

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΥΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



## Πτυχιακή διατριβή

Η ΑΦΙΣΑ ΩΣ ΦΟΡΕΑΣ ΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟ-  
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ ΣΤΗΝ  
ΕΥΡΩΠΗ, ΣΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ ΤΟΥ 20<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ

Αναστασία Χαραλάμπους

Λεμεσός 2011

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΥΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΥΜΕΣΩΝ

## **Πτυχιακή διατριβή**

Η ΑΦΙΣΑ ΩΣ ΦΟΡΕΑΣ ΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟ-  
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ ΣΤΗΝ  
ΕΥΡΩΠΗ, ΣΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ ΤΟΥ 20<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ

*Αναστασία Χαραλάμπους*

Επιβλέπων καθηγητής Δρ. Αντώνης Δανός

Λεμεσός 2011

## **Πνευματικά δικαιώματα**

Copyright © Αναστασία Χαραλάμπους, 2011

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της πτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Πολυμέσων και Γραφικών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Δρ. Αντώνη Δανό, για τις πολύτιμες γνώσεις που αποκτήθηκαν από τα μαθήματα Ιστορίας της τέχνης και για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε στο θέμα αυτό, καθώς και για τη βοήθειά του.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αν περιγράψουμε την αφίσα σαν μέσο διαφήμισης και προπαγάνδας, τότε μπορεί να συμπεράνουμε ότι είναι μια δευτερεύουσα μορφή τέχνης, αφού η τέχνη είναι πρωταρχικά δημιουργία και μετά επικοινωνία. Δεν μπορούμε όμως να αγνοήσουμε το γεγονός ότι οι αρχικές αφίσες είχαν μια περίεργη σχέση με τη ζωγραφική. Όταν λέμε αφίσα, εννοούμε κάθε λιθογραφική εκτύπωση που μπορεί να περιέχει εικόνες, λεζάντες, φωτογραφία ή σκίτσο. Η αφίσα θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν η εξέλιξη των τυπωμένων διαφημίσεων των σελίδων, που μέχρι τότε λόγω του μικρού μεγέθους τους, τις καθιστούσε δύσκολο να τις ονομάσεις αφίσες. Οι επίπεδες επιφάνειες, οι ασύμμετρες συνθέσεις, τα ρέουσα περιγράμματα και η εκφραστική τυπογραφία σαν μέρος της όλης σύνθεσης είναι τα κύρια της χαρακτηριστικά. Στο λεγόμενο fin de siècle (τέλη 19<sup>ου</sup> αιώνα και αρχές 20<sup>ου</sup>), η αφίσα χρησιμοποιείται ευρέως από τον Jules Chéret, ο οποίος ευθυνόταν και για τις τεχνολογικές εξελίξεις στη μηχανική πρέσα, οι οποίες βοήθησαν την αφίσα να αναπτυχθεί. Οι καλλιτέχνες της εποχής βρίσκουν το μέσο της αφίσας σαν ένα εύκαιρο σημείο άμεσης επικοινωνίας με το κοινό, μεταδίδοντας εύκολα μηνύματα και ιδέες. Μερικοί απ' αυτούς τους καλλιτέχνες ήταν οι: Jules Chéret, Henri de Toulouse-Lautrec, Gustav Klimt, Alphonse Mucha, και Eugene Grasset. Ο νέος νόμος στη Γαλλία που αφορά την Ελευθερία του Τύπου, το 1881, δίνει την ελευθερία στην ανάρτηση διαφημιστικών πινακίδων σχεδόν παντού και προκαλεί την έκρηξη της αφίσας. Στο γύρισμα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, το σημαντικότερο κίνημα είναι αυτό της Art Nouveau, που επηρέασε αρχικά την αρχιτεκτονική και τη διακοσμητική και ήταν επηρεασμένο από τα φυσικά κυρίως στοιχεία και τον ιαπωνισμό. Οι αφίσες γενικά είχαν άμεση σχέση με της μοντέρνες τάσεις της διακοσμητικής και χρησιμοποιούσαν γλώσσα προσιτή σε όλους. Οι αφίσες συσχετίστηκαν ακόμη και με τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και τα πολιτικά δρώμενα της εποχής. Την περίοδο του πολέμου, οι αφίσες κατευθύνθηκαν προς σε κάτι καινούργιο, που δεν αφορούσε το εμπόριο και

τη διαφήμιση και χωρίστηκαν σε τρεις κατηγορίες: τις αφίσες για στρατολόγηση εθελοντών για τον πόλεμο, τις αφίσες για να μαζέψουν χρήματα σα δάνειο για το σκοπό αυτό και τις αφίσες που παρουσίαζαν τις φρικαλεότητες του. Η τελευταία αυτή κατηγορία δεν ακολουθούσε την καθορισμένη φόρμουλα της αφίσας με τα ελκυστικά design, τις όμορφες γυναίκες και τα φωτεινά χρώματα.

Υιοθετώντας τα στοιχεία των μικρών διαφημίσεων των βιβλίων, με τα απλά μοτίβα και τις συνθέσεις που μπορούσες εύκολα να συγκρατήσεις, η αφίσα σαν ένα avant-garde μέσο για την εποχή της, αρχίζει να εξελίσσεται και να καταλήγει σ' αυτό που έχουμε μέχρι σήμερα – ένα φορμαλιστικό μέσο οπτικής στενογραφίας με το οποίο ο καλλιτέχνης μπορεί να μεταδώσει μηνύματα τα οποία αφορούν τομείς, όπως τα κοινωνικά, τα πολιτικά ή τη διαφήμιση.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	vii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	viii
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η γέννηση της αφίσας ως μέσου διάδοσης της τέχνης.....	1
1.1 Εισαγωγή.....	1
1.2 Νέες λειτουργίες: Διαφήμιση, και η έκδοση του περιοδικού “Les Maitres de l’affiche”.....	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Αφίσα και Avant-Garde.....	8
2.1 Κινήματα και καλλιτεχνικές ομάδες στην Ευρώπη στο γύρισμα του 20ου αιώνα: Art Nouveau, Stzuka, Wiener Secession, Manes.....	9
2.2 Η αναζήτηση του «μοντέρνου» ανθρώπου μέσω της αφίσας.....	16
2.3 Οι γυναίκες της αφίσας: La vierge, l’ingenuie και la bourgeoisie.....	18
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η αφίσα ως μέσο προπαγάνδας κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.....	24
3.1 Εισαγωγή.....	24
3.2 Καινούργιες επιρροές στο σχεδιασμό: Κονστρουκτιβισμό.....	24
3.3 Η προπαγάνδα μέσα από της απεικονίσεις αφισών.....	25
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	30
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	32
ΕΙΚΟΝΕΣ .....	35

Σημείωση: Όλες οι μεταφράσεις από τα αγγλικά και τα γαλλικά είναι δικές μου.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αν μπορούσαμε να περιγράψουμε την αφίσα, θα λέγαμε ότι είναι ένα εργαλείο επικοινωνίας ανάμεσα στο εμπόριο και στο κοινό, και αποτελείται από κείμενα και εικόνες [Felici, 2000, σελ.6]. Στο Κεφάλαιο 1 περιγράφεται η γέννηση της αφίσας που βασισμένη στην εφεύρεση της μηχανικής πρέσας από τον Jules Chéret (1836-1932), επέτρεψε την μαζική παραγωγή έργων τέχνης σε καλύτερη, έγχρωμη ποιότητα. Γίνεται επίσης μία αναφορά, στην εισαγωγή του κεφαλαίου για τις εκτυπωτικές μεθόδους που προϋπήρχαν, από την υψιτυπία και μετά. Αρκετοί ζωγράφοι, όχι μόνον αποδέχτηκαν το μέσο αυτό, αλλά και το υιοθέτησαν, όπως ο Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901). Ακόμη διαφαίνεται η εξέλιξη της αφίσας από τις διαφημίσεις στα βιβλία, σ' αυτό που θα καθιερωθεί αργότερα η αφίσα με τα χαρακτηριστικά, φορμαλιστικά της στοιχεία. Στο κύριο μέρος του κεφαλαίου, η αφίσα παρουσιάζεται σα διαφημιστικό μέσο και με την άμεση της σχέση με τη ζωγραφική, καταφέρνει να γίνει τόσο διάσημη ανάμεσα στον απλό λαό που επιθυμεί κι αυτός να έχει ένα κομμάτι αυτής της τέχνης. Η επιτυχία της αυτή, οδηγεί το Chéret στην έκδοση ενός περιοδικού με θέμα την αφίσα.

Στο Κεφάλαιο 2 αναλύεται η αφίσα και τα φορμαλιστικά της στοιχεία που την χαρακτηρίζουν και που την καθιστούν πλέον ένα αυτόνομο μέσο τέχνης, και ένα πρωτοποριακό και καινοτόμο μέσο οπτικής επικοινωνίας. Στο πρώτο υποκεφάλαιο: «Κινήματα και καλλιτεχνικές ομάδες στην Ευρώπη στο γύρισμα του 20ου αιώνα: Art Nouveau, Stzuka, Wiener Secession, Manes», αναφέρονται οι επιρροές που δέχτηκε η αφίσα από τα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής και πως αυτή χρησιμοποιήθηκε από τις καλλιτεχνικές ομάδες: Stzuka, Wiener Secession, Manes. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο με θέμα την αναζήτηση του «μοντέρνου» ανθρώπου, διερευνάται το τι κρύβεται πίσω από τις απεικονίσεις και τους συμβολισμούς των αφισών, και πώς οι πολιτικοί και κοινωνικοί



αναβρασμοί επηρεάζουν την τέχνη της εποχής και συγκεκριμένα την αφίσα. Στο τρίτο υποκεφάλαιο εμφανίζεται ένα από τα κύρια θέματα των αφισών όλου του 19<sup>ου</sup> αιώνα: η γυναίκα. Η γυναίκα απασχόλησε πολλούς ζωγράφους και επηρέασε τη λογοτεχνία και χρησιμοποιήθηκε ευρέως στις αφίσες εμπνευσμένες από την Art Nouveau και έλαβε μεγάλης προσοχής, ενώ χρησιμοποιήθηκε με πολλούς συμβολισμούς στις προπαγανδιστικές φυλλάδες του πολέμου.

Εκτός από τον τομέα της διαφήμισης, η αφίσα ήταν και ένα μέσο προπαγάνδας που βοήθησε στις πολιτικές ανακατατάξεις στο γύρισμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα και αυτό είναι και το θέμα του Κεφαλαίου 3. Στο πρώτο υποκεφάλαιο γίνεται μία εισαγωγή στο θέμα της αφίσας ως μέσο προπαγάνδας κατά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και ακολουθούν, στο υποκεφάλαιο 2, οι καινούργιες επιρροές στο σχεδιασμό από τον Κονστρουκτιβισμό, που σαν κίνημα, δεν επηρέασε μόνο την τέχνη, αλλά και την πολιτική. Ακολούθως, στο υποκεφάλαιο 3, γίνεται μια ανάλυση αφισών από χώρες που εμπλάκηκαν στον πόλεμο, έστω και με ουδέτερη στάση. Οι χώρες αυτές είναι η Ρωσία, η Γερμανία, το Βέλγιο, η Αγγλία και η Γαλλία. Μέσα από την ανάλυση διαφαίνεται η έξυπνη και συμβολική προπαγάνδα που χρησιμοποιούσαν οι διάφορες χώρες για να υποστηρίξουν τα πιστεύω τους για τον πόλεμο, είτε για να προσπαθήσουν να ενθαρρύνουν εθελοντές για τον πόλεμο.

# 1 Η γέννηση της αφίσας ως μέσου διάδοσης της τέχνης

## 1.1 Εισαγωγή

Στη χαρακτηριστική τέχνη, η παλιότερη εκτυπωτική μέθοδος θεωρείται η υψιτυπία. Αυτή η τεχνική αφορούσε τη χάραξη σε ξύλο μαζί με τα σχέδια. Το ξύλο μπορούσε συχνά να αντικατασταθεί από λινόλαιο, μέταλλα, πέτρες, πλαστικά ή και χαρτόνια. Η χρήση της ξύλινης πλάκας στη χαρακτηριστική ξεκίνησε από την Κορέα, γύρω στο 751 μ.Χ., και την Κίνα (615-906 μ.Χ.), όπου και εξελίχθηκε. Στην Ευρώπη η τεχνική της ξυλογραφίας εμφανίστηκε επτά αιώνες αργότερα. Οι ξυλογραφίες αρχικά ήταν ασπρόμαυρες και κάποιες φορές τις εμπλούτιζαν έγχρωμα με νερομπογιές. Οι εικόνες των ευρωπαϊκών ξυλογραφιών αφορούσαν αρχικά θρησκευτικά θέματα και τράπουλες, και το συνοδευτικό κείμενο αφορούσε επεξηγήσεις της εικόνας, σα μέρος της σύνθεσης ή κάτω απ' αυτήν. Το κείμενο ήταν χαραγμένο μαζί με την εικόνα στην ίδια ξύλινη πλάκα, ενώ αργότερα χειριζόταν ξεχωριστά. Για την εκτύπωση κειμένου με αυτόνομα ανάγλυφα στοιχεία υπεύθυνος ήταν ο Johannes Gensfleisch, γνωστός σαν Γουτεμβέργιος (1398-1468). Το *Hypnerotomachia Poliphili* ήταν ένα καταπληκτικό παράδειγμα της τέχνης βιβλίου της ιταλικής Αναγέννησης, που συνυπήρξαν αρμονικά η τυπογραφία και η εικονογράφηση. Οι καλλιτέχνες, άρχισαν να εκτιμούν την τέχνη της ξυλογραφίας τρεις αιώνες αργότερα όταν συνειδητοποίησαν τη δύναμη της απλότητάς της [ Αρφαράς, 2009, σελ. 14-15].

Το 1866 παράγονται λιθογραφικές αφίσες από τον Jules Chéret στο τυπογραφείο του στο Παρίσι, αφού η χειροκίνητη εκτύπωση, αντικαταστάθηκε από τη μηχανική. Υπεύθυνος για την καινοτομία αυτή ήταν ο ίδιος ο Chéret [Cooper, 1988, σελ.38]. Χορηγός του ήταν ο Eugene Rimmel, ένας ιδιοκτήτης αρωματοποιίας, για τον οποίο ανέλαβε τη σχεδίαση των ετικετών και συσκευασίας ο Chéret. Ο Chéret συνάντησε πολλές δυσκολίες μέχρι να πείσει

χρηματοδότες να τον βοηθήσουν να περάσει την αφίσα από την απλή τυπογραφική εκτύπωση με μερικές εικόνες -κυρίως ξυλογραφικές- σε μία πλήρη λιθογραφική εκτύπωση [Meggs, 2006, σελ.42]. Οι τεχνικές εξελίξεις στο λιθογραφικό σχεδιασμό καθώς και η παρουσία του Chéret ήταν οι κύριοι παράγοντες που βοήθησαν να παραχθεί το νέο αυτό μέσο επικοινωνίας και τέχνης. Η τελειοποίηση της λιθογραφίας άνοιξε το δρόμο για καινούργιους τρόπους αναπαραγωγής φυλλαδίων, όσον αφορά το χρώμα και το μέγεθος. Η διαδικασία που ακολουθούσε ο Chéret ήταν βασισμένη στο Francisco Goya (1746-1828), ο οποίος ζωγράφιζε κατευθείαν στη λιθογραφική πέτρα, καθιστώντας τη λιθογραφία ένα άμεσο μέσο δημιουργίας [Barnicoat, 1972, σελ.7]. Τα χρώματα που χρησιμοποιούσε ήταν το μαύρο για το περίγραμμα και τα τρία βασικά χρώματα –κόκκινο, κίτρινο, μπλε- για υπόλοιπο σχέδιο. Με τον τρόπο αυτό δημιουργούσε ένα λαμπερό χρώμα που πρόσδιδε τεράστια ζωτικότητα στο σχέδιό του, ενώ με επικαλύψεις άλλων χρωμάτων δημιουργούσε υπέροχες αποχρώσεις και σχεδιαστικά εφέ [Meggs, 2006, σελ.42].

