

18. ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΕ ΑΜΕΡΙΚΗ ΚΑΙ ΕΥΡΩΠΗ

ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΣΤΙΣ Η.Π.Α. ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ου 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 μετασηματιστεί σε κάτι αυτόνομο και πρωτότυπο.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ

- Ήδη από το 1913 η ευρωπαϊκή πρωτοπορία ήταν γνωστή στο αμερικανικό κοινό.
- Καθοριστικές όμως οι εκθέσεις του 1936: "**Κυβισμός και Αφηρημένη Τέχνη**" και "**Φανταστική Τέχνη, Ντανταϊσμός και Σουρεαλισμός**".
- Η ίδρυση του **Μουσείου Γκουγκενχάιμ**, το 1937 (Solomon P. 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 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** ένωσαν 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 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.

Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός

Ο όρος "**αφηρημένος εξπρεσιονισμός**" χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1919, για να περιγραφούν κάποια έργα του Καντίνσκυ.

Χρησιμοποιείται για να περιγράψει τους καλλιτέχνες που έδρασαν ανάμεσα στις δεκαετίες του '50 και του '60 (οι οποίοι εναλλακτικά ονομάζονται και "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.

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 απεικονίζονται** πια, αλλά "**διαδραματίζονται**" επάνω στο μουσαμά.

Ο κυριότερος εισηγητής της Ζωγραφικής της Δράσης, ο **Τζάκσον Πόλλοκ**, ο οποίος θεωρείται και πατέρας της αμερικανικής ζωγραφικής, 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.



Εικ.1 «**ΧΩΡΙΣ ΤΙΤΛΟ**», 1960, ΦΡ. ΚΛΑΪΝ



Εικ.2 «ΓΥΝΑΙΚΑ», 1949, ΒΙΛΕΜ ΝΤΕ ΚΟΥΝΙΝΓΚ

Ζωγραφική του Χρωματικού Πεδίου

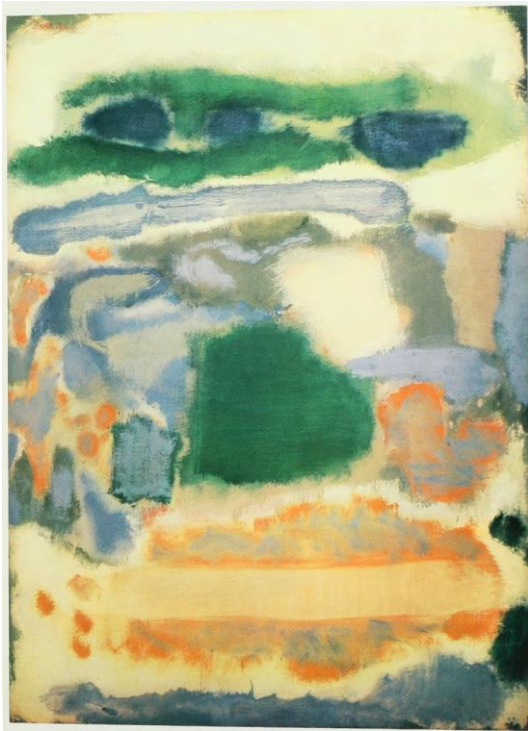
Το άλλο τμήμα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού αντιπροσώπευαν οι ζωγράφοι του Χρωματικού Πεδίου. Ανάμεσα στους εκπροσώπους του ήταν ο ο **Μαρκ Ρόθκο** (Mark Rothko, 1903-1970).

Όπως ο Ντε Κούνινγκ έφερε στην Αμερική τον Εξπρεσιονισμό, ο Μαρκ Ρόθκο έφερε τον Ιμπρεσιονισμό. Η προπαιδεία 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, 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.

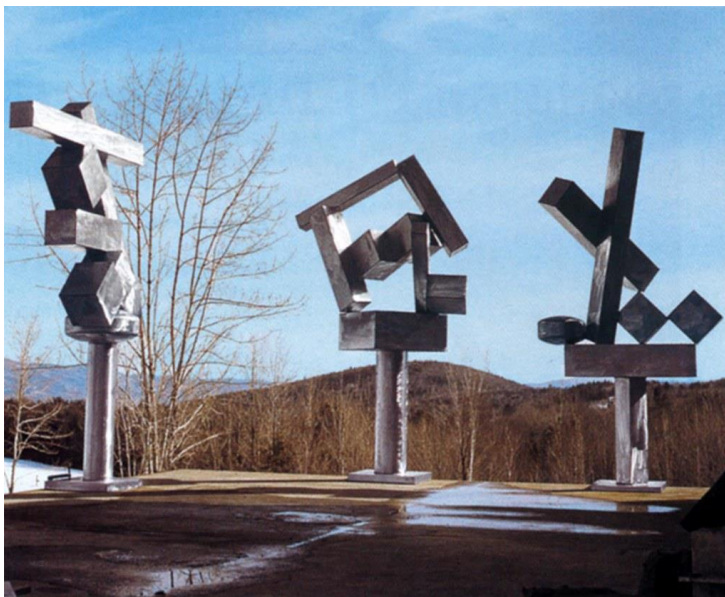


Εικ.3 «**ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ Αρ.26**»,
1947, ΜΑΡΚ ΡΟΘΚΟ

