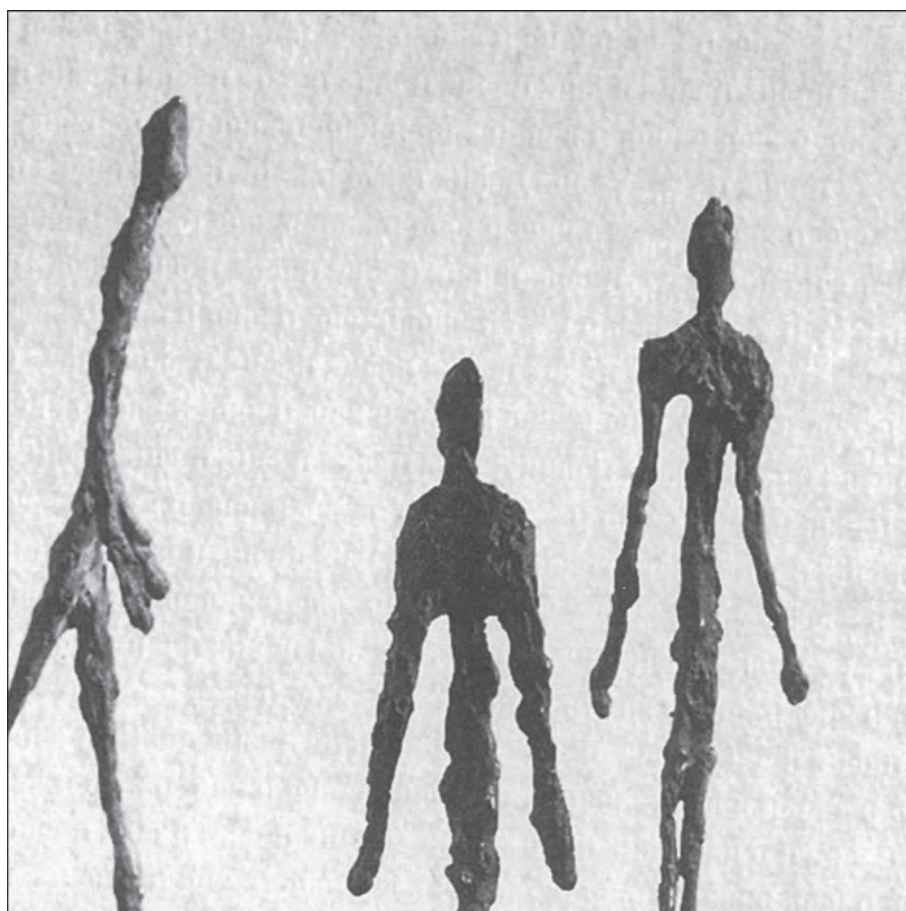


18

**ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ
ΤΕΧΝΗ
ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ
ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ**



Α. Τζιακομέτι, Πλατεία μεγαλούπολης (1848-1949), μπρούντζος, Ιδιωτική Συλλογή.

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα οι εικαστικές τέχνες στην Αμερική εξακολουθούσαν να είναι προσκολλημένες στην ακαδημαϊκή αισθητική του παρελθόντος.

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1919-1939) η αμερικάνικη λαϊκή μουσική, ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία ασκούσαν κάποια επίδραση σε πολλές χώρες. Οι εικαστικές τέχνες όμως παρέμεναν στο επίπεδο ενός τοπικού επαρχιωτισμού. Οι επιρροές που έφταναν από τα ευρωπαϊκά κέντρα δεν είχαν ακόμη μετασχηματιστεί σε κάτι αυτόνομο και πρωτότυπο. Ήδη από το 1913 η ευρωπαϊκή πρωτοπορία ήταν γνωστή στο αμερικανικό κοινό. Οι καθοριστικές όμως εκθέσεις έγιναν το 1936 (“Κυβισμός και Αφηρημένη Τέχνη” και “Φανταστική Τέχνη, Ντανταϊσμός και Σουρεαλισμός”). Η ίδρυση του Μουσείου Γκουγκενχάιμ, το 1937 (Solomon R.Guggenheim Museum), στο οποίο εκτέθηκαν έργα Ευρωπαίων καλλιτεχνών και το αφιέρωμα, στο ίδιο Μουσείο, το 1939, στον Πικάσο ενίσχυσαν την παρουσίαση των Ευρωπαίων δημιουργών. Οι Αμερικανοί καλλιτέχνες ήταν φυσικό να μην μείνουν ανεπηρέαστοι.

Επίδραση επίσης είχαν ασκήσει και όλοι εκείνοι οι επιστήμονες, λόγιοι, καλλιτέχνες που είχαν καταφύγει στην ελεύθερη Αμερική κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, όταν οι Ναζί είχαν εισβάλει σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη. Οι ΗΠΑ έγιναν τότε ο θεματοφύλακας της γνώσης και της κουλτούρας, στο όνομα της δημοκρατίας, αλλά και της πρωτοπορίας, η οποία εκεί δε βρήκε αντίσταση, αφού συμβάδιζε με την τεχνολογική πρόοδο.

Κατά τη διάρκεια του πολέμου είχαν φτάσει στη Νέα Υόρκη ζωγράφοι κυβιστές, εξπρεσιονιστές, σουρεαλιστές κ.ά. Ήδη, ο Μαρσέλ Ντυσάν ήταν εκεί από το 1915. Μαζί με το σουρεαλιστή Πικάμπια ένιωθαν πως όλη η ευρωπαϊκή τέχνη είχε γεράσει και επιθυμούσαν να αρχίσουν πάλι από την αρχή με μια τέχνη όχι των μορφών, των σχημάτων και των χρωμάτων, αλλά της δράσης και των πράξεων. Αυτή η μετανάστευση πολλών καλλιτεχνών πριν και κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ήταν ένας από τους κυριότερους λόγους που μετακινήθηκε το ίδιο το πολιτιστικό βάρος από την Ευρώπη στη Νέα Υόρκη.

Μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο η αμερικανική οικονομία, αντίθετα από την ευρωπαϊκή, αναδύθηκε ισχυρή. Μετά το 1945 οι Ηνωμένες Πολιτείες εμφανίστηκαν ως ένα από τα ισχυρότερα έθνη, τόσο από στρατιωτική όσο και από οικονομική άποψη. Η μοντέρνα κοινωνία της Αμερικής δε δεσμευόταν από ιστορικές παραδόσεις. Παράλληλα, διψούσε για πολιτιστική ταυτότητα. Η Αφαίρεση, μία πρωτοπορία που δεν είχε ακόμα εκτιμηθεί στην Ευρώπη παρά από λίγους, υιοθετήθηκε απρόσκοπτα στην Αμερική, αφού οι ανεικονικές τάσεις δεν έχουν εθνικά περιεχόμενα και χαρακτηριστικά, και επιβλήθηκε ως η κατ'εξοχήν μορφή τέχνης. Η αμοιβαία δυσπιστία και καχυποψία που είχε επιφέρει τον Ψυχρό Πόλεμο μεταξύ των δύο υπερδυνάμεων, Αμερικής και Ρωσίας, είχε επιπτώσεις και στον πολιτιστικό τομέα.

