

ΚΕΦ 17

ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1900-1930 (Β' ΜΕΡΟΣ)

- ΝΤΕ ΣΤΙΑ
- ΣΟΥΠΡΕΜΑΤΙΣΜΟΣ
- ΚΟΝΣΤΡΟΥΚΤΙΒΙΣΜΟΣ
 - ΝΤΑΝΤΑΪΣΜΟΣ
 - ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΣ
- Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΖ
- ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΔΑΣΚΑΛΟΙ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Κεφάλαιο 17: Οι δεκαετίες 1900 – 1930 (β' μέρος). Ντε Στιλ, Σουπρεματισμός, Κονστρουκτιβισμός, Ντανταϊσμός, Σουρεαλισμός. Η Σχολή του Μπαουχάουζ. Οι μεγάλοι δάσκαλοι της αρχιτεκτονικής

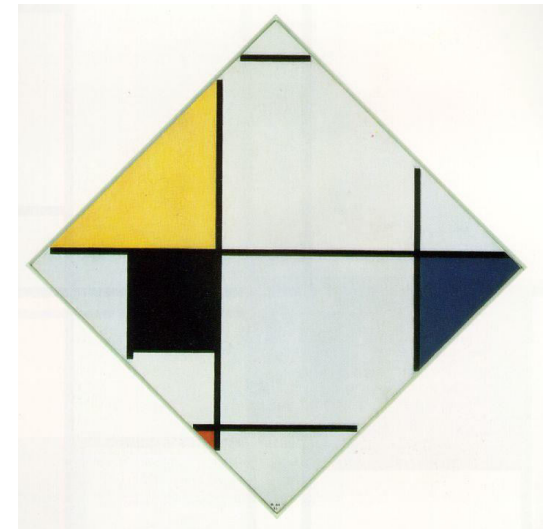
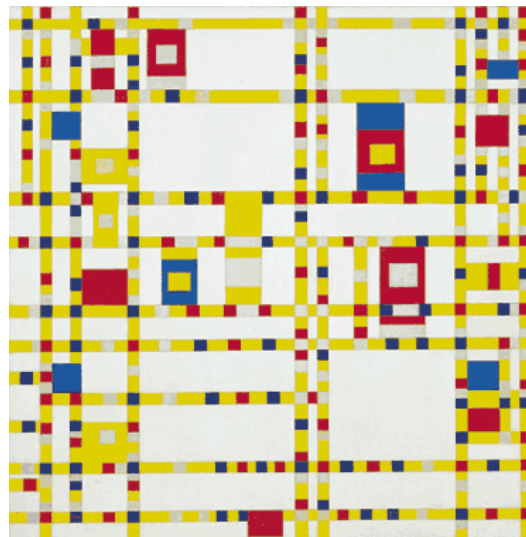
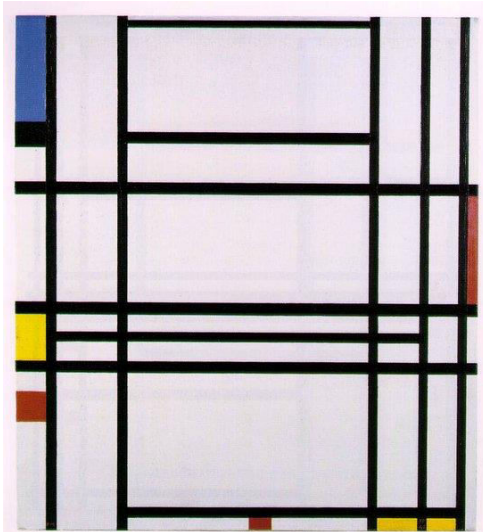
1. Εικ. 1. Πιτ Μοντριάν (Piet Mondrian, 1872-1944), Σύνθεση (1929), 0,50 x 0,40 μ., λάδι σε καμβά, Βελιγράδι, Εθνικό μουσείο.
2. Εικ. 2. Γκέρι Τόμας Ρίτβελντ (Gerrit Thomas Rietveld, 1888- 1964), Οικία Σρόντερ (1924), Ουτρέχτη.
3. Εικ. 5. Βλαδιμίρ Τάτλιν (Vladimir Tatlin, 1885-1953), "Περίπτερο της 3ης Διεθνούς" (1920).
4. Εικ. 13. Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico, 1888- 1978), "Οι Ανησυχαστικές Μούσες" (1916), λάδι σε μουσαμά, Μιλάνο.
5. Εικ. 16. Μαρσέλ Μπρόιερ (Marcel Breuer), "Καρέκλα Βασίλι" (Wassily) (1928).
6. Εικ. 19. Φρανκ Λόιντ Ράιτ, Σπίτι στον Καταρράκτη (1936), Πενσυλβανία.
7. Εικ. 24. Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968), Πειραματικό σχολείο (1935), Θεσσαλονίκη.
8. Εικ. 28. Νίκος Εγγονόπουλος (1910-1985), "Ερμής εν αναμονή" (1939), λάδι σε μουσαμά, 1,21 x 1,01 μ., Αθήνα, Συλλογή οικογένειας Εγγονοπούλου.
9. Εικ. 29. Γιάννης Μόραλης (1916), "Επιτύμβια Σύνθεση" (1958-1963), λάδι σε μουσαμά, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου.
10. Εικ. 34. Πάουλ Κλέε (Paul Klee, 1879-1940), "Η Αρτεμη στο φθινοπωρινό άνεμο" (1934), 0,63 x 0,48 μ.
11. Εικ. 36. Μαρσέλ Ντυσάν (M. Duchamp, 1887-1968), Η ρόδα του ποδηλάτου (1913), ρόδα ποδηλάτου πάνω σε σκαμνί, ύψος 1,26 μ., αντίγραφο Νο 7 στα 8, Κολωνία, Μουσείο Λούντβιχ.

Ο Κυβισμός είχε δημιουργήσει παράλληλες αναζητήσεις στην Ιταλία, τη Ρωσία, την Ολλανδία. Στην Ολλανδία, το 1917, εκδόθηκε το περιοδικό *De Stijl* (Το Στιλ) από τους Π. Μοντριάν (Piet Mondrian) και Τέο Βαν Ντέσμπουργκ (Theo van Doesburg, 1883-1931), το οποίο έδωσε το όνομα στην ομάδα, η τέχνη της οποίας άσκησε μακροχρόνια επιρροή στην αρχιτεκτονική και στο βιομηχανικό σχεδιασμό.

Η τέχνη έπρεπε να βασίζεται:

- στα καθαρά ορθογώνια σχήματα (κύβοι, ευθείες κάθετες και οριζόντιες γραμμές)
- και στο καθαρό χρώμα

Το 1920 ο Μοντριάν αφιέρωσε το φυλλάδιο "*Le Neo-plasticisme*" (ο Νεοπλαστικισμός) στο "μελλοντικό άνθρωπο", του οποίου οι πνευματικές αξίες θα εκφράζονταν καλύτερα με την τέχνη της απόλυτης καθαρότητας των καθαρών γεωμετρικών μορφών και χρωμάτων.



Οι νεοπλαστικιστές επιδίωξαν να εκφράσουν ένα νέο ουτοπικό ιδανικό, πνευματικής αρμονίας και τάξης.

Βασικό χαρακτηριστικό του νεοπλαστικισμού είναι η **αφαίρεση**, σε βαθμό που χρησιμοποιούνται

**θεμελιώδεις φόρμες και σχήματα,
κάθετες και οριζόντες γραμμές**

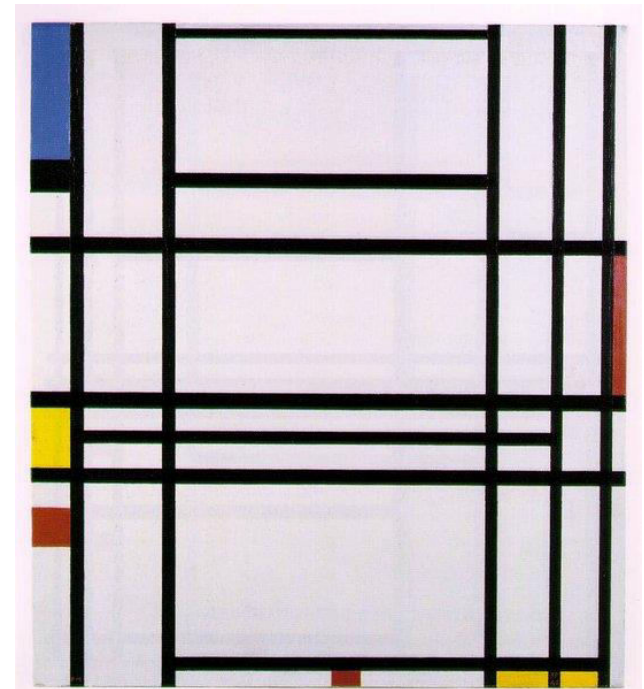
ταυτόχρονα με τη χρήση σχεδόν αποκλειστικά **βασικών χρωμάτων:
κόκκινο, μπλε, κίτρινο, λευκό και μαύρο.**



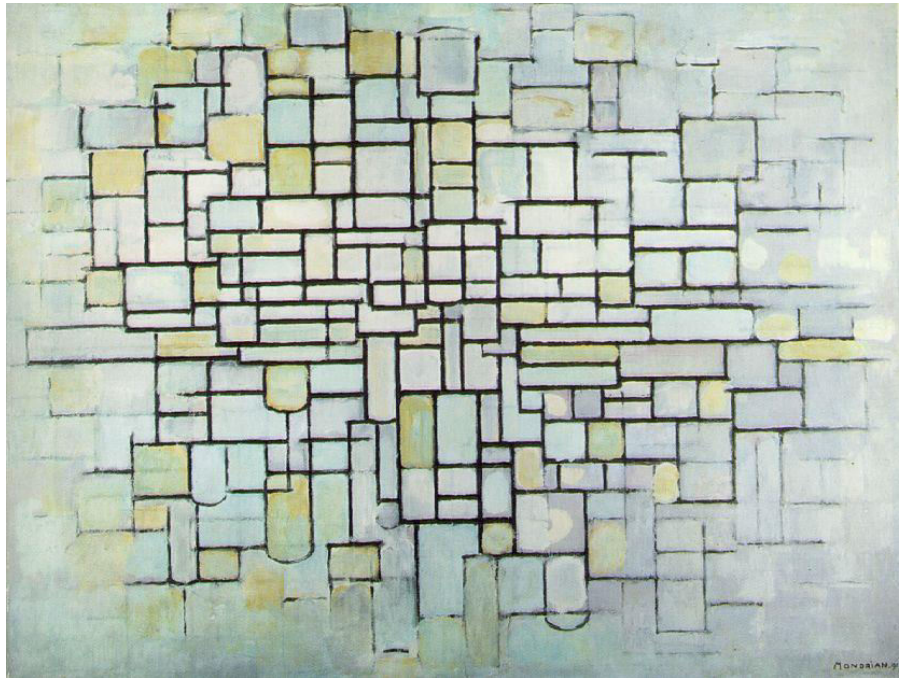
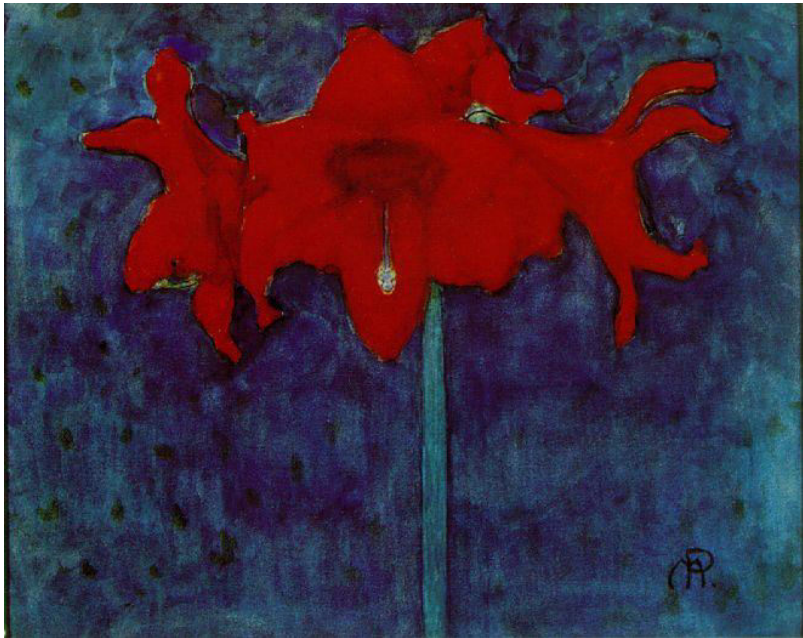
Theo van Doesburg, *Τοξότης*, 1919,
Βουδαπέστη, Μουσείο Καλών
Τεχνών

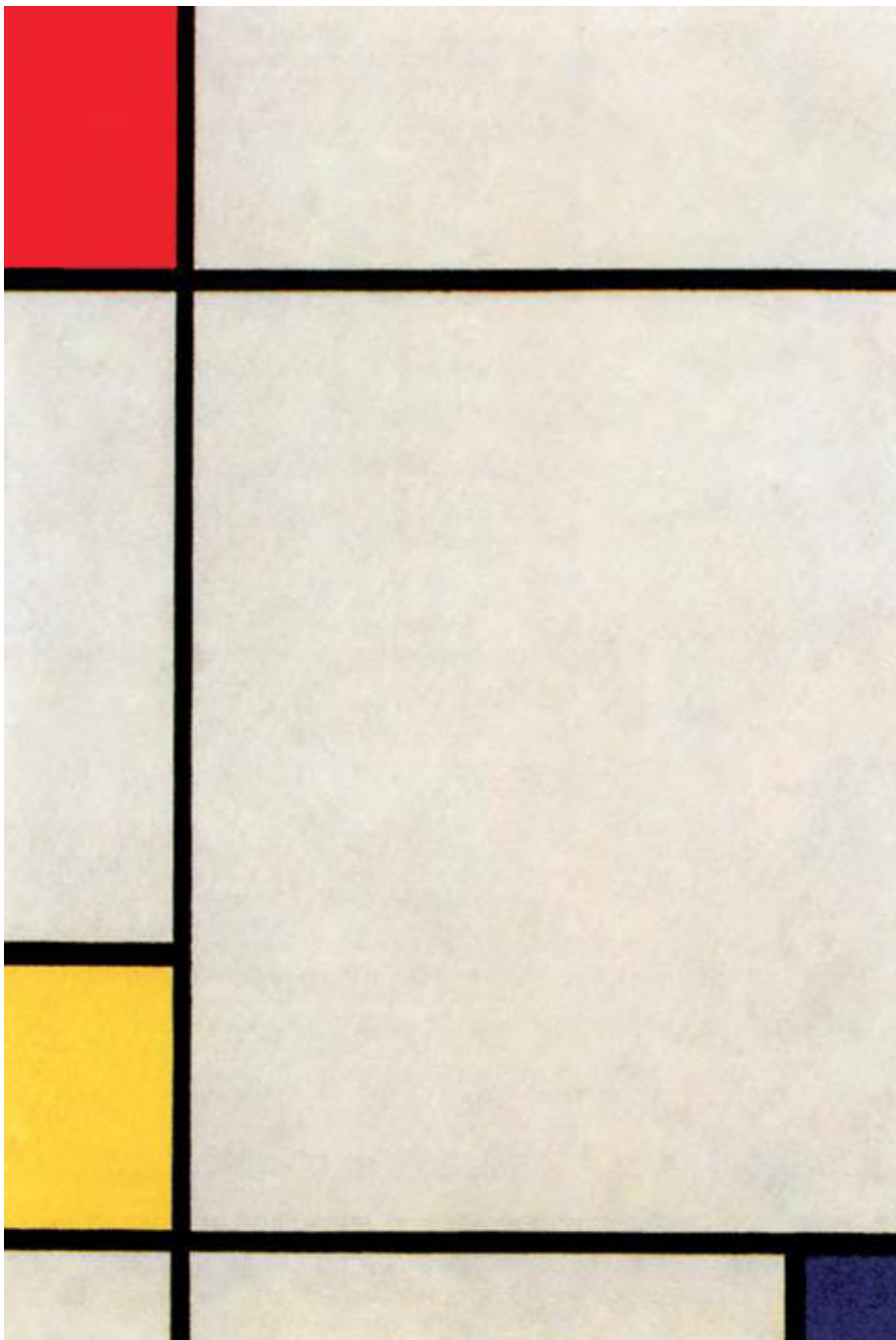


Theo van Doesburg, *Χορευτές*, 1916,
Otterlo, Kröller-Müller Museum



Piet Mondrian, *Σύνθεση #10* (1939-1942)





Εικ.1. Πιτ Μοντριάν (Piet Mondrian, 1872-1944), Σύνθεση (1929), 0,50 x 0,40 μ., λάδι σε καμβά, Βελιγράδι, Εθνικό μουσείο.

