

ΚΕΦ 18

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Κεφάλαιο 18: Μεταπολεμική τέχνη στην Αμερική και στην Ευρώπη.

Η Σχολή της Νέας Υόρκης

Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός

1. Εικ. 7. **Μ. Σαγκάλ** (Marc Chagall, 1887-1985), “Ο πράσινος βιολιστής” (1914), λάδι, Ν. Υόρκη Μουσείο Γκουγκενχάιμ.
2. Εικ. 8. **Α. Μοντιλιάνι** (A. Modigliani 1884-1920), “Προσωπογραφία του Ζακ Λίπσιτς και της Γυναίκας του” (1917), λάδι, Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης.
3. Εικ. 11. **Ζ. Ντυμπυφέ** (Jean Dubuffet, 1905-1985), “Γυναικείο σώμα” (1966), Ιδιωτική Συλλογή.
4. Εικ. 15. **Α. Τζιακομέτι**, “Πλατεία μεγαλούπολης” (1948-1949), μπρούντζος, ύψος 0,56 μ., Ιδιωτική Συλλογή.

- Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα οι εικαστικές τέχνες στην Αμερική εξακολουθούσαν να είναι προσκολλημένες στην ακαδημαϊκή αισθητική του παρελθόντος.
- Οι εικαστικές τέχνες όμως παρέμεναν στο επίπεδο ενός τοπικού επαρχιωτισμού
- Οι επιρροές που έφταναν από τα ευρωπαϊκά κέντρα δεν είχαν ακόμη μετασχηματιστεί σε κάτι αυτόνομο και πρωτότυπο.
- Ήδη από το 1913 η ευρωπαϊκή πρωτοπορία ήταν γνωστή στο αμερικανικό κοινό.
- Οι καθοριστικές όμως εκθέσεις έγιναν το 1936 :
“Κυβισμός και Αφηρημένη Τέχνη” και
“Φανταστική Τέχνη, Ντανταϊσμός και Σουρεαλισμός”.
- Η ίδρυση του Μουσείου Γκουγκενχάιμ, το 1937 (Solomon P.Guggenheim Museum), στο οποίο εκτέθηκαν έργα Ευρωπαίων καλλιτεχνών και το αφιέρωμα, στο ίδιο Μουσείο, το 1939, στον Πικάσο ενίσχυσαν την παρουσίαση των Ευρωπαίων δημιουργών.
- Οι Αμερικανοί καλλιτέχνες ήταν φυσικό να μην μείνουν ανεπηρέαστοι

- Η μετανάστευση πολλών καλλιτεχνών πριν και κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ήταν ένας από τους κυριότερους λόγους που μετακινήθηκε το ίδιο το πολιτιστικό βάρος από την Ευρώπη στη Νέα Υόρκη (Μ.Ντυσάν,Πικάμπια κ.α)
- Ισχυροποίηση οικονομικά και στρατιωτικά των ΗΠΑ μετά το 1945 και δίψα για πολιτιστική ταυτότητα.
- Η Αφαίρεση, μία πρωτοπορία που δεν είχε ακόμα εκτιμηθεί στην Ευρώπη παρά από λίγους, υιοθετήθηκε απρόσκοπτα στην Αμερική, αφού οι ανεικονικές τάσεις δεν έχουν εθνικά περιεχόμενα και χαρακτηριστικά, και επιβλήθηκε ως η κατ'εξοχήν μορφή τέχνης.
- Για να αποδοθούν τα ρεύματα της Αφαίρεσης, έχουν χρησιμοποιηθεί, τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη, όροι όπως **Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, Λυρική Αφαίρεση, Χειρονομιακή Τέχνη**, όλοι δόκιμοι για να αποδώσουν αυτές τις νέες κατευθύνσεις στην Τέχνη.

Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός

- Ο όρος “αφηρημένος εξπρεσιονισμός” χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1919, για να περιγραφούν κάποια έργα του Καντίνσκυ.
- “Σχολή της Νέας Υόρκης” μια άλλη ονομασία

Δύο εκθέσεις που οργάνωσε το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, η πρώτη το 1951 με τίτλο “Αφηρημένη ζωγραφική και γλυπτική στην Αμερική” και η δεύτερη “Η νέα αμερικανική ζωγραφική”, περιόδευσαν (1957-58) σε οκτώ ευρωπαϊκές χώρες καθιερώνοντας αλλά και αποθεώνοντας διεθνώς το νέο στιλ.

