

Πανεπιστήμιο Αιγαίου
Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης

ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΘΕΜΑ:

Το έργο του Στάμου ως πορεία μετασχηματισμού ενός διεθνούς κώδικα (field painting) σε κώδικα ερμηνείας του φωτός και του τοπίου. Παιδαγωγικές Εφαρμογές

Υποψήφιος: Γιάννης Ζιώγας

Επιτροπή Παρακολούθησης

Επιστημονικός Υπεύθυνος

-Βασίλης Φιοραβάντες, Καθηγητής, ΠΤΔΕ, Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Μέλη

-Μιλτιάδης Παπανικολάου, Καθηγητής, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

-Γιάννης Λαζαράτος, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

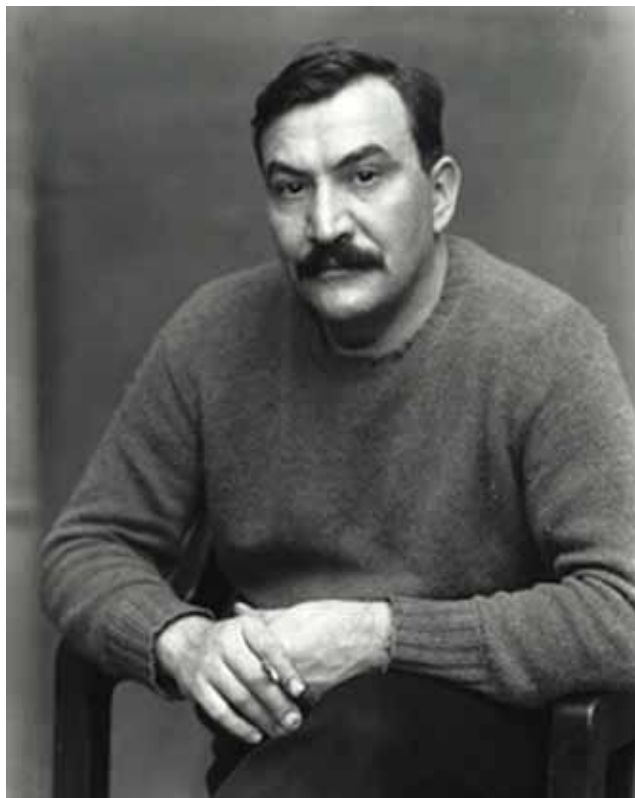
Α΄ Τόμος

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ Α΄ ΤΟΜΟΥ

Στάμος: μία ετερότητα.....	5
ΑΦΗΡΗΜΕΝΟΣ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ	
Θεωρήσεις του μοντερνισμού.....	22
Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός: η αισθητική προσέγγιση (τα κείμενα).....	48
Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός: η πολιτική διάσταση.....	71
Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός: το ιστορικό πλαίσιο, αντιφάσεις/αποφάνσεις....	104
I. Το New Deal και η υποστήριξη των Εικαστικών Τεχνών.....	111
ii. Σουρεαλιστές: η έλευση.....	117
iii. Οι muralistas.....	125
iv. Οι ρεζιοναλιστές.....	133
Μια πρώτη σύνοψη: Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός.....	140
ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΦΗΡΗΜΕΝΗΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑΣ	
Το τέλος μιας ουτοπίας.....	147
Οι εννοιολογικές μονάδες, η μετάβαση προς το Άλλο.....	159
i. Το επίπεδο/η επιφάνεια/η διάσταση.....	163
ii. Το Σώμα/η χειρονομία/το ίχνος.....	175
iii. Η εικόνα / το σύμβολο / το αρχέγονο.....	184
iv. Η εμπειρία	206

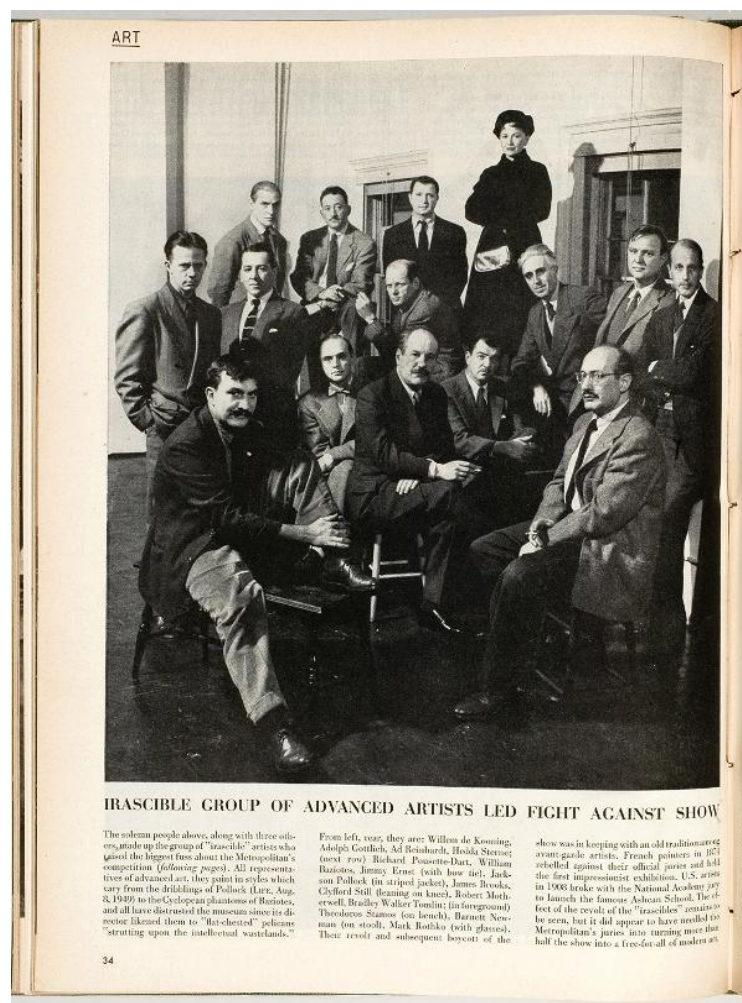
Στάμος: μία ετερότητα

Ο Θεόδωρος Στάμος (Theodoros Stamos, 1922-1997) υπήρξε ένας καλλιτέχνης της ύστερης φάσης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (εικ. 1). Στη φωτογραφία των «Οξύθυμων» (The Irascibles, εικ.2) απεικονίζεται σε ηλικία 29 ετών μαζί με 14 άλλους καλλιτέχνες. Σχεδόν όλοι τους ήταν μεγαλύτεροί του: από εννιά όπως ο Αντ Ράιχαρντ (Ad Reinhardt) έως και είκοσι τρία χρόνια όπως οι Μπράντλεϊ Γουόκερ Τόμλιν (Bradley Walker Tomlin). Μόνη εξαίρεση οι Ρόμπερτ Μάδεργουελ (Robert Motherwell) και Ρίτσαρντ Πουσέτ Νταρτ (Richard Pousette-Dart) που και αυτοί ήταν ωστόσο αρκετά μεγαλύτεροι του Στάμου (γεννημένοι το 1915 και 1916 αντίστοιχα). Οι καλλιτέχνες αυτοί είχαν ήδη βιογραφικό πολύ σημαντικότερο από εκείνο του Στάμου και το αργότερο ως το 1947 είχαν σχηματίσει τουλάχιστον την πρώτη περίοδο ωριμότητάς τους. Αντίθετα ο Στάμος μόλις το 1945-49 σχημάτισε ένα αρχικό πρώτο corpus δουλειάς. Παρά την δύναμη που διαφαίνεται να εμπεριέχει, το έργο του Στάμου εκείνης της περιόδου δεν μπορεί να συγκριθεί σε επίπεδο ωριμότητας με τα αντίστοιχα έργα εκείνων με τους οποίους φωτογραφίζεται μαζί το 1951.



εικ.1

Theodoros Stamos από το φωτογραφικό αρχείο των Peter A. Juley & Son, Smithsonian American Art Museum.



εικ.2

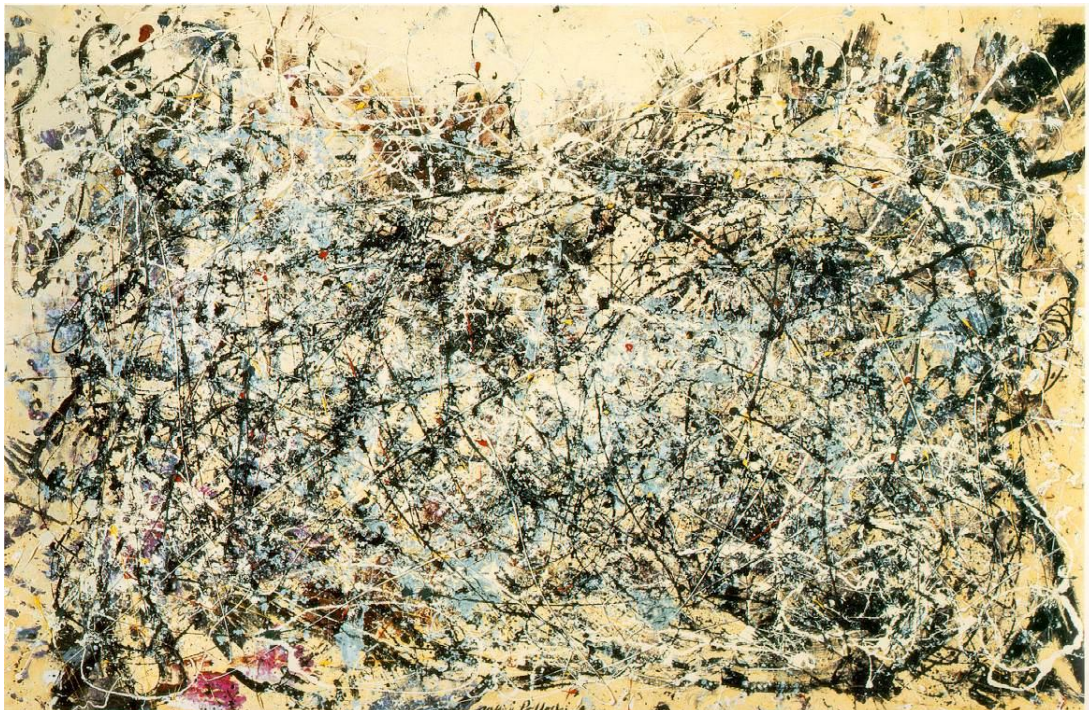
Η φωτογραφία των «Οξύθυμων» είναι της Νίνα Λιν και δημοσιεύθηκε στο Life Magazine (Nina Leen, 1951) Η φωτο στήθηκε τις 24 Νοεμβρίου 1950 δημοσιεύθηκε στη έκδοση της 15^{ης} Ιανουαρίου 1951, με τη λεζάντα: "Η Οξύθυμη Ομάδα των Προχωρημένων Καλλιτεχνών οδηγούν τον Αγώνα ενάντια στην έκθεση». Απεικονίζονται οι: Θεόδωρος Στάμος (1922), Μπάρντ Νιούμαν (1905), Μαρκ Ρόθκο (1903), Τζιμί Ερνστ (1920), Τζέιμς Μπρούκς (1906), Ρίτσαρντ Πουσέτ-Ντ'Αρτ (1916), Γουίλιαμ Μπαζιότις (1912), Τζάκσον Πόλοκ (1912), Κλίφφρντ Στιλ (Clyfford Still, 1904), Ρόμπερτ Μάδεργουελ (1915), Μπράντλεϊ Γουόλκερ Τόμλιν (1899), Γουίλεμ ντε Κούνινγκ (1904), Άντολφ Γκοτλμπ (1903), Αντ Ράινχαρντ (1913), Χέντα Στέρν (1910). Από τους παραπάνω οι Ερνστ, Μπρούκς και Στερν δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι εντάσσονται στους Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές.

Το έργο του Στάμου της περιόδου 1951 φαίνεται να αναφέρεται περισσότερο στην περίοδο των αρχών της δεκαετίας του '40 όταν οι αμερικάνοι καλλιτέχνες αναζητούσαν τη σχέση τους με τον μύθο και το αρχέγονο. Όλοι τους εκείνη την περίοδο είχαν ήδη δημιουργήσει μερικά από τα σημαντικότερά τους έργα που αποτελούν σημεία αναφοράς της τέχνης του εικοστού αιώνα. Ενδεικτικά αναφέρουμε έργα όπως τα: *Mural* (1943) και *Number 1* (1948) του Τζάκσον Πόλοκ (Jackson Pollock), και *Untitled* (1948), *Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red)* 1949, του Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko), *Onement 1* (1948) του Μπάρντ Νιούμαν (Barnett Newman), *Cyclops* (1947) του Γουίλιαμ Μπαζιότις (William

Baziotes), *Orestes* (1947) και *Excavation* (1950) του Γουίλεμ ντε Κούνιγκ (William de Kooning) αλλά και το *Untitled* (1948) του νεώτερου μετά τον Στάμο από όσους απεικονίζονται στην φωτογραφία Ρόμπερτ Μάδεργουελ (Robert Motherwell) (εικ. 3 έως 11) .



εικ.3
Τζάκσον Πόλοκ , *Mural*, 247x605 εκ., λάδι σε καμβά, University of Iowa Museum of Art, 1943.



εικ.4
Τζάκσον Πόλοκ , *Number 1*, 172,7x264,2 εκ., λάδι σε καμβά, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1948.



εικ. 5
Μαρκ Ρόθκο, *Untitled*, 152,5x126,5 εκ., λάδι σε καμβά, Fondation Bueler, Βασιλεία, 1948.



εικ.6
Μαρκ Ρόθκο, *Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red)*, 207 x 167.6 εκ., λάδι σε καμβά, Solomon R. Guggenheim Museum, 1949.



εικ.7

Μπάρνετ Νιούμαν, *Onement 1*, 69,2x41,2 εκ., λάδι σε καμβά, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1948.



εικ.8

Γουίλιαμ Μπαζιότις, *Cyclops*, 121,9x101,6 εκ., λάδι σε καμβά, Art Institute of Chicago, 1947.



εικ.9

Γουίλεμ ντε Κούνιγκ, *Orestes*, 61,3x91, 8 εκ., σμάλτο σε χαρτί κολλημένο σε ξύλο, ιδιωτική Συλλογή, 1947.



εικ.10

Γουίλεμ ντε Κούνιγκ, *Excavation*, 205,7x254 εκ., λάδι σε καμβά, Art Institute of Chicago, 1950.



εικ.11
Ρόμπερτ Μάδεργουελ, *Untitled*, 243,21x121.92 εκ., λάδι και άμμος σε ξύλο, SFMOMA, Σαν Φρανσίσκο, 1948.

Αναφέρει η Καφέτση:

Χωρίς να είναι βέβαιο ότι κατά την τοποθέτηση των προσώπων επικράτησαν ιεραρχικά κριτήρια, προκαλεί εντύπωση η προνομιακή θέση στην οποία τοποθετήθηκε το νεαρότερο μέλος της συντροφιάς, ο μόλις εικοσιοκτώ χρονών καλλιτέχνης Θεόδωρος Στάμος, στην ίδια μπροστινή σειρά με δύο από τα μέλη του σκληρού πυρήνα της ομάδας, τον καλλιτέχνη και θεωρητικό Μπάρνετ Νιούμαν στο κέντρο και τον Μάρκ Ρόθκο στο δεξιό μέρος. Η έντονη παρουσία του ελληνικής καταγωγής νεαρού ζωγράφου, έτσι όπως αποτυπώνεται ευκαιριακά στην ιστορική φωτογραφία του 1951 με το αντικομμφορμιστικό και σχεδόν αυθάδες ύφος εν μέσω μιας ομάδας διαμαρτυρόμενων, πλην όμως ευπρεπώς ενδεδυμένων καλλιτεχνών, μαρτυρεί αναμφίβολα την ευθύς εξαρχής συμμετοχή του στο υπό διαμόρφωση κίνημα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού [...] Πως ερμηνεύεται και εν τέλει πως συμβιβάζεται η ένταξη του Στάμου, παρά την μεγάλη ηλικιακή διαφορά, στους «Οξύθυμους» -μια ομάδα χωρίς την αισθητική συγκρότηση των υπερρεαλιστών, αλλά με σαφή συνείδηση της υπεροχής της και του καινούργιου που έφερνε στην τέχνη- και η σχετική αφάνεια στην οποία περιέπεσε ο καλλιτέχνης μετά το 1970, όπως και αρκετοί άλλοι από τους εικονιζόμενους; Την απάντηση στο πρώτο σκέλος της ερώτησης μπορούμε να αναζητήσουμε στην ίδια την προ του 1950 έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα του Στάμου με την όλη αντισυμβατική σκεύη και προετοιμασία που συνέκλινε και ταυτόχρονα συνδιαμόρφωνε τον ανοιχτό και διερευνητικό ακόμη χαρακτήρα της ομάδας¹

Τα περισσότερα από όσα αναφέρονται στην παραπάνω προσέγγιση έχουν να κάνουν με την προσπάθεια «μυθοποίησης» του καλλιτέχνη παρά με την πραγματικότητα. Οι «Οξύθυμοι» δεν ταυτίζονται με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, ούτε υπήρξαν κάποια «ομάδα» με συνεπή έστω σύντομη χρονικά δράση. Αποτελούν μέρος μιας συγκυριακής διαμαρτυρίας για τις καλλιτεχνικές επιλογές του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης, αρκετά χρόνια μετά την πρώτη και ουσιαστικότερη περίοδο ωριμότητας του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (1942-47). Όπως αναφέρει ο Φρήντμαν (B. H. Friedman):

¹ Άννα Καφέτση, 19-20, 1997.

Παρά το γεγονός ότι κατηγοριοποιήθηκαν ως Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές, χειρονομιακοί καλλιτέχνες και με άλλους συναφείς χαρακτηρισμούς αυτή είναι η εικόνα μιας ομάδας που ποτέ δεν υπήρξε ομάδα, που ενώθηκα μόνο με το κλικ μιας φωτογραφικής μηχανής σε ένα συγκεκριμένο μέρος και χρόνο.²

Η φωτογραφία, αν και σε αυτήν κυριαρχούν οι εκπρόσωποι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, δεν είχε ως σκοπό να απεικονίσει τους πρωτεργάτες του κινήματος όπως αντίστοιχες φωτογραφίες των διδασκόντων στο Μπαουχάους (εικ. 12), ή των μελών του Νταντά (εικ. 13), ή όπως οι πίνακες του Λατούρ (εικ. 14) που απεικονίζουν τους πρωτεργάτες του εμπρεσιονισμού.



εικ.12

Οι διδάσκοντες του Μπαουχάους (Ντεσσάου, 1926). Από αριστερά προς τα δεξιά: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl and Oskar Schlemmer.



εικ.13

Συμμετέχοντες του Βερολινέζικου Νταντά κατά την διάρκεια της International Dada Fair του 1920. Από αριστερά προς τα δεξιά: Hausmann, Hanna Höch, Dr. Burchard, Baader, W. Hetzfelde, Dr. Oz, George Grosz, John Heartfield.

² Φρήντμαν, 98, 1978.



εικ.14

Ενρί Φαντέν-Λατούρ (Henri Fantin-Latour), *Un atelier aux Batignolles*, 204x273,5 εκ., λάδι σε μουσαμά, Musée d'Orsay, Παρίσι, 1870.

Απεικονίζονται οι: Edouard Manet στο καβαλέτο, ενώ ζωγραφίζει το πορτραίτο του κριτικού Zacharie Astruc. Πίσω του βρίσκονται οι (από αριστερά προς τα δεξιά): Otto Schölderer, Pierre-August Renoir, Émile Zola, Edmond Maître, Frederic Bazille, Claude Monet.

Η φωτογραφία των Οξύθυμων απεικονίζει μια 15 άτομα που είναι ένα μικρό μέρος από τους πολύ περισσότερους (75 συνολικά) που υπέγραψαν μια διαμαρτυρία κατά της εκθεσιακής πολιτικής του Μουσείου, και ως τέτοια πρέπει να αναγνωστεί.³ Ο Στάμος συμμετέχει σε αυτή ως διαμαρτυρόμενος κατά αυτής της πολιτικής, και δευτερευόντως για τις όποιες αισθητικές κατευθύνσεις είχε η δουλειά του. Η φωτογραφία έχει αποκτήσει ιστορικό χαρακτήρα επειδή δεν υπάρχει άλλη ομαδική φωτογραφία που να απεικονίζει σχεδόν όλους τους βασικούς εκπρόσωπους του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού σε ένα κάδρο. Δεν ισχύει όμως και το αντίστροφο: δηλαδή δεν σημαίνει ότι όλοι όσοι απεικονίζονται είναι βασικοί εκπρόσωποι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Οι Ερνστ, Μπρούκς και Στερν δεν ήταν καν Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές. Επομένως ούτε η «ιεραρχία» αποτελεί κριτήριο του πως έχουν κατανεμηθεί γιατί σίγουρα τότε τουλάχιστον ο Πόλοκ δεν θα είχε τοποθετηθεί σε τέτοια θέση. Η Νίνα Λιν (Nina Leen) που φωτογράφησε το ομαδικό πορτρέτο το πραγματοποίησε σκηνοθετώντας πρόσωπα ανάλογα με το πώς ταίριαζαν οι φιγούρες στο κάδρο της και όχι αποτιμώντας την καλλιτεχνική τους συνεισφορά.

Όπως αναφέραμε όλοι οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού είχαν ήδη ολοκληρώσει την πρώτη ώριμη φάση της δουλειάς τους από το 1943 ως το 1948 όταν ο Στάμος μόλις άρχιζε να εμφανίζεται στο προσκήνιο. Όπως επίσης θα αναπτύξουμε οι καλλιτέχνες αυτή βρίσκονταν ήδη σε διάλογο ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '30, ορισμένοι μάλιστα και από πιο νωρίς. Επομένως σε καμιά περίπτωση ο Στάμος δεν «συνδιαμόρφωσε» τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Η

³ 75 Painters Deny Museum in Hostile, *The New York Times*. 4 Ιουλίου 1950. Ανασύρθηκε 27 November 2012.

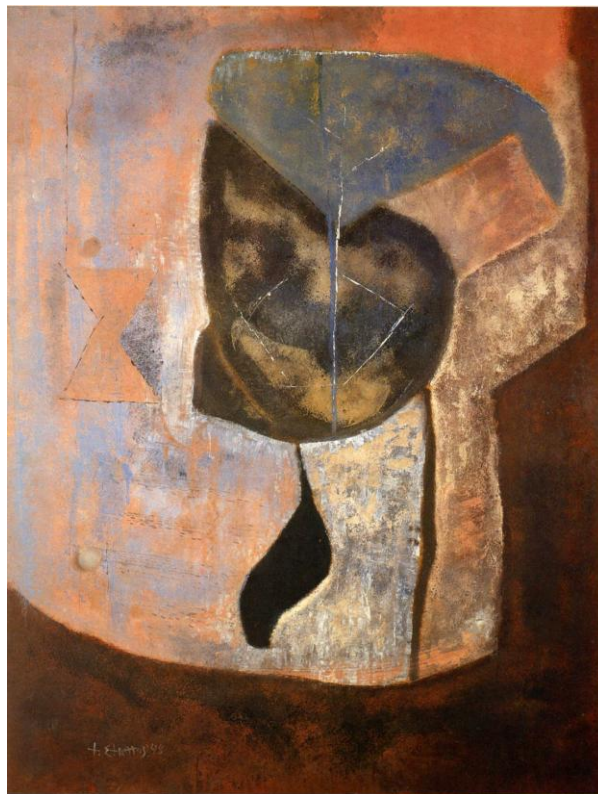
φράση ότι η φωτογραφία αποδεικνύει την «ευθύς εξαρχής συμμετοχή του [Στάμου] στο υπό διαμόρφωση κίνημα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού» είναι λάθος στο βαθμό που ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός είχε διαμορφωθεί μεταξύ 1938 και 1948, έχοντας διανύσει την πρώτη ώριμή του φάση το 1943 έως 1948. Ο Στάμος προσήλθε, ή θέλησε να ενσωματωθεί, σε μια ύστερη φάση όταν το τοπίο είχε ήδη διαμορφωθεί. Επίσης η προσέγγιση της Καφέτση ότι ο Στάμος «περιέπεσε η σχετική αφάνεια στην οποία περιέπεσε ο καλλιτέχνης μετά το 1970, όπως και αρκετοί άλλοι από τους εικονιζόμενους;» είναι σε ένα βαθμό σωστή όσον αφορά όλους πλην του Στάμου. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δέχτηκε ισχυρή κριτική μετά το 1970 τόσο ως μια καλλιτεχνική προσέγγιση που έδινε ειδικό βάρος στην φορμαλιστική προσέγγιση όσο και για την εμπλοκή αρκετών από τους πρωταγωνιστές του στην πολιτική προπαγάνδα του Ψυχρού Πολέμου. Ωστόσο ο κύριος λόγος που ο Στάμος περιέπεσε σε ολική (και όχι βέβαια σχετική) αφάνεια μετά το 1970, τουλάχιστον στις ΗΠΑ, υπήρξε η δικαστική του εμπλοκή και καταδίκη ως ενός εκ των τριών διαχειριστών του κληροδοτήματος του Ρόθκο.⁴

Η φωτογραφία της Λιν αποτυπώνει την ετερότητα του Στάμου. Ο Στάμος στην φωτογραφία αυτή είναι τοποθετημένος στην αριστερή άκρη του κάδρου. Είναι μεγαλόσωμος, σε σημείο που συγκρίνοντάς τον με τους Πουσέτ-ΝτΑρτ και Μπαζιότι που κάθονται ακριβώς πίσω του έχει κανείς την εντύπωση ότι υπάρχει οπτική παραμόρφωση. Κάθεται πάνω σε ένα τραπεζάκι με το ένα πόδι του πάνω σε αυτό τελείως ασύμβατα με τον καθιερωμένο και σχεδόν στημένο τρόπο που ποζάρουν όλοι οι υπόλοιποι. Αυτή η φωτογραφία μπορεί να διαβαστεί όχι μόνο ως η φωτογραφία μιας συνάντησης ατόμων αλλά ως η προσωπογραφία του Στάμου και των υπολοίπων. Αναδεικνύεται μέσα από αυτή την φωτογραφία η Ετερότητα του Στάμου σε σχέση με το περιβάλλον στο οποίο εργάζονταν, μια ετερότητα που θα συνοδεύει το έργο του σε όλη του τη ζωή.

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός το 1948 ολοκλήρωσε την πρώτη του φάση και εκείνη την χρονιά διαμορφώθηκε το καλλιτεχνικό και θεωρητικό του πλαίσιο. Η απόλυτη υπέρβαση της όποιας εικονογράφησης, η αυτονομία του εικαστικού πεδίου και χώρου, η αφηρημένη χειρονομία, τα μεγάλα μεγέθη (τεράστια για την εποχή), η θεωρητική προσέγγιση αλλά και μια πρώτη κοινωνική αποδοχή είχαν ήδη ολοκληρωθεί εκείνη την περίοδο. Ο Στάμος το αντίστοιχο διάστημα ψηλαφούσε λύσεις και περιοχές που ήδη από το 1945 είχαν ξεπεραστεί από τους πρωτεργάτες του

⁴ Breslin, 1986.

Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Τα μεγέθη των έργων του παρέμεναν στο παραδοσιακό μικρό έως μεσαίο μέγεθος⁵ ενώ η πινελιά υπάρχει για να αιτιολογεί μια ιστορία και όχι για να αναπτύσσει μια αυτόνομη εικαστική αφήγηση. Ακόμη και οι περιγραφικοί τίτλοι των έργων του φαινόταν ως μια αδυναμία του να αποδεχθεί τον απόλυτο (φορμαλιστικό για πολλούς) χαρακτήρα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Αναφέρουμε κάποιους τίτλους: *Πρώιμη Άνοιξη* (1948, εικ. 15), *Πεσμένο Σύκο* (1949, εικ. 16), *Altar* (1948, εικ. 17). Αντίστοιχα αναφέρουμε τίτλους έργων εκείνης της περιόδου του Ρόθο: *No.3/No.13 (Ματζέντα, Μαύρο, Πράσινο και Πορτοκαλί* 1949, εικ. 18) ή του Πόλοκ: (*One: Number 31*, 1950, εικ. 19). Ο τίτλος στο έργο των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού παύει να είναι μετά το 1948 μια επεξήγηση ή η περιγραφή μιας εικόνας· καθίσταται καταγραφή της διαδικασίας.



εικ.15

Θεόδωρος Στάμος, *Πρώιμη Άνοιξη*, 122x91,4 εκ., λάδι σε καμβά, Συλλογή Γεωργιάννα Σάβας, Νέα Υόρκη, 1948.

⁵ Τα μεγέθη αυτής της περιόδου που παρουσιάστηκαν στην αναδρομική του στην Εθνική Πινακοθήκη κινούνται μεταξύ 41x41 εκ. (*Νεκρή Φύση σε Παραλία*, 1945, Λάδι σε καμβά, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτσου) έως 114x147,3 εκ. το μεγαλύτερο (*Ο Τάφος*, 1949, λάδι σε πεπιεσμένο χαρτί, Συλλογή Πορταλάκη).



εικ.16
Θεόδωρος Στάμος, *Πεσμένο Σύκο*, 121,9x65,7 εκ., λάδι σε καμβά, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1949.



εικ.17
Θεόδωρος Στάμος, *Altar*, 137,2x68,6 εκ., λάδι σε καμβά, Ιδιωτική Συλλογή, Νέα Υόρκη, 1948.



εικ.18

Μαρκ Ρόθκο: *No.3/No.13* (Ματζέντα, Μαύρο, Πράσινο και Πορτοκαλί), 216,5x164,8 εκ., λάδι σε μουσαμά, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1949.



εικ.19

Τζάκσον Πόλοκ, *One: Number 31*, 1950, 269.5x530,8 εκ., λάδι και σε μουσαμά, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1950.

Όπως είχε επισημάνει και ο Γκρήνμπεργκ (Clement Greenberg) στο Nation το 1948 στην κριτική επισκόπηση της Whitney Biennial:

Ένας από τους καλλιτέχνες που έχει πρόσφατα προβληθεί είναι ο Θεόδωρος Στάμος και μια τιμητική θέση έχει δοθεί στο πρώτο δωμάτιο του Whitney για τον αρρωστημένα γλυκερό, αδέξιο και πέρα ως πέρα άδειο πίνακά του Altar (εικ. 17). Όπως μπορεί κάποιος εύκολα να διακρίνει ο Στάμος έχει δανειστεί το στυλ του από τις πιο αδύναμες πτυχές του έργου του Μπαζιότι ενός σοβαρού καλλιτέχνη κατά πολύ ανώτερου από αυτόν.⁶

Για τον Γκρήνμπεργκ που επιχειρούσε να προσδιορίσει την αυτονομία του εικαστικού χώρου τα έργα του Στάμου προσδιορίζονταν από όλους εκείνους τους υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς που αναφέρει: αρρωστημένο, γλυκερό, αδέξιο. Οφείλεται αυτό σε μια αδυναμία του έργου του Στάμου ή μήπως σε κάτι άλλο;

Η πορεία του Στάμου είναι διχασμένη σχεδόν μεταξύ δύο παραμέτρων: μεταξύ ενός αιτήματος επαφής με μια σύγχρονη για την εποχή του γραφή, ενώ ταυτόχρονα, και πάντα σε δεύτερο χρόνο, αναζητούσε, έστω και σχεδόν αθέλητα, τα στοιχεία εκείνα που θα τον διαφοροποιούσαν από την κυρίαρχη εκείνη την εποχή τάση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Αυτός ο διχασμός δεν μπορούσε να γίνει αντιληπτός από μια σχεδόν ολοκληρωτική κριτική προσέγγιση όπως του Γκρήνμπεργκ. Ο τρόπος που το έργο του Στάμου αναπτύχθηκε πάνω σε αυτό το διχαστικό δίλλημα θα αποτελέσει το πεδίο έρευνας στις επόμενες σελίδες. Με την ενδελεχή ανάλυση του θεωρητικού και ιστορικού πλαισίου τόσο της περιόδου που προηγήθηκε της παρουσίας του Στάμου στην κύρια εικαστική σκηνή της Νέας Υόρκης με την πρώτη του ατομική έκθεση (1943 έως 1945)⁷ όσο και την περίοδο της κυρίως εκθεσιακής του δραστηριότητας (1945 έως 1970) θα καταστεί εφικτή η διερεύνηση της ύστερης περιόδου της δραστηριότητάς του (1970-1997) που έληξε με τον θάνατό του στα Γιάννενα το 1997 (εικ. 20). Την τελευταία αυτή περίοδο ο Στάμος σχημάτισε εικόνες που επεκτείνουν την έννοια του πεδίου με ένα τρόπο που κινείται πέρα από τις ιστορικές πλέον προσεγγίσεις του πεδίου από τους Ρόθκο, Νιούμαν, Ράινχαρντ. Είναι σημαντική σε αυτήν την περίοδο η παρουσία του Στάμου στην Λευκάδα και ο τρόπος που η Λευκάδα ως τόπος μετασχημάτισε το έργο του. Η

⁶ Γκρήνμπεργκ, 675, 1948.

⁷ Η πρώτη ατομική έκθεση του Στάμου πραγματοποιήθηκε το 1943 στο Βιβλιοπωλείο-Γκαλερί Γουέκφιλντ (Wakefield Bookshop-Gallery) από την Μπέτυ Παρσονς (Betty Parsons).

εξέταση της ατομικής Οδύσσειας και του νόστου του καλλιτέχνη αναδεικνύει παραμέτρους που θα συμβάλουν τόσο στην καλύτερη κατανόηση του έργου του Στάμου, όσο και στην διαδικασία επέκτασης της έννοιας του πεδίου η οποία προέκυψε μέσα από την πορεία ανάπτυξης του έργου του.



εικ.20

Τρία έργα/τρεις περίοδοι του Στάμου.

-Πρώιμη περίοδος (1940 έως 1945)

Ρωγμή, 121,9x55,9 εκ., λάδι σε πεπιεσμένο χαρτόνι, Γκαλερί Μάλμπορο Ιντερνάσιοναλ, Νέα Υόρκη, 1949.

-Περίοδος κυρίως εκθεσιακής του δραστηριότητας (1945 έως 1970)

Άλμπατρος, 181x181εκ., λάδι σε καμβά, Συλλογή Λούις Μάιζελ, Νέα Υόρκη, 1960.

-Ύστερη περίοδος δραστηριότητάς του (1970-1997)

Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Λευκάδα, E 311-1, 127,2x117 εκ., λάδι σε καμβά, Συλλογή Ζαχαρία Πορταλάκη, Αθήνα, 1992.

ΑΦΗΡΗΜΕΝΟΣ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Θεωρήσεις του μοντερνισμού

*Η τέχνη σήμερα είναι νοητή μόνο χωρίς μια υπερκείμενη και σφετεριστική αρχή*⁸

Το απόσπασμα του Αντόρνο (Theodor Adorno) αναφέρεται στην *Αισθητική Θεωρία* στο σημείο εκείνο όπου διαπραγματεύεται την έννοια της *υπερκείμενης αρχής* του όλου που εξαναγκάζει τα ασύνδετα μέρη του να συνυπάρξουν και να συστήσουν και πάλι ένα φαινομενικό νοηματικό πλαίσιο.⁹ Ο Αντόρνο επιτίθεται σε αυτή την προσπάθεια ενοποίησης λέγοντας ότι:

*Στις -πολύ μικρές- κοιλότητες ανάμεσα σε όλα τα επιμέρους στοιχεία των κοντροκτουβιστικών μορφωμάτων αποκαλύπτονται τα χάσματα του ενοποιημένου έργου, που μοιάζουν με τα διστάμενα συμφέροντα των επιμέρους κοινωνικών ομάδων υπό την καταπίεση της ολοκληρωτικής διοίκησης. Η δυναμική μεταξύ του όλου και των μερών, μετά την επιτυχία της υπερκείμενης αρχής παραπέμπει πίσω στην κατώτερη βαθμίδα, τις παρορμήσεις των λεπτομερειών, σύμφωνα με το νομιναλιστικό καθεστώς.*¹⁰

Η προσπάθεια ενοποίησης αποκτά για τον Αντόρνο μια ερμηνεία που στηρίζεται σε διαδικασίες παράλληλες με εκείνες μιας ολοκληρωτικής διοίκησης. Τα κοντροκτουβιστικά μορφώματα, χαρακτηριστικά έργα του μοντερνισμού αντιμετωπίζονται τόσο τα ίδια όσο και η θεωρητική τους υποστήριξη μέσα από τα μανιφέστα τους ως μια ολοκληρωτική αρχή που θέλει να επιβληθεί. Τα χάσματα της κεντρικής αυτής αφήγησης γίνονται οι «εστίες αντίστασης».¹¹ Ο Αντόρνο αναφέρεται σε αυτό το σημείο σε χάσματα και όχι σε σχίσματα ή τομές. Είναι σαν να υπονοεί ότι τα μοντερνιστικά συστήματα, αν και συμπαγή, έχουν ασυνέχειες. Αυτές οι

⁸ Αντόρνο, 268, 1970

⁹ Αντόρνο, 267, 1970

¹⁰ Αντόρνο, 268, 1970.

¹¹ Αντόρνο, 359, 2000.

ασυνέχειες επιτρέπουν να σχηματιστούν αναγνώσεις πέρα από τις κυρίαρχες που έχουν επιβάλει τα δόγματα τόσο των επιμέρους κινήματων όσο και του μοντερνισμού γενικότερα. Η ολοκληρωτική διοίκηση της υπερκείμενης αρχής είναι ταυτόχρονα και σφετεριστική· σφετερίζεται το δικαίωμα του μερικού να υπάρξει και το καθυποτάσσει σε μια μεγάλη κεντρική λυοταρική μεγάλη αφήγηση. Όπως αναφέρει ο Λυοτάρ (Francois Lyotard):

Θα χρησιμοποιήσω τον όρο μοντέρνο για να καθορίσω κάθε επιστήμη που νομιμοποιεί τον εαυτό της αναφορικά με κάποιο μετα-διάλογο αυτού του είδους ενεργοποιώντας μια ξεκάθαρη αναφορά σε κάποια μεγάλη αφήγηση όπως τις διαλεκτικές του Πνεύματος, την ερμηνευτική του νοήματος, την απελευθέρωση του ορθολογικού ή υποκειμένου, ή τη δημιουργία του πλούτου.¹²

Στη συνέχεια ο Λυοτάρ ισχυρίζεται με ένα ιδιαίτερα επιθετικό τρόπο ότι:

Το επιχείρημά μου είναι ότι το μοντέρνο πρότζεκτ [το να πραγματοποιήσει την παγκοσμιοποίηση] δεν έχει εγκαταλειφθεί ή ξεχαστεί, αλλά έχει καταστραφεί, έχει εξοντωθεί.¹³

Για τον Λυοτάρ (αλλά και για τους Φουκώ, Michel Foucault, και Ντερνιτά, Jacques Derrida) ο Μοντερνισμός και η παράδοση του Διαφωτισμού είναι απαρχαιωμένες και πρέπει να αντικατασταθούν από μικρές αφηγήσεις. Την δεκαετία του '70 ένα από τα πλέον βασικά σημεία φιλοσοφικής διαμάχης, η οποία εν πολλοίς συνεχίζεται μέχρι σήμερα, αποτελεί το ερώτημα αν οι διαδικασίες του Διαφωτισμού έχουν κάποια αξία στην σημερινή ιστορική συγκυρία. Αν δηλαδή εξακολουθούμε να διανύουμε την εξέλιξη του Διαφωτισμού ή εάν ο Διαφωτισμός έχει ξεπεραστεί. Η πρώτη άποψη, των Μοντέρνων, είχε ως κύριους υποστηρικτές σε επίπεδο φιλοσοφικών ιδεών τους εκπρόσωπους της Σχολής της Φρανκφούρτης και κυρίως τον Χαμπερμάς (Jurgen Habermas), ενώ η δεύτερη (των Μεταμοντέρνων) τους Γάλλους φιλοσόφους που αναφέραμε. Το βασικό ερώτημα της διαμάχης είναι αν η προβληματική που είχε τεθεί από τον Καντ με το δοκίμιό του «Τι είναι Διαφωτισμός» έχει ή όχι λόγο διαπραγμάτευσης. Η εισαγωγική φράση του κειμένου που είχε

¹² Λυοτάρ, xxiii, 1984.

¹³ ό.π., 111.

πρωτοδημοσιευθεί το 1784 συμβολίζει τις διαδικασίες εκείνες που χαρακτήρισαν τις διαδικασίες των επόμενων αιώνων:

*Διαφωτισμός είναι η ανάδυση του ανθρώπου από την ανωριμότητα που έχει ο ίδιος επιβάλλει στον εαυτό του.*¹⁴

Έννοιες όπως εκείνη της “ανάδυσης” ή της “ανωριμότητας” προϋπέθεταν διαδικασίες που θα οδηγούσαν στην “πρόοδο” στο ξεπέραςμα αυτής της ανωριμότητας και στην πολιτική, κοινωνική και πολιτισμική ολοκλήρωση. Ωστόσο οι περιπέτειες των Δύο Παγκόσμιων Πολέμων αλλά και η πτώση του Υπαρκτού Σοσιαλισμού οδήγησε στην πλήρη αμφισβήτηση του προγράμματος του Διαφωτισμού. Κύριος εκφραστής αυτής της διαμάχης σε φιλοσοφικό επίπεδο υπήρξε η σύγκρουση της Σχολής της Φρανκφούρτης με τις προσεγγίσεις Γάλλων φιλοσόφων εκείνης της περιόδου (αρχές ’70 έως τέλη ’90).

Το πιο βασικό σημείο αυτής της αντιπαράθεσης υπήρξαν η πολεμική μεταξύ Λυοτάρ και Φουκώ από την μια, και Χαμπερμάς από την άλλη. Η διαμάχη αυτή παρ’ όλο που δεν έχει τον χαρακτήρα που είχε τότε, εξ’ άλλου πολλοί από αυτούς που συμμετείχαν δεν βρίσκονται εν ζωή, εξακολουθεί να έχει ζωτική σημασία διότι το ερώτημα ουσιαστικά δεν έχει απαντηθεί. Η διαμάχη αυτή είχε ιδιαίτερο αντίκτυπο στις Εικαστικές Τέχνες (όπως και σε όλες τις τέχνες) διότι αφορούσε το πιο ζωτικό ερώτημα που αφορά κάθε καλλιτέχνη· ποιο είναι το πλαίσιο ιδεών μέσα στο οποίο κινείται και δημιουργεί.

Κάθε προσπάθεια που θα ήθελε να συνεχίσει τον μοντερνισμό δεν αποτελεί για τους Γάλλους φιλοσόφους που αναφέραμε παρά μια ακόμη ξεπερασμένη μετα-αφήγηση και εκεί ενέτασσαν και το έργο του Χαμπερμάς. αλλά και του συνόλου του έργου της Σχολής της Φρανκφούρτης. Ειδικά με τον Χαμπερμάς είχε υπάρξει μια ιδιαίτερα έντονη, και για πολλούς μελετητές εξαιρετικά γόνιμη, αντιπαράθεση ιδεών.

Όπως αναφέρει η Steuerman:

Η μεταμοντέρνα επίθεση στην μοντέρνα επιθυμία για το απόλυτο, για αξιώματα και κριτήρια αγνοεί ότι χωρίς αυτή την επιθυμία (η οποία δεν μπορεί ποτέ αν εκπληρωθεί) η γλώσσα και η τέχνη χάνουν το νόημά τους. Ο Μοντερνισμός, όπως τον

¹⁴ Στα γερμανικά : “Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit”. Καντ, 2009

προσδιόρισε ο Μπωντλαίρ είναι ο καθορισμός του παρόντος ως του σημείου συνάντησης μεταξύ χρόνου και αιωνιότητας.

Το πρόβλημα που τίθεται πίσω από αυτή την διαμάχη [Λυοτάρ εναντίον Χαμπερμάς] είναι ένα παλαιό πρόβλημα που το συναντάμε στην διαμάχη μεταξύ Παρμενίδη και Ηράκλειτου, μεταξύ των Ρομαντικών και του Διαφωτισμού.¹⁵

Η αξιολόγηση και η ανάγκη αναθεώρησης του μοντερνισμού αποτέλεσε από το '70 την πολεμική μεταξύ διανοούμενων όπως ο Λυοτάρ και ο Χαμπερμάς, αλλά και μεταξύ του Φουκώ και του Χαμπερμάς.

Για τον Φουκώ η σχέση της εξουσίας με την γνώση είναι εκείνη που καθορίζει την προσέγγισή μας στα φιλοσοφικά, αισθητικά, πολιτικά προβλήματα:

Θα πρέπει να πρέπει να εγκαταλείψουμε μια ολόκληρη παράδοση που μας επιτρέπει να ισχυριστούμε ότι η γνώση μπορεί να παραχθεί μόνο εκεί όπου οι διαδικασίες της εξουσίας έχουν ανασταλεί, και ότι η γνώση μπορεί να αναπτυχθεί μόνο έξω από τους περιορισμούς της, τα αιτήματά της και τα ενδιαφέροντά της [...] θα πρέπει ωστόσο να δεχθούμε ότι η εξουσία παράγει γνώση (κι όχι απλώς ενθαρρύνοντάς την επειδή υπηρετεί την εξουσία ή με το να την εφαρμόζει επειδή είναι χρήσιμη) [...] δεν υπάρχει σχέση εξουσίας χωρίς την αλληλένδετη συγκρότηση ενός πεδίου γνώσης, ούτε υπάρχει οιαδήποτε γνώση που να μην προϋποθέτει και να συγκροτείται από σχέσεις εξουσίας.¹⁶

Αυτό το απόσπασμα θα το ανακαλέσουμε όταν θα προσεγγίσουμε τον ρόλο του Γκρήνπεργκ στην υπεράσπιση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Θα εξετάσουμε εκεί αν οι δομές εξουσίας που αναπτύχθηκαν στις ΗΠΑ μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο χρησιμοποίησαν ένα καλλιτεχνικό ρεύμα (τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό) ως εργαλείο γνώσης ή αν το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα δεν αποτέλεσε παρά το πρόσχημα μιας διαδικασίας προπαγάνδας. Εκεί ίσως φανεί ότι το επιχείρημα του Φουκώ είναι έωλο, στο βαθμό που θα αποδειχθεί ότι η εξέλιξη ενός πεδίου γνώσης (του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού) αναπτύχθηκε ανεξάρτητα από τις δομές εξουσίας που τον περιέβαλαν. Υπήρξε άραγε ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός όπως ισχυρίζεται και η νεότερη κριτική συμφωνώντας με τον Φουκώ

¹⁵ Steuerman, 4, 2003.

¹⁶ Κέλυ, 378, 1994. Το απόσπασμα του Φουκώ αναφέρεται στο δοκίμιο του Κέλυ: *Foucault, Habermas and the Self-Referentiality of Critique*.

αποτέλεσμα μιας προπαγανδιστικής αναγκαιότητας που είχε ως στόχο να αναδειχθεί η ποιοτική ανωτερότητα του Αμερικάνικου *imperialism*; Ή μήπως ο σχηματισμός του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δεν υπήρξε παρά μια ανεξάρτητη διαδικασία που σχηματίστηκε μέσα στις τάξεις της Αμερικάνικης Αριστεράς, και που για λόγους ανεξάρτητους από τις διαδικασίες σχηματισμού της κάποια στιγμή υιοθετήθηκε ως προπαγανδιστικό όπλο, αφού όμως ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός είχε ήδη σχηματιστεί.

Αποτελεί δομικό παράγοντα της σύγκρουσης μεταξύ του Χαμπερμάς και του Φουκώ, αλλά και των μεταμοντερνιστών ευρύτερα η σχέση της γνώσης με την εξουσία, ο τρόπος που η εξουσία επηρεάζει την παραγωγή της. Η απάντηση του Χαμπερμάς σε αυτή την προσέγγιση ήταν ότι:

Δεν πρέπει να περιορίσουμε την κριτική των σχέσεων της εξουσίας με εκείνους τους θεσμούς στους οποίους η εξουσία εκδηλώνεται με εμφανή τρόπο, δηλαδή μόνο στην πολιτική και κοινωνική εξουσία· πρέπει να την επεκτείνουμε σε εκείνες τις περιοχές της ζωής στις οποίες η εξουσία είναι κρυμμένη πίσω από μια φιλική μορφή πολιτιστικής οικειότητας.¹⁷

Ενώ δηλαδή για τον Φουκώ η εξουσία λειτουργεί αποκάλυπτα, για τον Χαμπερμάς η εξουσία καλύπτεται πίσω από μια “φιλική μορφή”, όπου η οικειότητα, και ειδικά το πολιτιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται, αποτελεί το κύριο εργαλείο επιβολής της. Για τον Φουκώ γνώση και εξουσία συνδέονται εμφανώς και εκτρέφει η μία την άλλη, για τον Χαμπερμάς η εξουσία χρησιμοποιεί την γνώση, υπό την μορφή πολιτισμικού παράγωγου/συγκάλυψης, για να επιβληθεί. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός για παράδειγμα την εποχή του Ψυχρού Πολέμου λειτούργησε άραγε ως μια τέτοια “κρυμμένη” φιλική μορφή πολιτιστικής οικειότητας που χρειαζόταν η τότε εξουσία για να προπαγανδίσει το “Νέο” που η ίδια υποστήριζε ότι εκπροσωπούσε. Ή μήπως η οικειοποίησή της από την τότε εξουσία δεν επηρεάζει όλα όσα αυτή η ζωγραφική διαδικασία αντιπροσωπεύει αισθητικά;

Για τον Φουκώ ο μοντερνισμός δεν καθοριζόταν ούτε καν ως σύστημα ή ιστορική περίοδος. “Μοντερνισμός” για τον Φουκώ είναι μια στάση ζωής, ένα ήθος όπως αναφέρει χαρακτηριστικά:

¹⁷ Ο.π., 365.

Ανατρέχοντας στον Καντ, αναρωτιέμαι αν είναι καλύτερα να αντιμετωπίσουμε το μοντέρνο ως μια στάση ζωής μάλλον παρά ως μια περίοδο της ιστορίας. Με τον όρο “στάση ζωής” εννοώ μια προσέγγιση που σχετίζεται με την σύγχρονη πραγματικότητα· μια προσωπική πρωτοβουλία που ενεργοποιείται από ορισμένους ανθρώπους· τελικά ένα τρόπο σκέπτεσθε και αισθάνεσθαι· ένα τρόπο επίσης ενεργείν και συμπεριφέρεσθαι που υποδηλώνει ταυτόχρονα κάτι που ανήκει κάπου και ταυτόχρονα παρουσιάζει τον εαυτό του ως σκοπό. Χωρίς αμφιβολία κάτι που μοιάζει εν μέρει με εκείνο που οι Χριστιανοί αποκαλούσαν ήθος.¹⁸

Επομένως ο Φουκώ δεν χρησιμοποιεί την προσέγγιση του Λυοτάρ για να μιλήσει για εξαφάνιση του μοντερνισμού, απλούστατα διότι θεωρεί ότι ο μοντερνισμός ως περίοδος ιστορική ή έστω ως μεγάλη αφήγηση δεν υπήρξε ποτέ. Το μοντέρνο είναι μια προσωπική στάση που χαρακτηρίζει όσους θέλουν να κατανοήσουν το παρόν.

Ο Χαμπερμάς ισχυρίζονταν ότι ο μοντερνισμός δεν αποτελεί παρά ένα ημιτελές πρότζεκτ όπως γράφει και στο ομώνυμο δοκίμιό του. Ένα πρότζεκτ που πρέπει να συνεχιστεί διότι έχει δυνατότητες που δεν έχουν ακόμη πραγματοποιηθεί και εμπεριέχει δυνατότητες που δεν έχουν ακόμη απελευθερωθεί. Αυτή η θέση τον έθετε σε ριζικά αντίθετη θέση με τους Γάλλους μεταμοντέρνους ταυτόχρονα όμως τον διαφοροποιούσε και από τους προγενέστερους εκπρόσωπους της Σχολής της Φρανκφούρτης όπως τον Αντόρνο και τον Χορκχάιμερ (Max Horkheimer). Ο κεντρικός άξονας της προβληματικής των τελευταίων ήταν να επανεξετάσουν τη διαδικασία που εκτείνεται χρονικά από τον Διαφωτισμό ως τον Μοντερνισμό. Το κρίσιμο σημείο για αυτή την εξέλιξη αποτελεί ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος:

Για τους Χορκχάιμερ/Αντόρνο η ανάλυση της αυτοκαταστροφής του διαφωτισμού προσδιορίζεται από τις πολλαπλές καταστροφές μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Τα πολιτικά τους ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν κριτική του Ευρωπαϊκού φασισμού, την εξόντωση του σοσιαλιστικού πρότζεκτ από τον Σταλινισμό, και (στο κεφάλαιο «Πολιτιστικές Βιομηχανίες») τις ολοκληρωτικές τάσεις της κατ’ επίφαση δημοκρατικής κουλτούρας των Ηνωμένων Πολιτειών.¹⁹ [...] Δεν υπάρχει Κήπος της Εδέμ, δεν υπάρχει πρωτόγονος κομμουνισμός. Συνεπώς η κριτική του διαφωτισμού αφορά όχι την υπερβατικότητα του μύθου αλλά την αποτυχία να υπάρξει

¹⁸ Φουκώ, 36, 1984

¹⁹ Μπέρμαν, 5, 1989

μια επιτυχής υπέρβαση του μύθου. Το πρόβλημα με την πρόοδο είναι ότι δεν προόδευσε παγιδευμένη στην διαρκή επανάληψη της αγριότητας στην οποία υποτίθεται ότι ήταν αντίθετη.²⁰

Η δοκιμασία του Διαφωτισμού (αλλά και του μοντερνισμού ως επακόλουθό του) από την φρίκη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ξεπερνιέται αν θεωρηθεί, ο μοντερνισμός, ως εργαλείο που μπορεί να εκφράσει την κρίση κι όχι ως ένα δογματικό σύνολο προκαθορισμένων αξιών. Για τον Αντόρνο η μοντέρνα τέχνη, και συνακόλουθα ο μοντερνισμός, σχετίζεται και αναπτύσσεται αναφορικά με την εμπειρία της/του υποκειμένου.

Μοντέρνα είναι η τέχνη που, σύμφωνα με τον δικό της τρόπο εμπειρίας και ως έκφραση της κρίσης που διέρχεται η εμπειρία, απορροφά αυτά που επιφέρει η εκβιομηχάνιση υπό τις κυρίαρχες παραγωγικές τάξεις.²¹

Επισημαίνουμε εδώ την χρήση της «εμπειρίας» που από μόνη της εισάγει έναν υποκειμενικό ορισμό στον προσδιορισμό της μοντέρνας Τέχνης. Από μόνη της η χρήση της εμπειρίας (ατομική ή συλλογικής) απομακρύνει τη χρήση του όρου «μοντέρνος» από δογματικότητες αφού προσαρμόζεται στις εκάστοτε εμπειρίες.

Ο Μοντερνισμός χάνει τον *a priori* και αξιωματικό χαρακτήρα του και μετατρέπεται σε μια έννοια που εμπεριέχει μια «κοιλότητα» όπως την είχε προσδιόρισε ο Αντόρνο και αυτή η κοιλότητα είναι η εμπειρία. Ο Αντόρνο αναζητούσε την μη-κανονικότητα που θα διόρθωνε τον απόλυτο χαρακτήρα του Μοντερνισμού και για αυτόν η μη-κανονικότητα ήταν η εμπειρία. Επομένως όταν αναφέρεται στην έννοια της προόδου:

Σπάνια οι καινοτομίες κατέχουν καλύτερα το παλαιότερο από τους προκατόχους τους, συνήθως λιγότερο καλά. Δεν υπάρχει πρόοδος χωρίς ξέχασμα, κατά συνέπεια ούτε χωρίς καμιά επαναστροφή, χωρίς πισωγύρισμα [...] Οι πρόοδοι μπορούν να ξεπεραστούν από την πρόοδο.²²

²⁰ Ο.π., 7.

²¹ Αντόρνο, 68, 1970

²² Αντόρνο, 356-358, 1970

Ακόμη και οι διαλεκτικές του Διαφωτισμού, ίσως και ο ίδιος ο Μοντερνισμός είχαν πλέον ξεπεραστεί και αφομοιωθεί σε μια καινούργια διαδικασία που κεφαλαιοποιεί την τρέχουσα και εκάστοτε σύγχρονη εμπειρία. Η διαδικασία αυτή συνοψίζεται στην περίφημη φράση με την οποία ξεκινά η *Αισθητική Θεωρία*:

*Έχει γίνει πλέον αυτονόητο ότι τίποτε από όσα αφορούν την τέχνη δεν είναι πλέον αυτονόητο, ούτε μέσα στο πεδίο της ούτε στη σχέση της προς το όλον, ούτε καν ο λόγος ύπαρξής της.*²³

Η περίοδος που αναφέρεται ο Αντόρνο είναι η δεκαετία του '60, μια δεκαετία αμφισβήτησης, στοχαστικού επαναπροσδιορισμού, με μοναδικό ίσως αντίστοιχο εκείνο που συνέβη την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα. Αυτό που έχει σημασία, είναι ότι η κατάργηση του αυτονόητου ενεργοποιεί για τον Αντόρνο περαιτέρω διαδικασίες στοχασμού και καλλιτεχνικής πράξης που προεκτείνουν την μοντερνιστική διαδικασία.

Υπάρχει συνάφεια με τον Χαμπερμάς στην συνέχεια της παράδοσης του μοντερνισμού, ωστόσο για τον Αντόρνο ο μοντερνισμός είναι περισσότερο ένα εργαλείο συγκρουσιακής εμπειρίας και λιγότερο μια ημιτελής διαδικασία. Αυτό είναι το σημείο που τον διαφοροποιεί με τον Χαμπερμάς. Για τον Χαμπερμάς:

*Ο αισθητικός μοντερνισμός χαρακτηρίζεται από προσεγγίσεις που διατηρούν ένα κοινό στόχο στον μεταβαλλόμενο τρόπο με τον οποίο συνειδητοποιούμε τον χρόνο. Η πρωτοπορία συνειδητοποιείται με το να εισβάλλει σε άγνωστο έδαφος, εκτιθέμενη στους κινδύνους του απρόσμενου, σοκάροντας τον περίγυρό της, κατακτώντας ένα μέλλον που δεν έχει ακόμη κατακτηθεί. Η πρωτοπορία πρέπει να βρει την κατεύθυνσή της σε ένα τοπίο στο οποίο κανείς δεν έχει ακόμη τολμήσει να διακινδυνεύσει.*²⁴

Πρέπει να σημειωθεί ότι ο Χαμπερμάς χρειάστηκε να ανατρέξει (όπως άλλωστε ήταν αναμενόμενο για το σκεπτικό του) στις απαρχές του Διαφωτισμού για να επιχειρηματολογήσει κατά των μετα-μοντέρνων, και ίσως αυτή η επιχειρηματολογία να εμπεριείχε, ή να χρειαζόταν να εμπεριέχει, μια ρητορική. Η επιθετικότητα με την οποία αντιμετωπίζει τους μεταμοντέρνους κατατάσσοντάς τους σε κατηγορίες:

²³ Αντόρνο, 13, 1970

²⁴ Χαμπερμάς, 4, 1981

Περισσότερο ή λιγότερο έχει επικρατήσει μια ατμόσφαιρα σε ολόκληρο τον Δυτικό Κόσμο που υποστηρίζει διαδικασίες περαιτέρω εκσυγχρονισμού και τάσεις κριτικές του πολιτισμικού μοντερνισμού. Η απογοήτευση από τις αποτυχίες αυτών των προγραμμάτων έχει οδηγήσει στην επικράτηση συντηρητικών θέσεων. Ας μου επιτραπεί να εξετάσω εν συντομία τον αντιμοντερνισμό των νέων συντηρητικών από τον προμοντερνισμό των παλαιών συντηρητικών και από τον μεταμοντερνισμό των νεοσυντηρητικών.²⁵

Ωστόσο ο Χαμπερμάς θέλει να επενδύσει στην κριτική των μεταμοντερνιστών για να στηρίξει την συνέχεια και την επιβίωση της μοντερνιστικής διαδικασίας:

Θεωρώ ότι αντί να εγκαταλείψουμε την μοντερνικότητα θα έπρεπε να μάθουμε από αυτά τα ακραία προγράμματα που προσπάθησαν να αρνηθούν την μοντερνικότητα..²⁶

Έχουμε λοιπόν τρεις προσεγγίσεις του μοντέρνου: η πρώτη είναι εκείνη των μετα-μοντέρνων (Λυοτάρ, Ντεριντά, Φουκώ) που απορρίπτουν την έννοια του μοντερνισμού και όλα όσα αυτός αντιπροσωπεύει θεωρώντας τον ότι παράγει συμπαγή συστήματα σκέψης που οδηγούν στην ασφυξία τις επιμέρους δομές και άτομα. Η δεύτερη είναι εκείνη του Χαμπερμάς που θεωρεί ότι είναι θεμιτή μια διαδικασία επαναξιολόγησης του μοντερνισμού ως μιας ημιτελούς διαδικασίας με επιπλέον δυνατότητες. Η τρίτη προσέγγιση είναι εκείνη των Αντόρνο και Χορκχάιμερ που αντιμετώπιζαν τον μοντερνισμό ως μια διαρκή διεργασία συγκρουσιακών διαδικασιών που προκύπτουν από την ατομική και συλλογική εμπειρία και ενεργοποιούν τη διαλεκτική και μηχανισμούς σκέψης άμεσα συνυφασμένους με την ιδέα της προόδου.

Η μεταμοντερνισμός είχε ιδιαίτερο αντίκτυπο στις εικαστικές τέχνες. Οι εικαστικές τέχνες ασφυκτιούσαν μετά το '50 σε μια διαδοχή επιβεβλημένων κινημάτων όπου το προσωπικό/μερικό/τοπικό έργο όφειλε να ενταχθεί στις μεγάλες αφηγήσεις του Κέντρου (κυρίως της Νέα Υόρκης). Η προσέγγιση των γάλλων φιλοσόφων οδήγησε στο να ενεργοποιηθεί μια διαμάχη μοντέρνων vs.

²⁵ Ο.π., σελ.13.

²⁶ Ο.π., σελ.11.

μεταμοντέρνων που έθεσε μια σειρά από ερωτήματα που ακόμη και σήμερα, σχεδόν τριάντα χρόνια μετά δεν έχουν απαντηθεί: τι είναι η αφήγηση, τι είναι το Κέντρο, τι είναι το τοπικό, τι ρόλο παίζει η ιστορία και η δημιουργία αρχείων στην τέχνη, ποια είναι η σημασία του αυθεντικού και, ίσως το κεντρικό ερώτημα; τι είναι ο/η καλλιτέχνης και ποιος ο ρόλος της «αυθεντίας» του. Όλα αυτά τα ερωτήματα, που ουσιαστικά παραμένουν ανοικτά, δικαιολόγησαν έργα που σε πολλές περιπτώσεις χρησιμοποίησαν τη ρητορική των μεταμοντέρνων φιλοσόφων απλώς για να επιβληθούν, άφησαν ωστόσο και ανοικτά πεδία γόνιμων προβληματισμών.

Οι Ντάντο (Arthur Danto), Φόστερ (Hal Foster), δύο από τους κυριότερους θεωρητικούς τέχνης του μεταμοντερνισμού, υιοθετώντας και προεκτείνοντας τους μεταμοντερνιστές φιλοσόφους προσέγγισαν την τέχνη με ένα διαφορετικό τρόπο από εκείνο των υπερασπιστών του μοντερνισμού: γι' αυτούς το καλλιτεχνικό σύστημα-εποικοδόμημα δεν κτίζεται με συμπαγείς αφηγήσεις όπου η μια περίοδος διαδέχεται την άλλη σχεδόν με νομοτελειακό χαρακτήρα. Ο Φόστερ προσδιορίζει τους βασικούς στρατηγικούς στόχους του μεταμοντερνισμού:

Μια κριτική του Δυτικού τρόπου απεικόνισης της πραγματικότητας και των μοντέρνων «υπέρτατων μύθων». Μια επιθυμία να σκεφτεί κανείς με όρους που είναι ενυψωτοποιημένοι στη διαφορά (χωρίς να αντιμετωπίζονται οι άλλοι με αντίθεση, δίχως να θεμελιώνεται το ετερογενές με ιεραρχίες). Ένας σκεπτικισμός όσον αφορά τις αυτόνομες «σφαίρες» του πολιτισμού ή τα ξεχωριστά «πεδία» των ειδικών. Την επιταγή να κινηθεί κανείς πέρα από τις προελεύσεις της μορφής (από κείμενο σε κείμενο) και να διερευνήσει κοινωνικούς συσχετισμούς (το «βάθος» του κειμένου μέσα στον κόσμο). Με λίγα λόγια η πρόθεση να υπερβεί κανείς τις τρέχουσες σχέσεις κουλτούρας και πολιτικής και να επιβεβαιώσει μια πρακτική που εναντιώνεται τόσο στον ακαδημαϊκό μοντερνισμό όσο και στην αντιδραστική πολιτική.²⁷

Αυτοί οι γενικοί στόχοι του μεταμοντερνισμού βρήκαν την αντιστοιχία τους στον τρόπο που προσεγγίζεται η τέχνη: η τέχνη δεν μπορεί πλέον να αποτελεί Δυτικό προνόμιο, ούτε ως προς την πρωτογενή παραγωγή ιδεών και έργων ούτε και ως προς τους καλλιτέχνες που την εκφράζουν. Πολιτισμοί και χώρες εκτός του Δυτικού μπορούν να έχουν ισότιμη θέση στην διαμόρφωση του σύγχρονου κόσμου των ιδεών όχι μόνο με το παρελθόν ή τον εξωτισμό τους αλλά και με σύγχρονα πολιτισμικά

²⁷ Φόστερ, xiii, 1985.

τους παράγωγα. Έτσι, στον βαθμό που δεν επηρεάζονται από την Δυτική ματιά, καλλιτέχνες περιοχών εκτός Δυτικής επιρροής παρουσίασαν το έργο τους. Η διαφορά και η προσέγγισή της απέκτησε ιδιαίτερη σημασία. Οι καλλιτέχνες δεν προσεγγίζονται πλέον με ένα μονολιθικό τρόπο ερμηνείας αλλά κουλτούρες που σχηματίζονται από τους μέχρι τότε «άλλους» αποκτούν νομιμοποίηση: η τέχνη των μειονοτήτων, των γυναικών, των ομοφυλόφιλων εντάσσεται και αυτή στην καλλιτεχνική διαδικασία. Δεν υπάρχουν πλέον αυτόνομες σφαίρες, και κατ' επέκταση φορμαλισμοί. Εκείνο το οποίο υπάρχει είναι μια ώσμωση της τέχνης με την κοινωνία και συνακόλουθα με το πολιτικό γίνεσθαι. Σε αυτό το πλαίσιο της ώσμωσης και της αναθεώρησης μερικές από τις πιο κραταιές παραδόσεις του μοντερνισμού όπως εκείνη της «αυθεντικότητας» αλλά και της «αυθεντίας» φαίνονται άνευ περιεχομένου. Σε ένα κόσμο σχετικοποίησης εκείνο το οποίο επικρατεί είναι η τακτική της οικειοποίησης και η προσέγγιση των έργων τέχνης ως ομοιωμάτων μάλλον παρά ως «αυθεντικών παραγώγων». Με αυτό τον τρόπο προσδιορίζεται εκ νέου η έννοια του καλλιτεχνικού παράγωγου και τι μπορεί αυτό να σημαίνει σε ένα σύγχρονο περιβάλλον. Η αντίφαση των διεργασιών αυτών σε σχέση με την πραγματικότητα είναι ότι στην δεκαετία του '80 ήταν που σχηματίστηκε ο τύπος του καλλιτέχνη star (που πάντως στηρίζει το έργο του σε μεταμοντέρνες θεωρίες). Στη θέση του μοναχικού Μοντριάν (Piet Mondrian) και των εμμονών του έχουμε τον Σνάμπελ (Julian Schnabel) που λειτουργούσε ως μια από τις απόλυτες personae της δεκαετίας '80.

Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος που ο Ντάντο αναφέρεται στον Σκάλυ (Sean Scully) ως «μεγάλου ζωγράφου». Ο Σκάλυ αν και είναι από τους σημαντικούς καλλιτέχνες της δεκαετίας του '80 έως '90 που δύσκολα όμως θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι κάτι παραπάνω από ένας ύστερος maître του μοντερνισμού (εικ. 22).²⁸ Η γεωμετρία στον Σκάλυ γίνεται μια προκαθορισμένη φόρμουλα που αναφέρεται στην επιφάνεια της εικόνας εμπλουτισμένη με μια πλούσια ζωγραφικότητα. Για τους μοντερνιστές της γεωμετρικής Τέχνης (όπως ο Μοντριάν) η Γεωμετρία είναι η απαρχή και ταυτόχρονα ο αυτοσκοπός της εικαστικής εικόνας. Την όποια αυθεντία των καλλιτεχνών του μοντερνισμού αντικατέστησε η εικόνα του καλλιτέχνη που επιβάλλεται κοινωνικά, και τελικά χρησιμοποιεί την πιο απόλυτη σύγχρονη μορφή εξουσίας για να επιβάλει το έργο του: την εξουσία των media. Αυτή

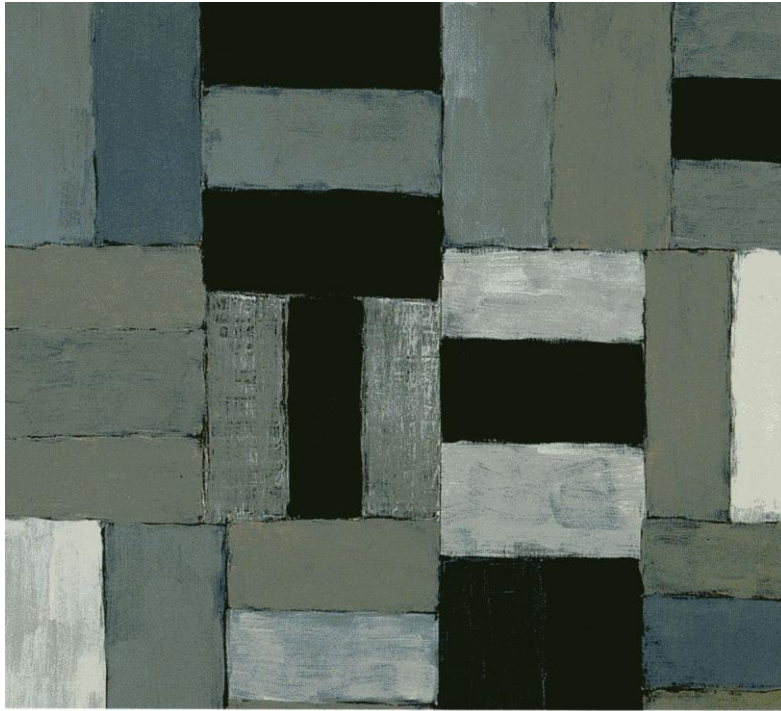
²⁸ Όπως στην εισαγωγή του καταλόγου με έργα του Σκάλυ *Light and Gravity* (Danto, 2001).

η ένταση με την οποία προβάλλονταν ο σταρ εικαστικός καλλιτέχνης την δεκαετία του '80 έχει υποχωρήσει σε σημαντικό βαθμό μετά το 2000.



εικ.21

Τζούλιαν Σνάμπελ (φώτο: Annie Leibovitz, 1993) vs. Πιετ Μοντριάν (φώτο: Arnold Newman, 1942). Ο καλλιτέχνης ως ναρκισσιστικό υποκείμενο απολαμβάνει την επιτυχία του με μια αρρενωπή αυταρέσκεια. Ο Σνάμπελ βρίσκεται σε πρώτο πλάνο, το αντικείμενο ή η εικαστική επιφάνεια πουθενά. Το μόνο που υποδηλώνει το ότι ο Σνάμπελ είναι καλλιτέχνης είναι κάποιες σταγόνες μπογιάς στην ακριβή του πιτζάμα. Ο Μοντριάν βρίσκεται πίσω από τα έργα του. Στο πορτραίτο αυτό κυριαρχούν τα έργα του και ειδικά η Γεωμετρία της Χρυσής Τομής που τα έχει παράξει.



εικ.22

Σων Σκάλυ, *Wall of White Light*, 245x245 εκ., λάδι σε λινό, 1998.

Η διαφορά της αισθητικής ως φιλοσοφικής προσέγγισης από την αισθητική όταν σχετίζεται άμεσα με την σύγχρονη τέχνη είναι ότι η δεύτερη δικαιώνεται, ή όχι, από τους καλλιτέχνες που υποστηρίζει. Αν οι καλλιτέχνες που υποστηρίζει μια σύγχρονη αισθητική δικαιώνουν με το έργο τους την θεωρία τότε και η αισθητική θα δικαιωθεί. Διαφορετικά είναι μια διαδικασία εξωγενής προς την τέχνη που εναντιώνεται, στην περίπτωση του μεταμοντέρνου, αυτό ακριβώς που πρεσβεύει ως σκοπό της: να αφήνει τις διαδικασίες των άλλων συστημάτων ή ατομικών περιπτώσεων να λειτουργήσουν με τις δικές τους δυναμικές. Και η Τέχνη είναι ένας Άλλος στον οποίο οφείλεται η απόσταση που θα του επιτρέψει να αναπτυχθεί. Αυτό δεν σημαίνει ότι θα επανέλθουμε σε μια αυτόνομη διάσταση της καλλιτεχνικής πρακτικής. Ούτε όμως και να σχηματίζουμε εικαστικά έργα-εικονογραφήσεις φιλοσοφικών ή πιο ειδικά αισθητικών θεωριών. Η μεταμοντερνιστική προσέγγιση εκπροσωπήθηκε σε ένα μεγάλο μέρος από καλλιτέχνες που μάλλον θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «ύστεροι μοντερνιστές» ή «μανιεριστές του μοντερνισμού». Τακτικές του μοντερνισμού μεγεθύνθηκαν και εμφανίστηκαν ως «ερμηνείες» ή «σχόλια» με ένα τρόπο που δύσκολα, τουλάχιστον κατά το ένα μέρος του, θα μπορούσε να γίνει αποδεκτός. Κι αυτό διότι η προσέγγιση αυτών των καλλιτεχνών αποκόπτει το πιο σημαντικό ίσως συστατικό της τέχνης του μοντερνισμού, τη σχέση της με την κοινωνία. Τα καλλιτεχνικά παράγωγα εκείνης της περιόδου

κατασκευάστηκαν από καλλιτέχνες πλήρως ενσωματωμένους στην εσωστρεφή λογική του Artworld. Η neo-geo υπήρξε ίσως το τελευταίο στυλ όπου το Κέντρο (Νέα Υόρκη) αποστέλλει την ιδεολογία του για να κυριαρχήσει στην περιφέρεια. Το σκυλί από πράσινους θάμνους του Κουνς (Jeff Koons) έξω από το Guggenheim Museum του Μπιλμπάο αποτελεί την πλέον σαφή εικονογράφιση αυτής της κυριαρχίας (εικ. 23).



εικ.23

Τζεφ Κουνς, *Puppy*, ατσάλι, χώμα και φυτά που ανθίζουν, 1240x830x910 εκ. προαύλιος χώρος Guggenheim Museum του Μπιλμπάο, 1992.

Δύο υπήρξαν οι βασικές εικαστικές εκφράσεις του μεταμοντερνισμού: η πρώτη είναι η διαδικασία οικειοποίησης και η δεύτερη η διαδικασία του γιγαντισμού. Στην πρώτη προσέγγιση οι καλλιτέχνες οικειοποιούνται τις τακτικές, βλέπε εικόνες, του μοντερνισμού και τις μετασχηματίζουν είτε χρησιμοποιώντας την εικόνα τους (το ομοίωμά τους) ως ready made όπως η Σέρι Λαβίν (Sherrie Levine, εικ. 24) ή προβάλλοντας στην επιφάνειά τους μια αφήγηση όπως ο Πήτερ Χάλεϋ (Peter Halley, εικ. 25).

Στο έργο μου ο χώρος θεωρείται ως ένα τέτοιο ψηφιακό πεδίο στο οποίο είναι εγκατεστημένα «κελιά» κατασκευασμένα με υφή από στόκο από τα οποία ρέουν «κυκλώματα» τα οποία ακτινοβολούν. Ο χώρος συγγενεύει με ένα χώρο που προσομοιάζει με εκείνο των βιντεοπαιχνιδιών, του μικροτσίπ, και του ουρανοξύστη με

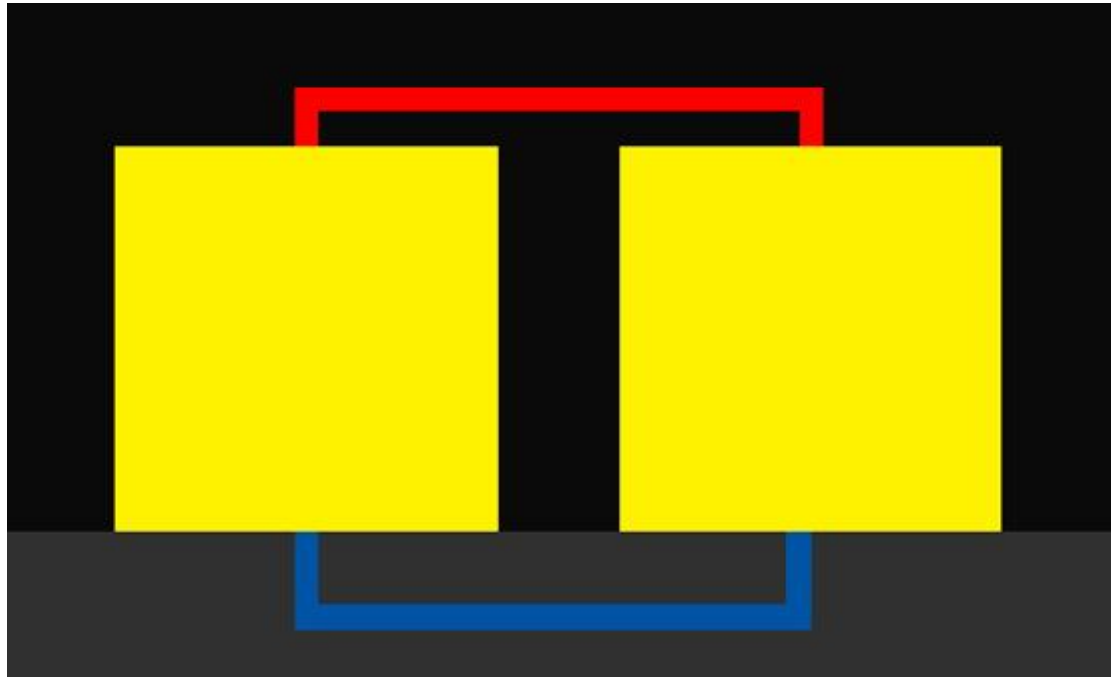
γραφεία, ένας χώρος που δεν αποτελεί μια εξειδικευμένη πραγματικότητα αλλά μάλλον ένα μοντέλο του «κυτταρικού χώρου» στον οποίο βασίζεται η οποία «κοινωνική ανταλλαγή του κυβερνοχώρου» και «ακτινοβολεί το σώμα της κοινωνίας με τα κυκλώματα τα οποία την θέτουν σε λειτουργία» [...] Επιπλέον, οι πίνακές μου έχουν εκτελεστεί με μια ποικιλία τεχνικών που έχουν ανασυρθεί από το στυλ της *Hard-Edge* ή της *Color-Field* ζωγραφικής. Κι αυτό διότι μέσα στο ομοίωμα «παραμένει και μόνον αυτή η νοσταλγία ως μία παροδική αποκατάσταση φαντασματικών αναπαραστάσεων, όλων των χαμένων αναφορών». Για μένα αυτές οι τεχνοτροπίες όταν χρησιμοποιούνται ως αναφορές σε μια ιδέα για την αφαίρεση και την ιδεολογία της τεχνικής προόδου αντικαθιστούν την αναφορά στο πραγματικό.²⁹



εικ.24

Σέρι Λαβίν, *After Walker Evans*, 2, 9.6x12.8 εκ., gelatin silver print, 1981.

²⁹ Χάλεϋ, 1984.



εικ.25

Πήτερ Χάλεϋ, *Two Cells with Circulating Conduit*, Roll-A-Tex, Day-Glo ακρυλικό και ακρυλικό σε μουσαμά, 160x274 εκ., 1985.

Ο Φόστερ αναφέρει:

[η ζωγραφική των neo geo]³⁰ χρησιμοποίησε την παράδοση [της αφηρημένης ζωγραφικής] ως μια παρακαταθήκη από ready made προς οικειοποίηση. Τόσο ως προς τις τακτικές της στρατηγικής της όσο και ως προς την εμφάνιση ευρίσκοντο πλησιέστερα στην τέχνη της οικειοποίησης παρά στην αφηρημένη ζωγραφική.³¹

Ένας ζωγραφικός πίνακας του Χάλεϋ δεν είναι ζωγραφικός πίνακας. Είναι ένα μετα-ready made, που σχηματοποιείται από τους μοντερνιστικούς πίνακες που και αυτοί με την σειρά τους δεν είναι κηρύγματα ουτοπίας ή αποδείξεις αυθεντικότητας. Πρόκειται και αυτά για ready made, ένα υλικό εύκαιρο για χρήση. Αν μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει ηθικιστικούς όρους σε αυτή την προσέγγιση, θα μίλαγε για κυνισμό· η ζωγραφική επιφάνεια αποκόπτεται από την όποια ιδεολογική, αισθητική ή άλλη της πρόθεση και μετασχηματίζεται σε παράγωγο μιας κολοσσιαίας μηχανής παραγωγής ομοιωμάτων. Με βάση αυτή την προσέγγιση δεν υπάρχει αυθεντικό έργο αλλά διαδοχικές οικειοποιήσεις του σε διαφορετικές περιόδους. Ακόμη και καινοφανείς εικόνες του μοντερνισμού όπως οι σουπρεματιστικές εικόνες

³⁰ Το neo geo προέρχεται από το new geometry και πρόκειται για ένα εκείνους τους καλλιτέχνες της οικειοποίηση (όπως ο Χάλεϋ και ο Ασλεϊ Μπίκερτον, Ashley Bickerton) που χρησιμοποιούσαν τα γεωμετρικά σχήματα του μοντερνισμού για τους πίνακες και τα αντικείμενά τους.

³¹ Φόστερ, 99, 1996.