Το συγκεκριμένο έργο είναι ένα από τα πολλά αφηρημένα έργα του Μοντριάν που αποτελούνται από ίσιες μαύρες γραμμές και καθαρά χρώματα, τα οποία αποδίδουν την απόλυτη καθαρότητα. Στο έργο του, το ωραίο βρίσκεται ακριβώς στην καθαρότητα των σχημάτων, που παραπέμπουν στην επιδίωξη μιας ζωής καθαρής και υγιούς. Ήταν μια ένδειξη ότι η τέχνη μπορεί να γίνει οδηγός της ανθρωπότητας, ότι η τέχνη μπορεί να οδηγήσει στην αρμονία, πέρα από τον υποκειμενισμό του ατόμου και τα τυχαία φαινόμενα.



Εικ. 2. Γκέρι Τόμας Ρίτβελντ (Gerrit Thomas Rietveld, 1888- 1964), Οικία Σρόντερ (1924), Ουτρέχτη.

Σ' αυτό το κτίριο χρησιμοποιείται μια σαφής και καθαρή σύνθεση, που χαρακτηρίζεται από κυβιστικά

σχήματα, από μεγάλα παράθυρα σε οριζόντιες ζώνες, από λευκές επιφάνειες και από πλήρη απουσία κάθε διακοσμητικού στοιχείου.

Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αποκτούν ελαφρότητα οι όγκοι, και να επιτυγχάνεται ένα αίσθημα άνετων και ανοιχτών χώρων.

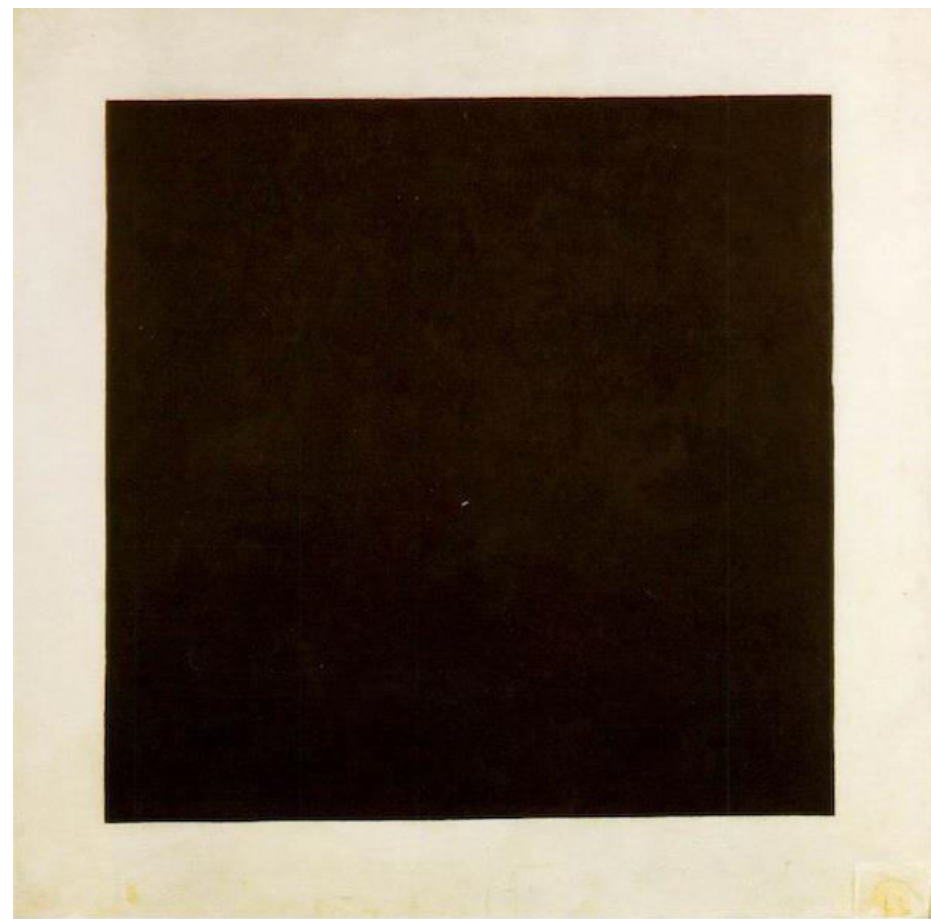
Ο Σουπρεματισμός

Πρόκειται για το πρώτο κίνημα καθαρής γεωμετρικής αφαίρεσης στη ζωγραφική. Γεννήθηκε στη Ρωσία από το ζωγράφο

Καζιμίρ Μάλεβιτς.

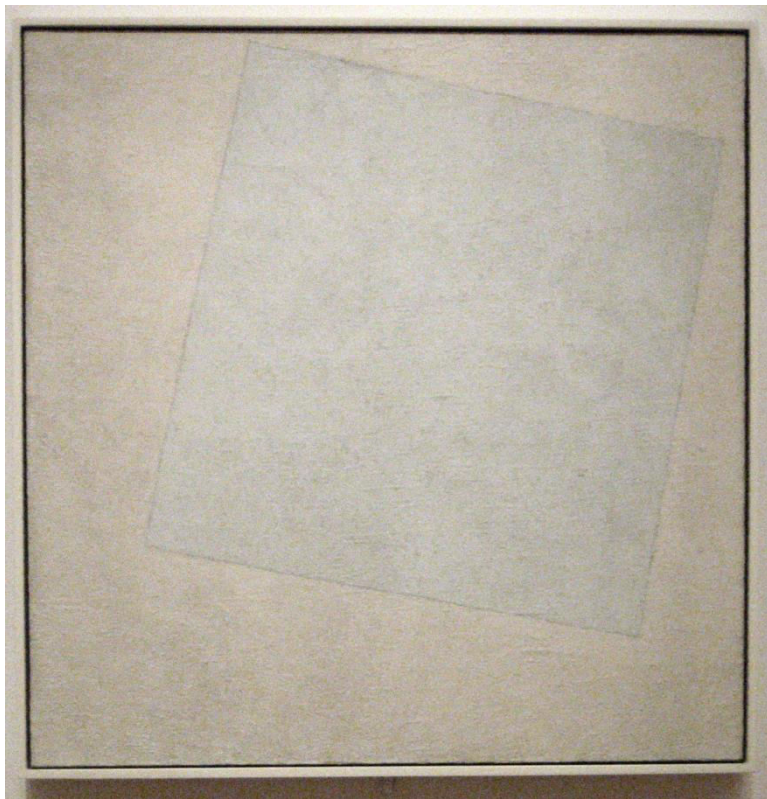
Το πρώτο σουπρεματιστικό έργο του χρονολογείται από το 1913, και περιέχει ήδη τα στοιχεία που χαρακτήρισαν αργότερα το έργο του, ένα μαύρο τετράγωνο πάνω σε λευκό φόντο.

Ο Μάλεβιτς μιλούσε για την **‘υπεροχή του καθαρού αισθήματος στη δημιουργική τέχνη’** -απ’ όπου προήλθε και ο όρος **Σουπρεματισμός** (αγγλ. Supremacy= υπεροχή). Πίστευε ότι το καταλληλότερο μέσο για να την εκφράσει κανείς ήταν οι απλούστερες δυνατές εικαστικές φόρμες, όπως το τετράγωνο. Με αφορμή το έργο του ‘μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο’ έγραψε: ‘Κάθε αναφορά στην καθημερινή, αντικειμενική ζωή και πραγματικότητα έχει εγκαταλειφθεί, τίποτα δεν είναι πραγματικό, εκτός από το αίσθημα...της μη αντικειμενικότητας’.



Υποστήριζε ότι η οικεία όψη των πραγμάτων δεν έπρεπε να είναι το ζητούμενο στην αναπαράσταση, η οποία έπρεπε να δίνει τη μεγαλύτερη δυνατότητα έκφρασης του συναισθήματος (την υπεροχή (=supremacy) του καθαρού αισθήματος).

Τα σουπρεματιστικά στοιχεία των έργων του ήταν απλές γεωμετρικές φόρμες όπως τετράγωνα, κύκλοι και σταυροί, ενώ τα χρώματά του ήταν το μαύρο, το άσπρο, το κόκκινο, το πράσινο και το μπλε.



Kazimir Malevich, 1879-1935 'Λευκό πάνω σε λευκό', 1918



Kazimir Malevich, 1879-1935
'Σουπρεματιστική Σύνθεση:
μαύρο τραπέζιο και κόκκινο
τετράγωνο', 1915



Kazimir Malevich, 1879-1935
'Suprematist painting'

*Οι αναζητήσεις του Μάλεβιτς κορυφώθηκαν με το έργο αυτό, στο οποίο το χρώμα έχει εγκαταλειφθεί ολότε-
λα. Το άσπρο τετράγωνο μόλις διαγράφεται πάνω στο
λευκό φόντο. Το τετράγωνο χάνει κάθε ίχνος υλικότη-
τας και γίνεται ένα με το άπειρο. Κάθε αναφορά στην
πραγματικότητα έχει εξαλειφθεί. Η αφαίρεση ήταν
σχεδόν αδύνατον να προχωρήσει παραπέρα, και έτσι
ο Μάλεβιτς επέστρεψε στην παραστατική ζωγραφική.*

Κονστρουκτιβισμός

Ο **κονστρουκτιβισμός** (*constructivism*) αποτελεί καλλιτεχνικό ρεύμα, κυρίως στη ζωγραφική και τη γλυπτική που αναπτύχθηκε την περίοδο 1913-1930 στη Ρωσία. Θεμελιωτής του κινήματος θεωρείται ο Ρώσος καλλιτέχνης **Βλαντιμίρ Τάτλιν** (Vladimir Tatlin).

Ως πρόδρομοι του Ρωσικού κονστρουκτιβισμού αναφέρονται πολλές φορές τα κινήματα του Φουτουρισμού και του Κυβισμού, με τα οποία είναι γεγονός πως ήρθε σε επαφή και ο Τάτλιν στο Παρίσι. Το κίνημα του κονστρουκτιβισμού συνδέθηκε όμως επίσης με τη σχολή του Μπαουχάους στη Γερμανία καθώς και με τον νεοπλαστικισμό.

Κύριο χαρακτηριστικό του κινήματος του κονστρουκτιβισμού αποτελούν οι **απολύτως αφηρημένες κατασκευές**. Απουσιάζουν οι συμβατικές αναπαραστάσεις αντικειμένων ενώ δίνεται έμφαση στην **απεικόνιση γεωμετρικών μορφών**. Η απόδοση των θεμάτων είναι τις περισσότερες φορές άκρως μινιμαλιστική και συχνά με διάθεση πειραματισμού. Οι κονστρουκτιβιστές θαύμαζαν τις μηχανές και την τεχνολογία της εποχής σε βαθμό που χρησιμοποιούσαν πολλά βιομηχανικά υλικά (πλαστικό, γυαλί ή σίδηρο) στην κατασκευή των έργων τους. Ο κονστρουκτιβισμός συνδέθηκε στενά και με την αρχιτεκτονική.

Το κίνημα θεωρείται διεθνές, καθώς πέρα από τη Ρωσία εξαπλώθηκε και σε χώρες όπως η Γερμανία και η Ολλανδία.

Ο **μινιμαλισμός** είναι καλλιτεχνικό ρεύμα, με εφαρμογή κυρίως στη γλυπτική και τη ζωγραφική, που αναπτύχθηκε στις ΗΠΑ τη δεκαετία του 1960. Πρόκειται για ένα από τα πολλά καλλιτεχνικά κινήματα που ήρθε στο προσκήνιο μετά τη λήξη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Ο μινιμαλισμός ή *Art Minimal* ή *τέχνη του ελάχιστου*,^[1] έχει τις ρίζες του στα ρεύματα του Κονστρουκτιβισμού και του **Σουπρεματισμού** της δεκαετίας του 1920, και προέκυψε ως αντίθεση στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό της δεκαετίας του 1950. Στη ζωγραφική ο μινιμαλισμός συνέχισε την παράδοση της τέχνης της γεωμετρικής αφαίρεσης των αρχών του εικοστού αιώνα που ξεκίνησε με τον **Κάζιμρ Μάλεβιτς** και το **Μαύρο Τετράγωνο** το 1915, με τη χρήση της μονοχρωμίας σε ζωγραφικούς πίνακες. Τα κύρια χαρακτηριστικά της **μινιμαλιστικής γλυπτικής** είναι η απόρριψη περιττών στοιχείων, η χρήση της γεωμετρίας,¹ αλλά και η χρήση βιομηχανικών υλικών, όπως π.χ. ανοξείδωτο ατσάλι, υαλοβάμβακας, πλαστικό, φύλλα μολύβδου ή χάλυβα

Ο [Donald Judd](#) αποτελεί έναν σημαντικό εκπρόσωπο του μινιμαλισμού, ο οποίος χρησιμοποίησε τον όρο *Specific objects* (συγκεκριμένα αντικείμενα) για τα έργα του.¹ Άλλοι σημαντικοί εκπρόσωποι του κινήματος υπήρξαν στη γλυπτική ο [Sol LeWitt](#), ο [Donald Judd](#), ο [Tony Smith](#), ο [Carl Andre](#) και ο [Dan Flavin](#), και στη ζωγραφική ο [Frank Stella](#), ο [Kenneth Noland](#), ο [Robert Ryman](#), και ο [Brice Marden](#).



Εικ. 5. Βλαδιμίρ Τάτλιν (Vladimir Tatlin, 1885-1953),

“Περίπτερο της 3ης Διεθνούς” (1920).

Οι γιορτές που γίνονταν με αφορμή την επέτειο της Οκτωβριανής Επανάστασης κατέστησαν, τα επόμενα χρόνια, κέντρα εφήμερων καλλιτεχνικών εφαρμογών, δίνοντας την ευκαιρία για κατασκευές που απέβλεπαν στη σύμπραξη όλων των μορφών της τέχνης, στην ενεργό συμμετοχή του θεατή και κυρίως στην κινητοποίηση της έμφυτης καλλιτεχνικής ικανότητας του κοινού. Συχνά, η ιδέα ήταν ότι το κοινό μπορεί να συμμετέχει στη δημιουργία του έργου τέχνης. Τέλος, ένα μεγάλο μέρος από τις προτάσεις που δεν ολοκληρώνονταν παρέμεναν με τη μορφή μακετών, προσχεδιασμάτων, προβολής ιδεών πάνω σε ένα κεντρικό θέμα. Αυτός ο πύργος που σχεδίασε ο Τάτλιν δεν κατασκευάστηκε ποτέ, αλλά παρέμεινε ως σύμβολο της νέας σοσιαλιστικής αισιοδοξίας που ακολούθησε τη Ρωσική Επανάσταση. Η εργασία (στο εσωτερικό του υπήρχαν τρεις χώροι, οι οποίοι θα χρησίμευαν ως αίθουσες συνάντησης και εργασίας) και η σοσιαλιστική οργανωτική δομή αποτελούν την ιδέα αυτού του έργου. Ένας σκελετός όπου το κυρίαρχο στοιχείο είναι η κατασκευαστική του συνοχή, με μια κλίση από το έδαφος η οποία τονίζει την ανοδική πορεία του νέου σοσιαλιστικού συστήματος, συμβόλιζε την σύμπραξη της τέχνης και της ζωής. Η μηχανή και η βιομηχανία μπορεί έτσι να τεθούν στην υπηρεσία κάθε παραγωγικού έργου.