- Μεγάλα μεγέθη των πινάκων των Αμερικανών καλλιτεχνών, περιβάλλουν σχεδόν ολοκληρωτικά τον παρατηρητή και τον εγκλωβίζουν μέσα στον κόσμο του έργου.
- Η σύνθεση είναι κυρίαρχη (over-all), καθώς το έργο υπερβαίνει σχεδόν τα όρια του πίνακα, και δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο σημείο εστίασης.
- Στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ξεχωρίζουν δύο κύριες τάσεις:

**η Ζωγραφική της Δράσης, και
η Ζωγραφική του Χρωματικού πεδίου.**

η Ζωγραφική της Δράσης



Τζάκσον Πόλοκ - Reflection of the Big Dipper 1947

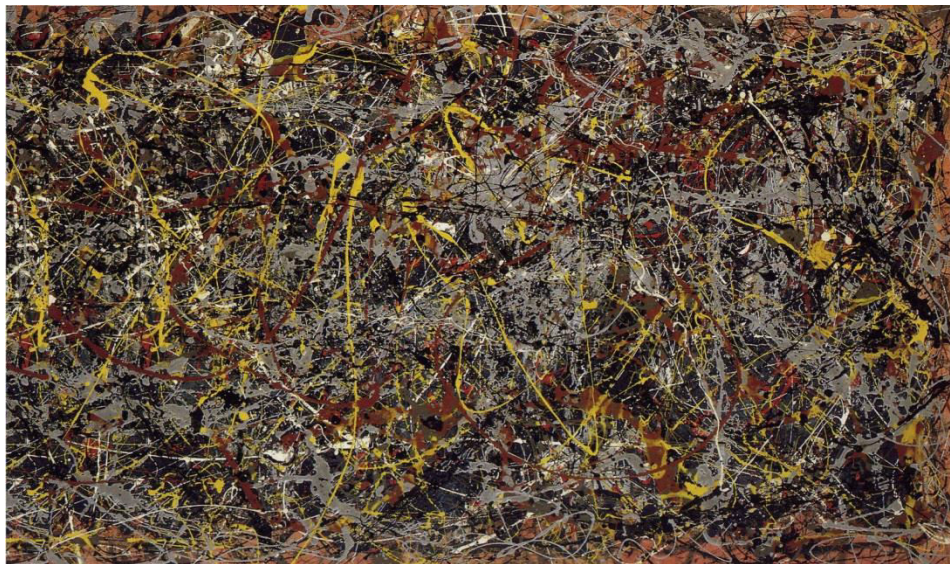


Β. Ντε Κούνινγκ (Willem De Kooning, 1904-1997), "Γυναίκα" (1949), λάδι, σμάλτο και κάρβουνο σε μουσαμά, 1,53 x 1,21 μ. Ανόβερο, ιδ. Συλλογή.

Για τους ζωγράφους της “**action painting**” αυτό που είχε σημασία ήταν η ίδια η πράξη της τοποθέτησης του χρώματος στο μουσαμά. Τα αισθήματα και τα συναισθήματά τους δεν απεικονίζονταν πια, αλλά “διαδραματίζονταν” επάνω στο μουσαμά.

Ο κυριότερος εισηγητής της Ζωγραφικής της Δράσης, ο Τζάκσον Πόλλοκ, ο οποίος θεωρείται και πατέρας της αμερικανικής ζωγραφικής, δεν εντάχθηκε ποτέ σε καμιά ομάδα ούτε άφησε επιγόνους.

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



Jackson Pollock no 5 1948

“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”.

Χάρολντ Ρόζενμπεργκ



Jackson Pollock Number 8 -1949

Ζωγραφική του Χρωματικού Πεδίου

Mark Rothko

Ένας πίνακας του Ρόθκο με τα μεγάλα χρωματικά ορθογώνια που αλληλοκαλύπτονται ή αντιπαρατίθενται, με ένα χρώμα βαθύ και γαλήνιο ακόμα και τραγικό, δεν είναι απλώς μια ζωγραφική επιφάνεια, είναι ΧΩΡΟΣ. Είναι έκταση που δονείται από χρώμα και φως χωρίς πρόσωπα ή πράγματα. Στόχος του ήταν να περιλάβει, να πάρει μέσα του το θεατή, να του ανοίξει χώρο στη φαντασία.



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

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

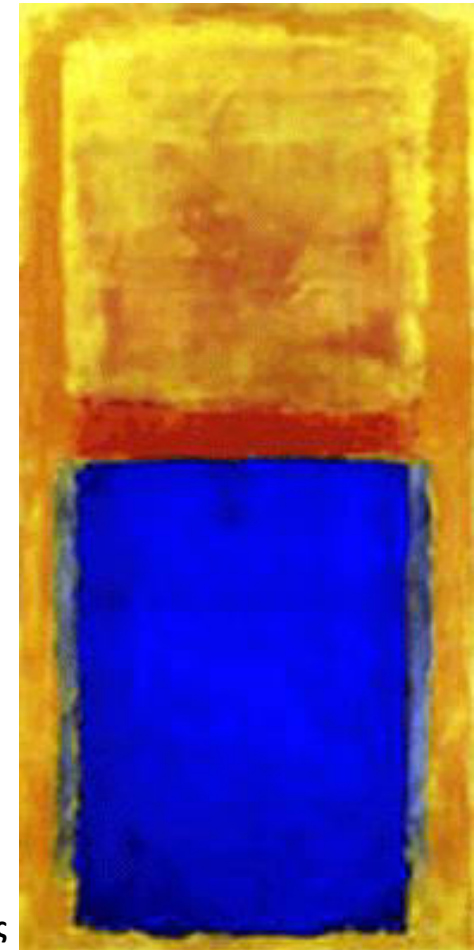


Ο Ρόθκο μαζί με άλλους ζωγράφους το 1943 έγραψαν στους Νιου Γιορκ Τάιμς μια περίφημη πια επιστολή, στην οποία ανέφεραν:

