ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΑΛΕΒΙΤΣ ΣΤΟΝ ΜΙΝΙΜΑΛΙΣΜΟ: ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΥΠΟ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΜΗΤΡΑΚΑ ΧΡΥΣΟΥΛΑ

Συμβουλευτική Επιτροπή:

Λαζαράτος Ιωάννης, Καθηγητής (επιβλέπων)
Παπαδημητρίου Νικόλαος, Ομ. Καθηγητής
Ζιώγας Ιωάννης, Αν. Καθηγητής

ΚΕΡΚΥΡΑ - ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2020

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΑΛΕΒΙΤΣ ΣΤΟΝ ΜΙΝΙΜΑΛΙΣΜΟ: ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΥΠΟ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΜΗΤΡΑΚΑ ΧΡΥΣΟΥΛΑ

Συμβουλευτική Επιτροπή:

Λαζαράτος Ιωάννης, Καθηγητής (επιβλέπων)
Παπαδημητρίου Νικόλαος, Ομ. Καθηγητής
Ζιώγας Ιωάννης, Αν. Καθηγητής

ΚΕΡΚΥΡΑ - ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2020

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση του πονήματος αισθάνομαι τη βαθιά υποχρέωση να ευχαριστήσω ορισμένους ανθρώπους χωρίς την καθοδήγηση, βοήθεια και συμπαράσταση των οποίων δε θα μπορούσα να τα καταφέρω.

Καταρχάς, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Λαζαράτο Ιωάννη, Καθηγητή της Φιλοσοφίας: Οντολογίας, Γνωσιολογίας, Αισθητικής στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, για την καθοδήγηση, υποστήριξη και τη γόνιμη κριτική του. Τα πολύτιμα σχόλια, οι παρατηρήσεις και οι συμβουλές του συνέβαλαν στη βελτίωση του αποτελέσματος της διατριβής.

Επίσης, οφείλω να ευχαριστήσω τον κ. Φιοραβάντε Βασίλη, Καθηγητή της Φιλοσοφίας της Τέχνης και του Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Αιγαίου, που ήταν πάντα διαθέσιμος να προσφέρει τις γνώσεις και την εμπειρία του, έτσι ώστε αυτή η διατριβή να έχει το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Θερμές ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω στα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, τον κ. Παπαδημητρίου Νικόλαο, Καθηγητή του Νεωτερικού Ευρωπαϊκού Πολιτισμού του Ιονίου Πανεπιστημίου, για τον σημαντικό χρόνο που μου αφιέρωσε, καθώς και τον κ. Ζιώγα Ιωάννη, Αναπληρωτή Καθηγητή Ζωγραφικής και Κοσμήτορα της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας για τις πολύτιμες πληροφορίες που μου μετέδιδε κατά τη διάρκεια της συγγραφής της διατριβής.

Παράλληλα, ευχαριστώ θερμά τον Καλλιτέχνη και Καθηγητή Κοινωνιολογίας και Κοινωνικής Πολιτικής του Πανεπιστημίου του Γκέτεμποργκ Σουηδίας, κ. Ernst Thoutenhoofd, για τις πολύτιμες συμβουλές του, τις συζητήσεις μαζί του και τη στήριξή του, όχι μόνο για όσο ήμουν στη Σουηδία αλλά και αργότερα όταν επέστεψα στην Ελλάδα.

Τέλος, οφείλω να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και τον σύντροφό μου που, με την αγάπη και την κατανόησή τους, αποτέλεσαν πηγή δύναμης, επιμονής και υπομονής όλο αυτό το διάστημα στηρίζοντας κάθε μου εγχείρημα.

Περίληψη

Η συγκεκριμένη διατριβή διερευνά την ανάπτυξη της Μοντέρνας Τέχνης, μέσω της ανάλυσης, σύγκρισης και αξιολόγησης των έργων των κύριων εκφραστών των ρευμάτων τέχνης που αναπτύχθηκαν κυρίως στις αρχές και τα μέσα του 20ου αιώνα, από τον Σουπρεματισμό έως τον Μινιμαλισμό.

Κατά τη διάρκεια της συγγραφής της διατριβής, αρχικά αναπτύχθηκαν τα ιστορικά στοιχεία που οδήγησαν στη διαμόρφωση της Τέχνης, με έμφαση στη Μοντέρνα Τέχνη, από κοινωνικής και ιδεολογικής οπτικής.

Στη συνέχεια, προχώρησα στην ανάπτυξη της Μοντέρνας Τέχνης μέσα από τα καλλιτεχνικά ρεύματα Σουπρεματισμός, Νταντα ϊσμός, Ντε Στιλ, Μπάουχαους, Σουρεαλισμός, Αρ Ντεκό, Κονστρουκτιβισμός, Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, Ποπ Αρτ και Μινιμαλισμός, και τους αντίστοιχους εκπροσώπους των ρευμάτων αυτών.

Έπειτα, ασχολήθηκα με την ακμή και την παρακμή της Ρωσικής Πρωτοπορίας και πως από τους κόλπους της γεννήθηκε ο Μάλεβιτς και το κίνημα του Σουπρεματισμού.

Εξετάστηκε η σχέση του Μάλεβιτς με το συγκεκριμένο ρεύμα του Σουπρεματισμού, οι επιδράσεις του σε αυτό, καθώς και τα νεωτερικά στοιχεία που ο καλλιτέχνης εισήγαγε, αναλύοντας τα έργα του. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στο *Μαύρο Τετράγωνο*, το πιο πολυσυζητημένο και αμφιλεγόμενο έργο του καλλιτέχνη.

Στη συνέχεια, ανέλυσα δυο μεγάλους μοντέρνους γλύπτες, τον Μπρανκούζι και τον Τζακομέττι, που έθεσαν τις βάσεις του Μινιμαλισμού δημιουργώντας τη δική τους διαλεκτική.

Έπειτα, παρουσίασα ενδελεχώς το κίνημα του Μινιμαλισμού μέσα από τα έργα των Ντέιβιντ Σμιθ, Τόνι Σμιθ, Νταν Φλάβιν, Ντόναλντ Τζαντ, Φρανκ Στέλα και Σολ Λιούιτ και τις κοινωνικο-ιστορικές και ιδεολογικές συνθήκες της Αμερικής των δεκαετιών ’50 και ’60 που ώθησαν στην ανάπτυξη του κινήματος.

Στο τελευταίο κεφάλαιο, ερεύνησα και ανέπτυξα τις αφορμές και τις αιτίες της επιστροφής των μινιμαλιστών στον Μάλεβιτς και στην ιδεολογία του, αναλύοντας και συγκρίνοντας τα έργα των καλλιτεχνών του αμερικανικού Μινιμαλισμού, του αμερικανικού Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, και των Μπρανκούζι και Τζακομέττι, με το έργο του Μάλεβιτς. Επιμέρους στόχος είναι η προσέγγιση και περιπτωσιολογική μελέτη

της φιλοσοφίας, των δομών και των διαφοροποιήσεων στις τεχνικές των σημαντικότερων έργων του Μάλεβιτς και πως αυτός επηρέασε τα μετέπειτα ρεύματα τέχνης, και ιδίως τον Μινιμαλισμό, προκειμένου να εξαχθούν τα απαραίτητα συμπεράσματα. Ο στόχος αυτός επετεύχθη μέσα από την αναζήτηση και μελέτη των ιστορικών, κοινωνικών και πολιτικών γεγονότων της εποχής που αναπτύχθηκαν τα συγκεκριμένα ρεύματα, με έμφαση στον Μινιμαλισμό.

Abstract

This dissertation explores the development of Modern Art through the analysis, comparison and evaluation of work by some of the greatest exponents of early and mid-20th century art movements, from Suprematism to Minimalism.

In writing the dissertation, I initially set out the historical elements that led to the formation of Art and the emphasis on Modern Art, from a social and ideological point of view.

I then go on to unfold Modern Art through the art movements of Suprematism, Dadaism, De Stijl, Bauhaus, Surrealism, Art Deco, Constructivism, Abstract Expressionism, Pop Art and Minimalism.

Most importantly, I address the rise and fall of the Russian Avant-garde and how Malevich and the Suprematism movement were born.

Malevich's relationship with Suprematism, his effects on it, as well as the modern elements that the artist introduced, are examined by analyzing his art works. Emphasis is placed on the *Black Square*, the most discussed and controversial painting by Malevich.

In the fifth chapter I turn to two great modern sculptors, Brancusi and Giacometti, who laid the foundations of Minimalism by creating their own dialectic.

Next, I give a detailed account of the Minimalism movement through the art works of David Smith, Tony Smith, Dan Flavin, Donald Judd, Frank Stella, and Sol Lewit, and the socio-historical and ideological conditions of America in the 1950s and 1960s.

In the last chapter, I research and develop the reasons behind the Minimalists' return to Malevich and his ideology, by analyzing and comparing the artworks of artists of American Minimalism, American Abstract Expressionism, Brancusi and Giacometti.

A separate aim of the study has been to undertake a case study analysis of the very different structures and range of techniques reflected in Malevich's most important art works and how these influenced later art movements, especially Minimalism. In this case study I am attentive to historical, social and political events of that time.

The study ends with the observation that Malevich has exerted a greater influence on art movements of the time than has hitherto been recognized.

Πίνακας περιεχομένων

Ευχαριστίες iv

Περίληψη iv

Abstract vi

Πίνακας περιεχομένων vii

Κεφάλαιο1ο: Εισαγωγή - Στοιχεία Ιστορικής Προσέγγισης της Τέχνης 1

1.1 Περίληψη 1

1.2 Σύντομη Ιστορική Προσέγγιση της Τέχνης 1

1.3 Στοχασμοί για την Τέχνη 12

1.4 Συμπεράσματα 15

Κεφάλαιο 2ο: Η γένεση της Μοντέρνας Τέχνης και τα μεγάλα ρεύματα στις αρχές και τα μέσα του 20ου αιώνα. 17

2.1 Περίληψη 17

2.2 Εισαγωγή 17

2.3 Τα μεγάλα ρεύματα στις αρχές και τα μέσα του 20ου αιώνα 19

2.3.1 Σουπρεματισμός (Suprematism) (1913 – 1920) 19

2.3.2 Νταντάϊσμός (Dadaism/Dada) (1916 – 1924) 26

2.3.3 Ντε Στιλ (De Stijl) (1917 – 1931) 47

2.3.4 Μπάουχαους (Bauhaus) (1919 – 1933) 55

2.3.5 Σουρεαλισμός (Surrealism) (1924 – 1966) 61

2.3.6 Αρ Ντεκό (Art Déco) (1900 – 1945) 73

2.3.7 Κονστρουκτιβισμός (Constructivism) (1915 – 1930) 81

2.3.8 Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός (Abstract Expressionism) (1943 – 1965) . 91

2.3.9 Ποπ Αρτ (Pop Art) (1950 – 1970) 103

2.3.10 Μινιμαλισμός (Minimalism) (1960 – 1070) 112

2.4 Συμπεράσματα 121

Κεφάλαιο 3ο: Η Ακμή και η Παρακμή της Ρωσικής Πρωτοπορίας 125

3.1 Περίληψη 125

3.2 Εισαγωγή 126

3.3 Οι απαρχές της Ρωσικής Πρωτοπορίας: το ρεύμα του Νεο-Πριμιτιβισμού 128

3.4 Το ρεύμα του Ραγιονισμού (Rayonism) 129

3.5 Η ανάπτυξη του Κυβο-Φουτουρισμού (ρωσικού Φουτουρισμού)..... 134
3.6 Επιστροφή στην Εικονιστική προσέγγιση 138
3.7 Η περίπτωση του Σαγκάλ..... 140
3.8 Ο Μάλεβιτς και το ρεύμα του Σουπρεματισμού..... 144
3.9 Ο Καντίνσκι και η τέχνη του..... 146
3.10 Η Τεχνική και η Γεωμετρική τελειότητα του Κονστρουκτιβισμού 150
3.11 Agitprop: Η τέχνη ως προπαγάνδα 151
3.12 Η ιδέα του μέλλοντος μέσα από το ρεύμα του Σουπρο-Νατουραλισμού 152
3.13 Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός ή «Η Φωνή του Στάλιν»..... 153
3.14 Συμπεράσματα 159
Κεφάλαιο 4ο: Ο Μάλεβιτς και το ρεύμα του Σουπρεματισμού. 161
4.1 Περίληψη 161
4.2 Εισαγωγή..... 161
4.3 Μάλεβιτς, ο άνθρωπος..... 162
4.4 Το *Μαύρο Τετράγωνο*..... 180
4.5 Συμπεράσματα 185
Κεφάλαιο 5ο: Μπρανκούζι και Τζακομέττι: Δύο εμβληματικοί μοντέρνοι γλύπτες, προάγγελοι του μινιμαλισμού. 187
5.1 Περίληψη 187
5.2 Εισαγωγή..... 187
5.3 Μπρανκούζι - Ως άνθρωπος και ως καλλιτέχνης..... 188
5.4 Τζακομέττι - Ως άνθρωπος και ως καλλιτέχνης..... 198
5.5 Μπρανκούζι και Τζακομέττι: ένας συνεχής διάλογος 213
5.6 Συμπεράσματα 216
Κεφάλαιο 6ο: Το κίνημα του Μινιμαλισμού και οι κύριοι εκφραστές του 218
6.1 Περίληψη 218
6.2 Εισαγωγή..... 219
6.3 Ντέιβιντ Σμιθ (David Smith, 1906-1965) 224
6.4 Τόνι Σμιθ (Tony Smith, 1912-1980)..... 230

6.5 Νταν Φλάβιν (Dan Flavin, 1933-1996) ... 237
6.6 Ντόναλντ Τζαντ (Donald Judd, 1928-1994) ... 243
6.7 Φρανκ Στέλα (Frank Stella, 1936-) ... 252
6.8 Σολ Λιούιτ (Sol LeWitt, 1928-2007) ... 260
6.9 Συμπεράσματα ... 268
Κεφάλαιο 7ο: Η επιστροφή των μινιμαλιστών στον Μάλεβιτς και στην ιδεολογία του. ... 273
7.1 Περίληψη ... 273
7.2 Εισαγωγή ... 273
7.3 Ο Μάλεβιτς και ο Μοντερνισμός ... 274
7.4 Ο Μάλεβιτς και ο αμερικανικός Μινιμαλισμός ... 282
7.5 Ο Μάλεβιτς και ο αμερικανικός Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ... 285
7.6 Ο Μάλεβιτς και η γλυπτική του Μπρανκούζι και του Τζακομέττι ... 289
7.7 Από το *Μαύρο Τετράγωνο* στο μινιμαλιστικό Δωμάτιο και τον Μεταμοντερνισμό. 292
7.8 Συμπεράσματα ... 301
Παράθεμα ... 304
Βιβλιογραφία ... 355

Κεφάλαιο1ο: Εισαγωγή - Στοιχεία Ιστορικής Προσέγγισης της Τέχνης

1.1 Περίληψη

Η Τέχνη αποτελεί μία πολυεπίπεδη έννοια, που έχει λάβει διαφορετικές εκφάνσεις, με την εξέλιξη των ανθρωπίνων κοινωνιών και ιδεολογικών μορφών, οι οποίες, ενώ αρκετές φορές ήταν συγκεκριμένες και σαφείς, άλλες φορές, κυρίως στη σύγχρονη εποχή, παρέμειναν, σε μεγάλο βαθμό, άγνωστες και πολύπλοκες.

Σκοπός του πρώτου κεφαλαίου είναι η σύντομη διερεύνηση της εξέλιξης της Τέχνης από ιδεολογικής και από κοινωνικής σκοπιάς, στο πέρασμα των χρόνων, δηλαδή από τότε που εμφανίστηκαν τα πρώτα καλλιτεχνήματα της Εποχής του Λίθου μέχρι και τις σύγχρονες κοινωνίες της ταχύτητας και της εξέλιξης. Το εγχείρημα αυτό περιορίζεται, λόγω του τεράστιου όγκου των πληροφοριών, οι οποίες παρουσιάζονται ευσύνοπτα στη σύντομη έκταση του κεφαλαίου.

Από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση που πραγματοποιήθηκε συνάχθηκε ότι, παρόλο το γεγονός ότι η Τέχνη αναπτύχθηκε, μεταβλήθηκε και αναθεωρήθηκε πολλές φορές, ήταν πάντοτε δυνατή και χρήσιμη η αντιστοίχισή της με τις ποικίλες πτυχές της ιστορικής, ιδεολογικής και πολιτιστικής εξέλιξης των κοινωνιών.

1.2 Σύντομη Ιστορική Προσέγγιση της Τέχνης

Η ιστορία της Τέχνης αναφέρεται στις εκάστοτε μορφικές αναπαραστάσεις, αλλά και στην ιδεολογική της παρακολούθηση, διαχρονικά. Ως πνευματική δραστηριότητα, η Τέχνη αποτελεί πιστό συνοδό του ιστορικού βίου και είναι συνδεδεμένη με την κοινωνική ατμόσφαιρα και με την εξέλιξη των ατόμων στο χωροχρόνο. Αναμφίβολα, το κοινωνικό πλαίσιο διαφέρει από τόπο σε τόπο και διαφοροποιείται διαχρονικά, επηρεάζοντας την κοσμοθεωρία του ανθρώπου, ο οποίος εκφράστηκε επηρεασμένος από την περιρρέουσα πραγματικότητα (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015, σ. 6).

Τα παλαιότερα δείγματα ανθρώπινης καλλιτεχνικής δημιουργίας δημιουργήθηκαν κατά την παλαιολιθική και νεολιθική περίοδο. Στη συνέχεια, αναπτύχθηκε η αιγυπτιακή Τέχνη, η οποία ξεχώριζε για τη μορφική και την ιδεολογική της ροπή. Στη ζωγραφική,

επιδιώκονταν η περιγραφική κι όχι η πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας, μέσω των σημαντικότερων στοιχείων της.

Η Τέχνη στη Μεσοποταμία χαρακτηρίστηκε από μνημειακές διαστάσεις, θρησκευτικό και αυτοκρατορικό χαρακτήρα, αλλά και εσωτερικότητα. Τα καλλιτεχνήματα που βρέθηκαν στην περιοχή, μορφικά, ήταν συμμετρικά, λεπτομερή και επακριβώς κατασκευασμένα, ενώ οι απεικονίσεις ήταν θρησκευτικές, πολεμικές, προπαγανδιστικές ή εμπορικές (Ζιρώ , Μερτζάνη, & Πετρίδου , σσ. 30, 32).

Συνεχίζοντας, στην Κλασική Αρχαιότητα, οι στιλιστικές διαφοροποιήσεις ήταν ποικίλες. Στη ζωγραφική των αγγείων διαφαίνονται όλο και περισσότεροι πειραματισμοί, οι οποίοι, ενώ δεν ήταν πάντοτε πετυχημένοι, οδήγησαν σταδιακά στη διαφοροποίηση και στη συνειδητοποίηση της ταυτότητας του Έλληνα καλλιτέχνη. Στο αρμονικό ανθρώπινο σώμα των Κλασικών χρόνων (500-323 π.Χ.) υπήρχε και η αντανάκλαση του ψυχοσυναισθηματικού κόσμου των μορφών. Δίνονταν, επιπλέον, ιδιαίτερη έμφαση στη ρεαλιστική αναπαράσταση της κίνησης (ή της αίσθησης της κίνησης) και της στάσης του ανθρώπινου σώματος. Οι Έλληνες καλλιτέχνες έτειναν στην εξιδανίκευση των μορφών και, με το πέρασμα των ετών, το έκαναν με εντυπωσιακή δεξιοτεχνία. Αυτές οι τάσεις της Τέχνης ήταν που «αναγεννήθηκαν» κατά τους χρόνους της Αναγέννησης (Gombrich, 1998, σ. 103).

Η Ρωμαϊκή Τέχνη ήταν στενά συνυφασμένη με τον κόσμο της πολιτικής. Τα γεγονότα, συνήθως, είχαν ρεαλιστική αναπαράσταση και υπήρχαν κοινά στοιχεία με την Ελληνική Τέχνη, παρόλο που η νοηματοδότηση των έργων πολλές φορές διέφερε. Επίσης, το ελληνιστικό πρότυπο υιοθετήθηκε, αλλά και μεταποιήθηκε, ώστε να εξυπηρετεί την πραγματικότητα του ρωμαϊκού κόσμου. Τα πρώτα χρόνια, τα δημιουργήματα ήταν λιτά και απλά στη μορφή τους και με διαφανή ερμηνεία. Η καλλιτεχνική έκφραση σχετίσθηκε με την αυτοκρατορική ζωή και, συγχρόνως, με τον κλασικό νατουραλισμό, διατηρώντας την κληρονομιά του, ενώ γνωστή ήταν και η μεγαλειότητα των ρωμαϊκών δημοσίων έργων, όπως τα υδραγωγεία και τα λουτρά (Ramage & Ramage, 2000, σ. 154). Τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία διαδέχθηκε η Βυζαντινή.

Κατά τη Βυζαντινή περίοδο υιοθετήθηκε η αισθητική έκφραση μέσω της έννοιας του «Υψηλού», σε αντίθεση με την Κλασική Αρχαιότητα, που στόχευε το αισθητικά «Ωραίο» (Μιχελής, 2006, σ. 25). Το Βυζάντιο ήταν κυρίως θεοκρατικό και χρησιμοποιούσε την Τέχνη ως μέσο, για να προσεγγίσει την πνευματική εξύψωση.

Μετά από την κάθοδο της Αυτοκρατορίας της Ρώμης και τη μακρόχρονη πνευματική αδράνεια του Μεσαίωνα, οι επακόλουθοι αναγεννησιακοί χρόνοι ξεχώρισαν για την αυξημένη δραστηριότητα στους τομείς του πνεύματος και της Τέχνης στην Ευρώπη της Δύσης. Η λέξη *Αναγέννηση* επινοήθηκε για να περιγράψει την ανανέωση των θεμάτων και της αισθητικής της Ευρώπης, μέσω της οποίας επιτεύχθηκε η επιστροφή στην αναβίωση του περιεχομένου του πρωταρχικού πολιτισμού (Graham-Dixon, 1999, σ. 11).

Κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης αναπτύχθηκε το κίνημα του Μανιερισμού. Οι καλλιτέχνες της Ευρώπης, με αφετηρία την Ιταλία, μεταξύ Αναγέννησης και Μπαρόκ, εκφράστηκαν – στους κλάδους της ζωγραφικής και του σχεδίου – μέσω ενός πολύπλοκου και αριστοτεχνικού νατουραλισμού. Αν και το περιεχόμενο του Μανιερισμού διαμορφώθηκε από την ένταση της σύνθεσης και της αστάθειας, αντί της ισορροπίας και της καθαρότητας της προγενέστερης αναγεννησιακής ζωγραφικής (Finocchio, 2004).

Η εποχή του Μπαρόκ (Baroque) ακολούθησε την περίοδο του Μανιερισμού. Έναντι της αναγεννησιακής ευφορίας, της σταθερότητας και αρμονίας των κλασικών συνθέσεων, το Μπαρόκ εμπεριείχε έντονο συναισθηματικό και δραματικό στοιχείο, πολλαπλότητα των φαινομένων, αέναες μορφές και εκφράσθηκε συχνά μέσω του πόνου, της βίας και του θανάτου (Μπαζέν, 1995, σ. 8), στοχεύοντας στον εντυπωσιασμό, αλλά και στην ανθρώπινη εξύψωση.

Μετά το Μπαρόκ, στις αρχές του 18ου αιώνα, εμφανίστηκε το καλλιτεχνικό στιλ Ροκοκό, το οποίο μπορεί να θεωρηθεί αντίδραση στη μεγαλόπνοη έκφραση του Μπαρόκ (Φερεντίνου, 2017), έχοντας περισσότερο κομψό και «ελαφρύ» ύφος, με εφαρμογή περισσότερο στη Διακόσμηση, στα πορσελάνινα αγαλματίδια και στα έπιπλα. Ωστόσο, είναι εμφανείς οι καταβολές του από το Μπαρόκ, όπως και η υιοθέτηση ορισμένων γνωρισμάτων από την Ανατολή, όμως τα ανάγλυφα είχαν μικρότερη κλίμακα από του Μπαρόκ και ενέπνεαν μία χαρούμενη ψυχική διάθεση.

Το 18ο αιώνα, για πρώτη φορά, πραγματοποιήθηκε συστηματική και συντονισμένη τάση για ανάκτηση των χαμένων πολιτισμών. Τα επιτεύγματα της Αναγέννησης, από τα τέλη του 15ου μέχρι και το 17ο αιώνα, αποτέλεσαν μοχλό για την εκ νέου ανάπτυξη του ενδιαφέροντος για την αρμονία, την απλότητα και τις αναλογίες, που επαυξήθηκαν και από τη εξέλιξη της Αρχαιολογίας. Το Νεοκλασικό ρεύμα,

παρατηρώντας και αναπαράγοντας τα έργα της αρχαιότητας, κυριάρχησε στην Αρχιτεκτονική, τη Ζωγραφική, τη Γλυπτική και τη Διακόσμηση.

Οι Νεοκλασικοί καλλιτέχνες επιζητούσαν την ορθολογική έκφραση σε συνάρτηση με το κλίμα της εποχής τους και με τις ιδέες του Διαφωτισμού. Υποστήριξαν τις επαναστατικές κινήσεις μέσα από μία Τέχνη που απευθυνόταν στην καθαρή σκέψη, μέχρι και την περίοδο της εκβιομηχάνισης του κόσμου (Gersh-Nesic, 2017b). Οι αρετές της ισότητας της Γαλλικής Επανάστασης μεταδόθηκαν σε όλον τον κόσμο, ενώ το προηγούμενο πνευματικό οικοδόμημα και οι αρχαίες αξίες εξαλείφθηκαν. Ο κόσμος εγκαθίδρυσε μία νέα φιλοσοφία, οικονομία, πολιτική, κοινωνική ζωή και νέες αισθητικές αρχές (Στέμαν, 2004, σ. 232).

Στα μέσα περίπου του 18^{ου} αιώνα αναπτύχθηκε ο Ρομαντισμός. Στοιχεία του ρομαντικού κινήματος – παρόλο που αυτό δεν μπορεί εύκολα να οριστεί, λόγω της ποικιλομορφίας του (Gorodeisky, 2016; Λαρμόρ, 1998, σσ. 31-34) – ήταν η οικειότητα, η πνευματικότητα, το χρώμα, η επιθυμία για το άπειρο, η άμεση έκφραση από το χαρακτήρα του δημιουργού και η αδέσμευτη φαντασία (Λαρμόρ, 1998, σ. 37). Η ρομαντική έκφραση, σύμφωνα με τον Σαρλ Μπωντλαίρ (Charles Baudelaire, 1821-1867), δε βασίζονταν τόσο στη θεματολογία και στην αναπαράσταση της πραγματικότητας, όσο στην ψυχοσυναισθηματική κατάσταση και στον υποκειμενισμό του καλλιτέχνη (McCoy, 2017).

Το κίνημα του Ρεαλισμού στη Γαλλική Τέχνη εδραιώθηκε από το 1840, μέχρι περίπου τα τέλη του 19ου αιώνα και επιχείρησε να εκφράσει με ρεαλιστικό και με αντικειμενικό τρόπο τη ζωή την εποχή εκείνη. Καθώς η γαλλική κοινωνία πάλευε για την ανάκτηση της δημοκρατίας, οι Ρεαλιστές καλλιτέχνες εκδημοκράτισαν την τέχνη, απεικονίζοντας μοντέρνα θέματα από την καθημερινότητα της αστικής τάξης. Απορρίπτοντας τον ιδεαλιστικό Κλασικισμό της ακαδημαϊκής Τέχνης και την εξωτική θεματολογία του Ρομαντισμού, η τάση του Ρεαλισμού αντλούσε το περιεχόμενό της παρατηρώντας το σύγχρονο κόσμο. (Finocchio, 2004).

Το 1874 μ.Χ., μια ομάδα καλλιτεχνών, επονομαζόμενη *Η Ανώνυμη Εταιρεία των Καλλιτεχνών, Ζωγράφων, Γλυπτών, Χαρακτών, κλπ*., οργάνωσε μία έκθεση στο Παρίσι θεμελιώνοντας το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού (Samu, 2004). Οι ιμπρεσιονιστές υπήρξαν οι άμεσοι κληρονόμοι του Ρεαλισμού, καθώς απέρριψαν τις καθιερωμένες αρχές και ενσωμάτωσαν νέες τεχνικές και ιδέες (Samu, 2004). Ένας από τους σημαντικούς

θεμελιωτές του ιμπρεσιονιστικού κινήματος, ο Εντουάρ Μανέ (Édouard Manet, 1832-1883), εναντιώθηκε στα παραδοσιακά πρότυπα και θεμελίωσε τις αρχές της σύγχρονης τέχνης και καινοτομίας (Ρούμπιν, 1999, σσ. 66, 90). Βασικά στοιχεία ήταν το ανολοκλήρωτο, η τοπιογραφία, η θεματολογία της καθημερινότητας και τα ζωηρά χρώματα (Gersh-Nesic, 2017c). Ο Ιμπρεσιονισμός επιζητούσε την αισθητική τέρψη και συγκίνηση, και ενστερνίστηκε το Νεωτερισμό, αποτελώντας εφαλτήριο για τη μεταγενέστερη Ευρωπαϊκή Τέχνη (Samu, 2004).

Το κίνημα Αρ Νουβό (Νέα Τέχνη) εμφανίστηκε, περίπου το 1890 και αποτέλεσε τον καλλιτεχνικό «πέρασμα» από το 19ο στον 20ο αιώνα, αφού συνεχίστηκε και κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ήταν εξέλιξη του αγγλικού κινήματος Τέχνες & Χειροτεχνίες (Arts and Crafts), που πρέσβευε την επιστροφή στην αριστοτεχνία και στις παραδοσιακές τεχνικές και αποτέλεσε έκφραση αντίδρασης στη μηχανική αυτοματοποίηση της εποχής. Επηρεάστηκε, επιπλέον, από την Ιαπωνική Τέχνη, ενώ πρέσβευε πως τα καλλιτεχνήματα όφειλαν να προκαλούν αισθητική απόλαυση, αλλά και παράλληλα να είναι χρηστικά (Gontar, 2006; Arnason, 2006, σ. 83).

Ο όρος «Φωβισμός» καθιερώθηκε από τον τεχνοκριτικό Λουί Βοξέλλ (Louis Vauxcelles, 1870-1943), το 1905. Το ομώνυμο καλλιτεχνικό κίνημα, σύμφωνα με τον Ανρί Ματίς (Henri Matisse, 1869-1954), αποτέλεσε την τολμηρή πράξη της εκ νέου εκτίμησης της αξίας των μέσων στην Τέχνη. Αφορώντας τη ζωγραφική, εκπροσωπήθηκε από καλλιτέχνες, όπως οι Ματίς, Αντρέ Ντερέν (André Derain, 1880-1954) και Μορίς Ντε Βλαμένκ (Maurice de Vlaminck, 1876-1958), που εκφράστηκαν αυθεντικά και ειλικρινά, δίχως να υπολογίζουν τα καθιερωμένα πρότυπα δημιουργίας. Ο Φωβισμός κατόρθωσε να συμβάλλει με το δικό του ξεχωριστό τρόπο στους κόλπους της μοντέρνας Τέχνης, παρότι σύντομα παρήλθε (Arnason, 2006, σ. 108).

Ο Εξπρεσιονισμός – γνωστός ως γερμανικός Εξπρεσιονισμός – επηρεάστηκε από τις θεωρήσεις του φιλοσόφου Κόνραντ Φίντλερ (Conrad Fiedler, 1841-1895), του ρηξικέλευθου ψυχολόγου Τεοντόρ Λιπς (Theodor Lipps, 1851-1914), αλλά και από την αφρικανική Τέχνη (Murrell, 2008). Το έργο τους αντανακλούσε την ανησυχία, την εξάρθρωση και τις ουτοπικές βλέψεις της Γερμανίας του μεσοπολέμου (Paul, 2004). Μερικοί Γερμανοί ζωγράφοι του κινήματος ήταν οι Έμιλ Νόλντε (Emil Nolde, 1867-1956), Ερνστ Λούντβιχ Κίρχνερ (Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938) και Έρικ Χέκελ (Erich Heckel, 1883-1970) (Arnason, 2006, σσ. 125-128).

Ο Κυβισμός ήταν ένα από τα πιο σημαίνοντα οπτικά στιλ των αρχών του 20ου αιώνα. Ο όρος επινοήθηκε και πάλι από το Γάλλο κριτικό Λουί Βοξέλλ (Louis Vauxcelles, 1870-1943), το 1908 (Rewald, 2004) και, για πάνω από 50 χρόνια, αποτέλεσε κυρίαρχη καλλιτεχνική πρακτική. Οι κυβιστές ζωγράφοι απέρριψαν τον καθιερωμένο Ρεαλισμό και τις προγενέστερες πρακτικές, όπως την προοπτική σχεδίαση. Προτίμησαν, αντιθέτως, να αναδείξουν το επίπεδο του καμβά, περιορίζοντας και τέμνοντας τα αντικείμενα σε γεωμετρικά σχήματα. Χρησιμοποίησαν, επιπλέον, πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες για την αναπαράστασή τους (Rewald, 2004). Θεωρήθηκε, μάλιστα, η μεγαλύτερη καλλιτεχνική καινοτομία μετά την Αναγέννηση. Οι Πάμπλο Πικάσο (Pablo Picasso, 1881-1973) και Ζωρζ Μπρακ (George Braque, 1882-1963), από το 1909, εγκαινίασαν, βασισμένοι στις πρακτικές του Πωλ Σεζάν (Paul Cézanne, 1839-1906), τον Αναλυτικό Κυβισμό, που, ακριβώς, ανέλυε μορφικά τις εικόνες βάσει δισδιάστατων επιφανειών, όπως στο *Κορίτσι με το Μαντολίνο* (1910) (Εικόνα 1) του Πικάσο (Arnason, 2006, σ. 170). Ο Κυβισμός μετάλλαξε, επομένως, με τον τρόπο του, την καθιερωμένη ιδεολογία της Τέχνης, κινούμενος προς μία εντελώς νέα προοπτική.

Εξίσου σημαντικό ήταν και το κίνημα του Ντανταϊσμού, που αποτέλεσε μία νέα έννοια στη μοντέρνα Τέχνη. Κυριότερες κοιτίδες του ήταν η Ζυρίχη και η Νέα Υόρκη. Στην πρώτη, μία ομάδα εξόριστων καλλιτεχνών ήθελε να διαφωνήσει, μέσω του έργου της, με το χάος και τον πανικό ενός πολέμου παγκόσμιας κλίμακας. Αυτό φαίνεται με τον αρνητισμό, την αναρχία και τον «όλεθρο» των εικαστικών τους δημιουργιών. Αναζήτησαν καινούρια μέσα στη μορφή και στο περιεχόμενο, ενώ πίσω από το φαινομενικό παραλογισμό των καλλιτεχνημάτων τους υπήρχε η ξεκάθαρη επιθυμία εννοιολογικής επανεξέτασης της Τέχνης, σχετικά με την τάξη, την ενότητα και το αισθητικά Ωραίο. Ένας αντιπρόσωπος ήταν ο εικαστικός Ζαν Αρπ (Jean Arp, 1886-1966). Ανάλογες βλέψεις άρχισαν να αναπτύσσονται και σε μία καλλιτεχνική ομάδα στη Νέα Υόρκη με καλλιτέχνες, όπως οι Μαν Ραίη (Man Ray, 1890-1976) και Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp, 1887-1968) (Arnason, 2006, σ. 241). Ιδιαίτερο ήταν το έργο του Ντυσάν, ο οποίος παρουσίασε «αυθαίρετα» *έτοιμα αντικείμενα* ως έργα Τέχνης, απλώς αλλάζοντας την ονομασία τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του *Κρήνη* (1917) (Εικόνα 2) (Arnason, 2006, σ. 248).

Αξιοσημείωτο είναι και το κίνημα Μπάουχαους (Bauhaus), που καθιερώθηκε το 1919 στη Γερμανία από τον αρχιτέκτονα Βάλτερ Γκρόπιους (Walter Gropius, 1883-1969). Βασική του ιδέα ήταν ο συγκερασμός όλων των Τεχνών, ώστε να παράγονται

αντικείμενα χρήσιμα και όμορφα, την ίδια στιγμή. Το Μπάουχαους συνδύασε στοιχεία και από τις Καλές Τέχνες και από το σχέδιο-Design. Ο Γκρόπιους εξήγησε την οπτική του για τη δημιουργική έκφραση, ως ένα ιδανικό «αμάλγαμα», που θα συνένωνε την Αρχιτεκτονική, τη Γλυπτική και τη Ζωγραφική. Κατά το Β΄ ΠΠ, το κίνημα εξαπλώθηκε και στην Αμερική, όπου ενέπνευσε πολλούς νέους καλλιτέχνες και σχεδιαστές (Winton, 2016).

Ο Σουρεαλισμός ήταν ένα καλλιτεχνικό κίνημα που αφορούσε, αρχικά, την ποίηση και αποτέλεσε γνωστική και ηθική τοποθέτηση που στόχευε στην αλλαγή της ζωής (Χρήστου, 1986, σ. 69). Το πρώτο σουρεαλιστικό μανιφέστο εκδόθηκε το 1924, από τον Αντρέ Μπρετόν (Andre Breton, 1896-1966). Η καλλιτεχνική αυτή ιδεολογία είχε σκοπό να φωτίσει τις ασυνείδητες πτυχές της προσωπικότητας και, παρόλο που γεννήθηκε στο Μεσοπόλεμο, διατηρήθηκε και μεταπολεμικά. Όπως είχε δηλώσει και ο Μπρετόν, τον Σουρεαλισμό τον αντιλαμβανόταν στενά συνδεδεμένο με την παγκόσμια πολεμική σύρραξη. Για κάποιους, το κίνημα αυτό ήταν το πιο καίριο του 20ου Αιώνα. Ο Σουρεαλισμός βασίστηκε σε αυτόματη καλλιτεχνική δημιουργία (ο Μπρετόν δε θεωρούσε τον αυτοματισμό και τον Σουρεαλισμό διαφορετικές διαδικασίες) και απαγκιστρωμένη από λογικές, ηθικές και αισθητικές προκαταλήψεις (Χαραλαμπίδης, 1993, σ. 10). Χαρακτηριστικοί καλλιτέχνες ήταν οι Ρενέ Μαγκρίτ (Rene Magritte, 1898-1967), Σαλβαδόρ Νταλί (Salvador Dali, 1904-1989), Μαξ Ερνστ (Max Ernst, 1891-1976), Ζουάν Μιρό (Joan Miró, 1893-1983) κ.ά..

Ο Σουρεαλισμός δεν ήταν ένα κίνημα που προσπάθησε να εναντιωθεί και να αποσχισθεί από τις προηγούμενες καλλιτεχνικές κινήσεις της πρωτοπορίας (avant-garde) (1900 – 1920) – τον Εξπρεσιονισμό, τον Κυβισμό, το Φουτουρισμό και τον Ντανταϊσμό – αλλά αποτέλεσε μία θεμελιώδη αλλαγή στον τρόπο που οι άνθρωποι έγραφαν και ζωγράφιζαν και κατόπιν, στον τρόπο που διάβαζαν και έβλεπαν. Ο Σουρεαλισμός είχε επηρεαστεί από τον Συμβολισμό και τον Ντανταϊσμό, ενώ η επιρροή του δεύτερου παρατηρείται έντονα στο έργο του Φράνσις Πικαμπιά (Francis Picabia, 1879-1953).

Οι διαφορετικές τεχνικές που αναπτύχθηκαν στη σουρεαλιστική ζωγραφική, προώθησαν σημαντικά τον υποκειμενισμό στα καλλιτεχνικά έργα. Ο Σουρεαλισμός θα μπορούσε να διαχωριστεί με κριτήριο τη ρεαλιστική ή μη αναπαράσταση των μορφών (παρά τις αφύσικες, τυχαίες και ελεύθερες σχέσεις τους) σε Νατουραλιστικό και σε Εμβληματικό, αντίστοιχα (Βάλντμπεργκ, 1982, σ. 28). Αυξημένο ήταν και το ενδιαφέρον

για την ονειρική ανάλυση, την πρόσβαση στο υποσυνείδητο, τον αυτοματισμό και την τυχαιότητα. Οι ψυχοανατομικές ανακαλύψεις του Φρόιντ διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στη διάπλαση του Σουρεαλισμού, που στόχευε στην «προγραμματισμένη» αισθητική και «έλλειψη τάξης» (Χαραλαμπίδης, 1993, σ. 14).

Το κοινωνικοπολιτικό βάθρο του σουρεαλιστικού ρεύματος διαφαίνεται και στην κομμουνιστική πολιτική τοποθέτηση πολλών εκφραστών του. Οι σουρεαλιστές, μετερχόμενοι τη συλλογιστική πορεία του Χέγκελ, προσπάθησαν να ερμηνεύσουν την εξελικτική πορεία της Τέχνης διαχρονικά, αλλά και να τη μεταβάλλουν, έχοντας ως απώτερο σκοπό την κοινωνική και ηθική αποδέσμευση του ανθρώπου, καθώς και την πνευματική του αναθέρμανση (Χαραλαμπίδης, 1993, σ. 20).

Στην ιδεολογική διαμόρφωση της μεταπολεμικής Τέχνης συνέβαλε σημαντικά η επικρατούσα φιλοσοφική τοποθέτηση του Υπαρξισμού, που, μεταξύ άλλων, προωθούσε την ελεύθερη βούληση και απέδιδε ευθύνη στο άτομο για τη μοίρα του (Cotkin, 1999). Παράλληλα, η ανάπτυξη της τεχνολογίας και της βιομηχανίας επέδρασσε έντονα στην κοινωνική ζωή των ανθρώπων, στιγματίζοντας την πανανθρώπινη συνείδηση και πράξη.

Την περίοδο αυτή, περίπου δεκαπέντε καλλιτέχνες στη Νέα Υόρκη υπήρξαν εκφραστές του κινήματος του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (Σχολή της Νέας Υόρκης-1940-1960), έχοντας κοινό ενδιαφέρον για τον Ευρωπαϊκό Μοντερνισμό. Στη ζωγραφική τους - παρομοίως με τον προγενέστερο Εξπρεσιονισμό - λάμβανε χώρα η έντονη συναισθηματική έκφραση, μέσω της αλλοίωσης και του ακανόνιστου χρωματισμού. Το διαδεδομένο καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα, επηρεάστηκε έντονα από το Σουρεαλισμό και από τις αρχές του κινήματος του Μπρετόν, περί ασυνειδήτου και ψυχικού αυτοματισμού, που προστάτευε τη λειτουργία της ελεύθερης φαντασίας στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Απομακρυσμένοι από τους αποδεκτούς κανόνες στη μορφή και στο περιεχόμενο, καλλιτέχνες, όπως οι Αρσίλ Γκόρκι (Arshile Gorky, 1904-1948), Τζάκσον Πόλοκ (Jackson Pollock, 1912-1956), Ρόμπερτ Μάδεργουελ (Robert Motherwell, 1915-1991) και Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko, 1903-1970) έφτιαξαν μνημειώδους κλίμακας έργα, που αντανακλούσαν τον εσωτερικό τους κόσμο και έτσι, επιχείρησαν να αποκτήσουν πρόσβαση στις καθολικές ψυχολογικές διεργασίες. Αυτοί οι δημιουργοί, εκτίμησαν τον αυθορμητισμό και τον αυτοσχεδιασμό και απέδωσαν μεγαλύτερη αξία στη διαδικασία. Το έργο τους, παρόλο που απέρριψε τη στιλιστική κατηγοριοποίηση, μπορεί να διαιρεθεί σε δύο βασικές τάσεις: τη «Δυναμική Ζωγραφική», με έμφαση στη δυναμική και

ενεργητική εκφραστικότητα (π.χ. Πόλοκ) και τη «Χρωματική Αφαίρεση», που, αντιθέτως, είχε επίκεντρο την πρόκληση νοηματικών προβληματισμών, μέσω της διάχυσης χρωμάτων (Paul, 2004). Ο Ρόθκο, ως βασικός εκπρόσωπος της «Χρωματικής Αφαίρεσης», προσέγγισε εννοιολογικά την Τέχνη ως εμπειρία άμεσης και οικείας σχέσης έργου–θεατή (Azagury, 2015).

Προς τα τέλη της δεκαετίας του ’50 άρχισαν να αναπτύσσονται ο Μινιμαλισμός (Minimalism) και η Ποπ Αρτ (Pop Art) στη Νέα Υόρκη, και ασχολήθηκαν εκ νέου με τη θέση και το σκοπό της Τέχνης στον κόσμο. Στα κινήματα αυτά παρατηρήθηκε έλλειψη συναισθημάτων και, συχνά, έμφαση δόθηκε στο έργο αυτό καθ’ αυτού και όχι στους συμβολισμούς του. Η Ποπ Αρτ είχε πρωτοεμφανιστεί στη Μεγάλη Βρετανία (που ήταν οικονομικά αδύναμη μετά τον Β΄ΠΠ) από μία ομάδα καλλιτεχνών, οι οποίοι χρησιμοποίησαν εξιδανικευμένες (σύμφωνα με το αμερικανικό πρότυπο) εικόνες από γνωστά περιοδικά, για να επικρίνουν την τότε βρετανική κοινωνία (Spivey, Pop Art, 2017a).

Η Ποπ Αρτ βασίστηκε σε μία μεταπολεμική αναθέρμανση του πνεύματος του Νταναϊσμού (Νεονταναϊσμός), όπως παρατηρήθηκε στο έργο των Αμερικανών Ρόμπερτ Ράουσενμπεργ (Robert Rauschenberg, 1925-2008) (για παράδειγμα στο έργο του Ράουσενμπεργ *Μονόγραμμα* {Εικόνα 3}, 1955-59) και Τζάσπερ Τζονς (Jasper Johns, 1930-) (Arnason, 2006, σσ. 483, 485). Οι νεονταναϊστές αναθεώρησαν τα όρια μεταξύ Τέχνης και καθημερινότητας στους κλάδους της μουσικής, του χορού και της οπτικής Τέχνης, με σκοπό την αντίδραση στη μεγαλόπνοη φιλοσοφία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, αλλά και την έκφραση των πολυάριθμων κοινωνικών μεταβολών (Spivey, Pop Art, 2017a).

Στην πραγματικότητα, η Ποπ Αρτ αποτέλεσε κριτική της μεταπολεμικής μαζικής καταναλωτικής κοινωνίας των ΗΠΑ. Το έργο του Άντι Γουόρχολ (Andy Warhol, 1928-1987) αντανακλούσε σαφώς αυτήν την ειρωνεία (Spivey, Pop Art, 2017a). Οι κοινωνικές αλλαγές οδήγησαν σε αύξηση του ελεύθερου χρόνου και του εισοδήματος. Η μαζική παραγωγή πήρε τεράστιες διαστάσεις και εξελίχθηκε η τηλεόραση και η λειτουργία της διαφήμισης. Η Ποπ Αρτ ήταν δυναμική, αφηρημένη, αλλά και ακριβής-γεωμετρική και επιχείρησε την προσέγγιση του ευρύτερου κοινού και της λαϊκής κουλτούρας, ώστε από κάποιους θεωρήθηκε περισσότερο ρεύμα κουλτούρας παρά κίνημα (Shanes, 2009, p. 10). Οι Ποπ καλλιτέχνες, με τη ζωγραφική τους, παρομοίαζαν, ειρωνικά, τις βιομηχανικές

τεχνικές εκτύπωσης με κουκίδες (π.χ. κόμικς). Χαρακτηριστικό πρότυπο της τεχνικής αυτής αποτέλεσαν τα έργα του Ρόι Λίχτενσταϊν (Roy Lichtenstein, 1923-1997). Έτσι, ανοίχτηκε ο δρόμος για καινοτόμες αναζητήσεις σχετικά με την εννοιολογική φύση της Τέχνης, τη μορφή της και την ποικίλη επικοινωνιακή της δυνατότητα (Spivey, 2017a; Spivey, 2017b).

Αυτές οι ιδέες οδήγησαν στην «εξαΰλωση της Τέχνης» στις αρχές των δεκαετιών του ’60 και του ’70, όπου οι καλλιτέχνες πειραματίστηκαν με νέα μέσα, όπως ο Κινηματογράφος, το βίντεο, η Περφόρμανς Αρτ (Performance Art), η Τέχνη της Γης - η οποία ήταν ανεξάρτητη από τους εκθεσιακούς χώρους - κ.ά. Βασισμένη στο ευρύτερο περιβάλλον ήταν και η Φεμινιστική Τέχνη, αρχικά στις ΗΠΑ και μετά στην Ευρώπη, που στόχευε στην ανάδειξη της γυναικείας καλλιτεχνικής πράξης και είχε πρόδηλη κοινωνικοπολιτική χροιά.

Εξίσου ενδιαφέρουσα ήταν και η καινοτομία του κινήματος Φλούξους (Fluxus) (κυρίως κατά τις δεκαετίες ’60 και ’70), που, με ιδρυτή το George Maciunas, αποτελούταν από ένα σύνολο καλλιτεχνών που ήθελαν να επεκτείνουν τα όρια της Τέχνης, απορρίπτοντας τα παραδοσιακά πρότυπά της, όπως και την κλασική αρμονία στη μουσική (Bowen, 2014). Θα ήταν πιο δόκιμο να αναφέρεται ως «Τάση Fluxus», παρά ως κίνημα, λόγω δυσκολίας στη χωροχρονική του τοποθέτηση.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, αναπτύχθηκε και η Βίντεο Αρτ (Video Art), που παρείχε στους δημιουργούς τη δυνατότητα έκφρασης με άμεσο και γρήγορο τρόπο, χωρίς συμβολισμούς. Η Βίντεο Αρτ συσχετίζεται, έμμεσα, και με την εμφάνιση του ρεύματος Φλούξους.

Κατά το έτος 1968, τα πολιτικά γεγονότα στις ΗΠΑ και στην Ευρώπη προκάλεσαν σημαντική κοινωνική και πολιτισμική αναστάτωση και σηματοδότησαν την επερχόμενη δεκαετία του ’70. Οι ιδεολογίες καθοδηγήθηκαν από εκνευρισμό, θυμό και απόρριψη των επικρατέστερων αξιών και κοινωνικών δομών. Σε αυτό το περιβάλλον αναπτύχθηκε η Παραστατική Τέχνη (Permormance Art), έχοντας επίσης επηρεαστεί από την άνοδο του αντιπολεμικού ακτιβισμού (Goldberg, 1988, p. 175) και του Φεμινιστικού Κινήματος. Το ρεύμα αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως έκφραση δράσεων μίας πολιτικής Τέχνης. Οι καλλιτέχνες, πλέον, δεν επεδίωκαν την απλή αποδοχή των έργων τέχνης τους, αλλά την καλλιτεχνική δημιουργία, μέσω ολιστικών προσεγγίσεων και διαδικασιών. Η Παραστατική Τέχνη δεν εγγυούνταν οικονομικές απολαβές, αλλά απεικόνιζε την

απόρριψη των παραδοσιακών εργαλείων, και το ανθρώπινο σώμα αποτέλεσε το πιο άμεσο μέσο έκφρασης (Body Art), ενώ δημιουργήθηκαν επίσης ζωντανά έργα. Το βάρος που δόθηκε στην εμφάνιση του καλλιτέχνη και στην προσωπικότητά του, προκάλεσε μεγάλο όγκο καλλιτεχνημάτων, που ονομάσθηκαν «αυτοβιογραφικά», καθώς «διηγούνταν μία προσωπική ιστορία» (Goldberg, 1988, p. 153).

Η Εννοιολογική Τέχνη (Conceptual Art) (πρωτοεμφανιζόμενη στο τέλος της δεκαετίας του ’60) διερωτήθηκε αναφορικά με την ύπαρξη σκοπού και νοήματος στην Τέχνη και υποστήριζε ότι μία ιδέα, αυτούσια, μπορεί να αποτελεί καλλιτεχνικό δημιούργημα. Ορισμένοι αντιπρόσωποί της ήταν οι Καρλ Αντρέ (Carl Andre, 1935-), Τζον Μπαλντεσάρι (John Baldessari, 1931-) και Ρομπέρ Μπάρρυ (Robert Barry, 1936-) (Arnason, 2006, σ. 589). Είχε τεράστια επίδραση στη νέα γενιά καλλιτεχνών και από το 1972 αναδύθηκαν καίρια ερωτήματα που σχετίζονταν με τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις, παρότι ο ενθουσιασμός για αλλαγή είχε μειωθεί. Οι νομισματικές και ενεργειακές κρίσεις μετέτρεψαν τον τρόπο ζωής και απασχόλησης. Η Παραστατική Τέχνη, αφενός απαντούσε μερικώς στα εγκεφαλικά ζητήματα της Εννοιολογικής Τέχνης και αφετέρου έγινε στιλιστική και ψυχαγωγική, αλληλοεπιδρώντας με την ασυνήθιστη παραγωγή συναυλιών (Rolling Stones, The Who, Alice Cooper) (Goldberg, 1988, p. 154).

Στη δεκαετία του ’80, οι καλλιτέχνες επηρεάστηκαν από την κοινωνικοοικονομική πολιτική του καιρού τους, η οποία ενθάρρυνε τις καταναλωτικές τάσεις σε όλα τα πεδία και αυτό εξηγεί τη χρήση αντικειμένων της καθημερινότητας ως τμημάτων των έργων Τέχνης (Piper, 2014, p. 4). Παράδειγμα αποτελεί το έργο του Τζεφ Κουνς (Jeff Koons), *Στοιχισμένες – Τέσσερις σειρές* (Εικόνα 4) (1985). Ο Ρεαλισμός, δεν απουσιάζει μετά τα μέσα του 20ου και στον 21ο αιώνα. Αντιπροσωπευτικοί καλλιτέχνες είναι οι Νταϊάνα Χάνσεν-Γιανγκ (Diana Hansen-Young, 1947-), Ρον Μιούεκ (Ron Mueck, 1958-) και Ντάμιεν Χιρστ (Damien Hirst, 1965). Οι προσπάθειες αναβίωσης του Ρεαλισμού συνδέονται με παλαιότερες επιστημολογικές και μεταφυσικές αντιλήψεις (Oliver, 2014, σ. iv).

Άλλα χαρακτηριστικά της εποχής αυτής που άλλαξαν τις συνθήκες της καλλιτεχνικής δημιουργίας ήταν η μεταπολεμική ανάπτυξη του κινηματογράφου σε παγκόσμια κλίμακα (Gomery, 1998, p. 151), η Τέχνη του Δρόμου (Street Art - Graffity) που εξαπλώθηκε με γρήγορο ρυθμό – παρά το γεγονός ότι αρχικά εμφανίστηκε ως υποκουλτούρα (Bates, 2014, p. 1) – και η συνεχώς βελτιούμενη Φωτογραφία που εισάγει

το θεατή σε νέες φανταστικές πραγματικότητες (Museum Ludwig Cologne, 2001, p. 15) κ.ά.

1.3 Στοχασμοί για την Τέχνη

Η θέση της Τέχνης στον χώρο και στον χρόνο διαφοροποιήθηκε, ανάλογα με την εκάστοτε κουλτούρα και φιλοσοφία, καθιστώντας τα καλλιτεχνικά έργα άλλοτε «λειτουργικά» ή «τελετουργικά» (Εποχή των Σπηλαίων), άλλοτε «μιμητικά» (Αρχαία Ελλάδα), και άλλοτε «αισθητικά» (Ρομαντισμός), ενώ δε γίνεται κατ' ανάγκη δεκτός ο εκάστοτε χαρακτηρισμός ενός δημιουργήματος, ως έργου Τέχνης, σε όλες τις περιόδους (Hauser, 1982, σσ. 3-5).

Για τους αρχαίους λαούς - όπως και για τους επόμενους της Αναγέννησης - οι Τέχνες που είχαν αξία ήταν όσες ενέπλεκαν το νου: η Λογική, η Ρητορική, η Γραμματική, η Αριθμητική, η Γεωμετρία, η Αστρονομία και η Μουσική. Οι Καλές Τέχνες, που συγκρότησαν τη σύγχρονη εποχή, είχαν άλλη θέση στην Αρχαιότητα. Η Ποίηση ανήκε στη Γραμματική και τη Ρητορική, η Μουσική στα Μαθηματικά, ενώ η Ζωγραφική, η Γλυπτική και η Αρχιτεκτονική ήταν χειροτεχνήματα (Belozerskaya, 2005, σ. 14).

Ο Πλάτωνας, ασχολήθηκε πρωταρχικά με την έννοια της Τέχνης, ταυτίζοντάς την με τη Χειροτεχνία. Ο βασικός διαχωρισμός της Τέχνης ήταν η «παραγωγική» και η «μιμητική» Τέχνη (ως αναπαράσταση της πραγματικότητας). Η Αισθητική, για τον Πλάτωνα, ταυτίζονταν με την Ηθική, αλλά το ήθος καλλιεργούνταν από τη γνώση. Επομένως, εφόσον αποτελούσε μίμηση, η Τέχνη ήταν υποδεέστερη της γνώσης και η απεικόνιση των θεών ή των ανθρώπων, είτε με αρνητική εικόνα είτε να υποκύπτουν στα πάθη τους, καλλιεργούσε αρνητικά ηθικά πρότυπα.

Ο Αριστοτέλης διαχώρισε την Τέχνη σε μιμητική απεικόνιση τόσο των οπτικών υποκειμένων, όσο και των ανθρώπινων πράξεων. Αποτελούσε μία δημιουργική απεικόνιση, έχοντας χρηστικότητα, αλλά και προκαλώντας αισθητική συγκίνηση. Η Τέχνη είχε τις ρίζες της στη σοφία και την παραγωγική ικανότητα του ανθρώπινου πνεύματος. Το κάλλος ταυτίζονταν με τις ηθικές αξίες και η ομορφιά πήγαζε αφενός από τη φύση, αφετέρου από την υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη (Σφενδόνη-Μέντζου, 2011, σ. 6).

Κατά την Αναγέννηση, οι Εικαστικές Τέχνες παρέμειναν στενά συνδεδεμένες με τη Χειροτεχνία και τις κατασκευές, ενώ οι καλλιτέχνες συχνά αγνοήθηκαν. Οι Ιταλοί Ανθρωπιστές του 15ου αιώνα δεν αναφέρθηκαν ιδιαίτερα στην Τέχνη. Ο σχολιασμός τους εμπεριείχε ανησυχία σχετικά με τη συμβολή των Εικαστικών Τεχνών στην ηθική νόρμα. Επίσης, αμφισβητούνταν οι δυνατότητες των Εικαστικών Τεχνών για ανάδειξη της δεξιοτεχνίας, συγκρινόμενων με τη Λογοτεχνία, και εάν αυτές, ως προϊόντα χειρονακτικής φύσης, θα μπορούσαν να αποτελέσουν δραστηριότητες μάθησης (Belozerskaya, 2005, σ. 19).

Το 18ο αιώνα, ο Γιόχαν Γιοάχιμ Βίνκελμαν (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768) συνέβαλε στην αλλαγή της Αισθητικής, εγκωμιάζοντας τη Γλυπτική και τη Ζωγραφική της Κλασικής Ελληνικής Αρχαιότητας και επηρεάζοντας καίρια το νεοκλασικό κίνημα. Δε συμμερίζονταν την άποψη ότι η Τέχνη αντανακλούσε τη ζωή, αλλά ότι ήταν ιδανικότερη και τελειότερη από αυτή. Παρότι ο προηγούμενος Πλατωνικός Ιδεαλισμός υπήρχε ως θέμα συζήτησης από την Αναγέννηση, ο προσηλυτισμός του Βίνκελμαν κέρδισε πολλούς οπαδούς (Gontar, 2006).

Τον ίδιο αιώνα, αρχικά ο Αλεξάντερ Γκότλιμπ Μπαουμγκάρτεν (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762)[1] αναφέρθηκε στην Αισθητική, ως κατώτερη γνώση, μέσω των αισθήσεων, έναντι της ανώτερης γνώσης, μέσω της Λογικής. Ο Ιμμάνουελ Καντ (Immanuel Kant, 1724-1804), που θεωρήθηκε ιδρυτής της Αισθητικής, υποστήριξε το ωραίο της φύσης – όπως και ο Αλεξάντερ Γκότλιμπ Μπαουμγκάρτεν – ως ανώτερο αυτού της Τέχνης. Το επίκεντρο δεν ήταν το καλλιτεχνικό έργο, αλλά η αντίληψη του θεατή για το ωραίο καλλιτεχνικό δημιούργημα, ενώ το καλλιτεχνικό έργο διαχωρίζονταν από έννοιες χρηστικότητας ή πρακτικότητας, καθιστώντας, επομένως, την αυτονομία της Τέχνης (Βελουδής, 2008).

Στις αρχές του 19ου αιώνα, στη φιλοσοφική σκέψη του Γκέοργκ Βίλχελμ Φρήντριχ Χέγκελ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1821), τα έργα Τέχνης θεωρήθηκαν φορείς πνευματικότητας και εσωτερικότητας. Η Τέχνη δεν περιορίζονταν σε μίμηση, όπως στην αρχαιοελληνική σκέψη, αλλά το πνεύμα εισχωρούσε στην πραγματικότητα, αποδίδοντάς την με καλλιτεχνικό τρόπο. Η αυθεντικότητα κάθε καλλιτεχνικού έργου θα έπρεπε να βασίζεται στην αρτιότητά του, αισθητικά και πνευματικά, καθώς η μορφή και το περιεχόμενο θεωρήθηκε πως συνυπήρχαν. Με την

[1] Ο Αλεξάντερ Γκότλιμπ Μπαουμγκάρτεν (1714 – 1762) ήταν Γερμανός φιλόσοφος.

ενσωμάτωση της πνευματικότητας, η Τέχνη κατείχε δυνατότητες να εκφράσει υψηλές ιδέες με πιο αποτελεσματικό τρόπο (από τη θρησκεία, ή τη φιλοσοφία) και, λόγω της πνευματικότητάς τους, τα έργα Τέχνης εμπεριείχαν ωραιότητα, που ήταν σπουδαιότερη από την ωραιότητα της φύσης. Ακόμη, από τον Χέγκελ υποστηρίχθηκε η σαφής σύνδεση μεταξύ του αισθητού και της Ιδέας, καθώς το επίκεντρο της Αισθητικής βρίσκονταν στο ίδιο το καλλιτεχνικό έργο και όχι στην αντίληψη του κοινού του (αντίθετα με τον Ιμμάνουελ Καντ) (Hegel, 2000, p. 14).

Ο Φρίντριχ Βίλχελμ Νίτσε (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) υποστήριζε ότι η Τέχνη υπήρχε ως αντίσταση σε ένα χαώδη πραγματικό κόσμο, αποδίδοντάς του μορφή και νόημα, προκειμένου να γίνει ανεκτός. Η Τέχνη, ενδιέφερε περισσότερο μέσω των δημιουργών της, που ενεργοποιούνταν από μία «αισθητική μέθη» για μία εικόνα τελειότητας, επομένως η ωραιότητα της Τέχνης αφορούσε την επιθυμία άσκησης δύναμης του ατόμου στην απροσδιοριστία του κόσμου.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η Καντιανή Αισθητική επικράτησε και στήριξε τις αστικές θεωρητικές έννοιες για την Τέχνη, αλλά και μία Αισθητική Ιδεολογία, καθιερώνοντας ως ανώτερη την αισθητική κρίση των υψηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, έναντι του γούστου των κατώτερων. Σύμφωνα με κάποιες απόψεις, στη θεώρηση αυτή στηρίχθηκε, η σύγχρονη καπιταλιστική αγορά (Βελουδής, 2008).

Τον 20ο αιώνα, στην *Αισθητική Θεωρία* του Τεοντόρ Αντόρνο (Theodor W. Adorno, 1903-1969), επιχειρήθηκε η σύνδεση της Τέχνης με την Ιστορία και γενικότερα με την κοινωνία. Η αυτονομία της Τέχνης διατηρούνταν, παρότι αυτή είχε τις ρίζες της στην ίδια τη ζωή, ενώ ανατράπηκαν οι παραδοσιακές έννοιες της μίμησης, του ωραίου, της μορφής, της αρμονίας και του περιεχομένου της. Παρότι υποστηρίχθηκε ισχυρά η μοντέρνα τέχνη, αμφισβητήθηκε η πολιτιστική βιομηχανία (Adorno, 2000).

Η κλασική αισθητική, τουλάχιστον από τις αρχές του 20ου αιώνα, περιορίσθηκε για χάρη της Φιλοσοφίας, ενώ άλλες, πιο σύγχρονες θεωρίες, επιδίωξαν την ταυτόχρονη νοηματοδότηση των έργων Τέχνης, αναδεικνύοντας τον εννοιολογικό τους χαρακτήρα, ως αντικείμενα που μεταφέρουν μηνύματα, έναντι των απλών αντικειμένων. Σύμφωνα με τον Άρθουρ Ντάντο (Arthur Danto, 1924-2013) (Danto, Ο κόσμος της τέχνης, 2006, σ. 335), τα καλλιτεχνικά έργα δεν υποδηλώνουν αναγκαστικά κάτι, αλλά υπόκεινται σε ερμηνείες και στην κατανόηση της ουσίας τους, που τα διαχωρίζει από τα υπόλοιπα αντικείμενα. Κλασικό παράδειγμα στην ιστορία της μοντέρνας Τέχνης, ήταν η δουλειά

του Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp, 1887-1968), που κατάφερε να προσδώσει το χαρακτηρισμό του έργου Τέχνης σε απλά, καθημερινά αντικείμενα. Οι θεωρίες περί Τέχνης, που, κυρίως, αφορούν αισθητικά στοιχεία, δεν μπορούν να ερμηνεύσουν αυτό το χαρακτηρισμό και ο λόγος αναζητείται σε άλλες απρόβλεπτες διαστάσεις της αντίληψης του θεατή.

Η Μοντέρνα Τέχνη, όπως περιγράφει ο Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ (Clement Greenberg, 1909-1994) για τη Ζωγραφική, αναπτύχθηκε με τη χρήση του μέσου, χρησιμοποιώντας μονοχρωμία και φτάνοντας στα όριά της, καταργώντας τις ελαιογραφίες και τις διακρίσεις μεταξύ ενός ζωγραφικού πίνακα και μίας απλά βαμμένης επιφάνειας (Danto, 1997, p. 72).

1.4 Συμπεράσματα

Από τα δυσνόητα, για τον σύγχρονο άνθρωπο, διανοήματα της Ζωγραφικής των σπηλαίων, την αυστηρότητα και το μεγαλείο της Αιγύπτου, τη Χρυσή Εποχή του Ελληνισμού, τα σκοτεινά χρόνια του Βυζαντίου, την ιδιαίτερη έκφραση των μεγάλων ανατολικών πολιτισμών, την αισθητική συγκίνηση της Αναγέννησης και του Ρομαντισμού, μέχρι και τη Σύγχρονη Τέχνη, δεν υπάρχει ένα σταθερό και συγκεκριμένο μοτίβο αλλαγής και εξέλιξης, αλλά η προσπάθεια του παραλληλισμού της μεταβολής της Τέχνης με την ανασύσταση των κοινωνιών φαίνεται πάντοτε εφικτή και δόκιμη.

Η Ιστορία της Τέχνης ακολουθεί την εξέλιξη της καλλιτεχνικής έκφρασης, όχι μόνο ανάλογα με τις μορφές της, αλλά και ως διάχυση των ιδεών που επικοινωνούν οι καλλιτέχνες, μέσω των έργων τους, τα οποία εντάσσονται στην εποχή τους. Με την έννοια αυτή, τουλάχιστον στη σύγχρονη εποχή, έχει ενδιαφέρον, περισσότερο από την μορφή του έργου, η εμβάθυνση στη σκέψη του καλλιτέχνη και ο επακόλουθος αναστοχασμός. Σε αυτό το πλαίσιο, η σημερινή Τέχνη μπορεί να συμβάλλει στη σύγχρονη πνευματική έρευνα σχετικά με τον κόσμο. Αυτό που την κάνει τόσο απαιτητική είναι ότι έχει γίνει περισσότερο ποικιλόμορφη - όπως και ο κόσμος γύρω μας - και δεν μπορεί να οριστεί απλά. Συνάγεται, λοιπόν, ότι η Τέχνη, πλέον, αποτελεί μία πολυδιάστατη, εννοιολογικά, οντότητα που εξελίσσεται και ωριμάζει με διαφορετικούς τρόπους και μέσα και αποτελεί ένα τεράστιο δυναμικό πεδίο μελέτης, αντανακλώντας παράλληλα και τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα.

Πιο αφηρημένα, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι η Ιστορία της Τέχνης οδηγεί σε μεταφυσικά, φιλοσοφικά και υποκειμενικά ερωτήματα και αποφάνσεις αναφορικά με την αυθεντική της φύση και με το σταθερό της πυρήνα – εάν δεχτεί ότι τα προαναφερθέντα υφίστανται. Θα ήταν σε θέση κανείς να χαρακτηρίσει μέχρι και παράδοξη τη χρήση του όρου (Τέχνη) για τις διαφορετικές, πολυποίκιλες και αντιφατικές, ακόμα, εκφάνσεις της. Πλέον, οι θεωρίες της μίμησης, της ανάπλασης, της αισθητικής συγκίνησης, της Αντικειμενικότητας και της ίδιας της ύλης, στην οποία υποτίθεται, πολλές φορές, πως χρειάζεται να ενσαρκωθεί η Τέχνη, αμφισβητούνται, όπως και η ίδια η ύπαρξη Τέχνης και Αλήθειας, σε τελική ανάλυση. Είναι, ακόμα, πιθανό η υπερβολική επιτήδευση της διανόησης σχετικά με το αληθινό νόημα της Τέχνης, παραδόξως, να απομακρύνει τον εκάστοτε στοχαστή από αυτό. Αναμφισβήτητα, το μοντέλο μέσω του οποίου κανείς περιγράφει την Τέχνη, ως έννοια και, σε δεύτερο επίπεδο, το μοντέλο που μετέρχεται η ίδια η Τέχνη για να εκφράσει οτιδήποτε, μεταβάλλεται, ταλαντώνεται και εξελίσσεται, όπως και ο κάθε ανθρώπινος νους μικροσκοπικά ή το κάθε ανθρωποσύνολο μακροσκοπικά. Οι μεταβολές αυτές, όπως φαίνεται, προκύπτουν, μεταξύ άλλων, από ένα ενιαίο και εξαιρετικά σύνθετο πλέγμα θρησκευτικών, ηθικών, λογικών, κοινωνικών, πολιτικών και ψυχοσυναισθηματικών λειτουργιών και συνηθειών.

Επομένως, η Τέχνη δεν κρίνεται δυνατό και δεν είναι απόλυτα απαραίτητο να περιγραφεί επακριβώς και με αναμφίβολο τρόπο γλωσσικά, ειδάλλως η αυθυπόστατη αξία της θα αναιρούταν, εφόσον θα είχε καλυφθεί οριστικά μέσω ενός διαφορετικού κώδικα· άλλωστε, η νοητική διαδικασία της αυθύπαρκτης και ρηξικέλευθης δημιουργικότητας και έμπνευσης προκύπτει μέσω σκεπτικών διαδικασιών, αρχικά αβέβαιων κι όχι δογματικά προκαθορισμένων.

Κεφάλαιο 2ο: Η γένεση της Μοντέρνας Τέχνης και τα μεγάλα ρεύματα στις αρχές και τα μέσα του 20ου αιώνα.

2.1 Περίληψη

Μέχρι και τον 19ο αιώνα, η τέχνη αναπαριστούσε τον εξωτερικό κόσμο. Στις αρχές του 20ου αιώνα, η μοντέρνα τέχνη ξεκινάει πλέον να εξερευνεί τον εσωτερικό κόσμο, την υποκειμενικότητα, την προσωπική ματιά. Ούσα μη-οικεία στην πλειονότητα των θεατών, που αρέσκεται μόνο με ό,τι είναι όμορφο και ευγενές στο μάτι, προκαλεί τρόμο και αποστροφή, καθώς δεν είναι δυνατό να κατανοηθεί και να ερμηνευθεί.

Σκοπός του δεύτερου κεφαλαίου είναι η διερεύνηση συγκεκριμένων κινημάτων τέχνης που αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα και που όρισαν τον χαρακτήρα της μοντέρνας τέχνης. Τα ρεύματα τέχνης που θα μελετηθούν είναι ο Σουπρεματισμός, ο Νταναϊσμός, ο Νεοπλαστικισμός (De Stjil), το Μπάουχαους, ο Σουρεαλισμός, η Αρ Ντεκό, ο Κονστρουκτιβισμός, ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, η Ποπ Αρτ και ο Μινιμαλισμός. Στο τέλος της ανάπτυξης κάθε κινήματος γίνεται παρουσίαση ενός ή περισσοτέρων καλλιτεχνών του αντίστοιχου κινήματος και ενός έργου τους.

2.2 Εισαγωγή

Η πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα αποτελεί μάρτυρας μιας προσπάθειας να δημιουργηθεί μια νέα τέχνη από τη σύνθεση στοιχείων εκμαιευμένων από τα τέλη του 19ου αιώνα, μια τέχνη που θα μπορούσε να διατηρήσει παράλληλα τα επιτεύγματα της κλασικής παράδοσης. Το κύριο χαρακτηριστικό αυτής της νέας τέχνης ήταν η έννοια της «έκφρασης». Η έκφραση περιείχε μια ποικιλία μορφών, αλλά το κύριο συστατικό της ήταν η εκδήλωση του «εαυτού» του καλλιτέχνη, ο τρόπος με τον οποίο δηλαδή θα μπορούσε να εκφραστεί ο δημιουργός *αυθεντικά*.

Η τροχιά της μοντέρνας τέχνης ήταν αξιοσημείωτη. Στις αρχές του 20ου αιώνα, μεγάλα μουσεία τέχνης αποτελούν σημεία συνάντησης, συζήτησης και προβληματισμού, ενώ οι εκθέσεις τους αποτελούνται από έργα των πρωτοπόρων του μοντερνισμού του 19ου αιώνα. Τεράστιος αριθμός ανθρώπων από όλα τα μήκη και πλάτη του κόσμου συρρέουν στο Παρίσι για να βιώσουν την τέχνη του Εντουάρ Μανέ (Edouard Manet,

1832-1883), του Κλωντ Μονέ (Claude Monet, 1840-1926), του Πωλ Γκωγκέν (Paul Gauguin, 1848-1903), του Βίνσεντ βαν Γκογκ (Vincent van Gogh, 1853-90), του Πωλ Σεζάν (Paul Cézanne, 1839-1906) και άλλων, καθώς και των άμεσων διαδόχων τους στις αρχές του εικοστού αιώνα, όπως ο Πάμπλο Πικάσο (Pablo Picasso, 1881-1973) και ο Ανρί Ματίς (Henri Matisse, 1869-1954), όλοι οι οποίοι εργάστηκαν στην πόλη του Παρισιού.

Η μοντέρνα τέχνη, λοιπόν, περιλαμβάνοντας όλους τους πρωτοπόρους που αναφέραμε προηγουμένως, αποτέλεσε μια έντονη απελευθερωτική δύναμη. Οι καλλιτέχνες αυτοί αρνήθηκαν την άκριτη αναπαράσταση της φύσης, την ολιστική έκφραση του εικαστικού πεδίου και τη διάκριση σε εικαστικές τέχνες και σε τέχνες του λόγου, υπογραμμίζοντας τη σημασία της πρωτοτυπίας και της μοναδικότητας, του κατακερματισμού του αισθητικού πεδίου, της άρνησης του οικείου και αρεστού στο μάτι, της απόλυτης αυτονομίας του καλλιτέχνη και του έργου τέχνης κ.ά. Κοινό πεδίο έκφρασης όλων των καλλιτεχνών και των ρευμάτων τέχνης που δημιουργήθηκαν, αποτέλεσε η απόρριψη του νατουραλισμού, η υπεράσπιση της ακαδημαϊκής τέχνης και η αναζήτηση απαντήσεων σε μείζονος σημασίας ζητήματα που αφορούσαν στη φύση της τέχνης και της εμπειρίας του ανθρώπου.

Κάποιοι καλλιτέχνες προβληματίζονταν σχετικά με το τι είναι τέχνη, τι περιέχει και τι υπερασπίζεται, διαδικασία μέσω της οποίας οι δρόμοι της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και της πολιτισμικής κριτικής συνέκλιναν σταδιακά όλο και περισσότερο.

Τα διάφορα ρεύματα του μοντερνισμού διαφωνούσαν για το αν «η τέχνη πρέπει να ανιχνεύει τα συναισθήματα και τη διανοητική κατάσταση (εξπρεσιονισμός), την πνευματική τάξη (νεοπλαστικισμός), την κοινωνική λειτουργία (κονστρουκτιβισμός), το ασυνείδητο (σουρεαλισμός), τη φύση της αναπαράστασης (κυβισμός) ή τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης στην αστική και καπιταλιστική κοινωνία (ντανταϊσμός)» (Μπαλούτογλου, 2009). Πολλά από αυτά όμως, όπως ήταν φυσικό, αλληλεπικαλύπτονταν σε ορισμένα θέματα.

Σταδιακά, η τέχνη αποτέλεσε το εφαλτήριο μέσο αναζήτησης της αλήθειας, που αποτέλεσε και την ουσία της περιόδου αυτής, ασχέτως τελικά αν μιλάμε για τη σύγχρονη αλήθεια του Φουτουρισμού ή την οικουμενική αλήθεια του Σουπρεματισμού.

2.3 Τα μεγάλα ρεύματα στις αρχές και τα μέσα του 20ου αιώνα

2.3.1 Σουπρεματισμός (Suprematism) (1913 – 1920)

«Ο Σουπρεματισμός αφαίρεσε από τον καμβά την ψευδαίσθηση
του δισδιάστατου χώρου και της προοπτικής του τρισδιάστατου χώρου,
δημιουργώντας την απόλυτη ψευδαίσθηση του παράλογου χώρου,
με την άπειρη έκτασή του και στο παρασκήνιο και στο προσκήνιο.»
El Lissitsky (Lissitzky, 1925, σ. 305)

Εισαγωγή

Ο Σουπρεματισμός, εφεύρεση του καλλιτέχνη Καζιμίρ Μάλεβιτς (Kazimir Malevich, 1879-1935), ήταν μία από τις πρώτες και πιο ριζικές εξελίξεις της αφηρημένης τέχνης. Το όνομα του κινήματος προήλθε από την πεποίθηση του Μάλεβιτς, πως η τέχνη του Σουπρεματισμού ήταν ανώτερη από κάθε τέχνη του παρελθόντος και ότι οδηγούσε στην «υπεροχή του καθαρού συναισθήματος ή της καθαρής αντίληψης στο χώρο των εικαστικών τεχνών» (Museum of Modern Art, 2004, σ. 85). Έχοντας σε μεγάλο βαθμό την υποστήριξη των ποιητών της αβάν-γκαρντ (avant-garde), ο Μάλεβιτς πίστευε ότι υπήρχαν κάποιες λεπτές σχέσεις μεταξύ λέξεων ή σημείων και των αντικειμένων που αυτά δήλωναν. Μέσα από αυτές τις λεπτές σχέσεις, διέκρινε τη δυνατότητα ύπαρξης μιας εντελώς αφηρημένης τέχνης. Όπως ακριβώς οι ποιητές και οι λογοτέχνες εξέφραζαν ενδιαφέρον για τις συνιστώσες δυνάμεις της λογοτεχνίας, έτσι και ο Μάλεβιτς ενδιαφερόταν για την αναζήτηση των καλύτερων πρώτων υλών της τέχνης. Ο Σουπρεματισμός ήταν ένα ριζοσπαστικό και πειραματικό κίνημα, που μερικές φορές έφτανε κοντά σε έναν περίεργο μυστικισμό. Παρόλο που αργότερα οι κομμουνιστικές αρχές επιτέθηκαν στο κίνημα αυτό, η επιρροή του στη Ρωσία γύρω στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ήταν ιδιαιτέρως σημαντική, ενώ συνετέλεσε και στη διαμόρφωση του Κονστρουκτιβισμού.

Βασικές ιδέες

Το ενδιαφέρον του Σουπρεματισμού για την αφαιρετικότητα πυροδοτήθηκε από την αναζήτηση για τον προσδιορισμό του «σημείου μηδέν» της ζωγραφικής. Αυτό ενθάρρυνε τη χρήση απλών μοτίβων, καθώς αυτά επέτρεπαν τον καλύτερο συνδυασμό των

σχημάτων με την επίπεδη επιφάνεια των καμβάδων πάνω στις οποίες τα μοτίβα ζωγραφίζονταν. Το τετράγωνο, ο κύκλος και ο σταυρός έγιναν τα αγαπημένα μοτίβα του κινήματος. Επίσης, ενθάρρυνε πολλούς σουπρεματιστές να πειραματιστούν και να τονίσουν την υφή του χρώματος στην επιφάνεια του καμβά (Malevich, 1919, σ. 291).

Οι *Ρώσοι Φορμαλιστές* (Russian Formalists), μια σημαντική και με ισχυρές επιρροές ομάδα λογοτεχνικών κριτικών, αντιτάχθηκαν στην ιδέα ότι η γλώσσα είναι ένα απλό, ειλικρινές μέσο επικοινωνίας. Υπογράμμιζαν δε ότι τα λόγια δε συνδέονται τόσο εύκολα με τα αντικείμενα τα οποία υποδηλώνουν. Αυτό ενθάρρυνε την ιδέα ότι η τέχνη θα μπορούσε να χρησιμεύσει για να κάνει τον κόσμο πιο ιδιαίτερο και περίεργο, η τέχνη θα μπορούσε να μας κάνει να δούμε τον κόσμο υπό άλλο πρίσμα. Η αφηρημένη τέχνη του Σουπρεματισμού, είχε ως στόχο να κάνει το ίδιο, απομακρύνοντας πλήρως τον πραγματικό κόσμο και αφήνοντας τον θεατή να σκεφτεί, τι είδους εικόνα του κόσμου τού παρουσιάζεται μέσα από το έργο, όπως κάνει για παράδειγμα, το έργο *Το Μαύρο Τετράγωνο (1915)* (Εικόνα 5).

Ως κίνημα ιδρύθηκε στη Ρωσία κατά τη διάρκεια του Α' Παγκόσμιου Πολέμου. Έναν πρώτο υπαινιγμό του κινήματος παρουσίασε ο Μάλεβιτς μέσω των ιδιαίτερων κουστουμιών του στη φουτουριστική του όπερα *Νίκη επί του Ήλιου* (*Victory over the Sun*) (Εικόνα 6) στην Αγία Πετρούπολη το 1913. Ενώ τα πρώτα σχέδια ζωγραφικής εξακολουθούσαν να έχουν άμεση σχέση με τον Κυβο-Φουτουρισμό (ένα ρωσικό κίνημα τέχνης με το οποίο ο Μάλεβιτς ήταν εμπλεκόμενος), απλά γεωμετρικά σχήματα, που προοιώνιζαν τον Σουπρεματισμό, έκαναν την εμφάνισή τους διαρκώς. Παράλληλα, τα πλούσια χρώματα απορρίφθηκαν υπέρ του μαύρου και του άσπρου/λευκού, χρώματα τα οποία αργότερα ο Μάλεβιτς χρησιμοποίησε μεταφορικά και στα κείμενά του (Long, 2003).

Το 1915, οι Ρώσοι καλλιτέχνες Ξένια Μπουγκοσλάβσκαγια (Kseniya Boguslavskaya, 1892-1972), Ιβάν Κλυάν (Ivan Klyun, 1873-1943), Μιχαήλ Μενκόφ (Mikhail Menkov, 1885-1926), Ιβάν Πούνι (Ivan Puni, 1892-1956) και Όλγα Ροζανόβα (Olga Rozanova, 1886-1918) πλαισίωσαν τον Μάλεβιτς και σχημάτισαν την ομάδα του Σουπρεματισμού. Τα έργα τους παρουσίαζαν μια σειρά από γεωμετρικά σχήματα που αιωρούνταν πάνω από ένα λευκό ή ανοιχτόχρωμο φόντο. Η ποικιλία σχημάτων, μεγεθών και γωνιών δημιουργούσε μια αίσθηση βάθους σε αυτές τις συνθέσεις, κάνοντας τα

τετράγωνα, τους κύκλους και τα ορθογώνια να φαίνονται ότι κινούνται στο διάστημα (Drutt, 2016, σ. 25).

Έννοιες και Στιλ

Η ζωγραφική του Σουπρεματισμού εγκατέλειψε τον ρεαλισμό, τον οποίο ο Μάλεβιτς θεωρούσε ως απόσπαση της προσοχής από την υπερβατική εμπειρία που η τέχνη έπρεπε να προκαλεί. Ως κίνημα μπορεί να θεωρηθεί ως το λογικό συμπέρασμα του ενδιαφέροντος του φουτουριστικού κινήματος, και των μειωμένων μορφών σε συνδυασμό με τις πολλαπλές προοπτικές του Κυβισμού. Το τετράγωνο, που ο Μάλεβιτς χαρακτήρισε ως «το πρόσωπο μιας νέας τέχνης» (Malevich, 1994, σ. 177), αντιπροσώπευε τη γέννηση του νέου κινήματος, που έγινε μια φιγούρα στην οποία κριτικοί και καλλιτέχνες συσπειρώθηκαν για να στηρίξουν το νέο καλλιτεχνικό στιλ. Αλλά πολλοί άλλοι το κατηγόρησαν για το μηδενισμό του: ο καλλιτέχνης και κριτικός Αλεξάντρε Μπένοϊς (Alexandre Benois, 1870-1960) το χαρακτήρισε «κήρυγμα αγένειας και καταστροφής» (Benois, 2003, σ. 252).

Το 1915, ο Μάλεβιτς δημοσίευσε ένα μανιφέστο που το ονόμασε *Από τον Κυβισμό και τον Φουτουρισμό στον Σουπρεματισμό της τέχνης* (*From Cubism and Futurism to Suprematism in Art*), με το οποίο ισχυρίστηκε ότι πέρασε από τα όρια της πραγματικότητας σε μια νέα συνειδητοποίηση. Μετά από αυτό, τα μοτίβα στα έργα ζωγραφικής του περιορίστηκαν, ώστε να περιλαμβάνουν μόνο τον κύκλο, το τετράγωνο και το ορθογώνιο. Κάποιοι κριτικοί ερμήνευσαν αυτά τα μοτίβα ως αναφορές σε μυστικιστικές ιδέες. Σε αυτό συνηγορούν και κάποιες δηλώσεις του ίδιου του Μάλεβιτς, όπως για τη χρήση του κύκλου, είπε: «Έχω καταστρέψει το δαχτυλίδι του ορίζοντα και έχω δραπετεύσει από τον κύκλο των πραγμάτων» και μιλώντας για το *Μαύρο Τετράγωνο* το χαρακτήρισε ως «ζωντανό, βασιλικό βρέφος» (Malevich, 1976, σ. 133). Αλλά, στην πραγματικότητα, ο Μάλεβιτς περιφρονούσε τον συμβολισμό· γι' αυτόν τα μοτίβα ήταν μόνο δομικά στοιχεία, τα πιο θεμελιώδη στοιχεία στη ζωγραφική, ή, όπως το έθεσε, «το μηδέν της μορφής» (Malevich, 1976, σ. 118).

Ο Μάλεβιτς κατένειμε την εξέλιξη του Σουπρεματισμού σε τρία στάδια: *μαύρο, έγχρωμο* και *λευκό*. Η μαύρη φάση σηματοδότησε τις αρχές της κίνησης και τον «μηδενικό βαθμό» της ζωγραφικής, όπως εξηγείται από το *Μαύρο Τετράγωνο*. (Lissitzky, 1925, σ. 305). Η έγχρωμη φάση, μερικές φορές αναφερόμενη και ως *Δυναμικός*

Σουπρεματισμός, επικεντρώθηκε στη χρήση του χρώματος και του σχήματος για να δημιουργήσει την αίσθηση της κίνησης στο διάστημα. Αυτό επιδιώχθηκε σε βάθος από τους Ίλια Κασνίκ (Ilya Chasnik, 1902-1929), Ελ Λισίτσκι (El Lissitzky, 1890-1941) και Αλεξάντερ Ρόντσενκο (Alexander Rodchenko, 1891-1956). Ο Ελ Λισίτσκι επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τον Μάλεβιτς και ανέπτυξε το δικό του προσωπικό στιλ, το οποίο ονόμασε *Proun*[2]. Η αποκορύφωση του Σουπρεματισμού μπορεί να φανεί στο λευκό στάδιο, που εκδηλώθηκε από τον Μάλεβιτς κατά τη δέκατη Κρατική Έκθεση: *Μη Αντικειμενική Δημιουργία και Σουπρεματισμός* (Non-objective Creation and Suprematism) το 1919. Το αριστούργημά του, *Λευκό σε Λευκό* (White on White) (1918) (Εικόνα 7), έδωσε εντελώς μια νέα μορφή, αντιπροσωπεύοντας μόνο «την ιδέα». Αυτό το έργο προκάλεσε διάφορα ερεθίσματα σε πολλούς άλλους καλλιτέχνες που οδηγήθηκαν σε νέα εγχειρήματα, όπως η κονστρουκτιβιστική εξερεύνηση του Αλεξάντερ Ρόντσενκο στη σειρά έργων *Μαύρο σε Μαύρο* (Black on Black) (1919) (Εικόνα 8) (Smith R. , 1991).

Μεταγενέστερη Εξέλιξη

Με την πάροδο του χρόνου, οι καλλιτεχνικές θέσεις του κινήματος το καθόρισαν ολοένα και περισσότερο, και μολονότι αυτές κινδύνευσαν μετά τη ρωσική επανάσταση του 1917, η ανεκτική στάση των πρώιμων κομμουνιστών εξασφάλιζε ότι η επιρροή τους θα συνεχιζόταν. Στα τέλη της δεκαετίας του 1920, ωστόσο, οι συμπεριφορές άλλαξαν και το κίνημα έχασε μεγάλο μέρος της δημοτικότητάς του, ειδικά αφού καταδικάστηκε από τους σταλινικούς. Μεταξύ 1919 και 1927, ο Μάλεβιτς σταμάτησε να ζωγραφίζει εντελώς για να αφιερωθεί στα θεωρητικά του γραπτά, και μετά από μια μακρά παύση επέστρεψε στην αναπαραστατική ζωγραφική.

Αν και οι θεωρίες του Μάλεβιτς εμπόδιζαν το ίδιο το κίνημα να αποκτήσει ευρεία απήχηση, οι επιπτώσεις του ήταν, και είναι ακόμη και σήμερα, εκτεταμένες στη σφαίρα της αφηρημένης τέχνης. Πράγματι, η επιθυμία του να δημιουργήσει μια υπερβατική τέχνη, που μπορεί να βοηθήσει τους θεατές να φτάσουν σε μια υψηλότερη κατανόηση, είναι μια φιλοδοξία που μπορεί να εντοπιστεί σε πολλά μεταγενέστερα κινήματα τέχνης και σε πολλούς καλλιτέχνες. Παρουσιάζεται στις ιδέες του Βασίλι Καντίνσκι (Wassily

[2] Ο Λισίτσκι δημιούργησε τη δική του εκδοχή του Σουπρεματισμού, την οποία και ονόμασε *Proun*, μία ονομασία που προήλθε από την ένωση των πρώτων γραμμάτων των λέξεων «Proekt Unovisa» (που σημαίνει Νέο Έργο).

Kandinsky, 1866-1944) στο βιβλίο του *Σχετικά με το Πνευματικό στην Τέχνη* (Concerning the Spiritual in Art) (Kandinsky, Concerning the Spiritual in Art, 1977) (1912), καθώς και στην γεωμετρική αφαιρετικότητα του Πητ Μόντριαν (Piet Mondrian, 1872-1944).

Η παρουσίαση του Σουπρεματισμού στη Δύση κατά τη διάρκεια της έκθεσης του 1927 στο Βερολίνο ήταν ευπρόσδεκτη, προκαλώντας ενδιαφέρον σε όλη την Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Ο Αλφρεντ Μπαρ (Alfred Barr, 1902-1981) έφερε αργότερα πολλά από τα έργα του Μάλεβιτς στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Νέα Υόρκη, όπου συμπεριλήφθηκαν στην *Κυβιστική και Αφηρημένη Τέχνη* (1936), μια πρωτοποριακή έκθεση που επηρέασε πολύ τον αμερικανικό μοντερνισμό. Ο Λισίτσκι διαδραμάτισε βασικό ρόλο στην προώθηση του Σουπρεματισμού εκτός Ρωσίας, αφού είχε εκθέσει προηγουμένως έργα Proun που επηρέασαν έντονα τον Λάζλο Μοχόλι-Νάγκι (László Moholy-Nagy, 1895-1946), και πιθανόν ακόμα και τον Καντίνσκι. Ο Λισίτσκι χρησιμοποίησε αργότερα τις μορφές και τις έννοιες του Σουπρεματισμού για να επηρεάσει σημαντικά τον γραφιστικό σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική, γεγονός που βοήθησε στο σχηματισμό του Κονστρουκτιβισμού. Σήμερα, αυτές οι ηχώ εξακολουθούν να παρατηρούνται στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, για παράδειγμα στο πρόσφατο έργο *Σουπρεματισμός* της Ζάχα Χαντίντ (Zaha Hadid) (Douglas, Obrist, Gmurzynska, Leung, & Hadid, 2012).

Σε επόμενο κεφάλαιο της διατριβής θα αναλυθεί περαιτέρω το κίνημα του Σουπρεματισμού.

Κύριος εκφραστής

Στη συνέχεια αναλύω έναν κύριο εκφραστή του κινήματος, καθώς και ένα έργο του που δημιούργησε κατά την ενασχόλησή του με το συγκεκριμένο κίνημα και το οποίο πρεσβεύει ακριβώς τις αρχές του Σουπρεματισμού.

Ελ Λισίτσκι (El Lissitzky) (1890-1941)

«Ο χώρος πρέπει να είναι ένα είδος βιτρίνας, ένα σκηνικό, στο οποίο οι εικόνες κάνουν την εμφάνισή τους όπως οι ηθοποιοί σε ένα δράμα (ή μία κωμωδία). Δεν πρέπει να μιμείται έναν χώρο διαβίωσης.» (Zofia, 2014)

Ο Ρώσος πρωτοποριακός καλλιτέχνης Ελ Λισίτσκι αξιοποίησε τη τέχνη προωθώντας κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές. Αν και συχνά πολύ αφηρημένο και θεωρητικό, το έργο του Λισίτσκι μπόρεσε να μιλήσει άμεσα στον πολιτικό λόγο της εποχής, και στη συνέχεια της νεοσυσταθείσας Σοβιετικής Ένωσης. Ακολουθώντας τον Μάλεβιτς στον Σουπρεματισμό, ο Λισίτσκι χρησιμοποίησε το χρώμα και τα βασικά σχήματα για να κάνει ισχυρές πολιτικές δηλώσεις. Αμφισβήτησε τις παραδοσιακές συμβάσεις σχετικά με την τέχνη κάνοντας χρήση του *Proun*, ενός ιδιαίτερου καλλιτεχνικού στιλ δισδιάστατης σουπρεματιστικής ζωγραφικής που διαμόρφωσε ο ίδιος, με το οποίο προσπάθησε να συνδυάσει την αρχιτεκτονική και τον τρισδιάστατο χώρο με παραδοσιακές, αν και αφηρημένες, δισδιάστατες εικόνες. Όντας καθηγητής για μεγάλο μέρος της σταδιοδρομίας του και πάντα καινοτόμος, ο Λισίτσκι ασχολήθηκε μεταξύ άλλων και με τα μέσα γραφικού σχεδιασμού, τυπογραφίας, φωτογραφίας, φωτομοντάζ, σχεδιασμού βιβλίων και αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Το έργο αυτού του εγκεφαλικού καλλιτέχνη ήταν μια δύναμη αλλαγής, επηρεάζοντας βαθιά τη σύγχρονη τέχνη, συμπεριλαμβανομένων των καλλιτεχνών του Νεοπλαστικισμού και του Μπάουχαους (Perloff & Reed, 2003, σ. 7).

Βασικές ιδέες

Ο Λισίτσκι πίστευε ότι η τέχνη και η ζωή αλληλοεπηρεάζονται και συγκεκριμένα ότι η τέχνη επηρεάζει βαθιά τη ζωή. Θεωρούσε τις γραφικές τέχνες, ιδιαίτερα τις αφίσες και τα βιβλία, και την αρχιτεκτονική ως τους πλέον αποτελεσματικούς τρόπους προσέγγισης του κοινού. Κατά συνέπεια, τα σχέδιά του, είτε για γραφικές παραγωγές είτε για κτίρια, ήταν συχνά μη φιλτραρισμένα πολιτικά μηνύματα. Παρά το γεγονός ότι αποτελούνταν από στοιχειώδη σχήματα και χρώματα, μια αφίσα του Λισίτσκι θα μπορούσε να κάνει μια ισχυρή δήλωση για πολιτική αλλαγή και ένα κτίριο θα μπορούσε να προκαλέσει ιδέες για κοινοτοπία και ισότητα.

Θεωρούσε ότι το στιλ *Proun* υπήρξε ο σταθμός με τον οποίο κάποιος μπορεί να μεταφερθεί από τη ζωγραφική στην αρχιτεκτονική (El lissitzky, n.d.). Οι πίνακες, οι

οποίοι συνδύαζαν τις βασικές μορφές ομαδοποιημένες, προσπαθούσαν να δώσουν πολλαπλές προοπτικές χωροταξικών αμαλγαμάτων παρά την δισδιάστατη φύση τους. Ο Λισίτσκι ισχυρίστηκε ότι το μέλλον των τεχνών βρισκόταν στη δυνατότητα «συνεργασίας» τους. Επιπλέον, θεωρούσε ότι η σύντηξη του σχεδίου, της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής, πραγματοποιούνταν μέσω της τέχνης του *Proun*. Για αυτόν τον λόγο, τα έργα *Proun* μπορούν σήμερα να θεωρηθούν θεμελιώδη για την ανάπτυξη της σύγχρονης αφηρημένης απεικόνισης, ενώ παράλληλα άσκησαν έντονη επιρροή στη σύγχρονη βιομηχανοποιημένη αρχιτεκτονική.

Όσον αφορά στον γραφικό σχεδιασμό χρησιμοποίησε μια παλέτα πρωταρχικών χρωμάτων, μαύρο και άσπρο, κείμενο και βασικές μορφές. Με αυτόν τον τρόπο διαμόρφωνε τόσο τις πραγματικές όσο και τις εφευρεμένες γεωμετρικές κατασκευές για να διηγηθεί ιστορίες, συμπεριλαμβανομένων των παραδοσιακών εβραϊκών ιστοριών, και να κάνει πολύ ισχυρές πολιτικές δηλώσεις (Erjavec, 2014, σ. 175).

Η αρχιτεκτονική ήταν η πιο ευνοημένη μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης του Λισίτσκι, όμως δεν είχε μεγάλη οικονομική πρόσοδο από τα έργα που δημιουργούσε, τα οποία συχνά αιωρούνταν ανάμεσα στο ουτοπικό και το αδύνατο. Ονειρευόμενος μια μη ιεραρχική αρχιτεκτονική, σε αντίθεση με αυτή της αναδυόμενης κουλτούρας της καπιταλιστικής Δύσης, τα σχέδια του Λισίτσκι για τους *οριζόντιους ουρανοξύστες* παρέμειναν για πάντα στη σφαίρα του φανταστικού και όχι του ρεαλιστικού. Για τον Λισίτσκι, το ισότιμο ιδεώδες του κομμουνισμού απαιτούσε παρόμοιες δομές, οι οποίες θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν ως ουσιαστικά αποδεικτικά στοιχεία για την πραγματοποίηση τέτοιων ιδανικών (Tupitsyn, Pohlmann, & Drutt, 1999, σ. 65).

Έργο: *Χτύπα τα Λευκά με την Κόκκινη Σφήνα (Beat the Whites with the Red Wedge)* (1919-20)

Αυτή η λιθογραφία είναι ένα από τα πιο γνωστά έργα του Λισίτσκι από την εποχή του Σουπρεματισμού και αποτελεί μια από τις πρώτες προσπάθειές του για δημιουργία προπαγανδιστικής τέχνης. Παρήγαγε αυτό το πολιτικά φορτισμένο έργο για να υποστηρίξει τον Κόκκινο Στρατό λίγο μετά την έναρξη της επανάστασης από τους Μπολσεβίκους το 1917. Η κόκκινη σφήνα συμβόλιζε τους επαναστάτες που εισχώρησαν στον αντι-κομμουνιστικό Λευκό Στρατό. Εδώ ο Λισίτσκι χρησιμοποίησε τον συνδυασμού χρωμάτων κόκκινο, λευκό και μαύρο χρώμα, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο το μήνυμα που υποδεικνύει ο τίτλος του έργου. Τα χρώματα και τα σχήματα

αποκτούν άμεση συμβολική σημασία. Για παράδειγμα, τα ομαλά, καμπυλόμορφα τοιχώματα του λευκού κύκλου διαπερνιούνται από το αιχμηρό σημείο του κόκκινου τριγώνου: ο Κόκκινος Στρατός έχει διαπεράσει τις άμυνες του Λευκού Στρατού. Οι εντυπωσιακές χρωματικές αντιθέσεις δημιουργούν επίσης σύγχυση σχετικά με το διάστημα - ποια περιοχή είναι θετική; Ποιο είναι αρνητικό; Εν τω μεταξύ, οι μικρές γεωμετρικές μορφές στο περιορισμένο σχέδιο χρώματος επιπλέουν σαν μικροσκοπικά βλήματα μέσα από το χώρο μαζί με το κείμενο. Εδώ, οι βασικές μορφές συνδυάζονται με το πραγματικό κείμενο: η ζωγραφική και η τυπογραφία είναι συγχωνευμένες. Το έργο αυτό ήταν ένας σημαντικός πρόδρομος για το κίνημα *Proun*, όταν η τέχνη του Σουπρεματισμού κινούνταν σε μια τρισδιάστατη οπτική πεδιάδα (Erjavec, 2014, σ. 162).



Λιθογραφία - Municipal Van Abbemuseum, Αϊντχόβεν, Ολλανδία

2.3.2 Νταντάϊσμός (Dadaism/Dada) (1916 – 1924)

«Το ΝΤΑΝΤΑ, όσο γι΄ αυτό, μυρίζει σαν το τίποτα, είναι τίποτα, τίποτα, τίποτα.»
Picabia *(Motherwell, 1989, σ. 37)*

Εισαγωγή

Στις αρχές του Φλεβάρη του 1916, λίγο μετά το ξέσπασμα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, ο Γερμανός μουσικός, ποιητής και θεατρικός παραγωγός Χιούγκο Μπαλ (Hugo Ball, 1886-1927), αποφάσισε να ανοίξει σε μια κακόφημη περιοχή της Ζυρίχης το «Καμπαρέ Βολταίρ» (Cabaret Voltaire), ως φόρο τιμής στον επιφανή Γάλλο συγγραφέα, ιστορικό και φιλόσοφο της κοινωνικής κριτικής του 18ου αιώνα, τον Φρανσουά Μαρί Αρουέ, ευρέως γνωστό με το ψευδώνυμο Βολταίρος (François-Marie Arouet – Voltaire, 1694-1778). Το Καμπαρέ Βολταίρ έμελλε να είναι ο χώρος συγκέντρωσης και ανάπτυξης του

νταναϊστικού κινήματος τέχνης στη Ζυρίχη. Η κλειστοφοβική και γεμάτη ένταση ατμόσφαιρα της ουδέτερης, κατά τα άλλα, Ελβετίας κατά τη διάρκεια του πολέμου, αποτέλεσε το κατάλληλο έδαφος για τη μαζική σύνθεση προσωπικοτήτων και ιδεών που δημιούργησαν το κίνημα.

Το που ακριβώς ξεκίνησε το Ντανταά είναι πολύ δύσκολο να προσδιοριστεί· άλλοι λένε πως ξεκίνησε στο Βερολίνο[3], άλλοι στη Νέα Υόρκη και στη Ζυρίχη[4], άλλοι στην Ιταλία[5] και άλλοι στη Ρωσία[6]. Παραμένει όμως αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι τα έτη 1915-1916 καλλιτέχνες όλων των τεχνών, από όλη σχεδόν την Ευρώπη και την Αμερική, ωθήθηκαν στη δημιουργία του πιο ανατρεπτικού ίσως κινήματος τέχνης του αιώνα μας, το Ντανταά (Richter, 1997, σ. 12).

Ο ορισμός του κινήματος είναι σχεδόν αδύνατος. «Πως μπορεί να ορίσει κανείς ένα κίνημα που δεν μπορεί να ταυτιστεί με κανένα πρόσωπο ή τόπο, άποψη ή θέμα, που επηρεάζει όλες τις τέχνες, που έχει μια διαρκώς μετακινούμενη εστία και είναι ταυτόχρονα σκόπιμα αρνητικό, εφήμερο, παράλογο…», υποστήριζε ο Τζον Ρίτσαρντσον (John Richardson, 1924-2019) (The Dada Movement, 1953, σ. 669). Οι εκφραστές του νταναϊσμού είχαν απογοητευτεί βαθιά από τη μανία του αφανισμού των ανθρώπων και των έργων τους, από την υποκρισία και τον τυφλό και συνάμα παράλογο πατριωτισμό που οδηγούσε στην αποκτήνωση της κοινής λογικής, στον πόνο, το αίμα και τα δάκρυα. Για τους Νταναϊστές η συνέχιση του δυτικού πολιτισμού με τη διατήρηση των αξιών και την καλλιέργεια της τέχνης του ήταν ανούσια, εφόσον η κοινωνία, όντως πλέον άπληστη και υλιστική, είχε επιλέξει το ολοκαύτωμα και την καταστροφή. Φιλοσοφία τους ήταν η απομάκρυνση από τις παραδοσιακές αξίες, λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές, και η ανατροπή των παρωχημένων ιδεών της σύγχρονης τότε κοινωνίας. Υποστηρίζοντας αυτές τις αρχές οι Νταναϊστές επιδίωκαν να προκαλούν το κοινό και να το ωθούν στην αμφισβήτηση του κοινωνικού πλαισίου, των ηθών και των παραδόσεων, μέσω της τέχνης τους και του τρόπου ζωής και σκέψης τους. «Τα πάντα είναι τίποτα» συνήθιζαν να υποστηρίζουν, αναιρώντας με αυτόν τον τρόπο τη δυτική ανθρωπιστική παράδοση από την Αναγέννηση και μετά, η οποία ήθελε κέντρο της σφαίρας τον άνθρωπο, οργανωμένο

[3] Από πολλούς θεωρείται ότι ο Ραούλ Χάουσμαν (Raoul Hausmann, 1886-1971) ανακάλυψε το Ντανταά στο Βερολίνο το 1915 (Dickerman & et al, 2005, σ. 472).
[4] Σύμφωνα με τον Άλφρεντ Μπάρ, πρώην διευθυντή του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, το κίνημα ξεκίνησε το 1916 από τη Νέα Υόρκη και τη Ζυρίχη (Richter, 1997, σ. 11).
[5] Ο γλύπτης Ναούμ Γκάμπο (Naum Gabo, 1890-1977) υποστήριζε την ύπαρξη νταναϊστικών έργων στη Ρωσία από το 1915.
[6] Το 1909 Ιταλοί φουτουριστές δημοσίευσαν μανιφέστα πανομοιότυπα με αντίστοιχα του Ντανταά.

με ανθρωποκεντρικούς νόμους και σταθερά, οργανωμένα φαινόμενα (Χαραλαμπίδης, 1990, σ. 195). Σάρκαζαν τον υπερβολικά εγκεφαλικό, τεχνολογικό και τεχνοκρατικό πολιτισμό που προσπαθούσε επί ματαίω να επικρατήσει της φύσης. Αντιθέτως, υποστήριζαν πως η φύση βρίσκεται σε κατάσταση αέναης ροής και ενέργειας, σε μια διαρκή αντιπαράθεση του γίγνεσθαι και της αποσύνθεσης, ανεξάρτητη από τις ενέργειες του ανθρώπου (Χαραλαμπίδης, 1990, σ. 195). Με τον ίδιο τρόπο αντιμετώπιζαν και την ψυχή, θεωρώντας την ανεξέλεγκτη και ενάντια στις όποιες ενσυνείδητες προσπάθειες του ανθρώπου να την οριοθετήσει και να την τιθασεύσει.

Παράλληλα, αμφισβητούσαν την ύπαρξη της έννοιας της προόδου, της κυριαρχίας της φύσης και του ανθρώπου, ενώ θεωρούσαν πως οι αισθήσεις παρέχουν στον άνθρωπο παραπλανητικές πληροφορίες. Ταυτόχρονα, αρνούνταν πως η γλώσσα, η λογοτεχνία και η τέχνη γενικότερα είχαν τη δυνατότητα να προσδιορίσουν και να αποδώσουν την πραγματικότητα. Συγκεκριμένα η γλώσσα, πίστευαν, ως μέσο δημόσιας επικοινωνίας, έχει τη δυνατότητα να διαστρεβλώνει τον αυθεντικό χαρακτήρα της ζωής, ο οποίος διαμορφώνεται από τις ασυνέχειες των άμεσων εμπειριών του καθενός. Οι λέξεις, που η γλώσσα χρησιμοποιεί, είναι φενάκες, καθώς δεν αντιστοιχούν στις δομές της πραγματικότητας (Χαραλαμπίδης, 1990, σ. 195).

Για τους ντανταϊστές σημασία είχε η προσωπική ελευθερία και η υποστήριξη των ατομικών δικαιωμάτων μακριά από νόρμες, κανόνες, παραδόσεις και συμβατικά ήθη. Το καλλιτεχνικό κίνημα δεν είχε ενιαία χαρακτηριστικά, καθώς ήταν μια κατάσταση του νου και ένας τρόπος ζωής στην πράξη. «Όμως, είχε ένα νέο καλλιτεχνικό ήθος μέσα από το οποίο παρουσιάστηκαν διάφορα νέα εκφραστικά μέσα» (Richter, 1997, σ. 7). Εμπνέονταν από τις μηχανές με αποτέλεσμα οι ανθρώπινες φιγούρες τους να θυμίζουν συχνά ρομπότ. Στα έργα που δημιουργούσαν συνδύαζαν τη ζωγραφική με τη γλυπτική, επιλέγοντας κάθε φορά τυχαία σχήματα, εικόνες και ετερόκλιτα υλικά (χαρτί, μαλλί, ξύλο, φωτογραφίες, σκουπίδια κ.α.).

Οι οπαδοί του Νταναϊσμού αναζητούσαν την απόδραση στο χώρο του τυχαίου, του αυθαίρετου, του ασυνειδήτου, εκεί όπου η φύση κυριαρχεί πάνω στον άνθρωπο, περιφρονώντας τους νόμους της λογικής, της τάξης και της ελεγχόμενης έμπνευσης. Δεν ανήκαν καθαρά σε κάποιο εικαστικό ή καλλιτεχνικό στιλ, παρόλο που δεν περιφρονούσαν την τέχνη ως τέχνη σε γενικές γραμμές. Δεν πρέπει βέβαια να αμφισβητήσουμε και την ύπαρξη των πιο αδιάλλακτων οπαδών, όπως ο Πικαμπιά

(Francis Picabia, 1879-1953), οι οποίοι υποστήριζαν πως η τέχνη αποτελούσε μια «υποκριτική πολυτέλεια» που θόλωνε την κρίση των ανθρώπων και τους απομάκρυνε από την πραγματική πηγή των προβλημάτων τους. «Η Τέχνη πρέπει να είναι ακραία μη αισθητική, άχρηστη και αδύνατο να δικαιολογηθεί», έλεγε ο Πικαμπιά (Gay, 2007, σ. 207). Αυτό όμως είχε και ένα αυτό-αντιφατικό αποτέλεσμα, εφόσον οποιαδήποτε προσπάθεια να εξαλείψουν την τέχνη, οδηγούσε αναπόφευκτα στη δημιουργία τέχνης. Αυτό ακριβώς όμως το παράδοξο παρουσιάζει σε όλο του το μεγαλείο τη σημασία που έδιναν οι Νταναϊστές καλλιτέχνες στην καλλιτεχνική δημιουργία και την αμφισημία των πάντων.

Εφόσον, όμως, στόχος τους δεν ήταν η εξάλειψη της τέχνης αυτής καθαυτή, αλλά η δημιουργία μια τέχνης που θα συνδέεται με το άτομο και την πραγματικότητα, ο καλλιτέχνης-άνθρωπος θα έπρεπε να έχει ως σκοπό του την υλοποίηση των ηθικών αναγκών και όχι των αισθητικών, και την καλλιέργεια δημιουργικών ιδεών μέσω της συγγραφής, της μουσικής και της δράσης.

Ο νταναϊσμός αξιοποίησε διάφορες τεχνικές από άλλα ρεύματα τέχνης, με απώτερο στόχο όμως να τα αμφισβητήσει και να τα αναιρέσει ή ακόμη και να τα χλευάσει. Αρχικά, από τον Κυβισμό υιοθέτησε τα χαρτονένια κοστούμια[7] και το collage[8], διότι θεωρούσε πως η καλλιτεχνική αυτή τεχνική εισήγαγε στην αφηρημένη τέχνη την εξωτερική πραγματικότητα και οδηγούσε πέρα από τα ζωγραφικά-καλλιτεχνικά όρια. Στη συνέχεια, από τον Φουτουρισμό χρησιμοποίησε τα μανιφέστα ως λογοτεχνικό είδος, τον θορυβισμό (bruitism)[9], τα διάφορα τυπογραφικά στοιχεία με αυθαίρετο τρόπο, τα ποιητικά τεχνάσματα του Απολλιναίρ (Guillaume Apollinaire, 1880-1918) και του Μαξ Τζέικομπ (Max Jacob, 1876-1944), ενώ από τον Εξπρεσιονισμό υιοθέτησε την ελεύθερη χρήση του χρώματος ως ισχυρό μέσω έκφρασης. Συχνά δημιουργούσαν «τυχαία», αξιοποιώντας ό,τι υλικό είχαν εύκαιρο, με σκοπό να χρησιμοποιήσουν μεν μια συγκεκριμένη τεχνική, αντιδρώντας δε στις νόρμες και τους κανόνες στις οποίες υπόκειται. Το τυχαίο ήταν το σήμα κατατεθέν τους και το ακολουθούσαν σαν πυξίδα,

[7] Τα χαρτονένια κοστούμια που χρησιμοποιήθηκαν από τους νταναϊστές καλλιτέχνες σε θεατρικές παραστάσεις, είχαν τις ρίζες τους στις ανθρώπινες φιγούρες που παρουσιάζονταν στους κυβιστικούς πίνακες και εξέφραζαν την αποξένωση του ανθρώπου.

[8] Ο όρος «collage» (κολλάζ) είναι παράγωγο της γαλλικής λέξης «coller» που σημαίνει κολλάω και χρησιμοποιήθηκε στον χώρο της τέχνης τον 20ο αιώνα. Στην τεχνική του κολλάζ χρησιμοποιούνται φόρμες από ποικίλα υλικά με στόχο τη δημιουργία ενός ενιαίου συνόλου (Adamowicz, 1998, σ. 4).

[9] Ο θορυβισμός (bruitism) εκδηλώθηκε στον Νταναϊσμό ως αυτοσχέδια νέγρικη μουσική που συνοδευόταν από τύμπανα και γκογκς που έκαναν έντονο θόρυβο και την ταυτόχρονη ανάγνωση ποιημάτων (Huelsenbeck, 1998, σ. 26).

εφόσον θεωρούσαν πως ήταν αδύνατο ο καλλιτέχνης να ακολουθεί και να ελέγχει όλη την πορεία της δημιουργίας ενός έργου (Richter, 1997).

Παρόλο που χρησιμοποίησε τεχνικές και ιδέες από προηγούμενα κινήματα τέχνης, ο Νταναϊσμός τις συγκέντρωσε και τις παρουσίασε σαν μια ολότητα που σπάει τα δεσμά του παρελθόντος και τις νόρμες της ιστορίας. Σε αντίθεση με τους καλλιτέχνες των ρευμάτων τέχνης της προπολεμικής περιόδου που θεωρούσαν τους εαυτούς τους συνεχιστές της ιστορίας, οι νταναϊστές απέρριψαν όλες τις αναφορές στο παρελθόν ως υποκριτικές, και αγκάλιασαν το παρόν, το τώρα και την πνευματική κατάσταση του καλλιτέχνη κατά τη «παροντική» διάρκεια της δημιουργίας, παρά το αποτέλεσμα της δημιουργίας αυτό καθαυτό. Θεωρούσαν πως πραγματική αξία δεν έχει το προϊόν, το έργο τέχνης, αλλά η κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο καλλιτέχνης, οι συνθήκες τις οποίες βιώνει, για να παράξει ένα έργο τέχνης, για να δημιουργήσει. Αυτή ακριβώς η κατάσταση, που κάθε φορά είναι διαφορετική, εφόσον και οι συνθήκες είναι διαφορετικές, είναι αυτή που έκανε δυνατή τη δημιουργία, την εμφάνιση των προϊόντων και που ενέχει δυσκολίες και αξίες.

Με αυτόν τον τρόπο, το Νταντά αποσκοπούσε στην αυτογνωσία του καλλιτέχνη και της μοντέρνας τέχνης και στην εδραίωση μιας νέας εικόνας του καλλιτέχνη. Στη νέα αυτή εικόνα ο νταναϊστής έβλεπε τον εαυτό του απελευθερωμένο από τα δεσμά της ιστορίας και ανεξάρτητο από κάθε φραγμό ή εμπόδιο. Όντως απόλυτα ελεύθερος είχε τη δυνατότητα να αντικρίζει κατάματα την πραγματικότητα και να τη διαμορφώνει σύμφωνα με τις πρωτοποριακές και ρηξικέλευθες ιδέες και αντιλήψεις του. «Δώσαμε στον εαυτό μας τον τίτλο του Μηδενιστή», είχε πει ο Αρπ (Arp, 1972, σ. 234). Σημασία για τους νταναϊστές είχε αποκλειστικά η προσωπική τους ελευθερία και η αυτονομία της προσωπικότητάς τους. Κάθε παρόρμηση λοιπόν που προερχόταν αυτόματα και αυθόρμητα αποτελούσε έκφραση αγνής πραγματικότητας και υιοθετούνταν αδήριτα. Ο καλλιτέχνης ήταν ελεύθερος να επιλέξει τις τεχνικές που θα χρησιμοποιήσει και τις ιδέες με τις οποίες θα ασχοληθεί, πραγματικές ή μη. Παρόλο που αφενός οι τεχνικές τις οποίες χρησιμοποίησε ο Νταναϊσμός είχαν υιοθετηθεί, αφετέρου οι ιδέες τις οποίες ανέλυσαν είχαν ξανά αναλυθεί, η αντίληψη και ο τρόπος αντιμετώπισης του καλλιτέχνη αυτού καθαυτόν ήταν κάτι εντελώς καινούριο, αποτελούσε πρωτοπορία. Με αυτόν τον τρόπο, το Νταντά έβαλε τη σφραγίδα του στα κινήματα της μοντέρνας τέχνης και λειτούργησε ως «πυροδότης» όντας «επαναστατικό, αναρχικό και τρομερά μεταδοτικό» (Haftmann, 1997, σ. 219).

Λέγεται ότι το όνομα του κινήματος Νταντά προήλθε από τον Ρίχαρντ Χύλζενμπεκ (Richard Huelsenbeck, 1892-1974), όταν αυτός έμπηξε τυχαία ένα μαχαίρι σε ένα λεξικό! Ο όρος έχει διάφορες έννοιες-σημασίες. Στα ρουμανικά ερμηνεύεται ως «ναι, ναι!», στα γαλλικά είναι το παιδικό ξύλινο αλογάκι, ενώ ταυτόχρονα ακούγεται όπως τα πρώτα λόγια ενός παιδιού, το ακατάληπτο μουρμούρισμά του. Είναι λογικό λοιπόν αυτή η λέξη να προσελκύσει το ενδιαφέρον των μελών του κινήματος αφού ενέχει την απλότητα και τις ενστικτώδεις αντιδράσεις ενός παιδιού, ενώ ταυτόχρονα ίσως να σημαίνει το ίδιο αλλά και τίποτα σε πολλές γλώσσες. Στο πρώτο ντανταϊστικό μανιφέστο που απήγγειλε ο Μπαλ το 1916 γίνεται αναφορά στην επιλογή του ονόματος: «Στα γαλλικά σημαίνει ξύλινο αλογάκι. Στα γερμανικά σημαίνει "αντίο", "φύγε από πάνω μου", "θα ιδωθούμε κάποια στιγμή". Στα ρουμανικά: "Ναι, πράγματι, έχεις δίκιο, αυτό είναι. Μα φυσικά ναι, απολύτως, σωστά". Και ούτω καθεξής. Είναι μία λέξη διεθνής. Μόνο μία λέξη και αυτή η λέξη ένα κίνημα.» (Ball, 1916). Όμως και ο Τριστάν Τζαρά (Tristan Tzara, 1896-1963) έδωσε την δική του εκδοχή της ονομασίας λέγοντας: «Μία λέξη γεννήθηκε, κανείς δεν ξέρει πώς» (Richter, 1997, σ. 32).

Ζυρίχη

Όπως προανέφερα, το Νταντά ουσιαστικά απέκτησε μορφή αρχικά στη Ζυρίχη (1915-1919), παρόλο που παρουσιάστηκε σχεδόν ταυτόχρονα σε Ευρώπη και Αμερική. Αυτό συνέβη διότι στη Ζυρίχη συγκεντρώθηκαν κατά τη διάρκεια του Α' παγκόσμιου πολέμου καλλιτέχνες διαφορετικών κινημάτων τέχνης (συμβολιστές, κυβιστές, φουτουριστές, εξπρεσιονιστές) που αντιδρούσαν στις τότε πολιτικές καταστάσεις και ένιωθαν αποστροφή για τον πόλεμο.

Τον Φλεβάρη του 1916 ο Χιούγκο Μπαλ εγκαινίασε το Καμπαρέ Βολταίρ (Εικόνα 9) με στόχο τη δημιουργία ενός χώρου καλλιτεχνικής ψυχαγωγίας, προσελκύοντας έτσι διάφορες ομάδες καλλιτεχνών. Μεταξύ των καλλιτεχνών που έγιναν πρώτοι μέλη, ήταν ο Τριστάν Τζαρά και ο ζωγράφος Μαρσέλ Γιανκό (Marcel Janco, 1895-1984), ενώ δεν άργησαν να ακολουθήσουν οι Ρίχαρντ Χύλζενμπεκ, Χανς Ρίχτερ (Hans Richter, 1888-1976), Χανς Αρπ, Σόφι Τάουμπερ (Sophie Täuber, 1889-1943), Γουόλτερ Σέρνερ (Walter Serner, 1889-1942) κ.α.

Στις 15 Ιουνίου 1916, η πρώιμη ντανταϊστική ομάδα που δημιουργήθηκε κυκλοφόρησε το πρώτο της συλλογικό έργο, το περιοδικό «Cabaret Voltaire». Στις 14

Ιουλίου του ίδιου έτους, ο Μπαλ απήγγειλε το πρώτο *Νταναϊστικό Μανιφέστο*, ενώ στις 3 Φεβρουαρίου του 1918 ο Τζαρά εξέδωσε το δεύτερο *Μανιφέστο*. Τον Ιούλιο του 1918 δημοσιεύθηκε το πρώτο περιοδικό *Dada*, υπό την επιμέλεια του Τριστάν Τζαρά[10]. Το περιοδικό εκδόθηκε εφτά φορές πριν ουσιαστικά τη διακοπή της λειτουργίας του Καμπαρέ, οι πρώτες πέντε εκδόσεις στη Ζυρίχη και οι τελευταίες δύο στο Παρίσι, όπου είχε μεταφερθεί ο Τζαρά. Η διακοπή της λειτουργίας του Καμπαρέ σήμανε την ανακήρυξη του Τζαρά ως ηγέτη του νταναϊσμού και την εγκατάλειψη της Ευρώπης από τον Μπαλ.

Νέα Υόρκη

Όπως η Ζυρίχη, έτσι και η Νέα Υόρκη (1915-1921) αποτέλεσε καταφύγιο για πολλούς καλλιτέχνες κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου. Στη Νέα Υόρκη όμως δεν αναπτύχθηκε κανένα κίνημα με το όνομα Νταντά, ούτε υπήρξε κανένα νταναϊστικό μανιφέστο. Ωστόσο υπήρχαν εκπρόσωποι του νταναϊσμού, όπως οι ζωγράφοι Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp, 1887-1968) και Φράνσις Πικαμπιά, καθώς και ο φωτογράφος Μαν Ραίη (Man Ray, 1890-1976), οι οποίοι εκφράζονταν μέσα από περιοδικά όπως το *The Blind Man*[11], το *Rongwrong*[12] και το *New York Dada*[13], όλα με εκδότες τον Μαρσέλ Ντυσάν και τον Μαν Ραίη. Πρωτοπορία εκείνης της εποχής στη Νέα Υόρκη αποτελεί η χρήση των *ready made (έτοιμα αντικείμενα)* στη δημιουργία έργων τέχνης του Ντυσάν. Οι περισσότεροι Νταναϊστές καλλιτέχνες μέχρι το 1921 είχαν μεταφερθεί στο Παρίσι.

Βερολίνο

Έντονο νταναϊστικό κίνημα αναπτύχθηκε και στο Βερολίνο, περίπου την ίδια περίοδο που αναπτύχθηκε και στη Ζυρίχη, αλλά με περισσότερο πολιτικό περιεχόμενο. Παράλληλα, αναπτύχθηκαν νέες τεχνικές στη ζωγραφική και τη λογοτεχνία, όπως το φωτομοντάζ από τους Τζορτζ Γκρος (George Grosz, 1893-1959) και Τζον Χάρτφηλντ

[10] Μπορεί κανείς να βρει όλα τα περιοδικά-μανιφέστα που δημοσιεύτηκαν υπό την επιμέλεια του Τρισταν Τζαρά εδώ: http://keever.us/tzaraseven.pdf. (Tzara, 1976)

[11] Μπορεί κανείς να βρει περισσότερες πληροφορίες για το περιοδικό εδώ: http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/index.html

[12] Μπορεί κανείς να βρει περισσότερες πληροφορίες για το περιοδικό εδώ: http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/RongWrong/index.html

[13] Μπορεί κανείς να βρει περισσότερες πληροφορίες για το περιοδικό εδώ: https://brbl-dl.library.yale.edu/pdfgen/exportPDF.php?bibid=2008619&solrid=3522739.

(John Heartfield, 1891-1968) και το ηχητικό ποίημα. Κύριος εκπρόσωπος του κινήματος εκεί ήταν ο Ρίχαρντ Χύλζενμπεκ, ο οποίος φτάνοντας το 1917 στο Βερολίνο ανέλαβε ενεργώ δράση. Στις αρχές του επόμενου έτους σε μια ομιλία που έκανε για τον νταντα ϊσμό άσκησε έντονη κριτική στην αφηρημένη τέχνη και στα κινήματα του κυβισμού, του φουτουρισμού και του εξπρεσιονισμού. Το 1919 ανήγγειλε την έναρξη του νταντα ϊστικού κινήματος στο Βερολίνο μέσω του μανιφέστου που εξέδωσε. Πρωτοπορία εκείνης της εποχής στο Βερολίνο αποτελεί η πρώτη Διεθνής Γιορτή Νταντά που διοργανώθηκε το 1920, όπου συμμετείχαν όλα τα μέλη του τοπικού νταντα ϊστικού κινήματος (Blumberg, 2019).

Παρίσι

Στο Παρίσι (1919-1923) ο νταντα ϊσμός άρχισε να αναπτύσσεται λίγο αργότερα από το κίνημα στη Ζυρίχη, όταν πολλοί από τους εκφραστές του κινήματος άρχισαν να συγκλίνουν στην πόλη. Αυτό οφείλεται στη συνεργασία και επικοινωνία του Τζαρά με τον Απολλιναίρ και άλλους Γάλλους συγγραφείς, κριτικούς και καλλιτέχνες, και τη συμμετοχή των Αντρέ Μπρετόν (André Breton, 1896-1966) και Λουί Αραγκόν (Louis Aragon, 1897-1982) – πρωτεργατών του μετέπειτα υπερρεαλιστικού κινήματος – στην 4η και 5η έκδοση του περιοδικού *Dada*. Εμπνευσμένοι από τον Τζαρά, οι Νταντα ϊστές του Παρισιού σύντομα διοργανώνουν εκδηλώσεις και διαδηλώσεις, σκηνοθετούν παραστάσεις και παράγουν μια σειρά περιοδικών (πχ. οι δύο τελευταίες εκδόσεις του Dada, *Le Cannibale* και *Littérature*).

Η πρώτη εμφάνιση νταντα ϊστικού έργου στο παρισινό κοινό έγινε το 1921 στο *Σαλόνι των Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών*[14] (*Salon des Indépendants*). Ο Ζαν Κροτί (Jean Crotti, 1878-1958) παρουσίασε έργα που σχετίζονταν με το Νταντά, συμπεριλαμβανομένου ενός έργου με τίτλο *Επεξηγηματικό* (Explicatif) που έφερε τη λέξη *Ταμπού* (Tabu) (Εικόνα 10). Την ίδια χρονιά ο Τζαρά σκηνοθέτησε και παρουσίασε το νταντα ϊστικό του έργο *Η Καρδιά του Αερίου*[15] (The Gas Heart) υπό τις κραυγές του

[14] Το *Σαλόνι των Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών* δημιουργήθηκε στο Παρίσι στις 29 Ιουλίου 1884. Η ένωση ξεκίνησε με τη διοργάνωση μαζικών εκθέσεων στο Παρίσι, επιλέγοντας το σύνθημα «sans jury ni récompense» (Χωρίς Κριτική ή Ανταμοιβή). Οι Άλμπερτ Ντουμπουά-Πιγιέ (Albert Dubois-Pillet, 1846-1890), Οντιλόν Ρεντόν (Odilon Redon, 1840-1916), Ζωρζ Σερά (Georges Seurat, 1859-1891) και Πωλ Σινιάκ (Paul Signac, 1863-1935) ήταν από τους ιδρυτές του. Για τις επόμενες τρεις δεκαετίες οι ετήσιες εκθέσεις τους έθεσαν τις τάσεις στην τέχνη των αρχών του 20ου αιώνα, μαζί με το *Salon d' Automne*.

[15] Η *Καρδιά του Αερίου* είναι μια παρωδία κλασικού δράματος αποτελούμενου από τρία μικρά κομμάτια. Η μουσικοχορευτική παράσταση, αρκετά μικρή σε έκταση ώστε να χαρακτηρισθεί ως ολοκληρωμένο έργο,

ακροατηρίου. Όταν αναπαρήχθη το 1923 σε μια πιο επαγγελματική παραγωγή, το έργο προκάλεσε έντονα αρνητικές αντιδράσεις (τις οποίες παρακίνησε ο Αντρέ Μπρετόν), γεγονός που προανήγγειλε τη διάσπαση μέσα στο κίνημα και την εμφάνιση του σουρεαλισμού. Η τελευταία προσπάθεια του Τζαρά σε ένα ντανταϊστικό δράμα ήταν το 1924 με την ειρωνική τραγωδία *Το μαντήλι των σύννεφων*[16] (Handkerchief of Clouds). Η ρήξη των σχέσεων μεταξύ του Τζαρά και του Μπρετόν το 1922 αποτελεί προάγγελο της οριστικής διάλυσης του κινήματος.

Ολλανδία

Στην Ολλανδία το κίνημα Νταντά επικεντρώθηκε κυρίως γύρω από τον Τέο φαν Ντέσμπουργκ (Theo van Doesburg, 1883-1931), γνωστό για την ίδρυση του κινήματος Ντε Στιλ (De Stijl) και του περιοδικού με το ίδιο όνομα. Ο φαν Ντέσμπουργκ επικεντρώθηκε κυρίως στην ποίηση και στο περιοδικό του περιλαμβάνονταν ποιήματα από πολλούς γνωστούς ντανταϊστές συγγραφείς, όπως οι Χιούγκο Μπαλ, Χανς Αρπ και Κουρτ Σβίττερς (Kurt Schwitters, 1887-1948). Ο φαν Ντέσμπουργκ και ο Τέις Ρίνσιμα (Thijs Rinsema, 1877-1947) (ένας καλλιτέχνης και συντηρητής έργων τέχνης) μαζί με τον Σβίττερς διοργάνωσαν το 1923 τη λεγόμενη *Ολλανδική Ντανταϊστική Εκστρατεία,* όπου ο φαν Ντέσμπουργκ προωθούσε ένα φυλλάδιο για το Νταντά (με τίτλο *What is Dada?*), ο Σβίττερς διάβαζε τα ποιήματά του, ο Βίλμος Χουζάρ (Vilmos Huszár, 1884-1960) παρουσίαζε μια μηχανική κούκλα χορού και η Νέλλη φαν Ντέσμπουργκ (Nelly van Doesburg, 1899-1975) (σύζυγος του Τέο) έπαιζε avant-garde συνθέσεις στο πιάνο.

Συνολικά

Συνοψίζοντας, οι ντανταϊστές μέσα από τα έργα τους επιδιώκουν αφενός την απομυθοποίηση των έργων τέχνης, αφετέρου την αποκωδικοποίηση αυτών μέσα από την πλευρά του θεατή, ο οποίος καλείται να δώσει την προσωπική του ερμηνεία κάθε φορά, να αναλύσει τη μορφή και την κίνηση, να αντιληφθεί την παροδικότητα των έργων και

περιλαμβάνει αριθμούς μπαλέτου και γράφτηκε στα γαλλικά από τον Τζαρά ως μια σειρά από ανακολουθίες. Μπορεί κανείς να διαβάσει το έργο μεταφρασμένο στα αγγλικά εδώ: https://web.archive.org/web/20120729225152/http://www.english.emory.edu/DRAMA/TzaraGas.html

[16] Ο Τζαρά περιέγραψε το συγκεκριμένο έργο ως μια «ειρωνική τραγωδία» ή μια «τραγική φάρσα», η οποία αποτελούταν από 15 σύντομες πράξεις, καθεμιά με συνοδευτικό σχόλιο, με έντονη επιρροή από τα λογοτεχνικά μυθιστορήματα και τον κινηματογράφο (Tzara, 1987).

της τέχνης γενικότερα. Στόχος, λοιπόν, των καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν με τον Νταναϊσμό ήταν να αποδομήσουν με προκλητικό και επαναστατικό τρόπο τις καθημερινές εμπειρίες και τα συναισθήματα που οι αισθήσεις μάς παρέχουν. Το κλειδί για την κατανόηση των δημιουργημάτων των Νταναϊστών έγκειται στην ερμηνεία του θορυβώδους και αντικομφορμιστικού ύφους τους ως αντιμιλιταριστικό μήνυμα. Βέβαια, ο Τζαρά ήταν ιδιαιτέρως αντίθετος με την άποψη ότι ο Νταναϊσμός ήταν μια δήλωση· παρόλα αυτά, ο ίδιος καθώς και άλλοι ομοϊδεάτες του ασχολήθηκαν με την πολιτική σκηνή και επιδίωξαν να προκαλέσουν μια εσωτερική αντίδραση-επανάσταση στο κοινό. Ως κίνημα, το Νταντά έπαψε να υφίσταται περίπου το 1924 και οι περισσότεροι εκπρόσωποί του διοχετεύτηκαν στο σουρεαλισμό.

Κύριοι εκφραστές

Στη συνέχεια επιλέγω να αναλύσω 5 σημαντικούς καλλιτέχνες του κινήματος Νταντά (Τριστάν Τζαρά, Φράνσις Πικαμπιά, Χιούγκο Μπαλ, Χανς Αρπ, Μαρσέλ Ντυσάν) και να παρουσιάσω κάποια έργα που δημιούργησαν κατά την ενασχόλησή τους με το συγκεκριμένο κίνημα και τα οποία πρεσβεύουν ακριβώς τις αρχές του Νταναϊσμού.

Τριστάν Τζαρά (Tristan Tzara) (1896-1963)

«Η τέχνη δεν έχει την ουράνια και καθολική αξία που θέλει να της προσδώσει ο κόσμος.
Η ζωή είναι πολύ πιο ενδιαφέρουσα...
Ο Νταναϊσμός εισάγει την τέχνη στην καθημερινή ζωή.
Και αντίστροφα.» (Tzara, 1968, σ. 386)

Ο Τζαρά θεωρείται ο ιδρυτής του Νταντά, του μηδενιστικού κινήματος αντι-τέχνης που σχηματίστηκε στη Ζυρίχη κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Παρόλο που παρήγαγε έργα τέχνης, πρωτογενής συνεισφορά του ήταν η δημοσίευση μανιφέστων που περιέγραφαν τους στόχους του Νταντά και η κυκλοφορία τους στο ευρύτερο ακροατήριο, ενώ παράλληλα οργάνωνε συγκλονιστικές εμφανίσεις σε ένα τοπικό καφέ με αποδομημένη γλώσσα και εξωφρενικές πράξεις που προορίζονταν σκόπιμα να σοκάρουν το κοινό του και να ανατρέψουν όλες τις προσδοκώμενες προκαταλήψεις. Ο Τζαρά εργάστηκε σκληρά για να εξαπλωθεί ο Νταναϊσμός, διαμορφώνοντας το project

Dadaglobe[17] με στόχο να καταγράψει τα έργα του κινήματος σε όλο τον κόσμο και εισάγοντας το δικό του εμπορικό σήμα «χαοτικής» οπτικής στην παρισινή avant-garde της δεκαετίας του 1920. Γύρω στο 1930 άρχισε να απομακρύνεται από τις ιδέες του Ντανταϊσμού και να προσεγγίζει τον σουρεαλισμό, ένα κίνημα που διαδόθηκε από τον Αντρέ Μπρετόν. Καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του προσπάθησε να ξεπεράσει όσα αντιλήφθηκε ως αρνητικά στοιχεία της αστικής κοινωνίας και να προσφέρει ένα αντίδοτο βασισμένο σε μια ξεχωριστή έλλειψη ιστορικού προηγουμένου.

Ο Τζαρά βρήκε και διέπλασε τον Ντανταϊσμό στη Ζυρίχη κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, αποφασισμένος να βρει μια εναλλακτική πρόταση στην παράδοση, την ιστορία και τη συνέχιση αυτού που θεωρούσε ως ολέθρια αστική τάξη. Από το 1916, ο Τζαρά διοργάνωνε βίαιες, χαοτικές και απροσδόκητες εμφανίσεις στο *Καφέ Βολταίρ* (Café Voltaire) ειδικά για να σοκάρει και να ανατρέψει τις ιδέες του ακροατηρίου του, προσπαθώντας με αυτόν τον τρόπο να εξαπλώσει ένα είδος αντι-τέχνης (anti-art) που δε θα βασίζεται πλέον σε κανένα κοινωνικό πρότυπο. Ο καλλιτέχνης συνέχισε τη δραστηριότητά του στο Παρίσι το 1919, οργανώνοντας λογοτεχνικές συγκεντρώσεις και παραστάσεις που είχαν τη μορφή «φάρσας» ή «τεχνάσματος» για το κοινό.

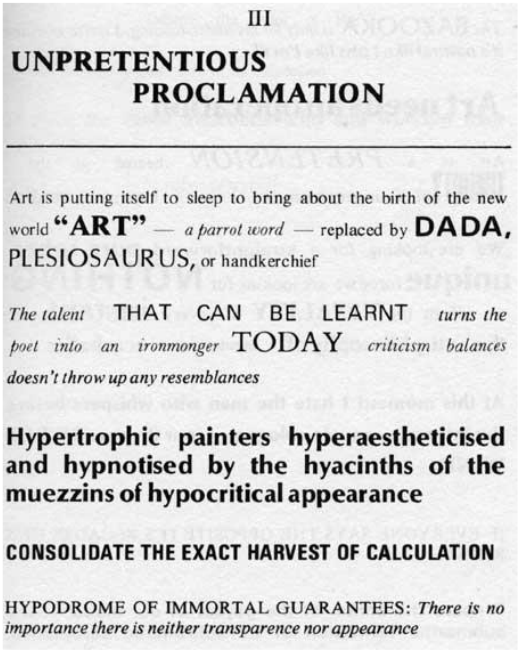
Το ενδιαφέρον του Τζαρά για την αφρικανική τέχνη και ποίηση ήταν ζωτικής σημασίας, καθώς ενθάρρυνε την εισαγωγή μιας μη δυτικής αισθητικής, ένα διάλειμμα από τη μακρόχρονη δυτική παράδοση, καθώς και την έκθεση του ακροατηρίου του σε έναν μη δυτικό τρόπο ζωής . Η εισαγωγή μη δυτικών στοιχείων στις παραστάσεις του προστίθεται στον φυλετικό, άγριο και βίαιο χαρακτήρα τους.

Επέλεξε να χρησιμοποιεί ένα ιδιαίτερο στιλ, το οποίο ονόμασε «κομμάτια» (cut-ups), τόσο για το οπτικό όσο και για το λογοτεχνικό του έργο. Σε αυτή τη μέθοδο είτε ένα κομμάτι (για ένα ποίημα) είτε μια εικόνα (για ένα σχέδιο ή εκτύπωση) κόπηκε σε κομμάτια και στη συνέχεια ανασυντάχθηκε. Η τελική δουλειά ήταν αποτέλεσμα τύχης και αντιπαράθεσης. Αυτή η τεχνική ήταν τέλεια όταν ο καλλιτέχνης, με την επιρροή του Αντρέ Μπρετόν, άρχισε να εξερευνά τον σουρεαλισμό, επιτρέποντάς του να επεκτείνει

[17] Το Dadaglobe ήταν μια φιλόδοξη ανθολογία του κινήματος Ντανταά που εγκρίθηκε για δημοσίευση το 1921, αλλά εγκαταλείφθηκε για οικονομικούς και άλλους λόγους και δε δημοσιεύθηκε ποτέ. Σε 160 σελίδες με πάνω από εκατό αναπαραγωγές έργων τέχνης και πάνω από εκατό κείμενα από περίπου πενήντα καλλιτέχνες σε δέκα χώρες, το Dadaglobe είχε ως στόχο την ανάδειξη του Ντανταά ως καλλιτεχνικού και λογοτεχνικού κινήματος διεθνούς εμβέλειας (Sudhalter, 2016).

τις προηγούμενές του ιδέες σε νέες εφαρμογές, οι οποίες περιείχαν έρευνα στις ονειρικές καταστάσεις, τις κρυφές πραγματικότητες και τις λειτουργίες του ασυνείδητου.

Έργο: *Η Ανεπιτήδευτη Διακήρυξη (Unpretentious Proclamation)* (1919)



III

UNPRETENTIOUS
PROCLAMATION

Art is putting itself to sleep to bring about the birth of the new world "ART" — *a parrot word* — replaced by DADA, PLESIOSAURUS, or handkerchief

The talent THAT CAN BE LEARNT *turns the poet into an ironmonger* TODAY *criticism balances doesn't throw up any resemblances*

Hypertrophic painters hyperaestheticised and hypnotised by the hyacinths of the muezzins of hypocritical appearance

CONSOLIDATE THE EXACT HARVEST OF CALCULATION

HYPODROME OF IMMORTAL GUARANTEES: *There is no importance there is neither transparence nor appearance*

Τυπωμένο σε χαρτί

Ο Τζαρά, ως συνιδρυτής του Νταναϊσμού στη Ζυρίχη, ξεκίνησε από το 1916 τη συγγραφή των Μανιφέστων του κινήματος, συμπεριλαμβανομένου και του συγκεκριμένου. Όλα τα μανιφέστα περιείχαν τις αρχές και τους στόχους του κινήματος. «Η τέχνη χρειάζεται μια δράση» (Tzara, 1919), με αυτά τα ασυμβίβαστα λόγια ο Τζαρά ανέπτυξε τη φιλοσοφία του ότι η τέχνη ήταν πλέον επιτηδευμένη και ότι οι παραδοσιακοί καλλιτέχνες ήταν υποκριτές. Στόχος του ήταν να παραγκωνιστεί κάθε παλαιά μορφή τέχνης ώστε να μπορέσει να γεννηθεί ένας νέος κόσμος που θα δίνει έμφαση στη ζωή και τους ζωντανούς. Το κίνημα Νταντά ξεκίνησε μια μαχητική αντι-καλλιτεχνική (anti-art) επανάσταση. Όπως εξήγησε ο Τζαρά: «Ετοιμαστείτε για να εκτοξευτεί σαν θερμοπίδακας το αίμα σας, που βρίσκεται υπό τη μορφή υποβρυχίου, με χρωματικά αεροπλάνα, αριθμημένα κυτταρικά μέταλλα στην πτήση των εικόνων πάνω από τους κανόνες του χεριού» (Tzara, 1919).

Το κείμενο *Η Ανεπιτήδευτη Διακήρυξη*[18] περιέγραφε τις αρχές του κινήματος παρουσιάζοντας παράλληλα το οπτικό του ιδίωμα. Η γραμματοσειρά, μια κατεστραμμένη εκδοχή της τυποποιημένης βικτοριανής εκτύπωσης, επιλέχθηκε σκόπιμα. Ο Τζαρά συνδύασε διάφορες γραμματοσειρές από διαφημίσεις και εφημερίδες και άλλαξε το στιλ, τον προσανατολισμό και το πάχος των γραμμάτων σε μια προσπάθεια

[18] Μπορεί κανείς να διαβάσει ολόκληρο το κείμενο εδώ: http://www.ubu.com/papers/tzara_unpretentious.html

να διατυπώσει τις ιδέες του ευκρινέστερα. Αυτό το κείμενο υποδεικνύει την εγγενή αντίφαση της θέσης του Νταντά: Δημιουργεί τέχνη, ενώ ταυτόχρονα την αρνείται.

Φράνσις Πικαμπιά (Francis Picabia) (1879-1953)

«Οι καλλιτέχνες, όπως λένε οι ίδιοι, σατιρίζουν την αστική τάξη· εγώ, σατιρίζω και την αστική τάξη και τους καλλιτέχνες!» (Picabia, 2016)

Ο Φράνσις Πικαμπιά ήταν μία από τις βασικές προσωπικότητες του κινήματος Νταντά τόσο στο Παρίσι όσο και στη Νέα Υόρκη, μένοντας γνωστός με το όνομα «Papa Dada» (Πατέρας του Νταντά). Έγινε γνωστός για την πλούσια ποικιλία έργων του που κυμαίνονταν από περίεργες, κωμικές ερωτικές εικόνες εξαρτημάτων μηχανών μέχρι πίνακες με κείμενα που θύμιζαν έντονα Εννοιολογική τέχνη (Conceptual Art). Ακόμη και μετά την αντικατάσταση του Νταναϊσμού από άλλα στιλ, ο Γάλλος ζωγράφος και συγγραφέας συνέχισε να διερευνά ένα ποικίλο και σχεδόν ασυνάρτητο μείγμα στιλ. Μεταπηδούσε εύκολα μεταξύ της αφαίρεσης και της παραστατικής-εικονιστικής τέχνης, σε μια εποχή που οι καλλιτέχνες προσκολλώνται σταθερά σε μια προσέγγιση, και η λαμπρή αγνόησή του για τις συμβάσεις της σύγχρονης τέχνης, τον βοήθησε να προβεί σε αξιοσημείωτες καινοτομίες στη συνέχεια της καριέρας του, από τις πολυεπίπεδες σειρές *Transparence* (Εικόνα 11) της δεκαετίας του 1920 μέχρι τα *Kitsch*, (Εικόνα 12) ερωτικά γυμνά των αρχών της δεκαετίας του 1940. Ως καλλιτέχνης αναγνωρίστηκε από τους σύγχρονούς του ζωγράφους ως ένας από τους πιο ενδιαφέροντες και ανυπέρβλητους καλλιτέχνες του αιώνα (Duffy, Kwartler, Dupêcher, & Umland, 2017).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1910, ο Πικαμπιά συμφωνούσε ιδεολογικά με πολλούς καλλιτέχνες που εμφανίστηκαν μετά τον Κυβισμό και οι οποίοι, δίνοντας λιγότερη έμφαση σε θέματα αντιπροσώπευσης των κινημάτων, επικεντρώνονταν στον τρόπο με τον οποίο το στιλ θα μπορούσε να επιδείξει τις ιδιότητες του σύγχρονου, μηχανιστικού κόσμου. Αρχικά, αυτοί του οι προβληματισμοί εμφανίζονταν στην αφηρημένη ζωγραφική του, αλλά η έλξη του στις μηχανές έγινε πολύ γρήγορα εμφανής στα πρώτα του νταναϊστικά έργα, όπως τα *Mechanomorphs*[19](Εικόνα 13). Για τον

[19] Στα έργα αυτά παρουσιάζονται εικόνες επινοημένων μηχανών ή άλλων μηχανιστικών εξαρτημάτων που έμοιαζαν με ανθρώπινες μορφές.

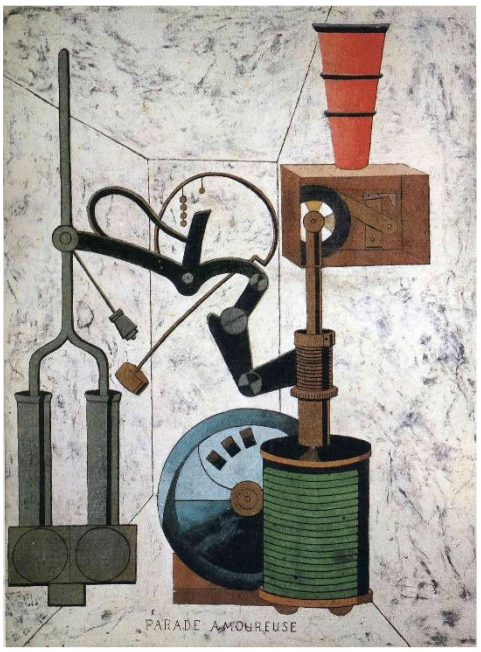
Πικαμπιά, οι άνθρωποι δεν ήταν παρά μηχανές, στους οποίους δεν κυβερνά πια η λογική αλλά μια σειρά από «ψυχαναγκαστικές ανάγκες». (Kunsthaus Zürich, 2016)

Ο Πικαμπιά ήταν το κύριο πρόσωπο του κινήματος του Νταναϊσμού, όταν άρχισε να αναδύεται στο Παρίσι στις αρχές της δεκαετίας του 1920, και το έργο του εγκατέλειψε γρήγορα πολλές από τις τεχνικές ανησυχίες που χαρακτήριζαν τα προηγούμενα έργα του. Ενέταξε το κείμενο και την τεχνική του κολάζ στους πίνακές του, και δημιούργησε «σκανδαλώδεις» εικόνες που επιτίθονταν στις συμβατικές έννοιες της ηθικής, της θρησκείας και του νόμου. Ενώ ο Νταναϊσμός εναντιωνόταν στον ευρωπαϊκό πολιτισμό που είχε οδηγήσει στις σφαγές του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, οι επιθέσεις του Πικαμπιά συχνά έχουν τη μορφή λαμπρής και ταυτόχρονα χονδροειδούς κωμωδίας ενός εφιαλτικού δικαστηρίου. Απεικονίζουν έναν καλλιτέχνη που δε σέβεται τις συμβάσεις, ούτε καν την τέχνη, αφού η τέχνη ήταν απλώς μια άλλη πτυχή του ευρύτερου πολιτισμού που ο ίδιος απέρριπτε.

Η εικονιστική απεικόνιση ήταν κεντρική στο έργο του Πικαμπιά από τα μέσα της δεκαετίας του '20 έως τα μέσα της δεκαετίας του '40, όταν εμπνεύστηκε από διάφορα ισπανικά θέματα, ρωμανικές και αναγεννησιακές πηγές, εικόνες τεράτων και αργότερα γυμνά θέματα σε περιοδικά μαλακής (soft) πορνογραφίας. Αρχικά, ένωνε πολλά από αυτά τα διαφορετικά μοτίβα στα έργα του με το όνομα *Transparencies*, τοποθετώντας τα περίπλοκα συσσωρευμένα το ένα πάνω στο άλλο, ώστε να προκαλέσει σύγχυση και περίεργες συσχετίσεις. Ορισμένοι επικριτές περιέγραψαν τα έργα *Transparencies* ως απόκρυφα οράματα ή εικόνες σουρεαλιστικών ονείρων, και παρόλο που ο Πικαμπιά απέρριψε οποιαδήποτε σχέση με τους Σουρεαλιστές, αρνήθηκε σταθερά να εξηγήσει το περιεχόμενό τους. Ο Πικαμπιά χειρίστηκε πάντα αυτά τα μοτίβα με το ίδιο παιχνιδιάρικο και αναρχικό πνεύμα που περιείχαν τα νταναϊστικά του έργα.

