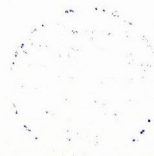


FRANCOIS RAVI 30 10

80







ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

A  
1982-1)

c.2

**ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ**  
**1900 - 1982**

**ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ**  
**ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ**

---

ΑΘΗΝΑ. 1982

Ἐξώφυλλο: Ράουσεμπεργκ Ρόμπερτ, Ἐξόρμηση Ι (ἀρ. κατ. 51)

Ἔκδοση: Ἐθνικὴ Πινακοθήκη

Ἐπιμέλεια: Ἐθνικὴ Πινακοθήκη – Ὀλγα Μεντζαφοῦ

Κείμενα: Τζούντιθ ΜάκΚάντλες, Κάριν Μπρέμερ, Τζιλ Φλέηκ, Γκρέης Φόουλερ

Μετάφραση ἀπὸ τὰ Ἀγγλικά: Ἀγγέλα Ταμβάκη

Φωτογραφίες: Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν, Χιούστον

Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, (Β. Ψηρούκης)

Ἐκτύπωση: Γραφικὲς Τέχνες Κ. ΜΙΧΑΛΑΣ Α.Ε.

Ἀθήνα 1982



1900 - 1982

Ἡ ἔκθεση αὐτὴ ὁργανώνεται ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη σὲ συνεργασία μὲ τὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Χιοῦστον σὲ ἀντάλλαγμα τῆς ἔκθεσης τῆς Συλλογῆς Ν.Π. Γουλανδρῆ στὸ Χιοῦστον.

It is hereby certified that the within and foregoing is a true and correct copy of the original as the same appears in the records of the Board of Health of the City of New York.



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἡ ἔκθεση τῆς συλλογῆς κυκλαδικῆς καὶ ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης τοῦ Νίκου καὶ τῆς Ντόλλυς Γουλανδρῆ στὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Χιοῦστον τὸ 1981 ἔδωσε τὴ δυνατότητα νὰ παρουσιασθεῖ ὡς ἀντάλλαγμα στὴν Ἐθνικὴ μας Πινακοθήκη ἡ ἔκθεση «Ἀμερικανικὴ ζωγραφικὴ 1900-1982».

Τὰ περισσότερα ἔργα ποὺ παρουσιάζονται στὴν ἔκθεση αὐτὴ προέρχονται ἀπὸ τὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Χιοῦστον, ἡ ἐπιλογή ὁμῶς συμπληρώθηκε καὶ μὲ ἐκθέματα ἀπὸ διάφορες ἄλλες συλλογές. Ὅρισμένα ἔργα ἀπηχοῦν κινήσεις καὶ ρεύματα τῆς ἐποχῆς πρὸ τοῦ 1940, τὸ κύριο ὁμῶς βᾶρος τῆς συγκεντρώνεται στὴν παρουσίαση ἐνὸς νέου καλλιτεχνικοῦ προσανατολισμοῦ μὲ τὸν ὁποῖο ἡ νεώτερη ἱστορία τῆς τέχνης ἔχει πάρα πολλὰς φορὲς ἀσχοληθεῖ.

Ἐπίσης ἡ Ἐθνικὴ Πινακοθήκη φιλοξενώντας τὴν ἔκθεση αὐτὴ ἐπιθυμεῖ νὰ δείξει σὲ ποιά ἐποχὴ καὶ σὲ ποιά καίρια σημεῖα συναντήθηκαν ἡ ἀμερικανικὴ καὶ ἡ εὐρωπαϊκὴ τέχνη, καὶ μὲ τίς ἐμπειρίες ποὺ ἀποκτήθηκαν ἀπὸ τίς ἄλλες ἐκθέσεις τέχνης (ἀγγλική, γαλλικὴ, ἰταλική) ποὺ παρουσιάστηκαν στὶς ἴδιες αἴθουσες νὰ δώσει τὴν εὐκαιρία νὰ συμπληρωθοῦν οἱ γνώσεις μας γύρω ἀπὸ τὸ θέμα αὐτό. Τὸ ὑλικὸ ποὺ ἐπιλέχθηκε ἀπὸ τοὺς συναδέλφους τοῦ Μουσείου Καλῶν Τεχνῶν παρουσιάζει ἓνα ἀρκετὰ ὀλοκληρωμένο σύνολο γιὰ τὴν κατανόηση τῶν παραπάνω θεμάτων καὶ τὴν δημιουργία ἐνδιαφέροντος γιὰ τίς συγκεκριμένες αὐτὲς μορφές.

Γιὰ τὴν ὀργάνωση καὶ τὴν συμπαράσταση στὴν πραγματοποίηση τῆς ἔκθεσης ἐπιθυμῶ νὰ εὐχαριστήσω τὴν Ὑπουργὸ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν κυρία Μελίνα Μερκούρη. Ἐπίσης εὐχαριστῶ τὸν κύριο καὶ τὴν κυρία Ν. Π. Γουλανδρῆ γιὰ τὴ βοήθεια καὶ τὴ διευκρίνηση πολλῶν τεχνικῶν λεπτομερειῶν ποὺ παρουσιάστηκαν κατὰ τὴ διάρκεια τῶν δύο ἐκθέσεων. Γιὰ τὴν πραγμάτωση καὶ παρουσίαση τῆς ἔκθεσης αὐτῆς μᾶς βο-

ήθησαν από αμερικανικής πλευράς ο διευθυντής του Μουσείου Καλών Τεχνών του Χιούστον David Warren, ή ιστορικός της τέχνης Barbara Rose, και από το επιστημονικό και τεχνικό προσωπικό του Μουσείου Καλών Τεχνών του Χιούστον ή Judith McCandless, ο Jack Eby και ο Eric Binas. Από την ελληνική πλευρά εργάστηκαν οι επιστημονικοί βοηθοί της Έθνικης Πινακοθήκης, Άγγελα Ταμβάκη και Όλγα Μεντζαφού, και ο υπεύθυνος του φωτογραφικού εργαστηρίου της Έθνικης Πινακοθήκης, Βασίλης Ψηρούκης. Όλους τους παραπάνω καθώς και τους άλλους συνεργάτες μου εύχαριστώ θερμά.

Έχει γίνει πιά αντιληπτό ότι η συμβολή των ΗΠΑ στην άπελευθέρωση της Δ. Ευρώπης επέβαλε μιὰ νέα πολιτική, οικονομική και καθοδηγητική δύναμη, γεγονός που δέν συνέβη μετά τή λήξη του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, όταν παρουσιάστηκαν ανάλογες καταστάσεις. Οί Άμερικανοί, που μαζί με τους Ρώσους έπευφημήθηκαν ως άπελευθερωτές από τὸ φασιστικό και τὸ ναζιστικό ζυγὸ τῶν γερμανικῶν στρατευμάτων κατοχῆς, μετέφεραν στὸ μακρόχρονο διάστημα παραμονῆς τους στὴ Δ. Ευρώπη τὸ δικό τους τρόπο ζωῆς και τὴν δική τους κουλτούρα, που ὄχι μόνο εὐκολα ἀλλὰ και πρόθυμα οί χώρες που βρέθηκαν κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροή τους δέχτηκαν και ἀφομοίωσαν. Ἔτσι ἐγκαταλείποντας στὴν πραγματικότητα συνήθειες και τρόπους ζωῆς, παρέλαβαν ἄλλους ξένους πρὸς αὐτούς. Ἡ εὐρωπαϊκὴ παράδοση σὲ πολλὰ θέματα ἀνατράπηκε και, τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο, ἐκδηλώσεις και τρόποι συμπεριφορᾶς πῆραν μιὰ νέα μορφή.

Οί ἀλλαγές αὐτές ἐπηρέασαν ὄχι μόνο τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο του Ἑυρωπαϊοῦ, ἀλλὰ πολὺ πιὸ ἐντονα και εὐδιάκριτα τὸν ἐξωτερικὸ τρόπο ζωῆς, τὸ ἔνδυμα, τὴ διασκέδαση και τὶς συναναστροφές. Τὰ μπλου τζήνς, τὰ καρὼ σακάκια, τὰ συνθετικὰ ὑφάσματα, ἡ τσίκλα, ἡ κόκα κόλα, ἂν και δέν εἶχαν τίποτα κοινὸ με τὴν εὐρωπαϊκὴ πραγματικότητα ἐντούτοις ἐπιβλήθηκαν σ' αὐτὴ δημιουργώντας ἔτσι κατὰ ἓνα τρόπο σημεῖα ἐπαφῆς γιὰ τὴν μετέπειτα παραδοχὴ τῆς τέχνης και τῆς κουλτούρας ἀπὸ τοὺς εὐρωπαϊκοὺς λαούς.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀμερικανικὲς ἐκθέσεις ἄρχισαν νὰ παρουσιάζονται στὰ μεγαλύτερα μουσεῖα τῆς Ευρώπης. Χωρὶς ἀμφιβολία οί πρώτες ἐκθέσεις που ὀργανώθηκαν ἀπὸ τὰ μουσεῖα τῶν δυτικοευρωπαϊκῶν χωρῶν μετὰ τὸ 1945 και σ' ὄλη τὴ δεκαετία του '50 εἶχαν τὸ χαρακτῆρα τῆς παραδοχῆς.

Μεγάλες ἐκθέσεις στὴν Ευρώπη ἔδωσαν τὴν εὐκαιρία στὴν ἀμερικανικὴ τέχνη νὰ γίνεῖ γνωστὴ, ἐνῶ δημοσιεύσεις και ἀτομικὲς πρωτοβουλίες καλλιτεχνῶν και ἄλλων ἀνθρώπων γύρω ἀπὸ τὶς τέχνες και τὰ γράμματα συνετέλεσαν στὴ διάδοση τῶν νέων ιδεῶν.

Ἡ πρώτη ἐκθεση ἀμερικανικῆς ζωγραφικῆς ὀργανώθηκε ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Οὐάσιγκτων και παρουσιάστηκε στὴν Τέητ Γκάλερι του Λονδίνου τὸ 1946.

Ἀπὸ τὸ 1946 ὡς τὸ 1977 ταξίδεψαν ἀπὸ τὴν Ἀμερικὴ 137 ἐκθέσεις σύγχρονης τέχνης καὶ παρουσιάστηκαν σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ μεγαλύτερα μουσεῖα τῆς Εὐρώπης.

Στὴν πρώτη ἐκθεση τοῦ 1946 τὰ ὀνόματα τῶν ζωγράφων ποὺ πῆραν μέρος ἦταν σχεδὸν ἄγνωστα στοὺς Εὐρωπαίους ἐπισκέπτες τῆς Τέτη Γκάλερι, καὶ ὅπωςδήποτε ἡ προσπάθεια αὐτὴ ἀπέβλεπε στὴ γνωριμία καὶ ἀναγνώριση ὄχι μόνον ὀνομάτων ὅπως τοῦ Ἄντολφ Γκότλιμπ (ἀρ. κατ. 36), τοῦ Ρόμπερτ Μάδεργουελ (ἀρ. κατ. 37), τοῦ Μάρκ Τόμπυ (ἀρ. κατ. 65), τοῦ Γουίλλιαμ Μπαζιώτη (ἀρ. κατ. 28), τοῦ Τζάκσον Πόλλοκ (ἀρ. κατ. 32), τοῦ Μάρκ Ρόθκο (ἀρ. κατ. 38), κ.ἄ. ἀλλὰ καὶ τῆς τέχνης τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ ὡς τῆς Νέας Τέχνης τῆς Ἀμερικῆς. Τὸ καθοριστικὸ ὅμως βῆμα γιὰ τὴν ἀναγνώριση τῆς νέας ἀμερικανικῆς τέχνης ἔγινε μὲ τὰ ἔργα τοῦ Τζάκσον Πόλλοκ «Μητρόπολη», «Πέντε μήκη βαθιά», κ.ἄ. Τὸ πετυχημένο ξεκίνημα τοῦ Πόλλοκ καὶ ἡ πορεία του κυρίως στὰ χρόνια τῆς δεκαετίας τοῦ '50 τὸν ξεχωρίζουν ἀπ' ὅλους τοὺς ἄλλους Ἀμερικανοὺς καλλιτέχνες.

Ἡ ἀντιμετώπιση τοῦ μουσαμᾶ ὡς φορέα τοῦ χρώματος μὲ φανερὴ τὴν αὐθύπαρκτη παρουσία, καὶ ἡ τοποθέτηση τοῦ χρώματος σ' ὀλόκληρη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα ἀπὸ τὸν Πόλλοκ, καὶ στὴ συνέχεια ἀπὸ τὸ Στίλ (ἀρ. κατ. 31), τὸ Νιούμαν καὶ τὸ Ρόθκο, καὶ τὸ συμπατριώτη μας Στάμο (ἀρ. κατ. 30) ὀδήγησαν γιὰ πρώτη φορὰ τὴν τέχνη στὴν ἱκανοποίηση τῆς ἀξίωσης γιὰ μιὰ ζωγραφικὴ τοῦ χρώματος, ποὺ ὑπῆρχε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς μοντέρνας τέχνης κι ἀπὸ τίς πρώτες δεκαετίες τοῦ αἰῶνα μας, χωρὶς τὰ βοηθητικὰ μέσα ποὺ χρησιμοποίησαν γιὰ παράδειγμα ὁ Καντίνσκυ καὶ ὁ Μόντριαν. Γεωμετρικὲς μορφές ὑπάρχουν στὸ ἔργο καὶ τῶν δύο αὐτῶν καλλιτεχνῶν, ἀναμφισβήτητα ὅμως ἡ δομὴ τῶν εἰκόνων τοῦ Μόντριαν πλησιάζει περισσότερο πρὸς τὴ σύγχρονη ἐπιπεδικότητα. Εἶναι ὁ χῶρος ποὺ ἐνυπάρχει μέσα στὸ χρῶμα καὶ τὴν κατανομὴ του πάνω στὸ μουσαμᾶ.

Οἱ πίνακες τοῦ Μπάρνερτ Νιούμαν ποὺ χρονολογοῦνται γύρω στὸ 1950 διασαφηνίζουν τὴν ἀρχὴ αὐτὴ. Μιὰ χρωματικὴ ἐπιφάνεια, ποὺ καταλαμβάνει ὅλο τὸν πίνακα διαιρεῖται ἀπὸ μιὰ συνήθως κατὰκόρυφη γραμμὴ διαφορετικοῦ χρώματος. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα δὲν διαιρεῖται μόνο ἀπὸ τὴ γραμμὴ αὐτὴ, ἀλλὰ ἀποκτᾶ καὶ ἑκταση καὶ συνοχὴ χάρις σ' αὐτὴ. Ἡ γραμμὴ αὐτὴ εἶναι καὶ σημάδι καὶ οὐσιῶδες στοιχεῖο τῆς σύνθεσης. Τὸ σχεδὸν ὁμοιογενὲς χρῶμά ποὺ διαφοροποιεῖται μόνο μὲ τίς πινελιές, βρίσκει ἔτσι τὴ σταθερότητα του. Οἱ πίνακες τοῦ Νιούμαν ποὺ χρονολογοῦνται στὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἀποτελοῦν μιὰ ἀκόμα πιὸ ἀπότομη ρῆξη μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ παράδοση ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν ἄλλων συγχρόνων του τῆς παλιότερης γενιᾶς, καὶ εἶχαν μιὰ ἐντονη ἐπίδραση πάνω στὴ ζωγραφικὴ τῶν δύο ἐπομένων δεκαετιῶν.

Ἡ προσφορά, ἡ ἰδέα καὶ ἡ ἀνεξαρτητοποίηση τοῦ Νιούμαν ὀδηγεῖ σὲ μιὰ νέα ἔκφραση τῆς ἀμερικανικῆς τέχνης γνωστὴ μὲ τὰ ὀνόματα Χρωματικὴ Ἀφαίρεση καὶ Γεωμετρικὴ Ἀφαίρεση. Τὶς τάσεις αὐτὲς ἀκολούθησαν ζωγράφοι ποὺ εἶναι σήμερα πάρα πολὺ γνωστοί. Οἱ προσωπικοὶ ὅμως

κυρίως προβληματισμοί και οί αντιρρήσεις για την ιδιαίτερη τέχνη του δασκάλου Πόλλοκ οδήγησαν πολλούς προς τις ιδέες για την ανάπτυξη του χώρου και του χρώματος του Νιούμαν καθώς και της νεώτερης της Φράνκενταλερ (άρ. κατ. 57). Τέτοια έργα αποτελούν τη γέφυρα μεταξύ του Πόλλοκ και του μέλλοντος της αμερικανικής τέχνης, όπως έγραψε χαρακτηριστικά ο Τζέιμς Τρούιτ στην «Ουάσιγκτων Πόστ» της 21ης Δεκεμβρίου του 1961.

