαρακτηριστικότερα σουρεαλιστικά αντικείμενα. Προκάλεσε μια αίσθηση όταν παρουσιάστηκε στο κοινό το 1936, πρώτα στο Παρίσι, στην εναρκτήρια έκθεση των σουρεαλιστικών αντικειμένων που διοργάνωσε ο Breton, και στη συνέχεια στη Νέα Υόρκη, στην έκθεση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης *Fantastic Art, Ntάντα και Surrealism*. Αν και πολλοί θεατές δεν μπορούσαν να καταλάβουν πώς ή γιατί αποτελούσε έργο τέχνης, το 1946, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης απέκτησε το έργο.

«Η τέχνη [...] έχει να κάνει με το πνεύμα, όχι με τη διακόσμηση», έγραψε κάποτε ο Oppenheim και ένα έργο τόσο μικρό και οικονομικό όσο το Object έχει τόσο μεγάλο πνεύμα, επειδή η γούνα σε συνδυασμό με ένα φλυτζάνι τσαγιού προκαλεί έναν τόσο εκπληκτικό συνδυασμό μηνυμάτων και συσχετίσεων.

Η γούνα υπενθυμίζει στους θεατές τα άγρια ζώα και τη φύση, ενώ το φλυτζάνι τσαγιού μπορεί να συμβολίζει καλούς τρόπους και πολιτισμό. Φαίνεται ελκυστικό ως προς την αφή, και καθόλου προς την γεύση: Φανταστείτε να πίνετε από αυτό και τη φυσική αίσθηση της υγρής γούνας που γεμίζει το στόμα?

Το αντικείμενο αυτό ανοίγει και έναν νέο χώρο ως προς το user experience design. Η εικόνα του είναι αρκετή για να οραματιστεί κανείς αισθήσεις ηδονής κατά το χαίδεμα του και αηδία κατά τη λειτουργική του χρήση. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν και την σπουδαιότητα της υφής των αντικειμένων.

Ceremonial Hat for Eating Bouillabaisse, της Eileen Agar (1936)



Το «Τελετουργικό Καπέλο για Βρώση Μπουγιαμπέσας» κατασκευάστηκε από την Αϊλίν Αγκάρ (Eileen Agar) σε ένα από τα ταξίδια της στο Νότο της Γαλλίας το 1936, από αντικείμενα που βρήκε στην ακροθαλασσιά. Αργότερα έδωσε μια περιγραφή του έργου: «Αποτελούνταν από ένα δρύινο καλάθι που πήρα από το St Tropez και έβαψα μπλε, και μετέπειτα κάλυψα με δίχτυ ψαρέματος, ουρά αστακού, αστερίες και άλλα θαλασσινά ευρήματα. Για τους μυημένους στη μόδα, ήταν κάτι σαν αξεσουάρ που θα έφτιαχνε ο Acrimboldo, και έτυχε αρκετά απρόσμενης δημοσιότητας!»

Αφίσα Piano-Folies 2006, του Michał Batory (2006)



ENGHIEN-LES-BAINS

ENGHIEN-LES-BAINS

DU 22 SEPTEMBRE AU 1^{er} OCTOBRE 2006

PIANO-FOLIES

2006

RÉSERVATIONS · ot-enghienlesbains.fr · TEL · 0 800 00 00 00

Οι αφίσες του πολωνού Μικάλ Μπατορί (Michał Batory) σποτελούν μια πρόσκληση στο διασκεδαστικό διάλογο μεταξύ του κοινού και του οργανισμού που ζήτησε την παραγωγή της εκάστοτε αφίσας. Ο καλλιτέχνης βρίσκεται στο κεντρικότερο σημείο της διασταύρωσης της πολωνικής τυπογραφίας και του ευρωπαϊκού σουρεαλισμού, αντλώντας έμπνευση παράλληλα και από τις ιδέες του κονστρουκτιβισμού.

Ο Μπατορί δεν ενδιαφέρεται τόσο για κανόνες σύνθεσης των παραπάνω, όσο για τις μόδες που αντλούν τα στοιχεία τους από αυτές τις παραδόσεις και τις μεταφέρουν στο σύγχρονο κολλάζ, φωτομοντάζ και στην τυπογραφία. Με τη χρήση των εργαλείων αυτών ο Μπατορί συστήνει τον θεατή του στην ιδέα του ωραίου, όπως την ανέπτυξε ο Μπρετόν, σαν «συνάντηση τυχαία μεταξύ μιας ομπρέλας και μιας ραπτομηχανής σε ένα χειρουργικό τραπέζι», μέσα από την τέχνη της αφίσας. Πράγματι, οι δουλειές που αναλαμβάνει ο Μπατορί συχνά βασίζονται σε τόσο ασυνάρτητες αφομοιώσεις δύο αντικειμένων ή ιδεών, με στόχο την πρόκληση έκπληξης, και την εικόνα να μην ενσαρκώνει μόνο το αλλόκοτο αλλά και την ποίηση και το χιούμορ.

Ο Μπατορί προωθεί το ασήμαντο σε ένα νέο επίπεδο εκτίμησης, σε μία μεταφορά ή ένα σύμβολο. Συχνά, στις δημιουργίες του, μέλη του σώματος, όπως το μάτι, το πόδι και τα χέρια θα υποβληθούν στη διαδικασία τέτοιας μεταμόρφωσης. Μία από τις πιο αναγνωρίσιμες τέτοιες μετατροπές είναι η αφίσα για το Φεστιβάλ «Piano-Folies» του 2006, η φωτογραφία που αποτυπώνει δύο σειρές δαχτύλων, μαύρων και λευκών, αντιπροσωπεύοντας έτσι και το

πολυπολιτισμικό στοιχείο του γεγονότος αλλά και μια ξεκάθαρη και εμβληματική απεικόνιση και του οργάνου και της ενασχόλησης με αυτό.

Σουρεαλιστικά παιχνιδιάρικα έπιπλα της Lila Jang (2009)



Ανάμεσα στα κοινά έπιπλα του μαζικού εμπορίου και τα ιδιόρρυθμα, επιτηδευμένα έπιπλα του μοντέρνου σχεδιασμού, στέκουν οι δημιουργίες της Λίλα Ζανγκ (Lila Jang), γλύπτριας από τη Νότια Κορέα. Η Ζανγκ ολοκλήρωσε τις σπουδές της στο Πανεπιστήμιο Hongik της Σεούλ και στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού, και έχει συμμετάσχει σε πολλές διεθνείς εκθέσεις. Το έργο της αποτελείται από σουρεαλιστικά εικαστικά έπιπλα, διαστρεβλωμένες εντυπώσεις επίπλων της Γαλλίας του 18^{ου} αιώνα.

Το έργο της Ζανγκ πηγάζει από πρακτικά προβλήματα που πολλοί αντιμετωπίζουν με το χώρο τους. Ο περιορισμένος χώρος του μικροσκοπικού διαμερίσματος στο οποίο ζούσε κατά τη διαμονή της στο Παρίσι την ενέπνευσε να επινοήσει νέες μορφές επίπλων που να εξυπηρετούσαν το σκοπό τους σε μικρότερο χώρο. Επιπλέον ώθηση της έδωσε η επιθυμία να ξεφύγει από τη «συχνά μονότονη ρουτίνα της καθημερινής πραγματικότητας» όπως η ίδια δηλώνει.

Το έργο της αντιπροσωπεύει ποιοι και είμαστε και πού βρισκόμαστε ως ανθρώπινα όντα, στο μέσον της αδιάκοπης διαμάχης μεταξύ του πραγματικού και του ιδεατού.



Gemini, της Neri Oxman (2014)



Αυτή η ξαπλώστρα από την αρχιτέκτονα, σχεδιαστή και καθηγήτρια Νέρι Όξμαν (Neri Oxman) διαθέτει 44 διαφορετικά σύνθετα υλικά μέσα σε ένα ξύλινο περίβλημα, δημιουργώντας μια πολύχρωμη ξαπλώστρα. Το Gemini διαθέτει μια σειρά από συνθετικά ελαστικά σε διάφορες αποχρώσεις ματζέντα, κίτρινο και πορτοκαλί σε ένα ξύλινο πλαίσιο.

Το εσωτερικό του Gemini αποτελείται από τρισδιάστατο τυπωμένο δέρμα που χρησιμοποιεί τρία συνθετικά πλαστικά καουτσούκ, που συνδυάζονται για να δημιουργήσουν 44 διαφορετικά σύνθετα υλικά. Αυτό το εσωτερικό του δέρματος που παράγεται σε 3D εκτυπωτή, επιτρέπει στα παραγόμενα υλικά και χρώματα να συνδυαστούν ταυτόχρονα.

Κάθε ένα από τα υλικά έχει διαφορετική ακαμψία και χρώμα, και είναι διατεταγμένα έτσι ώστε να βολικά και άνετα για τον χρήστη. Το σχήμα της κατασκευής είναι μονωτικό προς τον ήχο.

Συνεπώς μιλάμε για μια ξαπλώστρα που επιτυγχάνει την απόλυτη απομόνωση από τον περιβάλλοντα χώρο χωρίς όμως να εμποδίζει το οπτικό πεδίο του χρήστη της.

"Έχει σχεδιαστεί έτσι ώστε οι καμπύλες επιφάνειες να αντανακλούν τον ήχο προς τα μέσα", δήλωσε η Όξμαν. "Η επιφανειακή δομή διασκορπίζει τον ήχο και τον αντανακλά στο τρισδιάστατο δέρμα που απορροφά αυτόν τον ήχο και δημιουργεί ένα ήσυχο και ήρεμο περιβάλλον."