Την ίδια στιγμή που στη Σοβιετική Ένωση η τέχνη έμπαινε ως προπαγανδιστικό όργανο στην υπηρεσία του καθεστώτος και διακηρυσσόταν ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, στην Αμερική, εκφραστής του αντίθετου πόλου και της Δημοκρατίας γινόταν η Αφηρημένη Τέχνη.

Για να αποδοθούν τα ρεύματα της Αφαίρεσης, έχουν χρησιμοποιηθεί, τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη, όροι όπως Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, Λυρική Αφαίρεση, Χειρωνακική Τέχνη, όλοι δόκιμοι για να αποδώσουν αυτές τις νέες κατευθύνσεις στην Τέχνη.



Εικ. 1. Φραντς Κλάιν (Franz Kline, 1910-1962), Χωρίς τίτλο (1960), καμβάς, 1,50 x 0,80 μ., Βαρέζε, Ιδιωτική Συλλογή.

Οι μεγάλες ασπρόμαυρες συνθέσεις του Κλάιν χαρακτηρίζονται από τις τραχιές, μεγάλες πινελιές - ο καλλιτέχνης χρησιμοποιούσε κοινά πινέλα και χρώματα ελαιοχρωματιστή - και την τολμηρή ισορροπία ανάμεσα στο λευκό και στο μαύρο.

Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός

Ο όρος “αφηρημένος εξπρεσιονισμός” χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1919, για να περιγραφούν κάποια έργα του Καντίνσκυ. Η άλλη ονομασία που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τους καλλιτέχνες που έδρασαν ανάμεσα στις δεκαετίες του '50 και του '60 είναι “Σχολή της Νέας Υόρκης”. Δύο εκθέσεις που οργάνωσε το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, η πρώτη το 1951 με τίτλο “Αφηρημένη ζωγραφική και γλυπτική στην Αμερική” και

η δεύτερη “Η νέα αμερικανική ζωγραφική”, περιόδευσαν (1957-58) σε οκτώ ευρωπαϊκές χώρες καθιερώνοντας αλλά και αποθεώνοντας διεθνώς το νέο στυλ.

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά στις δημιουργίες των Αμερικανών καλλιτεχνών είναι τα μεγάλα μεγέθη των πινάκων, που περιβάλλουν σχεδόν ολοκληρωτικά τον παρατηρητή και τον εγκλωβίζουν μέσα στον κόσμο του έργου. Η σύνθεση είναι κυρίαρχη (over-all), καθώς το έργο υπερβαίνει σχεδόν τα όρια του πίνακα, και δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο σημείο εστίασης.

Στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ξεχωρίζουν δύο κύριες τάσεις. Η πρώτη είναι η Ζωγραφική της Δράσης, η δεύτερη είναι η Ζωγραφική του Χρωματικού πεδίου.

Ζωγραφική της Δράσης

Ο κριτικός Χάρολντ Ρόζενμπεργκ, που πρότεινε τον όρο Δυναμική Ζωγραφική, έγραφε το 1952: “Ο μουσαμάς άρχισε πια να αντιμετωπίζεται από τον ένα ζωγράφο μετά τον άλλο ως πεδίο δράσης και όχι ως ένας χώρος όπου αναπαράγεται, αναλύεται ή “εκφράζεται” ένα αντικείμενο, υπαρκτό ή φανταστικό. Αυτό που θα φιλοξενούσε πια ο μουσαμάς δεν ήταν μια εικόνα αλλά ένα γεγονός. Ο ζωγράφος δεν πλησίαζε πια το καβαλέτο του με μια εικόνα στο μυαλό του, η εικόνα τώρα θα ήταν το αποτέλεσμα της συνάντησης των υλικών που είχε στα χέρια του με ένα άλλο υλικό που είχε μπροστά του”. Το αντικείμενο από τη ζωγραφική εξοβελίζεται, “για να μην υπάρχει τίποτα που να παρεμποδίζει την πράξη της ζωγραφικής....αυτό που έχει σημασία είναι πάντοτε η αποκάλυψη που εμπεριέχει η πράξη της ζωγραφικής”. Για τους ζωγράφους της “action painting” αυτό που είχε σημασία ήταν η ίδια η πράξη της τοποθέτησης του χρώματος στο μουσαμά. Τα αισθήματα και τα συναισθήματά τους δεν απεικονίζονταν πια, αλλά “διαδραματίζονταν” επάνω στο μουσαμά.

Ο κυριότερος εισηγητής της Ζωγραφικής της Δράσης, ο Τζάκσον Πόλλοκ, ο οποίος θεωρείται και πατέρας της αμερικανικής ζωγραφι-



Εικ. 2. Β. Ντε Κούνινγκ (Willem De Kooning, 1904-1997), “Γυναίκα” (1949), λάδι, σμάλτο και κάρβουνο σε μουσαμά, 1,53 x 1,21 μ. Ανόβερο, Ιδ. Συλλογή.

Ο Ντε Κούνινγκ δεν αποδέχτηκε εντελώς τις αρχές της καθαρής και απόλυτης αφαίρεσης και δεν έπαψε ποτέ να υποδηλώνει με διάφορα σχήματα στο έργο του ανθρώπινες ή άλλες μορφές. Οι πίνακές του είναι επιθετικοί και βίαιοι, κυριαρχούνται από ψυχρά χρώματα, και η υφή τους, παχιά και βαριά, δείχνει σαν να έχουν δουλευτεί ξανά και ξανά.

κής, δεν εντάχθηκε ποτέ σε καμιά ομάδα ούτε άφησε επιγόνους. Παρ’ όλα αυτά, και κυρίως από άποψη ιδιοσυγκρασίας, συνηθίζεται να αναφέρεται μαζί με τους Ντε Κούνινγκ, Φ. Κλάιν, τον ελληνικής καταγωγής Μπαζιώτη (W. Baziotes, 1912-1963) κ.ά., που θεωρούνται κύριοι εκπρόσωποι της Ζωγραφικής της Δράσης.

Ζωγραφική του Χρωματικού Πεδίου

Το άλλο τμήμα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού αντιπροσώπευαν οι ζωγράφοι του Χρωματικού Πεδίου. Ανάμεσα στους εκπροσώπους του ήταν ο Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko, 1903-1970). Όπως ο Ντε Κούνινγκ

Ο Ρόθκο μαζί με άλλους ζωγράφους το 1943 έγραψαν στους Νιου Γιορκ Τάιμς μια περίφημη πια επιστολή, στην οποία ανέφεραν: “Για μας η τέχνη είναι μία περιπέτεια σε έναν άγνωστο κόσμο, που μόνο όσοι είναι έτοιμοι να διακινδυνεύσουν μπορούν να τον εξερευνήσουν. Είμαστε υπέρ της απλής έκφρασης περίπλοκων σκέψεων. Είμαστε υπέρ των μεγάλων διαστάσεων, γιατί είναι λιγότερο διφορούμενες. Είμαστε υπέρ της δισδιάστατης φόρμας, γιατί καταστρέφει την ψευδαίσθηση και αποκαλύπτει την αλήθεια... Δηλώνουμε πνευματική συγγένεια με την πρωτόγονη και την αρχαϊκή τέχνη”.