του Μάλεβιτς της περιόδου από το 1915 ως το 1918 αντιμετωπίζονται ως ready made προς ενσωμάτωση. Το ιδεολογικό τους περιεχόμενο έχει απολεσθεί. Για πολλούς διακηρύξεις του Μάλεβιτς όπως η παρακάτω είναι αδιάφορες, σχεδόν ακατανόητες το 1990:

Τώρα είναι απαραίτητο να δώσουμε σχήμα στο σώμα και μια ζωντανή μορφή στην πραγματική ζωή. Και αυτό θα συμβεί όταν οι μορφές προκύψουν από τις ζωγραφικές μάζες. Δηλαδή, θα εμφανιστούν όπως εμφανίστηκαν οι ωφελιμιστικές μορφές. Οι μορφές αυτές δεν θα είναι επαναλήψεις των ζωντανών πραγμάτων της ζωής, αλλά θα είναι ζωντανά πράγματα καθαυτές. Μια ζωγραφική επιφάνεια είναι πραγματική, ζωντανή μορφή.³²

Η έννοια του “καθαυτό” που αναφέρει ο Μάλεβιτς και έχει διατρέξει τον μοντερνισμό δεν είχε καμιά αξία για τους καλλιτέχνες της οικειοποίησης. Εκείνο που είχε σημασία για τους καλλιτέχνες εκείνης της περιόδου είναι το γεγονός ότι η εικόνα της σουπρεματιστικής επιφάνειας είναι αυτό ακριβώς: μια ακόμη εικόνα ενταγμένη σε ένα σωρό άλλων εικόνων και κείται εκεί έτοιμη προς χρήση αποκλειστικά για την εικονογραφική της επιφάνεια. Η έννοια του αυθεντικού καλλιτέχνη δεν υφίσταται· εκείνο το οποίο υφίσταται είναι ένας καλλιτέχνης που ενσωματώνει τις αναφορές και τις εικόνες των άλλων, και αυτή η ίδια η διαδικασία της ακριβούς αναπαραγωγής παράγει καλλιτεχνικό παράγωγο. Η Λαβίν:

[...] ασχολείται με την ίδια την ρητορική λειτουργία των εικόνων: είναι οι εικόνες εκείνες οι οποίες εμπνέουν την ομοιότητα, την μίμηση και όχι αντίστροφα.³³

Ο καλλιτέχνης δεν είναι πλέον ο συγγραφέας, ο auteur της αυθεντικότητας, είναι ο κόμβος που διαχειρίζεται και μεταβιβάζει την πολιτιστική πληροφορία.³⁴ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο και έχοντας απολέσει έναν ευρύτερο κοινωνικό ρόλο ο καλλιτέχνης εστιάζει αποκλειστικά στις δυνατότητες της κοινωνικής και καλλιτεχνικής του καταξίωσης, ένας τύπος καλλιτέχνη που πρωτοεμφανίζεται εκείνη την περίοδο. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης κινείται και αποζητά την καταξίωσή του μέσα από τον *Artworld*, το σύνολο δηλαδή των μηχανισμών και των προσώπων που

³² Καφέτση, 141, τόμος 2, 1995.

³³ Γουόλις (Brian Wallis), 233, 1984. Το κείμενο είναι από το δοκίμιο του Ρολάν Μπαρτ (Roland Barthes) *From Work to Text*.

³⁴ Μπαρτ, 1977.

σηματίζουν εκείνο που σχηματίζει την καλλιτεχνική παραγωγή.³⁵ Η προσέγγιση αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί κυνική, και αυτό έχει γίνει άλλωστε από τον Φόστερ που το κεφάλαιο για τους καλλιτέχνες εκείνης της περιόδου στο βιβλίο του *The return of the real* το ονομάζει “Η Τέχνη της Κυνικής Λογικής” (The Art of Cynical Reason).³⁶ Ωστόσο αν αυτός ο κυνισμός εξεταστεί στο ιστορικό του πλαίσιο θα γίνει περισσότερο κατανοητός, έστω και ως αρνητικό φαινόμενο.

Οι αρνητικές αντιδράσεις [στους καλλιτέχνες του μεταμοντερνισμού] εστιάστηκαν στον ισχυρισμό ότι το καλλιτεχνικό φαινόμενο [του μεταμοντερνισμού] και οι καλλιτέχνες του αντιπροσώπευαν το χειρότερο παράδειγμα κυνισμού και εμπορικότητας. Αυτή η προσέγγιση αναπτύχθηκε από τον Ντόναλντ Κάσπιτ (Donald Kuspit). Εφαρμόζοντας τη λογική που χρησιμοποίησε για να ασκήσει κριτική στην τέχνη των Σνάμπελ (Julian Schnabel) και Σάλλε (David Salle), ο Κάσπιτ εισήγαγε και πάλι τον διαχωρισμό μεταξύ της αληθινής πρωτοπορίας (avant-garde) που αγωνίζεται για να μεταμορφώσει τη ζωή, και της ψευδο- ή νέο-πρωτοπορίας, που έχει εγκαταλείψει τον εποικοδομητικό σκοπό της τέχνης. Η αληθινή τέχνη είναι θαρραλέα στην προσπάθειά της να είναι αυθεντική και στην προθυμία της την κοινωνία παίρνοντας ρίσκα που συνήθως δεν είναι και τόσο ευπρόσδεκτα. Η ψευδο-πρωτοπορία είναι κυνική επειδή απορρίπτει την πιθανότητα του αυθεντικού και ενδιαφέρεται μόνο για την δικιά της επιτυχία.³⁷

Οι απόψεις του Κάσπιτ, ακόμη και αν μπορεί κάποιος να θεωρήσει ότι τον κατατάσσουν στους νεο-ρομαντικούς, εμπεριέχουν μια κριτική στην ταύτιση της καλλιτεχνικής με την κοινωνική επιτυχία που απετέλεσε ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό εκείνης της περιόδου.³⁸ Ένα άλλο χαρακτηριστικό των

³⁵ Όπως αναφέρει ο Ρόζενμπεργκ: «Αυτή η παραμόρφωση πραγματοποιείται καθημερινά από όλους εκείνους που ενδιαφέρονται να «ομαλοποιήσουν» την πρωτοποριακή τέχνη έτσι ώστε να μπορέσει να απολαύσει με άνεση τα αποτελέσματά της: αυτά περιλαμβάνουν τους έμπορους, τους δασκάλους, τους δάσκαλους, τους διευθυντές κυβερνητικών προγραμμάτων, τους ιστορικούς τέχνης, τους υπεύθυνους των μουσείων, τους κριτικούς, τους καλλιτέχνες- εν περιλήψει τον «artworld» (42, 1964).Επισημαίνουμε ότι οι κριτικοί και οι καλλιτέχνες αναφέρονται τελευταίοι. Κατά τον Ρόζενμπεργκ ο κόσμος της τέχνης έχει σχέση με μια διαδικασία κανονικότητας, ομαλοποίησης. Η σύγχρονη τέχνη κινείται με την «ανησυχία» της όπως την καταγράφει ο Ρόζενμπεργκ και ο κόσμος της τέχνης έρχεται να την «τακτοποιήσει».

³⁶ Φόστερ, 99-126,1996.

³⁷ Πέρλμαν, 21-22, 2003.

³⁸ Ένα ακόμη κείμενο που δείχνει το κλίμα της εποχής: “Υπήρχαν τα πολυτελή χρόνια της δεκαετίας του '80. Οι εικαστικές τέχνες ενώ υπήρξαν μια υποκοουλτούρα με μια εσωστρέφεια, συνάντησαν τον πραγματικό κόσμο, αντανakλώντας την αγάπη της εποχής Ρέηγκαν για κατανάλωση, κύρος και από-ικανοποίηση. Αποδυσθήκαμε σε μια φρενήρη ανοικοδόμηση μουσείων και γεμίσαμε τις πολιτιστικές μητροπόλεις με το πλιάτσικο αιώνων. Οι καλλιτέχνες συμπαρατάχθηκαν με τους πλούσιους και

μεταμοντερνιστών καλλιτεχνών και αυτό που την χαρακτήρισε η μεγαλύτερη οικονομική επιτυχία υπήρξε η επιστροφή στη ζωγραφική. Σε αυτά τα έργα το μέγεθος διαδραματίζει ιδιαίτερο ρόλο. Η ζωγραφική επιφάνεια και κυρίως η παραστατικότητα αποκτούν κυρίαρχο ρόλο, ένα ρόλο που τον είχαν χάσει επί μισό αιώνα. Η τάση αυτή που ονομάστηκε νεοπαραστατικότητα ή νεοεξπρεσιονισμός αποτέλεσε ταυτόχρονα και μια στρατηγική κάποιων Ευρωπαίων ζωγράφων να στηριχτούν στον ιστορισμό της παράδοσής τους για να διεισδύσουν στην αγορά. Στην γλώσσα των media ο όρος μεταμοντέρνος ταυτίστηκε κυρίως με τον νεοεξπρεσιονισμό.

Υπήρξαν και την τελευταία δεκαετία σημαντικοί καλλιτέχνες που ωστόσο θα αξιολογηθούν ως ατομικές περιπτώσεις σε διαδικασίες που ενέχουν και προσωπικό ρίσκο. Είναι οι καλλιτέχνες εκείνοι που το έργο τους διατήρησε ένα ιδιαίτερο χώρο χωρίς ανάγκη για θεωρητικά φορτία, και μπόρεσε να υπερασπιστεί μια μικρή αφήγηση. Τέτοια παραδείγματα καλλιτεχνών θα μπορούσε να αναφέρει και τον Μάρτιν Πέργουιαρ (Martin Pyrgwear, εικ. 26), ή τον Λίον Γκόλομπ (Leon Golub, εικ. 27) ή τον Τόρες (Felix Gonzalez Torres, εικ. 28).



εικ.26

Μάρτιν Πέργουιαρ, *Hominid*, πέυκο, 185x197x145 εκ., 2007-2011.

διάσημους. Άνθισαν οι αίθουσες τέχνης και οι τιμές των δημοπρασιών εκτοξεύτηκαν στα ύψη. Οι εικαστικοί καλλιτέχνες φούσκωσαν και ξεφούσκωσαν Ένα τρίο Ιταλών που υπήρξε αρχικά στο κέντρο της επικαιρότητας τελικά μισοξεχάστηκε. Αμερικάνοι όπως οι David Salle, Julian Schnabel, Eric Fischl and Robert Longo πωλούσαν σε τιμές χιλιάδων δολαρίων, αλλά μετά την αναδρομική του Longo στο LACMA ένας νεοϋορκέζος κριτικός αναρωτήθηκε εάν ξεπλύθηκε με το πέρασμα της δεκαετίας. Τα ανώριμα ταλέντα εκτοξεύτηκαν πριν να είναι έτοιμα. Ο Jean-Michel Basquiat πέθανε από αυτό”, Ουίλσον (William Wilson) 1989.



εικ.27
Λίον Γκόλομπ, *White Squad V*, ακρυλικό σε λινό, 304.8x408.9 εκ., 1984.



εικ.28
Φέλιξ Γονζάλες Τόρες, *Untitled*, αφίσες τοποθετημένες σε διάφορα σημεία της Νέας Υόρκης, 1991.

Αν για τους γάλλους φιλοσόφους το κομβικό φιλοσοφικό κείμενο με το οποίο έπρεπε να αντιπαρατεθούν υπήρξε το «Τι είναι Διαφωτισμός» για τους αμερικάνους

θεωρητικούς τέχνης του μεταμοντερνισμού, και ειδικά για τον Ντάντο υπήρξε ο Χέγκελ και ειδικά οι απόψεις του για τέχνη:

Η τέχνη έχει υπάρξει για μας ένα αντικείμενο του παρελθόντος. Έτσι έχει χάσει για μας την αυθεντική αλήθεια και ζωή της. Και έχει μεταφερθεί στον κόσμο των ιδεών αντί να διατηρήσει την προηγούμενη της αναγκαιότητα για την πραγματικότητα και να κρατήσει την υψηλότερή της θέση. Αυτό που έχει προκύψει είναι μια τέχνη που δεν προκαλεί μόνο την ευχαρίστησή μας αλλά και την κρίση μας εφ' όσον έχουμε θέσει κάτω από την διανοητική μας επεξεργασία (i) το περιεχόμενο της τέχνης και (ii) τον τρόπο που το έργο τέχνης εμφανίζεται μπροστά μας καθώς και κατά πόσο λειτουργεί αποτελεσματικά η σχέση αυτών των δύο μεταξύ τους. Η φιλοσοφία της τέχνης είναι πιο χρήσιμη αυτή την χρονική περίοδο παρά την εποχή εκείνη που η τέχνη προκαλούσε από μόνη της πλήρη ικανοποίηση. Η τέχνη μας προκαλεί να την εξετάσουμε διανοητικά, κι αυτό όχι για να δημιουργήσουμε τέχνη και πάλι αλλά για να εξετάσουμε αυτό το οποίο είναι η τέχνη από φιλοσοφική άποψη.³⁹



εικ.29

Άντι Γουόρχολ, *Brillo Boxes*, 1970 (μεγέθυνση του έργου του 1964), εμπορικά μελάνια μεταξοτυπίας σε βιομηχανικά κατασκευασμένα κουτιά από ξύλο. Το καθένα: 50.8x50.8x 43 εκ.

Ο Ντάντο επικαιροποιεί το ερώτημα του Χέγκελ μεταφέροντας στο τέλος του μοντερνισμού, από την δεκαετία του '60 και μετά. Βρίσκει αναλογίες στα σύγχρονα

³⁹ Ντάντο, 31, 1997. Το κείμενο του Χέγκελ που παρατίθεται είναι από το *Aesthetics II*.

έργα τέχνης με πιο χαρακτηριστικές την προσέγγισή του για τα *Brillo Boxes* του Γουόρχολ (εικ. 29), όπου:

*Τα Brillo Boxes εισέρχονται στον κόσμο της τέχνης με την ίδια αταξία που εισέρχονται οι χαρακτήρες της commedia dell' arte στο Η Αριάδνη στη Νάξο. Όποια και αν είναι η καλλιτεχνική αιτία χάρη στην οποία κερδίζουν την είσοδό τους, τα μέλη του Artworld καθίστανται κατά πολύ πλουσιότερα με το να έχουν και την αντίθετη προσέγγιση διαθέσιμη και εφαρμόσιμη. Και, για να επιστρέψουμε στις απόψεις του Άμλετ με τις οποίες αρχίσαμε αυτή τη συζήτηση, τα Brillo Boxes μπορούν να έχουν αντίστοιχη λειτουργία με ένας καθρέφτη που έχει τοποθετηθεί για να αντανακλά την φύση, μπορεί να χρησιμεύσουν για να συλλάβουν την συνείδηση των βασιλέων μας.*⁴⁰

Το κείμενο γράφτηκε το 1964 σε μια περίοδο που η “υψηλή τέχνη” του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού κυριαρχούσε, και ο Ντάντο έβλεπε στα Brillo Boxes τη δυνατότητα να ενεργοποιηθεί μια καλλιτεχνική προσέγγιση που θα συγγένευε περισσότερο με την πραγματικότητα και ακόμη περισσότερο με την καθημερινότητα. Στο στιβαρό εποικοδόμημα της Τέχνης, με κεφαλαίο Τ, έρχεται να υπάρξει η Τέχνη της καθημερινότητας, εκείνη που εκπορεύεται ακόμη και από το κιτς. Ο Ντάντο διαφοροποιείται από τους άλλους φιλοσόφους διότι αν και αναπτύσσει την επιχειρηματολογία του σχετικά με φιλοσοφικά ερωτήματα, τα διαπραγματεύεται μέσα από την εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης. Αυτό τον έφερε σε ένα όριο μεταξύ φιλοσοφίας και κριτικής της τέχνης, ένα όριο στο οποίο εγκαταστάθηκε για να υπερασπίσει τις απόψεις του. Όπως υποστηρίζει ο Ντάντο με το ιδιαίτερα χαρακτηριστικό, κάποιος θα μπορούσε να το χαρακτηρίσει πομπώδες, ύφος του η τέχνη έχει πάψει να είναι το κλειστό συμπαγές χεγκελιανό εποικοδόμημα. Έχει μετασχηματιστεί από τον *Artworld* και κάθε έργο αντλεί πλέον τη νομιμοποίησή του από την δικαίωσή του μέσα από τα καλλιτεχνικά, κοινωνικά αλλά και κριτήρια της πολιτιστικής εξουσίας. Η Τέχνη αντικαταστάθηκε από τον Κόσμο της Τέχνης. Τοποθετώντας το τέλος της Τέχνης ουσιαστικά με την ολοκλήρωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού αναδεικνύει τα Brillo Boxes ως τα έργα-έναρξη μιας νέας περιόδου, όπου οι μέχρι τότε παραδοχές περί “αυθεντικότητας”, “νέου”, “πρωτοπορίας” δεν έχουν πλέον αξία.

⁴⁰ Ντάντο, 584, 1964.

Το χαρακτηριστικό στην περίπτωση του Ντάντο είναι ότι αντικατέστησε τον έστω ιδεαλιστικό κόσμο του Χέγκελ με τον ασφυκτικά ρεαλιστικό *Artworld* με όλο το πλέγμα εκείνο των σχέσεων εξουσίας, χρήματος, πολιτικής που τον καθορίζουν. Ο *Artworld*, η πραγματικότητα του κόσμου της τέχνης, η κοινωνική του επίφαση μετασχηματίζει αυτό που ο Ντάντο αποκαλεί μονολιθική «κατασκευή», το εποικοδόμημα της Τέχνης ως τέτοιας με ένα εξ' ίσου μονολιθικό εποικοδόμημα, από το οποίο ωστόσο απουσιάζουν οι ίδιες οι κοινωνικές δομές στις οποίες αυτό το εποικοδόμημα αναφέρεται. Ίσως η πιο χαρακτηριστική συμβολή της μεταμοντέρνας θεωρίας, το Νέο ας μας επιτραπεί να το καθορίσουμε ως τέτοιο, υπήρξε ο εισαγωγή και ο προσδιορισμός του όρου *Artworld*. Αν το κρίνει κανείς από την ρομαντική σκοπιά του καλλιτέχνη θα ισχυριστεί ότι οι αξίες της τέχνης αντικαθίστανται με ένα πλέγμα σχέσεων που καθορίζουν την καλλιτεχνική πρακτική. Αν το κρίνει ως μια πραγματικότητα πρόκειται απλώς για την περιγραφή αυτής της ίδιας της πραγματικότητας που δεν είχε πραγματοποιηθεί ποτέ μέχρι τότε με τέτοια σαφήνεια (κυνισμό θα έλεγαν κάποιοι) και ποτέ αυτή η ίδια δεν είχε ορίσει την καλλιτεχνική διαδικασία.

Οι αναθεωρήσεις των μεταμοντέρνων αλλά και όσα από τότε έχουν μεσολαβήσει στον κόσμο της τέχνης δεν μπορεί παρά να επηρεάζουν και τον τρόπο που προσεγγίζουμε τις μεγάλες αφηγήσεις του μοντερνισμού, και φυσικά και μια από τις πλέον επιβλητικές από αυτές τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός και η κεντρική θέση που κατέχει στην εξέλιξη του μοντερνισμού καθιστά αναγκαίο τον σύγχρονο καθορισμό του φιλοσοφικού υπόβαθρου με το οποίο θα μπορούμε να βλέπουμε τα σημαντικά έργα μοντερνισμού. Η διαπραγμάτευση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δεν μπορεί παρά να ξεκινήσει θέτοντας την σύγχρονη προσέγγιση του μοντερνισμού ως ένα πρωταρχικό θέμα. Αποτελεί άραγε αυτό μια ξεπερασμένη προβληματική; Είναι αναγκαίος σήμερα ο προσδιορισμός του μοντερνισμού ως τέτοιου ή θα πρέπει να υιοθετήσουμε μια προσέγγιση που θα κατατέμνει την ιστορία σε ατομικές περιπτώσεις; Ο μοντερνισμός δεν μπορεί να προσεγγιστεί μόνο ως μια διαδικασία εξέλιξης της τέχνης που ξεκινά με το Διαφωτισμό και κορυφώνεται στα μεγάλα κινήματα του 20^{ου} αιώνα, ανάμεσα στα οποία είναι και ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση η διαδοχή κινήματων αλλά και η εξέλιξη της ατομικής έρευνας των καλλιτεχνών σχηματίζουν μια “πρόοδο” όπου κάθε καινούργιο ταυτόχρονα καθίσταται νέο, οδηγώντας έτσι την καλλιτεχνική διαδικασία σε μια διαρκώς ανανεωόμενη επιφάνεια. Ούτε επαρκούν οι μεταμοντέρνες προσεγγίσεις που φαντάζουν πλέον ως

απομεινάρια μιας αμφισβήτησης της προσέγγισης του μοντερνισμού ως εξέλιξης. Η μεταμοντερνίστικη διαδικασία οδηγήθηκε σε αδιέξοδο ακριβώς στο σημείο που υπήρξε η βασική της αιχμή, και ίσως συνεισφορά: στην αποδόμηση των μεγάλων αφηγήσεων. Οι μεγάλες αφηγήσεις κατέπεσαν, ίσως, αλλά τα εργαλεία που δημιουργήθηκαν δεν μπόρεσαν να χρησιμεύσουν σε τίποτε άλλο παρά μόνο στην αναθεώρηση του μοντερνισμού. Οι σημαντικότεροι καλλιτέχνες της μεταμοντερνικής περιόδου “εικονογράφησαν” μια ρήξη που ποτέ δεν υπήρξε, και ίσως δεν ήταν αναγκαία.

Στην συνέχεια θα επιχειρήσουμε να εισάγουμε μια σύγχρονη ανάγνωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που θα τον θέσει σε ένα πλαίσιο που θα ανταποκρίνεται στις εμπειρίες των δεκαετιών που έχουν μεσολαβήσει από το 1970. Η έννοια της *υπερκείμενης* και *σφετεριστικής* αρχής, από την φράση του Αντόρνο που παραθέσαμε στην αρχή του κειμένου,⁴¹ θα μπορούσε να εφαρμοστεί στην περίπτωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και να δημιουργήσει αυτό το χάσμα στην ερμηνεία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που αναφέρει ο Αντόρνο για τον κονστρουκτουβισμό.⁴² Αρκεί κανείς να αντικαταστήσει το «κονστρουκτουβιστικό μόρφωμα» με την «επιφάνεια του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού» και θα βρεθεί κοντά σε μια προσέγγιση του αμερικάνικου κινήματος αντίστοιχη με εκείνη του κονστρουκτουβισμού.

Μια σύγχρονη προσέγγιση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού είναι εκείνη που θα προσέδιδε την δυναμική του ανολοκλήρωτου. Εκείνη δηλαδή η προσέγγιση που θα αφαιρούσε τις βεβαιότητες των μέχρι τώρα ερμηνειών του και θα καθόριζε εκ νέου εκείνα τα οποία ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δεν κατάφερε να ολοκληρώσει. Αυτή η διαδικασία δεν μπορεί να γίνει με την απομόνωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού σε ένα βάθρο αντιπροσωπευτικού κινήματος μιας έκφρασης “κοινωνικής τέχνης” ούτε μέσα στο περιοριστικό κέλυφος του νταντόνιου *Artworld*. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός για να μπορέσει να γίνει κατανοητή τόσο η ιστορική του διάσταση όσο και η σύγχρονη επικαιρότητά του πρέπει να εξεταστεί μέσα στο πλαίσιο των αντιφατικών δυνάμεων που τον δημιούργησαν, μέσα στις επιδιώξεις που εκπλήρωσε ή όχι, μέσα από τις δυναμικές που τον χαρακτήριζαν, και ίσως εξακολουθούν να τον χαρακτηρίζουν. Εν ολίγοις μέσα από την δυναμική της καλλιτεχνικής και αισθητικής εμπειρίας και διαδικασίας που έχει την δυνατότητα να σχηματίζει.

⁴¹ βλ. σημείωση 5.

⁴² βλ. σημείωση 6.

Η προσέγγιση του “αβέβαιου μοντερνισμού” ως ενός όρου που επιτρέπει να εισαχθεί εκ νέου στην αισθητική προσέγγιση η έννοια της μη ολοκλήρωσης και επομένως και η διαδικασία προς την ολοκλήρωση αποτελεί ένα εργαλείο που θα διευρύνει την κατανόηση τόσο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού όσο και του έργου επιμέρους καλλιτεχνών του όπως ο Πόλοκ, ο Ρόθκο ή ο Στάμος.

Όπως αναφέρει ο Φιοραβάντες, σε ένα απόσπασμα που αναφέρεται στον Στέρη αλλά που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως εργαλείο και του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού:

Ανολοκλήρωτος μοντερνισμός είναι ο μοντερνισμός που δεν έχει ολοκληρωθεί ή και που δεν μπορούσε να ολοκληρωθεί για ιστορικούς και άλλους λόγους. Ο όρος αβέβαιος μοντερνισμός έχει την έννοια ότι λείπει η βεβαιότητα από την όλη μοντερνιστική επιχείρηση του Στέρη.⁴³

Αυτά τα σημεία αβεβαιότητας θα επιδιώξουμε να αναδείξουμε στην προσέγγισή μας του έργου των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, και συνακόλουθα του Στάμου.

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός λειτούργησε ως μια αρχή ταυτόχρονα υπερκείμενη όσο και σφετεριστική. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός λειτούργησε ως *υπερκείμενη αρχή* διότι τόσο με τα έργα του όσο (και ίσως κυρίως) με τα κείμενα του Γκρήνπεργκ αποτέλεσε μια κατεξοχήν διεθνοποιημένη επιβολή χειρονομιών και ιδεών. Ταυτόχρονα λειτούργησε ως *σφετεριστική αρχή* με την αφ’ υψηλού επιβολή του ως πολιτισμικό πρότυπο. Επιβεβλημένος από μια μητρόπολη, τη Νέα Υόρκη, που αντιπροσώπευε την απόλυτη νικήτρια του Δευτέρου Παγκόσμιου Πολέμου, ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ήρθε να επιβληθεί ως ο κυρίαρχος διεθνής εικαστικός κώδικας εκείνης της περιόδου. Η γραφές του Πόλοκ, τα πεδία του Ρόθκο, οι χειρονομίες του Κλαιν ταυτίστηκαν με την αισιοδοξία αλλά και την ισχύ της νέας υπερδύναμης. Αυτή η επιβολή εμπεριείχε πολλές αντιφάσεις σε πολιτικό, αισθητικό αλλά και επίπεδο καλλιτεχνικής πρακτικής. Κι αυτό διότι :

*[...] σε πολιτικό επίπεδο αυτή υπήρξε μια γενιά ριζοσπαστών που εκβιάστηκε από την ιστορία, και αναδείχθηκαν σε εθνικό επίπεδο ακριβώς τη στιγμή που η Αμερική έγινε το μεγάλο *imperiium* της μεταπολεμικής περιόδου.⁴⁴*

⁴³ Φιοραβάντες, 18, 2001.

⁴⁴ Σώντερς, 278, 1999.

Μετά από μια περίοδο απόλυτης ή σχεδόν απόλυτης κυριαρχίας ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δέχθηκε δύο ειδών κριτικές: η μία σχετιζόταν με τον σχηματισμό του ως καλλιτεχνικού συστήματος και η πιο πρόσφατη με την πολιτική του διάσταση.

Σε αυτό το πλαίσιο το έργο του Στάμου, ακριβώς επειδή κινήθηκε στις παρυφές των σημαντικών εκπροσώπων της κεντρικής αφήγησης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, αποτελεί μια μη-κανονικότητα, έναν αβέβαιο μοντερνισμό που αιωρείται μεταξύ του απόλυτου χαρακτήρα της ζωγραφικής πεδίου και των άλλων αναφορών (κάποιοι θα τις πουν μυθολογικές, κάποιοι άλλοι προσωπικές) που διαρρηγνύουν τις κανονικότητες του μοντερνισμού. Αν η προσέγγισή μας συναντήσει σε κάποιο σημείο εκείνη του Χάλεϋ αυτό θα είναι το σημείο παραδοχής ότι η καλλιτεχνική ενέργεια δικαιούται ακόμη και στον πλέον αφαιρετικό χώρο να ερμηνευθεί ως μια οθόνη ερμηνειών που συχνά μπορεί να σχετίζονται με την απαξιωμένη, για την μοντερνιστική λογική, εικονογραφική προσέγγιση. Ταυτόχρονα ο Στάμος ως ένας διπλός έκπτωτος του *Artworld*⁴⁵ φαντάζει ως το τέλει παράδειγμα μελέτης του πως μια γραφή επιβιώνει (ή όχι) και πέρα από τα όρια της κοινωνικής και καλλιτεχνικής αποδοχής του Κέντρου. Παραμένουν οι αισθητικές προσεγγίσεις του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού διαδικασίες «καθαρότητας»; Διατηρούν έννοιες όπως πεδίο, χειρονομία, χρώμα τις εννοιολογικές προσεγγίσεις και ερμηνευτικές διαδικασίες της περιόδου πριν το '70; Ή μήπως κάτι τέτοιο δεν ισχύει αλλά ακριβώς τότε μετασχηματίζονται αυτές οι μοντερνιστικές αρχές σε εργαλεία προσωπικής, θα λέγαμε «ατομικής» έκφρασης;

⁴⁵ Αναφερόμαστε στην περίοδο μετά το 1970 όπου οι δικαστικές περιπέτειες του Στάμου τον υποχρεώνουν να βρεθεί στη Λευκάδα και ταυτόχρονα η παρακμή του Αφηρημένου εξπρεσιονισμού τον μετατρέπει από ένα καλλιτέχνη αιχμής σε ένα καλλιτέχνη που συνεχίζει αν εργάζεται επί εικοσιπέντε χρόνια με μια τεχνική του παρελθόντος.

Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός: η αισθητική προσέγγιση (τα κείμενα)

*Οι τέχνες αποκτούν την σαφήνειά τους, την «καθαρότητα», με το να ενεργούν αποκλειστικά με τους όρους των αυτόνομων και ελάχιστων δυνατών ιδιαίτερων χαρακτηριστικών.*⁴⁶

*Clement Greenberg: η χειρότερη επιρροή στην τέχνη από την εποχή του Σαβαναρόλα.*⁴⁷

*Οτιδήποτε μπορεί «ανιχνευθεί στο παρελθόν», ειδικά από εκείνον που έχει εκλέξει τον εαυτό του ως την Αρχική Αιτία.*⁴⁸

Σπάνια στην τέχνη έχει ταυτιστεί ένα σημαντικό εικαστικό ρεύμα ή περίοδος με το έργο ενός και μόνο θεωρητικού όσο ο Γκρήνμπεργκ με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Ο Γκρήνμπεργκ υποστήριξε, κατήυθνε και ανέδειξε τους Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές τόσο ως άτομα όσο και ως μέλη μιας κοινής πορείας δίχως μανιφέστα. Μιας συλλογικότητας που την χαρακτήριζε μια κοινή κατεύθυνση καλλιτεχνικής έρευνας και όχι η αποδοχή μιας ευρύτερης πολιτικοκοινωνικής αντίληψης. Χωρίς να παραγνωρίζεται η συμβολή και άλλων θεωρητικών όπως ο Χάρολντ Ροζενμπεργκ (Harold Rosenberg) ή και των κειμένων των καλλιτεχνών εκείνης της περιόδου, ο Γκρήνμπεργκ είναι εκείνος που συμπυκνώνει στα κείμενά του τις βεβαιότητες και ταυτόχρονα τις αντιφάσεις εκείνης της περιόδου.

Για τον Γκρήνμπεργκ η ζωγραφική επιφάνεια ήταν ένα αυτονομημένο χωρικά και εννοιολογικά πεδίο όπου τα συστατικά της ζωγραφικής (χρώμα, τόνος, ύλη, μάζα, σύνθεση) συνεργάζονται για να σχηματίσουν το αποτέλεσμα. Αντιμετώπιζε την μοντέρνα τέχνη όχι ως μια διαδικασία ρήξης με το παρελθόν αλλά ως μια συνέχεια ενός παρελθόντος που ξεκινούσε από τον Τζιότο (Giotto, εικ. 30) και κατέληγε στον Κουρμπέ (Gustave Courbet, εικ. 31):

⁴⁶ Γκρήνμπεργκ, 1961, 139. Το απόσπασμα είναι από το δοκίμιο: *The New Sculpture* που είχε δημοσιευθεί το 1948 και το 1958.

⁴⁷ Κάλας, 1968, 276.

⁴⁸ Το απόσπασμα είναι από το δοκίμιο *Toward an Unanxious Profession* του Χάρολντ Ροζενμπεργκ και εννοεί τον Γκρήνμπεργκ (Ροζεμπεργκ, 44, 1964).

Από τον Τζιόττο ως τον Κουρμπέ πρώτος σκοπός του ζωγράφου ήταν να ανασκάψει την ψευδαίσθηση ενός τριδιάστατου χώρου σε επίπεδη επιφάνεια.⁴⁹



εικ.30

Τζιότο, Γάμος εν Κανά, φρέσκο, 200x185 εκ., Capella Scrovegni (Arena Chapel), 1304-06.



εικ.31

Κουρμπέ, Λατόμοι, λάδι σε μουσαμά, 165x257 εκ., κατεστραμμένο στη Δρέσδη το 1945, 1849.

Η τοποθέτηση της μίμησης στο επίκεντρο της διαδικασίας εξέλιξης της τέχνης οδήγησε τον Γκρήνπεργκ στη δημιουργία εντός αντι-μοντέλου, ως προς την

⁴⁹ Γκρήνπεργκ, 1961, 136. Το απόσπασμα είναι από το δοκίμιο: *Abstract, Representational and so forth* που είχε δημοσιευθεί το 1954. Αν στον Τζιόττο το σημαντικό είναι η αναπαραγωγή της τρισδιάστατης αρχιτεκτονικής ψευδαίσθησης στον Κουρμπέ σημασία έχει ο ρεαλισμός της ανθρώπινης δραστηριότητας.

μίμηση, για την κατασκευή της ζωγραφικής επιφάνειας. Αυτό το μοντέλο στηρίζονταν στους αφηρημένους ή φορμαλιστικούς παράγοντες της ζωγραφικής. Και συνέχιζε ισχυριζόμενος ότι:

Η δικιά μου ελπίδα είναι ότι μια λιγότερο αξιωματική αποδοχή της σημασίας των απλώς αφηρημένων ή φορμαλιστικών παραγόντων στη ζωγραφική τέχνη θα ανοίξει τον δρόμο για μια πιο καθαρή κατανόηση της αξίας της εικονογράφησης ως τέτοιας.⁵⁰

Η όλη επιχειρηματολογία του εδράζονταν στο να αναδείξει τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ως την νομοτελειακή εξέλιξη της τέχνης από τον Τζιότο και μετά. Δεν τον ενδιέφερε να γίνει ο υπερασπιστής ενός ακόμη κινήματος του Μοντερνισμού. Ο Γκρήνπεργκ δεν ήθελε να έχει μια θέση αντίστοιχη με εκείνη του Μπρετόν ή και του Μπωντλαίρ νωρίτερα· να είναι δηλαδή ένας ηγέτης-καθοδηγητής μιας προσέγγισης που με μανιφέστα δίνει έμφαση σε ένα μέρος της ανθρώπινης εμπειρίας. Ούτε να είναι απλώς ένας στοχαστής της κουλτούρας. Τον ενδιέφερε να είναι ηγέτης μιας διαδικασίας, του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, που αποτελούσε, τότε, την αιχμή της εξέλιξης της Δυτικής ζωγραφικής και που ταυτόχρονα εξέφραζε την ανάδειξη των ΗΠΑ ως υπερδύναμης. Ο Μοντερνισμός για τον Γκρήνπεργκ ήταν ένα κεντρικό βήμα στην εξέλιξη της Δυτικής Ζωγραφικής και ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός η κορύφωση αυτής της διαδικασίας. Το κεντρικό αίτημα αυτής της διαδικασίας ήταν η «*αξιωματική αποδοχή της σημασίας των απλώς αφηρημένων ή φορμαλιστικών παραγόντων*» να αναδειχθεί στο μοναδικό, σχεδόν, κριτήριο για την αποτίμηση της σημασίας ή όχι ενός έργου τέχνης. Όσο κι αν αυτό μπορεί να φαίνεται ακόμη και μεγαλομανές, η θέση αυτή αποτελεί το βασικότερο χαρακτηριστικό της στρατηγικής του Γκρήνπεργκ. Τα κείμενα του αποτελούν ένα μονόλογο υπεράσπισης αυτής της άποψης. Εκείνο που διασώζει την θεωρητική του προσέγγιση και την καθιστά κάτι παραπάνω από μια ρητορική ή ακόμη και προπαγάνδα, είναι ότι αποτελεί την μοναδική περίπτωση όπου επιχειρείται μια αισθητική προσέγγιση όπου συνδυάζεται το παρελθόν, η φιλοσοφία, αλλά και το (τότε) μέλλον της τέχνης. Αποτελεί το έργο του μια απόπειρα συνολικής ερμηνείας του φαινομένου των εικαστικών τεχνών σε όλο το φάσμα εξέλιξης της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής. Το εγχείρημα του Γκρήνπεργκ χαρακτηρίζεται

⁵⁰ Ο.π.,138.

επίσης από το ουσιαστικό πλεονέκτημα: δικαιώνεται επειδή ανέδειξε και υποστήριξε σημαντικούς καλλιτέχνες. Μετά από χρόνια όπου τα κείμενά του είχαν θεωρηθεί περισσότερο ντοκουμέντα μιας περιόδου και λιγότερο αισθητικά δοκίμια, φαίνεται να επανέρχεται μια τάση που τον εξετάζει σε σχέση με αυτό το οποίο εξέφραζε ως στοχαστής.⁵¹ Η παρέλευση των τελευταίων κραδασμών από τη λήξη του Ψυχρού Πολέμου, η ανάγκη επαναπροσδιορισμού του Μοντερνισμού, αλλά και ίσως η καλλιτεχνική ανάγκη για μια τέχνη διαφορετική από αυτή που κυριαρχεί σήμερα μπορεί να είναι κάποιες από τις αιτίες.

Το βασικότερο επιχείρημα του Γκρήνμπεργκ είναι ότι η τέχνη έχει ως βασικό ρόλο να ασκήσει μια αυτοκριτική στάση στην εξέλιξή της και μέσα από αυτήν να δημιουργήσει τις εικόνες της. Συνδέει μάλιστα αυτό το επιχείρημά του με τον Καντ:

Ταυτίζω λοιπόν το μοντερνισμό με την επίταση, σχεδόν με την παρόξυνση, αυτής της αυτοκριτικής στάσης που άρχισε με τον Καντ. Κι επειδή ο Καντ είναι ο πρώτος που άσκησε κριτική με τα ίδια τα μέσα της κριτικής, θεωρώ τον Καντ τον πρώτο πραγματικό μοντερνιστή.⁵²

Αυτή του η στάση, που κατηγορήθηκε ως φορμαλισμός, συμπαρέσυρε και τον τρόπο που, τουλάχιστον στις σύγχρονες εικαστικές προσεγγίσεις αντιμετωπίζεται ο Καντ. Ταυτόχρονα ως φορμαλιστής θεωρήθηκε ότι ανήκε στην παράδοση των Μπελ (Clive Bell) και Φράι (Roger Fry). Για να γίνει κατανοητή η σχέση του Καντ με τον φορμαλισμό, και συνακόλουθα με τον Γκρήνμπεργκ θα πρέπει να παραθέσουμε τις τρεις προσεγγίσεις του φορμαλισμού όπως τις παραθέτει η Λην Κάρολ (Leanne K. Carroll). Η πρώτη είναι εκείνη που σχετίζεται:

[...] με την προσέγγιση του Καντ ότι “φόρμα” σημαίνει να έχει κανείς την μορφή ενός αντικειμένου: η απλή φόρμα που την ανακαλύπτει κανείς σε άγρια αντικείμενα της φύσης αναφέρεται στις ικανότητες που είναι αναγκαίες για να εξασφαλίσουν μια απεικόνιση [...] Η απλή φόρμα είναι η μορφή που οι γνωστικές δυνάμεις επιτυγχάνουν όταν έχουν να αντιμετωπίσουν τα αντικείμενα της άγριας φύσης.⁵³

⁵¹ Το ανανεωμένο ενδιαφέρον για τον Γκρήνμπεργκ φαίνεται στις επανεκδόσεις των έργων του αλλά και σε περιοδικά όπως το Canadian Journal of Aesthetics (τ. 14, Καλοκαίρι 2008) αφιέρωσε μια θεματική ειδικά για το έργο του Γκρήνμπεργκ και τη σχέση του με τον Καντ (Greenberg, *Kant and Contemporary Aesthetics*, με ανανεωμένες αισθητικά προσεγγίσεις.

⁵² Δασκαλοθανάσης, 7, 1958. Το απόσπασμα είναι από το δοκίμιο του Γκρήνμπεργκ: *Η Μοντερνιστική Ζωγραφική*.

⁵³ Γκασέ, 87, 2003.

Επομένως ο φορμαλισμός αποτελεί μια διαδικασία αναγωγής της πραγματικότητας σε πρωταρχικές φόρμες. Μια δεύτερη προσέγγιση του φορμαλισμού είναι η εκδοχή εκείνη που:

[...] χρησιμοποιεί προσεγγίσεις των οποίων η στενή φορμαλιστική ανάλυση είναι ουσιώδης, αν όχι αντιθετική, στο να κατανοήσει κανείς το νόημα του έργου και την ιστορική του σημασία [...] σαν ένα εργαλείο κριτικής ο “φορμαλισμός” καθιερώνει αυτό για το οποίο ένα έργο τέχνης μπορεί να αξιολογηθεί (με βάση την φόρμα του) και μπορεί επίσης να υπαγορεύσει αυτό που σχηματίζει τα καλύτερα έργα (εκείνα τα οποία δίνουν έμφαση στην φόρμα).⁵⁴

Η τρίτη προσέγγιση του φορμαλισμού σχετίζεται με την εμπειρία:

Ο “φορμαλισμός” αποτελεί μια εξήγηση για την αισθητική εμπειρία. Αυτό μπορεί να είναι η βάση του “φορμαλισμού” ως ένα εργαλείο της κριτικής της τέχνης. Αλλά ενώ το τελευταίο ταυτίζει την πηγή της αξίας ενός έργου τέχνης (την φόρμα του) και υποστηρίζει τα έργα στην βάση αυτής της αξίας, ο “φορμαλισμός” ως εξήγηση της αισθητικής εμπειρίας απλά ισχυρίζεται ότι όταν βλέπουμε ένα αντικείμενα από την φύση ή ένα τοπίο ή ένα έργο τέχνης και αποκτούμε την αισθητική του εμπειρία, και αυτό καθίσταται αντιληπτό ως ευχάριστο ή “ωραίο” αυτό οφείλεται στις φορμαλιστικές ποιότητες του αντικειμένου. Ο “φορμαλισμός” ως εξήγηση της αισθητικής εμπειρίας δεν οριοθετεί αυτό το οποίο μπορεί να θεωρηθεί ως η αξία, η σημασία, η λειτουργία ή η ουσιώδης ανταπόκριση στα έργα τέχνης. Αναγνωρίζει τις φορμαλιστικές ποιότητες ως τον τόπο των αισθητικών εμπειριών μας.⁵⁵

Ο φορμαλισμός προσδιορίζεται επομένως με τρεις πιθανούς τρόπους: είτε ως μια πλατωνική αναγωγή σε πρωταρχικές μορφές, είτε ως εργαλείο ερμηνείας που στηρίζεται στις κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του ερμηνευμένου, είτε ως μια εξήγηση της αισθητικής εμπειρίας. Για την Κάρολ αυτή η τελευταία προσέγγιση του φορμαλισμού, ως δηλαδή ενός μέρους της αισθητικής εμπειρίας, αποτελεί το σημείο συνάντησης του Γκρήνμπεργκ με τον Καντ:

⁵⁴ Κάρολ, 2008

⁵⁵ ό.π.

Αυτή η εργασία υποστηρίζει ότι ο Καντ είναι φορμαλιστής μόνο κατά την τρίτη έννοια, στο να εξηγήσει τι ενεργοποιεί μια αισθητική εμπειρία, και αναγνωρίζει ότι ο Καντ ταυτοποιεί και αναζητά και άλλες ποιότητες όταν πρόκειται να εξηγήσει πως λειτουργεί η τέχνη. Ο όρος “φορμαλιστικό” μπορεί να περιγράψει εύστοχα τις απόψεις του Καντ για το ωραίο “το οποίο” ισχυρίζεται ο Καντ “πρέπει να αφορά αποκλειστικά και μόνο την φόρμα”⁵⁶ “σε μια καθαρή κρίση του γούστου, η ικανοποίηση που προκύπτει από την εμπειρία ενός αντικειμένου συνδυάζεται κυρίως με την αξιολόγηση της φόρμας”⁵⁷ [...] Ο Καντ αποκλείει τις έννοιες όχι από το περιεχόμενο της τέχνης αλλά από κρίσεις που αφορούν το ωραίο. Χρησιμοποιεί αυτό το επιχείρημα για να διατηρήσει τον παγκόσμιο χαρακτήρα των αισθητικών του κρίσεων.⁵⁸

Αν δεχθούμε επομένως τη διπλή αυτή προσέγγιση στην ερμηνεία του Καντ μία ως προς το περιεχόμενο του αντικειμένου και μια ως προς το ωραίο με μόνο τη δεύτερη να αφορά τον φορμαλισμό, απομακρύνουμε και την προσέγγιση του Γκρήνμπεργκ από την μονολιθικότητα της κρίσης του η οποία πολλές φορές φαίνεται μονολιθική. Η φόρμα και ο φορμαλισμός φαίνεται να αντικαθιστούν το *ωραίο* με το *καλό* (good) όπως αναφέρει ο Γκρήνμπεργκ:

Πρέπει τώρα να αναγνωριστεί ότι η τέχνη δεν χρειάζεται να διδάσκει, δεν χρειάζεται να πανηγυρίζει ή να δοξάζει οιονδήποτε ή οτιδήποτε, δεν χρειάζεται να προωθή σκοπούς. Πρέπει να απομακρύνει τον εαυτό της από την θρησκεία, την πολιτική, και ακόμη από την ηθική. Το μόνο που πρέπει να κάνει είναι να είναι καλή ως τέχνη.⁵⁹

Το ωραίο είναι αποτέλεσμα κάποιων αισθητικών κανόνων. Αντίθετα το *καλό* (good) φαίνεται να εξαρτάται αποκλειστικά σχεδόν από την αυθεντία του κριτικού, που με μια αίσθηση της εξουσίας του απόλυτου αποφαινεται με ένα τρόπο αξιολόγησης: “είναι καλό”. Κάποιος θα μπορούσε να αναρωτηθεί σε αυτή την προσέγγιση για τον ρόλο που διαδραμάτισε ο Γκρήνμπεργκ ως προπαγανδιστής κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου και για τον τρόπο που χρησιμοποίησε τον

⁵⁶ ό.π., παρατίθεται το απόσπασμα από: Καντ, Ak. 223, §13, GM 108. Τα εδάφια είναι από Guyer/Matthews.

⁵⁷ ό.π., παρατίθεται το απόσπασμα από: Ak. 289, §38, GM 170.

⁵⁸ ό.π.

⁵⁹ Γκρήνμπεργκ, 27, τόμος 2, 1988.

Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ως μέσο προπαγάνδας. Θα εξετάσουμε στην επόμενη ενότητα τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό μέσα στο πλαίσιο της εποχής του, δηλαδή του Ψυχρού Πολέμου. Ωστόσο από το παραπάνω εδάφιο παραμένουν κάποια συμπεράσματα. Το πρώτο είναι ότι για τον Γκρήνπεργκ αυτό που αφορά την τέχνη είναι ο προσδιορισμός της ως *καλής*. Το δεύτερο είναι ότι αυτά τα οποία αναφέρει για θρησκεία, πολιτική ή και ηθική σχετίζονται με την διάσταση μιας τέχνη που αποκλειστικός της ρόλος είναι να προπαγανδίζει. Αυτό δεν τον καθιστά ενάντιο μιας τέχνης που στοχάζεται. Δεν πρέπει να αποκόψουμε τον Γκρήνπεργκ από το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο βρισκόταν, και όπου η διάσταση της προπαγανδιστικής εικόνας είτε ως ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός του σταλινισμού είτε τα ντοκιμαντέρ της Ρίφενσταλ αποκτούσαν ακραίο, σχεδόν γινόταν εργαλεία της πιο απάνθρωπης πρόθεσης. Η αναζήτηση ενός “καθαρού” χώρου αισθητικής ήταν ένα αίτημα αντίστασης στην κυριαρχία μιας εικόνας που υπαγορεύεται από την χυδαιότητα της πειθούς. Ο Γκρήνπεργκ του '30 και του '40 διεκδίκησε αυτό τον ρόλο του στοχαστή που θα περιχαρακώσει την τέχνη από διαδικασίες που ήταν υπεύθυνες για μερικά από τα μεγαλύτερα δεινά που είχε γνωρίσει η ανθρωπότητα. Ίσως ο Γκρήνπεργκ του '50 και του '60 να υπέκυψε στις επιταγές των καιρών και μεταμορφώθηκε σε προπαγανδιστή σε ένα “Σαβαναρόλα” όπως λέει ο Κάλας. Όπως θα εξετάσουμε στην συνέχεια του κειμένου, ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός θεωρήθηκε κατά την περίοδο εκείνη ότι μπορούσε να εκφράζει με τον πιο ουσιαστικό τρόπο την κυρίαρχη πολιτικά θέση των ηνωμένων Πολιτειών. Δεν μπορεί όμως να υποτιμάται το γεγονός ότι τόσο ο Γκρήνπεργκ όσο και το σύνολο σχεδόν των πρωτεργατών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (καλλιτέχνες και θεωρητικοί) υπήρξαν την δεκαετία του '30 ενεργοί πολιτικά αριστεροί καλλιτέχνες, που συμμετείχαν σε κάθε είδους διαμαρτυρίες, οδομαχίες με την αστυνομία, μανιφέστα, συνέδρια και γενικά σε οτιδήποτε συνιστούσε την αριστερή πρακτική της εποχής.

Η μεγάλη κρίσιμη καμπή για την αριστερή καλλιτεχνική διάνοηση των νέων (και πολλές φορές νεαρών τότε) καλλιτεχνών υπήρξαν οι δίκες της Μόσχας, η Συνθήκη Μολότοφ-Ρίμπεντροπ (Molotov-Ribbentrop), η δολοφονία του Τρότσκι (Trotsky), και γενικά οι πρακτικές της Σταλινικής Σοβιετικής Ένωσης. Όλα αυτά τα γεγονότα που πολύ πριν την ένταξή τους ή όχι σε οιοδήποτε μηχανισμό προπαγάνδας των ΗΠΑ είχαν αποστασιοποιήσει τους καλλιτέχνες και θεωρητικούς του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού από την Αριστερά, ή τουλάχιστον τους οδήγησαν σε μια οξεία κριτική της ορθόδοξης γραμμής του Κομμουνιστικού Κόμματος.

Αυτή η απομάκρυνση επέτρεψε στον Γκρήνμπεργκ να ασκήσει μια προπαγανδιστική εξουσία (κρατική και καλλιτεχνική) μετά το 1950. Αυτό συνέβη επειδή εντάχθηκε στην προσέγγιση εκείνη των πρώην αριστερών που διαφοροποιήθηκαν απόλυτα με την κομμουνιστική ιδεολογία και εντάχθηκαν στους μηχανισμούς προβολής του αμερικανικού imperium. Αυτό όμως δεν μπορεί να υποβαθμίσει την συνεισφορά του στο να αποκρυσταλλώσει αισθητικές αξίες που μέχρι τότε (αλλά και τώρα) σκιάζονται από την κλαγγή των μανιφέστων προσδίδοντας στον μοντερνισμό τον χαρακτήρα μιας διαχρονικής χρονικής περιόδου, που είχε χαρακτηριστικά αντίστοιχα με εκείνα της Αναγέννησης. Ο Μοντερνισμός όπως και η Αναγέννηση άλλαξε τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα, και αν κάποιος θεωρητικός μπόρεσε να το εκφράσει αυτό με καθαρότητα, αυτός είναι ο Γκρήνμπεργκ. Η διαχρονικότητα των κειμένων του Γκρήνμπεργκ, με την πρόσφατη ανανέωση του ενδιαφέροντος για το έργο του. Πιθανόν να έχει να κάνει και με την υποβόσκουσα ανάγκη για την δημιουργία ενός αντίστοιχου χώρου με εκείνον του Γκρήνμπεργκ. Βιώνουμε μια εποχή εικόνων, ή καλύτερα προπαγάνδας της εικόνας και πιθανόν μια αντίστοιχη αυτονόμηση, αποκρυστάλλωση να φαντάζει πλέον αναγκαία.

Ο Γκρήνμπεργκ στην προσπάθειά του να υπερασπιστεί την άποψή του προχωρά σε μια εντατική θα έλεγε κανείς ανατομία των συστατικών, των φορμαλιστικών χαρακτηριστικών του πίνακα. Στα κείμενά του, με μια εξαιρετική επίδειξη ρητορικής δεξιοτεχνίας, κατορθώνει να αναπτύσσει σκέψεις που αν και χρησιμοποιούν μια σχεδόν στυφή, αρχικά, ορολογία δεν χάνουν τον συναρπαστικό τους χαρακτήρα:

Αυτή η τάση εμφανίζεται στην διάχυτη (all over), «αποκεντρωμένη», «πολυφωνική» εικόνα που στηρίζεται σε μια επιφάνεια που πλέκεται από ταυτόσημα ή παρόμοια στοιχεία που επαναλαμβάνονται δίχως μια χαρακτηριστική παραλλαγή από την μια άκρη του πίνακα στη άλλη. Πρόκειται για ένα είδος ζωγραφικής που είναι φανερό ότι αναπτύσσεται ,με αρχή, μέση και τέλος. Παρ' όλο που η «διάχυτη» εικόνα όταν είναι επιτυχής, εξακολουθεί να κρέμεται με επιτυχία από τον τοίχο, συγγενεύει με την διακόσμηση (με το είδος που συναντάμε στις ταπετσαρίες που επαναλαμβάνονται δίχως σταματημό, η «διάχυτη» εικόνα παραμένει μια ζωγραφική τελάρου που κατά

κάποιο τρόπο επηρεάζει την σημασία του είδους της ζωγραφικής τελέρου με μια μοιραία αμφισημία.⁶⁰

Η εμμονή του Γκρήνμπεργκ στην «καθαρότητα» αποκρυσταλλώνεται σε δύο βασικές παραμέτρους: στον επίπεδο χαρακτήρα του έργου (flatness) και στην απομάκρυνση αν όχι την κατάργηση της αναγνωρίσιμης εικόνας (εικονογραφικού) υπερβαίνοντας κάθε έννοια μίμησης σύμφωνα με τα αναγεννησιακά (αλλά και αρχαιοελληνικά) πρότυπα.

*Η κυριολεκτική επίπεδη διάσταση (flatness) τείνει να δηλώσει τον εαυτό της ως το κύριο συμβάν στον πίνακα, και τους μηχανισμούς που επιστρέφουν: η ψευδαίσθηση του βάθους καθίσταται πιο επισφαλής παρά ποτέ. Αντί να απομονώνεται [στο κολάζ] η κυριολεκτική επίπεδη διάσταση με το προσδιορίζεται και να εγγράφεται σε ένα περίγραμμα, το κολλημένο χαρτί ή το ύφασμα την απελευθερώνει και την απλώνει, και έτσι στον καλλιτέχνη δεν μένει παρά ένας μη προσδιορίσιμος χαρακτήρας με τον οποίο μπορεί να αρχίσει αλλά και να τελειώσει την εικόνα του.*⁶¹

Η εμμονή του σε μια επίπεδη διάσταση αποκομμένη όμως από το εικονογραφικό τον οδήγησε στο να απορρίπτει τους καλλιτέχνες της Ποπ Αρτ που αν εξεταστούν με την ορολογία του Γκρήνμπεργκ εφαρμόζουν πολλά από τα δόγματά του και ειδικά εκείνο που αφορά την προτεραιότητα του επιπέδου. Έργα όπως το οφείλουν σε επίπεδο σχηματισμού του χώρου πολλά στην φορμαλιστική ανάπτυξη των έργων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Η αναγωγή σε μια επίπεδη ανάπτυξη κυριαρχεί έναντι της τρισδιάστατης απεικόνισης των αναγνωρίσιμων θεμάτων. Η αισθητική του all over επίσης χαρακτηρίζει το σύνολο των έργων της Ποπ Αρτ. Η διάχυση των οπτικών-εικονογραφικών και μη πληροφοριών σε όλη την επιφάνεια χωρία ιεραρχία, απαντάται σε τόσο στην Ποπ Αρτ όσο και στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Εκεί βέβαια που υπάρχει η τομή είναι η απάλειψη από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό οιοδήποτε εικονογραφικού στοιχείου. Ο Γκρήνμπεργκ ακριβώς επειδή επέμενε στην σημασία του μη εικονογραφικού, απέρριπτε καλλιτέχνες εκείνης της περιόδου όπως τον Γουόρχολ (Andy Warhol):

⁶⁰ Γκρήνμπεργκ, 1961, 155. Το απόσπασμα είναι από το δοκίμιο: *The Crisis of the Easel Painting* που είχε δημοσιευθεί το 1948.

⁶¹ Γκρήνμπεργκ, 1961, 75. Το απόσπασμα είναι από το δοκίμιο: *The Collage* που είχε δημοσιευθεί το 1959.

Θεωρώ ότι η τέχνη του είναι βλακώδης. Τα μεγάλα του πορτρέτα και όλα αυτά τα πράγματα. Ποιος νοιάζεται γι' αυτά;⁶²

και

Δεν θα εξετάσουμε πλέον μέσα από το αντικείμενο-επιφάνεια τίποτα που να μην είναι αυτό το ίδιο· τώρα η ενότητα και η ακεραιότητα της οπτικής αδιάσπαστης αλληλουχίας, ως συνεκτικού συνόλου, υποσκελίζει τη απτή φύση ως πρότυπου ενότητας και της ενότητας και ακεραιότητας του ζωγραφικού χώρου. Το ζωγραφικό επίπεδο ως σύνολο μιμείται την οπτική εμπειρία. Μάλλον, το ζωγραφικό επίπεδο ως συνολικό αντικείμενο απεικονίζει τον χώρο ως συνολικό αντικείμενο. Τέχνη και φύση επιβεβαιώνουν η μία την άλλη τόσο όσο πριν. Αυτό είναι το είδος της μίμησης που ο Κυβισμός μεταβίβασε στην αφηρημένη τέχνη.⁶³

Αυτή η εμμονή του Γκρήνμπεργκ στην «καθαρότητα», στο «αυτό το ίδιο» του εικαστικού έργου, στην αυτονομία του all over, στην μίμηση ως εσωτερική διαδικασία του έργου τέχνης είναι μονομερής (φορμαλιστική) μόνο αν εξετασθεί δίχως να ληφθούν υπ' όψη τα γενικότερα χαρακτηριστικά που οδήγησαν τον Γκρήνμπεργκ στα συμπεράσματά του, που η μονολιθικότητά τους συμπαρέσυρε και το σύνολο των καλλιτεχνών εκείνης της περιόδου.

Το κυριότερο χαρακτηριστικό της διαφοράς της προσέγγισης του Γκρήνμπεργκ από τον έτερο θεωρητικό πυλώνα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που υπήρξε ο Χάρολντ Ρόζενμπεργκ είναι ότι η βασική αρχή της προσέγγισης του Ρόζενμπεργκ είναι το αντικείμενο καθαυτό. Το καλλιτεχνικό αντικείμενο, το ανήσυχο αντικείμενο όπως το αποκαλεί, είναι μια οντότητα που στοχάζεται διαρκώς τόσο για το τι είναι καθαυτό όσο και το αν έχει κάποια σχέση με την ιστορία της τέχνης. Η καλλιτεχνική διαδικασία είναι κατά τον Ρόζενμπεργκ μια διαδοχή τέτοιων αντικειμένων και όχι μεταβατικών ιστορικών περιόδων. Για τον Γκρήνμπεργκ η καλλιτεχνική περίοδος είναι εκείνη που καθορίζει την όποια αναγκαιότητα ύπαρξης, ή και αξίας, του έργου τέχνης σε αντίθεση με τον Ρόζενμπεργκ για τον οποίο η διαδικασία της τέχνης είναι σχεδόν απολύτως εξατομικευμένη ή και τελείως

⁶² Γκρήνμπεργκ, 2003, 222. Το απόσπασμα είναι από τη συνέντευξη: *Modernism or Barbarism: An Interview with Karlheinz Lüdeking*.

⁶³ Γκρήνμπεργκ, 1961, 75. Το απόσπασμα είναι από το δοκίμιο: *On the Role of Nature in Modernist Painting* που είχε δημοσιευθεί το 1949.

εστιασμένη στο αντικείμενο τέχνης, στο «ανήσυχο αντικείμενο». Η ασφαλής ταυτότητα του αντικειμένου υπάρχει όταν αναρωτιέται:

*Είμαι αριστούργημα ή είμαι ένα συνονθύλευμα σκουπιδιών;*⁶⁴

Αυτή η προσέγγιση του Ρόζενμπεργκ του επιτρέπει να αντιμετωπίσει το έργο ως ενέργεια του κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά που διαχέεται στο χώρο σχηματίζοντας το τελικό αποτέλεσμα. Ο Ρόζενμπεργκ θεωρεί ότι:

*Σε κάποια συγκεκριμένη στιγμή φαίνεται να αρχίζει να μοιάζει στον ένα Αμερικάνο καλλιτέχνη μετά τον άλλο ο πίνακας ζωγραφικής ως μια αρένα στην οποία μπορούσε να δράσει -παρά ως ένας χώρος στον οποίο μπορούσε να αναπαράγει, ξανα-σχεδιάσει, αναλύσει ή εκφράσει ένα αντικείμενο, πραγματικό ή φανταστικό. Αυτό που έπρεπε να γίνει στον πίνακα δεν ήταν ένας πίνακας αλλά ένα γεγονός.*⁶⁵

Για τον Ρόζενμπεργκ η πράξη, η ανησυχία, η ένταση της δημιουργικής διαδικασίας είναι το σημαντικό. Χρησιμοποιεί ξανά και ξανά τους όρους *anxious*, *angst*, *action*, *act* ακριβώς για να αναδείξει την διαδικασία και να αποτιμήσει την αξιολόγηση του αποτελέσματος. Για τον Ρόζενμπεργκ:

*Η ανησυχία είναι ο τρόπος με τον οποίο η μοντέρνα τέχνη έχει καταστεί μέρος της ανθρώπινης ιστορίας.*⁶⁶

Στον αντίποδα του Γκρήνμπεργκ ο Ρόζενμπεργκ θα δώσει έμφαση στην ατομική περιπέτεια. Αυτό τον φέρνει ορισμένες φορές κοντά στους μεταμοντέρνους με ένα προδρομικό θα λέγαμε τρόπο. Όπως και οι θεωρητικοί του μεταμοντερνισμού σχεδόν είκοσι χρόνια μετά από αυτόν υπήρξε δύσπιστος στις μεγάλες αφηγήσεις και ενδιαφέρονταν για την περιπέτεια του ατόμου. Έτσι μπορεί να ισχυριστεί ότι:

Το περιεχόμενο της Χειρονομακής Ζωγραφικής (Action Painting) είναι το δράμα του καλλιτέχνη να δημιουργήσει μέσα στο αδιέξοδο μιας εποχής που έχει

⁶⁴ Ρόζενμπεργκ, 17, 1964

⁶⁵ Ρόζενμπεργκ, 25, 1959

⁶⁶ Ρόζενμπεργκ, 17, 1964

κατορθώσει να προσδιορίσει εκείνα που την αφορούν αλλά τα επέτρεψε να αναπτυχθούν χωρίς ένα κάποιο έλεγχο.⁶⁷

Σε αντίθεση όμως με τους μεταμοντέρνους πίστευε στην έννοια της αυθεντικότητας και της ιδιαιτερότητας της ατομικής ιδιοσυγκρασίας.

Οι ζωγράφοι αυτού του κινήματος διατήρησαν την παράδοση της ανθρώπινης ύπαρξης ως το υπέρτατο θέμα της ζωγραφικής. Όλα τα καλλιτεχνικά ρεύματα είναι ρεύματα προς τη μετριότητα σε αυτούς που απλώς αρκούνται να τα διεκπεραιώσουν. Οι αρχές της Χειρονομακής Ζωγραφικής, ωστόσο έχουν ακόμη αξία για ατομικά ξεκινήματα.⁶⁸

Η συνολικός όμως φιλοσοφικός και αισθητικός προβληματισμός του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού μπορεί να αναδειχθεί μόνο αν εξεταστούν τα κείμενα των καλλιτεχνών εκείνης της περιόδου. Ο Γκρήνπεργκ είναι φορμαλιστής ενώ ο Ρόζενμπεργκ δίνει έμφαση σε μια ατομική περιπέτεια χωρίς πολλές αναφορές στην συλλογικότητα της καλλιτεχνικής παραγωγής. Οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δεν είναι ούτε φορμαλιστές ενώ έχουν πλήρη επίγνωση της κοινωνικής διάστασης της τέχνης τους, και αυτό φαίνεται από τα κείμενά τους. Οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού διακατέχονταν από ένα ακραίο ιδεαλισμό κατασκευάζοντας πρωτόγνωρους χώρους, ωθώντας τα μέσα στα όριά τους, στοχαζόμενοι πάνω στην τέχνη, την ιστορία της, την τραγικότητα της ανθρώπινης φύσης, τα όριά της.

Θα σημειωθεί εδώ ότι οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού υπερασπίζονταν τις απόψεις τους και με το γραπτό λόγο. Τα κείμενά τους αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του έργου τους, έχουν εκδοθεί σε ανθολογίες και αποτελούν πολύτιμα εργαλεία για την κατανόηση της τέχνης εκείνης της περιόδου. Τα κείμενά τους προσφέρουν μια μοναδική ευκαιρία να συγκριθεί η θεωρητική προσέγγιση καλλιτεχνών με την αντίστοιχη προσέγγιση του ζωγραφικού έργου από τους κριτικούς και θεωρητικούς της εποχής. Συγγένειες, συνάφειες αλλά και συγκρούσεις δημιουργούν ένα χώρο όπου το θεωρητικό και η πράξη της τέχνης τέμνονται με ένα συστηματικό τρόπο μοναδικό στην Ιστορία της Τέχνης. Τόσο οι καλλιτέχνες της Ρώσικης Πρωτοπορίας, οι καλλιτέχνες του

⁶⁷ Ρόζενμπεργκ, 44, 1964

⁶⁸ Ρόζενμπεργκ, 47, 1964

Μπαουχάους αλλά και οι μινιμαλιστές ανέπτυσαν με γραπτό λόγο τις απόψεις τους. Ωστόσο μόνο την περίοδο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού υπάρχει μια ταυτόχρονη θεωρητική προσέγγιση τόσο από τους θεωρητικούς όσο και από τους καλλιτέχνες. Οι Σαπίρο (Meyer Schapiro), Ρόζεμπεργκ., Γκρήνμπεργκ συμπορεύονται και βρίσκονται σε συμπληρωματικό διάλογο με τους Ρόθκο, Νιούμαν, Χόφμαν Ράινχαρντ, Γκοντλίεμπ.⁶⁹ Τα κείμενά των καλλιτεχνών αποκτούν μια ενδιαφέρουσα διάσταση όταν παρατίθενται με τα κείμενα θεωρητικών όπως του Γκρήνμπεργκ αλλά και του Ροζενμπεργκ. Παραθέτουμε αποσπάσματα από το μανιφέστο που οι Ρόθκο, Νιούμαν και Γκοντλίεμπ δημοσίευσαν στους New York Times. Οι φράσεις παρατίθενται με την αρίθμηση του αρχικού κειμένου:

1.Για μας η τέχνη είναι μια περιπέτεια σε ένα άγνωστο κόσμο, που μπορεί να ανιχνευθεί από εκείνον που είναι πρόθυμος να διακινδυνεύσει.

[...]

4.Είμαστε υπέρ της απλής έκφρασης πολύπλοκων σκέψεων. Υποστηρίζουμε τα μεγάλα σχήματα διότι έχουν κατηγορηματικό χαρακτήρα. Θέλουμε να αναδείξουμε την σημασία του επιπέδου της εικόνας. Υποστηρίζουμε τις επίπεδες φόρμες επειδή καταστρέφουν την ψευδαίσθηση και αναδεικνύουν την αλήθεια.

[...]

6.Δεν υπάρχει τέχνη που είναι καλή για το τίποτα

7.Υποστηρίζουμε ότι η θεματογραφία είναι κρίσιμη και το μόνο θέμα που είναι έχει σημασία είναι όταν είναι τραγικό και διαχρονικό. Αυτός είναι ο λόγος που θεωρούμε ότι έχουμε πνευματική συγγένεια με την πριμιτιβ και την αρχαϊκή τέχνη.⁷⁰

Το κείμενο των τριών καλλιτεχνών αναδεικνύει τις συγγένειες αλλά και τις διαφοροποιήσεις με την προσέγγιση του Γκρήνμπεργκ. Η βασική ομοιότητα είναι το εδάφιο 4 που αναφέρεται στη σημασία του επιπέδου, των σχημάτων, της υπέρβασης της ψευδαίσθησης ως αναγκαίου για να σχηματίσει την εικόνα. Η βασικότερη διαφορά βρίσκεται στην αναφορά στη θεματογραφία που πρέπει, κατά τους καλλιτέχνες, να είναι “τραγική” και “διαχρονική”. Κι εκεί ακριβώς βρίσκεται η διαφοροποίηση από τον Γκρήνμπεργκ: η εισαγωγή της σημασίας της καθαυτό θεματογραφίας αποτελεί στοιχείο άγνωστο στον Γκρήνμπεργκ (αλλά και στον

⁶⁹ Αναφέρουμε μερικά από τα πλέον χαρακτηριστικά: Hans Hofmann, *Search for the Real and Other Essays*, το *The Artist's Reality* του Μαρκ Ρόθκο, το *Art-as-Art* του Ράινχαρντ, καθώς και του Νιούμαν στο *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*.

⁷⁰ Ρόθκο, Νιούμαν, Γκοντλίεμπ, 1943.

Ροζενμπεργκ). Πρόκειται για μια αφαιρετική θεματογραφία που εδράζεται περισσότερο στον κόσμο των ιδεών αλλά και της αισθητικής εμπειρίας, και επομένως διαφοροποιείται από την αναπαραστατική θεματογραφία, ωστόσο είναι θεματογραφία. Μπορούμε επίσης να επισημάνουμε την αντίθεση ανάμεσα στην έννοια του “αυτό το ίδιο” του Γκρήνμπεργκ⁷¹ και το “Δεν υπάρχει τέχνη που είναι καλή για το τίποτα” που αναφέρουν οι τρεις καλλιτέχνες. Το “αυτό το ίδιο” υποδηλώνει με τον πιο πειστικό τρόπο την αυτοαναφορικότητα που επεδίωκε ο Γκρήνμπεργκ. Η ρήση “Η τέχνη που δεν υπάρχει, δεν είναι καλή για το τίποτα” κινείται σε μια τελείως διαφορετική κατεύθυνση· εκφράζει την αγωνία των καλλιτεχνών να παραπέμπουν οι επιφάνειές τους σε αναφορές που αναδεικνύουν την σημασία μιας έστω ιδεολογικής ή υπερβατικής θεματολογίας.

Όπως έγραφε ο Νιούμαν στο μικρό εισαγωγικό του σημείωμα της πρώτης του ατομικής έκθεσης (στην Γκαλερί Μπέτυ Πάρσονς Betty Parsons Gallery, που την πραγματοποίησε το 1950, σε ηλικία 45 ετών):

Αυτοί οι πίνακες δεν είναι «αφαιρέσεις» ούτε αναπαριστούν κάποια «αγνή» ιδέα. Αποτελούν ενσαρκώσεις συγκεκριμένων και διακριτών αισθημάτων, που πρέπει να τα νοιώσει κανείς, κάθε πίνακας για τον ίδιο τον πίνακα. Δεν περιέχουν μνείες αναπαραστατικότητας. Οι πίνακες είναι πλήρεις ενός χαλιναγωγημένου πάθους, η δητικότητα τους αναδεικνύεται σε κάθε συμπτυκνωμένη εικόνα.⁷²

Για τους θεωρητικούς του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού η ζωγραφική επιφάνεια υπήρξε μια επιφάνεια ανάπτυξης των ιδιοτήτων του υλικού και του τελάρου που δοκιμάζονταν ως τα ακραία όριά τους. Για τους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού η επιφάνεια είναι πριν από όλα η εμπειρία εφαρμογής φιλοσοφικών εννοιών και όχι μια φορμαλιστική εφαρμογή. Ούτε βέβαια επρόκειτο για την εικονογράφηση μιας ιδέας (και πολύ περισσότερο ενός αντικειμένου ή ενός συμβάντος) αλλά για τη σχηματοποίηση μιας έννοιας. Όπως αναρωτιέται ο Ρόθκο:

Στην ελπίδα μας για το ηρωικό, και στην επίγνωση ότι η τέχνη πρέπει να είναι ηρωική, δεν μπορούμε παρά να ευχηθούμε να υπάρξει και πάλι ένας κοινός μύθος. Ποιος δεν θα προτιμούσε να ζωγραφίσει τις αγωνίες του Τζιότο που εκφράζουν

⁷¹ Βλέπε σημείωση 57.

⁷² Νιούμαν, 178, 1990.

*αναζητήσεις ψυχής, παρά τα μίλα του Σαρντέν, παρ' όλη την αγάπη που έχουμε γι' αυτά ;*⁷³

Η έννοια της εμπειρίας μέσα από τον χώρο της τέχνης αποκτά ηρωικό χαρακτήρα ακριβώς διότι ο καλλιτέχνης θεωρεί ότι εξερευνά άγνωστα εδάφη. Αυτό όμως που για τον Ρόθκο ήταν μια ηρωική εξερεύνηση πέρα από τα όρια θεωρήθηκε ότι περιχαράκωνε την τέχνη σε αυτοαναφορικά προβλήματα. Για να μπορέσει ο καλλιτέχνης να κινηθεί σε αυτές τις «ανεξερεύνητες» περιοχές χρειάζεται να ξαναπαιάσει τον μίτο του παρελθόντος:

*Οι περίοδοι της Ελλάδας και της Αναγέννησης αποτελούν τα δύο σημεία της μελέτης μας κι αυτό διότι σε αυτούς τους δύο πολιτισμούς ανακαλύπτουμε την μετάβαση από παλαιότερες φόρμες και ιδέες σε εκείνες του σύγχρονου καιρού. Οι περίοδοι αυτές είναι ζωντανές και αποκαλυπτικές για μας κι αυτό διότι η γλώσσα μας είναι ότι είναι και οι φόρμες μας έχουν καταστεί αυτό το οποίο έχουν γίνει χάρη σε αυτές τις δύο περιόδους. Παρόμοιες μεταβάσεις μπορεί κανείς να διακρίνει και στις τέχνες άλλων πολιτισμών, όπως στον Κινεζικό ή στον Περσικό, ωστόσο η κατεύθυνση αυτών των πολιτισμών δεν είναι ακριβώς η δική μας και γι' αυτό δεν μπορεί να είναι το ίδιο αποκαλυπτική όσο αυτά τα δύο επιλεγμένα παραδείγματα της κληρονομιάς και της ανάπτυξής μας.*⁷⁴

Απόψεις σαν την παραπάνω είναι που οδήγησαν τους μεταγενέστερους να κατηγορήσουν τον Ρόθκο, αλλά και το σύνολο σχεδόν του Μοντερνισμού, ως Ευρωκεντρικούς. Ωστόσο οι καλλιτέχνες αυτοί στηρίζονταν πάνω από όλα στην βιωμένη εμπειρία, και επομένως το λογικό επακόλουθο ήταν να θεωρήσουν τους εαυτούς τους ως επίγονους της Ευρωπαϊκής παράδοσης στην οποία ανήκαν. Έχοντας επομένως θέσει τον εαυτό τους ως συνεχιστές αυτής της παράδοσης η προσπάθειά τους είναι να θέσουν και την αφηρημένη ζωγραφική ως συνέχειά της. Χρονικά κενά δεν υπάρχουν, οι καλλιτέχνες τόσο της Αναγέννησης όσο και του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού συνδιαλέγονται σε ένα κενό χρόνου:

Αυτό που είναι επομένως φανερό είναι ότι ο Αναγεννησιακός καλλιτέχνης μέσα από την αντικειμενική προσπάθειά να ερμηνεύσει την όψη των πραγμάτων, έπρεπε να

⁷³ Ρόθκο, 104, 2004.

⁷⁴ Ρόθκο, 89-90, 2004

λάβει υπ' όψη του τον κόσμο των αφαιρετικών προσεγγίσεων, που νόμιζε ότι υπόβοσκαν, ταυτόχρονα όμως τις χρησιμοποιούσε για να επιβεβαιώσει αυτό το οποίο φαίνεται. Οι αφηρημένοι της εποχής μας είναι επίσης εκείνοι οι οποίοι ερμηνεύουν την αντικειμενικότητα, και χρησιμοποιούν εκείνο το οποίο φαίνεται με σκοπό να αναδείξουν την πραγματικότητα του κόσμου των ιδεών. Και οι δύο κατηγορίες καλλιτεχνών ασχολούνται με την αντικειμενική πραγματικότητα. Και οι δύο ενδιαφέρονται για τον αντικειμενικό κόσμο εκείνων των οποίων φαίνονται, οι πρώτοι μετασχηματίζουν τις ιδέες σε φαινομενικότητα ενώ οι δεύτεροι την φαινομενικότητα σε ιδέες.⁷⁵

Τα παραπάνω αποσπάσματα (όπως και τα περισσότερα από του Ρόθκο που θα παραθέσουμε) προέρχονται από τις σημειώσεις του Ρόθκο με τον τίτλο *The Artist's Reality* που δημοσιεύθηκαν μόλις το 2004 αλλά είχαν γραφεί κυρίως την περίοδο 1940-41. Την χρονιά εκείνη ο Ρόθκο είχε σταματήσει να ζωγραφίζει και είχε επιδοθεί στην μελέτη των κλασσικών συγγραφέων. Φαίνεται ότι καταστάλαγμα αυτής της διαδικασίας υπήρξαν οι σημειώσεις αυτές που είχε σκοπό να τις εκδώσει κάποια στιγμή υπό μορφή βιβλίου. Ο Ρόθκο είχε αρχίσει να καταγράφει τις σκέψεις του και νωρίτερα αλλά εκείνη η χρονιά φαίνεται ότι υπήρξε η καθοριστική για την διαμόρφωση του φιλοσοφικού πλαισίου της δουλειάς του. Οι σημειώσεις παρέμειναν σε κάποιο φάκελο του ογκώδους αρχείου του «ανακαλύφθηκαν» μόλις το 1988 και δημοσιεύθηκαν, με επιμέλεια του γιου του Κρίστοφερ Ρόθκο (Christopher Rothko) το 2004. Οι σημειώσεις αποτελούν το πιο, ίσως, σημαντικό εργαλείο για την κατανόηση όχι μόνο του έργου του Ρόθκο αλλά και του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ευρύτερα. Κι αυτό διότι αποτελούν ένα πρωτογενές υλικό όπου αναδεικνύεται ο πυρήνας της σκέψης του Ρόθκο. Για τον Ρόθκο η καλλιτεχνική πρακτική κινείται σε ένα βασικό δίπολο: Από το ένα μέρος υπάρχουν οι ιδέες και οι έννοιες (πάντοτε αφαιρετικές) και από την άλλη η δικαίωσή τους μέσα από την φόρμα. Για τον Γκρήνμπεργκ αυτό το δίπολο δεν υπάρχει. Υπάρχει μόνο η δικαίωση του δεύτερου σκέλους. Ο Ρόθκο κάνει ένα σαφή διαχωρισμό μεταξύ του απτού και του ψευδαισθητικού.

Η διαπραγμάτευση του θέματος καθιστά ξεκάθαρο ότι μια εικόνα μπορεί να γίνει κατανοητή με τελείως διαφορετικές μεθόδους. Πρώτα ας προσδιορίσουμε τις δύο διαφορετικές σχολές για την ευκολία της συζήτησης. Ας ονομάσουμε την πρώτη

⁷⁵ ό.π., 70.

προσέγγιση απτική [απτή] και την δεύτερη οπτική ή ψευδαισθητική. Η λέξη ψευδαισθητική δεν χρησιμοποιείται με κριτική έννοια. Χρησιμοποιείται απλώς επειδή μας φαίνεται η πιο ζωντανή περιγραφή της αίσθησης που ανακαλεί.⁷⁶

Μια άλλη διάσταση που προκύπτει από το *The Artist's Reality* είναι το ότι ο Ρόθκο θεωρούσε τον εαυτό του συνεχιστή (όπως και ο Γκρήνμπεργκ αλλά και ο Νιούμαν) ενός πολιτιστικού νήματος που ανάγονταν τουλάχιστον στον Τζιότο. Οι αναφορές που γίνονται σε καλλιτέχνες μετά την Αναγέννηση ελάχιστες. Έξι αναφορές στον Σεζάν, μία στον Μπράκ, καμιά στον Πικάσο, μία στον Ντεραίν, δυο στον Ματίς, μια στον Μανέ. Αντίθετα βρίσκεται σε ένα διαρκή διάλογο με το έργο των Μικελάντζελο, Λεονάρντο, της Κλασσικής, της Βυζαντινής, της Ελληνιστικής και της Αιγυπτιακής τέχνης. Ο διάλογος με το έργο του Τζιότο έντονος και ενδελεχής. Η αναφορά στον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη είναι εντατική.⁷⁷ Η εικόνα του Ρόθκο που αναδεικνύεται από αυτό το κείμενο είναι ενός διαχρονικού στοχαστή που τυχαίνει να κινείται μέσα στο χρόνο και στοχάζεται για εκείνα που αποτελούν τον πυρήνα του Δυτικοευρωπαϊκού στοχασμού. Από αυτή την άποψη βρίσκεται πολύ κοντά στον Ταρκόφσκι που και αυτός στις ταινίες του χρησιμοποιεί ένα σύγχρονο περίβλημα αλλά ο πυρήνας της σκέψης του δεν αφορά το σήμερα αλλά ένα διαχρονικό γίνεσθαι. Η προσέγγιση του Ρόθκο βρίσκεται κοντά στην παράδοση των Ράσκιν, Μπελ και Φράι και λιγότερο στην εκδοχή του Νέου όπως την υπερασπίζονται τα μανιφέστα του Μοντερνισμού. Η προσέγγιση αυτή έχει υιοθετηθεί και από τον Γκρήνμπεργκ που και αυτός πραγματοποιεί διαρκείς αναφορές στο παρελθόν και ειδικά σε ορισμένα κείμενα πραγματοποιεί ανάλυση αυτών των σχέσεων (όπως στο *Byzantine Parallels*).⁷⁸ Ο Γκρήνμπεργκ προχώρησε ένα βήμα παραπέρα με την υπεράσπιση σύγχρονών του καλλιτεχνών. Αυτό δεν συνέβη με τον Ρόθκο που το έργο του παρέμεινε μια διηνεκής μορφοποίηση διαχρονικών αξιών μέσα από ένα σύγχρονο περίβλημα. Αυτή η ανάγνωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως μιας τέχνης που εκκινεί και στην εννοιολογική της βάση στοχάζεται πάνω στην διαχρονικότητα της τέχνης και όχι πάνω στην έννοια του Νέου έχει παραβλεφθεί. Σε αυτό (και εκεί βρίσκεται η πιο κακή υπηρεσία που έχει προσφέρει ο Γκρήνμπεργκ)

⁷⁶ ό.π., 54.