Monument to the Third International (1920)

In 1919 and 1920, Vladimir [Tatlin](#) produced sketches and a model for what was projected to be a Monument to the Third International. This utopian design, so typical for the frenzied mood of Russians in the years immediately following the Bolshevik revolution was, in theory, to have been taller than that great symbol of modernity, the Eiffel Tower. Its spiraling structure, however, was to lend the Monument a structural dynamism lacking in Eiffel's more symmetrical (and more stable) design. In theory, the Monument was to house a telegraph office, and other office space, but Tatlin, who was no architect, did not even attempt to work out the engineering problems that would have had to be overcome. Instead, like so many other early Soviet projects of utopian intent, Tatlin's tower (as it came to be called) never went past the planning stages. The model was exhibited--and photographed--in Petrograd in November 1920, at the same time as the mass theatrical action, [*The Staging of the Winter Palace*](#), was performed.



Naum Gabo - linear
Construction4-1959



Olga Rozanova - pub



Ροντσένκο : «Χορός» (1915).



Ροντσένκο 1918 Σύνθεση

Οι ρίζες του κινήματος μπορούν να αναζητηθούν στο κινήματα του Κυβισμού και σε κάποια από τα έργα του Picasso. Ο ιδρυτής του ρώσικου κονστρουκτιβισμού ήταν ο **Vladimir Tatlin**. Το **1913** ο Tatlin επισκέφθηκε τη Γαλλία και είδε το ατελιέ του Picasso στο Παρίσι και επηρεάστηκε από τα έργα του. Το αποτέλεσμα, μετά την επιστροφή του Tatlin στη Ρωσία, ήταν μια σειρά ανάγλυφων από ξύλο, μέταλλο και χαρτόνι, με επιφάνειες καλυμμένες από γύψο, γυαλιστερό χαρτί και σπασμένα γυαλιά. Οι συνθήκες αυτές ήταν μεταξύ των πρώτων ολοκληρωμένων αφαιρέσεων στην ιστορία της γλυπτικής.

Βασικοί εκπρόσωποι του κινήματος ήταν οι: Vladimir Tatlin, Kasimir Malevich, Alexandra Exter, Robert Adams, Gustav Klutssis, El Lissitzky, Vadim Meller, Alexander Rodchenko, Liubov Popova, Olga Rozanova, Naum Gabo, Varvara Stepanova, Alexander Vesnin.

Την εποχή της Επανάστασης η κυριότερη καλλιτεχνική τάση αντιπροσωπεύτηκε από το σοβιετικό Κονστρουκτιβισμό.

Η ομάδα του Βλαντιμίρ Τάτλιν υποστήριξε την κατάργηση

της τέχνης, ενός ξεπερασμένου αισθητισμού που ανήκε στην παιδεία της καπιταλιστικής κοινωνίας, και ζητούσε από τους καλλιτέχνες που έκαναν κατασκευές στο χώρο να αφήσουν αυτή την “ασχολία” και να αρχίσουν να φτιάχνουν πράγματα χρήσιμα για τον άνθρωπο, δηλαδή καρέκλες και τραπέζια, να κτίζουν φούρνους, σπίτια κτλ.

Η τέχνη, σύμφωνα με τους κονστρουκτιβιστές και τον Τάτλιν, έπρεπε να καλύπτει κοινωνικές ανάγκες, να είναι ωφελιμιστική και λειτουργική. Σκοπός του καλλιτέχνη ήταν να βελτιώσει την πνευματική κατάσταση της κοινωνίας μέσα στην οποία ζει.

Αυτό που προείχε, λοιπόν, ήταν η κατασκευή (=construction) της νέας κοινωνίας αλλά και της νέας μορφής της τέχνης, ενώ ο καλλιτέχνης δεν ήταν τίποτα άλλο από ένα μηχανικό, ένα μελετητή της δομής της κατασκευής.

Μετά το 1932 οι διάφορες πρωτοποριακές τάσεις στη Ρωσία εγκαταλείφθηκαν και εμφανίστηκε μια συντηρητική τέχνη με έμφαση στην προπαγάνδα και, όσον αφορά την αρχιτεκτονική, στην αναβίωση παλαιότερων αρχιτεκτονικών μορφών.



Λιουμπόβ Πόποβα (Liubov Popova, 1889-1924), Αρχιτεκτονική ζωγραφική (1917), λάδι σε μουσαμά, 0,80 x 0,98 μ., Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.



Spatial Force Construction (1920-21).

Ντανταϊσμός

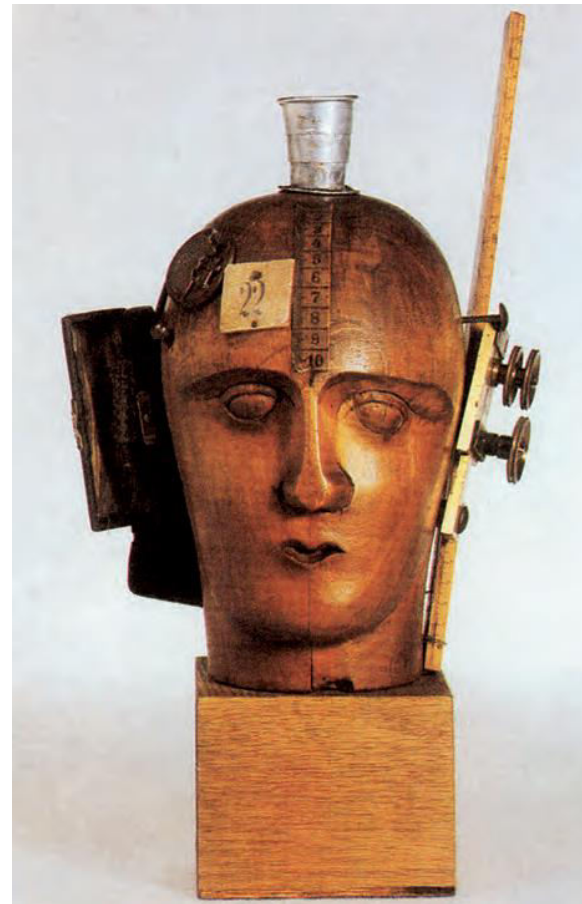
Για τον Ντανταϊσμό η κατάλληλη λέξη είναι “**αυτοματισμός**”.
Κυβισμός-“κατακερματισμός”
Φουτουρισμός- “αλληλοδιείσδυση”

Η λέξη Νταντά (όνομα που βρέθηκε τυχαία “ενώ ξεφύλλιζαν με μια οδοντογλυφίδα” το λεξικό Λαρούς, που στη γλώσσα των νηπίων σημαίνει αλογάκι) είναι μια λέξη χωρίς νόημα. Επιλέχτηκε, όπως εξήγησαν οι εισηγητές του κινήματος, μηδενιστικά, αναρχικά, ανατρεπτικά, για να δηλώσει το τέλος της τέχνης

Το Νταντά είχε εισαγάγει το **ά-λογο**, την ειρωνεία, την κοροϊδία, τη χειρονομία, το τυχαίο, τον “Αυτοματισμό”.

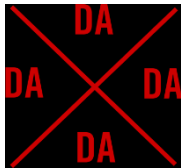
Οι ντανταϊστές, αποφασισμένοι να δώσουν στην αστική τάξη, που είχε προκαλέσει τον πόλεμο, και σε ό,τι είχε απομείνει από τις αξίες της τη χαριστική βολή, εισήγαγαν την **αντιτέχνη**, διακήρυξαν την ανοησία, αναζήτησαν στο ασυνείδητο τις πηγές της έμπνευσής τους.

Για να σκανδαλίσουν το φινό γούστο της αστικής τάξης, δε δίστασαν να χρησιμοποιήσουν κάθε είδους εκφραστικό μέσο: έκαναν πίνακες από κουρέλια και σκουπίδια, από τυχαία αντικείμενα καθημερινής χρήσης.



Ράουλ Χάουσμμαν (Raoul Hausmann, 1886-1971), “Το Πνεύμα του Καιρού μας” (1919), ξύλο, μέταλλο, δέρμα, κόντρα πλακέ. Παρίσι, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Ζωρζ Πομπιντού.

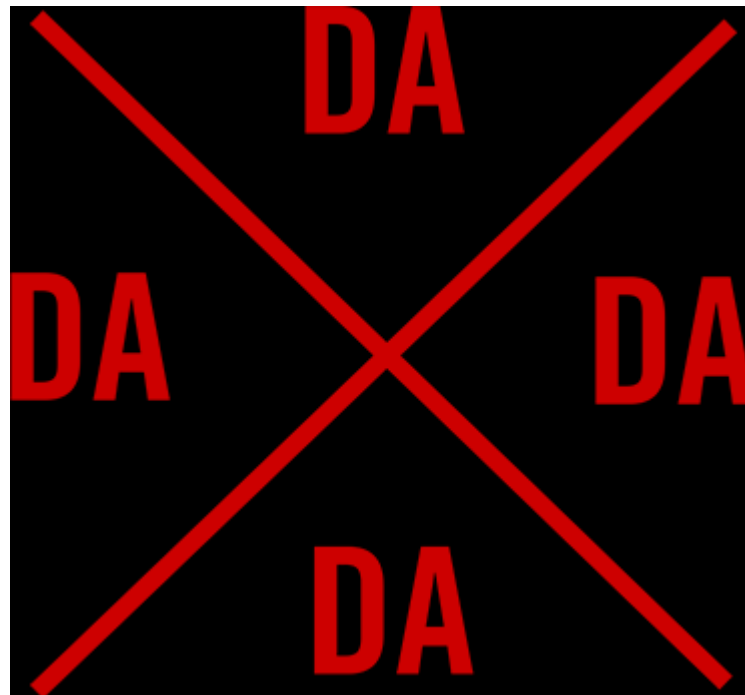
Έργο κατ’ εξοχήν ντανταϊστικό, συγκεντρώνει σε ένα ξύλινο κεφάλι τα χαρακτηριστικά του επαγγέλματος ενός ραδιοτηλεγραφετή ή ενός πιλότου του μέλλοντος σε ένα αποτέλεσμα ανησυχητικό και μαζί σκωπτικό.



Ντανταϊστές καλλιτέχνες

[Γκιγιώμ Απολλιναίρ](#) (Guillaume Apollinaire) - Γαλλία
[Χανς Αρπ](#) (Hans Arp) - Ελβετία, Γαλλία και Γερμανία
[Χούγκο Μπαλ](#) (Hugo Ball) - Ελβετία
[Γιόχανς Μπάαντερ](#) (Johannes Baader) - Γερμανία
[Αρτούρ Κραβάν](#) (Arthur Cravan) - Γαλλία
[Ζαν Κροτύ](#) (Jean Crotti) - Γαλλία
[Μαρσέλ Ντυσάν](#) (Marcel Duchamp) - Γαλλία και Η.Π.Α
[Μαξ Ερνστ](#) (Max Ernst) - Γερμανία
[Ραούλ Χάουσμμαν](#) (Raoul Hausmann) - Γερμανία
[Έμυ Χένινγκς](#) (Emmy Hennings) - Ελβετία
[Ρίχαρντ Χύλζενμπεκ](#) (Richard Huelsenbeck) - Ελβετία και Γερμανία
[Μαρσέλ Γιανκό](#) (Marcel Janco) - Ελβετία
[Φράνσις Πικαμπιά](#) (Francis Picabia) - Γαλλία και Η.Π.Α
[Μαν Ραίη](#) (Man Ray) - Γαλλία και Η.Π.Α
[Χανς Ρίχτερ](#) (Hans Richter) - Ελβετία
[Κουρτ Σβίττερς](#) (Kurt Schwitters) - Γερμανία
[Τριστάν Τζαρά](#) (Tristan Tzara) - Ελβετία
[Μπεατρίς Γούντ](#) (Beatrice Wood) - Γαλλία και Η.Π.Α

Ο **Ντανταϊσμός** ή **Νταντά** (*Dada*) ήταν ένα καλλιτεχνικό κίνημα αισθητικής αναρχίας που αναπτύχθηκε μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο στις εικαστικές τέχνες καθώς και στη λογοτεχνία (κυρίως στην ποίηση), το θέατρο και την γραφιστική. Μεταξύ άλλων, το κίνημα ήταν και μια διαμαρτυρία ενάντια στη βαρβαρότητα του πολέμου και αυτού που οι Ντανταϊστές πίστευαν ότι ήταν μια καταπιεστική διανοητική αγκύλωση, τόσο στην τέχνη όσο και στην καθημερινότητα. Ο Ντανταϊσμός χαρακτηρίζεται από εσκεμμένο παραλογισμό και απόρριψη των κυρίαρχων ιδανικών της τέχνης. Επηρέασε μεταγενέστερα κινήματα, κυρίως τον σουρεαλισμό, που ουσιαστικά ήταν η μετεξέλιξή του.



Σουρεαλισμός

Ο σουρεαλισμός άντλησε τα θέματά του από το Τυχαίο και τον Αυτοματισμό.

Ο σουρεαλισμός θέλησε να καταγράψει τις ψυχικές διαδικασίες έτσι όπως έρχονται, αυτόματα, χωρίς τον έλεγχο της λογικής.

Ο **υπερ-ρεαλισμός** ή **σουρρεαλισμός**, από τις γαλλικές λέξεις **sur** (επάνω, επί) και **réalisme** (ρεαλισμός, πραγματικότητα) όπου στα ελληνικά θα μπορούσε να αποδοθεί ως «πάνω ή πέρα από την πραγματικότητα», ήταν ένα κίνημα που αναπτύχθηκε κυρίως στο χώρο της λογοτεχνίας αλλά εξελίχθηκε σε ένα ευρύτερο καλλιτεχνικό και πολιτικό ρεύμα.

Αντρέ Μπρετόν

“Σουρεαλιστικό Μανιφέστο”
1924

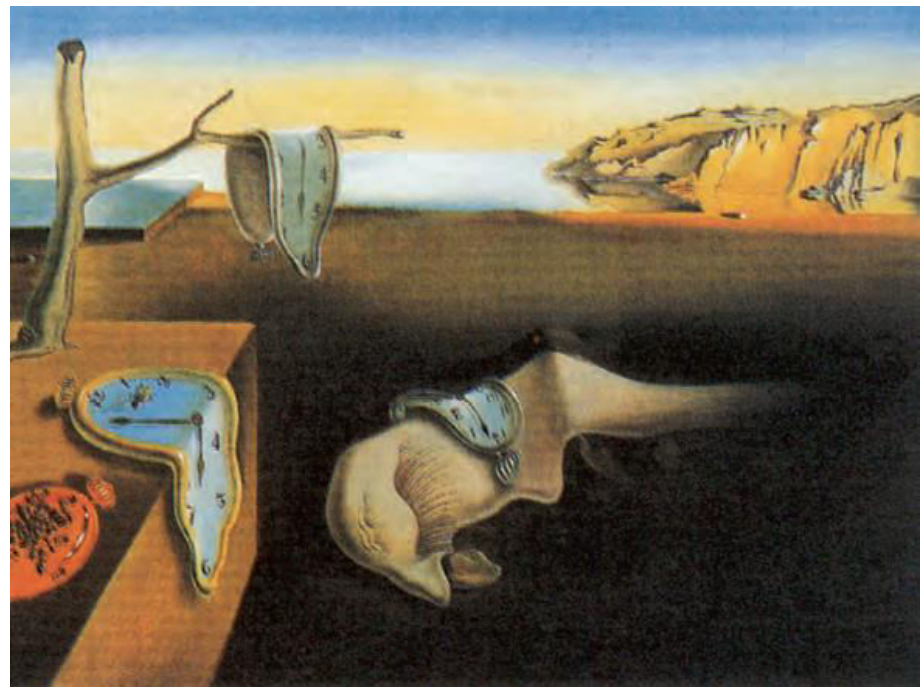
διακήρυξε ότι δεν υπάρχει
αντίθεση ανάμεσα στο **όνειρο** και στην **πραγματικότητα**.
Έτσι, η συγχώνευση συνειδητού και υποσυνείδητου, η
φανταστική πραγματικότητα με “σάρκα και οστά”,
παρουσιάστηκε στα έργα της Μέρετ Οπενχάϊμ, του
Μαν Ρέι, αλλά και στη ζωγραφική των Μαγκρίτ, Σαλβα-
τόρ Νταλί κ.ά.

