

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΟΓΔΟΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1950

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & ΣΙΑ Α.Ε.
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ",
38 - ΟΔΟΣ ΤΣΩΡΤΣΙΑ - 38
ΑΘΗΝΑΙ





ΟΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ 50 ΧΡΟΝΙΑ

Καμιά ίσως περίοδος της Ιστορίας της ευρωπαϊκής Τέχνης δεν είναι παρά τόν σχετικῶς μικρὸ ἀριθμὸ τῶν ἐτῶν πού τὴν ἀποτελοῦν, τόσο πυκνὴ στὸ περιεχόμενό της, τόσο γεμάτη ἀπὸ καλλιτεχνικὰ γεγονότα, ἐπομένως καὶ τόσο διδακτικὴ, τόσο γόνιμη σὲ σκέψεις καὶ σὲ συμπεράσματα γενικότερης σημασίας, ὅσο τὰ τελευταία πενήντα χρόνια ἀπὸ τὴν ἱστορία τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν καὶ ἰδιαιτέρα τῆς Ζωγραφικῆς ὅσο δηλαδὴ ἡ περίοδος τῆς λεγόμενης μοντέρνας Τέχνης. Ποτὲ ἄλλοτε δὲν μᾶς παρουσιάζεται μέσα στὸ χρονικὸ πλαίσιο μισοῦ αἰῶνα τόσο ποικιλία καλλιτεχνικῶν τάσεων καὶ ρευμάτων πού ν' ἀλλάζουν ριζικὰ τὴν τροχιά τῆς παράδοσης καὶ νὰ προωθοῦν τὴν Τέχνη μὲ τέτοια γοργότητα καὶ ἀποφασιστικότητα σὲ ἐξελίξεις τόσο ἀπρόοπτες, τόσο ἀπίθανες. Δυσκολεύεται καὶ ν' ἀπαριθμήσει κανεὶς τίς σχολές καὶ τὰ προγράμματα πού διαμορφώθηκαν σ' αὐτὸ τὸ χρονικὸ διάστημα, στὰ πρῶτα 50 χρόνια τοῦ αἰῶνα μας: Ἐμπρεσιονισμὸς καὶ Νεοεμπρεσιονισμὸς, Fauvisme, Κυβισμὸς, Purisme, Φουτουρισμὸς, Ἐξπρεσιονισμὸς, Dadaïsme, Ἀπόλυτη ζωγραφικὴ, Constructivisme, Neue Sachlichkeit, Verismo, Ὑπερρεαλισμὸς... Ἄς σημειωθεῖ ἀκόμη ὅτι κάθε σχολή, ἀπ' αὐτὲς πού ὀνόμασα, κάπως ἄτακτα τώρα στὴν ἀρχή, ἔχει ὄχι μόνο τοὺς μακρινούς καὶ κοντινούς προδρόμους της, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος τὴν πρωτοπορεία της μὲ τὴν ἀλύγιστη συνέπεια στὶς προγραμματικὲς ἀρχές, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος πάλι τὴ συντηρητικὴ της παράταξη πού δείχνει κάποιαν ἐλαστικότητα στὰ συνθήματά της καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ διατηρεῖ ἀκόμη τὴν ἐπαφή μὲ τὴν παράδοση. Ὅταν μιά ἐποχὴ καθρεφτίζεται πρισματικὰ μέσα σὲ τόσο πλῆθος καὶ σὲ τέτοια ποικιλία καλλιτεχνικῶν ἐπιδιώξεων, εἶναι πολὺ φυσικὸ νὰ ἔχει ὄχι μόνο γιὰ τὸν εἰδικὸ ἐρευνητὴ ἀλλὰ καὶ γιὰ κάθε πνευματικὸν ἄνθρωπο ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον.

* *

Ὁ 19ος αἰῶνας ἄφησε στὶς πρῶτες γενεές τῶν ζωγράφων τοῦ 20οῦ μιά πολὺ

ἀντιφατικὴ κληρονομιά: ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος ἓνα πολὺ πεζὸ ἰδανικὸ, συνδυασμένο ὁμῶς μὲ μιά σοφὴ τεχνικὴ, μὲ μαστοριά δυνατὴ — καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μιά πολὺ λεπτὴ εὐαισθησία πού εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ἔδειξε πὼς ἡ λυρική της πνοὴ πνιγότανε μέσα σὲ ὅ,τι τῆς πρόσφεραν οἱ Ἀκαδημίες τῶν Καλῶν Τεχνῶν καὶ ἀργὰ ἢ γρήγορα θὰ βρισκε τὸ δικὸ της δρόμο. Οἱ μεγάλοι ζωγράφοι τοῦ 19ου αἰῶνα, οἱ Ρεαλιστὲς σὰν τὸν Rousseau ἢ τὸν Courbet, οἱ Ρωμαντικοὶ σὰν τὸν Delacroix καὶ τὸν Decamps, οἱ Ναζαρηνοὶ Overbeck, Führich κ. ἄ. καὶ οἱ Κλασικιστὲς σὰν τὸν Corot ἢ τὸν Ingres, ἀφήνουν τίς τελευταίες δεκαετίες τοῦ περασμένου αἰῶνα γιὰ κληρονομιά στοὺς νέους τὸν Νατουραλισμὸ τῶν ἐπιγόνων τους. Ἀρχὴ καὶ φιλοδοξία τούτων τῶν ἀποκαμωμένων ἐπιγόνων ἦταν ν' ἀντιγράψουν τόσο πιστὰ τὸ ἀντικείμενο, εἴτε σῶμα εἶναι αὐτὸ, εἴτε τοπίο, εἴτε ἱστορικὴ σκηνή, καὶ ν' ἀποδώσουν τόσο «φυσικὰ» ἀκόμη καὶ τὴν παραμικρὴ του λεπτομέρεια, ὥστε νὰ ξεγελαστεῖ ὁ θεατὴς καὶ νὰ πιστέψει ὅτι τὸ ἔχει αὐτούσιο, «πραγματικὸ», μπροστὰ του καὶ τοῦ «μιλεῖ», ὅπως θαροῦμε ὅτι «μιλεῖ» ἓνα ἐξαιρετικὰ ἐπιτυχημένο πορτραῖτο. Αὐτὲς οἱ τάσεις — ὅπως εἶναι φυσικὸ — ἀντικατοπτρίζονται καὶ στὴν αἰσθητικὴ φιλοσοφία τῆς ἐποχῆς πού πιστεύει, μαζὶ μὲ τὸν ἀρχαῖο σοφιστὴ Γοργία, ὅτι «οὐσία τῆς Τέχνης» εἶναι τὸ ξεγέλασμα, ἡ illusion.

Τὸ πρῶτο βῆμα γιὰ μιά νέα καλλιτεχνικὴν ἐξόρμηση τὸ ἔκανε στὶς λατινικὲς χῶρες τῆς Εὐρώπης ὁ impressionisme, στὶς γερμανικὲς ἡ Freilichtmalerei. Οἱ Ἐμπρεσιονιστὲς (Monet, Sisley, Pissarro, Guillaumin, Raffaelli κλ.) καθὼς καὶ οἱ ζωγράφοι τοῦ «ἐλεύθερου φωτὸς» (Zügel, Putz, Kroyer, Zorn κλ.) ζητοῦν ν' ἀποδώσουν πιστὰ μέσα στὸ ἔργο τους τὸ φυσικὸ ἀντικείμενο σ' ὅλη τὴ γυμνὴ του ἀλήθεια. Ἀλλὰ διαφωνοῦν μὲ τὸν Νατουραλισμὸ ὡς πρὸς τὴν ἔννοια αὐτῆς τῆς ἀλήθειας. Τὸ ἀντικείμενο, λέγουν, δὲν εἶναι κάτι σταθερὸ καὶ ἀναλλοίωτο, ἀλλὰ ἡ φευγαλέα ὀπτικὴ ἐντύπωση τῆς στιγμῆς, τὸ φωτεινὸ φαινόμενο μὲ τὸν χρωματικὸ

του τόνο που με τις αλλαγές του φωτός χάνεται γρήγορα και γι' αυτό πρέπει να συλληφθεί από ένα δεξί και γοργό στη λειτουργία του αισθητήριο για ν' αποτυπωθεί άπάνω στον πίνακα με τόν ίδιο γοργό ρυθμό. Ο ζωγράφος, σύμφωνα με τις αρχές της εμπρεσιονιστικής σχολής, καλείται να ζωγραφίσει «δ,τι βλέπει και όχι δ,τι πιστεύει πως βλέπει». Και πραγματικά βλέπει όχι απομονωμένα αντικείμενα, σκόρπια στο χώρο, αναλλοίωτα και κλεισμένα μέσα στο περίγραμμά τους, αλλά το παιγνίδισμα, τους ιριδισμούς του φωτός άπάνω στην επιφάνειά τους και τόν δονούμενο άναμεσό τους άέρα. Αυτό τó «δρατό

αίωνα. Η προσπάθεια τών 'Εμπρεσιονιστών ζωγράφων είναι σημαντική κατά τούτο, ότι καθώς αναλύουν τó αντικείμενο στα effets του φωτός άπάνω σε μιάν ξεχρωμη επιφάνεια, άρνιούνται τήν πυκνότητά του, τó έξαρτούν άπό τή λειτουργία του αισθητηρίου μας όργάνου, κ' έτσι κάνουν τήν πρώτη άπόπειρα ν' άπαλλάξουν τόν καλλιτέχνη άπό τήν κυριαρχία του «φυσικού πράγματος». Οί εμπρεσιονιστές και ιδίως οί όπαδοί του Νεο-εμπρεσιονισμού θέτουν πρώτοι τó πρόβλημα τής mise en forme, του «σηματισμού» σ' επίπεδο άφηρημένο, δείχνουν τις δυνατότητες που παρουσιάζει ή άφηρημένη μορφοποίηση — και



GIACOMO BALLA

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ ΚΑΙ ΚΡΟΤΟΣ (1912)

φαινόμενο» προσπαθεί ό εμπρεσιονιστής ζωγράφος ν' απεικονίσει πιστά με λεπτότατες διαβαθμίσεις χρωμάτων μέσα σε άτμούς φωτός και νέφη σκιάς, άκόμη και με κηλίδες, ξεκομμένες πινελιές, που όταν παίρνει ό θεατής τήν ανάλογη άπόσταση άπό τόν πίνακα, συνθέτουν τήν πραγματική έντύπωση, τήν άλήθεια τής στιγμής.