Νομίζω ότι η ζωγραφική του Φρίντελ Ντζούμπας (άρ. κατ. 60) και ιδιαίτερα τὰ μνημειακά σὲ μέγεθος έργα του αποτελούν την πληρέστερη έκφραση τῆς Χρωματικῆς και τῆς Γεωμετρικῆς Ἀφαίρεσης. Ὁ ζωγράφος αὐτὸς προσάρμοζε σ' ὀλόκληρη τὴν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα πελώρια ἀντιθετικά στοιχεῖα χρώματος, ποὺ οἱ γραμμὲς τῶν περιγραμμάτων τους συγκρούονται μεταξύ τους ἢ δημιουργοῦν ἢ μία μὲ τὴν ἄλλη μιὰ κλίμακα χρωμάτων και τόνων. Ἴσως εἶναι ἡ καλύτερη περίπτωση ἑνὸς Ἀμερικανοῦ ζωγράφου ποὺ τόσο ταιριαστὰ προσάρμοσε στὴν τέχνη του τὴν εὐρωπαϊκὴ κληρονομιά ποὺ ἔφερε μαζί του. Ἡ προσπάθεια τοῦ Ντελωνάι νὰ δημιουργήσει μιὰ καθαρὰ χρωματικὴ ζωγραφικὴ βρῆκε ἐδῶ τὴν πραγμάτωσή της.

Ὅπως ὅλοι γνωρίζουμε ἡ Πόπ Ἄρτ δημιουργήθηκε δυὸ φορές, μιὰ στὴν Ἀγγλία και μιὰ ἄλλη στὴν Ἀμερικὴ. Τὸ Λονδίνο και ἡ Νέα Ὑόρκη εἶναι οἱ τόποι στοὺς ὁποίους ἀναπτύχθηκε, ἐνῶ ὁ Κούρτ Σβίττερς και ὁ Μαρσέλ Ντυσάν ἦταν οἱ δύο καλλιτέχνες ποὺ τὴ θεμελίωσαν, ὁ πρῶτος στὸ Λονδίνο και ὁ δεύτερος στὴ Νέα Ὑόρκη. Ἰδιαίτερα ὁμως γιὰ τὴν Πόπ Ἄρτ τῆς Νέας Ὑόρκης, ποὺ ἔκανε τὸν κριτικὸ τῆς τέχνης Τζῶν Ρουμπλόφσκι νὰ κραυγάζει θριαμβευτικά «γιὰ πρώτη φορά ἡ ἀμερικανικὴ τέχνη εἶναι πραγματικὰ ἀμερικανικὴ», μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς δύο εἶναι τὰ ὀνόματα ποὺ τὴν ἐδραιώνουν: τοῦ Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ (άρ. κατ. 51) και τοῦ Τζάσπερ Τζόουνς (άρ. κατ. 53). Και οἱ δύο κατάγονται ἀπὸ περιοχὲς κάπως ἐπαρχιακὲς σὲ σχέση μὲ τὴ Νέα Ὑόρκη: ὁ πρῶτος ἀπὸ τὸ Τέξας και ὁ δεύτερος ἀπὸ τὴ Βόρεια Καρολίνα. Ἡ ἐπαφή τους μὲ τὸν κόσμον τῆς Νέας Ὑόρκης και μὲ τὶς νεοντανταϊστικὲς κινήσεις τοὺς ὀδηγεῖ και τοὺς καθιερώνει ὡς ἐκφραστὲς τῆς Πόπ Ἄρτ. Οἱ δύο αὐτοὶ καλλιτέχνες, ποὺ αποτελοῦν ἕνα σύγχρονο ζευγάρι Διοσκούρων, μοιράζονται τὸ ἴδιο ἐργαστήριον και τὶς ἴδιες μουσικὲς, φιλοσοφικὲς και Ζένβουδιστικὲς ἀναζητήσεις, ἢ τέχνη τους ὁμως ἀκολουθεῖ τελείως διαφορετικοὺς δρόμους. Ὁ Ράουσενμπεργκ μεθοδεύει μιὰ ζωγραφικὴ βασισμένη στὶς ἀρχὲς τῶν «συνδυασμῶν» (combines), τῶν κολλάζ και τῆς ἐνσωμάτωσης διαφορετικῶν ἀντικειμένων (assemblage) στὸ ἔργο του. Στὴν τέχνη του συνυπάρχουν ἀντικείμενα καθημερινῆς, οἰκιακῆς ἢ προσωπικῆς χρήσης, ταριχευμένα ζῶα, παλιὰ λάστιχα αὐτοκινήτου, μπουκάλες ποτῶν, ραδιόφωνα και σ' ἕνα ἔργο του ἀκόμα κι ἕνα ὀλόκληρο κρεβάτι.

Συνθέτει φωτογραφίες, σχέδια και ἀποτυπώματα ἀντικειμένων χρησιμοποιώντας σχέδια και ἀρχὲς τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ μὲ μιὰ προχωρημένη και ξεκάθαρη ἔνωση παραστατικῶν ἀντικειμένων. Ἕνας

ἀτελείωτος χείμαρρος ιδεῶν καὶ ἐμπνεύσεων ἀπλώνεται στὰ ἔργα του ποὺ ἔχουν ὡς πρωταρχικὴ πηγὴ δημιουργίας τὴν «Τέχνη».

Ἀντίθετη τελείως εἶναι ἡ θέση τοῦ Τζάσπερ Τζόουνς. Ταγμένος στὴν ἔκφραση τῆς «Ἀντι-Τέχνης» ὀριστικοποιεῖ τὶς θέσεις τοῦ Ντυσάν.

Ἡ ἀπλὴ ἀμερικανικὴ σημαία, οἱ κινητοὶ στόχοι καὶ οἱ ἄδειες κονσέρβες μύρας καθιερῶνουν τὸν Τζάσπερ Τζόουνς ὡς πρόδρομο μιᾶς ὁμάδας τῆς Πόπ Ἄρτ, ποὺ ὁ Λίο Καστέλλι κατάφερε ὄχι χωρὶς δυσκολία νὰ ἀναδείξει. Στὴν ἴδια ὁμάδα ἀνήκουν καὶ ἄλλοι καλλιτέχνες, ὅπως εἶναι ὁ Ρόϋ Λιχτενστάϊν (ἀρ. κατ. 52) καὶ ἀργότερα ὁ Ἄντυ Γουῶρχολ καὶ ὁ Τζέιμς Ρόζενκουιστ (ἀρ. κατ. 50).

Ἡ ἱστορικὸς τῆς τέχνης Μπάρμπαρα Ρόουζ ποὺ ὀργάνωσε καὶ τὴν ἐκθεση «Ἀμερικανικὴ ζωγραφικὴ 1900-1982» ὀνομάζει σκληροπυρηνικοὺς τῆς ἀμερικανικῆς Πόπ Ἄρτ τοὺς καλλιτέχνες Ὀλντενμπεργκ, Σήγκαλ, Ντάιν, Λιχτενστάϊν, Γουέσελμαν, Ρόζενκουιστ, Ἰντιάνα Μάριζολ καὶ «τελευταῖο ἀλλὰ ὄχι καὶ μικρότερο σὲ ἀξία» τὸ Γουῶρχολ καὶ οἱ Εὐρωπαϊοὶ καλλιτέχνες προσθέτουν στὴν ἀπαρίθμηση τῶν σημαντικῶν ἐκπροσώπων τῆς Πόπ Ἄρτ καὶ ἄλλους ἑφτά: τὸν Ρίβερς (ἀρ. κατ. 49) τὸν Κιτάτς, τὸν Κάπρου, τὸν Χίγκινς, τὸν Πάικ, τὸν Κρίστο καὶ τὸ Λιούρι.

Ὅπως δὴ ποτε ἡ ἐπιτυχία τῆς ἀμερικανικῆς Πόπ Ἄρτ ὀδήγησε σὲ μιὰ παγκόσμια ἀκτινοβολία μὲ ἄμεσες ἐπιδράσεις στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία διαφόρων χωρῶν. Τὸ πιὸ καθαρὸ τῆς ὅμως στοιχεῖο, ἡ «ἀγνότητά» τῆς ἄρχισε σιγά-σιγά νὰ ἐξαφανίζεται, νὰ μεταβάλλεται καὶ νὰ διαφοροποιεῖται. Ἡ δολοφονία τοῦ Προέδρου Κέννεντυ, ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ, στοιχεῖα ἀναρχισμοῦ καὶ ἀνταγωνισμοῦ τῆς βίας μὲ τὴ βία, ἄλλαξαν καὶ διέλυσαν τὴν ἰδέα τῆς Πόπ Ἄρτ.

Ὁ φωτογραφικὸς ρεαλισμὸς ἄρχισε ἀπὸ τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς δεκαετίας τοῦ '70 νὰ δημιουργεῖ φίλους καὶ ὁπαδοὺς τῶν ὁποίων κέρδισε τὸν ἐνθουσιασμό. Ἄν καὶ δὲν ξεπέρασε τὸ ὕψος τῆς Πόπ Ἄρτ ἐντούτοις κατάφερε νὰ στρέψει τὴν προσοχὴ πρὸς τὴν ἔντονα ἀντικειμενικὴ καὶ ἀπόλυτα φωτογραφικὴ εἰκόνα τοῦ θέματος, ἐνῶ ἡ τελειοποίησις καὶ ἐπιβολὴ τῆς τεχνικῆς ἔφεραν τόσο κοντὰ ὅσο ποτὲ ἄλλοτε τὴ φωτογραφικὴ μηχανὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ. Ὁ φωτορεαλιστὴς ζωγράφος ζεῖ καὶ μεταφέρει στὸν πίνακά του μὲ τὴν μεγαλύτερη δυνατὴ πιστότητα ὅσα τοῦ παρουσιάζει ἡ φύση ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ τοῦ ἐπιτρέπουν οἱ τεχνικὲς καὶ ζωγραφικὲς του γνώσεις ἀπὸ τὴν ἄλλη. Οἱ καλλιτέχνες ἐπεκτείνουν τώρα τὸ πεδίο τῆς ἐπιλογῆς τους καὶ στὰ διάφορα φωτογραφικὰ ὑλικά, ὅπως εἶναι ἡ ἐγχρωμὴ διαφάνεια, τὸ πανῶ μὲ τὰ διάφορα μεταλλικὰ ἐφέ, μὲ μαυρόασπρες προετοιμασίες, μὲ ἀπλωμένο ἄσπρο ἢ μὲ χρώματα ποὺ τοῦ δίνει τὸ ἴδιο τὸ φίλμ. Οἱ ζωγράφοι Τσὰκ Κλόουζ, Ρίτσαρντ Μὰκ Λήν, Ρόμπερτ Μπέχτλ, Ράλφ Γκόενς, Δὸν Ἐντυ, Ρίτσαρντ Ἔστ εἶναι οἱ χαρακτηριστικότεροι ἔκφραστὲς τῆς τέχνης αὐτῆς.

Παρατηρώντας καὶ μελετώντας τὰ ἔργα ποὺ περιλαμβάνονται στὴν ἐκθεση «Ἀμερικανικὴ ζωγραφικὴ 1900-1982» καὶ ἔχοντας ὑπόψη τοῦ ὁ ἐπισκέπτης ὄχι μόνον τὶς μέχρι σήμερα ἐκθέσεις μας ἀλλὰ καὶ τὴ μόνιμη

έκθεσή μας αναλογίζεται χωρίς υπερβολή τι θυσιάστηκε στην 'Αμερική για να προκύψει αυτό το ΝΕΟ. Χωρίς άμφιβολία από το δέκατο ένατο αιώνα στην Ευρώπη οι θυσίες για το ΝΕΟ υπήρξαν μεγάλες και πρόσφατα όδυνηρές. Σήμερα με την ακινητοποίηση της τέχνης ή αμερικανική ζωγραφική, γλυπτική και χαρακτηριστική για πρώτη φορά δοκιμάζει τη κρίση μιάς θυσίας. Ίσως όμως αν δεν δημιουργηθεί κάτι ανάλογο αυτών που έδωσαν ο Πόλλοκ, ο Νιούμαν, ή Φράνκενταλερ, ο Μπαζιιώτης, ο Ράου-σενμπεργκ και ο Τζόουνς ή θυσία του έργου των καλλιτεχνών αυτών θα είναι ακόμη πιο πολύ όδυνηρή από αυτή των ευρωπαίων καλλιτεχνών του 19ου αιώνα και αυτών ακόμη των ιμπρεσιονιστών.

Η τέχνη δεν είναι σήμερα μια δύναμη που βρίσκεται στο επίκεντρο της προσοχής, και όλες οι προσπάθειες να αντλήσουν απ' αυτή μια σημασία ανάλογη μ' εκείνη της επιστήμης και της τεχνολογίας είναι σήμερα στην πορεία τους καταδικασμένες. Παρόλα αυτά εξακολουθεί να είναι κάτι το ουσιαστικό και αποτελεί την κρίσιμη εκείνη περιοχή στην οποία η ανθρώπινη υποκειμενικότητα έφτασε στην ανάπτυξη της αλλά και στη γνώση του ίδιου του έαυτού της. Η τέχνη όμως πρέπει να αναλυθεί με αντικειμενικές πραγματικότητες, στις οποίες ανήκουν και η επιστήμη και η τεχνική, για να μη χαθεί μέσα στην υποκειμενικότητα, σαν μέσα σ' ένα όνειρο και μόνο. Όμως δεν αρκεί να προσαρμόσει απλά τις πραγματικότητες αυτές, αλλά αντίθετα χρειάζεται να τις πλουτίσει με ψυχική ενέργεια, να τροποποιήσει μετά από σκέψη το περιεχόμενό τους, και να τις μεταμορφώσει με ανθρώπινο τρόπο.

Ο αμερικανισμός δεν έφερε καθόλου καταναλωτικό φόβο και τεχνολογικό έξαναγκασμό, αλλά η προσφορά του υπήρξε θετική και στη ζωγραφική και στη γλυπτική, και στην τέχνη της άφισας και σε διάφορες άλλες εκφάνσεις της τέχνης. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο Κλάους Γιούργκεν-Φίσερ χρειάζεται τώρα να καταβληθεί κάθε προσπάθεια και να γίνει μια πλήρης συνειδητοποίηση των ιδιαίτερων ευρωπαϊκών παραδόσεων για να γεμίσει ή τέχνη, που είναι το πεδίο δράσης της ελευθερίας που απομένει ακόμα, με μια κάποια πιο αντιληπτή ευαισθησία από αυτή που μās δίνει ή έκθεση αυτή.

Δημήτρης Παπαστάμος  
Διευθυντής Έθνικής Πινακοθήκης

Ἡ ἀμερικανικὴ τέχνη ἀποτελεῖ τὸ τελευταῖο κεφάλαιο τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης τοῦ δυτικοῦ κόσμου. Ὁ ἀμερικανικὸς πολιτισμὸς, κληρονόμος πολυαρίθμων παραδόσεων τῆς Εὐρώπης, ἀντλήσει τὴν ἐμπνευσή του ἀπὸ διάφορες πηγές. Στὴ σύγχρονη ἐποχὴ, ἡ ἀμερικανικὴ τέχνη ἔγινε πλουσιότερη καὶ πιὸ σύνθετη μὲ τὴ συνεισφορά μεταναστῶν ποὺ εἶχαν διαφορετικὸ πολιτιστικὸ ὑπόβαθρο, ὅπως ἦταν γιὰ παράδειγμα ὁ Τζὼν Γκρέιαμ (ἀρ. κατ. 15), ὁ Μάρκ Ρόθοκο (ἀρ. κατ. 38) καὶ ὁ Ἀλεξάντερ Λίμπερμαν ποὺ γεννήθηκαν στὴ Ρωσία. Οἱ σύγχρονοι Ἀμερικανοὶ ζωγράφοι κατάγονταν ἀπὸ πολλὰς χῶρες τῆς Εὐρώπης: ὁ Βίλλεμ ντὲ Κούνινγκ (ἀρ. κατ. 41) γεννήθηκε στὴν Ὁλλανδία, ὁ Χὰνς Χόφμαν (ἀρ. κατ. 40), ὁ Γιόζεφ Ἄλμπερς (ἀρ. κατ. 42) καὶ ὁ Φρίντελ Ντζούμπας (ἀρ. κατ. 60) στὴ Γερμανία, ὁ Ἀρσίλε Γκόρκυ (ἀρ. κατ. 29) στὴν Ἀρμενία, ὁ Τζόζεφ Στέλλα στὴν Ἰταλία κ.ἄ.