“Για μας η τέχνη είναι μία περιπέτεια σε έναν άγνωστο κόσμο, που μόνο όσοι είναι έτοιμοι να διακινδυνεύσουν μπορούν να τον εξερευνήσουν. Είμαστε υπέρ της απλής έκφρασης περίπλοκων σκέψεων. Είμαστε υπέρ των μεγάλων διαστάσεων, γιατί είναι λιγότερο διφορούμενες. Είμαστε υπέρ της δισδιάστατης φόρμας, γιατί καταστρέφει την ψευδαίσθηση και αποκαλύπτει την αλήθεια... Δηλώνουμε πνευματική συγγένεια με την πρωτόγονη και την αρχαϊκή τέχνη”.



Mark Rothko, ο ταξιδιώτης των χρωμάτων



Αφιέρωμα στον Ματίς



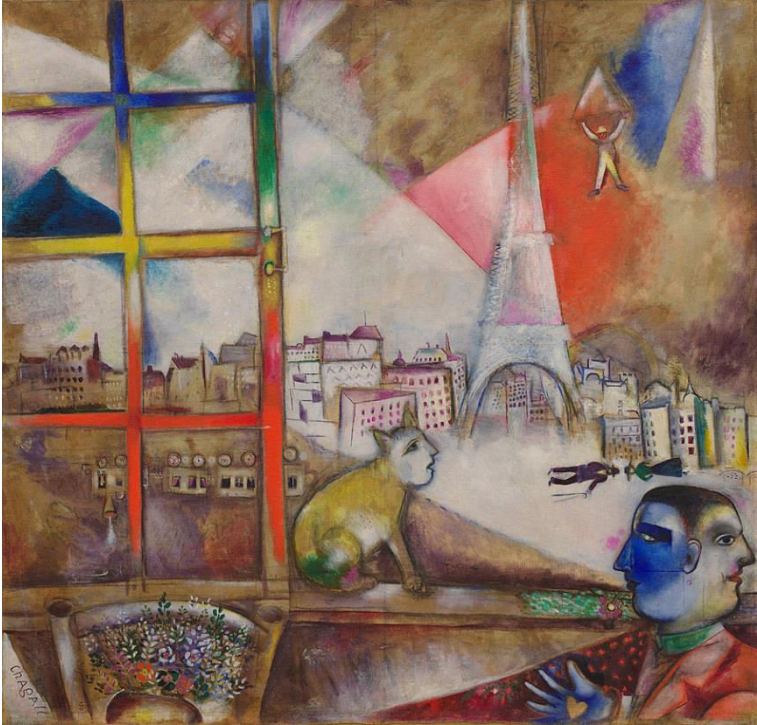
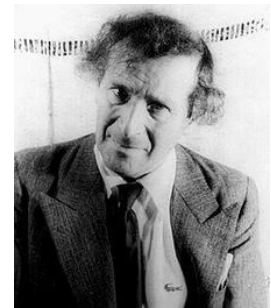
Εικ. 7. Μ. Σαγκάλ (Marc Chagall, 1887-1985),
“Ο πράσινος βιολιστής” (1914), λάδι, Ν. Υόρκη Μουσείο
Γκουγκενχάιμ.

Ο Ρώσος καλλιτέχνης κατάφερε να δώσει μορφή σε έναν κόσμο συμβόλων και ονείρων, αναμνήσεων και παραμυθιών, δημιουργώντας έργα γεμάτα αντιφατικά συναισθήματα, που από την ακραία χαρά φτάνουν στην ακραία απελπισία.