Οί θεωρητικοί τής μοντέρνας τέχνης με τήν άποκλειστικότητα που χαρακτηρίζει τή φανατική προσήλωση σε κάθε δόγμα, νομίζουν τόν 'Εμπρεσιονισμό φυσικήν άπόληξη του Νατουραλισμού τής 'Ακαδημαϊκής τέχνης και δέν τόν θεωρούν συμπολεμιστή μέσα στη δική τους φάλαγγα. Η κρίση αυτή άδικεί πολύ τόν 'Εμπρεσιονισμό. Παραγνωρίζει τή μεγάλη σημασία που έχει αυτή ή κίνηση σε σταθμούς μεταβατικός άπό τόν 'Ακαδημαϊσμό του 19ου πρδς τή μοντέρνα ζωγραφική του 20ου

μ' αυτό τόν τρόπο προετοιμάζουν ιστορικά τις τάσεις τής «μη — αντικειμενικής» ζωγραφικής του καιρού μας. Με αυτούς τó καλλιτεχνικό ύποκείμενο άποτολμά τó πρώτο βήμα για να πάρει στα χέρια του υπεύθυνα τή δημιουργική δύναμη. Έπομένως ό 'Εμπρεσιονισμός μπορεί να θεωρηθεί γέφυρα που ένώνει τήν «ύλοκρατούμενη» τέχνη του 19ου με τήν «έγκρατούμενη» τέχνη του 20ου αιώνα.

* *

Στήν πρώτη της έξόρμηση ή μοντέρνα Ζωγραφική αντιπροσωπεύεται άπό τρεις σχολές: τόν Κυβισμό, τόν 'Εμπρεσιονισμό και τόν Φουτουρισμό. 'Ας ξεετάσμε τήν κάθε μιά χωριστά, για να γνωρίσμε τόν κύκλο τών προβλημάτων της και να έκτιμήσμε τήν αξία τών λύσεων της.

*Ας αρχίσουμε από τὸν Φουτουρισμό. Ἐκανε τὸ μεγαλύτερο θόρυβο, ἀλλὰ σχετικὰ μὲ τὶς ἄλλες δύο σχολές ἔχει ὠρισμένως τὴ μικρότερη σημασία. Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονός, ὅτι ὁ ἀρχηγὸς τοῦ Φουτουρισμοῦ δὲν εἶναι ζωγράφος, ὅπως στὶς ἄλλες σχολές, ἀλλὰ ποιητής: ὁ Marinetti. Ἡ ἀξία του εἶναι περισσότερο φιλολογικὴ στὴ Ζωγραφικὴ μὲ ὅλη τὴ μεγαλοστομία τοῦ μανιφέστου του δὲν ἔχει νὰ παρουσιάσει ἔργα ποὺ νὰ σημειώσουν ἐποχὴ καὶ ν' ἀντέχουν στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Κύρια ἐπιδίωξη τοῦ Φουτουρισμοῦ εἶναι αὐτὸ ποὺ ὁ Marinetti ὀνόμασεν ἐντυπωσιακὰ: *dynamismo pittorale*, δηλ. ἡ ζωγραφικὴ ἀποθέωση τοῦ δυναμισμοῦ ποὺ εἶναι τὸ βασικὸ γνῶρισμα τοῦ μηχανικοῦ πολιτισμοῦ τοῦ αἰῶνα μας. Τὴν ψυχὴ τοῦ πολιτισμοῦ μας, λέγουν οἱ φουτουριστὲς, τὴ χαρακτηρίζει ἡ κίνηση καὶ ἡ ἔνταση, ἡ πυκνότης καὶ ἡ σύντηξη, δηλ. ὁ δυναμισμὸς καὶ ἡ συνθετικότης. Δυναμικὴ λοιπὸν καὶ συνθετικὴ πρέπει νὰ εἶναι ἡ Τέχνη μας, γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ἐκφράζει τὸ πληθωρικὰ δυναμικὸ ἐγὼ μας, τὸ σύγχρονο ἄνθρωπο μὲ τὴν ἔντονη συνείδηση τοῦ χρόνου, μὲ τὴν ἀνήσυχον ῥευστὴ καὶ ἀγνώστη, τὴν «ἠλεκτρικὴ» συνείδηση.

Πῶς ὅμως μποροῦν νὰ ἐκφράσουν αὐτὴ τὴ νέα αἴσθησις τῆς ζωῆς καὶ τοῦ κόσμου οἱ εἰκαστικὲς τέχνες, σὰν τὴ Ζωγραφικὴ καὶ τὴν Πλαστικὴ, ποὺ εἶναι ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση τους στατικὲς καὶ ἀναλυτικὲς; Οἱ εἰκαστικὲς εἶναι τέχνες τοῦ χώρου καὶ ὁ χώρος ἀντίθετα πρὸς τὸ χρόνο τῶν ἐπιπέδων τοῦ να εἶναι στατικὸς καὶ ἀναλυτικὸς. Πῶς λοιπὸν μποροῦμε μὲ τὴ Ζωγραφικὴ καὶ τὴ Γλυπτικὴ νὰ δώσουμε ὀράματα δυναμικὰ καὶ συνθετικὰ, βιώματα συνυφασμένα μὲ τὴν οὐσία τοῦ χρόνου;

Γιὰ νὰ τὸ κατορθώσουν αὐτὸ οἱ φουτουριστὲς ἐζήτησαν νὰ ἐμποτίσουν τὴν ἔκτασι μὲ διάρκειαν, νὰ κάνουν τὸ χωρὸν τὸσον ἐλαστικὸ, ὥστε νὰ χωρέσει μέσα του ὁ χρόνος. Καὶ γιὰ νὰ δώσουν ἐλαστικότητα στὸ ζωγραφικὸ χωρὸν μεταχειρίστηκαν δύο μεθόδους τεχνικῆς:

1. Τὴ μέθοδο τοῦ *écran multiple* ποὺ μᾶς εἶναι σήμερα γνωστὴ ἀπὸ τὸν κινηματογράφον,

καὶ 2ο τὴ *simultanità* τοῦ Boccioni, δηλ. τὴν ἀπεικόνισιν ἀπάνω στὴν ἴδια ἐπιφάνεια ὄλων τῶν πλευρῶν ἐνὸς ἀντικειμένου, τοῦ ἐμπρὸς καὶ τοῦ πίσω, τοῦ ἔξω καὶ τοῦ μέσα—σὰν τὴν ἐντύπωσιν ποὺ ἔχομε, ὅταν πλησιάζομε στὸ παράθυρον: Βλέπομε ταυτόχρονα καὶ τὰ ἔξω καὶ τὰ μέσα.

Οἱ φουτουριστικοὶ πίνακες μοιάζουν μὲ ὀρχούμενα μωσαϊκά. Ὁ ἀνίδεος τοὺς παίρνει γιὰ ὀπτασίαν παραζάλης καὶ πυρετοῦ. Γιὰ αὐτὸ τὸν τρόπο ποὺ παρασταίνεται ἡ κίνηση μέσα στὴν ἔκτασι καὶ ποὺ ἀναστατώνεται ὁ χώρος μὲ τὴ μετακίνησιν τοῦ «ἀποπτικοῦ» σημείου, τὰ ἀντικείμενα,

καθὼς εἰσχωρεῖ τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο, χάνουν τὴν ἀκεραιότητα καὶ τὸ καθαρὸ τους περίγραμμα, θρυμματίζονται καὶ συστρέφονται. Ὁ πίνακας δὲν ἔχει καμιά συγκέντρωσι καὶ ἐνότητα. Τὰ κεντρικὰ του σημεῖα εἶναι ἄπειρα. Καθὼς χοροπηδοῦν τὰ ἐπίπεδα, οἱ ὄγκοι καὶ οἱ ἐπιφάνειες συγχέονται, τὰ χρώματα συμπλέκονται σὲ ἀπίθανες συνθέσεις καὶ οἱ γραμμὲς διασταυρῶνται ἀνέλπιστα. Τέτοια—λέγουν οἱ φουτουριστὲς ζωγράφοι—εἶναι καὶ ἡ δίνη τῶν ἐντυπώσεων ποὺ ἔχει ὁ ταχύτατος κινούμενος ἄνθρωπος τῆς ἐποχῆς μας.

* * *

Ὁ Ἐξπρεσιονισμὸς (ποὺ φούντωσε κυρίως στὴ Γερμανίαν, ὕστερ' ἀπὸ τὸν πρῶτον παγκόσμιον πόλεμον) εἶναι κίνημα καλλιτεχνικὸ πολυπλοκώτερον καὶ στὶς θεωρητικὰς του ἀρχὰς πῶς δυσπρόσιτον ἀπὸ τὸν Φουτουρισμό. Ὁ ἱστορικὸς γιὰ νὰ ἐκθέσει ἐδῶ τὰ γεγονότα μὲ μεγάλη ἀκρίβειαν, εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ μιλήσῃ ὄχι γιὰ ἓνα, ἀλλὰ γιὰ πολλοὺς «ἐξπρεσιονισμοὺς». Ἐν τούτοις μέσα στὴν τόση ποικιλίαν καὶ ἀνομοιογένειαν ποὺ παρατηροῦμε στὸ πλῆθος τῶν προδρόμων, τῶν ἀρχηγῶν καὶ τῶν ὀπαδῶν τοῦ Ἐξπρεσιονισμοῦ, αἰσθανόμεσθε ἀόριστα ἀλλὰ μὲ βεβαιότητα τὴν ἐνότητα.