Ἡ Ἑλλάδα ἀνήκει στὶς χῶρες μὲ τὴ μεγαλύτερη συνεισφορά στὴ σύγχρονη ἀμερικανικὴ ζωγραφικὴ. Πολλοὶ ἀμερικανοὶ καλλιτέχνες γεννήθηκαν στὴν Ἑλλάδα καὶ οἱ ἐπιδράσεις τῆς τέχνης τους, ποὺ ἐκτιμῆθηκε πολὺ, ὑπῆρξαν σημαντικές. Οἱ γνωστότεροι ἀπὸ αὐτοὺς ἦταν φυσικὰ οἱ καλλιτέχνες τῆς Σχολῆς τῆς Νέας Ὑόρκης, ὅπως γιὰ παράδειγμα ὁ Γουίλιαμ Μπαζιώτης (ἀρ. κατ. 28) καὶ ὁ Θεόδωρος Στάμος (ἀρ. κατ. 30). Ἐντούτοις πρέπει νὰ λάβει κανεὶς ἀκόμα ὑπόψη ὅτι λιγότερο γνωστοὶ καλλιτέχνες συντέλεσαν πολὺ στὴ ζωτάνια καὶ τὴν ἔνταση τοῦ διαλόγου ποὺ γινόταν στὴ Νέα Ὑόρκη κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ '30. Σ' αὐτοὺς συγκαταλέγεται ὁ τοπιογράφος Ἀριστόδημος Καλδῆς, φίλος καὶ τῆς Λή Κράσνερ (ἀρ. κατ. 33) καὶ τοῦ Τζάκσον Πόλλοκ (ἀρ. κατ. 42), ποὺ σύστησε τὴ Λή Κράσνερ στὸν Τζὼν Γκρέιαμ καὶ ἦταν γνωστὸς γιὰ τὸν πρόσχαρο χαρακτήρα του καὶ τὴν ἀγάπη του γιὰ τὶς συζητήσεις τὶς σχετικὲς μὲ τὴν αἰσθητικὴ. Πραγματικά, ὁ κριτικὸς Χάρολντ Ρόζενμπεργκ ἀναφερόταν πάντα στὰ κηρύγματα τοῦ Καλδῆ ὑπὲρ τῶν μοντέρνων κινήματων σὲ κάποιο παγκάκι τοῦ πάρκου, ὅσες φορές ἀναπολοῦσε τὶς πρώτες μέρες τῆς Σχολῆς τῆς Νέας Ὑόρκης, ὅταν ἐλάχιστοι ἄνθρωποι ἐνδιαφέρονταν γιὰ τὴ μοντέρνα τέχνη. Μιὰ ἄλλη σημαντικὴ πηγὴ ἰδεῶν, καὶ ἰδιαίτερα σουρεαλιστικῶν ἰδεῶν στὴ Νέα Ὑόρκη ἦταν ὁ Ἑλληνοαμερικανὸς ποιητὴς Νικόλας Κάλας, ποὺ ὑπερασπίστηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὶς θέσεις τῆς Σχολῆς τῆς Νέας Ὑόρκης καὶ ἔγινε ἀργότερα ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ποὺ ἔγραψαν εὐνοϊκὰς κριτικὰς γιὰ τὴν Πόπ Ἄρτ, ποὺ τὴ θεωροῦσε ὡς ἕνα εἶδος ζωγραφικῆς εἰκόνων. Ἄλλοι καλλιτέχνες ποὺ γεννήθηκαν στὴν Ἑλλάδα ἢ κατάγονταν ἀπ' αὐτὴν καὶ ἐπηρέασαν τὴν ἐξέλιξη τῆς σύγχρονης ἀμερικανικῆς ζωγραφικῆς εἶναι ὁ κυβιστὴς-κονστρουκτιβιστὴς Ζὰν Ξέρον (ἀρ. κατ. 19), ποὺ ὑπῆρξε ἰδρυτικὸ μέλος τῆς ὁμάδας τῶν Ἀμερικανῶν Ἀφηρημένων Καλλιτεχνῶν στὴ δεκαετία τοῦ '30, ὁ

Νάσος Δάφνης (άρ. κατ. 45), πού εξακολούθησε μιὰ παράδοση σύγχρονου κλασικισμοῦ, καὶ ἀπὸ τοὺς νεώτερους ὁ Ἄντωνάκος, ὁ Γιαννάκος καὶ ὁ Λουκάς Σαμαρᾶς, (άρ. κατ. 81) ἕνας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους καλλιτέχνες τῆς γενιᾶς πού ἀκολούθησε τὸν Ἄφηρημένο Ἐξπρεσιονισμό. Οἱ ἑλληνικῆς καταγωγῆς αὐτοὶ καλλιτέχνες, στοὺς ὁποίους συγκαταλέγονται καὶ οἱ γλύπτες Μιχάλης Λεκάκης, Χρύσα καὶ Ἄθηνᾶ Ταχᾶ, ἄπλωσαν τὸ ἕνα χέρι τους πρὸς τὸν κλασικισμό καὶ τὸ ἄλλο πρὸς τὶς φανταστικὲς εἰκόνες πού πηγάζουν ἀπὸ μιὰ πιὸ σουρεαλιστικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ θεματολογίου τους. Ἡ ἀγνότητα καὶ ἡ καθαρότητα πού συνδέουμε συνήθως μὲ τὴν κλασικὴ τέχνη ἀποτέλεσαν πόλους ἑλξης γι' αὐτούς. Ἄλλοι πάλι ξεχωριστοὶ καλλιτέχνες, ὅπως εἶναι ὁ Γουίλλιαμ Μπαζιῶτης, πού ἀγαποῦσε τὸν Ρεμπῶ καὶ τὸν Μπωντλαίρ, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἐκστατικὸς ρυθμοὺς τοῦ χοροῦ, ἐπιδίωξαν νὰ δημιουργήσουν μιὰ ποιητικὴ, ἐνορατικὴ τέχνη. Τὰ πλάσματα τῆς θάλασσας καὶ ἡ ζεστὴ αἰγαιακὴ χρωματικὴ κλίμακα τοῦ Μπαζιῶτη, οἱ εὐαίσθητες καὶ εὐθραυστες ἐπιφάνειές του, ἀλλὰ καὶ οἱ σκανδαλιάρικες φανταστικὲς εἰκόνες τοῦ Σαμαρᾶ, καθὼς καὶ ἡ ἑνασχόλησή του μὲ τὴ λαϊκὴ τέχνη, μαρτυροῦν τὴν ἐπίδραση τῆς ἑλληνικῆς κληρονομιάς.

Τὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Χιοῦστον στέλνει μὲ μεγάλη χαρὰ τὴν ἔκθεση Ἄμερικανικὴ ζωγραφικὴ 1900-1982 στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Ἀθήνας, σὰν ἔνδειξη εὐγνωμοσύνης γιατί εἶχε τὸ προνόμιο καὶ τὴν εὐκαιρία νὰ παρουσιάσει τὴ συλλογὴ Κυκλαδικῆς καὶ Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Τέχνης Ν.Π. Γουλανδρῆ στὸ Χιοῦστον.

Ἡ συνεισφορὰ τῆς ἑλληνικῆς κοινότητας τοῦ Χιοῦστον στὴν τέχνη καὶ τὸν πολιτισμὸ τοῦ τόπου εἶναι σήμερα σημαντικὴ, ὅπως μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώσει καὶ ἀπὸ τὴ λυρικὴ ἀφαίρεση τῶν πινάκων τοῦ Ἑλληνοαμερικανοῦ ζωγράφου Βὸς Ποῦλος, πού τὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Χιοῦστον ἀπόκτησε πρόσφατα ἔργα του.

Θὰ ἠθελα νὰ εὐχαριστήσω τὸν κύριο καὶ τὴν κυρία Ν. Π. Γουλανδρῆ γιὰ τὴ φιλία καὶ τὴ γενναιοδωρία τους, καθὼς καὶ τὸν διευθυντὴ τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης Δρα Δημήτρη Παπαστάμο καὶ τὴν Ἀγγέλα Ταμβάκη γιὰ τὴ βοήθειά τους στὴν πραγματοποίησι τῆς ἔκθεσης Ἄμερικανικὴ ζωγραφικὴ 1900-1982. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τοὺς συναδέλφους μου Τζούντιθ Μὰκ Κάντλες, Κάριν Μπρέμερ, Τζιλ Φλέηκ καὶ Γκρέης Φόουλερ, πού ἔγραψαν τὶς περιγραφὲς τοῦ καταλόγου τῶν ἐκθεμάτων, καθὼς καὶ τὸν σχεδιαστὴ τοῦ Μουσείου Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Χιοῦστον Τζὰκ Ἡμπυ πού ἐπιμελήθηκε τὴν παρουσίασι τῆς ἔκθεσης αὐτῆς.

Μπάρμπαρα Ρόουζ  
Χιοῦστον, Τέξας



1. Η ΑΜΕΡΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΑ

Χρηστίδης Γεώργιος, 1907

1. Γενική Επιστήμη της Φυσικής

2. Φυσική Χημεία

3. Φυσική Βιολογία

Ο Ρωσικός Χρηστίδης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1872. Σπούδασε φυσική και μαθηματικά στο Πανεπιστήμιο της Μόσχας. Επέστρεψε στην Ελλάδα το 1907 ως καθηγητής φυσικής στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας. Εργάστηκε στην Ελλάδα ως καθηγητής φυσικής και φυσικής χημείας μέχρι το 1937. Ο Χρηστίδης συνέταξε το πρώτο ελληνικό βιβλίο φυσικής, το 1907, με τίτλο "Εισαγωγή στην φυσική". Το βιβλίο αυτό αποτέλεσε το πρώτο ελληνικό βιβλίο φυσικής που δημοσιεύθηκε στην Ελλάδα. Ο Χρηστίδης συνέταξε επίσης το πρώτο ελληνικό βιβλίο φυσικής χημείας, το 1912, με τίτλο "Εισαγωγή στην φυσική χημεία". Το βιβλίο αυτό αποτέλεσε το πρώτο ελληνικό βιβλίο φυσικής χημείας που δημοσιεύθηκε στην Ελλάδα. Ο Χρηστίδης συνέταξε επίσης το πρώτο ελληνικό βιβλίο φυσικής βιολογίας, το 1915, με τίτλο "Εισαγωγή στην φυσική βιολογία". Το βιβλίο αυτό αποτέλεσε το πρώτο ελληνικό βιβλίο φυσικής βιολογίας που δημοσιεύθηκε στην Ελλάδα.

Χρηστίδης Γεώργιος, 1912

1. Γενική Επιστήμη της Φυσικής

2. Φυσική Χημεία

3. Φυσική Βιολογία

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τεχνικούς λόγους έχουν αντικατασταθεί όρισμένα έργα και έχουν σταλεί από το Μουσείο του Χιοῦστον ἄλλα ἀπὸ αὐτὰ πὸ εἶχαν προβλεφθεῖ. Ὁ κατάλογος ἔγινε μὲ βάση τὴν ἀρχικὴ ἐπιλογή.
2. Τὰ ἔργα πὸ δὲν ἔχουν ἐνδειξὴ συλλογῆς, ἀνήκουν στὸ Μουσείο Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Χιοῦστον.

## Ι. Η ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΗΘΟΓΡΑΦΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

### Χένραϊ Ρόμπερτ, 1856-1929

#### 1. Γιορτή του Θεού, Κονκαρνώ, 1899

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 0,80 × 0,60 μ.

Γκαλερί Μέρντιθ Λόνγκ, Χιούστον

Ο Ρόμπερτ Χένραϊ υπήρξε ο ηγέτης των αμερικανών εκπροσώπων του ρεαλισμού που έγιναν γνωστοί ως οι «Όχτώ». Ήταν μια ομάδα φίλων στους οποίους συγκαταλέγονταν οι Έβερρετ Σίν, Τζών Σλόουν, Γουίλλιαμ Γκλάκενς και Τζώρτζ Λάκς, που εξέθεταν μαζί τα έργα τους στις αρχές του εικοστού αιώνα. Ο Χένραϊ, που άρχισε την καριέρα του ως ιμπρεσιονιστής ζωγράφος και σπούδασε στο Παρίσι από το 1888 ως το 1891 επαναστάτησε ενάντια στις συμβατικές ακαδημαϊκές τεχνικές της εποχής. Ο θαυμασμός του για τα έργα του Χάλς, του Ρέμπραντ και του Μανέ τον οδήγησε στη δημιουργία μιας τεχνολογίας με κύρια χαρακτηριστικά τη χρωματική κλίμακα στην οποία κυριαρχούσαν οι σκοτεινοί τόνοι και τη γεμάτη δεξιοτεχνία πινελιά. Η τολμηρή αυτή τεχνική της πινελιάς συντέλεσε στην άμεσότητα και τη ζωντάνια των σκηνών της αστικής ζωής, ενός θέματος που απεικόνισαν συχνά και οι Χένραϊ και οι «Όχτώ». Ο Χένραϊ ζωγράφισε τη *Γιορτή του Θεού, Κονκαρνώ*, κατά τη διάρκεια της διαμονής του στο Κονκαρνώ της Γαλλίας το Μάιο-Ιούνιο του 1899. Το θέμα του πίνακα, η έντονη αντίθεση ανάμεσα στα ανοιχτά και τα σκοτεινά χρώματα, και οι τολμηρές κοφτές πινελιές είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τέχνης του Χένραϊ.



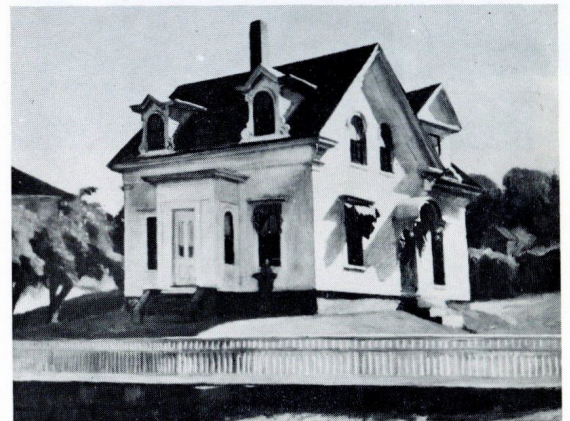
### Χόππερ Έντουαρντ, 1882-1967

#### 2. Το σπίτι του Χότζκιν, 1928

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 0,70 × 0,90 μ.

Γκαλερί Άντριου Κρίσπο, Νέα Υόρκη

Ο Έντουαρντ Χόππερ υπήρξε ίσως ο κύριος ερμηνευτής της «αμερικανικής εμπειρίας» στους ρεαλιστικούς πίνακές του. Αν και έγινε γνωστός ως επαγγελματίας εκπρόσωπος της αμερικανικής ήθογραφικής ζωγραφικής εντούτοις ο Χόππερ δεν ζωγράφισε ανέκδοτολογικές σκηνές αστικής ζωής. Αντίθετα προτίμησε τη ρεαλιστική απόδοση της μοναξιάς, της έρημιας και της απομόνωσης που έβλεπε να υπάρχει στη σύγχρονη αμερικανική ζωή. Ο Χόππερ σπούδασε μαζί με τον Ρόμπερτ Χένραϊ και τον Κέννεθ Χέυς Μίλλερ στη Σχολή Τέχνης της Νέας Υόρκης από το 1900 ως το 1906. Αν και έκανε τρία ταξίδια στην Ευρώπη μεταξύ του 1906 και του 1910 εντούτοις έμεινε ανεπηρέαστος από την ευρωπαϊκή τέχνη και πίστευε πως η αμερικανική τέχνη έπρεπε να αντανakλά το

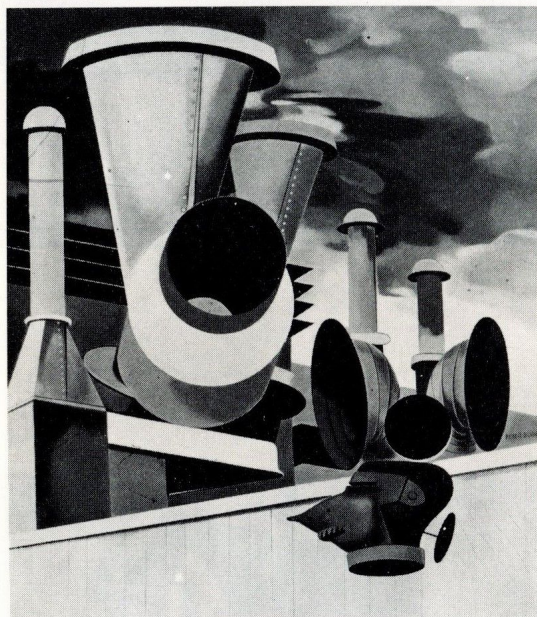


χαρακτήρα του λαού που τη δημιούργησε. Γύρω στο 1923 ο Χόππερ έφθασε στην ώριμότητα της τεχνοτροπίας του που έμεινε αμετάβλητη ώσπου να σταματήσει να ζωγραφίζει το 1965. Έκλεισε τις στέρεες αρχιτεκτονικές του μορφές και τους μοναχικούς του ανθρώπους μέσα στους ρυθμούς της σύνθεσης της εικόνας δημιουργώντας έτσι μίαν αίσθηση αφαίρεσης, αν και το θέμα αναγνωρίζεται πάντα εύκολα και αποδίδεται με ρεαλιστικό τρόπο.

