

# Διδακτική της Ιστορίας της Τέχνης

Σχέδια μαθήματος- διδακτικές καταστάσεις

## Σχέδια μαθήματος – διδακτικές καταστάσεις

1. Το ζήτημα της αυθεντικότητας και της «υπογραφής» του καλλιτέχνη (authorship) μέσα από τρία παραδείγματα (Martin Kippenberger, Piero Manzoni, Refik Anadol).

**Στόχοι:** να κατανοήσουν οι μαθητές ότι α) το έργο τέχνης δεν προαπαιτεί απαραίτητα το χέρι του καλλιτέχνη και β) η εμμονή του κοινού με τη γνησιότητα και την υπογραφή έγινε κάποιες φορές αντικείμενο σάτιρας εκ μέρους καλλιτεχνών.

### Περιεχόμενο-μέθοδοι-πηγές

Εξετάζονται εδώ έργα των καλλιτεχνών Martin Kippenberger, Piero Manzoni και Refik Anadol. Ο **Kippenberger** το 1981 συνεργάστηκε με κάποιον που ζωγράφιζε αφίσες για ταινίες και του παρήγγειλε τους 12 πίνακες της σειράς «Αγαπητέ ζωγράφε, ζωγράφισε για μένα...». Πρόκειται για φωτορεαλιστικά έργα μεγάλων διαστάσεων που δείχνουν είτε τον Kippenberger να ποζάρει σε διάφορα αστικά σκηνικά είτε μπανάλ λεπτομέρειες και στιγμιότυπα από την καθημερινή ζωή. Αναθέτοντας σε έναν τρίτο να του ζωγραφίσει τους πίνακες από φωτογραφίες που είχε τραβήξει ο ίδιος, ο Kippenberger απέρριπτε την ιδέα της αυθεντικότητας της καλλιτεχνικής υπογραφής και της φιγούρας του καλλιτέχνη ως μοναδικού ιδιοφυούς δημιουργού. Όταν εκτέθηκαν τα έργα αυτά, μάλιστα, έφεραν την υπογραφή «Werner Kippenberger», καθώς είχε δώσει στον

παραγγελιοδόχο του το ψευδώνυμο Mr. Werner.

Νωρίτερα, τη δεκαετία του 1960, ο **Piero Manzoni** είχε υιοθετήσει μια ακόμη πιο ειρωνική στάση απέναντι στο ζήτημα της καλλιτεχνικής υπογραφής. Το 1961 έφτιαξε 90 κονσέρβες με τον τίτλο «σκατά του καλλιτέχνη». Κάθε κονσέρβα ζύγιζε 30 γραμμάρια και κοστολογήθηκε βάσει βάρους με την τιμή του χρυσού. Οι κονσέρβες δεν γινόταν να ανοιχτούν, καθώς αυτό θα κατέστρεφε το έργο, με αποτέλεσμα να μη γνωρίζει κανείς τι πραγματικά περιείχαν. Μία από αυτές ανοίχτηκε το 1989 χωρίς να εξαχθεί το περιεχόμενό της, το οποίο δεν φαινόταν καθαρά μέσα από το άνοιγμα.

Με την κίνηση αυτή, ο Manzoni απευθυνόταν σε όσους, συλλέκτες και μη, έκριναν την αξία του έργου τέχνης με βασικό κριτήριο την αξία του ονόματος του δημιουργού. Καθώς τα έργα του παρήχθησαν την εποχή που η Ιταλία ευημερούσε οικονομικά μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, θεωρήθηκαν επίσης σχόλιο πάνω στην καταναλωτική μανία του κοινού και τη μαζική παραγωγή αγαθών.

Η χρήση τεχνητής νοημοσύνης για την παραγωγή έργων τέχνης μέσα από προγράμματα όπως το Midjourney έχει επικριθεί αρκετά τα τελευταία χρόνια, κυρίως λόγω της απώλειας της ανθρώπινης χειρονομίας και φόβων για την αντικατάσταση ανθρώπινου εργατικού δυναμικού με μηχανές. Ο **Refik Anadol**, από το 2018 και έπειτα, χρησιμοποιεί ψηφιακή τεχνολογία και τεχνητή νοημοσύνη σε έργα μεγάλων διαστάσεων που συχνά εκτίθενται σε δημόσιο χώρο και δίνουν την εντύπωση ότι είναι τρισδιάστατα και ξεφεύγουν από τα όρια του «καμβά». Ο Anadol ουσιαστικά χρησιμοποιεί την τεχνολογία σαν ένα οποιοδήποτε άλλο εικαστικό μέσο, αποδεικνύοντας ότι η δημιουργικότητα δεν χάνεται ακόμη και όταν δεν μπαίνει ανθρώπινο χέρι στο έργο.

Για τα ανωτέρω παραδείγματα ακολουθήθηκε η κοινωνική προσέγγιση ώστε να τονιστεί μια συγκεκριμένη πτυχή των έργων, χωρίς να δοθούν λεπτομέρειες για το περιεχόμενό τους. Χρησιμοποιήθηκαν διαδικτυακές πηγές.

### **Σχεδιασμός διαδικασίας**

Το μάθημα θα μπορούσε να διεξαχθεί με εναλλαγή διάλεξης από τον καθηγητή και ερωταπαντήσεων με τους μαθητές. Σκοπός του διαλόγου είναι η διάγνωση των αντιλήψεών τους σχετικά με την αυθεντικότητα του έργου τέχνης και την καλλιτεχνική χειρονομία και το γκρέμισμα τυχόν προκαταλήψεων. Εάν οι μαθητές έχουν ήδη πειραματιστεί με προγράμματα AI, θα μπορούσε να τους ζητηθεί να δείξουν τη δουλειά τους και να μιλήσουν για το αν αισθάνονται ότι έχει μικρότερη αξία συγκριτικά με την παραγωγή με παραδοσιακά εικαστικά μέσα. Απαραίτητη είναι η χρήση powerpoint για το οπτικό υλικό.

### **Επιδιωκόμενα αποτελέσματα**

Αναμένεται ότι η συζήτηση δεν θα δυσκολέψει ιδιαίτερα τους μαθητές, αντιθέτως θα κεντρίσει το ενδιαφέρον τους, ενδεχομένως λόγω του χιούμορ που διακρίνει το merda d'artista, αλλά και της προσωπικής τους ενασχόλησης με τεχνολογικά μέσα.