Ἐνα δόγμα κοινὸ κρατεῖ σὲ στενὴ συνοχὴ τὴν παράταξιν τῶν Ἐξπρεσιονιστῶν. Εἶναι τὸ δόγμα τῆς ἀπεριόριστης κυριαρχίας τοῦ Ἐγὼ τοῦ καλλιτέχνη, μιᾶς κυριαρχίας ποὺ φτάνει ὡς τὴν αὐθαιρεσίαν ἀπέναντι στὸ ἀντικείμενον.

Εἶπαν τὸν Ἐξπρεσιονισμὸν ἀνάστροφον Ἐμπρεσιονισμὸν. Ἴσως ὄχι ἄδικα. Γιὰ τὸ ἐνῶ ὁ ἔμπρεσιονιστὴς ζωγράφος ἀγωνίζεται νὰ συλλάβῃ καθαρὴν, ἔξω δηλ. ἀπὸ κάθε συμβατικὸν συμβολισμὸν ἢ λογικὴν ἐπεξεργασίαν, τὴν ἐντύπωσιν (*impression*) ποὺ δίνει στὴν ὄρασιν ὁ ἐξωτερικὸς κόσμος, ἀντίθετα ὁ ἐξπρεσιονιστὴς προσπαθεῖ νὰ ἐκφράσῃ καθαρὰ (*expression pure*), πάλιν δηλ. ἔξω ἀπὸ κάθε συμβατικὸν ἢ λογικὸν περιορισμὸν, τὸν ἐσωτερικὸν τοῦ κόσμου. Ὁ ἓνας μᾶς προσφέρει ἐντυπώσεις ἀπὸ τὴν Φύσιν, ὁ ἄλλος τὴν ἔκφρασιν τῆς ψυχῆς του. Ἐκεῖνος καταγράφει, αὐτὸς ἐξομολογεῖται. Μὲ τὴν ἴδιαν ὁμοίωσιν καὶ αὐθορμησίαν ἐκδηλώνονται καλλιτεχνικὰ καὶ οἱ δύο. Ἀντιπαθεῖν τὴ σύμβασιν σὲ ὁποιαδήποτε μορφήν της καὶ τὴν λογικὴν σκέψιν, γιὰ τὴν καὶ ἡ μιὰ καὶ ἡ ἄλλη νοθεύουν τὴν ὄρασιν μας, τὴν συνηθίζουν νὰ λειτουργεῖ ἀναισθητικὰ. Ἡ διαφορὰ ποὺ τοὺς χωρίζει εἶναι ὅτι ὁ Ἐμπρεσιονιστὴς αἰσθάνεται τὸν κόσμον σὰν καθαρὴν ἔμπειρίαν, ἐνῶ ὁ Ἐξπρεσιονιστὴς βλέπει μέσα στὸν κόσμον τὶς διαθέσεις του, τὸ ἀντικα-

θρέψιμα της ψυχής, την κίνηση και τις αλλοιώσεις του έγώ του.

Τρία είναι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Έξπρεσιονισμού: 1ο Ό ιδεαλισμός, ένας μυστικισμός που αίωρείται σπασμωδικά από την παθητική έκσταση ενός πεσιμισμού και μηδενισμού ως τον παροξυσμό ενός επαναστατή γεμάτου από άπλοϊκήν αισιοδοξία. 2ο Ένας έντονος λυρισμός. Και 3ο μια τεχνική που τα περιμένει όλα από την αυθόρμησία και τη διαίσθηση της μεγαλοφυΐας, καταφρονεί τη σπουδή και το μόχθο του εργαστηρίου και φτάνει ως τον πρωτογονισμό.

Ο μυστικός παθός ιδεαλιστής «μεταμορφώνει» τον κόσμο. Κλεισμένος μέσα στον έαυτό του όπτασιάζεται έκστατικός, και τα πράγματα τριγύρω αλλοιώνονται για να χωρέσουν και να παραστήσουν τα όνειρα που κάνει ξυπνός. Τό ίδιο μπορούμε να ποῦμε και για τον έξπρεσιονιστή ζωγράφο: Μετακινεί τα επίπεδα, λιγάει και σπάζει τη φόρμα των πραγμάτων, μεγαλώνει ή μικραίνει τις διαστάσεις τους, τα ξαναχύνει μέσα σε άλλους τύπους, αλλάζει τις αναλογίες τους, σβήνει ή ζωηρεύει τα χρώματά τους, τους δίνει άλλα, έξωτικά χρώματα, τα περιχύνει με φῶς απόκοσμο—για να δημιουργήσει ένα κόσμο θαύματος, όπου μπορεί ανεμπόδιστα να ζει τις όπτασίες του. Σάν τους γνήσιους mystiques δέν αναγνωρίζει κανένα νόμο της Φύσης ή του Λόγου. Αποστρέφεται και ειρωνεύεται τη λογική και κάθε είδος γνώση: την Ανατομία, την Ιστορία, τους κανόνες της προοπτικής, τους νόμους της τεκτονικής κατασκευής, της βαρύτητας κτλ. Έτσι πλάθει έναν κό-

σμο ιγρέει και μέσα σ' αυτόν κλείνεται πεισματικά, μακάριος.

Χαρακτηριστικός είναι ακόμη για τον Έξπρεσιονισμό ο ισχυρός λυρικός τόνος του. Παραμόρφωση των αντικειμένων βρήκαμε και στη φουτουριστική Ζωγραφική. Την παραμόρφωση θά συναντήσομε παρακάτω και στον Κυβισμό. Άλλά ο Φουτουριστής παραμορφώνει τα πρά-

γματα με τη μάταιη προσδοκία να άρει τη στατικότητα του χώρου και να δώσει γραφικά ή πλαστικά τη δυναμική όψη της ζωής. Και ο Κυβιστής για να τα ξαναπλάσει σύμφωνα με τις άπαιτήσεις μιας νέας έλλογης τάξης, να τα πειθαρχήσει σε μια νέα νομοτέλεια. Μόνον ο Έξπρεσιονιστής παραμορφώνει τον κόσμο από λόγους καθαρού λυρισμού—για να έκφραστεί έντονότερα και άρτιότερα. Όπως πολύ όρθά ειπαν «τό έξπρεσιονιστικό έργο πιό πολύ σημαίνει παρά παρασταίνει».

Άς προστεθεί σ' αυτά τα χαρακτηριστικά και τό τελευταίο: μια τεχνική πολύ άπλοποιημένη, λιτή στα μέσα της, σχεδόν πρωτόγονη, που στηρίζεται στη δύναμη και στη σιγουριά του δημιουργικού

παλμού. Ό Έξπρεσιονιστής αφήνεται στον οίστρο του, δέν αφήνει τη σκέψη ν' αντικόψει τον παλμό της δουλειάς, αυτοσχεδιάζει. Δέν δίνει σημασία στις λεπτομέρειες. Κοιτάζει πῶς θά έχει τό σύνολο δύναμη έκφραστική. Πῶς με τα άπλούστερα μέσα θά επιτύχει τό καλύτερο αποτέλεσμα.

**

Η ιστορία του Κυβισμού, της τρίτης και σπουδαιότερης από τις σχολές της μοντέρνας Τέχνης, αρχίζει από ένα μεγά-



MAX BECKMANN ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ (1944)

λο ζωγράφο της εποχής μας, τον Paul Cézanne, που πέθανε στα 1906. "Ως τα 1880 ο Cézanne είναι έμπρεσιονιστής" την τελευταία 20ετία της ζωής του εγκαταλείπει συνειδητά τον έμπρεσιονισμό και με το έργο του χαράζει το δρόμο που διά μέσου των fauves και ιδίως του Henri Matisse θα φέρει αργότερα προς τον κυβισμό: Picasso, Gris, Braque, Gleizes, Léger, Metzinger, Δηλ. προς την περίφημη École de Paris. Το Παρίσι είναι η έστία αυτής της κίνησης. 'Από 'δω ο Κυβισμός θα ακτινοβολήσει προς όλα τα καλλιτεχνικά κέντρα του άλλου κόσμου.

Ο Κυβισμός είναι μια προσπάθεια να λευτερωθεί ο αισθητικός άνθρωπος από τη Ζωγραφική της «δόξας» (για να μεταχειριστούμε έναν όρο πλατωνικό, που ίσως δεν είναι πουθενά άλλο τόσο στη θέση του, όσο εδώ) και ν' απαιτήσει μια Ζωγραφική που θ' αποκαλύπτει την εσώτατη ουσία του αντικειμένου, μιαν ουσία που για το καλλιτεχνικό αίσθημα είναι απόλυτη μορφή, καθαρή όργανωση. Τη Ζωγραφική της «δόξας» τη δημιουργεί το τυχαίο βλέμμα που ρίχνουμε απάνω στα πράγματα, και η συμπτωματική θέση που παίρνουμε, όταν τα κοιτάζουμε. Έτσι το μάτι βλέπει έμπειρικά: δέχεται μιαν έντύπωση συμβατική που για να την ξαναδώσει ο ζωγράφος με τα μέσα της τέχνης του, άλλοιώνει τα αντικείμενα. Πρώτα τα παραμορφώνει σύμφωνα με τους κανόνες της γραμμικής προοπτικής: απάνω στην επίπεδη επιφάνεια της εικόνας του ένώνει στην άκρη τις λοξές γραμμές, για να μās δώσει μια ψεύτικη έντύπωση βάθους, τρίτης διάστασης. Έπειτα με τη λεγόμενη ατμοσφαιρική προοπτική: ελαττώνει την ένταση των χρωμάτων, για να μās κάνει να τα ίδουμε σε μεγαλύτερη απόσταση. Τέλος με το φωτισμό: για ν' απλώσει απάνω τους φώτα και σκιές, βασανίζει τα χρώματά τους μ' ένα επίπονο μοντελάρισμα. Το αποτέλεσμα αυτής της εργασίας—λέγουν οι όπαδοί του Κυβισμού—είναι μια illusion που ψευτίζει τα αντικείμενα: νοθεύει την αληθινή μορφή τους, και αντί ν' αναδείξει την εσώτερη όργανωση των στοιχείων τους, τον τεκτονικό ρυθμό της κατασκευής τους, θυσιάζει και το ένα και το άλλο στις απαιτήσεις της έμπειρικής δράσης, που τις υπαγορεύουν διάφορες άλλες ανάγκες της ζωής και όχι η αισθητική της λειτουργία. Ο Κυβισμός έχει στις επιδιώξεις του μια Τέχνη που θα μās δείξει το απόλυτο μέσα στα αντικείμενα, την άνευ όρων πειθαρχία της δρατικής μορφής. Ο ζωγράφος για να το επιτύχει, δεν παίρνει μια μόνο θέση για να τα παρατηρήσει, αλλά άπειρες. Γίνεται ένας θεατής που τα βλέπει από αναρίθμητα σημεία—ώστε ν' αποκλείσει τη σύμπτωση. Με αυτό τον τρόπο το αντικείμενο βέβαια