### Μπλοὺμ Πήτερ, 1906

3. Σπουδή για την «Παρέλαση», 1930

Έλαιογραφία σε χαρτόνι, 0,412 × 0,362 μ.  
(άρ. εὔρ. 65.30)



Ο Πήτερ Μπλοὺμ γεννήθηκε στη Ρωσία ἀλλ' οἱ γονεῖς του τὸν ἔφεραν στὴν Ἀμερικὴ σὲ ἡλικία πέντε ἐτῶν. Τὴν πρώτη καλλιτεχνικὴ του παιδεία τὴν πήρε στὸ Σύνδεσμο Σπουδαστῶν Τέχνης καὶ στὸ Ἰνστιτοῦτο Σχεδίου Μπῶζ Ἄρ στὴ Νέα Ὑόρκη. Οἱ πρώτοι του πίνακες εἶχαν ὡς βάση τὸν κυβισμό, ἀλλὰ κέρδισε γιὰ πρώτη φορὰ εὐρύτερη ἀναγνώριση στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1930 μὲ τὴ στροφή του πρὸς τὸ σουρεαλισμό, ποὺ ἐκδηλώθηκε μὲ ἔργα σὰν τὴν *Παρέλαση* τοῦ 1930. Τὸ ἔργο ποὺ ἐξετάζουμε καθὼς καὶ ὁ πίνακας *Στὰ νότια τοῦ Σκράντον* (1931), ποὺ κέρδισε τὸ πρῶτο βραβεῖο στὸ Διεθνὴ Διαγωνισμὸ τοῦ Κάρνεγκι, ἀποτελοῦν σπουδὲς γιὰ τὸ ἔργο αὐτό. Ἡ νέα τεχνοτροπία ποὺ υἰοθέτησε ἔγινε γνωστὴ ὡς *Μαγικὸς Ρεαλισμὸς*. Ἡ τεχνοτροπία αὐτὴ συνδύαζε πραγματικὰ φαινόμενα τῆς ἀμερικανικῆς καθημερινῆς ζωῆς μὲ ἀσυνάρτητες ἢ ἐξωπραγματικὲς εἰκόνες καὶ ἀνάλογο χῶρο, παρουσιασμένα μὲ τὴν ἀκρίβεια, τὸ ρεαλισμὸ καὶ τὴ λεία ἐπιφάνεια μιᾶς φωτογραφίας.

Ὁ *Μαγικὸς Ρεαλισμὸς* μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἡ ἀντίδραση ὀρισμένων ἀμερικανῶν καλλιτεχνῶν στὶς ζοφερὲς πραγματικότητες τῶν ἐτῶν τοῦ οἰκονομικοῦ κρᾶχ (Depression), ποὺ προτίμησαν νὰ τὶς ἀποφύγουν μὲ τὴ δημιουργία προσωπικῶν φαντασιώσεων. Ἄλλοι καλλιτέχνες ποὺ δούλεψαν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἦταν οἱ Ἰβάν Ὡλμπραιτ, Λούις Τζουλιέλμι, Χένρυ Κέρνερ καὶ Ἄλτον Πίκενς.

### Μὰρς Ρέτζιναλντ, 1898-1954

4. Ἀποψη ἀπὸ τὸ παράθυρό μου, 1935

Τέμπερα σὲ χαρτόνι (ξυλοτέξ), 0,75 × 0,60 μ.  
(άρ. εὔρ. 79.123)

Ὁ Ρέτζιναλντ Μὰρς ἀνήκε σὲ μιὰ ὁμάδα καλλιτεχνῶν ποὺ

έγιναν γνωστοί ως εκπρόσωποι της αμερικανικής ήθογραφικής ζωγραφικής. Καλλιτέχνες όπως ο Μάρς, ο Τζωρτζ Μπέλλουζ και ο Έντουαρντ Χόπερ συνέχισαν την παράδοση της ρεαλιστικής ζωγραφικής των αρχών του είκοστου αιώνα, που αντιπροσωπεύεται από τον Ρόμπερτ Χένραϊ καθώς και τους εκπροσώπους της σχολής ήθογραφικής ζωγραφικής των «Σκουπιδοντεκεδών», αντιδρώντας έτσι στο πνεύμα διεθνισμού και τις αρχές της μοντέρνας τέχνης. (Ash Can School).

Μετά την αποφοίτησή του από το Γέηλ το 1920 ο Μάρς ήρθε στη Νέα Ύορκ όπου άρχισε την καριέρα του με εικονογραφήσεις για εφημερίδες και περιοδικά όπως είναι το Νταϊηλυ Νιούζ, το Χάρπερ'ς Μπαζάρ και το Νιού Γιόρκερ. Το 1922 άρχισε να ζωγραφίζει στο Σύνδεσμο Σπουδαστών Τέχνης, όπου διευθυντής ήταν ο Τζών Σλόουν και δάσκαλος με επίρροη ο Τόμας Χάρτ Μπέντον.

Η καθημερινή ζωή της πόλης αποτέλεσε το πιο σημαντικό θέμα της ζωγραφικής του. Όσοι από τους πίνακές του απεικονίζουν τις καμάρες με τα κέντρα διασκέδασης του Τάιμς Σκουαίρ καθώς και την πολυάνθρωπη παραλία του Κόνυ Άιλαντ διαπνέονται από μιάν ευαισθησία στην απόδοση του ιδιαίτερου δυναμισμού του αστικού περιβάλλοντος. Ο ζωγράφος είχε το φυσικό χάρισμα να παρατηρεί μορφές, αντικείμενα και πράξεις και να τα καταγράφει γρήγορα. Οι εικόνες των γεμάτων κόσμο υπόγειων σιδηροδρόμων, οί σκηνές του δρόμου, ή συνοικία Μπάουερν της Νέας Ύορκης με τα φθηνά της ξενοδοχεία και τους μεθυσμένους αλήτες χαρακτηρίζονται συχνά από άρκετη ακρίβεια στις λεπτομέρειες.

Ο Μάρς ενδιαφερόταν εξίσου και για τη σύγχρονη πραγματικότητα και για την τέχνη του παρελθόντος. Ταξίδεψε έφτά φορές στην Εύρωπη για να μελετήσει τους παλιούς μαίτρ της ζωγραφικής, και θαύμαζε ιδιαίτερα το Ραφαήλ, τον Τιτσιάνο, το Ροδμπενς και το Ρέμπραντ. Η προσήλωσή του αυτή είναι φανερή στα χαρακτηριστικά εκείνα του έργου *Άποψη από το Παράθυρό μου* που οφείλονται στην επίδραση της ζωγραφικής της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, όπως είναι η προοπτική σμίκρυνση, τα έμφε της φωτοσκίασης, ή απόδοση της προοπτικής, και ακόμα και η χρήση της αυγοτέμπερας ως ύλικού.



## Έηβερν Μίλτον

Ώλτμαρ, Νέα Ύορκη 1893 – Νέα Ύορκη, Νέα Ύορκη 1965

5. Λουλούδια πάνω στο τραπέζι, 1944

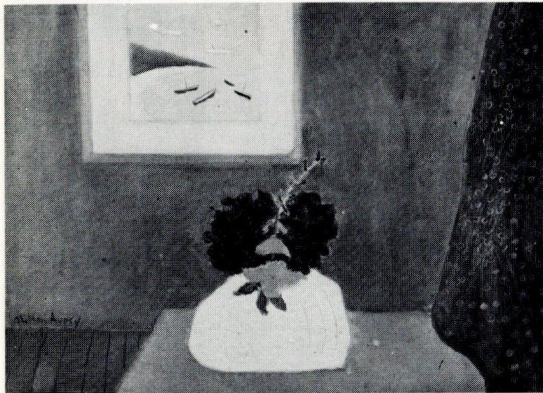
Ύπογραφή και χρονολογία κάτω άριστερά: Milton Avery, 1944.

Δωρεά της Μαίρη Τζέην Γουώλν Μάρσαλ και του Γουίτφελντ Χ. Μάρσαλ στη μνήμη της Μάργκαρετ Μπάτλερ Γουώλν (άρ. εύρ. 77.59)

Ο Μίλτον Έηβερν πέρασε τα νεανικά του χρόνια στο Κον-

νέκτικατ, όπου εργαζόταν τη νύχτα σ' ένα εργοστάσιο για να μπορεί να ζωγραφίζει τη μέρα. Κατά κύριο λόγο αυτοδίδακτος, ο Έθβερν παρακολούθησε για ένα εξάμηνο ένα πρόγραμμα κανονικών σπουδών στο Σύνδεσμο Σπουδαστών Τέχνης του Κοννέκτικατ τὸ 1923. Τὸ 1925 ὁ Έθβερν ἐγκαταστάθηκε στὴ Νέα Ὑόρκη, ὅπου εἶδε γιὰ πρώτη φορὰ ἔργα σύγχρονων γάλλων ζωγράφων καθὼς καὶ τῶν ἀμερικανῶν ἱμπερσιονιστῶν. Παρουσίασε γιὰ πρώτη φορὰ τὴ δουλειὰ του στὴ γκαλερί «Ὁππορτιούνιτ» τὸ 1928, ὅπου συνάντησε τὸ Μάρκ Ρόθκο (1903-1970) καὶ τὸν Ἄντολφ Γκότλιμπ (1903-1973) ποὺ ἔγιναν στενοὶ φίλοι του. Καὶ οἱ δυὸ αὐτοὶ καλλιτέχνες, ποὺ ἦταν μιὰ γενιὰ νεώτεροι ἀπὸ τὸν Έθβερν ἔμαθαν ἀπ' αὐτὸν τὴ χρῆση τῶν χρωματικῶν μαζῶν, ποὺ ἔμελλε νὰ ἐπηρεάσει τὴν ὄριμη φάση τῆς ζωγραφικῆς τους δημιουργίας.

Ἡ δουλειὰ τοῦ Έθβερν διακρίνεται γιὰ τὸ καταστάλαγμα τῆς μορφῆς σὲ ἐπίπεδες ἐπιφάνειες μὲ μοτίβα καὶ καθαρὰ χρώματα. Ἐχοντας ὡς ἀφετηρία τὸ αὐθαίρετο χρῶμα τῶν Φωβιστῶν καὶ τὴν ὀργάνωση τοῦ σχεδίου καὶ τοῦ χρώματος τοῦ Ἄνρι Ματίς ὁ Έθβερν προσπάθησε νὰ ἀποδώσει τὴν οὐσία τῶν θεμάτων του τείνοντας συχνὰ πρὸς τὴν ἀφαίρεση, ἀλλὰ κρατώντας πάντα τὰ σημεῖα ἀναφορᾶς στὸν κόσμον ποὺ γνώριζε. Στὸ ἔργο *Λουλούδια πάνω στὸ τραπέζι* οἱ ἰσοπεδωμένες μορφές τῆς κουρτίνας, τοῦ τραπεζιοῦ καὶ τοῦ τοίχου συμπλέκονται σὰν κομμάτια ἑνὸς ζωγραφικοῦ σταυρόλεξου. Ὁ ἀφηρημένος χαρακτήρας τῶν σχημάτων ἐντείνεται καὶ μὲ τὸν περιορισμὸ τῆς λεπτομέρειας καὶ μὲ τὴ διακοσμητικὴ χρῆση τῶν μοτίβων. Ἡ μικρὴ θαλασσογραφία ποὺ ἀποτελεῖ μέρος τοῦ πίνακα *Λουλούδια πάνω στὸ τραπέζι* θυμίζει ἐπίσης ἕνα θέμα ποὺ ἀπεικόνισε συχνὰ ὁ Έθβερν.



## 2. ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ

### Χάρτλεϋ Μάρσντεν

Λουίστον, Μαΐην 1877 – Ἐλλσγοουερθ, Μαΐην 1943

6. Ἀφαίρεση, π. 1913-1914

Ἐλαιογραφία σὲ χαρτόνι, 0,616 × 0,508 μ.

Δῶρο τοῦ κυρίου καὶ τῆς κυρίας Ράλφ Ὁκόννορ πρὸς τιμὴ τοῦ κυρίου καὶ τῆς κυρίας Τζῶρτζ Ρ. Μπράουν (ἀρ. εὑρ. 80.82)

Ὁ Μάρσντεν Χάρτλεϋ πέρασε τὰ νεανικά του χρόνια στὸ Ὁχάιο ὅπου σπούδασε στὴ Σχολὴ Τέχνης τοῦ Κλήβελαντ. Τὸ 1899 πῆγε στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ σπούδασε ἐκεῖ μὲ δάσκαλο τὸ Γουίλλιαμ Μέρριττ Τσέηζ (1849-1916). Ἡ δουλειὰ του κέντρισε τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ φωτογράφου καὶ ἰδιοκτήτη μιᾶς γκαλερί τῆς πρωτοπορίας Ἄλφρεντ Στήγκλιτς (1864-1946), ποὺ

εξέθεσε για πρώτη φορά έργα του Χάρτλεϋ στη γκαλερί Φώτο Σετσεσιόν («291») το 1909. Την άνοιξη του 1912 ο Χάρτλεϋ έφυγε για το Παρίσι, με οικονομική επιχορήγηση του Στήγκλιτς και εφοδιασμένος με ένα συστατικό γράμμα προς το γάλλο ζωγράφο Ρομπέρ Ντελωνάι (1883-1941). Ο Χάρτλεϋ επισκέφθηκε το εργαστήρι του Ντελωνάι και είδε τα αντιπροσωπευτικά του έργα της εποχής του Όρφισμού, στα οποία ο ζωγράφος συνδύασε τον κυβιστικό χώρο με το πειραματικό χρώμα. Τα έντονα χρώματα και τα κυκλικά σχήματα της *Αφαίρεσης* του Χάρτλεϋ μαρτυρούν τη γνωριμία του με το έργο του Ντελωνάι.

Η τέχνη του Βασίλι Καντίνσκυ (1866-1944) ήταν όμως εκείνη που οδήγησε τον Χάρτλεϋ στην αφαίρεση. Φθάνοντας στο Παρίσι ο Χάρτλεϋ ανακάλυψε το βιβλίο «Για το πνευματικό στην τέχνη», που ήταν το πρώτο έργο του Καντίνσκυ που εκδόθηκε. Σε λίγο ο Χάρτλεϋ έγραφε στον Στήγκλιτς αναφέροντας την πραγματεία του Καντίνσκυ ως κίνητρο που τον οδήγησε από τη νεκρή φύση προς τις «διαισθητικές» αφηρημένες μορφές. Το Γενάρη του 1913 ο Χάρτλεϋ ταξίδεψε στο Μόναχο ειδικά για να γνωρίσει τον Καντίνσκυ και τους συναδέλφους του καλλιτέχνης που ανήκαν στην ομάδα του «Γαλάζιου Καβαλάρη» (1911-1914), δηλαδή τον Άλεξέι Γκαμπλένσκυ (1863-1941), τον Φράντς Μάρκ (1880-1916) και τον Γκάμπριελ Μύντερ (1877-1962). Μετά την επιστροφή του στο Παρίσι ο Χάρτλεϋ και ο Καντίνσκυ άρχισαν να ανταλλάσσουν φωτογραφίες των έργων τους με αλληλογραφία. Η *Αφαίρεση* είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα της σύνθεσης των μαθημάτων που ο Χάρτλεϋ διδάχτηκε από το πειραματικό χρώμα και την κυβιστική δομή του Ντελωνάι, και της αφαίρεσης και εκφραστικής έντασης του Καντίνσκυ.