# SOUVENIRS

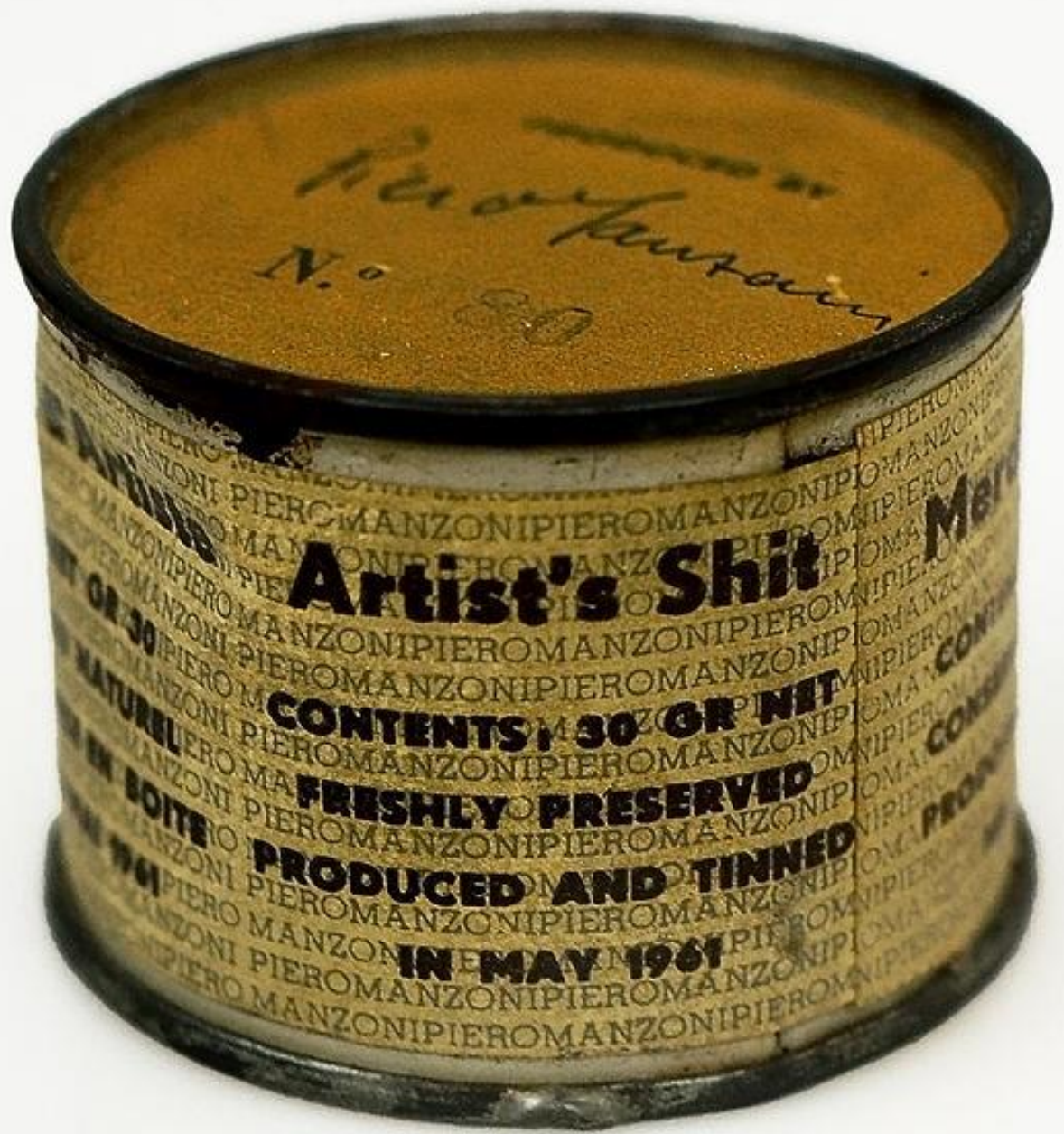


S  
RS









*Piero Manzoni*  
No. 80

**Artist's Shit**

**CONTENTS, 30 GR NET**

**FRESHLY PRESERVED**

**PRODUCED AND TINNED**

**IN MAY 1961**





2. Η έννοια του ανοίκειου (uncanny) στην τέχνη και τη δημοφιλή κουλτούρα (Fredrik Jonsson, Sun Yuan & Peng Yu).

**Στόχοι:** επιδιώκεται η εξοικείωση των μαθητών με την έννοια του ανοίκειου και εκδηλώσεις της στο χώρο της τέχνης.

### **Περιεχόμενο – μέθοδοι – πηγές**

Το πιο χαρακτηριστικό σύμβολο του ανοίκειου κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ήταν το στοιχειωμένο σπίτι. Το σπίτι προκαλούσε αισθήματα ανησυχίας, φόβου και άγχους επειδή είχε χάσει τον οικείο χαρακτήρα του, την άνεση ενός ασφαλούς καταφύγιου, τη σύνδεσή του με κάποια οικογένεια. Ήταν εγκαταλελειμμένο, παρηκμασμένο και έδινε την εντύπωση ότι πλέον κατοικείται από τα πνεύματα των νεκρών. Περιγραφές των δυσάρεστων αισθημάτων που προκαλεί το ανοίκειο βρίσκουμε, για παράδειγμα, στην *Πτώση του Οίκου των Άσερ* του Έντγκαρ Άλλαν Πόε: «Με το που αντίκρυσα το κτίριο, ένα αίσθημα αφόρητης θλίψης κυρίευσε το μυαλό μου...»

Ο Σίγκμουντ Φρόυντ αναγνώρισε το ανοίκειο (das Unheimliche) ως ξεχωριστή αισθητική κατηγορία και επιχείρησε να το ορίσει. Το ανοίκειο δεν ταυτίζεται ακριβώς με τον τρόμο και το άγχος: πρόκειται για ένα αίσθημα δυσφορίας που νιώθει κάποιος όταν κάτι που του ήταν κανονικά γνωστό και οικείο, παύει να είναι έτσι. Δεν είναι απλά κάτι μυστηριώδες και ανεξήγητο, αλλά κάτι με το οποίο ο θεατής προηγουμένως ένιωθε άνετα. Παραδείγματα του ανοίκειου βρίσκουμε στις κούκλες που ζωντανεύουν, τα «αυτόματα» και τα ρομπότ,

τους σωσίες, τα φαντάσματα, το déjà vu. Το ανοίκειο είναι κάτι που μπορεί να ξεγελάει με τη συνηθισμένη εμφάνισή του, αλλά να κρύβει κάτι ασυνήθιστο. Οτιδήποτε είναι ανθρωπομορφικό μπορεί να μετατραπεί σε κάτι ανοίκειο.

Στο έργο *The Path to Erebus* (2025) του AI καλλιτέχνη **Fredrik Jonsson**, τα πλάσματα που έχουν φτιαχτεί μέσω τεχνητής νοημοσύνης φαίνονται τόσο αληθινά όσο και απόκοσμα. Ο Jonsson μπλέκει την επιστημονική φαντασία με τη λαϊκή παράδοση (στις κερασφόρες μορφές) ή παρουσιάζει εκδοχές μιας ημι-ανθρώπινης ράτσας του μέλλοντος που έχει στοιχεία ανθρώπινης ανατομίας μαζί με τεχνολογικές προσθέσεις. Τα βίντεό του δείχνουν μελλοντικές ουτοπίες στις οποίες οι άνθρωποι συνυπάρχουν αρμονικά τόσο με τις μηχανές όσο και με τη φύση, όμως εμπνέουν και ένα αίσθημα ανησυχίας. Οι άνθρωποι στα έργα του δεν είναι και τόσο ανθρώπινοι. Μιμούνται την εμφάνιση και τις κινήσεις ανθρώπων, αλλά επειδή είναι προϊόντα φαντασίας και προϊόντα τεχνητής νοημοσύνης, δυσκολεύουν την ταύτιση του θεατή με τις φιγούρες που βλέπει. Πρόκειται για κάτι ξένο και εν δυνάμει απειλητικό.

Η πρόοδος της τεχνολογίας στον τομέα της ρομποτικής προμηνύει την είσοδο των ρομπότ στην καθημερινή ζωή και την υπόσχεση ότι η ανθρώπινη καθημερινότητα θα γίνει καλύτερη. Τα ρομπότ αποκτούν ανθρώπινα χαρακτηριστικά και μπορούν να συνδιαλέγονται και να μιμούνται ανθρώπινα συναισθήματα. Βασική προϋπόθεση για την ενσωμάτωση των ρομπότ στην ανθρώπινη κοινωνία είναι η υπακοή (ο Elon Musk βγήκε ραντεβού με το γυναικείο ρομπότ που κατασκεύασε και δήλωσε ότι αντέδρασε θετικά όταν της έκανε κομπλιμέντα και τη βρήκε πολύ υπάκουη).