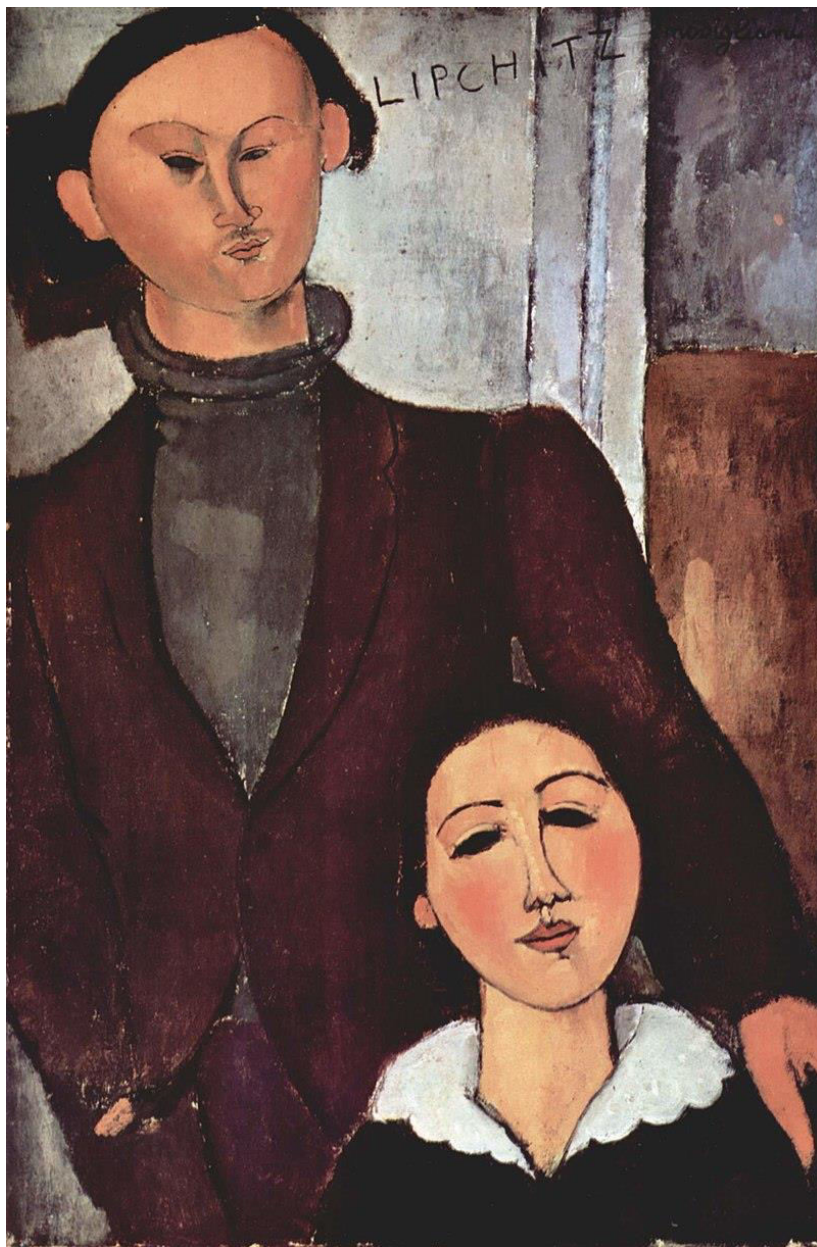
*Στο έργο του συνδυάζονται **εξπρεσιονιστικά, κυβιστικά και φωβιστικά** στοιχεία, ενώ παντού υποφώσκει μια θρησκευτική ατμόσφαιρα που οφείλεται τόσο στις νεανικές του αναμνήσεις όσο και στις πεποιθήσεις του.*

Το έργο του χαρακτηρίζεται από μια κυριαρχία του φανταστικού στοιχείου, από την παρουσία ρευστών και αβέβαιης ταυτότητας αντικειμένων και από την ποιότητα των θεμάτων του που συχνά παραπέμπουν στη ζωή του ρωσικού χωριού. Δεν άφησε τη γνωριμία του με τα μοντέρνα πειράματα να σβήσει τις μνήμες της παιδικής του ηλικίας. Τα έργα του με θέμα σκηνές από το χωριό και τους ανθρώπους του, όπως ο μουσικός του που έχει γίνει ένα με το όργανο του, διατηρούν κάτι από την παιδική έκσταση της γνήσιας λαϊκής τέχνης.

«Όταν ζωγραφίζει ο Σαγκάλ δεν ξέρεις αν είναι ξύπνιος ή αν κοιμάται. Πρέπει να υπάρχει κάποιος άγγελος στο κεφάλι του.» Πάμπλο Πικάσο



Marc Chagall



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

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

Η Γλυπτική στη Μεταπολεμική Αμερική

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

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

Ο Σμιθ, αυτοδίδακτος γλύπτης, από τους σημαντικότερους της μεταπολεμικής Αμερικής, εντελώς ανεπηρέαστος από την ακαδημαϊκή γλυπτική, εργάστηκε στο μέταλλο ακούραστα και δοκίμασε να δώσει μνημειακές διαστάσεις στα μεταλλικά γλυπτά του, εκμεταλλευόμενος τις εκφραστικές δυνατότητες των γεωμετρικών σχημάτων και των στιλπνών επιφανειών που αντανακλούν το φως, αλλά και απορροφούν το χρώμα του περιβάλλοντος χώρου.