⁷⁷ Είναι χαρακτηριστικό ότι και στον Γκρήνμπεργκ, υπάρχει μια αντίστοιχη αναλογία, αν και με μια μεγαλύτερη εκπροσώπηση ονομάτων και ορολογιών της σύγχρονης του εποχής. Φαίνεται ότι η πηγή των ιδεών τόσο του Ρόθκο όσο και του Γκρήνμπεργκ υπήρξε περίπου η ίδια.

⁷⁸ Γκρήνμπεργκ 1961, 167-170.

έχει συμβάλει και η ταύτιση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού με την προπαγανδιστική προσέγγιση της δεκαετίας του '50.

Ένας άλλος λόγος που η προσέγγιση έχει απαξιωθεί είναι τα σύγχρονα κριτήρια που επηρεασμένα από τις θέσεις του μεταμοντερνισμού αναδεικνύουν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ως το κατ' εξοχήν απομεινάρι μίας άλλης εποχής.. Αναφέρει ο Κρίστοφερ Ρόθκο στο εισαγωγικό του σημείωμα αναφέρει:

Το The Artist's Reality δεν είναι ένα πολιτικά ορθό κείμενο. Κι αυτό διότι είναι χρησιμοποιεί διαρκώς κριτήρια που σχετίζονται με μια ανδροκρατική προσέγγιση και χαρακτηρίζεται από ένα Ευρωκεντρισμό (και Νεοϋρκέζικο-κεντρισμό) και χρησιμοποιεί μια γλώσσα που σήμερα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ρατσιστική και δίχως πολιτισμικές ευαισθησίες.⁷⁹

Αυτό το κείμενο δείχνει την πλήρη παρανόηση του τι είναι πολιτικά ορθό ωστόσο αποτελεί ταυτόχρονα τον κοινό τόπο των επιχειρημάτων εναντίον του Ρόθκο αλλά και του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ευρύτερα. Αυτό το σχεδόν απολογητικό κείμενο ασκεί κριτική στο σημείο εκείνο που βρίσκεται ακριβώς η βάση της επιχειρηματολογίας των καλλιτεχνών και των θεωρητικών εκείνης της περιόδου: ότι η τέχνη αποτελεί ένα χώρο, μια κιβωτό ιδεών μέσα στην οποία διενεργείται μια διαρκής διαπάλη ιδεών. Αν και κατηγοριοποιήθηκαν ως φορμαλιστές, τα κείμενα που γράφουν δείχνουν ότι ήταν, οι τελευταίοι ίσως ουμανιστές. Ουμανιστές με την αναγεννησιακή έννοια του όρου, των διανοούμενων εκείνων που πίστευαν ότι με την μελέτη των κλασσικών κειμένων θα μπορούσαν να δημιουργήσουν ένα πεδίο γνώσης και για τον άνθρωπο του 20^{ου} αιώνα. Όσο κι αν έχουν απαξιωθεί φαίνεται όμως ότι το ανανεωμένο ενδιαφέρον γι' αυτήν την περίοδο εμπεριέχει χαρακτηριστικά που ξεπερνάν αυτή την προσέγγιση. Ακόμη και αν κάποιος σταθεί κριτικά στον τρόπο που ο Ρόθκο αλλά και άλλοι καλλιτέχνες εκείνης της περιόδου υποστήριζαν τις απόψεις τους δεν μπορεί να παραβλέψει την ανάγκη των καλλιτεχνών να ανάγουν την καλλιτεχνική διαδικασία σε ένα σχεδόν ιδεαλιστικό πλαίσιο. Αυτός ο ιδεαλισμός συνεχίστηκε σε όλη την πορεία εξέλιξης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Μετατράπηκε ωστόσο σε ένα λόγο πιο αφαιρετικό και δίχως αναφορές ιστορικές ή αναφορές από πολιτισμούς άλλων περιοχών. Σε κείμενα όπως το *Art-as-art* (1962)⁸⁰ του Ράινχαρτ η τέχνη αντιμετωπίζεται ως ένα κλειστό σύστημα στοχασμού, όπου

⁷⁹ Ρόθκο, xxx, 2004.

⁸⁰ Ράινχαρτ, 1991.

«κλειστό» εννοούμε δίχως περιγραφικές αναφορές. Για να υπερασπίσει αυτή του την άποψη ο Ράινχαρτ δεν χρησιμοποιεί ιστορικές αναφορές, σχεδόν με ένα καταθλιπτικό χαρακτήρα:

*Το μόνο σταθερό στοιχείο στην τέχνη είναι ο μοναδιαίος (oneness) και καλαισθητικός (fineness) χαρακτήρας της, η ορθότητα και η καθαρότητά της, η αφαίρεση και η παροδικότητά της. Το μόνο πράγμα που μπορούμε να πούμε για την τέχνη, έχει να κάνει με την ασφυξία της, την απουσία ζωής της, την αθανασία της, την απουσία περιεχομένου της, την απουσία μορφής της, την απουσία χώρου της και το άχρονό της. Όλα αυτά υπήρξαν ανέκαθεν ο σκοπός της τέχνης.*⁸¹

Στη θέση της εντατικής εξέτασης της σχέσης με το παρελθόν του Ρόθκο έχουμε φτάσει στον Ράινχαρτ σε ένα ουδέτερο άχρονο χώρο και σκοπό. Ο δρόμος για τον μινιμαλισμό είναι ανοικτός.

Τρεις υπήρξαν οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που χρησιμοποίησαν σχεδόν ισοδύναμα με το έργο τους την υπεράσπισή του με θεωρητικό λόγο: πρόκειται για τους Ρόθκο, Νιούμαν και Ράινχαρτ. Μέσα από τα κείμενα τους αναδεικνύονται τρεις προσεγγίσεις.

Η πρώτη είναι εκείνη του Ρόθκο που αναζητεί στην ζωγραφική επιφάνεια την αποτύπωση μιας διαχρονικής προσπάθειας όπου το απτό με το ψευδαισθητικό ανταγωνίζονται για να επικρατήσουν. Ο λόγος που για τον Ρόθκο επιβάλλεται το απτό έγκειται στο ότι επιδιώκει να σχηματίσει ένα κόσμο απεικονίσεων των πιο οριακών ανθρώπινων καταστάσεων όπως η αίσθηση του τραγικού. Για τον Ρόθκο η τέχνη είναι μέρος της Ιστορίας, είναι η ίδια Ιστορία, και ο καλλιτέχνης εντάσσεται σε αυτήν ως ένα ιστορικό υποκείμενο που αναφέρεται σε διαχρονικότητες. Σημαντική είναι επίσης για τον Ρόθκο η τομή με την αναπαράσταση όχι επειδή ο ρεαλισμός είναι κάτι αρνητικό per se αλλά διότι η ίδια η επιφάνεια άρα και η ζωγραφική διαδικασία συνιστούν έναν απόλυτο θα έλεγε κανείς ρεαλισμό. Επομένως η αναφορά στην μίμηση δεν έχει λόγο, και πολλές φορές νομιμοποίηση. Από κει και πέρα, και σε αντίθεση με τον Γκρήνπεργκ, η φόρμα προκύπτει και δεν συνιστά από μόνη της εμπειρία. Σε κανένα σημείο στον Ρόθκο είτε μέσα από το έργο του είτε μέσα από τα κείμενά του δεν προκύπτει η αυτονομία της φόρμας. Η φόρμα αποτελεί το εργαλείο έκφρασης των ιδεών.

⁸¹ Δασκαλοθανάσης, 63, 2006.

Στη δεύτερη, του Νιούμαν, η διαχρονία είναι ο αγώνας του ανθρώπου για άνοδο, για την πνευματική του και κοινωνική ανόρθωση. Αυτό το αίτημα δεν προκύπτει από μια ιδεαλιστική προσέγγιση αλλά από την ένταξη του Νιούμαν στο ακροαριστερό χώρο, θέση που διατήρησε μέχρι τον θάνατό του. Επομένως η φόρμα, ως τέτοια δεν είναι παρά, όπως και στην περίπτωση του Ρόθκο, το εργαλείο ανάδειξης αυτής της ιδέας. Διαφέρει ωστόσο από τον Ρόθκο ως προς το ότι ενσάρκωσε ιδέες καθαρά ανθρωποκεντρικές και όχι ιδέες που περιστρέφονταν γύρω από μια αχλύ ιδεών όπως ο Ρόθκο. Η τέχνη του Νιούμαν είναι απτή, τα έργα του διαβάζονται σχεδόν σαν προσωπογραφίες. Από μια άποψη ο Νιούμαν είναι ο τελευταίος σουπρεματιστής. Τόσο ιδεολογικά αλλά και από την καλλιτεχνική του πρακτική πρόκρινε μια προσέγγιση που ήθελε να φέρει τον άνθρωπο σε ένα άλλο επίπεδο πνευματικής κατάστασης μέσα από τις κοινωνικές κατακτήσεις.

Η τρίτη προσέγγιση είναι εκείνη του Ράινχαρτ. Σε μια έκθεση του Ράινχαρτ νοιώθει κανείς μια ιδιαίτερη αίσθηση.⁸² Κατά μήκος των τοίχων μιας σχεδόν τετράγωνης αίθουσας αναπτύσσονταν δεκάδες μαύροι πίνακες. Το μαύρο ήταν εκτυφλωτικό, τόσο όσο εκτυφλωτικό θα μπορούσε να είναι οιοδήποτε χρώμα. Κάτι αντίστοιχο ένοιωσα και με ένα πιο πρόσφατο έργο: την εγκατάσταση του Ολαφούρ Έλιασον στην Μπιενάλε της Βενετίας το 2005. Μέσα σε αυτή την χοάνη που βρίσκεται ο θεατής εγκλωβισμένος αρχίζει να νοιώθει σταδιακά το φως που αναδεικνύεται μέσα από τις φαινομενικά ομοιόμορφες επιφάνειες. Ο Ράινχαρτ εγκλωβίζει την εικόνα του αλλά και την τέχνη σε ένα τώρα. Το “ανέκαθεν” που χρησιμοποιεί στην αποφαιτική (για να μην την χαρακτηρίσουμε δογματική) φράση “Όλα αυτά υπήρξαν ανέκαθεν ο σκοπός της τέχνης” που παραθέσαμε αναδεικνύει μια εμμονή που δεν συναντάμε ούτε στον Γκρήνπεργκ. Για τον Ράινχαρτ η ίδια η τέχνη αποτελεί ένα τέλος: ένα όριο όπου εικόνες, σχήματα, ιδέες, εικονογραφήσεις συγχωνεύονται στην μαύρη χοάνη των επιφανειών του. Η τέχνη δεν παραπέμπει σε ιδέες όπως στον Ρόθκο, ούτε σε σκοπούς όπως στον Νιούμαν. Η τέχνη είναι τέχνη. Τέλος.

Σε αντιδιαστολή με αυτές τις προσεγγίσεις τα κείμενα του Γκρήνπεργκ ανάγουν την μονολιθικότητα της φόρμας ως το κυρίαρχο εργαλείο ανάπτυξης της ζωγραφικής επιφάνειας ή του γλυπτικού χώρου. Ο Γκρήνπεργκ δημιουργεί αυτό που ο Αντόρνο θα χαρακτήριζε σφετεριστική αρχή: απογυμνώνει το έργο των

⁸² Όπως στην αναδρομική του το 1991 στο MOMA, Νέα Υόρκη που έγινε σε συνεργασία με το MOCA (Λος Άντζελες). Διοργάνωση: Burchard Chapel και William Rubin, 1 Ιουνίου έως 30 Σεπτεμβρίου στο MOMA, και 13 Οκτωβρίου 1991 έως 5 Ιανουαρίου 1992 στο MOCA.

καλλιτεχνών από την ιδιαίτερή του πρόθεση και δημιουργεί ένα ενιαίο συμπαγές σύστημα που επιδιώκει να μην έχει ρήγματα. Τα ρήγματα ωστόσο στο σύστημά του Γκρήνπεργκ είναι αυτές οι:

[...] πολύ μικρές- κοιλότητες ανάμεσα σε όλα τα επιμέρους στοιχεία των [...] μορφωμάτων όπου αποκαλύπτονται τα χάσματα του ενοποιημένου έργου.⁸³

Το «ενοποιημένο έργο» του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού είναι η ερμηνεία του Γκρήνπεργκ που θεωρεί τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ως ένα σύστημα που έρχεται να αναπτυχθεί την εξέλιξη της Δυτικοευρωπαϊκής Τέχνης και να δώσει έμφαση στην ερμηνεία του πίνακα ως ενός αυτόνομου χώρου. Ενός χώρου που σχηματίζει επιφάνειες αλλά και όγκους που υπαγορεύονται από συγκεκριμένα συστήματα ανάγνωσης. Αυτή η προσέγγιση υιοθετήθηκε σε μεγάλο βαθμό τόσο από την θεωρία της τέχνης των επόμενων κινημάτων (κυρίως τον Μινιμαλισμό εν μέρει και την Land Art) και δεν ανατράπηκε παρά στις αρχές του '80. Παρέμεινε ωστόσο κυρίαρχη στον τρόπο που προσεγγίζεται ιστορικά ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός από προσεγγίσεις όπως εκείνη της Αστον (Dore Ashton) ή και της Καφέτση στον κείμενο για τον κατάλογο του Στάμου στην Εθνική Πινακοθήκη το 1997. Η προσέγγιση αυτή προσδίδει ιδιαίτερη σημασία στην διαδοχή κινημάτων που το ένα ακολουθεί το άλλο με ένα νομοτελικό θα έλεγε κανείς τρόπο. Μια νομοτέλεια που είτε τίθεται εξ' αρχής με βάση κάποια προγραμματικά μανιφέστα ή ανακαλύπτεται κατά την διάρκεια εξέλιξης του κινήματος. Κυρίως όμως οριοθετείται από μανιφέστα. Στην περίπτωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δεν έχουμε τα αντίστοιχα μανιφέστα με εκείνα του σουπρεματισμού, του σουρεαλισμού ή του φουτουρισμού. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δεν δημιουργήθηκε με προγραμματικά μανιφέστα. Αναπτύχθηκε αρχικά και κατόπιν ο Γκρήνπεργκ έγραψε τα μανιφέστα του. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ίσως να μην είχε προσδιοριστεί ως κίνημα αν δεν τον είχε καθορίσει ως τέτοιο ο Γκρήνπεργκ (και λιγότερο ο Ροζενμπεργκ). Η Αμερική όμως χρειαζόταν και αυτή το «κίνημά» της· εκείνο το διάδοχο ρεύμα που θα τις επέτρεπε να αναδείξει τον πολιτιστικό της ρόλο ως συνέχιας των κινημάτων του μοντερνισμού που προηγήθηκαν. Ο Γκρήνπεργκ υποστήριξε αυτή την κατεύθυνση ομαδοποιώντας τις προσεγγίσεις, θέτοντας ένα γενικό πλαίσιο όπου η προσωπική διαδρομή του καλλιτέχνη εντάσσεται σε αυτά τα

⁸³ Αντόρνο, 268, 1970

κινήματα και οριοθετείται με βάση τις παραμέτρους που αυτά προσδιορίζουν. Η προσέγγισή του αποτέλεσε την κυρίαρχη ανάγνωση της περιόδου σε βαθμό που είναι δύσκολο να διαπραγματευτεί κάποιος εκείνη η περίοδος χωρίς τις οριοθετήσεις του Γκρήνπεργκ. Ακόμη και στην τελευταία προσέγγιση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού στην έκθεση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 2010⁸⁴ η προσέγγιση στηρίζονταν στα ήδη δεδομένα μεθοδολογικά εργαλεία.

Οι «κοιλότητες» που αναφέρει ο Αντόρνο είναι στην περίπτωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού οι τρεις προσεγγίσεις των καλλιτεχνών που αναφέραμε: η προσέγγιση που δίνει προτεραιότητα στην αποτύπωση των ιδεών μέσα από τον στοχασμό σε διαχρονικά ερωτήματα (Ρόθκο), εκείνη όπου το κοινωνικό αίτημα μετασχηματίζεται σε εικαστική οντότητα (Νιούμαν) και τέλος εκείνη όπου η εντατική επανάληψη μιας καθορισμένης πρακτικής ενεργοποιεί ένα απόλυτα αυτοκαθορισμένο πεσιμισμό (Ράινχαρτ). Αυτές οι προσεγγίσεις μετατοπίζουν το επίπεδο ενδιαφέροντος από το πλαίσιο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως μιας συμπαγούς οντότητας σε ένα σύνολο ατομικών περιπετειών. Σε αυτό το σημείο συναντάμε την «ανησυχία» του Ρόζενμπεργκ:

Η ανησυχία στην τέχνη αποτελεί ένα ιδιαίτερο είδος ενορατικότητας. Αναδεικνύεται όχι ως ένα αντανakλαστικό που ερμηνεύει την κατάσταση των καλλιτεχνών αλλά από τον δικό τους στοχασμό για τον ρόλο της τέχνης μέσα στις άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες. Όταν αυτή η ανησυχία είναι απούσα, τίποτε από όσα ταιριάζουν στον καλλιτέχνη ως πρόσωπο, ούτε ακόμη και ο κίνδυνος της φυσικής του εξόντωσης, μπορεί να την κάνουν να υπάρξει. Υπάρχει η ικανοποίηση του τεχνίτη για να πραγματοποιήσει και η χαρά για να εργαστεί κανείς με τα ίδια του τα χέρια, που ορισμένοι την θεωρούν αρκετή για να τους ικανοποιήσει. Μπορεί ο κόσμος να καταρρεύσει αλλά αυτό θα τους ενδιαφέρει λιγότερο από την ανακάλυψη ενός καινούργιου είδους μολυβιού.⁸⁵

Αν και η απόλυτη απομόνωση του καλλιτέχνη από την εξέλιξη των πραγμάτων είναι συζητήσιμη εκείνο που έχει σημασία στην προσέγγιση του Ρόζενμπεργκ είναι ότι εισάγει το στοιχείο της προσωπικής περιπέτειας και επιτρέπει σε αυτήν να χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική διαδικασία. Επίσης είναι σημαντική η

⁸⁴ *Abstract Expressionist New York*, επιμ. Αν Τιμίν (Ann Temin), 3 Οκτωβρίου 2010 έως 25 Απριλίου 2011.

⁸⁵ Ρόζενμπεργκ, 16, 1964.

έννοια της «ανησυχίας» που τον φέρνει κοντά στις προσεγγίσεις των Ρόθοκ, Νιούμαν και Ράινχαρτ επειδή γεφυρώνει το κίνητρο με την περιπέτεια του υλικού.

Σε αυτό το πλαίσιο μια προσέγγιση που θα εξέταζε τον Στάμο ως ένα καλλιτέχνη ενός κινήματος (του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού) θα του στερούσε την διάσταση της προσωπικής περιπέτειας. Η περίπτωση ωστόσο του Στάμου εμπεριέχει σε τεράστιο βαθμό αυτήν ακριβώς την προσωπική περιπέτεια. Η ταύτισή του με την προσέγγιση Γκρήνμπεργκ εύκολα θα τον υποβάθμιζε σε ένα «δευτερεύοντα» καλλιτέχνη του κινήματος. Αν όμως δεχθούμε άλλα ερμηνευτικά εργαλεία τότε η προσέγγιση αυτή μπορεί να διαφοροποιηθεί: ο Στάμος μετασηματίζεται στο στοχαστή της προσωπικής περιπέτειας με την οποία διερευνά εκείνα τα οποία τον αφορούν και εκείνα τα οποία τον περιβάλλουν. Με αυτό το πρίσμα ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός γίνεται για τον Στάμο μια περιρρέουσα ατμόσφαιρα μάλλον παρά η κυρίαρχη επιταγή. Το έργο του αντίστοιχα θα ερμηνευτεί ως το αποτέλεσμα ενός διπλού διαλόγου που πραγματοποίησε ο καλλιτέχνης: ενός διαλόγου με τον εαυτό του (με την ανησυχία του όπως θα έλεγε ο Ρόζενμπεργκ) και ενός διαλόγου με την κυρίαρχη τότε ατμόσφαιρα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ποια από αυτές τις δύο παραμέτρους υπήρξε κυρίαρχη; Ποια ήταν εκείνη που σχημάτισε το έργο του. Σε ποια σημείο ο Στάμος εργάστηκε με την ειλικρίνεια του στοχαστή και που ήταν ο follower της κυρίαρχης τάσης;

Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός: η πολιτική διάσταση

*Έργα τέχνης που θέλουν να απαλλαγούν από την ενοχή τους αποδυναμώνονται ως έργα τέχνης.*⁸⁶

Η έννοια της “μεγάλης αφήγησης” απετέλεσε βασικό σημείο της κριτικής αιχμής των μεταμοντερνιστών κατά του μοντερνισμού. Η “μεγάλη αφήγηση” του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δεν έχει μόνο σχέση με το αυτοαναφορικό καλλιτεχνικό σύστημα που υπερασπίζεται, αλλά, και για ορισμένους, κυρίως με τον τρόπο που επιβλήθηκε ως εικόνα της αμερικανικής προπαγάνδας κατά την περίοδο του ψυχρού πολέμου. Αν η καλλιτεχνική προσέγγιση αντιμετωπιστεί ως κοινωνικό κυρίως πεδίο τότε ο πολιτικός ρόλος που διαδραμάτισε ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός είναι ένα σημαντικό θέμα που πρέπει να εξεταστεί. Αν ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός υπήρξε μια “μεγάλη αφήγηση” αυτό συνέβη μέσα από δύο παραμέτρους. Η πρώτη παράμετρος (η αισθητική) υπήρξε η “μεγάλη αφήγηση” όπως την εξέφρασε το θεωρητικό πλαίσιο το οποίο επέβαλε ο Γκρήνμπεργκ. Επιμένουμε στον Γκρήνμπεργκ διότι αυτός είναι που (εκ των υστέρων) σχημάτισε την προσέγγιση εκείνη που αποθέωνε τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ως την απόλυτη κατάληξη του Μοντερνισμού αλλά και της Δυτικοευρωπαϊκής τέχνης γενικότερα. Αυτή η προσέγγιση υπήρξε τόσο στην προσέγγιση του Ρόθκο όσο και σε εκείνη του Νιούμαν. Η τέχνη ως μια διαδικασία παραγωγής και εναλλαγής αισθητικών κινήματων και η φιλοδοξία των καλλιτεχνών και θεωρητικών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού να ενταχθούν σε αυτά υπήρξε μια κυρίαρχη προσέγγιση. Μια τέτοια προσέγγιση δημιούργησε την εικόνα του συμπαγούς αυτού συστήματος που εκπορεύεται από το μεγάλο κέντρο (Νέα Υόρκη) που κάποιος όφειλε είτε να το ακολουθήσει ή να μην υπάρχει. Στον αντίθετο πόλο βρίσκονταν η προσέγγιση του Ρόζενμπεργκ που εισήγαγε την ατομική δράση, την ατομική ανησυχία, το αντικείμενο ως αυτόνομη οντότητα. Ωστόσο η προσέγγιση αυτή του Ρόζενμπεργκ

⁸⁶ Αντόρνο, 354, 1970.

έγινε κατανοητή και άρχισε να επηρεάζει την εικαστική σκηνή αρκετά χρόνια μετά την παρέλευση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως κυρίαρχου συστήματος.⁸⁷ Αν υπήρξε (που υπήρξε) ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός “μεγάλη αφήγηση” αυτό συνέβη με τις θεωρητικές μεθοδεύσεις του Γκρήνπεργκ που συνδυάζουν μια ιστορική⁸⁸ προσέγγιση, μια επεκτατική διάθεση και, ας ειπωθεί, μια μεγαλομανία.

Η δεύτερη (και εξίσου σημαντική) “μεγάλη αφήγηση” του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού υπήρξε η λειτουργία του ως βασικού σημείου αιχμής της πολιτιστικής προπαγάνδας των ΗΠΑ κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, τουλάχιστον από εκείνους οι οποίοι ήταν φιλελεύθεροι δημοκρατικοί. Οι εκπρόσωποι της φιλελεύθερης δημοκρατικής θέσης περιλάμβαναν ένα ευρύ φάσμα προσωπικοτήτων: μεγιστάνες του πλούτου, διευθυντές μουσείων, θεωρητικοί, καλλιτέχνες αλλά και στελέχη της CIA. Σύμφωνα με αυτούς οι ΗΠΑ έπρεπε να αναδείξουν την Μοντέρνα Τέχνη ως βασικό εργαλείο πολιτιστικής προπαγάνδας. Για τον σκοπό ακόμη και καλλιτέχνες αριστερών απόψεων ή και κομμουνιστές μπορούσαν να περιλαμβάνονται στις εκθέσεις που εκπροσωπούσαν τις ΗΠΑ. Ο βασικός όρος ωστόσο ήταν αυτοί οι καλλιτέχνες να έχουν μια κριτική στάση απέναντι στη Σοβιετική Ένωση και μια αναθεωρητική προσέγγιση του Κομμουνισμού, η της αριστερής ιδεολογίας.

Η πολιτιστική αυτή προπαγάνδα που χρησιμοποίησε τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό είχε να αντιμετωπίσει τέσσερα μέτωπα: τα δύο από αυτά ήταν στο εξωτερικό και τα άλλα δύο στο εσωτερικό. Τα εξωτερικά μέτωπα αφορούσαν το μέτωπο εναντίον του Κομμουνισμού και την επιβολή της Νέας Υόρκης ως του καλλιτεχνικού κέντρου της εποχής ειδικά έναντι του Παρισιού. Τα εσωτερικά ήταν εναντίον των υπερσυντηρητικών κύκλων που εναντιώνονταν σφοδρά την μοντέρνα

⁸⁷ Η προσέγγιση του Ρόζενμπεργκ έχει μια διαχρονικότητα που υπερβαίνει την περίοδο στην οποία έγραψε τα κείμενά του. Η προσέγγιση υπαγορεύει ότι το εικαστικό αντικείμενο αλλά και ο ίδιος ο καλλιτέχνης σχηματίζουν ατομικές περιπέτειες που διαμορφώνουν το καλλιτεχνικό παράγωγο αλλά και τον πολιτιστικό περίγυρο δεν μπορούσαν να έχουν αρκετή απήχηση σε μια περίοδο όπου ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός έπρεπε να επιβληθεί. Ωστόσο όταν η αναγκαιότητα επιβολής του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού εξέλιπε η προσέγγιση του Ρόζενμπεργκ άρχισε να αποκτά την απήχηση που της άρμοζε. Μια άλλη «φωνή» που επίσης επεδίωξε να ασκήσει κριτική στην απολυτότητα της θεωρίας του Γκρήνπεργκ ήταν εκείνη του Κάλας. Αν ο Ρόζενμπεργκ κινήθηκε μέσα από την λογική του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού για να ασκήσει μια εσωτερική κριτική στον Γκρήνπεργκ, ο Κάλας εντάχθηκε σε μια εξωτερική κριτική που αφετηρία της είχε τον σουρεαλισμό και τον Ντυσάν.

⁸⁸ Μπορεί κανείς να αναφερθεί ότι όπως αποκαλύφθηκε με το πρόσφατο άνοιγμα των αρχείων της CIA και του FBI που αφορούν εκείνη την περίοδο καλλιτέχνες όπως ο Πικάσο που ήταν μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος δεν θα μπορούσαν εύκολα να επισκεφθούν τις ΗΠΑ (όπως και δεν το έκαναν ποτέ). Όπως αναφέρεται σε έγγραφο του FBI «Το FBI θα πρέπει να γνωρίζει κάθε πληροφορία που αφορά τον Πικάσο σε περίπτωση που αυτός θελήσει να επισκεφθεί τις Ηνωμένες Πολιτείες» (blogs.cul.columbia.edu/schapiro/2010/02/24/picasso-and-communism/).

τέχνη και τους εκπροσώπους της, και εναντίον της ρεαλιστικής τάσης στη Αμερικανική τέχνη.

Υπήρχε μια εμμονή, σχεδόν αγωνία, στα κείμενα των αμερικάνων θεωρητικών και καλλιτεχνών εκείνης της περιόδου να φανεί ότι το Παρίσι δεν ήταν πλέον το κέντρο αλλά η Νέα Υόρκη, και κυρίως ότι τα έργα των αμερικάνων καλλιτεχνών ήταν σημαντικότερα από τα αντίστοιχα των γάλλων. Όταν ο Γκρήνμπεργκ αναφέρεται στην γαλλική τέχνη της σύγχρονης του περιόδου διαρκώς την συγκρίνει με την αντίστοιχη αμερικανική και ανακηρύσσει την δεύτερη καλύτερη, ορισμένες φορές με θριαμβικό χαρακτήρα:

*Μήπως εννοώ ότι η νέα Αμερικανική αφηρημένη ζωγραφική είναι συνολικά ανώτερη από την Γαλλική; Σίγουρα ναι.*⁸⁹

Αυτά τα κείμενα, πολλές φορές με ένα υπερβολικά σοβινιστικό χαρακτήρα, κυριαρχούν στην εικαστική λογοτεχνία της περιόδου.⁹⁰ Όπως ανέφερε ο Μάδεργουελ σε ένα από τις πολλά χαρακτηριστικά κείμενα καλλιτεχνών και θεωρητικών της εποχής που συνέκριναν το Παρίσι με τη Νέα Υόρκη:

*Η πρόσφατη “Σχολή της Νέας Υόρκης” ένας όρος που δεν υποδηλώνει γεωγραφική θέση αλλά καλλιτεχνική κατεύθυνση, αποτελεί μια άποψη της σύγχρονης τέχνης. Τα έργα των καλλιτεχνών αυτής της σχολής είναι “αφηρημένα” αλλά όχι αναγκαστικά “μη-αντικειμενικά”. Είναι πάντοτε λυρικά, αγωνιώδη, συχνά ωμά, αυστηρά και “δεν είναι τελειωμένα”, σε σύγκριση με εκείνα των νεαρών σύγχρονών μας του Παρισιού. Δίνεται έμφαση στην αμεσότητα, και στην απουσία αυτο-συνείδησης. Οι πίνακες επιστρέφουν το βλέμμα εκείνου που τις κοιτάει. Η διαδικασία της ζωγραφικής θεωρείται μια περιπέτεια, χωρίς προκαθορισμένες ιδέες εκ μέρους προσώπων με ευφυΐα, εναισθησία και πάθος.*⁹¹

Αντίστοιχα η τέχνη έπρεπε να είναι αντικομμουνιστική. Όπως ισχυρίζονταν ο Γκρήνμπεργκ:

⁸⁹ Γκρήνμπεργκ, 125, 1961 . Πρόκειται για το δοκίμιο του 1953: *Contribution to a Symposium*.

⁹⁰ Αλλά και αργότερα όταν ο Στάμος δηλώνει στην συνέντευξή του στον Ίρβιν Σάντλερ το 1968: Η στάση μας ήταν νομίζω ότι ήμασταν πολύ καλύτεροι από τη γαλλική τέχνη. Εξαιτίας του πολέμου και όσων προηγήθηκαν, η αμερικανική τέχνη εξελίχθηκε μόνη της. Και ανεξάρτητα από το γαλλικό γούστο και τον Κυβισμό και άλλα παρόμοια. Ήταν ένα πολύ είδος ζωγραφικής (Καφέτση, 387, 1997)

⁹¹ Αναφέρεται στον Γκιμπώ, 204, 1983. Προέρχεται από τον κατάλογο μιας έκθεσης που είχε προλογίσει ο Μάδεργουελ στην Frank Pearls Gallery στην ΚΚαλιφόρνια το 1951.

*Ως πολίτης ο συγγραφέας οφείλει να αναμειχθεί στον αγώνα ενάντια στον σταλινισμό, μέχρι του “σημείου της στράτευσης”. Γιατί τάχα θα πρέπει να ζητούμε λιγότερα από αυτόν από ότι από οιονδήποτε άλλον ενήλικα, που ενδιαφέρεται για την επιβίωση των κοινωνικών θεσμών και της αυθεντικής κουλτούρας;*⁹²

Αντίστοιχα ο Μπρέντεν (Tom Braden)⁹³ που ανέφερε ότι η CIA είχε πρόθεση να δημιουργήσει ένα μηχανισμό ώστε :

*[...] χρησιμοποιήσει νόμιμους, ήδη υπάρχοντες [πολιτιστικούς] οργανισμούς. Να αποκρύψει το μέγεθος των Αμερικανικών συμφερόντων [που αυτοί οι οργανισμοί αντιπροσώπευαν]. Να προστατέψει την ακεραιότητα των οργανισμών με το να μην απαιτεί τη υποστήριξη κάθε εκδοχής της επίσημης Αμερικανικής πολιτικής [...].*⁹⁴

Ο Μπρέντεν υπήρξε εκλεγμένος Γραμματέας του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (MoMA) από το Διοικητικό του Συμβούλιο την περίοδο 1948-1950.⁹⁵ Τότε υπήρξε η κρίσιμη περίοδος όπου οριστικοποιήθηκε η πολιτιστική τακτική κατά την διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου που μόλις είχε αρχίσει. Μέρος αυτού του μηχανισμού υπήρξε το MoMA, ο κύριος διοργανωτής μεγάλων εκθέσεων στο εσωτερικό αλλά και στο εξωτερικό. Τα δύο εξωτερικά μέτωπα ήταν αλληλένδετα αλλά και διακριτά. Υπήρξαν αλληλένδετα διότι για να εμφανιστούν οι ΗΠΑ ως η ηγεμονίδα δύναμη του πολιτισμού χρειαζόταν ένα κέντρο, και το κέντρο αυτό ήταν αναμενόμενο να είναι η Νέα Υόρκη. Δεν θα ήταν δυνατόν για την Αμερικάνικη προπαγάνδα οι ΗΠΑ να είναι η ηγεμονίδα δύναμη αλλά το κέντρο του πολιτισμού να βρισκόταν σε άλλη χώρα του Δυτικού κόσμου, εν προκειμένω την Γαλλία. Η τέχνη αντιμετωπίστηκε και αυτή ως ένα λάφυρο του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Και όταν αναφερόμαστε στην τέχνη, αναφερόμαστε όχι τόσο στα αντικείμενα, αλλά στην τέχνη ως όλον (ιδέες, έννοιες, αισθητική, φιλοσοφία). Τα δύο εξωτερικά μέτωπα υπήρξαν και διακριτά διότι σε κάποιο επίπεδο η χρήση του πολιτιστικού προϊόντος εμπεριείχε μια

⁹² ό.π., 188.

⁹³ Ο Τομ Μπρέντεν (1917-2009) εργάστηκε ως στέλεχος της OSS που υπήρξε πρόδρομος της CIA (1941-1945) και μετά το σύντομο διάστημα της θητείας του στο MoMA (1947-1949, Managing Director), εργάστηκε στην CIA υπό τον Allen Dulles από το 1950 ως το 1954 όταν ο τελευταίος ήταν διευθυντής του οργανισμού. Υπήρξε υπεύθυνος για την προπαγανδιστική διείσδυση στα συνδικάτα και τον πολιτισμό. Υπήρξε εκείνος που κατανόησε την σημασία της χρήσης των σύγχρονων, τότε, μορφών τέχνης από τους μηχανισμούς προπαγάνδας. Υπήρξε μια μυθιστορηματική προσωπικότητα που η ζωή του διήνυσε έναν ολόκληρο αιώνα.

⁹⁴ Μπρέντεν, 10, 1967

⁹⁵ Από τα αρχεία του MoMA <http://www.MoMA.org/learn/resources/archives/EAD/PublicInformationf>

αυτονομία έναντι της πολιτικής. Και αυτό χρειάστηκε να γίνει φανερό όταν οι φιλελεύθεροι που είχαν κατανοήσει την σημασία της σύγχρονης τέχνης ως μέσο προπαγάνδας χρειάστηκε να αντιμετωπίσουν τα δύο εσωτερικά μέτωπα.

Από τα δύο εσωτερικά μέτωπα το πρώτο ήταν εκείνο εναντίον των συντηρητικών δεξιών πολιτικών που απεχθάνονταν την μοντέρνα τέχνη και την θεωρούσαν κομμουνιστική. Το δεύτερο εσωτερικό μέτωπο ήταν εναντίον της ζωγραφικής εκείνης που ήταν πιο “αμερικάνικη”; εκείνης δηλαδή της προσέγγισης που υιοθετούσε δηλαδή μια χαρακτηριστικά αμερικάνικη θεματογραφία όπως την είχαν σχηματίσει ο Μπέντον (Thomas Hart Benton) και οι υπόλοιποι ρεζιοναλιστές. Και πάλι, αντίστοιχα με τα εξωτερικά μέτωπα που αναπτύξαμε, έχουμε ένα μέτωπο που ήταν πιο πολιτικό ενώ το δεύτερο πιο καλλιτεχνικό. Στο πολιτικό επίπεδο οι υποστηρικτές της άποψης ότι δηλαδή οι καλλιτέχνες της “μοντέρνας τέχνης” είναι κομμουνιστές ή έστω συμπαθούντες, ξεπεράστηκαν από την αντιπαράθεση της αφηρημένης τέχνης ως έκφρασης της καπιταλιστικής κοινωνίας σε σχέση με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Ήταν αναγκαία και για προπαγανδιστικούς λόγους μια σαφής, διακριτή μορφή τέχνης από εκείνη των Σοβιετικών. Και αυτό τον ρόλο δεν μπορούσε να τον διαδραματίσει ο Μπέντον ή ακόμη και η Ο’ Κηφ (Georgia O’ Keefe).

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός αναδείχθηκε ως η μεγάλη αφήγηση της εικόνας της κυρίαρχης δύναμης του Δυτικού τότε κόσμου, κάτι το οποίο δεν είχε συμβεί με καμία από τις υπόλοιπες τάσεις του μοντερνισμού. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός με τις μεγάλες του χειρονομίες, τις τεράστιες επιφάνειες, την καινοτόμο ανάπτυξη της εικόνας σχημάτιζε ακριβώς εκείνο το οπτικό μήνυμα που χρειαζόταν οι ΗΠΑ για να αντιπαρατεθούν στην Σοβιετική Ένωση που χρησιμοποιούσε τις τακτικές του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Η Σοβιετική Ένωση αρχικά ταυτίστηκε στο ξεκίνημά της (από το 1917 τουλάχιστον ως τα τέλη του ’20) με τον σουπρεματισμό και τον κονστרוκτουβισμό και χρησιμοποίησε για την προπαγανδιστική του εικόνα τις εικαστικές τους τακτικές αυτών των κινημάτων, τουλάχιστον για όσο καιρό ήταν νωπά τα πρώτα επαναστατικά οράματα.

Αργότερα με την επικράτηση του Στάλιν ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός εξάλειψε την Πρωτοπορία, και την δεκαετία του ’30 τόσο στις ΗΠΑ όσο και στην Σοβιετική Ένωση η κρατική προπαγάνδα εικονογραφείται από τον ρεζιοναλισμό και τον Σοβιετικό Ρεαλισμό αντίστοιχα, που παρά την ριζική αντίθεση των δύο καθεστώτων διέπονται από τις ίδιες αισθητικές αρχές: ρεαλισμός, ωραιοποίηση και ηρωοποίηση των απεικονιζόμενων, ειδυλλιακή απεικόνιση της φύσης, εικόνες που

αναδεικνύουν την σχέση της μηχανής με τον άνθρωπο. Είναι χαρακτηριστικό ότι τόσο η προπαγανδιστική τέχνη της αντίστοιχης ναζιστικής τέχνης εκείνης της περιόδου όσο και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός επεξεργάζονται τις επιφάνειες με τον ίδιο τρόπο, αν και με μια μεγαλύτερη εξιδανίκευση της φόρμας (εικ. 32). Αυτό οφείλεται στην ανάγκη απεικόνισης του Αρείου πρότυπου.





εικ..32

Πέντε έργα πολιτικής προπαγάνδας όπου κυριαρχούν δύο προσεγγίσεις: η πρώτη υπαγορεύει την κυριαρχία της περιγραφικής εικόνας ενώ η δεύτερη Χρησιμοποιεί το νέο ως τρόπο μετάδοσης του μηνύματος.

Η περιγραφή ως προπαγανδιστική πληροφορία (προηγούμενη σελίδα):

Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός: Άγνωστος, *Γυναίκες στο Κολχόζ*, λάδι σε μουσαμά, 125x225 εκ.

Ναζιστική τέχνη: λεπτομέρεια έργου του Adolf Reich *The Wool Collection at a Munich Local Group*, 1939.

Ρεξιοναλισμός: Χαρτ Μπέντον, *The Sources of Country Music*, Ακρυλικό σε μουσαμά, 182.9 x 304.8 εκ., Country Music Hall of Fame Museum, 1975.

Το νέο ως προπαγάνδα:

Σουπρεματισμός: Καζιμίρ Μάλεβιτς, *Σουπρεματιστικός Σταυρός*, λάδι σε μουσαμά, 84x96,5εκ., Courtesy Stedelijk Museum Amsterdam, 1920-21.

Κονστרוκτουβισμός: Αλεξάντρ Ροτσένκο (Aleksandr Rodchenko), η διαφημιστική αφίσα για τον Εκδοτικό Οίκο Lengiz 1924.

Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός: Κλάιν, *Νέα Υόρκη*, λάδι σε μουσαμά, 200x128 εκ., 1953.

Αποτελεί ειρωνεία της τύχης ότι από τη δεκαετία του '50 και μετά οι τακτικές προπαγάνδας της εικόνας αντιστρέφονται: το καθεστώς εκείνο που ταυτίστηκε με τον Σουπρεματισμό και τον Κονστρουκτουβισμό απεικονίζεται με τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό, ενώ ο ψυχροπολεμικός άλλος πόλος, οι ΗΠΑ, επιλέγουν να χρησιμοποιήσουν την γλώσσα της πρωτοπορίας. Η διαδικασία προπαγάνδας είχε αναπτυχθεί σε πολλά επίπεδα: πραγματοποιήθηκαν περιοδεύουσες εκθέσεις στην Ευρώπη, αναρτήθηκαν τα έργα σε πρεσβείες του εξωτερικού ενώ ταυτόχρονα οι πίνακες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (ή αυτού του στυλ) κυριάρχησαν στην διακόσμηση των ουρανοξυστών και κατέστησαν η αισθητική της μόδας.

Όλα αυτά με έμμεσο ή άμεσο τρόπο συντέλεσαν στο να δειχθεί όχι απλώς η ιδιαιτερότητα της Αμερικής αλλά η κυριαρχία της ως η πιο δημιουργική και πρωτοπόρα διεθνώς χώρα και στον τομέα των τεχνών. Η “Modern Art in the Us” που περιλάμβανε έργα δώδεκα εκπροσώπων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού περιόδευσε σε οκτώ Ευρωπαϊκές πόλεις ανάμεσά τους τη Βιέννη και το Βελιγράδι.⁹⁶ Η έκθεση “The New American Painting” με αντίστοιχες συμμετοχές περιόδευσε το 1958-1959 επίσης στην Ευρώπη. Σε όλες τις Μπιενάλε (Βενετία, Σάο Πάολο) από το 1951 και μετά η Αμερικάνικη Τέχνη αντιπροσωπεύονταν σχεδόν αποκλειστικά από εκπρόσωπους του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.⁹⁷ Σε κάποιες περιπτώσεις η CIA άμεσα εμφανίστηκε ως χορηγός πολιτιστικών γεγονότων, όπως στις συναυλίες της Συμφωνικής Ορχήστρας της Βοστώνης (BSO) το 1952 στο Παρίσι. Για την περιοδεία αυτή η CIA (International Organizations Division) χορήγησε 130.000\$.⁹⁸ Αργότερα έγινε κατανοητό ότι η υποστήριξη της CIA έπρεπε να ακολουθούσε πιο διακριτικές διεργασίες. Έτσι η CIA διαδραμάτιζε ένα πιο έμμεσο ρόλο και άφηνε ιδιωτικούς φορείς, όπως το MoMA, να διαδραματίζουν τον ρόλο του πολιτιστικού προπαγανδιστή. Επίσης χρηματοδοτούσε απευθείας διανοούμενους και καλλιτέχνες που θεωρούσε ότι μπορούσαν να βοηθήσουν στις επιδιώξεις της. Στο βιβλίο της

⁹⁶ Στην έκθεση συμμετείχαν οι: Baziotes, Gorky, Guston, Hartigan, de Kooning, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Stamos, Still και Tomlin.

⁹⁷ Μερικές από τις εκθέσεις όπου συμμετείχαν καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού την δεκαετία του '50 στην Ευρώπη όπως αναφέρονται στον Γκιμπώ (249, 1983):

1951: *Amerikanische Malerei, Werden und Gegenwart*, Βερολίνο, Μόναχο.

1951: *Véhémenes Confrontées*, Galerie Nina Dausset, Παρίσι.

1952: *Regards sur la peinture Américaine*, Galerie de France, Παρίσι.

1953: *Opposing Forces*, Institute of Contemporary Art, Λονδίνο.

1953-54: *Twelve American Painters and Sculptors*. Παρίσι, Ζυρίχη, Ντίσελντορφ, Στοκχόλμη, Ελσίνκι, Όσλο (έκθεση που παρουσίασε το MOMA).

1955-56: *Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the MOMA*. Ζυρίχη, Βαρκελώνη, Φρανκφούρτη, Λονδίνο, Βιέννη, Βελιγράδι.

1956: *Junge Amerikanische Kunst*, Ντύσσελτορφ.

⁹⁸ Γουίλφορντ, 108, 2008.

Σώντερς (Frances Stonor Saunders) *Who Paid the Piper* αναφέρονται μεταξύ άλλων οι: Irving Kristol, Melvin Lasky, Isaiah Berlin, Stephen Spender, Sidney Hook, Daniel Bell, Dwight MacDonald, Robert Lowell, Hannah Arendt, Mary McCarthy. Στη Ευρώπη η CIA ενδιαφερόταν να χρηματοδοτήσει ιδιαίτερα την “Δημοκρατική Αριστερά” και πρώην αριστερούς όπως τους: Ignacio Silone, Stephen Spender, Arthur Koestler, Raymond Aron, Anthony Crosland, Michael Josselson, and George Orwell.⁹⁹

Ένα μέρος των διανοούμενων εκείνης της περιόδου εντάχθηκε σε αυτή την διαδικασία. Πολλοί από αυτούς υπήρξαν τροτσκιστές που θεωρώντας ότι ο σταλινισμός αντιπροσώπευε μια απειλή για την ελευθερία έθεσαν τον εαυτό τους στον μηχανισμό αυτής της προπαγάνδας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα υπήρξε το *Partisan Review*, ένα περιοδικό που είχε ιδρυθεί το 1934 από τροτσκιστές που αργότερα διασπάστηκαν από τον ορθόδοξο κομμουνισμό μετά το Γερμανο-Σοβιετικό Σύμφωνο μη-Επίθεσης το 1939. Το περιοδικό που υποστήριζε την μοντέρνα τέχνη και στο οποίο δημοσίευσε μερικά από τα σημαντικότερά του κείμενα ο Γκρήνμπεργκ είχε ως κατεύθυνση να αρθρώσει μια αντι-Σταλινική επιχειρηματολογία, και να επαναπροσδιορίσει την ριζοσπαστικότητα σε ένα μη-Κομμουνιστικό περιεχόμενο.¹⁰⁰ Το *Partisan Review* αποτελούσε ζωτικό μέρος αυτής της προπαγάνδας αφού τόσο ο εκδότης του Philip Rahn όσο και ο κύριος συνεργάτης του William Phillips υπήρξαν από την πρώτη φάση δημιουργίας της μέλη της Αμερικανικής Επιτροπής για Πολιτιστική Ελευθερία (American Committee for Cultural Freedom). Η Αμερικάνικη Επιτροπή αποτελούσε το Αμερικανικό παρακλάδι του Congress for Cultural Freedom (CCF) ενός κολοσσιαίου οργανισμού που είχε ιδρυθεί το 1950 και είχε εξαπλωθεί σε 35 χώρες και είχε ως στόχο την πολιτιστική προπαγάνδα κατά του κομμουνισμού. Το Κογκρέσο χρηματοδοτείτο από την CIA, και όταν αυτό αποκαλύφθηκε το άλλαξε την ονομασία του σε International Association for Cultural Freedom (IACF). Η Αμερικάνικη Επιτροπή ιδρύθηκε το 1951 και την αποτελούσαν φιλελεύθεροι και κεντροαριστεροί διανοούμενοι που συσπειρώθηκαν για να αναχαιτίσουν την πολιτιστική προέλαση του κομμουνισμού.¹⁰¹ Η Αμερικάνικη Επιτροπή είχε συσπειρώσει πάνω από 600 μέλη και μεταξύ αυτών τον Τζάκσον Πόλοκ και τον Αλεξάντερ Κάλντερ.

⁹⁹ Σώντερς, 1999.

¹⁰⁰ ό.π. 160, 1999

¹⁰¹ Ο.π.157-158, 199

Το *Partisan Review* είχε χρηματοδοτηθεί από την CIA. Ο Γκρήνπεργκ, τακτικός αρθρογράφος του περιοδικού και μέλος της Αμερικάνικης Επιτροπής, τον Μάιο του 1960 συμμετείχε στο Forum Lectures Series του Voice of America της Υπηρεσίας Πληροφοριών, και η φωνή του ακούστηκε σε εκατομμύρια ακροατές σε όλη την Ευρώπη.¹⁰² Αυτή η προσέγγιση συμβάδιζε με τις αντίστοιχες προσεγγίσεις σε άλλα πεδία (όπως της οικονομίας, της πολιτικής) μιας προπαγάνδας που επεδίωκε να παρουσιάσει τις ΗΠΑ ως την απόλυτη ηγεμονίδα δύναμη του τότε Δυτικού Κόσμου. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι διανοούμενοι που έθεσαν τον εαυτό τους στην δημιουργία αυτής της προπαγάνδας αποκαλούντο σε κυριολεκτική μετάφραση “ψυχροί πολεμιστές” ή “πολεμιστές του ψυχρού πολέμου” (cold warriors).¹⁰³

Αυτή η κατάληξη, η υποστήριξη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως βασικού προπαγανδιστικού εργαλείου, υπήρξε ταυτόχρονα αναμενόμενη και σχεδόν απροσδόκητη. Υπήρξε αναμενόμενη διότι η αμερικάνικη προπαγάνδα της εποχής χρειάζονταν μια τέχνη-αντιπρόταση στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Ο πρώτος διευθυντής του MOMA Μπαρ (Alfred H. Barr, Jr) έγραψε το άρθρο “Είναι Κομμουνιστική η Μοντέρνα Τέχνη;” καταδικάζοντας το “σοσιαλιστικό ρεαλισμό” στην Ναζιστική Γερμανία και τη Σοβιετική Ένωση.

*Ο Μπαρ υποστήριζε στο άρθρο του ότι ο ολοκληρωτισμός και ο Ρεαλισμός συμβαδίζουν. Η Αφηρημένη Τέχνη από την άλλη, αποτελεί τον φόβο αυτών των καθεστώτων, γι’ αυτό και απαγορεύεται από τους Χίτλερ και τους Στάλιν όπως επίσης και από τους Ντοντερό (George A. Dontero) που ταύτιζαν την αφηρημένη τέχνη με τον κομμουνισμό.*¹⁰⁴

Ο Ντοντερό υπήρξε ένα δεξιός συντηρητικός γεροϋσιαστής από το Μίτσιγκαν που καταδίκασε τη αφηρημένη τέχνη και ισχυρίζονταν ότι οι καλλιτέχνες της αφηρημένης τέχνης:

*[...] είχαν υποστεί πλύση εγκεφάλου και φορούσαν την στολή της Ταξιαρχίας της Κόκκινης Τέχνης.*¹⁰⁵

¹⁰² Μπατάλια, 2008

¹⁰³ Κόκροφτ, 41, 1974.

¹⁰⁴ ό.π., 41.

¹⁰⁵ ό.π., 41.

Ο Ντοντερό αναδείχθηκε σε ένα βασικό πολέμιο της μοντέρνας τέχνης, εκφραστής ίσως της πλειοψηφίας της αμερικανικής κοινής γνώμης, και εναντιώθηκε σε οιαδήποτε έκθεση όπου θα εκπροσωπούντο καλλιτέχνες αυτής της τάσης. Οι λόγοι του ήταν θερμοί και απολύτως εχθρικοί ενάντια στην μοντέρνα τέχνη που την ταύτιζε με τον κομμουνισμό.

*Η Μοντέρνα Τέχνη είναι Κομμουνιστική επειδή είναι παραμορφωμένη και άσχημη, και επειδή δεν δοξάζει την όμορφη χώρα μας [...] με απλό, καθαρό τρόπο που ο καθένας να μπορεί να κατανοήσει. Αναδύει κάτι το ανικανοποίητο,. Γι' αυτό το λόγο αντιτίθεται στην κυβέρνησή μας και αυτοί που την δημιουργούν και την υποστηρίζουν είναι εχθροί μας.*¹⁰⁶

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η υποστήριξη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως ενός από τα βασικά προπαγανδιστικά εργαλεία υπήρξε απροσδόκητη αφού όλοι σχεδόν οι σημαντικοί καλλιτέχνες και θεωρητικοί του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ήταν ενταγμένοι στην αριστερά κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Θα μπορούσε κάποιος να υποθέσει ότι το μόνο κίνητρο για αυτή την μετατόπιση από την Αριστερά σε φορείς προπαγάνδας όπως η Αμερικάνικη Επιτροπή χρηματοδοτούμενους από την CIA, υπήρξε καθαρά ομορποτιστικός. Αν και δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τα ακριβή κίνητρα του κάθε διανοούμενου που συμμετείχε σε φορείς όπως η Αμερικάνικη Επιτροπή ή έγραφε στο επιδοτούμενο *Partisan Review* υπάρχει και άλλη μια εξήγηση. Υπήρξε μια γενιά που έζησε την κρίση της Αριστεράς ως προς την υποστήριξη μιας κρατικής εφαρμογής του Κομμουνισμού Σοβιετικού τύπου ή στην κριτική αυτής της εφαρμογής και του Σταλινικού προτύπου. Αυτή η κριτική εκδηλώθηκε με υιοθέτηση όλου του φάσματος της αριστερής πρακτικής από την Τροτσκιστική ως τον αναρχισμό. Η πορεία τους ως προς την εξέλιξη της πολιτικής τους ιδεολογίας υπήρξε αυτό που εύστοχα σχολιάζει ο Γκρήνμπεργκ:

*Κάποια μέρα θα πρέπει να ειπωθεί πως ο αντι-Σταλινισμός που ξεκίνησε λίγο ως πολύ ως Τροτσκισμός μετασηματίστηκε στην τέχνη για την τέχνη, και ξεκαθάρισε με αυτό τον τρόπο, ηρωικά, το δρόμο για αυτό που επρόκειτο να συμβεί.*¹⁰⁷

¹⁰⁶ Αναφέρεται στο άρθρο του Emily Genauer, *Still Life with Red Herring* Harper's Magazine, Σεπτέμβριος 1949, σελ. 89.

¹⁰⁷ Αναφέρεται στο Γκιμπώ, 17, 1983.

Ποιο ήταν αυτό που επρόκειτο να συμβεί; Αυτό που επρόκειτο να συμβεί είναι ότι στο όνομα του αντισταλινισμού αλλά και της ένταξης στην κυρίαρχη ιδεολογία, ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός κατέστη ένα εργαλείο προπαγάνδας. Εκτός από τον σουπρεματισμό και κυρίως τον κονστρουκτιβισμό που είχαν για σύντομο χρονικό διάστημα καθιερωθεί ως μέρος της εικαστικής προπαγανδιστικής επικοινωνιακής γλώσσας της Οκτωβριανής Επανάστασης και του νέου τότε Σοβιετικού κράτους, καμία άλλη μοντερνιστική γλώσσα δεν χρησιμοποιήθηκε άμεσα ως προπαγανδιστική μέθοδος. Ξεκινώντας από κείμενα όπως του Μάλεβιτς (Kazimir Malevich) που προτρέπει:

Νεωτεριστές των χωρών όλου του κόσμου, σπεύσατε γιατί αύριο δεν θα μας αναγνωρίζετε. Ρίχνουμε μαζί με τις σφαίρες των Αιωνίων, την πρώτη σφαίρα που φέρνει πλήθος μυστικά, νέους υπολογισμούς.¹⁰⁸

Ο Τάτλιν (Vladimir Tatlin) συνεχίζει:

Η επανάσταση ενισχύει την τάση για επινόηση. Να γιατί η άνθιση της τέχνης ακολουθεί την επανάσταση, όπου οι αμοιβαίες σχέσεις της μονάδας πρωτοβουλίας με το σύνολο ορίζονται ξεκάθαρα.¹⁰⁹

Και προσθέτει:

Επέλεξα την ιπτάμενη μηχανή ως αντικείμενο καλλιτεχνικής σύνθεσης, επειδή είναι η πιο πολύπλοκη δυναμική μορφή που μπορεί να γίνει καθημερινό χρηστικό αντικείμενο για τις Σοβιετικές μάζες.¹¹⁰

Όπως διακηρύσσει ο Αλεξέι Γκαν (Aleksei Gan):

Το σοβιετικό καθεστώς και η πρακτική του είναι το μόνο σχολείο του κονστρουκτουβισμού.¹¹¹

¹⁰⁸ Καφέτση, τόμος 2,422, 1996. Το απόσπασμα είναι από το κείμενο του Μάλεβιτς: *Στους Νεωτεριστές Όλου του Κόσμου* (1919).

¹⁰⁹ Καφέτση, τόμος 2, 422, 1996. Το απόσπασμα είναι από το κείμενο του Τάτλιν: *Οι Θέσεις του Άρθρου του Τάτλιν* (1919).

¹¹⁰ Καφέτση, τόμος 2, 339, 1996. Το απόσπασμα είναι από το κείμενο του Τάτλιν: *Η Τέχνη στην Τεχνολογία* (1932).

Ο καλλιτέχνης και η τέχνη του λειτουργεί ως σύμβολο (βλέπε προπαγάνδα) ενός πολιτικού καθεστώτος, του Σοβιετικού καθεστώτος, μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '30 οπότε τον αντικατέστησε ο Σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Η Σοβιετική Ένωση είχε καταλάβει πολύ νωρίς την σημασία της πολιτιστικής προπαγάνδας. Αντίστοιχα και οι ιθύνοντες της προπαγάνδας στη Ναζιστική Γερμανία εργάστηκαν εντατικά για να αποκτήσει ο Ναζισμός την αντιπροσωπευτική του εικόνα. Για να το κατορθώσουν αυτό εργάστηκαν προς δύο κατευθύνσεις: αφ' ενός αρνητικά (καίγοντας τα βιβλία και τις εικόνες του Άλλου) αφ' ετέρου θετικά (δημιουργώντας τα δικά του πρότυπα όπως την κινηματογραφική προσέγγιση της Ρίφενσταλ (Leni Riefenstahl), την αρχιτεκτονική του Σπέερ (Albert Speer), την ζωγραφική του Ζάλιγκερ, Ivo Salinger (εικ. 33 έως 35).

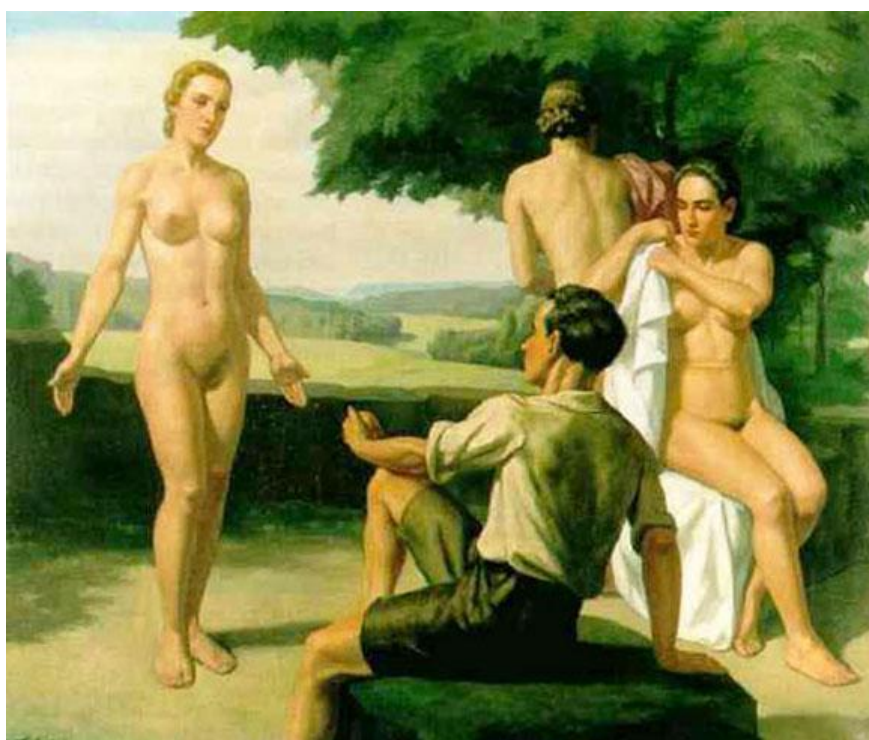


εικ.33 Λένι Ρίφενσταλ, στιγμιότυπο από την ταινία *Η δύναμη της Θέλησης* (*the Triumph of Will*), 1934.

¹¹¹ Καφέτση, τόμος 2, 311, 1996. Το απόσπασμα είναι από το κείμενο του Γκαν: *Κονστροκτουβισμός* (1922)



εικ.34
Σπέερ, *Αίθουσα των Μαρμάρων*, κτίριο Καγκελαρίας του Νέου Ράιχ, 1939.



εικ.35
Ζάλιγκερ, *Η κρίση του Πάρι*, λάδι σε μουσαμά, Συλλογές του Γερμανικού Κράτους, 1939.

Η διαφορά της προσέγγισης της αμερικανικής πολιτιστικής προπαγάνδας από εκείνη της Σοβιετικής Ένωσης υπήρξε το ότι οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν σε

αυτή τη διαδικασία δεν εντάχθηκαν πολιτικά κάπου, ουσιαστικά διατήρησαν την όποια πολιτική τους ταυτότητα. Εξακολούθησαν να είναι αριστεροί, ρεφορμιστές της αριστεράς ή ότι άλλο ενώ οι αντίστοιχοι του σουπρεματισμού για παράδειγμα ήταν απόλυτα ταυτισμένοι με το καθεστώς που υποστήριζαν (τουλάχιστον για όσο αυτό το καθεστώς δέχονταν την τέχνη τους ως μόνιμη). Όταν η αμερικανική πολιτιστική προπαγάνδα χρειάστηκε τις εικόνες εκείνες που θα αντιπροσώπευαν τη διαφοροποίησή της από το Σοβιετικό καθεστώς δεν τις ανακάλυψε ούτε σε καλλιτέχνες (στο βαθμό που υπήρχαν) που ήταν ενταγμένοι σε μια Ρεπουμπλικανική ή Δημοκρατική ιδεολογία. Την ανακάλυψε στο έργο των καλλιτεχνών εκείνων που ήταν ενταγμένοι ή έστω φιλικόι στην αριστερή ιδεολογία. Κορυφαίο παράδειγμα ο ίδιος ο Γκρήνπεργκ που αναθεωρώντας τις απόψεις του για την Σοβιετική Ένωση παραμένοντας όμως αριστερός, όπως θεωρούσε, ενσωμάτωσε τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό στο προπαγανδιστικό πρόγραμμα των ΗΠΑ κατά την διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, συντασσόμενος πολλές φορές με τα πιο ακραία συντηρητικά στοιχεία εκείνης της περιόδου. Όπως ανέφερε ο Γκρήνπεργκ με ένα τόνο που ελάχιστα διαφοροποιείται από τον πιο ωμό προπαγανδιστική ρητορεία και ελάχιστα έχει θέση σε ένα κριτικό κείμενο για την τέχνη:

Όταν κανείς αντιλαμβάνεται [...] πόσο ψηλά έχει ανέβη το επίπεδο της Αμερικάνικης Τέχνης τα τελευταία πέντε χρόνια, με την ανάδυση ταλέντων όπως οι Γκόρκυ (Arshile Gorky), Πόλοκ (Jackson Pollock), Σμιθ (David Smith) [...] τότε το ασφαλές συμπέρασμα είναι (ακόμη και προς δική μας έκπληξη), ότι οι βασικές διαδικασίες της Δυτικής τέχνης έχουν επιτέλους μεταναστεύσει στις Ηνωμένες Πολιτείες, μαζί με το κέντρο της βιομηχανικής παραγωγής και της πολιτικής δύναμης.¹¹²

Το “επιτέλους” αυτού του κειμένου δείχνει τον ανταγωνιστικό τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζε την τέχνη ο Γκρήνπεργκ και το συσχετισμό που έκανε για την επικράτηση της αμερικάνικης τέχνης με κριτήρια εξουσίας και οικονομίας. Ο Γκρήνπεργκ είχε αρνηθεί να καταδικάσει τις πρακτικές του Μακαρθισμού στη συνεδρίαση για αυτό το θέμα της Αμερικανικής Επιτροπής για την Πολιτιστική Ελευθερία, αν και είχε υποστηριχθεί κατά τη διάρκεια της συνεδρίασης από τον Ρόβερε (Richard Rovere) βοηθό εκδότη του New Yorker ότι:

¹¹² Από το κείμενο του Γκρήνπεργκ η “Παρακμή του Κυβισμού” που δημοσιεύθηκε το 1948 στο τρίτο τεύχος του Partisan Review (Γκρήνπεργκ, 211, 1986)

Αποτελεί χρέος μας να ενημερώσουμε την χώρα μας αλλά και την Ευρώπη ότι είναι δυνατόν να είναι κάποιος τόσο εναντίον του Μακαρθισμού όσο και εναντίον του Κομμουνιστικού ολοκληρωτισμού. Το κύριο πρόβλημα εδώ είναι ότι η πολιτική έχει αρχίζει να καθορίζει τον πολιτισμό.¹¹³

Ο Γκρήνπεργκ ισχυριζόταν ότι

Ως άτομο ο συγγραφέας πρέπει πράγματι να αναμειχθεί στον αγώνα ενάντια στον Σταλινισμό μέχρι του σημείου της «πλήρους αφοσίωσης».¹¹⁴

Στο όνομα αυτής της αφοσίωσης ο Γκρήνπεργκ δεν δίστασε να μετατρέψει τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό σε ένα πολιτιστικό προπαγανδιστικό εργαλείο. Ο Γκρήνπεργκ είχε κατανοήσει την σημασία της επικοινωνιακής δύναμης της πολιτισμικής εικόνας και ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ως μια εικόνα πρωτοποριακή και αισιόδοξη ταίριαζε περισσότερο από οτιδήποτε άλλο με αυτή την τακτική. Επισημαίνουμε ότι αναφερόμαστε στην εικόνα και όχι στην δομή. Το αίτημα για την ανάδειξη του πολιτιστικού χαρακτήρα των Ηνωμένων Πολιτειών υπήρξε κυρίαρχο εκείνη την περίοδο:

Σήμερα έχουμε εμπλακεί σε μια ζωτική πάλη για να βοηθήσουμε τους λαούς της Ευρώπη να κατακτήσουν και πάλι την δύναμή τους να τους πείσουμε ότι τόσο εμείς όσο και αυτοί είμαστε αφοσιωμένοι στις ίδιες ιδέες. Μια από τις πλέον αποτελεσματικές τακτικές προπαγάνδας εναντίον μας αποτελεί το επιχείρημα ότι ενώ είμαστε ένα δεν είμαστε ένα έθνος που ενδιαφερόμαστε ιδιαίτερα για τις τέχνες ή για τις πνευματικές αξίες που σχετίζονται με αυτές. Στο πολιτικό μέτωπο μας κατηγορούν για την «πολιτική του δολαρίου» ενώ στο πολιτιστικό μέτωπο οι Αμερικανικές ταινίες αναφέρονται ως τα χειρότερα παραδείγματα, ως αποδείξεις του υλισμού μας. Αντιμετωπίζοντας αυτού του είδους την προπαγάνδα, χρειαζόμαστε κάθε είδους επικοινωνιακή πολιτική που θα μπορούσε να αντιστρέψει αυτή την εντύπωση.¹¹⁵

Αναφερθήκαμε στον προπαγανδιστικό ρόλο της πρωτοποριακής τέχνης τόσο στην Σοβιετική Ένωση όσο και στις ΗΠΑ. Υπήρξε ωστόσο μια σημαντική διαφορά

¹¹³ Σώντερς, 198-199, 1999

¹¹⁴ ό.π.

¹¹⁵ Αναφέρεται στο Γκιμπώ, 194, 1983. ο απόσπασμα είναι από το κείμενο που ο Σόμπυ (James T. Soby) δημοσίευσε στο Saturday Review απαντώντας στο ερώτημα: "Is there American Art?".

μεταξύ των καλλιτεχνών του Ρωσικού Μοντερνισμού και εκείνων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Οι σουπρεματιστές και οι κονστρουκτουβιστές υπήρξαν πρωτεργάτες της Οκτωβριανής Επανάστασης, απόλυτα ταυτισμένοι, τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 1929 με την ιδεολογία και τις επιδιώξεις του νέου Σοβιετικού κράτους. Αντίθετα οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού προερχόμενοι, αρκετοί από αυτούς, από την Αριστερά, είχαν συμμετάσχει στις πολιτικές ζυμώσεις της δεκαετίας του '30. Τη δεκαετία του '50 και του '60 βίωσαν μια σχιζοφρένια. Η σχιζοφρένια αυτή διαμορφώνονταν ανάμεσα σε δύο πόλους. Στον πρώτο πόλο βρίσκονταν καλλιτέχνες και διανοούμενοι που υπερασπίζονταν μια ιδεολογία, την καπιταλιστική, που την είχαν δεχθεί με τον καιρό (Μάδεργουελ) ταυτόχρονα όμως είχαν αριστερές θέσεις ή, στο δεύτερο πόλο, κάποιοι άλλοι που απέρριπταν τον καπιταλισμό ακόμη και στην περίοδο της πιο μεγάλης τους αναγνώρισης (Ράινχαρτ). Το «δεχθεί» σημαίνει ότι αυτοί υιοθετούσαν μια κριτική στάση στην αριστερή ορθοδοξία του σταλινισμού. Έπρεπε ωστόσο για να υπερασπιστούν αυτή την θέση να συμμετάσχουν σε προπαγανδιστικούς μηχανισμούς;

Το πιο χαρακτηριστικό συμβάν, που εκφράζει τη σχιζοφρένια που αναφέραμε, έγινε το 1951 όταν ο ακροδεξιός Γερουσιαστής Ντοντερό ανέγνωσε σε συνεδρίαση του Κογκρέσου επιστολή του Γκρήνπεργκ όπου υποστήριζε τις τακτικές του Ψυχρού Πολέμου.¹¹⁶ Την ίδια περίπου περίοδο (1953) ο Γκρήνπεργκ εξακολούθησε να υπερασπίζεται μαρξιστικές θέσεις δοκίμια όπως το “Η Κατάσταση της Κουλτούρας”.¹¹⁷ Σε κάθε περίπτωση οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού κατέστησαν μέτοχοι και εκπρόσωποι μιας πολιτικής ατζέντας γεγονός που τους διαχωρίζει από άλλα κινήματα του μοντερνισμού. Κινήματα όπως ο κυβισμός, ο φοβισμός, ακόμη και η Ποπ-Αρτ ή ο μινιμαλισμός παρέμειναν στη βάση τους αυτοαναφορικά καλλιτεχνικά συστήματα.

Ο μόνος καλλιτέχνης από τους εκπρόσωπους του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που διατήρησε τις αριστερές του θέσεις υπήρξε ο Ράινχαρτ, και ίσως το μαύρο των έργων του, ή μάλλον το βουβό κενό να υπήρξε μια μορφή διαμαρτυρίας ή συγκαλυμμένης πολιτικής δήλωσης.

Ο Αντ Ράινχαρτ υπήρξε ο μόνος Αφηρημένος Εξπρεσιονιστής που εξακολούθησε να κλίνει προς στα αριστερά, και ως τέτοιος είχε αποκλειστεί από τον

¹¹⁶ Γκρήνπεργκ, *Letter to the Editor of The Nation dated February 7, 1951* (79, τόμος 3, 1988). Το γράμμα απέρριψε το *The Nation* και δημοσιεύθηκε τελικά στο *The New Leader* (19 Μαρτίου 1951).

¹¹⁷ Πρόκειται για το: *The Plight of Culture*, Γκρήνπεργκ, 22-33, 1961.

επίσημο κόσμο της τέχνης μέχρι το 1960 [...]. Ο Ράινχαρτ κατηγορούσε ανοικτά τους καλλιτέχνες της γενιάς του ότι είχαν υποκύψει στην απληστία και την φιλοδοξία. [...] Ισχυρίζονταν ότι τα μουσεία έπρεπε να είναι χώροι φύλαξης θησαυρών ή έστω τάφοι και όχι λογιστικά γραφεία ή πάρκα διασκέδασης. Ο Ράινχαρτ υπήρξε ο μόνος Αφηρημένος Εξπρεσιονιστής που συμμετείχε στην Πορεία προς την Ουάσιγκτον για τα δικαιώματα των μαύρων τον Αύγουστο του 1963.¹¹⁸

Ο μετασχηματισμός των αναζητήσεων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού σε διαδικασίες πολιτικής προπαγάνδας περιγράφεται αναλυτικά στο βιβλίο του Σεργί Γκιμπώ (Serge Guilbaut) *How New York Stole the Idea of Modern art, Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Το βιβλίο εξετάζει την περίοδο «σιωπηλό διάλειμμα όπως το χαρακτηρίζει» μεταξύ 1946 και 1952 διότι, όπως ισχυρίζεται ο Γκιμπώ, μια λεπτομερής γνώση της ιστορίας του Ψυχρού Πολέμου είναι κρίσιμη για να κατανοηθεί το καλλιτεχνικό στυλ του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.¹¹⁹ Ήδη από το 1973 ο Κόζλοφ (Max Kozloff) είχε θέσει το θέμα της αφηρημένης ζωγραφικής κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου στο άρθρο του «American Painting During the Cold War».¹²⁰ Στο άρθρο του Κόζλοφ προστέθηκε την επόμενη χρονιά εκείνο της Εύα Κόκροφτ (Eva Cockcroft) “Abstract Expressionism, Weapon of Cold War”.¹²¹ Ο Κόζλοφ αιτιολογεί την συγγραφή του άρθρου του με το σκεπτικό ότι:

Αν και έχουν αναδειχθεί σε πολιτιστικό μνημείο πέραν κάθε κριτικής που ωστόσο κάποια στιγμή κουράζει, οι αξίες αυτής της ζωγραφικής θα επιβιώσουν πέραν της τωρινής περιόδου κατά τη διάρκεια της οποίας θεωρούνται δεδομένα. Ωστόσο αν και σε τεχνικό επίπεδο φαίνεται να έχουμε διερευνήσει τα πάντα γύρω από αυτή την τέχνη, δεν έχουμε ωστόσο αναρωτηθεί ποια υπήρξαν εκείνα τα συμφέροντα του παρελθόντος που την κατέστησαν τόσο επίσημη.¹²²

Η αιτία επομένως συγγραφής του κειμένου του Κόζλοφ υπήρξε η μέχρι τότε σιωπή για τους μηχανισμούς εκείνους που ανέδειξαν και σχημάτισαν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ως επίσημη εκπροσώπηση της Αμερικανικής κουλτούρας.

¹¹⁸ Σώντερς, 277, 1999

¹¹⁹ Γκιμπώ, 11, 1983.

¹²⁰ Κόζλοφ, 43-54, 1973.

¹²¹ Κόκροφτ, 38-41, 1974.

¹²² Κόζλοφ, 43, 1973.

Το ερώτημα της σχέσης της τέχνης με την εκάστοτε πολιτική, κοινωνική, οικονομική, θρησκευτική εξουσία υπήρξε πάντοτε ένα ερώτημα με προεκτάσεις που αφορούν την ηθική (στο βαθμό που αυτή υπάρχει) της τέχνης. Το ερώτημα αυτό έχει τεθεί κατ' επανάληψη από τη σχέση των ζωγράφων της Αναγέννησης με την παπική εξουσία, το πώς ο Γκόγια ήταν ταυτόχρονα αυλικός ζωγράφος και κοινωνικός στοχαστής, τη σχέση του Νταβίντ με τις διαδοχικές μορφές καθεστώτων της εποχής του και πολλά άλλα παραδείγματα. Μετά τον δέκατο όγδοο αιώνα ωστόσο και κυρίως με την καθιέρωση της πρωτοπορίας ο καλλιτέχνης τοποθέτησε συχνά τον εαυτό του στην αντίθετη πλευρά της πολιτικής εξουσίας αλλά και του καλλιτεχνικού κατεστημένου. Η πρώτη αναφορά της λέξης πρωτοπορία με την καλλιτεχνική ορολογία είναι από τον Σαιν Σιμόν (Henri de Saint-Simon) στο κείμενό του *Opinions litteraires, philosophiques et industrielles*:

Εμείς οι καλλιτέχνες θα υπηρετήσουμε ως η πρωτοπορία (avant-garde): γιατί μέσα από τα όπλα που έχουμε στην διάθεσή μας, η δύναμη της Τέχνης είναι η πιο ταχεία και η πλέον αποτελεσματική. Όταν θέλουμε να διαδώσουμε νέες ιδέες μεταξύ των ανθρώπων χρησιμοποιούμε, ως όπλα, τη λύρα, την ωδή ή το τραγούδι, την ιστορία ή τη νουβέλα· χαράσσουμε αυτές τις ιδέες σε μάρμαρο ή στο μουςαμά και τις κοινοποιούμε στην ποίηση ή στο τραγούδι.¹²³

Ο καλλιτέχνης είναι η εμπροσθοφυλακή που υπερασπίζεται την ανθρωπότητα μέσα από τη δυναμική της τέχνης. Κανείς μπορεί να αναφέρει εδώ τον Κουρμπέ και την συμμετοχή του στην κομμούνα, τους Εμπρεσιονιστές στο σύνολό τους, αλλά και όλα τα κινήματα του μοντερνισμού. Μετά τον 19^ο αιώνα οι καλλιτέχνες χρειάστηκαν να διαχωρίζουν κάθε φορά πλήρως την σχέση τους με την καθεστηκυία αρχή έστω για ένα μεγάλο διάστημα της δραστηριότητάς τους. Ακόμη και αν μετά από κάποια περίοδο ενσωματώθηκαν (κανονικοποιήθηκαν όπως λέει ο Ρόζενμπεργκ) η αρχική αντίδραση ήταν πάντοτε οξεία αν όχι ριζικά αντίθετη. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δεν υπήρξε κατ' αρχάς κίνημα με προγραμματικές θέσεις. Οι καλλιτέχνες που το αντιπροσώπευσαν αργότερα εργάζονταν σε ένα καλλιτεχνικό κοινό περιβάλλον αλλά δύσκολα θα μπορούσε να χαρακτηρίσει κάποιος τις προσπάθειές του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού κίνημα με προγραμματικές θέσεις όπως για παράδειγμα εκείνο των σουρεαλιστών. Χρειάστηκε η ανάγκη για να

¹²³ Simon, 39-41, 1825.

προσδιοριστεί μετά τον πόλεμο το «νέο» της Αμερικάνικης Τέχνης για να κυβωτιστούν τα επιτεύγματα των καλλιτεχνών που έμελλε να προσδιοριστούν ως Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές σε αρχές και «μανιφέστα». Αυτά τα μανιφέστα τα έγραψε ουσιαστικά ο Γκρήνμπεργκ με μια πρόδηλη, και ταυτόχρονα με την αισθητική πρόθεση, διάθεση για πολιτιστική προπαγάνδα. Αυτή η διάσταση δεν είχε ποτέ καταγραφεί μέχρι το κείμενο του Κόζλοφ. Ο Κόζλοφ εντόπισε ή τόλμησε να απευθύνει μια διάσταση που σε πολλούς μπορεί να ήταν ήδη γνωστή: την ένταξη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού στον μηχανισμό πολιτιστικής προπαγάνδας των ΗΠΑ. Η προσέγγιση ωστόσο του Κόζλοφ, αν και άνοιξε τον δρόμο της διερεύνησης των πολιτικοκοινωνικών εκείνων διαδικασιών που ανέδειξαν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ως ηγεμονικό κίνημα περιόδου, δεν υπήρξε επαρκής για κάποιους θεωρητικούς όπως η Κόκροφτ η οποία έσπευσε να δημοσιεύσει ένα χρόνο αργότερα την δικιά της εκδοχή ισχυριζόμενη ότι:

[στο κείμενό του] ο Μαξ Κόζλοφ επεσήμανε τις ομοιότητες ανάμεσα στην “Αμερικανική ρητορική του Ψυχρού Πολέμου” και στον τρόπο που αρκετοί Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές εξέφραζαν τα υπαρξιακά-ατομικά πιστεύω τους. Ωστόσο ο Κόζλοφ απέτυχε να εξετάσει πλήρως την βαρύτητα της τόσο γόνιμης ιδέας του ισχυριζόμενος ότι “ αυτό υπήρξε μια σύμπτωση που πρέπει να πέρασε απαρατήρητη τόσο από τους κυβερνώντες όσο και από τους κυβερνώμενους”. Δεν ήταν ακριβώς έτσι.¹²⁴

Η Κόκροφτ αναπτύσσει το άρθρο της παραθέτοντας δεκάδες επιχειρήματα που αναδεικνύουν την σχέση διαπλοκής μεταξύ του βασικού φορέα που υποστήριξε τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό (του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, MoMA), της CIA, ιδιοκτητών γκαλερί αλλά και καλλιτεχνών. Η Κόκροφτ ισχυρίζεται ότι η ένταξη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού σε μηχανισμούς προπαγάνδας δεν υπήρξε μια απλή σύμπτωση αλλά απόρροια μιας συστηματικής στρατηγικής. Επρόκειτο για την πρώτη φορά που μια τέτοια άποψη/αποκάλυψη είχε δημοσιευθεί. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο κείμενό της δεν αναφέρει τον Γκρήνμπεργκ, ο ρόλος του οποίου στα κείμενα και βιβλία που θα δημοσιεύονταν στη συνέχεια σε σχέση με το θέμα θα αποκτήσει κυρίαρχη θέση. Από τότε ακολούθησαν δεκάδες κείμενα που διαπραγματεύονται αυτή τη θεματική, κι αυτό συνεχίζει να απασχολεί τον χώρο της

¹²⁴ Κόκροφτ, 39, 1974.

