



**ΣΧΟΛΗ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΩΝ ΥΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΝΟΙΑΣ**

**ΤΜΗΜΑ ΒΡΕΦΟΝΗΠΙΟΚΟΜΙΑΣ**

**ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗ ΤΕΧΝΗ**



**ΣΠΟΥΔΑΣΤΡΙΕΣ: Βεράρου Αντωνία Α.Μ.: 11564**

**Κονδύλη Κωνσταντίνα Α.Μ.: 11916**

**ΕΠΟΠΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: Γιωτάκη Ίρις**

**ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2012**

**ΣΧΟΛΗ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΩΝ ΥΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΝΟΙΑΣ  
ΤΜΗΜΑ ΒΡΕΦΟΝΗΠΙΟΚΟΜΙΑΣ**

**ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗ ΤΕΧΝΗ**

## **Ευχαριστίες**

Ευχαριστούμε την καθηγήτριά μας κ. Γιωτάκη Ίριδα, την επιμελήτρια του Μουσείου Ελληνικής Παιδικής Τέχνης κ. Κοτταρίδου Θεανώ, την διευθύντρια του Δ΄ παιδικού σταθμού του Δήμου της Νέας Σμύρνης κ. Βογιατζή Πηνελόπη, και την διευθύντρια του παιδικού σταθμού «της Ειρήνης» στην Αγία Παρασκευή κ. Γελεκλίδου Ίριδα αλλά και την παιδαγωγό Ζήση Ιωάννα, που η βοήθειά τους στάθηκε πολύτιμη για την υλοποίηση της συγκεκριμένης εργασίας.

## Περίληψη

Την περίοδο της Αναγέννησης οι καλλιτέχνες επεδίωκαν την πιστή αναπαράσταση του θέματός τους. Στη συνέχεια εμφανίστηκαν νέα κινήματα τα οποία θέλησαν να καταλύσουν τις συμβάσεις. Ειδικότερα η παραγωγή τέχνης που προέκυψε από τους αντισυμβατικούς καλλιτέχνες που έδρασαν από το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα ως το 1970 περικλείονται στον όρο Μοντέρνα τέχνη. Τα κινήματα που συστήθηκαν τότε είχαν σκοπό να πειραματιστούν και να προσεγγίσουν με νέο τρόπο τις τέχνες συχνά αποδομώντας το αντικείμενο ή προβάλλοντάς το αφαιρετικά (Gombrich, 1998).

Στην παρούσα εργασία, θα παρουσιαστούν ορισμένοι εκπρόσωποι της μοντέρνας τέχνης, καθώς και οι τεχνικές τους. Οι καλλιτέχνες που επιλέχθηκαν, ασχολήθηκαν με την παιδική ηλικία και επινόησαν τεχνικές που εφαρμόζονται ή θα μπορούσαν να εφαρμοστούν στους βρεφονηπιακούς σταθμούς. Κατά συνέπεια, η προσέγγιση που θα γίνει, θα είναι από την πλευρά του βρεφονηπιοκόμου και όχι από αυτήν του ιστορικού της τέχνης. Οι καλλιτέχνες με τους οποίους θα ασχοληθούμε είναι οι Picasso, Matisse, Pollock και το κίνημα Cobra. Θα γίνει αναφορά στη ζωή και στο έργο τους ενώ παράλληλα, θα δοθεί έμφαση και θα γίνει ανάλυση στις τεχνικές τους και στο πώς αυτές σχετίζονται με την παιδική τέχνη. Τέλος, θα γίνει η παρουσίαση του πρακτικού μέρους της εργασίας, που αφορά στην εφαρμογή στοιχείων των παραπάνω τεχνικών σε νήπια, κατά τη διάρκεια της πρακτικής μας άσκησης, και στην εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων για τη σύγχρονη δημιουργική παιδική τέχνη.

## Περιεχόμενα

Περίληψη .....	2
Εισαγωγή .....	5
Α΄ ΜΕΡΟΣ: Σύγχρονοι δημιουργοί του 20 <sup>ου</sup> αιώνα και παιδική τέχνη	
Κεφάλαιο πρώτο: Pablo Picasso .....	9
1.1 Pablo Picasso (1881-1973) .....	9
1.2 Η τεχνική και οι πίνακές του .....	11
Κεφάλαιο δεύτερο: Pollock και Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός .....	19
2.1 Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. ....	19
2.2 Jackson Pollock (1912-1956).....	23
2.2.1 Η τεχνική του .....	24
2.2.2 Οι πίνακές του.....	29
Κεφάλαιο τρίτο: Κίνημα Cobra .....	38
3.1 Κίνημα Cobra (1948-1951).....	38
Κεφάλαιο τέταρτο: Οι καλλιτέχνες ζωγραφίζουν σαν παιδιά .....	46
Κεφάλαιο πέμπτο: Παιδική τέχνη.....	52
5.1 Διάκριση των όρων «τέχνη», «παιδική τέχνη» και «αισθητική αγωγή». ....	52
5.2 Η προσφορά της εικαστικής αγωγής .....	53
5.3 Ο ρόλος του παιδαγωγού .....	56
5.4 Στάδια και χαρακτηριστικά της παιδικής ζωγραφικής .....	57
5.5 Η παιδική τέχνη είναι διαφορετική από την τέχνη των ενηλίκων .....	64
5.6 Η ζωγραφική του ενήλικα ζωγράφου και του νηπίου ζωγράφου .....	67
5.7 Προτεινόμενες τεχνικές .....	69
Β΄ ΜΕΡΟΣ: Εργασίες στον παιδικό σταθμό	
Κεφάλαιο έκτο: Ζωγραφίζοντας με τους Picasso, Braque, Matisse και Pollock .....	75
6.1 Γνωριμία με τους Picasso, Braque, Matisse και το έργο τους.....	75
6.2 Γνωριμία με τον Jackson Pollock και το έργο του .....	96
Συμπεράσματα .....	122

Παράρτημα .....	123
Γλωσσάριο .....	138
Βιβλιογραφία .....	147

## Εισαγωγή

### Ιστορική αναδρομή

Πριν από την έλευση του 20<sup>ου</sup> αιώνα η θέση των παιδιών στην οικογένεια και στην κοινωνία, γενικότερα, ήταν υποβαθμισμένη. Η συστηματική εξέλιξη του παιδιού δρομολογήθηκε μόλις τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

Σε όλους τους πολιτισμούς και σε όλες τις εποχές της ανθρώπινης ιστορίας μπορούμε να βρούμε διάφορες αντιλήψεις για την ανάπτυξη του παιδιού. Οι αντιλήψεις αυτές βασίζονταν και στο πώς έβλεπε το παιδί ο ενήλικας σύμφωνα με τις θρησκευτικές ή φιλοσοφικές θεωρήσεις του και στη παρατήρηση και την εμπειρία του.

Μέχρι πριν από τρεις αιώνες τα παιδιά στις δυτικές κοινωνίες δεν αντιμετωπιζόνταν ως κανονικά μέλη της κοινωνίας. Δεν θεωρούνταν ως γνήσια ανθρώπινα όντα. Στα έργα τέχνης του 16<sup>ου</sup> αιώνα παρουσιάζονται ως ενήλικοι σε μικρογραφία, σαν να μην διέφεραν από τους ενήλικους παρά μόνο σε μέγεθος. Οι γονείς έδιναν μόνο την απαραίτητη φροντίδα ώστε να επιβιώνουν, γεγονός που δεν συνέβαινε και πάντα. Πολλά παιδιά, εξαιτίας των αντίξοων συνθηκών διαβίωσης, δεν άντεχαν και πέθαιναν. Ένα τέτοιο γεγονός μας μαρτυρεί ότι οι γονείς δεν πρέπει να δένονταν συναισθηματικά με τα βρέφη τους, μιας και δεν ήταν σίγουρο αν θα επιζήσουν.

Όταν έφταναν σε ηλικία περίπου επτά ετών, αποκτούσαν τη θέση ενηλίκου και αναλάμβαναν υποχρεώσεις συμμετέχοντας στις εργασίες του. Για παράδειγμα, ένα παιδί της 3<sup>ης</sup> τάξης του δημοτικού αναλάμβανε την ευθύνη των μικρότερων αδερφών του, απασχολούνταν με γεωργικές εργασίες ή μπορούσε να γίνει μαθητευόμενος κάποιου τεχνίτη.

Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, με την βιομηχανική επανάσταση, σημειώθηκαν μεγάλες αλλαγές στις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες. Η δυτική κοινωνία έγινε από αγροτική περισσότερο αστική. Οι πόλεις άρχισαν να προσελκύουν μεγάλο αριθμό εργατών, οι οποίοι έφερναν μαζί τις οικογένειές τους. Εξαιτίας των πολλών ωρών εργασίας των γονιών στα εργοστάσια, τα παιδιά έμεναν μόνα τους χωρίς έλεγχο. Μάλιστα στην ηλικία των 10 ετών περίπου δούλευαν κι εκείνα στα εργοστάσια κάτω από αντίξοες και επικίνδυνες συνθήκες με χαμηλότατη αμοιβή, την οποία έδιναν στους γονείς τους.

Γενικώς, ο τρόπος ζωής των παιδιών δεν συμβάδιζε με την ηλικία τους, μιας και δεν είχαν σχεδόν καθόλου περιθώρια για παιχνίδι και διασκέδαση, απαραίτητα και αυτονομία για την ανάπτυξη του παιδιού στη σημερινή εποχή (Δημητρίου-Χατζηγεοφύτου, 2001).

Όπως διαπιστώνουμε από τα παραπάνω, η «παιδική» ηλικία ήταν άγνωστη τα παλαιότερα χρόνια και δεν απέκτησε την απαιτούμενη σημασία μέχρι τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Συγγράμματα διαφωτιστών, όπως το «Αιμίλιος ή περί παιδων αγωγής» του Ρουσσώ (18ος αιώνας) δεν είχαν την αναγνώριση που τους άξιζε στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Ο απαράδεκτος τρόπος ζωής των παιδιών ευαισθητοποίησε τότε τους ανθρώπους, οι οποίοι ενδιαφέρθηκαν για τις ανάγκες τους και άρχισαν να καταλαβαίνουν ότι έχουν ιδιαίτερες και ξεχωριστές ανάγκες. Έτσι, άρχισαν να δημιουργούν καλύτερες συνθήκες, προκειμένου τα παιδιά να έχουν πιο θετικές εμπειρίες.

Όλο αυτό το ενδιαφέρον για την παιδική ηλικία, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, παρότρυνε ψυχολόγους και ψυχαναλυτές να τη μελετήσουν συστηματικά και έτσι να θέσουν τις βάσεις για την ψυχολογία του παιδιού. Το γεγονός αυτό μας ώθησε να σκεφτούμε ότι και οι καλλιτέχνες που έδρασαν τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ενδιαφέρθηκαν για τη παιδική ηλικία και άρχισαν να τη μελετούν από τη δική τους σκοπιά. Σίγουρα παρατήρησαν ότι οι ζωγραφιές των παιδιών έχουν κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, όπως και η ίδια η παιδική ηλικία, που ο ενήλικας δεν τα διαθέτει. Το νήπιο διακρίνεται για την αφέλεια, την αμεσότητα, την απλότητα, τον αυθορμητισμό και την αθωότητα του. Άρα και οι ζωγραφιές τους θα «μεταφέρουν» αυτά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, γεγονός που μάλλον δεν έμεινε αδιάφορο στους ζωγράφους.

Συνέπεσε και με το κλίμα της εποχής, οι καλλιτέχνες έψαχναν να βρουν διεξόδους από τους συμβατικούς κανόνες της ζωγραφικής, που τους επιβάλλονταν στις Σχολές Καλών Τεχνών. Μια διεξοδος ήταν να χρησιμοποιήσουν αυτά τα χαρακτηριστικά στα έργα τους. Έτσι, οι δημιουργοί μπόρεσαν να ξεφύγουν από τη τυποποιημένη ζωγραφική, και να βρουν καινούριους τρόπους έκφρασης. Φιλοτεχνούσαν έργα τα οποία έμοιαζαν αρκετά με τα έργα παιδιών, τα οποία βέβαια συγκρινόμενα έχουν σημαντικές διαφορές. Επίσης, επιλέξαμε τους συγκεκριμένους καλλιτέχνες διότι θελήσαμε να εφαρμόσουμε τις τεχνικές τους στο πρακτικό μέρος της εργασίας. Μελετήσαμε τις τεχνικές, τη διαδικασία που ακολουθούσαν και τον τρόπο που



χρησιμοποιούσαν τα υλικά τους για να φιλοτεχνήσουν ένα έργο, ώστε κι εμείς να μπορέσουμε να τα εφαρμόσουμε όσο καλύτερα γίνεται στα νήπια. Με το πρόγραμμα που πραγματοποιήσαμε με τα παιδιά, στον παιδικό σταθμό, προσπαθήσαμε να τα υλοποιήσουμε.

Τέλος, η μελέτη που έγινε γύρω από την παιδική τέχνη, δηλαδή για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, τους σκοπούς της, και τον τρόπο που πρέπει να αντιμετωπίζεται από τους ενήλικους, και ιδιαίτερα από τους παιδαγωγούς, μας βοήθησε να ανακαλύψουμε τον κόσμο της και να τη γνωρίσουμε. Με όλη αυτή τη διαδικασία συνειδητοποιήσαμε τον λόγο που και οι ίδιοι οι ζωγράφοι θέλησαν να ασχοληθούν με τη παιδική τέχνη. Κύριο μέλημά μας ήταν να αποκτήσουμε θεωρητικές γνώσεις για τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής των παιδιών στη κάθε ηλικία, και για το πώς, εμείς, ως υποψήφιοι παιδαγωγοί, θα αντιμετωπίσουμε τη διαδικασία της εικαστικής αγωγής στο πρακτικό κομμάτι της εργασίας μας, ώστε να μπορέσουμε να ανταπεξέλθουμε καλύτερα στην όλη διαδικασία.

Θέμα, λοιπόν, της εργασίας μας είναι «**Σύγχρονοι δημιουργοί και παιδική τέχνη**». Αφορμή για την ενασχόληση με το συγκεκριμένο θέμα ήταν η παρακολούθηση των μαθημάτων των εικαστικών που πραγματοποιήθηκαν στη σχολή, αλλά και η εμπειρία μας στο παιδικό σταθμό.

Συγκεκριμένα, μέσα από τα μαθήματα των εικαστικών γνωρίσαμε ζωγράφους από διάφορες περιόδους. Στο τελευταίο εξάμηνο επικεντρωθήκαμε στους καλλιτέχνες που έδρασαν κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα που πολλοί από αυτούς εφάρμοσαν στο έργο τους στοιχεία από την παιδική ζωγραφική και επινόησαν τεχνικές οι οποίες θεωρήσαμε ότι μπορούν να εφαρμοστούν στον παιδικό σταθμό. Ταυτόχρονα παρατηρήσαμε, κατά τη διάρκεια της πρακτικής μας άσκησης στους παιδικούς σταθμούς, ότι τα παιδιά δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις εικαστικές δραστηριότητες.

Η εργασία χωρίζεται σε δυο μέρη. Το πρώτο μέρος αποτελείται από πέντε κεφάλαια και αφορά στο θεωρητικό κομμάτι της προσέγγισής μας. Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τις εργασίες που πραγματοποιήθηκαν στο πρακτικό μέρος. Στο πρώτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται γενικά η ζωή και το έργο του Picasso και δίνεται έμφαση στις τεχνικές που επινόησαν ο Picasso μαζί με τον Braque (**collage** και **papier collés**), και ο Matisse (**papier découpées**). Στο δεύτερο κεφάλαιο, γίνεται αναφορά στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, στα χαρακτηριστικά, στους εκπροσώπους του και

εστιάζουμε στη ζωή του Pollock και ιδιαίτερα στη τεχνική του dripping. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το κίνημα της Cobra, τα χαρακτηριστικά του και στους σημαντικότερους εκπροσώπους του. Το τέταρτο κεφάλαιο συνδέει τα προηγούμενα με το τελευταίο του πρώτου μέρους της εργασίας μας. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται αναφορά στα παιδικά στοιχεία του έργου των ζωγράφων, στο collage που εφαρμόζεται στον παιδικό σταθμό και στις εμπειρίες που αποκτήσαμε από την επίσκεψή μας στο Μουσείο Ελληνικής Παιδικής Τέχνης. Το πέμπτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο εξ ολοκλήρου στην παιδική τέχνη. Συγκεκριμένα, γίνεται διαχωρισμός των όρων τέχνη, παιδική τέχνη και αισθητική αγωγή. Στη συνέχεια επικεντρωνόμαστε σε έναν από τους τομείς της, που είναι η εικαστική αγωγή, και στην προσφορά της. Επιπρόσθετα, αναλύεται ο ρόλος του παιδαγωγού, τα στάδια εξέλιξης της παιδικής ζωγραφικής και προτείνονται τρόποι αντιμετώπισής της από τους ενηλίκους.

Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει το έκτο κεφάλαιο. Σ' αυτό γίνεται παράθεση των εργασιών μας, που προσπαθήσαμε να υλοποιήσουμε με τις τεχνικές του dripping και του collage μαζί με τα παιδιά στον παιδικό σταθμό. Γίνεται ανάλυση και παρουσίαση των βημάτων που ακολουθήθηκαν από την έναρξη του προγράμματος μέχρι το τέλος και του αντίστοιχου φωτογραφικού υλικού. Τέλος, γίνεται η παράθεση του παραρτήματος με πίνακες των καλλιτεχνών που προηγήθηκαν αλλά και το γλωσσάριο στο οποίο επεξηγούνται κάποιοι όροι αλλά και ζωγράφοι που αναφέρονται στην εργασία μας.

**Α΄ ΜΕΡΟΣ:**

**Σύγχρονοι δημιουργοί του 20<sup>ου</sup> αιώνα και παιδική τέχνη**

## Κεφάλαιο πρώτο

### Pablo Picasso

#### 1.1 Pablo Picasso (1881-1973)

Ο Pablo Picasso θεωρείται ο πιο σημαντικός και πρωτοπόρος καλλιτέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα (**Εικόνα 1**). Στη ζωή του δεν ήταν μόνο ζωγράφος, αλλά και γλύπτης, χαράκτης, κεραμίστας, σκηνογράφος, ενώ ασχολήθηκε με την φωτογραφία αλλά και την εικονογράφηση βιβλίων. Ο Picasso γεννήθηκε σε μια επαρχιακή πόλη της Ισπανίας, τη Μαλάγα, στις 28 Οκτωβρίου **1881**. Ο πατέρας του **Don Jose Ruiz Blasco** ήταν καθηγητής στη σχολή Καλών Τεχνών και συντηρητής έργων τέχνης στο μουσείο της Μαλάγας. Την μητέρα του την έλεγαν **María Picasso y López**, από την οποία αργότερα πήρε και το όνομά του. Το ταλέντο του, το ανακάλυψε ο πατέρας του από νωρίς. Τον σπούδασε στις σχολές Καλών Τεχνών στη ΛΑ Κορούνια, στη Βαρκελώνη και στη Μαδρίτη (Hilton, 1982).



**Εικόνα 1: Pablo Picasso (1881-1973)**

Σαν φοιτητής ζωγράφιζε έργα που τα θέματά τους είχαν θρησκευτικό και ηθικό περιεχόμενο. Το **1900** ταξιδεύει μέχρι το Παρίσι όπου συναναστρέφεται με καλλιτέχνες, και συνάπτει στενή φιλία με τον **Karlos Kasahemas**, ο θάνατος του οποίου τον επηρέασε στη δημιουργία του πρώτου προσωπικού ύφους του, που ονομάστηκε **Γαλάζια περίοδος (1902)**. Εκείνη την περίοδο ο Picasso περιορίζεται σε αποχρώσεις του γαλάζιου, ενώ οι πίνακες του έχουν μια αίσθηση θλίψης (Martini, 1977).

Το **1904** η σχέση του με την **Fernande Olivier** τον οδήγησε στη δημιουργία πινάκων που εκπέμπουν τη θετική του διάθεση. Η περίοδος αυτή είναι γνωστή με τον όνομα **Ροζ περίοδος** (Warncke, 2006).

Δύο χρόνια αργότερα, το **1906**, ο Picasso φιλοτεχνεί ένα από τα πιο σπουδαία του έργα, τις «**Δεσποινίδες της Αβινιόν**» (1907, 243,9x233,7 εκ. Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης). Φιλοτέχνησε το συγκεκριμένο πίνακα επηρεασμένος από τον **Cezanne (1839-1906)** αλλά και τη νεγρική τέχνη. Η έναρξη του κυβισμού, και ιδιαίτερα της Σεζανικής περιόδου, γίνεται το **1907** με την παρουσίαση του πίνακα στους φίλους του (Χαραλαμπίδης, 1995).

Η Σεζανική περίοδος άνοιξε τον δρόμο προς τη **δημιουργία του κυβισμού**. Ο Γάλλος ζωγράφος **George Braque (1882-1963)**, ο οποίος θα συνεργαζόταν με τον Picasso λίγα χρόνια αργότερα, αντίκρισε για πρώτη φορά τις Δεσποινίδες της Αβινιόν ξαφνιάστηκε και τρόμαξε, ενώ λίγους μήνες αργότερα, απάντησε στον πίνακα του Picasso με το έργο του «**Μεγάλο Γυμνό**» (1907-1908, Παρίσι, Συλλογή Cuttoli) (Read, 1978).

Το **1909** εγκαινιάζεται ο **Αναλυτικός κυβισμός** με τη στενή συνεργασία του **Picasso** και του **Braque**. Η τόσο στενή καλλιτεχνική επαφή τους οδηγεί σε σημείο ώστε να μην γίνεται να αναγνωρίσουμε σε ποιόν από τους δύο ανήκει το κάθε έργο, μιας και σπάνια τα υπέγραφαν. Συγκεκριμένα, ο Braque είχε πει «είμαστε σαν δύο ορειβάτες δεμένοι με το ίδιο σκοινί» (Arnason, 2006).

Ενώ οι δύο ζωγράφοι είχαν εξαντλήσει όλες τις δυνατότητες του Αναλυτικού κυβισμού, περίπου το **1911**, πέρασαν στον **Συνθετικό κυβισμό**, στον οποίο ο Braque και ο Picasso σταμάτησαν να κατακερματίζουν την εικόνα και άρχισαν να την ανασυνθέτουν. Μάλιστα εξέλιξαν την κυβιστική οπτική με την δημιουργία δύο νέων τεχνικών, το **papier colles** και το **collage**, στις οποίες θα δούμε παρακάτω αναλυτικά (Greenberg, 2007).

Το **1916** ασχολείται με την **σκηνογραφία** διαφόρων θεατρικών παραστάσεων ενώ περίπου το **1917** εισβάλλει στη ζωή του η **φωτογραφία**. Το **1920** ασχολείται με την **εικονογράφηση βιβλίων** (Ρου, 2007). Αργότερα, το **1924** μυήθηκε στο **κίνημα του σουρεαλισμού**, αν και ποτέ δεν έγινε επίσημο μέλος του. Το **1925** εξέθεσε έργα στην έκθεση των σουρεαλιστών, ενώ άρχισε να ασχολείται με την **γλυπτική**. Αν και στο

παρελθόν, ιδιαίτερα στα χρόνια του κυβισμού, φιλοτέχνησε κυβιστικά γλυπτικά έργα, τα οποία θεωρούνται ότι άνοιξαν ένα νέο δρόμο στη γλυπτική.

Εκτός από κάποια προσωπικά προβλήματα που τον απασχολούν, τον προβληματίζει και η κοινωνικοπολιτική κατάσταση που βρίσκεται η Γαλλία και ολόκληρη η Ευρώπη. Το **1936** ξέσπασε ο εμφύλιος πόλεμος στην Ισπανία και ένα χρόνο αργότερα βομβαρδίστηκε και καταστράφηκε η ιερή πόλη των Βάσκων, η Γκερνίκα. Με αφορμή το γεγονός αυτό φιλοτεγήθηκε ένα από τα πιο διάσημα έργα του 20<sup>ου</sup> αιώνα η «**Γκερνίκα**» (1937, Μαδρίτη, Εθνικό Μουσείο/ Κέντρο Τέχνης Βασίλισσα Σοφία) (Buchholz· Zimmermann, 2005).

Παρ' όλες τις δυσκολίες του πολέμου ο Picasso αποκτά μεγάλη φήμη στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής και μετά την απελευθέρωση γίνεται δημόσιο πρόσωπο στη Γαλλία (Warncke, 2006).

Από το **1954**, περίπου, δεν παίζει ενεργό ρόλο στις εξελίξεις στο χώρο της τέχνης και αποσύρεται από το δημόσιο βίο. Προς το τέλος της ζωής του μπήκε σε μια φάση πυρετώδους παραγωγικότητας, θέλοντας να βεβαιώσει στον εαυτό του ότι τα αποθέματα δημιουργικότητας δεν είχαν στερέψει. Τον απασχολούσε κυρίως το κλασικό θέμα του ζωγράφου με το μοντέλο. Στις 8 Απριλίου **1973** ο Picasso πέθανε στην ηλικία των 91 ετών (Martini, 1977).

## **1.2 Η τεχνική και οι πίνακές του**

Το **1912** με τον **συνθετικό κυβισμό** συμπίπτει και η ανακάλυψη μιας νέας τεχνικής από τον Picasso και τον Braque, το **collage**. Η λέξη collage προέρχεται από το γαλλικό ρήμα coller που σημαίνει την ενσωμάτωση χαρτιού, μικτής ύλης (αρχικά γύψου, άμμου, πριονιδιών, ρινίσματος σιδήρου) και ποικίλων μικροαντικειμένων στην πρόσοψη του τελάρου σε μια νέα εικόνα. Η επινόηση αυτής της τεχνικής θα έφερνε επανάσταση στον κυβισμό και θα άνοιγε πολλούς δρόμους για την τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Κολοκοτρώνης, 2000).

Όταν γίνεται αναφορά στη τεχνική του collage εννοούμε την επικόλληση διαφόρων μη ζωγραφικών υλικών, τα οποία είναι άσχετα μεταξύ τους, για να δημιουργηθούν ανάγλυφες εικόνες και παραστάσεις. Χρησιμοποιούνται κομμάτια παρμένα από την καθημερινότητα, είτε για λόγους σύνθεσης, αφού έχουν όγκο, ή λόγω της ικανότητάς τους να αντιτίθενται στον επίσημο χαρακτήρα της ζωγραφικής (Electa, 2006). Ο

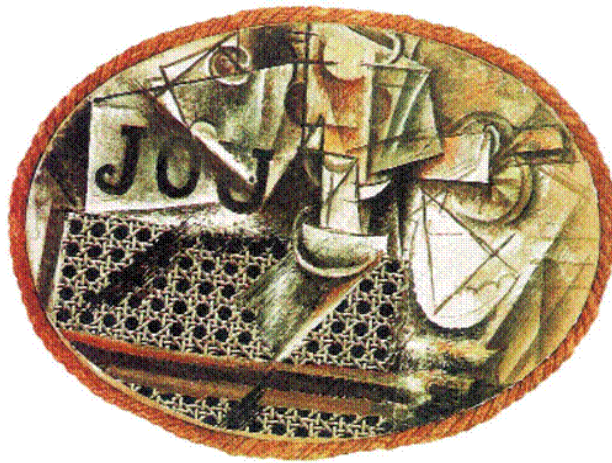
ιστορικός της τέχνης Mario de Micheli δίνει ένα ακόμα χαρακτηριστικό της τεχνικής «το collage ζωγραφίζει «χαμηλόφωνα». Ποτέ δεν υπάρχει ένα σημάδι, ένα χρώμα που να ξεφεύγει από το πλαίσιο, να «κραυγάζει» (Micheli, 1992, σελ.230).

Ο ιστορικός της τέχνης Neil Cox υποστηρίζει ότι «ο Picasso είχε φανερώσει μια κλίση προς το collage ήδη από το **1908**, όταν, αφού βρήκε μια κάρτα πάνω στην οποία είχε κολληθεί μια διαφήμιση καταστημάτων που βρίσκονταν κοντά στο Λούβρο, τη χρησιμοποίησε για να φτιάξει ένα σκίτσο με τίτλο *Λουόμενοι...* το 1907 ο καλλιτέχνης είχε ενσωματώσει μια χαλκομανία σε μια ακουαρέλα του. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, όμως, δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι πως ο Picasso ήταν εκείνος που κόλλησε ή έτριψε τα υλικά, και θα ήταν υπερβολή να χαρακτηρίσουμε τα έργα αυτά πεδίο όπου επινοήθηκε το collage» (Cox, 2003, σελ.262). Παρ' όλα αυτά το **1912** ο Picasso άρχισε να ενσωματώνει χαρτιά και άλλα υλικά στα έργα του, τα οποία χρησιμοποιούσε με παράδοξους τρόπους, αλλάζοντας τους ρόλους τους. Φαίνεται ότι από την αρχή χρησιμοποίησε τις νέες τεχνικές και τα νέα υλικά με τρόπο τολμηρό (Arnason, 2006).

Το πρώτο κανονικό collage το δημιούργησε τον Μάιο εκείνης της χρονιάς που φέρει τον τίτλο: «**Νεκρή φύση με ψάθα και καρέκλα**» (1912, 29x37 εκ. Παρίσι Μουσείο Picasso) (**Εικόνα 2**). Ο πίνακας έχει ωσειδή σχήμα που το πλαίσιο του είναι ένα κομμάτι αληθινό σχοινί. Γι' αυτό το έργο, ο Picasso έκοψε και κόλλησε ένα κομμάτι μουσαμά, δηλαδή ένα είδος υφάσματος που χρησιμοποιούνταν ως κάλυμμα στα τραπέζια και στις καρέκλες των καφέ. Χρησιμοποίησε ένα υλικό που έχει καθημερινή χρήση, το οποίο είναι δοσμένο έτσι ώστε να δημιουργεί τη ψευδαίσθηση της ψάθας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το υλικό δεν αλλάζει χρήση, όπως συμβαίνει συνήθως με το collage. Παρατηρούμε ότι αριστερά είναι γραμμένα τρία γράμματα «JOU», που μπορεί να σημαίνουν JOURNAL, δηλαδή εφημερίδα (McQuillan, 2009).

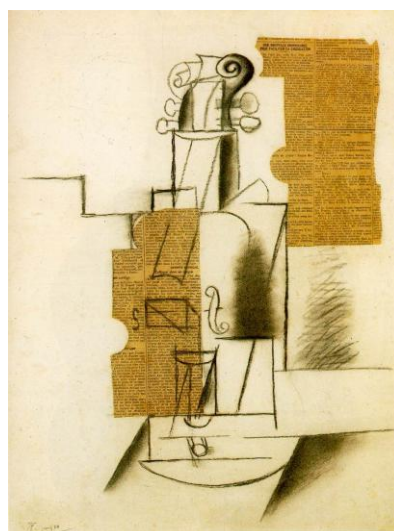
Η εμφάνιση των γραμμάτων στους πίνακες, έγινε στο τέλος του αναλυτικού κυβισμού, το **1911**. Οι δύο ζωγράφοι, Picasso και Braque, έχοντας καταλάβει ότι τα έργα τους γίνονταν ολοένα και πιο αφηρημένα, εισήγαγαν διάφορες ενδείξεις για τον εντοπισμό του θέματος. Ο ιστορικός της τέχνης Κυριάκος Κουτσομάλλης αναφέρει «...είναι γράμματα ζωγραφισμένα με μεμβράνη πολυγράφου ή χνάρι (1911) και η παρουσία τους, ξένη προς την έννοια της τέχνης, επαναφέρει τον θεατή στην πραγματικότητα, στον υλιστικό χαρακτήρα της καθημερινότητας...» (Κουτσομάλλης,

2003, σελ.37). Αυτή η διαδικασία φαίνεται να είναι σημαντική μιας και άνοιξε τον δρόμο για το collage (Golding, 2003).



**Εικόνα 2: Pablo Picasso: Νεκρή φύση με ψάθα και καρέκλα (1912), 29x37 εκ. Παρίσι, Μουσείο Picasso**

Το έργο «**Βιολί**» (1915, 62x47 εκ. Παρίσι, Μουσείο Picasso) (**Εικόνα 3**) πρόκειται για έναν από τους ωραιότερους και ιδιοφυέστερους κυβιστικούς πίνακες. Για τη σύνθεσή του χρησιμοποίησε μόνο κομμάτια εφημερίδας, μερικές γραμμές και γραμμοσκιάσεις από κάρβουνο. Έκοψε ένα ακανόνιστο κομμάτι εφημερίδας και το κόλλησε σε χαρτόνι. Ύστερα σχεδίασε το μπράτσο του βιολιού, ενώ με κάρβουνο αποδίδει τα διάφορα μέρη του με τις αρχές του Αναλυτικού κυβισμού (Warncke, 2006).



**Εικόνα 3: Pablo Picasso: Βιολί (1915), 62x47 εκ. Παρίσι, Μουσείο Picasso**



Η εφεύρεση του collage οδήγησε σε μια διαδικασία παρόμοια που ονομάστηκε **papier colles**, που σημαίνει κολλημένα χαρτιά (Honour Fleming, 1993). Βέβαια, ο ιστορικός της τέχνης Carsten-Peter Warncke υποστηρίζει ότι το papier colles άνοιξε τον δρόμο για το collage (Warncke, 2006), ενώ ο ιστορικός της τέχνης Herbert Arnason αφήνει αδιευκρίνιστο ποια τεχνική εφαρμόστηκε πρώτη (Arnason, 2006). Βέβαια, οι ιστορικοί της τέχνης δεν μπορούν να είναι σίγουροι για το ποιά τεχνική προηγείται χρονολογικά, διότι οι δύο καλλιτέχνες άφηναν τους πίνακές τους ανυπόγραφους και αχρονολόγητους από το 1908 έως το 1914 (Greenberg, 2007).

Η τεχνική του papier colles διαφέρει από το collage διότι υπήρξε μια πιο αυθαίρετη σχέση στο πως απεικονίζονται τα σχήματα των κομματιών που κολλούνται με αυτά που κόβονται. Για παράδειγμα, μια εφημερίδα μπορεί να απεικονιστεί ως αυτό που είναι, ή μπορεί επίσης να απεικονίσει οτιδήποτε, από ένα ποτήρι μέχρι ένα σιφόνι, επίσης μια ταπετσαρία μπορεί να απεικονίσει την επιφάνεια μιας κιθάρας ή ενός βιολιού χωρίς να έχει το σχήμα της κιθάρας ή του βιολιού αντίστοιχα (Green, 2009).

Σύμφωνα, λοιπόν, με την τεχνική του papier colles, τα χρωματιστά και τυπωμένα κομμάτια χαρτιού κόβονται και επικολλούνται επάνω σε ένα μεγαλύτερο φύλλο χαρτιού, και το έργο ολοκληρώνεται σχεδιάζοντας με κάρβουνο, μολύβι, μελάνι και άλλα (Greenberg, 2007). Το πρώτο papier colles ήταν δημιούργημα του Braque και έφερε τον τίτλο «**Φρουτιέρα και ποτήρι**» (1912, Ιδιωτική Συλλογή) (**Εικόνα 4**). Ο Braque στον συγκεκριμένο πίνακα επικόλλησε κομμάτια ταπετσαρίας τυπωμένα σε απομίμηση ξύλου βελανιδιάς. Η ταπετσαρία χρησιμοποιείται με δύο τρόπους: πρώτον, ως ξύλινη επένδυση για το φόντο της νεκρής φύσης και δεύτερον ως ξύλινο συρτάρι τραπέζιου, πάνω στο οποίο στέκεται η νεκρή φύση (Cox, 2003).



**Εικόνα 4: George Braque: Φρουτιέρα και ποτήρι (1912), Ιδιωτική Συλλογή**

Στον πίνακα «**Κιθάρα**» (1913, 66,4x49,6 εκ. Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης) (Εικόνα 5) ο Picasso χρησιμοποιεί κομμάτια ταπετσαρίας, εφημερίδες και χρωματιστά χαρτιά, κολλώντας τα στο μουσαμά και μετά χρωματίζοντάς τα. Αυτό σημαίνει ότι το αντικείμενο όχι μόνο κατακερματίζεται αλλά και αποδίδεται με τη βοήθεια θραυσμάτων από τον πραγματικό κόσμο. Για παράδειγμα, το τυπωμένο κομμάτι χαρτιού παραπέμπει σε μια πραγματική εφημερίδα, ενώ την ίδια ώρα αποδίδει και το ηχείο της κιθάρας. Το αντικείμενο αποδίδεται με τη χρήση λίγων χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του. Το ογκώδες αντηχείο και ο λαιμός με τις χορδές έχουν αποδοθεί αδρά, αλλά και ρεαλιστικά ώστε να μην αφήνουν τον πίνακα να γίνει τελείως αφηρημένος (Walther, 2004).