Συνειδητοποιώντας γρήγορα πως η αφαίρεση μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να αμφισβητήσει αφενός τις ιδιότητες των μηχανών, να προκαλεί αφετέρου μυστήριο και ερωτισμό, εξασφάλισε ότι η αφηρημένη ζωγραφική θα είναι ένας από τους βασικούς άξονες της καριέρας του. Επέστρεψε σε αυτήν ακόμα και τα τελευταία του χρόνια, κατά τη διάρκεια των οποίων απέδωσε την έμπνευσή του στις σκοτεινές εσοχές του μυαλού του, όπως πάντα.

Έργο: *Parade Amoureuse (Love Parade)* (1917)



Λάδι σε καμβά – Ιδιωτική συλλογή

Οι μηχανομορφικές εικόνες του Πικαμπιά παρουσιάζουν αναλογίες μεταξύ μηχανών και ανθρώπινης μορφής. Η απόρριψη της ιδέας της ανθρώπινης ψυχής και η έμφαση στα ένστικτα και τους καταναγκασμούς, οι οποίοι συχνά ενείχαν ερωτική διάθεση, ήταν ιδιαιτέρως σκανδαλώδεις για τους θεατές. Σε αυτό το έργο, ο Πικαμπιά παρουσιάζει με διαφορετικό τρόπο άνδρες και γυναίκες· το πάνω μέρος με κόκκινο χρώμα μπορεί να θεωρηθεί θηλυκό και το κάτω μέρος σε μπλε, αρσενικό. Ο θεατής μπορεί να φανταστεί τον ήχο της σφυροκόπησης και την ιδέα ενός «ηχηρού γλυπτού», ή ένα μουσικό όργανο.

Χιούγκο Μπαλ (Hugo Ball) (1886 – 1927)

«Κάθε λέξη που μιλιέται και τραγουδιέται εδώ [στο Καμπαρέ Βολταίρ]
αντιπροσωπεύει τουλάχιστον ένα πράγμα: το γεγονός ότι
αυτή η ταπεινωτική εποχή δεν κατάφερε να κερδίσει τον σεβασμό μας!» (Ball, 2006, σ. 3)

Η σημαντική συμβολή του Χιούγκο Μπαλ ως επικεφαλής και συνιδρυτή του κινήματος Νταντά, μαζί με τη σύντροφό του Έμι Χέννιγκς (Emmy Hennings, 1885-1948), καλλιτέχνη των καμπαρέ, ήταν να διατυπώνει τη ριζικά μηδενιστική και εικονοκλαστική ιδεολογία του κινήματος. Οι δυο τους μαζί ίδρυσαν την πρώτη και κεντρική ομάδα Νταντά στη Ζυρίχη και στη συνέχεια δημιουργήθηκαν σημαντικά διεθνή «παρακλάδια» στο Παρίσι, το Βερολίνο και τη Νέα Υόρκη. Σύμφωνα με το πρώτο μανιφέστο του Νταντα̈ϊσμού, που συντάχθηκε από τον Μπαλ το 1916, οι πρώτοι Νταντα̈ϊστές που συναντήθηκαν στο Καμπαρέ Βολταίρ εξηγούσαν, πως το νέο αυτό κίνημα ήταν μια άμεση εξέγερση ενάντια στις επικρατούσες αστικές και κοινωνικές αξίες της Δύσης και κατά του εκθειασμού του πολέμου και της βίας. Ο ίδιος ο Μπαλ επέμεινε ότι ο

Νταναϊσμός επρόκειτο να αμφισβητήσει τις ακλόνητες πεποιθήσεις του ακροατηρίου για την κατάσταση του κόσμου - ιδιαιτέρως το χάος και την αιματοχυσία που προκλήθηκε από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Τα ηχητικά ποιήματα του Μπαλ, όπως το *Karawane* (1916)[20] και το *Katzen and Pfauen* (1916)[21], παρουσίαζαν ακριβώς αυτήν την ειρωνική, ανόητη και παιχνιδιάρικη, αλλά και έντονη κριτική του Νταναϊσμού επί της δυτικής κουλτούρας. Όντας ένας παραγωγικός συγγραφέας με άριστες γνώσεις γερμανικής ιστορίας, φιλοσοφίας και λογοτεχνίας, ο Μπαλ συνέταξε και άλλα πειραματικά κείμενα, συμπεριλαμβανομένων ενός μυθιστορήματος, ενός εκτεταμένου ημερολογίου και διαφόρων άλλων επιστημονικών έργων.

Η αισθητική των ποιημάτων και των ενδυμάτων του ήταν πάντα δευτερεύουσας σημασίας, σε σχέση με τις βασικές ιδέες που εμπεριείχαν. Υιοθέτησε τη χρήση μη συμβατικών υλικών όπως το χαρτόνι, με το οποίο κατασκεύασε το εκκεντρικό κοστούμι του για την παράσταση *Karawane* (Εικόνα 14). «Για εμάς», έγραψε, «η τέχνη δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά είναι μια ευκαιρία για την αληθινή αντίληψη και κριτική των εποχών που ζούμε» (Ball, 1974, σ. 58). Έτσι, μια κατασκευασμένη φορεσιά από χαρτόνι μέσα στην οποία φορώντας την έμοιαζε με εκκεντρικό κληρικό που απαγγέλλει ένα προκλητικά ανόητο ηχητικά ποίημα ήταν το όχημα για την επίτευξη ενός ευρύτερου στόχου: να καταλύσει τη γλώσσα, ιδιαίτερα εφόσον συσχετιζόταν με τον ιμπεριαλισμό, τον πατριωτισμό και τον πόλεμο.

Στα τέλη του 1920, ο ίδιος επέστρεψε στον καθολικισμό της πρώιμης ζωής του και βυθίστηκε στον μυστικισμό των αρχαίων μεσαιωνικών Χριστιανών Αγίων. Μαζί με τη σύντροφό του Χέννιγκς, αποσύρθηκε σε ένα μικρό Ελβετικό χωριό το Agnuzzo. Εκεί ξεκίνησε τη διαδικασία της αναθεώρησης των ημερολογίων του από το 1910 ως το 1921, τα οποία αργότερα δημοσιεύτηκαν με τον τίτλο *Η απόδραση από τον χρόνο* (Die Flucht aus der Zeit). Τα ημερολόγια παρείχαν πληθώρα πληροφοριών σχετικά με τους ανθρώπους και τα γεγονότα του Νταναϊσμού στη Ζυρίχη. Πέθανε σχετικά νέος, το 1927 σε ηλικία 41 ετών, φτωχός, με θρησκευτικό ζήλο, σε αυτο-επιβαλλόμενη απομόνωση και σχεδόν ξεχασμένος από τον κόσμο. Αποτέλεσε την επιτομή των Νταναϊστών όπως τους είχε περιγράψει κάποτε: ένα πρόσωπο «ακόμα τόσο πεπεισμένο για την ενότητα όλων

[20] Μπορεί κανείς να ακούσει το ηχητικό ποίημα εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=z_8Wg40F3yo.
[21] Μπορεί κανείς να ακούσει το ηχητικό ποίημα εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=L0Vh9E3Kh4M.

των όντων, για την ολότητα όλων των πραγμάτων, που πάσχει από τις ασυμφωνίες» (Elderfield, 1996, σ. xliii).

Έργο: *Karawane* (1916)


KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf
(1917)
Hugo Ball
53

Τυπωμένο σε χαρτί

Ο Μπαλ περιέγραψε την ποίησή του ως μια προσπάθεια να «επιστρέψει στην εσωτερική αλχημεία των λέξεων» για να εφεύρει μια νέα γλώσσα πέρα από τη συμβατική. Για τους φωνητικούς στίχους που δημιούργησε, τους οποίους ονόμασε ποιήματα του ήχου (Lautgedichte) έγραψε: «Δεν θέλω λόγια που εφευρέθηκαν από άλλους ανθρώπους... Θέλω τα δικά μου λόγια, το δικό μου ρυθμό, τα δικά μου φωνήεντα και σύμφωνα, που ταιριάζουν με το ρυθμό μου και με εμένα» και συμπληρώνει «Αν αυτός ο παλμός είναι επτά μέτρα μήκος, θέλω λέξεις μήκους επτά μέτρων» (Ball, 1974, σ. 221).

Ένα ηχητικό ποίημα συνδύαζε ουσιαστικά τη λογοτεχνική και τη μουσική σύνθεση για να τονίσει τον κεντρικό ρόλο του ανθρώπινου λόγου στην ανάγνωση. Το μυστικό στα ηχητικά ποιήματα ήταν το γεγονός ότι εστίαζαν στις φωνητικές πτυχές της ανθρώπινης ομιλίας και όχι στη σημασιολογία ή τη σύνταξη των λέξεων. Από τη φύση του, ένα ηχητικό ποίημα προοριζόταν να παρουσιάζεται μπροστά σε κοινό και όχι να διαβάζεται απλώς σιωπηλά. Τα ηχητικά ποιήματα του Νταναϊσμού διέφεραν από τους προκατόχους τους - αυτά των Ιταλών Φουτουριστών, ιδιαίτερα του Φιλίππο Τομάζο Μαρινέτι (Filippo Tommaso Emilio Marinetti, 1876 - 1944). Τα ποιήματα του Μαρινέτι βασίζονταν σε μεγάλο βαθμό στην ονοματοποιία, όπως για παράδειγμα *το Zang Tumb Tumb*[22], το οποίο περιγράφει τα γεγονότα μιας μάχης. Τα ηχητικά ποιήματα του Μπαλ δεν ενείχαν απαραίτητα αυτή τη συνεκτικότητα της γλώσσας.

[22] Μπορεί κανείς να ακούσει το ηχητικό ποίημα εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=3_3O0zOiX-w.

Οι Νταναϊστές εφηύραν δύο μεγάλες παραλλαγές των ηχητικών ποιημάτων του Μπαλ. Η πρώτη, ο θορυβισμός (bruitist), ήταν παρόμοια με αυτή των Ιταλών Φουτουριστών στην εξάρτησή της από τον θόρυβο που παρήγαγε. Η δεύτερη ήταν η παράλληλη/ταυτόχρονη ποίηση, η οποία περιελάμβανε πολλούς ανθρώπους που διάβαζαν ταυτόχρονα ποιήματα σε διάφορες γλώσσες και χρησιμοποιούσαν αντιφατικούς τόνους και ρυθμούς. Ο Τζαρά, ο οποίος αντικατέστησε τον Μπαλ ως επικεφαλής της ομάδας του Νταναϊσμού της Ζυρίχης, ήταν ο εφευρέτης της ταυτόχρονης ποίησης.

Τα ηχητικά ποιήματα πιστεύεται ότι ήταν αυστηρά μια εφεύρεση του 20ου αιώνα, αν και μερικοί μελετητές υποστήριξαν ότι είχαν τις ρίζες τους στις παραδόσεις της προφορικής ποίησης. Είτε έτσι είτε αλλιώς, αυτό που είναι μοναδικό στα ποιήματα αυτά είναι η έμφαση που δινόταν στο ανόητο, στην άρνηση παρά στην ενίσχυση του νοήματος. Οι Νταναϊστές θεώρησαν ότι καταστρέφοντας τη γλώσσα και τη λογοτεχνία, τις οποίες θεωρούσαν ότι είχαν υποτιμηθεί από συγκεκριμένες σύγχρονες συνθήκες, όπως ο πόλεμος και ο ιμπεριαλισμός, κατάφερναν ουσιαστικά να την επανα-επινοήσουν.

Χανς Αρπ (Hans Arp) (1886 – 1966)

«Η τέχνη είναι ένας καρπός που μεγαλώνει στον άνθρωπο
όπως το φρούτο σε ένα φυτό ή όπως το παιδί στη μήτρα της μητέρας του»[23]

Κάτι σαν κίνημα ενός ανθρώπου, ο Γάλλο-Γερμανός γλύπτης, ζωγράφος και δημιουργός του Κολλάζ, Χανς Αρπ μπορούσε να μετατρέψει τα πάντα σε τέχνη. Είναι γνωστός για τα βιομορφικά του γλυπτά και ως ένα από τα πιο ευπροσάρμοστα δημιουργικά μυαλά που έζησαν στις αρχές του 20ου αιώνα. Έκανε γλυπτά από γύψο, πέτρα και χαλκό, καθώς επίσης εξέφραζε τον εαυτό του μέσα από τα έργα του, τους πίνακες, τα κολλάζ και τα ποιήματά του. Η προσέγγισή του στη μορφή, που συχνά αναφέρεται ως οργανική αφαίρεση, ήταν εξαιρετικά συνεπής: οι κυματοειδείς γραμμές του παρουσίαζαν φυτά, μέρη του σώματος και άλλα φυσικά μοτίβα, που παρέμεναν πάντοτε εντελώς αφηρημένα. Όπως ένας εξωγήινος στη γη για πρώτη φορά, η μεγαλοφυΐα του Αρπ έγκειται στο γεγονός ότι παρουσίαζε τις οπτικές πληροφορίες σαν να τις έβλεπε για πρώτη φορά. Ο

[23] Λόγια του καλλιτέχνη που περιλαμβάνονταν σε ετικέτα της γκαλερί του MoMA για το έργο *Ερωτικό Αντικείμενο: Σουρεαλιστική Γλυπτική*, 24 Ιουνίου 2009 – 4 Ιανουαρίου 2010.

μετασχηματισμός, η ανάπτυξη, η γονιμότητα και η μεταμόρφωση αποτελούν μερικά από τα κυρίαρχα θέματα των έργων του.

Το έργο του Αρπ είναι μη αντιπροσωπευτικό, αλλά σταθερά ριζωμένο στη φύση. Οι πιο αφηρημένες συνθέσεις του υποδηλώνουν οργανικές μορφές. Αυτό προκαλεί στο θεατή το αίσθημα της περιέργειας και παρέχει ένα συνεκτικό πλαίσιο για την ικανοποίηση του ματιού του. Ως ένας από τους πρώτους καλλιτέχνες που έκαναν το τυχαίο και την πιθανότητα μέρος του έργου, ο Αρπ είδε το τυχαίο-ευκαιριακό ως συνεργάτη της δικής του πορείας. Αυτός ήταν ένας καθοριστικός παράγοντας που άλλαξε τις εικαστικές τέχνες. Κι αυτό γιατί οι μέχρι τότε δυτικοί καλλιτέχνες είχαν εκπαιδευτεί στη δημιουργία έργων με εξειδικευμένο επίπεδο ελέγχου.

Ο Αρπ, αντί να αρχίζει με ένα θέμα (όπως έκαναν οι καλλιτέχνες εδώ και χρόνια), δημιουργούσε πρώτα τη μορφή και ονόμαζε τα έργα του μετά την ολοκλήρωσή τους. Με αυτό τον τρόπο, προσπάθησε να ελαχιστοποιήσει την παρέμβαση του συνειδητού μέρους του μυαλού στις δημιουργίες του. Είναι, λοιπόν, ένας μεταβατικός καλλιτέχνης. Ως ένας από τους ιδρυτές του Νταντά, και μεταγενέστερα ως ενεργό μέλος του σουρεαλισμού, το έργο του αποτέλεσε σύνδεσμο μεταξύ αυτών των δύο μεγάλων ρευμάτων τέχνης στις αρχές του 20ού αιώνα.

Έργο: ***Άτιτλο (Κολλάζ με τετράγωνα οργανωμένα σύμφωνα με τους νόμους της πιθανότητας)*** **(1916-17)**

Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί ένα από τα πρώτα "τυχαία κολλάζ" του Αρπ και αποδεικνύει την ιδιόμορφη τεχνική του καλλιτέχνη να διαχωρίζει αρχικά το χαρτί σε ακατέργαστα σχήματα, στη συνέχεια να τα ρίχνει σε ένα μεγαλύτερο φύλλο και στο τέλος να τα ενσωματώνει εκεί που έπεσαν. Ωστόσο, αν κοιτάξουμε προσεκτικά αυτή τη σύνθεση, ποιες είναι οι «πιθανότητες» να πέσουν τα κομμάτια χαρτιού με αυτόν τον τρόπο; Είναι σχετικά ομοιόμορφα τοποθετημένα και ευθυγραμμισμένα με το πλαίσιο, σαν να καθοδηγούνται απαλά από τον καλλιτέχνη σε



Σκισμένα και κολλημένα κομμάτια έγχρωμο χαρτί πάνω σε έγχρωμο χαρτί, MoMA

μια ακατάπαυστη, αλλά αρμονική σύνθεση. Ακόμα κι αν ο Αρπ δεν ήταν εντελώς πρόθυμος να παραιτηθεί από τον έλεγχο της διαδικασίας της δημιουργίας, αυτή η ιδέα ήταν εξαιρετικά ριζοσπαστική για εκείνη την περίοδο. Αποτελεί λοιπόν μία από τις πρώτες προσπάθειες εμπλοκής του στοιχείου της τύχης σε ένα έργο τέχνης, η οποία αποδεικνύει τη δέσμευση του καλλιτέχνη για την τελειότητα ή την επιτομή του χάους.

Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp) (1887 – 1968)

«Όπως δεν μπορεί να ορίσει κανείς τον ηλεκτρισμό, έτσι δεν ορίζεται και η τέχνη, η οποία αποτελεί ένα είδος εσωτερικού ρεύματος.» (Duchamp, 1959)

Ο Μαρσέλ Ντυσάν αποτελεί έναν από τους ελάχιστους καλλιτέχνες που άλλαξαν την ιστορία της τέχνης και άφησαν το στίγμα τους στην καλλιτεχνική δημιουργία. Έχοντας ως συνοδοιπόρους τους φίλους του Πικαμπιά και Μαν Ρέι ηγήθηκε του αμερικανικού καλλιτεχνικού ρεύματος Νταντά, εφόσον είχε πρωτίστως ασχοληθεί με τον κυβισμό και τον φουτουρισμό. Τα πρώτα του *έτοιμα έργα* (readymades)[24] αμφισβήτησαν την ιδέα του *τι είναι τέχνη* επηρεάζοντας ολόκληρο τον τότε αλλά και τον τώρα καλλιτεχνικό κόσμο. Ασχολήθηκε έντονα με μηχανισμούς που εξέφραζαν την ανθρώπινη επιθυμία και σεξουαλικότητα, αρνούμενος παρόλα αυτά να συνδεθεί με κάποιο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό είδος αυτό καθαυτό. Θεωρείται ο πατέρας της Εννοιολογικής Τέχνης (Conceptual Art) καθώς υποστήριζε πως η τέχνη αποτελείται και καθορίζεται από ιδέες. Πρώτα όμως μελέτησε το Φωβισμό, τον Κυβισμό και τον Ιμπρεσιονισμό, και δημιούργησε διάφορα έργα που θα μπορούσαμε να τα εντάξουμε στο κίνημα του Νταναϊσμού και του Σουρεαλισμού.

Απέρριπτε οποιοδήποτε έργο τέχνης δημιουργούσε το αίσθημα της ευχαρίστησης στον θεατή («ευχαρίστηση του αμφιβληστροειδούς»), καθώς το θεωρούσε *εύκολο* και *εύπεπτο.* Αντ' αυτού υπογράμμιζε την αξία της *έννοιας* στα έργα και της *δημιουργικής διανόησης* (Moure, 1988). Έδειχνε όμως πάντοτε μεγάλο ενδιαφέρον για την προοπτική

[24] Ο όρος *έτοιμα έργα* (readymades) επινοήθηκε από τον Ντυσάν για να εκφράσει τη χρήση απλών καθημερινών αντικειμένων μαζικής παραγωγής στη δημιουργία τέχνης παραφράζοντας τον αρχικό σκοπό δημιουργίας τους. Με αυτόν τον τρόπο αμφισβητήθηκε, και από τους καλλιτεχνικούς κύκλους και από το κοινό, η αντίληψη του τι μπορεί να θεωρηθεί έργο τέχνης. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Ντυσάν στο έργο του *Ρόδα ποδηλάτου και σκαμνί* (*Bicycle Wheel*) (1913) (Εικόνα 15).

και την οπτική, γεγονός που μπορεί να γίνει αντιληπτό από τους πειραματισμούς του με τις κινητικές συσκευές και την αναπαράσταση των μηχανών και της κίνησης,

Τέλος, η ετοιμολογία του, το ανατρεπτικό του χιούμορ, τα πολλαπλά σεξουαλικά υπονοούμενα, καθώς και τα λογοπαίγνια που έπλαθε και τα παρουσίαζε με οπτικά μέσα, προσδίδουν ακόμη και σήμερα ένα ιδιαίτερο στιλ στα έργα του.

Έργο: ***Η νύφη που γδύνεται από τους μνηστήρες της, Ακόμη ή Το μεγάλο γυαλί (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even ή The Large Glass)*** **(1915-23)**



Λάδι, βερνίκι, φύλλο μολύβδου, σύρμα μολύβδου και σκόνη σε δύο γυάλινες πλάκες

Μουσείο Τέχνης Φιλαδέλφεια

Στο έργο αυτό, ο Ντυσάν παρουσίασε μια εγκατάσταση μηχανημάτων ανάμεσα σε γυάλινα πλαίσια δημιουργώντας το πρώτο του «αισθητικό μανιφέστο». Απορρίπτοντας τους ξεπερασμένους τρόπους ζωγραφικής, επιδίωξε με την αφηρημένη «νύφη» του να επαναπροσδιορίσει την τέχνη εξερευνώντας τον ερωτισμό μέσα από την ερωτική επίθεση των μνηστήρων-μηχανών, σε μια χαοτική μορφική κίνηση. Το έργο αυτό θεωρήθηκε η απαρχή των μετέπειτα γλυπτών του, τα οποία δημιουργούσε με έτοιμα αντικείμενα «readymades».

2.3.3 Ντε Στιλ (De Stijl) (1917 – 1931)

«Μιλάμε για συγκεκριμένη και όχι αφηρημένη ζωγραφική
γιατί τίποτα δεν είναι πιο συγκεκριμένο, πιο πραγματικό
από μια γραμμή, ένα χρώμα, μια επιφάνεια.»
Theo van Doesburg (Moszynska, 1990, σ. 107)

Εισαγωγή

Το κίνημα Ντε Στιλ (De Stijl) ξεκίνησε από την Ολλανδία και είχε ως βασικά στοιχεία τις γεωμετρικές μορφές και τα βασικά χρώματα αποπνέοντας μια αφηρημένη αισθητική. Αποτελώντας, εν μέρει, μια αντίδραση κατά των διακοσμητικών υπερβολών του κινήματος της Διακοσμητικής Τέχνης (Art Déco), η μειωμένη χρήση υλικών της τέχνης του Ντε Στιλ αποτέλεσε μια διαφορετική οπτική κατάλληλη για τη σύγχρονη εποχή σε παγκόσμιο επίπεδο. Με επικεφαλείς τους Ολλανδούς ζωγράφους Τέο φαν Ντέσμπουργκ (Theo van Doesburg, 1883-1931) και Πιέτ Μόντριαν (Piet Mondrian, 1872-1944) - τα κεντρικά και διάσημα πρόσωπα του κινήματος - οι καλλιτέχνες του κινήματος εφάρμοσαν το στιλ τους εκτός των άλλων σε πλήθος μέσων μαζικής ενημέρωσης, στις καλές τέχνες και τις εφαρμοσμένες τέχνες, μεταξύ των οποίων η αρχιτεκτονική, ο πολεοδομικός σχεδιασμός, ο βιομηχανικός σχεδιασμός, η τυπογραφία, η μουσική και η ποίηση. Τα μέλη του κινήματος οραματίστηκαν την ιδανική συνεργασία μορφής και λειτουργικότητας και συνέταξαν το περιοδικό «De Stijl» στο οποίο προωθούσαν το Ντε Στιλ και τις ρηξικέλευθες ιδέες του. Για το σκοπό αυτό στράφηκαν σχεδόν σε όλες τις μορφές τέχνης, τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη λογοτεχνία, τη μουσική, το βιομηχανικό σχεδιασμό, την τυπογραφία και την αρχιτεκτονική. Ειδικά στην αρχιτεκτονική η επιρροή τους ήταν καίρια, βοηθώντας στη δημιουργία του γνωστού στιλ της δεκαετίας του 1920 και του 1930.

Βασικές ιδέες

Το κίνημα Ντε Στιλ, που σημαίνει «Το στιλ» στα Ολλανδικά, αποτέλεσε σε μεγάλο βαθμό απάντηση στη φρίκη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και τη γενικότερη επιθυμία επαναπροσδιορισμού της κοινωνία μετά από αυτόν. Βλέποντας την τέχνη ως έναν τρόπο κοινωνικής και πνευματικής απελευθέρωσης, τα μέλη του κινήματος αγκάλιασαν το ιδεώδες πρότυπο της τέχνης και τη δυνατότητα μετασχηματισμού της.

Μεταξύ των πρωτοπόρων εκφραστών της αφηρημένης τέχνης, οι εκφραστές του Ντε Στιλ υιοθέτησαν μια οπτική γλώσσα που αποτελούταν από ακριβείς γεωμετρικές μορφές - συνήθως ευθείες γραμμές, τετράγωνα και ορθογώνια - καθώς και τα βασικά χρώματα. Η οπτική αυτή γλώσσα είχε ως στόχο να αποκαλύψει τις αρχές αρμονίας του κόσμου μέσω της καθολικής αναζήτησης των καλλιτεχνών για το παγκόσμιο, εφόσον η ατομικότητα είχε απωλέσει τη σημασία της.

Παρόλο που οι καλλιτέχνες του Ντε Στιλ δημιούργησαν έργα που ενσάρκωναν το ουτοπικό όραμα του κινήματος, η αντίληψή τους ότι το όραμα αυτό ήταν ανέφικτο στον πραγματικό κόσμο οδήγησε ουσιαστικά στην εγκατάλειψη του στόχου. Τελικά, η φήμη του κινήματος ήταν και είναι σε μεγάλο βαθμό το αποτέλεσμα της διαρκούς επιτυχίας των πιο γνωστών μελών του και του αληθινού σύγχρονου εκφραστή του, του Πιέτ Μόντριαν.

Οι Απαρχές

Το 1917, ο Τέο φαν Ντέσμπουργκ συνέταξε το περιοδικό σύγχρονης τέχνης *De Stijl* ως μέσο προσέλκυσης και πρόσληψης ομοϊδεατών καλλιτεχνών στη δημιουργία μίας νέας καλλιτεχνικής συλλογικής προσπάθειας που θα αγκάλιαζε μια επεκτατική αντίληψη της τέχνης και θα υποστήριζε τα ουτοπικά ιδεώδη της πνευματικής αρμονίας. Το περιοδικό παρείχε τις αρχές του κινήματος Ντε Στιλ, μίας Ολλανδικής ομάδας καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων, εκ των οποίων κάποια κορυφαία μέλη ήταν ο Πιέτ Μόντριαν, ο Γιάκομπους Γιοχάνες Πίτερ Ουντ (J. J. P. Oud, 1890-1963) και ο Βίλμος Χουσζάρ (Vilmos Huszar, 1884-1960).

Υιοθετώντας τα οπτικά στοιχείων του Κυβισμού και του Σουπρεματισμού, τον αντι-συναισθηματισμό του Νταναϊσμού και τη Νεο-πλατωνική μαθηματική θεωρία του Σόενμεϊκερς (M. H. J. Schoenmaekers, 1875-1944), μια μυστικιστική ιδεολογία που διαμόρφωσε την έννοια των «ιδανικών» γεωμετρικών μορφών, οι ερμηνευτές του Ντε Στιλ επιζητούσαν να μην είναι απλοί εικαστικοί καλλιτέχνες αλλά επαναστάτες. Στον πυρήνα του, το κίνημα σχεδιάστηκε για να καλύπτει μια πληθώρα καλλιτεχνικών επιρροών και μέσων, με στόχο την ανάπτυξη μιας νέας αισθητικής. Η αισθητική και το όραμά του βρήκαν μεγάλη ανταπόκριση στις ολέθριες συνέπειες του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, με τα μέλη του κινήματος να αναζητούν ένα μέσο έκφρασης της τάξης και της αρμονίας για τη νέα κοινωνία που επρόκειτο να προκύψει μετά τον πόλεμο.

Έννοιες και Στιλ

Καθαρή Γεωμετρική Αφαίρεση και η Οπτική Γλώσσα του Νέο-πλαστικισμού

Η *De Stijl* ήταν η πρώτη εφημερίδα αφιερωμένη στην αφαίρεση της τέχνης, παρόλο που τα μέλη του κινήματος δεν ήταν οι πρώτοι που ασχολήθηκαν με την αφηρημένη τέχνη. Άλλοι καλλιτέχνες, ίσως πιο συγκεκριμένα οι Βασίλι Καντίνσκι, Καζιμίρ Μαλέβιτς και Χανς Αρπ, είχαν δημιουργήσει νωρίτερα τη μη αντικειμενική τέχνη (non-objective art) ενσωματώνοντας συχνά γεωμετρικές μορφές στα έργα τους. Αλλά οι καλλιτέχνες και οι αρχιτέκτονες που συνδέονται με το Νέο-πλαστικισμό - ζωγράφοι όπως ο Μόντριαν, ο Τέο φαν Ντέσμπουργκ και ο Ίλια Μπολοτόβσκι (Ilya Bolotowsky, 1907-1981), καθώς και αρχιτέκτονες όπως ο Γκέριτ Τόμας Ρίτβελντ (Gerrit Rietveld, 1888-1964) και ο Γιάκομπους Γιοχάνες Πίτερ Ουντ – επιδίωξαν να υιοθετήσουν μια καθαρότερη μορφή γεωμετρίας, που αποτελούνταν από γραμμές και βασικά γεωμετρικά σχήματα. Με αυτόν τον τρόπο αναδείκνυαν τα θεμελιώδη στοιχεία των συνθέσεων, απέφευγαν τη συμμετρία και επιδίωκαν μια ισορροπημένη σχέση μεταξύ των επιφανειών και της κατανομής των χρωμάτων. Στον Νέο-πλαστικισμό της Εικονογραφικής Τέχνης, ο Μόντριαν εξήγησε ότι: «Ως καθαρή αναπαράσταση του ανθρώπινου νου, η τέχνη θα εκφραστεί με μια αισθητικά καθαρή, δηλαδή, αφηρημένη μορφή. Συνεπώς η νέα πλαστική ιδέα δεν μπορεί να λάβει τη μορφή μιας φυσικής ή συγκεκριμένης αναπαράστασης»[25] (Mondrian, 1919).

Νέο-πλαστικισμός

Το 1917 ο Πιέτ Μόντριαν επέλεξε να επικοινωνήσει το νέο στιλ ζωγραφικής που είχε εμπνευστεί, καθώς και τις αρχές που το διείπαν, μέσω της εφημερίδας *De Stijl*. Υποδηλώνοντας τη «νέα πλαστική τέχνη», ή απλώς τη «νέα τέχνη», ο όρος ενσαρκώνει το όραμα του Μόντριαν για μια ιδεατή, αφηρημένη μορφή τέχνης που αισθάνθηκε ότι αρμόζει στη σύγχρονη εποχή. Το 1917-18, το δοκίμιο του Μόντριαν, *Νεο-πλαστικισμός στην Εικονογραφική Τέχνη*, όπου εξέθετε τις αρχές της ιδέας του, δημοσιεύθηκε σε δώδεκα μέρη μέσω του *De Stijl*. Στις ιδέες του Νεο-πλαστικισμού ο Μόντριαν υποστήριζε τη ρήξη με τις παραδοσιακές αρχές της τέχνης, όπως την αναπαράσταση και την προοπτική, και την προσέγγιση της τέχνης στην αναγωγική της μορφή που αποτελείται μόνο από τα βασικά χρώματα και τις ευθείες γραμμές. Αντιλαμβανόμενος ο

[25] Μπορεί κανείς να διαβάσει ολόκληρο το κείμενο εδώ: http://homepages.neiu.edu/~wbsieger/Art319/319Read/319Mondrian.pdf

Μόντριαν πως η νέα αυτή μορφή τέχνης θα βρει εύκολα έφορο έδαφος και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως το σχέδιο και η αρχιτεκτονική, θεωρούσε πως ο Νεο-πλαστικισμός θα αποτελούσε το εφαλτήριο για τη μεταμόρφωση της κοινωνίας και της καθημερινότητας του ανθρώπου.

Η έννοια του Νεο-πλαστικισμού προήλθε σε μεγάλο βαθμό από την διατριβή του Σούενμεϊκερς (MHJ Schoenmaekers) *Η Αρχή των Οπτικών Μαθηματικών* (*Beginselen der Beeldende Wiskunde*)[26], «ο οποίος υποστήριζε ότι η πραγματικότητα αποτελείται από μια σειρά αντιτιθέμενων δυνάμεων, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και η τυπική πολικότητα των οριζόντιων και κατακόρυφων αξόνων, καθώς και η αντιπαραβολή βασικών χρωμάτων» (Cain, και συν., 2014, σ. 8).

Ο Νεο-πλαστικισμός προήχθη αργότερα στο κίνημα *Κύκλος και Τετράγωνο* (*Cercle et Carré*)[27] και τρία τεύχη του επώνυμου περιοδικού εκδόθηκαν το 1930. Μετά την επίσκεψη του Μόντριαν στις Η.Π.Α. το 1940, το κίνημα εξαπλώθηκε στις Η.Π.Α., και υιοθετήθηκε από διάφορους Αμερικανούς καλλιτέχνες αφηρημένης τέχνης.

Μεταγενέστερες Εξελίξεις

Η αρχιτεκτονική εμπνευσμένη από το κίνημα Ντε Στιλ, και ιδιαίτερα από τους Γκέριτ Τόμας Ρίτβελντ και Γιάκομπους Γιοχάνες Πίτερ Ουντ, παρουσιάστηκε στην Ολλανδία σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920. Είχε επίσης σημαντική επίδραση στην αρχιτεκτονική και το σχεδιασμό του Μπάουχαους. Αρκετά μέλη του Ντε Στιλ δίδαξαν στο Μπάουχαους, ίσως πιο σημαντικός ο Τέο φαν Ντέσμπουργκ, ο οποίος δίδαξε εκεί το 1921-22. Η γεωμετρική οπτική γλώσσα του κινήματος, μαζί με τις αρχιτεκτονικές του έννοιες, όπως η λειτουργικότητα της μορφής και η έμφαση στα δομικά στοιχεία, άντεξαν στην αρχιτεκτονική πρακτική του Μπάουχαους, καθώς και στο παγκόσμιο ιδιωματισμό γνωστό ως «Διεθνές Στιλ» (International Style).

[26] Μπορεί κανείς να διαβάσει ολόκληρο το βιβλίο εδώ: https://archive.org/stream/beginselenderbee00scho?ref=ol#mode/2up

[27] Το Cercle et Carré (Κύκλος και Τετράγωνο) ήταν μια ομάδα αφηρημένων καλλιτεχνών στο Παρίσι, που ιδρύθηκε το 1929 από τους Joaquin Torres Garcia και Michel Seuphor. Η ομάδα δημοσίευσε ένα περιοδικό με το ίδιο όνομα. Το 1930 οργάνωσαν μια έκθεση στο Παρίσι όπου παρουσίασαν 130 αφηρημένα έργα διαφόρων καλλιτεχνών. «Η φόρμουλά μας είχε το όνομα Κατασκευή (Construction) και ήταν είτε εικονιστική είτε μη-εικονιστική».
http://biblioteca.periodicas.edu.uy/archive/files/52a2c422eb5a40ef6e0c7e2d6a78587d.pdf
Όταν το 1933 ιδρύθηκε το κίνημα Abstraction-Création, απορρόφησε την ομάδα.

Με το θάνατο του Τέο φαν Ντέσμπουργκ το 1931, το Ντε Στιλ έχασε τον ηγέτη του και σύντομα εξαφανίστηκε. Ωστόσο, οι βασικές ιδέες του κινήματος σχετικά με την καθαρή γεωμετρική αφαίρεση και τη σχέση μορφής και λειτουργίας διατηρήθηκαν από πολλούς μετά το θάνατο του Τέο φαν Ντέσμπουργκ και αποτελούν μια θεμελιώδη συνεισφορά στη σύγχρονη και μοντέρνα τέχνη, καθώς και στον σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική. Πολλά από τα κτίρια του Ρίτβελντ, για παράδειγμα, επιβίωσαν τη μακροχρόνια πορεία του κινήματος και ενέπνευσαν πολλούς αρχιτέκτονες του 20ου αιώνα, μεταξύ των οποίων και ο Λούντβιχ Μις φαν ντερ Ρόε (Mies van der Rohe, 1886-1969).

Εκτός από το πεδίο της αρχιτεκτονικής, το κίνημα Ντε Στιλ, επηρέασε πολλούς καλλιτέχνες και σχεδιαστές των επόμενων αιώνων, μεταξύ των οποίων οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko, 1903-1970) και Μπάρνετ Νιούμαν (Barnett Newman, 1905-1970), οι σκληροπυρηνικοί ζωγράφοι Φρανκ Στέλα (Frank Stella, 1936-) και Φρέντερικ Χάμερσλεϊ (Frederick Hammersley, 1919-2009) και οι Μινιμαλιστές Ντόναλντ Τζουντ (Donald Judd, 1928-1994) και Νταν Φλάβιν (Dan Flavin, 1933-1996).

Κύριοι εκφραστές

Πιέτ Μόντριαν (Piet Mondrian) (1872 - 1944)

«Θέλω να προσεγγίσω την αλήθεια όσο το δυνατόν πιο στενά και για αυτό θα αφαιρώ τα πάντα μέχρι να φτάσω στη θεμελιώδη ποιότητα των αντικειμένων.»[28]

Ο Πιέτ Μόντριαν είναι γνωστός για την καθαρότητα της αφαιρετικότητάς του και τη μεθοδικότητα της πρακτικής του. Απλοποιώντας τα μοτίβα και τα στοιχεία στα έργα του και αντικαθιστώντας τα με γραμμές και ορθογώνια, είχε ως στόχο τη δημιουργία μιας νέας καθαρής αισθητικής γλώσσας που θα είχε τη δυνατότητα να εκφράσει την επικαλύπτουσα πνευματική τάξη του ορατού κόσμου. Ως καλλιτέχνης επέλεξε να χρησιμοποιεί στα αφηρημένα έργα του μια ασύμμετρης ισορροπίας και ένα πιο απλό και άμεσο εικονογραφικό λεξιλόγιο, επιλογές ιδιαιτέρως σημασίας για την ανάπτυξη της σύγχρονης τέχνης μέχρι και σήμερα.

[28] Λόγια του καλλιτέχνη που περιλαμβάνονταν σε ετικέτα της γκαλερί του MoMA για το έργο *Αφίσες και σχέδια από τη συλλογή*, 11 Ιουνίου – 18 Αυγούστου 2008.

Η τέχνη του Μόντριαν ήταν εύκολα διακριτή καθώς αποτελούταν από τις αρχές της αφαιρετικότητας και τη χρήση γεωμετρικών σχημάτων, χρωματισμένα στα βασικά χρώματα, και μαύρων γραμμών σε ασύμμετρη μορφή. Με τον τρόπο αυτό, αναζητούσε την ισορροπία ανάμεσα στη φύση και το σύμπαν. Ως καλλιτέχνης θεωρούσε πως η τέχνη του παρουσίαζε την πνευματικότητα της φύσης όπως την αντιλαμβανόταν ο ίδιος.

Η επιλογή του να αναπαραστήσει τον κόσμο με τα βασικά κάθετα και οριζόντια στοιχεία αντιπροσωπεύει δύο αντίθετες και αντικρουόμενες δυνάμεις: «το θετικό και το αρνητικό, το δυναμικό και το στατικό, το αρσενικό και το θηλυκό. Η δυναμική ισορροπία των συνθέσεων του αντικατοπτρίζει αυτό που είδε ως παγκόσμια ισορροπία αυτών των δυνάμεων» (Liegent, 2017, σ. 26).

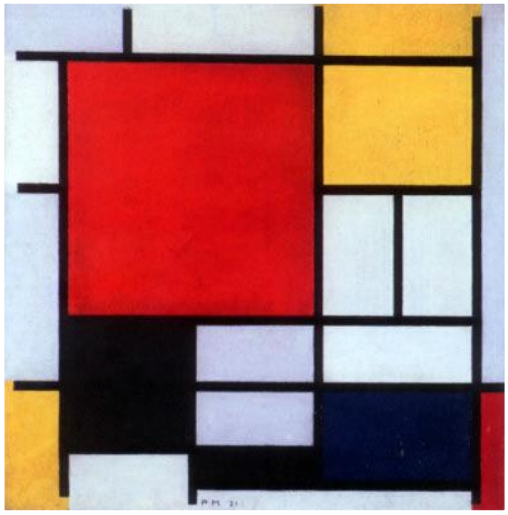
Το στιλ του καλλιτέχνη εξελίχθηκε κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας ξεκινώντας από την παραδοσιακή αναπαράσταση και καταλήγοντας στην πλήρη αφαιρετικότητα. Μέσα από τα έργα του μπορεί κανείς εύκολα να αντιληφθεί τις επιρροές που δέχτηκε από διάφορα άλλα μοντέρνα κινήματα τέχνης, όπως ο Λουμινισμός (Luminism)[29], ο Ιμπρεσιονισμός (Impressionism) και ο Κυβισμός (Cubism).

Ο Μόντριαν και οι καλλιτέχνες Ντε Στιλ υποστήριζαν την καθαρή αφαιρετικότητα και μία περιορισμένη παλέτα για να εκφράσουν το ουτοπικό ιδανικό της παγκόσμιας αρμονίας σε όλες τις τέχνες. Με τη δημιουργία μιας νέας κοινής καλλιτεχνικής γλώσσας που στηριζόταν στα βασικά χρώματα, τις απλές και απόλυτες γραμμές, καθώς και την ένταση των γεωμετρικών σχημάτων των καμβάδων του, ο Μόντριαν αποσκοπούσε στην κατάλυση των πολιτισμικών και κοινωνικών διακρίσεων.

Η ανάπτυξη του Νεο-πλαστικισμού του Μόντριαν έγινε ένα από τα βασικά στοιχεία της αφηρημένης τέχνης. Στο κίνημα αναφέρει λεπτομερώς το όραμά του για καλλιτεχνική έκφραση στην οποία η έννοια «πλαστικισμός» αναφέρεται στη δράση των μορφών και των χρωμάτων πάνω στην επιφάνεια του καμβά, και η οποία αποτελεί μια νέα μέθοδο για την αντιπροσώπευση της σύγχρονης πραγματικότητας.

[29] Ο Λουμινισμός είναι ένα αμερικανικό στιλ ζωγραφικής τοπίου που αναπτύχθηκε από το 1850 έως το 1870. Χαρακτηρίζεται από τις επιπτώσεις του φωτός στο χώρο, μέσω της χρήσης της εναέριας προοπτικής και της απόκρυψης ορατών πινελιών. Τα λουμινιστικά τοπία υπογραμμίζουν την ηρεμία, απεικονίζοντας συχνά ένα ήπιο στοιχείου νερού και έναν απαλό, θολό ουρανό (Λουμινισμός, χ.χ.).

Έργο: ***Σύνθεση με μεγάλες Κόκκινες, Κίτρινες, Μαύρες, Γκρι και Μπλε επιφάνειες (Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray, and Blue)*** **(1921)**



Λάδι σε καμβά
Μουσείο Gemeente, Χάγη

Προς τα τέλη της καλλιτεχνικής του πορείας, τη δεκαετία του 1920, ο Μόντριαν άρχισε να δημιουργεί τα περίφημα αφηρημένα του έργα. Επέλεξε να χρησιμοποιεί στον λευκό του καμβά κόκκινες, κίτρινες, μπλε, μαύρες και γκρι γεωμετρικές φόρμες, οι οποίες ήταν απόλυτα οριοθετημένες από οριζόντιες και κάθετες μαύρες ευθείες γραμμές. Ο ίδιος θεωρούσε άλλωστε πως οι μαύρες γραμμές αποτελούσαν γεωμετρική μορφή του έργου και όχι απλώς πλαίσια. Ως καλλιτέχνης πίστευε ότι μέσω των συνθέσεων αυτών της αντίθεσης (χρήση του άσπρου και μαύρου χρώματος, και των κάθετων και οριζόντιων γραμμών) υποδήλωνε την εξέλιξη που προκύπτει από τη συσχέτιση της τέχνης με τον πολιτισμό, σχέση δυναμική γεμάτη ένταση και αρμονία.

Οι ποικίλες χρωματιστές γεωμετρικές μορφές σε συνδυασμό με τις μαύρες ευθείες διαφορετικού πλάτους δίνουν την ψευδαίσθηση του ρυθμού που αιωρείται και ταξιδεύει πάνω στην επιφάνεια του καμβά. Με αυτόν τον τρόπο, αποποιείται την έννοια του βάθους του αντικειμένου, ενώ παρουσιάζει τον ξέφρενο ρυθμό της σύγχρονης ζωής. Η σύνθεση είναι συνήθως ασύμμετρη, με μια μεγάλη γεωμετρική μορφή συγκεκριμένου χρώματος στο κέντρο περίπου του καμβά (στην περίπτωση αυτή ένα τετράγωνο σε κόκκινο χρώμα), η οποία βρίσκεται σε τέλεια ισορροπία και αρμονία με τα μικρότερα γεωμετρικά σχήματα που υπάρχουν γύρω της σε κίτρινο, μπλε, γκρι και λευκό χρώμα.

Τέο φαν Ντέσμπουργκ (Theo van Doesburg)

«Αυτό που προσπαθώ να συνειδητοποιήσω είναι μια καθολική μορφή που ανταποκρίνεται πλήρως στο πνευματικό μου όραμα» (Van Doesburg, 1930, σ. 46)

Ο Τέο φαν Ντέσμπουργκ ήταν ένας από τους κύριους εμπνευστές του κινήματος Ντε Στιλ, μαζί με τον Πιέτ Μόντριαν. Δημιούργησε πολυάριθμα έργα αφηρημένης τέχνης

καθώς επίσης σχεδίασε και διακόσμησε κτίρια, δωμάτια, βιτρό, έπιπλα και αντικείμενα καθημερινής χρήσης, τα οποία και παρουσίασαν τις ανησυχίες του και τις ιδέες του όσον αφορά στο κίνημα Ντε Στιλ. Η γεωμετρική αφαιρετικότητα και οι ιδέες του Νεο-πλαστικισμού αποτελούσαν κύριο θέμα στα δοκίμια και τα άρθρα που έγραφε, τις δημοσιεύσεις του σε περιοδικά, καθώς και σε εκθέσεις που διοργάνωνε.

Βασικές ιδέες

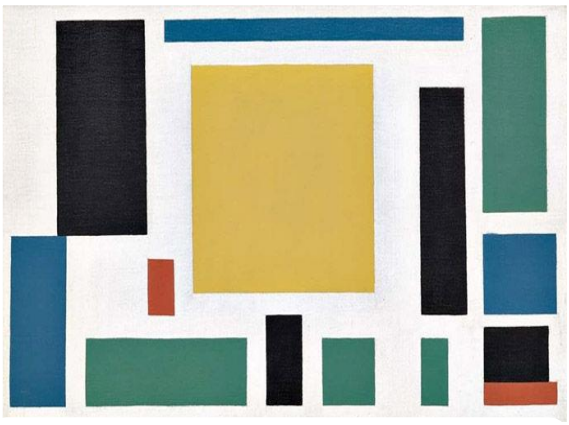
Ο Τέο φαν Ντέσμπουργκ δημιούργησε την προσωπική του εκδοχή του Ντε Στιλ, η οποία ονομάστηκε Ελεμενταρισμός (Elementarism), τονίζοντας τις λεπτές μετατοπίσεις τόνων, κλίσεων τετραγώνων και ορθογωνίων σε γωνίες σε σχέση με το επίπεδο της εικόνας, και επιτρέποντας στην ομοιόμορφη οριζόντια και κατακόρυφη γραμμή να χρωματιστεί, να ποικίλει σε μήκος και να αποσυνδέεται η μία από την άλλη .

Ως καλλιτέχνης ήθελε να δώσει στο κίνημα Ντε Στιλ περισσότερη ποικιλία, κίνηση και ενέργεια από αυτή που βρήκε στο κίνημα μέσω της προσωπικής εκδοχής του Πιέτ Μόντριαν, η οποία ονομάστηκε Νέο-πλαστικισμός. Αυτή η μικρή αλλά κρίσιμη διαφορά στη σκέψη των δυο καλλιτεχνών οδήγησε στη σύγκρουσή τους το 1924.

Ο Τέο φαν Ντέσμπουργκ πίστευε ότι η τέχνη πρέπει να είναι μια αίσθηση προερχόμενη από την απορρόφηση των μηνυμάτων του περιβάλλοντος. Αυτό τον οδήγησε να δημιουργήσει αρχιτεκτονικά σχέδια, βιτρό, εσωτερική διακόσμηση, έπιπλα και άλλα λειτουργικά, καθημερινά αντικείμενα που ήταν συνδεδεμένα μεταξύ τους με ιδιαίτερη προσοχή για μια ολιστική εμπειρία. Παρόλα αυτά πολλά από αυτά τα σχέδια δεν υλοποιήθηκαν ποτέ.

Παράλληλα, θεωρούσε ότι η μοναδικότητα της αξίας της αφαιρετικότητας έγκειται στην ικανότητά της να επιτύχει την κοινωνική ισορροπία και την παγκόσμια αρμονία με τα ακριβή, γεωμετρικά, ζωντανά και αντιπαραβαλλόμενα χρώματα. Πίστευε, επίσης, ότι η αναγωγική του μέθοδος είχε πνευματικές και ηθικές ιδιότητες. Στα έργα του *Χορευτές (Dancers)* (Εικόνα 16) παρουσιάζεται τόσο η αφαιρετικότητα που χρησιμοποιούσε ως καλλιτέχνης όσο και η πνευματική έμπνευση που έκρυβε μέσα του.

Έργο: ***Σύνθεση VIII (Η αγελάδα) (Composition VIII (The Cow))*** **(1918)**



Λάδι σε καμβά – Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη

Δημιουργώντας με στόχο να παρουσιάσει στους ανθρώπους τις αρχές του Ντε Στιλ, ο Τέο φαν Ντέσμπουργκ χρησιμοποίησε την εικόνα μιας αγελάδας που βοσκά, και ξεκίνησε μεταβάλλοντάς την εικόνα σταδιακά έως ότου η αγελάδα να μετατραπεί σε αρμονική διάταξη πολύχρωμων ορθογωνίων και τετραγώνων. Στη συνέχεια, χρησιμοποίησε αυτή τη σύνθεση, καθώς και τις προκαταρκτικές του μελέτες, σε μια διατριβή για το Ντε Στιλ, η οποία διανεμήθηκε για εκπαιδευτικούς σκοπούς. Αυτός ο πίνακας αποτελεί μέρος της πρώιμης εισβολής του καλλιτέχνη στο κίνημα Ντε Στιλ και αποδεικνύει το πάθος του για αυτό το ανερχόμενο κίνημα. Το συγκεκριμένο έργο παρουσιάζει σε απόλυτο βαθμό την έννοια της αφαιρετικότητας αποδομώντας το απεικονιζόμενο θέμα και σε παρουσιάζοντάς το δομικές γεωμετρικές φόρμες. Η αντίθεση μεταξύ των δύο έργων *Χορευτές (Dancers)* και *Σύνθεση VIII (Η αγελάδα)* αποδεικνύει την αλλαγή στην αποτύπωση της αφαιρετικότητάς του, πριν και μετά τη δημιουργία του κινήματος του Ντε Στιλ.

2.3.4 Μπάουχαους (Bauhaus) (1919 – 1933)

«Εάν οι σύγχρονες τέχνες αγαπούν τις μηχανές, την τεχνολογία και την οργάνωση,
αν επιδιώκουν την ακρίβεια και απορρίπτουν οτιδήποτε αόριστο και ονειρικό,
αυτό συνεπάγεται μια ενστικτώδη αποκήρυξη του χάους
και μια λαχτάρα να βρούμε τη μορφή που αρμόζει στις εποχές μας.»
Oskar Schlemmer (Fichner-Rathus, 2012, σ. 82)

Εισαγωγή

Το Μπάουχαους (Bauhaus) είναι ένα ιδιαίτερο κίνημα σύγχρονης τέχνης του 20ου αιώνα, η προσέγγιση του οποίου έγκειται στην αντίληψη της συσχέτισης που υπάρχει ανάμεσα

στο τρίπτυχο: τέχνη – κοινωνία – τεχνολογία. Έχοντας ως στόχο την εξάλειψη των διακρίσεων ανάμεσα στις καλές και τις εφαρμοσμένες τέχνες και την επανασύνδεση της δημιουργικότητας με την κατασκευή, το Μπάουχαους επηρέασε και συνεχίζει να επηρεάζει ακόμη και σήμερα την Ευρώπη και την Αμερική.

Ως κίνημα διαμορφώθηκε από προγενέστερά του ρεύματα τέχνης του 19ου και του 20ου αιώνα. Στα πρώτα του χρόνια παρουσίαζε έναν ρομαντικό χαρακτήρα με στοιχεία μεσαιωνικής συντεχνίας, ενώ σταδιακά μετατράπηκε σε βιομηχανικό σχεδιασμό υπό το πλαίσιο της τέχνης. Το αποτέλεσμα της συσχέτισης του βιομηχανικού σχεδιασμού με την τέχνη αποτέλεσε και το σημαντικότερο επίτευγμα της εποχής.

Κύριοι εκφραστές του κινήματος ήταν καλλιτέχνες όπως ο Βασίλι Καντίνσκι (Wassily Kandinsky, 1866-1944), ο Γιόζεφ Άλμπερς (Josef Albers, 1888-1976), ο Λάζλο Μοχόγκυ-Νάγκυ (László Moholy-Nagy, 1895-1946), ο Πάουλ Κλέε (Paul Klee, 1879-1940) και ο Γιοχάνες Ίττεν (Johannes Itten, 1888-1967), αλλά και αρχιτέκτονες όπως ο Βάλτερ Γκρόπιους (Walter Gropius, 1883-1969) και ο Λούντβιχ Μις φαν ντερ Ρόε (Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969).

Βασικές ιδέες

Οι απαρχές του κινήματος του Μπάουχαους εντοπίζονται τον 19ο αιώνα στις ανησυχίες για την ψυχρότητα της βιομηχανοποίησης και των προϊόντων της, καθώς και στους φόβους για την απώλεια του σκοπού της τέχνης στην κοινωνία. Η δημιουργικότητα και η βιομηχανοποίηση απομακρύνονταν όλο και περισσότερο, και το κίνημα του Μπάουχαους στόχευε να γεφυρώσει το χάσμα για άλλη μια φορά, αναζωογονώντας τα σχέδια της καθημερινής ζωής.

Παρόλο που το Μπάουχαους εγκατέλειψε μεγάλο μέρος του ήθους της παλιάς ακαδημαϊκής παράδοσης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, διατήρησε μια έμφαση στις πνευματικές και θεωρητικές επιδιώξεις και τις συνέδεσε με τις πρακτικές δεξιότητες, τις χειροτεχνίες και τις τεχνικές που θύμιζαν περισσότερο το μεσαιωνικό σύστημα συντεχνίας. Οι καλές τέχνες και οι χειροτεχνίες συνενώθηκαν με στόχο την επίλυση προβλημάτων μιας σύγχρονη βιομηχανικής κοινωνίας. Με αυτόν τον τρόπο, το Μπάουχαους επαναπροσδιόρισε αποτελεσματικά την παλιά ιεραρχία των τεχνών, τοποθετώντας τις χειροτεχνίες στο ίδιο επίπεδο με καλές τέχνες, όπως η γλυπτική και η

ζωγραφική, ανοίγοντας έτσι το δρόμο για πολλές από τις ιδέες που ενέπνευσαν καλλιτέχνες στα τέλη του 20ου αιώνα.

Η έμφαση στον πειραματισμό και την επίλυση προβλημάτων στο κίνημα του Μπάουχαους έχει αποδειχθεί εξαιρετικά σημαντική για τις προσεγγίσεις στην εκπαίδευση της τέχνης. Έχει οδηγήσει στην επανεξέταση του όρου «καλές τέχνες» ως «εικαστικές τέχνες», και η τέχνη δεν θεωρούταν πλέον απλό επιπρόσθετο μέρος των ανθρωπιστικών επιστημών, όπως η λογοτεχνία ή η ιστορία, αλλά είδος ερευνητικής επιστήμης (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019).

Οι απαρχές

Το Μπάουχαους, μία λέξη με γερμανικές ρίζες που κυριολεκτικά σημαίνει «κατασκευή-σπίτι», ήταν η σχολή που ίδρυσε ο αρχιτέκτονας Βάλτερ Γκρόπιους (Walter Gropius) το 1919 στη Βαϊμάρη της Γερμανίας. Η σχολή ιδρύθηκε λόγω της ανάγκης και της επιθυμίας για επανένωση των εφαρμοσμένων τεχνών και της μεταποιητικής βιομηχανίας και για μεταρρύθμιση του εκπαιδευτικού συστήματος. Αυτά είχαν σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία πολλών νέων σχολών τέχνης, καθώς και εφαρμοσμένης τέχνης, σε ολόκληρη τη Γερμανία.

Ο Γκρόπιους ζήτησε από τις σχολές να επιδείξουν έναν νέο σεβασμό στη χειροτεχνία και την τεχνική σε όλα τα επίπεδα των καλλιτεχνικών μέσων. Επίσης, οραματίστηκε το κίνημα του Μπάουχαους, που περιελάμβανε το σύνολο των καλλιτεχνικών μέσων, συμπεριλαμβανομένων των καλών τεχνών, του βιομηχανικού σχεδιασμού, του γραφικού σχεδιασμού, της τυπογραφίας, του εσωτερικού σχεδιασμού και της αρχιτεκτονικής.

Έννοιες και Στιλ

Κεντρικό ρόλο στη λειτουργία της σχολής ήταν η πρωτότυπη και άκρως σημαντική διδακτέα ύλη. Η ύλη αυτή διατυπώθηκε από τον Γκρόπιους ως ένα διάγραμμα τροχών, με τον εξωτερικό δακτύλιο να αντιπροσωπεύει το λεγόμενο *Vorkurs*, ένα εξαμηνιαίο προκαταρκτικό μάθημα, το οποίο ξεκίνησε από τον Γιοχάνες Ίττεν και επικεντρώθηκε στην πρακτική επίσημη ανάλυση, ιδιαίτερα στις αντιθέσεις των μορφών, των χρωμάτων και των υλικών. Οι δύο μεσαίοι δακτύλιοι αντιπροσώπευαν δύο τριετή μαθήματα, το

formlehre, που επικεντρωνόταν σε προβλήματα που σχετίζονται με τη μορφή, και το *werklehre*, μια πρακτική οδηγία εργαστηρίου που τόνιζε τις τεχνικές δεξιότητες της χειροτεχνίας. Αυτές οι κατηγορίες τόνισαν τη λειτουργικότητα μέσω απλοποιημένων, γεωμετρικών μορφών που επέτρεπαν την αναπαραγωγή νέων σχεδίων με ευκολία. Στο επίκεντρο του προγράμματος σπουδών υπήρχαν μαθήματα ειδικευμένα στην κατασκευή κτιρίων που οδήγησαν τους μαθητές να αναζητήσουν πρακτικότητα και αναγκαιότητα μέσω της τεχνολογικής αναπαραγωγής, με έμφαση στη χειροτεχνία και στην ανθρώπινη εργασία που χάθηκε στο βωμό της συστηματικής τεχνολογικής παραγωγής. Η βασική παιδαγωγική προσέγγιση ήταν να εξαλειφθούν οι ανταγωνιστικές τάσεις και να καλλιεργηθεί το ατομικό δημιουργικό δυναμικό και η αίσθηση του κοινού κοινωνικού σκοπού (Lerner, 2005, σσ. 211-222).

Οι πρωτοποριακοί ζωγράφοι Γιοχάνες Ίττεν και Λάιονελ Φάινινγκερ (Lyonel Feininger, 1871-1956), καθώς και ο γλύπτης Γκέρχαρντ Μαρκς (Gerhard Marcks, 1889-1981) ήταν μεταξύ των πρώτων καλλιτεχνών που προσέγγισε ο Γκρόπιους. Ο Ίττεν θα καταλάμβανε έναν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο, αφού ήταν πολύ σημαντικός στη δημιουργία των *Vorkurs* και το υπόβαθρό του στον εξπρεσιονισμό βοήθησε σε μεγάλο βαθμό τα πρώτα χρόνια της σχολής. Πράγματι, η έμφαση του Ίττεν στην Αβάν-γκαρντ (avant-garde) και οι κοινωνικές ανησυχίες του Γκρόπιους, τους έφεραν γρήγορα σε αντίθεση. Ωστόσο, περίπου στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ο Γκρόπιους κατάφερε να επιβληθεί. Ο Ίττεν έφυγε και αντικαταστάθηκε από τον Λάζλο Μοχόγκυ-Νάγκυ, ο οποίος αναμόρφωσε τα *Vorkurs* σε ένα πρόγραμμα που αγκάλιασε την τεχνολογία και τόνισε ιδιαίτερα τη χρήση της στην κοινωνία (100 years of Bauhaus, Johannes Itten, n.d.). Ακόμη, σημαντικά ονόματα που προσέγγισε ο Γκρόπιους ήταν ο Βασίλι Καντίνσκι, ο Πάουλ Κλέε, ο Γκέοργκ Μούχε (Georg Muche, 1895-1987) και ο Όσκαρ Σλέμερ (Oskar Schlemmer, 1888-1943).

Το 1925, το Μπάουχαους μετακόμισε στη γερμανική βιομηχανική πόλη Ντεσάου (Dessau), ξεκινώντας μία από τις πιο παραγωγικές περιόδους του. Ο Γκρόπιους σχεδίασε ένα νέο κτίριο για να στεγαστεί η σχολή, το οποίο κτίριο και θεωρείται ορόσημο της σύγχρονης, λειτουργικής αρχιτεκτονικής. Το 1928, ο Γκρόπιους άρχισε να χάνει τις αυξανόμενες μάχες με τους κριτικούς της σχολής με αποτέλεσμα να υποχωρήσει και να εκχωρήσει τις αρμοδιότητές του στον Ελβετό αρχιτέκτονα Χανς Μάγιερ (Hannes Meyer, 1889-1954). Ο Μάγιερ ήταν επικεφαλής του τμήματος αρχιτεκτονικής και, ως ενεργός κομμουνιστής, εισήγαγε και ενσωμάτωσε τα μαρξιστικά του ιδεώδη στις φοιτητικές

οργανώσεις και τα προγράμματα σπουδών. Η σχολή συνέχισε να ισχυροποιείται, αλλά η τοποθέτηση του Μάγιερ για το Μαρξισμό πήρε μεγάλες διαστάσεις, με αποτέλεσμα το 1930 να χάσει τα διευθυντικά του καθήκοντα. Τέλος, το 1932 και μετά τις τοπικές εκλογές που έφεραν τους Ναζί στην εξουσία, η σχολή στο Ντεσάου έκλεισε.

Την ίδια χρονιά, το 1932, η σχολή μετακόμισε στο Βερολίνο, υπό τη νέα διεύθυνση του αρχιτέκτονα Λούντβιχ Μις φαν ντερ Ρόε, υποστηρικτή της λειτουργικότητας. Αγωνίστηκε με πολύ λιγότερους πόρους για μια σχολή που είχε χάσει μερικά από τα πιο λαμπρά της αστέρια. Παρόλη όμως την προσπάθειά του να απομακρύνει τις πολιτικές επιρροές από το ήθος του σχολείου, όταν το 1933 η διοίκηση της σχολής πέρασε στα χέρια των Ναζί, η σχολή έκλεισε και πάλι.

Μεταγενέστερες Εξελίξεις

Ο Γκρόπιους συνέχισε να διδάσκει στη *Σχολή Σχεδίου του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ* (Graduate School of Design at Harvard University), ο Λούντβιχ Μις φαν ντερ Ρόε έγινε Διευθυντής του *Κολλεγίου Αρχιτεκτονικής, Προγραμματισμού και Σχεδιασμού* στο *Ινστιτούτο Τεχνολογίας του Ιλινόις*, ο Γιόζεφ Άλμπερς άρχισε να διδάσκει στο *Κολέγιο Black Mountain* στη Βόρειο Καρολίνα. Ο Λάζλο Μοχόγκυ-Νάγκυ δημιούργησε το αργότερα γνωστό ως *Ινστιτούτο Σχεδιασμού στο Σικάγο* (Institute of Design in Chicago) και ο Μαξ Μπιλ (Max Bill, 1908-1994), πρώην μαθητής του Μπάουχαους, άνοιξε το *Ινστιτούτο Σχεδίασης* στο Ουλμ (Ulm) της Γερμανίας. Ο Γιόζεφ Άλμπερς, ο Λάζλο Μοχόγκυ-Νάγκυ και ο Μαξ Μπιλ ήταν σημαντικοί για τη διάδοση της φιλοσοφίας του Μπάουχαους: οι δε Λάζλο Μοχόγκυ-Νάγκυ και Γιόζεφ Άλμπερς ήταν αυτοί οι οποίοι φρόντισαν για την αναδιαμόρφωση αυτής της φιλοσοφίας σε μία κατάλληλη για το κλίμα ενός σύγχρονου ερευνητικού πανεπιστημίου. Μια κουλτούρα προσανατολισμένη κυρίως στην αγορά. Ο Μπιλ, εν τω μεταξύ, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη διάδοση της γεωμετρικής αφαίρεσης σε όλο τον κόσμο.

Κύριος εκφραστής

Χέρμπερτ Μπάγερ (Herbert Bayer) (1900 – 1985)

Ο Χέρμπερτ Μπάγερ (Herbert Bayer) ήταν μαθητευόμενος του καλλιτέχνη Τζορτζ Σμίντχαμμερ (Georg Schmidthammer) στο Λιντς. Αφήνοντας το εργαστήρι του για να

σπουδάσει στην αποικία καλλιτεχνών του Ντάρμστατ, άρχισε να δείχνει ενδιαφέρον για το μανιφέστο του Μπάουχαους του Γκρόπιους. Αφού ο Μπάγερ είχε σπουδάσει για τέσσερα χρόνια στο Μπάουχαους υπό τους καθηγητές Βασίλι Καντίνσκι, Πάουλ Κλέε και Λάζλο Μοχόγκυ-Νάγκυ, διορίστηκε από τον Γκρόπιους διευθυντής εκτύπωσης και διαφήμισης. Στο πνεύμα του μινιμαλισμού, ο Μπάγερ ανέπτυξε ένα καθαρό οπτικό ύφος και υιοθέτησε τη χρήση όλων των πεζών χαρακτήρων και της γραμματοσειράς sans-serif για τις περισσότερες εκδόσεις του Μπάουχαους. Ο Μπάγερ είναι ένας από τους πολλούς τυπογράφους της περιόδου, μεταξύ των οποίων είναι και οι Κουρτ Σβίττερς (Kurt Schwitters, 1887-1948) και Γιαν Τσίχολντ (Jan Tschichold, 1902-1974), οι οποίοι πειραματίστηκαν με τη δημιουργία ενός απλούστερου φωνητικού αλφαβήτου. Από το 1925 έως το 1930, ο Μπάγερ σχεδίασε μια γεωμετρική πρόταση για τη γραμματοσειρά *sans-serif*, η οποία και θα αποτελούσε μία Παγκόσμια Γραμματοσειρά (Universal Typeface). Αυτά τα σχέδια εκδίδονται τώρα σε ψηφιακή μορφή με την ονομασία *Bayer Universal*. Ο σχεδιασμός ενέπνευσε επίσης τις *ITC Bauhaus* και *Architype Bayer*, οι οποίες συγκρίνονται με τη γραμματοσειρά σχεδίασης *Architype Schwitters* (100 years of Bauhaus, Herbert Bayer, n.d.).

Έργο: *Universal Bayer* (1925)



Τυπωμένο σε χαρτί

Ο Μπάγερ ήταν Αυστριακός καλλιτέχνης και σχεδιαστής που αρχικά είχε έρθει στο Μπάουχαους ως φοιτητής και στη συνέχεια ανέλαβε μία θέση διδασκαλίας, όταν το σχολείο μετακόμισε στο Ντεσάου. Πολλοί Γερμανοί σχεδιαστές προσπάθησαν να ενθαρρύνουν τις αλλαγές στα εθνικά έθιμα της εκτύπωσης στη δεκαετία του 1920. Μέχρι σήμερα, οι πιο δημοφιλείς γερμανικές γραμματοσειρές έχουν επιρροές από τη μεσαιωνική γραφή, αλλά καλλιτέχνες όπως ο Μπάγερ προσπάθησαν να τις αντικαταστήσουν με απλούστερα και πιο κλασικά σχέδια. Το σχέδιο σε αυτό το έργο είναι μία λιτή γραμματοσειρά sans-serif. Αντί να έχει δύο αλφάβητα, ένα κεφαλαίο και

ένα πεζό, ο Μπάγερ περιορίστηκε σε μία γραμματοσειρά, μόνο με τα πεζά γράμματα. Πίστευε ότι το κεφαλαίο αλφάβητο ήταν περιττό, καθώς η διάκριση μεταξύ κεφαλαίων και πεζών δε συνοδεύεται και από φωνητική διαφορά. Η γραμματοσειρά του Μπάγερ έχει γίνει συνώνυμη με το Μπάουχαους, αν και ποτέ δεν ενσωματώθηκε ως βασική γραμματοσειρά για τους σημερινούς εκτυπωτές.

2.3.5 Σουρεαλισμός (Surrealism) (1924 – 1966)

«Αν και το όνειρο είναι ένα πολύ περίεργο φαινόμενο και ένα μυστήριο χωρίς ουσιαστική ερμηνεία, το μυστήριο και οι πτυχές που τα μυαλά μας αποδίδουν σε ορισμένα αντικείμενα και στιγμές της ζωής μας, αποτελούν μακράν ένα μεγαλύτερο και ταυτόχρονα ανεξήγητο φαινόμενο»

Giorgio De Chirico (Herschel, 1968, σ. 448)

Εισαγωγή

Ο Σουρεαλισμός προήλθε από τους κόλπους του κινήματος Νταντά, το οποίο επίσης αντιτασσόταν στον εφησυχασμό της μεσαίας τάξης. Οι καλλιτεχνικές επιρροές, ωστόσο, προέρχονταν από πολλές διαφορετικές πηγές. Η πιο άμεση επιρροή σε αρκετούς από τους Σουρεαλιστές ήταν ο Τζόρτζιο ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico, 1888-1978), ο οποίος, όπως και αυτοί, χρησιμοποιούσε παράξενες εικόνες με ανήσυχες αντιπαραθέσεις. Επηρεάστηκαν επίσης από τους καλλιτέχνες του πρόσφατου παρελθόντος που ενδιαφέρονταν για τον πρωταρχικό χαρακτήρα, τις αφελείς ή φανταστικές εικόνες, όπως ο Γκυστάβ Μορώ (Gustave Moreau, 1826-1898), ο Άρνολντ Μπαίκλιν (Arnold Böcklin, 1827-1901), ο Οντιλόν Ρεντόν (Odilon Redon, 1840-1916) και ο Ανρί Ρουσσώ (Henri Rousseau, 1844-1910). Ακόμη και καλλιτέχνες από την εποχή της Αναγέννησης, όπως ο Τζουζέπε Αρτσιμπόλντο (Giuseppe Arcimboldo, 1526-1593) και ο Ιερώνυμος Μπος (Hieronymus Bosch, 1450-1516), αποτέλεσαν έμπνευση, στο μέτρο που δεν ασχολούνταν υπερβολικά με αισθητικά θέματα γραμμής και χρώματος, αλλά αισθάνθηκαν υποχρεωμένοι να δημιουργήσουν αυτό που οι Σουρεαλιστές θεωρούσαν *πραγματικό* (Durozoi, 2002, σ. 9).

Οι Σουρεαλιστές απέδωσαν στο ασυνείδητο την έννοια ενός μέσου που θα μπορέσει να ξεκλειδώσει τη δύναμη της φαντασίας. Οι σουρεαλιστές πίστευαν ότι η λογική καταπίεζε κάθε περιθώριο φαντασίας μολύνοντάς την με ταμπού, ενώ

ταυτόχρονα, με εμφανείς επιρροές από την ψυχανάλυση, αποδοκίμαζαν τον λογοτεχνικό ρεαλισμό και τον ορθολογισμό. Έχοντας δεχτεί επιρροές και από τον Γερμανό Καρλ Χάινριχ Μαρξ (Karl Heinrich Marx, 1818-1883), σχημάτισαν την πεποίθηση ότι οι αντιφάσεις στον καθημερινό κόσμο μπορούν αν αποκαλυφθούν από τη δύναμη της ψυχής. Όπως επίσης από την ίδια δύναμη μπορεί να προκληθεί και επανάσταση (Durozoi, 2002, σσ. 20-23). Αντίθετα με τις απόψεις των προγόνων τους, οι Σουρεαλιστές πίστευαν ότι τυχόν αποκαλύψεις μπορούν να βρεθούν στις απλές δραστηριότητες της καθημερινής ζωής ή ακόμη και στο δρόμο. Ακόμη, η προσοχή τους στρέφεται στη δύναμη της προσωπικής φαντασίας, η οποία και τους οδηγεί στην τροχιά του Ρομαντισμού (Romanticism). Μεταγενέστερες κινήσεις επηρεάστηκαν, και επηρεάζονται ακόμη και σήμερα, από την τάση των Σουρεαλιστών να ασχολούνται με το μύθο και τον πρωταρχικό χαρακτήρα αξιοποιώντας το υποσυνείδητο του μυαλού.

Βασικές ιδέες

Ο Αντρέ Μπρετόν (André Breton, 1896-1966), ο οποίος ήταν ένας από τους θεμελιωτές του κινήματος, προσπάθησε να χαρακτηρίσει τον Σουρεαλισμό ως «ψυχικό αυτοματισμό στην καθαρή του κατάσταση, μέσω του οποίου εκφράζει κανείς - προφορικά, με κείμενο ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο - την πραγματική λειτουργία της σκέψης». (Breton, 1969, σ. 26).

Αυτό που πρότεινε ο Μπρετόν είναι, οι καλλιτέχνες να αποκτήσουν πρόσβαση στο ασυνείδητο του μυαλού τους παρακάμπτοντας το λόγο και την ορθολογικότητά τους. Στην πράξη, αυτές οι τεχνικές έγιναν γνωστές ως *αυτοματισμός* ή *αυτόματη γραφή*, που επέτρεψε στους καλλιτέχνες να εγκαταλείψουν τη συνειδητή σκέψη και να αγκαλιάσουν το τυχαίο κατά τη διαδικασία της δημιουργικότητας.

Παράλληλα, το έργο του Σίγκμουντ Φρόιντ (Sigmund Freud, 1856-1939) επηρέασε βαθιά τους Σουρεαλιστές, ιδιαίτερα το βιβλίο του *Η Ερμηνεία των Ονείρων (The Interpretation of Dreams,* 1899). Ο Φρόιντ υπογράμμισε τη σημασία των ονείρων και του ασυνείδητου ως έγκυρων αποκαλύψεων του ανθρώπινου συναισθήματος και επιθυμιών. Η αναφορά του στους περίπλοκους και καταπιεσμένους «εσωτερικούς κόσμους της σεξουαλικότητας, της επιθυμίας και της βίας» αποτέλεσε θεωρητική βάση για ένα μεγάλο μέρος του σουρεαλισμού (Durozoi, 2002, σ. 80).

Η *σουρεαλιστική απεικόνιση* είναι ίσως το πιο αναγνωρίσιμο στοιχείο του κινήματος, αλλά ταυτόχρονα και το πιο αόριστο να κατηγοριοποιηθεί και να οριστεί. Κάθε καλλιτέχνης βασίστηκε στα δικά του επαναλαμβανόμενα μοτίβα που προέκυψαν από τα όνειρά του ή/και από το ασυνείδητο του μυαλού του. Στη βασική μορφή της, η εικόνα είναι αλλόκοτη, αμήχανη, και μάλιστα παράξενη, καθώς αποσκοπεί να ανατρέψει τον θεατή από τις κομφορμιστικές του υποθέσεις. Η φύση, ωστόσο, είναι η συχνότερη απεικόνιση: ο Μαξ Έρνστ (Max Ernst, 1856-1939) είχε εμμονή με τα πουλιά, τα έργα του Σαλβαδόρ Ντάλι (Salvador Dalí, 1904-1989) απεικονίζουν συχνά τα μυρμήγκια ή τα αυγά, και ο Ζουάν Μιρό (Joan Miró, 1893-1983) στηρίχθηκε έντονα σε ασαφείς βιομορφικές εικόνες.

Οι απαρχές

Αρχικά, το σουρεαλιστικό κίνημα ήταν υπέρμαχο του Νταντά και πρωτοεμφανίστηκε μετά την παρακμή του Νταντα ϊσμού στο Παρίσι. Το πάθος του Αντρέ Μπρετόν να αποδώσει ουσία στον Νταντα ϊσμό ήρθε σε ρήξη με τοις πεποιθήσεις του Τριστάν Τζαρά. Έτσι, ο Μπρετόν, ίδρυσε το κίνημα το 1924 όταν έγραψε *Το Σουρεαλιστικό Μανιφέστο*. Ο όρος *Σουρεαλισμός*, ωστόσο, χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τον Γκιγιώμ Απολλιναίρ το 1917 στην παράσταση μπαλέτου *Parade* (Durozoi, 2002, σ. 67).

Την ίδια εποχή που ο Μπρετόν δημοσίευσε το εναρκτήριο μανιφέστο της, η ομάδα ξεκίνησε να δημοσιεύει το περιοδικό *Η Σουρεαλιστική Επανάσταση* (*La Révolution surréaliste)*[30], το οποίο επικεντρώθηκε κυρίως στη γραφή, αλλά συμπεριέλαβε και αναπαραγωγές τέχνης από καλλιτέχνες, όπως οι Ντε Κίρικο, Μαξ Ερνστ (Max Ernst, 1891-1976), Αντρέ Μασόν (André Masson, 1896-1987) και Μαν Ραίη (Man Ray, 1890-1976). Η δημοσίευση του περιοδικού συνεχίστηκε μέχρι το 1929.

Το 1924 παράλληλα ιδρύθηκε στο Παρίσι το *Γραφείο Σουρεαλιστικής Έρευνας* (Centrale Surréaliste). Αυτή ήταν μια ομάδα συγγραφέων και καλλιτεχνών που συγκεντρώνονταν και διεξήγαν συνεντεύξεις για να συγκεντρώσουν όλες τις πιθανές πληροφορίες που σχετίζονται με μορφές που θα μπορούσαν να εκφράσουν την ασυνείδητη δραστηριότητα του μυαλού. Με επικεφαλή τον Μπρετόν, το Γραφείο δημιούργησε ένα διπλό αρχείο: το πρώτο συγκέντρωνε τις εικόνες των ονείρων και το

[30] Μπορεί κανείς να μελετήσει και τα 12 τεύχη του περιοδικού *Η Σουρεαλιστική Επανάσταση (La Révolution surréaliste)* εδώ: https://monoskop.org/La_Révolution_surréaliste.

δεύτερο συγκέντρωνε υλικό σχετικό με την κοινωνική ζωή. Το Γραφείο στελεχωνόταν από τουλάχιστον δύο άτομα καθημερινά – το ένα υποδεχόταν τους επισκέπτες και το άλλο σημείωνε τις παρατηρήσεις και τα σχόλια των επισκεπτών που αργότερα έγιναν μέρος του αρχείου. Τον Ιανουάριο του 1925, το *Γραφείο Σουρεαλιστικής Έρευνας* δημοσίευσε επισήμως την επαναστατική πρόθεσή του, η οποία υπογράφηκε από 27 άτομα, όπως οι Μπρετόν, Έρνστ και Μασόν (Εικόνα 17) (Durozoi, 2002, σ. 130).

Έννοιες και Στιλ

Ο Σουρεαλισμός επηρεάστηκε από το κίνημα του Νταναϊσμού και τον αντι-ορθολογικό του χαρακτήρα. Οι αρχικοί παριζιάνοι σουρεαλιστές χρησιμοποίησαν την τέχνη για την ανατροπή των βίαιων πολιτικών καταστάσεων και για να εκφράσουν τους προβληματισμούς τους για το μέλλον της ανθρωπότητας. Χρησιμοποιώντας εικόνες φαντασίας και ονείρων, οι καλλιτέχνες δημιούργησαν έργα με διάφορους εκκεντρικούς και συμβολικούς τρόπους που εξέθεταν το εσωτερικό του μυαλού τους και αποκάλυπταν τις ανησυχίες τους.

Σουρεαλιστικοί Ζωγραφικοί Πίνακες

Υπήρχαν δύο στιλ που διέκριναν τη σουρεαλιστική ζωγραφική. Καλλιτέχνες όπως ο Σαλβαδόρ Νταλί, ο Υβ Τανγκί (Yves Tanguy, 1900-1955) και ο Ρενέ Μάγκριτ (Rene Magritte, 1898-1967) ζωγράφισαν με ένα υπερ-ρεαλιστικό ύφος στο οποίο απεικονίζονταν αντικείμενα με ευκρινή λεπτομέρεια και με την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου, δίνοντας έμφαση στην ονειρική πτυχή τους. Το χρώμα σε αυτά τα έργα ήταν συχνά κορεσμένο, όπως τα έργα του Νταλί, ή μονόχρωμο, όπως του Τανγκί, αλλά και τα δύο στιλ παραπέμπουν σε μια κατάσταση ονείρου.

Επίσης, αρκετοί σουρεαλιστές χρησιμοποίησαν σε μεγάλο βαθμό τον αυτοματισμό ή την αυτόματη γραφή, ως έναν τρόπο για να εισέλθουν στο ασυνείδητο του μυαλού. Καλλιτέχνες όπως ο Ζουάν Μιρό και ο Μαξ Έρνστ χρησιμοποίησαν

διάφορες τεχνικές για να δημιουργήσουν απίθανα και συχνά εξωπραγματικά έργα, όπως το κολάζ (collage)[31], το doodling[32], το frottage[33], το decalcomania[34] και το grattage[35].

Ο υπερρεαλισμός και ο αυτοματισμός δεν ήταν αμοιβαία αποκλειστικοί (Durozoi, 2002, σ. 186). Ο Μιρό, για παράδειγμα, χρησιμοποίησε συχνά και τις δύο μεθόδους σε ένα έργο. Και στις δύο περιπτώσεις, ωστόσο, το θέμα που απεικονιζόταν, ήταν πάντα παράξενο – και προοριζόταν να διαταράξει ή να μπερδέψει.

Σουρεαλιστικά αντικείμενα και γλυπτά

Ο Μπρετόν θεωρούσε ότι το αντικείμενο βρισκόταν σε κατάσταση κρίσης από τις αρχές του 19ου αιώνα και πως η λύση σε αυτό το αδιέξοδο ήταν η αντιμετώπιση του αντικειμένου σαν να το αντικρίζαμε για πρώτη φορά, χωρίς το χαρακτήρα και τη σημασία που του έχουμε ήδη προσδώσει. Στόχος δεν ήταν να δημιουργηθούν «σουρεάλ» αντικείμενα για χάρη του σοκ της μεσαίας τάξης, αλλά να κάνουμε τα αντικείμενα «σουρεαλιστικά» με αυτό που ονομάζεται αλλαγή σκηνικού (dépayesment) ή αποξένωση (estrangement). Ο στόχος ήταν η μετατόπιση του αντικειμένου, η απομάκρυνσή του από το αναμενόμενο πλαίσιο. Μόλις το αντικείμενο αφαιρεθεί από τις κανονικές του συνθήκες, θα μπορούσε να ιδωθεί χωρίς τη μάσκα του πολιτισμικού του πλαισίου. Αυτοί οι ασυνήθιστοι συνδυασμοί αντικειμένων θεωρούνταν επίσης ότι αποκάλυπταν τις γεμάτες σεξουαλικές και ψυχολογικές δυνάμεις που κρύβονται κάτω από την επιφάνεια της πραγματικότητας.

[31] Το κολάζ είναι μια τεχνική μιας καλλιτεχνικής παραγωγής, που χρησιμοποιείται κυρίως στις εικαστικές τέχνες, όπου το έργο τέχνης αποτελείται από μια συνάθροιση διαφορετικών μορφών, δημιουργώντας έτσι ένα νέο σύνολο

[32] Το doodle είναι ένα σχέδιο που σχηματίζεται, ενώ η προσοχή ενός ατόμου είναι αλλού αφοσιωμένη. Τα doodles είναι απλά σχέδια που μπορούν να έχουν συγκεκριμένο αντιπροσωπευτικό νόημα ή μπορεί να αποτελούνται μόνο από τυχαίες και αφηρημένες γραμμές, γενικά χωρίς ποτέ να ανυψώνουν τη διάταξη σχεδίασης στο χαρτί (The Editors of Encyclopaedia Britannica, Doodle, 2018).

[33] Στο frottage, ένα κομμάτι χαρτί τοποθετείται πάνω σε ανώμαλη επιφάνεια και στη συνέχεια δημιουργείται ένα τρίψιμο πάνω στο χαρτί με ένα εργαλείο σχεδίασης (όπως ένα μολύβι). Το παραγόμενο σχέδιο είτε παραμένει ως έχει είτε επιδέχεται περαιτέρω επεξεργασία λειτουργώντας ως βάση. Παρόλο που είναι επιφανειακά παρόμοιο με το τρίψιμο του ορείχαλκου ή άλλες μορφές τριβής που αποσκοπούν στην αναπαραγωγή ενός υπάρχοντος αντικειμένου, το frottage διαφέρει ως προς το ότι είναι τυχαίο (Tate, Frottage, n.d.).

[34] Η decalcomania είναι μια διαδικασία εκτύπωσης με την οποία η βαφή συμπιέζεται μεταξύ δύο επιφανειών για να δημιουργηθεί μια κατοπτρική εικόνα (MoMA, Decalcomania, n.d.).

[35] Στο grattage χρησιμοποιείται ένας καμβάς πάνω στον οποίο έχει προηγουμένως τοποθετηθεί χρώμα λαδομπογιάς και στη συνέχεια με ένα οποιοδήποτε αντικείμενο ξύνεται το χρώμα για να δημιουργηθεί μια ενδιαφέρουσα και απρόσμενη επιφάνεια (Tate, Grattage, n.d.).

Ένας περιορισμένος αριθμός Σουρεαλιστών είναι γνωστοί για τα τρισδιάστατα έργα τους. Ο Αρπ, ο οποίος ξεκίνησε ως μέρος του κινήματος του Νταναϊσμού, ήταν γνωστός για τα βιομορφικά του αντικείμενα. Τα έργα της Όπενχαϊμ Μέρετ (Méret Oppenheim, 1913-1985) ήταν παράξενοι συνδυασμοί που απομάκρυναν γνωστά αντικείμενα από το καθημερινό τους πλαίσιο, ενώ τα έργα του Αλμπέρτο Τζακομέττι (Alberto Giacometti, 1901-1966) ήταν πιο παραδοσιακές γλυπτικές μορφές, πολλές από τις οποίες ήταν υβριδικές φιγούρες ανθρώπων-εντόμων. Ο Νταλί, λιγότερο γνωστός για τα τρισδιάστατα έργα του, παρήγαγε κάποιες ενδιαφέρουσες εγκαταστάσεις, ιδιαίτερα το *Rainy Taxi* (1938), το οποίο ήταν ένα αυτοκίνητο-ταξί στο εσωτερικό του οποίου βρίσκονταν κούκλες βιτρίνας και μια σειρά από σωλήνες που δημιουργούσαν «βροχή»[36] (Durozoi, 2002, σσ. 221-231).

Άνοδος και παρακμή του Σουρεαλισμού

Στις δεκαετίες του 1930 και του 1940, πολλοί καλλιτέχνες ενστερνίστηκαν το κίνημα του Σουρεαλισμού όχι μόνο στη Γαλλία αλλά και σε όλο τον κόσμο, ως αποτέλεσμα του γενικότερου φόβου που επικρατούσε και ήταν απόρροια των πολιτικών αναταραχών και του Β' παγκοσμίου πολέμου. Η Αμερική που αποτελούσε τη γη της επαγγελίας για χιλιάδες ανθρώπους κατά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, διευκόλυνε τη διάδοση του Σουρεαλισμού. Κατά τη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου, ένα νέο κίνημα ήρθε να ταράξει τα νερά του διαδεδομένου πλέον Σουρεαλιστικού κινήματος. Το κίνημα αυτό ονομάστηκε Υπαρξισμός (Existentialism) και υποστήριζε χαρακτηριστικά, όπως ο ατομικισμός και η μη-ορθολογικότητα. Στην Αμερική, οι Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές (Abstract Expressionists) ενσωμάτωσαν στα έργα τους σουρεαλιστικές απόψεις, με αποτέλεσμα να δημιουργήσουν νέες οπτικές και μεθόδους ενσωμάτωσης του ασυνείδητου στην τέχνη. Θέλοντας να επικεντρωθεί περισσότερο σε επαναστατικές πολιτικές ενέργειες, ο Αντρέ Μπρετόν προκάλεσε τη σχάση του πυρήνα της αρχικής κίνησης και τη δημιουργία μικρότερων καλλιτεχνικών ομάδων. Οι Βρετανοί καλλιτέχνες (υποστηρικτές του Μπρετόν), αντίθετα με άλλους καλλιτέχνες του κινήματος, υποστήριζαν την έμφυτη σχέση τέχνης και πολιτικής, ανάμεσά τους και ο Χιλιανός Ρομπέρτο Μάτα (Roberto Matta, 1911-2002). Κάποιοι καλλιτέχνες, όπως οι Υβ Τανγκί, Μαξ Ερνστ, και Ντοροθία Τάνινγκ (Dorothea Tanning, 1910-2012), για να διαχωριστούν

[36] Μπορεί κανείς να δει σε βίντεο το έργο εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=k5HZJgg9SlA.

από τις ιδέες του Μπρετόν, επέλεξαν να παραμείνουν στην Αμερική. Τέλος, ο Νταλί γύρισε στην Ισπανία και αφοσιώθηκε στον ρόλο του ατόμου ως κέντρο στην τέχνη.

Μεταγενέστερες Εξελίξεις

Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός

Η έκθεση *Φανταστική Τέχνη, Νταναϊσμός, Σουρεαλισμός* που πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης στις 9 Δεκεμβρίου του 1936 και διήρκησε έως και τις 17 Ιανουαρίου του 1937, αποτέλεσε σημείο αναφοράς για μεγάλους καλλιτέχνες όπως ο Τζάκσον Πόλοκ (Jackson Pollock, 1912-1956). Επηρεαζόμενοι από την έκθεση, πολλοί καλλιτέχνες άρχισαν να χρησιμοποιούν την έννοια του αυτοματισμού στα έργα τους για να συνδέσουν εικόνες από το ασυνείδητο. Αυτή η τάση αργότερα έδωσε ζωή στους σταγμένους πίνακες ή αλλιώς drip paintings[37]. Ακόμη, αρκετοί καλλιτέχνες έλκονταν εξίσου και από τις δύο τάσεις ζωγραφικής, αυτές του αυτοματισμού και της αφαίρεσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αμφιταλάντευσης αποτελεί και ο Ρόμπερτ Μάδεργουελ (Robert Motherwell, 1915-1991).

Οι πολιτικές αναταραχές στη γενικότερη περιοχή της Ευρώπης, έδωσαν την ευκαιρία στη Νέα Υόρκη να υπερκεράσει το Παρίσι και να αποτελέσει το νέο κέντρο των καλλιτεχνικών εξελίξεων σε όλον τον κόσμο. Η νέα τάση αποτύπωσης του ασυνείδητου μέσω της αφαίρεσης, ερχόταν σε ρήξη με τις συνηθισμένες μορφές αποτύπωσης του ασυνείδητου, όπως τα ζωγραφισμένα στο χέρι όνειρα του Σαλβαδόρ Ντάλι. Η άμεση διάδοση των νέων καλλιτεχνικών τάσεων από διάφορους καλλιτέχνες, όπως οι Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko, 1903-1970), Ρόμπερτ Μάδεργουελ, Ουίλιαμ Μπαζιότες (William Baziotes, 1912-1963), Χανς Χόφμαν (Hans Hofmann, 1880-1966) και Πόλοκ, μέσω της Νέας Υόρκης αποτυπώνεται στην έκθεση της Πέγκι Γκούγκενχαϊμ (Peggy Guggenheim) το 1942, όπου οι επηρεασμένοι από τον Σουρεαλισμό Αμερικανοί καλλιτέχνες συναντώνται με Ευρωπαίους καλλιτέχνες, όπως ο Πάουλ Κλέε (Paul Klee, 1879-1940), ο Ζουάν Μιρό και ο Αντρέ Μασόν.

[37] Drip painting είναι μια μορφή αφηρημένης τέχνης στην οποία το χρώμα στάζει ή χύνεται στον καμβά (The Editors of Encyclopaedia Britannica, Drip painting, n.d.).

Κύριοι εκφραστές

Ζουάν Μιρό (Joan Miró) (1893 – 1983)

«Η ζωγραφική αναδύεται από τα πινέλα,

όπως ένα ποίημα αναδύεται από τις λέξεις. Η σημασία έρχεται αργότερα…»

Ο συνεχής πειραματισμός και το διαχρονικό φλερτ με τη μη αντικειμενικότητα σφράγισαν το όνομα του Ζουάν Μιρό στον κόσμο της τέχνης. Ο καμβάς του απεικόνιζε το υποσυνείδητο του μυαλού του, το οποίο ήταν γεμάτο από έντονη αγάπη για την παιδικότητα, τις καταλανικές του ρίζες, τη λαϊκή τέχνη, και τις ακραίες εκδοχές της Αρ Νουβό (Art Nouveau[38]). Η ριζοσπαστικότητα και η εφευρετικότητα που τον χαρακτήριζε ως καλλιτέχνη επέδρασσε καταλυτικά στην ανάπτυξη της πλήρης αφαίρεσης και της πρωτοπορίας του 20ου αιώνα. Συσχετίστηκε άμεσα με τον πρώιμο Σουρεαλισμό και επηρέασε διάφορους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και των Χρωματικών Πεδίων[39] (Color Field), παραμένοντας ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους της σύγχρονης τέχνης, με ένα δικό του οπτικό λεξιλόγιο.

Ο Μιρό, εμπνευσμένος από τον σουρεαλισμό, «εφηύρε ένα νέο είδος εικονογραφικού χώρου, όπου τα προσεκτικά τεκμηριωμένα αντικείμενα, προερχόμενα αποκλειστικά από τη φαντασία του, παρουσιάζονται με βασικές, αναγνωρίσιμες μορφές» (1933 by Joan Miro, χ.χ.). Για την επίτευξη της αφηρημένης έκφρασής του ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε το εσωτερικό του συναίσθημα, στοιχείο κλειδί στη διαμόρφωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Ακόμα κι αν συνδύασε τις μορφές του με αφηρημένα σχήματα ή εικονογραφικά σημάδια και χειρονομίες, η τέχνη του Μιρό δεν ανήκε ποτέ απόλυτα στη μη-

[38] Διεθνές καλλιτεχνικό κίνημα (Art Nouveau σημαίνει Νέα Τέχνη στα γαλλικά) αναπτύχθηκε την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου, κατά κύριο λόγο στους τομείς των εφαρμοσμένων τεχνών και της αρχιτεκτονικής. Η Αρ Νουβό, αντιδρώντας στην τέχνη του 19ου αιώνα, πειραματίστηκε με τις γραμμές των φυτών και των λουλουδιών, εμπνεόμενη από τη μορφή και τη δομή της φύσης (The Editors of Encyclopaedia Britannica, Art Nouveau, 2019).

[39] Καλλιτεχνικό κίνημα, στενά συνδεδεμένο με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, που εμφανίστηκε στη Νέα Υόρκη περίπου το 1940 και γρήγορα υιοθετήθηκε από καλλιτέχνες όλου του κόσμου. Χαρακτηρίζεται από καμβάδες μεγάλων διαστάσεων με πεδία συμπαγούς χρώματος, που απλώνονται στον καμβά δημιουργώντας περιοχές αδιάλειπτης επιφάνειας και επίπεδη εικόνα. Η κίνηση παρουσιάζεται στον πίνακα μέσω των χρωματικών κινήσεων των πινέλων και της συνολικής συνοχής της μορφής και της διαδικασίας. Έτσι, το χρώμα απελευθερώνεται από το αντικειμενικό πλαίσιο και γίνεται το θέμα από μόνο του (Tate, Colour Field Painting, n.d.).

αντικειμενικότητα. Ο ίδιος ασχολήθηκε κυρίως με την διερεύνηση των μέσων στα οποία μπορούν να αποσυντεθούν οι παραδοσιακές αρχές της αναπαράστασης.

Επιπλέον, με σχολαστικό σχεδιασμό των έργων του κατάφερε να φέρει σε ισορροπία τον αυθορμητισμό και τον αυτοματισμό που υποστήριζαν οι Σουρεαλιστές τα οποία, λόγω της ακρίβειάς τους, φαίνονταν ιδιαιτέρως αναπαραστατικά, παρόλη την αφαιρετικότητα που είχαν.

Τα χρώματα που χρησιμοποιούσε στα έργα του ήταν πάντοτε έντονα και τολμηρά, παρόλο που η χρωματική του παλέτα να ήταν συχνά περιορισμένη. Οι χρωματικές του εκφράσεις υπογράμμιζαν το δυναμικό των καθαρών χρωμάτων δίνοντας την εντύπωση της συνδιαλλαγής μεταξύ τους, ενώ οι ήπιες διαβαθμίσεις των χρωμάτων λειτούργησαν ως έμπνευση για άλλους ζωγράφους των Χρωματικών Πεδίων, όπως τη Χέλεν Φρανκενθάλερ (Helen Frankenthaler, 1928-2011).

Ο Μιρό, ως ριζοσπάστης καλλιτέχνης, δεν περιορίστηκε στην οπτική εξερεύνηση ενός μόνο θέματος. Παρόλα αυτά, γυρνούσε συχνά σε κάποια συγκριμένα θέματα που τον απασχολούσαν, όπως αυτό της *Μητέρας και του Παιδιού (Mother and Child)* (Εικόνα 18), τα οποία και προσπαθούσε να αποδώσει με διάφορους καλλιτεχνικούς τρόπους, όπως τη ζωγραφική, την εκτύπωση, τη γλυπτική και την κεραμική, δημιουργώντας πολλές φορές μοναδικά αποτελέσματα (Joan Miro, and his paintings, χ.χ.).

Έργο: *Το Καρναβάλι του Harlequin* (*Harlequin's Carnival)* (1924)



Λάδι σε καμβά – Γκαλερί Τέχνης Albright-Knox Μπάφαλο, Νέα Υόρκη

Ο Μιρό δημιούργησε περίπλοκους, φανταστικούς χώρους στους πίνακές του, οι οποίοι αποτελούν εξαιρετικό παράδειγμα του Σουρεαλισμού στην εξάρτηση από τις ονειρικές εικόνες και τη χρήση του βιομορφισμού.

Βιομορφοποιημένα σχήματα είναι εκείνα που μοιάζουν με οργανικά όντα αλλά είναι δύσκολο να

ταυτιστούν με κάποιο συγκεκριμένο πράγμα ή σώμα. Τα σχήματα φαίνονται να αυτό-δημιουργούνται, να μεταμορφώνονται και να χορεύουν στον καμβά. Ενώ υπάρχει η υποψία ενός τρισδιάστατου χώρου στο έργο *Harlequin's Carniva*l (1924), τα παιχνιδιάρικα σχήματα είναι διατεταγμένα με μια συνολική ποιότητα που είναι συνηθισμένη σε πολλά από τα έργα του Μιρό κατά τη διάρκεια της Σουρεαλιστικής του περιόδου, το οποίο τελικά θα τον οδηγήσει στην αφαίρεση. Ο Μιρό ήταν ιδιαίτερα γνωστός για τη χρήση τεχνικών αυτόματης γραφής κατά τη δημιουργία των έργων του, ιδιαίτερα για το *doodling*[40] ή τον αυτόματο σχέδιο (automatic drawing). Τα έργα που απεικονίζουν χαοτικές αλλά ευφυείς εσωτερικές σκηνές είναι τα πιο γνωστά του έργα.

Μέρετ Οπενχάιμ (Meret Oppenheim) (1913 – 1985)

«Είναι οι καλλιτέχνες που ονειρεύονται για την κοινωνία» (Gommel, 2013)

Όταν ο Αντρέ Μπρετόν διάβασε το σημειωματάριο της Μέρετ Οπενχάιμ από την τάξη μαθηματικών γυμνασίου ενθουσιάστηκε τόσο πολύ από την καλλιτεχνική πλευρά της μετέπειτα καλλιτέχνιδος, που το δημοσίευσε αμέσως ολόκληρο. Έχοντας την εμφάνιση ενός αστεριού του Χόλυγουντ και το μυαλό ενός τρελού επιστήμονα, η Οπενχάιμ κατάφερε να είναι η πρώτη γυναίκα στον κύκλο τον Σουρεαλιστών.

Μέσω των φετιχιστικών γλυπτών της, φτιαγμένα από φλιτζάνια, γούνα, ψηλά τακούνια και άλλα οικιακά αντικείμενα, άγγιξε διάφορα θέματα (πολλά από τα οποία θεωρούνται ταμπού εκείνη την εποχή) όπως το θέμα της τροφής, του φύλου, του θανάτου, του κανιβαλισμού και της δουλείας, πάντα με μια άτακτη συστροφή. Το περίφημο φλιτζάνι της με γούνα, αγκαλιάστηκε αμέσως από τους Σουρεαλιστές ως η πεμπτουσία του κινήματός τους (Gommel, 2013).

Από όλους τους Σουρεαλιστές, περισσότερο η Οπενχάιμ ακολούθησε κυριολεκτικά τη φράση του Μπρετόν να κυνηγήσουν το τρελό θηρίο του ρόλου ενός αντικειμένου. Τα γλυπτά της τροποποιούν τον ρόλο των οικιακών αντικειμένων, που κανονικά προορίζονται να εξυπηρετήσουν μια συγκεκριμένη λειτουργία, τοποθετώντας τα σε έναν διαφορετικό, συνήθως εξωφρενικό, ρόλο. Για παράδειγμα, στο έργο *Σχέδιο για Κολιέ* (*Design for Necklace)* (1936) (Εικόνα 19), το κολιέ αποτελείται από 2 πόδια

[40] Σχέδια που, όπως προαναφέρθηκε, δημιουργεί κάποιος όταν η προσοχή του είναι στραμμένη κάπου αλλού (πχ. Όταν μιλάει κάποιος στο τηλέφωνο και σχεδιάζει κάτι σε ένα κομμάτι χαρτί).

ενός κοριτσιού, τα οποία φοράνε σκουρόχρωμες κάλτσες και γυαλιστερά παπούτσια, και είναι περασμένα γύρω από το λαιμό μιας γυναίκας.

Η Οπενχάιμ ήταν η μοναδική σουρεαλιστής που είχε οποιαδήποτε απαρχή στην ψυχανάλυση. Γεννημένη από οικογένεια Ελβετών αναλυτών, είχε μεγαλώσει με την ψυχαναλυτική θεωρία και ακολούθησε τις διδασκαλίες του Καρλ Γκούσταβ Γιουνγκ (Carl Gustav Jung, 1875-1961)[41]. Κατά τη διάρκεια της ζωής της, κράτησε ένα ημερολόγιο ονείρων που χρησίμευε ως πηγάδι της δημιουργικότητάς της.

Η ενασχόληση της Οπενχάιμ με τη βιομηχανία της μόδας βοήθησε στο να σπάσουν τα σύνορα μεταξύ των Καλών Τεχνών και της μόδας. Η γραμμή των σουρεαλιστικών γαντιών που σχεδίασε για τη σχεδιάστρια μόδας Έλσα Σκιαπαρέλι (Elsa Schiaparelli, 1890-1973) (Εικόνα 20) ήταν ιδιαίτερα αιχμηρή και αποτέλεσε κορυφαίο πρότυπο στον κόσμο της μόδας, το οποίο μιμούνται ευρέως μέχρι και σήμερα (Oatman-Stanford, 2015).

Παρόλο που ανήκε στο κίνημα του Σουρεαλισμού, ο τολμηρός τρόπος που χρησιμοποιούσε τα αντικείμενα προσέδιδε Νταναϊσμό. Η καλλιτέχνης ήταν ίσως η μορφή που συνέδεσε αμεσότερα τα δυο κινήματα και έδειχνε με ποιον τρόπο, το ένα μπορούσε να καλύψει-συμπληρώσει το άλλο. Σε μια εποχή που ο μόνος αποδεκτός ρόλος για τη γυναίκα στον κόσμο της τέχνης ήταν η ερωμένη ή η μούσα, η Οπενχάιμ επέλεξε να γίνει καλλιτέχνης. Έσπασε τη γυάλινη οροφή του Σουρεαλισμού και κυριάρχησε προσπαθώντας να ξεφύγει από τα διαδεδομένα θέματα της κυριαρχίας και της υποταγής.

[41] Ο Καρλ Γκούσταβ Γιουνγκ ήταν ιατρός και ψυχολόγος, και αποτέλεσε τον εισηγητή της σχολής της αναλυτικής ψυχολογίας.

Έργο: ***Γεύμα στη Γούνα (Luncheon in Fur)*** **(1936)**



Φλιτζάνι, πιατάκι και κουτάλι που καλύπτονται από γούνα
Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA) – Νέα Υόρκη

Η Οπενχάιμ ήταν μια από τις λίγες γυναίκες Σουρεαλίστριες των οποίων το έργο εκτέθηκε σε γκαλερί. Όπως και ο Τζακομέττι εργάστηκε κυρίως με αντικείμενα. Το *Γεύμα στη Γούνα*, με την ανάρπαστη αντιπαράθεση ενός αντικειμένου καθημερινής χρήσης και ενός κομματιού από ζώο, είναι ένα βασικό παράδειγμα σουρεαλιστικών ιδεών. Η καλλιτέχνης μετατρέπει –μεταμορφώνει – μεταποιεί – μετουσιώνει ένα σύνηθες φλιτζάνι τσαγιού με το πιατάκι του και ένα κουτάλι, αντικείμενα που αγοράζονται σε ένα τυπικό πολυκατάστημα. Αυτά τα καθημερινά αντικείμενα, με τα οποία ήταν εξοικειωμένοι οι άνθρωποι, γίνονται ενοχλητικά και ξένα, καθώς πλέον ο θεατής φαντάζεται ότι πίνει τσάι από ένα φλιτζάνι καλυμμένο με γούνα.

Αυτό το καλυμμένο με γούνα φλιτζάνι, πιατάκι και κουτάλι είναι ένα ιδιόμορφο υβρίδιο: ο πολιτισμός συναντά το άγριο ζώο, θεωρούμενο από πολλούς ως το *πιο* σουρεαλιστικό έργο τέχνης της εποχής. Η ιδέα προέκυψε από μια συνομιλία σε ένα καφέ του Παρισιού, όπου ο Πικάσο και η φίλη του Ντόρα Μάαρ (Dora Maar,1907-1997) θαύμαζαν ένα γούνινο βραχιόλι που φορούσε εκείνη τη μέρα η Οπενχάιμ. Αυτό προκάλεσε συζήτηση για το τι άλλο θα μπορούσε να καλύψει η γούνα. Τόσο το τσάι όσο και η γούνα ήταν (τότε όπως τώρα) ένα σημάδι του πολιτισμού, που χρησιμοποιούνται κυρίως από «εξευγενισμένες» κυρίες. Ο συνδυασμός, ωστόσο, είναι ιδιαιτέρως «απολίτιστος» (MoMA, MoMA Learning, n.d.).

2.3.6 Αρ Ντεκό (Art Déco) (1900 – 1945)

Εισαγωγή

Το κίνημα Αρ Ντεκό εκδηλώθηκε σε όλο το φάσμα των εικαστικών τεχνών: από την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και τη γλυπτική μέχρι τις γραφικές και διακοσμητικές τέχνες. Οι καλλιτέχνες της Αρ Ντεκό συχνά έδιναν φόρο τιμής σε νεωτεριστικές επιρροές, όπως ο Κυβισμός, το Ντε Στιλ και ο φουτουρισμός, όμως οι αναφορές τους στα κινήματα αυτά ήταν έμμεσες, σαν να παίρνουν τα τελικά αποτελέσματα από μερικές δεκαετίες αποστάξεως συνθέσεων στις πιο βασικές τους μορφές και να εφεύρουν στη συνέχεια ένα νέο στιλ που θα μπορούσε να είναι οπτικά ευχάριστο αλλά όχι πνευματικά απειλητικό.

Το στιλ Αρ Ντεκό είχε τις ρίζες του στο Παρίσι, αλλά έχει επηρεάσει την αρχιτεκτονική και τον πολιτισμό στο σύνολό τους. Τα έργα του είναι συμμετρικά, γεωμετρικά, εξορθολογισμένα, συχνά απλά και ευχάριστα στο μάτι. Το ύφος του συχνά αντιτίθεντο στην πρωτοποριακή τέχνη της εποχής, η οποία προκαλούσε τους καθημερινούς θεατές να βρουν νόημα και ομορφιά σε συχνά επιτηδευμένα αντι-παραδοσιακές εικόνες και μορφές (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019).

Βασικές Ιδέες

Το κίνημα της Αρ Ντεκό επιχειρεί να εισαγάγει στην τέχνη λειτουργικά αντικείμενα με καλλιτεχνικές πινελιές. Αυτή η κίνηση είναι διαφορετική από τις καλές τέχνες (ζωγραφική και γλυπτική), όπου το αντικείμενο τέχνης δεν έχει κανένα πρακτικό σκοπό ή χρήση πέρα από την παροχή ενδιαφέρουσας προβολής.

Με την έλευση της μεγάλης κλίμακας κατασκευών, οι καλλιτέχνες και οι σχεδιαστές θέλησαν να βελτιώσουν την εμφάνιση λειτουργικών αντικειμένων μαζικής παραγωγής - από ρολόγια και σταχτοδοχεία μέχρι αυτοκίνητα και κτίρια. Η επιδίωξη της Αρ Ντεκό για *ομορφιά* σε όλες τις πτυχές της ζωής αντικατοπτρίζει άμεσα τη σχετική νεωτερικότητα και τη μαζική χρήση της τεχνολογίας, αντίθετα με τις παραδοσιακές μεθόδους κατασκευής, για την παραγωγή πολλών αντικειμένων. Η σχολή Μπάουχαουζ ενδιαφέρθηκε επίσης για τη βιομηχανική παραγωγή, αλλά με πολικά αντίθετο τρόπο,

καθώς απέφυγε τις καλλιτεχνικές διακοσμήσεις, προτιμώντας καθαρές και απλές γεωμετρικές μορφές.

Το ύφος της Αρ Ντεκό απέκλινε από τα κινήματα τέχνης Αρ Νουβό (Art Nouveau) και Τέχνες & Χειροτεχνίες (Arts and Crafts), που υπογράμμιζαν τη μοναδικότητα και την πρωτοτυπία των χειροποίητων αντικειμένων και των στιλιζαρισμένων οργανικών μορφών. Αυτή η *φτιαγμένη* ποιότητα ήταν σημαντική για ένα είδος ελιτισμού που βρισκόταν σε αντίθεση με τον στόχο της Αρ Ντεκό: να κάνει αισθητικά μηχανιστικά αντικείμενα που να είναι διαθέσιμα σε όλους.

Οι απαρχές

Μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα στη Γαλλία, πολλοί από τους αξιοσημείωτους καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες και σχεδιαστές, που είχαν διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη του στιλ Αρ Νουβό (Art Nouveau), άρχισαν να αντιλαμβάνονται ότι η Αρ Νουβό γινόταν ολοένα και πιο παθητική, ξεπερασμένη. Στο τέλος ενός αιώνα που είδε τη Βιομηχανική Επανάσταση να αναπτύσσεται, η σύγχρονη ζωή της εποχής έγινε πολύ διαφορετική μέσα σε μερικές δεκαετίες. Είχε έρθει η ώρα για κάτι νέο, κάτι που θα καλούσε και θα καλωσόριζε τον 20ο αιώνα.

Η Κοινωνία των Καλλιτεχνών διακόσμησης στη Γαλλία

Από την επιθυμία τους να διαβούν τον νέο αιώνα έχοντας οδηγό την καινοτομία και όχι τη νοσταλγία, μια ομάδα Γάλλων καλλιτεχνών πρωτοπόρων δημιούργησε το 1901 μια οργάνωση που ονομάστηκε *Κοινωνία Καλλιτεχνών Διακόσμησης* (Societé des Artistes Décorateurs). Η ομάδα απαρτιζόταν από δύο πολύ γνωστές προσωπικότητες, τον σχεδιαστή και τυπογράφο της Αρ Νουβό Εζέν Γκρασέ (Eugène Grasset, 1845-1917) και τον αρχιτέκτονα της Αρ Νουβό Εκτόρ Γκιμάρ (Hector Guimard, 1867-1942) μαζί με αναδυόμενους καλλιτέχνες διακόσμησης και σχεδιαστές όπως ο Πιερ Σαρό (Pierre Chareau, 1883-1950) και ο Φρανσίς Ζουρντέν (Francis Jourdain, 1876-1958). Το γαλλικό κράτος υποστήριξε και προώθησε αυτή την κατεύθυνση της καλλιτεχνικής δράσης (Benton, Benton, Wood, & Baddeley, 2003, σσ. 16-17).



Τυπωμένο σε χαρτί

Ένας από τους κύριους στόχους της νέας ομάδας ήταν να αμφισβητήσει την ιεραρχική δομή των εικαστικών τεχνών που υποβάθμισαν τους καλλιτέχνες διακόσμησης. Ο Ζουρντέν είχε πει χαρακτηριστικά: «Αποφασίσαμε λοιπόν να επιστρέψουμε την τέχνη της διακόσμησης, που αντιμετωπίσαμε ασήμαντα ως Σταχτοπούτα ή φτωχή συγγενή που επιτρέπεται να τρώει μόνο με τους υπηρέτες, στον σημαντικό, σχεδόν πρωταρχικό τόπο, που κατείχε στο παρελθόν, σε όλες τις εποχές και σε όλες τις χώρες του πλανήτη.» (Arwas, 1992, σ. 13). Το σχέδιο μιας μεγάλης έκθεσης που θα παρουσίαζε ένα νέο είδος διακοσμητικής τέχνης προγραμματίστηκε αρχικά για το 1914, αλλά έπρεπε να τεθεί σε αναμονή μέχρι να τελειώσει ο Παγκόσμιος Πόλεμος. Τελικά, η έκθεση παρουσιάστηκε το 1925.

Η γαλλική κυβέρνηση, η οποία φιλοξένησε την έκθεση μεταξύ του χρυσού θόλου του *Μεγάρου των Απομάχων* (Les Invalides) και των εισόδων των μουσείων τέχνης *Petit Palais* και *Grand Palais* και στις δύο πλευρές του ποταμού Σηκουάνα, προσπάθησε να παρουσιάσει το νέο καλλιτεχνικό στιλ. Πάνω από 15.000 καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες και σχεδιαστές παρουσίασαν το έργο τους στην έκθεση. Κατά τη διάρκεια των επτά μηνών της έκθεσης, πάνω από 16 εκατομμύρια άνθρωποι επισκέφτηκαν τα πολλά μεμονωμένα εκθέματα. Αυτή η έκθεση ήταν και ο καταλύτης για την έναρξη του κινήματος (Benton, Benton, Wood, & Baddeley, 2003, σσ. 165-170).

Η Αρ Ντεκό σε σύγκριση με άλλα ρεύματα Μοντέρνας Τέχνης

Η Αρ Ντεκό ήταν αισθητικά και φιλοσοφικά μια άμεση απάντηση στην Αρ Νουβό και στο ευρύτερο πολιτισμικό φαινόμενο του μοντερνισμού. Η Αρ Νουβό έχασε την αίγλη της κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, καθώς πολλοί κριτικοί αισθάνθηκαν πως η υπερβολική και περίπλοκη λεπτομέρεια, τα λεπτά σχέδια, τα συχνά ακριβά υλικά και οι μέθοδοι παραγωγής του στιλ δεν ταίριαζαν σε έναν μηχανιστικό σύγχρονο κόσμο γεμάτο προκλήσεις και ακαθοριστία. Ενώ το κίνημα Αρ Νουβό απέδιδε τις περίπλοκες,

στιλιζαρισμένες μορφές της φύσης και εξέφραζε τις αρετές του χειροποίητου, η αισθητική της Αρ Ντεκό έδινε έμφαση στην εξομάλυνση της μηχανικής εποχής και της κομψής γεωμετρίας.

Μέχρι τη δεκαετία του 1920, η Αρ Ντεκό ερχόταν σε μια υπερβολική, αλλά σε μεγάλο βαθμό επικρατούσα, αντίθεση με την πιο εγκεφαλική αισθητική των κινημάτων Μπάουχαους και Ντε Στιλ. Και τα τρία κινήματα έδιναν έμφαση στις καθαρές, δυνατές γραμμές ως αρχή οργάνωσης του σχεδιασμού. Οι καλλιτέχνες της Αρ Ντεκό όμως, αγκάλιασαν την τεχνολογική καινοτομία, τα σύγχρονα υλικά και τη μηχανική, και προσπάθησαν να εντάξουν και τα τρία αυτά στοιχεία στα έργα τους και στη συνολική αισθητική του ίδιου του στιλ. Παρόλα αυτά, το στιλ Αρ Ντεκό υιοθέτησε πολλά στοιχεία από άλλα μοντερνιστικά κινήματα τέχνης.

Η *Διεθνής Έκθεση* (Exposition Internationale) που έγινε το 1929 στη Βαρκελώνη στην Ισπανία συγκέντρωσε όχι μόνο έργα της Αρ Ντεκό, αλλά και χειροποίητα αντικείμενα, που έμοιαζαν με έργα πρωτοπόρων καλλιτεχνών του Κυβισμού, του Κονστρουκτιβισμού, του Μπάουχαους, του Ντε Στιλ και του Φουτουρισμού, στη ζωγραφική (της avant-garde) και τη γλυπτική.

Έννοιες και Στιλ

Στα χαρακτηριστικά του κινήματος της Αρ Ντεκό είναι η επαναλαμβανόμενη χρήση γραμμικών και γεωμετρικών σχημάτων, όπως τριγωνικές, ζιγκ-ζαγκ (chevron) και τραπεζοειδείς γραμμές. Αντικείμενα όπως λουλούδια, ζώα ή ανθρώπινα σχήματα, είναι εξαιρετικά τυποποιημένα και απλοποιημένα για να διατηρούν τη συνολική αισθητική του κινήματος. Η φύση και η έκταση της μορφοποίησης και της απλοποίησης ή απογύμνωσης ενός έργου ποικίλλει ανάλογα με τον χώρο που εκτείνεται (Encyclopedia of Art History, n.d.). Για παράδειγμα, το κομψό έργο *The Firebird* (1922) του σχεδιαστή Ρενέ Λαλίκ (René Lalique, 1860-1945) (Εικόνα 21) είναι ιδιαιτέρως εύθραυστο, ενώ το μεγαλεπήβολο έργο *Atlas* (1937) του Λι Λόουρι (Lee Lawrie, 1877-1963) (Εικόνα 22), που βρίσκεται έξω από το Rockefeller Center στη Νέα Υόρκη, είναι συμπαγές και ανθεκτικό με έντονα γραμμικό μυϊκό σύστημα. Παρόλα αυτά, και τα δυο έργα ανήκουν στο κίνημα Αρ Ντεκό.

Δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη σύγχρονη τεχνολογία, οι καλλιτέχνες και οι σχεδιαστές του κινήματος εκμεταλλεύτηκαν σύγχρονα υλικά για τη δημιουργία των έργων τους, όπως πλαστικό, βακελίτη και ανοξείδωτο χάλυβα. Αλλά πολλές φορές οι σχεδιαστές ενσωμάτωναν και πιο «εξωτικά» υλικά όπως ελεφαντόδοντο, κέρατα ζώων ή δέρμα ζέβρας. Όπως και με τα κινήματα Αρ Νουβό και Τέχνες & Χειροτεχνίες, το στιλ Αρ Ντεκό εφαρμόστηκε πολύ λιγότερο στις παραδοσιακές εικαστικές μορφές έκφρασης, στη ζωγραφική και τη γλυπτική.

Μεταγενέστερες Εξελίξεις

Η παρακμή της Αρ Ντεκό επήλθε κατά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο καθώς η λιτότητα του πολέμου έκανε το κίνημα να φαίνεται φανταχτερό και παρηκμασμένο. Τα μέταλλα χρησιμοποιούνταν πλέον για την κατασκευή στρατιωτικού εξοπλισμού, σε αντίθεση με τη διακόσμηση κτιρίων ή εσωτερικών χώρων. Τα έπιπλα δεν θεωρούνται πλέον *αντικείμενα κατάστασης*. Η περαιτέρω τεχνολογική πρόοδος επέτρεψε τη φθηνότερη παραγωγή βασικών καταναλωτικών αντικειμένων, εξαλείφοντας την ανάγκη και τη δημοτικότητα των σχεδιαστών της Αρ Ντεκό (Encyclopedia of Art History, χ.χ.).

Ένα κίνημα που από πολλές απόψεις επεδίωκε να ξεφύγει από το παρελθόν, φάνταζε πλέον νοσταλγικό και κλασικό. Από τη δεκαετία του 1960 και μετά, εμφανίστηκε ξανά ένα σταθερό, συνεχές ενδιαφέρον για το στιλ και τη μορφή, και κάποιοι καλλιτέχνες εμπνεύστηκαν από το κίνημα της Αρ Ντεκό. Ο απόηχος της Αρ Ντεκό γίνεται εμφανής στα κινήματα Mid-Century Modern[42], το οποίο μεταφέρει μια βελτιωμένη αισθητική της Αρ Ντεκό και επανεξετάζει την καθαρή απλότητα του Μπάουχαους, και στο Memphis Group, ένα σχεδιαστικό και αρχιτεκτονικό κίνημα τέχνης που αναπτύχθηκε στο κέντρο του Μιλάνου κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980.

Στην πραγματικότητα, το ύφος της Αρ Ντεκό ήταν, μεταξύ άλλων, ένας εορτασμός της εποχής της μηχανής, ο οποίος βρήκε έκφραση στις νέες κομψές μηχανές μεταφοράς, όπως τρένα, αυτοκίνητα, μοτοσικλέτες και πλοία. Οι υποστηρικτές του κινήματος έδωσαν φόρο τιμής στην κοινωνική και σωματική απελευθέρωση που έφεραν οι τεχνολογικές καινοτομίες στη δεκαετία του 1920.

[42] Το Mid-Century Modern (MCM) ήταν ένα κίνημα τέχνης που αναπτύχθηκε περίπου από το 1945 έως το 1975 και ασχολούταν με τον σχεδιασμό εσωτερικού χώρου και προϊόντων, το γραφικό σχέδιο, την αρχιτεκτονική και την αστική ανάπτυξη.

Καλλιτέχνες

Στη συνέχεια θα αναλύσουμε δύο έργα καλλιτεχνών του ρεύματος Αρ Ντεκό.

Ρενέ Λαλίκ (René Lalique) (1860-1945)

Ο Ρενέ Λαλίκ ήταν ένας Γάλλος σχεδιαστής, γνωστός για την τέχνη του γυαλιού, τα μπουκάλια αρωμάτων, τα αγγεία, τα κοσμήματα, τους πολυελαίους και τα ρολόγια, τα οποία παρήγαγε πρώτα στην Αρ Νουβό και στη συνέχεια στο στιλ Αρ Ντεκό. Η χρήση γυαλιού, ενός εύθραυστου υλικού, μετουσιώνει την κατάσταση του αντικειμένου σε μια σπάνια και ιδιαίτερη επιλογή.

Εκπαιδεύτηκε στη *Σχολή Διακοσμητικών Τεχνών* του Παρισιού και στο Λονδίνο (1878-80) και ίδρυσε τη δική του επιχείρηση στο Παρίσι το 1885. Οι καρφίτσες και οι χτένες του προσέλκυσαν τα βλέμματα στη διεθνή έκθεση του Παρισιού το 1900, όταν το κοσμηματοπωλείο του έγινε ιδιαιτέρως διάσημο. Μεταξύ των πελατών του ήταν η πολύ γνωστή Γαλλίδα ηθοποιός Σαρά Μπερνάρ (Sarah Bernhardt, 1844-1923), για την οποία σχεδίασε μερικές από τις καλύτερες δημιουργίες του. Ήταν επίσης καινοτόμος, εισάγοντας με επιτυχία νέα υλικά, όπως το κέρας, δίνοντας έμφαση στις έως τώρα παραμελημένες ιδιότητες. Τα αγαπημένα του μοτίβα ήταν οι γυναίκες – οι οποίες παρουσιάζονταν με αισθησιακά μαλλιά και διαφανή υφάσματα με πτυχές – και τα ζώα, ειδικά τα φίδια και τα έντομα. Όντως υποστηρικτής του χειροποίητου κοσμήματος με πολύτιμα πετράδια, δημιούργησε κοσμήματα από κομψά και φανταστικά σχέδια με σχετικά λίγες πολύτιμες πέτρες (Lalique timeline).

Το ενδιαφέρον του Λαλίκ για τον φυσικό κρύσταλλο και το αρχιτεκτονικό γυαλί τον οδήγησε σε καλλιτεχνικά πειράματα με αυτά τα δυο υλικά. Το 1910 ίδρυσε ένα γυάλινο εργοστάσιο στην περιοχή Κομπς λα Βιλ (Combs-la-Ville) της Γαλλίας και το 1918 ένα μεγαλύτερο στην περιοχή Βίνγκεν σιρ Μοντέρ (Wingen-sur-Moder). Μια παραγγελία για μπουκαλάκια αρωμάτων τον οδήγησε να αναπτύξει το στιλ χυτευμένου γυαλιού για το οποίο είναι διάσημος. Τα σχέδιά του από χυτευμένο γυαλί χαρακτηρίζονται από παγωμένες ημιδιαφανείς επιφάνειες, περίτεχνες και εν μέρει ρεαλιστικές μορφές συνδεδεμένες με το συναίσθημα της ανακούφισης, στις οποίες χρησιμοποιήθηκε εφαρμοσμένο ή ένθετο χρώμα. Η ανάγλυφή τους διακόσμηση δημιουργήθηκε με εμφύσηση σε καλούπια ή με πίεση. Τα νέα του σχέδια που παρουσιάστηκαν στην έκθεση του Παρισιού το 1925, ώθησαν σημαντικά τη φήμη του.

Τα έργα του Λαλίκ βρέθηκαν, ως είδος πολυτελείας, στο απόγειο της φήμης τους κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του ‘20. Ο καλλιτέχνης ήταν ένας κορυφαίος υποστηρικτής της χρήσης του γυαλιού στην αρχιτεκτονική, και μεγάλο μέρος του έργου του χρησιμοποιήθηκε ως εξοπλισμός φωτισμού και στη διακόσμηση εσωτερικών χώρων (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019).

Έργο: *Νίκη (Victoire)* (1928)



Γυάλινη διακόσμηση για ένα αυτοκίνητο
Victoria and Albert Museum, Λονδίνο

Το γλυπτό του Λαλίκ που σχεδόν φωνάζει «Αρ Ντεκό» είχε τόσο υποδειγματικό στιλ, ώστε μέχρι το 1930 αποτελούσε το κατ' εξοχήν σύμβολο αμερικανικής αισθητικής. Το κίνημα είχε βάλει τη σφραγίδα του σε όλα, από πολυτελή κρουαζιερόπλοια και αγωνιστικά αυτοκίνητα έως τοστιέρες και τουαλέτες. Το έργο αυτό στέκεται μόνο του ως γλυπτό, αλλά διπλασιάζεται η αξία του όταν προστίθεται στην κομψή πρόσοψη του αυτοκινήτου για το οποίο σχεδιάστηκε. Με τη *Νίκη*, η τέχνη του φυσητού γυαλιού παράγει τόσο ένα γλυπτό αντικείμενο τέχνης όσο ένα λειτουργικό, αν και αδιαμφισβήτητα πολυτελές, προϊόν.

Το έργο *Νίκη* αντιπροσωπεύει μια γυναικεία φιγούρα, που φαίνεται να έχει στραμμένο το πρόσωπό της στον άνεμο και να προχωρεί με ανυπομονησία προς τα εμπρός, ενώ τα μαλλιά στέκονται προς τα πίσω σαν μια ενιαία, γεμάτη κίνηση, οντότητα. Αν και μόνο το κεφάλι της είναι ορατό, μπορεί κανείς να φανταστεί το σώμα της να καμαρώνει στη δύναμη του ανέμου (ίσως μάλιστα μοιάζει με τη στάση του αρχαίου ελληνικού γλυπτού *Νίκη της Σαμοθράκης*, έργο που πιθανώς επηρέασε τον καλλιτέχνη με πολλούς τρόπους). Το γλυπτό του Λαλίκ και η διακόσμηση του καλύμματος του αυτοκινήτου ενσωματώνουν την αίσθηση της ταχύτητας (Victoire Car Mascot).

Κασσάντρε (A.M. Cassandre) (1901 – 1968)

Το Cassandre ήταν ψευδώνυμο του Αντόλφ Ζον-Μαρί Μουρόν (Adolphe Jean-Marie Mouron) και ήταν Γάλλος ζωγράφος, εμπορικός καλλιτέχνης αφίσας και σχεδιαστής γραμματοσειράς. Θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους και πιο σημαίνοντες σχεδιαστές αφίσας του 20ου αιώνα. Γεννημένος στην Ουκρανία το 1901, η οικογένειά του αναγκάστηκε να μεταναστεύσει στο Παρίσι λόγω του εχθρικού πολιτικού κλίματος. Αρχικά σπούδασε ζωγραφική στο *Ecoles des Beaux Arts* στο Παρίσι, αλλά στην ηλικία των 22 ετών ξεκίνησε να σχεδιάζει αφίσες με το ψευδώνυμο «Cassandre».

Το στιλ του Κασσάντρε ήταν τυπικά Αρ Ντεκό και οι αφίσες του είχαν γίνει διάσημες από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1930. Σχεδίασε τις εικόνες του συνδυάζοντας στιλιζαρισμένες καμπύλες του Αρ Νουβό με τη γεωμετρική αφαίρεση του κυβισμού και του φουτουρισμού. Ο καλλιτέχνης θεωρούσε ότι ο σχεδιασμός μιας αφίσας σήμαινε την επίλυση ενός τεχνικού και εμπορικού προβλήματος, σε μια γλώσσα που μπορεί να γίνει κατανοητή από τον κοινό άνθρωπο. Για παράδειγμα, εισήγαγε την ιδέα της *σειριακής* αφίσας, μιας ομάδας αφισών που πρέπει να τις δει κανείς με γρήγορη διαδοχή για να αποκτήσει μια ολοκληρωμένη ιδέα (A.M. Cassandre).



Αφίσα

Έργο: *Pivolo Aperitif Aux Vins De France* (1924)

Ο Κασσάντρε, ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες αφίσας και γραφίστας της Αρ Ντεκό, δημιούργησε αυτή την αφίσα για το γαλλικό λικέρ Pivolo Aperitif το 1924. Κέρδισε ένα βραβείο στο *Διεθνές Εκθεσιακό Κέντρο Décoratifs et Industriels Modernes* στο Παρίσι το ίδιο έτος, η οποία ήταν μια έκθεση από όπου θεωρήθηκε ευρέως ότι ξεκίνησε το στιλ Αρ Ντεκό σε διεθνή κλίμακα.

Είναι γνωστός για τις διακριτικές, κομψές και ελάχιστες διαφημιστικές του αφίσες που διαφήμιζαν έπιπλα, ταξίδια και το

αλκοόλ. Θεωρείται επίσης ένας από τους πρωτοπόρους του σύγχρονου γραφιστικού σχεδιασμού, συμπεριλαμβανομένων των καινοτομιών στο σχεδιασμό νέων γραμματοσειρών της Αρ Ντεκό – τις Bifur (1929), Acier Noir (1935) και Piegnot (1937) – μερικές από τις οποίες εμπνεύστηκε από σημαίνοντες καλλιτέχνες όπως τον Πάμπλο Πικάσο και τον Μαξ Έρνστ.

Στην αφίσα αυτή, παρουσιάζεται ένα στιλιζαρισμένο, μονόχρωμο πουλί σκαρφαλωμένο πίσω από ένα μικρό ποτήρι λικέρ. Τα αντικείμενα χωρίζονται σε βασικά, επικαλυπτόμενα γεωμετρικά σχήματα. Ο καλλιτέχνης στηρίζεται σε μια περιορισμένη παλέτα με μαύρο, γκρι χρώμα και μια στενή σειρά από δροσερά χρώματα σε αντίθεση με τα ζεστά χρώματα - το βασιλικό μπλε του κειμένου σε αντιδιαστολή με την ελκυστική απόχρωση του απεριτίφ - για να δημιουργήσει μια αρμονική συνύπαρξη μεταξύ των στοιχείων.

Η μινιμαλιστική τυπογραφία του Κασσάντρε παίζει αναπόσπαστο ρόλο στην εικόνα. Οι βασικές γεωμετρικές μορφές συνδυάζονται για να δημιουργήσουν τα γράμματα. Οι μορφές που συνθέτουν τη λέξη «Pivolo» στην κορυφή της σελίδας μοιάζουν σαν να έχουν σπάσει και να έχουν συναρμολογηθεί ξανά μηχανικά. Η διαφήμιση ή η λειτουργική πτυχή αυτού του έργου συγχωνεύεται άψογα με την αισθητική: ακόμη και οι μεμονωμένοι χαρακτήρες του κειμένου γίνονται επιδέξιες συνιστώσες του συνολικού έργου (A.M. Cassandre (1901-1968)).

2.3.7 Κονστρουκτιβισμός (Constructivism) (1915 – 1930)

«Ένας καλλιτέχνης σχεδιάζει σύμβολα με τα πινέλα του.
Όμως, τα σύμβολα αυτά, δεν αποτελούν μία προϋπάρχουσα ή προκατασκευασμένη μορφή.
Είναι σύμβολα ενός άγνωστου, καινούργιου κόσμου,
ο οποίος χτίζεται και πηγάζει από τους ανθρώπους.»
El Lissitzky (Tupitsyn, Pohlmann, & Drutt, 1999, σ. 9)

Εισαγωγή

Ο Κονστρουκτιβισμός (Constructivism) αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα ρωσικά σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα που αναπτύχθηκαν τον 20ο αιώνα. Όταν οι Μπολσεβίκοι ανήλθαν στην εξουσία το 1917 με την Οκτωβριανή Επανάσταση, ο Κονστρουκτιβισμός

έδωσε ελπίδες και προσέλκυσε νέες ιδέες και τους πιο προχωρημένους Ρώσους καλλιτέχνες, οι οποίοι ήταν υπέρμαχοι της επανάστασης.

Το κίνημα του Κονστρουκτιβισμού συνδύασε ιδέες από τα κινήματα του Κυβισμού (Cubism), του Σουπρεματισμού (Suprematism) και του Φουτουρισμού (Futurism). Παρόλα ταύτα, στο επίκεντρο του Κονστρουκτιβισμού βρισκόταν μια καινοτόμα προσέγγιση επικεντρωμένη στην κατασκευή έργων. Η τάση αυτή αποσκοπούσε στην αντικατάσταση της μέχρι τότε συμβατικής τάσης της σύνθεσης, με μία νέα τάση, αυτή της «κατασκευής». Βασικό μέλημα στον Κονστρουκτιβισμό ήταν η μαζική παραγωγή που εξυπηρετούσε τους σκοπούς μιας κομμουνιστικής κοινωνίας. Η τεχνική ανάλυση των (τότε) σύγχρονων υλικών στόχευε στην εύρεση νέων ιδεών και νέων υλικών που θα χρησιμοποιούνταν για να αποδώσουν την επιθυμητή μαζική παραγωγή, αλλά τελικά κάτι τέτοιο δεν κατέστη δυνατό. Πολλοί παρέμειναν πιστοί στην αφηρημένη τέχνη, ωστόσο και αυτοί οι καλλιτέχνες έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξάπλωση του Κονστρουκτιβισμού στην Ευρώπη.

Η παρακμή του Ρωσικού Κονστρουκτιβισμού επήλθε γύρω στο 1920, επηρεασμένη κατά ένα ποσοστό από την εχθρική στάση των Μπολσεβίκων εναντίον του καλλιτεχνικού κινήματος. Ακόμη και τότε, ο καλλιτεχνικός κόσμος της Δύσης συνέχισε να εμπνέεται από τις βασικές αρχές του Κονστρουκτιβισμού δημιουργώντας ένα νέο κίνημα, τον Διεθνή Κονστρουκτιβισμό (International Constructivism). Το κίνημα αυτό αναπτύχθηκε το 1920 στη Γερμανία και διήρκησε περίπου 30 χρόνια.

Βασικές Ιδέες

Μία από τις βασικές ιδέες του Κονστρουκτιβισμού ήταν η εγκατάλειψη της σύνθεσης στην τέχνη και αντίστοιχα η υιοθέτηση της κατασκευής. Οι καλλιτέχνες του Κονστρουκτιβισμού δε στόχευαν στην αισθητική ομορφιά ή στο να αναπαραστήσουν αντικείμενα που υπάρχουν ήδη στον κόσμο, αλλά στόχευαν στο να εξερευνήσουν τα υλικά και τις μορφές της τέχνης ώστε να οδηγηθούν στο σχεδιασμό νέων αντικειμένων. Κατά την οπτική πολλών καλλιτεχνών του Κονστρουκτιβισμού, τα υλικά δεν θα πρέπει να χρησιμοποιούνται ως απλά αντικείμενα έκφρασης των ιδεών και των δυνατοτήτων τους, αλλά θα πρέπει να χρησιμοποιούνται ανάλογα με τις δυνατότητες των ίδιων των υλικών.

Η συμπεριφορά και οι ιδιότητες των υλικών, όπως για παράδειγμα του ξύλου ή του γυαλιού, αποτέλεσαν το ένα καθοριστικό πλαίσιο της Κονστρουκτιβιστικής τέχνης. Τα υλικά στον Κονστρουκτιβισμό καθόριζαν την μορφή του έργου και όχι το αντίστροφο. Ο απόψεις και οι στόχοι των Κονστρουκτιβιστών είχαν χωριστεί σε αυτούς που στόχευαν στην έκθεση των έργων μέσα από τη μαζική παραγωγή και σε αυτούς που η νέα μορφή τέχνης αντικατόπτριζε το μοντέρνο και δυναμικό ύφος του καλλιτέχνη και της κοινωνίας.

Στο επίκεντρο του Κονστρουκτιβισμού βρισκόταν πάντα η επιθυμία του καλλιτέχνη να εκφράσει τα χαρακτηριστικά μίας σύγχρονης και δυναμικής ζωής ορισμένης από τις νέες ιδιότητες του χώρου και του χρόνου. Εξίσου σημαντική θέση κατείχε και η ανάγκη για μια νέα μορφή τέχνης σύμφωνη με τους στόχους της ρωσικής επανάστασης. Οι υποστηρικτές του Κονστρουκτιβισμού αποτέλεσαν το σύμβολο μίας ισότιμης κοινωνίας που θα έδινε λύσεις στα μοντέρνα προβλήματα (Bowlt, Russian Art of the Avant-Garde - Theory and Criticism 1902-1934, 1976, σ. 206).

Οι απαρχές

Πατέρας του Κονστρουκτιβισμού θεωρείται ο Βλαντιμίρ Τάτλιν (Vladimir Tatlin, 1885-1953). Η στροφή του Τάτλιν προς το κίνημα, επήλθε από μία σειρά ξύλινων έργων του Πικάσο (Παρίσι 1913). Όπως παρατήρησε ο Τάτλιν, τα έργα του Πικάσο δεν ήταν σκαλισμένα ως είθισται παραδοσιακά, αλλά με μία διαφορετική τεχνοτροπία που τα έκανε να μοιάζουν σαν να ήταν κατασκευασμένα. Όταν επέστρεψε στη Ρωσία, άρχισε να δουλεύει τους τρισδιάστατους καμβάδες έχοντας στο πίσω μέρος του μυαλού του να ανακαλύψει τις καλλιτεχνικές δυνατότητες των νέων υλικών.

Ο Τάτλιν και ο Μάλεβιτς ήρθαν πιο κοντά στην *0.10, Τελευταία Φουτουριστική Έκθεση Ζωγραφικής* (1915-16). Εκεί, παρουσίασε τα έργα του ο Σουπρεματιστής Μάλεβιτς, και ταυτόχρονα ο Τάτλιν παρουσίασε το έργο του *Γωνιακό Ανάγλυφο* (*Corner Counter-relief, 1914)* (Εικόνα 23). Το έργο αυτό ήταν τοποθετημένο στον αέρα σε μία γωνία, απαλλαγμένο από την συνηθισμένη παραδοσιακή νοοτροπία που θέλει τον καλλιτέχνη να παρουσιάζει τα ανάγλυφα έργα του σε μία επίπεδη επιφάνεια τοίχου. Αυτή η αφηρημένη, ογκομετρική και χωρική σύνθεση έπρεπε να γίνει αντιληπτή ως συνέχεια και ανάπτυξη της ιδέας της μη-αντικειμενικότητας. Η ίδια ιδέα είχε εκφραστεί στο παρελθόν από τον Τάτλιν στο έργο του *Ζωγραφικό Ανάγλυφο* (*Painterly Relief, 1914-*

1916) (Εικόνα 24) με βάση το συνδυασμό των αντίθετων υφών-επιφανειών (χαρτί, γυαλί, γύψος, ξύλο και κασσίτερος). Η καινοτομία του *Γωνιακού Ανάγλυφου* βρίσκεται στην επιθυμία του καλλιτέχνη να εγκαταλείψει την παραδοσιακή «ζωγραφική επιφάνεια» και να φέρει μη-αντικειμενικές κατασκευές στο χώρο που σχηματίζονται από δύο κεκλιμένα τζάμια. Τα τζάμια αυτά χρησιμοποιήθηκαν αφενός για την ανάρτηση της σύνθεσης, αφετέρου για τη δημιουργία ενός αφηρημένου φόντου με έμφαση στον όγκο του έργου. Ήταν επίσης σημαντικό για τον καλλιτέχνη να δείξει όλες τις ικανότητες των υλικών που χρησιμοποιεί. Σε αυτό το έργο αντιπροσωπεύουν αντίθετες αλλά αδιαχώριστες έννοιες - ευελιξία και ακαμψία, ελευθερία και ένταση, κίνηση και ηρεμία. Η επαναστατική έκθεση του *Γωνιακού Ανάγλυφου* αναδείκνυε τον τύπο των χρησιμοποιημένων υλικών και τον τρόπο με τον οποίο τα επιμέρους κομμάτια διευθετήθηκαν μεταξύ τους. Παρόλο που ο Πικάσο και οι Κυβιστές δούλευαν ήδη με κατασκευές και κολάζ, ο Τάτλιν απέδωσε μία νέα πτυχή της πραγματικότητας μέσα από τα συμβατικά και φυσικά αντικείμενα που χρησιμοποιούσε στα έργα του τα οποία τόνιζαν τον τύπο και τη διάταξή των υλικών του έργου (Gray, 1970, σ. 207)..

Το έργο *Μνημείο για την Τρίτη Διεθνή* ή αλλιώς *Ο Πύργος του Τάτλιν* (Monument for the Third International) (1919-20) (Εικόνα 25) σηματοδότησε ουσιαστικά τη γέννηση του Κονστρουκτιβισμού. Αρχικά, το παγκοσμίου φήμης κτήριο *Πύργος του Τάτλιν,* σχεδιάστηκε για να χρησιμοποιηθεί από την κυβέρνηση. Αργότερα, το κτήριο αυτό αποτέλεσε σημείο «σταθμό» που ενέπνευσε σύγχρονους καλλιτέχνες και συνέβαλε στη ανάπτυξη του Κονστρουκτιβισμού. Αξίζει να σημειωθεί ότι ανάμεσα στους αρχικούς υποστηρικτές του κινήματος ήταν ο Αλεξάντερ Ρόντσενκο (Alexander Rodchenko, 1891-1956) και η Βαρβάρα Στεπάνοβα (Varvara Stepanova, 1894-1958).

Παρόλο που το κίνημα του Κονστρουκτιβισμού στήριξε την παραδοσιακή ζωγραφική και τη γλυπτική, στο επίκεντρό του βρισκόταν ο στόχος της μαζικής παραγωγής που ωθούσε τους δημιουργούς να ασχοληθούν με τις εφαρμοσμένες και διακοσμητικές τέχνες. Ως εκ τούτου, οι εφαρμοσμένες τέχνες με ιδιαίτερη έμφαση στα κλωστοϋφαντουργικά και τα κεραμικά εντάχθηκαν στους κύκλους σπουδών των *Ανωτέρων Τεχνικών Καλλιτεχνικών Εργαστηρίων* (Higher Technical Artistic Studios - Vkhutemas). Χαρακτηριστικά έργα αυτής της περιόδου ήταν τα κεραμικά έργα του Ήλια Χασνίκ (Ilya Chashnik, 1902-1929) που περιείχαν αφηρημένες επίπεδες μορφές καθώς επίσης και τα τολμηρά έργα της Στεπάνοβα στον χώρο της κλωστοϋφαντουργίας.

Έννοιες και Στιλ

Ο Κονστρουκτιβισμός και ο Σουπρεματισμός ήταν δύο από τις σημαντικότερες μορφές σύγχρονης τέχνης που ξεκίνησαν από τη Ρωσία τον 20ό αιώνα. Ενώ οι Σουπρεματιστές πειραματίζονταν με τη φόρμα και την αφαίρεση, οι Κονστρουκτιβιστές ασχολήθηκαν με τις κοινωνικές εξελίξεις, καθώς και τις πολιτιστικές, οι οποίες προέκυψαν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και την Οκτωβριανή Επανάσταση. Το κίνημα στάθηκε υπέρμαχο των τάσεων και των κουμμουνιστικών αρχών του ρωσικού καθεστώτος για το ευρύτερο καλό. Χαρακτηριστικό της περιόδου αυτής αποτελεί το γεγονός ότι πολλά από τα έργα των Κονστρουκτιβιστών είχαν θέματα σχετικά με την αρχιτεκτονική, το σχεδιασμό, την κεραμική και τη μόδα.

Τα τρισδιάστατα σχέδια αποτέλεσαν ένα από τα θέματα που απασχολούσε αρκετά, τους πιο ανήσυχους οπαδούς του Κονστρουκτιβισμού που είχα επηρεαστεί από τον Σουπρεματισμό. Έτσι, ξεκίνησε η απόρριψη των συνηθισμένων μορφών τέχνης όπως η Ζωγραφική (έκθεση 5 x 5 = 25 από τους Αλεξάντρα Έξτερ (Aleksandra Ekster, 1882-1949), Λίουμποφ Ποπόβα (Lyubov Popova, 1889-1924), Αλεξάντερ Ροντσένκο (Alexander Rodchenko, 1891-1956), Βαρβάρα Στεπάνοβα (Varvara Stepanova, 1894-1958) και Αλεξάντερ Βέσνιν (Alexander Vesnin, 1883-1959)) (5x5=25, 2017). Σύμφωνα με την Ποπόβα, οι πίνακες ζωγραφικές δεν ήταν παρά μόνο σχέδια για μορφές τέχνης που θα περιλαμβάνουν την κατασκευή (Bowlt, Russian Art of the Avant-Garde - Theory and Criticism 1902-1934, 1976, σ. 241). Ο Ροντσένκο δημιουργώντας τη σειρά πινάκων *Μαύρο σε Μαύρο*, ήθελε να δώσει μία απάντηση στο διάσημο έργο του Μάλεβιτς *Λευκό σε Λευκό* και να σηματοδοτήσει το τέλος μίας εποχής (Tupitsyn, 2019). – *Η Αναπαράσταση έχει τελειώσει· είναι καιρός να κατασκευάσουμε* (Pantelić, 2016).

Μεταγενέστερες Εξελίξεις

Ο Ελ Λισίτσκι (El Lissitzky, 1890-1941) ήταν ένας από τους καλλιτέχνες που συνέβαλε αποτελεσματικά στο να διαδοθεί ο Κονστρουκτιβισμός. Για το λόγο αυτό, Ο Ελ Λισίτσκι βοήθησε τους Χανς Ρίχτερ (Hans Richter, 1888-1976) και Τέο φαν Ντέσμπουργκ (Theo van Doesburg, 1883-1931), οπαδούς του κινήματος Ντε Στιλ, στο να διοργανώσουν το *Συνέδριο Διεθνών Παραγωγικών Καλλιτεχνών του Ντίσελντορφ* (Dusseldorf Congress of International Productive Artists). Στο συνέδριο, η τέχνη παρουσιάστηκε ως ένα «εργαλείο της προόδου» και ο Κονστρουκτιβισμός ως το σύμβολο της σύγχρονης τέχνης.

Εν τέλει, το διεθνές κίνημα επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τους καλλιτέχνες στην υιοθέτηση της χρήσης νέων υλικών στα έργα τους, γεγονός που έδωσε έμφαση στην τεχνολογική και βιομηχανική εξέλιξη της εποχής.

Η τόπος που διέμενε ο διάσημος υποστηρικτής του Κονστρουκτιβισμού Ελ Λισίτσκι έμελλε να γίνει κέντρο του νέου κινήματος. Η πόλη του Βερολίνου στη Γερμανία, στέγαζε τις εκθέσεις στις οποίες εργαζόταν ο Ελ Λισίτσκι το 1920. Δυο σημαντικοί καλλιτέχνες της εποχής που συνεργάστηκαν με τον Ελ Λισίτσκι και τις προχωρημένες τάσεις του Κονστρουκτιβισμού ήταν ο Χανς Αρπ (Hans Arp, 1886-1966) και ο Κουρτ Σβίττερς (Kurt Schwitters, 1887-1948), υποστηρικτές του κινήματος του Νταναϊσμού. Σαφείς επιρροές από τον Ελ Λισίτσκι και το κίνημα του Κονστρουκτιβισμού είχαν και τα έργα του Λάσλο Μόχολι-Νάγκι (Laszlo Moholy-Nagy, 1895-1946), υποστηρικτή του Μπάουχαους (Mallgrave, 2005, σ. 243). Επίσης, η παρουσία του Τέο φαν Ντέσμπουργκ από το κίνημα του Μπάουχαους στη Γερμανία συντέλεσε στο να εξαπλωθεί γρηγορότερα ο Κονστρουκτιβισμός και να ξεπεράσει τον Εξπρεσιονισμό.

Με τη Γερμανική εισβολή, οι Ναούμ Γκαμπό (Naum Gabo, 1890-1977), Λάσλο Μόχολι-Νάγκι καθώς και άλλοι υποστηρικτές του κινήματος έφυγαν για την Αγγλία. Εκεί, η πόλη του Λονδίνου αποτέλεσε πρόσφορο έδαφος για την επέκταση του Κονστρουκτιβισμού. Εκείνη την περίοδο, ο Κονστρουκτιβισμός εισέβαλε στη σύγχρονη γλυπτική της Αγγλίας διαμέσου του καλλιτέχνη Χένρι Μουρ (Henry Moore, 1898-1986) αλλά και στην αντίπερα όχθη του Ατλαντικού διαμέσου του Τζορτζ Ρίκι (George Rickey, 1907-2002). Στη νεότερη ιστορία της τέχνης μπορούμε να διακρίνουμε τα στοιχεία του Κονστρουκτιβισμού σε διάφορες μορφές στους χώρους διαφήμισης, γραφικών τεχνών και τέχνης του δρόμου (street art).

Καλλιτέχνες

Στη συνέχεια θα μιλήσουμε για δυο καλλιτέχνες του Κονστρουκτιβισμού και θα αναλύσουμε δυο έργα τους.

Ελ Λισίτσκι (El Lissitzky, 1890-1941)

> *«Ο χώρος πρέπει να είναι ένα είδος βιτρίνας, ένα σκηνικό, στο οποίο οι εικόνες εμφανίζονται ως ηθοποιοί σε ένα δράμα (ή σε κωμωδία).»* (Snow, 2018, σ. 150)

Η καριέρα του Ρώσου καλλιτέχνη της avant-garde Ελ Λισίτσκι, βασίστηκε στην κοινωνική αλλαγή. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το πρώτο αφηρημένο έργο που δημιούργησε ο καλλιτέχνης, το οποίο και περιείχε ένα πολιτικό μήνυμα. Παρόλο που πολλές φορές τα έργα του Λισίτσκι ήταν αφηρημένα και κάπως θεωρητικά, ήταν σε θέση να ακουστούν στο πολιτικό παρασκήνιο ολόκληρης της Σοβιετικής Ένωσης. Με καθαρές επιρροές από τον Καζιμίρ Μάλεβιτς, ο Ελ Λισίτσκι χρησιμοποίησε τα βασικά σχήματα και χρώματα με στόχο να περάσει ισχυρά πολιτικά μηνύματα. Ο καλλιτέχνης απαλλαγμένος από τις συμβατικές τάσεις της τέχνης επεδίωξε να συνδυάσει την αρχιτεκτονική και τον τρισδιάστατο χώρο, με παραδοσιακές δισδιάστατες εικόνες μέσω της σειράς *Proun*. Όντας δάσκαλος για πολλά χρόνια και πάντα ρηξικέλευθος, ο Λισίτσκι κατάφερε να διευρύνει τους ορίζοντες της γραφιστικής, της τυπογραφίας, της φωτογραφίας, του φωτοσχεδίου, του σχεδιασμού βιβλίων αλλά και του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Τα έργα του Λισίτσκι επηρέασαν τη σύγχρονη τέχνη, συμπεριλαμβανομένου του κινήματος Ντε Στιλ και των καλλιτεχνών του Μπάουχαους.