Agricola Head; Chain Head; Saw Head
all 1933 Installed at Bolton Landing, New York.



Cubi XIX-1964



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



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

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



Μπάρμπαρα Χέπγουορθ
Αφιέρωμα στον Μοντριάν, 1966



Η Ζωγραφική και η Γλυπτική στη Μεταπολεμική Ευρώπη

- **Σχολή του Παρισιού**

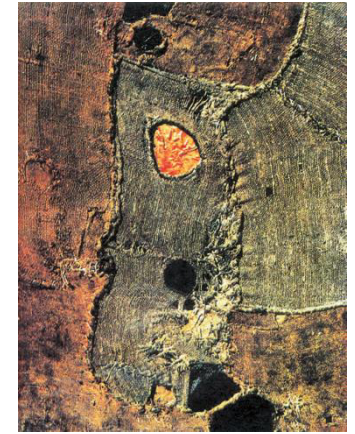
ένα σημείο συνάντησης των νέων ανήσυχων δημιουργών με τους μεγάλους δασκάλους της τέχνης (**Πικάσο, Ματίς, Μπρακ**) και όπου η τέχνη είχε αποκτήσει εκείνη την ελευθερία αναζήτησης που στις άλλες χώρες της Ευρώπης τα αυταρχικά καθεστώτα είχαν περιορίσει. **Σαγκάλ, Τζιακομέτι, Μπρανκούζι, Μοντιλιάνι** είναι μόνο λίγα από τα ονόματα των καλλιτεχνών που είχαν συγκεντρωθεί στο Παρίσι της εποχής. (λίγο πριν το Β΄ Παγκ.Πόλεμο)

- **Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος** : ολέθρια καταστροφή των Αξιών και της οικονομίας. Στροφή της τέχνης στην φιλοσοφία του υπαρξισμού, που διακήρυσσε το παράλογο, το άσκοπο της ανθρώπινης ύπαρξης. Ελευθερία χωρίς σκοπό, χωρίς περιθώρια βελτίωσης της ζωής.

- στην **Τέχνη** : βαθιά απαξίωση των παραδοσιακών τρόπων έκφρασης (με τη μορφή και το χρώμα), οδήγησαν στην αναζήτηση μιας καινούριας σχέσης ανάμεσα στον καλλιτέχνη, στα υλικά του, στη δημιουργική χειρονομία και στο έργο του.

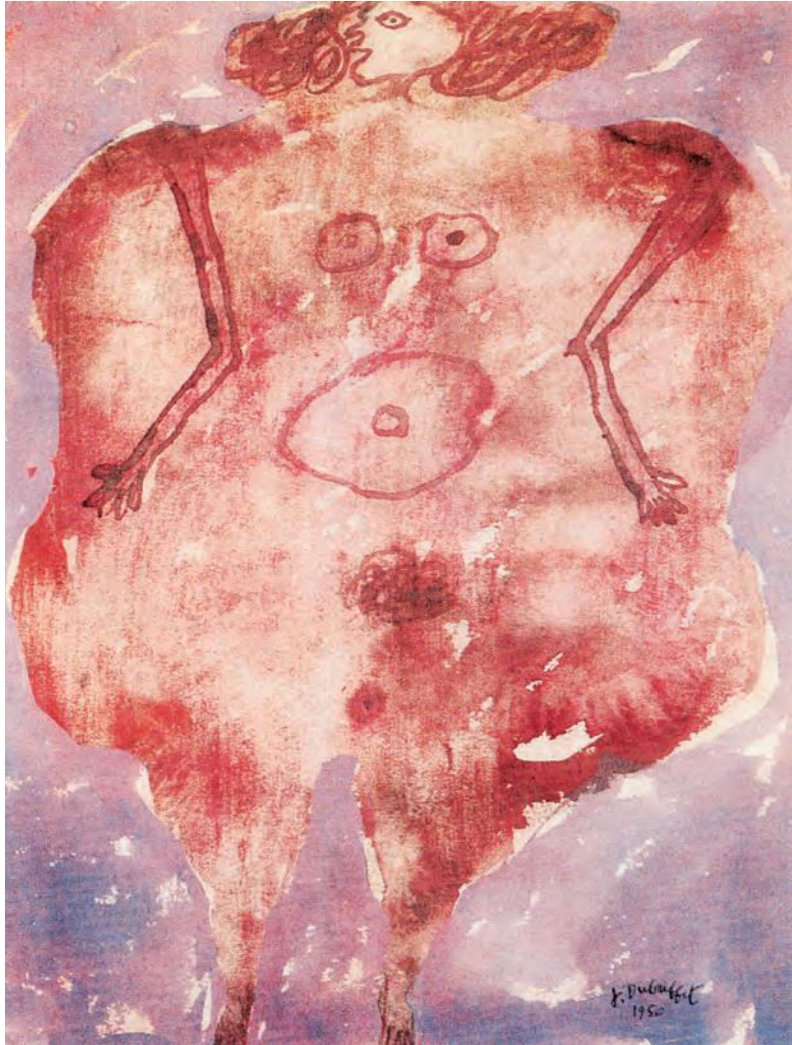
- Η αναζήτηση του καλλιτέχνη στράφηκε στη δημιουργία έργου μέσα από την **άμεση επαφή** του με το **υλικό**, την **ύλη**, μια αναζήτηση που έγινε ο κοινός παρονομαστής εντελώς διαφορετικών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων. Οι καινούριες εμπειρίες που αναδύθηκαν συγκεντρώθηκαν κάτω από τον όρο : **“Άμορφη τέχνη”, (Art Informel)** μια τέχνη αφαίρεσης για την οποία έχει καθιερωθεί, εκτός από την ονομασία αυτή, και ο όρος **Τασισμός (Tachisme)**, από την γαλλική λέξη **tache=κηλίδα** ή ακόμα **Λυρική Αφαίρεση ή Ζωγραφική Υλικού**, όπου τονίζεται η ύπαρξη του χρώματος ως φυσικής ουσίας.