**Εικόνα 5: Pablo Picasso: Κιθάρα (1913), 66,4x49,6 εκ. Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης**

Έχοντας ολοκληρώσει την ανάλυση των δύο τεχνικών ίσως ήρθε η ώρα να απαντηθεί το ερώτημα: για ποιό λόγο οι δύο καλλιτέχνες εισήγαγαν τα κολλημένα χαρτιά και τα υπόλοιπα υλικά στη ζωγραφική; Ο ίδιος ο Picasso, σύμφωνα με τον ιστορικό της τέχνης John Golding, δίνει μια πιθανή απάντηση: «Προσπαθούμε να απαλλαγούμε από την οπτική απάτη και να πετύχουμε πνευματική απάτη. Δεν θέλαμε να ξεγελούμε το μάτι. Θέλαμε να ξεγελούμε το μυαλό. Δεν χρησιμοποιήσαμε ποτέ το φύλο της εφημερίδας για να φτιάξουμε μια εφημερίδα. Το μετατρέπαμε σε μποτίλια ή κάτι ανάλογο. Δεν το χρησιμοποιήσαμε ποτέ κυριολεκτικά, αλλά πάντα ως ένα στοιχείο που έχει απομακρυνθεί από το συνήθη ορισμό του στο σημείο εκκίνησης και από το καινούργιο ορισμό στο σημείο άφιξης. Εάν ένα απόκομμα εφημερίδας μπορεί να γίνει μποτίλια, πρέπει να σκεφτούμε αρκετά σχετικά και με τις εφημερίδες και με τις μποτίλιες. Το μετατοπισμένο αυτό αντικείμενο έχει κάτι το παράξενο. Και θέλαμε να

κάνουμε τους ανθρώπους να σκεφτούν την παραδοξότητα αυτή, επειδή ήμασταν αρκετά σίγουροι πως ο κόσμος μας γινόταν πολύ παράξενος και όχι ιδιαίτερα ενθαρρυντικός» (Golding, 2003, σελ.95).

Η επιθυμία ν' αναζητήσουν τη νέα αντικειμενική ταυτότητα του ανθρώπου στο σύγχρονο κόσμο παρακίνησε τον Picasso και τον Braque να εισαγάγουν στα έργα τους εξωζωγραφικό υλικό (Ανώνυμος συγγραφέας, 1992). Ο Mario de Micheli αναφέρει «το collage ήταν για τους κυβιστές ένας τρόπος αντίδρασης στο «ζωγραφικισμό», ώστε να ξαναβρούν τον «τοπικό τόνο» αποφεύγοντας την πινελιά» (Micheli, 1992, σελ. 228).

Ο **Matisse (1869-1954)** ήταν ένας καλλιτέχνης που αρκετά χρόνια αργότερα από την επινόηση του collage, πειραματίστηκε κι ο ίδιος με αυτή την τεχνική αλλά με διαφορετικό τρόπο. Συγκεκριμένα κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του επειδή δεν μπορούσε να ζωγραφίσει, εξαιτίας μιας εγχείρισης που τον ανάγκασε να κάθεται σε αναπηρική καρέκλα, ασχολήθηκε με ένα είδος collage, τα **papier découpées**. Με την τεχνική αυτή είχε πειραματιστεί ξανά το 1920, για να φτιάξει κουστούμια για το μπαλέτο «Το τραγούδι του αηδονιού», στο Χορό του Μέριον, σε εξώφυλλα των Cahiers d' Art, και για τα σκηνικά του μπαλέτου «Κόκκινο και μαύρο». Όμως τώρα τη χρησιμοποιεί εξ ολοκλήρου στα έργα του διότι μόνο με αυτό τον τρόπο μπορεί να δημιουργήσει (Essers, 2005).

Λίγα χρόνια πριν χρησιμοποιήσει τα papier découpées, το 1944, για τις ανάγκες της εικονογράφησης και του εξωφύλλου ενός περιοδικού πειραματίστηκε με μια νέα τεχνική. Το έργο του «Η πτώση του Ίκαρου» σηματοδοτεί ένα πολύ ξεχωριστό στάδιο στη δημιουργική πορεία του, καθώς είναι από τις πρώτες **gouache découpées** που δεν χρησιμοποιήθηκαν σαν σπουδή αλλά για έργα (Tazartes, 2006).

Όσον αφορά τα **papier découpées** του Matisse ήταν διαφορετικά από το collage του Picasso και του Braque. Στη συγκεκριμένη τεχνική, ο Matisse δεν χρησιμοποιούσε έτοιμα υλικά, όπως συμβαίνει με το collage, αλλά χρωμάτιζε ο ίδιος με γκούας (είδος υδατοχρώματος), τα χαρτιά που πρόκειται να κόψει με ψαλίδι και στη συνέχεια τα κολλούσε πάνω σε πίνακες (Tazartes, 2006). Ο ιστορικός της τέχνης Γιάννης Κολοκοτρώνης περιγράφει τη διαδικασία «φορτισμένος συναισθηματικά ο Matisse επισήμανε ότι ψαλλίδιζε τα χρωματιστά χαρτιά σαν να σχεδίαζε με το ψαλίδι και να έκοβε απευθείας μέσα στο χρώμα. Σαν οι μεγάλες μάζες χρωμάτων να κόβονταν όχι

σύμφωνα με μια γραπτή μουσική σύνθεση, αλλά με έναν δυναμικό ρυθμό που ταυτίζεται με τη δυναμική των ήχων μιας ορχήστρας. Με αυτόν τον τρόπο, έλυνε το ζωγραφικό πρόβλημα της μορφής στο χώρο, σχεδίαζε περιγράμματα, συνδύαζε χρώματα, δημιουργούσε μοναδικά απλοποιημένες και ανάλαφρες συνθέσεις...Αντί να σχεδιάζει το περίγραμμα της μορφής και στη συνέχεια να το χρωματίζει, σχεδίαζε κατευθείαν στο χρώμα» (Κολοκοτρώνης, 2000, σελ.61-62).

Ο ίδιος ο Matisse είχε δηλώσει για την τεχνική της χαρτοκοπτικής (στα γαλλικά: Gouache découpées) «Η ψαλιδιά κάνει δυνατή τη σχεδίαση με χρώμα. Είναι μια απλοποίηση. Αντί να σχεδιάζω περιγράμματα και να προσθέτω χρώμα μετά - όπου θα χρειαζόταν να μετατρέψω το ένα ή το άλλο - σχεδιάζω απευθείας με χρώμα, πράγμα που είναι ακριβέστερο, αφού δεν μεταφέρεται το λευκό χρώμα» (Leymarie, 1977).

Τα κομμένα χαρτιά του Matisse αποτελούν στοιχεία συγκεκριμένα και σταθερά, φόρμες και χρώματα δεμένα, που ακουμπούν στον τοίχο και προσαρμόζονται σ' αυτόν μόνο χάρη στην ακρίβεια των σχέσεών τους και της διάταξής τους (Essers, 2005). Ο ιστορικός της τέχνης Jean Leymarie αναφέρει για τη τεχνική του Matisse «δεν υπάρχει πια απόσταση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το δημιούργημά του, δεν υπάρχει άλλο σύνορο παρά το πάχος της κόψης του ψαλιδιού» (Leymarie, 1977, σελ. 15).

Μεγάλα έργα που φιλοτέχνησε με την τεχνική της χαρτοκοπτικής είναι: «**Πολυνησία. Η θάλασσα**» (1946, 200x314 εκ. Παρίσι, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης) (**Εικόνα 6**) και «**Μπλέ γυμνό IV**» (1952, 103x74 εκ. Νίκαια, Μουσείο Henri Matisse) (**Εικόνα 7**). Για το πρώτο έργο ο ιστορικός της τέχνης Volkmar Essers αναφέρει ότι «ο διαχωρισμός των επιπέδων του θέματος έχει καταργηθεί, ουρανός και θάλασσα συμπίπτουν, ενώ φυτά ψάρια και πουλιά συνυπάρχουν το ένα δίπλα στ' άλλο» (Essers, 2005, σελ.50, 90). Το δεύτερο έργο είναι το τελευταίο μιας σειράς γυμνών που φιλοτεχνήθηκαν από το 1951 έως το 1952 και άφησε έντονα τα ίχνη του στην τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα παρά την απλότητά του (Tazartes, 2006). Το Μπλε γυμνό προβάλλει πάνω στο λευκό χάρτινο φόντο, καθώς η θέση των μελών του σώματος έχουν μελετηθεί προσεχτικά. Μοιάζει με γλυπτό φτιαγμένο με ακαθόριστο υλικό. Αυτή η χαρτοκοπτική απαίτησε πολλές βδομάδες δοκιμών μέχρι ο Matisse να βρει τη στάση που τον ικανοποιούσαν (Essers, 2005).



**Εικόνα 6: Henri Matisse: Πολυνησία. Η θάλασσα (1946), Παρίσι, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης**



**Εικόνα 7: Henri Matisse: Μπλε γυμνό I (1952), Νίκαια, Μουσείο Henri Matisse**

## Κεφάλαιο δεύτερο

### Pollock και Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός

#### 2.1 Ο Αφηρημένος εξπρεσιονισμός στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο η Νέα Υόρκη πήρε οριστικά τη θέση του Παρισιού ως κέντρο των γενικότερων καλλιτεχνικών εξελίξεων (Honour Fleming, 1993). Λόγοι όπως, η κατασκευή της ατομικής βόμβας, ο διπλασιασμός της βιομηχανικής παραγωγής και τα δεινά του πολέμου, οδήγησαν τους νέους καλλιτέχνες σε μια στροφή προς τα έσω, σε μια ανάγκη αυτογνωσίας και μεταφυσικής αναζήτησης της ουσίας του κόσμου. Όλα τα παραπάνω, συνδυάστηκαν με μια έντονη επιθυμία «δημιουργίας» μιας «νέας» Τέχνης, που θα εξέφραζε πληρέστερα τα βαθιά κοινωνικά, ψυχολογικά και ηθικά προβλήματα της εποχής τους.

Έτσι, το πρώτο μεγάλο ρεύμα της μεταπολεμικής περιόδου είναι ο **Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός (Abstract Expressionism)** και ίσως είναι το σημαντικότερο γεγονός στην ιστορία της τέχνης μετά τη γέννηση του Κυβισμού (Lucie-Smith, 1986). Λόγω της εμφάνισής του στη Νέα Υόρκη είναι γνωστό και ως **Σχολή της Νέας Υόρκης (New York School)** (Sandler, 1978).

Σύμφωνα με τον Arnason «ο όρος Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το **1919** για την περιγραφή μερικών πινάκων του **Kandinsky** και δεν ξαναχρησιμοποιήθηκε παρά μόνο το **1929**, από τον **Alfred Barr**, (πρώτο διευθυντή του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, MOMA), για τον ίδιο ακριβώς λόγο» (Arnason, 2006, σελ.380). Επιπλέον, το **1946** ο όρος χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τα έργα του Jackson Pollock, που θα δούμε στη συνέχεια, αλλά και άλλων ζωγράφων της Νέας Υόρκης (Οράτη, 1997). Το **1951**, με την έκθεση «Αφηρημένη ζωγραφική και γλυπτική στην Αμερική» στο Μουσείο Μοντέρνας τέχνης της Νέας Υόρκης, ο όρος καθιερώθηκε επίσημα (Read, 1986).

Για τη συγκρότηση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, οι ζωγράφοι του κινήματος συνδύασαν στοιχεία από τον **Σουρεαλισμό**, τον **Εξπρεσιονισμό** και τον **Ορφισμό**. Μεγαλύτερη είναι η επίδραση του Σουρεαλισμού, ιδιαίτερα στη διάρκεια του πολέμου. Αποτελούσε το μεγαλύτερο κενό στην αμερικανική πνευματική ζωή, με αποτέλεσμα οι Αμερικανοί να εφαρμόσουν τον «καθαρά ψυχικό αυτοματισμό» του

Breton. Διαμόρφωσε μια διαφορετική σκοπιά στη ζωγραφική και μπορούμε να πούμε ότι ιστορικά ήταν το σπέρμα αυτού που αργότερα ονομάστηκε Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός (Χαραλαμπίδης, 1995).

Επιπλέον, σημαντικό ρόλο στην προβολή και την κριτική θεμελίωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού έπαιξαν τρία κυρίως πρόσωπα: η **Peggy Guggenheim**, ο **Clement Greenberg** και ο **Harold Rosenberg**. Η **Peggy Guggenheim** άνοιξε την περίφημη γκαλερί «Art of this Century» (μια μικρή πινακοθήκη μοντέρνας τέχνης) εκθέτοντας αφηρημένα και σουρεαλιστικά έργα ζωγράφων όπως Rothko, Still, Hofmann, Pollock και πολλών άλλων (Χαραλαμπίδης, 1995). Ο **Greenberg** το 1948 ως το 1951 συντέλεσε αποφασιστικά στην παγίωση των θέσεων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού υποστηρίζοντας θεωρητικά το κίνημα και πρότεινε τον όρο **Painterly Abstraction (Ζωγραφική αφαίρεση)**. Τέλος, ο **Harold Rosenberg** το 1952 πρότεινε τον όρο **Action Painting (Ζωγραφική της κίνησης)** τον οποίο θα δούμε στη συνέχεια.

Σημαντικά μέλη του κινήματος είναι οι **Arshile Gorky, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning, Franz Kline, Clyfford Still, Barnett Newman, Mark Rothko** αλλά και πολλοί άλλοι (Costa, 1991) (Εικόνα 8).



Εικόνα 8: Στην φωτογραφία από αριστερά προς τα δεξιά, στην επάνω σειρά είναι οι De Kooning, Gottlieb, Reinhardt, Sterne. Στη μεσαία σειρά είναι οι Poyssette-Dart, Baziotas, Pollock, Still, Motherwell, Tomlin και στην κάτω σειρά οι Stamos, Jimmy Ernst, Newman, Brooks, Rothko

Οι παραπάνω καλλιτέχνες ήταν προσωπικότητες με πολύ μεγάλες διαφορές. Αυτό που τους ένωσε ήταν ορισμένες κοινές ενασχολήσεις και όχι η εκούσια προσχώρηση

σε ένα πρόγραμμα, ούτε η ομοιότητα των έργων τους. Οι περισσότεροι πίνακες δεν σχετίζονται άμεσα μεταξύ τους σε ό, τι αφορά την τεχνική ή ακόμα και την αισθητική τους. Για παράδειγμα, μερικοί πίνακες διακρίνονται για την απλότητα τους, ενώ κάποιοι άλλοι χαρακτηρίζονται από έντονη δράση και εκφραστικότητα. Σύμφωνα με τον ιστοριογράφο Χρύσανθο Χρήστου «βασικό χαρακτηριστικό των έργων τους είναι ουσιαστικά το πάθος του χρώματος και το αφηρημένο λεξιλόγιο, ο σκόπιμα ακαθόριστος χώρος και η ατεκτονική και επεκτατική οργάνωση, και τέλος ο δυναμισμός του συνόλου» (Χρήστου, 2006, σελ.10).

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δεν ήταν τόσο ένα συγκεκριμένο στιλ όσο μια ιδέα. Χαρακτηριστικά ο Arnason αναφέρει «η ουσία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού είναι η αυθόρμητη έκφραση του υποκειμένου» (Arnason, 2006, σελ.380). Οι καλλιτέχνες ήθελαν να προβάλλουν την αλήθεια. Επίσης, πρόβαλλαν μια ζωγραφική εκφραστική και όχι αναπαραστατική και έδιναν ιδιαίτερη σημασία στην πρωτοτυπία των έργων τους (Forster, 2009). Οι πίνακές τους είναι συνήθως μεγάλων διαστάσεων και ορίζουν μια αφαίρεση που ενδιαφέρεται μόνο για την απεικόνιση του ζωγραφικού χώρου, την απουσία ιεράρχησης των διαφόρων τμημάτων του πίνακα (All Over) (Costa, 1991). Οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές απέρριψαν τις συμβατικές αξίες της κοινωνίας που τους περιέβαλλε αλλά δεν στρατεύτηκαν πολιτικά, όσο κι αν τα έργα τους επαινέθηκαν ή καταδικάστηκαν ως συμβολικές εκδηλώσεις ελευθερίας σε έναν κόσμο όπου η ελευθερία υπονοεί μια πολιτική στάση (Argan, 1998).

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός χωρίζεται σε δύο τάσεις. Στην **Action Painting (Δυναμική ή Χειρονομίας Ζωγραφική)** και την **Color Field Painting (Ζωγραφική των Χρωματικών Πεδίων)** (Noszynska, 1993).

Η **Action Painting** εξερεύνησε διάφορους τρόπους χειρισμού του πινέλου και της υφής του χρώματος. Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Γιάννη Κολοκοτρώνη η «Action Painting χαρακτηρίζει τη ζωγραφική κατά την οποία το χρώμα χύνεται ή πέφτει πιτσιλωτά πάνω στο μουσαμά και συχνά ξεφεύγει έξω από την επιφάνειά του, πάνω στο πάτωμα. Κανένα έργο δεν προετοιμάζεται και είναι άγνωστη η τελική σύνθεση γι' αυτό και η διαδικασία της ζωγραφικής είναι σημαντικότερη του αποτελέσματος» (Κολοκοτρώνης, 2008, σελ.161). Επιπλέον, σύμφωνα με τον συγγραφέα Giulion Carlo Argan «η action painting και η μουσική τζαζ είναι δύο μεγάλης σημασίας και εμβέλειας συνεισφορές που η Αμερική έδωσε στον μοντέρνο



πολιτισμό. Δομικά είναι πολύ όμοιες. Η τζαζ είναι μουσική που δεν προγραμματίζεται και η οποία συντίθεται ενώ παίζεται, και σπάει όλα τα παραδοσιακά μελωδικά και συμφωνικά σχήματα, όπως η action painting σπάει όλα τα χωροδιαστασιακά σχήματα της παραδοσιακής ζωγραφικής» (Argan, 1998, σελ.584).

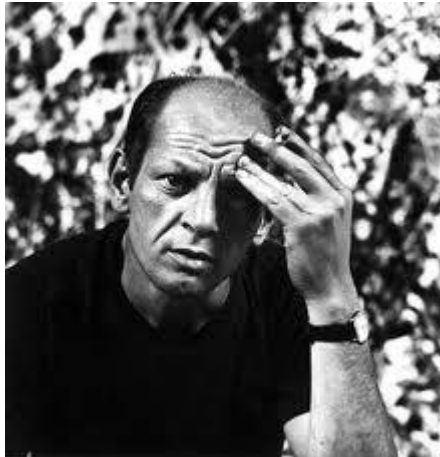
Τον παραπάνω όρο εφηύρε ο ποιητής και συγγραφέας **Harold Rosenberg** το **1952** σε ένα κείμενό του με τίτλο «The American Action Painters». Αναφέρει ότι μια δεδομένη στιγμή το τελάρο άρχισε να φαίνεται, σαν μια αρένα πάνω στην οποία ο ζωγράφος θα μπορούσε να δράσει, παρά σαν ένας χώρος πάνω στον οποίο θα αναπαρήγαγε, ξανασχεδίαζε, ανέλυε ή θα «εξέφραζε» ένα αντικείμενο, πραγματικό ή φανταστικό (Emmerling, 2005). Αυτό που θα εγγραφόταν στο τελάρο δεν ήταν μια εικόνα αλλά ένα γεγονός. Ο ζωγράφος δεν πλησίαζε πλέον το καβαλέτο του με μια εικόνα στο μυαλό αλλά με ένα υλικό στα χέρια. Η εικόνα θα ήταν το αποτέλεσμα της συνάντησης αυτού του υλικού με το μουσαμά. Το έργο είναι μια πράξη, μια «στιγμή» αναπόσπαστη από τη ζωή του καλλιτέχνη και η μεταφυσική ουσία από την οποία παράγεται, είναι ίδια μ' εκείνη της ύπαρξης του δημιουργού του (Anfam, 2009). Στην **Action Painting** ανήκουν οι **Jackson Pollock (1912-1956)**, **Willem de Kooning (1904-1997)**, **Franz Kline (1910-1962)** αλλά και άλλοι καλλιτέχνες (Noszynska, 1993).

Η **Color Field Painting** είναι ένας όρος που πρότεινε ο **Greenberg** το **1960** για να χαρακτηρίσει τη μετάβαση από τον πίνακα-«παράθυρο» στον μονόχρωμο πίνακα-«πεδίο» (Χαραλαμπίδης, 1995). Είναι η κάλυψη ολόκληρου του οπτικού πεδίου του θεατή. Οι ζωγράφοι του Χρωματικού Πεδίου χρησιμοποιούσαν στα έργα τους προσωπικά αισθήματα, εμπειρίες, συγκινήσεις, νοήματα και όλες τις αισθήσεις μεταφρασμένα σε χρώμα και φώς (Arnason, 2006). Σ' αυτή ανήκουν οι **Mark Rothko (1903-1970)**, **Barnett Newman (1905-1970)**, **Clyfford Still (1904-1962)**, αλλά και άλλοι καλλιτέχνες (Noszynska, 1993).

Στα τέλη της δεκαετίας του **1950** η εξάντληση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ήταν φανερή. Άρχισε να χάνει σε μεγάλο βαθμό την ακτινοβολία του και έπαψε να επηρεάζει σημαντικά άλλους καλλιτέχνες. Πάντως, ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός τράβηξε την προσοχή συγγραφέων και πρωτοποριακών συνθετών με αποτέλεσμα το κίνημα να μην είναι φαινόμενο αποκλειστικά εικαστικό αλλά και ευρύτερα πολιτιστικό (Χαραλαμπίδης, 1995).

## 2.2 Jackson Pollock (1912-1956)

Στο ρόλο του κορυφαίου αφηρημένου εξπρεσιονιστή, ένα ρόλο που θα μπορούσε να είχε παίξει ο Gorky, αν δεν είχε πεθάνει τόσο νέος, διακρίθηκε τελικά ο Jackson Pollock, ένας ακόμα πιο μελαγχολικός, σχεδόν νευρωσικός καλλιτέχνης (**Εικόνα 9**) (Honour Fleming, 1993). Ο Paul Jackson Pollock γεννήθηκε στις 28 Ιανουαρίου το **1912**, στη μικρή πόλη Cody, στην πολιτεία του Wyoming αλλά μεγάλωσε στην Arizona και τη νότια Kalifornia (Connor, 2009). Ήταν πέμπτος γιός της οικογένειας Pollock, που κάθε άλλο παρά ευκατάστατη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί. Ο χαρακτήρας του μικρού Jackson διαμορφώθηκε από τις συνεχείς μετακομίσεις, τις μακρές απουσίες του πατέρα του κι από τον αυταρχικό χαρακτήρα της μητέρας του (Emmerling, 2005).



**Εικόνα 9: Jackson Pollock (1912-1956)**

Το **1928** μετακομίζουν στο Los Angeles, όπου ο Pollock γράφεται στο Manual Arts High School. Το **1929** εγκαθίσταται στη Νέα Υόρκη όπου και παρακολουθεί μαθήματα στο Art Students League. Τα πρώτα έργα του Pollock ήταν επηρεασμένα από τους Μεξικανούς ζωγράφους **David Alfano Siqueiros (1896-1974)** τον **Diego Rivera (1886-1957)** και τον **Jose Clemente Orozco (1883-1949)** (Connor, 2009). Επιπλέον, επηρεάστηκε από τον **Pablo Picasso (1881-1973)** και συγκεκριμένα από το έργο του Γκερνίκα, από τον **Carl Gustav Jung (1875-1961)** αλλά και από πολλούς άλλους (Argan, 1998).

Το 1942 γνωρίζει την **Lee Krasner (1908-1984)**, η οποία αργότερα θα γίνει και σύντροφός του (**Εικόνα 10**). Αν και δούλευε εντατικά το **1942** και το **1943**, η οικονομική κατάσταση του Pollock δεν βελτιώθηκε ιδιαίτερα. Συγκεκριμένα έκανε

ευκαιριακές δουλειές και κέρδιζε τα προς το ζην. Την ίδια περίοδο εξαιρετικά χρήσιμη ήταν η γνωριμία του με την **Peggy Guggenheim** η οποία άνοιξε την γκαλερί «**Art of this Century**» και ο Pollock έκανε την πρώτη του έκθεση. Γενικότερα, τα έργα της περιόδου **1938-1944** δεν τυγχάνουν θετικής κριτικής. Το **1945** το Arts Club του Σικάγου οργάνωσε την πρώτη ατομική έκθεση του Pollock εκτός Νέας Υόρκης. Πολλοί κριτικοί τον κατέκριναν, ενώ ο **Clement Greenberg** τον υποστήριζε (Cantz, 2008).



Εικόνα 10: Ο Pollock και η Lee Krasner στο εργαστήριό τους

Το **1945** χρησιμοποιεί την τεχνική **drip and pour or dripping** κατά την οποία στάζει και χύνει με σχεδόν τυχαίο τρόπο τη μπογιά πάνω στον καμβά, ο οποίος τοποθετείται στο έδαφος. Οι τεχνικές που αναπτύσσει καλούνται συχνά και με τον ευρύτερο όρο **action painting (δυναμική ζωγραφική)** (Landau, 2005).

Το **1948** εκτίθενται στο κοινό για πρώτη φορά οι πίνακες που ακολουθούν την **τεχνική του dripping** και τυγχάνουν καθολικής καλλιτεχνικής αναγνώρισης, αλλά και μεγάλης εμπορικής επιτυχίας. Το περιοδικό Time φιλοξενεί εκτενές άρθρο για τον Pollock το 1951, χαρακτηρίζοντάς τον ως τον «μεγαλύτερο εν ζωή Αμερικανό καλλιτέχνη». Όμως το **1951** οι πίνακες του διαφοροποιούνται και χαρακτηρίζονται από περισσότερο σκοτεινά χρώματα τα οποία δεν είχαν την αναμενόμενη επιτυχία. Η καλλιτεχνική πορεία του Jackson Pollock διακόπηκε απότομα, καθώς σκοτώθηκε στις 11 Αυγούστου του **1956** σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα (Gibson, 1997).

### 2.2.1 Η τεχνική του

Σύμφωνα με τους Hugh Honour και John Fleming «τα καλύτερα έργα του Pollock προέρχονται από την σχετικά σύντομη περίοδο **1947-51**. Ως τότε οι προσπάθειες του

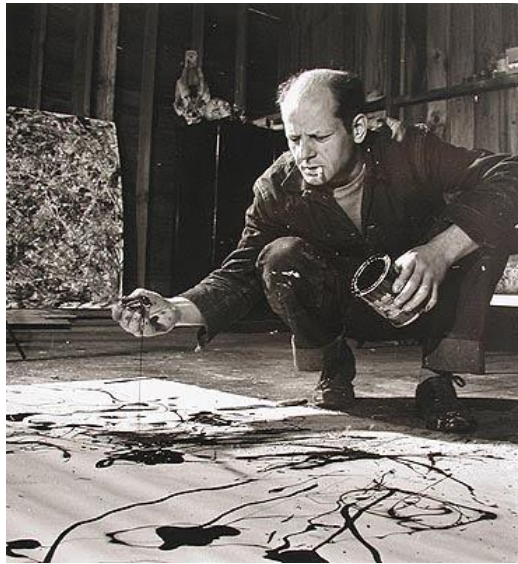
ν' αποκτήσει τον έλεγχο των παραδοσιακών τεχνικών ήταν αγωνιώδεις και σε μεγάλο βαθμό αναποτελεσματικές. Ξαφνικά όμως, σαν ένα είδος αποκάλυψης, ένιωσε ότι η λύση στο πρόβλημά του ήταν να εξωτερικεύσει τα συναισθήματα και τις εσωτερικές του συγκρούσεις» (Honour· Fleming, 1993, σελ.160). Έτσι, προσπάθησε να προβάλει στους πίνακες του ακαθόριστα σχήματα, ασαφή χρώματα που προέρχονται ίσως από ένα βαθύτερο στρώμα του υποσυνειδήτου δίχως άμεση αντιληπτική σχέση με τον εξωτερικό κόσμο (Read, 1978).

Υιοθετεί, λοιπόν, μια εντελώς αφηρημένη γλώσσα, την περίφημη **τεχνική του dripping (στάξιμο του χρώματος)**. Συγκεκριμένα, εγκαταλείπει το καβαλέτο, την παλέτα, ακόμα και το πινέλο και αρχίζει να στάζει (**drip**) και να πιτσιλίζει πάνω σε τεράστιους μουσαμάδες τους οποίους έχει στο πάτωμα. Πολλές φορές μπορεί να χύνει (**pour**) ή να μετακινεί πάνω στο μουσαμά τρύπια κουτιά γεμάτα χρώμα ή μικρά κομμάτια ξύλου βουτηγμένα σε χρώμα. Χρησιμοποιούσε ξύλο ή μαχαίρι από αυτά που έχουν οι ζωγράφοι για να ξύνουν τα ξεραμένα χρώματα. Ο Pollock κράταγε ένα δοχείο με χρώμα στο αριστερό του χέρι και κινούνταν γύρω από το μουσαμά ή και πάνω στον μουσαμά, όταν ακόμη ο πίνακας βρισκόταν στο πρώτο στάδιο, εκσφενδονίζοντας ή στάζοντας το χρώμα στην επιφάνειά του. Μετά από ένα διάστημα, κατά το οποίο δούλευε με πυρετώδη ρυθμό, ο Pollock σταματούσε για λίγο, ώστε και το χρώμα να στεγνώσει και ο ίδιος να σκεφτεί τις επόμενες «κινήσεις» του (**Εικόνες 11, 12, 13**) (Emmerling, 2005).

Σύμφωνα με τον Χρήστου το έργο του Jackson Pollock «σχηματιζόταν από τα χρώματα που έτρεχαν από τα σωληνάρια μεταφέροντας κατά κάποιον τρόπο τις κινήσεις και τις χειρονομίες του στη ζωγραφική επιφάνεια, δηλαδή την ίδια τη ζωή. Η κίνηση του Pollock ονομάστηκε δυναμική ζωγραφική και βασίστηκε κυρίως στην εντατικοποίηση του τυχαίου και στη επιβολή του ενστίκτου, στην έμφαση στην χειρονομία, στον πολυεστιακό χώρο και την αυτόματη γραφή (Χρήστου, 2006, σελ.15).

Με την τεχνική αυτή, ο παράγοντας τύχη αποκτά και πάλι πρωταρχική σημασία. Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι τίποτε από αυτά που δημιουργεί ένας ώριμος και ολοκληρωμένος καλλιτέχνης δεν είναι απόλυτα τυχαίο και συμπτωματικό. Σύμφωνα με τον Arnason «Ο καλλιτέχνης διατηρεί πάντοτε τον έλεγχο της δημιουργίας του,

που έχει προκύψει μέσα από πολλά χρόνια σκέψης και εμπειρίας» (Arnason, 2006, σελ. 383).



Εικόνα 11

Επιπλέον, αξίζει να αναφερθεί ότι ο **Hofmann** και ο **Gorgy** την περίοδο του **1940** άφηναν σε κάποια έργα τους να στάζει το χρώμα πάνω στον μουσαμά. Επιπλέον, το στάξιμο και το χύσιμο του χρώματος, προτεινόταν ήδη από τον **Siqueiros** σαν «ελεγχόμενο ατύχημα», που θα τους βοηθούσε να πετύχουν πιο εμπνευσμένες ζωγραφικές λύσεις. Η ύπαρξη αυτών, αλλά και άλλων, δείχνει ότι η τεχνική του σταξίματος δεν υπήρξε ασφαλώς επινόηση του Pollock όπως νομίζουν ορισμένοι. Το πραγματικό επίτευγμα του Pollock δεν έγκειται στην τεχνική αυτή καθαυτή, αλλά στον **μεγαλοφυή τρόπο με τον οποίο την αξιοποίησε** (Beckett· Wright, 1996).

Σύμφωνα με τον ιστοριογράφο Ernst Hans Gombrich «οι περιπλεγμένες γραμμές του Pollock ικανοποιούν δύο αντίθετες τάσεις στην τέχνη του εικοστού αιώνα: α) **τον πόθο για παιδιάστικη απλότητα και ειλικρίνεια**, που θυμίζουν τα ορνιθοσκαλίσματα των παιδιών πριν ακόμη αρχίσουν να διαμορφώνουν εικόνες και β) το ενδιαφέρον ανθρώπων εξελιγμένων για προβλήματα της «**καθαρής ζωγραφικής**». Ο Pollock θεωρήθηκε ένας από τους καινοτόμους του νέου ύφους που έγινε γνωστό ως ζωγραφική της δράσης ή Αφηρημένος εξπρεσιονισμός» (Gombrich, 1998, σελ.604).



Εικόνα 12

Ο ιστορικός τέχνης Leonhard Emmerling αναφέρει ότι «από το 1947 ο Pollock άρχισε να δουλεύει σε κατά κανόνα μεγάλου μεγέθους μουσαμάδες απλώνοντάς τους στο πάτωμα και λέγοντας χαρακτηριστικά: «Προτιμώ να καρφώνω τον μουσαμά στον τοίχο ή στο πάτωμα. Νιώθω πιο κοντά στον πίνακα, μέρος του, αφού έτσι μπορώ να περπατάω γύρω του, να τον πλησιάζω από διαφορετικά σημεία, είμαι ουσιαστικά μέσα στον πίνακα. Όταν βρίσκομαι μέσα στον πίνακα, δεν ξέρω ακριβώς που θέλω να καταλήξω. Μόνο μετά από μια περίοδο γνωριμίας μαζί του αρχίζω να συνειδητοποιώ τι θέλω να ζωγραφίσω ως τότε. Ο πίνακας έχει τη δική του ζωή, την οποία προσπαθώ να φέρω στην επιφάνεια. Σύγχυση υπάρχει μόνο όταν χάνω την επαφή μου με τον πίνακα, δεν ελέγχω πια την κατάσταση. Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις, η σχέση μου μαζί του είναι εύκολη, αρμονική, γόνιμη» (Emmerling, 2005, σελ.65).

Η τεχνική αυτή θυμίζει αρκετά τη μέθοδο με την οποία οι Ινδιάνοι της Δύσης ζωγράφιζαν στην άμμο. Επιπλέον, ο Pollock από πολύ νεαρή ηλικία είχε έρθει σε επαφή με την **τέχνη των Ινδιάνων** που σχεδίαζαν στο πάτωμα, χρησιμοποιώντας άμμο. Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Άλκη Χαραλαμπίδη «η ζωγραφική στην άμμο sandpainting είναι μια συλλογική τελετουργική performance των Ινδιάνων με στόχο θεραπευτικό. Χρωματισμένη άμμος, κάρβουνα και άλλα υλικά χύνονται μέσα σε ένα πλαίσιο από πηλό προκειμένου να δημιουργηθούν ορισμένες συμβολικές μορφές που, επειδή ακριβώς η σημασία τους βρίσκεται στη διαδικασία δημιουργίας τους, καταστρέφονται μετά την τελετή. Το μέγεθός του ποικίλει, αλλά στις μεγαλύτερες από αυτές απαιτείται περπάτημα, σκύψιμο και τέντωμα, ενώ σε

ορισμένες περιπτώσεις το άτομο που προσδοκά να θεραπευτεί μπαίνει μέσα στο χώρο της ζωγραφιάς (Χαραλαμπίδης, 1995, σελ.17).



Εικόνα 13

Σύμφωνα με τον Χαραλαμπίδη «Ο Pollock, όπως οι Ινδιάνοι, εγκαταλείπει μεθόδους και εργαλεία, και μετατρέπει το ζωγράφισμα σε ένα είδος αυτοσχεδιαστικού τελετουργικού χορού που, ίσως λόγω της απαιτούμενης έντασης, διαρκούσε λίγες μόνο ώρες την ημέρα ή καμιά φορά και μερικά μόνον λεπτά. Ο Pollock μετέφερε την κίνηση από το χέρι στο σώμα και κάτι ακόμη πιο σημαντικό: σπάζοντας τα όρια του πίνακα περνούσε την δράση από τον περιορισμένο μουσαμά στο χώρο των θεατών, στο απεριόριστο περιβάλλον, στον κόσμο. Η χειρονομία δηλαδή και κατ' επέκταση η κίνηση ολόκληρου του σώματος έπαιρνε τη μορφή χορογραφικής περιπέτειας».

Ο Pollock ομολογεί: «Η πηγή της ζωγραφικής μου είναι το ασυνείδητο. Προσεγγίζω τη ζωγραφική όπως το σχέδιο, δηλαδή άμεσα, χωρίς προκαταρκτικές μελέτες... Όταν ζωγραφίζω δεν έχω συνείδηση του τι συμβαίνει. Μετά μόνο βλέπω τι έχω κάνει» (1947). Αυτό σημαίνει ότι έμφαση δίνει όχι πλέον στο αποτέλεσμα αλλά στην πράξη του ζωγραφίσματος» (Χαραλαμπίδης, 1995, σελ.18).

Ο νέος τύπος οργάνωσης που επινόησε ο Pollock και έγινε γνωστός με το όνομα «**all-over composition**» δηλαδή χωρίς αρχή και τέλος σύνθεση που καλύπτει ολόκληρη τη ζωγραφική επιφάνεια παρέχοντας τη δυνατότητα επέκτασης της, φαινόταν να ανοίγει ένα νέο κεφάλαιο στη ζωγραφική. Ο ολισμός σε συνδυασμό με τις μεγάλες διαστάσεις των έργων εισήγαγε την ιδέα της τοιχογραφίας, που κατάργησε την παράδοση του καβαλέτου, η οποία είχε επιζήσει μέσα στον κυβισμό και στη γεωμετρική αφαίρεση.

Οι drip πίνακες, οι μόνοι ίσως ταυτόχρονα εξπρεσιονιστικοί και αφηρημένοι στα πλαίσια του κινήματος είναι σπουδαίοι ακριβώς λόγω των αναρίθμητων εσωτερικών παραλλαγών στη φόρμα, τα περιγράμματα, το ρυθμό. Τέλος, τα χρώματα και οι γραμμές δημιουργούν μια ψευδαίσθηση προοπτικής και κίνησης, μια ταλάντευση σε περιορισμένο βάθος. Με τον τρόπο αυτό ο Pollock επηρέασε καθοριστικά την πορεία της πειραματικής ζωγραφικής μετά από αυτόν (Arnason, 2006).

Η τεχνική του «σταξίματος» εμπεριέχει πάντως τον κίνδυνο να θεωρηθεί ότι οδηγεί σε ανεξέλεγκτα ή τυχαία αποτελέσματα. Ο Pollock επανειλημμένα χρειάστηκε να υπερασπιστεί τον εαυτό του απέναντι στην κατηγορία ότι τα έργα του ήταν εκρήξεις ανεξέλεγκτης ενέργειας δίχως κανένα νόημα. Σύμφωνα με τον Emmerling «ο Ρόμπερτ Κόουτς έγραφε στους New York Times: «Το μόνο που μπορώ να πω γι' αυτά τα έργα... είναι ότι δείχνουν να είναι ανοργάνωτες εκρήξεις τυχαίας ενέργειας, και επομένως να μην έχουν κανένα νόημα». Ένας επιμελητής του Μητροπολιτικού Μουσείου δήλωσε: «Είμαι καχύποπτος όταν βλέπω ένα πίνακα που ξέρω ότι θα μπορούσα να τον έχω ζωγραφίσει κι εγώ» (Emmerling, 2005, σελ.68).

Ο Pollock υποστήριζε ότι μπορούσε να ελέγχει τη «ροή» του χρώματος με βάση την εμπειρία που είχε αποκτήσει. Είχε απόλυτη επίγνωση των κινδύνων που έκρυβε η τεχνική του «σταξίματος», έστω κι αν δεν παρέλειπε ποτέ να αρνηθεί ότι στον τρόπο με τον οποίο δούλευε δεν υπήρχε τίποτε το «τυχαίο». Οι πίνακες του είναι απόρροια ενέργειας και κίνησης, μέσω των οποίων «ακινητοποιούνται» μνήμες, σωρευμένες στο μυαλό αλλά και στα χέρια του καλλιτέχνη. Αν δεχτεί κανείς αυτή την επιχειρηματολογία, καμία κίνηση που έχει ζωγραφικό αποτέλεσμα δεν μπορεί να είναι τυχαία (Τσιγκόγλου, 2000).

### **2.2.2 Οι πίνακές του**

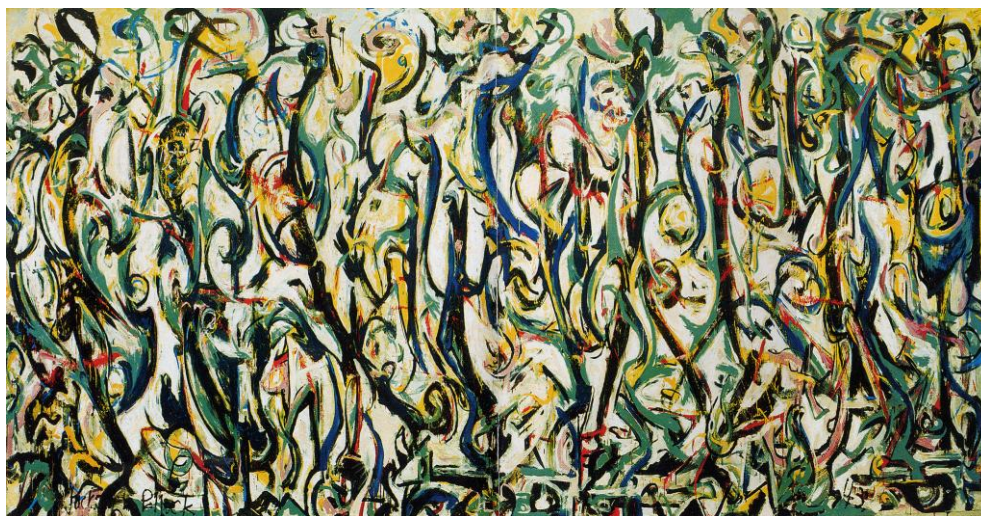
Τα έργα του Pollock και ιδιαίτερα τα drip-paintings δεν μπορεί να περιγραφούν ούτε να εκτιμηθούν από φωτογραφικές αναπαραγωγές. Χαρακτηριστικά ο ιστοριογράφος Σταύρος Τσιγκόγλου αναφέρει «από την έκθεση του Pollock φεύγεις με μια αίσθηση συγκλονιστικής εμπειρίας από την άμεση επαφή με την διαδικασία δημιουργίας ενός έργου, με το άγγιγμα ενός μεγαλοφυούς τεχνίτη, ιδίως στα drip-paintings. Οι αίθουσες με τα έργα αυτά αποτελούν ένα ανεπανάληπτο εικαστικό περιβάλλον» (Τσιγκόγλου, 2000, σελ.257).



Τα μεγάλα έργα του τα κοιτά κανείς από μακριά σαν ένα τοπίο, αλλά επειδή δεν έχουν κέντρο ή αρχή και τέλος καλείται ο θεατής να τα δει περπατώντας από κοντά, γυμνώντας συνεχώς το οπτικό πεδίο που αλλάζει συνεχώς σαν ζωντανός οργανισμός. Από κοντά φαίνονται τα στρώματα χρώματος που πολλές φορές καλύπτονται από άμμο, πετραδάκια, γυαλάκια και δίνουν βάθος με ανάγλυφη υφή, ενώ σε άλλα έργα υπάρχουν εκρήξεις υγρού χρώματος που διαχέεται, αλλά πουθενά δεν υπάρχει μια περιοχή κενού. Τα έργα αυτά παρουσιάζουν χαώδεις γραμμές, κουκίδες, πιτσιλίσματα και λεκέδες ενώ δείχνουν ότι το χέρι του καλλιτέχνη έχει αυτοπεποίθηση και πλήρη έλεγχο της διαδικασίας. Διαπιστώνεται ότι τα ζωγραφικά έργα «έχουν τη δικιά τους ζωή». Τέλος, τα περισσότερα έργα έχουν μαύρα ή σκούρα χρώματα, και είναι αρκετά δυσπρόσιτα ή καταθλιπτικά. Υπάρχουν όμως, και έργα μεγάλα με κίτρινα, γαλάζια, ασημί ή λευκά χρώματα με απίστευτη ομορφιά και σαγήνη (Τσιγκόγλου, 2000).

Ο Pollock από την περίοδο του **1930** μέχρι το **1944** δημιούργησε εξαιρετικά έργα. Στην παρούσα εργασία όμως θα γίνει εστίαση στην εποχή που άρχισε να δημιουργεί πίνακες με την τεχνική του **Dripping**.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ένα από τα πιο σημαντικά του έργα που αποτελεί πραγματική καμπή στην ιστορία της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι η «**Τοιχογραφία**» (**Εικόνα 14**) (1943/44, 247x605 εκ. Αιόβα Σίτι, Μουσείο Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου της Αιόβας, Δωρεά της Peggy Guggenheim). Είναι αρκετά σημαντική γιατί σηματοδοτεί την εγκατάλειψη της εικονιστικότητας και την υιοθέτηση της χειρονομιακής όσο και αφηρημένης ζωγραφικής. Ο πίνακας δημιουργήθηκε σε 24 περίπου ώρες. Παρατηρούμε ένα στρόβιλο γραμμών και χρωμάτων, κάποιες μορφές δείχνουν να προβάλλουν, αλλά πριν καλά καλά κάνουν αισθητή την παρουσία τους, αρχίζουν να διαλύονται και πάλι. Το μάτι του θεατή περνάει από το ένα σημείο αναφοράς στο άλλο, χωρίς ουσιαστικά να μπορεί να σταθεί σ' ένα απ' όλα, έστω και για λίγο. Μαύρες γραμμές, που «υποστηρίζονται» από άλλες κίτρινες και πράσινες, ρέουν η μια στην άλλη, δίχως ωστόσο να οδηγούν σε κάποιου είδους «σύνθεση». Επιπλέον, στον πίνακα διακρίνονται κεφάλια, πόδια και άλλα σημεία του ανθρώπινου σώματος. Ωστόσο, σύντομα αυτή η αίσθηση εξανεμίζεται και χάνεται. Το στοιχείο της ρυθμικής κίνησης είναι αυτό που επικρατεί, δίχως η προσοχή του θεατή να επικεντρώνεται σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο του πίνακα (Emmerling, 2005).

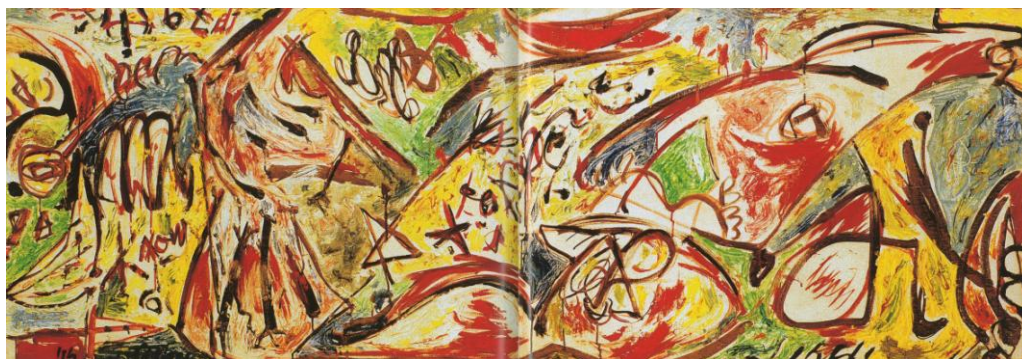


**Εικόνα 14: Jackson Pollock: Τοιχογραφία (1943/44), 247x605 εκ. Αιόβα Σίτι, Μουσείο Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου της Αιόβας, Δωρεά της Peggy Guggenheim**

Γύρω στο **1944** η έμπνευση του Pollock πηγάζει από το ασυνείδητο και δημιουργεί πίνακες εκσφεντονίζοντας με δύναμη χρώματα στο μουσαμά. Ένας από τους γνωστούς του πίνακες είναι το «**Γοτθικό**» (1944, 215,5x142,1 εκ. Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Κληροδότημα Lee Krasner) (**Εικόνα 15**). Συγκεκριμένα, ο κριτικός Greenberg, από τους σημαντικότερους υποστηρικτές του Pollock και της τέχνης του, έγραφε αργότερα γι' αυτόν τον πίνακα ότι είναι «**γοτθικός, μακάβριος, ακραίος**». Ο όρος «γοτθικός» αναφέρεται στο στοιχείο της «τραχύτητας», το οποίο ο Greenberg, θεωρούσε προτέρημα του έργου τέχνης. Το 1946 δημιούργησε μια σειρά από πίνακες όπως «**Ο νεροβούβαλος**» (1946, 76,5x213 εκ. Άμστερνταμ, Δημοτικό Μουσείο) (**Εικόνα 16**) όπου παρατηρείται η χρήση πιο πλούσιας και φωτεινής παλέτας αλλά και η αίσθηση της ισορροπίας και της γαλήνης (Emmerling, 2005).



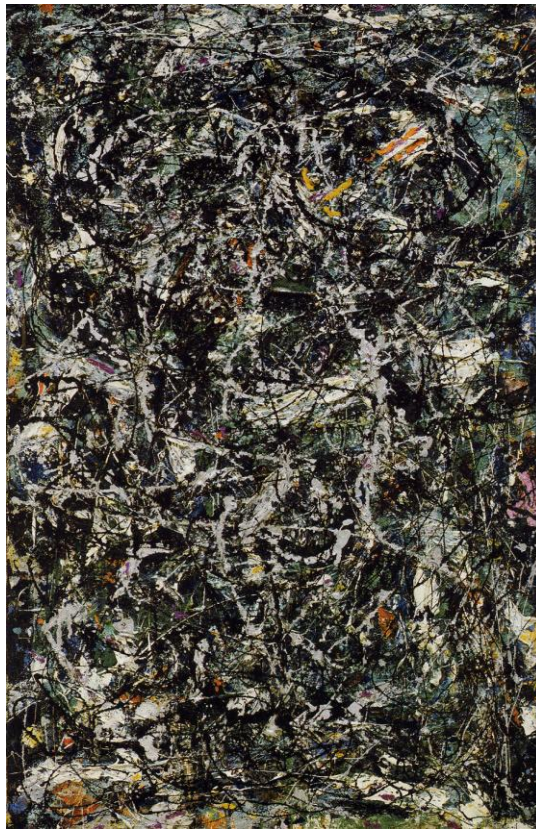
Εικόνα 15: Jackson Pollock: Γοτθικό (1944), 215,5x142,1 εκ. Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Κληροδότημα Lee Krasner



Εικόνα 16: Jackson Pollock: Ο νεροβούβαλος (1946), 76,5x213 εκ. Αμστερνταμ, Δημοτικό Μουσείο

Επιπλέον, το **1947** ένα από τα πρώτα έργα του Pollock που ζωγραφίστηκαν με την τεχνική του «σταξίματος», είναι ο πίνακας «**Πέντε οργυιές τα βάθη**» (129,2x76,5 εκ. Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Δωρεά της Peggy Guggenheim) (Εικόνα 17) και έχει ερμηνευτεί ως απόδοση εικόνων από το υποσυνείδητο του καλλιτέχνη. Ο τίτλος προέρχεται από το τραγούδι του Άριελ στην Τρικυμία του Σαίξπηρ και

προτάθηκε στον Pollock από τον Ralph Manheim γείτονά του στο Λόνγκ Άιλαντ και μεταφραστή των έργων του Jung στα αγγλικά. Αφορμή για την επιλογή αυτού του τίτλου υπήρξε ίσως το μπλε-πράσινο χρώμα που κυριαρχεί εδώ και που παραπέμπει στα βαθιά νερά του ωκεανού, η κίνηση ορισμένων μορφών που θυμίζει κυματισμό, καθώς και οι λευκές ανταύγειες που αναδύονται από το βάθος του πίνακα σαν αντανάκλασεις του φωτός στο νερό. Είναι πολύ πιθανό ο Manheim να είχε κατά νου τον Jung ο οποίος θεωρεί τη θάλασσα σύμβολο του συλλογικού ασυνειδήτου, από την άλλη, ο Pollock δέχτηκε τον τίτλο που του προτάθηκε, θεωρώντας τον εύστοχο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ήταν πρόθεσή του να απεικονίσει το συλλογικό ασυνείδητο.



**Εικόνα 17: Jackson Pollock: Πέντε οργάνες τα βάθη (1947), 129,2x76,5 εκ. Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Δωρεά της Peggy Guggenheim**

Παρατηρείται ότι οι μεγάλες διαστάσεις συνθέσεις είναι αρκετά συχνές την περίοδο εκείνη, χωρίς να λείπουν και οι μικρότερες, όπως ο «**Κομήτης**» (1947, 94,3x45,5 εκ. Μουσείο Wilhelm-Hack) (**Εικόνα 18**). Βέβαια, αν συγκρίνει κανείς μια τεράστια σε μέγεθος (και κυρίως στο πλάτος, που φτάνει τα 5,5μέτρα!) σύνθεση όπως το, «**Καλοκαίρι αριθμός 9<sup>A</sup>**», (1948, 84,5x549,5 εκ. Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέιτ)

(**Εικόνα 19**) με τον Κομήτη διαπιστώνει πόσο μεγάλη ποικιλία παρουσιάζουν τα έργα του Pollock ακόμη και αυτή τη περίοδο. Στον Κομήτη τα διαδοχικά στρώματα χρώματος κάνουν την επιφάνεια του πίνακα συμπαγή και αδιαφανή, με μια λευκή γραμμή να τη διασχίζει σαν κομήτης στον νυχτερινό ουρανό (Lewinson, 1999).

Στο **Καλοκαίρι** ο μουσαμάς δεν είναι καλυμμένος όλος με χρώμα και βασικό θέμα είναι οι μπλε, κόκκινες, κίτρινες και μαύρες φόρμες που στροβιλίζονται με φόντο άλλες, μικρότερες και πιο στατικές. Επίσης, τα κενά γύρω από τις βασικές φόρμες είναι τόσα, ώστε, αντίθετα, θα μπορούσε να γίνει λόγος για εστίες ή άλλα σημεία όπου συμπυκνώνεται η εικαστική δράση και ένταση. Σ' αυτόν το πίνακα ο Pollock έχει κόψει τον μουσαμά στις άκρες, ώστε να δώσει στο έργο την οριστική του μορφή και επομένως δεν ευσταθεί η άποψη ότι το τυχαίο καθόρισε και το τελικό σχήμα του πίνακα (Emmerling, 2005).



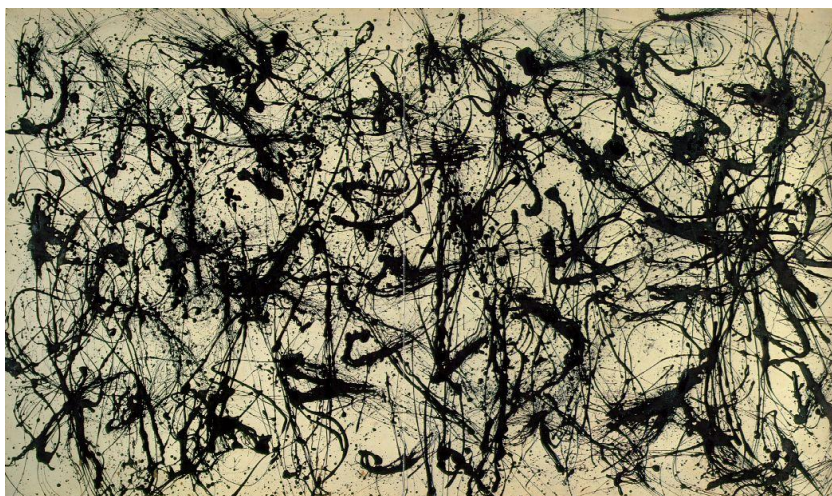
**Εικόνα 18: Jackson Pollock: Κομήτης, (1947), 94,3x45,5 εκ. Μουσείο Wilhelm-Hack**



**Εικόνα 19: Jackson Pollock: Καλοκαίρι: Αριθμός 9<sup>A</sup>, 1948, 84,5x549,5 εκ. Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέιτ**

Άρα το εικαστικό πεδίο δεν είναι τυχαίο ούτε αυθόρμητο αλλά απόρροια ιδιαίτερης αυτοσυγκέντρωσης του καλλιτέχνη. Ο Pollock χρησιμοποιούσε την ίδια μέθοδο σε όλους τους πίνακες αυτής της περιόδου, ανεξάρτητα από τις διαστάσεις τους, η διαδικασία απαιτούσε ιδιαίτερη προσοχή ως προς τον τρόπο με τον οποίο «ριχνόταν» το χρώμα, καθώς και μεγάλη εξοικείωση με τις αντίστοιχες κινήσεις.

Από το **1947** ως το **1951**, κορυφώνεται η δημιουργική περίοδος του Pollock με έργα όπως το «**Αριθμός 32**» (1950, 269x457,5 εκ. Ντύσελντορφ, Συλλογή Καλών Τεχνών Βορείας Ρηνανίας-Βεστφαλίας). Σ' αυτόν τον πίνακα ο ενιαίος ρυθμός ή τα διαδοχικά στρώματα χρώματος έχουν εδώ αντικατασταθεί από αυτόνομες εστίες εικαστικής συμπύκνωσης, οι οποίες μοιάζουν να «εκρήγνυνται» σε διάφορα σημεία του πίνακα, ανεξάρτητα η μια από την άλλη, ενώ παράλληλα το μπεζ χρώμα του μουσαμά λειτουργεί σαν ένα πρώτο στρώμα χρώματος (**Εικόνα 20**) (Landau, 1989).



**Εικόνα 20: Jackson Pollock: Αριθμός 32 (1950), 269x457,5 εκ. Ντύσελντορφ, Συλλογή Καλών Τεχνών Βορείας Ρηνανίας-Βεστφαλίας**

Επιπλέον, έργα όπως το «Ένα: Αριθμός 31» (1950, 269,5x530,8 εκ. Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Κληροδότημα Sidney και Harriet Janis, με ανταλλαγή) (Εικόνα 21) και το «Φθινοπωρινός ρυθμός: Αριθμός 30», (1950, 266,7x525,8 εκ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο, Κληροδότημα George A. Hearn, 1957) (Εικόνα 22) αν και από την πρώτη ματιά παρουσιάζουν αρκετά κοινά γνωρίσματα, έχουν ωστόσο και σημαντικές διαφορές μεταξύ τους. Για παράδειγμα, αν και η παλέτα στα δυο έργα είναι σχεδόν πανομοιότυπη, με τους μπεζ και γκρι τόνους να καλύπτουν όλη την γκάμα από το μαύρο ως το λευκό, το πάχος και η πυκνότητα που έχουν οι φόρμες και οι πινελιές, καθώς και ο βαθμός στον οποίο αυτές καλύπτουν ή αφήνουν κενή την επιφάνεια του μουσαμά, διαφέρουν (Emmerling, 2005).

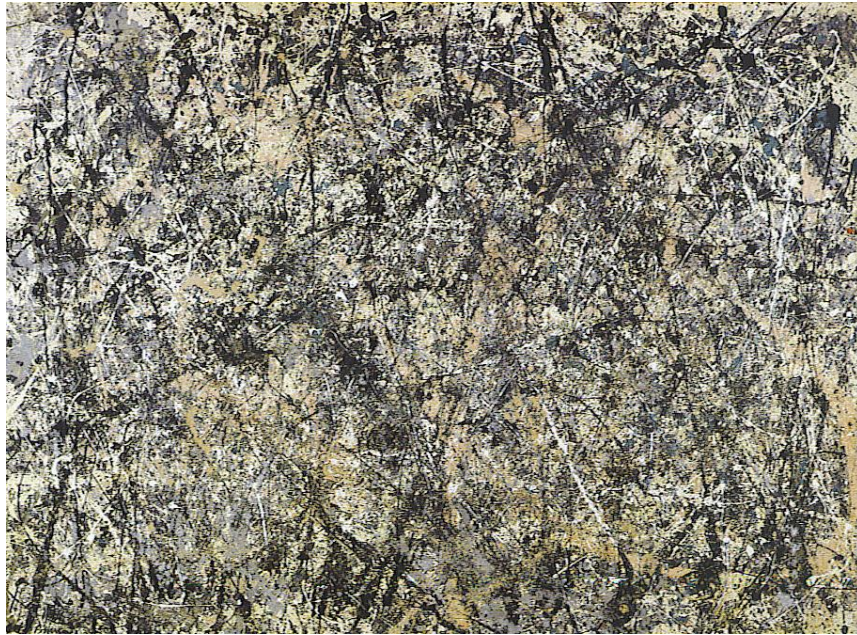


**Εικόνα 21: Jackson Pollock: Ένα: Αριθμός 31: (1950), 269,5x530,8 εκ. Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Κληροδότημα Sidney και Harriet Janis, με ανταλλαγή**



**Εικόνα 22: Jackson Pollock: Φθινοπωρινός ρυθμός: Αριθμός 30: (1950), 266,7x525,8 εκ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο, Κληροδότημα George A. Hearn, 1957**

Τα παραπάνω έργα ήταν πολύ σημαντικά αλλά και «**Το άρωμα λεβάντας: Αριθμός 1**», (1950, 221x299,7 εκ. Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης Κληροδότημα Alisa Mellon Bruce) (**Εικόνα 23**) το οποίο είναι ένα από τα αριστουργήματα του Pollock όπου την περίοδο εκείνη η δημιουργικότητα και η επινοητικότητα του βρισκόταν στο απόγειό τους» (Landau, 1989).



**Εικόνα 23: Jackson Pollock: Άρωμα λεβάντας: Αριθμός 1: (1950), 221x299,7 εκ. Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης Κληροδότημα Alisa Mellon Bruce**

Παράλληλα, η διεθνής φήμη του Pollock αυξανόταν συνεχώς. Το **1959**, τρία χρόνια μετά το θάνατό του, έργα του παρουσιάστηκαν στην έκθεση «Documenta II», στο Κάσελ, ο Pollock ήταν ήδη παγκοσμίως γνωστός ως κατεξοχήν εκπρόσωπος του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Η φήμη του οφειλόταν στα αριστουργήματα που ζωγράφιζε στα τέλη της δεκαετίας του 1940. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αυτά τα έργα του οδήγησαν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ως τις ακραίες του συνέπειες, προσφέροντας, τις περισσότερες φορές, στον θεατή την ψευδαίσθηση ότι γίνεται «ένα με τον πίνακα» (Emmerling, 2005).



## Κεφάλαιο τρίτο

### Κίνημα Cobra

#### 3.1 Κίνημα Cobra (1948-1951)

Ο αμερικάνικος αφηρημένος εξπρεσιονισμός, που είδαμε παραπάνω, παρουσιάστηκε ως μία πρόκληση στους Ευρωπαίους καλλιτέχνες στα μεταπολεμικά χρόνια, που δεν μπορούσε να μείνει χωρίς απάντηση. Οι ζωγράφοι, σε διάφορες χώρες θα απαντήσουν με ανάλογες προσπάθειες, έστω και με διαφορετικούς στόχους, με ομάδες όπως αυτή που είναι γνωστή με το όνομα **Cobra** (Χρήστου, 2006).

Η ομάδα Cobra είναι ένα καλλιτεχνικό καινοτόμο κίνημα που γεννήθηκε κατά τους πρώτους χρόνους μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Συγκροτείται στο καφέ «Notre Dame» στο Παρίσι στις 8 Νοεμβρίου του **1948** και υπήρξε ενεργή μέχρι το **1951**. Η δημιουργία του σηματοδοτείται με την συνάντηση του Δανού **Asger Jorn** του Βέλγου **Pierre Alechinsky** και των Ολλανδών **Karel Appel**, **Corneille** και **Christian Dotremont** (Stokvis, 2009).

Οι καλλιτέχνες αποχωρούν από το ρεύμα του **σουρεαλισμού** (όπως αυτό ορίζεται από τον André Breton) και αποφασίζουν να ακολουθήσουν το δικό τους ευρωπαϊκό δρόμο θεωρώντας πως ο σουρεαλισμός δεν έχει να δώσει πολλά και δεν ανταποκρίνεται στις ανάγκες της μεταπολεμικής περιόδου αφού πλέον δεν επικοινωνεί με την εποχή του. Ενώνουν τις δυνάμεις τους και επινοούν την ονομασία Κόμπρα (Cobra), επιλέγοντας τα πρώτα γράμματα απ' τα ονόματα των πρωτευσών των χωρών τους Κοπεγχάγη (CO), Βρυξέλλες (BR), Άμστερνταμ (A), βέβαια παραπέμπει και στο γνωστό ιοβόλο φίδι (Χαραλαμπίδης, 1995).

Το Νοέμβριο του **1949** μετονομάστηκε σε **Διεθνής των Πειραματικών Καλλιτεχνών** (γαλλικά Internationale des Artistes Experimentaux) λόγω του διεθνή χαρακτήρα που αποκτούσε, με συμμετοχή καλλιτεχνών διαφόρων εθνικοτήτων.



**Εικόνα 24: Στο στούντιο του Karel Appel το 1948 ένα μέρος από την ομάδα της Cobra. Από τα αριστερά προς τα δεξιά. Karel Appel, Jan Elburg, Gerrit Kouwenaar, Theo Woivecamp, Corneille, Constant, Jan Nieuwenhuys, Eugene Brends, Anton Rooskens.**

Οι καλλιτέχνες αν και ανήκουν σε διαφορετικές γενιές και έχουν διαφορετική παιδεία, συμφωνούν όλοι σ' ένα κοινό πρόγραμμα που επιχειρεί να ξαναβρεί τον αυθορμητισμό και τη βιαιότητα της καλλιτεχνικής πράξης. Παρά την ποικιλομορφία της ομάδας, αναπτύχθηκε τελικά στους κόλπους της ένα αναγνωρίσιμο ύφος, όπως χαρακτηριστικά αποτυπώθηκε και διαμορφώθηκε μέσα από το έργο των Asger Jorn, Pierre Alechinsky και Karel Appel.

Για δύο περίπου χρόνια, οι ζωγράφοι αυτοί δραστηριοποιούνται ως πραγματική ομάδα, με τις συγκεντρώσεις και τις δημοσιεύσεις τους. Τα μέλη του κινήματος ήταν κυρίως φτωχοί καλλιτέχνες, διάφορων τεχνών, που μετακινούνταν συνήθως από σπίτι σε σπίτι και συνεργάζονταν. Πολύ συχνά δημιουργούν μαζί τα έργα τους, ταξιδεύουν και τα εκθέτουν δίνοντας έμφαση στο στοιχείο της συλλογικότητας που είναι μια από τις βασικές τους αρχές. Επιπλέον, σε μια Ευρώπη κατακρεουργημένη από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, θέλησαν να ενώσουν τις δυνάμεις τους, τη σκέψη τους και να αντιδράσουν στην απανθρωπιά ενός πολιτισμού που βασιζόταν στην επιστήμη και τη λογική (Stokvis, 2009).

Η ομάδα Cobra αναζήτησε, μέσα από πειραματικές μεθόδους, νέες διαδρομές καλλιτεχνικής έκφρασης, προς μια νέα «**λαϊκή τέχνη**» (Bellido, 1991). Η ομάδα απέρριψε την αφαίρεση της μεταπολεμικής ευρωπαϊκής ζωγραφικής, την οποία θεωρούσε άψυχη και υπερβολικά παθητική (Ανώνυμος συγγραφέας, 2007).

Χρησιμοποίησε ως πηγή έμπνευσης την **παιδική ζωγραφική, τη μυθολογία** (Ανώνυμος συγγραφέας, 2007), τους **ανθρώπους με διανοητικά προβλήματα** αλλά και τις **πρωτόγονες μορφές της τέχνης** (Μυλωνάκου- Κεκέ, 2009), ενώ έδωσε μεγάλη έμφαση στην ίδια **τη διαδικασία της ζωγραφικής** (Ανώνυμος συγγραφέας, 2007). Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Herbert Read «η έντονη παρουσία εντόμων και ζώων, ζωγραφισμένων σ' ένα ελεύθερο αφηρημένο ύφος, στο έργο των βασικών εκπροσώπων της ομάδας δείχνει τον θαυμασμό τους για κάθε είδους προϊστορική, πρωτόγονη και μη επιτηδευμένη τέχνη (Read, 1986, σελ.117). Γι' αυτούς η τέχνη θα έπρεπε να είναι η πιο άμεση έκφραση του ψυχισμού και της ατομικότητας ενθαρρύνοντας την αυθόρμητη έκφραση ως ουσία της ζωής (Bellido, 1991).

Σύμφωνα με την ιστορικό τέχνης Ειρήνη Οράτη «στόχος τους ήταν να εκμεταλλευτούν την **ελεύθερη έκφραση του υποσυνειδήτου** χωρίς την επέμβαση και την παρεμβολή της λογικής. Στο πεδίο της ασυναίσθητης χειρονομίας, η ομάδα είχε συγγένεια με την αμερικάνικη ζωγραφική της κίνησης (Action Painting)» (Οράτη, 1997, σελ.263). Οι ζωγράφοι πίστευαν περισσότερο στο **ένστικτο** παρά στη λογική. Οι **απεικονίσεις** τους ήταν **αφηρημένες** και **παραστατικές** μαζί, αποδεικνύοντας έτσι ότι η ενέργεια και αυθορμητισμός είχαν μεγαλύτερη σημασία από τη λογική και την τάξη (Lambert, 1983). Αποσκοπούν στο να εγκαινιάσουν την **«Ευρώπη της δημιουργικότητας»** βασισμένη στην ελευθερία και την επανάσταση (Forster, 2009). Τα **παλλόμενα χρώματα**, οι **παραμορφωμένες φιγούρες** και η **αγάπη της υπερβολής** είναι τα βασικά σημεία στο κίνημα της Cobra (Ανώνυμος συγγραφέας, 2007).

Η κυριότερη προσφορά της Cobra ήταν η ικανότητα να προβάλλει μια σειρά προβληματισμών της εποχής, η οποία ήταν χωρισμένη ανάμεσα στους υποστηρικτές της αφαίρεσης και των οπαδών της ρεαλιστικής τέχνης που την απέρριπταν. Οι καλλιτέχνες της Cobra χρησιμοποιούσαν ταυτόχρονα τους πόρους της αφαίρεσης της απεικόνισης, της ζωγραφικής, της γλυπτικής αλλά και του ποιητικού κειμένου (Bellido, 1991).

Πριν ουσιαστικά διαλυθεί η ομάδα και το καθένα από τα μέλη της ακολουθήσει το δικό του δρόμο, πρόλαβαν να κυκλοφορήσουν δέκα τεύχη του πλούσια εικονογραφημένου περιοδικού **«Cobra»** και δεκαπέντε περίπου μικρές μονογραφίες με το γενικό τίτλο **«Βιβλιοθήκη της Cobra»** (Stokvis, 2009). Επιπλέον, οργάνωσε

πολλές εκθέσεις, με σημαντικότερες τις δύο «Εκθέσεις πειραματικής τέχνης», που έγιναν αντίστοιχα στο Άμστερνταμ το 1949 και στη Λιέγη το 1951, έτος το οποίο διαλύθηκε η ομάδα (Bellido, 1991). Μετά το 1950, οι δεσμοί που τους ενώνουν χαλαρώνουν αρκετά αλλά τα έργα τους δεν παύουν να σημαδεύονται από μια ομοιομορφία ως προς τους τόνους (Χαραλαμπίδης, 1995).

Στη συνέχεια, θα παρουσιαστούν τα βασικά χαρακτηριστικά των σημαντικότερων ζωγράφων του κινήματος της Cobra. Πρώτα θα γίνει αναφορά στον **Asger Jorn (1914-1973) (Εικόνα 25)**. Σύμφωνα με τον ιστοριογράφο Willemijn Stokvis «ο Jorn γεννήθηκε στη βορειοδυτική γωνιά της Γιουτλάνδης. Ήταν Δανός ζωγράφος, γλύπτης, καλλιτέχνης της κεραμικής αλλά και συγγραφέας» (Stokvis, 2004, σελ.130).



**Εικόνα 25: Asger Jorn (1914-1973)**

Σύμφωνα με τον Χαραλαμπίδη ήταν «ο πιο επιθετικός εκπρόσωπος του κινήματος, παρά την ορμητικότητα της πινελιάς του, την σκληρότητα της φόρμας και τον αυτοματισμό της χειρονομίας του, κατορθώνει να ισορροπεί ανάμεσα στο παραστατικό και το αφηρημένο κάνοντας παράλληλα ένα πλήθος υπαινιγμών στη μαγική, ερμητική γνώση και στα μυστικά της αλχημείας. Οι μορφές του δεν έχουν ακριβή ταυτότητα ή ιστορία, είναι ανώνυμες. Το μάτι μας δεν τις έχει δει, αλλά το πνεύμα μας τις αναγνωρίζει, όπως συμβαίνει με το παιδί όταν ζωγραφίζει» (Χαραλαμπίδης, 1995, σελ.182).

Στα έργα του υπάρχουν μυστηριώδεις μορφές, οι οποίες μεταγράφονται με μια έντονη και οξεία χρωματική γλώσσα, ενώ η δομή τους θυμίζει παιδικά σχέδια. Επιπλέον, στο έργο του η ανθρώπινη μορφή διαλύεται αρκετά γρήγορα, και το μόνο που μένει είναι στρώσεις από χρώμα στενά συνδεδεμένες μεταξύ τους, απ' τις οποίες αναδύεται

μόνον η ανάμνηση κάποιων φυτικών μορφών. Ο καλλιτέχνης όταν ζωγραφίζει δεν έχει δεύτερες σκέψεις. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι διέθετε μια μεγάλη συλλογή από παιδικά σχέδια (Μυλωνάκου- Κεκέ, 2009). Αντιπροσωπευτικό της εκφραστικής τεχνοτροπίας του Jorn είναι ένα κράμα από βασικά χρώματα και οργισμένες πινελιές (Ανώνυμος συγγραφέα, 2007). Στον παρακάτω πίνακα είναι ένα πορτρέτο: το πρόσωπο μιας γυναίκας με κόκκινα μαλλιά, μπλε μάτια και κόκκινα χείλη (**Εικόνα 26**).

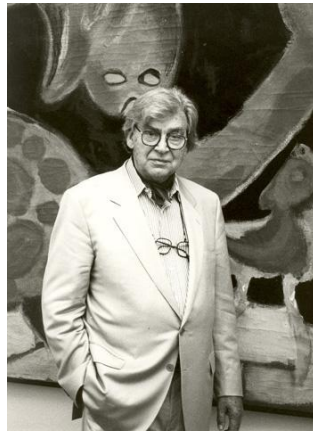


**Εικόνα 26: Asger Jorn: Didaska 1 (1945), 99,4x76,2 cm.  
Anna og Kresten Krestensens samling**

Απ' ότι φαίνεται, οι προσπάθειες του Jorn λειτούργησαν παραδειγματικά για ορισμένους νεότερους σε ηλικία ζωγράφου: πρώτα για τον **Constant Nieuwenhuys (1920-2005)**, τον επονομαζόμενο **Constant** έπειτα, για τους **Karel Appel** και **Corneille (1922-2010)** (Τσιγκόγλου, 2000).

Η πιο σημαντική προσωπικότητα της ομάδας ήταν ο **Karel Appel (1921-2006)** (**Εικόνα 27**). Ήταν Ολλανδός ζωγράφος, γλύπτης, ποιητής και γραφίστας. Θεωρείται ο πιο δυναμικός εκπρόσωπος της μεταπολεμικής γενιάς Ολλανδών καλλιτεχνών (Οράτη, 1997). Άρχισε να ζωγραφίζει σε ηλικία 14 ετών και σπούδασε στο Άμστερνταμ το 1940. Ο **Appel** χρησιμοποιεί ως πρωταρχική πηγή έμπνευσης το παιδικό σχέδιο, ακόμα και για τα αντικείμενα ή τα «γλυπτά» του. Συνήθως στα έργα του παρατηρείται η ανθρώπινη γυμνή μορφή και του ζώου εκδηλώνοντας λιγότερη ενδοστρέφεια και αγωνία. Δίνει μεγάλη βάση στο υποσυνείδητό του και δεν φοβάται γι' αυτό που περιέχει. Ο Appel προτιμά τις καθορισμένες γραμμές, στις οποίες

μάλιστα τονίζει ιδιαίτερα το περίγραμμα. Επίσης, τα έργα του παρατηρούμε ότι είναι ζωγραφισμένα με πολύ παχιά πινελιά και βίαια χρώματα (Οράτη, 1997) και ένα γεμάτο πάθος ύφος που εμπνέεται από τους εξπρεσιονιστές (Read, 1986).



**Εικόνα 27: Karel Appel (1921-2006)**

Έχει δημιουργήσει εξαιρετικά έργα και ένα από αυτά είναι και το «**Φάντασμα με μάσκα**» (1952, 116x89 εκ. Άμστερνταμ 1921, Ιδιωτική συλλογή) (**Εικόνα 28**). Εδώ η κεντρική μορφή καρφώνει τα μάτια και τα δόντια της στον θεατή με μια δαιμονική έκφραση. Το χρώμα έχει απλωθεί με χαρακτηριστική δύναμη και πηχτές, δυναμικές πινελιές, δημιουργώντας μια τραχιά, βάρβαρη εικόνα, η οποία ταυτόχρονα δίνει την εντύπωση μιας χιουμοριστικής, παιχνιδιάρικης διάθεσης (Lambert, 1983).



**Εικόνα 28: Karel Appel: Φάντασμα με μάσκα (1952), 116x89 εκ. Άμστερνταμ 1921, Ιδιωτική συλλογή**

Επιπλέον, ενδιαφέρον παρατηρούμε και στον πίνακα «**Ζήτω, ζήτω, ζήτω!**» (1949, Amsterdam 1921, 82x129 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο) (**Εικόνα 29**). Ζωγραφισμένη με παχιές πινελιές και παιδιάστικη αφέλεια, μια παράξενη συντροφιά χορεύει πάνω στον καμβά. Οι μασκοφόροι και τα φανταστικά ζώα μοιάζει να ταλαντεύονται ανάμεσα στην οδύνη και την ηδονή. Τέλος, οι πίνακες του Appel δίνουν την αίσθηση ενός πνευματικού ανεμοστρόβιλου που άφησε αυτές τις εικόνες στο πέρασμά του» (Ανώνυμος συγγραφέας, 2007).



**Εικόνα 29: Karel Appel: Ζήτω, ζήτω, ζήτω! (1949), Amsterdam 1921, 82x129 εκ. Tate Gallery, Λονδίνο**

Ο **Pierre Alechinsky (1927)** (**Εικόνα 30**) είναι βέλγος ζωγράφος και γραφίστας ο οποίος έζησε και εργάστηκε στη Γαλλία το 1951. Τα περισσότερα έργα του συνδέονται με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και γενικά μπορούμε να πούμε ότι η γλώσσα του είναι αρκετά συγκρατημένη. Το 1944 φοίτησε στις Βρυξέλλες, όπου σπούδασε τεχνικές εικονογράφησης, εκτύπωσης και φωτογραφίας.

Ο Alechinsky τόσο στη ζωγραφική όσο και στη χαρακτηριστική του χρησιμοποιεί στοιχεία της απωανατολικής καλλιγραφίας. Επίσης, προτείνει μια τέχνη πιο αφηγηματική ήδη από τα πρώτα του έργα, προτιμά να παρουσιάζει μορφές που βρίσκονται κοντά στον έμψυχο κόσμο και προσφέρονται σε πιθανές αποκρυπτογραφήσεις. Στα πιο πρόσφατα έργα του, μια σειρά μικρών σκηνών περιβάλλει ένα κεντρικό σημείο, μάλλον αφηρημένο. Το σύνολο δίνει την εντύπωση κινούμενων σχεδίων, λείπει όμως το μυστικό που θα μας βοηθούσε να τα κατανοήσουμε (Lambert, 1983). Επιπλέον,

στα έργα του παρατηρούμε μια έντονη σχεδόν βίαιη εκφραστική αφαίρεση (Οράτη, 1997).



**Εικόνα 30: Pierre Alechinsky (1927)**

Ένας από τους πίνακες του είναι «**Τα μεγάλα διάφανα πράγματα**» (**Εικόνα 31**) (1958, 199,4x299,7 εκ. Βρυξέλες 1927, Ιδιωτική συλλογή). Στον πίνακα υπάρχει μια δίνη από πλεγμένες γαλάζιες και λευκές καμπύλες που πλημμυρίζει το καμβά, δημιουργώντας ένα οπτικό αφήγημα γεμάτο ρυθμό. Ο τίτλος υποδηλώνει ότι το έργο απεικονίζει ίσως ανθρώπους ή αντικείμενα, και κάποια σχήματα μπορεί να εκληφθούν ως ανθρώπινες μορφές. Ο Alechinsky χρησιμοποιούσε συχνά διάφορες αποχρώσεις του μπλε, που χάριζαν ένα παλλόμενο φόντο στα έργα του (Ανώνυμος συγγραφέας, 2007).



**Εικόνα 31: Pierre Alechinsky: Τα μεγάλα διάφανα πράγματα (1958), 199,4x299,7 εκ.  
Βρυξέλες 1927, Ιδιωτική συλλογή**



## Κεφάλαιο τέταρτο

### Οι καλλιτέχνες ζωγραφίζουν σαν παιδιά

Η επιθυμία της σύγχρονης τέχνης είναι να προσπαθήσει να μιμηθεί την παιδική τέχνη. Οι ζωγράφοι θαυμάζουν την αθωότητα και την αυθόρμητη έκφραση, ίσως γιατί αυτές οι αρετές δεν βρίσκονται στους μεγάλους. Δεν είναι δυνατόν ένας άνθρωπος που έχει σπουδάσει να νιώσει σαν παιδί και να αποβάλλει ό,τι γνωρίζει (Πολυμέρου- Καμηλάκη, 2006).

Οι ζωγράφοι του 20<sup>ου</sup> αιώνα ασχολήθηκαν με την παιδική τέχνη και θέλησαν να ενσωματώσουν στοιχεία της παιδικής ζωγραφικής στα έργα τους. Επεδίωξαν να ξεφύγουν από τους κανόνες της ακαδημαϊκής ζωγραφικής, οι οποίοι επέβαλλαν να μιμούνται την εξωτερική πραγματικότητα, και προσπάθησαν να εκφράζονται με πιο άμεσο και αυθόρμητο τρόπο. Όπως θα αναφερθεί και στο επόμενο κεφάλαιο τα παιδιά ζωγραφίζουν για να εκφράσουν τα συναισθήματά τους και να επικοινωνήσουν με το περιβάλλον τους, χωρίς να προσχεδιάζουν την κάθε τους κίνηση. Όλη αυτή η προσπάθεια παρακίνησε τους καλλιτέχνες να μπουν μέσα στον κόσμο των παιδιών. Παρ' όλα αυτά δεν το κατάφεραν, διότι όποιος εισέρχεται στον κόσμο της γνώσης χάνει την αθωότητα της παιδικής ηλικίας. Βέβαια, χρησιμοποίησαν χαρακτηριστικά της παιδικής ζωγραφικής κάτι που μπορεί να παρατηρηθεί σε πολλά από τα έργα τους.

Υπάρχουν αρκετοί καλλιτέχνες που τα έργα τους περιέχουν στοιχεία της παιδικής ζωγραφικής. Όπως φάνηκε στα προηγούμενα κεφάλαια γίνεται εστίαση στο έργο των καλλιτεχνών Picasso, Matisse, Pollock, και την ομάδα Cobra, στα οποία παρατηρούμε στοιχεία παιδικής τέχνης κάτι που θα διαπιστώσουμε και παρακάτω.

Στο σημείο αυτό σημαντικό θα ήταν να θυμηθούμε τα λόγια του **Picasso**: «όταν είχα την ηλικία των μικρών παιδιών ζωγράφιζα σαν τον Raffaello. Στη συνέχεια χρειάστηκαν πολλά χρόνια πριν μπορέσω να σχεδιάσω σαν αυτά τα μικρά παιδιά».

Ο Picasso ήταν ένας καλλιτέχνης που δεν ζωγράφιζε ποτέ σαν παιδί, εξαιτίας της πρώιμης ακαδημαϊκής εκπαίδευσης που είχε λάβει. Τα πρώτα κιόλας έργα του έχουν χαρακτηριστικά ενηλίκου. Όμως σύντομα ενδιαφέρθηκε με συστηματικό τρόπο για τη νηπιότητα. Το ενδιαφέρον του για τη παιδική τέχνη ξεκινά από νωρίς και

εμπλουτίζεται διαρκώς. Είχε εκφράσει τον θαυμασμό του αποκαλώντας την «ιδιοφυΐα της παιδικής ηλικίας». Διέθετε συλλογή παιδικών σχεδίων από τα οποία φαίνεται ότι αντλούσε την έμπνευσή του για να δημιουργήσει σημαντικά έργα (Μυλωνάκου· Κεκέ, 2009). Το γεγονός ότι επιζητούσε την απλότητα και την αμεσότητα στη ζωγραφική του, αλλά και εξαιτίας της επαφής του με τον σουρεαλισμό, το 1930 άρχισαν να εισχωρούν στοιχεία παιδικής τέχνης στα έργα του, κάτι που ικανοποιεί την ανάγκη του για απλότητα (Warncke, 2006).

Εστιάζοντας στη τεχνική του collage, που χρησιμοποιείται στην εκπαίδευση, δίνει ευκαιρίες στα παιδιά να αναπτύσσουν τη δημιουργικότητά τους, να καλλιεργούν την ευφυΐα, τη φαντασία και την εφευρετικότητά τους, να παρατηρούν το περιβάλλον τους ώστε να εμπλουτίζουν με εικόνες τα έργα τους (Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, 2007-13). Τα θέματα που προέρχονται από το άμεσο περιβάλλον των παιδιών έχουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον γι' εκείνα διότι τα βοηθά να έρχονται σε άμεση επικοινωνία με αυτό και να το γνωρίσουν (Σελέκου, 2007). Επίσης, τα νήπια μπορούν να χρησιμοποιούν πολλά και διαφορετικά υλικά, διαδικασία με την οποία βιώνουν αισθητηριακές εμπειρίες, που συμβάλλουν στην αισθητική τους ανάπτυξη αλλά και να βοηθηθούν ώστε να εκφράσουν τα βιώματα και τα συναισθήματά τους.

Τα παιδιά μπορούν να συνθέσουν collage επίπεδα ή ανάγλυφα ανάλογα με ποιον τρόπο θα χρησιμοποιήσουν τα υλικά που έχουν στη διάθεσή τους (Δαφέρμου· Κουλούρη· Μπασαγιάννη, χ.χ.).

Στη συγκεκριμένη τεχνική μπορούν να χρησιμοποιούν καθημερινά υλικά, τα οποία δίνουν αναπάντεχα και πολύ όμορφα αποτελέσματα. Μερικά από αυτά είναι τα εξής: κοχύλια, χόρτα αποξηραμένα ή συνθετικά, φύλλα, σπόροι, άμμος, πριονίδια, χάντρες και πούλιες, κουμπιά, βαμβάκι, πευκοβελόνες, σπάγγοι, νήματα, υφάσματα, δοχεία, χαρτόκουτα, δίχτυα, φελλοί και πώματα, μάτια πλαστικά, σελοφάν, τενεκεδάκια, οδοντογλυφίδες, κομφετί, μη τοξικές κόλλες (Δαφέρμου· Κουλούρη· Μπασαγιάννη, χ.χ.) διάφορα χαρτιά, χαρτόνια, περιοδικά, εφημερίδες, ζελατίνες, σακούλες, αλουμινόχαρτα, πλαστικά καλαμάκια, υφάσματα, μαλλί, πέτρες, ξύλα, γυαλιά, ζυμαρικά, όσπρια, μπαχαρικά, χάντρες, κορδέλες, κομμάτια από παιχνίδια, εξαρτήματα από ηλεκτρικές συσκευές (Μαγουλιώτης, 1989).

Σύμφωνα με την αρθογράφο Αλέκα Σελέκου «βασικό και απαραίτητο στοιχείο για να δουλέψουν τα παιδιά το κολάζ, είναι να περάσουν ένα χρονικό διάστημα 2-3 μηνών

πριν, με καθαρά πρακτικές εφαρμογές στο σχέδιο και στα χρώματα. Αυτό είναι απαραίτητη προϋπόθεση γιατί το παιδί αισθάνεται πιο ώριμο και δημιουργεί τελειότερα πράγματα» (Σελέκου, 2007).

Επιπλέον, σε προηγούμενο κεφάλαιο έγινε αναφορά για το **papier découpées** του **Matisse**. Αυτή η τεχνική μπορεί να εφαρμοστεί στον παιδικό σταθμο, βέβαια προσαρμόζοντάς τη στην ηλικία και στις δυνατότητες του παιδιού. Ο ίδιος πριν επινοήσει την τεχνική του, έδειξε πραγματικό ενδιαφέρον για την πρωτόγονη μορφή τέχνης. Επηρεάστηκε από την **τέχνη των ναϊφ** και δημιούργησε το **κίνημα του φωβισμού**, το οποίο χαρακτηρίζεται από ένα ελεύθερο εκφραστικό ύφος μέσα από τη χρήση έντονων και αυθαίρετων χρωμάτων. Ο Matisse επιδιώκει μέσα από το κίνημα, την παιδική απλότητα και αθωότητα, που αγγίζει τα όρια της αδεξιότητας. Ενδιαφέρθηκε για τη μελέτη των παιδικών σχεδίων προσπαθώντας να αποκωδικοποιήσει αυτή την αυθόρμητη μορφή τέχνης με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Παρ' όλα αυτά η επίδραση της παιδικής τέχνης δεν είναι φανερή στα περισσότερα έργα του, αλλά μόνο σε ορισμένα όπου οι μορφές έχουν «παράξενα σχήματα», όπως αυτά που συναντάμε στα σχέδια των παιδιών (Μυλωνάκου· Κεκέ, 2009).

Ο **Pollock** ήταν ένας ακόμα καλλιτέχνης που στα έργα του παρατηρούνται στοιχεία από την παιδική ζωγραφική. Συγκεκριμένα, όπως αναφερθήκαμε και παραπάνω, τα έργα που φιλοτέχνησε με την τεχνική του dripping θυμίζουν την ζωγραφική των παιδιών περίπου στα τρία πρώτα χρόνια της ζωής τους, που στην αρχή πειραματίζονται με τυχαία ακανόνιστα μουτζουρώματα και στη συνέχεια με ελεγχόμενα (Gombrich, 1998).

Η ομάδα **Cobra** έκανε δημοσιεύσεις και εκθέσεις κατευθείαν εμπνευσμένες από παιδικά σχέδια με στόχο να υπογραμμίσουν την επικοινωνία αυτή των παιδιών και των καλλιτεχνών (Καλλιακμάνη, 2006).

Τέλος, αφού μελετήθηκε ο τρόπος που αντιμετώπιζαν οι παραπάνω καλλιτέχνες την παιδική ζωγραφική στα έργα τους και αφού τα μελετήσαμε, αποφασίσαμε να επισκεφτούμε το Μουσείο Ελληνικής Παιδικής Τέχνης που βρίσκεται στην Πλάκα.

Συζητήσαμε με την επιμελήτρια του Μουσείου κυρία Θεανώ Κοτταρίδου, η οποία μας ενημέρωσε για το πρόγραμμά του. Μας πληροφόρησε ότι γίνονται κάποια

εργαστήρια, μέσα από τα οποία τα παιδιά έρχονται σε επαφή με διάφορους ζωγράφους και εφαρμόζονται τεχνικές που έχουν επινοήσει οι ίδιοι. Την ενημερώσαμε για το θέμα της εργασίας μας και τους ζωγράφους που θα ασχοληθούμε και προσφέρθηκε να μας δώσει φωτογραφικό υλικό από ζωγραφιές παιδιών που είχαν πραγματοποιηθεί στα εργαστήρια. Βλέποντας τις ζωγραφιές παρατηρήσαμε, ότι υπάρχουν πολλές ομοιότητες αλλά και διαφορές με τα έργα των ζωγράφων.

Συγκεκριμένα στα εργαστήρια που γίνονταν στο μουσείο, έδειχναν στα παιδιά έργα ζωγράφων με στόχο να εξοικειωθούν με αυτά, να μάθουν να «διαβάζουν» ένα έργο τέχνης και να εντοπίζουν βασικά στοιχεία στους πίνακες των καλλιτεχνών. Επιπλέον, δίνονται ερεθίσματα ώστε να πειραματιστούν με διάφορα υλικά και τεχνικές ζωγραφικής. Ένας ακόμη στόχος, είναι να γνωρίσουν στοιχεία από άλλες εποχές και να δημιουργήσουν το δικό τους έργο ενσωματώνοντας και επεξεργάζοντας με το δικό τους τρόπο στοιχεία από τα έργα των καλλιτεχνών. Τέλος, μέσα από όλη αυτή τη διαδικασία τα παιδιά νιώθουν ευχαρίστηση και ικανοποίηση που προσφέρει η χαρά της δημιουργίας. Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε το υλικό που μας δόθηκε από το μουσείο.

Οι τρεις πρώτοι πίνακες είναι τρία πορτραίτα που έχουν δημιουργηθεί με αφορμή το έργο του Picasso. Στα παιδιά παρουσιάστηκαν κάποιες προσωπογραφίες του (δεν γνωρίζουμε ποιες), με αποτέλεσμα να φτιάξουν τις δικές τους ζωγραφιές με θέμα τα πρόσωπα. Τα έργα αυτά (**Εικόνες 32, 33, 34**) είναι φτιαγμένα με παστέλ σε βελουτέ χαρτί.

Στη συνέχεια οι επόμενοι τρεις πίνακες (**Εικόνες 35, 36, 37**) με θέμα «ζωγραφίζοντας ένα δωμάτιο όπως ο Matisse», έγιναν με αφορμή τα έργα του Matisse, τα οποία απεικόνιζαν εσωτερικούς χώρους διακοσμημένους με πολλά λουλούδια και φυτά. Τα υλικά που χρησιμοποίησαν σε όλες τις ζωγραφιές ήταν ακουαρέλα, με τη διαφορά ότι στην 35 εικόνα το παιδί χρησιμοποίησε υδατοδιαλυτές ξυλομπογιές.

Η τελευταία ζωγραφιά (**Εικόνα 38**) είχε θέμα «ο κήπος του Jackson Pollock». Το παιδί χρησιμοποίησε τη τεχνική του ζωγράφου, το dripping, με πλαστικά χρώματα και κόλλησε πάνω πλαστελίνη.



Ντοκατζής Ορέστης, 5 ετών, από τη συλλογή του Μουσείου Ελληνικής Παιδικής Τέχνης

Εικόνα 32



Κατσούλα Κατερίνα, 5,5 ετών, 2000-2001, από τη συλλογή του Μουσείου Ελληνικής Παιδικής Τέχνης

Εικόνα 33



Ελένη Πατσάκα, ετών 5 από τη συλλογή του Μουσείου Ελληνικής Παιδικής Τέχνης

Εικόνα 34



**Κάτσου Άντα, 5 ετών, 2009-2010, από τη συλλογή του Μουσείου Ελληνικής Παιδικής Τέχνης**

**Εικόνα 35**



**Γιαννακοπούλου Αφροδίτη, ετών 4,5 Α' 3μηνο, από τη συλλογή του Μουσείου Ελληνικής Παιδικής Τέχνης**

**Εικόνα 36**



**Σγουρού Φαίη, ετών 4, από τη συλλογή του Μουσείου Ελληνικής Παιδικής Τέχνης**

**Εικόνα 37**



**Στέλλα Μίχου, ετών 4, από τη συλλογή του Μουσείου Ελληνικής Παιδικής Τέχνης**

**Εικόνα 38**

## Κεφάλαιο πέμπτο

### Παιδική τέχνη

#### 5.1 Διάκριση των όρων «τέχνη», « παιδική τέχνη» και «αισθητική αγωγή»

Είναι αρκετά δύσκολο να οριστεί με ακρίβεια ένα φαινόμενο όπως η «Τέχνη». Ορισμοί για την τέχνη υπάρχουν όσοι και οι μελετητές της. Οποιαδήποτε προσπάθεια, να οριστεί η τέχνη, αποτελεί μάταιη προσπάθεια «ορισμού αυτού που δεν μπορεί να ορισθεί», καθώς η Τέχνη, λόγω της δημιουργικής, δυναμικής της φύσης, αρνείται την ανύψωση περιοριστικών ορίων γύρω της. Είναι το μέσον με το οποίο ο άνθρωπος προσπαθεί να ξεπεράσει τη μοναξιά του και ταυτόχρονα να καταλάβει τον εαυτό του και να ερμηνεύσει τον κόσμο γύρω του (Παπαδοπούλου, 2007).

Ετυμολογικά ο όρος «Τέχνη» σημαίνει γέννηση, δημιουργία. Η τέχνη άμεσα συνδεδεμένη με τον άνθρωπο διακρίνεται για την πολυμορφία της, την πολλαπλότητά της και το πολυδιάστατο του περιεχομένου της. Δεν περιορίζεται μόνο στη σύλληψη μιας μορφής, αλλά ολοκληρώνεται μέσα από την πραγμάτωσή της. Όρος, κατά συνέπεια, με διπλό περιεχόμενο, καθώς χαρακτηρίζει μια λειτουργία τόσο συναισθηματική (σύλληψη), όσο και νοητική (πραγμάτωση) και η οποία εκδηλώνεται ως ανάγκη έκφρασης και ως ανάγκη επικοινωνίας με τον κόσμο (Χρήστου, 1986).

Η «**παιδική Τέχνη**» παρουσιάζει μια σταθερή ιδιομορφία, οποιοδήποτε και αν είναι το πολιτιστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ζει το παιδί. Από καθαρά μορφολογικής πλευράς, η Τέχνη των παιδιών όλων των λαών είναι ίδια και περνά από τα ίδια στάδια όπως και οι ψυχολογικές τους λειτουργίες. Το παιδί εντάσσεται σιγά-σιγά στο πλαίσιο της κοινωνίας της εποχής του, όμως η καλλιτεχνική του διάθεση παρουσιάζεται αυθόρμητα και δεν επηρεάζεται από το κοινωνικό περιβάλλον (Μουρέλος, 1976).

Μέσα από την παιδική Τέχνη τα παιδιά ικανοποιούν τις βιολογικές ανάγκες, την ανάγκη για επικοινωνία, γνωριμία και την κατάκτηση του κόσμου. Μέσα από αυτήν το παιδί εκφράζει τα συναισθήματά του, την εικόνα που έχει για τον κόσμο γύρω του, τις προτιμήσεις του, συνδέεται με τα αντικείμενα, ερμηνεύει τα φαινόμενα. Η παιδική τέχνη είναι διαφορετική από αυτήν των ενηλίκων. Η Τέχνη για τον ενήλικο έχει

κυρίως να κάνει με την περιοχή της αισθητικής, ενώ η παιδική Τέχνη έχει να κάνει κυρίως με την έκφραση, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι υστερεί σε ομορφιά.

Σήμερα με τον όρο «**Αισθητική Αγωγή**» εννοούμε την αισθητική και δημιουργική αφύπνιση του παιδιού μέσα από ποικίλους τρόπους και αισθητικά ερεθίσματα. Μέσα από αυτήν τα παιδιά διευρύνουν τα ενδιαφέροντά τους και προσεγγίζουν την έννοια του «ωραίου» τόσο στην αντικειμενική όσο και στην υποκειμενική του μορφή. Για να είναι σε θέση το παιδί να αισθανθεί το «ωραίο», να το βιώσει ώστε να το αναζητήσει ως τρόπο ζωής, πρέπει να αποκτήσει την αίσθηση των πραγμάτων (Παπαδοπούλου, 2007).

Σκοπός της αισθητικής αγωγής δεν είναι να κάνει το παιδί καλλιτέχνη. Αυτό που είναι σημαντικό είναι η γνωριμία και η αποδοχή του εαυτού καθώς και η γνωριμία και αποδοχή του άλλου. Μέσα από αυτήν το άτομο σταδιακά αποκτά την ικανότητα να διακρίνει σχέσεις και να επιλέγει (Smith, 1992).

Σύμφωνα με το Ενιαίο Πλαίσιο Σπουδών του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου, η Εικαστική, η Θεατρική και η Μουσική αγωγή συνθέτουν την Αισθητική Αγωγή που ως σκοπό έχει να καλλιεργεί τρεις φυσικές λειτουργίες: **τις αισθήσεις, την αντίληψη, την πράξη**. Οι λειτουργίες αυτές συνδέονται και διαπλέκονται μεταξύ τους, με τα συναισθήματα, τις συγκινήσεις, τις ιδέες, τη φαντασία, τις γνώσεις και τις δεξιότητες. Επίσης, σ' αυτές επιδρούν οι γνωστικοί, οι ψυχοκινητικοί και οι συναισθηματικοί σκοποί καθώς και οι αντίστοιχες δραστηριότητες της εκπαιδευτικής διαδικασίας (Χριστίδης, χ.χ.).

Όπως έγινε αναφορά και παραπάνω, σημαντικό τμήμα της αισθητικής αγωγής αποτελεί η εικαστική αγωγή. Ασχολείται πιο εξειδικευμένα με τον τομέα της εικαστικής έκφρασης, των λεγόμενων Καλών Τεχνών, δηλαδή της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της διακοσμητικής, καθώς και ενός πλήθους συγγενικών τους εκδηλώσεων. Σε αυτό το κεφάλαιο γίνεται εστίαση στην ζωγραφική (Κάνιστρα, 1987).

## **5.2 Η προσφορά της εικαστικής αγωγής**

Η εικαστική αγωγή κρίνεται απαραίτητη σαν ένα αναπόσπαστο μέρος μιας ολικής παιδείας, που στοχεύει στη δημιουργία ενός ολόπλευρα καλλιεργημένου και ολοκληρωμένου σύγχρονου ανθρώπου. Αποτελεί συναρπαστικό μάθημα για τη



σύγχρονη παιδεία, και οφείλει να συνεχίζεται αρμονικά σ' ολόκληρη τη ζωή του ατόμου (Κάνιστρα, 1987).

Το σχέδιο και η ζωγραφική αποτελούν τα μέσα που χρησιμοποιούν τα παιδιά για να εκφράσουν **τις σκέψεις, τις ιδέες, τα συναισθήματα και τα βιώματά τους**. Η εικαστική έκφραση τους επιτρέπει να εκφραστούν αμεσότερα και αποτελεσματικότερα απ' ό τι με τον λόγο. Οι εικαστικές δραστηριότητες δίνουν ερεθίσματα στα παιδιά και τους κινούν το ενδιαφέρον (Κωνσταντινίδου· Ματθαίου· Χαβιάρης, 1997). Η ανάπτυξη εικαστικών δραστηριοτήτων συνδέεται με το ενδιαφέρον που επιδεικνύουν τα παιδιά για τα υλικά. Τους αρέσει να τα παρατηρούν, να τα αγγίζουν και να τα εξερευνούν και χαίρονται να ανακαλύπτουν τις διαφορετικές τους δυνατότητες. Έχοντας συχνές ευκαιρίες να πειραματίζονται με μαρκαδόρους, ξυλομπογιές, δαχτυλομπογιές, νερομπογιές, πλαστελίνη, πηλό και υλικά για κατασκευές και collage, αναπτύσσουν τη δημιουργικότητα, τη φαντασία, αυτενεργούν και αναπτύσσουν πρωτοβουλίες. Σιγά σιγά συνθέτουν, δημιουργούν και διευρύνονται οι εικαστικοί τους ορίζοντες. Βασικός **στόχος** της συμμετοχής των παιδιών σε εικαστικές δραστηριότητες είναι η **διαδικασία και όχι το αισθητικό τους αποτέλεσμα** (Δαφέρμου· Κουλούρη· Μπασαγιάννη, χ.χ.).

Μέσα από τη διαδικασία της εικαστικής αγωγής δίνονται ευκαιρίες ώστε το παιδί να:

- **ολοκληρώνεται προσωπικά** συνυπάρχοντας ταυτόχρονα με τα υπόλοιπα μέλη της κοινωνικής ομάδας στην οποία ανήκει.
- **αλληλεπιδρά με άλλα άτομα** με αποτέλεσμα να του δίνονται ευκαιρίες για να μάθει να έχει **αυτογνωσία, αυτοεκτίμηση, να αποδέχεται τους άλλους** και να έχει **ελεύθερη προσωπική έκφραση**.
- πεισθεί ότι μπορεί να τα καταφέρει, να αισθανθεί **ασφάλεια**, ως προς τη χρήση των υλικών, τις τεχνικές, τα θέματα, τις ιδέες και την προσωπική του άποψη. Όσον αφορά τα **υλικά** παίζουν σημαντικό ρόλο για το τελικό αποτέλεσμα. Η επιλογή τους θα πρέπει να γίνεται με βάση τις ανάγκες του νηπίου, και τις απαιτήσεις των εκάστοτε στόχων.
- αισθανθεί τη **γοητεία του χρώματος** και τη χαρά του φωτός, να γευθεί την απόλαυση της ελεύθερης σύνθεσης, την αίσθηση του μέτρου, του χώρου, των αναλογιών, του ρυθμού και των διαστάσεων.

- μάθει να χρησιμοποιεί τα **χέρια του**, τα **εργαλεία**, και τα **υλικά** (Παπαδοπούλου, 2007).
- οδηγήσει στην **προσωπική έκφραση**, στη διαμόρφωση της αισθητικής κρίσης στην ανάπτυξη του ως δημιουργού και ευαίσθητου παρατηρητή του περιβάλλοντος, ο οποίος είναι σε θέση να αναγνωρίσει το ωραίο όπου αυτό υπάρχει. Όλα αυτά θα οδηγήσουν στην προσωπική του ολοκλήρωση (Διαμαντή, 2006).
- ενεργοποιηθούν οι **ευδιάθετες δυνάμεις και τα ενδιαφέροντα του** (Μπενέκος, 2005).
- συγκινηθεί, να διατηρηθεί ο **αυθορμητισμός** του και η **φαντασία του**.
- συμβάλει στην γνωριμία και **την αγάπη για κάθε μορφή τέχνης** και κατ' επέκταση στην επίγνωση της καλλιτεχνικής κληρονομιάς.
- οδηγήσει στην συνειδητοποίηση του **κοινωνικού ρόλου της τέχνης**.
- οξυνθούν οι **αισθήσεις** και κυρίως η όραση και η αφή. Κατά συνέπεια να διεγερθεί η παρατηρητικότητά του, η περιέργεια και να οξυνθεί η οπτική του αντίληψη.
- καλλιεργηθεί η **ευαισθησία** και να προκαλέσει το ενδιαφέρον για μικρά πράγματα που μπορούν να ομορφύνουν τη ζωή του (Κουτσομάλλης, 2003).
- αναπτύξει τις **δεξιότητές** του.
- οικοδομήσει τον **εσωτερικό του κόσμο** (Μπενέκος, 2005).
- μελετήσει **καινούργιους πολιτισμούς** ή και να εξετάσει το δικό του περιβάλλον.
- μάθει να **λύνει προβλήματα** χωρίς τη καθοδήγηση των ενηλίκων.
- μάθει να αντιλαμβάνεται τις **ποιότητες των πραγμάτων** που βλέπει, αγγίζει, γεύεται, οσφραίνεται, και χρησιμοποιεί (Charman, 1993).
- αποκτά **γνώσεις και απλές πληροφορίες** για τις εικαστικές γνώσεις μέσα από τις επισκέψεις σε Μουσεία.
- αναπτύσσει **χαρά και ενδιαφέρον για την Τέχνη** και επιθυμία να συμμετέχουν σε καλλιτεχνικές δραστηριότητες (Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, 2007-13).

Με την υλοποίηση κάποιων στόχων κάθε φορά δίνονται στα παιδιά ανεκτίμητες ευκαιρίες να εφοδιαστούν με τον πλούτο που μπορεί να προσφέρει η τέχνη μέσω της εικαστικής αγωγής. Από παιδαγωγική σκοπιά παρατηρείται ότι κανένα άλλο μάθημα δεν καλύπτει τόσους πολλούς και ποικίλους στόχους, όσο η εικαστική αγωγή. Γι' αυτό και η σύγχρονη παιδαγωγική σκέψη της δίνει το προβάδισμα έναντι των άλλων μαθημάτων (Κάνιστρα, 1987).

### **5.3 Ο ρόλος του παιδαγωγού**

Ο παιδαγωγός είναι σημαντικό να δημιουργεί ένα ευχάριστο περιβάλλον κατά τη διάρκεια της εικαστικής αγωγής. Τα νήπια που συμμετέχουν σε τέτοιες δραστηριότητες παροτρύνονται να αναλάβουν πρωτοβουλίες που καλλιεργούν το προσωπικό τους ενδιαφέρον για πειραματισμό και έρευνα.

Η σχέση παιδαγωγού-νήπιου που αναπτύσσεται κατά τη διάρκεια των εικαστικών δραστηριοτήτων είναι καθοριστική και καρποφορεί με βάση τον αλληλοσεβασμό, τη συνεργασία και το φιλικό περιβάλλον. Ο απεγκλωβισμός από το αυταρχικό σχήμα της αυθεντίας και η ψυχολογική ελευθερία οδηγούν στην προσωπική έκφραση, το κυρίαρχο στοιχείο της δημιουργικότητας. Το παιδί, χωρίς άγχος και πίεση, πρέπει να μπορεί να εκφράζει και να υλοποιεί τις σκέψεις του, να αξιοποιεί ακόμη και τα λάθη του (Σάλλα-Δουκουμετζίδα, 1996).

Σημαντικό είναι η βρεφονηπιοκόμος να μην θεωρεί τα έργα των παιδιών λειψά σχεδιάσματα, αλλά να πιστεύει ότι έχουν μια ολοκληρωμένη εκφραστική δύναμη και αποτελούν μια μορφή τέχνης. Έπειτα να μην επηρεάζει το νήπιο και να μην του κάνει υποδείξεις, όπως επίσης να μην το κάνει παθητικό εκτελεστή και αντιγραφέα.

Ο παιδαγωγός είναι σημαντικό να:

- είναι **ευρηματικός** και **ευφυής** όσον αφορά τη δημιουργία καταστάσεων προβληματισμού.
- **εμπνέει εμπιστοσύνη** και να **εμψυχώνει** τους μαθητές του.
- **επιδρά** πάνω στον **ψυχισμό** τους και όχι πάνω στη δημιουργική πράξη.
- είναι **διακριτικός** καθ' όλη τη διάρκεια της δραστηριότητας.

- **ενισχύει τις αυθόρμητες εκδηλώσεις, την ανταλλαγή απόψεων και να καλλιεργεί τον σεβασμό** στην άποψη του άλλου (Παπαδοπούλου, 2007· Παπανικολάου, 2005).
- **συντονίζει, να εμπυχώνει, να συνεργάζεται και να είναι ο** ενορχηστρωτής των ενδιαφερόντων του παιδιού. Κάτι τέτοιο όμως απαιτεί να **γνωρίζει τα ενδιαφέροντα και τις ανάγκες του κάθε παιδιού** ανάλογα με την ηλικία αλλά και τον ψυχισμό του. Έτσι, ενισχύει τη περιέργεια του και την ερευνητική του διάθεση όσον αφορά το περιβάλλον (Σαλλα, 2006· Μπενέκος, 2005).
- **βοηθά τα παιδιά** να βρίσκουν μόνα τους τη λύση ή ακόμα και τις τεχνικές, φτάνει να ξέρει ο ίδιος τί υλικά θα χρησιμοποιήσει και πώς θα τα χρησιμοποιήσει (Βιγγόπουλος, 1983).

Ένας ευαίσθητος παιδαγωγός μπορεί να καταλάβει την αξία της εικαστικής αγωγής και την επίδραση που μπορεί να έχει στα παιδιά. Μπορεί να εκτιμήσει τη γοητεία των παιδικών έργων και να δημιουργεί ένα κλίμα αποδοχής και ελευθερίας. Οι μαθητές τότε θα έχουν ευκαιρίες να εκφραστούν ελεύθερα μέσω των έργων τους, κάτι που μπορούμε να καταλάβουμε όταν η ζωγραφιά του ενός παιδιού είναι διαφορετική από των άλλων, όπως ακριβώς είναι διαφορετική η εξωτερική εμφάνιση και η προσωπικότητα τους. Μόνο έτσι ένας παιδαγωγός μπορεί να καταλάβει αν έχει οργανώσει σωστά τις δραστηριότητες της αισθητικής αγωγής (Παπανικολάου, 2004).

#### **5.4 Στάδια και χαρακτηριστικά της παιδικής ζωγραφικής**

Απ' όλες τις δραστηριότητες της Εικαστικής Αγωγής εκείνη που περιέχει τις περισσότερες δυνατότητες έκφρασης για το παιδί είναι το σχέδιο και η ζωγραφική. Η ζωγραφική ενεργοποιεί τη γνώση, τη φαντασία αλλά και το συναίσθημα. Το παιδικό σχέδιο δεν είναι εύκολο να το αναπαράγει αυθεντικά ο ενήλικας. Αυθόρμητη και παγκόσμια, υπακούει σε ορισμένους δικούς της νόμους και διαγράφει μια δική της εξέλιξη, περνώντας από ορισμένα χαρακτηριστικά στάδια (Παξινός, 2009).