ιστορίας αλλά και της θεωρίας μέχρι τώρα. Βιβλιογραφικά η έρευνα έχει συμπληρωθεί και από άλλα στοιχεία κυρίως από την δημοσίευση των αρχείων εκείνης της περιόδου. Ωστόσο τα δύο αυτά κείμενα του Κόζλοφ και της Κόκροφτ αποτελούν τις πλέον βασικές καταγραφές που έδωσαν με τόλμη για την εποχή τους την κοινωνική και πολιτική διάσταση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Η αιτία που άρχισε το 1973 η διερεύνηση της σχέσης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού με τους μηχανισμούς προπαγάνδας του Ψυχρού Πολέμου υπήρξε το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια εκείνης της περιόδου αμφισβητήθηκαν οι επιλογές της Αμερικάνικης Κυβέρνησης αλλά και πολιτικής ευρύτερα (πόλεμος Βιετνάμ, σκάνδαλο Γουότεργκειτ, αγώνας για την κατοχύρωση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων). Σε μια περίοδο τέτοιας αμφισβήτησης δημοσιεύθηκε το άρθρο του Κόζλοφ. Αρχικά είχε δημοσιευθεί ως το εισαγωγικό σημείωμα για την έκθεση «Εικοσιπέντε χρόνια Αμερικάνικης Ζωγραφικής 1948-1973» που είχε πραγματοποιηθεί στο Des Moines Art Center το 1973¹²⁵ και κατόπιν αναδημοσιεύθηκε στο Artforum. Είναι σημαντικό να το επισημάνουμε αυτό, το ότι δηλαδή το κείμενο δεν υπήρξε ένα κείμενο για ένα περιοδικό αλλά προλόγιζε μια έκθεση-σύνοψη 25 χρόνων Αμερικάνικης Ζωγραφικής. Από τότε άρχισαν να εμφανίζονται κείμενα που εξετάζαν αυτό το θέμα με ένα υλικό που εμπλουτίζονταν συνεχώς και ιδιαίτερα μετά το 1990 με το άνοιγμα των αρχείων της περιόδου του Ψυχρού Πολέμου προστέθηκαν και νέα στοιχεία που ανέδειξαν άγνωστες πτυχές της σχέσης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού με την προπαγανδιστική των ΗΠΑ κατά τη διάρκεια εκείνης της περιόδου.

Η έκθεση «Εικοσιπέντε χρόνια Αμερικάνικης Ζωγραφικής 1948-1973» ήταν μια πολυσυλλεκτική επιλογή όπου υπήρχαν καλλιτέχνες που εκπροσωπούσαν τις περισσότερες τάσεις εκείνης της περιόδου.

Όπως καταλήγει το κείμενο της Κόκροφτ:

Οι προσπάθειες να ισχυριστεί κάποιος ότι οι τεχνοτροπίες της τέχνης είναι πολιτικά ουδέτερες όταν δεν υπάρχει ένα αποκάλυπτο πολιτικό θέμα είναι τόσο απλουστευτικές όσο και οι επιθέσεις τύπου Ντοντερό χαρακτήριζε όλα τα είδη της αφηρημένης τέχνης “ανατρεπτικά”. Ευφρείς και εκλεπτυσμένοι πολεμιστές του Ψυχρού

¹²⁵ Στην έκθεση συμμετείχαν οι: Joseph Albers, Ron Davis, Richard Diebenkorn, Richard Estes, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Robert Irwin, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Willem de Kooning, Roy Lichtenstein, Richard Lidner, Morris Louis, Barnett Newman, Kenneth Noland, Philip Pearlstein, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Frank Stella, Clyfford still, Wayne Thiebaud, Mark Tobey, Andy Warhol, William Willey. Η έκθεση είχε διοργανωθεί στο Des Moines Art Center από τον James T. Demetrian και είχε διάρκεια από τις 6 Μαρτίου έως τις 22 Απριλίου 1973.

Πολέμου όπως ο Μπρέντεν και οι συνάδελφοί του στην CIA κατάλαβαν ότι οι διαφωνούντες προς το σύστημα διανοούμενοι που πίστευαν ότι δρούσαν ελεύθερα μπορούσαν να είναι χρήσιμα εργαλεία στον διεθνή πόλεμο προπαγάνδας. Πλούσιοι και ισχυροί μαϊκήνες της τέχνης όπως ο Ροκφέλερ (David Rockefeller) και ο Γουίντνεϊ (Whitney , που ήλεγχαν τα μουσεία και βοηθούσαν στη επιτήρηση της εξωτερικής πολιτικής, επίσης αναγνώριζαν την σημασία του πολιτισμού στην πολιτική αρένα. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί ελεύθερα. Ωστόσο το έργο του προωθείται και χρησιμοποιείται από άλλους που έχουν τους δικούς τους σκοπούς. Ο Ροκφέλερ μέσω του Μπαρ και άλλων χρησιμοποιούσε, στο Μουσείο που ίδρυσε η μητέρα του και ήλεγχε η οικογένειά του, συνειδητά τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό “ως σύμβολο πολιτικής ελευθερίας” για να εξυπηρετήσει πολιτικές επιδιώξεις.¹²⁶

Το απόσπασμα αυτό εμπεριέχει μια αντίφαση στα δύο σημεία που χρησιμοποιεί την λέξη “ελευθερία”. Στο πρώτο σημείο οι “διανοούμενοι πιστεύουν ότι δρουν ελεύθερα” ενώ στο δεύτερο “ ο καλλιτέχνης δημιουργεί ελεύθερα”. Τελικά τι συμβαίνει; Είναι ο καλλιτέχνης ένα υποκείμενο που εγκλωβισμένο ή περιθωριοποιημένο στον κόσμο του δημιουργεί ελεύθερα ή ότι και να κάνει υπάρχει ένα μηχανισμός που με τις επιλογές με τις οποίες θα παρέμβει ουσιαστικά ελέγχει την ελευθερία; Είναι χαρακτηριστικό ότι και η Κόκροφτ παρότι πιο στρατευμένη από τον Κόζλοφ επαναλαμβάνει το επιχείρημά του ότι «οι αξίες [του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού] έχουν αναδειχθεί σε πολιτιστικό μνημείο πέραν κάθε κριτικής». Οι Κόκροφτ και Κόζλοφ ενώ υπερασπίζονται την άποψη ότι ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός κατέστη επίσημη τέχνη ή αποτελούσε μηχανισμό καλλιτεχνικής προπαγάνδας μέσα από μια συγκεκριμένη στρατηγική, ταυτόχρονα δεν αμφισβητούν την αισθητική αξία των έργων. Η πολιτική κριτική που ασκούν στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό δεν είναι αρκετή για να τους επιτρέψει να αποκαθλώσουν τον ίδιο τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό στο επίπεδο της πολιτισμικής συμβολής. Δεν επιτρέπουν δηλαδή να ακυρώσει η διαπίστωσή τους για τις διεργασίες ανάδειξης της τέχνης την ίδια την πεποίθησή τους ότι η τέχνη αυτή έχει κάποια αξία.

Στο κείμενο της Κόκροφτ το “πιστεύουν” της πρώτης περίπτωσης (“οι διανοούμενοι πιστεύουν ότι δρουν ελεύθερα”) δεν τεκμηριώνεται στην περίπτωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού τουλάχιστον. Οι αμερικάνοι καλλιτέχνες αυτής της περιόδου δρούσαν ελεύθερα αλλά επειδή το έργο του αποτελεί αναπόσπαστο μέρος

¹²⁶ Κόκροφτ, 41, 1974.

της πραγματικότητας θα ερμηνευθεί ή και θα χρησιμοποιηθεί από άλλους για τους δικούς του σκοπούς. Στο επόμενο κεφάλαιο θα αναπτύξουμε την πορεία των καλλιτεχνών τη δεκαπενταετία πριν την «κανονικοποίηση» του κινήματος και θα φανεί ότι οι διαδικασίες σχηματισμού αυτού που έμελλε να ονομαστεί Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός κάθε άλλο παρά σε ένα πλαίσιο στρατηγικής καθιέρωσης έγινε. Από την άλλη δύσκολα μπορεί κάποιος να παραβλέψει ότι μετά το 1948 οι εικόνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ήταν τα λάβαρα της Αμερικανικής πολιτιστικής προπαγάνδας.

Ήταν αναμενόμενο να υπάρξει κάποια στιγμή μια αναθεώρηση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο. Η αναθεώρησή του σε πολιτικό επίπεδο υπήρξε ως ένα βαθμό αποτέλεσμα της αλλαγής του τρόπου που άρχισε να αντιμετωπίζεται η τέχνη κατά την δεκαετία του '70. Η τέχνη έπαψε να αποτελεί το εσωστρεφές και αυτοαναφορικό σύστημα ιδεών των προηγούμενων δεκαετιών. Η τέχνη αντιμετωπίστηκε και ως πολιτικό και κοινωνικό παράγωγο/προϊόν. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός επανεξετάστηκε και έγινε προσπάθεια να κατανοηθεί μέσα από τις κοινωνικές δομές που τον σχημάτισαν. Ως μέρος πλέον μιας εποχής, ενός *esprit de temps*, δεν μπορούσε παρά να αποτελέσει ένα από τα κύρια πεδία έρευνας όπου κατεξοχήν συναντώνται οι ιδέες, οι εικόνες, οι δομές εξουσίας, οι προπαγανδιστικοί μηχανισμοί, οι γεωπολιτικοί συσχετισμοί, η φιλοσοφία, η ιστορία. Από αυτή και μόνο την άποψη αποτέλεσε ένα από τα πιο συναρπαστικά πεδία έρευνας, διότι λίγα αντικείμενα ιστορικής έρευνας στην τέχνη συνδυάζουν τόσους ποικίλους χώρους. .

Η επιβολή αυτή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, ως προϊόντος ενός πολιτιστικού κέντρου (της Νέας Υόρκης) υπήρξε κάτι νέο.¹²⁷ Η βασικότερη υπερκείμενη αρχή στον μοντερνισμό υπήρξε η έννοια του κέντρου. Τα μητροπολιτικά κέντρα του προηγούμενου αιώνα υπήρξαν το Παρίσι (1907 έως 1945), η Νέα Υόρκη (1945 έως 1989) και από τότε το Λονδίνο (χωρίς ωστόσο και η Νέα Υόρκη να χάνει την ουσιαστική της ισχύ και ούτε το Λονδίνο να αποτελεί φορέα γνήσια καινοτόμων ιδεών).¹²⁸ Η Νέα Υόρκη αποτέλεσε ένα κέντρο με δύο περιοχές επιρροής. Η πρώτη ήταν η εκείθεν του Ατλαντικού Ευρώπη ενώ η δεύτερη η Αμερικανική ενδοχώρα. Αναφερθήκαμε στις διαδικασίες εκείνες που ανέδειξαν την Νέα Υόρκη ως διεθνές κέντρο. Ταυτόχρονα λειτούργησε και ως το κέντρο της

¹²⁷ Εκείνο που υπήρξε νέο ήταν η άμεση χρήση του ως προπαγανδιστικού εργαλείου.

¹²⁸ Κάποιος θα μπορούσε να αναφέρει τη Ρώμη και τον τρόπο που καθιερώθηκε ως κέντρο από το 1500 και μετά, και τουλάχιστον ως τις αρχές του 19ου αιώνα οπότε τη διαδέχθηκε το Παρίσι.

Αμερικάνικης τέχνης ομογενοποιώντας πολλές φορές ιδιαιτερότητες και τοπικότητες (regionalisms). Στις διαδικασίες αυτές θα αναφερθούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Το καλλιτεχνικό κέντρο δεν αποτελεί μόνο ένα «κέντρο εξουσίας». Αποτελεί ταυτόχρονα (και αυτό ενδιαφέρει κυρίως την καλλιτεχνική διαδικασία) το χώρο όπου κατασκευάζονται οι μεγάλες αφηγήσεις. Ο Κυβισμός, ο Φοβισμός, ο Σουρεαλισμός, ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, ο Μινιμαλισμός, οι Νεοπαραστατικοί είναι μερικές μόνο από τις μεγάλες αφηγήσεις που επιβλήθηκαν από τα μητροπολιτικά κέντρα του προηγούμενου αιώνα. Η προσέγγιση, σχεδόν αγωνιώδης, του Ντάντο με τον καθορισμό του *Art World* ως της Κολυμπήθρας του Σιλβάμ όπου το καλλιτεχνικό έργο ή καθαγιάζεται ή καταποντίζεται αποτελεί την τελευταία εκδοχή της έννοιας του κέντρου. Στο σύγχρονο περιβάλλον της ιντερνετικής εποχής και της ευκολίας των μετακινήσεων πιθανόν τέτοιες προσεγγίσεις να μην είναι πλέον βάσιμες. Ποιο αλήθεια μπορεί να είναι το κέντρο σε μια εποχή διαπλανητικής ανταλλαγής πληροφοριών και μετακινήσεων; Παρά την αίσθηση της δύναμης του παρελθόντος που αποπέμπουν οι μητροπόλεις ο ρόλος του σε ένα σύγχρονο περιβάλλον φαντάζει ολοένα και λιγότερο αδρός.

Η κριτική που υπέστη η έννοια της μεγάλης αφήγησης από τους θεωρητικούς του μεταμοντερνισμού αλλά και των μετααποικιακών προσεγγίσεων εμπεριείχε ταυτόχρονα και μια κριτική στην έννοια της ιδέας του κέντρου. Το μητροπολιτικό κέντρο, όπως άλλωστε και η μεγάλη αφήγηση επιβάλει αναγνώσεις, προσεγγίσεις, σχηματίζει αντικείμενα/παράγωγα. Ταυτόχρονα, μέσα σε αυτή την διαδικασία επιβολής σφετερίζεται άλλες αφηγήσεις ακριβώς για να μπορέσει να δικαιώσει το ρόλο της. Η αρχή είναι ταυτόχρονα και υπερκείμενη, βρίσκεται κάπου αφ' υψηλού πέρα από την εμπειρία της τέχνης και διαχειρίζεται τις εξουσιαστικές δυνατότητες που της έχουν παραχωρηθεί, ή που τις έχει κατακτήσει. Αλλά και ως πολιτικός αποικιακός χώρος συγκέντρωσης δύναμης και διαχείρισης αποφάσεων το κέντρο αποτελεί το σημείο εκείνο που εστιάζεται το σύνολο εκείνων των ιδεολογιών που θα επιβάλουν αποικιοκρατικού τύπου αναγνώσεις. Ο κυβισμός για παράδειγμα είτε μέσα από την μοντερνιστική δοξασία είτε ως αποικιακή οικειοποίηση επέβαλε ένα συγκεκριμένο τρόπο για να προσεγγίσει κανείς τον αφρικανικό πολιτισμό. Έναν τρόπο, που παρ' όλες τις προοδευτικές για την εποχή προσεγγίσεις εξακολουθούσε να εμπεριέχει όλα τα στερεότυπα της οικειοποίησης του Άλλου. Η αφρικανική μάσκα αποκόπτεται από τη λειτουργικότητά της ή έστω και από τη σημασία της ως χαρακτηριστικό ενός πολιτισμού και μετασηματίζεται σε ένα πολιτιστικό λάφυρο προς επεξεργασία. Αλλά και η ίδια αυτή η αντίληψη της τέχνης ως το απόγειο του

Δυτικού Πολιτισμού αποτελεί μια ακόμη επιβολή των διαδοχικών κέντρων της Δύσης: Ρώμη, Κωνσταντινούπολη, Ρώμη μετά την Αναγέννηση, Παρίσι, Νέα Υόρκη.

Στην περίπτωση της Νέας Υόρκης το σημαίνουν στην επιβολή μιας εικαστικής γλώσσας υπήρξε αυτή η ίδια η προβολή των ΗΠΑ ως μιας χώρας όπου το νέο και η ελευθερία κυριαρχούν. Και εκεί θεωρήθηκε ότι ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ως γλώσσα αντιπροσώπευε και εικονογραφούσε αυτήν την πρόθεση. Η πολιτική κριτική της δεκαετίας του '70 ανέδειξε ωστόσο ότι η χρησιμοποίηση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως αν όχι της μοναδικής σίγουρα όμως της κυρίαρχης εικαστικής γλώσσας της προπαγάνδας προσθέτει στην ερμηνεία του κινήματος και προσεγγίσεις που ξεπερνάν την προσέγγισή του ως ενός καλλιτεχνικού εποικοδομήματος. Οι Κόζλοφ, Κόκροφτ κατόρθωσαν να δείξουν ότι, και όχι μόνο στην περίπτωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, η τέχνη και η καλλιτεχνική δημιουργία αποτελούν συνιστώσες πολύ πιο πολύπλοκων παραγόντων από εκείνους που υπαγορεύουν οι στερεότυποι αισθητικοί κανόνες. Τα κείμενά τους αποτελούν τις απαρχές μιας κριτικής της τέχνης γενικότερα που επέτρεψε να εισαχθούν νέα εργαλεία στην ερμηνεία της καλλιτεχνικής διεργασίας, εργαλεία που διέσπασαν τις εσωστρεφείς εσωτερικές αναγνώσεις του έργου τέχνης. Σήμερα η κυρίαρχη τάση είναι να αντιμετωπίζεται η καλλιτεχνική πρακτική αλλά και το παράγωγο ως ένα μέρος μιας ευρύτερης διεργασίας. Ακόμη και η ιεραρχία των τεχνών με το διαχωρισμό τους σε Καλές και μη Τέχνες έχει απωλέσει την σημασία της. Ταυτόχρονα η κινητικότητα των κεφαλαίων και η αδυναμία να προσδιοριστεί το ένα και μοναδικό Κέντρο έχει οδηγήσει στην ανάγκη δημιουργίας νέων ερμηνευτικών εργαλείων και μιας αισθητικής προσέγγισης που θα λαμβάνει υπόψη της τα νέα δεδομένα. Η διάχυση της εικόνας σε παγκόσμιο επίπεδο μέσω του ίντερνετ έχει οδηγήσει επίσης στην πλήρη αποϋλοίηση του καλλιτεχνικού αντικειμένου ως τέτοιου, ή τουλάχιστον έχει δημιουργήσει μια νέα επιπλέον αχανή περιοχή έρευνας που μένει ακόμη να εξερευνηθεί. Ταυτόχρονα, κι αυτό είναι η αντίφαση ίσως, η καλλιτεχνική δημιουργία ως παραδοσιακή παραγωγή αντικειμένων, εξακολουθεί να εμμένει και να υφίσταται.

Σε κάθε περίπτωση όμως τόσο κάποια γεωγραφική περιοχή ως Κέντρο αλλά και το ίδιο το αντικείμενο τέχνης ως Κέντρο έχει πάψει πλέον να υπάρχει. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός και η Νέα Υόρκη αντίστοιχα υπήρξαν το τελευταίο Κέντρο που κυριάρχησε στη διεθνή καλλιτεχνική διαδικασία. Και εκεί ακριβώς παρουσιάζει ενδιαφέρον η μελέτη του, έτσι ώστε μέσα από τις λογικές και τις αντιφάσεις του να κατανοήσει κανείς τις διεργασίες εκείνες που επιτρέπουν την ατομική, αν τέτοια υπάρχει περιπέτεια. Μια τέτοια περιπέτεια είναι και η περίπτωση

Στάμου που θα την εξετάσουμε αφού πρώτα αναλυθούν οι παράμετροι, καλλιτεχνικές, πολιτικές, πολιτισμικές, κοινωνικές, που δημιούργησαν το περιβάλλον και την εποχή όπου εργάστηκε. Αντί δηλαδή να αντιμετωπιστεί ο Στάμος ως ένας εκπρόσωπος μιας μετωπικότητας, θα προσεγγιστεί ως μια περίπτωση που κινήθηκε σε ένα συγκεκριμένο κλίμα διατηρώντας όμως τα χαρακτηριστικά της ατομικής περιπέτειας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα διερευνηθεί η ουσιαστική του συνεισφορά, στο βαθμό που αυτή υπήρξε, και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της πορείας του.

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός υπήρξε, κι αυτή είναι η μεγάλη του αντίφαση, προϊόν της εργασίας καλλιτεχνών που είχαν συνδεθεί με το πιο ριζοσπαστικό από πολιτική άποψη μέρος της αμερικάνικης κοινωνίας. Ταυτόχρονα το έργο τους έγινε εικόνα του Αμερικανικού imperium, ένα γεγονός που δεν συνέβη με κανένα άλλο κίνημα, μορφή τέχνης ή καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα.¹²⁹ Η αντίφαση προκύπτει από το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες και οι θεωρητικοί του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που προερχόταν από μια ιδεολογία μαρξιστική αναδείχθηκαν σε εκπρόσωπους, ουσιαστικά παρά την θέλησή τους, του προπαγανδιστικού ρόλου της αμερικάνικης τέχνης την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου. Η ριζοσπαστικοποίηση αυτή εκφράστηκε τόσο σε επίπεδο πολιτικοκοινωνικό, διότι οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ήταν ενταγμένοι στα ριζοσπαστικά πολιτικά κινήματα της προηγούμενης περιόδου (δεκαετία '30), όσο και σε επίπεδο καλλιτεχνικό διότι οι καλλιτέχνες μετασχημάτισαν την δεκαετία του '40 την ριζοσπαστική πολιτική τους ιδεολογία με μια επίσης ριζοσπαστική πρωτοποριακή καλλιτεχνική έκφραση. Και εκεί ακριβώς βρίσκεται η δύναμή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού να ξεπερνά τις διαδικασίες εξουσίας που τον επέβαλαν και να μετασχηματίζεται σε ένα διαρκές εργαλείο επιθετικών επισημάνσεων που αφορούν την πιθανή ουσία των πραγμάτων. Αυτό αναδεικνύεται ακόμα και από μελετητές εκείνης της περιόδου όπως η Σώντερς (Frances Stonor Saunders) η οποία στο βιβλίο της «Who Paid the Piper» όπου εξετάζει διεξοδικά τις σχέσεις της αμερικάνικης καλλιτεχνικής ιντελιγκέντσια με τις μεθόδους προπαγάνδας της εποχής του ψυχρού πολέμου συμπεραίνει:

¹²⁹ Η χρήση της εικαστικής εικόνας ως εργαλείου προπαγάνδας ή έσω η ανάδειξή της σε εργαλείο ερμηνείας αποτελεί χαρακτηριστικό και άλλων κρατικών εκπροσωπήσεων. Ακόμη και το τοπικό ελληνικό παράδειγμα με τους Τσαρούχη, Βασιλείου, Γκίκα ως εκπροσώπους της ‘ελληνικότητας’ με αντίστοιχο αποκλεισμό του Μπουζιάνη ή του Διαμαντόπουλου για παράδειγμα αποτελούν αντίστοιχες περιπτώσεις.

Είναι δύσκολο να αποδεχθεί κανείς το επιχείρημα ότι οι Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές απλώς «έτυχε να ζωγραφίζουν κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου και όχι για τον Ψυχρό Πόλεμο».¹³⁰ Οι ίδιες τους οι δηλώσεις και, σε μερικές περιπτώσεις οι πολιτικές τους δεσμεύσεις, υπονομεύουν τους ισχυρισμούς ιδεολογικής αποδέσμευσης. Αλλά ισχύει ωστόσο ότι το έργο των Αμερικάνων Εξπρεσιονιστών δεν μπορεί να περιοριστεί στο πλαίσιο της πολιτικής ιστορίας μέσα στην οποία τοποθετείται. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, όπως και η τζαζ, υπήρξαν, και είναι, ένα δημιουργικό φαινόμενο που υπάρχει ανεξάρτητα, και ναι, θριαμβευτικά ξεχωριστά από τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε πολιτικά [...] η τέχνη τους ωστόσο δεν μπορεί να περιοριστεί σε αυτές τις συνθήκες. Είναι αλήθεια ότι υπήρξε ανάμειξη της CIA, θρηνώ γι' αυτό τόσο όσο οιοσδήποτε άλλος κάνει το ίδιο, ωστόσο αυτό δεν εξηγεί γιατί αυτή η τέχνη έγινε σημαντική. Υπήρχε κάτι στην ίδια την τέχνη που της επέτρεψε να θριαμβεύσει.¹³¹

Η κριτική που δέχθηκε ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός για τη σχέση του με την προπαγάνδα του Ψυχρού Πολέμου οδήγησε πολλές φορές σε ακραία συμπεράσματα όπως αυτό του Γκιμπώ ότι:

[...] η πρωτοπορία έφτιαξε για τον εαυτό της μια συνεκτική, αναγνωρίσιμη και εμπορική εικόνα, που με καθαρότητα αντανακλούσε τους σκοπούς και τις επιδιώξεις της νέας φιλελεύθερης Αμερικής, ως μια ισχυρής δύναμης στην διεθνή σκηνή.¹³²

Είναι υπερβολικό να ισχυριστεί κανείς ότι καλλιτέχνες που εργάστηκαν επί χρόνια ερευνώντας τον προσωπικό τους μύθο πολύ πριν την ενσωμάτωσή τους σε διαδικασίες προπαγάνδας αλλά και μετά από αυτήν (όπως οι Ρόθκο, Νιούμαν, Πόλοκ) δεν υπήρξαν παρά διαχειριστές δημοσίων σχέσεων ή, ακόμη χειρότερα, όργανα κατασκευής προπαγανδιστικών εικόνων. Από την άλλη, και εκεί ακριβώς βρίσκεται η συνεισφορά του Γκιμπώ αλλά και όσων έθεσαν το θέμα της κοινωνικοπολιτικής θέσης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού στο πλαίσιο της εποχής, δεν είναι δυνατόν να μην εξεταστεί το πώς ένας ατομικός μύθος μετασχηματίζεται σε εργαλείο προπαγάνδας και εκεί ακριβώς βρίσκεται μια βασική ενδιαφέρουσα χροιά του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

¹³⁰ Σκοτ-Σμίθ (Giles Scott-Smith), 1998.

¹³¹ Σόντερς, 277-278, 1999.

¹³² Γκιμπώ, 200-201, 1983.

Οι υποστηρικτές της πολιτικής προσέγγισης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (Κόζλοφ, Κόκροφτ, Ντέιβιντ και Σεσίλ Σαπίρο, Γκιμπώ, Σώντερς) χαρακτηρίστηκαν ρεβιζιονιστές από εκείνους που δεν συμφωνούσαν με την προσέγγισή τους. Υπήρξε μια πιο οξεία αντιπαράθεση εναντίον αυτής της “ρεβιζιονιστικής” όπως την χαρακτήρισαν προσέγγισης που την εξέφρασαν κυρίως οι Σάντλερ (Irving Sandler) και Κιμελμαν (Michael Kimmelman). Η βασική τους επιχειρηματολογία είναι ότι πρώτον ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δεν «επιβλήθηκε» παρά στα τέλη του '50 ως τις αρχές του '60 όταν ήδη είχε ολοκληρώσει τον καθαρά καλλιτεχνικό του κύκλο και ο Ψυχρός Πόλεμος είχε ήδη διανύσει την πρώτη του δεκαπενταετία και δεύτερον ότι η όποια ένταξή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού στους μηχανισμούς προπαγάνδας δεν υπήρξε παρά ένα σύμπτωμα της εποχής, και όχι στρατηγική επιλογή των καλλιτεχνών και θεωρητικών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ο Κιμελμαν αφού προσπαθεί να προβεί σε μια αναλυτική αναθεώρηση του τρόπου που ο Γκιμπώ παραθέτει τα ντοκουμέντα των εκθέσεων, σε κάποιο σημείο του κειμένου του αναφέρει ότι:

Είναι φανερό ότι εκθέσεις που στάλθηκαν στο εξωτερικό όπως η “Νέα Αμερικανική Τέχνη” συμμετείχαν στην πολιτιστική εκστρατεία για να πολεμηθεί ο Κομμουνισμός. Ο Ντε Αρνονκούρ [Rene d' Harnoncourt]¹³³ ήταν απολύτως πρόθυμος να υποστηρίξει αυτή την εκστρατεία όπως άλλωστε και οι περισσότεροι διευθυντές μουσείων εκείνης της περιόδου. Από την οπτική γωνία των αρχών του '70, εν μέσω του πολέμου του Βιετνάμ, αυτή η εκστρατεία φάνταζε για τους Κόζλοφ και Κόκροφτ, το ίδιο αρνητική όσο και ο βομβαρδισμός της Καμπότζης. Ωστόσο στην δεκαετία του '50 ο Ντε Αρνονκούρ δεν ήταν παρά ένας από τους δεκάδες διευθυντές μουσείων που υποστήριζαν στο Κογκρέσο την χρηματοδότηση αυτής της εκστρατείας.¹³⁴

Η επιχειρηματολογία εκείνων που άσκησαν κριτική στην αναθεωρητική στάση έχει ορισμένα βασίμα επιχειρήματα. Κατ' αρχάς στις περισσότερες από τις εκθέσεις εκείνης της περιόδου υπήρχαν και πολλοί καλλιτέχνες που δεν ήταν καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Μόνα από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και μετά κυριάρχησαν οι Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές. Χαρακτηριστική περίπτωση υπήρξε η εκπροσώπηση των ΗΠΑ στην Μπιενάλε της Βενετίας του 1954

¹³³ Ο Ντε Αρνονκούρ υπήρξε διευθυντής του MoMA την περίοδο 1947-1969.

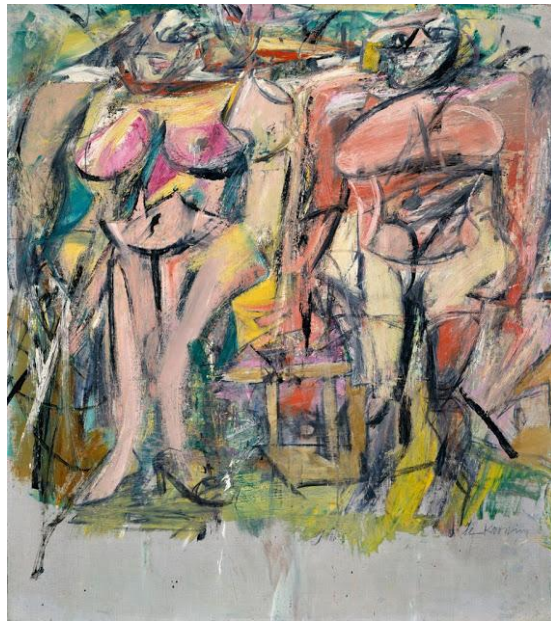
¹³⁴ Φραντσίνια (Francina), 300, 2000 .Το κείμενο του Κιμελμαν είναι το Revisiting the Revisionists, the modern, its critics and the cold war (293-306).

από τους Μπεν Σων (Ben Shahn) και Ντε Κούνιγκ. Ο Μπεν Σων υπήρξε σθεναρός υποστηρικτής των αριστερών θέσεων, αριστερός και ο ίδιος, εκπρόσωπος ενός ρεαλιστικού ρεύματος (εικ. 36). Μαζί του εξέθετε ο Ντε Κούνιγκ σε μια οξεία αντιπαράθεση μιας στρατευμένης τέχνης με μια λυρική προσωπική έκφραση (εικ. 37).



εικ.36

Μπεν Σων, *Ηλεκτροσυγκολλητές*, 55,9x100,9, τέμπρα σε ξύλο, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1943.



εικ.37

Γουίλεμ ντε Κούνιγκ, *Two Women in the Country*, λάδι, σμάλτο, κάρβουνο σε μουσαμά, 117,1x103,5εκ. 1954.

Το κυριότερο επιχείρημα των Σάντλερ και Κιμελιαν υπήρξε ωστόσο ότι δεν είναι δυνατόν καλλιτέχνες, τόσο αντίθετοι μεταξύ τους, να υπήρξαν παραγγελιοδόχοι μεθόδων εικαστικής προπαγάνδας. Αυτό το επιχείρημα θα είχε κάποια αξία αν το προσεγγίσει κανείς ποσοτικά. Πράγματι στις εκπροσωπήσεις εκείνης της περιόδου υπήρχε μια παρουσία καλλιτεχνών και εκτός των αφηρημένων εξπρεσιονιστών. Αν όμως προσεγγίσει κανείς το θέμα ποιοτικά, τον βαθμό δηλαδή απήχησης και

αποδοχής τότε η πλάστιγγα γέρνει αποφασιστικά προς το μέρος των αφηρημένων εξπρεσιονιστών. Ενώ δηλαδή υπήρχε ένας σχετικός πλουραλισμός στην εθνική αμερικανική εκπροσώπηση η ουσιαστική υποστήριξη μέσα από τα Μουσεία, τους συλλέκτες, την εθνική και διεθνή δημοσιότητα τις δημοπρασίες, τη βιβλιογραφία υπήρξε κυρίως ως προς τους Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές. Αυτό συνεχίζεται μέχρι σήμερα, όπου σε ελάχιστες ή και καθόλου περιπτώσεις υπάρχουν μονίμως αναρτημένα σε Μουσεία, ιδιωτικές ή εθνικές συλλογές έργα άλλα από εκείνα των συγκεκριμένων καλλιτεχνών. Κάτι που συμβαίνει όχι μόνο στα ιδρύματα των ΗΠΑ αλλά και σε εκείνα της Ευρώπης. Η εκπροσώπηση της περιόδου 1945-60 περιορίζεται στα έργα των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Εκεί που η κριτική των Σάντλερ και Κιμελμαν υστερεί είναι όταν επιχειρεί να αντιμετωπίσουν το θέμα λογιστικά. Αποσυνδέουν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό σχεδόν ολοκληρωτικά από τη σχέση του με τον πολιτικοοικονομικό περίγυρο, αποσυνδέουν το MoMA από τον ρόλο του πρωταγωνιστή της θεσμικής του καθιέρωσης, και ισχυρίζονται ότι ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός υπήρξε απλώς ένα ακόμη από τα κινήματα, και όχι το κυρίαρχο, από εκείνα που προσπαθούσαν να επιβιώσουν εκείνη την περίοδο. Στην επιδίωξή τους οι Σάντλερ και Κιμελμαν να αποσυνδέσουν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό από τον ρόλο που του προσάπτουν οι ρεβιζιονιστές ως εργαλείο του “Ψυχρού Πολέμου” και των καλλιτεχνών και θεωρητικών του ως «πολεμιστών του Ψυχρού Πολέμου», αντιμετώπισαν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ως μια διαδικασία που κινήθηκε εκτός του ιστορικού του πλαισίου. Κάτι τέτοιο όχι μόνο δεν είναι βάσιμο όπως τεκμηριώνεται από την αντίθετη άποψη αλλά σε κάθε περίπτωση στερεί την ερμηνεία αυτών των έργων από μια διαδικασία που εμπεριέχει πού πιο πολλές ερμηνευτικές δυνατότητες από μια μονολιθική-αισθητική προσέγγιση.

Είναι χαρακτηριστικό ωστόσο ότι ο Κόζλοφ που έγραψε το κείμενο που υπήρξε η αφετηρία αυτής της διαμάχης το 1973 σε μια αποτίμηση των διεργασιών που ενεργοποίησε το κείμενό του ανέφερε με αμηχανία, σχεδόν με απολογητικό ύφος το 2003:

Υπήρξαν ορισμένοι που θεώρησαν ότι το επιχείρημά μου ήταν μια προσβολή, ωστόσο εκείνοι οι οποίοι το υποστήριζαν το οδήγησαν προς μία κατεύθυνση για την οποία μετανιώνω εξαιρετικά [...] Προσπάθησα απελπισμένα να διατηρήσω μια ισορροπία μεταξύ του προσωπικού και της αισθητικής ανταπόκρισης στα έργα όσο και στο πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούσε κανείς να τα ερμηνεύσει. Ωστόσο [εκείνοι που

υποστήριξαν το κείμενο] αντιμετωπίζουν την τέχνη απλώς ως ένα σύμβολο των δικών τους πολιτικών απόψεων.¹³⁵

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, αν και αποτελεί μέρος μιας εποχής και ουσιαστικά χρησιμοποιήθηκε από μηχανισμούς προπαγάνδας, εμπεριέχει και μια αυτοπροσδιοριζόμενη αισθητική αξία. Η τοποθέτησή του μέσα σε αυτούς τους μηχανισμούς της εποχής μας ωθεί στο να σκεφτούμε διαχρονικά την θέση του καλλιτέχνη μέσα στο πνεύμα της εποχής. Διατηρεί ο καλλιτέχνης κάποια ίχνη «αυθεντικότητας» ή μήπως ο auteur δεν έχει πεθάνει και το καλλιτεχνικό έργο δεν είναι παρά οι όποιες ερμηνείες του;¹³⁶ Μπορεί ο καλλιτέχνης να είναι αμέτοχος ή «ελεύθερος» όπως προσεγγίσαμε τον όρο στις προηγούμενες σελίδες; Μπορεί να υπερασπίζεται μια κυρίαρχη ιμπεριαλιστική ιδεολογία με το έργο του; Σε ποιο βαθμό οι εγγραφές του αποτελούν προσωπικές καταθέσεις και όχι απλές καταγραφές μιας κυρίαρχης ιδεολογίας; Τι είναι πιο σημαντικό: οι ερμηνείες που αποδίδονται στο έργο ή η ερμηνεία της πρόθεσης του καλλιτέχνη, στο βαθμό που αυτή υπάρχει; Επιτρέπεται στον καλλιτέχνη να ζει τον avant garde μύθο του, σχεδόν ναρκισσιστικά, και ταυτόχρονα να χρησιμοποιεί και να χρησιμοποιείται από τους μηχανισμούς εξουσίας; Αυτά τα ερωτήματα ίσως μετά από τρεις εικοσαετίες που έχουν χαρακτηριστεί δεκαετίες της απληστίας φαντάζουν άκαιρα. Στην εποχή μας πλέον η σχετικοποίηση του ορισμού του καλλιτεχνικού αντικειμένου έχει οδηγήσει και στη σχετικοποίηση του ρόλου του καλλιτέχνη. Αν και αναφέρεται σε καλλιτέχνες περασμένης περιόδου το παρακάτω κείμενο εμπεριέχει μια διαχρονικότητα:

Υπήρχαν τα πολυτελή χρόνια της δεκαετίας του '80. Οι εικαστικές τέχνες ενώ υπήρξαν μια υποκουλτούρα με μια εσωστρέφεια, συνάντησαν τον πραγματικό κόσμο, αντανακλώνοντας την αγάπη της εποχής Ρέιγκαν για κατανάλωση, κύρος και αυτοικανοποίηση. Αποδυσθήκαμε σε μια φρενήρη ανοικοδόμηση μουσείων και γεμίσαμε τις πολιτιστικές μητροπόλεις με το πλιάτσικο αιώνων. Οι καλλιτέχνες συμπαρατάχθηκαν με τους πλούσιους και διάσημους. Άνθισαν οι αίθουσες τέχνης και οι τιμές των δημοπρασιών εκτοξεύτηκαν στα ύψη. Οι εικαστικοί καλλιτέχνες φούσκωσαν και ξεφούσκωσαν Ένα τρίο Ιταλών¹³⁷ που υπήρξε αρχικά στο κέντρο της επικαιρότητας τελικά μισοξεχάστηκε. Αμερικάνοι όπως οι David Salle, Julian Schnabel, Eric Fischl

¹³⁵ Λις (Jennifer Liese), 42, 2003.

¹³⁶ Μπαρτ, 142-48, 1977.

¹³⁷ Εννοεί τους Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Sandro Chia που συμμετείχαν και στη *Zeitgeist*.

*and Robert Longo πωλούσαν σε τιμές χιλιάδων δολαρίων, αλλά μετά την αναδρομική του Longo στο LACMA ένας νεοϋορκέζος κριτικός αναρωτήθηκε εάν ξεπλύθηκε με το πέρασμα της δεκαετίας. Τα ανώριμα ταλέντα εκτοξεύτηκαν πριν να είναι έτοιμα. Ο Jean-Michel Basquiat πέθανε από αυτό.*¹³⁸

Θα μπορούσε κανείς να παραθέσει αντίστοιχα κείμενα και για τις δεκαετίες του '90 ή του 2000. Στο επίπεδο της κοινωνικής επιφάνειας της τέχνης συμπεριφορές επιθετικής φιλοδοξίας είναι αποδεκτές πλέον. Είναι όμως και γόνιμες; Αφορούν κανένα εκτός του εγωπαθούς πλαισίου του καλλιτέχνη, του οικονομικού συμφέροντος του συλλέκτη, ή της διαδικασίας που τον έχει επιβάλει;

Κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι ο στοχαστής καλλιτέχνης πιθανόν να μην έχει πλέον θέση. Πρέπει ωστόσο το θέμα να τεθεί εκ νέου, και η διαπραγμάτευση της σχέσης των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού με το κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον της αποχής αποτελεί μια πρώτης τάξεως ευκαιρία. Οι καλλιτέχνες μπορούν να αποκοπούν από την μεγάλη αφήγηση που τους έχει καθορίσει και το έργο τους να εξεταστεί στα πλαίσια μιας προσωπικής περιπέτειας. Ο Στάμος αποτελεί με τον έργο του μια τέτοια περίπτωση: έχει τη δυνατότητα να θεωρηθεί ως ένας καλλιτέχνης που εργάζεται σε ένα περιβάλλον όπου υπάρχουν οι μεγάλες αισθητικές και πολιτικές αφηγήσεις. Ταυτόχρονα μέσα από την ετερότητά του (ή τις ετερότητές του) ο Στάμος διατηρεί μια απόσταση που του επιτρέπει να εξελίξει μια εντελώς χαρακτηριστική πορεία. Ο Στάμος όπως θα φανεί και από την όλη του διαδρομή, ενώ φαίνεται να είναι συντονισμένος με τις διαδικασίες της καλλιτεχνικής σκηνης της εποχής του, ταυτόχρονα συνοδεύεται και από μια σειρά από ετερότητες: είναι ο νεότερος από τους καλλιτέχνες αυτού του περίγυρου, είναι έλληνας μετανάστης με αναγνωρίσιμες καταβολές, δεν έχει έντονη ή και καθόλου πολιτική ταυτότητα, και γενικότερα λόγω του νεαρού της ηλικίας του δεν είχε ζήσει παρά ελάχιστα τη δεκαετία του '30 που καθόρισε την πορεία των ομοϊδεατών του. Υπήρξε κάποιος που ακολουθούσε αν και κατάφερε έστω και οριακά να ενταχθεί στο χώρο αυτό. Πρέπει όμως να αναφερθεί ότι αν και είχε συμμετάσχει στις βασικότερες εκθέσεις που αντιπροσώπευαν τους αμερικάνους καλλιτέχνες της γενιάς του δεν υπάρχουν παρά ελάχιστες αναφορές στις αντίστοιχες καλλιτεχνικές ανθολογίες ή τις βασικές κριτικές συνόψεις της βιβλιογραφίας του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ο

¹³⁸ Wilson, 1989.

Γκρήνπεργκ ελάχιστα και μάλλον απαξιωτικά αναφέρεται σε αυτόν, ο Ρόζενμπεργκ καθόλου, το ίδιο και ο Σαπίρο ενώ η Άστον σε πολύ λίγες περιπτώσεις. Τι ήταν άραγε αυτό που περιθωριοποίησε το ρόλο του Στάμου και όσο ζούσε αλλά πολύ περισσότερο τώρα; Ήταν το μέγεθος της όποιας συμβολής του στην τέχνη της εποχής που δεν θεωρήθηκε αρκετά ενδιαφέρουσα ή οι ετερότητές του που τον απομάκρυναν από το εποικοδόμημα της μεγάλης αφήγησης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (εικ. 38);

Η προσέγγιση αυτής της εργασίας θα εξετάσει τις ετερότητες του Στάμου και θα διερευνήσει το πώς αυτές τον διαφοροποίησαν από την τρέχουσα τέχνη της εποχής του. Θα διερευνήσει τον τρόπο που ο Στάμος με το έργο του ανέπτυξε μια γραφή που ολοκληρώθηκε όταν ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός είχε ήδη παρέλθει, μετά το 1970. Η προσέγγισή μας δεν θα στηριχθεί στις όποιες ομοιότητες είχε το έργο του Στάμου με τις βασικές αρχές του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού αλλά στις διαφοροποιήσεις του, στις Αντορνικές κοιλότητες, που τον οδήγησαν σε δρόμους ιδιαίτερους και απόλυτα διαφοροποιημένους από την κυρίαρχη ατμόσφαιρα του περιγυρού του.



εικ.38

Θεόδωρος Στάμος, *Τρεις Βασιλιάδες*, λάδι σε ξύλο, 75,7x 96,5 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, 1949.

Το έργο με το μεσαίο του μέγεθος, τις μικρές χειρονομιακές κινήσεις, τη λιτή χρήση του υλικού, την ατμοσφαιρικότητα της μικρής φόρμας διαφοροποιείται αισθητά από τις μεγάλες διαστάσεις, τις μεγάλες χειρονομίες, την εντατική χρήση του υλικού που χαρακτηρίζουν τα έργα των ζωγράφων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού εκείνη την περίοδο (εικ.18, 19) .

Το ιστορικό πλαίσιο, αντιφάσεις/αποφάνσεις

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός υπήρξε μια αισθητική προσέγγιση που αναπτύχθηκε την περίοδο από το 1943 έως το 1970. Αν θα ήθελε κανείς να τον οριοθετήσει μεταξύ δύο χρονολογιών θα ανέφερε ως έναρξη τον Νοέμβριο του 1943 όταν πραγματοποιήθηκε η πρώτη έκθεση του Τζάκσον Πόλοκ στην Γκαλερί της Peggy Guggenheim και ως το 1970 που υπήρξε η χρονολογία της αυτοκτονίας του Ρόθκο (25 Φεβρουαρίου 1970) και του θανάτου του Μπάρνεντ Νιούμαν (4 Ιουλίου 1970). Οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού εξέφραζαν την προσέγγιση εκείνη που θεωρούσε ότι το καλλιτεχνικό έργο σχηματίζεται κυρίως μέσα από αφηρημένες επιφάνειες που αποτελούν προβολές συναισθημάτων, εκφραστικών αναγκών και εννοιών. Δεν ανέπτυξαν το έργο τους με προγραμματικές διακηρύξεις με τον σχηματισμό του καλλιτεχνικού τους έργου. Ωστόσο το έργο τους το χαρακτηρίζει κοινές παράμετροι όπως το μέγεθος, η αφηρημένη ατμόσφαιρα, η ένταση της χειρονομίας ή το άπλωμα του πεδίου, η έμφαση στο υλικό. Κυρίως όμως το χαρακτήρισε μια απελευθερωτική ανάγκη των καλλιτεχνών εκείνης της περιόδου να σχηματίσουν πρωτογενείς εικόνες πέρα από πολιτικές, πολιτιστικές ή αισθητικές ατζέντες. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού υπήρξε η ανάγκη της άμεσης έκφρασης που στηρίζονταν στις δυνατότητες της ζωγραφικής ύλης. Όπως αναφέρει ο Ροζενμπεργκ:

Πολλοί από τους καλλιτέχνες ήταν «Μαρξιστές» (συνδικάτα WPA¹³⁹, συνέδρια καλλιτεχνών) που προσπάθησαν να ζωγραφίσουν την Κοινωνία. Κάποιοι άλλοι προσπάθησαν να ζωγραφίσουν την Τέχνη (Κυβισμό, Μετα-Εμπρεσιονισμό). Είτε στην μία είτε στην άλλη περίπτωση όλα κατέληγαν στο ίδιο αποτέλεσμα.

Η μεγάλη στιγμή [αρχές δεκαετίας '40] ήρθε όταν αποφασίστηκε¹⁴⁰ να ζωγραφίσουν... απλώς να ΖΩΓΡΑΦΙΣΟΥΝ. Η χειρονομία στον μουσαμά υπήρξε μια

¹³⁹ βλέπε σελ. 112

¹⁴⁰ Είναι χαρακτηριστικό το «αποφασίστηκε» (was decided). Παραλείπεται το από ποιόν. Μάλλον αναφέρεται σε μια άτυπη αλλά ισχυρή συλλογικότητα. Δεν αναφέρεται σε προσωπικές περιπτώσεις διότι τότε θα έλεγε «αποφάσισαν».

απελευθερωτική χειρονομία από την ΑΞΙΑ (είτε την πολιτική είτε την αισθητική, είτε την ηθική).¹⁴¹

Για την αντίστοιχη περίοδο ο Νιούμαν αναφέρει:

Το 1940, κάποιος από εμάς ζύπνησαν για να καταλάβουν ότι είναι χωρίς ελπίδα - να ανακαλύψουμε ότι η ζωγραφική στην πραγματικότητα δεν υπήρχε [...ότι η ζωγραφική] ήταν νεκρή. Η αφύπνιση αυτή είχε τον πανηγυρικό χαρακτήρα μιας επανάστασης. Υπήρξε μια αφύπνιση που δημιούργησε το ιδανικό [...] του να ξεκινήσει κανείς από την αρχή να ζωγραφίσει κανείς ως εάν η ζωγραφική δεν υπήρξε ποτέ πριν.¹⁴²

Το υλικό, η καθαυτή ενέργεια της ζωγραφικής υπήρξε ο τρόπος με τον οποίο οι ζωγράφοι θέλησαν να ξεπεράσουν αυτό τους το αδιέξοδο. Ο θάνατος της ζωγραφικής δεν ήταν ο θάνατος της ζωγραφικής αλλά το τέλος της ζωγραφικής (αλλά και εικαστικής) πρακτικής όπως ήταν γνωστή μέχρι τότε.

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός υπήρξε ένα κατ' εξοχήν κίνημα των ζωγράφων. Ουσιαστικά η όποια θεωρητική υποστήριξη ακολούθησε αρκετά χρόνια μετά τη διαμόρφωσή του και τα πρώτα σημαντικά θεωρητικά κείμενα ήταν των Ρόθκο, Νιούμαν. Επίσης υπήρξε ένα κίνημα του υλικού. Το υλικό σχημάτισε την εικόνα, την δράση. Ίσως αυτός ο ζωγραφικός πραγματισμός να έκανε τις εικόνες του τόσο «αμερικανικές»: το εδώ της εικόνας, το τώρα της χειρονομιακής στιγμής, το πώς του υλικού είναι παρόντα στο υλικό των έργων αυτής της περιόδου. Αυτή επίσης η αυτοαναφορικότητά του ανατράπηκε πλήρως όταν οι κυρίαρχες ερμηνείες του Γκρήνπεργκ περισσότερο και λιγότερο του Ρόζενμπεργκ σχημάτισαν ένα πεδίο ανάγνωσης που σε ορισμένες περιπτώσεις βοήθησε την ανάγνωση των έργων σε κάποιες άλλες περιπτώσεις ωστόσο υπέσκαψε την αρχική πρόθεση των καλλιτεχνών.

Το ιδιαίτερο όμως χαρακτηριστικό του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δεν ήταν τελικά ούτε το υλικό, ούτε το μέγεθος· το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ήταν ότι εισήγαγε το σώμα του καλλιτέχνη ως βασικό παράγοντα κατασκευής του έργου τέχνης. «Υλικό» κατασκευής του έργου δεν ήταν μόνο το χρώμα, το πινέλο ή ο μουσαμάς και η όποια επιφάνεια στήριξης. «Υλικό» είναι και το ίδιο το σώμα του καλλιτέχνη με τις κινήσεις που μπορεί να κάνει σε συγκεκριμένα σημεία, τα όρια

¹⁴¹ Ρόζενμπεργκ, 30, 1959. Τα κεφαλαία είναι όπως στο πρωτότυπο.

¹⁴² Αναφέρεται στο Μπούα (Yves-Alain Bois), 187, 1993.

τους περιορισμούς και τις δυνατότητές του. Η σημασία του σώματος που εισήγαγε ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δεν είχε γίνει αντιληπτός την περίοδο εκείνη διότι οι θεωρητικοί αλλά και οι καλλιτέχνες της περιόδου εξακολουθούσαν να θεωρούν ότι η εικόνα και το αποτύπωμα της κίνησης είναι εκείνα που έχουν σημασία. Χρειάστηκε η πορεία των επόμενων χρόνων και η διεύρυνση του ορισμού των Εικαστικών Τεχνών για να γίνει κατανοητό ότι η κύρια ίσως συμβολή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού είναι η απελευθερωτική διάσταση που προσέφερε στο σώμα του καλλιτέχνη, πέρα από τα στερεότυπα που είχαν καθιερωθεί μέχρι τότε.

Η σημασία του σώματος και της διαδραστικής διαδικασίας στην κατασκευή του ζωγραφικού έργου έγινε κατανοητή μετά την δεκαετία του '90. Μέχρι τότε επικράτησαν δευτερογενείς αναγνώσεις και κυρίως εκείνη που αναδεικνύει την «αμερικανικότητα» του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού επέτρεψαν την ένταξη των έργων αυτών στην πολιτιστική προπαγάνδα του Ψυχρού Πολέμου στην οποία αναφερθήκαμε.

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός κυριάρχησε στη διεθνή σκηνή σχεδόν για δύο δεκαετίες (μέσα του '40 έως τα μέσα του '60) και ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '60 δέχθηκε ισχυρή κριτική τόσο για τον ρόλο που διαδραμάτισε σε καλλιτεχνικό επίπεδο όσο και για τον πολιτικό ρόλο.

Οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ανέπτυξαν το έργο τους σε τέσσερις περιόδους. Οι περίοδοι αυτοί εκτείνονται ευρύτερα από την καθαυτό διάρκεια του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (1943 έως 1970):

1^η Περίοδος (1932-33 έως 1941): η πρώτη χρονολογία σηματοδοτείται από την καταστροφή από την Αστυνομία του πρώτου σημαντικού έργου του Γκάστον στο Λος Άντζελες, μια περίοδος που σηματοδοτεί την έναρξη ουσιαστικά της δράσης αυτής της γενιάς.¹⁴³ Θα μπορούσε κάποιος να μεταθέσει την περίοδο αυτή πρωθύστερα ακόμη και το 1930 χρονολογία άφιξης του Πόλοκ στη Νέα Υόρκη. Ωστόσο αν προσδιοριστεί η έναρξη με παραγωγή εικαστικού έργου και όχι με μια βιογραφική πληροφορία τότε θα πρέπει να θεωρηθεί ότι χρονολογία έναρξης είναι το 1932-33. Την ίδια χρονολογία ο Σικέιρος εργάζεται στο Λος Άντζελες στο American

¹⁴³ Το έργο είχε ζωγραφιστεί στο John Reed Club και είχε ως θέμα την ζωή των αφροαμερικάνων και πιο συγκεκριμένα ένα επεισόδιο από τον απαγχονισμό ενός αφροαμερικάνου από την Κου Κλουξ Κλαν. Τα έργα εξόργισαν την αστυνομία του Λος Άντζελες που εισέβαλε στον χώρο, και τα κατέστρεψε πυροβολώντας τα στα σημεία όπου απεικονίζονταν τα μάτια και τα γεννητικά όργανα (Αστον, 27, 1990)

Tropical και ο Πόλοκ τον συναντά.¹⁴⁴ Κατά ένα παράξενο και όχι τόσο γνωστό τρόπο η εκκίνηση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δόθηκε στο Λος Άντζελες ήδη το 1932 και όχι στην Νέα Υόρκη κάποια στιγμή την δεκαετία του '40. Τότε η αμερικανική τέχνη άρχισε να αναπτύσσει τις δύο από τις βασικές της παραμέτρους που την οδήγησαν στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό: την χρήση της εικόνας ως πεδίο έκφρασης πολιτικής διαμαρτυρίας και την ενεργοποίηση της μεξικάνικης επίδρασης. Το τέλος αυτής της πρώτης περιόδου προσδιορίζεται στο 1941 (9^η Δεκεμβρίου 1941) που σηματοδοτείται από την είσοδο των ΗΠΑ στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και τον τερματισμό του αμερικάνικου απομονωτισμού, ένα γεγονός με τεράστια επίπτωση και στον πολιτιστικό τομέα. Την περίοδο αυτή οι καλλιτέχνες δεν έχουν διαμορφώσει την εικαστική εικόνα που έμελε να καθιερωθεί ως Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός αλλά είναι μια αποφασιστική περίοδος αν θέλει κανείς να διερευνήσει και να κατανοήσει το πώς διαμορφώθηκε ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός. Κι αυτό διότι τότε ολοκληρώθηκε η πρώτη διερεύνηση της σχέσης των καλλιτεχνών με την πολιτική διάσταση της τέχνης, την σχέση τους με την παράδοση της αμερικανικής ηπείρου, καθώς και της σχέσης τους με το ρεζιοναλισμό. Αν και δεν έχουν δημιουργηθεί αυτή την περίοδο πολλά έργα τα οποία να αναδεικνύουν μια ιδιαιτερότητα, ωστόσο οι εσωτερικές διαδικασίες βοήθησαν τους καλλιτέχνες να ξεκαθαρίσουν την σχέση τους τόσο με την εντοπιότητα όσο και με την πολιτική διάσταση της τέχνης.

2^η Περίοδος (1941 ως 1948): η περίοδος της διαμόρφωσης που κορυφώνεται με την οριακή χρονιά 1948 όπου γίνονται μερικά από τα πιο σημαντικά γεγονότα που σχετίζονται με τους καλλιτέχνες. Την περίοδο αυτή οι καλλιτέχνες ταλαντεύονται ανάμεσα στον μύθο, τους σουρεαλιστές, τις επιδράσεις της Σχολής του Παρισιού, τον υπαρξισμό του Σαρτρ, για να κατασταλάξουν στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό σχεδόν θριαμβικά το 1948: εκτίθενται τα *drippings* του Πόλοκ, ο ντε Κούνιγκ πραγματοποιεί την πρώτη του ατομική έκθεση, ο Νιούμαν ζωγραφίζει τα πρώτα χαρακτηριστικά του έργα, αυτοκτονεί ο Γκόρκυ, οι Πόλοκ, Ρόθκο και Γκόρκυ (αλλά και ο Στάμος) εκθέτουν στην Βενετία στο πλαίσιο της XXIV Biennale σε μια έκθεση όπου συμμετέχουν 79 καλλιτέχνες και είχε διοργανωθεί από το MoMA.¹⁴⁵

Η περίοδος αυτή είναι εκείνη στην οποία απεγκλωβίζονται (κάποιος θα έλεγε απελευθερώνονται) όλες εκείνες οι δυνάμεις που υπέβησαν στους καλλιτέχνες κατά

¹⁴⁴ Βαρβεντόε (Kirk Varvendoe), 317, 1998.

¹⁴⁵ Γκιμπώ, 248, 1983.

την προηγούμενη περίοδο και αναζητούσαν εναγωνίως πλατφόρμες έκφρασης. Την περίοδο, που είναι ταυτόχρονα μια περίοδος διεργασιών αλλά και αποτελεσμάτων, σχηματίζεται αυτό το οποίο έμελλε να ονομαστεί «Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός».

3^η Περίοδος (1949 ως 1960): η περίοδος της καθιέρωσης και της απόλυτης επιβολής του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως του απόλυτου κυρίαρχου παγκόσμιου κινήματος. Με μεγάλες διεθνείς εκθέσεις, εκπροσωπήσεις στις μεγάλες αίθουσες τέχνης, παρουσιάσεις σε σημαντικά Μουσεία οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού γίνονται οι απόλυτοι κυρίαρχοι της διεθνούς καλλιτεχνικής διαδικασίας. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός αποκτά θεσμικό πλέον χαρακτήρα, γίνεται πολιτιστικό προπαγανδιστικό εργαλείο και σύμβολο της κυριαρχίας των ΗΠΑ. Ταυτόχρονα οι καλλιτέχνες ολοκληρώνουν τις προσεγγίσεις της προηγούμενης περιόδου και ωθούν τις δυνατότητες της πλαστικής γλώσσας που είχαν σχηματίσει στα όριά της.

4^η Περίοδος (1960 ως 1970): εμφάνιση της Ποπ Αρτ και του Μινιμαλισμού που διαδοχικά αντικαθιστούν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ως κυρίαρχα διεθνή κινήματα. Εκτός από τον Ρόθκο οι υπόλοιποι καλλιτέχνες που εξακολουθούν να εργάζονται δεν προσθέτουν κάτι καινούργιο ή ουσιαστικό στο έργο τους. Η περίοδος αυτή (και μαζί της ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός) λήγει με το θάνατο των Νιούμαν και Ρόθκο.

Οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού χρησιμοποιούσαν την υλικότητα του μέσου της ζωγραφικής και της γλυπτικής για να αναπτύξουν τις επιφάνειές του ή τους όγκους τους. Ο όρος Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από τον Oswald Hertzog το 1919 στο περιοδικό Der Sturm για να προσδιορίσει ένα ρεύμα του Γερμανικό Εξπρεσιονισμό που:

*[...] εκφράζει το πνευματικό μέσα από την φόρμα [...] Ο Αφηρημένος εξπρεσιονισμός είναι ο ολοκληρωτικός εξπρεσιονισμός. Είναι η καθαρότητα του μορφοποίησης, μια δημιουργία του πνευματικού με φυσικό τρόπο, ο σχηματισμός αντικειμένων που έχουν ξεπεράσει τον συμπαγή τους χαρακτήρα.*¹⁴⁶

¹⁴⁶ Χάρισον, Helen A. Harison (Μόρτερ, Joan Morter, 14, 2007)

Στις ΗΠΑ ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο υπήρξε ο Μπαρ για να προσεγγίσει το έργο του Καντίνσκι (Wassily Kandinsky) ήδη από το 1929 λέγοντας ότι ο Καντίνσκι υπήρξε ο πρώτος και πιο σημαντικός από τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές.¹⁴⁷ Ως προς τους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ο πρώτος που τον εισήγαγε υπήρξε ο Ρόμπερτ Κόατς (Robert Coates) το 1946. Ο Κόατς γράφοντας για τον Χόφμαν (Hans Hofmann) αναφέρει ότι πρόκειται για: *για τον πιο ασυμβίβαστο από εκείνους που ορισμένοι ονομάζουν ζωγράφους του πιτσιλίσματος και του πασαλείμματος και που εγώ, πιο ευγενικά, έχω ονομάσει αφηρημένο εξπρεσιονισμό.*¹⁴⁸ Ο Γκρήνμπεργκ αναγνώρισε, παρά τις διαφωνίες που εξέφρασε για την ακρίβεια του όρου, την πατρότητα του όρου “Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός” στον Κόατς.¹⁴⁹

Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν διάφορες τεχνικές μέσα στο πλαίσιο της τάσης ωστόσο θα μπορούσαν να χωριστούν σε δύο βασικές κατηγορίες: στην πρώτη ανήκουν εκείνοι που χρησιμοποιούν την χειρονομία και την ένταση της γραφής. Στην πρώτη κατηγορία (action painters) μπορούμε να εντάξουμε τους: Τζάκσον Πόλοκ, Γουίλεμ ντε Κούνινγκ, Φράνς Κλάιν (Franz Kline), Λη Κράσνερ (Lee Krasner), Σαμ Φράνσις (Sam Francis), Μαρκ Τόμπεϋ (Mark Tobey) .

Στην δεύτερη εντάσσονται εκείνοι όπου το επίπεδο διαδραματίζει τον βασικό ρόλο. Στην κατηγορία αυτή (field painters) εντάσσονται οι: Μαρκ Ρόθκο, Μπάρνερτ Νιούμαν, Αντ Ράιχαρντ, Κλίφορντ Στιλ, Χανς Χόφμαν (Hans Hofmann), Ρόμπερτ Μάδεργουελ, Γουίλιαμ Μπαζιότης, Αρκίλε Γκόρκι (Archile Gorky), Θεόδωρος Στάμος, Έλεν Φρανκενθάλερ (Helen Frankenthaler).¹⁵⁰

Αυτή η παράλληλη σχέση δύο διακριτών τρόπων έκφρασης η μία που αναπτύσσει τα πεδία της μέσα από την ανάπτυξη της χειρονομίας και η δεύτερη που οριοθετείται από το επίπεδο αποτελεί ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που σε αυτή την περίπτωση φαίνεται σαν να διχοτομείται μεταξύ δύο διαφορετικών τρόπων έκφρασης: η μία προσδίδει πρωτεύουσα σημασία στην κινητικότητα μέσα στο χώρο, στο χάος υπό κατασκευή. Καλλιτέχνες αυτής της προσέγγισης ήταν οι Πόλοκ, Κλάιν, Ντε Κούνινγκ. Η δεύτερη προσέγγιση εδράζονταν στην επιβλητικότητα (και μνημειακότητα) του οργανωμένου

¹⁴⁷ Ο.π., 16.

¹⁴⁸ Ο.π., 14.

¹⁴⁹ Στο δοκίμιο “American-Type Painting” (Γκρήνμπεργκ, 209, 1961).

¹⁵⁰ Εδώ επισημαίνω ότι εισάγω τον όρο “field painting” για τους καλλιτέχνες της πρώτης γενιάς του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού όπου κυριαρχεί το επίπεδο. Ο ιστορικός πλέον όρος «color field painting» αφορά τους καλλιτέχνες της δεύτερης γενιάς του αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (Morris Louis, Gene Davis, Kenneth Noland, Ad Held) που χρησιμοποίησαν το επίπεδο με τελειώς διαφορετικό τόπο από εκείνους της πρώτης γενιάς (το θέμα αναπτύσσεται στη σελ. 167).

χώρου μέσα από την οριζόντια και την κατακόρυφη. Οι καλλιτέχνες που εργάζονταν έτσι ήταν οι Ρόθκο, Νιούμαν, Γκοντλίεμπ. Αν και φαίνονται να συγκρούονται, αυτές οι δύο προσεγγίσεις τελικά αλληλοσυμπληρώνονται για να σχηματίσουν ένα κόσμο όπου η οργάνωση σχηματίζεται με ένα διττό τρόπο σχεδόν κοντά στις κατηγοριοποιήσεις του Βέλφλιν (Heinrich Wölfflin)¹⁵¹: η δημιουργία έκφρασης μέσα από την οριζόντια και την κάθετη (Ρόθκο, Νιούμαν, Γκοντλίεμπ) αντιπαρατίθεται σε εκείνη όπου η διαγώνιος κυριαρχεί (Πόλοκ, Κλάιν, Ντε Κούνινγκ).¹⁵² Στην μία περίπτωση η ενέργεια της χειρονομίας είναι εντατική, σχεδόν ξέφρενη, ενώ στην δεύτερη η χειρονομία χαϊδεύει την επιφάνεια και με λεπτές αμυδρές εντάσεις δημιουργεί την τελική εικόνα.

Το φαινόμενο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού είναι πολυσύνθετο και για να γίνει κατανοητό πρέπει κανείς να εμβαθύνει στις απαρχές του. Πολλά είναι τα κρίσιμα σημεία για την κατανόηση των απαρχών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Υπάρχουν ωστόσο ορισμένα που υπήρξαν καθοριστικά για την διαμόρφωσή του. Θα εστιάσουμε σε ορισμένα από αυτά που είναι: το πρώτο είναι η επίδραση της υποστήριξης των εικαστικών από τα προγράμματα υποστήριξης των Τεχνών του New Deal την δεκαετία του '30, το δεύτερο η έλευση των σουρεαλιστών στην Νέα Υόρκη το 1941 το τρίτο η συνάφεια της πρώτης γενιάς των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών με τους μεξικάνους muralistas και το τέταρτο η επαφή των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών με τους αμερικάνους ρεζιοναλιστές ζωγράφους.

¹⁵¹ Η πιο βασική από αυτές η προσέγγιση της εξέλιξης των εικαστικών τεχνών από το Κλασικό στο Μπαρόκ (Βέλφλιν, 13-15, 1950) αποτελεί ένα χρήσιμο εργαλείο έρευνας του μετασχηματισμού της τέχνης που μπορεί να εφαρμοστεί και σε σύγχρονα έργα τέχνης. Ο λόγος για αυτή την διαχρονικότητα οφείλεται στο ότι ο διαχωρισμός αυτός δεν αφορά μόνο την διαφορά σε στυλ ή την εξέλιξη ενός απολιθωμένου φορμαλισμού αλλά την ψυχοσύνθεση της καλλιτεχνικής προσέγγισης.

¹⁵² Δεν θα αναπτύξουμε περισσότερο αυτή την προσέγγιση για να μην εμπλακούμε σε διαδικασίες χρήσης αισθητικών κριτηρίων μιας εποχής που εμπιστεύονταν την τέχνη ως αντικείμενο. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ως ένα κίνημα του μοντερνισμού σχηματίζεται με διαδικασίες που ενεργοποιούν την επιφάνεια παρά με τις καθαυτό εφαρμογές αισθητικών κριτηρίων και κατηγοριοποιήσεων. Δεν υπάρχει μια προγραμματική συνθήκη που να έχει δημιουργήσει αυτές τις δύο διακριτές εκδοχές. Ωστόσο δύσκολα μπορεί κανείς να μην παρατηρήσει αυτήν την έστω εκ των υστέρων ύπαρξη των δύο αισθητικών κατηγοριών του Βέλφλιν.

i. Το New Deal και η υποστήριξη των Εικαστικών Τεχνών

Μετά το Κραχ του 1929 (29 Οκτωβρίου) και κατά την περίοδο της Οικονομικής Ύφεσης (Great Depression) η Αμερικάνικη Κυβέρνηση αναζητούσε τρόπους να εξέλθει από την οικονομική κρίση. Όταν ανέλαβε Πρόεδρος ο Φρανγκλίνος Ρούζβελτ (Franklin D. Roosevelt, 1933-1945) καθιέρωσε μία σειρά από προγράμματα που θα βοηθούσαν στην τόνωση της οικονομίας και στην επανένταξη των ανέργων, που τότε έφταναν ή και ξεπερνούσαν στο 25% του εργατικού δυναμικού. Το πρόγραμμα ανάκαμψης της Αμερικάνικη Οικονομίας ονομάστηκε New Deal.

Από τον προϋπολογισμό αυτών των προγραμμάτων το 1% αφορούσε τις τέχνες. Δημιουργήθηκαν διάφορα προγράμματα για την υποστήριξη των τεχνών, και μεταξύ αυτών και των εικαστικών τεχνών. Ο καλλιτέχνης θεωρήθηκε ως ένας εργάτης που παρήγαγε έργο που μπορούσε να υποστηριχθεί από κρατικά κονδύλια.. Το σκεπτικό αυτών των προγραμμάτων υπήρξε να υποστηριχθούν καλλιτέχνες ώστε να δημιουργηθούν έργα για δημόσιους χώρους ή να αναπτύξουν δραστηριότητες που θα είχαν μια άμεση ανταπόδοση για την κοινωνία (όπως δημιουργία αρχείων, συντήρηση έργων τέχνης, αποτυπώσεις μνημείων). Κάποιοι καλλιτέχνες εργάστηκαν δημιουργώντας τοιχογραφίες σε δημόσια κτίρια, ενώ άλλοι εργάζονταν στα εργαστήριά τους με την υποχρέωση να δημιουργούν φορητά έργα που κατέληγαν επίσης σε δημόσιους χώρους όπως βιβλιοθήκες, σχολεία, νοσοκομεία, κυβερνητικά κτίρια. Τα κύρια προγράμματα για την υποστήριξη των Εικαστικών Τεχνών υπήρξαν τα: Public Works of Art Project (1933-1934), Work Projects Administration/Federal Art Project (WPA/FAP, 1935-1943), Treasury Department Section of Painting and Sculpture (1934-1943), Treasury Relief Art Project (TRAP, 1935-1939).¹⁵³

Το πρώτο πρόγραμμα που καθιερώθηκε ήταν το Public Works of Art Project το οποίο διήρκεσε για έξι μήνες μεταξύ 1933 και 1934. Το πρόγραμμα χρηματοδοτείτο από το Civil Works Administration και το συντόνιζε το Treasury Department (Υπουργείο Οικονομικών). Ο συνολικός αριθμός των καλλιτεχνών ανέρχεται σε 3750 και ο αριθμός των έργων που δημιουργήθηκαν ήταν παραπάνω από 15.000.¹⁵⁴ Οι προϋποθέσεις συμμετοχής των καλλιτεχνών ήταν οι ελάχιστες και δεν υπήρχε ιδιαίτερα ανταγωνιστική διαδικασία επιλογής. Καλλιτέχνες από όλο το

¹⁵³ Υπήρχαν προγράμματα και για την υποστήριξη και των άλλων τεχνών: της Μουσικής (Federal Music Project), του Θεάτρου (Federal Theater Project), των συγγραφέων (Federal Writers' Project). Όλα τα παραπάνω προγράμματα διήρκεσαν από το 1935 -1939.

¹⁵⁴ Γιανγκ (William Young), 157, 2007.

πολιτικό φάσμα, και με διάφορες καλλιτεχνικές κατευθύνσεις δημιούργησαν ένα πανόραμα της αμερικάνικης καθημερινότητας και ιστορίας που αντιπροσώπευε το πνεύμα του New Deal.

Το κύριο πρόγραμμα που αφορούσε τις τέχνες ήταν μια από τις τέσσερις υποδιευθύνσεις του Work Projects Administration (WPA). Το WPA ιδρύθηκε το 1935 και είχε ως στόχο την καταπολέμηση της ανεργίας με την επανένταξη των ανέργων και των υποαπασχολούμενων μέσα από προγράμματα εργασίας που πολλές φορές υπήρξαν καινοτόμα για την εποχή. Αποτέλεσε ιδιαίτερη καινοτομία να αποφασιστεί να υποστηριχτούν οι καλλιτέχνες ως εργαζόμενοι που θα δημιουργούσαν έργα για τον δημόσιο χώρο, ή θα κατέγραφαν με φωτογραφίες την αμερικάνικη πραγματικότητα ή θα εργαζόταν σε διάφορους τομείς των εφαρμοσμένων τεχνών.¹⁵⁵ Παρακλάδι του WPA υπήρξε το Federal Art Project το οποίο είχε ως σκοπό την υποστήριξη των καλλιτεχνών. Το ακρωνύμιο για αυτό το πρόγραμμα ήταν WPA/FAP. Το WPA/FAP είχε ριζοσπαστικό χαρακτήρα επειδή για πρώτη φορά σε διεθνές επίπεδο στον καπιταλιστικό κόσμο υποστηρίχθηκε σε τόσο εύρος η καλλιτεχνική δημιουργία. Το πρόγραμμα διήρκεσε από το 1935 έως το 1943 και υποστήριξε καλλιτέχνες σε όλη τη χώρα δημιουργώντας χιλιάδες έργα σε δημόσιους χώρους (πάνω από 2250 τοιχογραφίες). Δεν υπήρξε όμως η δημιουργία έργων η μόνη δράση του WPA/FAP. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν σε αυτό πραγματοποίησαν εκπαιδευτικά προγράμματα. Μια άλλη δράση υπήρξε η καταγραφή για πρώτη φορά σε τόσο ευρεία κλίμακα αντικειμένων που ήταν χαρακτηριστικά για την αμερικανική παράδοση (κεραμικά, έπιπλα, παιχνίδια, γυάλινα αντικείμενα, χαλιά, έργα μεταλλοτεχνίας κ) δημιουργώντας το Index of American Design όπου καταγράφονται 22.000 αντικείμενα.

Το Υπουργείο Οικονομικών συντόνιζε δύο ακόμη προγράμματα. Το πρώτο ονομάζονταν Treasury Department Section of Painting and Sculpture που με διαδοχικές αλλαγές ονομασίας διήρκεσε από το 1934 ως το 1943. Το δεύτερο ήταν το Treasury Relief Art Project (TRAP, 1935-1939). Το TRAP συντόνιζε τους δημόσιους διαγωνισμούς για την διακόσμηση με τοιχογραφίες ή γλυπτά κυβερνητικών κτιρίων. Οι δημόσιοι διαγωνισμοί πραγματοποιούντο με κλειστές προτάσεις που υποβάλλονταν από τους καλλιτέχνες και τους αξιολογούσε επιτροπή κρίσης. Μερικά από τα πιο γνωστά έργα εκείνης της περιόδου υπήρξαν παραγγελίες του TRAP.¹⁵⁶ Στο τέλος αυτής της περιόδου ο Ρούζβελτ μπορούσε να περηφανεύεται ότι:

¹⁵⁵ Βλέπε έργα καλλιτεχνών εκείνης της περιόδου στο: http://www.archives.gov/exhibits/new_deal_for_the_arts

¹⁵⁶ Τα στοιχεία για την περίοδο προέρχονται από το Γιανγκ (William Young), 157-161, 2007.

Ωστόσο πρόσφατα, μόλις τα τελευταία χρόνια -κατά την περίοδο που βιώνουμε- ανακάλυψαν [οι πολίτες] ότι μπορούσαν να διαδραματίσουν ένα ρόλο. Άρχισαν να βλέπουν στις δικές τους πόλεις, στα δικά τους χωριά, στα σχολεία, στα ταχυδρομεία, στα πίσω δωμάτια των μαγαζιών και των καταστημάτων, εικόνες ζωγραφισμένες από τους γιούς τους, από τους γείτονές τους –από ανθρώπους που γνώριζαν και ζούσαν δίπλα τους και με τους οποίους συζητούσαν. Είδαν, κατά τη διάρκεια αυτών των λίγων χρόνων, δωμάτια που ήταν γεμάτα από ζωγραφιές και γλυπτά φτιαγμένα από Αμερικάνους, τοίχους καλυμμένους από πίνακες φτιαγμένους από Αμερικάνους, κάποια από αυτά τα έργα ήταν καλά, κάποια όχι και τόσο καλά, αλλά όλα τα έργα ήταν ντόπια, ανθρώπινα, ενθουσιώδη και ζωντανά, ζωγραφισμένα από καλλιτέχνες που ήταν σαν κι αυτούς, στην ίδια τους την χώρα, από καλλιτέχνες που ζωγράφιζαν πράγματα που γνώριζαν και που συχνά είχαν αγγίξει και αγαπήσει.¹⁵⁷

Το απόσπασμα είναι από την ομιλία που απηύθυνε κατά την διάρκεια των εγκαινίων της National Gallery το 1941 και δείχνει το πνεύμα των καιρών και την πολιτική πρόθεση και σκεπτικό πίσω από τα προγράμματα υποστήριξης των τεχνών τη δεκαετία του '30.

Σε πρακτικό επίπεδο τα διάφορα προγράμματα υποστήριξης καλλιτεχνών επέτρεψαν σε εκατοντάδες καλλιτέχνες εκείνης της περιόδου να επιβιώσουν αξιοπρεπώς, και ταυτόχρονα να έρθουν σε επαφή με τον κοινωνικό περίγυρο. Καλλιτέχνες όπως οι Πόλοκ, Ρόθκο, Γκόρκι¹⁵⁸ επωφελήθηκαν από το πρόγραμμα και επιβίωσαν σε μια εξαιρετικά δύσκολη περίοδο. Οι καλλιτέχνες πληρώνονταν \$24 την βδομάδα, σημαντικό ποσό για την εποχή. Ο Γκόρκι για παράδειγμα εισέπραξε από το πρόγραμμα το διάστημα μεταξύ Δεκεμβρίου 1935 μέχρι τον Ιούλιο 1937 \$2026,80 ή ένα μηνιαίο μισθό \$103,40. Έτσι πλήρωνε \$50 για να νοικιάζει το εργαστήρι του και που απέμεναν και \$53 για τα υπόλοιπά του έξοδα, ένα ποσό που του επέτρεπε να ζει αξιοπρεπώς.¹⁵⁹ Μπόρεσαν με αυτό τον τρόπο να διαμορφώσουν την αρχική περίοδο του έργου τους έχοντας μια οικονομική στήριξη. Όπως ανέφερε ο Ντε Κούνινγκ:

¹⁵⁷ Από τα Αρχεία Ομιλιών των Προέδρων των ΗΠΑ. Παρατίθεται στο: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=16091>

¹⁵⁸ Καλλιτέχνες που επρόκειτο να αναδειχθούν σε πρωτοπόρους του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και επωφελήθηκαν από τα προγράμματα του New Deal υπήρξαν οι: Τζάκσον Πόλοκ, Γουίλεμ ντε Κούνινγκ, Λη Κράσνερ, Μαρκ Τόμπεν, Μαρκ Ρόθκο, Γουίλιαμ Μπαζιότις, Αρκίλε Γκόρκι, Φίλιπ Γκάστον, Στίουαρτ Ντέιβις (Stuart Davis), Αντολφ Γκοτλίμπ (Adolf Gotlieb), Φίλιπ Γκάστον (Philip Guston), Μαρκ Τόμπεν (Mark Tobey). Ο ντε Κούνινγκ αν και είχε προσληφθεί για ένα διάστημα δεν μπόρεσε να συνεχίσει επειδή δεν είχε την αμερικάνικη υπηκοότητα.

¹⁵⁹ Ματοσιάν (Nouritza Matossian), 248, 1998.

Το πρόγραμμα υπήρξε εξαιρετικά σημαντικό διότι μας έδωσε την ευκαιρία να επιβιώσουμε και να ζωγραφίζουμε αυτά που θέλαμε. Υπήρξε εξαιρετικό κυρίως χάρη στον διευθυντή του Ντίλερ (Burgoyne Diller). Χρειάστηκε να παραιτηθώ μετά από ένα χρόνο διότι ήμουν ξένος, ωστόσο ακόμη και σε αυτή την σύντομη περίοδο άλλαξα στη στάση μου ως προς το τι είναι καλλιτέχνης. Αντί να κάνω κάποιες περίεργες δουλειές και παράπλευρα να ζωγραφίζω, μπορούσα να ζωγραφίζω κυρίως και να κάνω παράπλευρα κάποιες παράξενες δουλειές. Η ζωή μου υπήρξε η ίδια, αλλά απέκτησα ένα διαφορετικό τρόπο να την αντιμετωπίζω. Εγκατέλειψα την ιδέα να κάνω πρώτα μια περιουσία και κατόπιν, στα γεράματα, να ζωγραφίζω.¹⁶⁰

Τα βασικότερα αποτελέσματα αυτών των προγραμμάτων σε καλλιτεχνικό επίπεδο υπήρξε αφ' ενός η δημιουργία ενός τεράστιου όγκου εικόνων όπου καταγράφονταν η ιστορία και οι παραδόσεις των ΗΠΑ ενώ σε δεύτερο επίπεδο εισήγαγε την έννοια της μεγάλης τοιχογραφίας στην αμερικάνικη τέχνη και κατέστησε το μεγάλο μέγεθος βασικό χαρακτηριστικό της ζωγραφικής πρακτικής της αμερικάνικης τέχνης.

