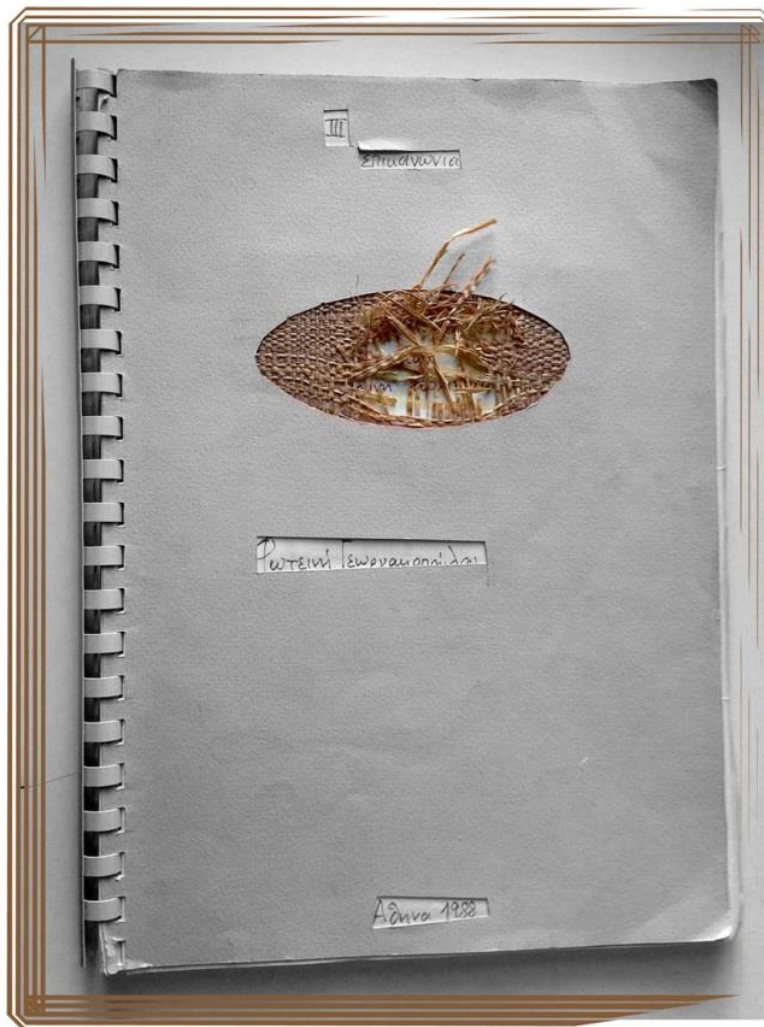


Κυβισμός και Σύγχρονη Αρχιτεκτονική

Διάλεξη της Φωτεινής Γεωργακοπούλου

υπό τον Λέκτορα Γιώργο Χαϊδόπουλο, Καθηγ. Ι. Λιάπης, Τομέας III Αρχιτεκτονικής Γλώσσας,
Επικοινωνίας και Σχεδιασμού, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., Αθήνα 1988



Αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω:

- τον κ. Γιώργο Χαϊδόπουλο, Λέκτορα του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. στον τομέα III Αρχιτεκτονικής Γλώσσας, Επικοινωνίας και Σχεδιασμού
- τον κ. Φίλιππο Τσιμπόγλου από το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών
- το προσωπικό της γενικής βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου του Stony Brook στη Νέα Υόρκη
- το προσωπικό της γενικής βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου του Northern Illinois στο Σικάγο
- τον κ. R. Rook, υπεύθυνο της βιβλιοθήκης του Ιδρύματος Δοξιάδη
- την κα Ντούλα Μουρίκη, καθηγήτρια της Ιστορίας Τέχνης του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. και τις συναδέλφους της κες Μελίτα Εμμανουήλ και Μαίρη Ασπρά
- τον κ. Γιάννη Σκουλιδά, tech expert

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή

Γενικά

1. Κυβισμός: Ιστορική τοποθέτηση
2. Τι είναι ο Κυβισμός
3. Κυβισμός και Πρωτόγονη Τέχνη
4. Η εξελικτική πορεία της ζωγραφικής αναπαράστασης του εξωτερικού κόσμου
5. Ο Κυβισμός ως Εννοιολογική Τέχνη (Conceptual Art)
6.
 6. 1. Η Ζωγραφική, η Γλυπτική και η σύνδεσή τους με την Αρχιτεκτονική
 6. 2. Κοινές τάσεις σε Ζωγραφική και Αρχιτεκτονική
(τέλος του 19^{ου} - αρχές του 20^{ου} αι.)
 6. 3. Ο Κυβισμός και η σχέση του με τη σύγχρονή του Αρχιτεκτονική
7. Το φαινόμενο Le Corbusier
8.
 8. 1. Από-σύνθεση
 8. 2. Collage/Assemblage
 8. 3. Η καθαίρεση του αναγεννησιακού συστήματος προοπτικής
 8. 4. Η νέα αντιμετώπιση εσωτερικού και “εξωτερικού” χώρου
 8. 5. Η ευθεία και η γεωμετρία της
 8. 6. Η λατρεία της προόδου
 8. 7. Η νέα αισθητική
 8. 8. Η απαίτηση για αλήθεια
 8. 9. Ο αντι-ακαδημαϊσμός
 8. 10. Καθαρότητα
 8. 11. Διαφάνεια
 8. 12. Η πολυσημία του νέου ζωγραφικού και αρχιτεκτονικού χώρου
 8. 13. Η αστεία πλευρά
9. Ο Κυβισμός και το σύγχρονό του φιλοσοφικό πλαίσιο
10. Η νέα αντίληψη για τον Χώρο και τον Χρόνο

Συμπεράσματα

Επίλογος

Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Σκοπός αυτής της διάλεξης είναι να ερευνήσει κατά πόσο οι νεωτερισμοί που εισήγαγε η ζωγραφική των κυβιστών επηρέασαν τη (Δυτική) αρχιτεκτονική του 20^{ου} αι.

Τα παραδείγματα που επιλέχθηκαν, όσον αφορά εκείνα που ανήκουν στον χώρο της αρχιτεκτονικής, δεν τοποθετούνται αυστηρά στη δεκαετία 1920-30, την “αυγή” δηλ. του Μοντέρνου κινήματος, αλλά διαλέγονται με μεγαλύτερη ελευθερία.

Αυτό συμβαίνει γιατί ο στόχος της διάλεξης είναι να εντοπίσει τις ποιοτικές εκδηλώσεις των κυβιστικών επιρροών –στην πολύ πλατιά τους έννοια φυσικά- στα αρχιτεκτονικά έργα.

Μια τέτοια οπτική πιστεύω πως δε μειώνει στο ελάχιστο την αξία των παρατηρήσεων που διατυπώνονται, αντίθετα τους προσθέτει εγκυρότητα αφού τα συγκεκριμένα παραδείγματα επιλέγονται με ουσιαστικά κριτήρια και δεν περιορίζονται αναγκαστικά από χρονολογικά πλαίσια.

Γενικά

“Μπορεί κάποιος να επικοινωνήσει μόνο με τη γλώσσα της εποχής του, και στο όνομα του πνεύματος αυτής”

Eugène Delacroix (1798-1863, Γαλλία): [Συμβουλή προς ζωγράφους](#)

Οι διαφορετικές εκδηλώσεις του ανθρώπινου πνεύματος την ίδια εποχή συνδέονται μεταξύ τους πολύ πιο στενά απ’ όσο κάποιος θα μπορούσε να φανταστεί. Η μελέτη μιας συγκεκριμένης περιόδου μπορεί να καταδείξει πνευματικές ομοιότητες που όταν δε μένουν στις επιφανειακές συγκρίσεις πραγμάτων, είναι δυνατόν να μας δια φωτίσουν σχετικά με την πραγματική σημασία τους.

Ειδικότερα το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αι. σημαίνει την έλευση μιας νέας εποχής που αντιπροσωπεύεται ισάξια σε όλους τους τομείς: στην τέχνη, στην επιστήμη, στη ζωή.

Ανάμεσα στα 1905 και 1910 οι δραστηριότητες των καλλιτεχνών της *avant garde* είχαν φτάσει σ’ ένα σημείο καμπής έχοντας σαν στόχο τους μια ριζική αναμόρφωση των αρχών που ρυθμίζουν τις καθιερωμένες οπτικές αξίες.

Έννοιες όπως: μη-Ευκλείδεια γεωμετρία, χωροχρόνος, αφαίρεση, ασυμμετρία, άρχιζαν να γίνονται ευρύτερα γνωστές, παύοντας να αποτελούν απλές μαθηματικές ασκήσεις και αποκτώντας φυσικό (physical) περιεχόμενο μέσω της Θεωρίας της Σχετικότητας.

Στην πολιτική και στην οικονομία η εμπειρική αυτορυθμιζόμενη ισορροπία του νόμου προσφοράς και ζήτησης στο σύστημα του οικονομικού φιλελευθερισμού είχε γίνει τόσο αβέβαιη που επιβαλλόταν η εφαρμογή πλαισίου κυβερνητικών νόμων (1).

Οι πρωταρχικές λειτουργίες του ανθρώπινου πνεύματος είχαν βαθιά μετασηματιστεί από τις νέες υλικές συνθήκες της ζωής. Η ταχύτητα των εξελίξεων αλλά και η ομοιότητα των αποτελεσμάτων στα οποία έφτασαν ταυτόχρονα διαφορετικοί καλλιτέχνες ακολουθώντας διαφορετικούς δρόμους, δείχνουν πως ένα προτοσές ζωτικής σημασίας λάβαινε χώρα, που ωρίμαζε για καιρό.

Ο Fernand Léger (1881-1955, Γαλλία), ένας από τους πρώτους καλλιτέχνες που ασχολήθηκε με τη διατύπωση ζωγραφικών ισοδύναμων του νέου εξωτερικού περιβάλλοντος, γράφει: *“Σύγχρονα μηχανικά επιτεύγματα όπως η έγχρωμη φωτογραφία και ο κινηματογράφος, η διάδοση των μυθιστορημάτων και η εκλαΐκευση του θεάτρου έχουν κάνει περιττή την ανάπτυξη συναισθηματικών και αναπαραστατικών θεμάτων στη ζωγραφική. Αναρωτιέμαι εξάλλου πως θα μπορούσαν όλοι αυτοί οι λιγότερο ή περισσότερο ιστορικοί ή δραματικοί πίνακες που εκτίθενται στα γαλλικά Salons να ανταγωνιστούν με ό,τι προβάλλεται στις κινηματογραφικές οθόνες. Ποτέ πριν ο οπτικός ρεαλισμός δεν επιτεύχθηκε με τέτοιο έντονο τρόπο στην τέχνη όπως συμβαίνει τώρα στον κινηματογράφο”*(2). Και αλλού: *“Ένας σύγχρονος άνθρωπος δέχεται εκατό φορές περισσότερες εντυπώσεις που απευθύνονται στις αισθήσεις*

του από όσες ένας καλλιτέχνης του 18^{ου} αι., γι' αυτό άλλωστε η γλώσσα μας είναι γεμάτη συντμήσεις”(3).

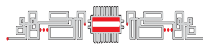
Υποσημειώσεις

1. P. M. Laporte, “Cubism and science”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1949, March, p. 246
2. E. F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 125
3. E. F. Fry, *ibid.*, p.135

1. Κυβισμός: Ιστορική τοποθέτηση

Ο Κυβισμός διατυπώθηκε σαν καλλιτεχνικό γεγονός ανάμεσα στα 1907 και 1914, και μέχρι το 1912 ήταν ένα αποκλειστικά παρισινό φαινόμενο που δε θα μπορούσε να είχα γεννηθεί πουθενά αλλού για ιστορικούς, γεωγραφικούς και πολιτισμικούς λόγους. Η σχετικά κεντρική θέση του Παρισιού στη Δυτική Ευρώπη διευκόλυνε τη μετανάστευση των πιο προικισμένων καλλιτεχνών από την Ισπανία, την Ιταλία, τη Γερμανία, τη Ρωσία και την Ολλανδία, που επωφελούνταν από το κλίμα ελευθερίας του πνεύματος και των ηθών, καθώς και από τα μεγάλα μουσεία τέχνης. Ο Ιμπρεσιονισμός ([Impressionism](#)) είχε αρχίσει να γίνεται αποδεκτός από το πλατύ κοινό όταν ο [Henri Matisse](#) (1869-1954, Γαλλία) και οι Φωβιστές ([Fauves](#)) διέκριναν για πρώτη φορά τις αισθητικές αξίες της Αφρικής και της Ωκεανίας. Η “πρωτόγονη” γλυπτική επρόκειτο να παίξει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του Κυβισμού.

Ο [Amédée Ozenfant](#) (1886 – 1966, Γαλλία) στα απομνημονεύματά του (1) τονίζει επίσης την εντύπωση που είχε κάνει η είσοδος της Ρωσίας στην ευρωπαϊκή συνείδηση και κουλτούρα, με τα μπαλέτα και τη μουσική της, καθώς και τους δεσμούς που αναπτύσσονταν –και επρόκειτο να γίνουν στενότεροι στα χρόνια που θα ‘ρχονταν- ανάμεσα σε καλλιτέχνες τόσο διαφορετικής πολιτισμικής προέλευσης.



“Αυτός τον οποίον μερικοί σίγουρα ακολουθούσαν ήταν κάποιος που ήταν απόλυτα γοητευτικός. Αυτός τον οποίον μερικοί σίγουρα ακολουθούσαν ήταν κάποιος που ήταν απόλυτα γοητευτικός. Αυτός τον οποίον μερικοί σίγουρα ακολουθούσαν ήταν κάποιος που ήταν απόλυτα γοητευτικός. Αυτός τον οποίον μερικοί σίγουρα ακολουθούσαν ήταν κάποιος που ήταν απόλυτα γοητευτικός... Κάτι έβγαινε μέσα από αυτόν, σίγουρα ήταν κάτι, σίγουρα έβγαινε μέσα από αυτόν, σίγουρα ήταν κάτι, σίγουρα έβγαινε μέσα από αυτόν και είχε νόημα, ένα γοητευτικό νόημα, ένα στέρεο νόημα, ένα νόημα που αγωνιζόταν για τη διατύπωσή του, ένα καθαρό νόημα”.

[Gertrude Stein](#) (1874, U.S.A.-1946, Γαλλία), *Picasso*, 1909, από το Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966

Σ’ ένα τέτοιο περιβάλλον ο πίνακας του [Pablo Picasso](#) (1881, Ισπανία-1973, Γαλλία) [Οι Δεσποινίδες της οδού Αβινιόν](#) που ολοκληρώθηκε στα μέσα του 1907, είναι το πρώτο κυβιστικό έργο και ταυτόχρονα το πρώτο που ανήκει χωρίς αμφιβολία στον 20^ο αι. Είναι αλήθεια πως το θέμα του έργου –ο οίκος ανοχής- εμφανίζεται συχνά στους πίνακες του τέλους του 19^{ου} αι. και των αρχών του 20^{ου} -π.χ. στον [Toulouse-Lautrec](#) (1864-1901, Γαλλία)- αλλά η παραλλαγή του Picasso απέχει πολύ από την ειρωνεία ή το πάθος που το χαρακτηρίζουν

συνήθως. Αυτό που ξεχωρίζει τις *Δεσποινίδες* κάνοντάς τες ένα αληθινά επαναστατικό έργο τέχνης είναι πως ο Picasso, πέρα από το ότι εγκαταλείπει τον κλασικό τρόπο απεικόνισης της ανθρώπινης μορφής –και ιδιαίτερα του προσώπου- εγκαταλείπει επίσης και τον χωρικό λουζιονισμό της προοπτικής του ενός σημείου φυγής (one point perspective), το κύριο δηλ. χαρακτηριστικό της ευρωπαϊκής ζωγραφικής από την Αναγέννηση και μετά.

Από τις *Δεσποινίδες* ο Picasso πέρασε στις μνημειώδεις [Τρεις γυναίκες](#) (1908) για να καταλήξει το καλοκαίρι του 1909 στο χωριό του Horta de Sant Juan της Ισπανίας, σε μια σειρά [τοπίων](#), όπου φανερά έχει οπισθοχωρήσει από τις χωρικές αναζητήσεις του πρώτου του έργου για ν' ασχοληθεί καλύτερα με την περίφημη παρατήρηση του [Cézanne](#) (1839-1906, Γαλλία) [για τον κύλινδρο, τη σφαίρα και τον κώνο](#). Ο Picasso ωστόσο δεν ήταν ο μόνος που εκδήλωνε ενδιαφέρον για τον μεγάλο δάσκαλο του Aix. Γύρω στα 1909 με επίκεντρο τον ίδιο είχε σχηματιστεί στη Μονμάρτη μια καλλιτεχνική ομάδα γνωστή σαν [Bateau Lavoire](#) (Πλευούμενο Πλυντήριο) (2) που περιλάμβανε τους [Georges Braque](#) (1882-1963, Γαλλία), [Marie Laurencin](#) (1883-1956, Γαλλία), [Juan Gris](#) (1887, Ισπανία-1927, Γαλλία) αλλά και τους [Guillaume Apollinaire](#) (1880, Ιταλία-1918, Γαλλία), [André Salmon](#), [Maurice Raynal](#), [Leo](#) και [Gertrude Stein](#). Απ' αυτούς ο Apollinaire έφερε τον [Fernand Léger](#) και τον φίλο του [Robert Delaunay](#) (1885-1941, Γαλλία) στην ομάδα ενώ οι [Albert Gleizes](#) (1881-1953, Γαλλία), [Jean Metzinger](#) (1883-1956, Γαλλία), [André Lhote](#) (1885-1962, Γαλλία) και [Francis Picabia](#) (1879-1953, Γαλλία) προσχώρησαν αργότερα.

Ο Braque που γνωριζόταν με τον Picasso από το 1907 και είχε βαθιά εντυπωσιαστεί από το πείραμα των *Δεσποινίδων* είχε κάνει μια σειρά [τοπίων στο Estaque](#) της Νότιας Γαλλίας το καλοκαίρι του 1908, που απηχούν τα μαθήματα του Cézanne και κατά κάποιον τρόπο προλαβαίνουν τα αντίστοιχα του Picasso στη Horta. Αυτά τα έργα (3) αποτέλεσαν τον Νοέμβριο του 1908 το υλικό της πρώτης κυβιστικής έκθεσης, “που πέρασε σχεδόν απαρατήρητη” (4). Ο ιδιοκτήτης της μικρής γκαλερί ήταν ένας νεαρός Γερμανός, ο [Daniel-Henry Kahnweiler](#) (1884, Γερμανία-1979, Γαλλία), που επρόκειτο να γίνει ο κυριότερος αντιπρόσωπος έργων για τους επιφανέστερους Κυβιστές. Σε μια κριτική του στο λογοτεχνικό περιοδικό [Gil Blas](#), γι' αυτή την έκθεση, ο κριτικός τέχνης [Louis Vauxcelles](#) χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τη λέξη “κύβοι” καθιερώνοντας το όνομα της νέας ομάδας (5).

Ήδη όμως το 1910 η σύσταση της ομάδας είχε μεταβληθεί. Οι Gleizes και Metzinger μαζί με τους [Roger de La Fresnaye](#) (1885-1925, Γαλλία) και [Louis Marcoussis](#) (1878, Πολωνία-1941, Γαλλία) –τη μελλοντική “διανοούμενη” πτέρυγα του Κυβισμού- συσπειρώθηκαν γύρω από τους τρεις αδελφούς Duchamp: τον [Marcel Duchamp](#) (1887-1968, Γαλλία), τον [Raymond Duchamp-Villon](#) (1876-1918, Γαλλία) και τον [Jacques Villon](#) (1875-1963, Γαλλία) και αποτέλεσαν την Ομάδα του Puteaux ([Groupe de Puteaux](#)). Μ' αυτή την ομάδα ήρθαν σε επαφή το 1912 ο [Piet Mondrian](#) (1872, Ολλανδία-1944, U.S.A.), μελλοντικός συνιδρυτής του [Νεοπλαστικισμού \(Neoplasticism/De Stijl\)](#) καθώς και οι Ιταλοί [Φουτουριστές](#). Απ' αυτούς ο [Gino Severini](#) (1883, Ιταλία-1966, Γαλλία) είχε βρεθεί στο Παρίσι το 1910 και είχε δει έργα

Κυβιστών και Φωβιστών. Άλλωστε [το πρώτο φουτουριστικά μανιφέστο](#) από τους [Filippo Marinetti](#) (1876, Αίγυπτος-1944, Ιταλία), [Umberto Boccioni](#) (1882-1916, Ιταλία), [Carlo Carrà](#) (1881-1966, Ιταλία), [Luigi Russolo](#) (1885-1947, Ιταλία), [Giacomo Balla](#) (1871-1958, Ιταλία) και [Gino Severini](#), δημοσιεύτηκε αρχές του 1909, δηλαδή τρία χρόνια νωρίτερα από το βιβλίο *Για τον Κυβισμό* ([Du Cubisme](#)) των Gleizes και Metzinger (τέλος 1912).