Το εξωτερικό στρώμα είναι κατασκευασμένο από ένα κέλυφος από μασίφ ξύλο που δημιουργήθηκε χρησιμοποιώντας μια μηχανή CNC. Ακολουθεί το περίγραμμα του αμαξώματος, με βαθύ κάθισμα, πλάτη στήριξης και καμπύλο κομμάτι κεφαλής που βυθίζει τον χρήστη και βοηθά στον αποκλεισμό του ήχου.

Object in the Foreground, του Grayson Perry (2016)



Ο Γκρέησον Πέρρυ (Grayson Perry) είναι ένας μοναδικός χρονογράφος της σύγχρονης ζωής, προσελκύνοντας το θεατή του με ευστροφία, τρυφερή ενσυναίσθηση και νοσταλγία, και κάποιες φορές ακόμα και με φόβο και θυμό. Στο έργο του, ο Πέρρυ έρχεται αντιμέτωπος με θέματα που είναι καθολικά ανθρώπινα: την ταυτότητα, το φύλο, το κοινωνικό στάτους, τη σεξουαλικότητα, τη

θηρσκεία. Αυτοβιογραφικά στοιχεία παντρεύονται ερωτήματα για τη διακοσμητικότητα και την ευπρέπεια, την τάξη και την αισθητική, και τη θέση του τεχνίτη έναντι της θέσης του καλλιτέχνη στην κοινωνία. Ο Πέρρυ θα κάνει χρήση των γοητευτικών στοιχείων του κεραμικού μεταξύ άλλων, με σκοπό τα διαπεραστικά σχόλια για την κοινωνία, τις απολαύσεις της, τις αδικίες και τα παραπτώματά της, ενώ εξερευνά ποικίλα ιστορικά και μοντέρνα θέματα. Το έργο του έρχεται διαρκώς σε αντιπαράθεση με το στερεότυπο ότι η κεραμική θα εξυπηρετεί αυστηρά το σκοπό της διακόσμησης ή της χρηστικότητας.

Το έργο που τιτλοφορείται «Αντικείμενο στο Προσκήνιο» είναι ουσιαστικά ένας μεγάλος κεραμικός φαλλός που συμπληρώθηκε από τραπεζικά έγγραφα και εικόνες Λονδρέζων οικονομολόγων και χρηματιστών, και συμμετέχει στο διάλογο περί πτυχών της αρρενωπότητας στον 21^ο αιώνα. Με αφετηρία τη σκέψη ότι έχουμε προγραμματιστεί πολιτιστικά να αντιμετωπίζουμε την «τοξική αρρενωπότητα» ως φαινόμενο που αφορά τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, ο Πέρρυ θα τραβήξει την προσοχή του θεατή ώστε να την εστιάσει σε όσα λαμβάνουν χώρα στα πολυτελή γραφεία στους ουρανοξύστες, σε περιβάλλοντα καλοντυμένων, ευπρεπών αντρών. «Νομίζουμε πώς όσο ανεβαίνει κανείς την ιεραρχία της εξουσίας τόσο πιο δύσκολα εντοπίζονται κραυγαλέες εκφάνσεις αρρενωπότητας» δηλώνει ο καλλιτέχνης. «Αν ένας τύπος σου σφυρίζει στο δρόμο και φωνάζει κάτι προκλητικό για το σώμα σου, είναι σύνηθες και αναμενόμενο, αλλά πιστεύω ότι στους ανδροκρατούμενους υψηλότερους κύκλους της εξουσίας των τραπεζών, οι άνδρες λειτουργούν με έναν εξίσου σεξιστικό τρόπο, ενώ οι πράξεις τους έχουν πολύ πιο σοβαρές συνέπειες για το σύνολο της κοινωνίας»

5ο Κεφάλαιο: Εκφάνσεις του σουρεαλισμού στο σύγχρονο πλουραλισμό της τέχνης και του design – Αισθητική Πρόταση

Ο Σουρεαλισμός στη Σύγχρονη Τέχνη

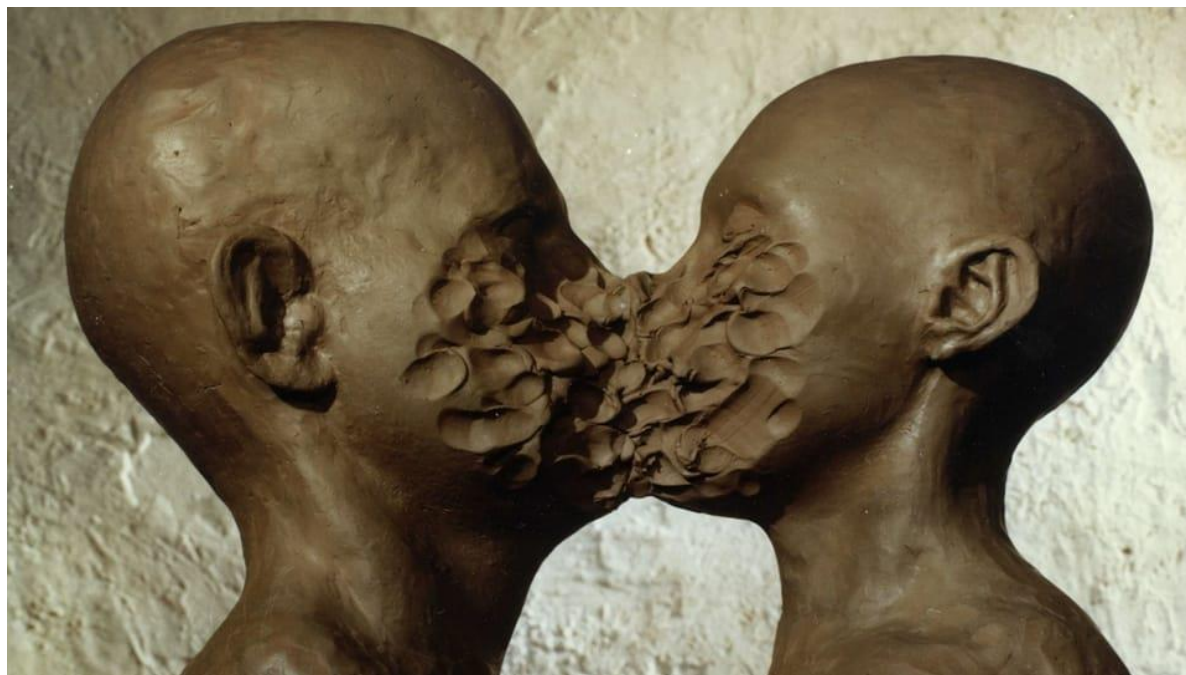
Παρότι ως ρεύμα υλοποιήθηκε στο ξεκίνημα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, δεν προκαλεί πλέον έκπληξη ότι ο Σουρεαλισμός είναι και πάλι στο επίκεντρο της προσοχής στον κόσμο της τέχνης σε όλα τα πλάτη και μήκη της Γης. Ο πόλεμος στην Ουκρανία επισκιάζει την Ευρώπη, ενώ θα συνεχίσουμε να βιώνουμε τις οικονομικές επιπτώσεις της πανδημίας για πολλά ακόμα έτη. Ο Σουρεαλισμός είναι ούτως ή άλλως γεννημένος σε περίοδο υπαρξιακής κρίσης και οι εκπρόσωποί του στέκονταν ενάντια στον πόλεμο, αλλά όχι μόνο. Ήταν ενάντιοι για παράδειγμα στον καθωσπρεπισμό της μεσαίας τάξης. Αποζητούσαν μία εναλλακτική ζωή, πιο ποιητική, πιο απρόβλεπτη, πιο ανοιχτή.

Η μεγάλη επιτυχία που γνώρισε ο Σουρεαλισμός στη σύγχρονη τέχνη είναι η έκφανση της αντίληψης ότι η ίδια η ιστορία επαναπροτείνει γεγονότα, και κατά συνέπεια καλλιτεχνικά ρεύματα, μέσα σε σχετικές εποχές, ακολουθώντας μια αδιάκοπη αέναη κίνηση. Στην πραγματικότητα, ο Σουρεαλισμός, που προέκυψε σε ένα τραυματικό και ασταθές πολιτιστικό κλίμα, μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, επαναπροτείνεται στα δράματα της νεωτερικότητας μας, που σημαδεύονται ανεξίτηλα από συγκρούσεις, πανδημίες και οικονομικές κρίσεις, καθώς για άλλη μια φορά εμφανίζεται απαραίτητο, και παρήγορο, να βρούμε καταφύγιο μέσα σε μια «υπερ-πραγματικότητα».

Στα πλαίσια τέτοιων προσπαθειών προέκυψε ο όρος «Νέο-Σουρεαλισμός», μια πιο ευρεία έννοια με περισσότερες εφαρμογές, που χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίζει την πληθώρα καλλιτεχνικών δυναμικών που ξεκίνησαν να εμφανίζονται τις δεκαετίες του 1960 και 1970 και ενσωμάτωναν οπτικοακουστικά συστατικά παρόμοια ή δανεισμένα από το Σουρεαλισμό. Ενώ τα στυλ που αναπτύχθηκαν ενσωμάτωσαν ονειρικές και αντιπαραθετικές εικόνες, σπανίως βασίζονται σε πραγματικά όνειρα του καλλιτέχνη, ενώ υπάρχει ελάχιστη έως καθόλου αναφορά σε αυθεντικές τεχνικές των Σουρεαλιστών, όπως αυτή του αυτοματισμού.