Το 19<sup>ο</sup> αιώνα, όπως προαναφέρθηκε, η λιθογραφία και η εκτύπωση σε ξύλο (woodblock print), ήταν τα πιο διαδεδομένα μέσα μαζικής τέχνης που άρχισαν και κυριάρχησαν στο Παρίσι, το κέντρο της Ευρωπαϊκής τέχνης. Δημιουργήθηκε μία καινούργια αίσθηση ομορφιάς η οποία ήταν ξένη στην παράδοση. Αυτό προκλήθηκε από τη βιομηχανοποίηση του Παρισιού, μια ταχεία και χαοτική ανάπτυξη, αυστηρώς αστική, με συνεχή μετασχηματισμό και αντιπαράθεση τυχαίας κλίμακας κτιρίων. Η τοποθέτηση παλιών και νέων διαφημιστικών αφισών σε αστικούς τοίχους ήταν ένας τρόπος έκθεσης εικόνων σε απρόσμενους χώρους, παραμόρφωσης μεγεθών και διαστρωμάτωσης διαφορετικών εικόνων. Ένας καινούργιος τρόπος να δεις οικείες εικόνες σε ασυνήθιστα πλαίσια, όπως ήταν και η καινούργια αισθητική που αναπτύχθηκε - δηλαδή να περιμένεις να δεις κάτι ασυνήθιστο και απρόσμενο - βασισμένη σε μία κοινωνία άδεια από συμβάσεις και ήθη της μεσαιάς τάξης. Αυτή η ραγδαία καλλιτεχνική μετάλλαξη αναπτύχθηκε πρώτα στο Παρίσι και εξαπλώθηκε

αμέσως και στην υπόλοιπη Ευρώπη μέσω της αφίσας. Η αφίσα, σαν ένα υβριδικό μέσο παρείχε ένα κοινό σημείο, όπου μπορούσαν να συναντηθούν πολλά και διαφορετικά είδη τέχνης, όπως ζωγραφική, σκίτσο, φωτογραφία και τυπογραφία [Achilles, 1989, σελ. 68].

Για το Chéret η αφίσα ήταν ένα μέσο για υπέροχες τοιχογραφίες και όχι μέσο για διαφήμιση. Τα έργα του ήταν υπέροχα αριστουργήματα τέχνης, κι όχι αριστουργήματα της τέχνης της αφίσας [Meggs, 2006, σελ.42]. Η χαρακτηριστική, όμως, σαν τέχνη δεν προέβλεπε στην αντιγραφή και αναπαραγωγή ήδη υπαρκτών έργων τέχνης, γιατί έτσι η εκτύπωση δεν συμμετέχει στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, αλλά απλώς αναπαράγει τις υπαρκτές καλλιτεχνικές εκφάνσεις [Μαστροπαύλος, 2009, σελ. 9]. Ο Chéret ήταν επηρεασμένος από διάφορα στοιχεία άλλων καλλιτεχνών, όπως την εξιδανικευμένη ομορφιά του Antoine Watteau (1684-1721) και του Jean-Honore Fragonard (1732-1806), τα φωτεινά χρώματα του William Turner (1775-1851) και την κυματοειδή κίνηση μέσα από συσπάσεις του στήθους και επιμήκυνση των άκρων του Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), λόγω των σπουδών στη Εθνική Σχολή Σχεδίου [Meggs, 2006, σελ.42]. Έτσι χρησιμοποίησε την καινοτομία της αφίσας, χωρίς να αποχωριστεί απότομα από την παράδοση και από την τέχνη της εποχής. Στις μέρες του η καινοτομία αυτή – το βήμα από το μικρό μέγεθος των πινάκων σε ένα πιο μεγάλο, και η έκθεση της τέχνης στους δρόμους - έμοιαζε να είναι τεράστια, ενώ στις μέρες μας, η σύνδεση που υπήρχε αρχικά η αφίσα με την παραδοσιακή τέχνη ήταν μεγάλη. Αυτός ήταν και ο λόγος που τον καθιέρωσε σαν το πρώτο όνομα στις αφίσες, αλλά και το κύριο λάθος του Chéret· ένας λάθος όμως στο οποίο όφειλε και την επιτυχία του. Προσπάθησε να εκθέσει πίνακες σε μεγέθη αφίσας στους δρόμους για να διασφαλίσει τέχνη υψηλού επιπέδου για το κοινό [Barnicoat, 1972, σελ.7].

Μπορούμε να πούμε ότι η αφίσα ήταν εξέλιξη των τυπωμένων σελίδων των βιβλίων. Η παράδοση των εικονογραφημένων βιβλίων υπήρχε ήδη στη Γαλλία. Τα πρώτα είδη

εικονογραφήσεων που διαφήμιζαν κάτι με τη χρήση κειμένων, ήταν αυτά που περιέχονταν σε βιβλία όπως το “History of Napoleon” του Norvin και το Don Quichotte. Όμως αυτή η άμεση σχέση που είχαν με τα βιβλία καθώς και το μικρό τους μέγεθος τα καθιστούσε δύσκολα να τις ξεχωρίσεις ανάμεσα σε άλλες αφίσες που εκτίθονταν δημόσια. Μετά το 1869, εμφανίζονται διαφημίσεις από τον Chéret, όπου παρά το μικρό τους μέγεθος, έμοιαζαν να έχουν περισσότερο άμεση σχέση με την τεχνική της αφίσας και τα απλά μοτίβα, που χρησιμοποιούνταν στο σχεδιασμό της. Η αφίσα του Edouard Manet (1832-1883), *Champfleury- Les Chats*, (εικ.1) αποτελούσε ένα καλό παράδειγμα αφίσας βιβλίου- μία σύνθεση σε μέγεθος ενός βιβλίου, αποτελούμενη από επίπεδα σχήματα, την οποία μπορείς εύκολα να συγκρατήσεις [Barnicoat, 1972, σελ.7].

## **1.2 Νέες λειτουργίες: Διαφήμιση, και η έκδοση του περιοδικού “Maitres de l’affiche”**

Οι αφίσες, μέχρι το 1840, ήταν συνήθως μικρά ασπρόμαυρα φυλλάδια με κείμενο, που κρέμονταν συνήθως σε εσωτερικούς χώρους. Αυτό οφειλόταν και στη άμεση σχέση τους με τα βιβλία, όπως προαναφέρθηκε. Αργότερα, άρχισε και η χρήση της έγχρωμης αφίσας σε πιο μεγάλα μεγέθη, σαν διαφημιστικό μέσο από Γάλλους εκδότες, χρησιμοποιώντας την χειροκίνητη πρέσα. Διαφήμιζαν κυρίως τα βιβλία τους χρησιμοποιώντας έγχρωμες αφίσες φτιαγμένες από διάσημους εικονογράφους της εποχής. Διαφήμισαν ακόμη καταστήματα, ξενοδοχεία, μοντέρνα παραθαλάσσια θέρετρα και ιδιοκτησίες προς πώληση. Οι αφίσες αυτές, άρχισαν να κρέμονται στους τοίχους του Παρισιού [Cooper, 1988, σελ. 37].

Μετά όμως από την καινοτομία του Chéret, με τη μηχανική πρέσα, μπορούσαν πλέον να τυπώνουν μέχρι και 10,000 φύλλα την ώρα. Το πρώτο του λιθογραφικό έργο ήταν ο *Orphée aux Enfers* (εικ.2), το οποίο εκτύπωσε στη μηχανική πρέσα, σε έγχρωμο μελάνι [Barnicoat, 1972, σελ.7]. Ο λόγος που οι αφίσες έγιναν γνωστές, ήταν λόγω της επιτυχίας

που είχε η έκθεσή τους στο δρόμο, ως έργα τέχνης [Barnicoat, 1972, σελ.12]. Ο κόσμος, την εποχή εκείνη, άρχισε να εκτιμάει την τέχνη αυτή και να θέλει να την έχει. Η επιθυμία αυτή ώθησε το κοινό να αρχίσει να περισυλλέγει αφίσες από τους δρόμους, όπου εκτίθονταν και συχνά κατέφευγαν σε τεχνάσματα για να καταφέρουν να πάρουν μία, αφού ο αριθμός των εκτυπώσεων των αφισών ήταν περιορισμένος. Συχνά δωροδοκούσαν αυτούς που αναλάμβαναν να τοποθετήσουν τις αφίσες στους τοίχους, για να τους τις παραδώσουν σε άριστη κατάσταση, ή για να τους τις κατεβάσουν από τον τοίχο ενώ ήταν ακόμα βρεγμένες με κόλλα [Cooper, 1988, σελ. 38]. Το κατέβασμα της τέχνης από τα σαλόνια στο δρόμο ήταν κάτι που και ο William Morris (1834-1896), του κινήματος Arts and Crafts, είχε προτείνει λέγοντας πως η τέχνη θα έπρεπε να συνδιαλεχτεί με τη ζωή και ότι οι ιδιωτικές και δημόσιες ανάγκες θα έπρεπε να ενωθούν, έτσι ώστε το κοινό να μπορέσει να απολαύσει καλλιτεχνικές δημιουργίες [Springer, 1973-4, σελ.116].

Ο Chéret καθιέρωσε την τέχνη της αφίσας, αφού δέχτηκε επιρροές από τα διαφημιστικά φυλλάδια των τσίρκων που περιόδευαν από την Αμερική κυρίως. Έτσι ο Chéret με την ιδιότητα και τη δεξιοτεχνία του σαν λιθογράφος κατάφερε να δώσει στις αφίσες τρία βασικά στοιχεία: την παραδοσιακή τεχνική, την εκτίμηση της τοιχογραφικής απεικόνισης και το λαϊκό στοιχείο [Barnicoat, 1972, σελ.16]. Πραγματοποιώντας δύο εκθέσεις αφισών ο Chéret, χαίρει τεράστιας επιτυχίας και λαμβάνει το βραβείο Legion of Honor. Όλος σχεδόν ο κόσμος, μιλούσε για την τέχνη αυτή που κατέβηκε από τους τοίχους των σαλονιών, και κατέληξε στους τοίχους των δρόμων. Η επιτυχία αυτή του Chéret οδήγησε πολλούς εμπόρους αφισών να ανοίξουν επιχειρήσεις για να πωλούν τα έργα αυτά, καθώς και τον ίδιο το Chéret να εκδώσει ένα μηνιαίο λεύκωμα όπου θα παρουσίαζε, σε έγχρωμο μικρό μέγεθος, τις πιο διάσημες αφίσες της ημέρας. Το λεύκωμα αυτό ονομάστηκε « Les Maitres de l' Affiche » (εικ.3) [Cooper, 1988, σελ. 38].

Η αφίσα *Bal Valentino* (εικ.4) είναι ένα δείγμα της έντονης ποιότητας της δουλειάς του Chéret. Η λέξη “Valentino” είναι τυπωμένη με σκίαση που δίνει την αίσθηση του τρισδιάστατου, ενώ στη εικόνα με τις τρεις φιγούρες (ένας κλόουν και δύο κορίτσια), τα δύο κορίτσια φαίνεται να αναπηδούν από τη χορευτική φιγούρα του κλόουν που βρίσκεται στο κέντρο. Η επίδραση από τον Tiepolo, είναι εμφανής στην αφίσα αυτή, με την επιμήκυνση των άκρων και την κυματοειδή κίνηση. Ο Chéret εκμεταλλεύεται πλήρως τα στοιχεία αυτά και προσφέρει μία ανάλαφρη αίσθηση και μία αίσθηση ελευθερίας, απορρίπτοντας όμως το στοιχείο της μελαγχολίας που υπήρχε στα έργα του Tiepolo, δίνοντας μας αντίθετα συναισθήματα, όπως αυτό της χαράς και της ευτυχίας. Χρησιμοποιεί μαύρα περιγράμματα αλλά το σχέδιο του δεν είναι πλήρως γραμμικό ακόμη. Η χρήση της σκίασης στα γράμματα δίνουν την αίσθηση του βάθους, που μαζί με τα περιγράμματα δείχνουν τις επιρροές από τον ιαπωνισμό. Για πρώτη φορά η τυπογραφία φαίνεται να είναι μέρος όλου του σχεδιασμού της αφίσας, αν και συνήθως στη δουλειά του το τυπογραφικό μέρος ήταν ξεχωριστό από το σχέδιο και προστίθετο αργότερα από άλλο καλλιτέχνη. Ο Chéret ήταν καταρχήν ένας ζωγράφος τοιχογραφιών κι όχι διαφημιστής και το γεγονός αυτό ενδυναμώνεται από τον τρόπο που χειριζόταν την τυπογραφία. Συγκρίνοντας το *Bal Valentino* με τις αφίσες *Theatre de l’Opera* (εικ.5) και το *Pippermint* (εικ 6), μπορούμε να δούμε πόσο άτεχνο και πρόχειρο είναι σε σχέση με τα άλλα δύο, που σου δίνουν μία ακόμη πιο ανάλαφρη αίσθηση ελευθερίας, που γίνεται αισθητή με την περαιτέρω απλοποίηση του σχεδίου και τα επίπεδα χρώματα [Barnicoat, 1972, σελ.17-20]. Ο Chéret κατάφερε πολύ αργότερα να καθιερωθεί σαν καλός χειριστής της τυπογραφίας, αφότου άρχισε να χρησιμοποιεί με έντονο δυναμισμό τα γράμματα στην αφίσα και να την απομονώνει από το υπόλοιπο σχέδιο [Duncan, 1994, σελ. 86]. Οι πιο νέοι καλλιτέχνες βρήκαν την αφίσα σαν μία εξελίξιμη φόρμα οπτικής στενογραφίας, με το οποίο οι ιδέες μπορούν να εκφραστούν απλά και άμεσα. Με την εξέλιξη

της αφίσας και την απήχησή της στους νέους καλλιτέχνες, μεγάλωσε και η επιρροή του Chéret. [Springer, 1973-4, σελ.122-123].



## 2 Αφίσα και Avant-garde

Ο όρος avant-garde αποδίδεται κυρίως σε κάθε πρωτοποριακή ή και πειραματική ιδέα ή εφαρμογή κυρίως στον τομέα της τέχνης ή της πολιτικής. Ως έννοια ταυτίζεται με κάθε τι τολμηρό και καινοτόμο για την εποχή του. Η αφίσα απορρίπτοντας τον παραδοσιακό τρόπο σχεδίασης και προτείνοντας κάτι νέο όπως τις επίπεδες επιφάνειες, τις ασύμμετρες συνθέσεις, τα ρέουσα περιγράμματα και την αίσθηση βάθους ταυτίζεται με τον όρο της avant-garde. Στην εμφάνιση των πρωτοποριών στο γύρισμα του αιώνα συνείσφερε πολλά η γραφιστική και πιο συγκεκριμένα η αφίσα, αφού το μέσο αυτό έδινε την ευκαιρία να συναντηθούν πολλά είδη τέχνης, όπως η τυπογραφία, η ζωγραφική, η φωτογραφία και το σκίτσο [Φραγκόπουλος, 2006, σελ. 58, Achilles, 1989, σελ. 68]. Για τους καλλιτέχνες της εποχής, η αφίσα ήταν ένα μέσο οπτικής στενογραφίας, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω [Springer, 1973-4, σελ.122-123]. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από την αναζήτηση ενός νέου τρόπου θέασης των πραγμάτων και την προσπάθεια ρήξης με τις καλλιτεχνικές εκφάνσεις και την παραδοσιακή λογοτεχνία για μια καινούργια πραγματικότητα. Τα μανιφέστα τους και οι αφίσες αποτελούν ένα από τα μέσα που θα βοηθήσουν στην προσπάθειά τους για ρήξη με την παράδοση[Φραγκόπουλος, 2006, σελ. 58-9].