### Μακντόναλντ-Ράιτ Στάντον

Σάρλοτσβιλλ, Βιρτζίνια 1890 – Πασίφικ Πάλισηντς, Καλιφόρνια 1973

#### 7. *Όργάνωση χεριού, 1914*

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 0,914 × 0,767 μ.

Υπογραφή στο πίσω μέρος, στην άριστερη γωνία κάτω: S. Macdonald Wright

Άγορά του μουσείου (άρ. εύρ. 80.33)

Ο Στάντον Μακντόναλντ-Ράιτ, ιδρυτής μαζί με τον Μόργκαν Ράσσελ του κινήματος του *Συγχρωμισμού* (άρ. κατ. 8) πήρε μαθήματα τέχνης στην Καλιφόρνια πριν πάει στο Παρίσι στην ηλικία των δεκαεφτά ετών. Μετά έξι μήνες στο Παρίσι εγκατέλειψε τις καθιερωμένες σπουδές τέχνης στις ακαδημίες για να εργαστεί μόνος του. Στο διάστημα αυτό αγόρασε τέσσε-

ρις ύδατογραφίες του Πάβλ Σεζάν (1839-1906) και γοητεύθηκε από τις αλλαγές των τόνων και τις σχέσεις του χρώματος στα έργα αυτά. Το αυξανόμενο ενδιαφέρον του για τις επιστημονικές ιδιότητες της ζωγραφικής, καθώς και το ενδιαφέρον του για τις σχετικές με το χρώμα θεωρίες των Νεοϊμπρεσιονιστών, και η γνώση των χρωματικών αφαιρέσεων του Ρομπέρ Ντελωναι (1883-194) έδωσαν στο Ράιτ τη δυνατότητα να καταλάβει άμεσα τις ιδέες του Μόργκαν Ράσελ όταν οι δυο άντρες γνωρίστηκαν στο τέλος του 1911. Ο Ράιτ μοιράστηκε με τον Ράσελ τα μαθήματα που έπαιρνε από τον Έρνεστ Τιούντορ Χάρτ, ο οποίος βοήθησε τους δυο νεότερους του να βάλουν σ' εφαρμογή τα όσα είχαν διαβάσει σε πραγματείες των Σεβρέλ, Μπλάν, Χέλμχολτς και Ρούντ σχετικές με τη θεωρία και την οπτική του χρώματος.

Η *Όργάνωση χεριού*, που φιλοτεχνήθηκε μετά την έκδοση του Συγχρωμιστικού Μανιφέστου των Ράιτ και Ράσελ στο Μόναχο τον Ιούνιο του 1913, είναι ένα τυπικό δείγμα του προσωπικού τρόπου με τον οποίο ο Ράιτ χρησιμοποίησε το χρώμα ως το κύριο μέσο οργάνωσης της μορφής στη ζωγραφική του. Αντίθετα με τον Ράσελ, ο Ράιτ χρησιμοποίησε την παρατήρηση των φυσικών μορφών και της κίνησής τους ως βάση για τις αφηρημένες μορφές του. Στην *Όργάνωση χεριού* η τοποθέτηση των δίσκων του χρώματος στηρίζεται στο μοτίβο που δημιουργείται από το σπειροειδές σχήμα της κάμψης ενός χεριού, που είναι ίσως το χέρι του Σκλάβου του Μιχαήλ Άγγελου, για τον οποίο ο Ράιτ αισθανόταν άπεραντο θαυμασμό. Οι παραλλαγές των τόνων και η οργάνωση των χρωματικών επιφανειών του Ράιτ, που είναι πιο διάφανες και λιγότερο «γλυπτικές» από τις αντίστοιχες των πινάκων του Ράσελ δημιουργούν μία συνολική αρμονία με την αντίστοιχία και την αντίθεσή τους. Στο τέλος του 1913 ο Ράιτ έκανε το πρώτο από τα πολλά ταξίδια του στις Ηνωμένες Πολιτείες, και γύρω στο 1914 ή σύντομη συνεργασία του Ράσελ και του Ράιτ είχε τελειώσει.

Αν και ο Συγχρωτισμός ως κίνημα κράτησε λιγότερο από ένα χρόνο, εντούτοις έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο στη διάδοση της σύγχρονης επιστημονικής θεωρίας για τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκε από τους αμερικανούς καλλιτέχνες των άρχων του είκοστου αιώνα στην αφηρημένη ζωγραφική τους.

### Ράσελ Μόργκαν

Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη 1886 – Μπρούμαλ, Πεννσυλβάνια 1953

8. *Συγχρωμία*, π. 1914

Έλαιογραφία σε χαρτόνι, 0,33 × 0,349 μ.



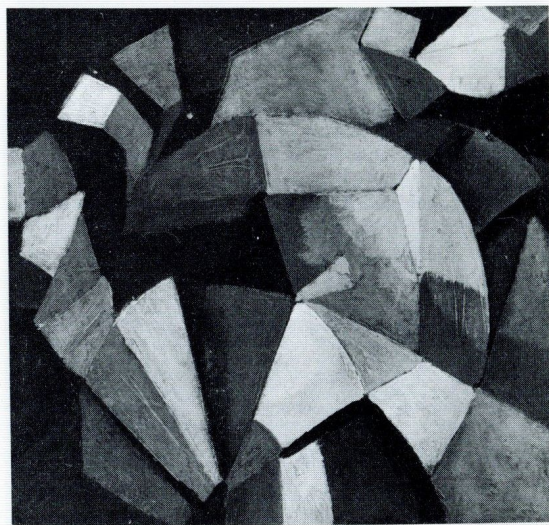


Ύπογραφή στο πίσω μέρος στην πάνω δεξιά γωνία με κόκκινο χρώμα: M.R.  
 Άγορά του Μουσείου (ἀρ. εὑρ. 78.149)

Ὁ Μόργκαν Ράσελ καὶ ὁ Στάντον Μακντόναλντ-Ράιτ (1890-1973) ἱδρύσαν τὸ *Συγχρωτισμό*, ἓνα κίνημα πὸ μετέφρασε νόμους τῆς ὀπτικῆς σὲ ἀφηρημένη ζωγραφικὴ μὲ κυρίαρχο στοιχεῖο τὸ χρῶμα. Τὸ 1906 ὁ Μόργκαν Ράσελ ἄρχισε τὶς τριετείς σπουδές του στὸν Σύνδεσμο Σπουδαστῶν Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης μαζί μὲ τὸν Ρόμπερτ Χένραϊ (1856-1929) καὶ τὸ γλύπτη Τζέημς Ἔρλ Φρέηζερ (1876-1953). Στὸ διάστημα αὐτὸ ταξίδεψε στὴν Εὐρώπη κάθε ἀνοιξή καὶ καλοκαίρι. Σ' ἓνα τέτοιο ταξίδι τὸ ἐνδιαφέρον του ἀπορροφήθηκε ἀπὸ τοὺς πίνακες τοῦ Κλώντ Μονὲ (1840-1926) καὶ ἄρχισε τὴν πρώτη του μελέτη τῆς χρωματικῆς σύνθεσης. Τὸ 1909 ὁ Ράσελ ἐγκαταστάθηκε στὸ Παρίσι γιὰ νὰ μελετήσει γλυπτικὴ μὲ τὸν Ἄνρι Ματίς (1869-1954). Ἄρχισε νὰ ζωγραφίζει ξανά τὸ 1910, καὶ τὸ αἰσθητήριό του γιὰ τὶς γλυπτικὲς ιδιότητες τῆς μάζας καὶ τοῦ ὄγκου τὸν ἔκαναν νὰ ἐνδιαφερθεῖ γιὰ τὴ δουλειὰ τοῦ Πῶλ Σεζάν (1839-1906), ὅπου βρῆκε τὶς τονικὲς ἀλλαγές καὶ τὶς ἀφηρημένες σχέσεις τοῦ χρώματος πὸ ἔμελλε νὰ γίνουν ἡ βάση τῶν μεθόδων τῆς χρωματικῆς σύνθεσης πὸ χρησιμοποίησε. Γύρω στὸ 1911 ὁ Ράσελ ἀφιέρωνε ὅλη τὴν ἐνεργητικότητα του στὴ ζωγραφικὴ, καὶ πρὸς τὸ τέλος τοῦ ἴδιου χρόνου συνάντησε τὸν συμπατριώτη του Στάντον Μακντόναλντ-Ράιτ. Οἱ δυὸ ἄνδρες, πὸ τοὺς συνέδεσε τὸ ἀμοιβαῖο ἐνδιαφέρον τους γιὰ τὸ Σεζάν, γνώριζαν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη τὴ χρησιμοποίηση τῶν θεωριῶν τῶν σχετικῶν μὲ τὸ χρῶμα σὲ ἀφηρημένες συνθέσεις τοῦ Ρομπέρ Ντελωναί (1883-1941). Ὁ Ράσελ μοιράστηκε μὲ τὸ Ράιτ τὶς σπουδές του κοντὰ στὸ θεωρητικὸ τοῦ χρώματος Ἔρνεστ Γιούντορ Χάρτ, καὶ τὴν ἴδια ἐποχὴ οἱ δυὸ ἄνδρες διάβαζαν θεωρητικὰ κείμενα γιὰ τὸ χρῶμα.

Ὁ Ράσελ καὶ ὁ Ράιτ ὀργάνωσαν τὴν πρώτη τους Συγχρωμιστικὴ ἔκθεση στὸ Σαλὸν Νέας Τέχνης τοῦ Μονάχου τὸν Ἰούνιο τοῦ 1913. Τὸ ὄνομα *Συγχρωτισμός* τὸ πῆραν ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Ράσελ *Συγχρωμία σὲ πράσινο* (τέλος τοῦ 1912), πὸ ἔχει τώρα καταστραφεῖ, καὶ εἰτοίμασαν ἀπὸ κοινοῦ μιὰ δήλωση γιὰ τὸν κατάλογο. Μιὰ δεύτερη Συγχρωμιστικὴ ἔκθεση ὀργανώθηκε στὴ Γκαλερί Μπέρνχαϊμ Ζέν στὸ Παρίσι τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1913. Τὰ ἀφηρημένα ἐπίπεδα τῆς *Συγχρωμίας* (1914) τοῦ Ράσελ δείχνουν τὴ χρησιμοποίηση τῶν σχετικῶν μὲ τὸ χρῶμα θεωριῶν γιὰ νὰ πετύχει τὸ σκοπὸ του: «μιὰν ἔκφραση μὲ μοναδικὸ μέσο τὸ χρῶμα, καὶ μὲ τὸν τρόπο πὸ τοποθετεῖται πάνω στὸν πίνακα, μὲ καταιγισμό καὶ μὲ πλατιὲς κηλίδες, πὸ χωρίζονται καθαρὰ ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ πὸ ἀνακατεύονται... ἀλλὰ μὲ δύναμη καὶ καθαρότητα καὶ μὲ μεγάλα γεωμετρικὰ μοτίβα, ἐνῶ τὸ συνολικὸ ἀποτέλεσμα δομεῖται μὲ ὄγκους χρώματος».

Τὸ κίνημα τοῦ Συγχρωτισμοῦ διαλύθηκε μὲ τὴν ἐπιστροφή



του Ράιτ στις 'Ηνωμένες Πολιτείες τὸ 1914, ἀλλ' οἱ ἰδέες τῶν ἐκπροσώπων του σχετικὰ μὲ τὴ δημιουργία τῆς μορφῆς μὲ τὶς ἀφηρημένες σχέσεις τοῦ χρώματος ἐξακολούθησαν νὰ δίνουν μαθήματα σὲ μιὰ γενιὰ ἀμερικανῶν καλλιτεχνῶν σχετικὰ μὲ τὴ χρῆση τοῦ χρώματος.

### Μπρούς Πάτρικ Χένρυ

Βιρτζίνια 1881 – Νέα Ὑόρκη, Νέα Ὑόρκη 1936

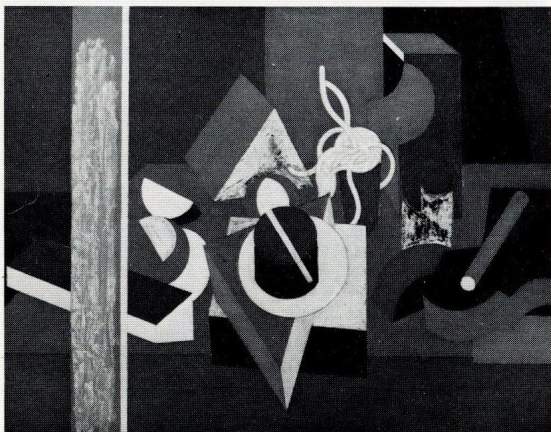
9. Ζωγραφικὴ/Νεκρὴ φύση, π. 1920-1921

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 0,889 × 1,168 μ.

Δωρεὰ τοῦ Ἰδρύματος Μπράουν (ἀρ. εὔρ. 78.182)

Ἀπὸ τὸ 1917 περίπου ὡς τὸ θάνατό του τὸ 1936 ὁ Πάτρικ Χένρυ Μπρούς ζωγράφιζε μόνο νεκρὲς φύσεις, ἔχοντας χάσει τὸ παλαιότερο ἐνδιαφέρον του γιὰ ἀφηρημένες σκηνὲς τῆς σύγχρονης παρισινῆς ζωῆς. Ὁ Μπρούς, ποὺ ἐμπορευόταν ἀντίκες γιὰ νὰ ζήσει καὶ ποὺ εἶχε μιὰ μεγάλη συλλογὴ ἀντικειμένων ἀφρικανικῆς τέχνης, χρησιμοποίησε σ' ὅλες τὶς νεκρὲς του φύσεις συνθέσεις ἀπὸ ἀντικείμενα καὶ ἀρχιτεκτονικὰ σχήματα ποὺ ἀφαιροῦσε ἀπὸ τὸ προσωπικὸ του περιβάλλον. Στὸ ἔργο Ζωγραφικὴ/Νεκρὴ φύση (π. 1920-1921), οἱ ζωγραφικὲς ἐπιφάνειες χαρακτηρίζονται ἀπὸ μιὰ ἐντονη αἴσθηση δομῆς καὶ τὴ χρῆση ἀρχιτεκτονικῶν προεξοχῶν ἀντὶ γιὰ τὴ διαφοροποίηση τοῦ ἀνοιχτοῦ καὶ τοῦ σκούρου γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ ἡ ἐντύπωση τοῦ ὄγκου. Ὁ Μπρούς, ποὺ εἶχε μελετήσει μηχανικὸ σχέδιο, ζωγράφιζε διάφορα στοιχεῖα πάνω στὸ μουσαμά μὲ μηχανικὰ ἐργαλεῖα σχεδίασης καὶ κατόπιν τοποθετοῦσε τὸ χρῶμα σὲ λεπτὰ καὶ συχνὰ πολυάριθμα στρώματα. Χρησιμοποίησε τὴν πολλαπλὴ προοπτικὴ καὶ τὶς ἀντιθετικὲς σχέσεις τοῦ χώρου γιὰ νὰ δημιουργήσει τὴν ἐντύπωση τοῦ διαφορομένου ποὺ συναντᾶμε συνεχῶς στὶς νεκρὲς του φύσεις. Ἡ χρῆση τοῦ μαύρου, τοῦ ἄσπρου καὶ τοῦ γκριζοῦ ὀφείλεται στὴν ἀρχικὴ σπουδὴ τοῦ Μπρούς μὲ δάσκαλο τὸν Ἀνρί Ματίς (1869-1954), ἐνῶ ἡ ἀσυνήθιστη χρωματικὴ κλίμακα τῶν ρόζ, τῶν μπλέ, τῶν πράσινων καὶ τῶν μώβ ἔχει σχέση μὲ τὰ χρώματα τῆς τέμπερας ποὺ χρησιμοποιοῦσαν οἱ ἰταλοὶ πριμιτιβ ζωγράφοι, ὅπως εἶναι ὁ Ἀντρέα Μαντένια (1431-1506) καὶ ὁ Φράντζελικο (1387-1455) ποὺ θαύμαζε ὁ ζωγράφος.