Οι Σουρεαλιστές ανέσυραν εικόνες χωρίς τη
λογοκρισία της λογικής, και κατέγραψαν
το αλλόκοτο,
το παράδοξο
ή το αδύνατο,
με μια **φωτογραφικά ρεαλιστική ζωγραφική**
που δε χωράει παρερμηνείες, ενώ ταυτόχρονα
κάνει ορατό ό,τι είναι πέρα και έξω από το
πραγματικό.



Μέρετ Οπενχάιμ (M. Oppenheim, 1913-1985), Αντικείμενο, “Γούνινο πρόγευμα” (1936), φλιτζάνι καλυμμένο με γούνα, πιάτο και κουτάλι, Γενεύη, Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας.

Όπως σε όλα τα σουρεαλιστικά έργα, τα φρουϊδικά σύμβολα κατέχουν σημαντική θέση στην εικονοπλασία. Εδώ, αυτό που περιμένει κανείς να δει στη γνώριμη εικόνα του πορσελάνινου φλιτζανιού με τη λεία επιφάνεια ανατρέπεται, το φλιτζάνι γούνινο και δασύτριχο, δημιουργεί μια πραγματικότητα εντελώς παράλογη.



Σαλβατόρ Νταλί (Salvador Dalí, 1904-1989), “Η αντοχή της μνήμης” (1931), λάδι σε μουσαμά, Ν.Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.

Ο Νταλί απέδωσε με τη ζωγραφική του εικόνες του υποσυνείδητου και των ονείρων. Σκοπός του, έλεγε, ήταν να υλοποιήσει εικόνες παραλογισμού με σκοπό να αποδοθεί ο κόσμος του υποσυνείδητου και της φαντασίας τόσο αντικειμενικά όσο και ο κόσμος της φαινομενικής πραγματικότητας.

Μεταφυσική Ζωγραφική

Ανάμεσα στο 1911 και στο 1920, στην Ιταλία, οι ζωγράφοι Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο και Κάρλο Καρά ζωγράφισαν με έναν τρόπο κλασικό, ψευδαισθησιακό, παράδοξες σκηνές, τοπία αλλόκοτα και μυστηριακά, γεμάτα αγωνία και υπονοούμενα.

Η ανθρώπινη παρουσία υποδηλώνεται με το ανδρείκελο ή το άγαλμα, ενώ η αντίστροφη προοπτική επιτείνει τον ονειρικό χαρακτήρα των θεμάτων.

Η μεταφυσική ζωγραφική άντλησε τα θέματά της από την περιοχή του ασυνείδητου, στο οποίο τελικά καταδύθηκε ο σουρεαλισμός

Εικ. 13. Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico, 1888-1978), “Οι Ανησυχαστικές Μούσες” (1916), λάδι σε μουσαμά, Μιλάνο.

Τον όρο “μεταφυσική ζωγραφική” έδωσε ο ίδιος ο καλλιτέχνης στο έργο του, για να προσδιορίσει την αναπαράσταση μιας πραγματικότητας παράδοξης και φανταστικής, που καταγγέλλει την απώλεια των βασικών αξιών της ανθρώπινης ύπαρξης. Τα θέματα της μεταφυσικής του ζωγράφου είναι οι άνθρωποι-ανδρείκελα, σύμβολα του σύγχρονου ανθρώπου-μηχανής, ενώ η πραγμάτευσή τους είναι εκείνη της κλασικής αναπαραστατικής ζωγραφικής. Ο χώρος ανοίγει με αντίστροφη προοπτική, οι σκιές βαριές και απειλητικές, συντείνουν στη δημιουργία μιας υπαινικτικής ατμόσφαιρας γεμάτης διφορούμενα.



Η Σχολή του Μπαουχάους (Bauhaus)

Η αναδιοργάνωση στην καλλιτεχνική εκπαίδευση

Η Σχολή του Μπαουχάους ιδρύθηκε το 1919 στη Βαϊμάρη από τον αρχιτέκτονα Βάλτερ Γκρόπιους, μέσα σε ένα κλίμα γενικής οικονομικής ανασυγκρότησης και εντατικοποίησης της βιομηχανικής παραγωγής στη Γερμανία.

Ήταν μια Σχολή εφαρμοσμένων τεχνών που ήθελε να ενώσει τις εικαστικές τέχνες με την αρχιτεκτονική και τους άλλους επιμέρους κλάδους της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να τους συνδέσει με την κατασκευή.

Στόχος δηλαδή της Σχολής ήταν η άρση της διάκρισης ανάμεσα σε “ελεύθερη” και “εφαρμοσμένη” τέχνη και η γόνιμη αλληλεπίδραση των δύο τομέων.

Ο καλλιτέχνης έπρεπε να αισθανθεί συνειδητά την κοινωνική του ευθύνη απέναντι στο σύνολο.

ο αποτέλεσμα της εργασίας του, το καλλιτεχνικό προϊόν, έπρεπε να είναι άρτιο τόσο τεχνικά όσο και αισθητικά



Εικ. 16. Μαρσέλ Μπρόιερ (Marcel Breuer), “Καρέκλα Βασίλι” (Wassily) (1928).

Σχεδόν όλα τα έπιπλα που σχεδίαζαν οι σπουδαστές της Σχολής ήταν πτυσσόμενα. Καρέκλες και τραπέζια κατασκευάζονται από μέταλλο, ύφασμα, πλαστικό, δέρμα, κόντρα πλακέ, υλικά με φτηνό κόστος και πολύ εύκαμπτα, κατάλληλα για μικρά διαμερίσματα. Ο Μπρόιερ, διευθυντής του εργαστηρίου της επιπλοποιίας, σχεδίαζε έπιπλα, ελαττώνοντας τον όγκο τους και εισήγαγε τη χρήση του χαλύβδινου σωλήνα, ενός υλικού που το δανείστηκε από τη βιομηχανία και ιδιαίτερα από την κατασκευή των ποδηλάτων.

Το Μπαουχάους ήταν μια απάντηση στο ερώτημα:

πώς πρέπει να έχει εκπαιδευτεί ο καλλιτέχνης για να μπορεί να πάρει τη θέση του μέσα στην εποχή των μηχανών?

μέχρι πού μπορεί να φτάσει η εκφραστική ελευθερία του καλλιτέχνη, όταν αυτός θα συμπράττει με τη γραμμή παραγωγής της μηχανής?



Μετά τον πόλεμο η προσπάθεια επίλυσης αυτού του προβλήματος επανήλθε εντονότερα, και η εκπαίδευση προσφέρθηκε να συμβάλει στη λύση. Η ολοκληρωτική εισδοχή της τέχνης στη βιομηχανική παραγωγή ήταν ο νέος στόχος.

Πρώτο και στοιχειώδες μάθημα στη Σχολή του Μπαουχάους ήταν

- **η εισαγωγή στη σύνθεση της μορφής,**
- **στο χρώμα**
- **και στην τεχνική επεξεργασία των υλικών.**

Βασική αρχή της θεωρητικής και πρακτικής προσέγγισης ήταν η αντίληψη πως η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία. Οι απλές γεωμετρικές μορφές, σε συνδυασμό με τα σύγχρονα υλικά, χαρακτηρίζουν τα προϊόντα της σχολής





Εικ. 19. Φρανκ Λόιντ Ράιτ, Σπίτι στον Καταρράκτη (1936), Πενσυλβανία.

Το κτίριο είναι κτισμένο πάνω σε μια τεχνητή εξέδρα, στην άκρη ενός βράχου, πάνω από έναν καταρράκτη. Η αρχιτεκτονική των καθαρών γεωμετρικών όγκων γίνεται αναπόσπαστο στοιχείο της φύσης. Η κατοικία συγχωνεύεται με τη φύση και γίνεται “οργανικό” τμήμα της. Τα νέα υλικά σέβονται το φυσικό περιβάλλον, και το κτίριο επιτρέπει στον καταρράκτη να κυλά ακόμα και στο εσωτερικό του. Ο βράχος και η τοπική πέτρα ενσωματώνονται με το μπετόν και το διάκοσμο του σπιτιού, που είναι απλός, γραμμικός. Τα μεγάλα ανοίγματα επιτρέπουν στο μεγαλείο της φύσης να αποτελέσει το κυριότερο “διακοσμητικό” στοιχείο του σπιτιού

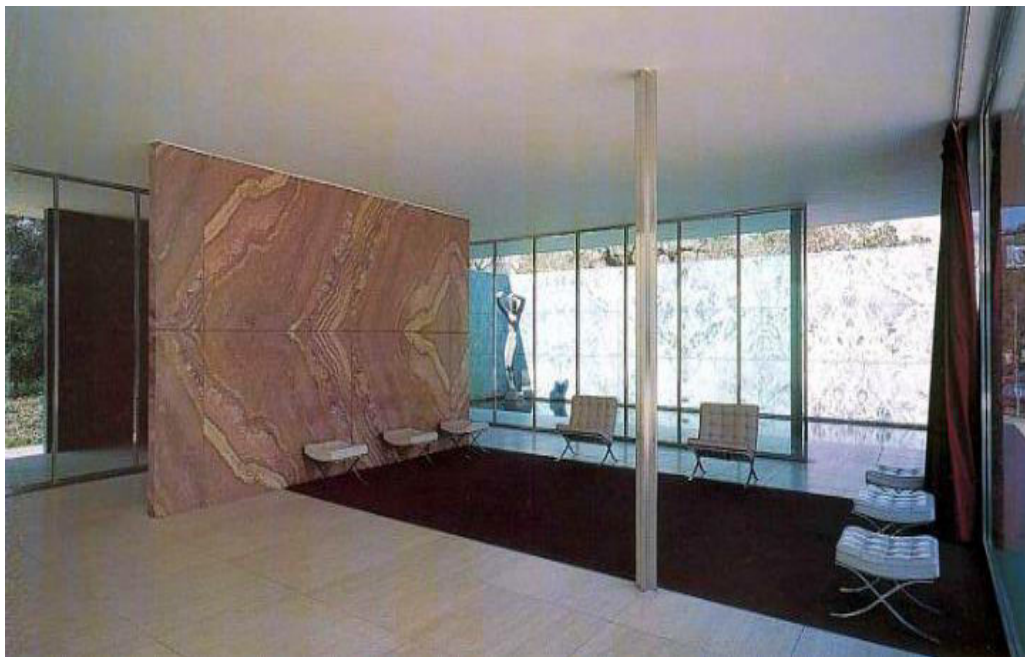
Οι Μεγάλοι Δάσκαλοι Της Αρχιτεκτονικής Φρανκ Λόιντ Ράιτ (Frank Lloyd Wright, 1869-1959)

Ο Ράιτ προώθησε την **οργανική αρχιτεκτονική** (με βασικό παράδειγμα την οικία Fallingwater), ήταν ο ηγέτης του αρχιτεκτονικού κινήματος των "εξοχικών σπιτιών" (Prairie School, με βασικά παραδείγματα τις οικίες Robie και Westcott) και ανέπτυξε την ιδέα του ουσονικού σπιτιού (usonian home), με βασικό παράδειγμα την οικία Rosenbaum. Η δουλειά του περιλαμβάνει πρωτότυπα και πρωτοποριακά παράδειγματα πολλών διαφορετικών τύπων κτιρίων, συμπεριλαμβανομένων γραφείων, εκκλησιών, σχολείων, ξενοδοχείων και μουσείων.



Rosenbaum House.

Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε
(Ludwig Mies Van Der Rohe, 1886-1969)



Μις Βαν Ντερ Ρόε, Περίπτερο της Γερμανίας στη Διεθνή έκθεση της Βαρκελώνης (1929), Βαρκελώνη.
Η ελεύθερη οργάνωση της κάτοψης, η αποφυγή κάθε περιττού στοιχείου, η σχέση του κτιρίου με τις ήρεμες υδάτινες επιφάνειες που το περιβάλλουν πιστοποιούν τη θεωρητική αρχή “το απλό και το λίγο είναι πάντα πολύ”. Οι αναλογίες, η αρμονία και η απλότητα του κτιρίου συμβαδίζουν με την επιλογή των υλικών, τη λεπτότητα των λεπτομερειών και την ισορροπία των ανοιγμάτων. Το περίπτερο ήταν από μόνο του ένα εκθεσιακό αντικείμενο και έγινε ένα από τα σύμβολα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Με αυτό το έργο η αρχιτεκτονική άγγιξε τα όρια της απλότητας, απέβαλε καθετί το υλικό και μεταμορφώθηκε σε άυλη τελειότητα

Λε Κορμπιζιέ (Le Corbusier, 1887-1965)



Λε Κορμπιζιέ, Βίλα Σαβουά (1928-1931), Πουασσύ.

Σ' αυτή τη μονοκατοικία ο Λε Κορμπιζιέ παρουσίασε τις απόψεις του σχετικά με την καθαρότητα της αρχιτεκτονικής μορφής και τον ορθολογισμό στην κατασκευή. Βρίσκεται λίγα χιλιόμετρα έξω από το Παρίσι και είναι ένας καθαρός κύβος πάνω σε ελεύθερες κολόνες. Η περίμετρος του κτιρίου διαπερνάται από τα μεγάλα οριζόντια παράθυρα, η εσωτερική οργάνωση ακολουθεί τις λειτουργικές απαιτήσεις, και η ταράτσα μεταμορφώνεται, από άχρηστος χώρος, σε ένα ηλιόλουστο καθιστικό.

Η αρχιτεκτονική είναι το σοφό, σωστό και υπέροχο παιχνίδι των σχημάτων που ενώνονται κάτω από το φως έλεγε.

Η φύση και το τοπίο συμμετέχουν στην καθημερινή ζωή των κατοίκων. Η αρχιτεκτονική γεννιέται από τον κύβο, και η πλαστικότητα από το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς πάνω στους κυκλικούς τοίχους, στις κολόνες, στις σκάλες.

Οι τοίχοι ακολουθούν τη λειτουργικότητα, καθώς διαχωρίζουν τα

διάφορα δωμάτια και διαμορφώνονται σε ντουλάπια, βιβλιοθήκες, ράφια, πόρτες.

Η Βίλα Σαβουά είναι ένα κτίριο-αντικείμενο που αντανακλά την κατασκευαστική λογική της αρχιτεκτονικής

Η Τέχνη στην Ελλάδα - η γενιά του '30

Οι Έλληνες δημιουργοί αντιμετώπισαν το πρόβλημα του προσδιορισμού μιας τέχνης ελληνικής με το συγκερασμό της ελληνικής παράδοσης (κλασική, βυζαντινή, λαϊκή) με τις ευρωπαϊκές διατυπώσεις όχι μόνο στα εξωτερικά γνωρίσματα αλλά και στα εσωτερικά, τα πνευματικά.

Ο όρος «Γενιά του '30» καθιερώθηκε εξ' αρχής στη λογοτεχνία, αναφερόμενος σε μια ομάδα νέων λογοτεχνών, κυρίως ποιητών που συνδέονται με την εισαγωγή των πρωτοποριακών ρευμάτων στην Ελλάδα και τη συνειδητή προσπάθεια τους να τους δώσουν ελληνική χροιά. Τέτοιοι λογοτέχνες ήταν ο Σεφέρης, ο Εγγονόπουλος, ο Εμπειρικός, ο Ελύτης, ο Τερζάκης, ο Βενέζης.

