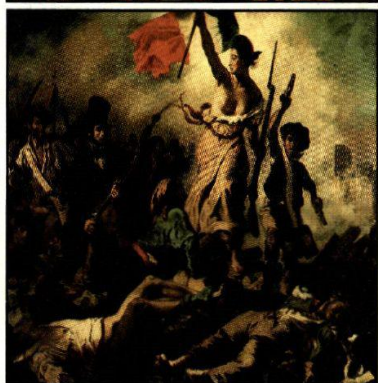


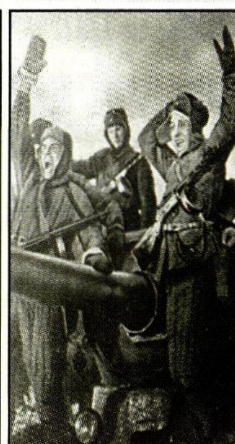
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ



# ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΤΕΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

(από το 1815 έως σήμερα)

Γ' Τάξη ΓΕΝΙΚΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ και Δ' Τάξη ΕΣΠΕΡΙΝΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ  
ΓΕΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ



ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ  
ΑΘΗΝΑ



**ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΤΕΡΟΥ  
ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΟΣΜΟΥ**

**ΤΟΜΟΣ 9ος**

## **ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ**

**Ιωάννης Κολιόπουλος**  
**Καθηγητής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης**

**Κωνσταντίνος Σβολόπουλος**  
**Ακαδημαϊκός Καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών**

**Ευάνθης ΧατζηΒασιλείου**

**Επίκουρος Καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών**

**Θεόδωρος Νημάς**

**Σχολικός Σύμβουλος Φιλολόγων-δρ. φ.**

**Χάρης Σχολινάκη-Χελιώτη**

**Εκπ/κός Δ/θμιας Εκπαίδευσης-δρ.**  
**ιστορίας της τέχνης**

## **ΚΡΙΤΕΣ - ΑΞΙΟΛΟΓΗΤΕΣ**

**Αθανάσιος Βερέμης**

**Καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών**

**Άρτεμις Ξανθοπούλου-Κυριακού**

**Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης**

**Δημήτριος Γιαννακόπουλος**  
**Πάρεδρος ε.θ. του τμήματος Αξιο-**  
**λόγησης και Επιμόρφωσης του**  
**Παιδαγωγικού Ινστιτούτου-δρ. ευ-**  
**ρωπαϊκής ιστορίας**

**Βασίλειος Τσιλιμίγκρας**  
**Σχολικός Σύμβουλος Φιλολόγων-**  
**μ.δ. ιστορίας**

**Αθανάσιος Χρήστου**  
**Εκπ/κός Δ/θμιας Εκπαίδευσης-δρ.**  
**ιστορίας**

**ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ**

**Μαίριτα Κλειδωνάρη**  
**Εκπ/κός Δ/θμιας Εκπαίδευσης-**  
**φιλόλογος**

**ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ ΕΠΟΠΤΕΙΑ**

**Αναστασία Κυρκίνη-Κούτουλα**  
**Σύμβουλος Παιδαγωγικού Ινστιτού-**  
**του-δρ. ιστορίας**

**ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ**

**Τμήμα γραφιστών του ΟΕΔΒ**

**ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ  
ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ**

**Ιωάννης Κολιόλος Κωνσταντίνος  
Σβολόπουλος  
Ευάνθης Χατζηβασιλείου Θεόδω-  
ρος Νημάς  
Χάρις Σχολινάκη-Χελιώτη**

**ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΤΕΡΟΥ  
ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΟΣΜΟΥ  
(από το 1815 έως σήμερα)**

**Γ' Τάξη Γενικού Λυκείου και Δ' Τάξη  
Εσπερινού Λυκείου  
ΓΕΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ**

# **ΒΙΒΛΙΟ ΜΑΘΗΤΗ**

**Προσαρμογή του βιβλίου για  
μαθητές με μειωμένη όραση**

**Ομάδα Εργασίας Ινστιτούτου  
Εκπαιδευτικής Πολιτικής**

**Μετατροπή: Κατερίνα Μπούτσια**

**Επιμέλεια: Κατερίνα Γαλήνα**



**Τα μεγάλα καλλιτεχνικά ρεύματα του 20ού αιώνα. Κατευθύνσεις και χαρακτηριστικά. Για πολλές δεκαετίες το διεθνές πνευματικό κίνημα του μοντερνισμού εξελίχτηκε σε μια εκρηκτική δύναμη απελευθέρωσης των καλλιτεχνών, με τη διάλυση της παραδοσιακής μορφής και τον διαρκή πειραματισμό επάνω σ' αυτήν, με την επίμονη διερεύνηση του ασυνειδήτου, την εγκατάλειψη του ωραίου και την αντικατάστασή του από το αληθινό, την αυτονόμηση των εκφραστικών μέσων, την επίμονη αναζήτηση νέων τρόπων επικοινωνίας σε έναν κόσμο που αλλάζει συνεχώς. Μετά το 1980 ο μεταμοντερνισμός, ως ευρύτερο πολιτιστικό ρεύμα που αμφισβητεί πλέον την ανανεωτική δύναμη του μοντερνισμού στην εποχή μας, δε διστάζει να υιοθετήσει στοιχεία από**

διαφορετικές εποχές και ρεύματα, τεχνοτροπίες και τεχνικές, σε συνδυασμό με τις δυνατότητες της νέας τεχνολογίας, επιδιώκοντας άλλοτε τον εντυπωσιασμό και άλλοτε μια νέα νοηματοδότηση των στοιχείων αυτών για τον σύγχρονο άνθρωπο.

**Η ζωγραφική και η γλυπτική.**

● **Ο φοβισμός\*** και ο **γερμανικός εξπρεσιονισμός\*** - Το χρώμα ως φορέας έκφρασης συναισθημάτων. Οι Γάλλοι φοβιστές (1905) χρησιμοποιούν το έντονο χρώμα ως βασικό δομικό στοιχείο, προσδίδοντας στα έργα τους δυναμισμό και έντονη συγκινησιακή φόρτιση, ενώ ο γερμανικός εξπρεσιονισμός με τους καλλιτέχνες της ομάδας «Η Γέφυρα» (1905), εκτός από την αξιοποίηση του χρώματος, επιμένει συχνά στη βίαιη παραμόρφωση της



φόρμας και στα έντονα περιγράμματα, στοχεύοντας στην ωμή απεικόνιση της κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής. Άλλοι δημιουργοί της ομάδας «Ο Γαλάζιος Καβαλάρης» (1910) θα οδηγήσουν τη ζωγραφική στην πλήρη αφαίρεση και τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό\*.

## Η παραμόρφωση στη μοντέρνα τέχνη

«Στη μοντέρνα τέχνη η παραμόρφωση χρησιμοποιείται επειδή αλλάζει η αντίληψη για το ωραίο, αποσυνδέεται η έννοια του ωραίου από την έννοια του αρμονικού, αναγνωρίζεται η σχετικότητα των αισθητικών "νόμων" από εποχή σε εποχή και από κοινωνία σε κοινωνία. Έτσι, στην προσπάθεια για την απελευθέρωση της τέχνης από τη δουλεία του θέματος, η παρα-

μόρφωση παρουσιάζεται σαν ένα θαυμάσιο εκφραστικό μέσο. Οι καλλιτέχνες [...] δεν έμειναν στα μορφικά πρότυπα της δυτικής τέχνης: η προκολομβιανή τέχνη, η πολυνησιακή και η αφρικανική χειροτεχνία και γλυπτική τούς έδωσαν ένα πολύ στέρεο έδαφος για να χτίσουν τις μορφές τους πάνω στην αρχή της παραμόρφωσης [...]. Την παραμόρφωση χρησιμοποίησαν ο φοβισμός, ο εξπρεσιονισμός, ο φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός, ο σουρεαλισμός και αρκετοί ανεξάρτητοι δημιουργοί σε διάφορες φάσεις του έργου τους, με προεξάρχοντες τον Πικάσο, τον Μοντιλιάνι, τον Σαγκάλ, τον Κλέε κ.ά.».

Αντώνης Κωτίδης, Μοντερνισμός και παράδοση στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου, University

**Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 35.**

**Κυβισμός, ένα νέο μορφικό σύστημα που βασίζεται στους γεωμετρικούς τύπους**

**«Οι δημιουργοί του κυβισμού [...] συμπυκνώνουν τον κόσμο των φαινομένων σε ένα νέο μορφικό σύστημα που βασίζεται σε γεωμετρικούς τύπους -κύβους, γωνίες, καμπύλες, τρίγωνα, κύκλους κλπ- περιορίζουν το χρώμα σε λίγους ασκητικούς τόνους, θυσιάζουν την εξωτερική εμφάνιση των πραγμάτων και αρνούνται την προοπτική. Για να δώσουν όσο γίνεται πιο καλά τα αντικείμενα, δεν χρησιμοποιούν πια την οπτική ψευδαίσθηση, αλλά μια ανάλυση των βασικών μορφικών στοιχείων τους και μια αναγωγή τους στα πρωταρχικά**

τους σχήματα. Έτσι το αντικείμενο δεν συλλαμβάνεται από μια ορισμένη θέση, αλλά απ' όσο γίνεται περισσότερες θέσεις, διαφορετικά επίπεδα και γωνίες, γεγονός που υποχρεώνει και τον θεατή σε ένα είδος φυσικής κίνησης γύρω από αυτό, αφού του παρουσιάζονται περισσότερες όψεις του, σε μια νέα και προσωπική σύνθεσή τους».

Χρυσάνθος Χρήστου, Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα, Νέα Πορεία, Θεσσαλονίκη 1976, τ. Α, σ. 201.



**Ανρί Ματίς (Henri Matisse, 1869-1954) «Η κυρία Ματίς», προσωπογραφία με πράσινη γραμμή, 1905, 0,40X0,32 μ., Μουσείο Καλών Τεχνών, Κοπεγχάγη. Σε αυτή την προσωπογραφία, που αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα φοβιστικής αντίληψης, η ρυθμικότητα και η αρμονία των τολμηρών χρωμάτων, τα έντονα περιγράμματα**

και η σύνθεση δεν αποσκοπούν στο να περιγράψου με ακρίβεια το πρόσωπο μιας συγκεκριμένης γυναίκας, αλλά να αποτυπώσουν την εσωτερική αλήθεια και τα συναισθήματα που προκαλεί η επιβλητική και ανήσυχη έκφρασή της.





Πάμπλο Πικάσο /Pablo Picasso, 1881-1973) , «Γυναίκα που κλαίει», 1937, 0,55X0,46 μ., Συλλογή Πενρόουζ, Λονδίνο. Το σπαρακτικό κλάμα της γυναίκας, ο πόνος και η απελπισία της αποδίδονται με γεωμετρικά σχήματα που κατατεμαχίζουν τραγικά το πρόσωπο της, σύμφωνα με τις επιταγές

του κυβισμού. Έχει λεχθεί ότι όλα τα δάκρυα και οι λυγμοί των θυμάτων κάθε βάρβαρης καταπίεσης έχουν αποτυπωθεί στα παραμορφωμένα χαρακτηριστικά αυτής της γυναίκας.