Ταλαιπωρημένος ἀπὸ προβλήματα ὑγείας καὶ προσωπικὰ καὶ ἀπογοητευμένος ἀπὸ τὸ ὅτι τὰ ἔργα του δὲν ἐκτιμήθηκαν ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του ὁ Μπρούς ἀποτραβήχτηκε σιγά-σιγά ἀπὸ τὸν κόσμον. Σταμάτησε νὰ ἐκθέτει τὰ ἔργα του μετὰ τὸ 1930, καὶ τὸ 1933 κατέστρεψε ὅλα ὅσα εἶχε στὴν κατοχὴ του ἐκτὸς ἀπὸ εἰκοσιένα κομμάτια ποὺ ἔδωσε σ' ἕνα φίλο του, τὸν Ἀνρί Πιερ Ροσέ. Ἐξακολούθησε νὰ ζωγραφίζει ἀπὸ τὸ 1933 ὡς τὸ 1936 ποὺ αὐτοκτόνησε, ἀλλ' ὅλα τὰ ἔργα του τῆς



περιόδου αυτής χάθηκαν ή καταστράφηκαν. Παρόλο που οι πίνακες του Μπρους που σώζονται είναι λίγοι – μόλις έκατό – έντοúτοις ή ζωγραφική του ξεχωρίζει για τη δύναμη και το σύνθετο χαρακτήρα της, που καταξιώνουν τη σημασία του καλλιτέχνη για την αμερικανική τέχνη.

### **Βάν Ήβερν Τζέυ**

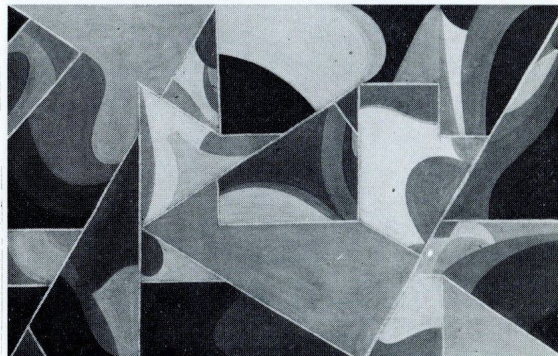
Μτ. Βέρνον, Νέα Ύόρκη 1875 – Μόντερεύ, Μασσαχουσέττη 1947

10. Χωρίς τίτλο, π. 1923

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 0,66 × 1,013 μ.

Δωρεά της «Τέξας» Ήστερν Κορπορέσιον (άρ. εύρ. 78.150)

Ο Τζέυ βάν Ήβερν ασχολήθηκε με την εικονογράφηση, τη διακόσμηση και την τοιχογραφία. Γεννημένος στο Μάουντ Βέρνον της πολιτείας της Νέας Ύόρκης άποφοίτησε από τη Σχολή Ήρχιτεκτονικής Κορνέλλ το 1897, και από το 1897 ως το 1917 σπούδασε σε διάφορες σχολές τέχνης της Νέας Ύόρκης. Ήξεθεσε έργα του με την «Άνώνομη Ήταιρεία» στη Νέα Ύόρκη το 1920. Ο βάν Ήβερν ήταν βασικά ένας ζωγράφος που άκολουθήσε την άκαδημαϊκή παράδοση, άλλά το 1920 άρχισε να ενδιαφέρεται για τη μοντέρνα τέχνη. Γνώρισε τις άρχές των Συγχρωμιστών χάρη στη φιλία του με τον ζωγράφο Τζέημς Ντώερτυ. Ο Συγχρωμισμός ήταν ένα κίνημα που είχε ως βασικό στοιχείο το καθαρό χρώμα, και ίδρύθηκε στο Παρίσι το 1914 από τους άμερικανούς ζωγράφους Μόργκαν Ράσελ και Στάντον Μακντόναλντ Ράιτ (άρ. κατ. 7.8). Οί θεωρίες του Συγχρωτισμού ήταν βασισμένες στη δημιουργία σχημάτων, κίνησης χώρου, και όγκου, μόνο με τη χρήση του χρώματος. Ή δουλειά του βάν Ήβερν δείχνει μια άργη εξέλιξη προς μια νέα τεχνοτροπία. Το έργο *Χωρίς Τίτλο*, π. 1923 που άνήκει στη συλλογή του Μουσείου Καλών Τεχνών του Χιούστον είναι ένα εξάαιρετο δείγμα της δουλειάς του βάν Ήβερν της έποχής αυτής. Οί πίνακές του χαρακτηρίζονται από τη λάμψη του χρώματος και τη χάρη και το λυρισμό της μορφής, που δείχνουν μια λεπτή, έλευθερη κίνηση. Τα έργα του βάν Ήβερν δείχνουν καθαρά πώς ο ζωγράφος είχε άκρίβεια και όργάνωση στη δουλειά του μαζί με μια αντίληψη του σχεδίου και των χρήσεων της δυναμικής συμμετρίας.



### **Ο΄Κήφ Τζώρτζια**

Σάν Πραίρι, Γουισκόνσιν, 1887

11. Γκρίζα γραμμή με μαύρο, μπλε και κίτρινο, π. 1923

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 1,219 × 0,762 μ.

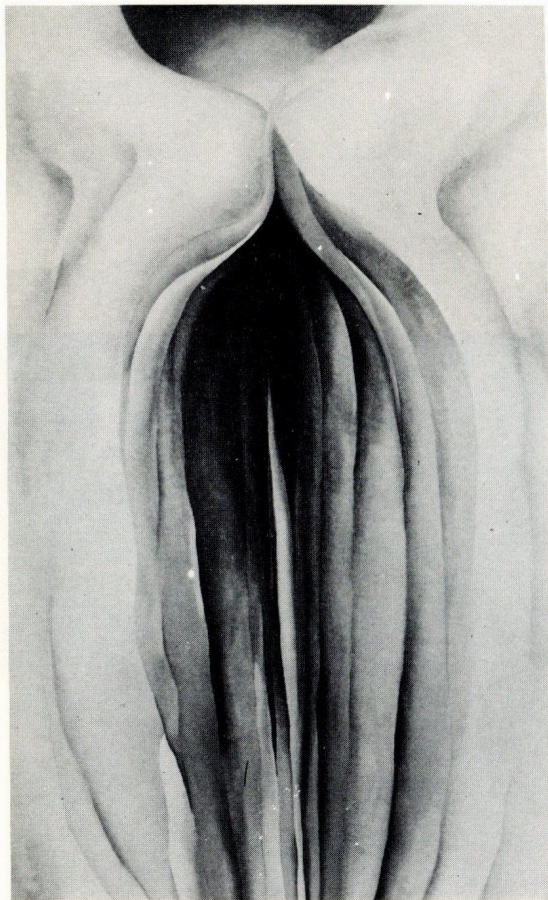
Ἄγορά τοῦ μουσείου με χρήματα ἀπὸ τὸ κληροδότημα "Ἀγκνες Κάλλεν" Ἀρ-  
 νολντ (ἀρ. εὐρ. 77.331)

Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1912 ἡ Τζώρτζια Ο'Κήφ ἄρχισε νὰ διδά-  
 σκει σὲ μιὰ περιοχὴ τοῦ Τέξας ὅπου γνώρισε γιὰ πρώτη φορὰ  
 τὰ χρώματα καὶ τὶς μορφές τῶν νοτιοδυτικῶν Ἠνωμένων Πο-  
 λιτειῶν ποὺ ἐμελλε νὰ χρησιμεύσουν ὡς πηγὴ ἔμπνευσης γιὰ  
 τὴ δουλειά της. Τὸ 1914 ἡ Ο'Κήφ ἐγκατέλειψε τὴ διδασκαλία  
 γιὰ νὰ πάει στὴ Νέα Ὑόρκη ὅπου σπούδασε στὸ κολλέγιο  
 Τήτσερς τῆ Πανεπιστημίου τῆς Κολάμπια με καθηγητὴ τὸν  
 Ἄρθρουρ Γουέσλεϋ Ντάου. Ὁ Ντάου ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς λί-  
 γους κοσμοπολίτες δάσκαλους τέχνης τῆς ἐποχῆς του, κι  
 ἔφερνε στοὺς μαθητές του τὶς ἐμπειρίες ἀπὸ τὰ ταξίδια του  
 στὴν Εὐρώπη, τὴ δουλειά του μαζί με τὸν Πῶλ Γκωγκέν στὸ  
 Πόντ Ἀβέν, καὶ τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν τέχνη τῆς Ἀνα-  
 τολῆς. Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ ἔργο *Γκριζὰ γραμμὴ με μαῦρο  
 μπλὲ καὶ κίτρινο*, ἡ Ο'Κήφ προσάρμοσε τὴν ἔμφαση ποὺ ἔδινε  
 ὁ Ντάου στὰ ἀδρὰ περιγράμματα καὶ στὴν ἰσορροπημένη  
 χρῆση ἀνοιχτῶν καὶ σκοτεινῶν χρωμάτων στὶς προσωπικὲς  
 τῆς ἀφηρημένες μορφές ποὺ βασίζονταν στὴ φυσικὴ μορφή.

Ὁ Ἄλφρεντ Στήγκλιτς ἔδωσε στὴν Ο'Κήφ τὴν εὐκαιρία νὰ  
 ὀργανώσει τὴν πρώτη της ἀτομικὴ ἔκθεση στὴν πρωτοπορι-  
 ακή του γκαλερί «291» τῆς Νέας Ὑόρκης τὸ 1917. Τὰ κοινὰ  
 χαρακτηριστικὰ τῆς Ο'Κήφ καὶ τῶν ἄλλων ἀμερικανῶν καλ-  
 λιτεχνῶν ποὺ ὁ Στήγκλιτς παρουσίαζε ταχτικὰ τὴ δουλειά  
 τους ἦταν ἓνα προσωπικὸ ὕφος καὶ μιὰ διανοητικὴ ἰκανότητα  
 ποὺ ἔκανε τὸν καθένα τους ν' ἀναζητήσῃ με τὸ δικό του  
 τρόπο συμβολικὲς ἀντιστοιχίες μεταξὺ τῆς ἐσωτερικῆς ἐμπει-  
 ρίας καὶ τῆς φύσης.

Ἡ *Γκριζὰ γραμμὴ με μαῦρο, μπλὲ καὶ κίτρινο*, χαρακτηρίζεται  
 ἀπὸ τὸ παλλόμενο χρῶμα τῆς Ο'Κήφ καὶ θυμίζει τὶς πρισμα-  
 τικὲς ἀποχρώσεις στὴν περίφημη σειρά ἐσωτερικῶν ἀπόψεων  
 τοῦ Ἁγίου Σεβερίνου (1909-1915) τοῦ Ρομπέρ Ντελωναί (1885-  
 1941). Ἄν καὶ ἡ ποικιλία καὶ ὁ πλοῦτος τοῦ χρώματος τῆς  
 Ο'Κήφ μποροῦν νὰ συγκριθοῦν με τὸ βασισμένο στὴν ὀπτικὴ  
 θεωρία εὐρὺ χρωματικὸ φάσμα ποὺ χρησιμοποίησαν καὶ ὁ  
 Ὀρφισμὸς καὶ ὁ Συγχρωτισμὸς, ἐντούτοις οἱ πηγές του εἶναι  
 ἡ διαίσθηση καὶ τὸ ἔνστικτο. Στὸ ἔργο *Γκριζὰ γραμμὴ με μαῦ-  
 ρο, μπλὲ καὶ κίτρινο* ἡ ἀκριβὴς διαγραφὴ τῶν κυματιστῶν πτυ-  
 χῶν καὶ οἱ ξεκάθαρες, τρισδιάστατες μορφές δημιουργοῦν μιὰ  
 γεμάτη δύναμη διφορούμενη εἰκόνα ποὺ δείχνει πὼς ἔχει  
 σχέση με τὴ φύση χωρὶς ὅμως νὰ εἶναι μιὰ συγκεκριμένη  
 παράσταση. Ἄν καὶ οἱ μορφές μοιάζουν νὰ ὑπάρχουν μέσα  
 στὸ χῶρο ἐντούτοις δὲν ἔχουν ὕψη οὔτε χειροπιαστὸ χαρα-  
 κτήρα. Ἡ Ο'Κήφ ἄρχισε νὰ περνάει τὰ καλοκαίρια στὸ Με-  
 ξικὸ τὸ 1920, καὶ τὸ 1949 ἐγκαταστάθηκε μόνιμα ἐκεῖ.

Καὶ τὰ ἀφηρημένα καὶ τὰ παραστατικὰ ἔργα τῆς Ο'Κήφ,  
 ποὺ χρησιμοποίησε παράλληλα καὶ τὶς δυὸ αὐτὲς τεχντροπί-



ες, χαρακτηρίζονται πάντα από την απόλυτη καθαρότητα και τόν επιβλητικό συνδυασμό αυστηρότητας και αισθησιασμού.

## Στόρρς Τζών

Σικάγο, Ήλλινόις 1885 – Μέρ, Γαλλία 1956

12. *Άφηρημένο # 1*, 1932

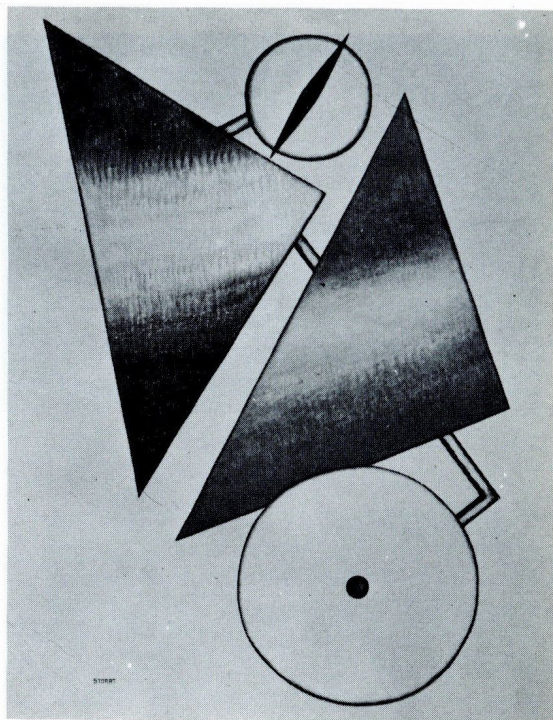
Έλαιογραφία σε ξυλοτέξ, 1,378 × 1,08 μ.

Υπογραφή μπροστά κάτω άριστερά: STORRS

Αγοράστηκε από το μουσείο (άρ. εύρ. 77.9)

“Αν και ανήκει στους πρώτους άμερικανούς εκπροσώπους της πρωτοπορίας και φιλοτέχνησε ένα σημαντικό άριθμό άφηρημένων έργων, έντούτοις ό Τζών Στόρρς είναι σήμερα σχετικά άγνωστος. Άφου σπούδασε στο Ίνστιτούτο Τέχνης του Σικάγου, στη Βοστώνη με δάσκαλο τó γλύπτη Λοράντο Τάφτ (1860-1936), και στην Άκαδημία Καλών Τεχνών της Πεννσυλβανίας, ό Στόρρς έγκαταστάθηκε στο Παρίσι τó 1911, όπου σπούδασε στην Άκαδημία Ζουλιάν και στη Σχολή Καλών Τεχνών. Στα 1912-1913 έγκαταστάθηκε στο έργαστήρι του Ροντέν, και συνδέθηκε με στενή φιλία με τόν ήλικιωμένο γλύπτη πού κράτησε ως τó θάνατό του τó 1917. Στο διάστημα αυτό ό Στόρρς άρχισε νά ξεκόβει από τήν άκαδημαϊκή παιδεία και νά συγκεντρώνει τó ένδιαφέρον του στη γραμμή και τόν όγκο. Γύρω στο 1917 φιλοτέχνησε τελείως άφηρημένα γλυπτά καθώς και παραστατικά έργα βασισμένα στις άρχές του κυβισμού. Ό Στόρρς έκανε κατά διαστήματα ταξίδια στις Ήνωμένες Πολιτείες ως τó 1927, όταν οί όροι της περιουσίας πού κληρονόμησε τόν ύποχρέωσαν νά περνάει τó μεγαλύτερο μέρος του κάθε χρόνου στις Ήνωμένες Πολιτείες. Άπό τó 1927 ως τó 1939 έζησε στο Σικάγο, επιστρέφοντας στη Γαλλία μόνο τά καλοκαίρια. Τó ξέσπασμα του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου έκανε άδύνατη τήν επιστροφή του στις Ήνωμένες Πολιτείες, και στις άρχές του 1942 τόν έβαλαν υπό περιορισμό ως σύμμαχο του έχθρου· ήταν μιá έμπειρία από τήν όποία δέν μπόρεσε ποτέ νά συνέλθει τελείως.