Ο Λισίτσκι υποστήριζε ότι η τέχνη και η ζωή έχουν μία ιδιαίτερη σχέση, και ότι η τέχνη έχει και οφείλει να έχει μεγάλη επίδραση στην καθημερινή ζωή. Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, οι γραφικές τέχνες, οι αφίσες, τα βιβλία και η αρχιτεκτονική είναι οι βασικοί αγωγοί για την προσέλκυση του κοινού. Ως εκ τούτου, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιούσε πολλές φορές τα έργα του για να περάσει ισχυρά πολιτικά μηνύματα.

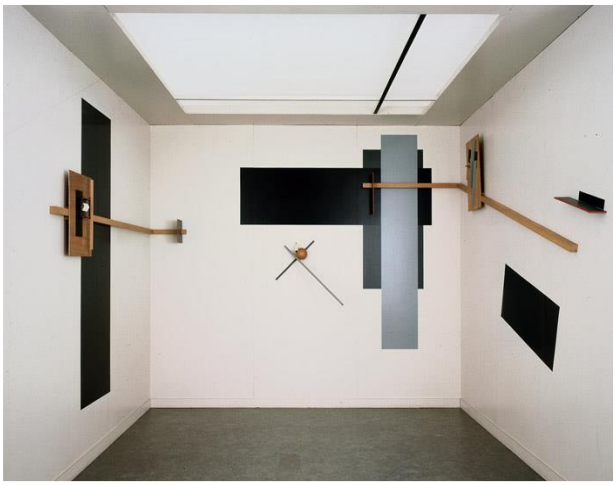
Υποστήριζε ότι η σειρά *Proun* αποτελούσε το σημείο αναφοράς στη μετάβαση από τη ζωγραφική στην αρχιτεκτονική. Οι πίνακες, οι οποίοι συνδύαζαν βασικά γεωμετρικά σχήματα με μετατοπισμένους άξονες, παρουσίαζαν πολλαπλές οπτικές ενός αμαλγάματος του χώρου, παρόλο που εξ ορισμού ήταν δυο διαστάσεων (οι πίνακες). Ο καλλιτέχνης πίστευε πως το μέλλον των τεχνών ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο με την δυνατότητά τους να παρουσιάζουν «ολοκληρωμένα» τα έργα τέχνης, δηλαδή να συνεργάζονται-συνδυάζονται πολλές διαφορετικές μορφές τέχνης ώστε να προκύπτει μια ολότητα. Η σύντηξη διαφόρων μορφών τέχνης όπως είναι το σχέδιο, η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, η ζωγραφική, μπορούν να αποτυπωθούν στη σειρά *Proun*. Η σειρά αυτή είναι σε θέση να θεωρηθεί από τα θεμελιώδη έργα που συνέβαλαν στην ανάπτυξη των πιο

σύγχρονων αφηρημένων δημιουργιών, όπως επίσης και στη διαμόρφωση της σύγχρονης βιομηχανικής αρχιτεκτονικής.

Ο Ρώσος καλλιτέχνης αξιοποιώντας την δυναμικότητα των βασικών χρωμάτων, μαύρου και λευκού, καθώς και των κειμένων σε συνδυασμό με τις βασικές μορφές, διηγήθηκε ιστορίες με δυνατές πολιτικές δηλώσεις, ανάμεσα στις οποίες μπορεί κανείς να εντοπίσει και παραδοσιακές εβραϊκές ιστορίες.

Από τις αγαπημένες του μορφές τέχνης, ο Λισίτσκι ξεχώριζε την αρχιτεκτονική, ακόμη και αν την ανέδειξε μονομερώς στα σχέδιά του, έχοντας στο μυαλό του μια αρχιτεκτονική μακριά από ιεραρχικές δομές και διαφορετική από την αναδυόμενη κουλτούρα της καπιταλιστικής Δύσης. Για τον Ρώσο καλλιτέχνη, αυτές οι δομές ήταν απαραίτητες για το ιδεώδες ισότιμο του κομμουνισμού (Bois, El Lissitzky: Radical Reversibility, 1988).

Έργο: *Proun Room* (1923)



Τυπωμένο σε χαρτί

Ο Ελ Λισίτσκι ήταν από πολλές απόψεις πιο κοντά στο κίνημα του Σουπρεματισμού παρά στον Κονστρουκτιβισμό, αλλά οι προσωπικές του φιλοδοξίες αποτυπώνονταν στον Κονστρουκτιβισμό. Το έργο αυτό, κατασκευάστηκε στο Grosse Berliner Ausstellung, όπου ο Ελ Λισίτσκι βοήθησε και στο σχεδιασμό άλλων εκθεσιακών χώρων. Το *Proun Room (1923)* σηματοδοτεί την πρώτη προσπάθεια του Ελ Λισίτσκι να επεκτείνει τα έργα του από το σχεδιαστικό πλαίσιο των δύο διαστάσεων σε τρεις διαστάσεις και αποτελεί μέρος μιας σειράς έργων που ο Ελ Λισίτσκι ονόμασε *Prouns*. Η λέξη αυτή είναι ένα ακρωνύμιο και αντιπροσωπεύει τις ρωσικές λέξεις "Project for the Affirmation of the New". Χαρακτηριστικό της σειράς έργων *Prouns* είναι το ότι τα υλικά που χρησιμοποιούνται βρίσκονται κρεμασμένα ακανόνιστα στον χώρο, οριοθετώντας και δίνοντας μια αίσθηση

πλοήγησης ανάμεσα στους τοίχους. Παράλληλα, η αντίθεση του φωτός και του σκοτεινού, καθώς και ο συνδυασμός των διαφόρων υλικών, δίνουν την ψευδαίσθηση ότι τα αντικείμενα επιπλέουν στο διάστημα.

Βλαντιμίρ Τάτλιν (Vladimir Tatlin, 1885-1953)

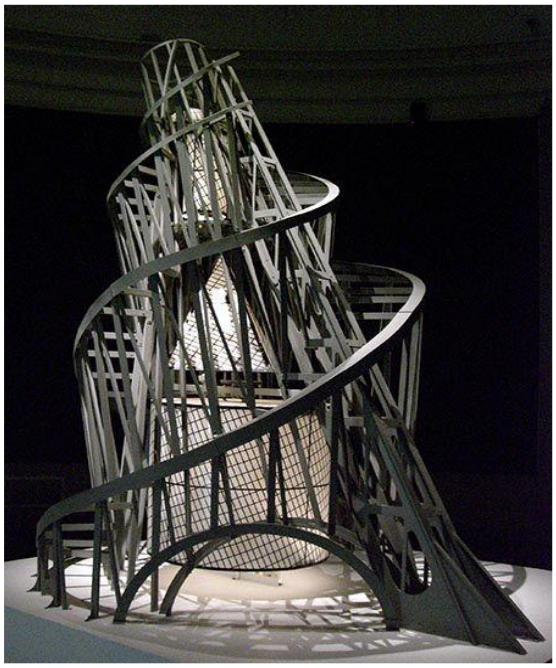
Ο Βλαντιμίρ Τάτλιν υπήρξε ένας από τους κύριους εκπροσώπους του Ρωσικού Κονστρουκτιβισμού. Χαρακτηριστικό είναι το προσωνύμιο *Εργαστηριακός Κονστρουκτιβιστής* που του είχε αποδοθεί. Ο Τάτλιν είχε επιρροές από τον Ρωσικό Φουτουρισμό αλλά και από τον Πάμπλο Πικάσο, και συγκεκριμένα από τα έργα που είχαν στο επίκεντρο τον κυβισμό. Ο καλλιτέχνης δημιουργούσε έργα στα οποία δύσκολα κανείς μπορούσε να διακρίνει τα όρια ανάμεσα στη γλυπτική και την αρχιτεκτονική. Σε σύντομο χρονικό διάστημα ο Τάτλιν άφησε πίσω του τα παραδοσιακά εικαστικά έργα και επέλεξε να εξερευνήσει το φάσμα των δυνατοτήτων που προσέφεραν άλλα υλικά, όπως το ξύλο, το μέταλλο και το γυαλί. Η πορεία του καλλιτέχνη δείχνει την επιθυμία του να συνδυάσει την τέχνη με την Κομουνιστική Επανάσταση στη Ρωσία. Ίσως το πιο γνωστό έργο του καλλιτέχνη είναι ο *Πύργος του Τάτλιν* (1919-20) το οποίο και δεν κατάφερε ποτέ να υλοποιηθεί. Το έργο αυτό αποτελεί ένα σύμβολο όπου αποτυπώνεται η επιθυμία του καλλιτέχνη να ενώσει την τέχνη και την τεχνολογία. Ο Τάτλιν μέσα από τα έργα του κατάφερε να φέρει πιο κοντά την τέχνη με την καθημερινότητα, χαρακτηριστικό της πρωτοπορίας στον 20^{ο} αιώνα.

Σε όλη την πορεία του Τάτλιν, είναι εμφανής η φιλοδοξία του να αφήσει πίσω του την παραδοσιακή οπτική της τέχνης και να θέσει τις βάσεις για νέες περισσότερο πρακτικές μορφές τέχνης. Η φιλοδοξία του καλλιτέχνη αντικατοπτρίζεται στην προσπάθειά του να συνδέσει την τέχνη με τους σκοπούς της Ρωσικής Επανάστασης. αλλά και να αναδείξει το νέο δυναμικό τρόπο ζωής του 20^{ου} αιώνα. Ο Τάτλιν με τα έργα του ανοίγει το δρόμο στη ριζική αναδιαμόρφωση της ρωσικής τέχνης, και περνάει από τον μοντερνιστικό πειραματισμό, στον πρακτικό σχεδιασμό.

Σύμφωνα με τις απόψεις του Τάτλιν, ο κάθε καλλιτέχνης οφείλει να επιλέγει και να χρησιμοποιεί τα υλικά σύμφωνα με τις δυνατότητές τους, ώστε να είναι σε θέση να τις διερευνήσει και να τις αξιοποιήσει στο έπακρο. Η στάση του καλλιτέχνη συνάδει με την ηθική της σύγχρονης γλυπτικής, η οποία στηρίζεται στην «Αλήθεια των υλικών». Ο Τάτλιν προσπάθησε να μεταφέρει τα διδάγματά του στα έργα του και μέσω αυτών στις

ανάγκες του πραγματικού κόσμου. Αυτό εξηγεί εν μέρει τη μετατόπιση της προσοχής του καλλιτέχνη από τις υφές και τα χαρακτηριστικά των υλικών, στις τεχνολογίες και τις μηχανές.

Έργο: *ο Πύργος του Τάτλιν (Design for the Monument to the Third International)* (1919-1920)



«Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς» ή
«Πύργος του Τάτλιν»
Μοντέλο Φωτογραφίας, Άγνωστη απόδοση

Το έργο *Design for the Monument to the Third International*, (1919-1920) γνωστό και ως *ο Πύργος του Τάτλιν*, είναι ίσως το διασημότερο έργο του καλλιτέχνη, καθώς και το πιο σημαντικό κίνητρο στη δημιουργία του Κονστρουκτιβιστικού (Constructivist) κινήματος. Ο Πύργος, ο οποίος ποτέ δεν ολοκληρώθηκε, προοριζόταν να λειτουργήσει ως ένας συνεδριακός χώρος και ως κέντρο προώθησης της Τρίτης Κομμουνιστικής Διεθνούς. Ο σπειροειδής σκελετός του θα αποτελούνταν από σίδερο, γυαλί και χάλυβα και θα είχε 400 μέτρα ύψος, καθιστώντας το έργο ως την ψηλότερη δομή στον κόσμο για τα δεδομένα της εποχής - ψηλότερη και πιο λειτουργική - και ως εκ τούτου την πιο όμορφη από τα υπόλοιπα κονστρουκτιβιστικά πρότυπα. Υπήρχαν τρία μέρη γυαλιού, ένας κύβος, ένας κύλινδρος και ένας κώνος, οι οποίοι θα καταλάμβαναν διαφορετικούς χώρους και θα περιστρέφονταν μία φορά το χρόνο, το μήνα και την ημέρα, αντίστοιχα. Ο χάλυβας και το γυαλί ήταν τα βασικά υλικά της σύγχρονης κατασκευής σύμφωνα με το Τάτλιν. Τα υλικά αυτά συμβόλιζαν τη βιομηχανία, την τεχνολογία και την εποχή της μηχανής. Η συνεχής κίνηση των γεωμετρικά διαμορφωμένων μερών του έργου, ενσωματώνει το δυναμισμό του μοντέρνου κόσμου. Παρόλο που ο πύργος χαρακτηρίστηκε ως μνημείο της επανάστασης, και παρόλο που δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στο μπολσεβίκικο καθεστώς, δεν κατασκευάστηκε ποτέ και εξακολουθεί να αποτελεί έμβλημα

αποτυχημένων ουτοπικών φιλοδοξιών για πολλές γενιές καλλιτεχνών (Gray, 1970, σ. 226).

2.3.8 Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός (Abstract Expressionism) (1943 – 1965)

«Για εμάς, η τέχνη είναι μια περιπέτεια σε έναν άγνωστο κόσμο της φαντασίας, που είναι φανταχτερός και βίαια αντίθετος στην κοινή λογική.»
Rothko, Gottlieb & Newman (A Brief manifesto, 1943)

Εισαγωγή

Μεταξύ των δεκαετιών 1940 και 1950 αναπτύχθηκε στη Νέα Υόρκη ένα νέο ρεύμα τέχνης στο οποίο εντάσσονταν καλλιτέχνες με παγκόσμιες ανησυχίες και ευαισθησίες. Αισθητικά είχαν πολλές διαφορές, όμως τους ένωνε κάτι πολύ σημαντικό• η μεταπολεμική διάθεση, η αίσθηση της αγωνίας και του μεταπολεμικού τραύματος. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργούν διάφορα έργα τέχνης με διαφορετικές τεχνικές, για παράδειγμα άλλοι από αυτούς τοποθετούσαν στους καμβάδες τους πολλαπλά πεδία χρώματος και αφηρημένες μορφές, ενώ άλλοι «επιτίθεντο» στους καμβάδες τους με πολύ έντονες κινήσεις και εκφράσεις. Με αυτόν τον τρόπο, η Αμερική άρχισε να κυριαρχεί στη διεθνή σκηνή της σύγχρονης τέχνης κατά τη μεταπολεμική περίοδο εξοστρακίζοντας από τον θρόνο τούς παριζιάνους καλλιτέχνες.

Βασικές Ιδέες

Οι πολιτικές αναταραχές που επικρατούσαν στην Ευρώπη τη δεκαετία του ‘30 ώθησαν πολλούς Σουρεαλιστές στην Αμερική και στην ενσωμάτωση των περισσοτέρων στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Παράλληλα, πολλοί Αμερικανοί καλλιτέχνες επηρεάστηκαν από το ύφος των Σουρεαλιστών και την τακτική τους της εξερεύνησης του ασυνειδήτου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη της μελέτης των μυθικών και αρχετυπικών συμβόλων, και την αντίληψη της ζωγραφικής πλέον ως μιας αέναης μάχης μεταξύ δυο αντίρροπων, μα εξίσου έντονων, δυνάμεων, της ανάγκης της αυτοέκφρασης και του χάους του ασυνειδήτου του καλλιτέχνη.

Οι Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές αποτέλεσαν τους πρώτους Αμερικανούς πρωτοπόρους της τέχνης, οι οποίοι είχαν αναδυθεί την περίοδο που η Αμερική είχε

οικονομικά, κοινωνικά και πολιτιστικά ζητήματα. Το αίσθημα της απομόνωσης και της αποξένωσης που ένιωθαν τούς ώθησε σε μια πιο ρομαντική διάθεση, μια ανάγκη για έκφραση της ατομικής ελευθερίας, με ιδιαίτερη έμφαση στο αμερικανικό ιδεώδες και πνεύμα.

Το κίνημα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού απαρτιζόταν κυρίως από ζωγράφους αλλά δέχτηκε στους κόλπους του και καλλιτέχνες από άλλες μορφές τέχνης, όπως τον γλύπτη Ντέιβιντ Σμιθ (David Smith, 1906-1965) ή τον φωτογράφο Άαρον Σέσκιντ (Aaron Siskind, 1903-1991).

Οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού είχαν αριστερές πολιτικές πεποιθήσεις και βάσιζαν την τέχνη τους στις προσωπικές τους εμπειρίες. Έχοντας ωριμάσει κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 πολλοί υιοθέτησαν τη στάση και τις αρχές των καλλιτεχνών της avant-garde παραγκωνίζοντας τις προηγούμενες ριζοσπαστικές ιδέες.

Οι απαρχές

Οι απαρχές του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού βρίσκονται στην αναπαραστατική ζωγραφική (figurative painting), ενώ οι καλλιτέχνες του κινήματος είχαν βιώσει τη Μεγάλη Ύφεση (Great Depression)[43] και είχαν επηρεαστεί από τον Κοινωνικό Ρεαλισμό (social realism) και τον Ρετζιοναλισμό (Regionalist movement)[44]. Η πρώιμη επαφή τους με τις τοιχογραφίες και η επιλογή τους να δημιουργήσουν μια τέχνη βασισμένη στις προσωπικές τους εμπειρίες, τους ώθησε στο να παράγουν μεγαλειώδη αφηρημένα έργα στα τέλη της δεκαετίας του 1940 και στις αρχές της δεκαετίας του 1950.

Η ανάπτυξη του κινήματος

Κατά τη δεκαετία του 1930 η καθημερινότητα των καλλιτεχνών της Νέας Υόρκης βίωσε ριζικές αλλαγές, καθώς όλο και περισσότερα μουσεία και γκαλερί άνοιξαν τις πύλες τους

[43] Η Μεγάλη Ύφεση (χαρακτηρίστηκε έτσι στις ΗΠΑ) είναι η μεγαλύτερη διεθνής οικονομική ύφεση που βίωσε ποτέ ο κόσμος. Διήρκεσε 1-10 έτη σε διάφορα κράτη του κόσμου. Στην Αμερική ξεκίνησε στις 24 Οκτωβρίου 1929 με το χρηματιστηριακό κραχ και τελείωσε περίπου με την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου το 1939.

[44] Κίνημα που αναπτύχθηκε στην Αμερική κατά τις δεκαετίες 1930 και 1940, και περιελάμβανε έργα ζωγραφικής, τοιχογραφίες, λιθογραφίες και εικονογραφήσεις, που απεικόνιζαν ρεαλιστικές σκηνές της αμερικανικής υπαίθρου και μικρών πόλεων, κυρίως της δυτικής και νότιας Αμερικής.

παρουσιάζοντας μεγάλες, εξελιγμένες και εντυπωσιακές εκθέσεις σύγχρονης τέχνης. Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA[45]) παρουσίασε σημαντικές εκθέσεις, όπως *Κυβισμός και Αφηρημένη Τέχνη*[46] (Cubism and Abstract Art) (1936), *Φανταστική Τέχνη, Νταντά, Σουρεαλισμός*[47] (Fantastic Art, Dada, Surrealism) (1936) και μια μεγάλη αναδρομική έκθεση του Πικάσο με τίτλο *Πικάσο: 40 χρόνια με τα έργα του*[48] (Picasso forty years of his art) (1939). Την ίδια χρονιά εγκαινιάστηκε το μουσείο «Σόλομον Ρ. Γκούγκενχαϊμ» (Solomon R. Guggenheim Museum) που εκείνη την εποχή ονομαζόταν «Μουσείο της Μη Αντικειμενικής Ζωγραφικής» (Museum of Non-Objective Painting), και παρουσίαζε μια συλλογή έργων του Βασίλι Καντίνσκι (Wassily Kandinsky, 1866-1944).

Οι πολιτικές αναταραχές που επικρατούσαν στην Ευρώπη τις δεκαετίες ‘30 και ‘40 ώθησαν πολλούς καλλιτέχνες να καταφύγουν στην Νέα Υόρκη, με αποτέλεσμα η πόλη να γνωρίσει τρομερή άνθιση στις τέχνες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο ζωγράφος και καθηγητής Χανς Χόφμαν (Hans Hofmann, 1880-1966), ο οποίος είχε γνωρίσει τους Πάμπλο Πικάσο (Pablo Picasso, 1881-1973), Ανρί Ματίς (Henri Matisse, 1869-1954) και Ζωρζ Μπρακ (Georges Braque, 1882-1963) στην Ευρώπη και γυρνώντας στην Νέα Υόρκη μπόρεσε να διδάξει διάφορες αντιλήψεις και ιδέες των καλλιτεχνών αυτών και των ρευμάτων που (αυτοί) αντιπροσώπευαν στους μαθητές του (Siegel, 2011, σσ. 19-20).

Παράλληλα, πολλοί Αμερικανοί καλλιτέχνες ήρθαν σε επαφή με εκτοπισμένους πλέον Ευρωπαίους καλλιτέχνες, όπως τον Αντρέ Μπρετόν (André Breton, 1896-1966), τον Μαξ Ερνστ (Max Ernst, 1891-1976) και τον Αντρέ Μασόν (André Masson, 1896-1987) και επηρεάστηκαν από αυτούς, ενώ σταδιακά αισθάνθηκαν την ανάγκη να δημιουργήσουν τέχνη εμπνευσμένη από τον δικό τους πολιτισμό και έθνος. Για αυτό άλλωστε και ο κριτικός Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ (Clement Greenberg, 1909-1994) έδωσε την ονομασία «αμερικανικού τύπου ζωγραφική» (American-Type Painting) στο νέο αυτό κίνημα τέχνης που μόλις άνοιγε τα φτερά του.

---

[45] Μπορεί κανείς να επισκεφθεί την ιστοσελίδα του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέα Υόρκης και να δει όλες τις σύγχρονες και προγενεστερες εκθέσεις εδώ: https://www.moma.org/

[46] Μπορεί κανείς να βρει περισσότερες πληροφορίες για την έκθεση εδώ: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf

[47] Μπορεί κανείς να βρει περισσότερες πληροφορίες για την έκθεση εδώ: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2823_300061909.pdf

[48] Μπορεί κανείς να βρει περισσότερες πληροφορίες για την έκθεση εδώ: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2843_300061942.pdf

Το έργο των καλλιτεχνών του κινήματος, επηρεασμένο από τόσες πολλές και διαφορετικές πηγές και προσωπικές εμπειρίες, ήταν ποικίλο και ανόμοιο. Το 1946 ο Θεόδωρος Στάμος (Theodoros Stamos, 1922-1997) έκανε την εμφάνισή του στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης με το έργο *Ήχοι στον βράχο (Sounds in the Rock)* (Εικόνα 26), ενώ το 1947 ο Τζάκσον Πόλοκ (Jackson Pollock, 1912-1956) άρχισε να πειραματίζεται με την *τεχνική του σταζίματος* (drip technique) δημιουργώντας τον πίνακα *Full Fathom Five* (Εικόνα 27). Την επόμενη χρονιά, ο Μπάρνετ Νιούμαν (Barnett Newman, 1905-1970) ζωγράφισε τον πιο ρηξικέλευθό του πίνακα *Onement I* (Εικόνα 28), ο Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko, 1903-1970) σχημάτισε τους πρώτους *πολυμορφικούς* του πίνακες *(Multiform)* (Εικόνα 29) και ο Γουίλεμ ντε Κούνινγκ (Willem de Kooning, 1904-1997) έκανε την πρώτη του προσωπική έκθεση στην Charles Egan Gallery.

Το φθινόπωρο του 1950 οι προοδευτικοί καλλιτέχνες της Νέας Υόρκης ξεσηκώθηκαν ενάντια στις περιοριστικές επιλογές του Μητροπολιτικού Μουσείου Τέχνης στην έκθεση και τη συλλογή των έργων τους, συντάσσοντας παράλληλα μια ανοιχτή επιστολή στον πρόεδρο του μουσείου[49]. Οι δεκαοχτώ[50] προσυπογράφοντες, οι οποίοι πήραν το όνομα *Οι Οξύθυμοι* (*The Irascibles*) και αποτελούν την πρώτη γενιά των αφηρημένων εξπρεσιονιστών, πόζαραν (οι δεκαπέντε) στο περιοδικό *Life* στις 15 Ιανουαρίου 1951[51]. Τελικά, το κίνημα παρόλη την ανομοιότητα των καλλιτεχνών του είχε κοινή ταυτότητα και σκοπό. Είχε αντικαταστήσει τις παλιές αξίες, όπως την πολυπλοκότητα, την ιστορία και την έννοια, με νέες, όπως η ελευθερία, το συναίσθημα και η διεύρυνση (Siegel, 2011, σ. 26).

[49] Μπορεί κανείς να διαβάσει την επιστολή εδώ: https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/open-letter-to-roland-l-redmond-president-metropolitan-museum-art-9959.

[50] Οι δεκαοχτώ είναι οι Τζίμι Έρνστ (Jimmy Ernst, 1920-1984), Άντολφ Γκότλιμπ (Adolph Gottlieb, 1903-1974), Ρόμπερτ Μαδεργουέλ (Robert Motherwell, 1915-1991), Γουίλιαμ Μπαζιώτης (William Baziotes, 1912-1963), Χανς Χοφμαν (Hans Hofmann, 1880-1966), Μπαρνέτ Νιούμαν (Barnett Newman, 1905-1970), Κλίφορντ Στιλ (Clyfford Still, 1904-1980), Ρίτσαρντ Πουζέτ-Νταρτ (Richard Pousette-Dart, 1916-1992), Θεόδωρος Στάμος (Theodoros Stamos, 1922-1997), Αντ Ράινχαρντ (Ad Reinhardt, 1913-1967), Τζάκσον Πόλοκ (Jackson Pollock, 1912-1956), Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko, 1903-1970), Μπράντλι Γουόκερ Τόμλιν (Bradley Walker Tomlin, 1899-1953), Βίλεμ ντε Κούνινγκ (Willem de Kooning, 1904-1997), Χέντα Στέρν (Hedda Sterne, 1910-2011), Τζέιμς Μπρουκς (James Brooks, 1906–1992), Γουέλτον Κις (Weldon Kees, 1914-1955) and Φριτζ Μπούλτμαν (Fritz Bultman, 1919-1985).

[51] Περισσότερες πληροφορίες για το περιοδικό, καθώς και φωτογραφία των *Οξύθυμων* μπορεί κανείς να δει εδώ: https://www.mwpai.org/view/exhibitions/past/the-irascibles.

Οι Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές επηρεάστηκαν έντονα από τις ιδέες και τις αρχές του Σουρεαλισμού. Παρόλο που αμφισβητούσαν τον φροϋδικό συμβολισμό που επικρατούσε στα έργα των ευρωπαίων καλλιτεχνών, υιοθέτησαν την ενασχόλησή τους με το ασυνείδητο, την επιστροφή, ως ένα βαθμό, στον πρωτογονισμό, τις αρχέγονες εικόνες και τα σύμβολα, και το ενδιαφέρον για τη μυθολογία (Siegel, 2011, σ. 21). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Πόλοκ, ο οποίος, πριν ασχοληθεί με την τεχνική του σταξίματος, δημιούργησε έργα, όπως το *Η Λύκαινα* (*The She-Wolf)* (1943) (Εικόνα 30), όπου διερευνούσε πρωτόγονα ή μυθολογικά θέματα. Αν και ο καλλιτέχνης αρνήθηκε να αναλύσει τον πίνακα, αφού οποιαδήποτε δική του ερμηνεία θα μπορούσε να τον καταστρέψει, θεωρήθηκε ότι ο λύκος παραπέμπει στο ζώο που θηλάζει τους δίδυμους ιδρυτές της Ρώμης, Ρώμο και Ρωμύλο (Remus και Romulus), στο μύθο της γέννησης της πόλης.

Στις 7 Ιούνη 1943 ο Ρόθκο με τον Γκότλιμπ και τη βοήθεια του Νιούμαν έστειλαν στον συντάκτη της τέχνης στη *New York Times* την περίφημη επιστολή, στην οποία υπογράμμιζαν: «Για μας η τέχνη είναι μία περιπέτεια σε έναν άγνωστο κόσμο, που μόνο όσοι είναι έτοιμοι να διακινδυνεύσουν μπορούν να τον εξερευνήσουν. Είμαστε υπέρ της απλής έκφρασης περίπλοκων σκέψεων. Είμαστε υπέρ των μεγάλων διαστάσεων, γιατί είναι λιγότερο διφορούμενες. Είμαστε υπέρ της δισδιάστατης φόρμας, γιατί καταστρέφει την ψευδαίσθηση και αποκαλύπτει την αλήθεια.»[52] (Siegel, 2011, σσ. 217-218). Ένα από τα βασικά, λοιπόν, χαρακτηριστικά των έργων των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών είναι τα μεγάλα τους μεγέθη, στα οποία η σύνθεση και το χρώμα έχουν κυρίαρχο ρόλο. Με αυτόν τον τρόπο εξαλείφονται τα όρια του πίνακα και αιχμαλωτίζεται το μάτι του θεατή, υποβάλλοντάς τον ουσιαστικά μέσα στον κόσμο του πίνακα.

Την περίοδο αυτή κυριαρχούν δυο τάσεις, η *Ζωγραφική του Χρωματικού πεδίου* (Color Field Painting) και η *Ζωγραφική Δράσης* (Action Painting). Στη *Ζωγραφική του Χρωματικού πεδίου* ανήκουν καλλιτέχνες όπως ο Μπάρνετ Νιούμαν (Barnett Newman, 1905-1970), ο Μαρκ Ρόθκο (Marc Rothko, 1903-1970) και ο Κλίφορντ Στιλ (Clyfford Still, 1904-1980). Αυτοί οι καλλιτέχνες επιζητούσαν την απομάκρυνσή τους από τον βιομορφικό υπερρεαλισμό του Πικάσο και του Μιρό, με στόχο την ανάδειξη ενός πιο

[52] Μπορεί κανείς να βρει αντίγραφο της πρωτότυπης επιστολής εδώ: http://homepages.neiu.edu/~wbsieger/Art201/201Read/201-Rothko.pdf.

προσωπικού στιλ μέσω ενός εξελισσόμενου αναγωγικού στιλ. Χρησιμοποιούσαν καμβάδες μεγάλου μεγέθους στους οποίους δημιουργούσαν έργα με έντονα επαναλαμβανόμενα, αλλεπάλληλα και επικαλυπτόμενα χρώματα με τα οποία σχημάτιζαν ποικίλες, έντονες, ζωντανές, γεμάτες συναίσθημα και έκφραση, μορφές και υφές. Μέσω λοιπόν του χρώματος επιζητούσαν να εκφράσουν περίπλοκες σκέψεις, να δημιουργήσουν έντονα συναισθήματα, να ενώσουν τον κόσμο της τέχνης με αυτόν των συναισθημάτων. Είναι χαρακτηριστικό πως ο τότε σημαίνων θεωρητικός Κλεμέντ Γκρίνμπεργκ (Clement Greenberg, 1909-1994) θεώρησε το έργο των τριών αυτών καλλιτεχνών ως εξέλιξη του Φορμαλισμού[53].

Το δεύτερο τμήμα των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών, τη *Ζωγραφική Δράσης*, περιλαμβάνει καλλιτέχνες όπως ο Τζάκσον Πόλοκ (Jackson Pollock, 1912- 1956), ο Φράντς Κλάιν (Franz Kline, 1910-1962) και ο Βίλεμ Ντε Κούνινγκ (Willem De Kooning, 1904-1997). Ο όρος *Action Painting* καθιερώθηκε από το αντίπαλο δέος του Γκρίνμπεργκ, τον κριτικό Χάρολντ Ρόζενμπεργκ (Harold Rosenberg, 1906-1978), ο οποίος περιέγραψε τη νέα αυτή τάση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού το 1952 στο άρθρο *Οι Αμερικανοί Ζωγράφοι Δράσης (The American Action Painters)* (Rosenberg, 1952, σ. 22): «Ο μουσαμάς άρχισε πια να αντιμετωπίζεται από τον ένα ζωγράφο μετά τον άλλο ως πεδίο δράσης και όχι ως ένας χώρος όπου αναπαράγεται, αναλύεται ή "εκφράζεται" ένα αντικείμενο, υπαρκτό ή φανταστικό. Αυτό που θα φιλοξενούσε πια ο μουσαμάς δεν ήταν μια εικόνα, αλλά ένα γεγονός. Ο ζωγράφος δεν πλησίαζε πια το καβαλέτο του με μια εικόνα στο μυαλό του, η εικόνα τώρα θα ήταν το αποτέλεσμα της συνάντησης των υλικών που είχε στα χέρια του με ένα άλλο υλικό που είχε μπροστά του». Το αντικείμενο χάνει πλέον την αίγλη του, «για να μην υπάρχει τίποτα που να παρεμποδίζει την πράξη της ζωγραφικής [....] αυτό που έχει σημασία είναι πάντοτε η αποκάλυψη που εμπεριέχει η πράξη της ζωγραφικής». Για τους καλλιτέχνες λοιπόν αυτής της ομάδας - ιδεολογίας, αυτό που είχε σημασία δεν ήταν το χρώμα ή το αντικείμενο που θα αναπαριστούσαν, αλλά ο τρόπος και η κίνηση με την οποία θα τοποθετούσαν το χρώμα στον πίνακα, δημιουργώντας έτσι ένα έργο πάνω στο οποίο διαδραματίζονταν τα συναισθήματα, οι μνήμες και οι αγωνίες τους.

[53] Φορμαλισμός στην τέχνη είναι η προσέγγιση στην οποία η κατανόηση ενός έργου τέχνης προέρχεται από το ίδιο το έργο. Σημασία λοιπόν έχει το χρώμα, η γραμμή και η υφή του έργου, και όχι ο ρεαλισμός, ο λόγος δημιουργίας του, το ιστορικό του υπόβαθρο, το περιεχόμενο ή η ζωή του καλλιτέχνη (Tate, Formalism, n.d.).

Η δεύτερη γενιά καλλιτεχνών

Η ανάπτυξη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού στη Νέα Υόρκη είχε τεράστιο αντίκτυπο στον κόσμο της τέχνης και επηρέασε μια δεύτερη γενιά καλλιτεχνών με ελαφρώς διαφορετικές ανησυχίες. Οι καλλιτέχνες αυτοί είχαν μεγαλύτερη ποικιλία στο φύλο, το κοινωνικο-πολιτιστικό περιβάλλον και τη γεωγραφία, αφού δε δρούσαν πλέον μόνο στη Νέα Υόρκη. Σε αντίθεση με τους προγόνους τους, η έμφαση της δεύτερης γενιάς των καλλιτεχνών μετατοπίστηκε από τον εσωτερικό/υποκειμενικό κόσμο, στον αντικειμενικό/εξωτερικό, αναλύοντας και αμφισβητώντας τι σημασία των πραγμάτων. Ο Γκρίνμπεργκ διοργάνωσε το 1964 μια επίδειξη με τίτλο *Μετα-Ζωγραφική Αφαίρεση* (*Post-Painterly Abstraction)* για να παρουσιάσει αυτά τα νέα στιλ, τα οποία είχαν προκύψει από την επιρροή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού στη νέα γενιά ταλέντων. Δυο χρόνια πριν είχε δημοσιεύσει και ένα άρθρο με τίτλο *Μετά τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό (After Abstract Expressionism)* (Harrison & Wood, 2003, σσ. 767-769) στο οποίο αναφέρει τους λόγους που θεωρούσε ότι ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός είχε κάνει πια τον κύκλο του σαν κίνημα, και είχε έλθει πια η ώρα για την ανάδειξη της νέας γενιάς καλλιτεχνών. Οι Αφηρημένοι εξπρεσιονιστές δεύτερης γενιάς περιλάμβαναν τον Μόρις Λούι (Morris Louis, 1912-1962), τον Κένεθ Νόλαντ (Kenneth Noland, 1924-2010), τον Έλσγουορθ Κέλι (Ellsworth Kelly, 1923-2015), τον Φρανκ Στέλα (Frank Stella, 1936-), τον Τζον Μίτσελ (Joan Mitchell, 1925-1992) και πολλούς άλλους.

Μεταγενέστερες Εξελίξεις

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός γνώρισε πολύ μεγάλη άνθιση και υποστηρίχθηκε έντονα από διάφορα μουσεία, γκαλερί, εμπόρους, ακόμη και από την τότε αμερικανική κυβέρνηση που τον στήριξε και το προώθησε στο εξωτερικό, υπογραμμίζοντας ακόμη περισσότερο την ελευθερία έκφρασης και δημιουργίας που κυριαρχούσε στο Αμερικανό πνεύμα και ιδεώδες. Όμως, όπως σε όλα τα πράγματα μετά την ακμή έρχεται η παρακμή, έτσι και το κίνημα αυτό άρχισε σιγά σιγά να φθίνει.

Το ύφος του κινήματος που είχε προσελκύσει πλήθος νέων καλλιτεχνών, ειδικά από τα μέσα της δεκαετίας του ’50, έφτασε στο σημείο να θεωρηθεί παρωχημένο και απαρχαιωμένο. Καλλιτέχνες, όπως ο Ρόθκο και ο Νιούμαν, είχαν φτάσει σε τέτοιο σημείο αφαιρετικότητας που ήταν σχεδόν αδύνατο να υπάρξει κάποια εξέλιξη ή ακόμη και τροποποίηση του στιλ τους. Παράλληλα, η οποιαδήποτε μεταβολή του ύφους ήταν

σχεδόν αδύνατη, αφού αυτόματα θα απειλούνταν οι τολμηρές προτάσεις των πυλώνων του κινήματος. Ως αποτέλεσμα, οι νέοι καλλιτέχνες είχαν «κουραστεί» από το πομπώδες ύφος των παλαιότερων και αναζητούσαν φρέσκες κατευθύνσεις και νέους τρόπους έκφρασης.

Ανάμεσα στους νέους καλλιτέχνες ανήκαν και οι Κέλι Ελσγουόρθ, Τζάσπερ Τζονς (Jasper Johns, 1930-) και Άντι Γουόρχολ (Andy Warhol, 1928-1987) και πολλοί άλλοι, οι οποίοι, καθοδηγούμενοι από την ροπή τους προς την αρρενωπότητα και το διαφορετικό, εισήγαγαν στα έργα τους χαρακτηριστικά όπως η ειρωνεία, η απροσδιοριστία, η επιφυλακτικότητα και ο θαυμαστός τους για την ποπ (λαϊκή) κουλτούρα.

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του ’60, ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός είχε χάσει την αίγλη του και είχε μεταλλαχθεί-εξελιχθεί σε κάτι φρέσκο. Παρόλα αυτά, η επιρροή η οποία άσκησε στους μεταγενέστερους καλλιτέχνες και ο απόηχος που κληροδότησε ήταν τεράστιος. Ο καλλιτέχνης Άλαν Κάπροου (Allan Kaprow, 1927-2006) το αντιλήφθηκε ήδη από το 1958, όταν στο άρθρο του *Ποιο είναι το κληροδότημα του Jackson Pollock; (What is the legacy of Jackson Pollock?*[54]*)*, που δημοσίευσε στο περιοδικό *ART News*, αναφέρεται στην συνεισφορά του Πόλοκ στη ζωγραφική αλλά και στην περφόφμανς/παράσταση (performance) (The Legacy of Jackson Pollock (1958), σ. 5). Αλλά και άλλοι καλλιτέχνες, όπως οι Ντοροθέα Ρόκμπερν (Dorothea Rockburne, 1932-), Πατ Στίιρ (Pat Steir, 1940), Σούζαν Ρόθενμπεργκ (Susan Rothenberg, 1945) και Τζακ Γουίτεν (Jack Whitten, 1939-2018) της δεκαετίας του ’70, οι Τζούλιαν Σνάμπελ (Julian Schnabel, 1951) και Ζαν-Μισέλ Μπασκιά (Jean-Michel Basquiat, 1960-1988) της δεκαετίας του ’80, και η Σεσίλ Μπράουν (Cecily Brown, 1969) της δεκαετίας του ’90, συνέχισαν και συνεχίζουν να επηρεάζονται και να εμπνέονται από τα έργα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

[54] Μπορεί κανείς να διαβάσει το συγκεκριμένο άρθρο στο βιβλίο του Allan Kaprow εδώ: https://monoskop.org/images/3/36/Kaprow_Allan_Essays_on_the_Blurring_of_Art_and_Life_with_Impurity_Experimental_Art_The_Meaning_of_Life_missing.pdf

Τζάκσον Πόλοκ (Jackson Pollock, 1912-1956)

«Οι πίνακές μου δεν έχουν ένα κέντρο, αλλά εξαρτώνται από την ίδια ποσότητα ενδιαφέροντος σε όλη τους την έκταση.»
Pollock (Wysuph, 1970, σ. 17)

Ο Τζάκσον Πόλοκ θεωρείται ο πατέρας της αμερικανικής ζωγραφικής, ένας από τους κορυφαίους Αμερικανούς αφηρημένους εξπρεσιονιστές και ο κυριότερος καλλιτέχνης της *Ζωγραφικής της Δράσης (Action Painting)*. Γεννημένος στο Ουαϊόμινγκ και μεγαλωμένος στην Αριζόνα και στη νότια Καλιφόρνια, ήρθε από μικρός σε επαφή με την τέχνη των Ινδιάνων και με την ζωγραφική στην άμμο. Στην αρχή, δοκίμασε τον εαυτό του στις παραδοσιακές τεχνικές, ώσπου διαπίστωσε πως, για να μπορέσει να εκφράσει τις προσωπικές του ανησυχίες και αγωνίες, θα πρέπει να εντάξει στους πίνακές του την ίδια την πράξη της ζωγραφικής και την αγωνία που έχει τη στιγμή που δημιουργεί. Έτσι, αποφάσισε να χρησιμοποιήσει τεράστιους μουσαμάδες τούς οποίους άπλωνε στο πάτωμα και πάνω τους έσταζε ή πιτσιλούσε χρώμα από απόσταση με τη χρήση πινέλου ή ενός ξύλου. Έριχνε (dripping) το χρώμα απευθείας μέσα από το κουτί πάνω στον μουσαμά, ενώ πατούσε γύρω ή πάνω από το έργο σαν να χόρευε, καθώς δε χρησιμοποιούσε μόνο τα χέρια του αλλά ολόκληρο το σώμα. Σε ένα του βίντεο, χαρακτηριστικά, περιγράφει: «Ούτε καν τεντώνω το μουσαμά πριν ζωγραφίσω, προτιμώ να τον καρφώνω όπως είναι στον τοίχο ή στο πάτωμα. Έχω ανάγκη από την αντίσταση μιας σκληρής επιφάνειας. Στο πάτωμα αισθάνομαι πιο άνετα. Αισθάνομαι πιο κοντά στον πίνακα, μέρος του, γιατί έτσι μπορώ να περπατάω γύρω του, να δουλεύω κι από τις τέσσερις πλευρές του, να είμαι κυριολεκτικά μέσα του. Είναι κάτι ανάλογο με τη ζωγραφική στην άμμο των ινδιάνων της Δύσης. Όταν ζωγραφίζω, δεν έχω επίγνωση του τι ακριβώς κάνω. Μόνο ύστερα από μια σύντομη περίοδο εξοικείωσης βλέπω περί τίνος πρόκειται. Δε φοβάμαι να κάνω αλλαγές, να καταστρέψω μια εικόνα κ.ο.κ., γιατί ο πίνακας έχει τη δική του ζωή, την οποία και προσπαθώ να φέρω στην επιφάνεια, να αναδείξω»[55].

Το έργο του, λοιπόν, παρουσιάζει την ψυχική ένταση του καλλιτέχνη τη στιγμή της δημιουργίας. Τη θέση αυτή υπογραμμίζει και ο ιστορικός τέχνης Τζ. Κ. Αργκάν (G. C. Argan, 1909-1992) λέγοντας ότι «σε μία πουριτανική Αμερική, που το πιστεύω της

[55] Λόγια του ίδιου του καλλιτέχνη από το βίντεο: https://www.youtube.com/watch?index=2&feature=PlayList&v=7bICqvmKL5s&list=PLB96D721E374290D0.

είναι ότι ο άνθρωπος υπάρχει για να δρα, η Action Painting δηλώνει το αντίθετο, δηλαδή ότι ο άνθρωπος δρα για να υπάρχει, ο άνθρωπος φτιάχνει την ύπαρξη. Πριν από τη δράση του δεν υπάρχει τίποτα, ούτε χώρος για να κινηθεί, ούτε χρόνος για να διατηρηθεί, δεν υπάρχει ένα υποκείμενο και ένα αντικείμενο. Η ζωγραφική του Πόλοκ ξεκινά κυριολεκτικά από το μηδέν: από τη σταγόνα χρώματος που πέφτει πάνω στο λευκό μουσαμά» (Argan, 2014, σ. 584). Η ζωγραφική, λοιπόν, αποτελεί για τον καλλιτέχνη μια εσωτερική ανάγκη υπαρξιακής φύσης, έχοντας ως κέντρο τη δράση, τη χειρονομία, την αυτόματη γραφή της κίνησης του σώματος γύρω, πάνω και μέσα στο μουσαμά.

Έργο: *Φθινοπωρινός Ρυθμός (Νούμερο 30) (Autumn Rhythm) (Number 30)* (1950)



Λάδι σε καμβά

Metropolitan museum of Art

Όπως και σε άλλους πίνακές του, έτσι και σε αυτόν ο Πόλοκ σχημάτισε στην αρχή ένα γραμμικό πλαίσιο με αραιωμένη μαύρη βαφή, η οποία σε πολλές περιοχές είχε εμποτίσει τον μουσαμά. Στη συνέχεια, «τοποθέτησε» διάφορα χρώματα με παχιές και λεπτές, ανοιχτόχρωμες και σκουρόχρωμες, ευθείες και καμπύλες, οριζόντιες και κάθετες, γραμμές. Όπως υποδηλώνουν ο τίτλος του έργου, ο χρωματισμός, ο οριζόντιος προσανατολισμός και η αίσθηση του εδάφους και του χώρου, παρουσιάζεται ένας φθινοπωρινός ρυθμός γεμάτος ένταση. Η ισορροπία μεταξύ ελέγχου και πιθανότητας της ροής του χρώματος και των κινήσεων που διατηρούσε ο Πόλοκ σε όλη τη διάρκεια της εργασίας του, παρήγαγε συνθέσεις που μπορούσαν να έχουν μια *ήρεμη ένταση* και μια *έντονη/ζωηρή ηρεμία*. Όπως έλεγε χαρακτηριστικά και ο ίδιος, «Δεν υπάρχουν τυχαία συμβάντα, όπως δεν υπάρχει και αρχή ή τέλος»[56], υπογραμμίζοντας πως πάντα είχε μια γενική αίσθηση του έργου που ήθελε να δημιουργήσει. Συνήθιζε να μελετάει το έργο του μόλις τελείωνε και στη συνέχεια να κόβει τον μουσαμά στο σημείο

[56] Λόγια του ίδιου του καλλιτέχνη από το βίντεο: https://www.youtube.com/watch?index=2&feature=PlayList&v=7bICqvmKL5s&list=PLB96D721E374290D0.

που ήθελε. Ο *Φθινοπωρινός Ρυθμός* ολοκληρώθηκε σε δυο μέρες παρόλο το μεγάλο του μέγεθος. Η επιλογή του μεγέθους του πίνακα δεν είναι τυχαία• έτσι ο θεατής αισθάνεται ότι το έργο τον περιβάλλει και ότι μπορεί να μπει μέσα στο έργο, να γίνει κομμάτι του. Του δύνεται η δυνατότητα να παρατηρήσει την εναλλαγή του χρώματος με τις σπείρες, τις γραμμές, τις εντάσεις - τις μαύρες και άσπρες γραμμές κατανεμημένες με ένταση τόσο ρυθμικά πάνω στον πίνακα σαν να βρίσκεται εκείνη τη στιγμή στο ατελιέ του καλλιτέχνη και να ακούει κι αυτός τη τζαζ μουσική που άκουγε πάντα ο Πόλοκ όταν δημιουργούσε. Εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του ένας ρυθμός ξέφρενης έκφρασης και δημιουργίας (Autumn Rhythm (Number 30), χ.χ.).

Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko) (1903-1970)

> *«Εάν συγκινείσαι μόνο από το χρώμα, χάνεις την ουσία. Προσωπικά ενδιαφέρομαι για την έκφραση των μεγάλων συναισθημάτων - της τραγωδίας, της έκστασης, της μοίρας.»*
> **Rothko** (Rodman, 2006, σ. 119)

Το έργο του Μάρκ Ρόθκο είχε δεχτεί επιρροές από τις δημιουργίες του Ματίς και των σουρεαλιστών, ενώ ήταν αυτός ο οποίος εισήγαγε στον ιμπρεσιονισμό στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Οι, μεγάλης κλίμακας, πίνακες που δημιουργούσε αλληλοκαλύπτονταν με μεγάλα ορθογώνια διαφορετικού συνήθως χρώματος, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο έναν καινούριο χώρο πνευματικού χαρακτήρα, όπου ο θεατής καλούνταν από μια εσωτερική ανάγκη για περισυλλογή και πλήρη απορρόφηση. «Ο πίνακας είναι μία έκταση που δονείται από χρώμα και φως χωρίς πρόσωπα ή πράγματα. Στόχος του έργου που κρέμεται στον τοίχο είναι να περιλάβει, να πάρει μέσα του το θεατή, να του ανοίξει χώρο στη φαντασία.» (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015, σ. 271). Έλεγε ότι ήθελε να εκφράσει «βασικά ανθρώπινα συναισθήματα - τραγωδία, έκσταση, μοίρα. Οι άνθρωποι που κλαίνε πριν από τις εικόνες μου έχουν την ίδια θρησκευτική εμπειρία που είχα όταν τους ζωγράφισα» (Rodman, 2006, σ. 119).

Με το έργο του ο καλλιτέχνης υπογραμμίζει τα βασικά συναισθήματα μέσω των μεγάλων καμβάδων με τα έντονα, αλλά μικρά σε αριθμό, χρώματα και ελάχιστες λεπτομέρειες που γίνονται εύκολα αντιληπτές. Με αυτόν τον τρόπο επιθυμεί να δημιουργήσει έναν χώρο στον οποίο δημιουργός και θεατής μοιράζονται κοινά συναισθήματα και εμπειρίες. Όπως είχε δηλώσει και ο ίδιος σε μια του συνέντευξη στον

Ουίλιαμ Σάιτζ (William Seitz) το 1952 «Θέλω να ξαναβάλω το κοινό μέσα στο έργο» (Rothko, 2006, σ. 79). Για αυτόν το χρώμα είναι απλώς το όχημα, το μέσο, με το οποίο θα προσεγγίσει τον θεατή.

Η προσέγγιση του Ρόθκο στη ζωγραφική ήταν λιγότερο φυσική, λιγότερο αφοσιωμένη στη σχέση ανάμεσα στον ζωγράφο, την πράξη και το αποτέλεσμα. Είναι χαρακτηριστικό ότι περνούσε πολλές ώρες μπροστά σε ένα κενό καμβά σκεπτόμενος πριν προχωρήσει στη ζωγραφική. Ήθελε από τους θεατές των έργων του να μην προσπαθούν να ερμηνεύσουν τους πίνακες του με αισθητικές θεωρίες ή να κατανοήσουν τη ζωγραφική ως τέχνη. Ο θεατής θα έπρεπε να είναι απαλλαγμένος από οποιοδήποτε συναίσθημα ή επιθυμία όταν θα βρισκόταν μπροστά από το έργο, να είναι ουσιαστικά κενός. Μόνο τότε θα μπορούσε να γίνει αποδέκτης των συναισθημάτων και των μηνυμάτων του ίδιου του έργου και κατ' επέκταση του καλλιτέχνη. Μετά το 1958 και λίγα χρόνια πριν το τραγικό του τέλος αποφάσισε να εγκαταλείψει τη χρήση των φωτεινών χρωμάτων για ένα ίσως προφητικό χρώμα, το μαύρο.

Έργο: *Πολυμορφία 1948 - Multiform 1948*



Λάδι σε χαρτί

Μέχρι το 1947 οι πίνακες του Ρόθκο ήταν εντελώς αφηρημένοι ενώ οι συνθέσεις του αποτελούνταν από ακανόνιστες περιοχές χρώματος. Το έργο *Multiform* 1948 είναι μια μικρή ομάδα έργων χωρίς τίτλο, γνωστά ως *Multiforms*[57], ζωγραφισμένα αμέσως πριν από τα ώριμα έργα για τα οποία έμεινε γνωστός ο καλλιτέχνης. Σε αυτούς τους μεταβατικούς πίνακες, ο Ρόθκο εγκατέλειψε τους προσωπικούς του μύθους και τα κλασικά θέματα που είχε εμπνευστεί από τους σουρεαλιστές και κινήθηκε προς ένα πλήρως αφηρημένο

[57] Ο τίτλος *Multiform* δεν φαίνεται να έχει χρησιμοποιηθεί πριν από το θάνατο του Ρόθκο. Εμφανίζεται για πρώτη φορά στον κατάλογο της έκθεσης *Ρόθκο* στη Μπιενάλε της Βενετίας του 1970. Θεωρήθηκε από το προσωπικό της Γκαλερί Marlborough, που συνέταξε αυτόν τον κατάλογο, ότι ο Ρόθκο χρησιμοποιούσε γενικά τον όρο *Multiform* όταν αναφερόταν στις μεταβατικές του ζωγραφιές του 1948-49 (Clearwater, 1984).

λεξιλόγιο. Περιέγραφε τα έργα του ως «δράματα», αλλά πρόσθετε ότι η χρήση του εικονιστικού αντικειμένου, από τους μεταπολεμικούς καλλιτέχνες, για τη μετάδοση συναισθημάτων και εμπειριών δεν ήταν πλέον εφικτή: «Η μεταμφίεση πρέπει να είναι πλήρης. Η οικεία ταυτότητα των πραγμάτων πρέπει να κονιορτοποιηθεί για να καταστρέψει τους πεπερασμένους συνδυασμούς με τους οποίους η κοινωνία μας όλο και περισσότερο καλύπτει κάθε πτυχή του περιβάλλοντός μας.» (Rothko, 1947–48, σ. 84). Στο συγκεκριμένο έργο ακανόνιστες χρωματικές περιοχές συστέλλονται και διαστέλλονται, εξέχουν και υποχωρούν, καθώς το βλέμμα πλανιέται πάνω στην επιφάνεια του καμβά• οι μεταβολές στον τόνο μεταξύ σκοτεινότερων και φωτεινότερων περιοχών είναι τόσο σταδιακές ώστε το βάθος μέσα στη ζωγραφική παραμένει απροσδιόριστο. Τα τρία μεγάλα ορθογώνια μπλοκ χρώματος είναι πρόδρομοι - από το 1949 ο καλλιτέχνης τούς μετέτρεψε σε κύριο θέμα όλων των μεταγενέστερων έργων του ζωγραφικής.

2.3.9 Ποπ Αρτ (Pop Art) (1950 – 1970)

«Στο μέλλον όλοι θα είναι διάσημοι για δεκαπέντε λεπτά.»
Andy Warhol (1968-1974)

Εισαγωγή

Το κίνημα της Ποπ Αρτ (Pop Art) ξεκίνησε από τη Νέα Υόρκη από διάσημους καλλιτέχνες όπως ο Άντι Γουόρχολ (Andy Warhol, 1928-1987), ο Ρόι Λίχτενσταιν (Roy Lichtenstein, 1923-1997), ο Τζέιμς Ρόζενκουϊστ (James Rosenquist, 1933-2017) και ο Κλος Όλντενμπεργκ (Claes Oldenburg, 1929-). Οι καλλιτέχνες εργάζονταν με διάσημες εικόνες και αποτέλεσαν ένα σημαντικό κομμάτι του παγκοσμίου φαινομένου που ακούει στο όνομα Ποπ Αρτ. Ακολουθώντας τη δημοτικότητα των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών, η Ποπ Αρτ χρησιμοποίησε αναγνωρισμένες εικόνες προερχόμενες από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ή διαφόρων πολιτισμών σηματοδοτώντας μία ηχηρή αλλαγή στην πορεία του μοντερνισμού. Το αντικείμενο του κινήματος αυτού απείχε πολύ από τα θέματα της ηθικής και της κλασικής ιστορίας, που χαρακτηρίζονταν εκείνη την εποχή ως «υψηλή τέχνη». Οι καλλιτέχνες της Ποπ Αρτ, χρησιμοποιούσαν θέματα αποτελούμενα από κοινά αντικείμενα και εικόνες της καθημερινότητας. Με τον τρόπο αυτό, στόχευαν να συνδυάσουν και να εξισώσουν τον λαϊκό πολιτισμό με τις καλές

τέχνες. Χωρίς να υπάρχουν στοιχεία που να το τεκμηριώνουν, πιστεύεται ότι η ενσωμάτωση καθημερινών οικείων εικόνων στις δημιουργίες της Ποπ Αρτ, βοήθησε το κίνημα να γίνει ένα από τα πιο αναγνωρισμένα κινήματα της μοντέρνας τέχνης.

Η Ποπ Αρτ είχε σκοπό την άσκηση έντονης κριτικής στο σύγχρονο τρόπο ζωής, ο οποίος καταπίεζε τον άνθρωπο και υποβάθμιζε την ποιότητα ζωής του. Κατά την περίοδο εκείνη, είχε ήδη αρχίσει να παρατηρείται μία ραγδαία βιομηχανική και τεχνολογική ανάπτυξη, η οποία προωθούσε προς το κοινό τα στοιχεία της υποκουλτούρας και ενός τυποποιημένου τρόπου ζωής. Ουσιαστικά, λοιπόν, η Ποπ Αρτ ήταν ένα μανιφέστο ενάντια στα νέα στοιχεία της σύγχρονης καταναλωτικής κοινωνίας.

Βασικές Ιδέες

Τα έργα της Ποπ Αρτ είχαν στο επίκεντρο στοιχεία κουλτούρας και θέματα εμπνευσμένα από την καθημερινή ζωή. Ο στόχος του κινήματος ήταν να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ των «καλών» τεχνών και της γενικότερης «χαμηλής» κουλτούρας. Ακόμη, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του κινήματος ήταν η απόρριψη της ιδέας της παντοδυναμίας του πολιτισμού και η ανάπτυξη της τέχνης μέσω κάθε δυνατής πηγής έμπνευσης.

Πολλοί φιλότεχνοι υποστηρίζουν ότι αρχικά οι Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές αναζητούσαν το ψυχικό τραύμα. Με παρόμοιο τρόπο οι δημιουργοί της Ποπ Αρτ ακολούθησαν τα ίδια ίχνη από το ίδιο τραύμα μέσα σε διαφημίσεις, στα καρτούν και γενικότερα στις λαϊκές εικόνες.

Η διάδοση του κινήματος της Ποπ Αρτ στηρίχθηκε στην ανάπτυξη των τομέων της παραγωγής και των μέσων μαζικής ενημέρωσης μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Τα έργα της χαρακτηρίστηκαν ως κινητήριος δύναμη της καπιταλιστικής αγοράς της περιόδου εκείνης, αλλά και ως μέσα πολιτιστικής κριτικής για την ένταξη των καθημερινών εικόνων στον κόσμο των καλών τεχνών. Έχει λοιπόν αμφιλεγόμενο χαρακτήρα στον κόσμο της τέχνης. Έχοντας μια τεράστια ποικιλία διαφορετικών τύπων έργων, άλλοι υποστηρίζουν ότι το αντικείμενό της έρχεται σε αντίθεση με τον κόσμο, ενώ άλλοι πως ακολουθεί και συμφωνεί σε αυτόν.

Η εμπορική τέχνη αποτέλεσε για πολλούς καλλιτέχνες της Ποπ Αρτ μία πύλη εισόδου στην τέχνη. Από τους πλέον γνωστούς καλλιτέχνες του χώρου αυτού, ο Άντι Γουόρχολ ήταν κατ' επάγγελμα εικονογράφος και γραφίστας, ενώ ο Τζέιμς Ρόζενκουϊστ

εργάστηκε ως ζωγράφος στον χώρο της διαφήμισης. Η εμπειρία τους αυτή έμελλε να τους μυήσει στην κουλτούρα της μάζας, όπως και σε τεχνικές που θα εξυπηρετούσαν αργότερα τον απώτερο σκοπό του κινήματος που ήταν η ένωση της λαϊκής κουλτούρας με τις «υψηλές» τέχνες.

Οι απαρχές

Μεγάλη Βρετανία: Η Ανεξάρτητη Ομάδα

Ήταν λίγο μετά το 1950, όταν μία ομάδα καλλιτεχνών στο Λονδίνο άρχισε να συζητά θέματα όπως η σύνδεση μαζικής κουλτούρας και «υψηλής» τέχνης, αλλά και θέματα σχετικά με τις επιστήμες και τα τεχνολογικά επιτεύγματα. Η ομάδα αυτή ονομαζόταν *Η Ανεξάρτητη Ομάδα (The Independent Group)* και μέλη της ήταν καλλιτέχνες όπως ο Εντουάρντο Παολότζι (Eduardo Paolozzi, 1924-2005), ο Ρίτσαρντ Χάμιλτον (Richard Hamilton, 1922-2011), κάποιοι αρχιτέκτονες όπως οι Άλισον και Πήτερ Σμίθσον (Alison Smithson, 1928-1993, Peter Smithson, 1923-2003), αλλά και κριτικοί τέχνης όπως οι Λόρενς Άλογουεϊ (Lawrence Alloway, 1926-1990) και Ρέινερ Μπάναμ (Reyner Banham, 1922-1988). Η *Ανεξάρτητη ομάδα*, είχε στο επίκεντρο των συζητήσεών της εικόνες από δημοφιλείς ταινίες, εικόνες βγαλμένες από σενάρια επιστημονικής φαντασίας, από κόμικς και καρτούν, αλλά και από διάφορες διαφημίσεις, σχέδια αυτοκινήτων καθώς και από τη rock & roll (είδος μουσικής) (Arnason, 2006, σσ. 478, 479).

Το όνομα του κινήματος *Ποπ Αρτ* είχε πιστωθεί αρχικά σε μέλη της Ανεξάρτητης Ομάδας, όπως οι Λόρενς Άλογουεϊ,, Άλισον και Πήτερ Σμίθσον και Ρίτσαρντ Χάμιλτον. Η λέξη *Ποπ* πριν στη λέξη *Αρτ*, προήλθε από τον Εντουάρντο Παολότζι και το κολάζ του *Ήμουν το παιχνίδι ενός πλούσιου άνδρα (I Was a Rich Man's Plaything)* (Εικόνα 31), όπου μπορεί κανείς να δει τη λέξη αυτή σε εμφανές σημείο.

Νέα Υόρκη: Η εμφάνιση του Νέο-Νταναϊσμού (Neo-Dada)

Μετά τα μέσα του 1950, πολλοί καλλιτέχνες στη Νέα Υόρκη έζησαν την «κρίση» της τότε σύγχρονης τέχνης. Με το πέρας του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού οι καλλιτέχνες άρχισαν να τάσσονται υπέρ των σχολών μοντερνισμού, ενώ ο Τζάσπερ Τζονς (Jasper Johns, 1930-) δούλευε ήδη πάνω σε αφηρημένους πίνακες με αναφορές σε γνωστές εικόνες της καθημερινότητας. Με τη σειρά του ο Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ (Robert

Rauschenberg, 1925-2008) «συνδύαζε» αντικείμενα με καθημερινά υλικά όπως λαδομπογιές. Ομοίως, το κίνημα Χάπενιγκς (Happenings)[58] του Άλαν Κάπροου (Allan Kaprow) και το κίνημα του Φλούξους (Fluxus)[59] συμπεριέλαβαν στα έργα τους εικόνες και γεγονότα από τον κοινό κόσμο (Arnason, 2006, σσ. 488-489). Οι καλλιτέχνες αυτοί, καθώς και μερικοί ακόμη, ομαδοποιήθηκαν στο κίνημα που ονομάστηκε Νεο-Νταναϊσμός (Neo-Dada). Η σημερινή μορφή της τέχνης των καλλιτεχνών της Ποπ Αρτ της Νέας Υόρκης, όπως για παράδειγμα οι δημιουργίες του Άντι Γουόρχολ, εμφανίστηκε το 1960 στα χνάρια των Νεο-Νταναϊστών.

Έννοιες και Στιλ

Παρόλο που η Ανεξάρτητη Ομάδα από την Αγγλία ήταν η μητέρα του όρου *Ποπ,* ακολούθησαν σύντομα και καλλιτέχνες από την Αμερική. Αν και τα μεμονωμένα στιλ ποίκιλλαν ευρέως, όλοι οι καλλιτέχνες διατηρούσαν ένα κοινό χαρακτηριστικό ως θεμελιώδες θέμα τους, την επιλογή εικόνων δημοφιλούς πολιτισμού. Λίγο μετά τη διάδοση της αμερικανικής Ποπ Αρτ σε παγκόσμιο επίπεδο, έκαναν την εμφάνισή τους ευρωπαϊκές παραλλαγές της Ποπ Αρτ, όπως το κίνημα του *Καπιταλιστικού Ρεαλισμού (Capitalist Realism)* ή το *Νέου Ρεαλισμού (Nouveau Réalisme)*.

Λος Άντζελες: Ποπ Αρτ

Οι λάτρεις της τέχνης στην πόλη του Λος Άντζελες ήταν πιο δεκτικοί στις νέες τάσεις της τέχνης, χωρίς να περιορίζονται από τις αυστηρές δομές της Νέας Υόρκης. Η νοοτροπία αυτή, αποτυπώνεται και στις δημιουργίες των καλλιτεχνών της περιοχής. Το 1962, στο Μουσείο Τέχνης Πασαντένα (Pasadena Art Museum) παρουσιάστηκε η πρώτη ολοκληρωμένη μουσειακή συλλογή του κινήματος της Ποπ Αρτ με την ονομασία *Νέα*

[58] Το Happening είναι μια έκθεση ή μια παράσταση τέχνης. Τη δεκαετία του 1950 ο Άλαν Κάπροου χρησιμοποίησε πρώτη φορά τον όρο αυτό, για να περιγράψει μια σειρά γεγονότων που σχετίζονται με την τέχνη. Στα Happenings ο καλλιτέχνης ζητούσε από τον θεατή να συμμετέχει ενεργά στο εκάστοτε «γεγονός», καθώς με αυτόν τον τρόπο οι καλλιτέχνες θεωρούσαν πως η τέχνη θα μπορούσε να εισαχθεί στη σφαίρα της καθημερινής ζωής.

[59] Διεθνές κίνημα τέχνης που άρχισε να αναπτύσσεται το 1960. Ιδρυτής του ήταν ο Λιθουανός Αμερικανός καλλιτέχνης Τζορτζ Μακιούνας (George Maciunas, 1931-1978). Έχοντας προγενέστερους τους φουτουριστές και τους ντανταϊστές, οι καλλιτέχνες του ρεύματος ήταν πολέμιοι της δυνατότητας των μουσείων να καθορίσουν την αξία των έργων τέχνης, καθώς και της αντίληψης ότι η μάζα έπρεπε να εκπαιδευτεί για να κατανοήσει ένα έργο τέχνης. Αντ' αυτού θεωρούσαν πως η τέχνη οφείλει να διατίθεται ελεύθερα στις μάζες και πως ο κάθε ένας θα έπρεπε να έχει τη δυνατότητα να παράγει τέχνη (Tate, Art term: Fluxus, χ.χ.).

Ζωγραφική Κοινών Αντικειμένων (*New Painting of Common Objects*). Ο Γουόρχολ, ο Λίχτενσταιν, αλλά και άλλοι καλλιτέχνες του Λος Άντζελες εξέθεσαν τις δημιουργίες τους στην έκθεση αυτή. Μερικοί καλλιτέχνες, όπως ο Μπίλι Αλ Μπένγκστον (Billy Al Bengston, 1934-), τόλμησαν να εντάξουν οικείες εικόνες στα έργα τους, όπως μοτοσικλέτες, και νέα υλικά, όπως η βαφή που χρησιμοποιείται στα αυτοκίνητα, και να μετατρέψουν ένα οικείο αντικείμενο σε κάτι παράξενο και ξένο. Με αυτόν τον τρόπο, οι δημιουργοί των έργων του κινήματος κατάφεραν να περάσουν στα καθημερινά αντικείμενα λαϊκής κουλτούρας, την εμπειρία, η οποία προκαλούσε ποικίλα συναισθήματα και ιδέες παίζοντας στα όρια μεταξύ λαϊκού πολιτισμού και «υψηλής τέχνης».

Ο Καπιταλιστικός Ρεαλισμός στη Γερμανία

Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, ο Καπιταλιστικός Ρεαλισμός (Capitalist Realism) ήταν ένα κίνημα που ξεκίνησε στη Γερμανία μετά τη διάδοση της αμερικανικής Ποπ Αρτ σε παγκόσμιο επίπεδο. Το κίνημα αυτό, είχε στο επίκεντρό του θέματα σχετικά με τα βασικά προϊόντα σε συνδυασμό με μια αισθητική που πήγαζε από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Την ίδρυση του κινήματος ανέλαβε το 1963 ο Σίγκμαρ Πόλκε (Sigmar Polke, 1941-2010) και βασικά μέλη του κινήματος ήταν οι καλλιτέχνες Γκέρχαρντ Ρίχτερ (Gerhard Richter, 1932-) και ο Κόνραντ Λέγκ (Konrad Lueg, 1939–1996). Οι Καπιταλιστές Ρεαλιστές στόχευαν να θίξουν καίρια για την εποχή ζητήματα όπως ο καταναλωτισμός και η επιπόλαιη φύση μίας καπιταλιστικής κοινωνίας. Ιδιαίτερη έμφαση στις δυνατότητες της μηχανικής μέσα στον χώρο της τέχνης δόθηκε από τον Πόλκε, ενώ ο Λέγκ πειραματίστηκε με εικόνες λαϊκής κουλτούρας, και ο Ρίτσερ με τις δυνατότητες του φωτογραφικού φακού (Faris, 2015).

Ο Νέος Ρεαλισμός

Στη Γαλλία, το κίνημα του Νέου Ρεαλισμού (Nouveau Réalisme) αναπτύχθηκε το 1960 από τον κριτικό Πιέρ Ρεστανί (Pierre Restany, 1930-2003) με εμφανείς τις επιρροές της Ποπ Αρτ. Με τη σύνταξη της «Συστατικής διακήρυξης του Νέου Ρεαλισμού», ο Νέος Ρεαλισμός σηματοδότησε την εισαγωγή νέων τρόπων αντίληψης του πραγματικού. Η διακήρυξη συντάχθηκε στο εργαστήριο του Υβ Κλάιν (Yves Klein, 1928-1962) και

προσυπογράφηκε από εννέα υποστηρικτές του κινήματος. Τα χαρακτηριστικά των έργων του Νέου Ρεαλισμού αποτυπώνονται στο έργο του Ζακ Βιλέγκλ (Jacques Villegle, 1926-), αλλά και στην τεχνική του *Décollage* που χρησιμοποιεί και η οποία απαιτούσε την αποδόμηση εικόνων με σκοπό την χρήση διαφόρων κομματιών και τη σύνθεσή τους πάλι σε μία νέα εικόνα (Morat, 2005). Η εμπορική κουλτούρα ήταν μία εμφανής ανησυχία στα έργα των υποστηρικτών του κινήματος αυτού. Σε πολλές περιπτώσεις βλέπουμε πως οι καλλιτέχνες του κινήματος προτιμούσαν να δουλεύουν με τα αντικείμενα παρά με την παραδοσιακή έννοια της ζωγραφικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του Ντάνιελ Σπέρι (Daniel Spoerri, 1930-) *Στιγμές-Εικόνες (Snare-pictures*) (Εικόνα 32) που χρησιμοποιούσε το φαγητό, τα μαχαίρια, τα πιρούνια και τα τραπέζια ως καλλιτεχνικά μέσα για να εκφραστεί.

Μεταγενέστερες Εξελίξεις

Η επιρροή της Ποπ Αρτ στους καλλιτέχνες είναι εμφανής και στις επόμενες δεκαετίες, όπως για παράδειγμα η παρουσία του Γουόρχολ στην καλλιτεχνική σκηνή της Νέας Υόρκης. Η Ποπ Αρτ έχασε τη δημοτικότητά της περίπου το 1970. Νέες μορφές τέχνης όπως οι εγκαταστάσεις (installations) και οι παραστάσεις (performances) κέντρισαν το ενδιαφέρον του κοινού. Ωστόσο, η ζωγραφική έμελλε να τραβήξει ακόμη μία φορά τα βλέμματα του κόσμου. Στις δεκαετίες του 1970 και 1980 ο λαϊκός πολιτισμός αποτέλεσε πηγή έμπνευσης με θέματα προσιτά και κατανοητά από τους θεατές. Το νέο, πλέον, κίνημα Νέο-Ποπ, (Neo-Pop), ήρθε στο παρασκήνιο με την ηγετική φιγούρα του Τζεφ Κουνς (Jeff Koons, 1955-). Ο Κουνς εμπνευσμένος από εικόνες της Ποπ μουσικής σκηνής, όπως τον Michael Jackson, αλλά και από αντικείμενα καθημερινής χρήσης, όπως τις ηλεκτρικές σκούπες, ανέδειξε ακόμη περισσότερο τις δυνατότητες της υψηλής τέχνης. Αρκετές χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά, τα έργα του Τακάσι Μουρακάμι (Takashi Murakami, 1962) αποτελούν ίσως τα πιο πρόσφατα και χαρακτηριστικά παραδείγματα του κινήματος Νέο-Ποπ. Ο Μουρακάμι χρησιμοποιεί τις οικείες μορφές των «anime» συνδυασμένες με το χαρακτηριστικό του ύφος, στον τομέα της μόδας. Με τα έργα αυτά, καλλιτέχνες όπως ο Μουρακάμι αποσκοπούν στο να καταλύσουν τις διακριτές γραμμές «υψηλής» και «χαμηλής» τέχνης καθώς επίσης και να διαπραγματευτούν τον υπαρξιακό ρόλο των έργων, εξυπηρετώντας νέους σκοπούς όπως αυτός του εμπορεύματος (Cumming, 2013).

Εντουάρντο Παολότσι (Eduardo Paolozzi) (1924-2005)

Ο Εντουάρντο Παολότσι ήταν ένας εφευρετικός καλλιτέχνης, ιδιαίτερα γνωστός για το συνδυασμό πρώιμων αρχών του Σουρεαλισμού με νέα στοιχεία της λαϊκής τέχνης, τα σύγχρονα μηχανήματα και την τεχνολογία. Είχε γεννηθεί στις σκιές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου από μια οικογένεια βαθιά επηρεασμένη από το διχασμό που προκαλείται όταν η χώρα εμπλέκεται σε συγκρούσεις, γεγονός που τον ώθησε στη δια βίου εξερεύνηση των τρόπων με τους οποίους οι άνθρωποι επηρεάζονται από εξωτερικές, ανεξέλεγκτες δυνάμεις. Αυτή η εξερεύνηση τον οδήγησε στη δημιουργία ενός τεράστιου και ποικίλου έργου που κυμαίνονταν ανάμεσα στις αγριότερες και τις πιο ήπιες συνέπειες της αυτό-αποκαλούμενης προόδου της κοινωνίας. Από τη μία πλευρά, δημιούργησε αφηρημένα γλυπτά, τα οποία ήταν σκοτεινά και βάναυσα τόσο σε υλικό όσο και σε μορφή, απεικονίζοντας την ιδέα του ανθρώπου ως μια απλή συναρμολόγηση μερών μιας συνολικής μηχανής. Από την άλλη πλευρά, παρήγαγε «φωτεινά» κολλάζ τα οποία αντανακλούσαν τον τρόπο με τον οποίο η (τότε) σύγχρονη κουλτούρα και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης της εποχής επηρέασαν την ατομική ταυτότητα. Ορισμένα από αυτά τα κολλάζ, έχοντας σφετεριστεί την εμφάνιση και την αισθητική της αμερικανικής διαφήμισης, ενέπνευσαν κι άλλους καλλιτέχνες της Ποπ Αρτ (Guggenheim, n.d.).



Κολλάζ
Tate Modern, Λονδίνο

Έργο: *Ήμουν το Παιχνίδι ενός Πλούσιου Άντρα (I Was a Rich Man's Plaything)* (1947)

Το συγκεκριμένο έργο δημιουργήθηκε από τον Παολότσι, ως μέρος μιας σειράς που ονομάζεται *Bunk*, αποτελούμενη από εικόνες από αμερικανικά περιοδικά πρώην Αμερικανών στρατιωτών που δόθηκαν στον καλλιτέχνη στο Παρίσι. Το όνομα *Bunk* μπορεί να προήλθε από δύο πράγματα: είτε από το κρεβάτι που χρησιμοποιούν οι στρατιώτες για να κοιμούνται, το οποίο μοιάζει με κέλυφος, είτε είναι συνώνυμο της λέξης «ανοησία». Και στις δύο περιπτώσεις, το έργο παρουσιάζει τις ιδέες των στρατιωτών που βρίσκονται μακριά από το σπίτι και διαβάζουν περιοδικά στο

κρεβάτι τους για να φαντασιωθούν ή να κοιτάξουν νοσταλγικά τη φαινομενικά πιο φυσιολογική ζωή πίσω στο σπίτι, δελεασμένοι από τις γυαλιστερές σελίδες ενός περιοδικού. Η επιλογή της χρήσης του κολλάζ αποδεικνύει την επιρροή του Παολότσι από το φωτομοντάζ του Σουρεαλισμού και του Νταναϊσμού, το οποίο ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε για να αναδημιουργήσει το φράγμα των εικόνων των μέσων μαζικής ενημέρωσης όπως παρουσίαζαν την καθημερινή ζωή τότε.

Το έργο ήταν το εξώφυλλο ενός περιοδικού που ονομαζόταν *Έμπιστες Εξομολογήσεις (Intimate Confessions)*, το οποίο διαθέτει μια ελκυστική γυναίκα που, με υπονοούμενα, εξομολογεί τα μυστικά της μέσα στο περιοδικό. Η απεικόνιση ενός κερασιού και μιας πίτας στο έργο υπονοεί την παρόμοια μεταχείριση των γυναικών και των τροφίμων στην οπτική γλώσσα της αμερικανικής διαφήμισης μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η γυναίκα βρίσκεται αντιμέτωπη με ένα χέρι που κρατάει ένα όπλο, το οποίο έχει «πυροβολήσει» τη γελοιογραφημένη λέξη «ποπ!». Ένα αεροπλάνο με ένα μήνυμα προπαγανδιστικού τύπου πετάει στην κάτω αριστερή γωνία, υπογραμμίζοντας την απουσία σύνδεσης μεταξύ των χειρισμών των μέσων μαζικής ενημέρωσης και της πραγματικότητας της καθημερινής ζωής, η οποία εκείνη τη στιγμή για τον Παολότσι βίωνε τις τρομερές συνέπειες ενός δύσκολου πολέμου.

Ως αγόρι τον ενθουσίαζε η αμερικανική κουλτούρα, ίσως γιατί ήταν ένας τρόπος να ξεφεύγει από τη ζωή στο σπίτι, η οποία από πολύ νωρίς ήταν γεμάτη με την ανησυχία ότι ο άνθρωπος είναι ευάλωτος στις επιθυμίες της κυρίαρχης κυβέρνησης. Αξιοποίησε λοιπόν την έμφυτη αναζήτηση του λαμπρού πολιτισμού του παρελθόντος ως μηχανισμό διαφυγής και δημιούργησε αυτό το έργο χρησιμοποιώντας μια εικόνα σαν αυτές που χρησιμοποιούσαν εκείνη την εποχή στις διαφημίσεις για να προωθήσουν μια συγκεκριμένη ιδεατή εκδοχή της ζωής που πλέον δεν υπήρχε.

Το έργο αυτό ήταν το πρώτο του είδους του και είχε μεγάλη απήχηση στον τρέχοντα κύκλο των Βρετανών καλλιτεχνών που κοιτούσαν εξίσου προς την Αμερική με την σθεναρή εμπιστοσύνη τού να σβήσουν τις εικόνες και τις ιδέες της παράδοσης της τέχνης στη χώρα τους. Αυτή θεωρείται η πρώτη χρήση της λέξης *Ποπ* στην τέχνη αυτού του είδους, την οποία και χρησιμοποίησαν οι καλλιτέχνες της *Ανεξάρτητης Ομάδας* το 1952. Το έργο του ήταν πρωτότυπο, ακατέργαστο και στοιχειώδες με παράταιρα «μοσχεύματα» σε ένα ακαθάριστο κομμάτι ξύλου. Αλλά θα γινόταν μια βασική πηγή

έμπνευσης για καλλιτέχνες όπως ο Ρίτσαρντ Χάμιλτον (Richard Hamilton, 1922-2011) και ο Άντι Γουόρχολ (Tate, Sir Eduardo Paolozzi - I was a Rich Man's Plaything, n.d.).

Άντι Γουόρχολ - Andy Warhol (1928 – 1987)

Ο Άντι Γουόρχολ ήταν ιδιαιτέρως επιτυχημένος και άκρως εμπορικός εικονογράφος της Νέας Υόρκης, προτού ακόμη αρχίσει να δημιουργεί τέχνη που προορίζεται για γκαλερί. Αρχικά, ασχολήθηκε με τη διαφήμιση και είχε μεγάλη επιτυχία κάνοντάς τον γνωστό μεν, αδύνατο όμως να βρει μια θέση στους κύκλους της τέχνης δε. Αποφάσισε λοιπόν να δημιουργήσει κάτι το οποίο ήταν γνωστό-αναγνωρίσιμο από όλους: μια κονσέρβα τοματόσουπας Campbell. Έτσι έφτιαξε ποικίλες διαφάνειες διαφόρων χρωμάτων της κονσέρβας, τις οποίες πρόβαλε σε μια οθόνη σχεδιάζοντας τα περιγράμματά τους. Η επιτυχία ήταν άμεση και τεράστια.

Το 1963, όταν πέθανε η Μέριλιν Μονρόε, δημιούργησε μια σειρά από πορτρέτα της καλλιτέχνιδος, χρησιμοποιώντας την τεχνική της μεταξοτυπίας, τεχνική που του επέτρεψε να παραγάγει πολλαπλές πανομοιότυπες εικόνες. Έφτιαξε 23 διαφορετικές πτυχές της Μέριλιν Μονρόε, από τη *Χρυσή Μέριλιν Μονρόε*, μέχρι το *Δίπτυχο Μέριλιν*, που ήταν 200 επαναλήψεις του ίδιου πορτρέτου σε 4 μ. μουσαμά. Τα πορτρέτα αυτά αποτέλεσαν φόρο τιμής στην Μονρόε, αλλά ταυτόχρονα και κριτική της φήμης της. «Η επανάληψη έκανε τη γυναίκα καταναλωτικό αγαθό: το τίμημα της διασημότητας» (Lunday, 2008, σ. 278).

Μια από τις φιλοδοξίες της Ποπ Αρτ, που κατάφερε να πραγματοποιήσει ο Γουόρχολ, ήταν να εισαγάγει τα δημοφιλή λαϊκά στιλ και θέματα στα σαλόνια υψηλής τέχνης. Το κορυφαίο του όμως επίτευγμα ήταν η ανύψωση της προσωπικότητάς του στο επίπεδο της λαϊκής εικονιστικής εικόνας, που αντιπροσωπεύει ένα νέο είδος φήμης για τον «καλό» καλλιτέχνη. Ήταν υπέρμαχος της εμπορευματοποίησης της τέχνης και, απορρίπτοντας κάθε έννοια «καλλιτεχνικής γνησιότητας και ιδιοφυίας», θεωρούσε πως τα έργα τέχνης αποτελούσαν καταναλωτικά αγαθά όπως οποιοδήποτε άλλο προϊόν με υλική αξία.

Έργο: ***Χρυσή Μέριλιν Μονρόε (Gold Marilyn Monroe)*** **(1962)**



Μεταξοτυπία με μελάνη σε συνθετικό πολυμερές χρώμα σε καμβά
Australian National Gallery

Ο Γουόρχολ δημιούργησε αυτό το έργο λίγο μετά το θάνατο της Μέριλιν Μονρόε το 1962. Έβαψε τον καμβά με ένα ιριδίζον χρυσό και τοποθέτησε, με την τεχνική της μεταξοτυπίας, το τολμηρά έγχρωμο πρόσωπο του αστέρα στο κέντρο της σύνθεσης, προσθέτοντας μαύρο χρώμα για να τονίζει περισσότερο τα χαρακτηριστικά του. Όπως και άλλοι πίνακες του Γουόρχολ, το έργο αυτό βασίζεται στην ταινία *Νιαγάρα (Niagara)* στην οποία πρωταγωνίστησε η Μονρόε το 1953. Αντιγράφοντας μια φωτογραφία, αυτή που ήταν γνωστή σε εκατομμύρια ανθρώπους, ο Γουόρχολ υπονόμευσε τη μοναδικότητα και την αυθεντικότητα που χαρακτηρίζουν τα παραδοσιακά πορτραίτα. Αντ' αυτού, παρουσίασε την Μονρόε ως μια απείρως αναπαραγώγιμη εικόνα, μια προσεκτικά δομημένη ψευδαίσθηση (Arnason, 2006, σ. 501).

2.3.10 Μινιμαλισμός (Minimalism) (1960 – 1070)

«Ένα σχήμα, ένας όγκος, ένα χρώμα, μία επιφάνεια είναι κάτι από μόνο του. Δε θα έπρεπε να αποκρύπτεται ως μέρος ενός αρκετά διαφορετικού συνόλου»

Donald Judd (Judd D. , Statement, 1968, σ. 196)

Εισαγωγή

Ο μινιμαλισμός είναι ένα ρεύμα το οποίο αναπτύχθηκε μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, κυρίως κατά τις δεκαετίες 1950 και 1960, και έγινε γρήγορα γνωστό και με τα ονόματα Art Minimal ή η Τέχνη του Ελάχιστου. Οι βασικές τέχνες στις οποίες εκφράστηκε ο μινιμαλισμός ήταν η γλυπτική και η ζωγραφική, ενώ οι ρίζες του ανάγονται σε προγενέστερα ρεύματα, όπως αυτό του Κονστρουκτιβισμού και του

Σουπρεματισμού, που είχαν αναπτυχθεί κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου (Couderc, 1991, σ. 54).

Βασικό χαρακτηριστικό του μινιμαλισμού, ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1960 είναι η λιτότητα και η αυστηρότητα. Η μινιμαλιστική, λοιπόν, γλυπτική διακρίνεται από απλότητα και χρήση σύγχρονων υλικών, ενώ η αντίστοιχη ζωγραφική διακρίνεται από την επικράτηση της μονοχρωμίας (Little, 2005, σ. 138). Ωστόσο, η μινιμαλιστική τεχνοτροπία, στην πραγματικότητα, εκφράζεται σε όλες τις τέχνες, όπως τη μουσική και αλλού, ενώ χαρακτηρίζει και έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής και σκέψης (Obendorf, 2009, σ. 21).

Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι κάτω από τον όρο μινιμαλισμός, υπάρχουν πολλές σημασίες για διαφορετικές εποχές και χώρους. Η έννοια άρχισε να έλκει το ενδιαφέρον του κοινού και των μελετητών κατά τη δεκαετία του 1960 κυρίως και έτσι άρχισε η προσπάθεια εννοιολογικού του προσδιορισμού. Βασικό πάντως στοιχείο του όρου, όπου κι αν αυτός χρησιμοποιείται, είναι η έννοια του ελάχιστου (Obendorf, 2009, σ. 21).

Η πολυδιάστατη αυτή έννοια, όπως είναι φυσικό, έχει απασχολήσει πολλούς μελετητές που προσπάθησαν να την ορίσουν και, για το λόγο αυτό, οι ορισμοί που έχουν διατυπωθεί για αυτή είναι πολλοί και διαφορετικοί. Ένας από τους ορισμούς αυτούς βλέπει το μινιμαλισμό σαν ένα καλλιτεχνικό ρεύμα το οποίο αξιοποιεί το τετράγωνο και τον κύβο ως στοιχεία οργάνωσης του χώρου, ενώ ένας άλλος ορισμός τον αναφέρει ως ένα κίνημα που εκφράζεται σε όλες τις τέχνες και βασίζεται στη χρήση όσο λιγότερων στοιχείων είναι δυνατόν. Σύμφωνα με άλλη διατύπωση, ο μινιμαλισμός είναι η τελευταία από τις μοντέρνες καλλιτεχνικές τάσεις, η τομή ανάμεσα στον μοντερνισμό και το μεταμοντερνισμό (Obendorf, 2009, σ. 22).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 εμφανίστηκε στη Νέα Υόρκη ένα νέο κύμα καλλιτεχνών που, νιώθοντας παγιδευμένοι στα προηγούμενα κινήματα τέχνης, επέλεξαν συνειδητά την αποστασιοποίησή τους από αυτά. Ένα κύμα νέων επιρροών και ανακαλυμμένων στιλ οδήγησε νέους καλλιτέχνες να αμφισβητήσουν τα συμβατικά όρια μεταξύ των διαφόρων μέσων ενημέρωσης. Η νέα τέχνη ευνοούσε το αόριστο πάνω από το «δραματικό»: τα γλυπτά τους ήταν συχνά κατασκευασμένα από βιομηχανικά υλικά και τόνιζαν την ανωνυμία πάνω από την εκφραστική υπερβολή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Οι ζωγράφοι και οι γλύπτες απέφευγαν τον εμφανή συμβολισμό και το συναισθηματικό περιεχόμενο, αλλά επέβαλαν την προσοχή στην υλικότητα των έργων. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, ο Μινιμαλισμός είχε επικρατήσει στην Αμερική και την Ευρώπη μέσω ενός συνδυασμού δυνάμεων, συμπεριλαμβανομένων των επιμελητών μουσείων, των εμπόρων τέχνης και των εκδόσεων, καθώς και νέων τρόπων ιδιωτικής και κυβερνητικής υποστήριξης.

Βασικές Ιδέες

Οι Μινιμαλιστές αποστασιοποιήθηκαν από τους Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές, αφαιρώντας τις προτάσεις βιογραφίας από την τέχνη τους και μεταφορές κάθε είδους. Αυτή η άρνηση της αυτοέκφρασης σε συνδυασμό με το ενδιαφέρον για την κατασκευή αντικειμένων που αποφεύγουν την εμφάνιση των καλών τεχνών οδήγησε στη δημιουργία κομψών γεωμετρικών έργων που αντικειμενικά και ριζικά απέφευγαν την συμβατική αισθητική.

Η εποχή μετά το Σπούτνικ[60] αναβίωσε το ενεργό ενδιαφέρον για το ρωσικό κονστρουκτιβισμό. Η κονστρουκτιβιστική προσέγγιση οδήγησε στη χρήση αρθρωτών υλικών κατασκευής και βιομηχανικών υλικών σε αντίθεση με τις τεχνικές της παραδοσιακής γλυπτικής. Τα *έτοιμα αντικείμενα* (*readymades)* του Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp, 1887-1968) ήταν επίσης εμπνευσμένα παραδείγματα της χρήσης προκατασκευασμένων υλικών. Με βάση αυτές τις πηγές, οι Μινιμαλιστές δημιούργησαν έργα που έμοιαζαν με εργοστασιακά κατασκευασμένα αγαθά, ενώ επεκτάθηκαν οι ορισμοί της τέχνης των οποίων η σημασία συνδέεται με μια αφήγηση ή με τον καλλιτέχνη.

Η χρήση προκατασκευασμένων βιομηχανικών υλικών και απλών συχνά επαναλαμβανόμενων γεωμετρικών μορφών, καθώς και η σημασία στον χώρο όπου παρουσιάζεται ένα έργο τέχνης, οδηγούσαν τον θεατή να παρατηρεί και τη διάταξη και την κλίμακα των μορφών πέρα από το έργο αυτό καθ’ αυτό.

Οι μινιμαλιστές επεδίωκαν να σπάσουν τις παραδοσιακές έννοιες της γλυπτικής και να διαγράψουν τις διαφορές μεταξύ ζωγραφικής και γλυπτικής. Συγκεκριμένα, απέρριψαν το φορμαλιστικό δόγμα που υιοθετήθηκε από τον κριτικό Κλέμεντ

[60] Ο πρώτος τεχνητός δορυφόρος που εκτοξεύτηκε το 1957 από τη Σοβιετική Ένωση.

Γκρίνμπεργκ που έθεσε περιορισμούς στην τέχνη της ζωγραφικής και στους προνομιούχους καλλιτέχνες που έμοιαζαν να ζωγραφίζουν κάτω από την κατεύθυνσή του. Η πιο δημοκρατική άποψη των Μινιμαλιστών διατυπώθηκε σε γραπτά καθώς και σε εκθέσεις από τους ηγέτες τους, Σολ Λιούιτ (Sol LeWitt, 1928-2007), Ντόναλντ Τζαντ (Donald Judd, 1928-1994) και Ρομπέρ Μορίς (Robert Morris, 1931-2018).

Συνθήκες μέσα στις οποίες εμφανίστηκε ο μινιμαλισμός

Η δεκαετία του 1950 είναι η πρώτη δεκαετία της μεταπολεμικής παγκόσμιας ιστορίας, κατά την οποία η Ευρώπη και η Αμερική προσπαθούν να προχωρήσουν προς μία πορεία ανάπτυξης, εκσυγχρονισμού και προόδου. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος έχει τελειώσει, αφήνοντας πίσω του εκατομμύρια νεκρούς και πληγέντες, πολυάριθμες καταστροφές και πληγές σε όλους τους λαούς που συμμετείχαν σε αυτόν. Οι Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής είναι μία από τις νικήτριες χώρες του πολέμου, η οποία μάλιστα, σε μία επίδειξη δύναμης, είχε ρίξει τις πρώτες ατομικές βόμβες στις ιαπωνικές πόλεις Χιροσίμα και Ναγκασάκι, ως αντίποινα στους Ιάπωνες που πολέμησαν στο πλευρό του Χίτλερ (Καρτιέ, 1966, σσ. 380-390).

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1940, άρχισε στην Αμερική να παρατηρείται μία πρωτοφανής για την εποχή οικονομική άνθηση. Μάλιστα, η έκταση της οικονομικής αυτής ανόδου φαίνεται να έχει ως κινητήρια δύναμη την τεχνολογική επανάσταση της εποχής. Έτσι, πολλαπλασιάστηκε σε μεγάλο βαθμό η παραγωγή όχι μόνο βελτιωμένων προϊόντων παλαιού είδους, αλλά και άλλων, νέων, όπως πλαστικά, εγγραφή σε μαγνητική ταινία, τρανζίστορ, προϊόντα τα οποία πριν από τον πόλεμο φάνταζαν αδιανόητα. «Η χρυσή αυτή εποχή βασίστηκε σε πιο προηγμένη επιστημονική έρευνα, που τώρα έβρισκε πρακτική εφαρμογή μέσα σε μικρό διάστημα από τη θεωρητική της εμφάνιση» (Berend, 1966, σσ. 272-282).

Οι ΗΠΑ, μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, κυριάρχησαν στην παγκόσμια οικονομία, καθώς δεν υπέστησαν τις ίδιες ζημιές με την υπόλοιπη Ευρώπη από τον πόλεμο, αύξησαν το ΑΕΠ και με το τέλος του πολέμου κατείχαν σχεδόν τα 2/3 της παγκόσμιας βιομηχανικής παραγωγής. Πολύ γρήγορα όμως διαπιστώθηκε πως χώρες που επλήγησαν από τον πόλεμο μπόρεσαν να αναπτυχθούν στη συνέχεια πολύ πιο γρήγορα από την Αμερική, καθώς η αμερικανική οικονομία αναπτυσσόταν αργά και σταθερά όλα τα προηγούμενα χρόνια (Berend, 1966, σσ. 272-282).

Κατά την διάρκεια λοιπόν των ετών 1950-1973, παρατηρείται μια φθίνουσα πορεία στην ανάπτυξη της αμερικανικής οικονομίας, που άρχισε να θυμίζει την κρίση του 1929. Για να μπορέσει να αποφευχθεί μια παρόμοια κατάσταση, οι ΗΠΑ ακολούθησαν μία νέα πολιτική. Πιο συγκεκριμένα, δόθηκε υλική και οικονομική βοήθεια σε πληγείσες χώρες του εξωτερικού, ενώ παράλληλα διαγράφηκαν πολεμικά χρέη και παραχωρήθηκαν πιστώσεις σε διάφορες χώρες που ήταν πιο αδύναμες οικονομικά. Η βοήθεια αυτή ενισχύθηκε κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1950 με στρατιωτική υποστήριξη, η οποία συνέβαλε στη γρήγορη ανοικοδόμηση της Ευρώπης, φροντίζοντας όμως ταυτόχρονα την αύξηση των αμερικανικών πωλήσεων (Berend, 1966, σσ. 282, 303-305).

Σε πολιτικό επίπεδο, η δεκαετία του 1950 είναι για την Αμερική η κατεξοχήν ψυχροπολεμική περίοδος. Ο Ψυχρός Πόλεμος, του οποίου το περιεχόμενο αναφέρεται στον ανταγωνισμό μεταξύ των δύο μεγάλων υπερδυνάμεων της πρώτης μεταπολεμικής εποχής, των φιλελεύθερων και των καπιταλιστών της ΗΠΑ και των κομμουνιστών της ΕΣΣΔ, είχε μεγάλες επιπτώσεις σε όλον το δυτικό κόσμο, καθώς οι περισσότερες χώρες είχαν ταχθεί είτε με τη μία είτε με την άλλη πλευρά (Hobsbawm, 2010, σσ. 340-350).

Ο Ψυχρός Πόλεμος θα πυροδοτήσει και δύο πραγματικούς πολέμους στους οποίους θα εμπλακεί η Αμερική, με στόχο να επιβάλει την ισχύ της σε βάρος της Σοβιετικής Ένωσης, τον πόλεμο της Κορέας κατά τη δεκαετία του 1950 και τον πόλεμο του Βιετνάμ, κατά τη δεκαετία του 1960. Επίσης, άλλο βασικό χαρακτηριστικό της εποχής του Ψυχρού Πολέμου στην Αμερική ήταν η έντονη αντικομμουνιστική τάση η οποία εκφράστηκε κυρίως μέσα από το πρόσωπο του Μακάρθυ, το λεγόμενο φαινόμενο του μακαρθισμού, με τις ακραίες του εκδηλώσεις (Hobsbawm, 2010, σσ. 340-350).

Σε κοινωνικό επίπεδο, οι καταπιεστικές πολιτικές του μακαρθισμού, αλλά και οι πόλεμοι που έκαναν οι ΗΠΑ κατά την εποχή εκείνη πυροδότησαν ένα μεγάλο κίνημα αμφισβήτησης το οποίο μάλιστα, έλαβε παγκόσμιες διαστάσεις και προκάλεσε διάφορες εξεγέρσεις τόσο στις ΗΠΑ όσο και στην Ευρώπη. Το κίνημα αυτό, το οποίο ξέσπασε κατά τη δεκαετία του 1960 είχε διάφορες διαστάσεις, την αντιπολεμική, την προστασία των ανθρώπινων και των πολιτικών δικαιωμάτων, την νίκη των αγώνων των φοιτητών και των εργαζομένων, τη δημοκρατία κ.ο.κ. Οι εκφράσεις του κινήματος αυτού στον πολιτισμό και την τέχνη δεν είναι δυνατόν να αγνοηθούν από την παγκόσμια ιστορία (Tilly, 2007, σσ. 15-16).

Πιο ισχυρό από όλα, βέβαια, στην Αμερική των δεκαετιών του 1950- 1960 ήταν το αντιπολεμικό κίνημα, το οποίο, αν και είχε ξεκινήσει ως ειρηνευτικό κίνημα ενάντια στους πολεμικούς εξοπλισμούς, τελικά εξελίχθηκε σε κίνημα κατά ενός συγκεκριμένου πολέμου, αυτού του Βιετνάμ, ενώ η μεγαλύτερη έντασή του ήταν εμφανής κατά την προεδρία Κέννεντυ και Τζόνσον (Benedatti & Chatfield, 1990, σ. 81).

Παράλληλα και σε συνδυασμό με τα κινήματα αμφισβήτησης που αναφέρθηκαν παραπάνω, η Αμερική θα υποστεί μεγάλες μεταβολές τη δεκαετία του 1960. Το πολιτιστικό κίνημα αντικουλτούρας (counterculture), που δημιουργήθηκε λόγω του χάσματος μεταξύ νέας και παλαιάς γενιάς για θέματα που αφορούσαν στον πόλεμο του Βιετνάμ, τον φυλετικό ρατσισμό, τα δικαιώματα των γυναικών κ.ά., υπέσκαψε τα θεμέλια του αμερικανικού ονείρου και αμφισβήτησε τα πρότυπα της εποχής (Γκαβύ, και συν., 1988, σσ. 77-80).

Η τάση αυτή έγινε γνωστή με την ονομασία των χίπις (Hippies). Παρόλο που οι εκπρόσωποι των χίπις θεωρούνταν εκφραστές της φράσης «σεξ, ναρκωτικά και ροκ εν ρολ» (sex, drugs and rock and roll), το κίνημά τους δραστηριοποιήθηκε ενεργά στον κοινωνικό και στον πολιτικό τομέα, με στόχο την ειρήνη και την αγάπη, ενώ ταυτόχρονα δημιούργησε το *Φοιτητικό Κίνημα* και το *Κίνημα για τα Πολιτικά Δικαιώματα,* και διάφορα άλλα αντιπολεμικά κινήματα ενάντια στον Πόλεμο του Βιετνάμ (Γκαβύ, και συν., 1988, σσ. 77-80).

Ιδεολογικό υπόβαθρο του μινιμαλισμού

Εξίσου σημαντικό με το ευρύτερο ιστορικό και κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο εντός του οποίου αναπτύσσεται ένα καλλιτεχνικό ρεύμα είναι και το ιδεολογικό υπόβαθρο το οποίο αυτό φέρει. Κάθε καλλιτεχνικό ρεύμα χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένο περιεχόμενο και συγκεκριμένες ιδεολογικές αρχές, τα οποία υιοθετεί στην έκφρασή του και επιχειρεί να αναδείξει μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Για το λόγο αυτό, είναι σημαντικό να μελετάται η ιδεολογική τοποθέτηση ενός καλλιτεχνικού κινήματος, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι αυτή είναι πάντοτε απόλυτη και μονοδιάστατη.

Το στοιχείο της αφαίρεσης το οποίο υπάρχει στο μινιμαλισμό κρύβει κι αυτό πίσω του μία ιδεολογία και μία διαμαρτυρία. Ωστόσο, κάθε μινιμαλιστής καλλιτέχνης και κάθε έργο μπορεί να υιοθετεί την αφαίρεση ξεκινώντας από διαφορετική ιδεολογική αφετηρία.

Οι τρόποι εκδήλωσης της αφαίρεσης μπορεί να βασίζονται σε διαφορετικά στοιχεία, όπως είναι το χρώμα, το υλικό και η δομή- κυρίως σε ό, τι αφορά τη ζωγραφική και τη γλυπτική (Obendorf, 2009, σ. 23).

Σημαντική είναι για τους πρώτους μινιμαλιστές η χρήση του χρώματος. Για παράδειγμα, ο Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ (Robert Rauschenberg, 1925-2008) υιοθέτησε το απόλυτο λευκό στο έργο του, ενώ ο Υβ Κλάιν (Yves Klein, 1928-1962) το βαθύ μπλε. Ωστόσο, τα έργα των καλλιτεχνών αυτών δεν απηχούσαν μόνο μία στάση υπέρ της μονοχρωμίας στην τέχνη, καθώς το χρώμα αποτέλεσε φορέα μηνυμάτων και μέσο ψυχολογικών εκφράσεων, αλλά και συμβολισμών της φύσης (Obendorf, 2009, σσ. 23-24).

Σημαντική επίδραση στην ανάπτυξη του μινιμαλιστικού κινήματος άσκησε και ο Μπάρνετ Νιούμαν (Barnett Newman, 1905-1970), ο οποίος επηρέασε πολλούς μεταγενέστερους καλλιτέχνες. Στοιχεία τα οποία πρόβαλλε στα έργα του ήταν η ενότητα και η αυτονομία ενός έργου από το εξωτερικό περιβάλλον, η ελευθερία του ζωγραφικού πίνακα από τον περίγυρό του (Obendorf, 2009, σ. 22).

Από την ανάλυση του ιδεολογικού υπόβαθρου του μινιμαλιστικού ρεύματος δε θα πρέπει να παραλείψω τον Αντ Ράινχαρντ (Ad Reinhardt, 1913-1967), ο οποίος επίσης επηρέασε σημαντικά τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες. Βασικός του ιδεολογικός προσανατολισμός αποτελούσε το μότο «Η τέχνη για την τέχνη». Η φράση αυτή αναφέρεται στην ελευθερία και την αυτονομία της τέχνης, την απομόνωσή της δηλαδή από το πλαίσιο εντός του οποίου αναπτύσσεται (Obendorf, 2009, σ. 22).

Ο τρόπος προσέγγισης της τέχνης αποτελεί από μόνος του ένα πολυσυζητημένο θέμα το οποίο δημιουργεί μεγάλους προβληματισμούς και εγείρει πολλές διαφωνίες. Ο ορισμός της τέχνης αποτελεί ένα εγχείρημα δύσκολο, καθώς καθένας την αντιλαμβάνεται διαφορετικά. Από τη μία πλευρά, οι οπαδοί του «Τέχνη για την τέχνη» υποστήριζαν ότι η τέχνη αποτελεί αυτοσκοπό και δεν θα πρέπει να εμπλέκεται με την κοινωνία, ενώ οι επικριτές τους, από την άλλη πλευρά, θεωρούσαν ότι η τέχνη δεν μπορεί να είναι ανεξάρτητη από την κοινωνία. Ωστόσο, η προσέγγιση της τέχνης ως αυτοσκοπού είναι δικαιολογημένη σε μία εποχή την οποία ακόμη σκίαζε το φάντασμα του πολέμου και οι διάφορες πολιτικές διαμάχες.

Στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, το δόγμα «Η τέχνη για την τέχνη» περιγράφει την ολοκληρωτική απόρριψη του πλαισίου, του περιβάλλοντος, κάτι που

άλλωστε, είδαμε και στο έργο του Μπάρνετ Νιούμαν. Η τάση αυτή, λοιπόν, είναι πολύ άμεσα συνδεδεμένη με το μινιμαλισμό. Ο Αντ Ράινχαρντ επιχειρούσε, λοιπόν, να απομονώσει την τέχνη του καταργώντας κάθε εξωτερική αναφορά και επιρροή, φτάνοντας μάλιστα την αφαίρεση αυτή σε ακραίο σημείο (Obendorf, 2009, σσ. 25-26).

Συμπεραίνει, λοιπόν, κανείς μέσα από τα παραπάνω, ότι το ιδεολογικό υπόβαθρο του μινιμαλισμού δεν ήταν ένα και μοναδικό, παρά το γεγονός ότι κοινό σημείο όλων των καλλιτεχνών αποτέλεσε η αφαίρεση. Η αφαίρεση εκφράστηκε με διαφορετικούς τρόπους και με διαφορετικές ιδεολογικές αφετηρίες. Μία από αυτές ήταν ο συμβολισμός, ενώ άλλη η απόδοση μίας ψυχολογικής διάστασης της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Επίσης, πολύ σημαντική ιδεολογική αφετηρία ήταν η προσέγγιση της τέχνης ως αυτοσκοπού, μέσα από την απόρριψη όλων των εξωτερικών ερεθισμάτων και, γενικότερα, του ευρύτερου πλαισίου ανάπτυξης της τέχνης.

Γλύπτες μινιμαλιστές

Οι περισσότεροι Μινιμαλιστές που ασχολήθηκαν με τη γλυπτική επικεντρώθηκαν στη δημιουργία τρισδιάστατων αντικειμένων, καθώς αυτή ήταν η πιο ριζοσπαστική και πειραματική πλευρά του κινήματος. Οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες έδωσαν έμφαση στην εξάλειψη των σημείων που υποδήλωναν τη διαδικασία της δημιουργίας ενός έργου τέχνης, χρησιμοποιώντας απλές, γεωμετρικές μορφές και βιομηχανικά υλικά, γεγονός που οδήγησε σε έργα που έμοιαζαν περισσότερο με απλά αντικείμενα παρά με παραδοσιακά έργα γλυπτικής. Η καινοτόμος τοποθέτηση αυτών των έργων στο πάτωμα των χώρων των γκαλερί και όχι στα βάθρα, υπογράμμιζε περαιτέρω τη διαφορά τους από τα συμβατικά έργα τέχνης.

Η χρήση του πατώματος ως επιφάνειας προβολής και η απουσία του καλλιτέχνη από το έργο υποδήλωνε πως η έννοια του αντικειμένου δεν ήταν εγγενής στο ίδιο το αντικείμενο, αλλά προήλθε από τη συσχέτιση του θεατή με το αντικείμενο. Αυτό έδωσε για πρώτη φορά ιδιαίτερη έμφαση στον φυσικό χώρο στον οποίο έδρευε το έργο τέχνης. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η εξέλιξη αυτή ήταν εμπνευσμένη από τα κείμενα του Μωρίς Μερλώ-Ποντύ (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) σχετικά με τη φαινομενολογία, συγκεκριμένα το κείμενο με τίτλο *Η φαινομενολογία της αντίληψης* (*The Phenomenology of Perception)* (1945).

Ζωγράφοι μινιμαλιστές

Ο Μινιμαλισμός συνδέεται έντονα με αρκετούς βασικούς αφηρημένους ζωγράφους, όπως ο Φρανκ Στέλα (Frank Stella, 1936-), ο Έλσγουορθ Κέλι (Ellsworth Kelly, 1923-2015), ο Άγκνες Μαρτίν (Agnes Martin, 1912-2004) και ο Ρομπέρ Ράιμαν (Robert Ryman, 1930-2019). Αυτοί οι καλλιτέχνες ζωγράφιζαν καμβάδες που θεωρήθηκαν ελάχιστοι λόγω των γυμνών επιφανειών τους, συχνά με γεωμετρικές συνθέσεις. Χρησιμοποιώντας μόνο γραμμές, συμπαγή χρώματα και μερικές φορές γεωμετρικές μορφές και μορφοποιημένο καμβά, αυτοί οι καλλιτέχνες συνδύαζαν διάφορα υλικά ζωγραφικής με τέτοιο τρόπο που αμφισβητούσαν την παραδοσιακή διχοτόμηση μεταξύ των καλλιτεχνικών μέσων, κάνοντας πίνακες που θα μπορούσαν επίσης να θεωρηθούν ως αντικείμενα, λόγω των όγκων των καμβάδων και των μη παραδοσιακών σχημάτων των έργων ζωγραφικής.

Μινιμαλιστικές εγκαταστάσεις φωτισμού

Η χρήση σωλήνων φωτός φθορίου για τη δημιουργία έργων τέχνης υπογράμμισε περαιτέρω την Μινιμαλιστική απομάκρυνση από τις παραδοσιακές μορφές τέχνης. Ο Νταν Φλάβιν (Dan Flavin, 1933-1996) χρησιμοποίησε το φως και το χρώμα από τους εμπορικά διαθέσιμους σωλήνες για να «γλυπτήσει» τον χώρο σε χρωματικές ζώνες. Ενώ οι σωλήνες ήταν μερικές φορές διατεταγμένοι σε γεωμετρικά σχήματα, όπως πλέγματα ή απλές γραμμές, η ουσία της τέχνης ήταν τυπικά στο εκπεμπόμενο φως και όχι στη μορφή των ίδιων των σωλήνων. Τα πρότυπα βιομηχανικά εξαρτήματα που κρατούσαν τους σωλήνες σε συγκεκριμένα σχήματα ήταν επίσης χρήσιμα ως στοιχεία σύνθεσης. Νεότεροι καλλιτέχνες, όπως ο Κιθ Σονιέρ (Keith Sonnier, 1941-) και ο Μπρους Νάουμαν (Bruce Nauman, 1941-) είδαν τις δυνατότητες του φωτός στη γλυπτική και χρησιμοποίησαν σωλήνες νέον σε συνδυασμό με άλλα υλικά και γράμματα.

Μινιμαλιστές σε άλλες μορφές τέχνης

Οι διαφορετικές μορφές και έννοιες του Μινιμαλισμού βρήκαν οπαδούς και σε άλλες μορφές τέχνης όπως την αρχιτεκτονική, τη διακόσμηση εσωτερικού χώρου, το χορό, τη μόδα κ.ά. Χορογράφοι εκείνης της περιόδου αφαίρεσαν τα περίεργα κοστούμια και

επέλεξαν πιο μίνιμαλ-απλές ενδυμασίες, ενώ χορευτές ερμήνευσαν την αυστηρή, επαναλαμβανόμενη μουσική των μινιμαλιστικών συνθετών σε γυμνά στάδια.

Στην υποενότητα αυτή του Μινιμαλισμού δε θα γίνει περαιτέρω ανάπτυξη των μινιμαλιστών καλλιτεχνών και των έργων τους, καθώς στη συνέχεια ακολουθεί πιο ενδελεχής διερεύνηση του κινήματος μέσα από σημαίνοντες μινιμαλιστές καλλιτέχνες και τα έργα τους.

2.4 Συμπεράσματα

Κατά τα μέσα του 20ου αιώνα πολλαπλά γεγονότα ώθησαν στην ανάπτυξη και εδραίωση της Μοντέρνας Τέχνης στον κόσμο της τέχνης. Ο Ψυχρός Πόλεμος από το 1950 μέχρι το 1956 λειτούργησε ως αρωγός στην ανάπτυξη της μοντέρνας τέχνης και της θεωρίας της, καθώς οι καλλιτέχνες αναζητούσαν την αλλαγή σε ένα καθεστώς ανταγωνισμού, μίσους και πολέμου. Η έκθεση των αφηρημένων έργων του Τζάκσον Πόλοκ κατά το προηγούμενο έτος οδήγησε στην ανάπτυξη της σύγχρονης αμερικανικής μορφής τέχνης. Ταυτόχρονα, άλλοι Αμερικανοί ζωγράφοι «πρώτης γενιάς» καθιέρωσαν την κανονικότητα των έργων τους εκείνης της περιόδου. Η πρώτη ουσιαστική παρουσίαση των έργων τους και των θεωριών τους συμπεριλήφθηκε σε μια έρευνα που διενεργήθηκε από το *Ίδρυμα Σύγχρονης Τέχνης* στις Ηνωμένες Πολιτείες, η οποία πραγματοποιήθηκε σε όλη την Ευρώπη το 1955-1956, ενώ τρία χρόνια αργότερα μια άλλη έκθεση επικεντρώθηκε στα έργα ζωγραφικής που δημιουργήθηκαν από τη Σχολή της Νέας Υόρκης. Μέχρι το 1956 η αμερικανική κυριαρχία στον διεθνή πολιτισμό της σύγχρονης τέχνης ήταν τόσο απόλυτη όσο η γαλλική κυριαρχία πριν από μισό αιώνα.

Η δεκαετία, λοιπόν, του 1950 αποτέλεσε σημείο καμπής για την ανάπτυξη της μοντέρνας τέχνης, ερχόμενη σε αντίθεση με διάφορα άλλα ιστορικά γεγονότα της περιόδου εκείνης. Το 1956 ήταν η χρονιά της κρίσης του Σουέζ[61], της εισβολής της Ρωσίας στην Ουγγαρία και της ομιλίας του Νικίτα Χρουστσόφ[62] (Nikita Khrushchev,

[61] Το 1956 μετά την εθνικοποίηση της διώρυγας του Σουέζ ξέσπασε κρίση στην Αίγυπτο με κίνδυνο τη γενικευμένη πολεμική σύγκρουση μεταξύ της Αιγύπτου και των συνασπισμένων δυνάμεων Αγγλίας, Γαλλίας και Ισραήλ.
[62] Διετέλεσε γενικός γραμματέας του Κομμουνιστικού Κόμματος στη Σοβιετικής Ένωση.

1894-1971) προς το 20ο Κογκρέσο του Κομμουνιστικού Κόμματος, το οποίο ξεκίνησε τη μακρά διαδικασία αναθεώρησης του σταλινισμού. Ήταν επίσης η χρονιά που διοργανώθηκε στο Λονδίνο η ρηξικέλευθη έκθεση *Αυτό είναι το Αύριο (This is Tomorrow)*[63], που αποτέλεσε γροθιά στις καθιερωμένες μορφές εξουσίας, ανοίγοντας τον δρόμο για την ανάδυση της λαϊκής κουλτούρας προς τη μαζική κατανάλωση. Την ίδια ακριβώς χρονιά έκανε την εμφάνισή του το κίνημα της Ποπ Αρτ στη Βρετανία.

Αυτά τα «τυχαία» γεγονότα συνδέονται άμεσα με σημαντικές ιστορικές διεργασίες: την ύφεση της παλιάς βρετανικής αυτοκρατορίας, την αρχή της διάλυσης του νεότερου ρωσικού καθεστώτος, την εκτόπιση του Παρισιού από τον τίτλο του μητροπολιτικού κέντρου του Μοντερνισμού, την ανάδυση της Νέας Υόρκης ως το νέο κέντρο της Μοντέρνας Τέχνης, την παλιά Αριστερά να είναι σε κρίση, ενώ μια νέα Αριστερά αγωνιζόταν να καθορίσει το θεωρητικό της έδαφος, με το ένα της μάτι στον αποσταλινοποιημένο μαρξισμό και το άλλο στη συναρπαστική εικονογράφηση της καταναλωτικής κοινωνίας.

Η μοντέρνα τέχνη, στον τομέα της κριτικής και της θεωρίας, χαρακτηρίζεται από την αμφισβήτηση της αντικειμενικής αλήθειας μέσω της ανάλυσης του βιώματος. Σύμφωνα με τον καθηγητή Χάρη Σαββόπουλο, η αντικειμενική αλήθεια στην Τέχνη προέκυψε αφενός από τον «λόγο για τον άνθρωπο» (εσχατολογία), αφετέρου από την αλήθεια που κρύβει ο λόγος, δηλαδή το αντικείμενο (θετικισμός) (Σαββόπουλος, 1987). Το βίωμα, λοιπόν, ως αρχή και τεχνική, χρησιμοποιήθηκε-αξιοποιήθηκε έντονα σε διάφορα καλλιτεχνικά κινήματα, τα οποία ενείχαν είτε το στοιχείο του μυστικισμού είτε του οράματος είτε της κοσμοθεώρησης, όπως η τέχνη του Σαγκάλ, ο Σουπρεματισμός του Μάλεβιτς κ.α. (Σαββόπουλος, 1987).

Στην πραγματικότητα, ακόμα και όταν το έργο των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών αποδοκιμάστηκε ως προώθηση της δύναμης και της πρωτοτυπίας του αμερικανικού φιλελευθερισμού, οι πρωτοποριακοί εκπρόσωποι της νεότερης αμερικανικής γενιάς καλλιτεχνών αποστασιοποιήθηκαν από όλες τις μορφές της ρητορικής, συσχετίζοντας την Τέχνη, πιο παράδοξα και πιο μοιραία, με το προσωπικό βίωμα και την ατομικότητα, ως αναπόφευκτη περίσταση, στην οποία η έκφραση είναι συμβατική, και όχι με τον ατομικό αγώνα για έκφραση απέναντι στην περίσταση. Όπως σκληρά ανακάλυψαν οι

[63] Μπορεί κανείς να βρει περισσότερες πληροφορίες για τη συγκεκριμένη έκθεση εδώ: https://johnpaulstonard.files.wordpress.com/2012/12/stonard_hamilton.pdf.

Τζάσπερ Τζονς και Τζον Κέιτζ (John Cage, 1912-1992)[64], για να μπορέσει να αντιληφθεί κανείς την πρωτοποριακή (avant-garde) έκφραση οφείλει να αντιμετωπίσει αυτό το παράδοξο στην πιο οξεία του μορφή, καθώς οτιδήποτε για να ειπωθεί πρέπει να υπάρχει η κατάλληλη γλώσσα. Η παρουσία λοιπόν του Μαρσέλ Ντυσάν στη Νέα Υόρκη εξυπηρετούσε στο να υπενθυμίζει ότι υπήρχαν οι Νταναϊστές που συνέδεσαν την πρωτοπορία με την ειρωνεία.

Μέριμνα της τέχνης και της θεωρία της τέχνης εκείνων των χρόνων αποτέλεσε η ανάγκη να επιτευχθεί η εκπροσώπηση μιας νέας αίσθησης του μοντερνισμού. Το έργο των καλλιτεχνών της Ποπ Αρτ μάς υπενθυμίζει ότι η εξιχνίαση του χαρακτήρα του μοντερνισμού μέσω των εφήμερων εμφανίσεων τής τότε αστικής ζωής ήταν η κεντρική, αν και παραγκωνισμένη, αναζήτηση της κοινωνίας της τέχνης. Πλέον ο μπωντλαιρικός[65] *Περιπατητής-Περιπλανώμενος* (*flâneur*) του Παρισιού της δεκαετίας του 1860, μπορούσε να βρει τη θέση του στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του 1960 στα έργα του Ρόι Λίχτενσταϊν και του Άντι Γουόρχολ. Τα έργα τους μοιράζονται την ίδια θεωρητική αρχή με τα πονήματα των Ρολάν Μπαρτ (Roland Barthes, 1915-1980)[66] και Γκυ Ντεμπόρ (Guy Debord, 1931-1994)[67] όσον αφορά στην τάση να αντιμετωπίζεται το μοντέρνο ως μια μορφή επιφάνειας, στην οποία αποκαλύπτεται το νόημα και η αξία του λόγω της τεχνητής φύσης του.

Για κάποιους καλλιτέχνες, η αναπαράσταση της νεωτερικότητας συνεπαγόταν μια επίθεση σε εκείνες τις έννοιες της υψηλής τέχνης που βασίζονταν στην κεντρική θέση της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Η πρωτοπορία (avant-garde) χρησιμοποίησε το κίνημα του Νταναϊσμού και τα έργα του ως μέσο για τη στρατηγική της διάδοση στην ευρύτερη περιοχή της Ευρώπης και της Αμερικής. Για άλλους πάλι καλλιτέχνες, οι όλο και λιγότερο απόλυτες μορφές και τεχνικές προσέφεραν ένα πρόσφορο έδαφος για την εξομάλυνση του χάσματος μεταξύ μοντέρνας τέχνης και μοντέρνας ζωής. Για κάποιους άλλους, η αμφισβήτηση της κυριαρχίας της ζωγραφικής και της γλυπτικής άφησε χώρο

[64] Ο Τζον Κέιτζ (John Cage, 1912-1992) υπήρξε ένας από τους πιο σημαντικούς πειραματιστές συνθέτες και θεωρητικούς της μουσικής, ενώ παράλληλα ασχολούταν με τη φιλοσοφία, την ποίηση, τα εικαστικά και τη χαρακτική. Ήταν επίσης πρωτεργάτης στην ηλεκτρονική μουσική και την αντισυμβατική χρήση μουσικών οργάνων.
[65] Ο Σαρλ Πιερ Μπωντλαίρ (Charles Baudelaire, 1821-1867) ήταν ένας από τους πιο σημαίνοντες Γάλλους ποιητές της γαλλικής και παγκόσμιας λογοτεχνίας.
[66] Ο Ρολάν Ζεράρ Μπαρτ (Roland Gérard Barthes, 1915-1980) υπήρξε Γάλλος σημειολόγος, φιλόσοφος, γλωσσολόγος, θεωρητικός και κριτικός της λογοτεχνίας.
[67] Ο Γκυ Ντεμπόρ (Guy Debord, 1931-1994) ήταν Γάλλος παραγωγός, συγγραφέας και θεωρητικός του Μαρξισμού.

για τον πειραματισμό νέων πρακτικών τέχνης σε μια πιο σχετική, πιο σύγχρονη, κοινωνική ανθρωπολογία. Σύμφωνα με τον φιλόσοφο Μάρσαλ ΜακΛούαν (Marshall McLuhan, 1911-1980), ο μοντέρνος άνθρωπος έχει υποστεί τόσο γρήγορη ανάπτυξη των γνωστικών του ικανοτήτων, ώστε η ζωγραφική και η γλυπτική αποτελούν πλέον πλεονασμό για αυτόν (McLuhan, 1964, σ. 373).

Στο παρόν πόνημα, έχω επιστήσει την προσοχή μου στις πτυχές της τέχνης και της θεωρίας της τέχνης από τη δεκαετία του 1910 μέχρι τη δεκαετία του 1960, στις οποίες η φύση της εμπειρίας του μοντερνισμού γίνεται όλο και περισσότερο ένα πιεστικό ερώτημα. Αυτό που χρησιμεύει για να ενώσει αυτές τις πρακτικές με τις θέσεις-θεωρίες είναι η κοινή τους εμπλοκή είτε σε ανθρώπινα θέματα και υλικά είτε σε αναγνωρίσιμες μορφές ενός σαφώς σύγχρονου πολιτισμού· ή και τα δύο.

Ο ρόλος του μοντέρνου καλλιτέχνη είναι πολυδιάστατος. Αρχικά, αγωνίζεται για την καινοτομία, την απεμπολή του παραδοσιακού και του κατεστημένου, και την κατάργηση της καθεστηκυίας τάξης κάθε εποχής. Ταυτόχρονα, στοχεύει στην ανάπτυξη ενός ρηξικέλευθου, απελευθερωτικού και καυστικού λεξιλογίου (Φιοραβάντες, 2015, σ. 17), με το οποίο θα μπορέσει να επικοινωνήσει με το κοινό και να το κινητοποιήσει μέσα από νέες θεωρίες και πράξεις. Με αυτόν τον τρόπο θα μπορέσει να επιτευχθεί η χρήση της τέχνης ως μοχλός αναζήτησης της αλήθειας και απελευθέρωσης της κοινωνίας από κάθε μορφή καταπίεσης (Μήτρακα, 2017).

Η μοντέρνα τέχνη, λοιπόν, διαπερνάται από τη δομική ασυνέχεια του συστήματος, ως εκδήλωση ακριβώς της καθολικής διαπέρασής του από ανυπέρβλητες αντιθέσεις, αντιφάσεις ή και αντινομίες. Το αποτέλεσμα αυτής της παρατεταμένης κατάστασης κρίσεως που ήταν ουσιαστικά ο 20ος αιώνας ήταν η δημιουργία σχολών, τάσεων, ρευμάτων, ερμηνειών, καταστάσεων αισθητικών, καλλιτεχνικών, ιδεολογικών. Αυτή η δημιουργική και δυναμική πανσπερμία μοντέρνων εκδοχών συγκρότησε τον πλούτο της μοντέρνας τέχνης στην ολότητα της, την ιστορική μοναδικότητα της. Μέσα σε αυτό το γενικότερο πλαίσιο αναζήτησης λύσεων μορφικών-μορφολογικών, αισθητικών, ιδεολογικών κ.α. στο ανθρώπινο και στο κοινωνικό πρόβλημα, η μοντέρνα τέχνη συνιστά μια συνειδητή προσπάθεια εξόδου από το σύστημα σε επίπεδο ιδεών, πνεύματος, μορφών και, συγχρόνως, μια προσπάθεια δημιουργίας άλλων νέων και ιδίως νέων πνευματικοτήτων. Η αφαίρεση συνιστά μια συνειδητή προσπάθεια φυγής προς τα εμπρός, άρνησης του πραγματικού, απομάκρυνσης από αυτό, ολικής καταγγελίας του.

Κεφάλαιο 3ο: Η Ακμή και η Παρακμή της Ρωσικής Πρωτοπορίας

«Ένα απλό αντίγραφο της πραγματικότητας δε μας φτάνει πια […]
έχουμε συνηθίσει να τη βλέπουμε γύρω μας αλλαγμένη,
πλασμένη από τα χέρια του ανθρώπου-δημιουργού
και δεν είναι δυνατό να μην απαιτούμε το ίδιο και για την Τέχνη.»
Shevchenko Alexandr /Σεφτσένκο Αλεξάντρ (1883-1948)

3.1 Περίληψη

Την εικοσαετία 1910-1930 αναδύθηκαν στη Ρωσία διάφορα καλλιτεχνικά κινήματα, τα οποία, αν και διαφοροποιούνταν μεταξύ τους και συχνά έρχονταν σε έντονες διαμάχες, είχαν ένα κοινό χαρακτηριστικό: απέρριπταν το καλλιτεχνικό παρελθόν και αναζητούσαν νέες μορφές έκφρασης σε μια εποχή που οι κοινωνικό-πολιτικό-οικονομικές εξελίξεις ήταν ραγδαίες. Στα κινήματα αυτά συλλήβδην δόθηκε μεταγενέστερα από τους ιστορικούς της τέχνης το όνομα «Ρωσική Πρωτοπορία».

Το ρεύμα Ρωσική Πρωτοπορία στελεχώθηκε από καλλιτέχνες που, έχοντας βιώσει το ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο της Οκτωβριανής Επανάστασης του 1917, εναντιώνονταν στην παραδοσιακή τέχνη και πειραματίζονταν σε όλα τα πεδία, οραματιζόμενοι το καινούριο. Παρήγαγαν λοιπόν έργα τέχνης που παρουσίαζαν μια άλλη πραγματικότητα, μια πραγματικότητα στην οποία μπορούσε να επέλθει η αλλαγή των κοινωνικών και πολιτικών δομών του κόσμου, εφόσον ξεπεραστούν τα παραδοσιακά, περιοριστικά και παρωχημένα όρια της τέχνης

Σκοπός του κεφαλαίου αυτού είναι να ερευνηθεί το ευρύτερο ιδεολογικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται η Ρωσική Πρωτοπορία και ο τρόπος με τον οποίο από τους κόλπους της γεννήθηκε ο Μάλεβιτς και το κίνημα του Σουπρεματισμού. Πιο συγκεκριμένα, θα εξετασθεί η σχέση του Μάλεβιτς με το συγκεκριμένο ρεύμα, τις επιδράσεις του σε αυτό, καθώς και τα νεωτερικά στοιχεία που ο καλλιτέχνης εισήγαγε στα έργα του. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στο *Μαύρο Τετράγωνο*, τον πιο πολυσυζητημένο και αμφιλεγόμενο πίνακα του καλλιτέχνη.

3.2 Εισαγωγή

Η ανάπτυξη των καλλιτεχνικών κινημάτων της Ρωσικής Πρωτοπορίας παρατηρείται κατά τη διάρκεια των ετών 1910 και 1930, ξεκινώντας λίγο πριν την Οκτωβριανή επανάσταση του 1917 για να ολοκληρωθεί με την άνοδο του Στάλιν στην εξουσία της Ρωσίας και την αλλαγή του πολιτικού καθεστώτος.

Στις αρχές του 20ου αιώνα, παρατηρούνται μεγάλες αλλαγές στον τεχνολογικό, κοινωνικό και αισθητικό τομέα που κατέστησαν εύφορο το έδαφος για την ανάπτυξη νέων, ριζοσπαστικών καλλιτεχνικών ομάδων. Στον τεχνολογικό-υλικό τομέα υπήρξε ευρεία χρήση του τηλεφώνου, του τηλεγράφου, του αεροπλάνου κ.α. Παράλληλα, αναπτύχθηκε η εκβιομηχάνιση και ο νέος αστικός χωροταξικός σχεδιασμός, ενώ ήδη από το 1905 υπήρξε η δηλωμένη λαϊκή επιθυμία για κοινωνικές αλλαγές στο ανύπαρκτο εργατικό δίκαιο και τη καλά εδραιωμένη φεουδαρχική κατάσταση της αγροτικής οικονομίας. Η κοινωνική δυσαρέσκεια είχε ενταθεί μετά την ήττα της Ρωσίας στον ρωσο-ιαπωνικό πόλεμο του 1905 και τη μεγάλη οικονομική και διοικητική κρίση που ξέσπασε κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου. Η παρακμή της παλαιότερης τέχνης σε συνδυασμό με τον επαναστατικό αναβρασμό των ρωσικών κοινωνικών στρωμάτων είχαν ως αποτέλεσμα την επιστροφή στη λαϊκή παράδοση, την αγιογραφία και την παιδική ζωγραφιά ως μέσο αναζήτησης νέων μορφών τέχνης. Η κυριαρχία της μορφής έναντι του περιεχομένου έγινε η βάση κάθε ιδεολογίας, με αποτέλεσμα να οδηγήσει στην άνθηση όλων των τεχνών, ζωγραφική, γλυπτική, θέατρο, κινηματογράφο, λογοτεχνία, μουσική.

Εκείνη την εποχή η Μόσχα συναγωνιζόταν το Παρίσι που τότε ήταν το σπίτι της γαλλικής μοντέρνας τέχνης. Ο Συμβολισμός και τα Μετα-Ιμπρεσιονιστικά καλλιτεχνικά κινήματα εδρεύουν στην Ευρώπη επηρεάζοντας τους καλλιτέχνες της Ρωσίας. Χάρη σε Ρώσους επιχειρηματίες, όπως τον Σεργκέι Σούκιν (Sergei Shchukin, 1854-1936) και τον Ιβάν Μορόζοφ (Ivan Morozov, 1871-1921), και στην αγάπη τους για την μοντέρνα τέχνη δημιουργήθηκαν για το κοινό, ήδη από το 1907, γκαλερί και εκθέσεις, μέσα από τις οποίες οι Ρώσοι πολίτες, λάτρεις της τέχνης, είχαν την ευκαιρία γνωρίσουν τις τεχνικές και τα έργα διάσημων καλλιτεχνών της δύσης, όπως του Κλωντ Μονέ, του Πιερ Ωγκύστ Ρενουάρ, του Πολ Σεζάν, του Πωλ Γκωγκέν, του Ανρί Ματίς και του Πάμπλο Πικάσο.

Σιγά σιγά αναπτύχθηκε η Ρωσική Πρωτοπορία, η οποία αποτέλεσε αρωγό στην ανάπτυξη της διαλεκτικής καλλιτεχνικής ανανέωσης εκείνης της περιόδου. Οι καλλιτέχνες μέχρι τότε διέφεραν στα υλικά και στα θέματα με οποία ασχολούνταν: από

τη μια πλευρά, οι ευρωπαίοι καλλιτέχνες ήταν προσανατολισμένοι στην ανάδειξη καινοτόμων εκφραστικών μορφών τέχνης[68], όπως το ρεύμα του Φωβισμού και του Κυβισμού. Από την άλλη πλευρά, οι Ρώσοι καλλιτέχνες προτιμούσαν στα έργα τους να απεικονίζουν τη λαογραφική παράδοση της πατρίδας τους.

Καθώς όμως αναζητούσαν την *καθαρή ζωγραφική* και την *αφαίρεση* στα έργα τους, γεγονός που διαφαίνεται στους Σουπρεματιστές (Καζιμίρ Μάλεβιτς, Ιβάν Κλιουν, Όλγα Ροζάνοβα), τους Κονστρουκτιβιστές (Ελ Λισίτσκι, Αλεξάντερ Ροντσένκο) και τους εικονιστικούς καλλιτέχνες που χρησιμοποιούσαν φαινομενικά περισσότερο παραδοσιακές μορφές (Μαρκ Σαγκάλ, Μπόρις Γκριγκόριεφ, Πάβελ Φιλόνοφ), αυτό που είχαν όλοι τους κοινό ήταν η ανάγκη να σπάσουν τα δεσμά του παρελθόντος, να επέλθει η ριζική άρνησή του και να δημιουργήσουν κάτι νέο, ρηξικέλευθο, καινοτόμο (Gray, 1970, σ. 185). Κάτι το οποίο θα γκρέμιζε το χάσμα ανάμεσα στην δυτική και την ανατολική Ευρώπη, θα δημιουργούσε μια σύνθεση του δυτικού ευρωπαϊκού μοντερνισμού με τα φολκλορικά ιδιώματα της ανατολικής Ευρώπης. Αυτή ακριβώς η επιθυμία, το όραμα των καλλιτεχνών, ώθησε στην άνθιση πολυάριθμων ανεξάρτητων αλλά δυναμικών καλλιτεχνικών κινημάτων, όπως ο Νέο-Πριμιτιβισμός, ο Ραγιονισμός (rayonism), ο Κυβο-Φουτουρισμός, ο Σουπρεματισμός και ο Κονστρουκτιβισμός, τα οποία όμως συνθλίφτηκαν κάτω από τον σταλινισμό και την ολοκληρωτική επιβολή το 1934 του δόγματος του «Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού».

Όταν ο Λένιν, τον Οκτώβρη του 1917, ανέτρεψε την αστική κυβέρνηση, υποστήριξε τους καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Το πολιτικό πρόγραμμα των μπολσεβίκων αγκαλιάστηκε από τους αδικημένους, τους απόρους, τους δυσαρεστημένους, αλλά και τους καλλιτέχνες, οι οποίοι οραματίστηκαν τους εαυτούς τους ως νεωτεριστές, ως ανθρώπους του μέλλοντος: ο Μικαΐλ Λαριόνοφ (Mikhail Larionov, 1881-1964), η Νατάλια Γκοντσαρόβα (Natalia Goncharova, 1881-1962), ο Καζιμίρ Μάλεβιτς (Kazimir Malevich, 1879-1935), η Λιούμποβ Πόποβα (Lyubov Popova, 1889-1924), η Αλεξάντρα Έξτερ (Aleksandra Ekster, 1882-1949), ο Μαρκ Σαγκάλ (Marc Chagall, 1887-1985) και ο Βασίλι Καντίνσκι (Wassily Kandinsky, 1866-1944), ο Ελ Λισίτσκι (El Lissitzky, 1890-1941) και ο Αλεξάντερ Ροντσένκο (Alexander Rodchenko, 1891-1956). «Από σήμερα…καταργείται η ύπαρξη της τέχνης στις αποθήκες

[68] Οι έντονες χρωματικές επιλογές των Φωβιστών (Fauves), ο Πριμιτιβισμός του Γκωγκέν, η στροφή σε «Πρωτόγονους Πολιτισμούς» και η κυριαρχία του Συμβολισμού προετοίμασαν το έδαφος για τη μετάβαση στην αισθητική της Πρωτοπορίας του 20ου αιώνα.

και ο περιορισμός του ανθρώπινου πνεύματος… Οι πίνακες θα απλωθούν από σπίτι σε σπίτι, στους δρόμους και τις πλατείες, σαν ουράνια τόξα από πολύτιμους λίθους, για να χαροποιούν και να εξευγενίζουν το βλέμμα του διαβάτη… Η τέχνη στο λαό!» έγραφε ο Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι (Vladimir Mayakovsky, 1893-1930)[69] το 1917 στο *Ψήφισμα αρ. 1 για τον εκδημοκρατισμό των τεχνών* (Ρώσικη Πρωτοπορία, n.d.).

Η καταδίκη του κινήματος της Ρωσικής Πρωτοπορίας ξεκίνησε όταν ανέλαβε την εξουσία ο Στάλιν το 1924. Αυτό οδήγησε τον Μαρκ Σαγκάλ να αυτοεξοριστεί στο Παρίσι και τον Βασίλι Καντίνσκι στη σχολή Μπάουχαους στη Γερμανία. Μέχρι το 1932 η συνεργασία του νέου σοβιετικού κράτους και των καλλιτεχνών της Πρωτοπορίας είχε χαθεί: όσες καλλιτεχνικές ομάδες και κινήματα δε συμφωνούσαν με τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό είχαν εξαφανιστεί. Ο Σουπρεματισμός του Καζιμίρ Μάλεβιτς είχε καταδικαστεί ως το κίνημα που οδηγούσε στον φορμαλιστικό εκφυλισμό, πολλές εκθέσεις έκλεισαν, ενώ πλήθος καλλιτεχνών συνελήφθη και εκτελέστηκε.

3.3 Οι απαρχές της Ρωσικής Πρωτοπορίας: το ρεύμα του Νεο-Πριμιτιβισμού

Η Ρωσική Πρωτοπορία ξεκίνησε το 1907 με το κίνημα του Νεο-Πριμιτιβισμού, μια ρωσική διαφοροποίηση από τον γερμανικό Εξπρεσιονισμό, που ξεκίνησε ο Μικαΐλ Λαριόνοφ και η Νατάλια Γκοντσαρόβα, οι οποίοι, επιθυμώντας να σπάσουν τα δεσμά από την ακαδημαϊκή παραδοσιακή ζωγραφική, εμπνεύστηκαν από την φολκλορική τέχνη μέσα από τα διάσημα ρωσικά έντυπα lubki[70], τη ζωγραφική του δρόμου, τις πινακίδες των καταστημάτων και τις ρωσικές εικόνες (Gray, 1970, σ. 134). Ζωγράφιζαν χρησιμοποιώντας επίπεδες μορφές, παραμορφωμένα σώματα και δυνατά χρώματα, ενώ, ταυτόχρονα, αγνοούσαν τους κανόνες της προοπτικής, επιλέγοντας πάντοτε θέματα από την καθημερινή ζωή των τεχνιτών και των αγροτών. Η εξιδανίκευση της Ρωσίας και της μη ευρωπαϊκής λαϊκής τέχνης - η οποία υπογράμμιζε την αναζήτηση για την πραγματική και αυθεντική καλλιτεχνική έκφραση - ήταν ένα γενικό φαινόμενο της Ρωσικής Πρωτοπορίας, έχοντας επιρροές από τον γερμανικό Εξπρεσιονισμό και τον γαλλικό Φωβισμό. Έτσι, το κίνημα του Νεο-Πριμιτιβισμού γεννήθηκε από τη συγχώνευση των

[69] Ένας από τους σημαντικότερους Ρώσους ποιητές, καθώς και θεατρικός συγγραφέας, εκπρόσωπος του Ρωσικού Φουτουρισμού.

[70] Τα Lubki (εν. Lubok) ήταν ρωσικά εικονογραφημένα έντυπα, εκτυπώσεις, κάτι σαν κόμικς, τα οποία χαρακτηρίζονταν από απλά γραφικά και αφηγήσεις, και προέρχονταν από τη λογοτεχνία, τις θρησκευτικές ιστορίες και δημοφιλή παραμύθια.

Ανατολικών παραδόσεων και των μορφών της Δύσης (Shevchenko A. , 1913, σσ. 105-106).

Το 1910, αρκετοί Ρώσοι καλλιτέχνες συσπειρώθηκαν γύρω από τον Λαριόνοφ και τη Γκοντσαρόβα και έτσι διαμορφώθηκε η ομάδα *Knave of Diamonds*[71]. Το 1912, οι δύο πρωταγωνιστές του κινήματος εγκατέλειψαν την ομάδα λόγω του αυξανόμενου προσανατολισμού της προς τη δυτική τέχνη[72], την οποία οι ίδιοι απέρριπταν. Μαζί με τον Μάλεβιτς, τον Σαγκάλ και τον Τάτλιν, ίδρυσαν την ομάδα *Donkey's Tail*[73] και υποστήριζαν τον καθαρισμό της ρωσικής τέχνης από τις δυτικές επιρροές (Gray, 1970, σ. 135).

Μέχρι το 1913 και αυτή η ομάδα είχε διαλυθεί: ο Μάλεβιτς, αποστασιοποιήθηκε από το πρόγραμμα και ανέπτυξε τον Κυβο-Φουτουρισμό, ενώ ο Λαριόνοφ ασχολήθηκε με τον Ραγιονισμό. Για το χρονικό διάστημα πέντε περίπου ετών, το ρεύμα του Νεο-Πριμιτιβισμού είχε θεωρηθεί πρωτοποριακό (avant-garde), έχοντας θέσει τα θεμέλια για την ανάπτυξη άλλων κινημάτων, όπως του Κυβο-Φουτουρισμού, του Ραγιονισμού, του Σουπρεματισμού και του Κονστρουκτιβισμού.

3.4 Το ρεύμα του Ραγιονισμού (Rayonism)

Παράλληλα με το ρεύμα του Νεο-Πριμιτιβισμού, ο Λαριόνοφ με την Νατάλια Γκοντσαρόβα ανέπτυξαν ένα συγκεκριμένο ρωσικό είδος Φουτουρισμού: το

[71] Ομάδα που συσπειρώθηκε στη Μόσχα το 1910 με στόχο να παρουσιάσει καινοτόμες εκθέσεις μοντέρνας τέχνης σε Ευρώπη και Ρωσία. Η ομάδα περιελάμβανε μερικούς από τους σημαντικότερους Ρώσους πρωτοπόρους καλλιτέχνες της προ-Επαναστατικής Ρωσίας: Μικαΐλ Λαριόνοφ, Νατάλια Γκοντσαρόβα, Πιότρ Κοντσαλόφσκι (Pyotr Konchalovsky, 1876-1956), Καζιμίρ Μάλεβιτς, Αριστάρχ Λεντούλοφ (Aristarkh Lentulov, 1878-1943), Ρομπέρ Φαλκ (Robert Falk, 1886-1958), Ίλια Μασκόφ (Ilya Mashkov, 1884-1944), Αλεξάντρ Κουπρίν (Alexander Kuprin, 1880-1960), Ντέιβιντ Μπουρλιούκ (David Burlyuk, 1882-1967) και Βλαντιμίρ Μπουρλιούκ (Vladimir Burlyuk, 1886-1917). Το όνομα της ομάδας επελέγη για να τονίσει το ενδιαφέρον τους για τη Γραφική Τέχνη και να σηματοδοτήσει την αδιαφορία τους για την παράδοση. Όλοι οι καλλιτέχνες επηρεάστηκαν από τη Δυτική Τέχνη, όπως αυτή εκπροσωπείται από τα κινήματα τέχνης του Μετα-Ιμπρεσιονισμού (1880-1890), του Φωβισμού (1905-7) και του Κυβισμού (1908-14) (Knave/Jack of Diamonds, χ.χ.).

[72] Οι επιδράσεις του Σεζάν, του Ορφισμού αλλά και του γαλλικού Κυβισμού είναι εμφανείς στα έργα των καλλιτεχνών αυτής της περιόδου (Gray, 1970, σ. 138).

[73] Μετά την πρώτη έκθεση που διοργάνωσε η ομάδα Knave of Diamonds το 1910, διασπάστηκε σε δύο αντίπαλες υποομάδες: τους πιο παραδοσιακούς καλλιτέχνες, με επικεφαλής τον Λαριόνοφ, και τους πιο κοσμοπολίτικους, με επικεφαλή τον Ντέιβιντ Μπουρλιούκ. Η πρώτη ομάδα κατηγόρησε τη δεύτερη για φθηνή απομίμηση της *Ecole de Paris* (Σχολής του Παρισιού) ή του ξεπερασμένου Γερμανικού Εξπρεσιονισμού. Έτσι, ο Λαριόνοφ με την Γκοντσαρόβα, τον Μάλεβιτς, τον Σαγκάλ και τον Τάτλιν δημιούργησαν το 1911 μια ακόμη πιο ριζοσπαστική ομάδα, που πήρε το όνομα Donkey's Tail και ήταν αφιερωμένη αποκλειστικά στον ρωσικό μοντερνισμό (Knave/Jack of Diamonds, χ.χ.).

Ραγιονισμό[74]. Ο Ραγιονισμός ανέπτυξε νέους τρόπους έκφρασης ενέργειας και κίνησης, ενώ παράλληλα ενσωμάτωσε στοιχεία του παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού. Από τη σύλληψή του ως υποσυνόλου του ρωσικού Φουτουρισμού, αντλούσε τις θεωρίες και τις πρακτικές του από τις επιστημονικές ανακαλύψεις και τις θεωρητικές αντιλήψεις της τέταρτης διάστασης. Ο Λαριόνοφ θεωρούσε το ρεύμα του Ραγιονισμού ως ένα αυτόνομο είδος της Ρωσικής Πρωτοπορίας που πειραματιζόταν με τον κατακερματισμό της μορφής που χρησιμοποιούσαν διάφορα δυτικοευρωπαϊκά ρεύματα ήδη από τις αρχές του εικοστού αιώνα (Gray, 1970, σ. 136). Πράγματι, οι αφαιρετικές ραγιονιστικές συνθέσεις, διαμορφωμένες από κατακερματισμένα πεδία χρωμάτων, βρίσκουν τις ρίζες τους στο αμάλγαμα στοιχείων του Κυβισμού[75], του Ορφισμού[76], του γερμανικού Εξπρεσιονισμού[77], του ιταλικού Φουτουρισμού[78] και με την εξπρεσιονιστική οπτική γλώσσα του Νεο-Πριμιτιβισμού.

Επηρεασμένος από τη διεθνή πρωτοπορία της εποχής και την παράδοση της ρωσικής τέχνης, ο Ραγιονισμός κατέγραφε τις αντιφάσεις του ρωσικού πολιτισμού στην προ-επαναστατική εποχή. Παρουσιάστηκε ως ένας μη απολογητικός συνδυασμός κοσμοπολίτικων και εθνικιστικών παρορμήσεων, καθώς το ύφος του και τα θέματά του αντικατόπτριζαν τις σύγχρονες επιστημονικές και μεταφυσικές εξελίξεις. Η υιοθέτηση της διαφάνειας και των σπασμένων αντικειμένων προήλθε από την αλλαγή της κατανόησης του υλικού κόσμου, μέσω της επιστημονικής ανακάλυψης των ακτινογραφιών και της ραδιενέργειας. Ο κόσμος δεν μπορούσε πλέον να θεωρηθεί ως καθαρά συμπαγής και συγκεκριμένος. Αυτό, με τη σειρά του, ενίσχυσε οι τέταρτης διάστασης θεωρίες του χώρου και της εμπειρίας, ως συνέχεια του παρατηρήσιμου σύμπαντός μας. Εστιάζοντας στο φως ως αντικείμενο, οι καλλιτέχνες μπορούσαν να «διαλύσουν» αντικείμενα στον περιβάλλοντα χώρο τους. Αυτά τα επίπεδα διαφάνειας θεωρήθηκαν αντιπροσωπευτικά της τέταρτης διάστασης. Πιστεύοντας ότι το έργο τους μιλούσε για τα μεγαλύτερα ζητήματα ύπαρξης και πνευματικότητας, οι Ραγιονιστές

[74] Το όνομα του κινήματος προήλθε από τον γαλλικό όρο rayon που ερμηνεύεται ως ακτίνα. (Ραγιονισμός, n.d.)
[75] Τα στοιχεία που αντλήθηκαν από τον Κυβισμό ήταν ο κατατεμαχισμός της μορφής, η στατικότητα της φόρμας, η γεωμετρικοποίηση και η δυνατότητα κριτικής θέασης του αντικειμένου πολυπλεύρως.
[76] Τα στοιχεία που αντλήθηκαν από τον Ορφισμό ήταν η καθαρή αφαίρεση και η χρήση φωτεινών χρωμάτων.
[77] Τα στοιχεία που αντλήθηκαν από τον γερμανικό Εξπρεσιονισμό ήταν η αμεσότητα, η ειλικρίνεια στην έκφραση, η επιλογή πολλών χρωμάτων στους πίνακες από «ταραγμένες» πινελιές που είχαν στόχο τη συναισθηματική ταραχή και έκπληξη του κοινού.
[78] Τα στοιχεία που αντλήθηκαν από τον ιταλικό Φουτουρισμό ήταν ο κατατεμαχισμός της κίνησης και η απεικόνιση διαδοχικών στιγμών, με στόχο την επανάσταση της ευαισθησίας και τη προκλητική διάθεση προς το κοινό.

φιλοδοξούσαν να διαλύσουν τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής, κάτι το οποίο θα επιτυγχανόταν στη συνέχεια από τα κινήματα του Κονστρουκτιβισμού και του Σουπρεματισμού.

Ο Λαριόνοφ με την Νατάλια Γκοντσαρόβα, ως Ρώσοι φουτουριστές που συνδέονταν με την ομάδα *Knave of Diamonds*, είχαν πειραματιστεί με τον νεο-Πριμιτιβισμό, ο οποίος προσπάθησε να επαναφέρει παραδοσιακά μοτίβα της λαϊκής τέχνης, και με τον Κυβο-Φουτουρισμό, ο οποίος συνδύαζε την κυβική παραμόρφωση με απεικονίσεις κίνησης. Το 1912, όταν ο Λαριόνοφ και η Γκοντσαρόβα απομακρύνθηκαν από την ομάδα *Knave of Diamonds* και έγιναν μέλος της ομάδας *Donkey's Tail*, απέρριψαν την έννοια της στιλιστικής ενότητας και περιελάβαν ένα ευρύ φάσμα έργων στην ομώνυμη έκθεση που οργανώθηκε την ίδια χρονιά. Αυτός ο πλουραλισμός παρέμεινε μέρος του Ραγιονισμού, ακόμη κι όταν οι καλλιτέχνες άρχισαν να ορίζουν πιο ξεκάθαρα τις βασικές ιδέες του κινήματος. Σε αυτό συνέβαλαν τα επιστημονικά κείμενα της εποχής σχετικά με την ανακάλυψη ραδιενεργών ακτινών και ακτινογραφιών, τα οποία είχαν καθοριστικό ρόλο στις αντιλήψεις για τις απεικονίσεις του δυναμικού του χρόνου και του χώρου.