Η «Γενιά του '30» **φιλοδόξησε να συνθέσει το μοντερνισμό της Ευρώπης με την ελληνική παράδοση**. Το αίτημα αυτό της «ελληνικότητας», όπως ονομάστηκε, είχε τεθεί από την αρχή του αιώνα και εκδηλώθηκε στην τοπιογραφία που προσπάθησε να εκφράσει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της ελληνικής φύσης και φωτός. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, η ιδεολογία αυτή αναζωπυρώνεται. Τελικά ωριμάζει στη δεκαετία του '30, οπότε καλλιτέχνες και λογοτέχνες αναζητούν πρότυπα στην ελληνική παράδοση για να τα παντρέψουν με τη μοντέρνα τέχνη και να δημιουργήσουν έναν ελληνικό μοντερνισμό.

Με λίγα λόγια, κύριο αίτημα της γενιάς αυτής υπήρξε το αίτημα του συγκερασμού: **επιστροφή** στην ελληνική παράδοση και **ερμηνεία** της παράδοσης με τους τρόπους της νεότερης τέχνης. Η γενιά αυτή αποδέχεται τις ευρωπαϊκές τάσεις και χάρη σε αυτήν ένα πλήθος ρευμάτων (φωβισμός, εξπρεσιονισμός, κυβισμός, μεταφυσική ζωγραφική, συμβολισμός, σουρεαλισμός) εισδύει στην Ελλάδα και επηρεάζει την τέχνη. Τα ρεύματα αυτά μετά από μια μεταβατική περίοδο θα αποβούν τα εικαστικά ιδιώματα της πρώτης πεντηκονταετίας του 20ού αιώνα.



Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας, Μεγάλο τοπίο της Ύδρας



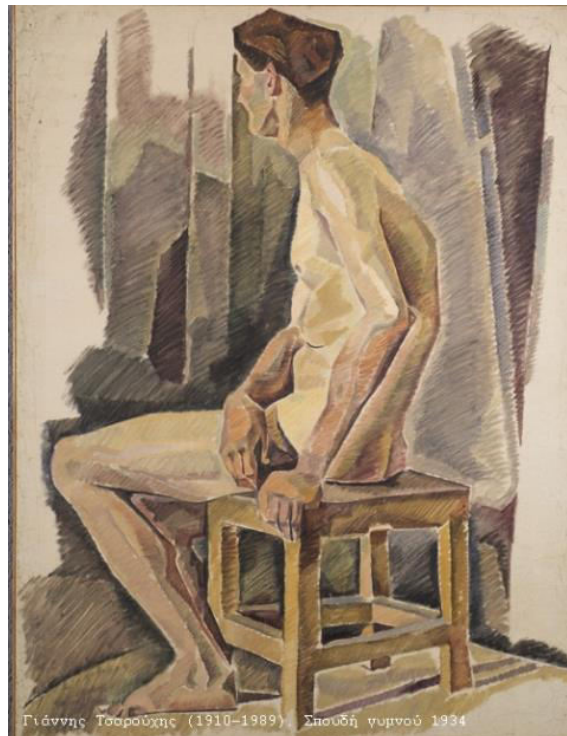
Νίκος Εγγονόπουλος, Το πνεύμα της μοναξιάς



Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας
Ουσία και Αξία 1938



Γιάννης Τσαρούχης, 1910-1989



Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), Σπουδή γυμνού 1934





Γιώργος Γουναρόπουλος (1890-1977), Γυναίκα Μορφή με δύο πρόσωπα στη θάλασσα 1935.



Κωνσταντίνος Παρθένος



Σπύρος Παπαλουκάς



Γιάννης Μόραλης

Τα τελευταία χρόνια οι αναδρομικές εκθέσεις όπως του Τσαρούχη, του Εγγονόπουλου , του Μόραλη ,και του Ελύτη, δίνουν το στίγμα της μεταστροφής του ενδιαφέροντος σε εικόνες, λέξεις και μουσικές με επίκεντρο την ελληνικότητα. Μια ελληνικότητα που δίνει έμφαση στην απλότητα της αρχοντιάς και στην αρχοντιά της απλότητας. Και όπως έλεγε ο Οδυσσέας Ελύτης :

"Εάν αποσυνθέσεις την Ελλάδα, στο τέλος θα δεις να σου απομένουν μια ελιά, ένα αμπέλι κι ένα καράβι. Που σημαίνει: με άλλα τόσα την ξαναφτιάχνεις".

Αυτά χρειαζόμασταν τότε, αυτά χρειαζόμαστε και τώρα. Αν φαίνονται λίγα είναι επειδή δεκαετίες τώρα πιστέψαμε ότι τα πολλά θα μας προσέφεραν την ευδαιμονία. Και η σημερινή κρίση έρχεται να επιβεβαιώσει με έναν τραγικό τρόπο το ακριβώς αντίθετο...



Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας



1956, ΥΔΡΑ, έκδοση ΕΟΤ,
καλλιτ. σύνθεση: Γ.
Μόραλης

Η Τέχνη στην Ελλάδα - η γενιά του '30



Εικ. 24. Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968), Πειραματικό σχολείο (1935), Θεσσαλονίκη.

Το έργο του Πικιώνη είναι από τα πιο αντιπροσωπευτικά αυτής της περιόδου. Από τη μια προσπαθεί να κατανοήσει τα στοιχεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής της κεντρικής Ευρώπης και από την άλλη να διατηρήσει τους δεσμούς με τα στοιχεία της ελληνικής γης και ιστορίας. Το 1935, ο Πικιώνης στο Πειραματικό σχολείο στη Θεσσαλονίκη θα πάρει ως πρότυπο τη μοναστηριακή οργάνωση αλλά και τη δομή του μακεδονίτικου σπιτιού με τα ξύλινα στοιχεία και τις μεγάλες κεραμοσκεπές. Το κτίριο χαρακτηρίζεται από το παιχνίδι των όγκων και τη λεπτομέρεια των παραδοσιακών στοιχείων, απηχεί όμως και τη λιτότητα του μοντέρνου

Εγγονόπουλος Νίκος



Ποιητής και μούσα, 1938

Το συνολικό έργο του Εγγονόπουλου στη ζωγραφική είναι κατ' εξοχήν σουρεαλιστικό.

Το συγκεκριμένο έργο, «Ποιητής και μούσα», είναι χαρακτηριστικό της τεχνοτροπίας του.

Η μούσα παρουσιάζεται με αρχαία ελληνική ενδυμασία. Αντί για κεφάλι έχει έναν πάπυρο σε ειλητάριο και παραδίδει ένα βιολί στον ποιητή.

Ο ποιητής καθιστός, με σώμα και κεφάλι κούκλας (θυμίζοντας τον Ντε Κίρικο) και με αόρατα μπράτσα, παραλαμβάνει το θείο δώρο της μούσας. Τα περισσότερα σύμβολα του έργου είναι ευδιάκριτα και ίσως εύκολα αναγνώσιμα.

Το ταυ και το τρίγωνο στον τοίχο είναι η λογική και η γεωμετρία του λόγου και της ποίησης.

Τα ψάρια στα πόδια των μορφών είναι ίσως η ποίηση σε αντιπαράθεση με τα υπόλοιπα αντικείμενα, τους γεωμετρικούς όγκους που βρίσκονται στο πάτωμα (κώνους, σφαίρα κτλ.).

Το μη λογικό, το παράδοξο, το ανορθόδοξο, το μη εξηγήσιμο είναι βέβαια ο κανόνας στον σουρεαλισμό και είναι ο κανόνας και σ' αυτό το έργο.

Ο κόκκινος κύβος αριστερά κρύβει έναν εξωτερικό χώρο μέσα του. Ο πίνακας στον τοίχο πίσω είναι πιθανόν ένα παράθυρο, που ενώνεται μορφικά με τον τοίχο-άνοιγμα δεξιά.

Τα σύννεφα είναι ίδια. Ποιος είναι ο πίνακας; Ποια είναι η φύση; Γιατί ο ποιητής δεν έχει μπράτσα; Γιατί δεν έχει πρόσωπο; Ίσως η ίδια η ποίηση θα τον μετατρέψει από κούκλα σε πραγματικό άνθρωπο.

Εγγονόπουλος Νίκος



Ο χώρος είναι ένα θεατρικό σκηνικό, στο οποίο απεικονίζονται οι δύο κύριες μορφές σε μια αρχαιοελληνική ιδέα. Η μούσα δίνει στον άντρα την έμπνευση και την ικανότητα, τον μεταμορφώνει σε ποιητή.

Ο Εγγονόπουλος συνταιριάζει, με ανορθολογικό διαχρονικά τρόπο, στοιχεία της αρχαίας, της βυζαντινής και της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας.

Η ζωγραφική του είναι ανθρωποκεντρική, με ιδιαίτερη σημασία στο σχέδιο και στο χρώμα. Τα χρώματά του είναι έντονα, καθαρά, χωρίς να επιδρούν με αντανακλάσεις το ένα στο άλλο.

Όλο το έργο είναι πολύχρωμο και φωτεινό, με ένα ξεχωριστό προσωπικό ύφος.

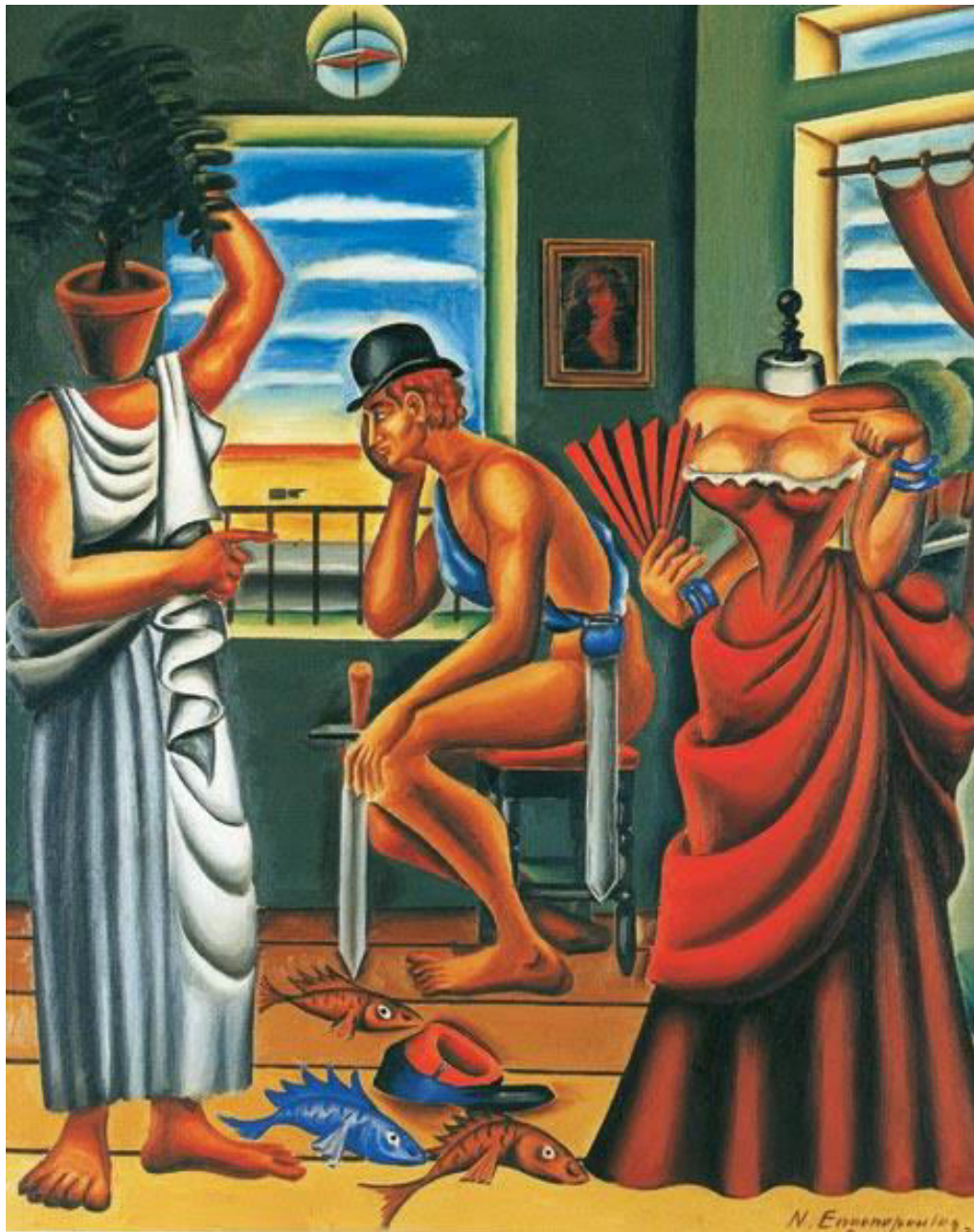
Η τεχνική του κιαροσκούρο*, που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης, έχει σχέση με τον βυζαντινό προπλασμό* στην αγιογραφία. Ο Εγγονόπουλος δουλεύει με ένα χρώμα κάθε φορά σε κάθε σχήμα. Για να αποδώσει τον όγκο, σκουραίνει και φωτίζει το ίδιο το χρώμα.

Υπάρχουν δύο ακόμη μορφές έξω στην παραλία: ο άντρας με μαγιό εποχής και η γυναίκα με ρούχα παριζιάνικης μόδας των αρχών του περασμένου αιώνα. Αυτές οι δύο μορφές έρχονται σε αντίθεση με το ζευγάρι «Ποιητής και μούσα».

Αξίζει να παρατηρήσουμε και το νεοκλασικό κτίριο που υπάρχει στον πίνακα.

Ο σεβασμός στην παράδοση και η επιστροφή στις ρίζες, είτε αυτό αφορά την αρχαιότητα είτε την πρόσφατη ιστορία, όπως πρεσβεύει και ο δάσκαλός του Φώτης Κόντογλου, διαφαίνονται και σ' αυτό το έργο του Εγγονόπουλου, το οποίο συνδέεται όμως και με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία του σουρεαλισμού.

Εγγονόπουλος Νίκος



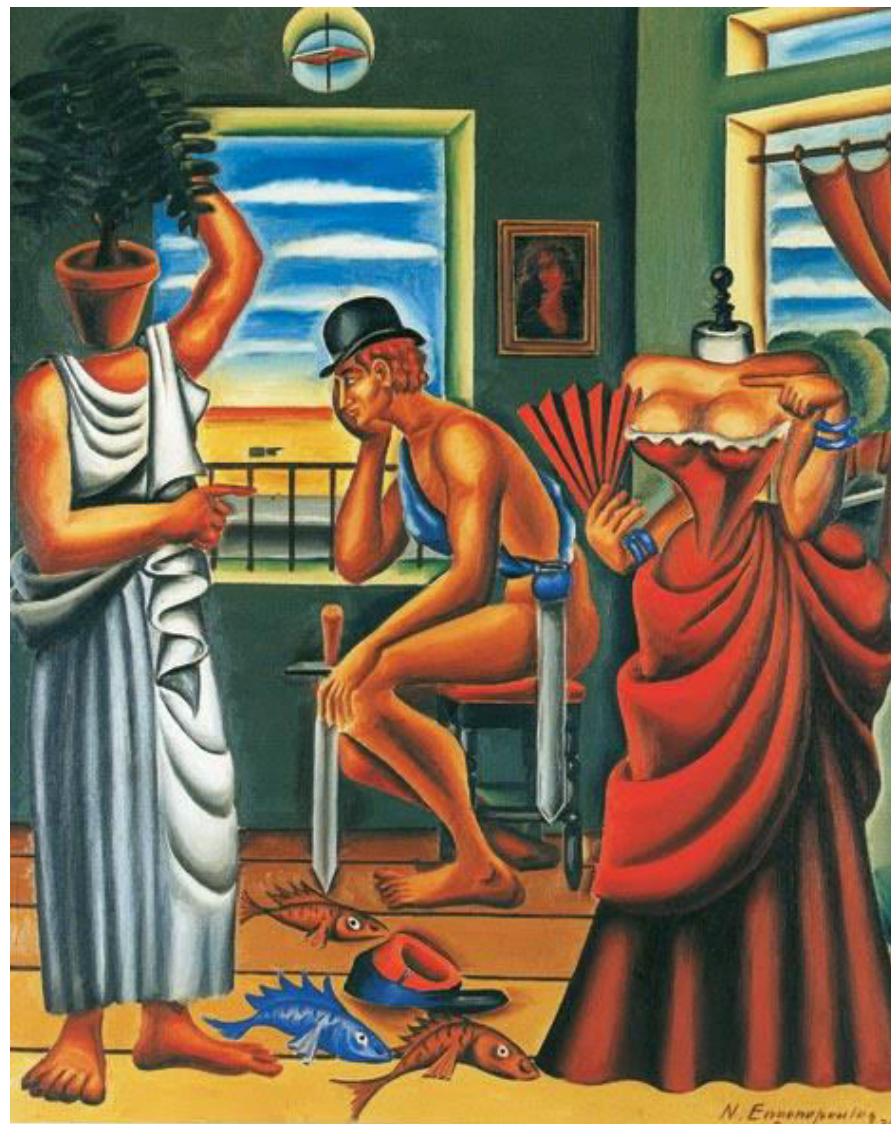
Εικ. 28. Νίκος Εγγονόπουλος (1910-1985), “Ερμής εν αναμονή” (1939), λάδι σε μουσαμά, 1,21 x 1,01 μ., Αθήνα, Συλλογή οικογένειας Εγγονοπούλου.