έφερε στην Αμερική τον Εξπρεσιονισμό, ο Μαρκ Ρόθκο έφερε τον Ιμπρεσιονισμό. Η προπαγάνδα του ήταν το έργο των σουρεαλιστών και του Ματίς. Ένας πίνακας του Ρόθκο με τα μεγάλα χρωματικά ορθογώνια που αλληλοκαλύπτονται ή αντιπαρατίθενται, με ένα χρώμα βαθύ και γαλήνιο ακόμα και τραγικό, ⁴ δεν είναι απλώς μια ζωγραφική επιφάνεια, είναι ΧΩΡΟΣ. Είναι έκταση που δονείται από χρώμα και φως χωρίς πρόσωπα ή πράγματα. Στόχος του ήταν να περιλάβει, να πάρει μέσα του το θεατή, να του ανοίξει χώρο στη φαντασία.

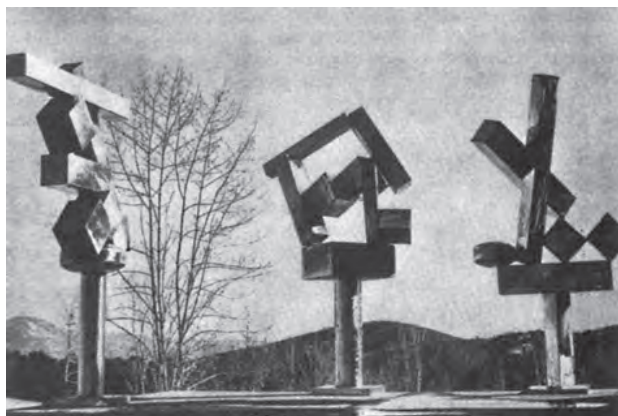
Η Γλυπτική στη Μεταπολεμική Αμερική

Μια από τις κυριότερες κατευθύνσεις που ακολούθησαν οι γλύπτες στην Αμερική ήταν της άμεσης κατεργασίας σφυρήλατου μετάλλου. Μια γλυπτική κονστρουκτιβιστική, που στηρίχθηκε στο συνδυασμό κατασκευασμένων στοιχείων από μέταλλο ή ευρημάτων, έτοιμων δηλαδή μεταλλικών ή άλλων στοιχείων που αξιοποιούνται για την πλαστικότητα τους, η οποία ήρθε σε πλήρη αντίθεση με τις μορφές της παραδοσιακής γλυπτικής.

Η Ζωγραφική και η Γλυπτική στη Μεταπολεμική Ευρώπη

Ήδη πριν από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, στο Παρίσι ένα κοσμοπολίτικο κλίμα ανταλλαγής απόψεων ανάμεσα στους καλλιτέχνες που

3



Εικ. 3. Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko, 1903-1970), “Ζωγραφική αριθ. 26” (1947), καμβάς, Νέα Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή.

Οι πίνακες του ζωγράφου διακρίνονται για τον πνευματικό, σχεδόν θρησκευτικό χαρακτήρα τους, ενώ ένα στοιχείο κατάθλιψης και ζόφου είναι πάντοτε παρόν. Απαιτούν από το θεατή σιωπή, περισυλλογή, απόλυτη απορρόφηση.

Εικ. 4. Ντ. Σμιθ (David Smith, 1906-1965), “Κύβοι”, ανοξείδωτο ατσάλι (1963), Λονδίνο, Τέιτ Γκάλερι.

Ο Σμιθ, αυτοδίδακτος γλύπτης, από τους σημαντικότερους της μεταπολεμικής Αμερικής, εντελώς ανεπηρέαστος από την ακαδημαϊκή γλυπτική, εργάστηκε στο μέταλλο ακούραστα και δοκίμασε να δώσει μνημειακές διαστάσεις στα μεταλλικά γλυπτά του, εκμεταλλευόμενος τις εκφραστικές δυνατότητες των γεωμετρικών



σχημάτων και των στιλπνών επιφανειών που αντανακλούν το φως, αλλά και απορροφούν το χρώμα του περιβάλλοντος χώρου.

Εικ. 5. Τζ. Κορνέλ (Joseph Cornell, 1903-1972), "Ιατρικός Κερματοδέκτης" (1942), κατασκευή, 0,34 x 0,39 x 0,11 μ., Νέα Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή.

Ο Κορνέλ, με στραμμένη την προσοχή του σε όλο το φάσμα της τέχνης και της λογοτεχνίας του δυτικού κόσμου, συνέθεσε με κολάζ κουτιά - ξύλινες κατασκευές κλειστές μπροστά με τζάμι - όπου μέσα τοποθετούσε αντικείμενα, φωτογραφίες, χάρτες, όλα φορτισμένα από νοσταλγία και θολές αναμνήσεις.

είχαν καταφτάσει εκεί από όλα τα μέρη της Ευρώπης είχε δημιουργήσει αυτό που ονομάστηκε Σχολή του Παρισιού. Ήταν πιο πολύ ένα σημείο συνάντησης των νέων ανήσυχων δημιουργών με τους μεγάλους δασκάλους της τέχνης (Πικάσο, Ματίς, Μπρακ), όπου όλα τα στιλ και όλες οι θεωρίες ήταν αποδεκτά και όπου η τέχνη είχε αποκτήσει εκείνη την ελευθερία αναζήτησης που στις άλλες χώρες της Ευρώπης τα αυταρχικά καθεστώτα είχαν περιορίσει. Σαγκάλ, Τζιακομέτι, Μπραγκούζι, Μοντιλιάνι είναι μόνο λίγα από τα ονόματα των καλλιτεχνών που είχαν συγκεντρωθεί στο Παρίσι της εποχής. Το κοσμοπολίτικο κλίμα,



Εικ. 6. Κ. Μπραγκούζι (Constantin Brancusi, 1876-1957), "Πουλί στο διάστημα" (1928), ορείχαλκος, ύψος 1,37. Στο θέμα αυτό ο γλύπτης επανήλθε περίπου 15 φορές. Στο γλυπτό συμπυκνώνεται η κίνηση και δίνεται η αίσθηση απελευθέρωσης από τη βαρύτητα με μια καθαρότητα που χαρακτηρίζει όλο το έργο του γλύπτη. Η απλή φόρμα, με την καθαρότητά της, εναρμονίζει την αεροδυναμική μορφή, την οργανική ζωτικότητα και την αρμονία του πουλιού.



αυτό που εξέθρεψε την ελευθερία της έκφρασης στην τέχνη, εξέλιπε, όταν το Παρίσι καταλήφθηκε από τα στρατεύματα του Χίτλερ. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος άφησε στο πέρασμά του την Ευρώπη με ερειπωμένες πόλεις, με χιλιάδες νεκρούς, ανάπηρους, ξεσπιτωμένους.