Μέσα από τη φιλία τους με τον καλλιτέχνη Μιχαήλ Ματιούσιν (Mikhail Matyushin, 1861-1934), το ζευγάρι γνώρισε το έργο του Πήτερ Ουσπένσκι (Peter D. Ouspensky, 1878-1947), Ρώσου μαθηματικού και φιλόσοφου, του οποίου οι θεωρίες για την τέταρτη διάσταση επηρέασαν άμεσα το ύφος του Ραγιονισμού. Οι έννοιες της τέταρτης διάστασης ήταν δημοφιλείς στις αρχές του 20ού αιώνα, αλλά συχνά ήταν μη επιστημονικές. Τα βιβλία του Ουσπένσκι *Η Τέταρτη Διάσταση (The Fourth Dimension, 1909)* και *Το Τρίτο Όργανο (Tertium Organum, 1912)*[79] ανέλυαν τη θεωρία της τέταρτης διάστασης και επηρέασαν πολλούς ανθρώπους των τεχνών και των γραμμάτων, συμπεριλαμβανομένων του ποιητή Γκιγιώμ Απολλιναίρ (Guillaume Apollinaire, 1880-1918), του κοινωνιολόγου Μαξ Βέμπερ (Max Weber, 1864-1920), του ζωγράφου Ουμπέρτο Μποτσόνι (Umberto Boccioni, 1882-1916), του καλλιτέχνη Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp, 1887−1968) και του Καζιμίρ Μάλεβιτς.

Η τέταρτη διάσταση του Ουσπένσκι ήταν μια σφαίρα κοσμικής συνείδησης, προσβάσιμη σε καλλιτέχνες και μυστικιστές που μπορούσαν να κατανοήσουν αυτό που

[79] Μπορεί κανείς να διαβάσει ολόκληρο το βιβλίο εδώ: https://holybooks-lichtenbergpress.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/Tertium-Organum-by-P-D-Ouspensky.pdf.

δεν ήταν ορατό. Βασιζόμενος στις Ινδουιστικές ιδέες, ο Ουσπένσκι καθόρισε την τέταρτη διάσταση ως μια ενοποιημένη κατάσταση, όπου ένας άνθρωπος μπορούσε να ενσωματωθεί με το περιβάλλον. Η έννοια-κατάσταση αυτή προσέλκυσε άμεσα τους Ραγιονιστές που θεωρούσαν ότι η ολοκλήρωση του έργου τους πραγματοποιείται μέσω της επαφής του με το περιβάλλοντα χώρο.

Ο Ουσπένσκι με το έργο του κάλεσε τους καλλιτέχνες να γίνουν *«ανώτεροι-υπεράνθρωποι» ("supermen")* που θα οδηγούσαν το δρόμο σε μια νέα συνείδηση. Αυτός ο χαρακτηρισμός δεν ήταν ασυνήθιστος μεταξύ των πρωτοπόρων καλλιτεχνών της εποχής, συμπεριλαμβανομένων των Καντίνσκι και Μάλεβιτς, οι οποίοι επίσης πίστευαν ότι ήταν υπεύθυνοι για την καθοδήγηση των ανθρώπων σε υψηλότερα επίπεδα σκέψης. Για τους Ραγιονιστές, αυτό εκδηλώθηκε στη χρήση του όρου *budushchniki*, που μεταφράστηκε κατά προσέγγιση ως «μελλοντικοί άνθρωποι» για να περιγράψουν τους εαυτούς τους (Bowlt, Russian Art of the Avant-Garde - Theory and Criticism 1902-1934, 1976, σ. 87). Για να απεικονίσουν το νέο στιλ ζωγραφικής τους και να τοποθετηθούν ως δημιουργοί του κινήματος, ο Λαριόνοφ δημιούργησε το *Ραγιονιστικό Πορτρέτο της Γκοντσαρόβα* (*Rayonist Portrait of Goncharova, 1915*) (Εικόνα 33) και η Γκοντσαρόβα το *Πορτραίτο του Λαριόνοφ (Portrait of Larionov, 1913)* (Εικόνα 34), τα οποία συμπεριλήφθηκαν στο μανιφέστο *Rayonist and Futurists: A Manifesto*[80] (Larionov & Goncharova, 1976) που εξέδωσαν τον Ιούλιο του 1913. Το μανιφέστο αυτό διέδιδε την αυτονομία της ζωγραφικής έναντι των νόμων της φύσης, θέτοντας τις βάσεις της αφηρημένης τέχνης. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε με πως ο Ραγιονισμός υπήρξε ο πρόδρομος του Σουπρεματισμού και του Κονστρουκτιβισμού, και του δεδηλωμένου στόχου τους για απόλυτη μη-αντικειμενικότητα.

Μπορεί τα πρώτα έργα ζωγραφικής σε ραγιονιστική τεχνοτροπία – ένα δυναμικό ιδίωμα που αποτελείται από επικαλυπτόμενες δέσμες χρωματιστών ακτινών εμπνευσμένων από την ηλεκτρική ενέργεια και τις ακτίνες του ήλιου – να χρονολογούνται ήδη από το 1908, αλλά η ζωγραφική των Ραγιονιστών εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην έκθεση *Στόχος (Target)* το 1913, που διοργάνωσαν οι Γκοντσαρόβα και Λαριόνοφ, ως πρόκληση στις αντιδράσεις για το κίνημα *Donkey's Tail*. Για να δημοσιοποιήσουν την έκθεση, πραγματοποίησαν δημόσια συζήτηση για την

[80] Μπορεί κανείς να διαβάσει ολόκληρο το μανιφέστο εδώ: https://monoskop.org/images/0/02/Larionov_Mikhail_Goncharova_Natalya_1913_1976_Rayonists_and_Futurists_A_Manifesto.pdf.

πρωτοποριακή τέχνη και το θέατρο στο *Πολυτεχνικό Μουσείο (Polytechnic Museum)*. Η βραδιά προσέλκυσε πολλά μέσα μαζικής ενημέρωσης, κυρίως λόγω του χάους που ακολούθησε, το οποίο περιγράφηκε στην τοπική εφημερίδα: «Ο κ. Λαριόνοφ, ο προεδρεύων πρόεδρος, εμπόδισε έναν από τους επικριτές να μιλήσει. Το κοινό διαμαρτυρήθηκε, γύρω από τη σκηνή. Τρέχοντας, ο Λαριόνοφ έριξε ένα ηλεκτρικό λαμπτήρα στο κοινό και στη συνέχεια μια καράφα νερού. Κάποιος από το προεδρείο έριξε μια καρέκλα στο κοινό και ξεκίνησε καβγάς. Ένας μαθητής φώναξε ότι είχε πιάσει τον άντρα που έριξε την καρέκλα στο πλήθος. Ξεκίνησε μια πραγματική μάχη. Η αστυνομία κλήθηκε στην αίθουσα και η συνάντηση έληξε» (Cohen, 2004, σ. 162).

Η πρόθεση ήταν να δημιουργηθεί ένταση και να αμφισβητηθούν οι παραδοσιακές αρχές-τεχνικές της τέχνης. Η εκδήλωση είχε εν τέλει επιτυχία. Πράγματι, ο ρωσικός Τύπος αναγνώρισε τους Λαριόνοφ και Γκοντσαρόβα ως συνεχιστές του ιταλικού Φουτουρισμού, των οποίων τα μέλη συχνά σκόπιμα προκαλούσαν το κοινό τους με παρόμοια γεγονότα.

Η έκθεση *Στόχος* επιδίωξε, επίσης, να αλλάξει τα πρότυπα στην παρουσίαση των έργων από ζωγράφους που δε συνδέονταν με κανένα καλλιτεχνικό κίνημα. Το αποτέλεσμα ήταν πολύ εκλεκτικό, συμπεριλαμβάνοντας έργα πρώην μελών του *Donkey's Tail*, πρώην Ρώσων Φουτουριστών, Νεο-Πριμιτιβιστών, εμπόρων ζωγράφων, παιδιών και ερασιτεχνών. Αυτό το ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών στιλ αντικατόπτριζε τη συνθετική φύση του Ραγιονισμού, ο οποίος θεωρήθηκε ως το αποκορύφωμα της σύγχρονης τέχνης.

Οι Ραγιονιστές υποστήριζαν ότι είχαν δημιουργήσει ένα δικό τους στιλ, το οποίο καθιστούσε τη ζωγραφική ανεξάρτητη, να διέπεται μόνο από τους δικούς της νόμους, με κέντρο τις χωρικές μορφές. Σε μια εποχή που λίγα κινήματα επιδίωκαν ρητά την αφαίρεση ως τελικό στόχο, οι Ραγιονιστές έκαναν κεντρικό τους στόχο τη μη αντικειμενικότητα. Ωστόσο, ο στόχος τους επισκιάστηκε από την προσοχή που δόθηκε στην εναρκτήρια εκδήλωση από τα μέσα ενημέρωσης και τον εκλεκτικισμό του έργου που παρουσιάστηκε τότε. Το ίδιο το κίνημα προσέλκυσε λίγους καλλιτέχνες επαγγελματίες· η Γκοντσαρόβα και ο Λαριόνοφ ήταν ουσιαστικά οι πιο αφοσιωμένοι και ευρύτερα αναγνωρισμένοι καλλιτέχνες του κινήματος.

Το κίνημα είχε μια μακροχρόνια και βαθιά επιρροή στην ανάπτυξη του Κονστρουκτιβισμού και του Σουπρεματισμού, επηρεάζοντας ιδιαίτερα τους επαναστατικούς καλλιτέχνες Λιούμποβ Πόποβα και Αλεξάντερ Ροντσένκο.

Χρησιμοποιώντας τις εθνικές λαϊκές μορφές και τους Νεο-Πριμιτιβιστικούς πίνακες στη δημιουργία έργων με μεγαλύτερα επίπεδα αφαίρεσης, ο Ραγιονισμός μετέτρεψε τη μη-αντικειμενική ζωγραφική σε ένα ρωσικό καλλιτεχνικό στιλ. Ενσωματώνοντας στοιχεία της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής, όπως ο Εξπρεσιονισμός, ο Κυβισμός και ο Φουτουρισμός, στο τοπικό καλλιτεχνικό στιλ, παρείχε μια εθνική πηγή για τον μοντερνισμό, που βοήθησε στο να αξιοποιηθεί η αφηρημένη ζωγραφική ως πρωταρχικό καλλιτεχνικό στιλ από την επαναστατική κυβέρνηση του 1917.

Η ραγιονιστική ιδέα να εξισωθούν οι χρωματισμένες ακτίνες με την αϋλότητα του φωτός παρείχε νέες δυνατότητες για την ουσία της ζωγραφικής και ενθάρρυνε τους καλλιτέχνες να δώσουν έμφαση στη μορφή και τη δομή των έργων τους. Η έμφαση στη φόρμα των έργων του Μάλεβιτς αντικατοπτρίζει την αφαίρεση του Ραγιονισμού, ενώ παρομοίως, η κονστρουκτιβίστρια Πόποβα αγκάλιασε «τη γραμμή ως χρώμα», υποστηρίζοντας ότι η γραμμή «κατευθύνει τις δυνάμεις της κατασκευής» (Bowlt, Russian Art of the Avant-Garde - Theory and Criticism 1902-1934, 1976, σ. 147). Εκείνη, μαζί με πολλούς από τους Κονστρουκτιβιστές και τους Σουπρεματιστές, επηρεάστηκε επίσης από το *faktura* του Λαριόνοφ, έναν όρο που αναφέρεται στην επιφάνεια ή την υφή του πίνακα (Warren, 2013, σσ. 102, 103). Το *faktura* θα αποτελούσε ένα κρίσιμο συστατικό της μετα-επαναστατικής ρωσικής τέχνης, ιδιαίτερα στους μονοχρωματικούς πίνακες του Μάλεβιτς και του Ροντσένκο, και στις γλυπτικές κατασκευές του Βλαντιμίρ Τάτλιν. Πράγματι, ο Τάτλιν αποτίει φόρο τιμής στις ρίζες του Ραγιονισμού, λέγοντας χαρακτηριστικά «Όλοι προερχόμαστε από τον Λαριόνοφ» (MoMA, Natalia Goncharova, n.d.).

3.5 Η ανάπτυξη του Κυβο-Φουτουρισμού (ρωσικού Φουτουρισμού)

Το κίνημα, που έμεινε γνωστό ως Κυβο-Φουτουρισμός ή ρωσικός Φουτουρισμός, αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια του 1912 έως το 1916, υπό την ηγεσία του Καζιμίρ Μάλεβιτς, και διέφερε αρκετά από τον ιταλικό Φουτουρισμό του ποιητή Φιλίππο Τομάζο Μαρινέττι (Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944), που ιδρύθηκε στο Μιλάνο το 1909. Το ρεύμα αυτό συνδύαζε φουτουριστικά και κυβιστικά στοιχεία, αντι-νατουραλιστικά χρώματα, ενώ εμφάνιζε την κίνηση μέσα από κατακερματισμένες μορφές σε συνδυασμό με γεωμετρικά σχήματα. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιούσε διάφορα στοιχεία από τον γαλλικό Κυβισμό, όπως τον κατατεμαχισμό της μορφής, την πολύπλευρη και ταυτόχρονη θέαση του αντικειμένου και τη γεωμετρικοποίηση της φόρμας, εντάσσοντας παράλληλα

την έντονη κίνηση στα έργα τέχνης, μέσω της χρήσης του σημείου του ιταλικού Φουτουρισμού της παράλληλης απεικόνισης διαδοχικών στιγμών.

Ως ιδεολογική ομπρέλα, ο ρωσικός Φουτουρισμός ήταν σκόπιμα ευέλικτος, φιλοξενώντας διάφορους καλλιτέχνες και καλλιτεχνικές πρακτικές. Διακεκριμένες ομάδες Ρώσων Φουτουριστών σχηματίστηκαν στην Αγία Πετρούπολη και στη Μόσχα, εκδίδοντας περιοδικά, οργανώνοντας συζητήσεις και διοργανώνοντας εκθέσεις. Οι Ρώσοι Φουτουριστές μοιράστηκαν το πάθος για την εξερεύνηση νεών τρόπων έκφρασης στην ποίηση, την εικαστική τέχνη, τη μουσική και την παράσταση, ενώ ταυτόχρονα επιδίωκαν την εκμηδένιση των διακρίσεων μεταξύ των τεχνών.

Αντλώντας επιρροές από τη Δύση και συνδυάζοντάς τις με τη δική τους ρωσική κληρονομιά, οι Ρώσοι Φουτουριστές ανέπτυξαν νέες έννοιες στην ψυχολογία, τη θεωρία χρωμάτων και τη γλωσσολογία. Ένα από τα πιο ασυνήθιστα στοιχεία τους ήταν ο λανθάνων αρχαϊσμός ή η προσκόλληση στις ρωσικές παραδόσεις, παρά την κατά τα άλλα έντονη εστίαση στις νέες τεχνολογίες και τις νέες μορφές. Τα γεγονότα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου ώθησαν πολλούς καλλιτέχνες στην αναζήτηση νέου βαθύτερου νοήματος στο έργο τους. Έτσι, η φουτουριστική φλέβα σύντομα εξελίχθηκε σε κινήματα όπως ο Σουπρεματισμός και ο Κονστρουκτιβισμός. Καθώς ο ρωσικός Φουτουρισμός εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως λογοτεχνικό κίνημα, μερικά από τα πιο εντυπωσιακά και πρωτότυπα έργα του είναι πειραματικά βιβλία. Αυτές οι συνεργασίες μεταξύ ποιητών και ζωγράφων αποτέλεσαν την πιο χαρακτηριστική κληρονομιά του Κυβο-Φουτουρισμού, που μπορεί να εντοπιστεί σε μεταγενέστερα έργα ποίησης και στην ανάπτυξη της Εννοιολογικής Τέχνης.

Ως κίνημα τέχνης, από την αρχή της δημιουργίας του, αντιμετώπιζε προβλήματα με τον τρόπο έκφρασης, σκέψης και θεωρητικοποίησης. Μπόρεσε όμως βαθμιαία να υπερπηδήσει τα εμπόδια μέσω της ποιητικής την οποία ανέπτυξαν μέσω των τρόπων και των στόχων που θεσπίστηκαν από τα μανιφέστα και τα θεωρητικά τους προγράμματα και κείμενα (Παγουλάτος, 1979, σ. 19). Βασικός του στόχος ήταν η μετάδοση των νέων ρηξικέλευθων δεδομένων του «φυσικού και ψυχικού κόσμου» μέσω μιας νέας διαφορετικής αρχής, στην οποία η νέα μορφή καθορίζει το νέο περιεχόμενο, με έμφαση στην «ρηματική» της παλαιάς πραγματικότητας (Παγουλάτος, 1979, σ. 24).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του ρεύματος αυτού αποτελεί το έργο του Μάλεβιτς *Το Πορτρέτο του Ιβάν Κλιουν* (*Portrait of Ivan Kliun)* (Εικόνα 35), στο οποίο

παρουσιάζεται η κατατεμαχισμένη γεωμετρικά εικόνα του Ιβάν Κλιουν, λουσμένη από μια μεταλλική λάμψη που θυμίζει βιομηχανικό χυτοσίδηρο (Gray, 1970, σ. 153) και γεμάτη κίνηση λόγω της ταυτόχρονης απεικόνισης διαδοχικών στιγμών του προσώπου.

Ο Κυβο-Φουτουρισμός απέρριψε τις συμβατικές μεθόδους τέχνης, προτείνοντας ένα νέο οπτικό και γλωσσικό λεξιλόγιο. Στο πιο διάσημο μανιφέστο τους, *Ένα Χαστούκι στο Πρόσωπο του Γούστου του Κοινού (A Slap in the Face of Public Taste, 1912*)[81], οι φουτουριστές ανακοίνωσαν ότι «εμείς μόνοι είμαστε το πρόσωπο της εποχής μας», και υπογράμμισαν το «ανυπέρβλητο μίσος για τη γλώσσα που υπάρχει πριν από εμάς» (Lawton, 1988, σσ. 51-52). Αγκάλιασαν την επιστήμη, την τεχνολογία, τις νέες εφευρέσεις και την ταχύτητα, που ήταν σύμβολα του εκσυγχρονισμού, αλλά και μιας νέας Ρωσίας, η οποία ξεπηδούσε από ένα αγροτικό παρελθόν σε μια βιομηχανική και πολιτική επανάσταση. Αν και απέρριπταν έντονα το παρελθόν, οι Ρώσοι Φουτουριστές εξύμνησαν την παραδοσιακή ρωσική κληρονομιά, συμπεριλαμβάνοντας στα έργα τους πτυχές της λαϊκής ζωής και της θρησκείας. Μέσα από ένα ευρύ φάσμα ρωσικών «πρωτόγονων» μορφών τέχνης - θρησκευτικές εικόνες και ξυλόγλυπτα, αρχαία ειδωλολατρικά γλυπτά, λαϊκή τέχνη και κοστούμια - δημιούργησαν έργα με όλο και πιο καθαρά χρώματα και αφηρημένες μορφές. Ο Λεόν Τρότσκι τους ονόμασε αργότερα «καλλιτέχνες της μπουρζουαζίας (αστικής τάξης)», αν και πίστευε ότι συνέλαβαν τους «ρυθμούς της κίνησης, της δράσης, της επίθεσης και της καταστροφής που ήταν ακόμη ασαφείς» στην προ-επαναστατική περίοδο (Warren, 2013, σ. 137).

Όπως και ο Ραγιονισμός, έτσι κι ο Κυβο-Φουτουρισμός προετοίμασε το έδαφος για την απόλυτη μη-αντικειμενικότητα του Σουπρεματισμού. Εκτός από τον Μάλεβιτς, στους εκφραστές του ρεύματος περιλαμβάνονται οι Αριστάρχ Λεντούλοφ (Aristarkh Lentulov) και Ιβάν Κλιουν (Ivan Klyun). Υπήρχαν ακόμη πολλές γυναίκες καλλιτέχνες, όπως η Ναταλία Γκοντσαρόβα, η Λιούμποβ Πόποβα (Lyubov Popova, 1889-1924), η Όλγα Ροζάνοβα (Olga Rozanova, 1886-1918), η Αλεξάνδρα Έξτερ (Alexandra Ekster, 1882-1949) και η Μαρία Σινιάκοβα (Maria Sinjakova, 1890-1984), οι οποίες κατέλαβαν έναν αξιοσημείωτο και κεντρικό ρόλο στο καλλιτεχνικό κίνημα. Πολλές από αυτές τις γυναίκες είχαν ταξιδέψει ή έμεναν εκτός Ρωσίας, σε διεθνείς και κοσμοπολίτικες πόλεις, όπως το Παρίσι και το Βερολίνο, όπου άνθισαν νέες ιδέες για την ισότητα.

[81] Μπορεί κανείς να διαβάσει ολόκληρο το μανιφέστο εδώ: https://www.marxists.org/subject/art/literature/mayakovsky/1917/slap-in-face-public-taste.htm.

Ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος έστρεψε πολλούς Ρώσους Φουτουριστές στην αυτοκριτική. Τους μήνες αμέσως μετά την είσοδο της Ρωσίας στον πόλεμο, έπαψαν οι διοργανώσεις επίσημων εκθέσεων πρωτοπορίας, καθώς οι καλλιτέχνες αναζητούσαν τρόπους να δώσουν νέο νόημα στο έργο τους. Αρκετοί από τους καλλιτέχνες, συμπεριλαμβανομένου του Μάλεβιτς και του Μαγιακόφσκι, παρήγαγαν μια σειρά από καρτ ποστάλ και αφίσες με θέμα τον πόλεμο, των οποίων οι εικόνες έκαναν άμεση αναφορά στα παραδοσιακά *lubki*[82] και ήταν μια άμεση αντανάκλαση της εθνικής λαογραφίας της Ρωσίας. Οι τρομακτικές εικόνες τους παρουσίαζαν την πραγματικότητα του πολέμου και χρησίμευσαν ως ένα ισχυρό σχόλιο για τον πόλεμο. Η Γκοντσαρόβα παρήγαγε μια σειρά λιθογραφιών με την ονομασία *Μυστικιστικές Εικόνες Πολέμου Mystical Images of War, 1914)* (Εικόνα 36), ένα σύνολο που απεικόνιζε με ευκρίνεια τα αποτελέσματα του πολέμου σε ένα έθνος. Εκείνη την περίοδο, η Όλγα Ροζάνοβα άρχισε επίσης να εργάζεται σε μια σειρά από χρωματιστά λινόκατ (linocut)[83] που δημιουργήθηκαν για να συνοδεύσουν έναν ποιητικό κύκλο γραμμένο από τον Αλεκσέι Κρουτσένιχ (Alexei Kruchenykh, 1886-1968), με τίτλο *Παγκόσμιος Πόλεμος (Universal War, 1916)*.

Οι περιορισμοί στα αγαθά και τις υπηρεσίες ανάγκασαν τον καθένα να επικεντρωθεί στις πρακτικότητες, και κάθε αίσθηση παιχνιδιού που υπήρχε σε παλαιότερα φουτουριστικά έργα σύντομα αντικαταστάθηκε από τη σοβαρότητα του κλίματος του πολέμου. Δεν θα μπορούσε πλέον ένας πίνακας να εξερευνήσει απλά ένα θέμα - έπρεπε να είναι ένας φορέας κοινωνικού περιεχομένου. Έτσι ξεκίνησε η εστιασμένη αναζήτηση μιας νέας, καθολικής, οπτικής γλώσσας, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν δυο στρατόπεδα, ο Σουπρεματισμός του Μάλεβιτς και ο Κονστρουκτιβισμός του Τάτλιν. Η απίστευτα πρόωρη άφιξη των Ρώσων στη μη-αντικειμενική μορφή, όπως διερευνήθηκε και στα δύο κινήματα, ήταν συνεπώς άμεσο αποτέλεσμα των φουτουριστικών εξελίξεων.

Η Ρωσία, λοιπόν, άσκησε στην Ευρωπαϊκή Πρωτοπορία έντονη κριτική. Η αναζήτηση για κάτι νέο και πρωτοποριακό είχε πάντα ως άμεσο και έμμεσο στόχο την αναμόρφωση της κοινωνίας. Οι καλλιτέχνες επιθυμούσαν να αφυπνίσουν το κοινό τους,

[82] Βλ. σημείωση 70.

[83] Το λινόκατ είναι μια τεχνική δημιουργίας εκτύπωσης, που χαρακτηρίζεται συνήθως από επίπεδες, σαφώς οριοθετημένες περιοχές χρώματος. Μια εικόνα κόβεται ή χαράσσεται πάνω σε ένα φύλλο λινέλαιο, το οποίο είναι πιο μαλακό και πιο εύκολο να χαραχθεί από το ξύλο. Η επιφάνεια εμποτίζεται με μελάνι και, στη συνέχεια, τοποθετείται χαρτί πάνω. Η εκτύπωση πραγματοποιείται είτε τρίβοντας χειροκίνητα από πάνω με ένα εργαλείο, είτε σε ένα τυπογραφικό πιεστήριο (MoMA, Linoleum cut, n.d.).

ώστε να τροποποιηθούν αφενός οι αντιλήψεις τους για την τέχνη, αφετέρου ο τρόπος με τον οποίο έβλεπαν και αντιλαμβάνονταν τον κόσμο. Ένα από τα χαρακτηριστικά του ρωσικού Κυβο-Φουτουρισμού ήταν η άμεση σχέση της τέχνης με τη ζωή, και εκτός από τις εικαστικές τέχνες εξαπλώθηκε και στην ποίηση, τη λογοτεχνία, το θέατρο και τη μουσική. Τον Μάρτιο του 1915 έγινε η πρώτη φουτουριστική έκθεση στην Πετρούπολη με τίτλο *First Exhibition "Tramway V"* (Gray, 1970, σ. 194), ενώ τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς άνοιξαν οι πύλες της τελευταίας φουτουριστικής έκθεσης *Last Futurist Exhibition of Painting "0,10"*, όπου και ο Μάλεβιτς ανακοίνωσε τις αρχές της απόλυτης μη-αντικειμενικότητας (Gray, 1970, σσ. 204, 206). Όταν οι Μπολσεβίκοι ανήλθαν στην εξουσία, αρχικά ο ρωσικός Φουτουρισμός έγινε συνώνυμος με τη Ρωσική Πρωτοπορία και ανακηρύχθηκε ως «επίσημη τέχνη» της νέας αριστερής Ρωσίας. Ωστόσο, πολύ σύντομα η τότε κυβέρνηση ένιωσε να απειλείται από την απήχηση που είχαν οι καλλιτέχνες στον κόσμο και θέλησε να τους ελέγξει και να τους κατευθύνει.

Αντί να βλέπουμε τον Φουτουρισμό ως αυτόνομο κίνημα με αυστηρή αρχή και τέλος, είναι χρήσιμο να τον εντοπίσουμε στο ευρύτερο πλαίσιο της ρωσικής πρωτοπορίας. Οι επίσημες καινοτομίες κατά την περίοδο μετά τον Φουτουρισμό περιελάμβαναν πρωτοποριακές συνεισφορές στη φωτογραφία, τον κινηματογράφο και τη γραφιστική, πιο γνωστές στο έργο καλλιτεχνών, όπως του καλλιτέχνη Ελ Λισίτσκι και του φωτογράφου Αλεξάντερ Ροντσένκο. Αυτή η επαναστατική περίοδος στις εικαστικές και παραστατικές τέχνες συνεχίστηκε μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1930, όταν ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός έγινε το επίσημο κρατικό δόγμα.

3.6 Επιστροφή στην Εικονιστική προσέγγιση

Παράλληλα με τα ρεύματα τέχνης του Νεο-Πριμιτιβισμού, του Ραγιονισμού και του Κυβο-Φουτουρισμού, που διαδέχτηκαν πολύ γρήγορα το ένα το άλλο και μέσα από τα οποία εν τέλει προέκυψαν οι αφηρημένες τάσεις του Σουπρεματισμού και του Κονστρουκτιβισμού, καλλιτέχνες όπως ο Πάβελ Φιλόνοφ (Pavel Filonov, 1883-1941), ο Μπορίς Γκριγκόριεφ (Boris Grigoriev, 1886-1939) και ο Κουζμά Πετρόφ - Βόντκιν (Kuzma Petrov-Vodkin, 1878-1939) επέλεξαν να ακολουθήσουν την εικονιστική προσέγγιση, αντλώντας την έμπνευσή τους από τη φύση και κάνοντας συνεχώς αναφορά σε αυτήν ως πρότυπο και αντικείμενο ανάλυσης.

Ο Φιλόνοφ απέρριψε τον Κυβισμό, τον Φουτουρισμό, καθώς και τη ρωσική αμαλγαμάτωσή τους, τον Κυβο-Φουτουρισμό. Βασιζόμενος πάντοτε στη φύση, στους

πίνακές του παρουσιάζει τη διαδικασία της μεταμόρφωσης και του κατακερματισμού ενός αντικειμένου, μέσα από μια «θρυμματισμένη» γλώσσα παρόμοια με εκείνη του Κυβισμού. Τα αντικείμενά του και οι φιγούρες του υποβάλλονται συνεχώς σε μια ζωντανή μετατροπή του χρώματος και της μορφής τους, όπως στο έργο του *Οικογένεια χωρικού - Αγία Οικογένεια* (*A Peasant Family - The Holy Family)* (Εικόνα 37). Οι μυστικιστικές και κοσμικές εμπειρίες της ζωής του, τον οδήγησαν σε αυτό που ο ίδιος ονόμασε «αναλυτική τέχνη»[84] (Gray, 1970, σσ. 190, 193). Σύμφωνα με τις αρχές του, ο Κυβισμός παρουσίαζε αντικείμενα που χρησιμοποιούσαν στοιχεία της γεωμετρίας των επιφανειών τους, ενώ οι καλλιτέχνες της εικονιστικής-αναλυτικής προσέγγισης έπρεπε να παρουσιάζουν αντικείμενα που χρησιμοποιούσαν στοιχεία της εσωτερικής τους ψυχής.

Η προσέγγιση της πραγματικότητας από τον Γκριγκόριεφ είναι διαφορετική. Εμβαθύνοντας στο θέμα της ρωσικής αγροτικής ζωής αποτυπώνει στα έργα του τη φτώχεια και την εσωτερική δύναμη των Ρώσων αγροτών και της γης τους, γεγονός που φαίνεται και στη σειρά πινάκων και σχεδίων με τίτλο *Πρόσωπα της Ρωσίας* (Εικόνα 38). Ο Γκριγκόριεφ θεωρείται ως ο Νεο-Ρεαλιστής που επιδιώκει να μεταδώσει μια δυναμική έκφραση με τα στοιχεία του. Δημιούργησε το όραμα ενός ανθρώπου που είναι βαθιά δεμένος με τη ρωσική αγροτική ζωή και συμβολίζει μια γενική κατάσταση του μυαλού και της ύπαρξης.

Από την άλλη πλευρά, η ζωγραφική του Πετρόφ - Βόντκιν είχε τις ρίζες της στον Συμβολισμό. Στα πρώτα του έργα είναι διάχυτος ο ερωτισμός, γεγονός που προκάλεσε αντιδράσεις σε ορισμένους κύκλους πρωτοπόρων Ρώσων καλλιτεχνών. Στην αναζήτησή του για μια νέα εικαστική προσέγγιση – την αναδιοργάνωση του χώρου και των επιπέδων μιας εικόνας – οι πίνακές του ξεδιπλώνονταν σαν τοπία του κόσμου, τα οποία όμως έμοιαζαν να κινούνται από ποιητικές μυστηριώδεις φιγούρες και λεπτομέρειες (Gray, 1970, σ. 90). Ο πιο ανατρεπτικός πίνακάς του, σήμα κατατεθέν της καλλιτεχνικής του δράσης, είναι *Το λουτρό του κόκκινου αλόγου (Bathing of a Red Horse)* (Εικόνα 39), ο οποίος αποτέλεσε σύμβολο των επερχόμενων κοινωνικών αλλαγών. Σε αυτόν τον πίνακα ο καλλιτέχνης κατάφερε να συνδυάσει τις παραδόσεις των ρωσικών εικόνων, τις πρώιμες ιταλικές τοιχογραφίες και τις νεοκλασικές παραδόσεις. Τα κρύα χρώματα του νερού και

[84] Στην «αναλυτική τέχνη» του Φιλόνοφ το έργο τέχνης δημιουργείται από απειροελάχιστες εικόνες σε δαιδαλώδη διάταξη πάνω στον καμβά, των οποίων στόχος δεν αποτελεί η ολοκλήρωση μιας θεματικής σύνθεσης, αλλά η εμβάθυνση στην ανάλυση του έργου, που στο σύνολό του παρουσιάζει έναν αυτόνομο κόσμο, οργανικό και ανόργανο.

οι στρογγυλεμένες γραμμές της ακτής, κυριολεκτικά ωθούν το «όμοιο με τη φωτιά» άλογο και φαίνεται ότι δεν είναι πια μέσα στον πίνακα, αλλά έξω από αυτόν, εδώ ακριβώς μπροστά μας.

Ωστόσο, με τις συνθέσεις τους, όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες ήταν πολέμιοι της ιδέας της βαρύτητας και της ξεκάθαρης κατανομής των κάθετων και οριζόντιων δυνάμεων. Αντ' αυτού, οι φιγούρες τους έμοιαζαν να επιπλέουν στον αναλυτικά κατακερματισμένο (Φιλόνοφ) ή έτοιμο να καταρρεύσει (Πετρόφ - Βόντκιν) χώρο, ή σε ένα χώρο, όπου η σαφής οριοθέτηση και ερμηνεία απορρίφθηκε από τη σύνθεση (Γκριγκόριεφ).

3.7 Η περίπτωση του Σαγκάλ

Ο Μαρκ Σαγκάλ (Marc Chagall, 1887-1985) ήταν Ρώσος καλλιτέχνης εβραϊκής καταγωγής που έμεινε στην ιστορία ως ένα από τα πιο αναγνωρισμένα πρόσωπα της σύγχρονης τέχνης λόγω του ποιητικού και εικονιστικού του στιλ. Ως καλλιτέχνης υποστήριζε καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του τη δύναμη της εικονιστικής τέχνης, αντλώντας επιρροή από τις ιδέες του Φωβισμού και του Κυβισμού, σε αντίθεση με άλλους καλλιτέχνες της εποχής του που πειραματίζονταν με την αφαιρετικότητα. Όταν μετακόμισε το 1910 στη Γαλλία ξεχώρισε ως προσωπικότητα στη *Σχολή του Παρισιού* (*École de Paris*), ενώ τα ταξίδια του στις Ηνωμένες Πολιτείες και στη Μέση Ανατολή τού χάρισαν την ιδιότητα του αρχετυπικού «περιπλανώμενου Εβραίου».

Κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας ήρθε σε επαφή μια διάφορα ρηξικέλευθα καλλιτεχνικά στιλ, όπως ο Κυβισμός, ο Σουρεαλισμός και ο Σουπρεματισμός, τα οποία τον βοήθησαν στη δημιουργία του προσωπικού του αφηρημένου στιλ, χωρίς όμως ποτέ να απομακρυνθεί από την εικαστική και αφηγηματική τέχνη. Παράλληλα, ενέταξε παλιές εβραϊκές παραδόσεις αλλά και χριστιανικά θέματα στον καμβά του, προσπαθώντας ουσιαστικά να ενώσει το παραδοσιακό με το μοντέρνο. Αυτή ακριβώς η ιδιαιτερότητα της τέχνης του είναι που τον κατέστησε έναν από τους πιο σημαντικούς καλλιτέχνες της σύγχρονης περιόδου.

Ο Μαρκ Σαγκάλ γεννήθηκε σε ένα μικρό χωριό της Λευκορωσίας με αρκετά μεγάλη συγκέντρωση Εβραίων. Οι επιρροές που είχε ο καλλιτέχνης από τη βασική του εκπαίδευση, θα γίνονταν εμφανείς μεταγενέστερα μέσα από το περιεχόμενο και το μοτίβο των έργων του. Πολλές φορές ο Σαγκάλ ζωγράφιζε εικόνες από βιβλία και μέσα από τη συνήθεια αυτή, αγάπησε την τέχνη και έγινε ζωγράφος.

Περίπου το 1906, μετακόμισε στην Αγία Πετρούπολη για σπουδές. Εκεί, ο καλλιτέχνης και σχεδιαστής Λέον Μπακστ (Léon Bakst, 1866-1924) έγινε για σύντομο χρονικό διάστημα ο μέντορας του Σαγκάλ και πιστεύεται πως παρότρυνε τον καλλιτέχνη μας να χρησιμοποιήσει την εβραϊκή θεματολογία στα έργα του.

Το 1910, κατά την περίοδο που άνθιζε ο Κυβισμός, μετακόμισε στο Παρίσι, όπου η τέχνη του πήρε σάρκα και οστά μέσα από την αλληλεπίδραση της ρωσικής παράδοσης, των γερμανο-εβραϊκών ριζών του και τις καλλιτεχνικές καινοτομίες της Δύσης. Ο ίδιος βυθίστηκε στην τέχνη του Κυβισμού και του Φωβισμού και τα ζωηρά χρώματα της ζωγραφικής του Βαν Γκογκ. Η ρεαλιστικά πρωτόγονη προσέγγιση των πρώτων χρόνων του στη Ρωσία μετατράπηκε σε μια εκφραστική και σουρεαλιστική φαντασιακή εικόνα που πήγαζε από την ποιητική αρχή της μνήμης. Ακολουθώντας την αγάπη του για την τέχνη και χωρίς να γνωρίζει Γαλλικά, ο καλλιτέχνης παρακολούθησε μαθήματα για τον Κυβισμό. Όπως φαίνεται και στα έργα *Ο ποιητής (The Poet, 1911)* (Εικόνα 40) και *Εγώ και το Χωριό (I and the Village, 1911)* (Εικόνα 41), ο Σαγκάλ εισήγαγε στα έργα του στοιχεία του Κυβισμού, όπως είναι οι αφηρημένες μορφές και οι δυναμικές συνθέσεις εμπλουτισμένες με συναίσθημα και χαρούμενα χρώματα. Αρκετές φορές οι πίνακές του φιλοξενούσαν εικόνες της πατρίδας του, όπως τοπία από χωριά και γαμήλιες τελετές, τις οποίες ανακαλούσε από μνήμης και τις αποτύπωνε μελαγχολικά στα έργα του.

Όμως, οι επιρροές από τη ζωή του στο Παρίσι, δεν άργησαν να φανούν. *Ο Βιολιστής (The Fiddler, 1913)* (Εικόνα 42) και το *Παρίσι μέσα από το παράθυρο (Paris Through the Window, 1913)* (Εικόνα 43) είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων με στοιχεία υπερφυσικού που προϋπαντούν τον «παριζιάνικο» σουρεαλισμό.

Όταν επισκέφθηκε το Βιτέμπσκ το 1914, το ξέσπασμα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου τον ανάγκασε να μείνει στη Ρωσία (Gray, 1970, σ. 187). Εκεί γνώρισε την Μπέλα Ρόζενφελντ (Bella Rosenfeld, 1895-1944), η οποία έμελλε να γίνει η πρωταγωνίστρια πολλών έργων του, όπως για παράδειγμα *Η Μπέλα με λευκό γιακά (Bella with White Collar, 1917)* (Εικόνα 44). Οι δύο τους παντρεύτηκαν αλλά παρέμειναν στη Ρωσία, καθώς τα σχέδιά τους να μετακομίσουν στο Παρίσι ναυάγησαν μετά το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Πολύ σύντομα άρχισε να θεωρείται ένας από τους κορυφαίους καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας στην πατρίδα του. Αρχικά, δέχτηκε με ενθουσιασμό την Επανάσταση, η οποία οδήγησε στην απελευθέρωση από τον τσαρισμό και στην παροχή

ίσων δικαιωμάτων σε όλους τους πολίτες. Πίστευε ότι ένα νέο καθεστώς, αν μη τι άλλο, θα χρειαζόταν νέες μορφές τέχνης. Έτσι, κατά τη διάρκεια 1917 και 1922, το Βιτέμπσκ άκμασε καλλιτεχνικά. Το 1918, ο Σαγκάλ διορίστηκε *Επίτροπος της Τέχνης και του Πολιτισμού* για την περιοχή του Βιτέμπσκ. Το 1918 και εκμεταλλευόμενος την επιρροή της θέσης του, ο Σαγκάλ άνοιξε τη *Σχολή Καλών Τεχνών*. Η σχολή αυτή έγινε πόλος έλξης για σημαντικούς καλλιτέχνες, όπως οι Καζιμίρ Μάλεβιτς και Ελ Λισίτσκι. Το 1922 και έπειτα από μία σύντομη περίοδο άνθισης, η σχολή έκλεισε οριστικά, καθώς ο Σαγκάλ αποχώρησε. Αλλά η διαφορετική τους θέαση στην τέχνη πολύ σύντομα έδωσε αφορμή για διενέξεις και ανταγωνισμούς για την εξουσία. Τα ασυμβίβαστα ιδανικά του Μάλεβιτς για την αφαίρεση δεν μπορούσαν να συμβαδίσουν με την ποιητική παραλλαγή της πρωτοεμφανιζόμενης Σουρεαλιστικής Πρωτοπορίας. Το 1920, η πλειονότητα των φοιτητών του Σαγκάλ ακολούθησαν τον Μάλεβιτς, ενώ το παραστατικό του στιλ απορρίφθηκε ως ξεπερασμένο και ο καλλιτέχνης αναγκάστηκε να παραιτηθεί από το αξίωμά του. Απογοητευμένος, άφησε τη σχολή στους Σουπρεματιστές και πήγε στη Μόσχα. Έτσι, τότε ως καλλιτέχνης παρουσίασε μία κάμψη στη δημιουργία νέων έργων, τα οποία εξέθεσε στη Μόσχα και στην Αγία Πετρούπολη, ενώ η συνολική του ηθική έκφραση και ο ρυθμός εργασίας του μειώθηκαν ακριβώς λόγω του τεταμένου κλίματος. Βρίσκοντας εντέλει αναπόφευκτα το έργο του υποταγμένο στον έλεγχο και τη λογοκρισία του κράτους, έφυγε απογοητευμένος από τη Ρωσία και ταξίδεψε στο Βερολίνο, το Παρίσι, τη Νότια Γαλλία και τη Νέα Υόρκη (Gray, 1970, σσ. 240, 241).

Ήταν το 1923 όταν ο Μαρκ Σαγκάλ και η Μπέλα Ρόζενφελντ κατάφεραν να επιστρέψουν στο Παρίσι. Ως αναγνωρισμένος πια καλλιτέχνης, ο Σαγκάλ έκανε διάφορα ταξίδια σε όλη την Ευρώπη, σε ένα από τα οποία γνώρισε και τον Αμπρουάζ Βολλάρ (Ambroise Vollard, 1866-1939), έμπορο έργων τέχνης, ο οποίος του ζήτησε έργα με θέμα διάφορες θρησκευτικές σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη. Η επαφή λοιπόν του καλλιτέχνη με τον Βολλάρ, τον οδήγησε στο να ταξιδέψει στους Ιερούς Τόπους και την Παλαιστίνη με σκοπό να αντλήσει έμπνευση. Χαρακτηριστικές δημιουργίες της περιόδου αυτής είναι ο *Πράσινος Βιολιστής (Green Violinist, 1923-24)* (Εικόνα 45), το *Η Μίριαμ Χορεύει (Miriam Dances, 1931)* (Εικόνα 46) αλλά και περίπου εκατό έργα που απεικονίζουν σκηνές από τη Βίβλο, όπως το έργο *Λευκή Σταύρωση (White Crucifixion, 1938)* (Εικόνα 47).

Ο Β’ Παγκόσμιος Πόλεμος και το Τρίτο Ράιχ του Χίτλερ οδήγησε αναμφίβολα πολλούς Ευρωπαίους καλλιτέχνες στην Αμερική. Οι πίνακες του Σαγκάλ κινδύνεψαν,

καθώς ο Γερμανός πολιτικός Γιόζεφ Γκαίμπελς (Joseph Goebbels, 1897-1945) διέταξε να καούν. Το 1941, όμως, η κόρη του Μαρκ Σαγκάλ, Ίντα Σαγκάλ (Ida Meyer-Chagall, 1916-1994) και ο διευθυντής του *Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης* της Νέας Υόρκης, ο Αλφρεντ Μπαρ ο νεότερος (Alfred H. Barr Jr., 1902-1981), κατάφεραν να συμπεριλάβουν τον Σαγκάλ στη λίστα με τους ευρωπαίους καλλιτέχνες που χρήζουν ασύλου και έτσι εξασφάλισαν την ασφαλή μετάβαση της οικογένειάς του στη Νέα Υόρκη.

Στις παράπλευρες απώλειες του πολέμου στην Ευρώπη ήταν και η καταστροφή του Βιτέμπσκ. Την ίδια χρονική περίοδο πεθαίνει και η σύζυγος του Σαγκάλ, Μπέλα. Ο Σαγκάλ, συντετριμμένος πια, μείωσε δραματικά τις δημιουργίες του και τα κύρια εισοδήματά του προέρχονταν πλέον μόνο από τις προμήθειες που κέρδιζε από τα κοστούμια και τα σκηνικά που σχεδίαζε για όπερες, μπαλέτα και θέατρα της εποχής (Team, 2015).

Μη μπορώντας ποτέ να αισθανθεί τη Νέα Υόρκη ως δεύτερο σπίτι του, αποφασίζει το 1947 να επιστρέψει στη Γαλλία, όπου και παντρεύεται τη Βαλεντίνα Μπρόντσκι (Valentina Brodsky, 1905-1993). Το προσωπικό ύφος στη ζωγραφική του αλλάζει άρδην, καθώς τα έργα του καλλιτέχνη γίνονται ολοένα και περισσότερο λυρικά και μελαγχολικά, κάτι που θύμιζε μετα-ιμπρεσιονιστικά έργα. Οι δημιουργίες του καλλιτέχνη χαρακτηρίστηκαν αργότερα από αρκετούς κριτικούς τέχνης ως «αδέξιες» και «μη-συγκεντρωμένες».

Τις τελευταίες δυο δεκαετίες της ζωής του δημιούργησε ορισμένα κορυφαία επιτεύγματα, και πιο συγκεκριμένα μια σειρά βιτρό μεγάλης κλίμακας. Το πρώτο έργο τεράστιο βιτρό, που δημιουργήθηκε το 1960, ήταν ουσιαστικά 12 βιτρό που αναπαριστούσαν τις δώδεκα φυλές του Ισραήλ και εγκαταστάθηκαν στο *Hadassah Πανεπιστημιακό Νοσοκομείο* της Ιερουσαλήμ (Εικόνα 48). Ο ίδιος ο Σαγκάλ είχε πει το 1962 για το έργο αυτό ότι αποτελεί το μικρό του δώρο προς τον εβραϊκό λαό που πάντα ονειρευόταν βιβλική αγάπη, φιλία και ειρήνη μεταξύ όλων των λαών, δηλαδή σε εκείνους τους ανθρώπους που έζησαν στην Ιερουσαλήμ χιλιάδες χρόνια ανάμεσα στους άλλους Σημίτες (The Chagall Windows, n.d.).

Άλλα σημαντικά βιτρό που δημιούργησε είναι το μνημειώδες *Ειρήνη (Peace, 1964)* (Εικόνα 49) για τα Ηνωμένα Έθνη (The Peace Window, n.d.) και το *Παράθυρα της Αμερικής (America Windows, 1977)* (Εικόνα 50) που τοποθετήθηκε στο Ινστιτούτο

Τέχνης του Σικάγο (America Windows, 2018), ως ένδειξη ευγνωμοσύνης εκ μέρους του Σαγκάλ για το άσυλο που βρήκε για κάποιο χρονικό διάστημα στο Ινστιτούτο κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Τέλος, ορόσημα των τελευταίων δημιουργιών του καλλιτέχνη αποτελούν το ταβάνι του κτιρίου όπου στεγάζονταν η Όπερα του Παρισιού (1963) (Εικόνα 51) (Marc Chagall's Ceiling for the Paris Opéra - 1st series of panels, n.d.), καθώς και τα έργα *Οι πηγές της μουσικής (The Sources of Music, 1966)* (Εικόνα 52) και *Οι θρίαμβοι της μουσικής (The Triumph of Music, 1966)* (Εικόνα 53) της Μητροπολιτικής Όπερας της Νέας Υόρκης.

Η επιρροή που άσκησε ο Μαρκ Σαγκάλ, μέσω των διάφορων μορφών[85] τέχνης με τις οποίες ασχολήθηκε, είναι αδιαμφισβήτητη. Για τη σφυρηλάτηση του μοναδικού προσωπικού του στιλ χρησιμοποίησε στοιχεία από τον Κυβισμό, τον Φωβισμό, τον Συμβολισμό και τον Σουρεαλισμό, καθώς και την εβραϊκή λαογραφία, την ποιμενική ζωή και τη ρωσική καθημερινότητα, χωρίς ποτέ όμως να ευθυγραμμίζεται πλήρως με ένα συγκεκριμένο κίνημα τέχνης. Ο Σαγκάλ, όπως κανένας άλλος ζωγράφος, μπόρεσε να ενώσει μέσα στο μυαλό του τη σύνθετη πολυπλοκότητα της ύπαρξης ενός καλλιτέχνη: μια ζωή ταλαντευόμενη μεταξύ του Δυτικού Ευρωπαϊκού Μοντερνισμού και της λαϊκής τέχνης της πατρίδας του, ανάμεσα στο χριστιανικό κόσμο και την εβραϊκή παράδοση.

3.8 Ο Μάλεβιτς και το ρεύμα του Σουπρεματισμού

Ο ριζοσπάστης Καζιμίρ Μάλεβιτς (Kazimir Severinovich Malevich, 1879-1935) είναι ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της Πρωτοπορίας. Επηρεασμένος από τον Ιμπρεσιονισμό και τον Συμβολισμό, συνδέεται εν συνεχεία με τον Κυβο-Φουτουρισμό και επηρεάζεται έντονα από την «υπέρλογη γλώσσα» των Ρώσων φουτουριστών, η οποία είχε αποκτήσει δικό της πρωτογενές νόημα έχοντας ως βάση την αισθητική και την καθημερινή ζωή. Μέσα από αυτό το μείγμα των επιρροών ανέπτυξε τη προσωπική του θεωρία όσον αφορά στη μη-αντικειμενική ζωγραφική, την οποία μετουσίωσε σε κίνημα τέχνης με το όνομα *Σουπρεματισμός*.

Στα εγκαίνια της τελευταίας φουτουριστικής έκθεσης με τίτλο *Last Futurist Exhibition of Paintings "0,10"* στην Αγία Πετρούπολη το 1915, ο Μάλεβιτς ανακοίνωσε

[85] Ο Σαγκάλ ασχολήθηκε με πολλές μορφές τέχνης-τεχνοτροπίες όπως τη ζωγραφική με λάδι και με γκουάς, τις υδατογραφίες, τις τοιχογραφίες, την κεραμική, τη χαρακτική, τη ζωγραφική, τη σχεδίαση θεατρικών σκηνικών και κοστουμιών, και τα βιτρό.

την εγκατάλειψη του Φουτουρισμού και τη μετάβαση στην απόλυτη μη-αντικειμενικότητα, δηλαδή τον Σουπρεματισμό[86] (Gray, 1970, σ. 206). Την ίδια χρονιά, ο Μάλεβιτς ζωγράφισε διάφορες εκδόσεις των Μαύρων[87] και Κόκκινων Τετραγώνων: εικόνες σουπρεματιστικής τέχνης. Στο *Σουπρεματιστικό του Μανιφέστο (Suprematist Manifesto)*[88] διατύπωσε τις θεωρητικές αρχές αυτής της «υπέρτατης μορφής τέχνης», σύμφωνα με την οποία η πλήρης απελευθέρωση από την αντικειμενικότητα και τα «αέρινα» πεδία του χρώματος παράγουν απόλυτη και καθαρή αίσθηση. Εφόσον ο πνευματικός κόσμος δεν μπορεί να συμβαδίσει με τον ορατό, ο ορατός δεν μπορεί να θεωρηθεί ως μια πραγματικά δημιουργική πράξη στην τέχνη. Η φύση της πραγματικότητας εκδηλώνεται μόνο σε ριζικά αφηρημένη σκέψη, που πηγαίνει πέρα από την άμεση αισθητηριακή αντίληψη (Gray, 1970, σ. 161). Για τον Μάλεβιτς, το έργο του καλλιτέχνη ήταν να εκθέσει την ουσία του σύμπαντος μέσω μιας πνευματικής διεργασίας (Gray, 1970, σ. 166).

Ο Σουπρεματισμός απορρίφθηκε έντονα τόσο από τους κριτικούς τέχνης όσο και από άλλους καλλιτέχνες της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Αυτό όμως δεν εμπόδισε τον Μάλεβιτς να ιδρύσει μια νέα καλλιτεχνική ομάδα μαζί με τους καλλιτέχνες με τους οποίους συνεργάστηκε και στον Κυβο-Φουτουρισμό: την Ροζάνοβα, τον Κλιουν, την Ποπόβα και την Έξτερ.

Το 1920 ίδρυσε την σουπρεματιστική ομάδα (Suprematist Party) UNOVIS[89] («Συνήγοροι της Νέας Τέχνης», “Advocates of New Art”), που ήταν ένα μεταρρυθμιστικό κίνημα αφιερωμένο στη διδασκαλία και τη διάδοση του Σουπρεματισμού, στοχεύοντας στην αναδιαμόρφωση της σοβιετικής κοινωνίας και τη σύνδεσή της με την τέχνη (Gray, 1970, σ. 241). Η ριζική απόρριψη της συγκεκριμένης τέχνης από τον Μάλεβιτς οδήγησε τελικά στη θεμελιώδη ασυμφωνία μεταξύ του ιδίου και του Σαγκάλ.

[86] Ο όρος Σουπρεματισμός (αγγλ. suprematism) προήλθε από τη λατινική λέξη supremus που σημαίνει ανώτερος-κυρίαρχος, και δηλώνει, σύμφωνα με τον Μάλεβιτς, «την ανωτερότητα, την υπεροχή του χρώματος» έναντι της απλής οπτικής απεικόνισης των αντικειμένων (Μήτρακα, 2017).
[87] Το *Μαύρο Τετράγωνο* (1915) ήταν το έμβλημα του Σουπρεματισμού, το οποίο διακήρυττε την έναρξη μιας νέας εποχής στην τέχνη αφήνοντας πίσω τις παλαιές και παρωχημένες καλλιτεχνικές ιδέες και μορφές.
[88] Μπορεί κανείς να διαβάσει ολόκληρο το Σουπρεματιστικό Μανιφέστο του Μάλεβιτς εδώ: https://www.moodbook.com/history/modernism/malevich-suprematism.html.
[89] Η ομάδα UNOVIS, στην προσπάθειά της να αλλάξει την εικόνα του Βιτέμπσκ, διακόσμησε τις προσόψεις διάφορων κτηρίων, τα τραμ, το εσωτερικό των θεάτρων και των δημόσιων υπηρεσιών κ.ά.

Σε επόμενο κεφάλαιο να προβούμε σε περαιτέρω ανάλυση του Μάλεβιτς και του κινήματος του Σουπρεματισμού.

3.9 Ο Καντίνσκι και η τέχνη του

Ένα από τους σημαίνοντες καλλιτέχνες της μοντέρνας τέχνης είναι ο Βασίλι Καντίνσκι (Wassily Kandinsky, 1866-1944). Ως καλλιτέχνης αρνιόταν την απλή αναπαράσταση της φύσης και ήταν οπαδός της ολικής αφαιρετικότητας, καθώς θεωρούσε πως μόνο με αυτόν τον τρόπο επιτυγχανόταν η ουσιαστική υπερβατική έκφραση. Για να το πετύχει αυτό, συσχέτιζε το χρώμα με τη μορφή, ώστε να δημιουργήσει μια εμπειρία που θα περιελάμβανε το θέαμα, τον ήχο και τα συναισθήματα του κοινού. Ταυτόχρονα, καινοτόμησε με την εικονογραφική του γλώσσα, την έκφραση της εσωτερικότητας του καλλιτέχνη και την ανάπτυξη του οπτικού του λεξιλογίου μέσα από τρία στάδια, ξεκινώντας από τους αναπαραστατικούς καμβάδες του και τον θεϊκό συμβολισμό τους, συνεχίζοντας στις εκστατικές του συνθέσεις, και καταλήγοντας στα γεωμετρικά και βιομορφικά επίπεδα του χρώματος. Το έργο του ενέπνευσε έντονα τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες στη δημιουργία έργων τέχνης που προσέδιδαν μια αίσθηση πνευματικότητας.

Ως καλλιτέχνης δε συμπαθούσε τις αρχές της προόδου, της ανάπτυξης και της επιστήμης. Αντ' αυτού επιθυμούσε την αναδημιουργία του κόσμου μέσα από τη νέα τέχνη που θα προκύψει από την ανόθευτη «εσωτερικότητα». Έχοντας αυτές τις αρχές σαν βάση, οι συνθέσεις του γινόντουσαν σταδιακά όλο και πιο αφαιρετικές απομακρυνόμενες από τη σφαίρα της πραγματικότητας, φτάνοντας στο τέλος στο σημείο να ανοίξει τον δρόμο στον ριζοσπαστικό Κονστρουκτιβισμό του Ροντσένκο.

Η ζωγραφική ήταν μια βαθιά πνευματική διεργασία για τον καλλιτέχνη, ο οποίος επιδίωκε να δημιουργήσει μια καθολική οπτική γλώσσα στηριζόμενη στις αφηρημένες μορφές και χρώματα, μέσω της οποίας θα μπορούσε να εκφράσει την πνευματικότητα και τα ανθρώπινα συναισθήματα πέρα από πολιτιστικούς και φυσικούς φραγμούς. Θεωρούσε λοιπόν πως η μη-αντικειμενική, αφηρημένη τέχνη ήταν ο κατεξοχήν τρόπος έκφρασης του ελεύθερου καλλιτέχνη και ίσως ο μόνος τρόπος για την πανανθρώπινη επικοινωνία συναισθημάτων και ιδεών.

Γεννημένος το 1866 στη Μόσχα από εύπορη οικογένεια και μεγαλωμένος στην Οδησσό, μια αμιγώς κοσμοπολίτικη πόλη, από μικρή ακόμη ηλικία έδειξε την κλίση του

στις καλές τέχνες, τη μουσική και τη λογοτεχνία. Παρόλο όμως που ο πατέρας του τον προέτρεπε να ασχοληθεί με τις τέχνες, ο Καντίνσκι αφιερώθηκε στη ζωγραφική μετά τα 30 του χρόνια. Το 1886 αποφάσισε να σπουδάσει δίκαιο, εθνογραφία και οικονομικά και το 1892 ξεκίνησε την καριέρα του ως καθηγητής στη νομική σχολή.

Ήταν η χρονιά του 1896 όταν αποφάσισε να παρατήσει τη διδασκαλία της νομικής και να σπουδάσει στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Μόναχο. Κατά τη διάρκεια των σπουδών του γνώρισε τον συνάδελφό του, Αλεξέι φον Γιαβλένσκι (Alexej von Jawlensky, 1864-1941), ο οποίος τον εισήγαγε στην πρωτοπορία (avant-garde) του Μονάχου. Το 1901 δημιούργησε μαζί με άλλους τρεις νέους καλλιτέχνες την ομάδα *Phalanx*, η οποία είχε ως στόχο να σταθεί εμπόδιο στις συντηρητικές και ακαδημαϊστικές απόψεις των παραδοσιακών θεσμών τέχνης. Πολύ γρήγορα ιδρύθηκε και η *Σχολή Τέχνης Phalanx*, στην οποία δίδαξε ο Καντίνσκι, και μέσα από της οποίας τις εκθέσεις αναδείχθηκαν έργα του ίδιου του Καντίνσκι, των Συμβολιστών, των Μετα-Ιμπρεσιονιστών και των καλλιτεχνών της Αρ Νουβό. Παράλληλα, έργα του Καντίνσκι παρουσιάστηκαν στις εκθέσεις *Σαλόνι του Φθινοπώρου* (*Salon d' Automne)*[90] και *Σαλόνι των Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών*[91] (*Salon des Indépendants*) στο Παρίσι, όπου δόθηκε η δυνατότητα στον καλλιτέχνη να γνωρίσει διάφορους εκπροσώπους του Κυβισμού και του Φωβισμού.

Ένα από τα σημαντικότερα έργα που δημιούργησε εκείνη την εποχή ήταν *Ο γαλάζιος καβαλάρης (Der Blaue Reiter, 1903)* (Εικόνα 54), του οποίου το όνομα δανείστηκε το μοντερνιστικό κίνημα που ίδρυσε το 1911 ο Καντίνσκι με τον Φραντς Μαρκ (Franz Marc, 1880-1916) και άλλους Ρώσους καλλιτέχνες. Σε αυτόν τον πίνακα γίνεται έκδηλο το ενδιαφέρον του Καντίνσκι για τη μορφή του εδάφους και τον τρόπο απεικόνισής του στους πίνακες, καθώς και τη χρήση του χρώματος ως μέσου έκφρασης συναισθημάτων – χαρακτηριστικά που κυριαρχούν στα έργα του εφεξής. Ήδη από το

[90] Έκθεση έργων νέων καλλιτεχνών που πραγματοποιείται στο Παρίσι κάθε φθινόπωρο από το 1903 μέχρι σήμερα. Το *Σαλόνι του Φθινοπώρου* (*Salon d' Automne)* ιδρύθηκε ως εναλλακτική λύση στο συντηρητισμό των άλλων γκαλερί εκείνης της εποχής. Ήταν επίσης μια εναλλακτική λύση στο *Salon des Indépendants*, το οποίο ήταν φιλελεύθερο μεν, αλλά είχε δε μια ιδιάζουσα πολιτική που συχνά οδηγούσε σε μετριότητα. Οι ιδρυτές του *Salon d'Automne* ήταν μια ομάδα καλλιτεχνών και ποιητών που συμπεριλάμβαναν τους Εζέν Καριέρ (Eugène Carrière, 1849-1906), Πιερ Ωγκύστ Ρενουάρ (Auguste Renoir, 1841-1919), Ζωρζ Ρουώ (Georges Rouault, 1871-1958), Εντουάρ Βιγιάρ (Édouard Vuillard, 1868-1940), Ζορίς-Καρλ Υσμάν (Joris-Karl Huysmans, 1848-1907) και Εμίλ Βεράρεν (Émile Verhaeren, 1855-1916), υπό την ηγεσία του αρχιτέκτονα Φραντζ Ζουρντέν (Frantz Jourdain, 1847-1935). Αποφάσισαν να δημιουργήσουν τη δική τους οργάνωση με σκοπό να καλωσορίσουν κάθε καλλιτέχνη που επιθυμούσε να συμμετάσχει, δίνοντας στις διακοσμητικές τέχνες τον ίδιο σεβασμό που αποδιδόταν στις καλές τέχνες (The Editors of Encyclopaedia Britannica, Salon d'Automne, 2016).

[91] Βλέπε υποσημείωση 15.

1909 αποτέλεσε ιδρυτικό μέλος μιας νέας καλλιτεχνικής ομάδας που ονομάστηκε *Νέος Καλλιτεχνικός Σύλλογος του Μονάχου (Neue Kunstlervereinigung Munchen - NKVM)*, η οποία επιδίωκε την ανάδειξη των πρωτοπόρων καλλιτεχνών που είχαν παραγκωνιστεί από τις παραδοσιακές γκαλερί και σχολές της εποχής. Παράλληλα, ξεκίνησε τη δημιουργία ομάδων έργων με περισσότερο αφηρημένο χαρακτήρα με τίτλο *Αυτοσχεδιασμός (Improvisation), Σύνθεση (Composition)* και *Εντύπωση (Impression*) (Wassily Kandinsky, χ.χ.), με στόχο να αναδείξει την άρνησή του για τον αντικειμενικό κόσμο.

Το 1911 συνίδρυσε την πρωτοποριακή μοντερνιστική ομάδα *Ο γαλάζιος καβαλάρης (Der Blaue Reiter)*, που αναφέραμε προηγουμένως, με στόχο την περαιτέρω προβολή της σύγχρονης τέχνης και των συμβολικών συσχετισμών του ήχου και του χρώματος, ώστε να μπορέσει το κοινό να βιώσει μια μοναδική πνευματική εμπειρία. Παρά τη χρήση του ίδιου ονόματος με τον πίνακα που δημιούργησε ο Καντίνσκι το 1903, οι καλλιτέχνες της ομάδας επέλεξαν το συγκεκριμένο όνομα διότι αφενός ο Φραντς Μαρκ είχε μια ιδιαίτερη προτίμηση στα άλογα και αφετέρου ο Καντίνσκι ασχολούταν έντονα με το συμβολισμό του αναβάτη, σε συνδυασμό με τον συμβολισμό που απέβλεπαν και οι δυο καλλιτέχνες στο μπλε χρώμα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Καντίνσκι: «Όσο βαθύτερο γίνεται το μπλε τόσο περισσότερο καλεί τον άνθρωπο στο άπειρο, εγείρει εντός του τη νοσταλγία για το καθαρό και τελικά για το υπεράνω των αισθήσεων. Είναι το χρώμα του ουρανού έτσι όπως τον φανταζόμαστε με τον ήχο της λέξης ουρανός» (Για το πνευματικό στην τέχνη, 1912/1981, σ. 105).

Στην πρώτη του θεωρητική πραγματεία περί αφαιρετικότητας με τίτλο *Για το Πνευματικό στην Τέχνη* (1912), ο Καντίνσκι αναλύει τον ρόλο που διαδραματίζει η γραμμή, το χρώμα και η σύνθεση στο έργο το καλλιτέχνη. Τα έργα του την περίοδο εκείνη είναι αφηρημένα, εικονιστικά και μη-αντικειμενικά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο *Σύνθεση VII (Composition VII, 1913)* (Εικόνα 55), το οποίο αποτελούμενο από πολύπλοκα μοτίβα και λαμπερά χρώματα υποδηλώνει την πνευματική σύνθεση συναισθήματος και μη-αντικειμενικότητας. Η ομάδα διαλύθηκε το 1914 με την έναρξη του Α’ Παγκόσμιου Πολέμου, όμως το έργο της επηρέασε άμεσα τον γερμανικό Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό (Gray, 1970, σσ. 116, 118)..

Με την έναρξη του πολέμου ο Καντίνσκι έφυγε από τη Γερμανία και, αφού ταξίδεψε στην Ελβετία και τη Σουηδία, εγκαταστάθηκε στη Ρωσία, όπου γνώρισε τα

κινήματα του Κονστρουκτιβισμού και του Σουπρεματισμού και τους εκπροσώπους τους. Με την Οκτωβριανή Επανάσταση το 1917 συνεργάστηκε με το Κομμουνιστικό Κόμμα και ανέπτυξε διάφορες γκαλερί και σχολές τέχνης. Παρόλα αυτά, παρέμεινε αφοσιωμένος στην αναζήτησή του για την πνευματικότητα της τέχνης, ενάντια στην χρηστική αισθητική της νέας κυβέρνησης και των καλλιτεχνών που την αγκάλιασαν.

Το 1912 επέστρεψε στη Γερμανία μετά από πρόσκληση του Βάλτερ Γκρόπιους (Walter Gropius, 1883-1969) να διδάξει στη σχολή του Μπάουχαους, όπου στράφηκε προς τη σημασία των γεωμετρικών στοιχείων, και συγκεκριμένα του κύκλου, του ημικυκλίου, της ευθείας γραμμής, της γωνίας, του τετραγώνου και του τριγώνου. Εκεί τού δόθηκε η ευκαιρία να δημοσιεύσει το γραπτό του έργο *Σημείο, Γραμμή, Επίπεδο* (1926), όπου περιέγραψε τις θεωρίες του για την επιστήμη της ζωγραφικής. Παρατηρούμε λοιπόν πως η ρομαντική και διαισθητική διάθεση των προπολεμικών έργων του μεταλλάχθηκε σε συνθέσεις εμφατικά και εποικοδομητικά οργανωμένες.

Με το κλείσιμο της σχολής Μπάουχαους το 1933 από τους ναζιστές, ο Καντίνσκι μετακόμισε στη Γαλλία. Εκεί άρχισε να πειραματίζεται με τον *βιομορφισμό (biomorfism)*[92] στην τέχνη του και να «λειαίνει» τις σκληρές γεωμετρικές μορφές που χρησιμοποιούσε στη σχολή Μπάουχαους. Φυσικά, καθώς η παρισινή πρωτοπορία αναδυόταν, η επιρροή των έργων του Καντίνσκι έφθινε, καθώς εικόνες του κυβισμού και του σουρεαλισμού κυριαρχούσαν παντού. Παρόλα αυτά, ο καλλιτέχνης την περίοδο αυτή συνέχισε να βελτιώνει το ύφος του και να επανεξετάζει διάφορα θέματα και στιλ των προηγούμενων ετών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μεγάλων και πολύπλοκων νέων έργων με στοιχεία από παλαιότερες καλλιτεχνικές τεχνικές, όπως το έργο του *Σύνθεση Χ (Composition X, 1939*) (Εικόνα 56), όπου παρατηρείται η χρήση της εκφραστικής παλέτας των πρώτων μη-αντικειμενικών συνθέσεών του της δεκαετίας του 1910, των δομημένων στοιχείων που χρησιμοποιούσε στο Μπάουχαους και των βιομορφικών μορφών με τις οποίες πειραματίστηκε στη Γαλλία.

Τόσο το καλλιτεχνικό όσο και το θεωρητικό έργο του Καντίνσκι συνέβαλε στη διαμόρφωση της φιλοσοφίας των μεταγενέστερων κινημάτων τέχνης, όπως του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και της Ζωγραφικής του Χρωματικού πεδίου (Color Field

[92] Ο όρος «βιομορφισμός» εφευρέθηκε το 1895 από τον ανθρωπολόγο Άλφρεντ Κορτ Χάντον (Alfred Cort Haddon, 1855-1940) και χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τη σύνθεση του Σουρεαλισμού με την Αφηρημένη Τέχνη, και χαρακτηρίζεται από ρευστά, οργανικά σχήματα στη ζωγραφική, τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική και τον σχεδιασμό (Agkathidis, 2017, σ. 8).

Painting). Το βιομορφικό του έργο επηρέασε βαθιά το έργο του Αρσίλ Γκόρκι (Arshile Gorky, 1904-1948), ο οποίος διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της αισθητικής της Σχολής της Νέας Υόρκης. Επίσης, ο Τζάκσον Πόλοκ (Jackson Pollock, 1912-1956) γοητεύθηκε από τα έργα τέχνης του Καντίνσκι και τις ιδέες του περί αυθορμητισμού και υποσυνειδήτου του καλλιτέχνη. Παράλληλα, οι θεωρίες του Καντίνσκι όσον αφορά στις αισθητικές ιδιότητες του χρώματος είχαν εξαιρετικά μεγάλη επιρροή στον Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko, 1903-1970), ο οποίος συνέδεσε τις διάφορες αποχρώσεις και τις αλληλεξαρτήσεις τους με το συναίσθημα. Ακόμα και καλλιτέχνες, όπως ο Τζούλιαν Σνάμπελ (Julian Schnabel, 1951-) και ο Φίλιπ Γκάστον (Philip Guston, 1913-1980) που ανήκαν στο κίνημα του Νεο-Εξπρεσιονισμού (καλλιτεχνικό κίνημα του 1980) χρησιμοποίησαν στα μεταμοντέρνα έργα τους τις θεωρίες του Καντίνσκι για την εσωτερική έκφραση του καλλιτέχνη. Μπορούμε, λοιπόν, να πούμε ότι ο Βασίλι Καντίνσκι έθεσε τις βάσεις για την ανάπτυξη του σύγχρονου Εξπρεσιονισμού στην τέχνη του 20ου αιώνα.

3.10 Η Τεχνική και η Γεωμετρική τελειότητα του Κονστρουκτιβισμού

Όπως ανέφερα και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο Κονστρουκτιβισμός[93] εμφανίστηκε στο προσκήνιο γύρω στο 1913. Εκείνη την εποχή, στη ρωσική τέχνη κυριαρχούσαν οι Ραγιονιστές και οι Κυβο-Φουτουριστές, ενώ ο Σουπρεματισμός μόλις είχε κάνει την εμφάνισή του. Απορρίπτοντας απόλυτα την αναπαραγωγή της πραγματικότητας μέσω μίμησης, ο Κονστρουκτιβισμός ήταν, εκτός από τον Σουπρεματισμό, η πιο συνεπής μορφή της αφηρημένης γεωμετρικής τέχνης. Οι κονστρουκτιβιστικές συνθέσεις χαρακτηρίζονταν από υψηλό βαθμό τεχνικής και γεωμετρικής τελειότητας. Τα κύρια χαρακτηριστικά τους ήταν τα βασικά γεωμετρικά σχήματα που διανέμονταν σε όλη την επιφάνεια της εικόνας ταξινομημένα και ισορροπημένα πλήρως. Εκτός από τις κατασκευές του χώρου και τις εντυπώσεις του φωτός και της κίνησης, το χρώμα έπαιξε καθοριστικό ρόλο. Σημαντικά στοιχεία του ρεύματος ήταν η αξιοποίηση βιομηχανικών υλικών και η επίταση της προσοχής στην καθαρή υφή και το καθαρό υλικό, τα οποία οδηγούσαν στη δημιουργία έργων τέχνης με χρηστική αξία (Gray, 1970, σ. 250).

[93] Το κίνημα πήρε το όνομά του από τη λατινική λέξη «constructio» που ερμηνεύεται ως κατασκευή (Cooke, 1995, σ. 106).

Σε αντίθεση με τις πνευματικές και κοσμικές πτυχές της Σουπρεματισμού, ο Κονστρουκτιβισμός είχε έναν κοινωνικό στόχο. Σύμφωνος με τις θεωρίες του Μαρξισμού, ο Κονστρουκτιβισμός υποστήριζε τον υλισμό έναντι του ιδεαλισμού. Καθώς η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική και η γλυπτική θεωρούνταν καθολικές τέχνες, θα έπρεπε να δρουν προς όφελος της κοινωνίας. Σύμφωνα με την ιστορικό τέχνης Καμίλλα Γκρέυ (Camilla Gray, 1936-1971), κύριος στόχος του Κονστρουκτιβισμού ήταν η δημιουργία «νέων συνθηκών για τη ζωή των ανθρώπων με τη βοήθεια μιας νέας αισθητικής, η οποία βασιζόταν στη δημιουργία απλών και λειτουργικών μορφών και κατασκευών, βάσει των τριών αρχών: της τεκτονικής (πράξη δημιουργίας), της φακτούρας (factura) (τρόπος δημιουργίας) και της κατασκευής» (1970, σ. 258). Δεν ήταν τυχαίο ότι πολλοί Κονστρουκτιβιστές εργάστηκαν επίσης ως αρχιτέκτονες και σχεδιαστές.

Ο Κονστρουκτιβισμός, ουσιαστικά, έθεσε τα θεμέλια για την επέκταση της ζωγραφικής στην τρίτη διάσταση και για τα υλικά σύνολα. Ο Αλεξάντερ Ροντσένκο και ο Ελ Λισίτσκι ήταν οι κυριότεροι θεωρητικοί εκφραστές του ρεύματος.

3.11 Agitprop: Η τέχνη ως προπαγάνδα

Η Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917 προκάλεσε ένα κύμα ευφορίας μεταξύ των καλλιτεχνών, οι οποίοι ένιωσαν να καλούνται να συμμετάσχουν ενεργά στην ανανέωση του κόσμου και την εφαρμογή των νέων κοινωνικών οραμάτων. Πολλοί καλλιτέχνες της Πρωτοπορίας, γοητευμένοι από τις ιδέες της ισότητας και της δικαιοσύνης, συνεργάστηκαν με τους μπολσεβίκους, τον κρατικό μηχανισμό και, συγκεκριμένα, τον *Λαϊκό Κομισάριο Διαφώτισης*, Ανατόλι Λουνατσάρσκι (Anatoly Lunarcharsky, 1875-1933)[94], παλεύοντας για τη δημιουργία της «Μεγάλης Ουτοπίας», όπως την είχε ονομάσει ο Καντίνσκι, δηλαδή τη διαμόρφωση μιας κρατικής πολιτικής για τις τέχνες. Ο Λισίτσκι διαφήμιζε τη νίκη του Κόκκινου Στρατού με δυναμικές αφίσες· ο Μάλεβιτς μετέφερε τον Σουπρεματισμό στους δρόμους, δηλώνοντάς τον ως προλεταριακή τέχνη. Άλλοι καλλιτέχνες δημιουργούσαν στολές εργασίας, σχεδίαζαν σκηνικά και θεατρικά κοστούμια, κατασκεύαζαν εξέδρες, αφίσες, είδη καθημερινής χρήσης, και αφιέρωναν την τέχνη τους (του θεάτρου, του κινηματογράφου ή της μουσικής) στο έργο του κράτους, με στόχο την κατάργηση των αστικών διακρίσεων και την ένταξη της τέχνης στην

[94] Ο Ανατόλι Λουνατσάρσκι, άνθρωπος με υψηλή κουλτούρα, ήταν σοβιετικός Λαϊκός Επίτροπος για 12 χρόνια και πρώτος κομισάριος της παιδείας και άσκησε ουσιαστική επιρροή στην παιδεία και τον πολιτισμό τα χρόνια της Οκτωβριανής Επανάστασης.

καθημερινή ζωή των πολιτών. Υπό την διοίκηση του Λένιν όλες οι μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης αναγνωρίζονταν ως ίσες με το σύνθημα της ελευθερίας της τέχνης. Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Τζούλιο Κάρλο Αργκάν (Giulio Carlo Argan, 1909-1992), «οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας γίνονται οι μεγαλοφυείς σκηνοθέτες του ενθουσιαστικού θεάματος της επανάστασης, αυτοί είναι που οργανώνουν τα λαϊκά πανηγύρια, τους εορτασμούς, τις παρελάσεις, τις θεατρικές παραστάσεις» (Argan, 2014, σ. 365).

Η νέα κομμουνιστική ιδεολογία είχε ανάγκη από νέα σύμβολα και νέες μορφές τέχνης. Για το σκοπό αυτό, ένα ειδικό τμήμα Εικαστικών Τεχνών είχε δημιουργηθεί, αφιερωμένο στους επαναστάτες, τους συγγραφείς, τους μουσικούς, τους επιστήμονες και τους καλλιτέχνες. Σημαντικά στοιχεία των μνημείων αυτών ήταν τα κομμουνιστικά και λενινιστικά συνθήματα που εμφανίζοντας σε αφίσες και σε τοίχους. Ο όρος *agitprop*[95] επινοήθηκε ως μια έκφραση για την κομμουνιστική πολιτική διαφήμιση εκείνη της περιόδου (Gray, 1970, σ. 194).

Για μια αποτελεσματική εφαρμογή των εν λόγω μέτρων με κέντρο τους πολίτες, ιδρύθηκε το 1918 το *Κρατικό Ινστιτούτο Διακοσμητικής Τέχνης* (State Institute of Décorative Art), το οποίο ήταν υπεύθυνο για την προώθηση του σοβιετικού στόχου με κάθε τρόπο: προπαγανδιστική διακόσμηση των πόλεων, σχεδιασμό αφίσας, παραγωγή επίπλων, παιχνιδιών και καθημερινών σκευών, καθώς και θεατρικά κοστούμια και σκηνικά, βασισμένα σε σχέδια του Μάλεβιτς, του Νικολάι Σουέτιν (Nikolai Suetin, 1897-1954) και του Καντίνσκι. Πολλοί καλλιτέχνες επίσης εκείνη την εποχή διοικούσαν ινστιτούτα τέχνης, σχολεία και μουσεία.

3.12 Η ιδέα του μέλλοντος μέσα από το ρεύμα του Σουπρο-Νατουραλισμού

Το έργο του Μάλεβιτς συνολικά χαρακτηρίζεται από σημαντικές και ριζικές αλλαγές. Με τα εγκαίνια του Σουπρεματισμού το 1915, ο Μάλεβιτς είχε ξεπεράσει τους ιμπρεσιονιστές και τους φουτουριστές ήδη από το ξεκίνημά του. Μεταξύ του 1919 και του 1926, εγκατέλειψε προσωρινά τη ζωγραφική και αφοσιώθηκε αποκλειστικά στην έρευνα και τη διδασκαλία προκειμένου να δημιουργήσει ένα θεμελιώδες θεωρητικό ικρίωμα για τον Σουπρεματισμό.

[95] Ο όρος agitprop είναι σύνθετος και προέρχεται από τη λέξη agitation, που σημαίνει διέγερση, και τη λέξη propaganda (προπαγάνδα).

Όταν ο Στάλιν πήρε την εξουσία το 1924, όρισε και το τέλος της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Ενώ πολλοί καλλιτέχνες, υπακούοντας στην κυβέρνηση, επέστρεψαν στην απόλυτη αναπαράσταση της πραγματικότητας στα έργα τους, ο Μάλεβιτς επέλεξε μια διαφορετική πορεία. Αγκαλιάζοντας τη ρωσική πραγματικότητα, τροποποίησε τις καλλιτεχνικές αρχές της τέχνης του και ασχολήθηκε με τον Σουπρο-Νατουραλισμό (Supronaturalism). Συνέχισε να ζωγραφίζει με βάση μια εικονιστική τεχνοτροπία, αλλά απορρίπτοντας το νατουραλισμό ως αντίγραφο της πραγματικότητας. Συνδυάζοντας τα μοτίβα των αγροτών και τις απεικονίσεις των πραγματικών ανθρώπων με το σύστημα του Σουπρεματισμού, έφτασε σε μια συμβολική εικόνα του ανθρώπου που ήταν απομακρυσμένη τόσο από τον ρεαλισμό όσο και την καθαρή αφαίρεση. Λαμβάνοντας υπόψη ότι οι αρχές της σύνθεσης της Σουπρεματισμού οριοθετούνται στα χρώματα και τα αφηρημένα γεωμετρικά σχήματα, η στάση του Μάλεβιτς απέναντι στη μη-αντικειμενικότητα ήταν πλέον λιγότερο ριζοσπαστική. Κατάφερε να συμβιβάσει τα ασυμβίβαστα: την έλλειψη βαρύτητας με τα άυλα στοιχεία από τη μία πλευρά και την πραγματική ζώσα ύλη από την άλλη – τον Σουπρεματισμό δηλαδή με τον Νατουραλισμό (Hegert, 2016).

3.13 Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός ή «Η Φωνή του Στάλιν»

Υπάρχει μια σημαντική διάκριση μεταξύ του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού και του Κοινωνικού Ρεαλισμού[96], αν και σε κάποιο βαθμό, ο πρώτος προήλθε από τον δεύτερο. Η στιλιστική κληρονομιά του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού είχε τις ρίζες της στις παραδόσεις της Ρεαλιστικής ζωγραφικής, η οποία, στην Ευρώπη και τη Ρωσία στα τέλη του 19ου αιώνα, είχε απωθήσει την πομπώδη ζωγραφική της Νεοκλασικής ιστορίας που παρουσιαζόταν στις εγκεκριμένες από το κράτος γκαλερί. Από τον Κουρμπέ (Gustave Courbet, 1819-1877) στη Γαλλία έως την επαναστατική ομάδα Πιριντβίζνικι (Peredvizhniki)[97] της Ρωσίας, ο Ρεαλισμός υπήρξε στα χέρια των καλλιτεχνών δύναμη για πολιτική κριτική, αλλά και για τον εορτασμό της φύσης και της ανθρωπότητας.

[96] Στον Κοινωνικό Ρεαλισμό απεικονίζεται η εργατική τάξη αυτούσια, χωρίς στοιχεία ηρωισμού ή συναισθηματισμού (Finocchio, 2004).

[97] Ομάδα Ρώσων καλλιτεχνών που κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα απέρριψαν τον περιοριστικό και εμπνευσμένο από το εξωτερικό Κλασικισμό της Ρωσικής Ακαδημίας για να σχηματίσουν μια νέα ρεαλιστική και εθνικιστική τέχνη που θα εξυπηρετούσε τον απλό άνθρωπο (Britannica, Peredvizhniki, 2016).

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 και μετά, τα υφολογικά και θεωρητικά επιτεύγματα της Ρωσικής Πρωτοπορίας είχαν απορριφθεί ως «φορμαλιστικά». Το Κόμμα απαίτησε από την τέχνη να θέσει τον εαυτό της στην υπηρεσία του κράτους και να αφοσιωθεί στους ανθρώπους της εργατικής τάξης και την ιδανική εικόνα του σοβιετικού ανθρώπου. Η προπαγανδιστική παρουσίαση της νέας τάξης πραγμάτων, των νέων αξιών, της υφιστάμενης ιδεολογίας και του τρόπου ζωής των προοδευτικών του σοβιετικού λαού έγινε ένα αποφασιστικό κριτήριο.

Οι καλλιτέχνες ανταποκρίθηκαν σε αυτή την αλλαγή της πολιτιστικής πολιτικής με διαφορετικούς τρόπους. Η αφηρημένη τέχνη επέστρεψε στην αναπαραστατική της προσέγγιση. Ως εκ τούτου, πολλά από τα έργα του ίδιου του καλλιτέχνη μπορεί να είναι τελείως ασυμβίβαστα όσον αφορά στο ύφος και το θέμα, παρόλο που χωρίζονται από σχεδόν μια δεκαετία. Ο Ροντσένκο αγκάλιασε τη φωτογραφία και παρήγαγε προπαγανδιστικές αφίσες. Ο Φιλόνοφ προσπάθησε να ζωγραφίσει σκηνές από τη βιομηχανική ζωή, αλλά δεν μπόρεσε να παρουσιάσει το αισιόδοξο μέλλον που ήθελε να προβάλει ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός. Στους πίνακες του Μάλεβιτς, οι αγρότες, οι εργαζόμενοι και τα μέλη της διανόησης δε συμμορφώνονταν με τις απαιτήσεις του επίσημου δόγματος της τέχνης του Στάλιν. Το 1932, η συνεχής καταστολή των διαφόρων κινημάτων κατέληξε στην πλήρη απαγόρευση όλων των καλλιτεχνικών ομάδων και των κινημάτων τέχνης εκτός από ένα: τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό (Britannica, Socialist Realism, 2015).

Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, προσανατολισμένος προς αυτό που δεν έχει ακόμη δημιουργηθεί, αλλά πρέπει να δημιουργηθεί και να γίνει μέρος του κομμουνιστικού μέλλοντος, κατανοήθηκε ως διαλεκτική μέθοδος. «Αυτό που είναι πιο σημαντικό για τη διαλεκτική μέθοδο», έγραψε ο Στάλιν, «δεν είναι αυτό που είναι σταθερό προς το παρόν, και έχει ήδη αρχίσει να πεθαίνει, αλλά αυτό που αναδύεται και αναπτύσσεται, ακόμη κι αν προς το παρόν δε φαίνεται σταθερό, αφού για τη διαλεκτική μέθοδο μόνο αυτό που αναδύεται και αναπτύσσεται δεν μπορεί να ξεπεραστεί» (Solomon R. Guggenheim Museum, 2005, σ. 320). Φυσικά, ήταν το Κομμουνιστικό Κόμμα που είχε το δικαίωμα να αποφασίσει τι έπρεπε να πεθάνει και τι θα μπορούσε να δημιουργηθεί.

Η απλή απεικόνιση των γεγονότων καταδικάστηκε επίσημα ως Νατουραλισμός, ο οποίος θα έπρεπε να διακρίνεται από τον Ρεαλισμό. Η ικανότητα σωστής, σοσιαλιστικής επιλογής των γεγονότων της ζωής θεωρήθηκε ως η πιο σημαντική

ποιότητα ενός σοσιαλιστή καλλιτέχνη. Ο Μπόρις Ιογκάνσον (Boris Ioganson, 1893-1972), ένας από τους κορυφαίους επίσημους καλλιτέχνες της εποχής του Στάλιν, ανέφερε στην ομιλία του στην *Πρώτη Σύμβαση των Σοβιετικών Καλλιτεχνών (First Convention of Soviet Artists)* τη δεκαετία του 1930: «Ένα γεγονός δεν είναι ολόκληρη η αλήθεια· είναι απλώς η πρώτη ύλη από την οποία η πραγματική αλήθεια της τέχνης θα εξαχθεί» (Solomon R. Guggenheim Museum, 2005, σ. 320). Και υποστήριξε περαιτέρω ότι ο τόπος δημιουργικότητας στο Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό δεν έγκειται στην τεχνική της ζωγραφικής αλλά στο σκηνικό του πίνακα, που σημαίνει ότι το έργο του καλλιτέχνη δε διαφέρει ουσιαστικά από αυτό του φωτογράφου. Ακούραστοι και ευχαριστημένοι αγρότες, άφοβοι ηγέτες, οραματιστές επιστήμονες, θρυλικοί εξερευνητές και διάφορα άλλα παραδείγματα του σοσιαλιστικού σκοπού, αποτελούν τα θέματα του καμβά που παρήχθησαν στη Ρωσία και σε ολόκληρο το μη δημοκρατικό μέρος του σοσιαλιστικού κόσμου μεταξύ της δεκαετίας του 1920 και του 1950. Ένας σοσιαλιστικός ρεαλιστικός πίνακας ήταν ένα είδος φωτογραφίας, που προοριζόταν να είναι ρεαλιστικός και να παρέχει περισσότερες πληροφορίες από μια απλή αντανάκλαση μιας σκηνής όπως πραγματικά συνέβη. Στόχος ήταν να δοθεί στην εικόνα του μελλοντικού κόσμου, όπου όλα τα γεγονότα θα ήταν γεγονότα της σοσιαλιστικής ζωής, ένα είδος φωτογραφικής ποιότητας, που θα έκανε αυτήν την εικόνα οπτικά αξιόπιστη. Σε τελική ανάλυση, ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός έπρεπε να είναι ρεαλιστής μόνο σε μορφή και όχι σε περιεχόμενο.

Η φαινομενική επιστροφή στο κλασικό ήταν επίσης παραπλανητική. Η σοσιαλιστική ρεαλιστική τέχνη δεν είχε δημιουργηθεί για μουσεία, γκαλερί, ιδιωτικούς συλλέκτες ή γνώστες της τέχνης. Σε αυτό συνέβαλε η κατάργηση της αγοράς, συμπεριλαμβανομένης της αγοράς τέχνης, που υπήρξε κατά την ανάπτυξη του κινήματος. Το Σοσιαλιστικό Κράτος έγινε ο μόνος καταναλωτής τέχνης που απέμεινε. Και το Σοσιαλιστικό Κράτος ενδιαφερόταν μόνο για ένα είδος τέχνης: της κοινωνικά χρήσιμης τέχνης που θα προσέλκυε τις μάζες, θα τις εκπαίδευε και θα τις ενέπνεε. Κατά συνέπεια, το σοσιαλιστικό ρεαλιστικό έργο τέθηκε τελικά για μαζική αναπαραγωγή, διανομή και κατανάλωση. Αυτό εξηγεί γιατί οι πίνακες ή τα γλυπτά που έμοιαζαν πολύ καλά ή πολύ τέλεια, σύμφωνα με τα παραδοσιακά κριτήρια ποιότητας, θεωρήθηκαν από τον σοβιετικό κριτικό τέχνης ως φορμαλιστικά. Το σοσιαλιστικό ρεαλιστικό έργο τέχνης έπρεπε να αναφέρεται αισθητικά σε κάποιο αποδεκτό είδος κληρονομιάς, αλλά

ταυτόχρονα έπρεπε να το κάνει με τέτοιο τρόπο ώστε να συνδέει την κληρονομιά με το κοινό, χωρίς να δημιουργεί πολύ μεγάλη απόσταση μεταξύ του έργου και του κοινού του.

Αποτελεί ειρωνεία της πολιτιστικής ιστορίας το γεγονός ότι ένα από τα πιο ακραία κινήματα τέχνης του 20ου αιώνα προέκυψε από έναν από τους πιο ανατρεπτικούς και δυναμικούς καλλιτεχνικούς πολιτισμούς που αναπτύχθηκαν λίγα χρόνια πριν στη Ρωσία. Στα τέλη του αιώνα, η ρωσική τέχνη είχε εισέλθει στη διεθνή σκηνή. Η Ρωσική Πρωτοπορία συνόδευε ένα κλίμα πολιτικής αναταραχής, που κορυφώθηκε τα χρόνια λίγο πριν και μετά τη Ρωσική Επανάσταση του 1917, όταν δημιουργήθηκαν κινήματα όπως ο Ραγιονισμός και ο Κυβο-Φουτουρισμός, ο Νεο-Πριμιτιβισμός, ο Ρωσικός Φουτουρισμός, ο Σουπρεματισμός και ο Κονστρουκτιβισμός. Ζωγράφοι, σχεδιαστές, αρχιτέκτονες και γλύπτες, όπως ο Λισίτσκι, ο Μάλεβιτς και ο Ροντσένκο, επαναπροσδιόρισαν χιλιετίες καλλιτεχνικής παράδοσης, παράγοντας μερικές από τις πιο ανατρεπτικές αρχές της σύγχρονης τέχνης. Μέσα στη λογοτεχνική σφαίρα, ποιητές όπως ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι έκαναν παρόμοια άλματα μπροστά. Αυτό το κύμα δραστηριότητας είχε συχνά ένα διακριτικά εθνικιστικό υπόβαθρο· το 1912, η ζωγράφος Ναταλία Γκοντσαρόβα δήλωσε ότι η σύγχρονη ρωσική τέχνη είχε φτάσει σε τέτοια ύψη που διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στην παγκόσμια τέχνη. Οι δυτικές ιδέες δεν μπορούσαν, λοιπόν, να τους βοηθήσουν περαιτέρω και δεν ήταν μακριά η στιγμή που η Δύση θα «μάθαινε» από τη Ρωσική Πρωτοπορία (Bowlt, Russian Art of the Avant-Garde - Theory and Criticism 1902-1934, 1976, σ. 57).

Αρχικά, η Ρωσική Πρωτοπορία υποστηριζόταν από τη νέα κομμουνιστική κυβέρνηση. Όμως, από το 1922, τη χρονιά που τελείωσε ο πόλεμος και όταν ο Στάλιν άρχισε να εδραιώνει τον έλεγχό του στην ΕΣΣΔ, το κράτος άρχισε να καταπιέζει την ελευθερία της δημιουργικής έκφρασης. Όταν πια ο Στάλιν ανέλαβε τη διακυβέρνηση της χώρας το 1924, ακολουθήθηκε μια δραστική αλλαγή στον πολιτισμό. Σε αντίθεση με τα περισσότερα κινήματα στην ιστορία της τέχνης, που τείνουν να αναπτύσσονται οργανικά από μια κοινωνικο-ιστορική στιγμή, ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός επιβλήθηκε από τα πάνω μέσω της άτυπης πίεσης από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 και μετά, και ως κρατική πολιτική από το 1934. Οι πρώην καινοτόμοι του εικοστού αιώνα είχαν αποκλειστεί από την καλλιτεχνική σκηνή μέσα σε μια νύχτα. Εκείνοι που δεν είχαν ήδη εγκαταλείψει τη χώρα, όπως ο Καντίνσκι (το 1921) ή ο Σαγκάλ (το 1922), διώχθηκαν. Για μεγάλο χρονικό διάστημα, τα έργα τους αποκλείστηκαν από τις γκαλερί και απομακρύνθηκαν από τις μόνιμες εκθέσεις μουσείων. Η μεγάλη ποικιλία των κινημάτων και των μορφών που

κάποτε είχαν υπάρξει το μοναδικό φαινόμενο της Ρωσικής Πρωτοπορίας, τελικά είχαν καταστραφεί.

Ο Λένιν είχε, ήδη πρωτύτερα, θέσει τους τροχούς σε κίνηση για αυτήν την αλλαγή όταν, μετά την Επανάσταση του 1917, παρουσίασε μια νέα κοινωνικά δεσμευμένη ατζέντα για τις τέχνες. Σύμφωνα με τη Γερμανίδα σοσιαλίστρια πολιτικό και σημαντική εκπρόσωπο του επαναστατικού Μαρξισμού Κλάρα Τσέτκιν (Clara Zetkin, 1857-1933), σε μια συνάντησή της με το Λένιν, ο ίδιος είχε υποστηρίξει πως «η τέχνη ανήκει στον λαό. Πρέπει να έχει τις βαθύτερες ρίζες της στις εργατικές μάζες και να γίνει κατανοητή από αυτές, ώστε να την αγαπήσουν. Πρέπει να ενώσει τα συναισθήματα, τις σκέψεις και τη βούληση των μαζών και να τα μεγεθύνει. Πρέπει να ξυπνήσει τους καλλιτέχνες ώστε να την αναπτύξουν» (Zetkin, 1934). Αυτή η δήλωση έδινε την δυνατότητα σε καλλιτέχνες, όπως οι γλύπτες Ναούμ Γκαμπό (Naum Gabo, 1890-1977) και Αντουάν Πέβσνερ (Antoine Pevsner, 1884-1962), να επηρεάζονται έμμεσα από τον Ρεαλισμό, κάτι που γίνεται έκδηλα φανερό στο *Ρεαλιστικό Μανιφέστο (The Realistic Manifesto, 1920)* τους, που περιέχει τις αρχές του Ρωσικού Κονστρουκτιβισμού (ένα κίνημα γεωμετρικής αφαίρεσης που θεωρητικά ήταν αρκετά μακριά από τη συμβατική έννοια του Ρεαλισμού).

Αλλά ο Στάλιν είχε πολύ πιο συγκεκριμένες ιδέες για το πώς η τέχνη πρέπει να υπηρετεί το νέο Σοβιετικό Κράτος. Με έναν ειρωνικό χειρισμό της κονστρουκτιβιστικής θεωρίας, ισχυρίστηκε ότι η τέχνη πρέπει να εξυπηρετεί έναν λειτουργικό σκοπό· ωστόσο, για τον Στάλιν, αυτό σήμαινε απλώς ότι θα έπρεπε να προσφέρει αναμφισβήτητα θετικές εικόνες της ζωής της κομμουνιστικής Ρωσίας, με ένα «ζωντανό» οπτικό στιλ, που θα μπορούσε εύκολα να κατανοηθεί από τις μάζες. Ο Στάλιν περιέγραψε τους καλλιτέχνες ως «μηχανικούς της ψυχής», δηλώνοντας ότι η τέχνη πρέπει να είναι «εθνική σε μορφή, σοσιαλιστική στο περιεχόμενο» (Shalan, 2011). Με άλλα λόγια, η τέχνη επρόκειτο να χρησιμοποιηθεί ως προπαγάνδα.

Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός έπρεπε να διαφοροποιηθεί έντονα από το έργο των Ευρωπαίων πρωτοπόρων που, μέχρι το θάνατο του Λένιν, παρέμεινε σε γενικές γραμμές σύμφωνο με τη μοντέρνα σκέψη της ρωσικής καλλιτεχνικής κουλτούρας. Για αυτόν τον λόγο, ο Στάλιν, σε πρώτη φάση, περιφρόνησε την Ρωσική Πρωτοπορία ως ελίτ και απρόσιτη, με αποτέλεσμα πολλοί από τους κύριους υποστηρικτές της να καταφύγουν στην Ευρώπη. Σε δεύτερη φάση, θέλοντας να καταπνίξει οποιεσδήποτε τυχόν πολιτιστικές πολιτικές είχαν επιβιώσει υπό την ηγεσία του Λένιν, δημιούργησε

«ελεγχόμενες» σχολές τέχνης που δίδασκαν πρωτοποριακές θεωρίες, ενώ οποιαδήποτε δημόσια ή ιδιωτική συλλογή Ιμπρεσιονιστικής και Μετα-Ιμπρεσιονιστικής ζωγραφικής αφαιρέθηκε από τους τοίχους και απομακρύνθηκε από το κράτος.

Το 1939, στο διάσημο άρθρο του *Πρωτοπορία και Κιτς (Avant-Garde and Kitsch)*, ο βορειοαμερικανός κριτικός τέχνης Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ απέκλεισε τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό από τον κανόνα της σύγχρονης δυτικής τέχνης, ορίζοντάς τον ως το απόλυτο παράδειγμα του κιτς (kitsch) (Greenberg, Art and Culture - Critical Essays, 1961, σσ. 13, 18), δηλαδή τέχνης που παράγει έργα τέχνης ή αντικείμενα που είναι μεν δημοφιλή, θεωρούνται δε ότι δεν έχουν πραγματική καλλιτεχνική αξία καθώς στοχεύουν στον συναισθηματισμό του απαίδευτου κοινού (Kitsch, n.d.). Όποιες κι αν ήταν οι προκαταλήψεις στις θέσεις του Γκρίνμπεργκ -χαρακτηρίζει επίσης πολλούς ζωγράφους του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, όπως τον Ιλιά Ρέπιν (Ilya Repin, 1844-1930), ως κιτς (Greenberg, 1961, σ. 15)- μπόρεσε να καθορίσει τη δυτική στάση απέναντι στον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό για τον επόμενο μισό αιώνα. Και πράγματι παρατηρούμε ότι η παγκόσμια ιστορία της σύγχρονης τέχνης μεταξύ του 1932 και του 1953 συνεχίζει να αποκλείει τη Ρωσία σε μεγάλο βαθμό.

Τέσσερα χρόνια μετά το θάνατο του Στάλιν, ο διάδοχός του Νικίτα Χρουστσόφ (Nikita Khrushchev, 1894-1971), σε τρεις του ομιλίες που έδωσε το 1957 με τίτλο *Για μια Στενή Σχέση μεταξύ Λογοτεχνίας και Τέχνης και της Ζωής των Ανθρώπων (For a Close Link Between Literature and Art and the Life of the People)*, κατήγγειλε τις πολιτιστικές πολιτικές του προκατόχου του ως «σκληρές και ανόητες», υπογραμμίζοντας ότι «δεν μπορεί κανείς να ρυθμίσει την ανάπτυξη της λογοτεχνίας, της τέχνης και του πολιτισμού με ραβδί ή γαβγίζοντας εντολές… Εάν προσπαθήσει να ελέγξει τους καλλιτέχνες, δεν θα αναπτυχθεί ο διάλογος ούτε καμία κριτική, και συνεπώς δεν θα υπάρξει αλήθεια. Θα υπάρχει μόνο ένα ζοφερό στερεότυπο, βαρετό και άχρηστο» (Simkin, 1997). Ακολούθησε μια περίοδος που αναφέρεται ως *η Τήξη (The Thaw*), όπου οι καλλιτέχνες και οι συγγραφείς είχαν μεγαλύτερη ελευθερία για τη μορφή και το περιεχόμενο του έργου τους, και έκαναν όλο και περισσότερες επαφές εκτός της Ρωσίας, ενώ η ξένη λογοτεχνία, τέχνη και μουσική γίνονταν όλο και περισσότερο ανεκτές μέσα στην ΕΣΣΔ.

3.14 Συμπεράσματα

Η Ρωσική Πρωτοπορία ήταν αποτέλεσμα της ανάγκης των καλλιτεχνών εκείνης της περιόδου να αποστασιοποιηθούν από τη βασική αισθητική του ρεαλισμού και να δημιουργήσουν έργα, τα οποία θα εμπεριείχαν έμμεσα την κίνηση και θα επέτρεπαν στους θεατές την ταυτόχρονη θέαση από διάφορες οπτικές γωνίες. Με αυτόν τον τρόπο, επιδίωκαν τη δημιουργία ενός νέου κόσμου, ενός κόσμου όπου ζωή και τέχνη είναι δυο έννοιες αλληλένδετες και αλληλεξαρτώμενες, με απώτερο στόχο την αναδιαμόρφωση της καθημερινής πραγματικότητας.

Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Τζον Μπόουλτ (John Bowlt, 1943-) στο άρθρο του *Τέχνη στην Εξορία: Η Ρωσική Πρωτοπορία και η Μετανάστευση (Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration)* (1981, σ. 215), η Ρωσική Πρωτοπορία αναγνωρίστηκε ως κίνημα αναδρομικά τη δεκαετία του 1960, όταν πια ανακαλύφθηκε ξανά μέσα από τους καλλιτέχνες που είχαν μεταναστεύσει στην Ευρώπη εξαιτίας του σταλινικού καθεστώτος. Πριν ακόμη γίνει η Επανάσταση του 1917, κατά τα προεπαναστατικά χρόνια, αλλά και τα πρώτα χρόνια μετά την επανάσταση, οι Ρώσοι καλλιτέχνες, υπό την επίδραση του Κυβισμού και του Φουτουρισμού, αναζητούσαν τη ρήξη με το κατεστημένο και την ανάδυση της νεωτερικότητας. Αμφισβητώντας τον ρόλο και τα όρια της τέχνης, στράφηκαν προς την καινοτομία, τις επαναστατικές τεχνικές και τους πειραματισμούς της τέχνης, με στόχο τη δημιουργία ενός νέου, ανεξάρτητου από αναχρονισμούς, κόσμου.

Υπήρχε λοιπόν ένα έντονο πολιτικά και ιδεολογικά φορτισμένο κλίμα στη Ρωσία. Αυτό είναι έκδηλα ορατό στο κίνημα του Κονστρουκτιβισμού, κατά τη διάρκεια του οποίου δημιουργούνται έργα σχετικά με την ιδεολογία της Οκτωβριανής Επανάστασης, προσεγγίζοντας την τέχνη υλιστικά, υπό το πρίσμα της πολιτικής και πολιτισμικής ριζοσπαστικότητας, και της ανάγκης για ριζικές κοινωνικές αλλαγές, για αλλαγή του κόσμου.

Ακόμη όμως και σε προηγούμενα, προεπαναστατικά κινήματα, όπως στον Ραγιονισμό και τον Κυβο-Φουτουρισμό, διακρίνεται η αγωνία των καλλιτεχνών για κατάργηση της γραμμικής εξέλιξης (γραμμικότητας), για απομάκρυνση από την άκριτη και αλόγιστη αναπαράσταση της ορατής πλευράς της πραγματικότητας και για παραγκώνιση των παραδοσιακών, ακαδημαϊκών στεγανών μέσω μιας συνεργατικής πρακτικής.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η Ρωσική επανάσταση επηρέασε βαθιά τους καλλιτέχνες της εποχής και άλλαξε οριστικά την πορεία της ανθρωπότητας, καθώς είχε συντελεστεί πια η ρήξη των ορίων της τέχνης και η επακόλουθη συναρπαστική έκρηξη της φαντασίας και της δημιουργικότητας των καλλιτεχνών. Οι Ρώσοι πρωτοποριακοί και καινοτόμοι καλλιτέχνες, όλων των μορφών τέχνης, απελευθέρωσαν τη σκέψη τους και με ανοιχτούς τους ορίζοντές τους, κατάφεραν να επηρεάσουν και να προβληματίσουν καλλιτεχνικά αρχικά ολόκληρη την ρωσική κοινωνία και τον δυτικό κόσμο στη συνέχεια.

Όλα αυτά συνέβησαν μέχρι την κάθετη επιβολή του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Μετά από αυτό το γεγονός καταργήθηκε η ελευθερία των καλλιτεχνών, η κριτική τους ικανότητα και η ατομική φαντασία που μπορούσαν να αναπτύξουν κατά τη δημιουργία ενός έργου τέχνης. Όπως αναφέρει ο καθηγητής Κώστας Σταμάτης «Πολίτες και καλλιτέχνες υποχρεώθηκαν να υπαχθούν σε καθεστώς γενικευμένης κοινωνικής και πολιτικής ετερονομίας, αλλά και αισθητικής ανωριμότητας, κάτω από έναν καθολικό δεσποτισμό της (μονοκομματικής) εξουσίας» (Ο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» στις τέχνες, 2018).

Κεφάλαιο 4ο: Ο Μάλεβιτς και το ρεύμα του Σουπρεματισμού.

4.1 Περίληψη

Στις αρχές του 20ου αιώνα ο Ρώσος ζωγράφος, πολωνικής καταγωγής, Καζιμίρ Μάλεβιτς (Kazimir Malevich, 1879-1935), ως πρωτοπόρος της γεωμετρικής αφαιρετικής τέχνης και ακόλουθος του Κυβισμού, επινοεί το ρεύμα του Σουπρεματισμού, λίγο μετά την ανάπτυξη του Ιταλικού Φουτουρισμού και την ίδια περίπου χρονική περίοδο με τον Κονστρουκτιβισμό.

Ως καλλιτέχνης θεωρούσε πως η αντικειμενική αναπαράσταση στην τέχνη παρακωλύει την καλλιτεχνική δημιουργική διαδικασία, και ότι ο μόνος δρόμος για την ανύψωση της τέχνης και της καθαρής ευαισθησίας της, είναι η αφηρημένη «απεικόνιση», η οποία ουδεμία σχέση πρέπει να έχει με τον αντικειμενικό κόσμο. Το 1915 με την υποστήριξη του Μαγιακόφσκι (Vladimir Mayakovsky, 1893-1930) συνέταξε τις αρχές του Σουπρεματισμού, ενώ ένα έτος μετά παρουσίασε στη δεύτερη έκθεση αφηρημένης τέχνης στη Μόσχα το πιο εμβληματικό του έργο το *Μαύρο Τετράγωνο*.

Σκοπός του κεφαλαίου αυτού είναι η διερεύνηση της σχέσης του Μάλεβιτς με το ρεύμα του Σουπρεματισμού, οι επιδράσεις του σε αυτό, καθώς και τα νεωτερικά στοιχεία που εισάγει, αναλύοντας τα έργα του. Ιδιαίτερη μνεία θα γίνει στο έργο του *Μαύρο Τετράγωνο.* Με αυτόν τον τρόπο θα πραγματοποιηθεί μια πλήρης ανάλυση των κύριων χαρακτηριστικών των έργων του.

4.2 Εισαγωγή

Όντας επαναστατικός σκεπτικιστής και ριζοσπάστης στην ενασχόλησή του με τις τέχνες, ο Καζιμίρ Μάλεβιτς είναι μια από τις πιο σημαντικές προσωπικές του 20ου αιώνα. Στους καλλιτέχνες, τους θεωρητικούς και τους δασκάλους στη Δύση είναι ευρέως γνωστός για την αφαιρετικότητα στην τέχνη του. Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Άαρον Σκαρφ (Aaron Scharf, 1922-1993), αντί να επιδοθεί στην αναπαράσταση της ορατής πραγματικότητας, στόχος του Σουπρεματισμού του ήταν να αποδώσει το νόημα, να απεικονίσει ένα μη-υλικό, μη-αντικειμενικό κόσμο (Scharf, 2010, σ. 203). Πάνω από όλα όμως, όλο το έργο του θα πρέπει να μελετάται υπό το πρίσμα των αντιθέσεων, της αφαιρετικής τέχνης και της μορφής. Κατά τη διάρκεια της ζωής του διαμόρφωσε

πολλαπλές μορφές έκφρασης επηρεασμένος από τον Ιμπρεσιονισμό, τον Συμβολισμό, τον Φωβισμό, τον Κυβισμό και τον Φουτουρισμό, σε διαφορετικό βαθμό κάθε φορά.

4.3 Μάλεβιτς, ο άνθρωπος

Ήταν Ρώσος καλλιτέχνης από την Ουκρανία, του οποίου η καριέρα συνέπεσε με την μπολσεβίκικη επανάσταση του 1917 και τα κοινωνικά και πολιτιστικά επακόλουθά της. Ως ιδρυτής της καλλιτεχνικής και φιλοσοφικής σχολής του Σουπρεματισμού, οι ιδέες του σχετικά με τις φόρμες και το νόημα της τέχνης θα αποτελέσουν το θεωρητικό υπόβαθρο της μη-αντικειμενικής ή αφηρημένης τέχνης. Πειραματίστηκε με πολλά καλλιτεχνικά στιλ και επικεντρώθηκε στην εξερεύνηση των καθαρών γεωμετρικών μορφών (τετράγωνα, τρίγωνα και κύκλοι) και τις σχέσεις τους μεταξύ τους και μέσα στο ζωγραφικό χώρο.

Οι Σουπρεματιστικές του συνθέσεις με την απόλυτη συγκέντρωση στη διάταξη των γεωμετρικών σχημάτων φανερώνουν τις διακριτές αναφορές στην εικαστική δομή των θρησκευτικών εικόνων (Ζιώγας, 2000, σ. 72). Χαρακτηριστικά στοιχεία όπως τα φωτοστέφανα και οι σταυροί, αλλά και η χρήση συγκεκριμένων συμβολικών χρωμάτων, απεικονίζουν τη βαθιά του σχέση με τη ρωσική παράδοση.

Τα μοτίβα αυτά είναι η απόδειξη ότι αυτό είναι το έργο ενός καλλιτέχνη-στοχαστή (Φιοραβάντες, 2017, σ. 372). Λόγω των επαφών του με τη Δύση, ο Μάλεβιτς είχε τη δυνατότητα να προωθήσει τις ιδέες του για τη ζωγραφική στους συναδέλφους καλλιτέχνες του στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ, ώστε να επηρεάσει βαθιά - τόσο ως θεωρητικός όσο και ως καλλιτέχνης - την εξέλιξη της μη-αντικειμενικής τέχνης, τόσο στην Ανατολική όσο και στη Δυτική παράδοση.

Βασικές ιδέες

Ο Μάλεβιτς ενεπλάκη με πολλά διαφορετικά καλλιτεχνικά στιλ, από τον Ιμπρεσιονισμό μέχρι τον Κυβο-Φουτουρισμό, φθάνοντας τελικά στον Σουπρεματισμό - τη δική του μοναδική φιλοσοφία της ζωγραφικής και αντίληψη της τέχνης.

Ως καλλιτέχνης ήταν ένας παραγωγικός συγγραφέας. Στις πραγματείες του για τη φιλοσοφία της τέχνης αντιμετωπίζει ένα ευρύ φάσμα θεωρητικών προβλημάτων καθώς

και την εννοιολογική βάση της μη-αντικειμενικής τέχνης τόσο στην Ευρώπη όσο και στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Συνέλαβε πλήρως την ανεξάρτητη πρακτική της αφηρημένης τέχνης πριν από την οριστική εμφάνιση της στις Ηνωμένες Πολιτείες. Το άγχος του για την ανεξαρτησία των γεωμετρικών μορφών, τη μοναδικότητα και την «ενιαιατότητα» (Φιοραβάντες, 2017, σ. 371) επηρέασε και επηρεάζει πολλές γενιές των αφηρημένων καλλιτεχνών και μινιμαλιστών μέχρι και σήμερα.

Πρώτα χρόνια

Γεννήθηκε στην Ουκρανία από γονείς πολωνικής καταγωγής, οι οποίοι μετακινούνταν συνεχώς εντός της Ρωσικής Αυτοκρατορίας σε αναζήτηση εργασίας. Χωρίς καμία ιδιαίτερη ενθάρρυνση από την οικογένειά του αλλά ενθουσιασμένος από τις διακοσμήσεις που έβλεπε σε τοίχους και κουζίνες των αγροτικών περιοχών που έμεναν κατά καιρούς, άρχισε να σχεδιάζει από την ηλικία των δώδεκα. Με το μυαλό του στραμμένο σταθερά σε καλλιτεχνική καριέρα, παρακολούθησε μια σειρά από σχολές τέχνης στα νιάτα του, ξεκινώντας από τη *Σχολή Καλών Τεχνών* του Κιέβου το 1895. Ένα από τα πρώτα έργα που δημιούργησε ήταν το *Κορίτσι των λουλουδιών (Flower Girl, 1903)* (Εικόνα 57).

Μετά τον θάνατο του πατέρα του το 1904 μετακόμισε στη Μόσχα, για να παρακολουθήσει τα μαθήματα της *Σχολής Καλών Τεχνών Στρογκάνωφ* (*Stroganov School of Art)*. Δέχτηκε επίσης ιδιαίτερα μαθήματα από τον Ιβάν Ρέρμπεργκ (Ivan Rerberg, 1869-1932), ένα περίφημο δάσκαλο της τέχνης. Συνέχισε την εκπαίδευσή του στη Μόσχα στη *Σχολή Ζωγραφικής, Γλυπτικής και Αρχιτεκτονικής,* όπου καλλιτέχνες όπως ο Λεονίντ Παστερνάκ (Leonid Pasternak, 1862-1945) και ο Κονσταντίν Κορόβιν (Konstantin Korovin, 1861-1939) του δίδαξαν το ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού και του Μετα-Ιμπρεσιονισμού, ενώ παράλληλα παρακολουθούσε μαθήματα στο στούντιο του Φεντόρ Ρερμπέργκ (Fedor Rerberg, 1865-1938) μέχρι το 1910. Στα πρώιμα έργα του είναι έκδηλη η επιρροή από τον Μετα-Ιμπρεσιονισμό, ωστόσο εξίσου σημαντική ήταν και η επίδραση του Συμβολισμού και της Αρ Νουβό[98].

[98] Βλ. σημ. 38.

Η επιρροή του Ιμπρεσιονισμού στα πρώτα του έργα

Ανάμεσα στους νέους καλλιτέχνες που είδαν την έκθεση των Γάλλων Ιμπρεσιονιστών και βρήκαν το θάρρος να πειραματιστούν ήταν και ο Καζιμίρ Μάλεβιτς. Το ερέθισμα δόθηκε από τον πίνακα του Κλωντ Μονέ *Ο καθεδρικός ναός της Ρουέν, Η πύλη το μεσημέρι* (*Rouen Cathedral, The Portal At Midday*, 1893) (Εικόνα 58), όπου κοιτάζοντάς τον αντιλήφθηκε πως το βάρος της δημιουργίας πρέπει να μετατοπιστεί από την απλή απεικόνιση της φύσης και των αντικειμένων, στον *τρόπο* που αυτά απεικονίζονται. Η ουσία λοιπόν της ζωγραφικής εναπόκειται στο όραμα του καλλιτέχνη και όχι στο μοτίβο που χρησιμοποιεί (Malevich, 1976, σ. 123).

Επιρροές από τον Μοντερνισμό (1905-1910)

Το πρώιμο έργο του Μάλεβιτς αντικατοπτρίζει την ταχεία εξέλιξη της ρωσικής τέχνης στις αρχές του 20ου αιώνα. Η εικαστική σκηνή της Μόσχας και της Αγίας Πετρούπολης ήταν γεμάτη με μια τεράστια ποικιλία από διαφορετικά στιλ και πηγές έμπνευσης. Τα καλλιτεχνικά ρεύματα Αρ Νουβό και Συμβολισμός θεωρούνταν οι αισθητικές και φιλοσοφικές βάσεις στις οποίες στηρίχθηκε ο Ρωσικός Μοντερνισμός.

Οι προσδοκίες των Συμβολιστών[99] άφησαν το σημάδι τους στην κοσμοθεωρία της επόμενης γενιάς των νέων καλλιτεχνών. Οι πίνακες του Μάλεβιτς με θρησκευτικά και μυθολογικά θέματα χρονολογούνται από την περίοδο αυτή, καθώς ενθουσιάστηκε όταν αντιλήφθηκε την αδιαφορία των ζωγράφων αυτών των θεμάτων για την προοπτική και την ανατομία στα έργα τους, και τη μετάδοση του νοήματος μέσω του χρώματος και της μορφής (Becker, 2002, σ. 37), με έναν τελείως γραμμικό και ταυτόχρονα αιθέριο τρόπο, που οδηγούσε στη συγκινησιακή προσλαμβάνουσα του έργου. Χαρακτηριστικό έργο της περιόδου αυτής είναι *Η Γυναίκα στη Γέννα (Woman in Childbirth, 1908)* (Εικόνα 59), στο οποίο τα χρώματα (αποχρώσεις του κόκκινου και της ώχρας) που χρησιμοποιήθηκαν, η στάση της γυναίκας με τα χέρια υψωμένα και η γαλήνη στην έκφραση του προσώπου της εκδηλώνουν τη θρησκευτικότητα του θέματος, ενώ δεν

[99] η απόρριψη των συμβάσεων του Νατουραλισμού, η αναζήτηση της καθαρότητα της έκφρασης και της υπεροχής της υποκειμενικότητας και της πνευματικότητας του καλλιτέχνη

πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι το θέμα της γέννησης ήταν μείζονος σημασίας όχι μόνο για τους καλλιτέχνες θρησκευτικών θεμάτων αλλά και των Συμβολιστών.

Την άνοιξη του 1908 έγιναν τα εγκαίνια της έκθεσης *Χρυσόμαλλο Δέρας* (*Golden Fleece*) στην οποία παρουσιάστηκαν παράλληλα για πρώτη φορά η ρωσική και γαλλική τέχνη εκείνη της εποχής. Στην έκθεση εκείνη ο Μάλεβιτς εξέθεσε το έργο *Τρεις Λουόμενοι (Three Bathers, 1908)* (Εικόνα 60), το οποίο θυμίζει έργα του Σεζάν με το ίδιο θέμα, παρόλο που ο Σεζάν ζωγράφισε πολλές διαφορετικές εκδοχές σκηνών κολύμβησης, με διάφορα χρωματικά σχήματα και συνθέσεις. Ο αντίκτυπος των μελετών του Πωλ Σεζάν για τη γεωμετρία της φύσης (Gombrich, 1998, σσ. 543, 555), των εκφραστικών έργων του Βίνσεντ βαν Γκογκ (Gombrich, 1998, σσ. 550, 555), ο πριμιτιβισμός-πρωτογονισμός του Πωλ Γκωγκέν (Gombrich, 1998, σσ. 551-553, 555, 586) και οι λαμπρές συνθέσεις χρωμάτων των Φωβιστών (Gombrich, 1998, σ. 573) οδήγησε τον Μάλεβιτς σε μια ριζική αλλαγή στα έργα του.

Νεο-Πριμιτιβισμός και Κυβο-Φουτουρισμός (1911-1913)

Μια στροφή προς την πρωτοποριακή αναμφισβήτητα αισθητική συνέβη στο έργο του Μάλεβιτς γύρω στο 1907, όταν γνώρισε καλλιτέχνες, όπως ο Βασίλι Καντίνσκι, ο Ντέιβιντ Μπουρλιούκ και ο Μιχαήλ Λαριόνοφ. Το 1910, ο Λαριόνοφ κάλεσε τον Μάλεβιτς να ενταχθεί στην ομαδική έκθεση που ονομαζόταν *Knave of Diamonds*[100]. Ο Μάλεβιτς έγινε επίσης μέλος των καλλιτεχνικών ομάδων *Donkey's Tail*[101] και *Target*, οι οποίες εστίαζαν στη φιλοσοφία της τέχνης του Πριμιτιβισμού, του Κυβισμού και του Φουτουρισμού σε αντιδιαστολή με το πώς αναπτύσσονταν τα κινήματα στην τότε δυτική κουλτούρα. Όπως είχε πει χαρακτηριστικό ο Αλεξάντρ Σεφτσένκο (Aleksandr Shevchenko,1883-1948) «Η Τέχνη μας έχει την αφετηρία της στα Lubok, το αρχέγονο, την εικόνα, γιατί σε αυτά βρίσκουμε την πιο σθεναρή, την πιο άμεση και, επιπλέον, την πιο καθαρά εικαστική αντίληψη της ζωής.» (Shevchenko A. , 1976, σ. 46) Μετά όμως από έναν διαπληκτισμό με τον Λαριόνοφ, ο Μάλεβιτς ανέλαβε ηγετικό ρόλο στην ομάδα των φουτουριστών καλλιτεχνών με έδρα την Αγία Πετρούπολη, γνωστή ως *Ένωση Νέων* (*Youth Union = Soyuz Molodezhi*).

[100] Βλ. σημ. 72.
[101] Βλ. σημ. 74.

Οι συνθέσεις του Μάλεβιτς εκείνης της περιόδου παρουσίαζαν την καθημερινή ζωή των ανθρώπων που ζούσαν στην επαρχεία καθώς και την απλή ζωή των Ρώσων αγροτών. Τα έργα αυτά, παρόλο που είναι επηρεασμένα από το έργο του Γκωγκέν και του Σεζάν, υπογραμμίζουν την ουκρανική και τη ρωσική λαϊκή-φολκλορική τέχνη. Η απλή αφήγηση απορρίπτεται υπέρ της αυτονομίας της μορφής και του χρώματος, ενώ η σωστή ανατομία και η κεντρική προοπτική εγκαταλείπονται (Malevich, 1915-1916, σ. 168). Χαρακτηριστικό έργο αυτής της περιόδου είναι *Ο Θεριστής (The Reaper, 1912-13)* (Εικόνα 61) και *Γυναίκα με κουβάδες (Woman With Pails, 1912-1913)* (Εικόνα 62).

Στον *Θεριστή* ο Μάλεβιτς διερεύνησε την ανθρώπινη μορφή μέσα από ένα εικονογραφικό λεξιλόγιο που θυμίζει το έργο του Γάλλου Κυβιστή Φερνάν Λεζέ (Fernand Leger, 1881-1955). Το σώμα και το φόρεμα του χωρικού αποδίδονται σε κωνικές και κυλινδρικές μορφές που υιοθετεί ο Μαλέβιτς από την κυβιστική σχολή. Η επίπεδη και ζωντανή παλέτα της ζωγραφικής προέρχεται από τον Μετα-Ιμπρεσιονισμό και αργότερα από τους μοντερνιστές, υποδεικνύοντας την έκθεση του καλλιτέχνη στα κυρίαρχα καλλιτεχνικά στιλ της εποχής. Το θέμα των αγροτών, μέρος της γενικότερης νεωτεριστικής προσέλκυσης του «πρωτόγονου», ερμηνεύεται από το παραδοσιακό λαϊκό μοτίβο, γνωστό ως Lubok, το οποίο ήταν στη μόδα σε λαϊκές εκτυπώσεις και κλωστοϋφαντουργικά σχέδια μέσα στο ρωσικό avant-garde περιβάλλον. Παρόλο που εξακολουθεί να είναι σαφώς εικονιστική, αυτή η σύνθεση αναμένει την κίνηση προς την αφαίρεση με την χρήση συντομευμένων και στιλιζαρισμένων μορφών.

Στη σύνθεση *Γυναίκα με Κουβάδες*, στην οποία ο Μάλεβιτς επηρεάστηκε από τον Σεζάν, που πίστευε ότι όλες οι μορφές στη φύση θα μπορούσαν να μειωθούν στη σφαίρα, τον κύλινδρο και τον κώνο, ο καλλιτέχνης μας κινήθηκε πιο αποφασιστικά προς την αφαίρεση δια της διαμέλισης της μορφής και του επιπέδου της εικόνας, σε μια ποικιλία των αλληλοσυνδεόμενων γεωμετρικών σχημάτων. Η εικόνα είναι ακόμα αναγνωρίσιμη μέσω των κουβάδων που μεταφέρει η γυναίκα. Ο Μάλεβιτς εδώ δεν έχει ακόμη εγκαταλείψει πλήρως την αναπαράσταση. Η γενική παλέτα αποτελείται από δροσερά χρώματα, όπου κυριαρχούν το μπλε και το γκρι, αν και οι πινελιές του κόκκινου, του κίτρινου και της ώχρας προσθέτουν μια οπτική δυναμική στη σύνθεση, φέρνοντάς μας έτσι πιο κοντά στο συναίσθημα που ο Μάλεβιτς σκοπεύει να επικοινωνήσει, όπως υποδεικνύεται από τον τίτλο. Τα λίγα αναγνωρίσιμα εικονιστικά στοιχεία, όπως το χέρι της φιγούρας, φαίνεται να χάνονται μέσα στο στροβιλισμό των εντελώς αφαιρεμένων μορφών που δομούν τον καμβά.

Με την απομάκρυνσή του από την ορατή πραγματικότητα, ο Μάλεβιτς επικεντρώθηκε στον αμιγώς εικαστικό χαρακτήρα της ζωγραφικής του. Γύρω στο 1912 ανέπτυξε τον Κυβο-Φουτουρισμό, μια νέα επίσημη γλώσσα η οποία χαρακτηριζόταν από δυναμικές, γεωμετρικές φόρμες και έντονα χρώματα τα οποία πέτυχε να συνδυάσει στους πίνακές του με την αυτόνομη εικαστική πραγματικότητα.

Φουτουριστική Όπερα «Νίκη επί του Ήλιου» (1913)

Το έτος 1913 θεωρείται ως το έτος κλειδί του ρωσικού Μοντερνισμού. Ο καλλιτέχνης γύρισε την πλάτη στο ρεύμα των Συμβολιστών και εντάχθηκε στους Φουτουριστές. Οι Φουτουριστές ή αλλιώς «Futurians» προωθούσαν τις θέσεις τους με την επιθετική χαρά και σατιρικό σθένος, ενώ οι καλλιτέχνες και οι ποιητές έθεταν ως στόχο την κατάκτηση του κόσμου και την απελευθέρωσή του από το βαρύ φορτίο του παρελθόντος. Προσπαθούσαν να δώσουν μορφή στις ιδέες του, αποστρεφόμενοι από το συναίσθημα και την κοινή λογική. Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης και ακαδημαϊκό Χρήστο Χρύσανθο (1922-2016), στο κίνημα του Φουτουρισμού επιζητούσαν «τη νίκη του χρώματος στη φόρμα, την επικράτηση του ενστίκτου στη λογική, και την επιβολή του υποκειμενικού στο αντικειμενικό και της έκφρασης στην εντύπωση» (Χρήστου, 1988, σ. 195).

Τον Ιούλιο του 1913, πραγματοποιείται το *Πρώτο Παν-Ρωσικό συνέδριο με Ραψωδίες του Μέλλοντος* που αποτελείται από τους Μιχαήλ Ματιούσιν (Mikhail Matyushin, 1861-1934), Αλεκσέι Κρουτσένιχ (Aleksei Kruchenykh, 1886-1968) και Καζιμίρ Μάλεβιτς. Τότε εκδίδεται ένα μανιφέστο που ζητούσε την καταστροφή της παραδοσιακής ρωσικής γλώσσας και των παραδοσιακών μοτίβων της σκέψης. Οι καλλιτέχνες πίστευαν ακράδαντα σε μια υποσυνείδητη γνώση πέρα από την κοινή λογική. Για να περιγράψουν αυτή τη γνώση πέρα από την ορθή λογική επινόησαν τη λέξη zaum (za: πέρα, um: το μυαλό) και ανέπτυξαν μια νέα πειραματική zaum γλώσσα[102].

Τον Δεκέμβριο του 1913 εγκαινίασαν τη συνεργατική φουτουριστική όπερα *Νίκη επί του Ήλιου (Victory over the Sun)*[103] στην Αγία Πετρούπολη. Μάλιστα, ο Μάλεβιτς

[102] Η γλώσσα Ζαούμ δημιουργήθηκε από τους Ρώσους φουτουριστές ποιητές, είναι μια μεταγλώσσα που πέρα από τη γραμματική ανάλυση, κρύβει έντονα σημασιολογικά νοήματα στην παραγωγή προτάσεων. (Μωυσίδης, 2014, σσ. 169, 171, 172)

[103] Μπορεί κανείς να διαβάσει ολόκληρο το έργο μεταφρασμένο στα αγγλικά εδώ: https://intranslation.brooklynrail.org/russian/victory-over-the-sun/. Ολόκληρη η όπερα

σχεδίασε το σύνολο των σκηνικών και τα κοστούμια. Σχεδιάζοντας θραύσματα αντικειμένων και πλωτά γεωμετρικά αεροπλάνα, πολλά από τα σχέδιά του φαίνονται να είναι προάγγελοι των σουπρεματιστικών εικόνων που θα σχηματίσει αργότερα (Misler, 2002, σ. 55). Όπως έγραψε αργότερα ο ίδιος ο Μάλεβιτς στον Ματιούσιν το 1915: «Αυτό που δημιουργήθηκε τότε ασυνείδητα, τώρα παράγει εκπληκτικούς καρπούς» (Tate, Malevich - Room 5, n.d.).

Κυβο-Φουτουρισμός και Ά-λογο (1913-1914)

Μέχρι το 1910, ο Μάλεβιτς πειραματίστηκε με διάφορα στιλ ζωγραφικής και ρεύματα ταυτόχρονα δεχόμενος επιρροές από τη Δύση και τις παραδοσιακές ρωσικές ιδέες και αρχές και ενσωματώνοντάς τα στο δικό του έργο.

Ιδιαιτέρως σημαντική είναι η ενασχόλησή του με τον ρωσικό Κυβο-Φουτουρισμό, με τον οποίο επιδιώκει μια συνθετική λύση στα ζητήματα που έθεσαν οι πρωτοπορίες της εποχής, στοχεύοντας πάντα στο «ξεπέρασμα»[104] (Φιοραβάντες, 2017, σ. 370). Ο Μάλεβιτς συνδύασε τα πλαστικά στοιχεία και τα διδάγματα του γαλλικού Κυβισμού[105] με αυτά του ιταλικού Φουτουρισμού[106]. Χαρακτηριστικά είχε πει πως ο Κυβισμός και ο Φουτουρισμός ήταν οι ρηξικέλευθες μορφές τέχνης που εξέφραζαν την πολιτική και οικονομική ζωή του 1917 (Gray, 1970, σ. 219).

Δηλώνοντας ότι «για τον καλλιτέχνη, ο λόγος είναι μια μορφή φυλάκισης» (Souter, 2008, σ. 107), ο Μάλεβιτς αγκάλιασε την ιδέα του «Ά-λογου», η οποία αμφισβήτησε τη λογική, τη λογική σχέση μεταξύ της εικόνας και της πραγματικότητας. Παράλογες συνθέσεις σαφώς αναγνωρίσιμες, αλλά ανεξιχνίαστες – ά-λογες – σε συνδυασμό με διάφορα αντικείμενα κυριαρχούν στα έργα και τα σχέδια της περιόδου αυτής.

επαναπαρουσιάστηκε στις 17 Ιουνίου 2015 στο *Θέατρο της Βασιλείας (Theater Basel)* στην Ελβετία από το θεάτρο Stas Namin της Μόσχας σε συνεργασία με το *Κρατικό Ρωσικό Μουσείο* της Αγίας Πετρούπολης. Μπορεί κανείς να παρακολουθήσει ολόκληρη την όπερα εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=CUz905Yhttc.

[104] Σύμφωνα με τον καθηγητή Φιοραβάντε Σπυροβασίλη (2017, σσ. 370-371) όταν αναφερόμαστε στο «ξεπέρασμα» εννοούμε την ανασύνθεση του τρίπτυχου αισθητική-μορφή-μορφολογία, ειδικότερα της ιμπρεσιονιστικής και μοντέρνας τέχνης.

[105] Την απεικόνιση του χώρου μέσα από τον κατακερματισμό των αντικειμένων και την γεωμετρικοποίηση των εικονιστικών στοιχείων (Χρήστου, 1988, σ. 200)

[106] Την απεικόνιση της κίνησης και της ταχύτητας μέσω του πολλαπλασιασμού (Χρήστου, 1988, σ. 200)

Ένα τέτοιο έργο είναι και ο *Άγγλος στη Μόσχα (Englishman in Moscow)* (Εικόνα 63) που δημιουργήθηκε το 1914, στο κατώφλι όλων των πιθανών επαναστάσεων και πολέμων στη Ρωσία. Στο κέντρο δεσπόζει ένας νοητός σταυρός που δημιουργείται από το σπαθί, το οποίο κόβει οριζόντια την εικόνα στη μέση, το κερί και το ψάρι. Στο πίσω μέρος της εικόνας, ως φόντο, υπάρχει το μισό πρόσωπο και σώμα ενός άντρα κομμένο ακριβώς στη μέση κάθετα. Εξίσου σημαντικό είναι το φως και το σκοτάδι, που αγωνίζονται στην εικόνα για την υπεροχή. Το κερί φωτίζει πολύ καθαρά το ψάρι, ενώ το μισό-εμφανές πρόσωπο του ανθρώπου είναι στο σκοτάδι. Τα αντικείμενα στην εικόνα φαίνεται να έχουν επιλεγεί χωρίς κάποια σύνδεση· ένα κερί, ένα λευκό ψάρι, ένα σπαθί, ένα ξύλινο κουτάλι[107], κάποιες σκάλες, μερικά μελανοδοχεία, ένα κόκκινο βέλος, διάσπαρτα γράμματα και λέξεις. Θα μπορούσαμε όμως να φανταστούμε πως όλα αυτά υπάρχουν ως εικόνες στο μυαλό ενός ανθρώπου που πηγαίνει σε μια πόλη για πρώτη φορά: παρατηρεί έναν Κοζάκο με ένα σπαθί, έναν άνθρωπο πάνω σε μια σκάλα να βάφει έναν τοίχο ή γράφει γράμματα σε έναν τοίχο ή σε μια πινακίδα, ένα ιχθυοπωλείο με ένα κρεμασμένο λευκό ψάρι στη βιτρίνα κ.α.. Ή ακόμη, ίσως το κερί να συμβολίζει την εσωτερική μας φλόγα, χωρίς την οποία δεν υπάρχει λόγος και τρόπος να ζήσουμε.

Λίγο αργότερα, αφηρημένα, επιπλέοντα πεδία χρώματος άρχισαν να εμφανίζονται στους πίνακες του Μάλεβιτς. Αυτά αποτέλεσαν ένα μικρό βήμα για την πλήρη ανάπτυξη του Σουπρεματισμού, μέσα από τα οποία το κυβιστικό φόντο άνοιξε το δρόμο για ένα μονόχρωμο λευκό έδαφος.

Μεταξύ Πατριωτισμού και Ά-λογου (1913-1915)

Ανάμεσα στα μεγαλύτερα επιτεύγματα της Ρωσικής Πρωτοπορίας είναι τα περίτεχνα διακοσμημένα βιβλία των καλλιτεχνών. Σχεδιασμένα συνεργατικά από θεωρητικούς, ποιητές και καλλιτέχνες, στρέφονταν εναντίον των ξεπερασμένων προσδοκιών και συνηθειών της αντίληψης. Η νέα τους «γνώση πέρα από τη λογική» (Becker, 2002, σ. 36) ήρθε πολλές φορές σε σύγκρουση με τους υπερασπιστές της «κοινής λογικής» και του «καλού γούστου».

Δουλεύοντας μαζί με καλλιτέχνες, όπως η Όλγα Ροζάνοβα και ο Μικαΐλ Λαριόνοφ, ο Καζιμίρ Μάλεβιτς συμμετείχε σε πολλές φουτουριστικές εκδόσεις. Οι

[107] Παρόμοια κουτάλια συνήθιζαν να έχουν οι Φουτουριστές στα ρούχα τους αντί για κουμπιά στους περιπάτους τους, με απώτερο σκοπό να σοκάρουν τους ξένους περαστικούς.

καλλιτέχνες ύψωσαν τα αισθητικά χαρακτηριστικά μιας αυτόνομης λέξης ή εικόνας πάνω από την έννοια της λογικής ή τη συνοχή του συνόλου.

Το Lubok (πληθυντικός lubki) - ένα απλό, πολύχρωμα εκτυπωμένο φυλλάδιο μεγάλου σχήματος με σατιρικό, πατριωτικό, πολιτικό ή κριτικό χαρακτήρα - ήταν ένα από τα πιο δημοφιλή είδη της ρωσικής λαϊκής τέχνης. Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου η παράδοση του Lubok βίωσε μια νέα ακμή. Σε αυτά τα προπαγανδιστικά φυλλάδια οι καλλιτέχνες γιόρτασαν το ηρωικό αγωνιστικό πνεύμα και την ευστροφία της ρωσικής αγροτιάς με Νεο-Πριμιτιβιστές αρχές (Pigareva, χ.χ.).

Σουπρεματισμός (1915-1922)

Το 1915 πλέον ο Μάλεβιτς εγκαταλείπει τα αναπαραστατικά στοιχεία στη ζωγραφική του και στρέφεται στην καθαρή αφαίρεση με την απεικόνιση στοιχειωδών γεωμετρικών μορφών σε καμβά απαλλαγμένων από κάθε εικονογραφική αναφορά. Στόχος του είναι η υπεροχή της φόρμας έναντι του περιεχομένου, και συγκεκριμένα η τοποθέτηση αυτής με τέτοιον τρόπο ώστε να προσδώσει νόημα στο περιεχόμενο (Κουτσαφάς, Η Ιστορική Ιδιομορφία του Μάλεβιτς, 2014, σ. 175). Έτσι, δημιουργεί μια νέα μορφή τέχνης που την ονομάζει Σουπρεματισμό, κυριολεκτικά την ανώτατη προσέγγιση που τοποθετείται πάνω από την παράδοση της σημασίας και την ορθολογική κατανόηση των εικαστικών μορφών. Για τον Μάλεβιτς, ο Σουπρεματισμός αφορούσε καθαρά το συναίσθημα και όχι τη λογική κατανόηση. Στο Σουπρεματιστικό Μανιφέστο (Malevich, Suprematism, 1976), που δημοσιεύθηκε το 1915 στην Αγία Πετρούπολη, με τα εγκαίνια της έκθεσης *Τελευταία Φουτουριστική Έκθεση Ζωγραφικής: 0,10*, ο Μάλεβιτς παρουσίασε τα θεωρητικά θεμέλια του νέου στιλ: «Ο Σουπρεματισμός είναι η αρχή ενός νέου πολιτισμού. Δημιουργία υφίσταται μόνο στην περίπτωση που τα έργα ζωγραφικής παρουσιάζουν σχήματα που δεν απεικονίζουν τίποτε από ό,τι έχει δημιουργηθεί στη φύση» (Malevich, Suprematism, 1976, σ. 144).

Στην έκθεση αυτή παρουσίασε για πρώτη φορά το πλέον εμβληματικό του έργο, το *Μαύρο Τετράγωνο (Black Square).* Ήταν, όμως, η συμμετοχή του στην όπερα *Νίκη επί του Ήλιου* (*Victory over the Sun*) που τον οδήγησε στην ανακάλυψη του Μαύρου Τετραγώνου ως θεμελιώδους δομικού στοιχείου της καθαρής μη-αντικειμενικής εικαστικής γλώσσας. Έτσι, ο Μάλεβιτς στράφηκε μακριά από την ορατή πραγματικότητα υπέρ του εικαστικού ρεαλισμού. Τοποθετώντας έγχρωμα γεωμετρικά αεροπλάνα σε

λευκό έδαφος, δημιούργησε νέες, αρμονικές συνθέσεις που πάλλονταν με τη δυναμική ένταση του χώρου και του χρώματος (Scharf, 2010, σ. 206). Ένα τέτοιο έργο είναι το *Αεροπλάνο που πετάει (Airplane Flying, 1915)* (Εικόνα 64), στο οποίο διαφαίνεται η ιδέα του καλλιτέχνη ότι το αεροπλάνο μπορεί να είναι σύμβολο για την αφύπνιση της ψυχής που περιβάλλεται από την ελευθερία του απεριόριστου. Στο έργο τα ορθογώνια και τετράγωνα σχήματα είναι διατεταγμένα σε μια συμπαγή, αρχιτεκτονική σύνθεση. Το κίτρινο αντιτίθεται έντονα με το μαύρο, ενώ οι κόκκινες και μπλε γραμμές προσθέτουν δυναμικούς οπτικούς τόνους στον καμβά. Η λευκότητα του φόντου παραμένει διακριτική αλλά αντιπαραβαλλόμενη, και έχει εμπλουτίσει την αλληλεπίδραση πολύχρωμων σχημάτων με την ενέργειά του. Εκείνη την εποχή το ενδιαφέρον του Μάλεβιτς για τις αεροφωτογραφίες τοπίων ήταν έντονο, διότι με αυτόν τον τρόπο ήταν σε θέση να διερευνήσει περαιτέρω το εικαστικό δυναμικό της καθαρής αφαίρεσης. Αργότερα βέβαια το εγκατέλειψε καθώς θεωρούσε ότι τον απομάκρυνε από το όραμά του για μια εντελώς αφηρημένη τέχνη. Πίστευε ότι η συναισθηματική δέσμευση ήταν μείζονος σημασίας για το κοινό ώστε να μπορέσει να εκτιμήσει τη σύνθεση της αφηρημένης τέχνης, η οποία και ήταν βασική αρχή της θεωρίας του Μάλεβιτς για τον Σουπρεματισμό. Η αφηρημένη του ζωγραφική είχε ως στόχο να μεταφέρει την έννοια (αφηρημένη ιδέα) με το αεροπλάνο στο διάστημα.

Οι λαθεμένα απλές δομές του Σουπρεματισμού μοιάζουν να επιπλέουν ελεύθερα στο χώρο - κάθε έννοια του προς τα πάνω ή προς τα κάτω έχει ανασταλεί. Ο λευκός χώρος αποτελεί το μοντέλο του άπειρου κοσμικού χώρου. Και, πράγματι, η κατάκτηση των ουρανών ήταν ζωτικής σημασίας για τον Μάλεβιτς . Ήδη από το 1913 είχε γράψει στον Ματιούσιν ότι μπορούσε να οραματιστεί ένα μέλλον στο οποίο οι μεγάλες πόλεις και τα στούντιο των καλλιτεχνών θα κρέμονται από τεράστια Zeppelins (Malevich, Letter to Matiushin, 1920).

Το *Μαύρο Τετράγωνο* (1915) ακολούθησαν το *Κόκκινο Τετράγωνο* (1915), το *Λευκό Τετράγωνο* (1918), ο *Μαύρος Κύκλος* (1915) και ο *Μαύρος Σταυρός* (1920-23). Ο ίδιος ο Μάλεβιτς περιγράφει αυτούς τους πίνακες ως τα νέα σύμβολα, τις ιερές εικόνες για τη νέα αισθητική της αφηρημένης τέχνης.

Περιγράφοντας το έργο *Κόκκινο Τετράγωνο* ή αλλιώς *Γυναίκα αγρότισσα σε δύο διαστάσεις* (*Red Square* ή *A Peasant Woman in Two Dimensions, 1915*) (Εικόνα 65), μπορούμε να πούμε ότι αποτελείται από ένα τετράπλευρο με κόκκινο χρώμα, το οποίο

βρίσκεται σε λευκό φόντο. Όσον αφορά στην ερμηνεία του έργου υπάρχουν διάφορες απόψεις. Η καθηγήτρια του τμήματος Σλαβικών Γλωσσών και Λογοτεχνιών, Ξάνα Μπλανκ (Ksana Blank), στο βιβλίο της (Spaces of Creativity : Essays on Russian Literature and the Arts, 2016, σ. 38) συγκρίνει τον Σουπρεματισμό του Μάλεβιτς και το έργο του Λέο Τολστόι. Σε μια ιστορία του Τολστόι, υπάρχει η περιγραφή ενός δωματίου, στο οποίο ο κύριος χαρακτήρας που βρίσκεται μέσα είναι γεμάτος αγωνία. Οι τοίχοι του δωματίου είναι ασπρόμαυροι, ενώ ο χώρος είναι τετράγωνος, γεγονός που προκαλεί οδύνη στον άνθρωπο. Υπάρχει μόνο ένα παράθυρο στο οποίο κρέμεται μια κόκκινη κουρτίνα. Έτσι, θεωρεί πως, όπως το δωμάτιο του Τολστόι, έτσι και το κόκκινο τετράγωνο, συμβολίζουν την κατάθλιψη. Στηριζόμενη στην ερμηνεία του ίδιου του Μάλεβιτς για το *Μαύρο Τετράγωνο*[108], καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το *Κόκκινο Τετράγωνο* συμβολίζει τον φόβο του ερχόμενου θανάτου και τον φόβο του κενού στη ζωή ενός ατόμου (2016, σ. 43).

Κάποιοι άλλοι επιστήμονες υποστηρίζουν ότι το *Κόκκινο Τετράγωνο* είναι το σύμβολο του αίματος και, συγκεκριμένα, του φόβου της ανεκπλήρωτης πράξης. Αποδίδουν, λοιπόν, αυτό το έργο στην πρόωρη διαίσθηση του καλλιτέχνη της επερχόμενης σταλινικής παρεκτροπής. Ο καθηγητής Φιοραβάντες Βασίλης στο βιβλίο του *Η Εποχή της Καθορισμένης Άρνησης* υποστηρίζει πως για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε τα τετράγωνα του Μάλεβιτς, θα πρέπει να τα εξετάσουμε υπό το χεγκελιανό σχήμα «θέση, άρνηση, σύνθεση» ή «θέση, αντίθεση, σύνθεση» (2017, σσ. 366-367). Σε κάθε περίπτωση όμως αυτό που ήθελε ο καλλιτέχνης είναι να «ξεπεράσει» τα όρια της τέχνης και να δημιουργήσει νέα πρότυπα και νέες καινοτόμες μορφές (2017, σ. 371).

Στη συνέχεια, ακολούθησε ο πίνακας *Λευκό πάνω σε Λευκό (White on White, 1918)* (Εικόνα 66), με τον οποίο διερεύνησε περαιτέρω τη σχέση των καθαρών μορφών στο ελεύθερο χώρο, αυτή τη φορά χωρίς τις έντονες αντιθέσεις του μαύρου και του λευκού. Ο Μάλεβιτς επανειλημμένα αναφέρθηκε στο λευκό ως αναπαράσταση της υπερβατικής κατάστασης που επιτεύχθηκε μέσω του Σουπρεματισμού. Ο πίνακας αυτός ήταν το σύμβολο του καλλιτέχνη για την έννοια του απείρου, καθώς το λευκό τετράγωνο διαλύει το υλικό του μέσο στο (σχεδόν, σαν ώχρα) λευκό πλαίσιο του καμβά. Με το λευκό χρώμα εξέφραζε τις «απέραντες εσχατιές» (Scharf, 2010, σ. 204) του εξωτερικού

[108] Ο Μάλεβιτς υποστήριζε πως το τετράγωνο συμβόλιζε το συναίσθημα και πως το λευκό φόντο ήταν το κενό πίσω από αυτό το συναίσθημα.

και του εσωτερικού μας κόσμου. Αυτός ο πίνακας θεωρείται ως το τελικό, πλήρες στάδιο του «μετασχηματισμού του στο μηδέν της μορφής» (Malevich, 1915-1916, σ. 179), αφού η μορφή έχει σχεδόν κυριολεκτικά μειωθεί σε τίποτα.

Μετά από ενδελεχείς έρευνες έγινε γνωστό ότι στην αρχή ο Μάλεβιτς απεικόνιζε ένα λευκό τετράγωνο, το οποίο σταδιακά δεν μπορούσε να ξεχωρίσει από τον λευκό καμβά. Έτσι, αποφάσισε να σχεδιάσει τα όρια και να τονίσει το φόντο του, τον καμβά δηλαδή. Σχεδίασε λοιπόν τα όρια του τετραγώνου με ένα κάπως γκριζωπό χρώμα και τον καμβά γύρω του τον έκανε έναν τόνο πιο σκούρο. Με το χρώμα αυτό του καμβά, ο καλλιτέχνης έχει αρνηθεί οποιαδήποτε αίσθηση παραδοσιακής προοπτικής, αφήνοντας τον θεατή να συλλογιστεί τον άπειρο χώρο. Η μικρή κλίση του σχήματος, ωστόσο, διαφοροποιεί ακόμη περισσότερο το αφηρημένο σχήμα από το φόντο του καμβά και ενθαρρύνει την κοντινή προβολή. Δημιουργώντας τον πίνακα αυτόν λίγο μετά τη Ρωσική Επανάσταση του 1917, θα μπορούσε κάποιος να διαβάσει το έργο ως έκφραση της ελπίδας του Μάλεβιτς για τη δημιουργία ενός νέου κόσμου υπό τον κομμουνισμό, ενός κόσμου που θα μπορούσε να οδηγήσει σε πνευματική, αλλά και υλική, ελευθερία.

Ο ίδιος ο Μάλεβιτς είχε πει για τα έργα του: «Το μαύρο τετράγωνο καθόρισε την οικονομία, που εισήγαγα ως πέμπτη διάσταση στην τέχνη […]. Το κόκκινο τετράγωνο είναι το έμβλημα της επανάστασης, και το λευκό τετράγωνο συμβολίζει την καθαρή δράση» (Malevich, 1969, σσ. 126-127).

Το 1923 δημιουργεί τον πίνακα *Μαύρο Σταυρό (Black Cross)* (Εικόνα 67). Για μια ακόμη φορά ο καλλιτέχνης υπογραμμίζει ότι τα αξιώματά του έχουν ισχυρούς δεσμούς με την ανάπτυξη της νέας τέχνης του Σουπρεματισμού. Υποστήριζε τις απλές μορφές που, ως βασικά σημεία του σύμπαντος, έχουν τη δυνατότητα να παραμένουν αμετάβλητες και να διατρέχουν το περιεχόμενο όλων των έργων. Ο *Μαύρος Σταυρός* είναι ένας απόλυτα κάθετος σταυρός που οριοθετείται από ένα λευκό τετράγωνο και του οποίου οι κάθετες άκρες φτάνουν μέχρι τα άκρα του πίνακα δίνοντας μια απολυτότητα στο έργο. Όλη η προσοχή του καλλιτέχνη επικεντρώθηκε στην υφή της εικόνας. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Μάλεβιτς, τα χρώματα λευκό και μαύρο είναι η ενσάρκωση της εγγενούς μορφής ενέργειας. Το λευκό είναι το σημάδι της καθαρής δράσης και το μαύρο είναι το σημάδι της οικονομίας. Μόνο αυτά τα χρώματα, όπως και το κόκκινο, δεν ασκούν πίεση στο αισθητικό συστατικό του χρώματος, είναι, όπως και ήταν, πρωτότυπα από μόνα τους.