Ο Εγγονόπουλος, ζωγράφος και ποιητής, συνδύασε την εμπειρία της αιογραφίας και της ζωγραφικής του Κόντογλου σε μια “ζωγραφική εθνοκεντρική”, όπου μορφές και σύμβολα διαφορετικών εποχών της ελληνικής ιστορίας συμπλέκονται σε παράδοξα περιβάλλοντα με κυρίαρχο πρωταγωνιστή το ανδρείκελο, απρόσωπη κούκλα που μεταμορφώνεται σε ήρωα-φορέα της ελληνικότητας.

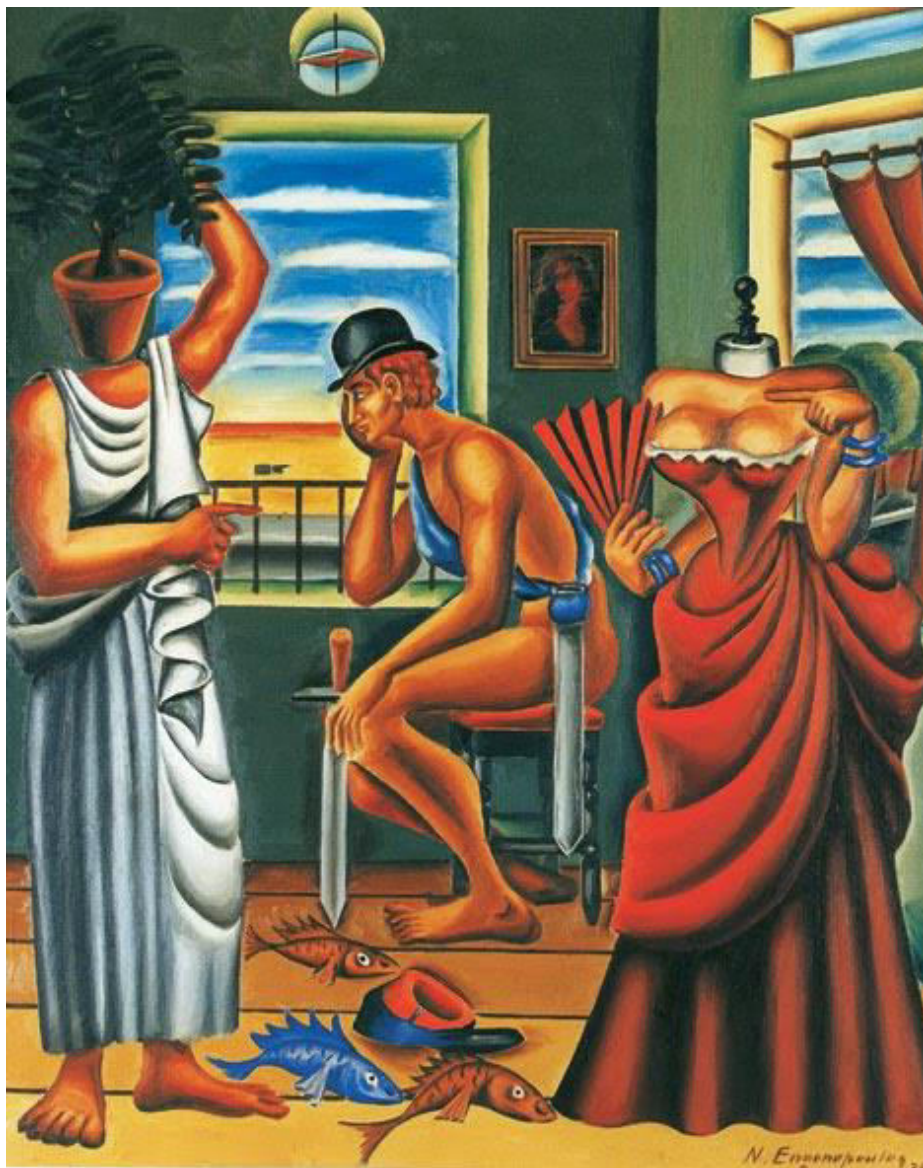
Το έργο του, γεμάτο συμβολικά στοιχεία, βρίσκεται ανάμεσα στο σουρεαλισμό και στη μεταφυσική ζωγραφική και συνδυάζει το ονειρικό με το πραγματικό, το παράδοξο με το ρεαλιστικό σε μια ατμόσφαιρα αινιγματικής αναμονής, που μοιάζει ότι θα αποκαλύψει τα μυστικά της στο θεατή, αν αυτός μπορέσει να αποκρυπτογραφήσει τα κρυφά της νοήματα.

1939: Ο Νίκος Εγγονόπουλος έχει ολοκληρώσει εδώ και έναν χρόνο την πολύχρονη μαθητεία του, πρώτα στο Παρίσι και μετά στην Αθήνα δίπλα στον Παρθένη και τον Κόντογλου. Στα έργα του είναι εμφανής η βυζαντινή και η λαϊκή παράδοση που διδάχθηκε αλλά και ο Giorgio de Chirico που είναι το ίνδαλμα των υπερρεαλιστών. Μέσα σε αυτόν τον χρόνο που πέρασε, εξέδωσε την πρώτη του ποιητική συλλογή («Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν») και αυτήν εδώ την χρονιά εκδίδει και την δεύτερη («Το Κλειδοκύμβαλο της Σιωπής») ενώ παρουσιάζει και την πρώτη του ατομική έκθεση στο σπίτι του ποιητή Νικόλα Καλαμάρη (Νικόλας Κάλας ή Νικήτας Ράντος). Ο τελευταίος, ήδη από το μέσον της δεκαετίας του 1930, όταν ζούσε στο Παρίσι, είχε κατατάξει στα «πιο φωτεινά και τα πιο τολμηρά» μυαλά της εποχής.

Από τα πρώτα του έργα, ο Εγγονόπουλος καταφέρνει να καθιερώσει κάποια πολύ χαρακτηριστικά στοιχεία είτε δικά του είτε δάνεια, από βυζαντινή αγιογραφία μέχρι Giorgio de Chirico. Στο έργο του «Ποιητής και Μούσα» για παράδειγμα, του 1938, άρχισε την «γνώριμη» αντικατάσταση των κεφαλιών με αντικείμενα (εύρημα που συναντάμε τουλάχιστον 20 χρόνια ενωρίτερα στις «Ανήσυχες Μούσες» του Giorgio de Chirico, αν και ο Εγγονόπουλος έδωσε στις άψυχες κούκλες/ανδρείκελα του de Chirico ζωή και κίνηση, όπως άλλωστε και στα πιο «βυζαντινά» του στοιχεία έδωσε ζωτικότητα εκεί όπου οι αγιογράφοι έφτιαχναν εξαϋλωμένες μορφές) όπου η μούσα αντί για κεφάλι έχει έναν πάπυρο σε ειλητάριο, την χρήση γεωμετρικών συμβόλων, τα ψάρια στο πάτωμα που σπάνε την συμμετρία, την περίτεχνη πτυχογραφία πάνω στην αρχαία ελληνική ενδυμασία, τα μακρόστενα σύννεφα.



Εγγονόπουλος Νίκος

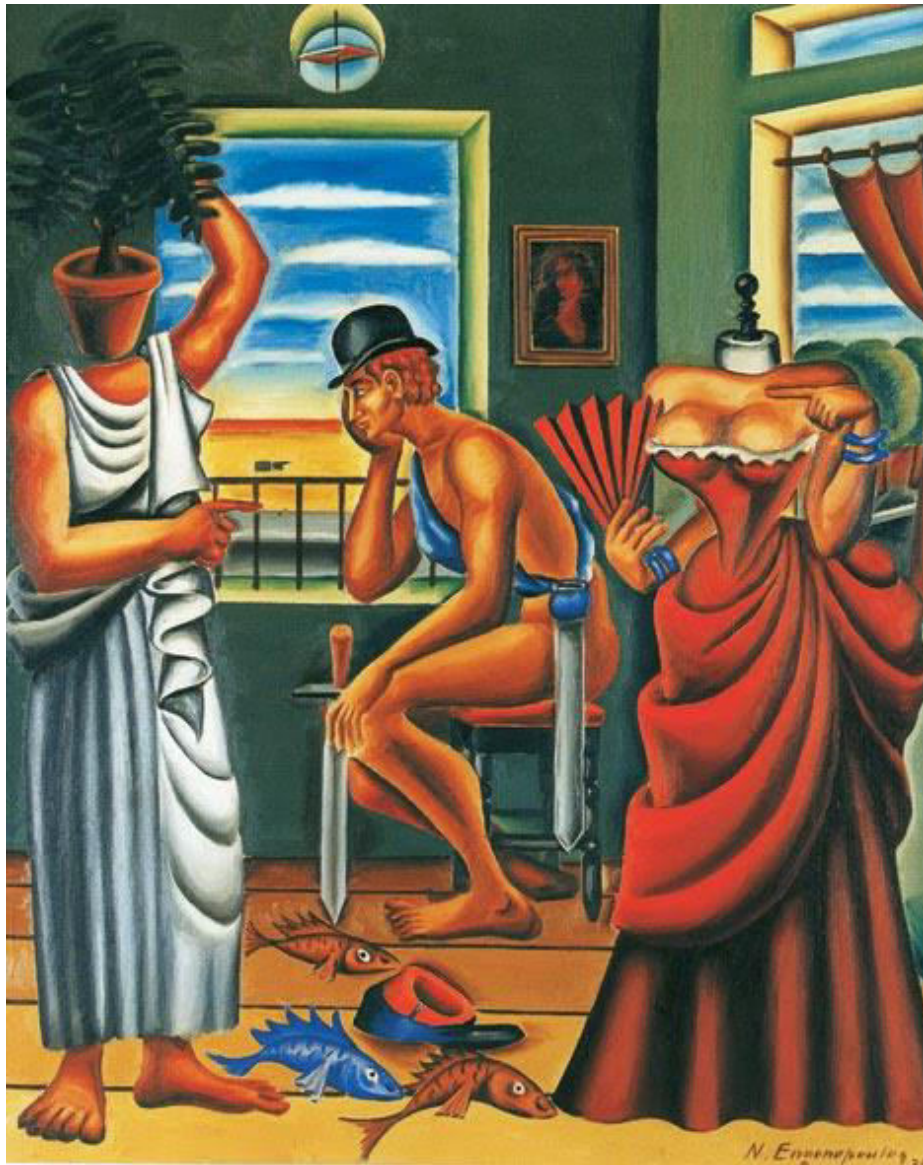


Ανάλογη θεματολογία και παρόμοια σύμβολα χρησιμοποιεί το 1939 και στην ελαιογραφία του «Ο Ερμής εν αναμονή». Ένας πίνακας που συνδυάζει παρωδία και αγωνία με μυθολογικές μορφές. Όπως στο «Ποιητής και Μούσα» η αντρική φιγούρα (ο «ποιητής») είναι καθισμένος δίπλα στο παράθυρο, έτσι και σε αυτόν εδώ, η αντρική φιγούρα (Ερμής) κάθεται δίπλα στο παράθυρο ενώ οι γυναικείες του απευθύνονται σε όρθια στάση. Εκτός όμως από τις ομοιότητες, υπάρχουν ανάμεσα στους δύο πίνακες και ουσιώδεις διαφορές.

Στο «Ποιητής και Μούσα» οι κώνοι, σύμβολο τόσο φαλλικό όσο και πνευματικό (δημιουργία και έμπνευση) έχουν την βάση κάτω και την κορυφή επάνω. Ο ποιητής δηλαδή είναι σε φάση ανοδική, γόνιμη. Αντίθετα, ο Ερμής έχει μεν «απασφαλίσει» έχει δηλαδή τραβήξει το σπαθί από το θηκάρι, σύμβολο επίσης φαλλικό αλλά και δράσης, αλλά παραμένει αδρανής, με το σπαθί να δείχνει προς κάτω σε μια φάση δηλαδή καθοδική. Φαίνεται σκεπτικός και αναποφάσιτος.

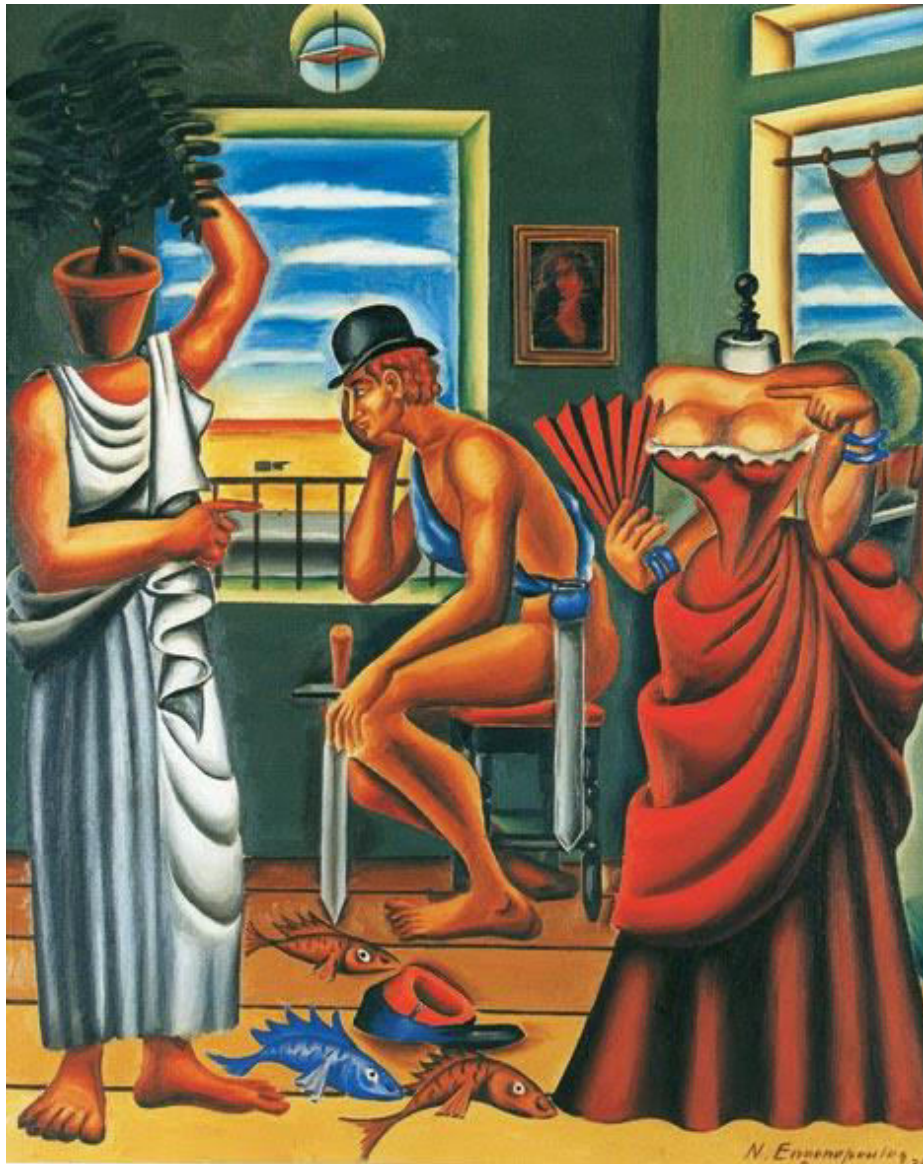
Οι αυτόματοι συνειρμοί που εξυπακούονται στο έργο των υπερρεαλιστών ταυτίζουν τον Ερμή τόσο με τον ίδιο τον καλλιτέχνη όσο και γενικότερα με τον Έλληνα.