Κόντρα στην αυστηρότητα και τη συνοχή των κανόνων γύρω από το εννοιολογικό και το αισθητικό υπόβαθρο του παγιωμένου Σουρεαλισμού, ο Νέο-Σουρεαλισμός και ο σύγχρονος Σουρεαλισμός συμπεριλαμβάνει μεγάλη ποικιλία καλλιτεχνικών κατασκευών, υλικών, προσεγγίσεις και θεματολογία. Σε πολλούς καλλιτέχνες του σήμερα θα βρούμε κοινή αφετηρία με τους Σουρεαλιστές, ωστόσο πολλοί είναι αυτοί που έχουν αναπτύξει την αισθητική τους επηρεασμένοι από τη γλώσσα της τηλεματικής για το ευρύ κοινό. Επιπλέον, οι σημερινοί Σουρεαλιστές έχουν όχι μόνο απεριόριστα απτά εργαλεία αλλά και ψηφιακά, για να υλοποιήσουν πιο απαιτητικά και ακόμη πιο προκλητικά έργα. Ο Σουρεαλισμός, επομένως σήμερα είναι τέχνη τόσο κοντά στην καθημερινότητα που υποπίπτει πολλές φορές στην κατηγορία «ρεαλισμός», όταν στην πράξη ερευνά ιδέες τόσο διεστραμμένες που μόνο στο υποσυνείδητό μας θα μπορούσαν να είναι πραγματικές.

Dimensions of Dialogue, του Jan Švankmajer (1982)



Για τον Γιαν Σβάνκμαγιερ (Jan Švankmajer) είναι ακριβώς το ίδιο όταν ένας διάλογος εμπλέκει άντρες, ή έναν άντρα και μία γυναίκα. Χωρίς να χρησιμοποιήσει ούτε μία λέξη, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τρία παραδείγματα για να αποδείξει ότι η επικοινωνία κυριαρχείται από επιθετικότητα, διαμάχη για την υπεροχή, εγωισμό, απροθυμία και ανικανότητα να ακούσουμε το άλλο μέρος. Εδώ, η καταστροφή επικοινωνείται διαμέσου λαμπρής, κινούμενης αλληγορίας.

Το ενδιαφέρον του Σβάνκμαγιερ για την τέχνη ξεκίνησε σε νεαρή ηλικία όταν του χάρισαν οι γονείς του ένα σετ μαριονέτες. Ο επίδοξος δημιουργός προχώρησε σε σπουδές στο Κολλέγιο Τεχνών της Πράγας και το τμήμα μαριονέτας της Ακαδημίας Παραστατικών Τεχνών. Αρχικά εργάστηκε στο θέατρο, περνώντας δύο έτη στη «Μαγική Λατέρνα» της Πράγας. Το 1964, ο Σβάνκμαγιερ γύρισε την πρώτη του ταινία μικρού μήκους, το «Τελευταίο Κόλπο» (The Last Trick).

Το έργο του Σβάνκμαγιερ λειτουργεί σαν πλατφόρμα συνεχούς κριτικής. Το στυλ του είναι ασυμβίβαστο και είναι πάντα σε ετοιμότητα να αρθρώσει όσα η κοινωνία διστάζει να επικοινωνήσει: ότι ο πολιτισμός μας βασίζεται σε ιδεώδη που οι άνθρωποι κατασκευάσαμε χωρίς να λάβουμε υπόψη θεμελιώδη ζητήματα. Η ανάπτυξη μας επιτρέπει ανέσεις στην καθημερινότητά μας αγνοώντας το πνεύμα, τα όνειρα και τη μαγεία, που για πολλά έθνη ήταν κάποτε ουσιώδη.

Σε ό,τι αφορά τις ταινίες του, είναι σαφές ότι κάθε νέο του έργο θα ξεπεράσει τις προσδοκίες και τις εντυπώσεις της πρώτης ανάγνωσής του. Οι «Διαστάσεις του Διαλόγου» (Dimensions of Dialogue) δεν μας παρουσιάζουν ένα μοντέλο ικανοποιητικής ανθρώπινης συνεννόησης. Αντιθέτως, μας δίνονται τρία παραδείγματα ότι κάθε επικοινωνία μπορεί να καταρρεύσει, και θα καταρρεύσει. Το εγχείρημα να κατασκευαστεί μια ταινία χωρίς τη χρήση ούτε μίας λέξης, ώστε να αποδίδει τα άκρα στα οποία οι άνθρωποι αδυνατούν να κατανοήσουν ο ένας τον άλλο με αποτέλεσμα μια επιτυχή συζήτηση, μπορεί να χαρακτηριστεί ηρωικό.

Σουρεαλιστικά γλυπτά ανθρώπινων μορφών, του Jean Louis Corby (1999-2013)



Ο Ζαν-Λουί Κορμπύ (Jean-Louis Corby) γεννήθηκε το 1951 και η δημιουργία του επηρεάστηκε κατά κύριο λόγο από τη δεκαετία του 1970. Η δεκαετία εκείνη αποτέλεσε για τις τέχνες περίοδο σταθεροποίησης και ανάπτυξης, χαρακτηριστικά που συχνά εξηγούνται σαν ανταπόκριση στα επιβεβλημένα άγχη τις προηγούμενης δεκαετίας. Η εννοιολογική τέχνη αναπτύχθηκε ως ρεύμα επιρροής και έγινε με τη σειρά της απόρροια και εξέλιξη του μινιμαλισμού. Η «Land Art» έβγαλε έξω την τέχνη, στην εκτεταμένη εξοχή, αποσυνδέοντας την καλλιτεχνική παραγωγή από το εμπόρευμα και συνδέοντάς τη με τις πρώιμες ιδέες του περιβαλλοντισμού. Η «Process Art» συνδύασε τα στοιχεία του εννοιολογισμού με άλλες παγιωμένες καλλιτεχνικές τοποθετήσεις, κατασκευάζοντας μυστηριώδη και πειραματικά έργα.

Το ανθρώπινο, άφυλο, ον που εφηύρε ο Κορμπύ εκπροσωπείται με τη δυαδικότητά του, τη δύναμή του, την ελαστικότητά του, την απώλεια της ελευθερίας του ή τη δυναμική της προσπάθειάς του να διαφύγει, ή όχι, από τα δεσμά που του επιβάλλονται, τους θριάμβους του, την ευρεία αλλά ταυτόχρονα πολύ προσωπική διάλεκτο που συνδιαλέγεται με τη μοναδικότητα του καθενός από εμάς όταν καταπιάνεται με τη συνείδησή μας.

Θα ήταν βέβαιο λάθος να διακρίνουμε ανάμεσα στο τι αναφέρεται στον άνθρωπο και τι αποδεικνύεται τελικά ότι αποτελεί ερμηνεία ή εικονογράφηση μιας ιδέας. Ο Κορμπύ είναι πράγματι αυθεντία στην τεχνική του να δίνει μορφή σε μια γενική σκέψη που είναι λιγότερο ή περισσότερο αφηρημένη, όπως η «ρωγμή», η «ρήξη», η «αβεβαιότητα», η «ανισορροπία» και παράλληλα να

ενσωματώνει στη φιγούρα του χαρακτήρα του κάτι πιο συμπαγές, όπως τις «βαλίτσες», τα «ξυλοπόδαρα», μέχρι και τη «λύση των δεσμών».

Αυτό που αρχικά διαφαίνεται σαν μια ευχάριστη, φαρμαλιστική αντίθεση σε αυτούς που έρχονται πρώτη φορά σε επαφή με τη δουλειά του καλλιτέχνη, σταδιακά μετατρέπεται σε μια προσεγμένη ανάπτυξη πλήθους φαινομένων, καταστάσεων και συναισθημάτων, μια διασκεδαστική σύνθεση της μορφής με τη σκέψη, και της ύλης με το πνεύμα. Ο Κορμπύ ξεχωρίζει ως γλύπτης επειδή είναι αφενός ένας προσεκτικός αφηγητής που όμως δεν παραλείπει να κατασκευάσει μια ανώτερη γλυπτική διερμηνεία τετριμμένων γεγονότων. Με τον τρόπο του απελευθερώνει την αμφιλεγόμενη ανθρώπινη παρουσία από κάθε ανείπωτο βάρος, με μια παιχνιδιάρικη μεταμόρφωση και μια εκπληκτικά επίσημη γλυπτική γλώσσα. Επιπρόσθετα, ο Κορμπύ επιδεικνύει μια πρωτοτυπία όχι μόνο γλυπτική αλλά και πνευματική, η οποία σαγηνεύει το θεατή με πολύ προσωπικό τρόπο, και έτσι κατοχυρώνει τη θέση του ανάμεσα στους σύγχρονους γλύπτες με ελαστικότητα και χάρη.



The end of the virtual world, του Robert Overweg (2010)



Ο Ρόμπερτ Όβεργουεγκ (Robert Overweg) είναι φωτογράφος σε περιβάλλοντα ψηφιακών κόσμων. Αυτά τα περιβάλλοντα εμφανίζονται σε βιντεοπαιχνίδια πρώτου και τρίτου προσώπου αλλά από τη γωνία θέασης του Όβεργουεγκ λειτουργούν σαν ευθεία προέκταση του πραγματικού, χειροπιαστού κόσμου του, αποκαλύπτοντας το νέο δημόσιο χώρο της σύγχρονης κοινωνίας.