## **Το έργο τέχνης ζει τη δική του ζωή**

«Έναν πίνακα δεν τον φανταζόμαστε πρώτα έτοιμο με τη σκέψη μας ούτε προκαθορίζουμε εξ αρχής όλες του τις λεπτομέρειες. Καθώς τον δουλεύουμε, αλλάζει κι αυτός με τον ρυθμό που αλλάζουν οι σκέψεις μας. Κι όταν είναι έτοιμος, συνεχίζει να μεταβάλλεται ανάλογα με την εκάστοτε ψυχική διάθεση εκείνου που τον παρατηρεί τη συγκεκριμένη στιγμή. Ένας πίνακας ζει τη δική του ζωή, όπως ένα ζωντανό πλάσμα, και υπόκειται στις ίδιες

**αλλαγές στις οποίες υποκειίμεθα κι εμείς στην καθημερινή ζωή. Αυτό είναι πολύ φυσικό, αφού ένας πίνακας αποκτά ζωή μόνο μέσω του ανθρώπου που τον παρατηρεί».**

**Pablo Picasso, Σκέψεις για την τέχνη, μτφρ. Α. Δημητριάδης, Γ. Ιωαννίδης, Printa, Αθήνα 2002, σ. 28.**

**• Ο κυβισμός και η ανάλυση των μορφών σε γεωμετρικά και στερεομετρικά επίπεδα. Ο κυβισμός στην πρώτη φάση του (αναλυτικός κυβισμός, 1908-1912), με τη βοήθεια της γεωμετρίας και της στερεομετρίας και με τη λογική οργάνωση των μορφών, δημιουργεί μια νέα παγκόσμια και διαχρονική γλώσσα που μπορεί να εκφράζει τα δομικά στοιχεία του κόσμου, την ίδια την ουσία των πραγμάτων. Στη δεύτερη**

**φάση του κυβισμού (συνθετικός  
κυβισμός, 1912-1914) αξιοποιείται  
περισσότερο η τεχνική του κολάζ\*,  
της ενσωμάτωσης δηλαδή κομμα-  
τιών από χαρτί, ύφασμα ή άλλο  
υλικό για τη δημιουργία καινούριων  
άγνωστων αντικειμένων επάνω στη  
ζωγραφική επιφάνεια.**





**Ουμπέρτο Μποτσιόνι (Umberto Boccioni, 1882-1916), «Οι θόρυβοι της πόλης εισβάλλουν στο σπίτι», 1911, 1,0X1,07 μ., Μουσείο Sprengel, Ανόβερο. Η συνεχής κίνηση των σύγχρονων μεγαλουπόλεων, οι εναλλασσόμενες με γρήγορους ρυθμούς εικόνες και το πλήθος των εκκωφαντικών θορύβων απασχόλησαν ιδιαίτερα τον**

φουτουρισμό. Τα στοιχεία αυτά αποδίδονται με την εικόνα μιας ανεγειρόμενης οικοδομής, ενώ μια γυναίκα, σε τρεις διαφορετικές θέσεις και από τρεις αντίστοιχες οπτικές γωνίες, παρακολουθεί το γεγονός που αλλάζει ριζικά τη ζωή της.

● **Ο φουτουρισμός\*** και η αποθέωση της μηχανής και της ταχύτητας. Με στόχο τη δημιουργία της τέχνης του μέλλοντος, συνυφασμένης με τη μηχανή και την ταχύτητα, οι εκπρόσωποι του φουτουρισμού (1909), κατακερματίζοντας τις μορφές σε πολλά επίπεδα, προσπαθούν να δώσουν στον θεατή την αίσθηση ότι βιώνει στον χώρο και στον χρόνο την πυρετώδη κίνηση της βιομηχανικής εποχής του.



● Η αφαίρεση και η πλήρης αποδέσμευση του έργου από το θέμα και την οπτική πραγματικότητα. Με την τομή που πραγματοποίησε η ομάδα «Ο Γαλάζιος Καβαλάρης» η ζωγραφική οδηγήθηκε στην πλήρη αφαίρεση (1910- 1913), στη δημιουργία δηλαδή μιας νέας πνευματικής πραγματικότητας με καθαρά ζωγραφικά μέσα, τη γραμμή, το χρώμα και το σχήμα. Η ομάδα «Ντε Στιλ» προτείνει τον νεοπλαστικισμό\* (περίπου 1920), μια λιτή γεωμετρική γλώσσα, ενώ, παράλληλα, τα κινήματα του σουπρεματισμού\* (1913, Μάλεβιτς κ.ά.) και του κονστρουκτιβισμού\*, διαμορφώνουν τη γεωμετρική αφαίρεση.



**Βασίλυ Καντίνσκυ (Vassily Kandinsky, 1866- 1944), «Η πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα», 1910, 0,50X0,65 μ., Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Μπομπούρ, Παρίσι. Ο καλλιτέχνης, κύριος εκφραστής της αφαίρεσης και ιδρυτικό μέλος της ομάδας «Γαλάζιος**

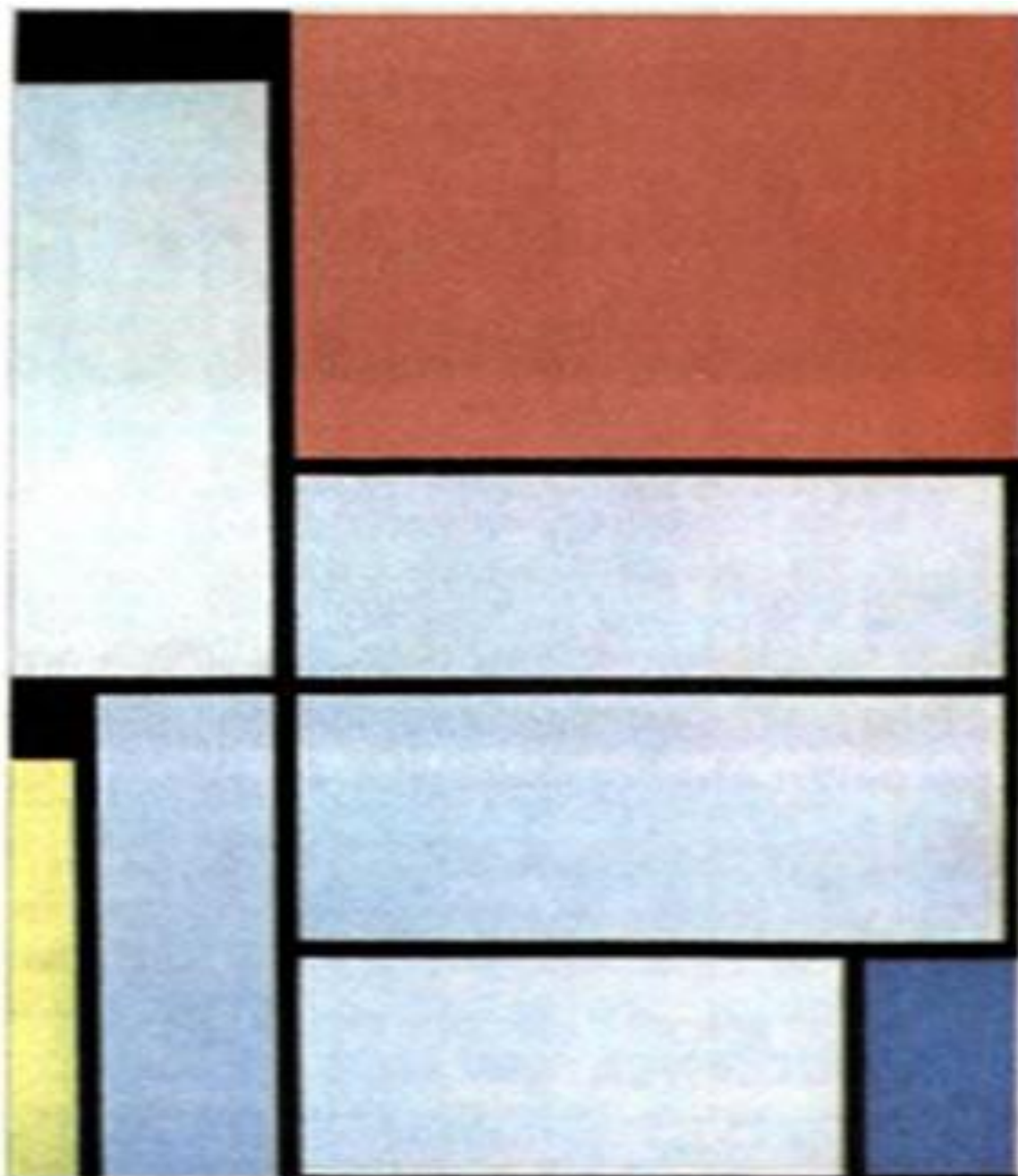
Καβαλάρης», με χρωματικές κηλίδες και γραμμικά σχήματα που αναπτύσσονται ελεύθερα επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, προσεγγίζει τον κόσμο των μορφών σαν να ήταν ένα μικρό παιδί που πρωτοαντικρίζει τον κόσμο. Σκοπός του δημιουργού, κατά τον Καντίνσκι, δεν είναι να παρουσιάσει αυτά τα ίδια τα αντικείμενα, τη μορφή, το χρώμα και το σχήμα τους, αλλά την ουσία τους, αναδεικνύοντας έτσι την πνευματική διάσταση της τέχνης.



**Πάουλ Κλέε (Paul Klee, 1879-1940),  
«Σενέκιος», 1922, 0,40X0,38 μ., Μου-  
σειό Τέχνης, Βασιλεία. Ο καλλιτέχνης,  
επιδιώκοντας πάντα να αποδώσει την  
εσωτερική αλήθεια των φυσικών μορ-  
φών και την ενέργεια που περικλείουν,  
προσπαθεί σ αυτή την αινιγματική  
προσωπογραφία να συμφιλιώσει δύο  
γεωμετρικά σχήματα, τον κύκλο και το**

**τετράγωνο, που εμπλουτίζονται και ενεργοποιούνται από λαμπρά, θερμά χρώματα. Με έντονη φιλοσοφική διάθεση και καταφεύγοντας στον πρωτογενή τρόπο έκφρασης των παιδιών, διαμορφώνει έναν δικό του κώδικα εικαστικής επικοινωνίας, πέρα από την οπτική πραγματικότητα.**





Πιτ Μοντριάν (Piet Mondrian, 1872-1944), «Σύνθεση Ι», 1921, 0,96Χ0,65 μ., Μουσείο Ludwig, Κολωνία. Ξεπερνώντας τον κυβισμό, ο Πιτ Μοντριάν, κύριος εκφραστής της ομάδας «Ντε Στιλ», αναζήτησε την καθαρή πλα-



στική τέχνη, η οποία μπορεί να συνδέσει το ατομικό με το συλλογικό και να αποδώσει την καθολική αλήθεια που συνοψίζεται στην παγκόσμια ισορροπία και ομορφιά. Για να το επιτύχει αυτό, κατέφυγε στην πλήρη γεωμετρική αφαίρεση και στην ελαχιστοποίηση του εκφραστικού «λεξιλογίου» του στα τρία βασικά χρώματα, καθώς και στην οριζόντια και κάθετη γραμμή.

## **Φουτουρισμός και Ντανταϊσμός**

**«Καθαρά ιταλικό φαινόμενο ο φουτουρισμός, με αρχηγό τον Μαρινέτι και οπαδούς πλήθος από ζωγράφους, γλύπτες και ποιητές, εκδηλώνεται στο Παρίσι και στη Ρώμη με αλληπάλληλα Μανιφέστα και δημόσιες γιορτές. Στην ουσία του, μπορεί να πει κανείς ότι εκφράζει**

την κατάπληξη του ανθρώπου μπροστά στις καινούργιες κατακτήσεις του μηχανικού πολιτισμού. Το αυτοκίνητο, το αεροπλάνο, τα εξπρές, με τις δυναμικές τους μορφές και την διαφορετική κάτοψη των πραγμάτων που επιτρέπουν, χάρη στην ταχύτητα τους, οι μεγάλες σιδερένιες γέφυρες, τα κτήρια του μπετόν, ο κινηματογράφος, προβάλλουν στα μάτια τους σαν ικανά να επηρεάσουν βαθύτερα τη στάση του καλλιτέχνη απέναντι στη ζωή και άξια ν' αντικαταστήσουν με πρωτόφαντα στοιχεία στην κλασική αισθητική [...]. Οι ντανταϊστές, απεναντίας, δεν ξεκίνησαν με καμιά θαυμαστική διάθεση για τα επιτεύγματα του μηχανικού πολιτισμού, ίσα-ίσα μαντεύοντας από τότε κίόλας σε τι είδους εκτροχιασμούς ήταν δυνατό να μας οδηγήσουν, χύ-

μηξαν μες στα όλα να τσακίσουν οτιδήποτε βρεθεί μπροστά τους, πήραν σφουγγάρι και το 'συραν πάνω από καθετί παλιό, προτιμώντας να χάσουν μαζί με τα κακά και τα καλά του στοιχεία, φτάνει να γλιτώσουνε από την ασφυξία [...]. Εκείνο που δείχνει την ευφυΐα τους είναι ότι δεν προβάλλουν προγράμματα με αφορισμούς για την τέχνη, αλλά προοιωνίζοντας οι ίδιοι τη διάλυσή τους, αρκούνται από τη μια μεριά να χτυπούν τις χρεοκοπημένες αξίες και από την άλλη να κεντρίζουν τους γύρω τους νέους για κάτι, επιτέλους, πιο ρηξικέλευθο».

Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Ίκαρος, 2η έκδ., Αθήνα, χ.χ., σ. 365-366.