Η καινούργια ομάδα είχε πια προξενήσει εξαιρετική αναστάτωση στους καλλιτεχνικούς κύκλους βρίσκοντας τόσο φανατικούς υποστηρικτές όσο και ορκισμένους εχθρούς. Από τους πρώτους, ο πιο σημαντικός ίσως –ιδιαίτερα για τις δημόσιες σχέσεις και την προβολή των Κυβιστών- είναι ο Apollinaire, ποιητής, συγγραφέας και κριτικός τέχνης, που ανήκε στον κύκλο του Picasso από το 1905 κιόλας. Στο πολυσυζητημένο του μανιφέστο [Οι Κυβιστές Ζωγράφοι, Αισθητικοί Στοχασμοί](#) (*Les Peintres Cubistes, Méditations Esthétiques*), δημοσιευμένο τον Μάρτιο του 1913, εκτός από μια σειρά δοκιμίων γραμμένων για καθέναν από τους δέκα σπουδαιότερους – κατά τον συγγραφέα- Κυβιστές, υπάρχει και μια συνοπτική παρουσίαση της σύγχρονης τέχνης, όπου επιχειρείται για πρώτη φορά η σύνδεση του Κυβισμού με την τέταρτη διάσταση και τη μη-Ευκλείδεια γεωμετρία.

Οι ιδέες αυτές βασισμένες πιθανά στις δημοσιεύσεις του Einstein το 1905 για την Ειδική Θεωρία της Σχετικότητας, επρόκειτο να γνωρίσουν μεγάλη δημοτικότητα ανάμεσα στους απολογητές του Κυβισμού προκαλώντας ανάλογη σύγχυση όσον αφορά το θεωρητικό τους περιεχόμενο. Στο ίδιο βιβλίο ο Apollinaire ταξινομούσε τις τάσεις που ενυπήρχαν στο νέο ρεύμα, διακρίνοντας τον “Επιστημονικό”, τον “Φυσικό”, τον “Ορφικό” και τον “Διαισθητικό” Κυβισμό, μένοντας όμως πιο πολύ στις επιφανειακές παρά στις πραγματικές διαφορές των καλλιτεχνών που αναφέρονται σαν εκπρόσωποι της καθεμιάς.

Ένας άλλος υποστηρικτής της νέας τέχνης ήταν ο συμβολιστής ποιητής και κριτικός [Alexandre Mercereau](#) (1884-1945, Γαλλία) που εισήγαγε τον Κυβισμό στην Ανατολική Ευρώπη. Οργάνωσε μάλιστα και εκθέσεις σε διάφορες ρωσικές πόλεις με σημαντικότερες εκείνες του 1910 και 1911 στη Μόσχα. Αυτές οι εκθέσεις επέδρασαν δραστικά στη διαμόρφωση καλλιτεχνών όπως ο [Kazimir Malevich](#) (1879, Ρωσία-1935, Σοβιετική Ένωση) και ο [Vladimir Tatlin](#) (1885, Ουκρανία-1953, Σοβιετική Ένωση), που αργότερα θα μετασχημάτιζαν σταδιακά τον Κυβισμό στα βραχύβια [Σουπρεματιστικό](#) και [Κονστρουκτιβιστικό](#) κινήματα αντίστοιχα. Ο Mercereau επίσης οργάνωσε εκθέσεις στη Βουδαπέστη και στην Πράγα το 1913 και 1914 με έργα των Delaunay, Metzinger, Mondrian και Duchamp-Villon. Η Πράγα αποτέλεσε το γονιμότερο έδαφος για τη μεταφύτευση του Κυβισμού έξω από το Παρίσι (6). Με το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου οι Braque, Gleizes, Léger, Lhote, Villon και Duchamp-Villon επιστρατεύτηκαν και στο Παρίσι συνέχισαν τη δουλειά τους μόνο οι Picasso και Gris που ήταν Ισπανοί. Η ομάδα δεν ανασυγκροτήθηκε ποτέ.

Αμέσως μετά τον πόλεμο οι [Charles Edouard Jeanneret \(Le Corbusier\)](#) (1887, Ελβετία-1965, Γαλλία) και Ozenfant δημοσίευσαν το [Πουριστικό μανιφέστο](#) με τίτλο [Μετά τον Κυβισμό \(Après le Cubisme\)](#) στο οποίο επιτίθεντο στις διακοσμητικές τάσεις του Κυβισμού και διατύπωναν τις αρχές μιας τέχνης τόσο καθαρής (pure) (7) όσο μια μηχανή. Παρ' ότι εξακολουθούσαν να σέβονται τα αρχικά κυβιστικά επιτεύγματα θεωρούσαν πως τα έργα των Κυβιστών είχαν γίνει τόσο χαοτικά και υποκειμενικά ώστε δεν ήταν πια σε συμφωνία με το πνεύμα της εποχής που απαιτούσε τάξη και αντικειμενικότητα. Τα σημαντικά χαρακτηριστικά της εποχής όπως τα καθόριζαν οι Le Corbusier και Ozenfant ήταν η οικονομία (στην ενέργεια και στα υλικά), ο διαχωρισμός τεχνικής και αισθητικής, και η κυριαρχία της απλής γεωμετρίας (8). Είναι φανερό εδώ το ξαναδούλεμα πολλών φουτουριστικών απόψεων ωστόσο το αποτέλεσμα επρόκειτο να είναι πολύ πιο απόλυτο. Αν ο Κυβισμός περιείχε κατά τον Ολλανδό αρχιτέκτονα [J. J. P. Oud](#) (1890-1963, Ολλανδία) την αφετηρία ενός ανιστορικού Κλασικισμού (βλ. παρακάτω), τότε ο Πουρισμός ήταν ιστορικός Κλασικισμός, και μάλιστα στο αποκορύφωμά του.

Το 1920 οι Le Corbusier και Ozenfant εξέδωσαν το περιοδικό *Το Νέο Πνεύμα* ([L' Esprit Nouveau](#)) στο οποίο συμμετείχαν avant garde καλλιτέχνες από διαφορετικούς τομείς όπως οι ποιητές και συγγραφείς [Louis Aragon](#) (1897-1982, Γαλλία), [André Breton](#) (1896-1966, Γαλλία), [Paul Éluard](#) (1895-1952, Γαλλία), [Ilya Ehrenburg](#) (1891, Ουκρανία-1967, Σοβιετική Ένωση), [Max Jacob](#) (1876-1944, Στρατόπεδο συγκέντρωσης Drancy, Γαλλία), τον συνθέτη [Erik Satie](#) (1866-1925, Γαλλία) και τον πολυσχιδή [Tristan Tzara](#) (1896, Ρουμανία-1963, Γαλλία), από τους θεμελιωτές του αντικαθεστωτικού κινήματος [Dada](#). Το 1925 σταμάτησε η κυκλοφορία του περιοδικού και οι δυο συνιδρυτές ακολούθησαν διαφορετικούς δρόμους. Ο Le Corbusier επρόκειτο να αφοσιωθεί από δω και στο εξής αποκλειστικά στην αρχιτεκτονική ενώ ο Ozenfant συνέχισε για χρόνια να ασχολείται με ζωγραφική τοιχογραφιών (9).

Υποσημειώσεις

1. "[...] Ο ιδιοφυής [Diaqhilev](#) μας αποκάλυπτε τους [Mussorqsky](#), [Chaliapin](#), [Nijinsky](#), [Pavlova](#). Η μουσική περνούσε από τον [Debussy](#) στον [Stravinsky](#), αλλά και στον [Eric Satie](#) [...]". Amédée Ozenfant, *Mémoires 1886-1962*, Paris 1968, p. 57
2. Από το παρατσούκλι που είχε το διαμέρισμα που έμενε ο Picasso από το 1904 και μετά
3. Έργα που είχαν απορριφθεί από το φθινοπωρινό Σαλόνι του 1908
4. Amédée Ozenfant, *ibid.*
5. Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, pp. 50-51
6. Edward F. Fry, *ibid.*, p. 135
7. Ο Γερμανός αρχιτέκτονας [Hans Luckhardt](#) σ' ένα γράμμα του το 1920, έγραφε: "Καθαρή μορφή (pure form) είναι η μορφή που αποκομμένη από ο,τιδήποτε είναι διακόσμηση, έχει προκύψει από τα κύρια στοιχεία της ευθείας γραμμής, της καμπύλης και της ελεύθερης μορφής, και πρόκειται να χρησιμεύσει σαν αποτέλεσμα της

οποιασδήποτε έκφρασης –είτε χώρος λατρείας είναι αυτό, είτε εργοστάσιο”. Από Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London 1965, p. 278

8. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960, pp. 209-10
9. Leonardo Benevolo, *History of Modern Architecture*, Cambridge, Mass. 1971, vol. 2, p. 406

2. ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΥΒΙΣΜΟΣ

“Σήμερα ξέρω πια πολύ καλά πως στην αρχή ο Κυβισμός ήταν απλά ένας νέος τρόπος αναπαράστασης του κόσμου”

Juan Gris, *Απάντηση σε Ερωτηματολόγιο (Reply to a Questionnaire)* (1925) από Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 169

“Ο αυθεντικός Κυβισμός –αν κάποιος θέλει να εκφραστεί απόλυτα- θα ήταν η τέχνη της ζωγραφικής καινούργιων συνόλων με μορφικά στοιχεία δανεισμένα όχι από την οπτική πραγματικότητα (*reality of vision*) αλλά από την πραγματικότητα της ιδέας (*reality of conception*)”

Guillaume Apollinaire, *Μοντέρνα Ζωγραφική (Modern Painting)* (1913) *ibid.*, p. 112

“Ο Κυβισμός είναι ένα στυλ καλλιτεχνικής έκφρασης στο οποίο τα αντικείμενα παρουσιάζονται μέσα από στρεβλωμένα αναπτύγματα σχημάτων. Η προοπτική συνήθως αντικαθίσταται με μια όψη του αντικειμένου ιδωμένου ταυτόχρονα από διαφορετικά οπτικά σημεία, και τα αποτελέσματα (αυτής της θέασης) συγχωνεύονται σε μια σύνθεση. Τα αντικείμενα έχουν αναλυθεί στα βασικά τους στοιχεία και επανασυσταθεί σύμφωνα με τη φαντασία του καλλιτέχνη σε ένα νέο όλον. Ο σκοπός δεν είναι να παρουσιάσει κάποιος αφαιρετικά την πραγματικότητα αλλά να δείξει ταυτόχρονα την πληρότητα της μορφής της, τα διαφορετικά της πρόσωπα, και την πολυπλοκότητα και δομή των συστατικών της”

[Ivan Margolius](#), *Cubism in Architecture and the Applied Arts, Bohemia and France 1910-14*, London 1979

“Τι είναι ο Κυβισμός; Πρώτ’ απ’ όλα η συνειδητή απόφαση να επαναφερθεί στη ζωγραφική η γνώση της μάζας, του όγκου και του βάρους [...] Ο Κυβισμός δεν είναι μια καινούργια φαντασμαγορία των λεγόμενων Φωβιστών, ούτε χορός κανιβάλων γύρω από τους βωμούς της “επίσημης” τέχνης, αλλά η απαίτηση μιας καινούργιας πειθαρχίας”

Roger Allard (1885-1961), ποιητής και κριτικός, *ibid.*

“Ο Κυβισμός ήταν ενδοσκόπηση –κι ένα ξεκίνημα. Δείχνοντας εμπιστοσύνη στο μέλλον επέβαλλε καθήκοντα εκεί όπου οι προηγούμενες γενιές, παρασιτώντας στο παρελθόν, είχαν πάρει ελευθερίες. Ο αυθόρμητος ρομαντισμός της ορμητικής του πορείας προς τον συντονισμό (*coordination*) περιείχε την αφετηρία μιας νέας μορφικής σύνθεσης, ενός ανιστορικού Κλασικισμού”

J. J. P. Oud από Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960

“ Κάθε καινούργιος κλάδος πνευματικής δραστηριότητας ξεκινά πάντα με περιγραφή, δηλαδή με ανάλυση και ταξινόμηση. Πριν να υπάρξει η φυσική σαν επιστήμη οι άνθρωποι περιέγραψαν και ταξινόμησαν τα φυσικά φαινόμενα”

Juan Gris, *Απάντηση σε Ερωτηματολόγιο (Reply to a Questionnaire)* (1925) στο Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 169

Η συνηθέστερη διάκριση του Κυβισμού είναι εκείνη που αναγνωρίζει δυο φάσεις: την Αναλυτική (ερμητική) από το 1910 έως το 1912, και την Συνθετική, από το 1912 μέχρι την έκρηξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ο ιστορικός τέχνης [Douglas Cooper](#) επίσης προτείνει τον όρο *βασιικοί (essential)* Κυβιστές ξεχωρίζοντας τους τέσσερεις σπουδαιότερους ζωγράφους: τους Picasso, Braque, Léger και Gris, και θεωρώντας τους υπόλοιπους –που υιοθέτησαν πιο πολύ το στυλ παρά την ουσία του κινήματος- σαν παράγωγά τους (1).

Είναι γεγονός πως η διάκριση δυο φάσεων δεν έβρισκε καθόλου σύμφωνους τους Picasso και Braque που θεωρούσαν πως “μια διανοητική και μεθοδολογική προσέγγιση της ζωγραφικής τους βρισκόταν στους αντίποδες της διαισθητικής φύσης της δημιουργικής τους δραστηριότητας” (2). Ο Picasso μάλιστα [στη πρώτη σημαντική συνέντευξή](#) του, που δόθηκε σε Ισπανό δημοσιογράφο, μεταφράστηκε και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Οι Τέχνες (The Arts)* το 1923, είχε αποποιηθεί οποιαδήποτε ετικέτα της τέχνης του: “Πολλοί πιστεύουν πως ο Κυβισμός είναι μια μεταβατική τέχνη (art of transition), ένα πείραμα που τα αποτελέσματά του θα φανούν στο μέλλον. Όσοι σκέφτονται έτσι δεν έχουν καταλάβει τίποτα. Ο Κυβισμός δεν είναι σπόρος, ούτε έμβρυο, αλλά μια τέχνη που έχει να κάνει πρώτα απ’ όλα με μορφές (forms), κι όταν μια μορφή πραγματώνεται βρίσκεται εκεί για να ζήσει τη δική της ζωή” (3).

Όστόσο στα έργα αυτής της περιόδου υπάρχει μια γεωμετρικότητα στη δόμηση του θέματος που θυμίζει Cézanne, με κύρια διαφορά τον αποκλεισμό του χρώματος που δίνει μορφή γλυπτών στις προσωπογραφίες και τις νεκρές φύσεις, “γλυπτών κατακερματισμένων που μοιάζουν να αντανακλώνται σ’ έναν καθρέφτη από γυάλινο μωσαϊκό” (4). Ο Gris δικαιολογεί τα μονόχρωμα σχεδόν, σε τόνους του γκριζου και της ώχρας κυβιστικά έργα με το σκεπτικό πως: “οι ζωγράφοι ένιωσαν την ανάγκη να αποκαλύψουν τα λιγότερο ασταθή στοιχεία των αντικειμένων που αναπαριστούσαν [...] Έτσι για παράδειγμα, αντικατέστησαν τα παροδικά εφέ του φωτός με ό,τι θεωρούσαν τοπικό χρώμα (local colour) των αντικειμένων” (5).

Ο Metzinger, της Ομάδας του Puteaux που αντιμετώπιζε διανοητικά τη ζωγραφική εκεί όπου οι Picasso και Braque εκφράζονταν κυρίως με οδηγό τη διαίσθησή τους, είναι πολύ πιο αναλυτικός: “Σήμερα, χάρη σε μερικούς ζωγράφους, η ζωγραφική εμφανίζεται γυμνή και εξαγνισμένη [...] Οι Κυβιστές προσπαθούν να μιμηθούν τους Δασκάλους πραγματώνοντας νέες μορφές –με τη λέξη νέες εννοώ διαφορετικές κι όχι ανώτερες από τις παλιές. Ήδη έχουν

ξεριζώνει την προκατάληψη που καταδυνάστευε τον ζωγράφο αναγκάζοντάς τον να μένει ακίνητος μπροστά στο αντικείμενο σε μια καθορισμένη απόσταση και να αποτυπώνει στον πίνακά του μια απλή φωτογραφική εικόνα του αμφιβληστροειδή, λιγότερο ή περισσότερο τροποποιημένη από *προσωπικό συναίσθημα (personal feeling)*. Έδωσαν την ελευθερία στον εαυτό τους να μετακινηθούν γύρω από το αντικείμενο ώστε να δώσουν, υπό τον έλεγχο της *νόησης (intelligence)*, μια συγκεκριμένη αναπαράστασή του αποτελούμενη από διάφορες διαδοχικές όψεις. Παλιά, ένας πίνακας κυριαρχούσε στον χώρο, τώρα κυριαρχεί επίσης στον χρόνο [...] Να σχεδιάζει κάποιος σ' ένα πορτραίτο τα μάτια μετωπικά, τη μύτη semi-profile, και το στόμα ώστε να αποκαλύπτεται το profile του, μπορεί κάλλιστα –με την προϋπόθεση πως ο τεχνίτης έχει κάποιο τακτ- να εξάρει την ομοιότητα και παράλληλα, στο σταυροδρόμι της ιστορίας της τέχνης, να μας δείξει τον σωστό δρόμο” (6).

Η γεωμετρία κατέχει εξέχουσα, σχεδόν μυστικιστική, θέση στο [Σαλόνι της Χρυσής Τομής \(Salon de la Section d' Or\)](#), όνομα που χρησιμοποιεί η Ομάδα του Puteaux στην πρώτη της έκθεση τον Οκτώβριο του 1912. Ο Jacques Villon ομολογεί πως “Όπως στον Μεσαίωνα έκαναν την προσευχή τους πριν αρχίσουν να ζωγραφίζουν, έτσι κι εγώ βασιζόμαι στον κανόνα της Χρυσής Τομής για να έχω μια πρώτη σταθερή”.

Η επόμενη φάση (1912-1914) χαρακτηρίζεται συνθετική όσον αφορά τα έργα των Picasso και Braque αν και η διάκριση ανάμεσα στην ανάλυση και στη σύνθεση, όπως εμφανίζονται στα έργα τους, είναι σχεδόν αδύνατον να γίνει. Η “καινούργια” τάση να ενσωματώνονται στον πίνακα αποσπάσματα από τυπωμένες λέξεις, ξύλινα αντικείμενα, κα που επρόκειτο να αποτελέσει βασικό χαρακτηριστικό του collage/assemblage, υπάρχει ήδη σε εμβρυακή κατάσταση σε έργα όπως η [Ωραία μου \(Ma Jolie\)](#) (1911-12) του Picasso. Στην πραγματικότητα το ολοένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για τις υφές (textures) σε συνδυασμό με την ελάττωση της σημασίας του ίδιου του θέματος, καθιστά το collage/assemblage φυσικό επακόλουθο της εξέλιξης των δυο ζωγράφων. Ο Picasso κι ο Braque αφού μιμήθηκαν ζωγραφικά την υφή διαφόρων υλικών και αντικειμένων προχωρούν [στην ενσωμάτωση των ίδιων των υλικών και αντικειμένων](#) μέσα στον πίνακα (7).

Υποσημειώσεις

1. Jürgen Reichardt, “Cubes at the Tate. Braque, Picasso and friends are in London until July 10”. *Building Design (bd)*, no 640, 1983, p. 20
2. Χέρμπερτ Ρηντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, Αθήνα 1978, σ. 83
3. Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 167
4. Χέρμπερτ Ρηντ, *ibid.*, p. 87
5. Edward F. Fry, *ibid.*, p. 169
6. Edward F. Fry, *ibid.*, pp. 66-67
7. Χέρμπερτ Ρηντ, *ibid.*, p. 90

3. Ο Κυβισμός και η “Πρωτόγονη” Τέχνη

Η σύγχρονη τέχνη συχνά θεωρήθηκε συγγενική με την “πρωτόγονη” τέχνη με το σκεπτικό πως και στις δυο παρουσιάζονται όψεις της ανθρώπινης φύσης που είχαν παραμεληθεί για πολύ καιρό. Ένας από τους πρώτους ιστορικούς τέχνης που επισήμανε το γεγονός είναι ο [Sigmund Freud](#) (1856, σημερινή Τσεχία-1939, Αυστρία) στο βιβλίο του Sigmund Freud, *The eternal Present. A Contribution on Constancy and Change*, New York 1957 (1). Η ανακάλυψη [των σπηλαίων της Altamira](#) στην Ισπανία καθώς και η επαναξιολόγηση των τεχνών των “πρωτόγονων” λαών ([primitive arts](#)), που πρώτος έστω και [με προβληματικό τρόπο](#) κάνει ο [Paul Gauguin](#) (1848, Γαλλία-1903, Γαλλική Πολυνησία), η Έκθεση γλυπτών από την Ακτή του Ελεφαντοστού και από τις γαλλικές αποικίες της Δυτικής Αφρικής για πρώτη φορά στο Εθνογραφικό Μουσείο του Trocadéro τον χειμώνα του 1906-07, [επηρέασαν τους καλλιτέχνες](#) όσο [οι γιαπωνέζικες ξυλογραφίες](#) τους Ιμπρεσιονιστές σαράντα χρόνια νωρίτερα (2).