Ο Όβεργουεγκ καταλήγει στα περίχωρα του εκάστοτε ψηφιακού κόσμου τον οποίο αναλύει διαμέσου της φωτογραφίας του. Στην πορεία του αυτή εστιάζει την προσοχή του-και τη δική μας- στα περιβάλλοντα που συνήθως παραβλέπονται από τους χρήστες ενώ ταυτόχρονα μοιάζουν ανατριχιαστικά γνώριμα.

Η σειρά φωτογραφιών που τιτλοφορείται «Το τέλος του ψηφιακού κόσμου» πηγάζει από τέσσερα δημοφιλή παιχνίδια πρώτου προσώπου: Left 4 Dead 2, Half-life 2, Counter Strike και Modern Warfare 2. Παρά τις εντυπώσεις μας, ο ψηφιακός κόσμος δεν είναι σφαιρικός σαν τον φυσικό κόσμο, αλλά επίπεδος, με κομμένες τις άκρες του. Αυτές οι φωτογραφίες μας δείχνουν τα όριά του, πώς τελειώνει ο ψηφιακός κόσμος. Τοποθετώντας τις εκτός των συμφραζομένων του κάθε παιχνιδιού, παρουσιάζεται η ευκαιρία να ξαναζήσουμε τα τοπία αυτά με τελείως διαφορετική σημασία. Η σειρά φωτογραφιών έχει την αφετηρία της στο 2010.



East-West/West-East, του Richard Serra (2014)



Ο Ρίτσαρντ Σέρα (Richard Serra) είναι ένας από τους καλλιτέχνες που ως έργο του έχει αφοσιωθεί να φέρνει την τέχνη κοντά στο ευρύτερο κοινό. Τα έργα του είναι συνήθως μεγάλων διαστάσεων, κατασκευασμένα με γνώμονα το μέρος στο οποίο θα εκτίθενται. Στη δουλειά του, χαρακτηριστική είναι η διερεύνηση της τριμερούς σχέσης μεταξύ θεατή, έργου τέχνης και τοποθεσίας. Η Sheikha Al Magiassa του Κατάρ πρότεινε στον καλλιτέχνη να κατασκευάσει ένα γλυπτό στην έρημο, και η ιδέα της υλοποιήθηκε το 2014 με το όνομα «East-West/West-East».

Διαμέσου τον καυτών αμμολόφων, σε θερμοκρασίες που συχνά ξεπερνούν τους 40 βαθμούς, τέσσερις μακρόστενες ασάλινες πλάκες ύψους 15 μέτρων φαίνεται να εκτείνουν τις σκιές τους στο άπειρο, σαν μαύρες πινελιές στον καμβά της άμμου. Η εγκατάσταση του Σέρα τονίζει το εξωπραγματικό και το μεγαλειώδες της ερήμου με της ουσιώδεις έννοιες των λέξεων, καθώς υπενθυμίζει στους παρευρισκόμενους πόσο εύθραυστοι είναι μπροστά στην παντοδυναμία της φύσης. Τα στοιχεία αυτά του έργου ενισχύονται ακόμη περισσότερο από τη δυνατότητα του θεατή να περπατήσει ενδιάμεσα από το έργο αλλά και να αλλάξει το σχέδιο που βλέπει μόνος του, ανάλογα από τη γωνία θέασης (από τα ψηλότερα σημεία των αμμολόφων ή από τα βάθη των σκιών) ή από το χρόνο της επίσκεψης (κατά τη νύχτα ή την ημέρα).

Το πανίσχυρο και το ευάλωτο είναι στοιχεία στην καρδιά του έργου του Σέρα: τα έργα του υψώνονται θριαμβευτικά προς τον ουρανό, ενώ δέχονται αδιάκοπες επιθέσεις από τον άνεμο, τον ήλιο, τη βροχή, και τώρα στην έρημο, από την άμμο. Το ασάλι του δέχεται τα χρώματα που του χαρίζει η φθορά του: ώχρα, κόκκινο, πορτοκαλί, καφέ, σαν ένα αντικείμενο αληθινότητας σε συνεχή μετάλλαξη, μέχρι να διαβρωθεί ολοκληρωτικά και να εξαφανιστεί.



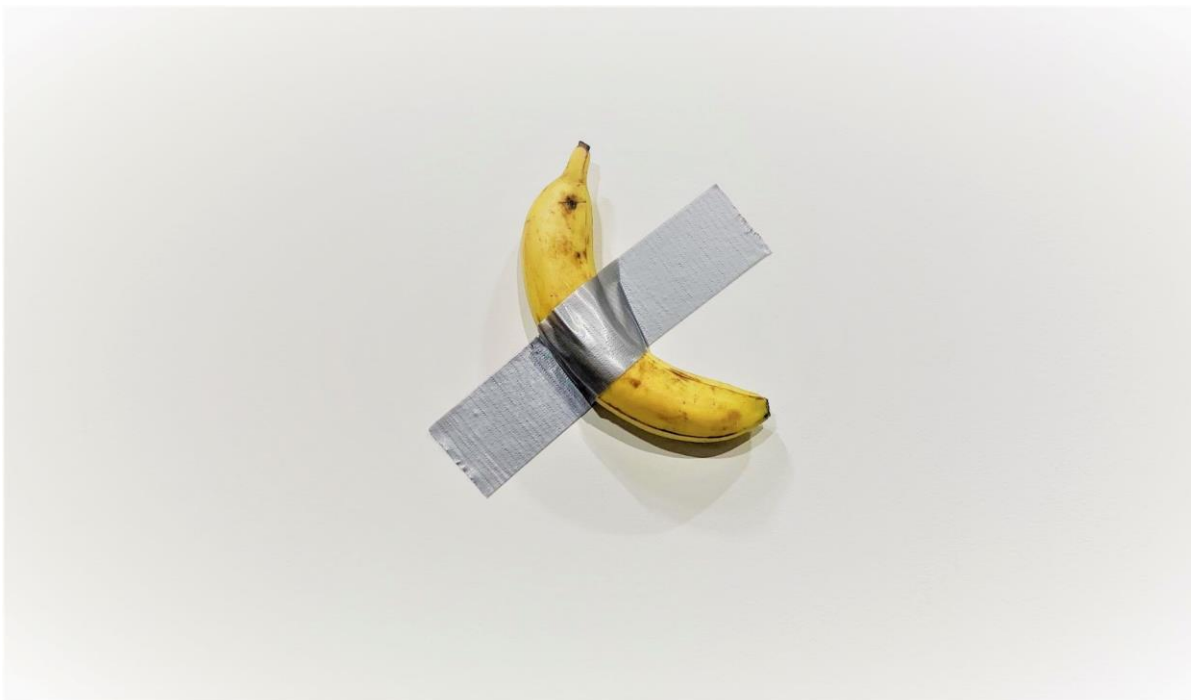
Inverso Mundus, των AES+F (2015)



Οι AES+F είναι η ομάδα σύγχρονων καλλιτεχνών από τη Ρωσία, που αποτελείται από την Τατιάνα Αρζασαμόβα (Tatiana Arzamasova), τον Λεβ Εβζόβιτς (Lev Evzovich), τον Εβγκένι Σβιάτσκι (Evgeny Svyatsky) και τον Βλαντίμιρ Φρίντκες (Vladimir Fridkes). Οι φωτογραφίες, τα κινούμενα σχέδια και τα κολλάζ από βίντεο συνταιριάζουν αλλόκοτη εικονογραφία με στόχο την κοινωνική κριτική και τις υπολανθάνουσες αφηγήσεις. Η τέχνη τους δεν προτρέπει σε ευθεία συμπεράσματα και σχολιασμό καταστάσεων που είναι προφανείς. Η ομάδα συνδέθηκε το 1987 στη Μόσχα και αρχικά ονομαζόταν «AES» από τα αρχικά των ιδρυτών, μέχρι που προστέθηκε ο Φρίντκες, και μαζί του το «+F» στον τίτλο της ομάδας, το 1995.

Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά έργα τους είναι ο «Αντεστραμμένος Κόσμος», από τις λέξεις «Mundus», που σημαίνει «κόσμος» στα λατινικά, και «Inverso», που στα λατινικά δηλώνει το «αντίστροφο» αλλά στα αρχαία ιταλικά σημαίνει «ποίηση», υποδηλώνοντας τη διαδικασία παραγωγής τέχνης. Το έργο είναι μια διερμηνεία παραδοσιακού έργου, όπου σκηνές από μεσαιωνικό πανηγύρι καρναβαλιού απεικονίζονται ως επεισόδια σύγχρονης ζωής σε μια εγκατάσταση πολλαπλών βίντεο. Οι χαρακτήρες αντιπροσωπεύουν την ουτοπία μιας αλλόκοτης κοινωνίας και θα ανταλλάξουν μάσκες από επαίτες σε εύπορους και από αστυνόμους σε κλέφτες. Μετροσέξουαλ καθαριστές θα λούσουν την πόλη με συντρίμια, γυναίκες ιεροεξεταστές θα βασανίσουν άνδρες σε μηχανισμούς τύπου «IKEA», γέροι και παιδιά μπλέκονται σε αγώνα kick boxing. Στον «Αντεστραμμένο Κόσμο» των AES+F η Αποκάλυψη είναι η διασκέδαση.