(Η art informel ή Τασισμός στην Ευρώπη είναι το ισοδύναμο του αφηρημένου εξπρεσιονισμού στην Αμερική.)



A. Μπούρι (Alberto Burri, 1915-1995)

- Την υλικότητα του χρώματος καλλιτέχνες όπως ο **Ντυμπυφέ, Jean Dubuffet (1905-1985)**, και άλλοι ενίσχυσαν με άμμο, πηλό ή άλλα υλικά, δημιουργώντας την **Ακατέργαστη Τέχνη (Art Brut)**, που ανέτρεπε όλους τους συμβατικούς αισθητικούς κανόνες



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

Ο καλλιτέχνης είναι ο εισηγητής και θεωρητικός της **“Ακατέργαστης Τέχνης” (Art Brut)**. Πνεύμα ανήσυχο και ανικανοποίητο, μένει μακριά από ρεύματα και τάσεις και επιβάλλει διάφορα υλικά και διαφορετικές τεχνικές. Αναμειγνύει καρβουνό-σκονη και γύψο, κομμάτια γυαλιά, ρευστή μαστίχα και άμμο, κόλλα και χαλίκια, δημιουργώντας παχιά ανάγλυφα, πάνω στα οποία σχεδιάζει με τη σπάτουλα, το χέρι, ή με άλλο εργαλείο, **μετατρέποντας τη ζωγραφική επιφάνεια από “το ακίνητο υποστήριγμα, το υλικό μέσο για τη μεταφορά ζωγραφικών ιδεών” σε πεδίο ενέργειας.**

Στα έργα της σειράς Γυναικεία Σώματα οι υπερτονισμένες γυναικείες φιγούρες με τα μικρά κεφάλια και τα φουσκωμένα σώματα, που θυμίζουν κάτι από τις πρωτόγονες γυναικείες θεότητες της γονιμότητας, παραπέμπουν στα λόγια του ίδιου ότι **“η τέχνη απευθύνεται στο πνεύμα και ασφαλώς όχι στα μάτια, όπως πιστεύουν τόσο πολλοί άνθρωποι”.**