Στον *Μαύρο Κύκλο (Black Circle, 1924)* (Εικόνα 68) ο Μάλεβιτς ζωγράφισε έναν μεγάλο μαύρο κύκλο, ο οποίος απεικονίζεται σε ένα τετράγωνο με άσπρο χρώμα. Με μια πρώτη ματιά, είναι μια σύνθεση στην πιο πρωτόγονη μορφή της. Σε μια πιο προσεχτική όμως ανάγνωση θα βρούμε μια βαθιά, πιο φιλοσοφική σημασία. Η αξία αυτού του έργου είναι απίστευτα μεγάλη, αφενός για τη σφαιρική κατανόηση των πινάκων του Μάλεβιτς, αφετέρου για την πιο ολοκληρωμένη αντίληψη της ζωγραφικής της σύγχρονης εποχής του. Ο Μάλεβιτς προσελκυόταν συνεχώς από την εκπληκτική και απείρως πολύπλοκη μαγεία τριών πρωταρχικών σχημάτων-στοιχείων όλων των πραγμάτων – του τετραγώνου, του κύκλου και του σταυρού. Κι αν θεωρήσουμε ότι η ιδέα μιας ιδιοφυΐας, όπως ήταν ο καλλιτέχνης μας, για τα πρωταρχικά στοιχεία όλων των πραγμάτων μετουσιώνεται στο Μαύρο Τετράγωνο, τότε ο κόσμος του καλλιτέχνη διευρύνεται ακόμη περισσότερο με τον Μαύρο Κύκλο. Σε αυτή τη δημιουργία, όλο το στατικό ενός τετραγώνου αποκτά κάποια δυναμική.

Ο σταυρός, το τετράγωνο και ο κύκλος του Μάλεβιτς είναι οι τρεις κύριες μορφές στις οποίες βασίστηκε ο Σουπρεματισμός. Ήταν αυτές οι πρώτες μορφές που απέκτησαν ένα πραγματικά προγραμματικό νόημα και αποτέλεσαν τη βάση ολόκληρου του πλαστικού συστήματος που δημιούργησε ο καλλιτέχνης. Με το έργο *Μαύρος Κύκλος* ο Μάλεβιτς χαρακτήρισε τον Σουπρεματισμό ως έναν άλλο Ρεαλισμό στη ζωγραφική. Για τον καλλιτέχνη, αυτή η ορατή έλλειψη-αφαιρετικότητα είναι ένα συμπέρασμα για ολόκληρο τον υπάρχοντα κόσμο των αντικειμένων, μια εντελώς νέα όψη, που αποκάλυπτε όχι μόνο το διευρυμένο πλάτος του χώρου, αλλά και ολόκληρο το σύμπαν.

Οι μορφές-σχήματα που δημιούργησε ο Μάλεβιτς βρίσκονται σε μια κατάσταση αιωρούμενη, χωρίς να ανήκουν κάπου συγκεκριμένα, σαν να μη στηρίζονται πουθενά, αλλά να αφορούν όλο τον κόσμο παγκόσμια, αγγίζοντας το διάστημα.

Χωρικός Σουπρεματισμός και Arkitekton (1920-1927)

Η Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917 άνοιξε ένα νέο κεφάλαιο για τον Μάλεβιτς. Το 1918 εντάχθηκε στη *Λαϊκή Επιτροπή του Διαφωτισμού* ως υπάλληλος του Τμήματος των Καλών Τεχνών, γνωστή ως *IZO*. Η νέα υπηρεσία τού έδωσε τη δυνατότητα να διαχειριστεί τα μουσεία και να επιβλέπει την καλλιτεχνική εκπαίδευση στη νέα Σοβιετική Δημοκρατία. Δίδαξε επίσης στα *Free Art Studios* (SVOMAS) στη Μόσχα, καθοδηγώντας τους μαθητές του να εγκαταλείψουν την αστική αισθητική της αναπαράστασης και να

στραφούν στον κόσμο της ριζικής αφαίρεσης. Την ίδια χρονιά, ο Μάλεβιτς σχεδίασε τις διακοσμήσεις για μια παράσταση του Μαγιακόφσκι *Μυστήριο Μπουφφ* (*Misteriya-Buffa)*[109], η οποία σηματοδότησε την πρώτη επέτειο της κομμουνιστικής επανάστασης.

Το 1919 εξέδωσε το βιβλίο του *Νέα Συστήματα στην Τέχνη* (Malevich, 1919) με το οποίο επιχείρησε να πραγματοποιήσει τις θεωρητικές αρχές του Σουπρεματισμού στη νέα τάξη πραγμάτων, ενθαρρύνοντας την ένταξη της τέχνης της Πρωτοπορίας στην υπηρεσία του κράτους και των πολιτών του. Αργότερα εκείνο το έτος, μετά από εισήγηση του Ελ Λισίτσκι (1890-1941), κλήθηκε να ενταχθεί στο διδακτικό προσωπικό της *Λαϊκής Σχολής Τέχνης* στο Βιτέμπσκ, που είχε ιδρυθεί από τον Μαρκ Σαγκάλ (1887-1985) ένα χρόνο πριν την Οκτωβριανή Επανάσταση. Αυτό αποτέλεσε μια μοναδική ευκαιρία για τον Μάλεβιτς. Είχε ολοκληρώσει τις συνθέσεις του *Λευκό σε λευκό* και τώρα ήθελε να επικεντρωθεί στη θεωρίας του Σουπρεματισμού και τη διδασκαλία του. Όταν ο Σαγκάλ άφησε το Βιτέμπσκ για το Παρίσι, ο Μάλεβιτς παρέμεινε ως ηγέτης της Σχολής. Εκεί οργάνωσε τους μαθητές σε μια ομάδα με το όνομα *UNOVIS*, η οποία θα μπορούσε να μεταφραστεί ως *Εκτελεστές της Νέας Τέχνης*. Χωρίς να επικεντρώνεται πλέον στο να ζωγραφίζει σωστά, η ομάδα *UNOVIS*, ιδιαίτερα μετά τη μεταφορά της στην Αγία Πετρούπολη το 1922, σχεδίαζε προπαγανδιστικές αφίσες, υφαντικά σχέδια, γυαλικά, πινακίδες και διακοσμήσεις δρόμου, που θύμιζαν τις δραστηριότητες της σχολής Μπάουχαους στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης της Γερμανίας. Ταυτόχρονα, στο Βιτέμπσκ άδραξε την ευκαιρία να συνεργαστεί με τον καλλιτέχνη, γραφίστα και αρχιτέκτονα Ελ Λισίτσκι και επέκτεινε τον Σουπρεματισμό σε άλλους τομείς.

Ο Μάλεβιτς συνέχισε να αναπτύσσει τις ιδέες του Σουπρεματισμού με μια σειρά από αρχιτεκτονικά πρότυπα των ουτοπικών πόλεων που ονόμασε *Arkitekton (Αρχιτεκτονήματα)* (Εικόνα 69). Έτσι, εφάρμοσε τις αρχές του Σουπρεματισμού στον τρισδιάστατο κόσμο της γλυπτικής. Το χειμώνα του 1920 αντικατέστησε το πεδίο του τετράγωνου με ένα κύβο που έγινε το βασικό δομικό συστατικό των *Arkitekton* του – τα σκίτσα του και τα γύψινα μοντέλα από τρισδιάστατες κατασκευές. Αυτές οι μακέτες αποτελούνταν από ορθογώνια και κυβικά σχήματα τοποθετημένα με τέτοιον τρόπο ώστε να ενισχύουν τις τυπικές ιδιότητές τους και τις αισθητικές δυνατότητες (Inventing Abstraction 1910-1925, 2013). Αν και αυτές οι γεωμετρικές μελέτες σε όγκο και σε μορφή ανταγωνίζονταν τα καλύτερα παραδείγματα της αρχιτεκτονικής πρωτοπορίας, δεν

[109] Ο Μαγιακόφσκι είχε πει χαρακτηριστικά για τον τίτλο αυτής της παράστασης ότι «Μυστήριο είναι ό,τι μεγάλο υπάρχει στην επανάσταση, μπουφφ ό,τι είναι σ' αυτή γελοίο» (Κουστένη, 2018).

πρέπει να παρερμηνευθούν ως σύμβολα ή απεικονίσεις πραγματικών κτιρίων. Αυτό που είχε σημασία για τον Μάλεβιτς ήταν ο ουτοπικός τους χαρακτήρας. Δεν είδε τον καλλιτέχνη ως διαμορφωτή του παρόντος, αλλά ως δημιουργό του μέλλοντος.

Στη συνέχεια παρουσίασε αυτά τα μοντέλα σε εκθέσεις στην Πολωνία και τη Γερμανία, όπου πυροδότησαν κρίσιμο ενδιαφέρον από τοπικούς καλλιτέχνες και διανοούμενους. Ο ίδιος κατά τη βιαστική αναχώρησή του για τη Ρωσία, άφησε πολλά μοντέλα *Arkitekton* πίσω του, καθώς και θεωρητικά κείμενα, ζωγραφιές και σχέδια. Έτσι, οι ιδέες του μεταφέρθηκαν στη Δύση, όπου οι πρωτοποριακές συζητήσεις ενσωμάτωσαν τις θεωρητικές προσεγγίσεις του Μάλεβιτς για την αφαίρεση. Στη Σοβιετική Ρωσία, ωστόσο, ένα διαφορετικό πολιτιστικό πρότυπο τέθηκε σε κίνηση. Η καλλιτεχνική άνθηση της δεκαετίας του 1920 περιορίστηκε από την κρατική επιβολή του Κοινωνικού Ρεαλισμού στην τέχνη, ο οποίος τελικά ήρθε για να καταστείλει όλες τις άλλες καλλιτεχνικές μορφές.

Η Τέχνη στην καθημερινή ζωή (1919-1929)

Ο Καζιμίρ Μάλεβιτς δε φαντάστηκε ποτέ τον Σουπρεματισμό περιορισμένο στις εικαστικές τέχνες. Αντ' αυτού τον είδε ως μια υπερβατική και ολοκληρωμένη φιλοσοφική έννοια που ηγούταν του μεγάλου έργου του Μοντερνισμού για τη μεταρρύθμιση όλων των πτυχών της ζωής. Όντας ένας χαρισματικός δάσκαλος, ανέπτυξε τον ενθουσιασμό των μαθητών του της ομάδας UNOVIS. Στόχος τους ήταν η μεταμόρφωση της καθημερινής ζωής μέσω της τέχνης έχοντας ως βάση τον Σουπρεματισμό.

Εκτός από την παραγωγή σχεδίων και υποδειγμάτων για τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης και προπαγανδιστικού υλικού, η UNOVIS αφήσει το σημάδι της στο αστικό τοπίο της πόλης. Τα τραμ, οι καφετέριες και οι προσόψεις ήταν στολισμένα με μεγάλης κλίμακας σουπρεματιστικές διακοσμήσεις. Το θέαμα που αντίκρυσε το 1920, όταν επισκέφτηκε το Βιτέμπσκ, εξέπληξε τον μελλοντικό σκηνοθέτη Σεργκέι Αϊζενστάιν (Sergei Eisenstein, 1898-1948). Ένας άλλος μάρτυρας είχε αναφέρει: «Ήταν σαν να είχα μπει σε μια μαγεμένη πόλη· αλλά όλα ήταν πιθανά και θαυμαστά εκείνη την εποχή [...].» (Shalaby, 2006, σ. 96).

Όταν έληξε ο ρωσικός εμφύλιος το 1922 με τη νίκη των Μπολσεβίκων, η Ρωσική Πρωτοπορία δέχτηκε μεγάλο πλήγμα. Οι δημόσιες αρχές αμφισβήτησαν την

αποτελεσματικότητα της σουπρεματιστικής «αφηρημένης» προπαγάνδας στο μεγαλύτερο μέρος του αναλφάβητου πληθυσμού. Εφεξής, η τέχνη ήταν για να εξυπηρετεί το Κομμουνιστικό ιδεώδες.

Η Διδασκαλία (1923-1927)

Το 1923 ο Μάλεβιτς διορίστηκε διευθυντής του επίσημου Θεωρητικού Τμήματος της Αγίας Πετρούπολης, το κρατικό *Ινστιτούτο Καλλιτεχνικού Πολιτισμού* (INKhUK). Ο Ματιούσιν ήταν επικεφαλής του *Τμήματος Οργανικού Πολιτισμού*. Το ινστιτούτο διερευνούσε τους μηχανισμούς της αντίληψης στην τέχνη και το ερώτημα γιατί η τέχνη υπόκειται σε συνεχείς αλλαγές και σε τι συνεπάγεται αυτή η αλλαγή. Μεταξύ των αποτελεσμάτων ήταν η συνειδητοποίηση ότι κάθε συστατικό στοιχείο ενός πίνακα - το χρώμα, η υφή, η μορφή - καθορίζεται από την προσωπική αντίληψη του καλλιτέχνη. Έτσι, ανέπτυξε την αντίληψη της τέταρτης διάστασης που συνδέει τις οπτικές και μουσικές τέχνες, θεωρία που δίδασκε στο ινστιτούτο (Mikhail Matiushin, 1919).

Πιάτα καθημερινής χρήσης, ταινίες μέτρησης, διαγράμματα, γραφικές παραστάσεις, αναλυτικά διαγράμματα του Μάλεβιτς που έμοιαζαν με επιστημονικές μελέτες ήταν μερικά από τα αντικείμενα τα οποία χρησιμοποιούσαν καθημερινά στο Ινστιτούτο. Ο καλλιτέχνης, ο οποίος σταμάτησε σχεδόν τη ζωγραφική μεταξύ 1919 και 1928, αναφερόταν ειρωνικά στο ίδρυμα του ως το «Τμήμα της Βακτηριολογίας της Τέχνης».

Την άνοιξη του 1926 ο Μάλεβιτς ταξίδεψε στη Βαρσοβία και το Βερολίνο ως εκπρόσωπος της INKhUK, όπου παρουσίασε εβδομήντα έργα του στη *Μεγάλη του Βερολίνου Έκθεση Τέχνης*. Ήθελε να παρουσιάσει τα σημαντικότερα έργα του και τα αποτελέσματα της έρευνάς του στο δυτικό ακροατήριο. Παρήχθη λοιπόν άμεσα μια γερμανική σειρά από διαγράμματα και κείμενα σχετικά με την έρευνά του, αλλά ο Μάλεβιτς ήταν δυσαρεστημένος με την έλλειψη ακρίβειας στον τρόπο που τα κείμενα διατυπώθηκαν. Ωστόσο, δεν υπήρχε αρκετός χρόνος και χρήματα για να τα ξαναγράψει σε μορφή κατάλληλη για τους Γερμανούς (New Art Exhibition, 2015). Όταν κλήθηκε πίσω στο Λένινγκραντ, τον Ιούνιο, άφησε τα έργα ζωγραφικής και τα χειρόγραφα του στο Βερολίνο.

Επιστροφή στην Απεικόνιση (1928-1935)

Εν τω μεταξύ, στη σταλινική Σοβιετική Ρωσία η επιστροφή σε μια τέχνη ρεαλιστική, ηρωική και εύκολα αντιληπτή κρίθηκε απαραίτητη. Σε τέτοιες επιθετικά συντηρητικές κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες, ο Μάλεβιτς και το έργο του ήταν καταδικασμένοι να οδηγηθούν στην αφάνεια. Το 1932, πραγματοποιήθηκε στη Μόσχα και το Λένινγκραντ μια μεγάλη κρατική έκθεση για τον εορτασμό της 15ης επετείου της *Επανάστασης των Μπολσεβίκων*. Στην έκθεση είχαν συμπεριληφθεί έργα του Μάλεβιτς, μόνο που τώρα τα έργα του συνοδεύονταν από υποτιμητικά συνθήματα, χαρακτηρίζοντάς τα «εκφυλισμένα» (Τσαντσανόγλου, 2005) και αντι-σοβιετικά. Αποκλεισμένος από τα δημόσια σχολεία και τους εκθεσιακούς χώρους, ο καλλιτέχνης, ο οποίος είχε περάσει τα τελευταία δέκα χρόνια ως δάσκαλος και θεωρητικός, απάντησε σε αυτή την δραματική πολιτική αλλαγή με την επιστροφή του στη ζωγραφική. Έτσι, επέστρεψε στα παλιά μοτίβα των αγροτών και τις σκηνές της καθημερινής αγροτικής ζωής, ενώ παράλληλα δημιούργησε μια σειρά από πορτρέτα των φίλων και της οικογένειάς του.

Μετά το 1928, ξεκίνησε τον λεγόμενο *Δεύτερο Κύκλο Χωρικών-Αγροτών*, όπου αναπαριστούσε σκηνές της απλής καθημερινής ζωής χρησιμοποιώντας τα Ιμπρεσιονιστικά και Νεο-Πριμιτιβιστικά στοιχεία των πρώτων χρόνων του. Ορισμένα πολύ γνωστά έργα αυτής της περιόδου είναι η *Γυναίκα με την τσουγκράνα (Woman with the Rake 1930-31)*, οι *Αθλητές (Athletes, 1931)* και το *Κορίτσι (Girl, 1932)* (Εικόνα 70). Αυτά τα μεταγενέστερα έργα του διαμορφώνονται πλέον από την εικαστική εμπειρία του Σουπρεματισμού. Διακρίνονται από ιερατική αυστηρότητα και μεγάλη οικονομία των πλαστικών μέσων (Bowlt, 2002, σ. 27). Η περίεργη αίσθηση τού να είναι ημιτελή τα εμπότισε με μια οξύτητα που ο Μάλεβιτς επιθυμούσε να αυξήσει, καθώς θεωρούσε πως με αυτόν τον τρόπο θα έχουν πιο έντονο αποτέλεσμα.

Σουπρο-Νατουραλισμός (1928-1935)

Τα τελευταία έργα του Καζιμίρ Μάλεβιτς μαρτυρούν την αντίληψη του για τον εαυτό του ως καλλιτέχνη. Φαινόταν πως η δέσμευσή του στην αφαιρετικότητα δε θα του επέτρεπε την επιστροφή του στην αναπαράσταση. Αλλά σε μια επιστολή του 1927 ο Μάλεβιτς έγραψε: «Η μη-αντικειμενική τέχνη είναι μια αγνή αίσθηση, ένα άδειο σπίτι χωρίς παράθυρα και πόρτες, όπου η ζωή, όπως ένας άστεγος, θέλει να περάσει μια νύχτα και θα πρέπει να κάνει ανοίγματα για να την αφήσει» (Souter, 2008, σσ. 85, 88).

Ωστόσο, ο Μάλεβιτς παρέμεινε πιστός στην πεποίθησή του ότι η τέχνη δεν πρέπει απλώς να αναπαράγει τον ορατό κόσμο. Και είναι αυτή η προσέγγιση που διακρίνει τους τελευταίους του πίνακές, τους οποίους ανέφερε ως «Σουπρο-Νατουραλιστικούς», από τον σύγχρονο Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό. Οι αυστηρές συνθέσεις του Μάλεβιτς μαρτυρούν την αντίληψη του χρώματος και της φόρμας, όπως διαμορφώθηκε στον Σουπρεματισμό (Bowlt, 2002, σ. 27).

Οι αγρότες-χωρικοί είναι το μοτίβο που επαναλαμβάνεται σε όλο το έργο του Μάλεβιτς. Μετά το 1928 ο καλλιτέχνης επέστρεψε στο αντικείμενο των πρώιμων έργων του, αλλά οι απρόσωπες φιγούρες αντιστάθμιζαν το αναπαραστατικό τοπίο, που μπορεί να θεωρηθεί μεν επιβεβαίωση της δέσμευσής του με τον παραδοσιακό πολιτισμό των αγροτών της Ρωσίας, διαμαρτυρία δε εναντίον της καταστροφής που υφίσταται στα χέρια του Σοβιετικού καθεστώτος. Οι αγρότες-χωρικοί που κατασκευάζει πλέον είναι άνθρωποι του μέλλοντος που, όντας διαφοροποιημένοι από τους Σουπρεματιστές προγόνους τους, οι ιδέες που εκφράζουν είναι η αιωνιότητα, οι νέες διαστάσεις στο χωροχρόνο, οι νέες κοινωνικές σχέσεις και οι διευρυμένες μορφές αντίληψης, αναιρώντας τα «παραδοσιακά, τοπικά χαρακτηριστικά του προσώπου και των άκρων» (Bowlt, Η Ρωσική Πρωτοπορία: Η Τέχνη στη Ζωή, 2002, σ. 28).

«Δεν ζωγραφίζω πορτρέτα· έχω επιστρέψει στην εικαστική κουλτούρα του ανθρώπινου προσώπου» (Rottenberg & Borg, 2014), η Άννα Λεπόρσκαγια (Anna Leporskaja, 1900-1982) κατέγραψε τα λόγια του καθηγητή της, Καζιμίρ Μάλεβιτς, το 1931. Στα τελευταία του χρόνια, ο καλλιτέχνης επιστρέφει στην εικονιστική-παραστατική τέχνη. Ακολουθώντας διαφορετικές καλλιτεχνικές στρατηγικές, βρίσκει νέα σκευάσματα για τα κλασικά είδη του πορτρέτου και του τοπίου.

Τα πορτρέτα μιας νέας εργάτριας, της συζύγου του Ναταλία, και του φίλου του Ιβάν Πούνι (Ivan Puni, 1892-1956) περιέχουν κωδικοποιημένα μηνύματα. Ο Μάλεβιτς ρίχνει τα μοντέλα του στο καλούπι της Αναγέννησης, γιορτάζοντας την πρώτη μεγάλη εποχή της ρεαλιστικής προσωπογραφίας. Η ανανέωση των τεχνών, που ήταν ο στόχος της Αναγέννησης, παρομοιάζεται με την επαναστατική προσέγγιση του εικαστικού ρεαλισμού του Μάλεβιτς. Τα σουπρεματιστικά χρώματα μαύρο, λευκό, κόκκινο και κίτρινο κυριαρχούν στα πορτρέτα. Οι εικόνες υπογράφονται με ένα μαύρο τετράγωνο, «τον σπόρο όλων των δυνατοτήτων» (Μαχαίρα, 2011, σ. 13).

Τα τελευταία πορτρέτα του Μάλεβιτς εμπεριέχουν μια διαφορετική νότα. Όντας άρρωστος με καρκίνο και όλο και περισσότερο απομονωμένος ως καλλιτέχνης, ζωγράφισε μικρά πορτρέτα των ανθρώπων που ήταν κοντά του, συλλαμβάνοντάς τους σε ένα οικείο στιγμιότυπο που μοιάζει με εικόνες που αποφεύγουν όλες τις πόζες ή τη δήλωση κάποιων αποφάσεων.

4.4 Το *Μαύρο Τετράγωνο*

Ο πιο πολυσυζητημένος, αμφιλεγόμενος και συνάμα αμφισβητήσιμος πίνακας που δημιούργησε ο Μάλεβιτς είναι το *Μαύρο Τετράγωνο* (Εικόνα 71). Όντας γροθιά στον κυρίαρχο δυτικότροπο μοντερνισμό, αποτέλεσε το θεμέλιο λίθο του νέου ριζοσπαστικού κινήματος τέχνης, του Σουπρεματισμού. Ως ανεξάρτητη, ολόκληρη, αυτάρκης, πρώτη μονάδα δύναμης, το *Μαύρο Τετράγωνο* αντιλαμβάνεται και παρουσιάζει τον κόσμο με μια πλήρως διαφοροποιημένη αίσθηση. Παρουσιάζεται στο δισδιάστατο επίπεδο όπου το χρώμα δείχνει τον δρόμο (Malevich, 1996, σ. 238), τον δρόμο της αρχής της οικονομίας, η οποία μετέτρεψε στο πέρασμα των χρόνων τη ζωγραφική συμπεριφορά και εναντιώθηκε στην προπαγανδιστική τέχνη που προωθούσε το κράτος (Malevich, 1996, σσ. 421-471).

Ο Μάλεβιτς μετουσίωνε τη μορφή του περιεχομένου του *Μαύρου Τετραγώνου* εκδηλώνοντας κάθε φορά ελευθερία, πνευματικότητα, κίνηση, αέναη ροή. Καθώς η ουσία της ζωής είναι μια συνεχής ροή μετασχηματισμών. Μπορεί να φαντάζει στατικό το *Μαύρο Τετράγωνο* μέσα στο δισδιάστατο επίπεδο, όμως κρύβει άπειρη επιτάχυνση για αυτό που προσδοκά να ακολουθήσει. Πριν τη δημιουργία του συγκεκριμένου πίνακα, ο καλλιτέχνης δημιούργησε μια σειρά από τριάντα μη αντικειμενικούς πίνακες μέσα σε δεκαοχτώ μήνες.

Μελετώντας το *Μαύρο Τετράγωνο* που δημιούργησε ο ίδιος ο καλλιτέχνης και ύστερα από διάφορες μετρήσεις, διαπίστωσα πως το μαύρο πεδίο είναι σχεδόν ισοεμβαδικό με το λευκό. Οι άλλες δυο βέβαια ζωγραφικές αναπαραγωγές που έγιναν από μαθητές του, διέφεραν ως προς το μέγεθος και ως προς τα εμβαδά του λευκού και του μαύρου[110]. Στην πραγματικότητα, δεν είναι ένα αμιγώς μαύρο τετράγωνο, αλλά ένα

[110] Θεωρούμε πως ο Μάλεβιτς συμφώνησε να δημιουργηθούν άλλα έργα που απλώς θα θυμίζουν το πρώτο, και στη συνέχεια τα υπέγραψε. Άλλωστε με την επιλογή του γεωμετρικού σχήματος του Τετραγώνου ήθελε ουσιαστικά να καθορίσει το μοντέλο σκέψης και τη δομή του.

κράμα διαδοχικών στρωμάτων που δημιουργούν το χρώμα μαύρο (Φιοραβάντες, 2017, σ. 371). Γι' αυτόν το λόγο, στο πρωτότυπο έργο, που βρίσκεται σήμερα στην Πινακοθήκη Τρετιάκοφ στη Μόσχα, το χρώμα έχει σκάσει και μπορεί κανείς εύκολα να διακρίνει τις ρωγμές στο κέντρο του έργου.

Με το μαύρο χρώμα ο Μάλεβιτς, ίσως, εκφράζει την απαισιοδοξία του. Καθώς δεν είναι ένα απλό μαύρο, αλλά ένας μετασχηματισμός πολλών χρωμάτων, παρουσιάζεται η τραγικότητα που βιώνει ο καλλιτέχνης, αντιλαμβανόμενος αφενός την ανάγκη για ριζοσπαστικές κοινωνικές, πολιτικές, πολιτισμικές και αισθητικές πρωτοπορίες, αφετέρου την αποξένωση-απομάκρυνση από την κοινωνία όπου θα οδηγήσει ένα τέτοιο σουπρέμ, ανώτερο σε επίπεδο πνεύματος, έργο (Φιοραβάντες, 2017, σ. 318).

Το λευκό πεδίο στο έργο δεν είναι πλαίσιο ούτε κάδρο. Είναι η αρχή μετά το μαύρο, μετά το μηδέν. Είναι η λύτρωση που υπάρχει για όλους. Είναι το εναγκάλιασμα ενός νέου κόσμου, με άπειρες δυνητικές επιλογές. Το Λευκό και το Μαύρο είναι δυο ίσες, αντίρροπες δυνάμεις, το φως και το σκότος, γεμάτες ενέργεια και δύναμη. Μαζί εκφράζουν την πολλαπλότητα και την αέναη κίνηση της ζωής. Ο Μάλεβιτς ήθελε ουσιαστικά, αναπτύσσοντας τη δική του γλώσσα χρωμάτων και συμβόλων, να εκφράσει την εσωτερική κατάσταση της φύσης, τη φύση του συμπαντικού κόσμου. «Το να επαναλαμβάνουμε απλώς τη φύση είναι κλοπή» (Malevich, 1915-1916, σ. 166). Εάν όμως συνειδητοποιήσουμε τη δύναμη της φύσης, τότε μόνο θα μπορέσουμε να τροποποιήσουμε τη συνείδησή μας. Και για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο θα πρέπει να στηριχθούμε στο ένστικτο, στην εσωτερική μας δύναμη, τη διαίσθηση (Malevich, 1915-1916, σ. 171), και να παραμερίσουμε τις ακαδημαϊκές αρχές της απόλυτης αντιγραφής. Έτσι, η διαίσθηση θα παρουσιάσει εμπρός μας τη δημιουργική λύση, «είναι ο σπόρος του απείρου… Οι μορφές που προέρχονται από αυτήν (τη διαίσθηση) υπερβαίνουν το άπειρο, καθώς από το άπειρο έλκουν την καταγωγή τους και την κίνησή τους» (Malevich, 1920, σ. 123)

Η μη-αντικειμενικότητα (non-objectivity) που εκφράζει το *Μαύρο Τετράγωνο* και γενικά τον Σουπρεματισμό, δε σημαίνει πως υφίσταται η απουσία της αντικειμενικότητας, αλλά απουσιάζει η ίδια η κατάσταση του αντικειμένου, οι ιδιότητές του. Για τον Μάλεβιτς το αντικείμενο δεν είναι η ουσία, καθώς είναι απλώς η εξωτερική όψη που εμπεριέχει όλες τις δυνάμεις, όλες την ενέργεια. Αποτελεί δηλαδή ένα «ψέμα

που καλύπτει την πραγματικότητα» (Malevich, 1993, σ. 363). Και απευθύνεται στις καταναλωτικές, επίπλαστες ανάγκες των μαζών. Όμως, η πραγματικότητα κατά τον Μάλεβιτς προκύπτει μέσα από τη διαίσθηση, το ένστικτο, και όχι μέσα από τη μορφή (Malevich, 1996, σ. 492). Έτσι, με το Μαύρο Τετράγωνο επιθυμούσε να αποκατασταθεί η σχέση του ανθρώπου με την αίσθηση του κόσμου. Με αυτόν τον τρόπο, θα μπορούσε να επιτευχθεί η αντίσταση στον κομφορμισμό και τον αυτοματισμό της αντίληψης (Σκλόφσκι & Αϊχενμπάουμ, 1985, σ. 18).

Η δύναμη του *Μαύρου Τετραγώνου* όταν πρωτοδημιουργήθηκε ήταν τόσο έντονη που ακόμη και ο ίδιος ο Μάλεβιτς δεν ήξερε ακριβώς τη ζωτική σημασία του πίνακα. Είναι χαρακτηριστική μια επιστολή που έστειλε στον φίλο του Ματιούσιν[111] το 1915 στην οποία έλεγε: «Βρήκα σπίτι μου ένα σχέδιο-πρόταση το οποίο θεωρώ τώρα υπερβολικό να δημοσιευθεί στο βιβλίο (…). Αυτό το σχέδιο θα έχει μεγάλη σημασία στη ζωγραφική. Αυτό που έγινε ασυνειδήτως δίνει τώρα εξαίρετους καρπούς» (Malevich, 1920, σ. 181). Αλλά και στη συνέχεια ομολογεί πως το έργο *Μαύρο Τετράγωνο* γεννήθηκε ξαφνικά, εξ αποκαλύψεως (Μαχαίρα, 2011, σ. 29). Το θεωρούσε «σαν την πόρτα που άνοιξε» και του επέτρεψε να ανακαλύψει κάτι νέο, απλώς το αντίκρυσε, τίποτα δεν εφηύρε, στάλθηκε απλώς μπροστά του σαν ένας ξένος (Malevich, K. S. Malevich to Mikhail Gershenzon, 2004, σ. 123). Αυτή η αιφνίδια εμφάνιση τού προκάλεσε αρχικά σοκ: «Μια βδομάδα δεν μπορούσα να κοιμηθώ, να φάω, ήθελα να καταλάβω αυτό που έκανα, αλλά δεν το κατάφερνα» (Malevich, K. S. Malevich to Pokrovsky, 2004, σ. 384). Το βίωσε σαν μια ξαφνική απελευθέρωση του μυαλού, ξεπερνώντας την ακαδημαϊκή γνώση, σαν απεμπλοκή από την πεπερασμένη συνείδηση, σαν κάτι μεγάλο να ξεπηδάει μέσα από κάτι πραγματικά μικρό και να παρουσιάζεται μια διαφορετική ολότητα, πλήρης σε έννοια και νόημα, αυτούσια και μοναδική που εμπεριέχει το σκότος αλλά και το φως, ισομερώς, εκφράζοντας τη διαδικότητα της ανθρώπινης ζωής (Μαχαίρα, 2011, σ. 32).

Στο δοκίμιό του *Από τον Κυβισμό και τον Φουτουρισμό στον Σουπρεματισμό. Ο Νέος Χρωματικός Ρεαλισμός* (Malevich, 1915-1916, σ. 133) υποστηρίζει πως μεταμορφώνεται στο «μηδέν των μορφών», εκεί ακριβώς όπου η ουσία παραμένει αναλλοίωτη, στο εσωτερικό όλων των πραγμάτων, των φαινομένων-αντικειμένων που

[111] Ο Μιχαήλ Ματιούσιν (1861-1934) ήταν Ρώσος ζωγράφος και συνθέτης, μέλος της ρωσικής πρωτοπορίας. Από το 1910 έως το 1913 ο Ματιούσιν και η σύζυγός του Έλενα Γκούρο (Elena Guro) (1877-1913) ήταν βασικά μέλη της *Ένωσης της Νεολαίας*, μιας οργάνωσης Ρώσων Φουτουριστών. Ήταν επαγγελματίας μουσικός και ερασιτέχνης ζωγράφος, μελέτησε τη φυσιολογία των ανθρώπινων αισθήσεων και αφιερώθηκε στη θεωρία των χρωμάτων αναπτύσσοντας τη δική του έννοια «Για την τέταρτη διάσταση», όπου συνέδεε οπτικά και μουσικά τις τέχνες.

εύκολα μεταβάλλονται αιωνίως. «Μεταμορφώθηκα σε μηδέν των μορφών, έφτασα πέρα από το μηδέν, στη δημιουργία, δηλαδή στον Σουπρεματισμό, στον νέο εικαστικό ρεαλισμό, στη δημιουργία χωρίς αντικείμενα» (Malevich, 1915-1916, σ. 179).

Για να γίνει ακόμη πιο κατανοητικός παραθέτει στο κείμενό του «Σουπρεματιστικός Καθρέφτης (Μανιφέστο της απόλυτης γνώσης)» (Malevich, 1971, σσ. 224-225) την εξής μαθηματική εξίσωση:

«Η ουσία της φύσης παραμένει αναλλοίωτη ανάμεσα σε όλα τα ευμετάβλητα φαινόμενα.

Α. 1

Ο κόσμος ως διακρίσεις των ανθρώπων

Θεός
Ψυχή
Πνεύμα
Ζωή
Θρησκεία
Τεχνολογία
Τέχνη
Επιστήμη
Διάνοια
Αντίληψη του κόσμου
Εργασία
Κίνηση
Χώρος
Χρόνος

= 0

1. Η επιστήμη και η τέχνη δεν έχουν σύνορα γιατί το γνωστικό αντικείμενο είναι αναρίθμητο και άπειρο και το αναρίθμητο ισούται με μηδέν.
2. Εάν οι δημιουργίες του κόσμου ακολουθούν το μονοπάτι του Θεού και εάν «το μονοπάτι Του είναι αδιαπέραστο», τότε και ο Θεός και το μονοπάτι του ισούνται με μηδέν.
3. Εάν ο κόσμος είναι αποτέλεσμα δημιουργίας της επιστήμης, της γνώσης και της εργασίας, και εάν η δημιουργία τους είναι ατελείωτη, τότε ισούται με μηδέν.

4. Εάν η θρησκεία έχει γνωρίσει το Θεό, έχει γνωρίσει το μηδέν.
5. Εάν η επιστήμη έχει γνωρίσει τη φύση, έχει γνωρίσει το μηδέν.
6. Εάν η τέχνη έχει γνωρίσει την αρμονία, τον ρυθμό και την ομορφιά, έχει γνωρίσει το μηδέν.
7. Εάν κάποιος έχει γνωρίσει το απόλυτο, τότε έχει γνωρίσει το μηδέν.
8. Δεν υπάρχει τίποτα ούτε εντός μου ούτε εκτός μου· τίποτε δεν μπορεί να αλλάξει το οτιδήποτε εφόσον δεν υπάρχει τίποτα που θα μπορούσε να αλλάξει ή να αλλαχθεί.

Α. 2

Η ουσία των διακρίσεων.

Ο κόσμος ως μη-αντικειμενικότητα.»

Ερμηνεύοντας την εξίσωση αυτή και λαμβάνοντας υπόψη τον βιογράφο του Μάλεβιτς, Φρεντερίκ Βαλαμπρέγκ (Frédéric Valabrègue, 1952-)[112], μπορούμε εύκολα να αντιληφθούμε γιατί ο καλλιτέχνης δίνει τον χαρακτηρισμό «δημιουργικό μηδέν». Το «δημιουργικό μηδέν» είναι το σημείο εκκίνησης, η ενστικτώδης (Malevich, 1915-1916, σ. 133), διαισθητική μορφή που, ξεπερνώντας το τίποτα, οδηγεί στο όλο, στη δημιουργία. Είναι η φανέρωση που αρχίζει να συνομιλεί με το άπειρο. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο επιλέγει να χρησιμοποιήσει το γεωμετρικό σχήμα του Τετραγώνου. Με το Τετράγωνο καταργεί μεν τις όψεις, χωρίς όμως να καταργεί τα βασικά σχήματα από τα οποία παρουσιάζονται ελάχιστες ιδιότητες και διαδικασίες της φύσης. Η γεωμετρία του βασιζόταν στην ευθεία γραμμή, η οποία είναι η πιο στοιχειώδης ισχυρή φόρμα και αντανακλά την κυριαρχία του ανθρώπου στο φυσικό χάος. Η επιλογή του τετραγώνου ως πατέρα κάθε σουπρεματιστικής φόρμας και ταυτόχρονα αρνητή του φαινομενικού κόσμου και της τέχνης του παρελθόντος (Scharf, 2010, σ. 203) δεν είναι τυχαία. Με αυτόν τον τρόπο, εκφράζει τη δημιουργική αρχή, αποτελεί το τέλος μέσα από το οποίο ξεπροβάλλει μια καινούρια αρχή. Η αρχή ως λύτρωση όμως και όχι ως καταθλιπτική και απαισιόδοξη άρνηση του κόσμου, όπως υποστήριζε η ρωσική ορθοδοξία της εποχής.

[112] Ο Φρεντερίκ Βαλαμπρέγκ είναι Γάλλος συγγραφέας τεσσάρων μυθιστορημάτων, τριών αυτοβιογραφιών και πολλών κειμένων για την τέχνη. Το 2011, τιμήθηκε με το βραβείο Louis Guilloux για το μυθιστόρημά του «Οι υποψήφιες». Σήμερα διδάσκει Ιστορία της Τέχνης στο Τμήμα Καλών Τεχνών της Μασσαλίας. Είναι βιογράφος του Καζιμίρ Μάλεβιτς.

Ο Μάλεβιτς κάνει κάτι το μοναδικό. Θέτει ένα τέρμα στην όλη τελμάτωση και, παρόλο που χρησιμοποιεί κάποια θρησκευτικά σύμβολα όπως τον σταυρό και τα φωτοστέφανα, έρχεται αντιμέτωπος με τη Ρωσική ορθοδοξία της εποχής και βγαίνει νικητής, φωτοστεφανωμένος, εφόσον καταφέρνει να έρθει σε διάλογο με μια νέα νοητική κατασκευή, αυτή του απείρου.

Το άπειρο για τον καλλιτέχνη φαίνεται να έχει ιδιαίτερη σημασία. Ταυτίζοντάς το με τον κοσμικό χώρο, υπογραμμίζει τη σημασία που έχει για τον άνθρωπο, καθώς ο δρόμος του ανθρώπου περνάει μέσα από το σύμπαν (Malevich, 1996, σ. 226). Η κίνηση του αισθήματος της δημιουργικότητας σχετίζεται με την κίνηση του σύμπαντος. Μόνο έτσι θα μπορέσει κανείς να φτάσει στην αίσθηση της ουσίας.

Η επιλογή βέβαια του χρώματος δεν ήταν τυχαία. Το μαύρο και το λευκό είναι το διπλό θεμέλιο (Malevich, Introduction à l' album lithographique. Suprématisme – 34 dessins, 1996, σ. 234), η ουσία του Σουπρεματισμού (Μαχαίρα, 2011, σ. 57). Στον Σουπρεματισμό κυριαρχούν το χρώμα και η μορφή, τα οποία αποτελούν και το περιεχόμενο του πίνακα. Ως σουπρεματιστικά χρώματα ο Μάλεβιτς είχε ορίσει το μαύρο, το κόκκινο, το λευκό, το σμαραγδί πράσινο και το μπλε κοβαλτίου, ενώ ως συμπληρωματικά τον λαζουρίτη, το λεμονί και το απαλό ροζ, όλα προερχόμενα από την λαϊκή ζωγραφική. Επέλεγε όμως να χρησιμοποιεί τα χρώματα στην καθαρή τους μορφή/υφή χωρίς να χάνουν την πλαστικότητά τους και χωρίς τις προσμίξεις που τα αλλοίωναν (Malevich, 1996, σ. 225). Δημιουργώντας τους 3 πίνακες, με 3 καθαρά χρώματα (μαύρο, κόκκινο και λευκό) με την ίδια κάθε φορά μορφή, αυτή του τετραγώνου, ήθελε να υποδηλώσει πως η σχέση μορφής και χρώματος μοιάζει με τη σχέση του καλλιτέχνη με το σύμπαν μέσω αισθημάτων. Κάθε πεδίο διατηρεί την ανεξαρτησία του, είναι ένα όλο, και συνδυασμένα δημιουργούν μια νέα ολότητα. Έτσι, ζωγραφίζοντας ίδιες μορφές αλλά χρωματισμένες με διαφορετικά χρώματα οριοθετεί το χρώμα από τη μορφή (Μαχαίρα, 2011, σ. 58), καθιστώντας τες μονάδες διαφορετικές, ελεύθερες και ατομικές, οι οποίες υποδεικνύουν το ζωγραφικό παρόν και υποδηλώνουν ένα νέο ζωγραφικό μέλλον.

4.5 Συμπεράσματα

«Η καλλιτεχνική προσέγγιση του Μάλεβιτς ορίζεται από την παγκόσμια έννοια του ανθρωπισμού και την εναγώνια προσπάθειά του να δημιουργήσει έναν ελεύθερο, νέο

κόσμο με καλλιτεχνικά μέσα» (Μήτρακα, 2017). Ήταν ένας από τους πρώτους καλλιτέχνες που εγκατέλειψαν εντελώς την αναπαραστατική τέχνη υπέρ των εντελώς αφηρημένων συνθέσεων. Θεωρούσε πως η αναπαραστατική τέχνη είναι εκ φύσεως ανώφελη, οπότε ήταν ανούσιο να επιδιώκει κανείς την ικανοποίηση των υλικών αναγκών. Αντιθέτως, ο καλλιτέχνης οφείλει να παραμένει πνευματικά ανεξάρτητος ώστε να μπορεί να δημιουργεί έργα από το υπερσυνείδητο[113], τα οποία είναι περισσότερο αλάθητα από τα έργα που δημιουργεί η συνείδηση. Εκτός από την παραγωγή αφηρημένων εικόνων, ο Μάλεβιτς ανέπτυξε πλήρως τη θεωρία της μη-αντικειμενικής ζωγραφικής ασκώντας επιρροή για πολύ καιρό μετά το θάνατό του. Τελικά, ο Σουπρεματισμός τού έδωσε τη δυνατότητα να απεικονίσει θέματα του μυαλού με καλλιτεχνικά μέσα.

Το έργο του χαρακτηρίζεται από επεκτατική στιλιστική ανομοιογένεια. Υπό αυτό το πλαίσιο, είναι δύσκολο να χωρίσει κανείς το έργο του σε καλλιτεχνικές φάσεις, καθώς οι αλλαγές στις μορφές της έκφρασής του δεν έχουν χρονολογική εξέλιξη. Τα κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης του Μάλεβιτς που έδρασαν στην εξέλιξη της Μοντέρνας Τέχνης ήταν η θεσμοθέτηση των βασικών γεωμετρικών μορφών και της αφαίρεσης, ως ανεξάρτητα και γεμάτα νόημα συστατικά της εικαστικής σύνθεσης. Η εννοιολογική υποστήριξη αυτής της θέσης που βρέθηκε στα κείμενα του Μάλεβιτς είναι άρρηκτα δεμένη με τα καλλιτεχνικά κινήματα της κλασικής φιλοσοφίας, αφού συχνά επικαλείται τα έργα του Πλάτωνα και του Ιμμάνουελ Καντ.

Λαμβάνοντας υπόψη το κοινωνικό-πολιτικό-ιστορικό πλαίσιο της εποχής του, ο Μάλεβιτς ήταν σίγουρα ένας απόλυτα ριζοσπάστης καλλιτέχνης. Οι αναπαραστάσεις αγροτών στα έργα του, για παράδειγμα, είναι απόλυτα συνυφασμένες με την πολιτική κατάσταση στη Ρωσία και με το τότε νεοσύστατο Σοβιετικό κράτος. Σχετίζεται με την επιστροφή του στην εικονιστική εικαστική γλώσσα που επέβαλε ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός του Στάλιν. Οπότε, αναγκάστηκε να συνδυάσει τον Σουπρεματισμό του με τα εικονικά-μορφικά μοτίβα. Ακόμη όμως και τότε, κύριος στόχος του ήταν όχι η απλή αναπαράσταση της πραγματικότητας αλλά η ενσωμάτωση των αντιπροσωπευτικών μορφών και της συμβολικής τους σημασίας στην εικονογραφική αντίληψη (Malevich, 1915-1916, σ. 134).

[113] Υπερσυνείδητο συνήθιζε να ονομάζει ο Μάλεβιτς το ασυνείδητο (Scharf, 2010, σ. 205).

Κεφάλαιο 5ο: Μπρανκούζι και Τζακομέττι: Δύο εμβληματικοί μοντέρνοι γλύπτες, προάγγελοι του μινιμαλισμού.

5.1 Περίληψη

Η γλυπτική από την αρχαιότητα ακόμη ήταν μια ευρέως διαδεδομένη μορφή τέχνης. Στην αρχή είχε απόλυτα θρησκευτική και μνημειακή χρήση, αλλά σταδιακά ο ρόλος της άρχισε να ενέχει και διακοσμητικό χαρακτήρα. Από τα τέλη όμως του 19ου αιώνα, οι γλύπτες καλλιτέχνες άρχισαν να αμφισβητούν τις παραδοσιακές αρχές διδασκαλίας της γλυπτικής και αναζητούσαν την ανανέωση-απελευθέρωση του έργου, του καλλιτέχνη και της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Ως απόρροια αυτών, δημιουργήθηκε ένα ρήγμα ανάμεσα στο γλυπτό και στην αντίληψη του θεατή προς αυτό, καθώς πολλά από τα μοντέρνα έργα ήταν δυσνόητα ή/και ακατανόητα για το κοινό.

Έτσι, διαμορφώθηκε μια νέα γλυπτική, η οποία αμφισβήτησε τις παραδοσιακές μορφές και φόρμες, πειραματίστηκε στο θέμα το χώρου και του υλικού, ανακάλυψε νέες τεχνικές και επαναπροσδιόρισε την αξία της δημιουργικής διαδικασίας. Η μοντέρνα γλυπτική, όπως ονομάστηκε, μαζί με όλη τη μοντέρνα τέχνη, «προέκυψε ως ανάγκη της δυτικής καλλιτεχνικής κοινωνίας να εναρμονιστεί με την αστική, βιομηχανική και κοσμική κοινωνία που άρχισε να αναπτύσσεται τον 19ο αιώνα» (Atkins, 1993, σ. 140).

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε δυο πολύ μεγάλους μοντέρνους γλύπτες, τον Μπρανκούζι και τον Τζακομέττι, οι οποίοι με το έργο τους έθεσαν τις βάσεις της μοντέρνας γλυπτικής, δημιουργώντας μια δική τους διαλεκτική. Θα αναλυθεί το έργο τους και πως αυτό επηρέασε τους άλλους καλλιτέχνες και συνεχίζει να επηρεάζει μέχρι και σήμερα.

5.2 Εισαγωγή

Στις αρχές του 20ου αιώνα, το έργο του Κονσταντίν Μπρανκούζι και του Αλμπέρτο Τζακομέττι αποδεικνύει ότι η ελληνική αρχαιότητα της κλασικής εποχής είχε μια βαθιά επιρροή στην εξέλιξη της γλυπτικής τους και της εξέλιξης της γλυπτικής γενικότερα. Τα έργα των δύο καλλιτεχνών αποτελούν εξαιρετικά παραδείγματα αρμονίας και εσωτερικής αναζήτησης. Μια αναζήτηση που επικεντρωνόταν στον Άνθρωπο, γι' αυτό

φαίνεται να αφομοιώνουν πλήρως τις αρετές της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής και να λειτουργούν ως συνεχιστές της, καθώς αναζητούσαν συνεχώς την ουσία των πραγμάτων.

Ο διάλογος με τον Άνθρωπο ήταν συνεχής καθ' όλη την πορεία της ζωής τους. Οι δύο γλύπτες, αν και είχαν διαφορετικές αφετηρίες και διαφορετικές προσεγγίσεις στον τρόπο έκφρασής τους, συνομίλησαν με τον Άνθρωπο (Λαμπράκη-Πλάκα, 09/06/2004 – 30/09/2004, σ. 13). Μετέτρεπαν το παιχνίδι με το φως, τη σκιά, την πλαστικότητα της μορφής και το υλικό που χρησιμοποιούσαν (μάρμαρο, γύψο, μέταλλο) σε μια μοντέρνα και νεότερη μορφή τέχνης, ανανεωμένη και συγχρόνως τόσο διαχρονική.

Ο Μπρανκούζι και τα έργα του θυμίζουν στον θεατή κάτι από Κυκλάδες, και πιο συγκεκριμένα τα κυκλαδίτικα ειδώλια, χρησιμοποιώντας καθαρές και συμπυκνωμένες μορφές, ενώ θαυμάζει τη στιλπνότητα των μαρμάρων, την οποία και θα μεταγράψει στα χρυσαφένια μπρούτζινα έργα του. Αντίθετα, οι ψηλόλιγνες μορφές του Τζακομέττι εμπνέονται από την γεωμετρική γλυπτική και τα ετρουσκικά αγαλματίδια, ενώ επιλέγει το σχηματικό χαρακτήρα που έχουν οι κυκλαδικές μορφές. Τα έργα του αποδίδουν με χαρακτηριστική εσωτερικότητα την υπαρξιακή αγωνία και τα πάθη του ανθρώπου του 20ου αιώνα (Λαμπράκη-Πλάκα, 09/06/2004 –30/09/2004, σ. 17), επιπλέον είναι σαφώς επηρεασμένα από την φιλία του με τον φιλόσοφο και υπαρξιστή Ζαν Πολ Σαρτρ (Jean-Paul Sartre, 1905-1980).

5.3 Μπρανκούζι - Ως άνθρωπος και ως καλλιτέχνης

Ο Κονσταντίν Μπρανκούζι (Constantin Brancusi, 1876-1957) ανήκει στους καλλιτέχνες που δημιούργησαν τη σχολή του Παρισιού, όπου εγκαθίσταντο στις αρχές του 20ου αιώνα, και έκαναν τη ζύμωση της μοντέρνας τέχνης. Σύχναζε στον χώρο της *Σχολή του Παρισιού (École de Paris)*, όπου το κοινό θέμα ήταν το ρομαντικό ιδεώδες της τέχνης ως ποίησης και της ποίησης ως ζωής, που βρίσκεται υπεράνω γλωσσών και εθνικοτήτων (Argan, 2014, σ. 383).

Όλοι οι καλλιτέχνες της περιόδου εκείνης γνωρίζονταν και υποστήριζαν ο ένας τον άλλο, όπως για παράδειγμα ο Μπρανκούζι είχε την υποστήριξη του Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp, 1887-1968) που ήταν στενοί φίλοι. Αργότερα ο Ντυσάν προστάτεψε την αξία των έργων του φίλου του αγοράζοντας τα 29 γλυπτά του καλλιτέχνη από τη συλλογή του Τζον Κουίν (John Quinn, 1870-1924), ενός ενθουσιώδη συλλέκτη του Μπρανκούζι, μετά τον θάνατο του συλλέκτη το 1924.

Το προφίλ του καλλιτέχνη

Ο Μπρανκούζι ανήκει στις πιο ανατρεπτικές προσωπικότητες του 20ου αιώνα, καθώς μέσα από την τέχνη του επέβαλε την υψηλή αγνότητα της αγροτικής τέχνης (Argan, 2014, σ. 383). Κατά τη διάρκεια της ζωής του, υιοθέτησε τον ρόλο του ξένου και την εμφάνιση Ρουμάνου χωρικού, φορώντας σανδάλια και φόρμα εργάτη, αφήνοντας γενειάδα και ακούγοντας παραδοσιακή μουσική. Κατάφερε να σπάσει τα ακαδημαϊκά πρότυπα, καθώς δημιούργησε τις βάσεις για τη μη-αναπαραστατική τέχνη.

Γεννημένος στη Ρουμανία, γιος αγροτών, αναγκάστηκε ήδη από την ηλικία των 11 χρόνων να εγκαταλείψει την πατρίδα του προς αναζήτηση εργασίας και μιας καλύτερης ζωής. Στην αρχή ασχολήθηκε με διάφορα επαγγέλματα ώστε να μπορέσει να επιβιώσει. Από το 1894 μέχρι το 1898 σπούδασε στην Κραϊόβα της Ρουμανίας, ενώ παράλληλα βοηθούσε έναν επιπλοποιό, ο οποίος του μάθαινε τα μυστικά της τέχνης του ξύλου. Μετά το πέρας των πρώτων του σπουδών συνέχισε στην *Ακαδημία Καλών Τεχνών* του Βουκουρεστίου έως το 1902, όταν αποφάσισε να εγκατασταθεί στο Παρίσι, στο οποίο έφτασε περπατώντας μετά από 2 χρόνια! Εκεί ξεκίνησε νέες σπουδές στη Σχολή Καλών Τεχνών υπό την καθοδήγηση του γλύπτη Αντονίν Μερσιέ (Antonin Mercié, 1845-1916) και σύντομα άρχισε να εκθέτει τα πρώτα του έργα στην *Εθνική Έκθεση* (*Salon de la Nationale)* και στο *Σαλόνι του Φθινοπώρου* (*Salon d' Automne).* Ως άνθρωπος δημιουργούσε την τέχνη του με αργούς ρυθμούς, με υπομονή και χωρίς βιασύνες.

Η τεχνική και οι επιρροές του

Η άφιξή του στο Παρίσι συνέπεσε με την άφιξη του Πικάσο το 1904. Το 1906, μαθήτευσε πλάι στον Ωγκύστ Ροντέν (Auguste Rodin, 1840-1917) ο οποίος τον δέχτηκε ως βοηθό του, όμως ο Μπρανκούζι έφυγε σύντομα από κοντά του με τη γνωστή ρήση «τίποτε δεν φυτρώνει κάτω από τη σκιά των μεγάλων δέντρων[114]». Αναμφίβολα εκτός από την επιρροή που δέχτηκε από τον Ροντέν και αποδεικνύεται από τους τίτλους αρκετών έργων του, που φέρουν ίδιους τίτλους με έργα του δασκάλου του, ο Γκωγκέν πιθανότατα επηρέασε κι αυτός τον Μπρανκούζι με τα έργα του (Golding, 1994, σ. 187).

[114] Ελεύθερη μετάφραση της φράσης "No other trees can grow in the shadow of an oak" (Chilvers, 2004, σ. 101).

Παρόλα αυτά, απελευθερώθηκε από τη μνημειακή ρητορική και την τεχνική του δασκάλου του, και άρχισε να μελετά την αφρικανική γλυπτική. Το 1907, επιχείρησε να εργαστεί χωρίς να χρησιμοποιεί γύψινο ή πήλινο μοντέλο, λόγω των ελλιπών και περιορισμένων οικονομικών του πόρων, και δούλεψε κατευθείαν στο ξύλο ή την πέτρα που είχε στη διάθεσή του (Gimènez & Gale, 2004, σ. 23). Η προσπάθεια του άμεσου λαξεύματος λειτούργησε σε δύο επίπεδα. Πρώτον, ανταποκρίθηκε στη φύση του συγκεκριμένου υλικού που χρησιμοποιεί χωρίς να λαμβάνει υπόψη του τις μεταφορές από τον πηλό ή το γύψο και τον ορείχαλκο που χρησιμοποιούσαν έως τότε κατά τη γλυπτική διαδικασία. Επιπλέον, με τη διαδικασία αυτή αποκλείεται η παραγωγή πολλαπλών αντιγράφων και ενισχύεται η αίσθηση της μοναδικότητας.

Ο Μπρανκούζι ακολούθησε την παρισινή πρωτοπορία και συμβάδιζε με τα καλλιτεχνικά δεδομένα της εποχής. Υιοθέτησε το άμεσο λάξευμα από τον Γκωγκέν, που το εφάρμοσε πρώτος, και έπειτα έναν ευρύτερο Πριμιτιβισμό[115] που δεν ήθελε να παραδεχτεί. Ήθελε να βρίσκεται εκτός της ιστορικής πορείας του μοντερνισμού, ώστε να είναι έντονα επικεντρωμένος στην α-χρονικότητα και παγκόσμια επίδραση που χαρακτήριζε το έργο του (Foster, 2007, σ. 216).

Αργότερα, προσπάθησε να μιμηθεί την ουσιαστική πλαστικότητα και απολυτότητα των μορφών. Αυτές οι μορφές δεν είχαν καμία σχέση με τον εξωτερικό χώρο, ενώ συγχρόνως, απέκλειαν τη νατουραλιστική προσέγγιση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου (Argan, 2014, σ. 386). Η προσπάθεια αυτή στόχευε στην ανεύρεση του αρχέγονου ανάγλυφου σχήματος, ένα προ-γλωσσικό στάδιο, κατά το οποίο το σχήμα, δεν περιγράφει απλώς το περιεχόμενο, αλλά σημαίνει το περιεχόμενό του, την ίδια του τη γέννηση.

Έτσι κατέληξε πάλι στην τεχνική της λάξευσης και στον συμβολισμό της ρουμανικής λαϊκής παράδοσης, που από τον συμβολισμό του αντικειμένου περνά στον συμβολισμό του σχήματος και της μορφής (Argan, 2014, σ. 387). Αφουγκραζόταν, κατά κάποιον τρόπο, το σχήμα, δίνοντας ρυθμό στην κίνησή του και στη γέννηση της μορφής του που αποκτούσε ένα νόημα συμβολικό.

Το 1907, το στιλ του άρχισε να ξεχωρίζει βασιζόμενος στην αίσθησή του ότι η εξωτερική μορφή (των πραγμάτων) δεν είναι πραγματική σε αντίθεση με την ουσία των

[115] Το κίνημα του Πριμιτιβισμού δανείζεται μοτίβα και οπτικές φόρμες από την πρωτόγονη τέχνη, η οποία έπαιξε σημαίνοντα ρόλο στην ανάπτυξη της μοντέρνας τέχνης (Tate, Primitivism, n.d.).

πραγμάτων. Εκείνη την περίοδο, το έργο του σε πέτρα και μπρούτζο αποτελούταν κυρίως από παραλλαγές των ίδιων θεματικών: κεφάλια, πουλιά, ζευγάρια που αγκαλιάζονται, κ.ά. Σε αυτά τα θέματα, με την πάροδο του χρόνου απλοποίησε τα σχήματα και απάλυνε τις επιφάνειες μετατρέποντάς τις σε αψεγάδιαστες, καθαρές φόρμες που ενίοτε άγγιζαν την απόλυτη αφαίρεση (Gimènez & Gale, 2004, σ. 19).

Τα υλικά που χρησιμοποιούσε για τα έργα αυτά ήταν μάρμαρο, ξύλο, χαλκός και ατσάλι. Η τεχνική που χρησιμοποιούσε για τον χαλκό είναι εντελώς πρωτοπόρα, καθώς με την έντονη γυαλάδα και το στίλβωμα έχανε το έντονο φορτίο του υλικού και έμοιαζε με ατσάλι. Σχετικά με τον χώρο που καταλάμβαναν τα γλυπτά του, αρχικά σχεδόν όλα ήταν στρογγυλά, κυκλικά και με κλειστό σχήμα (Jakovski, 1935). Ο ίδιος θεωρούσε πως όσο πιο στοιχειώδες είναι το αρχικό υλικό, χωρίς να έχει υποστεί καμία επεξεργασία, τόσο πιο άμεση και καθαρή είναι η διείσδυση του καλλιτέχνη, και πιο συγκεκριμένα, το χέρι του καλλιτέχνη. Με αυτόν τον τρόπο δεν μετουσιώνεται η πρώτη ύλη, αλλά αναδύεται το έργο τέχνης δια μέσου της πρώτης ύλης.

Στο έργο του υπάρχει μια συμπυκνωμένη σοφία, είναι αρκετά λακωνικό και συγχρόνως λιτό και εύγλωττο. Η εμμονή του καλλιτέχνη με το αυγό είναι εμφανής, όπως και γενικότερα με τις ελλειπτικές, καθαρές και πυκνές μορφές. Οποιαδήποτε μορφή κι αν δουλεύει, η πραγματικότητα δε σχετίζεται με την εξωτερική μορφή ή την ομοιότητα, αλλά με την ιδέα που αποτελεί την ουσία των πραγμάτων. Ο ίδιος θεωρεί πως ουσιαστικά το χέρι του εκάστοτε καλλιτέχνη είναι αυτό που στοχάζεται και ανακαλύπτει κάθε φορά την πραγματικότητα, την εγγενή φύση κάθε αντικειμένου, που βρίσκεται καλά κρυμμένη μέσα στο υλικό, είτε αυτό είναι πέτρα είτε μέταλλο είτε γύψος κτλ. Έτσι, αποφασίζει να αποστασιοποιηθεί από τα παραδοσιακά στατικά έργα και να δουλέψει με τις καμπύλες, τα οβάλ σχήματα, τις λιτές γραμμές και την έλλειψη, προσδίδοντάς τους δυναμισμό και ένταση πέρα από την εποχή τους. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι από την ελλειπτική μορφή των πουλιών του Μπρανκούζι εμπνεύστηκαν αργότερα το αεροδυναμικό σχήμα των πυραύλων (Chave A. , Constantin Brancusi: The Shifting the Bases of Art, 1993, σ. 222)! Όλα αυτά τον καθιστούν έναν από τους πιο φιλοσοφημένους μοντέρνους καλλιτέχνες. Γι' αυτό η τεχνική του ονομάστηκε *αισθητή ή ορατή φιλοσοφία*.

Το έργο του Μπρανκούζι

Θεωρείται ο πατέρας της μοντέρνας γλυπτικής, καθώς σύμφωνα με τον Χένρυ Μουρ (Henry Moore, 1898-1986) καθάρισε τη γλυπτική από όλες τις προσφύσεις, που είχανε κολλήσει πάνω στη γλυπτική φόρμα με το πέρασμα των αιώνων, και έφτασε στην απόλυτη, την αρχετυπική, την καθαρή φόρμα (Galenson, 2006, σ. 116). Αυτό έγινε μέσα από μια απόλυτα φιλοσοφική προσέγγιση της φόρμας, την οποία έβλεπε με πλατωνικούς όρους σαν ένα αρχέτυπο, σαν μια απόλυτη αιώνια άφθαρτη μορφή.

Τα έργα του Μπρανκούζι έχουν από νωρίς τα τυπικά χαρακτηριστικά των μορφών του, αν και ακόμα φαίνεται το εργαλείο της λάξευσης, όπως *Το Φιλί (The Kiss, 1907-8)* (Εικόνα 72). Το πρώτο αυτό έργο σηματοδότησε μια σημαντική απόκλιση από τον συναισθηματικό ρεαλισμό του περίφημου καλλιτέχνη Ροντέν για το ίδιο θέμα (Εικόνα 73). Η σύνθεση, η υφή και το υλικό τονίζουν τη γοητεία του Μπρανκούζι, μέσα από τη μορφή του έργου και την πνευματικότητα της αφρικανικής, ασσυριακής και αιγυπτιακής τέχνης. Το έργο αυτό είναι μείζονος σημασίας καθώς δημιουργήθηκε μέσω της τεχνικής της *Άμεσης Λάξευσης (Direct Carving)*[116], μια τεχνική που ήταν ιδιαιτέρως δημοφιλής στη Γαλλία εκείνη την εποχή λόγω ενδιαφέροντος για τις «πρωτόγονες» μεθόδους. Απορρίπτοντας την καθιερωμένη και άκαμπτη γλυπτική πρακτική, ο Μπρανκούζι υπογράμμιζε τη μοναχική δέσμευση του καλλιτέχνη, χαράζοντας το έργο σύμφωνα με τις εγγενείς ιδιότητες των πρώτων υλών, μια προσέγγιση που τόνιζε τόσο την υλικότητα του αντικειμένου όσο και τη διαδικασία. Αυτά τα γλυπτά σηματοδοτούν τη στροφή του προς απλουστευμένες μορφές, καθώς και το ενδιαφέρον του για την αντίθεση των υφών – τις δύο δηλαδή βασικές πτυχές του μεταγενέστερου έργου του. Χρησιμοποιούσε τις τρεις διαστάσεις και προσέδιδε στα έργα του μια φυσική πλαστικότητα που βασιζόταν στη μορφή των επιμέρους τμημάτων (Seiwert & Lewer, 2015).

Από το 1910 ως το 1918, ο Μπρανκούζι δούλευε τη θεματική της *Maiastra* χρησιμοποιώντας διαφορετικά υλικά όπως μπρούτζο ή μάρμαρο και δημιούργησε επτά εκδοχές του έργου, τρεις από μάρμαρο και τέσσερις από μπρούτζο. Η λέξη *Maiastra* σημαίνει «αφέντης» στα ρουμανικά, αλλά ο τίτλος αναφέρεται στο πουλί, που στα λαϊκά ρουμάνικα παραμύθια μιλά, αλλάζει όψη και παραστέκεται στους ήρωες προστατεύοντάς

[116] Στην τεχνική της *Άμεσης Λάξευσης* ο καλλιτέχνης λαξεύει ένα υλικό απευθείας μέχρι να πάρει τη μορφή που θέλει και να γίνει το έργο του, σε αντίθεση με την παραγωγή του μέσα από ένα γύψινο καλούπι και τη χύτευσή του σε ένα μέταλλο, όπως ο χαλκός (Oxford Reference, n.d.).

τους από τα μάγια. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει την προσήλωσή του στη λαϊκή παράδοση της πατρίδας του και την θέλησή του να αποδείξει ότι το έργο τέχνης είναι μια λέξη μαγική που εκφράζει τα πάντα και όλα τα μπορεί. Ίσως και γι' αυτό να διάλεξε το συγκεκριμένο θέμα που εκφράζει την ουσία της σκέψης του.

Η *Maiastra* μπορεί να έχει άπειρες μορφές, όμως ο καλλιτέχνης της δίνει μία μορφή που συνεπάγεται όλες τις διαφοροποιήσεις ανάλογα με το υλικό που χρησιμοποιεί, τον φωτισμό ή τον χώρο που είναι τοποθετημένο το γλυπτό.

Το πρώτο έργο-πουλί που παρουσίασε ο Μπρανκούζι (Εικόνα 74), ένα θέμα στο οποίο θα επιστρέφει καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του, ήταν ένα πανύψηλο γλυπτό, ύψος μεγαλύτερο από δύο μέτρα, με τέσσερα ξεχωριστά μέρη. Τα κατώτερα τμήματα ήταν κατασκευασμένα από ασβεστόλιθο και αποτελούνταν από δύο ευθύγραμμα τμήματα που χωρίζονταν από χονδροειδώς χαραγμένα σκαλίσματα, τα οποία παρουσιάστηκαν το 1908 ως ανεξάρτητο γλυπτό με τίτλο *Διπλή Καρυάτιδα (Double Caryatid)*. Σκαρφαλωμένο πάνω σε αυτόν τον πύργο, ένα μαρμάρινο πουλί - το μαγικό ρουμανικό παραμυθένιο πλάσμα από το οποίο πήρε το όνομά του το γλυπτό - μειώνεται στα καθοριστικά του χαρακτηριστικά: ωοειδές σώμα, στενός επιμήκης λαιμός, ράμφος και ουρά φτερά ουράς. Η κυλινδρική βάση έχει σημασία καθώς είναι ουσιώδες μέρος του τυπολογικού συστήματος. Η βάση διαχωρίζεται από το σώμα του πουλιού, ώστε το φως να διαβαθμίζεται στο κυρτωμένο επίπεδο και να διεισδύει στην επιφάνειά του γλυπτού. Προς την κορυφή, μετά το ωοειδές σώμα, ο λαιμός στενεύει επαναλαμβάνοντας το κυλινδρικό μοτίβο της βάσης, τονίζοντας την τυπολογική ενότητα του συνόλου. Κάθε περιγραφική λεπτομέρεια έχει αφαιρεθεί. Δεν υπάρχουν φτερά, κεφάλι και πόδια, προσδίδοντας στη μορφή τον συμβολισμό που θέλει με τον τίτλο του.

Ως σύνθεση από διαφορετικά στοιχεία, η *Maiastra* είναι η υποδειγματική πρακτική του καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης υποστήριζε ότι η βάση ήταν ένα κρίσιμο στοιχείο ενός γλυπτού και σε πολλά από τα έργα του πειραματίστηκε με ποικίλες βάσεις μέχρι να φτάσει σε ένα συνδυασμό στοιχείων που θεωρούσε ικανοποιητικό, συχνά τεκμηριώνοντας το έργο φωτογραφικά κατά μήκος του δρόμου. Στη *Maiastra* η στρογγυλεμένη, ομαλά γυαλισμένη επιφάνεια του μαρμάρινου πουλιού έρχεται σε αντίθεση με την έντονη «γωνιότητα» των ασβεστολιθικών τετραγώνων και της χονδροειδώς σχηματικής Διπλής Καρυάτιδας. Για τον καλλιτέχνη, αυτή η αντιπαράθεση

των υλικών και των μεθόδων ενσωμάτωνε τον διαρκή διάλογο μεταξύ της πνευματικής διάστασης και της καθημερινής πραγματικότητας.

Καταφεύγοντας στη συγκεκριμένη γεωμετρική φόρμα, ο Μπρανκούζι αρνείται να περιγράψει με τη φαντασία του το μαγικό πλάσμα, αλλά επιθυμεί να του προσδώσει μια εμβληματική-συμβολική μορφή, όπως ακριβώς έκαναν και οι λαϊκοί καλλιτέχνες της εποχής του, οι οποίοι το έφτιαχναν για αποτροπιασμό ή εξευμενισμό στα κιγκλιδώματα ή την στέγη των αγροτικών σπιτιών (Argan, 2014, σ. 509). Κάλλιστα όμως θα μπορούσε να έχει εμπνευστεί τη συγκεκριμένη μορφή από την αρχαία Ελλάδα και πιο συγκεκριμένα από μια αναπαράσταση πτηνού από τη Δήλο (Εικόνα 75). Αργότερα, η θεματική στην οποία εξελίσσεται η *Maiastra* είναι το *Χρυσό πουλί (Golden Bird, 1912)* (Εικόνα 76), το οποίο θα δουλέψει και θα αναπαραγάγει με διαφορετικά υλικά και σε διαφορετικές εκδοχές (Andreotti & Brancusi, 1993). Συνολικά δημιούργησε περίπου 30 διαφορετικές εκδοχές του πουλιού.

Το χρυσό φτέρωμα στο *Χρυσό πουλί* εκφράζεται στην ανακλαστική επιφάνεια του χαλκού. Το κελάηδα του πουλιού παρουσιάζεται μέσα από το μνημειώδες φουσκωτό στήθος του, από τον τοξωτό λαιμό και το ανοικτό του ράμφος. Η εραλδική, γεωμετρική όψη της εικόνας έρχεται σε αντίθεση με λεπτομέρειες, όπως το ασυνεπές μέγεθος των ματιών, τη παραμόρφωση του ανοίγματος του ράμφους και την ελαφριά κλίση του κεφαλιού προς τη μία πλευρά. Η ανύψωση του πουλιού σε μια οδοντωτή βάση δίνει την ψευδαίσθηση της βρύσης. Η λεπτή κλίση της φόρμας, η σχέση των καμπυλών με τις σκληρές ακμές και οι αλλαγές στον άξονα δημιουργούν στο γλυπτό τόση αρμονία, ώστε οποιαδήποτε μεταβολή από εκδοχή σε εκδοχή παρουσιάζει μια κρίσιμη απόφαση στην ανάπτυξη-αντίληψη του θέματος από τον καλλιτέχνη.

Ο Μπρανκούζι αναζητάει την ανανέωση της δομής της πλαστικής μορφής ξεκινώντας από τη γλυπτική, ελευθερώνοντάς τη από τους περιορισμούς τής αντικειμενικότητας που την αναγκάζει να ακολουθεί (Wasserman, 1970). Μια άλλη θεματική που δουλεύει αρκετά είναι η *Μαντάμ Πογκανί (Mademoiselle Pogany, 1912)* (Εικόνα 77) που εξελίσσεται σε *Δαναΐδα (Danaïde, 1918)* (Εικόνα 78) αφαιρώντας τα χέρια και αλλάζοντας το υλικό από μάρμαρο σε μέταλλο. Το μαρμάρινο κεφάλι της *Μαντάμ Πογκανί (Mademoiselle Pogany)* αναπαριστούσε το κεφάλι μιας φοιτήτριας του Μπρανκούζι, το οποίο σχημάτισε εκ μνήμης, και στη συνέχεια την προσκάλεσε στο στούντιό του για να δει αν θα το αναγνωρίσει. Όταν τελικά η κυρία αναγνώρισε το

πρόσωπό της στο έργο, ο καλλιτέχνης ήταν πανευτυχής. Αυτό είναι ένα από τα πολλά χάλκινα με βάση το μάρμαρο. Οι φωτογραφίες δείχνουν ότι η Μαντάμ Πογκανί είχε ένα στρογγυλό πρόσωπο με μεγάλα μάτια και έντονα φρύδια, και είχε τα μαλλιά της με ένα ελαφρύ σινιόν χτένισμα. Ο Μπρανκούζι είχε εξευγενίσει τα χαρακτηριστικά της στην πιο καθαρή μορφή. Οι αφηρημένες καμπύλες αυτού του έργου, καθώς και των άλλων Δαναϊδών, μπορεί να θεωρηθεί ότι προοικονομούν πτυχές του κλασικού Αρ Ντεκό (Art Déco)[117] στιλ της δεκαετίας του 1920.

Επιπλέον, στο έργο *Δαναΐδα (Danaïde)* τα χαρακτηριστικά του προσώπου της γίνονται πιο αφαιρετικά, καθώς τα μάτια είναι πλέον εντελώς σχηματικά-τοξοειδή και στο πίσω μέρος της κεφαλής η αρχική κοτσίδα που είχε ως Μαντάμ Πογκανί γίνεται κι εκείνη πιο λιτή και σχηματική (Rowell, 2014).

Μια εξίσου σημαντική και χαρακτηριστική θεματική του καλλιτέχνη ήταν η *Ατέρμονη Στήλη (Endless Column, 1918)* (Εικόνα 79) που αναφερόταν στον άξονα του κόσμου (axis mundi) σε μια ταύτιση της γλυπτικής με την αρχαία μνημειακή γλυπτική και με την αρχιτεκτονική, αλλά διατηρούσε μια σχέση αναλογίας με το ανθρώπινο μέτρο, όπως οι Καρυάτιδες. Ακολουθούσε μια διαδικασία αφαίρεσης που ξεκινούσε από την ανθρώπινη ή ζωική μορφή και καθιστούσε τη γλυπτική μνημειακή. Σε μια από τις φωτογραφίες που τράβηξε ο ίδιος στο ατελιέ του, κάθεται σε ένα βάθρο μπροστά από την *Ατέρμονη Στήλη* υπογραμμίζοντας συμβολικά το ανθρώπινο μέτρο που είχε ως πρότυπο για τη δημιουργία της κολόνας.

Κατά τα προηγούμενα χρόνια ο Μπρανκούζι είχε χρησιμοποιήσει μια μονή ή διπλή πυραμίδα ως βάση για τη γλυπτική του, αλλά τελικά μπόρεσε να δει αυτή την αφηρημένη κατασκευή ως ένα πλήρως πραγματοποιημένο έργο από μόνο του. Χαραγμένο σε ξύλο-δρυς, αυτή η διαδοχή των πυραμίδων σχηματίζει μια ρυθμική και κυματιστή γεωμετρία που υποδηλώνει τη δυνατότητα απεριόριστης επέκτασης. Όπως κι άλλα αγαπημένα μοτίβα, αυτό ήταν ένα από τα οποία ο καλλιτέχνης θα επέστρεφε συχνά στην καριέρας του. Στα μέσα της δεκαετίας του 1920, δημιούργησε μια *Ατέρμονη Στήλη* (Εικόνα 80) για τον φίλο του τον φωτογράφο Έντουαρντ Στάιχεν (Edward Steichen, 1879-1973) που είχε ύψος περισσότερο από εφτά μέτρα. Το 1938 ο Μπρανκούζι έστησε μια ατσάλινη *Ατέρμονη Στήλη* στην πόλη Τάργκου-Ζίου (Tirgu-Jiu) (Εικόνα 81) της Ρουμανίας, που ήταν πάνω από 30 μέτρα ύψος. Η στήλη αποτελούνταν από 17

[117] Βλ. περισσότερες πληροφορίες για το κίνημα τέχνης Αρ Ντεκό στη σελ. 90.

σιδερένιους ρόμβους που ήταν τοποθετημένοι ο ένας πάνω στον άλλο και ήταν αφιέρωμα στους Ρουμάνους που σκοτώθηκαν κατά τη διάρκεια του Α' Παγκόσμιου Πολέμου. Αργότερα, η κομμουνιστική κυβέρνηση της Ρουμανίας θεώρησε το έργο «δείγμα αστικής γλυπτικής» και επιχείρησε να το κατεδαφίσει. Τελικά, όμως, ματαιώθηκε το εγχείρημα και το γλυπτό έμεινε άθικτο μέχρι το 1998, όταν μπήκε σε διαδικασίες συντήρησης. Το τελευταίο αυτό έργο ήταν μέρος ενός μεγαλύτερου γλυπτικού συνόλου που περιελάμβανε *Την Πύλη του Φιλιού (The Gate of the Kiss, 1922)* (Εικόνα 82) και το *Τραπέζι της Σιωπής (Table of Silence, 1907)* (Εικόνα 83), που αποτέλεσε τη μόνη διαδρομή του καλλιτέχνη στη δημόσια γλυπτική.

Είναι χαρακτηριστικό πως ο Μπρανκούζι, παρόλο που δημιούργησε πολλά έργα της εκάστοτε θεματικής, με την οποία επέλεγε να ασχοληθεί, θεωρούσε κάθε έργο μοναδικό, δίνοντας μεγάλη σημασία στον καλλιτέχνη και στην τεχνική-υλικό το οποίο χρησιμοποιούσε. Με αυτόν τον τρόπο επιζητούσε τον απόλυτο έλεγχο του τελικού αποτελέσματος, το οποίο αντιμετώπιζε ως μια ολοκληρωμένη και διαφορετική οντότητα, μια ξεχωριστή και ανεξάρτητη ολότητα.

Αποδοχή από τους κριτικούς και υστεροφημία

Το έργο του δίχασε τους ανθρώπους εκείνης της εποχής. Το 1920, οι οργανωτές του *Σαλονιού των Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών*[118] (*Salon des Indépendants*) στο Παρίσι απέκλεισαν το έργο του *Πριγκίπισσα Χ (Princess X, 1916)* (Εικόνα 84) (το οποίο σχετίζεται με τη Μαρία Βοναπάρτη) με την αιτιολογία του άσεμνου, επειδή έμοιαζε υπερβολικά με φαλλικό σύμβολο και δεν ήθελαν να δεχτούν καμία αρνητική κριτική εξαιτίας των εξεχουσών προσωπικοτήτων που θα επισκέπτονταν την έκθεση τότε. Η οπτική του Μπρανκούζι ήταν πως η παρεξήγηση ξεκίνησε από την έλλειψη κατανόησης της προσωπικής πρακτικής που εφάρμοζε μέσω της στιλιστικής αφαίρεσης, καθώς όπως υποστήριζε ο ίδιος εμπνεύστηκε από το γλυπτό *Γυναίκα που κοιτάει τον Εαυτό της σε έναν Καθρέφτη (Woman Looking at Herself in a Mirror, 1909)* (Εικόνα 85) (Gimènez & Gale, 2004, σ. 26).

Όπως προαναφέραμε, ο καλλιτέχνης ασχολήθηκε έντονα με το θέμα του πουλιού. Αποκορύφωμα αποτέλεσε το έργο *Πουλί στον χώρο (Bird in Space)*, το οποίο έκανε σε

[118] Βλ. σημ. 15.

15 εκδοχές από μάρμαρο, χαλκό και γύψο. Με το έργο αυτό επιδίωξε να μεταδώσει τη βασική φύση ενός πουλιού, που εκτυλίσσεται κομψά προς τα πάνω, χωρίς την ανάγκη για παραδοσιακές μορφές αναπαραγωγής. Είναι χαρακτηριστικό πως όταν το 1927 έστειλε το έργο αυτό (Εικόνα 86) από το Παρίσι στις Ηνωμένες Πολιτείες στην έκθεση *Brummer Gallery* που διοργάνωνε ο φίλος του Μαρσέλ Ντυσάν, οι αμερικανικές αρχές των Η.Π.Α. αρνήθηκαν να αναγνωρίσουν το γλυπτό ως έργο τέχνης και ήθελαν να το φορολογήσουν ως απλό μέταλλο. Ο καλλιτέχνης, λοιπόν, αναγκάστηκε να πληρώσει τους τελωνιακούς δασμούς, ώστε να απελευθερώσει το έργο του και να συμμετάσχει στην έκθεση. Παρόλα αυτά, κατέθεσε μήνυση και όταν εκδικάστηκε η υπόθεσή του, νίκησε στο δικαστήριο κατά των τελωνιακών αρχών των Η.Π.Α. Ήταν ένα μοναδικό γεγονός από το οποίο επαναπροσδιορίστηκε ο ορισμός της τέχνης και το ίδιο το καθεστώς του μοντερνισμού ως τέχνης έγινε νομικό ζήτημα (Cleary, 2014).

Αναμφίβολα ως καλλιτέχνης αποτέλεσε πρωτοποριακή δύναμη στη σύγχρονη γλυπτική, ανοίγοντας το δρόμο σε πολλές γενιές καλλιτεχνών. Αρχικά, μύησε τον Αμεντέο Μοντιλιάνι (Amedeo Modigliani, 1884-1920) στην αφρικανική τέχνη, κάτι που το μετέφερε αργότερα στη ζωγραφική, καθώς αποδέχτηκε το χρώμα ως ενυπάρχουσα ύλη του σχήματος και όχι μόνο ως συμπληρωματικό στοιχείο. Αντίθετα βέβαια από τον Μπρανκούζι, ο Μοντιλιάνι δεν είχε την πρωτόγονη και λαϊκή επίδραση, καταλήγοντας να ερμηνεύει το περιβάλλον και τις προσωπικότητες του Παρισιού με τη δική του κομψότητα (Argan, 2014, σ. 511).

Αργότερα, η έφεση του Χανς Αρπ (Hans Arp, 1887-1966) ως γλύπτη, ενός από τους μεγαλύτερους πρωταγωνιστές του Νταντά, καθορίστηκε από τον Μπρανκούζι με την αποφασιστική του επίδραση (Three Modern Sculptures, 1971). Ο Αρπ αναζητούσε το αρχικό και πρωτογενές σχήμα, τον γενετήσιο πυρήνα κάθε μορφής ζωής. Έτσι, ξαναζωντάνευε τις παραδοσιακές τεχνικές του μαρμάρου και του μπρούτζου, καθώς θεωρούσε πως από την εμπειρία της πραγματικότητας μπορεί να αναπτυχθεί μια βιομορφική ζωή. Ο βιομορφισμός του Αρπ, όπως και του Μουρ, ήταν αναπαράσταση του οργανικού, της αρχέγονης μορφής των πραγμάτων, της πραγματικότητας, και όχι του ασυνείδητου.

Κατά τη διάρκεια της ζωής του, ο Μπρανκούζι συμμετείχε σε πολλές διεθνείς εκθέσεις και είχε πρόσβαση σε γκαλερί, εμπόρους τέχνης, ενώ ήρθε σε επαφή με άλλους καλλιτέχνες και δημιούργησε φιλίες με άτομα, όπως η Γερτρούδη Στάιν (Gertrude Stein,

1874-1946)[119] (Masteller, 1997). Αρκετοί θαυμαστές του Μπρανκούζι εξέλαβαν την τάση του για καθαρότητα στη μορφή ως ένα είδος πλατωνισμού, όπως ο Έζρα Πάουντ (Ezra Pound, 1885-1972)[120] που χαρακτήρισε, σε αρκετά πρώιμο στάδιο, την τέχνη του ως «αντικλείδια στον κόσμο της μορφής», θεωρώντας το ταλέντο του ως έναν ιδιοφυή τρόπο να απελευθερωθεί η ειδητική μορφή, η καθαρή ιδέα, από τη φυσική ύλη του αρχικού όγκου (Foster, 2007, σ. 217).

Η χρήση των «βιομορφικών» γλυπτών του και η ενσωμάτωση των βάσεων στα έργα του επηρέασε το έργο άλλων καλλιτεχνών, όπως ο Ισάμου Νογκούτσι (Isamu Noguchi, 1904-1988), σημαντικός συντελεστής της γλυπτικής του 20ου αιώνα. Η αγάπη του Μπρανκούζι για τις ιδιαιτερότητες των υλικών και η εστίαση στην τεχνική της *Άμεσης Λάξευσης*, υιοθετήθηκαν από γλύπτες, όπως ο Χένρυ Μουρ (Henry Moore, 1898-1986), η Μπάρμπαρα Χέπγορτ (Barbara Hepworth, 1903-1975) και ο Τζέικομπ Έπσταϊν (Jacob Epstein, 1880-1959). Οι λιτές γραμμές και οι απλές μορφές των γλυπτών του είχαν επίσης σημαντικό αντίκτυπο στους καλλιτέχνες που συνδέονται με το Μινιμαλιστικό κίνημα της δεκαετίας του 1960.

5.4 Τζακομέττι - Ως άνθρωπος και ως καλλιτέχνης

Ο Αλμπέρτο Τζακομέττι (Alberto Giacometti, 1901-1966) γεννήθηκε σε ένα ορεινό χωριουδάκι της ανατολικής Ελβετίας. Ήταν το πρώτο από τα τέσσερα παιδιά που γεννήθηκαν από τον μετα-ιμπρεσιονιστή ζωγράφο Τζοβάνι Τζακομέττι (Giovanni Giacometti, 1868-1933), και την Αννέτα Τζακομέττι-Στάμπα (Annetta Giacometti-Stampa, 1871-1935), της οποίας η οικογένεια ήταν μεταξύ των εξεχόντων ιδιοκτητών της περιοχής. Εκτός από τον πατέρα του, αρκετά μέλη της εκτεταμένης οικογένειας του Τζακομέττι ήταν καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων ο αδερφός Ντιέγκο (Diego Giacometti, 1902–1985) που ήταν διακοσμητής, ο Ογκούστο Τζακομέττι (Augusto Giacometti) (ο δεύτερος ξάδερφος των γονιών του), που ήταν ζωγράφος του Συμβολισμού[121] και ο Κούνο Άμιετ (Cuno Amiet, 1868-1961), ο νονός του Αλμπέρτο. Θεωρούσε πως το σχέδιο είναι η ουσία της δημιουργίας, γι' αυτό παράλληλα με τη γλυπτική, ζωγράφιζε και

[119] Αμερικανίδα ποιήτρια, συγγραφέας λογοτεχνικών και θεατρικών έργων, και συλλέκτρια έργων τέχνης.
[120] Δοκιμιογράφος και ένας από τους σημαντικότερους μοντέρνους ποιητές της αγγλοαμερικανικής λογοτεχνίας.
[121] Καλλιτεχνικό κίνημα γαλλικής και βελγικής προέλευσης που αναπτύχθηκε κυρίως στην ποίηση, αλλά και στις εικαστικές τέχνες, περί τα τέλη του 19ου αιώνα.

σχεδίαζε συνεχώς, ενώ εργαζόταν αδιάκοπα, πειραματιζόμενος σε διάφορες κατευθύνσεις και μορφές τέχνης.

Πριν ακόμη ο Αλμπέρτο Τζακομέττι κλείσει τα 10 του χρόνια, άρχισε να στέλνει σχέδια με μολύβι και κραγιόν στον νονό του Άμιετ, τα περισσότερα από τα οποία σώζονται μέχρι και σήμερα. Και στα χρόνια που ακολούθησαν άρχισε να πειραματίζεται με έλαια και νεκρές φύσεις, συχνά χρησιμοποιώντας τα αδέλφια του ως μοντέλα. Ολοκλήρωσε δε τον πρώτο του πίνακα ζωγραφικής σε ηλικία δώδεκα ετών.

Το 1915 εγγράφηκε στην *Ευαγγελική Σχολή (Evangelical School)* της πόλης Σιέρς (Schiers-Ελβετία), όπου συνέχισε να εργάζεται σε ένα μικρό ιδιωτικό στούντιο. Αργότερα, παρακολούθησε τη *Σχολή Βιομηχανικών Τεχνών (École des Arts Industriels)* στη Γενεύη και σπούδασε ζωγραφική, σχέδιο και γλυπτική υπό τη διδασκαλία του Πουαντιγιστή[122] ζωγράφου Ντέιβιντ Εστοπέι (David Estoppey, 1862-1952) και του γλύπτη Μαυρίκιου Σαρκισόφ (Maurice Sarkissoff, 1882-1946).

Τον Μάιο του 1920, ταξίδεψε στην Ιταλία με τον πατέρα του, όπου είδε έργα του Γιάκοπο Τιντορέττο (Jacopo Tintoretto, 1518-1594) στην Μπιενάλε της Βενετίας, τοιχογραφίες του Τζόττο (Giotto di Bondone, 1267-1337) στην Πάντοβα και έργα της αρχαίας αιγυπτιακής τέχνης στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Φλωρεντίας. Λίγο αργότερα, μετακόμισε στο Παρίσι, όπου άρχισε να παρακολουθεί διάφορα μαθήματα τέχνης κατά τη διάρκεια των οποίων προσελκύστηκε περισσότερο από τον Κυβισμό και την Πρωτόγονη Τέχνη. Το 1926 εξέθεσε το πρώτο του μεγάλο χάλκινο έργο με τίτλο *Κουτάλι Γυναίκα (Spoon Woman, 1926-27)* (Εικόνα 87), στο *Σαλόνι του Κεραμικού (Salon des Tuileries)*[123].

Μέχρι τη δεκαετία του 1930, είχε γίνει μέλος στον κύκλο τον Σουρεαλιστών και ήρθε σε επαφή με καλλιτέχνες, όπως τους Μαν Ραίη (Man Ray, 1890-1976), Χουάν Μιρό (Joan Miró, 1893-1983), Αντρέ Μασόν (André Masson, 1896-1987) και Μαξ Ερνστ (Max Ernst, 1891-1976), καθώς τους ιδρυτές του κινήματος, Αντρέ Μπρετόν (André Breton, 1896-1966) και Λουί Αραγκόν (Louis Aragon, 1897-1982). Παράλληλα,

[122] Ο Πουαντιγισμός είναι καλλιτεχνικό ρεύμα-τεχνική, στον οποίο χρησιμοποιούνταν μικρές, διακριτές κουκίδες χρώματος, ώστε να σχηματίσουν μια εικόνα. Την τεχνική αυτή ανέπτυξε στη Γαλλία πρώτος ο μετα-ιμπρεσιονιστής ζωγράφος Ζωρζ Σερά τον 19ο αιώνα.

[123] Το *Σαλόνι του Κεραμικού* ήταν μια ετήσια έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής τέχνης, που δημιουργήθηκε στις 14 Ιουνίου 1923 από τους ζωγράφους Πολ-Άλμπερτ Μπεσνάρντ (Paul-Albert Besnard, 1849-1934), και Μπέσσι Ντάβιντσον (Bessie Davidson, 1879-1965), τον γλύπτη Αντουάν Μπουρντέλ (Antoine Bourdelle, 1861-1929), τον αρχιτέκτονα Ωγκύστ Περρέ (Auguste Perret, 1874-1954) και άλλους.

δημοσίευσε κάποιο έργο του στο σουρεαλιστικό περιοδικό *Documents*, το οποίο εξέδιδε ο συγγραφέας Ζωρζ Μπατάιγ (Georges Bataille, 1897-1962), που προωθούσε μια αντίληψη του Σουρεαλισμού αντίθετη στις θέσεις του Μπρετόν. Οι κριτικοί θεωρούν πλέον ότι πολύ πιθανόν οι τότε ιδέες του Μπατάιγ να ενέπνευσαν πολλά από τα σουρεαλιστικά έργα του Τζακομέττι, όπως το *Αιωρούμενη Μπάλα (Suspended Ball, 1930-1)* (Εικόνα 88).

Τον Ιούνιο του 1940 έφυγε με τον αδερφό του από το Παρίσι λίγες ώρες πριν τον βομβαρδισμό της πόλης από γερμανικές επιθέσεις. Παρόλα αυτά, παρέμεινε στη Γαλλία και ήρθε σε επαφή με τον φιλόσοφο Ζαν-Πωλ Σαρτρ (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) και τη συγγραφέα Σιμόν ντε Μποβουάρ (Simone de Beauvoir, 1908-1986), που επηρέασαν αργότερα το εικονιστικό του έργο.

Μετά την απελευθέρωση του Παρισιού το 1946, και αφού είχε περάσει τρεις μήνες στη Γενεύη, γύρισε στη γαλλική πρωτεύουσα, όπου και επανασυνδέθηκε με την μετέπειτα γυναίκα του Αννέττε Αρμ (Annette Arm, 1923-1993). Η Αννέττε αποτελούσε πολλές φορές το μοντέλο του καλλιτέχνη σε διάφορά του έργα, όπως την ελαιογραφία *Αννέττε με Δίτροχη Άμαξα (Annette with Chariot, 1950)* (Εικόνα 89). Κατά τη διάρκεια αυτής της παραμονής του στο Παρίσι, ο Τζακομέττι κατέληξε στο ώριμο στιλ των επιμηκυμένων μορφών του (για τις οποίες θα μιλήσουμε στη συνέχεια), αφού είχαν προηγηθεί οι σκιαγραφήσεις διάφορων περαστικών από τους δρόμους της πόλης.

Καθώς το ύφος του συνέχισε να ωριμάζει τις δεκαετίες του '50 και του '60, οι χάλκινες του μορφές έγιναν μεγαλύτερες και πιο πολύπλοκες, ενσωματώνοντας την αντίληψή του για τη διαφορά ανάμεσα στην οπτική της φωτογραφίας, του κινηματογράφου, και την προσωπική του εμπειρία (Argan, 2014, σσ. 421-424). Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής του της αντίληψης αποτελούν η *Γυναίκα της Βενετίας ΙΙ (Woman of Venice II, 1956)* (Εικόνα 90), ύψους μεγαλύτερου από 1 μέτρο, και η *Ψηλή Γυναίκα ΙΙ (Tall Woman II, 1960)* (Εικόνα 91) που είχε ύψος σχεδόν 3 μέτρα. Επίσης αφιέρωσε περισσότερο χρόνο στην προσωπογραφία, τόσο στη ζωγραφική όσο και τη γλυπτική. Για τις προσωπογραφίες του χρησιμοποιούσε ως μοντέλα τον αδερφό του, Ντιέγκο, και την Αννέττε, καθώς και τον Ισάκου Γιαναϊχάρα (Isaku Yanaihara, 1918-1989), έναν καθηγητή και συγγραφέα ιαπωνικής φιλοσοφίας, με τον οποίο ήρθε σε επαφή το 1955 και δημιούργησε το πορτρέτο του λίγο αργότερα, *Προσωπογραφία του Yanaihara (Portrait de Yanaihara, 1960)* (Εικόνα 92).

Μέχρι τη δεκαετία του 1960, το έργο του είχε αναγνωρισθεί διεθνώς. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του συνέχισε να δουλεύει δημιουργώντας εξαίσια έργα, ένα από τα οποία είναι η προτομή του Γάλλου φωτογράφου και στενού του φίλου Ελί Λοτάρ (Elie Lotar, 1905-1969) *(Bust of a Man – Lotar II, 1964-65)* (Εικόνα 93).

Μέσα από την υποκειμενική του ματιά μπόρεσε να δημιουργήσει πλαστικές απεικονίσεις ως φαντασιακές εικόνες, και όχι ως απλή απομίμηση του σώματος, μέσα σε ένα πραγματικό και φαντασιακό ταυτόχρονα χωροχρόνο.

Το προφίλ του καλλιτέχνη

Το έργο του Τζακομέττι αποτελεί ορόσημο στην γλυπτική (και όχι μόνο) τέχνη του 20ου αιώνα, καθώς αντλεί πολλαπλά στοιχεία από τον Κυβισμό, τον Σουρεαλισμό και τις φιλοσοφικές αναζητήσεις, όσον αφορά στον υπαρξισμό και την ανθρώπινη φύση. Ως καλλιτέχνης πειραματιζόταν καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Το 1930 και όσο ανήκε στο κίνημα του Σουρεαλισμού ανέπτυξε ρηξικέλευθες γλυπτικές φόρμες, ενώ μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο δημιούργησε έργα με φιλοσοφικά, υπαρξιακά θέματα, όπως η αποξένωση και το άγχος. Παρότι ασχολήθηκε κυρίως με τη ζωγραφική και το σχέδιο, έμεινε πιο γνωστός για τα γλυπτά του. Παρόλα αυτά, θεωρούσε πάντα πως το σχέδιο ήταν η βάση των πάντων, καθώς το σχέδιο, ως διαδικασία, προηγούταν της ζωγραφικής ή της γλυπτικής. Είναι χαρακτηριστικό πως στα έργα του ενώνεται άμεσα το σχέδιο με τη ζωγραφική και τη γλυπτική, υπό την έννοια ότι παρατηρώντας κανείς ένα σχέδιό του μπορεί να αντιληφθεί τη γλυπτική του υπόσταση, αλλά και το αντίστροφο. Κατάφερε λοιπόν να δημιουργήσει μια εσωτερική δομή μεταξύ του σχεδίου, της ζωγραφικής και της γλυπτικής (Φιοραβάντες, 2018).

Είναι ιδιαίτερα γνωστός για το εικονιστικό του έργο, στο οποίο πρωτοστατεί το μοτίβο του ανθρώπου που βιώνει μεταπολεμικό τραύμα. Περίπου το 1935 εγκατέλειψε τις υπερρεαλιστικές του επιρροές για να επιδιώξει μια πιο βαθιά ανάλυση των εικαστικών συνθέσεων, με έμφαση στο ανθρώπινο σώμα και πρόσωπο. Ταυτόχρονα, έγραφε κείμενα για περιοδικά και καταλόγους εκθέσεων, ενώ κατέγραφε τις σκέψεις και τις αναμνήσεις του σε σημειωματάρια και ημερολόγια. Η αυτοκριτική του φύση τον οδήγησε σε έντονες αμφιβολίες για το έργο του και την ικανότητά του να αποδώσει δικαιοσύνη στις προσωπικές του καλλιτεχνικές ιδέες, παράλληλα όμως ενήργησε ως μια μεγάλη κινητήρια δύναμη.

Μεταξύ 1938 και 1944 τα γλυπτά του Τζακομέττι είχαν μέγιστο ύψος επτά εκατοστά. «Πρέπει να καταφέρω να συρρικνώσω τη φιγούρα στη φόρμα ενός σπίρτου, τοποθετώντας το μοντέλο σε απόσταση δεκαπέντε μέτρων. Μια φιγούρα ορατή ολοκληρωτικά, με μια ματιά, στο σύνολό της. Το βλέμμα δεν πρέπει να πηδάει από τη μια άκρη στην άλλη, από τη μια λεπτομέρεια στην άλλη. Μιλώ για μια ορατότητα συνολική, απόλυτη. Αν τα καταφέρω η μορφή που φτιάχνω θα έχει την αύρα ενός Θεού», έλεγε ο Τζακομέττι (Σταμάτης Α. , 2007). Το μικρό τους μέγεθος αντανακλούσε την πραγματική απόσταση μεταξύ της θέσης του καλλιτέχνη και του μοντέλου του. Σε αυτό το πλαίσιο, δήλωσε αυτοκριτικά σε ένα του γράμμα προς τον Ματίς το 1948: «Θέλοντας να δημιουργήσω από μνήμης αυτά που είχα δει, στον τρόμο μου τα γλυπτά έγιναν μικρότερα και μικρότερα» (Mathews, 2014, σ. 70). Στα γλυπτά του μεταξύ φόρμας και χώρου υπάρχει μια σχέση μονόδρομη, η σχέση της αντίθεσης, καθώς ο χώρος διαφεύγει στο άπειρο, η φιγούρα συναιρείται, όσο μειώνεται σχεδόν σε νήμα, και θα εξαφανιζόταν αν δεν συνδεόταν ακόμα με τον υπαρκτό κόσμο, ένα ελάχιστο κατάλοιπο ύλης. Με αυτόν τον τρόπο επιδίωκε να θέσει στο επίκεντρο την πραγματικότητα της ύπαρξης και την ουσία της μοντέρνας γλυπτικής που, για τον Τζακομέττι, ήταν η υπέρβαση της αλλοτρίωσης της ύπαρξης (Φιοραβάντες, 2018).

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, του δημιουργήθηκε μια ιδέα που του επέτρεψε να ξεφύγει από τη μινιατούρα. Βγαίνοντας από έναν κινηματογράφο μία μέρα, αντιλήφθηκε ότι αντιλαμβανόταν τον κόσμο φωτογραφικά μέχρι τότε, παρόλο που η πραγματικότητα διαφέρει αισθητά από την υποτιθέμενη αντικειμενικότητα μιας ταινίας. Ξαφνικά αισθάνθηκε πως άρχισε να βλέπει για πρώτη φορά τον κόσμο και κοίταξε με τρόπο τα κεφάλια των ανθρώπων γύρω του, τα οποία φαινόταν απομονωμένα από το χώρο, με μάτια σταθερά σαν να βρίσκονται σε απόλυτη ακινησία.

Άρχισε να δημιουργεί, λοιπόν, τα πιο διάσημα γλυπτά του: τα εξαιρετικά ψηλά και ταυτόχρονα λεπτά του ειδώλια. Τα χάλκινα γλυπτά του είναι ιδιαιτέρως λεπτά και επιμηκυμένα, σχεδόν χωρίς βάρος, και αδρανή, ενώ η πενιχρή εντύπωσή τους αυξάνεται, ερχόμενα σε αντίθεση με τις μάλλον συμπαγείς βάσεις που τα τοποθετεί. Με αυτόν τον τρόπο βρίσκει το δικό του αδιαμφισβήτητο στιλ, δίνοντας στις φιγούρες του μέγιστη έκφραση μειώνοντας και πυκνοποιώντας τες. Η σχέση μεταξύ φιγούρας και χώρου γίνεται το κεντρικό θέμα του καλλιτεχνικού έργου του. Αυτά τα γλυπτά εξαρτιόντουσαν από την ατομική εμπειρία θέασης, ανάμεσα σε ένα φανταστικό αλλά και πραγματικό, ένα απτό αλλά και απρόσιτο χώρο.

Η θεώρηση του Τζακομέττι είναι πολύπλευρη και διεπιστημονική, ιστορική, καλλιτεχνική, φιλοσοφική, εθνολογική και κυρίως υπαρξιακή (Φιοραβάντες, 2011). Επιθυμούσε να είναι το πρόσχημα για μια προσπάθεια η οποία εκ των προτέρων είχε αποδεχθεί τη ματαιότητά της, αλλά συγχρόνως επέμενε πως δεν υπάρχει τίποτα πιο αξιόλογο από την προσπάθεια. Αυτή η θεμελιώδης αντίφαση που προβάλλει από την ανέλπιδη διάσταση ανάμεσα στη σύλληψη και την πραγμάτωση, είναι η βάση για κάθε καλλιτεχνική δημιουργία, ενώ συγχρόνως εξηγεί την αγωνία που αναπόφευκτα αποτελεί συστατικό της εμπειρίας (Lord, 1991, σ. 63).

Ο Τζακομέττι υπήρξε ένας ριζοσπαστικός καλλιτέχνης και ο πιο συνεπής γλύπτης της informal τέχνης. Αυτό επιβεβαιώνεται από τα εξής: πρώτον, δεν αναζητεί στην ύλη μια αντί-φόρμα, κάποια στιγμή συνένωσης ή διάλυσης της φόρμας. Δεύτερον, εκτός από τις εξίσου κατεστραμμένες φόρμες και την ανύπαρκτη σχεδόν ύλη, η μορφή λειτουργεί κυρίως ως ένδειξη μορφής, ως σκιά. Τέλος, αυτή η ένδειξη μορφής τονίζει ουσιαστικά τον άπειρο χώρο, στον οποίο η αινιγματική φιγούρα θέτει ένα ανεξήγητο και αβάσταχτο σχεδόν όριο. Πράγματι, δε θέλει να δηλώσει το *είναι* αλλά ένα *αντί-είναι*, ίσως γι' αυτό ο Ζαν Πολ Σαρτρ (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) και ο Ζαν Ζενέ (Jean Genet, 1910-1986)[124] αντιλήφθηκαν στη γλυπτική του την έκφραση της υπαρξιακής κατάστασης του μοντέρνου ανθρώπου, την προσπάθεια ισορροπίας ανάμεσα στο *είναι* και στο *τίποτε* (Argan, 2014, σ. 690).

Στο σύνολο του έργου του, ο καμβάς αποτελεί ένα μικρό κομμάτι. Μετά το 1957, όμως, οι εικονιστικοί πίνακές του ήταν εξίσου παρόντες με τα γλυπτά του. Οι σχεδόν μονοχρωματικοί του πίνακες των τελευταίων χρόνων του δεν έχουν αναφορές σε κανένα άλλο καλλιτεχνικό στιλ του μοντερνισμού.

Για τον Τζακομέττι σημασία έχει ουσιαστικά ο άνθρωπος. Μέσα από το έργο του, ο Τζακομέττι εξυψώνει το αίσθημα της ανθρωπιάς και την αίσθηση της συμπόνιας, της αγωνίας και της ειλικρίνειας. Αισθήματα που, αν και αρχέγονα, έχουν ακόμη και σήμερα καθολική σημασία.

[124] Γάλλος θεατρικός συγγραφέας που συνδέθηκε άμεσα με τον Τζακομέττι και το έργο του.

Η τεχνική και οι επιρροές του Τζακομέττι

Ο Τζακομέττι ζει σε μια εποχή όπου οι ουρανοξύστες και η ανύψωση των αστικών κτιρίων αποτελούν πρόκληση για τη γλυπτική (Λαμπράκη-Πλάκα, 09/06/2004 – 30/09/2004, σ. 30). Δεν έβλεπε μνημειακά, αλλά προκαλεί την προσοχή του χώρου μικραίνοντας αισθητά το μέγεθος των μορφών του.

Στο πρώιμο έργο του καλλιτέχνη γίνεται έκδηλα εμφανής η επιρροή της γλυπτικής της Αφρικής και της Ωκεανίας. Όταν όμως ο καλλιτέχνης εξέφρασε το ενδιαφέρον του για την αφρικανική τέχνη το 1926, δεν ήταν πλέον καινοτομία για τους σύγχρονους καλλιτέχνες της προηγούμενης γενιάς, όπως ο Πικάσο και ο Αντρέ Ντερέν (André Derain, 1880-1954), και είχε διακοσμητικό χαρακτήρα.

Την ίδια περίοδο εξέφρασε έντονο ενδιαφέρον για μια άλλη κυρίαρχη τάση της περιόδου εκείνης, τον Μετα-Κυβισμό (Post-Cubism). Γνωρίζοντας ελάχιστα για αυτόν τον δημιουργικό κόσμο, άρχισε να επισκέπτεται καλλιτεχνικά σαλόνια και να γνωρίζει Κυβιστές καλλιτέχνες. Πολύ γρήγορα ένιωσε να αφομοιώνει τις κυβιστικές μεθόδους και ξεκίνησε να κάνει τα πρώτα προσωπικά του κυβιστικά γλυπτά. Τα σημειωματάριά του από τότε, αποκαλύπτουν το ενδιαφέρον του για τη γλώσσα του μοντερνισμού και την επιθυμία του να ξεφύγει από τις παραδοσιακές καλλιτεχνικές μορφές. Η διαμόρφωση του σώματος ενός γλυπτού, το οποίο αρχικά κατασκευαζόταν από ένα δίκτυο γραμμών και πτυχών, έγινε σταδιακά πιο οργανωμένη καθώς εξελίχθηκε προς τις πιο αφηρημένες μορφές.

Τα δύο έργα του που παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά σε κοινό ήταν η *Κουτάλι-Γυναίκα (Spoon-Woman, 1927)* (Εικόνα 87) και *Το Ζευγάρι (The Couple, 1927)* (Εικόνα 94), τα οποία απεικόνιζαν την αναταραχή που δημιουργήθηκε στον νεαρό καλλιτέχνη από την επαφή του με την αφρικανική τέχνη. Το 1928, ο Τζακομέττι ξεκίνησε μια σειρά γυναικών και επίπεδων κεφαλών, με τα οποία μπόρεσε να κερδίσει την πρώτη του σύμβαση με την πινακοθήκη του Πιέρ Λεμπ (Pierre Loeb, 1897-1964), η οποία μέχρι τότε εξέθετε έργα σουρεαλιστών. Τα χρόνια εκείνα, ο Τζακομέττι ήταν φίλος με τον Κάρλ Αϊνστάιν (Carl Einstein, 1885-1940), συγγραφέα του βιβλίου *Negerplastik* (1915) για την αφρικανική γλυπτική, και τον Μισέλ Λεϊρίς (Michel Leiris, 1901-1990), συγγραφέα που ασχολήθηκε με την φυλή Ντόγκον (Dogon)[125]. Σε όλα αυτά τα έργα ο καλλιτέχνης επηρεάστηκε άμεσα από τη μη-δυτική τέχνη και απομακρύνθηκε από την

[125] Αρχαία αφρικανική φυλή που ζει στη δυτική Αφρική με εξαιρετικές αστρονομικές γνώσεις.

φυσική και ακαδημαϊκή εκπροσώπηση, υπέρ μιας τοτεμικής και, κατά καιρούς, άγριας όρασης της φιγούρας, γεμάτης με μια μαγική δύναμη.

Τα έργα που φιλοτεχνεί ο γλύπτης τη δεκαετία του ’30, όπως το *Κεφάλι που κοιτάζει (Gazing Head, 1928-29)* (Εικόνα 95) και το *Γυναίκα που Περπατά (Walking Woman, 1932)* (Εικόνα 96), προσέλκυσαν την προσοχή των σουρεαλιστών, καθώς μαρτυρούσαν την επίδραση της προϊστορικής τέχνης του Αιγαίου και του Κυβισμού. Ήδη από το 1931 εντάχθηκε στους κόλπους του Σουρεαλιστικού κινήματος υπό την ηγεσία του Μπρετόν, ενώ το έργο *Γυναίκα που Περπατά* χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο στη μεγάλη σουρεαλιστική έκθεση του 1932 και παρουσιάστηκε στη συνέχεια το 1936 στο Σουρεαλιστική Έκθεση του Λονδίνου.

Ο Σουρεαλισμός τον οδήγησε στα όρια της γλυπτικής είτε στη μορφή της φιγούρας είτε στη μορφή του αγάλματος. Έτσι, απέδειξε την αρνητική σχέση μεταξύ της πλαστικής φόρμας και του χώρου. Ο Τζακομέττι απέδιδε τη φόρμα χρησιμοποιώντας ως μέτρο τη φιγούρα και άφηνε στον χώρο την προοπτική, ως απαραίτητο σταθμό στη διαδικασία. Στα σχέδιά του ή τους πίνακές του, η φιγούρα έχει πάντα προοπτική και προσπαθεί να την αποδώσει πάντα σύμφωνα με αυτή (Κουτσομάλλης & Cahn, 1992). Παρά την αποβολή του από το Σουρεαλιστικό κίνημα τον Φεβρουάριο του 1935, οι Σουρεαλιστικές επιρροές που είχε συνέχισαν να διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στο δημιουργικό του έργο: στα ονειρώδη οράματά του, στο μοντάζ και τη συναρμολόγηση που χρησιμοποιούσε στα έργα του, στα αντικείμενα με μεταφορικές λειτουργίες και στη μαγική επεξεργασία της μορφής.

Ύστερα από το σύντομο σουρεαλιστικό διάλειμμα, όπου στο έργο του ανιχνεύεται η επίδραση του Μαρσέλ Ντισάν (Marcel Duchamp, 1887-1968) και του Μαξ Έρνστ (Max Ernst, 1891-1976) (Martin, Sculpture and "Truth to Things", 1979), ο Τζακομέττι θα βρει το γνωστό προσωπικό του ύφος με τις ψηλόλιγνες, σαν φαγωμένες από το χρόνο και τα στοιχεία της φύσης, μορφές. Οι μορφές που εκφράζουν με τον πιο οδυνηρό τρόπο την υπαρξιακή αγωνία του σύγχρονου ανθρώπου, τη μοναξιά του και μαζί την αόρατη απειλή από τον ίδιο τον ιστορικό χρόνο της δεκαετίας του ’30 και του ’40. Οι λιγνές, λιπόσαρκες, διαβρωμένες μορφές του Τζακομέττι μοιάζουν να έχουν βγει από μια αρχαιολογική ανασκαφή, καθώς θυμίζουν έντονα τα χάλκινα γεωμετρικά ειδώλια, αλλά και τις ψηλόλιγνες ετρουσκικές φιγούρες.

Στο βιβλίο του Λορντ, ο Τζακομέττι εκφράζει συνεχώς την εκτίμηση που έτρεφε στο πρόσωπο του Σεζάν, αλλά και στη βυζαντινή τέχνη, καθώς «το σχέδιο είναι η βάση για όλα, όμως μόνο οι Βυζαντινοί ήξεραν πώς να σχεδιάζουν, και μετά ο Σεζάν» (Lord, 1991, σ. 97). Επίσης, σε ένα άλλο σημείο του βιβλίου, αναφέρεται πως, παράλληλα με τους Βυζαντινούς, μελετά και πίνακες του Γιαν βαν Άικ (Jan van Eyck, 1390-1441)[126].

Τέλος, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του ’50 αντιλαμβάνεται πως για να επιτευχθεί η απελευθέρωση του υλικού, και ταυτόχρονα η απελευθέρωση από το υλικό, οφείλει να «δαμάσει», να κυριαρχήσει σε απόλυτο βαθμό, τη διαδικασία διαμόρφωσης ενός έργου. Για αυτό το λόγο, συνεχίζει να πειραματίζεται εναγωνίως και να επεξεργάζεται συνεχώς ένα υλικό, έως ότου να του προσδώσει τη τέλεια μορφή που είχε στο μυαλό του. Με αυτόν τον τρόπο, ο Τζακομέττι γίνεται πρωτοπόρος γλύπτης της μοντέρνας γλυπτικής, καθώς αναζητά την κυριάρχηση της ύλης, και μέσω αυτής την αυτονομία, την ανεξαρτησία και τον αυτοπροσδιορισμό του καλλιτέχνη, ο οποίος έχοντας γνώση της υποκειμενικότητάς του, χειραφετείται από τα πρότυπα-στερεότητα της τέχνης.

Το έργο του Τζακομέττι

Όταν το 1925 εξέθεσε στο *Σαλόνι του Κεραμικού (Salon des Tuileries)* το πρώτο του μη-εικονιστικό έργο *Κορμός (Torse, 1925)* (Εικόνα 97) οι αντιδράσεις ήταν ποικίλες. Χαρακτηριστικά, ο γλύπτης Αντουάν Μπουρντέλ (Antoine Bourdelle, 1861-1929) τού είχε πει: «Μπορείς να κάνεις κάτι τέτοιο στο στούντιό σου, αλλά δεν το δείχνεις» (Bucalo-Mussely). Σε αυτό το θηλυκό *Κορμό*-έργο φαίνονται καθαρά οι κυβιστικές αναζητήσεις του καλλιτέχνη, ο οποίος μειώνει το περίγραμμα σε γωνιώδη τετράγωνα και απλές μορφές, όπως ακριβώς έκανε ο Κωνσταντίνος Μπρανκούζι στο δικό του έργο *Κορμός από ένα νέο άντρα (Torso of a Young Man)* (Εικόνα 98) το 1923.

Στο Παρίσι οι πρώτοι γνωστοί γλύπτες καλλιτέχνες που επηρέασαν το έργο του ήταν ο Οσίπ Ζάντκιν (Ossip Zadkine, 1890-1967) και ο Ζακ Λίπσιτς (Jacques Lipchitz, 1891-1973), οι οποίοι τον προσκάλεσαν στα στούντιό τους και τον ενθάρρυναν στη συνέχιση των καλλιτεχνικών του αναζητήσεων. Οι αποκαλούμενες *Κυβιστικές Συνθέσεις* (*Composition or Cubist I, Couple, 1926-27* [Εικόνα 99], *Composition or Cubist II, 1927*

[126] Αναγεννησιακός Φλαμανδός ζωγράφος.

[Εικόνα 100] κ.α.) που δημιούργησε γύρω στο 1927 αντανακλούσαν αυτή τη νέα σύνδεση, ενώ τα μοτίβα τους είναι παρόμοια με αυτά στο έργο του Ζάντκιν *Ο Παίκτης ενός Ακορντεόν (Accordion Player, 1922–6*) (Εικόνα 101) και στα έργα του Λίπσιτς *Λουομένος ΙΙΙ (Bather III, 1917–18)* (Εικόνα 102) και *Κιθαρίστας (Guitar Player, 1918)* (Εικόνα 103).

Σταδιακά τα γλυπτά του Τζακομέττι έγιναν όλο και πιο αφηρημένα, επιδιώκοντας να διατηρήσουν την αναφορά στην ανθρώπινη μορφή και παρουσιάζοντας ομοιότητες με τις μορφές του ζωγράφου και γλύπτη Φερνάν Λεζέ (Fernand Léger, 1881-1955) και των γλυπτών του Τζόσεφ Κσάκι (Joseph Csaky, 1888-1971). Τα στοιχεία απεικόνισης εδώ διασκορπίζονται μεταξύ κυλίνδρων, κώνων και μισών σφαιρών συναρμολογημένων σε στήλες. Στο έργο *Κυβιστική Σύνθεση Ι* (*Composition or Cubist I, Couple, 1926-27)* (Εικόνα 99) οι βασικές γεωμετρικές μορφές συνδυάζονται και μεταφέρονται έτσι ώστε να σχηματίζουν ένα σχήμα πολύ κοντά στο έργο του Χουάν Γκρις (Juan Gris, 1887-1927), *Αρλεκίνος (Harlequin, 1917)* (Εικόνα 104).

Χαρακτηριστικό έργο αυτής της περιόδου είναι *Κουτάλι-Γυναίκα (Spoon-Woman, 1927)* (Εικόνα 87), στο οποίο διαφαίνεται η επίδραση τόσο των πρωτόγονων τεχνών όσο και των μαθημάτων του κυβισμού. Αυτό το γλυπτό υιοθετεί την καθαρότητά του και τις γεωμετρικές στοιχειώδεις μορφές από τον Μπρανκούζι, ενώ η επικάλυψη των τριών ενοτήτων -κορμός, κοιλιά και βάση-, καθώς και ο συνδυασμός των μετωπικών και των πλευρικών θέσεων θυμίζουν τα τοτεμικά γλυπτά του Τζέικομπ Έπσταϊν, όπως το *Αφροδίτη (Venus, 1917)* (Εικόνα 105). Παράλληλα, με το έργο αυτό ο Τζακομέττι διερευνά τη μεταφορά που χρησιμοποιείται σε τελετουργικά κουτάλια της αφρικανικής κουλτούρας Νταν[127], στην οποία το κύπελλο του σκεύους μπορεί να εξομοιωθεί με τη μήτρα μιας γυναίκας. Αλλά το γλυπτό αυτό αντιστρέφει την ισοδυναμία. Όπως έχει σημειώσει η ιστορικός της τέχνης και θεωρητικός Ροσαλίντ Κράους (Rosalind Krauss, 1941-) «Παίρνοντας τη μεταφορά και αναστρέφοντάς την, έτσι ώστε η φράση "ένα κουτάλι είναι σαν μια γυναίκα" να γίνεται "μια γυναίκα είναι σαν ένα κουτάλι", ο Τζακομέττι μπόρεσε να εντείνει την ιδέα και να την κάνει καθολική, γενικεύοντας τις μορφές των φυσιοκρατικών αφρικανικών γλυπτών προς μια πιο πρισματική αφαίρεση» (Alberto Giacometti - Spoon Woman (Femme cuillère), n.d.).

[127] Νταν ονομάζεται η εθνο-γλωσσική ομάδα ανθρώπων που κατοικεί στην ορεινή δυτικο-κεντρική Ακτή του Ελεφαντοστού και τις παρακείμενες περιοχές της Λιβερίας (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2017).

Ένα ακόμη πολύ σημαντικό έργο του είναι το *Κεφάλι που κοιτάζει (Gazing Head, 1928-29)* (Εικόνα 95), το πρώτο του έργο από ασβεστοκονίαμα. Η επιπεδότητα του κεφαλιού και του προσώπου, η οικονομική τοποθέτηση των ομαλών πτυχών, καταλήγουν σε μια προτομή που είναι ταυτόχρονα αφηρημένη και εικονιστική. Και όμως, το θεμελιώδες θέμα του έργου, η πράξη του να ατενίζει κανείς, καλεί τους θεατές να αναρωτιούνται εάν αυτό που κοιτάζουν είναι στην πραγματικότητα ένας καθρέφτης. Όταν το έργο αυτό εκτέθηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι το 1929, προσέλκυσε αμέσως την προσοχή των Γάλλων Σουρεαλιστών, ξεκινώντας μια ένωση που θα εδραιώσει άμεσα την καριέρα του Τζακομέττι.

Κατά τη διάρκεια της υπερρεαλιστικής του περιόδου, η φαντασία και (συχνά) το ασυνείδητο είναι οι κατευθυντήριες αρχές που αποτελούν τη βάση των γλυπτών του, τα οποία είναι πολύ σημαντικά για τη σουρεαλιστική ιδέα των «αντικειμένων με συμβολική λειτουργία». Μέσα από το έργο του Μασόν και του Λερί, ο Τζακομέττι περνά από τον αισθητοποιημένο πριμιτιβισμό στη λογική του άμορφου, βρίσκοντας τη θέση του στις σελίδες του περιοδικού *Documents*.

Στα γλυπτά του από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 υπάρχουν μερικά επαναλαμβανόμενα στοιχεία που είναι θεμελιώδη για την ερμηνεία του έργου του: παραπομπές σε μέρη του σώματος και σε όργανα του φύλου, που σχηματίζουν μια διαλεκτική σχέση με γραμμικά και γεωμετρικά σχήματα, τοποθετώντας τα μέσα σε κλουβιά, όπως το έργο *Κλουβί (Cage, 1930-31)* (Εικόνα 106). Η χρήση των κλωβών τονίζει την ιδέα ότι η γλυπτική είναι μια διαφανής, ορατή και πλαστική κατασκευή του «απατηλού» χώρου στη ζωγραφική. Η φιλία του με τον Πάμπλο Πικάσο κατά τη διάρκεια αυτών των ετών ήταν θεμελιώδης.

Η πιο επιτυχημένη παραγωγή άμορφου γλυπτού έχει τίτλο *Αιωρούμενη Μπάλα (Suspended Ball, 1930-1)* (Εικόνα 88), είχε μεγάλη επιτυχία και προκάλεσε αρκετό ενθουσιασμό στους σουρεαλιστές, όταν εκτέθηκε για πρώτη φορά. Το έργο αυτό παρουσιάζει δύο μορφές σε κλουβί, μια πλαγιαστή σφήνα και μια μπάλα με χώρισμα στο κάτω μέρος της που κρεμόταν από μια δοκό στο πάνω μέρος του κλουβιού σαν εκκρεμές. Με την ταλάντωση, τα δύο σχήματα έρχονται σε επαφή δίνοντας μια σεξουαλική διάσταση στο έργο καθώς οι μορφές μοιάζουν με γεννητικά όργανα χωρίς να μπορεί ο θεατής να αποφασίσει ποια μορφή είναι θηλυκή ή αρσενική. Έτσι, η συνεχής εναλλαγή των φύλων έχει ως αποτέλεσμα την άμεση αποταξινόμιση, που ο Ζωρζ Μπατάιγ

(Georges Bataille, 1897-1962) χαρακτήρισε ως καθήκον του άμορφου. Η ακύρωση των ορίων είναι πιο δομική και φαίνεται, αφού περιλαμβάνει την κατάργηση των κατηγοριών και εισάγει το πρόβλημα των χωρικών περιορισμών, που θα γίνουν σταθερά στην αισθητική του Τζακομέττι. Η απόφαση του Τζακομέττι να προσανατολίσει τη γλυπτική του στο οριζόντιο επίπεδο, κατασκευάζοντάς την από την απλή βάση της γλυπτικής, προέκυψε από τις σκέψεις για το άμορφο (Foster, 2007, σ. 247). Για μερικά χρόνια ο Τζακομέττι κατάφερε να μετατρέψει την ψυχική αμφισημία του φετιχισμού σε συμβολική ασάφεια στην κατασκευή αντικειμένων (Foster, 2007, σ. 252) και να δημιουργήσει μια γέφυρα μεταξύ αντικειμένου και γλυπτικής, αμφισβητώντας την πραγματική κατάσταση του έργου τέχνης.

Η γλυπτική του Τζακομέττι ως το 1935 επικεντρωνόταν σε μια ονειρική εικόνα που απέρρεε από τον σουρεαλισμό, με μορφές που έτειναν προς την αφαίρεση, ενώ κατά τη διάρκεια του πολέμου έγινε αισθητά πιο παραστατική, καθώς άρχισε να εργάζεται ξανά με μοντέλο. Η τραγωδία του πολέμου δημιούργησε τον ρεαλισμό στο ανθρώπινο αντικείμενο, που τελούσε υπό πλήρη αβεβαιότητα όσον αφορά στην ύπαρξή του, καθώς δεν υπήρχε η σταθερότητα που προσφέρουν τα ενθαρρυντικά απόλυτα μιας ουσίας που προϋπήρξε και θα μπορούσε να τη διεκδικήσει. Το έργο *Χέρια που κρατούν το κενό - Αόρατο αντικείμενο (Hands Holding the Void - Invisible Object, 1934)* (Εικόνα 107) είναι ένα από τα πρώτα δείγματα αφαιρετικότητας στην τέχνη του Τζακομέττι ενώ κάνει εμφανές τις αφρικανικές και μεξικανικές επιρροές που έχει δεχτεί και συγχρόνως έχει μελετήσει στον ελεύθερο χρόνο του (Finlay, 2014). Ταυτόχρονα, ενσωματώνει ορισμένα πρωτόγονα και αιγυπτιακά στοιχεία. Το κενό που έχει η φιγούρα είναι πιθανώς η ψυχή, ή αυτό που οι Αιγύπτιοι αποκαλούσαν *κα*. Ενώ οι Σουρεαλιστές αγκάλιασαν αυτό το έργο, τα εικονιστικά στοιχεία δείχνουν ότι ο καλλιτέχνης άρχιζε να κινείται πέρα από αυτά.

Το ζήτημα του ανθρώπινου κεφαλιού ήταν, επίσης, κεντρικό θέμα του έργου του Τζακομέττι καθ’ όλη τη διάρκεια της ζωής του, καθώς και ο λόγος για τον αποκλεισμό του από τη ομάδα των Σουρεαλιστών το 1935. Εκείνη την χρονιά, η αναπαράσταση ενός κεφαλιού, θέμα κοινό για εκείνη την εποχή, ήταν για τον Τζακομέττι ένα ολοκαίνουριο πεδίο έρευνας και αναζήτησης. Το κεφάλι και, κυρίως, τα μάτια θωρούνταν για τον καλλιτέχνη ο πυρήνας του ανθρώπου και της ζωής, του οποίου το μυστήριο τον γοήτευε.

Μετά το έργο *Κεφάλι-Κρανίο (Head-Skull, 1934)* (Εικόνα 108), το οποίο δημιούργησε μετά το θάνατο του πατέρα του το 1933, οι πολλές διαφορετικές παραλλαγές των κεφαλιών δείχνουν ότι το θέμα ήταν ανεξάντλητο, και ιδιαίτερα σε συνδυασμό με το θέμα του μεγέθους, της κλίμακας. Για τον Τζακομέττι, η κλίμακα-μέγεθος ενός έργου ήταν σημαίνοντος σημασίας, καθώς έτσι αποδιδόταν ακριβώς η ιδέα και η παροχή της απόστασης με την οποία το έργο-θέμα είχε εξεταστεί.

Η θεματική του *Κύβου (The Cube, 1934*) (Εικόνα 109) υπάρχει επίσης σε αρκετές εκδοχές από γύψο και μπρούτζο. Ο κύβος αυτός στερούταν της ακρίβειας ενός καθαρά γεωμετρικού αντικειμένου. Ορισμένες από τις έδρες του παρουσιάζουν μια ελαφρά καμπύλη ή έχουν κάποια τραχύτητα, παρά τις φαινομενικά σαφείς μορφές του γλυπτού. Πολυάριθμα σημάδια, σκόπιμα ή τυχαία, διαταράσσουν την επιφάνεια, συμπεριλαμβανομένου ενός προσώπου που φαίνεται να κόβεται. Ήταν ένα ακανόνιστο πολύεδρο που περιγραφόταν με δώδεκα πλευρές και θύμιζε ζάρι, αλλά με περισσότερες πλευρές και συγχρόνως ακανόνιστες, ώστε να μην υπάρχει ομοιομορφία στην τελική μορφή του γλυπτού. Το επίπεδο αφαίρεσης που ενυπάρχει σε αυτό το έργο είναι μοναδικό, καθώς εδώ ο καλλιτέχνης ερεύνησε όσο άλλοτε το θέμα της μορφής, της φιγούρας, σε σημείο όσοι βλέπουν το έργο να το αποκαλούν κεφάλι. Είναι πιθανόν αυτό το έργο να είναι ένας διαλογισμός σχετικά με τη θνησιμότητα ή ένα αφιέρωμα (Cube (1934 [cast 1959]) by Alberto Giacometti, 2018). Το σχήμα του *Κύβου* πολύ πιθανόν να αναφέρεται στο μυστηριώδες πολυεδρικό αντικείμενο που υπάρχει στο περίφημο χαρακτικό έργο του Γερμανού αναγεννησιακού ζωγράφου Άλμπρεχτ Ντύρερ (Albrecht Dürer, 1471-1528), *Μελαγχολία Ι (Melencolia I, 1514)* (Εικόνα 110). Σε αυτό το έργο, το πολυεδρικό στο κέντρο της σύνθεσης δίνει χώρο σε σύγχυση, αποκρύπτοντας τον ορίζοντα και διαταράσσοντας τη γραμμική προοπτική. Ο *Κύβος* του Τζακομέττι προκαλεί παρόμοια διαταραχή στην αντίληψη του θεατή (Cube (1934 [cast 1959]) by Alberto Giacometti, 2018)..

Ο Β’ Παγκόσμιος Πόλεμος δεν άφησε τα σημάδια του στο έργο του Τζακομέττι. Στο έργο *Οικοδομικό τετράγωνο (City Square, 1948)* (Εικόνα 111) παρουσιάζονται πέντε λεπτές μορφές - τέσσερις άνδρες και μια γυναίκα - και δημιουργείται η εντύπωση ενός ευρύχωρου τοπίου. Αυτές οι λεπτές, σαν φάντασμα, φιγούρες βρίσκονται σε κοντινή απόσταση, αλλά φαίνονται ανίκανες ή απρόθυμες να συνδεθούν μεταξύ τους, σαν να κινούνται μέσα σε όνειρο προερχόμενες από το κενό και πηγαίνοντας στο κενό. Μέσα από αυτά τα γλυπτά, ο Τζακομέττι απεικόνιζε την ανυπέρβλητη μοναξιά του μοντέρνου

ανθρώπου που ζει σε ένα κόσμο γεμάτο έντρομες ατομικές διαστάσεις, ένα κόσμο απομόνωσης και διαχωρισμού. Ενώ ορισμένοι κριτικοί τέχνης έχουν χαρακτηρίσει το έργο αυτό ως κυνικό, προσωπικά αντικρύζω αυτές τις πέντε μορφές ως ευάλωτες ψυχές που μαρτυρούν την ανθεκτικότητα του ανθρώπινου πνεύματος, ακόμη και στην άκρη του κενού. Περνώντας μέσα σε ένα κενό χώρο, οι φιγούρες, που ο Σάρτρ ονόμαζε «κινούμενες περιγραφές», φαίνεται να αναδύονται από το τίποτα, το κενό. Σε μια ανασκόπηση του 1960 για το περιοδικό *Το Έθνος* (*The Nation)*, ο ζωγράφος Φέιρφιλντ Πόρτερ (Fairfield Porter, 1907-1975) παρατήρησε ότι «η ανησυχία του Τζακομέττι ήταν να αναδείξει τη σχέση του ανθρώπου και του τοπίου με το έδαφος. Και θεωρεί ότι ο άνθρωπος […] έχει διπλή σχέση με το περιβάλλον ως ένας σύνδεσμος μεταξύ γης και απείρου» (Munson, 2001). Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε, λοιπόν, ότι μέσω του έργου του ο Τζακομέττι θέλει να δείξει ότι η ανθρωπότητα αποτελεί απλή σκιά του εαυτού της, ακροβατώντας μεταξύ ύπαρξης και ανυπαρξίας.

Ένα ακόμη πολύ σημαντικό έργο του Τζακομέττι είναι το *Αννέττε με Δίτροχη Άμαξα (Annette with Chariot, 1950)* (Εικόνα 89). Στο έργο αυτό παρουσιάζεται η ικανότητα του καλλιτέχνη να δημιουργεί στον θεατή την εντύπωση του βάθους σε μια επίπεδη επιφάνεια. Το θέμα εδώ είναι η σύζυγος του, που «συντίθεται» από τις ίδιες γραμμές που χρησιμοποιούνται για να απεικονίσουν το περιβάλλον δωμάτιο, σαν να ήταν η ίδια ένα άλλο αντικείμενο του δωματίου. Παρ' όλα αυτά, όπως οι γλυπτικές του φιγούρες, έτσι και η Αννέττε εξέρχεται μελαγχολικά από τη σύνθεση, επιβεβαιώνοντας την ανθρωπότητά της εν μέσω της κατά τα άλλα ήπιας τάξης της αίθουσας. Το έργο αυτό φαίνεται να αποτελεί ένα αντίδοτο στην αφαίρεση του καλλιτέχνη.

Το τελευταίο έργο του Τζακομέττι που θα αναλύσουμε είναι το *Γυναίκα της Βενετίας ΙΙ (Woman of Venice II, 1956)* (Εικόνα 90). Το έργο αυτό αναπαριστά μια ενιαία γυναικεία φιγούρα, της οποίας το σώμα της είναι φαινομενικά χτυπημένο σχεδόν μέχρι το σημείο της αποσύνθεσης, αλλά ακόμα στέκεται ψηλά και όρθια. Στην καρδιά τέτοιων έργων υπήρξε το θέμα της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και της ανάγκης της ανθρωπότητας να διεκδικήσει την ύπαρξή της σε ένα τεράστιο σύμπαν που μοιάζει λυγισμένο με την καταστροφή του. Ίσως κανένας άλλος συγγραφέας δε συνόψισε καλύτερα τα χάλκινα έργα του Τζακομέττι από τον Φρανσίς Πονζ (Francis Ponge, 1899-1988), ο οποίος έγραψε σε ένα άρθρο του στο περιοδικό *Cahiers d'Art* το 1951, «Ο άνθρωπος - και μόνο ο άνθρωπος - λεπτός ως ένα νήμα - μέσα στην ερήμωση και τη δυστυχία του κόσμου -

ψάχνει για τον εαυτό του - ξεκινώντας από το τίποτα... Ο άνθρωπος στο πεζοδρόμιο σαν φλεγόμενο σίδερο· ο οποίος δεν μπορεί να σηκώσει τα βαριά του πόδια» (Ponge, 2002).

Αποδοχή από τους κριτικούς και υστεροφημία

Ο Τζακομέττι πρωτοπορεί στην γλυπτική, καθώς καταστρέφει σωματικά το γλυπτό, περιορίζοντάς το σε νηματοειδές περίγραμμα στο οποίο συνήθως παραμένουν προσκολλημένα λίγα υπολείμματα μπρούτζου σαν σταγόνες κεριού. Αυτή η ποιητική της αλλοτριωτικής κατάστασης, η αίσθηση του φυλακισμένου, κατέστησε τον θεατρικό συγγραφέα Ζαν Ζενέ συγγενή-ερμηνευτή των γλυπτών του.

Παράλληλα, τα σουρεαλιστικά γλυπτά του της δεκαετίας του 1930 επηρέασαν το έργο του Χένρυ Μουρ, εμπνέοντας εν μέρει τον Σουρεαλισμό που θα ήταν τόσο σημαντικό συστατικό του έργου του Μουρ καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Είναι σίγουρα δύσκολο να φανταστούμε τα καινοτόμα πειράματα του Μουρ στη δεκαετία του 1930 χωρίς το παράδειγμα του Τζακομέττι. Και το εικονιστικό έργο του Τζακομέττι ήταν ζωτικής σημασίας για την αποκατάσταση της φιγούρας ως βιώσιμου μοτίβου στη μεταπολεμική περίοδο, σε μια εποχή όπου κυριαρχούσε η αφηρημένη τέχνη. Οι ψιλόλιγνες χάλκινες φιγούρες του, οι οποίες εμφανίζονται διάτρητες και εύθραυστες, συμπιεσμένες στο διάστημα, είναι από πολλές απόψεις εκδηλώσεις της υπαρξιακής σκέψης, έμβλημα της κατάστασης της σύγχρονης ανθρωπότητας που βρίθει από αμφιβολία. Αυτό τον καθιστά επίσης αντίστροφο παράγοντα της οργανικής ανάπτυξης του Χένρυ Μουρ και Χανς Αρπ, καθώς δεν είναι το άγαλμα που κάνει τον χώρο, αλλά ο χώρος που κάνει το άγαλμα (Argan, 2014, σ. 599).

Εξαιτίας της κοσμοθεωρίας του για την ματαιότητα των πραγμάτων αλλά και την αναγκαιότητα του καλλιτέχνη να προσπαθεί, οι κριτικοί τον χαρακτήρισαν υπαρξιακό καλλιτέχνη (Lord, 1991, σ. 64). Προσπαθεί να κατασκευάσει το έργο του, όπως για παράδειγμα ένα κεφάλι, και τίποτε παραπάνω. Αντιμετωπίζει συνεχώς προβλήματα πλαστικότητας, καθώς δεν μπορεί να αποδώσει ένα οικείο αντικείμενο με την ένταση και τη ζωντάνια της πρώτης ματιάς. Παρόλα αυτά, καταφέρνει να εμπλουτίζει τα θέματα που έχει δουλέψει αναρίθμητες φορές με φρεσκάδα και ζωντάνια (Lord, 1991, σ. 79).

Ο Τζακομέττι γνώριζε πως ήταν πρωτοποριακός και επεδίωκε να λαμβάνει την επιβεβαίωση της καλλιτεχνικής του αναγνώρισης, και πράγματι την λάμβανε είτε από

τους δημοσιογράφους που ήθελαν να του πάρουν συνέντευξη, είτε από τους εμπόρους τέχνης, είτε από τους απλούς ή/και επώνυμους ανθρώπους που κατείχαν εξέχουσες θέσεις και τον επισκέπτονταν στο εργαστήριο μόνο για να μιλήσουν μαζί του (Giacometti & Lanchner, 2002).

5.5 Μπρανκούζι και Τζακομέττι: ένας συνεχής διάλογος

Τα τελευταία χρόνια σε όλο και περισσότερες εκθέσεις παρουσιάζονται έργα των δύο καλλιτεχνών. Αυτό το γεγονός είναι μια πρώτη ένδειξη πως το έργο τους βρίσκεται σε διάλογο ακόμα κι αν οι δυο γλύπτες δεν υπήρξαν προσωπικοί φίλοι όσο ζούσαν, καθώς αναγνωρίζεται η πρωτοπορία της εποχής τους (Galenson, 2006, σ. 112). Υπάκουαν και οι δύο σε μια εσωτερική φωνή που τους ωθούσε στη δημιουργία των έργων τους χωρίς να μπαίνουν στη διαδικασία της εκλογίκευσης της διαδικασίας, αντίθετα, η διαδικασία και το υλικό που χρησιμοποιούσαν τους έδινε την κατεύθυνση που χρειάζονταν (Meares, 1980).

Επιπλέον, τα εργαστήρια και των δύο καλλιτεχνών δημιουργήθηκαν σύμφωνα με τα αρχικά τους προσωπικά εργαστήρια. Πιο συγκεκριμένα, ο Μπρανκούζι επιθυμούσε να κληροδοτήσει το εργαστήριό του στο *Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης* της Νέας Υόρκης (ΜΟΜΑ), που αρνήθηκε, κι έτσι το άφησε στο *Μουσείο του Παρισιού*. Η μόνη ρήτρα ήταν να διατηρήσουν το εργαστήριό του ακριβώς όπως ήταν. Αυτό το γεγονός αποδεικνύει ενδεχομένως την ματαιότητά του, αλλά και τη διορατικότητά του να διατηρηθεί ες αεί ο χώρος του ως έχει, καθώς επίσης και ο διάλογος των γλυπτών του, αφού αποφάσιζε ο ίδιος πώς θα στηθούν και πώς θα υπάρχουν στον χώρο. Οι πολλές φωτογραφίες του ίδιου και του εργαστηρίου του αποκαλύπτουν τη διάθεσή του γι' αυτό (Tacha, 1963). Κατά τον ίδιο τρόπο, δημιουργήθηκε ένα εργαστήρι-ινστιτούτο πάνω στις γραμμές του πρότυπου εργαστηρίου που δούλευε και έμενε ο Τζακομέττι, μόλις ένα χιλιόμετρο μακριά. Το νέο εργαστήρι-ινστιτούτο διαθέτει μια πιστή επανάληψη του χαοτικού εργαστηρίου του καλλιτέχνη. Έρχεται ακόμη και με ένα αυτοσχέδιο κρεβάτι, τα βρώμικα σταχτοδοχεία που χρησιμοποιούσε ο καλλιτέχνης και το γλυπτό που δούλευε την ημέρα που πέθανε.

Οι δύο καλλιτέχνες είχαν άμεση σχέση με το ζήτημα του πριμιτιβισμού (Torgovnick, 1989) και αυτό είναι πολύ έντονο στον Τζακομέττι, καθώς, ως

εξελισσόμενος γλύπτης, η έλξη που ένιωσε για το έργο του Μπρανκούζι τον οδήγησε αρχικά στον αισθητοποιημένο πριμιτιβισμό.

Εξετάζοντας το έργο του Μπρανκούζι μπορεί κανείς να διακρίνει την εναγώνια αναζήτηση της ολότητας του έργου, την ολότητα της έκφρασης, την ολότητα της διαδικασίας της δημιουργίας. Ο Μπρανκούζι κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας πειραματίζεται με τη γλυπτική για να μπορέσει να αντιληφθεί και να αποδώσει, μέσω της θεωρίας και της πράξης, την ολότητα της θεώρησης του κόσμου, ως κατάσταση. Κατά παρόμοιο τρόπο, ο Τζακομέττι μέσω του έργου του συνειδητοποιεί πως κέντρο της γλυπτικής οφείλει να είναι η πραγματικότητα της ύπαρξης, η συνειδητοποίηση της τραγικότητάς της και, στη συνέχεια, η ανάγκη για ξεπέρασμα αυτού του σταδίου-ορίου και η απελευθέρωσή της. Για να μπορέσει, λοιπόν, να επιτευχθεί η απελευθέρωση της πραγματικότητας της ύπαρξης και η κυριάρχηση της ύλης, της έκφρασης, του έργου, της διαδικασίας της δημιουργίας και του καλλιτέχνη, πειραματίζεται συνεχώς με τα υλικά, τη μορφή και τη διαδικασία δημιουργίας, έως ότου φτάσει στο απόλυτο, στην ανεξάρτητη και απελευθερωμένη ολότητα.

Ένα άλλο θέμα που προβλημάτισε και τους δυο καλλιτέχνες ήταν αυτό του βάθρου σε ένα έργο. Ο Μπρανκούζι στην αρχή είχε το πρόβλημα της καθετότητας, καθώς δημιούργησε μια σειρά από κάθετα γλυπτά. Στα γλυπτά αυτά προσπαθούσε να μην προσδώσει κυβιστικά στοιχεία, παρόλο που το έργο του εμπνεόταν έντονα από τον κυβισμό, που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή. Αποφάσισε, λοιπόν, καινοτομώντας και ανατρέποντας τις υφιστάμενες μεθοδολογικές και ακαδημαϊκές αρχές, να καταργήσει το βάθρο και να κάνει χρήση μιας ξύλινης στήλης, όπου αυτή κρινόταν απαραίτητη. Ο Τζακομέττι, από την άλλη πλευρά, αποφασίζει να ενσωματώσει το βάθρο στα γλυπτά του. Δημιουργεί αγαλματίδια με τεράστια πέλματα από το ίδιο υλικό και όμοια μορφολογικά επεξεργασμένα με το υπόλοιπο γλυπτό, τα οποία είτε ενώνει με το βάθρο είτε είναι συχνά τα ίδια το βάθρο (Φιοραβάντες, 2018).

Δεν πρέπει να αγνοήσουμε την αντίληψη που είχε κάθε ένας καλλιτέχνης για το υλικό και την επεξεργασία που αυτό επιδέχεται. Και οι δυο καλλιτέχνες αντιμετωπίζουν κάθε υλικό με διαφορετική αντίληψη-θεωρητικοποίηση και το επεξεργάζονται ποικιλοτρόπως, ανάλογα με το θέμα που έχουν επιλέξει, χωρίς να μειώνουν κάποιο έργο λόγω του υλικού του. Για παράδειγμα, ο Μπρανκούζι επιλέγει τη θεματική «πουλιά» και αντιμετωπίζει όλα του τα έργα με αυτό το θέμα το ίδιο, είτε είναι από μάρμαρο, είτε από

μπρούντζο, είτε από γύψο κτλ. Τα αντιμετωπίζει σαν ολοκληρωμένες οντότητες. Το ίδιο κάνει και ο Τζακομέττι. Στη σειρά έργων του, για παράδειγμα, με τίτλο *Κλουβί* θεωρεί κάθε έργο μια ολότητα, ανεξαρτήτως του υλικού από το οποίο είναι αυτό δημιουργημένο.

Ένα άλλο κοινό σημείο αναφοράς αποτελεί η γνωριμία τους με την Πέγκυ Γκούγκενχαϊμ (Peggy Guggenheim, 1898-1979), που ήταν συλλέκτρια και των δύο καλλιτεχνών και γκαλερίστα στο Λονδίνο (Foster, 2007, σ. 301). Ο Τζακομέττι πολλές φορές ήταν ανυπόμονος και είχε συναισθηματικές μεταπτώσεις από μέρα σε μέρα όσο δούλευε τα έργα του, ενώ συχνά εξέφραζε την επιθυμία να μπορούσε κάποιος άλλος να ολοκλήρωνε αυτό που ήθελε, με τον τρόπο που ήθελε, γιατί η διαδικασία μέχρι να ολοκληρώσει το κάθε έργο του τον κούραζε πάρα πολύ, κυρίως συναισθηματικά. Αυτό το χαρακτηριστικό έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την υπομονή του Μπρανκούζι που αφιέρωνε ώρες στην ολοκλήρωση των έργων του, κάτι που αποδεικνύεται περισσότερο από τη γυαλιστερή και λαμπερότατη όψη που είχαν τα μεταλλικά γλυπτά του που στο τέλος έμοιαζαν να είναι χρυσά ή έμοιαζαν με καθρέπτες. Βέβαια, ο Μπρανκούζι γυάλιζε το μέταλλο σαν να έτριβε το μάρμαρο, έως ότου να επιτύχει το τέλειο στίλβωμα, ενώ συγχρόνως η διαδικασία αυτή του ήταν απαραίτητη ώστε να πετύχει μια βαθύτερη επικοινωνία με το υλικό του γλυπτού και να αποδώσει την εσωτερική του μορφή με τον καλύτερο δυνατό τρόπο (Rowell, 2014).

Ο Λορντ (Lord, 1991, σ. 115), κατά τη διαδικασία της πόζας του στον Τζακομέττι, εκφράζει την άποψη πως «αυτό που είχε κάποιο νόημα [..] ήταν ο ακούραστος, ατέλειωτος αγώνας μέσω της ζωγραφικής πράξης να εκφράσει με οπτικούς όρους την αντίληψη της πραγματικότητας η οποία συνέβαινε να συμπίπτει προς στιγμήν με το κεφάλι του. Το να επιτύχει αυτό ήταν βεβαίως αδύνατον, γιατί αυτό που είναι κατά βάση αφηρημένο δεν μπορεί να γίνει συγκεκριμένο παραμένοντας ταυτόχρονα αναλλοίωτο. Όμως ήταν ταγμένος στην προσπάθεια». Άλλωστε αυτό ενισχύεται από τον ισχυρισμό του Τζακομέττι πως έχει αρκετά προβλήματα με το έξω, ώστε να τον απασχολεί και το μέσα (Lord, 1991, σ. 63). Αντίθετα, ο Μπρανκούζι δεν κατανάλωσε ποτέ τόση ενέργεια στην προσπάθεια να αποδώσει πιστά την εξωτερική μορφή των πραγμάτων, ακριβώς επειδή αντιλαμβανόταν την αφηρημένη μορφή που έχουν τα πράγματα και το μόνο που αξίζει είναι η ουσία τους (Marshall, 1989).

Επίσης, ο Μπρανκούζι πίστευε πως η δουλειά ενός καλλιτέχνη δεν τελειώνει ποτέ. Γι' αυτό δούλευε και ξαναδούλευε τις ίδιες θεματικές και γι' αυτό υπάρχουν

περισσότερα από 80 έργα-μελέτες στο εργαστήριό του ανάμεσα σε αυτά έντεκα «Πουλιά» (Tacha, 1963). Σε αυτό συμφωνούσε και ο Τζακομέττι, όπως φαίνεται από το έργο του και τα πολυάριθμα *Μπούστα του Ντιέγκο (Bust of Diego)* (Εικόνα 112), που μετά από χρόνια δούλευε από μνήμης, ενώ συγχρόνως αγωνιζόταν ώστε να έχει κάθε μέρα ένα καλύτερο αποτέλεσμα.

Ο Τζακομέττι γνώριζε πως ήταν πρωτοποριακός και επεδίωκε να λαμβάνει την επιβεβαίωση της καλλιτεχνικής του αναγνώρισης, και πράγματι την λάμβανε από τους δημοσιογράφους που ήθελαν να του πάρουν συνέντευξη, είτε από τους εμπόρους τέχνης, είτε από τους απλούς ή/και ανθρώπους που κατείχαν εξέχουσες θέσεις και τον επισκέπτονταν στο εργαστήριό του μόνο για να μιλήσουν μαζί του. Την ίδια στιγμή ο Μπρανκούζι, ενώ είχε αποκτήσει μια αξιόλογη φήμη ως γλύπτης μέσα από τις κριτικές και την λογοκρισία που δέχτηκαν τα έργα του ή τις δίκες που ενεπλάκησαν, επεδίωκε πάντα να είναι το αουτσάιντερ της τέχνης της εποχής του. Παρόλα αυτά και οι δύο επηρέασαν με το έργο τους καλλιτέχνες όπως ο Μουρ (Martin, The "Between": Brancusi, Moore, and Giacometti, 1975).