Comedian, του Maurizio Cattelan (2019)



Ο Μαουρίτσιο Καττελάν (Maurizio Cattelan) είναι ένας από τους δημοφιλέστερους αλλά και πιο αμφιλεγόμενους καλλιτέχνες στη σύγχρονη τέχνη. Δανειζόμενος ελεύθερα από τον πραγματικό κόσμο, ανθρώπους και αντικείμενα, τα έργα του στοχεύουν με ασέβεια την τέχνη και τους οργανισμούς της. Η παιχνιδιάρικη και προκλητική χρήση υλικών, αντικειμένων και χειρονομιών προκαλεί κριτική και διάδραση με την τέχνη του. Γνωστός τόσο για το σκληρό του χιούμορ όσο και για τη ρεαλιστική γλυπτική του, συχνά αποτυπώνει δημοφιλείς φυσιογνωμίες, ιστορικά πρόσωπα ή βαλασσωμένα ζώα σε τραγελαφικές καταστάσεις. Ο Καττελάν αντλεί την έμπνευσή του από τα κινήματα των Ντανταϊστών και των Σουρεαλιστών για να κατασκευάσει τη δηκτική και σουρεαλιστική σάτιρά του.

Το εννοιολογικό έργο γνωστό ως «Comedian» προκάλεσε αίσθηση όταν εκτέθηκε το 2019 στο Art Basel του Μαϊάμι, ετήσιο διεθνές φεστιβάλ τέχνης. Αποτελούμενο απλά από μια μπανάνα δεμένη με κολλητική ταινία στον τοίχο, το έργο μεταπωλήθηκε τρεις φορές, με τιμές από 120.000 έως 150.000 δολάρια. Η φαινομενική δυσαναλογία μεταξύ του εφήμερου αντικειμένου και της εξωφρενικής τιμής που απαιτούσε πυροδότησε τις διαχρονικές συζητήσεις για το «τι είναι Τέχνη».

Το έργο, ωστόσο, φαίνεται να ασκεί κριτική στο πώς δημιουργείται η τέχνη τον 21^ο αιώνα: το «Comedian» ανακαλεί την επαναστατική «Πηγή» του Ντυσάν, όπου ένα αντικείμενο μαζικής παραγωγής, στην περίπτωση εκείνη ένα ουρητήριο, μετατρέπεται σε τέχνη διαμέσου εννοιολογικών ζητημάτων, γίνεται δεκτό στην «Έκθεση Ανεξάρτητων» του 1917 της Νέας Υόρκης, και εκτίθεται σε βάθρο σε γκαλερί. Το «Comedian» με τη σειρά του, έγινε τέχνη με τον τρόπο του 21^{ου} αιώνα: μέσω της φήμης των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και πωλούμενο σε δημοφιλές σόου

τέχνης. Η κριτική γύρω από το έργο ολοκληρώθηκε το 2020 όταν το Guggenheim επιβεβαίωσε τον καλλιτεχνικό του σκοπό και αποδέχτηκε το «Comedian» στη συλλογή του.

Άπιλο, 2020, του Ανδρέα Λόλη (2020)



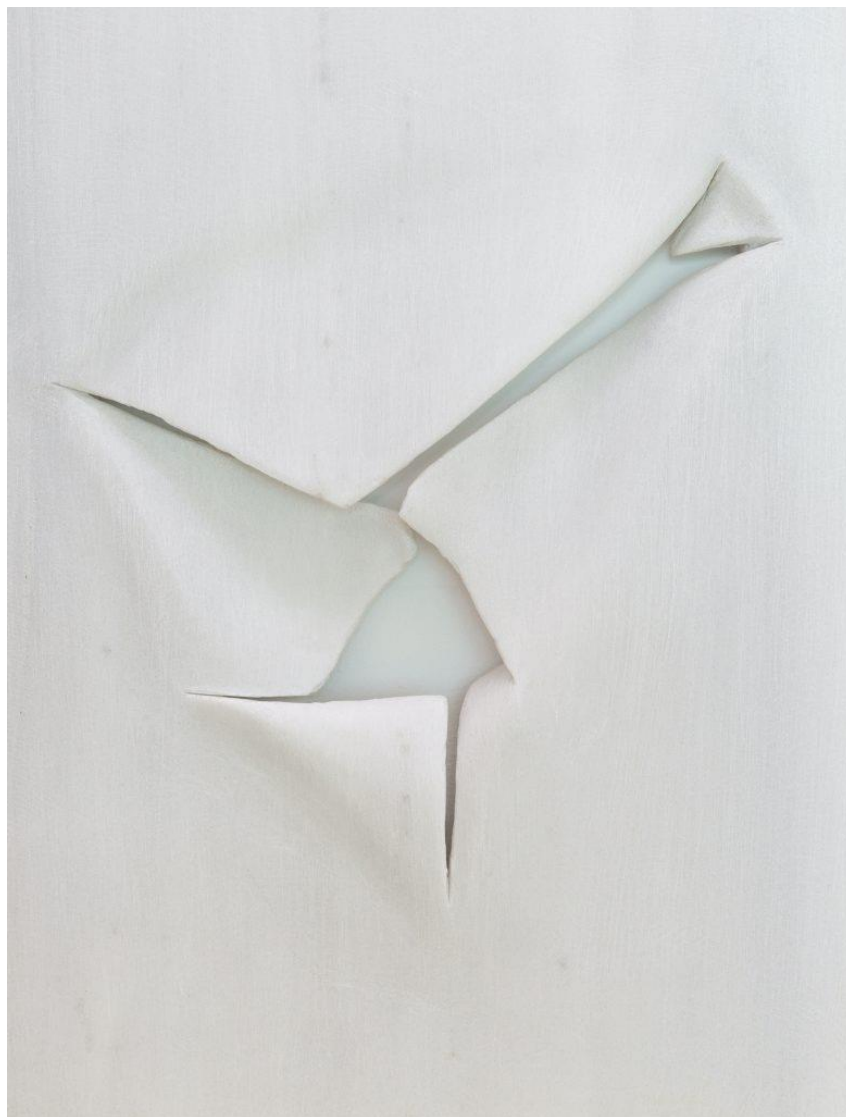
Ο Ανδρέας Λόλης είναι ένας γλύπτης που δουλεύει με μάρμαρο, ένα από τα ευγενέστερα υλικά στην ιστορία των τεχνών. Όπως οι γλύπτες της κλασικής εποχής, σμιλεύει «ρεαλιστικά» αντικείμενα από μεγάλα κομμάτια μάρμαρο, που μοιάζουν σε κλίμακα και μορφή με το αρχικό μοντέλο. Κιβώτια από χαρτόνι, σκάλες και ξύλινες σανίδες γίνονται μαρμάρινα ομοιώματα αβέβαιων, μεταβατικών και απαραίτητων αυθεντικών αντικειμένων. Μέσω αυτής της παραδοσιακής μεθόδου, αναβαθμίζει τον καθημερινό κόσμο των εγκαταλελειμμένων, διαμελισμένων αντικειμένων, των αυτοσχέδιων κατασκευών και των καθημερινών πραγμάτων, προσδίδοντάς τους το κύρος αγαλμάτων.

Ο Λόλης αντιγράφει πιστά το αρχικό αντικείμενο. Χρησιμοποιώντας με ευφυή τρόπο την αντίληψη του αρχαιοελληνικού καλλιτεχνικού ιδεώδους της μίμησης, τα έργα αποτελούν συγχρόνως αντίγραφα της φύσης και μνημεία στην ανθρώπινη επινοητικότητα. Και παρ' όλα αυτά δεν πρόκειται για φύση εξιδανικευμένη ως αρχέτυπο του κάλλους που ενυπάρχει στα μαρμάρινα αγάλματα, αλλά για αντικείμενα φτιαγμένα από ανθρώπους με δύσκολη οικονομική ζωή. Ένα πέτρωμα, από τα πιο ανθεκτικά στην επεξεργασία και τη μεταμόρφωση που υπάρχουν στη φύση,

προσδίδει μία άμεση νομιμοποίηση σε αυτά τα γλυπτά αντικείμενα χάρη στην πολιτισμική αξία που εμπεριέχει, όπως και στην ένταση της εργασίας που απαιτείται για τη διαμόρφωσή του.

Οι ρωγμές στον καμβά του επεκτείνουν την επιφάνεια προς τα έξω κάνοντας παράλληλα ένα άνοιγμα στο χώρο. Αυτά τα τρυπήματα και σκισίματα προσφέρουν την ευκαιρία στα αλλιώς κρυφά σημεία του έργου να αναδυθούν στην επιφάνεια και να γίνουν φορείς μηνυμάτων. Για τον καλλιτέχνη, αυτό το κενό λειτουργεί σαν μεταφορά ξεθωριασμένων αναμνήσεων, θαμπών νοητικών εικόνων από πρόσωπα που δεν βρίσκονται πια στη ζωή του.

Με τα σκισίματα, ο Λόλης ανοίγει τους καμβάδες του σε χιλιάδες ερμηνευτικές πιθανότητες, προσκαλώντας τον θεατή να ολοκληρώσει μια άσκηση πάνω σε θέματα προοπτικής, την οποία ξεκίνησε ο ίδιος ο καλλιτέχνης.