## **Το εσωτερικό στοιχείο στην Τέχνη**

**«Το έργο τέχνης αποτελείται από δύο στοιχεία: από το εσωτερικό και το εξωτερικό. Το εσωτερικό στοιχείο, αν το λάβουμε μεμονωμένα, είναι η συγκίνηση της ψυχής του καλλιτέχνη, που έχει την ικανότητα να προκαλεί μια κατά βάση ανάλογη συγκίνηση στην ψυχή του θεωρού. Εφόσον η ψυχή συνδέεται με το σώμα, μπορεί να δεχθεί κατά κανόνα δονήσεις μόνο με τη μεσολάβηση των αισθημάτων. Άρα το αίσθημα είναι μια γέφυρα από το μη υλικό προς το υλικό (καλλιτέχνη) και από το υλικό στο μη υλικό (θεωρό), συγκίνηση - αίσθημα - έργο - αίσθημα - συγκίνηση. Το εσωτερικό στοιχείο του έργου είναι το περιεχόμενο του. Η ψυχική δόνηση, λοιπόν, πρέπει να υφίσταται, ειδική δε**

**δημιουργείται κανένα έργο. Δημιουργείται, δηλαδή, απλώς ένα φαινόμενο έργο».**

**Wassily Kandinsky, Τέχνη και καλλιτέχνες, μτφρ. Γ. Κεντρωτής, Νεφέλη, Αθήνα 1986, σ. 80.**



**Μαραέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp, 1887-1968), «Τροχός ποδηλάτου»,**

1913, μεταλλικός τροχός διαμέτρου 0,65 μ, στερεωμένος σε ξύλινο σκαμνί, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη. Αναζητώντας μια νέα μορφή τέχνης που να ανατρέπει ότι μέχρι τότε ίσχυε για την αισθητική αξία του έργου τέχνης, σύμφωνα με τις αντιλήψεις του ντανταϊσμού, ο Ντυσάν χρησιμοποιεί αυτούσια δύο άσχετα μεταξύ τους αντικείμενα καθημερινής χρήσης, τα οποία αποσπά από τις συνήθεις λειτουργίες τους. Με αυτά τα «έτοιμα» αντικείμενα (ready-made), σε έναν παράδοξο και τυχαίο συνδυασμό, δημιουργεί μια σύνθεση που υπακούει στους προσωπικούς του συνειρμούς και στη δική του διανοητική πραγματικότητα



## **Ο σουρεαλισμός και η χρεοκοπία της λογικής**

**«Ειδικά στη ζωγραφική ο υπερρεαλισμός (σουρεαλισμός) παίζει ένα ιδιοφυές παιχνίδι: Κρατά μεν την αναπαραστατική μαεστρία των παλιών δασκάλων, αλλά με τις εξωπραγματικές εικόνες που δημιουργεί υποσκάπει με αναρχικό χιούμορ την αυθεντία της ορατής πραγματικότητας [...]. Ο κόσμος ρυθμολογείται με βάση την υπόγεια μουσική των ονείρων, των επθυμιών, των αποθησαυρισμένων εικόνων. Μα κυρίως ρυθμολογείται με βάση τη δύναμη της φαντασίας, αφού πλέον η λογική χρεοκόπησε».**

**Μάνος Στεφανίδης, Μια ιστορία της ζωγραφικής. (Από το Βυζάντιο στην Αναγέννηση και από τους ιμπρεσιονιστές στον Πικάσο), Κα-**

στασιώτης, 3η έκδ. Αθήνα 2001, σ. 420.

• **Ο ντανταϊσμός\*** και ο **σουρεαλισμός\*** - Η μορφοποίηση του ασυνειδήτου. Ως αντίδραση στην παραφροσύνη που βίωνε η ανθρωπότητα στη διάρκεια του Α' Παγκόσμιου Πολέμου, το κίνημα αντι-τέχνης του ντανταϊσμού (1916) είχε ως στόχο να προκαλέσει και να σκανδαλίσει με τις μηδενιστικές αντιλήψεις και τις παραδοξότητες του. Ωστόσο, η ανατροπή κάθε λογικής τάξης και η αποθέωση του παραλόγου προετοίμασαν το έδαφος για τον σουρεαλισμό (1924) και τη μεταφυσική ζωγραφική, που πλούτισαν την τέχνη και γενικότερα την πνευματική ζωή με τη διερεύνηση του κόσμου των ονείρων και

του ασυνειδήτου, φέρνοντας στην επιφάνεια άγνωστες περιοχές της ανθρώπινης ψυχής.

## **Η Τέχνη στη ναζιστική Γερμανία**

**«Στη Γερμανία μετά την κατάληψη της εξουσίας από τον ναζισμό (1933) και την ουσιαστική κατάλυση κάθε ελευθερίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, [...] τη διάλυση του Μπαουχάους και τις καταδιώξεις των εκπροσώπων, τις μεταναστεύσεις δημιουργών σε άλλες χώρες και συχνά τις απαγορεύσεις απασχολήσεων σχετικών με την τέχνη σε πολλούς απ' αυτούς που μένουν στον τόπο τους, δημιουργούν αμέσως ένα καταθλιπτικό κλίμα [...]. Γρήγορα θα βρεθούν καλλιτέχνες χωρίς ίχνος δημιουργικής πνοής και θεωρητικοί πουλημένοι ή τρομοκρατημένοι, και θα ζητήσουν**

μια νέα τέχνη "χαρούμενη κατάφαση της ζωής, με επιστροφή στη γνήσια γερμανική παράδοση και τη λαϊκή ψυχή, την καθαρότητα της φυλής [...] και το ηρωικό μεγαλείο [...]". Όπως έχει σωστά παρατηρηθεί, και μάλιστα σε μια στιγμή κατά την οποία "βρισκόταν στον καλύτερο δρόμο για μια συγχώνευση των κατακτήσεων του εξπρεσιονισμού και του κυβισμού με τα παραδοσιακά καλλιτεχνικά αγαθά, η γερμανική ζωγραφική του 1933 υποχρεώνεται να διακόψει βίαια την εξέλιξή της" [...]. Το 1937, με την ευκαιρία της έκθεσης "Εκφυλισμένη τέχνη"\* , αρχίζει η εκκαθάριση και 25 Μουσεία, από τα πιο σημαντικά, υποχρεώνονται να στείλουν έργα στο Μόναχο. Ανάμεσα στους δημιουργούς των οποίων παρουσιάζονται έργα που συγκρίνονται με αυτά των

**τρελών και θεωρούνται δείγματα πολιτιστικής παρακμής δεν είναι μόνο Γερμανοί καλλιτέχνες, αλλά και ξένοι, σαν τον Πικάσο, τον Μάτις, τον Μπρακ, τον Σαγκάλ, τον Βαν Γκογκ, τον Γκογκέν και άλλους».**

**Χρύσανθος Χρήστου, Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα, Κωνσταντινίδης, 2η έκδ. Θεσσαλονίκη 1980, σ. 434,436,437.**





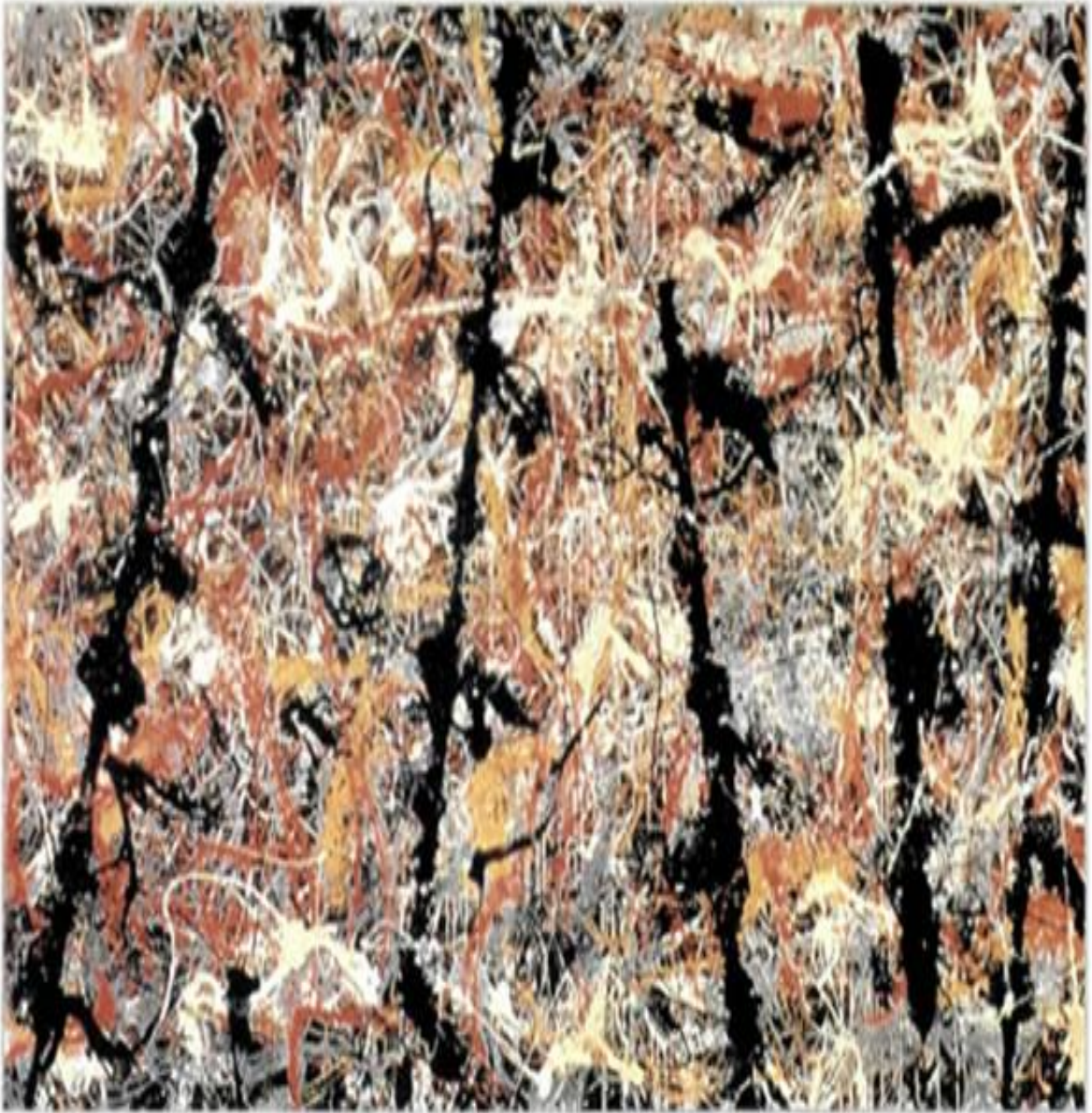
του, δίνει συχνά στα έργα του την εντύπωση ενός παρανοϊκού παραληρήματος. Στο έργο αυτό, που δημιουργήθηκε με αφορμή την έκρηξη της ατομικής βόμβας στη Χισοσίμα, εκφράζει τη δική του αγωνία για το μέλλον της ανθρωπότητας, δίνοντας την εικόνα της καταστροφής με μια σειρά γνωστών συμβόλων, παραμορφώσεων και διπλών εικόνων, οι οποίες έμμεσα ή άμεσα παραπέμπουν σε μορφές του ασυνειδήτου και του κόσμου των ονείρων.



**Τζόρτζιο Ντε Κίρικο (Giorgio De Chirico, 1888-1978), «Η ανταμοιβή του μάντη», 1913, 1,36X1,80 μ., Μουσείο Τέχνης Φιλαδέλφειας (ΗΠΑ). Η μεταφυσική ζωγραφική, κύριος εκφραστής της οποίας είναι ο Τζόρτζιο Ντε Κίρικο, μπορεί να θεωρηθεί ότι προετοιμάζει το έδαφος για τον σουρεαλισμό. Στο έργο αυτό απεικονίζο-**

νται μερικά από τα συνήθη θέματα του ζωγράφου, όπως αναγεννησιακά οικοδομήματα χωρίς καμιά ζωή, άδειες πλατείες, σταματημένος χρόνος, το τρένο στο βάθος, αλλά και το άγαλμα της Αριάδνης που θρηνεί για την αναχώρηση του Θησέα. Όλα παραπέμπουν στο κενό της απουσίας και δημιουργούν μια ατμόσφαιρα θλίψης και μοναξιάς.





**Τζάκσον Πόλοκ (Jackson Pollock, 1912-1956), «Γαλάζιοι πάσσαλοι», 1953, 2,10Χ4,86 μ., Εθνική Πινακοθήκη Αυστραλίας, Καμπέρα. Μεταπολεμικά, ο Πόλοκ, ο σημαντικότερος από τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές, αποδεσμεύεται εντελώς από το κα-**

βαλέτο και αναπτύσσει την τεχνική της «ζωγραφικής της δράσης», η οποία επικεντρώνεται στη χειρονομία, στην κίνηση του ίδιου του καλλιτέχνη, ο οποίος στάζει, χύνει ή πετάει το χρώμα απευθείας στον μουσαμά που βρίσκεται στο δάπεδο. Με τον τρόπο αυτόν αποτυπώνει επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια το ίχνος της ζωγραφικής πράξης, δημιουργώντας έτσι ένα «περιβάλλον» εικαστικής δράσης, μέσα στο οποίο κινείται ο ίδιος, αλλά και οι θεατές του έργου του.