Εγγονόπουλος Νίκος



Ο Εγγονόπουλος δέχθηκε μια σκληρή, στα όρια του κακοήθειας, επίθεση από τους Έλληνες κριτικούς που του επεφύλασσαν κακομεταχείριση και κατακραυγή. Από την μία ο μικροαστικός δεξιός συντηρητισμός και από την άλλη ο αριστερός λαϊκισμός με την «προλεταριακή αισθητική» της εποχής δεν επέτρεπαν την πρόσληψη και καλλιέργεια στοιχείων μοντερνισμού. Η χυδαιότητα και ο επαρχιωτισμός ήταν τα στοιχεία που αντιμετώπισε ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Από το «Ελεύθερο Βήμα» μέχρι την «Εστία» ο Εγγονόπουλος (όπως και ο Εμπειρικός και άλλοι υπερρεαλιστές) αντιμετωπίζονται ως παράφρονες και ψυχικά νοσούντες.

Εγγονόπουλος Νίκος



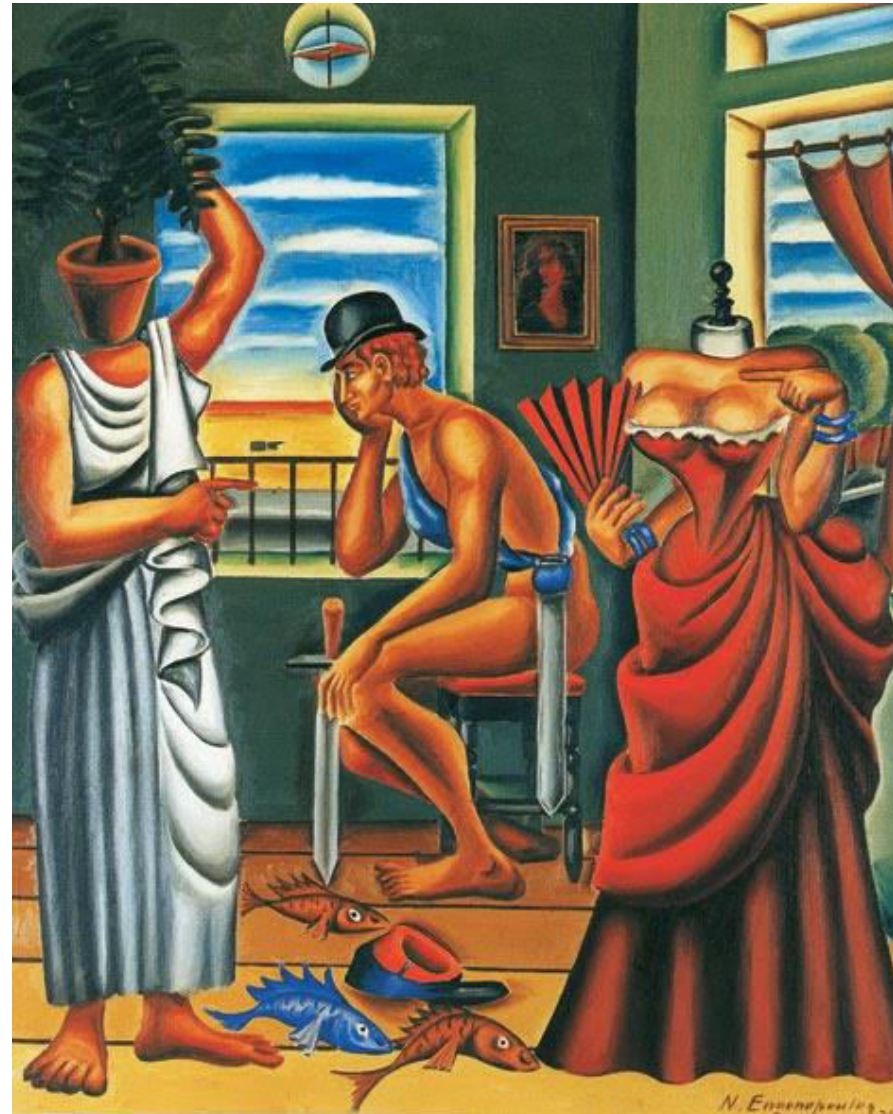
Η Ελλάδα από την μία, η Ευρώπη που αποδέχεται κάθε μοντέρνο από την άλλη, θα μπορούσαν να είναι οι δύο γυναικείες μορφές όπως τις βίωνε προσωπικά μέσα από το έργο του ο ποιητής και ζωγράφος Εγγονόπουλος. Το δίπολο αυτό όμως δεν είναι εύκολο να αξιολογηθεί ως προς το ποιός πόλος εκφράζει το «ανώτερο» το «καλύτερο» το «προτιμητέο».

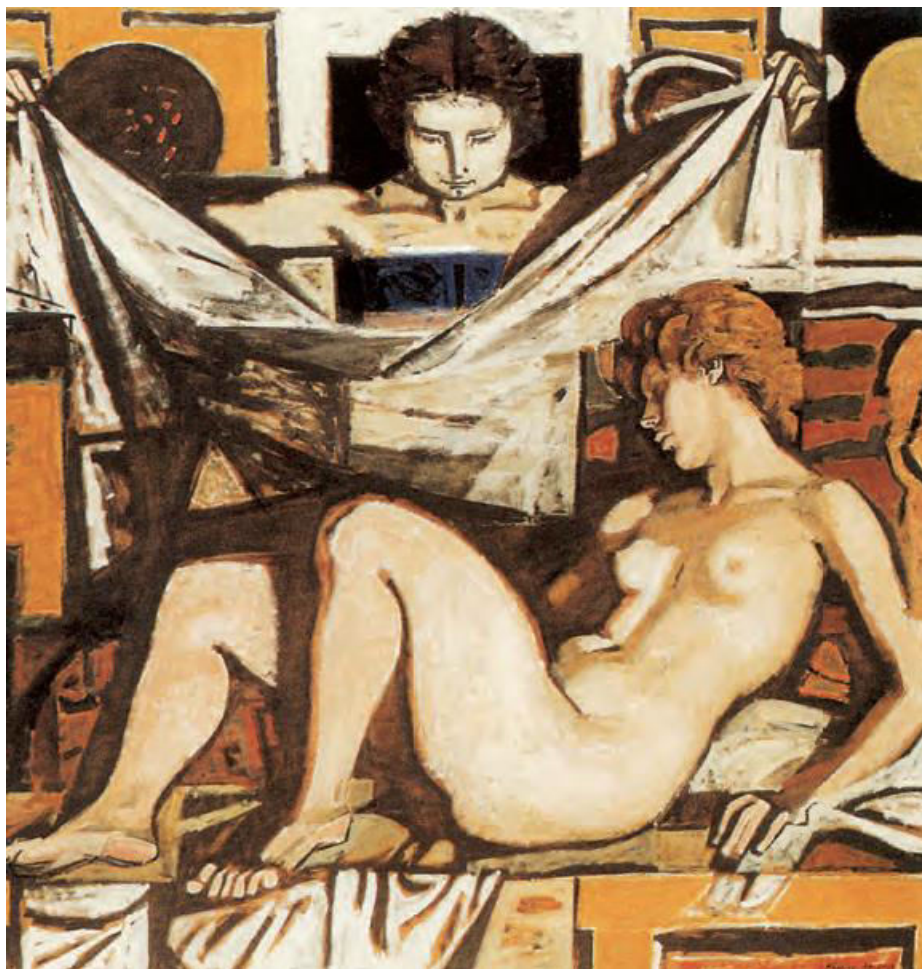
Η γυναικεία μορφή στα αριστερά με την ελληνική ενδυμασία κρατά μια γλάστρα, με ρίζες μέσα στο χώμα που βγάζει φύλλα. Διακρίνεται από μια ευγενική λιτότητα στο ντύσιμο χωρίς τίποτε το περιττό.

Η γυναικεία μορφή στα δεξιά πάλι, εμφανίζει χάρη, κομψότητα (λεπτή μέση, τονισμένο μπούστο) και διαχειρίζεται το «περιττά κομψό» όπως η δαντέλα, τα βραχιόλια, η βεντάλια. Για κεφάλι όμως αντί για γλάστρα φέρει ένα πiónι σκακιού. Ο δυτικός ορθολογισμός, η πορεία/μάχη – πρόκληση για τον θεό του πνεύματος και του εμπορίου («Κερδώς») απεικονίζονται στην φιγούρα αυτή. Έτσι, είναι και ο Έλληνας γενικότερα που θα μπορούσε να κρύβεται, όπως τον παρουσιάζει εδώ τον Ερμή ο Νίκος Εγγονόπουλος, πίσω από τον θεό με την πολύπλευρη προσωπικότητά του. Το ελληνικό πνεύμα υπάρχει, είναι ζωντανό, αλλά παραμένει σε διλημματική αδράνεια λόγω της νεοελληνικής πραγματικότητας όπου δύο γυναικείες μορφές δείχνουν προς διαφορετικές κατευθύνσεις με τεταμένο τον δεξιό δείκτη η αρχαιοπρεπής ελληνική μορφή (η οποία στη θέση του κεφαλιού έχει μια γλάστρα) να δείχνει προς τα δεξιά και το αριστερό η άλλη, ντυμένη με ευρωπαϊκή τουαλέτα και με ένα πiónι σκακιού στη θέση του κεφαλιού, να δείχνει προς την αριστερή κατεύθυνση. Τα κοινωνικά και πολιτικά ρεύματα της εποχής, η αναζήτηση του εθνικού στοιχείου στην τέχνη μέσα από ευρωπαϊκές φόρμες (και όχι μόνο στην ποίηση ή την ζωγραφική, αλλά και στην μουσική ακόμη, ο Σκαλκώτας για παράδειγμα έχει τελειώσει προ Ζετίας τους «36 ελληνικούς χορούς για ορχήστρα») απασχολούν το ελληνικό πνεύμα και την σκέψη για διανοούμενους, καλλιτέχνες, ακόμη και πολιτικούς. Η δυαδικότητα – δίλημμα εμφανίζεται και στην θέα από τα 2 παράθυρα: αστικό τοπίο με δρόμο και ένα χέρι σαν αυτά που χρησιμοποιούσαν οι διαφημίσεις στο αριστερό, φύση με δένδρα στο δεξί.

Στα σανίδια του πατώματος παρουσιάζονται τρία ψάρια και ένα υπόδημα. Η αποκωδικοποίηση του συμβολισμού γίνεται με περισσότερα τους ενός κλειδιά, μεταξύ των οποίων και το ψυχαναλυτικό. Τα ψάρια παραπέμπουν τόσο στο ασυνείδητο (αυτό που είναι κρυμμένο κάτω από τα νερά της θάλασσας ή του ωκεανού) ατομικό και συλλογικό όσο και στην σεξουαλικότητα αλλά και στην libido (μάλιστα, την ίδια χρονιά που ο Εγγονόπουλος παρουσιάζει τον «Ερμή» του, πεθαίνει και ο Freud ο οποίος περιέγραψε το μέρος αυτό του «id» την ενέργεια που γεννούν τα ένστικτα γενετήσιο και επιβίωσης).

Ο συγκρητισμός του πίνακα (του πίνακα ενός ζωγράφου με εθνοκεντρικές ανησυχίες) είναι ανάλογος του συγκρητισμού πολιτισμού ενός ολόκληρου έθνους που αναζητεί την ταυτότητά του





Εικ. 29. Γιάννης Μόραλης (1916),
“Επιτύμβια Σύνθεση” (1958-1963),
λάδι σε μουσαμά, Εθνική Πινακοθήκη
και Μουσείο Αλ. Σούτζου

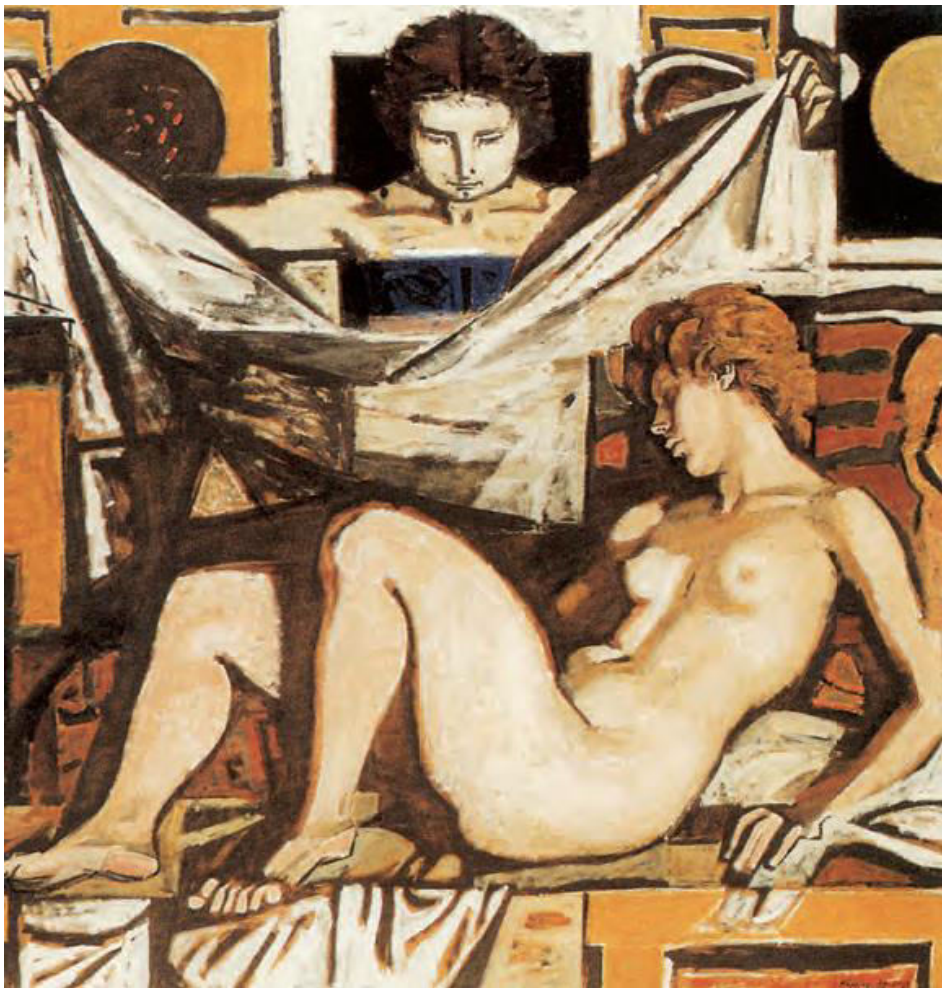
Ο καλλιτέχνης, που σφράγισε με το έργο του την τέχνη μετά τον πόλεμο στην Ελλάδα, δημιούργησε έργα με μεγάλο εικαστικό πλούτο. Ο συγκεκριμένος πίνακας ανήκει σε μια σειρά έργων στα οποία πραγματεύτηκε το θέμα του επιτυμβίου.