Νέες Τεχνολογίες, Νέες Τάσεις

Η τεχνολογία προσφέρει το δυναμικό να κάνει τη ζωή πιο εύκολη και περισσότερο απολαυστική. Κάθε νέα τεχνολογία προσφέρει αυξημένα οφέλη. Ταυτόχρονα εμφανίζονται αυξημένες πολυπλοκότητες που αυξάνουν τη δυσκολία στη χρήση. Η ανάπτυξη της τεχνολογίας συνήθως ακολουθεί καμπύλη σχήματος U όσον αφορά την πολυπλοκότητά της: ξεκινάει από ψηλά, μετά πέφτει σε χαμηλό, άνετο επίπεδο και μετά η πολυπλοκότητα ανεβαίνει πάλι. Καθώς οι τεχνικοί αποκτούν μεγαλύτερες ικανότητες και ο κλάδος ωριμάζει, οι συσκευές γίνονται απλούστερες, πιο αξιόπιστες και πιο ισχυρές. Ωστόσο τότε, αφού ο κλάδος έχει πια σταθεροποιηθεί, οι νεοεισερχόμενοι βρίσκουν νέες ικανότητες, κάτι όμως που πάντοτε έχει ως τίμημα την αύξηση της πολυπλοκότητας και ορισμένες φορές τη μείωση της αξιοπιστίας. Αν εξετάσουμε την ιστορία των βημάτων προόδου σε όλους τους τεχνολογικούς τομείς, βλέπουμε ότι μερικές βελτιώσεις έρχονται φυσικά μέσω της τεχνολογίας, ενώ άλλες επιτυγχάνονται μέσω της τυποποίησης. Απαιτείται δηλαδή η εκπόνηση διεθνούς αποδεκτού προτύπου, που προκύπτει συνήθως από συμβιβασμό ανάμεσα στις διάφορες ανταγωνιστικές θέσεις από θεσμούς με αντικρουόμενα συμφέροντα.

Ο σύγχρονος -ψηφιακός- κόσμος του σχεδιασμού και των τεχνών δεν διαφέρει, καθώς αναγκάζεται να κινητοποιηθεί με τα προσφερόμενα στην αγορά μέσα, είτε για την υλοποίηση του προϊόντος/έργου είτε για τη διάθεσή του στην αγορά. Ο λόγος κυρίως γίνεται για τις εφαρμογές σχεδιασμού και τα εκάστοτε μέσα προβολής, όπως είναι διαφορετικά λειτουργικά συστήματα παιχνιδιομηχανών, δυνατότητες προβολής σε πλατφόρμες streaming και πλατφόρμες μέσων κοινωνικής δικτύωσης, μεταξύ άλλων. Τα μέσα αυτά διέπονται από κανόνες χρήσης που υπαγορεύονται από τις ανάγκες του καταναλωτή και την καλύτερη αξιοποίηση αυτών για οικονομικό όφελος, κανόνες που πλέον θα επιταχύνουν, εξομαλύνουν και επεκτείνουν τις διαδικασίες παραγωγής όπως θα συνέβαινε σε αλυσίδα παραγωγής εργοστασίου, και εκχύνονται τελικά και στο ίδιο το προϊόν και την πρόσληψή του από το κοινό.

Glitch Art

Η “Glitch Art”, που θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε ως «τέχνη του σφάλματος», αναφερόμενοι σε σφάλματα υπολογιστή, είναι το οπτικό μέσο που χαρακτηρίζεται από τη χρήση είτε ψηφιακών είτε και αναλογικών λαθών για αισθητικούς σκοπούς. Το λάθος μπορεί να είναι σκοπούμενο, όπου ο σχεδιαστής αναπαριστά το σφάλμα και επιτυγχάνει ένα παρόμοιο, αισθητικά, αποτέλεσμα μέσω του σχεδιασμού του, είτε τυχαίο, οπότε πρόκειται για μια πραγματική εκδήλωσή του μέσα από το σύστημα δίχως την ανθρώπινη παρέμβαση.

Αυτά τα όμορφα, «χαρούμενα ατυχήματα» έχουν αποδείξει ότι οι νέες τεχνολογίες των ηλεκτρονικών μέσων διατηρούν ακόμα το χώρο έκφρασης και δημιουργικότητας και έχουν συνεπώς συνθέσει μια νέα οπτική υπό την οποία οι σχεδιαστές μπορούν να επαναπροσδιορίσουν τα προϊόντα και τα λογότυπά τους, και την τυπογραφία, μεταξύ άλλων.

Ενώ μοιάζει σαν κάποια παροδική, φανταχτερή μοντέρνα τάση, η glitch art δεν φαίνεται να γερνάει τόσο σύντομα. Όσο μια τεχνολογία αναπτύσσεται, τόσο περισσότερες ευκαιρίες θα προκύπτουν σε βάθος χρόνου για την ίδια αυτή τεχνολογία να αναλύεται στα εξων συνετέθη και για τους σχεδιαστές να επαναξιοποιήσουν οπτικά τα μέρη αυτά για να εξυπηρετήσουν την αισθητική τους.

Ίσως μια από τις πιο γοητευτικές όψεις αυτής της μορφής τέχνης είναι η ανθεκτική στο χρόνο, άκρως πειραματική φύση της. Η διαδικασία κατασκευής της τέχνης αυτής φαίνεται αποθαρρυντική, όμως τα ευρήματα από το καινοτόμο αυτό εγχείρημα θα είναι αντάξια της προσπάθειας. Καθώς τεχνολογία και glitch art προοδεύουν στο χρόνο, θα ανοίγονται νέα ανεξερεύνητα μονοπάτια στο άγνωστο για κάθε σχεδιαστή που θα τολμήσει να πειραματιστεί.



Sabato Visconti, από τη σειρά φωτογραφιών "Images Adrift" (2014)

Η Μετάβαση στην Ψηφιακή πραγματικότητα

Η ανάπτυξη των τεχνολογιών που σχετίζονται με την παραγωγή τρισδιάστατων περιβαλλόντων, από τα λιγότερα στα περισσότερα πολύγωνα, οδηγεί σταδιακά από την αφαίρεση στο ρεαλισμό και σε μια διαρκή αναπροσαρμογή των κανόνων ώστε ο σχεδιασμός να έρχεται ολοένα πιο κοντά στην απτή πραγματικότητα.

Η πρακτικότητα και η λειτουργικότητα σε συνδυασμό με την ανάγκη για προσομοίωση των κανόνων της φυσικής παραγκωνίζουν την εικαστική πρωτοβουλία και την ελευθερία έκφρασης. Το παραγόμενο έργο (βιντεοπαιχνίδι, ταινία, χώρος περιήγησης/άλλης εφαρμογής) σταδιακά κατατάσσεται σε εφαρμοσμένη τεχνική και όχι τέχνη, ενώ η αισθητική εξυπηρετεί μόνο τις ανάγκες λειτουργικότητας και προσομοίωσης με την πραγματικότητα. Διανύουμε ήδη μια περίοδο

ακαδημαϊσμού και πεπατημένης ως προς την επίτευξη των στόχων αυτών με ολοένα και περισσότερους κανόνες και δομές που υπαγορεύουν το σχεδιασμό στους παραγωγούς του έργου.

Η ψηφιακή πραγματικότητα έρχεται στο μεταξύ να εισχωρήσει βαθιά στην καθημερινότητά μας, σε ποικίλες εκφάνσεις, στο βαθμό που αρχίζουν και συγχέονται τα όρια με την απτή πραγματικότητα. Έννοιες όπως ο χώρος, η γνώση, η εμπειρία και η ταυτότητα του άλλου γίνονται δυσπρόστατες εφόσον καταλαμβάνουν νέο εννοιολογικό πλαίσιο σε ένα παράλληλο ψηφιακό σύμπαν. Κατά την ανάπτυξη των τεχνολογιών που σχετίζονται με την ψηφιακή πραγματικότητα προβάλλουν εικαστικοί που αποτυπώνουν τον προβληματισμό τους σε σχέση με τον άνθρωπο και το χώρο είτε στα πλαίσια του ψηφιακού περιβάλλοντος είτε και έξω από αυτό.

Σύγχρονες πρακτικές στο Design

Οι σχεδιαστές χρησιμοποιούν σχεδόν εξολοκλήρου ψηφιακά προγράμματα σχεδιασμού που λειτουργούν κατά τις προθέσεις του προγραμματιστή. Ο προγραμματισμός λαμβάνει υπόψη τις αρχές και τη φιλοσοφία του design, τις ανάγκες και τις συνήθειες των σχεδιαστών. Παρότι, όμως, οι εφαρμογές αυτές προσφέρουν άμεσες λύσεις ή απλές διευκολύνσεις, σε μεγάλο βαθμό τείνουν να λειτουργούν και περιοριστικά, καθώς αναπτύσσονται τάσεις, ρουτίνες και τεχνικές στο σχεδιαστικό χώρο, με σκοπό την εξοικονόμηση χρόνου, ελάττωση του κόστους της παραγωγής και λοιπές βελτιώσεις που πρωταρχικό σκοπό έχουν τον οικονομικό και όχι τον σχεδιαστικό.

Οι τάσεις αυτές έχουν εισχωρήσει στην εκάστοτε αγορά ως κανόνες στους οποίους στηρίζεται η χρήση αυτών των εφαρμογών, και δημιουργεί τις ανάλογες απαιτήσεις από το τελικό προϊόν. Σε αυτό το πλαίσιο, παρατηρούμε ότι όσο και αν εξελίσσονται τα μέσα και οι τεχνικές, διατηρούνται συστήματα κανόνων και πεπατημένων τα οποία φιλόδοξοι σχεδιαστές μπορούν να κάμψουν ή να παραβιάσουν, ως σύγχρονοι σουρεαλιστές, προτείνοντας πράγματα αλλόκοτα και πρωτόγνωρα ακόμα και στο σύγχρονο πλουραλιστικό κόσμο.