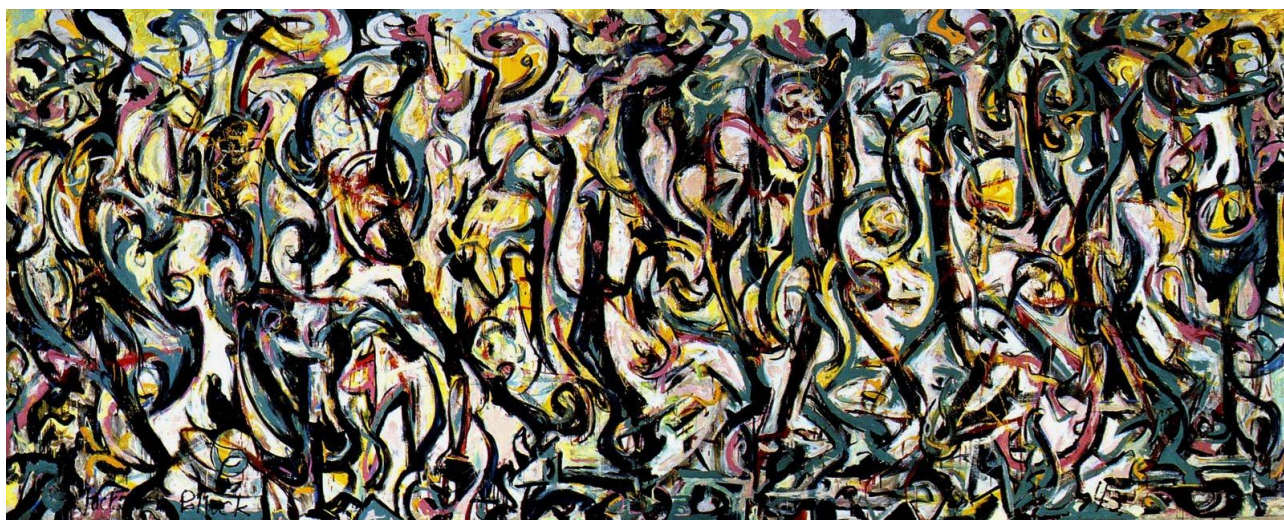
Η δημιουργία των τοιχογραφιών στα δημόσια κτίρια, η καταγραφή των έργων της λαϊκής τέχνης καθώς και των εφαρμοσμένων τεχνών, η φωτογραφική αποτύπωση των ανθρώπων της αμερικάνικης ενδοχώρας επέτρεψε στη δημιουργία της εικόνας της “americana”, της αμερικανικότητας. Η americana είναι το σύνολο εκείνων των εικόνων που σχηματίζουν την εικόνα των ΗΠΑ. Τα προγράμματα υποστήριξης των καλλιτεχνών εκείνης της εποχής δημιούργησαν ένα πανόραμα που δεν υπήρχε πριν και που έμμεσα ή άμεσα επηρέασε τους καλλιτέχνες.

Έμμεσα τους επηρέασε διότι δημιούργησε ένα όγκο εικόνων και ερεθισμάτων που πριν το 1930 δεν ήταν στην διάθεσή τους. Μετά το 1940 υπήρχε ένας τεράστιος όγκος εικόνων που επέβαλαν μια συγκεκριμένη εικόνα αμερικανικότητας. Το πανόραμα αυτό έκανε πιο συγκεκριμένη για τους καλλιτέχνες μια «εθνική» συνείδηση που δεν την ξέχασαν οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας ούτε στην πλέον εξελιγμένη φάση της δουλειάς τους. Το αίτημα για μια «αμερικανική» τέχνη που θα διαφοροποιείτο τελείως από την ευρωπαϊκή βρήκε γόνιμο έδαφος σε όλες εκείνες τις εικόνες που δημιουργήθηκαν την δεκαετία του '30. Μπορεί να μην υπήρχαν απευθείας επιδράσεις, εκτός ίσως από το μέγεθος, ωστόσο η αίσθηση και το αίτημα

¹⁶⁰ Σάντλερ, 50, 2004.

για μια “καθαρά” αμερικάνικη τέχνη βρήκε για πρώτη φορά την εφαρμογή του στις εκατοντάδες εικόνες που δημιούργησαν οι καλλιτέχνες του New Deal.

Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο, κι αυτό είναι το άμεσο αποτέλεσμα, υπήρξε ότι τότε εισήχθη στην αμερικανική τέχνη η έννοια του μεγέθους. Το mural η τοιχογραφία κατέστη ένα βασικό ζωγραφικό είδος, αν όχι το χαρακτηριστικότερο της αμερικάνικης τέχνης που την δεκαετία του '40 αμέσως μετά το New Deal αυτοπροσδιορίστηκε για πρώτη φορά σε διεθνές επίπεδο. Οι τεράστιες επιφάνειες των κτιρίων που είχαν καλυφθεί από τα έργα των καλλιτεχνών εκείνης της περιόδου απελευθέρωσαν την καλλιτεχνική πρακτική από την αποκλειστική χρήση του τελάρου. Σε ένα βαθμό μάλιστα το μεγάλο μέγεθος καθιερώθηκε ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της αμερικάνικης ζωγραφικής που την διαφοροποιούσε από την ευρωπαϊκή. Είναι χαρακτηριστικό ότι ένα από τα πρώτα σημαντικά έργα του Πόλοκ, το έργο που ουσιαστικά οριοθετεί και χρονολογικά (1943) την απαρχή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού έχει τίτλο *Mural* (Τοιχογραφία, εικ. 39). Το *Mural* συνδέει τον Πόλοκ με την παράδοση της αμερικάνικης τοιχογραφίας που την είχε βιώσει την δεκαετία του '30 τόσο μέσα από την σχέση του με τον Σικέιρος όσο και από την συμμετοχή του στα προγράμματα ενίσχυσης των καλλιτεχνών εκείνη την δεκαετία.



εικ.39

Τζάκσον Πόλοκ, *Mural*, λάδι, σμάλτο, κάρβουνο σε μουσαμά, 247x605εκ. 1943.

Το μέγεθος επέτρεψε στους αμερικάνους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού να θέσουν την ζωγραφική σε μια τελειώς καινούργια βάση: τα έργα έπαψαν να είναι τα αναγεννησιακά «παράθυρα» και μετασχηματίστηκαν σε ανθρωπομετρίες. Απέκτησαν μια διάσταση που μπορούσε πλέον να βιωθεί και

σωματικά, με το ανθρώπινο Σώμα του καλλιτέχνη, αλλά και του θεατή, να αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της βίωσης του έργου. Τα έργα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δεν είναι γιγαντισμοί, αλλά διατηρούν μια αίσθηση ανθρώπινης κλίμακας, όχι μόνο λόγω των διαστάσεών τους αλλά, και κυρίως, λόγω της σχέσης που αναπτύσσουν τόσο με εκείνον που τα κατασκεύασε όσο και με εκείνον που τα βιώνει.

Δύο ήταν επομένως οι τρόποι που η υποστήριξη του New Deal διαμόρφωσε την τέχνη της περιόδου: ο πρώτος ήταν ότι για πρώτη φορά στην σύγχρονη εποχή σε μη σοσιαλιστικά καθεστάτα υπήρξε συστηματική κρατική υποστήριξη στις τέχνες και στην καλλιτεχνική παραγωγή και, το κυριότερο, η καλλιτεχνική παραγωγή θεωρήθηκε μοχλός της οικονομικής ανάπτυξης και της εργασιακής απασχόλησης. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να αναβαθμιστεί το καθεστώς του καλλιτέχνη, να προσδοθεί σε αυτόν ένας κοινωνικός ρόλος που ξεπερνούσε το περιορισμένο πλαίσιο του καλλιτέχνη/δημιουργού. Αυτό το πλαίσιο δεν εξέλιπε με την παρέλευση του New Deal και εξακολουθεί και σήμερα να υπάρχεις τις Ηνωμένες Πολιτείες. Ο δεύτερος τρόπος υπήρξε μέσα από την ανάδειξη του μεγέθους και της τοιχογραφίας (mural) ως ενός νέου format που άλλαξε για πάντα τη σχέση του σώματος με την εικαστική εικόνα.



εικ.40

Ο καλλιτέχνης Αλφρεντ Καστάνιε (Alfred Castagne) ζωγραφίζει εργάτες του WPA την ώρα της δουλειάς (Μίτσιγκαν, 1939)

ii. Σουρεαλιστές: η έλευση

Η επαφή των καλλιτεχνών αμερικάνων καλλιτεχνών με την μοντέρνα τέχνη πραγματοποιείται αφ' ενός με τις εκθέσεις του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MoMA) που είχε ιδρυθεί το 1929 αφ' ετέρου και ίσως περισσότερο σημαντικά με την παρουσία μερικών από τις πλέον σημαντικές προσωπικότητες της Ευρωπαϊκής σκηνής την περίοδο του Δευτέρου Παγκόσμιου Πολέμου (περίοδος 1939-1945). Οι καλλιτέχνες είχαν έλθει ως πρόσφυγες για να αποφύγουν τις διώξεις λόγω της κατοχής της Ευρώπης από τις Δυνάμεις του Άξονα.

Το MoMA έδωσε στους καλλιτέχνες την ευκαιρία να έχουν μια σταθερή και τεκμηριωμένη ενημέρωση για την Μοντέρνα Τέχνη, που αποτελούσε ένα αποκλειστικά Ευρωπαϊκό φαινόμενο. Σίγουρα σε αυτές τις παρουσιάσεις κυριαρχούσε η συστημική προσέγγιση του διευθυντή του MoMA Αλφρεντ Μπαρ (Alfred Barr) και αυτή ίσως η παρουσίαση του Μοντερνισμού να έδωσε μια ακόμη ώθηση στο να εμφανιστούν οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως η κορωνίδα της εξέλιξης του μοντερνισμού (αλλά και της Δυτικοευρωπαϊκής Τέχνης γενικότερα). Μέχρι την εμφάνιση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, στις αρχές της δεκαετίας του '40 η Αμερικάνικη Τέχνη είχε να επιδείξει ορισμένους σημαντικούς καλλιτέχνες που ακολουθούσαν τον μοντερνισμό, δεν θα μπορούσαν ωστόσο να θεωρηθούν καλλιτέχνες αιχμής, αλλά καλλιτέχνες που υιοθετούν με ικανοποιητικό τρόπο δεδομένες λύσεις. Η ίδρυση του MoMA επέτρεψε να αποκτήσει η Νέα Υόρκη (αλλά και οι ΗΠΑ ευρύτερα) ένα θεσμικό χώρο διεθνούς κύρους που σταδιακά μετατράπηκε σε ένα από τους βασικούς παράγοντες διαμόρφωσης αρχικά της Μοντέρνας αλλά και ευρύτερα της εκάστοτε σύγχρονης τέχνης. Οι εκθέσεις του (128 την περίοδο 1929-1939)¹⁶¹ επέτρεψαν στο κοινό αλλά κυρίως στους αμερικάνους διανοούμενους και τους καλλιτέχνες να έχουν μια τεκμηριωμένη και τακτική επαφή με το εικαστικό γίγνεσθαι. Εκθέσεις που αφορούσαν διάφορους τομείς της εξέλιξης της Μοντέρνας Τέχνης διαδέχονταν η μία την άλλη. Η πρώτη έκθεση ήταν η *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh* (7 Νοεμβρίου 1929 έως 7 Δεκεμβρίου 1929). Ακολούθησαν εκθέσεις που θα μπορούσαν να ταξινομηθούν στις παρακάτω κατηγορίες: Υπήρξαν εκθέσεις ιστορικού περιεχομένου ή αναδρομής της πορείας του Μοντερνισμού (ενδεικτικά αναφέρουμε τις: *Homer, Ryder and Eakins*¹⁶², Cubism

¹⁶¹ Τα στοιχεία που παρατίθενται προέρχονται από το ηλεκτρονικό αρχείο του MoMA http://www.MoMA.org/learn/resources/archives/archives_exhibition_history_list#1929

¹⁶² Αριθμός έκθεσης αρχείου MoMA: 6, έτος: 1930.

and Abstract Art).¹⁶³ Υπήρξαν επίσης που αφορούσαν την τρέχουσα Αμερικανική σκηνή (όπως οι: *National Exhibition of Art by the Public Works of Art Project*¹⁶⁴, *Contemporary Unknown American Painters*¹⁶⁵). Μια άλλη κατηγορία ήταν οι ατομικές καλλιτεχνών, κυρίως του Μοντερνισμού (όπως οι: *Henri Matisse*¹⁶⁶, *Edward Hopper: Retrospective Exhibition*¹⁶⁷). Υπήρχαν επίσης εκθέσεις που αφορούσαν τις λεγόμενες εφαρμοσμένες τέχνες όπως την φωτογραφία, τις γραφικές τέχνες, τον κινηματογράφο, το αντικείμενο (όπως οι: *Objects: 1900 and Today*¹⁶⁸, *A Brief Survey of the American Film*¹⁶⁹, *Spanish and U.S. Government Posters*¹⁷⁰). Η ταξινόμηση αυτή αναδεικνύει τον πλούτο και το εύρος με τον οποίο το MoMA παρουσίαζε την Μοντέρνα Τέχνη, με μοναδικό ίσως τρόπο για την εποχή με διεθνές επίπεδο. Κανένας άλλος θεσμικός χώρος εκείνης της περιόδου, ή και αργότερα, δεν παρουσίασε εκθέσεις, που να ακολουθούν μια αισθητική ατζέντα, ταυτόχρονα όμως να παρουσιάζουν τέτοια πολυμορφία επιλογών και να παρουσιάζουν μορφές της τέχνης που μέχρι τότε δεν είχαν παρουσιαστεί ποτέ μαζί.

Εστίασαμε στην πρώτη δεκαετία λειτουργίας του διότι αυτή υπήρξε η καθοριστική για την διαμόρφωση της Αμερικανικής Τέχνης. Ωστόσο ο καταλύτης για τους αμερικάνους καλλιτέχνες υπήρξε η φυγή των καλλιτεχνών αλλά και διανοούμενων της παρισινής σκηνης στην Νέα Υόρκη. Η Νέα Υόρκη έγινε πραγματικά διεθνής. Στην Νέα Υόρκη εγκαταστάθηκαν από τους πλέον σημαντικούς καλλιτέχνες της διεθνούς πρωτοπορίας. Οι καλλιτέχνες που βρέθηκαν στην Νέα Υόρκη την περίοδο 1939-1941 ήταν οι: Βόλφραγκ Παάλεν (Wolfgang Paalen που έφτασε στη Νέα Υόρκη το 1939), Κουρτ Σέλιγκμαν (Kurt Seligmann, 1939), Μάττα (Matta, 1939), Υβ Τάγκι (Yves Tanguy, 1939), Γκόρντον Όνσλοου Φορντ (Gordon Onslow Ford, 1940), Νικόλας Κάλας (Nikolas Kalas, 1940), Κουρτ Σέλιγκμαν (Kurt Seligmann, 1940), Αντρέ Μπρετόν (André Breton, που έφτασε στη Νέα Υόρκη τον Ιούνιο του 1941), Αντρέ Μασσόν (André Masson, 1941), Μάξ Ερνστ (Max Ernst, 1941), Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp, 1942, αυτό ήταν το έβδομο ταξίδι του Ντυσάν στις ΗΠΑ). Επίσης εκτός από τους σουρεαλιστές την περίοδο εκείνη βρισκόταν στη Νέα Υόρκη οι: Πιет Μοντριάν (Piet Mondrian, 1940), Φερνάν Λεζέ (Fernand Leger, 1940), Μάρκ Σαγκάλ (Marc Chagall, 1941).

¹⁶³ Αριθμός έκθεσης αρχείου MoMA: 46, έτος: 1936

¹⁶⁴ Αριθμός έκθεσης αρχείου MoMA: 35, έτος: 1934.

¹⁶⁵ Αριθμός έκθεσης αρχείου MoMA: 90^a, έτος: 1939.

¹⁶⁶ Αριθμός έκθεσης αρχείου MoMA: 13, έτος: 1931.

¹⁶⁷ Αριθμός έκθεσης αρχείου MoMA: 31^a, έτος: 1933.

¹⁶⁸ Αριθμός έκθεσης αρχείου MoMA: 27, έτος: 1933.

¹⁶⁹ Αριθμός έκθεσης αρχείου MoMA: 62, έτος: 1937.

¹⁷⁰ Αριθμός έκθεσης αρχείου MoMA: 65, έτος: 1935.

Όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες, δημιούργησαν ένα ισχυρό αντίκτυπο στον μικρό σχετικά στον μικρό καλλιτεχνικό περίγυρο της Νέας Υόρκης. Τα χρόνια του πολέμου (πρώτη πενταετία της δεκαετίας του '40) υπήρξε μια περίοδος όπου σύμφωνα με τον συγγραφέα Ρομπερτ Λέμπελ (Robert Lebel) στη Νέα Υόρκη:

Όλοι συναντούσαν όλους. Υπήρχε μια συλλογική ατμόσφαιρα και αυτός ήταν ο τρόπος με τον οποίο εξαπλώνονταν. Ο καθένας συναντούσε κάποιον άλλον διαμέσου κάποιου άλλου. Οι Reises είχαν πάρτυ τουλάχιστον μια φορά τον μήνα. Όλοι συναντιόνταν στα πάρτυ της Γκουγκενχάιμ (Peggy Guggenheim): ο Πόλοκ, ο Μπαζιόττης, ο Ρόθκο [...].¹⁷¹

Η ίδια κατάσταση συνεχίστηκε και στο υπόλοιπο της δεκαετίας και όπως αναφέρει ο Σάντλερ:

Τώρα που ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός είναι τόσο σημαντικός στην ιστορία της τέχνης, είναι εύκολο να ξεχαστεί πόσο μικρός υπήρξε ο κόσμος της τέχνης στα τέλη της δεκαετίας του '40. Στην Νέα Υόρκη το άθροισμα των καλλιτεχνών, εμπόρων τέχνης, συλλεκτών, κριτικών, υπάλληλοι του προσωπικού των μουσείων, και των υπόλοιπων της πρωτοπορίας δεν ξεπερνούσε τους 100 (Ο Γκρήνπεργκ τους ανεβάζει σε μόλις 50).¹⁷²

Σε αυτόν το μικρό κοινωνικό και καλλιτεχνικό περίγυρο οι καλλιτέχνες που έμελλε να δημιουργήσουν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ήρθαν σε άμεση επαφή με τους καλλιτέχνες του Ευρωπαϊκού Μοντερνισμού που εκείνη την περίοδο βρίσκονταν στην ώριμη φάση της δουλειάς τους. Διάφορα γεγονότα ενεργοποίησαν αυτή την δημιουργική ατμόσφαιρα. Η Γκουγκενχάιμ άνοιξε την γκαλερί Art of This Century που εγκαινιάστηκε στις 20 Οκτωβρίου 1942. Η γκαλερί υποστήριζε τον σουρεαλισμό και οι εκθέσεις αποτελούσαν τα σημαντικότερα γεγονότα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας εκείνης της εποχής. Η επίδραση του Μπρετόν στον κύκλο αυτό των ευρωπαϊών προσφύγων και των αμερικάνων καλλιτεχνών υπήρξε άμεση αλλά και έμμεση. Άμεση διότι είχε έρθει σε επαφή με τους αμερικάνους καλλιτέχνες ξεχωρίζοντας τον Γκόρκι (Arshile Gorky) ως τον μόνο που θα μπορούσε

¹⁷¹ Σαουίν (Martica Sawin), 197, 1995.

¹⁷² Σάντλερ, 2008.

να χαρακτηριστεί σουρεαλιστής και κάνοντας εκδοτικές προσπάθειες. Για τον Γκόρκι ανέφερε ότι:

Ο Γκόρκι είναι ο μόνος από τους σουρεαλιστές καλλιτέχνες που διατηρεί την άμεση επαφή του με την φύση. Στέκεται και ζωγραφίζει μπροστά της [...] πρόκειται για μια τελείως καινούργια τέχνη ένα άλμα πέρα από το συνηθισμένο και το γνωστό, για να αναδείξει με ένα άψογο βέλος φωτός, μια αληθινή αίσθηση ελευθερίας.¹⁷³

Υπήρξε επίσης έμμεση διότι η παρουσία του με όλη αυτή την ισχυρή προσωπικότητα που τον διέκρινε επιδρούσε στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα με τις ιδέες του, τις συζητήσεις, την υπεράσπιση των σουρεαλιστικών δογμάτων. Ο Μπρετόν συνεργάστηκε αρχικά με το περιοδικό *View* ενώ αργότερα (1942) εξέδωσε το δικό του περιοδικό *VVV*. Στο πρώτο τεύχος του *VVV* είχε δημοσιεύσει άρθρο του ο Μαδεργουελ. Ο Μπρετόν ήθελε να γίνει ο Μαδεργουελ ο αμερικάνος επιμελητής του περιοδικού, ενώ ο Μάδεργουελ αναφερόμενος στον σουρεαλισμό ανέφερε:

Παίρνω τώρα μια δογματική σχέση θεωρώντας βασική καλλιτεχνική μου προσέγγιση ότι ο σουρεαλιστικός αυτοματισμός αποτελεί την βάση της ζωγραφικής μου.¹⁷⁴

Δημιουργήθηκε επομένως μια ατμόσφαιρα όπου όπως έλεγε ο Γκοτλίεμπ:

*Πιστεύω ότι αυτό το οποίο συνέβη στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '40 μετά τον πόλεμο ήταν, ότι πριν από όλα ένας σημαντικός αριθμός Σουρεαλιστών ήρθαν σε αυτή την χώρα και μπορέσαμε έτσι να τους δούμε στην πραγματικότητα, και να δούμε ότι ήταν απλώς συνηθισμένοι άνθρωποι όπως και εμείς. Επίσης [εξ' αιτίας του πολέμου] είχαμε αποκοπεί από περιοδικά όπως το *Cahiers des Arts*. Με αυτόν τον τρόπο δεν ήμασταν διαρκώς με την Γαλλική τέχνη. Θεωρώ ότι υπήρχε μια αίσθηση κρίσης μέσα στην οποία ο καθένας έπρεπε, τουλάχιστον αυτό συνέβαινε με εμένα, να αναζητήσει εσωτερικές λύσεις, και έτσι και εγώ άρχισα να αναζητώ εκείνα τα οποία ήθελα να εκφράσω, εκείνα τα οποία θα ήταν δυνατόν εγώ να εκφράσω [...].¹⁷⁵*

¹⁷³ Χερρέρα, 478, 2003.

¹⁷⁴ Σαουίν, 215, 1995.

¹⁷⁵ Σέλκερ (Dorothy Seckler), 1967.

Οι καλλιτέχνες εκτός από την συμμετοχή τους σε μια περιρρέουσα ατμόσφαιρα άρχισαν να πειραματίζονται συστηματικά με μεθόδους που είχαν σουρεαλιστικές απαρχές.

Ένα απόγευμα τον χειμώνα 1940-41 ο Μπαζιότις έφερε τον Πόλοκ στο εργαστήριο του Καμρόφσκι (Gerome Kamrowski) και οι τρεις καλλιτέχνες άρχισαν να πειραματίζονται με τα χρώματα της ριπολίνης που ο Μπαζιότις είχε αγοράσει από το κατάστημα Arthur Brown (ένα κατάστημα πώλησης ειδών ζωγραφικής). Η ριπολίνη ήταν ένα υλικό που στέγνωσε γρήγορα. Απλώσαν στο πάτωμα φτηνούς μουσαμάδες και άρχισαν να απλώνουν χρώματα με το πινέλο και να στάζουν πάνω τους χρώμα. Από την διαδικασία αυτή κατά τη διάρκεια της οποίας «σαχλαμάριζαν» όπως είπε ο Καμρόφσκι, όλοι εργάστηκαν πάνω στους ίδιους μουσαμάδες και κατά τη διάρκεια του βραδινού δημιούργησαν ένα αρκετό αριθμό αυτοματοποιημένων έργων. Και οι τρεις καλλιτέχνες είχαν ήδη κάποια γνώση του Σουρεαλισμού και ήταν εξοικειωμένοι με το σκεπτικό του «αγνού ψυχικού αυτοματισμού» και προσπαθούσαν να βρουν τρόπους να φέρουν στα όριά του αυτό το υλικό, το χρώμα δηλαδή που στέγνωσε τόσο γρήγορα, και που είχε κατασκευαστεί για εμπορική χρήση.¹⁷⁶

Χρειάστηκε να παρέλθουν πέντε χρόνια για να αποτελέσει η τεχνική του σταξίματος το βασικό χαρακτηριστικό του έργου του Πόλοκ. Ακόμη όμως και στον Μπαζιότι, που δεν χρησιμοποίησε αυτή την τεχνική, δόθηκε η ευκαιρία να εργαστεί αναζητώντας τεχνικές που σχετίζονταν με ένα αυτοματισμό της γραφής. Αυτή την σημασία σύμφωνα με τον Μαδεργουελ είχε κατανοήσει ιδιαίτερα ο Ρόθκο:

Ο Μαρκ (Ρόθκο) ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τον ψυχικό αυτοματισμό και υπήρξε ένας από τους λίγους αμερικάνους καλλιτέχνες στους οποίους πραγματικά άρεσε η Σουρεαλιστική ζωγραφική, πήγαινε σε εκθέσεις σουρεαλιστικών εκθέσεων και τις καταλάβαινε. Ο Ρόθκο του είχε αναφέρει ότι υπήρχε πάντοτε αυτόματη γραφή κάτω από τις μεγάλες φόρμες.¹⁷⁷

Σε ορισμένες περιπτώσεις όπως του Γκόρκι και του Μάττα οι καλλιτέχνες εργάστηκαν μαζί, αν και αυτή η συνάντηση κατέληξε να έχει τραγικές επιπτώσεις με την αυτοκτονία του Γκόρκι το 1948. Το αποτέλεσμα της στενής επαφής των δύο

¹⁷⁶ Σαουίν , 169,1995.

¹⁷⁷ Μπρέσλιν, 185, 1993.

καλλιτεχνών υπήρξαν οι εικόνες του Γκόρκι της περιόδου 1940-44 όπου η επίδραση του Μάττα στο έργο του Γκόρκι είναι εμφανής. Αντίστοιχη εμπειρία είχε και ο Ντε Κούνιγκ με τον Λεζέ όταν ο τελευταίος ανέλαβε να πραγματοποιήσει τοιχογραφίες που επρόκειτο να ζωγραφιστούν στην αποβάθρα French Line στα πλαίσια του WPA/FPA. Ο Λεζέ προσέλαβε μια ομάδα νέων καλλιτεχνών που θα τον βοηθούσαν. Ο Ντε Κούνιγκ περιγράφει την ατμόσφαιρα:

Ο Λεζέ εξεπλάγη από το πόσοι νεοϋορκέζοι καλλιτέχνες γνώριζαν το έργο του πιο πολλοί και από το Παρίσι. Οι νεοϋορκέζοι καλλιτέχνες ήταν ενήμεροι του έργου του, το καταλάβαιναν, και ήταν σε θέση να εργαστούν μαζί του [...] Εργαζόμασταν όλοι στο ίδιο δωμάτιο στην 33^η Οδό και 5^η Λεωφόρο. Ο χώρος ήταν κάτι σαν κατάστημα. Ο Λεζέ μας πήγε στην αποβάθρα French Line. Αποφάσισε να ζωγραφίσει το εξωτερικό μέρος, όπου υπήρχαν και αρκετά κάγκελα, ενώ εμείς θα ζωγραφίζαμε τα εσωτερικά δωμάτια, όπου στον καθένα μας αναλογούσε μια επιφάνεια. Μας έστειλε στο Museum of Natural History για να πάρουμε ιδέες και να σχεδιάσουμε αντικείμενα που συναντά κανείς κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας, αλλά και συνηθισμένα αντικείμενα. Κάναμε τα προσχέδιά μας και τα κριτικάρε ενώ ταυτόχρονα έβρισκε τρόπους να τα ενοποιεί. Στην πραγματικότητα δεν θα ήμασταν απλώς οι βοηθοί του, ήταν πολύ ευγενικός σε αυτό. Μας μιλούσε σαν να ήμασταν επαγγελματίες. Ωστόσο φαίνεται ότι τα προσχέδιά μας τα έβρισκε βαρετά.¹⁷⁸

Το έργο τελικά δεν πραγματοποιήθηκε διότι ο Λεζέ ήταν κομμουνιστής, Ο Λεζέ δεν ήταν σουρεαλιστής ωστόσο το συμβάν δείχνει την ώσμωση μεταξύ των γάλλων και αμερικάνων καλλιτεχνών.

Στο ίδιο τους το έργο οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να ενσωματώσουν τα καινούργια δεδομένα και σε έργα όπως στο *The She-Wolf* (εικ. 41) του Πόλοκ τα υλικά οι χειρονομίες και η διαδικασία γενικότερα ανατέμνουν την εικόνα, που είναι μια εικόνα με εμφανείς επιδράσεις από τον Πικάσο αλλά και τις σουρεαλιστικές προσεγγίσεις. Το *The She-Wolf* είναι το έργο της περιόδου εκείνης που εκφράζει καλύτερα από οιοδήποτε άλλο το πνεύμα που διακατείχε εκείνη την περίοδο τους Αμερικάνους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας. Οι καλλιτέχνες εκείνης της περιόδου βρίσκονταν στις αρχές του '40 εγκλωβισμένοι μεταξύ των επιδράσεων του παρισινού μοντερνισμού και των εικονογραφικών εμμονών. Αιωρούνται όπως και η εικόνα του

¹⁷⁸ Σάντλερ, 52, 2004.

The She-Wolf μεταξύ των συμβόλων (λύκος), την πικασική επίδραση (ιδίως στο κεφάλι της φιγούρας). Οι χειρονομίες της ακύρωσης (σταξίματα, χειρονομίες, ακυρώσεις) έρχονται να αποκαθλώσουν αυτήν την έντονη εικόνα/σύμβολο και να βάλουν στη θέση της μια μετα-εικόνα ύλης. Είναι σαν ο πίνακας να αποτελεί ταυτόχρονα αποχαιρετισμό και ξεκίνημα. Αποτελεί ένα οριστικό αποχαιρετισμό στην ανασφάλεια του μέχρι τότε περιορισμένου ορίζοντα της αμερικάνικης τέχνης που δεν επέτρεπε στις ενώ ταυτόχρονα είναι το ξεκίνημα όπου η Ευρωπαϊκή επίδραση (και ειδικά ο σουρεαλισμός) επέτρεψαν να πραγματοποιηθούν οι αναγκαίες δημιουργικές ακυρώσεις που είναι απαραίτητες για κάθε ουσιαστική αρχή.

Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος που ο Πόλοκ σχολίασε το έργο όταν ο Σίντνεϋ Τζάνις (Sidney Janis) του ζήτησε να αναφέρει κάτι για αυτό στο βιβλίο του που έγραφε εκείνη την περίοδο *Abstract and Surrealist Art in America*:

*Το She-Wolf γεννήθηκε διότι έπρεπε να το ζωγραφίσω. Κάθε προσπάθεια να πει κάποιος κάτι για αυτό, να εξηγήσει το ανεξήγητο, δεν μπορεί παρά να καταστρέψει το έργο.*¹⁷⁹

Το έργο σχηματίζεται καθαρά από μια πρόθεση μη-εξήγησης. Κανένα ίσως άλλο έργο τέχνης μέχρι τότε του μοντερνισμού δεν προσεγγίστηκε με την λογική του ότι δεν σημαίνει τίποτα. Δεν επιδέχεται ερμηνείες. Αν συγκρίνει αυτή τη ρήση του Πόλοκ με τα (πολλές φορές προγραμματικά) μανιφέστα του μοντερνισμού κατανοεί τον τρόπο που η αμερικάνικη τέχνη επεδίωξε να σχηματίσει μια σχέση με την επιφάνεια απολύτως αυτοαναφορική. Αυτοαναφορική ως προς το τι είναι το χρώμα, η επιφάνεια, η διάσταση, το σχήμα τελικά και αυτή η ίδια η ζωγραφική. Το *The She-Wolf* είναι ένα έργο που ακυρώνει κάθε αφήγηση που εμπεριέχει: την αφήγηση του θέματος, την παρουσία των επιδράσεων, την συμβατική σύνθεση, την ίδια αυτή την ζωγραφική (αλλά και την τέχνη) ως πόρισμα μιας συστημικής πρόθεσης. Το έργο είναι μια ακύρωση όλων των βεβαιοτήτων για την ζωγραφική όπως ήταν μέχρι τότε γνωστές στην αμερικάνικη τέχνη. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα έργο διαγραφών: το κεφάλι του ζώου σχηματίζεται για να διαγραφεί, φόρμες στο κάτω μέρος του έργου εμφανίζονται και ταυτόχρονα αναιρούνται. Κόκκινα, άσπρα, μαύρα, θερμά γκρίζα ίχνη υπάρχουν όχι για να διαγράψουν αλλά για να αποκρύψουν. Ποτέ μέχρι τότε

¹⁷⁹ Σόλομον (Solomon), 138.

στην τέχνη δεν σχηματίστηκε ένα έργο από την αναίρεση και εκεί ακριβώς βρίσκεται η μεγάλη σημασία του *The She-Wolf*.

Η βασικότερη επίδραση του σουρεαλισμού στην αμερικάνικη τέχνη και ειδικά στους Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές είναι ότι τους επέτρεψε, γνωρίζοντας την πρωταρχική μορφή του κινήματος, να απομακρυνθούν από αυτό και να κινηθούν σε ένα πλαίσιο άλλο από εκείνο που θα υπαγόρευε μια υιοθέτηση των αρχών του κινήματος. Με την εξαίρεση του Γκόρκι οι υπόλοιποι καλλιτέχνες που εντάσσονται στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό οδηγήθηκαν σε μια τομή με τον σουρεαλισμό, όπως άλλωστε και με τις άλλες τους επιδράσεις, ακριβώς για να κατορθώσουν να προσδιορίσουν ένα δικό τους χώρο. Στον χώρο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού πρωτεύουσα σημασία έχει το καθαυτό του υλικού και η αναγωγή σε πρωταρχικές ιδιότητες της καλλιτεχνικής ενέργειας, κάτι που τους επέτρεψε να σχηματίσουν την εικόνα ως αποτέλεσμα τέτοιων διεργασιών.



εικ.41
Τζάκσον Πόλοκ, *The She-Wolf*, 106,4x170,2 εκ., λάδι και σε μουσαμά, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1943.

iii. Οι muralistas

Αν η έλευση των σουρεαλιστών επέτρεψε στους νέους αμερικάνους καλλιτέχνες να συμμετάσχουν στην διεθνή εικαστική διαδικασία η σημασία της επίδρασης της τοπικής αμερικανικής ιδιαιτερότητας που τους ακολουθούσε υπήρξε εξ' ίσου σημαντική. Η ιδιαιτερότητα αυτή εκφράζονταν με δύο τρόπους: από την καθαρά αμερικανική προσέγγιση μέσα από την επίδραση των ρετζιοναλιστών ενώ η δεύτερη επίδραση υπήρξε εκείνη της μεξικάνικης τέχνης των σημαντικών ζωγράφων της μεξικάνικης αναγέννησης. Μία από τις βασικές μορφές (για πολλούς ο απόλυτος πρωταγωνιστής) του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ο Πόλοκ βρέθηκε στο μεταίχμιο αυτής της συνάντησης με κυριολεκτικό τρόπο· εργάστηκε τόσο με τον Μπέντον όσο και με τον Σικέιρος. Και οι υπόλοιποι ωστόσο καλλιτέχνες έμμεσα ή άμεσα χρειάστηκε να διαπραγματευθούν μέσα από την προσέγγισή τους την σημασία αυτού του δίπολου. Ένα από τα πλέον ενδιαφέροντα σημεία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (αλλά και πολλών από τα υπόλοιπα κινήματα του μοντερνισμού) είναι να ερευνηθεί η σχέση του με τοπικές ιδιαιτερότητες. Στο όνομα μιας γραμμικής ανάγνωσης του μοντερνισμού που σχετίζεται με μια πρωτοπορία που «προχωρά προς τα εμπρός» έχει συχνά υποβαθμιστεί τόσο ο ρόλος του ατομικού/προσωπικού βιώματος του κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά, όσο και της συνάφειας του έργου του με διαδικασίες που δεν έχουν σχέση με τις κυρίαρχες απαιτήσεις και νόρμες του Artworld των εκάστοτε Γκρήνπεργκ, Ντάντο ή Ντάιτς (Jeffrey Deitch). Τέτοιες προσεγγίσεις απογυμνώνουν το εικαστικό έργο από τις διαδικασίες της εμπειρίας, διαδικασίες που είναι απαραίτητες για τον σχηματισμό καλλιτεχνικού αιτούμενου και για την όποια μεταγενέστερη ερμηνεία του.

Ο Πόλοκ συναντήθηκε άμεσα τουλάχιστον τρεις φορές με τους μεξικάνους καλλιτέχνες. Η πρώτη υπήρξε έμμεση με την συμμετοχή του αδελφού του Σάνφορντ ως βοηθού στην δημιουργία του *America Tropical*. Το *America Tropical* ήταν μια τοιχογραφία που δημιούργησε ο Σικέιρος (Alfaro Siqueiros) το 1932 στο Italian Hall της Olivera Street στο Λος Άντζελες (εικ. 42).¹⁸⁰ Ο Σικέιρος, σταλινικός κομμουνιστής, είχε αναγκαστεί να φύγει από το Μεξικό για πολιτικούς λόγους.¹⁸¹ Ήταν ένας εξόριστος, που δεν είχε σκοπό να σταματήσει να υπερασπίζεται την

¹⁸⁰ Έμερλινγκ (Leonhard Emmerling), 13, 2003.

¹⁸¹ Ο Σικέιρος εξορίστηκε από το Μεξικό την περίοδο 1932-34. Υπήρξε η πρώτη μιας σειράς διώξεων για την πολιτική του δράση (Στάιν, Philip Stein, 72, 1994).

ιδεολογία του τόσο μέσα από το έργο του όσο και μέσα από την πολιτική του πρακτική. Η τοιχογραφία *America Tropical* θεωρήθηκε ανατρεπτική διότι παρουσίαζε την καταπίεση των Λατινοαμερικανικών χωρών από τις ΗΠΑ, και καλύφθηκε με χρώμα. Πρόσφατα (2006) το έργο αποκαταστάθηκε με «τιμές» και αποδόθηκε και πάλι στην κοινή θέα. Για την αποκατάστασή του δαπανήθηκαν 8 εκατομμύρια δολάρια που δόθηκαν από την πόλη του Λος Άντζελες και το Μουσείο Γκετί (J. Paul Getty).



εικ.42

Αλφάρο Σικέρος, *America Tropical* (λεπτομέρεια), φρέσκο με πιστόλι αέρος σε τσιμέντο, 580x298,7 εκ., Λος Άντζελες, 1932.

Ο Πόλοκ γνώριζε για το έργο μέσα από αφηγήσεις του αδελφού του, με τον οποίο άλλωστε διατηρούσε επικοινωνία. Το έργο υπήρξε πρωτοποριακό όχι μόνο ως προς το περιεχόμενό του αλλά και ως προς το ότι ήταν η πρώτη γιγαντιαίων διαστάσεων τοιχογραφία που είχε γίνει μέχρι τότε στις ΗΠΑ. Υπήρξε επίσης σημαντική και για την πορεία του Σικέρος διότι και για τον ίδιο ήταν η πρώτη τοιχογραφία σε εξωτερικό χώρο (μέχρι τότε εργαζόνταν μόνο σε εσωτερικούς χώρους). Ήταν επίσης ρηξικέλευθη και ως προς τις τεχνικές αφού σε αυτήν χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά αερογράφος ή πιστόλια βαφής, δημιουργώντας ένα μηχανικό τρόπο για να παραχθεί η εικόνα, στοιχείο που επίσης έμελλε να είναι

καθοριστικό όχι μόνο για την εξέλιξη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού αλλά και της ζωγραφικής μετά το '50.¹⁸²

Η δεύτερη συνάντηση του Πόλοκ με την μεξικάνικη τέχνη έγινε όταν ο Σικέιρος διοργάνωσε από το 1936 ως το 1937 ένα πειραματικό εργαστήριο στο στούντιό του στην Νέα Υόρκη το Πειραματικό Εργαστήριο του Σικέιρος (*Siqueiros Experimental Workshop*). Ο Πόλοκ συμμετείχε στο Πειραματικό Εργαστήριο τον Απρίλιο του 1936. Ο σκοπός του εργαστηρίου δεν ήταν εκπαιδευτικός αλλά καθαρά πολιτικός: είχε ως σκοπό να προετοιμάσει την διακόσμηση των αρμάτων για την παρέλαση με την ευκαιρία της Γενικής Απεργίας της Ειρήνης και της 1^{ης} Μαΐου εκείνης της χρονιάς στη Νέα Υόρκη (εικ. 43).



εικ.43α,β

Ο Σικέιρος στο *Siqueiros Experimental Workshop* της 14^{ης} Οδού, Νέα Υόρκη, 1935 στο οποίο συμμετείχε και ο Πόλοκ. Το εργαστήριο είχε σκοπό να προετοιμάσει τα άρματα της 1^{ης} Μαΐου και ο Σικέιρος ενθάρρυνε την χρήση διάφορων υλικών με μικτές τεχνικές. Στη δεύτερη φώτο οι Κοξ (George Cox), Σικέιρος και Πόλοκ στη Νέα Υόρκη, 1936.

¹⁸² Το έργο έχει διαστάσεις 19.7' x 98.4' (6m x 30m) και έχει κατασκευαστεί με την τεχνική του φρέσκο και αερογράφο πάνω σε τσιμέντο. Τα στοιχεία (όπως και όσα αναφέρονται στο κείμενο) είναι από το El Pueblo de Los Angeles Historical Monument όπως αναδημοσιεύθηκε στο http://www.olvera-street.com/html/siqueiros_mural.html

Η διαδικασία αυτή συνεχίστηκε και μετά την Γενική Απεργία και στις 5 Ιουνίου ο Σικέιρος γράφει στην Αντζελίκα Αρενάλ (Angélica Arenal):

Δουλεύω σκληρά, περισσότερο κι απ' ό, τι στις ημέρες του πρώτου αλληγορικού έργου. Να ξέρεις ότι πρέπει να τελειώσουμε κι άλλο ένα (έργο), μόλις σε μια εβδομάδα, έτσι ώστε συμμετέχουμε στην έκθεση ενάντια στον Χίρστ (Hearst) που θα πραγματοποιηθεί στο Μπρούκλιν [...] σαν ένα καράβι που θα περάσει μπροστά από χιλιάδες ανθρώπους στις 4 Ιουλίου κατά μήκος του Κόνεϋ Άιλαντ [...] Επιπλέον, πρέπει να ζωγραφίσουμε δύο μνημειώδεις εικόνες με τα πορτρέτα των Browder και της Ford για την υποψηφιότητά τους στο Αμερικανικό Κομμουνιστικό Κόμμα (για πρόεδρος και αντιπρόεδρος).¹⁸³

Ο κύριος στόχος του επομένως είχε άμεση πρακτική πολιτική εφαρμογή γεγονός που συχνά αποσιωπάται από την βιβλιογραφία. Ο Πόλοκ συμμετείχε ενεργά σε όλη την διαδικασία. Ο Σικέιρος τον αποκαλούσε σύντροφο και απευθυνόμενος στους «συντρόφους» Πόλοκ, Λεμαν (Harold Lehman) και Σαντ (Sand) αναφέρει:

[...] έπρεπε να κλειστώ προσωρινά στο εργαστήριο για να έχω το χρόνο να προετοιμάσω την ατομική έκθεσή μου, πιστεύοντας ότι αυτή η έκθεση μπορεί να βοηθήσει την κίνησή μας ώστε να καταλάβουν οι άνθρωποι την τεχνική μας [...] αυτήν τη στιγμή είμαι τόσο ήρεμος (σίγουρος) για τα θέματα της «φόρμας» στην τέχνη όσο ποτέ.¹⁸⁴

Ο Σικέιρος είχε ήδη διοργανώσει αντίστοιχες πολιτικές δράσεις και στο Λος Άντζελες το 1932. Τότε είχε ονομάσει την ομάδα Bloc of Painters και σε αυτή συμμετείχαν καλλιτέχνες όπως οι Λεμάν και Γκάστον (Philip Guston), πραγματοποιώντας τοιχογραφίες κατά του ρατσισμού και της εκμετάλλευσης της εργασίας¹⁸⁵. Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας/εργαστηρίου της Νέας Υόρκης οι συμμετέχοντες πειραματίστηκαν με διάφορες καινοτόμες τεχνικές όπως η χρήση αερογράφου, το στάξιμο, το χύσιμο χρώματος στον μουσαμά. Ο Σικέιρος ενθάρρυνε την χρήση φωτογραφίας, την τοποθέτηση του μουσαμά στο πάτωμα, τη χρήση στένσιλ, την χρησιμοποίηση των χρωμάτων του εμπορίου. Γενικά ήταν πρόθυμος να υιοθετήσει οιαδήποτε τεχνική θα προσέδιδε στις εικόνες του την τεχνική εκείνη που

¹⁸³ http://www.siqueiros.inba.gob.mx/en_palabras_nueva_york6.html

¹⁸⁴ ό.π.

¹⁸⁵ <http://haroldlehman.com/siqueiros.html>

θα ενίσχυε το επαναστατικό μήνυμα που ήθελε να μεταδίδουν τα έργα του. Η επιλογή της καινοτομίας στα υλικά δεν είχε φορμαλιστικό χαρακτήρα, αλλά προέκυπτε από μια σαφή ιδεολογική ανάγκη. Για να γίνει κατανοητή η θυελλώδης του προσωπικότητα, την αμέσως επόμενη περίοδο της ζωής του (1937-1938) βρέθηκε στην Ισπανία πολεμώντας στο πλευρό του Δημοκρατικού Στρατού κατά των δυνάμεων του Φράνκο, ενώ το 1940 διοργάνωσε απόπειρα δολοφονίας κατά του Τρότσκι. Η συνάντηση του Πόλοκ με τον Σικέϊρος του επέτρεψε να γνωρίσει τόσο τη απελευθερωτική δύναμη της τεχνικής όσο και την παρουσία ενός ανθρώπου για τον οποίο ακτιβισμός, πολιτική δράση και καλλιτεχνική πρακτική ήταν ένα. Αυτή την ταύτιση, ανεξάρτητα του αν συμμερίστηκε την πολιτική ιδεολογία ο Πόλοκ δεν την ξέχασε ποτέ.



εικ.44

Τζάκσον Πόλοκ, *Γυμνός Άνδρας με Μαχαίρι*, 121,7x91,4 εκ., λάδι σε μουσαμά, Λονδίνο, Tate Modern, 1938.

Η τρίτη συνάντηση του Πόλοκ με την μεξικάνικη τέχνη έγινε με τον Ορόζκο (Jose Clemente Orozco). Ο Πόλοκ σε νεαρή ηλικία εργάστηκε ως βοηθός του Ορόζκο και του Μπέντον στις τοιχογραφίες της New School for Social Research. Αυτό το ενδιαφέρον του συνεχίστηκε και το 1936 επισκέφθηκε με τον αδελφό του Σάντε (Sande Pollock) και τον Φίλιπ Γκάστον (Philip Guston) το Dartmouth College

στο Hanover (New Hampshire) όπου ο Ορόζκο είχε ολοκληρώσει (1932-1934) τις τοιχογραφίες του με θέμα: *The Epic of American Civilization*.¹⁸⁶ Ο Πόλοκ δημιούργησε έργα όπως το *Γυμνός Άνδρας με Μαχαίρι* (εικ. 44) όπου η επίδραση του Ορόζκο είναι εμφανής.

Εκτός από την χρωματική κλίμακα και την θεματολογία η πιο κύρια επίδραση φαίνεται να είναι η δημιουργία μιας αντίστοιχης με τον Ορόζκο αποπνικτικής ατμόσφαιρας όπου η ανθρώπινη μορφή ασφυκτιά σε ένα περιοριστικό περιβάλλον.¹⁸⁷ Αν ο Σικέιρος εισήγαγε τον Πόλοκ στην απελευθερωτική χρήση των υλικών για την αποτύπωση μιας επαναστατικής ιδεολογίας, ο Ορόζκο τον εισήγαγε ουσιαστικά στην αίσθηση της εικαστικής ασφυξίας μέσα σε ένα χώρο που περιορίζει, συναίσθημα που τον οδήγησε αργότερα στην all over συνθετική ανάπτυξη της ώριμης φάσης της δουλειάς του.

Αναφερθήκαμε στην επίδραση της Μεξικάνικης Τέχνης κυρίως μέσα από το έργο του Πόλοκ. Η επίδραση ωστόσο αυτή υπήρξε έμμεση ή άμεση και στους υπόλοιπους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Οι muralistas με την ιδιαίτερη θεματογραφία τους, την χρήση τοτεμικών συμβόλων, την αναβίωση και τον εμπλουτισμό με σύγχρονες μεθόδους των τεχνικών της τοιχογραφίας δημιούργησαν ένα απελευθερωτικό εικαστικό πεδίο που επέτρεψε στους αμερικάνους καλλιτέχνες να αποκτήσουν, μαζί με τους ρεζιοναλιστές στους οποίους θα αναφερθούμε παρακάτω, ένα αντίβαρο στην ευρωπαϊκή και κυρίως στην σουρεαλιστική επίδραση. Το κυριότερο όμως στοιχείο που εισήγαγε στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό η Μεξικανική Τέχνη ήταν ότι της προσέδωσε μια κοινωνική διάσταση που επιβίωσε της απολιτικής, βλέπε φορμαλιστικής ερμηνείας, των δεκαετιών μετά το '50. Η απελευθερωτική δύναμη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού υπήρξε αποτέλεσμα της επαφής των νέων τότε αμερικάνων καλλιτεχνών με την ορμητική μεξικάνικη ιδιαιτερότητα των muralistas. Υπήρξε αυτή που επέτρεψε στον Σαπίρο να πει ότι:

[...] *όσο λίγο μπορεί κανείς να εγγυηθεί την αισθητική ποιότητα με βάση την ομοιότητά της με την φύση, αντίστοιχα ελάχιστα μπορεί να εγγυηθεί την ποιότητα το Αφηρημένου χαρακτήρα ή η «αγνότητά» της. Τόσο η Φύση όσο και οι αφαιρετικές φόρμες αποτελούν και οι δύο υλικό για την τέχνη, και η επιλογή της μιας ή της άλλης*

¹⁸⁶ Βαρβεντόε (Kirk Varbendoe), 318, 1998.

¹⁸⁷ Έμμερλινγκ, 17, 2003.

κατεύθυνσης προκύπτει από τις εναλλασσόμενα ενδιαφέροντα της εξέλιξης της ιστορίας.¹⁸⁸

Επομένως οι όποιες αισθητικές επιλογές υπόκεινται στις εξελίξεις της ιστορίας. Παρ' όλη την δογματικότητα αυτής της προσέγγισης θα πρέπει κανείς να αναγνωρίσει ότι μια τέτοια προσέγγιση επιτρέπει στην αφηρημένη τέχνη να διασπάσει τους όποιους αισθητικούς περιορισμούς και να ενυπάρξει σε ένα απελευθερωτικό περιβάλλον.

Επιμένοντας στην εξάρτηση της τέχνης από την κοινωνική της εξάρτηση, ο Σαπίρο καταφέρνει μια Πύρρειο νίκη. Η αφηρημένη τέχνη δεν μπορούσε να συνεχίσει να είναι απομονωμένη από τον κόσμο, αλλά ποιο ρόλο έμελλε να διαδραματίσει ήταν ασαφές. Ο Μπάρνερτ Νιούμαν δεν είχε καμιά αμφιβολία για τον επαναστατικό χαρακτήρα της αφαίρεσης, για τον οποίο ένοιωθε ότι μπορούσε να προφυλάξει την αφαίρεση από την πνευματική φτώχεια που της δημιουργούσε ο Αμερικανικός καπιταλισμός. Σε μια συζήτησή του με τον Χάρολντ Ρόζεμπεργκ, που συχνά παρατίθεται, δήλωσε ότι εάν επρόκειτο οι πίνακές του να ερμηνευθούν σωστά αυτό θα σήμαινε «το τέλος του κάθε είδους καπιταλισμού και ολοκληρωτισμού», αν και δεν ξεκαθάριζε το πώς αυτό θα πραγματοποιείτο.¹⁸⁹

Η απελευθερωτική δύναμη της τέχνης που (που ίσως εν δυνάμει) εμπεριέχει ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός οφείλει ένα σημαντικό της μέρος στην επαναστατική διάσταση των έργων των μεξικανών muralistas, στην ικανότητά τους να δημιουργούν έργα στα οποία η φορμαλιστική μέρος σχημάτιζε το κέλυφος πάνω στο οποίο αποτυπώνονταν η απελευθερωτική ιδεολογία. Αυτή η απελευθερωτική δύναμη ερμηνεύτηκε συχνά ως μια πράξη και μια διαδικασία «εγωισμού», μιας ατομικής προσπάθειας αυτοπροσδιορισμού. Θεωρήθηκε δηλαδή ότι οι ζωγράφοι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού εργάζονταν αποκλειστικές μέσα στα πλαίσια μιας ατομικής περιπέτειας. Η αναδρομή όμως στις απαρχές της δραστηριότητάς τους και ειδικά η σχέση τους με τους muralistas αναδεικνύει το γεγονός ότι αυτοί ευρίσκοντο πλήρως ενταγμένοι μέσα σε ένα πλέγμα επιδράσεων που ουσιαστικά ποτέ δεν του εγκατέλειψε. Μερικά από τα βασικά στοιχεία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ανάγονται σε εκείνη την περίοδο: το μέγεθος του έργου ως μια δυνατότητα

¹⁸⁸ Σαπίρο, 198, 1978.

¹⁸⁹ Μίχαν (Pam Meechan), Σέλτον (Julie Sheldon), 188, 2005.

απομάκρυνσης από την ζωγραφική τελάρου της μοντερνιστικής τέχνης, η απελευθερωτική δύναμη της επιφάνειας που στην περίπτωση των μεξικανών υπήρξε πολιτική, ωστόσο στους αμερικάνους εξπρεσιονιστές υπήρξε φιλοσοφική/αισθητική. Τέλος οι εκφραστικές δυνατότητες συμβόλων και στοιχείων της αμερικανικής ηπείρου απομακρυσμένων από την ευρωπαϊκή παράδοση.

Όλες αυτές οι επιδράσεις συγκλίνουν στην ερμηνεία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως μίας διαδικασίας συλλογικής απελευθέρωσης. Συγγενεύουν τα έργα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού με εκείνα του σουπρεματισμού όπου το αίτημα της αφαίρεσης δεν είναι αίτημα ενός αισθητισμού αλλά απόρροια μιας κοινωνικής διεργασίας. Τα έργα των Πόλοκ, Νιούμαν, Ρόθκο, ντε Κούνιγκ εμπεριέχουν μια διαδικασία απελευθέρωσης που ούτε ο φορμαλισμός του Γκρήνπεργκ, ούτε η χρησιμοποίησή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού από την κουλτούρα του ψυχρού πολέμου, ούτε οι αποδομήσεις των μεταμοντέρνων θα πρέπει να την υποβαθμίσουν.

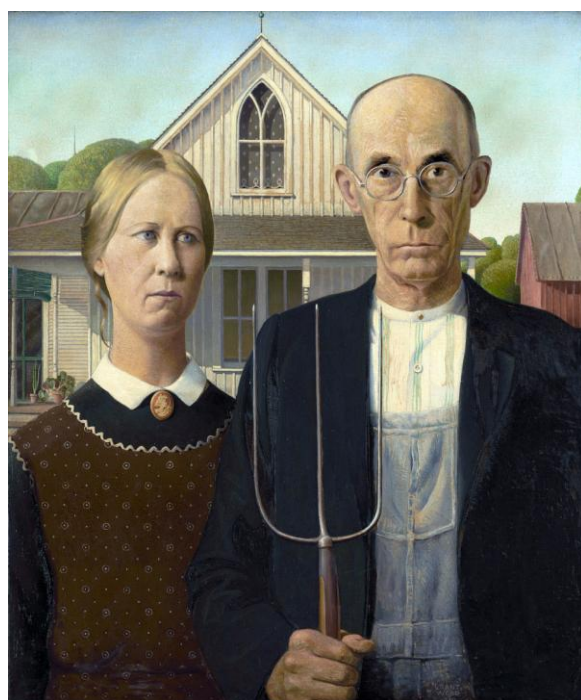
Η απελευθερωτική διάσταση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού συνίσταται κυρίως στο ότι πρόταξε την σημασία της άμεσης διάδρασης του σώματος του καλλιτέχνη με τον χώρο. Το σώμα κινείται μέσα, πάνω, παράλληλα προς την διδιάστατη επιφάνεια και καταγράφει τις διαδράσεις σώματος/υλικού/επιφάνειας. Αυτή η τριπλή προσέγγιση σχηματίζει την ουσία της απελευθερωτικής διάστασης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Και είναι απελευθερωτική διότι δεν υπήρξε ποτέ μέχρι τότε. Η συμβολή των muralistas στους νεαρούς τότε αμερικάνους ζωγράφους υπήρξε καίρια: το σώμα απελευθερώθηκε διότι η τέχνη τους εντάχθηκε στα ουτοπικά πολιτικά κινήματα των αρχών του εικοστού αιώνα. Το υλικό απελευθερώθηκε διότι αποδεσμεύθηκε από την ακαδημαϊκή προσέγγιση της ζωγραφικής του μοντερνισμού όπου παρ' όλες τις καινοτομίες της διερεύνησης του χώρου το υλικό παρέμενε κυρίως το λάδι πάνω σε μουσαμά, το υλικό της διαχρονικής μετά τον βαν Άυκ Ευρωπαϊκής Τέχνης. Τέλος η απελευθερωτική δύναμη της διάστασης υπήρξε και αυτή μια ακόμη συμβολή των muralistas ίσως η σημαντικότερη. Η διάσταση με το να είναι πλέον αχανής παύει να είναι διάσταση, με την έννοια ότι παύει να αναπτύσσεται τις συμβατικότητες του έως 2 μέτρα πίνακα. Διαχέεται στο χώρο και ανεξάρτητα από τις πολλαπλές αναγνώσεις αυτής της επίδρασης αποκτά έναν αντισυμβατικό ρόλο που επέτρεψε στις δύο προηγούμενες παραμέτρους (σώμα και υλικό) να αναπτυχθούν ρηξικέλευθα.

iv. Οι ρεζιοναλιστές

Ο ρεζιοναλισμός, οι καλλιτέχνες της περιφέρειας, υπήρξαν η κυρίαρχη τάση στην Αμερικανική σκηνή της δεκαετίας του '30. Οι πιο σημαντικοί της εκπρόσωποι αυτής της τάσης ήταν οι καλλιτέχνες Τόμας Χαρτ Μπέντον (εικ. 45), Γραντ Γουντ (Grant Wood, εικ. 46) και Τζον Στίουαρτ Κιούρι (John Stewart Curry, εικ. 47).



εικ.45
Τόμας Χαρτ-Μπέντον, *Άνθρωποι του Chilmark*, 166,5x197,3 εκ., λάδι σε μουσαμά, Ουάσιγκτον, Hirshhorn Museum, 1920.



εικ.46
Γκραντ Γουντ, *American Gothic*, 78x65,3 εκ., λάδι σε ξύλο, Art Institute, Σικάγο, 1930.



εικ.47

Τζον Στίουαρτ Κιούρι, *Τυφώνας πάνω από το Κάνσας*, 116x152,4εκ., λάδι σε μουσαμά, Muskegon Museum of Art, 1929.

Οι τρεις καλλιτέχνες αναφέρονται συχνά ως: *triumvirate of Midwestern painting* (τριαδρία της ζωγραφικής των Μεσοδυτικών Πολιτειών). Αν και το “τριαδρία” επισκιάζει τις διαφορές που είχαν μεταξύ τους ωστόσο οι καλλιτέχνες αυτοί κυριάρχησαν την δεκαετία του '30. Θεωρήθηκε ότι εξέφραζαν με τον πιο ιδανικό τρόπο την εικόνα μιας «αγνής» αμερικάνικης υπαίθρου και με την αισιόδοξη θεματογραφία τους συνέβαλλαν στην τόνωση του ηθικού μιας κοινωνίας που προσπαθούσε να συνέλθει από την Μεγάλη Ύφεση.

Οι καλλιτέχνες αυτοί είχαν ζήσει στην Ευρώπη και γνώριζαν τον μοντερνισμό. Ο Μπέντον είχε ζήσει στο Παρίσι από το 1908 ως το 1913 όπου συνάντησε τον Ριβέρα και τον Στάντον Ράιτ (Stanton Macdonald-Wright) που τον εισήγαγε στις θεωρίες του Συγχρονισμού (Synchronism). Ο Ράιτ μαζί με τον Μόργκαν Ράσσελ (Morgan Russell) είχαν δημιουργήσει το καλλιτεχνικό κίνημα του Συγχρονισμού που υποστήριζε ότι χρώμα και ήχος ήταν αλληλένδετα φαινόμενα και, επιδρούσε το ένα στο άλλο στην δημιουργία της εικόνας. Ο Γουντ είχε πραγματοποιήσει τέσσερα ταξίδια στην Ευρώπη την περίοδο μεταξύ 1920 και 1928 όπου μελέτησε τον εμπρεσιονισμό και τον μεταεμπρεσιονισμό, αλλά και την Φλαμανδική τέχνη. Ο Κιούρι είχε υποστεί την μικρότερη επίδραση αφού ταξίδεψε στην Ευρώπη μόνο για μια χρονιά (1926) όπου μελέτησε κυρίως του Κουρμπέ και

Ντωμιέ αλλά και τους Τισιάνο και Ρούμπενς. Και οι τρεις σταδιακά μετέφεραν την δραστηριότητά τους στις Μεσοδυτικές Πολιτείες.



εικ.48

Τόμας Χαρτ-Μπέντον, *Δραστηριότητες στην Πόλη με Αίθουσα Χορού*, πάνελ από την τοιχογραφία *America Today* που αποτελείται από δέκα πάνελ, αυγοτέμπερα και λάδι πάνω σε ξύλο, Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη, 1930-31.

Ταυτόχρονα υπήρξε μια αποστασιοποίησή τους αν όχι έχθρα προς τον μοντερνισμό και ειδικά την Γαλλική κουλτούρα που ονομάστηκε «κατάρρα». Αναφερόμαστε στο άρθρο του ζωγράφου και κριτικού τέχνης Κρέιβεν (Thomas Craven) που έγραψε άρθρο με τίτλο « Η κατάρρα της Γαλλικής Τέχνης». Το άρθρο υπήρξε ένα από τα πολλά που δημοσίευσε σε εφημερίδες ευρείας κυκλοφορίας του συγκροτήματος Χηρστ (Hearst). Σε αυτά τα κείμενα υπήρχε ευθεία πολεμική στην μοντέρνα τέχνη, τονίζονταν η ανάγκη για την Αμερικανική ιδιαιτερότητα και αναδείκνυε τον Μπέντον ως τον κύριο εικαστικό εκφραστή αυτής της προσέγγισης. Με ένα τρόπο αντίστοιχο με εκείνο που ανέπτυξε αργότερα ο Γκρήνμπεργκ, ο Κρέιβεν στο βιβλίο του *Men of Art* πραγματοποιεί μια επισκόπηση της ευρωπαϊκής τέχνης από τον Τζιότο και μετά θεωρώντας τον Μπέντον ως εκείνον που συνέχιζε αυτή την πορεία. Ο Γκρήνμπεργκ στην αντίστοιχη δική του επισκόπηση τοποθετεί τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Παρατηρούμε μια παράλληλη σκέψη μεταξύ Κρέιβεν και Γκρήνμπεργκ με διαφορετικό σκεπτικό και αισθητική προσέγγιση, με κοινό ωστόσο στόχο: να αναδείξουν την Αμερικανική τέχνη τον επίγονο της μεγάλης

Ευρωπαϊκής ζωγραφικής παράδοσης.¹⁹⁰ Το βιβλίο *Men of Art*¹⁹¹ υπήρξε το best seller βιβλίο τέχνης την δεκαετία του '30, εκδόθηκε το 1931 ακριβώς όταν ο Μπέντον ολοκλήρωσε το *America Today*. Η τοιχογραφία αποτελεί το μανιφέστο του ρεζιοναλισμού, την καταγραφή της Αμερικάνικης ζωής έτσι όπως είναι (εικ. 48). Τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου με τίτλο «Ελπίδες και Φόβοι για την Αμερική» κλείνει την ανασκόπηση της πορείας της ζωγραφικής με μια παρότρυνση προς του αμερικανούς καλλιτέχνες να «αποτινάξουν τον Ευρωπαϊκό ζυγό».¹⁹²

Στο όνομα της αναζήτησης για μια καθαρά “αμερικάνικη” έκφραση κινήθηκαν σε μια κατεύθυνση που απέρριπτε τον μοντερνισμό και κυρίως την αφαίρεση. Αν οι ρεζιοναλιστές συναντούσαν κάπου τον μοντερνισμό αυτό ήταν σε σημεία που αφορούσαν μόνο την ζωγραφική σύνθεση και τις θεωρίες χρώματος. Τρία ήταν τα σημεία στα οποία οι ρεζιοναλιστές συνάντησαν τον μοντερνισμό: το πρώτο υπήρξε η επαφή τους με τα κινήματα του μοντερνισμού όσο βρισκόταν στο Παρίσι. Το δεύτερο οι πρώτοι πειραματισμοί που πραγματοποίησαν ορισμένοι από αυτούς με αφηρημένες φόρμες. Το τρίτο υπήρξε το γεγονός ότι ο Πόλοκ μαθήτευσε δίπλα στον Μπέντον για κάποιο διάστημα, και πραγματοποίησε έργα στο ρεζιοναλιστικό στυλ. Όπως αναφέρει ο Μπέντον σε μια αποτίμηση του έργου του Πόλοκ το 1961:

*Θα ήταν ενδιαφέρον να υποθέσουμε τι θα είχε συμβεί αν ο Τζάκσον Πόλοκ είχε ακολουθήσει την Ρεζιοναλιστική φιλοσοφία για αρκετά μεγάλο διάστημα, έτσι ώστε να κατορθώσει να αναπτύξει ένα κόσμο εικόνων που θα την εξέφραζε. Το σχέδιο μπορεί να το μάθει κανείς φτάνει να είναι μεγάλη η ανάγκη που νοιώθει κανείς για να το διδαχθεί. Δεν έχω καμιά αμφιβολία ότι η συμβολή του στον Ρεζιοναλισμό, εάν είχε εξακολουθήσει να τον ακολουθεί, θα ήταν το ίδιο αυθεντική όσο και οι καθαρά φορμαλιστικές ασκήσεις στις οποίες επέλεξε να αφιερωθεί.*¹⁹³

Ο Πόλοκ υπήρξε ένα πιστός μαθητής του Μπέντον την δεκαετία του '30. Σε πίνακες όπως το *Going West* (εικ. 49) αυτή η επίδραση είναι εμφανής. Για τον Μπέντον η αφηρημένη τέχνη δεν αποτελεί παρά το ενδιαμέσο για να σχηματιστεί μια σύνθεση. Γι' αυτόν η αφηρημένη τέχνη δεν υπήρξε παρά ως ένας πειραματισμός. Είχε βαθιά συναίσθηση της σημασίας της αφηρημένης τέχνης, αλλά και ευρύτερα της

¹⁹⁰ Άνταμς, 2009.

¹⁹¹ Κρέιβεν, 1931.

¹⁹² ό.π.

¹⁹³ Ντος (Erica Doss), 311,1991.

μοντέρνας τέχνης αλλά συνειδητά δεν θεωρούσε ότι είχε μια κάποια εφαρμογή άλλη από εκείνη του φορμαλιστικού πειραματισμού.

*Αντίθετα από την γενική προσέγγιση το “Ρεζιοναλιστικό” κίνημα δεν αντιτίθετο σε καμία περίπτωση στην αφηρημένη φόρμα. Επεδίωκε απλώς να τοποθετήσει νοήματα, αναγνωρίσιμα Αμερικάνικα νοήματα, σε κάποιες από αυτές τις φόρμες. Εγώ ο ίδιος έχω αναλώσει αρκετό χρόνο εργαζόμενος με τις βασικές ιδιότητες της τέχνης, συνδυάζοντας καθαρά γεωμετρικές φόρμες. Ωστόσο, στην δική μου περίπτωση τα αποτελέσματα στα οποία κατέληξα δεν θα χαρακτήριζα καθ’ αυτό τελειωτικά αποτελέσματα. Τα έργα αυτά δεν είχαν άλλο σκοπό από το να σχηματίσουν με αποτελεσματικό τρόπο φορείς για να απεικονίζονται και να μεταδίδονται νοήματα.*¹⁹⁴

Για τον Μπέντον το ώριμο έργο του Πόλοκ, αλλά και γενικότερα ο μοντερνισμός, υπήρξαν χρήσιμες φορμαλιστικές ασκήσεις, στις οποίες θα μπορούσε να “ακουμπήσουν” τα εικονογραφικά στοιχεία του πίνακα. Όπως αναφέρει ο Ντένις:

*[...] ωστόσο τόσο ο Μπέντον όπως και ο Γουντ εναρμονίστηκαν με τον εχθρό αφού πειραματίστηκαν με την αφηρημένη ζωγραφική, και εξακολούθησαν να ενσωματώνουν τα συνθετικά μαθήματα αυτής τους της εμπειρίας στα ώριμά τους έργα.*¹⁹⁵

Η αναζήτηση μιας τελειωτικής φόρμας και η απόρριψη της αφηρημένης φόρμας ως τέτοιας υπήρξε μια από τις καθοριστικές ρήξεις των ρεζιοναλιστών με την μοντέρνα τέχνη. Αυτή η ρήξη ταυτίζεται εν πολλοίς και με τις υπόλοιπες συντηρητικές απορρίψεις της μοντέρνας τέχνης είτε αυτές συνέβαιναν στη Νέα Υόρκη, στο Παρίσι είτε στην Σοβιετική Ένωση. Οι πίνακές των ρεζιοναλιστών απεικόνιζαν κυρίως αγροτικά θέματα, τοπία και σκηνές από την κατάκτηση της Δύσης. Τα έργα τους ερχόταν σε αντίθεση με τα έργα της άλλης τάσης του ρεαλισμού που υπήρχε στην αμερικάνικη τέχνη εκείνη την περίοδο, του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που απεικόνιζε κυρίως σκηνές της πόλης και εργάτες κατά τη διάρκεια της δουλειάς τους. Όπως σχολιάζει ο Μέγιερ Σαπίρο σε μια ορθόδοξα κομμουνιστική κριτική:

¹⁹⁴ Αναφέρεται από τον Don Gray στο <http://www.jessieevans-dongray/essays/essay010.html>.

¹⁹⁵ Ντένις (James M. Dennis), 245, 1998.

Ο ρεζιοναλισμός απέκρυψε τις κρίσιμες δυνάμεις της ιστορίας, έτσι όπως προσδιορίζονται από τον Μαρξ, και δημιούργησε διασκεδαστικούς αντιπερισπασμούς από τις πραγματικότητες που αντιμετωπίζουν οι καταπιεσμένοι άνθρωποι.¹⁹⁶

Ζωγράφοι του αμερικάνικου σοσιαλιστικού ρεαλισμού όπως οι Σων, Τζέικομπ Λόρενς (Jacob Lawrence), Ρέτζιναλντ Μαρς (Reginald Marsh), αλλά και φωτογράφοι όπως οι Ντοροθέα Λαγκ (Dorothea Lang) και Γουόκερ Έβανς (Walker Evans) εξέφραζαν την προσέγγιση του Σαπίρο δημιουργώντας εικόνες κοινωνικής κριτικής. Οι πίνακες των εκπροσώπων του αμερικάνικου σοσιαλιστικού ρεαλισμού, αν και σε επίπεδο φόρμας δεν διαφέρουν ουσιαστικά από εκείνους των ρεζιοναλιστών, ωστόσο έχουν μια ριζικά διαφορετική θεματογραφία, που στηρίζεται στην απεικόνιση της σκληρής πραγματικότητας της καθημερινότητας.

Φαίνεται όμως ότι ο ρεζιοναλισμός υπήρξε πιο πολύπλοκο φαινόμενο από το να είναι μια απλή προπαγανδιστική γλώσσα. Οι καλλιτέχνες του ρεζιοναλισμού σχημάτισαν την εικόνα της Αμερικής (της Americana) δημιουργώντας εκατοντάδες, αν όχι χιλιάδες, απεικονίσεις της στερεότυπης εικόνας της Αμερικανικής Δύσης όπως την ξέρουμε τώρα. Ακόμα και αν θεωρηθεί ότι σε καθαρά εκφραστικό, αλλά και πολιτικό, επίπεδο η τέχνη τους είναι μια τέχνη συντηρητική και εν πολλοίς προπαγανδιστική προσέφερε στην αμερικάνικη κουλτούρα μια εικόνα αυτοεπιβεβαίωσης που τότε ήταν αναγκαία αφού υλοποίησε την ανάγκη των καλλιτεχνών για μια καταγραφή της, έστω ωραιοποιημένης, αμερικάνικης πραγματικότητας. Πίνακες όπως το *American Gothic* του Γουντ συμπύκνωσαν την ανάγκη μιας κουλτούρας να εκφραστεί αυτόνομα, και ξεκομμένη από τις επιταγές του Ευρωπαϊκού μοντερνισμού, αλλά και της Ευρωπαϊκής τέχνης ευρύτερα. Δεν μπορεί παρά να επισημάνει κανείς τις αντιστοιχίες με την εμμονή του Γκρήνμπεργκ να δημιουργηθεί μια “αμερικάνικη” τέχνη, καθώς και τον ανταγωνιστικό τρόπο με τον οποίο τοποθετούσε την αμερικάνικη τέχνη έναντι της ευρωπαϊκής και κυρίως της γαλλικής. Η διαφορά της προσέγγισης των ρεζιοναλιστών από εκείνη του Γκρήνμπεργκ υπήρξε στο ότι εκείνοι δεν ήθελαν να ανταγωνιστούν τον Ευρωπαϊκό Μοντερνισμό, αλλά να περιχαρακώσουν την ιδιαιτερότητα της “αμερικάνικης” τέχνης τους: υπήρξαν ουσιαστικά οι καλλιτεχνικοί εκφραστές του πολιτικού απομονωτισμού. Αντίθετα ο Γκρήνμπεργκ, και λιγότερο αυτοί οι ίδιοι οι καλλιτέχνες,

¹⁹⁶ Αναφέρεται στο Ντένις, (James M. Dennis), 47, 1998.

υπήρξε εκπρόσωπος της επιβολής, της κυριαρχίας του “καλύτερου” κάτι που σίγουρα ενίσχυσε την επιχειρηματολογία εκείνων που θεωρούσαν ότι ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός υπήρξε μια γλώσσα πολιτικής προπαγάνδας. Σε κάθε περίπτωση οι ρεζιοναλιστές υπήρξαν εκείνοι που δημιούργησαν την πρώτη συμπαγή έκφραση μιας “αμερικάνικης” τέχνης και ως τέτοια πρέπει να θεωρηθεί ως ένα κίνημα που ήταν ο προπομπός των άλλων “αμερικάνικων” κινήματων που έμελλε να ακολουθήσουν όπως ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός η Ποπ Αρτ και ο Μινιμαλισμός. Κινήματα που μπορεί τελικά να απέκτησαν ένα διεθνή χαρακτήρα, που ουδέποτε είχε στόχο ή μπόρεσε να αναπτύξει ο ρεζιοναλισμός, αλλά στην εννοιολογική και φορμαλιστική τους αφετηρία υπήρξαν και αυτά εκφράσεις της αμερικάνικης προσέγγισης του έργου τέχνης και της καλλιτεχνικής πρακτικής.



εικ.49
Τζάκσον Πόλοκ, *Going West*, 32.3x52.7 εκ., λάδι σε fiberboard, Ινστιτούτο Σμιθσόνιαν, Ουάσιγκτον, 1934-35.

Μια πρώτη σύνοψη: Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός σχηματίστηκε μέσα από ένα σύνολο αντιφάσεων, επιδράσεων και τομών που με ένα βραδυφλεγή τρόπο εξελίσσονταν για πάνω από δέκα χρόνια, μέχρι την περίοδο της διαμόρφωσής του στα μέσα της δεκαετίας του '40. Οι καλλιτέχνες της περιόδου έπρεπε να υπερβούν μια εθνική «ταυτότητα» που τους είχε επιβληθεί μέσα από την εικονογραφία των προγραμμάτων του New Deal, ενώ ταυτόχρονα χρειάστηκε να ισορροπήσουν τις επιδράσεις μιας «αυτόχθονης» αμερικάνικης αισθητικής που έφεραν οι επιδράσεις των muralistas. Ο τρίτος πόλος του πλαισίου στο οποίο κινούνται ήταν η επίδραση του Ευρωπαϊκού Μοντερνισμού. Αναφερόμαστε στον Μοντερνισμό ως «Ευρωπαϊκό» διότι μέχρι τότε εξελίσσονταν μόνο στην Ευρώπη και ακόμη και στις ΗΠΑ η παρουσία του είχε τον χαρακτήρα επίδρασης ενός στυλ παρά μια αυτόνομη διεθνοποιημένη διαδικασία που αναπτύχθηκε μετά το '50. Οι νέοι καλλιτέχνες της Αμερικάνικης σκηνής εκείνης της περιόδου είχαν να αντιμετωπίσουν ένα αγώνα σκληρής επιβίωσης της καθημερινότητας, μια ιδεολογική διαπάλη μέσα από την ένταξή τους σε διάφορες αριστερές φράξιες και κόμματα, και σε αναφομοίωτες επιδράσεις και από τους τρεις πόλους που αναφέραμε: δεν μπόρεσαν ποτέ να υιοθετήσουν τον ρεζιοναλισμό, αντιμετώπιζαν με αμήχανο σεβασμό τις μεξικάνικες επιδράσεις, ενώ η κατανόηση του μοντερνισμού περιοριζόταν σε πρωτόλειες προσπάθειες.

Όταν έφθασε η κρίσιμη δεκαετία του '40 οι καλλιτέχνες είχαν πάψει πλέον να είναι νέοι κι εξακολουθούσαν να βρίσκονται μετέωροι ανάμεσα σε επιδράσεις, δισταγμούς, επαρχιωτισμούς. Οι περισσότεροι από αυτούς δεν είχαν ταξιδέψει όχι μόνο εκτός ΗΠΑ αλλά ουσιαστικά ούτε και στην ίδια τους την ενδοχώρα. Είχαν φτιάξει μια μικρή αυτοαναφορική κοινότητα, που μάλλον θα μαράζωνε, όπως τόσες άλλες σε τόσα άλλα μέρη του κόσμου, αδυνατώντας να υπερβεί το στενό πλαίσιο των αυτοπεριορισμών της. Στην καλύτερη περίπτωση θα προσδιόριζε μια τοπική νεοϋορκέζικη ιδιαιτερότητα.

Χρειάστηκε η καθοριστική έλευση των Σουρεαλιστών που τους αποδέσμευσε από τον επαρχιωτισμό, ίσως με τον πιο ευεργετικό τρόπο, αφού οι ανησυχίες τους βρήκαν πρόσφορο πεδίο έκφρασης και διαλόγου, ενώ μέχρι τότε επιδίδονταν κυρίως σε αναφορές που αφορούσαν το πλαίσιο της κοινότητάς τους εκείνα τα χρόνια στην Νέα Υόρκη. Ο τρόπος που οι σουρεαλιστές αποδέσμευσαν τους καλλιτέχνες εκείνης της περιόδου από το πλαίσιο στο οποίο εργάζονταν δεν ήταν με την υιοθέτηση από

τους Αμερικάνους καλλιτέχνες των αρχών του κινήματος. Μόνο ο Γκόρκυ υπήρξε μέλος των σουρεαλιστών και συμμετείχε σε εκθέσεις του κινήματος ενώ είχε την πλήρη αποδοχή του Μπρετόν. Ο σουρεαλισμός έδωσε στους Ρόθκο, Νιούμαν, και έμμεσα στον Πόλοκ, την δυνατότητα να αντιπαραθέσουν την έννοια του «Μύθου» με το σουρεαλιστικό υποσυνείδητο. Μπόρεσαν έτσι να κατανοήσουν την σημασία του αρχέγονου και βιωματικού το οποίο συχνά ερχόταν σε αντιπαράθεση με τις σουρεαλιστικές προσεγγίσεις. Το αρχέγονο υφίσταται εξ' αρχής και εντοπίζεται σε μια κοινή συλλογικότητα. Το υποσυνείδητο αντίθετα αφορά μια υποκειμενικότητα και τον τρόπο που αυτή επεξεργάζεται τα βιώματα της μνήμης και μέσα από αυτά βιώνει την πραγματικότητα. Επομένως η επαφή των ζωγράφων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού με τους σουρεαλιστές τους επέτρεψε να αντιπαρατεθούν με τις αρχές αυτού του κινήματος και να συνειδητοποιήσουν τι αποτελεί το ουσιαστικό κίνητρο της εργασίας τους. Η Αμερικάνικη Τέχνη χαρακτηρίζεται, αν μπορεί να θεωρηθεί ότι εμπεριέχει μια τοπική ιδιαιτερότητα, από μια ικανότητα να καταγράφει το «τωρινό» αυτό το οποίο υπάρχει εδώ την συγκεκριμένη στιγμή. Οι αναγωγές του σουρεαλισμού σε πραγματικότητες που συχνά δεν είναι παρούσες αποτελούσε για τους θεωρητικούς ζωγράφους του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού αρνητικό χαρακτηριστικό. Εκείνοι, οι αμερικάνοι, επιζητούσαν το «εδώ», το τωρινό της επιφάνειας.

Τα μορφικά χαρακτηριστικά αποτελούν για την αμερικάνικη τέχνη περιοχές πραγματικότητας. Αυτό που αργότερα (μετά το '60) μετασχηματίστηκε σε φορμαλισμό είναι εν πολλοίς η ικανότητα των αφηρημένων εξπρεσιονιστών να εξυπηρετήσουν το εδώ και τώρα της εικαστικής επιφάνειας. Για να γίνει αυτό έπρεπε να αναχθούν σε στοιχεία πρωταρχικής σημασίας τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά του εικαστικού έργου ως καθαυτό οντότητες. Η ύλη και το μέγεθος υπήρξαν τα πλέον σημαντικά από αυτά. Η άμεση επαφή και συνάντηση με την αντίθετη ακριβώς άποψη, τον σουρεαλισμό, βοήθησε να κατανοήσουν εκείνο που περισσότερο αφορούσε αυτούς τους ίδιους. Το ότι η συνάντηση αυτή έλαβε χώρα στην Νέα Υόρκη και όχι στο Παρίσι διευκόλυνε ακόμη περισσότερο την ισοδύναμη σχέση που ανέπτυξαν με τον σουρεαλισμό. Αν είχαν βρεθεί στο Παρίσι τότε η συνάντηση αυτή δεν θα είχε πραγματοποιηθεί ποτέ· θα επρόκειτο απλώς για μια επίδραση. Παρά τις αντίθετες προσεγγίσεις των Γκρήνπεργκ, Ρόζεμπεργκ και κυρίως του Φριντ οι ζωγράφοι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού είχαν μια τελείως διαφορετική ατζέντα από τον τρόπο που αυτοί ερμήνευαν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Αυτό που από τους θεωρητικούς εθεωρείτο αυτοαναφορικότητα και στην παρακμιακή του εκδοχή

φορμαλισμός δεν ήταν για τους καλλιτέχνες παρά η ανάγκη προσδιορισμού του χώρου ως ένα είναι όπου εικόνα-ύλη-σώμα συναντώνται με τον πλέον καθοριστικό τρόπο. Αυτή η διαφοροποίηση δεν εξετάστηκε ποτέ επαρκώς στην προσέγγιση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Στην έρευνα για τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό δίνεται βάρος κυρίως στα κείμενα των ερμηνευτών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού παρά στα κείμενα των ίδιων των καλλιτεχνών που σαφώς εκκινούν από διαφορετική εννοιολογική προσέγγιση. Για τους καλλιτέχνες η επιφάνεια του έργου είναι ένα σημείο συνάντησης ενεργειών και εμπειριών και όχι μια επιβολή αισθητικής θεωρίας, ή εγχειρίδιο επίλυσης συνθετικών προβλημάτων.

Το παράγωγο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως τέτοιο, ως σημείο συνάντησης δηλαδή, προσεγγίζει περισσότερο τις αισθητικές των Ντιούι και Αντόρνο παρά εκείνες των Γκρήνπεργκ και Ρόζεμπεργκ. Οι επιφάνειες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού αποτελούν δυναμικές ενατενίσεις συναντήσεων. Αποτελούν τις συνιστώσες εκείνες όπου πραγματοποιούνται συναντήσεις, προβάλλονται και ταυτόχρονα σχηματίζονται εμπειρίες. Δεν μπορούν επομένως να ερμηνευθούν αποκλειστικά με εργαλεία που αφορούν τη φορμική¹⁹⁷ τους περατότητα και τέτοια είναι εκείνα των Γκρήνπεργκ και Ρόζεμπεργκ. Αντίθετα προσεγγίσεις όπως των Ντιούι και Αντόρνο επιτρέπουν μια δυναμική προσέγγιση της εικαστικής επιφάνειας του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ο όρος «δυναμική» αναφέρεται στην έννοια της ενέργειας εκείνης που ενεργοποιεί το αποτέλεσμα. Το αποτέλεσμα προκύπτει ως τέτοιο, ως ίχνος, απομεινάρι μιας δραστηριότητας και όχι ως συγκερασμός και προβολή αισθητικών θεωριών. Αν εξετάσουμε για παράδειγμα το “all over” που είναι ένας όρος που μπορεί να έχει μια διττή ερμηνεία. Για τον Γκρήνπεργκ¹⁹⁸ το all over αποτελεί μια αισθητική αυταξία. Αντίθετα μια προσέγγιση που επιδιώκει να ενεργοποιήσει συναντήσεις διαβλέπει στο all over το ίχνος μιας πιθανότητας. Η εντατική χειρονομακή προβολή σχηματίζει τις διαδρομές εκείνες που αποτελούν την ανάμνηση μιας συνάντησης, την υπενθύμιση κάποιων αποτυχιών ή και επιτυχιών. Αλλά η αξιολογική προσέγγιση δεν ταιριάζει σε τέτοιους πίνακες, όπως πίστευε ο Γκρήνπεργκ με την μανιώδη του εμμονή στην «επιτυχία», στο «καλό», στο «μεγαλύτερο». Αυτήν την δυναμική προσέγγιση θα υιοθετήσουμε από εδώ και στο εξής προσεγγίζοντας τα κείμενα των Γκρήνπεργκ, Ρόζεμπεργκ (αλλά

¹⁹⁷ Γράφοντας «φορμικό,η» εννοούμε το σύνολο των ιδιοτήτων της εικαστικής επιφάνειας που αφορά τα φορμαλιστικά του χαρακτηριστικά.

¹⁹⁸ Βλέπε υποσημείωση 54.

και του Φριντ, Michael Fried) περισσότερο ως ιστορικά παραδείγματα παρά ως χρήσιμες σύγχρονες προσεγγίσεις.

Είναι σημαντικό το θέμα της νεότητας σε σχέση με τους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού διότι στις περισσότερες περιπτώσεις στον εικοστό αιώνα τα κινήματα του μοντερνισμού ταυτίστηκαν με νέους, κάτω των τριάντα καλλιτέχνες, που με ρηξικέλευθο τρόπο τέμνουν την πραγματικότητα με την πρωτοποριακή πρακτική τους. Εδώ είχαμε το ακριβώς αντίθετο· καλλιτέχνες άνω των τριάντα, και πολλές φορές άνω των σαράντα, που σχηματίζουν το έργο τους μέσα σε διαδικασίες βραδυφλεγούς ωρίμανσης. Επρόκειτο για ένα μοναδικό φαινόμενο που δεν θα επαναλαμβανόταν ούτε στην νεόφιλη Αμερικάνικη Τέχνη του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα ούτε σε κάποιο άλλο διεθνές κίνημα. Χρειαζόταν χρόνος για να υπερβούν οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού το περιοριστικό πλαίσιο στο οποίο κινούντο και να σχηματίσουν τις καινούργιες εικόνες.

Η κρίσιμη καμπή που προσδιόρισε τη διαδικασία προς την περίοδο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού υπήρξε η διεύρυνση της έννοιας του Μύθου από φιλοσοφική σε έννοια σε εικαστική παρουσία. Αυτό συνέβη στις αρχές της δεκαετίας του '40 τόσο με έργα όπως το *The She-Wolf* (εικ. 41, 1943) του Πόλοκ που αναλύσαμε στις προηγούμενες σελίδες όσο και σε χαρακτηριστικά έργα όπως τα: *Η Θυσία της Ιφιγένειας* (1942, εικ. 50) του Ρόθκο, *Η Άβυσσος του Ευκλείδη* (1947, εικ. 51) του Νιούμαν.



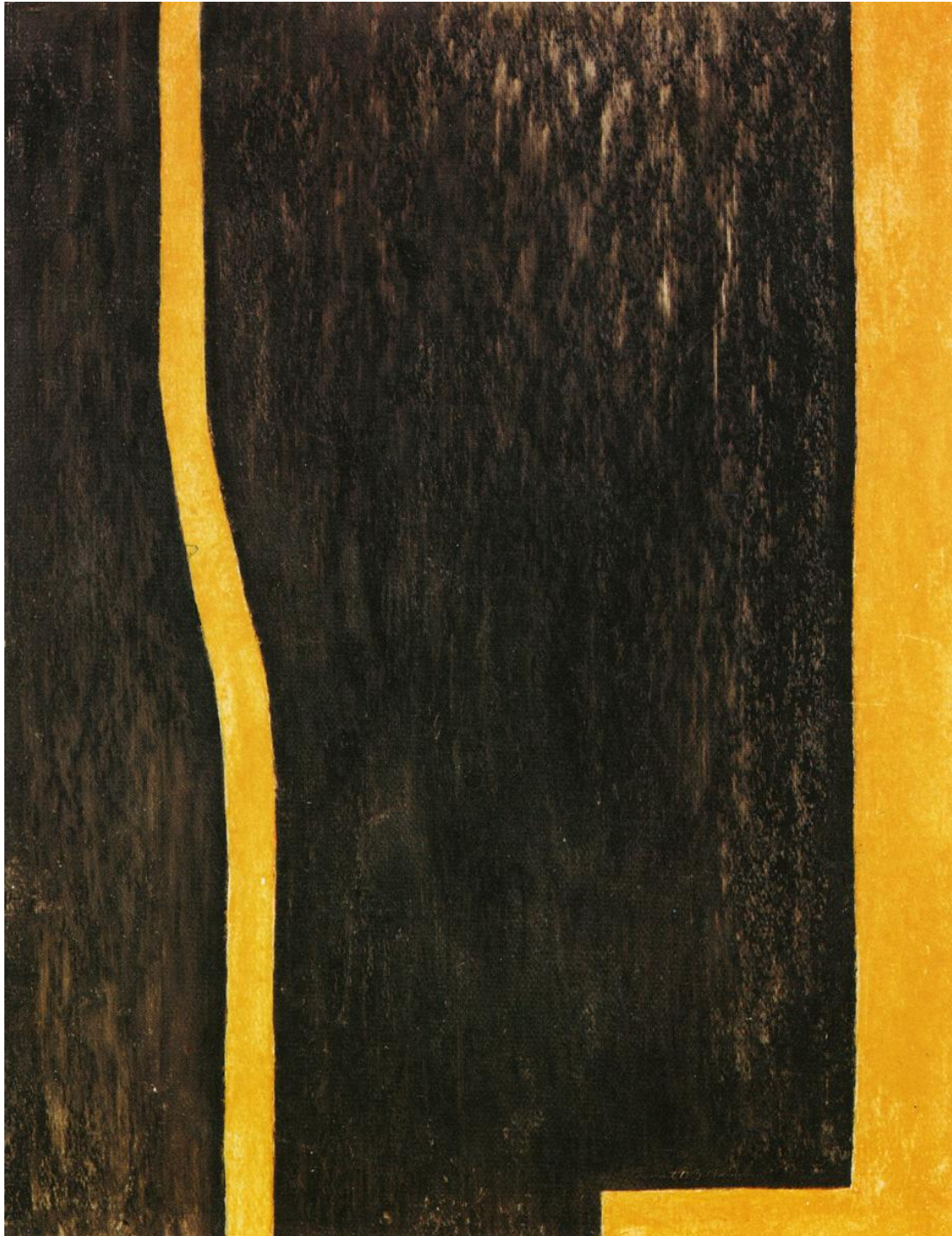
εικ.50

Μαρκ Ρόθκο, *Η Θυσία της Ιφιγένειας*, 86,4 x 117,5εκ., λάδι σε μουσαμά, Συλλογή Christopher Rothko, 1942.

Ταυτόχρονα με τη διερεύνηση του Μύθου στα κείμενα των Ρόθκο και Νιούμαν αποσαφηνίστηκε οριστικά το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο αυτοί οι καλλιτέχνες, αλλά και οι συνοδοιπόροι τους θα κινούντο τα επόμενα έτη. Τα ουσιαστικά έργα-τομές υπήρξαν τα έργα της περιόδου 1941-43 που προσδιόριζαν την σχέση των καλλιτεχνών με το Αρχέγονο και τους διαχώριζαν απόλυτα τόσο από την προσέγγιση των σουρεαλιστών όσο και από τον τρόπο ανάπτυξης του χώρου της μοντερνιστικής επιφάνειας. Επίσης τους απομάκρυναν από προφανείς εικονογραφικότητες του ρεζιοναλισμού και τις πολλές φορές αυτονόητες χρήσεις συμβόλων των muralistas.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα αναπτύξουμε μια προσέγγιση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που θα δώσει έμφαση σε αυτή ακριβώς την διάστασή του: στη σχέση του με πρωταρχικές ιδέες/εικόνες/πλαστικές σχέσεις που επέτρεψαν στην δημιουργία μιας ιδιαίτερης προσέγγισης της ζωγραφικής επιφάνειας αλλά και της τέχνης γενικότερα. Η ανάλυσή μας θα αναδείξει ότι οι προσεγγίσεις που είχε προτείνει ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός έχουν ακόμη την ιδιαίτερη αξία τους διότι μπορούν να εισάγουν στην αισθητική, καλλιτεχνική αλλά και εκπαιδευτική προσέγγιση του έργου τέχνης παραμέτρους που σχετίζονται με φιλοσοφικές αρχέγονες έννοιες, με την εξέταση της σχέσης του σώματος με την επιφάνεια και τέλος με την έμφαση που μπορεί να δοθεί στον τρόπο που το φως αναδεικνύεται σε βασικό παράγοντα ερμηνείας της εικαστικής εικόνας.

Οι αναγνώσεις του μεταμοντερνισμού μπορούν να είναι χρήσιμες στον βαθμό που ανέδειξαν τις μονομέρειες της προσέγγισης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού από την στιγμή που έπαψε να είναι ένα εν δυνάμει καλλιτεχνικό κείμενο και μετασχηματίστηκε είτε σε αισθητικό εποικοδόμημα είτε σε πολιτικό προπαγανδιστικό εργαλείο. Η προσέγγιση του έργου του Στάμου θα μας επιτρέψει να αναδείξουμε το πώς η έρευνα πάνω σε αυτή την δυναμική της εικόνας συνέχισε να εξελίσσεται και μετά το 1970 και μέχρι τον σχετικά πρόσφατο θάνατο του Στάμου το 1997.



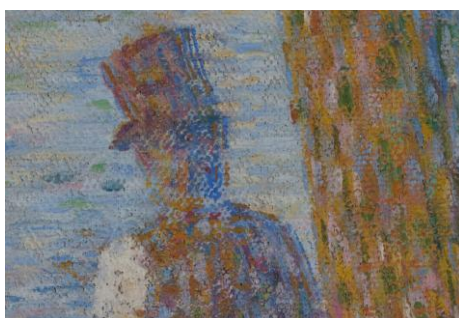
εικ.51
Μπάρννετ Νιούμαν, *Η Άβυσσος του Ευκλείδη*, 71,1 x 55,9εκ., λάδι σε μουσαμά, Ιδιωτική Συλλογή, 1947.

**ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΦΗΡΗΜΕΝΗΣ
ΕΠΙΦΑΝΕΙΑΣ**

Το τέλος μιας ουτοπίας: η επιφάνεια της αφηρημένης ζωγραφικής στο σύγχρονο πλαίσιο

*Το ωραίο με τις ουτοπίες είναι ότι αποτυγχάνουν. Για μένα η αποτυχία είναι η ποιητική διάσταση της τέχνης.*¹⁹⁹

Τι σημαίνει αποτυχία στην εικαστική, και ιδιαίτερα στο εικαστικό πλαίσιο; Ως αποτυχία θα μπορούσε να ερμηνευτεί η αυτοαναφορικότητα στην οποία καταλήγουν οι περισσότερες καλλιτεχνικές διαδικασίες. Ενώ δηλαδή εκκινούν ως εξωστρεφείς διαδικασίες για το σχηματισμό συστημάτων κατανόησης και αποτύπωσης με εικαστικό τρόπο της πραγματικότητας, συχνά καταλήγουν σε φορμαλιστικές νόρμες που με επαναληπτικό τρόπο αναπαράγουν δεδομένα αισθητικά συστήματα. Κανείς μπορεί για παράδειγμα να αναφέρει τον πουαντιγισμό του Σερά (Georges Seurat) και πως από ένα σχεδόν ιδεαλιστικό σύστημα καταγραφής της πραγματικότητας κατέληξε να μια φόρμουλα καταγραφής του χρώματος (εικ. 52).



εικ.52

Επάνω: Σερά, *Αποψη του Fort Samson, Grandcamp*, 66 x 81εκ., λάδι σε μουσαμά, The Hermitage, Αγία Πετρούπολις, 1885.

Κάτω: λεπτομέρεια από την *Grande Jatte* του Σερά όπου ο πουαντιγισμός εξελίχτηκε σε σύστημα (*Ένα Κυριακάτικο απόγευμα στο νησί της Grande Jatte*, 207,5 x 308,1εκ., λάδι σε μουσαμά, Art Institute of Chicago, 1884-86).

¹⁹⁹ Χάραλντ Ζήμαν, από τη συνέντευξή του με τον Jan Winkelmann: *Η αποτυχία ως μια ποιητική παράμετρος: μια συζήτηση με τον Harald Szeeman*, Metropolis M. Tijdschrift over Hedendeege Kunst, τ. 3, Ιούνιος 2001.

Οι μοντερνιστές που συσπειρώθηκαν στο Μπαουχάους καταλήγουν να είναι εκείνοι που κανονικοποιούν τις ουτοπίες του μοντερνισμού μετασχηματίζοντάς τις στις σύγχρονες βεβαιότητες που ακόμη και σήμερα εκατό χρόνια μετά καθορίζουν την οπτική θέαση του κόσμου (εικ. 53).



εικ.53

Εξώφυλλο της έκδοσης για το Bauhaus των Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (2008). Η κυριαρχία του συστήματος στη ζωγραφική αποτελεί και την κεντρική ιδέα του εξωφύλλου.

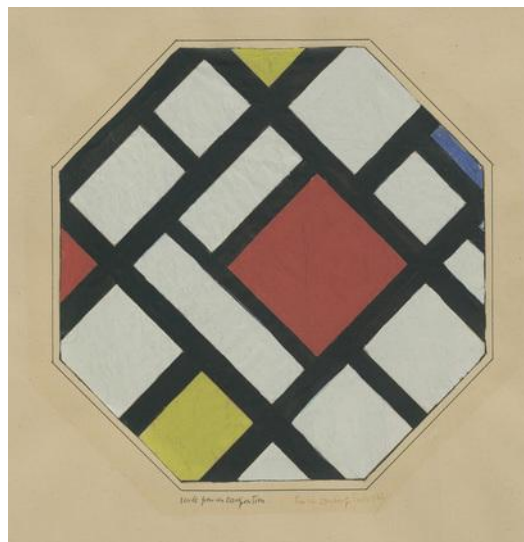
Μια ουσιαστική αποτυχία επομένως για να αναφέρουμε τη ρήση του Ζήμαν είναι ο φορμαλισμός της αυτοαναφορικότητας. Δεν είναι δυνατή η σύγχρονη τοποθέτηση της αφηρημένης ζωγραφικής, και επομένως και των διαδικασιών της τελευταίας έκφασής της, του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, χωρίς την αποδοχή του γεγονότος ότι η αυτοαναφορικότητα την οποία σε κάθε περίπτωση εμπεριείχε εξ' αρχής η αφηρημένη τέχνη αποτέλεσε και την αιτία της αποτυχίας της που την οδήγησε στον φορμαλισμό.

Η κατανόηση του σύγχρονου πλαισίου της αφηρημένης ζωγραφικής επιτρέπει στην κατανόηση των διαδικασιών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και τον προεκτάσεων του στην σύγχρονη εικαστική σκέψη. Μπορεί να τον απεγκλωβίσει από το περικλειστο του αισθητικού συστήματος ή το βάρος που έχει ως μια σημαντική περίοδος του μοντερνισμού και να τον μετασχηματίσει σε ένα σύγχρονο πομπό ερμηνειών. Οι ερμηνείες αυτές θα σχετίζονται τόσο με το κοινωνικό και ιστορικό

πλαίσιο στο οποίο σχηματίστηκε ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, όσο και με τις ερμηνείες τις οποίες προσέλαβε τα χρόνια που μεσολάβησαν από τον σχηματισμό του μέχρι σήμερα. Αυτό συμβαίνει διότι η αφηρημένη ζωγραφική είναι ένα “είδος” (genre) του μοντερνισμού που δημιούργησε μια καινούργια περιοχή εικαστικής αναζήτησης που επιβιώνει ενεργά (με διάφορες μορφές) μέχρι τις μέρες μας. Η επιβίωσή του είδους που ονομάζεται αφηρημένη ζωγραφική οφείλεται στο χαρακτηριστικό που είχε εξ’ αρχής: στη δυνατότητα που έχει να δημιουργεί αφηγήσεις δίχως την χρήση αναγνωρίσιμων μορφών της πραγματικότητας. Το ερώτημα που υπάρχει είναι αν αυτές οι αφηγήσεις εμπεριέχουν μια αυτοαναφορικότητα που τις αποκλείει από τον περιβάλλοντα χώρο ή αν η αυτοαναφορικότητα αυτή δεν υπάρχει, και η αφηρημένη επιφάνεια αποτελεί και αυτή μια αναφορά της ρεαλιστικής πραγματικότητας. Η μεταμοντερνιστική επιφάνεια αποτέλεσε την παραδοχή ότι καμία επιφάνεια δεν μπορεί να είναι αυτοαναφορική· είτε θα αναφέρεται απευθείας στην πραγματικότητα είτε θα αποτελεί ένα ακόμη επεισόδιο μιας σειράς ομοιωμάτων που σχηματοποιούν την σύγχρονη τέχνη.

Το θέμα της αυτοαναφορικότητας της επιφάνειας της αφηρημένης ζωγραφικής είχε ήδη προκύψει από τις απαρχές της πορείας της αφηρημένης ζωγραφικής. Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά επεισόδια ήταν η διένεξη Μοντριάν (Piet Mondrian) με τον βαν Ντόεσμπεργκ (Theo van Doesburg), ως προς την χρήση της διαγώνιου. Για τον Μοντριάν η διαγώνιος δεν υπάρχει, και ακόμα και σε έναν πίνακα που είχε ρομβοειδές σχήμα οι γραμμές παραμένουν κάθετες. Μια σειρά από πίνακές του (όπως το *Composition No. 1: Lozange with Four Lines*) εικονογραφούν αυτή την προσέγγιση· η περιστροφή του τετάρου δεν επηρεάζει τον ορθογώνιο κάναβο που δεν περιστρέφεται και αυτός αλλά παραμένει ορθογώνιος. Για τον Μοντριάν η αίσθηση της βαρύτητας παραμένει ανεπηρέαστη από τις μετατοπίσεις του πλαισίου, και για αυτό τον λόγο το ορθογώνιο πλέγμα στο εσωτερικό του έργου παραμένει ορθογώνιο. Αντίθετα στον βαν Ντόεσμπεργκ η διαγώνιος θα διαταράξει την ορθογώνια κατακόρυφη κανονικότητα του πλέγματος και θα διαλύσει την βαρύτητα (εικ. 54). Για τον Μοντριάν η τέχνη και το εσωτερικό της δέχονται επιδράσεις από τον εξωτερικό χώρο και η βαρύτητα του πλέγματος υπερτερεί της περιστροφής του πλαισίου. Αντίθετα για τον βαν Ντόεσμπεργκ το εσωτερικό της επιφάνειας αποτελεί μια περιοχή αυτονομίας που δεν διαταράσσεται από τις μετατοπίσεις του πλαισίου. Ουσιαστικά με μια κίνηση διέγραψε όλες τις προσπάθειες

του De Stijl να επιτύχει την πλήρη συγχώνευση όλων των βασικών χαρακτηριστικών της ζωγραφικής επαναφέροντας στο ζωγραφικό χώρο την ψευδαίσθηση.²⁰⁰



εικ.54

Τα δύο έργα της διαμάχης:

Πιετ Μοντριάν, *Composition No. 1: Lozenge with Four Lines*, 75.2x75.2εκ., λάδι σε μουσαμά, Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη, 1930.

Σε αντιπαράθεση με το έργο του Τέο βαν Ντόεσμπεργκ., 29,5x24,5 εκ., τέμπερα και μελάνι σε χαρτί, 1923.

²⁰⁰ Μπουά, 111, 1993.

Η επιφάνεια του έργου αφηρημένης ζωγραφικής απετέλεσε ένα από τα κύρια πεδία/σημαίες των ουτοπικών οραμάτων της περιόδου που ονομάστηκε μοντερνισμός. Η επιφάνεια ενός εικαστικού έργου που δεν παραπέμπει σε κάτι από την πραγματικότητα όπως την βίωνε μέχρι τότε ο καθημερινός άνθρωπος, αποτέλεσε τον προπομπό και την εκπλήρωση των καλλιτεχνικών και κοινωνικών οραμάτων του προηγούμενου αιώνα. Ήταν το δοξαστικό πεδίο της *αυτονομίας*, της κατεξοχήν μοντερνιστικής ερμηνευτικής προσέγγισης, όπου τα πάντα έχουν αξία όταν είναι καθ' αυτά: *what you see is what you see.*²⁰¹

Ήταν τότε που έλεγε ο Μάλεβιτς:

*Οφείλουμε να κατασκευάσουμε μέσα στο χρόνο και το χώρο ένα σύστημα που να μην εξαρτάται από καμιά ιδέα ομορφιάς, από καμιά συγκίνηση, από καμιά αισθητική τάση αλλά να είναι μάλλον ένα φιλοσοφικό σύστημα του χρώματος που θα υλοποιεί τα νέα επιτεύγματα στο χώρο της γνώσης.*²⁰²

Οι συνέπειες της φράσης του Μάλεβιτς, που δεν υπήρξε ο μόνος που υπεράσπιζε αυτή την άποψη, ότι οι καλλιτέχνες όφειλαν να κατασκευάσουν συστήματα που να μην εξαρτώνται χαρακτήρισε καθοριστικά την πορεία του μοντερνισμού τον 20^ο αιώνα. Η αφηρημένη ζωγραφική υπήρξε σε ένα βαθμό αποτέλεσμα της ανάγκης για το σχηματισμό ενός αυτοδύναμου χώρου. Αυτή η προσέγγιση φαίνεται ωστόσο να έχει διαγράψει τον κύκλο της, τουλάχιστον με τις μοντερνιστικές προϋποθέσεις με τις οποίες είχε αρχικά τεθεί. Ένα άλλο δίπολο καλλιτεχνών (εκτός από εκείνο των βαν Ντόεσμπεργκ–Μοντριάν) που ανταγωνίστηκαν για την αυτονομία ή όχι της τέχνης υπήρξε και το δίπολο Μάλεβιτς-Τάτλιν (Vladimir Tatlin). Ενώ ο Μάλεβιτς αναφερόταν στην αυτονομία της τέχνης ως δραστηριότητας ο Τάτλιν υπερασπιζόνταν την υπέρβαση της αυτονομίας και την αναγκαιότητα να “υπηρετήσει” η τέχνη τον σοβιετικό άνθρωπο και τις μάζες. Κάποια στιγμή βέβαια και οι δύο ξεπεράστηκαν από την βιαιότητα της σταλινικής επιβολής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Είτε επομένως σε διαμάχες με πιο αυτοαναφορικό χαρακτήρα (βαν Ντόεσμπεργκ–Μοντριάν) είτε σε διαμάχες που αφορούσαν τον κοινωνικό-εξωστρεφή ρόλο της τέχνης (Μάλεβιτς-Τάτλιν) το ερώτημα του κατά πόσο η τέχνη αποτελεί ή όχι ένα αυτοαναφορικό πεδίο, και κατά πόσο αυτό μπορεί

²⁰¹ <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2004/06/17/DDGLA76M3N1.DTL>

²⁰² Καζιμίρ Μάλεβιτς *Ο σουπρεματισμός*, Καφέτση, τόμος 2, σ. 151, 1996.

να εκφραστεί μέσα από μια μορφή της (εν προκειμένω από την αφηρημένη ζωγραφική) υπήρξε κυρίαρχο στην εξέλιξη του μοντερνισμού.



εικ.55

Βασίλι Καντίνσκι, *Άτιτλο (Η Πρώτη Αφηρημένη Ακουαρέλα)*, 49,6x64,8εκ., μολύβι, ακουαρέλα και μελάνι σε χαρτί, Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι, 1910 (κατ' άλλους 1913).

Σήμερα, εκατό χρόνια μετά την πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα του Καντίνσκι (εικ. 55), τι έχει απομείνει από το ουτοπικό αίτημα της αφαίρεσης; Έχει απομείνει κάτι από εκείνη την πρώτη απόπειρα ανάγνωσης και καταγραφής μιας μη-υπαρκτής πραγματικότητας; Τι μπορούν να σημαίνουν σήμερα εκείνες οι πρώτες προσεγγίσεις σχηματισμού ενός άλλου κόσμου, μίας άλλης πραγματικότητας, μίας άλλης, νέας τότε, αισθητικής; Σε πιο βαθμό μπορεί το σύγχρονο έργο, που χρησιμοποιεί τις εικονογραφικές μη-απεικονιστικές προσεγγίσεις της αφαίρεσης, να διατυπώσει αιτήματα που διατηρούν εκείνες τις αναζητήσεις που θέλουν να διεκδικήσουν το δικαίωμα στο όνειρο, στην αλλαγή, εντέλει στο μη εφικτό; Με άλλα λόγια, έχει νόημα η προσέγγιση της αφηρημένης τέχνης και η αυτονομία που αυτή διεκδικούσε κάποτε; Και αν υπάρχει αυτή η αυτονομία, μπορεί μια τέτοια επιφάνεια να εκφράσει το όραμα μιας κάποιας ουτοπίας αν και εφ' όσον μια τέτοια μπορεί σήμερα να υπάρξει; Τα έργα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού με ποιο τρόπο μπορούν να ερμηνευθούν σήμερα; Ως φορμαλιστικές παρακαταθήκες ενός παρελθόντος; Ως

διαδικασίες καλλιτεχνικής και κοινωνικής απελευθέρωσης; Ως προϊόντα του γούστου μιας συγκεκριμένης περιόδου; Ως συναισθηματικές (στην καλύτερη περίπτωση) καταγραφές υποκειμενικοτήτων; Ως ομοιώματα μιας μηδέποτε πραγματοποιηθείσας ουτοπίας;

Στη σύγχρονη εικονογραφία η επιφάνεια ενός έργου αφηρημένης ζωγραφικής φαντάζει ως ένα καταρτημένο τοπίο. Ένα τοπίο διότι η εικόνα του έργου αφηρημένης τέχνης έχει καταστεί και αυτή μέρος της σύγχρονης τοπιογραφίας· μέρος της οθόνης των υπολογιστών, του σύγχρονου αστικού χώρου, των αφισών, των δικτύων, των περιοδικών, των επιγραφών που επικαλύπτουν κατά εκατοντάδες τους τοίχους. Ταυτόχρονα η μόνη αιτία ύπαρξης του έργου αφηρημένης τέχνης σήμερα φαίνεται να είναι οι συμβολίστηκες ερμηνείες ή οι ερμηνευτικές προβολές. Το έργο δεν έχει πλέον αυτονομία· εντάσσεται ή οφείλει να ενταχθεί σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ερμηνειών, υπάρχει μόνο όταν αυτή η ερμηνεία φαίνεται λογική ή δυνατή. Ο Πήτερ Χαλεϋ (εικ. 25) αποφαίνεται το 1984, όταν η περίοδος που ονομάζουμε μοντερνισμός είχε ήδη παρέλθει:

Η κρίση της γεωμετρικής εικόνας είναι επίσης μια κρίση του σημαινόμενου. Δεν φαίνεται πλέον δυνατό να γίνει αποδεκτή η γεωμετρική φόρμα ούτε ως προς τις μεταφυσικές της δυνατότητες, ούτε ως μια βασική gestalt της οπτικής αντίληψης (όπως υποστήριζε ο Αρνχάιμ, Rudolf Arnheim). Αντίθετα βρισκόμαστε μπροστά στο αιτούμενο μιας δομικής αναζήτησης για τα λανθάνοντα νοήματα που το γεωμετρικό σημείο μπορεί να ανακαλεί.²⁰³

Και συμπληρώνει:

Στο επίπεδο της εμπειρίας το κοινωνικό κινείται στα δίκτυα της κυκλοφορίας, κάθε ένα από αυτά να σχετίζεται με το επόμενο. Κάθε μέρα ο κάτοικος των προαστίων κινείται από την περιοχή του, στο αυτοκίνητο και από εκεί στο κτίριο όπου εργάζεται. Ο ταξιδιώτης κινείται από το δίκτυο των αστικών δρόμων στο διηπειρωτικό δίκτυο των εθνικών αυτοκινητοδρόμων και από εκεί στο παγκόσμιο δίκτυο των εναέριων μεταφορικών δρόμων επιστρέφοντας και πάλι στο σημείο αναχώρησης. Η αισθησιακή ευχαρίστηση αντικαθίσταται από αφηρημένες ευχαριστήσεις. Ο χώρος αντικαθίσταται από καταναλωτικά αντικείμενα. Η ιστορία της αφηρημένης τέχνης είναι η ιστορία

²⁰³ Πήτερ Χάλεϋ (Peter Halley), 1984.

αυτού του μετασχηματισμού. Με τον Σεζάν η υλικότητα των αντικειμένων καταλήγει σε ένα αιχμηρό τέλος. Στον Κυβισμό η αστική καταναλωτική κοινωνία του νέου Εικοστού Αιώνα, και οι κάτοικοι της μετασχηματίζονται σε ένα γκρίζο κόσμο αφηρημένων επιπέδων και διανυσμάτων. Με τον Μοντριάν, μια δεκαετία αργότερα, κάθε αναφορά στην περιγραφικότητα καταργείται και ο κόσμος περιγράφεται ως ένα ουτοπικό πλέγμα από αφηρημένες ροές και δυνάμεις.²⁰⁴

Είναι εμφανής η αντίθεση της προσέγγισης του Χάλεϋ με εκείνη του Νιούμαν που έγραφε το 1942:

*Ο νέος ζωγράφος είναι ο αληθινός επαναστάτης, ο πραγματικός αρχηγός που τοποθετεί την λειτουργία του καλλιτέχνη στην πραγματική της θέση, εκείνης του φιλοσόφου και του καθαρού επιστήμονα που εξερευνά τον κόσμο των ιδεών και όχι τον κόσμο των αισθήσεων. Έτσι όπως κατανοούμε το όραμα του κόσμου μέσα από τα σύμβολα μιας μαθηματικής εξίσωσης, έτσι μπορούμε να αντιληφθούμε και το όραμα της αλήθειας με όρους μεταφυσικών εννοιών, έτσι και ο καλλιτέχνης του σήμερα μας δίνει το όραμα του κόσμου με όρους οπτικών συμβόλων.*²⁰⁵

Για τον Χάλεϋ η γεωμετρία δεν είναι παρά η σχηματοποίηση των δεσμευτικών δικτύων που υποχρεώνουν τον σύγχρονο άνθρωπο να κινηθεί σε συγκεκριμένες διαδρομές. Για τον Νιούμαν οι αφαιρετικές προσλήψεις και αποτυπώσεις της γεωμετρίας είναι το απελευθερωτικό όχημα που θα τον οδηγήσουν σε οδούς που υπερβαίνουν το ορατό. Για τον Χάλεϋ ανάγκη υπέρβασης του ορατού δεν υπάρχει. Το ορατό είναι εκεί και πρέπει να περιγραφεί. Οτιδήποτε τίθεται έναντι στη σύγχρονη καταναλωτική κοινωνία είναι αναγνωρίσιμο. Οι έννοιες της υπερβατικότητας και της ουτοπίας αντίστοιχα δεν υπάρχουν για τις γενιές των καλλιτεχνών μετά το '80, τουλάχιστον ως συλλογική τάση. Σε αυτό το πλαίσιο η αφηρημένη ζωγραφική δεν είναι τίποτα παραπάνω από ένα σύγχρονο τοπίο, ή μάλλον μέρος του σύγχρονου τοπίου όπου το απόλυτο της γεωμετρίας έχει μετασχηματιστεί στις εικόνες των αντικειμένων .

Εκπρόσωπος και ο Χάλεϋ της γενιάς των καλλιτεχνών μετά το '80 αρνείται να δει τις γεωμετρικές φόρμες μέσα από την παράδοση των μανιφέστων του

²⁰⁴ Πήτερ Χάλεϋ, 1987.

²⁰⁵ Το απόσπασμα είναι από το κείμενο του Νιούμαν "The Plasmic Image" (1943-45), όπως παρατίθεται στο Clifford Ross, *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, 125.

μοντερνισμού, που διήρκεσαν μέχρι και τον μινιμαλισμό. Η ορολογία του Νιούμαν με λέξεις όπως *αρχηγός, καθαρός, όραμα, μεταφυσικός, οπτικό σύμβολο*, είναι ανύπαρκτη στη σύγχρονη ορολογία. Η άρνηση της γενιάς των καλλιτεχνών μετά το 1980 να δουν την επιφάνεια ως αυτόνομη οντότητα, προσδιορίζει τις εικόνες του Χάλεϋ ως κελιά, και όχι ως γεωμετρικές φόρμες. Αυτό μπορεί να συμβεί και σε μη-γεωμετρικές προσεγγίσεις της αφηρημένης επιφάνειας. Έχει ήδη επέλθει από το 1980 το τέλος της αυτονομίας του έργου, όπως και το τέλος της ουτοπίας όπως την γνωρίσαμε επί ένα αιώνα, τότε που η αφηρημένη τέχνη θα μπορούσε να εκφράσει. Όπως αναφέρει ο Λεφεμπρ:

*Ο χώρος δεν είναι ένα περιέχον δίχως περιεχόμενο, ένα καντιανό a priori ή ένα αφηρημένο μαθηματικό συνεχές ανεξάρτητο από την ανθρώπινη υποκειμενικότητα και δραστηριότητα.*²⁰⁶

Κι από εκεί και πέρα τι;

Αρκεί να προσδιοριστεί φιλολογικά ή βιωματικά μια επιφάνεια για να μπορέσει να υπάρξει; Αρκεί η εικονογραφική ερμηνεία για να κρατηθούν ζωντανές οι επιφάνειες που ανακαλούν μια αφηρημένη ζωγραφική; Φαίνεται ότι η υπέρβαση της αφηρημένης ζωγραφικής είναι και η υπέρβαση της ουτοπίας, της συγκεκριμένης ουτοπίας του μοντερνισμού. Το αφηρημένο έργο ζωγραφικής σχηματίστηκε ως το εφαλτήριο της ανάγκης δημιουργίας ενός άλλου, καινούργιου χώρου, μίας άλλης διαφορετικής πραγματικότητας. Ήταν το εργαλείο μιας ριζικής αλλαγής, ή μήπως δεν ήταν παρά η αισθητική μιας επερχόμενης, διαφορετικής κοινωνίας;

Από την στιγμή που αυτός ο στόχος δεν υπάρχει σήμερα, η αφηρημένη τέχνη, ή μια τέχνη που ακόμη και με διαφορετικούς στόχους θα επεδίωκε να σχηματίσει αντίστοιχα οράματα και να κατασκευάσει τις ίδιες έννοιες, παύει να είναι επίκαιρη.

Η ουτοπία φαίνεται να είναι νεκρή. Σε εννοιολογικό πλαίσιο η οριοθέτηση του έργου τέχνης έχει ξεπεράσει πλέον την αυταρέσκεια της αυτονομημένης ερμηνείας. Αυτό δεν συνέβη τόσο εξ' αιτίας της προσέγγισης κάποιων νεότερων (τη δεκαετία του '80) καλλιτεχνών όσο διότι οι αιτίες που δημιούργησαν τα λάβαρα του μοντερνισμού έχουν εκλείψει. Οπότε τίθεται το δίλλημα για την επιφάνεια του έργου αφηρημένης τέχνης: ή θα δεχθεί να αλλάξει το ρόλο της εντασσόμενη σε ένα διαφορετικό πλαίσιο ερμηνειών και με αυτό τον τρόπο πιθανόν να ενταχθεί και στην

²⁰⁶ Χένρι Λεφεμπρ (Henri Lefebvre), 483, 1991.

αναζήτηση νέων ερμηνειών ή θα ξεφτίσει ως ένα ροκοκό απομεινάρι του παρελθόντος. Το διαφορετικό αυτό πλαίσιο θα μπορούσε να είναι μια εκ νέου υπερβατική/ουτοπική προσέγγιση της πραγματικότητας μέσα από ένα όραμα μιας καινούργιας αρχής. Οι τακτικές της επιβολής μιας νέας αναγνωρισιμότητας, δύο δεκαετίες μετά το '80 δεν φαίνεται να οδήγησαν μακριά. Ούτε όμως και η ακαδημαϊκή καθοσίωση των επιφανειών του μοντερνισμού (πρώιμου και ύστερου). Είναι χαρακτηριστικό ότι από το 1992 έως το 2003 υπήρξαν αρκετές εκθέσεις που διαπραγματεύτηκαν και πάλι το θέμα της ουτοπίας είτε ως μια αποτίμηση του παρελθόντος (*Η Μεγάλη Ουτοπία: Ρωσική και Σοβιετική Πρωτοπορία, 1915-1932*)²⁰⁷ είτε ως μια επαναδιαπραγμάτευση της έννοιας (*Utopia Station, 2003, εικ. 56*).²⁰⁸



εικ.56

Utopia Station: η έκθεση ως ένας χώρος σχεσιακής επεξεργασίας ιδεών.

Μετά από τις αναθεωρήσεις της προηγούμενης δεκαετίας, ποια θα μπορούσε να είναι σήμερα η καινούργια ουτοπία που θα καθιστούσε αναγκαία και πάλι τη δημιουργία ενός χώρου δίχως αναφορές σε αυτό που είναι σήμερα το «αναγνωρίσιμο»; Είναι το «εδώ» των νέων εντοπιστήτων; Είναι το «επέκεινα» των κοινωνικών πιθανοτήτων; Είναι το «εκεί» κάποιων ανεξερεύνητων οριζόντων; Η αναμονή για μια «νέα» αφηρημένη ζωγραφική φαίνεται να είναι και η αναμονή ενός νέου οράματος, μιας νέας ουτοπίας πάνω στην οποία η υπερβατική ανάγνωση της πραγματικότητας θα έχει και πάλι νόημα και αιτία. Και αν όπως ισχυρίζεται ο Ζήμαν:

²⁰⁷ *Η Μεγάλη Ουτοπία: Ρωσική και Σοβιετική Πρωτοπορία, 1915-1932*, Μουσείο Guggenheim, Νέα Υόρκη, 1992.

²⁰⁸ *Utopia Station*, έκθεση στο πλαίσιο της Μπιενάλε Βενετίας, επιμ. Μόλι Νέσμπιτ (Molly Nesbit), Χανς Ούρλιχ (Hans Ulrich), Ρίκριτ Τιραβανάιγια (Rikrit Tiravanaija), 2003

*Το ωραίο με τις ουτοπίες είναι ότι αποτυγχάνουν. Για μένα η αποτυχία είναι η ποιητική διάσταση της τέχνης.*²⁰⁹

Τότε μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι είναι πιθανόν να προκύψουν καινούργιες ουτοπίες.

Η ανάγνωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού θα μπορέσει να αποκτήσει αιτία στο σύγχρονο πλαίσιο μόνο αν αποκτήσει νέες αναγνώσεις που δεν θα αποτελούν απλώς ιστορικίστικες αποτιμήσεις, ούτε αποδοχή των αδιέξοδων προσεγγίσεων του μεταμοντερνισμού. Επιμένουμε στο τελευταίο διότι αν θεωρήσουμε και τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ως ένα επιπλέον ομοίωμα στα υπάρχοντα ομοιώματα της τέχνης τότε του αφαιρούμε την αιτία ύπαρξης. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δεν μπορεί να αποτελεί απλώς ένα πεδίο εικονογραφικής ερμηνευτικής προσέγγισης όπως θα ήθελε ο Χάλεϋ. Ούτε μπορεί να θεωρηθεί ένα ακόμη συμπαγές κατασκεύασμα ενταγμένο στον Νταντόνιο art world ή σε μια γραμμική ανάγνωση της ιστορίας του μοντερνισμού. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός μπορεί να προσεγγιστεί ως μια κατεξοχήν διαδικασία απελευθέρωσης των εκφραστικών δυνατοτήτων του ζωγραφικού υλικού αλλά και του σώματος μέσα από μια στοχαστική διαδικασία που αφορά σημαντικά προβλήματα της ανθρώπινης ταυτότητας. Αποτελεί ένα ισχυρό πλαίσιο προβληματισμού που θα καθορίσει ιδέες όπως την ουτοπία που αναφέρεται στον τίτλο αυτού του κεφαλαίου.

Η ανάλυση που κάναμε στα προηγούμενα κεφάλαια ανέλυσε τις πολιτιστικές και κοινωνικές παραμέτρους που σχημάτισαν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό την περίοδο 1932 έως 1948. Η διαδικασία από τα προγράμματα ενίσχυσης των αμερικάνων καλλιτεχνών, την παρουσία των muralistas, τον ρεζιοναλισμό, τους σουρεαλιστές ανέδειξε την μακρόχρονη διαδικασία την οποία διήνυσε η αμερικάνικη τέχνη εκείνη την περίοδο για να καταστεί εφικτός ο σχηματισμός του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δεν υπήρξε μια αισθητική κατασκευή, πολύ περισσότερο δεν υπήρξε ένα εργαλείο προπαγάνδας. Ήταν το αποτέλεσμα μιας αναγκαιότητας πολιτιστικής και καλλιτεχνικής: να αποκτήσουν οι νέοι τότε αμερικανοί καλλιτέχνες μια εικαστική γλώσσα αιχμής, κάτι το οποίο συνέβη.

Οι καλλιτέχνες κάποια στιγμή αποφάσισαν να εκκινήσουν από την υλικότητα της ζωγραφικής τους και από το αρχέγονο της θεματογραφίας τους. Η υλικότητα της

²⁰⁹ Βλέπε υποσημείωση 186.

ζωγραφικής εκφράστηκε με την ωμή χρήση του υλικού, με τα μεγάλα μεγέθη, με το ακατέργαστο της επιφάνειας, με τον ανορθόδοξο τρόπο πολλές φορές της ζωγραφικής διαδικασίας. Το αρχέγονο του θέματος αναδείχθηκε από το ότι οι καλλιτέχνες κινήθηκαν πέρα από τις εικονογραφήσεις των ρεζιοναλιστών ή τις πολιτικές ατζέντες των μεξικάνων και ανέδειξαν πρωταρχικές μορφές σχηματισμού της εικόνας: το μύθο, το τραγικό, τον αγώνα του ανθρώπου για επιβίωση. Η υλικότητα και το αρχέγονο τους επέτρεψε να προσεγγίσουν το σώμα τους: το σώμα του καλλιτέχνη για πρώτη φορά αναδεικνύεται ως το μέτρο που κατασκευάζει την ζωγραφική εικόνα. Η χειρονομία έχει το άνοιγμα της ανθρώπινης χειρονομίας, η διάσταση γίνεται μεγάλη όχι για να σχηματίσει ένα γιγαντισμό αλλά για να δημιουργήσει ανθρωπομετρικά πεδία. Το αρχέγονο αποτέλεσε την δυνατότητα να δομήσει η τέχνη μια σχέση με πρωταρχικές αξίες που σχηματίζουν την διαδικασία της τέχνης: ποιο είναι το αρχικό κίνητρο για να κάνει κανείς τέχνη, ποια είναι η αιτία για να σχηματίζει εικόνες;

Αυτές οι δύο διαδικασίες διερεύνησης, ως προς την ύλη και ως προς το αρχέγονο ανέδειξαν τη σχέση των καλλιτεχνών με το σώμα τους. Επέτρεψε να κατασκευαστεί μια διαδικασία όπου το σώμα του καλλιτέχνη (ως μέγεθος και ως φορέας ιδεών) αποτελεί την εκκίνηση αλλά και την κατάληξη της διαδικασίας. Ο πίνακας ως αντικείμενο βρίσκεται κάπου στο ενδιάμεσο. Κάπου μεταξύ της χορογραφικής εναπόθεσης του χρώματος από τον Πόλοκ και της περφόρμανς του Κάπρου βρίσκεται το καλλιτεχνικό αντικείμενο/πίνακας.

Αν κάτι υπάρχει που παραμένει ζωντανό από την πρόταση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού αυτό είναι ακριβώς η σημασία που έδωσε στο σώμα του καλλιτέχνη ως το αιτούμενο τελικά της διαδικασίας. Ένα σώμα που έχει τη δυνατότητα να απορροφά το βίωμα και να το μετασχηματίζει σε ενεργειακή εικαστική ένταση. Αυτή η προσέγγιση θα αναδείξει και τα ερμηνευτικά εργαλεία με τα οποία θα προσεγγίσουμε το έργο του Στάμου, αλλά και άλλων καλλιτεχνών. Θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Στάμος θα αναδείξει τη σχέση του με το φως ακριβώς μέσα από αυτή την διαδικασία όπου το σώμα διερευνά την επιφάνεια. Η μετάβαση του Στάμου στην Λευκάδα την τελευταία περίοδο της ζωής του αποτελεί εκείνη ακριβώς την διαδικασία που του επέτρεψε να σχηματίσει την τελευταία και πιο ουσιαστική εκδοχή του έργου του.

Οι εννοιολογικές μονάδες, η μετάβαση προς το Άλλο

*Η τέχνη υπάρχει μόνο σε σχέση προς το Άλλο της, είναι η διαδικασία που το συνδέει με αυτό.*²¹⁰

Η κατανόηση ενός κινήματος, μιας καλλιτεχνικής τάσης ή και του ατομικού έργου κάποιων καλλιτεχνών τοποθετείται στο δίπολο εκείνο όπου η κοινωνική διαδικασία συναντά ή και ενεργοποιείται από το αίτημα της προσωπικής απελευθέρωσης. Με την αποδέσμευση δηλαδή από τις συντηρητικές εκείνες νόρμες που έχουν πολιτισμικά, κοινωνικά επιβληθεί στον καλλιτέχνη-υποκείμενο ως παραγωγό πολιτισμικών αντικειμένων ιδεών και στοχασμών. Με την προσέγγιση αυτή κάθε εικαστικό έργο δεν είναι σχηματισμός αλλά διαδικασία. Μια διαδικασία προσδιορισμού μιας ταυτότητας που βρίσκεται πέραν από την ορατή ή προφανή προσέγγιση των πραγμάτων. Το αντικείμενο τέχνης ως τέτοιο δεν υπάρχει· το αντικείμενο ως παράγωγο που περικλείεται σε απτά όρια δεν υφίσταται. Ακόμη και τα έργα που είναι σχηματοποιημένα στην συμπαγή μορφή ενός ποιήματος, ενός πίνακα, μιας εγκατάστασης, μιας δράσης ή ακόμη και ενός πολυμεσικού έργου αποκτούν απελευθερωτική διαδικασία μέσα από την ενεργοποίηση στοχασμών και εμπειριών που προκαλούν παρά από την καθαυτό υλικότητά τους. Αν τα όρια του αντικειμένου είναι σαφή τότε το αντικείμενο αυτό είτε είναι παράγωγο της πολιτιστικής βιομηχανίας είτε της καλλιτεχνικής βιοτεχνίας. Είτε δηλαδή πρόκειται για ένα προϊόν προς επένδυση και κατανάλωση που καλύπτει τις προδιαγραφές μιας κοινωνίας που ενδιαφέρεται απλώς να διεκπεραιώνει κάποιες ανάγκες ιδεολογικού εξωραϊσμού (πολιτιστική βιομηχανία),²¹¹ είτε πρόκειται για την αποτύπωση της αυταρέσκειας ενός ατόμου που θεωρεί ως καλλιτεχνική πρακτική την επαναλαμβανόμενη εναπόθεση προδιαγεγραμμένων λύσεων (καλλιτεχνική βιοτεχνία).²¹²

²¹⁰ Αντόρνο, 16, 1970. Βλέπε υποσημείωση 201.

²¹¹ Ο όρος «πολιτιστική βιομηχανία» είναι του Αντόρνο. Όπως αναφέρει στην *Αισθητική* του: «Εδώ παρεμβαίνει η πολιτιστική βιομηχανία. Προγραμματίζει την ανάγκη για ευτυχία και την εκμεταλλεύεται. Το στοιχείο αλήθειας της πολιτιστικής βιομηχανίας βρίσκεται στο γεγονός ότι απαντά σε μια ουσιαστική ανάγκη που πηγάζει από την προϊούσα κοινωνική στέρηση· αλλά με το είδος ικανοποίησης που προσφέρει γίνεται απολύτως αναληθής» (Αντόρνο, 526, 1970).

²¹² Αντίστοιχα για τον όρο «καλλιτεχνική βιοτεχνία» που εισάγει ο Αντόρνο αναφέρει στο *Minima Moralia*: «Κανένα έργο τέχνης, μέσα στην κοινωνική οργάνωση, δεν μπορεί να αποφύγει την υπαγωγή

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός αλλά και το έργο του Στάμου το οποίο θα εξετάσουμε σε αυτή την βάση δεν μπορεί παρά να προσεγγιστεί μέσα από αυτό το σκεπτικό· το σκεπτικό εκείνο σχηματίζεται όταν μια ομάδα ανθρώπων είτε ως μέλη μιας “κοινότητας” είτε ως ατομικές περιπτώσεις μπορούν μέσα στη δίνη των γεγονότων του καιρού τους να προσδιορίσουν εκείνο το οποίο πραγματικά ήταν και να ενεργοποιήσουν μια διαδικασία περισσότερο παρά αντικείμενα. Οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού κινήθηκαν μεταξύ των διαδικασιών που υπαγορεύει η πολιτιστική βιομηχανία έτσι όπως εκφράστηκε στην περίπτωση τους τόσο από τους μηχανισμούς προπαγάνδας όσο και από την καθιέρωσή τους ως θεσμικών καλλιτεχνών. Ταυτόχρονα υπήρχε και η καλλιτεχνική βιοτεχνία μια διαδικασία που τους υπαγόρευε την επαναληπτικότητα των διαδικασιών κατασκευής των έργων τους για να καταστεί εφικτή η εμπορευματοποίησή τους.

Με όλες τις αντιφάσεις-προφανείς οικειοποιήσεις-επιβολές της τάσης αυτής, όπως και τόσων άλλων τάσεων του μοντερνισμού, ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός απετέλεσε μια διαδικασία που εξακολουθεί να προκαλεί τον στοχασμό. Η εξέταση των παραμέτρων που δημιούργησαν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό δεν είχε αποκλειστικό σκοπό την ιστορική επισκόπηση· στόχευε κυρίως στο να κατανοήσει τις μη-γραμμικές παραμέτρους, τα χάσματα που αναφέρει ο Αντόρνο²¹³ που οδήγησαν στο σχηματισμό του. Μια τέτοια διαδικασία δεν μπορεί να είναι γραμμική, σχηματίζεται μέσα από κενά, χάσματα και αντιφάσεις. Δεν είναι ανάγκη να υπάρχει σε όλα μια εξήγηση αιτίου-αποτελέσματος, ωστόσο η δικαίωση ή όχι ενός έργου προκύπτει ακριβώς από το κατά πόσο σχημάτισε μια διαδικασία απελευθέρωσης-αποδέσμευσης και επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας, συλλογικής και ατομικής. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός προσφέρεται για μια τέτοια ανάλυση ακριβώς διότι εμπεριέχει όλα αυτά τα στοιχεία των αντιφάσεων και αντινομιών τα οποία ενεργοποιούν την ανάλυση. Αναφερθήκαμε ήδη σε τέτοιες αντινομίες όπως η ταυτόχρονη σχέση των καλλιτεχνών με την αριστερά αλλά και τους μηχανισμούς προπαγάνδας του Ψυχρού Πολέμου, αναφερθήκαμε επίσης στην σχέση των αρχών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού με τον ρεζιοναλισμό, ή ακόμη και στην ταυτόχρονη διττή σχέση τους με το κοσμοπολίτικο του διεθνούς εικαστικού χώρου και ταυτόχρονα με την αναζήτηση μιας αμερικάνικης ταυτότητας.

του στην κουλτούρα, όμως δεν υπάρχει κανένα, αν είναι κάτι περισσότερο από καλλιτεχνική βιοτεχνία, που να μην κάνει στην κουλτούρα την απορριπτική χειρονομία: ότι έγινε έργο τέχνης. Η τέχνη είναι τόσο αντικαλλιτεχνική όσο και οι καλλιτέχνες» (Αντόρνο, 318, 1951)

²¹³ Βλέπε υποσημείωση 7.

Σε αυτή την ενότητα (*Αναγνώσεις της Αφηρημένης Επιφάνειας*) θα αναλύσουμε τις συνιστώσες που σχηματίζουν το καλλιτεχνικό παράγωγο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Στο πρώτο μέρος αυτής της μελέτης (*Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός*) εξετάσαμε τις ιστορικές συνιστώσες που σχημάτισαν το έργο. Στο δεύτερο μέρος της μελέτης θα διερευνήσουμε εννοιολογικές εκείνες μονάδες που σχημάτισαν (και εξακολουθούν να σχηματίζουν) τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Αν όπως αναφέραμε στην προηγούμενη ενότητα εξετάσαμε το ιστορικό πλαίσιο και τις αντινομίες που σχημάτισαν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό στο επόμενο κεφάλαιο θα διερευνήσουμε το εννοιολογικό πλαίσιο που τον σχημάτισε. Αυτό δεν σημαίνει ότι θα κινηθούμε σε μια φορμαλιστική ανάλυση, η οποία στο τωρινό ιστορικό πλαίσιο δεν έχει και πολλά να προσφέρει, αλλά θα επιχειρήσουμε να εισάγουμε μια διαδικασία που θα διερευνήσει τη σχέση του Σώματος με τον σχηματισμό του καλλιτεχνικού παράγωγου, όπως και τον τρόπο που η εμπειρία, η αισθητική εμπειρία επιδρά στη δημιουργία των έργων αυτής της περιόδου. Τελικά θα αναλύσουμε τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό μέσα από την διαδικασία-κίνηση του ενεργοποίησε.

Όπως αναφέρει ο Αντόρνο:

Η τέχνη μπορεί να ερμηνευθεί μόνο βάση του νόμου της κίνησής της, όχι βάσει σταθερών παραμέτρων. Καθορίζεται σε σχέση με αυτό που η τέχνη δεν είναι. Το ειδικό στοιχείο που κάνει την τέχνη να είναι τέχνη πρέπει να συναχθεί βάσει του περιεχομένου της: από το Άλλο της· μόνον αυτό θα ικανοποιούσε κάπως την απαίτηση μιας υλιστικής διαλεκτικής αισθητικής. Προσδιορίζεται ειδικότερα βάσει αυτού που την χωρίζει από αυτό που έγινε· ο νόμος της κίνησής της είναι ο ίδιος ο νόμος της μορφής της. Η τέχνη υπάρχει μόνο σε σχέση προς το Άλλο της, είναι η διαδικασία που το συνδέει με αυτό.²¹⁴

Η ανάλυσή μας θα προσεγγίσει τη διαδικασία μετασχηματισμού του έργου του κινήματος του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού προς το Άλλο. Αλλά για να έχει νόημα αυτή η ανάλυση πρέπει να προσδιοριστεί ποιο υπήρξε (ή εξακολουθεί να είναι) το Άλλο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Το Άλλο δεν είναι μια παγιωμένη οντότητα. Το Άλλο μετασχηματίζεται ανάλογα με το σημείο εκκίνησης της μελέτης. Τα σημεία εκκίνησης της μελέτης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, που αποτελούν και τις εννοιολογικές μονάδες της θεωρητικής ανάλυσης είναι τρία:

²¹⁴βλέπε υποσημείωση 197.

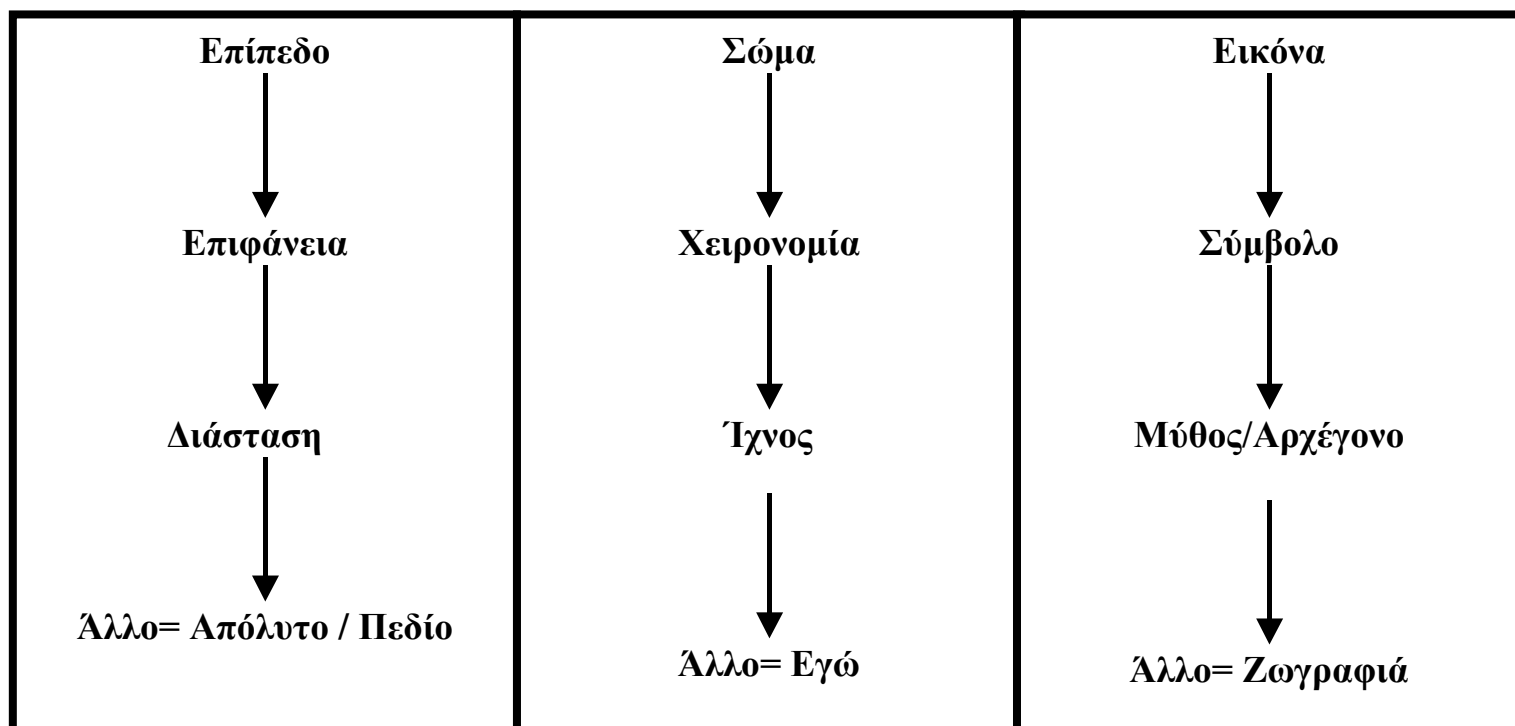
-Το Επίπεδο

-Το Σώμα

-Η Εικόνα

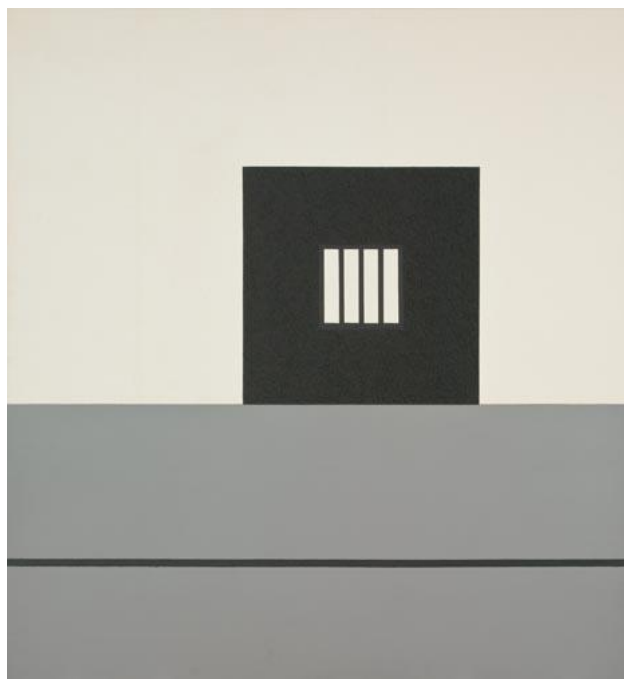
Μεταξύ των εννοιολογικών αυτών μονάδων και του *Άλλου* υπάρχουν ενδιάμεσες διαδικασίες αντίστοιχες με το *Άλλο* που κάθε φορά επιχειρείται να προσεγγιστεί. Έτσι μεταξύ του Επιπέδου και του *Άλλου* του μεσολαμβάνει η επιφάνεια και η διάσταση. Μεταξύ του Σώματος και του *Άλλου* του η χειρονομία και το ίχνος,, μεταξύ της Εικόνας και του *Άλλου* της το σύμβολο και το αρχέγονο. Τα ενδιάμεσα στοιχεία που θα αναλύσουμε θα προσεγγιστούν ως γέφυρες ή διαδικασίες μετάβασης προς αυτό το *Άλλο* το οποίο κατά περίπτωση θα προσδιορίζουμε.

Στα επόμενα κεφάλαια θα αναλύσουμε αυτή την τριπλή διάσταση σύμφωνα με το παρακάτω διάγραμμα:



ι. Το Επίπεδο/η επιφάνεια/η διάσταση

Στην ανάλυση που πρόκειται να ακολουθήσει τόσο σε αυτό όσο και στα δύο επόμενα επιμέρους κεφάλαια θα δοθεί έμφαση στην μελέτη της ζωγραφικής επιφάνειας. Η αιτία για αυτή την επιλογή αποτελεί συμπέρασμα της προσέγγισης εκείνης που θεωρεί ότι η εικαστική αισθητική όπως μπορεί να αναπτυχθεί στη ζωγραφική επιφάνεια αποτελεί ένα ασφαλές πεδίο για μια σύγχρονη αισθητική θεωρία. Η αναγωγή στην ζωγραφική δεν γίνεται με την πρόθεση ενός αισθητικού νόστου αλλά αντίθετα από τις δυνατότητες που έχει η ζωγραφική εικόνα να συμπυκνώνει το σύγχρονο γίνεσθαι διατηρώντας ένα απόθεμα αναφορών από την διαρκώς ανασχηματιζόμενη μορφοποίησή της ανά τους αιώνες.



εικ.57

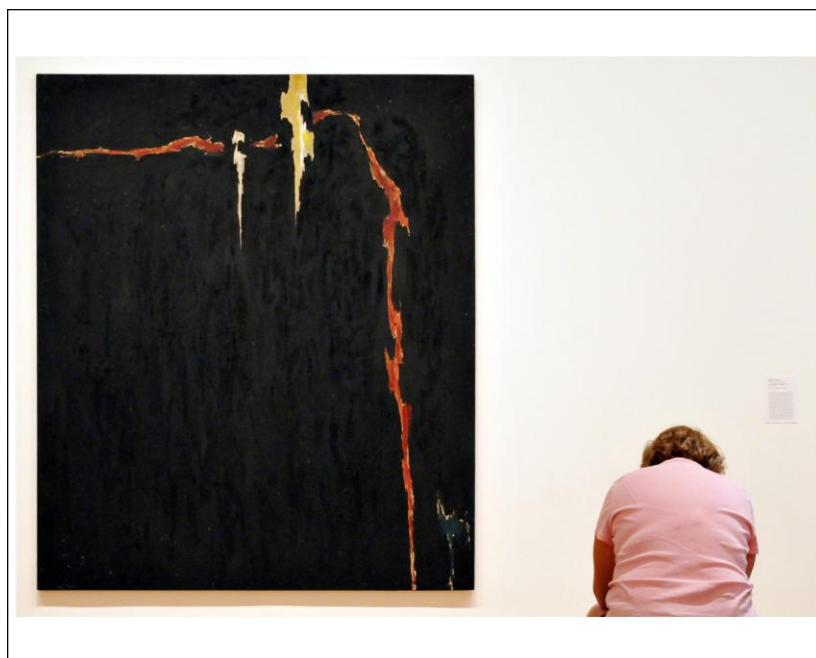
Το μοντερνιστικό τετράγωνο μετασχηματίζεται στην πραγματική φυλακή:
Πήτερ Χάλεϋ, *Φυλακή με Υπόγειο Αγωγό (Prison with Underground Conduit)*, ακρυλικό και Roll-A-Tex σε μουσαμά, 172,7x165,1 εκ., Rubell Family Collection/Contemporary Arts Foundation, Μαϊάμι, 1983.

Όταν για παράδειγμα ο Κλίφορντ Στιλ αναφέρει για τα όρια του έργου:

*Να εμποδιστεί κανείς από τα όρια του τελάρου ήταν μη αποδεκτό: μια Ευκλείδειο φυλακή. Έπρεπε [τα όρια] να εξαφανιστούν.*²¹⁵

²¹⁵ Το απόσπασμα παρατίθεται στο κείμενο του Saltz, 2011.

Το απόσπασμα αυτό αναδεικνύει τη σωματική σχέση των ζωγράφων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού με την εικόνα/επιφάνεια. Η αντιστοιχία με την προσέγγιση του Χάλεϋ (εικ. 57) ότι το ζωγραφικό τετράγωνο αποτελεί φυλακή έρχεται σε μια αντίθεση με αυτή την προσέγγιση. Ο Χάλεϋ ερμηνεύει το τετράγωνο ως εικόνα και το ερμηνεύει ως φυλακή/κελί. Ο Στιλ (εικ. 58) επίσης το ερμηνεύει ως φυλακή και μάλιστα Ευκλείδεια και επιχειρεί την καταστροφή της, την εξαφάνισή της. Ο Χάλεϋ αναφέρεται στην πραγματική φυλακή ενώ ο Στιλ στην ιδεατή. Αυτή η διαφοροποίηση αναδεικνύει την πιο ουσιαστική συμβολή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού: την εισαγωγή της ενεργειακής συμμετοχής του σώματος στον στοχασμό αλλά και στην κατασκευή του ζωγραφικού έργου.

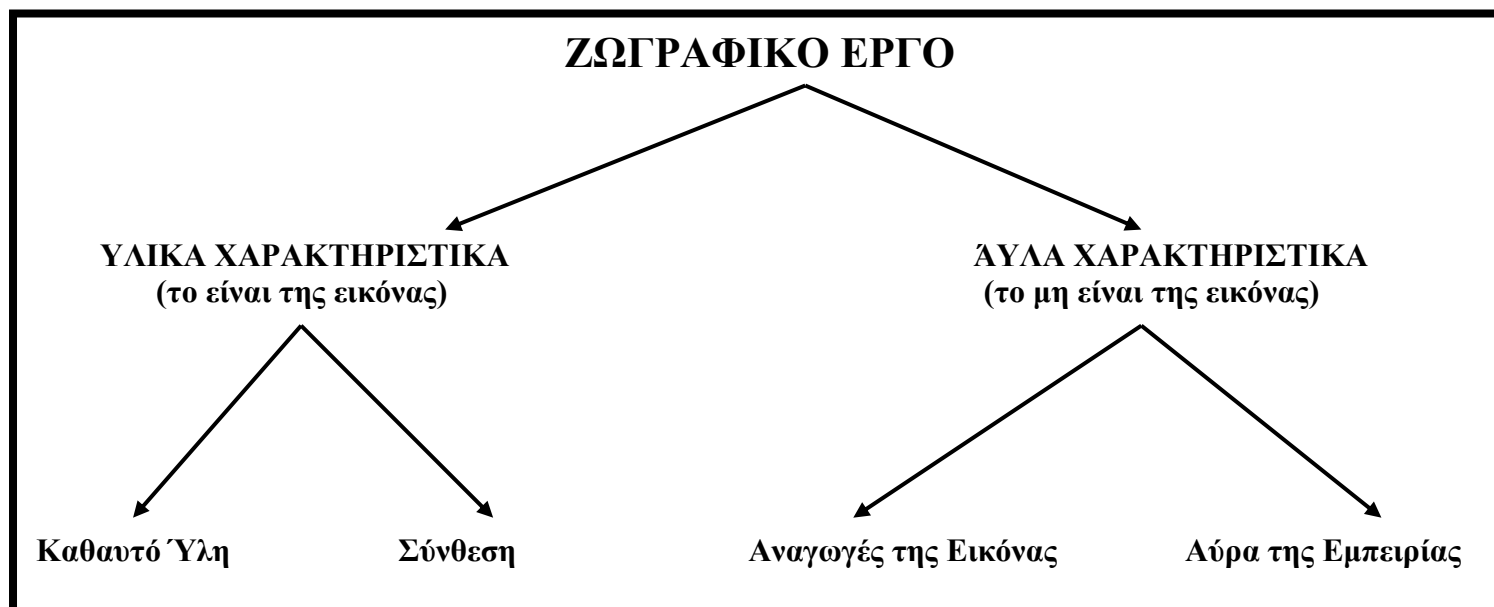


εικ.58

Μπροστά σε έργο του Κλίφορντ Στιλ στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη (1944- Α. 2, 264.5 x 221.4 εκ., λάδι σε μουσαμά, 1944).

Ένα από τα πλέον κρίσιμα ερωτήματα που θα μπορούσαν να τεθούν στην έρευνα για το καλλιτεχνικό έργο είναι το πως αντιμετωπίζονται τα χαρακτηριστικά εκείνα του εικαστικού έργου που συνιστούν την πραγματικότητά της εικόνας. Αυτή η πραγματικότητα εμπεριέχει υλικά και άυλα χαρακτηριστικά. Τα υλικά χαρακτηριστικά αφορούν είτε την καθαυτό ύλη (στη ζωγραφική για παράδειγμα τον μουσαμά, το τελάρο, το χρώμα) είτε τα στοιχεία που σχηματίζουν τα συνθετικά χαρακτηριστικά του έργου (όπως το χρώμα, την σύνθεση, το ρυθμός, τον τόνο). Τα άυλα χαρακτηριστικά που συνθέτουν την πραγματικότητα της εικόνας είναι οι αναγωγές (πολιτισμικές, ψυχολογικές, κοινωνικές) από την χρήση της εικόνας και η

αύρα της εμπειρίας η οποία αποτυπώνεται στην παρουσία της ζωγραφισμένης επιφάνειας.



Η εμπειρία αποτελεί και το δίαυλο επικοινωνίας μεταξύ της υλικότητας και του άυλου. Η εμπειρία αυτή έχει έναν αμφίδρομο χαρακτήρα πορεύεται από το θεατή ή τον καλλιτέχνη προς την υλική υπόσταση της εικόνας. Ταυτόχρονα όμως εκπέμπεται και από την υλικότητα της εικόνας προς τον θεατή. Αυτός ο διττός χαρακτήρας της εμπειρίας την μετασχηματίζει σε αγωγό, δίαυλο, γέφυρα που συνδέει το είναι με το μη είναι του ζωγραφικού έργου.

Το ζωγραφικό έργο επομένως είναι αποτέλεσμα ενός δίπολου: το δίπολο αυτό είναι η σχέση (ανταγωνιστική συχνά) μεταξύ του υλικού (ύλη-σύνθεση) και του άυλου (εικόνα-εμπειρία) χαρακτήρα του έργου. Πολλές φορές υπάρχει μια σύγχυση στην ερμηνεία της ζωγραφικής επιφάνειας που είτε προτάσσει την ύλη ως προς την σύνθεση είτε γιγαντώνει κάποιο από τα υπόλοιπα επιμέρους ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Ο μοντερνισμός, στις πιο ακαδημαϊκές του εκφάνσεις έτεινε να δίνει έμφαση στα υλικά χαρακτηριστικά της εικόνας. Ωστόσο αυτή η σύγχυση όταν λειτουργεί δημιουργικά, όταν δηλαδή είναι αποτέλεσμα μιας αναγκαιότητας αναβαθμίζει τον ουσιαστικό χαρακτήρα του έργου τέχνης. Τα πιο σημαντικά καλλιτεχνικά έργα δημιουργήθηκαν σε περιόδους σύγχυσης και όχι σε περιόδους βεβαιότητων (αν τέτοιες υπήρξαν ποτέ).

Τα υλικά χαρακτηριστικά συχνά ονομάζονται φορμαλιστικά στοιχεία και στην ακμή του μοντερνισμού είχαν δημιουργήσει την φορμαλιστική προσέγγιση, μια προσέγγιση όπου η αυτονομία των υλικών χαρακτηριστικών επισκίαζε ή και εκμηδένιζε οτιδήποτε άλλο χαρακτηριστικό θα μπορούσε να διαταράξει την “γαλήνη” όπως πιστεύονταν της αυτονομίας του έργου τέχνης, δηλαδή του ζωγραφικού πίνακα ή του γλυπτού. Ο χαρακτηρισμός “φορμαλισμός” ή “φορμαλιστικά έργα” υπήρξε συνώνυμος του ακαδημαϊκού, του στεγνού, του έργου εκείνου που δεν έχει ευρύτερες αναφορές πέρα από εκείνες που αφορούν τα τεχνικά του χαρακτηριστικά. Αυτό οδήγησε σε μια σταδιακή σχεδόν απαξίωση της υλικότητας του έργου τέχνης. Η μεθοδολογία που προτείνεται σήμερα συχνά αρνείται την απτή υλικότητα του έργου αφήνοντας να υπερτερεί η εννοιολογική προσέγγιση της δημιουργικής διαδικασίας. Ωστόσο τι συμβαίνει όταν χρειάζεται να εξετάσει κανείς έργα του ιστορικού παρελθόντος του μοντερνισμού όπου η υλικότητα είναι παρούσα ενώ ταυτόχρονα αποτελούσε μέρος της ευρύτερης καλλιτεχνικής και θεωρητικής προσέγγισης; Θα προσπαθήσει μια σύγχρονη κριτική προσέγγιση να εισάγει εκ νέου τα φορμαλιστικά εργαλεία; Θα παραβλέψει τα ιδιαίτερα απτά χαρακτηριστικά των έργων εκείνης της περιόδου αντιμετωπίζοντάς τα ως εικόνες; Θα συμβιβάσει τα δύο παραπάνω, επιδιώκοντας να εξετάσει την περιοχή εκείνη όπου η περιγραφή συναντά την υλικότητα; Και, εκτός από την προσέγγιση του μοντερνισμού, πως κανείς αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει την υλικότητα μέσα σε ένα σύγχρονο πλαίσιο; Είναι η υλικότητα κάτι το ξεπερασμένο; Πρέπει η υλικότητα να τοποθετηθεί σε ένα πλαίσιο καινούργιο; Ή μήπως η υλικότητα πρέπει να προσδιοριστεί και πάλι με τους όρους που είχε κάποτε προσδιοριστεί στα χρόνια του μοντερνισμού; Τα επόμενα κεφάλαια αποτελούν απόπειρες διερεύνησης της υλικότητας των έργων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού με εργαλεία που είναι απαλλαγμένα από τις φορμαλιστικές βεβαιότητες καθώς και από τις προβολές σε αυτά της προβολής εικόνων.

Θα ξεκινήσουμε την εξέταση των υλικών στοιχείων, και αρχικά από το Επίπεδο. Τι είναι αλήθεια το Επίπεδο; Τι συνιστά το μέρος εκείνο του εικαστικού χώρου που προσδιορίζεται ως Επίπεδο; Είναι το Επίπεδο μια προβολή του gestalt έτσι όπως την είχε προσδιορίσει ο Αρνχάιμ που θα μπορούσε να θεωρηθεί ένας μεγάλος υποστηρικτής του μοντερνισμού; Το Επίπεδο μπορεί να γίνει κατανοητό μόνο αν προσεγγιστεί από την τριπλή του υπόσταση, εξ’ ου και ο τίτλος του κεφαλαίου: “Επίπεδο/επιφάνεια/διάσταση”. Το Επίπεδο είναι ο καθαρά γεωμετρικός προσδιορισμός της έννοιας; Επίπεδο είναι το χωρικό εκείνο διδιάστατο σχήμα που

έχει τουλάχιστον τρεις πλευρές. Το Επίπεδο μπορεί να έχει μια τελείως ακανόνιστη ανάπτυξη ή να ανάγεται σε ένα από τα βασικά γεωμετρικά σχήματα (τρίγωνο, παραλληλόγραμμο, κύκλος, κανονικό πολύγωνο). Τα πορίσματα της έρευνας των μοντερνιστών και κυρίως των Καντίνσκι και Αρνχάιμ θα μπορούσαν να βρουν εφαρμογή σε αυτό το πλαίσιο. Τα σχήματα που οριοθετούν τα επίπεδα διαθέτουν οξύτητα, ένταση, σχηματίζουν διαδικασίες ισορροπίας, γενικά σχηματίζουν μέσα στον χώρο-πεδίο της ζωγραφικής εικόνας τις διαδικασίες εκείνες που επιμερίζουν τον χώρο.

Εκείνο όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία στο Επίπεδο είναι ποιο είναι το Άλλο προς το οποίο ενεργοποιεί τις διαδικασίες ύπαρξής του. Ως Άλλο του επιπέδου μπορεί να προσδιοριστεί το «πεδίο». Το πεδίο είναι το σύνολο των ορατών και αόρατων δυνάμεων που ενεργοποιούν τον ζωγραφικό χώρο.

Το πεδίο δεν είναι αντικείμενο, δεν είναι η οθόνη ή η επιφάνεια του μουσαμά ή ο ψηφιακός χώρος δεδομένων. Σε κάθε περίπτωση το πεδίο δεν αποτελεί το εσωτερικό γκρήνπεργιανό σύστημα όπως αυτό αποτυπώθηκε στο *color field painting*.²¹⁶ Οι ζωγράφοι του *color field painting* (ή *post painterly abstraction*) είχαν θεωρηθεί οι συνεχιστές των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών και ειδικότερα εκείνων που όπως οι Ρόθκο και Νιούμαν θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ανήκουν στο *field painting*. Αν συγκρίνουμε το έργο του Ρόθκο με εκείνο του Λιούις (Morris Louis) για παράδειγμα αναγνωρίζουμε την απόλυτη έκπτωση σε ένα ακαδημαϊσμό. Ο Γκρήνπεργκ ανέσυρε τα κυριολεκτικά, επιφανειακά χαρακτηριστικά του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και τα μετασχημάτισε σε βεβαιότητες. Η υλικότητα στον Λιούις είναι υλικότητα και παραμένει ως τέτοια και τίποτε παραπάνω. Η πολλαπλή υπόσταση (Επίπεδο-Επιφάνεια-Διάσταση-Απόλυτο Πεδίο) στην οποία θα αναφερθούμε αμέσως μετά είναι απύσχα στο έργο του Λιούις αλλά και των ύστερων καλλιτεχνών που φαίνεται να ακολουθούν τα επιτεύγματα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Υπάρχει στο έργο του Λιούις ή του Νόλαν ή της Φράνκενθάλερ και το Επίπεδο και η Επιφάνεια και η Διάσταση. Υπάρχουν όμως ως μεμονωμένες αξίες και όχι ως βήματα μιας διαδικασίας που θα οδηγήσει στο Απόλυτο πεδίο στο οποία θα αναφερθούμε αμέσως μετά. Τα έργα τους αποτελούν θεσμικές κατασκευές της πολιτιστικής βιομηχανίας την οποία είχε σχηματίσει ο Γκρήνπεργκ και που επεδίωκε να ισχυριστεί ότι υπήρχε συνέχεια στην πρώτη γενιά καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

²¹⁶ Βλέπε υποσημείωση 147.

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι το πεδίο έχει μια τριπλή υπόσταση: χωρική (τα πλαίσια μέσα στα οποία υλοποιείται το έργο), ψυχική (τις διεργασίες της διαχείρισης του κενού) και την αποτύπωση μιας διαδοχής στιγμιαίων αποφάσεων που προκύπτουν από την συμμετοχή του καλλιτέχνη (έστω κι αν θεωρεί ότι αυτό συμβαίνει ακούσια) στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό γίνεσθαι. Πεδίο είναι η διαχείριση αυτής της τριπλής χωρικής, ψυχικής, συμμετοχικής κατάστασης του καλλιτέχνη μπροστά στο κενό (στο κενό όχι στο άδειο). Πεδίο, για να χρησιμοποιήσουμε και μια μη φορμαλιστική προσέγγιση δεν είναι πλέον μια διδιάστατη επιφάνεια ή ένας τριδιάστατος χώρος όπου εγγράφονται αρμονικές αισθητικές αξίες, δεν είναι πλέον ένα σύστημα αισθητικής αυτοαναφορικότητας. Πεδίο είναι μια συνολική διαχείριση του καλλιτεχνικού αιτούμενου, εκεί όπου η καλλιτεχνοσύνη επιτρέπει την επικοινωνία με την εικαστική εμπειρία. Το **Πεδίο** είναι μια αχανής οθόνη προβολής συναισθημάτων, εικόνων, χειρονομιών, αντινομιών, καταφάσεων και αρνήσεων. Υπάρχει **Απόλυτο Πεδίο** σήμερα; Αν ναι, τι είναι αυτό που το καθορίζει; Είναι το **Πεδίο** ο χώρος όπου όλα μπορούν να τελεσφορήσουν οι επιθυμίες, οι προσεγγίσεις, οι διαθέσεις, οι προθέσεις. Ή μήπως το πεδίο δεν υπάρχει πλέον, και σαν τέτοιο είναι μια μη υπαρκτή οντότητα, τόσο ως φιλοσοφικό ιδεολόγημα όσο και ως καλλιτεχνικό αιτούμενο; Για να διαχωρίσουμε τον παλιό χαρακτηρισμό του **Πεδίου** από τον σύγχρονο θα αναφερόμαστε στο **Απόλυτο Πεδίο**. Το **Απόλυτο Πεδίο** κινείται σε ένα χώρο πέρα από το αναγνωρίσιμο ή το κατανοητό, ακόμη και αν αναγνωρίσιμο ή κατανοητό είναι το σχετικά πρόσφατο φορμαλιστικό παρελθόν. Κινείται απευθείας στην πιθανότητα των πραγμάτων και όχι στην οντότητα εκείνου που είναι πιθανόν να υπάρξει. Τελικά το **Απόλυτο Πεδίο** δεν υπάρχει. Ή μήπως έτσι πιστεύουμε.