Οι γυναικείες μορφές, που συνδέονται συνθετικά και νοηματικά μεταξύ τους, τα πλαστικά στοιχεία που γεμίζουν και οργανώνουν το χώρο, η αρμονία των γήινων χρωμάτων κάνουν το θέμα του θανάτου να χάσει τη θλιβερή του διάσταση και το έργο να δημιουργεί στο θεατή μια αίσθηση μεγαλοπρέπειας, η οποία μοιάζει να αφορά την ίδια την τέχνη της ζωγραφικής

Η "Επιτύμβια σύνθεση Γ" αντιπροσωπεύει μια ακόμη επιβλητική επιτύμβια σύνθεση του ζωγράφου. Μια κοπέλα γυμνή, νεκρή ή ετοιμοθάνατη, είναι ξαπλωμένη στη στάση της Δανάης, όπως την έχουν απεικονίσει ζωγράφοι της Αναγέννησης, όπως ο Τιτσιάνο. Ένας άγγελος με μαύρα φτερά ετοιμάζεται να την καλύψει με ένα λευκό σεντόνι-σάβανο. Και εδώ ο αβαθής χώρος ορίζεται από κάθετες και οριζόντιες. Όλα τα στοιχεία της σύνθεσης οργανώνονται σε γεωμετρικά σχήματα. Το πλάσιμο ακολουθεί και πάλι τη βυζαντινή συνταγή. Σκούροι προπλάσμοι, ανοίγματα και φώτα. Κυριαρχούν τα καφετιά, οι σιένες, οι ώχρες, τα λευκά. Κλασικό αίσθημα, συναισθηματική απόσταση –δηλαδή ο ζωγράφος δεν εκφράζει τα συναισθήματά του–, μνημειακότητα, σιωπή, νηφάλια θλίψη, στοχασμός πάνω στον έρωτα και το θάνατο, συνθέτουν το χαρακτήρα ενός αυθεντικού αριστουργήματος.



Δανάη - Τιτσιάνο



Η "Επιτύμβια σύνθεση Γ" αντιπροσωπεύει μια ακόμη επιβλητική επιτύμβια σύνθεση του ζωγράφου. Μια κοπέλα γυμνή, νεκρή ή ετοιμοθάνατη, είναι ξαπλωμένη στη στάση της Δανάης, όπως την έχουν απεικονίσει ζωγράφοι της Αναγέννησης, όπως ο Τιτσιάνο.

Ένας άγγελος με μαύρα φτερά ετοιμάζεται να την καλύψει με ένα λευκό σεντόνι-σάβανο. Και εδώ ο αβαθής χώρος ορίζεται από κάθετες και οριζόντιες. Όλα τα στοιχεία της σύνθεσης οργανώνονται σε γεωμετρικά σχήματα.

Το πλάσιμο ακολουθεί και πάλι τη βυζαντινή συνταγή.
Σκούροι προπλασμοί, ανοίγματα και φώτα.
Κυριαρχούν τα καφετιά, οι σιένες, οι ώχρες, τα λευκά.

Κλασικό αίσθημα, συναισθηματική απόσταση – δηλαδή ο ζωγράφος δεν εκφράζει τα συναισθήματά του–, μνημειακότητα, σιωπή, νηφάλια θλίψη, στοχασμός πάνω στον έρωτα και το θάνατο, συνθέτουν το χαρακτήρα ενός αυθεντικού αριστουργήματος.

ΠΩΛ ΚΛΕΕ

Paul Klee, 18 Δεκεμβρίου 1879 - 29 Ιουνίου 1940

Μολονότι δεν εντάχθηκε επισήμως σε καμία σχολή ή κίνημα, το έργο του είχε σημαντική συμβολή στη διαμόρφωση των περισσότερων καλλιτεχνικών τάσεων της [μοντέρνας τέχνης](#), ενώ υπήρξε και δάσκαλος στη σχολή [Μπαουχάους](#) (*Bauhaus*). Άφησε συνολικά περισσότερα από 9.000 έργα, μεταξύ αυτών [υδατογραφίες](#), χαρακτηριστικά και σχέδια, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων φιλοξενείται σήμερα στο [Κέντρο Πάουλ Κλέε](#) της Βέρνης.



*Ο Αμνός του Θεού, 1920,
Φραγκφούρτη, Μουσείο Σταίντελ*



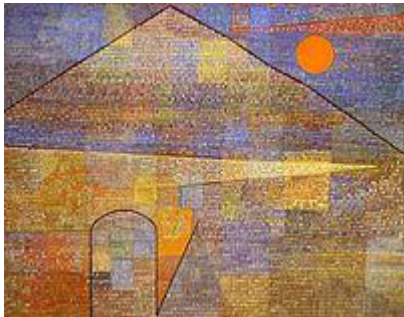
*Το κόκκινο μπαλόνι, 1922, Νέα
Υόρκη, Μουσείο Γκούγκενχάϊμ*



*Senecio 2, 1922, Βασιλεία,
Kunstmuseum*



*Μάγισσες του δάσους,
1938, Riehen (Ελβετία),
Fondation Beyeler*



*Ad Parnassum, 1932, Βέρνη,
Kunstmuseum*

Το έργο του είναι πληθωρικό και πολύπλευρο με εξαιρετική ευαισθησία στο χρώμα, στην υφή και στη γραμμή. Πολλές φορές διακρίνουμε σ' αυτό χιούμορ και πλούσιες μορφικές επινοήσεις, που έγιναν η αφορμή να θεωρείται ένας από τους μεγάλους πρωτοπόρους της τέχνης του εικοστού αιώνα. Δίδαξε στο Μπαουχάους της Βαϊμάρης και του Ντεσάου και κατόπιν στην Ακαδημία του Ντίσελντορφ. Το βιβλίο του *“Παιδαγωγικό Λεύκωμα”* (1925), που έγινε το εγχειρίδιο διδασκαλίας του Μπαουχάους, είναι μια παρουσίαση των αρχών του σχεδίου. Τονίζει το ρόλο του αυτοσχεδιασμού, που μπορεί να κάνει το έργο τέχνης να ακολουθήσει τη δική του εξέλιξη, οδηγούμενο από το υποσυνείδητο του καλλιτέχνη χωρίς να υποστεί καμία λογική επεξεργασία από αυτόν.

Το έργο *“Η Άρτεμη στο φθινοπωρινό άνεμο”* απεικονίζει μια φιγούρα που προκαλεί στο θεατή την αίσθηση της κίνησης και του αέρα που φυσά. Τα αχνά χρώματα - που είναι ασυνήθιστα στο έργο του Κλέε - συμβολίζουν τη διάλυση της θεάς Άρτεμης κάτω από τη δύναμη της φθινοπωρινής γονιμότητας. Η φιγούρα όμως μπορεί να μεταφραστεί και ως μια σύγχρονη γυναίκα που συμβολίζει το χρόνο, ο οποίος φθίνει. Το συγκεκριμένο έργο αντικατοπτρίζει τις απόψεις του Κλέε που διατυπώνονται στο *“Παιδαγωγικό Λεύκωμα”* όπου εξηγεί τους μετασχηματισμούς (ή τις παραμορφώσεις) στους οποίους υπόκειται η οπτική εικόνα, πριν γίνει σημαίνον σύμβολο, και το ρόλο που παίζουν σ' αυτή τη διαδικασία μετάπλασης η γραμμή, η αναλογία και το χρώμα.

Το έργο του συντίθεται από αναρίθμητα κομμάτια, ενώ εμπνέεται από την παιδική ζωγραφική, την πρωτόγονη τέχνη και τους εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς.



Εικ. 34. Πάουλ Κλέε (Paul Klee, 1879-1940), Η Άρτεμη στο φθινοπωρινό άνεμο (1934), 0,63 x 0, 48 μ.

ΜΑΡΣΕΛ ΝΤΥΣΑΝ

(M.Duchamp, 1887-1968)

'κάθε έργο πρέπει να απευθύνεται στοχευμένα όχι μόνο στην όραση αλλά και στην νόηση'

Τα πρώτα του έργα, τα δημιούργησε στη Μονμάρτη και χαρακτηρίζονται ως μετα-ιμπρεσιονιστικά. Χαρακτηριστικοί πίνακες, αποτελούν το «*Man sitting by the window*». Αργότερα όμως, προσπαθεί να δημιουργήσει ένα νέο είδος ζωγραφικής, κάνοντας τον παρατηρητή να εντρυφήσει στους πίνακές του και να κοιτάξει πίσω από την εικόνα, ψάχνοντας τα συναισθήματα των απεικονιζόμενων προσώπων. Κι αυτό το καταφέρνει αρχικά με το έργο «*Παρτίδα σκακιού*», και στη συνέχεια, με ακόμα μεγαλύτερη επιτυχία με το «*Πορτραίτο σκακιστών*».

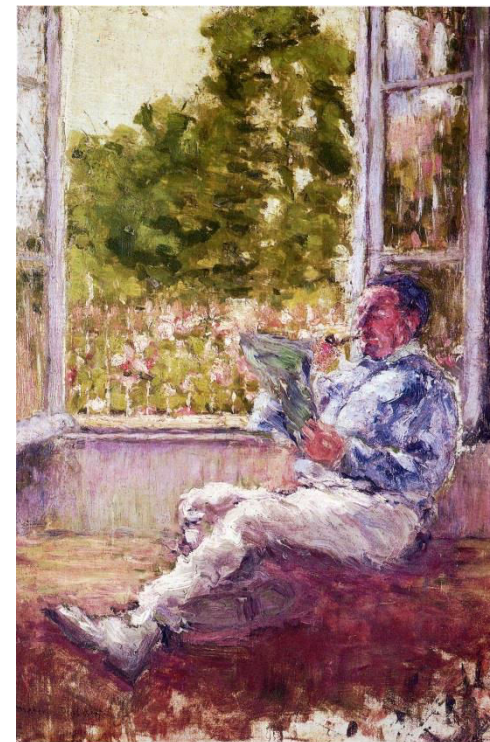


Portrait of Chess Players 1911



«Το σκάκι είναι πολύ πιο αγνό από την τέχνη, όσον αφορά την κοινωνική του θέση» είχε πει ο Μαρσέλ Ντυσάν, ο οποίος ήταν εξαιρετικός σκακιστής

Man Seated by a Window 1907



Ο Ντυσάν συγκεντρώνει στο πρόσωπό του το μοναδικό ρόλο του καλλιτέχνη στον 20ό αιώνα, γιατί ήταν δημιουργός, ερευνητής, ανανεωτής και μαζί σχολιαστής της τέχνης.

Είναι από τους καλλιτέχνες που επηρέασαν ιδιαίτερα την εποχή μας και εισήγαγε την επαναστατική άποψη ότι τέχνη μπορεί να γίνει από οτιδήποτε.

Υπήρξε κορυφαία μορφή στη μοντέρνα τέχνη.

Το 1913 το ζωγραφικό του έργο “Γυμνό που κατεβαίνει μια σκάλα”, δημιούργησε τεράστια εντύπωση στην περίφημη έκθεση της Νέας Υόρκης, που ονομάστηκε “Έκθεση του Οπλοστασίου”.

Τα πρώτα του έργα υπέστησαν τις επιρροές του Κυβισμού και του Φουτουρισμού, καθώς τον απασχολούσε το πρόβλημα της απεικόνισης της κίνησης των μορφών μέσα στο χώρο.



«Γυμνό που κατεβαίνει τις σκάλες»,
Μαρσέλ Ντυσάν, 1912.

Ακολούθησε η κυριότερη ανατρεπτική κίνηση του καλλιτέχνη, που επηρέασε όλη τη σύγχρονη τέχνη .

Το 1913, πήρε απλώς μια ρόδα ποδηλάτου, τη στήριξε ανάποδα πάνω σε ένα σκαμνί αντί για βάθρο και υπέγραψε αυτή την κατασκευή ως έργο τέχνης.

Έκτοτε, τέτοιες συναρμογές “πέρασαν” ως έργα τέχνης, όχι γιατί ήσαν έργα με την παραδοσιακή έννοια του όρου, αλλά γιατί τα αντικείμενα, αποξενωμένα από την κοινή χρήση τους, βρίσκονται εκεί, για να τα δούμε και να τα εκτιμήσουμε ως τέχνη.

Είναι τέχνη, γιατί στεκόμαστε μπροστά τους όπως στεκόμαστε μπροστά στα άλλα έργα τέχνης, εμείς, το κοινό, οι ιστορικοί, οι συλλέκτες, οι κριτικοί .

Εικ. 36. Μαρσέλ Ντυσάν (M. Duchamp, 1887-1968), Η ρόδα του ποδηλάτου (1913), ρόδα ποδηλάτου πάνω σε σκαμνί, ύψ. 1,26 μ., αντίγραφο Νο 7 στα 8, Κολωνία, Μουσείο Λούντβιχ.



Με το έργο του άνοιξε τόσους δρόμους καλλιτεχνικής έρευνας, που ακόμη οι δυνατότητές τους δεν έχουν εξαντληθεί.
Η “Ρόδα ποδηλάτου” είναι το πρώτο έργο ready made που δημιούργησε ο Ντυσάν.

Δύο μαζικής παραγωγής αντικείμενα, ένα σκαμνί κουζίνας στηρίζει μια ρόδα από ποδήλατο.
Αποξενωμένα από το καθημερινό τους περιβάλλον, ξαφνιάζουν στην καινούρια θέση τους: έγιναν τέχνη.

Αποσπώντας ένα συνηθισμένο αντικείμενο από την καθημερινή του χρήση, τοποθετώντας το με τρόπο που να χαθεί η χρηστική του λειτουργικότητα, βάζοντάς του νέο τίτλο και παρουσιάζοντάς το από νέα οπτική γωνία, δημιουργούνται νέες σκέψεις για το αντικείμενο αυτό.

Δηλαδή, βρίσκεται κανείς μπροστά στο ορατό στοιχείο μιας ιδέας.
Δεν αναλύει κανείς αισθητικά τη ρόδα του ποδηλάτου αλλά την πρόθεση, τη χειρονομία, τη διαδικασία της σκέψης του καλλιτέχνη.



Τα καθημερινά αντικείμενα, ασήμαντα, έτοιμα από τη βιομηχανική παραγωγή, τα **ready made**, έγιναν οι εκφραστές της μηδενιστικής, αντικαλλιτεχνικής φιλοσοφίας του Ντυσάν.

Αυτό που ήθελε ο Ντυσάν με τα βιομηχανοποιημένα αντικείμενα ήταν να κηρύξει άχρηστα και κενά περιεχομένου τα παραδοσιακά αισθητικά κριτήρια της τέχνης.

Η Τέχνη δεν κρίνεται πια από τη δεξιότητα του καλλιτέχνη, το έργο δεν είναι το αποτέλεσμα της δεξιοτεχνίας του δημιουργού.

Οποιοδήποτε αντικείμενο ορίζεται ως έργο τέχνης, όταν ο καλλιτέχνης αποφασίσει να το αναγορεύσει σε έργο τέχνης. Τελικά, αυτό που έχει αισθητική αξία είναι η χειρονομία του καλλιτέχνη.



Χαρακτηριστικό παράδειγμα **ready made**, θεωρείται ένα πορσελάνινο αντεστραμμένο ουρητήριο που υπέγραψε ως «R. Mutt» και το ονόμασε «Κρήνη». Δεν εκτέθηκε ποτέ σε έκθεση, μόνο φωτογραφήθηκε, κι εξαφανίστηκε μυστηριωδώς λίγο καιρό μετά. Ναι, αυτός ήταν ο ανατρεπτικός Μαρσέλ Ντυσάν. Ο άνθρωπος, που εντάχθηκε στο κίνημα «Νταντά», ένα κίνημα κατά του Πολέμου που απέρριπτε κάθε κανόνα και σύμβαση, και πήρε μια καρτ ποστάλ της Μόνα Λίζα και της ζωγράφισε μουστάκι και μούσι, γράφοντας από κάτω στα γαλλικά «την τρώει ο κ..... της».