Με οικονομία διαλυμένη, η Ευρώπη κατεχόταν από μια γενική αίσθηση απογοήτευσης και απελπισίας για αυτή την κολοσσιαία ανθρώπινη τραγωδία που είχε προκαλέσει ο πόλεμος. Η φιλοσοφία του υπαρξισμού, που διακήρυσσε το παράλογο, το άσκοπο της ανθρώπινης ύπαρξης, έγινε ευρέως αποδεκτή. Δεν είχε απομείνει τίποτε για το άτομο παρά μια ελευθερία χωρίς σκοπό, που παρείχε μεν φαινομενικά τη δυνατότητα πολλών επιλογών, δεν άφηνε όμως περιθώρια βελτίωσης,



Εικ. 7. Μ. Σαγκάλ (Marc Chagall, 1887-1985), “Ο πρώσινος βιολιστής” (1914), λάδι, Ν. Υόρκη Μουσείο Γκουγκενχάιμ.

Ο Ρώσος καλλιτέχνης κατάφερε να δώσει μορφή σε έναν κόσμο συμβόλων και ονείρων, αναμνήσεων και παραμυθιών, δημιουργώντας έργα γεμάτα αντιφατικά συναισθήματα, που από την ακραία χαρά φτάνουν στην ακραία απελπισία. Στο έργο του συνδυάζονται εξπρεσιονιστικά, κυβιστικά και φωβιστικά στοιχεία, ενώ παντού υποφώσκει μια θρησκευτική ατμόσφαιρα που οφείλεται τόσο στις νεανικές του αναμνήσεις όσο και στις πεποιθήσεις του.

Εικ. 8. Α. Μοντιλιάνι (A. Modigliani 1884-1920), “Προσωπογραφία του Ζακ Λίτσιτς και της Γυναίκας του” (1917), λάδι, Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης.

Ο Ιταλός ζωγράφος θεωρείται από τους μεγαλύτερους ζωγράφους πορτρέτων στη ζωγραφική του 20ού αιώνα. Οι προσωπογραφίες του παρουσιάζουν μια ομοιότητα μεταξύ τους λόγω της εξαιρετικής επιμήκυνσης των χαρακτηριστικών, χωρίς να υπάρχει όμως καμία αίσθηση βίαιης παραμόρφωσης. Στο έργο του είναι συχνή η χρήση μοτίβων από την πρωτόγονη και την αρχαία τέχνη. Οι προσωπογραφίες του αναλύουν και αντανακλούν με ακρίβεια την προσωπικότητα, τις εκκεντρικότητες και τις αδυναμίες των εικονιζόμενων ανώνυμων ή επώνυμων προσώπων. Περιορισμός του εικαστικού χώρου, περιορισμός του χρώματος, επιμήκυνση των μορφών, σθησμένα βλέμματα είναι από τα χαρακτηριστικά στοιχεία των μορφών του.



Εικ. 9. Μπάρμπαρα Χέπγουορθ (Barbara Hepworth, 1903-1975), Πορθμέωρ: θαλάσσια μορφή (1958), ύψος 0,77 μ., μπρούντζος, Ιδιωτική Συλλογή.

Το έργο της Αγγλίδας Μπάρμπαρα Χέπγουορθ, ογκώδεις και τραχύ, με ένα σχήμα ανοιχτό, φέρνει στο νου θαλάσσιες αποικίες κοραλλιών ή κοχύλια. Το τρύπημα της πέτρας έχει μεγάλη σημασία στο έργο της, διότι άφηνε το χώρο να διαπερνά τις βιόμορφες φόρμες της και να αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο τους. Όπως και στο έργο του Μουρ, τα κενά έχουν ίση σημασία με τα γεμάτα μέρη του γλυπτού, διότι αφήνουν τον περιβάλλοντα χώρο να τα διαπερνά και να ανοίγει ένα διάλογο ανάμεσα στον όγκο του γλυπτού και στο χώρο που καταλαμβάνει. Η αναζήτηση των μορφικών στοιχείων όπως ο χώρος, η καλλιγραφία, το βάρος και η υφή, όπως λέει η ίδια η γλύπτρια, είναι κυρίαρχη στη γλυπτική της.

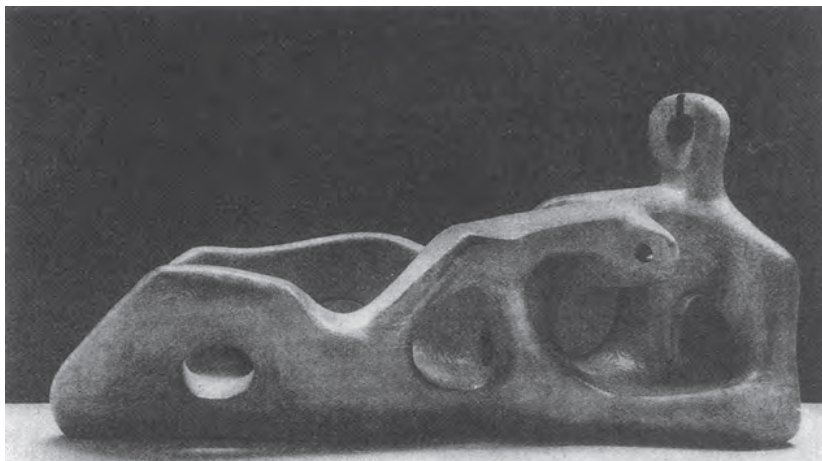
αφού καμία αυθεντική αξία δε φαινόταν να έχει απομείνει, για να στηριχτεί κανείς σ' αυτήν.

Μοιραία, η καλλιτεχνική έκφραση θα αντανακλούσε το κλίμα της δυσπραγίας και της αμφισβήτησης της λογικής. Η βαθιά απαξίωση των παραδοσιακών τρόπων έκφρασης με τη μορφή και το χρώμα οδήγησαν στην αναζήτηση μιας καινούριας σχέσης ανάμεσα στον καλλιτέχνη, στα υλικά του, στη δημιουργική χειρονομία και στο έργο του. Η αναζήτηση του καλλιτέχνη στράφηκε στη δημιουργία έργου μέσα από την άμεση επαφή του με το υλικό, την ύλη, μια αναζήτηση που έγινε ο κοινός παρονομαστής εντελώς διαφορετικών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων. Οι καινούριες εμπειρίες που αναδύθηκαν συγκεντρώθηκαν κάτω από τον όρο "Άμορφη τέχνη",

(Art Informel), μια τέχνη αφαίρεσης για την οποία έχει καθιερωθεί, εκτός από την ονομασία αυτή, και ο όρος Τασισμός (Tachisme, από την γαλλική λέξη tache=κηλίδα) ή ακόμα Λυρική Αφαίρεση ή Ζωγραφική Υλικού, όπου τονίζεται η ύπαρξη του χρώματος ως φυσικής ουσίας. Την υλικότητα του χρώματος καλλιτέχνες όπως ο Ντυμπυφέ και άλλοι ενίσχυσαν με άμμο, πηλό ή άλλα υλικά, δημιουργώντας την Ακατέργαστη Τέχνη (Art Brut), που ανέτρεπε όλους τους συμβατικούς αισθητικούς κανόνες.