Jean Dubuffet
Door with Couch Grass 1957



Jean Dubuffet
Fleshy Face with Chesnut Hair 1951



Alberto Burri b. 1915, Città di Castello, Italy; d. 1995, Nice

MEDIUM

Burlap, thread, synthetic polymer paint, gold leaf, and PVA on black fabric

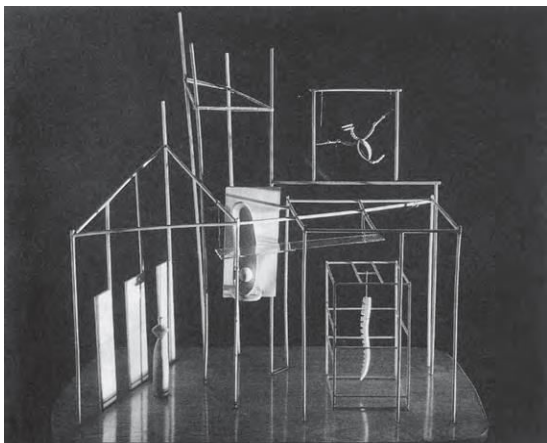
86 x 100.4 cm

Composition 1953



ΑΛΜΠΕΡΤΟ ΤΖΙΑΚΟΜΕΤΙ

- η φαινομενολογική προσέγγιση της πραγματικότητας
- δούλεψε για τον άπιαστο στόχο να αποδώσει τη μορφή έτσι όπως την αντιλαμβάνεται στην πραγματικότητα ο θεατής
- εισήγαγε μια νέα έννοια στη γλυπτική, εκείνη της **απόδοσης της απόστασης**.
- Το έργο του χαρακτηρίζεται από στοιχεία του κυβισμού, του σουρεαλισμού και των φιλοσοφικών αναζητήσεων του υπαρξισμού και της ανθρώπινης φύσης.
- Η στροφή στο ανθρώπινο σώμα και πρόσωπο σημειώνεται το 1935, όταν σταμάτησε να ασχολείται με τον σουρεαλισμό και αφοσιώθηκε στις **"Συνθέσεις με Φιγούρες"**, ενώ γύρω στο 1940 κατέληξε στις διάσημες φιγούρες του, σχεδόν σκελετώδεις, με τα μακριά πόδια, τον περιορισμένο κορμό και το μικρό κεφάλι. Σχεδόν εξαϋλωμένες.
- **"Βυθίζοντας τα δάκτυλά μου στον γύψο, αναζητώ κάτω από το δέρμα τα οστά, το κρανίο, τους σπονδύλους, το ανθρώπινο σώμα αποφλοιωμένο"**, έλεγε. Οι φιγούρες αυτές δεν ξεπερνούσαν σε μέγεθος τα 7 εκ.
Ο Τζακομέτι ήθελε να αντικατοπτρίζουν την απόσταση που έβλεπε να υπάρχει μεταξύ του καλλιτέχνη και του μοντέλου του.



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



"Ανθρωπος που δείχνει" (1947), μπρούντζος, ύψος 1,79 μ., Ν.Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή. (141,28 εκ.δολλ., Sotheby's)

Στο έργο “Πλατεία μεγαλούπολης”, οι μορφές αποτελούν μία ομάδα.

Αντιλαμβανόμαστε ότι βρίσκονται σε πλατεία. Αντιλαμβανόμαστε ότι καθεμιά στρέφεται προς διαφορετική κατεύθυνση.

Ο πηλός, κομμένος σε αδρά κομμάτια, αρκέστηκε σχεδόν να ντύσει μόνο την αρματούρα (σιδερένιος σκελετός που στηρίζει τον εύπλαστο πηλό όταν χτίζεται μια φιγούρα).

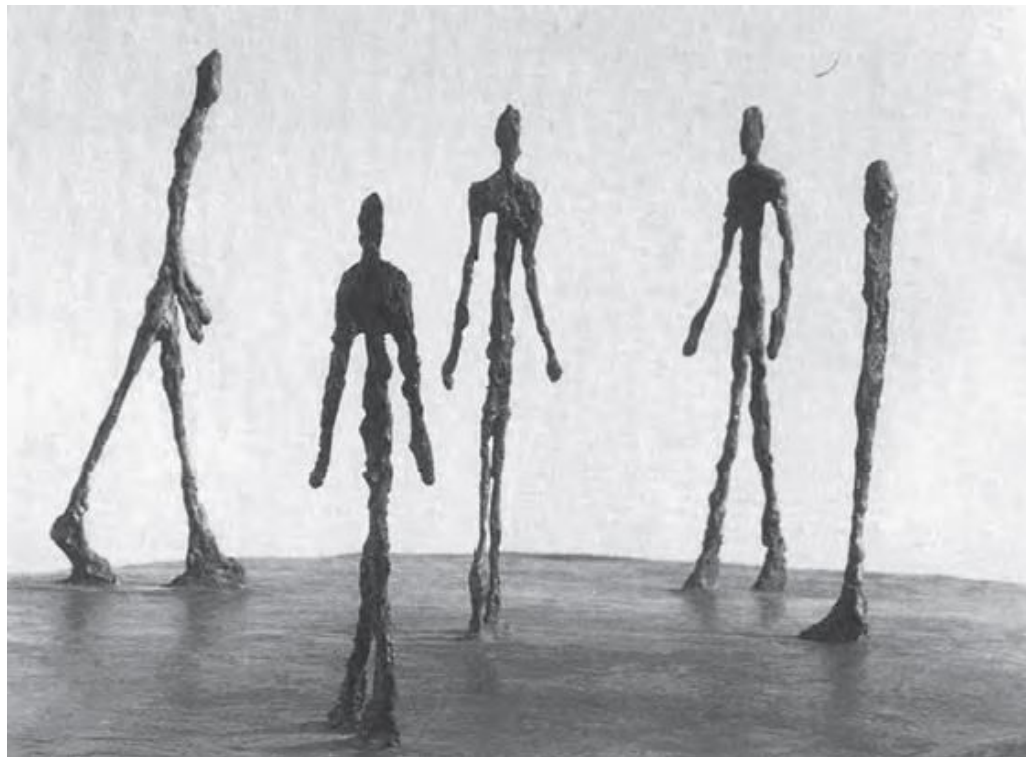
Η κάθε μορφή, μόλις άρχισε να αρθρώνεται, έμεινε εκεί, απομακρυσμένη σε **χώρο** και **χρόνο**.