Το σημαντικό στην καινούργια αυτή σκέψη, ήταν ότι περιέπεσε την ίδια χρονολογική και γεωγραφική περίοδο με την πρώτη ανάπτυξη της επαναστατικής σκέψης στην Ευρώπη. Η επαναστατική αυτή σκέψη, ή ριζοσπαστική, επέτρεψε στην κουλτούρα του avant-garde να απομονώσει την ιδέα τους για τον «αστό», και έτσι να καθιερωθεί τι δεν ήταν αυτή η σύγχρονη κουλτούρα [Greenberg, 2003, σελ.538]. Αυτή η πολύπλοκη κατάσταση που επικράτησε στο γύρισμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, χαρακτηρίζεται από την βιομηχανική και τεχνολογική ανάπτυξη που βοηθά σιγά σιγά στη μεταμόρφωση του ανθρώπινου

περιβάλλοντος και της καθημερινής του ζωής, υποσχόμενη μεγάλη ελευθερία [Φραγκόπουλος, 2006, σελ. 54].

## **2.1 Κινήματα και καλλιτεχνικές ομάδες στην Ευρώπη στο γύρισμα του 20ου αιώνα: Art Nouveau, Stzuka, Wiener Secession, Manes**

Το ονομαζόμενο Art Nouveau, ήταν ένα κίνημα που εμφανίστηκε σε πολλές χώρες κατά τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και αναλόγως με τα δρώμενα της κάθε χώρας, εξελίχθηκε διαφορετικά. Ήταν ένα κίνημα, όχι απλά ένα στυλ της εποχής, το οποίο συνδιαλέχτηκε με πολλούς τομείς της κάθε χώρας, με στόχο του να διαψεύσει την καθιερωμένη τάξη που υπήρχε στις καλές και εφαρμοσμένες τέχνες [Duncan, 1994, σελ.7, δική μου μετάφραση]. Αναλόγως με τη χώρα, έπαιρνε και διαφορετική ονομασία, όπως: Liberty στην Ιταλία, Modern Style στην Αγγλία, Arte Joven στην Ισπανία, style “coup de fouet” ή Velde Style στο Βέλγιο, Jugendstil στη Γερμανία και Secessionstil στην Αυστρία. Η ουσία όμως του κινήματος ήταν η ίδια. Ήταν επηρεασμένο από τα στοιχεία της φύσης, ενώ συγχρόνως αναζητούσε περίπλοκα διακοσμητικά θέματα. Επίσης ο ερωτισμός ήταν ένα από τα βασικά της χαρακτηριστικά και γενικότερα το κίνημα ήταν ταυτισμένο με τις ανησυχίες που προκαλούσαν αντίθετες δυνάμεις στην κοινωνία και στον άνθρωπο. Το σεξ είναι ένα από τα αυτά αφού εκφράζει τη φυσική δύναμη ενάντια στην πνευματική [Woods, 2000, σελ.7, Φραγκόπουλος, 2006, σελ. 200].

Είχε συγχωνεύσει τάσεις όπως τη γοτθική τέχνη, το περιεχόμενο και τη θεματική του Συμβολισμού, το κίνημα Arts and Crafts, που κυριαρχούσε στην Αγγλία, τη μορφή απεικόνισης του Ιαπωνισμού και τις ιδέες του ύστερου Ρομαντισμού. Ο τομέας της αρχιτεκτονικής οδηγούσε τους καλλιτέχνες να σχεδιάσουν τα πάντα - από τα σχέδια των τοίχων, μέχρι και τα πόμολα της πόρτας - λόγω της συνοχής που έπρεπε να έχουν μεταξύ τους, η δομή, η διακόσμηση και τα έπιπλα. Η μοντερνιστική αυτή αρχή, έτεινε να δώσει

στον τομέα των εφαρμοσμένων τεχνών την υποχρέωση να δίνουν στα αντικείμενα καθημερινής χρήσης μια καινούργια αξιοπρέπεια και μια καλύτερη ποιότητα, σε αντίθεση με την εμπορική χυδαιότητα που ήταν αρνητικό αποτέλεσμα της μηχανικής παραγωγής. Παρόλα αυτά, το κίνημα αυτό προσπάθησε συγχρόνως να επωφεληθεί από τις καινούργιες διαδικασίες παραγωγής, αφού προσέφεραν μία γκάμα καινούργιων υλικών παραγωγής, όπως σίδηρο, γυαλί και τσιμέντο [Φραγκόπουλος, 2006, σελ. 200, Felici, 2000, σελ.6].

Η περίοδος αυτή που κυριάρχησε το κίνημα της Art Nouveau, θεωρήθηκε σαν η χρυσή περίοδος των τριών ομάδων που κυριάρχησαν σε τρεις από τις βασικότερες πόλεις πνευματικής ανάπτυξης της Ευρώπης εκτός από το Παρίσι που ήταν και ο πυρήνας ολόκληρης της ευρωπαϊκής τέχνης, τη Βιέννη (Αυστρία), την Κρακοβία (Πολωνία) και την Πράγα (Τσεχία) [Krzysztofowicz-Kozakowska, 2006, σελ.219]. Στα τελευταία πέντε χρόνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα το κίνημα φτάνει στην κορύφωσή του, με την Secession στη Βιέννη και με κύριο πρωταγωνιστή τον Klimt [Φραγκόπουλος, 2006, σελ. 37]. Και οι τρεις αυτές ομάδες συνοδεύονταν από περιοδικά τέχνης, που βοήθησαν την ανάπτυξη και την έντονη χρήση της αφίσας προβάλλοντας με το μέσο αυτό τις ιδεολογίες, τις καλλιτεχνικές εκφάνσεις και τις εκθέσεις που καθιερώθηκαν για κάθε μία από τις τρεις ομάδες. Οι ομάδες αυτές ήταν η Stzuka για την Πολωνία, η Wiener Secession (Vienna Secession) για την Αυστρία και η Manes για την Τσεχία.

Η ομάδα της Πολωνίας, Stzuka, ήταν η πρώτη που δημιουργήθηκε από τις τρεις. Σα σκοπό είχε να συνεισφέρει στην καλλιτεχνική ζωή που συνεχώς αυξανόταν και να διοργανώνει πρόσκαιρες εκθέσεις έργων τέχνης, στο εξωτερικό και στην ίδια την πόλη. Καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην πρώτη έκθεση που πραγματοποιήθηκε είχαν εκφράσει την ευχαρίστηση τους, όπως και το ότι η έκθεση αυτή γι' αυτούς ήταν η αρχή ενός αρκετά μεγάλου κινήματος στην πολωνική τέχνη. Επίσης οι δυνάμεις που ενώθηκαν για την έκθεση

ήταν πολύ σημαντικό γεγονός και επρόκειτο να επηρεάσουν και να διαδράσουν μεταξύ τους στο εγγύς μέλλον. Για τον κριτικό τέχνης Franciszek Klein (όπως αναφέρεται στο Krzysztofowicz-Kozakowska, 2006, σελ.219) οι επιτυχημένες εκθέσεις της ομάδας ήταν επίσημη και υπεύθυνη εκδήλωση των καλλιτεχνών, ενώ η κάθε τους έναρξη, μία πραγματική γιορτή τέχνης και παρουσίασης στο ευρύ κοινό των πνευματικών επιτευγμάτων και ιδεών της εποχής. Ένα μεγάλο επίτευγμα του Stzuka ήταν η διατήρηση της αρχής για εθνική ενότητα, χωρίς διακρίσεις [Krzysztofowicz-Kozakowska, 2006, σελ.219]. Εδώ, όπως και στις άλλες εκθέσεις των ομάδων των άλλων χωρών, οι αφίσες χρησιμοποιήθηκαν με ευλάβεια για τη διαφήμιση των εκθέσεων και αποτελούσαν ξεχωριστά έργα τέχνης. Η κοινωνία της Stzuka χειριζόταν με πολύ προσοχή τις αφίσες και τις σχεδίαζε μετά από πολύ διεργασία και σκέψη. Ο καλλιτέχνης Teodor Axentowicz δημιούργησε την αφίσα της δεύτερης έκθεσης (εικ.7) και στην απεικόνιση του συμπεριέλαβε το πρόσωπο μιας γυναίκας που φορούσε ένα δάφνινο στεφάνι, σα σύμβολο νίκης και θριάμβευσης που εδώ μπορεί να συμβολίζει τη θριάμβευση της πολωνικής τέχνης. Το δάφνινο στεφάνι υπήρχε από την αρχαία ελληνική παράδοση και δινόταν στους Ολυμπιακούς αγώνες στους νικητές. Το στοιχείο αυτό χρησιμοποιήθηκε και στη ρωμαϊκή παράδοση και δινόταν στους κατακτητές, όπως τον Ιούλιο Καίσαρα. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε επίπεδα χρώματα και συγκεκριμένα το κόκκινο και το μπλε – δύο από τα βασικά χρώματα – μαζί με μαύρο περίγραμμα, φανερά επηρεασμένος από τον ιαπωνισμό και ίσως από τις αρχικές λιθογραφικές εκτυπώσεις του Chéret. Το κορίτσι αυτό παρουσιάζεται και σε μία άλλη αφίσα (εικ.8) του ίδιου και πάλι για την ίδια έκθεση, σαν το κορίτσι με τα «τζίντζερ» μαλλιά, και αποτελούσε το αγαπημένο μοντέλο του καλλιτέχνη [Krzysztofowicz-Kozakowska, 2006, σελ.237]. Η αφίσα αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σχεδόν άτεχνη, αφού δεν ενσωματώνει και πολύ τα στοιχεία της αφίσας, αλλά καταφεύγει σε μία μονοχρωμία, χωρίς τη χρήση οποιουδήποτε περιγράμματος. Χρησιμοποιεί όμως

τυπογραφία με μία απλή τοποθέτηση κάτω από το σχέδιο, με μόνη μεταξύ τους συνοχή το χρώμα.

Η ομάδα Manes, ήταν αυτή που αναπτύχθηκε στην Τσεχία το 1890 με πρόεδρο τον ζωγράφο και εικονογράφο Mikolas Ales (1852-1913). Το έμβλημα της ομάδας ήταν τρεις ασπίδες που αλληλεπικάλυπταν η μία την επόμενη και που συμβόλιζαν την ζωγραφική, την γλυπτική και την αρχιτεκτονική. Τα περισσότερα μέλη της να ήταν ριζοσπάστες πολιτικοί ακτιβιστές [Krzysztofowicz-Kozakowska, 2006, σελ.224-226]. Πολλοί λόγιοι και από άλλες Ευρωπαϊκές χώρες, όπως οι Henry Marcuse, Norman O. Brown, William Langer και Lionel Trilling, άλλαξαν τις πολιτικές τους βλέψεις από συντηρητικές, σε άκρως ριζοσπαστικές, υπό την πίεση δυσάρεστων στροφών των πολιτικών δρώμενων. Με τον τρόπο αυτό έπαιξαν ένα καίριο ρόλο στην αλλαγή των προϋποθέσεων για κατανόηση ανθρώπου- κοινωνίας μέσω του ψυχολογικού πεδίου αντί του κοινωνικού. Μεταφέροντας τα θεμέλια της διανοητικότητάς τους από το Μαρξ στο Φρόιντ εξήγησαν την αλλαγή από τα πολιτικά, στη ψυχανάλυση με δραματικά παραδείγματα. Κάνοντας και οι ίδιοι στροφή, έδειξαν την αλλαγή σα συλλεκτικό τραύμα [Schorske, 1981, σελ. xxiv, δική μου μετάφραση]. Η κρίση δεν προκάλεσε ή ανάγκασε κανέναν να αλλάξει πολιτικές θέσεις η να εγκαταλείψει τελείως τα πολιτικά- αν και πολλοί το είχαν κάνει- αλλά βασικά ανάγκαζε μια αλλαγή στο γενικό τρόπο σκέψης και φιλοσοφίας στον οποίο μπορούσαν να σφηνωθούν οι φιλελεύθερες ή ριζοσπαστικές πολιτικές θέσεις [Schorske, 1981, σελ. xiii].

Η έκδοση του πολιτικού μανιφέστου *Manifest Ceske Moderny* το 1885 έγινε παράλληλα με την παρουσία της καινούργιας φόρμας οργάνωσης της καλλιτεχνικής ζωής της Τσεχίας. Στόχος της ήταν να διοργανώνει κι αυτή εκθέσεις τέχνης όπου θα συμμετείχαν Τσέχοι και Ευρωπαίοι καλλιτέχνες και να εκδώσει ένα περιοδικό τέχνης, το *Volne Smery*. Η πρώτη της έκθεση εξέφραζε καλλιτεχνικό ατομικισμό και είχαν εκτεθεί αρχικά αφίσες.

Σύμφωνα με έναν αναθεωρητή του κοινωνικού και πολιτιστικού περιοδικού *Tygodnik Ilustrowany (Illustrated Weekly)*, το 1902 όταν η έκθεση της ομάδας Manes, μεταφέρθηκε στην Κρακοβία μετά από πρόσκληση της ομάδας Stzuka, έδειξε ότι μπορούσε να συμπεριλάβει όλες τις τάσεις που υπήρχαν τη δεδομένη στιγμή στη μοντερνιστική τέχνη. Αφήνοντας όλες αυτές τις τάσεις απελευθερωμένες από κάθε είδους περιορισμούς και κοινοτοπίες, κάτω από το έμβλημά της, έδωσε σχεδόν την πιο πλήρη εικόνα όσον αφορά την Τσεχική σύγχρονη τέχνη [Krzysztofowicz-Kozakowska, 2006, σελ.224-226]. Και πάλι εδώ συναντούμε τη χρήση της αφίσας με την ίδια προσοχή, όπως και με την ομάδα Stzuka, με σκοπό και πάλι τη διαφήμιση των εκθέσεων. Ο Jan Preisler (1872-1918) χρησιμοποίησε το συμβολισμό στην αφίσα του *Worpswede (Άνεμος και Αεράκι)*, με την εικόνα ενός δέντρου (εικ.9) για την ένατη έκθεση το 1903. Το δέντρο, αντιπροσωπεύει το σύνδεσμο μεταξύ του υπόγειου κόσμου, με τις ρίζες του, τη γη, με τον κορμό του, και την ουράνια διάσταση, με τα κλαδιά και τα φύλλα του. Τα κλαδιά του ανταποκρίνονται σε πέντε στοιχεία: τον αιθέρα, τον αέρα, το νερό και τη γη, και ίσως ο καλλιτέχνης να βασίστηκε σ' αυτούς τους συνδέσμους, όπως φαίνεται και από τον τίτλο του έργου του [Battistini, 2005, σελ.248]. Ο Frantisek Kysela (1881-1941) δημιούργησε ένα διακοσμητικό και στυλιζαρισμένο παγώνι για την αφίσα (εικ.10) της 23ης έκθεσης της Manes [Krzysztofowicz-Kozakowska, 2006, σελ.237].