Η εισαγωγή των ρομπότ στην ανθρώπινη ζωή και ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν τα ρομπότ σαν να είναι έλλογα όντα είναι το θέμα του έργου *Can't help myself* των **Sun Yuan και Peng Yu**.

Πρόκειται για ένα κινούμενο «γλυπτό» που περιλαμβάνει ένα μεγάλο ρομποτικό χέρι. Το ρομπότ είχε αρχικά προγραμματιστεί να κάνει χορευτικές κινήσεις για να διασκεδάζει το κοινό. Ενώσο δουλεύει όμως, ένα βαθυκόκκινο πηχτό υγρό τρέχει από το εσωτερικό του. Το ρομπότ είναι εξοπλισμένο με μία σκούπα, έτσι ώστε να μαζεύει το υγρό όταν αυτό διαρρέει υπερβολικά. Τον πρώτο καιρό της λειτουργίας του, το ρομπότ μπορούσε να συνδυάζει τα καθήκοντά του με ευκολία: χόρευε και προλάβαινε να σκουπίσει και το υγρό που έτρεχε από κάτω. Με το πέρασμα του χρόνου όμως, ο μηχανισμός του άρχισε να επιβραδύνεται. Σταδιακά σταμάτησε να χορεύει, γιατί δεν προλάβαινε να καθαρίζει το υγρό και επικεντρώθηκε μόνο σε αυτό.

Οι θεατές που είδαν το έργο αρχικά στο μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης το 2016 και στη Μπιενάλε της Βενετίας το 2019 ένιωθαν συμπόνια για το ρομπότ που μοχλούσε να τα βγάλει πέρα, παρότι δεν ήταν ζωντανός οργανισμός. Το ρομπότ αντιμετωπιζόταν, βέβαια, και σαν σύμβολο του δράματος της ανθρώπινης κατάστασης, όμως άγγιξε σε μεγάλο βαθμό το κοινό λόγω των ανθρώπινων κινήσεών του σαν ήταν ένα πλάσμα κλεισμένο σε κλουβί. Έδινε, δηλαδή, την αίσθηση του ανοίκειου.

Για την ανάλυση των παραδειγμάτων ακολουθήθηκε η κοινωνική προσέγγιση. Θα μπορούσε να συνδυαστεί και με μια φεμινιστική ανάγνωση στην περίπτωση της παραγωγής γυναικείων ρομπότ που υποτάσσονται στις ανδρικές επιθυμίες. Χρησιμοποιήθηκαν διαδικτυακές πηγές και το κείμενο του Anthony Vidler *The Architectural Uncanny*.

## Σχεδιασμός διαδικασίας



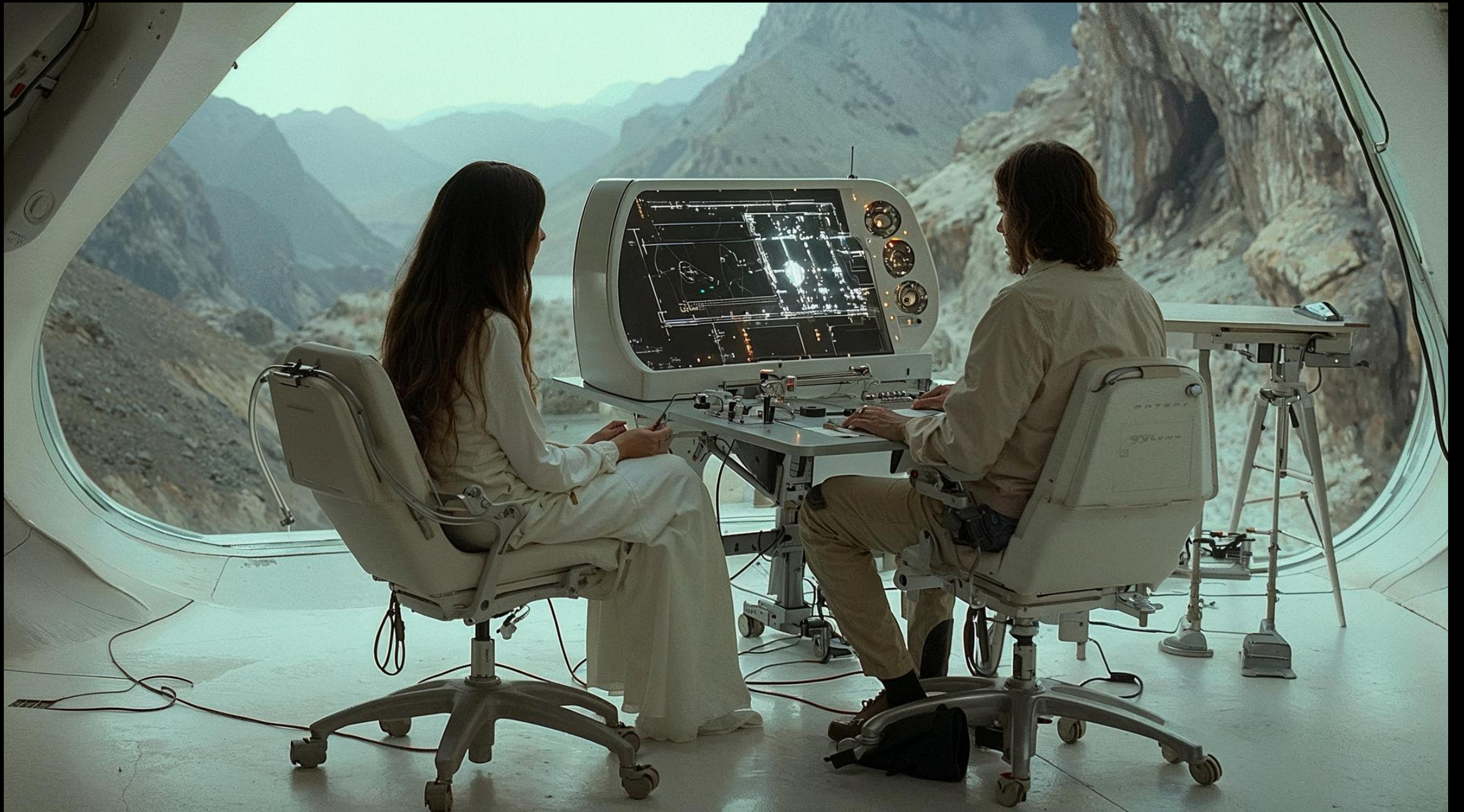
Το μάθημα θα διεξαχθεί με συνδυασμό διάλεξης και ερωταπαντήσεων με τους μαθητές. Ενδεχομένως θα ζητηθεί να αναφέρουν πράγματα που βρίσκουν τρομακτικά και να εξηγήσουν για ποιο λόγο τους τρομάζουν. Θα ζητηθεί επίσης να καταθέσουν τις απόψεις τους για την πιθανή εισαγωγή ρομπότ στην καθημερινή ζωή και τους τυχόν κινδύνους που θα μπορούσαν να προκύψουν από κάτι τέτοιο. Απαραίτητη η χρήση powerpoint και η προβολή βίντεο για το οπτικό υλικό.