Η Τεχνητή νοημοσύνη ως designer

Παράλληλα με τον ψηφιακό σχεδιασμό που προαναφέρθηκε, όπου το παραγόμενο έργο θα είναι αναπόφευκτα αποτέλεσμα της συνεργασίας ανθρώπινης πρωτοβουλίας, δηλαδή του χρήστη της εφαρμογής και των προγραμματιστών της, καθιερώνεται μια νέα οντότητα στο χώρο του σχεδιασμού: η Τεχνητή Νοημοσύνη. Η AI ξεκινά ως παράγοντας που δέχεται εντολές από το χρήστη και παράγει έργο αυτόματα, δίνοντας νέα υπόσταση στον αυτοματισμό των σουρεαλιστών, διαμεσολαβημένη από υπολογιστή.

Και αυτή η μέθοδος ωστόσο γίνεται ολοένα και πληρέστερη σε ό,τι αφορά το εύρος ελέγχου της από τον χρήστη, με αποτέλεσμα να μετατρέπεται σταδιακά σε μια μέθοδο κατά την οποία ο άνθρωπος παρέχει μόνο τις εντολές και το αποτέλεσμα λαμβάνοντας υπόψιν στοιχειώδεις αρχές του σχεδιασμού λαμβάνονται αυτόματα από τη μηχανή, κατασκευάζοντας ΓΙΑ τον άνθρωπο αλλά με τη λιγότερη δυνατή ανθρώπινη ανάμειξη κατά τη διαδικασία.

Οι δυνατότητες του 3D printing

Από το διάλογο περί των ραγδαίων τεχνολογικών εξελίξεων και των συνεπειών τους στο design και την αισθητική δε θα μπορούσε να λείπει η ανάπτυξη της τρισδιάστατης εκτύπωσης. Αφενός αποτελεί προγραμματισμένη και προκαθορισμένη εφαρμογή, αφετέρου διευκολύνει με αυτοματοποιημένες λύσεις το σκοπό της εκτύπωσης που θέλει να επιτελέσει ο χρήστης. Προσφέρει ολοένα και περισσότερες δυνατότητες στο πεδίο της κατασκευής, είτε στο πεδίο των υλικών, είτε στο πεδίο των διαστάσεων, και μπορεί να οδηγήσει σε μαζική παραγωγή είτε αντικειμένου είτε γλυπτού, ακόμα κι όταν ο εκτελεστής του project είναι αποκλειστικά ένα και μόνο άτομο (σε συνδυασμό φυσικά με τα τεχνολογικά μέσα που διαθέτει).

Πρόταση: η μεταφορά τέτοιου αντικειμένου από τον ψηφιακό κόσμο στον πραγματικό

Στο σημείο αυτό θα επιχειρήσουμε να σχεδιάσουμε ένα αντικείμενο το οποίο αφενός να αξιοποιεί με «λάθος» τρόπους τις θεμελιώδεις αρχές του σχεδιασμού για να προσφέρει στον υπαρκτό χώρο μας ένα αντικείμενο. Το αντικείμενο αυτό για να πληροί τις προϋποθέσεις σουρεαλιστικού έργου που αρμόζει στη σύγχρονη εποχή, δηλαδή που να προκαλεί αίσθηση με βάση τα σημερινά δεδομένα και να συμπλέει με το πνεύμα της εποχής, θα δοκιμάσει να επιτελέσει αντιπαράθεση μεταξύ του ιδεατού όμως εν μέρει -τεχνολογικά- απτού ψηφιακού κόσμου και του πραγματικού.

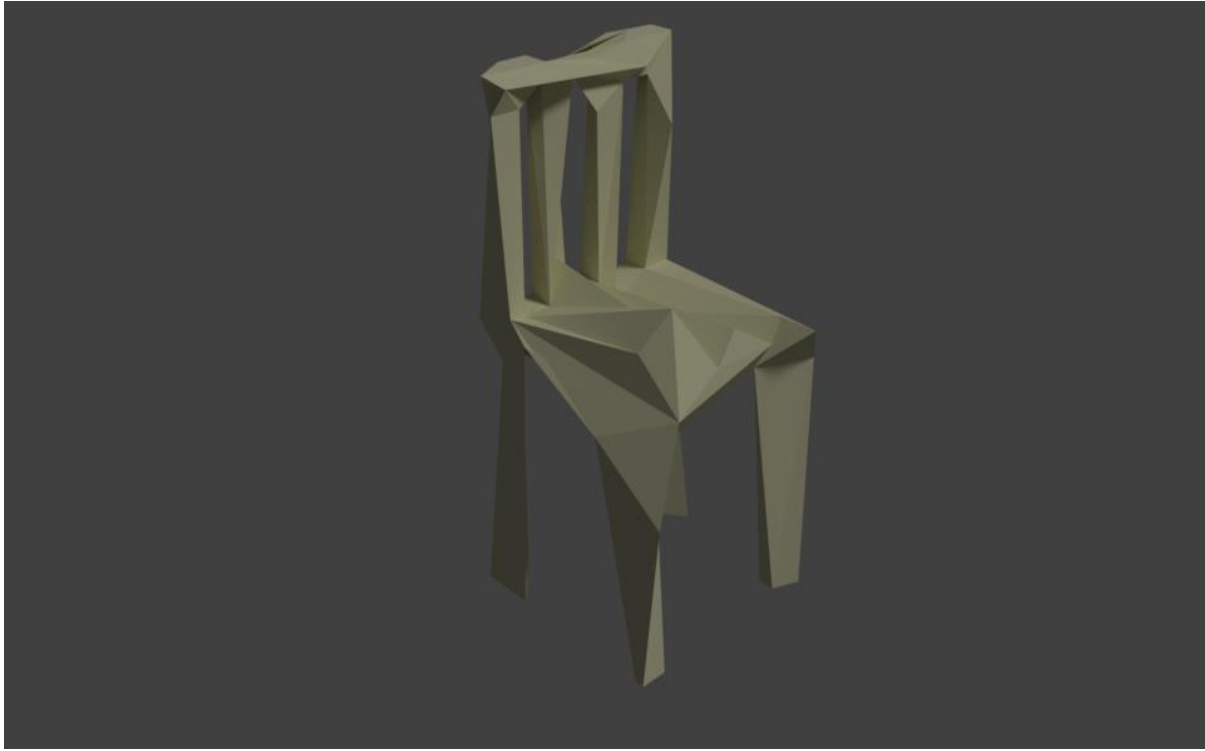
Θα περιπαίξει με την έννοια της χρησιμότητας, εφόσον θα μπορούσε -προγραμματισμένο έσθι- να λειτουργήσει σωστά αν βρισκόταν σε περιβάλλον ψηφιακής πραγματικότητας, ψηφιακό αντικείμενο, ενώ είναι άχρηστο και μας ξενίζει στο δικό μας. Έτσι ωθεί τον άνθρωπο που το συναντά σε μια κατάσταση «ανοικειότητας» όπου συγχέονται το γνώριμο με το άγνωστο και το ωφέλιμο με το ανωφελές, μεταφέροντας το φαινόμενο της «uncanny valley» από την οθόνη μας στον ίδιο μας το χώρο.

Επιπλέον, στο πεδίο της αισθητικής, και ανάλογα με το μέσο και τη μέθοδο που θα ακολουθήσουμε, θα αφηφήσουμε τους κανόνες σχεδιασμού και προσαρμογής σε τεχνητό περιβάλλον, ή θα τους ωθήσουμε στα άκρα τους, απελευθερωμένοι από τις πρακτικές της μοντέρνας παραγωγικής διαδικασίας τρισδιάστατου αντικειμένου. Ο σκοπός είναι να απελευθερωθούμε το κατά δύναμιν στα πλαίσια ενός σχεδιαστικού προγράμματος που θα μας θέσει τα όριά του, όχι λιγότερο από ότι περιόριζε τον Νταλί το πινέλο και ο καμβάς του κατά την παραγωγή ενός δικού του ζωγραφικού έργου.

Το σουρεαλιστικό αντικείμενο που προτείνουμε από το ψηφιακό περιβάλλον στο απτό είναι μία απλή καρτέλα, αναφερόμενοι στην εννοιολογική τέχνη και συγκεκριμένα στον Joseph Kosuth (Μία και Τρεις Καρέκλες, 1965).