Πολλοί είναι εκείνοι που προσπάθησαν να τα προσδιορίσουν και γι' αυτό είναι μεγάλη η ποικιλία των κατατάξεων που επιχειρήθηκαν στο σημείο αυτό. Έγινε μελέτη στις απόψεις των Lowenfeld, Read, Goodnow, Luquet (η οριοθέτηση των σταδίων του οποίου ήταν αυτή που γνώρισε τη μεγαλύτερη αποδοχή), Piaget και της

Μπερσόν για τη διαμόρφωση των σταδίων του παιδικού σχεδίου. Εστιάζοντας στους τρεις τελευταίους τα στάδια είναι τα εξής:

### ΤΟ ΣΤΑΔΙΟ ΤΟΥ ΜΟΥΝΤΖΟΥΡΟΓΡΑΦΗΜΑΤΟΣ

(1,5 - 3 ετών)

Σε αυτό το στάδιο παρατηρούνται διάφορες μουντζούρες που κάνει το παιδί και μπορούν να τις συγκριθούν με τα πρώτα ψελλίσματα, πριν μιλήσει. Όταν αρχίζει το στάδιο αυτό το παιδί δεν μπορεί να ελέγξει εξ' ολοκλήρου τις κινήσεις του χεριού του. Στην πραγματικότητα, σύμφωνα με την Mayesky «δεν μπορεί ούτε έχει την επιθυμία να το κάνει. Απλά ευχαριστείται με τις κινήσεις αυτές και παράλληλα νιώθει ικανοποίηση, συνειδητοποιώντας ότι με τη δική του δύναμη μπορεί να αλλάξει την όψη ενός άσπρου χαρτιού» **(Εικόνα 39)** (Mayesky, 1990, σελ.126). Το μουντζούρωμα γίνεται με την ηδονή της κίνησης, είναι πάνω απ' όλα κινησιακή δραστηριότητα.

Αισθάνεται μια έντονη ικανοποίηση όταν χρησιμοποιεί χρώματα και άλλες χρωστικές ουσίες που τα απλώνει πάνω στο χαρτί, καταφεύγοντας έτσι, χωρίς να το ξέρει, στις τεχνικές της **Ζωγραφικής της Κίνησης (action painting)**. Αυτός ο δυναμισμός της γραμμής (που αποτελεί μια από τις βάσεις της σύγχρονης ζωγραφικής) μετατρέπει το παιδί σε πραγματικό δημιουργό που προβάλλεται μέσα στο έργο του μέχρι να ταυτιστεί μ' αυτό. Για το παιδί το σχέδιο είναι πρώτα και πάνω από όλα κίνηση. Αν παρατηρήσει κανείς ένα παιδί ενώ ζωγραφίζει, βλέπει καθαρά ότι λειτουργεί όλο το σώμα και ότι το παιδί απολαμβάνει αυτή την κινητικότητα (Meriedieu, 1981).



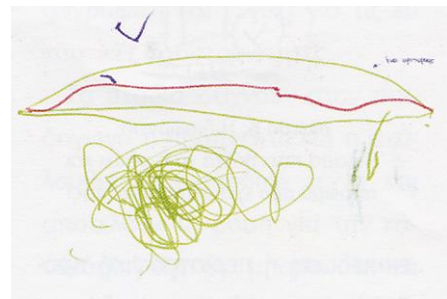
Εικόνα 39

Γύρω στη ηλικία των δύο ετών παρατηρείται το τέλος του μουντζουρώματος και το παιδί αρχίζει σιγά σιγά να αποκτά έλεγχο στις κινήσεις του. Οι μουντζούρες

εξελίσσονται σε γραμμές, μικρά κυκλικά σχήματα και διάφορα άλλα σημάδια (Εικόνα 40), χωρίς να υπάρχει επιθυμία από το παιδί να απεικονίσει κάτι συγκεκριμένο. Στη φάση αυτή, πολλές φορές κατονομάζει ό, τι κάνει. Συνήθως, είναι αντικείμενα ή πρόσωπα από το άμεσο περιβάλλον του ή έχουν σχέση γενικά με τις εμπειρίες του. Αυτά τα σχέδια δεν μπορούν να τα κατανοήσουν οι άλλοι χωρίς τις λεκτικές ερμηνείες του παιδιού. Πολλές φορές ακόμα και το ίδιο είναι αβέβαιο και ανακαλύπτει τις ομοιότητες με πρόσωπα και αντικείμενα τυχαία μετά το σχεδίασμα, γι' αυτό δίνει ποικίλες ερμηνείες, ανάλογα με τις διαθέσεις του. Για παράδειγμα, η Εικόνα 41 απεικονίζει ένα κρις κραφτ (Παπανικολάου, 2004).



Εικόνα 40



Εικόνα 41

Συγκεκριμένα, ο Μπέλλας αναφέρει «εδώ πρόκειται για μια στιγμή πάρα πολύ σημαντική. Ο τρόπος με τον οποίο ο ενήλικος θα δεχτεί το δημιουργήμα του παιδιού (επιβεβαιωτικά και ενισχυτικά; Με χαριτολογία; Με ειρωνεία;) θα μετρήσει, αποφασιστικά στην επίδοση και τη δραστηριότητα του παιδιού και ως ένα βαθμό θα την καθορίσει» (Μπέλλας, 2000, σελ.27).

Οι πρώτοι αυτοί πειραματισμοί του παιδιού στο χαρτί αποτελούν τη βάση για τα επόμενα στάδια και είναι σημαντικοί για τη μετέπειτα εικαστική του πορεία.

### ΤΟ ΣΤΑΔΙΟ ΤΟΥ ΕΛΛΙΠΟΥΣ Ή ΑΠΟΤΥΧΗΜΕΝΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ Ή ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΤΙΚΗΣ ΑΝΙΚΑΝΟΤΗΤΑΣ

(3 - 4 χρονών)

Το νήπιο σε αυτό το στάδιο έχει ανακαλύψει πλέον τη σχέση εικόνας και αντικειμένου και προσπαθεί να αναπαραστήσει κάτι συγκεκριμένο, πράγμα που κάποιες φορές το καταφέρνει και κάποιες όχι. Ένα από τα πρώτα του σύμβολα (σχήμα παγκόσμιο) είναι ο **άνθρωπος**, που κάνει το κεφάλι και γύρω του κολλάει τα χέρια και τα πόδια (Εικόνα 42). Ακολουθούν και άλλα ελλιπή συμβολικά σχέδια

(ζώα, σπίτια, αυτοκίνητα, λουλούδια και άλλα) που είναι ανάλογα με τα βιώματα και τις εμπειρίες των παιδιών. Επιπλέον, στο στάδιο αυτό μπορούν να χρησιμοποιήσουν με ευχέρεια αρκετά υλικά και εργαλεία ζωγραφικής (Παπανικολάου, 2004).



Εικόνα 42

## ΤΟ ΣΤΑΔΙΟ ΤΟΥ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΟΥ ΠΡΑΛΙΣΜΟΥ

(4 - 8 ή 9 ετών περίπου)

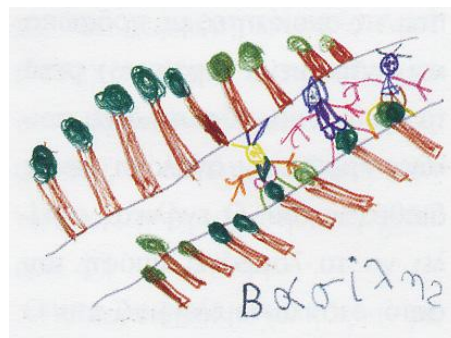
Στο στάδιο αυτό παρατηρείται ότι όσο μεγαλώνει το παιδί αρχίζει να αποδίδει με περισσότερες λεπτομέρειες τα πρόσωπα και τα πράγματα που σχεδιάζει. Πλουτίζει τη ζωγραφιά του με διάφορα στοιχεία όπως ουρανό, ήλιο, λουλούδια και άλλα πολλά. Σε όλα αυτά δεν υπάρχουν αναλογίες, σωστές διαστάσεις αλλά ούτε και προοπτική. Το παιδί σχεδιάζει ότι θυμάται αλλά χρησιμοποιεί και τη φαντασία του. Επιπλέον, σχεδιάζει ό,τι ξέρει πως υπάρχει και ό,τι βλέπει γύρω του. Στο στάδιο αυτό το σχέδιό του χαρακτηρίζεται από τη **διαφάνεια**. Για παράδειγμα, ζωγραφίζει τη μαμά που πάει βόλτα το σκυλάκι και το μωρό που είναι μέσα στην κοιλιά της μαμάς, σαν να είναι διάφανο (Εικόνα 43) (Meredieu, 1981).



Εικόνα 43

Το παιδί αισθάνεται ασφαλές με το έργο του και δεν έχει κανένα ενδιαφέρον να το επιδείξει. Αρχίζει σιγά σιγά να κατανοεί και να χρησιμοποιεί τα πολιτισμικά σύμβολα του περιβάλλοντός του, ενώ η λειτουργία του σχεδίου από εκφραστική γίνεται επικοινωνιακή (Παπαδοπούλου, 2007).

Επιπλέον, για να αποδώσει τον χώρο χρησιμοποιεί την **επιπέδωση ή την περιστροφική προβολή**. Στη συγκεκριμένη περίπτωση σχεδιάζει σαν να βλέπει τον κόσμο από αεροπλάνο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η **Εικόνα 44**. Εδώ παρατηρούνται τα δέντρα από τη μια και από την άλλη πλευρά του δρόμου καθώς και τα παιδιά να είναι «ξαπλωμένα» (Meriedieu, 1981).



**Εικόνα 44**

Σύμφωνα με την Παπανικολάου «η έννοια του βάθους είναι ανύπαρκτη για το παιδί γι' αυτό καταφεύγει στην **προσεπίθεση επιπέδων**. Δεν αποδίδει δηλαδή το άπλωμα του χώρου σε βάθος, αλλά το παριστάνει στο χαρτί από κάτω προς τα πάνω» (Παπανικολάου, 2004, σελ. 26). Στο σκίτσο παρατηρούμε το λόφο με τα λουλούδια και ακριβώς από πάνω το σπίτι (**Εικόνα 45**).



**Εικόνα 45**



Επίσης, στα σχέδια της προσχολικής ηλικίας παρατηρείται ο **ανθρωπομορφισμός** αλλά και η **υπερβολή στο μέγεθος**. Στην πρώτη περίπτωση, το παιδί εμψυχώνει πρόσωπα και πράγματα (ζώα, σπίτια, λουλούδια) σχεδιάζοντας στην πραγματικότητα παντού τον εαυτό του (**Εικόνα 46**). Ενώ στην δεύτερη περίπτωση ζωγραφίζει τον εαυτό του μεγαλύτερο από το σπίτι ή το δέντρο που κάνει δίπλα του. Οι διακυμάνσεις στα μεγέθη είναι φυσιολογικές και τα πρόσωπα ή τα αντικείμενα απεικονίζονται μεγαλύτερα ή μικρότερα ανάλογα με τη σπουδαιότητα που τους δίνει (**Εικόνα 47**) (Μυλωνάκου- Κεκέ, 2009).



**Εικόνα 46**



**Εικόνα 47**

Γενικότερα, κατά τη διάρκεια αυτής της φάσης, τα έργα χαρακτηρίζονται από φρεσκάδα και αυθορμητισμό. Μας γοητεύουν τα εκφραστικά χρώματα, η ισορροπημένη χρήση του χώρου και τέλος η αυθεντικότητα.

## **ΤΟ ΣΤΑΔΙΟ ΤΟΥ ΟΠΤΙΚΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ**

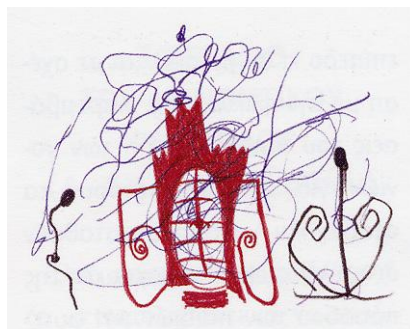
**(8 ή 9 – 12 ετών περίπου)**

Σ' αυτό το στάδιο, το παιδί δεν ικανοποιείται με τους προηγούμενους τρόπους εικαστικής έκφρασης, διότι αποκτά μεγαλύτερη επίγνωση του κόσμου που το περιβάλλει. Τα σχέδια γίνονται πιο σύνθετα και αποδίδονται με περισσότερες λεπτομέρειες. Δεν υπάρχουν πλέον οι μεγάλες ελεύθερες ζωγραφιές και αρχίζει να υιοθετεί τις αισθητικές αξίες της κοινωνίας των ενηλίκων (Παπαδοπούλου, 2007). Απορρίπτει τα μέχρι τώρα σχέδιά του και αρχίζει να αποδέχεται σχέδια πιο κοντά στην πραγματικότητα. Αρχίζει να είναι ανασφαλές με τα έργα του και ενδιαφέρεται για την άποψη των άλλων. Προς το τέλος αυτού του σταδίου αρχίζει τις πρώτες προσπάθειες για την έννοια του βάθους και την απόδοση της προοπτικής. Το παιδί προσέχει περισσότερο τις διαστάσεις αυτών που κάνει, τυποποιεί τη χρήση των

χρωμάτων και γενικά προσπαθεί να αναπαραστήσει το χώρο οπτικά (Charman, 1993).

Παρατηρείται σε αυτό το στάδιο ότι τα παιδικά σχέδια χάνουν τον αυθορμητισμό και τη φρεσκάδα που τα διέκρινε στα προηγούμενα στάδια. Επιπλέον, σύμφωνα με την Malchiodi πολλά παιδιά χάνουν το ενδιαφέρον τους, γενικά για τη ζωγραφική «είτε επειδή δεν έχουν τις ευκαιρίες ή τα ερεθίσματα, είτε επειδή απογοητεύτηκαν από κάποια αρνητικά σχόλια είτε δεν έχουν πια εμπιστοσύνη στις ικανότητές τους ή ασκούν αυστηρή κριτική στον εαυτό τους» (Malchiodi, 1990, σελ.141). Αυτό βέβαια μπορεί να οφείλεται στις μεθόδους που χρησιμοποιεί το σχολείο για τις εικαστικές δραστηριότητες.

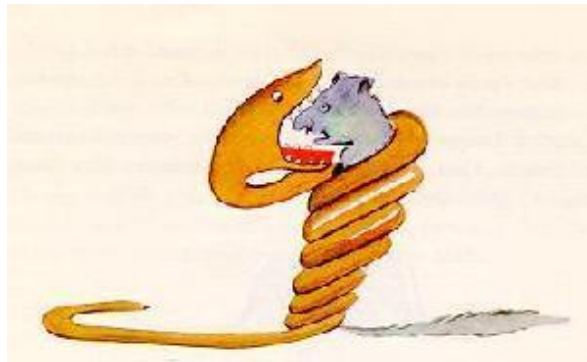
Τα παραπάνω στάδια αποτελούν τη βάση για τη κατανόηση της παιδικής τέχνης. Αξίζει να σημειωθεί ότι είναι ένας οδηγός του τι μπορεί ένα παιδί να κάνει στη ζωγραφική στις διάφορες ηλικίες. Βέβαια, οι διάφορες ηλικίες που αναφέρθηκε παραπάνω δεν είναι κάτι απόλυτο. Μερικά παιδιά μπορεί να είναι πιο πίσω ή πιο μπροστά από τα στάδια όπου βρίσκονται ανάλογα με την ηλικία τους. Δεν συμπεριφέρονται όλα με τον ίδιο τρόπο. Υπάρχει μια σταδιακή εξέλιξη από την οποία περνάει κάθε παιδί και είναι απόλυτα προσωπική και ατομική. Εξάλλου το καθένα έχει διαφορετική προσωπικότητα και το δικό του ρυθμό ανάπτυξης (Μπέλλας, 2000). Γι' αυτό η παιδαγωγός αλλά και οι γονείς δεν θα ήταν σωστό να τα πιέσουν να συντομεύσουν τα στάδια και να αποκατασταθούν οι ατέλειες διότι εμποδίζουν την πρόοδο τους. Σύμφωνα με τον Βιγγόπουλο «η αυτενεργός ανακάλυψη έχει μεγάλη σημασία για την αυτοεξέλιξη του παιδιού. Η δική μας βοήθεια ματαιώνει την ικανοποίηση της ορμέφυτης ερευνητικής και επινοητικής τάσης του παιδιού» (Βιγγόπουλος, 1982, σελ.16-17).



**Εικόνα 48**

Επιπλέον, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι τα παιδιά όταν βρίσκονται σε ένα στάδιο ανάπτυξης, μπορεί ξαφνικά να παλινδρομήσουν και να επιστρέψουν σε προηγούμενα στάδια. Για παράδειγμα, ένα παιδί που βρίσκεται σε ένα στάδιο διανοητικού ρεαλισμού μπορεί να φτιάξει σχέδια με χαρακτηριστικά του δεύτερου ή και του πρώτου σταδίου (**Εικόνα 48**). Αυτές είναι διακυμάνσεις συνηθισμένες και αναμενόμενες. Η παιδαγωγός οφείλει να τα αντιμετωπίσει και να μην εκπλήσσεται αν ένα νήπιο παράγει μια μέρα ένα έργο που του φαίνεται ξεπερασμένο από τα προηγούμενα. Αυτό σημαίνει ότι κάτι δεν είχε ξεκαθαριστεί στο παιδί τη στιγμή που περνούσε σ' ένα στάδιο πιο εξελιγμένο και οφείλει να ξαναγυρίσει στην προηγούμενη κατάσταση (Stern, 1992).

### 5.5 Η παιδική τέχνη είναι διαφορετική από την τέχνη των ενηλίκων



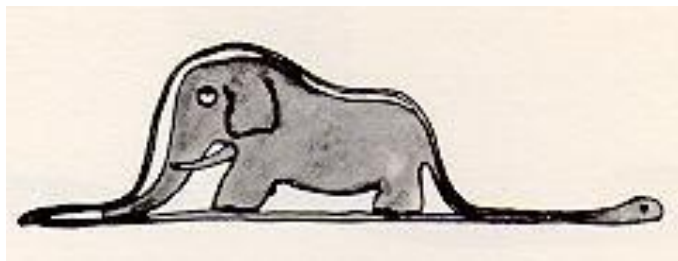
**Εικόνα 49**

Μια φορά όταν ήμουν έξι χρονών, είδα μία υπέροχη ζωγραφιά για το Παρθένο Δάσος σ' ένα βιβλίο με τίτλο «αληθινές ιστορίες». Έδειχνε ένα βόα να καταβροχθίζει ένα θηρίο... Το βιβλίο έλεγε: «οι βόες καταπίνουν τη λία τους ολόκληρη, χωρίς να τη μασήσουν (**Εικόνα 49**). Στη συνέχεια δεν μπορούν πια να κουνηθούν και πέφτουν σε νάρκη για έξι μήνες για να χωνέσουν». Οι περιπέτειες, λοιπόν, της ζούγκλας με έβαλαν σε πολλή σκέψη και με ένα χρωματιστό μολύβι, μετά από προσπάθεια, κατάφερα να σχεδιάσω το πρώτο δικό μου σχέδιο. Το σχέδιο με αριθμό 1. Ήταν αυτό...(**Εικόνα 50**).



**Εικόνα 50**

Έδειξα το αριστούργημά μου στους μεγάλους και τους ρώτησα αν το σχέδιο μου, τους τρόμαζε. Μου αποκρίθηκαν: «Γιατί θα μας τρόμαζε ένα καπέλο;» Το σχέδιο μου δεν παρίστανε ένα καπέλο. Παρίστανε ένα βόα που χώνευε έναν ελέφαντα. Παραγέμισα λοιπόν το εσωτερικό του βόα, για να καταλάβουν οι μεγάλοι. Το σχέδιο μου αριθμός 2 ήταν αυτό... (Εικόνα 51).



Εικόνα 51

οι μεγάλοι με συμβούλεψαν να αφήσω κατά μέρος τα σχέδια με τους βόες παραγεμισμένα ή όχι και να καταπιαστώ καλύτερα με τη γεωμετρία, την ιστορία, την αριθμητική και τη γραμματική. Έτσι, λοιπόν, εγκατέλειψα, στα έξι μου χρόνια, μια θαυμάσια σταδιοδρομία ζωγράφου. Η αποτυχία του σχεδίου μου αριθμός 1 και 2 με είχαν αποθαρρύνει. Οι μεγάλοι δεν καταλαβαίνουν ποτέ τίποτα μόνοι τους και είναι κουραστικό για τα παιδιά να τους δίνουν συνέχεια εξηγήσεις (Exupery, 1996, σελ.9-10). Ο θαυμάσιος συγγραφέας των παιδιών Antoine de Saint - Exupery περιγράφει με μεγάλη ακρίβεια την ανάγκη των παιδιών να εκφραστούν με τη ζωγραφική και τον τρόπο με τον οποίο οι ενήλικες αντιμετωπίζουν τα παιδικά δημιουργήματα. Ας τα δούμε όλα αυτά όμως παρακάτω αναλυτικά.

Αρχικά θα πρέπει να αναφερθεί ότι η παιδική ζωγραφική είναι μια μορφή τέχνης, η οποία δεν εντάσσεται σε κανένα καλλιτεχνικό κίνημα ή Σχολή. Είναι τέχνη άναρχη, είναι η ζωή της τέχνης στην αθωότητά της. Όταν όμως εισαχθούν οι γνώσεις, όταν τα παιδιά μαθαίνουν σχέδιο, προοπτική, κανόνες, τότε η αναρχία παύει (Πολυμέρου-Καμηλάκη, 2006).

Τα παιδιά ζωγραφίζουν σε ένα άσπρο χαρτί για να αποτυπώσουν τις εμπειρίες τους, να αναπαραστήσουν εικόνες που τα περιβάλλουν με τρόπο που τα ίδια αντιλαμβάνονται τον κόσμο και όχι όπως το αντιλαμβάνονται οι ενήλικες. Τα παιδιά στα πρώτα στάδια της εξέλιξής τους, όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, δεν κάνουν σχέδια αλλά μουτζούρες. Όμως, ένα τέτοιο έργο δεν πρέπει να υποτιμάται, αλλά

αντίθετα να θεωρείται σπουδαίο, κυρίως όταν περιέχει έντονα συναισθήματα, και όταν τα μέσα με τα οποία εκφράζεται είναι ισχυρά. Αργότερα όταν μπουν στο στάδιο της απεικόνισης, δημιουργούν έργα με τα οποία εκφράζουν τις συγκινήσεις τους και την εσωτερική τους ζωή σε σχέση με τους γονείς και το περιβάλλον τους. Μπορούμε να δούμε στις ζωγραφιές των παιδιών να παρουσιάζονται γίγαντες, υπέρμετρα ζώα που προκαλούν φόβο, λουλούδια που με το χρώμα τους καθησυχάζουν.

Τα νήπια δεν απεικονίζουν ρεαλιστικά το περιβάλλον τους, άλλα ζωγραφίζουν με βάση πως αντιλαμβάνονται τα ίδια το περιβάλλον, κάτι παρόμοιο λοιπόν, συμβαίνει και με τη χρήση του χρώματος. Συγκεκριμένα, δεν χρησιμοποιούν το χρώμα ρεαλιστικά, δηλαδή ένα αντικείμενο δεν θα το χρωματίσουν με το πραγματικό του χρώμα. Ο ρόλος του χρώματος δεν είναι αυτός. Ο ρόλος του χρώματος είναι να ικανοποιήσει αισθητικά τα παιδιά. Το χρώμα εκφράζει τα συναισθήματά του, τις συγκινησιακές καταστάσεις, τις διαθέσεις της στιγμής και δημιουργεί σχέσεις με το αντικείμενο. Μπορεί ένα αντικείμενο να είναι καλό, κακό λυπημένο ή χαρούμενο. Γενικώς τα παιδιά δίνουν διαφορετικές λειτουργίες στα αντικείμενα πέρα από τη χρήση που κάνουμε στην πραγματικότητα. Είναι ένας τρόπος να εξερευνήσουν, να οικειοποιηθούν τον κόσμο που παρατηρούν από τη μικρή τους ηλικία (Stern, 1992).

Από τη περιγραφή του Ekuregy και από τα παραπάνω μπορούμε να καταλάβουμε πόσο σημαντικό είναι να αφήνουμε τα παιδιά να εκφράζονται μέσω της ζωγραφικής. Παρ' όλα αυτά, οι ενήλικοι έχουν καταλάβει το πόσο σημαντική είναι η τέχνη για τα παιδιά, ή κι αν έχουν καταλάβει αντιμετωπίζουν τα έργα τους με σεβασμό;

Οι περισσότεροι όταν βλέπουν ένα παιδικό έργο προσπαθούν να το ερμηνεύσουν με βάση τη συμβατική απεικόνιση του ενήλικου, το μεταθέτουν στην ενήλικη «γλώσσα» το αποκρυπτογραφούν δηλαδή με λάθος γλώσσα. Έτσι, λοιπόν, μπορεί να πιστεύουν τη λάθος εντύπωση ότι η παιδική ζωγραφική αποτελεί αδέξιες προσπάθειες των παιδιών που σκοπό έχουν να αναπαραστήσουν πράγματα που γνωρίζουν, με τα ίδια μέσα που θα χρησιμοποιούσαν οι ίδιοι αν έπρεπε να αναπαρασταθούν από αυτούς. Όμως, είναι αναγκαίο να έχουν στο μυαλό τους ότι τα παιδιά δεν ενδιαφέρονται για τα ίδια πράγματα με αυτούς, ή ενδιαφέρονται με διαφορετικό τρόπο. Κάτι τέτοιο κάνει την αποκρυπτογράφηση δύσκολη, διότι αναπαριστούν εικόνες που εκφράζουν ασυνείδητες ανησυχίες. Παρ' όλα αυτά οι ενήλικοι θα πρέπει να εκτιμούν την

ανόθευτη έκφραση των παιδιών η οποία είναι κατακλυσμένη από αγνότητα και αυθορμητισμό, χωρίς να επεμβαίνει η λογική (Πολυμέρου· Καμηλάκη, 2006).

Οι ενήλικοι, λοιπόν, που θέλουν να κατανοήσουν τη παιδική ζωγραφική είναι ανάγκη να απομακρυνθούν από τον κόσμο τους, τον κόσμο των ενηλίκων. Μόνο αν μπορέσουν να τοποθετήσουν ένα παιδικό έργο στο επίπεδο της παιδικής τέχνης θα κατανοήσουν το συναίσθημα που το παιδί εκφράζει. Τα παιδικά έργα θα πρέπει να τα σέβονται, να τα αφήνουν δηλαδή να μένουν στον κόσμο του παιδιού, να πάψουν να τα κοιτούν σαν να τα έχουν παράγει οι ίδιοι αλλά να τα θεωρούν μια μορφή τέχνης. Μόνο τότε θα μπορέσουν να κατανοήσουν τον παιδικό κόσμο.

Θα πρέπει να παραιτηθούν από τη προσπάθεια να ερμηνεύσουν τα παιδικά έργα. Αρκεί να δεχτούν ότι δεν περιορίζονται σε αναπαραστάσεις, αλλά το νήπιο αναπαριστά κάτι επειδή έχει ανάγκη να δημιουργήσει. Είναι σημαντικό να κατανοήσουν ότι το παιδί εκφράζει ό,τι δεν μπορεί να εκφράσει με τον λόγο. Ας αντιμετωπίσουν οι μεγάλοι την παιδική τέχνη με ευαισθησία, ας δώσουν στα παιδιά ευκαιρίες για δημιουργία. Για εκείνους η ώρα της εικαστικής δημιουργίας μπορεί να είναι η ώρα που απλά απασχολούνται με κάτι, αλλά για τα νήπια είναι η ώρα που εκφράζουν τις πιο βαθιές τους ανησυχίες. Γι' αυτό ειδικά οι παιδαγωγοί ας μην διδάσκουν πώς να απεικονίζουν τη φύση αλλά να τα ενθαρρύνουν να εκφράζουν ό,τι γεννιέται μέσα τους (Stern, 1992).

## **5.6 Η ζωγραφική του ενήλικα ζωγράφου και του νηπίου ζωγράφου**

Στο παραπάνω υποκεφάλαιο αναφέρθηκε ο τρόπος με τον οποίο οι μεγάλοι αντιμετωπίζουν τη ζωγραφική του παιδιού. Εδώ θα παρατεθούν οι ομοιότητες και οι διαφορές της ζωγραφικής του παιδιού και του ενήλικου, σύμφωνα με την εμπειρία που αποκτήσαμε κατά τη διάρκεια της μελέτης μας.

Οι ομοιότητες που μπορέσαμε να εντοπίσουμε αφορούσαν κυρίως τα μέσα και τους λόγους που ζωγραφίζουν οι δύο ηλικιακές ομάδες. Πιο συγκεκριμένα, και οι δύο χρησιμοποιούν μπογιές, πινέλα, χαρτιά και το σχέδιό τους περιλαμβάνει τα ίδια σχήματα και γραμμές. Αποτυπώνοντας κάτι στο χαρτί θέλουν να εκφράσουν τις εμπειρίες τους, τη συναισθηματική τους κατάσταση με ειλικρίνεια. Τα έργα τους είναι φορείς πολιτισμού. Τέλος, επιθυμούν να δουλεύουν σε ένα ήρεμο περιβάλλον με όμορφη ατμόσφαιρα.

Όσον αφορά τις διαφορές που διακρίναμε, η ζωγραφική του ενήλικα, ανήκει στις καλές τέχνες, και για το λόγο αυτό προμελετάται το μέγεθος του σχεδίου και το θέμα, κάτι που δεν απασχολεί το νήπιο, το οποίο δεν έχει ακόμα συλλάβει έννοιες όπως η αναλογία. Μέσω της ζωγραφικής του θέλει να αποδώσει την οπτική εικόνα, για παράδειγμα ενός τοπίου, να εκφράσει, να μεταδώσει τη συναισθηματική κατάσταση που βίωσε εκείνη τη στιγμή και να απεικονίσει την ομορφιά της φύσης. Αντίθετα, το παιδί ζωγραφίζει ένα τοπίο όπως το συνέβαλε τη στιγμή που το είδε, βάζοντας και στοιχεία προερχόμενα από τη φαντασία του. Τη στιγμή που ζωγραφίζει δεν θέλει να αποδώσει τα συναισθήματά του ή την ομορφιά του τοπίου, αλλά να επικοινωνήσει με το περιβάλλον του και να εκφράσει στοιχεία από την προσωπικότητά του, μιας και το σχέδιο είναι η γλώσσα του. Το ενδιαφέρει να εκφράσει τις εμπειρίες του χωρίς να το απασχολεί αν θα δώσει αισθητική απόλαυση στον θεατή, πράγμα για το οποίο ενδιαφέρεται ο ενήλικας. Κατά τη διάρκεια της ζωγραφικής λειτουργεί αυθόρμητα, χωρίς σκέψη, ενώ στην ενήλικη ζωγραφική χρησιμοποιείται η σκέψη για να δοθούν καλύτερα αποτελέσματα.

Το χρώμα χρησιμοποιείται από τα νήπια για να τα βοηθήσει να εκφραστούν καλύτερα. Για παράδειγμα, ένα παιδί μπορεί να χρωματίσει έναν ήλιο με μαύρο χρώμα, ή ένα βουνό με μπλε. Αντίθετα οι μεγάλοι αποδίδουν ρεαλιστικά το χρώμα, δηλαδή όπως είναι στη πραγματικότητα. Το παιδί χρησιμοποιεί τη ζωγραφική για να εκφράσει επιθυμίες ή πράγματα που θέλει να αποκτήσει. Για παράδειγμα, αν ζωγραφίσει ένα παγωτό ή μια μπάλα, είναι πιθανό να θέλει να φάει παγωτό ή να παίξει. Μέσα από τη διαδικασία της ζωγραφικής αυτοεκπαιδεύεται, αποκτά γνώσεις χρήσιμες για τη μετέπειτα ζωή του, ενώ η ενήλικη ζωγραφική μπορεί να διδάξει. Η χρήση καινούργιων εκφράσεων είναι χαρακτηριστικά της ζωγραφικής των μεγάλων. Τα παιδιά σε όλο τον κόσμο ζωγραφίζουν χρησιμοποιώντας παρόμοια σύμβολα, τα οποία μπορεί με την εμπειρία της μια δασκάλα να τα αναγνωρίσει.

Συμπερασματικά, διαπιστώνεται ότι οι ζωγραφίες των παιδιών είναι έργα τέχνης αλλά διαφορετικά από εκείνα του Picasso του Pollock ή και των υπολοίπων. Είναι ένα βιογραφικό βιβλίο, που μια βρεφονηπιοκόμος μπορεί να το διαβάσει και να δώσει πολλές ευκαιρίες για τέτοιου είδους συγγραφές (Μαζαράκη, 1987).

## 5.7 Προτεινόμενες τεχνικές

Σε αυτό το υποκεφάλαιο παραθέτουμε διάφορες τεχνικές που έχουν παρουσιάσει σε περιοδικά δύο νηπιαγωγοί και μία εικαστικός και αφορούν τις τεχνικές των καλλιτεχνών που ασχοληθήκαμε. Οι συγκεκριμένες τεχνικές έχουν εφαρμοστεί στα νήπια και μπορούν να τις χρησιμοποιήσουν οι νέες βρεφονηπιοκόμοι.

### PICASSO

**Προτάσεις των: Γραμματικοπούλου Ειρήνης, Κουβαριτάκη Άρτεμις, (Νηπιαγωγοί)**

#### **A. Picasso – πρόσωπα**

Στόχος είναι να κατανοήσουν το γνωστικό σχήμα του σώματος, να αντιληφθούν τη συμμετρία του σώματος και του προσώπου.

#### **Εισαγωγικές δραστηριότητες:**

**Σύνθεση πάζλ προσώπου από περιοδικά – σύνθετη τεχνική:** Επιλέγουμε πρόσωπα και τα κόβουμε σε 4 κομμάτια, το ανασυνθέτουμε και το κολλάμε σε Α4. Από κάτω ζωγραφίζουμε σώμα και φόντο. Ονομάζουμε το πρόσωπο που φτιάξαμε.

**Πρόσωπο σε λωρίδες:** Κάθε παιδί διαλέγει ένα μεγάλο πρόσωπο από περιοδικό και το κόβει σε λωρίδες 4-5, το κολλάει ξανά σε Α4 ζικ-ζακ ή όπως αλλιώς θελήσει. Τέλος το στολίζει ζωγραφίζοντας το φόντο.

#### **Δραστηριότητες με πίνακες:**

#### **Παρατήρηση δύο πινάκων του Picasso**

**Ζωγραφική - κυβιστικό πρόσωπο:** Τα παιδιά σχεδιάζουν ένα πρόσωπο και σχεδιάζουν πλάγιες, ευθείες γραμμές. Γεμίζουν κάθε κομμάτι που σχηματίζεται με άλλο χρώμα. Ακολουθούν την ίδια φορά.

#### **B. Picasso-παραμόρφωση**

#### **Εισαγωγικές δραστηριότητες για τη Συμμετρία**

**Άσκηση επίλυσης προβλήματος: Υλικά:** ένα πρόσωπο από περιοδικό και ένα ψαλίδι. Ερώτηση: Πως μπορούμε να χωρίσουμε ένα πρόσωπο σε δύο ίδια κομμάτια;



### **Δραστηριότητες με πίνακες:**

**Παρατήρηση δύο πινάκων του Picasso:** Τα παιδιά εντοπίζουν το παράδοξο στους πίνακες (έχουν μεν όλα τα χαρακτηριστικά που πρέπει αλλά σε λάθος θέση).

**Αστείο πρόσωπο-μικτή τεχνική:** Κόβουμε στοιχεία προσώπων από περιοδικά και συνθέτουμε αστεία πρόσωπα. Ζωγραφίζουμε το περίγραμμα του προσώπου και το σώμα και στολίζουμε το φόντο.

**Δίνω τίτλο στο πρόσωπο (Picasso) – μαγική εικόνα:** Τα παιδιά σε ομάδες δίνουν πιθανούς τίτλους στον πίνακα, οι οποίοι καταγράφονται. Στο τέλος, αποκαλύπτεται ο πραγματικός τίτλος «κεφάλι γυναίκας» και εντοπίζουν τη μαγική εικόνα.

**Δημιουργία ιστορίας με ένασμα τέσσερις πίνακες, λέξεις - κλειδιά και τις ερωτήσεις (ποιος, πού, πότε, τι, πώς, γιατί):** Εικονογράφηση και δραματοποίηση της ιστορίας. Δημιουργία βιβλίου για τη βιβλιοθήκη.

## **MATISSE**

### **Πρόταση της Μεταξά Νατάσας, (Εικαστικός- Τ. Καθ. Παν/μίου Αιγαίου)**

#### **Άσκηση με Papier Découpées:**

Κολάζ με χρωματισμένα και κομμένα χαρτιά. Η άσκηση που παρουσιάζεται είναι στηριγμένη στην τεχνική του Matisse. Είναι εύκολη κατασκευαστικά έχει όμως δυσκολία ως προς τη σύνθεση και για αυτό το λόγο θα πρέπει να δώσουμε χρόνο στα παιδιά, στο τελευταίο μέρος, κατά τη διάρκεια επιλογής θέσεων και κολλήματος των ζωγραφισμένων και κομμένων χαρτιών. Η διαδικασία είναι απλή. Ζωγραφίζουμε χαρτιά με χρώματα. Κάθε χαρτί ένα χρώμα. Μετά κόβουμε τα χαρτιά και τα κολλάμε πάνω σε ένα μεγάλο λευκό χαρτόνι. Στη συνέχεια θα περιγράψουμε βήμα-βήμα την άσκηση. Προσοχή στις λεπτομέρειες.