έξαρθρώνεται, διαλύεται ή έμπειρική του φόρμα. 'Αλλ' αν χάνει τη συνοχή του, αυτό γίνεται για ν' αποκτήσει μια νέα σπονδύλωση γεωμετρική, ειδικότερα στερεομετρική, για να όργανωθεί σταθερώτερα και αρμονικότερα σ' ένα άφηρημένο επίπεδο, έτσι ώστε να φανερωθεί ο ρυθμός που παρουσιάζει ή δόμησή του, το τεκτονικό του ύφος, ή εσώτερη πειθαρχία της απόλυτης μορφής. Ο Κυβιστής αναλύει συστηματικά και ανασυνθέτει σαν καλλιτέχνης που βλέπει στα πράγματα μια μονάχα ιδιότητά τους: την ορατότητα. Όταν σχεδιάζει ένα σώμα, δεν νοιάζεται καθόλου για την Ανατομία, και όταν ζωγραφίζει έναν καρπό ή ένα μουσικό όργανο, δεν συλλογίζεται τη Βοτανική ή τη Μηχανική. Σκοπός του είναι να αποκαλύψει και να μās προσφέρει την πνευματική τάξη που υπάρχει μέσα στην όργανωση της καθαρής μορφής, μια τεκτονικήν αλληλουχία που έχει στερεομετρικήν ευστάθεια, τον εσώτερο—πώς να τον πούμε;—μαθηματικό ρυθμό του κόσμου, που μόνο τα μάτια της ψυχής έχουν τη δύναμη να τον βλέπουν και να τον χαίρονται.

'Από το θεατή του έργου ο Κυβισμός έχει μεγάλες απαιτήσεις. Στην αρχή βέβαια, όταν δεν είναι προΐδεασμένος, θα μείνει έμβρόντητος: ό,τι έχει έμπρός του θα του φανεί ότι είναι τέλεια άσυναρτησία. Γιατί το κυβιστικό έργο δεν κολακεύει καθόλου την δράσή του, τη συνηθισμένη στην καθημερινή αντίληψη των πραγμάτων. Μόνον όταν αποφασίσει όχι απλώς να παρακολουθήσει με καλή προαίρεση, αλλά να συνεργαστεί ενεργητικά μαζί με τον καλλιτέχνη, να ύψωθεί, όπως κι' αυτός, έως την πνευματική σύλληψη του όλου, θα ιδεί ότι τα στερεομετρικά σώματα, στα όποια έχει αναλυθεί το αντικείμενο, με τη ρυθμικήν όργανωση και την αρμονικήν ένότητά τους, δεν μās κάνουν μόνον ορατές άπειρα περισσότερες πλευρές της πραγματικότητας που δεν τις βλέπομε: δεν μās δίνουν μόνο την καθαρή αίσθηση του χρώματος μακριά από την επίδραση του συμπτωματικού φωτισμού, αλλά μās αποκαλύπτουν και την εσώτερη συγκρότηση της μορφής των αντικειμένων, τον παλμό της ρυθμικής κίνησης των μορίων τους που συνθέτει την τεκτονικήν ένότητά τους. Αυτά μόνο πρέπει ν' αναζητεί μέσα στο κυβιστικό έργο ο θεατής, γιατί αυτά μόνο θα βρει όταν τα βρει.

* *

Η Τέχνη των τελευταίων 50 χρόνων, όπως έτόνισα και στην αρχή του άρθρου μου, είναι ένα κατ' έσοχήν αντιλεγόμενο ζήτημα του καιρού μας. Κοινόν και τεχνοκρίτες άλλοτε την έγκωμιάζουν και την ύμνουν χωρίς μέτρο λέγοντας ότι αντι-

προσωπεύει όχι απλώς την τελευταία λέξη, αλλά την κορυφαία στιγμή της καλλιτεχνικής δημιουργίας του ανθρώπου. Άλλοτε την αποδοκιμάζουν και την επικρίνουν, πάλι χωρίς μέτρο, με το επιχείρημα ότι έχει εκδηλα άπάνω της τὰ θανάσιμα στίγματα τῆς παρακμῆς, ἀμάθεια, ἀναρχία καὶ αὐθάδεια.

Δέν θά παρακολουθήσω οὔτε τοὺς ὑμνητῆς οὔτε τοὺς ἐπικριτῆς τῆς. Ἔργο τοῦ Αἰσθητικοῦ καὶ τοῦ Ἱστορικοῦ τῆς Τέχνης, ἔργο σύμφωνο μὲ τὸ αὐστηρὰ ἐπιστημονικὸ πνεῦμα, εἶναι ν' ἀναλύει, νὰ χαρακτηρίζει καὶ νὰ ἐξηγεῖ τὰ καλλιτεχνικὰ γεγονότα. Ἐνα γεγονός εἶναι καὶ ἡ μοντέρνα Τέχνη, εἴτε τὴν ἀγαποῦμε καὶ τὴν ἐκτιμοῦμε, εἴτε ὄχι. Σάν γεγονός λοιπὸν πρέπει κ' ἐμεῖς νὰ τὴν ἀντιμετωπίσουμε καὶ νὰ περιοριστοῦμε νὰ σημειώσουμε τὰ κύρια χαρακτηριστικά τῆς. Δύο εἶναι τὰ βασικὰ γνωρίσματα ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ φυσιογνωμία τῆς μοντέρνας Τέχνης. Τὸ ἕνα: ἡ τάση τῆς πρὸς τὴν ἀφαίρεση. Τὸ δεύτερο: τὸ λυρικό πάθος τῆς.

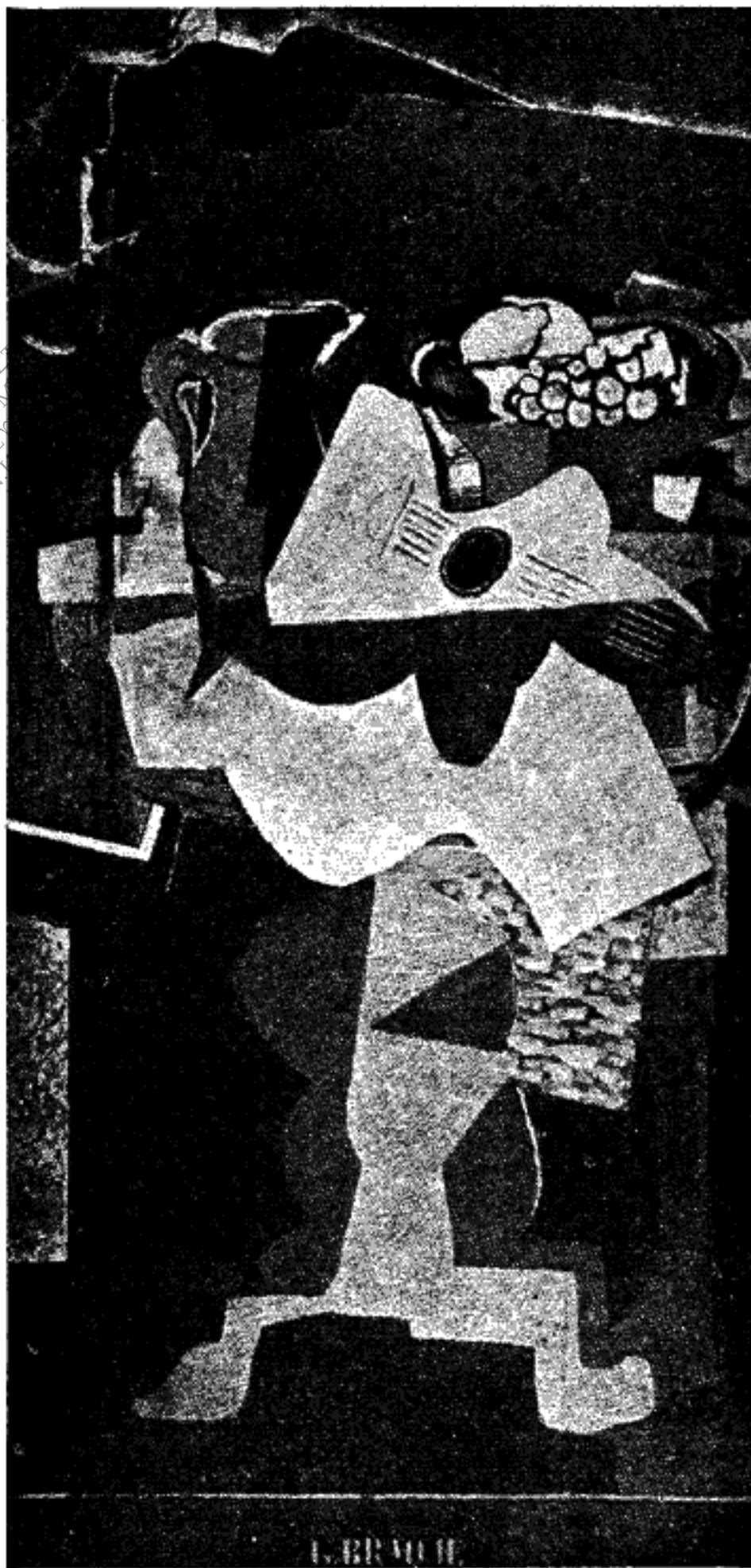
Αὐτὲς οἱ δύο ιδιότητες δέν συμβιβάζονται ἐντελῶς μεταξύ τους, γιατί ἡ μία μᾶς σπρώχνει πρὸς τὰ ἀντιεμπειρικά, τὰ ἰδεατὰ σχήματα. Ἡ ἄλλη πρὸς τὸν ἄκρατο ὑποκειμενισμό. Γι' αὐτὸ καὶ δέν συνανήκουν κατὰ τὸν ἴδιο βαθμό, ἀλλὰ μοιράζονται σὲς δύο κυριότερες ἀπὸ τις τρεῖς σχολές ποὺ μελετήσαμε ὡς τώρα. Ἡ τάση πρὸς τὴν

ἀφαίρεση ὑπάρχει ἔντονη στὸν Κυβισμό. Τὸ λυρικό πάθος χαρακτηρίζει τὸν Ἐξπρεσιονισμό. Ὅμως ἂν προσέξουμε βαθύτερα, θὰ βεβαιωθοῦμε ὅτι κάτι κοινὸ ἔχουν αὐτὰ

τὰ δύο διαφορετικὰ γνωρίσματα. Ρίζα καὶ τῶν δύο εἶναι ἡ ἔμμομη ἔφεση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐγὼ ν' ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο καὶ νὰ τὸ ἐξουσιάζει. Νὰ μὴν ὑποταχθεῖ σὲς ἀπαιτήσεις του, ἀλλὰ νὰ κυριαρχήσει ἀπάνω στὸν κόσμον τῶν φαινομένων μὲ τις δικές του προθέσεις, μὲ τὸ δικό του αἶσθημα.

Αὐτὴ ἡ ὁρμη ποὺ γιὰ νὰ τὴ διαστείλομε ἀντιθετικά πρὸς τὸν ρεαλισμὸ τῆς Ἀκαδημαϊκῆς τέχνης, μπορούμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε ἰδεαλιστικὴ (ἰδεαλισμὸς ὄχι μὲ τὸ τρεχούμενο ἠθικό, ἀλλὰ μὲ τὸ καθιερωμένο φιλοσοφικὸ νόημα τοῦ ὄρου) — αὐτὴ ἡ ὁρμη (γενικότερο γνῶρισμα τοῦ νεοευρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ) εἶναι ποὺ σπρώχνει τὴν μοντέρνα Τέχνη πρὸς τὸν ἔρμητισμό. Κλειστά στὸν ἑαυτὸ τους, δυσπρόσιτα καὶ κάποτε ἐντελῶς ἀπροσπέλαστα εἶναι τὰ προϊόντα αὐτῆς τῆς Τέχνης. Καὶ αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἰδιοτροπία τους εἶναι ποὺ τὰ κάνει ἀκατανόητα καὶ ὑποπτα σὲς αἶσθημα τοῦ μεγάλου κοινοῦ.

Ὅταν προσπαθοῦμε νὰ ἀναλύσουμε καὶ νὰ ἐξηγήσουμε τις καλλιτεχνικές προθέσεις τοῦ Κυβισμού, μεταχειριζόμεστε πολὺ συχνὰ τις ἐκφράσεις: ἀρμονικὴ ὀργάνωση τῆς μορφῆς σ' ἕνα ἀφηρημένο ἐπίπεδο, ἀποκά-



GEORGES BRAQUE

ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ (1927)

μᾶς δίνουν την έννοια τοῦ βάρους, τοῦ σκότους, τῆς ἀγωνίας. Οἱ ὀξεῖς μᾶς δίνουν τὸ αἶσθημα τῆς ἐλαφρότητας, τῆς φωτεινότητας, τοῦ θείου. Καὶ ὁ δυναμισμὸς ἔχει στὴ Μουσικὴ τὶς σημασιολογικὲς ποικιλίες του. Τὸ fortissimo μᾶς ὑποβάλλει τὴν ἔννοια τῆς δυνάμης, τῆς βίας, τοῦ κολοσιαίου. Τὸ pianissimo τὴν ἔννοια τοῦ αἰθέριου, τοῦ αὐλοῦ. Ὁ ρυθμὸς πάλι μὲ τὶς διαφορὲς συγκοπές του ἐκφράζει τὸ χτυποκάρδι, τὸν ἀναστεναγμὸ τῆς ἀνακούφισης, τὸν πνιγμὸ. Τέλος τὰ διατονικὰ δια-

τοῦ ψυχικοῦ κόσμου, τὴν ἀνάγκη ποὺ αἰσθάνεται τὸ καλλιτεχνικὸ ὑποκείμενο νὰ ξεχυθεῖ πρὸς τὰ ἔξω, νὰ ἀποκαλύψει τὸν ἑαυτὸ του γιὰ νὰ λυτρωθεῖ ἀπὸ τὸ βᾶρος του. Κατὰ βάθος κάθε Τέχνη εἶναι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ὀρισμὸ τῆς λυρική. Ὅποιοδήποτε ὕλικὸ καὶ ἂν δουλεύει, ὁποιαδήποτε μέσα κι' ἂν μεταχειρίζεται, μιὰ εἶναι ἡ ἐπιδίωξη κάθε καλλιτέχνη: νὰ ἐκφράσει μιὰ δόνηση τῆς ψυχῆς του, νὰ ἐξομολογηθεῖ μιὰ προσωπική του διάθεση. Ἀλλὰ ὁ λυρισμὸς εἶναι μιὰ ιδιότητα ποὺ ἐπιδέχεται διαβαθμίσεις.



W. KANDINSKY

ΣΧΗΜΑΤΑ ΜΑΥΡΟ Σ' ΑΣΤΡΟ (1934)

στήματα ταιριάζουν στὴν ἔκφραση συναισθημάτων εἰρηνικῶν ἢ χαρούμενων, ἀλλὰ «μετρημένων», ἐνῶ οἱ χρωματικοὶ ἤχοι αὐξημένοι ἢ ἐλαττωμένοι ταιριάζουν σὲ παθητικὰ καὶ ὑπερβολικὰ συναισθήματα.

Ἀπὸ τὴν ἀντιπαραβολὴ αὐτῶν τῶν ἀπόψεων βλέπομε καθαρά ὅτι οἱ ζωγράφοι τῆς μοντέρνας Τέχνης μὲ τὴν τάση τους πρὸς τὴν ἀφαίρεση προσπαθοῦν νὰ μιλήσουν τῇ συμβολικῇ γλώσσᾳ τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῆς Μουσικῆς, τῶν κατ' ἐξοχὴν ἀφηρημένων Τεχνῶν.

Τὸ δεύτερο βασικὸ γνῶρισμα τῆς μοντέρνας Τέχνης εἶναι τὸ λυρικὸ πάθος τῆς. Ὁ λυρισμὸς σὰν ἔννοια γενικὴ δηλώνει κατὰ κανόνα τὴν ὁρμὴ πρὸς τὴν ἔκφραση

Ἄλλοτε εἶναι συγκρατημένος, πειθαρχημένος, διστακτικὸς καὶ σεμνός—ἄλλοτε εἶναι τολμηρός, ὀξὺς καὶ ἀπροσχημάτιστος. Αὐτὸς ὁ δεύτερος, ὁ λυρισμὸς δηλ. ποὺ ἀφήνει ἐντελῶς ἐλεύθερο τὸ καλλιτεχνικὸν ἐγὼ νὰ ἐκφράζει τὰ μύχιά του ἔξω ἀπὸ ὁποιοσδήποτε περιορισμούς, χαρακτηρίζει τὴν μοντέρνα Τέχνη. Εἶναι καὶ τοῦτο γνῶρισμα γενικότερο, τάση ἐκδηλῆ στὸν νεοευρωπαϊκὸν κόσμον τῶν γραμμάτων καὶ τῶν τεχνῶν. Αὐτὴ λ. χ. κατεύθυνε τὴν ἐξέλιξη ποὺ ἔφερε τὸν πεζὸ μας λόγον ἀπὸ τὸν Montaigne ἕως τὸν Marcel Proust καὶ τὸν James Joyce, δηλ. πρὸς τὸν ἐσωτερικὸ μολόγον.

Στὸν Ἐξπρεσιονισμὸ συναντοῦμε δυνατῇ

καί κυρίαρχη αυτή τῆ λυρική τάση. Γιά τὸν ἐξπρεσιονιστὴ ζωγράφο καί γλύπτη ὁ ἐξωτερικὸς κόσμος ὑπάρχει καί δικαιοῦνεται μόνον ὡς παράσταση δική του, δηλ. σὰν εὐκαιρία καί ἀφορμὴ νὰ δώσει εἰκαστική μορφή στὰ ἀτομικά του βιώματα. Τὸ τοπίο, λέγει στὸ Ἡμερολόγιό του ὁ Amiel, «c'est un état d'âme», μιὰ ψυχική κατάσταση. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο αἰσθάνεται κάθε «ἀντικείμενο» τοῦ φυσικοῦ ἢ τοῦ κοινωνικοῦ κόσμου ὁ Ἐξπρεσιονιστὴς. Καὶ ὅταν τὸ ζωγραφίζει ἢ τὸ ἀποτυπώνει στὸν πηλὸ καί στὸ μάρμαρο, τὸ βλέπει καί θέλει νὰ μᾶς τὸ παρουσιάσει σὰν ἐκτόπλασμα τῆς ἀτομικῆς του ψυχῆς. Αὐτὴ καί μόνον τὸν ἐνδιαφέρει καί ὄχι ὁ ἔξω κόσμος σὰν κάτι αὐθυπόστατο καί αὐτόνομο. Γι' αὐτὸ μεταπλάθει, ἀλλοιώνει, παραμορφώνει τὰ ἀντικείμενα, γιὰ νὰ ἐκφράσει μέσα ἀπὸ τὶς μεταβολές ποὺ τοὺς δίνει, τὶς ψυχικὲς του διαθέσεις. Γιατί δὲν θέλει νὰ εἶναι φωτογράφος, ὅπως λέγει, ἀλλὰ ποιητής.