(Ο Picasso στο ατελιέ του το 1908. Φωτογραφία: Apic/Getty Images)

Ο Picasso θεωρούσε [τις ξύλινες Αφρικανικές μάσκες](#) λογικές (*reasonable*) (3). Στις *Δεσποινίδες* του, ο τρόπος που γραμμώνει τις σκιές της μύτης της καθισμένης γυναίκας κάτω δεξιά, θυμίζει πολύ τον τρόπο που διαμορφώνονται με επάλληλες γλυφές, καθαρές σαν ξυραφίες, τα χαρακτηριστικά των μασκών. Ο Giedion, συγκρίνοντας τις αναπαραστατικές

μεθόδους που χρησιμοποιούνται στη σύγχρονη και στην “πρωτόγονη” τέχνη, επέμεινε ιδιαίτερα στη χρήση των εκφραστικών μέσων που αποδίδουν τη *διαφάνεια (transparency)*, κοινό και στις δυο χαρακτηριστικό:

- α. *Υπερεπίθεση (Superimposition)* διαφορετικών σκηνών,
- β. *Ταυτόχρονη απεικόνιση (Simultaneous portraying)* του εσωτερικού και του εξωτερικού ενός αντικειμένου

Αν δεχτεί κάποιος τη θεώρηση της διαφάνειας σαν ίδιο του *διανοητικού ρεαλισμού (intellectual realism)* (4) των “πρωτόγονων” αλλά και των παιδιών –σε εικόνες και των δυο συχνά συναντάμε αντικείμενα που ζωγραφίζονται *όπως το υποκείμενο τα γνωρίζει, και όχι όπως τα βλέπει*- μπορεί να βρει εδώ τις ρίζες της διανοητικής αντίληψης του Κυβισμού για την τέχνη. Από τους Κυβιστές που ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με το πρόβλημα της διαφάνειας είναι ο Juan Gris.

Ένα άλλο στοιχείο κοινό στη σύγχρονη και την “πρωτόγονη” τέχνη κατά τον Giedion είναι η αμφισβήτηση της κατακόρυφης σαν κυρίαρχης διεύθυνσης στον ζωγραφικό χώρο, που η υπεροχή της σημειώνει άλλωστε το πέρασμα από την προϊστορία στους ιστορικούς χρόνους (5). Ήδη ο Cézanne ζωγράφιζε σπίτια και δέντρα που αποκλίνουν αρκετά από την κατακόρυφη, τα κεφάλια των πορτραίτων του γέρνουν πάντα ελαφρά, και [οι καθισμένες φιγούρες του](#) μοιάζουν έτοιμες να γλιστρήσουν από το κάθισμά τους. Ο Braque ξεφεύγει από την παραδοσιακή αντίληψη της κατακόρυφης –ή καλύτερα τη χρησιμοποιεί με ένα νέο νόημα- στο έργο του [Το στρογγυλό τραπέζι](#) (1929) που αναπαράγει, ίσως λιγότερο τολμηρά, τη λογική της αιγυπτιακής Τράπεζας προσφορών στην [επιτύμβια στήλη του αξιωματούχου Mentuoser](#), (περίπου 1944 ΠΚΕ, 12^η Δυναστεία). Τα αντικείμενα και στις δυο περιπτώσεις –στη δεύτερη προφανώς για λόγους θρησκευτικής σκοπιμότητας- παρουσιάζονται σε κάτοψη ενώ το τραπέζι σε όψη, γίνεται δηλαδή κατάκλιση.

Ο [Wassily Kandinsky](#) (1866, Ρωσία-1944 Γαλλία) στα έργα του από το 1910 και μετά είχε καταλήξει σε [απόλυτα ελεύθερες συνθέσεις](#) όπου κάθε διάκριση ανάμεσα σε οριζόντια και κατακόρυφη διεύθυνση έχει εκλείψει και το αποτέλεσμα –ένα σύμπαν που απλώνεται ισότροπα προς κάθε κατεύθυνση- δε μπορεί παρά να θεωρηθεί σαν άμεση αναφορά [στο διατεταγμένο χάος των ζωγραφιών της Altamira](#).

Υποσημειώσεις

1. Ο Giedion, όσον αφορά στην επιλογή των παραδειγμάτων, αναφέρεται στις ζωγραφιές των σπηλαίων στην Altamira καθώς και [στα ιερόγλυφα του Pech-Merle](#) κοντά στο Cabrerets της Ν. Γαλλίας, που συσχετίζει με έργα του Braque –συγκεκριμένα την εικονογράφηση [της Θεογονίας του Ησιόδου](#) -, του [Klee](#) και του [Chagall](#).
2. Pierre Cabanne, *L'érropeé du cubisme*, Paris 1963, p.21

3. Η εκλογίκευση εμφανίζεται σαν ένα από τα τρία χαρακτηριστικά -τα άλλα δυο είναι ο ρυθμός και η μαγεία- που καθιστούν τις μάσκες, κατά τον Γάλλο θεωρητικό τέχνης [André Malraux](#), έκφραση λειτουργικής τέχνης της ψυχής. Στο Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 82
4. Sigfried Giedion, *The eternal Present. A Contribution on Constancy and Change*, vol. 1, Washington D.C. 1957, p. 63
5. Sigfried Giedion, *ibid.*, vol. 2, p. 437

“[...] καμιά (γκραβούρα) δεν κρατά κάτω απ’ την εξάρτησή της ένα βαθύ κομμάτι της ζωής μου, όπως συμβαίνει με την ανάμνηση αυτών των απόψεων του καμπαναριού του Κομπραί στους δρόμους που βρίσκονται πίσω απ’ την εκκλησία. Κι είτε το βλέπαμε στις πέντε τ’ απόγευμα, όταν πηγαίναμε να πάρουμε τα γράμματα απ’ το ταχυδρομείο, λίγα σπίτια πιο μακριά, αριστερά, ν’ ανυψώνει απότομα με τη μοναχική του αιχμή τις κορυφογραμμές απ’ τις στέγες · είτε, αντίθετα, όταν θέλαμε να μπορούμε να μάθουμε νέα της κυρίας Σαζερά, ακολουθούσαμε με τα μάτια αυτή τη γραμμή που είχε πάλι χαμηλώσει, γιατί ακολουθούσε την κατηφορική κλίση της άλλης πλευράς, και ξέραμε πως θα ‘πρεπε να στρίψουμε στο δεύτερο δρόμο μετά το καμπαναριό · είτε ακόμα, προχωρώντας πιο πέρα, αν πηγαίναμε στο σιδηροδρομικό σταθμό, το βλέπαμε λοξά και μας έδειχνε από το πλάι αγκωνές και νέες επιφάνειες, σαν ένα στερεό αντικείμενο που το συλλαμβάνεις σε μια άγνωστη στιγμή της περιστροφής του · είτε, απ’ τις όχθες της Βιβόν, η κόγχη του, μυώδικα σφιγμένη κι ανασηκωμένη απ’ την προοπτική, ήταν σα να ξεπεταγόταν απ’ την προσπάθεια που ‘κανε το καμπαναριό για να ρίξει τη σαΐτα του στην καρδιά τ’ ουρανού · πάντοτε σ’ αυτό έπρεπε να ξαναγυρίζει κανείς, πάντοτε αυτό κυριαρχούσε πάνω σ’ όλα [...]”

Μαρσέλ Προυστ, Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο, Ι, Από τη μεριά του Σουάν, μτφ Π(αύλος).Α.Ζ(άννας)., Ηριδανός, Αθήνα 1970, σ. 87

4. Η εξελικτική πορεία της ζωγραφικής αναπαράστασης του εξωτερικού κόσμου

Η Δυτική Ζωγραφική -από τον Giotto μέχρι σήμερα- μπορεί να θεωρηθεί πως ακολουθεί το παρακάτω απλουστευμένο σχήμα: αρχικά ο ζωγράφος απεικονίζει τον όγκο, το πλήρες (painting of bulk), για να καταλήξει στην απεικόνιση του κενού χώρου (painting of hollow space) (1). Πρώτα λοιπόν ζωγραφίζονται τα αντικείμενα: με εξαιρετική φροντίδα ο καλλιτέχνης απεικονίζει όλες τους τις λεπτομέρειες, τόσο εκείνων που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο όσο κι εκείνων που βρίσκονται σε δεύτερο πλάνο. Η μόνη σύμβαση που τηρείται είναι πως τα δεύτερα ζωγραφίζονται μικρότερα, αυτό όμως δεν αλλάζει τον τρόπο αντιμετώπισης και των δυο ομάδων που είναι ο αυτός.

Ο [Diego Velázquez](#) (1599-1660, Ισπανία) είναι ο πρώτος καλλιτέχνης που κάνει ένα βήμα πίσω, μισοκλείνει τα μάτια και αντιμετωπίζει τον πίνακα όχι πια σαν ένα κατακερματισμένο σε πολλά μικρά, αυτόνομα συστατικά μέρη αλλά [σαν σύνολο](#) που ο θεατής μπορεί να συλλάβει με μια ματιά (2). Στο επόμενο βήμα οι Ιμπρεσιονιστές, συνεχίζοντας την οπισθοχώρηση από το αντικειμενικό (αντικείμενο) στο υποκειμενικό (τον ίδιο τον καλλιτέχνη), ζωγραφίζουν αντί για τα ίδια τα αντικείμενα τις αισθήσεις (sensations) που αυτά προκαλούν στο υποκείμενο (3).

Η πορεία αυτή προς τα πίσω, ή ακριβέστερα προς τα μέσα, κορυφώνεται με τον Cézanne και τους Κυβιστές. Αντί για το αντικείμενο ζωγραφίζεται η ιδέα που έχει το υποκείμενο (ο ζωγράφος) γι' αυτό (4). Από την εξωτερική (external) η προσοχή του καλλιτέχνη μετατοπίζεται σταδιακά πρώτα προς την υποκειμενική (subjective) και τέλος προς την διυποκειμενική (intersubjective) πραγματικότητα (reality) (5).

Συντελείται μια κυριολεκτική αντιστροφή: τα μάτια του καλλιτέχνη παύουν να απορροφούν πια πράγματα και μεταστρέφονται σε “προβολείς της εσωτερικής, προσωπικής χλωρίδας και πανίδας” (6).

Υποσημειώσεις

1. [José Ortega y Gasset](#), “On Point of View of The Arts”, *The Partisan Review*, August 1949, p. 826
2. José Ortega y Gasset, *ibid.*, p. 830
3. José Ortega y Gasset, *ibid.*, p. 834
4. José Ortega y Gasset, *ibid.*
5. José Ortega y Gasset, *ibid.*
6. José Ortega y Gasset, *ibid.*

5. Ο Κυβισμός ως Τέχνη της Νόησης (Conceptual Art)

“Ο καλλιτέχνης ξετυλίγει αυτό που δεν έχει ειπωθεί · το μεταφράζει σε απόλυτους ζωγραφικούς όρους -το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό από την πραγματικότητα”

Paul Cézanne

Η επιρροή του Cézanne στην εξέλιξη του Κυβισμού είναι αδιαμφισβήτητη. Ο Cézanne υπήρξε ο πρώτος μετά τους Ιμπρεσιονιστές που η ζωγραφική του παίρνει μια σαφώς διανοητική κατεύθυνση. Το μεγάλο μάθημά του συνίσταται στο να ζωγραφίζει κάποιος τον χώρο σαν γεμάτο, σαν στερεό κι όχι σαν κενό όπου πλέει το αντικείμενο, και στη συνέχεια να φτιάχνει απ’ αυτό το αντικείμενο έναν πλήρη κατάλογο των όψεών του χωρίς να παραλείπει καμιά.

Ο Picasso επέκτεινε τις χωρικές αναζητήσεις του Cézanne μέχρι τις έσχατες συνέπειές τους, ενώνοντας τα στοιχεία του χώρου σ’ ένα πυκνό σύνολο, πραγματοποιώντας μια πληρότητα χωρίς διακοπές σε βάρος συχνά της ενότητας των τόνων, κάτι που στον Δάσκαλο της Αίχ αποτελεί την κύρια μέριμνα. Αυτό που πρώτα ήταν συνδεδεμένο με την έκφραση των εντυπώσεων, όπως και με την αργή και κατόπιν σκέψης κατοχή του εξωτερικού κόσμου, βρίσκεται τώρα απελευθερωμένο από τους περιορισμούς του. Οι γυναικείες φιγούρες στον πίνακα των *Δεσποινίδων* δεν είναι πλέον ανθρώπινες μορφές αλλά μαθηματικά προβλήματα. Οι φίλοι του Picasso δεν ήξεραν πώς να τον κοιτάξουν! (1).

Οι Κυβιστές επανεισάγουν στη ζωγραφική έναν “νέο” τρόπο γνώσης: την a priori γνώση (2). Από τον Cézanne και μετά η ζωγραφική θα ζωγραφίζει μόνο ιδέες –που βέβαια είναι αντικείμενα, όμως ιδεατά, ενυπάρχοντα στα υποκείμενα.

Ο Apollinaire αναγνώριζε πως “οι νέοι καλλιτέχνες είναι περισσότερο εγκεφαλικοί (cerebral) απ’ ότι αισθησιακοί (sensual)” (3), (4). “Και ιδού ο ζωγράφος [...] έτοιμος να προχωρήσει γύρω από το αντικείμενο. Ιδού ο ζωγράφος που πρόκειται επιτέλους να γνωρίσει τον κόσμο που θα ζωγραφίσει [...] θα το πάρει (το αντικείμενο) στα χέρια, θα το μελετήσει, θα το κοιτάξει απ’ όλες τις μεριές του [...] κι ακόμη περισσότερο, θα τ’ ανοίξει για να μάθει τα μυστικά της ύλης του και γιατί όχι, τα μυστικά της ψυχής του. Και απ’ όλες αυτές τις πλαστικές πραγματικότητες –δε βλέπει παρά αυτό, αυτός δεν είναι ούτε φυσικός, ούτε χημικός, ούτε βιολόγος, ούτε μηχανικός, ούτε τίποτα απ’ αυτά που θα ‘θελε κάποιος- θα κάνει μια επιλογή και θα συνθέσει έναν πίνακα που αυτή τη φορά “δε θα φαίνεται να είναι” αλλά “θα είναι”. Ο πίνακας τώρα είναι δημιουργία του ανθρώπου πιο πολύ απ’ όσο υπήρξε ποτέ” (5).

Υποσημειώσεις

1. Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 82

2. “Ένας ζωγράφος από τους φίλους μου έγραψε τα εξής”, λέει ο Χουάν Γκρι σε μια του διάλεξη, “δεν κατασκευάζουμε ένα καρφί μ’ ένα καρφί, γιατί αν η ιδέα της δυνατότητας του καρφιού δεν υπήρχε από πριν, θα κινδυνεύαμε με την ίδια ύλη που θα μεταχειριζόμασταν, να κατασκευάσουμε ένα σφυρί [...] Δε φτάνει να πάρεις μουσαμάδες, πινέλα και χρώματα για να ζωγραφίσεις. Δε θα είναι ζωγραφική αν η ιδέα της ζωγραφικής δεν υπάρχει *a priori*”. Στο Μανώλης Ανδρόνικος, *Ο Πλάτων και η Τέχνη. Οι Πλατωνικές απόψεις για το Ωραίο και τις Εικαστικές Τέχνες*, Αθήνα 1984, σ. 279
3. Ο Braque στις *Σκέψεις του για τη Ζωγραφική (Thoughts on Painting)* (1917): “Οι αισθήσεις αποσυνθέτουν, το μυαλό συνθέτει. Ας εργαστούμε για να τελειοποιήσουμε το μυαλό. Δεν υπάρχει καμιά βεβαιότητα πέρα από ό,τι το μυαλό αντιλαμβάνεται”. Στο Edward F. Fry, *ibid.*, pp. 116, 147 (αφορισμός νο 14)
4. Με την έννοια φυσικά που αντιλαμβάνονταν τον αισθησιασμό οι υμνητές του ιμπρεσιονιστικού κατεστημένου της εποχής
5. Pierre Cabanne, *L'érupée du cubisme*, Paris 1963, p.22

6.1. Η ζωγραφική, η γλυπτική και η σύνδεσή τους με την αρχιτεκτονική

“Η χρησιμότητα που προσπάθησαν να πετύχουν οι περισσότεροι σύγχρονοι αρχιτέκτονες είναι η αιτία της σημαντικής καθυστέρησης της αρχιτεκτονικής σε σχέση με τις άλλες τέχνες. Ο αρχιτέκτονας κι ο μηχανικός πρέπει να κατασκευάζουν με τις πιο μεγαλεπήβολες προθέσεις: να χτίσουν τον ψηλότερο πύργο, να προετοιμάσουν για τον χρόνο και τον κισσό τα ωραιότερα ερείπια, να φτιάξουν σ’ ένα λιμάνι ή σ’ ένα ποτάμι μίαν αψίδα πιο τολμηρή από το ουράνιο τόξο, να συνθέσουν τελικά μια σταθερή αρμονία, την πληρέστερη που έχει ποτέ φανταστεί ο άνθρωπος”

Guillaume Apollinaire από Χέρμπερτ Ρηντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, Αθήνα 1978, σ. 111

Η ιδέα πως η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική και η γλυπτική είναι αδελφές τέχνες δεν ανήκει στον 20^ο αι. Ο σημαντικότερος κριτικός τέχνης της Βικτωριανής εποχής [John Ruskin](#) (1819-1900, Μ. Βρετανία) στις πρώτες δημόσιες διαλέξεις του για την αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική, *-Διαλέξεις του Εδιμβούργου (Edinburgh Lectures)* (1853)- είχε τονίσει πως “ό,τι θεωρούμε αρχιτεκτονική δεν είναι παρά η ένωση της γλυπτικής και της ζωγραφικής με σκοπό τη δημιουργία ευγενών μαζών [...] οποιαδήποτε άλλη αρχιτεκτονική είναι απλό κτίσιμο” (1).

Η ιδέα όμως της αναγέννησης της αρχιτεκτονικής μέσω της ζωγραφικής και της γλυπτικής – καθόλου επαναστατική από μόνη της- επρόκειτο ν’ αποκτήσει στις αρχές του 20^{ου} αι. νέο μοναδικό περιεχόμενο. Τα πειράματα του Kandinsky μπορεί να μην οδήγησαν στη γέννηση της αφηρημένης τέχνης αλλά σίγουρα γέννησαν “τη μη-αναπαραστατική τέχνη που δεν έχει πρακτικό σκοπό” (2). Η επιλογή τίτλων από τους καλλιτέχνες όπως [Πρόσοψη \(Facade\)](#) από τον Mondrian, [Αρχιτεκτονήματα \(Arkhitekton\)](#) και [Πλανήτες \(Planiti\)](#) από τον Malevitch (3), καθώς και η [Κατασκευή \(Construction\)](#) ως λέξη-κλειδί στο έργο του Boccioni (βλ. Joshua Charles, *Futurism, The Museum of Modern Art, New York, 1961, p. 96*), εκφράζουν ακριβώς την τάση της νέας τέχνης να διεκδικήσει δικαίωμα αυτόνομης ύπαρξης, με τον ίδιο τρόπο που η αρχιτεκτονική, όντας μη-μιμητική τέχνη, εμπεριέχει τη δικαιολόγηση των πρωταρχικών μορφών της.