#### **Υλικά:**

- Χαρτιά από μπλοκ ακουαρέλας, μέγεθος 35 x 50, κάθε παιδί χρειάζεται έξι φύλλα
- 1 πινέλο πλακέ μέγεθος Νο 8 ή Νο 6, Μαλακή τρίχα
- Ακρυλικά χρώματα η γκουάς Κόκκινα

- A)Caruina Magenda B) Vermillion (Βερμιγιόν) Κίτρινα, κίτρινο κανονικό φωτεινό, μπλε, A) Ultramarine (Ουλτραμαρίνα) B) Cobalt ή Cyan (κυανό)
- Χαρτί κουζίνας ή πανάκι για σκούπισμα
- Μολύβι 1H ή 2H και για κόμα
- Ψαλίδι
- Κόλλα
- Χαρτόνι 50x70 ή 35x50 (ένα για κάθε παιδί)
- Μαρκαδόρο χοντρό μαύρο

### **Τρόπος κατασκευής:**

Μοιράζουμε τα χαρτιά στα παιδιά και βάζουμε κίτρινο στο ένα κυπελλάκι (μια ποσότητα ίση με ένα κουταλάκι του γλυκού περίπου). Τα παιδιά θα χρωματίσουν σταδιακά τα τρία βασικά και τα τρία συμπληρωματικά χρώματα. Είναι σημαντικό να ξεκινήσουν από το κίτρινο που είναι σχετικά πιο ελαφρύ σαν χρώμα και να συνεχίσουν στο ίδιο κυπελάκι βάζοντας κόκκινο Vermillion για να σχηματίσουν πορτοκαλί. Η αναλογία είναι 4 κίτρινο + 1 κόκκινο που πρακτικά σημαίνει πολύ κίτρινο + λίγο κόκκινο. Επίσης, πρέπει να γνωρίζετε ότι όταν θέλουμε να κάνουμε μια ανάλυση ενός φωτεινού με ένα σκουρότερο χρώμα είναι προτιμότερο να ξεκινάμε από το φωτεινό γιατί έτσι μπορούμε να επιτύχουμε καλύτερα τη μίξη των χρωμάτων. Βάφουμε δύο χαρτιά. Στη συνέχεια σε άλλο μπολ βάζουμε κόκκινο magenda. Αφού έχουμε ξεπλύνει καλά το πινέλο, απλώνουμε στο χαρτί τη μπογιά με ρυθμικές οριζόντιες κινήσεις, βάφοντας κατά μήκος το χαρτί ακουαρέλας η μπογιά αφήνει ωραία υφή. Αν το χρώμα είναι λίγο πηχτό πρέπει να προσθέσουμε λίγο νερό για να απλώνει πιο εύκολα και να αφήνει κάπου-κάπου μια διαφάνεια. Θα πρέπει να τηρηθεί η σχέση των χρωματικών αναμίξεων γιατί αν για Vermillion χρησιμοποιούσαμε Magenda με κίτρινο, το αποτέλεσμα θα είναι καφέ που θα πορτοκαλίζει. Έτσι, θα συνεχίσουμε με τη Magenda και θα προσθέσουμε στο ίδιο κύπελλο ελάχιστο μπλε Ultramarine. Τα παιδιά μαθαίνουν να φτιάχνουν μοβ. Αν όμως είχαμε κόκκινο Vermillion με Ultramarine πάλι το αποτέλεσμα θα ήταν διαφορετικό και θα είχαμε καφέ που θα φόβιζε. Προσοχή στην ποσότητα νερού που θα προσθέσετε γιατί μετά θα αργούν να στεγνώσουν τα χαρτιά.

Αφού τα παιδιά έφτιαξαν και το μοβ, συνεχίζουμε και βάζουμε σε ένα απλό κύπελλο μπλε cyan (κυανό) και ακολουθούμε την ίδια διαδικασία. Μετά το βάνιμο του

χαρτιού με μπλε, κρατάμε το κυπελλάκι με το μπλε κυανό και σε ένα καθαρό βάζουμε κίτρινο. Ανακατεύουμε το κίτρινο, προσθέτοντας λίγο-λίγο το μπλε για να μπορούμε να αποφασίσουμε πόσο ζωηρό πράσινο θέλουμε. Τα παιδιά μπορούν σε κάθε χαρτί να φτιάχνουν διαφορετικό τόνο χρώματος. Δηλαδή μπορούν στο ένα χαρτί να φτιάξουν ένα κιτρινοπορτοκαλί και στο άλλο ένα πορτοκαλί που κοκκινίζει. Δύο πράσινα, ένα ανοιχτό λαχανί και ένα πιο σκούρο πράσινο. Ένα μοβ που να κοκκινίζει και ένα πιο σκούρο πράσινο. Ένα μοβ που να κοκκινίζει και ένα πιο μπλε μοβ. Αφήνουμε τα χαρτιά να στεγνώσουν.

Στο μεγάλο χαρτόνι σχεδιάζουν τα παιδιά χωρίς να πατάνε το μολύβι τη σύνθεση που θέλουν να φτιάξουν με κολάζ. Προσέχουν πως κόβουν για να μη σπαταλάνε τα χρωματιστά χαρτιά. Πρέπει πρώτα να κόψουν αρκετά κομμάτια και μετά να αρχίσουν να κολλούν. Πρέπει να κοιτάζουν αυτό που φτιάχνουν από μακριά και μετά να αποφασίζουν για το πώς θα κόψουν τα υπόλοιπα. Κάνουν διάφορους συνδυασμούς, προσέχοντας να αφήνουν λίγα λευκά. Στο τέλος συμπληρώνουν με μαύρο μαρκαδόρο περιγράμματα ή επιφάνειες όπως αυτά θέλουν. Δεν είναι απαραίτητο να χρησιμοποιήσουν όλα όσα έκοψαν. Επίσης, είναι ωραίο να κολλούν τα χαρτιά με τα κενά σχήματα που έκοψαν. Μπορούν επίσης να έχουν μια ποικιλία μεγεθών για παράδειγμα, μεγάλα και μικρά λουλούδια ή μεγάλα λουλούδια και μικρές πεταλούδες ή μελισσούλες. Γεωμετρικά σχήματα μικρά και μεγάλα. Η φαντασία των παιδιών είναι ατελείωτη και ξέρουν να αντιμετωπίσουν εικαστικά προβλήματα με ιδιαίτερη ευελιξία και απλότητα. Το αποτέλεσμα αυτής της άσκησης είναι μαγικό. Αν και τα παιδιά έχουν χρησιμοποιήσει και τα δύο χρώματα και την ίδια τεχνική, κάθε έργο όχι μόνο είναι διαφορετικό από το άλλο αλλά είναι αξιοπρόσεκτο πως κάθε παιδί προτείνει τις δικές του οπτικές λύσεις.

## **POLLOCK**

### **Πρόταση της Μεταξά Νατάσας**

#### **Άσκηση:**

Μια άποψη που πολλοί καλλιτέχνες υποστήριζαν από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα αφορά στην εκφραστικότητα και τη δύναμη που χαρακτηρίζουν τις παιδικές ζωγραφιές. Η αμεσότητα με την οποία εκφράζονται τα παιδιά, η απλότητα και η ειλικρίνεια που έχουν οι «μουντζούρες», και αυτά που με αφέλεια κατονομάζουμε εμείς οι ενήλικες

ορνιθοσκαλίσματα, κάνουν την παιδική ζωγραφική πολύ σημαντική. Οι Picasso, Klee, Miro, Appel, Pollock και πάρα πολλοί ακόμη ζωγράφοι εστίασαν την προσοχή τους στην παιδική ζωγραφική και επιχείρησαν να οικειοποιηθούν το κίνητρό της και τη διαδικασία παραγωγής της. Έτσι, λοιπόν, έχει ενδιαφέρον η παρακάτω δραστηριότητα γιατί, ενώ μοιάζει με άσκηση αφηρημένης τέχνης, είναι κατ' ουσία αυτούσια παιδική ζωγραφική. Τολμήστε να την υλοποιήσετε και θα διαπιστώσετε πόσο καλά ξέρουν τα παιδιά να την κάνουν!.

### **Περιγραφή:**

Η άσκηση αυτή μπορεί να υλοποιηθεί μέσα σε μεγάλη αίθουσα ή, ακόμα καλύτερα, στην αυλή του σχολείου, σε ήσυχο και σκιερό μέρος. Απλώνουμε κάτω στο έδαφος μια στενόμακρη λωρίδα, 1m x 5m περίπου, στρατσόχαρτο ή μουσαμά έτοιμο (πωλείται με το μέτρο στα καταστήματα ειδών ζωγραφικής), ή λευκό κάμποτο. Τα παιδιά, με πινέλα και τενεκεδάκι μπογιάς στο χέρι, γυρίζουν γύρω γύρω από τον «ξαπλωτό πίνακα» και ρίχνουν μπογιά, γραμμές και κηλίδες χρώματος. Βουτάνε το πινέλο μέσα στο τενεκεδάκι και πετάνε ή στάζουν το χρώμα με την αραιωμένη μπογιά. Καθώς το έργο αρχίζει να γεμίζει με χρώματα, ζητάμε από τα παιδιά να το επεξεργαστούν και να ρίξουν χρώμα στις περιοχές που υπάρχουν κενά, προσέχοντας να μην «μπουκώσει». Επίσης, τους προτείνουμε να επιλέγουν τα χρώματα που θα στάξουν το ένα πάνω στο άλλο συνδυάζοντας με αυτόν τον τρόπο την τυχαία δημιουργία με τη σκέψη.

### **Υλικά:**

- Εφημερίδες (βάζουμε εφημερίδες γύρω γύρω από το χαρτί ή τον μουσαμά για να μην στάξει χρώμα στο έδαφος).
- Χαρτοταινία (στερεώνουμε με αυτήν το χαρτί ή τον μουσαμά στο έδαφος).
- Τέμπρες του ενός λίτρου άσπρο, μαύρο, κόκκινο, κίτρινο, μπλε, πράσινο, πορτοκαλί, μοβ και καφέ. Τα χρώματα τα αραιώνουμε με λίγο νερό για να μην είναι παχύρευστα (αλλά όχι πολύ, για να μην νερουλιάσουν) και τα μοιράζουμε μέσα σε μεταλλικά δοχεία (από συσκευασίες καφέ, μελιού κ.λ.π). Για να γίνει η άσκηση δεν είναι απαραίτητα όλα τα χρώματα. Μπορούμε να επιλέξουμε δύο τρία ζωηρά ή μερικά γήινα.

- Πιατάκια πλαστικά για παλέτα (κάποια παιδιά μπορεί να θέλουν να κάνουν αναμίξεις).
- Πινέλα (2 για κάθε παιδί, ένα λεπτό μυτερό και ένα πιο παχύ και πλατύ).
- Δοχεία μεταλλικά από συσκευασίες (καφέ, κονσέρβας κ.α) για να ξεπλένουμε τα πινέλα και να αραιώσουμε τις μπογιές
- Χαρτί κουζίνας ή κάποιο κουρέλι για σκούπισμα.

**Β΄ ΜΕΡΟΣ:**

**Εργασίες στον παιδικό σταθμό**

## Κεφάλαιο έκτο

### Ζωγραφίζοντας με τους Picasso, Braque, Matisse και Pollock

#### 6.1 Γνωριμία με τους Picasso, Braque, Matisse και το έργο τους

**Θέμα:** Γνωριμία με τους ζωγράφους Picasso, Braque, Matisse και τα έργα τους

**Παιδικός σταθμός:** Δ' Δήμου Νέας Σμύρνης

**Ασκούμενη:** Αντωνία Βεράρου

Οι παρακάτω εργασίες των παιδιών έγιναν και διαμορφώθηκαν για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας. Συμμετείχαν δέκα παιδιά ηλικίας τεσσεράμιση με πέντε ετών. Το πρόγραμμα διήρκησε περίπου ένα μήνα.

Στην αρχή του προγράμματος έδωσα στα παιδιά να δουν ελεύθερα φωτογραφίες από πίνακες των Picasso, Braque και Matisse. Θέλησα να δω αν θα τους κινούσαν το ενδιαφέρον οι φωτογραφίες, ώστε να ανακαλύψω αν πραγματικά θέλουν να ασχοληθούν με το θέμα που ετοιμάζα. Παρατήρησα ότι έβλεπαν περισσότερη ώρα πίνακες που είχαν χαρακτηριστικά παιδικής τέχνης, ή είχαν έντονα χρώματα και περίεργα σχήματα. Μετά από λίγη ώρα αρχίσαμε να κουβεντιάζουμε για ό,τι είχε σχέση με τους πίνακες. Θέλησαν να μάθουν τα ονόματα των ζωγράφων που δημιούργησαν αυτά τα έργα και λεπτομέρειες για τη ζωή και τη δουλειά που κάνουν. Μερικές από τις ερωτήσεις που υπόθηκαν ήταν: Πώς λένε τον κύριο που έκανε αυτή τη ζωγραφιά, Ποιά είναι ακριβώς η δουλειά του ζωγράφου; Που δουλεύει; Πώς φτιάχνει μια ζωγραφιά και γιατί; Πώς μοιάζει ένας ζωγράφος και τι ρούχα φοράει; Καθώς συζητούσαμε τους έδειχνα και φωτογραφίες των ζωγράφων. Αφού έμαθαν ό,τι τους ενδιέφερε για τους καλλιτέχνες, αποφασίσαμε να σχολιάσουμε όποιον πίνακα τραβούσε τη προσοχή των παιδιών. Η όλη διάρκεια του πρώτου σταδίου του προγράμματος διήρκησε τρεις μέρες ώστε να μπορέσουν τα παιδιά να εξικωθούν με το έργο των καλλιτεχνών (Εικόνες 52, 53, 54).

Συγκεκριμένα, θέλησα τα νήπια να έρθουν για πρώτη φορά σε επαφή με τους καλλιτέχνες και τα έργα τους ώστε να νιώσουν την αισθητική απόλαυση που προσφέρει η τέχνη, και να κατανοήσουν μέσα από την εμπειρία τους ότι ένας πίνακας μπορεί να μας κάνει να νιώσουμε διάφορα συναισθήματα (χαρά, φόβο, στεναχώρια,

ενθουσιασμό). Στη συνέχεια έδειξα πίνακες που φιλοτεχνήθηκαν με τις τεχνικές των **collage**, **papier colles** και **papier découpées**. Έμαθαν ότι η τεχνική του collage, που χρησιμοποιούν όλη τη χρονιά σε πολλές εργασίες τους, επινοήθηκε πριν πολλά χρόνια και χρησιμοποιήθηκε αρκετά από τους καλλιτέχνες. Αναφέρθηκα μόνο στην τεχνική του collage διότι τα παιδιά θα μπερδεύονταν με τις διαφορές που χωρίζουν τις τρεις τεχνικές. Έτσι, αποφασίσαμε να δημιουργήσουν τα δικά τους collage με αφορμή τους πίνακες που τους έκαναν περισσότερο εντύπωση.

Πριν παραθέσω τις εργασίες θεωρώ σημαντικό να αναφέρω ότι προσπάθησα να μην επεμβαίνω στη δουλειά των παιδιών παρά μόνο αν μου ζητούσαν βοήθεια. Επίσης, τα υλικά που έχουν χρησιμοποιηθεί ήταν δική τους επιλογή. Τους παρουσίαζα κάθε φορά περισσότερα υλικά απ' όσα χρειαζόμασταν κι εκείνα διάλεγαν αυτά που τους άρεσαν περισσότερο.



Εικόνα 52



Εικόνα 53





Εικόνα 54

### Εργασία 1<sup>η</sup> «Τα αστεία πρόσωπα»

Υλικά που χρησιμοποιήθηκαν είναι:

- χαρτόνια κανσόν σε διάφορα χρώματα
- κουμπιά
- μαλλί πλεξίματος
- ατλακόλ
- ψαλίδι
- χαρτιά σε διάφορα χρώματα

Τα παιδιά αφού μελέτησαν μερικές από τις προσωπογραφίες του Picasso αποφασίσανε να δημιουργήσουν τα δικά τους πρόσωπα. Για να τους δώσω κι άλλο ερέθισμα τους είπα ότι μπορούν να φανταστούν πως θα ήθελαν να είναι το δικό τους πρόσωπο ή κάποιου φίλου τους αν μπορούσαν να το αλλάξουν. Για την επιλογή των υλικών ερεύνησαν μόνα τους το χώρο που τα τοποθετούμε και διάλεξαν αυτά που τους ενδιέφεραν. Επειδή όμως είχαν πάρει περισσότερα απ' όσα χρειαζόμασταν τα βοήθησα να αποφασίσουν ποια τελικά ήθελαν να κρατήσουμε. Όταν τα τοποθέτησαμε στο τραπέζι, τα νήπια πρώτα τα επεξεργάστηκαν, και έκαναν διάφορες δοκιμές για το πώς θα φτιάξουν το έργο τους (Εικόνα 55). Αφού κατέληξαν στο πρόσωπο που ήθελαν, έβαζαν μόνα τους κόλλα με τα πινέλα και τοποθετούσαν τα μάτια (τα κουμπιά), τα μαλλιά (μαλλί πλεξίματος), το στόμα, τη μύτη και τα αυτιά (χρωματιστά χαρτιά) όπου είχαν αποφασίσει τα ίδια (Εικόνες 56, 57, 58). Τέλος, τοποθετούσαν τις εργασίες τους στα τραπέζια για να στεγνώσει η κόλλα (Εικόνες 59, 60, 61, 62, 63, 64).



Εικόνα 55



Εικόνα 56



Εικόνα 57



Εικόνα 58



Εικόνα 59



Εικόνα 60



Εικόνα 61



Εικόνα 62



Εικόνα 63



Εικόνα 64

## Εργασία 2<sup>η</sup> «Η φρουτιέρα»

Υλικά που χρησιμοποιήθηκαν:

- πλαστελίνη
- χαρτόνι κανσόν
- εφημερίδα
- κόλλα
- ψαλίδια
- πινέλα

Στη συγκεκριμένη εργασία αποφασίσαμε να φτιάξουμε φρουτιέρες με τα δικά μας φανταστικά φρούτα. Η αφορμή ήταν οι νεκρές φύσεις που είχαν φιλοτεχνήσει ο Picasso και ο Braque. Θέλησαν να φανταστούν και να φτιάξουν τα δικά τους καλοκαιρινά φρούτα. Τα παιδιά επέλεξαν να τα φτιάξουν με πλαστελίνη. Τους είχα δώσει κι άλλες επιλογές υλικών: να ζωγραφίσουν σε χαρτί τα φρούτα κι έπειτα να τα κολλήσουμε στη φρουτιέρα ή να αποξηράνουμε φρούτα. Στη συνέχεια τους έδωσα ψαλίδια να κόψουν το περίγραμμα της φρουτιέρας τους που είχα φτιάξει, και να το κολλήσουν πάνω στον «καμβά» (καμβά λέγαμε το μεγάλο χαρτόνι στο οποίο συνθέταμε την εργασία μας) (Εικόνες 65, 66). Έπειτα πήραν κομμάτια εφημερίδας και τα έκοβαν με το χέρι για να καλύψουν τη φρουτιέρα (Εικόνες 67, 68). Αφού τελείωσαν τη διαδικασία έπαιρναν πλαστελίνες κι έπαιζαν ελεύθερα. Στο τέλος έπλαθαν τα φανταστικά τους φρούτα και το κολλούσαν στη φρουτιέρα (Εικόνα 69). Όταν τελείωσαν όλα τα νήπια τις εργασίες τους τα τοποθέτησαν στα τραπεζάκια (Εικόνες 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76).



**Εικόνα 65**



**Εικόνα 66**



Εικόνα 67



Εικόνα 68



Εικόνα 69



Εικόνα 70



Εικόνα 71



Εικόνα 72





Εικόνα 73



Εικόνα 74



Εικόνα 75



Εικόνα 76

### Εργασία 3<sup>η</sup> «Το λουλουδένιο χωριό»

Υλικά που χρησιμοποιήθηκαν:

- κανσόν χαρτί
- ψαλίδια
- κόλλα
- κηρομπογιές
- τέμπερες
- πινέλα
- φωτοτυπικό χαρτί

Με αφορμή τους πίνακες του Matisse, ο οποίος ζωγράφιζε πολλές φορές εσωτερικούς χώρους διακοσμώντας τους με λουλούδια και φυτά, και με το γεγονός ότι δύο νήπια μας αποχαιρετούσαν για το καλοκαίρι (θα πήγαιναν στο χωριό τους), αποφασίσαμε να φτιάξουμε ένα χωριό που ακόμα και οι τοίχοι των σπιτιών θα είχαν λουλούδια. Στην αρχή τα παιδιά που θα έφευγαν μας περιέγραψαν το χωριό τους. Έπειτα, περιέγραψαν πως θα ήθελαν να είναι το δικό τους χωριό. Θέλησα να χρησιμοποιήσουν τα τρία βασικά χρώματα (κόκκινο, κίτρινο μπλε) και να μάθουν ότι αν τα αναμύξουν μπορούν να φτιάξουν το μωβ το πορτοκαλί και το πράσινο. Έτσι, πριν αρχίσει η εργασία, τους έδειξα πώς αναμυγνύουμε τα χρώματα για να μας δώσουν άλλες αποχρώσεις. Έβαψαν τα χαρτιά με τα βασικά χρώματα και αυτά που

είχαμε φτιάξει εμείς (Εικόνες 77, 78, 79, 80). Όταν στέγνωσαν ζωγράρισαν το σπίτι που θα ήθελαν να μένουν στο χωριό και το έκοψαν (Εικόνες 81, 82, 83). Άνοιξα τα παράθυρα με τον χαρτοκόπτη και όταν τελείωσα κόλλησαν τα σπίτια τους όπου ήθελαν στο χωριό (στο κανσόν) (Εικόνα 84). Τέλος με κηρομπογιές στόλησαν το χωριό με λουλούδια (Εικόνα 85). Το collage ήταν έτοιμο (Εικόνες 86, 87, 88).



Εικόνα 77



Εικόνα 78



Εικόνα 79



Εικόνα 80



Εικόνα 81



Εικόνα 82



Εικόνα 83



Εικόνα 84



Εικόνα 85



Εικόνα 86



Εικόνα 87



Εικόνα 88

## Εργασία 4<sup>η</sup> « Θάλασσα»

Υλικά που χρησιμοποιήθηκαν:

- χαρτόνι κανσόν
- μαρκαδόροι
- κόλλα
- μπλέ και άσπρη τέμπερα
- πινέλα
- χαμομήλι
- αλάτι
- μπαχάρι
- κανέλα
- βαμβάκι
- καλαμάκια
- ύφασμα
- εφημερίδες

Το συγκεκριμένο collage έχει καλοκαιρινό θέμα μιας και πλησίαζαν οι μέρες για να κλείσουν τα σχολεία. Όλη η διαδικασία διήρκησε δύο μέρες. Την πρώτη μέρα, επιλέξαμε τα υλικά και βάψαμε τη θάλασσα και τον ουρανό. Συγκεκριμένα ενημέρωσα τα παιδιά ότι θα χρησιμοποιήσουμε υλικά που μπορούμε βρούμε σε κάθε σπίτι και τους έδειξα μια ποικιλία. Εκτός από αυτά που χρησιμοποιήσαμε τους παρουσιάσα και άλλα όπως: πιπέρι, μακαρόνια, ρύζι, καφές, όσπρια, αλεύρι, τσάι, ξυλάκια από σουβλάκια. Πριν επιλέξουμε τα υλικά, παίξαμε το παιχνίδι των αισθήσεων, δηλαδή με την όσφρηση, την αφή και τη γεύση μας τα επεξεργαστήκαμε. Στη συνέχεια, τα βοήθησα να επιλέξουνε αυτά που θέλανε και συζητήσαμε για το πως να τα χρησιμοποιήσουμε. Μετά μια ομάδα παιδιών έβαψε τον ουρανό και μια άλλη κόλλησε εφημερίδες στη θάλασσα και έπειτα τις έβαψε (**Εικόνες 89, 90**). Την επόμενη μέρα με βοήθησαν να κόψουμε τα πλαστικά καλαμάκια σε μικρά κομματάκια, να βάλουμε τα υλικά σε πιατάκια ώστε να μπορούν να τα χρησιμοποιούν πιο εύκολα και να τα τοποθετήσουμε στο τραπέζι. Τέλος, πήραν τα πινέλα τους για να απλώσουν τη κόλλα και άρχισαν να κολλούν τα υλικά (**Εικόνες 91, 92, 93, 94, 95**). Αφήσαμε να στεγνώσει η κόλλα και να κολλήσουν καλά τα υλικά (**Εικόνες 96, 97, 98**).



**Εικόνα 89**



**Εικόνα 90**



**Εικόνα 91**





Εικόνα 92



Εικόνα 93



Εικόνα 94



Εικόνα 95



Εικόνα 96



Εικόνα 97



Εικόνα 98

### Προσωπικές εκτιμήσεις

Μετά το πέρας των εργασιών θεωρώ σημαντικό να παραθέσω κάποιες παρατηρήσεις που πηγάζουν από όλη την παραπάνω διαδικασία. Πριν αναφερθώ εκτενέστερα, μια γενική ανασκόπηση όσον αφορά την εκτέλεση του προγράμματος είναι ότι εξελίχθηκε με ομαλό και θετικό τρόπο. Βέβαια αντιμετώπισα προβλήματα κατά τη διάρκεια των εργασιών, κάτι που θα αναφέρω παρακάτω.

Στην έναρξη του προγράμματος η πρώτη μου ανησυχία ήταν αν η ασχολία με το συγκεκριμένο θέμα θα ενδιέφερε τα παιδιά αλλά και με ποιό τρόπο θα τα προσέγγιζα καλύτερα. Πιστεύω ότι το να ξεκινήσω το πρόγραμμα δείχνοντας στα παιδιά φωτογραφίες από έργα των ζωγράφων ήταν ένα καλό ερέθισμα για να κεντρίσω την προσοχή τους. Από την έναρξη των συζητήσεων κατάλαβα ότι υπήρξε θετική ανταπόκριση, μιας και όλα τα παιδιά συμμετείχαν ενεργά στη συζήτηση, εξέφραζαν πολλές απορίες, και παρακολουθούσαν με μεγάλη προσοχή.

Κατά τη διάρκεια της υλοποίησης των εργασιών προσπάθησα να δημιουργήσω ένα θετικό κλίμα τόσο στα νήπια μεταξύ τους όσο και μεταξύ εμού και αυτών. Θεώρησα σημαντικό να ενεργήσουν τα παιδιά αυτοβούλως, χωρίς δηλαδή τη δική μου παρέμβαση, όπου αυτό βέβαια ήταν δυνατό. Όλα τα θέματα των εργασιών επιλέχτηκαν μαζί με τα παιδιά και σχετίζονταν είτε με πίνακες των ζωγράφων, για παράδειγμα, η εργασία «Τα αστεία πρόσωπα», και «Η φρουτιέρα», είτε με αφορμή τις εμπειρίες των παιδιών, όπως η εργασία «Η θάλασσα», είτε συνδυάζοντας και τις δύο περιπτώσεις με την εργασία «Το λουλουδένιο χωριό». Τα ίδια επέλεξαν τα υλικά

και τα χρώματα και αποφάσιζαν πώς και πού θα τα χρησιμοποιήσουν. Η μόνη προσχεδιασμένη εργασία που έκαναν ήταν η τελευταία με θέμα τη θάλασσα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ανταποκρίθηκαν λιγότερο δημιουργικά σε αυτή από τις υπόλοιπες, διότι είχαν ομοίως την ευκαιρία να σκεφτούν και να επιλέξουν τα υλικά που θα χρησιμοποιήσουν και να τα τοποθετήσουν όπου ήθελαν χωρίς η ίδια να παρέμβω. Μέσα από όλη αυτή τη διαδικασία τα νήπια είχαν ευκαιρίες να αναπτύξουν τη δημιουργικότητά τους, να φανταστούν, να μάθουν ότι με διαφορετικά υλικά μπορούν να φτιάξουν μια ωραία σύνθεση, να πειραματιστούν, να συνεργαστούν μεταξύ τους, να ανταλλάξουν απόψεις, αναπτύσσοντας με τον τρόπο αυτό την ομαδικότητα και τη κοινωνικότητα τους.

Δυσκολίες που αντιμετώπισα κατά τη διαδικασία των εργασιών αφορούσαν πρώτα την προσαρμογή των παιδιών στο πρόγραμμα και στο γεγονός ότι δεν είχαν εξοικειωθεί ακόμα με την παρουσία μου στην τάξη τους. Όμως, η έναρξη των εργασιών βοήθησε στη γρήγορη προσαρμογή τους. Επίσης, πολλές φορές δεν είχαν διάθεση να ασχοληθούν τη δεδομένη στιγμή με τις εργασίες, κάτι που περιόριζε το χρόνο που μπορούσαμε να διαθέσουμε. Παρ' όλα αυτά προσπαθούσα να μην τα πιέσω να συνεχίσουν αλλά τους έδινα την ελευθερία να αποφασίσουν πότε τα ίδια είναι έτοιμα να ασχοληθούν. Τέλος, υπήρχαν αντιρρήσεις για το πώς και με ποιά μέσα θα δημιουργήσουν, διότι το καθένα είχε διαφορετική άποψη, κάτι που προσπάθησα να αποτρέψω δίνοντας τους συγκεκριμένες επιλογές από τις οποίες επικρατούσαν εκείνες που επέλεγαν τα περισσότερα παιδιά. Γενικότερα, προσπαθούσα να προτείνω λύσεις οι οποίες θα βοηθούσαν στην ομαλή διεξαγωγή του προγράμματος, να τα εμψυχώσω και να τα προτρέπω να παίρνουν πρωτοβουλίες, να συντονίζω τη διαδικασία και να μην τα πιέζω.

## **6.2 Γνωριμία με τον ζωγράφο Jackson Pollock και το έργο του**

**Θέμα:** Γνωριμία με τον ζωγράφο Jackson Pollock και το έργο του

**Παιδικός σταθμός:** «Της Ειρήνης» στην Αγία Παρασκευή

**Ασκούμενη:** Κωνσταντίνα Κονδύλη

Το θέμα προέκυψε και αποφασίστηκε για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας «Σύγχρονοι δημιουργοί και παιδική τέχνη». Συμμετείχαν στο πρόγραμμα δεκαοκτώ

παιδιά τρεισήμισι μέχρι τεσσεράμισι και η διάρκεια του προγράμματος ήταν περίπου ένας μήνας.

Στην αρχή παρουσίασα μια σειρά από εικόνες, οι οποίες απεικόνιζαν τον Αμερικανό ζωγράφο Jackson Pollock αλλά και κάποια από τα έργα του. Παρατήρησα ότι οι φωτογραφίες υποκίνησαν τον ενδιαφέρον των παιδιών με αποτέλεσμα να θέλουν να μάθουν περισσότερα γι' αυτών. Συγκεκριμένα, θέλησαν:

- να λύσουν κάποιες απορίες, δηλαδή, τι κάνει ένας ζωγράφος, ποιός είναι ο Jackson Pollock, ποιός ήταν ο τρόπος που ζωγράφιζε
- να ονομάσουν αυτά που έβλεπαν στις εικόνες (ζωγράφος, πινέλα, χρώματα, σχήματα, μεγάλη επιφάνεια ζωγραφικής)
- να παρατηρήσουν εικόνες και να περιεργασθούν ό,τι τα εντυπωσίασε (έντονα χρώματα, περίεργα σχήματα και μορφές, μεγάλες επιφάνειες, η τεχνική dripping)
- να έρθουν γενικότερα, σε επαφή για πρώτη φορά με αυτό το υλικό

Στη συνέχεια συζητήσαμε με τα παιδιά τι θα μπορούσαμε να κάνουμε για να μάθουμε περισσότερα για το έργο του Jackson Pollock αλλά και για την τεχνική του. Αποφασίσαμε, να εξετάσουμε έργα του ζωγράφου και μαζί με τα παιδιά σχολιάσαμε τους πίνακες (είναι εικόνες συνηθισμένες; ποια χρώματα διακρίνουμε; τι εκφράζουν οι εικόνες; είναι τρομακτικές, ωραίες; ποια είναι τα συναισθήματά τους;) (**Εικόνες 99, 100**). Αφού μιλήσαμε για το ζωγράφο, σχολιάζοντας το υλικό που είχαμε μαζέψει, (ασχοληθήκαμε περίπου δύο μέρες) αποφασίσαμε να ζωγραφίσουμε όπως ο Pollock χρησιμοποιώντας τη τεχνική dripping. Έτσι, βγήκαμε στην αυλή ανά δυο ή τρία παιδιά και κάναμε μια ομαδική εργασία.



Εικόνα 99



Εικόνα 100

### 1<sup>η</sup> Εργασία (Ομαδική)

Γι' αυτή τη κατασκευή χρειαστήκαμε:

- ένα μεγάλο χαρτόνι χρώματος μπλε (το επέλεξαν τα παιδιά)
- πέντε πινέλα
- τέμπρες με διάφορα χρώματα (μπλε, ροζ, κίτρινο, πράσινο, πορτοκαλί). Όλα τα παραπάνω ήταν επιλογή των παιδιών
- ένα μεγάλο πορτοκαλί σελοφάν για να μπει από πάνω το χαρτόνι
- χαρτοταινία για να κολλήσουμε τις άκρες του χαρτονιού
- ποδιές

Τα παιδιά με βοήθησαν και μετέφερα τα υλικά στην αυλή. Στρώσαμε το σελοφάν και βάλαμε το χαρτόνι και τα χρώματα από πάνω. Τα παιδιά έβαλαν τις ποδιές για να μη λερωθούν έπαιρναν τα πινέλα από διάφορα χρώματα και πιτσιλούσαν το χαρτόνι από όλες τις πλευρές (**Εικόνες 101, 102, 103, 104**). Εκτός από τα πινέλα, όπου τα βούταγαν σε χρώματα, σκεφτήκαμε να χρησιμοποιήσουμε και πλαστικά μπουκαλάκια. Συγκεκριμένα, τρυπήσαμε το κάτω μέρος του μπουκαλιού με ένα μολύβι βάλαμε το χρώμα από το στόμιο του μπουκαλιού κλείσαμε το καπάκι και ήταν έτοιμο. Τα παιδιά έπαιρναν το μπουκάκι και έκαναν διάφορες πιτσιλιές (**Εικόνα 105**). Στο τέλος το αφήσαμε να στεγνώσει και το βάλλαμε στην τάξη (**Εικόνα 106**).



**Εικόνα 101**



**Εικόνα 102**



**Εικόνα 103**



Εικόνα 104



Εικόνα 105



Εικόνα 106

## 2<sup>η</sup> Εργασία «Ατομική» και «Τα καραβάκια»

Με τα παιδιά συζητήσαμε και αποφασίσαμε εκτός από την ομαδική εργασία που κάναμε παραπάνω, την οποία βάλουμε στην τάξη, να κάνουν και μια ατομική για να την πάρουν σπίτι τους.



Γι' αυτή την εργασία χρειαστήκαμε:

- χαρτόνια σε διάφορα χρώματα (τα παιδιά επέλεξαν το χρώμα που τους άρεσε)
- τέμπρες σε διάφορα χρώματα (τα παιδιά επέλεξαν τα χρώματα που τους άρεσαν)
- πινέλα
- ένα μεγάλο πορτοκαλί σελοφάν για να μπει από πάνω το χαρτόνι
- χαρτοταινία για να κολλήσουμε τις άκρες του χαρτονιού
- ποδιές

Με τα παιδιά βγήκαμε στην αυλή με τα υλικά. Στρώσαμε το σελοφάν και βάλουμε πάνω τα χαρτόνια, τα χρώματα και ανά δύο παιδιά άρχισαν τη δημιουργία. Συγκεκριμένα, βούταγαν το πινέλο σε όποια χρώματα ήθελαν και πιτσίλαγαν πάνω στο χαρτόνι. Κάποια ήταν όρθια, κάποια κάθονταν κάτω ενώ κάποια άλλα πήγαιναν γύρω από το χαρτόνι και πιτσίλαγαν, όπως έκανε και ο Pollock (**Εικόνες 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113**). Αφού έκαναν όλα τα παιδιά αφήσαμε τα χαρτόνια να στεγνώσουν και το μεσημέρι τα βάλουμε στην τάξη (**Εικόνες 114, 115, 116, 117, 118**).



Εικόνα 107



Εικόνα108



Εικόνα 109



Εικόνα 110



Εικόνα 111



Εικόνα 112



**Εικόνα 113**



**Εικόνα 114**



**Εικόνα 115**



Εικόνα 116



Εικόνα 117



Εικόνα 118

Τα έργα των παιδιών μπορούσαν να μείνουν έτσι και να τα πάρουν σπίτι τους. Όμως αποφασίσαμε, εκτός από την τεχνική του **dripping**, να εφαρμόσουμε και την τεχνική του **collage**. Ύστερα από συζήτηση αποφασίσαμε να φτιάξουμε ένα θέμα που να ταιριάζει στο καλοκαίρι. Υπήρχαν πάρα πολλές προτάσεις αλλά αυτή που επικράτησε ήταν τα καραβάκια.