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 πλαστικότητά τους, η οποία ήρθε σε πλήρη αντίθεση με τις μορφές της παραδοσιακής γλυπτικής.



Εικ.4 «ΚΥΒΟΙ», 1963, ΝΤ. ΣΜΙΘ



Εικ.5 «ΙΑΤΡΙΚΟΣ
ΚΕΡΜΑΤΟΔΕΚΤΗΣ 1942, ΤΖ.
ΚΟΡΝΕΛ

Η Ζωγραφική και η Γλυπτική στη Μεταπολεμική Ευρώπη

ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ

Ήδη πριν από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, στο Παρίσι ένα κοσμοπολίτικο κλίμα ανταλλαγής απόψεων ανάμεσα στους καλλιτέχνες που 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, Μπρανκούζι, Μοντλιάνι** είναι μόνο λίγα από τα ονόματα των καλλιτεχνών που είχαν συγκεντρωθεί στο Παρίσι της εποχής. Το κοσμοπολίτικο κλίμα, αυτό που εξέθρεψε την ελευθερία της έκφρασης στην τέχνη, εξέλιπε, όταν το Παρίσι καταλήφθηκε από τα στρατεύματα του Χίτλερ.



Εικ.6 «**ΠΟΥΛΙ ΣΤΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ**»,
1928, Κ. ΜΠΡΑΝΚΟΥΖΙ



Εικ.7 «Ο ΠΡΑΣΙΝΟΣ ΒΙΟΛΙΣΤΗΣ»,
1914, Μ. ΣΑΓΚΑΛ



Εικ.8 «ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ
ΖΑΚ ΛΙΠΣΙΤΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ
ΤΟΥ», 1917, Α. ΜΟΝΤΙΛΙΑΝΙ

Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ

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

Μοιραία, η καλλιτεχνική έκφραση θα αντανakλούσε 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 **"Αμορφη 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 **πρόταξη 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**.

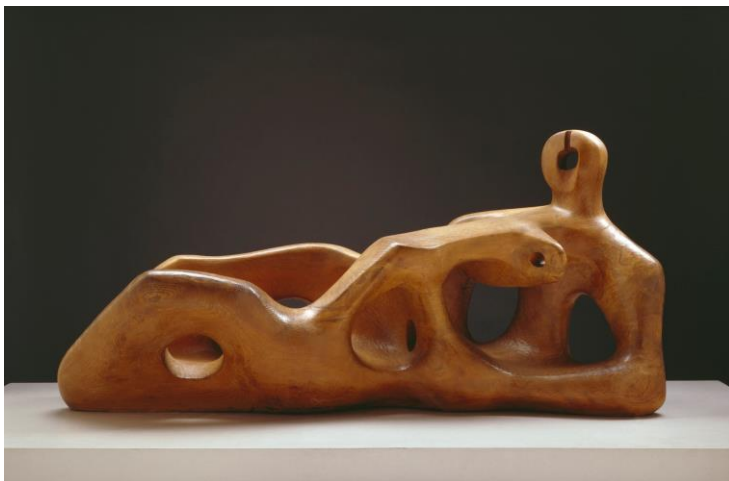
Η ευρωπαϊκή Άμορφη Τέχνη κράτησε τη χειρονομία ως κοινό στοιχείο με την αμερικανική ζωγραφική της Δράσης, με την οποία συνέπεσε χρονικά, αλλά το σχήμα που προέκυψε από αυτήν δεν είναι "αυτόματο" όπως στην action painting. Αντίθετα είναι συχνά το αποτέλεσμα μακράς καλλιτεχνικής προετοιμασίας και σκέψης.

Γενικά, εκείνο που είναι ιδιαίτερα σημαντικό στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή τέχνη είναι ότι χαρακτηρίζεται από δουλειά μεμονωμένων καλλιτεχνών και όχι από καλλιτεχνικά κινήματα ή ομάδες.