Η τάση αυτή με τη σειρά της επρόκειτο να επηρεάσει τους αρχιτέκτονες κάνοντας φανερό πως η αρχιτεκτονική δεν είναι μια δομική μορφή που μετασχηματίζεται (modified) από τη γλυπτική, όπως συνέβαινε στον 19^ο αι., αλλά μια δομική μορφή που συντίθεται (constituted) από τη γλυπτική (4). *Όχι πια λοιπόν διακοσμημένη κατασκευή αλλά κατασκευασμένη διακόσμηση.*

O J. J. P. Oud, στο μανιφέστο του *Για την αρχιτεκτονική του μέλλοντος και τις δυνατότητές της (On future architecture and its possibilities)* που δημοσιεύτηκε το 1921 –στα ολλανδικά- στο τ. 42 εβδομαδιαίου αρχιτεκτονικού περιοδικού (Bouwkundig Weekblad), αναγνωρίζει πως “η ύπαρξη μιας αυτοδημιούργητης αρχιτεκτονικής, στην οποία οι άλλες τέχνες δεν θα

καθυποτάσσονται αλλά θα συνεργάζονται οργανικά μαζί, είναι επιτέλους δυνατή” (5). Στο παραπάνω μπορεί κάποιος να θεωρήσει πως βασίστηκε η διδασκαλία στη καθοριστική για την επιρροή της [Γερμανική Σχολή Τεχνών Bauhaus](#) (1919-1933), όπου οι μαθητές μιούσαν στην αρχιτεκτονική μαθαίνοντας να χειρίζονται αφηρημένα σχήματα χωρίς καμιά αναφορά σε λειτουργικές απαιτήσεις ή περιορισμούς υλικών, με μόνο σκοπό την επίτευξη της *σημαινουσας μορφής (significant form)* (6).

Μάλιστα ο Γερμανός αρχιτέκτονας και ιδρυτής της Σχολής Bauhaus [Walter Gropius](#) (1883, Γερμανία-1969, U.S.A.) επεκτείνοντας τον συλλογισμό σχετικά με την ενοποίηση των τεχνών, θεωρούσε πως “η αντιμετώπιση οποιουδήποτε είδους σχεδίου –μιας καρέκλας, ενός κτιρίου, ακόμα και μιας ολόκληρης πόλης- θα έπρεπε να είναι βασικά η ίδια, “γιατί η διαδικασία (process) του σχεδιασμού ενός κτιρίου ή μιας καρέκλας διαφέρει μόνο στον βαθμό και όχι στις αρχές της” (7).

Υποσημειώσεις

1. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London 1965, p. 271
2. Peter Collins, *ibid.*, p. 272
3. Leonardo Benevolo, *History of Modern Architecture*, Cambridge, Mass. 1971, vol. 2, p. 406
4. Peter Collins, *ibid.*, p. 273
5. Peter Collins, *ibid.*, p. 273-4
6. Peter Collins, *ibid.*, p. 274
7. Peter Collins, *ibid.*, p. 269

6.2. Κοινές τάσεις στη ζωγραφική και αρχιτεκτονική (τέλος 19^{ου}-αρχές 20^{ου} αι.)

Δυο είναι οι κυρίαρχες τάσεις που επικρατούν στη ζωγραφική και αρχιτεκτονική αποτελώντας ένα δίπολο αντίδρασης στο ακαδημαϊκό και ιμπρεσιονιστικό κατεστημένο: εξωτισμός και έμφαση στην οργανική διακοσμητικότητα από τη μια, ορθολογισμός και αυστηρότητα από την άλλη.

Η πρώτη τάση, που εκφράζεται με την [Art Nouveau](#) στη Γαλλία και το [Jugendstil](#) στη Γερμανία, έχει τις ρίζες της στο βρετανικό κίνημα [Arts and Crafts \(movement\)](#) και κύριος εμπνευστής της ήταν ο σχεδιαστής [William Morris](#) (1834-1896, Μεγάλη Βρετανία). Ο Morris, επηρεασμένος από τα μεσαιωνικά καλλιτεχνικά και κοινωνικά ιδεώδη, αντίστοιχα με τους Προραφαηλίτες ζωγράφους ([Pre-Raphaelites](#)), ασχολήθηκε με την αναβίωση των εφαρμοσμένων τεχνών (1). Η ειδικότητά του ήταν [τα υφάσματα και ο σχεδιασμός ταπετσαριών](#) ωστόσο συγκέντρωσε γύρω του πολλούς διαφορετικούς τεχνίτες και καλλιτέχνες.

Αυτό που χαρακτηρίζει την Art Nouveau είναι κυρίως η ελεύθερη ανάπτυξη “φυσικών” μορφών και συνεπώς, η εκτεταμένη χρήση της καμπύλης αντί της ευθείας γραμμής.

Στη ζωγραφική τα έργα του Γάλλου Gauguin, του Αυστριακού [Gustav Klimt](#) (1862-1918, σημερινή Αυστρία) και του Ολλανδού [Jean Toorop](#) (1858, σημερινή Ινδονησία/πρώην Ολλανδική αποικία-1928, Ολλανδία) είναι αντιπροσωπευτικά του νέου στυλ, ωστόσο η πλειοψηφία των καλλιτεχνών της Art Nouveau ασχολούνται με διαφήμιση, όπου η τεχνική της λιθογραφίας βρίσκει την καλύτερή της εφαρμογή.

[Οι αφίσες](#) γίνονται το κύριο μέσο της Art Nouveau και η τέχνη κατεβαίνει στο δρόμο. Ιδιαίτερα οι Αυστριακοί και Ολλανδοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούν το σχέδιο και το χρώμα παράγοντας εξαιρετικά επίπεδα αποτελέσματα, εκμεταλλευόμενοι συγχρόνως τα μαθήματα της γιαπωνέζικης τέχνης που είχε επηρεάσει ζωγράφους όπως τον Toulouse-Lautrec για παράδειγμα. Οι Γάλλοι ωστόσο καλλιτέχνες πάντα στα σχέδιά τους επιμένουν [στην τρισδιάστατη απεικόνιση](#), γι’ αυτό άλλωστε και τα έργα τους παρουσιάζουν μεγαλύτερη πολυπλοκότητα από άλλα σύγχρονά τους (2).

Στην αρχιτεκτονική η εμμονή για απελευθέρωση από τους ασφυκτικά φορμαλιστικούς κανόνες (*mensonge des formes*) (3) εκφράζεται μέσα από τα έργα των Βέλγων [Victor Horta](#) (1861-1947, Βέλγιο) και [Henry van de Velde](#) (1863, Βέλγιο-1957, Ελβετία) και του Ισπανού [Antoni Gaudí](#) (1852-1926, Ισπανία). Στο έργο του Horta, [Σπίτι του Λαού \(Maison du Peuple\)](#), στις Βρυξέλλες (έδρα του Βελγικού Εργατικού Κόμματος) (1896-99 – Κατεδαφίστηκε το 1965) και στη [Σχολή Τεχνών του Παν/μίου Bauhaus \(Bauhaus-Universität Weimar\)](#) (1905-06) του van de Velde στη Βαϊμάρη, κυριαρχούν τα μεταλλικά στοιχεία (κολόνες, κουπαστές) με εξαιρετικά διακοσμητικά αποτελέσματα.

Τα έργα του Gaudí, [Οικία/Casa Batlló](#) (Casa dels ossos: Το σπίτι των οστών) και [Οικία/Casa Milà](#) (La Pedrera: Το Λατομείο) που άρχισαν να χτίζονται το 1905 στη Βαρκελώνη, θυμίζουν γλυπτά μεγάλης κλίμακας. Όμοια με τα μεταγενέστερα έργα της εξπρεσιονιστικής

αρχιτεκτονικής, των [Erich Mendelsohn](#) (1887, Πολωνία-1953, U.S.A.) και [Hans Poelzig](#) (1869-1936, Γερμανία), εκδηλώνουν αυτή τη δυναμική πλαστικότητα (*dynamic plasticity*), που “τεχνικά οφείλεται στη διαδικασία μελέτης με μέσο μοντέλα από μαλακό κερι δουλεμένα στο χέρι” (4).

Στον αντίποδα αυτής της τάσης βρίσκονται τα ζωγραφικά έργα των [Georges Seurat](#) (1859-1891, Γαλλία) και Paul Cézanne, και τα αρχιτεκτονικά έργα των [Henry Hobson Richardson](#) (1838-1886, U.S.A.), [Otto Wagner](#) (1841-1918, Αυστρία), [Hendrik Petrus Berlage](#) (1856-1934, Ολλανδία), [Charles Rennie Mackintosh](#) (1868-1928, Μεγάλη Βρετανία), και [Auguste Perret](#) (1874, Βέλγιο-1954, Γαλλία).

Ο [Πουαντινισμός \(Pointillism\)](#) που επεξεργάστηκε στη διάρκεια της σύντομης ζωής του ο [Seurat](#) και θεωρητικοποίησε σαν [Ντιβιζιονισμό \(Divisionism/ Chromoluminarism\)](#) ο [Paul Signac](#), εμφανίζει ένα αυξημένο ενδιαφέρον για την “επιστημονική” ανάλυση της οργάνωσης του πίνακα (5), κάτι που γίνεται σαφέστατο [στα έργα](#) του Cézanne χωρίς μια τόσο συγκροτημένη θεωρητική υποστήριξη.

Στην αρχιτεκτονική, οι λιτά διαρθρωμένες ανεπίχριστες επιφάνειες των όψεων του [Sever Hall](#) (1878), του Παν/μίου Harvard στο Cambridge, Mass., του H. H. Richardson, και του [Χρηματιστηρίου του Άμστερνταμ](#) (1903) του Berlage, εκφράζουν αναλυτικό πνεύμα και αυστηρότητα (6). Το [Ταχυδρομικό Ταμειυτήριο](#) στη Βιέννη (1906) του Wagner και το [Κτίριο Διαμερισμάτων της οδού Franklin no 25](#) στο Παρίσι (1904) του Perret, είναι αντιπροσωπευτικά παραδείγματα ορθολογιστικής διάθεσης που ευνοεί τη χρήση νέων υλικών, όπως σπλισμένου σκυροδέματος (betón armé) και υαλοπετασμάτων, συνηθισμένων ως τότε μόνο σε βιομηχανικά κτίρια.

Τέλος ο Mackintosh, αν και μαθητής του [Toorop](#), απομακρύνεται από την εκλεκτικιστική παράδοση της Art Nouveau. [Η Σχολή Τεχνών στη Γλασκώβη](#) (1909) είναι οργανωμένη με βάση ένα καθαρό και “λογικό” (rational) σχέδιο (7).

Υποσημειώσεις

1. Alastair Mackintosh, *Symbolism and Art Nouveau*, New York 1978, p. 48
2. Alastair Mackintosh, *ibid.*, p. 55
3. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass. 1967, p. 294
4. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London 1965, p. 294
5. Ο Seurat είχε επηρεαστεί από τις θεωρίες του χημικού [Michel Eugène Chevreul](#) για το χρώμα και τον μαθηματικό [Charles Henry](#). Από Χέρμπερτ Ρηντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, Αθήνα 1978, σ. 36

6. “Αυτό που προέχει, είναι να δείξουμε τη γυμνή επιφάνεια του τοίχου σ’ όλη της την σιληνή ομορφιά”. **H. Berlage** από Sigfried Giedion, *ibid.*, p. 313
7. John Fleming, Hugh Honour, Nikolaus Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture*, Middlesex: Penguin, 1980 (3rd ed.), p. 204

6.3. Ο Κυβισμός και η σχέση του με τη σύγχρονη του αρχιτεκτονική



FIG. PICASSO, "L'Arlesienne," 1911-12. Oil. "In the head one can see the initial desire of spatiality—dividing the aspects of a single object at the same time, in this case the profile and the full face. The transparency of overlapping planes is also characteristic." (Catalogue of the Picasso Exhibition, Museum of Modern Art, New York, 1939, p. 77.)



299. WALTER GROPIUS, The Bauhaus, Dessau, 1926. "Cover of the workshop wing. In this sense it is the interior and the exterior of a building which are presented simultaneously. The extensive transparent areas, by dematerializing the facade, permit the lasting relations of planes and the kind of "overlapping" which appears in contemporary painting.

(πηγή φωτογραφίας: concernednetizen.com)

Στο φθινοπωρινό Σαλόνι της Χρυσής Τομής το 1912 ο γλύπτης Duchamp-Villon παρουσίασε [το Κυβιστικό Σπίτι \(Maison Cubiste\)](#), μια παρωδία πρόσοψης στην οποία διακοσμητικά στοιχεία όπως οι στέψεις των παραθύρων και της εισόδου είχαν αντιμετωπιστεί *κυβιστικά*. Κατά τα άλλα η πρόσοψη ήταν κλασικότερη, κι αυτό, κατά τον I. Margolius, “για να αποδειχτεί η προσαρμοστικότητα της πλαστικής αντιμετώπισης σε μια μεγάλη γκάμα αρχιτεκτονικών τύπων, είτε ήδη υπαρχόντων, είτε μελλοντικών”! (1).

Από το γεγονός πως “αυτή η συμμετρική villa [à la Mansart](#) που οι [rococo](#) λεπτομέρειές της έχουν αντικατασταθεί με αλληλοτεμνόμενα πρίσματα”, κρίθηκε αντιπροσωπευτική του σύγχρονου σχεδιασμού και εικονογράφησε το βιβλίο του Apollinaire [Οι Κυβιστές Ζωγράφοι \(Les Peintres Cubistes\)](#), ο R. Vanham συμπεραίνει πως δεν υπήρχε καμιά άμεση επαφή ανάμεσα στο κίνημα του Κυβισμού και στην αρχιτεκτονική της εποχής του (2), (3).

Ειδικότερα ο κατ' εξοχήν Κυβισμός του Picasso, και κατ' επέκταση των βασικών (essential) Κυβιστών (4), δε φαίνεται να προσφέρεται για συγκρίσεις με αρχιτεκτονικά έργα. Η πολυσυζητημένη συσχέτιση του πίνακά του [Η Αρλεζιάνα \(L'Arlesienne\)](#) (1911-12) και [του κτιριακού συγκροτήματος του Bauhaus στο Dessau](#) (1926) του W. Gropius, που επιχειρεί ο Giedion (5) (βλ. φωτογραφία παραπάνω) με σκοπό να καταδείξει την ομοιότητα των στόχων – κοινή αντιμετώπιση εσωτερικού και εξωτερικού “χώρου”-, κατά τον Vanham, δεν τελεσφόρησε (6). Ο Κυβισμός της Ομάδας του Puteaux ωστόσο, και των πνευματικών παιδιών του –του

Φουτουρισμού, του Νεοπλαστικισμού και του Κονστρουκτιβισμού- επηρέασαν την αρχιτεκτονική πολύ πιο ουσιαστικά.

Στο έργο του [Μύλος του καφέ \(Coffee Mill\)](#) (1911), ο Marcel Duchamp, η σημαντικότερη ίσως φυσιογνωμία της Ομάδας, εκδηλώνει έντονο ενδιαφέρον για τα επιμέρους στοιχεία ενός καθημερινού αντικειμένου μαζικής παραγωγής (7). Η κοινή με τους Φουτουριστές αντίληψη είναι πως κάθε μηχανικό επίτευγμα της νέας εποχής –και κατ' επέκταση η νέα της αρχιτεκτονική, λαμπρή και δυναμική όπως [στα σχέδια](#) του [Antonio Sant'Elia](#) (1888-1916, Ιταλία)- θα εξισωθεί με τα έργα τέχνης γνωρίζοντας ίδια μ' αυτά καταξίωση και λατρεία.

Ο Νεοπλαστικισμός του Mondrian, πέρα από το ότι προμήθεψε νέα μοντέλα διάρθρωσης όψεων και κατόψεων –βλ. έργα [L. Mies van der Rohe](#) (1886, Γερμανία-1969, U.S.A.) (8)-, εισήγαγε μια νέα άποψη για την αντίληψη του τρισδιάστατου χώρου μέσω δισδιάστατων επιπέδων. “Η κίνηση γύρω από ή μέσα σ' ένα ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο κτίσμα ή αντικείμενο”, έγραφε ο Mondrian, “μπορεί να θεωρηθεί ότι εκτυλίσσεται σε δυο διαστάσεις, μια και η εποχή μας εγκαταλείπει τη στατική θεώρηση του παρελθόντος. Καθώς μετακινείται κάποιος, η μια εντύπωση δισδιάστατης όψης διαδέχεται την άλλη” (9).

Ο Κονστρουκτιβισμός τέλος, ξεκινώντας από την ιδέα της στοιχειώδους (elementary) δομής του Κυβισμού, ενώ σε πρώτη εκτίμηση παρουσιάζει προφανείς αντιστοιχίες με την αρχιτεκτονική, αποδεικνύεται λιγότερο κατάλληλος σαν αναφορά. Ο P. Collins παρατηρεί πως το κύριο αντικείμενό του, τα μικρής κλίμακας “αρχιτεκτονικά” μοντέλα, βρίσκονται πολύ μακριά από οποιαδήποτε λειτουργική, κατασκευαστική και οικονομική (sic) απαίτηση (10), κριτική μάλλον αυστηρή για έργα που σε τελευταία ανάλυση δε μπορούν εξ' ορισμού να αποτελούν πιστή έκφραση οργανογράμματος...

Υποσημειώσεις

1. Στο βιβλίο του “*Cubism in Architecture and the Applied Arts: Bohemia and France 1910-14*”, London 1979, ο I. Margolius αναφέρει πως οι Τσέχοι αρχιτέκτονες απελευθέρωσαν τις Κυβιστικές τάσεις από τα στυλ του παρελθόντος –κάτι που οι Γάλλοι αρχιτέκτονες δε μπόρεσαν να κάνουν (...) -και σαν παραδείγματα παρουσιάζει πλήθος έργα. Μεταξύ άλλων: [το Σπα \(Lázně \) στο Bohdaneč](#) ανατολικά της Πράγας (1912) και [η διπλοκατοικία Stach and Hofmann στην οδό Tychonova στην Πράγα](#) (1913) του [Josef Gočár](#) (1880-1945), [το συγκρότημα διαμερισμάτων Hodek στην οδό Neklanova στο Vyšehrad, Πράγα](#) (1914) του [Josef Chochol](#) (1880-1956), καθώς και προτάσεις για την κύρια είσοδο του [Νεκροταφείου Ďáblice, βόρεια της Πράγας](#) (1914), του [Vlastislav Hofman](#) (1884-1964), από την οποία πραγματοποιήθηκε μόνο [ο τοίχος της αυλής και τα περίπτερα](#), και τον καλλιτεχνικά πολύ σημαντικό αν και [άγνοο διαγωνισμό του 1913](#) για το Μνημείο [Jan Žižka](#), του [Pavel Janák](#) (1882-1956) σε συνεργασία με τον γλύπτη [Otto Gutfreund](#) (1889-1927).

Σε όλα αυτά τα έργα ο “Κυβισμός” εκδηλώνεται σαν ένα επιπρόσθετο στοιχείο διακόσμησης, κατά κύριο λόγο στις παραγμένες μπαρόκ προσόψεις όπου απλά έχει αντικατασταθεί η καμπύλη με την τεθλασμένη ευθεία γραμμή.

2. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960, p. 203
3. O J. J. P. Oud ωστόσο δεν διστάζει να οικειοποιηθεί τον όρο *Κυβιστική Αρχιτεκτονική* θεωρώντας σαν τα πρώτα παραδείγματά της δικά του πραγματοποιημένα έργα στο διάστημα 1917-20. Στο Leonardo Benevolo, *History of Modern Architecture*, Cambridge, Mass. 1971, vol. 2, p. 410
4. Με εξαίρεση ίσως τον Braque που είχε εκφράσει τη διάθεση για συσχέτιση του έργου του και της αρχιτεκτονικής αναφερόμενος στον πίνακά του [Μεγάλο Γυμνό \(Grand Nu\)](#) (1908): “για να αναπαραστήσει κάποιος κάθε φυσική όψη ενός τέτοιου αντικειμένου απαιτούνται τρία σχέδια όπως η αναπαράσταση ενός σπιτιού απαιτεί μια κάτοψη, μια όψη και μια τομή”. Στο Jürgen Reichardt, “Cubes at the Tate. Braque, Picasso and friends are in London until July 10”. *Building Design (bd)*, no 640, 1983, p. 21
5. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass. 1967, pp. 494-495
6. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London 1965, p. 279
7. “Εκεί που οι Picasso και Braque θυσιάζαν το αντικείμενο για χάρη του πίνακα, ο Duchamp θυσιάζει τον πίνακα για χάρη του αντικειμένου”. Στο Reyner Banham, *ibid.*, p. 204
8. Peter Collins, *ibid.*
9. Peter Collins, *ibid.*
10. Peter Collins, *ibid.*, p. 281

7. Το φαινόμενο Le Corbusier



Ο Le Corbusier ενώ ζωγραφίζει/[βανδαλίζει](#) τοίχο της Βίλας E-1027 της μέχρι πρόσφατα παραγνωρισμένης Ιρλανδέζας αρχιτέκτονας και designer [Eileen Gray](#) (1878, Ιρλανδία-1976, Γαλλία). ([Καλοκαίρι 1939?](#) -Αγνώστου φωτογράφου)

Ο μοναδικός αρχιτέκτονας που ασχολήθηκε σοβαρά με τη ζωγραφική, για να καταλήξει ένας από τους “πρωταθλητές του ορθολογισμού” (1) τη δεκαετία 1920-30, ήταν ο Le Corbusier. Η επίδραση του Κυβισμού σ’ αυτόν εξάλλου μπορεί να θεωρηθεί άμεση καθώς μαζί με τον ζωγράφο A. Ozenfant ίδρυσαν τον Πουρισμό (Purism), που ήταν για τον Κυβισμό ό,τι ο Νεο-Ιμπρεσιονισμός για τον Ιμπρεσιονισμό: εκλογίκευση στη θέση της διαισθητικής ανάπτυξης του θέματος (2).

Ξέρουμε για τον Le Corbusier πως συνήθιζε να αφιερώνει τα πρωινά του [στη ζωγραφική](#) και τα απογεύματά του στην αρχιτεκτονική. Στις *Εξομολογήσεις (Confessions)* αναφέρει πως στα μουσεία ενδιαφερόταν λιγότερο για την τέχνη των μεγάλων δασκάλων και περισσότερο για την “πρωτόγονη” τέχνη: χαλιά, σμιλεμένα ειδώλια και κάθε λογής περίεργο, γοητευτικό αντικείμενο, σαν κι αυτά που θα παρουσίαζε αργότερα ο Malreaux στο [Φανταστικό του Μουσείο \(Le Musée imaginaire\)](#).

Τα θέματα της ζωγραφικής του είναι σκόπιμα όσο το δυνατόν συνηθισμένα: μπουκάλια, ποτήρια, κλπ. Ο ίδιος δικαιολογεί αυτές τις επιλογές με το σκεπτικό πως η προσοχή του δε θα αποσπώταν από ό,τι είναι καθαρή ζωγραφική. Ωστόσο ακόμη κι έτσι είναι φανερή η προτίμησή του για τα διαφανή αντικείμενα, που η μάζα και τα περιγράμματά τους διαχέονται σ’ ένα “πάντρεμα” (mariage des contours) ανάλογο με εκείνο που παρατηρείται στα αρχιτεκτονικά του έργα (3).

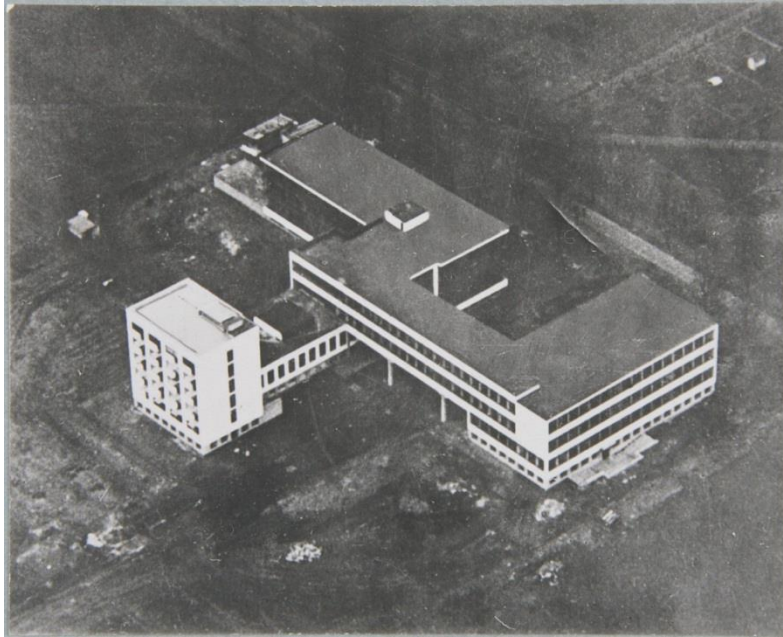
Χωρίς αμφιβολία η συνεχής ενασχόληση του Le Corbusier με ζωγραφικές τεχνικές επηρέασε τόσο τα σχέδια όσο και τη θεωρία του για την αρχιτεκτονική. Στο βιβλίο του [Το Μόντουλο/Δομοστοιχείο \(Le Modulor\)](#) (1948) εξηγεί πως η πρόσοψη του προτεινόμενου Διοικητικού Κέντρου στο Αλγέρι, [μέρος του υπερφιλόδοξου και επηρεαστικού πολεοδομικού σχεδίου](#) που δε θα πραγματοποιηθεί ποτέ, βασίστηκε σ' έναν αφηρημένο πίνακά του. Ο Le Corbusier κινήθηκε πάντα ανάμεσα στα δυο άκρα: ορθολογισμός από τη μια –όπως εκφράζεται στο [Ελβετικό Περίπτερο για το Πανεπιστήμιο του Παρισιού](#) (1931) - και μανιερισμός από την άλλη –στο [Μοναστήρι Sainte Marie de La Tourette](#) (1960) Β.Δ. της Λυών και στο Ρυθμιστικό Σχέδιο για τη [Chandigarh](#), Ινδία (1965).

Συχνά ο συνδυασμός αυτών των δυο τάσεων ξεσήκωσε έντονες κριτικές. Ο [Bruno Taut](#) (1880, σημερινή Ρωσία-1938, Τουρκία) έλεγε χαρακτηριστικά: “με κάθε σεβασμό στον Le Corbusier, η κύρια αδυναμία του βρίσκεται στο γεγονός πως δεν είναι μόνο αρχιτέκτονας μα και αφηρημένος ζωγράφος, και κατά συνέπεια συγχέει τα οικοδομικά προβλήματα με εκείνα της ζωγραφικής του στο studio” (4). Μια τέτοια αντιμετώπιση –κοινή εξάλλου στα περισσότερα αριστουργήματα των μεγάλων δασκάλων του Μοντέρνου κινήματος- αγνοεί το γεγονός πως το κτίριο είναι ένα μόνο μέρος του χώρου, και παράγει κτίρια αυτόνομα, ανεξάρτητα, απομονωμένα από το περιβάλλον τους, όπου θα έπρεπε να βρίσκουν τη θέση τους (5).

Υποσημειώσεις

1. Bruno Zevi, *Η μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 1986, σ. 298
2. Amédée Ozenfant, *Mémoires 1886-1962*, Paris 1968, p. 131
3. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass. 1967, p. 521
4. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London 1965, p. 283
5. “Το πρόβλημα της αρχιτεκτονικής επικοινωνίας είναι διπλό. Από τη μια πρέπει να αναλυθεί ο *πομπός*, δηλαδή η ένταση της επικοινωνίας των εσωτερικών χώρων, από την άλλη ο *δέκτης*, δηλαδή η ευαισθησία σε σχέση με τον πολεοδομικό ιστό. Είναι δυο εργαλεία επιλογής για να επαληθεύσουμε την απόσταση από τον κλασικισμό, που ενώ κρύβει κάθε πληροφορία, παράγει “αντικείμενα” τόσο αυτόνομα από το περιβάλλον, που θα μπορούσαν να μεταφερθούν από τον ένα τόπο στον άλλο, χωρίς να αλλοιωθούν”. Στο Bruno Zevi, *ibid*.

8.1. Από-σύνθεση



(πηγή φωτογραφίας: harvardartmuseums.org)

Στο βιβλίο του *Η μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής* (1986), ο Ιταλός αρχιτέκτονας και ιστορικός [Bruno Zevi](#) θεωρεί την από-σύνθεση, σαν “τη θεμελιώδη σταθερά της σύγχρονης γλώσσας” (1). Χαρακτηριστικό παράδειγμα [το κτιριακό συγκρότημα του Bauhaus στο Dessau](#) (1926-26): πρόκειται για μια διευθέτηση κύβων που ενώ διαφέρουν σε μέγεθος, υλικό και θέση, διεισδύουν ο ένας στον άλλον με τέτοιο τρόπο που τα όρια του καθενός δε μπορούν να διακριθούν με σαφήνεια. Μόνο μια αεροφωτογραφία (βλ. φωτογραφία παραπάνω) δείχνει πόσο συμμετέχει ο κάθε κύβος σε μια ενοποιημένη σύνθεση. “Καταργείται έτσι ο συμπαγής όγκος του κουτιού-κύβου, απελευθερώνεται η λειτουργική συνιστώσα της δομής, και εξαίρονται οι ειδικοί χαρακτήρες των διαφορετικών μηνυμάτων” (2). Ο Zevi αναφέρει πως “η μέθοδος που συνίσταται στην αποσύνθεση του όγκου σε μικρότερα λειτουργικά σώματα” (3), εφαρμόστηκε κυρίως σε σχολικά συγκροτήματα όπου για παράδειγμα, είναι εύκολο να διαφοροποιηθούν οι τάξεις από το γυμναστήριο και εξ’ ορισμού δεν κυριαρχεί μια κύρια όψη.

Στην Ελλάδα τα σχολεία που κατασκευάστηκαν επί κυβερνήσεως Ελ. Βενιζέλου (1928-32), όταν υπουργός Δημόσιας Εκπαίδευσης ήταν ο Γεώργιος Παπανδρέου (1930-32), εκφράζουν αυτή την τάση (4). Χαρακτηριστικά αναφέρονται [το Δημοτικό Σχολείο στην οδό Κωλέττη στα Εξάρχεια](#) (1932) του [Νικόλαου Μητσάκη](#) (1899-1941, Ελλάδα), [το Δημοτικό Σχολείο στα Πευκάκια](#) (1932) του [Δημήτρη Πικιώνη](#) (1887-1968, Ελλάδα) και [το Δημοτικό σχολείο στη Γούβα](#) (επί της λεωφ. Υμηττού) (1934) του [Κυριάκου \(Κούλη\) Παναγιωτάκου](#) (1902-1982, Ελλάδα).

Την ίδια εποχή ο [Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας](#) (1906-1994, Ελλάδα) ανέπτυξε ένα ολοένα και μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τα προβλήματα σύνθεσης των όγκων στη ζωγραφική του. Ο Έλληνας ζωγράφος είχε επηρεαστεί βαθιά από τα μαθήματα των Κυβιστών (5) και ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την “αρχιτεκτονική” του “χώρου”, αν και ξεκινώντας από διαφορετική αφετηρία: η Ύδρα, το νησί της καταγωγής του, επρόκειτο να παίξει τον πιο σημαντικό ρόλο στο έργο του, προμηθεύοντας τόσο τις αρχέτυπες φυσικές μορφές της διαμόρφωσής της όσο και [τα ακριβή γεωμετρικά περιγράμματα των σπιτιών της](#).

Υποσημειώσεις

1. Bruno Zevi, *Η μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 1986, σ. 48
2. Bruno Zevi, *ibid.*, σ. 49
3. *Ibid.*
4. Andreas Giacumacatos, Ezio Godoli, *L'architettura delle scuole e il razionalismo in Grecia*, Firenze 1985, pp. 6, 36, 46
5. Ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας βρισκόταν στο Παρίσι από το 1922 συνεχίζοντας τις σπουδές του στη ζωγραφική που είχε αρχίσει στην Αθήνα με τον [Κωνσταντίνο Παρθένη](#). Το 1927 έκανε εκεί την πρώτη του ατομική έκθεση που μάλιστα προλόγισε ο Maurice Raynal, ένας από τους σπουδαιότερους κριτικούς του Κυβισμού. Στο “Το έργο του Χατζηκυριάκου-Γκίκα”, *Ζυγός*, τεύχος 58, Σεπτέμβρης 1960, σ. 19

8.2. Collage/Assemblage

Οι Κυβιστές χρησιμοποίησαν τη μέθοδο του collage με απόλυτη ελευθερία εξαφανίζοντας τα τελευταία απομεινάρια ιλουζιονιστικού χώρου. Μπορεί τα κολλημένα χαρτιά (papiers collés) και τα άλλα υλικά που εισήγαγαν στους πίνακές τους να είναι απόλυτα επίπεδα, ωστόσο αυτό δεν παρεμπόδιζε, όπου ο καλλιτέχνης έκρινε απαραίτητο, να εκφράζονται άμεσες χωρικές σχέσεις είτε με αλληλοεπικαλύψεις, ή με γραμμές τραβηγμένες πάνω ή κάτω απ' αυτά.

Οι πραγματικές λεπτομέρειες του πίνακα αποτελούσαν πια ένα ερέθισμα που έφερνε μαζί του εικόνες της μνήμης. Μ' αυτόν τον τρόπο η επιθυμητή, φυσική (physical) αναπαράσταση, γεννιόταν στο μυαλό του θεατή που συμπλήρωνε ο ίδιος το αντικείμενο, συνδυάζοντας το ερέθισμα με το σχήμα των μορφών (1), (2).

Στην Ιταλία πρώτοι οι Φουτουριστές χαιρέτησαν την απεριόριστη ελευθερία συνδυασμού των πιο ετερόκλητων υλικών για τη δημιουργία έργων που δε θα 'χαν τίποτα κοινό με το παρελθόν. *“Καταστρέψτε την καθαρά φιλολογική και παραδοσιακή ευγένεια του μπρούτζου και του μαρμάρου. Αντισταθείτε στην ιδέα πως ένα μόνο υλικό θα 'πρεπε να χρησιμοποιηθεί αποκλειστικά στο σύνολο της κατασκευής. Αποδείξτε πως ακόμα και είκοσι διαφορετικά υλικά μπορούν να “παντρευτούν” σ' ένα έργο, διευρύνοντας έτσι τον ορίζοντα της πλαστικής του αίσθησης. Απαριθμούμε μερικά: γυαλί, ξύλο, σίδηρο, τσιμέντο, δέρμα, ύφασμα, φώτα, κλπ”*. Απόσπασμα από το Τεχνικό Μανιφέστο της Φουτουριστικής Γλυπτικής (Technical Manifesto of Futurist Sculpture) που δημοσιεύτηκε το 1912.

Στην αρχιτεκτονική, ο [Frank Lloyd Wright](#) (1867-1959, U.S.A.) και ο Le Corbusier χρησιμοποίησαν συχνά διαφορετικά και αντίθετα υλικά. Ο πρώτος στο [Taliesin West στην Αριζόνα](#) (1937) υλικά όπως πέτρες της ερήμου, πέτρες σε τσιμέντο στους τοίχους (rubble concrete), ξύλο στα “ψαλίδια” (trusses) της στέγης και μουςαμά στις τέντες, δημιουργώντας μια ιδιαίτερη ποιότητα περιβάλλοντος.

Ο δεύτερος, στην [Παναγία της Κορυφής \(Notre-Dame du Haut\)](#) στη Ronchamp, Α. Γαλλία (1954), για τα γλυπτικά του πειράματα χρησιμοποίησε υλικά που δεν ήταν πέτρα ή μάρμαρο αλλά μεταλλικά φύλλα, γυαλί και σύρμα. Αυτά τα τελευταία ενώ δεν είχαν ανακαλυφθεί τον 20^ο αι. έτειναν να τον χαρακτηρίζουν καθώς ολοένα και μεγαλύτερος αριθμός αρχιτεκτόνων τα επέλεξαν σαν αντιπροσωπευτικά της νέας μηχανιστικής εποχής.

Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα assemblage ήταν και [το Θέατρο Mumpers στην Οκλαχόμα](#) (1970-κατεδαφίστηκε το 2015), έργο του [John M. Johansen](#) (1916-2012, U.S.A.): “βαθμός μηδέν της αρχιτεκτονικής, συναρμολόγηση παλιοσιδερικών, αρχιτεκτονική δράση κομματιών και κυκλωμάτων” (3).

Υποσημειώσεις

1. Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 159
2. Σχετικά βλέπε και παρακάτω 8.12. Η πολυσημία του νέου ζωγραφικού και αρχιτεκτονικού χώρου
3. Bruno Zevi, *Η μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 1986, σ. 342, φωτ. 197, 198

8.3. Η καθαίρεση του Αναγεννησιακού συστήματος προοπτικής

“Όσο λιγότερο τείνουμε να συμπεριφερόμαστε σαν μονόφθαλμα όντα, ικανοποιημένα μ’ ένα μόνο σημείο όρασης, τόσο περισσότερο θα συνηθίζουμε ν’ αλλάζουμε σημεία όρασης, έτσι ώστε να συλλάβουμε την υλική ατομικότητα των πραγμάτων από όλες τις δυνατές γωνίες”.

August Schmarsow (1853-1936, Γερμανία), ιστορικός τέχνης. Στο Sigfried Giedion, *The eternal Present. A Contribution on Constancy and Change*, vol. 2, New York 1957, p. 504

Στο έργο του Boccioni [Ανάπτυγμα ενός μπουκαλιού στον χώρο](#) (1912) το θέμα είναι ακριβώς αυτή η παρατήρηση ενός αντικειμένου -του μπουκαλιού- ενώ περιστρέφεται γύρω από τον άξονά του από διαφορετικά ύψη. Το μπουκάλι αναλύεται σε μια σειρά από σαρωτικά κοίλα και κυρτά σχήματα που διεισδύουν σε εκείνα ενός ποτηριού που βρίσκεται δίπλα του. Σε αντίθεση με τις ισοπεδωτικές κυβιστικές τάσεις, υπάρχει στο σχέδιο μια εξαιρετικά δυναμική πλαστική αίσθηση του περιστρεφόμενου σώματος. Για να γίνουν σαφή τα διαφορετικά σημεία όρασης ο Boccioni δεν διστάζει να πολλαπλασιάσει την επιφάνεια του τραπέζιου, κάτι που δεν συναντιέται σε κανένα Κυβιστικό έργο. Μ’ έναν τρόπο υπερβολικά προφανή, σχεδόν χοντροειδή, στον πίνακα δοξάζεται όχι πια το θέμα αλλά η ιδέα της οπτικής εναλλαγής: τρία κύρια πάνω μέρη τραπέζιου που τα σύνορά τους τέμνονται και επικαλύπτονται στις γωνίες, ορίζονται σχεδόν παράλληλα το ένα με το άλλο. Κατά τον R. Banham τέτοια εφέ στην αρχιτεκτονική, αντιστοιχούν στην εμπειρία του χώρου των [Σπιτιών στο Λιβιάδι \(Prairie Houses\)](#) του [Frank Lloyd Wright](#) (1867-1959, U.S.A.) (1).

Στο κτιριακό συγκρότημα του Bauhaus είναι αδύνατο να κατανοήσει κάποιος το σύμπλεγμα των όγκων αν δεν το παρατηρήσει πρώτα από ένα σημείο όρασης και μετά από ένα άλλο: η προοπτική, με τον συντονισμό και την αναγωγή όλων των διαφορετικών στοιχείων σε ένα μοναδικό σημείο όρασης, έχει κατακερματιστεί.

Στη [Βίλα Savoye](#) (1931), η αρχή της πιλοτής (pilotis) που ελευθερώνει το ισόγειο, προσφέρει στον θεατή μian άμεση αντίληψη του συνολικού όγκου από οποιοδήποτε σημείο όρασης, και ακόμη του επιτρέπει, με την πιο κυριολεκτική σημασία, να εισχωρήσει στο κτίριο από κάτω (βλ. φωτογραφία παρακάτω). Ο Le Corbusier ανασκευάζει –στο 5^ο από τα σημεία του, σύνδεσης μεταξύ σύγχρονης αρχιτεκτονικής και σύγχρονης κατασκευής (2)- και την ιδέα της στέγης.



Φωτογραφία του Oliver Martin Gambier ([dezeen.com](https://www.dezeen.com))

Ήδη το De Stijl είχε αντικαταστήσει την κεκλιμένη στέγη με επίπεδο δώμα, κι αυτό, για να μη διαταραχτεί η γεωμετρία του παραλληλεπιπέδου (3). Στη Βίλα Savoye η στέγη-ταράτσα (roof-terrace) γίνεται η αναγνώριση της χωρικής επέκτασης του σπιτιού: σύμφωνα με τη νέα οπτική αντίληψη θα μπορούσε να ιδωθεί όχι μόνο από κάτω αλλά και από πάνω. Κανένα στοιχείο του σπιτιού δεν απομονώνεται από τα άλλα με τον ίδιο τρόπο που στη ζωή μας τίποτα δεν παραμένει μια απομονωμένη εμπειρία, όλα συνδέονται μεταξύ τους σε ένα πολύπλευρο σύστημα σχέσεων και αλληλοεξαρτήσεων: μέσα, έξω, πάνω, κάτω (4). Κανένα στοιχείο του σπιτιού δεν αποκτά μεγαλύτερη σημασία από τα άλλα, το σύνολο και όχι τα αποσπασματικά του κομμάτια έχουν αξία, κι αυτό ο Le Corbusier το τονίζει εξαφανίζοντας κάθε διάκριση ανάμεσα σε κύρια, πλάγιες και πίσω όψεις.

Ένας άλλος αρχιτέκτονας που χρησιμοποιούσε συχνά την τραχιά δομή του ακατέργαστου τοίχου στο εσωτερικό του σπιτιού, φέρνοντάς τον ατόφιο από τον εξωτερικό χώρο, ήταν ο F. L. Wright. Στην προσπάθειά του να βρει σχέσεις ανάμεσα σε ξεχωριστά στοιχεία –τοιχούς, οροφές, παράθυρα και πόρτες- καθορίζει διαφορετικά ύψη ακόμα και μέσα στον ίδιο χώρο, και δίνει στο εξωτερικό του σπιτιού μια έκφραση συνώνυμη με την κάτοψή του. Το χώμα, η γη, εισβάλλει στον εσωτερικό χώρο που έτσι ενοποιείται και δεν περιορίζεται (5).

Υποσημειώσεις

1. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960, p. 111
2. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass. 1967, p. 525

3. “Το σπίτι θα υψωνόταν ανεμπόδιστα από το έδαφος και η στέγη θα ήταν μια ταράτσα, ένας υπαίθριος όροφος αν μπορούμε να το πούμε έτσι”, [Theo van Doesburg](#) (1883, Ολλανδία-1931, Ελβετία), καλλιτέχνης και ιδρυτής του De Stijl. Στο Jürgen Joedicke, *A History of Modern Architecture*, New York 1959, p. 102
4. Sigfried Giedion, *ibid.*, p. 599
5. Είναι αλήθεια ωστόσο πως ο F. L. Wright οδηγήθηκε σ’ ένα τέτοιο αποτέλεσμα με από ένα πολύ διαφορετικό σκεπτικό από εκείνο των Gropius και Le Corbusier. Η εισαγωγή του εξωτερικού χώρου στο εσωτερικό των σπιτιών του –κυρίως με τη μορφή εξαιρετικά “γήινων”, τραχιών τοίχων- οφείλεται στην επιθυμία του να τονιστεί η στενή σχέση του σπιτιού με το άμεσο, γήινο φυσικό περιβάλλον του. “Για τον Wright το σπίτι ήταν ένα καταφύγιο, όμοιο με μια σπηλιά όπου το ανθρώπινο ζώο μπορεί να αναπαυθεί προστατευμένο από τη βροχή, τον άνεμο και το φως”. Ο [Louis Sullivan](#) (1856-1924, U.S.A.), αρχιτέκτονας και πατέρας των ουρανοξυστών, στο Sigfried Giedion, *ibid.*, p. 417. Σε μεταγενέστερα πάντως έργα του Wright η εισχώρηση του εξωτερικού στον εσωτερικό χώρο γίνεται με πιο εκλεπτυσμένο τρόπο. Για παράδειγμα, στο [Μουσείο Solomon R. Guggenheim στη Νέα Υόρκη](#) (1959) μια γυάλινη λουρίδα ξετυλίγεται ελικοειδώς έτσι που ο εσωτερικός χώρος αλλάζει κάθε ώρα, κάθε εποχή, ακολουθώντας την αλλαγή του φωτός.

8.4. Η νέα αντιμετώπιση εσωτερικού και εξωτερικού “χώρου”



(πηγή φωτογραφίας: bauhaus-dessau.de)

Οι Κυβιστές, επεμβαίνοντας ριζικά στον “χώρο” των αντικειμένων, έπληξαν ανεπανόρθωτα τα μεταξύ τους άλλοτε αυστηρά καθορισμένα όρια. Αντιμετωπίζοντας τα αντικείμενα σαν διαφανή –με αποκορύφωμα τον *κρυστάλλινο* Κυβισμό του J. Gris και των Πουριστών- (1), πραγματοποιώντας συνεχείς *υπερεπιθέσεις* (*superimpositions*) και διαδοχικές παραβιάσεις-καταστροφές, οδηγήθηκαν στη διάρθρωση ενός νέου, ενιαίου και ομογενούς χώρου. Η νέα αντίληψη είναι κοινή και για τους Φουτουριστές: “[...] απαιτούμε την απόλυτη και ολοκληρωτική κατάργηση των προκαθορισμένων γραμμών και των κλειστών περιγραμμάτων [...] Εισάγουμε το περιβάλλον μέσα στα αναπτύγματα των μορφών” (2).

Στην αρχιτεκτονική, “το δωμάτιο, ιδωμένο από ένα μόνο σημείο όρασης και χωρισμένο από τον εξωτερικό χώρο με τοίχους, αντικαθίσταται από ένα σύμπλεγμα μαζών που διεισδύουν η μια στην άλλη. Τα όριά του δεν καθορίζονται πια από τέσσερις τοίχους αλλά από την σχέση σταθερών και μεταβλητών στοιχείων [...] με τα δομικά χαρακτηριστικά των κύβων και παραλληλεπιπέδων που αλληλοτέμνονται” (3).

Στο συγκρότημα του Bauhaus στο Dessau του W. Gropius η χρήση ενός τεράστιου υαλοπετάσματος στο εργαστηριακό περίπτερο καταστρέφει τη διάκριση ανάμεσα στο μέσα και το έξω: και τα δυο παρουσιάζονται ταυτόχρονα. Τον ίδιο σκοπό, δηλαδή το σπάσιμο της φαινομενικής εξωτερικής συνέχειας, εξυπηρετούν οι γυάλινες γωνίες. Δεν υπάρχει πια αίσθηση μάζας ή βαρύτητας: πίσω από το μεγάλο υαλοπέτασμα μπορεί κάποιος να δει τις κολόνες που αποτελούν τη ραχοκοκαλιά του κτιρίου (βλ. φωτογραφία παραπάνω). Σ’ ένα άλλο επίσης κτίσμα του Gropius, [το πρότυπο εργοστάσιο για την Έκθεση του Γερμανικού Συνδέσμου Τεχνιτών στην Κολωνία](#) (1914), μια σπειροειδής σκάλα εγγράφεται σε μισό γυάλινο κύλινδρο.

Στη Βίλα Savoye του Le Corbusier η *αλληλοδιείσδυση (interpenetration)* εσωτερικού και εξωτερικού χώρου πραγματοποιείται όχι μόνο μέσω της διαφάνειας αλλά και λειτουργικά, με την εισχώρηση του εξωτερικού χώρου στον κύβο του κτιρίου (στον πρώτο και δεύτερο όροφο), και με τη χρήση γυάλινων τοίχων-πετασμάτων που αλλάζουν θέση ανάλογα με τις απαιτήσεις. Αυτή είναι η διάσημη *ανοιχτή κάτοψη (open plan)* του Le Corbusier που εισάγει το *πάντρεμα των περιγραμμάτων (marriage des contours)* με [τον αρχιτεκτονικό περίπατο \(architectural promenade\)](#) κατά μήκος της ράμπας που διασχίζει το κτίριο.

Υποσημειώσεις

1. Σχετικά βλέπε παρακάτω στο 8.11. *Διαφάνεια (Transparency)*
2. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960, p. 121
3. Jürgen Joedicke, *A History of Modern Architecture*, New York 1959, pp. 99, 100

8.5. Η ευθεία και η γεωμετρία της

Το ενδιαφέρον που εκδήλωσαν οι Picasso και Braque -στην πρώτη φάση του Κυβισμού κυρίως- και η Ομάδα του Puteaux για την ευθεία και τη γεωμετρία της επρόκειτο να καταλήξει στη διατύπωση μιας πιο συγκεκριμένης θεωρίας από το De Stijl. Σύμφωνα μ' αυτή η αρμονία μπορεί να επιτευχθεί μόνο με μια ισορροπία αντιθέσεων. Η ορθή γωνία σαν σημείο τομής δυο γραμμών προσφέρει το απλούστερο παράδειγμα αντίθεσης. Ο Mondrian χρησιμοποιούσε στη ζωγραφική του ένα μοντέλο με γραμμές που τέμνονταν σε ορθή γωνία στο οποίο μερικοί "χώροι" τονίζονταν με χρώμα.

Στην αρχιτεκτονική η [Κατοικία Schröder](#) στην Ουτρέχτη (1924) του [Gerrit Rietveld](#) (1888-1964, Ολλανδία) αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της χρήσης αντιθέσεων. Οριζόντιες και κάθετες επιφάνειες σε διαφορετικά βάθη, πλήρη και κενά, χρώμα και λευκότητα, αντιπαρατίθενται με σκοπό την επίτευξη μιας δυναμικής ισορροπίας μαζών και επιπέδων.

Γενικά, παρά το γεγονός πως το σπλισμένο σκυρόδεμα είναι ένα υλικό που προσφέρει πολλές δυνατότητες για καμπύλες και κοίλες διαμορφώσεις –που φαίνονται να ενθουσιάζουν τους Φουτουριστές- (1), οι αρχιτέκτονες του Μοντέρνου Κινήματος απέφυγαν emphaticά θόλους και καμπύλες σε τομές, αν και συχνά χρησιμοποίησαν καμπύλες σε κατόψεις, αποδεχόμενοι κατά κάποιο τρόπο την κληρονομιά του A. Perret για μια αρχιτεκτονική στο δομικό πλαίσιο της δοκού επί στύλων.

Από τη μεριά τους οι Πουριστές εισήγαγαν την ιδέα του απλού γεωμετρικού σχεδιασμού για φτηνά, μαζικής παραγωγής αντικείμενα.

Υποσημειώσεις

1. "Οι πλάγιες και ελλειψοειδείς γραμμές είναι δυναμικές από τη φύση τους και η συγκινησιακή τους δύναμη είναι χίλιες φορές μεγαλύτερη από εκείνη των οριζόντιων και των κατακόρυφων". Αρχικά από το *Messaggio* του A. Sant' Elia για τα προβλήματα της Σύγχρονης αρχιτεκτονικής στον κατάλογο της έκθεσης της ομάδας Νέες Τάσεις (Nuove Tendenze) τον Μάιο του 1914. Στο Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960, p. 134

8.6. Η λατρεία της προόδου

Από τους Κυβιστές ήταν ο F. Léger που ενδιαφερόταν πιο πολύ για τον επικό χαρακτήρα της νέας ζωγραφικής θέλοντας να ενσωματώσει στους πίνακές του –που άλλωστε ξεχώριζαν από τους υπόλοιπους κυβιστικούς με τις μεγάλες διαστάσεις τους- τη σύγχρονη πόλη με το καινούργιο τοπίο της, τα πλοία, τα τραίνα και τα αεροπλάνα της (1).

Οι Ozenfant και Le Corbusier γράφουν στο πουριστικό μανιφέστο τους *Μετά τον Κυβισμό (Après le Cubisme)*: “Έχουμε σήμερα τους σιδηροδρομικούς σταθμούς μας, έχουμε κι εμείς τον Παρθενώνα μας. Η εποχή μας είναι καλύτερα εξοπλισμένη από εκείνη του Περικλή για να πραγματοποιήσει το ιδανικό της τελειότητας” (2).

Στα μανιφέστα των Φουτουριστών αυτός ο ενθουσιασμός εκφράζεται πολύ πιο λυρικά: “Πρέπει να εφεύρουμε και να ξαναχτίσουμε ex novo τη Μοντέρνα Πόλη μας σαν ένα τεράστιο και θορυβώδες λιμάνι, δραστήριο, κινητικό και δυναμικό, και το μοντέρνο κτίριο σα μια τεράστια μηχανή. Οι ανελκυστήρες δεν πρέπει πια να κρύβονται σα μοναχικά σκουλήκια στα κλιμακοστάσια, αλλά οι σκάλες –άχρηστες πια- πρέπει να καταργηθούν, και οι ανελκυστήρες να κατακλύσουν τις προσόψεις σαν φίδια από γυαλί και σίδηρο [...] Ο δρόμος δε θα βρίσκεται πια στο επίπεδο της εξώπορτας σα χαλάκι της εισόδου, αλλά θα βυθιστεί σε ύψος πολλών ορόφων βαθιά μέσα στη γη, συγκεντρώνοντας ψηλά την κίνηση της Μητρόπολης που θα διοχετεύεται σε μεταλλικούς διαδρόμους και ταχύρρυθμες αλυσίδες μεταφοράς”.

Είναι φυσικό μια τέτοια λατρεία για το πνεύμα της προόδου να συνοδεύεται από έντονη απόρριψη του παρελθόντος. Ο Léger εκφραζόταν ειρωνικά για την τέχνη και το τοπίο του παρελθόντος αλλά και για όσους δεν εννοούσαν να συμμορφωθούν με τις επιταγές των νέων καιρών (3). Οι Πουριστές εκτιμούσαν πως “ο Κυβισμός πραγματοποίησε ήδη σε κάποιο βαθμό το πουριστικό του σχέδιο να καθαρίσει την πλαστική γλώσσα από τους παρασιτικούς όρους” (4). Οι Φουτουριστές ήταν ενάντιοι στην αντιγραφή αλλά και διατήρηση των αρχαίων μνημείων (5). Ο Sant’ Elia γράφει στο *Messaggio*: “Μια τέτοια αρχιτεκτονική (εννοεί τη Μοντέρνα) δεν υπόκειται φυσικά σε κανένα νόμο ιστορικής συνέχειας. Θα πρέπει να είναι τόσο καινούργια όσο καινούργια είναι η κατάσταση του μυαλού μας και οι ιστορικές συγκυρίες της εποχής μας” (6).

Υποσημειώσεις

1. Οι υπόλοιποι Κυβιστές δε συμμερίζονταν τον ενθουσιασμό του Léger για το πνεύμα της καινούργιας εποχής. Μένοντας σε στενά ζωγραφικά πλαίσια ο Picasso είχε πει: “Διαφορετικά κίνητρα αναπόφευκτα απαιτούν διαφορετικές μεθόδους έκφρασης. Αυτό δε σημαίνει εξέλιξη ούτε πρόοδο αλλά μια προσαρμογή στην ιδέα που

- κάποιος θέλει να εκφράσει και τα μέσα για να εκφράσει αυτή την ιδέα". Στο Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 167
2. Amédée Ozenfant, *Mémoires 1886-1962*, Paris 1968, p. 105
 3. Edward F. Fry, *ibid.*, pp. 121, 136
 4. Amédée Ozenfant, *ibid.*, p. 97
 5. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960, pp. 128-129
 6. Reyner Banham, *ibid.*

6.7. Η νέα αισθητική

Οι κριτικοί αλλά και το κοινό αντιμετώπισαν με δέος την αισθητική των Κυβιστών. Ο ποιητής, κριτικός τέχνης και υποστηρικτής των Κυβιστών [André Salmon](#) έγραφε στην *Ανέκδοτη Ιστορία του Κυβισμού (Anecdotal History of Cubism)* (1912) σε μια προσπάθεια να συμβιβάσει τα άκρα: “Ενώ το ανθρώπινο προσωπείο μας φαίνεται τόσο απάνθρωπο και μας προκαλεί τρόμο, είμαστε περισσότερο διατεθειμένοι να υποτάξουμε την ευαισθησία μας στις πιο φανερές –και πρωτόφαντες– ομορφιές της απεικόνισης ενός κομματιού ψωμιού, ενός φλιτζανιού, ενός βιολιού, που ζωγραφίζονται όπως ποτέ πριν” (1).

Οι Κυβιστές κήρυξαν τον πόλεμο στην αποδεκτή αισθητική, και το περιβάλλον των διανοούμενων που ήδη από τον 19^ο αι. αμφισβητούσε την αισθητική κριτική, επέτρεψε στους πρωτοπόρους αρχιτέκτονες να πειραματιστούν με νέες μορφές, υλικά, δομικά συστήματα και οικοδομικές τεχνικές, με σχετική ελευθερία.

Ο Gropius ανέφερε [τα σιλό](#), τα βαγόνια που μετέφεραν κάρβουνο στους σιδηροδρόμους και τις πιο σύγχρονες εγκαταστάσεις βιομηχανιών στον Καναδά και τις Η.Π.Α. “σαν τις μεγάλες και εντυπωσιακές μορφές που εκφράζουν το ξεκάθαρο και ανεξάρτητο όραμα των σχεδιαστών τους, χωρίς να υποφέρουν από αισθηματικό σεβασμό ή τύψεις για την παράδοση, που και τα δυο τους μαστίζουν τη σύγχρονη ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική” (2).

Η αισθητική της μηχανής θα εισέβαλε στην κατοικία και μαζί της, το σχεδόν πουριτανικό μίσος για οτιδήποτε ήταν λεπτό και χαριτωμένο. Μια μορφή αντι-αισθητικής θα γινόταν η βασική προαπαίτηση του συντακτικού της αρχιτεκτονικής πρωτοπορίας.

Υποσημειώσεις

1. Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 84
2. Leonardo Benevolo, *History of Modern Architecture*, Cambridge, Mass. 1971, vol. 2, p. 389

6.8. Η απαίτηση για αλήθεια

“Η τέχνη είναι ένα ψέμα που μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε την αλήθεια”

[Pablo Picasso](#)

“Για μας, η ειλικρίνεια στην έκφραση της δομής ενός κτιρίου μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί ηθική υποχρέωση”

[Marcel Breuer](#) (1902, Ουγγαρία-1981, U.S.A.)

Ειλικρίνεια και αλήθεια ωστόσο δεν είναι ακριβώς συνώνυμα. Η [Λάμπα της αλήθειας \(Lamp of Truth\)](#) του J. Ruskin (1) δεν αναφέρει καν τη λέξη ειλικρίνεια, κι αυτό γιατί η έννοια της αλήθειας στην αρχιτεκτονική υπονοεί συνήθως μια αντικειμενική σχέση ανάμεσα στο τι είναι μια δομή και στο τι φαίνεται να είναι, ενώ η ειλικρίνεια είναι υποκειμενική: υπονοεί μια σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο έργο του. Με λίγα λόγια, η αλήθεια είναι ό,τι οφείλουμε στους άλλους ενώ η ειλικρίνεια ό,τι οφείλουμε στον εαυτό μας.

Ο γλωσσολόγος και ακαδημαϊκός της λογοτεχνίας [Henri Peyre](#) χαρακτηρίζει τη διάθεση για ειλικρίνεια σαν την κυρίαρχη *idée-force* της σύγχρονης εποχής (2). Για πρώτη φορά αντιμετωπίζεται σαν ύψιστη αρετή του έργου τέχνης από τον φιλόσοφο [Jean-Jacques Rousseau](#) (1712, Ελβετία-1778, Γαλλία) στις [Εξομολογήσεις \(Confessions\)](#) και τείνει να αντικαταστήσει το ιδεώδες της ομορφιάς (2). Η αναζήτηση της αλήθειας των αντικειμένων που αναπαριστούν και όχι η εξωτερική και παροδική όψη αυτής της αλήθειας που προέρχεται από τις αισθήσεις, “αυτές τις ανεξάντλητες πηγές λαθών” (3), σύμφωνα με τον Γάλλο τεχνοκριτικό και ένθερμο προπαγανδιστή του Κυβισμού [Maurice Raynal](#), γίνεται η κύρια ενασχόληση των νέων καλλιτεχνών.

Ο Γάλλος τεχνοκριτικός και ποιητής [Olivier Hourcade](#) στο άρθρο του *Η Τάση της Σύγχρονης Ζωγραφικής (The Tendency of Contemporary Painting)* (1912) συνεπικουρούμενος από τον Καντ περιγράφει κάπως απλοϊκά το πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο καλλιτέχνης: “[...] ο ζωγράφος όταν έχει να ζωγραφίσει ένα στρογγυλό φλιτζάνι ξέρει καλά πως το άνοιγμά του είναι κύκλος. Όταν λοιπόν ζωγραφίζει μια έλλειψη δεν είναι ειλικρινής, συμβιβάζεται με τα ψέματα της προοπτικής” (4).

Στο όνομα αυτής της ειλικρίνειας οι αρχιτέκτονες αφέθηκαν σ’ έναν παράλογο ναρκισσισμό: αδυνατούσαν να καθορίσουν τη θέση του “εγώ” τους σε σχέση με το περιβάλλον. Όσο πιο πολύ επιζητούσαν να κάνουν ειλικρινή τα κτίριά τους τόσο λιγότερο αυτά εναρμονίζονταν με εκείνο. Η φιλόσοφος και ακτιβίστρια [Simone de Beauvoir](#) (1908-1986, Γαλλία) σωστά παρατηρεί πως συχνά η ειλικρίνεια κρύβει μια προκλητική διάθεση. Πράγματι, η μπρουταλιστική τάση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής περιέχει αρκετά στοιχεία επιδειξιμανίας και ακρότητας που συνδυάστηκαν για την παραγωγή αντι-τέχνης (anti-art) και τη θεραπεία με σοκ (shock therapy) κάθε καλλιτεχνικής αξίας που θεωρούνταν ανειλικρινής.

Αυτή η τάση ευθύνεται σε πολλές περιπτώσεις για το “ξεγύμνωμα” κυριολεκτικά του κτιρίου: δεν παρουσιάζεται στον θεατή μόνο ό,τι δεν είναι ανάγκη να μένει κρυμμένο αλλά καταβάλλονται ιδιαίτερα μελετημένες προσπάθειες ώστε να εκτεθούν –με εξαιρετικά περίπλοκες και κατά συνέπεια καθόλου μπρουταλιστικές τεχνικές- τα “σπλάγγνα” του κτιρίου σε κοινή θέα (5), όπως συμβαίνει με [τους αεραγωγούς](#) του [Centre Pompidou \(1977, Παρίσι\)](#) των [Renzo Piano](#) (1937, Ιταλία) & [Richard Rogers](#) (1933, Ιταλία).

Υποσημειώσεις

1. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London 1965, p. 248
2. Οι Ρομαντικοί είχαν ήδη προετοιμάσει το έδαφος εκτιμώντας πως κάτι που ήταν άσχημο ή ασήμαντο στη ζωή μπορούσε να είναι “όμορφο” στην τέχνη
3. Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 96
4. Edward F. Fry, *ibid.*, p. 74
5. Peter Collins, *ibid.*, p. 252

6.9. Ο αντι-ακαδημαϊσμός

Η ρήξη με το παρελθόν είχε σαν συνέπεια η νέα τέχνη να αμφισβητήσει τον ακαδημαϊσμό σε οποιαδήποτε μορφή του: σχολές, ιδρύματα, μουσεία. Οι Κυβιστές έβλεπαν τα έργα τους να απορρίπτονται από όλα τα επίσημα Σαλόνια, κάτι που βέβαια είχε συμβεί ξανά στο παρελθόν. Οι ίδιοι αντιπαράτασαν στην τέχνη των μουσείων την προτίμησή τους για τα έως τότε στην αφάνεια έργα των “πρωτόγονων” λαών: μια μη-θεσμοθετημένη μορφή τέχνης. Η ιδέα που είχε εξαιρετική διάδοση ήταν πως ο ακαδημαϊσμός, κατά κάποιον τρόπο, αποτελούσε έκφραση ανειλικρίνειας, συνεπώς κάποιος μπορούσε να παραμείνει –με κάθε θυσία- μόνον όσο βρισκόταν έξω από την επιρροή της ακαδημαϊκής εκπαίδευσης. Από τους σύγχρονους αρχιτέκτονες, δυο από τους πιο σημαντικούς, ο F. L. Wright (1) και ο Le Corbusier, ήταν αυτοδίδακτοι.

Η τάση για ειλικρίνεια συντέλεσε στην αποφυγή οποιουδήποτε “στυλ”. Κατά τον J. J. Rousseau “έπρεπε να αποφευχθεί η διαβρωτική επιρροή των “στυλ” που έτεινε να κάνει τα πάντα μονότονα και τεχνητά” (2). Ο W. Gropius, που λέγοντας στυλ εννοούσε ιστορικό στυλ, παραδεχόταν πως ένα Bauhaus στυλ θα σήμαινε ομολογία αποτυχίας και επιστροφής στο τέλμα ενάντια στο οποίο είχε αγωνιστεί το εκπαιδευτικό του σύστημα (3). Ήταν προτιμότερο ο αρχιτέκτονας να δημιουργεί αντλώντας από την άμεση εμπειρία του παρά να εφαρμόζει ένα σύστημα κανόνων βασισμένων σ’ ένα κοινό κεφάλαιο γνώσης, ή όπως το θέτει ο R. Banham: “ένα σπίτι θα έπρεπε να σχεδιάζεται σαν τα σπίτια να ‘χαν μόλις ανακαλυφθεί” (4).

Υποσημειώσεις

1. Ο Norris Kelly Smith υποστηρίζει στο βιβλίο του *Frank Lloyd Wright: A Study in Architectural Content*, 1966, πως ο F. L. Wright εισάγει για πρώτη φορά τη βιβλική σκέψη στο αρχιτεκτονικό πεδίο όπου εδώ και 2.000 χρόνια κυριαρχούσαν οι ελληνορωμαϊκές αντιλήψεις. Στο Bruno Zevi, *Η μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 1986, σ. 70
2. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London 1965, p. 250
3. Peter Collins, *ibid.*, pp. 250, 251
4. Peter Collins, *ibid.*

8. 10. Καθαρότητα

Τα έργα των Πουριστών, του Κ. Malevitch και του de Stijl εκφράζουν τη διάθεση για καθαρές και αμεταμφίεστες σχέσεις μεταξύ επιφανειών και χρωμάτων που διαμορφώνονται ενάντια στο ακαδημαϊκό *trompe l'oeil*. Γι' αυτούς το πρόβλημα του καλλιτέχνη είναι να φέρει τάξη στο μαθηματικό χάος βρίσκοντας τον λανθάνοντα ρυθμό του.

Στην αρχιτεκτονική η καθαρότητα συνδυάζεται με την επίτευξη της μεγαλύτερης οικονομίας και την προφανή οικονομία δυνάμεων. Η τάση για λιτές αδιακόσμητες επιφάνειες που ενυπήρχε στον *Berlage* οδηγείται εδώ στις έσχατες συνέπειές της: οι επιφάνειες των εσωτερικών αφήνονται αδιαμόρφωτες, λευκές, σχεδόν κενές, με εξαίρεση έναν ή δυο αφηρημένους πίνακες στους τοίχους, και η αρχιτεκτονική στο σύνολό της αποκτά την αντισηψία μιας αίθουσας χειρουργείου. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε πως ο [Frederick Etchells](#) στην εισαγωγή της αγγλικής μετάφρασής του του βιβλίου του Le Corbusier [Προς μια Νέα Αρχιτεκτονική \(Towards a New Architecture\)](#) παρουσιάζει μια αίθουσα χειρουργείου με την παρακάτω λεζάντα: “χάρη στην απόλυτη λειτουργικότητά της η αίθουσα του μοντέρνου νοσοκομείου –όμοια με το μηχανοστάσιο ενός υπερωκεανείου- είναι ένα από τα τελειότερα δωμάτια του κόσμου (1).

Κάτω από την συνεχή πίεση για την κατάκτηση της καθαρής μορφής και την κατάργηση οποιασδήποτε “διακοσμητικής λεπτομέρειας” η σύγχρονη αρχιτεκτονική δημιούργησε συχνά σύνολα που η γυμνότητά τους –αποτέλεσμα της ειλικρινούς έκφρασης δομής και υλικών- ήταν απωθητική. Τα έργα του εμβληματικού αυτοδίδακτου [Tadao Ando](#) (1941, Ιαπωνία) και [Kazuo Shinohara](#) (1925-2006, Ιαπωνία) αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα: σ' αυτά τα πάντα περιορίζονται σ' ένα μόλις και μετά μόλις ανεκτό *minimum*. Δεν πρόκειται πια για κτίρια αλλά για “béton υπαινιγμούς, χτισμένα μανιφέστα, κρύα, αφιλόξενα, βάρβαρα” (2).

Υποσημειώσεις

1. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London 1965, p. 278
2. Manfred Speidel, “Tadao-Ein neuer Purismus”, *Baumeister*, November 1984, p.34

8.11. Διαφάνεια

“Αλλά πως αντιλαμβάνεται κάποιος ένα αντικείμενο χωρίς χρώμα? Σαν απόλυτα διαφανές”
Maurice Raynal από Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 130

Η διαφάνεια χαρακτηρίζει τα περισσότερα Κυβιστικά έργα, με την έννοια πως αποτελεί κύρια προϋπόθεση για την καλύτερη κατανόηση των σχέσεων μεταξύ των συστατικών στοιχείων του θέματος. Οι Κυβιστές δεν απαρνιούνται το αντικείμενο. Απαλλάσσονται από το χρώμα “που ενοχλούσε τον χώρο στους πίνακές τους” (1) για να το φωτίσουν με την εξυπνάδα και το αίσθημά τους, συνδυάζοντας οπτικές και απτικές εντυπώσεις. Ένα έργο του Picasso εκθέτει ταυτόχρονα τη δομή, την υποδομή και την υπερδομή του (2).

Στην αρχιτεκτονική ο S. Giedion εξαίρει το γυαλί –που χρησιμοποιείται για τους ίδιους λόγους σε μεγάλη έκταση- για την εξαύλωτική του ικανότητα.

Η διάθεση να γίνει το αρχιτεκτονικό έργο διαφανές συνδυάζεται με την κυρίαρχη ιδέα των σύγχρονων αρχιτεκτόνων για την απόδοση της αλήθειας της κατασκευής, ιδέα που αγγίζει μερικές φορές τα όρια της μονομανίας (3).

Υποσημειώσεις

1. G. Braque στο Jürgen Reichardt, “Cubes at the Tate. Braque, Picasso and friends are in London until July 10”. *Building Design* (bd), no 640, 1983, p. 21
2. Όπως παρατήρησε ο τεχνοκριτικός [Léon Werth](#) στην κριτική του για την έκθεση έργων του Picasso στη γκαλερί Notre-Dame des Champs στο Παρίσι τον Μάιο του 1910. (Exposition Picasso, La Phalange, Paris, June 1910, pp. 728-30, στο Edward F. Fry, *ibid.*, p. 58
3. Όπως παραπάνω στο 8.8. Η απαίτηση για αλήθεια

8.12. Η πολυσημία του νέου ζωγραφικού και αρχιτεκτονικού έργου

Οι Picasso και Braque χρησιμοποίησαν στα collages τους κομμάτια από εφημερίδες και διαφημίσεις, έντυπο υλικό που συχνά παίζει τον ρόλο κλειδιού για την κατανόηση του θέματος των έργων τους. Ειδικότερα ο Braque χρησιμοποιούσε λέξεις για τις σχετικές του έννοιες, όπως τη λέξη [BAR](#) ή ονόματα ποτών σε νεκρές φύσεις καφενείου, και μουσικά όργανα. Πολλές φορές ένα τμήμα του έργου, [πχ ένα μέρος τίτλου εφημερίδας](#), χαρακτηρίζει το όλον: το *σήμα (sign)* επρόκειτο να παίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του Κυβισμού.

Ο F. Léger, αναγγέλλοντας την τρομακτική εισβολή της διαφήμισης/σήματος στον αρχιτεκτονικό χώρο, γράφει: “Τα ρήγματα με το παρελθόν που έχουν δημιουργηθεί στον οπτικό μας κόσμο είναι αμέτρητα. Διαλέγω ένα από τα πιο κραυγαλέα. Οι μεγάλες διαφημιστικές πινακίδες που βάρβαρα κόβουν το τοπίο κατ’ επιταγή του σύγχρονου εμπορίου είναι από τα πράγματα εκείνα που ξεσήκωσαν την οργή των λεγόμενων ανθρώπων με καλό γούστο. Κι ωστόσο αυτό το κόκκινο ή κίτρινο πανώ που ουρλιάζει σ’ ένα σεμνό τοπίο αποτελεί ένα από τα πιο υπέροχα ερεθίσματα για τη νέα ζωγραφική. Ανατρέπει τη συναισθηματική και φιλολογική αντίληψη της τέχνης και αναγγέλλει την έλευση της αληθινής πλαστικής αντίθεσης” (1).

Υποσημειώσεις

1. Στο Fernard Léger, [Λειτουργίες της Ζωγραφικής \(Fonctions de la Peinture\)](#), 1914

8.13. Η αστεία πλευρά

“Όταν ο Picasso έδειχνε τους πίνακές του συχνά έλεγε: *Πλάκα δεν έχουν;* Στο σπίτι του Apollinaire έβρισκε κάποιος ένα σωρό πράγματα που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν *διασκεδαστικά, αξιοπερίεργα, ανόητα, χυδαία, παράξενα, μυστηριώδη, πρωτότυπα, εκκεντρικά*, δε θυμάμαι ωστόσο να ‘χα ποτέ δει ένα πράγμα που θα μου άρεσε να το κοιτάξω απλά για τη φυσική ευχαρίστηση των ματιών, και κυρίως τίποτα που αυθόρμητα θα χαρακτήριζε *ωραίο*. Εξάλλου η ίδια η λέξη *ωραίο* ήταν αυστηρά ταμπού, επί ποινή ισόβιου αποκλεισμού από το σπίτι”

Amédée Ozenfant, *Mémoires 1886-1962*, Paris 1968, p. 91

Στο ίδιο βιβλίο ο Ozenfant αναφέρει πως η επιρροή του Γάλλου Συμβολιστή συγγραφέα [Alfred Jarry](#) και των σατυρικών τραγουδοποιών της Μονμάρτης στον κύκλο των Κυβιστών ήταν σημαντική. Επίσης συνηθίζονταν οι χοντροκομμένες φάρσες, βρετανικής προέλευσης.

Το βιβλίο *Μετά τον Κυβισμό (Après le Cubisme)* άρχιζε με μια αναφορά στον Βολταίρο: “Η παρακμή επήλθε εξαιτίας του κορεσμού από *το ωραίο* και της λατρείας για *το ασυνήθιστο*”. Η αιχμή στρεφόταν κυρίως εναντίον όσων από τους Κυβιστές, στην προσπάθειά τους να είναι πρωτότυποι, έκαναν κατάχρηση *του ασυνήθιστου* θεωρώντας πως αυτό ήταν το σήμα κατατεθέν της οποιασδήποτε πρωτοπορίας.

Ο Marcel Duchamp, με την ελαφρά ειρωνική του διάθεση απέναντι στα “έργα τέχνης”, σαρκάζει και σαρκάζεται: στο “έργο” του [Ράφι μπουκαλιών](#) που παρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη το 1914, προκαλεί το κοινό του με μια απότομη κίνηση που περνά από τον *κυβιστικό πίνακα-αντικείμενο (tableau-objet)* σ’ ένα *αντικείμενο-αντικείμενο (objet-objet)*. Δεν υπάρχει πια το άλλοθι της εικονογραφικής αναπαράστασης ή της φουτουριστικής [Ρόδας ποδηλάτου](#) που έμπαινε τουλάχιστον σε κίνηση. Ο Duchamp καταργεί μια κι έξω όλα τα στάδια παραγωγής του έργου τέχνης: θέμα-καλλιτέχνης-έργο-κοινό.

Ο Apollinaire έγραφε πως “το νέο πνεύμα διαχωρίζει τη θέση του από κάθε καλλιτεχνικό και φιλολογικό κίνημα του παρελθόντος δίνοντας μια σημαντική θέση στο στοιχείο της έκπληξης” (1). Το 1920 το κίνημα Dada χρησιμοποίησε κατά κόρον το στοιχείο του σοκ στις δημόσιες εκδηλώσεις του.

Ο ίδιος ο Le Corbusier, πέρα από τις καθαρά ντανταϊστικές του ενέργειες –για παράδειγμα, στον περιτοιχισμένο κήπο-ταράτσα του διαμερίσματος για τον Charles de Beistegui στη λεωφόρο Champs-Élysées (1929) υπάρχει [ένα διακοσμητικό ροκοκό τζάκι](#)- χρησιμοποίησε το είδος των αντιστροφών που ο διακεκριμένος Βρετανός ιστορικός της αρχιτεκτονικής [John Summerson](#) ονομάζει αντιστροφές της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων (Alice-in-Wonderland inversions)*. Οι ενέργειες αυτές, παρά την επιμελημένη “λογική” τους επεξεργασία, δεν παύουν να αποτελούν παραδείγματα μιας αναποδογυρισμένης λογικής και – σε σύγκριση με τα παραδοσιακά κτίσματα- ενός είδους *αντι-αρχιτεκτονικής (anti-architecture)*: εκεί όπου στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική ένα σπίτι τοποθετείται μέσα στον κήπο, στην

αρχιτεκτονική του Le Corbusier ο κήπος τοποθετείται μέσα ή πάνω στο σπίτι. “Για παράδειγμα, τα περίφημα [πέντε σημεία](#) (2) της αρχιτεκτονικής του αποτελούν μια απόλυτη αναστροφή (renversement) της παραδοσιακής ιδέας για το σπίτι που συναντιέται στις δυτικές κοινωνίες. Το σπίτι είναι μια στέγη; ε λοιπόν, θα γίνει κήπος!” (Η Villa Savoye στο Παρίσι) (3). Όπως παρατήρησε ο Summerson: “η δουλειά του Le Corbusier μοιάζει με τη δουλειά του Picasso στο εξής: και οι δυο είναι ένα άθροισμα καταστροφών. Για τον Le Corbusier η προφανής λύση του προβλήματος δε μπορεί ποτέ να είναι η σωστή [...] βλέπει την αντίστροφη λογική σε κάθε κατάσταση” (4).

Υποσημειώσεις

1. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London 1965, pp. 276, 277
2. Τα *Πέντε (5) Σημεία μιας Νέας Αρχιτεκτονικής (Cinq Points de L'Architecture Moderne)* συμπυκνώνουν τις αρχιτεκτονικές ιδέες του Le Corbusier και πρωτοδιατυπώθηκαν στο περιοδικό Το Νέο Πνεύμα (L' Esprit Nouveaueu) το 1920 και στο βιβλίο του *Προς μια αρχιτεκτονική (Vers une architecture)* το 1923. Αυτά είναι:
 1. Η Πιλοτή (Pilotis)
 2. Η ελεύθερη κάτοψη (Open Plan)
 3. Ο ελεύθερος σχεδιασμός όψης
 4. Το οριζόντιο παράθυρο
 5. Ο κήπος-δώμα (Roof-garden)
3. “L'Œil du Maître”, συζήτηση με τον Περουβιανό αρχιτέκτονα [Henri Ciriani](#) όπως καταγράφηκε από τον Γάλλο αρχιτέκτονα και κριτικό αρχιτεκτονικής [François Chaslin](#), *L'architecture d'aujourd'hui*, no 252, pp. 52-55
4. Peter Collins, *ibid.*

9. Ο Κυβισμός και το σύγχρονό του φιλοσοφικό πλαίσιο

Η αλλαγή στην αντιμετώπιση του οπτικού κόσμου, από τον Cézanne στους Κυβιστές του 1913-14, έχει το αντίστοιχό της στην ιστορία της φιλοσοφίας με τις διαφορές ανάμεσα στη σκέψη του Γαλλο-εβραίου [Henri Bergson](#) (1859-1941, Γαλλία) και του Γερμανού [Edmund Husserl](#) (1859, Τσεχία-1938, Γερμανία).

Σε έργα του όπως το δοκίμιο η *Εισαγωγή στη μεταφυσική (Introduction à la métaphysique)* (1903) και η *Δημιουργική Εξέλιξη (L'Évolution créatrice)* (1907) ο Bergson τόνισε το ρόλο της διάρκειας στην εμπειρία: με το πέρασμα του χρόνου ένας παρατηρητής συγκεντρώνει στη μνήμη του ένα σωρό από πληροφορίες σχετικά μ' ένα αντικείμενο στον εξωτερικό ορατό κόσμο, κι αυτή η συσσωρευμένη εμπειρία γίνεται η βάση της γνώσης του γι' αυτό. Η διαδικασία είναι ανάλογη με τις μεθόδους του Cézanne και των Κυβιστών μεταξύ 1908-10 (1).

Μετά τα [έργα του Picasso στο Cadaqués](#) της Καταλονίας στα μέσα του 1910, η ζωγραφική δομή απέκτησε μεγαλύτερη σημασία απ' ό,τι η συσσωρευμένη εμπειρία της όρασης. Οι Κυβιστές στα 1911-12, αντίθετα με τον Cézanne που ενδιαφερόταν για το τελικό συνθετικό αποτέλεσμα, διατήρησαν τα συστατικά τμήματα του έργου –επίπεδα που παρατίθενται, υπερτίθενται ή διαδέχονται το ένα το άλλο- απομονωμένα. Στα *κολάζ (papiers collés)* και στα υπόλοιπα ζωγραφικά έργα του 1913-14 οι Κυβιστές προχώρησαν κατευθείαν σε *θεωρητικές (ideational)* αναπαραστάσεις μορφών που ήταν ισοδύναμες με αντικείμενα του ορατού κόσμου, χωρίς να είναι με κανέναν τρόπο *ψευδαισθητικές (illusionistic)* αναπαραστάσεις των ίδιων των αντικειμένων. Η σχέση του Κυβισμού των Picasso και Braque ανάμεσα στα 1913-14 με τον *εμπειρικό κόσμο (experiential world)* μπορεί να παραλληλιστεί με τη μέθοδο της λεγόμενης *ειδητικής αναγωγής (eidetic reduction)* στη *Φαινομεολογία (Phenomenology)* του Husserl (2).

Στο έργο του *Ιδέες για μια καθαρή Φαινομενολογία και μια φαινομενολογική Φιλοσοφία. Πρώτο Βιβλίο : Γενική Εισαγωγή στην Καθαρή Φαινομενολογία (Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie)* (1913) ο Husserl ασχολείται με την παρουσίαση μιας μεθόδου *κατανόησης (apprehension)* της ύπαρξης που θα ήταν ανεξάρτητη από ψυχολογικές εξηγήσεις. Αυτή η μέθοδος, συγκεκριμένη, καθαρά περιγραφική, βασισμένη στη διαίσθηση, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ώστε να φτάσει κάποιος στην ουσία ενός αντικειμένου, στα κύρια δηλαδή χαρακτηριστικά που καθορίζουν το ειδικό ατομικό του περιεχόμενο.

“Προχωρώ από το γενικό προς το μερικό, και μ' αυτό εννοώ πως ξεκινώ με μια αφαίρεση για να καταλήξω σ' ένα αληθινό γεγονός. Η τέχνη μου είναι τέχνη της σύνθεσης, της *επαγωγής (deduction)*, ανέφερε ο J. Gris σε μια δήλωσή του το 1921 (3).

Οι Picasso και Braque εξάλλου ζωγράφιζαν με οδηγό τη διαίθησή τους και όχι υπακούοντας σε κάποιους κανόνες.

“Ποτέ δε σκέφτομαι από πριν πως θα είναι ένας πίνακάς μου. Τη στιγμή που δουλεύω ο πίνακας αλλάζει όσο αλλάζει κι η σκέψη μου γι’ αυτόν”.

P. Picasso (4)

“Κάθε πίνακας είναι μια περιπέτεια. Όταν δουλεύω πάνω στον άδειο μουσαμά ποτέ δεν ξέρω τι μπορεί να προκύψει”.

G. Braque (5)

Ο Guy Habasque στο άρθρο του “Κυβισμός και φαινομενολογία” (Cubisme et rhéno-méno-logie) κάνει μερικές ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με τη συγγένεια μεταξύ της μεθόδου του Husserl και των μεθόδων δουλειάς των Κυβιστών κατά τις δυο φάσεις, αναλυτική και συνθετική (6). Σύμφωνα μ’ αυτόν: “ένας πίνακας της πρώτης φάσης που αναπαριστά ένα βιολί μας δείχνει ποιες ιδιότητες είναι κοινές σε όλα τα βιολιά, αλλά το βιολί έχει πάψει πια να είναι ένα συγκεκριμένο αντικείμενο. Έχει χάσει τον όγκο, την πυκνότητα, την αλήθεια του (7). Ο αφηρημένος χαρακτήρας του έργου εξηγεί εξάλλου τη δυσκολία ανάγνωσής του δικαιολογώντας την επιλογή του όρου *ερμητική (hermetic)* για τη συγκεκριμένη φάση. Ο Κυβισμός των πρώτων χρόνων παραμένει ακόμα εμπειρικός – η γνώση του, των αντικειμένων, συνεχίζει να είναι a posteriori.

Στη δεύτερη ωστόσο φάση του οι Κυβιστές υιοθετούν μια εκ διαμέτρου αντίθετη στάση: “με καθαρά διαισθητικό τρόπο οδηγούνται στην κατανόηση της συσχέτισης των στοιχείων που καθορίζουν το αντικείμενο” (8). “Ας υποθέσουμε για παράδειγμα πως ο ζωγράφος θέλει να αναπαραστήσει μια κιθάρα. Αρκεί να ξέρει ποια στοιχεία κάνουν την κιθάρα αυτό που είναι, και που η απουσία τους θα εμπόδιζε την αναγνώρισή της. Για να προσδιορίσει αυτά τα στοιχεία ο ζωγράφος δεν ξεκινά από μια εμπειρική ανάλυση αλλά οργανώνει την αναζήτησή του με βάση ένα σχέδιο νοητικής (*intelligente*) και διαισθητικής (*intuitive*) αντίληψης (*compréhension*) (9). Στη θέση της a posteriori οι Κυβιστές εισάγουν την a priori γνώση.

Δεν πρέπει ωστόσο σ’ αυτό το σημείο να γίνεται σύγκριση του φαινομενολογικού ιδεαλισμού με την πλατωνική εξιδανίκευση (*idéalisation*). Ο Κυβισμός, όπως και ο Husserl στη Φαινομενολογία, ασχολείται με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των αντικειμένων με όσο ασαφή τρόπο κι αν ορίζονται αυτά. Από αυτή την άποψη ο Κυβισμός βρίσκεται πολύ πιο κοντά από κάθε άλλη εμπειρική ζωγραφική στην πραγματική αλήθεια του κόσμου που μας περιβάλλει, και χαρακτηρίζεται από πολυσημία και ασάφεια (10).

Υποσημειώσεις

1. Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 38
2. Edward F. Fry, *ibid.*, p. 39
3. Edward F. Fry, *ibid.*, p. 162
4. Leonardo Benevolo, *History of Modern Architecture*, Cambridge, Mass. 1971, vol. 2, p. 393
5. Leonardo Benevolo, *ibid.*
6. Guy Habasque, "Cubisme et phenomenology", *Revue d'esthétique*, Paris 1949, pp. 151-61
7. Guy Habasque, *ibid.*, p. 155
8. Guy Habasque, *ibid.*, p. 157
9. Guy Habasque, *ibid.*, p. 159
10. Guy Habasque, *ibid.*, p. 160

11. Η νέα αντίληψη για τον Χώρο και τον Χρόνο

“Σήμερα οι επιστήμονες δεν περιορίζονται στις τρεις διαστάσεις του Ευκλείδη. Οι ζωγράφοι οδηγήθηκαν πολύ φυσικά, σχεδόν διαισθητικά στην ενασχόληση με τις νέες δυνατότητες της μέτρησης του χώρου που στο ιδίωμα των μοντέρνων studios περιγράφονται με τον όρο *η τέταρτη διάσταση*. Από πλαστική άποψη η τέταρτη διάσταση πηγάζει από τις τρεις γνωστές διαστάσεις: αναπαριστά το απέραντο του χώρου που διαιώνίζεται προς κάθε κατεύθυνση σε κάθε δοσμένη χρονική στιγμή. Είναι ο ίδιος ο χώρος, η διάσταση του άπειρου”.

G. Apollinaire, Οι Κυβιστές Ζωγράφοι (The Cubist Painters) (1913) από Edward F. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 116

Το παραπάνω απόσπασμα σίγουρα απέχει πολύ από το να δίνει μια ξεκάθαρη, σαφή εικόνα σχετικά με το ποιες ήταν οι αλλαγές στην κλασική αντίληψη για τον Χώρο και τον Χρόνο. Κατά τον Μεξικανό ιστορικό αρχιτεκτονικής [Alberto Pérez-Gómez](#) ο κλωνισμός της εγκυρότητας των αρχών της Ευκλείδειας γεωμετρίας που επιτεύχθηκε με τη διατύπωση των αρχών της *προβολικής γεωμετρίας (projective geometry)* από τον Γάλλο μηχανικό και μαθηματικό [Jean-Victor Poncelet](#) το 1822, σημαίνει και την απαρχή της κρίσης της ευρωπαϊκής επιστήμης (1). Η γεωμετρία του καλύτερου μαθητή του [Gaspard Monge](#), πατέρα της διαφορικής γεωμετρίας, κάνοντας σαφή την σχέση μεταξύ δισδιάστατων επιπέδων και τρισδιάστατου χώρου, αντικατέστησε το *ιδεώδες (ideal)* με το *πραγματικό (real)*, ανοίγοντας ταυτόχρονα τον δρόμο στις πολυδιάστατες μη-Ευκλείδειες γεωμετρίες.

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα η κυματική θεωρία του φωτός αντικαταστάθηκε από τη θεωρία των σωματιδίων. Αυτό για τον [Albert Einstein](#) ήταν και το πρώτο ρήγμα της Νευτώνειας φυσικής. Ο ίδιος το 1905 διατύπωσε την Ειδική, και λίγο αργότερα τη Γενική Θεωρία της Σχετικότητας, ανατρέποντας την καθιερωμένη αντίληψη του Νευτώνειου “απόλυτου” χώρου και εισάγοντας την έννοια του “χωροχρόνου”, που οι συνιστώσες του, ο Χώρος και ο Χρόνος, καθορίζονται κάθε φορά από την ίδια την ύλη και την κίνησή της (2).

Στο βιβλίο της για το πλατύ κοινό “Η Θεωρία της Σχετικότητας του Einstein ” (The Einstein Theory of Relativity) (1936) η Ρωσο-Αμερικανίδα μαθηματικός [Lillian R. Lieber](#) περιγράφει τη νέα κατάσταση που διαμορφώθηκε ως εξής: “ζούμε σ’ έναν τετραδιάστατο κόσμο. Αυτό δε σημαίνει πως ζούμε σ’ έναν χώρο με τέσσερις διαστάσεις αλλά είναι απλά ένας άλλος τρόπος για να πούμε πως ζούμε σ’ έναν κόσμο *συμβάντων (events)* μάλλον παρά *σημείων (points)*” (3).

Υποσημειώσεις

1. Alberto Pérez Gómez. *Architecture and the crisis of modern science*, 1983, p. 284
2. Αριστείδης Αραγεώργης. “Φιλοσοφικά προβλήματα του χώρου και του χρόνου”, *Περισκόπιο της Επιστήμης*, τ. 100, Οκτώβριος 1987, σ. 50
3. Paul M. Laporte. “Cubism and science”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1949, p. 243

Συμπεράσματα

“Κάθε γενιά στέκεται μπροστά στο μέλλον όπως μπροστά σ’ ένα πέπλο ομίχλης”

S. Giedion, *Constancy, change, and architecture* (First Gropius lecture 1961, Harvard University)

Η οπτική επανάσταση που συντελέστηκε με την εμφάνιση του Κυβισμού γύρω στα 1910 σηματοδότησε την έναρξη μιας νέας εποχής. Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος σημάδεψε ανεπανόρθωτα την ανάπτυξη πολλών από τις ιδέες που διαμορφώθηκαν για πρώτη φορά τότε. Χωρίς αυτόν η εξέλιξη της τέχνης πιθανά να είχε γίνει πολύ διαφορετικά.

Πολλά από τα μαθήματα του Κυβισμού ωστόσο, αν και αποσπασματικά διατυπωμένου, δεν εξαντλήθηκαν οριστικά. Σε κάθε νέα εποχή βέβαια ταιριάζουν νέες τεχνικές και με κανέναν τρόπο δεν είναι δυνατή μια αντιστροφή της πορείας (1), όμως αυτές οι νέες τεχνικές δεν είναι απαραίτητα ανώτερες από τις παλιές, μόνο διαφορετικές.

Ο άνθρωπος σήμερα εξερευνά τον κόσμο με όλες τις αισθήσεις του (2). Επειδή όμως πρώτα δρα και μετά σκέφτεται, χρησιμοποιεί τα εργαλεία που έχει στη διάθεσή του χωρίς να έχει σαφή συνείδηση των καθημερινών αδιάκοπων αλλαγών. Το παράλληλο της δράσης και της παρατήρησής του δεν του προσφέρει την άνεση της χρονικής απόστασης ώστε να βγάλει με σχετική ασφάλεια τα συμπεράσματά του. Στρέφεται λοιπόν στο παρελθόν ψάχνοντας ανάμεσα στα πραγματοποιημένα, ολοκληρωμένα και γι’ αυτό επιδεκτικά ανάλυσης, αλλά όχι απαραίτητα μονοσήμαντα ερμηνευμένα, γεγονότα, σε μια προσπάθεια να εξηγήσει τη δική του εποχή.

Για παράδειγμα, η κυρίαρχη ιδέα του Κυβισμού σχετικά με την κατάργηση του ενός και μόνο σημείου όρασης μόλις σήμερα αποκτά πραγματικό νόημα. “Σ’ έναν κόσμο [...] όπου η ηλεκτρονική επικοινωνία μπορέσει να εξυπηρετηθεί από έναν σταθμό τοποθετημένο σε οποιοδήποτε σημείο του χώρου [...] θα μπορέσουμε να προεκταθούμε προς κάθε κατεύθυνση, να ταυτιστούμε με τις πιο απίθανες καταστάσεις στο χώρο, να διαχυθούμε ταυτόχρονα στα δωμάτια, στα περάσματα, στις σήραγγες, στις γέφυρες, στις κρεμαστές εξέδρες” (3).

Η χρήση των ηλεκτρονικών υπολογιστών έχει ήδη ολοκληρωτικά αλλάξει τις μεθόδους σχεδιασμού στην αρχιτεκτονική αποδίδοντας “ταχύτητα και αυτοματισμό, αλλά και ελαστικότητα, διαφοροποίηση, διαρκή αναδιοργάνωση” (4), ιδιότητες που εκφράζουν τις απαιτήσεις για τάξη και αντικειμενικότητα της νέας εποχής.

Θα μπορούσε κάποιος να παρατηρήσει πως ο ηλεκτρονικός υπολογιστής δεν κάνει παρά ακριβώς αυτό που οι Κυβιστές επιχειρούσαν για πρώτη φορά με στοιχειώδη μέσα: με την

υπερεπίθεση αλλά και παράθεση όσο πιο πολλών και διαφορετικών στοιχείων/πληροφοριών για το αντικείμενο/πρόβλημα, να φτάσουν στην καρδιά της ουσίας του και κατά συνέπεια στη βέλτιστη λύση.

Ο ηλεκτρονικός υπολογιστής αποτελεί μια προέκταση του ανθρώπινου μυαλού και με τον ίδιο τρόπο τα κτίρια γίνονται μια φυσική προέκταση των κατοίκων τους (5). Σύντομα το κτίριο θα γίνει “ένας ευαισθητοποιημένος οργανισμός, ελαστικός και υπάκουος, με συνείδηση σχεδόν των υποχρεώσεών του, ικανός να ανταποκρίνεται σε κάθε απαίτηση του χρήστη” (6), και [οι προτάσεις των Σιτουασιονιστών \(Situationnistes\)](#) και της [πρωτοποριακής αρχιτεκτονικής Ομάδας Archigram](#) πραγματικότητα.

Υποσημειώσεις

1. [Pierre Francastel](#), *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Paris 1951, p. 210
2. Pierre Francastel, *ibid.*, p. 212
3. Bruno Zevi, *Η μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 1986, σ. 166
4. Bruno Zevi, *ibid.*, σσ. 162, 163
5. Bruno Zevi, *ibid.*
6. Bruno Zevi, *ibid.*

Επίλογος

“Υπάρχει επίσης ένας χώρος στο σπίτι που αλλάζει σύμφωνα μ’ ένα πρόγραμμα που επιμελείται ένας ηλεκτρονικός υπολογιστής. Αυτό το πρόγραμμα περιλαμβάνει έναν συγκεκριμένο αριθμό -ας πούμε δέκα-, διαφορετικών ιδιοτήτων που θα θέλαμε να έχει ο χώρος, όπως: ψυχρό – κίτρινο (η οροφή) –κόκκινο (ο τοίχος) – μαλακό – πράσινο (ένα φυτό) – πόρτα – παράθυρο – φεγγαρόλουστο. Το πρόγραμμα αλλάζει κατά βούληση κι έτσι μπορεί κανείς ν’ αποκτήσει κάθε φορά μια διαφορετική και ελκυστική *ambiance* που βιώνει με τον ανάλογο τρόπο.

Να ακόμη δυο προγράμματα: τρυφερό-μαλακό-υγρό-πράσινο-γαλάζιο (η οροφή)-ηλιόλουστο (παράθυρο)-σκοτεινό (δυο γωνίες). Και: κοίλο (ο τοίχος που βρίσκεται η πόρτα)-κυρτό (ο τοίχος που βρίσκεται το παράθυρο)-εξάγωνο (το δάπεδο)-γυάλινο-κεκλιμένο (η οροφή)-μουσικό.

Όπως καταλαβαίνεις, πρόκειται για χώρους που αναπνέουν, που ζουν μαζί σου για όσον καιρό θελήσεις, προσφέροντάς σου μια ατέλειωτη ποικιλία από εμπειρίες για να μην πλήττεις ποτέ μέσα στο σπίτι σου”.

Απόσπασμα από ένα φανταστικό *Γράμμα από το μέλλον με ημερομηνία 24-4-2087*, της Φ. Γεωργακοπούλου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, London: The Architectural Press, 1960

Benevolo, Leonardo, *History of Modern Architecture*, 2 vol., Cambridge, Mass. 1971, M.I.T. Press: 1971

Bouleau, Charles, *Charpentier. La géométrie secrète des peintures*, Paris: Seuil, 1963

Cabanne, Pierre, *L'épopée du Cubisme*, Paris, La table ronde, 1963

Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London: Faber and Faber 1965

Fleming, John, **Honour**, Hugh, **Pevsner**, Nikolaus, *The Penguin Dictionary of Architecture*, Penguin Books, 1980 (3rd ed.)

Francastel, Pierre, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Paris: Audin 1951

Fry, Edward F, *Cubism*, New York: Thames and Hudson Ltd 1966 (reprinted 1978)

Giacumacatos, Andreas, **Godoli**, Ezio, *L'architettura delle scuole e il razionalismo in Grecia*, Firenze: Modulo 1985

Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, (5th ed.) Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1967 (first published in 1941)

Giedion, Sigfried, *The eternal Present. A Contribution on Constancy and Change*, 2 vol., (The A.W. Mellon lectures in the fine arts), New York: Bollingen Foundation 1957

Habasque, Guy, "Cubisme et phenomenology", *Revue d'esthétique*, Paris 1949, pp. 151-61

Joedicke, Jürgen, *A History of Modern Architecture*, New York: Praeger 1959

Kahnweiler, Daniel-Henry, *Les années héroïques du Cubisme*, Paris: Braun & Cie 1950

Kepes, György, *Sign, Image, Symbol*, New York: G. Braziller 1966

Kitamura, Toru, "Kubismus japanisch-Landhaus in Ashiya bei Kobe", *Bauen und Wohnen*, vol. 29, no 8 August 1974, pp. 330-32

Laporte, Paul, M., "Cubism and science", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no 7 March 1949, p. 243-46

Mackintosh, Alastair, *Symbolism and Art Nouveau*, New York: Barrons 1978

Margolius, Ivan, *Cubism in Architecture and the Applied Arts, Bohemia and France 1910-14*, London: David & Charles 1979

Ortega y Gasset, José, “On Point of View of The Arts”, *The Partisan Review*, August 1949, xvi, pp. 822-36

Ozenfant, Amédée, *Mémoires 1886-1962*, Paris: Seghers 1968

Pérez Gómez, Alberto, *Architecture and the crisis of modern science*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1983

Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius*, Penguin Books, 1964

Plagens, Peter. “Architecture: Passion and Praxis”, *Art in America*, vol. 69, no 1, 1981, pp. 17-19

Reichardt, Jürgen, “Cubes at the Tate. Braque, Picasso and friends are in London until July 10”. *Building Design (bd)*, no 640, May 1983, pp. 20-21

Scully, Vincent, Jr, *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*, New York: G. Braziller 1965

Speidel, Manfred, “Tadao-Ein neuer Purismus”, *Baumeister*, vol. 81, no 11, November 1984, pp.34-35

Stein, Gertrude, *The autobiography of Alice B. Toklas*, New York: Vintage Books 1961, (first published in 1933)

Zevi, Bruno, *Η μοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: Νεφέλη 1986

Zevi, Bruno, *Towards an Organic Architecture*, London: Faber & Faber 1950

Ανδρόνικος, Μανόλης, *Ο Πλάτων και η τέχνη. Οι πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες*, δεύτερη έκδοση, Αθήνα: Νεφέλη 1984

Αραγεώργης, Αριστείδης, “Φιλοσοφικά προβλήματα του χώρου και του χρόνου”, *Περισκόπιο της Επιστήμης*, τ. 100, Οκτώβριος 1987, σσ. 45-51

Ξύδης, Αλέξανδρος, “Το έργο του Χατζηκυριάκου-Γκίκα. Δοκιμή τοποθέτησής του”, *Ζυγός*, τ. 58, Σεπτέμβρης 1960, σσ. 19-21

Ρηντ, Χέρμπερτ, *Ιστορία της μοντέρνας ζωγραφικής*, Αθήνα: Υποδομή 1978