Τέλος, οι δύο καλλιτέχνες πειραματίζονταν με τη δουλειά τους και έκαναν συνεχείς δοκιμές ώστε να πετύχουν τον στόχο που οραματίζονταν. Η προσέγγιση που είχαν, καθώς και η συχνή παραγωγή έργων που είχαν εμφανείς ομοιότητες μεταξύ τους, αποδεικνύει πως οι καινοτομίες τους ήταν σταδιακά ορατές, ειδικότερα στα μεγαλύτερου μεγέθους έργα (Galenson, 2006, σ. 112).

5.6 Συμπεράσματα

Ο Μπρανκούζι και ο Τζακομέττι υπήρξαν από τους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες που έδρασαν στις αρχές του παρισινού 20^{ου} αιώνα. Άνοιξαν τον δρόμο για τις μετέπειτα μοντερνιστικές τάσεις, καθώς δείγμα του μοντερνισμού είναι η πρωτοπορία και η ατομικότητα του καλλιτέχνη. Και οι δύο καλλιτέχνες διαμόρφωσαν με χαρακτηριστικό τρόπο το ύφος, τη μορφολογία και υιοθέτησαν υλικά που βοηθούσαν στην αναγνωρισιμότητα των έργων τους. Επιπλέον, ο φιλοσοφικός τρόπος ζωής ήταν κομμάτι της καθημερινότητάς τους, καθώς έψαχναν την πραγματικότητα της ύπαρξης (Τζακομέττι) και την ουσία των πραγμάτων (Μπρανκούζι).

Όσο περνάνε τα χρόνια, η αξία των έργων τους γίνεται πιο εμφανής, ενώ τα φιλοσοφικά ερωτήματα που έθεταν μέσα από τις μορφές των γλυπτών τους παραμένουν

πιο επίκαιρα από ποτέ. Ειδικά στην εποχή μας και την περίοδο της οικονομικής κρίσης που υφίσταται η ανθρωπότητα παγκοσμίως, όπως ακριβώς μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, οπόταν άλλαξαν οι ανθρωπιστικές αξίες και οι προτεραιότητες των ανθρώπων.

Όπως θα έλεγε ο Τζακομέττι «έχω αρκετά προβλήματα με το έξω για να ασχοληθώ με το μέσα» (Barbiero, 2017), ενώ την ίδια στιγμή ο Μπρανκούζι δήλωνε πως «η ουσία των πραγμάτων έχει σημασία» (Elc team, 2017). Αυτές οι δύο φράσεις μοιάζουν τόσο αντίθετες που συμπληρώνουν ιδανικά η μία την άλλη, καθώς και οι δύο εκφράζουν τα εκ διαμέτρου αντίθετα ιδανικά που επικρατούν στις μέρες μας: την επιφανειακότητα της εξωτερικής εμφάνισης και την ουσιαστική απόκτηση και αναζήτηση της παιδείας.

Κεφάλαιο 6ο: Το κίνημα του Μινιμαλισμού και οι κύριοι εκφραστές του

6.1 Περίληψη

Με το τέλος του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, η Αμερική έγινε το νέο επιστημονικό, πολιτιστικό και καλλιτεχνικό κέντρο καθώς πολλοί λόγιοι, επιστήμονες και καλλιτέχνες είχαν αναγκαστεί να καταφύγουν στις Ηνωμένες Πολιτείες και στη Νέα Υόρκη για να γλυτώσουν από τις θηριωδίες των Ναζί. Η οικονομική ανάπτυξη που ακολούθησε μετά το 1945 δημιούργησε μια νέα κοινωνία που επιζητούσε να σπάσει τα δεσμά από τις παραδόσεις και να δημιουργήσει μια νέα ταυτότητα. Ταυτόχρονα, η βιομηχανική ανάπτυξη της δεκαετίας του '60, η υπερκατανάλωση, καθώς και η πρόοδος της τεχνολογίας με την ευρεία χρήση των μέσων μαζικής ενημέρωσης, ώθησε στην δημιουργία νέων καλλιτεχνικών κινημάτων που είχαν ως κύριο χαρακτηριστικό τους της αμφισβήτηση.

Ένα από αυτά ήταν ο Μινιμαλισμός, του οποίου οι εκφραστές ήταν αντίθετοι στην υποκειμενικότητα, την προσωπική έκφραση του καλλιτέχνη και τον συναισθηματισμό, που κυριαρχούσαν σε προηγούμενα κινήματα τέχνης, όπως τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Αντ' αυτού υποστήριζαν την ανύψωση του περιεχομένου στην πιο απλή, καθαρή, αυστηρή, και πολλές φορές άδεια του μορφή, και τη δημιουργία με συστηματικότητα, μεθοδολογία, ακρίβεια και τάξη, χρησιμοποιώντας πρωταρχικές, γεωμετρικές δομές.

Σε αυτό το κεφάλαιο αναπτύσσεται πιο διεξοδικά το κίνημα του Μινιμαλισμού δίνοντας έμφαση στις κοινωνικο-ιστορικές και ιδεολογικές συνθήκες της Αμερικής των δεκαετιών '50, '60 που ώθησαν στην ανάπτυξη του κινήματος. Στη συνέχεια θα ασχοληθώ με έξι κύριους εκφραστές του κινήματος, τους Ντέιβιντ Σμιθ (David Smith, 1906-1965), Τόνι Σμιθ (Tony Smith, 1912-1980), Νταν Φλάβιν (Dan Flavin, 1933-1996), Ντόναλντ Τζαντ (Donald Judd, 1928-1994), Φρανκ Στέλα (Frank Stella, 1936-) και Σολ Λιούιτ (Sol LeWitt, 1928-2007), καθώς και με τις επιρροές που είτε δέχτηκαν είτε άσκησαν, κάνοντας παράλληλα κριτική παρουσίαση των έργων τους.

6.2 Εισαγωγή

Στις αρχές της δεκαετίας του ’60 εμφανίστηκε στην Νέα Υόρκη ένα νέο καλλιτεχνικό κίνημα με το όνομα Μινιμαλισμός, το οποίο αναφερόταν στην τέχνη του ελάχιστου, όταν νέοι και παλαιότεροι καλλιτέχνες κινήθηκαν προς τη γεωμετρική αφαίρεση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα μινιμαλιστών ζωγράφων είναι οι Φρανκ Στέλα (Frank Stella, 1936-), Αλ Χελντ (Al Held, 1928-2005), Κέννεθ Νόλαντ (Kenneth Noland, 1924-2010), Ρομπέρ Ράιμαν (Robert Ryman, 1930-2019), Έλσγουορθ Κέλι (Ellsworth Kelly, 1923-2015), καθώς και οι γλύπτες Ντέιβιντ Σμιθ (David Smith, 1906-1965), Τόνι Σμιθ (Tony Smith, 1912-1980), Άνθονι Κάρο (Anthony Caro, 1924-2013), Σολ Λιούιτ (Sol Le Witt, 1928-2007), Νταν Φλάβιν (Dan Flavin, 1933-1996), Κάρλ Άντρε (Carl Andre, 1935-) και Ντόναλντ Τζαντ (Donald Judd, 1928-1994).

Γλυπτά έργα του Ντόναλντ Τζαντ παρουσιάστηκαν το 1964 στη *Green Gallery* στο Μανχάταν, όπως επίσης και τα πρώτα γλυπτά-φώτα με φθόριο του Φλάβιν. Σταδιακά κι άλλες κορυφαίες γκαλερί της Νέας Υόρκης, όπως η *Pace Gallery* και η *Leo Castelli*, άρχισαν να προβάλλουν καλλιτέχνες που επικεντρώνονταν στη γεωμετρική αφαίρεση. Επιπρόσθετα, την ίδια περίοδο, έλαβαν χώρα δύο σημαντικές μουσειακές εκθέσεις: η έκθεση *Πρωταρχικές Δομές* (*Primary Structures)*, στην οποία συμμετείχαν νεαροί Αμερικανοί και Βρετανοί γλύπτες στο *Εβραϊκό Μουσείο* της Νέας Υόρκης, με οργανωτή τον επιμελητή τέχνης Κύναστον Μακσάιν (Kynaston McShine, 1935-2018), και η έκθεση *Συστημική ζωγραφική (Systemic Painting)* στο Μουσείο *Σόλομον Ρ. Γκούγκενχαϊμ (Solomon R. Guggenheim)*, την οποία επιμελήθηκε ο επιμελητής και κριτικός τέχνης Λόρενς Αλλοουάι (Lawrence Alloway, 1926-1990) επίσης το 1966 και επικεντρώθηκε στη γεωμετρική αφαίρεση της αμερικανικής τέχνης, μέσω των μεθόδων της Ζωγραφικής των Σκληρών-Κοφτερών περιγραμμάτων (*hard edge*)[128], των Μορφοποιημένων Καμβάδων (*shaped canvases*)[129] και του Χρωματικού Πεδίου (*color field)*[130]. Μετά από τις εκθέσεις αυτές, αλλά και μερικές άλλες που δεν αναφέρονται στο παρόν πόνημα, αναδείχθηκε το καλλιτεχνικό κίνημα που ονομάστηκε Μινιμαλισμός.

[128] Η Ζωγραφική των Σκληρών-Κοφτερών περιγραμμάτων (hard edge) αναφέρεται στην αφηρημένη ζωγραφική η οποία αποτελείται από μεγάλες, απλές και απόλυτα σαφείς γεωμετρικές και οργανικές μορφές, παρουσιασμένες σε ψυχρά επίπεδα με ξεκάθαρα περιγράμματα. (The Editors of Encyclopaedia Britannica, Minimalism, 2020)

[129] Οι Μορφοποιημένοι Καμβάδες (*shaped canvases*) ήταν καμβάδες που δεν είχαν το παραδοσιακό ορθογώνιο σχήμα, αλλά μετέβαλλαν το περίγραμμά τους διατηρώντας την επιπεδότητά τους (Tate, Canvas, n.d.).

[130] Βλ. σημ. 39.

Το κίνημα του Μινιμαλισμού έχει τις ρίζες του στην ευρωπαϊκή τέχνη των προηγούμενων δεκαετιών. Συγκεκριμένα, οι μινιμαλιστικές τάσεις στην τέχνη εντοπίζονται στις γεωμετρικές αφαιρέσεις του Καζιμίρ Μάλεβιτς, του Πιτ Μόντριαν, των καλλιτεχνών που συνδέονται με το κίνημα της Ρωσικής Πρωτοπορίας, του Κονστρουκτιβισμού και του Σουπρεματισμού, με το κίνημα Μπάουχαους και με αυτό του Ντε Στιλ, καθώς επίσης και στο έργο του Ρουμάνου γλύπτη Κονσταντίν Μπρανκούζι. Στη Γαλλία, κατά τα έτη 1947-1948, ο Υβ Κλάιν (Yves Klein, 1928-1962) συνέλαβε τη *Μονοτονική Συμφωνία* του *(The Monotone-Silence Symphony, 1949)*[131] που αποτελούνταν από μια ενιαία 20λεπτη παρατεταμένη συγχορδία, ακολουθούμενη από μια 20λεπτη σιγή. Το εν λόγω έργο του Κλάιν επηρέασε τη μουσική του συνθέτη Λα Μόντε Γιούνγκ (La Monte Young, 1935-) και το κομμάτι με τίτλο *4΄33΄΄* του συνθέτη Τζον Κέιτζ (John Cage, 1912-1992)[132].

Η τέχνη του Μινιμαλισμού έλαβε την έμπνευσή της εν μέρει και από τους ζωγραφικούς πίνακες του Μπάρνετ Νιούμαν (Barnett Newman, 1905-1970), του Αντ Ράινχαρντ (Ad Reinhardt, 1913-1967) και του Γιόζεφ Άλμπερς (Josef Albers, 1888-1976), καθώς και από τα καλλιτεχνήματα των Πάμπλο Πικάσο (Pablo Picasso, 1881-1973), Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp, 1887-1968) και Τζόρτζο Μοράντι (Giorgio Morandi, 1890-1964). Ο Μινιμαλισμός ήταν μια αντίδραση στον υποκειμενισμό του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, που έδρευε στη Νέα Υόρκη, κατά τη διάρκεια των δεκαετιών ‘40 και ‘50. Ο καλλιτέχνης και κριτικός τέχνης Τόμας Λόσον (Thomas Lawson) (1981) σημειώνει στο άρθρο του *Last Exit: Painting*, το 1981 στο *Artforum*, ότι ο μινιμαλισμός δεν απέρριψε τους ισχυρισμούς του Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ (Clement Greenberg, 1909-1994) σχετικά με τη μείωση της επιφάνειας και των υλικών της μοντερνιστικής ζωγραφικής. Σύμφωνα με τον Λόσον, ο μινιμαλισμός ήταν το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, και για αυτό ο όρος «μινιμαλισμός» δεν έγινε γενικά αποδεκτός από τους καλλιτέχνες που συνδέονται με αυτόν. Χαρακτηριστικό αυτής της τάσης ήταν ότι πολλοί καλλιτέχνες που χαρακτηρίζονταν ως μινιμαλιστές από τους κριτικούς της τέχνης, δεν αναγνώριζαν το κίνημα ως τέτοιο.

---

[131] Απόσπασμα του εν λόγω μουσικού κομματιού μπορεί κανείς να ακούσει εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=LkHoWUwxEFM

[132] Το μουσικό κομμάτι αυτό το συνέθεσε ο Τζον Κέιτζ το 1952 για οποιοδήποτε όργανο, και στην παρτιτούρα του ζητείται από τους εκτελεστές του κομματιού να μην παίξουν το κομμάτι, αλλά να παραμένουν σιωπηλοί καθ’ όλη τη διάρκεια του έργου. Έτσι, ακούγονται μόνο οι ήχοι του περιβάλλοντος. Με αυτόν τον τρόπο ο συνθέτης ήθελε να υπογραμμίσει πως κάθε ήχος μπορεί να αποτελέσει μουσική. Μπορεί κανείς να ακούσει το έργο αυτό εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4.

Εξαίρεση σε αυτόν τον ισχυρισμό αποτέλεσε ο Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ, ο οποίος στο κείμενό του *Μοντερνιστική Ζωγραφική (Modernist Painting)*[133] (Greenberg, 1982) αποδόμησε την ερμηνεία αυτή υποστηρίζοντας ότι έχουν υπάρξει ορισμένες περαιτέρω κατασκευές που υπερβαίνουν το παράλογο. Ο ίδιος δήλωσε ότι θεωρεί την επιπεδότητα και τη συμπερίληψη της επιπεδότητας, όχι μόνο περιοριστικές συνθήκες της εικαστικής τέχνης, αλλά και κριτήρια αισθητικής ποιότητας στην εικαστική τέχνη. Όσο περισσότερο το έργο προωθεί τον αυτοπροσδιορισμό της τέχνης, τόσο περισσότερο συνεκτικό είναι αυτό το έργο. Ως φιλόσοφος και ιστορικός της τέχνης, που μπορεί να οραματιστεί τον καλλιτέχνη, φτάνει σε αισθητικές κρίσεις, γνωρίζοντας πολύ περισσότερα πράγματα για τον εαυτό του σε κάθε έργο παρά για τον δημιουργό τους.

Σε αντίθεση με τους εκπροσώπους του υποκειμενικού Αφαιρετικού Εξπρεσιονισμού της προηγούμενης δεκαετίας, με εξαιρέσεις τον Μπάρνετ Νιούμαν και τον Αντ Ράινχαρντ, οι μινιμαλιστές δήλωναν ρητά ότι η τέχνη τους δεν αφορούσε στην αυτοεκδήλωσή τους, και αντίθετα με την πιο υποκειμενική φιλοσοφία περί τέχνης της προηγούμενης δεκαετίας, η δική τους υπήρξε πολύ περισσότερο αντικειμενική και «αρνητική». Αναζητούσαν, δηλαδή, το πιο καινοτόμο και ρηξικέλευθο καλλιτεχνικό μέσο, με το οποίο θα μπορούσαν να εκφράσουν την αρνητικότητά τους στην υποκειμενική αναπαράσταση της παραδοσιακής τέχνης (Γιαννακάκης, 2014, σ. 244).

Γενικά, τα χαρακτηριστικά του Μινιμαλισμού περιελάμβαναν γεωμετρικές, συχνά κυβιστικές μορφές, καθαρές από πολλές μεταφορές, ισότητα των μερών, επανάληψη, ουδέτερες επιφάνειες και βιομηχανικά υλικά. Το καινοτόμο, όμως, χαρακτηριστικό αυτού του κινήματος είναι το γεγονός ότι η μορφή και το περιεχόμενο ενός μινιμαλιστικού έργου είναι έννοιες ταυτόσημες και υποστηρίζουν-υπογραμμίζουν η μια την άλλη, βρισκόμενες διαρκώς σε μια διαλεκτική διαδικασία και δημιουργώντας, με τη σύμπραξη του υλικού, μια ολότητα. Μια ολότητα, ένα έργο, αυτόνομο, ανεξάρτητο με δική του φωνή και υπόσταση στον περιβάλλοντα χώρο.

Ο Ρομπέρ Μορίς (Robert Morris, 1931-2018) (1993α, σσ. 1-10), θεωρητικός και γλύπτης, στο δοκίμιό του *Notes on Sculpture 1-3*[134], που δημοσιεύτηκε αρχικά σε τρία μέρη στο *Artforum* το 1966, προσπάθησε να ορίσει αφενός ένα εννοιολογικό πλαίσιο και

[133] Μπορεί κανείς να διαβάσει το άρθρο του Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ εδώ: http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week4_greenberg.pdf.

[134] Μπορεί κανείς να διαβάσει ολόκληρο το άρθρο του Ρομπέρ Μορίς εδώ: http://faculty.winthrop.edu/stockk/Contemporary%20Art/AIT%20morris%20notes%20on%20sculpture.pdf.

τυπικά στοιχεία για τον εαυτό του, και αφετέρου ένα εννοιολογικό πλαίσιο που θα περιλάμβανε τις πρακτικές των συγχρόνων του. Το τριμερές αυτό δοκίμιο εστίασε στην ιδέα της *gestalt*, δηλαδή στα μέρη που ενώνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργούν μια μέγιστη αντίσταση στον αντιληπτικό διαχωρισμό, χωρίς να χάνεται η ολότητα του έργου. Ο Μορίς περιγράφει αργότερα μια τέχνη που αντιπροσωπεύεται από μια έντονα πλευρική εξάπλωση και μη τακτοποιημένες μονάδες ή συμμετρικά διαστήματα. Στο δοκίμιο *Notes on Sculpture 4: Beyond Objects*[135], που δημοσιεύθηκε αρχικά στο *Artforum* το 1969, ο Μορίς εξακολουθεί να κάνει λόγο για την απροσδιοριστία της διαρρύθμισης των τμημάτων που συνιστά μια κυριολεκτική πτυχή της φυσικής ύπαρξης του αντικειμένου. Το γενικό πόρισμα της εν λόγω θεωρητικής προσέγγισης, όπως αναπτύσσεται στο δοκίμιο, αφορά στην έκφραση και την πρόταση της μετάβασης σε αυτό που αργότερα θα αναφέρεται ως μετα-μινιμαλισμός (post-minimalism) (Morris, 1993β, σσ. 51-70).

Ένας από τους πρωτεργάτες του Μινιμαλισμού ήταν ο Φρανκ Στέλα, όταν τέσσερις από τους πρώιμους *Μαύρους Πίνακές (Black Paintings, 1959)* (Εικόνα 113) του συμπεριλήφθηκαν σε έκθεση του 1959, η οποία οργανώθηκε από τη Ντόροθυ Κάνινγκ Μίλερ (Dorothy Canning Miller, 1904-2003) στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Το πλάτος των λωρίδων στους μαύρους πίνακες του Φρανκ Στέλα καθορίστηκε από τις διαστάσεις του ξύλου που χρησιμοποιήθηκε για τη στήριξη του καμβά, το οποίο ήταν ορατό ως βάθος της ζωγραφικής, όταν οι θεατές το κοιτούσαν από την πλευρά. Επομένως, οι αποφάσεις του Στέλα αναφορικά με τις δομές στην πρόσθια επιφάνεια του καμβά δεν ήταν εξ ολοκλήρου υποκειμενικές, αλλά προετοιμασμένες από ένα δεδομένο χαρακτηριστικό γνώρισμα της φυσικής κατασκευής της στήριξης.

Τα αφαιρετικά έργα του Στέλα ερχόντουσαν σε έντονη αντίθεση με τους ενεργειακά γεμάτους, εξαιρετικά υποκειμενικούς και συναισθηματικά φορτισμένους πίνακες του Γουίλεμ ντε Κούνινγκ (Willem de Kooning, 1904-1997) ή του Φρανζ Κλάιν (Franz Kline, 1910-1962). Και, συγκριτικά με τους εκπροσώπους της προηγούμενης γενιάς των αφηρημένων εξπρεσιονιστών, ο Στέλα στράφηκε περισσότερο προς τις συχνά σκοτεινές και μελαγχολικές ζωγραφικές παραστάσεις του Μπάρνετ Νιούμαν και του Μαρκ Ρόθκο (Mark Rothko). Ο Στέλα προσέλκυσε άμεση την προσοχή κατά την έκθεση του MoMA, αλλά υπήρχαν κι άλλοι καλλιτέχνες, όπως ο Κέννεθ Νόλαντ, ο Ρομπέρ

[135] Μπορεί κανείς να διαβάσει ολόκληρο το άρθρο του Ρομπέρ Μορίς εδώ: http://theoria.art-zoo.com/notes-on-sculpture-4-beyond-objects-robert-morris/.

Ράιμαν και ο Ρόμπερτ Μάδεργουελ (Robert Motherwell, 1915-1991), που είχαν αρχίσει να εξερευνούν στοιχεία όπως οι ρίγες, οι μονοχρωμίες και τα σκληρά περιγράμματα (hard edge), ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950.

Λόγω της τάσης των εκπροσώπων της μινιμαλιστικής τέχνης να αποκλείουν το εικαστικό, το φαντασιακό ή το ψευδαισθητικό υπέρ του κυριολεκτικού, δημιουργήθηκε ένα κίνημα που έστρεφε τους καλλιτέχνες μακριά από τη ζωγραφική και τους κατεύθυνε προς τη γλυπτική. Ο Ντόναλντ Τζαντ χαρακτηριστικά, είχε αρχίσει την καλλιτεχνική του δράση ως ζωγράφος και την ολοκλήρωσε ως δημιουργός αντικειμένων. Το πρωτότυπο δοκίμιό του *Ειδικά Αντικείμενα* (*Specific Objects)*[136], που εκδόθηκε στο τεύχος 8 του *Arts Yearbook* του 1965, θεωρείται ως λύδια λίθος της θεωρίας γύρω από τη συγκρότηση της μινιμαλιστικής αισθητικής. Στο ίδιο δοκίμιο, ο Τζαντ βρήκε ένα σημείο εκκίνησης για μια νέα περιοχή της αμερικανικής τέχνης και την ταυτόχρονη απόρριψη των προηγούμενων κληρονομικών ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών αξιών. Για τον ίδιο, τα προηγούμενα καλλιτεχνικά αισθητικά συστήματα, με τις καθορισμένες μορφές, περιεχόμενα, υλικά και εμπειρίες, ήταν έντονα περιοριστικά και στεγανοποιημένα (Γιαννακάκης, 2014, σ. 245).

Υπογράμμισε την εξέλιξη αυτή στα έργα μια σειράς καλλιτεχνών που δραστηριοποιούνταν στη Νέα Υόρκη, όπως ο Νταν Φλάβιν, ενώ αναγνώρισε ως καταλυτικής σημασίας για την ανάπτυξη του καλλιτεχνικού αυτού ρεύματος, το έργο του Τζορτζ Ερλ Όρτμάν (George Earl Ortman, 1926-2015), ο οποίος συγκεκριμενοποίησε και εξήγαγε την ουσία των ζωγραφικών μορφών σε αμβλεία, σκληρή και φιλοσοφικά φορτισμένη γεωμετρία. Τα *Ειδικά Αντικείμενα* αυτά εντοπίζονταν σε έναν χώρο που δεν ήταν δυνατό να ταξινομηθεί ξεκάθαρα είτε ως ζωγραφική είτε ως γλυπτική. Για τον Τζαντ, η αμφιβολία και η αδυναμία σαφούς προσδιορισμού της κατηγορικής ταυτότητας των εν λόγω αντικειμένων, καθώς επίσης και η αποφυγή της εύκολης συσχέτισης με τις φθαρμένες ή τις υπερβολικά γνωστές συμβάσεις, ήταν μέρος της αξίας τους.

Καθώς η δεκαετία του 1950 ξεκίνησε, ο Νταν Φλάβιν και καλλιτέχνες, όπως ο Σολ Λιούιτ και ο Ντόναλντ Τζαντ, άρχισαν να απομακρύνονται από την επικρατούσα τάση των προσωπικών χειρονομιών και της υποκειμενικότητας του Αφηρημένου

[136] Μπορεί κανείς να διαβάσει το δοκίμιο εδώ: https://monoskop.org/images/3/31/Judd_Donald_1965_2005_Specific_Objects.pdf.

Εξπρεσιονισμού. Αντ' αυτού, ο μινιμαλισμός αφορούσε στην άρνηση της υπέρβασης, του συμβολικού και του υψηλού μεγαλείου.

6.3 Ντέιβιντ Σμιθ (David Smith, 1906-1965)

«Η τέχνη είναι ένα παράδοξο χωρίς δεσμευτικούς νόμους...»
(Smith D. , 2012, p. 38)

Το έργο του Ντέιβιντ Σμιθ πρέπει να εξεταστεί στο πλαίσιο του αμερικανικού μεταπολεμικού μοντερνισμού και του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, αν και ως προς τον τελευταίο, φαίνεται ότι αποκλείεται από πολλά βασικά κείμενα. Τα γλυπτά του εντάσσονται στην ίδια τροχιά με πολλά ζωγραφικά έργα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που αποτυπώνουν τη μετάβαση από τον ρεαλισμό και τις κοινωνικές ανησυχίες στην αφαίρεση. Σύμφωνα με τον ιστορικό, επιμελητή και κριτικό τέχνης Μίχαελ Μπρένσον (Michael Brenson), το γλυπτό έργο του Σμιθ ήταν το πρώτο που αξιοποίησε την αίσθηση του ευμεγέθους αμερικάνικου χώρου, ανοίγοντας το δρόμο για τη Τέχνη της Γης (*land art)* και για τα Γεωτεχνήματα (*earthworks)*[137], αλλά ταυτόχρονα επικαιροποίησε το πρόσωπο του καλλιτέχνη που προέρχεται από την αμερικανική εργατική τάξη (Brenson, 1996, σ. 312).

Ως προς το τελευταίο, ο Σμιθ αυτοαποκαλούνταν καλλιτέχνης-εργάτης ήδη από τη δεκαετία του 1920 (Wisotzki, 2005, σ. 349). Εκμεταλλεύτηκε τον χάλυβα ως καλλιτεχνικό υλικό, ο οποίος ήταν το σήμα κατατεθέν της επέκτασης της αμερικανικής βιομηχανίας, και ο οποίος συνδεόταν με τους σιδηροδρόμους, τα αυτοκίνητα και τη χειρωνακτική εργασία (Brenson, 1996, σ. 397). Στο *Magazine of Art*, στο τεύχος Φεβρουαρίου του 1938, δημοσιεύτηκε μια φωτογραφία του Σμιθ εν ώρα εργασίας με τα σφυρηλατημένα χαλύβδινα γλυπτά του, ο οποίος φορά προστατευτικά γυαλιά, κρατά μια φλόγα συγκόλλησης και περιβάλλεται από σπινθήρες, χωρίς να δίνει σημασία στον φωτογράφο. Η εικόνα αυτή (Εικόνα 114) αποδίδει τη συγχώνευση του άνδρα καλλιτέχνη-ιδιοφυΐας με τον εργάτη που παίρνει πολύ σοβαρά τη δουλειά του, και αντιπροσωπεύει σε απόλυτο βαθμό τον Ντέιβιντ Σμιθ (Barthes, 1988, σσ. 19, 26).

[137] Η Τέχνη της Γης (land art) και τα Γεωτεχνήματα (earthworks) υπάγονται στο ίδιο καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε το '60-'70. Στο κίνημα αυτό, το έργο δημιουργείται απευθείας πάνω στη γη είτε με χωματουργικές εργασίες είτε αξιοποιώντας υλικά που συναντάμε στη φύση, όπως πέτρες, κλαδιά κτλ (Tate, Land Art, n.d.).

Στις αρχές του 1950 δόθηκε έμφαση στο ενδιαφέρον του Σμιθ για τα υλικά στα γλυπτά του, τα οποία αξιολογήθηκαν ως πολυδιάστατα και πολύπλοκα, καθώς παρουσίαζαν τη ζωγραφική στο χώρο. Χαρακτηριστικό έργο της περιόδου αυτή είναι το γλυπτό *Αυστραλία (Australia, 1951)* (Εικόνα 115), στο οποίο συνδυάζει απορρίμματα μετάλλων και μέρη γεωργικών εργαλείων για να δημιουργήσει μια ανοιχτή, ενεργητική σύνθεση γραμμών. Την ίδια περίοδο ο Σμιθ αναγνωρίστηκε ως πρωτεργάτης της στροφής της γλυπτικής τέχνης από τα ρεαλιστικά εικονιστικά αγαλματίδια ακαδημαϊκού στιλ, σε μοντέρνες και αφηρημένες δημιουργίες (Johnson, 1951, σ. 23). Ο Νταν Ροουντς Τζόνσον (Dan Rhodes Johnson) (1951, σ. 23) έγραψε το περιοδικό *The Art Digest* το 1951, χωρίς να αναφέρεται συγκεκριμένα στον Σμιθ, ότι ο σύγχρονος γλύπτης δανείζεται μεθόδους από τη βιομηχανία, συγκολλώντας μέταλλα με φλόγα ακετυλενίου, χρησιμοποιώντας χημικά συνθετικά και πλαστικά που μορφοποιούνται με ακτίνες Χ κ.ά.. Η θετική αξιολόγηση της νέας γλυπτικής από τον Τζόνσον οφείλεται στην περιρρέουσα αντίληψη ότι αυτή επιτρέπει πολύ μεγαλύτερα περιθώρια έκφρασης. Τα μεταλλικά γλυπτά εκλήφθηκαν ως αντίδραση των καλλιτεχνών στο παρελθόν και στον αυξανόμενο εκμοντερνισμό, αλλά και ως απάντηση σε αυτό που αργότερα ονομάστηκε «εποχή του άγχους» (Stone, 1964).

Η ιδιαίτερη τεχνική του Σμιθ, που αντιπαρέρχονταν την παραδοσιακή χρήση του μαρμάρου ή του χαλκού, είναι λογικό να έχει τεθεί στο επίκεντρο της κριτικής. Σε αυτό αιτιολογούνται οι προσπάθειες των μελετητών να ερμηνεύσουν τη μηχανική του έργου του και να το συσχετίσουν με την αμερικανική βιομηχανία, με τη μοντερνιστική καινοτομία και με την εθνική ταυτότητα (Kooning, 1951, σσ. 38-41, 50-51). Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 οι αναφορές στον Σμιθ εστιάζονται στο έργο του αυτό καθαυτό, καθώς και στην επιτυχία του να θεωρείται ο πιο πετυχημένος Αμερικάνος γλύπτης της εποχής του. Ο Γκρίνμπεργκ αναγνωρίζει στον Σμιθ την απόκλισή του από τη μονολιθική παράδοση της γλυπτικής και την επιρροή του κυβισμού. Συγκεκριμένα, διέκρινε στη προ της δεκαετίας του 1950 γλυπτική του Σμιθ την ποιότητα, την κομψότητα, την πολυτέλεια και τη σαφήνεια του υψηλού κυβισμού του Πικάσο και του Μπρακ, ενώ αναγνώρισε έναν καλλιτέχνη με προσωπικό στιλ που μπορεί να εκφραστεί με τη μεγαλύτερη δυνατή οικονομία, ενώνοντας ουσιαστικά τη ζωγραφική επιπεδότητα με τη γλυπτική κυριολεξία (Greenberg, 1986, σ. 141). Η θέση αυτή βασίζεται στην εμφατική πεποίθηση του Γκρίνμπεργκ ότι ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός και ο Αμερικανικός Μοντερνισμός επηρεάστηκαν από τη Σχολή του Παρισιού (Greenberg, 1986, σσ. 160-170).

Ο Γκρίνμπεργκ νομιμοποίησε το έργο του Σμιθ, συνδέοντάς το με ένα από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά ρεύματα του 20ου αιώνα: τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, τον οποίο όρισε ως διάδοχη κατάσταση της Κυβιστικής ζωγραφικής και της Κονστρουκτιβιστικής γλυπτικής. Η αναγνώριση του Σμιθ ως συνεχιστή του Κυβισμού και του Κονστρουκτιβισμού στην Αμερική από τον Γκρίνμπεργκ είναι σημαντική γιατί πρωτίστως νομιμοποίησε την τεχνική του. Τη δεκαετία του 1960 η καλλιτεχνική παραγωγή του Σμιθ κατέστη συνεπής και ομαδοποιήθηκε σε τρία διαφορετικά στιλ: το αυστηρά γεωμετρικό «κύλινδρος-άξονας-πλάκα» σε ανοξείδωτο χάλυβα, το λιγότερο προφανές γεωμετρικό «επίπεδα κομμένο» σε ζωγραφισμένο φύλλο μετάλλου, και το χοντρικά γεωμετρικό «ράβδος-δίσκος» από σίδερο και χάλυβα (Greenberg, 1993, σ. 189). Σε κάθε περίπτωση, ο Γκρίνμπεργκ εκτίμησε στον Σμιθ τη γραμμικότητα και την τακτοποίηση των μορφών στον χώρο. Εκείνη την περίοδο και μέχρι το θάνατό του, ο Σμιθ δούλευε τη σειρά *Cubi*, μια ομάδα γλυπτών από ανοξείδωτο χάλυβα που κατασκευάστηκαν από κύβους, ορθογώνια παραλληλεπίπεδα και κυλίνδρους με σφαιροειδή ή επίπεδη τελική κεφαλή. Αυτά τα κομμάτια είναι από τα τελευταία έργα που ολοκλήρωσε ο γλύπτης. Ο καλλιτέχνης πέθανε σε τροχαίο ατύχημα στις 23 Μαΐου 1965, λίγο μετά την ολοκλήρωση του *Cubi XXVIII* (Εικόνα 116), το οποίο μπορεί να ήταν ή και όχι, το τελευταίο γλυπτό που σκόπευε να δημιουργήσει σε αυτή τη σειρά. Τα 28 έργα *Cubis* είναι από τα τελικά πειράματα του Σμιθ στην πορεία του προς μια πιο απλοποιημένη, αφηρημένη μορφή έκφρασης. Ως παράδειγμα του μοντερνισμού, αυτά αντιπροσωπεύουν μνημειώδη έργα από βιομηχανικά υλικά που χαρακτήρισαν μεγάλο μέρος της γλυπτικής αυτής της περιόδου. Παρόλο που τα *Cubis* είναι αφηρημένα έργα που αποτελούνται από γεωμετρικά σχήματα, είναι διφορούμενα εικονιστικά. Για παράδειγμα, το *Cubi VI* (Εικόνα 117) φαίνεται να στέκεται σε ένα ζευγάρι σταυρωμένων ποδιών. Όπως και πολλοί από τους Αφηρημένους εξπρεσιονιστές, ο Σμιθ διέθετε την ικανότητα να αλλάζει εύκολα μεταξύ ενός αφηρημένου και ενός εικονιστικού στιλ εργασίας.

Η νέα μοντερνιστική γλυπτική του Σμιθ αποκηρύσσει την ψευδαίσθηση, έχει τις ρίζες της στη Κυβιστική ζωγραφική και την Κονστρουκτιβιστική γλυπτική, ορίζεται από το άνοιγμα, τη γραμμικότητα και τη διαφάνειά της, καταδεικνύει μια συνάφεια με την επιφάνεια, καταλαμβάνει χώρο που είναι διαμορφωμένος, διαχωρισμένος και κλειστός, αλλά όχι σφραγισμένος, εγκαταλείπει τα παραδοσιακά υλικά έναντι των βιομηχανικών υλικών, απορρίπτει το εφαρμοσμένο χρώμα. Υπό αυτό το πρίσμα, τα νέα γλυπτά δε

σμιλεύονται, αλλά κατασκευάζονται (Greenberg, 1986, σ. 58). Η νέα γλυπτική δημιουργεί όχι την ψευδαίσθηση των πραγμάτων, αλλά εκείνη των μορφών, ως ασωμάτων, χωρίς υλική υπόσταση και που μπορούν να γίνουν αντιληπτές μόνο οπτικά (Greenberg, 1986, σ. 60). Τα γλυπτά του Σμιθ στράφηκαν προς την καθαρότητα μέσω της γραμμικότητας και της ανοικτότητας των μορφών, της απόρριψης του αντικειμένου και της ψευδαίσθησής του. Ουσιαστικά απομακρύνθηκαν από τον Σουρεαλισμό και τον Βιομορφισμό της δεκαετίας του 1940 (Jones, 2006, σ. 178).

Η κριτικός τέχνης Ροσαλίντ Κράους (Rosalind E. Krauss, 1941-) (1971) υποστηρίζει ότι η γλυπτική του Σμιθ υπήρξε μια έκφραση απόρριψης του συντηρητισμού της ευρωπαϊκής γλυπτικής, ιδιαίτερα της κυβιστικής, της κονστρουκτιβιστικής και της σουρεαλιστικής. Για τον λόγο αυτό, το έργο του δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως προϊόν των ρευμάτων αυτών, καθώς αυτό συνεπάγεται ως χρονολογική συνέχεια βάσει του μοντέλου της γραμμικής εξέλιξης. Η Κράους διατύπωσε ότι το γλυπτό έργο του Σμιθ πρέπει να εξετάζεται στη βάση των εικόνων που αξιοποίησε ως υπόβαθρο, και θεωρεί ότι ο Σμιθ διαπραγματεύεται διαρκώς τα όρια μεταξύ ριζοσπαστισμού και συντηρητισμού (Krauss, 1971, σ. 81). Ουσιαστικά η Κράους αναγνώρισε στη γλυπτική του Σμιθ τις εσωτερικές συγκρούσεις που αντιμετώπισε ο καλλιτέχνης για την απεμπλοκή του από την επιρροή του Κυβισμού και του Σουρεαλισμού.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1940, ο Σμιθ άρχισε να δουλεύει όλο και περισσότερο με έτοιμα αντικείμενα, στο πλαίσιο μιας καλλιτεχνικής παραγωγής κολλάζ, απομακρυνόμενος έτσι από τα περίπλοκα σφυρήλατα γλυπτά των προηγούμενων ετών (Anfam, 1990, σ. 117). Το γλυπτό έργο του Σμιθ παράγεται στο εργαστήριο/εργοστάσιο και βασίζεται στις μεθόδους της βιομηχανίας, της τεχνολογίας, των μηχανικών τεχνών και του καταστήματος μηχανών (Kramer, 1960, σ. 22). Την ίδια περίοδο, παρατηρήθηκε σαφής στροφή του Σμιθ, αλλά και των αφηρημένων εξπρεσιονιστών ζωγράφων, προς την αφαίρεση, την οποία ορισμένοι ιστορικοί και κριτικοί της τέχνης αξιολογούν ως μια σημαντική ανακάλυψη, μια σαφή απόκλιση από το παρελθόν. Στο ίδιο πνεύμα και ορισμένοι καλλιτέχνες, αναγνώρισαν την προσωπική τους στροφή προς την αφαίρεση, ως το αποκορύφωμα της καλλιτεχνικής τους ανάπτυξης, παρά ως απόρριψη των παλαιότερων έργων τους.

Στις αρχές του 1950 ο Σμιθ άρχισε να δουλεύει με αυτοσχεδιαστικό τρόπο, αντλώντας έμπνευση από τα υλικά που ήταν γύρω του στο εργαστήριο, τα οποία τα

ενσωμάτωνε και στα έργα του. Τα επιθετικά έργα της προηγούμενης δεκαετίας έδωσαν τη θέση τους σε ηπιότερης δυναμικής έργα, τα οποία όμως ήταν εξαιρετικά αφηρημένα, ανοικτά και γραμμικά. Για τον λόγο αυτό ονομάστηκαν από τους κριτικούς *ζωγραφιές-στο-διάστημα (drawings-in-space)*. Χαρακτηριστικό έργο της περιόδου αυτής είναι το *Τοπίο του ποταμού Χάντσον (Hudson River Landscape, 1951)* (Εικόνα 118), του οποίου το όνομα εξηγεί την έννοια του γλυπτού του Σμιθ ως «σχέδιο στο διάστημα». Προκαλεί ένα ονειρεμένο ταξίδι, βασισμένο σε εκατοντάδες σκίτσα που δημιούργησε ταξιδεύοντας από το Άλμπανι στη Νέα Υόρκη.

Τα εν λόγω έργα καταδεικνύουν σαφείς επιρροές από το έργο του Τζάκσον Πόλοκ (Jackson Pollock, 1912-1956) της ίδιας περιόδου. Ο νέος τρόπος εργασίας που υιοθέτησε ο Σμιθ, έφερε την παραγωγική του τεχνική εγγύτερα σε εκείνη τω σύγχρονών του αφηρημένων εξπρεσιονιστών ζωγράφων. Σύμφωνα με τον Χάρολντ Ρόζενμπεργκ (Harold Rosenberg, 1906-1978), αυτοί αντιμετώπιζαν τον καμβά ως αρένα στην οποία πρέπει να δράσουν, να ενεργήσουν, να πράξουν, και όχι ως μια επιφάνεια αναπαραγωγής, επανασχεδιασμού, αποτύπωσης, ανάλυσης ή έκφρασης ενός αντικειμένου, πραγματικού ή φανταστικού. Υπό αυτό το πρίσμα, αυτό που λάμβανε χώρα, είτε στον καμβά είτε στο καλλιτεχνικό υλικό, ήταν γεγονός και όχι εικόνα (Rosenberg, 1952, σ. 22).

Ο Σμιθ, όπως και οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές ζωγράφοι της εποχής του, επηρεάστηκε από τις πολλές και τρέχουσες καλλιτεχνικές συζητήσεις, όπως γύρω από την απόρριψη του κοινωνικού ρεαλισμού και την ανάγκη ανάπτυξης μιας αφηρημένης γλώσσας, μη προερχόμενης από τα ευρωπαϊκά ιδεολογικά και καλλιτεχνικά κινήματα. Επιπλέον, επηρεάστηκε από τον Σουρεαλισμό, την Ρωσική Πρωτοπορία και την εισροή ευρωπαίων καλλιτεχνών κατά τη διάρκεια του πολέμου, καθώς επίσης από τις εξελίξεις στη φιλοσοφία και το υπαρξιακό κίνημα. Η συνάφεια του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και του Σουρεαλισμού αποτυπώνεται στην προσπάθεια του Γκρίνμπεργκ να ορίσει ως μεγαλύτερη την επιρροή του πρώτου (Σμιθ) στη μεταπολεμική γλυπτική, από εκείνη του δεύτερου, παρά τους πολλούς και σημαντικούς μεταφορικούς, συμβολικούς και τεχνικούς νεοτερισμούς γλυπτών, όπως του Αλμπέρτο Τζακομέττι (Alberto Giacometti, 1901-1966) και του Γιούλιο Γκονσάλες (Julio González, 1876-1942) (Ritchie, 1952, σ. 34).

Εστιάζοντας αποκλειστικά στην καλλιτεχνική παραγωγή του Ντέιβιντ Σμιθ και παραβλέποντας άλλους σημαντικούς Αμερικανούς γλύπτες της εποχής της ακμής του

Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, ο Γκρίνμπεργκ υποστήριξε ότι η γλυπτική, κι όχι η ζωγραφική, ήταν η πιο προηγμένη τέχνη. Κι αυτό γιατί η νέα γλυπτική τέχνη του Σμιθ έχει απομακρυνθεί περισσότερο από τα παραδεδομένα και ήταν αποδεσμευμένη από τη χρήση παραδοσιακών υλικών (πέτρα, χαλκό). Αντίθετα, αξιοποιούνταν ευέλικτα και σύγχρονα εργαλεία και υλικά, όπως ήταν η φλόγα οξυακετυλενίου, ο χάλυβας, ο σίδηρος, το γυαλί, τα πλαστικά, τα κράματα, τα έτοιμα αντικείμενα. Στη γλυπτική του Σμιθ, η αίσθηση της ολότητας δεν εξαρτάται από το φυσικό μέσο, την ποιότητα και το είδος του υλικού, την ποσότητα των αντικειμένων, την πληθώρα των χρωμάτων που αξιοποιούνται την ίδια στιγμή στο ίδιο έργο. Ο δημιουργός οφείλει να εστιάζει στην ιδέα που προκύπτει από την αναλογία με το τοπίο ή τον χώρο, πάρα από αυτή που προέρχεται από κάθε αντικείμενο μεμονωμένα (Greenberg, 1986, σ. 317).

Συνοπτικά, η καριέρα του Ντέιβιντ Σμιθ περιλαμβάνει μια σειρά από στιλ, από τον εικονιστικό εξπρεσιονισμό των πρώιμων ανάγλυφών του έργων, ως την οργανική αφαίρεση του επηρεασμένου από τον Σουρεαλισμό έργο του, στις γεωμετρικές κατασκευές των τελευταίων χρόνων του. Από την άποψη αυτή, αφομοίωσε πολλές από τις ευρωπαϊκές μοντερνιστικές επιρροές, όπως και οι σύγχρονοί του, οι Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές. Σε αυτό το πλαίσιο, μια σημαντική συμβολή του ήταν η προσαρμογή και η ενσωμάτωση της γλώσσας του σουρεαλισμού στις μεταπολεμικές καλλιτεχνικές του ανησυχίες.

Ουσιαστικά, ο Σμιθ ασπαζόμενος τις βασικές αρχές του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών ρευμάτων των προηγούμενων δεκαετιών, άρχισε να αμφισβητεί σταδιακά την εξατομικευμένη σχέση με την παραδεδομένη και καθεστηκυία κατάσταση, και πειραματίστηκε με μια νέα μορφή μινιμαλισμού, με μεταλλικά μέσα και υλικά, καθώς και πρακτικές κατασκευής. Όσο απομακρυνόταν χρονικά από τα γεγονότα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, δεν είχε την ανάγκη να προκαλεί στους θεατές συναισθήματα και να στοχεύει στο θυμικό τους. Ήθελε, έστω και μετριοπαθώς, να σπάσει την ιστορική συνέχεια της τέχνης δημιουργώντας κάτι εντελώς νέο, και να προσαρμοστεί στις οικονομικές προκλήσεις των ετών που βίωνε μετά το τέλος του πολέμου, και που είχαν ως έκβαση την ανάπτυξη της βιομηχανίας και της μηχανικής παραγωγής των βασικών προϊόντων. Σε μια εποχή που ο καταναλωτισμός εξερράγη και η πρόσβαση στα νέα υλικά και τα εμπορικά χρώματα ήταν πλέον εύκολη και διαδεδομένη, ο Ντέιβιντ Σμιθ δεν έμεινε ανεπηρέαστος. Εξάλλου, ήταν

η τέλεια στιγμή για τους Αμερικανούς καλλιτέχνες να σκέφτονται πέρα από τη σφαίρα της παράδοσης και των μέσων που αυτή πρόσταζε.

6.4 Τόνι Σμιθ (Tony Smith, 1912-1980)

«Πάντα με εντυπωσίαζαν τα συστήματα τάξης. Πάντα ένιωθα ότι αντί να μειώνουν ένα θέμα, του προσέδιδαν μυστήριο…»
(Storr R. , 1998, σ. 188)

Ο Τόνι Σμιθ γεννήθηκε το 1912 σε μια πολιτεία του Νιου Τζέρσι (New Jersey) και σπούδασε αρχικά στο *Πανεπιστήμιο Φόρνταμ (Fordham University)* του Μπρονξ της Νέας Υόρκης και στη συνέχεια στο *Πανεπιστήμιο Τζόρτζταουν (Georgetown University)* στην Ουάσιγκτον. Μετά το 1932 επέστρεψε στο οικογενειακό εργοστάσιο, ενώ παρακολουθούσε νυχτερινά μαθήματα σχεδίου, ζωγραφικής και ανατομίας στο *Art Students League* της Νέας Υόρκης. Το 1937 ακολούθησε το ενδιαφέρον του για το Διεθνές Αρχιτεκτονικό στιλ μετακομίζοντας στο Σικάγο, όπου σπούδασε για ένα εξάμηνο στη Νέα Μπάουχαους Σχολή Σχεδιασμού (New Bauhaus School of Design), πριν εργαστεί ως βοηθός του σπουδαίου αρχιτέκτονα Φρανκ Λόιντ Ράιτ (Frank Lloyd Wright, 1867-1959) στην κατασκευή των φημισμένων Ουσονικών Σπιτιών (Usonian houses)[138]. Μέχρι το 1940 ο Σμιθ είχε ανοίξει τη δική του αρχιτεκτονική εταιρεία, συνεχίζοντας να ζωγραφίζει και να σχεδιάζει (κυρίως γεωμετρικές αφαιρέσεις).

Κατά τη δεκαετία του 1940 και του 1950, ο Σμιθ εργάστηκε ως αρχιτέκτονας και δίδαξε σε διάφορα πανεπιστήμια της Νέας Υόρκης. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ανέπτυξε σημαντικές σχέσεις με τους Τζάκσον Πόλοκ, Μπάρνετ Νιούμαν, Μαρκ Ρόθκο και Κλύφορντ Στιλ (Clyfford Still, 1904-1980), οι οποίοι ενθάρρυναν ο ένας τον άλλον στο να ξεπεράσουν τα όρια της αφαίρεσης. Το έργο του Σμιθ, ωστόσο, ευθυγραμμίστηκε στενότερα με τη νεότερη γενιά καλλιτεχνών, συμπεριλαμβανομένων των Καρλ Αντρέ, Σολ Λιούιτ και Ντόναλντ Τζαντ, οι οποίοι θα καθορίσουν την αμερικανική τέχνη τις επόμενες δεκαετίες. Το 1959 ο Σμιθ σχεδίασε το χώρο για μια έκθεση του Νιούμαν. Δύο από τα τελευταία του έργα ως αρχιτέκτονα ήταν ένας ξενώνας και μια γκαλερί για την έμπορο τέχνης Μπέττυ Πάρσονς (Betty Parsons, 1900-1982).

[138] Τα *Ουσονικά Σπίτια* ήταν συνήθως μικρές μονοκατοικίες σχήματος L, με μια βεράντα ή έναν κήπο στον εσωτερικό χώρο, χτισμένες σε ασυνήθιστες και φθηνές τοποθεσίες. Χαρακτηρίζονταν από «φυσικά υλικά, επίπεδες στέγες και μεγάλες προεξοχές για παθητική ηλιακή θέρμανση και φυσική ψύξη, φυσικό φωτισμό με παράθυρα διαχωρισμού» κτλ. (Craven, 2019).

Όπως και οι Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές, έτσι κι ο Σμιθ διερεύνησε θέματα που αφορούσαν στον εαυτό-προσωπικότητα, την πνευματικότητα και τη μνημειακότητα σε όλα τα επιλεγμένα εκφραστικά μέσα του.

Μέχρι το 1956 αφιέρωσε ουσιαστικά την καλλιτεχνική του ενέργεια στο να κατασκευάζει κτίρια-αντικείμενα. Μόλις το 1962 σηματοδοτήθηκε η απότομη στροφή του Σμιθ στη γλυπτική τέχνη, όταν και κατασκεύασε το έργο του *Μαύρο Κουτί (Black Box, 1962)* (Εικόνα 119) εξ ολοκλήρου από χάλυβα. Το *Μαύρο Κουτί* έδειξε τη διαφοροποίησή του Σμιθ και τον προσανατολισμό του στα έτοιμα αντικείμενα του Μαρσέλ Ντυσάν και στις βιομηχανικές κατασκευές του Κονστρουκτιβισμού. Για την κατασκευή του, ο Σμιθ αποτάθηκε σε μια βιομηχανική εταιρία στη Νέα Υόρκη, στην οποία παράγγειλε ένα μαύρο χαλύβδινο κουτί, πέντε φορές μεγαλύτερο από εκείνο που είχε συλλάβει με τη φαντασία του. Ισχυρό και αινιγματικό, το *Μαύρο Κουτί* ρίχνει σκιά στη μεταγενέστερη ανάπτυξη της μινιμαλιστικής γλυπτικής. Αποφεύγοντας την αναπαράσταση ή την κατασκευή ενός πολύπλοκου αφηρημένου σχήματος, στέκεται ως μνημείο των βασικών συνθηκών και παραμέτρων της δημιουργικής έκφρασης: ένα αντικείμενο στο διάστημα. Ταυτόχρονα, το έργο ίσως έχει μια λεπτή βιογραφική σημασία, καθώς το *Μαύρο Κουτί* τοποθετήθηκε στο χώρο του κτιρίου, στο οποίο ο Σμιθ είχε τεθεί σε καραντίνα ως παιδί λόγω της φυματίωσης που υπέστη, σαν να ήταν μνημείο της νεανικής του μοναξιάς.

Την ίδια χρονιά, ο Σμιθ κατασκεύασε το έργο του *Ζάρι (Die, 1962)* (Εικόνα 120) με την κλίμακά του αυτή τη φορά πολύ πιο αυστηρή, αν και αινιγματικά, ανθρωπομορφική. Επεκτείνοντας τη σκέψη του Λεονάρντο ντα Βίντσι (Leonardo da Vinci, 1452-1519) να τοποθετήσει τον Βιτρούβιο άνδρα του σε ένα τετράγωνο, ο Σμιθ συγκέντρωσε τη σκέψη του σε ένα κουτί περίπου δύο μέτρων. Η μορφή, τα υλικά και οι απρόσωπες επιφάνειες του γλυπτού σχετίζονται με το αρχιτεκτονικό υπόβαθρο του Σμιθ και με την μινιμαλιστική τέχνη των μέσων της δεκαετίας του 1960. Ωστόσο, ο καλλιτέχνης αγκάλιασε επίσης τις ηρωικές και ανθρωπιστικές αντιλήψεις που σχετίζονταν με την Αφηρημένη Εξπρεσιονιστική τέχνη της δεκαετίας του 1950. Ο Σμιθ ήταν μια κεντρική φιγούρα που γεφύρωσε δύο γενιές, και το *Ζάρι* αναγνωρίζεται πλέον ως εικόνα της μεταπολεμικής αμερικανικής τέχνης. Η μορφή, τα υλικά και οι απρόσωπες επιφάνειες του γλυπτού σχετίζονται με το αρχιτεκτονικό υπόβαθρο του Σμιθ και με την μινιμαλιστική τέχνη των μέσων της δεκαετίας του 1960.

Με το έργο του *Δωρεάν Βόλτα* (*Free Ride, 1962*) (Εικόνα 121) ο Σμιθ δημιούργησε ένα έργο που δεν εξαρτάται από την παραδοσιακή διμερή συμμετρία, αλλά από ένα οργανικό είδος περιστροφής ή ισορροπίας που είναι διαταγμένο γύρω από ένα φανταστικό κεντρικό σημείο. Μέσα από αυτά καθίσταται ορατό το πως η σπείρα του Τζέι Χαμπιτζ (Jay Hambidge, 1867-1924) που διατύπωσε τη θεωρία της «δυναμικής συμμετρίας», παρείχε μια γέφυρα μεταξύ της ανάπτυξης στη φύση και στην ανθρώπινη μορφή, δηλαδή μια αφαίρεση της αποκάλυψης/ξεδιπλώματος (Meschede & Pachner, 1988, σ. 226).

Το μεγαλύτερο γλυπτό του Σμιθ είναι ο *Καπνός (Smoke, 1967)* (Εικόνα 122), το οποίο έχει τη μορφή ανοιχτού πλέγματος, θυμίζοντας διάφορες φυσικές και αρχιτεκτονικές κατασκευές, όπως δέντρα ή ικριώματα. Ο κριτικός της τέχνης Τζον Τσάντλερ (John Chandler, 1935-2010) περιγράφει την οπτική εμφάνιση του κομματιού: «Οι οκτώ στήλες δαπέδου [...] είναι τοποθετημένες σε εναλλασσόμενες γωνίες εξάγωνων στενής κατασκευής. Στην κορυφή κάθε στήλης υπάρχει τετραεδρική έδρα […] στην οποία προσαρτώνται πρόσθετες μονάδες [...] Κάθε τριάδα στηλών υποστηρίζει έναν εξαγωνικό δακτύλιο του ίδιου» (Lippard, Escalation in Washington, 1968, σ. 45). Εν ολίγοις, η δομή του πλέγματος αποτελείται από εξάπλευρες δομές που προέρχονται από τρίπτυχες δομές. Αυτή είναι μια φόρμουλα για πολλαπλασιασμό - ένα είδος φράκταλ (fractal) επέκτασης - που θα μπορούσε να συνεχιστεί αόρατα, αντικατοπτρίζοντας την ευαισθησία του Σμιθ ως προς το θέμα της επανάληψης και της αφαίρεσης, σε φυσικές και τεχνητές μορφές.

Όπως σημειώνει ο έφορος Ρομπέρ Στορ (Robert Storr, 1949-), η επίσημη γλώσσα του έργου *Καπνός* είναι διαφορετική από εκείνη της παραδοσιακής δυτικής αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής: δεν υπάρχουν καμπύλες, καμάρες και στοιχεία τέλεια κάθετα στο έδαφος. Ο Σμιθ είχε την ιδέα να διαστρεβλώσει γνωστά σχήματα πέρα από την αναγνώριση: οι κολώνες δαπέδου, για παράδειγμα, είναι διατεταγμένες οκτάεδρες. Όμως, ενώ στις απαρχές της δεκαετίας του '60 τα πρωτο-μινιμαλιστικά έργα του Σμιθ ήταν εντυπωσιακά για τη μονολιθική τους ποιότητα, το τεράστιο μέγεθος του συγκεκριμένου έργου αμαυρώνει την πολυπλοκότητα της μορφής του, την ικανότητά του να κάνει τον θεατή να μαντεύει τις υποκείμενες αρχές σχεδίασης. Ως εκ τούτου, ο Σμιθ θεώρησε ότι ο τίτλος *Καπνός* ήταν κατάλληλος, καθώς η λογική της σύνθεσης, αρκετά ξεκάθαρη από τα σχέδια και τους τύπους, διαλύεται σαν αέριο στο μυαλό του θεατή, όταν αντικρύζει την οπτική έκφρασή του. Πράγματι, η ανησυχία του εννοιολογικού και

αισθητικού ορίου - όπως αυτή μεταξύ τέχνης και αρχιτεκτονικής - είναι μια από τις μοναδικές διακρίσεις της τέχνης του Σμιθ.

Δύο συμπτωματικοί παράγοντες άσκησαν καθοριστική επίδραση στον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύτηκε το έργο του Σμιθ αρχικά, ακόμα κι όταν αυτό θεωρήθηκε ξεκάθαρα ως σηματοδότηση της νέας εποχής από υποστηρικτές και αντιπάλους της αλλαγής. Ο πρώτος ήταν η δυναμική έλευση του Μινιμαλισμού και ο δεύτερος ήταν ο θάνατος του Ντέιβιντ Σμιθ και ο αγώνας για την αισθητική του κληρονομιά. Ως το 1965, τη χρονιά που σκοτώθηκε σε αυτοκινητιστικό ατύχημα ο Ντέιβιντ Σμιθ, ο Μινιμαλισμός, μέσω της έκθεσης των *Πρωταρχικών Δομών (Primary Structures, 1966*) που οργάνωσε ο επιμελητής τέχνης Κύναστον Μακσάιν (Kynaston McShine, 1935-2018), του δοκιμίου *Ειδικά Αντικειμένα (Specific Objects)* του Ντόναλντ Τζαντ και του άρθρου *ABC Art*[139] (1965) της ιστορικού τέχνης Μπάρμπαρα Ρόουζ (Barbara Rose, 1938-), ήταν ήδη μια καλά εδραιωμένη τάση. Ουσιαστικά μια φορμαλιστική πρόκληση στην επικρατούσα φορμαλιστική διδασκαλία, ήταν μια προσέγγιση που εξήγησε τις βασικές αρχές της καθαρής αφαίρεσης και για αυτό εστίασε στο εγγενές υλικό και τη διαδικασία της τέχνης αποκλείοντας την εκπροσώπηση, τον συμβολισμό ή την αφήγηση οποιουδήποτε είδους, αλλά αγνόησε τη διατυπωμένη επίσημη άποψη σχετικά με τη σχέση της ζωγραφικής με τη γλυπτική και την απόλυτη αυτάρκεια του υψηλά μοντερνιστικού έργου τέχνης. Από τη μια πλευρά της διαίρεσης ήταν ο Γκρίνμπεργκ και οι μαθητές του, με τη λογική τους προερχόμενη από την άνοδο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, του οποίου εξέχουσες προσωπικότητες ήταν στις τρεις διαστάσεις ο Ντέιβιντ Σμιθ και στις δύο ο Πόλοκ. Από την άλλη υπήρχαν οι Στέλα, Τζαντ, Λιούιτ, Μορίς, Αντρέ, Φλάβιν και ο μεγαλύτερος σε ηλικία Τόνι Σμιθ (Storr R. , 1998, σσ. 24-32).

Το 1967 ο κριτικός τέχνης Μίχαελ Φριντ (Michael Fried, 1939) στο βιβλίο του *Τέχνη και αντικειμενικότητα (Art and Objecthood)*, επιτέθηκε σε αυτό που αποκαλούσε «κυριολεκτική» τέχνη. Προκλήθηκε από αυτό που αντιλήφθηκε ως τάση και πρόθεση των «κυριολεκτιστών» να απαρνηθούν την πλήρη ανεξαρτησία της τέχνης από το περιεχόμενο και το πλαίσιό της, μέσω της εκμετάλλευσης των ενδεχόμενων γεγονότων, όπως είναι το φως του περιβάλλοντος και το διάστημα, μέσω της προσοχής της τοποθέτησης των αντικειμένων και της επίδρασής της στον θεατή, μέσω της διάβρωσης, καταπάτησης ή υπέρβασης των ορίων που χωρίζουν πολύ διαφορετικές αρχές, και ως

[139] Μπορεί κανείς να διαβάσει το άρθρο εδώ: https://kupdf.net/download/barbara-rose-abc-art-1965_5af317c1e2b6f5f90b1daf51_pdf.

επακόλουθο όλων αυτών, μέσω της προσέγγισης με το θέατρο, το πιο διεφθαρμένο από όλα τα αισθητικά είδη, σύμφωνα με τον ίδιο. Μάλλον υπόρρητα και όχι κατηγορηματικά, ο Φριντ αναφέρεται στο έργο του Ντέιβιντ Σμιθ, ενώ ονόμασε άμεσα τον Τόνι Σμιθ για να αποδείξει πέραν κάθε αμφιβολίας, ότι αυτό που οι «κυριολεκτιστές» αναζητούσαν ήταν κάτι έξω από την τέχνη. Τα έτοιμα αντικείμενα αποκαλύπτουν τον θεατρικό χαρακτήρα της «κυριολεκτικής» τέχνης, όχι μόνο χωρίς το αντικείμενο, αλλά χωρίς την ίδια την τέχνη (Fried, 1967, σ. 18).

Οι υποστηρικτές του Τόνι Σμιθ αναγνώρισαν ότι το όραμά του οδήγησε σε κάτι άγνωστο και πρωτόγνωρο ως τότε. Ο κριτικός τέχνης Γιουτζίν Γκούσεν (Eugen C. Goossen, 1920-1997) θεωρεί ότι η εικονογραφική (*pictorialism*) και εναέρια σχεδίαση (*aerial drawing*) του Σμιθ, παρείχε στους καλλιτέχνες της εποχής αυτό που ήθελαν και αντικειμενοποίησε τόσο το πρόβλημα όσο και τη λύση του. Η θέση του Σμιθ ήταν εξασφαλισμένη από τα γεγονότα. Για παράδειγμα, με ένα κτύπημα τερμάτισε την «πληγή» του εικονογραφικού γλυπτού έργου και επέτρεψε στην τέχνη τη δυνατότητα να υπάρχει και να επηρεάζει το εξωτερικό περιβάλλον. Και το πιο σημαντικό, συνένωσε τη δομή, τη μορφή, την κλίμακα και το νόημα σε μια ολότητα που δεν είχε συνειδητοποιηθεί νωρίτερα στην αφαιρετική γλυπτική. Σε αντίθεση με τις προσπάθειες άλλων καλλιτεχνών να οριοθετήσουν τον χώρο, είτε σε εναέρια σχέδια είτε σε ενιαία πλαίσια και διαστήματα, το *Δωρεάν Βόλτα* (*Free Ride, 1962*), λαμβάνει μορφή μέσα στον χώρο. Στην πραγματικότητα, είναι τόσο επιτυχής η εξάλειψη του εικονογραφικού που δεν μπορεί ούτε να σχεδιαστεί σωστά, αλλά ούτε να αποδοθεί με ακρίβεια φωτογραφικά (Goossen, Nine Sculptures by Tony Smith, 1970).

Η συγγένεια του έργου του Σμιθ με εκείνο των μινιμαλιστών, οι οποίοι σχεδόν στο σύνολό τους απέφυγαν να οικειοποιηθούν τον εν λόγω χαρακτηρισμό, δεν επιτρέπει περιθώρια αμφισβήτησης. Όπως και τα έργα των περισσότερων, έτσι και η γλώσσα του γλυπτού έργου του Σμιθ ήταν γεωμετρική και δομικά φονταμενταλιστική, η τεχνοτροπία του ήταν απρόσωπη και σε μεγάλο βαθμό έμμεση, και, όπως ο Φριντ είχε παρατηρήσει με ακρίβεια αλλά ανέλυσε μάλλον εσφαλμένα, η προσοχή του σε μια κατάσταση ενός αντικειμένου ήταν απαραίτητη για την επίδρασή του. Από την οπτική της έμφασης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού στον αυτοσχεδιασμό ως μέσο ψυχολογικής αναπαράστασης, διακριτό από τα προκαθορισμένα συστατικά στοιχεία, ο Σμιθ επιφανειακά φαίνεται να έχει κοινή αφετηρία με τους Τζαντ, Αντρέ, Μορίς, Λιουίτ κ.ά. Στην πραγματικότητα όμως, ο Σμιθ διατήρησε όλες τις βασικές τάσεις των σύγχρονών

του παρά το γεγονός ότι εισήγαγε καινοτομίες σε μια περιστασιακή συμμαχία με τους νεότερούς του (Storr R. , 1998, σσ. 24-32).

Μεθοδολογικά ο Σμιθ δεν υπήρξε ποτέ σταθερά προγραμματικός. Αντίθετα οι άλλοι εκπρόσωποι του Μινιμαλισμού φαίνεται ότι σκέφτηκαν πραγματικά αυτό που έκαναν και πριν το κάνουν (Tuchman, 1981, σ. 126). Ο Σμιθ χρησιμοποιεί γωνίες που προέρχονται από διαφορετικά στερεά. Όταν αυτές ενώνονται δεν ακολουθούν κανένα εσωτερικό σύστημα, παρά συγκεντρώνονται, όχι συστηματικά, αλλά τυχαία. Για τον Σμιθ κάθε σχέδιο προκύπτει τυχαία και μέλημα του καλλιτέχνη είναι να βρει τρόπο να το ενώσει ή να το ενσωματώσει στα άλλα σχέδια (Glueck, 1980, σ. 26). Ο τρόπος λειτουργίας (modus operandi) του Σμιθ ήταν «διαίσθηση-δοκιμή-λάθος», υποστηριζόμενο από τις βασικές μαθηματικές μεταβλητές που αποτελούν το εννοιολογικό και υλικό μέσο του. Αναμφίβολα ο Σμιθ έκανε χρήση συστημάτων, αλλά ο ρόλους τους ήταν να προκαλέσουν απρόβλεπτες επιλογές παρά προβλέψιμα αποτελέσματα. Ουσιαστικά ο Σμιθ δεν έκανε γλυπτική αλλά εικασίες σε φόρμα (Goossen, 1981, σ. 11). Σε αντίθεση με το μινιμαλιστικό παράδειγμα, οι μορφές με τις οποίες προτιμούσε να δουλεύει, σε πολλές περιπτώσεις, ήταν περίπλοκες συνθέσεις που ήταν αδύνατο να κατανοηθούν, ως μια μη αναστρέψιμη *gestalt*[140], όπως ο Τζαντ θεωρούσε ότι έπρεπε να γίνεται.

Αντιπαραβάλλοντας ο Γκούσεν τον Τόνι Σμιθ με τον Ντέιβιντ Σμιθ, εστίασε σε μια διάσταση που εντοπίζεται σε γενικές γραμμές στο έργο του πρώτου και αποτυπώνει το πέρασμα από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό στον Μινιμαλισμό. Συγκεκριμένα υποστήριξε ότι εκείνοι που επιχειρούν να αποδώσουν σε τρεις διαστάσεις τη σκιαγράφηση ενός αντικειμένου, εξαλείφουν σταδιακά μια από αυτές. Ο ίδιος ο σκοπός της γλυπτικής αυτής καθαυτήν χάνεται και το έργο γίνεται εικονογραφικό. Η σκιαγράφηση ενός έργου του Τόνι Σμιθ είναι λίγο πολύ συμπτωματική ή τυχαία και, επειδή αποκαλύπτει στην πραγματικότητα πολύ λίγα για το τι είναι στην ουσία το έργο, η προσοχή απαραίτητα κατευθύνεται προς τη μάζα, όπως περιγράφεται από την κατευθυντική δύναμη των επιφανειών (Goossen, 1970). Βάσει αυτής, τα αντικείμενα του Σμιθ είναι κινούμενα, σε αντίθεση με τα μινιμαλιστικά γλυπτά που ήταν κατά κανόνα αυστηρά στατικά.

[140] *Gestalt* ονομάζονται τα μέρη που ενώνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργούν μια μέγιστη αντίσταση στον αντιληπτικό διαχωρισμό. Η ολότητα η οποία σχηματίζεται είναι κάτι περισσότερο από τα διακριτά μέρη τα οποία ενώνονται (King & Wertheimer, 2005, σσ. 370-371).

Παράλληλα, ο Σμιθ δεν υιοθετεί την ψυχρή αντίληψη των μινιμαλιστών «μόνο τα γεγονότα», καθώς ήταν βαθιά επηρεασμένος από τις θέσεις του Καρλ Γιουνγκ (Carl Jung, 1875-1961) για την ενεργητική φαντασία και το ασυνείδητο, από μύθους και από αρχαία μνημεία. Σύμφωνα με τον Γκούσεν, η αξιοποίηση του ανθρώπινου δομοστοιχείου από τον Σμιθ παραμελήθηκε από τους άλλους καλλιτέχνες, αν και αποτελεί μια σταθερά στη δουλειά του και είναι αδιαχώριστη από οποιαδήποτε συζήτηση για το πως πετυχαίνει ένα ουσιαστικό αποτέλεσμα χωρίς να δημιουργήσει ένα ανθρωπομορφικό αντικείμενο που θα προκαλέσει εμπάθεια (Goossen, 1970). Όπως ο Φριντ, έτσι κι άλλοι, αξιοποιώντας τα γραπτά του φιλοσόφου Μωρίς Μερλώ-Ποντύ (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) παρατήρησαν, ότι το μινιμαλιστικό γλυπτό του Σμιθ λάμβανε υπόψη την ανθρώπινη κλίμακα, την παρουσία, την κίνηση και την αισθητηριακή ανησυχία. Αλλά ο Σμιθ ήθελε αυτό που ο μινιμαλισμός κατηγορηματικά απέρριπτε: ένα γλυπτό που να είναι συμβολικά φορτισμένο με έναν μη αισθησιακό αλλά αδιαμφισβήτητο ανθρωπισμό, ένα γλυπτό στο οποίο οι πλατωνικές μορφές είχαν επιβληθεί από μια ζωική δύναμη.

Σύμφωνα, τέλος, με τον επιμελητή και συλλέκτη έργων τέχνης Σάμιουελ Ουάγκσταφ (Samuel Wagstaff, 1921-1987) (1995), ο Τόνι Σμιθ είναι μια από τις λιγότερο γνωστές ηγετικές μορφές της εποχής του, καθώς πολύ συχνά η εμβέλεια του έργου του υπερέβαινε την κατανόησή του. Ο Σμιθ έφτασε καλλιτεχνικά σε καινοτομίες που νωρίτερα δεν είχαν προβλεφθεί, αλλά θεωρούνται θεμελιώδους σημασίας για οποιαδήποτε συζήτηση σύγχρονης αισθητικής πρακτικής. Κι αυτό το κατάφερε με τη παραγωγή λίγων μόνο έργων το διάστημα κυρίως 1962-1970. Πολύ σημαντικό είναι ότι το έργο του Σμιθ, σε ένα πολύ μεγάλο μέρος του, είναι ημιτελές, τουλάχιστον με τη φυσική έννοια. Σπανιότερα, οι πιο φιλόδοξες ιδέες του ενσωματώνονταν σε μακέτες ή σκίτσα, ή σε πρόχειρες κατασκευές με προσωρινά υλικά. Κανένα από τα κομμάτια του, που εκτέθηκαν στο εξωτερικό περιβάλλον, δεν κατασκευάστηκαν σε μόνιμη μορφή με τις αρχικές προδιαγραφές τους, καθώς επίσης, λίγα μόνο από τα έργα του κατασκευάστηκαν με χάλυβα, όπως τα ήθελε. Για τις εκθέσεις, επέβλεπε τη δημιουργία ξύλινων κατασκευών από κόντρα πλακέ, οι οποίες ήταν συνήθως βαμμένες με βαριά βαφή αυτοκινήτων και καταστρέφονταν στην πλειοψηφία τους, αφού είχαν υπηρετήσει τον άμεσο σκοπό τους (Wagstaff, 1995, σσ. 384-386).

6.5 Νταν Φλάβιν (Dan Flavin, 1933-1996)

«Είναι ηλεκτρικό ρεύμα με διακόπτη – την αμφιβολία.»
(Allen, 2005)

Λίγοι καλλιτέχνες μπορούν να υπερηφανεύονται ότι έχουν εξερευνήσει ένα μόνο μέσο, ιδιαιτέρως ασυνήθιστο, τόσο επίμονα και με συνέπεια όσο ο Νταν Φλάβιν με τους χαρακτηριστικούς του λαμπτήρες φθορισμού. Αν και κατατάχθηκε στο πλαίσιο του μινιμαλιστικού, ο Φλάβιν είδε τον εαυτό του ως σφοδρά «Μαξιμαλιστή». Δηλαδή, χρησιμοποιώντας *έτοιμα αντικείμενα* (readymades), όπως του Μαρσέλ Ντυσάν, εκμεταλλεύτηκε τις δυνατότητες του πιο απαγορευτικού και με κάποιο τρόπο άσχημου υλικού: σκληρά φώτα φθορισμού. Περί το 1960 ο Φλάβιν έκανε τα πρώτα του βήματα στην ενσωμάτωση ηλεκτρικών φώτων στα έργα του. Έχοντας βρει το μέσο με το οποίο θέλει να ασχοληθεί, εγκατέλειψε πλήρως τη ζωγραφική, εστιάζοντας σε «φωτεινά» έργα για το υπόλοιπο της καλλιτεχνικής του καριέρας, όπου παρήγαγε εγκαταστάσεις και γλυπτά κομμάτια φτιαγμένα αποκλειστικά από φωτιστικά φθορισμού και σωλήνες που ήταν σε περιορισμένο φάσμα χρωμάτων και μεγεθών. Η εργασία με προκατασκευασμένα, και όχι χειροποίητα, υλικά έδωσε στον Φλάβιν τη δυνατότητα να δώσει έμφαση στο φως και τον τρόπο με τον οποίο το φως μετατρέπει έναν εκθεσιακό χώρο σε γλυπτό. Μια σαφή πρόοδος στην κλίμακα και τις φιλοδοξίες σηματοδοτούν οι εγκαταστάσεις φωτισμού, το γλυπτικό και το αρχιτεκτονικό περιβάλλον του Φλάβιν. Είναι χαρακτηριστικό πως προσπαθούσε να δημιουργήσει ένα διαφορετικό λεξιλόγιο για την τέχνη. Για παράδειγμα, επέλεγε να μην αποκαλεί έργα τέχνης ή κομμάτια τα δημιουργήματά του, αλλά προτάσεις για την τέχνη.

Ο αντικειμενικός χαρακτήρας της μινιμαλιστικής γλυπτικής έρχεται σε αντίθεση ακόμα και με την πιο μινιμαλιστική ζωγραφική. Ως ένας από τους ριζοσπαστικότερους πρωταγωνιστές της μινιμαλιστικής γλυπτικής, ο Νταν Φλάβιν χρησιμοποίησε σωλήνες (λαμπτήρες) φωτός για τα έργα του, και ενώ άλλοι, όπως ο Τζαντ, κατασκεύασαν τα έργα τους χωρίς να αξιοποιήσουν βιομηχανικό υλικό, ο Φλάβιν επέλεξε βιομηχανικά αντικείμενα ως μέσο. Υποστήριζε ότι η δουλειά του μετατρέπεται σε βιομηχανικό αντικείμενο μέσω του φωσφορίζοντος φωτός (Meyer, 2001, σ. 92).

Σε πολλά από τα πρώτα σχέδια και πίνακές του διερευνούσε τις τονικές ιδιότητες, που αντανακλούσαν το ενδιαφέρον για τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Ο πειραματισμός με τυχαία αντικείμενα, οδήγησε σε μια σειρά από «μικτά συγκροτήματα μέσων», χρησιμοποιώντας κενά κουτιά αλουμινίου, όπως στο *Πληγωμένος Απολλιναίρ*

(Apollinaire Wounded, 1959-60) (Εικόνα 123). Στο έργο αυτό, που ήταν αφιερωμένο στον Γάλλο ποιητή Γκιγιώμ Απολλιναίρ (Guillaume Apollinaire, 1880-1918) υπάρχει ένα χοντρό στρώμα λευκού χρώματος σε τετράγωνο σχήμα πάνω σε ξύλο, το κέντρο του έργου καταλαμβάνει ένα πεπλατυσμένο δοχείο κασσίτερου, το οποίο μοιάζει με τον επίδεσμο που είχε στο κεφάλι του ο ποιητής, μετά από πληγή από θραύσμα το 1916. Στην επάνω αριστερή γωνία, με ευθεία γραφή, παρατηρεί κανείς τη φράση «ο Απολλιναίρ τραυματίστηκε». Γύρω από όλα αυτά υπάρχει μια λεπτή μαύρη γραμμή ως πλαίσιο και ακόμη πιο έξω μια παχιά λευκότερη λωρίδα χρώματος που σχηματίζει ένα κάδρο. Οι απαρχές των «φωτεινών» έργων του φαίνονται σε αυτό το έργο στις ανακλαστικές μεταλλικές επιφάνειες, πιθανώς εμπνευσμένες από τα δοχεία καφέ, τους λαμπτήρες και τους φακούς, που ο Τζάσπερ Τζονς (Jasper Johns, 1930-) ενσωμάτωσε στα δικά του κομμάτια. Το *Πληγωμένος Απολλιναίρ* είναι, επίσης, ένα από τα πρώτα έργα που είναι αφιερωμένα σε έναν καλλιτέχνη ή φίλο.

Η πρώιμη φάση της χρήσης του φθορίζοντος φωτός από τον Νταν Φλάβιν εκκινεί στις αρχές του 1960 και ουσιαστικά καταγράφει μια γραμμή από ένα σύνολο ηλεκτρικών εικόνων. Τα έργα του αυτά ουσιαστικά αποτελούν εικόνες αποτελούμενες από κουτιά που κρέμονται στον τοίχο με ενσωματωμένα σε αυτά ηλεκτρικά φώτα. Αυτά επισημαίνουν την απόρριψη ενός προγενέστερου καλλιτεχνικού στιλ, προκειμένου να αναπτύξουν μια τέχνη, που σήμερα θεωρείται ο ακρογωνιαίος λίθος του Μινιμαλισμού, και αξιοποιεί τυπικά φώτα φθορισμού σε απλές, πραγματικές παρουσιάσεις. Τα σχέδιά του υπενθυμίζουν επίσης μια λιγότερο γνωστή πτυχή των φώτων του Φλάβιν: την αναγνώρισή τους ως μνημεία ή αφιερώματα σε διάφορα άτομα (Meyer, 2001). Παρ' όλο που ο Φλάβιν εγκατέλειψε το προσωπικό στοιχείο, όπως εκφράζεται με εξπρεσιονιστικά μέσα, τα περισσότερα από τα έργα του ήταν αφιερωμένα σε φίλους, συγγενείς, ιστορικά πρόσωπα και διευθυντές μουσείων. Ωστόσο, τα προσωπικά αυτά μνημεία ή αφιερώματα δε μνημειοποιούν τον ατομικισμό ούτε τα συγκεκριμένα άτομα. Είναι συνηθισμένα αντικείμενα που στερούνται της μονιμότητας των συμβατικών μνημείων, καθώς ενόσω είναι ενεργοποιημένα, έχουν μια μαγική παρουσία, η οποία χάνεται όταν απενεργοποιούνται. Ένα τέτοιο έργο είναι το *Μουσική δωματίου, αρ. 6 (στον Τζέιμς Τζόις) [Chamber Music, no. 6 (to James Joyce), 1959]* (Εικόνα 124), το οποίο δημιουργήθηκε όταν ο Φλάβιν ένιωσε μια ισχυρή σχέση με τον συγγραφέα Τζέιμς Τζόις, του οποίου η απόρριψη από την οικογένειά του και τον Καθολικισμό, του θύμιζε τα δικά του (του Φλάβιν) αμφιλεγόμενα συναισθήματα για τους γονείς του και τη θρησκεία, που

τον πίεζαν να ακολουθήσει. Αυτή η σειρά σχεδίων ήταν εμπνευσμένη από την ποιητική συλλογή *Μουσική Δωματίου (Chamber Music, 1907)*[141] του Τζόις, την οποία ο συγγραφέας περιγράφει ανεπιφύλακτα ως εμπνευσμένη από τον ήχο της ούρησης σε μια κατσαρόλα (Joyce, 1975). Ενώ εξακολουθούσε να χρησιμοποιεί τις χειρονομίες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, ο Φλάβιν εφιστά την προσοχή στα υποδηλωτικά χρώματα και ατμοσφαιρικές αναφορές της ποίησης του Τζόις, και τις απαλές και σκοτεινές δυαδικότητες, αποκαλύπτοντας ένα πρώιμο ενδιαφέρον για τα εφέ του φωτός.

Το 1963 ο Φλάβιν άρχισε να χρησιμοποιεί μόνο πρότυπα φωτιστικά και σωλήνες φθορίου τοποθετημένους απευθείας στους τοίχους. Τα *έτοιμα αντικείμενα* (readymades) και η χρήση των καθημερινών αντικειμένων του Τζάσπερ Τζονς σε ένα καλλιτεχνικό πλαίσιο, κυρίως στους χάλκινους φωτεινούς λαμπτήρες, ήταν ασφαλώς αυτοί που σηματοδότησαν τη μεταγενέστερη αξιοποίηση των φθοριζόντων φανών από τον Φλάβιν. Παρ' όλα αυτά, ως το μέσο για μια συνεχή εργασία, το φθοριούχο φως ήταν κάτι νέο και καινοτόμο. Για να παράσχει το πλαίσιο και να του δώσει μια τυπική και μορφική δομή, ο Φλάβιν χρησιμοποίησε στοιχεία από τη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική.

Στο έργο *Εγκατάσταση LED (Installation LED)* (Εικόνα 125) το ενιαίο κόκκινο φως μήκους περίπου τριών μέτρων που σχηματίζει μια κατακόρυφη γραμμή και είναι τοποθετημένο στη σχηματισμένη γωνία της ένωσης δύο τοίχων, φέρνει στον νου του θεατή τα κατακόρυφα πεδία χρωμάτων, τα *φερμουάρ (zips)*[142] (Εικόνα 126) δηλαδή τον Μπάρνετ Νιούμαν (Barnett Newman, 1905-1970). Όπως αυτός, ο Φλάβιν χρησιμοποίησε απλή, ευθεία σύνθεση σε μεγάλη κλίμακα για να δημιουργήσει μια άμεση και μη ψευδαισθητική παρουσία. Η αξιοποίηση γωνιακών χώρων, που λαμβάνει χώρα τουλάχιστον σε τέσσερις περιπτώσεις έργων, ουσιαστικά αποτελεί μια γενική αναφορά σε ζωγραφική. Με αυτά τα έργα, ο Φλάβιν ενσωμάτωσε τις ελαφριές κατασκευές του απευθείας στην αρχιτεκτονική του χώρου και ουσιαστικά αποκάλυψε την επιρροή του από τον εκπρόσωπο του Ρωσικού Κονστρουκτιβισμού Βλαντιμίρ Τάτλιν.

Το 1964 δημιουργεί ένα έργο αφιερωμένο στον Βλαντιμίρ Τάτλιν με το όνομα *Μνημείο I (Monument I, 1964)* (Εικόνα 127) το οποίο είναι μια μακρινή απόδοση του *ο*

[141] Μπορεί κανείς να ακούσει όλο την ποιητική συλλογή εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=rI-7KIqqm1g.

[142] Ο καλλιτέχνης Μπάρνετ Νιούμαν καθ' όλη τη δεκαετία του 1940 ασχολήθηκε με τα zips (φερμουάρ) που αποτελούνταν από περιοχές χρώματος που διαχωρίζονται από λεπτές κάθετες γραμμές (Tate, Barnett Newman, n.d.).

Πύργος του Τάτλιν (Design for the Monument to the Third International, 1919-1920)[143] στην Τρίτη Διεθνή. Το *Μνημείο I* του Φλάβιν, που αποτελούταν από λαμπτήρες που είτε καίγονταν είτε ήταν σβησμένοι, είχε ένα στοιχείο ακινησίας, που θύμιζε το φάντασμα του μη πραγματοποιηθέντος έργου του Τάτλιν. Όπως δήλωσε ο Φλάβιν, «Τα ψευδο-μνημεία, ως δομικά σχέδια των καθαρών αλλά προσωρινών, ψυχρών, λευκών φώτων φθορισμού, ήταν προς τιμήν του καλλιτέχνη» (Flavin, 1989, p. 72).

Μέσω της εν λόγω τεχνοτροπίας, ο καλλιτέχνης ενεργοποιεί τους τοίχους ως δομικά στοιχεία που λειτουργούν με ή ενάντια στο φως. Οι χώροι των εκθέσεων και οι διάδρομοί τους δεν προσφέρουν απλώς τη δυνατότητα διέλευσης, αλλά περισσότερο παρέχουν τις αναγκαίες επιφάνειες για την αντανάκλαση του χρώματος των φθοριζόντων λαμπών. Ο Φλάβιν δε θεωρούσε τα έργα του γλυπτά, καθώς δεν αποτελούνταν μόνο από ένα φυσικό αντικείμενο (το σωλήνα φθορισμού) αλλά και από το χώρο που φωτιζόταν από το φως. Όταν το εκπεμπόμενο φως άγγιζε ανθρώπους ή αντικείμενα ή ανακλαστικές επιφάνειες, όπως τοίχους, δάπεδα ή οροφές, τα φώτιζε και τα χρωμάτιζε κι αυτά. Το έργο του Φλάβιν συνδυάζει το χρώμα με το φως και το χώρο, φέρνοντας το χρώμα σε τρεις διαστάσεις και μετατρέποντας τον περιβάλλοντα χώρο. Όπως είπε κάποτε: «Κάποιος μπορεί να μην σκέφτεται το φως ως πραγματικότητα, αλλά εγώ το κάνω. Και είναι ιδιαιτέρως απλό και ανοιχτό δημιουργώντας μια τέχνη όπως δε θα βρείτε ποτέ άλλοτε» (National Gallery of Art, 2013, σ. 168).

Καθένας μπορεί να εκτιμήσει διαφορετικά την έκταση στην οποία ο καλλιτέχνης ανέπτυξε το μέσο του. Με τον χειρισμό των επίσημων, φαινομενικών και αναφορικών χαρακτηριστικών του φωτός, ο Φλάβιν παρείχε μια εμπειρία που κατασκευάστηκε μέσω προκλητικών αντιθέσεων, μεταξύ χρωμάτων, εντάσεων φωτός, δομής και έλλειψης μορφής, καθώς και των δίπολων προφανής-αφανής, σοβαρή-χιουμοριστική.

Σύμφωνα με την Ροσαλίντ Κράους (Krauss, 1979) ο Φλάβιν, ο μινιμαλιστής, υπήρξε ένας από τους ενεργούς παραγωγούς της εντατικής αυτής αμφισβήτησης της γλυπτικής και του ρόλου της κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Ο Φλάβιν χρησιμοποίησε στοιχεία φωτός της μεταπολεμικής βιομηχανικής εποχής προκειμένου να αποτυπώσει την επιμονή του για μια επίσημη καθαρότητα, διαύγεια και σαφήνεια, καθώς επίσης και για μια ατμοσφαιρική ευρύτητα στο πλαίσιο των έργων του, τα οποία προσχώρησαν σε ένα πολύ αυστηρό σύνολο τυπικών παραμέτρων, υπενθυμίζοντας τις

[143] Μπορεί κανείς να διαβάσει περισσότερες πληροφορίες για το έργο στη σελ. 107.

διατάξεις του Πιτ Μόντριαν ή άλλων, προγενέστερων μοντερνιστών τιτάνων. Ο Φλάβιν χρησιμοποίησε για παράδειγμα μόνο τις ακόλουθες αποχρώσεις: κόκκινο, μπλε, πράσινο, ροζ, κίτρινο και μωβ (ultraviolet), καθώς και τέσσερις ποικιλίες του λευκού, όπως αυτές προκύπτουν από σωλήνες φωτών περίπου 0,5, 1, 2 και 3 μέτρων, κατεξοχήν ευθειών.

Το έργο του *Η Διαγώνιος της 25ης Μαΐου (The Diagonal of May 25, 1963)* (Εικόνα 128) αφιερώθηκε σε δύο άτομα: αρχικά στον μοντερνιστή γλύπτη Κονσταντίν Μπρανκούζι και έπειτα στον ιστορικό τέχνης Ρομπέρ Ρόζενμπλουμ (Robert Rosenblum, 1927-2006). Ο Φλάβιν διατύπωσε ότι η *Διαγώνιος* είναι η αποκάλυψη της δυναμικής σχέσης ενός έργου ζωγραφικής και ενός γλυπτού, μέσω όμως της πλαστικής του αντικειμένου. Τοποθετώντας έναν αναμμένο λαμπτήρα στον τοίχο αναφέρεται αφενός στους κρεμασμένους πίνακες ζωγραφικής που πλημμυρίζουν με χρώματα τους τοίχους που διακοσμούν, αφετέρου στα γλυπτά που διακοσμούν έναν χώρο, αφού το φως του λαμπτήρα δεν περιορίζεται σε έναν πλαίσιο-καμβά αλλά διαχέεται σε όλο τον χώρο του δωματίου. Ταυτόχρονα, όμως δεν πάει να έχει τον χαρακτήρα του αντικειμένου.

Το έργο του Φλάβιν συγκρίνεται με αυτό του Στέλα και των άλλων σύγχρονών του μινιμαλιστών, καθώς σε ένα βαθμό όλοι συνδέονται με καλλιτεχνικές έννοιες όπως «χρωματικό πεδίο», μετα-ζωγραφική αφαίρεση και φυσικά, μινιμαλισμός (Weiss, 2006, σ. 51).

Ο Ντόναλντ Τζαντ έγραψε για τα έργα του Νταν Φλάβιν ότι δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ του φωτός και του χρώματος. Είναι ένα φαινόμενο. Ο Τζαντ θεώρησε ότι ο Φλάβιν αναζητούσε ένα συγκεκριμένο φαινόμενο, αντί για ένα συγκεκριμένο τύπο αντικειμένου. Υπό αυτό το πρίσμα, η ανάλυσή του για τα έργα του Φλάβιν οδηγεί στο να τα θεωρήσει περισσότερο βιωματικά παρά υλιστικά όσον αφορά στον χαρακτήρα τους. Για παράδειγμα, το έργο του *Το Κατ' όνομα Τρία (στον Γουλιέλμο του Όκαμ) [The Nominal Three (to William of Ockham), 1963]* (Εικόνα 129) αποτίει φόρο τιμής στον Άγγλο φιλόσοφο Γουλιέλμο του Όκαμ (1285-1347), ο οποίος διατύπωσε ότι η πραγματικότητα υπάρχει αποκλειστικά σε μεμονωμένα πράγματα και τα καθολικά είναι απλώς αφηρημένα σημεία, αποκλείοντας έτσι τα σχετιζόμενα με την ύπαρξη του Θεού και την πνευματική γνώση ερωτήματα. Στην αρχή ο Φλάβιν είχε επικεντρωθεί σε ένα μόνο κομμάτι φθορισμού που το ονόμασε *Ένα (στον Γουλιέλμο του Όκαμ) [One (To William of Ockham)]*, ενώ η τελική τριπλή εξέλιξη των στοιχείων, που αναφέρεται σαφώς στον καθολικό μυστικισμό, εμφανίστηκε στο οριστικό έργο που γνωρίζουμε. *Το Κατ'*

όνομα Τρία (στον Γουλιέλμο του Όκαμ) φωτίζει το χώρο από ομάδες σωλήνων φθορισμού που αυξάνονται σε αριθμό, από ένα σε τρία. Έτσι δημιουργεί μια άμεση αναφορά στο αξίωμα του φιλόσοφου πως για να εξηγηθεί οποιοδήποτε φαινόμενο, πρέπει να επιλεχθεί ο χαμηλότερος αριθμός μεταβλητών.

Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη Ρομπέρ Σμίθσον (Robert Smithson, 1938-1973) (Smithson, The Collected Writings, 1996) το έργο του Φλάβιν οδηγεί τον θεατή, όχι στην ανάκληση του παρελθόντος, όπως κάνουν τα παλιά μνημεία, αλλά στο να ξεχάσει το μέλλον. Δεν κατασκευάζεται για να ενταχθεί στην πορεία της ιστορίας, αλλά για να τεθεί ενάντια σε αυτή. Εμπλέκεται σε μια συστηματική μείωση του χρόνου που αγγίζει και το φράγμα των δευτερολέπτων, αντί να αντιπροσωπεύει τα μεγάλα διαστήματα των αιώνων. Τόσο ο παρελθοντικός όσο και ο μελλοντικός χρόνος τοποθετούνται σε έναν αντικειμενικό παροντικό χρόνο. Αυτός ο χρόνος έχει λίγο, ή και καθόλου, χώρο. Είναι στάσιμος και χωρίς κίνηση, δεν πηγαίνει πουθενά, είναι αντι-νευτώνειος, καθώς επίσης και στιγμιαίος και ενάντια στους δείκτες του ρολογιού. Ο Φλάβιν δημιουργεί στιγμιαία μνημεία και αυτή ακριβώς η «στιγμή» κάνει το έργο του Φλάβιν μέρος του χρόνου. Ο χρόνος γίνεται ένας χώρος χωρίς κίνηση. Αν ο χρόνος είναι ένας τόπος, τότε είναι αναρίθμητοι οι πιθανοί τόποι. Ο Φλάβιν μετατρέπει τον χώρο των γκαλερί σε χρόνο, ο οποίος σπάει σε πολλά χρονικά διαστήματα. Με το έργο-αντικείμενο παρόν, ο χρόνος φαίνεται να λείπει, καθώς εκατομμύρια χρόνια περιέχονται σε δευτερόλεπτα, τα οποία ο θεατής ξεχνά μόλις αυτά συμβαίνουν. Η φθορά του κλασικού χρόνου και χώρου που «πετυχαίνει» ο Φλάβιν βασίζεται σε μια εντελώς νέα αντίληψη για τη δομή της ύλης.

Η εγκατάσταση και η τοποθέτηση των έργων του Φλάβιν είναι επίσης επηρεασμένη από την περιρρέουσα τάση των γλυπτών της δεκαετίας του 1960 να αξιοποιούν το πάτωμα για την έκθεση των έργων τους, παρά δυσκίνητα βάθρα, με τα οποία το έργο διαχωρίζεται από το περιβάλλον του. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις του Τζαντ και του Λιούιτ. Επίσης, πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν το φως ως εργαλείο, ως αντικείμενο, ως τεχνική, ως υλικό ή ακόμα και ως παράγοντα δημιουργίας. Ίσως αυτό να σχετιζόταν με το γεγονός ότι η χρήση ενός υλικού, το οποίο είναι με τη σειρά του μια εκδήλωση της ηλεκτρικής (ή μερικές φορές της ηλιακής) ενέργειας, συνεπάγεται την επέκταση του έργου. Υπό αυτό το πρίσμα, το έργο υπερβαίνει τα αρχικά στενά όριά του και έτσι ο θεατής γίνεται μάρτυρας του φαινομένου του φωτός και όχι απλώς της επιφάνειας του λαμπτήρα φθορισμού (Patrick, χ.χ.).

Ο Φλάβιν κατασκευάζοντας τις φωτεινές εγκαταστάσεις-γλυπτά τους, αξιοποιεί με τρόπο «προφητικό» τα υλικά, τη δομική οργάνωση και τον αισθητικό τους αντίκτυπο. Ωστόσο δημιουργεί ένα περίεργο αμάλγαμα υλισμού και υπερβατικότητας που απορρίπτει και απωθεί το οπλοστάσιο των εργαλείων των κριτικών. Το έργο του Φλάβιν αποτυπώνει τη σταθερή αυστηρότητα του σκοπού του, που αναμιγνύεται με μια εξαιρετικά ιδιοσυγκρασιακή αντίληψη του κόσμου, βασιζόμενη σε μια αντίληψη ότι οι ενέργειες που εκδηλώνονται μέσω του φωτός ενεργούν για την καταπολέμηση της μονοδιάστατης προσέγγισης της τέχνης και της ζωής. Ο Φλάβιν χρησιμοποιεί το φως του για να αποκαταστήσει τη φαντασιακή μυστηριότητα του κόσμου, ακόμα και όταν η εμμονή του στη χρήση βιομηχανικών υλικών βοηθάει στη διατήρηση μιας έντονης και οδυνηρής συνειδητοποίησης της ζωής, στην αλληλεπίδρασή της με τον υλικό κόσμο.

6.6 Ντόναλντ Τζαντ (Donald Judd, 1928-1994)

«Οι τρεις διαστάσεις είναι ο πραγματικός χώρος. Αυτό λύνει το πρόβλημα της ψευδαίσθησης και του πραγματικού χώρου στη ζωγραφική.»
(Judd D. , Specific Objects, 1987, σ. 4)

Ο Ντόναλντ Τζαντ ήταν Αμερικανός καλλιτέχνης, του οποίου η απόρριψη τόσο της παραδοσιακής ζωγραφικής όσο και της γλυπτικής, τον οδήγησε σε μια σύλληψη της τέχνης που βασίστηκε στην ιδέα του αντικειμένου, όπως υπάρχει στο περιβάλλον. Τα έργα του Τζαντ ανήκουν στο μινιμαλιστικό κίνημα, του οποίου στόχος ήταν να απαλλαγεί η τέχνη από την εξάρτηση των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών στο αυτοαναφερόμενο ίχνος του ζωγράφου, για να σχηματίσει έργα που ήταν απαλλαγμένα από συναισθήματα. Για την εκπλήρωση αυτού του έργου, καλλιτέχνες όπως ο Τζαντ δημιούργησαν έργα που αποτελούνταν από μονές ή επαναλαμβανόμενες γεωμετρικές μορφές που παράγονταν από βιομηχανοποιημένα υλικά μακριά από το άγγιγμα του καλλιτέχνη. Οι γεωμετρικές και αρθρωτές δημιουργίες του Τζαντ έχουν συχνά επικριθεί για μια φαινομενική έλλειψη περιεχομένου. Αυτή η απλότητα, ωστόσο, θέτει υπό αμφισβήτηση τη φύση της τέχνης και θέτει το μινιμαλιστικό γλυπτό, ως αντικείμενο στοχασμού, εκείνο του οποίου η κυριολεκτική και επίμονη παρουσία ενημερώνει τη διαδικασία του βλέμματος.

Ο Ντόναλντ Τζαντ, αρχικά ζωγράφος, στράφηκε στη γλυπτική, καθώς δεν ήταν υπέρμαχος της ψευδαισθητικής ποιότητας της ζωγραφικής και επέμενε ότι ήταν ανάγκη

ο καλλιτέχνης να εργάζεται σε πραγματικό χώρο. Η ανάπτυξη της μινιμαλιστικής ζωγραφικής, όπως εκφράστηκε και αποτυπώθηκε ως περαιτέρω μείωση της σύνθεσης και της ζωηρότητας των έργων, καθιστούσε δύσκολο, αν όχι ανέφικτο, τη συνέχειά της, τουλάχιστον μέσα από το ίδιο καλλιτεχνικό είδος ή μέσο. Στη γλυπτική, όπως και τη ζωγραφική, το ερώτημα που εγέρθηκε σύντομα αφορούσε στο μέχρι ποιο σημείο θα μπορούσε να λάβει χώρα η εν λόγω αφαίρεση. Το εν λόγω ερώτημα προέκυψε ως τεχνική μπραβούρα και έτσι ο πλούτος της σύνθεσης ή του χρώματος έχασαν τη σημασία τους. Μέχρι το τέλος του 1964, ο Τζαντ σταμάτησε να δημιουργεί μόνος του τα γλυπτά του, καθώς προτιμούσε να στέλνει τα σχέδιά του σε εργοστάσια, τα οποία θεωρούσε ότι με την ανώτερη απόδοση και τεχνική τους θα μπορούσαν να καταστήσουν καλύτερο, σαφέστερο και καταφανέστερο το έργο του (Meyer, 2001, σ. 81).

Καθώς η νέα τέχνη προσέγγισε το ασυμπτωματικό όριο των έτοιμων και των γυμνών καμβάδων, μετασχηματίστηκε σε τέχνη-γενική ιδέα/έννοια (Conceptual Art). Ωστόσο, την ίδια στιγμή, αυτό «άνοιξε τις πόρτες» της κριτικής. Ο Τζέιμς Μέιερ (James Meyer) πρότεινε ότι η εν λόγω τέχνη, λόγω του ότι είναι πολύ εύκολο να αναπαραχθεί, δεν μπορεί να ονομάζεται τέχνη. Επιπρόσθετα, η δουλειά δεν ήταν αρκετά δεξιοτεχνική, ήταν εύκολη στο να παρατηρηθεί και πολύ βαρετή (Meyer, 2001, σ. 81). Σε μια συζήτηση με τον Φρανκ Στέλα, που, όπως προαναφέρθηκε, θεωρείται ο κατεξοχήν επιδραστικός καλλιτέχνης όσον αφορά στα αντικείμενα-γλυπτά, ο Τζαντ αναγνώρισε τον εαυτό του ως καλλιτέχνη που επιζητά την ολότητα στη ζωγραφική. Αυτός ήταν ο λόγος της συμμετρίας στη δουλειά του, καθώς ήθελε να απαλλαγεί από πιθανές συνθετικές επιδράσεις. Ο μόνος τρόπος που θεωρούσε ότι μπορούσε να το πετύχει ήταν μέσω της διατήρησης της συμμετρίας στο έργο του (Glaser, 1995).

Αποκαλώντας και αναγνωρίζοντας τον Νιούμαν ως παράδειγμα, επέμεινε ότι θα έπρεπε να έχει ένα καθορισμένο όλο, και ίσως καθόλου μέρη ή μερικά πολύ λίγα. Μόνο έτσι θα μπορέσει να διασφαλίσει το όλο. Εξάλλου το μεγάλο πρόβλημα είναι να διατηρηθεί η αίσθηση της ολότητας (Glaser, 1995). Καθώς ο Τζαντ και ο Στέλα αμφότεροι δεν γνώριζαν τίποτα για παρόμοιες τάσεις στην ευρωπαϊκή τέχνη, ταυτοποίησαν την εν λόγω αντίρρηση στη σχεσιακή σύνδεση ως βασικό χαρακτηριστικό του τυπικού αμερικανικού μινιμαλισμού. Μια σημαντική πτυχή της μινιμαλιστικής γλυπτικής είναι η ολότητα της *gestalt*[144], καθώς οι καλλιτέχνες υποστήριξαν τον οπτικό

[144] Βλ. σημείωση 133.

διαχωρισμό των τμημάτων στα συγκεκριμένα αντικείμενά τους (specific objects). Αναδρομικά, η ολότητα έγινε η βασική ποιότητα τόσο της ζωγραφικής όσο και της γλυπτικής (Glaser, 1995, σ. 134).

Στην ίδια συνέντευξη ο Τζαντ εξάγει μια ισχυρή ετυμηγορία στις προηγούμενες προσεγγίσεις αναφορικά με τον μινιμαλισμό. Για τον Τζαντ η ζωγραφική έχει τελειώσει (Glaser, 1995). Την ίδια στιγμή, ισχυρίζεται και επιμένει ότι στη μορφή, το νέο έργο προφανώς μοιάζει περισσότερο με γλυπτική παρά με οτιδήποτε παραπέμπει στη ζωγραφική. Ωστόσο, θεωρεί ότι το νέο αυτό έργο είναι εγγύτερα της ζωγραφικής και επινοεί τον όρο *Ειδικά Αντικείμενα (specific objects)* για να περιγράψει τόσο το δικό του έργο, όσο και του Μορίς (Judd, 1975, σ. 183).

Επιπλέον, επιδόθηκε στη δημιουργία καλλιτεχνημάτων-αντικειμένων στον πραγματικό χώρο, και επέκτεινε περαιτέρω την εν λόγω έννοια, καθώς εγκατάλειψε τη ζωγραφική και ανέπτυξε αυτό που ονομάστηκε τρισδιάστατο αντικείμενο. Στην πρώτη του ατομική έκθεση το 1963, παρουσίασε μια σειρά από ανάγλυφα, κουτιά και όγκους δαπέδου, εγκαταστάσεις δηλαδή που βρίσκονταν σε αλληλεπίδραση με τον χώρο της γκαλερί και εισήγαγε την πολυαισθητηριακή εμπειρία των μινιμαλιστικών έργων. Το νέο του, λοιπόν, έργο έχει τρισδιάστατη μορφή με στόχο την άρνηση του παρελθόντος και το ξεπέρασμα των μέχρι τότε δισδιάστατων έργων που οριοθετούσαν τα υλικά, τις μορφές και το περιεχόμενο. Με τα *τρισδιάστατα ειδικά αντικείμενα* ο Τζαντ μετατρέπει το υλικό, τη μορφή και το περιεχόμενο σε ένα, σε μια ολότητα, αφού το υλικό προσδιορίζει τη μορφή και το περιεχόμενο, αλλά και το αντίστροφο, η μορφή και το περιεχόμενο προσδιορίζουν το υλικό. Με αυτόν τον τρόπο τα έργα του, όπως και τα έργα του Νταν Φλάβιν με φωτισμούς νέον/λεντ, γίνονται ένα περιβάλλον, κομμάτι του περιβάλλοντα χώρου, χωρίς να αφομοιώνονται απόλυτα. Αποτελούν κομμάτι ένας ανοιχτού διαλόγου με το περιβάλλον και με τους θεατές του χώρου. Έτσι, διατηρούν την ανεξαρτησία τους από τον καλλιτέχνη, γεγονός το οποίο ενισχύεται με τη χρήση βιομηχανικών προϊόντων ως υλικών, και αποκτούν δική τους φωνή, ανεξάρτητα και ελεύθερα από οποιεσδήποτε δεσμεύσεις (Γιαννακάκης, 2014, σσ. 245, 247).

Ο Μινιμαλισμός προσπάθησε να απορρίψει την εικονιστική ψευδαίσθηση, η οποία υπήρξε καταλυτικής σημασίας στην ιστορία της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, μέσω της εισαγωγής αντικειμένων που απορρίπτουν οποιαδήποτε μορφή ψευδαισθητικής απεικόνισης. Τότε ήταν που ο Μινιμαλισμός έφτασε στο απόγειό του. Η κατασκευή των

μινιμαλιστικών καλλιτεχνημάτων-αντικειμένων, αποτέλεσε την αφετηρία μετατόπισης από τους τείχους της γκαλερί προς το εσωτερικό χώρο της, δημιουργώντας έτσι μια δυναμική και φυσική εμπειρία για τους θεατές. Σύμφωνα με τον Μέιερ (Meyer, 2001, σ. 231), η απόρριψη της εικονογραφίας από τον Μινιμαλισμό συνεπάγετο την προβολή και τη σχεδίαση της κυριολεξίας πίσω στον χώρο του θεατή. Το μινιμαλιστικό αντικείμενο, ένα καθολικό σχήμα που στερείται εσωτερικών σχέσεων, έστρεψε την προσοχή στη θέση του. Δεν ήταν πλέον ένα διακριτό έργο, αλλά το μέρος μιας κατάστασης (Fried, 1998, σ. 16), που ενσωματώνει τον χώρο και τον θεατή. Πράγματι, λειτουργούσε μόνο εντός των όρων της εν λόγω συνυπάρχουσας σχέσης ή αντικειμενικότητας.

Η γλυπτική-αρχιτεκτονική φύσει και θέσει υπόσταση του μινιμαλιστικού έργου, δημιούργησε την ανάγκη αλληλεπίδρασης της τέχνης και του θεατή στον δημόσιο χώρο. Τη στιγμή που ο Στέλα εκτόπισε το νόημα των έργων του στους τίτλους του, ο Τζαντ αποσκοπούσε στην επίτευξη ενός καθαρά αυτο-αναφερόμενου νοήματος, δημιουργημένου από ένα συγκεκριμένο βιομηχανικό μέσο. Ωστόσο, οι εγκαταστάσεις και τα υλικά του Τζαντ επιβεβαιώνουν ότι μπορεί να εντοπιστεί νόημα τόσο στην ψευδαισθητική επιφάνεια όσο και στις πραγματικές κατασκευαστικές μεθόδους, υποδεικνύοντας διάφορες συνδέσεις και συσχετισμούς με την εξουσία, τη δημοκρατία και τον αμερικανικό καταναλωτισμό. Πάνω από όλα, τα βιομηχανικά έργα ευνοούν μια εμπειρία χρώματος και φωτός, η οποία επιτρέπει την εξεύρεση νοήματος και τη συνάντηση των επιφανειών, των όγκων και του φυσικού χώρου της εγκατάστασης.

Σταδιακά ο Τζαντ προτίμησε τις βιομηχανικές μεθόδους κατασκευής και σύναψε συνεργασίες με τις κατασκευαστικές εταιρίες Bernstein Brothes και Treitel-Gratz[145], προκειμένου να πετύχει ένα περισσότερο μηχανικά παραγόμενο αποτέλεσμα. Στην ουσία, η εν λόγω απόφασή του, μεταμόρφωσε τον ρόλο του καλλιτέχνη σε σχεδιαστή, γεγονός που προκάλεσε τον Γκρίνμπεργκ να αντιταχθεί στο σχεδιασμένο μινιμαλιστικό έργο και στην απάρνηση των παραδοσιακών ιδεών της αισθητικής (Greenberg, 1967, σσ. 24-26; 1968, σσ. 180-186). Ο Τζαντ και ο Στέλα μπορούν να συγκριθούν λόγω των προθέσεών τους, να υπερβούν τον ψευδαισθητισμό των ευρωπαϊκών τεχνών, ανεξάρτητα αν αυτές σε πολλές περιπτώσεις δεν έγιναν πράξη. Η ιστορικός τέχνης Μπάρμπαρα

[145] Η εταιρία Treitel-Gratz ήταν επίσης η αγαπημένη κατασκευαστική εταιρία μεταλλικών έργων για τους καλλιτέχνες Ισάμου Νογκούτσι (Isamu Noguchi, 1904-1988), Σολ Λιούιτ (Sol LeWitt, 1928-2007), Ουόλτερ ντι Μαρία (Walter de Maria, 1935-2013), Ρομπέρ Ιντιάνα (Robert Indiana, 1928-2018), Μάια Λιν (Maya Lin, 1959-), Μπάρνετ Νιούμαν (Barnett Newman, 1905-1970) και Αλεξάντερ Λίμπερμαν (Alexander Liberman, 1912-1999) (Moss, 2007, σ. 27).

Χάσκελ (Barbara Haskell, 1946-) υποστηρίζει ότι η σχέση του Τζαντ με τον Στέλα βασίστηκε στην ακλόνητη αντίρρησή τους αναφορικά με την ευρωπαϊκή συνθετική φόρμουλα για την εξισορρόπηση ενός μέρος της ζωγραφικής ή της γλυπτικής έναντι των άλλων (Haskell, 1984, σ. 93). Ο Γκρίνμπεργκ είδε στον Στέλα το τέλος της ζωγραφικής, ενώ ο Τζαντ προκάλεσε τις μοντερνιστικές του θέσεις υποστηρίζοντας τις δυνατότητες της κυριολεκτικής τέχνης, μέσω του τρισδιάστατου βιομηχανικού αντικείμενου, το οποίο μετασχηματίζεται σε *Ειδικό Αντικείμενο (Specific Object)*.

Στο δοκίμιό του *Ειδικά Αντικείμενα (Specific Objects, 1965)* ο Τζαντ επιτέθηκε στη ζωγραφική λόγω της προσκόλλησης στο πρότυπο του ορθογώνιου πλαισίου που κρέμεται σε έναν τοίχο και θέτει όρια στο έργο, ορίζοντας ουσιαστικά το τέλος της εικόνας (Judd D. , 1987, σ. 116). Αντ' αυτού, ο Τζαντ προτείνει το τρισδιάστατο αντικείμενο, μια ουδέτερη μορφή που δεν είναι ούτε ζωγραφική ούτε γλυπτική. Αν και η φυσικότητα των υλικών παραπέμπει στο δεύτερο, ο Τζαντ θεώρησε ότι τα έργα του είναι πιο κοντά στη ζωγραφική, λόγω της συχνής εγκατάστασής τους στον τοίχο. Ωστόσο, η δυναμική των νέων αυτών έργων υπερβαίνει εκείνη της ζωγραφικής, η οποία προκύπτει μόνο από τα απλά χρώματα λαδιού και τον καμβά. Αντίθετα, η ισχύς των *Ειδικών Αντικειμένων* προέρχεται από την τρισδιάστατη μορφή, από την εκμετάλλευση των βιομηχανικών υλικών, από την αξιοποίηση των εμπορικών χρωμάτων και η εφαρμογή τους στις επιφάνειες των υλικών (Judd D. , 1987, σ. 118).

Για τον Τζαντ, το χρώμα και το υλικό αναφέρονται μόνο στον εαυτό τους και δεν παραπέμπουν σε εξωτερικές αναφορές, όπως συμβαίνει στο έργο του Στέλα. Για τον λόγο αυτό, ο Τζαντ σπάνια ονοματίζει το έργο του και μάλλον επιτρέπει στο μέταλλο να μιλήσει για τον εαυτό του ως ειδικό αντικείμενο. Ωστόσο, όσον αφορά στην υπέρβαση του «ευρωπαϊκού» ψευδαισθητισμού, το έργο του Τζαντ αν και αυτοαναφορικά το πετυχαίνει, στην πράξη εγείρεται ένας γόνιμος προβληματισμός. Για παράδειγμα, στα τρισδιάστατα αντικείμενα της σειράς *Άτιτλο (Untitled, 1965)* (Εικόνα 130), όπου στοίβες επτά κουτιών ειδικά-αριθμητικά σχεδιασμένες εκτίθενται στον τοίχο της γκαλερί, ο Τζαντ δεν υποδηλώνει τίποτα εκτός από την ιδιαιτερότητα της ίδιας της κατασκευής, ως ισχυρό, καθαρό σχήμα και αναμφισβήτητο βιομηχανικό υλικό. Ωστόσο, το γεγονός ότι διατηρεί αφανή τον τρόπο στήριξής τους στον τοίχο, επιτρέπει τη δημιουργία μιας ψευδαίσθησης. Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη Ρόμπερτ Σμίθσον (Robert Smithson, 1938-1973) δεν είναι δυνατό να διευκρινιστεί τι στερεώνεται από τι ή τι υποστηρίζει αυτό που φαίνεται. Μια παράξενη υλικότητα, που είναι εγγενής στην επιφάνεια, κατακλύζει τη

βασική δομή, κάνοντας αυτά τα πολύ συγκεκριμένα έργα να φτάσουν στο όριο της εξαφάνισης (Smithson, 1996, σ. 6). Ως προς το τελευταίο, αν και το έργο του Τζαντ σίγουρα δεν εξαφανίζεται, η τρισδιάστατη προβολή του είναι πρωταρχικής σημασίας για την έννοια του πραγματικού χώρου και την αλλαγή των πρακτικών εγκατάστασης.

Στα μωβ plexiglass αντικείμενα της σειράς *Άτιτλο (Untitled, 1969)* (Εικόνα 131) είναι εμφανής η επίδραση της τεχνικής του Ντέιβιντ Σμιθ. Αν και ο Τζαντ ισχυρίζεται ότι το κουτί είναι συγκεκριμένο λόγω της μεταλλικής του ταυτότητας, η ψευδαισθητική μωβ plexiglass επιφάνειά του είναι γεμάτη από περιπλοκές. Φαίνεται γρατζουνισμένη και ανάγλυφη, θυμίζοντας τις τεχνικές λείανσης της σειράς *Cubi*[146] του Ντέιβιντ Σμιθ. Η Κράους υποστηρίζει ότι το έργο του Σμιθ καθίσταται περισσότερο αβλαβές και αδιάφορο από το φινίρισμα του χάλυβα, ως ένα είδος καλλιτεχνικής λείανσης του μετάλλου, έτσι ώστε οι επιφάνειες να εμφανίζονται ως αχνή και παροδική άρνηση της μάζας που τις υποστηρίζουν (Krauss, 1966, σ. 26). Ο Σμιθ συνέθεσε γλυπτά γεωμετρικά σχήματα για να δημιουργήσει σχέσεις και κενά κεντρικά σε πλαίσια, προκειμένου οι χειροποίητες χαλύβδινες επιφάνειες και οι πλαισιωμένοι χώροι συνειδητά να αναφέρονται στην υφή της ζωγραφικής και στο πλαίσιο της εικόνας, καθώς οι θεατές κοιτάζουν μέσα από αυτό. Η πρακτική του Τζαντ δε μοιράζεται την ίδια ένταση της ψευδαίσθησης, αλλά οι γεωμετρικές του σχέσεις συμπωματικά και τυχαία μοιράζονται παρόμοιες ποιότητες.

Μέχρι τη δεκαετία του 1970, τα *ειδικά αντικείμενα* του Τζαντ, όπως του άρεσε να ονομάζει αυτές τις μορφές κουτιού που βρίσκονται απευθείας στο πάτωμα, είχαν γίνει, παρά τις αιχμηρές άκρες και το επίπεδο χρώμα τους, πιο περίπλοκες μέσω της εξερεύνησης της επιφάνειας και του χρώματος. Στο έργο *Άτιτλο (Untitled, 1972)* (Εικόνα 132) η εξωτερική επιφάνεια αποτελείται από χαλκό, ένα βιομηχανικό υλικό, αλλά του οποίου η ζεστή και ανακλαστική επιφάνεια συνδυάζεται με τον πλούτο του ξύλινου δαπέδου καθώς αντικατοπτρίζει το περιβάλλον του. Το εσωτερικό είναι χρωματισμένο με ένα πολύ κορεσμένο, κόκκινο σμάλτο, που δονείται στην έντασή του, και έρχεται σε αντίθεση με τη στατική φύση της φόρμας στο σύνολό της. Το κόκκινο εσωτερικό έρχεται επίσης σε αντίθεση με το χαλκό, αλλά εμβαθύνει την εμπειρία των θεατών ενθαρρύνοντάς τους να σκεφτούν τη σχέση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, και ζητώντας τους να εξετάσουν τα αποτελέσματα διαφορετικών επιφανειακών τιμών. Εδώ, η κομψότητα του κόκκινου σμάλτου προσθέτει στη σαγηνευτική όψη του κομματιού και

[146] Μπορεί κανείς να βρει περισσότερες πληροφορίες για τα έργα *Cubi* του Ντέιβιντ Σμιθ στη σελίδα 232 του συγκεκριμένου πονήματος.

μπορεί να προτείνει ορισμένα από τα αντικείμενα, όπως βερνίκι νυχιών ή αυτοκίνητα, τα οποία επιλέγουμε να αγοράσουμε ως καταναλωτές. Επιπλέον, αυτό το κομμάτι είναι κατά κάποιο τρόπο το πολικό αντίθετο της όλης ανθρωπομορφικής τάσης που έχουν οι θεατές όταν βλέπουν τη γλυπτική - την τάση να επεκτείνουν τον κατακόρυφο προσανατολισμό των δικών τους σωμάτων και να βλέπουν ανθρώπινες μορφές στη γλυπτική, που παραδοσιακά ήταν κάθετα προσανατολισμένη. Αντί να δούμε στο έργο μια αντανάκλαση αυτού του συνηθισμένου κατακόρυφου προσανατολισμού της ανθρώπινης, οργανικής μορφής, εδώ έχουμε ένα κομμάτι που είναι περισσότερο οριζόντιο παρά κάθετο και περιέχει μέσα του κενό χώρο και όχι «εσωτερικά μέρη».

Η γεωμετρική κατασκευή του αντικειμένου του Τζαντ σε μεγάλη κλίμακα, συνεπάγεται νόημα που δεν κατανοήθηκε αμέσως από τους θεατές στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Σύμφωνα με τον κριτικό τέχνης Μπρίαν Οντοέρτι (Brian O'Doherty, 1928-) το έργο του Τζαντ προσπαθεί να πετύχει νόημα από μια επιδεικτική έλλειψη νοήματος (O'Doherty, 1963). Η κατασκευή του νοήματος από τον Τζαντ δεν ήταν ούτε προφανής ούτε σκόπιμη, αλλά μπορούσε να πραγματωθεί μέσα από τη γεωμετρική δομή. Η απλοϊκή δυναμική των έργων ως ολότητας, οδήγησε στη διαμόρφωση της αμερικανικής τους ταυτότητας. Αν η τέχνη του Τζαντ ήταν μια πολεμική αντίδραση κατά των ευρωπαϊκών συνθέσεων και ψευδαισθήσεων, τότε αυτό που προσπάθησε να παραγάγει ήταν το αντίθετο της ευρωπαϊκής τέχνης της ιστορικής παράδοσης. Η ιστορικός τέχνης Γιούττα Χελντ (Jutta Held, 1933-2007) (1972, σ. 264) αναφέρθηκε στον ρόλο της βιομηχανικής τεχνολογίας στην συγκρότηση της αμερικανικής ταυτότητας, υποστηρίζοντας ότι οι θεωρητικοί του Μινιμαλισμού πρόταξαν την τέχνη τους ενάντια στην ευρωπαϊκή παράδοση. Η τάση αυτή αντίδρασης είναι, σύμφωνα με τον Τζαντ, εσωτερική και εκπηγάζει από την ανάγκη απελευθέρωσης από όλα όσα τους κρατούν δέσμιους στο παρελθόν. Σε αυτό το πλαίσιο, οι Αμερικανοί καλλιτέχνες του Μινιμαλισμού υιοθέτησαν μια πλήρως καταφατική και θετική στάση απέναντι στη βιομηχανική κοινωνία. Οι Μινιμαλιστές διατυπώνουν ότι η έμπνευσή τους προήλθε από τον τεχνολογικά οργανωμένο κόσμο και όχι από τις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές παραδόσεις. Αυτή η πίστη στην επιστήμη και την τεχνική ορθολογικότητα ως βάση για μια αξιόλογη ύπαρξη και ανωτερότητα του αμερικανικού πολιτισμού, αντικατοπτρίζεται στις θεωρίες του Μινιμαλισμού και σίγουρα στις μορφές των έργων του.

Ένα ακόμη έργο με τον ίδιο τίτλο, *Άτιτλο (Untitled, 1973)* (Εικόνα 133) δημιουργεί ο Τζαντ το 1973. Παρόλο που ο τίτλος υποδηλώνει πως το έργο είναι μέρος

ενός συνεχούς, ο Τζαντ πίστευε ότι τα έργα του θα έπρεπε να θεωρηθούν «συνολικά» και όχι ως σύνθεση μερών, καθώς θεωρούσε ότι το χρώμα, το σχήμα και η επιφάνεια δημιουργούσαν έναν ενιαίο χαρακτήρα. Το συγκεκριμένο έργο αποτελείται από έξι πανομοιότυπες, ξεχωριστές μονάδες με ίσο χώρο μεταξύ τους. Δεν υπάρχει ιεραρχία μορφών ή εστιακού σημείου, όπως σε πιο παραδοσιακά έργα - μόνο η επανάληψη και ο ρυθμός που δημιουργείται από την επανάληψη. Εδώ, ο Τζαντ άρχισε να δουλεύει πιο εντατικά με το plexiglas και το έχει συνδυάσει με ένα εντονα γυαλισμένο, ανακλαστικό μέταλλο, τον ορείχαλκο. Αυτή η αντιπαράθεση δίνει στον θεατή δύο πολύ διαφορετικές εμπειρίες. αφενός, ο ορείχαλκος στρέφει το βλέμμα του παρατηρητή προς τα έξω καθώς διπλασιάζει τόσο τη δική του εικόνα όσο και τον χώρο γύρω τους, ενώ από την άλλη, το διαφανές, αλλά πλούσιο χρώμα του plexiglas εφιστά την προσοχή του θεατή στο εσωτερικό των φορμών. Η φωτογραφία του έργου, όπως αναπαράγεται στο παράθεμα, έχει ληφθεί υπό γωνία, αλλά στην πραγματικότητα ο θεατής έχει επιλογή απόψεως και απόστασης από το κομμάτι. Η αλλαγή οποιασδήποτε από αυτές τις δύο μεταβλητές αλλάζει τα σχήματα και τις αναλογικές σχέσεις μεταξύ των επιφανειών του ορείχαλκου και εκείνων του κόκκινου plexiglas. Ο θεατής αναγκάζεται επίσης να αντιμετωπίσει το παράδοξο των μη πραγματικών παραμορφώσεων που αντανακλώνται στην γυαλιστερή επιφάνεια του ορείχαλκου σε σχέση με την επίμονη πραγματικότητα των μονάδων ως πραγμάτων μέσα τους. Αν και τα κουτιά δεν είναι πλέον τοποθετημένα στο πάτωμα, εξακολουθούν να υπάρχουν ως αντικείμενα στο διάστημα, αυτά που προσκρούουν στη σωματική παρουσία του θεατή.

Με τη μαθηματική παραγγελία των τρισδιάστατων αντικειμένων και την εξίσωση όλων των μερών του, το βιομηχανικό έργο του Τζαντ αποτυπώνει τις ποιότητες της αμερικανικής δημοκρατίας. Ο Μέιερ γράφει ότι στο λεξιλόγιό του από επάλληλα μεταλλικά κουτιά προτείνεται ένα ριζοσπαστικό νέο νόημα για τη σειριακότητα, με την οποία τα αντικείμενά του αποβάλλουν την αυθαιρεσία και καθοδηγούν τον θεατή στο να επικεντρωθεί στο σχήμα, στο υλικό και στο πρωταρχικό σχήμα του έργου (Meyer, 2001, σ. 172). Οι ακολουθίες στοιχείων ίσης κατάστασης, καταργούν κάθε μορφή ιεραρχίας και καθιερώνουν μια αρχή ισότητας στην οποία κανένας ξεχωριστός παράγοντας δεν μπορεί να τεθεί πάνω ή κάτω από οποιουσδήποτε άλλους. Ανεξάρτητα από τη θέση τους σε ένα ολιστικό αντικείμενο, κάθε στοιχείο αξιώνει την ίδια αξία με τα άλλα. Αυτή η αρχή της μη ιεραρχικότητας παραπέμπει στην αμερικανική ισότητα (Elger, 2000, σ. 24).

Η βιομηχανική κατασκευή, όχι μόνο ανέδειξε καλλιτεχνικά την αμερικανική καταναλωτική κοινωνία, αλλά και η ίδια μοιάζει με μια μη ιεραρχική δημοκρατική δομή.

Το έργο του Τζαντ, και ιδίως οι εγκαταστάσεις του *Ιδρύματος Τζαντ (Judd Foundation)*[147] και του *Ιδρύματος Σινάτι (Chinati Foundation)*[148] στην πόλη Μάρφα του Τέξας, ενσαρκώνει τη συλλογική εμπειρία, η οποία χαρακτηρίζει την μινιμαλιστική τέχνη. Η ιστορικός τέχνης Άννα Τσέιβ (Anna Chave) (1990, σ. 55) διατύπωσε ότι το μινιμαλιστικό αντικείμενο θεωρείται ότι παρουσιάζεται σκληρά σιωπηρό και αδιάφορο στον θεατή, καθώς η υπερβολική του απλότητα και η έλλειψη λεπτομερειών, τον απομακρύνει από το να εξετάσει εξονυχιστικά και λεπτομερώς το έργο τέχνης. Άλλωστε, η έλλειψη λεπτομερειών μπορεί να λειτουργήσει αποστασιοποιητικά, όπως επίσης η επιφάνεια του βιομηχανικού υλικού, που καθίσταται μάλλον αδιαπέραστη. Η εν λόγω απωθητικότητα του μινιμαλιστικού αντικειμένου σχετίζεται άμεσα με την υπεροχή της εμπειρίας των έργων του Τζαντ, και των άλλων μινιμαλιστών καλλιτεχνών, η οποία αφορά στην απομάκρυνση των θεατών από το έργο, αλλά στη διατήρησή τους στο κεντρικό χώρο της γκαλερί. Όπως διατύπωσε ο Φριντ στο *Τέχνη και Αντικειμενικότητα* (*Art and Objecthood)*, η μινιμαλιστική τέχνη ήταν ως εκ τούτου μια «κυριολεκτική» τέχνη, καθώς η τελευταία εξ ορισμού περιλαμβάνει τον θεατή (Fried, 1998, σ. 16).

Αντιτασσόμενα στον μοντερνισμό του Γκρίνμπεργκ, ο οποίος θεωρούσε ότι τα καλλιτεχνήματα πρέπει να διαθέτουν ενοποιημένο και αυτο-αντανακλαστικό συναίσθημα και νόημα, τα μινιμαλιστικά βιομηχανικά αντικείμενα του Τζαντ προσανατολίστηκαν έτσι ώστε να απορρίψουν την ευρωπαϊκή παράδοση της σύνθεσης και της ψευδαίσθησης, που εξακολουθούσαν να αποτυπώνονται στον αφηρημένο εξπρεσιονιστικό καμβά. Οι μινιμαλιστικές εγκαταστάσεις του Τζαντ εμφανίζονται σχεδιασμένες να ενθαρρύνουν μια συλλογική εμπειρία, χωρίς να παρουσιάζουν εμφανές νόημα. Η έννοια της τέχνης του Τζαντ προκύπτει από μια εκθαμβωτική αλληλεπίδραση της τέχνης, της αρχιτεκτονικής και της εγκατάστασης.

[147] Η ιστοσελίδα του ιδρύματος είναι: https://juddfoundation.org.
[148] Η ιστοσελίδα του ιδρύματος είναι: https://www.chinati.org.

6.7 Φρανκ Στέλα (Frank Stella, 1936-)

«Ένα γλυπτό είναι απλώς ένας πίνακας που κόπηκε και ορθώθηκε κάπου»
(Solomon, 2003)

Μεταξύ των κριτικών τέχνης αναπτύχθηκε μια συζήτηση γύρω από το αν θα έπρεπε πραγματικά να θεωρείται ο Αντ Ράινχαρντ (Ad Reinhardt, 1913-1967) εκπρόσωπος του μινιμαλιστικού ρεύματος, καθώς αυτό που έκανε είναι ότι απλώς μείωσε περαιτέρω τους εικονιστικούς ασκητισμούς του παρελθόντος. Ο Ράινχαρντ συγκρίθηκε με τον Φρανκ Στέλα, ο οποίος ασχολήθηκε περισσότερο με το ζήτημα της καθαρής επιφάνειας. Μεταξύ άλλων, η κριτικός τέχνης Ροσαλίντ Κράους προσπάθησε, στη ρηξικέλευθη θεωρητική της μελέτη, να καταστήσει σαφές ότι οι ανωτέρω καλλιτέχνες διαφέρουν σημαντικά. Υποστήριξε ρητώς και κατηγορηματικώς ότι το 1963 διαφάνηκε αυτό που είχαν κοινό οι Ράινχαρντ και Στέλα, όσον αφορά στους μαύρους ζωγραφικούς πίνακές τους: τίποτα (Krauss, 1971, σ. 123).

Χωρίς αμφιβολία, ο Φρανκ Στέλα είναι ένα από τα κεντρικά πρόσωπα του Μινιμαλισμού, και συγκεκριμένα της μινιμαλιστικής ζωγραφικής. Παρουσίασε την πρώτη του έκθεση στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης μόλις δύο χρόνια μετά την αποφοίτησή του από το κολέγιο, γεγονός σχεδόν απίστευτο. Ωστόσο, μόλις το 1965 οι κριτικοί τέχνης συμφώνησαν ότι η ασυνήθιστη δύναμη και η ακεραιότητα της νέας τέχνης του Στέλα, τον τοποθετούν ανάμεσα στους μεγάλους και σημαντικούς καλλιτέχνες της εποχής (Rosenblum, 1965, σσ. 20-25). Σε αντίθεση με την ασάφεια των κοντινών μαύρων ζωγραφικών έργων του Ράινχαρντ, τα μονόχρωμα έργα του Στέλα προέκυψαν το 1958, μετά από πειραματισμούς με εναλλασσόμενες ζώνες χρώματος, ειδικά κόκκινου και μαύρου. Το γεγονός αυτό προήγαγε τόσο την ακατέργαστη τεχνική όσο και το αμετάβλητο εμαγιέ της σπιτικής μπογιάς την οποία χρησιμοποίησε.

Ο ίδιος δήλωσε ότι «ήξερα έναν σοφό άνθρωπο που κορόιδεψε τη ζωγραφική μου και που δεν του άρεσαν ούτε και οι Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές. Είπε ότι θα ήταν καλοί ζωγράφοι αν μπορούσαν να κρατήσουν το χρώμα τόσο καλό όσο είναι στο κουτί του» (Glaser, 1995, σ. 157). Σε αντίθεση με τους τέλεια συμμετρικούς και προσεκτικά κατασκευασμένους ζωγραφικούς πίνακες του Ράινχαρντ, η τεχνική του ελεύθερου χεριού που υιοθέτησε ο Στέλα, οδήγησε σε ένα είδος παρατυπίας, όπου οι γραμμές και τα περιγράμματα, αποτυπώθηκαν άτακτα, χωρίς την τήρηση της τέλειας συμμετρίας και χωρίς να εξασφαλιστεί η ακριβής τοποθέτησή τους στον χώρο που θα προβλεπόταν βάσει των αυστηρών κανόνων. Η πρόθεση του Στέλα, κατ' επέκταση και των έργων του, ήταν

να δημιουργήσει πραγματικά μη-σχεσιακά ζωγραφικά έργα. Οι μαύρες ζώνες και οι διάμεσοι καμβάδες δε χωρίζονται, αλλά συνδέονται με τα αρχικά άτακτα και «μουτζουρωμένα» όρια, τα οποία εξασφαλίζουν στο έργο μια ενωτική επίδραση. Το «μουτζούρωμα» του Στέλα συγχωνεύει τις συνιστώσες γραμμές από την πρώτη ματιά, χωρίς να τις αφήνει ποτέ αυτόνομες ή ανεξάρτητες, καθώς έτσι θα αμφισβητούνταν το μη-σχετικιστικό αποτέλεσμα που ο ίδιος επιδίωκε (Strickland, 2000, σ. 103). Παρ' όλο που ο Στέλα παρουσίασε τον μορφοποιημένο καμβά σε συνδυασμό με την έμφαση στη σειριακότητα, το γεωμετρικό μοτίβο και το εμπορικό μεταλλικό χρώμα, η προσήλωσή του στη ζωγραφική τέχνη ουσιαστικά τον έδεσε σε ένα στρατόπεδο καλλιτεχνών πριν από τον Μινιμαλισμό της δεκαετίας του 1960.

Το έργο *Ο γάμος της Λογικής και της Αθλιότητας (The Marriage of Reason and Squalor, 1959)* (Εικόνα 134) ανήκει στην ομάδα έργων με τίτλο *Μαύροι Πίνακες (Black Paintings)*. Ο καλλιτέχνης στο έργο αυτό επέλεξε να τοποθετήσει παράλληλα μαύρα γεωμετρικά σχέδια σε σχήμα Π, με λεπτές γραμμές άβαφου καμβά ανάμεσά τους. Η έλλειψη του εκφραστικού πινέλου, καθώς και ο επαναλαμβανόμενός του χαρακτήρας, ωθεί τον θεατή να το αναγνωρίσει ως μια επίπεδη επιφάνεια με χρώμα, ενισχυμένο με την αιώνια έννοια της ζωγραφικής ως παράθυρου ψευδαισθητικού τρισδιάστατου χώρου. Η έντονη απλότητα των *Μαύρων Πινάκων*, ο απρόσωπος χειρισμός του μέσου και η αξιοποίηση αλλεπάλληλων γεωμετρικών μορφών είχαν τεράστιο αντίκτυπο στην ανάπτυξη του Μινιμαλισμού, του οποίου οι ασκούμενοι επιδίωκαν την καθαρή αλληλεπίδραση του θεατή με το αντικείμενο της τέχνης.

Η οπτική οικονομία και απόσπαση, αλλά πρωτίστως τα επαναλαμβανόμενα στοιχεία των έργων του μπορεί να αποτελούν απόρροια της επίδρασης του μινιμαλιστή ποιητή Σάμιουελ Μπέκετ (Samuel Beckett, 1906-1989), όπως επισήμανε και ο ίδιος ο Στέλα σε συνέντευξή του: «αρκετά ισχνό… και ελαφρώς επαναλαμβανόμενο… δεν ξέρω γιατί μου κόλλησε στο μυαλό ότι αυτές οι ζώνες, οι επαναλαμβανόμενες ζώνες, θα ήταν κάτι σαν μια κατάσταση που μοιάζει με Μπέκετ, παρά, ας πούμε, ένα μεγάλο κενό στον καμβά» (Antonio, 1981, σ. 141).

Μετά από τα μαύρα ζωγραφικά έργα ακολούθησε η σειρά από «λευκά» ή «αλουμινένια» ή «τρυπημένα» έργα ζωγραφικής. Και σε αυτή, αν και φαίνεται ότι ακολουθεί τον ζωγράφο Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ (Robert Rauschenberg, 1925-2008) στο χρώμα, η προσέγγιση του Στέλα ήταν ριζικά διαφορετική. Κι αυτό γιατί προτίμησε

να κόψει τα τμήματα του καμβά που δεν συμμορφώνονταν με το πρότυπο, αντί να προσπαθήσει να σχεδιάσει εντός του κλασικού και ορθογώνιου σχήματος του καμβά. Η εν λόγω σειρά ζωγραφίστηκε μόνο με περιγράμματα, με την απαλή υφή της βαφής αλουμινίου και με τη χρήση των σχεδιασμένων με μολύβι καθοδηγητικών γραμμών, δημιουργώντας μια απρόσωπη κανονικότητα στο σχέδιο, που συχνά θεωρείται πρόδρομος της βιομηχανικής εξομάλυνσης του μινιμαλιστικού γλυπτού.

Ο Στέλα έγινε η κυρίαρχη καλλιτεχνική φιγούρα στη νέα συμπεριφορά της αμερικανικής αμεσότητας και αντι-ψευδαίσθησης. Ο ίδιος ο Στέλα, συμπλήρωσε την ανωτέρω αντίληψη λέγοντας ότι «αυτό που βλέπετε είναι αυτό που βλέπετε» (Glaser, 1995, σ. 158). Με τη φράση αυτή, ο Στέλα ουσιαστικά διατύπωσε ότι ο κάθε ένας μπορεί να δει μόνο αυτό που υπάρχει, δηλαδή αυτό που είναι εκεί, μπροστά του. Ωστόσο, δεν ήταν ο μόνος που πρότεινε αυτή τη νέα αίσθηση ολότητας, καθώς προηγήθηκαν τόσο ο Νιούμαν όσο και ο Πόλοκ. Όπως σημειώνει ο Μέιερ (2001, σ. 90) με τα ζωγραφικά του ανάγλυφα, ο Στέλα, γνωστοποίησε τις πτυχές των έργων του Ράουσενμπεργκ και του Τζάσπερ Τζονς. Αν και οι σχέσεις των καλλιτεχνών της περιόδου ήταν περίπλοκες, το έργο του Στέλα αυτό καθαυτό και ο αντίκτυπός του έφερε πολλές και διαφορετικές αναγνώσεις. Η ασυμβίβαστη διπλή διαστασιμότητα του έργου του Στέλα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το τελικό αποτέλεσμα, προϊόν της εξέλιξης της αφαίρεσης, που ξεκίνησε με τους Κυβιστές, οι οποίοι είχαν απελευθερωθεί από τους περιορισμούς και τα δεσμά της προοπτικής.

Ο Στέλα δούλεψε συνήθως σε σειρές, αναπτύσσοντας όλο και πιο περίπλοκες παραλλαγές σε επιλεγμένα θέματα. Σε αντίθεση με τους μονόχρωμους *Μαύρους Πίνακες*, η σειρά *Μοιρογνωμόνιο (Protractor)*, με χαρακτηριστικό το έργο *Χαρράν II (Harran II, 1967)* (Εικόνα 135), ασχολείται με μια ζωηρή παλέτα-σύνθεση από τετράγωνα και τεταρτημόρια κύκλου σχήματα τοποθετημένα σε καμπύλες και κυκλικές μορφές. Όπως και στο *Ο γάμος της Λογικής και της Αθλιότητας*, οι λωρίδες του *Χαρράν II* τονίζουν την επιπεδότητα της σύνθεσης. Αυτή η ιδέα ενισχύεται από τη χρήση του σχήματος καμβά, ο οποίος, αμφισβητώντας τη συμβατική ορθογώνια μορφή, αρνείται περαιτέρω την κατάσταση του πίνακα ως ψευδαίσθησης παραθύρου και ενισχύει την «αντικειμενική» ποιότητά του. Στο έργο *Χαρράν II* - του οποίου ο τίτλος προέρχεται από το όνομα μιας αρχαίας πόλης στη Μικρά Ασία - οι παράλληλες γραμμές θυμίζουν τόσο γλυπτική όσο αρχιτεκτονική. Με μέγεθος 3x6 μέτρα, το έργο έχει αρχιτεκτονική κλίμακα, ενώ η σύνθεσή του βασίστηκε σε διαβήτη για τη μέτρηση και την κατασκευή γωνιών.

Ο διαμορφωμένος καμβάς επαναλαμβάνεται στα έργα της σειράς *Πολωνικό Χωριό (Polish Village)*, στην οποία ανήκει το έργο *Michapol I (1971)* (Εικόνα 136). Κάθε σύνθεση αναπτύσσεται από παραλλαγές χρώματος και αλληλοσυνδεόμενες γεωμετρικές μορφές που επηρεάζονται εν μέρει από τον Ρωσικό Κονστρουκτιβισμό. Εμπνευσμένα επίσης από τις πολωνικές συναγωγές του 17ου έως του 19ου αιώνα, τα έργα της σειράς *Πολωνικό Χωριό* είναι μεγάλης κλίμακας κολάζ, στα οποία ο καλλιτέχνης επένδυσε τσόχα, χαρτί και ξύλο στον τεντωμένο καμβά. Παρά τις γλυπτικές τους ιδιότητες, ο Στέλα περιέγραψε την ώθηση πίσω από το *Michapol I* και τα άλλα έργα της σειράς ως «εικονογραφημένα».

Στον Στέλα η επιφάνεια δε συνιστούσε το παράθυρο σε έναν ψευδαισθητικό κόσμο. Ήταν τα πάντα, όλα όσα υπάρχουν. Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της μινιμαλιστικής τέχνης, δηλαδή η ανάπτυξη της αντικειμενοποίησης των έργων τέχνης, μπορεί να θεωρηθεί ότι συγκαταλέγεται στα επιτεύγματα του Στέλα. Αν και ο όρος είχε χρησιμοποιηθεί προηγουμένως μεταξύ άλλων και από τον Ράουσενμπεργκ, ο Στέλα αντίστρεψε την έννοια του αντικειμένου ως έργου τέχνης (*object-as artwork*) του Ντυσάν σε έργο τέχνης ως αντικείμενο (*artwork-as object*) (Colpitt, 1990, σ. 109).

Ο ρόλος του γλυπτού στη μινιμαλιστική τέχνη υπόκειται σε διαρκή επιστημονική συζήτηση. Ενώ για πολλούς καλλιτέχνες και κριτικούς, η γλυπτική έδωσε νέες ευκαιρίες, αφού όλες οι πιθανές αφαιρέσεις και οπτικές μειώσεις είχαν ήδη δοκιμαστεί στη ζωγραφική, για άλλους, η τρίτη διάσταση δεν προσθέτει σημαντικά νέα στοιχεία. Ο Έντουαρντ Στρίκλαντ (Edward Strickland, 1947-) (2000, σ. 259) σημειώνει ότι η τρισδιάστατη τέχνη συνιστά θεμελιωδώς μια φυσική κατάληξη της προηγούμενης δουλειάς που έλαβε χώρα από το αδελφικό καλλιτεχνικό είδος, τη ζωγραφική.

Ο Φρανκ Στέλα, ακολουθώντας τα εγγενή στοιχεία του έργου του Τζάσπερ Τζονς, δημιούργησε ζωγραφικούς πίνακες, των οποίων η εσωτερική δομή καθορίζεται από τις άκρες του ίδιου του καμβά, εκλαμβανόμενη ως ηχώ του εξωτερικού σχήματος. Ο καλλιτέχνης σταδιακά προέβη στην παραγωγή σχηματοποιημένων καμβάδων με βάση τα γεωμετρικά σχήματα που δημιουργούν περίπλοκες εσωτερικές δομές, καθώς για τον ίδιο, το σημαντικό στοιχείο ήταν ότι η δομή είναι μη σχετική, άρα μη ισορροπημένη. Για παράδειγμα, υποστήριξε ότι όταν ο καλλιτέχνης κάνει κάτι στη μια γωνία του καμβά, πρέπει να κάνει κάτι και στην άλλη γωνία, ώστε να αποφευχθούν τα σύνθετα αποτελέσματα, που λειτουργούν σε βάρος της αίσθησης της ολότητας. Ο Στέλα ήθελε

στη ζωγραφική μόνο ό,τι ήταν απαραίτητο για να γίνει ένας πίνακας ζωγραφικής. Κάθε ζωγραφικός πίνακας είναι αντικείμενο και κάθε ένας που εμπλέκεται αρκετά με αυτόν έρχεται αντιμέτωπος με την αντικειμενικότητά του και με αυτό που θέλει να πετύχει.

Ο Στέλα δημιούργησε μια συνέχεια μεταξύ του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και του νέου Μινιμαλισμού. Το 1959 αποκάλυψε τη σειρά του *Μαύροι Πίνακες* στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης (MoMA). Απορρίπτοντας τις τάσεις του πνεύματος του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, ο Στέλα σόκαρε και μπέρδεψε τους κριτικούς και τους θεατές με τα ζοφερά επαναλαμβανόμενα συστήματα των έργων του, τα οποία εκτόξευσαν την «κακή» φήμη του, και ουσιαστικά προετοίμασαν το έδαφος για τους καλλιτέχνες του Μινιμαλιστικού κινήματος του 1960. Ο κόσμος της τέχνης ήταν ακόμα εξοικειωμένος με τα συναισθηματικά βάθη και τις αισθησιακές χειρονομίες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Σε αντίθεση με τα έργα του Στέλα, τα έργα του Τζάσπερ Τζονς, *Στόχοι (Targets), Σημαίες (Flags)* και *Αριθμοί (Numbers)* (Εικόνα 137), που επίσης εκτέθηκαν στην ίδια έκθεση, αφορούσαν σε αναγνωρίσιμα σύμβολα, προσιτά στο κοινό, και παρέπεμπαν άμεσα στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Αντίθετα, οι χονδροειδώς ζωγραφισμένες ρίγες του Στέλα έμοιαζαν απλοϊκές και προερχόμενες από ένα ρεπερτόριο γεωμετρικού σχεδίου, χωρίς συναίσθημα και ακανόνιστα στατικές, λόγω της επαλληλότητας και τις μονοχρωμίας τους (Rosenblum, 1971, σ. 16). Ο Στέλα «άδειασε» την παράδοση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού από τη συναισθηματική θέρμη και την οπτική πολυπλοκότητά της, κινούμενος προς μια σχεδόν απρόσωπη τακτικότητα και ομαλότητα (Rosenblum, 1971, σσ. 16-17). Η ανωτέρω θέση αποτυπώνει την αρχική αμηχανία και περιφρόνηση που προκάλεσε η φαινομενική απλότητα των *Μαύρων Πινάκων* του.

Λόγω της τάσης σύγκρισης των νέων έργων με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, η πρώιμη δουλειά του Στέλα αναλύθηκε βάσει αυτού που δεν υπήρχε, παρά αυτού που υπάρχει (Rubin L. , 1986, σ. 10). Ως προς αυτό, ο Στέλα ενθάρρυνε τις κυριολεκτικές αναγνώσεις των έργων του. Επιδίωξή του ήταν να αφαιρέσει τον ψευδαισθητικό κόσμο έξω από τη ζωγραφική, αξιοποιώντας τις γεωμετρικές επαναλήψεις. Μέσω αυτών, ο Στέλα κατάφερε να αναιρέσει την παρουσία της χειρονομίας που ήταν κεντρική στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Σύμφωνα με την ιστορικό τέχνης Καρολάιν Τζόουνς (Caroline Jones, 1954) οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές ζωγραφίζουν με χρώμα, ενώ ο Στέλα απλώς μεταφέρει το χρώμα από το δοχείο στην επιφάνεια με όσο το δυνατό μικρότερη παρεμβολή (Jones, 1996, σ. 124). Το πλάτος της βούρτσας του Στέλα είναι

αυτό που καθορίζει το πλάτος των λωρίδων, το οποίο αναπτύσσεται με την κάθετη χειρονομία του ζωγράφου συζευγμένη με τον μονοχρωματικό μαύρο καμβά. Η νεωτερική αυτή ζωγραφική πρακτική εισήγαγε το καλλιτεχνικό κίνημα του Μινιμαλισμού, που σηματοδότησε την απογυμνωμένη τέχνη στη στοιχειώδη, γεωμετρική της μορφή, χωρίς τα προσωπικά και συναισθηματικά στοιχεία των προηγούμενων κινημάτων.

Η παραγωγή των *Πινάκων Αλουμινίου* (*Aluminum Paintings)* (Εικόνα 138) το 1960 προκάλεσε έντονες συζητήσεις όσον αφορά στην έννοια των έργων του Στέλα και τον ρόλο των βιομηχανικών υλικών στη μινιμαλιστική τέχνη. Η αρχική ενασχόληση του Στέλα με τους μεταλλικούς πίνακες εντοπίζεται το 1958, όταν ανακάλυψε διαφημιστικές κάρτες δειγμάτων από εμπορικούς αντιπροσώπους χρωμάτων. Αν και δεν ήξερε τι να κάνει με αυτές, γνώριζε ότι το βιομηχανικό μέσο θα χρησίμευε για να δημιουργήσει ένα ανώνυμο έργο που θα απαρνούνταν οποιεσδήποτε αναφορές σε οτιδήποτε πέρα από τη δική τους αισθητή φυσική πραγματικότητα (Rubin W. , 1970, σ. 60; Haskell, 1984, σσ. 26-28, 91). Η Μπάρμπαρα Χάσκελ υποστήριξε ότι οι πίνακες του Στέλα δεν αποτυπώνουν εσωτερικές ψυχολογικές καταστάσεις και δεν απαιτούν ειδικές γνώσεις για την αποκρυπτογράφησή τους. Κι αυτό γιατί η σημασία και το νόημά τους εντοπίζεται στην επιφάνεια του υλικού τους, που είναι θεωρητικά διαθέσιμη γνωσιακά σε όλους (Haskell, 1984, σ. 92).