Γι' αυτή τη κατασκευή χρειαστήκαμε:

- ξυλαράκια τα οποία τα μαζέψαμε από την αυλή
- πανιά σε διάφορα χρώματα
- χαρτόνια σε διάφορα χρώματα
- τέμπερες σε διάφορα χρώματα
- παστέλ
- κόλλα
- ψαλίδι
- ποδιές για να μην λερωθούν

Πριν αρχίσουμε την κατασκευή μιλήσαμε πάλι για τον ζωγράφο και για την τεχνική του. Στη συνέχεια, τα παιδιά κάθισαν στα τραπεζάκια ανά ομάδες και έκοβαν, όπως μπορούσαν, το περίγραμμα από τα караβάκια, **(Εικόνες 119, 120)** τα οποία είχα σχεδιάσει. Έπειτα, ζωγράφιζαν τα караβάκια είτε με παστέλ είτε με τέμπερες **(Εικόνες 121, 122)** και τα κολλούσαν, όπου ήθελαν, πάνω στο ζωγραφισμένο με dripping χαρτόνι **(Εικόνα 123)**. Επίσης, έκοβαν στη μέση και κολλούσαν το ξυλαράκι πάνω στο χαρτόνι **(Εικόνες 124, 125)** αλλά και τα πανιά, τα οποία είχα κόψει, γιατί ήταν δύσκολο να τα κόψουν τα ίδια τα παιδιά **(Εικόνες 126, 127, 128)**. Μόλις τελειώσαμε τα έργα τους, τα κολλήσαμε στην τάξη και όταν έκλεισε το σχολείο για το καλοκαίρι τα πήραν στο σπίτι τους **(Εικόνες 129, 130, 131, 132, 133, 134)**.



Εικόνα 119



Εικόνα 120



Εικόνα 121



Εικόνα 122



Εικόνα 123



Εικόνα 124



Εικόνα 125



Εικόνα 126



Εικόνα 127



Εικόνα 128



Εικόνα 129





Εικόνα 130



Εικόνα 131



Εικόνα 132



Εικόνα 133



Εικόνα 134

### 3<sup>η</sup> Εργασία «Τα ψάρια και οι μέδουσες»

Αφορμή γι' αυτή την εργασία ήταν η συζήτηση που είχα με τα παιδιά για τα ψάρια της θάλασσας και ιδιαίτερα για τη μέδουσα. Τα παιδιά πρότειναν να φτιάξουμε ψαράκια και μέδουσες με την τεχνική του Pollock, δηλαδή το dripping. Σκεφτήκαμε με πιο τρόπο θα μπορούσαμε να τα φτιάξουμε και τι υλικά θα χρησιμοποιούσαμε. Τα υλικά για τα ψάρια και τις μέδουσες ήταν:

- πλαστικά πιάτα
- τέμπρες σε διάφορα χρώματα
- πέντε πινέλα
- δύο ποδιές
- ένα μεγάλο πορτοκαλί σελοφάν για να μπουν από πάνω τα πιάτα

- χαρτοταινία για να κολλήσουμε τις άκρες του σελοφάν

Με τα παιδιά βγήκαμε στην αυλή απλώσαμε το σελοφάν και βάλουμε από πάνω τα πιάτα και τα χρώματα. Τα παιδιά που επέλεξαν να κάνουν ψάρι χρησιμοποίησαν δυο πιάτα ενώ τα παιδιά που ήθελαν να κάνουν μέδουσα ένα πιάτο. Ανά δύο φόραγαν τις ποδιές, βούταγαν το πινέλο μέσα στα χρώματα και πιτσιλούσαν με διάφορες κινήσεις τα πιάτα τα οποία είχαμε γυρίσει ανάποδα (Εικόνες 135, 136, 137, 138, 139).



Εικόνα 135



Εικόνα 136



Εικόνα 137



Εικόνα 138



Εικόνα 139

Αφού τελειώσαμε τα ψάρια και τις μέδουσες τα αφήσαμε να στεγνώσουν στην αυλή. Τις επόμενες μέρες ασχοληθήκαμε με το στόλισμά τους. Γι' αυτό χρησιμοποιήσαμε:

- πλαστικά ματάκια
- γκοφρέ σε διάφορα χρώματα
- τέμπρες σε διάφορα χρώματα
- κόλλα
- ψαλίδι
- συρραπτικό
- πινέλα

Αφού είχαμε συζητήσει πως θα φτιάξουμε τα ψάρια και τις μέδουσες τα παιδιά κάθισαν σε ομάδες των δυο ατόμων και άρχισαν τη δημιουργία. Όσοι είχαν ζωγραφίσει τα ψαράκια κολλούσαν τα δυο πιάτα μεταξύ τους για να είναι και από τη μια και από την άλλη μεριά με dripping (Εικόνα 140). Έπειτα έπαιρναν το πιάτο και έκοβαν, όπου ήθελαν, την άκρη του πιάτου σε σχήμα τρίγωνο (Εικόνες 141, 142). Το

κομμάτι που έκοψαν το κόλλησαν όπου ήθελαν για ουρά ενώ αυτό που έλειπε θα ήταν το στόμα του (Εικόνα 143). Τέλος, κόλλησαν τα ματάκια και από τις δυο πλευρές και τα ψαράκια τους ήταν έτοιμα (Εικόνες 144, 145, 146).



Εικόνα 140



Εικόνα 141



Εικόνα 142



**Εικόνα 143**



**Εικόνα 144**



**Εικόνα 145**



**Εικόνα 146**

Τα παιδιά που είχαν τη μέδουσα δίπλωναν το πιάτο στα δύο και μου το έδιναν για να συράνω μια πλευρά τους (**Εικόνα 147**). Έπειτα, έπαιρναν γκοφρέ χαρτί, όποιο χρώμα ήθελαν, το έκοβαν σε λωρίδες και το κολλούσαν στη μέδουσα (**Εικόνα 148, 149**). Στη συνέχεια, διάλεγαν ένα χρώμα και ζωγράφιζαν με πινέλο το στόμα της μέδουσας (**Εικόνες 150**). Τέλος, κολλούσαν τα ματάκια (**Εικόνες 151**) και η μέδουσα ήταν έτοιμη (**Εικόνες 152, 153, 154**). Έπειτα, κόλλησαν τις μέδουσες και τα ψαράκια πάνω στο πρώτο dripping που είχαν κάνει (**Εικόνα 155**).



**Εικόνα 147**



**Εικόνα 148**



**Εικόνα 149**



**Εικόνα 150**



**Εικόνα 152**



**Εικόνα 151**



**Εικόνα 153**



**Εικόνα 154**





Εικόνα 155

#### 4<sup>η</sup> Εργασία «Η θάλασσα»

Μια μέρα καθώς συζητούσαμε με τα παιδιά για τις καλοκαιρινές τους διακοπές πρότειναν να κάνουμε μια θάλασσα με την τεχνική του dripping. Φαντάστηκαν ότι θα ταξίδευαν με αεροπλάνο και κοιτάζοντας από το παράθυρο θα έβλεπαν μια θάλασσα. Όμως, αποφασίσαμε να μην είναι μόνο μια σκέτη θάλασσα αλλά να υπάρχουν και ψαράκια κίτρινα. Τα υλικά που χρησιμοποιήσαμε ήταν:

- χαρτόνι
- τέμπερα χρώματος μπλε
- τέμπερα χρώματος κίτρινου
- ποδιές
- τέσσερα πινέλα
- ένα μεγάλο πορτοκαλί σελοφάν για να μπει από πάνω το χαρτόνι
- χαρτοταινία για να κολλήσουμε τις άκρες του χαρτονιού

Με τα παιδιά μεταφέραμε τα υλικά στην αυλή και αρχίσαμε τη δημιουργία. Τα παιδιά βούταγαν το πινέλο στο μπλε χρώμα και έβαφαν όλο το χαρτόνι για να δημιουργηθεί η θάλασσα (Εικόνες 156, 157). Μετά από μια ώρα, αφού στέγνωσε το χαρτόνι, ανά δυο παιδιά βούταγαν το πινέλο στο κίτρινο χρώμα και το πιτσιλούσαν φτιάχνοντας τα ψαράκια (Εικόνες 158, 159, 160).



**Εικόνα 156**



**Εικόνα 157**



**Εικόνα 158**

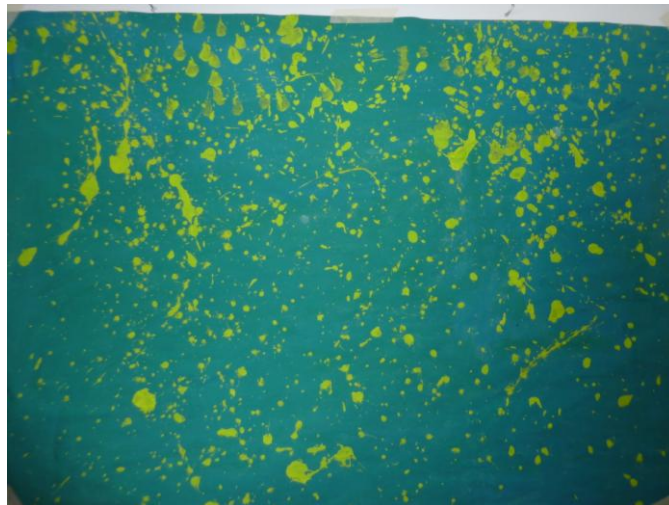


Εικόνα 159



Εικόνα 160

Όταν τελειώσαμε τη θάλασσα και τα ψαράκια το αφήσαμε στην αυλή να στεγνώσει και το μεσημέρι με βοήθησαν τα παιδιά να το βάλουμε στην τάξη (Εικόνες 161, 162).



Εικόνα 161



Εικόνα 162

### Αξιολόγηση

Όταν τελειώσαμε τις παραπάνω εργασίες καθίσαμε σε ένα κύκλο και συζητήσαμε για την πορεία και τα αποτελέσματα των εργασιών μας. Με τα παιδιά συζητήσαμε αν αυτά που δημιουργήσαμε ήταν όπως θα τα ήθελαν, αν ήταν αυτά που είχαν ζητήσει, αν τους άρεσαν και γιατί, αν δεν τους άρεσε, τι δεν τους άρεσε και γιατί, και τι άλλο θα μπορούσαμε να είχαμε κάνει. Είναι πολύ σημαντικό, ύστερα από μια εργασία, τα παιδιά να μπαίνουν σε μια διαδικασία αξιολόγησης. Αυτό θα τους βοηθήσει να αξιολογούν κάθε φορά αυτό που κάνουν, κατ' επέκταση και τον εαυτό τους καθώς θα μεγαλώνουν γιατί έτσι θέτουν κριτήρια και γίνονται αληθινά δημιουργικά.

### Προσωπικές εκτιμήσεις

Αξιολογώντας όλη αυτή τη διαδικασία οι εκτιμήσεις μου είναι θετικές. Μέσα από αυτές τις εργασίες τα παιδιά γνώρισαν μια καινούρια τεχνική που τους κίνησε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον και ήρθαν σε επαφή με έναν ζωγράφο που δεν ήξεραν. Απαντήθηκαν ερωτήματα των παιδιών, αποκτήθηκαν γνώσεις σχετικές με την τέχνη και καλλιεργήθηκαν στάσεις και δεξιότητες.

Αξίζει να αναφερθεί, ότι όλες οι δραστηριότητες που έγιναν στον παιδικό σταθμό ενθουσίασαν τα παιδιά διότι ήταν αυτά που τις είχαν προτείνει. Είναι πολύ σημαντικό να προτείνουν τα ίδια δραστηριότητες διότι παρατήρησα ότι τότε συμμετέχουν με περισσότερη ευχαρίστηση και ενδιαφέρον. Βέβαια, τα νήπια δεν είχαν πάντα την ίδια διάθεση, υπήρχαν παιδιά που δεν ήθελαν να ασχοληθούν, για παράδειγμα με το collage των καρτιών την συγκεκριμένη στιγμή που γινόταν και ήθελαν να

ασχοληθούν λίγο αργότερα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν υπήρξε πίεση αλλά τα άφησα να επιλέξουν από μόνα τους το χρόνο που θα το συνέχιζαν. Γενικότερα, ο ρόλος μου ήταν ενθαρρυντικός, προτρεπτικός και καθόλου πιεστικός. Ήθελα να ενεργήσουν ελεύθερα και να τους ενεργοποιήσω τη φαντασία με διάφορους τρόπους. Για παράδειγμα, στην τελευταία εργασία που τα παιδιά έφτιαξαν τη θάλασσα αφού την τελειώσαμε συζητήσαμε τι άλλο τους θυμίζει βλέποντας τη δημιουργία τους. Κάποια παιδιά είπαν ότι τους θύμιζε ουρανό με αστέρια, κάποια άλλα ότι είναι θάλασσα και τα κίτρινα είναι κεφάλια από ανθρώπους, μια θάλασσα με πολλά νησιά ενώ κάποια άλλα είπαν ότι είναι το διάστημα με τους πλανήτες και τα αστέρια. Επιπλέον, κάποια μικρότερα σε ηλικία παιδιά (τριεσήμισι ετών) σε κάποιες δραστηριότητες χρειάστηκε κάποια καθοδήγηση.

Μέσα από αυτή τη διαδικασία παρατήρησα ότι τα παιδιά εκφράστηκαν ελεύθερα, συνεργάστηκαν σε μικρές ομάδες, επικοινωνήσαν μεταξύ τους και αυτές είναι από τις σημαντικότερες επιδιώξεις των εικαστικών. Επίσης, ασκήθηκαν στο να παρατηρούν, να εκφράζουν τις απόψεις, τις ιδέες τους και για τη δική τους δουλειά αλλά και των άλλων, να είναι καλοί ακροατές και να εμπλουτίζουν το λεξιλόγιο τους. Τέλος, ζωγράφισαν με τεχνικές πρωτόγνωρες γι' αυτά και ασκήθηκαν στο να αξιολογούν τη δουλειά τους και κατά συνέπεια τον ίδιο τους τον εαυτό.

## Συμπεράσματα

Μέσα από τη μελέτη που έγινε για την εργασία και την υλοποίηση του προγράμματος στον παιδικό σταθμό, διαπιστώθηκε πόσο σημαντική είναι η καλλιέργεια της εικαστικής αγωγής στα παιδιά. Συγκεκριμένα, είχαν ευκαιρίες να πειραματιστούν με διάφορα υλικά, να εκφραστούν ελεύθερα, να συνεργαστούν, να ενεργοποιήσουν τη φαντασία και να δημιουργήσουν χωρίς περιορισμούς. Επίσης, έμαθαν ότι υπάρχουν πολλές τεχνικές που μπορούν να χρησιμοποιήσουν στις εικαστικές δραστηριότητες, να έρθουν σε επαφή με τη Τέχνη και να γνωρίσουν τη ζωή αξιόλογων καλλιτεχνών. Παράλληλα, ανακάλυψαν τις κρυφές τους ικανότητες, τις κλίσεις τους, τις δεξιότητές τους, κατανόησαν καλύτερα τον εαυτό τους και διεύρυναν τα όρια «αυτογνωσίας» τους. Τα παιδιά βοηθήθηκαν να αναπτυχθούν ολόπλευρα και εμείς ως υποψήφιοι βρεφονηπιοκόμοι κατανοήσαμε πόσο σημαντικό ρόλο παίζει η σωστή οργάνωση και οι κατάλληλες επιλογές θεμάτων και υλικών για να γίνει καλύτερη η προσέγγιση των νηπίων.

Μέσα από τις θεωρητικές γνώσεις που αποκτήσαμε για την παιδική τέχνη αλλά και από την υλοποίηση του πρακτικού μέρους, κατανοήσαμε σε μεγάλο βαθμό πώς οι εικαστικές δραστηριότητες μπορούν να αποβούν δημιουργικές και ευχάριστες για την παιδική ψυχή. Εμείς ως βρεφονηπιοκόμοι σωστό θα είναι να δίνουμε στα νήπια τέτοιες ευκαιρίες για δημιουργία. Πρέπει βέβαια να οικοδομούμε σχέσεις εμπιστοσύνης ώστε κι εκείνα να νιώθουν την ασφάλεια ότι μπορούν να τα καταφέρουν και να έχουν αυτοπεποίθηση για τις δυνατότητές τους. Μέλημά μας ήταν να διατηρήσουμε ένα κλίμα συνεργασίας με παιδοκεντρικό χαρακτήρα για να γίνει δυνατή η υλοποίηση των παραπάνω.

Το ουσιαστικότερο μάθημα για μας από τα παραπάνω ήταν ότι μας δόθηκε το ερέθισμα να ενημερωνόμαστε συνεχώς για τις αλλαγές που γίνονται στο εκπαιδευτικό μας σύστημα και ιδιαίτερα στον τομέα των εικαστικών ώστε να ανταποκρινόμαστε καλύτερα στις ανάγκες των παιδιών. Απομένει σε εμάς τις μέλλουσες παιδαγωγούς η συστηματική ενασχόληση με το αντικείμενό μας που προϋποθέτει άρτια παιδαγωγική κατάρτιση, ώστε στην επαγγελματική μας πορεία να ανταποκρινόμαστε με αίσθημα ευθύνης στο δημιουργικό έργο μας.

## Παράρτημα



Η πρώτη μετάληψη (1896), 166x118 εκ.  
Pablo Picasso  
Βαρελώνη, Μουσείο Picasso



Οικογένεια ακροβατών με πίθηκο (1905),  
104x75 εκ.  
Pablo Picasso  
Γκέτεμποργκ, Μουσείο Καλών Τεχνών



Οι φτωχοί στην ακροθαλασσιά (1903),  
105,4x 69 εκ.  
Pablo Picasso  
Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη, Συλλογή  
Τσέστερ Ντέηλ



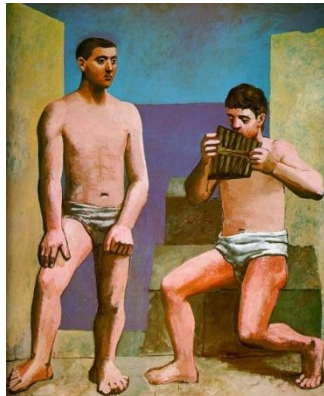
Οι δεσποινίδες της Αβινιόν (1907),  
243,9x233,7 εκ.  
Pablo Picasso  
Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης



**Η οικογένεια των σαλιμπάγκων (1905),  
212,8x229,6 εκ.  
Pablo Picasso  
Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη, Συλλογή  
Τσέστερ Ντέηλ**



**Κιθάρα (1912), 22,8x14,5x7 εκ.  
Pablo Picasso  
Παρίσι, Μουσείο Picasso**



**Ο αυλός του Πάνα (1923), 205x174,5 εκ.  
Pablo Picasso  
Παρίσι, Μουσείο Picasso**



**Ο χορός (1925), 215x142 εκ.  
Pablo Picasso  
Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέιτ**





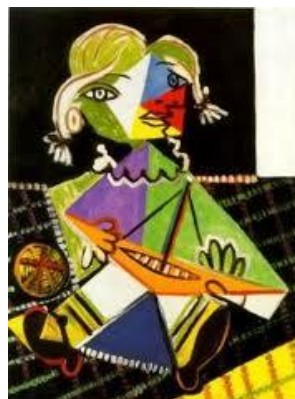
**Γυναίκα σε κόκκινη πολυθρόνα (1931),  
130,8x99 εκ.  
Pablo Picasso  
Σικάγο, Ινστιτούτο Καλών Τεχνών**



**Γκερνίκα (1937), 349,3x776,6 εκ.  
Pablo Picasso  
Μαδρίτη, Εθνικό Μουσείο/ Κέντρο Τέχνης  
Βασίλισσα Σοφία**



**Γυναίκα που κλαίει (1937), 60x49 εκ.  
Pablo Picasso  
Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέητ**



**Η Μάγια με βάρκα (1938), 61x46 εκ.  
Pablo Picasso  
Λουκέρνη, Ιδιωτική Συλλογή**



**Η σφαγή στην Κορέα (1951), 109,5x209,5 εκ. Pablo Picasso**  
Παρίσι Μουσείο Picasso



**Κεφάλι ταύρου (1942), 33,5x43,5x19 εκ. Pablo Picasso**  
Παρίσι, Μουσείο Picasso



**Χλιδή, ηρεμία και ηδονή (1904)**  
98,3x118,5 εκ.  
**Henri Matisse**  
Παρίσι, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης



**Η χαρά της ζωής (1905-1906), 174x238 εκ. Henri Matisse**  
Μέριον (Πενσυλβανία), Ίδρυμα Barnes



**Γυναίκα με καπέλο (1905),  
81x65 εκ.  
Henri Matisse  
Σαν Φρανσίσκο, Ιδιωτική Συλλογή**



**Το στρωμένο τραπέζι (αρμονία σε κόκκινο)  
(1908), 180x200 εκ.  
Henri Matisse  
Αγία Πετρούπολη, Ερμιτάζ**



**Ο χορός (πρώτη εκδοχή) (1909), 269,7x390,1 εκ.  
Henri Matisse  
Νέα Υόρκη, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης**



**Ίκαρος (1947),  
Henri Matisse  
Μεταξοτυπία μιας γκουας χαρτοκοπτικής**



**The sorrow of the king (1952),  
292 x386 εκ.  
Henri Matisse  
Παρίσι, Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης**



**La petite baie de la Ciotat (1907),  
36x48 cm  
George Braque  
Παρίσι, Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας  
Τέχνης**



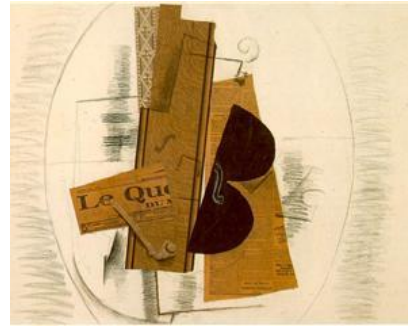
**Grand Nu (1908),  
1,4x1cm  
George Braque  
Παρίσι, Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης**



**Violin and pitcher (1910), 117x73 cm  
George Braque  
Switzerland, Kunstmuseum Basel**



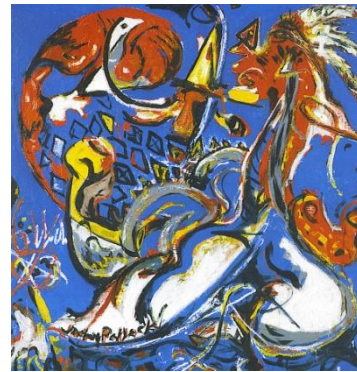
**Violin and Glass (1912),  
116x81 cm.  
George Braque  
Switzerland, Kunstmuseum Basel**



**Violin and Pipe, 'Le Quotidien' (1913),  
74x106 cm.  
George Braque  
Παρίσι, Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας  
Τέχνης**



**Γέννηση, (περ. 1938-41), 116,4x55,1 εκ.  
Jackson Pollock  
Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέιτ**



**Η γυναίκα σελήνη τέμνει τον κύκλο,  
(1943), 109,5x91,4 εκ.  
Jackson Pollock  
Παρίσι, Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας  
Τέχνης, Κέντρο Ζωρζ Πομπιντού**



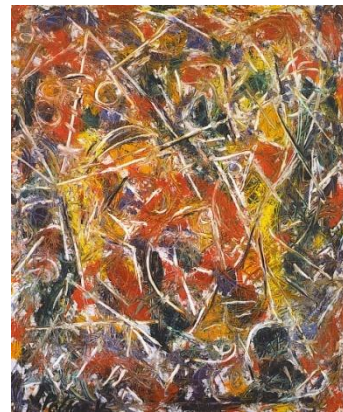
**Πασιφάη (1943), 142,6x243,8 εκ.  
Jackson Pollock  
Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο  
Αγορά κληροδοτημάτων  
και Rogers, Fletcher Harris Brisbane Dick  
καθώς και Joseph Pulitzert Bequest, 1982**



**Μάθημα τοτέμ 1, (1944), 177,8x111,7 εκ.  
Jackson Pollock  
Συλλογή κου και κας Harry W. Anderson**



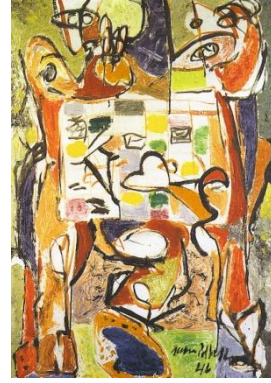
**Αρσενικό και θηλυκό, (περ1942),  
186x24,3 εκ.  
Jackson Pollock  
Φιλαδέλφεια, Μουσείο Καλών Τεχνών  
Δωρεά κου και κας H. Gates Lloyd, 1974**



**Τραχιά κίνηση (από τη σειρά «Ηχοι στη  
χλόη») ( περ. 1946), 137x112,1 εκ.  
Jackson Pollock  
Βενετία, Συλλογή Πέγκυ Γκούγκενχαϊμ**



**Απαστράπτουσα υπόσταση (από τη σειρά  
«Ηχοι στη γλότη») (1946), 76,3x61,6 εκ.  
Jackson Pollock  
Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης,  
Κληροδοτήματα κου και κας Albert Lewin  
Sam A. Lewisohn**



**Το φλιτζάνι του τσαγιού (από τη σειρά  
«Accabonac Creek») (1946), 101,6x71,1 εκ.  
Jackson Pollock  
Μπάντεν-Μπάντεν, Friedrich Burda**



**Σύνθεση με χυμένο χρώμα II (1943)  
64,7x56,2 εκ.  
Jackson Pollock  
Smithsonian, Δωρεά του Joseph H.  
Hirshhorn, 1966  
Ουάσινγκτον, Μουσείο Χίρσχορν και Κήπος  
Γλυπτικής, Ίδρυμα**



**Αριθμός 4, 1948: Γκρι και κόκκινο (1948),  
57,4x78,4 εκ.  
Jackson Pollock  
Λος Άντζελες, Ίδρυμα Frederick  
R.Weisman**



**Αριθμός 15: Κόκκινο, γκρι, λευκό,  
Κίτρινο (1948), 56,5x77,5 εκ.  
Jackson Pollock  
Ρίτσμοντ, (Βιτζίνια), Μουσείο Καλών  
Τεχνών, Δωρεά του Arthur S. Brinkley Jr**



**Δίχως τίτλο (Αρωμα), (περ. 1953-55)  
99x146 εκ.  
Jackson Pollock  
Λος Άντζελες, Συλλογή David Geffen**



**Άνοιξη (1940), 30,5x36,7 εκ.  
Hans Hofmann  
Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας τέχνης,  
Συλλογή Peter A. Rubel, Connecticut**



**Ο αρραβώνας II (1947), 129x96 εκ.  
Arshile Gorky  
Μουσείο Αμερικανικής Τέχνης  
Whitney, Νέα Υόρκη**





**Γυναίκα I (1950-1952), 192.7 x 147.3 εκ.  
Willem de Kooning  
Museum of Modern Art**



**Onement I (1948),  
69.2x41.2 εκ.  
Barnett Newman,  
London, Tate Gallery**



**D no. I, Buffalo (1957), 113x159 cm.  
Clyfford Still  
Albright-Knox Art Gallery**



**Χωρίς τίτλο  
Dvinsk, (1903), 300x442.5 εκ.  
Mark Rothko  
Νέα Υόρκη**



**Chief (1950), 148.3 x 186.7 εκ.  
Franz Kline  
New York, Gift of Mr. and Mrs. David M. The Franz Kline Estate**



**Bird's Eye View of the Sea, (L'eau à  
vued'oeild'oiseau) (1967), 38.7 x 48.3 cm,  
sheet: 50 x 66 εκ.  
Pierre Alechinsky  
Gift of the artist. New York / ADAGP, Paris**



**Une Pierre, deux passages (One Stone, Two  
Passes)  
(1967) 46.7 x 62.2 cm sheet: 50.2 x 64.8 cm.  
Pierre Alechinsky,  
Paris. Printer: Imprimerie Clot, Bramsen et  
Georges, Paris. Edition: 45. Martha  
Dickinson Fund. Paris**



**The hairdresser (1948), 32,3x25,7 εκ.  
Pierre Alechinsky**



**Child with Birds (1950), 40.5x40.5 cm.  
Karel Appel  
Mr. and Mrs. William B. Jaffe Fund.  
New York**



**Questioning children (1948) 20.4x30.5 cm  
Karrel Appel**



**Front cover from Frie Kunstnere , Volume 3  
(1950),  
Karel Appel  
Gemeentemuseum Den Haag. The  
Netherlands**



**All together (1951), 69.5x50.2 cm.  
Karrel Appel  
The Netherlands Gemeentemuseum Den  
Haag.**



**Untitled, (1948), 42x38,5 cm.  
Asger Jorn**



**Aytomolo (1948), 99,5x80 cm.  
Asger Jorn**



**Ομάδα Cobra (1949), 42x62 cm.**



**Fete Nocturne (1950) 90x100 cm.  
Corneille**



**Two birds (1949), 82x63cm.  
Constant**

## Γλωσσάριο

**Αυτοματισμός (Automatism):** Μέθοδος ζωγραφικής ή σχεδίου, όπου ο καλλιτέχνης καταπιέζει το συνειδητό έλεγχο των κινήσεων του χεριού και επιτρέπει στο υποσυνείδητο να εκφραστεί. Σε εξελιγμένη μορφή συνδέεται ιδιαίτερα με το Σουρρεαλισμό και τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ο οποίος στην Action painting βρήκε το αποκορύφωμά του με το Dripping (Οράτη, 1997). Διακρίνουμε τρεις μορφές αυτοματισμού: τον μηχανικό, που χρησιμοποιεί τσαλακώματα, γρατσουνίσματα, τριψίματα και άλλα, τον ψυχικό αυτοματισμό, που βασίζεται σε αναμνήσεις ονείρων, αυταπάτες και «τυχαία πράγματα κάθε λογής» και τέλος τον παραλογικό αυτοματισμό που εμφανίζεται ως μια ολότελα απρογραμματίστη έκφραση (Λυδάκης, 2009).

**Braque George (1882-1963):** Γάλλος ζωγράφος. Γεννήθηκε στο Αρζαντέιγ και ακολούθησε τη τέχνη του πατέρα του που ήταν ελαιοχρωματιστής. Το 1900 σπουδάζει στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Παρίσι. Το 1906 ζωγραφίζει σύμφωνα με τους κανόνες του φωβισμού, με καθαρές χρωστικές ουσίες και φωτεινά χρώματα. Όμως δεν συμφωνούσε με τις υποκειμενικές και ενστικτώδεις απόψεις του Φωβισμού και το 1907 αρχίζει να ζωγραφίζει με γεωμετρικά αναλυτική τεχνοτροπία οδηγώντας τον στον Κυβισμό. Τότε ξεκινάει και η συνεργασία του με τον Picasso που θα κρατήσει μέχρι το 1914, όταν ξεσπάσει ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, όταν ο Braque επιστρατευτεί. Κατά τη διάρκεια του πολέμου τραυματίζεται σοβαρά και γυρνάει στο Παρίσι όπου περνάει την υπόλοιπη ζωή του (Φρουζάκη, 1998). Οι πρώτοι μεταπολεμικοί πίνακές του αποτελούσαν μια επιστροφή στο Συνθετικό κυβισμό. Μετά το 1920, αν και εξακολουθούν να συνδέονται με τους κυβιστικούς του πειραματισμούς σε ό,τι αφορά το μορφικό σχεδιασμό τους, γίνονται λιγότερο «πειθαρχημένοι». Το γενικότερο κλίμα που κυριαρχεί πάντως στο έργο του, με εξαίρεση μια βραχύβια προσέγγιση με το Σουρρεαλισμό στις αρχές της δεκαετίας 1930, είναι ένα κλίμα αρμονίας και νηφαλιότητας (Read, 1986).

**Breton André (1896-1966):** Γάλλος σημαντικός ποιητής, λογοτέχνης και δοκιμογράφος. Θεωρείται ο σημαντικότερος θεωρητικός του σουρρεαλισμού.

**Cezanne (1839-1903):** Σημαντικός ζωγράφος του 19<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αιώνα. Αρχικά επηρεάστηκε από τον ιμπρεσιονισμό, αλλά στη ζωγραφική του πρόσθεσε και

προσωπικά στοιχεία. Η μεγαλύτερη συνεισφορά του στον ιμπρεσιονισμό θεωρείται η πρόσθεση καθαρών γεωμετρικών στοιχείων που αργότερα επηρέασαν και το κίνημα του κυβισμού. Η επίδρασή του σε μεταγενέστερους ζωγράφους υπήρξε πολύ μεγάλη και θεωρείται ο πατέρας της μοντέρνας τέχνης. Ο Cezanne ήταν ένας καλλιτέχνης που επηρέασε τους πρωτεργάτες του κυβισμού, άρα και τον Picasso και μέσω της τέχνης του τους βοήθησε ώστε να δημιουργήσουν τον κυβισμό. Ο Cezanne ήταν ιμπρεσιονιστής κατά το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του. Αργότερα θέλησε να δει τον κόσμο αντικειμενικά, κάτι που δεν έκαναν οι ιμπρεσιονιστές. Ήθελε δηλαδή, να παρατηρεί ένα αντικείμενο απ' όλες τις μεριές του χωρίς να παρεμβάλλεται ούτε το μυαλό ούτε τα συναισθήματα. Οι κυβιστές ζωγράφοι γι' αυτό τον λόγο έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στον Cezanne. Θεωρούσαν ότι οι ιμπρεσιονιστές είχαν περιπέσει σε μια αίσθηση παροδικότητας, έλλειψη αυστηρότητας και υφολογικής συνέπειας (Read, 1978).

**De kooning Willem (1904-1997):** Ήταν ο πιο κοντινός καλλιτέχνης του Pollock, από άποψη ιδιοσυγκρασίας, γι' αυτό και συνηθίζεται ν' αναφέρονται μαζί ως οι κατεξοχήν εκπρόσωποι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ο De kooning γεννήθηκε στην Ολλανδία, αλλά έζησε κυρίως στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Παρέμεινε πάντοτε ένας αναπαραστασιακός ζωγράφος και ένα από τα αγαπημένα θέματά του ήταν η ανθρώπινη μορφή. Πάντως, τα καθαρά αφηρημένα έργα του τα διακρίνει μια μεγαλύτερη ίσως ένταση. Οι πίνακες του ήταν επιθετικοί και βίαιοι, με μάλλον ψυχρά χρώματα και με την υφή τους παχιά και βαριά σαν να έχει δουλευτεί ξανά και ξανά. Παράλληλα τα σχήματά τους μοιάζουν πάντοτε να υποδηλώνουν κάτι, αρνούμενα ν' αποδεχτούν τις αρχές της καθαρής και απόλυτης αφαίρεσης (Honour· Fleming, 1993).

**Dotremont Christian (1922-1976):** Ο Dotremont γεννήθηκε στο Tervuren, ήταν Βέλγος ζωγράφος και ποιητής. Ήταν ιδρυτικό μέλος της ομάδας Cobra. Αργότερα έγινε γνωστός για τα ποιήματά του, τα οποία είναι γνωστά ως logograms. Πέθανε από φυματίωση στο Tervuren.

**Εξπρεσιονισμός:** Σπουδαίο καλλιτεχνικό κίνημα που είχε κέντρο του τη Γερμανία από το 1905 ως το 1930. Οι εξπρεσιονιστές επιδίωκαν να αναπτύξουν ζωγραφικές μορφές που θα απέδιδαν τα βαθύτερα συναισθήματά τους, χωρίς απαραίτητα να απεικονίζουν τον εξωτερικό κόσμο. Η εξπρεσιονιστική ζωγραφική είναι έντονη, γεμάτη πάθος και άκρως προσωπική, και βασίζεται στην αντίληψη ότι ο καμβάς του

ζωγράφου αποτελεί το μέσον για την έκφραση των συναισθημάτων του. Βίαιο εξωπραγματικό χρώμα και δυνατές πινελιές κάνουν την εξπρεσιονιστική τεχνική να σφύζει από ζωντάνια (Ανώνυμος συγγραφέας, 2007).

**Gorky Arshile (1905-1948):** Εγκαταστάθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες με την οικογένειά του το 1920. Η θεματολογία του ήταν κυρίως το πορτρέτο, το εσωτερικό τοπίο και η νεκρή φύση. Με αυτόν τον τρόπο κατάφερε να φτάσει σε μια πλήρη αξιοποίηση του ταλέντου του, πετυχαίνοντας να συνδυάσει την αφηρημένη ζωγραφικότητα του Hofmann με τη σουρεαλιστική εικονοπλασία» (Honour Fleming, 1993). Συγκεκριμένα είχε πει «Δεν ζωγραφίζω καθισμένος μπροστά στη φύση, αλλά μέσα από τη φύση» (Beckett Wright, 1996). Σύμφωνα με τον Χαραλαμπίδη ο θάνατος του Gorky σήμαινε τη λήξη της άμεσης εξάρτησης της αμερικανικής ζωγραφικής από τον Σουρεαλισμό και ουσιαστικά το τέλος του πρώτου κεφαλαίου του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (Χαραλαμπίδης, 1995, σελ.16).

**Guillaume Cornelis Baverlo (Corneille) (1922-2010):** Ήταν Ολλανδός ζωγράφος και γεννήθηκε στη Λιέγη στο Βέλγιο. Αν και ήταν σε μεγάλο βαθμό αυτοδίδακτος, παρακολούθησε μαθήματα τέχνης στο Άμστερνταμ, μεταξύ 1940 και 1942. Αρχικά ήταν επηρεασμένος από τον Picasso, στην συνέχεια όμως το 1948 προσχώρησε στο κίνημα Cobra και ήταν συνιδρυτής με τους Karel Appel και τον Constant. Ο ίδιος ισχυρίζεται ότι η ζωγραφική δεν είναι χόμπι ή εργασία αλλά λειτουργήμα. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του είχε στούντιο στο Παρίσι.