Ας θεωρήσουμε ένα πίνακα ενός καλλιτέχνη όπως ο Ρόθκο (εικ. 59) ή του Πόλοκ από την εποχή της Ζωγραφικής Πεδίου και ας τον συγκρίνουμε με εκείνο ενός ύστερου συγχρόνου του (Μόρις Λιούις, Morris Louis, εικ. 60) ή ενός ύστερου φορμαλιστή²¹⁷ όπως ο Στέλλα (Frank Stella, εικ. 61) ή του Ντανιέλ Μπυρέν (Daniel Buren, εικ. 62). Η διαφορά του έργου των δύο περιόδων είναι η διαφορά του βιώματος από την προβολή. Τα έργα των πρώτων είναι πεδία διότι είναι χαοτικές προβολές της προσωπικής τους αλλά και της ευρύτερης ανθρώπινης τρισυπόστατης εμπειρίας. Στον Ρόθκο και τον Πόλοκ έχει εγγραφεί η τριπλή χωρική, ψυχική και η

²¹⁷ Το αν ο Στέλλα είναι ύστερος φορμαλιστής ή μινιμαλιστής είναι ένα ανοικτό θέμα. Το αν δηλαδή υπήρξε ένας δεξιότεχνης που εφάρμοσε τους «κανόνες» του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ή αν υπήρξε ένα καινοτόμος στα καινούργια, τότε, πεδία του μινιμαλισμού.

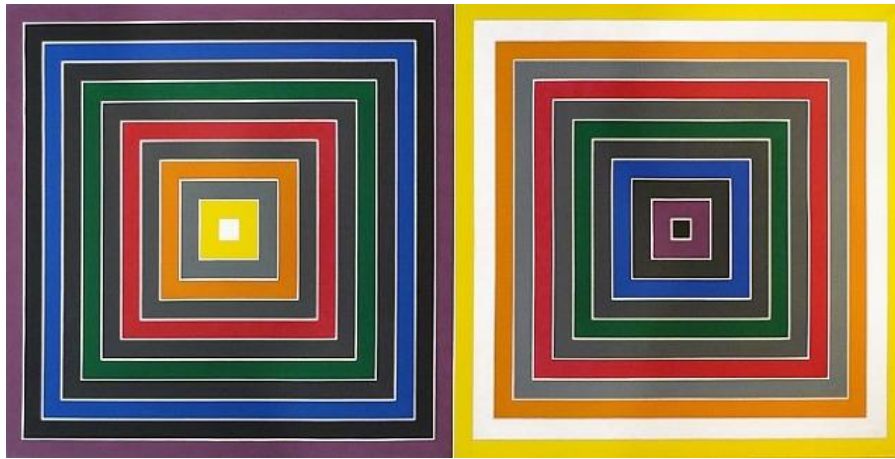
συμμετοχική διάσταση του Πεδίου. Τα έργα των δευτέρων είναι προβολές βεβαιωτήτων μιας σιγουρεμένης αισθητικής, γι' αυτό και δεν είναι πεδίο, αφού στερούνται του ειδοποιητικού χαρακτηριστικού της τρισυπόστατης προσέγγισης του εικαστικού αιτούμενου του πεδίου. Στον Στέλλα ή τον Μπυρέν μπορεί να υπάρχει η χωρική διάσταση αλλά απουσιάζουν πλήρως οι δύο άλλες συνιστώσες η ψυχική εκλείπει μέσα από την λείανση των επιφανειών τους που αποτρέπει το σχόλιο. Η δομική εκλείπει διότι οι στιγμιαίες αποφάσεις εξαφανίζονται πίσω από το απόλυτο της στιλπνότητας των επιφανειών. Κάτι τέτοιο προκύπτει από την προσέγγιση που ισχυρίζεται ότι το έργο τέχνης μπορεί να λειτουργήσει αυτόνομα και ξεκομμένα από ευρύτερες διαδικασίες (φορμαλισμός).



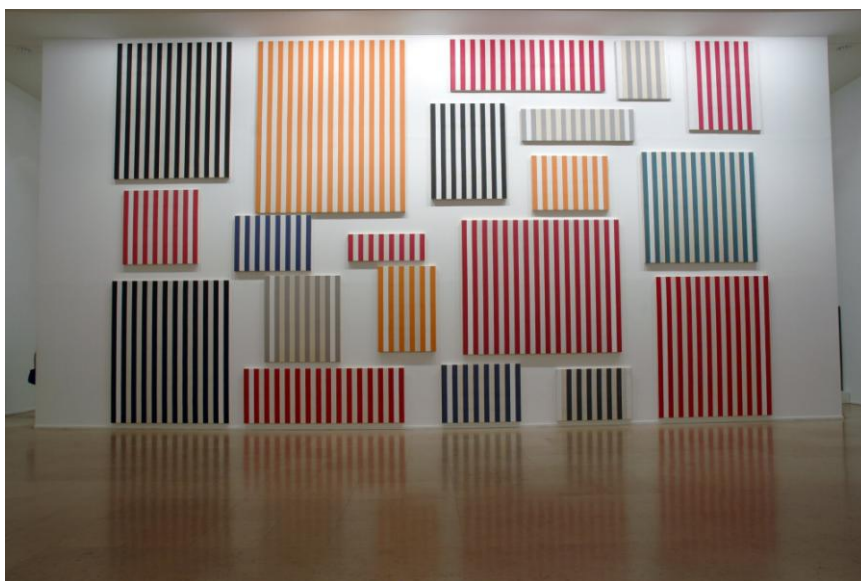
εικ.59
Μαρκ Ρόθκο, *No.5/No.22*, 297 x 272 εκ., λάδι σε μουσαμά, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1949-50.



εικ.60
Μόρις Λιούις, *Theta*, ακρυλικό ρετσίνι (Magna) σε μουσαμά, 259 x 426.7εκ., Museum of Fine Arts, Βοστώνη, 1961.

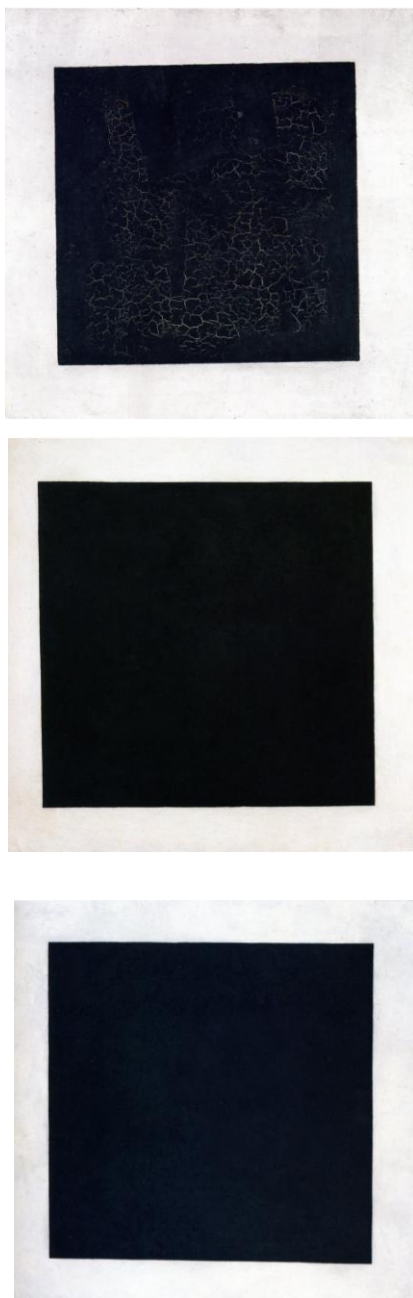


εικ.61
Φρανκ Στέλλα, *Grey Scramble X (Double)*, λάδι σε μουσαμά, 175,3x350,5 εκ., 1968.



εικ.62
Ντανιέλ Μπυρέν, *Ομάδα είκοσι μουσαμάδων 1966-1977*, ακρυλικό σε τελάρο από βαμβάκι με ρίγες πλάτους 8,7 εκ.. διαστάσεις των τελάρων διάφορες, Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, 1995.

Θα μπορούσε εδώ κάποιος να θυμηθεί τη διαφορά του πρώτου από τα ύστερα τετράγωνα του Μάλεβιτς.



εικ.63

Τα τρία μαύρα τετράγωνα του Μάλεβιτς:

-*Μαύρο Τετράγωνο*, λάδι σε μουσαμά, 79,2x79,5 εκ., Κρατική Πινακοθήκη Τρετιάκοφ, 1915.

-*Μαύρο Τετράγωνο*, λάδι σε μουσαμά, 106x106εκ., Ρωσικό Κρατικό Μουσείο, 1923.

-*Μαύρο Τετράγωνο*, λάδι σε μουσαμά, 79,5x79,5 εκ. (ακανόνιστο), Κρατική Πινακοθήκη Τρετιάκοφ, 1929.

Το πρώτο *Μαύρο Τετράγωνο* (1915) εμπεριέχει μέσα από την τραχύτητα της επεξεργασίας του το τρισυπόστατο που σχηματίζει το πεδίο. Τα επόμενα (όπως εκείνα του 1923 ή του 1929, εικ. 63) δεν είναι πεδία διότι η στιλπνότητα της κατασκευής εξουδετερώνει το τρισυπόστατο του ορισμού έτσι όπως τον έχουμε καθορίσει. Το πρώτο *Μαύρο Τετράγωνο* εμπεριέχει όλη εκείνη την φόρτιση των

εννοιών που απουσιάζουν. Αν δεχθούμε ότι ο σουπρεματισμός δεν είναι παρά μια εξέλιξη της πορείας του Μάλεβιτς όπου το κάθε Επίπεδο νοηματοδοτεί έννοιες, νοήματα και εικόνες τότε το πρώτο *Μαύρο Τετράγωνο* εμπεριέχει την απουσία αυτών των ερμηνειών ενώ στο ύστερο *Μαύρο Τετράγωνο* ακόμη και η ίδια απουσία απουσιάζει. Εκείνο που αντικρίζουμε είναι ο φορμαλισμός. Ωστόσο:

*Πρέπει να αρχίσουμε να λαμβάνουμε υπόψη και μια διαφορετική ερμηνεία του Τετράγωνου. Η αποδοχή του τετράγωνου ως ενός οριακού πλαισίου και μόνο, απάλειψε την ιδέα του επιπέδου που κατασκεύασε την πρώτη εικόνα του μοντερνισμού. Αντίθετα η αποδοχή της οριακότητας του πίνακα μέσα από την απόθεση των επιπέδων μας έκανε να συμπεράνουμε ότι αυτό που βλέπουμε δεν είναι μόνο ότι αντικρίζουμε αλλά ταυτόχρονα παραπέμπει σ' ένα πλαστικό και εννοιολογικό επέκεινα.*²¹⁸

Αυτή την αποδοχή της οριακότητας και την διεύρυνση της ερμηνείας του πεδίου αναζητούμε όταν οριοθετούμε την έννοια του *Απόλυτου Πεδίου*. Μια πρόσφατη ακύρωση του πεδίου αντίστοιχη με εκείνη του *Μαύρου Τετράγωνου* συνέβη στην έκθεση *theanyspacewhatever* (εικ. 64)²¹⁹ όπου παρουσιάστηκαν έργα της λεγόμενης συμμετοχικής τέχνης.



εικ.64

Η συμμετοχή του θεατή στη διάδραση και στην εμπειρία του καλλιτεχνικού έργου όπως αναπτύχθηκε στην έκθεση *theanyspacewhatever* (Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη, 2008-09).

²¹⁸ Ζιώγας, 88, 2000.

²¹⁹ Η έκθεση *theanyspacewhatever* πραγματοποιήθηκε από την επιμελήτρια Nancy Spector στο μουσείο Guggenheim της Νέα Υόρκης (28 Οκτωβρίου 2008 έως 7 Ιανουαρίου 2009). Συμμετείχαν οι: Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Garsten Höller, Pierre Huyghe, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija.

Αν θεωρήσουμε ότι η παρουσία όσων συμμετέχουν δημιουργεί ένα πεδίο με τον τρόπο που το καθορίσαμε, τότε τι συμβαίνει όταν αυτή η πρακτική μεταφέρεται στον καθορισμένο χώρο ενός Μουσείου; Διατηρεί την πρωταρχική τριαδικότητα (χωρικής, ψυχικής, συμμετοχική) που σχηματίζεται εκεί όπου οι πρακτικές αυτές έχουν πρωτοδημιουργηθεί και πρωτοσχηματιστεί;

Σε μια σύγχρονη ανάγνωση το πεδίο με αυτή την προσέγγιση η πτήση του Σμίθσον πάνω από το έργο του *Amarillo Ramp* είναι μια διαδικασία καλλιτεχνοσύνης και πεδίο του είναι το αχανές τοπίο των ερήμων και των εγκαταλελειμμένων βιομηχανικών περιοχών. Ο Σμιθσον θα σκοτωθεί κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, όταν κατέπεσε το δικινητήριο αεροπλάνο με το οποίο επέβλεπε το έργο, παρατηρητής και παρατηρούμενο έγιναν ένα.²²⁰ Με αυτή την έννοια το τρισυπόστατο: *απεραντοσύνη χώρου-ενέργεια πτήσης-διαδικασία πτώσης/θάνατος* μετασχηματίζουν το *Amarillo Ramp* σε ένα κατ' εξοχήν πεδίο, στο **Απόλυτο Πεδίο**.

Το Επίπεδο από την στιγμή που θα οριοθετηθεί μέσα στον χώρο ενεργοποιεί την επιφάνεια. Η επιφάνεια με την σειρά της, αυτός ο άδηλος φλοιός του έργου τέχνης ενεργοποιεί την διάσταση. Η διάσταση δεν είναι μόνο οι αναλογίες πλάτους – ύψους ενός έργου. Ο Αρνχάιμ υποστηρίζει ότι:

*Σ' ένα έργο τέχνης μια αφηρημένη διάταξη οργανώνει το οπτικό με τέτοιο τρόπο, που η επιδιωκόμενη έκφραση μεταδίδεται απευθείας στα μάτια.*²²¹

Μια «αφηρημένη διάταξη» ωστόσο δεν αποτελεί παρά απλά γεωμετρικά χαρακτηριστικά. Εκείνο το οποίο ενεργοποιεί η διάσταση είναι η αίσθηση της παρουσίας του έργου. Αυτή η παρουσία δεν μπορεί να βιώνεται αναγκαστικά με την απόσταση, και σε περιπτώσεις έργων μεγάλων επιφανειών, όπως στον Ρόθκο υπήρχε το αίτημα τα έργα να τα επεξεργάζεται κανείς από κοντά, από απόσταση που να μην ξεπερνά τις 18 ίντσες (περίπου σαράντα έξι εκατοστά).²²² Το πόσο μεγάλο ή μικρό είναι το έργο σχηματίζει την εντύπωση της παρουσίας του. Αυτή η διαδικασία σε τρία στάδια οδηγεί από το προφανές του επιπέδου στην ενεργειακή οντότητα του πεδίου. Το πεδίο δεν προσδιορίζεται εύκολα. Είναι και ταυτόχρονα δεν είναι. Είναι διότι υπάρχει εκεί, είναι ορατό. Την ίδια στιγμή ωστόσο δεν είναι όμως διότι πάντοτε

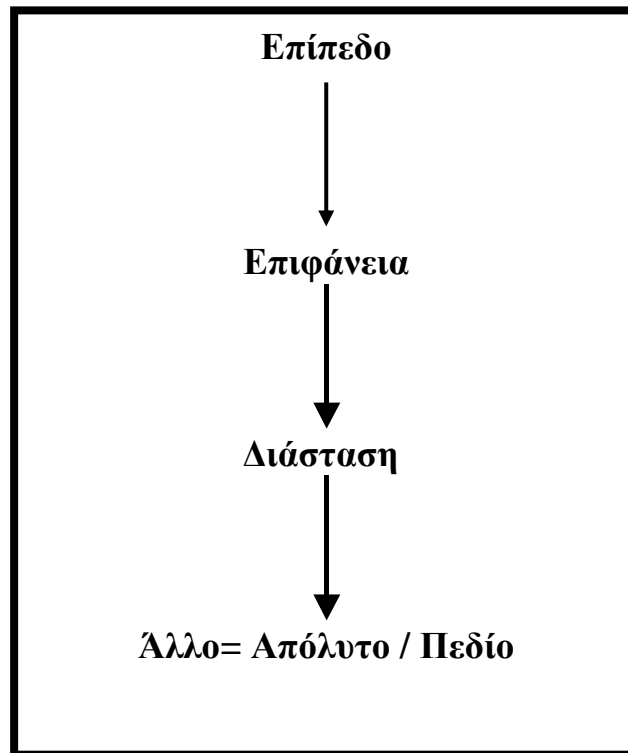
²²⁰ Ο Robert Smithson (1938-1973) σκοτώθηκε κατά τη διάρκεια κατασκευής του έργου του *Amarillo Ramp* στο Τέξας. Ο Σμιθσον πετούσε με ένα δικινητήριο καθοδηγώντας από αέρος την κατασκευή του έργου.

²²¹ Αρνχάιμ, 172, 1974.

²²² Αναφέρεται στο κείμενο του John Cage, "Rothko: Color as Subject" (Weiss, 257, 2000)

κάτι μας διαφεύγει, κάτι δεν μπορεί να προσδιοριστεί, κάτι δεν έχει αιτία ίσως να υπάρξει μέσα στο έργο.

Τα τρία χαρακτηριστικά που αναφέραμε δημιουργούν μια κίνηση προς το *Άλλο/Πεδίο* σύμφωνα με το παρακάτω διάγραμμα:

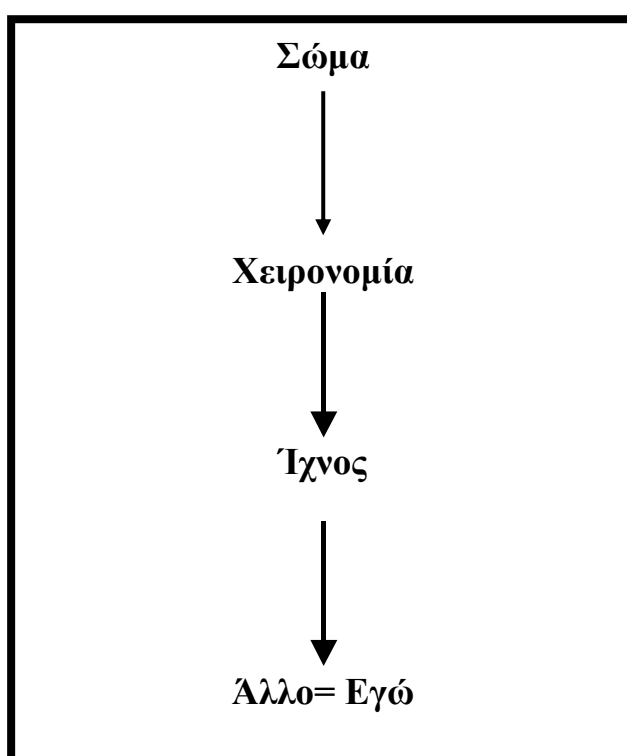


Αφού λοιπόν η κατάληξη της πορείας από το Επίπεδο προς την διάσταση είναι το **Απόλυτο / Πεδίο** και έχοντας επισημάνει τη σχέση του Σώματος με την βίωση του εικαστικού έργου ερχόμαστε στην δεύτερη τριάδα που συνιστά το καλλιτεχνικό αιτούμενο στο σχηματισμό του ζωγραφικού έργου.

ii. Το Σώμα/η χειρονομία/το ίχνος

Το Σώμα στην περίπτωση του ζωγραφικού εγχειρήματος διαδραματίζει ουσιαστικό ρόλο ως προς το ότι είναι εκείνο που ενεργοποιεί την επιφάνεια. Είναι η αφετηρία και ταυτόχρονα το ενδιάμεσο ως προς την διαδικασία κατασκευής του έργου. Είναι η αφετηρία διότι εμπεριέχει ως κυψέλη μνήμης (κατασκευαστική, εμπειριών, προθέσεων, απωθημένων) όλα εκείνα που ενεργοποιούν την καλλιτεχνική πράξη/διαδικασία του υποκειμένου/καλλιτέχνη. Ταυτόχρονα είναι το ενδιάμεσο αφού οι κινήσεις του χεριού, των δακτύλων αλλά και ολόκληρου του Σώματος δημιουργούν τα ίχνη.

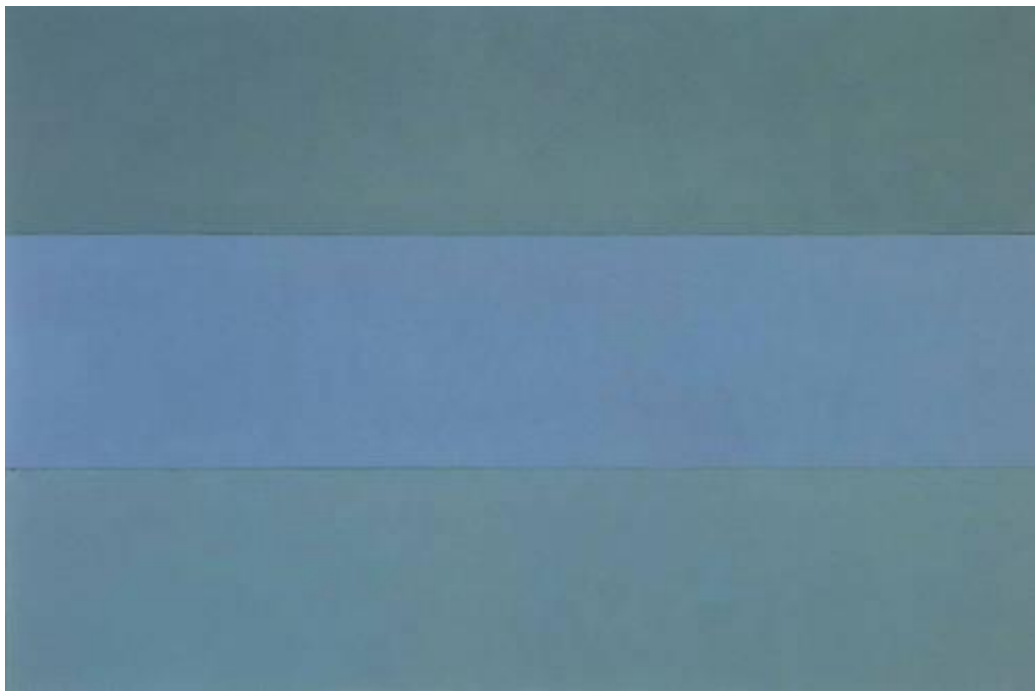
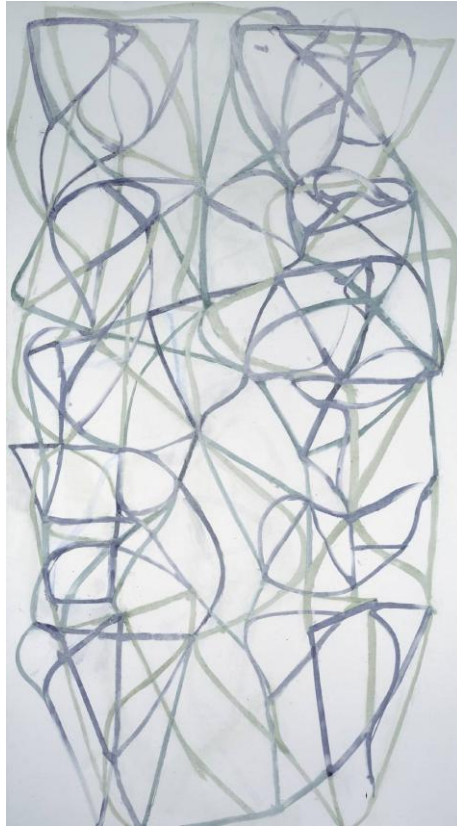
Το Σώμα κτίζει μια αμφίδρομη σχέση με την επιφάνεια του έργου, ταυτόχρονα όμως και με όλα εκείνα που εγγράφονται ως πληροφορίες τόσο στο έργο όσο και στον κόσμο των εμπειριών του ζωγράφου/κατασκευαστή. Η διαδικασία του σχηματισμού του έργου εκπορεύεται από το Σώμα, προβάλλεται από την χειρονομία για να καταλήξει στο ίχνος που αποτυπώνεται στην επιφάνεια. Όλα αυτά οδηγούν στο “Άλλο = Εγώ”. Το Άλλο της διαδικασίας αυτής είναι το ίδιο αυτό το Εγώ του καλλιτέχνη. Ένα Εγώ που από την στιγμή που έχει δημιουργηθεί το έργο έχει δύο υποστάσεις. Το Σώμα του καλλιτέχνη ταυτόχρονα όμως και τον Πίνακα/Επιφάνεια. Ο καλλιτέχνης κάθε φορά που κάνει ένα έργο κλωνοποιεί το Είναι του σχηματίζοντας επάλληλα και παράλληλα Εγώ. Αυτή η διαδικασία κλωνοποίησης ενεργοποιείται από το παρακάτω διάγραμμα:



Η κατασκευαστική κλωνοποίηση ενεργοποιείται με την χειρονομία. Όταν αναφερόμαστε στη χειρονομία ορίζουμε την κυριολεκτική κίνηση του Σωματικού μέλους που σχηματίζει το αποτύπωμα, το ίχνος. Η χειρονομία εξαρτάται κατ' αρχάς από τις σωματικές διαστάσεις του/της ζωγράφου. Κάποιος που είναι ψηλός ή πιο δυνατός θα έχει μια διαφορετική χειρονομία από έναν που είναι πιο αδύναμος. Σημαντικό ρόλο επίσης διαδραματίζει η επιλογή της διάστασης. Παρόμοιες χειρονομιακές προθέσεις αποτυπώνονται διαφορετικά σε μικρότερες ή μεγαλύτερες διαστάσεις. Ένας άλλος παράγοντας που καθορίζει την χειρονομία είναι η πρόθεση και η απόφαση του ζωγράφου να εργαστεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο· να εργαστεί με περιγραφικότητες ή όχι, να δημιουργήσει περιοχές έντασης, ή περιοχές γεωμετρίας, σε κάθε περίπτωση οτιδήποτε θα μπορούσε να αποτελεί την επιλογή του. Η χειρονομία εξαρτάται επίσης από την ψυχική διάθεση της στιγμής που σχηματίζεται το ίχνος. Ο ίδιος καλλιτέχνης σχηματίζει έργα διαφορετικής χειρονομιακής διάθεσης όταν εργάζεται σε διαφορετικές συνθήκες συναισθηματικής προσέγγισης.

Κυρίως όμως η χειρονομία του καλλιτεχνικού έργου εξαρτάται από την δομή της προσωπικότητας του καλλιτέχνη. Οι καλλιτέχνες εκκινούν από μια χειρονομιακή διάθεση που συνήθως παραμένει σταθερή σε όλη την διάρκεια της ζωής τους. Ο Μάλεβιτς ανεξάρτητα από την εννοιολογική περιοχή που επέλεγε να εργαστεί (περιγραφική ή αφαιρετική) υπήρξε ένας καλλιτέχνης όπου η ακρίβεια στο τελείωμα της φόρμας και στην απόδοση της λεπτομέρειας υπήρξε διαρκές χαρακτηριστικό. Ως ένα άλλο παράδειγμα θα μπορούσε κανείς να αναφέρει τον Γκάστον που εκκινώντας από μια αφαιρετική γραφή διατήρησε την ίδια λυρικά εξπρεσιονιστική διάθεση και στην ύστερη περιγραφική και έντονα πολιτικοποιημένη φάση της δουλειάς του. Αντίστοιχη περίπτωση μιας διαρκούς “πίστης” σε ένα είδος χειρονομίας είναι ο Σάι Τουόμλι που εργάστηκε με μια ιδιαίτερη και αναγνωρίσιμη γραφή καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, εμπλουτίζοντας διάφορες εικόνες.

Υπήρξαν και καλλιτέχνες που κατά τη πορεία της ζωής τους εργάστηκαν με δύο διαφορετικούς τρόπους. Πρόκειται είτε για καλλιτέχνες όπως ο Σεζάν που εργάζονταν στην ύστερη φάση της δουλειάς τους με την μελέτη του θέματος, είτε για καλλιτέχνες μιας αφαιρετικής προσέγγισης όπως ο Μπράις Μάρντεν (Brice Marden, εικ. 65) η χειρονομία εξελίχθηκε κατά την πορεία τους. Οι ριζικές μεταμορφώσεις καλλιτεχνών είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες διότι αναδεικνύουν ένα μετασχηματισμό της ερμηνείας όχι μόνο των εικόνων τους, αλλά και κυρίως της Σωματικής σχέσης τους με το έργο.



εικ.65

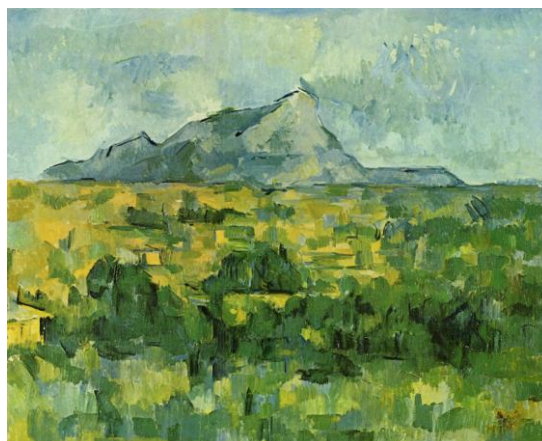
Μπράις Μάρντεν, οι δύο περίοδοι της δουλειάς του από το γεωμετρικό στο χειρονομακό:
Πάνω: *Grove Group V*, λάδι και κερί σε μουσαμά, 182.9x274.3εκ., Museum of Contemporary, Σικάγο, 1976.

Κάτω: *Couplet III*, λάδι σε μουσαμά, 274x152 εκ., Tate Modern, Λονδίνο, 1988-89.

Το έργο του Μάρντεν είναι μια πορεία από την γεωμετρική στην χειρονομακή φόρμα. Εκκινεί με την γεωμετρία και καταλήγει στην χειρονομακή ανάπτυξη.

Ο Σεζάν εργαζόταν με μια ωμή εξπρεσιονιστική γραφή (αλλά και θεματολογία) μέχρι το 1872 για να συνεχίσει με μια επιμελημένα ελεγχόμενη κατασκευαστική χειρονομία/πινελιά/ίχνος (εικ. 66). Τα έργα αυτά της δεύτερης περιόδου είναι τα πιο αναγνωρίσιμά του και μέχρι πρόσφατα η κριτική αντιμετώπιζε την πρώιμη περίοδο με μια αμνηχανία. Όπως ισχυρίζεται ο Ριγουόλντ (John Rewald) αναφερόμενος στην περίοδο του Σεζάν γύρω στο 1870:

*Διστάζοντας μεταξύ της άμεσης παρατήρησης και των παράξενων και βίαιων ονείρων από τα οποία η φαντασία του φαίνεται να ξεχειλίζει, ο Σεζάν κάποιες φορές κατόρθωνε και άλλες αποτύγχανε στην προσπάθειά του να κυριαρχήσει πάνω στα οράματά του.*²²³



εικ.66

Η μετάβαση στο έργο του Σεζάν από τον εξπρεσιονισμό στον ορθολογισμό:

Πάνω: *H Απαγωγή*, λάδι σε μουσαμά, 89.5x115.5εκ., Fitzwilliam Museum, Κέιμπριτζ, 1867.

Κάτω: *Mont Sainte-Victoire*, λάδι σε μουσαμά, 65x81 εκ., Foundation E.G. Bührle, Ζυρίχη, 1904-1906.

Αντίστροφα από τον Μάρντεν ο Σεζάν κινήθηκε από την χειρονομία στη γεωμετρία. Ο μετασχηματισμός έγινε σταδιακά χωρίς ωστόσο να διασπάζεται η συνέχεια της διαδικασίας έρευνας όπως είχε θεωρηθεί μέχρι και τις αρχές του 1970.

Η έκφραση “διστάζοντας” αδικεί την προσέγγιση του Σεζάν και προσδίδει σε εκείνη την περίοδο που διήρκεσε δεκατρία χρόνια (1859-1872) ένα μεταβατικό χαρακτήρα που πιθανά ποτέ δεν είχε. Η πρώιμη περίοδος του Σεζάν δεν μπορεί να εξετάζεται ως ένα πρωτόλειο βήμα προς μια “ώριμη” περίοδο, αλλά ως μια αυτόνομη περίοδος ιδιαίτερης εκφραστικής δύναμης, ειδικά αν λάβει κανείς υπόψη του ότι πρόκειται για το πρώτο συγκροτημένο Σώμα εξπρεσιονιστικής δουλειάς στην Δυτικοευρωπαϊκή Ζωγραφική, αρκετά χρόνια πριν από την αντίστοιχη εξπρεσιονιστική περίοδο του Βαν Γκόγκ (1880-1890). Μετά το 1872 έχουμε την

²²³ Ριγουόλντ, 200, τ.1, 1964.

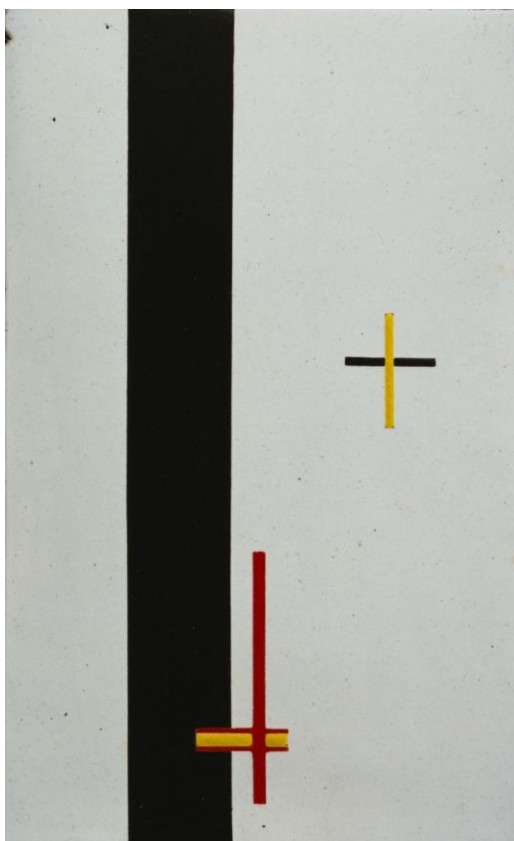
μεταμόρφωση ενός καλλιτέχνη από την δραματικότητα των ονείρων στην ακρίβεια της παρατήρησης. Ταυτόχρονα, και εδώ ερχόμαστε στο τρίπτυχο Σώμα/χειρονομία/ίχνος παύει να χρησιμοποιεί την μάζα του χρώματος και εισάγει την διαφάνεια στην πιο ακραία ίσως μορφή επεξεργασίας. Άλλες εικόνες, άλλη χειρονομία, άλλο ίχνος, άλλο *Άλλο = Εγώ*. Το “Εγώ” του βίαιου στοχαστή του εφιάλτη έρχεται να αντικαταστήσει το “Εγώ” του δεινού παρατηρητή.

Αντίστοιχο αλλά και αντίστροφο παράδειγμα υπήρξε ο Μάρντεν που ξεκίνησε από μια γεωμετρική γραφή ολοκληρωτικά ενταγμένη στον μινιμαλισμό, για να καταλήξει στην ύστερη φάση της δουλειάς του σε ένα εξπρεσιονιστικό ίχνος. Ο Μάρντεν αποτελεί την μοναδική ίσως περίπτωση σύγχρονου καλλιτέχνη που τόσο συνειδητά μεταμορφώθηκε απεκδυόμενος τον ρόλο του μινιμαλιστή και μετασχηματίζοντας το έργο του σε παλμούς χειρονομιακών εντάσεων. Ίσως σε αυτή την μεταμόρφωση να διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο η διαμονή του στη Ύδρα. Εκείνο που μπορεί κάποιος να παρατηρήσει είναι ότι η μεταμόρφωση του έργου δεν αφορά μόνο την εικόνα ή την επιφάνεια όπως στην περίπτωση του Σεζάν, αλλά κυρίως την ίδια την παρουσία, την καθαυτό υλική παρουσία του έργου. Το έργο/πίνακας παύει να είναι μια κατασκευή όπως συμβαίνει την περίοδο του μινιμαλισμού και επανακάμπει ως ζωγραφική επιφάνεια, καθαυτό ζωγραφική επιφάνεια. Δεν είναι στην περίπτωση του Μάρντεν μόνο το ίχνος που μετασχηματίζεται, είναι η ίδια η προσέγγιση της τέχνης. Το “Εγώ” του ζωγράφου μετασχηματίζεται και από το “Εγώ” του κατασκευαστή μετασχηματίζεται στο “Εγώ” του περιπατητή της επιφάνειας.

Ανεξάρτητα εάν οι καλλιτέχνες διατήρησαν την ίδια χειρονομιακή διάθεση καθ’ όλη την διάρκεια της ζωής τους ή μετασχημάτισαν το έργο τους στην πορεία η χειρονομία αποτελεί το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της κατασκευαστικής προσέγγισης του ζωγραφικού έργου. Στη σύγχρονη εξέλιξη των εικόνων, ενώ εξακολουθεί να υπάρχει η υλική κατασκευή του ζωγραφικού που ακολουθεί την ζωγραφική παράδοση, υπάρχουν και νέες προσεγγίσεις σχηματισμού της επιφάνειας όπου η τεχνολογία υπαγορεύει τον μετασχηματισμό της ζωγραφικής ύλης. Συχνά αναφέρονται οι *Τηλεφωνικοί Πίνακες* (Telephon Paintings) του Λάζλο Μαχόλι-Ναζ (Lazlo Moholy Nagy, εικ. 67) ως τα έργα εκείνα που κατάργησαν την χειρονομία, την αυθύπαρκτη οντότητα του έργου ως χειροτεχνικής κατασκευής.

Το 1922 παρήγγειλα μέσω τηλεφώνου από ένα εργοστάσιο κατασκευής πινακίδων πέντε πίνακες με βερνικόχρωμα. Είχα το χρωματολόγιο της εταιρείας μπροστά μου και σχεδίασα τους πίνακές μου σε ένα διαγραμματισμένο χαρτί. Στην άλλη

άκρη της γραμμής ο υπεύθυνος του εργοστάσιου είχε χαρτί ίδιων διαστάσεων διαιρεμένο σε τετράγωνα. Τοποθέτησε τα σχήματα που του υπαγόρευσα στη σωστή θέση (ήταν σαν να παίζει κανείς σκάκι δι' αλληλογραφίας) [...] Έτσι οι πίνακες δεν είχαν από μόνες τους το “ατομικό άγγιγμα” αλλά η δραστηριότητά μου βρίσκονταν σε ευθεία αντίθεση με αυτή την υπερβολική έμφαση. Συχνά ακούω την κριτική έλλειψη ατομικού αγγίγματος, ότι δηλαδή οι πίνακές μου είναι “διανοουμενίστικοι.”²²⁴



εικ.67

Λάζλο Μαχόλι-Ναζ, *Telephone Picture EM 3*, 30,1x47,5εκ., πορσελάνινο σμάλτο σε αστάλι, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1923.

Η διαδικασία που αναπτύσσει ο Μαχόλι-Ναζ είναι πραγματοποιήσιμη διότι η μορφή των έργων που θέλει να πραγματοποιήσει είναι εφικτό να αναπαραχθεί τηλεφωνικά. Μπορεί λοιπόν να θέσει κανείς το ερώτημα αν η διαδικασία της τηλεφωνικής αναπαραγωγής σχηματίζει τους πίνακες ή αν οι πίνακες δημιουργούν την τηλεφωνική διαδικασία αναπαραγωγής τους. Το παραπάνω αποτελεί ένα δυσεπίλυτο θεωρητικό ερώτημα. Και όπως συμπεραίνει ο Κάπλαν (Louis Kaplan):

Αυτός (το αυταρχικό “εγώ”) εξακολουθεί να διατηρεί όρους δεξιοτεχνίας και εξουσίας, ωστόσο δεν γνωρίζει το έργο που κατασκευάζεται από την άμογη εκτύπωση

²²⁴ Αναφέρεται στο Κάπλαν, 165, 1993

μέσω του τηλεφωνικού καταλόγου, γεγονός που τον απομακρύνει από έργα που φέρουν την υπογραφή του [...] Με το να υπαγορεύει και να αποστέλλει τα μεταδιδόμενα σήματα, με την συγκατάθεση του συγγραφέα, η ρομαντική αντίληψη για τον καλλιτέχνη έχει τεθεί σε κίνδυνο.²²⁵

Από τότε, από το 1922, έχουν υπάρξει δεκάδες τέτοιες περιπτώσεις όπου το παραδοσιακό ζωγραφικό ίχνος μετασχηματίστηκε από το τεχνολογικό μέσο. Μπορεί κανείς να αναφερθεί στην Λαβίν, ή ακόμη και στον Κουνς ως τα πιο πρόσφατα παραδείγματα. Μέσα από τις διαδικασίες της οικειοποίησης η Λαβίν αναδημιουργεί τους πίνακες του μοντερνισμού αποτυπώνοντάς τον με ένα τρόπο που αφαιρεί την αυθεντικότητα της μεγαλοφυΐας και της αυθεντικότητας. Ο Κουνς σχεδιάζει με ακρίβεια τους πίνακές του στον υπολογιστή και αναθέτει στους βοηθούς του να τους πραγματοποιήσουν.

Οι προσεγγίσεις αυτές θέτουν μια προβληματική που είναι αντίστοιχη με εκείνη που προέκυψε με την ανακάλυψη της φωτογραφίας· αν ο ρόλος της ζωγραφικής υπήρξε η μίμηση τότε ποιος είναι ο ρόλος της μετά την τεχνητή αναπαραγωγή της μίμησης διαμέσου της φωτογραφίας; Η ζωγραφική διέφυγε προς τα εμπρός διερευνώντας περιοχές που η υποχρέωση (ίσως και η τύφλωση) της μίμησης δεν της επέτρεπαν να διερευνήσει. Μια από τις βασικές απόρροιες αυτής της διαφυγής υπήρξε η καθιέρωση της χειρονομίας ως ενός από τα βασικά ερευνητικά πεδία της τέχνης.

Αντίστοιχο πρόβλημα με εκείνο που είχε τεθεί στις αρχές του 19^{ου} αιώνα με την φωτογραφία τίθεται και τώρα: μετά την δυνατότητα κατασκευής έργου ζωγραφικής με μηχανικά ή και ηλεκτρονικά μέσα ποια η θέση του ίχνους και της χειρονομίας σήμερα; Στην εποχή μας δεν υπάρχει απλώς αναπαραγωγή της εικόνας ενός έργου τέχνης, για να θέσουμε εκ νέου το περίφημο συμπέρασμα του Μπέντζαμιν (Walter Benjamin) ότι το άγαλμα της Αφροδίτης έχει πάψει να διατηρεί την αύρα του σε μια εποχή όπου κάθε εικόνα (συμπεριλαμβανόμενης και της δικιάς της) μπορεί να αναπαραχθεί σε αναρίθμητα αντίτυπα. Ταυτόχρονα όμως αυτό συμβαίνει διότι έχει πάψει να έχει κάποιο λατρευτικό χαρακτήρα ως αντικείμενο.²²⁶ Τώρα πλέον έχουμε τεχνητή αναπαραγωγή της ίδιας της ζωγραφικής διαδικασίας ή ακόμη και της γλυπτικής. Η ζωγραφική θεωρήθηκε συχνά ως μια ξεπερασμένη

²²⁵ ό.π.

²²⁶ Μπέντζαμιν, από το δοκίμιό του “Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Μηχανικής Αναπαραγωγής” (1935) που δημοσιεύεται στο *Illuminations*, 219, 1968

τεχνολογία δίχως εν πολλοίς λόγο ύπαρξης, ειδικά μετά την ανακάλυψη της φωτογραφίας.

*Ήταν στην επίσημη παρουσίαση της Διαγκεροτυπίας στο *Institute de France* την 19η Αυγούστου 1839 που αναφέρεται ότι ο ζωγράφος Πωλ Ντελαροσ (*Paul Delaroche*) αναφώνησε: “Από σήμερα η ζωγραφική είναι νεκρή” [...]Τι συνέβη σε αυτήν την κάποτε μεγάλη τεχνολογία της εικόνας [αναφέρεται στο βιτρώ] που αντικαταστάθηκαν από άλλες τεχνολογίες περισσότερο προσαρμοσμένες στις διαρκώς μεταβαλλόμενες μορφές της κοινωνίας; [...] Αναφέρθηκα στη ζωγραφική ως μια μορφή τεχνολογίας που έχει ξεπεραστεί. [...] ²²⁷*

Τα παραπάνω αποσπάσματα από τον Μπέργκιν (*Victor Burgin*) δείχνουν το πόσο μονόπλευρη μπορεί να γίνει μια προσέγγιση όταν η αισθητική και ιδεολογική εμμονή οδηγεί στην τύφλωση. Το παραπάνω κείμενο είναι ένα από τα πολλά που κατά τις προηγούμενες δεκαετίες με διάφορες προσεγγίσεις “αποδεικνυαν” το τέλος της ζωγραφικής. Μια πιο πρόσφατη περίπτωση είναι ότι με την βοήθεια της ψηφιακής τεχνολογίας είναι δυνατόν να σχηματιστούν όλες οι υφές που σχηματίζει το ζωγραφικό ίχνος. Το αποτέλεσμα είναι ότι είναι εφικτό να σχηματιστεί ένας πίνακας αφηρημένης ζωγραφικής χωρίς τη χειρονομιακή διαδικασία ή την άμεση παρουσία του ζωγράφου. Αυτό όμως δεν υποδηλώνει το «τέλος» της ζωγραφικής αλλά τη δυνατότητα να ζωγραφίσει κανείς με ένα διαφορετικό τρόπο.

Η ζωγραφική, και αυτό παραμένει η μόνη απτή πραγματικότητα και στέρεο επιχείρημα κατά των αντίθετων επιχειρημάτων, εξακολουθεί να υπάρχει και να επιμένει. Τι είναι εκείνο που επιτρέπει στη ζωγραφική, σε πείσμα των φονταμενταλιστικών προσεγγίσεων τύπου Μπέργκιν, να διατηρεί μετά από τόσους και τόσους “θανάτους” την κυριαρχία της; Είναι η ανάγκη της κοινωνίας να αναπαράγονται ακριβά προϊόντα που εκφράζουν τις καταναλωτικές φιλοδοξίες μιας ευημερούσας ελίτ; Είναι η ζωγραφική ένας τρόπος που εξακολουθεί να εμπεριέχει κώδικες που τελικά είναι μη αναπαράξιμοι; Επιβιώνει η ζωγραφική διότι συνδέει το σύγχρονο άνθρωπο με το παρελθόν, ακόμη και όταν σχηματίζεται με τα πλέον σύγχρονα μέσα, ακόμη δηλαδή και όταν το στοιχείο του χειροποίητου είναι ελάχιστο ή απόν; Ή μήπως είναι η ζωγραφική-επιφάνεια-πίνακας ένα από τα πλέον φετιχιστικά ανθρώπινα αντικείμενα που μέσα σε μια συλλογική εμπειρία και μνήμη

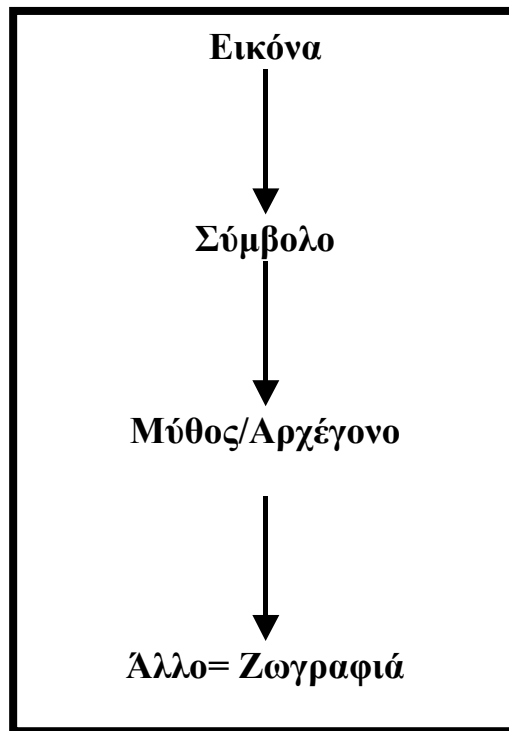
²²⁷ Μπέργκιν, 36-37, 1986.

έχουν συνοδεύσει τον άνθρωπο σε όλες τις φάσεις της κοινωνικής εξέλιξης; Η ζωγραφική λατρεύτηκε ως εικονοστάσι στις εκκλησιές, λειτούργησε ως ένα αλφαβητάρι γνώσης, διακόσμησε τους τοίχους και τα σαλόνια, αποτύπωσε ιστορικές στιγμές διαθέτοντας πάντοτε μια παρουσία που ακόμη παραμένει ισχυρή στο συλλογικό μνημονικό. Το αποτέλεσμα είναι ότι η ζωγραφική δεν είναι μια απλή τεχνολογία. Αν ήταν τέτοια θα είχε ξεπεραστεί όσες φορές έχει ανακαλυφθεί τα τελευταία διακόσια χρόνια και από μια διαδικασία αποτύπωσης της πραγματικότητας (φωτογραφία, κινηματογράφος, βίντεο, ψηφιακές τεχνικές). Δεν είναι όμως έτσι.

Φαίνεται ότι όλα τα παραπάνω παραμένουν ισχυρά, έστω και σε ένα λανθάνον επίπεδο, ωστόσο το σημαντικότερο είναι ότι η ζωγραφική εξακολουθεί να εκπέμπει την αίσθηση της Σωματικής σχέσης με την επιφάνεια. Μετατοπίζει και προβάλλει τον καλλιτέχνη αρχικά αλλά και τον θεατή αργότερα πάνω στην επιφάνεια με ένα τρόπο που λειτουργεί αμφίδρομα: ο θεατής βλέπει την εικόνα ταυτόχρονα όμως μέσα από την ζωγραφισμένη επιφάνεια αναγνωρίζει τον εαυτό του. Τελικά αυτό που περιγράψαμε στην αρχή της ενότητας ως το Άλλο=Εγώ στο οποίο καταλήγει η πορεία από το Σώμα διαμέσου της Χειρονομίας και κατόπιν στο Ίχνος αποτελεί τον λόγο της επιβίωσης της ζωγραφικής.

Η ζωγραφική είναι τελικά μια τεχνολογία που δεν έχει απλώς σχέση με την μίμηση της εικόνας ή της ζωής. Αυτή αποτελεί μια μονοδιάστατη ανάγνωσή της. Η ζωγραφική είναι ταυτόχρονα οθόνη προβολής παρατηρήσεων και καθρέφτης συναισθημάτων και εμπειριών και ως προς αυτό είναι μια ανθρώπινη κατασκευή που δεν έχει ακόμη ξεπεραστεί. Με αυτή της την ιδιότητα είναι η μόνη ανθρώπινη κατασκευή όπου το προβαλλόμενη παρατήρηση ανακλάται στιγμιαία στον παρατηρητή ως εμπειρία και ως προς αυτό αποτελεί μια αξεπέραστη (ακόμη) τεχνολογία.

iii. Η εικόνα / το σύμβολο /το αρχέγονο



Έχοντας διανύσει τη διαδρομή από το Επίπεδο στο Σώμα καταλήγουμε στην Εικόνα της ζωγραφικής. Τι άραγε είναι η Εικόνα; Τι αντιπροσωπεύει; Ποιο είναι το Άλλο της; Το Άλλο της Εικόνας θα αναδυθεί μόνο σε σχέση με τα όσα αναπτύχθηκαν στις δύο προηγούμενες ενότητες. Αναφερθήκαμε στην πρώτη ενότητα στο Επίπεδο. Αν το Επίπεδο οδηγεί στο Πεδίο, τότε το Επίπεδο δεν αποτελεί παρά την αφορμή για τον αρχετυπικό σχηματισμό του Άλλου του που δεν είναι παρά το Πεδίο. Το Πεδίο όμως δεν υφίσταται μόνο ως αποτέλεσμα. Το Πεδίο εμπεριέχεται στην εικόνα ήδη από την πρώτη σύσταση του Επιπέδου. Το Πεδίο πρώτα κατασκευάζεται ως Επίπεδο στην πρώτη αντίληψη της Εικόνας και κατόπιν σχηματίζεται ως Πεδίο. Γι' αυτό και ορίσαμε ως το Άλλο του επιπέδου το Πεδίο.

Κατόπιν, στη δεύτερη ενότητα αναφερθήκαμε στο Σώμα. Το Σώμα σχηματίζει το δικό του Άλλο που είναι το Εγώ. Όταν λέμε Εγώ εννοούμε το Εγώ τόσο του καλλιτέχνη όσο και του θεατή. Κατ' αντιστοιχία προς το Επίπεδο ως αφηγηριακό σημείο του Πεδίου και το Σώμα είναι το αφηγηριακό σημείο του Εγώ. Του Εγώ του καλλιτέχνη, ταυτόχρονα όμως και του Εγώ του θεατή. Και, όπως το Επίπεδο εμπεριέχει και ταυτόχρονα κατευθύνεται προς το Πεδίο, έτσι και το Σώμα εμπεριέχει και ταυτόχρονα κατευθύνεται προς το Εγώ.

Η Εικόνα είναι ο απόλυτος στόχος της ζωγραφικής διαδικασίας. Ταυτόχρονα, και ενώ εκκινεί από την ζωγραφική διαδικασία, ακόμα και αν αυτή η ίδια δεν είναι ζωγραφιά, καταλήγει στην ζωγραφιά. Αυτή θα δικαιώσει ή μάλλον θα αιτιολογήσει ή όχι την αναγκαιότητα του σχηματισμού της.

Η Εικόνα σχηματίζεται από μια μεταβατική διαδικασία που την συνδέει με το Άλλο της, την Ζωγραφιά. Η Εικόνα ενεργοποιείται από την ζωγραφική διαδικασία και ολοκληρώνεται μέσα από την πορεία της προς το Άλλο που είναι η Ζωγραφιά. Η «Ζωγραφιά» είναι το συνολικό εκείνο Όλον που είναι ταυτόχρονα η διαδικασία, οι εικόνες, το βιωματικό μέρος, οι κοινωνικές προβολές. Όλα αυτά ενσωματώνονται σε μια επιφάνεια ή, για να χρησιμοποιήσουμε ένα γενικότερο όρο, σε έναν εικαστικό χώρο.

Το θέμα που τίθεται είναι ποια είναι η πορεία από την Εικόνα προς το άλλο της που είναι η Ζωγραφιά. Εκείνο που διαφοροποιεί αυτή την τρίτη διαδρομή από τις δύο προηγούμενες είναι ότι οι δύο προηγούμενες έχουν σταθερές παραμέτρους μετάβασης ενώ στην περίπτωση της διαδρομής Εικόνα-Ζωγραφιά αυτές οι παράμετροι διαφοροποιούνται ανάλογα με την εποχή, την προσωπικότητα του καλλιτέχνη, ακόμη και την αισθητική, κοινωνιολογική, ανθρωπολογική προσέγγιση με την οποία προσεγγίζεται το έργο τους. Θα διερευνήσουμε τον τρόπο που οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού διέγραψαν αυτήν την τροχιά-διαδρομή. Μπορεί να υπάρξει εδώ η ένσταση η οποία αναφέρει ότι η έννοια των -ισμών πολλές φορές παραβλέπει την δυνατότητα να εξετάζονται ορισμένες περιπτώσεις ατομικά και σύμφωνα με τις ιδιαιτερότητές τους. Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι η προσέγγιση του Ρόθκο δεν σχετίζεται με εκείνη του Νιούμαν ή του Στάμου για παράδειγμα. Σε αυτό το επιχείρημα, και αυτός είναι ο λόγος που αναλύθηκαν οι κοινωνικές και πολιτισμικές παράμετροι που δημιούργησαν το περιβάλλον μέσα στο οποίο σχηματίστηκε την δεκαετία του '30 το έργο των νεαρών τότε καλλιτεχνών. Η παράθεση των κοινωνικοπολιτικών δεδομένων (WPA, ρεζιοναλισμός, αριστερή ιδεολογία, Νέα Υόρκη, σουρεαλιστές) επέτρεψε να προσδιοριστεί το κοινό έδαφος ιδεών σχημάτισε το εικαστικό έργο των καλλιτεχνών εκείνης της περιόδου που χαρακτηρίζονται ως αφηρημένοι εξπρεσιονιστές. Εκτός όμως από το κοινό έδαφος των κοινωνικοπολιτικών δεδομένων υπήρξαν και ορισμένες κοινές παράμετροι που σχημάτισαν την πορεία των καλλιτεχνών της συγκεκριμένης περιόδου από την Εικόνα στη Ζωγραφιά. Οι παράμετροι αυτές υπήρξαν το Αρχέγονο και το Σύμβολο. Εξετάζοντας το έργο των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού διακρίνουμε για την περίοδο 1930 έως 1947 δύο,

σχεδόν κοινές, φάσεις. Η πρώτη φάση (1930 ως 1939) είναι η φάση της αμήχανης θα λέγαμε δοκιμής διαφόρων πολλές φορές ετερόκλητων προσεγγίσεων. Το 1930 οριοθετείται από την άφιξη του Πόλοκ στην Νέα Υόρκη ενώ το 1939 οριοθετείται από την έλευση των πρώτων σουρεαλιστών. Η δεύτερη φάση (1939 ως 1947) είναι η περίοδος όπου οι καλλιτέχνες διερευνούν την έννοια του πρωτογενούς, του αρχέγονου, του τοτεμικού και εντέλει του συμβόλου. Είναι υπό διερεύνηση εάν η προσέγγιση του αρχέγονου υπήρξε αποτέλεσμα της σουρεαλιστικής επίδρασης ή αν η προσέγγιση αυτή δεν αποτελούσε παρά την αντίδραση στον σουρεαλισμό. Σε κάθε περίπτωση η παρουσία σημαντικών καλλιτεχνών στην Νέα Υόρκη δημιούργησε μια διεθνή ατμόσφαιρα στην καλλιτεχνική κοινότητα της πόλης που δεν υπήρχε μέχρι τότε. Το 1947 είναι η χρονιά που ο Πόλοκ ζωγραφίζει τα έργα όπου χρησιμοποιεί για πρώτη φορά εκτεταμένα την τεχνική του σταξίματος (*dripping technique*) όπως επίσης και την χρονολογία που ο Ρόθκο αρχίζει να εργάζεται με την προσέγγιση εκείνη του πεδίου που θα τον καθιερώσει. Αυτές οι τρεις κομβικές χρονιές (1930, 1939, 1947) αποτελούν τα ορόσημα που χαρακτηρίζουν την εξέλιξη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Τα έργα της πρώτης περιόδου είναι τα έργα εκείνα όπου οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ψηλαφούν τη σχέση τους με τις επιδράσεις τους. Τη δεύτερη περίοδο θα υπάρξει μια έρευνα για το αρχέγονο, το πρωταρχικό εκείνο κίνητρο δημιουργίας και η σχέση του αρχέγονου με το σύμβολο. Η προσέγγιση έρευνας θα πραγματοποιηθεί μέσα από μια εξέταση έργων εκείνης της περιόδου που αποτυπώνουν τα στοιχεία που αναφέραμε.

Από την πρώτη περίοδο θα εξετάσουμε τα έργα: *The Artist and his Mother* (*Ο Καλλιτέχνης και η Μητέρα του*, Γκόρκυ, 1926-36, εικ. 70), *Mechanics of Flying, from Aviation, Evolution of Forms under Aerodynamic Limit* (*Μηχανική της Πτήσης, από την Αεροπλοΐα, Ανάπτυξη των Φορμών μέσα από το Όριο της Αεροδυναμικής*, Γκόρκυ, 1936, εικ. 71), *Street Scene* (*Σκηνή Δρόμου*, Ρόθκο, 1937, εικ. 72), *Entrance to Subway* (*Subway Station/Subway Scene*) (*Είσοδος στον Υπόγειο*, Ρόθκο, 1938, εικ. 73), *Bird* (*Πουλί*, Πόλοκ, 1938-41, εικ. 74), *Gladiators* (*Μονομάχοι*, Γκάστον, 1940, εικ. 75), *The Glazier* (*Ο Τζαμάς*, Ντε Κούνινγκ, 1940, εικ. 76). Όλα αυτά είναι έργα που κοινό τους χαρακτηριστικό είναι η αμήχανια μεταξύ πολλών από τις επάλληλες επιδράσεις που αναφέραμε στα προηγούμενα κεφάλαια· διακρίνει κανείς τις επιδράσεις του ρεζιοναλισμού, τους απόηχους του σουρεαλισμού, απόηχους της επίδρασης των μεξικάνων καλλιτεχνών, το πολιτικό σχόλιο. Τα έργα είναι κατασκευασμένα με ένα τρόπο που δηλώνει την συσσώρευση πληροφοριών

περισσότερο παρά προσωπικών καλλιτεχνικών αποφάσεων. Τα έργα αυτά ωστόσο αποτελούν μια δυναμική, μέσα στην αμηχανία της, καταγραφή δυνατοτήτων. Θα εξετάσουμε τόσο αυτή την «αμηχανία» και θα ερευνήσουμε στο τι ενεργοποίησε σχεδόν ταυτόχρονα για όλους τους καλλιτέχνες, γύρω στο 1940 τη μετάβαση στην πιο βιωματική περίοδο. Πως δηλαδή όλες αυτές οι συχνά ετερόκλητες επιδράσεις συγκεράστηκαν σε ένα καλλιτεχνικό προσωπικό αίτημα για τον κάθε καλλιτέχνη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.



εικ.70

Αρσίλε Γκόρκυ, *The Artist and his Mother*, λάδι σε μουσαμά, 152,4x127 εκ., Whitney Museum of American Art, Νέα Υόρκη, 1926-36.

Το *The Artist and his Mother* του Γκόρκυ αποτελεί την ερμηνεία μιας απόλυτα βιωματικής φωτογραφίας σε ζωγραφικό έργο. Η φωτογραφία είναι του 1912 και απεικονίζει τον καλλιτέχνη σε ηλικία 8 ετών με την μητέρα του στο Βαν της Αρμενίας. Λίγα χρόνια μετά θα γίνει η γενοκτονία των Αρμενίων από τους Τούρκους που θα τους υποχρεώσει να εγκαταλείψουν τις εστίες τους σε μια προσπάθεια που θα οδηγήσει στον θάνατο της μητέρας του και τον ίδιο μαζί με αδέρφια του να καταφεύγουν αρχικά στην Ρωσία και αμέσως κατόπιν στην Αμερική. Ο πίνακας είναι η εμβληματική εικόνα των αρμενίων και απεικονίζει τον απόλυτο πόνο και οδύνη της καταστροφής. Έχουν γραφεί μελέτες και μυθιστορήματα γι' αυτόν ενώ η ταινία του

Ατόμ Εγκογιάν (Atom Egoyan) *Ararat* (Αραράτ)²²⁸ αφηγείται με τον πλέον ευρηματικό τρόπο το πώς λειτουργεί ο πίνακας του Γκόρκυ ως σύμβολο για την αρμένικη κοινότητα. Ίσως πρόκειται για τον πιο βιωματικό πίνακα από αυτούς που αναφέρουμε αφού προκύπτει από την αποτύπωση ενός φορτισμένου ντοκουμέντου που ταυτόχρονα αποτελεί και βίωμα. Σε καθαρά τεχνικό επίπεδο το έργο δεν είναι καινοτόμο ή ιδιαίτερα προσωπικό. Εμπειρέχει ορισμένες από τις επιδράσεις της Σχολής του Παρισιού, και ιδιαίτερα του Πικάσο της ροζ περιόδου. Αποτελεί δηλαδή μια συμβατική καταγραφή από προσέγγιση φόρμας μιας βιωματικής εμπειρίας.

Με τον ίδιο τρόπο προσεγγίζει ο Γκόρκυ στο *Mechanics of Flying, from Aviation, Evolution of Forms under Aerodynamic Limit* όλα εκείνα τα στοιχεία που αποτελούν τις παραδοχές ενός ακαδημαϊκού μοντερνισμού: αυστηρά οριοθετημένες οργανικές φόρμες, καθαρά χρώματα, ισορροπία στη χρήση των μορφοπλαστικών στοιχείων. Εκείνο που διαφοροποιεί το έργο αυτό από τον μοντερνισμό του Παρισιού είναι το τεράστιο μέγεθος. Αν στο *The Artist and his Mother* εκείνο που προσδίδει ιδιαίτερο χαρακτήρα στο έργο είναι η ένταση του βιώματος στο *Mechanics of Flying* είναι η έννοια της μεγέθυνσης. Το βίωμα και το μέγεθος αποτελούν εκείνες τις χαρακτηριστικές κοιλότητες²²⁹ που αναφέρει ο Αντόρνο που προσδίδουν στα έργα αυτά το ιδιαίτερο που θα επιτρέψει στον Γκόρκυ να προχωρήσει στην επόμενη περίοδο.



εικ.71

Αρσίλε Γκόρκυ, *Mechanics of Flying, from Aviation, Evolution of Forms under Aerodynamic Limit*, λάδι σε μουσαμά, 282,94x346,71 εκ., Newark Museum, Νιούαρκ, 1936.

²²⁸ *Ararat* (Αραράτ), σκηνοθεσία Ατομ Εγκογιάν, 2002.

²²⁹ Βλέπε υποσημείωση 7 .

Στα έργα του Ρόθκο *Street Scene* και *Entrance to Subway* έχουμε μια προσέγγιση που βρίσκεται κοντά στους αχανείς ονειρικούς χώρους του σουρεαλισμού και ειδικότερα του Ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico). Στον *Street Scene* υπάρχει ένα άγαλμα στα δεξιά του πίνακα που φαίνεται σαν να αγκαλιάζει δύο παιδιά σε μια διφορούμενη απεικόνιση ως προς το αν τα παιδιά αποτελούν και αυτά μέρος ενός γλυπτικού συμπλέγματος. Στα αριστερά του πίνακα μια απροσδιόριστη δομή-κτίριο σχηματίζει ένα μνημειακό σύνολο που ανταγωνίζεται την μνημειακότητα του αγάλματος. Αντίστοιχη ατμόσφαιρα, χωρίς όμως την χρήση φανταστικών στοιχείων έχουμε στον πίνακα *Entrance to Subway*. Εδώ το εσωτερικό είναι μια αφαιρετική απόδοση ενός πραγματικού χώρου: του νεοϋορκέζου μετρό. Κάποιος θα μπορούσε να διακρίνει στον τρόπο που δομείται ο χώρος τις πρώτες ενδείξεις του ώριμου έργου του Ρόθκο· οι ίδιες πλατιές φόρμες, τα επίπεδα που κτίζουν τον χώρο, οι επίπεδες χειρονομίες που κτίζουν τα κάγκελα, ο διάφανος τρόπος που απλώνεται το χρώμα στην επιφάνεια. Ωστόσο εκείνο που συνδέει το έργο αυτό με το προηγούμενο αλλά και με τα υπόλοιπα έργα εκείνης της περιόδου είναι ο σχεδιασμός της φιγούρας που αγγίζει συχνά το επίπεδο της καρικατούρας. Θα έλεγε κανείς ότι αυτή η αντίφαση μεταξύ της δραματικότητας του εσωτερικού και της σχεδόν γελοιογραφικής αποτύπωσης της φιγούρας αποτελεί μια αδυναμία των έργων της περιόδου εκείνης που ο Ρόθκο την ξεπέρασε με τον πλέον ασφαλή τρόπο: σταματώντας γύρω στο '40 να ζωγραφίζει με αυτόν τον τρόπο και εντυφώντας στα κλασσικά κείμενα.



εικ.72

Μαρκ Ρόθκο, *Street Scene*, λάδι σε μουσαμά, 73,5x101,4 εκ. National Gallery, Ουάσιγκτον, περ. 1937.



εικ.73

Μαρκ Ρόθκο, *Entrance to Subway (Subway Station/Subway Scene)*, λάδι σε μουσαμά, 86,4x 117,5 εκ., Συλλογή Christopher Rothko, 1938.



εικ.74

Τζάκσον Πόλοκ, *Bird*, λάδι σε μουσαμά, 70,5x61.6 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1938-41.



εικ.75
Φίλιπ Γκάστον, *Gladiators*, λάδι σε μουσαμά, 1938-41, 62,2x71,4 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1940.



εικ.76
Ουίλιαμ ντε Κούνινγκ, *The Glazier*, λάδι σε μουσαμά, 137,2x111,8 εκ., Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη, 1940.

Αντίστοιχες προσεγγίσεις μπορούν να υπάρξουν και στα άλλα τρία έργα αυτής της κατηγορίας: στο *Bird* του Πόλοκ, το *Gladiators* του Γκάστον, και το *The Glazier* του Ντε Κούνινγκ.

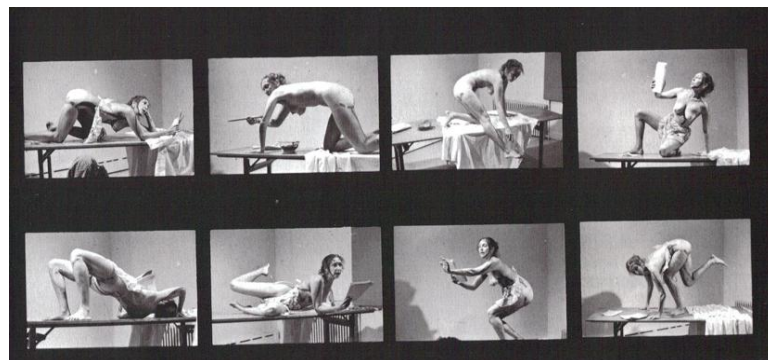
Σαν να υπακούουν και τα τρία σε ένα zeitgeist μιας εποχής συνδέονται μέσα από ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά. Κατ' αρχάς υπάρχουν εμφανείς οι επιδράσεις του Πικάσο και ευρύτερα της Παρισινής Σχολής: ο τρόπος που έχουν ζωγραφιστεί το μάτι και τα φτερά στο έργο του Πόλοκ, τα χέρια στο έργο του Γκάστον, η ανάπτυξη της φιγούρας στο έργο του ντε Κούνινγκ, αλλά και γενικότερα ο τρόπος που οι τρεις ζωγράφοι εντάσσουν τις φόρμες στον χώρο αναδεικνύουν ζωγράφους που εργάζονται υπό την επίδραση ενός Πικασικού μετιέ. Αυτή η επίδραση (όπως και των σουρεαλιστών) αποκτά ένα τελείως αρνητικό ρόλο στους καλλιτέχνες του Αφηρημένου εξπρεσιονισμού όπως εύγλωττα δηλώνει ο Γκοτλιμπ:

Το όλο θέμα υπήρξε πώς να ξεφύγουμε από αυτές τις παγίδες (Πικάσο και Σουρεαλισμό) και πώς να κρατηθούμε μακριά από τον Αμερικάνικο επαρχιωτισμό, Ρεζιοναλισμό και Σοσιαλιστικό ρεαλισμό.²³⁰

Τι υπήρξε εκείνο που διέρρηξε αυτή την εξάρτηση με τον Παρισινό Μοντερνισμό; Πως οι καλλιτέχνες διήνυσαν την δεύτερη φάση (1939 ως 1947); Υπήρξε απλώς και μόνο η ατμόσφαιρα καλλιτεχνικής κοινότητας που είχαν οι καλλιτέχνες μεταξύ τους όπως έχουμε ήδη αναπτύξει σε προηγούμενα κεφάλαια και εκφραζόταν τόσο μέσα από τους κοινούς χώρους ζωής, τη συμμετοχή στα WPA Projects ή στην έντονη πολιτικοποίηση; Υπήρξε η αιτία της διάρρηξης της σχέσης με την Σχολή του Παρισιού αυτή η ίδια η επαφή με τους σουρεαλιστές, αλλά και ευρύτερα με εκπροσώπους της Σχολής του Παρισιού κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου; Ή μήπως τα αίτια πρέπει να αναζητηθούν στην ανάδειξη της Νέα Υόρκης σε ηγεμονίδα δύναμη; Όλα τα παραπάνω συνδυαστικά και με διαφορετικό βάρος για κάθε ζωγράφο απετέλεσαν αντικειμενικές ιστορικές συνθήκες που επηρέασαν την διαμόρφωση μιας καλλιτεχνικής έκφρασης με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στην Νέα Υόρκη. Δεν αρκούν ωστόσο να εξηγήσουν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα αυτής της επίδρασης, και για να γίνει κάτι τέτοιο πρέπει κανείς να ανατρέξει στην ίδια την καλλιτεχνική διαδικασία. Η καλλιτεχνική αυτή διαδικασία δεν σχετίζεται τόσο με κοινωνικοπολιτικά δεδομένα όσο με τον τρόπο που αυτά επιδρούν στην καλλιτεχνική διεργασία. Η καλλιτεχνική διαδικασία που οδήγησε τους καλλιτέχνες της Νέα Υόρκης στην αυτονόμησή τους από την Σχολή του Παρισιού υπήρξε η αναζήτηση μετά το '40 από τους περισσότερους καλλιτέχνες της έννοιας του Αρχέγονου. Η αναζήτηση αυτή επέτρεψε στους καλλιτέχνες να εντοπίσουν τις χαρακτηριστικές εκείνες παραμέτρους που κινούνται έξω από τα πλαίσια του Συμβόλου ή της Σουρεαλιστικής ατμόσφαιρας και να αναζητήσουν νέες μεθόδους και τεχνικές για να την εκφράσουν. Το κομβικό γεγονός που επέδρασε στην δημιουργία αυτής της νέας ατμόσφαιρας υπήρξε μια σειρά από γεγονότα που φαίνεται να ενεργοποιήθηκαν το ένα από το άλλο. Κατ' αρχάς υπήρξαν δύο «σιωπές»: η σιωπή του Νιούμαν νωρίς το 1940 και του Ρόθκο την διετία 1940-42. Την περίοδο εκείνη ο Ρόθκο σταματά να ζωγραφίζει και ασχολείται αποκλειστικά με

²³⁰ Παρατίθεται στο Άστον, 34, 1996.

την μελέτη των κλασικών και την συγγραφή σημειώσεων.²³¹ Ο Ρόθκο υπήρξε ένας καλλιτέχνης που έγραφε από το ξεκίνημα της καλλιτεχνικής του καριέρας, ένας άνθρωπος με σημαντική ουμανιστική παιδεία, ωστόσο μόνο εκείνη την περίοδο αφοσιώθηκε αποκλειστικά στην μελέτη και την συγγραφή εγκαταλείποντας ολοκληρωτικά την ζωγραφική πρακτική. Φαίνεται ότι είτε υπόκωφα είτε άμεσα εκείνο που τον απασχολούσε υπήρξε να προσδιορίσει μια περιοχή καλλιτεχνικής έκφρασης που να διαφοροποιείτο τόσο από την στράτευση των συγχρόνων του όσος και από την άμεση επίδραση της Παρισινής Σχολής και ιδιαίτερα γι' αυτόν του Σουρεαλισμού. Τι υπήρξε εκείνο που του επέτρεψε να εφαρμόσει μια τέτοια προσέγγιση; Κι όχι μόνο σε αυτόν αλλά και στους καλλιτέχνες του περίγυρού του, όπως του Γκοτλίεμπ ή του Νιούμαν; Το αποφασιστικό σημείο φαίνεται ότι υπήρξε η καταφυγή στους αρχέγονους μύθους και στα κλασικά πρότυπα.



εικ.77

Καρολί Σνήμαν, στιγμιότυπα από τη δράση *Interior Scroll*, 1975.

²³¹ Όπως αναφέρεται από τον Τζέιμς Μπρέσλιν (James Breslin) ο Ρόθκο ισχυρίζονταν ότι περίπου το 1940 σταμάτησε να ζωγραφίζει και για ένα χρόνο μελέτησε φιλοσοφία και μυθολογία (Μαρκ Ρόθκο, xvii, 2004).

Οι Αμερικάνοι καλλιτέχνες δεν ένοιωσαν ποτέ άνετα ούτε με την καθαρά πολιτική διάσταση της τέχνης, ούτε με την διερεύνηση από τους σουρεαλιστές «σκοτεινών» περιοχών που ποτέ μέχρι τότε δεν είχαν διερευνηθεί από την τέχνη με τέτοια ένταση. Η σεξουαλικότητα, η έννοια του παράδοξου, η διερεύνηση της τρέλας όλα αυτά που ήταν βασικοί παράμετροι των σουρεαλιστών δεν φαίνεται να άγγιξαν την έρευνα των νέων, τότε, καλλιτεχνών. Χρειάστηκαν οι περφόρμανς καλλιτεχνών που ακολούθησαν κατά δύο γενεές για να τεθούν στην Αμερικάνικη Τέχνη θέματα σεξουαλικότητας, φύλλου πολύ μετά από τα αντίστοιχα έργα των σουρεαλιστών. Αναφερόμαστε σε καλλιτέχνες όπως η Σνήμαν (Carolee Schneemann) και σε δράσεις όπως η *Interior Scroll* (1975, εικ. 77) που εξερευνούν περιοχές άλλες από εκείνες που αφορούν τους προσδιορισμούς του χώρου και της σχέσης του αντικειμένου με αυτόν. Εκείνο που ενδιέφερε τους Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές υπήρξε κατ' αρχάς η υιοθέτηση μιας διαφορετικής προσέγγισης του χώρου και σε κάποιο επίπεδο, ισχύει και αυτό μιας κοινωνικής κριτικής.

Παρ' όλο ότι οι καλλιτέχνες της Νέας Υόρκης είχαν έρθει σε επαφή με τους πλέον πολιτικοποιημένους διεθνώς καλλιτέχνες (τους muralistas και από τους Γάλλους τον Μπρετόν και τον Λεζέ), παρ' όλο ότι το αίτημα της κοινωνικής ευθύνης υπήρξε μια ζωντανή καθημερινότητά τους, οι καλλιτέχνες που αργότερα έμελλε να σχηματίσουν αυτό που με, ίσως κάποια γενίκευση, ονομάστηκε Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δεν ακολούθησαν· γρήγορα αποστασιοποιήθηκαν. Δεν φάνηκαν διατεθειμένοι να συνεχίσουν είτε την αισθητική τους στράτευση στον σουρεαλισμό, είτε την πολιτική τους συστράτευση με την Αριστερά, ακόμη όμως και με την αφηρημένη ζωγραφική αναζητούσαν μια καινούργια σχέση:

Εναντιώνομαι στη σουρεαλιστική και αφηρημένη τέχνη μόνον όπως εναντιώνεται ένας άνθρωπος στον πατέρα και την μητέρα του αναγνωρίζοντας το αναπόφευκτο και την λειτουργία των ριζών μου, αλλά εμμένοντας στη διαφωνία μου είμαι και τα δύο και ένα ακέραιο όλον τελείως ανεξάρτητο από όλα αυτά.²³²

Ως προς την σουρεαλιστική τέχνη η αντίρρηση του Ρόθκο συνοψίζονταν στο ότι:

²³² Το απόσπασμα είναι από τη ραδιοφωνική εκπομπή Art in New York του μεταδόθηκε στις 13 Οκτωβρίου 1943 από το Radio WYNC, Ρόθκο, 59, 2010.

*Αγαπώ και το αντικείμενο και το όνειρο πάρα πολύ ώστε να τα έχω να αναβράζουν μέσα στο ανυπόστατο της μνήμης και της παραίσθησης.*²³³

Αντίστοιχα ως προς την αφηρημένη ζωγραφική:

*Ούτε του Γκοτλίμπ οι πίνακες ούτε οι δικοί μου θα πρέπει να θεωρηθούν αφηρημένη ζωγραφική. Δεν έχουν την πρόθεση ούτε να δημιουργήσουν ούτε να τονίσουν μια μορφική διευθέτηση χρώματος-χώρου. Εκκινούν από την φυσική αναπαράσταση μόνο για να εκφράσουν πιο έντονα το θέμα που αναφέρεται στον τίτλο-όχι για να το απαλύνουν ή να το σβήσουν.*²³⁴

Τα αίτια λοιπόν της αποστασιοποίησης και της κριτικής τόσο της αφηρημένης τέχνης όσο και του σουρεαλισμού υπήρξε η εμμονή του Ρόθκο στο “καθαυτό”, στο “πράγμα”, στην “πραγματικότητα” σε τελική ανάλυση εκείνο που ορίζει ως αγάπη στο “αντικείμενο”. Κάποιος θα μπορούσε να αναρωτηθεί πως ο Ρόθκο αντιτίθεται ή μιλάει για το τέλος της αφηρημένης ζωγραφικής όταν και ο ίδιος έκανε αφηρημένη ζωγραφική. Αυτό στο οποίο αντιτίθετο ο Ρόθκο ήταν η αφηρημένη ζωγραφική έτσι όπως είχε διαμορφωθεί εκείνη την περίοδο. Στα τέλη της δεκαετίας του '30 η αφηρημένη ζωγραφική είχε ήδη ολοκληρώσει την πρώτη της δημιουργική φάση που είχε ξεκινήσει με την *Πρώτη Αφηρημένη Ακουαρέλα* του Καντίνσκι το 1910 (ή κατ' άλλους το 1913, εικ. 55). Το *Μαύρο Τετράγωνο* του Μάλεβιτς (εικ. 63) οι πειραματισμοί του Μοντριάν, η σύνδεση της αφηρημένης ζωγραφικής με την πολιτική, μεταφυσική ή όποια άλλη ουτοπία είχαν διαγράψει τον κύκλο τους. Ο ίδιος ο γεννήτορας της αφηρημένης τέχνης είχε απεκδυθεί σε μια φορμαλιστική επανάληψη της αφηρημένης ζωγραφικής, μετασχηματίζοντάς την με έργα όπως το *Composition X*²³⁵ στη προκαθορισμένη εφαρμογή ενός συστήματος αισθητικών αξιών. Η αφηρημένη ζωγραφική είχε αποκοπεί από ένα αίτημα και επαναλαμβάνονταν περισσότερο ως ακαδημαϊκή επανάληψη κανόνων. Όπως αναφέρει ο Νιούμαν:

[...] στην προσπάθειά τους να αντιμετωπίσουν την ζωγραφική σαν να ήταν μουσική, αντί να δημιουργήσουν μια σκοτεινή έκφραση που να είναι αφηρημένη με ένα

²³³ ό.π.