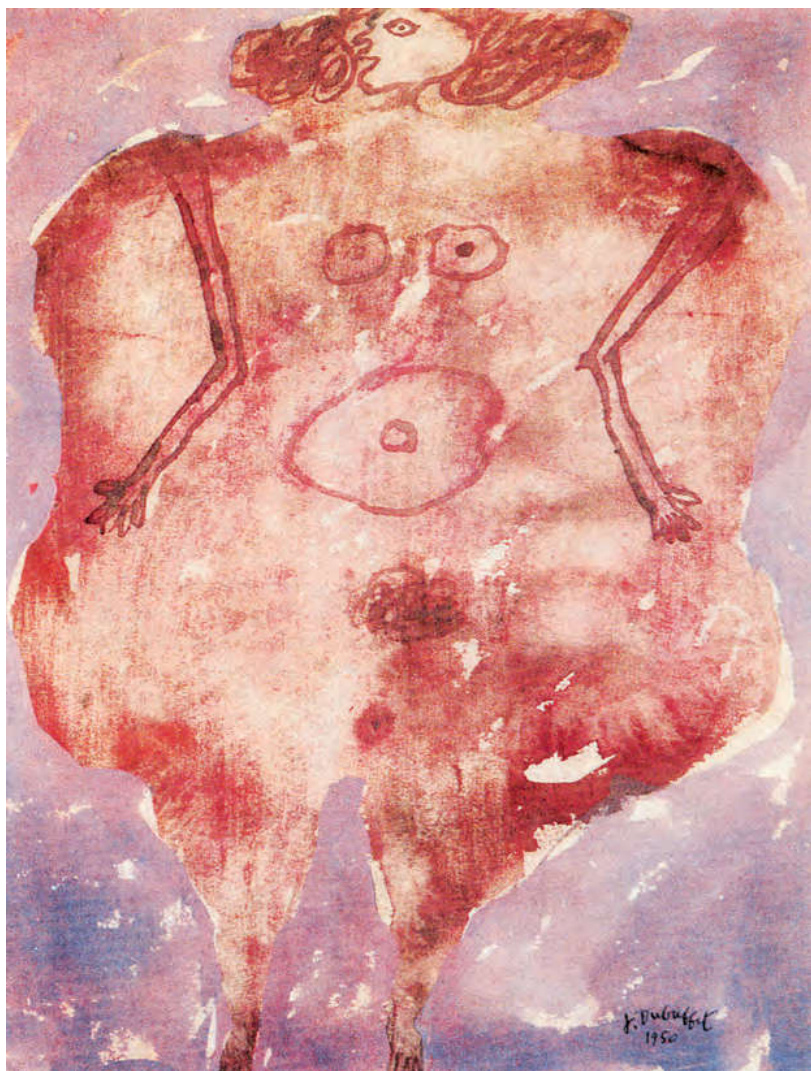
Κοινά χαρακτηριστικά σε όλες τις περιπτώσεις της Άμορφης Τέχνης εντοπίζονται στην πρόταση του χρώματος, στον υποκειμενισμό, στην τάση για παραμόρφωση, στην έμφαση στο ένστικτο και στον αυθορμητισμό, στην περιφρόνηση κάθε κανόνα και περιορισμού, καθώς και "στο ξεπέρασμα των ορίων ανάμεσα στη σύλληψη και στην εκτέλεση του έργου". Οι καλλιτέχνες ακολούθησαν, ο καθένας με τον τρόπο του, την αφαίρεση, κοινά στοιχεία της οποίας ήταν η επιθυμία άρνησης κάθε αναφοράς στο παρελθόν και η υπέρβαση κάθε είδους παράδοσης.

Η ευρωπαϊκή Άμορφη Τέχνη, σε αντίθεση με την αμερικανική ζωγραφική της Δράσης, με την οποία συνέπεσε χρονικά, κράτησε τη χειρονομία, αλλά το σχήμα που προέκυψε από αυτήν δεν είναι "αυτόματο", αντίθετα είναι συχνά το αποτέλεσμα μακράς καλλιτεχνικής προετοιμασίας και σκέψης. Γενικά, εκείνο που είναι ιδιαίτερα σημαντικό στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή τέχνη είναι ότι χαρακτηρίζεται από δουλειά μεμονωμένων καλλιτεχνών και όχι από καλλιτεχνικά κινήματα ή ομάδες. Διαφορετικοί καλλιτέχνες, που δεν ανήκαν σε κανένα κίνημα ή σε καμιά ομάδα ανακεφαλαίωσαν τα εικαστικά "ιδιώματα" των πρωτοποριών της τέχνης, τον Εξπρεσιονισμό, τον Κυβισμό, την Αφαίρεση, το Σουρεαλισμό, τα μελέτησαν ξανά, δανείστηκαν ιδέες, τις ενέταξαν στις έρευνές τους σύμφωνα με το προσωπικό τους ύφος και δημιούργησαν έργα εξαιρετικής εκφραστικής δύναμης, συμβάλλοντας στη διεύρυνση του πεδίου αναζήτησης της τέχνης.



Εικ. 10. Χ. Μουρ (Henry Moore, 1898-1986), "Ανακεκλιμένη μορφή" (1939), ξύλο φτελιάς, 0,94 x 0,20 x 0,76 μ., Ντι-τρόιτ, Ινστιτούτο Τεχνολογίας.

Η μεγαλοφυΐα του γλύπτη Χ. Μουρ κυριαρχεί στην Αγγλία. Στο έργο του κεντρικό θέμα είναι η ανακεκλιμένη ανθρώπινη φιγούρα. Μια από τις αναζητήσεις του ήταν να αποκαλύψει τον κρυμμένο μέσα στον όγκο χώρο, δημιουργώντας κοιλότητες ή και τρύπες στο γλυπτό και αφήνοντας τον περιβάλλοντα χώρο να το διαπεράσει. Μετά τον πόλεμο ο Μουρ διαίρεσε την ξαπλωμένη φιγούρα σε τρία κομμάτια μνημειακών διαστάσεων, αναζητώντας πάντοτε όχι το κλασικό ιδεώδες της ομορφιάς αλλά τη ζωτικότητα, τη συγχώνευση, δηλαδή, φόρμας και συναισθήματος. Η συμβολή του στη παγκόσμια γλυπτική είναι ιδιαίτερα σημαντική, αφού πρότεινε μια εναλλακτική αρχή δημιουργίας: αυτή της αναζήτησης αρχέγονων σχημάτων στα φυσικά αντικείμενα (πέτρες, βράχια, όστρακα, κόκαλα). "Υπάρχουν οικουμενικά σχήματα που ασυναίσθητα είναι οικεία στον καθένα μας και που μπορούμε να τα κατανοήσουμε, αν ο συνειδητός έλεγχος του νου μας δεν τα αποκλείει", έλεγε ο ίδιος.



Εικ. 11. Ζ. Ντυμπυφέ (Jean Dubuffet, 1905-1985), "Γυναικείο σώμα" (1966), Ιδιωτική Συλλογή.