**Hofmann Hans (1880-1966):** Ο μεγαλύτερος δάσκαλος της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Γεννημένος στη Βαυαρία, έζησε και σπούδασε στο Παρίσι μεταξύ του 1903 και 1914 και ήρθε σε επαφή με τους σημαντικότερους εκπρόσωπους του Κυβισμού και του Φωβισμού (Arnason, 2006). Τα έργα του αποτελούν έναν ασυνήθιστο αλλά ιδιαίτερα ευτυχή συνδυασμό ζωγραφικότητας και αφαίρεσης, ιδιαίτερα εκείνα της δεκαετίας του 1940. Τότε άρχισε να πειραματίζεται με την τεχνική του σταξίματος (dripping) και την ανάμιξη διαφορετικών υλικών στο ίδιο έργο. Συγκεκριμένα είχε πει «την ώρα που ζωγραφίζω δεν θέλω να γνωρίζω τι κάνω, ο πίνακας θα πρέπει να ζωγραφίζεται με το αίσθημα, όχι με τη γνώση» (Χαραλαμπίδης, 1995, σελ.40). Η διδασκαλία του Hofmann, για τον οποίο, ζωγραφική σήμαινε να δημιουργείς τη φόρμα με το χρώμα, άσκησε μεγάλη επίδραση στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Νέας Υόρκης (Honour Fleming, 1993).



**Jung Carl Gustav (1875-1961):** Ελβετός ψυχίατρος και ιδρυτής της αναλυτικής ψυχολογίας. Μεγάλο μέρος της ζωής του ασχολήθηκε με την φιλοσοφία την αστρολογία, την λογοτεχνία και τις τέχνες. Είναι πολύ σημαντικό να αναφερθεί ότι ο Pollock επηρεάστηκε πολύ από τις ψυχολογικές θεωρίες του Jung. Ο Pollock έπασχε από κατάθλιψη την οποία προσπαθούσε να αντιμετωπίσει μέσα από την ψυχοθεραπεία με αποτέλεσμα οι θεωρίες του Jung να τον προβληματίσουν και να τις χρησιμοποιήσει στην θεραπεία του.

**Kandinsky Vassily (1866-1944):** Ρώσος ζωγράφος, γεννήθηκε στη Μόσχα και σπούδασε νομικά. Ασχολήθηκε με τη ζωγραφική σε ηλικία 30 ήδη χρόνων, οπότε και εγκαταστάθηκε στο Μόναχο για να σπουδάσει. Το 1910 ζωγράφισε τα πρώτα του αφηρημένα έργα και ήταν ένας σημαντικός ζωγράφος (Οράτη, 1997).

**Kline Franz (1910-1962):** Τα σημαντικότερα έργα του δημιουργούνται τη περίοδο του 1949-1950 αντιπροσωπεύουν μια εντελώς προσωπική μορφή έκφρασης, που αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Οι πρώτες μεγάλων διαστάσεων μαύρο-άσπρες αφηρημένες συνθέσεις του δημιουργήθηκαν το 1950. Κυριότερα χαρακτηριστικά τους είναι οι μεγάλες τραχιές αλλά ελεγχόμενες πινελιές, και η επίμονη υπογράμμιση της ισότητας μεταξύ λευκού και μαύρου. Οι τίτλοι των περισσότερων από τα έργα του είναι τυχαίες εκφράσεις που συνδέουν το σχέδιο συνειρμικά με κάτι κοινό και καθημερινό (Arnason, 2006).

**Krasner Lee (1908-1984):** Ήταν ζωγράφος, επηρεασμένη από τον Αμερικάνικο Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, και έδρασε στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το 1945 παντρεύεται τον Jackson Pollock και ένα χρόνο αργότερα μετακομίζουν στο ανατολικό Hampton του Long Island. Τα έργα της τυγχάνουν σχετικής αναγνώρισης μόνο μετά το θάνατο του Pollock (Ανώνυμος συγγραφέας, 2005).

**Κυβισμός:** Το πρώτο κίνημα αφηρημένης τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο όρος οφείλεται στον κριτικό Λουί Βωξέλ, αλλά έχει τις ρίζες του στον Matisse, που μιλούσε για μικρούς κύβους. Το 1907-1914 υπήρξε μεγάλη άνθηση για τον κυβισμό, περίοδο κατά την οποία οι δύο μεγάλοι πρωταγωνιστές του, ο Picasso και ο Braque συνεργάζονταν στενά.

Ο κυβισμός συνήθως χωρίζεται σε επιμέρους περιόδους: «**αναλυτικός κυβισμός**» και «**συνθετικός κυβισμός**». Τα πρώτα έργα του αναλυτικού κυβισμού είναι

επηρεασμένα από τον Cezanne και από την Ιβηρική και Αφρικανική τέχνη, για παράδειγμα, «Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν». Την περίοδο των πρώτων κυβιστικών έργων ορισμένοι κριτικοί την ονομάζουν «πρωτοκυβιστική» ή «προκυβιστική». Τα πρώτα καθαρά κυβιστικά έργα θεωρούνται εκείνα στα οποία αντικείμενα, τοπία, και άνθρωποι απεικονίζονται σαν πολύπλευρα ή πολυεδρικά γεωμετρικά στερεά. Αργότερα, ο Picasso και ο Braque στρέφονται σε έναν πιο επίπεδο τύπο αφαίρεσης, που τα αναπαριστώμενα αντικείμενα πολλές φορές είναι μη αποκρυπτογραφίσιμα, ενώ το χρώμα απουσιάζει σχεδόν εντελώς, είναι κατά βάση μονοχρωματικά (Χαραλαμπίδης, 1995).

Στην τελευταία φάση του κυβισμού, τη συνθετική, η αφαίρεση συνδυάζεται με πραγματικά αντικείμενα (collage) και το χρώμα επανέρχεται. Εκτός από τους δύο πρωτεργάτες του κινήματος άρχισαν να χρησιμοποιούν το κυβιστικό ιδίωμα κι άλλοι ζωγράφοι με αποτέλεσμα, περίπου το 1909, να αντικαταστήσει τον Φωβισμό στην πρωτοκαθεδρία του παρισινού καλλιτεχνικού κινήματος. Αξιολογότεροι από αυτούς είναι οι Gris και Leger. Ο κυβισμός είχε σημαντικές και μακροπρόθεσμες συνέπειες για την ευρωπαϊκή τέχνη μιας και οδήγησε στην εμφάνιση του Φουτουρισμού στην Ιταλία και του Βορτισμού στη Βρετανία, και επηρέασε τον εξπρεσιονισμό της Γερμανίας. Οι κυβιστικές ιδέες και τεχνικές (collage, papier collés), εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται ευρύτατα ακόμη και σήμερα (Read, 1986).

**Matisse Henri (1869-1954):** Γάλλος ζωγράφος, γλύπτης, γραφίστας και σχεδιαστής. Υπήρξε, μαζί με τον Picasso, ο πιο σημαντικός δεξιοτέχνης στις καλλιτεχνικές φάσεις του 20<sup>ου</sup> αιώνα που αντιπροσωπεύονται από καλλιγραφικά σχέδια και αφηρημένη χρήση του καθαρού χρώματος. Το 1891 εγκατέλειψε τη σταδιοδρομία του δικηγόρου για να γίνει ζωγράφος. Το καλοκαίρι του 1896 άρχισε να υιοθετεί τη φωτεινότερη παλέτα των Ιμπρεσιονιστών. Το 1899 πειραματίζεται στην τεχνική των Νεοϊμπρεσιονιστών που τη χρησιμοποίησε σε ένα από τα πιο σπουδαία έργα του «Πολυτέλεια, Ηρεμία και Φιληδονία» (1904-1905, Παρίσι, Μουσείο Ορσαί). Μαζί με τους Derain, Vlaminck και άλλους δημιούργησαν τον Φωβισμό. Το 1909 επηρεάστηκε από τον κυβισμό αλλά το 1920 επέστρεψε στη φωτεινή ηρεμία που χαρακτήριζε τα έργα του. Το 1941, μετά από μια σειρά δύσκολων επεμβάσεων περιορίστηκε σε αναπηρική καρέκλα, αλλά δεν τον εμπόδισε να δουλέψει μέχρι το τέλος της ζωής του. Ο ζωγράφος αν και δεν ήταν θρήσκος φιλοτέχνησε βιτρό στα παράθυρα του μοναστηριού στη Βάνς για να ευχαριστήσει τις καλόγριες που τον

περιέθαλψαν κατά τη διάρκεια της ασθένειάς του. Στο τέλος της ζωής του χρησιμοποίησε τη τεχνική papier decorees. Εκτός από τη ζωγραφική ασχολήθηκε και με τη γλυπτική, το πιο γνωστό του έργο είναι «Ράχη I-IV», σχεδίασε σύνολα και κουστούμια για τον Ντιαγκίλεφ και εικονογράφησε βιβλία (Φρουζάκη, 1998).

**Motherwell Robert (1915-):** Αμερικανός ζωγράφος και συγγραφέας θεμάτων τέχνης, ένας από τους πρωτοπόρους και κύριους εκφραστές του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ασχολήθηκε για πρώτη φορά σοβαρά για τη ζωγραφική του 1941. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 το ύφος του στράφηκε περισσότερο προς τη ζωγραφική του Χρωματικού Πεδίου παρά προς τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό.

**Newman Barnett (1905-1970):** Αρχικά ήταν κριτικός τέχνης και ένθερμος υποστηρικτής των αφαιρετικών εξπρεσιονιστών. Οι πίνακές του είναι κατά κανόνα μονόχρωμες επιφάνειες που διαιρούνται από μία οι περισσότερες λεπτές, με περισσότερο ή λιγότερο ακανόνιστα τα όριά τους, κατακόρυφες ταινίες. Αυτές τις χωρίς αρχή και τέλος επάνω και κάτω ταινίες ο Newman της ονομάζει «φερμουάρ» (zip). Στην ουσία είναι μία δράση ανάλογη με το dripping του Pollock (Beckett· Wright, 1996). Ο Newman διαιρώντας το χώρο σε ζώνες με τη βοήθεια ταινιών, εισήγαγε ένα τύπο σύνδεσης που βασίζεται στην σχέση της εικόνας με τα όρια του πίνακα μόνον. Από μια άποψη σ' αυτή την ενιαία επιφάνεια, που αρθρώνεται ομοιόμορφα, έχουμε μια επέκταση της συνθετικής αρχής «all-over» του Pollock (Landau, 2005).

**Nieuwenhuys Constant Anton (Constant) (1920-2005):** Ήταν Ολλανδός ζωγράφος, γλύπτης, γραφίστας, συγγραφέας και μουσικός. Το 1948 προσχώρησε στο κίνημα Cobra και ήταν συνιδρυτής με τους Karel Appel και τον Corneille.

**Orozco Jose Clemente (1983-1949):** Μεξικανός ζωγράφος ο οποίος δημιουργούσε τοιχογραφίες και πολλές φορές τα θέματα στα έργα του είχαν το σκελετό, κάτι που το βρίσκουμε πολύ συχνά στα πρώτα έργα του Pollock. Γενικά ο Pollock έτρεφε μεγάλη εκτίμηση στην τοιχογραφία ως είδος ζωγραφικής (Emmerling, 2005).

**Ορφισμός:** Ο όρος χαρακτηρίζει δυναμικές συνθέσεις χρωματικών συμφωνιών που καλλιέργησε ο Robert Delaunay, εμπνευσμένος από θεωρητικά κείμενα πάνω στον κυβισμό του γάλλου ποιητή Apollinaire. Η βασική αρχή είναι, ότι το χρώμα και οι διαβαθμίσεις του μπορούν να συγκριθούν με τη μελωδικότητα των μουσικών τόνων.

Από αυτή την άποψη δικαιολογείται ο όρος, ο οποίος χρησιμοποιεί το όνομα του αρχαίου μουσικού Ορφέα (Λυδάκης, 2009).

**Rivera Diego (1886-1957):** Σημαντικός μεξικανός ζωγράφος ο οποίος γεννήθηκε στο Guanajuato. Δημιουργούσε τοιχογραφίες και βοήθησε στη δημιουργία του μεξικανικού κινήματος τοιχογραφίας στην τέχνη του Μεξικού.

**Rothko Mark (1903-1970):** Αρχικά επηρεάστηκε από τον σουρεαλισμό και την αντίληψή του για ελευθερία έκφρασης. Τα σημαντικότερα έργα του είναι οι ώριμοι αφηρημένοι πίνακες. Η κίνηση του Rothko είναι ήρεμη, ρυθμική, ομοιόμορφη. Ήθελε μουντό φωτισμό και να υπάρχει ένα συναισθηματικό νόημα. Επιπλέον, στα έργα του παρατηρούμε να υπάρχουν ίδια σχήματα ορθογώνια παραλληλόγραμμα διακριτικού χρώματος που αιωρούνται σε ένα χρωματιστό πλαίσιο (Argan, 1998).

**Sanzio Raffaello (Ραφαήλ) (1483-1520):** Ιταλός ζωγράφος, ο μεγαλύτερος μαζί με τον Leonardo Da Vinci και τον Μιχαήλ Άγγελο, από τους μεγαλύτερους δασκάλους της Ακμής της Αναγέννησης. Γεννήθηκε στο Ουμπίνο, ένα από τα αξιόλογα καλλιτεχνικά κέντρα της Ιταλίας της εποχής. Ήδη από την παιδική του ηλικία ήρθε σε επαφή με τον κόσμο των τεχνών μέσω του πατέρα του που ήταν επίσης ζωγράφος. Μελέτησε τα έργα των Leonardo και Μιχαήλ Αγγέλου. Μάλιστα η επίδραση της Μόνα Λίζα του Λεονάρντο είναι φανερή στα πορτρέτα της πρώτης του περιόδου. Το 1508, εγκαταστάθηκε στη Ρώμη, με σκοπό να δουλέψει στα μεγαλόπνοα σχέδια του Ιούλιου Β΄ για τη διακόσμηση των νέων παπικών διαμερισμάτων στο Ανάκτορο του Βατικανού. Ο τρόπος που αντιμετώπισε την τρομερή από καλλιτεχνική άποψη πρόκληση αποτελούσε ένα από τα μεγάλα άλματα μπροστά στην ιστορία της τέχνης. Οι σημαντικότερες από τις νωπογραφίες του για τις αίθουσες του Ανακτόρου του Βατικανού, είναι γνωστές με τον τίτλο «Η Σχολή των Αθηνών» και «Disputa». Τα δύο αυτά έργα του, αλλά και γενικότερα οι νωπογραφίες του Ανακτόρου του Βατικανού, αποτελούν τα κορυφαία ίσως δείγματα ζωγραφικής της Ακμής της Αναγέννησης και διαμόρφωσαν μια πραγματική Σχολή από μόνα τους. Το 1514 ο νέος πάπας Λέων Ι΄ τον προτίμησε στη θέση του αρχιτέκτονα του Αγίου Πέτρου και του ανέθεσε σημαντικές αρμοδιότητες σε θέματα πολεοδομίας και συντήρησης μνημείων. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του τα πέρασε επιβλέποντας τις διακοσμήσεις με σκηνές από τη Παλαιά Διαθήκη για τις Στοές του ανακτόρου του Βατικανού και ζωγράφισε τη Μαντόνα Σιξτίνα καθώς και την περίφημη μεταμόρφωση που έμεινε ημιτελής. Η

φήμη του και η γενικότερη αναγνώριση του υπήρξε τεράστια στην περίοδο της ωριμότητάς του (Read, 1986).

**Siqueiros David Alfano (1896-1974):** Μεξικανός, ρεαλιστής ζωγράφος του 20<sup>ου</sup> αιώνα και ήταν αρκετά γνωστός για τις τοιχογραφίες του. Εκείνος, ο Rivera και ο Orozco ανέπτυξαν το muralism του Μεξικού.

**Σουρεαλισμός (= πέρα από την πραγματικότητα):** Η λέξη σουρεαλισμός προέρχεται από τη γαλλική λέξη surrealism (**sur**= επάνω, επί και **réalisme**= ρεαλισμός, πραγματικότητα. Είναι καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε κυρίως στο χώρο της λογοτεχνίας και εξαπλώθηκε και στον υπόλοιπο καλλιτεχνικό χώρο. Άνθισε κατά τη δεκαετία του 1920 και 1930 στη Γαλλία. Ο Breton αναγνωρίζεται ως κεντρική φυσιογνωμία του κινήματος. Αυτός και άλλα μέλη του κινήματος χρησιμοποίησαν με το δικό τους τρόπο τις θεωρίες του Freud γύρω από το υποσυνείδητο και τη σχέση του με τα όνειρα, αλλά ο τρόπος που αντιμετώπιζαν την εξερεύνηση των βυθισμένων ορμών και των εικόνων ποίκιλε ιδιαίτερα. Άλλα διακεκριμένα μέλη υπήρξαν οι ποιητές Paul Eluard (1895-1952), Rene Crevel, Roger Vitrac (1899-1952), όπως και οι καλλιτέχνες Max Ernst (1891- 1976), André Masson (1896 -1987) και JuanMiro(1893-1983), Salvador Dali (1904-1989). Ο Σουρεαλισμός ήταν το πιο διαδεδομένο κίνημα μεταξύ του Πρώτου και του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, διαδόθηκε σε όλη την Ευρώπη και αργότερα στην Αμερική. Διαλύθηκε κατά τη διάρκεια του πολέμου, χάνοντας έκτοτε τη μεγάλη του δύναμη, αλλά το πνεύμα του Σουρεαλισμού επέζησε. Οι μέθοδοι και η τεχνική του συνέχισαν να επηρεάζουν καλλιτέχνες από πολλές χώρες. Για παράδειγμα, αποτέλεσε πηγή ζωτικής σημασίας για τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό (Herbert, 1972).

**Still Clyfford (1904- 1980):** Γεννήθηκε στην βόρεια Ντακότα και μεγάλωσε στο Φαρ Ουέστ και τον Καναδά. Παρέμεινε πάντοτε μια μοναχική και ιδιόμορφη φυσιογνωμία. Έζησε και δίδαξε στην μεγάλη αυτή πόλη στα μέσα της δεκαετίας του 1950, όταν ο αφαιρετικός εξπρεσιονισμός βρισκόταν στο αποκορύφωμά του. Για τον Still το χρώμα λειτουργεί ανεξάρτητο, όχι συμβολικά ή μεταφορικά αλλά απόλυτα, σαν πράγμα καθεαυτό (Honour· Fleming, 1993). Είναι ζωγράφος των έντονων αντιθέσεων και στα έργα του κυριαρχούν οι μεγάλες, μονόχρωμες χρωματικές μάζες. Τα χρώματα τα τοποθετεί με μαχαίρι πάνω στις μεγάλες επιφάνειες που ανάγονται στην κλίμακα της τοιχογραφίας (Beckett· Wright, 1996). Ο Still σε αντίθεση με

άλλους εκπροσώπους του αφηρημένου εξπρεσιονισμού έζησε ελάχιστα στη Νέα Υόρκη.

**Τέχνη ναϊφ:** όρος αναφερόμενος στη ζωγραφική και λιγότερο στη γλυπτική. Δημιουργήθηκε και αναπτύχθηκε σε αναπτυγμένες κοινωνίες, αλλά στερείται τη συμβατική εμπειρία στην ικανότητα απεικόνισης. Τα χρώματα είναι φωτεινά και αφύσικα η προοπτική μη επιστημονική και το όραμα παιδιάστικο ή εντελώς πεζό. Οι ναϊφ καλλιτέχνες δεν είναι απαραίτητα ανεπéδευτοι ή ερασιτέχνες. Εκκεντρικοί καλλιτέχνες υιοθετούν σκόπιμα το ναϊφ ύφος. Το ενδιαφέρον για την αμεσότητα των ναϊφ καλλιτεχνών, όπως ο Henri Rousseau αναπτύχθηκε για πρώτη φορά στη Γαλλία τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και από τότε στην Αμερική και στην Αγγλία (Φρουζάκη, 1998).

## Βιβλιογραφία

### Μεταφρασμένη βιβλιογραφία

- Ανώνυμος συγγραφέας. (1992). *Picasso Et le Cubisme*. (Μτφρ. Σχίνα, Α.), χ.τ. Αλκυών
- Ανώνυμος συγγραφέας. (1997). *Λεξικό τέχνης και καλλιτεχνών*, τόμος Α'. (Μτφρ. Οράτη, Ε.), Αθήνα. Νεφέλη
- Ανώνυμος συγγραφέας. (1998). *Λεξικό τέχνης και καλλιτεχνών*, τόμος Β'. (Μτφρ. Φρουζάκη, Κ.), Αθήνα. Νεφέλη
- Ανώνυμος συγγραφέας. (2007). *The 20<sup>th</sup> Century, Art Book*. (Μτφρ. Μπίκος). Editors of Phaidon Press
- Ανώνυμος συγγραφέας. (2007). *The Art Book*. (Μτφρ. Μπίκος). χ.τ. Editors of Phaidon Press
- Argan, G., C. (1998). *Η μοντέρνα τέχνη*. (Μτφρ. Παπαδημήτρη, Λ. & Κεσσανλής, Ν.), Ηράκλειο. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης
- Arnason, H. H. (2006). *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία*. (Μτφρ. Κοκαβέσης, Φ.), Θεσσαλονίκη. Επίκεντρο
- Beckett, W. & Wright, P. (1996). *Ο κόσμος της ζωγραφικής: Ένας βασικός οδηγός για την ιστορία της δυτικής τέχνης*. (Μτφρ. Περιστεράκη, Α.), Αθήνα. Πατάκη
- Bellido, R., T. (1991). *Ανώτατη σχολή καλών τεχνών Παρισιού, Ομάδες, Κινήματα, Τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*. (Μτφρ. Καραγιάννη, Μ.), Αθήνα. Εξάντας
- Buchholz, E., L., & Zimmermann, B. (2005). *Πάμπλο Πικάσο: Η ζωή και το έργο του*. (Μτφρ. Τσουκαλά, Ε.), Αθήνα. Ελευθερουδάκης
- Charman, L. (1993). *Η διδακτική της τέχνης*. (Μτφρ. Λαπούρτας, Α. & Χριστοδουλίδης, Π.), Αθήνα. Νεφέλη
- Costa, V. (1991). *Ανώτατη σχολή καλών τεχνών Παρισιού, Ομάδες, Κινήματα, Τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*. (Μτφρ. Καραγιάννη, Μ.), Αθήνα. Εξάντας
- Cox, N. (2003). *Κυβισμός*. (Μτφρ. Βετσοπούλου, Ι.), Αθήνα. Καστανιώτης
- Electa (2006). *Picasso*. (Μτφρ. Γαλάνης, Λ.), χ.τ. Ημερίσια

- Emmerling, L. (2005). *Τζάκσον Πόλοκ*. (Μτφρ. Φιλίππου, Α.), Αθήνα. Taschen
- Essers, V. (2005). *Ανρί Ματίς : 1869-1954*. (Μτφρ. Σαλατίδου, Α.), Αθήνα. Γνώση
- Exuperly, A., D., S., (1996). *Ο μικρός πρίγκιπας*. (Μτφρ. Μιλιλή Λ.), Αθήνα. Αναστασιάδη
- Forster, H. (2009). *Η τέχνη από το 1900*. (Μτφρ. Παπανικολάου, Μ.), Αθήνα. Επίκεντρο
- Golding, J. (2003). *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό*. (Μτφρ. Παππάς, Α.), Αθήνα. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
- Gombrich, E., H. (1998). *Το χρονικό της τέχνης*. (Μτφρ. Κάσδαγλη, Λ.), Αθήνα. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
- Greenberg, C. (2007). *Τέχνη και πολιτισμός*. (Μτφρ. Δασκαλοθανάσης, Ν.), Αθήνα. Νεφέλη
- Herbert, R., L. (1972). *«Η σύγχρονη τέχνη δοκίμια καλλιτεχνών»*. (Μτφρ. ανώνυμος), Αθήνα. Σχίμα
- Hilton, T. (1982). *Πικάσο*. (Μτφρ. Ρικάκης, Α.), Αθήνα. Υποδομή
- Honour, H. & Fleming, J. (1993). *Ιστορία της τέχνης*. (Μτφρ. Παππάς, Α.), Αθήνα. Υποδομή
- Leymarie, J. (1977). *Τα αριστουργήματα της τέχνης. Οι μεγάλοι ζωγράφοι. Εικοστός αιώνας*. (Μτφρ. Περιστεράκη, Α.), Αθήνα. Μέλισσα
- Martini, A. (1977). *Τα αριστουργήματα της τέχνης. Οι μεγάλοι ζωγράφοι. Εικοστός αιώνας*. (Μτφρ. Αναγνωστοπούλου, Μ.), Αθήνα. Μέλισσα
- Meredieu, F., N. (1981). *Το παιδικό σχέδιο*. (Μτφρ. Ψυχογιός, Δ.), Αθήνα. Υποδομή
- Micheli, M. de. (1992). *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*. (Μτφρ. Παπαματθεάκη, Λ.), Αθήνα. Οδυσσέας
- Ρου, Α. (2007). *Πικάσο*. (Μτφρ. Αδαμάκη, Ε.), Αθήνα. Η Καθημερινή (Βιβλιοθήκη τέχνης)
- Read, H., E., S. (1978). *Ιστορία της μοντέρνας ζωγραφικής*. (Μτφρ. Παππάς, Α. & Μανιάτης, Γ. & Ξύδης, Α.), Αθήνα. Υποδομή



- Read, H. (1986). *Λεξικό εικαστικών τεχνών*. (Μτφρ. Παππάς, Α.), Αθήνα. Υποδομή
- Stern, A. (1992). *Κατανόηση της παιδικής τέχνης*. (Μτφρ. Βασδέκη, Γ., Α.), Αθήνα. Δίπτυχο
- Tazartes, M. (2006). *Ματιζ: οι μεγάλοι ζωγράφοι*. (Μτφρ. Καπογιαννοπούλου, Φ.), χ.τ. Explorer
- Walther, I., F. (2004). *Πικάσο 1881-1973: η μεγαλοφυΐα του 20<sup>ου</sup> αιώνα*. (Μτφρ. άγνωστος), Germany. Taschen
- Warncke, C., P. (2006). *Πικάσο*. (Μτφρ. Ρόζου, Ι.), Αθήνα. Taschen

### **Ελληνική Βιβλιογραφία**

- Βιγγόπουλος, Η. (1982). *Η τέχνη στο νηπιαγωγείο και στο δημοτικό σχολείο*. τεύχος Α-Β, Αθήνα. Δίπτυχο
- Βιγγόπουλος, Η. (1983). *Η τέχνη στο Νηπιαγωγείο και στο Δημοτικό σχολείο*. Β'. Αθήνα. Δίπτυχο
- Δημητρίου-Χατζηνεοφύτου, Α. (2001). *Τα πρώτα χρόνια της ζωής*. Αθήνα. Ελληνικά Γράμματα
- Διαμαντή, Φ. (2006). Σχολικά Εκπαιδευτικά Προγράμματα στο Μουσείο Ελληνικής Παιδικής Τέχνης. Στο Β. Χρυσανθοπούλου (Επιμ.), Πρακτικά του 1<sup>ου</sup> Επιστημονικού Συνεδρίου Παιδική Τέχνη Σύγχρονη Τέχνη (σσ.82-85). Αθήνα 14-15 Δεκεμβρίου 2005. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, κτίριο οδού Πειραιώς
- Καλλιακμάνη, Γ.(2006). Παιδική Τέχνη- Μοντέρνα Τέχνη, σκέψεις, πρακτική, προβληματισμοί, εφαρμογές. Στο Β. Χρυσανθοπούλου (Επιμ.), Πρακτικά του 1<sup>ου</sup> Επιστημονικού Συνεδρίου Παιδική Τέχνη Σύγχρονη Τέχνη (σσ.60-61). Αθήνα 14-15 Δεκεμβρίου 2005. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, κτίριο οδού Πειραιώς
- Κάνιστρα, Μ. (1987). *Η σύγχρονη εικαστική αγωγή στο σχολείο*. Αθήνα. Σμίλη
- Κολοκοτρώνης, Γ. (2000). *Τέχνη σε μετάβαση*. Αθήνα. Μηρέας
- Κολοκοτρώνης, Γ. (2008). *Γενικά χαρακτηριστικά της τέχνης στον 20ο αιώνα*. Αθήνα. Καστανιώτη
- Κουτσομάλλης, Κ. (2003). *Braque: κανόνας και συγκίνηση. /ζωγραφική Georges Braque*. Αθήνα. Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή

- Κωνσταντινίδου, Β. Ματθαίου, Σ. Χαβιάρης, Π. (1997). *Ταξιδεύοντας και δημιουργώντας μουσική, θέατρο, εικαστικά, λογοτεχνία, παιχνίδια, φαντασία, έκφραση*. Αθήνα. Ελληνικά Γράμματα
- Λυδάκης, Σ. (2009). *Ορολογία εικαστικών τεχνών*. Αθήνα. Μέλισσα
- Μαγουλιώτης, Α., Ν. (1989). *Κατασκευές για κολλάζ, θέατρο, αρχιτεκτονική*. Αθήνα. Gutenberg
- Μαζαράκη, Κ. (1987). *Η ζωγραφική στην προσχολική ηλικία*. Αθήνα. Επτάλοφος ΑΒΕΕ
- Μουρέλος, Γ., Ι. (1976). *Θέματα Αισθητικής και Φιλοσοφίας της Τέχνης*. Τόμος πρώτος.- Θεσσαλονίκη.
- Μπέλλας, Θ. (2000). *Το ιχνογράφημα του παιδιού*, Αθήνα. Ελληνικά γράμματα
- Μυλωνάκου-Κεκέ, Η. (2009). *Όταν τα παιδιά μιλούν με το σχέδιο για τον εαυτό τους, την οικογένειά τους, και τον κόσμο τους*. Αθήνα. Παπαζήση ΑΕΒΕ
- Παπαδοπούλου, Μ. (2007). *Παίζοντας τέχνη με παιδιά*. Αθήνα, αδελφών Κυριακίδη
- Πολυμέρου-Καμηλάκη, Κ. (2006). Η θεματολογία της παιδικής τέχνης. Στο Β. Χρυσανθοπούλου (Επιμ.), Πρακτικά του 1<sup>ου</sup> Επιστημονικού Συνεδρίου Παιδική Τέχνη Σύγχρονη Τέχνη (σσ.39-41). Αθήνα 14-15 Δεκεμβρίου 2005. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, κτίριο οδού Πειραιώς
- Σάλλα, Τ. (2006). Ο δάσκαλος της εικαστικής αγωγής. Η προετοιμασία και η εκπαίδευσή του στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Στο Β. Χρυσανθοπούλου (Επιμ.), Πρακτικά του 1<sup>ου</sup> Επιστημονικού Συνεδρίου Παιδική Τέχνη Σύγχρονη Τέχνη (σσ.100-103). Αθήνα 14-15 Δεκεμβρίου 2005. Αθήνα Μουσείο Μπενάκη, κτίριο οδού Πειραιώς
- Σάλλα-Δουκουμετζίδου, Τ. (1996). *Δημιουργική φαντασία και παιδική τέχνη*. Αθήνα. Εξάντα
- Τσιγκόγλου, Σ. (2000). *Η τέχνη στο τέλος του αιώνα*. Αθήνα. Τα νέα της τέχνης
- Χαραλαμπίδης, Α. (1995). *Η τέχνη του εικοστού αιώνα 1880-1920. τόμος Α', Γ'. Θεσσαλονίκη. University Studio Press*

- Χρήστου, Χ. (1986). *Το έργο Τέχνης- ιδιαίτερα της σύγχρονης Τέχνης – αντικείμενο επιστημονικής έρευνας*. 1ο Συμπόσιο για την Τέχνη, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ. Τελλόγλειο Ίδρυμα
- Χρήστου, Χ. (2006). *Η τέχνη σήμερα προβλήματα, κατευθύνσεις, χαρακτηριστικά, προοπτικές*. Αθήνα. Ακαδημία Αθηνών-γραφείο έρευνας νεοελληνικής τέχνης

### **Ξένη βιβλιογραφία**

- Άγνωστος συγγραφέας. (2005). *No limits Just Edges :Jackson Pollock, Paintings on paper*, χ.τ. χε
- Cantz, H. (2008). *Jackson Pollock, action painting*. German. foundation Beyeler
- Gibson, A. E. (χ.χ.). *Abstract Expressionism other politics*, χ.τ. χ.ε.
- Lambert, J.C. (1983). *Cobra*. Paris. Sothe by Publication
- Landau, E. G. (1989). *Jackson Pollock*. New York. Thames and Hudso
- Landau, E. G. (2005). *Reading Abstract Expressionism: Context and critique*. Amazon. edited and with an introduction
- Lewinson, J. (1999). *Interpreting Pollock*, London. χ.ε.
- Lusie-Smith, E. (1986). *Lives of the great twentieth century artists*. New York. χ.ε.
- Malchiodi, C. (1990). *Creative activities for young children*, χ.τ. Delmar Publishers
- Mayesky, M. (1990). *Creative activities for young children*. χ.τ. Delmar Publishers
- Noszynska, A. (1993). *Abstract Art*. χ.τ. Thames and Hudson
- Sandler, I. (1978). *The formation of an avant-garde in New Yorks Abstract Expressionism. The critical developments*. New York, χ.ε.
- Stokvis, W. (2004). *Cobra the last avant-garde movement of the twentieth century*, χ.τ. χ.ε.
- Stokvis, W. (2009). *Cobra, Les grads Maitres de L' art contemporain*. Paris. editions albin Michel

### **Ελληνική αρθρογραφία**

- Γραμματικοπούλου, Ε. & Κουβαριτάκη, Α. (2010). Προσεγγίζοντας τη τέχνη. *Παράθυρο στην εκπαίδευση του παιδιού*, (66), 304-305
- Μεταξιά, Ν. (2007). Χρώμα, φως, συναίσθημα! *Παράθυρο στην εκπαίδευση του παιδιού*, (45), 318-321
- Μεταξιά, Ν. (2009). Ο Τζάκσον Πόλοκ και η ζωγραφική απεικόνιση της κίνησης. *Παράθυρο στην εκπαίδευση του παιδιού*, (59), 154-157
- Μπενέκος, Α., Π. (2005). Δημιουργικότητα και αγωγή (η αγωγή ως αισθητική διεργασία). *Σύγχρονο Νηπιαγωγείο*, (43), 22
- Παξινός, Γ. (2009). *Παιδικό ιχνογράφημα*. Σύγχρονο νηπιαγωγείο, (69), 62-63
- Παπανικολάου, Ρ. (2004). Στάδια και χαρακτηριστικά της παιδικής ζωγραφικής. *Σύγχρονο νηπιαγωγείο*, (39), 24-29

### **Ξένη αρθρογραφία**

Smith, R. A. (1992). Problems for a Philosophy of Art Education. *Studies in Art Education*, 33 (4), 253-266

### **Ξένη Βιβλιογραφία από το Internet**

- Anfam, D. (2009). *Abstract expressionism*. Oxford University Press. 24 Αυγούστου 2012, [www.moma.org](http://www.moma.org)
- Connor, F. V. O. (2009). *Life and work*. Oxford University Press. 24 Αυγούστου 2012, [www.moma.org](http://www.moma.org)
- Green, C. (2009). *Cubism*. Oxford University Press. 24 Αυγούστου 2012, [www.moma.org](http://www.moma.org)
- McQuillan, M. (2009). *Pablo Picasso*. 24 Αυγούστου 2012, Oxford University Press. [www.moma.org](http://www.moma.org)
- [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

### **Ελληνική Βιβλιογραφία από το Internet**

- Δαφέρμου, Χ. & Κουλούρη, Π. & Μπασαγιάνη, Ε (χ.χ.). *Οδηγός νηπιαγωγού: εκπαιδευτικοί σχεδιασμοί και δημιουργικά προγράμματα μάθησης*. 5 Σεπτεμβρίου 2012, [www.pischools.gr/books/dimotiko/nipi/nipi\\_1\\_140.pdf](http://www.pischools.gr/books/dimotiko/nipi/nipi_1_140.pdf)

- Παιδαγωγικό Ινστιτούτο. (2007-13). *Εικαστικά δημοτικού για το νέο σχολείο*. 5 Σεπτεμβρίου 2012, [digitalschool.minedu.gov.gr](http://digitalschool.minedu.gov.gr)
- Σελέκου, Α. (2007). *Το κολάζ μέσω επικοινωνίας με την τέχνη για τα παιδιά*. 2 Σεπτεμβρίου 2012, <http://www.art-teachers.com/content/view/99/55/>
- Χρηστίδης, Κ. (χ.χ.). *Εικαστική αγωγή και διαθεματικές δραστηριότητες: μεθοδολογικά ζητήματα*. 19 Αυγούστου 2012, [www.edc.uoc.gr/-didgram/PDF/XRISTIDIS.pdf](http://www.edc.uoc.gr/-didgram/PDF/XRISTIDIS.pdf)

**Α' ΜΕΡΟΣ:**

**Σύγχρονοι δημιουργοί του 20<sup>ου</sup> αιώνα και παιδική τέχνη**

**Β' ΜΕΡΟΣ:**

**Εργασίες στον παιδικό σταθμό**

**ΣΧΟΛΗ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΩΝ ΥΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΝΟΙΑΣ  
ΤΜΗΜΑ ΒΡΕΦΟΝΗΠΙΟΚΟΜΙΑΣ**

**ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗ ΤΕΧΝΗ**

**ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2012**



## **Ευχαριστίες**

Ευχαριστούμε την καθηγήτριά μας κ. Γιωτάκη Ίριδα, την επιμελήτρια του Μουσείου Ελληνικής Παιδικής Τέχνης κ. Κοτταρίδου Θεανώ, την διευθύντρια του Δ΄ παιδικού σταθμού του Δήμου της Νέας Σμύρνης κ. Βογιατζή Πηνελόπη, και την διευθύντρια του παιδικού σταθμού «της Ειρήνης» στην Αγία Παρασκευή κ. Γελεκλίδου Ίριδα αλλά και την παιδαγωγό Ζήση Ιωάννα, που η βοήθειά τους στάθηκε πολύτιμη για την υλοποίηση της συγκεκριμένης εργασίας.