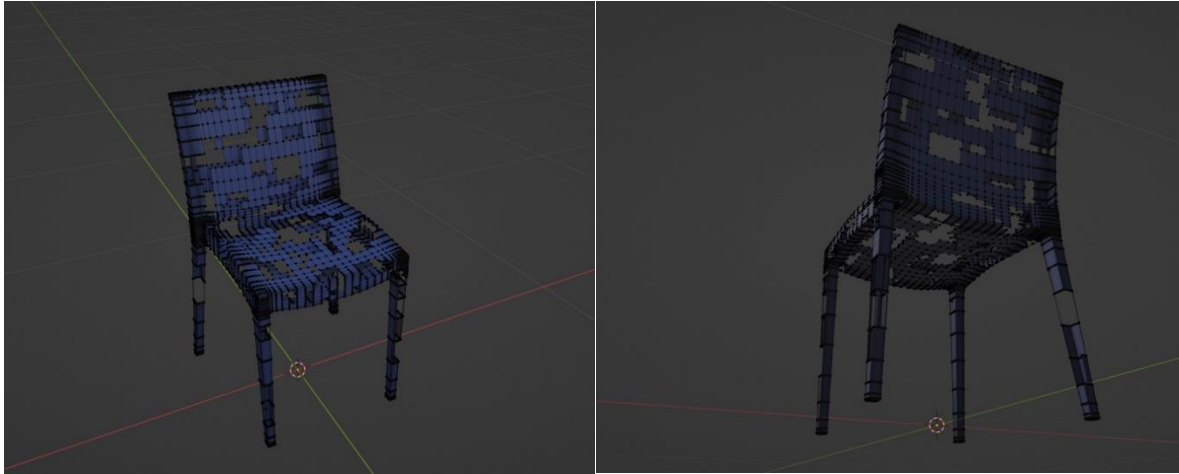
Το πρώτο στάδιο



Το πρώτο στάδιο πειραματισμού γίνεται λαμβάνοντας υπόψη τη βασική δομή της καρέκλας και τη σταθερότητά της στο χώρο. Κατά τα λοιπά διατηρεί περισσότερα και από τα επαρκή στοιχεία που θα εξοικειώσουν το χρήστη με την ιδέα του αντικειμένου που γνωρίζει, ώστε να του στερήσουν σε δεύτερο χρόνο τη δυνατότητα να τη χρησιμοποιήσει, ακόμα και ίσως να την ταυτοποιήσει ως καρέκλα.

Προσεγγίζουμε το σουρεαλιστικό αντικείμενο ως τέτοιο που να αξιοποιείται εμπορικά. Σεβόμαστε τις απαιτήσεις της εφαρμογής ώστε το ψηφιακό μοντέλο να είναι κατάλληλο για τρισδιάστατη εκτύπωση και κατ'επέκταση μαζική παραγωγή.

Το δεύτερο στάδιο



Στο δεύτερο στάδιο κατασκευάζουμε μια νέα καρέκλα, με σεβασμό στο σχήμα και τη δομή της έννοιας της καρέκλας για την εμπειρική γνώση του εν δυνάμει χρήστη ως προς το αντικείμενο και το σκοπό του, και αμέσως την τοποθετούμε σε ψηφιακή αλλά ρεαλιστική απεικόνιση του φυσικού περιβάλλοντος.



Ορμώμενοι από τη glitch art, και καταρρίπτοντας περισσότερους από τους κανόνες σχεδίασης πλέον και στα πλαίσια των απαιτούμενων για την παραγωγική διαδικασία σχεδιαστικών εφαρμογών, η νέα καρέκλα είναι «ελαττωματική» για εκτύπωση. Ως αντικείμενο με «ανοιχτές» πλευρές και γωνίες που δε συνδέονται και δεν κλείνουν, το ψηφιακό μοντέλο είναι ακατάλληλο για εκτύπωση καθώς δεν έχει ρεαλιστικό όγκο. Αφετέρου, η καρέκλα που σχεδιάσαμε είναι και δυσλειτουργική σαν ψηφιακό μοντέλο λόγω υπερβολικά μεγάλου αριθμού πολυγώνων.

Η καρέκλα αυτή επομένως, εφόσον η πρόθεση πίσω από τη σχεδίασή της είναι τέτοια και δεν είναι σκόπιμο να διορθωθούν τα συνήθη αυτά «λάθη» που καθιστούν ένα τρισδιάστατο μοντέλο αδύνατο να εκτυπωθεί και ακατάλληλο για ψηφιακή χρήση, θα πρέπει κατασκευαστεί υποχρεωτικά με παραδοσιακά μέσα, έτσι ώστε να υλοποιηθεί στον πραγματικό κόσμο. Κατ' επέκταση η καρέκλα αυτή παραβιάζει τους κανόνες που θα την καθιστούσαν κατάλληλη για μαζική παραγωγή με τα σύγχρονα μέσα, και θα καταστεί έτσι μοναδικό αντικείμενο, προσιδιάζοντας πολύ περισσότερο σε αυθεντικό έργο τέχνης παρά σε αντικείμενο ευρείας χρήσης.

Βιβλιογραφία

1. David Bayles και Ted Orland, *Art and Fear: Observations on the Perils (and Rewards) of Artmaking*, ΗΠΑ 1994
2. David Watkin, *A History of Western Architecture*, Μ. Βρετανία 2009
3. Don Norman, *The Design of Everyday Things*, ΗΠΑ 2013
4. E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Μ. Βρετανία 1968
5. Eric Robertson Dodds, *The Greeks and the Irrational*, ΗΠΑ 1951
6. Giulio Carlo Argan-Achille Bonito Oliva, *Η Μοντέρνα Τέχνη, 1770-1970 – Η Τέχνη στην Καμπή του 21^{ου} Αιώνα*, Ιταλία 2014
7. H.W. Janson, *History of Art*, ΗΠΑ 2006
8. Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Μεγάλη Βρετανία 1997
9. Irving Stone, *The Agony and the Ecstasy*, ΗΠΑ 1990
10. Jacques Carelman, *Catalogue of Extraordinary Objects*, ΗΠΑ 1971
11. Kassia St. Clair, *The Secret Lives of Color*, Μ. Βρετανία 2016
12. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Μ. Βρετανία 1980
13. Libeskind Daniel., *The Space of Encounter*, Μ. Βρετανία 2021
14. Natalya Lusty, *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, Μ. Βρετανία 2016
15. Peter Blake, *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*, ΗΠΑ-Καναδάς 1974
16. Read Herbert, *A Concise History of Modern Painting*, ΗΠΑ 1978
17. Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, ΗΠΑ 2008
18. Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to Unconscious*, Γερμανία-Αυστρία 1905
19. Sigmund Freud, *Psychopathology of Everyday Life*, Γερμανία 1901
20. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, Γερμανία 1900
21. Thomas Mical, *Surrealism and Architecture*, Μ. Βρετανία 2004
22. Tom Wolfe, *From Bauhaus to Our House*, ΗΠΑ 1999
23. Tristan Tzara, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, Μ. Βρετανία 2013
24. Willy Verkauf, *Willy Verkauf*, Αυστρία 1976
25. Young-min K., Kwang-ho K. και Heung-jin S., *A Study on the Correlation between Aldo Rossi's Drawing and DeChirico's Painting on the Basis of Metaphysic*, Ιαπωνία 2018
26. Γ. Περράκης – Ν. Σκουτέλης, *Αναπαραστάσεις του Υπερβατικού: Λεξιλόγιο της Μεταφυσικής στον σύγχρονο Αρχιτεκτονικό Σχεδιασμό*, Αθήνα 2016
27. Γεώργιος Π. Λάββας, *Επίτομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 2008
28. Νίκος Στάγκος, *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης: Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, Αθήνα 2010
29. Συλλογικό, επιμ. Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός-Αντιμοντερνισμός-Μεταμοντερνισμός*, Αθήνα 2018

Δημοσιεύσεις – Τύπος / Διαδίκτυο

1. Anny Shaw, «*Surrealism Today*», sothebys.com 25 Μαΐου 2022
2. Evan Pavka, «*How Surrealism Has Shaped Contemporary Architecture*», ArchDaily 06 Ιουνίου 2018
3. Grayson Perry, Maurizio Cattelan, AES+F, Artnet.com
4. Hannah Martin, «*Let's Get Real: Surrealist Design Is More Relevant Than Ever*», Architectural Digest, 19 Νοεμβρίου 2021
5. Jese Seegers, «*Uncanny Valley: Considering Late-Capitalist Tech Aesthetics*», Pin-Up Φθινόπωρο 2015/2016
6. Jura McKay, «*The Value of Glitch Art*», School of Creative Industries, Edinburgh Napier University, Δεκέμβριος 2014
7. Kate Wagner, «*Reshaping Reality: How Actual Architecture Inspires Surrealistic Building Art*», 99%Invisible , 17 Ιουλίου 2017
8. Laure Lansonneur, «*10 Emerging Artists Enriching Surrealist Art*», theartling.com, 18 Μαΐου 2020
9. Loureiro Felipe, «*The Transcendence of Architecture: Searching for Common Ground in Architectural Experiences*», Architecture Philosophy Ιούλιος 2012
10. Patrick Bracken, «*Psychiatry and Surrealism*», Cambridge University Press, 2018
11. Rute Ferreira, «*Chairs, Neon Lights and Philosophy: The Conceptual Art of Joseph Kosuth*», Daily Art Magazine 04 Ιουλίου 2022
12. Thibaut Wychowanok, «*Richard Serra, Between heaven and earth*», Numero.com 09 Μαρτίου 2020
13. Vojtěch Pohanka και Martina Schneibergová, «*Jan Švankmajer: Life through a surrealist prism*», Czech Radio 18 Μαρτίου 2021
14. Williams, M., Steffen, W., & Crutzen, P., «*The new world of the Anthropocene*», *Environ. Sci. Technol.* 2010
15. Εβίτα Γοργορίνη, «*Το μανιφέστο του Υπερρεαλισμού*», Frapress, 14 Οκτωβρίου 2014
16. Κατερίνα Δαφέρμου, «*Ανδρέας Λόλης, Δύο εκθέσεις στην Ελευσίνα 2023 και τη The Breeder*», Mononews.gr 18 Σεπτεμβρίου 2021