Οι *Πίνακες Αλουμινίου* ήταν αντικείμενα εξαιτίας της αποκήρυξης των παραδοσιακών, ορθογώνιων καμβάδων και της έμφασης στην ενοποίηση ενός κομμένου σχήματος μέσω ενός εικονιζόμενου σχεδίου. Ο Στέλα δημιούργησε αντικείμενα μέσω της παραίτησης της επιφάνειας ως χώρο ψευδαίσθησης. Σύμφωνα με τον Φριντ, οι σύγχρονοι του Στέλα «είδαν» τα δυνητικά βιομηχανικά αντικείμενά του ως εξέλιξη που μπορεί να ενσωματωθεί προσεκτικά σε μια εκδοχή του μοντερνισμού που θεωρεί ότι η προηγμένη ζωγραφική των τελευταίων εκατό χρόνων οδήγησε στη συνειδητοποίηση ότι οι πίνακες δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια συγκεκριμένη υποκατηγορία πραγμάτων, που επενδύονται από την παράδοση με ορισμένα συμβατικά χαρακτηριστικά. Σε αυτά συμπεριλαμβάνεται η τάση των ζωγράφων να αποτυπώνουν τις σκέψεις τους σε έναν καμβά απλωμένο σε μια ξύλινη στήριξη, η οποία είναι τετράγωνη ή ορθογώνια στις περισσότερες περιπτώσεις (Fried, 1965, σ. 43). Σύμφωνα με τη Χάσκελ, η αίσθηση των πινάκων-αντικειμένων εντάθηκε όταν κατά την έκθεσή τους, έμοιαζαν ολοκληρωτικά εκτοπισμένα προς τον χώρο της γκαλερί. Στα μάτια του θεατή,

οι πίνακες ήταν περισσότερο προφανείς, χειροπιαστοί, απτοί και αισθητοί στον χώρο, όπως ακριβώς θα ήταν ένα οποιοδήποτε αντικείμενο (Haskell, 1984, σσ. 92-93). Ο Στέλα με την εξοχή των έργων του από την επιφάνεια του τοίχου, ενέτεινε την ιδέα του αντικειμένου, αφαίρεσε το συναίσθημα και το κατέστησε άψυχο πράγμα, ενώ εσκεμμένα παρέμενε στον περιμετρικό μανδύα του φυσικού χώρου έκθεσης των έργων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, τον τοίχο.

Οι ρίγες των έργων του Στέλα καθιέρωσαν την υπεροχή της δομής και της σειριακότητας, που γινόταν χαρακτηριστικό στοιχείο του Μινιμαλισμού και της Ποπ Αρτ. Με την εισαγωγή μεταλλικού χρώματος σε συνδυασμό με την επανάληψη και τη μη αναλογική αφαίρεση, το έργο του Στέλα προέβλεψε τα σημαντικότερα μινιμαλιστικά στοιχεία και πρόβαλε μια ψυχρή και χωρίς συναισθήματα επιφάνεια. Ωστόσο, ως μη αριστοτεχνικά και μηχανικά, τα έργα του Στέλα δε θα πρέπει να θεωρούνται ως στείρα και αυστηρή απόκλιση από το συναίσθημα και την αφή του καλλιτέχνη. Υπέρμαχος της θέσης αυτής, η Τζόουνς υποστηρίζει ότι οι πίνακες του Στέλα ήταν ψηλότεροι και ευρύτεροι σε πλάτος από τον ίδιο, γεγονός που συνεπάγεται ότι διατηρούν ένα ανθρώπινο στοιχείο και ότι δεν είναι απλά ψυχρές και μηχανικές εκδηλώσεις βιομηχανικών αντικειμένων, υλικών και χρωμάτων.

Όσο προχωρούσε η δεκαετία του 1960, οι άλλοι καλλιτέχνες του Μινιμαλισμού συνειδητοποιούσαν περαιτέρω την αυτοδιάθεση των βιομηχανικών υλικών και άρχισαν να κατασκευάζουν έργα από σίδηρο, χάλυβα, αλουμίνιο, plexiglas και οποιοδήποτε άλλο βιομηχανικό υλικό συγκέντρωνε τις ιδιότητες και τα χρώματα των μετάλλων. Τα μινιμαλιστικά χρώματα δεν ήταν αυτά που συναντούσε κανείς στη φύση, αλλά έφεραν ενώσεις στον κόσμο των τεχνητών αντικειμένων και δημιουργούσαν κανονικές γεωμετρικές μορφές και έντονα καθορισμένες άκρες (Rubin W. , 1970, σσ. 61-63).

Σε συνδυασμό με το σχήμα του καμβά, τα έργα του Στέλα ταυτοποιούνται ως αντικείμενα στον πραγματικό κόσμο και όχι μόνο στον χώρο του στούντιο, των γκαλερί ή των μουσείων (Jones, 1996, σσ. 211-212). Η παρουσία τους ως αντικειμένων στον χώρο της έκθεσης καθίσταται βαθύτερη μέσω της συνειρμικής επίδρασης των τίτλων και των ερμηνειών του ίδιου του καλλιτέχνη. Η θέση του Στέλα «αυτό που βλέπετε είναι αυτό που βλέπετε» αναφέρεται στην πρόσοψη των έργων του που μετατοπίζεται, δηλαδή στην ψευδαίσθηση της επιφάνειας. Κατά τον ίδιο τρόπο, το χρώμα του βιομηχανικού υλικού ή του μετάλλου απωθεί μια εξατομικευμένη διείσδυση στον καμβά και ενθαρρύνει μια

συλλογική κοινωνική συνείδηση στο κέντρο του χώρου της γκαλερί, του στούντιο ή του μουσείου. Ο Στέλα υπήρξε ατάραχος και αμετακίνητος στις προθέσεις του, που προορίζονταν να αναθεωρήσουν και να αμφισβητήσουν τη φύση της τέχνης και την άμεση και ατομική δημιουργική έκφραση του καλλιτέχνη. Η ζωγραφική του είναι πραγματικά ένα αντικείμενο και αυτό που συλλαμβάνει ένας θεατής είναι αυτό που αναπτύσσεται μπροστά του χωρίς καμία σύγχυση (Rosenblum, 1971, σ. 16).

Ο Στέλα αντέδρασε στις Μοντερνιστικές θεωρίες του Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ σχετικά με την αυτοαναφορικότητα των ζωγραφικών επιφανειών και της φύσης τους ως οριοθετημένου πλάνου (Rosenblum, 1971, σσ. 16-17). Με τους *Μαύρους Πίνακές* του ο Στέλα έφερε σε αδιέξοδο την ιδεολογία του επίσημου αυτοπεριορισμού των κριτικών (Rubin L. , 1986, σ. 10). Το έργο του δε συνιστά απλώς άρνηση του νοήματος, αλλά μετατόπισή του. Κι αυτό γιατί ο Στέλα επιμένει να μην αμφισβητεί το νόημα αλλά να το μετατοπίζει στην επιφάνεια του αντικειμένου του. Για να γίνει αντιληπτή αυτή η τάση μετατόπισης του νοήματος των έργων-αντικειμένων του, κρίνεται σκόπιμο να γίνει αντιπαράθεση με το ανοιχτό σύστημα ανάγνωσης του μετα-στρουκτουραλιστή φιλοσόφου Λούι Μαρίν (Louis Marin, 1931-1992). Σύμφωνα με αυτό, αναγνωρίζεται ένα πρώτο βασικό επίπεδο της τέχνης, η «τροχιά του βλέμματος του θεατή», όπου ο θεατής ανιχνεύει και εντοπίζει διαφορές στην εικονογραφική και τη λεκτική άρθρωση του ζωγραφικού πίνακα σε κάθε διαδοχική ανάγνωση (Richardson, 1976, σ. 3; Chave A. , 1990, σ. 49). Το σύστημα αυτό προτείνει ότι το νόημα προέρχεται από μια σειρά στρωμάτων, στα οποία ο θεατής προβαίνει συνεχώς σε ενώσεις, συνδέσεις και συνθέσεις. Με τον τρόπο αυτό, ανοίγεται μια νέα διάσταση της ζωγραφικής σε δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, βάσει των πρωταρχικών εικονογραφικών στοιχείων που συνδέονται με έναν απεριόριστο αριθμών δυνητικών στοιχείων που δεν ίστανται. Υπό αυτό το πρίσμα, ο θεατής εισέρχεται σε μια τρίτη διάσταση εικονογραφικών κωδίκων και πολιτιστικού διαστήματος (Richardson, 1976, σ. 3). Ωστόσο, η αυτοαναφορικότητα και η αυτονομία του έργου του Στέλα απορρίπτουν οποιαδήποτε συσχέτιση με στοιχεία που δεν ίστανται και ως εκ τούτου, κατά την ανάγνωση δεν μπορεί να προχωρήσει πέραν της δεύτερης διάστασης του εικονογραφικού χώρου. Αυτό σημαίνει ότι ο Στέλα ανάστρεψε τη σημειωτική διαδικασία, καθώς το σημαίνον είναι σταθερά συνδεδεμένο με το νόημά του και με το σημαινόμενο, καθώς αποσυντίθενται και γίνονται ταυτόσημα. Η εν λόγω ποιότητα χαρακτήρισε και τον κίνημα του Μινιμαλισμού.

Το έργο του Στέλα μπορεί να συσχετιστεί με τη γνωστή αντίληψη του Ιμμάνουελ Καντ (Immanuel Kant, 1724-1804) «τέχνη για χάρη της τέχνης», καθώς με την επιμονή του στην αυτοαναφορικότητα του έργου του, η εστίαση μετατοπίζεται από το έργο τέχνης, το υπερβαίνει, και εν τέλει αναφέρεται στο περιεχόμενο, την ιδέα και την έννοια του. Αν η αληθινή τέχνη πράγματι αναφέρεται στην τέχνη, τα αυτοαναφερόμενα έργα του Στέλα φαντάζουν ιδανικά για να επιβεβαιώσουν την ανωτέρω θέση. Πράγματι, η κατανόηση του βαθύτερου νοήματος του Στέλα εξαρτάται από το βάθος και την ποιότητα της διερεύνησης της διαδικασίας νοηματοδότησης σε σχέση με τα ζωγραφικά έργα ως αντικείμενα σε όλη τους την πολυπλοκότητα, με την αυτο-αντανακλαστικότητά τους και με την υποστηρικτική τους επιθυμία «αυτό που βλέπετε είναι αυτό που βλέπετε».

6.8 Σολ Λιούιτ (Sol LeWitt, 1928-2007)

«Ανεξάρτητα από τη μορφή που μπορεί τελικά ένα έργο να έχει, πρέπει να ξεκινήσει με μια ιδέα. Είναι η διαδικασία σύλληψης και υλοποίησης με την οποία ασχολείται ο καλλιτέχνης» (Bloom, 2019, σ. 122)

Πρωτοπόρος του Μινιμαλισμού της δεκαετίας του 1960, ο Σολ Λιούιτ έχει επηρεάσει την κοινότητα των καλλιτεχνών, των σχεδιαστών, των συγγραφέων και των μουσικολόγων με το έργο του, καθώς και με τον τρόπο σκέψης του. Από τις αρχές του 1960, όταν οι ζωγραφικοί πίνακες του Λιούιτ στο κονστρουκτιβιστικό στιλ μετασχηματίστηκαν σε ανάγλυφα και όταν άρχισε να κατασκευάζει σε ενότητες, αξιοποίησε το τετράγωνο και τον κύβο ως βασικές μονάδες του. Οι απλούστερες γεωμετρικές μορφές αποτέλεσαν τα βασικά συστατικά της δουλειάς του, τόσο στις δύο όσο και στις τρεις διαστάσεις. Όπως οι δομές του, έτσι και τα σχέδια συντίθενται βάσει ενός απλού κανόνα και ορισμένων βασικών στοιχείων: τέσσερα βασικά είδη ευθείων-γραμμών: οριζόντια, κάθετη και δύο διαγώνιες. Στα έγχρωμα έργα του επέστρεψε ξανά στα βασικά, χρησιμοποιώντας τα τρία κύρια χρώματα και το μαύρο.

Όταν στην έκθεση *Πρωταρχικές Δομές* (*Primary Structures)* που πήρε μέρος το 1966, παρουσιάστηκε μια κατασκευή-σύνθεση κύβων του Λιούιτ, κατέστη σαφές ότι είχε συνεργαστεί με καλλιτέχνες όπως ο Ντέιβιντ Σμιθ, ο Τόνι Σμιθ, ο Νταν Φλάβιν, ο Φρανκ Στέλα, ο Ντόναλντ Τζαντ κ.ά., που είχαν αναζητήσει μια νέα εκδοχή της ατελείωτης αναζήτησης της μοντέρνας τέχνης για τη δύναμη και την καθαρότητα της πρώτης δήλωσης. Στην περίπτωση του Λιούιτ, η επιδίωξη αυτή σύντομα έλαβε έναν διακριτό

χαρακτήρα, ιδίως στην αφοπλιστική απόρριψη των προκαταλήψεων σχετικά με τις συμβατικές καλλιτεχνικές κατηγορίες, όπως η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, η ζωγραφική και το σχέδιο (Rosenblum, 1978, σ. 17).

Η σειριακή και αρθρωτή τέχνη του Λιούιτ, όπως κάθε σημαντική τέχνη που «σπάει» την παράδοση, είναι μια περισσότερο ή λιγότερο ασυνείδητη σύνθεση των στοιχείων εντός και εκείνων στα οποία στέκεται απέναντι. Από τη στιγμή που το έργο του διέπεται από περιεχόμενο και δυναμική αλλαγή, και όχι από την αντιληπτική στάση και την ουδετεροποίηση, έχει επίσης ανατρέψει τους κανόνες της μινιμαλιστικής τέχνης με την οποία έχει σχετιστεί. Η τέχνη του Λιούιτ ενσωματωμένη στα συστήματα που την παράγουν, ανάγεται σε «ιδέα» που μπορεί να θεωρηθεί συνώνυμη της διαίσθησης. Τον απασχολεί πολύ περισσότερο τι είναι τα πράγματα και πως συμβαίνουν, παρά το πως μοιάζουν. Η τέχνη του είναι μια αντικειμενική δραστηριότητα, που σχετίζεται με μια βαθιά αίσθηση θεμελιώδους δημιουργικής ανακάλυψης. Η σχέση του Λιούιτ με την τέχνη που παράγει είναι στην πραγματικότητα αυτή ενός σχεδιαστή. Επειδή σχεδιάζει «άχρηστα» αντικείμενα, η τέχνη έχει αποδειχθεί το πιο δεκτικό πλαίσιο. Επεξεργάζεται διαισθητικά ιδέες για τις οποίες η επιστήμη, τα μαθηματικά και η φιλοσοφία έχουν ήδη παράσχει πιο προηγμένα πλαίσια, αλλά ως τέχνη, η χειριστική πολυπλοκότητα της διαδικασίας του μπορεί να προσφέρει ένα δίαυλο συναισθηματικής επικοινωνίας με τον θεατή, που είναι αδύνατη στους άλλους κλάδους. Ο Λιούιτ σχεδιάζει πειράματα, δημιουργεί υποθέσεις και στη συνέχεια τα παραδίδει στους άλλους με τη μορφή αντικειμένων και ιδεών, και τους προκαλεί να σκεφτούν (Lippard, 1978, σ. 23).

Με την τέχνη του ο Λιούιτ, αναγκάζει τον θεατή να σκεφτεί, ακόμα και να μαντέψει ή να αποφασίσει για το αν η ιδέα που αναπαριστάται ή αποδίδεται, είναι στην πραγματικότητα αληθινή. Υπό αυτή την έννοια, μια ερμητική έννοια υπογραμμίζει επίσης την αντιληπτική διάσταση της τέχνης του Λιούιτ. Το έργο *Σειριακό έργο Νο 1* (*Serial Project No 1, 1966)* (Εικόνα 139) αποτέλεσε μια εξαιρετικά σημαντική εξέλιξη στο Μινιμαλιστικό κίνημα, καθώς κατέδειξε τη δυσαρέσκεια του Λιούιτ όσον αφορά στα *Ειδικά Αντικείμενα (Specific Objects)* του Τζαντ και τη σίγαση των *gestalt*[149]. Ο στόχος του Μινιμαλισμού (ή στην πραγματικότητα των περισσότερων καλλιτεχνικών κινημάτων του 1960) ήταν να βρεθεί ένας νέος τρόπος δημιουργίας τέχνης, ένα νέο λεξιλόγιο και νέες μορφές, που δεν θα είναι ούτε γεωμετρικές ούτε οργανικές, όπως δήλωσε ο Τζαντ

[149] Βλ. σημείωση 133.

(Battcock, 1968, σσ. 148-164). Αυτή η συσσώρευση ανοιχτών δομών σηματοδοτεί μια αναβίωση της σειριακότητας στο έργο του Λιούιτ, εμπνευσμένη από τις σειριακές φωτογραφίες του Ίντγουιρντ Μάιμπριτζ (Eadweard Muybridge, 1830-1904), του οποίου το έργο ανακάλυψε ο Λιούιτ σε ένα εγκαταλελειμμένο βιβλίο που είχε αφήσει ένας προηγούμενος ενοικιαστής στο διαμέρισμά του. Το δίκτυο των κύβων επέτρεψε στον Λιούιτ να μελετήσει την αντιπαραβολή διαφορετικών μεγεθών και σχημάτων, τακτοποιημένα σύμφωνα με ορισμένους προκαθορισμένους κανόνες και ιδέες. Κοιτάζοντας το *Σειριακό έργο No 1* στο σύνολό του, φαίνεται ότι δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια πόλη, αποκαλύπτοντας τις αρχιτεκτονικές ρίζες του Λιούιτ. Επιβάλλεται, επίσης, ως ένα είδος πλαισίου για μια ολοκληρωμένη εργασία ή σειρά έργων, μιμείται τα προπαρασκευαστικά σκίτσα που προηγούνται των σχεδιαγραμμάτων και των ολοκληρωμένων δομών. Με αυτόν τον τρόπο, ο Λιούιτ αμφισβητεί τις συμβατικές μεθόδους καλλιτεχνικής παραγωγής, σταματώντας τη διαδικασία προσθήκης γλυπτικής και επιτρέποντας στον θεατή να παρατηρήσει μόνο τι θα υπήρχε κάτω από άλλα υλικά.

Ο Μινιμαλισμός, ενώ πέτυχε να υπερβεί την Κυβιστική-Κονστρουκτιβιστική παράδοση μέσω της εκποίησης της εκφραστικής συνάφειας και της υποκειμενικότητας της σύνθεσης, που μέχρι τότε είχαν σχέση με την τέχνη, καθιστώντας σαφές ότι ακόμη και οι προφανείς μορφές, που σχηματοποιούνται από μεμονωμένους καλλιτέχνες ή σε εργαστήρια, θα μπορούσαν να περιέχουν ένα περίπλοκο αισθητικό περιεχόμενο, μια μορφή ή ένα φυσικό όχημα, αντιμετώπιζε ένα σοβαρό πρόβλημα. Η προσκόλληση στη γεωμετρία δεν ήταν απολύτως ικανοποιητική για τους καλλιτέχνες που ήταν περισσότερο οπτικά προσανατολισμένοι. Ο Λιούιτ, ωστόσο, δεν είχε την ανάγκη να εφεύρει νέες μορφές και δεν ενδιαφέρθηκε για την πρωτοτυπία (Lippard, 1978, σ. 26).

Ο Λιούιτ ήταν ικανοποιημένος με τις σχετικά μη ενδιαφέρουσες, τυποποιημένες και επισήμως αναγνωρισμένες μορφές του τετραγώνου και του κύβου, καθώς, με τον τρόπο αυτό, απελευθερώνονται από την αναγκαιότητα να είναι σημαντικές από μόνες τους και αυτές καθ' αυτές. Αντίθετα μπορούν να είναι καλύτερες όταν αξιοποιούνται ως γραμματικές συσκευές από τις οποίες μπορεί ένα καλλιτέχνημα να προχωρήσει. Μέσω της σύνθεσης της κυβιστικής-κονστρουκτιβιστικής παράδοσης με την έξυπνη διαστρέβλωση της καλύτερης σουρεαλιστικής παράδοσης, ο Λιούιτ μπορούσε να συνδυάσει την τάξη με την αταξία, και έτσι να δημιουργήσει ένα πολύ πιο πολύπλοκο modus operandi (τρόπο λειτουργείν), από εκείνο που προσέφεραν τα βασικά

μινιμαλιστικά δόγματα του Τζάσπερ Τζονς, του Αντ Ράινχαρντ και του Γιόζεφ Άλμπερς. Στην πραγματικότητα, το έργο *Αφιέρωμα στο Τετράγωνο* (*Homage to the Square, 1959)* (Εικόνα 140) του Άλμπερς, το έργο *Σημαία (Flag)* του Τζονς και τα πρώιμα ζωγραφικά έργα του Φρανκ Στέλα με τις μαύρες γραμμές, επέδρασαν καθοριστικά στο έργο του Λιούιτ στις αρχές του 1960. Τα εν λόγω έργα τον οδήγησαν σταδιακά στη δημιουργία των ριγέ παραμορφωμένων προβολών, των πρώτων αφηρημένων σειριακών δομών, οι οποίες έβγαιναν από τοίχους, οροφές και επιφάνειες τραπεζιών (Lippard, 1978, σ. 26).

Ο Λιούιτ χρησιμοποίησε παραδοσιακά υλικά, λάδι και χρωστική ουσία σε ξύλο, όταν παρήγαγε το έργο *Μπλε Δομή Τοίχου (Wall Structure Blue, 1962)* (Εικόνα 141). Η μορφή, ένα πολύχρωμο τετράγωνο στο πλαίσιο ενός μεγαλύτερου τετραγώνου, θυμίζει την τεχνική του Άλμπερς στο έργο *Αφιέρωμα στο Τετράγωνο*, εφιστώντας την προσοχή σε μια φανταστική αφήγηση και στη συμμετρία που επιβάλλει η σύμβαση. Το απλό, αλλά εντυπωσιακό τετράγωνο σετ στη μέση του καμβά θυμίζει, επίσης, τον χειρισμό του Τζονς στα έργα *Στόχοι*, τα οποία είχε δει ο Λιούιτ σε μια έκθεση στο MoMA κατά τη διάρκεια της παρουσίασης του έργου του.

Το έργο *Όρθια Μαύρη Ανοιχτή Δομή (Standing Open Structure Black, 1964)* (Εικόνα 142) προέρχεται από τις εφεδρικές, εμβληματικές φόρμες που ξεκίνησαν με πίνακες όπως το *Μπλε Δομή Τοίχου* και αποτελεί το πιο στοιχειώδες συστατικό τους. Αν και το σχήμα είναι αφηρημένο, οι σχετικά ανθρώπινες αναλογίες (έχει ύψος περίπου 2,5 μέτρα) θυμίζουν έναν σκελετό. Ως μία από τις πρώτες ανοιχτές δομές, το έργο *Όρθια Μαύρη Ανοιχτή Δομή* μπορεί να θεωρηθεί ως το βασικό δομικό στοιχείο για μεγάλο μέρος της μετέπειτα εργασίας του Λιούιτ. Όπως με τη μινιμαλιστική ζωγραφική του, τα απλοποιημένα γλυπτά του αυτής της περιόδου αμφισβητούν την έννοια της πληρότητας και υποδηλώνουν ότι τυχόν προσθήκες στα βασικά στοιχεία ενός έργου τέχνης είναι υπερβολικές.

Η επίδραση του Αντ Ράινχαρντ στους περισσότερους μινιμαλιστές καλλιτέχνες, ήταν μόνο έμμεση, καθώς τα δόγματά του προέβλεψαν σχεδόν όλη την ιδεολογία του Μινιμαλισμού, αν και απέκοψε την αντιληπτική δυνατότητα, επιμένοντας στις θέσεις «καμία ιδέα», «καθόλου χρώμα» κ.ά. Μετά τον Ράινχαρντ ήταν δυνατή μια τέχνη που θα μπορούσε να αξιοποιήσει τις πνευματικές παγίδες, οι οποίες, αν και πάντα συνόδευαν τα έργα τέχνης, ποτέ πριν δεν είχαν επίσημα ενσωματωθεί στις εικαστικές τέχνες του 20ου αιώνα. Σύμφωνα με τον κριτικό τέχνης Λόρενς Αλλοουάι (Lawrence Alloway, 1926-1990), το «τέλειο έργο» του Ράινχαρντ υπήρχε μόνο στη θεωρία, ενώ στον Λιούιτ δεν

υπάρχει κενό μεταξύ θεωρίας και πράξης. Η τέχνη του είναι πραγματικά συνεχής και επακόλουθο της θεωρίας του (Alloway, 1975, σ. 40).

Μια τέτοια συνέχεια είναι ιδανικά αυτό που θα διαχώριζε τον Μινιμαλισμό από την Εννοιολογική Τέχνη. Ο Λιούιτ δεν ήταν ποτέ ευχαριστημένος με τις μάλλον προσβλητικές επιπτώσεις του όρου Μινιμαλισμός, ο οποίος δεν συνήδε με τις αρχές ανάπτυξης του έργου του. Αρνούμενος την αυτονομία της μορφής, με τον τρόπο που την είχε κωδικοποιήσει η μοντερνιστική τέχνη στην Αμερική, έφτασε στην προσωπική του έννοια περί μη-εικαστικής-τέχνης, η οποία διαρθρώθηκε συνοπτικά και δυναμικά από το 1967 ως το 1969 από τα δοκίμιά του *Παράγραφοι για την Εννοιολογική Τέχνη* και *Προτάσεις για την Εννοιολογική Τέχνη (Paragraphs on Conceptual Art*[150] και *Sentences on Conceptual Art*[151]*)*. Σε κάθε περίπτωση, η μορφή παρέμεινε μόνο ως ένδειξη για το περιεχόμενο. Η διχοτόμηση μεταξύ της μορφής και του περιεχομένου επανεμφανίστηκε. Το αντικείμενο έγινε απλώς η απόδειξη, το υπο-παράγωγο του έργου. Υπό αυτό το πρίσμα, «είδε» την Εννοιολογική Τέχνη ως μια μαζική επαναβεβαίωση του περιεχομένου, σε αντίθεση με τον φορμαλιστικό ισχυρισμό ότι η μορφή και το περιεχόμενο είναι αδιάσπαστα (Lippard, 1978, σ. 26).

Ακολουθώντας πλέον τις αρχές τις Εννοιολογικής Τέχνης δημιουργεί το έργο *Θαμμένος κύβος που περιέχει ένα σπουδαίο αντικείμενο μικρής αξίας (Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value, 1968)* (Εικόνα 143). Σύμφωνα με πληροφορίες, η ταφή του κύβου πραγματοποιήθηκε σε έναν τοπικό κήπο, αλλά αυτές οι φωτογραφίες (παρατίθενται το Παράθεμα), που αναφέρονται και πάλι στην έννοια της σειράς ή της διαδικασίας, είναι η μόνη απόδειξη ότι οι πράξεις του Λιούιτ πραγματοποιήθηκαν πραγματικά. Χωρίς να βλέπουμε την εκδήλωση που λαμβάνει χώρα ή να γνωρίζει τι γίνεται μέσα στον κύβο, ο *Θαμμένος κύβος* βασίζεται στην ιδέα, σε αντίθεση με ένα τελικό αντικείμενο. Αυτό το εννοιολογικό έργο δημιουργήθηκε λίγο μετά τη δημοσίευση του μανιφέστου του το 1967 που περιγράφει το νέο κίνημα της Εννοιολογικής Τέχνης. Στο μανιφέστο, δηλώνει πως «η εκτέλεση είναι μια εκπληκτική υπόθεση. Η ιδέα γίνεται μια μηχανή που κάνει την τέχνη». Αντίστροφα, όταν άνοιξε τον «τάφο» και έβγαλε τον θαμμένο κύβο - μια πραγματική αλληλεπίδραση, εξαιρετικά σημαντική, συναισθηματική και προσωπική υπόθεση περιεχομένου, αξίας, χειρονομίας

[150] Μπορεί κανείς να διαβάσει το μανιφέστο του 1967 εδώ: https://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs_on_Conceptual_Art._Sol_leWitt.pdf.

[151] Μπορεί κανείς να διαβάσει το μανιφέστο του 1969 εδώ: http://www.multimedialab.be/doc/citations/sol_lewitt_sentences.pdf.

και έκφρασης - ο Λιούιτ απομακρύνθηκε από το έργο. Με τα δικά του λόγια: «Μόλις ξεφύγει από το χέρι του, ο καλλιτέχνης δεν έχει τον έλεγχο του τρόπου με τον οποίο ο θεατής θα αντιλαμβάνεται το έργο. Διαφορετικοί άνθρωποι θα καταλάβουν το ίδιο πράγμα με διαφορετικό τρόπο.»

Ο όρος «περιεχόμενο», όπως τον εννοεί ο Λιούιτ δεν σχετίζεται με εκείνον που ορίζουν οι μεταγενέστεροι καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1970 που απέρριψαν τον φορμαλισμό. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Μινιμαλισμό και την αντιληπτική τέχνη, το περιεχόμενο φαίνεται να είναι εξαιρετικά αφηρημένο, καθώς τα εν λόγω καλλιτεχνικά ρεύματα χαρακτηρίζονται ως οπτικά-χωρίς περιεχόμενο. Ο Λιούιτ όρισε δύο είδη περιεχομένου: το ένα είναι σαν να «εμφιαλώνει» κανείς το περιεχόμενο κάποιου άλλου, όπως συμβαίνει σε οποιοδήποτε αντικείμενο που ανακαλύπτεται, ενώ το άλλο αφορά στην προσωπική δημιουργία, όταν δηλαδή δημιουργεί το δικό του περιεχόμενο. Το δεύτερο είναι εκείνο με το οποίο ο ίδιος συμμετέχει και εμπλέκεται στην τέχνη. Υπό αυτό το πρίσμα, το περιεχόμενο προέρχεται από το εσωτερικό παρά από το εξωτερικό (Lippman, 1976).

Με την τέχνη του ο Λιούιτ προσπάθησε να καταστήσει ορατά τα μη οπτικά στοιχεία των έργων του, σε αντίθεση με τους εκπροσώπους της παλιάς τέχνης που επιχειρούσαν το αντίθετο: να κάνουν μη ορατά τα οπτικά στοιχεία των δημιουργημάτων τους (Bochner, 1966, σ. 34). Έτσι, ο Λιούιτ απομάκρυνε τις μαλακές, βερνικωμένες επιφάνειες των δομών του και εξέθεσε τα βασικά πλέγματα και τα επιμέρους τμήματα, πρώτα με μερικά μαύρα κομμάτια και έπειτα με άσπρα, έτσι ώστε να είναι λιγότερο ενοχλητικά στους λευκούς τοίχους και να αποφεύγει την «εκφραστικότητα» που ενέχει το μαύρο χρώμα. Παρ' όλα αυτά, το αρνητικό, η σκιά, όπως τα χωρικά διαστήματα μεταξύ των ράβδων, συνέχισαν να είναι εξίσου σημαντικά με τα ίδια τα συστατικά. Ο Λιούιτ κατασκευάζει δομές απελευθερωμένες από υλικό περιεχόμενο, δηλαδή δομές που δεν είναι πλέον κάποιου άλλου πράγματος. Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, η δομή του Λιούιτ εντοπίζεται στο φάσμα της αταξίας, καθώς προκύπτει από τη σύνθεση της ομοιογένειας και της ποικιλίας.

Την ίδια εποχή, όταν η βασική αρετή της δομικής τέχνης θεωρήθηκε η αναγνωσιμότητά της, η πολυπλοκότητα των λεπτών στοιχείων των έργων έπρεπε να εξηγηθεί. Με το να είναι ανοικτά στο κοινό όλα τα εσωτερικά και εξωτερικά στοιχεία των έργων, δηλαδή με το να μην έχουν «μυστικά», δεν αλλάζουν τον χώρο που γεμίζουν

ή που βρίσκονται (Lippard, 1966, σσ. 33-34). Το γεγονός ότι ο Λιούιτ δεν εστιάζει στην εμφάνιση των πραγμάτων, αλλά στην πραγματικότητά τους, αποκαλύπτεται στο έργο του που παρουσιάστηκε στην *Έκθεση Πάρκο* (*Park Place Gallery)* με τους δύο *Δομοστοιχειωτούς Κύβους (Modular Cubes, 1966)* (Εικόνα 144). Ο ένας κύβος, ύψους 60 ιντσών, και ο άλλος 58 ιντσών, τοποθετήθηκαν σε απόσταση δώδεκα ποδιών μεταξύ τους. Έμοιαζαν ίδιοι. Ωστόσο, τα διαστήματά τους ήταν διαφορετικά, αφού είχαν τον ίδιο αριθμό μερών. Ο Λιούιτ αξιοποίησε σε πολλά έργα του την ανωτέρω συστηματική παρατυπία, δημιουργώντας έτσι μια κατάσταση αμηχανίας και αταξίας.

Είναι ίσως σημαντικό να θυμηθούμε ότι ένα μεγάλο μέρος της μινιμαλιστικής ρητορικής επέμενε στο ότι η νέα τέχνη δεν παραδίδεται στην τάξη, με την έννοια της συνθετικής ή σχεσιακής παραδοσιακής ευρωπαϊκής τέχνης. Ο Τζαντ αντιλήφθηκε τα σειριακά του αντικείμενα ως αντικείμενα σε αταξία ή σε τάξη υπό το πρίσμα απουσίας του χάους, παρά σε συμπερίληψη οποιασδήποτε νέας αρμονία που επιβάλλει ο καλλιτέχνης. Ο Λιούιτ, ωστόσο, ενδιαφερόταν για την καρτεσιανή τάξη και για τις αντιληπτικές εκφάνσεις των στοιχείων. Κι αυτό γιατί, η λογική ήταν για αυτόν πολύ πιο σημαντική από την «ανοησία» του αντικειμένου, και για τον λόγο αυτό τροποποίησε σταδιακά τα δημοσιευμένα σχέδια με μονοσήμαντες ετικέτες τοίχου. Ως προς αυτό, ο καλλιτέχνης Μελ Μπόκνερ (Mel Bochner, 1940-) έγραψε ότι όταν κάποιος συναντά ένα έργο του Λιούιτ, αν και αμέσως αντιλαμβάνεται ένα αίσθημα τάξης, δεν αποκαλύπτεται πουθενά το πως αυτό εξωτερικεύεται (Bochner, 1968). Η εν λόγω τάξη στα έργα του Λιούιτ δεν εκφράζεται μέσω της εικονικής συνέπειας της Αναγέννησης, αλλά σύμφωνα με την καλλιτέχνιδα Σούζι Γκαμπλικ (Suzi Gablik, 1934-), μέσω μια κίνησης προς την κατεύθυνση της προτασιακής σκέψης, η οποία απομακρύνεται από τα δεσμά της εικόνας. Η θέση αυτή βασίζεται στις αρχές της αναπτυξιακής ψυχολογίας του φιλοσόφου Πιαζέ (Piaget, 1896-1980) και αποτυπώνει το ευρύ φάσμα του Μινιμαλισμού που σχετίζεται με την αναπτυξιακή δραστηριότητα και όχι με την στατική εναντίωση στην αντίληψη (Gablik, 1977, σσ. 46-47). Μόνο η αντανακλαστική αφαίρεση του Λιούιτ που ταιριάζει πλήρως σε αυτές τις θεωρίες, μπορεί να υποστηριχθεί ότι αρθρώνει τη στιγμή της καλλιτεχνικής σκέψης, όταν μια δομή αναδιοργανώνεται σύμφωνα με ένα νέο νόημα, το οποίο συνιστά την έννοια της ίδιας της δομής που λαμβάνεται σε ένα νέο επίπεδο πολυπλοκότητας (Gablik, 1977, σ. 88).

Ο Λιούιτ κατηγορήθηκε από τους φορμαλιστές κριτικούς για την κουραστική, μηχανική σύνδεση ή συμπλήρωση του περιεχομένου με τη μορφή (Bochner, 1968), ενώ

από τους τυπικούς κριτικούς για μια ολοκληρωτική ή αυταρχική ώθηση προς συνεχώς νέες αναζητήσεις (Pincus-Witten, 1973). Από όλες τις πλευρές φαίνεται να έχει παρεξηγηθεί η πολιτική και αισθητική ριζοσπαστικότητα του Λιούιτ, λόγω της εμμονής του στη μη οπτική βάση του έργου του. Για τον λόγο αυτό, έχει υποτεθεί ότι ο Λιούιτ δεν ενδιαφέρεται για τα έργα που δημιουργούνται από τα σχέδιά του, ενώ έχει υποδειχθεί ως ένοχος ηθικής αθέτησης και υποτροπής, όταν συνεχίζει να κατασκευάζει δομές ταυτόχρονα με τις ημι-μόνιμες ζωγραφικές αναπαραστάσεις τοίχου και τα φθηνά βιβλία. Οι εν λόγω κατηγορίες πηγάζουν πιθανώς από την υπερβολική ψευδαίσθηση για την ικανότητα μιας απο-υλοποίησης του αντικειμένου τέχνης, προκειμένου να υπονομευθεί η τάση πολιτικής χρήσης και εμπορευματοποίησης της αμερικανικής τέχνης, όπως προέκυψε από τα τέλη του 1950. Σύντομα συνειδητοποιήθηκε ότι η προσωρινή, η φθηνή, η μη ορατή ή αναπαραγώγιμη τέχνη επέφερε μικρή διαφορά στον τρόπο που η τέχνη και οι καλλιτέχνες αξιοποιούνται οικονομικά και ιδεολογικά, και ότι δύσκολα διακρίνεται από τα Corten χαλύβδινα γλυπτά και τους μεγάλους καμβάδες. Για τον Λιούιτ τα καλλιτεχνήματά του δε συνιστούν εξελικτική απόρριψη του αντικειμένου, αλλά αποτελούν νέα και προκλητικά μέσα εξερεύνησης της άπειρης ανάπτυξης που είναι εγγενής στην τέχνη του και ποικίλει σε διάφορους χώρους και καταστάσεις.

Συνοπτικά, ο Λιούιτ συνέβαλε στο κίνημα του Μινιμαλισμού μέσω της εστίασής του στη δομή. Σύμφωνα με τον Έντουαρντ Στρίκλαντ (Edward Strickland, 1947-) (2000, σ. 271) αυτό ήταν το σημαντικότερο επίτευγμά του κατά τη δεκαετία του 1960, καθώς ο σκελετός των ανάμικτων κυβικών δομών ενισχύονταν από την λευκότητά τους. Επηρεασμένος από τους τετραγωνικούς ζωγραφικούς σχηματισμούς του Ράινχαρντ, κατασκεύασε τα έργα του βασισμένα σε κύβους ανάλογων διαστάσεων. Μέσω της έκθεσης της δομής των έργων του, δημιούργησε μια αίσθηση απο-υλοποίησης παρόμοια με την εμπειρία των ακτινών Χ και των αρχιτεκτονικών σχεδίων, που αποκαλύπτουν το εύθραυστο πλαίσιο που εντοπίζεται στη βάση της καθημερινής ύπαρξης (Strickland, 2000, σ. 271).

Ο Λιούιτ έχοντας την αίσθηση ότι περιορίζεται από τις κυριολεκτικές τάσεις των άλλων μινιμαλιστών και έχοντας την εντύπωση ότι ο αναγωγικός Μινιμαλισμός είναι αυτοκαταστροφικός (Meyer, 2001, σ. 200), χρησιμοποίησε την επανάληψη για να εκθέσει περαιτέρω όχι μόνο την εσωτερική δομή ενός έργου τέχνης, αλλά και το σύστημα πίσω από την εσωτερική δομή. Ενώ το μινιμαλιστικό αντικείμενο καταστέλλει και καταπιέζει την αντιληπτική διάστασή του, για τον Λιούιτ (1978α) η γεωμετρία θα

μπορούσε να γίνει μια μηχανή που παράγει, δημιουργεί ή κατασκευάζει τέχνη. Ο Λιούιτ επιλέγει τον κύβο, καθώς, αν και αποτελεί ένα γεωμετρικό σχήμα χωρίς ενδιαφέρον, είναι η καλύτερη μορφή που μπορεί να αξιοποιηθεί ως βασική μονάδα για οποιαδήποτε περίπλοκη λειτουργία. Υπό αυτό το πρίσμα, ο κύβος ανάγεται σε γραμματική συσκευή, από την οποία μπορεί να προχωρήσει ένα έργο (LeWitt, 1978β).

6.9 Συμπεράσματα

Πριν τον Μινιμαλισμό και τους εκπροσώπους του, που ισχυρίστηκαν ότι εμποδίζουν τους θεατές να διεισδύσουν στο έργο τους, οι τεράστιοι καμβάδες και τα ζωγραφικά στρώματα των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών τούς είχαν ωθήσει να γνωρίσουν την τέχνη σε ατομικό και συναισθηματικό επίπεδο. Οι καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1950 χαιρέτισαν την απόδοση μεγάλου νοήματος μέσω των αφηρημένων συνθέσεων και εξέφρασαν τις ιδέες τους για το Υψηλό μέσα από προσωπικά γραπτά κείμενα και συνεντεύξεις. Ωστόσο, η προβολή των εμπειριών παρέμενε προσωπική και διαχωρισμένη υπόθεση. Στις εκθέσεις των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών επικρατεί ησυχία, καθώς οι επισκέπτες περπατούν ανάμεσα στους καμβάδες, ακούγοντας τον ακουστικό οδηγό των καλλιτεχνών, και όταν μόνο απομακρύνονται, μπορούν να αξιολογήσουν τις επιδράσεις των έργων. Η Αφηρημένη Εξπρεσιονιστική ζωγραφική πετυχαίνει μια εξατομικευμένη επίδραση στην οποία ο χώρος της γκαλερί ή του μουσείου καθίσταται τόπος υποκειμενικής αντανάκλασης.

Αν και με την έλευση του Μινιμαλισμού τη δεκαετία του 1960 δεν περιορίστηκε η προσωπική σκέψη και κριτική στη γκαλερί, αναγνωρίστηκε τόσο η ίδια η παρουσία του έργου τέχνης όσο και η αξία της δημόσιας διάδρασης και αλληλεπίδρασής του με τους θεατές, κυρίως λόγω των απωθητικών ιδιοτήτων των μεταλλικών επιφανειών και των πρακτικών εγκατάστασής του. Αναμφισβήτητα, το νόημα των καλλιτεχνημάτων μετατοπίστηκε από το βάθος στην επιφάνεια, όπου υποτίθεται ότι δεν μπορεί να υπάρξει περαιτέρω μετατόπιση. Ωστόσο, το τελευταίο μπορεί να συμβεί καθώς οι επιφάνειες των έργων που εκτίθενται μεταβιβάζουν το νόημά τους στους χώρους δημόσιας αλληλεπίδρασης μέσω της φυσικής εγκατάστασης, του συνεργαζόμενου στούντιο και των τίτλων που ενθαρρύνουν την κοινωνική και την ψυχολογική επαφή.

Μια περαιτέρω μετατόπιση του νοήματος των μινιμαλιστικών έργων, σχετίζεται με το φυσικό πλαίσιο της αίθουσας ή του χώρου που αυτά εκτίθενται. Αυτός ο χώρος

συλλογικότητας κατέστη δημόσιος και αλληλεπιδραστικός, ως αποτέλεσμα της απωθητικότητας των υλικών, μεταλλικών και βιομηχανικών αντικειμένων. Οι αδιαπέραστες μινιμαλιστικές επιφάνειες δημιούργησαν φυσική παρουσία, όχι μόνο μέσα από στρώματα χρωμάτων αλλά και από ενδιάμεσους χώρους. Το νόημα των βιομηχανικών αντικειμένων δεν εντοπίζεται μόνο στην επιφάνεια, αλλά και στην αίθουσα της γκαλερί ή του μουσείου. Η επιλογή του όρου *ειδικά* (*specific*) από τον Τζαντ για να προσδιορίσει τα αντικείμενά του, έγκειται στο ότι το νόημά τους συνδέθηκε με τις ιδιότητες του υλικού τους. Υπό αυτό το πρίσμα, το έργο του Τζαντ μεταφέρει το νόημα από την ταυτότητα των έργων του ως ειδικών αντικειμένων, σε αντικείμενα που εντοπίζονται στον πραγματικό κόσμο. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των εγκαταστάσεων της Μάρφα.

Παρά τις προθέσεις των εκπροσώπων του Μινιμαλισμού, ο καλλιτέχνης Ρομπέρ Σμίθσον (Smithson, The Collected Writings, 1996, σσ. 177-178) αναγνωρίζει ότι η επίδραση του περιβάλλοντος στο έργο τέχνης είναι τόσο σημαντική, καθώς επιτρέπει σε αυτά να νοηματοδοτούνται διαφορετικά, ανάλογα με τις φυσικές ή τεχνικές συνθήκες που επικρατούν γύρω. Εγγενής στην τρισδιάστατη εκδοχή των μινιμαλιστικών βιομηχανικών έργων, η φυσική παρουσία στον χώρο της γκαλερί καταδηλώνει έναν νέο αρχιτεκτονικό χώρο. Τα βιομηχανικά έργα δημιούργησαν επιφανειακές ψευδαισθήσεις που αντανακλούν ή παράγουν φως ή σκιάσεις, και προτείνουν πολυδιάστατες αναγνώσεις του μινιμαλιστικού γλυπτού, οι οποίες δεν περιορίζονται στην ιδιαιτερότητα του υλικού. Οι ερμηνείες αυτές τονίζουν την αρχιτεκτονική της διάδρασης και της αλληλεπίδρασης, καθώς και την υπεροχή του φυσικού πλαισίου.

Οι Ηνωμένες Πολιτείες, αναδυόμενες από τον Β΄ Παγκόμσιο Πόλεμο, ως στρατιωτική και οικονομική υπερδύναμη, απέδειξαν τις δυνατότητές τους στον κόσμο, μέσω της τεχνολογικής προόδου και του νέου σύγχρονου καπιταλισμού της δεκαετίας του 1960, όπου ήρθε στο προσκήνιο δυναμικά η επιχειρηματική κουλτούρα και η διαφήμιση. Η εκρηκτική τεχνολογία και ο καπιταλισμός, μέσα από τα μάτια του καλλιτέχνη, βρήκε την εκπροσώπησή του στην υλική ταυτότητα των βιομηχανικών μέσων. Ο ίδιος ο Τζαντ παραδέχτηκε σε ένα άρθρο του 1968 της εφημερίδας *Baltimore Sun* ότι ο καλλιτέχνης επιδιώκει την εγκυρότητα σε κουτιά. Όσα περισσότερα χρήματα διαθέτει τόσο περισσότερα μέσα μπορεί να χρησιμοποιήσει και να εκμεταλλευτεί στην τέχνη του. Όλα αυτά τα ποικίλα μέσα υπάρχουν και μπορεί να τα αξιοποιήσει (Gold, 1968). Φυσικά, οι καλλιτέχνες της μινιμαλιστικής τέχνης της δεκαετίας του 1960 δεν

αποφάσισαν αυθαίρετα να χρησιμοποιήσουν ορισμένα υλικά σε σχέση με άλλους. Αντίθετα, επιδίωξαν σκόπιμα και ενεργητικά να αξιοποιήσουν τις βιομηχανικές κατασκευές, γεγονός που καταδεικνύει την επιθυμία τους να αποτυπώσουν την πολιτιστική εποχή τους.

Σημείο εκκίνησης του Μινιμαλισμού υπήρξε η άνευ όρων απόρριψη της δυτικής κλασικής παράδοσης της τέχνης, με το σκεπτικό ότι ανήκει σε μια πολιτιστική περίοδο που έχει γίνει πια ιστορία. Η τέχνη ως απομονωμένη και ατομική έκφραση της ομορφιάς, του συναισθήματος ή οτιδήποτε άλλου που ενέχει προσωπική συγκινησιακή αξία είναι ξεπερασμένη και αντιδραστική. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ήταν το πρώτο κίνημα, μετά τον Μόντριαν, τον Κονστρουκτιβισμό και το Νταναϊσμό που απέρριψε την κλασική ευρωπαϊκή παράδοση, ακολουθώντας κατά κάποιο τρόπο τις αλλεπάλληλες οικονομικές, πολιτικές και πολιτιστικές αλλαγές που συντελούνταν στην αμερικανική κοινωνία. Οι αλλαγές αυτές οδήγησαν στην τέχνη του μινιμαλισμού, που επιδίωξε να φέρει εκ νέου στο προσκήνιο τις ξεχασμένες κονστρουκτιβιστικές ιδέες, όχι με την επίσημη έννοια, αλλά όσον αφορά στον σκοπό και τη θέση της τέχνης στην κοινωνία, και την οριστική ρήξη με το παρελθόν.

Η ευρωπαϊκή τέχνη διαχρονικά είχε ως βασική της αρχή τη σύνθεση, σύμφωνα με την οποία κάθε κομμάτι του έργου υπάρχει ξεχωριστά και η υπόστασή του έχει δευτερεύουσα σημασία συγκριτικά με τη συνολική εικόνα. Η αντίληψή αυτή οφείλεται στην ορθολογική και ιεραρχική πτυχή της ευρωπαϊκής κοινωνίας. Αντίθετα, οι εκπρόσωποι του Μινιμαλισμού ενδιαφέρθηκαν μόνο για το σύνολο και όχι για την αλληλεπίδραση μεταξύ των μερών. Για να απαλλαγούν από τις επιδράσεις της σύνθεσης, αξιοποίησαν πολύ απλές πρωτογενείς μορφές, που δεν είχαν ούτε μέρη ούτε σχέσεις, αλλά που αποτελούσαν ένα αδιαχώριστο σύνολο. Ωστόσο αυτό, ακόμα και στην απλούστερη μορφή του, δεν ήταν τόσο απλό όσο φαινόταν, καθώς ανάλογα με τη θέση του θεατή, άλλαζε και η γωνία της θέασης, προβάλλοντας ένα συγκεκριμένο σημείο της μορφής και αποκρύπτοντας άλλα. Υπό αυτό το πρίσμα, ένα σημαντικό χαρακτηριστικό των μινιμαλιστικών έργων ήταν η οπτική απουσία πραγμάτων που είχαν φυσική παρουσία.

Με άλλα λόγια, ο θεατής δεν μπορούσε να έχει μια πλήρη εικόνα των μινιμαλιστικών έργων, ακόμα και των απλούστερων και πιο προφανών, καθώς διαδραμάτιζαν σημαντικό ρόλο παράγοντες όπως η θέση, η επίδραση του περιβάλλοντος

και του φωτός κ.ά. Τα μινιμαλιστικά αντικείμενα, απεικόνιζαν μια πολύ ξεχωριστή αντι-ορθολογική φιλοσοφία, η οποία επηρέαζε όλες τις αξίες και τις αντιλήψεις που είχαν διαμορφώσει τις βασικές ιδέες της κοινωνίας. Υπό αυτό το πρίσμα, τα μινιμαλιστικά αντικείμενα, επειδή αλληλοεπιδρούσαν με το φως και τη σκιά, με το περιβάλλον και τη θέση τους σε αυτό, προβάλλονταν από τον καλλιτέχνη ως όλον, ως σύνολο μερών, καθώς έτσι μόνο εξασφαλιζόταν ένα είδος αντι-ατομικιστικής ερμηνείας, ακόμα και αν κάθε «κομμάτι» του ήταν ανεξάρτητο, αλλά σε καμία περίπτωση υποδεέστερο ή δευτερεύον. Πολλά από τα μινιμαλιστικά έργα προορίζονταν για ένα συγκεκριμένο περιβάλλον ή είχαν ισχυρή σχέση με το γενικό περιβάλλον, όπως ήταν τα γλυπτά του Τόνι Σμιθ και του Νταν Φλάβιν. Τα έργα του πρώτου προορίζονταν να εκτίθενται στο τοπίο, ενώ του δεύτερου στον χώρο της γκαλερί ή του μουσείου, καθώς μετά την έκθεση μετατρέπονταν σε συνηθισμένους λαμπτήρες φθορισμού. Η αναγκαιότητα αλληλεπίδρασης του αντικειμένου με το περιβάλλον, καθώς επίσης και προσαρμογής του πρώτου στο δεύτερο με τρόπο πνευματικό, καταδεικνύει σαφώς την κοινωνική διάσταση του Μινιμαλισμού, η οποία υπαγορεύει την υπέρβαση της απομόνωσης που εκκίνησε κατά την περίοδο της Αναγέννησης.

Οι εκπρόσωποι του μινιμαλιστικού ρεύματος της δεκαετίας του 1960 επιδόθηκαν στην παραγωγή απλών μορφών και στην καθαρή φυσική παρουσία τους, προκειμένου να πετύχουν την οπτική απουσία και να προσδώσουν στα αντικείμενά τους μια αίσθηση μυστηρίου. Τα μινιμαλιστικά αντικείμενα επηρεάζουν όχι μόνο το περιβάλλον στο οποίο ενσωματώνονται, αλλά και τους θεατές, οι οποίοι αισθάνονται «εισβολείς». Το ίδιο συναίσθημα βιώνουν και οι επισκέπτες των μνημείων ή των μνημειακών χώρων, οι οποίοι «εισβάλλουν» σε έναν τόπο μυστηριακό. Οι έξι καλλιτέχνες που εξετάζονται στο παρόν πόνημα, αν και έχουν διαφορετικές ιδεολογικές και καλλιτεχνικές αφετηρίες και αντιλήψεις, έχουν συνεισφέρει με το δικό τους μοναδικό τρόπο στη διαμόρφωση των βασικών αρχών του Μινιμαλισμού και των κεντρικών ιδεών της μινιμαλιστικής τέχνης που αναπτύχθηκε στην Αμερική τη δεκαετία του 1960. Σε κάθε περίπτωση, μοιράζονται τις ίδιες, παρόμοιες ή συναφείς καλλιτεχνικές και φιλοσοφικές ανησυχίες, που αφορούν κυρίως στην τέχνη αυτή καθαυτή, και στο πως αυτή θα πρέπει να είναι τη συγκεκριμένη αυτή χρονική περίοδο της παγκόσμιας ιστορίας.

Κάθε ένας από τους υπό εξέταση εκπροσώπους του αμερικανικού Μινιμαλισμού οπτικοποιεί ή μάλλον μορφοποιεί, τις τεράστιες αλλαγές που συμβαίνουν στον κόσμο μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, την ρίψη των ατομικών βομβών και την

αρχή του Ψυχρού Πολέμου. Ο Τόνι Σμιθ μπορεί να χαρακτηριστεί ως μνημειακός καλλιτέχνης λόγω της κλίμακας στην οποία δημιουργεί. Αντίθετα, ο Λιούιτ χρησιμοποιεί συχνά ανοικτές δομές που δείχνουν έλλειψη όγκου. Από την άλλη, ο Τζαντ κατασκευάζει χονδροειδείς, αδρανείς και ογκώδεις μονάδες. Το έργο του Φλάβιν είναι κάτι περισσότερο από μέσο τονισμού ενός περιβάλλοντος. Παρ' όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και τους νεωτερισμούς, είτε πολύ είτε λιγότερο σημαντικούς, στη μινιμαλιστική τέχνη, οι υπό εξέταση καλλιτέχνες διέπονται από πολλές μινιμαλιστικές αρχές, όπως η έλλειψη οποιασδήποτε σύνθεσης ή ιεραρχίας των μερών, τις πρωταρχικές και απλές μορφές των δομών τους και τη διαφορετική όψη-εικόνα των αντικειμένων τους.

Παρά την ψυχρή, απρόσωπη και βιομηχανοποιημένη εμφάνιση των αντικειμένων, μπορεί κανείς να διακρίνει σαφώς μια ποικιλία προσωπικών αντιλήψεων των υπό εξέταση καλλιτεχνών. Η εν λόγω προσωπική διαφοροποίηση ωστόσο, εκφράζεται μέσω μιας διαφορετικής εξωτερικής μορφής και αφορά μόνο το έργο τέχνης ως αντικείμενο, διαχωρισμένο από κάθε αίσθηση ή συναίσθημα. Η προσωπικότητα του κάθε καλλιτέχνη παραλείπεται πλήρως από την εξωτερική μορφή του μινιμαλιστικού αντικειμένου και δεν έχει καμία σημασία για το έργο αυτό καθαυτό, καθώς η τέχνη του απεικονίζει τις ιδέες, τις αντιλήψεις και την ιδεολογία του. Η αφετηρία του Μινιμαλισμού δεν περιορίζεται στην ελαχιστοποίηση της τέχνης σε πρωτογενείς και ενιαίες μορφές. Αντίθετα, εντοπίζεται στην ενσωμάτωση της παρούσας ιστορικής κατάστασης και συγκυρίας, των υφιστάμενων πολιτιστικών στοιχείων και όλων εκείνων των χαρακτηριστικών της απτής πραγματικότητας, και λειτουργεί ως σημείο εκκίνησης και δημιουργίας αντικειμένων από αυτό το χρονικό σημείο και πέρα.

Κεφάλαιο 7ο: Η επιστροφή των μινιμαλιστών στον Μάλεβιτς και στην ιδεολογία του

«Σήμερα έχουμε τέχνη.
Χτες ήταν μέσο.
Σήμερα έχει γίνει σκοπός.
Άρχισε να υπάρχει για τον εαυτό της».
(Μπουρλιούκ, 1995, σ. 70)

7.1 Περίληψη

Όλα τα κινήματα τέχνης αφήνουν την κληρονομιά τους, η οποία ασκεί σημαντική επιρροή σε άλλους καλλιτέχνες και κινήματα. Άλλωστε, για τον λόγο αυτό τους αποδίδεται και ο όρος «κινήματα». Ωστόσο, ορισμένα από αυτά, στην ιστορία της τέχνης, ήταν ενεργά για πολύ περιορισμένο χρονικό διάστημα. Ο Σουπρεματισμός είναι ένα από αυτά τα κινήματα, καθώς διήρκησε λιγότερο από δύο δεκαετίες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εξαφανίστηκε χωρίς να αφήσει κάποια σημαντική παρακαταθήκη. Όντας ένα από τα ριζοσπαστικότερα καλλιτεχνικά κινήματα στην ιστορία, ο Σουπρεματισμός συνέχισε να ζει μέσα από τις επιρροές του σε άλλα κινήματα και να επηρεάζει πολλές γενιές καλλιτεχνών. Ο Σουπρεματισμός συγκαταλέγεται σε εκείνα τα κινήματα που μπορούν να συνδεθούν με έναν μόνο καλλιτέχνη, και στην περίπτωση αυτή με τον Καζιμίρ Μάλεβιτς. Φυσικά, υπάρχουν και άλλοι σημαντικοί καλλιτέχνες, που ήταν μέρος αυτού του κινήματος, αλλά ο Μάλεβιτς εξακολουθεί να είναι ο διασημότερος.

Στο τελευταίο αυτό κεφάλαιο, θα γίνει μια συνοπτική προσπάθεια εξήγησης των βασικών εννοιών και ιδεών του Μάλεβιτς, που επηρέασαν τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες πριν και κατά τη δεκαετία του 1960, και ιδίως εκείνους που εντάσσονται στα κινήματα του (αμερικανικού) Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και του (αμερικανικού) Μινιμαλισμού.

7.2 Εισαγωγή

Τα πρώτα έργα που σχετίζονται με το κίνημα του Σουπρεματισμού δημιουργήθηκαν το 1913. Ο Μάλεβιτς σχεδίασε σκίτσα φόντου και κοστουμιών για τη φουτουριστική όπερα *Νίκη επί του Ήλιου (Victory over the Sun)*, επηρεασμένος βαθιά από τις βασικές αρχές του Κυβο-Φουτουρισμού, που αποτελούσε τη κύρια σχολή ζωγραφικής και γλυπτικής των Ρώσων Φουτουριστών. Πράγματι, ο Κυβο-Φουτουρισμός συνέβαλε στην εμφάνιση

του Σουπρεματισμού στη Ρωσία. Ο τελευταίος μπορεί να θεωρηθεί ως η λογική επέκταση της επικέντρωσης του Φουτουρισμού στην κίνηση, καθώς και των μειωμένων μορφών και των πολλαπλών προοπτικών του Κυβισμού. Ο Σουπρεματισμός απέρριψε τελείως το καλλιτεχνικό κίνημα του Ρεαλισμού, το οποίο ο Μάλεβιτς εκλάμβανε και εκτιμούσε ως απόσπαση της προσοχής από την υπερβατική εμπειρία που η τέχνη θα έπρεπε να προκαλεί. Η ίδια η λέξη «Σουπρεματισμός» σχεδιάστηκε για να περιγράψει ένα κίνημα ανώτερο από όλη την καλλιτεχνική παράδοση του παρελθόντος, ένα κίνημα που θα οδηγούσε στην υπεροχή του καθαρού αισθήματος ή αντίληψης των εικαστικών τεχνών (Κουτσαφάς, 2016, σσ. 71-79).

Ιδεολογικά ο Σουπρεματισμός του Μάλεβιτς εντάχθηκε στο περιρρέον πνεύμα ρήξης (της τέχνης) με το παρελθόν, που εισήγαγε ο Μοντερνισμός των ετών 1903-1910. Πρόκειται για τη θεώρηση που θεμελιώνεται στην αντίληψη ότι ο άνθρωπος είναι ικανός, με την αξιοποίηση των δυνάμεων του λόγου του, να αντιληφθεί και να κατανοήσει απόλυτα και αντικειμενικά τα πράγματα γύρω του. Η πίστη στον λόγο και τη ικανότητα του ατόμου, μέσω των διανοητικών του δυνάμεων, να συλλάβει την απόλυτη αλήθεια, ενίσχυσαν την ατομικότητα και την ελευθερία του ατόμου. Η βεβαιότητα αυτή, οδηγεί τον άνθρωπο στην πρόοδο, τη γνώση της αντικειμενικής και απόλυτης αλήθειας, την απελευθέρωση από τις προκαταλήψεις του παρελθόντος και από την ακλόνητη πίστη σε παραδεδομένες αρχές, γεγονός που τον απελευθερώνει και τον ωθεί να βασιστεί στον εαυτό του (Πελεγρίνης, 2004, σσ. 413-414). Στις αρχές του 20ου αιώνα η τάση αυτή ενισχύθηκε στον χώρο των τεχνών και εκδηλώθηκε με την ανάπτυξη μοντέρνων πρακτικών και αντιλήψεων, οι οποίες οδήγησαν σταδιακά στην επικράτηση μιας νέα ορθολογικότητας, αντιτιθέμενης με την κυρίαρχη (Φιοραβάντες, 1989, σ. 1).

7.3 Ο Μάλεβιτς και ο Μοντερνισμός

Ο μοντερνισμός στην τέχνη, αν και αποτυπώθηκε στην καλλιτεχνική γλώσσα, στα υλικά, στα σχέδια, στις κινήσεις, στα χρώματα και αλλού, μέσα από πειραματισμούς και ριζοσπαστικές πρωτοπορίες, προέκυψε ως απόρροια των κοινωνικών αλλαγών και ως αντίδραση στην επικράτηση της παγκοσμιοποίησης, του καπιταλισμού, του ιμπεριαλισμού και των μονοπωλίων, που οδηγούσαν τον άνθρωπο, τη φύση και την κοινωνία σε μια αδιέξοδη αλλοτρίωση. Οι καλλιτέχνες των πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα δραστηριοποιήθηκαν προκειμένου να υπερβούν το τέλμα της σύγχρονής τους

πραγματικότητας, να ξεφύγουν από κάθε παραδεδομένη, παραδοσιακή και κυρίαρχη λογική, και να βρουν εκ νέου τη χαμένη αυθεντικότητα των πραγμάτων. Ο μοντερνισμός ως καλλιτεχνική ιδεολογία, αν και έφερε βασικά στοιχεία της νεωτερικότητας που κληροδοτήθηκαν από τον Διαφωτισμό, κατέστη κριτικός, με αποτέλεσμα να αρνηθεί την εργαλειοποίηση του λόγου, να αντισταθεί στη γραφειοκρατικοποίηση, την τεχνοκρατικοποίηση και την ορθολογικοποίηση της κοινωνίας (Φιοραβάντες, 1989, σσ. 1-2).

Στην τέχνη του μοντερνισμού σημαίνοντα ρόλο διαδραματίζουν η συνείδηση και το περιεχόμενο, ενώ η μορφή τίθεται στο περιθώριο. Κι αυτό όχι με τη σημασία ότι δεν παρουσιάζει έντονο ή άμεσο ενδιαφέρον ως καλλιτεχνικό δημιούργημα ή ως εσωτερική έκφραση του καλλιτέχνη, αλλά ότι συμπυκνώνει το περιεχόμενό της, με το οποίο βρίσκεται σε διαρκή αλληλεπίδραση και αλληλεξάρτηση, δηλαδή σε μια διαλεκτική σχέση. Σε αυτή, ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο, δηλαδή τους δύο πόλους της σχέσης, ανακύπτει ο παράγοντας «ύλη», με την έννοια του υλικού, γεγονός που συμβάλλει στην υπέρβαση του παραδεδομένου δυαδισμού εσωτερικότητας-εξωτερικότητας του έργου τέχνης. Ουσιαστικά, με την παρεμβολή του υλικού στην παραδοσιακή δυαδική σχέση «περιεχόμενο-μορφή», εισάγεται η μεταξύ τους διαλεκτική, κατ' ανάλογο τρόπο που ο μοντερνισμός παρεμβάλλεται μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, και διαλέγεται με την κοινωνία. Μέσω αυτής της διαλεκτικής, το περιεχόμενο καθίσταται πολυδιάστατο, καθώς μπορεί να είναι ιστορικό, κοινωνικό, αλήθειας κ.ά. (Φιοραβάντες, 1989, σ. 2).

Ο σημαίνων ρόλος της συνείδησης στη μοντερνιστική τέχνη έγκειται στις ριζοσπαστικές πρωτοπορίες, οι οποίες οδηγούν, ακόμα και ουτοπικά ή υποθετικά, στην αντίσταση στις ψευδείς συνειδήσεις που επιβάλλονται από την αλλοτριωμένη κοινωνία, όπου κυριαρχεί ο εργαλειακός λόγος. Η υπερκέραση του σκοπέλου των επίπλαστων συνειδήσεων που οδηγούν στην πραγμοποίηση, είναι σημαντική, καθώς προϋποθέτει και αναδεικνύει υπαρκτά ή μη, συλλογικά και ατομικά υποκείμενα, προϊόντα συνειδησιακής ενεργοποίησης. Η συνειδητοποίηση της σύνδεσης του παρελθόντος με τη μοντερνιστική τέχνη, ανάγεται σε κινητήρια δύναμη της τελευταίας, καθώς μέσω της ιστορικότητας, η μοντέρνα τέχνη αναδεικνύεται σε ενεργητική δύναμη που ταυτίζεται με το ιστορικό υποκείμενο και μετασχηματίζεται σε δύναμη που οδηγεί τον άνθρωπο και την κοινωνία στο μέλλον. Για την επιτυχή αυτή μετάβαση, η μοντέρνα τέχνη καλείται να αποδεσμευτεί από τον στείρο ρεαλισμό της, από τις μηχανιστικές, νατουραλίζουσες και

αντανακλαστικές αναπαραστάσεις της παραδοσιακής τέχνης, και να «σταθεί» κριτικά και αρνητικά απέναντι στην πραγματικότητα. Υπό αυτό το πρίσμα, η πραγμοποιημένη πραγματικότητα έπρεπε να είναι ενταγμένη στην τέχνη αποκλειστικά με αρνητικό πρόσημο (Φιοραβάντες, 1989, σ. 2).

Η επικέντρωση στο θετικιστικό παράδειγμα με τα στοιχεία των λογικών δομών του υπολογισμού και της ταξινόμησης, η εργαλειοποιημένη σκέψη αναπαράγει το άμεσα υπάρχον και περιπίπτει σε απλή ταυτολογία του εκάστοτε άμεσου. Πριν από τη μοντερνιστική τέχνη, η παραδοσιακή έκανε ακριβώς αυτό. Μέσα από την επαναληψιμότητα, υπό τη μορφή φυσικού νόμου, της νομοτέλειας που φυσικοποιεί την αντικειμενικότητα, η τυπική λογική δίνει την επίπλαστη ελευθερία της αποδέσμευσης που θεωρητικά αποκτά το υποκείμενο τη στιγμή που η ίδια η διαφωτιστική σκέψη εμπίπτει σε μια εμμονή, εστιασμένη σε δεδομένα όρια, η οποία καθαγιάζει τον παράγοντα της μοίρας ως ετεροκαθορισμό, πέρα από τον ατομικό έλεγχο, με αποτέλεσμα η κοινωνική πραγματικότητα, όπως ορίζεται από τις θεωρίες της επιστήμης, να εκλαμβάνεται ως ανεξάρτητη, αυθυπόστατη, άνευ ιστορικότητας. Η καλλιτεχνική αυτή, διανοητική και πρακτική στάση, παραπέμπει σε ένα σύμπαν και μια πραγματικότητα που είναι ομοιογενές, στατικό και επαναληπτικό (Ιακώβου, 2008, σ. 310).

Η μοντερνιστική τέχνη αντιπροτάθηκε στην επανάληψη, στη μίμηση και τη συνήθεια της παραδοσιακής και νεωτερική τέχνης, οι οποίες, σύμφωνα με τους φιλοσόφους και κοινωνιολόγους Τέοντορ Αντόρνο (Theodor W. Adorno, 1903-1969) και Μαξ Χορκχάιμερ (Max Horkheimer, 1895-1973) (Αντόρνο & Χορκχάιμερ, 1996, σσ. 30-31), αποτελούν κοινωνικά εργαλεία που εξυπηρετούν τη δημιουργία μιας απτής πραγματικότητας, που θέτει κάθε υποκείμενο και αντικείμενο σε ένα σύστημα ταυτοποίησης, ταξινόμησης, κατηγοριοποίησης και ομογενοποίησης. Η πραγματικότητα αυτή, λειτουργεί ως κλειστό κύκλωμα, όπου η γνώση, η σκέψη και εν τέλει ο λόγος, εργαλειοποιούνται, μετατρέπονται δηλαδή σε μηχανικά κατασκευασμένα μέσα, που τίθενται στη υπηρεσία της ηθικότητας του δυτικού και αναπτυγμένου κόσμου. Ο Αντόρνο υποστηρίζει ότι η πραγμοποίηση της γνώσης και της σκέψης, λαμβάνει χώρα μέσω του φαύλου κύκλου της εξέλιξης και της προόδου του ανθρώπου, που θέτει ως αυτοσκοπό η ηθικότητα αυτή. Το γεγονός αυτό, καταδεικνύει ότι κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, συντελέστηκε μια στροφή της ανθρώπινης διανόησης προς τον μύθο, η οποία οδήγησε στη χειραγώγηση και την επικράτηση του κατεστημένου (Wellmer, 1989, σσ. 19-22).

Πριν από τη τέχνη του μοντερνισμού των πρώτων χρόνων του 20ου αιώνα, οι παραδοσιακές αναπαραστατικές μορφές τέχνης, εξυπηρετούσαν την ταυτοποίηση του κάθε στοιχείου με τα υπόλοιπα, τη στέρηση της ποιοτικής διαφοράς που αφαιρεί από τα πράγματα, και εν προκειμένω τα έργα τέχνης, την ίδια την ταυτότητά τους, μιας και όλα θεωρούνταν συγκρίσιμα με κάτι άλλο. Ο «εξορθολογισμένος» κόσμος, όπως και η «εξορθολογισμένη» τέχνη, υπήρξαν αμφότερα τα αντικείμενα του αφανισμένου ανθρώπου, ενός ανθρώπου χωρίς ταυτότητα που χρησιμοποιεί μόνο τον εργαλειακό λόγο και μια τέχνης που αποτυπώνει την πραγμοποιημένη γνώση καταπιέζοντας το επιμέρους, το διαφορετικό και το απωθημένο (Wellmer, 1989, σ. 23). Στον εργαλειακό λόγο η ποιότητα των πραγμάτων, όπως και οι σχέσεις μεταξύ τους, δεν έχουν καμία σημασία, καθώς αυτό που αξιολογείται είναι η μετρησιμότητα των στοιχείων που αφορούν στην πραγματικότητα. Στο ίδιο ιδεολογικό πλαίσιο, η αναπαραστατική «ρεαλιστική» παραδοσιακή τέχνη κατασκευάζει μετρήσιμα αποτελέσματα, με σκοπό να αποδώσει πιστά την πραγματικότητα, όχι με τον τρόπο που τη «βλέπει» ο δημιουργός, αλλά όπως προβάλλεται από την καθεστηκυία τάξη πραγμάτων. Η απουσία του ασύμμετρου και του διαφορετικού οδηγεί σε συμμόρφωση με την υφιστάμενη πραγματικότητα, η οποία δεν επιδέχεται το αντίπαλο δέος, με αποτέλεσμα να λειτουργεί καταναγκαστικά στο άτομο μέσα από το πρίσμα μιας αδικίας που διαπράττεται κάτω από ένα καθεστώς ισονομίας (Χορκχάιμερ, 1984, σσ. 8-9).

Μέχρι πριν την επικράτηση της μοντερνιστικής ιδεολογίας στην τέχνη, οι καλλιτέχνες ήταν «παραδομένοι» στη φυσιολογικότητα, με ό,τι αυτή συνεπάγεται. Μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο, όπου κυριαρχεί ο εργαλειοποιημένος λόγος και η πραγμοποιημένη σκέψη και γνώση, ο καλλιτέχνης παύει να είναι δημιουργικός και αποδέχεται οτιδήποτε του προσφέρεται ή προβάλλεται με τρόπο επίπεδο, μονοδιάστατο και απλό. Σε αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο, σε κοινωνικό, ατομικό, αλλά και καλλιτεχνικό επίπεδο, ο λόγος ανάγεται σε μια κοινά αποδεκτή θεώρηση περί αναμενόμενης, προσδοκώμενης και φυσιολογικής ύπαρξης μια διακριτής ανισότητας μεταξύ του κυρίαρχου και του κυριαρχούμενου. Η σχέση των δύο αυτών πόλων της κοινωνίας, ανατροφοδοτείται μέσω της ορθολογικότητας, η οποία ενισχύεται από την πραγμοποίηση της εργαλειακής λογικής, η οποία περιορίζει την αυτονομία και την αυτενέργεια των ατόμων, τους μετατρέπει σε πειθήνια όργανα και ευνοεί τη δημιουργία ενός ολοκληρωμένου συστήματος ηγεσίας (Wellmer, 1989, σσ. 21-22).

Ένα από τα κρίσιμα στοιχεία που οδήγησαν στην εμφάνιση του Σουπρεματισμού ήταν η πρωτοποριακή ποίηση και η κριτική της λογοτεχνίας. Ο Μάλεβιτς ενδιαφέρθηκε πολύ για του κανόνες της γλώσσας, καθώς πίστευε ότι υπήρχαν μόνο λεπτές σχέσεις μεταξύ των λέξεων ή των σημείων και των αντικειμένων που υποδηλώνουν, και από αυτό είδε τις δυνατότητες μιας εντελώς αφηρημένης τέχνης. Κατά ανάλογο τρόπο, το έργο του Μπρανκούζι μπορεί να προσεγγιστεί ως ένα γλωσσικό σύστημα, βασισμένο στη στρουκτουραλιστική μεθοδολογία του Λέβι Στρως (Levis-Strauss, 1829-1902) που ερμηνεύει τις μονάδες σε ένα ενιαίο γλωσσικό πλαίσιο. Τα έργα του Μπρανκούζι αποτελούν ξεκάθαρα ενότητα και χαρακτηρίζονται για την αφαίρεσή τους, καθώς δεν αντιγράφουν την εξωτερική πραγματικότητα. Ωστόσο, ο ίδιος ο γλύπτης αντιδρά στον εν λόγω χαρακτηρισμό, υποστηρίζοντας ότι η αφαίρεση στην πραγματικότητα είναι ρεαλιστική, καθώς αυτό που είναι αληθινό δεν είναι τέτοιο στην εξωτερική του μορφή, αλλά στην ιδέα και την αίσθησή του. Για τον λόγο αυτό, η προσεκτική επιλογή των τίτλων των έργων του, καταδεικνύει το μεγάλο ενδιαφέρον του Μπρανκούζι για την επίτευξη της μεγαλύτερης δυνατής συνάφειας της γλωσσικής και πνευματικής του σύλληψης με το περιεχόμενα και τη μορφή των δημιουργημάτων του (Geist, 1986, σσ. 143-146; Noguchi, 2015, σ. 18).

Στο πνεύμα του μοντερνισμού στην τέχνη, ο Μάλεβιτς, σαφώς επηρεασμένος από το κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό σκηνικό της εποχής του, εισήγαγε τον Σουπρεματισμό, ακολουθώντας το χεγκελιανό βήμα της άρνησης. Απώτερος σκοπός του Μάλεβιτς ήταν να αποσυνθέσει μέσω των εικαστικών μορφών του, κάθε σύνδεση μεταξύ των ρεαλιστικών καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων του κόσμου και της πραγματικότητας, και της βιωματικής εμπειρίας, ως αιτιολογικού χώρου. Με την συνειδητή επιλογή του να αποφύγει κάθε είδους αναπαραστατική μορφή στην τέχνη του, επιδίωξε να πετύχει την επαναφορά στην αρχέγονη αντίληψη περί επιστροφής του ανθρώπου στη φύση, και κατ' ανάλογο τρόπο, επιστροφή της τέχνης στον κόσμο των ιδεών, από τον οποίο την είχε αποκόψει το πρόταγμα του Διαφωτισμού και της νεωτερικότητας. Τα σουπρεματιστικά έργα του Μάλεβιτς προέκυψαν ως εξέλιξη των α-λογικών κυβο-φουτουριστικών του εικόνων, αφού νωρίτερα υιοθέτησε μια στάση άρνησης και εναντίωσης στο να δεχτεί τους παραδεδομένους κανόνες της παραδοσιακής τέχνης. Το έργο του ήταν πλήρως αποκομμένο από τον προπαγανδιστικό σοσιαλιστικό ρεαλισμό, ισορροπούσε ανάμεσα στην αναγκαιότητα και την ελευθερία, και αποσκοπούσε στο να υπερβεί τις πάγιες

ιδεολογικές δομές, ακολουθώντας ριζοσπαστικές πρακτικές (Κουτσαφάς, 2016, σσ. 94-98).

Με την καλλιτεχνική δημιουργία του από το 1913 κι έπειτα, ο Μάλεβιτς κατάφερε να πετύχει ταυτόχρονα έναν λογισμό του πνεύματος καθολικής μορφής και μια επιστήμη εφαρμοσμένου σχεδιασμού, με καθαρά ιδεολογικό περιεχόμενο. Η επιδίωξή του να δημιουργεί μη αντικειμενικά έργα, απορρέει από το προσωπικό του ενδιαφέρον για τη μοντέρνα τέχνη, της οποίας τις ιδέες για πολύπλοκες και διαφοροποιημένες πηγές έμπνευσης, ασπάστηκε σε μεγάλο βαθμό. Κοινή αντίληψη με τους μοντερνιστές καλλιτέχνες της εποχής ήταν ότι το ιστορικό μοντέλο της τέχνης θα έπρεπε να τεθεί στο περιθώριο και να αναδειχθεί το πολυεπίπεδο, το πολυπρισματικό και το πολύπλοκο των τεχνών, μέσω της αφαίρεσης, η οποία όμως δεν συνεπάγεται την απλούστευση ή τη λιτότητα της τέχνης, αλλά αντίθετα την εμβάθυνσή της. Στην εν λόγω αφαίρεση, έγκειται για τον Μάλεβιτς η διαφορά μεταξύ της τέχνης ως καθαρά αναπαραστατικής δημιουργίας και ως γνήσιας διανοητικής δράσης του δημιουργού της (Κουτσαφάς, 2016, σσ. 99-10).

Ο Μάλεβιτς, μέσω του Σουπρεματισμού του, επιχείρησε να αντιπαλέψει τη δέσμευση της τέχνης και του πολιτισμού στο «άρμα» της νεωτερικότητας, η οποία με τις πραγμοποιημένες γνώσεις και την εργαλειακή λογική επιδρά ανασταλτικά στην πρόοδο του ανθρώπου και της κοινωνίας του. Ο Μάλεβιτς συνειδητοποίησε ότι οι παραδοσιακές (νεωτερικές) μορφές, που καταδυναστεύουν τις ιστορικές κοινωνίες, μπορούν να αποδυναμωθούν μέσω της καινοτομίας και των ριζοσπαστικών ιδεολογικών προσεγγίσεων της πραγματικότητας, ιδωμένης ως ενότητα.

Βάσει των παραπάνω, δε διεγείρει ερωτήματα το γεγονός ότι ο Μάλεβιτς εισήγαγε το πιο ριζοσπαστικό και αφηρημένο καλλιτεχνικό κίνημα που υπήρξε ποτέ. Αυτό που παρατηρεί ένας θεατής σε ένα έργο του Μάλεβιτς, και κατ' επέκταση και στον Σουπρεματισμό, είναι η απλότητα και η μείωση. Το κύριο ενδιαφέρον του Μάλεβιτς είναι η αναζήτηση και η επίτευξη του λεγόμενου μηδενικού βαθμού ζωγραφικής, το όριο πέρα από το οποίο το μέσο δεν μπορούσε να πάει χωρίς να παύσει να είναι τέχνη. Ως εκ τούτου, χρησιμοποίησαν εξαιρετικά απλά μοτίβα, θέματα και μορφές. Η όλη Σουπρεματιστική σύνθεση, επικεντρώνεται σε βασικές γεωμετρικές μορφές, όπως κύκλους, τετράγωνα, γραμμές και ορθογώνια, βαμμένη σε περιορισμένη ποικιλία χρωμάτων.

Σύμφωνα με τον Μάλεβιτς, υπάρχουν τρία επίπεδα εξέλιξης στην εξέλιξη του Σουπρεματισμού: το κόκκινο, το χρωματιστό και το λευκό. Το στάδιο του μαύρου,

σήμανε τις αρχές του κινήματος και τον μηδενικό βαθμό ζωγραφικής, όπως αυτή αποτυπώνεται στο έργο του Μάλεβιτς *Μαύρο Τετράγωνο*. Η φάση του χρωματιστού, μερικές φορές αναφέρεται και ως δυναμικός Σουπρεματισμός, καθώς επικεντρώθηκε στη χρήση του χρώματος και του σχήματος για τη δημιουργία της αίσθησης της κίνησης στον χώρο. Τέλος, ο Μάλεβιτς ορίζει τον Σουπρεματισμό ως την ανάδειξη του αμιγώς συναισθήματος, καθώς τα αντιλαμβανόμενα με τις αισθήσεις μας φαινόμενα δεν έχουν νόημα. Το σημαντικό στοιχείο είναι το συναίσθημα του θεατή, δηλαδή να η αίσθηση που του προκαλούν τα φαινόμενα αυτά, αποκομμένα από τον χώρο στον οποίο γίνονται αντιληπτά και από τα στοιχεία που τα πλαισιώνουν (Pugh, 1972, σσ. 100-101).

Σύμφωνα με τη συγγραφέα Σάρλοτ Ντάγκλας (Charlotte Douglas, 1936-) (1994, σ. 82), ο Μάλεβιτς επαναλαμβάνει τόσο τα καλλιτεχνικά όσο και τα θεωρητικά του έργα την αντίληψη ότι ο κόσμος της απτότητας δεν είναι αυτός που φαίνεται να είναι μέσω της όρασης. Στην πραγματικότητα, ο άνθρωπος, και στην περίπτωση της τέχνης ο θεατής, καλείται να αναζητήσει, να εντοπίσει και να ανακαλύψει αυτό που κρύβεται, αυτό που ενυπάρχει στα άλλα, αυτό που υπονοείται από το συγκείμενο. Προκειμένου να το υλοποιήσει αυτό, θα πρέπει να διεισδύσει στην ουσία του κόσμου και στην ψευδαίσθηση της τέχνης. Τα ζωγραφικά έργα δεν αποτυπώνουν αυτό που βλέπουν τα μάτια, τα οποία δεν μπορούν να υπερβούν το επίπεδο της εξωτερικής επιφάνειας των πραγμάτων, αλλά αποδίδουν τη γνώση του νου, η οποία προϋποθέτει την ενεργή συμμετοχή του παρατηρητή στη ζωγραφική απεικόνιση εκλαμβανόμενη ως βίωμα. Ο Μάλεβιτς υποστηρίζει ότι με το πέρας του χρόνου και με τη συνεχή προσπάθεια, ο θεατής ενός έργου τέχνης θα δει μπροστά στα μάτια της ψυχής του το άνοιγμα της «αυλαίας» που θα του εμφανίσει την πνευματική διάσταση των υπαινισσόμενων ιδεών και αντικειμένων (Malevich, 1969, σ. 185).

Με το *Μαύρο Σουπρεματιστικό Τετράγωνο* (όπως είναι η πλήρης ονομασία του έργου), ο Μάλεβιτς κατάφερε να εξωτερικεύσει το συναίσθημα και να σαρκώσει τη μη αντικειμενική αίσθηση. Το μαύρο τετράγωνο που δεσπόζει στο μέσο του πίνακα, στην πραγματικότητα είναι αποτέλεσμα μιας πρόσμιξης χρωμάτων, από τα οποία απουσιάζει πλήρως το μαύρο χρώμα. Το άσπρο φόντο που το περιβάλλει, δεν φέρει καμία παράλληλη γραμμή με το τετράγωνο. Ο Μάλεβιτς υποστηρίζει ότι συνέλαβε την ιδέα του πίνακα βρισκόμενος σε μια κατάσταση μυστικισμού και έκστασης, και ότι τον νοηματοδότησε υπό την επήρεια ενός είδους κοσμικής συνείδησης. Σύμφωνα με τον ίδιο, το τετράγωνο αντικατοπτρίζει το συναίσθημα, και το λευκό φόντο συμβολίζει το τίποτα

που εντοπίζεται εκτός των αισθήσεων. Για τον λόγο αυτό, ο ίδιος ο δημιουργός άρχισε σταδιακά να εκλαμβάνει το έργο του ως κάτι ζωντανό, που ουσιαστικά αποτελεί το νέο πρόσωπο της νέας τέχνης. Υπό αυτό το πρίσμα, το άψυχο αντικείμενο έλαβε τις ιδιότητες του ίδιου του εμπνευστή του, καθώς αμφότεροι, δημιουργός και δημιούργημα, σηματοδοτούν το νέο ξεκίνημα της τέχνης. Η διπλή στρώση χρώματος στο έργο του σημασιοδοτεί τη νέα ζωή που εντοπίζεται κάτω από την επιφάνεια του εικαστικού καβαλέτου (Κουτσαφάς, 2016, σσ. 148-189).

Η σουπρεματιστική τεχνοτροπία του Μάλεβιτς δεν αποσκοπούσε στην πραγμάτωση της καθαρότητας, της ελευθερίας ή των βασικών αρχών της τέχνης, αλλά στην αναζήτηση και την κατανόηση των μοντέρνων καλλιτεχνημάτων. Το γεγονός ότι ο Μάλεβιτς επέλεξε να πορευτεί αντίθετα από τη λεγόμενη ιστορική τέχνη, ήταν αυτό που τον έστρεψε προς την πολυπλοκότητα. Ωστόσο, δεν επιδίωξε να πορευτεί προς την απλούστευση ή την λιτότητα εκκινώντας από τη συνθετότητα, αλλά αντιστρόφως. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Μάλεβιτς αν και φαινομενικά αντιλαμβάνεται την αισθητική βασισμένη στην αντίληψη της απλούστευσης, δηλαδή της αφαίρεσης στην τέχνη, μέσω της οποία αναδεικνύεται το «μότο» του Μινιμαλισμού το *λιγότερο είναι περισσότερο*, στην πραγματικότητα επιδίωξε τη διαισθητική καλλιτεχνική μορφή, η οποία αναδύεται από το έλαττον, το τίποτα, το μηδέν. Κυρίαρχη πεποίθηση του Μάλεβιτς ήταν ότι ο υλισμός, ως αιτία δημιουργίας, μετασχημάτισε τις καλλιτεχνικές μορφές σε λογικές αποδώσεις, που είναι αποκομμένες από τον ίδιο τον άνθρωπο, και είναι αυτή που τον ώθησε να προβάλει την αφαίρεση ως ηθική λογική, από την οποία προέκυψε το κίνημα του Σουπρεματισμού. Σε αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο, η σουπρεματιστική τέχνη του Μάλεβιτς φαίνεται ότι έχει διττή σημασία, καθώς από τη μια προκύπτει ως προσωπικό στιλ και από την άλλη αναδεικνύεται σε φορέας καλυμμένων προθέσεων, μηνυμάτων και μέσων, που αφορούν αποκλειστικά στις εμπνεύσεις του δημιουργού. Ουσιαστικά αποτυπώνει τον τρόπο που επιλέγει ο καλλιτέχνης για να βιώσει την πραγματικότητα. Ο ίδιος ο Μάλεβιτς διατυπώνει ότι το πρακτικό σχήμα μέσω του οποίου επιτυγχάνεται το ανωτέρω είναι η απελευθέρωση του χρώματος (Malevich, 1969, σσ. 40, 120).

Σύμφωνα με τον Μάλεβιτς, η οικουμενικότητα ενός καλλιτεχνήματος μπορεί να είναι συναισθηματικά εφικτή, μόνο μέσω της συνείδησης του χρώματος, η οποία ανάγεται σε δίαυλο επικοινωνίας της αισθητικής ιδεολογίας, που υπερβαίνει την αισθητική εμπειρία ενός έργου ως φυσικού βιώματος. Μόνο μέσω της διαισθητικής προσέγγισης της πραγματικότητας, η εμπειρία δεν στέκεται εμπόδιο στην αφηρημένη ή

μη αντικειμενική κατανόηση ή ερμηνεία της. Για τον Μάλεβιτς, το χρώμα συνεπάγεται την απελευθερωμένη συνείδηση της πραγματικότητας, η οποία οδηγεί τον καλλιτέχνη πολύ μακρύτερα των ορίων της ζωγραφικής τέχνης (Lissitzky-Kuppers, 1967, σ. 328; Malevich, 1969, σ. 40).

7.4 Ο Μάλεβιτς και ο αμερικανικός Μινιμαλισμός

Πάνω στις μονοχρωμίες του Καζιμίρ Μάλεβιτς γεννήθηκε το κίνημα του Μινιμαλισμού στις Η.Π.Α., το οποίο χαρακτηρίζεται ως αυτοσυνείδητο και περιλαμβάνει δημιουργίες αντικειμένων που ακροβατούν μεταξύ γλυπτικής και ζωγραφικής, και που χαρακτηρίζονται από τα ενιαία βιομηχανικά υλικά και τις γεωμετρικές φόρμες. Το έργο του Μάλεβιτς και του Μόντριαν, των εκπροσώπων του ρωσικού Κονστρουκτιβισμού και του Ντε Στιλ, αποτέλεσαν σημαντική πηγή έμπνευσης για τους μινιμαλιστές καλλιτέχνες του 1960 (Inan & Yucetoker, 2014, σσ. 15-21). Όταν ο Μάλεβιτς έβαλε ένα μαύρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο, πρωτοπόρησε στη σύλληψη μιας ιδέας περί τέχνης, η οποία την απέκοψε πλήρως από την παλιά αντίληψη περί ζωγραφικής, σύμφωνα με την οποία η ζωγραφική είναι η τέχνη της απεικόνισης και της παρουσίασης πραγματικών αντικειμένων. Όταν το *Μαύρο Τετράγωνο* του Μάλεβιτς εκτέθηκε στους θεατές και τους κριτικούς, αυτοί έχασαν αυτό που εκτιμούσαν στην τέχνη, καθώς μετατράπηκε σε «τίποτα». Το απλό μαύρο τετράγωνο, αν και ήταν εξαιρετικά απλό, ήταν αναμφίβολα επικίνδυνο και ακατανόητο για τους ανθρώπους της εποχής του Μάλεβιτς. Ο Μάλεβιτς αποδόμησε τις παραδεδομένες αντιλήψεις για τα χρώματα, τις μορφές και τα σχήματα, όπως αυτά απορρέουν από τη φύση, και εισήγαγε μια νέα γλώσσα, που παρουσιάζει νέα δεδομένα. Ανάπτυξε μια έκφραση βασισμένη σε γραμμές και γεωμετρικά σχήματα (Inan & Yucetoker, 2014, σσ. 15-21).

Οι μινιμαλιστές, αν και αποκηρύσσουν την αισθητική και τον μυστικισμό, στα οποία έδινε μεγάλη έμφαση ο Μάλεβιτς, και επιστρατεύονται την τεχνολογία, τη βιομηχανική παραγωγή, την τεχνολογία και την επιστήμη, προκειμένου να αποδώσουν το αντικειμενικό γίγνεσθαι, ασπάζονται την αφαιρετική γλώσσα και ακολουθούν τις βασικές αρχές της γεωμετρίας. Ένα μινιμαλιστικό έργο της δεκαετίας του 1960, έρχεται πλησίον της ανθρώπινης εμπειρίας μέσω της έντονης παρουσίας του υλικού και των τριών του διαστάσεων, και καλεί τον θεατή/παρατηρητή να εμπλακεί μαζί του, να το εξερευνήσει και να φτάσει σε υψηλά επίπεδα αυτογνωσίας και αυτοεπίγνωσης μέσα από

αυτό. Σύμφωνα με τον Καρλ Αντρέ, ένα μινιμαλιστικό έργο κατασκευάζεται από τα ίδια του υλικά, δίχως να χρησιμοποιεί άλλα, και απευθύνεται σε όλους τους θεατές ανεξαιρέτως (Andre, 2004, σ. 30).

Με τον ίδιο τρόπο που ο Μάλεβιτς εκκίνησε το σουπρεματιστικό έργο του, αντιτασσόμενος στον υλισμό και στις παραδεδομένες αρχές του παρελθόντος, περί τέχνης ως πιστής απομίμησης της φύσης και της απτής πραγματικότητας, οι μινιμαλιστές αντέδρασαν στον ύστερο Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και την ατομικιστική υλική ευημερία της εποχής τους. Συγκεκριμένα, οι εκπρόσωποι του Μινιμαλισμού της δεκαετίας του 1960 αντιτάχθηκαν στον αυτοσχεδιασμό, στον υποκειμενισμό και τον αυτοματισμό του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, καθώς επίσης και στην υπερβολή του ύφους των ομότεχνών τους. Παράλληλα, ενεπλάκησαν αναπόδραστα στους βιομηχανικούς μηχανισμούς και τις πρακτικές της ανεξέλεγκτης παραγωγής σε μια κοινωνία, όπου η ατομική ευημερία καθοριζόταν από τον βαθμό προσωπικής πρόσβασης στα υλικά αγαθά. Στην αμερικανική κοινωνία, στην οποία αναδείχθηκε ο Μινιμαλισμός, κυρίαρχη αισθητική αρχή ήταν (και είναι) η υπερ-κατανάλωση. Οι μινιμαλιστές, αν και συνδέθηκαν με την εν λόγω βιομηχανική παραγωγή, δεν αποδυνάμωσαν την καλλιτεχνική ταυτότητα των καλλιτεχνικών αντικειμένων τους και μάλιστα έδωσαν νέα τροφή στη δημιουργική τους επανεξέταση (Χαραλαμπίδης, 1995, σ. 345).

Η πρώτη σημαντική αντίδραση των μινιμαλιστών στους κανόνες της καθιερωμένης αισθητικής υπήρξε η αποδοκιμασία και η απόρριψη της προσθετικής διαδικασίας κατά την κατασκευή ενός γλυπτού έργου. Οι εκπρόσωποι του μινιμαλισμού του 1960 υποστηρίζουν ότι η εν λόγω παραγωγική διεργασία επιβάλλει τη σύνθεση των τμημάτων του έργου μέσω της ανάπτυξης πολυεπίπεδων μεταξύ τους σχέσεων, μέσω των οποίων ο θεατής καλούταν να το αποκωδικοποιήσει, να υπερβεί τις σημασιοδοτήσεις του δημιουργού και να αναζητήσει υπερβατικές, διανοητικές και πνευματικές φόρμες που δεν υφίστανται στην πραγματικότητα. Στην ανωτέρω αυτή εγκεφαλική διαδικασία, οι μινιμαλιστές αντιτάσσουν την ειλικρίνεια που υποδηλώνεται μέσω της απροκάλυπτης προβολής των υλικών κατασκευής και του όγκου, μέσω της υπέρβασης των παραδοσιακών αρχών, κανόνων και κατηγοριών, καθώς τα έργα των μινιμαλιστών δεν είναι ούτε ζωγραφικά ούτε γλυπτά, και μέσω της επανεξέτασης της περιπλοκότητας της παραγωγικής διαδικασίας. Η ειλικρίνεια αυτή, ιδωμένη ως προκλητική κυριολεξία, επιτυγχάνεται μέσω της λιτότητας κατά τη διαδικασία σύνθεσης, η οποία πραγματώνεται μέσω της συνεχούς και αμετάβλητης επανάληψης μιας μονάδας. Η εν λόγω μονάδα, στο

ίδιο ιδεολογικό πλαίσιο της λιτότητας, υπόκειται σε αφαιρέσεις, με αποτέλεσμα να μειώνονται τα ειδικά χαρακτηριστικά της στο έλαττον. Η αφαίρεση, συνεπάγεται την απάλειψη κάθε διακοσμητικής μορφής, η οποία είναι κατεξοχήν μη λειτουργική, κάθε συναισθηματικού περιεχομένου, κάθε αφηγηματικής διάστασης (Δασκαλοθανάσης, 2004, σσ. 197-200).

Η έντονη σύνδεση της καλλιτεχνικής παραγωγής του Μινιμαλισμού με τη βιομηχανική δράση της εποχής, ιδωμένη από την παράδοση του Μάλεβιτς, δεν αποδυναμώνει την αξία ή την ταυτότητα του μινιμαλιστικού *Ειδικού Αντικειμένου*, αλλά το θέτει υπό επανεξέταση με σύγχρονους όρους. Για τους Μινιμαλιστές, το καλλιτεχνικό έργο είναι απτό και δεν πρέπει να συγχέεται με τη γλυπτική, καθώς αυτή, όπως και η ζωγραφική, προϋποθέτει τη σύνθεση «κομμάτι-κομμάτι», γεγονός που δημιουργεί σχέσεις των αποχωρισμένων στοιχείων από το σύνολο, μέσα στο ίδιο το καλλιτεχνικό έργο. Η μινιμαλιστική τέχνη ουσιαστικά ανάγεται σε μια μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας ορμώμενη από την αισθητική θεωρία του Μάλεβιτς, όπου το σημαντικό στοιχείο της είναι ο θεατής και τα αισθήματα που του προκαλούνται, όταν και ο ίδιος «περιλαμβάνεται» μέσα σε αυτό και σε μια συγκεκριμένη κατάσταση ή συνθήκη (Fried, 1992, σσ. 822-825). Το μινιμαλιστικό αντικείμενο είναι ένα «πράγμα», δεν είναι πολυμερές, όπως τα έργα της συμβατικής γλυπτικής και ζωγραφικής τέχνης, εκλαμβάνεται και είναι «όλον», καθώς σε αυτό τηρούνται οι αξίες και οι αρχές της ολότητας, της αδιαιρετότητας και της μοναδικότητας (Morris, Notes on sculpture, 1992, σσ. 813-822).

Κατά ανάλογο τρόπο με αυτόν που ο Μάλεβιτς δεκαετίες νωρίτερα μέσω της αφαίρεσης πέτυχε το μέγιστο δια του ελάχιστου, χωρίς αυτό να είναι στις προθέσεις του, οι μινιμαλιστές του 1960 επιχείρησαν να ενισχύσουν την εμπλοκή του θεατή στο ίδιο το αντικείμενο, μέσω της ανάδειξής τους σε έναν νέο όρο της μινιμαλιστικής αισθητικής. Το καλύτερο μινιμαλιστικό αντικείμενο επιτυγχάνει την αναγωγή των σχέσεων που δημιουργούνται εντός και εκτός του, σε λειτουργία του φωτός, του χώρου και κυρίως του οπτικού πεδίου του παρατηρητή. Ο θεατής που είναι εξοικειωμένος με το αφαιρετικό και αφηρημένο έργο του Μάλεβιτς και του Σουπρεματισμού, είναι σε θέση να εξερευνήσει το μινιμαλιστικό αντικείμενο από διάφορες οπτικές και θέσεις, καθώς και να το θέσει υπό εξέταση κάτω από πολλαπλές και ποικίλες συνθήκες χωρικού ή φωτεινού πλαισίου (Morris, Notes on sculpture, 1992, σσ. 813-822). Στην παράδοση που εισήγαγε ο Μάλεβιτς και ασπάστηκαν σε μεγάλο βαθμό οι Αμερικανοί μινιμαλιστές, η τέχνη του

ελάχιστου καταξιώνεται μέσω της επικέντρωσης στη σημασία των αντικειμένων της, ως καρπών της πραγματικότητας, του κόσμου και της κοινωνίας των ατόμων, και ως αποτελέσματος της δραστηριότητας και της έμπνευσης μόνο μιας περιορισμένης ομάδας προικισμένων ατόμων (Χαραλαμπίδης, 1995, σ. 346).

7.5 Ο Μάλεβιτς και ο αμερικανικός Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός

Ο (αμερικανικός) Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός προέκυψε ως απόρροια της μεγάλης κρίσης του Μεσοπολέμου και των γεγονότων του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου που ακολούθησαν. Οι εκπρόσωποί του, από το 1945 και έπειτα, έστρεψαν το βλέμμα τους στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία, μέσω της οποίας προσπάθησαν να κατανοήσουν την σύγχρονή τους πραγματικότητα, να βρουν τρόπους να την «αλλάξουν» και να θέσουν ένα τέρμα στη συνεχιζόμενη πτωτική πορεία της ανθρωπότητας. Στο σκηνικό αυτό της βαθιάς κρίσης και των αλλεπάλληλων καταστροφών, οι καλλιτέχνες του εν λόγω κινήματος, εξωτερικεύουν τις ψυχοδιανοητικές-πνευματικές και τις ψυχοσυναισθηματικές τους δομές, που είναι σαφώς επηρεασμένες από την αβεβαιότητα για το μέλλον του κόσμου και «στέκονται» απέναντι στο σύστημα. Για τον λόγο αυτό, αρνούνται να υπακούσουν στα προστάγματα της μόδας που προάγει το «εύκολο» και το συγκυριακό, δε συνθηκολογούν και δε συμμορφώνονται με τα παραδεδομένα (Φιοραβάντες, 2015).

Οι Αμερικανοί καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού εκδηλώνουν μέσω της ζωγραφικής τέχνης την έντονή τους διάθεση να αμφισβητήσουν, να απελευθερωθούν από τις συμβάσεις, να αναζητήσουν μια διέξοδο που θα τους απομακρύνει από την καταστροφή και την κρίση, να δουν το αύριο με ελπίδα. Στη βάση της ιδεολογίας τους είναι η ξεκάθαρη τάση τους να απαρνηθούν το σύστημα και να ασκήσουν άμεση, διαρκή και μόνιμη κριτική. Αυτή μάλιστα καταλήγει να γίνει δομική του κινήματος και μετασχηματίζεται σε έναυσμα για ριζική, απόλυτη και ολική αντίσταση στην καθεστηκυία κατάσταση. Μέσω των σχεδίων και των χρωμάτων τους, οι καλλιτέχνες εκφράζουν την ανάγκη τους να απελευθερωθούν και να αυτοκαθοριστούν, να δημιουργήσουν μια πνευματική κατάσταση αισθητικής, και όχι μόνο, απόλαυσης. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός αποτύπωσε την ανάγκη της κοινωνίας να απελευθερωθεί, έστω και σε επίπεδο τέχνης, και εξωτερίκευσε την κριτική στάση των διανοούμενων

καλλιτεχνών έναντι του συστήματος, οι οποίοι αρνούνταν να πορευτούν σύμφωνα με τις παραδεδομένες, και μάλλον αποτυχημένες, επιταγές του (Φιοραβάντες, 2015).

Μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, η εργαλειοποίηση του λόγου, η πραγμοποίηση της σκέψης και της γνώσης, και η κοινωνική αλλοτρίωση έφτασε στο απόγειό της, και σε συνδυασμό με τον ακραίο καπιταλισμό και τον καλπάζοντα καταναλωτισμό, διαμόρφωσαν μια ζοφερή πραγματικότητα. Στο επίκεντρο της μητρόπολης του ιμπεριαλισμού, του νεοκαπιταλισμού και της μαζοποίησης, στις ΗΠΑ, οι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, επιδίωξαν την απελευθέρωση και τη λύτρωσή τους, μέσω της ανάδειξης του υποσυνείδητου και της διερεύνησης της αλήθειας πίσω από την απτότητα της πραγματικότητας. Σύμφωνα με τον Αντόρνο, η μοντέρνα τέχνη, και συγκεκριμένα η μοντέρνα ζωγραφική, γίνεται θεραπευτική, προκύπτει ως απελευθερωτική, αυτοσυνειδησιακή και γνωσιακή ριζοσπαστική πράξη. Κατά τον Γκρίνμπεργκ, ο αμερικανικός αφηρημένος εξπρεσιονισμός αποτέλεσε μια καλλιτεχνική υπέρβαση προς τα μπροστά, με σκοπό να αντιμετωπιστεί η συστηματική μαζικοποίηση της κοινωνίας, ο ξεπεσμός της δημιουργικότητας του ανθρώπου, η αποπνευματοποίηση των πάντων (Φιοραβάντες, 2015).

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ανέκυψε ως αντίδραση στη βιομηχανία της κουλτούρας, που συνέβαλε στην απολίθωση της συνείδησης, και πορεύτηκε στην παράδοση των καλλιτεχνικών πρωτοποριών, όπως του Σουπρεματισμού του Μάλεβιτς, της διεξαγωγής «αγώνων» ενάντια στο παρωχημένο σύστημα μορφών, χρωμάτων και περιεχομένου. Σύμφωνα με τον Αντόρνο (2000), οι καλλιτέχνες του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, αντέδρασαν στον ολικό πεσιμισμό, ο οποίος προέκυψε ως απόρροια της συνειδητοποίησης των υποχωρήσεων των κοινωνικών πρωτοποριών ενάντια στην εργαλειοποίηση του λόγου, της σκέψης και της γνώσης. Η σύνδεση του αμερικανικού Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού με τον αντορνικό πεσιμισμό και την απαισιοδοξία για το γίγνεσθαι, είναι ολική και δομική, γεγονός που οδηγεί στην πλήρη αποδόμηση της κοινωνίας, άρα και την αποδόμηση της παραδοσιακής τέχνης. Η μοντερνιστική αντίληψη περί τέχνης, αμέσως μετά το τέλος των τραγικών γεγονότων που διαδραματίστηκαν κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, βρήκε την έκφρασή της στους καλλιτέχνες της αφηρημένης εξπρεσιονιστικής πρωτοπορίας, κατά ανάλογο τρόπο με τα καλλιτεχνικά κινήματα που διαμορφώθηκαν κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα (Φιοραβάντες, 2015).

Στην ολική απαισιοδοξία, κριτική και άρνηση, όπως την ορίζει ο Αντόρνο, ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός της περιόδου 1945-1956 βρίσκει την αφετηρία του, το θετικό σημείο εκκίνησής του στην μοντερνιστική αντίληψη των πραγμάτων, δηλαδή στην επαναριζοσπαστικοποίησή τους. Στο πλαίσιο της μοντερνιστικής θεώρησης, οι Αμερικανοί καλλιτέχνες του αφηρημένου εξπρεσιονισμού επαναπροσέγγισαν τις διαδικασίες, τις μορφές, τις πρακτικές, το περιεχόμενο και το χρώμα, προκειμένου να αναπτύσσουν μια διαλεκτική σχέση με την κοινωνία, σε ένα κλίμα απελευθέρωσής της από την ολική αλλοτρίωση. Τα καλλιτεχνήματα της ακμής (1946-1956) του αμερικάνικου Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, είναι χαρακτηριστικά δείγματα έργων μοντέρνας τέχνης, καθώς οι μορφές τους, τα σχέδιά τους, η χρωματολογία και τα χρώματά τους λαμβάνουν κοινωνικές διαστάσεις. Η αυτονομία των μορφών τους βρίσκεται πάντα σε άμεση συνάφεια με την κοινωνία, και για τον λόγο αυτό, νοείται ότι όσο διατηρείται η διαλεκτική σχέση μεταξύ κοινωνίας-καλλιτεχνικής μορφής, η τέχνη μένει μακριά από κάθε είδους εκφυλισμούς, ουδετεροποιήσεις περιεχομένου ή από-ϊδεολογικοποιήσεις. Σύμφωνα με τους στοχαστές της Σχολής της Φρανκφούρτης (Αντόρνο, Χορκχάιμερ, Μαρκούζε, Χάμπερμας) η μορφή μπορεί να είναι μόνο ιστορική και κοινωνική. Αν αυτή αποκοπεί από το κοινωνικό και το ιστορικό γίγνεσθαι, στην προσπάθειά της να «αυτονομηθεί» πλήρως, παύει να υφίσταται (Φιοραβάντες, 2015). Ο Αντόρνο (2000, σ. 403) υποστηρίζει ότι «αν η τέχνη μετριάσει την αυτονομία της, θα παραδοθεί αμαχητί στην κυριαρχία της κοινωνίας, ενώ αν μείνει περιχαρακωμένη στην αυστηρή αυθυπαρξία της, θα αφομοιωθεί σαν ένας επιμέρους ακίνδυνος κλάδος».

Ο Αντόρνο (2000) υποστηρίζει ότι η μορφή μπορεί να είναι σχετικά μόνο αυτόνομη και ότι συμπυκνώνει τις κοινωνικές αντιθέσεις μεταξύ παλιού και νέου. Υπό αυτό το πρίσμα, η μοντέρνα μορφή είναι εν μέρει αυτόνομη και προάγει τον κοινωνικό μετασχηματισμό, που βασίζεται στη δημιουργία αντιθέσεων προς το νέο. Όταν αλλάξουν οι ισορροπίες, όταν οι μοντέρνες μορφές ρέπουν προς την απολυτότητα και όταν διακόπτονται οι μετασχηματιστικές τάσεις, η τέχνη καθίσταται οπισθοδρομική, συντηρητική, απόλυτη, εξιδανικευμένη, ακραία ιδεαλιστική και μεταφυσική κ.ά. Η διανοητική σύλληψη της μορφής λαμβάνει χώρα στην ολότητά της, είναι δηλαδή ταυτόχρονα ενιαιακή και ενιαία, και έτσι γίνεται κατανοητή σε όλη της έκταση. Αυτό σημαίνει ότι περιλαμβάνει τις αντινομίες, τις αντιθέσεις, τις αντιπαραθέσεις, που προκαλούνται από τη σύγκρισή της με τις άλλες μορφές και από τη διαλεκτική σχέση που διατηρεί με την κοινωνία. Η μοντέρνα μορφή ως όλον, είναι αδύνατο να διαχωριστεί,

να διχοτομηθεί ή να γίνει αντιληπτή σε μια δυιστική βάση, όπου στον έναν πόλο εντοπίζεται το εποικοδόμημα και στον άλλο η βάση.

Με τον Μάλεβιτς και τη σουπρεματιστική δημιουργία του (1913-1919), κατεξοχήν χαρακτηριστικό της μοντέρνας τέχνης κατέστη η αυτονομία των καλλιτεχνικών μορφών. Μέσω της εν λόγω αυτονομίας, η τέχνη έγινε κριτική και κατάφερε να υπερβεί το αδιέξοδο του κοινωνικού τέλματος και της στείρας παράδοσης. Ο Μάλεβιτς προσπάθησε να παραγάγει αισθητικές αξίες με την αξιοποίηση απόλυτων και αυστηρών τεχνικών μέσων και γεωμετρικών σχημάτων, κινούμενος σε μια πορεία απαγκίστρωσης από το παρελθόν και αναγωγής της τέχνης σε προϊόν της χειραφέτησης του ατόμου. Η μοντέρνα τέχνη των δύο πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα αποτελεί μια μορφή κοινωνικής αναμόρφωσης και σε αυτό ακριβώς έγκειται η αντορνική αυτονομία της. Ο Αλεξάντρ Σεφτσένκο (Neoprimitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievements, 1913, 1976, σ. 44) έγραψε χαρακτηριστικά ότι «η φύση με την παλιά της έννοια δεν υπάρχει πια. Παντού βασιλεύει η πόλη-εργοστάσιο. Ένα απλό αντίγραφο της οργανικής φύσης δε μας φτάνει πια. Έχουμε συνηθίσει να τη βλέπουμε γύρω μας αλλαγμένη, πλασμένη από τα χέρια του ανθρώπου-δημιουργού και δεν είναι δυνατό να μην απαιτούμε το ίδιο και για την Τέχνη». Με το μηδέν του, ο Μάλεβιτς φαίνεται ότι αντιλήφθηκε την άρνηση ως μέσο για την έκφραση της αντίθεσης της νέας τέχνης με την νέα τάξη πραγμάτων, δηλαδή με τη νέα τάξη του καπιταλιστικού συστήματος παραγωγής και λειτουργίας των σύγχρονών του κοινωνιών.

Μέσω της αφαίρεσης, ο Μάλεβιτς δεν προσπάθησε να οδηγήσει την τέχνη στα άκρα της και να την απελευθερώσει από τη στείρα αναπαράσταση αναγνωρίσιμων αντικειμένων της απτής πραγματικότητας. Αντίθετα, επιχείρησε να αποδώσει απεικονιστικά τον υπό εξαφάνιση εξωτερικό κόσμο, όπως τουλάχιστον ήταν γνωστός πριν από την κυριαρχία του εργαλειακού λόγου και της πραγμοποιημένης γνώσης και σκέψης της νεωτερικής εποχής. Μέσα από τα έργα του, ο Μάλεβιτς θέλησε να αμφισβητήσει την πραγματικότητα της εποχής του και να επιδράσει αποτελεσματικά στο κοινό, παρουσιάζοντας ουσιαστικά την κριτική και συνειδητή του εναντίωση στη αντικειμενοποίηση του ατόμου και στην επέκταση της καπιταλιστικής βαρβαρότητας. Αμφότερα αποτελούν για τον Μάλεβιτς απόρροια των αξιών, των θεωριών και των πεποιθήσεων του παρελθόντος, και είναι επιβεβλημένη ανάγκη να αλλάξουν.

Ο Μάλεβιτς μοιάζει να αντιλήφθηκε τη διαλεκτική σύνδεση μεταξύ κοινωνίας και τέχνης, την οποία μάλιστα εντόπισε στην προτεραιότητα της μορφής έναντι του περιεχομένου. Αυτό σημαίνει ότι συνειδητοποίησε ότι η ζωγραφική του τέχνη μπορεί να μετασχηματιστεί από εργαλείο οργάνωσης και γνώσης του κοινωνικού αισθήματος, σε αυτοσκοπό. Για τον λόγο αυτό, οδηγήθηκε στη μη παραστατική, στη μη αντικειμενική ζωγραφική, προκειμένου να απελευθερώσει την τέχνη από τα δεσμά του περιεχομένου, της θεματολογίας, του αντικειμένου, της φιλολογίας και της αναπαραστατικότητας. Στο πλαίσιο της αντίληψης αυτής, ο Μάλεβιτς συνέλαβε το έργο τέχνης όχι ως σύνθεση του όλου με τα μέρη, αλλά ως όλο, στο οποίο αυτονομείται το μέρος. Σταδιακά, η τάση του αυτή, τον οδήγησε στην «εναντίωσή» του στην ίδια τη μορφή του έργου του, στην αφαίρεση, στο μηδέν (Adorno, 2000, σσ. 381-386).

Η σουπρεματιστικές θέσεις του Μάλεβιτς περί τέχνης και αφαίρεσης, η απομάκρυνσή του από τον ακραίο ρεαλισμό, η εστίαση στην ανθρώπινη συνείδηση και η ανάγκη του να εισαγάγει το νέο σε ένα επικίνδυνα κλυδωνισμένο κοινωνικό σκηνικό, αποτυπώθηκαν με το ελάχιστο της μορφής, με τη χρήση γεωμετρικών στοιχείων, με τη χρήση χρωμάτων σε απλές σχέσεις, με τη χρήση διαγραφόμενων και απαλών κυκλικών σκιών. Μέσω των ζωγραφικών του έργων, ο Μάλεβιτς επιχείρησε να αποτυπώσει έναν νέο χώρο, που μέχρι την εποχή του παρέμενε ασύλληπτος από την λογική, τη σκέψη και τη γνώση των ανθρώπων. Ήταν μάλλον εκείνος που θα «μιλούσε» απευθείας στη συνείδησή τους ή στη διαίσθησή τους, σύμφωνα με τον Μπρανκούζι. Τα ζωγραφικά σχέδιά του, τα οποία αργότερα έγιναν και τρισδιάστατα αρχιτεκτονικά, φαίνεται να κινούνται σε μια τροχιά καθετότητας, δηλαδή σε μια προδιαγεγραμμένη πορεία που εκκινεί από μια ανώτερη σκοποθεσία, δηλαδή από μια ανώτερη πραγματικότητα, και καταλήγει στον κόσμο της απτότητας, όπου ο θεατής «βλέπει» μπροστά του το έργο.

7.6 Ο Μάλεβιτς και η γλυπτική του Μπρανκούζι και του Τζακομέττι

Η επιρροή των σουπρεματιστικών τάσεων του Μάλεβιτς, υπήρξε σημαντική και στη γλυπτική τέχνη του σύγχρονού του, Κονσταντίν Μπρανκούζι και του μεταγενέστερού του, Αλμπέρτο Τζακομέττι. Σύμφωνα με τον πρώτο, η ομοιότητα της τέχνης με την πραγματικότητα είναι κάτι περισσότερο και πολυπλοκότερο από την ομοιότητα στη φύση, καθώς η «αλήθεια» του καθενός είναι υποκειμενική και σχετίζεται με το πώς αντιλαμβάνεται, κατανοεί και ερμηνεύει τα πράγματα, τα πρόσωπα και τις καταστάσεις

που τον περιβάλλουν. Αυτή η ιδέα ήταν κεντρική για το έργο του και υπήρξε η βασική αιτία που τον κατέστησε αμφιλεγόμενο καλλιτέχνη στην εποχή του. Ο Μπρανκούζι «έσπασε» με το έργο του την ακαδημαϊκή παράδοση και συνέβαλε στο να διαμορφωθούν οι αρχές του ριζικά αναγωγικού και μη-αναπαραστατικού μοντερνισμού. Πριν από τον Μπρανκούζι, η γλυπτική περιορίζονταν σε καλλιτεχνήματα και σε καλλιτέχνες, που προσπαθούσαν να αναδημιουργήσουν την ανθρώπινη μορφή με τη στενή έννοια του όρου. Η αντιρεαλιστική γλυπτική του Μπρανκούζι χαρακτηρίζεται για τον μη αναπαραστατικό χαρακτήρα της, για τη μη χρήση καλουπιών, για τη δημιουργία των καλλιτεχνημάτων του ως όλο, καθώς και για την αποκλειστική τους κατασκευή με τα εργαλεία και τα χέρια. Σύμφωνα με τον Μπρανκούζι, ένα πράγμα που προσποιείται ότι αναπαράγει τη φύση, είναι μόνο ένα αντίγραφό της. Ο ίδιος δίνει βάση στη διαίσθησή του, ως ένα είδος πνευματικής επιρροής, καθώς δε «βλέπει» την ομορφιά του γλυπτού στη βάση της φυσικής μορφής όπου αναπαριστάνεται, αλλά αντιλαμβάνεται ότι η ομορφιά της έγκειται σε κάτι που είναι προϋπάρχον και μη ορατό. Πιστεύει ότι υπάρχουν περισσότεροι του ενός τρόποι να εκπροσωπείται η αλήθεια στα πράγματα και την τέχνη, και για τον λόγο αυτό, υπαινισσόταν διαρκώς ότι υπάρχει κάτι άλλο, που δεν εμφανίζεται, που δεν παρουσιάζεται άμεσα, έτσι ώστε να αφήνει τους θεατές να αναρωτιούνται το τι θα μπορούσε να είναι αυτό. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Μπρανκούζι έκανε την αφηρημένη και αφαιρετική γλυπτική περισσότερο «εύπεπτη», καθώς τίποτα δεν είναι όμορφο, εκτός από αυτό που είναι αλήθεια και προέρχεται από τη διαίσθηση, τη συνείδηση και τον εσωτερικό κόσμο του δημιουργού και του θεατή (Tucker, 1974, σσ. 51,75; Geist, 1983, σ. 141; Chave C. , 1993, σσ. 4,20,196).

Ο Τζακομέττι, όπως και ο Μπρανκούζι, αξιοποιεί λίγα χρώματα στα ζωγραφικά του έργα και φτωχά υλικά στα γλυπτά του. Το έργο του είναι αναμφισβήτητα λιτό και αυστηρό, γεγονός που τεκμηριώνει την αντίληψή του περί αισθητικής, η οποία οριοθετείται και οριστικοποιείται μέσω της προσωπικής του θεώρησης περί υλικών. Σε κάθε περίπτωση, η αισθητική αντίληψη του Τζακομέττι είναι αυστηρή και λιτή, και βρίσκεται σε πλήρη συμφωνία με τη γενικότερη αντίληψή του για την πραγματικότητα. Το έργο του, όπως και του Μπρανκούζι, δεν είναι απεικονιστικό στη βάση του, αλλά ούτε και ρεαλιστικό. Αντίθετα, οι τρισδιάστατες απεικονίσεις της «καπιταλιστικής» πραγματικότητας είναι παραμορφωτικές, και έτσι μαρτυράται ότι ο Τζακομέττι αντιλαμβάνεται και αντιτίθεται στην εργαλειοποίηση του λόγου και την πραγμοποίηση της σκέψης, της γνώσης και της ορθής λογικής. Η επίδραση του Μάλεβιτς στο έργο του

Ελβετού γλύπτη, εντοπίζεται, εκτός από την προσπάθειά του να αναζητήσει και να αναδείξει τη νέα «συνειδησιακή» τέχνη, τη βασισμένη στις αρχές του μοντερνισμού, κυρίως στην αφαίρεση. Το γλυπτό έργο του Τζακομέττι είναι κατεξοχήν ανθρωπομορφικό, στο οποίο το έντονα αφαιρετικό στοιχείο, σχετίζεται με την άρνηση της ίδιας της ανθρώπινης μορφής-φιγούρας. Μέσω του συνδυασμού αφαίρεση-αναπαραστατικότητα, ο Τζακομέττι αποδίδει το υπαρξιακό κενό και τη λανθάνουσα ανθρώπινη ύπαρξη, στο διαβρωμένο κοινωνικό σκηνικό (Φιοραβάντες, 1998).

Όπως και ο Μπρανκούζι λίγο νωρίτερα, έτσι και ο Τζακομέττι εισάγει έναν αναγωγισμό μέσω των γλυπτών του, που αποτελούν μια οργανική ενότητα σε αυστηρά πλαίσια. Αφαιρεί από την ανθρώπινη μορφή-σώμα, έστω και φαινομενικά, εκείνα τα στοιχεία που θεωρεί επουσιώδη και μη σημαντικά, και τα αποδίδει είτε στην ιδέα του είτε στη μορφή του, ανάλογα πάντα με τη προσωπική του διαίσθηση, συνείδηση και προσλαμβάνουσα. Ως προς το τελευταίο, το έργο του Τζακομέττι, αν και είναι αναμφισβήτητα ατομικό, έχει μια ξεκάθαρη κοινωνική διάσταση, καθώς αποδίδει την αρνητική ποιότητα της πραγμοποίησης και της αλλοτρίωσης της κοινωνίας, καθώς και τον προσωπικό του στόχο να δημιουργήσει τέχνη για να πετύχει την ευτυχία. Ο ίδιος γνωρίζει ότι η εν λόγω ευτυχία αποτελεί φενάκη στις σύγχρονές του καπιταλιστικές ανθρώπινες κοινότητες, και για τον λόγο αυτό, διατηρεί μια στάση περιθωριοποίησης και παντελούς άρνησης, προκειμένου να καταφέρει να παραγάγει ποιοτικό έργο. Μόνο έτσι δε θα επηρεαστεί από τη μιζέρια του σύγχρονού του ανθρώπου, από τη μιζέρια της ύπαρξής του και από την «καταστροφικότητα» των διαθέσεων της κυρίαρχης και κρατούσας τάξης (Φιοραβάντες & Θεοφίλη, 2014, σσ. 39-40).

Ο Τζακομέττι υιοθέτησε την πρακτική του πρωτοποριακού, προκειμένου να αποδώσει την πραγματικότητα του διαβρωμένου κοινωνικού ιστού. Δεν ήταν δυνατό αυτό, να απεικονιστεί με τρόπο ολικό, αλλά μόνο μερικά, μέσω δηλαδή της κυριαρχίας του μέρους στο όλο ή της υποκατάστασης του δεύτερου από το πρώτο. Απώτερη πρόθεση του Ελβετού ήταν να καταγγείλει την πορεία της κοινωνίας και της ανθρωπότητας προς την αποσύνθεση και την αλλοτρίωση, και για τον λόγο αυτό, επέλεξε να αντιπαραθέσει τη μοντέρνα τέχνη του στην υφιστάμενη κοινωνική και συλλογική κατάσταση. Μόνο μέσω της αυτονομίας της μορφής, της αυθεντικότητας και της γνησιότητας της πρωτοποριακής και μοντέρνας καλλιτεχνικής δράσης, δύναται ο δημιουργός να πετύχει την πραγμάτωση του ιδανικού, έστω κι αν αυτό είναι ιδεατό. Κατά την άποψη του Αντόρνο, το έργο του Τζακομέττι είναι άκρως κοινωνικό, αν και πρόκειται για κατεξοχήν

ατομική δημιουργία, καθώς επιχειρεί να αποδώσει μέσω αυτής τον συσπειρωμένο πόνο της ανθρωπότητας.

7.7 Από το *Μαύρο Τετράγωνο* στο μινιμαλιστικό Δωμάτιο και τον Μεταμοντερνισμό

Σε αντίθεση με τους Ρώσους κονστρουκτιβιστές Αλεξάντρ Σεφτσένκο και Βλαντιμίρ Τάτλιν, ο σουπρεματιστής Καζιμίρ Μάλεβιτς δεν αναφέρεται στη μελέτη του κριτικού τέχνης Μίχαελ Φριντ (Michael Fried, 1939-) *Τέχνη και Αντικειμενικότητα (Art and Objecthood*) (1967), ως ένας καλλιτέχνης που άσκησε μεγάλη επίδραση στο κίνημα του Μινιμαλισμού του 1960. Δεδομένης της αποσπασματικής γνώσης των τυπικών και θεωρητικών αρχών του Κονστρουκτιβισμού και του Σουπρεματισμού στις ΗΠΑ της δεκαετίας του 1960, ήταν πράγματι δύσκολο να γίνουν ευρείες, ουσιαστικές και έγκυρες συγκρίσεις. Ως διεθνές κίνημα που αφορούσε τον επαναπροσδιορισμό ενός γλυπτού κυρίως αντικειμένου, ο Κονστρουκτιβισμός αυτο-προβλήθηκε ως ένα, περισσότερο διαθέσιμο κριτήριο για τον Μινιμαλισμό. Ο Φριντ (1998, σ. 150) αναφέρει ότι ο γλύπτης Ρομπέρ Μορίς συλλαμβάνει το δικό του, και αδιαμφισβήτητα μινιμαλιστικό (χρησιμοποιεί τον υποτιμητικό όρο «κυριολεκτικιστικό» “literalist”) έργο του, ως ανάκαμψη της χαμένης παράδοσης της κονστρουκτιβιστικής γλυπτικής. Αντίθετα, ο Φριντ υποστηρίζει ότι τα αντικείμενα του Ντόναλντ Τζαντ έχουν τις ρίζες τους περισσότερο στη ζωγραφική ή καλύτερα σχετίζονται με την άποψη της μοντέρνας ζωγραφικής ως προς την αντικειμενικοποίηση.

Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο Τζαντ, καθώς θεωρεί ότι το νέο (μινιμαλιστικό) έργο προφανώς μοιάζει περισσότερο με γλυπτό, όμως είναι πιο κοντά στη ζωγραφική (Fried, 1998, σ. 160). Αν ισχύει όμως κάτι τέτοιο, σε αυτό το σημείο εγείρεται το ερώτημα σε τί είδους μοντέρνα ζωγραφική και ευαισθησία παραπέμπουν τα *Ειδικά Αντικείμενα (Specific Objects)* του Τζαντ εγγύτερα. Ο Τζαντ απαντά έμμεσα στο εν λόγω ερώτημα, μέσω της ανασκόπησης της έκθεσης του Μάλεβιτς στο μουσείο Γκούγκενχαϊμ (Solomon R. Guggenheim) το 1973, αναγνωρίζοντας τον Σουπρεματισμό ως Μινιμαλισμό. Κατά την ανάλυσή του αυτή, διατυπώνει ρητώς και κατηγορηματικώς ότι ο Μάλεβιτς, με την παύση της αντίστασης της μοντέρνας ζωγραφικής στην αντικειμενικότητα και τη θεατρικότητα, εισήλθε ουσιαστικά σε μια κυριολεκτική ευαισθησία. Το γεγονός αυτό, αποκαλύπτει με τη σειρά του και επισημαίνει τη συνάφεια

των επιχειρημάτων και της ορολογίας του *Τέχνη και Αντικειμενικότητα* με τον Σουπρεματισμό, ως κίνημα που προέκυψε από την τάση των ανθρώπων να αντιλαμβάνονται και να εκλαμβάνουν τα έργα τέχνης ως αντικείμενα. Η ανωτέρω θέση προκάλεσε την αντίδραση του Φριντ, ο οποίος υποστήριξε ότι η προσέγγιση Μινιμαλισμού και Σουπρεματισμού συνέβη και κατέστη δυνατή μόνο γύρω στο 1960.

Στο μέσο των διχογνωμιών αυτών, εντοπίζεται το περίφημο *Μαύρο Τετράγωνο* του Μάλεβιτς, το οποίο ήταν τοποθετημένο στη γωνία του δωματίου της έκθεσης και δεν έδινε την εντύπωση, ούτε ζωγραφικής ούτε γλυπτικής. Κατά παρόμοιο τρόπο, το έργο του Τζαντ *Άτιτλο (Untitled, 1962)* (Εικόνα 145) προκαλεί τη συμμετοχή των θεατών μέσω της οριζόντιας τομής που εμπλέκει το έργο με τον τοίχο του δωματίου στο οποίο εκτέθηκε. Αμφότερα τα έργα, θυσιάζουν τη μέση ιδιαιτερότητα της μοντέρνας ζωγραφικής και τις επιταγές της όσον αφορά στη μορφή, το χρώμα και ην επιφάνεια, και εισέρχονται στη μέση ασάφεια, για την οποία μίλησε ανωτέρω ο Τζαντ και για την οποία γράφει και ο Φριντ στο *Τέχνη και Αντικειμενικότητα* (Andersen, 1967).

Ήδη από τον μινιμαλιστικό τίτλο του δοκιμίου *Μάλεβιτς: Ανεξάρτητη μορφή, χρώμα, επιφάνεια (Malevich: Independent form, color, surface)* (Judd D. , 1974), ο Τζαντ καθιερώνει τη σημασία του Σουπρεματισμού στην εξέλιξη του Μινιμαλισμού. Σε όλο το κείμενο, χρησιμοποιεί τη λέξη σχήμα (*shape*), πολύ πιο συχνά από τη λέξη μορφή (*form*), για να προτείνει τις τρισδιάστατες δυνατότητες του Σουπρεματισμού. Ο Τζαντ δημιουργεί μια συγκεκριμένη σύνδεση μεταξύ των λευκών ζωγραφικών πινάκων του Μάλεβιτς και της τάσης του Νταν Φλάβιν να χρησιμοποιεί δύο συνεχόμενους σωλήνες για να πετύχει την αντίθεση του άσπρου χρώματος (Judd D. , 1974, σ. 57). Από την ανάδειξη του Σουπρεματισμού, από ένα στενό πλαίσιο αυτόνομης ζωγραφικής τέχνης, σε ένα ευρύτερο θεωρητικό κατασκεύασμα, ο Τζαντ καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο Μάλεβιτς ζωγραφίζει διανοητικά, σαν να έχει δηλαδή όλα τα στοιχεία στο μυαλό του εκ των προτέρων και απλώς μετά να ορίζει τις περιοχές, χωρίς να έχει διδαχθεί νωρίτερα τις βασικές αρχές της γεωμετρίας (1974, σ. 53). Η θέση του Τζαντ θέτει και απαντά στα ερωτήματα, στα οποία δεν μπορούσαν να απαντήσουν οι μη-αντικειμενικοί καλλιτέχνες του κύκλου του Μάλεβιτς, πενήντα χρόνια πριν. Ο Μάλεβιτς κατηγορήθηκε ότι δεν υιοθέτησε και δε μοιράστηκε τις επιδράσεις των σύγχρονών του όσον αφορά στις ζωγραφικές επιδράσεις και για την αξιοποίηση του μη διαμορφωμένου χρώματος.

Σύμφωνη γνώμη με τον Τζαντ, έχει και ο Αλεξάντερ Ροντσένκο, ο οποίος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αυτό που έκανε ο Μάλεβιτς ήταν μια φιλοσοφία της ζωγραφικής και ότι πήγαινε ο ίδιος προς το αντικείμενο (Lavrentiev, 1988, σ. 67). Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο Μάλεβιτς εφάρμοσε σουπρεματιστικά σχήματα σε οικιακά αντικείμενα και τα παρουσίασε πριν ακόμα εκτεθούν πίνακες του Σουπρεματισμού σε εκθεσιακούς χώρους. Με άλλα λόγια, η υπέρβαση του Μάλεβιτς στην αντικειμενικότητα συντελέστηκε στο κίνημα του Σουπρεματισμού, τόσο τυπικά όσο και πολιτισμικά. Το σύνολο των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων, τα οποία δοκιμάστηκαν και προωθήθηκαν από του σύγχρονους του Μάλεβιτς εδώ και δεκαετίες, επιδρούσαν ανασταλτικά στην αναγνώριση του έργου του, ως ένα σημαίνον κομμάτι της ιστορίας της αφηρημένης τέχνης. Για παράδειγμα, ο μεγάλος σεβασμός του ιστορικού τέχνης Άλφρεντ Μπαρ (Alfred H. Barr Jr., 1902-1981) για τον Μάλεβιτς και η επιλογή του ζωγραφικού του έργου για την κάλυψη του καταλόγου της έκθεσης *Κυβισμός και Αφηρημένη (Τέχνη Cubism and Abstract Art)* (1936), δεν εμπόδισε τον Γκρίνμπεργκ να υποστηρίξει ότι η δουλειά του Μάλεβιτς είναι σημαντική για την ανάπτυξη της σύγχρονης τέχνης και του κινήματος του Μινιμαλισμού, αλλά είναι αισθητικά αδιάφορη (Fer, 1997, σ. 9). Αντίθετα, ο Τζαντ αναγνώρισε στον Μάλεβιτς την άβολη θέση του Σουπρεματισμού σε σχέση με τη μοντέρνα ζωγραφική, καθώς επίσης και τη σηματοδότηση της στιγμή της αποσύνθεσής της (1974, σ. 5).

Οι σύγχρονοι του Μάλεβιτς θεώρησαν «σοκαριστικό» το *Μαύρο Τετράγωνο*, όπως ακριβώς αξιολόγησαν οι μεταγενέστεροι αρχικά το έργο του Τζαντ, σύμφωνα με τον κριτικό τέχνης Έρβινγκ Σάντλερ (Irving Sandler, 1925-2018). Ο Μάλεβιτς προσέδωσε στο *Μαύρο Τετράγωνο* μια ιδιαίτερη υφή «βιασύνης» και «χαοτικών κτύπων» (Schwartz & Shatskikh, 2012, σ. 45). Με το μοναδικό και χωρίς χάρη χρώμα του, το *Μαύρο Τετράγωνο* διατυμπάνισε την υλικότητα της επιφάνειας και του Μινιμαλισμού. Τα χαρακτηριστικά του *Μαύρου Τετραγώνου*, εμπόδισαν τους συναδέλφους καλλιτέχνες και μη του Μάλεβιτς να ερμηνεύσουν το έργο, καθώς κλήθηκαν να παραβλέψουν τους υφιστάμενους ερμηνευτικούς κανόνες. Ουσιαστικά, ο Μάλεβιτς προκάλεσε με το έργο του ερωτήματα για το τι θέλει να εκφράσει το αναπαριστάμενο αυτό μαύρο τετράγωνο, για το αν παραπέμπει στην πλήρη αφαίρεση των πάντων, για το αν θα πρέπει να ιδωθεί ως ένα πραγματικό γήινο γεγονός ή αντικείμενο, χωρίς κάποια ιδιαίτερη μυστικιστική διάσταση (Lavrentiev, 1988, σ. 65).

Υπό αυτό το πρίσμα, ο Μάλεβιτς είχε την ανάγκη θεατών/παρατηρητών, που θα ήταν σε θέση να βιώσουν την ίδια αίσθηση, κατά ανάλογο τρόπο με την τέχνη του κυριολεκτισμού (μινιμαλισμού) για τον Φριντ. Ουσιαστικά θα έπρεπε να μπορούν να αντιληφθούν ότι το *Μαύρο Τετράγωνο* σχεδιάστηκε ως ένα σχήμα που λειτουργούσε σαν αυλαία στη σκηνή του φουτουριστικού έργου *Νίκη επί του Ήλιου (Victory over the Sun) (1913)* και απέδωσε μια κατάσταση, η οποία εξ ορισμού περιλαμβάνει και τον ίδιο τον θεατή (Fried, 1998, σ. 153). Αυτή η μετατόπιση του ρόλου και της συμπεριφοράς του θεατή στις φαινομενικές επιδράσεις του έργου, για την οποία άσκησε κριτική ο Φριντ στον Μινιμαλισμό, είχε ήδη παρατηρηθεί από καλλιτέχνες που συμμετείχαν σε έκθεση το 1919 με τίτλο *Δέκατη Πολιτειακή Έκθεση: Μη αντικειμενική δημιουργία και Σουπρεματισμός (Tenth State Exhibition: Non-objective creation and Suprematism)*. Στην εν λόγω έκθεση, ήταν απαραίτητη η παρουσία κάποιου που θα επεξηγούσε τα έργα στους θεατές, οι οποίοι είτε τα αντιλαμβάνονταν ως κάτι πλήρως αφηρημένο είτε απλώς αδυνατούσαν να τα δουν (Stepanova, 1994, σ. 90).

Σήμερα είναι γνωστές τέσσερις εκδοχές του *Μαύρου Τετραγώνου*, καμία εκ των οποίων δεν συμπεριλήφθηκε στην έκθεση του Γκούγκενχαϊμ (Guggenheim) για τον Μάλεβιτς, που παρακολούθησε ο Τζαντ. Αλλά στο δοκίμιό του, ο Τζαντ έκανε λόγο για απουσία του καμβά, με τον τρόπο που ο Μάλεβιτς την παρουσίασε στα γραπτά του για τον Σουπρεματισμό. Σύμφωνα με τον καθηγητή τέχνης Ιβ-Αλεν Μπουά (Yve-Alain Bois, 1952-) (2011, σ. 21), επειδή υπήρχε μια σταθερή γνώση του έργου του Μάλεβιτς, οι Μινιμαλιστές κλήθηκαν να συμπληρώσουν τα κενά με εικασίες. Σε αυτό το πλαίσιο των εικασιών, ο Τζαντ δηλώνει ότι εντοπίζει ένα χάσμα ανάμεσα σε πίνακες, όπως είναι ο πίνακας του Μάλεβιτς *Κυρία σε Στήλη Αφίσας (Lady at the Poster Column, 1914)* (Εικόνα 146) και σε εκείνους της πρώιμης περιόδου του Σουπρεματισμού. Το εν λόγω χάσμα, το οποίο ουσιαστικά φαίνεται να αποκαλύπτει τις γνώσεις του για το πώς σχεδιάστηκε το *Μαύρο Τετράγωνο*, πιθανώς διασταυρώθηκε οπτικά με σχέδια για το μελόδραμα *Νίκη επί του Ήλιου* (Judd D. , 1974, σ. 57). Με την ύστερη γνώση, η διασταύρωση φαίνεται λογική, αλλά στην πραγματικότητα φαίνεται να είναι μυστηριώδης και ενδιαφέρουσα.

Η γνώση του Τζαντ για την προέλευση του *Μαύρου Τετραγώνου* από το θέατρο, δεν τον εμποδίζει να υποθέσει ότι εκπηγάζει από τους πίνακες την πρώτης σουπρεματιστικής περιόδου, όπως είναι το *Κυρία σε Στήλη Αφίσας*. Επιτακτική ανάγκη ήταν να κατανοήσει από που προέκυψε και από πού γεννήθηκε το μονοχρωματικό σχήμα μέσα στον ίδιο τον μοντερνισμό (Fer, 1997, σ. 39). Σύμφωνα με τον Τζαντ τα τρία

ορθογώνια στο *Κυρία σε Στήλη Αφίσας* είναι ήδη κάθετα, επίπεδα, ευθυγραμμισμένα με το ορθογώνιο του ίδιου του πίνακα και τοποθετημένα σε σχέση με αυτό. Το *Μαύρο Τετράγωνο*, πιθανώς προήλθε από τη σκέψη του λευκού όρθιου τετραγώνου του καμβά και έτσι είναι ένα δεύτερο επίπεδο εντός του πρώτου. Το αμετάβλητο λευκό, είτε πρόκειται για τον ίδιο τον καμβά ή για ένα ζωγραφισμένο πλαίσιο, θα μπορούσε να αποδοθεί μαύρο, συστήνοντας τα πρώτα σουπρεματιστικά χρώματα. Το *Μαύρο Τετράγωνο* θα μπορούσε να είναι κεντραρισμένο ή να ολισθαίνει πάνω-κάτω και στα πλάγια (δεξιά-αριστερά) μέσα και παράλληλα στο λευκό τετράγωνο. Η αντίληψη όλου του τετραγώνου του ζωγραφικού πίνακα γίνεται τότε σημαντική και οικεία (Judd D. , 1974, σ. 57).

Με άλλα λόγια, σύμφωνα με τον Τζαντ, ο Μάλεβιτς απασχολούνταν με το ανωτέρω ζήτημα, γεγονός που απαντά ευθέως στο σχήμα του καμβά που ο Φριντ αργότερα τοποθέτησε ως τη βάση της μινιμαλιστικής εκτόξευσης στις τρεις διαστάσεις. Ο Φριντ (1998, σ. 149) υποστηρίζει ότι όσο περισσότερο τονίζεται η μορφή ή το σχήμα της στήριξης, όπως δηλαδή στα πρόσφατά του μοντέρνα ζωγραφικά έργα, τόσο πιο συνεκτική γίνεται η κατάσταση. Η ζωγραφική θεωρείται εδώ ως τέχνη που βρίσκεται στα πρόθυρα της εξάντλησης και όπου το εύρος των αποδεκτών λύσεων σε ένα βασικό πρόβλημα, όπως είναι αυτό της οργάνωσης της επιφάνειας της εικόνας, είναι εξαιρετικά περιορισμένο. Η χρήση μορφοποιημένων και όχι ορθογώνιων στηριγμάτων μπορεί, από την κυριολεκτικιστική άποψη, απλώς να παρατείνει την αγωνία. Η προφανής απάντηση σε αυτό είναι ότι θα πρέπει να εγκαταλείπεται το έργο σε ένα μόνο πλάνο, προς όφελος των τριών διαστάσεων.

Η ανάλυση του Τζαντ για το έργο του Μάλεβιτς *Γυναίκα σε Στήλη Αφίσας*, επαναφέρει στο προσκήνιο τη θέση του Έρβινγκ Σάντλερ ότι τόσο στο έργο του Φριντ *Τέχνη και Αντικειμενικότητα*, όσο και στα γραπτά των εκπροσώπων του Μινιμαλισμού, δεν γίνεται λόγος για το περιεχόμενο και έτσι, αν και αντιτίθενται σε αυτό, η μεθοδολογία τους ήταν ουσιαστικά ίδια και ο κυριολεκτισμός (Μινιμαλισμός) δεν ήταν καθόλου στην άλλη θεωρητική και ιδεολογική πλευρά (Newman, 2000, σ. 199). Όσον αφορά στα λευκά και τα μαύρα ορθογώνια, στην περίπτωση του Μάλεβιτς είναι εκ των προτέρων ζωγραφισμένα και αμφότερα «ανταγωνίζονται» για τη θέση του φόντου και του προσκηνίου. Αυτό σημαίνει ότι ο Μάλεβιτς δεν συνέλαβε αμέσως το *Μαύρο Τετράγωνο* ως τη τελική του σύνθεση και ότι ευκολότερα θα μπορούσε να καταλήξει σε μια περισσότερο τυπική σουπρεματιστική σύνθεση, με αλληλεπικαλυπτόμενες ασπρόμαυρες

μορφές. Έτσι, σύμφωνα με τον Τζαντ (1974), ένας από τους λόγους που ο Μάλεβιτς συνέλαβε το *Μαύρο Τετράγωνο* ως ένα μαύρο ορθογώνιο ζωγραφισμένο πάνω σε λευκό φόντο, ήταν επειδή έλαβε υπόψη το σχήμα της στήριξης των εικόνων και κατέληξε στο συμπέρασμα, διατυπωμένο πολύ αργότερα από τον Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ (1992, σσ. 754-760), ότι ένας τεντωμένος ή καρφωμένος καμβάς υπάρχει ήδη ως εικόνα. Για τον Γκρίνμπεργκ μια τέτοια εικόνα ήταν όχι απαραίτητα επιτυχημένη, και σίγουρα όχι βάσει των αρχών του Σουπρεματισμού, αλλά ήταν αισθητικά ενδιαφέρουσα. Κατά την άποψη του Φριντ, η πρόταση του Γκρίνμπεργκ ήταν ριζοσπαστική, έθεσε σε κίνδυνο τη ζωγραφική και άνοιξε τον δρόμο για την αντικειμενικοποίηση και τη θεατρικότητα.

Το *Μαύρο Τετράγωνο* δημιουργήθηκε όχι ως καλλιτεχνική σύνθεση, αλλά ως αντικείμενο, και συγκεκριμένα ως καμβάς-αυλαία. Για να αποδείξει τη γέννηση του νέου αυτού τύπου εικόνας, την οποία αργότερα οι μαθητές του ονόμασαν «εικόνα-αντικείμενο», ο Μάλεβιτς «έστησε» το θέαμα μιας μερικής έκλειψης, προσφέροντας στον θεατή τη δυνατότητα να δει πραγματικά αυτό που παρατηρεί. Αργότερα, ο Μαρσέλ Ντυσάν θα πει ότι το έργο του Μάλεβιτς *Σύνθεση με τη Μόνα Λίζα (Composition with Mona Lisa, 1914)* (Εικόνα 147), αποτελεί ίσως την καλύτερη θεατρική δυσφήμιση του έργου του Λεονάρντο ντα Βίντσι. Στον πίνακά του, ο Μάλεβιτς, επικόλλησε τη σχισμένη αναπαραγωγή της *Μόνα Λίζα* κάτω από ένα διαγραφόμενο μαύρο ορθογώνιο που διασχίζει το πρόσωπό της, τη στιγμή που καταργεί και το αινιγματικό της βλέμμα με δύο κόκκινα Χ στο πρόσωπο και το στήθος της. Παράλληλα, κόλλησε ένα απόκομμα εφημερίδας στο στήθος της, το οποίο γράφει «το διαμέρισμα που ανταλλάσσεται». Η φράση αυτή σηματοδοτεί μια νέα εποχή και μια απόσυρση στις τρεις διαστάσεις (Schwartz & Shatskikh, 2012, σσ. 46-47).

Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Μάλεβιτς συνέθεσε το *Μαύρο Τετράγωνο* λίγο μετά το έργο του *Σύνθεση με τη Μόνα Λίζα*, φαίνεται ότι λειτούργησε βεβιασμένα προκειμένου να βρει έναν κενό καμβά για να αποτυπώσει το *Μαύρο Τετράγωνο*. Επειδή αυτό στάθηκε αδύνατο, ζωγράφισε μια άλλη σύνθεση, η οποία είχε ήδη ζωγραφιστεί πάνω σε μια προηγούμενη. Αυτό σημαίνει ότι έριχνε στρώματα χρωμάτων («αυλαίων») πάνω στα δικά του έργα, μέχρι, κατά τη γνώμη του, το *Μαύρο Τετράγωνο* να αποκτήσει την ποιότητα ενός κιβωτίου ή ενός κύβου. Σύμφωνα με την καλλιτέχνιδα Βαρβάρα Στεπάνοβα (Varvara Stepanova, 1894-1958) (1994, σ. 69), ο Μάλεβιτς είδε το τετράγωνο σαν ένα υπέρτατο σχήμα, σαν μια πρωταρχική δομή, ικανή να αντικαταστήσει κάθε αναπαράσταση, με τη χρήση ενός κύβου ή ενός κιβωτίου. Η αντίληψη του Μάλεβιτς

υποδηλώνει επίσης την ποιότητα της ύπαρξης ενός εσωτερικού περιεχομένου, το οποίο, ως ένα έργο κυριολεκτισμού (Μινιμαλισμού), είναι κατάφωτα ανθρωπομορφικό και θεατρικό (Fried, 1998, σσ. 156-157).

Όσοι αντιμάχονταν τους ισχυρισμούς και τις εμπνεύσεις του Μάλεβιτς, άρχισαν να συνειδητοποιούν ότι το *Μαύρο Τετράγωνο* δεν ήταν μια τυπική εφεύρεση και δεν αφορούσε στη ζωγραφική τέχνη. Ήταν ένα σήμα κατατεθέν το όποιο όλοι οι αριστεριστές ιδεολόγοι ήταν προορισμένοι να κατακτήσουν (Lavrentiev, 1988, σ. 87). Έτσι, όπως ο Μινιμαλισμός στον Φριντ (1998, σ. 148), ο Σουπρεματισμός ήταν ένα ευρύ ιδεολογικό κίνημα ή επιχείρηση, έτοιμο να υπηρετήσει το θέατρο της Επανάστασης μέσω του πολλαπλασιασμού των στοιχείων επ' άπειρον. Ένα τέτοιο περιεκτικό και ακένωτο σύνολο γεωμετρικών μορφών, το οποίο ο Φριντ (1998, σ. 166) αποκάλεσε *παράσταση του μη τέλους (presentment of endlessness*), προσέδωσε στο κίνημα του Σουπρεματισμού ουτοπικά χαρακτηριστικά, που αργότερα επιχείρησε να πετύχει ο Τζαντ στα *Ειδικά Αντικείμενά* του (*Specific Objects*), κυρίως προς το τέλος της καριέρας του. Σε αυτό ακριβώς έγκειται η διαφορά της αντίληψης για τον Μινιμαλισμό μεταξύ του Τζαντ και του Μορίς (Newman, 2000, σ. 198). Ο Μορίς, όπως και οι Ρώσοι Κονστρουκτιβιστές Ροντσένκο και Τάτλιν, δε γοητεύτηκε με την έννοια της «εικόνας-αντικειμένου», δηλαδή με μια κατάσταση που τοποθετείται εκτός ζωγραφικής και εκτός γλυπτικής.

Ο Μορίς, αντίθετα, επαναλαμβάνει τη χαμένη παράδοση των κονστρουκτιβιστικών «χωρικών κατασκευών», δηλαδή την περιγραφή του Φριντ ότι ένα αντικείμενο σε μια κατάσταση είναι ένα αντικείμενο που εξ ορισμού περιλαμβάνει τον θεατή (Fried, 1998, σ. 153). Αυτό, σήμαινε την είσοδο στον πραγματικό χώρο με το κινούμενο θέατρο ή κινηματογράφο, και τη δημιουργία ενός κινούμενου θεατή, που αντικαθιστά το ξεπερασμένο στατικό μοντέλο. Ουσιαστικά, αναμένεται από τον θεατή να έρθει σε ένα συγκεκριμένο μέρος και να παρακολουθήσει μια σκηνή ή μια οθόνη από μια ορισμένη οπτική γωνία.

Οι ανοικτές, σπονδυλωτές δομές της Βαρβάρα Στεπάνοβα, οι οποίες κατασκευάστηκαν και χρησιμοποιήθηκαν στο θεατρικό έργο του θεατρικού συγγραφέα Αλεξάντερ Σουκόβο-Κόμπιλιν (Aleksandr Sukhovo-Kobylin, 1817-1903) *Ο θάνατος του Ταρελκίν (The Death of Tarelkin)* το 1922, αποδίδουν απεικονιστικά τη μετατόπιση που περιγράφηκε ανωτέρω, και παραπέμπουν στα έργα του Μορίς *Κουτί για Στάση (Box for Standing, 1961)* (Εικόνα 148) και *Ρόδα (Wheel, 1963)* (Εικόνα 149). Αμφότεροι οι

καλλιτέχνες, δίνουν στους ηθοποιούς οδηγίες σχετικά με το πώς θα συμπλεχθούν με αυτά τα *Ειδικά Αντικείμενα*, μετατρέποντας έτσι τους θεατές/ηθοποιούς σε ενεργούς συμμετέχοντες στη διαδικασία ολοκλήρωσης του καλλιτεχνικού έργου, οι οποίοι εν τέλει συντελούν στον προσδιορισμό του τρόπου με τον οποίο βιώνονται (Meyer, 2001, σ. 51). Αυτή η εκ προθέσεως θεατρικότητα, εξακολούθησε να είναι ορατή στα έργα του Μορίς που προορίζονταν να εγκατασταθούν σε εκθεσιακούς χώρους και αίθουσες, όπου υπήρχαν σαφείς περιορισμοί για τον θεατή στο να τα χρησιμοποιήσει. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του έργου του *Άτιτλο (Untitled, 1967)* (Εικόνα 150), το οποίο μεταδίδει τη θεατρικότητά του, καθώς η διαμόρφωσή του εξαρτάται από το δικό του βάρος, αμφισβητώντας τα σταθερά γεωμετρικά σχήματα της μινιμαλιστικής γλυπτικής και τον τρόπο που ο Μινιμαλισμός επέβαλε τάξη στα υλικά. Ο Μορίς συμπεριέλαβε το εν λόγω έργο του στο άρθρο του με τίτλο *Notes on Sculpture, Part II*[152]. Το αποτέλεσμα υπήρξε ένα είδος Μινιμαλισμού, εντελώς διαφορετικό με το απεικονιστικό μοντέλο του Τζαντ, σύμφωνα με το οποίο, το *Ειδικό Αντικείμενο* που παρουσιάζει μια στατική, αρθρωτή μορφή, όπως είναι αυτή του Μάλεβιτς, καθορίζεται από την οπτική του θεατή. Ο Μινιμαλισμός του Τζαντ προορίζονταν να ιδωθεί, δηλαδή αφορούσε σε ένα αντικείμενο που πρωτίστως ο θεατής καλείται να «δει», ενώ ο Μινιμαλισμός του Μορίς επρόκειτο να βιωθεί από ένα σώμα σε κίνηση, γύρω ή και μέσα στο ίδιο το έργο (Meyer, 2001, σ. 51).