Την περίοδο του *fin de siècle* αυτή επιτεύχθηκε ένα άλμα –από τους ζωγράφους της Βιέννης- όσον αφορά την αισθηματική και ψυχική ζωή, από την αφάνεια, στη μόδα. Οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν ο Gustav Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918) και ο Oscar Kokoschka (1886-1890) [Schorske, 1981, σελ. xxiv–xxv]. Στο γύρισμα του 20ού αιώνα, η Βιέννη θεωρήθηκε σαν από τα πιο γόνιμα εδάφη για έναν καινούργιο αντί- ιστορικό πολιτισμό, που προήλθε από τη σταδιακή αποσύνθεση της κοινωνικής και πολιτικής της ζωής. Σημαντικές, καινοτόμες προσωπικότητες της εποχής, όπως μουσικοί, φιλόσοφοι, οικονομολόγοι, αρχιτέκτονες και ψυχαναλυτές, αποκόπηκαν είτε λιγότερο, είτε περισσότερο

συνειδητά από τα κοινωνικά και ιστορικά δεσμά που τους είχαν ανυψώσει [Schorske, 1981, σελ. xviii, δική μου μετάφραση]. Αναπτύχθηκαν έννοιες όπως ο ορθολογισμός και ο ρομαντισμός, ο ατομικισμός και ο σοσιαλισμός, ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός. Κι όλα αυτά χάρη στους διανοούμενους οι οποίοι ανέλαβαν την ανάπτυξη και εξέλιξη της δικής τους εποχής. Απ' αυτές τις κατηγορίες οι Ευρωπαίοι διανοούμενοι υψηλής κουλτούρας διαμόρφωναν ένα πλαίσιο γύρω από το νόημα της ζωής, με συμπαγείς προσπάθειες, είτε οι κατηγορίες αυτές ήταν ευρείες ή μειωμένες. Σύμφωνα με το Νίτσε και τους Μαρξιστές, η περίοδος γι' αυτούς ήταν μια παρακμή. Κάθε κατηγορία αποζητούσε απεξάρτηση από το σύνολο και κάθε κομμάτι καταστρεφόταν, έτσι η Ευρωπαϊκή υψηλή κουλτούρα είχε προσέλθει σε μία δίνη ατελείωτης καινοτομίας. Ακόμη και οι αναλυτές και κριτικοί της εποχής έγιναν θύματα της διάλυσης αυτής. Η γενίκευση των κατηγοριών, αλλά συγχρόνως και η απεξάρτηση τους καταδίκασε κάθε έρευνα του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε μία θεμελίωση στην ποικιλομορφία της πολιτιστικής υπόστασης, την οποία επρόκειτο να σκεπάσει [Schorske, 1981, σελ. xix].

Μια ομάδα καλλιτεχνών με ηγέτη τον Klimt εγκατέλειψαν την ακαδημαϊκή τέχνη και δημιούργησαν την Wiener Secession το 1897. Ο Klimt ανέλαβε επίσης και την επανάσταση του die Jungen στις εικαστικές τέχνες, αν και ο ίδιος ήταν ένας νεαρός διδάσκαλος της παλιάς σχολής. Η ομάδα είχε αντιληφθεί την ανάγκη για αντιμετώπιση της τέχνης από το εξωτερικό, χρησιμοποιώντας την Βιεννέζικη τέχνη και δημιουργώντας ένα καινούργιο είδος εκθέσεων τέχνης. Σκοπός του ήταν η ανανέωση της Αυστριακής τέχνης με το άνοιγμα της Βιέννης προς την Ευρωπαϊκή τέχνη [Krzysztofowicz-Kozakowska, 2006, σελ.220]. Οι Γάλλοι Ιμπρεσιονιστές, οι Βέλγοι Νατουραλιστές και οι Άγγλοι Προραφαηλίτες μαζί με τους Γερμανούς Jugend-stilisten αποτέλεσαν την βάση της έμπνευσης για τον νεαρό Βιεννέζο. Η απόρριψη της κλασσικής ρεαλιστικής παράδοσης των πατέρων τους και η αναζήτηση για το πραγματικό πρόσωπο του μοντέρνου ανθρώπου ήταν ο σκοπός τους -το οποίο ήταν και το

κοινό σημείο που είχαν με μια δεύτερη ομάδα που δημιουργήθηκε στην Βιέννη, με ηγέτες τους τον Karl Kraus και τον Adolf Loos [Schorske, 1981, σελ.214, Botstein, 1994, σελ. 106-107]. Κύριο χαρακτηριστικό της οργάνωσης αυτής ήταν η αποκοπή από τους πατέρες και βασισμένοι στις τελετουργίες της Ρώμης που αφορούσαν τους νέους εν καιρώ κρίσης και κινδύνου, προχώρησαν στην έκδοση περιοδικού. Το περιοδικό αυτό ονομάστηκε *Ver Sacrum* (*Ιερή άνοιξη*). Παρότι ήταν βασισμένοι στη παράδοση αυτή της Ρώμης, δεν την ακολουθούσαν πιστά - σύμφωνα με τους Ρωμαίους οι μεγαλύτεροι παρότρυναν τους νέους να σώσουν την κοινωνία σαν μία θεία αποστολή, ενώ στη Βιέννη οι νέοι παρότρυναν τους εαυτούς τους να πάρουν την τύχη στα χέρια τους και να σώσουν τον πολιτισμό τους από τους πατέρες τους [Schorske, 1981, σελ.214].

Σημείο σημαντικό του περιοδικού αυτού αποτέλεσε η αφίσα, και ο πρώτος που ανέλαβε την υποχρέωση αυτή ήταν ο Klimt, σχεδιάζοντας την αφίσα (εικ.11) για το πρώτο σόου της Secession, διακηρύσσοντας την επανάσταση της γενιάς. Η αφίσα αυτή παρουσιάζει το μύθο του Θησέα, ο οποίος για να σώσει την νεολαία της Αθήνας, σκοτώνει το Μινώταυρο. Η όλη σκηνή παρουσιάζεται σαν μέρος μία δραματικής παράστασης σαν την πρώτη πράξη στο δράμα της Secession κάτω από τα φτερά της θεάς Αθηνάς, την προστάτιδα της Secession [Schorske, 1981, σελ. 215, δική μου μετάφραση, Krzysztofowicz-Kozakowska, 2006, σελ. 222]. Ο Θησέας αντιπροσωπεύει την Secession και ο Μινώταυρος την πόλη Kunsthaus [Krzysztofowicz-Kozakowska, 2006, σελ. 222]. Η θεά της σοφίας και η προστάτιδα παρθένος της πόλης, Αθηνά είχε επιλεγθεί σαν η προστάτιδα και σύμβολο της ομάδας και σύμφωνα με τον Klimt ήταν η καλύτερη για την εκπροσώπηση της απελευθέρωσης των τεχνών [Schorske, 1981, σελ.215]. Την παρουσίασε σαν την συμβολική θριαμβεύτρια του ήρωα της Secession, Θησέα, ενάντια στην πολιτιστική, οιδιπόδεια του επανάσταση [Schorske, 1981, σελ.221]. Αν και παλαιότερα ο Klimt είχε παρουσιάσει την Αθηνά, σαν τρισδιάστατη με σώμα και ουσία, στην αφίσα αυτή χρησιμοποιεί έναν



καινούργιο τρόπο απεικόνισης. Παρουσιάζοντας την σαν δυσδιάστατη δηλώνει έναν καινούργιο τρόπο αφαίρεσης στην τέχνη και συγχρόνως υποστηρίζει ότι μιας και δεν έχει ακόμη επιτευχθεί αυτή η θριάμβευση στην κοινωνία, η Αθηνά παρουσιάζεται σαν άυλη και αλληγορική. Όσον αφορά το θέμα ο Klimt είναι φανερά επηρεασμένος από την ελληνική μυθολογία, χρησιμοποιώντας αλληγορίες και συμβολισμούς μέσω του μύθου του Θησέα και του Μινώταυρου [Schorske, 1981, σελ.215].

## **2.2 Η αναζήτηση του «μοντέρνου» ανθρώπου μέσω της αφίσας**

Ο ναρκισσισμός και η περιέργεια για το τι κρύβεται πίσω από τον «μοντέρνο» άνθρωπο, ήταν κάτι που απασχολούσε και τις δύο ομάδες στη Βιέννη. Ένα από τα ερωτήματα της Secession ήταν, όπως έχει ειπωθεί και πιο πάνω, η πραγματική ταυτότητα του νέου ανθρώπου του μοντερνισμού. Αυτό που χαρακτήριζε γενικότερα τον 20<sup>ο</sup> αιώνα στην Ευρώπη είναι η διεκδίκηση της ανεξαρτητοποίησης του από το παρελθόν και εναντία σ' αυτό. Η ιστορία καθίσταται αχρεία στο «μοντέρνο μυαλό». Σαν αποτέλεσμα του θανάτου της ιστορίας, θα πρέπει να συμπεριλάβουμε την ανάπτυξη της ψυχανάλυσης [Schorske, 1981, σελ.xvii]. Και ο λόγος είναι ότι ο άνθρωπος του μοντερνισμού θα συνειδητοποιήσει την απότομη διακοπή από το παρελθόν, που σημαίνει την ανταρσία της γενιάς ενάντια στους πατέρες της για να ανακαλύψει καινούργιους ορισμούς του «είναι». Όπως είπε και ο Heinz Kohut, «ο μοντερνισμός έχει την τάση για έναν επαναπροσδιορισμό του εγώ». Αυτή η τάση του μοντερνισμού για νέα ταυτότητα και ιστορική αλλαγή, αναγκάζει και ολόκληρες κοινωνικές ομάδες να εξερευνήσουν ή να αντικαταστήσουν ακόμη και πεθαμένα συστήματα ιδεών και πιστεύω. Επίσης δημιουργεί και μία επιτάχυνση στην εξέλιξη της ιστορίας. Με την αδιαφορία και αποδέσμευση από την ιστορία, έχουμε μία απελευθέρωση της φαντασίας και αναζήτησης καινούργιων μέσων και κατασκευών [Schorske, 1981, σελ.xviii]. Δημιουργώντας μία καινούργια αφίσα (εικ.12) και πάλι με μία

φιγούρα σαν αυτήν της Αθηνάς, ο Klimt, θέτει ερωτήματα όπως τα πιο πάνω. Η φιγούρα της *Nuda Veritas* (*Γυμνή αλήθεια*), παρουσιάζεται και αυτή δυσδιάστατη, με σύμβολα της άνοιξης στα πόδια της, που όπως και το βιβλίο (*Ιερή Άνοιξη / Ver Sacrum*), εκφράζουν την ελπίδα για αναγέννηση. Το κυριότερο στοιχείο όμως της αφίσας είναι ο καθρέπτης που κρατάει στο χέρι της και είναι στραμμένος προς τον μοντέρνο άνθρωπο. Με τον τρόπο αυτό θέτονται ερωτήματα απευθείας στον θεατή, όπως: Τι θα δει ο καλλιτέχνης στον καθρέπτη αυτό, μήπως ο καθρέπτης είναι ένα κάτοπτρο του φωτός της αλήθειας που καίει ή πρόκειται για έναν καθρέπτη του Νάρκισσου; [Schorske, 1981, σελ.217]. Ο Klimt ψάχνοντας για το πρόσωπο του μοντέρνου ανθρώπου στον καθρέπτη στην αφίσα αυτή, συνειδητοποίησε ο ίδιος την αλήθεια και κατευθυνόταν προς στην εξερεύνηση της ενστικτώδους ζωής. Βασιζόμενος στην ελληνική μυθολογία, χρησιμοποίησε συμβολισμούς και αλληγορίες με πολύ δυνατές σημασίες [Schorske, 1981, σελ.220].

Με ένα έργο του Klimt (εικ.13), και πάλι με την Αθηνά, μας προσφέρει μία, τρίτη στη σειρά, φιγούρα της Αθηνάς και πάλι σε διαφορετικό στυλ απεικόνισης, πολύ διαφορετικό απ' αυτό που παρατηρήθηκε στην αφίσα. Ο λόγος που αναφέρεται ο πίνακας αυτός είναι για να διαφανεί η εξέλιξη της απεικόνισης της γυναίκας, που γινόταν με βάση τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, και πώς αυτή παρουσιαζόταν μέσα από τα μάτια του καλλιτέχνη. Μία φιγούρα που εμφανιζόταν συχνά στις αφίσες σαν κύρια πρωταγωνίστρια. Στον πίνακα αυτό έχουμε και πάλι την Αθηνά με ξεκάθαρο ένα καινούργιο χαρακτήρα και μια αινιγματική δύναμη. Η *Nuda Veritas* βρίσκεται στο δεξί χέρι της Αθηνάς, η οποία είναι πλέον μία *Vera nuditas* (*Αλήθεια γυμνή*) και από έρμαιο, μεταμορφώνεται σε μία σχηματοποιημένη, ελκυστική γυναίκα, με φλογερά κόκκινα μαλλιά έφηβης. Η Αθηνά δεν παρουσιάζεται σαν την παρθένο θεά και προστάτιδα της πόλης, της σοφίας και της τάξης, αφού φέρει πλέον στη σφαίρα της τον αισθησιακό κομιστή του καθρέπτη του μοντέρνου ανθρώπου και με τον

ανατρεπτικό αυτό τρόπο ο Klimt διαστρεβλώνει την αρχαία εικονογραφία [Schorske, 1981, σελ.221-222].

### **2.3 Οι γυναίκες στις αφίσες: La vierge, l'ingénue και la bourgeoisie**

Εκτός από την εποχή αυτή, η εικόνα της γυναίκας είχε χρησιμοποιηθεί άπειρες φορές από ζωγράφους του ρομαντισμού και υπήρξε μία έντονη καλλιτεχνική προσπάθεια απεικόνισης, όλον τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Σαν φυσικό επακόλουθο είχαν γίνει και το κύριο θέμα των αφισών, ειδικότερα στη Γαλλία από το 1880-1890. Επίσης εκτός από τις αφίσες γυναικών-που ακολουθούσαν την τεχνική του διακοσμητικού κινήματος της Art Nouveau, υπήρξαν και άλλα που ακολουθούσαν τον ακαδημαϊκό τρόπο απεικόνισης, σχεδόν ρεαλιστικό. Οι αφίσες αυτές έλαβαν μειωμένη, έως καθόλου προσοχή, αν και είχαν και αυτές για κύριο θέμα τις γυναίκες. Σαν σημαντικοί πρόδρομοι της ανεικονικής τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα θεωρήθηκαν οι Γαλλικές Art Nouveau αφίσες [Springer , 1973-4, σελ.116].

Όπως και οι καλλιτέχνες της αναγέννησης, πολλοί δημιουργοί αφισών χρησιμοποίησαν τη φιγούρα της γυναίκας σε πολλά τους έργα. Ο Chéret δημιούργησε ένα τύπο κοριτσιού που εμφανιζόταν συχνά στις αφίσες του, την Cherette (εικ.14), όπως είχε καθιερωθεί να την αποκαλούν. Η Cherette παρουσιαζόταν σαν μια νεαρή κοπέλα απίστευτα χαρούμενη, χαμογελαστή, ανεύθυνη και ανέμελη να χορεύει. Τα κορίτσια της εποχής συνήθως μιμούνταν το ύφος της και αποτέλεσε ένα αρχέτυπο για τις γυναίκες της εποχής και για τα μέσα επικοινωνίας της τότε σύγχρονης εποχής [Barnicoat, 1972, σελ. 20, Meggs, 2006, σελ.42].

Στο γύρισμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, είχε διαμορφωθεί η εικόνα της γυναίκας, για κάθε καλλιτέχνη και διαφορετικά, εξαιτίας της ποικιλίας των ιδεών που υπήρχαν. Το λιθογραφικό έργο του Eugene Grasset (1845-1917) του 1891, ήταν βασισμένο στο ύφος των γυναικών που ζωγράφιζε ο Sandro Botticelli (1445-1510) επηρεασμένος από τη μεσαιωνική εμφάνιση των

παρθένων με τα ξανθά, μακριά μαλλιά, το λεπτό λαιμό, τα μπλε μάτια τις ψηλόλιγνες φιγούρες τους και το μικρό στήθος. Οι αιθέριες υπάρξεις αυτές είχαν επηρεάσει επίσης τους συγγραφείς και ποιητές της εποχής, όπως τον Jean Lorain στο βιβλίο του Rome [Springer, 1973-4, σελ.117, δική μου μετάφραση]. Ο Grasset (εικ.15) χρησιμοποίησε και αυτός ένα τύπο γυναίκας, πολύ πιο συγκρατημένο απ' αυτόν του Chéret και πιο παρθενικό. Ο τρόπος απεικόνισης των γυναικών του δεν θύμιζε μόνο αυτές του Botticelli αλλά και τις γιαπωνέζικες ξυλογραφίες με τις επίπεδες φόρμες [Meggs, 2006, σελ.42]. Οι γυναίκες των Γαλλικών αφισών, αναλάμβαναν πολλούς ρόλους, και κάποιοι απ' αυτούς, ίσως και οι πιο κύριοι, ήταν αυτοί της “la vierge, l'ingénue και la bourgeoisie”. Οι όροι που χρησιμοποιούνταν στη γαλλική ποίηση “la vierge” (η παρθένα κοπέλα) και στη πεζογραφία “l'ingénue” (η αφελής κοπέλα), αναφέρονταν στο κορίτσι που βρισκόταν στο κατώφλι της γυναικείας φύσης. Ενώ ο όρος “la bourgeoisie”, συχνά αναφερόταν στη μέση αστή παντρεμένη γυναίκα [Springer, 1973-4, σελ.116-117].

Αν πάρουμε σαν παράδειγμα τους πίνακες της περιόδου, μπορούμε να παρατηρήσουμε τη συχνή απεικόνιση της γυναίκας σαν σεξουαλικά συνεργάσιμου ατόμου στο περιβάλλον του καλλιτέχνη και κυρίως στο στούντιο του. Αν και παρουσιάζονταν στους πίνακες σε πόζες επαγγελματιών μοντέλων επί πληρωμή, ωστόσο μπορούσες να διακρίνεις καθαρά την κατοχή του καλλιτέχνη στη γυναίκα σαν μέρος του στούντιο του και αντικείμενο της προσωπικής του ικανοποίησης [Duncan, 2006, σελ.333-334]. Οι σεξουαλικές σχέσεις μεταξύ των δύο αυτών ατόμων, στο στούντιο ήταν πολύ συχνές και τροφοδοτούσαν ερωτικές απεικονίσεις [Wood, 2000, σελ. 11]. Η μία άποψη για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία ήταν σαν σεξουαλικά αντικείμενα. Παρόλο που την βλέπουμε μέσα από τα μάτια του καλλιτέχνη, και αυτό είναι τελείως υποκειμενικό, ωστόσο «ο καλλιτέχνης» στην κοινωνία ήταν ένας άντρας ο οποίος ήταν απόλυτα και συνειδητά συνυφασμένος με την λίμπιντο του σε σχέση με τους άλλους άνδρες, και έβλεπε τις γυναίκες με τα ίδια φίλτρα κοινωνικής

προκατάληψης, όπως και ο μέσος αστικός άνδρας. Από την άλλη οι γυναίκες, όποια και να ήταν η θέση τους στην κοινωνία, πάντοτε απεικονίζονταν σαν γυναίκες χαμηλής τάξης, οι οποίες ζούσαν από το σώμα τους [Duncan, 2006, σελ.333-334].

Η νέα μορφή αυτή καλλιτεχνικής δημιουργίας - η αφίσα- ειδικότερα στη Γαλλία, μεταβιβάζει το πνεύμα της εποχής που χαρακτηρίζεται από ακραίο ερωτισμό, με έντονο το στοιχείο της διαφθοράς, το γνωστό fin du siècle. Η Γαλλία στο γύρισμα του αιώνα γίνεται το επίκεντρο τροφοδότησης της Ευρώπης με φωτογραφικό υλικό πορνογραφίας. Η βιομηχανία της πορνογραφίας βρήκε εύφορο έδαφος στην Ευρώπη την περίοδο αυτή, λόγω του αυξανόμενου εκδημοκρατισμού και πολιτικού απελευθερωτισμού. Το Παρίσι θεωρείτο το κέντρο της βιομηχανίας αυτής και η πρωτεύουσα του ερωτικού καταναλωτισμού, κάτι που ώθησε πολλούς νέους καλλιτέχνες, όπως ο Lautrec να στραφούν εκεί, και να κατασταλάξουν. Η περίοδος στο γύρισμα του αιώνα, είχε χαρακτηριστεί σαν μία περίοδος σεξουαλικής ελευθερίας και διαφθοράς [Woods, 2000, σελ.9]. Έτσι και το κυρίαρχο, καλλιτεχνικό κίνημα, που ήταν το Art Nouveau, αντιπροσώπευε αυτά τα στοιχεία. Συμπεριλαμβάνοντας τα στοιχεία αυτά στα έργα τους, σε συνδυασμό με το Συμβολισμό, προσπαθούσαν να εκφράσουν το μοντερνισμό [Woods, 2000, σελ.7].

Η νέα μορφή αυτή καλλιτεχνικής δημιουργίας - η αφίσα- ειδικότερα στη Γαλλία, μεταβιβάζει το πνεύμα της εποχής που χαρακτηρίζεται από ακραίο ερωτισμό, με έντονο το στοιχείο της διαφθοράς, το γνωστό fin du siècle. Η Γαλλία στο γύρισμα του αιώνα γίνεται το επίκεντρο τροφοδότησης της Ευρώπης με φωτογραφικό υλικό πορνογραφίας. Η βιομηχανία της πορνογραφίας βρήκε εύφορο έδαφος στην Ευρώπη την περίοδο αυτή, λόγω του αυξανόμενου εκδημοκρατισμού και πολιτικού απελευθερωτισμού. Το Παρίσι θεωρείτο το κέντρο της βιομηχανίας αυτής και η πρωτεύουσα του ερωτικού καταναλωτισμού, κάτι που ώθησε πολλούς νέους καλλιτέχνες, όπως ο Lautrec να στραφούν εκεί, και να κατασταλάξουν.

Η περίοδος στο γύρισμα του αιώνα, είχε χαρακτηριστεί σαν μία περίοδος σεξουαλικής ελευθερίας και διαφθοράς [Woods, 2000, σελ.9]. Έτσι και το κυρίαρχο, καλλιτεχνικό κίνημα, που ήταν το Art Nouveau, αντιπροσώπευε αυτά τα στοιχεία. Συμπεριλαμβάνοντας τα στοιχεία αυτά στα έργα τους, σε συνδυασμό με το Συμβολισμό, προσπαθούσαν να εκφράσουν το μοντερνισμό [Woods, 2000, σελ.7].

Στην αφίσα του *Ault and Wiborg Company* (εικ.16) απεικονίζει την Misia Natanson, μια κοπέλα που «αναγκάστηκε» να παντρευτεί σε πολύ νεαρή ηλικία με έναν άνδρα 20 χρόνια μεγαλύτερο της για να μπορέσει να ξεφύγει από δυσάρεστες καταστάσεις που επικρατούσαν στην οικογένειά της. Ο γάμος για τις γυναίκες του fin de siècle, ήταν ένα μέσο καθιέρωσης της γυναίκας στην κοινωνία και συχνά λόγω της ανίας της στο σπίτι έψαχνε τρόπους για να βγει από το σπίτι της. Ένας τρόπος διαφυγής της από το σπίτι ήταν και η προσπάθεια της να εξασκήσει κάποιο ταλέντο της, που συχνά είχε σχέση με τη μουσική και ακόμα πιο συχνά με τη ζωγραφική. Θεωρητικά, μπορεί ο γάμος τη δεδομένη περίοδο να θεωρείτο ως η λύση στα προβλήματα της σύγχρονης τότε γυναίκας, αλλά στην ουσία κατάφερναν να ξεφύγουν από τον κλοιό της οικογενείας και να περάσουν στον κλοιό του γάμου που τους στερούσε από κάθε προσωπική πρωτοβουλία. Υπακούοντας τους γονείς τους, κατέφευγαν στο γάμο από μικρή ηλικία και γίνονταν στολίδια στο σπίτι του συζύγου τους [Springer, 1973-4, σελ.122-123]. Ο Henry van de Velde (1863-1957), Βέλγος εικονογράφος, κατάφερε να αποδώσει τη θέση της δεδομένης κατάστασης της γυναίκας στο σπίτι, σχεδιάζοντας ένα φόρεμα για τη γυναίκα του, στο οποίο μπορούσες να διακρίνεις καθαρά σ' αυτό την προέκταση της διακόσμησης του σπιτιού και το σχέδιο των επίπλων (εικ.17). Το φόρεμα ήταν σχεδιασμένο βασισμένο στην αρχιτεκτονική του με γραμμικά και αφηρημένα στοιχεία [Thompson, 1971-2, σελ. 159].

Όπως και σε άλλα έργα του ο Lautrec χρησιμοποιούσε την απλότητα μέσα από τα επίπεδα σχήματα και τις διακοσμητικές γραμμές, κάτι που δεν ήταν εύκολο να εκφραστεί εύκολα με τα καλλιτεχνικά στυλ της εποχής. Η χρήση του περιγράμματος χρησιμοποιείται ευρέως στα πόστερ του Toulouse-Lautrec από ότι στους πίνακες και στα σκίτσα του. Η δουλειά του είναι μία προέκταση της δουλειάς του Chéret, όσον αφορά την αφίσα [Barnicoat, 1972, σελ. 24]. Ο ίδιος ο Chéret είχε μιλήσει για τη δουλειά του Lautrec ότι άνοιγε νέους δρόμους στην τέχνη και στο σχεδιασμό της αφίσας και τον αποκάλεσε σαν “Maitre” στο είδος αυτό, ειδικά μετά από την αφίσα του *La Goulue au Moulin Rouge* (εικ.18) [Barnicoat, 1972, σελ. 25, Meggs, 2006, σελ.42]. Χρησιμοποίησε επίπεδα σχήματα επηρεασμένος από την ιαπωνική τέχνη και παρουσίασε την γνωστή χορεύτρια του καν-καν Louise Weber με το κατάλευκο της εσώρουχο. Τους θεατές τους παρουσίασε σαν μαύρες φιγούρες στο βάθος, ενώ μπροστά της τοποθέτησε τον Valentine le Désosse (ο «ακόκκαλος»), συνεργάτη της, φημισμένο για την εκπληκτική του ευελιξία. Εκτός από την ιαπωνική τέχνη, ο Lautrec, ήταν επηρεασμένος και από τον Ιμπρεσιονισμό και το σχέδιο του Edgar Degas (1834-1917) [Sweetman, 1999, σελ. 11-13, Meggs, 2006, σελ.42].

Στην Αγγλία, το Αισθητικό Κίνημα προώθησε τα πιο χαλαρά, ρέοντα ρούχα παρά τα βαριά και πολλαπλά στρώματα ρούχων με το σύγχρονο, για την τότε εποχή, κορσέ. Η εργοδότηση των γυναικών, έξω από το σπίτι, καθιστούσε αναγκαία την αύξηση της χαλαρότητας στον περιορισμό των ρούχων. Επίσης ένας άλλος λόγος που συνείσφερε ακόμη περισσότερο σ’ αυτήν τη χαλαρότητα, ήταν η συμμετοχή τους στα αθλήματα τα οποία απαιτούσαν πιο ελαφρύ ρουχισμό. Συγκεκριμένα στην ποδηλασία είχε υιοθετηθεί μία ενδυμασία, γνωστή σαν το «διαιρεμένο φόρεμα», που χαρακτηρίστηκε σκανδαλώδης. Ο λόγος ήταν απλός; η γυναίκα τραβούσε και κόνταινε το φόρεμά της για να μην μπλέκεται στην αλυσίδα και στα πέδιλα του ποδηλάτου και να την εμποδίζει [Thompson, 1971-2, σελ. 158]. Οι γυναίκες άρχισαν πια να μορφώνονται για επαγγελματικές καριέρες και να

συναγωνίζονται τους άντρες, στον επαγγελματικό τομέα, για να κερδίσουν πολιτική και οικονομική ανεξαρτησία. Όλη αυτή η αυξανόμενη ελευθερία στη συμπεριφορά τους παραλληλίστηκε με την ελευθερία στα ρούχα. Στο έργο του, *The Golden Stairs*, (εικ.19) ο Burne-Jones παρουσίασε τις γυναίκες ντυμένες με ελαφριές ενδυμασίες της μεσαιωνικής εποχής. Οι σύγχρονες γυναίκες της εποχής του μιμήθηκαν τον ελληνικό τρόπο ενδυμασίας και συγκεκριμένα τους χιτώνες. Η ενδυμασία αυτή προϋπόθετε γυναίκες που μπορούσαν να συναγωνιστούν την αρχοντιά, τη χάρη και την επιβλητική όμορφη παρουσία της θεάς Ήρας [Thompson, 1971-2, σελ. 159].

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της Art Nouveau, όπως προαναφέρθηκε, ήταν ο ερωτισμός με μια συμβολική χρήση μυθολογίας και θρησκείας [Woods, 2000, σελ.7]. Επίσης το κίνημα αυτό είχε σχέση με τις ανησυχίες που προκαλούσαν αντίθετες δυνάμεις στην κοινωνία, και το σεξ ήταν ένα απ' αυτά, αφού αφορούσε και το σώμα και το μυαλό. Η πνευματική δύναμη ενάντια στη φυσική. Οι απεικονίσεις των γυναικών του Alphonse Mucha (1860-1939) επέτρεψαν την έκφραση πολλών φόβων και ανησυχιών, σαν σύμβολα τύπου αγαλμάτων ενός μοντέρνου διακοσμητικού κόσμου [Woods, 2000, σελ.8]. Στην αφίσα του *Job Cigarettes* (εικ.20), η γυναίκα παρουσιάζεται φοβερά ελκυστική με έντονο στοιχείο τα μοτίβο των μαλλιών. Συχνά ο καλλιτέχνης χρησιμοποιούσε τα μαλλιά στις απεικονίσεις γυναικών στις αφίσες και δημιουργούσε ένα παιχνίδι καμπύλων που διαδρούσαν με το υπόλοιπο διάκοσμο. Το χειριζόταν με ένα έντονο στυλιζάρισμα και οι γυναίκες στις αφίσες του ήταν απίστευτα μοντέρνα χτενισμένες με ενεργητικές μπούκλες. Το στοιχείο αυτό δεν ήταν χαρακτηριστικό μοναδικό του Mucha, αλλά όλων των καλλιτεχνών της Art Nouveau. Τα μαλλιά ήταν ένα στοιχείο που παρέτεινε ακόμη περισσότερο τη σεξουαλικότητα των γυναικών και χρησιμοποιείτο τόσο πολύ από τους καλλιτέχνες της περιόδου αυτής, που έφτασε σε σημείο εμμονής [Thompson, 1971-2, σελ. 160- 162].



## **3 Η αφίσα ως μέσο προπαγάνδας κατά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο**

### **3.1 Εισαγωγή**

Η αφίσα χρησιμοποιήθηκε ως μέσο και για τα πολιτικά δρώμενα και τον πόλεμο, αλλά με ορισμένα όρια, που την έκαναν αποδεκτή λόγω της επικρατούσας κατάστασης. Το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και οι ποικίλες πολιτικές ανακατατάξεις στη Ρωσία αλλά και αλλού, ήταν δύο σημαντικοί παράγοντες που επηρέασαν την κατεύθυνση της πολιτικής αφίσας προς σε κάτι καινούργιο, , μη εμπορικό. Πράγμα όμως που δεν χαροποίησε ούτε τις κυβερνήσεις, ούτε τους ίδιους τους παραγωγούς αφισών. Μέχρι και το 1950 η ιδέα των πολιτικών αφισών ήταν ως μέσο διαφημιστικής πειθούς ή «καλλιτεχνικό» μέσο διαφήμισης [Barnicoat, 1972, σελ.226].

### **3.2 Καινούργιες επιρροές στο σχεδιασμό: Κονστρουκτιβισμός**

Μπορούμε να διακρίνουμε δύο επαναστάσεις: την καλλιτεχνική και την πολιτική. Οι επιρροές του Κονστρουκτιβισμού στην αφίσα σαν κίνημα τέχνης ήταν πολλές [Barnicoat, 1972, σελ.226]. Γύρω στο 19<sup>ο</sup> αιώνα, γίνεται μία επίθεση στη Ρωσία ενάντια σε κάθε ιερό και όσιο της κουλτούρας της χώρας και αμφισβητείται το άμεσο παρελθόν, όπως και στη Βιέννη, στον τομέα της λογοτεχνίας και της τέχνης. Η περίοδος αυτή, ανάμεσα στο 1919 και το 1925, είχε ονομαστεί Ρωσικός Φουτουρισμός ή «Ρωσική Πρωτοπορία» και κάλυπτε δύο τάσεις. Η πρώτη χρονολογικά αφορά τις συνθέσεις υλικών του Vladimir Tatlin (1885- 1953) βασισμένες στον αφαιρετισμό και στη σχέση μεταξύ των υλικών που χρησιμοποιούνται και η τελική μορφή των συνθέσεων προκύπτει από τη σχέση αυτή. Η δεύτερη είναι βασισμένη στο σουπρεματισμό, δηλαδή στον ακραίο αφαιρετισμό, όσον αφορά τα υλικά. Υπεύθυνος για τη δεύτερη τάση ήταν ο Aleksander Rodchenko (1891-1956), ο οποίος δημιούργησε και την ομάδα των κονστρουκτιβιστών καλλιτεχνών το 1921. Αν και οι δύο αυτές τάσεις

ταυτίστηκαν με τη ρωσική επανάσταση, ωστόσο δεν ήταν ένα ενιαίο κίνημα και δεν υπήρχε οποιαδήποτε συνεργασία μεταξύ τους. Τα κοινά τους σημεία βρίσκονταν στις μαρξιστικές απόψεις και στη διαμόρφωση της πολιτιστικής πολιτικής, ενώ οι δυο διακήρυξαν τον τερματισμό της τέχνης με σκοπό τη δημιουργία χρήσιμων αντικειμένων από μέρους των καλλιτεχνών [Φραγκόπουλος, 2006, σελ. 64, 202].

Η μαζική διανομή δελτίων και φυλλαδίων προπαγάνδας, για την επανάσταση αλλά και λόγω της επανάστασης, προσδίδουν την άμεση σχέση της τέχνης με τα πολιτικά. Στα κτίρια εφημερίδων, υπήρχε πρόνοια στα αρχιτεκτονικά σχέδια του Aleksandr Vesnin (1883-1959), για μεγάλες οθόνες, όπου θα εκθέτονταν τα πιο σημαντικά νέα της ημέρας- βασικά η πρώτη σελίδα της εφημερίδας. Οι νέοι avant-garde σχεδιασμοί (design) θεωρούνταν από τη Δύση συνώνυμα με το Νέο Σοβιετικό κόσμο. Οι πειραματισμοί του Vladimir Mayakovsky (1893-1930) και η μποέμικη ζωή θεωρούνταν σαν αποτροπιασμός στα ιδεώδη της επανάστασης. Η δουλειά των Ρώσων φουτουριστών, είχε απορριφθεί επίσης από το Λένιν, και γινόταν όλο και λιγότερο σημαντική έως ανύπαρκτη. Τα αποτελέσματα της Ρωσίας δε και οι επιρροές της ήταν εμφανή στην τέχνη άλλων χωρών, παρά στην ίδια τη χώρα από όπου προήλθε [Barnicoat, 1972, σελ.226].

### **3.3 Η προπαγάνδα μέσα από τις απεικονίσεις των αφισών**

Η αφίσα *The Scrap of Paper (Κομμάτι χαρτί)* (εικ.21), που έγινε για την Κοινοβουλευτική Επιτροπή Στρατολόγησης, εξέφραζε την ειρωνική στάση του καγκελάριου της Γερμανίας, που αναφέρθηκε στην συνθήκη της χώρας του, για ουδέτερη στάση, σαν ένα «κομμάτι χαρτί». Μια φράση που καθιερώθηκε σαν μία από τις πιο κακόφημες φράσεις στην Αγγλία, αφού προκάλεσε προσβολή στη χώρα, και εμφανιζόταν σε διάσημα τραγούδια της εποχής και σε προπαγανδιστικές φυλλάδες για το φτωχό αγρότη. Η Κοινοβουλευτική Επιτροπή Στρατολόγησης ανέλαβε να εκδώσει μία σειρά αφισών για να δείξει την αγνότητα

της Ευρωπαϊκής Συνθήκης για στάση ουδετερότητας, ενώ ο Arthur Hassal έκδωσε το βιβλίο με το ίδιο σλόγκαν για τίτλο, για να αποδώσει και αυτός την αγνότητα αυτή και για να δικαιολογήσει τη στάση της Αγγλίας [Gullace, 1997, σελ. 720-721].

Η πιο φημισμένη αφίσα που αφορά τη στρατολόγηση ήταν αυτή που σχεδιάστηκε από τον Alfred Leete (1882–1933), *Your Country Needs You* (*Η χώρα σου σε χρειάζεται*) (εικ.22). Η αφίσα αυτή παρουσιάζει ένα πρόσωπο το οποίο σου επιτίθεται μετωπικά χρησιμοποιώντας το δείκτη του χεριού του. Αυτή η ασυμβίβαστη μετωπική επίθεση χρησιμοποιήθηκε από πολλούς καλλιτέχνες με διάφορες προσεγγίσεις, όπως του Montgomery Flagg (1877–1960) στην Αμερική. Η αφίσα του Leete παρουσιάζει με σαφήνεια και συντομία από πού θέλει να μας δώσει, παρά την απλή και σχεδόν άτεχνη παρουσίαση της σαν αφίσα. Δείχνει απλά το πρόσωπο και το χέρι που χρησιμοποιεί για να δείξει. Η αφίσα αυτή παραμένει μέχρι και σήμερα να υπενθυμίζει ολοφάνερα τον πόλεμο, παρά του ότι έχει καταλήξει σαν ένα αστείο και παρουσιασθεί για διάφορους άλλους σκοπούς. Στα έργα του Christy (εικ.23) συναντούμε ένα συχνό ιδιοματισμό για να ενθαρρύνει εθελοντές για τον πόλεμο. Χρησιμοποιούσε εικόνες κοριτσιών, ζωγραφισμένες με ζωηρές πινελιές και στολές ναυτικών με σλόγκαν όπως: «Θεέ μου, εύχομαι να ήμουν και εγώ άνδρας!», ή, «Σε θέλω στο Ναυτικό» [Barnicoat, 1972, σελ.222-6].

Κατά κύριο λόγο οι αφίσες παρουσίαζαν σα σταυροφορία τον πόλεμο, που στο όνομά του στρατολογούσαν τον πληθυσμό και έπαιρναν λεφτά σαν Δάνειο Πολέμου. Εκτός απ' αυτές τις δύο κατηγορίες, υπήρχε και μια τρίτη, που παρουσίαζε τις φρικαλεότητες του πολέμου. Αυτή η κατηγορία περιείχε αφίσες από όλες τις χώρες που επικρατούσαν στον πόλεμο και η κάθε πλευρά παρουσίαζε την φρικαλέα όψη της αντίθετης. Σίγουρα όμως η κατηγορία αυτή δεν ακολουθούσε την καθορισμένη εμπορική φόρμουλα της αφίσας, με τα ελκυστικά design γυναικών και τα χαρακτηριστικά της που είναι η επιπεδότητα, τα

περιγράμματα και τα εντυπωσιακά χρώματα [Barnicoat, 1972, σελ.222]. Στην αφίσα *Germany's Pledged Word (Η υπόσχεση της Γερμανίας)* του Louis Raemaekers (1869-1956) (εικ.24) απεικονίζεται το Βέλγιο σαν μία εξαντλημένη γυναίκα που κείτεται στο βωμό της “Deutschland uber Alles”, θέλοντας έτσι να συμβολίσει την παραβίαση των διεθνών συμβάσεων από μέρος της Γερμανίας. Η καταστροφή συνθηκών σήμαινε και την καταστροφή ανθρωπίνων σχέσεων, ρυθμισμένες από τον πολιτισμό. Αυτό περιελάμβανε την κουλτούρα, τη βιομηχανία και την οικογένεια. Το προνόμιο μιας εικόνας, που αφορούσε το Διεθνή Νόμο και τον ορισμό ενός φιλελεύθερου κράτους, ήταν ότι μπορούσε να καθιερώσει σαν βασική αρχή, και πρόβλημα, την ασφάλεια των γυναικών και της οικογένειας γενικότερα [Gullace, 1997, σελ. 725]. Κατά την περίοδο αυτή, η ιδεολογική αφίσα, όσον αφορά τους πολέμους, κατέχει το ρόλο της εμπορικής διαφήμισης [Barnicoat, 1972, σελ.222]. Μεταξύ των ετών 1914 με 1918, η Αγγλική κυβέρνηση προσπάθησε να εμπορευματοποιήσει τον πόλεμο βασιζόμενη στις συμβολικές ή και ρεαλιστικές εικόνες της βίας που εξασκείτο σε εγκλήματα που αφορούσαν τα γυναικόπαιδα [Gullace, 1997, σελ. 714].

Η Γαλλία ήταν ο πυρήνας του εκδημοκρατισμού και της πολιτικής ελευθερίας, γεγονός που βοήθησε την εξέλιξη της τέχνης και να καταστήσει το Παρίσι το κέντρο του καλλιτεχνικού κόσμου. Κάτι που «ανάγκασε» πολλούς Ευρωπαίους καλλιτέχνες της εποχής να κατασταλάξουν εκεί. Με το ξέσπασμα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου οι Γερμανοί και οι Ρώσοι καλλιτέχνες αναγκάζονται να εγκαταλείψουν το Παρίσι και να επιστρέψουν στις πατρίδες τους, όπου και μεταλαμπαδεύουν όσα έχουν προσκομίσει στην μοντερνιστική τέχνη [Onians, 2004, σελ.270]. Το έργο *Liberty Leading the People* του Delacroix (εικ.25) επηρέασε πολλούς καλλιτέχνες στο να δημιουργούν αφίσες περίτεχνα και ζωηρά ζωγραφισμένες στην Ευρώπη και στην Αμερική. Μία απ' αυτές ήταν και η αφίσα του Jules-Abel Faivre (1867-1945) *On les aura!* (εικ.26), καθώς και η αφίσα του Fred Spear *Lusitania* (εικ.27). Οι κύριοι δημιουργοί αφίσας στη Γερμανία ήταν οι Julius Gipkens, Hans Rudi Erdt

(1883-1918) και Ludwig Holhwein (1874-1949). Ο Holhwein, ο οποίος δημιούργησε αφίσες για τον πόλεμο, όπως και οι υπόλοιποι που αναφέρθηκαν πιο πάνω, χρησιμοποιούσαν συχνά αιχμαλώτους πολέμου, τραυματίες και βετεράνους, ενώ τα έργα του χαίρουν άκρως ανθρωπισμού.

Το 1919 εμφανίστηκε η οργάνωση ROSTA (Satire window of the Russian Telegraph Agency), ένας καινούργιος τύπος αφίσας, ο οποίος ήταν βασισμένος στη δουλειά του Mikhail Cheremnykh (1890-1962) και ονομαζόταν window (παράθυρο). Ο λόγος που ονομαζόταν window ήταν γιατί θύμιζε κινηματογραφική αλληλουχία βιβλίων κόμικς. Ο ποιητής Mayakovsky με το έργο του *Poster against French intervention in Russia (Αφίσα ενάντια στη Γαλλική παρέμβαση στη Ρωσία)* (εικ.28), το 1920, καταφέρνει με επιτυχία να αποδώσει το “window” και τον καθιστά έναν από τους πιο διάσημους καλλιτέχνες του είδους αυτού. Κάποια από τα έργα του περιέχουν αφηγηματικές απεικονίσεις, που φτάνουν μέχρι και τις δεκατέσσερις, οι οποίες συνοδεύονται από λεζάντες- και είναι κυρίως υπότιτλοι με stencil (μεμβράνη πολυγράφου).

Ο Mayakovsky δημιούργησε ένα πολύ ωραίο συνδυασμό ποίησης και τέχνης, βασισμένος στις παραδόσεις της folk τέχνης. Ένα σημαντικό στοιχείο των έργων αυτών ήταν τα “windows”, αφού παράγονταν συλλογικά και τα αντίτυπά τους μπορούσαν να διανεμηθούν εύκολα και να τοποθετηθούν στα παράθυρα. Μπορούσε να δημιουργηθεί μια σειρά και ένα μοτίβο πληροφοριών, απλά με την αρίθμηση του κάθε δελτίου. Η οργάνωση November Group, στο Βερολίνο, παρήγαγε με την ίδια περίπου μέθοδο, αφίσες [Barnicoat, 1972, σελ.226].

Θέματα πιο ανάλαφρων θεμάτων, όπως η καθημερινή ζωή και τα νοικοκυριά περιθωριοποιήθηκαν, λόγω της σοβαρής κατάστασης του πολέμου. Στην Αγγλία οι αφίσες των Frank Brangwyn (1867-1956) και Spencer Pryse (1882-1956) ήταν λιθογραφικοί

σχεδιασμοί (design) σε στυλ ντοκουμέντο, τα οποία έδιναν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τη μιζέρια της τεταμένης ζωής, όπως αυτή παρουσιάζεται στην αφίσα του Pryse, *Workless* (εικ.29). Μία τεχνική που χρησιμοποιούσε ο Pryse ήταν η επιτόπου σχεδίαση [Barnicoat, 1972, σελ.222-3].

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η αφίσα παρείχε ένα κοινό σημείο στο οποίο μπορούσαν να συναντηθούν πολλά είδη τέχνης. Οι τεχνικές εξελίξεις στο λιθογραφικό σχεδιασμό καθώς και η παρουσία του Chéret ήταν οι κύριοι παράγοντες που βοήθησαν να παραχθεί το νέο αυτό μέσο επικοινωνίας και τέχνης. Απορρίπτοντας τον παραδοσιακό τρόπο σχεδίασης και προτείνοντας κάτι νέο όπως οι επίπεδες επιφάνειες, τα επίπεδα χρώματα και τα ρέουσα περιγράμματα, βασισμένο στο κίνημα του Art Nouveau και τον ιαπωνισμό, γίνεται ένα από τα μέσα για την προσπάθεια ρήξης με το παρελθόν και την παράδοση σε τομείς που αφορούσαν τη τέχνη, τη λογοτεχνία ή ακόμα και την πολιτική. Χρησιμοποιήθηκε επίσης με ευλάβεια για τη διαφήμιση των εκθέσεων από καλλιτεχνικές ομάδες και αποτέλεσαν ξεχωριστά έργα τέχνης. Ένα από τα ερωτήματα των ομάδων αυτών ήταν η πραγματική ταυτότητα του νέου ανθρώπου του μοντερνισμού και η αναζήτηση αυτή ήταν εμφανής στις αφίσες μέσα από συμβολισμούς και αλληγορίες με πολύ δυνατές σημασίες.

Η εικόνα της γυναίκας αποτέλεσε μία από τις συχνότερες απεικονίσεις στην αφίσα. Πολλοί καλλιτέχνες εναπόθεταν τη δημιουργικότητά τους στο πρόσωπο μίας γυναίκας-μούσας και δημιουργούσαν πρότυπα για την κοινωνία μέσω της αφίσας. Οι γυναίκες αρχίζουν πια να μορφώνονται και να συναγωνίζονται τους άντρες, στον επαγγελματικό τομέα, για να κερδίσουν πολιτική και οικονομική ανεξαρτησία. Όλη αυτή η αυξανόμενη ελευθερία στη συμπεριφορά τους παραλληλίστηκε με την ελευθερία τους στα ρούχα και που συχνά γίνεται θέμα στις αφίσες.

Το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και οι ποικίλες πολιτικές ανακατατάξεις στη Ρωσία αλλά και αλλού, ήταν δύο σημαντικοί παράγοντες που επηρέασαν την κατεύθυνση της πολιτικής αφίσας προς σε κάτι διαφορετικό από το καθορισμένο στυλ της Art Nouveau. Η

στρατολόγηση νέων και ο δανεισμός χρημάτων για τον πόλεμο, είναι το κύριο θέμα τους. Εκτός απ' αυτά τα δύο, υπήρχε και ένα τρίτο θέμα, που παρουσίαζε τις φρικαλεότητες του πολέμου, συχνά με τη συμβολική εικόνα της γυναίκας που επιδέχεται βία.

Η αφίσα επικρατεί μέχρι και σήμερα και η σημαντικότητά της έγκειται στη μετάδοση μηνυμάτων με απλές εικόνες και χρήση τυπογραφίας. Οι καλλιτέχνες μέχρι και σήμερα την θεωρούν σαν ένα μέσο οπτικής στενογραφίας με το οποίο μπορούν να μεταφέρουν άμεσα μηνύματα τα οποία αφορούν τομείς, όπως τη διαφήμιση, τα κοινωνικά και τα πολιτικά. Για το λόγο αυτό η αφίσα καθίσταται απαραίτητη για ότι χρειάζεται να γνωστοποιηθεί στο κοινό, και αποτελεί ένα συνδετικό κρίκο επικοινωνίας παραδοσιακό μεν, που συνεχώς αναβαθμίζεται και εκσυγχρονίζεται με τις νέες μεθόδους οπτικής επικοινωνίας δε.



## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Achilles, R. (1989). The Chap-Book and Posters of Stone & Kimball at the Newberry library.

*The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 14, Πρόσβαση 22/11/2010.

Barnicoat, J. (1985, c1972). *Posters : A concise history / A concise history of posters*.

London: Thames and Hudson.

Battistini, M. (2005). *Symbols and allegories in art* Getty Publications.

Botstein, L. (1994). Egon Schiele and Arnold Schoenberg: The cultural politics of aesthetic innovation in Vienna, 1890-1918. In P. Werkner (Ed.), *Egon Schiele, Art, Sexuality, and Viennese modernism*. United States of America: The Society for the Promotion of Science and Scholarship.

Cooper, D. (1988). *Henri de Toulouse-Lautrec*. London: Thames & Hudson.

Duncan, A. (1994). *Art Nouveau*. New York: Thames & Hudson.

Duncan, C. (2006). Virility and domination in early twentieth-century vanguard painting. In D. Lewer (Ed.), *Post-impressionism to World War II*. Australia: Blackwell Publishing.

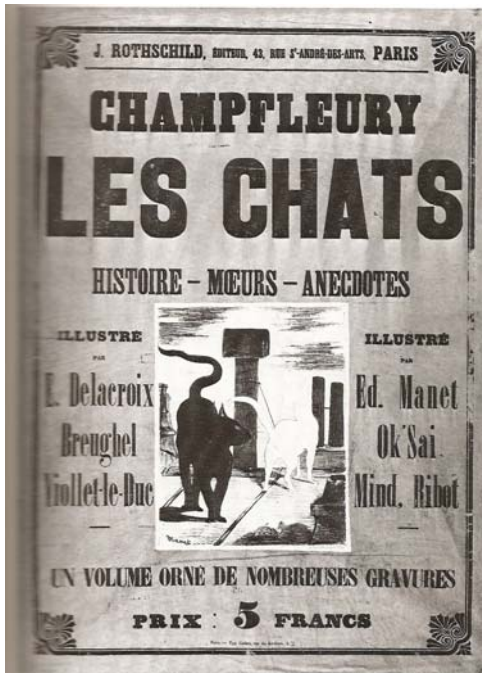
Felici, L. (2000). Affiche. *Encyclopedie de l'art*. Italy: Garzanti Editore.

Greenberg, C. (2003). Art in theory-2000: An anthology of changing ideas. In C. Harrison, & P. Wood (Eds.), *Art in theory-2000: An anthology of changing ideas* (Second ed.). Malden: Blackwell Publishing.

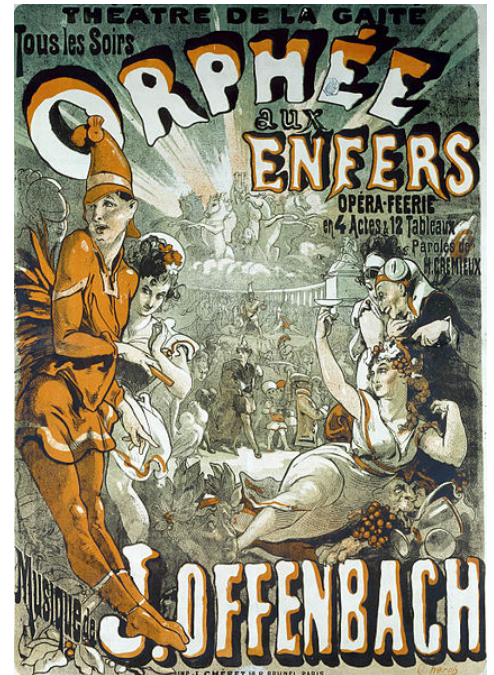
- Gullace, N. F. (1997). Sexual violence and family honor: British propaganda and international law during the First World War. *The American Historical Review*, 102(3), 18/04/2011.
- Krzysztofowicz-Kozakowska, S. (2006). "Sztuka", "Wiener secession", "Manes". *The Central European Art Triangle*.27(53), pp. 217-259. Πρόσβαση: 22/11/2010.
- Meggs, P., B. (2006). Σημαντικές μορφές του Art Nouveau. In Μ. Φραγκόπουλος (Ed.), *Εισαγωγή στην Ιστορία και τη Θεωρία του Graphic design*. Αθήνα: Futura.
- Onians, J. (2004). Art, Ideas and Technology 1900-2000. *Atlas of World Art*. Laurence King Publishing.
- Schorske, C. E. (1981). *Fin-de-siecle Vienna : Politics and culture* Vintage Books.
- Springer, A. (2010). Some images of women in French posters of the 1890s. *Art Journal*, 33(2), pp. 116-124. Πρόσβαση: 22/11/2010.
- Sweetman, D. (1999). *Explosive acts, Toulouse Lautrec, Oscar Wilde, Felix Feneon and the Art and Anarchy of the fin de siecle*. Simon & Schuster.
- Thompson, J. (1971-1972). The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau. *Art Journal*, 31(2), pp. 158-167. Πρόσβαση: 22/11/2010.
- Wood, G. (2000). *Art nouveau and the Erotic*. London: V & A Publications.
- Αρφαράς, Μ. (2009). *Χαρακτική και έντυπη τέχνη*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Μαστροπαύλος, Ν. Γ. (2009). Χαράξεις και παραχαράξεις. In Μ. Αρφαράς (Ed.), *Χαρακτική και έντυπη τέχνη*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Φραγκόπουλος, Μ. (Ed.). (2006). *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του Graphic design: μια μικρή ανθολογία*. Αθήνα: Futura.

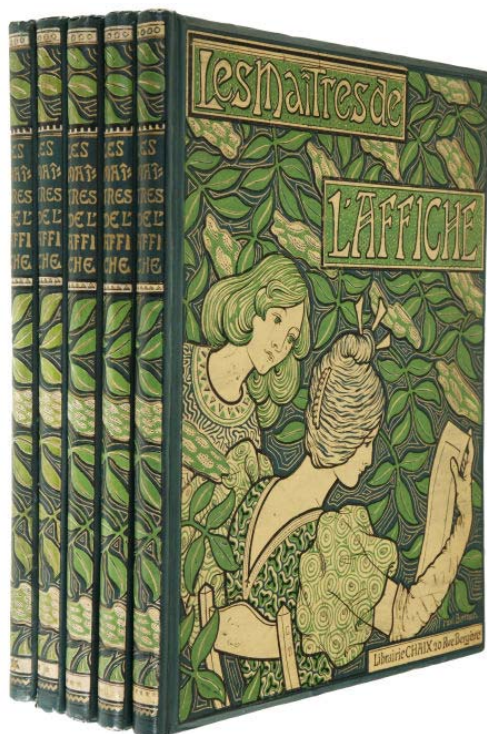
## EIKONEΣ



Εικ.1: Edouard Manet ,  
*Champfleury- Les Chats*,  
1869, lithograph

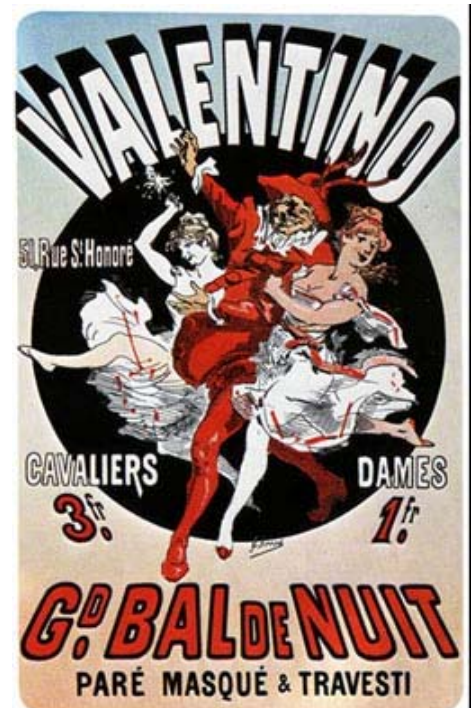


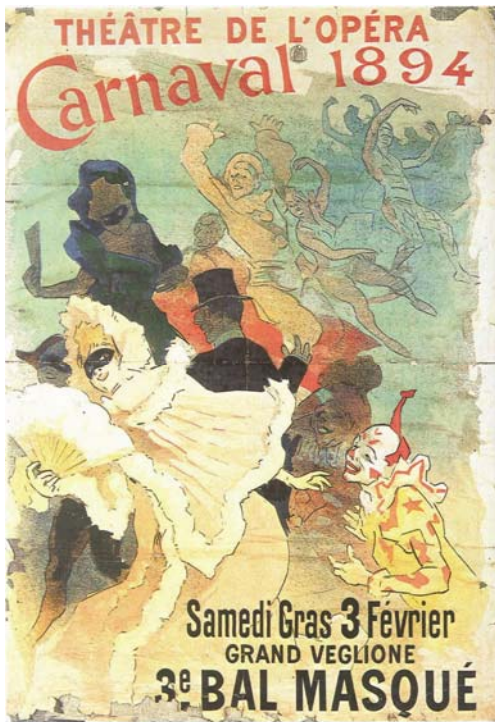
Εικ. 2: Jules Chéret,  
*Orphée aux Enfers*, 1858,  
colour lithograph



Εικ. 3: Jules Chéret,  
*Maitres De l'Affiche*

Εικ. 4: Jules Chéret,  
*Bal Valentino*, 1869,  
colour lithograph





**Ек. 5:** Jules Chéret,  
*Carnaval 1894:*  
*Theatre de l' Opera,*  
1893, colour lithograph



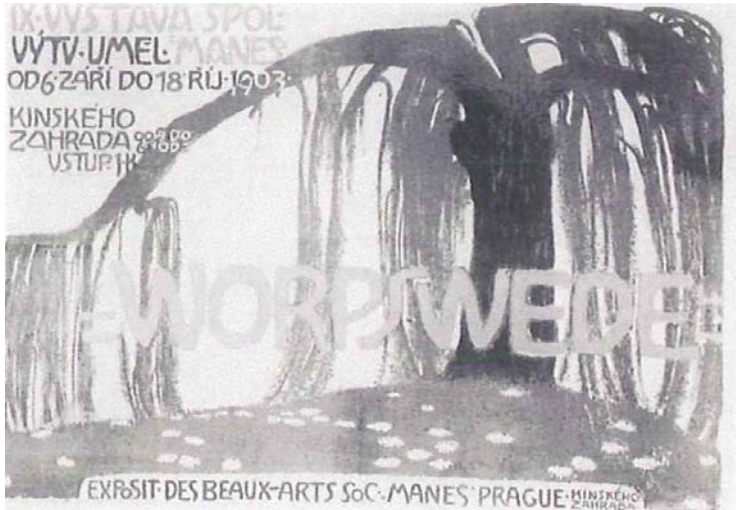
**Ек.6:** Jules Chéret,  
*Pippermint,* 1899,  
colour lithograph



**Ек.7:** Teodor  
Axentowicz, Poster for  
the 2<sup>nd</sup> Exhibition of  
“Sztuka”, 1898, colour  
lithograph



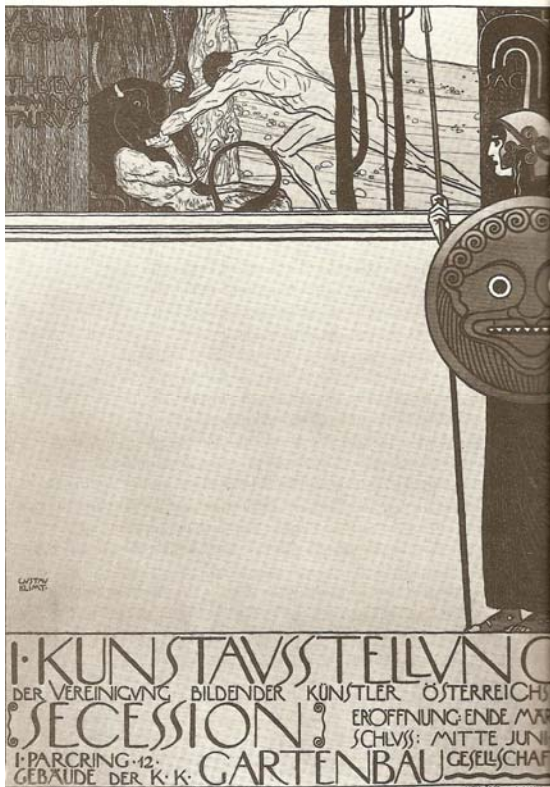
**Ек. 8:** Teodor  
Axentowicz, Poster for  
the 3<sup>rd</sup> Exhibition of  
“Sztuka”, 1899, colour  
lithograph



**Etik. 9:** Jan Preisler, *Worpswede*, Poster for the 9<sup>th</sup> Exhibition of Manes, Prague, 1903, colour lithograph



**Etik. 10:** Frantisek Kysela, Poster for the 23<sup>th</sup> Exhibition of Manes, Prague, 1903, colour lithograph



**Etik. 11:** Gustav Klimt, *Theseus*, poster for the 1<sup>st</sup> Secession Exhibition, 1897, colour lithograph



**Etik. 12:** Gustav Klimt, *Nuda Veritas*, 1898, lithograph



**Fig. 13:** Gustav Klimt, *Pallas Athena*, 1898, oil on canvas



**Fig. 14:** Jules Cheret, *La Pantomime*, 1891, colour lithograph



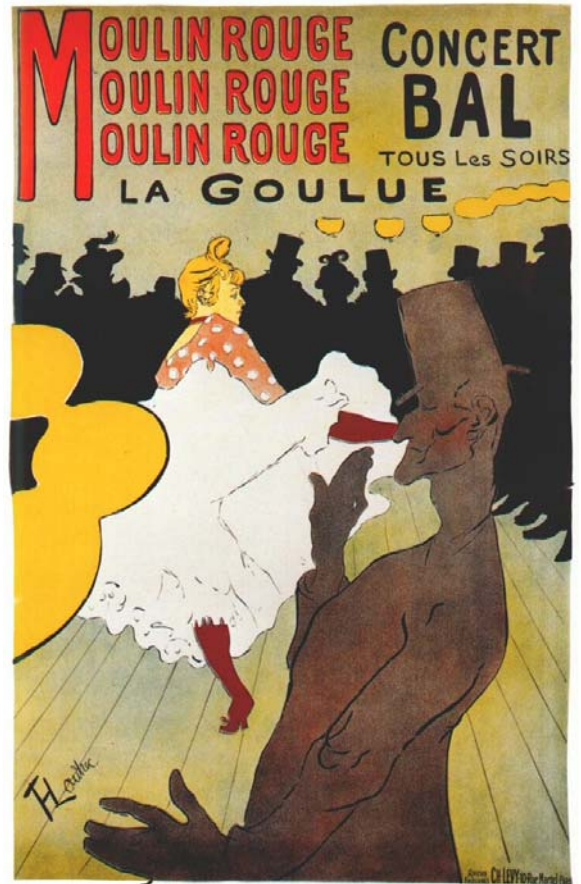
**Fig. 15:** Eugene Grasset, *Grafton Gallery, London*, color lithograph, 1891, first state before lettering



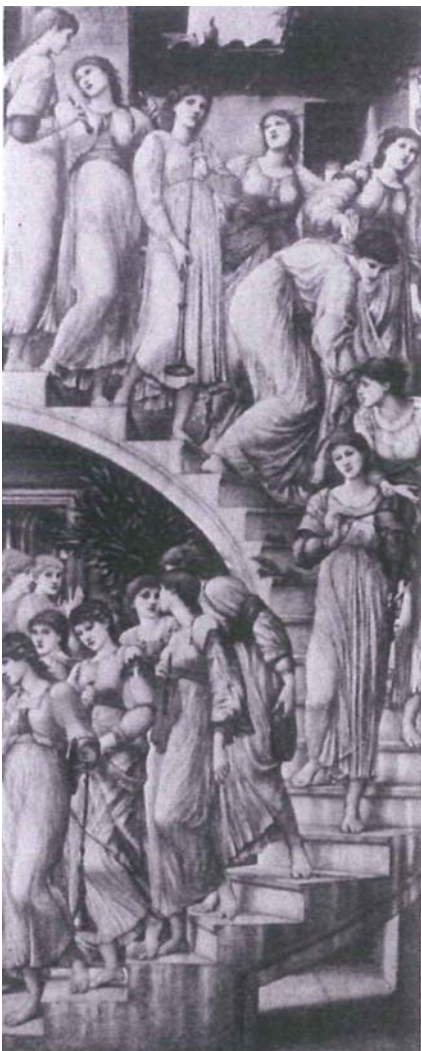
**Fig. 16:** Henri de Toulouse-Lautrec, *Ault and Wiborg Company*, color lithograph, 1896, before the lettering



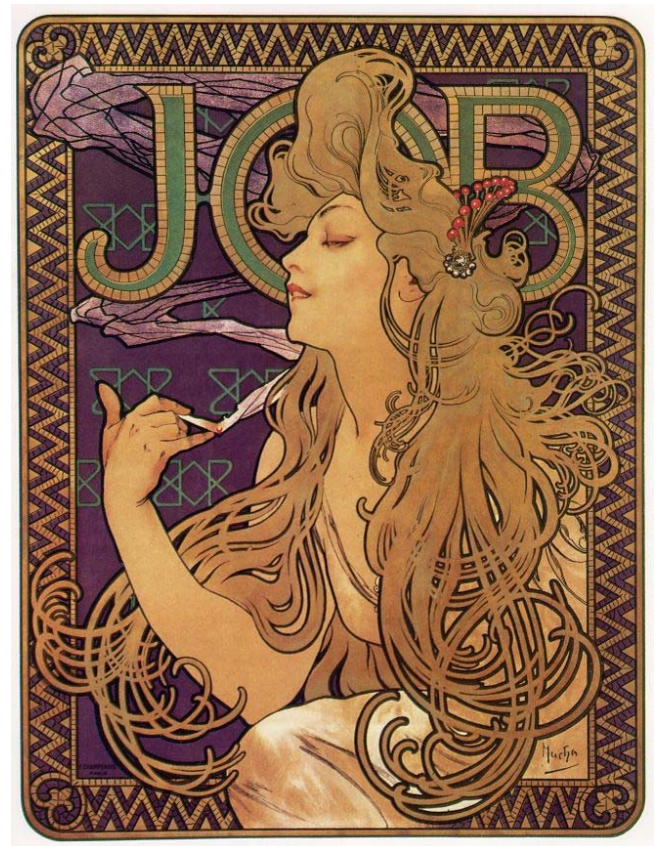
**Εικ. 17:** Henri van de Velde, *Dress*, 1896, oil on canvas



**Εικ. 18:** Henri de Toulouse-Lautrec, *La Goulue au Moulin Rouge*, 1899, color lithograph

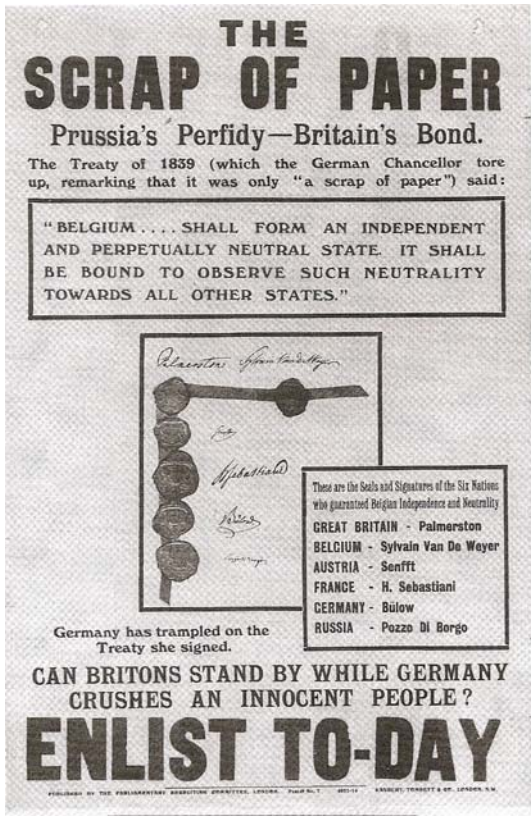


**Εικ. 19:** Edward Burne-Jones, *The Golden Stairs*, 1880, oil on canvas



**Εικ.20:** Alphonse Mucha, *Job Cigarettes*, 1897, color lithograph

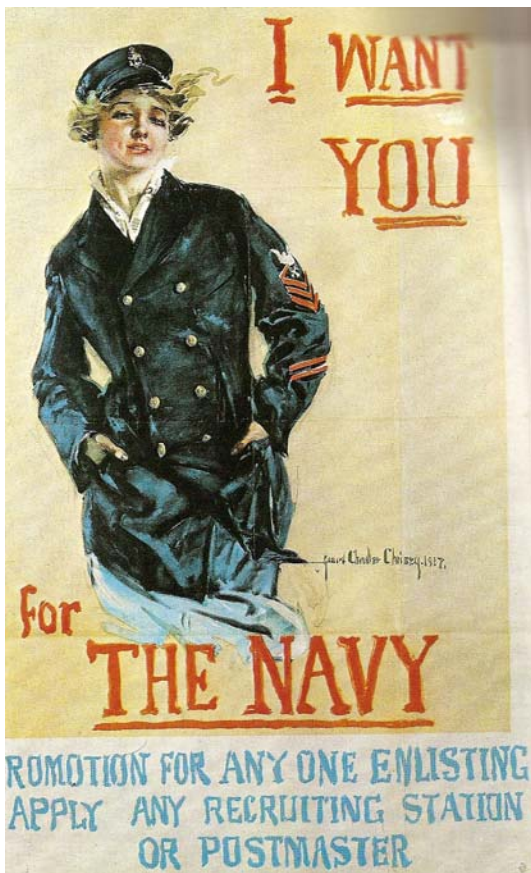




Etik. 21: A poster from the Parliamentary Recruiting Committee, *The Scrap of Paper*, 1914



Etik.22: Alfred Leete, *Your country needs you*, 1914



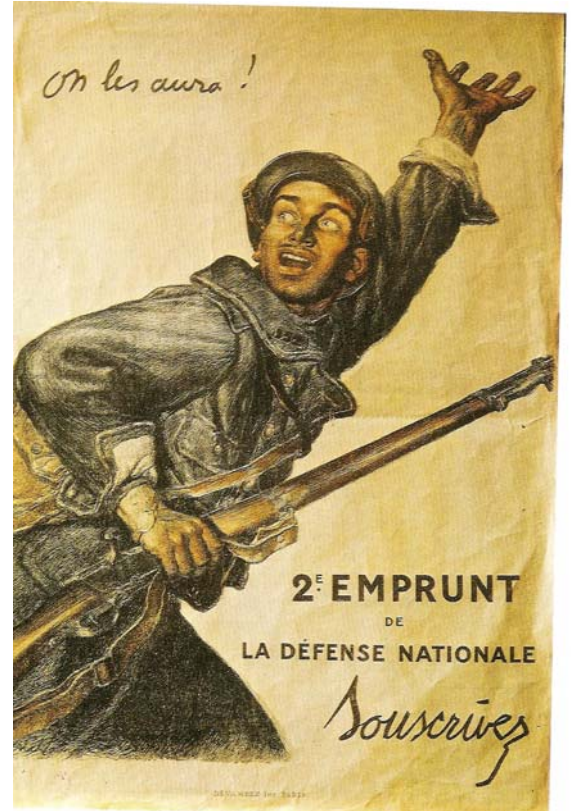
Etik.23: Howard Chandler Christy, *I want you for the Navy*, 1917-8, color lithograph



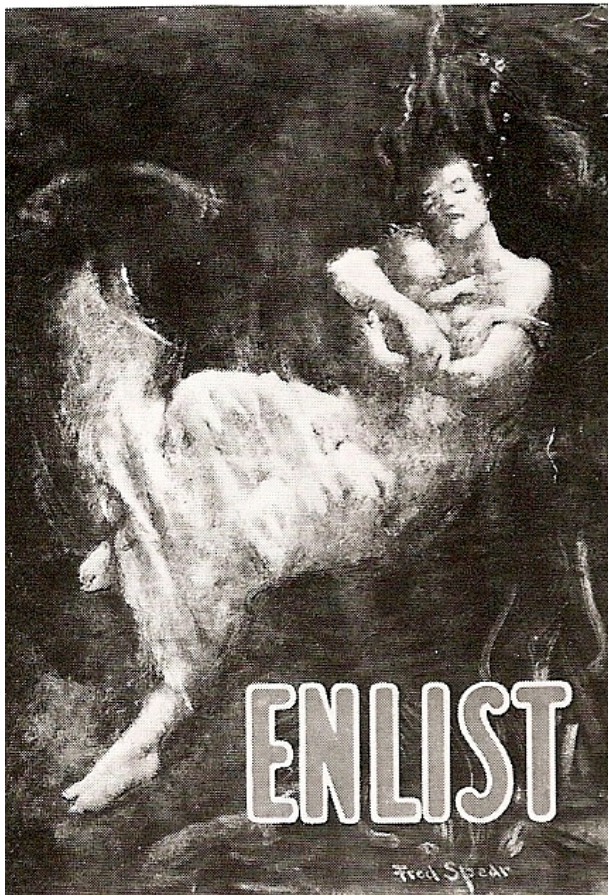
Etik.24: Louis Raemaekers, *Germany's Pledged Word*, lithograph



**Еик.25:**  
Eugene  
Delacroix,  
*Liberty  
guiding the  
people*,  
1830, oil on  
canvas,  
Louvre,  
Paris



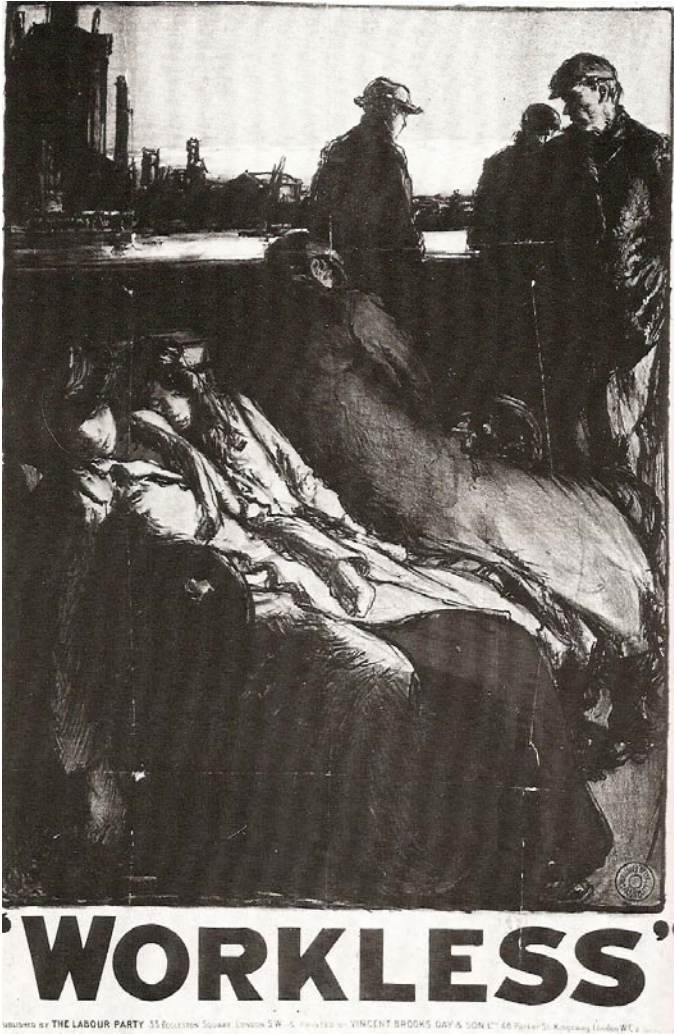
**Еик.26:** Jules-Abel Faivre, *On les aura!*, 1916, color lithograph



**Еик. 27:** Fred  
Spear, *Enlist  
(Lusitania)*, 1915,  
color lithograph

**Еик.28:** Vladimir  
Mayakovsky,  
*Poster against  
French  
intervention in  
Russia*, 1920,  
color lithograph





Etik.29: Gerald Spenser-Pryse, *Workless*, 1910, color lithograph