²³⁴ ό.π.

²³⁵ Βασίλι Καντίνσκι, *Composition X*, 1939, λάδι σε μουσαμά, 130x195 εκ., Kunstzammlung Nordrhein-Westfalen, Ντύσσενορφ.

τρόπο που να αναπτύσσει μια έννοια που δεν είναι δυνατόν να εκφραστεί με άλλο τρόπο -δηλαδή με την αφηρημένη σκέψη του δημιουργού- [οι αφηρημένοι ζωγράφοι] έχουν περιορίσει την ζωγραφική σε μια επεξηγηματική τέχνη όπου τα στοιχεία της ζωγραφικής αναδεικνύονται με βιτρουζικό τρόπο [...] ενώ ο Αφηρημένος ζωγράφος ενδιαφέρεται για την δικιά του γλώσσα, ο καινούργιος [σύγχρονος] καλλιτέχνης ενδιαφέρεται για το θέμα του, για τη σκέψη του.²³⁶

Σε αυτή την αφηρημένη ζωγραφική εναντιωνόταν ο Ρόθκο και αυτή τελικά αναζωογόνησε με το έργο του, τόσο αυτός όσο και οι άλλοι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Αν δεν ήταν ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός η Αφηρημένη ζωγραφική θα είχε εκπέσει σε ένα ακαδημαϊκό κώδικα και ήδη από τα μέσα του 1930 κάτι τέτοιο ήταν ορατό. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η αντίρρηση του Ρόθκο προς την αφηρημένη ζωγραφική προκύπτει από την ερμηνεία της ως ενός φορμαλιστικού κώδικα κάτι που συνέβη και με την κριτική των έργων της δικιάς του γενιάς από την επόμενη όταν και αυτά χαρακτηρίστηκαν ως φορμαλιστικά. Όταν ο Ρόθκο περιορίζει την αφηρημένη ζωγραφική σε:

*Μια μορφική διευθέτηση χρώματος χώρου.*²³⁷

Τότε της προσδίδει μια καθαρά φορμαλιστική ερμηνεία, που υποτιμά τις αφετηρίες της. Αυτή την έστω περιορισμένη ερμηνεία την χρειάζονταν για να προσδιορίσει το δικό του προσωπικό χώρο, καθώς και των καλλιτεχνών της γενιάς του με τους οποίους βρισκόταν σε διάλογο.

Το θεωρητικό εργαλείο που τους επέτρεψε να αυτονομηθούν και τα προσεγγίσουν το “καθαυτό”, προβάλλοντας τις ερμηνείες του πνεύματος, υπήρξε η μελέτη αρχέγονων συμβόλων και των κλασικών μύθων όπως φαίνεται τόσο από τους τίτλους των έργων των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού όσο και από την διαδικασία που τα πραγματοποίησαν. Αναφερόμαστε σε έργα του Ρόθκο όπως: *Αντιγόνη* (1941, εικ. 78), *Η Θυσία της Ιφιγένειας* (1942, εικ. 50), *Ο Οϊωνός του Αητού* (*The Omen of the Eagle*, 1942, εικ. 79), *Γεσθημανή* (*Gesthemane*, 1944, εικ. 80), *Πλοκάμια Μνήμης* (*Tentacles of Memory*, 1946, εικ. 81). Επίσης σε έργα του Πόλοκ όπως: *Στενογραφική Φιγούρα* (1942, εικ. 82), *The She-Wolf* (1943, εικ.41), *Τοιχογραφία* (1943, εικ.3). Επίσης σε έργα του Νιούμαν όπως το *Άβυσσος του*

²³⁶ Νιούμαν, 143, 1990.

²³⁷ ό.π.

Ευκλείδη (1946-47, εικ. 51), *Θάνατος του Ευκλείδη* (1947, εικ.83). Αυτή την περίοδο οι καλλιτέχνες που αναφέραμε εργάστηκαν για να μπορέσουν να κινηθούν πέρα από τις επιρροές που είχαν και να σχηματίσουν ένα κόσμο εικόνων που θα ανταποκρίνονταν στις καινούργιες συνθήκες που βίωναν εκείνη την περίοδο. Όπως αναφέρει ο Ρόθκο για την σημασία του μύθου και για τη χρήση τέτοιων αναφορών στα έργα εκείνης της περιόδου:

Αν οι τίτλοι [των έργων] μας φέρνουν στο μυαλό μας τους γνωστούς μύθους της αρχαιότητας, τους έχουμε χρησιμοποιήσει πάλι επειδή είναι τα αιώνια σύμβολα στα οποία θα πρέπει να ανατρέξουμε για να εκφράσουμε βασικές ψυχολογικές ιδέες. Είναι τα σύμβολα των πρωτόγονων φόβων και κινήτρων του ανθρώπου ανεξάρτητα από τον τόπο ή την εποχή, που αλλάζουν μόνο στις λεπτομέρειες αλλά ποτέ στην ουσία, στους Έλληνες, στους Αζτέκους, στους Ισλανδούς ή στους Αιγύπτιους. Αν η σύγχρονη ψυχολογία βρίσκει ότι ακόμη επιβιώνουν στα όνειρά μας, στην καθομιλουμένη γλώσσα και στην τέχνη μας, παρ' όλες τις αλλαγές στις εξωτερικές συνθήκες ζωής.²³⁸



εικ.78

Μαρκ Ρόθκο, *Αντιγόνη*, λάδι και κάρβουνο σε μουσαμά, 86,4x116,2 εκ., National Gallery of Art, Ουάσιγκτον, 1940.

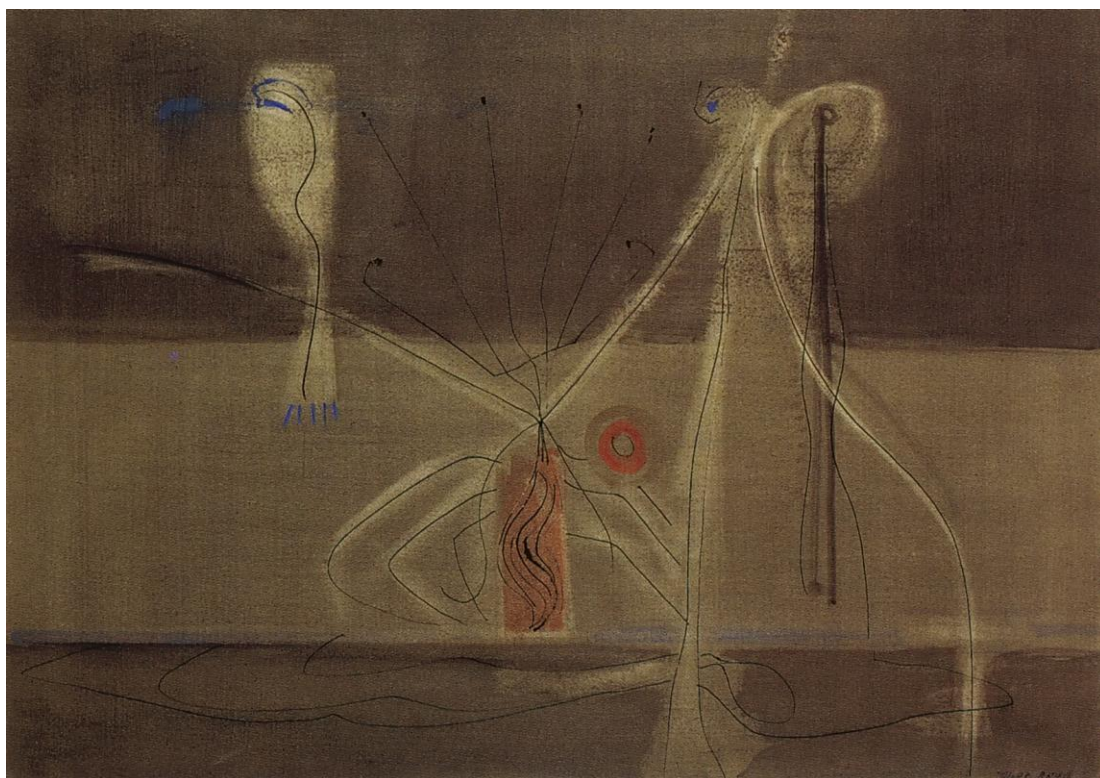
²³⁸ Βλέπε υποσημείωση 219.



εικ.79
Μαρκ Ρόθκο, *Ο Οίωνος του Αητού*, λάδι σε μουσαμά, 65,4x45,1 εκ., National Gallery of Art, Ουάσιγκτον, 1942.



εικ.80
Μαρκ Ρόθκο, *Γεσθημανή*, λάδι σε μουσαμά, 138,1 x 90,3 εκ., Συλλογή Kate Rothko Pritzel, 1944.



εικ.81

Μαρκ Ρόθοκ, *Πλοκάμια της Μνήμης*, λάδι σε μουσαμά, 53,98x76,2εκ., San Francisco Museum of Modern Art, 1945-46.



εικ.82

Τζάκσον Πόλοκ, *Στενογραφική φιγούρα*, λάδι σε μουσαμά, 101,6x142,2 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1942.



εικ.83

Μπάρνερτ Νιούμαν, *Ο Θάνατος του Ευκλείδη*, λάδι σε μουσαμά, 40,6 x 50,8 εκ., Frederick R. Weisman Art Foundation, Λος Άντζελες, 1947.

Την περίοδο της δεύτερης φάσης (1939 ως 1947) οι καλλιτέχνες βίωσαν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, την οικονομική ανάπτυξη που επανήλθε, την μετατόπιση της πολιτικής ισχύος στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ταυτόχρονα οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δεν ήταν πλέον νέοι, αλλά αυτό που ονομάζουμε mid-career καλλιτέχνες και ηλικιακά κυμαίνονταν γύρω στα 40. Οι συνθήκες της ζωής τους τόσο σε προσωπικό επίπεδο όσο και στην σχέση τους με τις ιστορικο-κοινωνικές εξελίξεις χρειαζόταν ένα εφιαλτήριο που θα τους προσέδιδε μια ταυτότητα. Από τα έργα που αναφέρθηκαν αλλά και από τα κείμενα όσων από αυτούς αποτύπωναν τον στοχασμό τους και γραπτώς, όπως ο Ρόθκο, φαίνεται ότι το εφιαλτήριο αυτό υπήρξε η προσφυγή στο αρχέτυπο. Το αρχέτυπο είτε ως μύθος με αναφορές στην αρχαία ελληνική τραγωδία και μυθολογία, είτε ως αναφορά σε εικόνες-σύμβολα δημιούργησε ένα πεδίο που τους επέτρεψε να απομακρυνθούν από τις σουρεαλιστικές αναφορές και να εισέλθουν έτσι σε ένα χώρο που μπόρεσαν αργότερα (μετά το 1947) να τον προσδιορίσουν αυστηρότερα ως φόρμα και ως αισθητική. Τα έργα τα οποία αποτελούν το αναγνωρίσιμο corpus του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δεν δημιουργήθηκαν πριν το 1947 εκτός από εκείνα των Γκόρκι και ορισμένα του Στιλ. Ο Γκόρκι που αυτοκτόνησε το 1948 είχε εισέλθει στην ώριμη

φάση του έργου του ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '40 με έργα όπως το *Κήπος στο Σόσι* (εικ. 84). Αντίστοιχα ο Στίλ με έργα όπως το *Lot 23, "1945-R"* (εικ. 85) είχε δημιουργήσει τον κόσμο που θα διερευνούσε στο έργο του.



εικ.84
Αρσίλε Γκόρκυ *Garden in Soshi*, λάδι σε μουσαμά, 112,4 x 80 εκ. , περ.1943, ΜοΜΑ, Νέα Υόρκη.



εικ.85
Κλίφορντ Στίλ, *Lot 23, "1945-R,"* λάδι σε μουσαμά, 86,3 x 78,7εκ, 1945.



εικ.86

Το έργο του ντε Κούνιγκ *Legend and Fact* αποτελείται από τέσσερα πανώ και ήταν παραγγελία του Department of Commerce, (Maritime Commission). Έχει παραχωρηθεί στην National Gallery. Το τέσσερα πανώ έχουν διαστάσεις (από αριστερά προς τα δεξιά): 152,4x121,9 εκ., 150,7x121,9 εκ., 152,1x121,9 εκ., 152,9x117,9 εκ., 1940, ντουκόχρωμα σε γυψοσανίδα, National Gallery of Art, Ουάσιγκτον.

Δεν εργάστηκαν όλοι οι καλλιτέχνες ωστόσο την κατεύθυνση αναζήτησης του μύθου. Κάποιοι από τους υπόλοιπους καλλιτέχνες διήνυσαν μια περίοδο αμηχανίας θα έλεγε κανείς. Ο Ντε Κούνιγκ εργάζονται είτε σε παραγγελίες όπως το *Θρύλος και Γεγονός* (1940, εικ. 86) ή σε έργα όπως το που εστιάζουν σε μια διαχείριση της εικόνας έτσι όπως μέχρι τότε την είχε κατανοήσει δίχως να προσέθετε καινούργια στοιχεία σε εκείνα της προηγούμενης περιόδου.

Ο Φίλιπ Γκάστον, ίσως ο πιο πρωτεϊκός από τους αμερικάνους καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα, είχε επιδοθεί μια περίοδο εκτέλεσης παραγγελιών όπου ωστόσο, σε αντίθεση με τον Ντε Κούνιγκ, ο ρόλος του δεν ήταν απλώς διεκπεραιωτικός. Σε κάθε περίπτωση όμως η σημασία της ρεαλιστικής αποτύπωσης στο έργο του δεν προοιωνίζε σε τίποτα την μελλοντική του συνδρομή στην αφαίρεση. Το έργο *If This be not I* (1945, εικ. 87), που αποτελεί την επιτομή εκείνης της περιόδου, εμπεριέχει πλήρως αυτή την αντίφαση που επρόκειτο ο καλλιτέχνης να επιλύσει με την υιοθέτηση τους Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Όπως αναφέρει η Αστον (Dore Ashton):

Ωστόσο ο Γκάστον καταλάβαινε ότι οι θεατές ανταποκρίνονταν περισσότερο στην μη επιθετική, μαλακιά, ρομαντική θεματολογία του παρά στους βαθύτερους στόχους. Ένοιωσε να πει στον δημοσιογράφο που του έπαιρνε συνέντευξη ότι τον απασχολούσε ιδιαίτερα «το διφορούμενο» και η «μεταφορά» και ότι γι' αυτόν «ο χώρος στην πλήρη του ανάπτυξη όπου αναδεικνύεται τι είναι μακριά και τι κοντά

πρέπει να φορτιστεί με νόημα στον ίδιο βαθμό και τόσο αναπόφευκτα στην σύνθεση όσο και οι ίδιες οι φιγούρες». ²³⁹

Το παραπάνω κείμενο δείχνει, με αρκετή σαφήνεια, την αντίφαση που βίωναν οι καλλιτέχνες ανάμεσα σε καλλιτεχνικές προθέσεις και τους περιορισμούς της εικαστικής γλώσσας που χρησιμοποιούσαν μέχρι τότε. Η αναζήτηση του για «το διαφορούμενου» και της «μεταφοράς» δημιούργησε στον Γκάστον το κίνητρο για την επόμενη φάση, και αυτό τον φέρνει κοντά στο έργο των Ρόθκο ή Νιούμαν εκείνης της περιόδου. Είχε και ο ίδιος κατανοήσει ότι ο δεξιοτεχνικός τρόπος με τον οποίο χειρίζονταν την αναγνωρίσιμη εικόνα δεν ήταν αρκετός να τον οδηγήσει σε άλλους δρόμους. Ίσως, ειδικά για τον Γκάστον, η δεξιότητα χειρισμού της εικόνας δεν αποτελούσε παρά το εμπόδιο για μια πιο σύγχρονη για την εποχή του αντιμετώπιση της εικόνας. Εκείνο που διακρίνει την καλλιτεχνική του πρακτική είναι ότι, παρά την



εικ.87

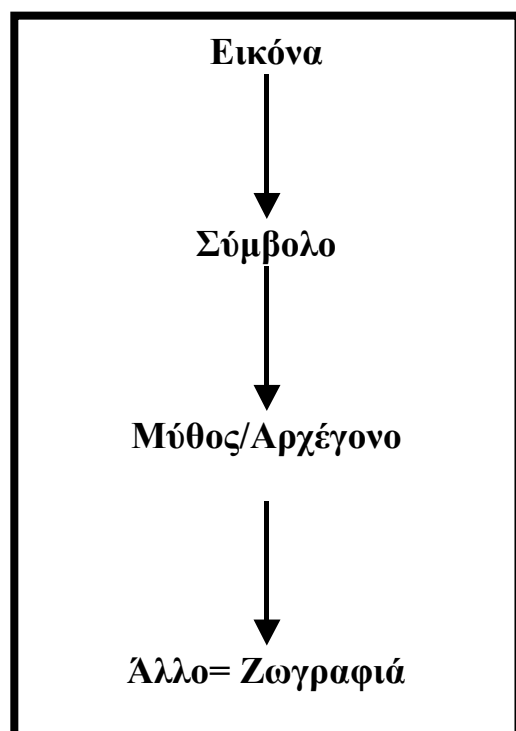
Φίλιπ Γκάστον, *If This be not I*, λάδι σε μουσαμά, 106x139εκ., Kemper Art Museum, Σαιν Λουίς, 1945.

οικονομική επιτυχία και την καλλιτεχνική αναγνώριση που είχε, μπόρεσε με τόλμη να έρθει σε ρήξη με την μέχρι τότε δουλειά του και να προχωρήσει στους δρόμους της αφαίρεσης από τα τέλη του 1940 και μετά. Το ίδιο έκανε για δεύτερη φορά στη καριέρα του όταν μετακινήθηκε πέρα από την αφαίρεση για να δημιουργήσει της εφιαλτικές εικόνες πολιτικού σχολιασμού της ύστερης του περιόδου, μετά το 1970. Υπάρχει μια διαφορά στην μετάβαση από τον ρεαλισμό στην αφαίρεση από εκείνη της δεύτερης μετάβασης στον ρεαλισμό. Στην πρώτη περίπτωση ο Γκάστον ακολούθησε την πορεία που χάραξε ο Ρόθκο, Πόλοκ και Νιούμαν. Αντίθετα στη

²³⁹ Αστον, 71, 1990

μετάβαση από την αφαίρεση στον κριτικό εξπρεσιονισμό είκοσι χρόνια αργότερα πραγματοποίησε μια μοναχική αναχώρηση με μια ορμή που άφησε αμήχανους όλους όσους παρακολουθούσαν το έργο του. Τότε η ανάγκη για να εισέλθει σε μια διαλεκτική κοινωνικής κριτικής υπαγόρευσε την επιλογή του. Η αντίστοιχη ανάγκη στη μετάβασή του προς την αφαίρεση ήταν και τότε να αναδείξει τους «βαθύτερους στόχους» που αναφέρει η Άστον.

Αντίθετα οι Ρόθκο, Πόλοκ και Νιούμαν βρήκαν στην καταφυγή στο αρχέγονο και τον μύθο το κίνητρο που αναζητούσαν για να διαφοροποιηθούν από τις συμβάσεις της γλώσσας που χρησιμοποιούσαν μέχρι τότε. Οι τρεις καλλιτέχνες διέρρηξαν την σχέση τους με το παρελθόν ανατρέχοντας στην καθαρότητα, όπως πίστευαν της αρχικής αφετηρίας, του χώρου εκείνου όπου τα σύμβολα είναι (ή υπήρξαν) ανεπεξέργαστα ακόμη είτε από τις προσωπικές είτε από τις κοινωνικές είτε από όποιες άλλες προβολές. Η αποστασιοποίηση αυτή, τόσο από τους σουρεαλιστές όσο και από την πολιτική στράτευση πραγματοποιήθηκε μέσα από μια σειρά γεγονότων, τα οποία αναπτύξαμε. Κυρίως όμως προέκυψε από μια αγωνιώδη διάθεση αυτοπροσδιορισμού μέσα από τα αδιέξοδα που εκείνοι οι καλλιτέχνες διέκριναν τόσο από τις καλλιτεχνικές τους καταβολές όσο και από το κοινωνικό τους ρόλο. Η πορεία τους προς το Άλλο=Ζωγραφιά πραγματοποιήθηκε μέσα από τον μετασχηματισμό του Συμβόλου στο Αρχέγονο. Από τη στιγμή που προσδιόρισαν την δομή μιας υποκειμενικής ερμηνείας του Αρχέγονου μπόρεσαν να εισέλθουν στη περίοδο της ώριμης φάσης της δουλειάς τους, της περιόδου που ονομάζουμε Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Η διαδικασία αυτή αναπτύσσεται στο παρακάτω διάγραμμα:



Οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού εργάστηκαν με μια διαδικασία που εκκίνησε από την πρόθεσή τους να προσεγγίσουν την εικόνα της πραγματικότητας που τους περιέβαλλε. Το ουσιαστικό και βασικό αίτημα της αμερικανικής εικαστικής διαδικασίας μετά το 1930 υπήρξε να σχηματιστεί μια Αμερικανική Εικόνα. Αυτό που μπορεί να φαίνεται περιοριστικό (ίσως και επαρχιώτικο) υπήρξε το κίνητρο που τροφοδότησε την διαδικασία της εικαστικής αναζήτησης των καλλιτεχνών από το 1930 τουλάχιστον μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970. Εκείνη την περίοδο διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο ο ρεζιοναλισμός και η μεξικάνικη τέχνη διότι αποτέλεσαν την κεκτημένη περιοχή στην οποία οι νεώτεροι ζωγράφοι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δεν είχαν τίποτα να προσθέσουν. Αναζητούσαν μια άλλη διαδικασία ανάγνωσης της πραγματικότητας που σχημάτιζε η αμερικανική κοινωνία όπου ζούσαν. Από πολύ νωρίς φάνηκε ότι η κυριολεξία των δύο αυτών εκδοχών δεν τους ενεργοποιούσε καλλιτεχνικά, με όλες τις επιδράσεις που υπήρξαν από την επαφή τους με τις δύο αυτές προσεγγίσεις. Οι ζωγράφοι εκείνης της εποχής χρειαζόταν την υπέρβαση.

Αυτή η υπέρβαση προέκυψε με την έλευση των σουρεαλιστών και την εισαγωγή του συμβόλου ως εικαστικού πεδίου προς διερεύνηση. Η έλευση των σουρεαλιστών βοήθησε τους καλλιτέχνες να εργαστούν σε ένα ορίζοντα πέρα από τις εικονογραφικές προσεγγίσεις των σουρεαλιστών ή των ρεζιοναλιστών. Ωστόσο σύντομα οι σουρεαλιστικές αναζητήσεις δεν τους κάλυπταν. Προτίμησαν να αναζητήσουν άλλες διαδρομές σε πιο αρχετυπικές μορφές έκφρασης όπως τον Μύθο ή το Αρχέγονο όπως έλεγαν και καθόλου στην αποδοχή των σουρεαλιστικών διαδικασιών. Σε αυτό συνέβαλλε και η ανάγκη τους να διαφοροποιούνται από οτιδήποτε Ευρωπαϊκό και ο αναμφισβήτητος ευρωπαϊκός χαρακτήρας του σουρεαλισμού οδήγησε καλλιτέχνες όπως ο Ρόθκο ή ο Νιούμαν σε μια διαδικασία διαφοροποίησης από την σουρεαλιστική προσέγγιση. Δεν είναι ίσως συμπτωματικό ότι ταυτόχρονα συνέβη και αυτό που ο Ρόζενμπεργκ αποκαλούσε ανάγκη για να ζωγραφίσουν, αποκλειστικά και μόνο να ζωγραφίσουν.²⁴⁰ Απορρίπτοντας τις Ευρωπαϊκές εικόνες αλλά και τις μέχρι τότε μοντερνιστικές τεχνικές κατασκευής του έργου τέχνης οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού απεκδύθηκαν τις καταβολές του παρελθόντος και σχημάτισαν την δικιά τους Ζωγραφιά, αυτό το οποίο έγινε το Άλλο της Αμερικανικής Τέχνης.

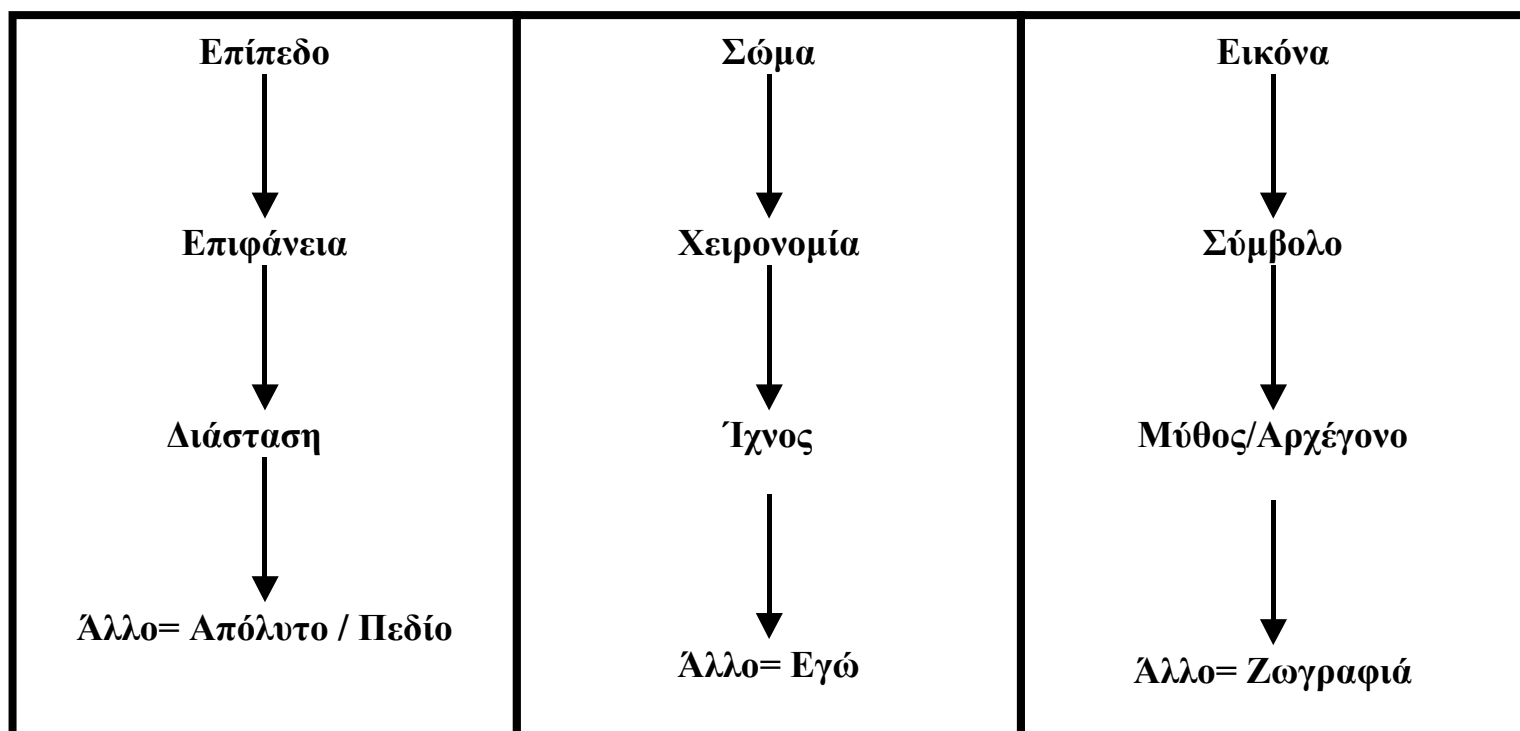
²⁴⁰ Ρόζενμπεργκ, 30, 1959, καθώς και σελίδες 57 και 68.

iv. Η εμπειρία

Σύμφωνα με την κοινά αποδεκτή παραδοχή, ο Παρθενώνας είναι ένα μεγάλο έργο τέχνης. Ωστόσο έχει μια αισθητική αξία μόνο όταν το έργο καταστεί εμπειρία για έναν άνθρωπο.²⁴¹

Η αισθητική εμπειρία γίνεται ζωντανή από την μεριά του αντικειμένου τη στιγμή που τα ίδια τα έργα τέχνης ζωντανεύουν κάτω από την ματιά της.²⁴²

Τα τρία προηγούμενα κεφάλαια συνοψίζονται στο παρακάτω διάγραμμα:



Αυτό το διάγραμμα μας οδηγεί στην ανάγκη εξέτασης του τι είναι εκείνο που οδηγεί κάθε φορά στο Άλλο. Τι είναι εκείνο που ενεργοποιεί την διαδικασία εκείνη που από το Επίπεδο θα οδηγηθούμε στο Απόλυτο/πεδίο, που από το Σώμα θα καταλήξουμε στο Εγώ, που από την Εικόνα θα αναδυθεί η Ζωγραφιά. Εκείνο που ενεργοποιεί αυτή την τριπλή μετάβαση είναι η εμπειρία στην τέχνη και θα εξετάσουμε το πως η προσέγγιση της εμπειρίας σχηματίζει την τριπλή καλλιτεχνική διαδικασία που αναπτύξαμε στα προηγούμενα κεφάλαια. Το βασικό στοιχείο-

²⁴¹ Ντιούι (John Dewey), 4, 1934.

²⁴² Αντόρνο, 300, 1970.

κατάληξη αυτής της διαδικασίας είναι το «Άλλο». Το αιτούμενο είναι πως οδηγούμαστε σε αυτό το «Άλλο», τι το σχηματοποιεί και τι το δημιουργεί. Όπως αναφέρεται από τον Αντόρνο:

Η ανάλυση μπορεί να προσεγγίσει το έργο μόνο αν κατανοήσει τη σχέση μεταξύ των δυναμικών στοιχείων του ως διαδικασία και όχι με την αναγωγή του έργου σε δήθεν πρωτογενείς ενότητες. Η τελεολογική ανάλυση μπορεί να δείξει ότι τα έργα τέχνης δεν είναι ένα «είναι» αλλά ένα «γίνεσθαι».[...] Από τη σύστασή του μπορούν να μετατραπούν στο Άλλο τους, συνεχίζουν την πορεία τους μέσα σε αυτό, θέλουν να χαθούν μέσα στο ίδιο καθορίζοντας με τον αφανισμό τους τα επακόλουθα. Μια τέτοια δυναμική είναι τρόπον τινά ένα στοιχείο ανώτερης τάξης της ουσίας των έργων τέχνης. Εδώ η αισθητική εμπειρία μοιάζει με την σεξουαλική, αν υποτεθεί ότι υπάρχει κάποια ομοιότητα και μάλιστα με την κορυφαία της στιγμή.²⁴³

Επομένως αυτό που ονομάζουμε έργο τέχνης δεν είναι ένα στατικό αντικείμενο αλλά ένας μετασχηματιζόμενος χώρος υποκειμενικών προβολών, ή ακόμη περισσότερο εμπειριών. Από αυτή την άποψη τα «κριτήρια», οι «νόρμες», οι «χρυσές τομές», «οι αρμονίες» δεν έχουν κάποιο νόημα. Εκείνο που έχει σημασία είναι να μπορέσει ή ακόμη καλύτερα να θελήσει να προβάλει κανείς κάτι από το προσωπικό του βίωμα στην ανάγνωση του αντικειμένου που έχει απέναντί του. Η αισθητική εμπειρία παραλληλίζεται με την σεξουαλική κορύφωση, ουσιαστικά δηλαδή την κορύφωση μιας συνάντησης. Επομένως το σημαντικό στην αισθητική εμπειρία δεν είναι τόσο η καταγραφή ενός αντικειμένου όσο η διαδικασία της συνάντησης, τελικά οι μηχανισμοί βίωσης. Ως τέτοια η αισθητική εμπειρία αν επιβάλει κάποιο κριτήριο, το μοναδικό ίσως, αυτό είναι το κατά πόσο το έργο τέχνης ενεργοποιεί και ενεργοποιείται από την συνεύρεσή του με τον θεατή, ή και τον καλλιτέχνη που το κατασκεύασε. Κατά πόσο το έργο τέχνης καθίσταται το Άλλο του θεατή και κατά πόσο, ταυτόχρονα, ο θεατής είναι το Άλλο του έργου τέχνης. Αν δεν υπάρξει αυτή η δυναμική σχέση με την αντίστοιχη ανάγνωση τότε το αντικείμενο δεν είναι έργο τέχνης αλλά απλώς ένα αντικείμενο ή ντοκουμέντο μιας εποχής είναι αυτό που με ένα ακραίο αλλά σαφή τρόπο λέει ο Ντιούι:

²⁴³ ό.π., 300-301.

*Σύμφωνα με την κοινά αποδεκτή παραδοχή, ο Παρθενώνας είναι ένα μεγάλο έργο τέχνης. Ωστόσο έχει μια αισθητική αξία μόνο όταν το έργο καταστεί εμπειρία για έναν άνθρωπο.*²⁴⁴

Εδώ υπεισέρχεται η έννοια της αισθητικής εμπειρίας ως μιας δυναμικής που σχηματοποιεί καταστάσεις, πράγματα, βιώματα. Η αισθητική εμπειρία δεν είναι η κορύφωση μιας συνάντησης με δεδομένες νόρμες. Όταν κάποιος βλέπει έργα του Μοντριάν δεν αποτελεί αισθητική εμπειρία η συνάντηση με τη χρυσή τομή. Αισθητική εμπειρία στο έργο του Μοντριάν είναι το να παρακολουθήσει κανείς την εμμονή της διαδικασίας του, το να αναλογιστεί τον μετασχηματισμό αυτής της κλειστής διαδικασίας σε απαρχή της κοινότοπης εφαρμογής της γεωμετρίας στις μέρες μας, ή ότι σχετικό με τις υποκειμενικές ατομικές και συλλογικές εμπειρίες του θεατή. Είναι αυτό που αναφέρει ο Αντόρνο:

*Η αισθητική εμπειρία γίνεται ζωντανή από την μεριά του αντικειμένου τη στιγμή που τα ίδια τα έργα τέχνης ζωντανεύουν κάτω από την ματιά της.*²⁴⁵

Είναι ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο να εξεταστεί η σχέση του Ντιούι με τον Αντόρνο. Ο Ντιούι με τον Αντόρνο έχουν μια σειρά από σημαντικές διαφορές· η βασικότερη είναι ότι ο Ντιούι είναι ο στοχαστής του άμεσου, πρακτικού αποτελέσματος. Επιδιώκει να σχηματίσει ένα αφαιρετικό μοντέλο με το οποίο αντιλαμβάνεται τον κόσμο, ταυτόχρονα όμως εισηγείται και τις δομές εκείνες με τις οποίες το αφαιρετικό του μοντέλο θα γίνει χρηστικό. Αυτό εξηγεί το ενδιαφέρον του για την εκπαίδευση, το πώς δηλαδή οι όποιες φιλοσοφικές ιδέες θα εφαρμοστούν για ένα αποτέλεσμα που θα έχει θετική επίπτωση στις νεώτερες γενιές. Είναι επομένως αρχικά παράδοξο το πώς συναντά ο Αντόρνο τον Ντιούι. Για τον Αντόρνο η χρηστικότητα του εμπειρισμού οδηγεί στην «τύφλωση», περιορίζει. Ο Αντόρνο, που αμφέβαλε για την έννοια της επιτυχίας, για το κατά πόσο τα όποια φιλοσοφικά μοντέλα δικαιώνονται από την όποια εκπλήρωσή τους η γραμμή ήταν σαφής ως προς τον εμπειρισμό:

Ο εμπειρισμός κάνει πίσω όταν προσκρούει στην τέχνη, την οποία άλλωστε, με εξαίρεση τον μοναδικό και πραγματικά ελεύθερο Τζον Ντιούι, δεν λαμβάνει ιδιαίτερα

²⁴⁴ Βλέπε υποσημείωση 230.

²⁴⁵ Βλέπε υποσημείωση 231.

υπόψη όπου αναφέρθηκε στις γνώσεις που εμπεριέχει η τέχνη, τις χαρακτήρισε ως ποίηση, αφού δεν συμμορφώνονται με τους δικούς της κανόνες του παιχνιδιού. Αυτό οφείλεται ίσως στο γεγονός ότι η τέχνη, από τη σύστασή της, καταγγέλλει αυτούς τους κανόνες του παιχνιδιού και παραμένει κάτι υπαρκτό που δεν χωράει μέσα στο υπαρκτό, τον εμπειρικό κόσμο. Ουσιώδες για την τέχνη είναι ότι σε αυτή δεν αποτελεί παρατηρήσιμο και δεδομένο, ότι δεν είναι συμβατό με το εμπειριστικό μέτρο όλων των πραγμάτων. Ο στοχασμός για το μη άμεσα παρατηρήσιμο δημιουργεί την ανάγκη για την αισθητική.²⁴⁶

Τι είναι άραγε εκείνο που οδηγεί τον Αντόρνο να διαχωρίσει τον Ντιούι από τους υπόλοιπους του εμπειρισμού;

Το γεγονός ότι η αισθητική πρέπει να βγει στους ανοικτούς και ακάλυπτους ορίζοντες, για να είναι κάτι περισσότερο από ένας κροταλισμός στο κενό, την υποχρεώνει να θυσιάσει κάθε ασφάλεια και βεβαιότητα που θα μπορούσε να δανεισθεί από την επιστήμη. Κανένας δεν το εξέφρασε με τόση παρρησία όπως ο πραγματιστής Ντιούι.²⁴⁷

Εκεί όπου ο Αντόρνο συναντά τον Ντιούι είναι το σημείο εκείνο όπου ο δεύτερος δεν χρησιμοποιεί τον πραγματισμό του ως ασπίδα για να προστατευτεί από τις αντινομίες της αισθητικής, και κυρίως από τις αντινομίες της κατανόησης των ίδιων των καλλιτεχνικών έργων. Αντίθετα η εμπειρία αποτελεί για τον Ντιούι, αλλά τελικά και για τον Αντόρνο, το όχημα με το οποίο βιώνεται η αισθητική, ανακαλύπτεται το καλλιτεχνικό αντικείμενο, αιτιολογούνται οι ασυνέχειές του, και γιατί όχι οι αποτυχίες της καλλιτεχνικής πρακτικής. Με αυτή την έννοια η αισθητική για τον Αντόρνο εμπεριέχει τόσο πραγματισμό όσο και για έναν κατ' εξοχήν πραγματιστή όπως ο Ντιούι.

Η προσέγγιση αυτή του Ντιούι φαίνεται χαρακτηριστικά στον τρόπο που προσεγγίζει την εμπειρία στο δοκίμιό του *An Empirical Survey of Empiricisms*.²⁴⁸

Η κατανόηση του τρόπου που ο Ντιούι προσεγγίζει την εμπειρία μέσα από την ιστορική της εξέλιξη έχει ιδιαίτερη σημασία στην προσπάθεια κατανόησης της προσέγγισής από αυτόν της αισθητικής εμπειρίας. Η εμπειρία κατά τον Ντιούι

²⁴⁶ Αντόρνο, 564, 2000.

²⁴⁷ Αντόρνο, 593, 2000.

²⁴⁸ Ντιούι, 69-84, 1987.

προσεγγίστηκε κατά την εξέλιξη της φιλοσοφίας με τρεις διαφορετικούς τρόπους. Η πρώτη αναπτύχθηκε κατά την περίοδο της αρχαιότητας και τότε διατυπώθηκε η άποψη ότι αρχικά σχηματίζεται η αίσθηση, κατόπιν η επεξεργασία μέσα από την αντίληψη ενώ ακολουθεί η αναπαραγωγή μέσω της μνήμης (ή η αναπαραγωγή μέσω της φαντασίας). Το επόμενο στάδιο αυτής της διαδικασίας είναι η εδραίωση των εικόνων σε εμπειρία που έχει ως αποτέλεσμα το να σχηματίζονται γενικευμένες ιδέες και φόρμες. Με αυτό τον τρόπο η εμπειρία δημιουργείται από τυποποιημένους τρόπους δράσης και από ένα σύνολο από τυποποιημένες δοξασίες, επιθυμίες, υλικά και τεχνικές. Αυτές οι τυποποιημένοι τύποι δράσης είναι κατά τον Ντιούι οι ιδέες. Οι ιδέες δεν συνίστανται από *a priori* αρχές που για κάποιο λόγο, πραγματικό ή μεταφυσικό, έχουν σχηματιστεί. Αντίθετα πρόκειται για σχήματα που έχουν παγιωθεί μέσα από την εξέλιξη της εμπειρίας.²⁴⁹

Η δεύτερη προσέγγιση της εμπειρίας, πάντα κατά τον Ντιούι, αναπτύχθηκε από τον Λόκ και χαρακτήρισε τον 18^ο και 19^ο αιώνα. Αυτή η προσέγγιση συσχέτιζε την αίσθηση, την παρατήρηση, και την εμπειρία είναι ο εξαναγκαστικός τους χαρακτήρας· μας επιβάλλονται και τα τρία είτε μας αρέσει είτε όχι. Σε αντίθεση με αυτές τις αναπόφευκτες δυνάμεις οι ιδέες δεν αποτελούν παρά κατασκευές του κάθε ανθρώπου και δεν είναι αληθείς παρά μόνο αν επαληθευθούν από την παρατήρηση. Η παρατήρηση αποτελεί επομένως το κριτήριο που δικαιώνει ή όχι το πραγματικό των ιδεών και δεν είναι οι ιδέες εκείνες που μπορούν να επιβάλλουν την όποια ανάγνωση της πραγματικότητας, όπως υποστήριξε μέχρι τότε όχι μόνο η πλατωνική παράδοση αλλά και η χριστιανική θεολογία.²⁵⁰

Η τρίτη προσέγγιση, αυτή της σύγχρονης για τον Ντιούι εποχής, προκύπτει από την αμηχανία μπροστά στις νέες για την εποχή επιστημονικές εξελίξεις. Από την στιγμή που οι φυσικές επιστήμες της εποχής έχουν πάψει να προσδιορίζονται από την άμεση παρατήρηση, ή και από την εμπειρία του παρελθόντος υπεισέρχεται στον σχηματισμό της εμπειρίας ένα καινούργιος παράγοντας η ελεύθερη φαντασιακή ιδιότητα που «δεν χαρακτηρίζει καμιά απευθείας αίσθηση ή παρατήρηση».²⁵¹ Επομένως κατά τον Ντιούι, που παραθέτει σε αυτό το σημείο τον Γουίλιαμ Τζέιμς (William James) η αξιολόγηση δεν μπορεί να γίνεται με βάση την καταγωγή ή αυτά που προηγήθηκαν αλλά με βάση τα επακόλουθα. Για να αποκτήσει κάτι υπόσταση και σημασία, δεν λέμε αξία, οφείλει να είναι επακόλουθο μιας διαδοχής διαδικασιών,

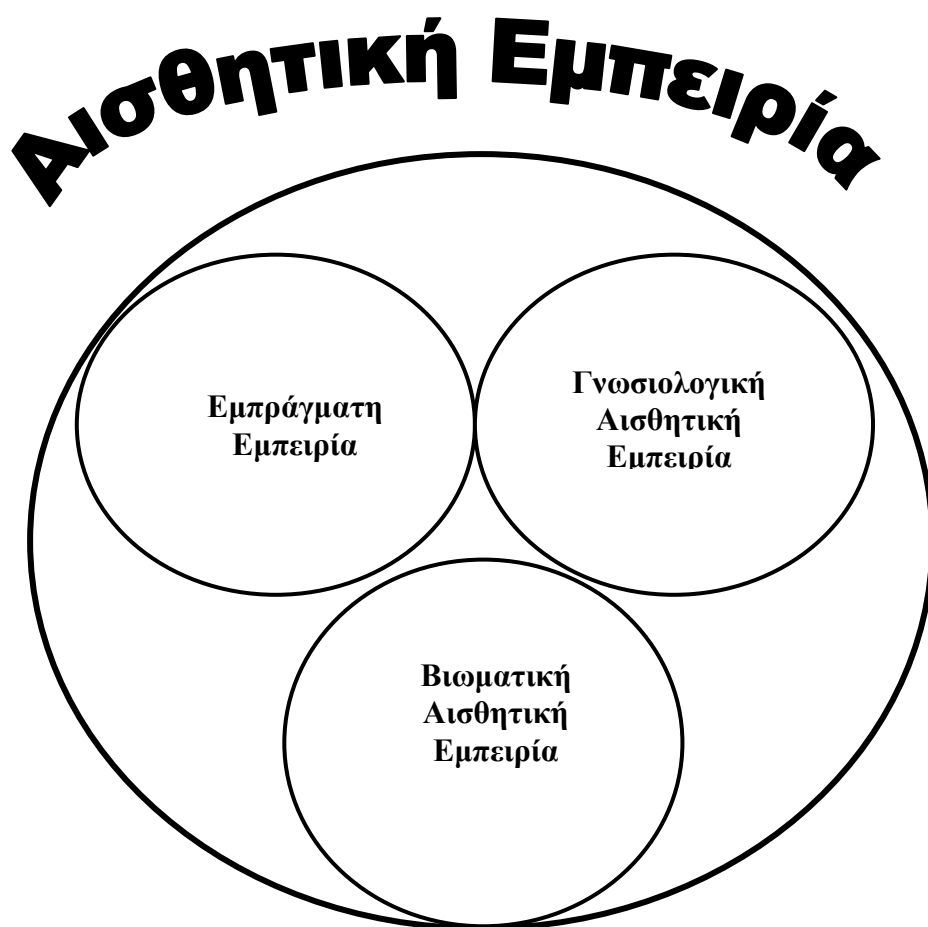
²⁴⁹ Ντιούι, 71, 1987

²⁵⁰ Ντιούι, 77, 1987

²⁵¹ Ντιούι, 82, 1987

παρά να αναφέρεται είτε σε κάτι ιδεατό είτε σε κάποια πρότερη εμπειρία. Στο συμπέρασμά του ο Ντιούι αφήνει τον καθορισμό αυτής της τρίτης προσέγγισης ανοικτή θεωρώντας ότι όταν έγραφε το κείμενο είναι ακόμη μια διαδικασία σε εξέλιξη.

Εδώ ωστόσο μπορούμε να συσχετίσουμε τον Ντιούι με τα σύγχρονά του καλλιτεχνικά ρεύματα και την έμμεση επίδραση που άσκησε σε αυτά. Αυτή του η προσέγγιση ότι η εμπειρία, άρα και η αισθητική εμπειρία, είναι απόρροια διαδικασιών και όχι αποδοχή προκαθορισμένων κανόνων ή σχημάτων, καθόρισε καίρια τους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που εκείνη την εποχή ξεκινούσαν την σχηματοποίηση του έργου τους. Ο Ντιούι δεν πρέσβευε τόσο το «νέο» όσο το «τωρινό» και αυτό είναι ίσως εκείνο που τον φέρνει κοντά στον Αντόρνο. Και οι δύο απέδιδαν καίρια σημασία στην διαδικασία σχηματισμού, στην ενέργεια που ανασυνθέτει την πραγματικότητα και δημιουργεί σύγχρονες προσεγγίσεις.



Σύμφωνα με το παραπάνω διάγραμμα θα μπορούσε κανείς να συσχετίσει με διάφορα κίνητρα-προϋποθέσεις την έννοια της αισθητικής εμπειρίας. Αντίστοιχα θα μπορούσε να χωρίσει την εμπειρία σε τρεις υποκατηγορίες, ειδικότερα αν την

καθορίσει ως μια δυναμική σχέση θεατή-αντικειμένου. Αυτές είναι: η εμπράγματη αισθητική εμπειρία, η γνωσιολογική αισθητική εμπειρία και η βιωματική αισθητική εμπειρία.

Κατ' αρχάς το ίδιο το έργο τέχνης ως αντικείμενο λειτουργεί ως εμπειρία. Θα ονομάσουμε αυτή την εμπειρία εμπράγματη εμπειρία. Την εμπειρία εκείνη όπου το έργο τέχνης ως πράγμα, ως υλική υπόσταση εκπέμπει και ταυτόχρονα συμπυκνώνει την ενέργεια της ιδιαίτερης ύπαρξής του. Βιώνοντάς το έχει κανείς την δυνατότητα να επικοινωνήσει με όλα όσα το έργο τέχνης "υπαγορεύει" με την παρουσία του. Μια τέτοια λειτουργία υπήρξε η κάθοδος επί τουλάχιστον τέσσερις αιώνες καλλιτεχνών, φιλοσόφων, διανοουμένων, φιλότεχνων στη Ρώμη. Όλοι αυτοί κατευθύνονταν στην Ρώμη αλλά και στις άλλες ιταλικές πόλεις για να βιώσουν αυτό που ονομάζεται πρωτογενής αισθητική εμπειρία με τα να δουν από κοντά τα μεγάλα έργα και τοποθεσίες της Αρχαιότητας και της Αναγέννησης. Διαχωρίζουμε αυτή την εμπειρία από την τουριστική περιήγηση. Οι κατηγορίες στις οποίες αναφερόμαστε είχαν μελετήσει τα αντίγραφα, τα έργα στα μουσεία της χώρας προέλευσής τους, είχαν εντυπωσιαστεί στα κείμενα και κατευθύνονταν στην Ιταλία για να συναισθανθούν μια συνολική "πραγματική" εμπειρία. Αυτή η δύναμη της παρουσίας του αντικειμένου ή και της καλλιτεχνικής διαδικασίας είτε πρόκειται για το καθαυτό αντικείμενο, είτε για ένα βραχύβιο συμβάν είτε για μια διαδικτυακή δράση εξακολουθεί να διατηρεί την αύρα της. Η αύρα αυτή είναι ανεξάρτητη από την μηχανική αναπαραγωγή που πολλαπλασιάζει, πολλές φορές επ' άπειρο, το καλλιτεχνικό παράγωγο. Η αύρα που εκπέμπει το έργο τέχνης και η συνακόλουθη αισθητική εμπειρία σχετίζεται με τις ιδέες που το έργο τέχνης εκπέμπει είτε ως πραγματική/υπαρκτή υλική οντότητα είτε ως ανάμνηση μιας δράσης. Μια περφόρμανς του Ακόντσι υπάρχει ως αύρα το ίδιο υλική όσο κι όταν αντικρίζει κανείς την Αφροδίτη της Μήλου στο Λούβρο. Η αύρα έχει να κάνει με την άμεση βίωση των ιδεών που σχηματίζουν το καλλιτεχνικό παράγωγο, και υφίσταται πέρα από την όποια υλική του υπόσταση ή υλοποίηση. Το έργο τέχνης έχει μια αισθητική αξία μόνο όταν το έργο καταστεί εμπειρία για έναν άνθρωπο.²⁵² Για όσο αυτό υπάρχει υφίσταται και η αύρα που το χαρακτηρίζει.

Η δεύτερη προσέγγιση της εμπειρίας σε σχέση με το έργο τέχνης μπορεί να είναι η χρησιμοποίησή του ως ένα εργαλείο για την απόκτηση εμπειριών· να χρησιμοποιηθούν δηλαδή οι πληροφορίες που εμπεριέχει το έργο τέχνης ως ένα πεδίο

²⁵² Ντιούι, 4, 1934

γνώσης. Γνώσης τόσο σε επίπεδο οπτικής αντίληψης όσο και σε επίπεδο ιδεών. Στο επίπεδο της οπτικής αντίληψης αυτή η προσέγγιση οδηγεί συχνά στον φορμαλισμό. Σημαντικοί ερευνητές αυτής της προσέγγισης όπως ο Αρνχάιμ, ο Καντίνσκι ή ακόμη και οι Γκρήνπεργκ και Φριντ υπερασπίστηκαν την άποψη ότι ο εξονυχιστικός προσδιορισμός και ανάλυση των οπτικών εκείνων στοιχείων που συνθέτουν την επιφάνεια του έργου είναι ικανός να αποτελέσει από μόνος του μια αρχή και τέλος της αισθητικής εμπειρίας. Με αυτό τον τρόπο το εικαστικό έργο καθίσταται και ένα λεξικό ενός κώδικα φορμαλιστικών πληροφοριών. Παρ' όλο που αυτή η προσέγγιση που είχε τεράστια επίδραση στον μοντερνισμό, φαίνεται πλέον να μην είναι αρκετή, τουλάχιστον από μόνη της, να επιτρέψει στο σύγχρονο θεατή να προσεγγίσει τα έργα εκείνης της περιόδου.²⁵³ Μόνο αν ενεργοποιηθούν οι διαδικασίες ευρύτερων προβολών τότε τα έργα παραμένουν εν ισχύ ως έργα τέχνης.

Μια τρίτη προσέγγιση της αισθητικής εμπειρίας, η βιωματική προσέγγιση, έχει ταυτιστεί με τη δημιουργία εμπειριών ζωής που καταλήγουν στο έργο. Το έργο μετατρέπεται σε ένα χώρο καταγραφής εμπειριών που ταυτόχρονα δημιουργεί νέες εμπειρίες που μεταδίδονται στον θεατή. στο θεατή. Τέτοιο έργο είναι τα κείμενα του Μπουκόφσκι όπου το “καταραμένο” της ζωής μετασχηματίζεται στο “καταραμένο” του καλλιτεχνικού κειμένου. Ή ακόμη το έργο του Κουρμπέ όπου το γκρέμισμα της στήλης της Βαντόμ βρίσκεται σε ευθεία αντιστοιχία με την πρακτική της ζωής του καλλιτέχνη.

Καμία ωστόσο από τις τρεις κατηγορίες αισθητικής εμπειρίας που προαναφέραμε (εμπράγματη, γνωσιολογική και βιωματική) δεν έχει νόημα αν δεν αφορά το momentum της σύγχρονης εποχής, των σύγχρονων ανθρώπων. Τότε μόνο τα έργα παραμένουν “έργα τέχνης” δηλαδή διαδικασίες ενεργοποίησης εμπειριών. Θα προχωρήσουμε στη συσχέτιση της αισθητικής εμπειρίας με την τέχνη και τους καλλιτέχνες της περιόδου του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Όπως έχει φανεί στην πορεία από το 1930 ως το 1947 οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού διαμόρφωσαν το έργο τους μέσα σε μια ιδιαίτερα φορτισμένη περίοδο από γεγονότα που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν κοσμογονικά. Στην αρχή ήταν το Μεγάλο Κραχ και η περίοδος της Ύφεσης, μετά η αισιοδοξία του New Deal, η έκρηξη του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, οι απαρχές του Ψυχρού Πολέμου. Σε αυτό πρέπει να προσθέσει κανείς ότι πολλοί από αυτούς

²⁵³ Ήδη στην καλλιτεχνική πρακτική αυτή η προσέγγιση έχει ξεπεραστεί τουλάχιστον από τις αρχές του 1970 ωστόσο παρέμεινε ζωτικός για την ανάλυση των έργων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Το αποτέλεσμα είναι ότι οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ταυτίστηκαν λανθασμένα με τον Φορμαλισμό των επιγόνων τους.

υπήρξαν μετανάστες πρώτης γενιάς κουβαλώντας όλα τα βιώματα των χωρών προέλευσης, κάποιες φορές τραυματικά. Οι καλλιτέχνες εκείνης της περιόδου ενταγμένοι σε αυτή την περίοδο, βυθισμένοι μέσα στα μεγάλα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της περιόδου, επιχείρησαν να ψηλαφίσουν τις δικές τους αναζητήσεις με ένα τρόπο που θα τους εξασφάλιζε την δυνατότητα της επιβίωσης (καλλιτεχνικής και πραγματικής). Το καλλιτεχνικό αίτημα αιωρείτο μεταξύ μιας αμερικάνικης ιδιαιτερότητας που σχετίζονταν περισσότερο με την κουλτούρα των Λευκών Προτεσταντών, την επίδραση τοπικών εκφράσεων όπως η Μεξικάνικη Τέχνη ή η τέχνη των Ινδιάνων, των εμικρέδων του σουρεαλισμού, την έντονη πολιτικοποίηση της περιόδου. Μέσα σε αυτό το συχνά αντιφατικό πλαίσιο οι καλλιτέχνες έζησαν τις συγκρούσεις τους, τις αναστολές τους, τις βεβαιότητές τους, και κατέληξαν σε ένα είδος προσέγγισης που ιστορικά έχει κατηγοριοποιηθεί ως Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός (μετά το 1945 οι περισσότεροι) που δύσκολα θα μπορούσε κανείς να αποκόψει από το πλαίσιο που αναφέραμε. Νεώτεροι καλλιτέχνες όπως ο Στάμος που εντάχθηκαν σε αυτές τις διαδικασίες μετά το 1945 επηρεάστηκαν και αυτοί από τις εμπειρίες που είχαν συσσωρευτεί στους παλαιότερους.²⁵⁴

Εδώ όμως θα πρέπει να επισημάνουμε ότι αν και όλα αυτά τα γεγονότα υπήρξαν καθοριστικά για την διαμόρφωση των καλλιτεχνών, η τελική διαμόρφωση δεν προέκυψε εξ' αιτίας αυτών των γεγονότων αλλά σε πείσμα τους. Υπήρξε μια διάθεση πατροκτονίας προς τους σουρεαλιστές, προς την πολιτικοποιημένη τέχνη, προς τους παλαιότερους δασκάλους όπως ο Μπέντον, προς την εικόνα της αμερικανικότητας έτσι όπως είχε διαμορφωθεί μέχρι τότε στις εικαστικές τέχνες, ακόμη και προς την αφηρημένη τέχνη.

Οι πολλαπλές αυτές πατροκτονίες φαίνονται κατ' αρχάς με την ανάλυση των έργων που από το 1940 και μετά κινούνται σε μια διαδικασία αποπομπής των στοιχείων εκείνων που αφορούν όλες τις προηγούμενες αναφορές που αναφέραμε. Αναλύοντας τον σταδιακό μετασχηματισμό των καλλιτεχνών κατά την διάρκεια της δεκαετίας του '30 γίνεται αντιληπτό ότι η αισθητική εμπειρία που κατήθυνε το έργο τους υπήρξε μια πορεία αυτογνωσίας, μιας αυτογνωσίας που δεν θα όφειλε και πολλά έως και ελάχιστα σε όλους εκείνους τους εξωτερικούς παράγοντες που διαμόρφωναν το περιβάλλον μέσα στο οποίο κινούντο. Το εργαλείο της αυτογνωσίας τους, και

²⁵⁴ Υπήρξαν ωστόσο και ουσιαστικές διαφοροποιήσεις που θα τις αναλύσουμε όταν αναπτύξουμε τις σκέψεις μας για το έργο του Στάμου. Λόγω ηλικίας ο Στάμος δεν βίωσε τις δομικές εκείνες αλλαγές που βίωσαν οι καλλιτέχνες της προηγούμενης γενιάς. Θα χρειαστεί ο Στάμος να διανύσει την δική του πορεία για να κατορθώσει, μετά το 1970 να μετατρέψει την εικαστική του παραγωγή από ομοίωμα σε αποτύπωση εμπειρίας.

τελικά η καταφυγή τους στο Άλλο υπήρξε η εισαγωγή του Μύθου/Χάος /Αρχέγονου ως βασικού εργαλείου καλλιτεχνικής πρακτικής και θεωρητικής γνώσης. Αναφερόμαστε στο Αρχέγονο σε συμπληρωματική σχέση με τον Μύθο διότι ο Μύθος αναφέρεται στην αφήγηση ενώ το Αρχέγονο αναφέρεται σε μια πρωταρχική καθ' αυτό έννοια· σε ένα πράμα. Ο Μύθος εισήχθη ως έννοια από τον Ρόθκο ενώ ο Νιούμαν στα κείμενά του χρησιμοποιούσε το Χάος. Σε κάθε περίπτωση τόσο ο Νιούμαν όσο και ο Ρόθκο χρειάστηκε να προσδιορίσουν την σχέση τους με βασικές αρχέγονες έννοιες για να αναπτύξουν τις σκέψεις τους.

Η αντίφαση μεταξύ της καταφυγής στο Αρχέγονο και του πρωτοποριακού χαρακτήρα έρχεται να εναντιωθεί στις προσεγγίσεις εκείνες που ταυτίζουν το Πρωτοποριακό με το αναγκαστικά Νέο. Είναι σημαντικό ότι οι αμερικάνοι καλλιτέχνες όπως ο Πόλοκ ή ο Ρόθκο δεν ενδιαφέρονταν για τις τέχνες των άλλων πολιτισμών ως κάτι το εξωτικό ή παράξενο. Ούτε ενδιαφέρονταν όπως πριν από αυτούς οι κυβιστές για τις μορφοπλαστικές δυνατότητες των άλλων πολιτισμών. Τους ενδιέφερε το Αρχέγονο ως μια πρωτογενής ποιότητα, ως κάτι που υπήρχε αλλά ταυτόχρονα ανακαλύπτεται και πάλι. Αυτή η προσέγγιση τους φέρνει κοντά στον Ντιούι και στην προσέγγιση της αισθητικής εμπειρίας ως μιας διαδικασίας ανακάλυψης εκ νέου των καλλιτεχνικών δομών που ήδη υπάρχουν. Ο Ρόθκο συναντά απευθείας τον Ντιούι όταν περιγράφοντας τον Μύθο αναφέρει:

Εν τούτοις, απεικονίζουμε αυτούς τους μύθους αναγκαστικά με τους δικούς μας όρους, που είναι συνάμα πιο πρωτόγονοι και πιο μοντέρνοι από τους ίδιους τους μύθους- πιο πρωτόγονοι, επειδή αναζητούμε τις πρωταρχικές και αταβιστικές ρίζες της ιδέας και όχι τη χαριτωμένη κλασική εκδοχή· πιο μοντέρνοι, επειδή πρέπει να ξαναπεριγράψουμε τις συνεπαγωγές τους δια μέσου της εμπειρίας μας. Εκείνοι που πιστεύουν ότι ο σημερινός κόσμος είναι πιο ήπιος από τα πρωταρχικά και αρπακτικά πάθη απ' τα οποία απορρέουν αυτοί οι μύθοι, είτε δεν έχουν συναίσθησης της πραγματικότητας είτε δεν θέλουν να την δουν στην τέχνη. Συνεπώς ο Μύθος μας κρατά όχι με το ρομαντικό του άρωμα, ούτε με την ανάμνηση της ομορφιάς μιας κάποιας εποχής που παρήλθε, αλλά επειδή εκφράζει σ' εμάς κάτι πραγματικό και υπαρκτό μέσα μας, όπως ήταν και σ' εκείνους που πρώτοι δημιούργησαν τα σύμβολα για να τους ζωντανέψουν.²⁵⁵

²⁵⁵ Βλέπε υποσημείωση 219.

Στο απόσπασμα αυτό περιγράφεται με σαφήνεια το πως η “μοντέρνα” εμπειρία “ξαναπεριγράφει” τις συνεπαγωγές διαμέσου της εμπειρίας μας”. Ο Μύθος υπάρχει μόνο αν είναι κάτι “πραγματικό και υπαρκτό”. Είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό να επισημάνει κανείς ότι αναφέρεται ο Ρόθκο στην Μύθο ως μια πραγματική οντότητα. Αυτό συνέβη διότι δεν αναφέρεται στον Μύθο ως παραμυθία αφηγήσεων αλλά στον Μύθο ως το σύνολο εκείνων των αρχέγονων χαρακτηριστικών που θεωρούσε ότι ενυπάρχουν σε κάθε άνθρωπο. Κατά μία αντιστοιχία με τους προσωκρατικούς αφαιρεί από τον Μύθο την αφήγηση και τον ανάγει σε πρωταρχική ιδέα. Ο μύθος για τους προσωκρατικούς δεν σχετίζεται με ένα δωδεκάθεο αλλά με την ανάγκη τους να ερμηνεύσουν τον Κόσμο με αναγωγικά φιλοσοφικά σχήματα. Δεν είναι τυχαία η περίοδος που ο Ρόθκο στοχάζεται πάνω στην ιδέα του Μύθου. Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος έχει ξεσπάσει και Ρόθκο αναζητά τα στοιχεία εκείνα που θα τον διαφοροποιήσουν από την Τέχνη έτσι όπως υπήρχε μέχρι τότε. Είχε την διάθεση να καταθέσει την δικιά του συμβολή. Κατανοούσε ότι ούτε οι σουρεαλιστές ούτε μια ρεζιοναλιστική προσέγγιση θα μπορούσε να τον ικανοποιήσει. Σταματά να ζωγραφίζει και στοχάζεται πάνω σε αυτά που θεωρεί ότι αποτελούν την δικιά του εμπειρία. Το εργαλείο σε αυτή την κατεύθυνση είναι η μελέτη των Κλασσικών που ουσιαστικά του επέτρεψε να ξεκαθαρίσει τι είναι σημαντικό για τον ίδιο. Και σημαντικό ήταν η αναγωγή στον Μύθο ως πρωταρχική έννοια κάτι που τον οδήγησε στο να ανακαλύψει και πάλι την αφαίρεση. Ο δρόμος ήταν ανοικτός για να καλύψει ένα πεδίο που οι μέχρι τότε εκδοχές της αφαίρεσης δεν είχαν αγγίξει. Για τον Καντίνσκι η πορεία προς την αφαίρεση υπαγορεύτηκε από μια αναζήτηση που σχετίζονταν με την ανάγκη δημιουργίας ενός απόλυτου χώρου όπου η μουσική η θεοσοφία και το κοινωνικό όραμα θα δημιουργούσαν έναν άφατο εικαστικό χώρο. Ο Μάλεβιτς και οι σουπρεματιστές σχημάτισαν τον ουτοπικό εκείνο πεδίο όπου η αστική προκατάληψη δεν θα είχε θέση. Ο Μοντριάν οριοθέτησε την αυστηρή γεωμετρία της μεταφυσικής του πίστης. Κανείς όμως μέχρι τότε δεν είχε αντιμετωπίσει την αφαίρεση ως ένα οντολογικό σύστημα πρωτογενών φιλοσοφικών αξιών που σχηματίζονταν από την εμπειρία του σώματος.

Η προσέγγιση του Νιούμαν όταν γράφει σχετικά με το Χάος ήταν σε αυτή την κατεύθυνση και σχεδόν θυμίζει αποσπάσματα από τον Ηράκλειτο, τον Αναξίμανδρο ή του άλλους προσωκρατικούς. Πο προσωκρατικοί θεωρούσαν ο καθένας κι από ένα αρχικό αίτιο κάποιο από τα βασικά στοιχεία ή έννοιες (όπως το νερό ή τον αριθμό ή

το άπειρο) ²⁵⁶. Για τον Νιούμαν αντίστοιχη αρχή (θέμα) της δημιουργίας είναι το χάος :

Το θέμα της δημιουργίας είναι το χάος. Η σύγχρονη αίσθηση φαίνεται να είναι ότι ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται με την φόρμα, το χρώμα και την χωρική τακτοποίηση. Η αντικειμενική προσέγγιση της τέχνης την περιορίζει σε ένα είδος διακόσμησης. Ο σύγχρονος ζωγράφος ωστόσο μπορεί να ειπωθεί ότι εργάζεται με το χάος όχι μόνο επειδή διαχειρίζεται το χάος ενός κενού πίνακα αλλά επίσης επειδή διαχειρίζεται το χάος της φόρμας. Στην προσπάθειά του να μεταφερθεί πέραν του ορατού και γνωστού κόσμου, βρίσκεται μπλεγμένος με φόρμες που είναι άγνωστες ακόμη και γι' αυτόν. Είναι επομένως σε μια διαδικασία αληθινής πράξης προκειμένου να δημιουργήσει καινούργιες φόρμες και σύμβολα που θα εμπεριέχουν την ζωντανή ποιότητα της δημιουργίας. ²⁵⁷

Η έννοια του υπαρκτού, του άμεσου χαρακτήρισε πολλούς τομείς τη αμερικάνικης τέχνης τουλάχιστον μετά το 1940. Μέχρι και τον Μινιμαλισμό οι καλλιτέχνες ένοιωθαν την ανάγκη για διαδικασίες αναγωγής σε πρωταρχικές φιλοσοφικές κατασκευές παραθέτοντας όπως έκανε ο Σμίθσον (Robert Smithson) κείμενα από τους Προσωκρατικούς.²⁵⁸ Αυτή η ανάγκη δεν ήταν βέβαια φορμαλισμός αλλά στοχασμός πάνω στις πρωταρχικές έννοιες της τέχνης. Υπήρξε η ανάγκη να δημιουργηθεί μια καθαυτό τωρινή τέχνη που δεν θα όφειλε τίποτα σε ρομαντισμούς και ιστορικά χρέη αλλά θα αντιμετώπιζε την πραγματικότητα ως τέτοια. Αν στον κινηματογράφο αυτό εκφράστηκε από καλλιτέχνες όπως ο Κασσαβέτης, στη ζωγραφική το σημαντικό του παρόντος, του σήμερα, εκφράστηκε αρχικά από τους Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές και από τότε απετέλεσε βασικό χαρακτηριστικό της Αμερικάνικης Τέχνης. Αυτή η εμμονή στο “τώρα” του πράματος, του αντικειμένου είναι παρούσα σε όλες τις εκδοχές της Αμερικανικής εικαστικής έκφρασης από τον

²⁵⁶ Όπως όταν ο Ηράκλειτος αναφέρει για το πυρ: «Τον κόσμο τούτο, τον ίδιο για όλους, ούτε ο θεός ούτε άνθρωπος τον έκανε, μα ήταν πάντα και είναι και θα' ναι πυρ αείζωο, που ανάβει με μέτρο και σβήνει με μέτρο» (Ρούσος, Β, 67, 2000).

²⁵⁷ Νιούμαν, 140, 1990.

²⁵⁸ Ο Σμίθσον αναφέρεται συχνά στους προσωκρατικούς και σε κείμενα όπως το παραθέτει αυτούσια αποσπάσματα από τον Ηράκλειτο και πιο συγκεκριμένα το: *Ο πιο όμορφος κόσμος είναι σα σωρός σκουπίδια χυμένα στην τύχη. (Σάρμα εϊκή κεχυμένων ό κάλλιστος κόσμος)*. Η ανάγκη να ανακαλυφθούν και πάλι οι προσωκρατικές διαδικασίες ήταν που οδήγησαν στην αναγωγική αυτή προσέγγιση και όχι κάποια ιστορική διάθεση ή ένας στοχαστικός ρομαντισμός (Σμίθσον, 102 και 112, 1968).

και το *anxious object* ως τον Στέλλα και τον μινιμαλισμό και από εκεί μέσα από τις εκδοχές της Σέρμαν (Cindy Sherman) και του Χάλευ.

Εδώ πρέπει να επισημανθεί η διαφορά του Μύθου όπως τον καθορίζει ο Ρόθκο από τον σουρεαλιστικό κόσμο εικόνων. Ο σουρεαλισμός “εικονογραφεί” καταστάσεις της ψυχής που βρίσκεται σε μια κατάσταση υποκειμενικής εγρήγορσης. Αντίθετα ο Μύθος του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ενυπάρχει ως οντότητα ως πρωταρχικό Είναι σχεδόν ως ένα Χαιντεγκεριανό *dasein*, ως μια υπόσταση. Ο Μύθος του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού βιώνεται σε ένα τώρα, δεν λανθάνει σε ένα εκεί. Η εμπειρία ως διαδικασία κατανόησης του “τώρα” που ζούσαν οι ζωγράφοι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού απετέλεσε την κύρια συμβολή των ζωγράφων αυτής της σχολής, πέρα από τις εικόνες που δημιούργησαν. Το “τώρα” του χρώματος το “τώρα” της μπογιάς, το “τώρα” του σώματος που δονείται και με την χειρονομία καταγράφει την ενέργεια της κίνησης αποτελεί την συμβολή σε μια προσέγγιση που εκκινεί από το “τώρα” του γίνεσθαι. Όχι από το “τώρα” του σύγχρονου αλλά από το “τώρα” της ανθρώπινης δραστηριότητας.

Χρειαζόταν όμως και μια μορφοπλαστική γλώσσα που θα εξέφραζε αυτή την προσέγγιση. Και αυτή αναπτύχθηκε όταν το Πεδίο προσδιορίστηκε ως ο κύριος αισθητικός προορισμός. Το πεδίο προτάθηκε αρχικά για τα καθαρά γεωμετρικά του χαρακτηριστικά· ο πίνακας ως μια επιφάνεια δύο διαστάσεων που λειτουργεί ως οθόνη προβολής δραστηριοτήτων. Αν σε επίπεδο εννοιολογικού προορισμού εκείνο που έπαιξε ρόλο στην οριστική διαμόρφωση της γλώσσας των αφηρημένων εξπρεσιονιστών υπήρξε το Αρχέγονο, σε επίπεδο διαμόρφωσης του χώρου το σημαντικό ήταν το Πεδίο. Και αν το Αρχέγονο/Μύθος υπήρξε το “τώρα” της προσέγγισής τους το Πεδίο υπήρξε το “εδώ”. Το Πεδίο γιγαντώνεται όχι από την μονομανία του τεράστιου όπως συχνά λέγεται, αλλά αντίθετα από την ανάγκη υποδήλωσης του “εδώ”. Θα έλεγε κανείς ότι τα έργα τους αποτελούν το σημείο εκείνο όπου το Αρχέγονο συνάντησε το Πεδίο. Το Πεδίο και ο προσδιορισμός του ως του βασικού μορφοπλαστικού στοιχείου της εικόνας τους επέτρεψε να κατασκευάσουν την “λευκή οθόνη” πάνω στην οποία μπορούσαν να προβάλουν συναισθήματα, εμπειρίες, πραγματικότητας. Ο τρόπος που ο Ρόθκο αντιμετωπίζει την διάσταση και το μέγεθος είναι ενδεικτικός του βιωματικού τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζει ένα στοιχείο που για άλλους θα μπορούσε να είναι καθαρά φορμαλιστικό:

Θα ήθελα να πω κάτι για τους ζωγραφικούς πίνακες μεγάλου μεγέθους και πιθανόν να θίξω ορισμένα ζητήματα που έθεσαν ορισμένοι άνθρωποι οι οποίοι αναζητούν μια πνευματική βάση για επικοινωνία.

Ζωγραφίζω πολύ μεγάλους πίνακες, αντιλαμβάνομαι ότι η λειτουργία της ζωγραφικής μεγάλων πινάκων είναι κάτι πολύ μεγαλόστομο και πομπώδες. Εντούτοις ο λόγος που τους ζωγραφίζω –νομίζω πως το ίδιο ισχύει και για άλλους ζωγράφους που γνωρίζω- είναι ίσα-ίσα επειδή θέλω να είμαι πού προσωπικός και ανθρώπινος. Το να ζωγραφίζεις έναν μικρό πίνακα είναι να τοποθετείσαι έξω από την εμπειρία σο, να κοιτάξεις μια εμπειρία σαν με στερεοσκόπιο ή με σμικροντικό φακό. Εντούτοις όταν ζωγραφίζεις τον μεγαλύτερο πίνακα είσαι μέσα σε αυτόν. Δεν είναι κάτι που το ελέγχεις.²⁵⁹

Ο Ρόθκο αναφερόταν συχνά στη σχέση του έργου του με τη διάσταση:

Ερώτηση; Μεγάλοι πίνακες;

Απάντηση; Συνήθεια ή μόδα; Πολλές φορές βλέπω μεγάλους πίνακες που δεν καταλαβαίνω το νόημά τους. Γνωρίζοντας ότι υπήρξα ένας από τους πρώτους εγκληματίες που εισηγήθηκαν το μεγάλο μέγεθος, αυτό το τελευταίο το βρήκα χρήσιμο. Επειδή με ενδιαφέρει η ανθρώπινη κατάσταση, με ενδιαφέρει να δημιουργήσω μια συνθήκη οικειότητας, ένα άμεσο πάρε-δώσε. Οι μεγάλοι πίνακες σε συνεπαίρνουν μέσα τους. Η κλίμακα έχει εξαιρετική σημασία για μένα, η ανθρώπινη κλίμακα. Τα συναισθήματα έχουν διαφορετικό βάρος κάθε φορά: προτιμώ το βάρος του Μότσαρτ από εκείνο του Μπετόβεν. Αυτό οφείλεται στο πνευματώδες και στην ευφυΐα του Μότσαρτ και επειδή μου αρέσει η κλίμακά του. Ο Μπετόβεν έχει την εξυπνάδα του δρόμου και με αυτήν προσπαθεί να αντισταθμίσει. Πως είναι δυνατόν ένας' άνθρωπος να έχει ένα ανθρώπινο μέτρο χωρίς να είναι ηρωικός; Αυτό είναι το πρόβλημά μου. Οι πίνακές μου διαπραγματεύονται αυτές τις ανθρώπινες αξίες. Είναι κάτι που με απασχολεί διαρκώς. Όταν ταξιδεύω στην Ευρώπη και βλέπω τα έργα των παλιών δασκάλων άρχισε να με απασχολεί η αξιοπιστία του δράματος. Αν ο Χριστός άνοιγε τα μάτια του και αντίκριζε τους θεατές τι θα πίστευε; Θεωρώ ότι οι μικροί πίνακες στην Αναγέννηση και μετά είναι σαν νουβέλες: οι μεγάλοι πίνακες είναι σαν δράματα στα

²⁵⁹ Το κείμενο προέρχεται από την καταγραφή μιας άποψης που εξέφρασε ο Ρόθκο σε ένα συμπόσιο στο MOMA, Νέα Υόρκη, Interiors, 10 Μαΐου 1951, σελ.104. (παρατίθεται στο Ρόθκο, 98, 2010).

οποία κάποιος πρέπει να συμμετάσχει άμεσα. Τα διαφορετικά θέματα καθιστούν αναγκαία διαφορετικά μέσα έκφρασης.²⁶⁰

Στην προσέγγιση του Ρόθκο η χρήση της διάστασης, άμεσα συνδεδεμένης με το πεδίο, αποτελεί δομικό στοιχείο της εμπειρίας. Αυτό το στοιχείο απέκτησε ελάσσονα χαρακτήρα τόσο στην προσέγγιση του Γκρήνμπεργκ όσο και στου Φριντ, των δύο ισχυρών φορμαλιστών κριτικών. Όπως αναφέρει ο Φριντ περιγράφοντας την σημασία του σχήματος στο έργο του Στέλλα:

Ο βασικός προορισμός αυτών των έργων του Στέλλα είναι θεραπευτικός: έχει ως σκοπό να αποκαταστήσει την υγεία του σχήματος, τουλάχιστον προσωρινά, αν και φυσικά αυτό το οποίο υπονοούμε ως “αρρώστια” είναι απλά μια ακόμη φάση της δίχως προηγούμενο σημασία που έχει εκλάβει το σχήμα στην πιο σημαντική μοντερνιστική ζωγραφική των προηγούμενων χρόνων, ιδιαίτερα στο έργο των Νόλαντ (Kenneth Noland) και Ολίτσκι (Jules Olitski). Μόνο στο δικό τους έργο μπορεί να θεωρηθεί ότι το σχήμα ως τέτοιο μπορεί να καταστεί ικανό να υποστηρίξει τον εαυτό του, να του επιτραπεί να σταθεί από μόνο του, ή να μεταμορφωθεί σε μια συναρπαστική πεποίθηση-όσο δηλαδή και να αποτύχει να κατορθώσει οτιδήποτε από τα παραπάνω.²⁶¹

Σε αυτά τα δύο κείμενα γίνεται εμφανής η διαφορά των δύο προσεγγίσεων; εκείνης των καλλιτεχνών με εκείνη των ύστερων θεωρητικών του φορμαλισμού. Σύμφωνα με τον Φριντ το αντικείμενο καθίσταται σχεδόν μια ειδωλολατρική οντότητα που πρέπει να θεραπευτεί. Μια φορμαλιστική παράμετρος όπως το “σχήμα” προσεγγίζεται σχεδόν ως μια ανιμιστική θεότητα που ο σαμάνος-καλλιτέχνης θεραπεύει. Αντίθετα για τον Ρόθκο μια άλλη ιδιότητα του ζωγραφικού έργου, η “διάσταση”, δεν υπάρχει ως υλική οντότητα αλλά ως πρόσχημα εμπειρίας, υφίσταται επειδή η εμπειρία την ενεργοποιεί και την χρειάζεται. Δεν είναι τυχαίο ότι στο βιβλίο του Φριντ ο Ρόθκο αναφέρεται μόλις πέντε (5) φορές ενώ αποθεώνονται καλλιτέχνες όπως οι Νόλαντ ή ο Ολίτσκι που απλώς αισθητικοποίησαν το έργο των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και την περίοδο εκείνη, αν και ο Ρόθκο ζούσε ακόμη, εθεωρούντο της μόδας (trendy). Το “πράγμα” του Αφηρημένου

²⁶⁰ Μπρέσλιν, 396, 1993.

²⁶¹ Το απόσπασμα είναι από το δοκίμιο του Φριντ *Shape as Form, Frank Stella's Irregular Polygons* που είχε αρχικά δημοσιευθεί στο Artforum το 1966 (Φριντ, 77-78, 1998).

Εξπρεσιονισμού είναι το πνεύμα που ενεργοποιεί την ύλη. Αυτή είναι και η αιτία που το χρώμα γίνεται μπογιά η κίνηση του πινέλου χειρονομία ο μουσαμάς πανί. Η ύλη είναι η καθαυτό ζωγραφική ύλη στην αποθέωσή της. Η φόρμα υπάρχει ως αποτέλεσμα μιας εμπειρίας και ως τέτοια δικαιώνεται. Η εισαγωγή του Μύθου/Χάος/Αρχέγονου έδωσε στους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού το έδαφος που τους επέτρεψε να σχηματοποιήσουν τον κόσμο τους, είτε αυτό έγινε αρχικά με κείμενα και αργότερα εκφράστηκε στο έργο τους (Ρόθκο, Νιούμαν) είτε έγινε απευθείας στο έργο τους (Πόλοκ).

Αυτή υπήρξε η προσέγγιση και για τον Στάμο, το έργο του οποίου θα αρχίζουμε να εξετάζουμε στις επόμενες σελίδες. Ο Στάμος ακολούθησε αυτήν τη διαδικασία, δεν υπήρξε από τους πρωτεργάτες της, αν και βρέθηκε κοντά τους από πολύ νωρίς, από είκοσι χρονών. Πως μπόρεσε αυτός ο νεαρός καλλιτέχνης να ενσωματωθεί στις διαδικασίες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, πως μπόρεσε να εργαστεί σε αυτό το πλαίσιο; Πως εργάστηκε αυτός ο καλλιτέχνης που υπήρξε ο ύστατος Αφηρημένος εξπρεσιονιστής εκείνος που έκλεισε με το θάνατό του στα Γιάννενα το 1997²⁶², είκοσι επτά χρόνια μετά το θάνατο των Ρόθκο και Νιούμαν, τον κύκλο των ιδεών που είχαν αρχίσει το 1932-33 στο Reed Club στο Λος Άντζελες όταν η αστυνομία εισέβαλε και κατέστρεψε το πολιτικοποιημένο έργο του Γκάστον (εικ. 88);



εικ.88

Μεταφερόμενο έργο μεγάλων διαστάσεων που αποδίδεται στον Φίλιπ Γκάστον. Καταστράφηκε το 1933 από μια μονάδα της Αστυνομίας του Λος Άντζελες (Red Squad).

²⁶² Την ίδια χρονιά απεβίωσε ο ντε Κούνιγκ.