“Αν και ό Στόρρς είναι περισσότερο γνωστός για τή γλυπτική του έντούτοις άσχολήθηκε και με τή ζωγραφική, ιδιαίτερα κατά τή δεκαετία του 1930. Τó *Άφηρημένο # 1* δείχνει και τά άφηρημένα σχήματα και τήν άκριβή αίσθηση της γεωμετρίας πού χαρακτηρίζουν τή γλυπτική του. Τά μνημειακά μηχανικά σχήματα του *Άφηρημένου # 1* άντανακλούν τούς δεσμούς του Στόρρς με τó Σικάγο και τήν άρχιτεκτονική του κοινότητα. Ή μηχανική εικονογραφία θυμίζει επίσης και τις διάφορες όψεις του φουτουρισμού, του ίταλικού αυτού κινήματος (1909-1916) πού τόσο έξύμνησε τή σύγχρονη έποχή της



μηχανής και πού σχετίζεται και με τις μηχανικές μορφές που φιλοτέχνησε ο Φρανσις Πικαμπιά (1877-1953) μεταξύ του 1915 και του 1918. Το κόκκινο, το μαύρο και το άσπρο του *Άφηρημένου #1* θυμίζουν χρώματα που χρησιμοποίησε συχνά ο Στόρρς στην πολύχρωμη γλυπτική του. Όπως και οι άμερικανοί όπαδοί της ζωγραφικής ακριβολογίας (Precisionists), έτσι και ο Στόρρς άπλοποίησε τὰ γεωμετρικά σχήματα δημιουργώντας περιοχές χρώματος, άλλ' αντίθετα με τους άμερικανούς αυτόους ζωγράφους τὰ έργα του ήταν συχνά τελείως άφηρημένα.

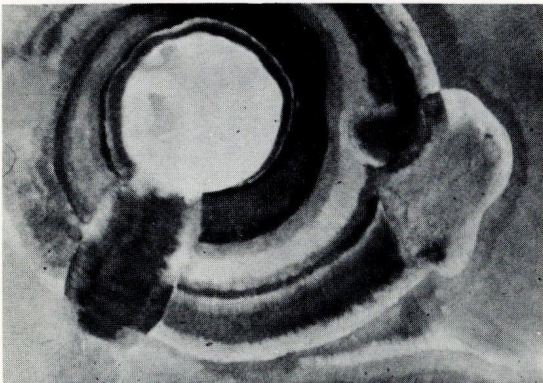
### Ντάβ Άρθουρ, 1880-1946

13. *Άνατολή του ήλιου II, 1937.*

Διάλυμα κεριού σε μουσαμά, 0,625 × 0,875 μ.  
Γκαλερί Μέρεντιθ Λόνγκ, Χιούστον

Ο Άρθουρ Ντάβ είναι ένας σημαντικός εκπρόσωπος της άμερικανικής πρωτοπορίας που δημιούργησε μιὰ σταθερή μη-παραστατική τεχνοτροπία άκόμα και πριν από την έκθεση-όρόσημο του Όπλοστασίου το 1913. Ο Ντάβ άρχισε την καριέρα του με την εικονογράφηση περιοδικών εύρειας κυκλοφορίας, άλλ' υίοθέτησε τις άρχές της μοντέρνας τέχνης κατά την παραμονή του στο Παρίσι το 1907-1909.

Το έργο του Ντάβ χαρακτηρίζεται ίσως από μεγαλύτερη άφαίρεση από εκείνο άλλων καλλιτεχνών που παρουσίασε ο ιδιοκτήτης μιās πρωτοποριακής γκαλερί και φωτογράφος Άλφρεντ Στήγκλιτς (1864-1946). Έντούτοις άκόμα και τὰ έργα εκείνα του Ντάβ που είναι φαινομενικά περισσότερο μη-παραστατικά έχουν τις ρίζες τους στη φύση, με τις όργανικές τους μορφές, τὰ φυσικά τους χρώματα και τή συμπεκνωμένα τους άρχέγονη ένέργεια. Οι κυκλικές μορφές της *Άνατολής του ήλιου II*, που μοιάζουν να κυματίζουν γύρω από ένα κεντρικό πυρήνα θυμίζουν τή φυσική βλάστηση και κίνηση. Το μεγάλο μέγεθος των μορφών που συμπεκνώνονται πάνω σ' ένα μικρό πίνακα καθώς και ή χρήση του διαλύματος του κεριού που δημιουργεί τή λεία επιφάνεια του έργου είναι χαρακτηριστικά της δουλειάς του Ντάβ στη δεκαετία του '30.



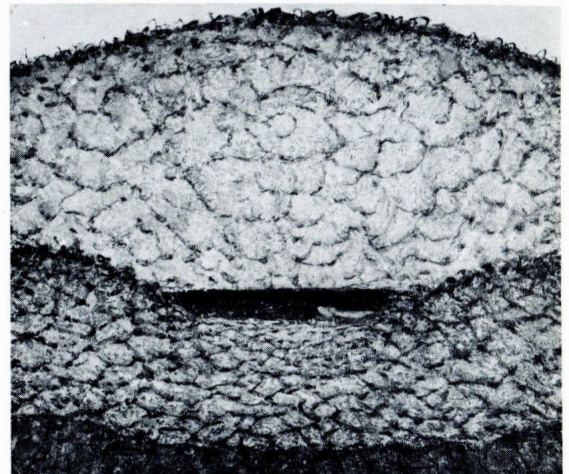
### Φρήντμαν Άρνολντ

Νέα Ύόρκη, Νέα Ύόρκη 1874 – Νέα Ύόρκη, Νέα Ύόρκη 1946

14. *Η μικρή κόκκινη βάρκα, 1945*

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 0,632 × 0,768 μ.  
Δώρο των συλλεκτών του μουσείου (άρ. εύρ. 80.47)

Ὁ Ἄρνολντ Φρήντμαν δὲν ἦταν πολὺ γνωστὸς ὡς καλλιτέχνης ὅσο ζοῦσε, παρὰ τὴν ὑποστήριξη τῶν τεχνοκριτῶν Τόμας Χὲς καὶ Κλήμεντ Γκρήνμπεργκ. Γιὸς οὐγγρο-εβραίων μεταναστῶν ὁ Φρήντμαν ἔγινε στὰ δεκαεφτά του χρόνια τὸ μοναδικὸ στήριγμα τῶν γονέων του. Στὰ τριανταδύο του γράφτηκε στὴ βραδυνὴ τάξη τοῦ Ρόμπερτ Χένραϊ στὸ Σύνδεσμο Σπουδαστῶν Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης, μὲ συμμαθητὲς τοὺς ἀμερικανοὺς ζωγράφους Τζῶρτζ Μπέλλουζ (1882-1925) καὶ Ἔντουαρντ Χόππερ (1882-1967). Γιὰ νὰ συντηρήσει τὴν οἰκογένειά του ὁ Φρήντμαν δούλευε τὴ μέρα στὸ ταχυδρομεῖο καὶ ζωγράφιζε μόνον τὰ βράδια καὶ τὸ σαββατοκύριακο. Ἄρχισε νὰ ἀσχολεῖται ἀποκλειστικὰ μὲ τὴ ζωγραφικὴ μόνον ὅταν πῆρε σύνταξη στὰ ἐξήντα του. Ἡ προηγούμενη δουλειά του ἀνήκει στὸ χῶρο τῆς ἀφηρημένης ζωγραφικῆς, ἀλλ' ἀργότερα ἀσχολήθηκε ἀποκλειστικὰ μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοπίων ποὺ θύμιζαν τὶς τάσεις τοῦ ὕστερου ἱμπερσιονισμοῦ, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸν πίνακά του *Ἡ μικρὴ κόκκινη βάρκα*, ζωγραφισμένο τὸ 1945. Τὸ ἔργο αὐτό, ποὺ συμπληρώθηκε ἕνα χρόνο πρὶν τὸ θάνατό του, ζωγραφίστηκε ἐξ ὀλοκλήρου μὲ σπάτουλα. Τοὺς πίνακες τῶν τελευταίων του χρόνων χαρακτηρίζουν τὰ βαριὰ παστόζικα χρώματα, καὶ ἡ γεμάτη δύναμη διάταξη τῶν μοτίβων, καθὼς καὶ ὁ διακριτικὸς συνδυασμὸς ἱριδιζόντων χρωμάτων. Ἡ δουλειά τοῦ Φρήντμαν ἔχει ἕναν ἐνορατικὸ χαρακτήρα ποὺ τὸν τοποθετεῖ μέσα στὴν ἀμερικανικὴ παράδοση τοῦ Ἄλμπερτ Πίνκαμ Ράιντερ (1897-1917) καὶ τοῦ Μάρσντεν Χάρτλεϋ (1887-1943).



### 3. Ο ΚΥΒΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

#### Γκρέιαμ Τζῶν, 1881-1961

15. *Νεκρὴ φύση μὲ πίπα*, 1929

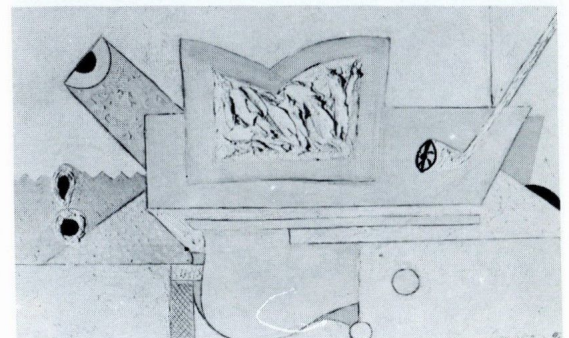
Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 0,33 × 0,575 μ.

Ἀγορά τοῦ Μουσείου μὲ χρήματα τοῦ κου καὶ τῆς κας Τζῶρτζ Ρ.

Μπράουν καὶ τοῦ κου Τζῶρτζ Χάγιερ

Ὁ Τζῶν Γκρέιαμ, ποὺ τὸ πραγματικὸ του ὄνομα ἦταν Ἰβάν Νταμπρόβσκυ γεννήθηκε στὸ Κίεβο τῆς Οὐκρανίας, σπούδασε νομικὰ καὶ ὑπηρέτησε ὡς ἀξιωματικὸς τοῦ ἱππικοῦ στὸν Πρῶτο Παγκόσμιο Πόλεμο πρὶν ἢ ρωσικὴ ἐπανάσταση τὸν ἀναγκάσει νὰ εγκαταλείψει τὴν πατρίδα του. Ὁ Γκρέιαμ ἔφθασε στὴ Νέα Ὑόρκη τὸ 1920 καὶ ἄρχισε νὰ σπουδάζει ζωγραφικὴ στὸ Σύνδεσμο Σπουδαστῶν Τέχνης, ὅπου καὶ παρέμεινε ὡς τὸ 1924.

Ὁ Γκρέιαμ, ποὺ ἦταν μιὰ μορφή μὲ μεγάλη προσωπικὴ γοητεία, γνώρισε καὶ ἐνθάρρυνε τοὺς νεώτερους ἀμερικανοὺς



καλλιτέχνες τῆς πρωτοπορίας, ὅπως ἦταν ὁ Ἄρσιλε Γκόρκυ, ὁ Ντέηβιντ Σμίθ, καὶ ὁ Βίλλεμ ντέ Κούνινγκ. Ἡ *Νεκρὴ φύση με πίπα*, 1929, εἶναι ἓνα τυπικὸ δείγμα τῆς τεχνοτροπίας τοῦ κυβισμού, ποὺ ὁ Γκρέιαμ βοήθησε στὴ μετάδοση τῶν ἀρχῶν του σὲ μία γενεὰ καλλιτεχνῶν, σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ στὴν ἀμερικανικὴ τέχνη κυριαρχοῦσαν ὁ Ρεαλισμὸς με κοινωνικὰ θέματα καὶ οἱ ἀνεκδοτολογικὲς ἠθογραφικὲς σκηνές. Τὸ 1937 ὁ Γκρέιαμ ἐξέδωσε τὸ βιβλίο του *Σύστημα καὶ Διαλεκτικὴ*, ποὺ ἦταν μιὰ υπεράσπιση τῶν πρωτοποριακῶν τάσεων καὶ διαβάστηκε πολὺ ἀπὸ τὸ καλλιτεχνικὸ κοινὸ τῆς Νέας Ὑόρκης.

Γύρω στὸ 1940 ὁ Γκρέιαμ ἐγκατέλειψε τὴν ἀφηρημένη ζωγραφικὴ γιὰ νὰ υἱοθετήσῃ μιὰ πιὸ κλασσικὴ τεχνοτροπία. Ἐπειδὴ δὲν ἐνδιαφερόταν πολὺ νὰ πουλήσῃ ἢ νὰ ἐκθέσῃ τὴ δουλειά του ὁ ἀριθμὸς τῶν ἔργων του ποὺ σώζονται σήμερα εἶναι ἀρκετὰ μικρὸς. Ἐντούτοις ἡ δύναμη καὶ τῶν πρώιμων κυβιστικῶν του πινάκων ἀλλὰ καὶ τῆς προσωπικότητάς του συντέλεσαν στὴ σημαντικὴ ἐπίδραση ποὺ εἶχε ὁ Γκρέιαμ πάνω στὴν ἐξέλιξη τῆς ἀμερικανικῆς ἀφηρημένης ζωγραφικῆς τῶν ἀρχῶν τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα.

### Ματούλκα Γιάν, 1890-1974<sup>4</sup>

16. *Νεκρὴ φύση με λάμπα, κανάτι, πίπα καὶ κοχύλια*, 1929-1930

<sup>4</sup>Ελαιογραφία σὲ μουσαμά, 0,75 × 0,90 μ.

<sup>4</sup>Ἀγορὰ τοῦ Μουσείου

Ὁ Γιάν Ματούλκα, μαζί με τὸν Στιούρτ Νταίηβις καὶ τὸν Τζῶν Γκρέιαμ ἔπαιξαν ἓνα σημαντικὸ ρόλο στὴ μετάδοση τῆς γνώσης τῆς ἀφηρημένης τέχνης καὶ τῆς ἀφοσίωσης σ' αὐτήν, σὲ μιὰ γενιὰ νεωτέρων ἀμερικανῶν καλλιτεχνῶν. Ὁ Ματούλκα γεννήθηκε στὴ Βοημία καὶ σπούδασε τέχνη στὴν Πράγα πρὶν μεταναστεύσῃ στὴς Ἠνωμένες Πολιτεῖες μαζί με τὴν οἰκογένειά του τὸ 1907. Στὴ Νέα Ὑόρκη ὁ Ματούλκα παρακολούθησε μαθήματα στὴν Ἐθνικὴ Ἀκαδημία Σχεδίου καὶ ἀργότερα στὸ Σύνδεσμο Σπουδαστῶν Τέχνης. Στὴ δεκαετία τοῦ 1920 ταξίδευε συχνὰ στὴν Εὐρώπη, καὶ ἀπὸ τὸ 1920 ὡς τὸ 1925 μοίραζε τὸν καιρὸ του ἀνάμεσα στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ τὸ Παρίσι, περνώντας τὰ καλοκαίρια στὴν Τσεχοσλοβακία.

Τὸ 1929 ὁ Ματούλκα ἄρχισε νὰ διδάσκει στὸ Σύνδεσμο Σπουδαστῶν Τέχνης. Τὰ μαθήματά του ἔδωσαν μιὰ ἀπὸ τίς λίγες εὐκαιρίες ἐκεῖνα τὰ χρόνια σὲ μαθητὲς ὅπως ὁ Μπέργκοϋν Ντίλλερ καὶ ὁ Ντέηβιντ Σμίθ νὰ μάθουν κάτι γιὰ τὸν εὐρωπαϊκὸν κυβισμό καὶ τὸν κονστρουκτιβισμό.

<sup>4</sup>Ἡ *Νεκρὴ φύση με λάμπα, κανάτι, πίπα καὶ κοχύλια*, 1929-1930,





άνηκει σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ νεκρὲς φύσεις πού καθιέρωσαν τὸ Ματούλκα ὡς μιὰ δύναμη μὲ ἐπίδραση πάνω στὴν ἀμερικανικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Μὲ τὸ περίπλοκο παιχνίδι ἀνάμεσα στὴν ἀπεικόνιση τῶν ἀντικειμένων μέσα στὸ χῶρο καὶ τὴ ζωγραφικὴ διάταξη, καὶ μὲ τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὰ κομμάτια μὲ τὸ λεπτομερειακὸ σχέδιο καὶ τὴ σχολαστικὴ φωτοσκίαση καὶ στίς διαγραμματικὲς γραμμὲς καὶ περιοχὲς πού χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν αὐθαίρετη ὑφὴ τοῦ χρώματος ἡ *Νεκρὴ φύση μὲ λάμπα, κανάτι, πίπα καὶ κοχύλια* δείχνει ὅτι ὁ Ματούλκα γνώριζε τὸ ἔργο τοῦ Πικάσσο καθὼς καὶ τίς ἀρχὲς τῆς ἀφαίρεσης πού ἐκεῖνος μετέδωσε στοὺς νεαροὺς ἀμερικανοὺς μαθητὲς του.