Η αίσθηση που δημιουργείται είναι της **μακρινής ματιάς**, έτσι καθώς οι μορφές τρεμοπαίζουν στο φως, και νιώθει κανείς πως σε λίγο θα χαθούν στην αχλή της ατμόσφαιρας.

Το φως δεν μπορεί σχεδόν να σταθεί επάνω τους. Είναι σχεδόν διαφανές. Νομίζουμε ότι βλέπουμε την πλατεία και τις μοναχικές φιγούρες από μακριά.

Όσο όμως κι αν πλησιάσουμε, αυτές δε μεγαλώνουν. Δεν έρχονται κοντά μας. Έτσι ψηλόλινγες, και με μια υλικότητα που ίσα τις κάνει ορατές, παραμένουν μακριά, ακόμα κι αν τις αγγίζουμε.

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



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

Το έργο φαίνεται ότι αφορά κυρίως μια πέραν του πραγματικού αλληγορία της ανθρώπινης μοίρας, του απομονωμένου ανθρώπου, και ότι θέτει θέματα υπαρξιακά για την αγωνία του και την αποξένωσή του.

ΤΖΑΚΣΟΝ ΠΟΛΟΚ

Οι θεωρίες του Γιουνγκ για το ασυνείδητο άσκησαν μεγάλη επίδραση στον Πόλοκ:

“μόνο στο ασυνείδητο βρίσκεται το μεγάλο απόθεμα των ζωτικών ενεργειών μας και μόνο με την τέχνη μπορούμε να φτάσουμε ως εκεί. Το πιστεύω της πουριτανικής Αμερικής είναι ότι υπάρχουμε για να δρούμε. Το αντίθετο όμως είναι η αλήθεια: κάνουμε για να υπάρχουμε, εμείς φτιάχνουμε την ύπαρξη. Πριν από τη δράση δεν υπάρχει τίποτα, ούτε χώρος για να κινηθούμε ούτε χρόνος για να διατηρηθούμε· δεν υπάρχει υποκείμενο και αντικείμενο.”

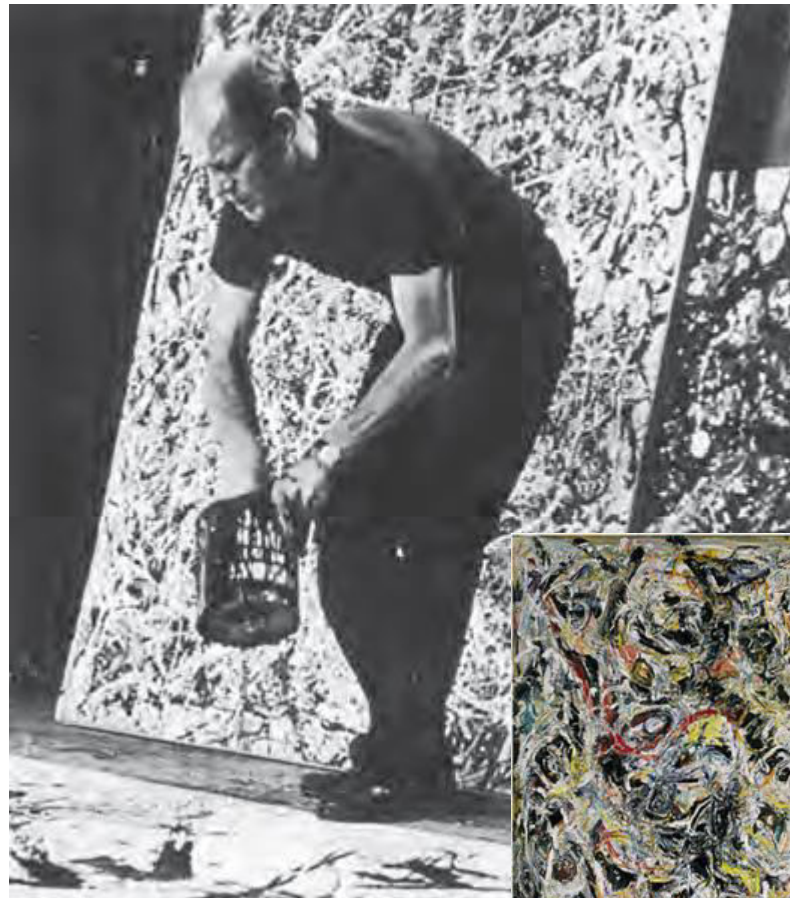
Θέμα και πρωταγωνίστρια της ζωγραφικής του Πόλοκ είναι:
η δράση,
η χειρονομία,
η αυτόματη γραφή της κίνησης του σώματος,



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

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

Τζ. Πόλοκ.



Eyes in the Heat, 1946, Τζάκσον Πόλοκ.
Τεχνική ντρίπινγκ.