### **Επιδιωκόμενα αποτελέσματα**

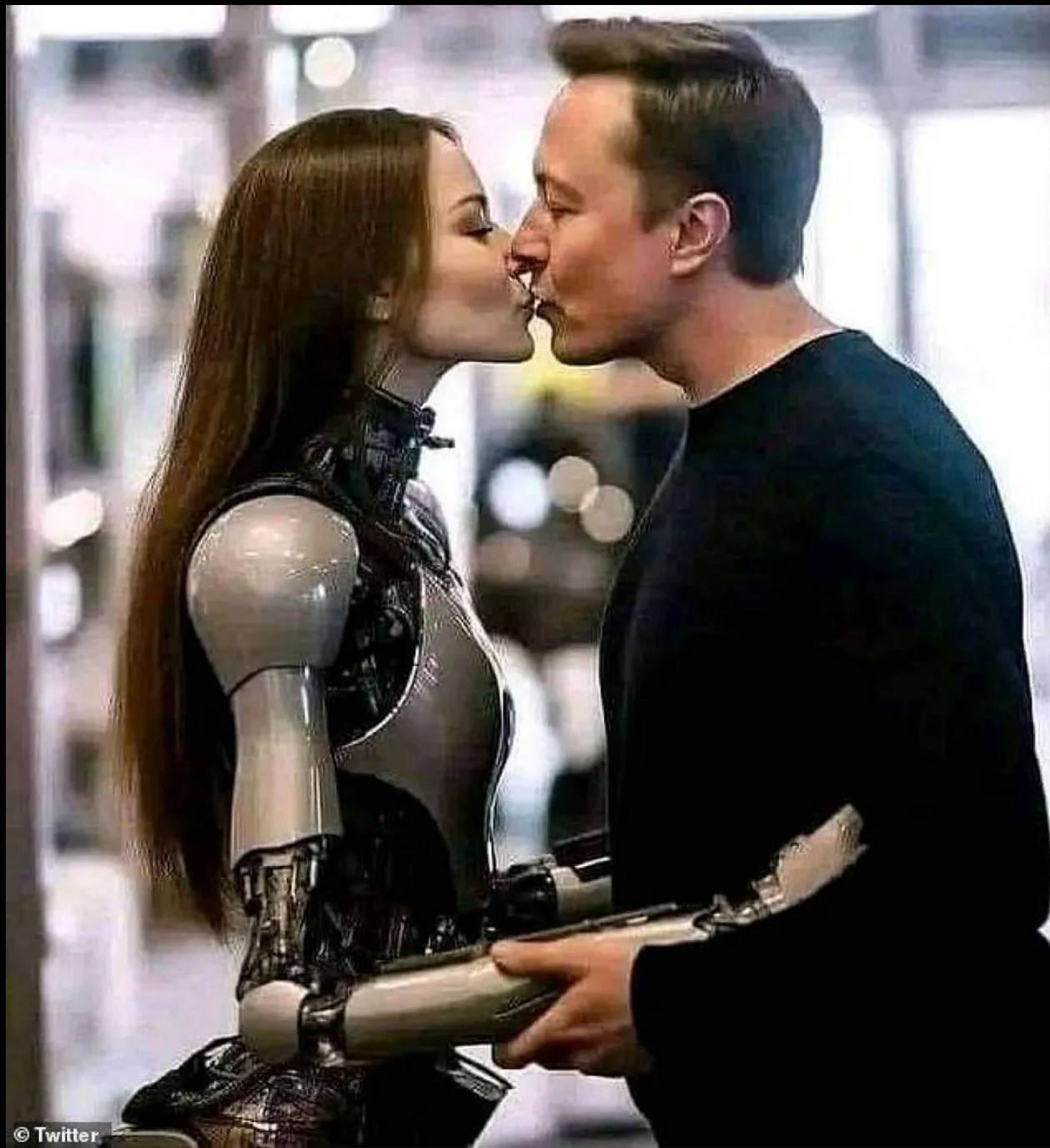
Αναμένεται η συζήτηση γύρω από τρομακτικά φαινόμενα να κινήσει το ενδιαφέρον των μαθητών, όπως επίσης και η αναφορά στα ρομπότ. Η έννοια του ανοίκειου δεν είναι δυσνόητη, ειδικά εφόσον συνοδεύεται από παραδείγματα.















### 3. Ουτοπίες (Auroville, Κενοτάφιο του Νεύτωνα, Thomas More)

**Στόχοι:** να κατανοήσουν οι μαθητές την έννοια της ουτοπίας και να γνωρίσουν διαφορετικές εκφάνσεις της μέσα από τα επιλεγμένα παραδείγματα.

#### **Περιεχόμενο – μέθοδοι – πηγές**

Η έννοια της Ουτοπίας είναι προϊόν της Αναγέννησης και πρωτο-επινοήθηκε από τον συγγραφέα Thomas More. Ο More εξέδωσε το ομώνυμο βιβλίο το 1516 και το έργο του έμελλε να επηρεάσει την πολιτική φιλοσοφία και άλλα κινήματα σκέψης στους επόμενους αιώνες. Στην *Ουτοπία*, ο More αφηγείται την ιστορία ενός ταξιδιώτη που καταλήγει σε ένα αχαρτογράφητο νησί και ανακαλύπτει εκεί μια δημοκρατική πολιτεία που βασίζεται στον κολεκτιβισμό και την ανεξιθρησκεία και στοχεύει στο κοινό καλό. Το όνομα που έδωσε στο έργο του ο More αποτελεί συνδυασμό των λέξεων ευτοπία (eutopia) και ουτοπία, αποδίδοντας ταυτόχρονα το νόημα του καλού τόπου (ευ-τόπος) και του τόπου που δεν υπάρχει (ου-τόπος). Η *Ουτοπία* γεννήθηκε σε μια εποχή επιστημονικών ανακαλύψεων, μελέτης των αρχαίων κειμένων και εξερευνήσεων μακρινών τόπων.

Όσες φορές συγγραφείς προσπάθησαν να περιγράψουν μια ιδανική κοινωνία, την έθεταν σε κάποιο απομακρυσμένο και απρόσιτο μέρος ή στο απώτερο παρελθόν και την αντιμετώπιζαν περισσότερο με αίσθημα νοσταλγίας παρά ελπίδας για ένα καλύτερο μέλλον. Ο Πλάτων τοποθετούσε τη Δημοκρατία του σε κάποια προϊστορική περίοδο. Η *Χριστιανόπολη* του Andreae βρισκόταν πάνω σε κάποιο νησί, ενώ η *Πόλη του Ήλιου* του Campanella κάπου στα νότια του Ισημερινού.



Τα έργα που πραγματεύονταν διάφορες ουτοπίες δεν υποκινούσαν σε ανατροπή του τρέχοντος καθεστώτος, αλλά οραματίζονταν πώς θα μπορούσε να είναι μια ιδανική κοινωνία που θα λειτουργούσε ως πρότυπο. Η ζωή μέσα σε αυτές τις κοινότητες προϋπέθετε ότι το άτομο απαρνείται κάποιες προσωπικές ανέσεις για να προσφέρει στο συλλογικό καλό, να συνεργαστεί με τους συμπολίτες του και να αντλήσει οφέλη για όλους.

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ο φιλόσοφος Charles Fourier ανέπτυξε την ιδέα των phalanstères, κτιρίων φτιαγμένων να στεγάζουν τα μέλη μιας κοινότητας που στηριζόταν στην ίση κατανομή καθηκόντων, τη συνεργασία και τη σεξουαλική ελευθερία. Οι ιδέες του ενέπνευσαν την ίδρυση πολλών ουτοπικών κοινοτήτων, κυρίως στην Αμερική.

Το πρόβλημα με την ιδέα της ουτοπίας βρίσκεται προφανώς στην εφαρμογή της, ειδικά όταν οι άνθρωποι που την οραματίζονται χρησιμοποιούν κάθε μέσο προσφεύγοντας τελικά στη βία για να πετύχουν το σκοπό τους. Σε αυτήν την περίπτωση, η ουτοπία μετατρέπεται σε δυστοπία και ουτοπικές ιδέες έχουν λειτουργήσει στο παρελθόν ως κίνητρο για την επικράτηση ολοκληρωτικών καθεστώτων.

Η έννοια της ουτοπίας ήταν φυσικό να επηρεάσει, από την Αναγέννηση και έπειτα, αρκετούς αρχιτέκτονες, που προσπάθησαν να δώσουν απαντήσεις στο ερώτημα πώς θα ήταν κτισμένη η ιδανική πόλη. Το 1784 ο **Etienne Louis Boullée** σχεδίασε το *Κενοτάφιο του Νεύτωνα* (το κενοτάφιο είναι ένα κενό μνημείο προς τιμήν κάποιου που έχει ταφεί κάπου αλλού): ένα σφαιρικό κτίσμα πάνω από 150 μέτρα σε ύψος, περιτριγυρισμένο εξωτερικά από σειρές με κυπαρίσσια και χωρισμένο σε τρία επίπεδα, όπως ήταν τα Ρωμαϊκά μασωλεία.

Εξωτερικά το κτίριο συμβόλιζε τη Γη, ενώ στο εσωτερικό του αναπαριστούσε τον ουράνιο θόλο. Σκοπός του

εσωτερικού χώρου ήταν να δίνει την εντύπωση της μέρας και της νύχτας. Το εφέ της νύχτας θα το έδινε το φως που θα έμπαινε από μικρές τρύπες στο θόλο, σαν άστρα σε νυχτερινό ουρανό. Το εφέ της μέρας θα το έδινε μια πλανητική σφαίρα (κάτι σαν αστρολάβος) που θα κρεμόταν στο κέντρο του κτιρίου και θα εξέπεμπε κάποιου είδους λάμψη. Όταν δηλαδή έξω ήταν μέρα μέσα θα ήταν νύχτα και το αντίθετο. Εξαιτίας της έλλειψης πόρων και υλικών, το σχέδιο δεν υλοποιήθηκε ποτέ.

Μια σύγχρονη κοινότητα βασισμένη σε ουτοπικά ιδεώδη είναι αυτή της **Auroville** στην Ινδία. Ιδρύθηκε το 1968 από τη Mirra Alfassa (την αποκαλούμενη «Μητέρα») και σχεδιάστηκε από το γάλλο αρχιτέκτονα Roger Anger. Εμπνευσμένη από την Ινδική φιλοσοφία και τη γιόγκα, η Alfassa δήλωνε κατά την ίδρυση της κοινότητας ότι η Auroville «θέλει να είναι μια παγκόσμια πόλη όπου άνδρες και γυναίκες από κάθε χώρα θα μπορούν να ζουν ειρηνικά και αρμονικά, πάνω από δόγματα, πολιτικά πιστεύω και εθνικότητες. Σκοπός της Auroville είναι η πραγματοποίηση της ανθρώπινης ενότητας».

Στο κέντρο της πόλης βρίσκεται το Matrimandir, μια χρυσή μεταλλική σφαίρα μέσα στην οποία μια ράμπα οδηγεί σε μια λευκή μαρμάρινη αίθουσα όπου «μπορεί κανείς να βρει τη συνείδησή του». Εντός του Matrimandir επικρατεί ησυχία ώστε να μη διασπάται η αίσθηση της γαλήνης και εξωτερικά περιστοιχίζεται από περιποιημένους κήπους. Περιμετρικά του κέντρου βρίσκονται η οικιστική ζώνη, η βιομηχανική ζώνη, η πολιτιστική και εκπαιδευτική ζώνη και η διεθνής ζώνη. Η πόλη επίσης περιλαμβάνει φάρμες και βοτανικό κήπο.

Στην καταμέτρηση του 2021 η κοινότητα έφτασε τους 3.302 κατοίκους από 54 διαφορετικές χώρες, κυρίως Ινδούς. Οι κάτοικοι δεν χρησιμοποιούν κάποιο νόμισμα για τις συναλλαγές τους, αλλά διαθέτουν ένα λογαριασμό και μια χρεωστική κάρτα και τους ζητείται να προσφέρουν κάθε μήνα στην κοινότητα – σε χρήμα, σε είδος ή σε εργασία.

Το 2008, το BBC μετέδωσε ένα ρεπορτάζ στο οποίο αναφέρονταν κατηγορίες για συγκάλυψη παιδοφιλίας εντός της κοινότητας.

Στο παρόν μάθημα ακολουθήθηκε η κοινωνική προσέγγιση. Το υλικό προήλθε από διαδικτυακές πηγές και το βιβλίο *Ουτοπία* σε επιμέλεια Βασίλη Βλασταρά (2011).

### **Σχεδιασμός διαδικασίας**

Το μάθημα διεξάγεται με συνδυασμό διάλεξης και διαλόγου με τους μαθητές. Θα μπορούσε να τους ζητηθεί να περιγράψουν πώς φαντάζονται την ιδανική κοινωνία και συμβίωση. Απαραίτητη η χρήση powerpoint.

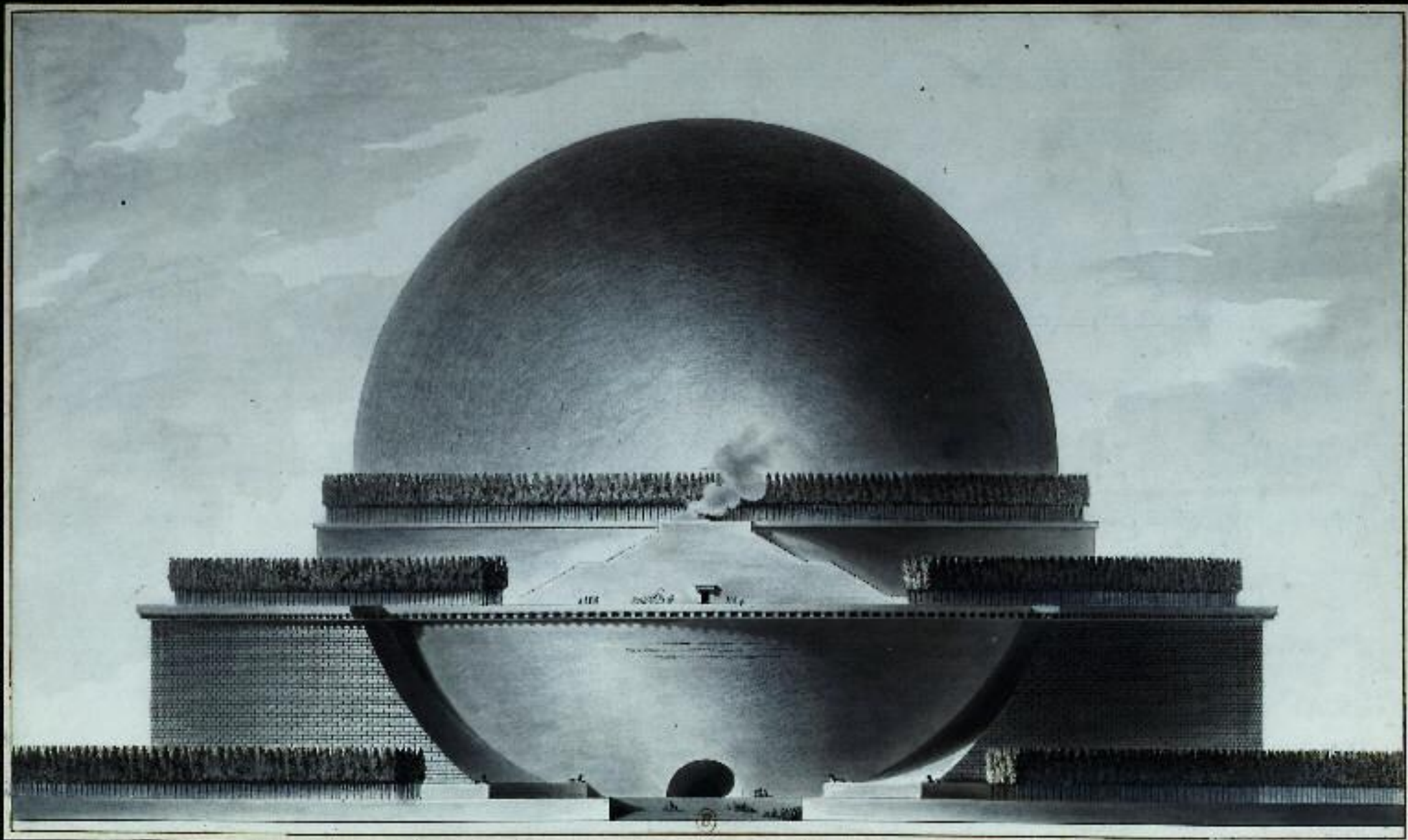
### **Επιδιωκόμενα αποτελέσματα**

Αναμένεται η έννοια της ουτοπίας και οι πιθανές εκδοχές της να εξάψουν το ενδιαφέρον της τάξης.

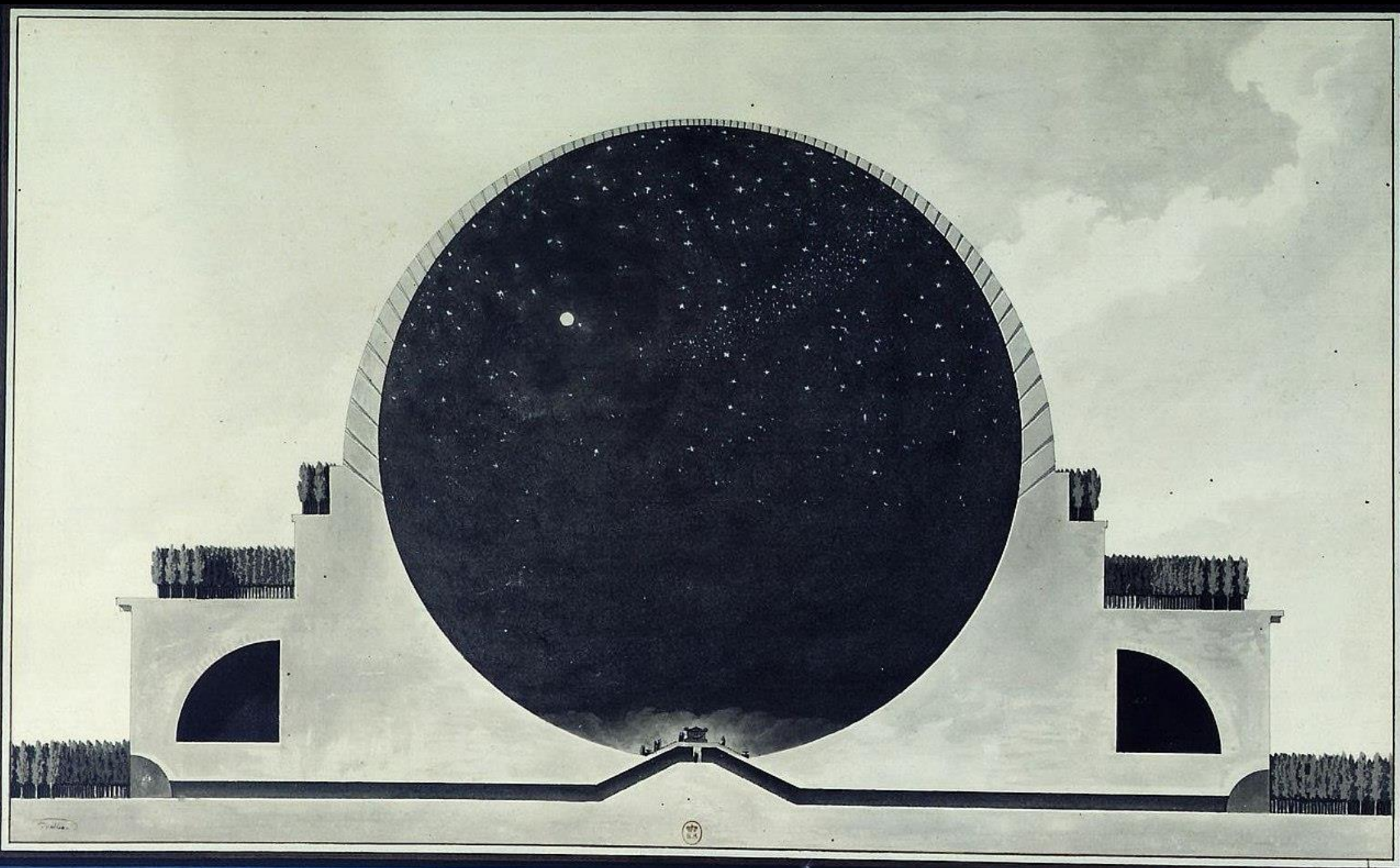


UTOPIAE INSVLAE FIGVRA

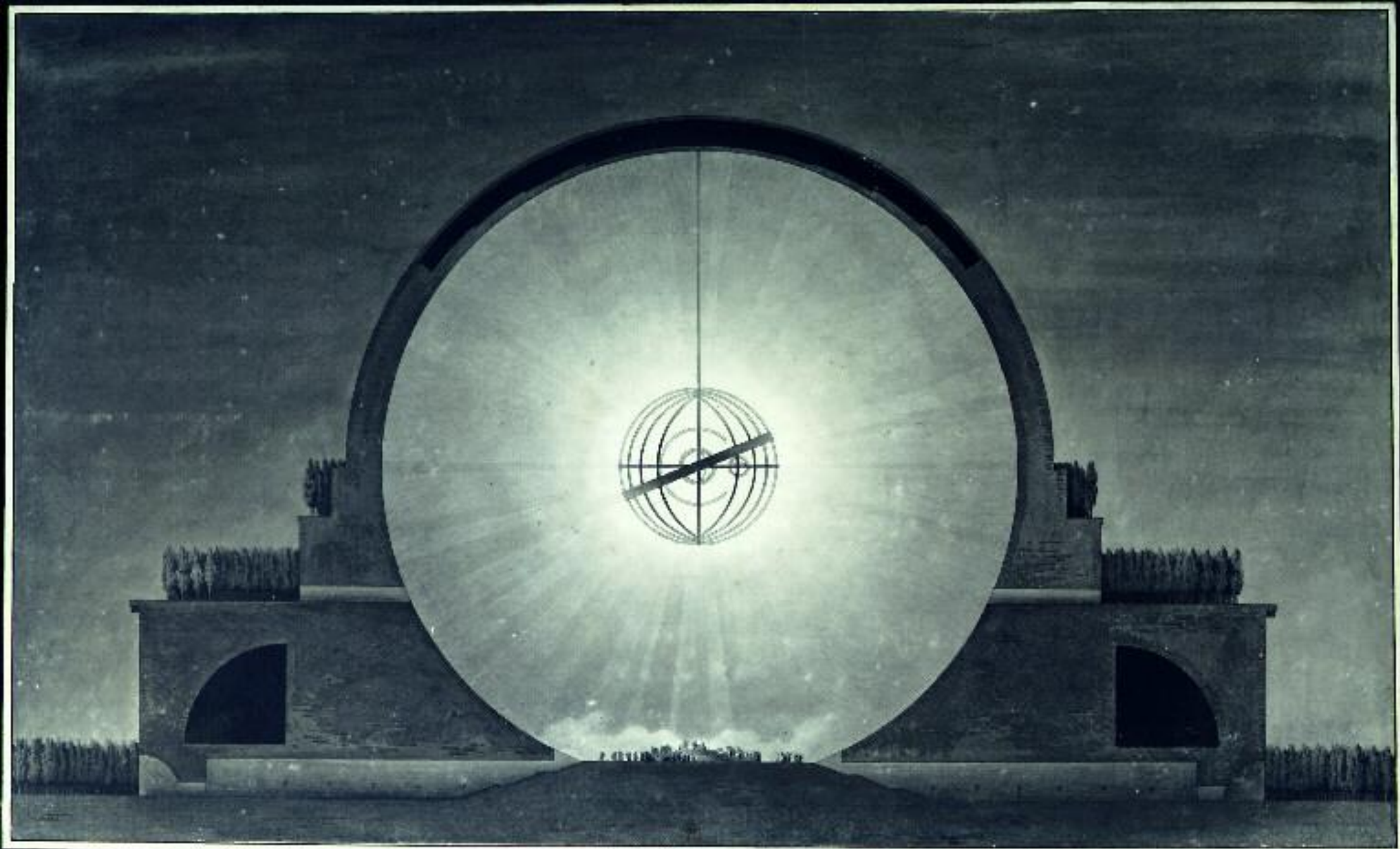
















अतुल्य भारत  
Incredible India







#### 4. Η Μεγάλη Γερμανική Έκθεση Τέχνης

**Στόχοι:** α) να γνωρίσουν οι μαθητές τις αντιλήψεις που είχε για την τέχνη το ναζιστικό καθεστώς κατά την περίοδο 1937-1944. Το μάθημα ιδανικά θα χωρίζεται σε δύο μέρη: το ένα θα εξετάζει ό,τι οι Ναζί ονόμαζαν «εκφυλισμένη τέχνη» και το άλλο θα εξετάζει την τέχνη που ήταν αποδεκτή από την κυβέρνηση. β) να κατανοήσουν οι μαθητές ότι το ζητούμενο δεν είναι η αξιολογική σύγκριση, αλλά η καταδίκη της μισαλλοδοξίας και της λογοκρισίας σε κάθε επίπεδο.

#### **Περιεχόμενο – μέθοδοι – πηγές**

Η Μεγάλη Γερμανική Έκθεση Τέχνης (Grosse Deutsche Kunstausstellung) ήταν μια ετήσια επαναλαμβανόμενη έκθεση έργων τέχνης στη Γερμανία από το 1937 έως το 1944. Επρόκειτο για μια μεγάλη διοργάνωση με σκοπό την ανάδειξη της τέχνης που ήταν αποδεκτή από το ναζιστικό καθεστώς. Καλλιτεχνικός διευθυντής ήταν ο προσωπικός φωτογράφος του Χίτλερ, Heinrich Hoffmann. Τα έργα που εκτίθεντο ήταν επίσης προς πώληση. Τα εγκαίνια της έκθεσης το 1937 συνοδεύτηκαν από μεγαλειώδη παρέλαση με οχήματα, άλογα και μεταμφιέσεις, καθώς και από ομιλία του φύρερ. Στην ομιλία του ο Χίτλερ εξέφραζε την πρόθεση του καθεστώτος να δέχεται σε δημόσια θέα όποιο έργο τέχνης ήταν σύμφωνο με τα ναζιστικά ιδεώδη και να απορρίπτει όποιο έργο παρεξέκλινε από αυτά. Το καθεστώς προτιμούσε έργα παραστατικά, με θέματα ιστορικά ή ηθογραφίες, με κλασικά πρότυπα ομορφιάς και λευκές (Άρειες) μορφές. «Το να είσαι Γερμανός σημαίνει να είσαι ξεκάθαρος, λογικός και πάνω από όλα αληθινός».

Αντιθέτως, τα έργα που ήταν φτιαγμένα από Εβραίους ή ήταν αφαιρετικά, παραμόρφωναν τις μορφές ή ασκούσαν κριτική στη γερμανική κοινωνία ήταν τέχνη εκφυλισμένη (Entartete) που έπρεπε να εξαφανιστεί, γιατί έκανε κακό στο γερμανικό λαό. Μια μέρα μετά την έκθεση της Γερμανικής τέχνης εγκαινιάστηκε η έκθεση εκφυλισμένης τέχνης, στημένη κατά τέτοιο τρόπο ώστε να ενθαρρύνει το κοινό να χλευάζει τα έργα.

Η Μεγάλη Γερμανική Έκθεση δεν πήγε καλά εισπρακτικά, με αποτέλεσμα να αγοράσει ο ίδιος ο Χίτλερ ένα μέρος των έργων.

Τα ναζιστικά καλλιτεχνικά ιδεώδη εκπορεύονταν αφενός από τις ρομαντικές αντιλήψεις του 19<sup>ου</sup> αιώνα περί της ύπαρξης μιας αυθεντικής Γερμανικής ψυχής που είναι κοντά στη φύση, εμφορείται από υψηλό ήθος και ευγένεια και διακρίνεται για τον ηρωισμό της ακόμη και μέσα σε τραγικές συνθήκες και αφετέρου από ρατσιστικές θεωρίες που εντόπιζαν τα πρότυπα της Άρειας φυλής στην αρχαιοελληνική και ρωμαϊκή τέχνη. Με αυτά τα δεδομένα, τα έργα που επιλέχτηκαν για να εκτεθούν δημόσια ήταν έργα μεγάλων διαστάσεων, απρόσωπα και στερεοτυπικά. Οι μορφές που απεικονίζονταν χρησίμευαν περισσότερο σαν εμβλήματα συλλογικών ιδεωδών: ηρωισμού, βορειοευρωπαϊκής ομορφιάς, ισχύος και σταθερότητας. Υπήρχαν, λοιπόν, τα έργα που εξιδανίκευαν το μιλιταρισμό και τον πατριωτισμό, αλλά και εκείνα που έδειχναν την αξία της Γερμανικής οικογένειας (Kinder, Küche, Kirche) και της αγροτικής ζωής.

(Ακολουθούν έργα των Adolf Ziegler, Adolf Reich, Richard Klein, Heinrich Knirr, Conrad Hommel, Alfred Bernert, Werner Peiner).

Για το μάθημα αυτό υιοθετήθηκε η κοινωνική προσέγγιση – τα έργα δεν αναλύονται τόσο ως προς τα εικαστικά τους στοιχεία, αλλά παρουσιάζονται κυρίως στο πλαίσιο της εξέτασης της συγκεκριμένης έκθεσης. Χρησιμοποιήθηκαν διαδικτυακές πηγές.

## **Σχεδιασμός διαδικασίας**

Όπως προαναφέρθηκε, το μάθημα είναι καλό να αποτελέσει μέρος ενός διπλού σεμιναρίου που θα παρουσιάζει και τη Μεγάλη Γερμανική Έκθεση και την Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης. Θα πρέπει να δοθεί έμφαση στους λόγους για τους οποίους το ναζιστικό καθεστώς θεωρούσε επικίνδυνο το ένα είδος τέχνης και τους λόγους για τους οποίους προτιμούσε το άλλο. Η διαδικασία θα βασιστεί σε συνδυασμό διάλεξης και διαλογικής συζήτησης.

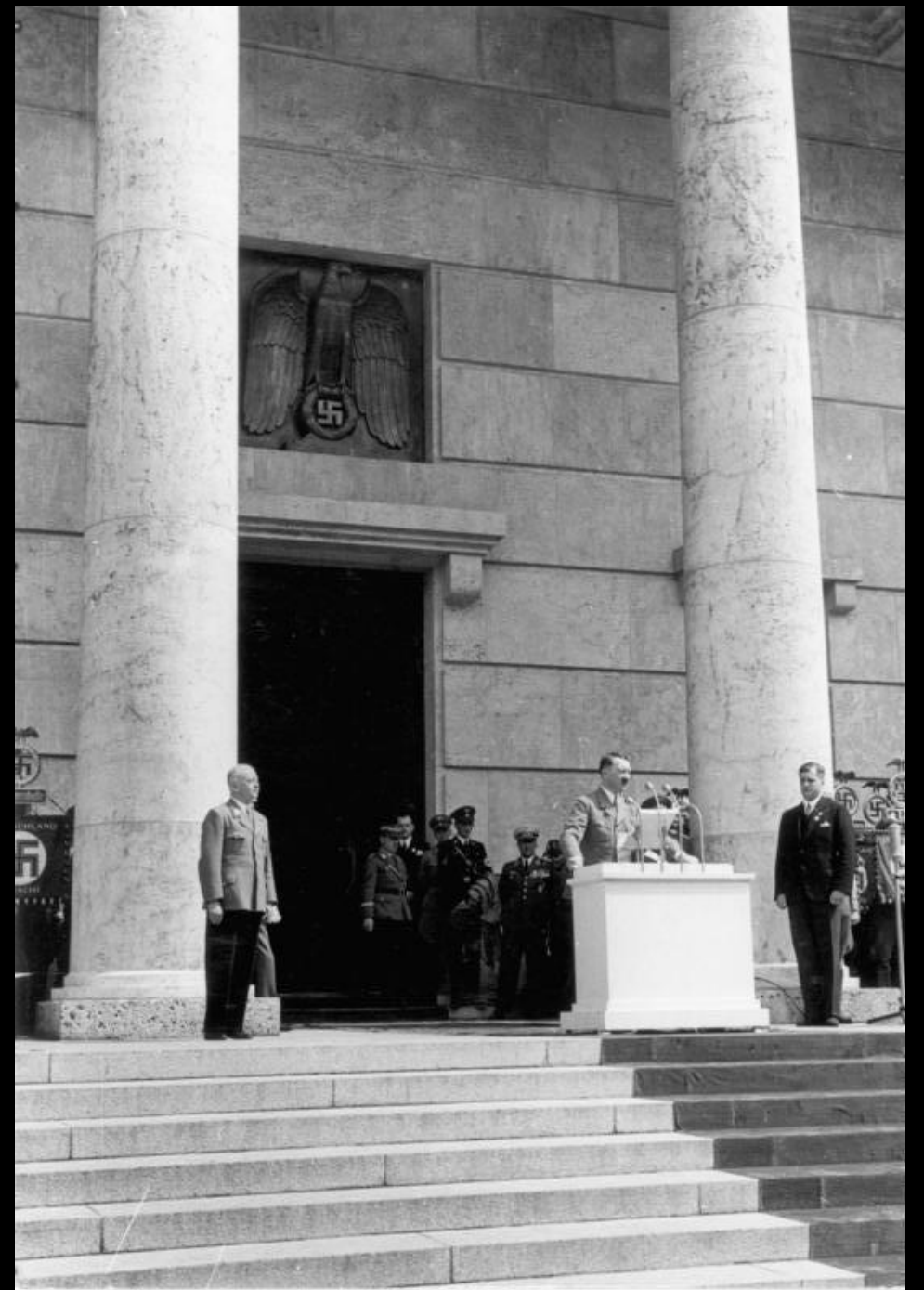
## **Επιδιωκόμενα αποτελέσματα**

Αναμένεται ότι οι μαθητές θα κατανοήσουν ότι δεν έχει σημασία π.χ. αν τους αρέσει η μία κατηγορία έργων περισσότερο από την άλλη, αλλά το γεγονός ότι το καθεστώς έφτασε σε σημείο να καταστρέφει τα έργα που θεωρούσε άσχημα και επιβλαβή.











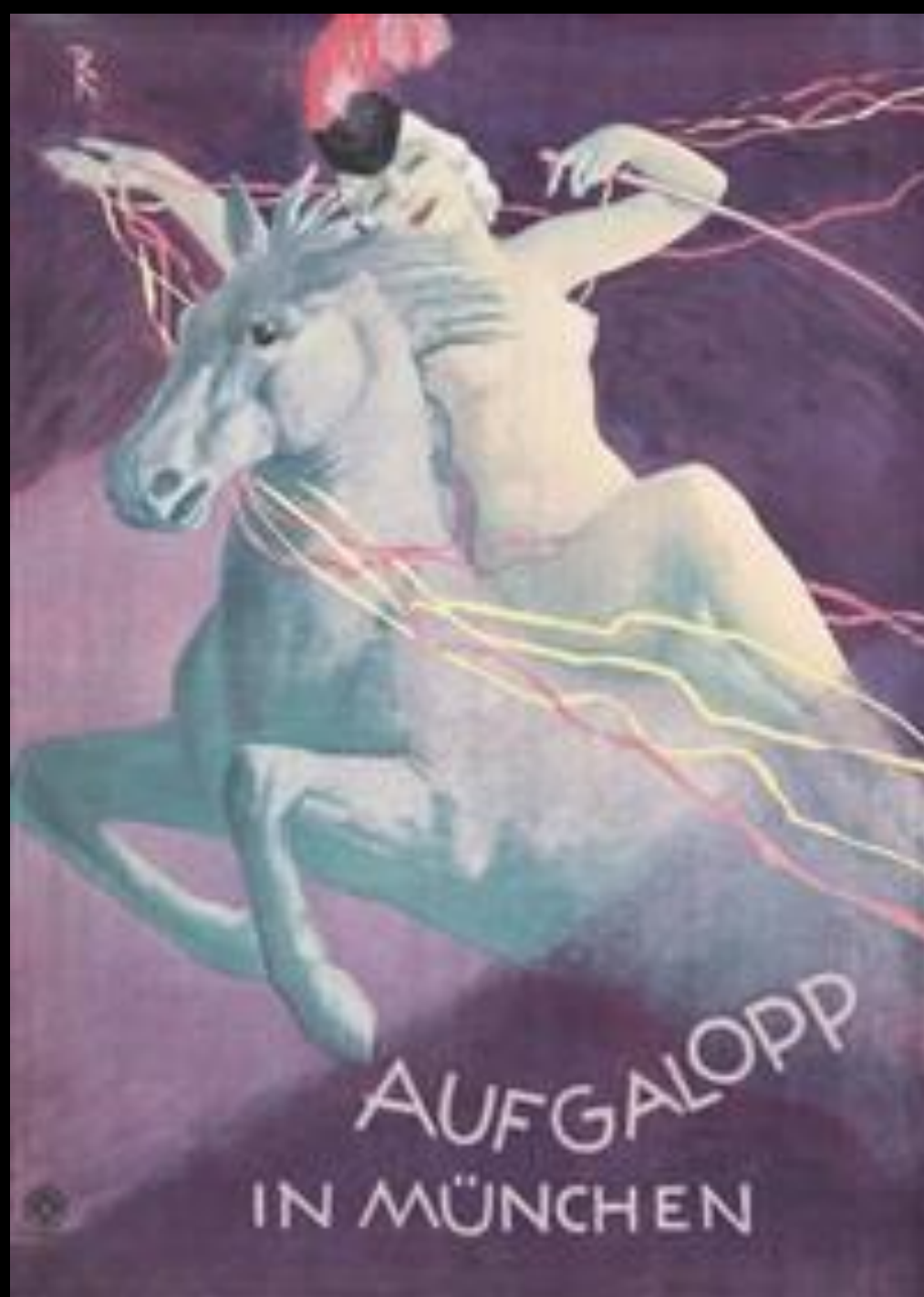












AUF GALOPP  
IN MÜNCHEN












 | SUPERSTOCK

Asset number: 1443-147