## **Η τέχνη στη μετεπαναστατική Ρωσία**

**«Όπως είναι γνωστό, από τις αρχές του εικοστού αιώνα η γνωριμία των πιο σημαντικών ρευμάτων και δημιουργών της δυτικής τέχνης έπαιξε καθοριστικό ρόλο για μια ολόκληρη σειρά από αυτόνομες και γόνιμες καλλιτεχνικές τάσεις στη Ρωσία [...]. Η επανάσταση του 1917 όχι μόνο ανέχθηκε, αλλά και ενίσχυσε αρχικά τα πρωτοποριακά ρεύματα και ακόμη κάλεσε και τους Ρώσους καλλιτέχνες που ήσαν στο εξωτερικό να γυρίσουν για να εργασθούν στην πατρίδα τους [...]. Το 1922-23 όμως έρχεται η σοβιετική κυβέρνηση να ανακόψει αυτή την πορεία [...] και να αναστείλει κάθε μορφολογικό πειραματισμό. Με την επιβολή του "σοσιαλιστικού ρεαλισμού"\* και την ουσιαστική αποκλή-**

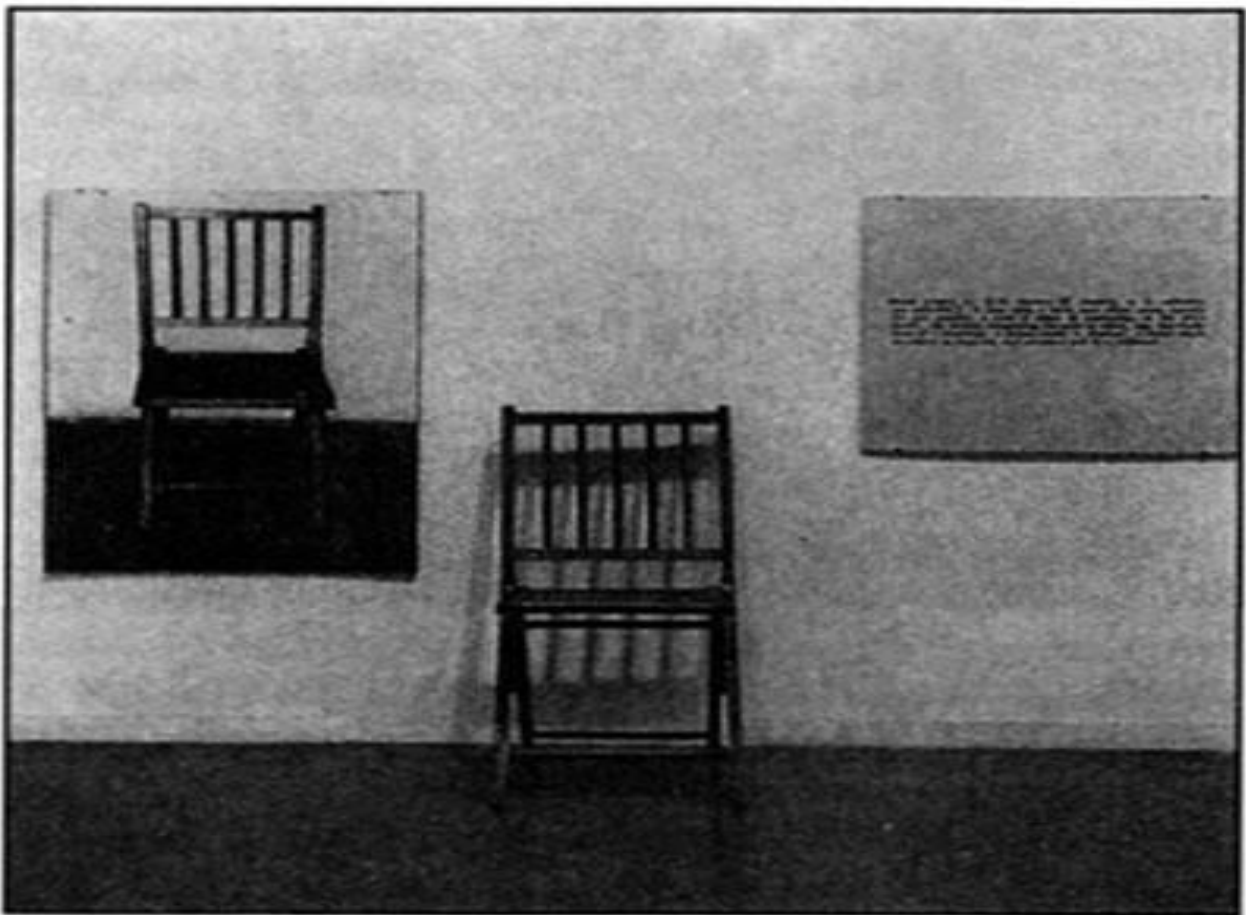
ρυξη όλων των πρωτοποριακών ρευμάτων όχι μόνο ανακόπτεται βίαια κάθε νέα ανάπτυξη, αλλά και κυριολεκτικά διαγράφονται από την ιστορία της ρωσικής τέχνης όλοι σχεδόν οι σημαντικοί δημιουργοί της περιόδου».

Χρύσανθος Χρήστου, Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα, Κωνσταντινίδης, 2η έκδ., Θεσσαλονίκη 1980, σ. 438-439.



Άντυ Ουόρχολ (Andy Warhol, 1928-1987), «Μέριλιν», 1967, Ιδιωτική Συλλογή. Από τους περισσότερο φημισμένους καλλιτέχνες της ποπ αρτ, προσπάθησε να εκφράσει τα χαρακτηριστικά της καταναλωτικής κοινωνίας και της λαϊκής κουλτούρας αξιοποιώντας τις τεχνικές της γραφιστικής τέχνης και επιλέγοντας πάντα

θέματα απόλυτα αναγνωρίσιμα από το ευρύ κοινό. Με τη μηχανική επανάληψη της μορφής της ηθοποιού Μέριλιν Μονρόε, την τυποποίηση και την αφαίρεση κάθε συναισθήματος, επιδίωκε να προβάλλει το προβάδισμα της διαφήμισης και των μέσων μαζικής επικοινωνίας έναντι της αυθεντικής καλλιτεχνικής δημιουργίας.



**Τζόζεφ Κόσουτ (Joseph Kosuth, γενν. το 1945}, «Μία και τρεις καρέκλες», 1965, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη. Η εννοιακή τέχνη ενδιαφέρεται για τις έννοιες που βρίσκονται πίσω από τα πράγματα, συνδέοντας την τέχνη με τη γλώσσα, την επικοινωνία και τη λογοτεχνία. Στο συγκεκριμένο έργο παρουσιάζονται στον θεατή μία πραγματική καρέκλα, δίπλα η φωτογραφική της αποτύπωση κα-**

θώς επίσης και μια πινακίδα με τον ορισμό της έννοιας «καρέκλα», σύμφωνα με το λεξικό, καλύπτοντας και τα τρία επίπεδα σύλληψης της έννοιας αυτής.

## **Ο Άντυ Ουόρχολ και η ποπ αρτ**

«Ποιος ήταν αληθινά ο Αντυ Γουόρχολ, ο "πάπας της ποπ αρτ"; Είναι απλώς μια σύμπτωση, μια τυχαία επιλογή ενός μουσείου ή υπάρχει βαθύτερος αποχρών λόγος; [...]

Ο Γουόρχολ μπαίνει στο πάνθεον της τέχνης κουβαλώντας χιλιάδες - κατά κυριολεξία- πορτρέτα, καμωμένα με μεταξοτυπική αναπαραγωγή φωτογραφιών όλων των σταρ της επικαιρότητας (ηθοποιών, μεγιστάνων του πλούτου, επιδειξιμανών κοσμικών, πολιτικών) και μιας αλυσίδας προσώπων συμβό-



λων [...]. Παράλληλα "ζωγραφίζει" ηλεκτρικές καρέκλες, απονενοημένες πτώσεις από ουρανοξύστες, αεροπορικά δυστυχήματα δίπλα σε φιγούρες του Μίκι Μάους ή των πολλαπλασιασμένων ανφάς φωτογραφιών της Μέριλιν Μονρόε. Σαρκασμός λοιπόν, σάτιρα, καταγγελία μέσω των οπτικών ντοκουμέντων, θεοποίηση των προσώπων της επικαιρότητας, καταγραφή μιας νέας μυθολογίας, κωδικοποίηση των εικόνων και των ιδεολογικών μοτίβων ενός καταναλωτικού και -κατ'επίφαση τουλάχιστον- ευημερούντος λαϊκού πολιτισμού; Το έργο του πάντως μόνο αφελές και απλοϊκό δεν μπορεί να θεωρηθεί, καθώς παρουσιάζει ένα τεράστιο κοινωνιολογικό και σημειολογικό ενδιαφέρον. Η εικονολογία του αποτελείται από οπτικές μονάδες οι οποίες, δι-

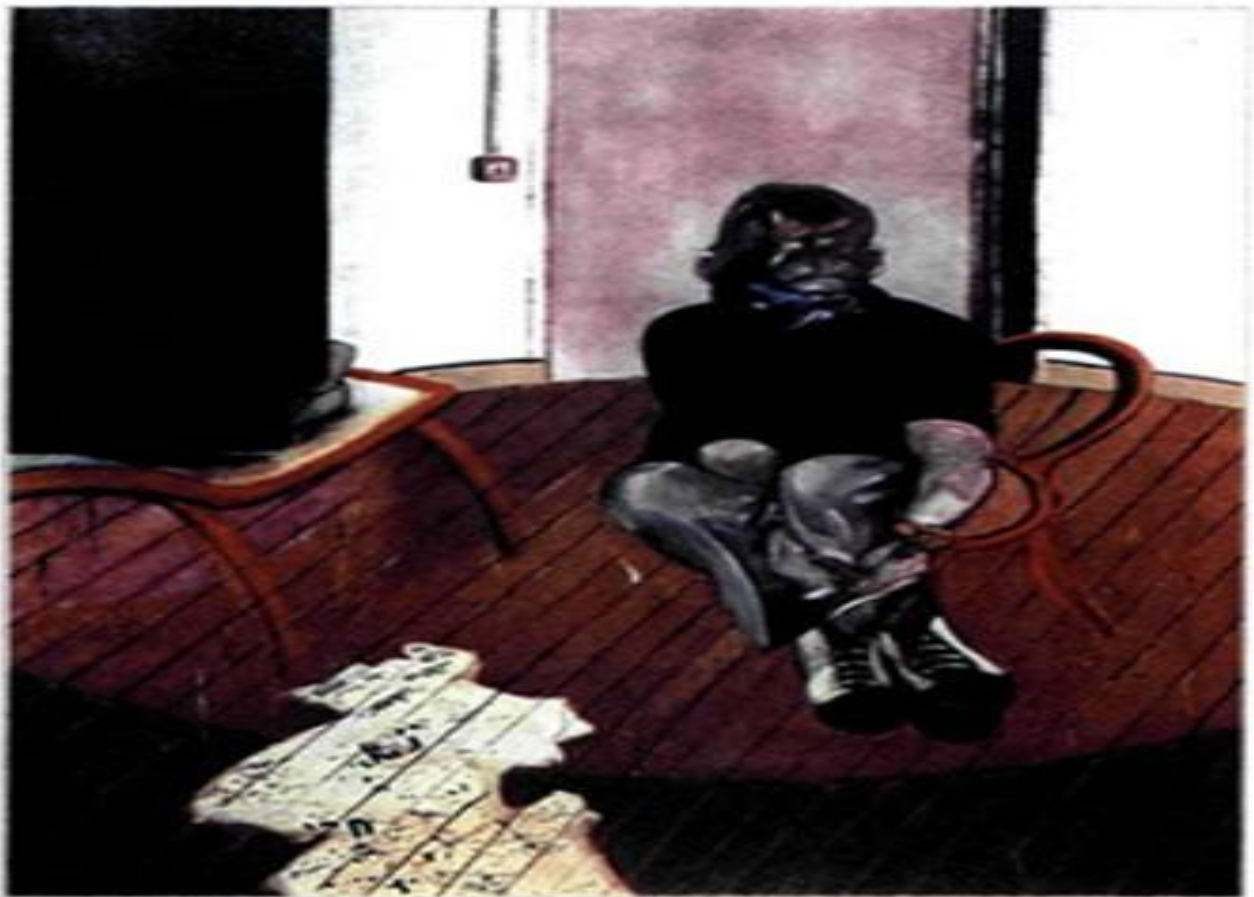
αρκώς ανασυντιθέμενες εν είδει ζωντανού λεξιλογίου, σταθερά παράγουν λόγο. Τον λόγο μιας εποχής οπτιμισμού αλλά και ψυχροπολεμικού κλίματος, ευδαιμονισμού αλλά και υστερίας, καλλιτεχνικής κρίσης αλλά και έξαρσης δημιουργικής».