Ο καλλιτέχνης είναι ο εισηγητής και θεωρητικός της "Ακατέργαστης Τέχνης" (Art Brut). Πνεύμα ανήσυχο και ανικανοποίητο, μένει μακριά από ρεύματα και τάσεις και επιβάλλει διάφορα υλικά και διαφορετικές τεχνικές. Αναμειγνύει καρβουνόσκονη και γύψο, κομμάτια γυαλιά, ρευστή μαστίχα και άμμο, κόλλα και χαλίκια, δημιουργώντας παχιά ανάγλυφα, πάνω στα οποία σχεδιάζει με τη σπάτουλα, το χέρι, ή με άλλο εργαλείο, μετατρέποντας τη ζωγραφική επιφάνεια από "το ακίνητο υποστήριγμα, το υλικό μέσο για τη μεταφορά ζωγραφικών ιδεών" σε πεδίο ενέργειας. Στα έργα της σειράς Γυναικεία Σώματα οι υπερτονισμένες γυναικείες φιγούρες με τα μικρά κεφάλια και τα φουσκωμένα σώματα, που θυμίζουν κάτι από τις πρωτόγονες γυναικείες θεότητες της γονιμότητας, παραπέμπουν στα λόγια του ίδιου ότι "η τέχνη απευθύνεται στο πνεύμα και ασφαλώς όχι στα μάτια, όπως πιστεύουν τόσο πολλοί άνθρωποι".

Εικ. 12. Α. Μπούρι (Alberto Burri, 1915-1995) “Σάκος H8” (1953), μεικτή τεχνική, Ιδιωτική Συλλογή.

Στην Ιταλία, ο Μπούρι χρησιμοποιεί σχισμένα τσουβάλια, κουρέλια, χαρτιά, ξύλα και λαμαρίνες, που τα συγκολλά ή τα ράβει αφήνοντας να φανούν τα σχισίματα και οι χοντροκομμένες επεμβάσεις, δημιουργώντας με την ύλη μια εικονογραφία πόνου, ενώ ταυτόχρονα αναζητά νέες δομές στη ζωγραφική επιφάνεια.



Εικ. 13. Φ. Μπέικον (Francis Bacon, 1910-1992), “Κεφάλι ανάμεσα σε δύο μπριζόλες - μελέτη πάνω στον Βελάσκειθ”, λάδι, 1954, 1,29 x 1,22 μ., Σικάγο, Ινστιτούτο Τεχνολογίας.

Για τον Άγγλο ζωγράφο Μπέικον η ζωγραφική είναι τέχνη αυλική και έχει την τάση να κρύβει την ασχήμια της ζωής. Εκείνος, αντίθετα, θέλει να ξεσκεπάσει αυτή την ασχήμια με τη ζωγραφική, γι’ αυτό την “καταστρέφει”. Πρώτα ζωγραφίζει και ύστερα, σχεδόν με σαδισμό, την αποσυνθέτει. Τη διαλύει, συστρέφει τα σώματα, παραμορφώνει τα πρόσωπα και μεταμορφώνει εικόνες της ζωγραφικής του παρελθόντος (όπως στη σειρά Ιννοκέντιος Ι του Βελάσκειθ) σε φρικτές μορφές, που μορφάζουν μέσα σε χώρους ασφυκτικούς, έξω από το χρόνο.



ΤΖΑΚΣΟΝ ΠΟΛΟΚ



Ο κορυφαίος αφηρημένος εξπρεσιονιστής είναι ο Τζάκσον Πόλοκ, ένας μελαγχολικός, σχεδόν νευρωσικός καλλιτέχνης. Γεννήθηκε στο Ουαόμινγκ και μεγάλωσε στην Αριζόνα και στη νότια Καλιφόρνια, όπου εξοικειώθηκε με την τέχνη των Ινδιάνων και κυρίως με τη ζωγραφική τους πάνω στην άμμο. Το έργο του έφερε βαθιά τομή στην ιστορία της ζωγραφικής μετά τον πόλεμο, ανάμεσα στο 1947 και στο 1951. Αφού αναζήτησε στις παραδοσιακές τεχνικές τρόπους να εκφραστεί,

ξαφνικά, και σαν σε αποκάλυψη όπως έλεγε ο ίδιος, ένιωσε ότι μόνο αν έκανε θέμα του την ίδια την πράξη της ζωγραφικής, θα εξέφραζε τα άγχη του και τις εσωτερικές του συγκρούσεις. Εγκατέλειψε λοιπόν το πινέλο και το καβαλέτο, άπλωσε στο πάτωμα τεράστιους μουσαμάδες και άρχισε να στάζει, να πιτσιλίζει ή να χύνει το χρώμα (ντρίπινγκ) επάνω τους. Γύριζε γύρω από το μουσαμά, πατούσε πάνω του χύνοντας ή στάζοντας ντούκο, χρώμα αλουμινίου ή σμαλτόχρωμα κατευθείαν από τα κουτιά τους. Στις ταινίες όπου τον έχουν απαθανάτισει την ώρα που δουλεύει, βλέπουμε ότι δε συμμετέχουν στη ζωγραφική διαδικασία μόνο τα χέρια και οι βραχίονές του αλλά ολόκληρο το σώμα του.

Οι θεωρίες του Γιουνγκ για το ασυνείδητο άσκησαν μεγάλη επίδραση στον Πόλοκ: μόνο στο ασυνείδητο βρίσκεται το μεγάλο απόθεμα των ζωτικών ενεργειών μας και μόνο με την τέχνη μπορούμε να φτάσουμε ως εκεί. Το πιστεύω της πουριτανικής Αμερικής είναι ότι υπάρχουμε για να δρούμε. Το αντίθετο όμως είναι η αλήθεια: κάνουμε για να υπάρχουμε, εμείς φτιάχνουμε την ύπαρξη. Πριν από τη δράση δεν υπάρχει τίποτα, ούτε χώρος για να κινηθούμε ούτε χρόνος για να διατηρηθούμε· δεν υπάρχει υποκείμενο και αντικείμενο. Η ζωγραφική του Πόλοκ ξεκινά κυριολεκτικά από το μηδέν: από τη σταγόνα χρώματος που πέφτει πάνω στο λευκό μουσαμά.

Θέμα και πρωταγωνίστρια της ζωγραφικής του Πόλοκ είναι η δράση, η χειρονομία, η αυτόματη γραφή της κίνησης του σώματος, έτσι καθώς περνάει πάνω από το μουσαμά. Η μέθοδος του Πόλοκ επηρέασε πολλούς καλλιτέχνες κυρίως από τη δεκαετία του 70 και μετά, όταν οι καλλιτέχνες αναζήτησαν νέες μορφές έκφρασης.

Η μέθοδος ζωγραφικής του Πόλοκ προσδιορίζει και το έργο του. Άπλωνε το μουσαμά στο πάτωμα ή τον κάρφωνε στον τοίχο. Προτιμούσε το πάτωμα. Ύστερα, άρχιζε να στριφογυρίζει γύρω και πάνω στο μουσα-



Εικ. 14. Τζάκσον Πόλοκ, “Νούμερο 2” (1949), λάδι, σμάλτο και χρώμα αλουμινίου σε μουσαμά, 2,24 x 3,02 μ., Ν. Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή.

μά, στάζοντας, πετώντας, χύνοντας από τα σωληνάκια ή τα κουτιά το χρώμα: ντούκο, χρώμα αλουμινίου, σμαλτόχρωμα. Ολόκληρο το σώμα του συμμετέχει. Το χρώμα καταγράφει τις κινήσεις του, την ψυχική του ένταση, καθώς γυρνάει γύρω από το έργο. Το ατέλειωτο κουβάρι από χρώμα και γραμμές είναι οι χειρονομίες του.