Η προσέγγιση του Τζαντ οφείλεται κυρίως στην ουτοπική ευαισθησία του, η οποία μάλιστα έγινε εντονότερη μετά τη συνεργασία και τη σύνδεσή με τον Ίλια Καμπάκοφ (Ilya Kabakov, 1933-) και τις δυστοπικές εγκαταστάσεις του. Ο Καμπάκοφ έκανε τα πρώτα του βήματα προς αυτή τη μορφή της τέχνης, στη Μόσχα, αφού είδε το *Μαύρο Τετράγωνο* σε έκθεση. Όπως δήλωσε ο ίδιος σε κείμενό του, «αιχμαλωτίστηκε» από αυτό και συνειδητοποίησε ότι το *Μαύρο Τετράγωνο* δεν είναι μια μοντερνιστική ζωγραφική, αλλά ένα ιδεολόγημα για το οποίο ο Γκρίνμπεργκ μίλησε για «κατάσταση μη τέχνης» και για «δέσμευση του κυριολεκτισμού στην αντικειμενικοποίηση» (Kabakov, 1983, σ. 35; Fried, 1998, σσ. 152-153). Ο Τζαντ, το 1963, επέκτεινε την ιδέα του μονόχρωμου από την εικόνα σε *Ειδικό Αντικείμενο*, ενώ ο Καμπάκοφ παρουσίασε την ιδέα του μονόχρωμου ως μη εικόνα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα ότι στη σειρά έργων του Καμπάκοφ με τίτλο *Η Κουζίνα (The Kitchen Series)* ο καλλιτέχνης αξιοποίησε ένα μέρος του τοίχου της κουζίνας για να κρεμάσει κουζινικά αντικείμενα.

[152] Βλ. σημείωση 127.

Κατά ανάλογο τρόπο, ο Τζαντ για να εξασφαλίσει την υλικότητα των *Ειδικών Αντικειμένων*, απέκοψε το κόκκινο χρώμα από τις αισθητικές του αναφορές, εφαρμόζοντάς το μηχανικά, έτσι ώστε να πετύχει αυτό που ο Μάλεβιτς αποκάλεσε χρωματικό ρεαλισμό. Ο Καμπάκοφ από την άλλη, κληρονομεί σημασίες χρωμάτων, όχι από τον πολιτισμό, αλλά από την καθημερινή ζωή. Για παράδειγμα, για αυτόν το κόκκινο και το πράσινο χρώμα συνδέονται a priori με την προπαγάνδα και την κοινοτική παρακμή. Οι δύο εγκαταστάσεις καθορίζουν τις κρίσιμες διαφορές τους, υπό τις οποίες οι δύο καλλιτέχνες έκαναν άλμα στην αντικειμενικότητα. Υπάρχουν όμως και κάποιες κοινές συνθήκες και αισθήσεις, που τόσο ο Τζαντ όσο και ο Καμπάκοφ επιδιώκουν, για τις οποίες ο Φριντ εκ των υστέρων αναφέρει ότι αποτελούν κεντρικό στοιχείο των μινιμαλιστικών εγκαταστάσεων. Σύμφωνα με τον Φριντ αυτά ήταν το «δυαδικό αποτέλεσμα της υπερβατικότητας» και η «διαχείριση της συνολικής κατάστασης» (Newman, 2000, σσ. 198-199).

Στην περιοχή Μάρφα του Τέξας, ο Τζαντ βρήκε την ευκαιρία να πραγματώσει τις εν λόγω αισθήσεις και να θέσει τον έλεγχο πάνω στον θεατή. Αυτή ήταν η ιδέα του Judd για την πραγματοποίηση της ουτοπίας, για την οποία θα έπρεπε να εκκινήσει μια διαλεκτική διαδικασία με έναν αντιτιθέμενο καλλιτέχνη. Για τον λόγο αυτό κάλεσε τον Καμπάκοφ και του παραχώρησε ένα ερημωμένο σχολικό κτίριο, χωρίς πόρτες και παράθυρα, ένα τέλειο δηλαδή σκηνικό για να ενσαρκώσει μια σοβιετική εκπαιδευτική δυστοπία (Newman, 2000, σ. 198). Καθώς ο Καμπάκοφ ξεκίνησε αυτό που ονομάστηκε *Το Ερημικό Σχολείο ή το Σχολείο No 6 (The Deserted School or School No 6, 1993)*[153], είχε μια σαφή ιδέα για το τι απαιτείται από τη μινιμαλιστική θεωρία και πρακτική. Απαιτείται να εξασφαλιστεί ένα αίσθημα αφαίρεσης, φυγής, δραπέτευσης προς το πουθενά, το κενό, μέσω της καθαρής περισυλλογής, μέσω της ηρεμίας και της λήθης, προς τον περιβάλλοντα κόσμο (Kabakov, 1983, σ. 269). Έχει παραβιάσει αυτές τις αρχές σε μερικά από τα δωμάτια, τοποθετώντας ιδιόχειρα σημειώματα-κείμενα σχετικά με τη φθορά του σχολείου μέσα σε γυάλινες θήκες, κρεμώντας εικόνες σοβιετικών ηγετών, αφήνοντας σκουπίδια στο πάτωμα. Άλλα δωμάτια είναι κενά από παρόμοια εμπόδια και σε αυτά ο Καμπάκοφ εφιστά την προσοχή στην επίπλωση, στη σκηνή της εξάντλησης της αντικειμενοποίησης, έτσι ώστε να μπορεί να ενορχηστρώσει την αντίθεσή του στην τάση του Τζαντ για επίδειξη της μονιμότητάς της. Η σύνθεση των εμπνεύσεων του Τζαντ

[153] Η εγκατάσταση (installation) αυτή -Σχολείο- υπάρχει στο Ίδρυμα Σινάτι μέχρι και σήμερα. Μπορεί κανείς να την επισκεφθεί διαδικτυακά εδώ: https://chinati.org/collection/ilyakabakov και εδώ: http://www.kabakov.net/installations/2019/9/14/the-deserted-school-or-school-6.

και του Καμπάκοφ συνιστά τις δύο οπτικές και τις δύο μοίρες της τέχνης και της αντικειμενοποίησης σε ένα κοινό τόπο, και συνεπάγεται το τέλος της διαδρομής από το *Μαύρο Τετράγωνο* στο *τετράγωνο δωμάτιο*.

Υπό αυτό το πρίσμα, σύμφωνα με τον Τζαντ, η μινιμαλιστική τέχνη, εκκινούμενη από τη σουπρεματιστική τέχνη του Μάλεβιτς και από τη μεταφυσικότητα του *Μαύρου Τετραγώνου* του, αποκτά τις τρεις βασικές της διαστάσεις, που είναι ο πραγματικός χώρος. Αυτός, είναι ακριβής και πανίσχυρος, συγκριτικά με το χρώμα και την επίπεδη επιφάνεια, και έτσι «απαλλάσσει» την καλλιτεχνική σύνθεση από το «πρόβλημα» του χρώματος, των σημαδιών και του ιλουζιονισμού/παραίσθησης. Ωστόσο, αυτό οδήγησε σε μια οριζόντια σύλληψη του κόσμου και της πραγματικότητας, σε μια κατάρριψη των πρωτοποριακών προτύπων, σε μια πλήρη και άνευ όρων αυτονόμηση της τέχνης, σε μια χειραφέτηση που δεν αποφέρει την προσδοκώμενη πρόοδο με την έννοια της κοινωνικής επανόρθωσης. Σε αυτή ακριβώς τη χρονική περίοδο, τέλη του 1960 και αρχές του 1970, η μοντέρνα τέχνη μετατράπηκε σε μεταμοντέρνα (Φιοραβάντες, 1989, σσ. 4-9).

7.8 Συμπεράσματα

Η γλώσσα του Σουπρεματισμού, ως συνειδητή απόκλιση από κάθε είδους προπαγανδιστικές εκτροπές προς το παλιό και το παραδεδομένο, προς κάθε τι που αποσκοπεί στην εργαλειοποίηση του λόγου, την πραγμοποίηση της σκέψης και της γνώσης, αναμφισβήτητα είχε μεγάλη επιρροή στους καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1910 μέχρι και σήμερα. Ο Μάλεβιτς παραμένει ο διανοούμενος εκείνος καλλιτέχνης που αποτελεί το σημείο αναφοράς για όλους όσοι αρνούνται να ακολουθήσουν τις επιταγές της κοινωνικής τους επικαιρότητας και όσους οραματίζονται την τέχνη ως ένα δίαυλο που θα τους εκτρέψει από το τέλμα της αλλοτρίωσης.

Ο Μάλεβιτς επιχείρησε μέσω της ζωγραφικής του σύλληψης να απελευθερώσει τον άνθρωπο της εποχής του, σύλληψη στην οποία κυριαρχούν οι αρχές του μοντερνισμού για επαναπροσέγγιση της νεωτερικότητας. Με απώτερο σκοπό την επίτευξη του στόχου του, πρότεινε την αποδοχή του απείρου, χωρίς να το αναγάγει στον ολοκληρωτικό υλικό μηδενισμό. Αντίθετα, άνοιξε με την τέχνη του τον δρόμο για τη μυστικιστική γνώση του μηδενός, μέσω της προβολής της δυνατότητας του ανθρώπου να αντιληφθεί τις καθαρές μορφές έξω από κάθε χρονικό περιορισμό, να τις κατανοήσει αποκομμένες από την υλική τους διάσταση, να τις αναγάγει σε μια απόλυτου τύπου

υπερβατικότητα. Το αίσθημα της ανύψωσης από την υλική πραγματικότητα, ο Μάλεβιτς το απέδωσε με τη δημιουργία αέρινων, κάθετων και δυναμικών σχημάτων, τα οποία δεν παραπέμπουν σε ορισμένο διανοητικό σύστημα (Νάκωφ, 1992, σ. 52).

Σε καμία περίπτωση, ο μηδενισμός του Μάλεβιτς δεν είναι καταστροφικός. Είναι μεταμορφωτικός και απελευθερωτικός, και σχετίζεται με την ολότητα του κόσμου, την οποία το κάθε άτομο πρέπει να κατακτήσει. Ο Μάλεβιτς είναι αναμφισβήτητα επιδραστικός σε πάνω από μια σχολή εικαστικής παραγωγής, καθ' όλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα. Κι αυτό γιατί, αν απομονώσουμε την καταλυτική επιρροή του μεταφυσικού *Μαύρου Τετραγώνου* του, ο Μάλεβιτς, μέσα στην σουπρεματιστική του πρωτοπορία, επιδίωξε έμπρακτα να διακόψει τους δεσμούς με το παρελθόν και να αμφισβητήσει κάθε σύνδεση με τις παραδοσιακές αρχές. Η στάση αποδόμησης του Μάλεβιτς, αν και αποτελεί ξεκάθαρη απόρροια της επίδρασης του Φουτουρισμού, είναι η δημιουργός αρχή (Μαχαίρα, 2011, σ. 38).

Το μαλεβιτσικό σύμπαν φαίνεται να επιστρέφει στο προσκήνιο όταν η αισθητική θεωρία και η τέχνη υπόκεινται σε ριζικές αλλαγές, όταν η πρωτοπορία μοιάζει να εξαντλείται και όταν οι κοινωνικές συνθήκες επιτάσσουν την αλλαγή και την αποδόμηση. Η επιστροφή στην αφηρημένη και αφαιρετική σουπρεματιστική τέχνη του Μάλεβιτς κρίνεται επιβεβλημένη όταν τα έργα τέχνης και οι καλλιτεχνικές μορφές χάνουν την αυτονομία τους, όταν αποκόπτονται από το κοινωνικό τους υπόβαθρο και όταν απειλείται ακόμα και το δικαίωμά τους να είναι, να υπάρχουν. Για τον λόγο αυτό, δεν είναι τυχαία η τάση του Μπρανκούζι και Τζακομέττι, καθώς και των εκπροσώπων του αμερικανικού Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού της περιόδου 1946-1956 να «κοιτούν» προς τον Μάλεβιτς, στην προσπάθειά τους να θέσουν σε αμφισβήτηση την καθεστηκυία κατάσταση που οδήγησε σε δύο Παγκόσμιους Πολέμους και στην βαθιά κρίση του Μεσοπολέμου.

Κατά ανάλογο τρόπο, όταν οι καλλιτέχνες του ύστερου Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, έφτασαν σε σημείο να αμφισβητήσουν το ίδιο το νόημα των τεχνών και την ουσία των δημιουργημάτων τους, και έτσι οδηγήθηκαν σε νέα αδιέξοδα, επαναφέροντας την καλλιτεχνική δημιουργία στην κρίση των προηγούμενων δεκαετιών, αναδείχθηκε ως αντίδραση ο αμερικανικός Μινιμαλισμός. Το εν λόγω καλλιτεχνικό ιδεολογικό ρεύμα επανήλθε στη μαλεβιτσική παράδοση και έθεσε στο επίκεντρο των αναζητήσεων την προβληματική και τον αναγωγισμό του Τζακομέττι, που εκπορεύονται από την αφαιρετική τέχνη του Μάλεβιτς. Με τη μινιμαλιστική εικαστική δημιουργία του

1960 ουσιαστικά επανεμφανίστηκαν τα ιδεώδη των πρωτοποριών του 1910-1920, τα οποία προέκυψαν ως συνέπεια της έντονης αμφισβήτησης των σχέσεων κοινωνίας και τέχνης καθώς και της αλλοτρίωσης της συλλογικής και ατομικής ζωής. Η επιστροφή των σύγχρονων καλλιτεχνών του αμερικανικού Μινιμαλισμού στον Μάλεβιτς αποτυπώνει την αναγκαιότητα επαναφοράς του σχεδίου αλλαγής και χειραφέτησης σε ισχύ, μέσω της επαναπροσέγγισης των ριζοσπαστικών κινημάτων του παρελθόντος.

Μετά την επικράτηση του μεταμοντερνισμού, αμέσως μετά τον αμερικανικό Μινιμαλισμό, θυσιάστηκε η ουσία της δημιουργίας και η αυτονομία της τέχνης στη βιομηχανία της κουλτούρας. Αυτό σημαίνει ότι η τέχνη διέρχεται μια παρατεταμένη περίοδο κρίσης, ιδεολογική και κοινωνική, η οποία βαθαίνει τη ρήξη μεταξύ της μεταμοντέρνας και της μοντέρνας τέχνης, θέτει στο περιθώριο τις πρωτοποριακές πρακτικές και ενσωματώνει την καλλιτεχνική μορφή σε ένα πολυδιάστατο κύκλωμα οικονομικής προώθησης και εκμετάλλευσης. Σε αυτό το σκηνικό, κρίνεται επιβεβλημένη η επαναφορά σε μια κριτική, μοντερνιστική, ριζοσπαστική και αρνητική αντίληψη περί τέχνης, γεγονός που επαναφέρει στην επικαιρότητα τη σουπρεματιστική ιδεολογία περί τέχνης του Μάλεβιτς, προκειμένου να γίνει η «επανεκκίνηση» της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Κλείνοντας το παρόν πόνημα, κρίνεται χρήσιμο να αναφερθεί ότι ο Μάλεβιτς στο μανιφέστο του με το οποίο ανακοίνωσε το τέλος του Σουπρεματισμού του, είναι σχεδόν προφητικός όσον αφορά στην εξέλιξη της τέχνης, ιδίως κατά τις δεκαετίες από το 1970 ως σήμερα. Δηλώνει ότι ο Σουπρεματισμός του έφερε στο φως τις νέες δυνατότητες και τις ευκαιρίες που παρέχει η δημιουργική τέχνη, καθώς, εφόσον εγκαταλειφθούν οριστικά οι υποτιθέμενοι πρακτικοί υπολογισμοί, το πλαστικό αίσθημα που αποδίδεται σε κάθε περίπτωση στον καμβά, δύναται να μεταφερθεί ή να μεταβιβαστεί στον χώρο. Ο δημιουργός, ο ζωγράφος, ο καλλιτέχνης, δεν είναι πια αναγκασμένος να μένει προσδεδεμένος στην εικαστική επιφάνεια που αποτυπώνει στο τελάρο του και έτσι μπορεί να κοινωνήσει τις συνθέσεις του από εκείνο το σημείο προς τον έξω κόσμο (Μάλεβιτς, 1995, σ. 110).

Παράθεμα

Εικόνα 1: ***Το κορίτσι με το μαντολίνο*****, Πικάσο, 1910 (Ανακτήθηκε στις 25/02/2019 από https://www.pablopicasso.org/girl-with-a-mandolin.jsp)**



Εικόνα 2: ***Κρήνη*****, Ντυσάν, 1917 (Ανακτήθηκε στις 25/02/2019 από https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573)**



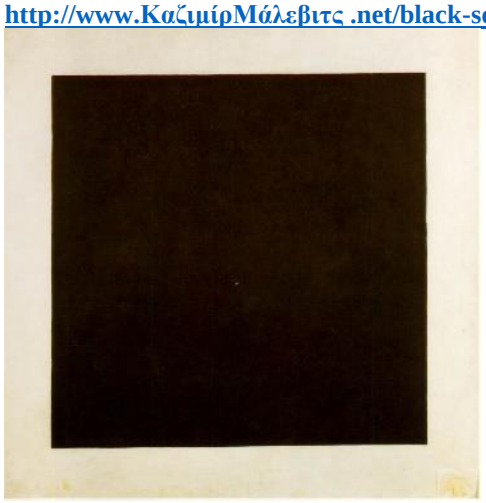
Εικόνα 3: Μονόγραμμα, Ράουσενμπεργ, 1955-59 (Ανακτήθηκε στις 03/03/2019 από https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram)



Εικόνα 4: ***Στοιχισμένες - Τέσσερις σειρές*****, Κουνς, 1983-1993/8 (Ανακτήθηκε στις 03/03/2019 από http://www.jeffkoons.com/artwork/equilibrium/encased-four-rows)**



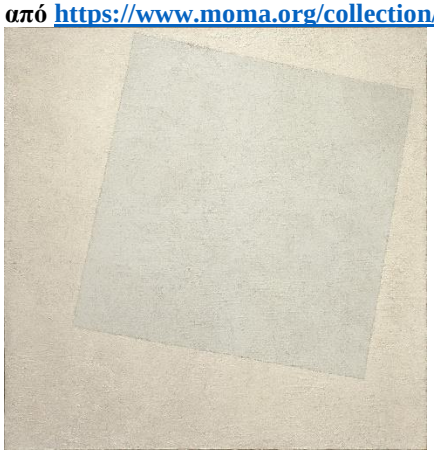
Εικόνα 5: ***Μαύρο Τετράγωνο*****, Μάλεβιτς (Ανακτήθηκε στις 07/03/2019 από http://www.ΚαζιμίρΜάλεβιτς .net/black-square/)**



Εικόνα 6: Η αφίσα του El Lissitzky για την μετα-επαναστατική παραγωγή της όπερας ***Νίκη πάνω στον Ήλιο*****. Η ζικ ζακ λεζάντα αναφέρει:** ***Όλα είναι καλά γεγονός που αρχίζει καλά και δεν έχει τελειώσει.*** **(Ανακτήθηκε στις 08/03/2019 από https://en.wikipedia.org/wiki/Victory_over_the_Sun)**



Εικόνα 7: ***Σουπρεματιστική Έκθεση: Λευκό σε Λευκό*****, Μάλεβιτς, 1918 (Ανακτήθηκε στις 08/03/2019 από https://www.moma.org/collection/works/80385)**



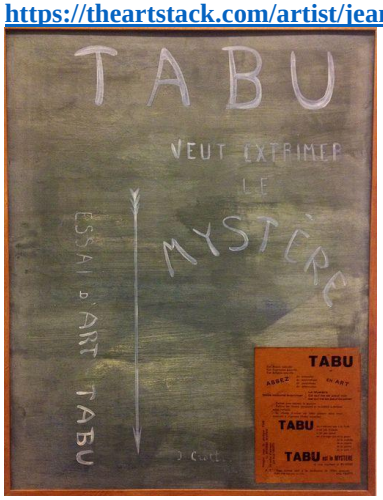
Εικόνα 8: ***Non-Objective Painting no. 80 (Black on Black)*****, Ρόντσενκο, 1918 (Αναρτήθηκε στις 08/03/2019 από https://www.moma.org/collection/works/78848)**



Εικόνα 9: Αφίσα για το άνοιγμα του Cabaret Voltaire στις 1916-02-05, λιθογραφία από τον Μαρσέλ Σλόντκι (Marcel Slodki). (Αναρτήθηκε στις 08/03/2019 από https://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_(Zurich)#/media/File:1916_Marcel_Slodki_Cabaret-Voltaire.jpg)



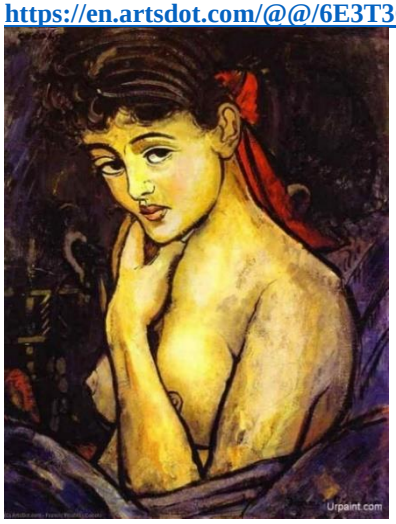
Εικόνα 10: ***Επεξηγηματικό/Ταμπού*****, Ζαν Κροτί, 1921 (Ανακτήθηκε στις 08/03/2019 από https://theartstack.com/artist/jean-crotti/explicatif-manisfeste-ta)**



Εικόνα 11: ***Lunaris*****, Francis Picabia, γύρω στο 1929 (Ανακτήθηκε στις 01/12/2019 από https://www.artmarketmonitor.com/2015/01/26/sothebys-plumps-picabia-transparency-painting-for-london/)**



Εικόνα 12: ***Cocolo*****, Francis Picabia, 1938 (Ανακτήθηκε στις 01/12/2019 από https://en.artsdot.com/@@/6E3T3G-Francis-Picabia-Cocolo)**



Εικόνα 13: ***Ici, c'est ice Stieglitz,*** **Francis Picabia, 1915 (Ανακτήθηκε στις 01/12/2019 από https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/january/22/the-mechanised-world-of-francis-picabia/)**



Εικόνα 14: Κουστούμι για την παράσταση *Karawane*, Hugo Ball, 1916 (Ανακτήθηκε στις 02/12/2019 από https://i.pinimg.com/originals/ef/5d/ce/ef5dce794dfca9d609ceab0715eba8f9.jpg)



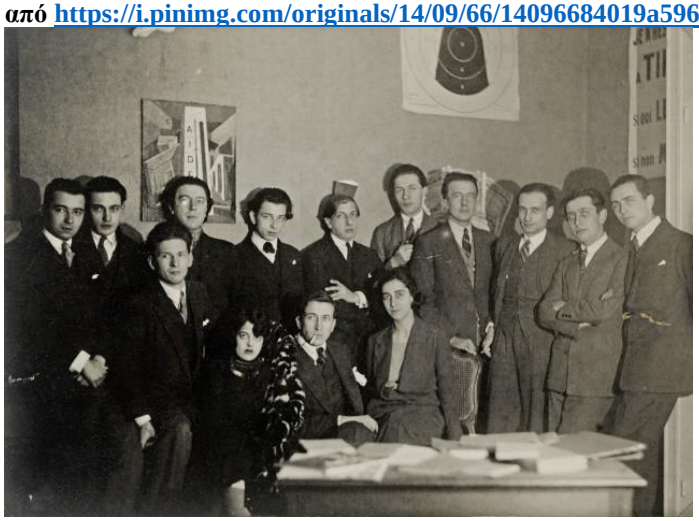
Εικόνα 15: ***Ρόδα ποδηλάτου και σκαμνί (Bicycle Wheel)*****, Μαρσέλ Ντυσάν, 1913 (Ανακτήθηκε στις 02/12/2019 από https://www.moma.org/collection/works/81631)**



Εικόνα 16: ***Χορευτές (Danseressen)*****, Τέο φαν Ντέσμπουργκ, 1916 (Ανακτήθηκε στις 02/12/2019 από https://krollermuller.nl/en/theo-van-doesburg-dancers-1)**



Εικόνα 17: Φωτογραφία ορισμένων από τα 27 μέλη του Γραφείου Σουρεαλιστικής Έρευνας που υπέγραψαν την επαναστατική πρόθεσή του τον Ιανουάριο του 1925 (Ανακτήθηκε στις 02/12/2019 από https://i.pinimg.com/originals/14/09/66/14096684019a596ffa5710f27a49107a.jpg)



Εικόνα 18: ***Μητέρα και Παιδί*****, Μιρό (Ανακτήθηκε στις 02/12/2019 από https://blog.apartmentbarcelona.com/2014/11/25/joan-miro-and-barcelona/miro-2/)**



Εικόνα 19: ***Σχέδιο για Κολιέ (Design for Necklace)*****, Μέρετ Οπενχάιμ, 1936 (Ανακτήθηκε στις 02/12/2019 από https://gr.pinterest.com/pin/522136150532966719/?lp=true)**



Εικόνα 20: ***Γάντια (Gloves)*****, Μέρετ Οπενχάιμ και Έλσα Σκιαπαρέλι, 1936 και 1939 (Ανακτήθηκε στις 02/12/2019 από https://www.collectorsweekly.com/articles/a-shock-of-schiaparelli/)**



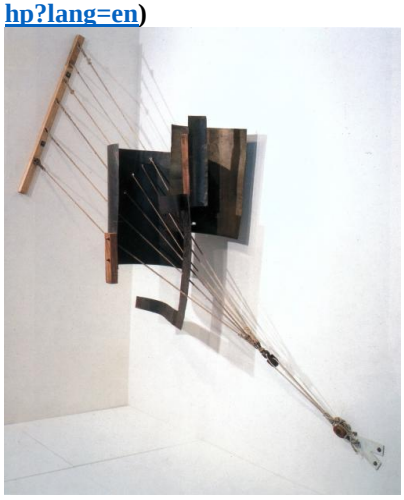
Εικόνα 21: ***The Firebird,*** **Ρενέ Λαλίκ, 1922 (Ανακτήθηκε στις 02/12/2019 από https://i.pinimg.com/originals/64/af/06/64af0656e3a4036a39f082b38d4b9018.jpg)**



Εικόνα 22: ***Atlas*****, Λι Λόουρι, 1937 (Ανακτήθηκε στις 02/12/2019 από https://farm6.staticflickr.com/5617/21889725659_2841c3aa38_b.jpg)**



Εικόνα 23: ***Γωνιακό Ανάγλυφο (Corner Counter-relief),*** **Τάτλιν, 1914 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/tatlin_ve_uglovoy_kontrrelef_1914/index.php?lang=en)**



Εικόνα 24: ***Ζωγραφικό Ανάγλυφο*** **(*Painterly Relief),* Τάτλιν, 1914-1916 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://www.artsy.net/artwork/vladimir-tatlin-painterly-relief)**



Εικόνα 25: ***Μνημείο για την Τρίτη Διεθνή*** **ή αλλιώς** ***Ο Πύργος του Τάτλιν*** **(Monument for the Third International), 1919-20 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226)**



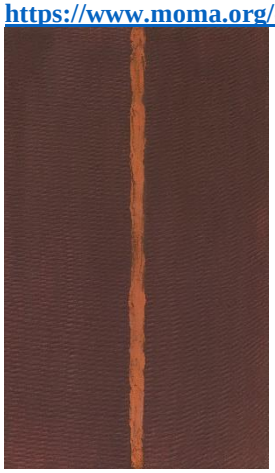
Εικόνα 26: ***Ήχοι στον βράχο (Sounds in the Rock)*****, Θεόδωρος Στάμος, 1946 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://www.moma.org/collection/works/78519?artist_id=5597&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)**



Εικόνα 27: ***Full Fathom Five*****, Jackson Pollock, 1947 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://www.moma.org/collection/works/79070)**



Εικόνα 28: ***Onement I,*** **Barnett Newman, 1948 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://www.moma.org/collection/works/79601)**



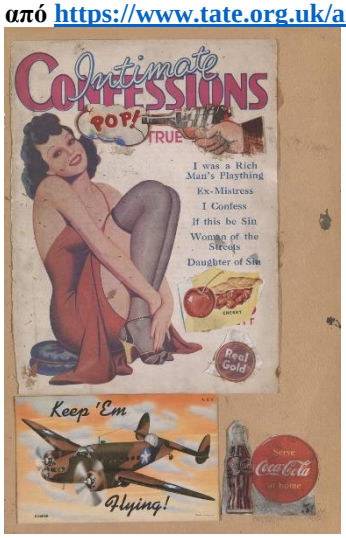
Εικόνα 29: ***Multiform,*** **Mark Rothko, 1948 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=110509)**



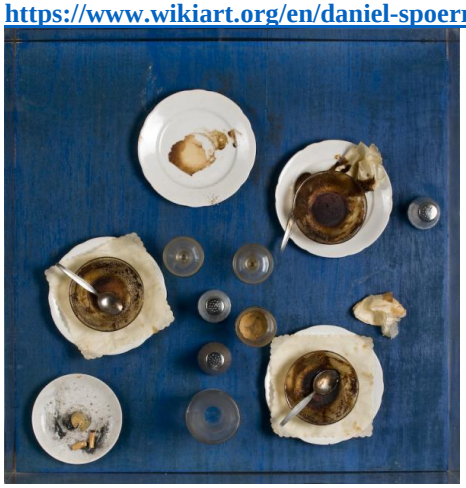
Εικόνα 30: ***Η Λύκαινα (The She-Wolf),*** **Jackson Pollock, 1943 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://www.moma.org/collection/works/78719)**



Εικόνα 31: ***I Was a Rich Man's Plaything,*** **Eduardo Paolozzi, 1947 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-i-was-a-rich-mans-plaything-t01462)**



Εικόνα 32: ***Στιγμές-Εικόνες (Snare-pictures*****), Daniel Spoerri, 1972 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://www.wikiart.org/en/daniel-spoerri/snare-picture-1972)**



Εικόνα 33: ***Ραγιονιστικό Πορτρέτο της Γκοντσαρόβα*** **(*Rayonist Portrait of Goncharova),* Μικαΐλ Λαριόνοφ, 1915 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://gorbutovich.livejournal.com/206150.html)**



Εικόνα 34: ***Πορτραίτο του Λαριόνοφ (Portrait of Larionov)*****, Νατάλια Γκοντσαρόβα, 1913 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://arthive.com/nataliagoncharova/works/380611~Portrait_Of_Larionov)**



Εικόνα 35: ***Το Πορτρέτο του Ιβάν Κλιουν* (*Portrait of Ivan Kliun)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1913 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zhb_1469/index.php?lang=en)**



Εικόνα 36: ***Μυστικιστικές Εικόνες Πολέμου Mystical Images of War)*****, Νατάλια Γκοντσαρόβα, 1914 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από https://sniteartmuseum.nd.edu/exhibitions/past-exhibitions/2015-exhibitions/natalia-goncharova-s-mystical-images-of-war-1914/)**



Εικόνα 37: ***Οικογένεια χωρικού - Αγία Οικογένεια*** **(*A Peasant Family - The Holy Family)*, Πάβελ Φιλόνοφ, 1914 (Ανακτήθηκε στις 30/12/2019 από http://en.rusmuseum.ru/collections/painting-of-the-second-half-of-the-xix-century-beginning-of-xxi-century/artworks/krestyanskaya-semya/?sphrase_id=174839)**



Εικόνα 38: ***Αγροτική γη από τη σειρά Πρόσωπα της Ρωσίας*****, Μπορίς Γκριγκόριεφ, 1917 (Ανακτήθηκε στις 02/01/2020 από https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Boris-Dmitrievich-Grigoriev/765359/Peasant-Land-From-the-series-Faces-of-Russia,-1917.html)**



Εικόνα 39: ***Το λουτρό του κόκκινου αλόγου*****, Κουζμά Πετρόφ – Βόντκιν, 1912 (Ανακτήθηκε στις 02/01/2020 από https://www.britannica.com/topic/Bathing-the-Red-Horse)**



Εικόνα 40: ***Ο ποιητής (The Poet),*** **Μαρκ Σαγκάλ, 1911 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από https://www.marcchagall.net/the-poet.jspl)**



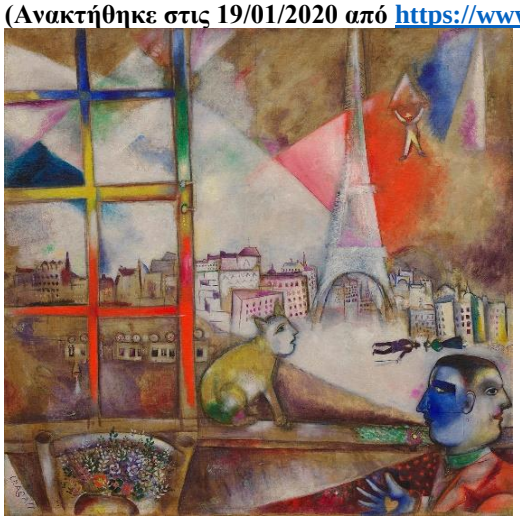
Εικόνα 41: ***Εγώ και το Χωριό (I and the Village),*** **Μαρκ Σαγκάλ, 1911 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από https://www.marcchagall.net/i-and-the-village.jsp)**



Εικόνα 42: ***Ο Βιολιστής (The Fiddler),*** **Μαρκ Σαγκάλ, 1913 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από https://www.marcchagall.net/the-fiddler.jsp#prettyPhoto)**



Εικόνα 43: ***Παρίσι μέσα από το παράθυρο (Paris Through the Window),*** **Μαρκ Σαγκάλ, 1913 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από https://www.marcchagall.net/paris-through-the-window.jsp)**



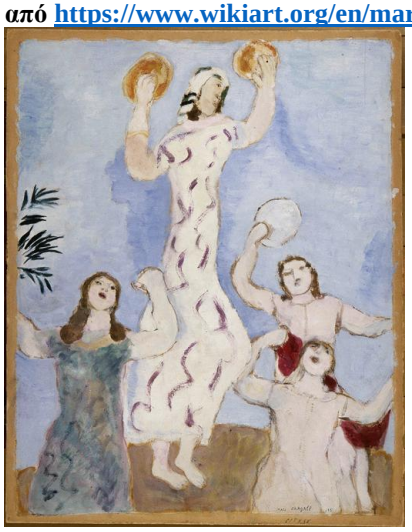
Εικόνα 44: ***Η Μπέλα με λευκό γιακά (Bella with White Collar),*** **Μαρκ Σαγκάλ, 1917 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από https://www.marcchagall.net/bella-with-white-collar-1917.jsp)**



Εικόνα 45: ***Ο Πράσινος Βιολιστής (The Green Violinist),*** **Μαρκ Σαγκάλ, 1923-24 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από https://www.marcchagall.net/the-green-violinist.jsp)**



Εικόνα 46: ***Η Μίριαμ Χορεύει (Miriam Dances)*****, Μαρκ Σαγκάλ, 1931 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/miriam-dances-1931)**



Εικόνα 47: ***Λευκή Σταύρωση (White Crucifixion)*****, Μαρκ Σαγκάλ, 1938 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από https://www.marcchagall.net/white-crucifixion.jsp)**



Εικόνα 48: 12 βιτρό που αναπαριστούσαν τις δώδεκα φυλές του Ισραήλ, ***Hadassah Πανεπιστημιακό Νοσοκομείο*** **της Ιερουσαλήμ, Μαρκ Σαγκάλ, 1960 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από http://www.hadassah-med.com/about/art-at-hadassah/chagall-windows)**





Εικόνα 49: ***Ειρήνη (Peace),*** **Μαρκ Σαγκάλ, 1964 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από http://www.peacewindow.org/window.html)**



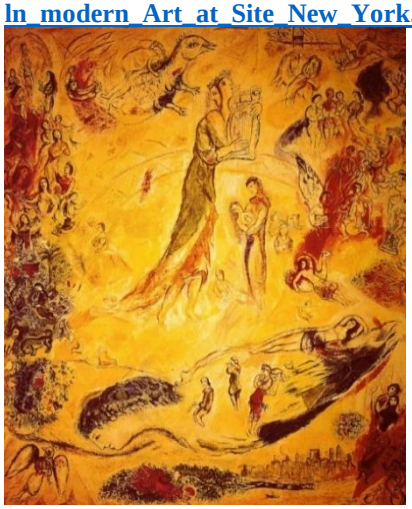
Εικόνα 50: ***Παράθυρα της Αμερικής (America Windows),*** **Μαρκ Σαγκάλ, 1977 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από https://www.artic.edu/artworks/109439/america-windows)**



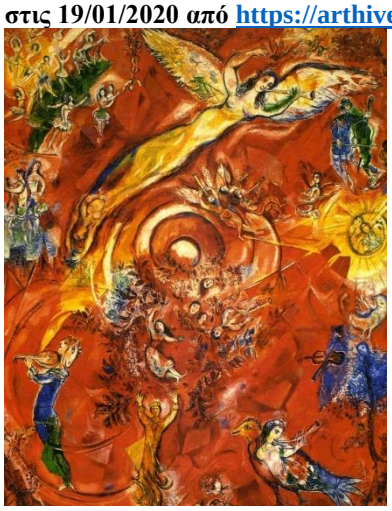
Εικόνα 51: Το ταβάνι του κτιρίου όπου στεγάζονταν η Όπερα του Παρισιού, Μαρκ Σαγκάλ, 1963 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από https://artsandculture.google.com/asset/marc-chagall's-ceiling-for-the-paris-opéra-marc-chagall/RwHNmMsONyvObQ)



Εικόνα 52: ***Οι πηγές της μουσικής (The Sources of Music),*** **Μαρκ Σαγκάλ, 1966 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από http://www.artatsite.com/NewYork/details/Chagall_Marc_Murals_Sources_Triumph_Music_Lincoln_modern_Art_at_Site_New_York.html)**



Εικόνα 53: ***Οι θρίαμβοι της μουσικής (The Triumph of Music),*** **Μαρκ Σαγκάλ, 1966 (Ανακτήθηκε στις 19/01/2020 από https://arthive.com/marcchagall/works/492854~The_triumph_of_music)**



Εικόνα 54: ***Ο γαλάζιος καβαλάρης (Der Blaue Reiter),*** **Βασίλι Καντίνσκι, 1903 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://www.wassilykandinsky.net/work-81.php)**



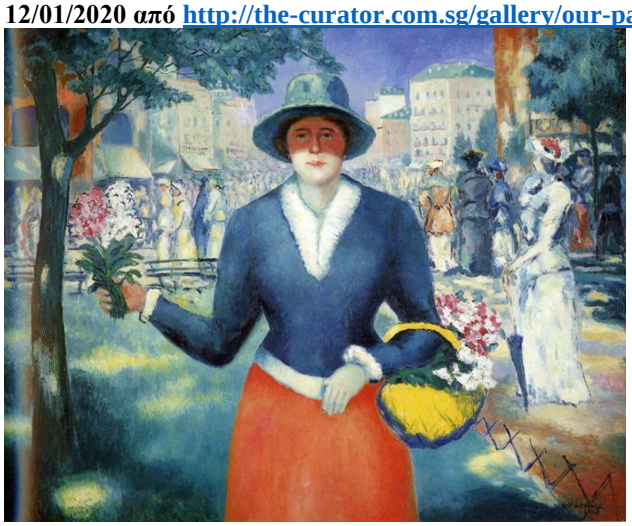
Εικόνα 55: ***Σύνθεση VII (Composition VII)*****, Βασίλι Καντίνσκι, 1913 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://www.wassilykandinsky.net/work-36.php)**



Εικόνα 56: ***Σύνθεση X (Composition X)*****, Βασίλι Καντίνσκι, 1939 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://www.wassilykandinsky.net/work-62.php)**



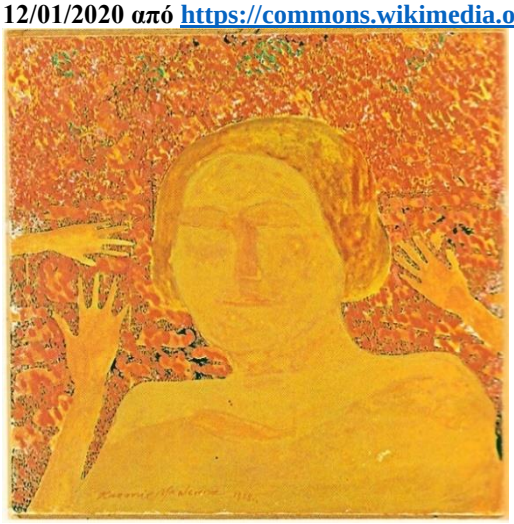
Εικόνα 57: ***Κορίτσι των λουλουδιών (Flower Girl)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1903 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από http://the-curator.com.sg/gallery/our-paintings/kazimir-malevich)**



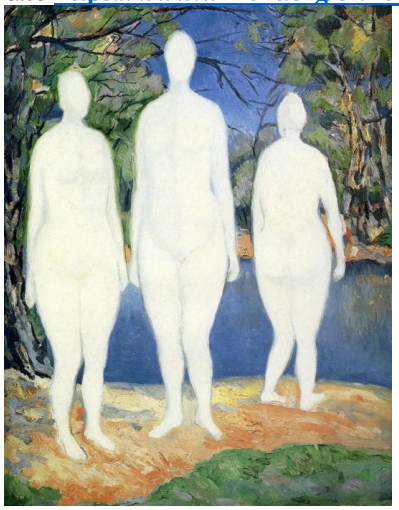
Εικόνα 58: ***Ο καθεδρικός ναός της Ρουέν, Η πύλη το μεσημέρι*** **(*Rouen Cathedral, The Portal At Midday)*, Κλωντ Μονέ, 1893 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από http://art-monet.com/1890_58.html)**



Εικόνα 59: ***Η Γυναίκα στη Γέννα (Woman in Childbirth),*** **Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1908 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woman_in_Birth_(Malevich,_1908).jpg)**



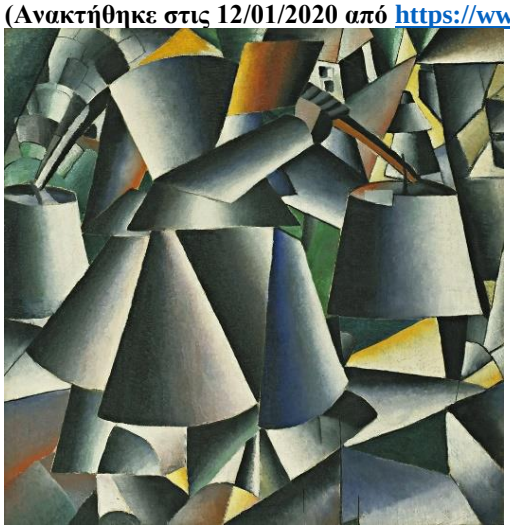
Εικόνα 60: ***Τρεις Λουόμενοι (Three Bathers),*** **Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1908 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/bathers-1)**



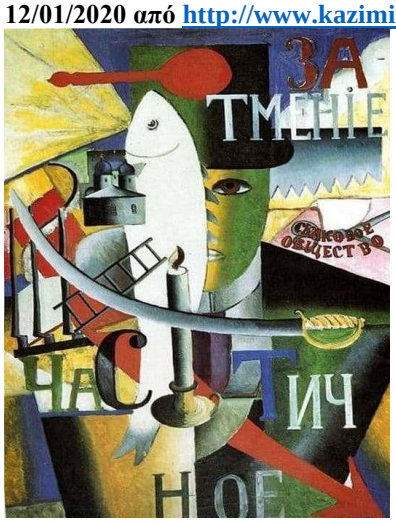
Εικόνα 61: ***Ο Θεριστής (The Reaper)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1912-13 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://www.amazon.com/Kazimir-Malevich-Reaper-Red-Premium/dp/B00E58LWC8)**



Εικόνα 62: και ***Γυναίκα με κουβάδες (Woman With Pails)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1912-1913 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://www.moma.org/collection/works/80381)**



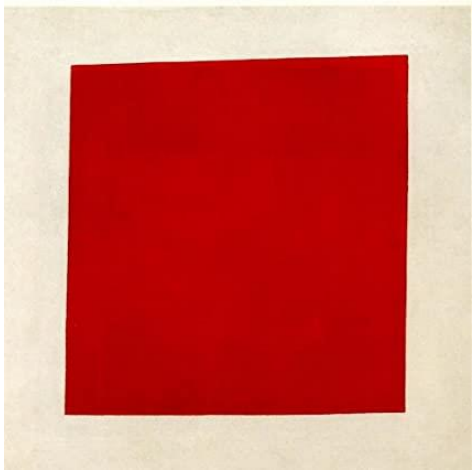
Εικόνα 63: ***Άγγλος στη Μόσχα (Englishman in Moscow)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1914 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από http://www.kazimirmalevich.org/englishman-in-moscow/)**



Εικόνα 64: ***Αεροπλάνο που πετάει (Airplane Flying)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1915 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://www.moma.org/collection/works/79269)**



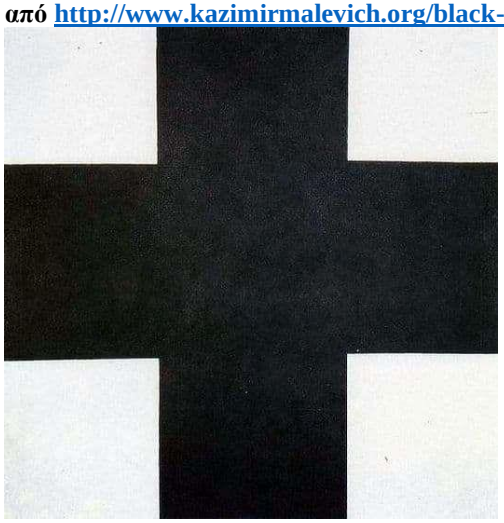
Εικόνα 65: ***Κόκκινου Τετραγώνου*** **ή** ***Γυναίκα αγρότισσα σε δύο διαστάσεις*** **(*Red Square* ή *A Peasant Woman in Two Dimensions*), Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1915 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/20/malevich-tate-modern-review-intensely-moving-retrospective)**



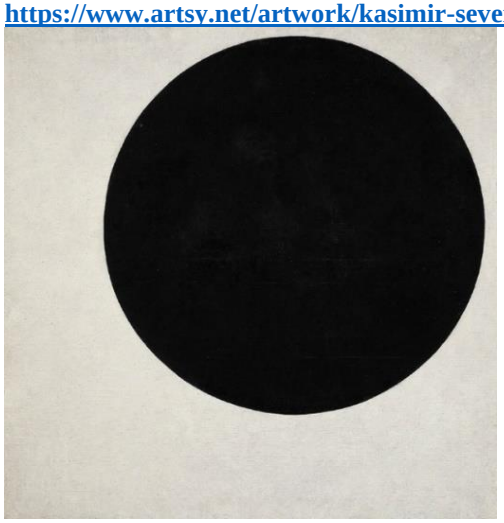
Εικόνα 66: ***Λευκό πάνω σε Λευκό (White on White)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1918 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://www.moma.org/collection/works/80385)**



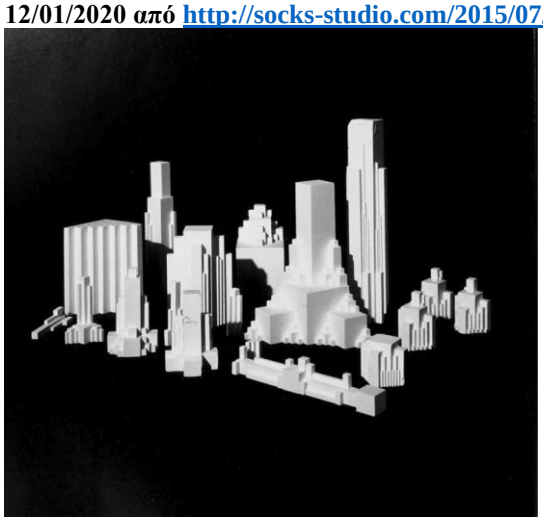
Εικόνα 67: ***Μαύρο Σταυρό (Black Cross)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1923 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από http://www.kazimirmalevich.org/black-cross/)**

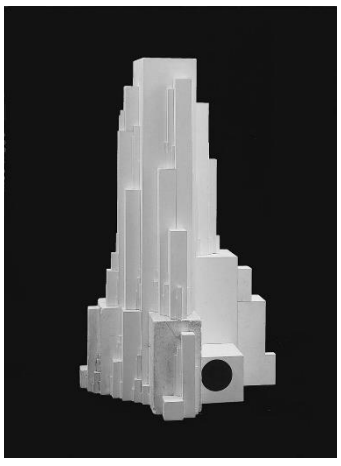


Εικόνα 68: ***Μαύρο Κύκλο (Black Circle)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1924 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://www.artsy.net/artwork/kasimir-severinovich-malevich-black-circle)**



Εικόνα 69: ***Arkitekton (Αρχιτεκτονήματα)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1923-1930 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από http://socks-studio.com/2015/07/15/kazimir-malevichs-arkhitektons/)**

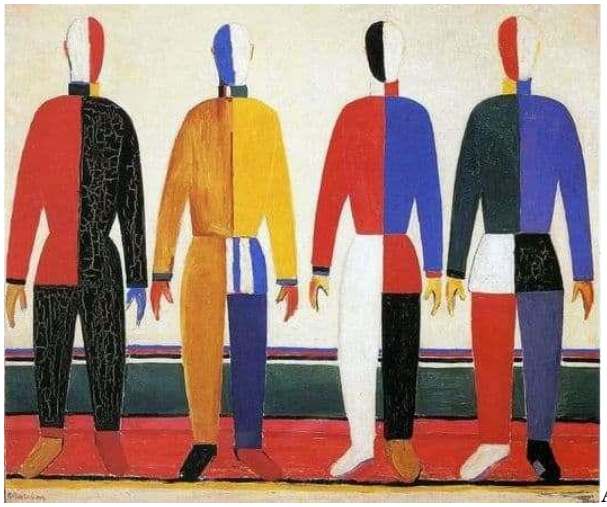




Εικόνα 70: ***Δεύτερο Κύκλο Χωρικών-Αγροτών,*** **Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1928-1935 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://arthistoryproject.com/artists/kazimir-malevich/woman-with-rake/, https://opinionua.com/en/2018/06/16/a-week-in-the-prism/, https://gr.pinterest.com/pin/338192253268918756/)**



Γυναίκα με την τσουγκράνα (Woman with the Rake 1930-31)

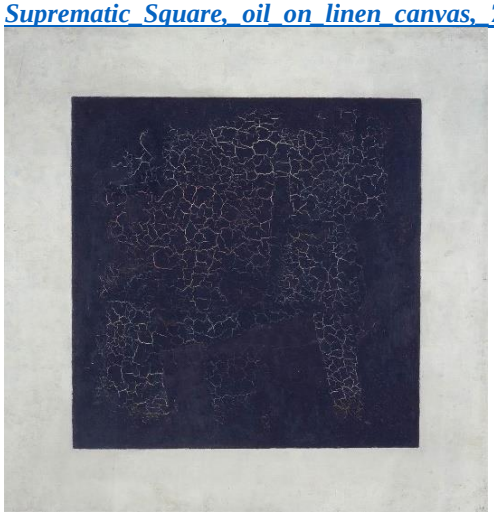


Αθλητές (Athletes, 1931)

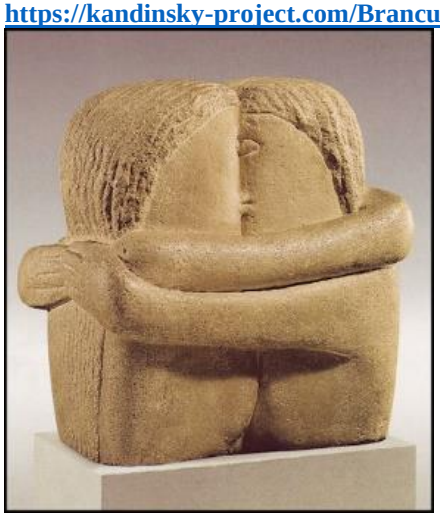


Κορίτσι (Girl, 1932)

Εικόνα 71: ***Μαύρο Τετράγωνο (Black Square)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1915 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από** ***https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_(painting)#/media/File:Kazimir_Malevich,_1915,_Black_Suprematic_Square,_oil_on_linen_canvas,_79.5_x_79.5_cm,_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg)***



Εικόνα 72: ***Το Φιλί (The Kiss)*****, Constantin Brancusi, 1907-8 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από https://kandinsky-project.com/Brancusi)**



Εικόνα 73: ***Το Φιλί (The Kiss)*****, Auguste Rodin, 1882 (Ανακτήθηκε στις 12/01/2020 από http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/kiss)**



Εικόνα 74: ***Maistra,*** **Constantin Brancusi, 1908 (Ανακτήθηκε στις 15/03/2020 από https://www.moma.org/collection/works/81018)**



Εικόνα 75: ***Αναπαράσταση πτηνού*****, Δήλος, 3ος αιώνας π.Χ.**



Εικόνα 76: ***Maistra, Χρυσό Πουλί (Golden Bird),*** **Constantin Brancusi, 1912 (Ανακτήθηκε στις 15/03/2020 από https://www.guggenheim.org/artwork/660)**



Εικόνα 77: ***Μαντάμ Πογκανί (Mademoiselle Pogany),*** **Constantin Brancusi, 1912 (Ανακτήθηκε στις 15/03/2020 από https://philamuseum.org/collections/permanent/44648.html)**



Εικόνα 78: ***Δαναΐδα (Danaïde),*** **Constantin Brancusi, 1918 (Ανακτήθηκε στις 15/03/2020 από https://www.tate.org.uk/art/artworks/brancusi-danaide-t00296)**



Εικόνα 79: ***Ατέρμονη Στήλη (Endless Column),*** **Constantin Brancusi, 1918 (Ανακτήθηκε στις 15/03/2020 από https://www.moma.org/collection/works/81729)**



Εικόνα 80: ***Ατέρμονη Στήλη (Endless Column),*** **Constantin Brancusi, 1922 (Ανακτήθηκε στις 15/03/2020 από https://www.metmuseum.org/art/collection/search/687837)**



Εικόνα 81: ***Ατέρμονη Στήλη (Endless Column),*** **Constantin Brancusi, 1937 (Ανακτήθηκε στις 15/03/2020 από https://www.interiordesign.net/articles/13037-constantin-brancusi-s-endless-column-restored-to-glory/)**



Εικόνα 82: ***Την Πύλη του Φιλιού (The Gate of the Kiss),*** **Constantin Brancusi, 1922 (Ανακτήθηκε στις 15/03/2020 από https://www.romania-insider.com/no-more-marriage-ceremonies-at-brancusis-gate-of-the-kiss-in-romania)**



Εικόνα 83: ***Τραπέζι της Σιωπής (Table of Silence),*** **Constantin Brancusi, 1907 (Ανακτήθηκε στις 15/03/2020 από https://www.wikiart.org/en/constantin-brancusi/table-of-silence-1907)**



Εικόνα 84: ***Πριγκίπισσα X (Princess X),*** **Constantin Brancusi, 1916 (Ανακτήθηκε στις 15/03/2020 από https://www.wikiart.org/en/constantin-brancusi/princess-x)**



Εικόνα 85: ***Γυναίκα που κοιτάει τον Εαυτό της σε έναν Καθρέφτη (Woman Looking at Herself in a Mirror),*** **Constantin Brancusi, 1909 (Ανακτήθηκε στις 15/03/2020 από https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/artworks/constantin-brancsusi/woman-looking-at-herself-in-a-mirror-dedicate/)**



Εικόνα 86: ***Πουλί στον χώρο (Bird in Space),*** **Constantin Brancusi, 1928 (Ανακτήθηκε στις 15/03/2020 από https://www.moma.org/collection/works/81033)**



Εικόνα 87: ***Κουτάλι Γυναίκα (Spoon Woman)*****, Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1926-27(Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.guggenheim.org/artwork/1421)**



Εικόνα 88: ***Αιωρούμενη Μπάλα (Suspended Ball)*****, Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1930-31(Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/suspended-ball-boule-suspendue-1930-1931)**



Εικόνα 89: ***Αννέττε με Δίτροχη Άμαξα (Annette with Chariot)*****, Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1950 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.thecityreview.com/giacom.html)**



Εικόνα 90: ***Γυναίκα της Βενετίας ΙΙ (Woman of Venice II)*****, Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1956 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489981)**



Εικόνα 91: ***Ψηλή Γυναίκα ΙΙ (Tall Woman II)*****, Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1960 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.fondation-giacometti.fr/en/database/172102/tall-woman-ii)**



Εικόνα 92: ***Προσωπογραφία του Yanaihara (Portrait de Yanaihara)*****, Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1960 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://goulandris.gr/el/artwork/giacometti-alberto-portrait-of-yanaihara)**



Εικόνα 93: προτομή του Ελί Λοτάρ (Elie Lotar), ***Bust of a Man (Lotar II)*****, Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1964-65 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.fondation-giacometti.fr/en/article/13/13-the-last-model)**



Εικόνα 94: ***Το Ζευγάρι (The Couple)*****, Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1927 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.guggenheim.org/audio/track/the-couple-1927-by-alberto-giacometti)**



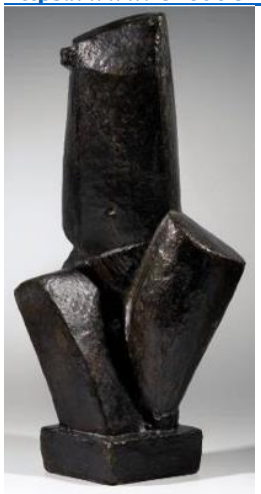
Εικόνα 95: ***Κεφάλι που κοιτάζει (Gazing Head),*** **Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1928-29 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.fondation-giacometti.fr/en/database/185434/tete-qui-regarde)**



Εικόνα 96: ***Γυναίκα που Περπατά (Walking Woman),*** **Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1932 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.tate.org.uk/art/artworks/giacometti-walking-woman-i-t01519)**



Εικόνα 97: ***Κορμός (Torse),*** **Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1925 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.fondation-giacometti.fr/fr/database/180180/torse)**



Εικόνα 98: ***Κορμός από ένα νέο άντρα (Torso of a Young Man),*** **Constantin Brancusi, 1923 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.artsy.net/artwork/constantin-brancusi-torso-of-a-young-man)**



Εικόνα 99: ***Κυβιστικές Συνθέσεις*** **(*Composition or Cubist I, Couple),* Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1926-27 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.fondation-giacometti.fr/en/database/177543/composition-cubist-i-couple)**



Εικόνα 100: ***Κυβιστικές Συνθέσεις (Composition or Cubist II),*** **Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1927 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.fondation-giacometti.fr/en/database/163691/cubist-composition-ii)**



Εικόνα 101: ***Ο Παίκτης ενός Ακορντεόν (Accordion Player),*** **Οσίπ Ζάντκιν, 1922-26 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από http://www.zadkine.paris.fr/en/oeuvre/accordion-player)**



Εικόνα 102: ***Λουομένος III (Bather III),*** **Ζακ Λίπσιτς, 1917–18 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.tate.org.uk/art/artworks/lipchitz-bather-iii-t03486)**



Εικόνα 103: ***Κιθαρίστας (Guitar Player),*** **Ζακ Λίπσιτς, 1918 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.nga.gov/collection/art-object-page.177173.html)**



Εικόνα 104: ***Αρλεκίνος (Harlequin)*****, Χουάν Γκρις, 1917 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://fineart.ha.com/itm/sculpture/juan-gris-spanish-1887-1927-harlequin-circa-1917-1918bronze-unique-casting-1-125-x-11-x-6insigned/a/638-24082.s)**



Εικόνα 105: ***Αφροδίτη (Venus),*** **Τζέικομπ Έπσταϊν, 1917 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://artgallery.yale.edu/collections/objects/52201)**



Εικόνα 106: ***Κλουβί (Cage),*** **Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1930-31 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://sis.modernamuseet.se/view/objects/asitem/artist$004097/2/primaryMaker-asc?t:state:flow=16eec015-a208-4ead-87a5-d855790e242f)**



Εικόνα 107: ***Χέρια που κρατούν το κενό - Αόρατο αντικείμενο (Hands Holding the Void - Invisible Object),*** **Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1934 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.nga.gov/collection/art-object-page.53863.html)**



Εικόνα 108: ***Κεφάλι-Κρανίο (Head-Skull),*** **Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1934 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.moma.org/collection/works/98631)**



Εικόνα 109: ***Ο Κύβος (The Cube),*** **Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1934 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 απόhttps://www.guggenheim.org/audio/track/cube-1934-cast-1959-by-alberto-giacometti)**



Εικόνα 110: ***Μελαγχολία I (Melencolia I)*****, Άλμπρεχτ Ντύρερ, 1514 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228)**



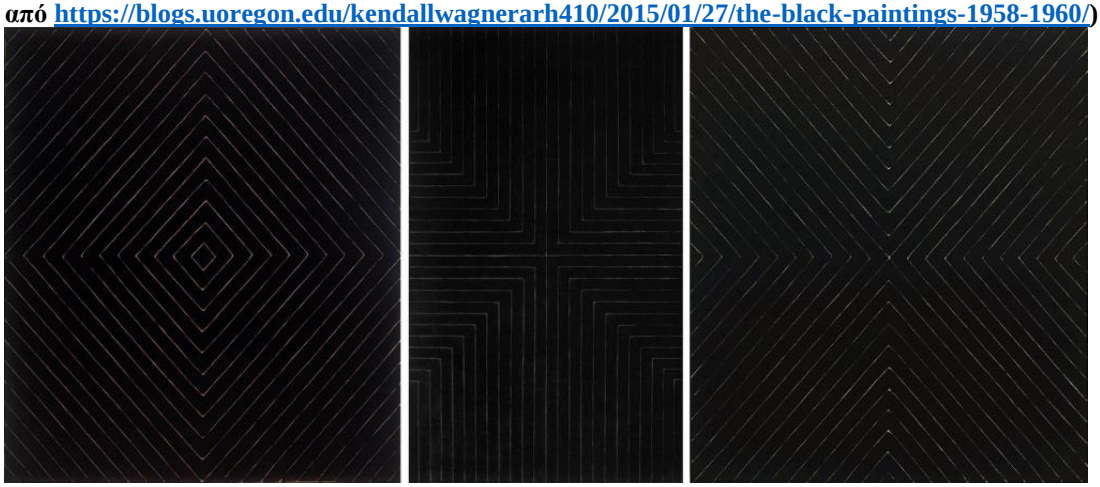
Εικόνα 111: ***Οικοδομικό τετράγωνο (City Square)*****, Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1948 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56340.html)**



Εικόνα 112: ***Μπούστο του Ντιέγκο (Bust of Diego)*****, Αλμπέρτο Τζακομέττι, 1955 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://www.tate.org.uk/art/artworks/giacometti-bust-of-diego-t00774)**



Εικόνα 113: Μαύροι Πίνακες (Black Paintings), Φρανκ Στέλα, 1959 (Ανακτήθηκε στις 07/04/2020 από https://blogs.uoregon.edu/kendallwagnerarh410/2015/01/27/the-black-paintings-1958-1960/)



Εικόνα 114: Ο Ντέιβιντ Σμιθ εν ώρα εργασίας στο *Magazine of Art* στο τεύχος Φεβρουαρίου του 1938 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.hauserwirth.com/stories/15600-david-smith-origins-innovations-artists-words)



Εικόνα 115: *Αυστραλία (Australia),* Ντέιβιντ Σμιθ, 1951 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.moma.org/learn/moma_learning/david-smith-australia-1951)



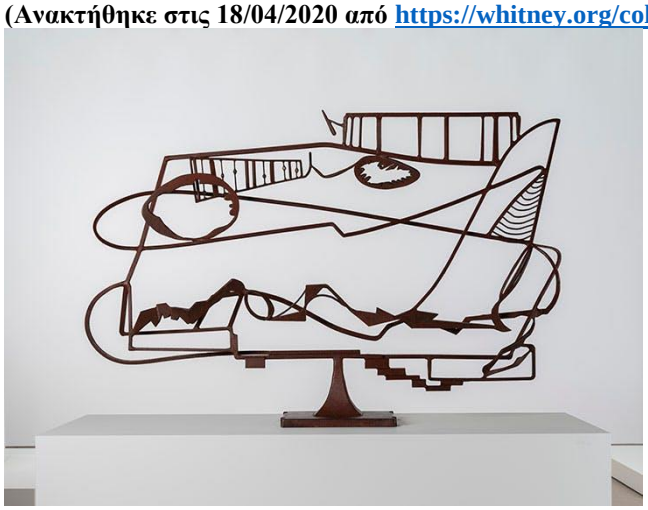
Εικόνα 116: ***Cubi XXVIII,*** **Ντέιβιντ Σμιθ, 5 Μαΐου 1965 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.thebroad.org/art/david-smith/cubi-xxviii)**



Εικόνα 117: ***Cubi VI,*** **Ντέιβιντ Σμιθ, 21 Μαρτίου 1963 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://museums.gov.il/en/items/Pages/ItemCard.aspx?IdItem=ICMS_IMJ_191659)**



Εικόνα 118: ***Τοπίο του ποταμού Χάντσον (Hudson River Landscape),*** **Ντέιβιντ Σμιθ, 1951 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://whitney.org/collection/works/687)**



Εικόνα 119: ***Μαύρο Κουτί (Black Box),*** **Τόνι Σμιθ, 1962 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από http://www.tonysmithestate.com/artworks/sculpture/black-box-1962)**



Εικόνα 120: ***Ζάρι (Die),*** **Τόνι Σμιθ, 1962 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από http://www.tonysmithestate.com/artworks/sculpture/die-1962)**



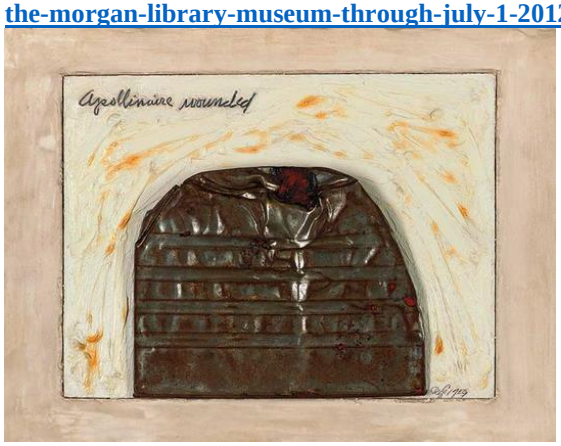
Εικόνα 121: ***Δωρεάν Βόλτα*** **(*Free Ride),* Τόνι Σμιθ, 1962 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από http://www.tonysmithestate.com/artworks/sculpture/free-ride-1962)**



Εικόνα 122: ***Καπνός (Smoke),*** **Τόνι Σμιθ, 1967 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από http://www.tonysmithestate.com/artworks/sculpture/smoke-1967)**



Εικόνα 123: ***Πληγωμένος Απολλιναίρ (Apollinaire Wounded)*****, Νταν Φλάβιν, 1959-60 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από http://artobserved.com/2012/02/ao-on-site-new-york-dan-flavin-drawings-at-the-morgan-library-museum-through-july-1-2012/)**



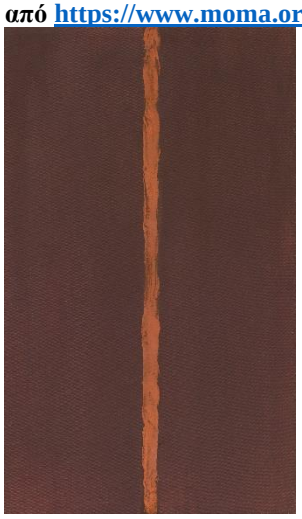
Εικόνα 124: ***Μουσική δωματίου, αρ. 6 (στον Τζέιμς Τζόις) [Chamber Music, no. 6 (to James Joyce)],*** **Νταν Φλάβιν, 1959 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.pinterest.co.uk/pin/279293614360798513/)**



Εικόνα 125: ***Εγκατάσταση LED (Installation LED),*** **Νταν Φλάβιν, 1959 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.olisorenson.com/ledflavin/)**



Εικόνα 126: ***Φερμουάρ (zips) (Onement I, 1948),*** **Μπάρνετ Νιούμαν (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.moma.org/collection/works/79601)**



Εικόνα 127: ***Μνημείο I (Monument I),*** **Νταν Φλάβιν, 1964 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.moma.org/collection/works/81337)**



Εικόνα 128: ***Η Διαγώνιος της 25ης Μαΐου (The Diagonal of May 25),*** **Νταν Φλάβιν, 1963 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.diaart.org/collection/collection/flavin-dan-the-diagonal-of-may-25-1963-to-constantin-brancusi-1963-1996-001 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/481231)**



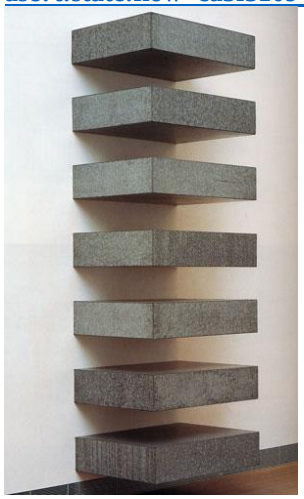


(to Constantin Brancusi) (to Robert Rosenblum)

Εικόνα 129: ***Το Κατ' όνομα Τρία (στον Γουλιέλμο του Όκαμ) [The Nominal Three (to William of Ockham)],*** **Νταν Φλάβιν, 1963 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.guggenheim.org/artwork/1294)**



Εικόνα 130: ***Άτιτλο (Untitled),*** **Ντόναλντ Τζαντ, 1965 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://sis.modernamuseet.se/view/objects/asitem/artist$0040128/1/primaryMaker-asc?t:state:flow=ca5f3109-8896-4f0f-ab0a-d15b017054c4)**



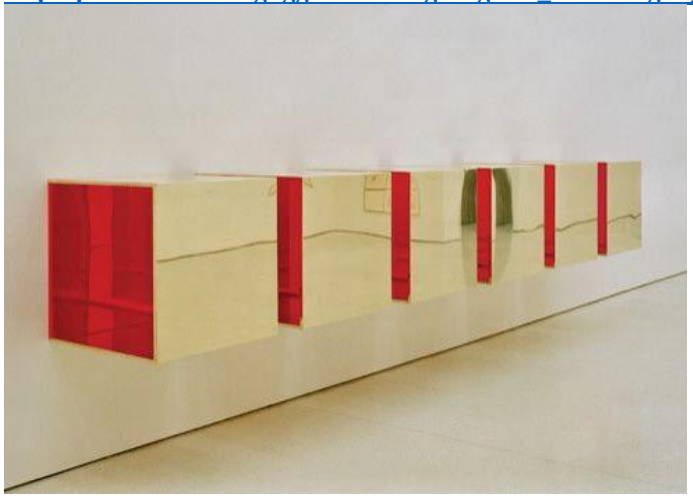
Εικόνα 131: *Άτιτλο (Untitled),* Ντόναλντ Τζαντ, 1969 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/donald_judd_10.htm)



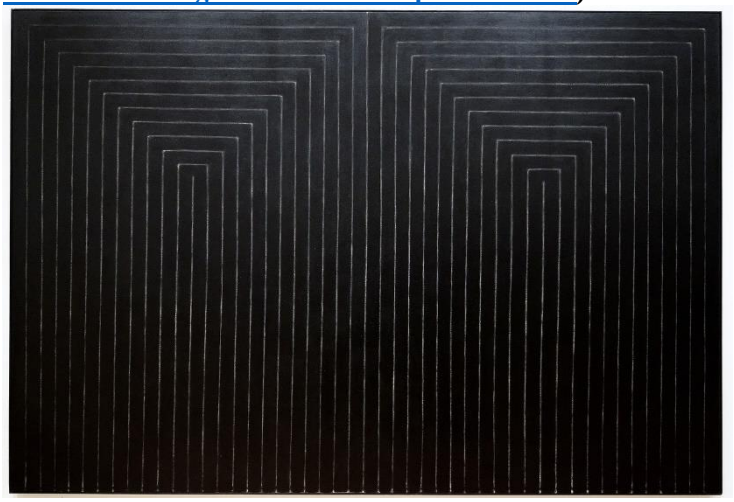
Εικόνα 132: *Άτιτλο (Untitled),* Ντόναλντ Τζαντ, 1972 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t06524)



Εικόνα 133: *Άτιτλο (Untitled),* Ντόναλντ Τζαντ, 1973 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από http://pastexhibitions.guggenheim.org/singular_forms/highlights_4a.html)



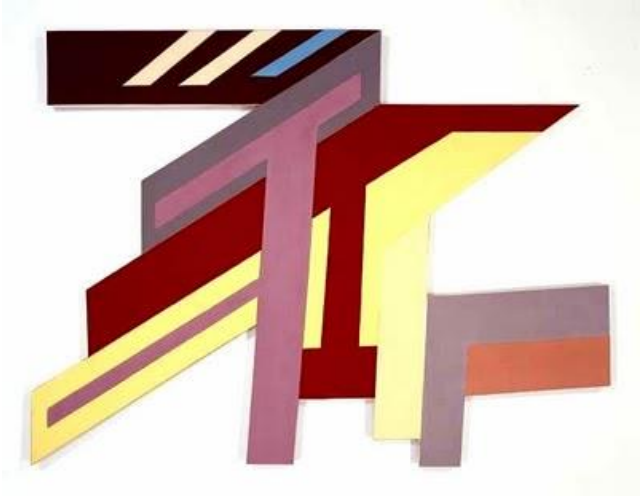
Εικόνα 134: ***Ο γάμος της Λογικής και της Αθλιότητας (The Marriage of Reason and Squalor),*** **Φρανκ Στέλα, 1959 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.moma.org/learn/moma_learning/frank-stella-the-marriage-of-reason-and-squalor-ii-1959/)**



Εικόνα 135: ***Χαρράν ΙΙ (Harran II),*** **Φρανκ Στέλα, 1967 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.guggenheim.org/artwork/4003)**



Εικόνα 136: ***Michapol I,*** **Φρανκ Στέλα, 1971 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.wikiart.org/en/frank-stella/michapol-i-1971)**



Εικόνα 137: ***Στόχοι (Targets), Σημαίες (Flags)*** **και** ***Αριθμοί (Numbers)*****, Τζάσπερ Τζονς (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-jasper-johns-broad-review-20180210-htmlstory.html, https://www.moma.org/collection/works/78805, https://www.tate.org.uk/art/artworks/johns-0-through-9-t00454 αντίστοιχα)**





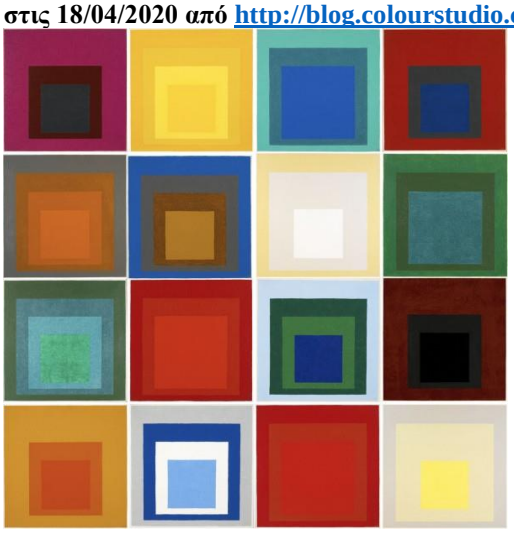
Εικόνα 138: ***Πίνακες Αλουμινίου*** **(*****Aluminum Paintings*****), Φρανκ Στέλα, 1960 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από http://images.mnuchingallery.com/www_mnuchingallery_com/LMA_Works__2130.jpg)**



Εικόνα 139: ***Σειριακό έργο No 1*** **(*****Serial Project No 1*****), Σολ Λιούιτ, 1966 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.moma.org/collection/works/81533)**



Εικόνα 140: ***Αφιέρωμα στο Τετράγωνο*** **(*Homage to the Square*), Γιόζεφ Άλμπερς, 1959 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από http://blog.colourstudio.com/2014/09/the-art-of-seeing-josef-albers-and.html)**



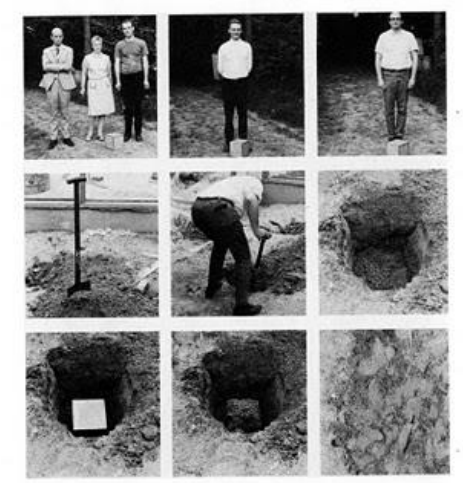
Εικόνα 141: ***Μπλε Δομή Τοίχου (Wall Structure Blue),*** **Σολ Λιούιτ, 1962 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.sfmoma.org/artwork/2000.441/)**



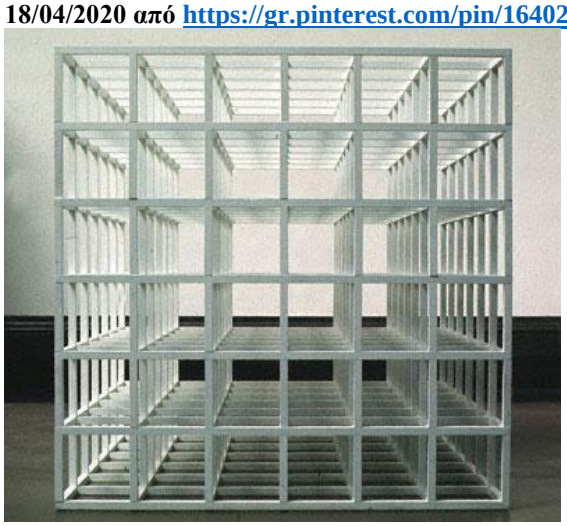
Εικόνα 142: ***Όρθια Μαύρη Ανοιχτή Δομή (Standing Open Structure Black),*** **Σολ Λιούιτ, 1964 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.wikiart.org/en/sol-lewitt/standing-open-structure-black-1964)**



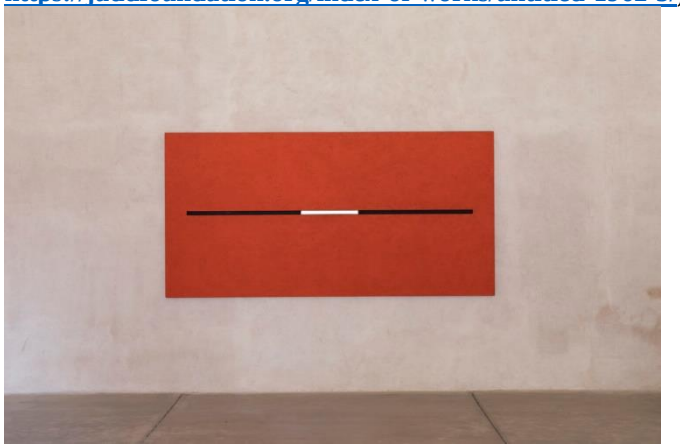
Εικόνα 143: ***Θαμμένος κύβος που περιέχει ένα σπουδαίο αντικείμενο μικρής αξίας (Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value),*** **Σολ Λιούιτ, 1968 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://www.wikiart.org/en/sol-lewitt/buried-cube-containing-an-object-of-importance-but-little-value-1968)**



Εικόνα 144: ***Δομοστοιχειωτοί Κύβοι (Modular Cubes),*** **Σολ Λιούιτ, 1966 (Ανακτήθηκε στις 18/04/2020 από https://gr.pinterest.com/pin/164029611401520757/)**



Εικόνα 145: ***Άτιτλο (Untitled),*** **Ντόναλντ Τζαντ, 1962 (Ανακτήθηκε στις 20/04/2020 από https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1962-5/)**



Εικόνα 146: ***Κυρία σε Στήλη Αφίσας (Lady at the Poster Column)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1914 (Ανακτήθηκε στις 20/04/2020 από https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/lady-at-the-poster-column-1914)**



Εικόνα 147: ***Σύνθεση με τη Μόνα Λίζα (Composition with Mona Lisa)*****, Καζιμίρ Μάλεβιτς, 1914 (Ανακτήθηκε στις 20/04/2020 από https://www.kazimir-malevich.org/Composition-With-The-Mona-Lisa.html)**



Εικόνα 148: ***Κουτί για Στάση (Box for Standing)*****, Ρομπέρ Μορίς, 1961 (Ανακτήθηκε στις 20/04/2020 από http://behindthebijoux.blogspot.com/2013/09/for-standing-1961-robert-morris.html#.Xp10-iPVJPY)**



Εικόνα 149: ***Ρόδα (Wheel)*****, Ρομπέρ Μορίς, 1963 (Ανακτήθηκε στις 20/04/2020 από https://gr.pinterest.com/pin/683069468462520771/)**



Εικόνα 150: ***Άτιτλο (Untitled)*****, Ρομπέρ Μορίς, 1967 (Ανακτήθηκε στις 20/04/2020 από https://www.moma.org/collection/works/80888)**



Βιβλιογραφία

100 years of Bauhaus. (χ.χ.). *Herbert Bayer*. Ανάκτηση Δεκέμβριος 02, 2019, από 100 years of Bauhaus: https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/herbert-bayer/

100 years of Bauhaus. (χ.χ.). *Johannes Itten*. Ανάκτηση Δεκέμβριος 02, 2019, από 100 years of Bauhaus: https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/johannes-itten/

1933 by Joan Miro. (χ.χ.). Ανάκτηση Αύγουστος 18, 2020, από Joan Miro. Paintings, Biography, and Quotes: https://www.joan-miro.net/hirondelle-amour.jsp

5x5=25. (2017, 12 10). Ανάκτηση Δεκεμβρίου 30, 2019, από Monoskop: https://monoskop.org/5x5=25

A.M. Cassandre. (χ.χ.). Ανάκτηση Δεκεμβρίου 27, 2018, από Art Directory: http://www.cassandre-works.com

A.M. Cassandre (1901-1968). (χ.χ.). Ανάκτηση Ιουνίου 15, 2017, από Pullman Gallery: https://www.pullmangallery.com/subcat/47/128/A.M.-Cassandre-(1901-1968)

Adamowicz, E. (1998). *Surrealist Collage in Text and Image.* London: Cambridge University Press.

Adorno, T. (2000). *Αισθητική Θεωρία.* (Ρ. &. Τιεντερμαν, Επιμ., & Λ. Αναγνώστου, Μεταφρ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Agkathidis, A. (2017). *Biomorphic Structures: Architecture Inspired by Nature.* London: Laurence King Publishing.

Alberto Giacometti - Spoon Woman (Femme cuillère). (χ.χ.). Ανάκτηση Μαρτίου 06, 2020, από Guggenheim: https://www.guggenheim.org/artwork/1421

Allen, G. (2005, 01 02). *The Dark Side of Success.* Ανάκτηση Απρίλιος 15, 2020, από The New York Times: https://www.nytimes.com/2005/01/02/arts/design/the-dark-side-of-success.html

Alloway, L. (1975). Sol LeWitt: Modules, Walls, Books. Στο J. Coplans, *Artforum* (Τόμ. 13). New York: Artforum. Ανάκτηση Νοέμβριος 04, 2017, από https://www.artforum.com/print/197504/sol-lewitt-modules-walls-books-37326

America Windows. (2018). Ανάκτηση Φλεβάρη 19, 2020, από Art Institute Chicago: https://www.artic.edu/artworks/109439/america-windows

Andersen, T. (1967). Malevich on New Art. Στο G. S. Wittet, *Studio International* (Τόμ. 174, σσ. 100-105). USA: Cory, Adams & Mackay Ltd.

Andre, C. (2004). Artworker. Στο D. Marzona (Επιμ.), *Minimal Art*. London: Tascen.

Andreotti, M., & Brancusi, C. (1993). Brancusi's "Golden Bird": A New Species of Modern Sculpture. *Art Institute of Chicago Museum Studies, 19*(2), 135-203. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 17, 2019, από https://www.jstor.org/stable/4108737

Anfam, D. (1990). *Abstract Expressionism.* London: Thames & Hudson.

Antonio, E. (1981). Interview between Emile de Antonio and Frank Stella. Στο *GEO Magazine.* Hamburg: Gruner + Jahr.

Argan, G.-C. (2014). *Η μοντέρνα τέχνη, 1770-1970.* (Λ. Παπαδημήτρη, Μεταφρ.) Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.

Arnason, H. H. (2006). *History of Modern Art.* United States of America: Pearson Education.

Arp, H. (1972). Dadaland. Στο M. Jean (Επιμ.), *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories* (J. Neugroschel, Μεταφρ.). New York: Viking.

Arwas, V. (1992). *Art Deco Sculpture.* London: Academy Editions.

Atkins, R. (1993). *ARTSPOKE: A Guide to Modern Ideas, Movements and Buzzwords, 1848-1944.* New York: Abbeville Publishers.

Autumn Rhythm (Number 30). (χ.χ.). Ανάκτηση Γενάρη 02, 2020, από The Metropolitan Museum of Art: https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92/

Azagury, Y. (2015, June 25). *Mark Rothko: Toward the Light in the Chapel by Annie Cohen-Solal.* Ανάκτηση Μάιος 19, 2016, από The New York Times: https://www.nytimes.com/2015/06/28/books/review/mark-rothko-toward-the-light-in-the-chapel-by-annie-cohen-solal.html

Ball, H. (1916, July 14). *Dada Manifesto.* Ανάκτηση Νοέμβριος 04, 2017, από Wikisource: https://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_(1916,_Hugo_Ball)

Ball, H. (1974). *Flight Out of Time: A Dada Diary by Hugo Ball.* (A. Raimes, Μεταφρ.) New York: Viking Press.

Ball, H. (2006). Ball's diary entry. Στο E. D. Powers, & S. G. Blythe, *Looking at Dada.* New York: The Museum of Modern Art.

Barbiero, D. (2017, 09). *Looking Again at Giacometti*. Ανάκτηση Απρίλιος 07, 2020, από Arteidolia: http://www.arteidolia.com/looking-again-at-giacometti/

Barthes, R. (1988). The Photographic Message. Στο *Image, Music, Text* (S. Heath, Μεταφρ.). New York: Noonday Press.

Bates, L. (2014). Bombing, Tagging, Writing: An Analysis of the Significance of Graffiti and Street Art. *Theses (Historic Preservation)*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

Battcock, G. (1968). *Minimal Art: A Critical Anthology.* New York: Dutton.

Becker, L. (2002). Μόσχα: Τέχνη και Ουτοπία. Στο Μ. Παπανικολάου (Επιμ.), *Πίσω από το Μαύρο Τετράγωνο. Κείμενα και Λόγοι.* Θεσσαλονίκη: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Belozerskaya, M. (2005). *Luxury Arts of the Renaissance.* Los Angele: Getty Publications.

Benedatti, C., & Chatfield, C. (1990). *An American ordeal: the antiwar movement of the Vietnam era.* Syracuse: University Press.

Benois, A. (2003). The Last Futurist Exhibition (1916). Στο N. G.-C. Matthew Drutt, *Kazimir Malevich: Suprematism.* New York: Guggenheim Museum.

Benton, C., Benton, T., Wood, G., & Baddeley, O. (2003). *Art Deco: 1910–1939.* London: Bulfinch.

Berend, I. (1966). *Οικονομική Ιστορία του Ευρωπαϊκού 20ου αιώνα. Τα οικονομικά καθεστώτα από το Laisez – faire στην Παγκοσμιοποίηση.* (Θ. Βασιλείου, Μεταφρ.) Αθήνα: Gutenberg.

Blank, K. (2016). *Spaces of Creativity : Essays on Russian Literature and the Arts.* Brighton, United States: Academic Studies Press.

Bloom, L. (2019). *Sol LeWitt: A Life of Ideas.* Middletown: Wesleyan University Press.

Blumberg, N. (2019, Ιουλίου 08). *Raoul Hausmann. First International Dada Fair*. Ανάκτηση Σεπτεμβρίου 10, 2019, από Encyclopaedia Britannica: https://www.britannica.com/topic/First-International-Dada-Fair

Bochner, M. (1966, June). Primary Structures. *Arts Magazine, 40(8)*. New York: Art Digest.

Bochner, M. (1968). Serial Art, Systems, Solipsism. Στο G. Battcock (Επιμ.), *Minimal Art.* New York: Dutton.

Bois, Y.-A. (1988, 04). El Lissitzky: Radical Reversibility. *Art in America*(4), σσ. 160-181. Ανάκτηση Ιανουάριος 05, 2020, από https://monoskop.org/images/9/93/Bois_Yve-Alain_1988_El_Lissitzky_Radical_Reversibility.pdf

Bois, Y.-A. (2011). The availability of Malevich. Στο *Malevich and the American Legacy.* New York: Gagosian Gallery.

Bowen, D. (2014, January). Fluxus. *Encyclopedia of Aesthetics*. Ανάκτηση Οκτώβριος 05, 17, από https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=artdesign_pub

Bowlt, J. (1976). *Russian Art of the Avant-Garde - Theory and Criticism 1902-1934.* New York: The Viking Press.

Bowlt, J. (1981, Φθινόπωρο). Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration. *Art Journal, 41*(3), σσ. 215-221. Ανάκτηση Οκτώβριος 25, 2015, από https://monoskop.org/images/0/08/Art_Journal_41_3_The_Russian_Avant-Garde.pdf

Bowlt, J. (2002). Η Ρωσική Πρωτοπορία: Η Τέχνη στη Ζωή. Στο Μ. Παπανικολάου (Επιμ.), *Πίσω από το Μαύρο Τετράγωνο. Κείμενα και Λόγοι.* (σσ. 17-33). Θεσσαλονίκη: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Brenson, M. (1996). An American Sculptor. Στο M. Brenson, *Comisariado Carmen Giménez (exhibition catalogue), David Smith 1906-1965.* Valencia: IVAM, Centre Julio González, and Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Breton, A. (1969). *Manifestoes of Surrealism.* (R. Seaver, & H. Lane, Μεταφρ.) Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Britannica, T. E. (2015, June 23). *Socialist Realism*. Ανάκτηση Οκτώβριος 17, 2019, από Encyclopaedia Britannica: https://www.britannica.com/art/Socialist-Realism

Britannica, T. E. (2016, 04 17). *Peredvizhniki*. (Encyclopædia Britannica, inc.) Ανάκτηση Μάιος 05, 2020, από Encyclopædia Britannica: https://www.britannica.com/art/Peredvizhniki

Bucalo-Mussely, S. (χ.χ.). *Cubism.* Ανάκτηση Απρίλιος 05, 2020, από Fondation-Giacometti: https://www.fondation-giacometti.fr/en/research-articles#/en/article/292/cubism

Cain, D., Curtis, W., Koh, A., LeMarchand, S., Oliver, T., Poplawska, K., & Westlake, T. (2014). *De Stijl.* Bournemouth: Graphic Design Studies.

Chave, A. (1990). Minimalism and the Rhetoric of Power. *Arts Magazine, 64*(5), σσ. 44-63. Ανάκτηση Μάρτιος 07, 2017, από http://annachave.com/wp-content/uploads/2016/09/Minimalism.pdf

Chave, A. (1993). *Constantin Brancusi: The Shifting the Bases of Art.* New Haven & London: Yale University Press.

Chave, C. (1993). Constantin Brancusi: Shifting the Bases of Art. Στο *New Haven, .* Massachusetts & London, England: Yale University Press.

Chilvers, I. (2004). *The Oxford Dictionary of Art.* England: Oxford University Press.

Clearwater, B. (1984, 07 12). *Mark Rothko: Works on Paper.* U.S.A: Hudson Hills Press Inc.

Cleary, M. (2014, 07 24). *"But Is It Art?" Constantin Brancusi vs. the United States.* Ανάκτηση Φεβρουάριος 19, 2020, από Inside/Out: https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/07/24/but-is-it-art-constantin-brancusi-vs-the-united-states/

Cohen, M. A. (2004). *Movement, Manifesto, Melee: The Modernist Group, 1910-1914.* United States: Lexington Books.

Colpitt, F. (1990). *Minimal Art: The Critical Perspective.* Ann Arbor: UMI Research Press.

Cooke, C. (1995). *Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City.* London: Academy Editions.

Cotkin, G. (1999). French Existentialism and American Popular Culture, 1945-1948. *The Historian, 61*(2), σσ. 327-340. Ανάκτηση Μάιος 25, 2018, από www.jstor.org/stable/24449706

Couderc, S. (1991). *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945.* (Μ. Καραγιάννη, Μεταφρ.) Αθήνα: Εξάντας.

Craven, J. (2019, 07 03). *What Is a Usonian House?* (J. Craven, Επιμελητής) Ανάκτηση Απρίλιος 14, 2020, από ThoughtCo: https://www.thoughtco.com/usonian-style-home-frank-lloyd-wright-177787

Cube (1934 [cast 1959]) by Alberto Giacometti. (2018, 06 27). Ανάκτηση Απριλίου 06, 2020, από Guggenheim: https://www.guggenheim.org/audio/track/cube-1934-cast-1959-by-alberto-giacometti

Cumming, A. (2013, December 17). *Alan Cumming on how pop art found its pop! – video*. Ανάκτηση Αύγουστος 19, 2017, από Support The Guardian: https://www.theguardian.com/artanddesign/video/2013/dec/17/alan-cumming-on-pop-art-video?CMP=embed_video

Danto, A. (1997). *After the End of Art.* Washington: Princeston Univesity Press.

Danto, A. (2006). Ο κόσμος της τέχνης. Στο Π. Πούλος (Επιμ.), *Έννοιες της τέχνης στον 20ο αιώνα* (σσ. 333-363). Αθήνα: Α.Σ.Κ.Τ.

Dickerman, L., & et al. (2005). *Dada.* Washington: The National Gallery of Art.

Douglas, C. (1994). *Kazimir Malevich.* New York: Harry N. Abrams.

Douglas, C., Obrist, H. U., Gmurzynska, K., Leung, M., & Hadid, Z. (2012). *Zaha Hadid and Suprematism.* Ostfildern: Hatje Cantz.

Drutt, M. (2016). *In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting.* Basel: Fondation Beyeler.

Duchamp, M. (1959). The Fallacy of Art History and the Death of Art. *Artspace*. (Audio Arts, Δημοσιογράφος) Ανάκτηση Νοέμβριος 07, 2015, από https://www.artspace.com/magazine/art_101/qa/a-1959-interview-with-marcel-duchamp-the-fallacy-of-art-history-and-the-death-of-art-55274

Duffy, M., Kwartler, T., Dupêcher, N., & Umland, A. (2017, March 13). *Francis Picabia: Materials and Techniques.* Ανάκτηση Απρίλιος 19, 2020, από The Museum of Modern Art: mo.ma/picabia_conservation

Durozoi, G. (2002). *History of the Surrealist Movement.* (A. Anderson, Μεταφρ.) Chicago and London: The University of Chicago Press.

El lissitzky. (χ.χ.). Ανάκτηση Απριλίου 04, 2016, από Design is history: http://www.designishistory.com/1920/el-lissitzky/

Elderfield, J. (1996). Introduction. Στο H. Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary.* London: University of California Press.

Elger, D. (2000). *Donald Judd: Colorist.* Hannover: Hatje Cantz Publishers.

Encyclopedia of Art History. (χ.χ.). *Art Deco*. Ανάκτηση 12 15, 2019, από Encyclopedia of Art History: http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/art-deco.htm#attributes

Erjavec, A. (2014). Beat the Whites with the Red Wedge. Στο A. Erjavec, & T. Miller, *Filozofski vestnik Modernism Revisited* (Τόμ. 35, σσ. 157-174). Ljubljana: Institute of Philosophy at SRC SASA.

Faris, J. H. (2015, 10). Introduction to Special Issue. *ARTMargins - Special Issue on Capitalist Realism, 4*(3), 3-16.

Fer, B. (1997). On Abstract Art. Στο *New Haven.* London: Yale University Press.

Fichner-Rathus, L. (2012). *Understanding Art* (10th εκδ.). Boston: Wadsworth Cengage Learning.

Finlay, J. (2014, November). 'Now the void': Reconsidering Giacometti's Hands holding the void: Invisible object. *The Burlington magazine, 156*(1340), σσ. 749–756. Ανάκτηση Οκτώβριος 09, 2016, από www.jstor.org/stable/24242459

Finocchio, R. (2004, 10). *Nineteenth-Century French Realism*. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 24, 2018, από The Metropolitan Museum of Art, Department of European Paintings: http://www.metmuseum.org/toah/hd/rlsm/hd_rlsm.htm

Flavin, D. (1989). Some Artist’s Remarks. Στο *Monuments for V. Tatlin from Dan Flavin, 1964–1982* . Los Angeles: Museum of Contemporary Art.

Foster, H. (2007). *Η τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός (Συλλογικό έργο).* Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Fried, M. (1965). *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella.* Cambridge: Meriden Gravure.

Fried, M. (1967). Art and Objecthood. Στο *Artforum* (Τόμ. 5, σσ. 12-23). New York: Arttour International Publications.

Fried, M. (1992). Art and Objecthood. Στο P. Harrison C. & Wood (Επιμ.), *Art in Theory 1900-1990* (σσ. 822-834). Oxford: Blackwell.

Fried, M. (1998). *Art and Objecthood: Essays and Reviews.* Chicago: University of Chicago Press.

Gablik, S. (1977). *Progress in Art.* New York: Rizzoli.

Galenson, D. (2006). *Old Masters and Young Geniuses: The Two Life Cycles of Artistic Creativity.* Oxford: Princeton University Press.

Gay, P. (2007). *Modernism: The Lure of Heresy.* United States: Random House.

Geist, S. (1983). *A Study of Sculpture.* New York: Hacker Art Books.

Geist, S. (1986). *Brancusi: a study of the sculpture.* New York: Grossman Publishers.

Gersh-Nesic, B. (2017b). *Neoclassicism, an Introduction.* Ανάκτηση Νοέμβριος 08, 2017, από KHAN Academy: https://www.khanacademy.org/humanities/art-history/monarchy-enlightenment/neo-classicism/a/neoclassicism-an-introduction

Gersh-Nesic, B. (2017c). *A Beginner's Guide to Impressionism*. Ανάκτηση Νοέμβριος 08, 2017, από KHAN Academy: https://www.khanacademy.org/humanities/art-history/becoming-modern/avant-garde-france/impressionism/a/a-beginners-guide-to-impressionism

Giacometti, A., & Lanchner, C. (2002). *Alberto Giacometti.* New York: The Museum of Modern Art .

Gimènez, C., & Gale, M. (2004). *Constantin Brancusi: The Essence of Things.* London: Tate.

Glaser, B. (1995). Questions to Stella and Judd. Art News. Στο B. Gregory (Επιμ.), *Minimal art: a critical anthology.* Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Glueck, G. (1980, December 27). Tony Smith, 68, Sculptor of Minimalist Structures. *New York Times*. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 16, 2018, από https://www.nytimes.com/1980/12/27/archives/tony-smith-68-sculptor-of-minimalist-structures-represented.html

Gold, B. (1968, March 03). Artist Seeks Validity in Boxes. *The Baltimore Sun*, σ. 89. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 20, 2017, από https://baltimoresun.newspapers.com/image/376976386/?terms=Artist%2BSeeks%2BValidity%2Bin%2BBoxes

Goldberg, R. (1988). Chapter 7: The Art of Ideas and the Media Generation 1968 to 1986. Στο *Performance Art: From Futurism to the Present.* New York: Harry N. Abrams Inc.

Golding, J. (1994). *Visions of the modern.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Gombrich, E. (1998). *Το χρονικό της Τέχνης.* Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Gomery, D. (1998). *Η Ιστορία του Κινηματογράφου.* Αθήνα: Έλλην.

Gommel, S. (2013, 04 05). *Art Dictionary: Meret Oppenheim*. Ανάκτηση 12 15, 2019, από Hatje Cantz: https://www.hatjecantz.de/meret-oppenheim-5774-1.html

Gontar, C. (2006, October). *Art Nouveau.* Ανάκτηση Οκτώβριος 09, 2017, από The Metropolitan Museum of Art: http://www.metmuseum.org/toah/hd/artn/hd_artn.htm

Goossen, E. (1970). *Nine Sculptures by Tony Smith.* Newark: New Jersey State Council on the Arts.

Goossen, E. (1981, April). Tony Smith, 1912-1980. *Art in America, 69*(5), σ. 11. Ανάκτηση Δεκέμβριος 06, 2017, από http://images.tonysmithestate.com/www_tonysmithestate_com/ArtInAmerica_April1981_E_C_Goossen.pdf

Gorodeisky, K. (2016, January 14). *19th Century Romantic Aesthetics*. Ανάκτηση Ιούνιος 29, 2016, από Stanford Encyclopedia of Philosophy: https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-19th-romantic/

Graham-Dixon, A. (1999). *Renaissance.* Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

Gray, C. (1970). *The Russian Experiment in Art: 1863-1922.* New York: Harry N. Abrams.

Greenberg, C. (1961). *Art and Culture - Critical Essays.* Boston: Beacon Press.

Greenberg, C. (1967). Recentness of Sculpture. Στο M. Tuchman (Επιμ.), *American Sculpture of the 1960s.* Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

Greenberg, C. (1968). Recentness of Sculpture. Στο G. Battcock (Επιμ.), *Minimal Art: A Critical Anthology, introduction by Anne M. Wagner.* New York: E.P. Dutton & Co., Inc.

Greenberg, C. (1982). Modernist painting (1965). Στο F. Frascina, & C. Harrison, *Modern Art and Modernism: A Critical Antholgy.* Avalon Publishing. Ανάκτηση Απριλίου 22, 2019, από Art & Literature: http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week4_greenberg.pdf

Greenberg, C. (1986). Review of Exhibitions of David Smith, David Hare, and Mirko. Στο J. O'Brian (Επιμ.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Vol.2, Arrogant Purpose, 1945- 1949.* Chicago & London: University of Chicago Press.

Greenberg, C. (1986). The Present Prospects of American Painting and Sculpture. Στο J. O'Brian (Επιμ.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Vol.2, Arrogant Purpose, 1945- 1949.* Chicago & London: University of Chicago Press.

Greenberg, C. (1992). Modernist Painting. Στο C. &. Harrison (Επιμ.), *Art in Theory 1900-1990* (σσ. 754-760). Oxford: Blackwell.

Greenberg, C. (1993). David Smith's New Sculpture. Στο J. O'Brian (Επιμ.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Vol.4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969.* Chicago & London: University of Chicago Press.

Guggenheim. (χ.χ.). *Eduardo Paolozzi*. Ανάκτηση 01 02, 2020, από Guggenheim: https://www.guggenheim.org/artwork/artist/eduardo-paolozzi

Haftmann, W. (1997). Postscript. Στο H. Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (σσ. 215-222). London: Thames & Hudson.

Harrison, C., & Wood, P. (Επιμ.). (2003). *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas.* Oxford: Blackwell.

Haskell, B. (1984). *BLAM! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964.* New YorK: Whitney Museum of American Art in association with W.W. Norton & Company.

Hauser, A. (1982). *The Sociology of Art.* (K. Northcott, Μεταφρ.) London: Routledge.

Hegel, G. (2000). *Εισαγωγή στην Αισθητική.* Αθήνα: Πόλις.

Hegert, N. (2016, March 9). *From Chagall to Malevich: The Competitive Drama of the Russian Avant-Garde*. Ανάκτηση Ιανουάριος 05, 2018, από MutualArt: https://www.mutualart.com/Article/From-Chagall-to-Malevich--The-Competitiv/23C36484A9EAB7C7

Held, J. (1972). Minimal Art: eine amerikanische Ideologie. Στο G. Stemmrich (Επιμ.), *Minimal Art: Eine kritische Retrospective* (Meyer, Μεταφρ.). Dresden: Verlag der Kunst.

Herschel, C. B. (1968). *Theories of modern art.* London: University of California Press.

Hobsbawm, E. (2010). *Η εποχή των Άκρων. Ο σύντομος 20ος αιώνας, 1914-1991.* (Β. Καπετανγιάννης, Μεταφρ.) Αθήνα: Θεμέλιο.

Huelsenbeck, R. (1998). *Εμπρός Νταντά - Ιστορία του Νταντα ϊσμού.* (Β. Παπακριβόπουλος, Μεταφρ.) Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

Inan, S., & Yucetoker, I. (2014, January). The Effects of Minimalist Movement Painting, Arts and Music. *International Journal on New Trends in Education and their Implications, 5*(1). Ανάκτηση Ιούλιος 27, 2018, από http://www.ijonte.org/FileUpload/ks63207/File/02.yucetoker1.pdf

Inventing Abstraction 1910-1925. (2013, April 15). Ανάκτηση Οκτωβρίου 30, 2019, από MoMA: https://inventingabstraction.tumblr.com/post/45997373368/kazimir-malevich-architecton-gota-1923

Jakovski, A. (1935). *Brancusi, in Axis: A quarterly review of contemporary 'abstract' painting and sculpture*. London: Myfanwy Evans.

Joan Miro, and his paintings. (χ.χ.). Ανάκτηση Δεκεμβρίου 12, 2019, από Joan Miro: https://www.joan-miro.net

Johnson, R. (1951, November 01). From 'Statuary' to Sculpture—A Long Haul in a Short Time. *The Art Digest, 26*(1), σσ. 23-25.

Jones, C. (1996). *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist.* Chicago: University of Chicago Press Chicago.

Jones, C. (2006). *Eyesight Alone: Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses.* Chicago: University of Chicago Press,.

Joyce, J. (1975). *Selected Letters of James Joyce.* (R. Ellmann, Επιμ.) New York: Viking Press.

Judd. (1975). Specific Objects. Arts Yearbook 8. Στο D. Judd, *Complete Writings 1959-1975.* New York: New York University Press.

Judd, D. (1968). Statement. Στο D. Judd, *Donald Judd: Complete Writings 1959–1975.* Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004.

Judd, D. (1974, April). Malevich: Independent form, color, surface. *Art in America, 16*(1), σσ. 20-27.

Judd, D. (1987). Specific Objects. Στο D. Judd, *Complete Writings: 1975-1986.* Eindhoven: Van Abbemuseum.

Kabakov, I. (1983). *Not everyone will be taken into the future.* Tate Modern, London.

Kandinsky, W. (1912/1981). *Για το πνευματικό στην τέχνη.* Αθήνα: Νεφέλη.

Kandinsky, W. (1977). *Concerning the Spiritual in Art.* (M. T. Sadler, Μεταφρ.) London: Dover Publications. Ανάκτηση Νοέμβριος 01, 2019, από https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/kandinsky-spiritualin-art.pdf

King, B. D., & Wertheimer, M. (2005). *Max Wertheimer & Gestalt Theory.* New Brunswick and London: Transaction Publishers.

Kitsch. (χ.χ.). Ανάκτηση Μαΐου 06, 2020, από Oxford Learner's Dictionaries: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/kitsch

Knave/Jack of Diamonds. (χ.χ.). Ανάκτηση Δεκεμβρίου 12, 2019, από Art Encyclopedia: http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/knave-of-diamonds.htm

Kooning, E. d. (1951, September). David Smith Makes a Sculpture. *Art News, 50*(37), σσ. 38-41.

Kramer, H. (1960, February). The Sculpture of David Smith. *Arts Magazine, 34*, σσ. 22-43.

Krauss, R. (1966, May). Allusion and Illusion in Donald Judd. *Artforum, 4*, σσ. 24-26. Ανάκτηση Ιούλιος 03, 2018, από https://www.artforum.com/print/196605/allusion-and-illusion-in-donald-judd-37789

Krauss, R. (1971). *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith.* Cambridge: MIT.

Krauss, R. (1979, Spring). Sculpture in the Expanded Field. *October*(8), σσ. 30-44. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 29, 2017, από https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf

Kunsthaus Zürich. (2016, June 2). *A Francis Picabia retrospective.* Ανάκτηση Νοέμβριος 03, 2018, από Kunsthaus Zürich: http://www.kunsthaus.ch/fileadmin/templates/kunsthaus/pdf/medienmitteilungen/2016/mm2_picabia_e.pdf

Lalique timeline. (χ.χ.). Ανάκτηση Δεκεμβρίου 22, 2019, από Lalique: https://www.lalique.com/en/world-of-lalique/lalique-timeline

Larionov, M., & Goncharova, N. (1976). Rayonists and Futurists: A Manifesto, 1913. Στο J. Bowlt (Επιμ.), *Russian Art of the Avant-Garde* (σσ. 87-91). New York: The Viking Press.

Lavrentiev, A. (1988). *Varvara Stepanova a Constructive Life. Painters & Sculptors.* London: Thames and Hudson.

Lawson, T. (1981). *Last Exit: Painting.* Ανάκτηση Μάιος 03, 2019, από Artforum: https://paintingandnewcontexts.files.wordpress.com/2013/04/lawson_last-exit-painting.pdf

Lawton, A. (1988). *Russian Futurism through its Manifestoes, 1912-1928.* United States: Cornell University Press.

Lerner, F. (2005, Spring). Foundations for Design Education: Continuing the Bauhaus Vorkurs Vision. *Studies in Art Education, 46*(3), σσ. 211-226. Ανάκτηση Νοέμβριος 27, 2018, από www.jstor.org/stable/3497081

LeWitt, S. (1978α). Paragraphs on Conceptual Art. Στο A. Legg (Επιμ.), *Sol LeWitt.* New York: The Museum of Modern Art.

LeWitt, S. (1978β). The Cube. Στο A. Legg (Επιμ.), *Sol LeWitt.* New York: The Museum of Modern Art.

Liegent, A. (2017). *Earth book.* Melbourne: University of Melbourne.

Lippard, L. (1966, October). *Rejective Art.* American Federation of Arts, New York.

Lippard, L. (1968, June). Escalation in Washington. *Art International*, 42-46. Ανάκτηση Ιούνιος 03, 2016, από http://images.tonysmithestate.com/www_tonysmithestate_com/1968_Lippard_Art_International_Escalation_in_Washington.pdf

Lippard, L. (1978). The structures, the structures and the wall drawings, the structures and the wall drawings and the books. Στο S. LeWitt, & A. Legg (Επιμ.), *The Museum of Modern Art* (σσ. 15-20). New York: The Museum of Modern Art.

Lippman, L. (1976). *Eva Hesse.* New York: New York University Press.

Lissitzky, E. (1925). A and Pangeometry, 1925. Στο C. Harrison, & P. Wood (Επιμ.), *Art in Theory (1900-1990). An Anthology of Changing Ideas* (σσ. 303-307). Oxford: Blackwell.

Lissitzky-Kuppers, S. (1967). *El Lissitzky: Life, Letters. Text.* London: Thames and Hudson.

Little, S. (2005). *Οι "...ισμοί" στην τέχνη.* Αθήνα: Σαββάλας.

Long, J. (2003, August 1). *Kazimir Malevich: Suprematism.* Ανάκτηση Ιανουάριος 30, 2016, από The Brooklyn Rail: Critical prespectives on Art, Politics and Culture: https://brooklynrail.org/2003/08/artseen/kazimir-malevich-suprematism

Lord, J. (1991). *Ένα Πορτραίτο Του Τζιακομέττι.* Αθήνα: Σμίλη.

Lunday, E. (2008). *Secret Lives of Great Artists.* United States: Quirk Books.

Malevich, K. (1915-1916). From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting. Στο C. Harrison, & P. Wood (Επιμ.), *Art in Theory 1900-1990* (σσ. 166-176). Oxford: Blackwell.

Malevich, K. (1919). Non-Objective Art and Suprematism. Στο *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas* (σσ. 290-292). Oxford: Blackwell.

Malevich, K. (1919). *O Novykh Sistemakh V Iskusstve/On New Systems in Art (Prints executed 1910-1919).* Vitebsk: Khudozhestvennyi Artel Vitovomas. Retrieved Μάιος 18, 2017, from https://www.scribd.com/document/71480624/Malevich-On-New-Systems-of-Art

Malevich, K. (1920, January 21-28). *Letter to Matiushin.* Ανάκτηση Σεπτέμβριος 01, 2015, από Art Theory: http://theoria.art-zoo.com/letter-to-mikhail-matiushin-k-malevich/

Malevich, K. (1969). *Essays on Art, 1915-1933.* London: Dufour Editions.

Malevich, K. (1969). Suprematism. 34 Drawings. Στο *Essays on Art: 1915–1933.* London: Dufour Editions.

Malevich, K. (1971). The Suprematist Mirror 1923. Στο K. Malevich, *Essays on Art 1915-1928* (X. Giowacki-Prus, & A. McMillin, Μεταφρ., Τόμ. 1). Copenhagen: Borgen.

Malevich, K. (1976). From Cubism and Futurism to Suprematism in Art: The New Painterly Realism (1915). Στο J. E. Bowlt (Επιμ.), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934* (σσ. 116-135). New York: Viking.

Malevich, K. (1976). Suprematism. Στο J. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde* (σσ. 143-145). New York: The Viking Press. Ανάκτηση Φεβρουάριος 27, 2016, από https://monoskop.org/images/5/58/Malevich_Kazimir_1927_2000_Suprematism.pdf

Malevich, K. (1993). Des nouveaux systèmes dans l' art (1919). Στο *Écrits* (Τόμ. I). Lausanne: L'Age d'Homme.

Malevich, K. (1994). Supreme Suprematism. Στο J. Golding, *Visions of the Modern* (σσ. 169-184). Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Malevich, K. (1996). Introduction à l' album lithographique. Suprématisme – 34 dessins. Στο *Écrits.* Lausanne: L'Age d'Homme.

Malevich, K. (1996). Le Suprématisme. Στο K. Malevich, *Écrits.* Lausanne: L'Age d'Homme.

Malevich, K. (1996). Tentative pour définir la relation entre la couleur et la forme en peinture. Στο *Écrits.* Lausanne: L'Age d'Homme.

Malevich, K. (2004). K. S. Malevich to Mikhail Gershenzon. Στο I. Vakar, & T. Mikhienko, *Kazimir Malevich: Letters, Documents, Memoirs, Criticism* (A. Bouis, Μεταφρ., Τόμ. 1, σσ. 109-112). London: Tate Publishing.

Malevich, K. (2004). K. S. Malevich to Pokrovsky. Στο I. Vakar, & T. Mikhienko, *Kazimir Malevich: Letters, Documents, Memoirs, Criticism* (A. Bouis, Μεταφρ., Τόμ. II). London: Tate Publishing.

Mallgrave, H. F. (2005). *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968.* United Kingdom: Cambridge University Press.

Marc Chagall's Ceiling for the Paris Opéra - 1st series of panels. (χ.χ.). Ανάκτηση Φλεβάρη 19, 2020, από Google Arts & Culture: https://artsandculture.google.com/asset/marc-chagall's-ceiling-for-the-paris-opéra-marc-chagall/RwHNmMsONyvObQ

Marshall, E. (1989). Artistic Convention and the Issue of Truth in Art. *Journal of Aesthetic Education, 23*(3), σσ. 69-76. Ανάκτηση Ιούλιος 06, 2019, από www.jstor.org/stable/3332764

Martin, D. (1975, Spring). The "Between": Brancusi, Moore, and Giacometti. *Dialectics and Humanism, 2*(2), 25-43. Ανάκτηση Μάιος 14, 2016, από https://doi.org/10.5840/dialecticshumanism19752239

Martin, D. (1979). Sculpture and "Truth to Things". *Journal of Aesthetic Education, 13*(2), 11-32. Ανάκτηση Απρίλιος 03, 2018, από www.jstor.org/stable/3331926

Masteller, R. (1997, Spring). Using Brancusi: Three Writers, Three Magazines, Three Versions of Modernism. *American Art, 11*(1), 46-67. Ανάκτηση Ιούνιος 24, 2017, από https://doi.org/10.1086/424278

Mathews, T. (2014). *Alberto Giacometti: The Art of Relation.* New York: I.B.Tauris & Co Ltd.

McCoy, C. B. (2017). *Romantism in France.* Ανάκτηση Ιούνιος 24, 2018, από Khan Academy: https://www.khanacademy.org/humanities/art-history/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/a/romanticism-in-france

McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man.* London: Signet Books. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 19, 2017, από https://designopendata.files.wordpress.com/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf

Meares, R. (1980). Body Feeling in Human Relations: The Possible Examples of Brancusi and Giacometti. *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes, 43*(2), 160-167. Ανάκτηση Ιούνιος 23, 2017, από https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00332747.1980.11024062

Meschede, F., & Pachner, J. (1988). Tony Smith: Architecture into Sculpture. Στο *Tony Smith: Sculptures and Drawings, 1961–1969.* Münster: Westfalisches Landesmuseum.

Meyer, J. (2001). *Minimalism: art and polemics in the sixties.* New Haven: Yale University Press.

Mikhail Matiushin. (1919, August 15). Ανάκτηση Σεπτεμβρίου 28, 2019, από Monoskop: https://monoskop.org/Mikhail_Matiushin

Misler, N. (2002). Μάρτυρες μιας Επανάστασης: Ρώσοι καλλιτέχνες του Αιώνα μας. Στο Μ. Παπανικολάου (Επιμ.), *Πίσω από το Μαύρο Τετράγωνο. Κείμενα και Λόγοι* (σσ. 49-62). Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

MoMA. (χ.χ.). *Decalcomania*. Ανάκτηση Απρίλιος 24, 2020, από MoMA: https://www.moma.org/collection/terms/30

MoMA. (χ.χ.). *Linoleum cut*. Ανάκτηση Μάιος 04, 2020, από MoMA: https://www.moma.org/collection/terms/55

MoMA. (χ.χ.). *MoMA Learning*. Ανάκτηση Δεκέμβριος 15, 2019, από MoMA: https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/

MoMA. (χ.χ.). *Natalia Goncharova*. Ανάκτηση Μάιος 01, 2020, από Inventing Abstraction 1910-1925: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=93

Mondrian, P. (1919). Natural Reality and Abstract Reality. *De Stijl*. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 30, 2015, από http://homepages.neiu.edu/~wbsieger/Art319/319Read/319Mondrian.pdf

Morat, F. (2005, 04). *New Realism.* (V. Morisset, Επιμελητής) Ανάκτηση Ιανουάριος 02, 2020, από Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics.

Morris, R. (1966). Notes on Sculpture, Part 2. Στο *Artforum* (Τόμ. 5). New York: Artforum International Magazine.

Morris, R. (1992). Notes on sculpture. Στο C. &. Harrison (Επιμ.), *Art in Theory 1900-1990.* Oxford: Blackwell.

Morris, R. (1993α). Notes on Sculpture 1-3. Στο R. Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris.* Cambridge: MIT Press.

Morris, R. (1993β). Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects. Στο R. Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris.* Cambridge: MIT Press.

Moss, J. C. (2007, 04 17). The Color of Industry: Frank Stella, Donald Judd, and Andy Warhol. *CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journa*. Ανάκτηση Απρίλιος 16, 2020, από https://repository.upenn.edu/curej/51

Moszynska, A. (1990). *Abstract Art.* London: Thames and Hudson.

Motherwell, R. (Επιμ.). (1989). *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (2η εκδ.). Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Moure, G. (1988). *Marcel Duchamp.* London: Thames & Hudson.

Munson, S. C. (2001, 12). *Giacometti's Truth.* Ανάκτηση Απρίλιος 06, 2020, από Commentary Magazine: https://www.commentarymagazine.com/articles/steven-munson/giacomettis-truth/

Murrell, D. (2008, April). *African Influences in Modern Art.* Ανάκτηση Φεβρουάριος 13, 2016, από The Metropolitan Museum of Art: http://www.metmuseum.org/toah/hd/aima/hd_aima.htm

Museum Ludwig Cologne. (2001). *20th Century Photography.* (S. Philippi, Επιμ.) London: Taschen.

Museum of Modern Art. (2004). *MOMA Highlights: 350 Works from the Museum of Modern Art, New York.* New York: Museum of Modern Art.

National Gallery of Art. (2013). *An Eye for Art: Focusing on Great Artists and Their Work.* Chicago: Chicago Review Press.

New Art Exhibition. (2015, August 4). Ανάκτηση Νοεμβρίου 03, 2019, από Monoskop: https://monoskop.org/New_Art_Exhibition_(1923)

Newman, A. (2000). *Challenging Art: Artforum, 1962–1974.* New York: Soho Press.

Noguchi, I. (2015). *A Sculptor's World* (2 εκδ.). Göttingen, Germany: Steidl.

O'Doherty, B. (1963, December 14). Art: Whitney Show Week's Highlight; Exhibitions at Galleries Also Summarized. *New York Times*. Ανάκτηση Ιούλιος 03, 2017, από https://www.nytimes.com/1963/12/14/archives/art-whitney-show-weeks-highlight-exhibitions-at-galleries-also.html

Oatman-Stanford, H. (2015, 02 02). *A Shock of Schiaparelli: The Surreal Provocateur Who Forever Altered Fashion*. Ανάκτηση Δεκέμβριος 15, 2019, από Collectors weekly: https://www.collectorsweekly.com/articles/a-shock-of-schiaparelli/

Obendorf, H. (2009). *Minimalism.* London: Springer- Verlang.

Oliver, A. (2014). Critical Realism in Contemporary Art. *Doctoral Dissertation*. Pennsylvania: University of Pittsburgh (Unpublished).

Oxford Reference. (χ.χ.). *Direct carving*. Ανάκτηση Μάρτιος 14, 2020, από Oxford Reference: https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095720240

Pantelić, K. (2016, 07 09). *Russian Constructivism - The True Vanguard Movement.* Ανάκτηση Δεκέμβριος 30, 2019, από Widewalls: https://www.widewalls.ch/russian-constructivism/

Patrick, M. (χ.χ.). *Expanding Fields: Dan Flavin in the Context of the 1960s.* Ανάκτηση Ιανουάριος 13, 2016, από https://static1.squarespace.com/static/52cc672ee4b04aa882b64ab1/t/52f2e18ae4b001ab2b4aebff/1391649162901/DanFlavin.pdf

Paul, S. (2004, October). *Abstract Expressionism.* Ανάκτηση Μάιος 29, 2019, από The Metropolitan Museum of Art: http://www.metmuseum.org/toah/hd/abex/hd_abex.htm

Perloff, N., & Reed, B. (2003). *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow (Issues & Debates).* Los Angeles: Getty Research Institute.

Picabia, C. (2016). *Francis Picabia : Biography*. Ανάκτηση Αύγουστος 20, 2018, από Francis Picabia: https://www.picabia.com/about-picabia

Pigareva, O. (χ.χ.). *Of Russian origin: Lubok*. Ανάκτηση Δεκέμβριος 03, 2017, από Russiapedia: https://russiapedia.rt.com/of-russian-origin/lubok/

Pincus-Witten, R. (1973, February). Sol LeWitt: Word <-->Object. *Artforum, 11*(06), σσ. 69-72. Ανάκτηση Ιανουάριος 16, 2019, από https://www.artforum.com/print/197302/sol-lewitt-word-object-36283

Piper, A. (2014). Political Art and the Paradigm of Innovation. Στο M. J. Léger (Επιμ.), *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today.* New York: Manchester University Press.

Ponge, F. (2002). Reflections sur les statuettes, figures et peintures d' Alberto Giacometti. Στο *Oeuvres Completes (Bibliotheque de la Pleiade)* (Τόμ. 2, σσ. 578-581). Paris: French & European Pubns.

Pugh, S. (1972, March). Suprematism: an unpublished manuscript by Malevich. *Studio International, 183*(942), σσ. 100-102.

Ramage, N., & Ramage, A. (2000). *Ρωμαϊκή τέχνη: Από τον Ρωμύλο έως τον Κωνσταντίνο.* (Θ. Σ. Τιβερίου, Επιμ., & Χ. Ιωακειμίδου, Μεταφρ.) Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Rewald, S. (2004, October). *Cubism.* Ανάκτηση Νοέμβριος 19, 2018, από The Metropolitan Museum of Art: http://www.metmuseum.org/toah/hd/cube/hd_cube.htm

Richardson, J. (1953, October 23). The Dada Movement. *The Times Literary Supplement, 2.699*, σσ. 69-71.

Richardson, J. (1976). *Frank Stella: The Black Paintings.* Baltimore: The Baltimore Museum of Art.

Richter, H. (1997). *Dada: Art and anti-art.* (D. Britt , Μεταφρ.) London: Thames and Hudson.

Ritchie, A. (1952). *Sculpture of the Twentieth Century (exhibition catalogue).* New York: Museum of Modern Art.

Rodman, S. (2006). Notes from a conversation with Selden Rodman, 1956. Στο S. Rodman, & M. López-Remiro (Επιμ.), *Writings on Art: Mark Rothko.* New Haven & London: Yale University Press.

Rosenberg, H. (1952, December). The American Action Painters. *ARTnews*, σσ. 22-50. Ανάκτηση Αύγουστος 23, 2019, από https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/rosenberg%20american%20action%20painters.pdf

Rosenblum, R. (1965). Frank Stella: Five Years of Variations on an 'Irreducible' Theme. *Modern American Art*, σ. 164.

Rosenblum, R. (1971). *Frank Stella Harmondsworth.* England: Penguin Books.

Rosenblum, R. (1978). Notes on Sol LeWitt. Στο S. LeWitt, & A. Legg (Επιμ.), *The Museum of Modern Art, (15-20).* New York: The Museum of Modern Art.

Rothko, M. (1947–48, Winter). The Romantics were prompted. Στο M. Rothko, & M. López-Remiro, *Writings on art* (σσ. 58-59). New Haven: Yale University Press.

Rothko, M. (2006). Notes from an interview by William Seitz, 1952. Στο M. Rothko, *Writings on art.* London: Yale University Press.

Rothko, M., Gottlieb, A., & Newman, B. (1943, June 7). A Brief manifesto. *New York Times*. Ανάκτηση Ιούνιος 24, 2018, από http://www.falseart.com/mark-rothko-adolph-gottlieb-and-barnett-newman-a-brief-manifesto/

Rottenberg, H., & Borg, L. (2014, January 11). *VN*. Ανάκτηση Οκτώβριος 03, 2019, από Hoe Malevitsj opduikt en weer verdwijnt: https://www.vn.nl/hoe-malevitsj-opduikt-en-weer-verdwijnt/

Rowell, M. (2014, July 1). Sculpting with light: Brancusi's unique approach to casting sculptures in bronze resulted in each being a one-off creation. Subtle differences in colour, contour or finish act as a map of the sculptor's progress with a particular motif, as revealed in thi. *Apollo*, σσ. 28-41. Ανάκτηση Μάρτιος 03, 2017, από The Free Library: https://www.thefreelibrary.com/Sculpting+with+light%3A+Brancusi%27s+unique+approach+to+casting+sculptures...-a0298750703

Rubin, L. (1986). *Frank Stella Paintings: 1958 to 1965.* New York: Stewart Tabori & Chang, Publishers.

Rubin, W. (1970). *Frank Stella.* New York: The Museum of Modern Art.

Samu, M. (2004, October). *Impressionism: Art and Modernity.* Ανάκτηση Σεπτέμβριος 16, 2019, από The Metropolitan Museum of Art: http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm

Scharf, A. (2010). Σουπρεματισμός. Στο Ν. Στάγκος (Επιμ.), *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης.* Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Schwartz, M., & Shatskikh, A. (2012). *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism.* New Haven: Yale University Press.

Seiwert , F., & Lewer, D. (2015, December). Constantin Brancusi, the Sculptor. *Art in translation*, σσ. 399-404.

Shalaby, K. (2006). *The Lodging House.* Egypt: The American University in Cairo.

Shalan, A. (2011, 08 19). *Engineers of the Soul: In the Footsteps of Stalin's Writers by Frank Westerman - review*. Ανάκτηση Νοέμβριος 27, 2018, από The Guardian: https://www.theguardian.com/books/2011/aug/19/engineers-of-the-soul-review

Shanes, E. (2009). *Pop Art.* New York: Parkstone Press International.

Shevchenko, A. (1913). Neo-Primitivism. Στο C. Harrison, & P. Wood (Επιμ.), *Art in Theory 1900-1990.* USA: Blackwell.

Shevchenko, A. (1976). Neoprimitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievements, 1913. Στο J. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde.* New York: The Viking Press.

Shevchenko, A. (1976). Neoprimitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievements, 1913. Στο J. E.Bowlt, *Russian Art of the Avant Garde – Theory and Criticism.* Αθήνα: Thames & Hudson.

Siegel, K. (2011). *Abstract expressionism.* London & New York: Phaidon press.

Simkin, J. (1997, 09). *Socialist Realism*. Ανάκτηση Μάιος 06, 2020, από Spartacus Educational: https://spartacus-educational.com/RUSrealism.htm

Smith, D. (2012). Statements, Writings (1947-52). Στο K. Stiles, & P. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art.* Berkerley: University of California Press.

Smith, R. (1991, February 8). *Review/Art; The Roiling Panorama of Malevich's Lifework.* Ανάκτηση Οκτώβριος 19, 2018, από The New York Times: https://www.nytimes.com/1991/02/08/arts/review-art-the-roiling-panorama-of-malevich-s-lifework.html

Smithson, R. (1996). *The Collected Writings.* (J. Flam, Επιμ.) Berkeley: University of California Press.

Smithson, R. (1996). Donald Judd in 7 Sculptors. Στο J. Flam, *The Writings of Robert Smithson.* Berkeley: University of California Press.

Snow, S. (2018). *Dream Teams: Working Together Without Falling Apart.* New York: Portfolio.

Solomon R. Guggenheim Museum. (2005). *RUSSIA!* New York: Guggenheim Museum Publications.

Solomon, D. (2003, 05 04). *Frank Stella's Expressionist Phase*. Ανάκτηση Απρίλιος 16, 2020, από The New York Times: https://www.nytimes.com/2003/05/04/magazine/frank-stella-s-expressionist-phase.html?auth=login-google

Souter, G. (2008). *Malevich: Journey to Infinity.* New York: Parkstone Press International.

Spivey, V. (2017a). *Pop Art.* Ανάκτηση Οκτώβριος 16, 2017, από KHAN Academy: https://www.khanacademy.org/humanities/art-history/art-1010/pop/a/pop-art

Spivey, V. (2017b). *Contemporary Art, an Introduction.* Ανάκτηση Οκτώβριος 16, 2017, από KHAN Academy: https://www.khanacademy.org/humanities/art-history/art-1010/beginners-guide-20-21/a/contemporary-art-an-introduction

Stepanova, V. (1994). *Chelovek ne mozhet zhit bez chuda. Pisma. Poeticheskie opyty. Zapiski khudozhnitsy*. (A. Lavrentiev, & V. Rodchenko, Επιμ.) Moscow: Sfera.

Stone, I. (1964). *The Haunted Fifties.* London: Merlin Press.

Storr, R. (1998). Man of Parts. Στο *Tony Smith: architect, painter, sculptor. Robert Storr, with essays by Keenan and Joan Pachner.* New York: The Museum of Modern Art.

Storr, R. (1998). *Tony Smith : architect, painter, sculptor.* New York: The Museum of Modern Art.

Strickland, E. (2000). *Minimalism: Origins* (2nd εκδ.). Bloomington: Indiana University Press.

Sudhalter, A. (2016). *Dadaglobe Reconstructed.* (K. Zürich, Επιμ.) Zurich: Scheidegger and Spiess.

Tacha, A. C. (1963). Brancusi: Legend, Reality and Impact. *Art Journal, 22*(4), 240-241. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 03, 2019, από www.jstor.org/stable/774542

Tate. (χ.χ.). *Art term: Fluxus*. Ανάκτηση Ιανουάριος 02, 2020, από Tate: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus

Tate. (χ.χ.). *Barnett Newman*. Ανάκτηση Απρίλιος 15, 2020, από Tate: https://www.moma.org/artists/4285

Tate. (χ.χ.). *Canvas*. Ανάκτηση Απρίλιος 12, 2020, από Tate: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/canvas

Tate. (χ.χ.). *Colour Field Painting*. Ανάκτηση Δεκέμβριος 08, 2019, από Tate: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/colour-field-painting

Tate. (χ.χ.). *Formalism*. Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2019, από Tate: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/formalism

Tate. (χ.χ.). *Frottage*. Ανάκτηση Απρίλιος 24, 2020, από Tate: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage

Tate. (χ.χ.). *Grattage*. Ανάκτηση Απρίλιος 24, 2020, από Tate: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/grattage

Tate. (χ.χ.). *Land Art*. Ανάκτηση Απρίλιος 13, 2020, από Tate: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/land-art

Tate. (χ.χ.). *Malevich - Room 5*. Ανάκτηση Απρίλιος 26, 2020, από Tate: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/malevich/malevich-room-guide/malevich-room-5

Tate. (χ.χ.). *Primitivism*. Ανάκτηση Μάρτιος 13, 2020, από Tate: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/primitivism

Tate. (χ.χ.). *Sir Eduardo Paolozzi - I was a Rich Man's Plaything*. Ανάκτηση Μάρτιος 03, 2020, από Tate: https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-i-was-a-rich-mans-plaything-t01462

Team, T. (2015, 12 26). *Οταν ο Μαρκ Σαγκάλ ζωγράφιζε τη μουσική*. Ανάκτηση Φεβρουάριος 19, 2020, από Τα Νέα: Οταν ο Μαρκ Σαγκάλ ζωγράφιζε τη μουσική

The Chagall Windows. (χ.χ.). Ανάκτηση Φεβρουάριος 19, 2020, από Hadassah Medical Center: http://www.hadassah-med.com/about/art-at-hadassah/chagall-windows

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2016, 04 07). *Salon d'Automne*. Ανάκτηση Ιανουάριος 12, 2020, από Encyclopædia Britannica: https://www.britannica.com/art/Salon-dAutomne

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2017, 12 18). *Dan African People*. Ανάκτηση Απρίλιος 06, 2020, από Encyclopædia Britannica: https://www.britannica.com/topic/Dan-African-people

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2018, 08 29). *Doodle*. Ανάκτηση Απρίλιος 24, 2020, από Encyclopædia Britannica: https://www.britannica.com/art/doodle

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019, July 17). *Art Deco*. Ανάκτηση Δεκέμβριος 15, 2019, από Encyclopaedia Britannica: https://www.britannica.com/art/Art-Deco

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019, August 30). *Art Nouveau*. Ανάκτηση Δεκέμβριος 07, 2019, από Encyclopædia Britannica: https://www.britannica.com/art/Art-Nouveau

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019, June 07). *Bauhaus*. Ανάκτηση Δεκέμβριος 02, 2019, από Encyclopaedia Britannica: https://www.britannica.com/topic/Bauhaus

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019, 05 03). *René Lalique*. Ανάκτηση Δεκέμβριος 15, 2019, από Encyclopaedia Britannica: https://www.britannica.com/biography/Rene-Lalique

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020, 03 12). *Minimalism*. Ανάκτηση Απρίλιος 12, 2020, από Encyclopædia Britannica: https://www.britannica.com/art/Minimalism#ref142345

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (χ.χ.). *Drip painting*. Ανάκτηση Απρίλιος 24, 2020, από Encyclopædia Britannica: https://www.britannica.com/art/drip-painting

The Legacy of Jackson Pollock (1958). (1993). Στο A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press.

The Peace Window. (χ.χ.). Ανάκτηση Φεβρουάριος 19, 2020, από Chagall - Peace Window: http://www.peacewindow.org/window.html

Three Modern Sculptures. (1971). *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 58*(8), 230-235. Ανάκτηση Αύγουστος 06, 2017, από www.jstor.org/stable/25152392

Tilly, C. (2007). *Κοινωνικά κινήματα, 1768-2004.* Αθήνα: Σαββάλας.

Torgovnick, M. (1989). Making Primitive Art High Art. *Poetics Today, 10*(2), 299-328. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 05, 2018, από www.jstor.org/stable/1773026

Tuchman, P. (1981). Tony Smith: A Modern Master. Στο *New Jersey Monthly*. 123-126. Ανάκτηση Μάρτιος 19, 2019, από http://images.tonysmithestate.com/www_tonysmithestate_com/1981_Tuchman_New_Jersey_Times.pdf

Tucker, W. (1974). *Early Modern Sculpture: Rodin, Degas, Matisse, Brancusi, Picasso, Gonzalez.* New York: Oxford University Press.

Tupitsyn, M. (2019, 05 01). *The Subject of Nonobjective Art.* Ανάκτηση Δεκέμβριος 30, 2019, από Post - Notes on Modern & Contemporary Art around the globe: https://post.at.moma.org/content_items/1263-the-subject-of-nonobjective-art?_ga=2.27071870.217801087.1577707003-653548075.1569860250

Tupitsyn, M., Pohlmann, U., & Drutt, M. (1999). *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration.* New Haven & London: Yale University Press.

Tzara, T. (1919, April 8). *Unpretentious Proclamation.* Ανάκτηση Δεκέμβριος 16, 2018, από 391 Issues: https://391.org/manifestos/1919-unpretentious-proclamation-tristan-tzara/

Tzara, T. (1968). Lecture on Dada. Στο H. B. Chipp, *Theories of Modern Art* (σσ. 385-389). California: University of California Press.

Tzara, T. (1976). *Seven Dada Manifestos and Lampisteries.* Ανάκτηση Φεβρουάριος 28, 2017, από http://keever.us/tzaraseven.pdf

Tzara, T. (1987). A Handkerchief of Clouds: A Tragedy in Fifteen Acts. Στο *Gordon* (A. Robbins, Μεταφρ., σσ. 137-161). New York: PAJ Publications.

Van Doesburg, T. (1930, January 23). Letter to A. Kok. *Stijl Catalogue 1951,* σ. 46.

Victoire Car Mascot. (χ.χ.). Ανάκτηση Δεκέμβριος 22, 2019, από Fine Hickmet Arts: https://hickmet.com/products/victoire-car-mascot

Wagstaff, S. (1995). Talking with Tony Smith. Στο G. Battcock (Επιμ.), *Minimal Art: A Critical Anthology* (σσ. 381-386). United States: University of California Press.

Warren, S. (2013). *Mikhail Larionov and the Cultural Politics of Late Imperial Russia.* New York: Routledge.

Wasserman, B. (1970). Elegance in Three Dimensions. *Art Education, 23*(1), 12-17. Ανάκτηση Νοέμβριος 14, 2019, από https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043125.1970.11653824

Wassily Kandinsky. (χ.χ.). Ανάκτηση Ιανουάριος 12, 2020, από Wassily Kandinsky: https://www.wassilykandinsky.net

Weiss, J. (2006). *Dan Flavin: New light.* New Haven: Yale University Press.

Wellmer, A. (1989). *Λόγος, Ουτοπία και η Διαλεκτική του Διαφωτισμού.* Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος.

Winton, A. G. (2016, October). *The Bauhaus, 1919–1933.* Ανάκτηση Ιανουάριος 29, 2017, από The Metropolitan Museum of Art: http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm

Wisotzki, P. (2005). Artist and Worker: The Labour of David Smith. *Oxford Art Journal, 28*(3), 347-370. Ανάκτηση Ιούνιος 30, 2018, από http://works.bepress.com/paula-wisotzki/6/

Wysuph, C. (1970). *Jackson Pollock: Psychoanalytic Drawings.* New York: Horizon Press.

Zetkin, C. (1934). Reminiscences of Lenin (January 1924). *International Publishers*. Ανάκτηση Μάιος 06, 2020, από https://www.marxists.org/archive/zetkin/1924/reminiscences-of-lenin.htm

Zofia, G. (2014, September 15). *Constructivism - Russia 1919*. Ανάκτηση Οκτώβριος 18, 2017, από Constructivism/Deconstructivism: http://gabriellazofiaconstructivism.blogspot.com/2014/09/constructivism-russia-1919.html

Αντόρνο, Τ., & Χορκχάιμερ, Μ. (1996). *Διαλεκτική του Διαφωτισμού.* Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.

Βάλντμπεργκ, Π. (1982). *Σουρρεαλισμός.* (Α. Παπαθανασοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Υποδομή.

Βελουδής, Γ. (2008, Νοεμβρίου 24). *Η Αισθητική ως Κλάδος της Φιλοσοφίας.* Ανάκτηση Μάρτιος 13, 2019, από Το Βήμα: https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/i-aisthitiki-ws-klados-tis-filosofias/

Γιαννακάκης, Β. (2014). Ο Αισθητικός Εικαστικός Μινιμαλισμός - Μινιμαλισμός και Άρνηση. Στο Β. Φιοραβάντες (Επιμ.), *Νέα Ανθρωπολογία και Μοντέρνα Τέχνη* (σσ. 243-256). Θεσσαλονίκη: Ζήτη.

Γκαβύ, Φ., Γκεράσσι, Τ., Γκρανζόν, Μ., Καραμπελιάς, Γ., Κουερσίντ, Ο., Μπέρλιγκαμ, Μ., . . . Ντεμπουζύ, Μ. (1988). *The Movement: Το αμερικανικό ' 68.* Θεσσαλονίκη: Κομμούνα.

Δασκαλοθανάσης, Ν. (2004). *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 20ο αιώνα.* Αθήνα: Εκδόσεις Άγρας.

Ελc team. (2017, 05 18). *Κονσταντίν Μπρανκούζι: «Το έργο ενός γλύπτη είναι αργό και μοναχικό»*. Ανάκτηση Απρίλιος 07, 2020, από Ελculture.gr: https://www.elculture.gr/blog/article/κονσταντίν-μπρανκούζι-το-έργο/

Ζιρώ , Ό., Μερτζάνη, Ε., & Πετρίδου , Β. (χ.χ.). *Ιστορία της Τέχνης.* Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων.

Ζιώγας, Ι. (2000). *Ο βυζαντινός Μαλέβιτς.* Αθήνα: Στάχυ.

Ιακώβου, Β. (2008). Η Κριτική Θεωρία και η Νεωτερικότητα. Στο Σ. Κονιόρδος (Επιμ.), *Κοινωνική Σκέψη και Νεωτερικότητα.* Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Καρτιέ, Ρ. (1966). *Ιστορία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου* (Τόμ. ΙΙ). Αθήνα: Πάπυρος.

Κουστένη, Μ. (2018, 01 16). *Μπούφα και επανάσταση.* Ανάκτηση Μάρτιος 11, 2020, από Η Εφημερίδα των Συντακτών: https://www.efsyn.gr/tehnes/moysiki-horos/136945_mpoyfa-kai-epanastasi

Κουτσαφάς, Ι. (2014). Η Ιστορική Ιδιομορφία του Μάλεβιτς. Στο Β. Φιοραβάντες, *Νέα Ανθρωπολογία και Μοντέρνα Τέχνη.* Θεσσαλονίκη: Ζήτη.

Κουτσαφάς, Ι. (2016, Οκτώβριος 5). Σουπρεματισμός-Κυβοφουτουρισμός. Η περίπτωση του Μάλεβιτς και το κίνημα LEF. Παραγωγή διαδραστικής εκπαιδευτικής εφαρμογής. *Διδακτορική Διατριβή (ανέκδοτη)*. Ρόδος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Κουτσομάλλης, Κ., & Cahn, Ρ. (1992). *Alberto Giacometti: γλυπτική - ζωγραφική – σχέδια.* Άνδρος: Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Ίδρυμα Β.& Ε. Γουλανδρή.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (09/06/2004 –30/09/2004). Έξι κορυφαίοι γλύπτες συνομιλούν με τον άνθρωπο. Ροντέν, Μπουρντέλ, Μαγιόλ, Μπρανκούζι, Τζακομέττι, Μουρ. *Εθνική Πινακοθήκη*. Αθήνα: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε.

Λαρμόρ, Τ. (1998). *Η Ρομαντική Κληρονομιά.* (Σ. Ροζάνης, Μεταφρ.) Αθήνα: Πόλις.

Λουμινισμός. (χ.χ.). Ανάκτηση Ιούλιος 30, 2018, από Λεξικό Καλλιτεχνικών Όρων ΝΙΚΙΑΣ: http://www.nikias.gr/ell/keyword/Λουμινισμός

Μάλεβιτς, Κ. (1995). Ο Σουπρεματισμός, 1927. Στο R. Herbet, *Η Σύγχρονη Τέχνη. Δοκίμια καλλιτεχνών* (Μ. Δημοπούλου, Μεταφρ.). Αθήνα: Κείμενα Εικαστικών Καλλιτεχνών.

Μαχαίρα, Ε. (2011). *Το μαύρο τετράγωνο του Καζιμίρ Μάλεβιτς.* Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.

Μήτρακα, Χ. (2017, Φεβρουάριος 13). Ο ρόλος του Καλλιτέχνη στην εποχή της Παγκοσμιοποίησης: Η περίπτωση του Malevich. *Νέα Κριτική Θεωρία και Πράξη*. Ανάκτηση Αύγουστος 19, 2020, από http://nktkp.blogspot.com/2017/02/malevich.html

Μιχελής, Π. (2006). *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης.* Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή.

Μπαζέν, Ζ. (1995). *Μπαρόκ και Ροκοκό.* (Α. Παππάς, Μεταφρ.) Αθήνα: Υποδομή.

Μπαλούτογλου, Ν. (2009, Οκτωβρίου 10). *Μοντέρνα Τέχνη και Μοντέρνος Καλλιτέχνης*. Ανάκτηση Ιανουάριος 27, 2016, από art.mag: http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/854-modern-art-and-modern-artist

Μπουρλιούκ, Δ. (1995). Κυβισμός. Στο Συλλογικό, *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη.* Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη.

Μωυσίδης, Π. (2014). "Ζαούμ": Η Γλώσσα των Λογοτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Στο Β. Φιοραβάντες, *Νέα Ανθρωπολογία και Μοντέρνα Τέχνη.* Θεσσαλονίκη: Ζήτη.

Νάκωφ, Α. (1992). Ο νέος λαοκοών. Στο Κ. Μάλεβιτς, *Γραπτά.* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας.

Παγουλάτος, Α. (1979, Μάρτιος). Προτάσεις για την ποιητική των Ρώσων Φουτουριστών. *Μοντέρνα Τέχνη - Οκτωβριανή Επανάσταση & Κινηματογράφος, 16*(79), σσ. 17-29. Ανάκτηση Ιανουάριος 20, 2020, από http://cinemalab.eu.org/images/pdf/16film.pdf#page=14

Πελεγρίνης, Θ. (2004). *Λεξικό της Φιλοσοφίας.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Πετρίδου, Β., & Ζιρώ, Ό. (2015). *Τέχνες και Αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο Αιώνα.* Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Ραγιονισμός. (χ.χ.). Ανάκτηση Ιούλιος 28, 2018, από Λεξικό Καλλιτεχνικών Όρων NIKIAS: http://www.nikias.gr/ell/keyword/Ραγιονισμός

Ρούμπιν, Τ. (1999). *Ιμπρεσιονισμός.* (Γ. Ποταμιάνου, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτη.

Ρώσικη Πρωτοπορία. (χ.χ.). Ανάκτηση Ιανουάριος 13, 2016, από Dostoevsky Institute: https://dostogiefski.blogspot.com/2017/06/blog-post.html

Σαββόπουλος, Χ. (1987, Σεπτέμβριος). *Κριτική του Χάρη Σαββόπουλου*. Ανάκτηση Απρίλιος 29, 2020, από Δημήτρης Ξόνογλου: https://www.xonoglou.gr/kritiki-hari-savvopoulou/

Σκλόφσκι, Β., & Αϊχενμπάουμ, Μ. (1985). *Για το φορμαλισμό: η ανάσταση της λέξης — η θεωρία της φορμαλιστικής μεθόδου.* (Β. Λαμπρόπουλος, & Ν. Καλταμπάνος, Μεταφρ.) Αθήνα: Γνώση.

Σταμάτης, Α. (2007, 11 18). *Στο... ατελιέ του Τζιακομέτι.* Ανάκτηση Μάρτιος 31, 2020, από Timesnews: https://www.timesnews.gr/alberto-tziakometi-aniki-stous-sim/

Σταμάτης, Κ. (2018, 03 12). *Ο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» στις τέχνες*. Ανάκτηση Μάιος 06, 2020, από Η Αυγή: http://www.avgi.gr/article/10812/8763129/o-sosialistikos-realismos-stis-technes

Στέμαν, Ζ. (2004). *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Μουσικής από τις πηγές της μέχρι τις μέρες μας.* (Γ. Δρόσος, Μεταφρ.) Αθήνα: Ζαχαρόπουλος Σ.Ι.

Σφενδόνη-Μέντζου, Δ. (2011). Η Τέχνη στη Σκέψη του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη: Οι Θεωρίες για τη Μίμηση. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ.

Τσαντσανόγλου, Μ. (2005, Ιανουάριος 09). Τέχνη στο όνομα της Επανάστασης. *Καθημερινή*. Ανάκτηση Ιούλιος 09, 2018, από http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_1_09/01/2005_1283621

Φερεντίνου, Β. (2017). *Η Τέχνη του Μπαρόκ-Ροκοκό.* Ανάκτηση Ιούλιος 03, 2017, από Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων - Πλατφόρμα Ασύγχρονης Τηλεκπαίδευσης: http://ecourse.uoi.gr/pluginfile.php/113271/mod_resource/content/1/Σημειώσεις.pdf

Φιοραβάντες, Β. (1989, Απρίλιος – Ιούνιος). Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός ή προς μια ριζοσπαστική κριτική του μεταμοντερνισμού. *Περιοδικό Θέσεις, 27*. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 30, 2019, από https://theshadesmag.wordpress.com/2018/06/25/post-modernity-kritiki/

Φιοραβάντες, Β. (1998). *Αλμπέρτο Τζιακομέττι. Υπαρξιακή Αγωνία ή οι Κρίσιμες Αντιθέσεις του Μοντερνισμού.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Φιοραβάντες, Β. (2011). *Τζιακομέτι: αρνητική αισθητική διεθνοποίηση, παγκοσμιοποίηση, στην Κριτική θεωρία της μοντέρνας τέχνης.* Αθήνα: Επίκεντρο ΑΕ.

Φιοραβάντες, Β. (2015). *Αμερικανικός αφηρημένος εξπρεσιονισμός και αισθητική.* Ανάκτηση Φεβρουάριος 25, 2019, από Η Αυγή: http://www.avgi.gr/article/10811/5620670/amerikanikos-apheremenos-expresionismos-kai-aisthetike

Φιοραβάντες, Β. (2015). *Προς τη Μεταπαγκοσμιοποίηση.* Θεσσαλονίκη: Ζήτη.

Φιοραβάντες, Β. (2017). *Η Εποχή της Καθορισμένης Άρνησης.* Αθήνα & Θεσσαλονίκη: Αρμός.

Φιοραβάντες, Β. (2018, 07 08). *Η έννοια της Ευρηματικότητας στη Μοντέρνα Τέχνη - Μοντέρνα Τέχνη και Ευρηματικότητα*. Ανάκτηση Απρίλιος 04, 2020, από Νέα Κριτική Θεωρία και πράξη: http://nktkp.blogspot.com/2018/07/blog-post_89.html

Φιοραβάντες, Β., & Θεοφίλη, Κ. (2014). Απορίες της σύγχρονης κριτικής σκέψης. Στο Β. Φιοραβάντες (Επιμ.), *Νέα Ανθρωπολογία και Μοντέρνα Τέχνη* (σσ. 35-50). Αθήνα: Εκδόσεις Ζήτη.

Χαραλαμπίδης, Ά. (1990). *Η Τέχνη του 20ου αιώνα - 1880-1920* (Τόμ. Ι). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χαραλαμπίδης, Ά. (1993). *Η Τέχνη του 20ου αιώνα - Μεσοπόλεμος* (Τόμ. ΙΙ). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χαραλαμπίδης, Ά. (1995). *Η Τέχνη του 20ου αιώνα - Η μεταπολεμική περίδος* (Τόμ. ΙΙΙ). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χορκχάιμερ, Μ. (1984). *Το Τέλος του Λόγου.* (Σ. Ροζάνης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος.

Χρήστου, Χ. (1986). *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα* (Τόμ. Β). Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Χρήστου, Χ. (1988). *Εισαγωγή στην Τέχνη.* Αθήνα: Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων.