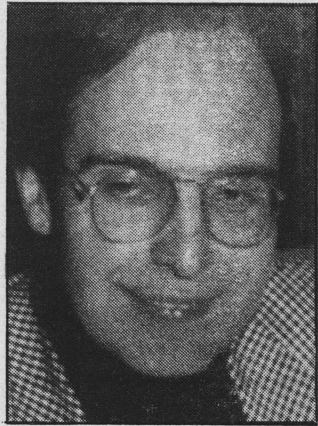


Ουτοπία, ελπίδα αλλά και μελαγχολία είναι οι δεσπόζουσες της τέχνης στο τέλος του 20ού αιώνα ό,τι δηλαδή ήταν και στο 16ο αιώνα

✓ 392686

Μια ιστορία της ζωγραφικής...



(ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ «ΕΠΙΛΟΓΟΣ ΧΩΡΙΣ ΤΙΤΛΟ»)

ΓΕΝΙΚΑ ο μοντερνισμός ακολουθεί δύο κυρίαρχες κατευθύνσεις: Από τη μία, ισχύει ο αναρχισμός του Ντυσάν, η οριστική αποκοπή από οποιονδήποτε αισθητισμό του παρελθόντος, η πρόκληση προς τη μικροαστική ευδαιμονία, η αμφισβήτηση του οράν υπέρ του εν-νοείν και τέλος η αντίδραση εμπρός στην όλο και μεγαλύτερη πραγματοποίηση της τέχνης, στην όλο και μεγαλύτερη αποδοχή της μαζικοποιημένης ευτυχίας. Η Κρήνη, η παρουσίαση ενός ουροδοχείου ως έργου τέχνης (1913), σ' αυτό ακριβώς στόχευσε: να καταδείξει ότι ο καλλιτέχνης μπορεί να μεταμορφώνει οτιδήποτε σ' αισθητικό γεγονός, να παρουσιάσει την κρυμμένη ομορφιά που μπορεί να υπάρχει ακόμα και στα πιο συνήθη ή αγοραία πράγματα και τέλος να δγάλει το θεατή από την ασφάλεια των θεσμοποιημένων του επιλογών και να τον σύρει σ' ένα ακραίο διανοητικό παιχνίδι που δεν του υπόσχεται καμία νίκη παρά μόνο τη γελοιοποίησή του.

Από την άλλη, επιβάλλεται το δράμα του Πικάσο ή του Τζακομέτι (Giacometti). Η

σύγκριση είναι ενδιαφέρουσα. Ο Τζακομέτι, σύγχρονος του Ντυσάν, υπερρεαλιστής κατά τη νεότητά του, αναπτύσσει έρευνες που δεν αντίκεινται τελείως στην ανθρωπομορφική παράδοση της ευρωπαϊκής γλυπτικής, αλλά τη μεταμορφώνουν δραστηρικά. Η ανθρώπινη φιγούρα - μονάδα, πλασμένη μ' έναν απaráμιλλο εξπρεσιονιστικό τρόπο, αντιμετωπίζεται ως υπαρξιακό δράμα. Μορφή και χώρος είναι το αδιάσπαστο σύνολο της πλαστικής έρευνας του Τζακομέτι, η συμπύκνωση της εικαστικής εμπειρίας του αιώνα. Η ζωγραφική του Τζακομέτι και τα γλυπτά του συναντιώνται πιο εύκολα με τα έργα του Χαλεπά παρά με τα διανοητικά αραβουργήματα του Ντυσάν.

Μοιάζει περιεργό, αλλά, καθώς λήγει ο αιώνας, ο Ντυσάν μοιάζει να παραμένει ακόμα - εις πείσμα του ελάχιστου έργου του, το οποίο κάλλιστα θα βολευόταν σε μια δυο μεγάλες θαλάσσιες - ο πιο αινιγματικός, ο πιο επίκαιρος δημιουργός του μοντερνισμού. Ο Ντυσάν νομιμοποίησε τις πλέον ανορθόδοξες ζωγραφικές πρακτικές, παρ' ότι ο ίδιος εγκατέλειψε τα πινέλα του εν όσω ακόμα ήταν πολύ νέος. Έκτοτε πολλοί ζωγράφοι άρχισαν να συγκεντρώνονται στην πράξη του ζωγραφίζεσθαι καθ' αυτήν, έχοντας την εξής έμμοια ιδέα: Πίστευαν πως, αν καθάριζαν τη διάνοιά τους από οποιονδήποτε προϋποθέσει και άπλωναν τα χρώματα με το μεγαλύτερο δυνατό αυθορμητισμό, οι εικόνες που θα δημιουργούνταν θα αποκάλυπταν τα πιο βαθιά στοιχεία της ύπαρξής τους.

Ο υπαρξισμός, από την άλλη πλευρά, πρόσφερε ένα έτοιμο

θεωρητικό στήριγμα σε τάσεις και διαθέσεις όπως αυτή. Ο ίδιος εξάλλου υπήρξε περισσότερο μια «ατμόσφαιρα» παρά ένας συστηματικός φιλοσοφικός στοχασμός. Τα κείμενα του Σαρτρ παρέχουν άφθονο υλικό, ιδιαίτερα όταν υποστηρίζουν ότι δεν υπάρχει σωτηρία μέσω της τέχνης παρά μόνο παρηγοριά για τους απομονωμένους και αυτοέγκλειστους καλλιτέχνες. Η μεταπολεμική τέχνη και στην Ευρώπη και στην Αμερική έλκεται ακόμη μια φορά από τις μορφές της Ανατολής κι ιδιαίτερα τις σχολές της καλλιγραφίας. Σ' αυτή την ιδιότητα αυτόματη αλλά και τόσο πνευματική γραφή βρίσκουν οι κουρασμένοι διανοούμενοι - καλλιτέχνες της Δύσης τη λύση στα θεματολογικά τους αδιέξοδα. Ο Κινέζος μοναχός

Τσανγκ - Μινγκ γίνεται επίκαιρος, όταν, μεταξύ των άλλων, υποστηρίζει ότι «τα ιδεογράμματα είναι μνημειωμένες χειρονομίες αποκάλυψης». Η αφαίρεση, που ήδη κυριαρχεί και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού, εμπλουτίζεται τώρα με την αυθόρμητη παρόρμηση της χειρονομίας, την αμεσότητα της πράξης, την κίνηση ολόκληρου του ανθρώπινου σώματος. Η ζωγραφική καθίσταται πλέον κάτι περισσότερο από την οπτικοποίηση ενός διανοητικού εγχειρήματος. Γίνεται η συναισθηματική έκφραση ενός βαθύτατου ζωϊκού ρυθμού, του αναλλοτριώτου από τα στρώματα του πολιτισμού ενστικτού. Η λειτουργία της αναπαράστασης και η δουλεία της περιγραφικότητας υπονοούνται με κάθε μέσο. Ο Μπέρτολντ Μπρεχτ έλεγε

χαρακτηριστικά ότι, όσο πλήρης κι αν είναι η αναπαράσταση της πραγματικότητας, η πραγματικότητα πρέπει να τροποποιείται από την ίδια την εργασία της μορφοποίησής της. Εξάλλου η ηδονή που παρέχει η αναπαράσταση σχεδόν ποτέ δεν έχει σχέση με το βαθμό ομοιότητας ανάμεσα στην εικόνα και το πρότυπό της. Αυτή τη νέα αισθητική ο Μπρεχτ θα την ονομάσει μη αριστοτελική. Λίγο νωρίτερα οι Γκάμπο και Πέδλνερ στο Μανιφέστο του Ρεαλισμού υπογράμμισαν: «Αρνούμαστε τη γραμμή ως περιγραφική αξία... Η περιγραφικότητα είναι ένα στοιχείο γραφικής ή εικονογραφίας, είναι διακόσμηση. Βεβαιώνουμε ότι η γραμμή έχει αξία μόνο ως κατεύθυνση των στατικών δυνάμεων και του ρυθμού τους μέσα στα αντικείμενα...». Η αφαίρεση εξελίσσεται σ' ένα νέο κλασικισμό απαλλαγμένο από υποκειμενικές συμβάσεις ή τοπικές παραδόσεις. Οι τρόποι της συνιστούν μια Διεθνή του μοντερνισμού που πληγεί κάθε καλλιτέχνη του πλανήτη. «Η ανάγκη να υπάρξει μια οργάνωση και μια τάξη μέσα στη σύγχυση του αισθητού κόσμου καθιστά την αφηρημένη - με την κυριολεκτική σημασία της λέξης - τέχνη κλασική». Ό,τι θαυμάζοταν επί αιώνες στη ζωγραφική ήταν η ευχέρεια ως προς την αναπαράσταση του αντικειμένου. Τώρα η φωτογραφία εκμηδενίζει αυτή την ευχέρεια. Έχουμε δηλαδή διαμορφωμένη πλέον την ανάγκη για απόλυτες μορφές, ανεξάρτητες από τον φαινόμενο κόσμο, οι οποίες λειτουργούν «αφηρημένα», σαν τη μουσική. Θα ήταν βέβαια τίμιο ν' αναγνωρίσει κανείς πως ανέκαθεν η

αληθινή ζωγραφική, όσο κι αν ξεκινούσε από ένα φυσικό ερέθισμα, πάντα επιχειρούσε αυτή την πλαστική αναγωγή σε σχέσεις κι αξίες αφηρημένες, πάντα οργάνωνε την εικόνα με αισθητικούς μηχανισμούς που καλύπτονταν πίσω απ' την αναπαράσταση.

Αλλά και θεωρητικά το όλο πρόβλημα τίθεται ήδη από το 19ο αιώνα με εξαιρετική ενάργεια. Ο Σοπενχάουερ, προβληματιζόμενος πάνω στην αφηρημένη ιδιότητα της μουσικής και της ζωγραφικής, θα υποστηρίξει ότι η μουσική δεν εκφράζει τη μιαν ή την άλλη χαρά, τη μιαν ή την άλλη λύπη, αλλά εκφράζει τη χαρά καθαυτή ή τη λύπη αφηρημένα - ως ένα βαθμό. Εκφράζει την ουσιαστική τους φύση χωρίς παρεπόμυνα και γι' αυτό χωρίς τις αιτίες τους. Για τον Σοπενχάουερ η μουσική είναι εντελώς ανεξάρτητη από το φαινομενικό κόσμο και γι' αυτό συνιστά απόλυτη αισθητική αξία. Μέσα στο πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνα έχουν εμφανιστεί πολλές απόψεις (Βόρινγκερ, Κλαρκ, Ρηντ) που θεωρούν τη μη παραστατική τέχνη ως «το τελικό και υπέρτατο

εξελικτικό στάδιο του ανθρώπινου πολιτισμού, τη δικαίωση του αγώνα της τέχνης, που ανέκαθεν απέδλεπε στη δημιουργία της πανανθρώπινης ομορφιάς». Κι ο Βόρινγκερ αντιμετωπίζει την τέχνη και την καλλιτεχνική δραστηριότητα «ομοιοπαθητικά». Πιστεύει ότι και οι δύο συνιστούν μαν εσωτερική παρόρμηση που έχει ως στόχο να εγκαθιδρυθεί ένας κόσμος απόλυτων και μόνιμων αξιών, τοποθετημένος πάνω από τον ασταθή κόσμο των επιφάσεων κι απαλλαγμένος απ' όλες τις αστάθμητες επιδράσεις της ζωής. Και συνεχίζει: «Ο άνθρωπος, θέλοντας να δαμάσει το χείμαρρο των αισθητηριακών εντυπώσεων, αντικατέστησε με σταθερές εικόνες τις περιστασιακές εικόνες που του μετέφεραν οι αισθήσεις». Εν τέλει τέχνη δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα ακόμη προϊόν του αρχέγονου μας φόβου, όμοια όπως η θρησκεία. Η τέχνη αντλεί από το ανεπεξέργαστο νόημα. Είναι η εκφραστική λειτουργία που εγκαθιδρύει, όπως ακριβώς και η γλώσσα, νέες σημασίες.