Μάνος Στεφανίδης, Μια ιστορία της ζωγραφικής. (Από το Βυζάντιο στην Αναγέννηση και από τους ιμπρεσιονιστές στον Πικάσο), Καστανιώτης, 3η έκδ., Αθήνα 2001, σ. 453-454.

- Η μεταπολεμική ζωγραφική - Νέες αναζητήσεις του μοντερνισμού. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, στις δεκαετίες του 1950 και του 1960, αναπτύχθηκε το κίνημα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού

προς δύο κυρίως κατευθύνσεις: τη ζωγραφική της δράσης ή χειρονομιακή\*, που αποδίδει κυρίαρχη σημασία στην ίδια τη διαδικασία της ζωγραφικής πράξης, και τη ζωγραφική του χρωματικού πεδίου ή χρωματική αφαίρεση\*, που στοχεύει στη δημιουργία μιας νέας χρωματικής πραγματικότητας μόνο με το φως και το χρώμα. Ήδη από τη δεκαετία του 1950, ως αντίδραση στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, η ποπ αρτ\* (ή νεορεαλισμός) επαναφέρει την παραστατικότητα χρησιμοποιώντας ως εκφραστικά μέσα διαφημίσεις, κόμικς, υλικά συσκευασίας κ.ά., δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για άλλες καλλιτεχνικές δράσεις (δεκαετία του 1960), όπως είναι οι εγκαταστάσεις\*, τα χάπενινγκ\* και τα καλλιτεχνικά περιβάλλοντα, με σκοπό την άμεση και βιωματική

σχέση της τέχνης με τη ζωή. Παράλληλα δημιουργούνται και άλλα ρεύματα τέχνης, όπως η οπ αρτ\*, η κινητική\*, ο μινιμαλισμός\*, η εννοιολογική τέχνη\*, η βίντεο αρτ\*, ο φωτογραφικός ρεαλισμός\* κ.ά.



Φράνσις Μπέικον (Francis Bacon, 1909-1992), «Αυτοπροσωπογραφία»,

1973, 1,98X1,47 μ., Συλλογή Claude Bernard, Παρίσι. Ακολουθώντας έναν προσωπικό δρόμο καλλιτεχνικής έκφρασης, με πολλά στοιχεία από την παραστατική ζωγραφική, τον εξπρεσιονισμό και τον σουρεαλισμό, ο Μπέικον εστιάζει το ενδιαφέρον του στην ανθρώπινη μορφή. Παραμορφώνοντάς την εφιαλτικά, την «εγκλωβίζει» μέσα σε έναν χώρο αινιγματικό και απειλητικό, μεταφέροντας στον θεατή τη βαθύτερη αγωνία του.

**Ο γλύπτης και η σύλληψη της τρισδιάστατης πραγματικότητας**  
**«Αυτό ακριβώς είναι εκείνο που κάνει ο γλύπτης. Πρέπει διαρκώς να αγωνίζεται, να έχει στο νου του και να χρησιμοποιεί τη μορφή στην πλήρη της ακεραιότητα μέσα στον χώρο. Είναι σαν να νιώθει το στερεό σχήμα μέσα στο κεφάλι του, να το σκέπτεται -οποιοδήποτε κι αν είναι το μέγεθος του- σαν να το κρατά ολόκληρο μέσα στη χούφτα του. Οραματίζεται μια σύνθετη μορφή απ' όλες τις πλευρές της: ενώ βλέπει τη μια όψη, ξέρει τι είδους είναι η άλλη. Ταυτίζεται με το κέντρο βαρύτητάς της, με τη μάζα της. Αντιλαμβάνεται τον όγκο της σαν να είναι ο χώρος που δημιούργησε η μορφή εκτοπίζοντας τον αέρα. Και ο ευαίσθητος παρατηρητής του γλυπτού πρέπει να μάθει να αισθά-**



νεται το σχήμα απλώς σαν σχήμα και όχι σαν περιγραφή ή σαν ανάμνηση. Π.χ., πρέπει να διακρίνει το αυγό σαν ένα απλό σκέτο στερεό σχήμα εντελώς άσχετο με την έννοια της τροφής ή με το γεγονός ότι αυτό θα γίνει πουλί. Το ίδιο και με όλα τα στερεά σώματα, λ.χ. μια αχιβάδα, ένα καρύδι, ένα κορόμηλο κλπ.»

«Σκέψεις του Χένρυ Μουρ περί γλυπτικής», στο Γιάννης Παππιάς (επιμ.), Κείμενα για την τέχνη, Νεφέλη, Αθήνα 1993, σ. 18.

**Μια νέα αντίληψη για τη γλυπτική**  
«Μια από τις σημαντικότερες έννοι-  
ες που εμφανίστηκαν στη γλυπτική  
του 20ού αιώνα ήταν η έννοια της  
κατασκευής. Από την αρχή της αν-  
θρώπινης ιστορίας, η γλυπτική ή-  
ταν μια τέχνη που δημιουργούσε  
μορφές μέσα από μια διαδικασία  
αφαίρεσης υλικού από μια στερεή  
άμορφη μάζα, σμιλεύοντας το ξύλο,  
το μάρμαρο, ή αντίστροφα μέσα  
από μια διαδικασία μορφοποίησης  
μιας ρευστής άμορφης μάζας, πλά-  
θοντας πηλό ή κερί. Και οι δύο αυ-  
τές προσεγγίσεις εμπειριέχουν έναν  
ορισμό της γλυπτικής ως τέχνης  
που ασχολείται με τη μάζα και όχι  
με τον χώρο [...]. Η κατασκευαστική  
γλυπτική, όπου η μορφή συντίθεται  
από στοιχεία όπως ξύλο, μέταλλο,  
γυαλί ή πλαστικό, ήταν μια προ-  
βλέψιμη συνέπεια των κυβιστικών

πειραματισμών στη ζωγραφική. Το 1912 ο Πικάσο σχεδίασε μια τρισδιάστατη κυβιστική κατασκευή από χαρτί και χορδές, ενώ [...] τα έργα "Κιθάρα" (1912) και "Μουσικά Όργανα" (1914) είναι κατασκευές από φύλλα μετάλλου και σύρμα ή ξύλο, πάνω σε κυβιστικά μοτίβα. Αν και η υλοποίησή τους είναι κάπως πρωτόγονη, ο καλλιτέχνης πετυχαίνει να θέσει μέσα από αυτά το βασικό πρόβλημα της κονστρουκτιβιστικής (κατασκευαστικής) γλυπτικής, τη μεταφορά της έμφασης από τη μάζα στον χώρο».

Η. Arnason, Ιστορία της σύγχρονης τέχνης, μτφρ. Φ. Κοκαβέσης, επιμ. Μ. Παπανικολάου, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 188-189.



**Χένρυ Μουρ (Henry Moore, 1898-1986), «Ανακεκλιμένη μορφή», 1951, Κρατική Πινακοθήκη, Αννόβερο. Η ανακεκλιμένη μορφή, όπως και το θέμα μητέρα-παιδί συνυπάρχουν στο γλυπτό αυτό, όπου μια εξωτερική φόρμα μοιάζει να περικλείει μια άλλη εσωτερική. Η πληρότητα της σύνθεσης, η δυναμική της ανάπτυξης της στον χώρο και η πλαστικότητα των καμπύλων γραμμών επιβεβαιώνουν την πεποίθηση ότι ένα έργο πρέπει να**

έχει τη δική του ενεργό παρουσία,  
ώστε να αποκαλύπτει στον θεατή και  
το βαθύτερο νόημα της ζωής.



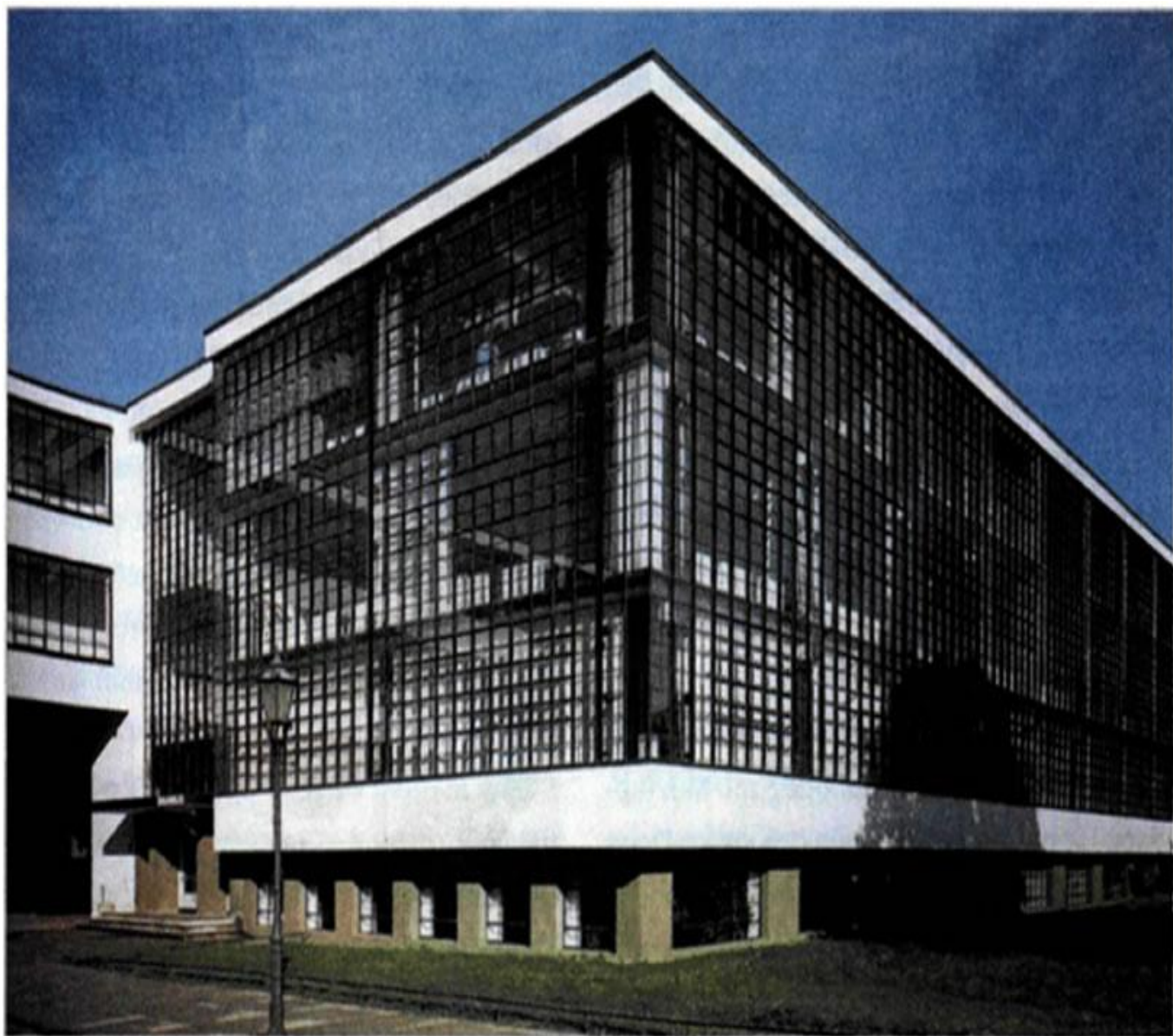
Βάλτερ Γκρόπιους (Walter Gropius, 1883-1969), Σχολή Μπαουχάους,

1925-26, Ντεσάου. Από τους πρωτοπόρους της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ιδρυτής και πρώτος διευθυντής της Σχολής του Μπάουχαους, ο Γκρόπιους κατασκεύασε ένα κυβοειδές κτίσμα από χαλύβδινα δομικά στοιχεία και γυαλί, με βασικά χαρακτηριστικά τη λειτουργικότητα, τη λιτότητα και την καθαρότητα της μορφής, την έμφαση σε βασικές και αναγνωρίσιμες από όλους γεωμετρικές μορφές και την απουσία οποιουδήποτε διακοσμητικού στοιχείου, εκτός από την εγγενή διακοσμητική δυνατότητα των ίδιων των υλικών

**Η αρχιτεκτονική.** Η Σχολή του Μπάουχαους\* και οι αρχές της απλότητας, της γεωμετρικότητας και της λειτουργικότητας έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του διεθνούς στιλ που επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την αρχιτεκτονική



**του 20ού αιώνα. Στην περαιτέρω εξέλιξη της, χωρίς να αγνοεί τις απαιτήσεις της σύγχρονης ζωής και τις ανάγκες της αγοράς, η αρχιτεκτονική υιοθετεί μεταπολεμικά τις δυνατότητες της σύγχρονης τεχνολογίας, γοητεύεται συχνά από το μεταμοντέρνο ή την αρχιτεκτονική της αποδόμησης και πειραματίζεται με ποικίλες αισθητικές και κατασκευαστικές επιλογές.**



**Λε Κορμπυζιέ (Le Corbusier, 1887-1965), Βίλα Σαβουά, 1927-31, Πουασί, Γαλλία. Παγκόσμια γνωστός για τη συμβολή του στη διαμόρφωση του μοντερνισμού ή του διεθνούς στυλ στην αρχιτεκτονική, αξιοποίησε τις δυνατότητες του οπλισμένου σκυροδέματος (μπετόν αρμέ) για την**

κατασκευή λειτουργικών οικιών, σύμφωνα με το πρότυπο «κατοικία-μηχανή». Στη Βίλλα Σαβουά συνοψίζονται τα βασικά σημεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, όπως η στήριξη της οικοδομής σε ενισχυμένες κολόνες και η δημιουργία πιλοτής, η απελευθέρωση των τοίχων από τον ρόλο του φέρο-ντος στοιχείου, η ελεύθερη πρόσοψη, η συνεχής επικοινωνία του εσωτερικού με το εξωτερικό και τα διαδοχικά ανοίγματα παραθύρων που περιτρέχουν όλες τις όψεις του κτιρίου.

## **Οι στόχοι του Μπαουχάους**

**«Το Μπάουχαους αγωνίζεται να οργανώσει κάθε δημιουργική προσπάθεια α' ένα σύνολο, να συνενώσει και πάλι όλους τους κλάδους των πρακτικών τεχνών -γλυπτικής, ζωγραφικής, χειροτεχνίας και εφαρμοσμένων τεχνών- αδιαχώριστα, συνθετικά στοιχεία της καινούργιας αρχιτεκτονικής. Ο απώτερος -αν και μακρινός- στόχος του Μπάουχαους είναι το καθολικό έργο τέχνης -η μεγάλη κατασκευή, όπου δεν υπάρχει διάκριση ανάμεσα στη μνημειακή και τη διακοσμητική τέχνη. Το Μπάουχαους θέλει να εκπαιδεύσει αρχιτέκτονες, ζωγράφους και γλύπτες όλων των επιπέδων, ανάλογα με τις δυνατότητες τους, ώστε να γίνουν ικανοί τε-**

**χνίτες ή ανεξάρτητοι δημιουργικοί καλλιτέχνες και να πραγματοποιήσουν μια εργατική κοινότητα ηγετικών και μελλοντικών τεχνιτών. Αυτοί οι άνθρωποι, συγγενείς πνευματικά, θα ξέρουν πώς να σχεδιάζουν με αρμονικό τρόπο κτήρια, στην ολότητα τους – κατασκευή, τελειώματα, διακόσμηση και επίπλωση».**

**Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Μπάουχαους, Νεφέλη, Αθήνα 1986, σ. 79-80.**

**Ο μεταμοντερνισμός στην αρχιτεκτονική**

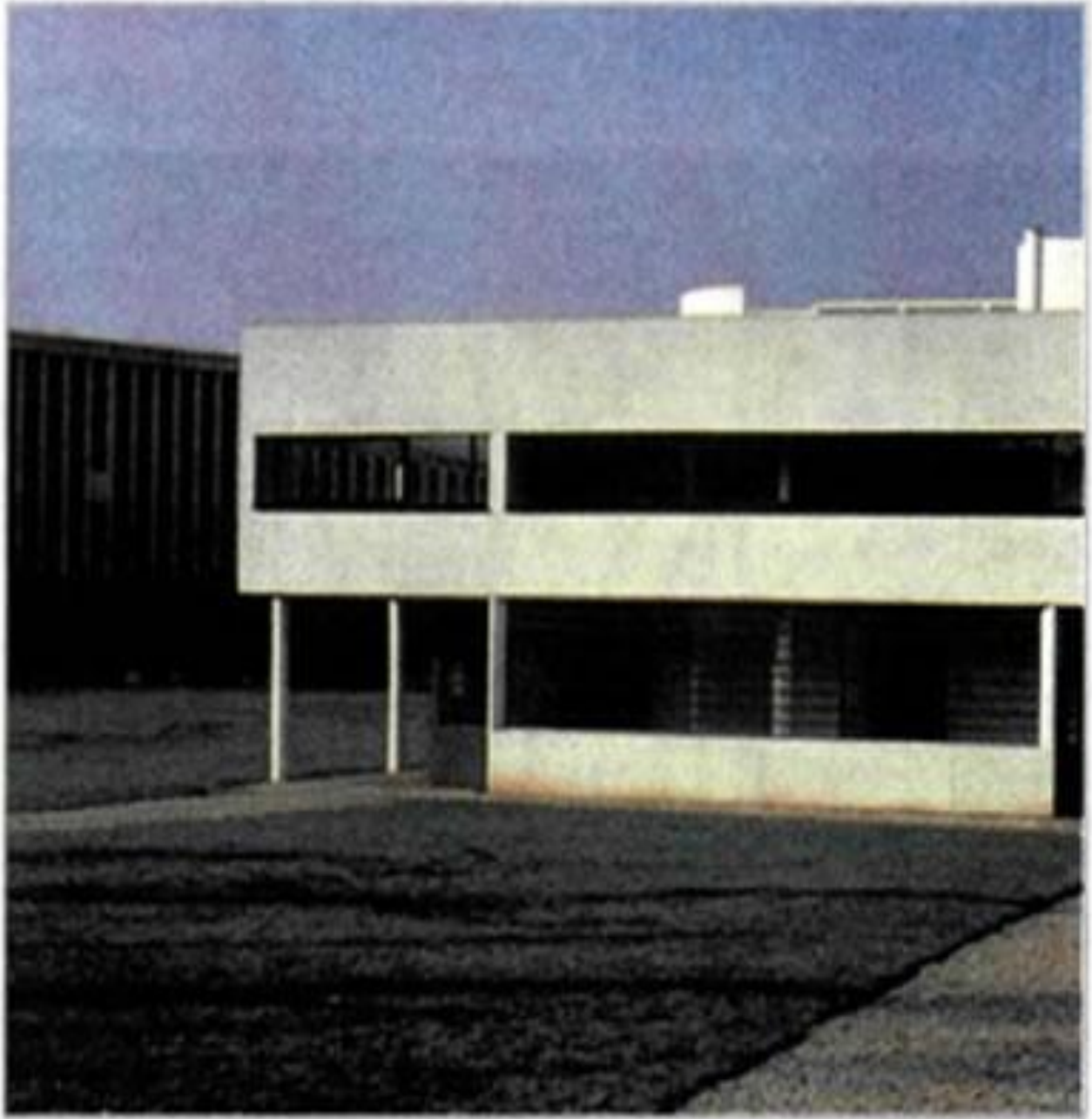
**«Οι αυστηροί περιορισμοί της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ο απρόσωπος χαρακτήρας και η χωρίς φαντασία μορφή πολλών από τα ορθογώνια κτιριακά συγκροτήματα οδήγησαν στον παραμερισμό του**

μοντερνισμού ως επικρατούσας δύναμης στην αρχιτεκτονική. Παράλληλα με το γεγονός ότι οι κατασκευές αυτές δεν είχαν καμιά σχέση με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των πόλεων στις οποίες χτίζονταν, οι αντιδράσεις αυτές οδήγησαν στον μεταμοντερνισμό. Σε αντίθεση με την απλότητα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική περιγράφεται ως πλουραλιστική, πολυσύνθετη και εκλεκτιστική. Ενώ ο μοντερνισμός είναι αφαιρετικός, ο μεταμοντερνισμός χαρακτηρίζεται από διάθεση επέκτασης και υιοθέτησης νέων στοιχείων [...]. Στον σχεδιασμό των διάφορων κτιρίων τους, πολλοί μεταμοντέρνοι αρχιτέκτονες ενσυνείδητα επέλεξαν στοιχεία από την αρχιτεκτονική του παρελθόντος ή απλές αναφορές σε αυτά, τα οποία



**είτε χρησιμοποιούσαν μαζί με σύγχρονα στοιχεία είτε τα αναδείκνυαν με υλικά υψηλής τεχνολογίας, δημιουργώντας ένα είδος διαλόγου ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική όχι μόνο ενσωμάτωσε αναφορές στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική, αλλά και στοιχεία της μαζικής κουλτούρας και του λαϊκού πολιτισμού».**

**Gardner's, Art through the Ages, Harcourt College Publishers, 11th ed 2001, σ. 1.107.**





**Λούντβιχ Μις Βαν ντερ Ρόε (Ludwig Mies Van der Rohe, 1886-1969) Κτίριο Σίγκραμ (Seagram Building), 1958, Νέα Υόρκη. Από τους σημαντικότε-**

ρους δασκάλους της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και του διεθνούς στίλ, ο Μις Βαν ντερ Ρόε, έδωσε σε αυτόν τον ουρανοξύστη -μνημείο βιομηχανικής τεχνικής το στίγμα του αισθητικού και κατασκευαστικού «πιστεύω» του, που συμπυκνώνεται στη φράση «το λιγότερο είναι περισσότερο» (less is more): αυστηρή και λιτή ορθογώνια κατασκευή, εμφανής μεταλλικός σκελετός από ατσάλι, ελαφρά εσωτερικά χωρίσματα που προσαρμόζονται στις λειτουργικές ανάγκες, διαφανές και κομψό κέλυφος από γυαλί.

## **Ο Πολ Ελυάρ και η δημιουργία του υπερρεαλισμού**

**«Ζώντας λοιπόν μέσα σ' ένα τέτοιο επαναστατικό οργασμό, στην καρδιά του Παρισιού, που ήταν η πρωτεύουσα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας όλου του κόσμου, ο Πολ Ελυάρ, νέος εξαιρετικά ευαίσθητος και ανήσυχος, δεν μπορούσε να μείνει με σταυρωμένα χέρια. Μέλος στην αρχή της μικρής ομάδας "literature", που για κάμποσο διάστημα συνεργάστηκε με τους ντα-νταϊστές, παίρνει μέρος σε μερικές εκδηλώσεις της, δημοσιεύει, ρίχνεται στη δράση. Αργότερα είναι ένας από τους πρώτους που μαζί με τον Αντρέ Μπρετόν και τον Λουί Αραγκόν βάζουν τα θεμέλια του υπερρεαλισμού. Μελετητής του Φρόυντ, θαυμαστής του Ρεμπό και του Λοτρεαμόν, θέλησε να βοηθήσει**

**μ' όλες τις πνευματικές δυνάμεις του την κίνηση αυτή που είχε αρχές με σαφήνεια καθορισμένες και πρόγραμμα δημιουργικό βασισμένο επάνω σε μια θεωρία που άνοιξε καινούργιους εντελώς ορίζοντες μες στον κόσμο της τέχνης».**

**Οδυσσέας Ελύτης, Ανοιχτά Χαρτιά, Ίκαρος, 2η έκδ., Αθήνα, χ.χ., σ. 451.**





**Ρίτσαρντ Ρότζερς, Ρέντζο Πιάνο  
(Richard Rogers, γενν. το 1933, Renzo Piano, γενν. το 1937), Εθνικό Κέντρο Τέχνης και Πολιτισμού Ζορζ**

Πομπιντού (Μπομπούρ) 1971-77, Παρίσι. Το κτίριο αυτό αποτελεί μια πολύ προωθημένη έκφραση της αρχιτεκτονικής υψηλής τεχνολογίας high-tech (high-style + technology). Δίνει την εντύπωση ενός εργοστασίου, του οποίου τόσο το εσωτερικό όσο και όλα τα λειτουργικά συστήματα είναι εμφανή στην εξωτερική όψη του. Το σύνολο δίνει την εντύπωση ενός δυναμικού μηχανισμού σε συνεχή εξέλιξη και ανάπτυξη.

## **Το ρεαλιστικό θέατρο**

«Με τα έργα του Ίψεν, Τσέχοφ, Σο και Πιραντέλο ο δραματουργός κυριάρχησε στον χώρο του θεάτρου. Για να επιζήσει, ο ηθοποιός έπρεπε να προσαρμοσθεί στις νέες συνθήκες και στις νέες απαιτήσεις. Ο ρεαλιστικός διάλογος είχε ανάγκη από

ένα ήσυχο και "κουβεντιαστό" στιλ, αντί για το ρητορικό και το στομφώδες που κυριαρχούσε μέχρι τότε. Οι χειρονομίες έπρεπε να γίνονται όλο και πιο περιορισμένες. Το σκηνικό έπρεπε να σχεδιάζεται προσεκτικά, για να είναι όσο το δυνατόν ακριβέστερο με έπιπλα και σκηνικά αντικείμενα που να ταιριάζουν και στον χώρο και στην ιστορική στιγμή του έργου. Η αυταπάτη της πραγματικότητας ενισχύθηκε σημαντικά χάρη στην καθολική σχεδόν παραδοχή του κλειστού box-set, που ήδη είχε αρχίσει να εκτοπίζει το ρομαντικό φόντο και τις κουϊντες που χρησιμοποιούσε το μελόδραμα. Ο ορισμός του Ζολά ότι το έργο είναι μια "φέτα ζωής" και ο απόλυτος ρεαλισμός του έργου του "Τερέζα Ρακέν" συνέβαλαν οπωσδήποτε στην καθιέρωση της

νέας σκηνικής τέχνης. Η κίνηση αυτή απλώθηκε αστραπιαία στην Ευρώπη [...]».

Φύλλις Χάρτνολ, Ιστορία του θεάτρου, μτφρ. Ρ. Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα 1985, σ. 276.

**Η λογοτεχνία.** Ο μοντερνισμός, επιδιώκοντας τη ρήξη με την παράδοση, τη διάσπαση της μορφής, την απελευθέρωση της φαντασίας και την απαξίωση της λογικής, διαποτίζει τόσο την ποίηση όσο και την πεζογραφία του 20ού αιώνα.

**Το θέατρο.** Με την είσοδο του 20ού αιώνα το θέατρο εισέρχεται στη σύγχρονη φάση του με νέες αναζητήσεις και πειραματισμούς τόσο σε θέματα δραματολογίου όσο και σε προβλήματα υποκριτικής, σκηνοθεσίας, σκηνογραφίας κτλ. Ιδιαίτερα

**σημαντική υπήρξε, μεταξύ άλλων, η συνεισφορά του Πιραντέλο στη διερεύνηση των ψυχικών και πνευματικών ανησυχιών κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, καθώς και του Λόρκα στην ανάδειξη θεμάτων που συνδέονται με την κοινωνική υποκρισία, τη λαϊκή παράδοση και τη σύγκρουση ονείρου και πραγματικότητας.**



**Ο Τζον Γκίλγκουντ ως Άμλετ, Νέο  
Θέατρο, Λονδίνο (1934)**





**Σκηνή από το έργο του Μπέρτολντ Μπρεχτ «Η Μάνα Κουράγιο και τα Παιδιά της» από το Εθνικό θέατρο με τη Νέλλη Αγγελίδου στον ομώνυμο ρόλο (1991).**

## **Το θέατρο εργαστήριο των κοινωνικών φαινομένων**

**«Ένα εργαλείο [...] προτείνει ο Μπρεχτ και τα έργα και οι παραστάσεις είναι τρόποι χρήσης αυτού του εργαλείου [...]. Πιστεύοντας πως η ανθρώπινη κοινωνία είναι ένα φαινόμενο ιστορικό, πιστεύοντας ότι οι κοινωνικές διαδικασίες είναι ελεγχόμενες, προβλεπόμενες και προγραμματισμένες, βρίσκει στο θέατρο ένα πρόσφορο εργαστήριο αναπαραγωγής των κοινωνικών φαινομένων, όπου, σε συνθήκες ιδανικές, προκαλούμενες ηθελημένα, οπότε τα απομονωμένα συμβάντα κάτω από το άγρυπνο βλέμμα της διαλεκτικής επεξεργασίας θα έδιναν σταθμητές απαντήσεις, που ίσως θα οδηγούσαν σε μια κοινωνική νομοτέλεια, ο Μπρεχτ κατασκεύαζε τα έργα του.**

**Ξεδίπλωνε σκηνή-σκηνή τις φάσεις αυτού του πειράματος, αυστηρά προσκολλημένος, θα 'λεγε κανείς, στους νόμους της τυπικής λογικής [...]. Κάπου ο ίδιος παρομοιάζει το θέατρο του με τον πολυέλαιο του Γαλιλαίου, το αντικείμενο που τον ανήγαγε στους νόμους του. Η επιστήμη αρχίζει, όταν το οικείο γίνεται ξένο και παράξενο. Αυτή είναι η απόσταση που ζητούσε, η κριτική στάση [...]. Σ' αυτή τη βάση πρέπει να τοποθετήσουμε και την ερμηνευτική του θεάτρου του. Ο ηθοποιός γνωρίζει πως παίρνει μέρος σ' ένα πείραμα».**

**Κώστας Γεωργουσόπουλος, Από τον Στρίντμπεργκ και τον Τσέχωφ στον Πιραντέλλο και τον Μπρεχτ, Πατάκης, 2η έκδ., Αθήνα 2003, σ. 267-268.**

## **Τενεσί Ουίλιαμς, ο ποιητής των προδομένων ονείρων**

**«Όλα αυτά - η απομόνωση, το αίσθημα της αποτυχίας [...] συγκροτούν τη μεγάλη αρρώστια της Αμερικής. Αυτήν που οι ίδιοι ονομάζουν "frustration", και που θα μπορούσαμε να την πούμε: πίκρα, απογοήτευση για τις γελασμένες ελπίδες, για τους απραγματοποίητους πόθους, για τις χαρές που δεν ήρθαν [...]. Οι ήρωες του Τενεσί Ουίλιαμς είναι όλοι θύματα αυτής της περιλάλητης "frustration" [...]. Νό-τιοι οι περισσότεροι, γεμάτοι ανα-μνήσεις της παλιάς αίγλης, ξεκίνησαν τη ζωή τους πάνω σ' ένα σύννεφο από ρόδινες ελπίδες και χρυσά όνειρα. Αλλά το μοναδικό τους σχεδόν εφόδιο ήταν τα όνειρα κι οι ελπίδες. Δεν είχαν ούτε πνεύμα ούτε χαρακτήρα ούτε καν ζωτι-**

κόστητα ανάλογα, για να θεμελιώσουν τους χωματένιους πύργους τους. Κι η ανεμοζάλη της ζωής τους σάρωσε στο πρώτο της φύσημα [...].

Μη μπορώντας να αποσπάσουν τίποτε από την πραγματικότητα, καταφεύγουν στη φαντασία. Προσπαθούν να χτίσουν νέους πύργους, έναν κόσμο όπως θα ήθελαν να είναι, μια ζωή όπως την είχαν ονειρευτεί. Κι αυτή η σύγκρουση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία είναι το επίκεντρο των έργων του Ουίλιαμς [...]. Οι ηρωίδες του [...] δεν θέλουν να παραδεχθούν ούτε οι ίδιες ούτε -προπάντων- οι άλλοι την αποτυχία τους. Προσπαθώντας να ξεφύγουν από την άθλια "φυλακή του εαυτού τους", πλάθουν έναν δικό τους φανταστικό κόσμο, ένα μυθικό παρελθόν, ένα

**ψεύτικο παρόν, φοράνε μια μάσκα, όπως οι ήρωες του Πιραντέλο, και προσπαθούν να κάνουν και τους άλλους να την πιστέψουν»**

**Tennessee Williams, Θεατρικά έργα, εισαγωγή, απόδοση Μάριος Πλωρίτης, Γκόννης, Αθήνα 1962, σ. 12,17-18.**





**Σάμιουελ Μπέκετ (Samuel Beckett, 1906-1989, Νόμπελ Λογοτεχνίας 1969). Κορυφαίος δραματουργός του 20ού αιώνα, εκπρόσωπος του θεάτρου του παραλόγου. Στα έργα του, όπως στο «Περιμένοντας τον Γκοντό», προβάλλονται το αδιέξοδο και η ματαιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.**

**Μεταπολεμικά, οι Αμερικανοί Ουίλιαμς και Μίλερ πραγματεύονται με διαφορετικό τρόπο τα προβλήματα της μοναξιάς, της αποτυχίας και της περιθωριοποίησης, ενώ το επικό θέατρο του Μπρεχτ επιδιώκει την ενεργοποίηση της πολιτικής συνείδησης του θεατή. Το θέατρο του παραλόγου (Μπέκετ, Ιονέσκο, Πίντερ), αντλώντας από τον υπαρξισμό, εκφράζει τα υπαρξιακά αδιέξοδα και τον παραλογισμό της μεταπολεμικής εποχής.**

**Ο κινηματογράφος. Με τις πρωτοποριακές προσπάθειες των αδελφών Λυμιέρ, του Μελιές, του Γκρίφιθ και του Ντε Μιλ, ο κινηματογράφος είχε ήδη γίνει μέχρι το 1915 εξαιρετικά δημοφιλής στις μεγάλες λαϊκές μάζες στην Ευρώπη και στις Ηνωμένες Πολιτείες και είχε ήδη οργανωθεί ως τέχνη, αλλά και ως**

βιομηχανία θεάματος. Πολύ γρήγορα ο γερμανικός εξπρεσιονιστικός, αλλά και ο σοβιετικός κινηματογράφος έφθασαν σε αριστουργηματικά επίπεδα. Το 1927 συνδέεται με την έναρξη της εποχής του «ομιλούντος κινηματογράφου», ο οποίος θα στραφεί πλέον σε είδη με πολύ μεγαλύτερες τεχνικές απαιτήσεις, όπως για παράδειγμα το μιούζικαλ, αλλά και με ακόμη μεγαλύτερες δυνατότητες εμπορικής εκμετάλλευσης. Ο μεταπολεμικός κινηματογράφος δίνει το στίγμα του μέσα από Ευρωπαίους σκηνοθέτες του ιταλικού νεορεαλισμού\* (1945-1955) και του «νέου κύματος»\* (1955-1965), καθώς και μέσα από άλλους πολύ σημαντικούς δημιουργούς που απευθύνονται στο παγκόσμιο κοινό, όπως εξάλλου συνέβη και με τον αμερικανικό κι-

**νηματογράφο με τους μεγάλους  
δημιουργούς και τις πολυδάπανες  
παραγωγές.**



**Ο Τσάρλι Τσάπλιν (Charlie Chaplin, 1889-1977), στην πρώτη πραγματικά ομιλούσα ταινία του «Ο μεγάλος δικτάτωρ» (1940), αξιοποιεί τη γνωστή**

μορφή του αισθηματία «αλητάκου» και το θέμα του σωσία του Χίτλερ, δημιουργώντας μια πολύ σημαντική ταινία στην οποία, εκτός από τα κωμικά τεχνάσματα, προβάλλονται ο ανθρωπισμός και η συγκίνηση.



Ο Μπάστερ Κίρον (Buster Keaton, 1896-1966), ο κωμικός με το πέτρινο πρόσωπο, που δε γελά ποτέ, στη βωβή



ταινία του «Ο Στρατηγός» (1926), μία από τις σημαντικότερες ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου. Με την εκφραστικότητα του σώματος του, τις ακροβατικές κινήσεις και την ακρίβεια των κωμικών τεχνασμάτων ενσαρκώνει έναν ατάραχο και στωικό ήρωα, που αντιμετωπίζει όλων των ειδών τις δυσκολίες, προκειμένου να βρει την αγαπημένη του και να ζήσει μια άνετη και αξιοπρεπή ζωή.



## **Το παράλογο**

**«Μέσα σε ένα σύμπαν στερημένο ξαφνικά από ψευδαισθήσεις και φώτα, ο άνθρωπος νιώθει ξένος. Σ' αυτή την εξορία, τη στερημένη από τις αναμνήσεις μιας χαμένης πατρίδας ή από την ελπίδα μιας Γης της Επαγγελίας, δεν υπάρχει βοήθεια. Αυτή η απόσταση, του ανθρώπου από τη ζωή του, του ηθοποιού από το σκηνικό του, αποτελεί κυριολεκτικά το συναίσθημα του παραλόγου».**

**Αλμπέρ Καμύ, Ο μύθος του Σισύφου. Δοκίμιο πάνω στο παράλογο, μτφρ. Β. Χατζηδημητρίου, Γαλαξίας, Αθήνα 1971,0.13-14.**

## **Κινηματογράφος: Η θαυμαστή καινούρια τέχνη**

**«Ο κινηματογράφος, ο οποίος (αργότερα, και μέσω της τηλεόρασης και του βίντεο) έμελλε να κυριαρχήσει μεταξύ όλων των τεχνών του 20ού αιώνα και να τις μετασχηματίσει, ήταν κάτι το εντελώς νέο ως προς την τεχνολογία του και ως προς τον τρόπο παραγωγής του και ως προς τον τρόπο που παρουσίαζε την πραγματικότητα. Ιδού λοιπόν η πρώτη τέχνη που δε θα μπορούσε να υπάρξει παρά μόνο στη βιομηχανική κοινωνία του 20ού αιώνα και για την οποία δεν υπήρχε ούτε αντιστοιχία ούτε προηγούμενο στις παλαιότερες τέχνες [...]. Για πρώτη φορά στην ιστορία η**

οπτική παρουσίαση της κίνησης χειραφετήθηκε από την άμεση, ζώσα παράσταση. Και για πρώτη φορά στην ιστορία η αφήγηση, το θέατρο ή το θέαμα απελευθερώθηκαν από τους περιορισμούς που επέβαλλαν ο χρόνος, ο χώρος και η σωματική υπόσταση του παρατηρητή [...]. Η κίνηση της κάμερας, η μεταβαλλόμενη εστία της, οι απεριόριστες δυνατότητες των φωτογραφικών τρικ και, πάνω από όλα, η δυνατότητα να κόβει κανείς την ταινία που κατέγραψε όλα τούτα σε κατάλληλα κομμάτια και να τα συναρμολογεί ή επανασυναρμολογεί κατά βούληση, ήσαν στοιχεία που ξεχώρισαν αμέσως και που τα εκμεταλλεύτηκαν αμέσως οι παραγωγοί ταινιών [...]. Καμιά άλλη τέχνη δεν αντιπροσωπεύει τις απαιτήσεις, τον ανέλπιστο θρίαμβο ενός

εντελώς μη παραδοσιακού καλλιτεχνικού μοντερνισμού με πιο θεαματικό τρόπο απ' ό τι ο κινηματογράφος [...]. Κι ακόμη, το κινηματογραφικό έργο είχε ένα αναπάντεχο, αλλά εξαιρετικά κρίσιμο πλεονέκτημα. Εφόσον, έως τα τέλη της δεκαετίας του 1920, μπορούσε να αναπαράγει μόνο εικόνες, όχι λέξεις, ήταν κατ' ανάγκη βουβό, με μοναδική εξαίρεση τους ήχους της μουσικής συνοδείας [...]. Ελεύθερος από τους περιορισμούς του Πύργου της Βαβέλ, ο κινηματογράφος ανέπτυξε μια παγκόσμια γλώσσα η οποία κατ' ουσίαν επέτρεψε να εκμεταλλευτεί την παγκόσμια αγορά ασχέτως γλώσσας».

Ε.Ι. Hobsbawm, Η εποχή των αυτοκρατοριών 1875-1914, μτφρ. Κ. Σκλαβενίτης, Μορφωτικό Ίδρυμα



**Εθνικής Τραπέζης, 1η ανατύπωση,  
Αθήνα 2002, σ. 368-370.**



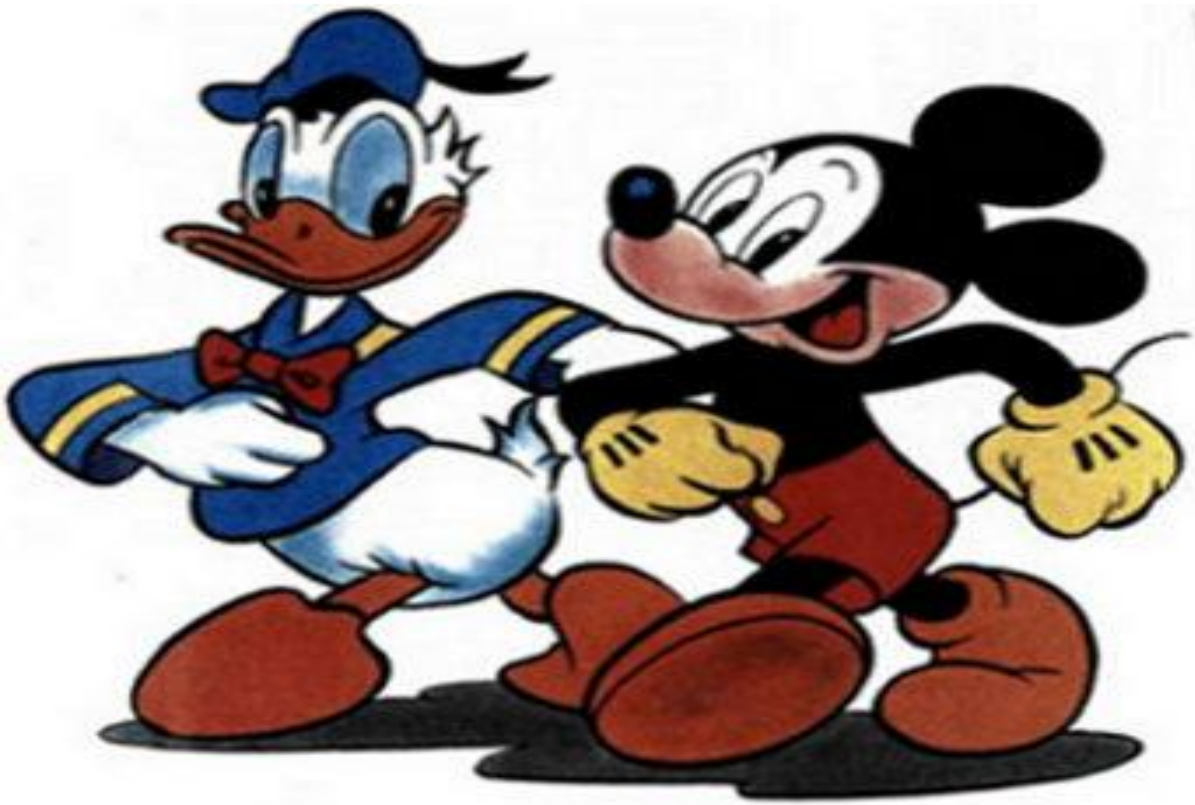
**Ο «Πολίτης Κέιν» (1940) του Όρσον Ουέλς (Orson Welles, 1915- 1985),  
μία από τις σημαντικότερες ταινίες  
στην ιστορία του παγκόσμιου κινη-**

**ματογράφου, αποτέλεσε σταθμό τόσο σε επίπεδο σεναρίου και αφηγηματικής δομής όσο και κινηματογραφικής τεχνικής.**



**Ο Αμερικανός ηθοποιός Μάρλον Μπράντο (Marlon Brando, 1924- 2004) έγινε πασίγνωστος στο ευρύτερο κοινό όχι μόνο ως ασυμβίβαστος και ατίθασος νέος, αλλά και για τις εξαιρετικές υποκριτικές ικανότητές του, που**

βασίζονταν στις αρχές του Ακτορς Στούντιο της Νέας Υόρκης (ταύτιση του ηθοποιού με τον ρόλο, σύμφωνα με τη μέθοδο Στανισλάβσκυ). Πρωταγωνίστησε σε ταινίες τις οποίες σκηνοθέτησε ο Ελληνοαμερικανός Ελία Καζάν (1909-2003), όπως «Λεωφορείον ο Πόθος» (1951), διασκευή του ομώνυμου θεατρικού έργου του Τενεσί Ουίλιαμς, και το «Λιμάνι της Αγωνίας» (επτά Όσκαρ, 1954).



«Όλα ξεκίνησαν με ένα ποντίκι», έλεγε ο δημιουργός του Μίκυ Μάους, του έξυπνου και καλοπροαίρετου ποντικού, Ουόλτ Ντίσνεϋ. Ήταν ο πρώτος και ο μεγαλύτερος «σταρ» των κινούμενων σχεδίων (καρτούν), τον οποίο ακολούθησαν και άλλοι πολλοί ήρωες, στην πλειονότητά τους μικρά ζώα, που άλλοτε ντύνονται και συμπεριφέρονται σαν άνθρωποι κι άλλοτε διατηρούν τα χαρακτηριστικά των ζώων που απεικονίζουν.

**Η μουσική. Η ανανεωτική πορεία της μουσικής εξελίσσεται με την αξιοποίηση στοιχείων της εθνικής μουσικής των λαών, τη συνέχιση της μεγάλης ρωσικής παράδοσης και κυρίως με το πρωτοποριακό πνεύμα του μοντερνισμού, που εκφράζεται αντιπροσωπευτικά από τον Στραβίνσκι. Άλλοι συνθέτες, όπως ο Σένμπεργκ, πειραματίζονται με την τεχνική της ατονικής δωδεκάφθογγης σειραϊκής μουσικής\* ή μελετούν και επηρεάζονται από την εξωευρωπαϊκή παράδοση των λαών. Η μουσική τζαζ, με τον ρυθμό, τον αυτοσχεδιαστικό και τον έντονα συγκινησιακό χαρακτήρα της, απέκτησε γρήγορα τεράστια λαϊκή απήχηση στις Ηνωμένες Πολιτείες και στην Ευρώπη, επηρεάζοντας συγχρόνως και το έργο μεγάλων σύγχρονων μουσικών όπως**



ο Γκέρσουιν, ο Βάιλ κ.ά. Με καταβολές στην τζαζ, η μουσική ροκ, σε όλες τις μεταγενέστερες εκδοχές της, έγινε από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 αναπόσπαστο μέρος της «νεανικής κουλτούρας».



Ο ρωσικής καταγωγής συνθέτης Ιγκόρ Στραβίνσκι (Igor Stravinsky, 1882-1972), κυριότερος εκπρόσωπος του μοντερνισμού, κυριάρχησε για πενήντα χρόνια στη μουσική ζωή και



άσκησε μεγάλη επιρροή με το έργο του. Έγινε ευρύτερα γνωστός με τις συνθέσεις του για μπαλέτο, όπως «Το πουλί της φωτιάς», «Η ιεροτελεστία της άνοιξης», «Πετρούσκα» κ.ά.



Ο τρομπετίστας Λούις Άρμστρονγκ (στο μέσο) και το συγκρότημά του «All Star» ήταν από τους σημαντικότερους και περισσότερο γνωστούς εκτελεστές της μουσικής τζαζ (jazz). Η τζαζ, που έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής

στην Αμερική και στην Ευρώπη από τη δεκαετία του 1920, είναι μια μορφή αμερικανικής λαϊκής μουσικής με έντονα τα χαρακτηριστικά του αυτόσχεδιασμού. Συνδυάζει την αφροαμερικανική μουσική παράδοση (θρησκευτικά τραγούδια, μπλουζ και ραγκτάιμ) με στοιχεία αγγλοσαξονικής προέλευσης.



Η Τζόαν Μπαέζ και ο Μπομπ Ντύλαν, τραγουδιστές και συνθέτες με έντονες επιρροές από όλες τις μορφές της αμερικανικής λαϊκής μουσικής, συνάρπαζαν με τις μπαλάντες τους τη

νεολαία της δεκαετίας του 1960 εκφράζοντας τις διεκδικήσεις της για ειρήνη και ανθρώπινα δικαιώματα.



Το ποπ και ροκ συγκρότημα των Μπιτλς (The Beatles) αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους παράγοντες που καθόρισαν το ύφος και την αισθητική της νεανικής μουσικής στη δεκαετία του 1960. Με μεγάλη αναγνώριση της καλλιτεχνικής τους συνεισφοράς, συνδυασμένης με τερά-

**στια εμπορική επιτυχία, επηρέασαν γενικότερα όχι μόνο τα νεανικά μουσικά πρότυπα της γενιάς τους, αλλά και των νεότερων, μέχρι και σήμερα.**

## **Ερωτήσεις**

**1. Να αναφέρετε μερικές από τις σημαντικότερες επιστημονικές ανακαλύψεις του 20ού αιώνα που οδήγησαν τον άνθρωπο να αναθεωρήσει ριζικά τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόταν μέχρι τότε τον κόσμο και τη ζωή.**

**2. Ποιοι παράγοντες ευνόησαν τη διαμόρφωση της μαζικής κουλτούρας και ποιοι τομείς της κοινωνικής και της πολιτιστικής κυρίως ζωής επηρεάστηκαν περισσότερο από αυτήν;**

**3. Γιατί ο μοντερνισμός θεωρείται ότι αποτέλεσε μια επαναστατική δύναμη για την τέχνη του 20ού αιώνα;**

# **ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ 9<sup>ου</sup> ΤΟΜΟΥ**

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ζ'. Πνευματικά και καλλιτεχνικά ρεύματα από την περίοδο του ρομαντισμού έως τις αρχές του 21ου αιώνα**

## **2. Ο πολιτισμός του 20ού αιώνα**

**Τα μεγάλα καλλιτεχνικά ρεύματα του 20ού αιώνα. Κατευθύνσεις και χαρακτηριστικά.....8**