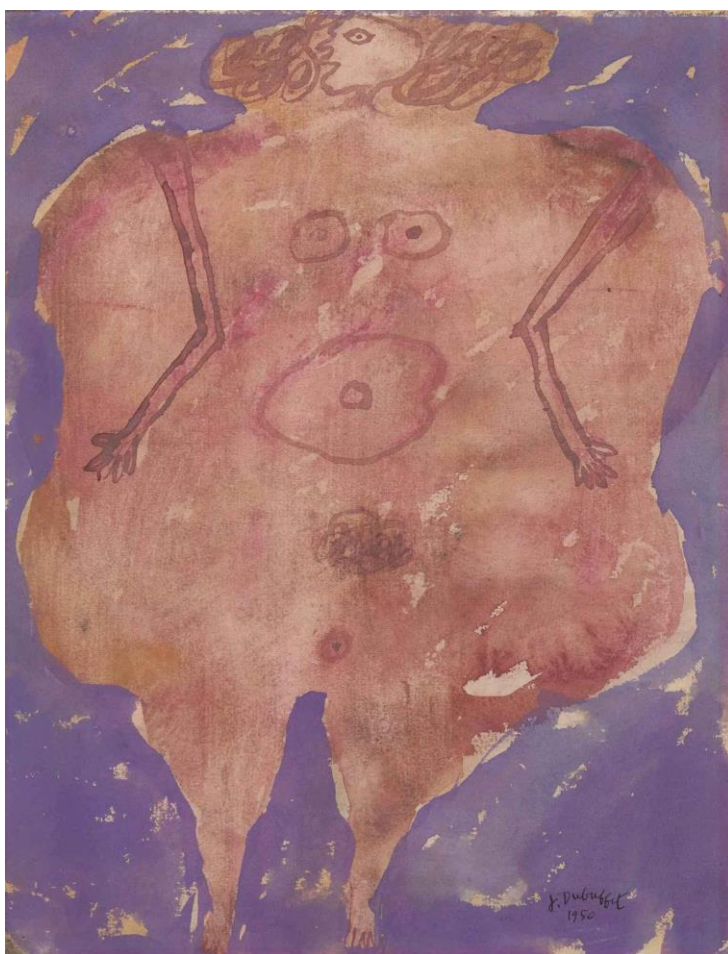
Διαφορετικοί καλλιτέχνες, που δεν ανήκαν σε κανένα κίνημα ή σε καμιά ομάδα ανακεφαλαίωσαν τα εικαστικά "ιδιώματα" των πρωτοποριών της τέχνης, τον Εξπρεσιονισμό, τον Κυβισμό, την Αφαίρεση, το Σουρεαλισμό, τα μελέτησαν ξανά, δανείστηκαν ιδέες, τις ενέταξαν στις έρευνές τους σύμφωνα με το προσωπικό τους ύφος και δημιούργησαν έργα εξαιρετικής εκφραστικής δύναμης, συμβάλλοντας στη διεύρυνση του πεδίου αναζήτησης της τέχνης.



Εικ.9 «**ΠΟΡΟΜΕΝΩΡ: ΘΑΛΑΣΣΙΑ ΜΟΡΦΗ**», 1958, ΜΠ.
ΧΕΠΓΟΥΟΡΘ



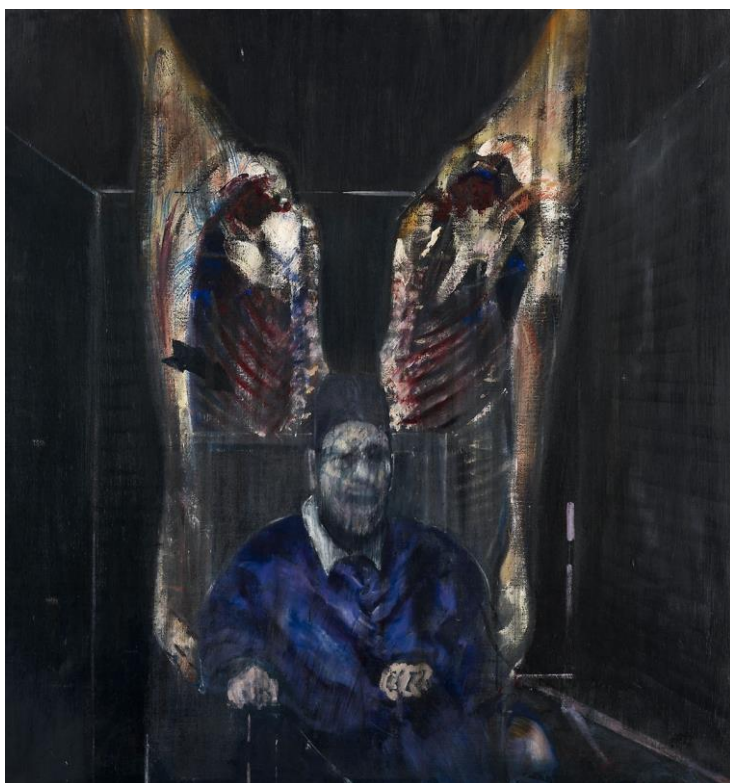
Εικ.10 «ΑΝΑΚΕΚΛΙΜΕΝΗ
ΜΟΡΦΗ», 1939, Χ. ΜΟΥΡ