Είμαστε μπροστά στη διαδικασία της ζωγραφικής. Ο σουρεαλιστικός αυτοματισμός φαίνεται ότι εδώ κυριολεκτεί. Παρ’ όλη όμως τη φρενίτιδα, οι κινήσεις του δεν ήταν ανεξέλεγκτες. Όπως ομολογούσε, όταν ζωγράφιζε είχε μια γενική αίσθηση του τι ήθελε να κάνει. Έλεγε τη ροή του χρώματος. “Δεν υπάρχουν τυχαία συμβάντα, όπως δεν υπάρχει και αρχή ή τέλος”. Δε θα μπορούσε να είναι διαφορετικά. Κοιτώντας το έργο, που έχει σχεδόν 3 μέτρα ύψος και 5 πλάτος, καταλαβαίνουμε πως αν δεν έλεγχε τη ροή και αν δεν ήξερε τι κάνει, το αποτέλεσμα θα ήταν άλλο. Το τεράστιο μέγεθος του πίνακα δημιουργεί την αίσθηση στο θεατή ότι περιβάλλεται από το έργο. Το μέγεθος, δηλαδή, έχει άμεση σχέση με τη σύνθεση. Το βλέμμα

“Ούτε καν τεντώνω το μουσαμά πριν ζωγραφίσω, προτιμώ να τον καρφώνω όπως είναι στον τοίχο ή στο πάτωμα. Έχω ανάγκη από την αντίσταση μιας σκληρής επιφάνειας. Στο πάτωμα αισθάνομαι πιο άνετα. Αισθάνομαι πιο κοντά στον πίνακα, μέρος του, γιατί έτσι μπορώ να περπατάω γύρω του, να δουλεύω κι από τις τέσσερις πλευρές του, να είμαι κυριολεκτικά μέσα του. Είναι κάτι ανάλογο με τη ζωγραφική στην άμμο των ινδιάνων της Δύσης. Όταν ζωγραφίζω, δεν έχω επίγνωση του τι ακριβώς κάνω. Μόνο ύστερα από μια σύντομη περίοδο εξοικείωσης βλέπω περί τίνος πρόκειται. Δε φοβάμαι να κάνω αλλαγές, να καταστρέψω μια εικόνα κ.ο.κ., γιατί ο πίνακας έχει τη δική του ζωή, την οποία και προσπαθώ να φέρω στην επιφάνεια, να αναδείξω”.

Τζ. Πόλοκ.

κινείται από τη μια “συμπλοκή” χρώματος και γραμμών στην άλλη. Τα μαύρα και τα άσπρα ίχνη μοιράζονται σε όλο το έργο. Πουθενά δεν υπάρχει κάτι σε βάρος κάποιου άλλου στοιχείου. Διαδοχικές σπείρες, εντάσεις που μας πλησιάζουν, λεπτές γραμμές που απομακρύνονται κάνουν το θεατή να νιώθει ότι μπροστά του ξετυλίγεται ένας ρυθμός, ότι βρίσκεται μπροστά σε μια γιορτή ενός γαλαξία που εκρήγνυται μπροστά στα μάτια του. Το βλέμμα πηγαίνει πίσω, όπου οι γραμμές λεπταίνουν, και ξανάρχεται μπροστά, όπου το χρώμα πυκνώνει βαρύτερο. Έχουμε έναν αυτοσχεδιασμό όπως στη μουσική τζαζ.

Όταν τέλειωνε το έργο ο ζωγράφος, αποφάσιζε σε ποιο σημείο θα έκοβε τον καμβά. Πολλές φορές, αφού κοιτούσε το έργο και το αφομοίωνε, επανερχόταν και, επεμβαίνοντας ξανά, το διόρθωνε.

ΑΛΜΠΕΡΤΟ ΤΖΙΑΚΟΜΕΤΙ



Αφού πήρε τα πρώτα μαθήματα από τον καλλιτέχνη πατέρα του, και αφού σπούδασε για λίγο σε σχολές τέχνης στη Γενεύη, ο Τζιακομέτι, το 1922, πήγε στο Παρίσι και σπούδασε επί 5 χρόνια στο εργαστήριο του Μπουρντέλ. Παρ' όλη την κλασική οργάνωση του εργαστηρίου Μπουρντέλ, ο Τζιακομέτι επηρεάστηκε από τον Κυβισμό αλλά και από τον Μπρανκούζι.

Από το 1929 ήδη δημιουργούσε κλουβόσχημα έργα και τοποθετούσε στη σύνθεσή τους στοιχεία από τον Κονστρουκτιβισμό, αλλά και από το Σουρεαλισμό. Η σουρεαλιστική περίοδος στο έργο του τέλειωσε περίπου το 1935.

Από το 1940 και μετά οι μορφές του αποκτούν τραχιά υφή, ενώ λεπταίνουν και επιμηκύνονται τόσο, που, σκελετώδεις πλέον, χάνουν την υλικότητά τους.

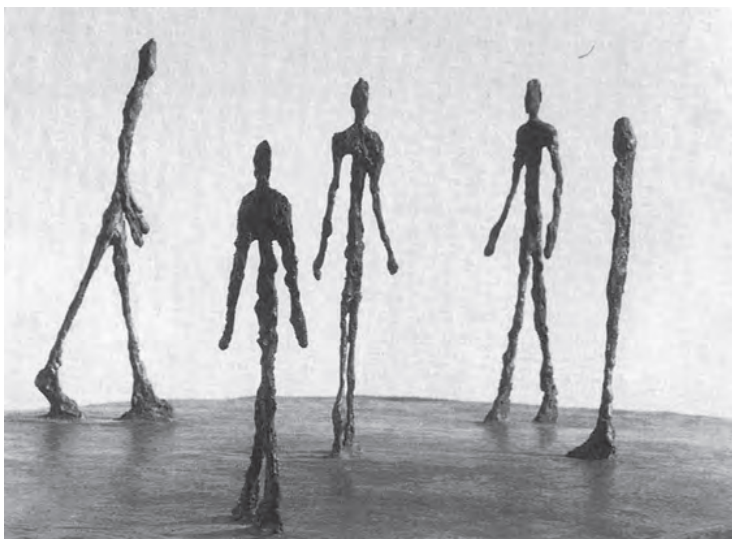
Αυτό που είχε αρχίσει ως απλή σπουδή έγινε η περιπέτεια της ζωής του: η φαινομενολογική προσέγγιση της πραγματικότητας. Το 1947 οι χωρίς μάζα, χωρίς βάρος εικόνες της πραγματικότητας, εκφράστηκαν σε ένα σκελετώδες στιλ, με φιγούρες λεπτές "σαν σπέρτα". Το 1950 έγινε γνωστός, κυρίως στις Ηνωμένες Πολιτείες, μέσα από δύο εκθέσεις στην γκαλερί Πιερ Ματίς, στη Νέα Υόρκη, και μέσω του δοκιμίου που έγραψε για τη δουλειά του ο Γάλλος φιλόσοφος υπαρξιστής Ζαν Πωλ Σαρτρ.