Ὅπως ἡ τάση πρὸς τὴν ἀφαίρεση ἔκανε τὴ μοντέρνα ζωγραφικὴ νὰ ἐξελιχθεῖ πρὸς τὶς σχολές τοῦ «ἀπολύτου», τὸν Purisme, τὸν Abstractionnisme καί τὸν Constructivisme, ἔτσι καί τὸ ἄμετρο λυρικό της πάθος—ἂν βλέπω ὀρθά τὴν ἱστορία της—τὴν ἔφερε πρὸς τὴν ἀποθέωση τοῦ ἄκρατου καί ἀναρχοῦμένου ὑποκειμενισμοῦ, πρὸς τὸν Ντανταϊσμὸ τοῦ Arp, τοῦ Picabia καί τοῦ Schwitters, καί πρὸς τὸν Ὑπερρεαλισμὸ τοῦ Klee, τοῦ Masson, τοῦ Ernst, τοῦ Tanguy, τοῦ Man Ray καί τοῦ Miró. Τὰ φαινόμενα Dada καί οἱ ὑπερρεαλιστικοὶ πίνακες εἶναι οἱ ἀναπόφευκτες, οἱ μοιραίες, θὰ ἔλεγα, συνέπειες τοῦ καλλιτεχνικοῦ δόγματος ποὺ ὑψώνει σὲ κεντρικὴν ἀξία καί γνώμονα τὴν ἀπόλυτη ἐκφραστικὴν ἐλευθερία τοῦ ὑποκειμενικοῦ ψυχισμοῦ. Γιατί μὲ τὸ δόγμα τοῦτο δὲν πέφτουν μόνον οἱ φυσικοὶ περιορισμοὶ τῆς «μορφῆς», ὅπως μᾶς προσφέρεται στὸν ἐξωτερικὸ κόσμον ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἀντίληψή μας, ἀλλὰ πέφτουν μὲ τὴ σειρά τους καί οἱ ἐσωτερικοὶ φραγμοὶ ποὺ βάζει ἡ ἴδια ἡ καλλιτεχνικὴ συνείδηση στὸν ἑαυτὸ της γιὰ νὰ ὑποταχθεῖ στὴν τέχνη ὡς πνευματικὴ πειθαρχία καί λειτουργία κοινωνική, καί στὸ τέλος ἀφήνεται ἀπεριόριστος, ἀναρχικὰ ἐλεύθερος ὁ ὑποκειμενικὸς ψυχισμὸς τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἐκδηλωθεῖ ὅπως τοῦ ἀρέσει, νὰ βρεῖ αὐθαίρετα τὴν ἐκφρασὴ του ἀδιαφορώντας ἐντελῶς γιὰ τὸν ἄλλο, τὸ θεατὴ τοῦ ἔργου. Ἔτσι μοιραία φτάνομε στὸν ἀφορισμὸ ποὺ ἔδωσε ὁ θεωρητικὸς τοῦ Ὑπερρεαλισμοῦ André Breton στὸ πρῶτο μανιφέστο του: «Ἡ Τέχνη γιὰ τὸν Ὑπερρεαλισμὸ δὲν εἶναι διάλογος, ἀλλὰ μονόλογος ἀπολυτρωτικὸς», καθὼς καί στὴν ἄλλη παρατήρησή του: ὁ Ὑπερρεαλισμὸς μᾶς εἰσάγει στὴν ἀνεξερεύνητη, στὴ γεμάτη μυστήριον καί γοητεία περιοχὴ τοῦ

ἀπροσπέλαστου καί θαυμαστοῦ, τοῦ merveilleux. «Τὸ θαυμαστὸ εἶναι πάντα ὠραῖο, ὁποιοδήποτε θαυμαστὸ εἶναι ὠραῖο, τίποτ' ἄλλο μάλιστα δὲν εἶναι ὠραῖο ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θαυμαστὸ».—Ποιὰ εἶναι αὐτὴ ἡ περιοχὴ τοῦ θαυμαστοῦ, γνωρίζουν ὅσοι εἶναι κάπως ἐξοικειωμένοι μὲ τὴ θεωρία καί τὴν πράξη τοῦ Ὑπερρεαλισμοῦ. Εἶναι ἡ σφαῖρα τοῦ ὑποσυνειδήτου ποὺ ἄρχισε μὲ τὸν Φροῦδισμό νὰ τὴν ἐξερευνᾷ ἡ «Ψυχολογία τοῦ Βάθους». Ὡς αὐτὸ τὸ ἔσχατο σκαλοπάτι τοῦ ψυχικοῦ ὑπογείου κατηφορίζει ὁ Ὑπερρεαλισμὸς ἀκολουθώντας μὲ ἄκρα συνέπεια τὸ δόγμα τοῦ ἄκρατου ὑποκειμενισμοῦ ποὺ ἐκήρυξε ἀφημένη στὸ λυρικό της πάθος ἡ μοντέρνα Τέχνη.

Καί μόνον αὐτὲς οἱ σύντομες παρατηρήσεις ποὺ εἶναι ἀπλῶς μερικὲς μεγάλες τομὲς ἀπάνω στὸ ἱστορικὸ σῶμα τῆς νεώτερης καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, δείχνουν πόσο τολμηρὴ καί ἀποφασιστικὴ ὑπῆρξε στὶς ἐπιδιώξεις της ἡ Τέχνη τοῦ καιροῦ μας. Ὅπως περίπου ἡ Φυσικὴ Ἐπιστήμη τοῦ αἰῶνα μας, ἔτσι κι' αὐτὴ μὲ γενναίότητα ἱκανὴν νὰ δώσει τὸ αἶσθημα τοῦ ἰλίγγου σὲ ὄσους παρακολουθοῦν τὰ τολμήματά της, ἐπροχώρησε ἕως τὴν ἀναθεώρηση τῶν βασικῶν ἀρχῶν, ὅπου ἐδράζεται ἡ Τέχνη τῆς ἡπείρου μας ἐδῶ καί πολλοὺς αἰῶνες, καί ἕως τὴ θέση κάποιων προβλημάτων ποὺ εἶμαι ἔτοιμος νὰ τὰ ὀνομάσω μὲ ἕναν ὄρο θεολογικό: προβλήματα ἔσχατολογικά. Γιατί πραγματικὰ εἶναι προβλήματα ἄκραῖα ποὺ ἀναφέρονται σὲ κάποια ἔσχατα γιὰ τὴ θεωρητικὰ ἀνήσυχη καλλιτεχνικὴ συνείδηση θέματα. Δύο εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μου, τὰ κυριότερα ἀπ' αὐτὰ τὰ προβλήματα: 1ο Ἐχουν ἄραγε οἱ καλὲς Τέχνες κατὰ γένη ὀρισμένα σύνορα, χαραγμένα ἀπ' αὐτὴ τὴ φύση τους, ποὺ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰ παραβιάσει χωρὶς νὰ κλονίσει ἀνεπανόρθωτα μαζί μὲ τὴν αὐθυπαρξία τοῦ κάθε καλλιτεχνικοῦ γένους καί κάποιες ἐντελῶς νόμιμες προσδοκίες τοῦ καλλιτεχνικοῦ μας αἰσθήματος; Ἔως ποῖο σημεῖο μιὰ ὑπέρβαση αὐτῶν τῶν συνόρων ποὺ φέρνει τόσο ἀπροσδόκητα κοντὰ τὶς εἰκαστικὲς πρὸς τὶς ἀφηρημένες Τέχνες, εἶναι ὄχι ἱστορικά, ἀλλὰ καθαρὰ αἰσθητικὰ θεμιτὴ, δηλ. σύμφωνη μὲ τὸ νόημα τῆς Τέχνης; Καί 2ο Δὲν ἔχει τάχα καί ἡ ἐλευθερία τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὑποκειμένου τὰ ὄριά της, ὅταν τελεῖ τὴν πράξη τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας; Μπορεῖ ὁ ὑποκειμενισμὸς νὰ τραβηχτεῖ ἕως τὴν ὑπερβολὴ νὰ νομίζει δικαίωμα ἀναφαίρετο τοῦ καλλιτέχνη νὰ πλάθει τὸν κόσμον κατὰ τὴ δική του ἀποκλειστικὰ προαίρεση καί σύμφωνα μὲ τὶς παρορμήσεις τοῦ ἀτομικοῦ ψυχισμοῦ του;

Ἀπέναντι καί στὰ δύο αὐτὰ μεγάλα

προβλήματα ή μοντέρνα Τέχνη του καιρού μας αντιπροσωπεύει λύσεις ριζικές. Και για τοῦτο ἔφτασε σὲ κάποιες ἀτυχεῖς στιγμές της ἕως τὰ χεῖλη τῆς ἀβύσσου. Μὲ τὴν Ἀπόλυτη ζωγραφικὴ τὸ ζωγραφικὸ καλλιτέχνημα κινδύνεψε νὰ μετατραπῆ σὲ συμβολικὸ κόσμημα (ornamentum) καὶ μὲ τὸν Ὑπερρεαλισμὸ πᾶνε οἱ πίνακες νὰ γίνουν ὄχι πιά τρυφή γιὰ τὴν πνευματικὴ μας δραση, ἀλλὰ τροφή γιὰ τὴν ψυχολογικὴ μας περιέργεια, ντοκουμέντα γιὰ τὸν ψυχαναλυτὴ.

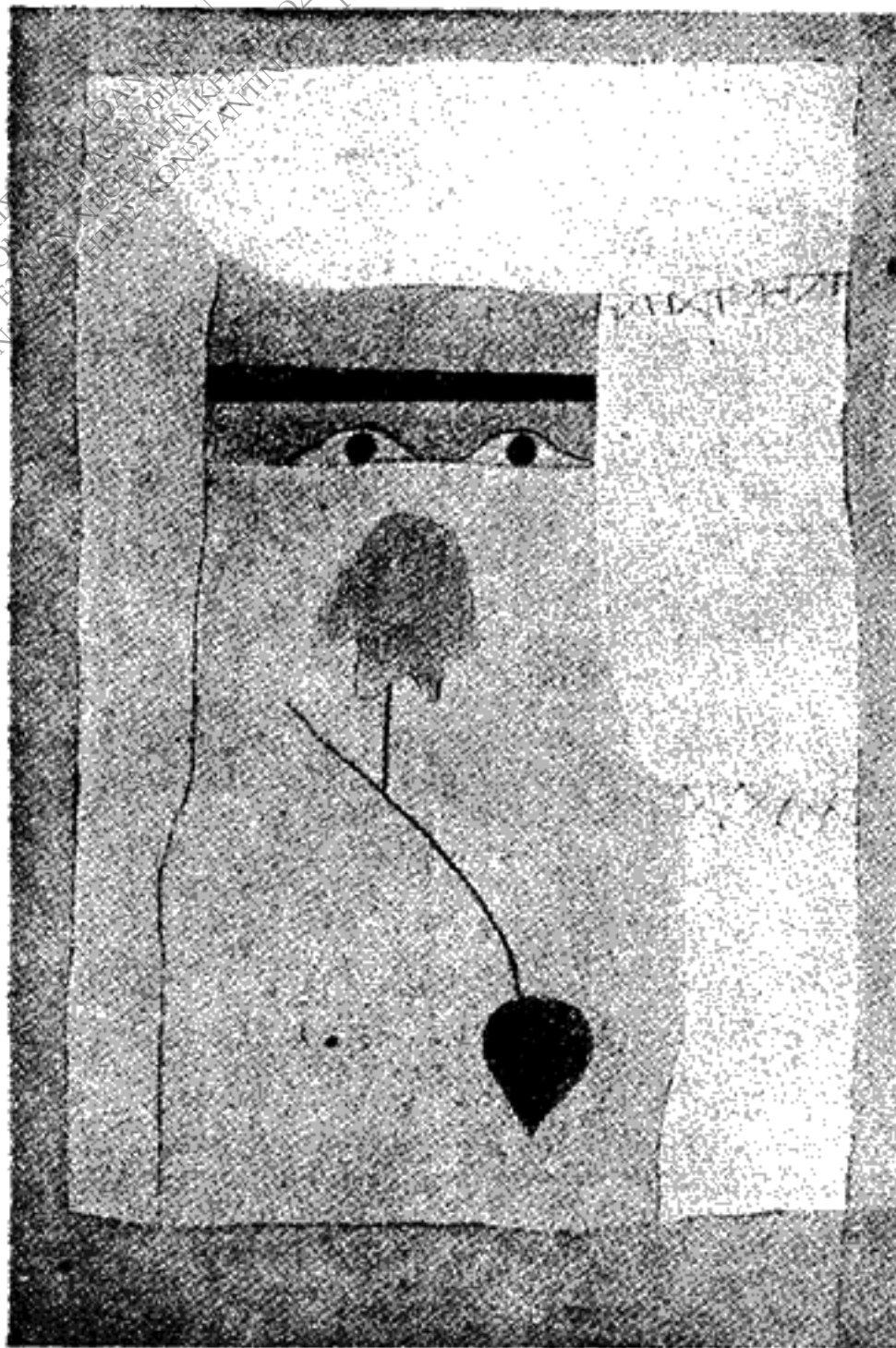
Τοῦτο τὸ ἀδιέξοδο καὶ ἔγινε καὶ μπορεῖ ἀκόμη περισσότερο νὰ γίνει πολῦτιμο μάθημα γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τοῦ καιροῦ μας. Ἦδη κατὰ τὴν περίοδο τοῦ μεσοπολέμου, ἀλλὰ πρὸ πάντων μετὰ τὸν τελευταῖο πόλεμο, ἀρχισαν καὶ στὸ κεφάλαιο τῆς Τέχνης νὰ σημειώνονται κάποιες ἀναθεωρήσεις τῶν «ἀξιῶν». Εἶναι πρόωρο ἀκόμη νὰ προβλέψουμε ἕως ποῦ θὰ φτάσουν αὐτὲς οἱ ἀναθεωρήσεις. Βρισκόμαστε ἀπάνω στὴν περίοδο τῶν ζυμώσεων καὶ ἡ πρόβλεψη γιὰ τὴν πιθανὴ ἔκβασή τους εἶναι ἀδύνατη. Ὅπωςδήποτε μποροῦμε νὰ βεβαιώσουμε ὅτι κάποια ἀνασχητικὴ κίνηση εἶναι σήμερα παντοῦ αἰσθητή. Ἡ κίνηση αὐτὴ ἔχει βέβαια καὶ τὶς δραματικὲς σκηνές της, ἀκόμη καὶ τὰ φαιδρά της. Πάντως θὰ ἦταν πλάνη νὰ νομίσουμε ὅτι οἱ τολμηρὲς ἐξορμήσεις τῆς μοντέρνας Τέχνης ἦταν ἕνας παροξυσμὸς, ἕνας πυρετὸς ποῦ ἀρχίζει νὰ περνάει. Ἐπιστροφή στὴν ἱστορία δὲν ὑπάρχει. Ὑπάρχει μόνο πορεία πρὸς τὰ ἔμπροσ. Ὅτι κατακτᾶται δὲν ἐξαλείφεται, ἀλλὰ ἐπιζεῖ μέσα στὶς νέες ἐπιδιώξεις. Αὐτὸ φαίνεται σήμερα καθαρὰ στὶς τελευταῖες δημιουργίες μεγάλων καλλιτεχνῶν τῆς ἐποχῆς μας, ὅπως π.χ. τοῦ

Γάλλου Braque, γιὰ ν' ἀναφέρω ἕνα καὶ μόνο ὄνομα.

**

Ὅπως καὶ σὲ ἄλλα θέματα, ἔτσι καὶ στὴν Τέχνη, ἔχομε σήμερα διχαστεῖ. Ἄλλοι εἶναι ὁπαδοὶ τῆς παλαιότερης, τῆς πιστῆς στὴν παράδοση Ζωγραφικῆς καὶ Γλυπτικῆς, καὶ ἄλλοι θιασῶτες τῆς νεώτερης, τῆς ριζοσπαστικῆς.

Ὅμως τὴν Τέχνη δὲν τὴν κάνει, νομίζω, ἡ τεχντροπία οὔτε ἕνα ἔργο καλλιτεχνικὸ δικαιώνεται ἀπὸ τὶς ἀρχές, ἀπὸ τὸ αἰσθητικὸ credo τοῦ καλλιτέχνη. Μέσα του ἔχει ἢ δὲν ἔχει τὴ δικαίωσή του. Ὑπάρχουν τεχνίτες προοδευτικοὶ στὴν ἀντίληψη τῆς Τέχνης καλοὶ, ἀλλὰ καὶ κακοὶ. Ὅπως ὑπάρχουν καὶ συντηρητικοὶ καλλιτέχνες κακοὶ, ἀλλὰ καὶ καλοὶ. Οἱ σχολές περνοῦν, τὰ προγράμματα μεταβάλλονται μαζὶ μὲ τὸ ρυθμὸ τῆς ἱστορίας, μαζὶ μὲ τὸ πνεῦμα καὶ τὸ αἰσθημα τοῦ καιροῦ. Ἀλλὰ τὸ ἀξιο καλλιτεχνικὸ ἔργο μένει καὶ πάντα ἐπιβάλλεται καὶ διαρκῶς ἀκτινοβολεῖ. Ἐκεῖνο ποῦ ζητοῦμε ἀπὸ τὸν ἀξιο καλλιτέχνη εἶναι ἡ καλλιεργημένη ψυχὴ, τὸ εὐαίσθη-



PAUL KLEE

ΑΡΑΠΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ (1932)

το μάτι, τὸ σίγουρο χέρι. Ὅπου ὑπάρχουν αὐτὰ τὰ πράγματα, τὸ καλλιτέχνημα στέκεται, ὅποιαδήποτε κι' ἂν εἶναι ἡ τεχντροπία του. Ὅπου δὲν ὑπάρχουν, πέφτει στὴν ἐκτίμησή μας, δὲν μᾶς συγκινεῖ, μᾶς ἀφήνει ἀδιάφορους — καὶ τότε τίποτα δὲν εἶναι ἱκανὸ νὰ τὸ σώσει.

Πάντως, ἐπειδὴ ἡ μοντέρνα Τέχνη ἔχει γίνει στόχος σκωμμάτων καὶ λιβέλλων, καλὸ εἶναι ὁ πνευματικὰ τίμιος ἄνθρωπος νὰ μὴν ξεχνᾷ τοῦτα ἐδῶ τὰ 4 πράγματα:

1ο. Ὅτι σὲ κάθε περίοδο καὶ μορφή τῆς Τέχνης, εἴτε μὲ τὴν καθιερωμένη ἀπὸ τὴν

παράδοση έχουμε να κάνουμε, είτε με την πρωτοποριακή Τέχνη, υπάρχουν μεγάλοι και αξιοί καλλιτέχνες, αλλά υπάρχουν και οί μικροί και μέτριοι. Αύτοί οί τελευταίοι, πού είναι πάντα οί περισσότεροι, προσπαθούν με τὸ θόρυβο πού δημιουργοῦν, νά κρατήσουν τὴ γενική προσοχή ἀπάνω τους και κατορθώνουν — τί δὲν καταφέρνει τὸ θράσος; — νά γίνει πιστευτὸ ἀπὸ τὸ πλῆθος, ὅτι αὐτοί δίνουν τὸν τόνό στην ὄλη κίνηση, ἐνῶ είναι σχεδὸν κατὰ κανόνα οί θλιβεροί και ἀσήμαντοί οὔραγοί. Δὲν στέκει λοιπὸν, ἐπειδὴ μᾶς ἐκνευρίζουν τὰ τσιράκια με τὴν ἀτσαλιά και τὸν κυνισμό τους, νά καταφρονοῦμε τοὺς μαστόρους.

2ο. Ὅτι σὲ μιὰν ἐποχὴ με τόσες ἀντιφάσεις και ἀσυναρτησιές σὰν τὴ δική μας και σ' ἕναν κύκλο πολιτισμοῦ με τέτοια ἐσωτερικά χάσματα και βαθιὰ ραγίσματα σ' ὄλες σχεδὸν τίς περιοχές του, ἡ ἀσυνενοησία κατάντησε ὄχι μόνο στὸ κεφάλαιο τῆς Τέχνης ἀλλὰ και σὲ πολλές ἄλλες ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς φαινόμενο πολὺ συνηθισμένο. Σχεδὸν σὲ κάθε βῆμα μας δὲν καταλαβαίνομε πιά ὁ ἕνας τὸν ἄλλο, ἔσπασε ἡ ψυχική μας συνοχή, ὁ καθένας κλείνεται ὄλο και περισσότερο μέσα στὸν ἑαυτό του, γίνεται σκοτεινός, μυστήριο γιὰ τὸν ἄλλο. Ἄν είναι λοιπὸν τόσο ἀπροσπέλαστη γιὰ τὸ πολὺ κοινὸ ἡ μοντέρνα Τέχνη, δὲν φταίει γι' αὐτὸ μόνο ὁ τεχνίτης, φταίμε ὄλοι — ἢ μᾶλλον δὲν φταίει κανένας μας. Είναι ὡς ἕνα βαθμὸ σημάδι κι' αὐτὸ τοῦ καιροῦ μας με τὸ χαωτικὸ χαρακτήρα του. Καὶ τὸν «καιρὸ» του κανένας μας δὲν τὸν διάλεξε — μέσα του βρεθήκαμε ὄλοι ἀθελά μας.

3ο. Ὅτι μιὰ ἐπανάσταση ποτὲ δὲν εἶναι τόσο δυνατὴ στίς θέσεις της, ὅσο στίς ἀρνήσεις της. Είναι εὐκόλο ν' ἀρνηθοῦμε ὅ,τι ἔπαψε νά μιλεῖ στην ψυχὴ μας, ἀλλὰ δύσκολο νά θέσομε ἐκεῖνο πού θὰ ἐκφράζει τὴ νέα τάξη τῶν πραγμάτων και θὰ ἱκανοποιεῖ τίς νέες ἀνάγκες, τίς λαχτάρεις πού τώρα μόλις θαμποχαράζουν μέσα μας. Τὸ «παλιὸ» τὸ ἔχουμε ζήσει, ξέρομε ἀπὸ πείρα κάθε ἀδυναμία και ἀνεπάρκειά του, μὰ τὸ «νέο» δὲν ὑπάρχει ἀκόμα. Αἰσθανόμαστε τὴν ἀνάγκη του, ἀλλὰ δὲν βλέπομε τὸ πρόσωπό του. Ὅ,τι πλανιέται μέσα στίς ἀνησυχίες και στίς φιλοδοξίες μας εἶναι μονάχα ὁ ἴσκιος του πού δὲν πιάνεται. Καὶ ἡ μοντέρνα Τέχνη εἶναι μιὰ ἐπανάσταση. Ὁρθώθηκε νά καταλύσει μιὰ παράδοση, γιατί ἡ ἐξελιγμένη εὐαισθησία τῶν νέων καλλιτεχνῶν μας δὲν ἀνέχεται πιά νά βλέπει τὸν κόσμο με τὰ κουρασμένα μάτια αὐτῆς τῆς παράδοσης. Καὶ τὸ κίνημα λοιπὸν τοῦτο, ὅπως εἶναι φυσικό, ξέρει πολὺ καλά τί δὲν θέλει, ὄχι ὅμως ἀκόμη τελείως και τί θέλει. Αὐτὸ εἶναι ἴσα-ἴσα πού ἀναζητεῖ. Αἰσθάνεται μέσα στίς ψυχές τὸ κενὸ του, νιώθει πολὺ καθαρά τὴ θέση

του τὴν ἀδειανὴ και ψάχνει γιὰ νά τὸ βρεῖ.

Στέκει νά κρίνομε με τὰ ἴδια κριτήρια τὸν ἄνθρωπο πού ἀγωνίζεται και ψάχνει κι' ἐκεῖνον πού νομίζει πὼς κατέχει και μακαρίζει τὸν ἑαυτό του γιὰ τὴν ἡσυχία του; Ἄκόμα και ἀπὸ τοὺς ἐξωφρενισμοὺς και τίς ἐκκεντρικότητες τοῦ πρώτου κάτι μπορεῖ νά βγεῖ μιὰ μέρα — ἀπὸ τὴν ἀκίνησια και τὸ ναρκισσισμό τοῦ ἄλλου ὀρισμένως δὲν θὰ βγεῖ τίποτα.

Τέλος 4ο. ὅτι ἡ παράδοση, πού ἡ μοντέρνα Τέχνη ὀρθώθηκε νά τὴν καταλύσει, βάσταξε αἰῶνες ὀλόκληρους και αὐτὴ εἶναι πού διαμόρφωσε τὸ καλλιτεχνικό μας αἰσθητήριο ἔτσι ὅπως λειτουργεῖ σήμερα. Αὐτὴ ἔκανε τὰ μάτια και τὴν ψυχὴ μας νά βλέπουν και νά χαίρονται τὸν κόσμο, ὅπως ἐκεῖνη τὸν ἔπλασε γιὰ τὴν αἰσθησή μας μέσα στὰ δικά της ὀράματα. Ὁ νέος λοιπὸν ζωγράφος ἢ γλύπτης ἢ διακοσμητῆς βρίσκεται σὲ μιὰν ἐξαιρετικὰ δύσκολη και ἀχάριστη θέση. Τὰ δικά του ὀράματα θὰ τὰ ἐκτιμήσει και θὰ τὰ χαρεῖ ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος μ' ἕνα ὀργανο πού δὲν ἔχει ἀκόμη ἀναπροσαρμοστεῖ στὴ νέα ὀπτική γωνία, πού ζητεῖ ἡ πρωτοποριακὴ Τέχνη, ἀπὸ τὰ μάτια μας. Μ' ἕνα ὀργανο διαμορφωμένο τελείως διαφορετικὰ ἀπὸ μιὰ μακρῶν καλλιτεχνικὴ ἀγωγή, πού γιὰ ν' ἀλλάξει ἡ αἰσθητικὴ λειτουργία του χρειάζεται ἐκτὸς ἀπὸ τὴν καλὴ προαίρεση και ἀσκηση μακρὰ. Ἡ ἀσκηση θὰ γίνει με τὸν καιρό ὅμως τὴν καλὴ προαίρεση πρέπει νά τὴν προσφέρομε ἀμέσως ἀπὸ τὴν ἀρχή. Ἄν δὲν ἀνοίξομε πρόθυμα τὴν ψυχὴ μας νά δεχτεῖ ὅ,τι ἡ νέα Τέχνη ἔρχεται νά τῆς προσφέρει, ἂν δὲν δείξομε ἀπὸ τὴν πρώτη κι' ὄλας ἐπαφὴ με τὰ ἔργα της τὴ διάθεση ὄχι ἀπλῶς νά πιάσομε, ἀλλὰ νά χαϊδέψομε ὅ,τι μᾶς δίνουν — δὲν θὰ νιώσομε τίποτα, γιατί τὴν πλησιάζομε με τὴν κρυφὴ πρόθεση νά μὴν καταλάβομε. Τὸ καλλιτεχνικό τὸ καταλαβαίνομε ὅπως και τὸν ἄνθρωπο — με τὴν ἀγάπη. Ἡ καλὴ προαίρεση θὰ βοηθήσει νά πραγματοποιηθοῦν σιγά-σιγά μέσα μας οἱ προϋποθέσεις πού εἶναι ἀπαραίτητες γιὰ νά νιώσομε και νά χαροῦμε τίς ὀμορφιές τῆς νέας Τέχνης. Οἱ ὄροι αὐτοί — τὸ νέο «ὀργανο» — δὲν δημιουργοῦνται εὐκόλα. Ἀπαιτοῦν ἀπὸ μᾶς οὔτε λίγο — οὔτε πολὺ ν' ἀπαρνηθοῦμε ἕνα μέρος ἀπὸ τὸν ἑαυτό μας, κάτι πού σὰν συνυφασμένο με τὸ εἶναι και τὴν ἱστορία μας, τὸ ἀγαποῦμε και δὲν στέργομε εὐκόλα νά τὸ ἀποχωριστοῦμε. Χωρὶς ὅμως αὐτὴ τὴ θυσία — γιατί θυσία εἶναι κάθε ἐσωτερικὴ ἀλλοίωση και ἀναπροσαρμογή — ἡ νέα Τέχνη θὰ μένει γιὰ μᾶς αἰνιγμα «ἀποκαλυπτικό» σφραγισμένο μ' ἑφτά σφραγίδες. Καὶ δὲν θὰ φταίει γιὰ τοῦτο ἐκεῖνη, ἀλλὰ ἐμεῖς.

Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