Εικ.11 «ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΣΩΜΑ»,
1956, Ζ. ΝΤΥΜΠΙΦΕ



Εικ.12 «**ΣΑΚΟΣ Η8**», 1953, Α.
ΜΠΟΥΡΙ



Εικ.13 «**ΚΕΦΑΛΙ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ
ΔΥΟ ΜΠΡΙΖΟΛΕΣ-ΜΕΛΕΤΗ
ΠΑΝΩ ΣΤΟΝ ΒΕΛΑΣΚΕΘ**», 1954,
ΦΡ. ΜΠΕΪΚΟΝ

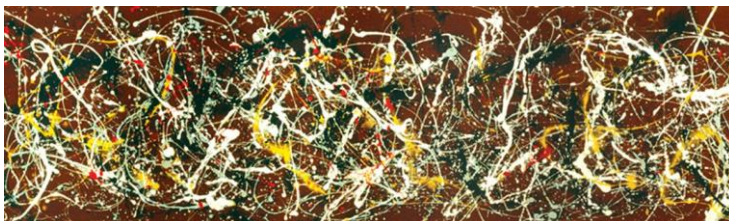
ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΩΝ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Για την ανάλυση των έργων καθώς και για τις άλλες εικόνες να ανατρέξετε στο βιβλίο.

Προσοχή το παρόν κείμενο γράφτηκε προς βοήθειά σας και σε καμιά περίπτωση δεν αντικαθιστά το βιβλίο σας.

ΤΖΑΚΣΟΝ ΠΟΛΟΚ

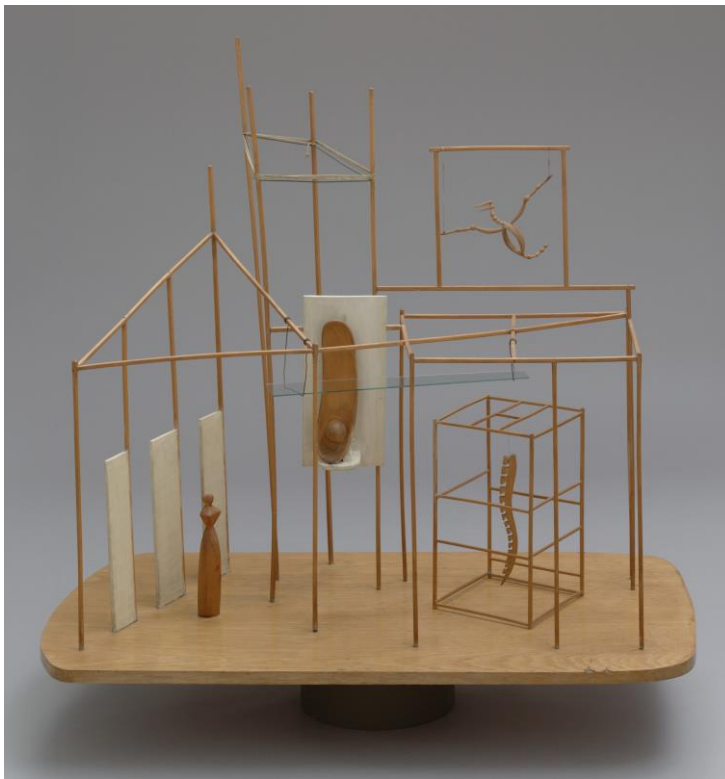


Εικ.14 «**ΝΟΥΜΕΡΟ 2**», 1949

Α. ΤΖΙΑΚΟΜΕΤΙ



Εικ.15 «**ΠΛΑΤΕΙΑ
ΜΕΓΑΛΟΥΠΟΛΗΣ**», 1948-49



Εικ.16 «**ΤΟ ΑΝΑΚΤΟΡΟ ΣΤΙΣ 4 ΤΟ ΠΡΩΙ**», 1932-33



Εικ.17 «**ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ
ΔΕΙΧΝΕΙ**», 1947