Στα τελευταία χρόνια της ζωής του δούλεψε σε μορφές χωρίς περιγράμματα ή επίπεδα. Ένωθε ότι η πραγματικότητα δε σχετιζόταν με τον τρόπο που κάποιος την αντιλαμβάνεται. Η πραγματικότητα απλώς υπήρχε.

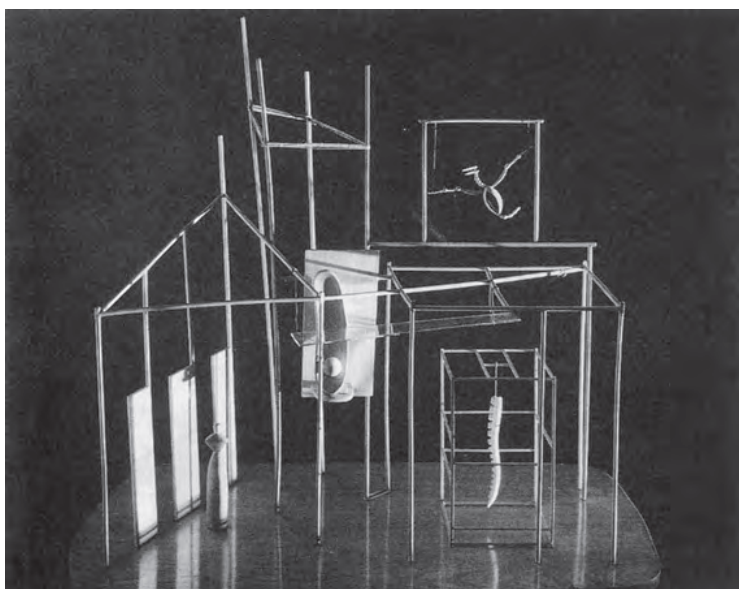
Ο Τζιακομέτι ήταν ένας από τους ξεχωριστούς καλλιτέχνες του 20ού αιώνα. Την ώρα που οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας είχαν στόχο το μη αναπαραστατικό ή την έκφραση ποιοτήτων, πέρα από την ομοιότητα με το πραγματικό, εκείνος δούλεψε για τον άπιαστο στόχο να αποδώσει τη μορφή έτσι όπως την αντιλαμβάνεται στην πραγματικότητα ο θεατής. Γι' αυτό το λόγο εισήγαγε μια νέα έννοια στη γλυπτική, εκείνη της απόδοσης της απόστασης.

Ο Τζιακομέτι, διανοούμενος αφιερωμένος στην τέχνη, εξακολούθησε να ζει στο υγρό στούντιο στο Μονπαρνάς ακόμα και μετά τη φήμη και τα πλούτη που απέκτησε, γεγονός που τον καθιέρωσε στα μάτια των συγχρόνων του, ειδικά στη μεταπολεμική γενιά, ως θρυλική μορφή, ενώ ακόμη βρισκόταν στη ζωή.

Στο έργο "Πλατεία μεγαλούπολης", οι μορφές αποτελούν μία ομάδα. Αντιλαμβανόμαστε ότι βρίσκονται σε πλατεία. Αντιλαμβανόμαστε ότι καθεμιά στρέφεται προς διαφορετική κατεύθυνση. Ο πηλός, κομμένος σε αδρά κομμάτια, αρκέστηκε σχεδόν να ντύσει μόνο την αρματούρα (σιδερένιος σκελετός που στηρίζει τον εύπλαστο πηλό όταν χτίζεται μια φιγούρα). Η κάθε μορφή, μόλις άρχισε να αρθρώνεται, έμεινε εκεί, απομακρυσμένη σε χώρο και χρόνο. Η αίσθηση που δημιουργείται είναι της μακρινής ματιάς, έτσι καθώς οι μορφές τρεμοπαίζουν στο φως, και νιώ-



Εικ. 15. Α. Τζιακομέτι, "Πλατεία μεγαλούπολης" (1948-1949), μπρούντζος, ύψος 0,56 μ., Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 16. Α. Τζιακομέτι, "Το ανάκτορο στις 4 το πρωί" (1932-1933), ξύλο, γυαλί, σύρμα, σπάγκος, 0,23 x 0,72 x 0,40 μ., Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.



Εικ. 17. Α. Τζιακομέτι, "Ανθρωπος που δείχνει" (1947), μπρούντζος, ύψος 1,79 μ., Ν. Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή.

Θει κανείς πως σε λίγο θα χαθούν στην αχλή της ατμόσφαιρας. Το φως δεν μπορεί σχεδόν να σταθεί επάνω τους. Είναι σχεδόν διάφανες. Νομίζουμε ότι βλέπουμε την πλατεία και τις μοναχικές φιγούρες από μακριά. Όσο όμως κι αν πλησιάσουμε, αυτές δε μεγαλώνουν. Δεν έρχονται κοντά μας. Έτσι ψηλόλιγνες, και με μια υλικότητα που ίσα τις κάνει ορατές, παραμένουν μακριά, ακόμα κι αν τις αγγίζουμε.

Η πλοκή της σύνθεσης βρίσκεται ανάμεσα στις κινήσεις της κάθε μορφής, της κατεύθυνσής της, των κενών που δημιουργούν οι φιγούρες μεταξύ τους, του συναθροίσματός τους (ξεκινώντας από δεξιά, διακρίνουμε δύο, δύο και μία σιλουέτες).

Παρ' όλο που ο τίτλος παραπέμπει στην οργάνωση χώρου και η διαφορετικότητα των μεγεθών στην ένταξη των γλυπτών μέσα στο χώρο, το έργο φαίνεται ότι αφορά κυρίως μια πέραν του πραγματικού αλληγορία της ανθρώπινης μοίρας, του απομονωμένου ανθρώπου, και ότι θέτει θέματα υπαρξιακά για την αγωνία του και την αποξένωσή του.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Δοκιμάστε να ζωγραφίσετε αφήνοντας ρευστό χρώμα να πέφτει από ψηλά σε χαρτί που έχετε τοποθετήσει στο πάτωμα. Φροντίστε να είναι μεγάλων διαστάσεων (χαρτί του μέτρου), ώστε να μην υπάρχει κίνδυνος να λερωθεί το πάτωμα. Γυρίστε γύρω από το χαρτί και απλώστε το χρώμα ακολουθώντας με τα χέρια τη φορά του σώματος. Πόσο μοιάζει το έργο σας με το έργο του Πόλοκ; Τι έχετε να παρατηρήσετε;
2. Συγκρίνετε ένα έργο του Πόλοκ και ένα του Ντυμπυφέ. Τι διαφορές και τι ομοιότητες εντοπίζετε;
3. Συγκρίνετε ένα έργο του Μουρ με ένα έργο του Τζιακομέτι. Βρείτε τις ομοιότητες και τις διαφορές.
4. Ως κριτικός τέχνης, διαλέξτε έναν από τους γλύπτες που εξετάστηκαν σε αυτό το κεφάλαιο. Πώς θα υπερασπιστείτε το έργο του;