## Μπράουν Μπάρουν, 1907-1961

### 17. *Κεφάλι, 1934*

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 0,60 × 0,412 μ.

Ἀγορὰ τοῦ Μουσείου μὲ δωρεὰ τοῦ Τζῶρτζ Ρ. Μπράουν, πρὸς τιμὴ τῆς γυναίκας του Ἄλις Πράτ Μπράουν

Ὁ Μπάρουν Μπράουν, ἰδρυτικὸ μέλος τῆς ὁμάδας τῶν Ἀμερικανῶν Ἀφηρημένων Καλλιτεχνῶν τὸ 1936, ὑπῆρξε μιὰ σημαντικὴ μορφή τῆς ἀμερικανικῆς κίνησης τῆς πρωτοπορίας στίς δεκαετίες τοῦ '30 καὶ τοῦ '40. Ὁ Μπράουν, πού εἶχε σπουδάσει στὴ συντηρητικὴ Ἐθνικὴ Ἀκαδημία Σχεδίου τῆς Νέας Ὑόρκης ἀπὸ τὸ 1924 ὡς τὸ 1928, ἀπέρριψε τὴν ἀνεκδοτολογικὴ ἀμερικανικὴ ἠθογραφικὴ ζωγραφικὴ πού ἦταν δημοφιλὴς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Ἀντὶ γι' αὐτὴν δημιούργησε κάτι πού ἔγινε ἡ προσωπικὴ του τεχνοτροπία στὸ χῶρο τῆς ἀφαίρεσης, καὶ πού ἀποτελοῦσε μιὰ σύνθεση τοῦ ὕστερου κυβισμού μὲ τὰ βιομορφικὰ σχήματα πού προέρχονται ἀπὸ τὸν Ἄρπ καὶ τὸ Μιρό.

Τὰ δύο κύρια θέματα τοῦ ἔργου τοῦ Μπράουν εἶναι ἡ νεκρὴ φύση καὶ τὸ κεφάλι. Τὸ ἔργο *Κεφάλι, 1934* δείχνει τὸ ἔντονο χρῶμα, τοὺς δυνατοὺς εἰκαστικοὺς ρυθμοὺς καὶ τίς χειρονομιακὲς μορφὲς πού ἔδωσαν τόση πρωτοτυπία στὴν τέχνη του καὶ ἀποτελέσαν ἕνα σύνδεσμο μὲ τὴν ἐξέλιξη τῶν καθιερωμένων ἐκφραστικῶν τρόπων τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ.

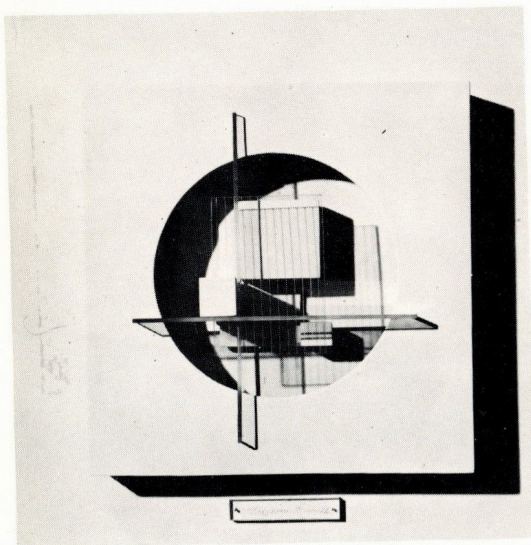


## Ρόσακ Θίοντορ, 1907

### 18. *Κατασκευὴ σὲ ἄσπρο, 1935*

Ξύλο, λάκα καὶ πλαστικὸ (κάτω ἀπὸ ἕνα κάλυμμα ἀπὸ πλεξιγκλάς), 0,45 × 0,45 μ. (μαζὶ μὲ τὸ πλεξιγκλάς)

Ἀγορὰ τοῦ μουσείου ἐν μέρει μὲ χρήματα ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Ἐπιχορήγηση γιὰ τίς Τέχνες.



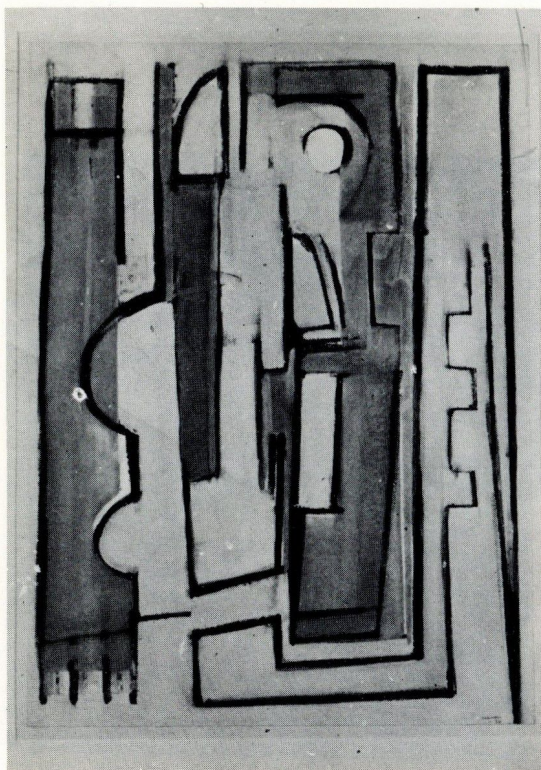
Ὁ Θιοντορ Ρόσακ γεννήθηκε στὴν Πολωνία, ἀλλὰ μετανάστευσε στὸ Σικάγο μαζί με τοὺς γονεῖς του σὲ ἡλικία δύο ἐτῶν. Σπούδασε στὸ Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τοῦ Σικάγου (1922, 1925, καὶ 1927) καὶ στὴν Ἐθνικὴ Ἀκαδημία Σχεδίου τῆς Νέας Ὑόρκης (1926), πρὶν πάρει μία ὑποτροφία πούτοῦ ἐπέτρεψε νὰ ταξιδέψει στὴν Εὐρώπη τὸ 1929 καὶ τὸ 1930. Σ' αὐτὸ τὸ ταξίδι ὁ Ρόσακ γνώρισε καλὰ τὴ μοντέρνα τέχνη, καὶ ιδιαίτερα τὸν κονστρουκτιβισμό καὶ τὴ Σχολὴ τοῦ Μπάουχαους. Τὸ 1931 ὁ Ρόσακ ἐπέστρεψε στὴ Νέα Ὑόρκη ὅπου ἀκολουθώντας τὴν ἰδέα τοῦ Μπάουχαους σχετικὰ με τὴν ἐνσωμάτωση τοῦ καλλιτέχνη μέσα στὴν κοινωνία σπούδασε τὴν τέχνη τῆς κατασκευῆς ἐργαλείων καθὼς καὶ σχέδιο καὶ ἄρχισε νὰ φιλοτεχνεῖ γλυπτά. Στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '30 ἄρχισε μία σειρά ἀπὸ τρισδιάστατες κατασκευές ἀπὸ μέταλλο, πλαστικὸ καὶ ξύλο, πὺ συνδύαζαν τὰ μοτίβα πὺ ἔμοιαζαν με μηχανές με μία ἀεροδυναμικὴ κονστρουκτριβιστικὴ αἰσθητικὴ. Γύρω στὸ 1945, ἀφοῦ ἡ πίστη του στὶς δόξες τῆς τεχνολογίας εἶχε διαψευσθεῖ ἀπὸ τὸ Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ὁ Ρόσακ ἐγκατέλειψε τὴν κονστρουκτριβιστικὴ δουλειά του καὶ ἄρχισε νὰ δημιουργεῖ γλυπτά ἀπὸ ὀξυγονοκολλημένο μέταλλο, πὺ ἦταν ἡ ἔκφραση τῆς ἀγωνίας τῆς σύγχρονης ζωῆς.

### Ξέρον Ζάν, 1890

19. *Σύνθεση*, 1936

Γκουάς, 0,76 × 0,55 μ.

Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη (ἀρ. εὔρ. 3567)



Ὁ Ζάν Ξέρον καταγόταν ἀπὸ τὸ χωριὸ Ἰσάρη Λυκοσούρας καὶ ἦρθε μόνος του στὴ Νέα Ὑόρκη σὲ ἡλικία δεκατεσσάρων ἐτῶν. Ὁ Ξέρον εἶχε συγγενεῖς στὴν Οὐάσιγγτων καὶ ἀπὸ τὸ 1910 ὡς τὸ 1917 σπούδασε στὴ Σχολὴ Τέχνης Κόρκοραν ὅπου σχεδίαζε ἀπὸ ἀρχαῖα ἐκμαγεῖα τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, ἐνῶ παράλληλα γνώρισε τὶς παραδόσεις τῆς μοντέρνας τέχνης. Μετὰ τὴν ἐγκατάστασή του στὴ Νέα Ὑόρκη, ὅπου ζωγράφιζε σ' ἓνα μετα-σεζανικὸ στῦλ ὁ Ξέρον πῆγε στὸ Παρίσι ὅπου ἀναγκάστηκε νὰ μείνει γιὰ τὰ ἐπόμενα δέκα χρόνια. Ἡ πρώτη του ἀτομικὴ ἔκθεση στὴ «Γκαλερί ντὲ Φράνς» ἦταν γεμάτη ἀπὸ μετα-κυβιστικὸς πίνακες πὺ οἱ ἀφηρημένες μορφές τους εἶχαν ἀκόμα κάποια σχέση με παραστάσεις. Στὸ μέσο τῆς δεκαετίας τοῦ '30 ἀφαίρεσε ἀπὸ τὰ ἔργα του καὶ τὰ τελευταῖα παραστατικὰ στοιχεῖα, ἀν καὶ διατήρησε τὸ κατακόρυφο σχῆμα. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ περιόρισε καὶ τὴν ἔμφαση στὴν ὑφὴ τοῦ πίνακα, καὶ μεταξὺ τοῦ 1935 καὶ τοῦ 1936 δούλεψε σχεδὸν ἀποκλειστικὰ σε ὕδατογραφία καὶ γκουάς γιὰ νὰ μπορέσει νὰ συγκεντρωθεῖ καλύτερα στὸ ἀξανάνομο ἐνδιαφέρον του γιὰ τὸ φῶς, ὅπως αὐτὸ διαχέεται ἀπὸ τὸ χρῶμα. Μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴ Νέα Ὑόρκη τὸ 1937 ὁ Ξέρον ἔτυχε θερμῆς

υποδοχής από τη νεοσύστατη ομάδα των 'Αμερικανών 'Αφηρημένων Καλλιτεχνών σαν ένας από τους λίγους διεθνούς φήμης εκπροσώπους της αφαίρεσης. 'Ο Ξέρον εργάστηκε στις 'Ηνωμένες Πολιτείες ως το θάνατό του το 1967, παρακάμπτοντας τις θυελλώδεις εξελίξεις της αμερικανικής τέχνης των δεκαετιών του '40 και του '50 και διατηρώντας την προσωπική του τεχνοτροπία που χαρακτηρίζεται από μιὰ ήρεμη, κλαστική αφαίρεση.

### Γκρήν Μπάλκομπ

Μίλλβιλλ, Νέα 'Υόρκη 1904

20. *Πράσινη σύνθεση*, 1938

'Ελαιογραφία σε μουσαμά, 0,362 × 0,562 μ.

'Αγορά του μουσείου με χρήματα της 'Εθνικής 'Επιχορήγησης για τις Τέχνες και του Δρα Τζώρτζ Σ. Χάγιερ Τζρ.

'Ο Μπάλκομπ Γκρήν σπούδασε πρώτα ζωγραφική στο Παρίσι το 1931, όπου είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από πρώτο χέρι την αφαίρεση της Σχολής του Παρισιού. Γύρω στο 1935 ή δουλειά του Γκρήν ήταν έντελως αφηρημένη και χαρακτηριζόταν από τη σύνθεση του γεωμετρικού κυβισμού και του κονστρουκτιβισμού. 'Η *Πράσινη Σύνθεση*, 1938, είναι ένα τυπικό δείγμα της ζωγραφικής του Γκρήν της περιόδου αυτής, με τις κεκλιμένες επίπεδες επιφάνειες και την όλική γεωμετρική αφαίρεσή τους.

'Ο Γκρήν έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της αφαίρεσης στην αμερικανική τέχνη, με την ιδιότητά του ως πρώτου προέδρου της ομάδας των 'Αμερικανών 'Αφηρημένων Καλλιτεχνών που δημιουργήθηκε το 1936 για να δώσει στους οπαδούς της αφηρημένης τέχνης, που αποτελούσαν την εποχή εκείνη μιάν απομονωμένη μειονότητα, την ευκαιρία να εκθέτουν μαζί τη δουλειά τους. Οί υποχρεώσεις του Γκρήν προς την ομάδα αυτή εξακολούθησαν, και χρημάτισε και πάλι πρόεδρος της το 1939 και το 1941, ως το 1943 που παραιτήθηκε από την ομάδα. Μεταξύ του 1943 και του 1947 αρχίζουν να εμφανίζονται ανάμεσα στις επίπεδες μορφές του τεμαχισμένα μέρη της ανθρώπινης μορφής. Γύρω στη δεκαετία του 1950 έγκατέλειψε την αφαίρεση κι στη δουλειά του επικράτησαν οί μνημειακές ανθρώπινες μορφές.

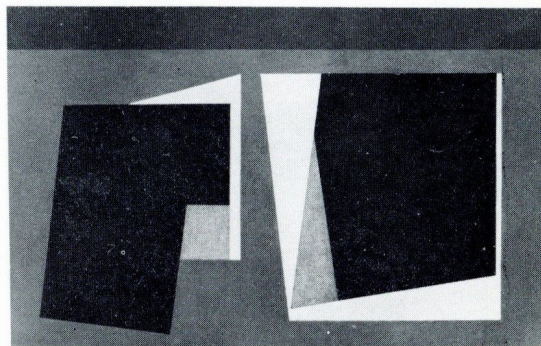
### Γκάλλατιν 'Αλμπερτ Γιουτζήν

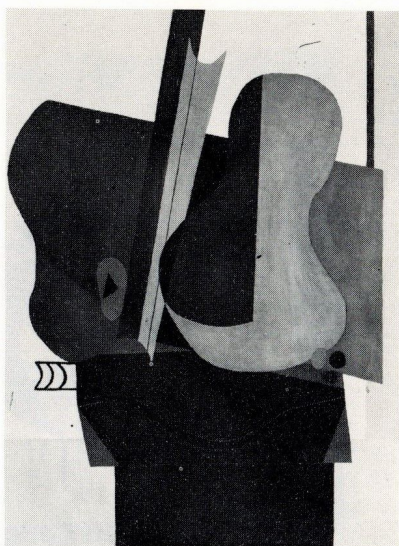
Βίλλα Νόβα, Πεννσυλβάνια 1881 – Νέα 'Υόρκη, Νέα 'Υόρκη 1952

21. *No. 58*, 1940

'Ελαιογραφία σε μουσαμά, 1,016 × 0,762 μ.

Δωρεά του Τζέριου Λήμπερ (άρ. εύρ. 81.35)





Ὁ Ἄλμπερτ Γκάλλατιν ἦταν συλλέκτης, ἱστορικός τῆς τέχνης, συγγραφέας καὶ ζωγράφος. Τὸ 1926 ἰδρυσε τὴ Γκαλερί Ζωντανῆς Τέχνης στὴ Νέα Ὑόρκη πού χρησίμευσε ὡς καταφύγιο τῶν νεοϋορκέζων καλλιτεχνῶν μέχρι τὸ 1943. Ὁ Γκάλλατιν ἔκανε ταξίδια στὸ Παρίσι κάθε καλοκαίρι, κι ἐκεῖ ἀγόρασε τὰ πιὸ πρόσφατα ἔργα καλλιτεχνῶν ὅπως εἶναι οἱ Πικάσσο, Λεζέ, Ἄρντ, Μιρὸ καὶ Μοντριάν. Ἐξέθεσε ἀμέσως τὴ δουλειὰ τῶν καλλιτεχνῶν αὐτῶν, δίνοντας ἔτσι τὴν εὐκαιρία στοὺς νέους καλλιτέχνες τῆς Νέας Ὑόρκης νὰ μελετήσουν τὶς δημιουργίες τῆς Σχολῆς τοῦ Παρισιοῦ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Ἡ συλλογὴ τοῦ Γκάλλατιν στεγάζεται τώρα στὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Πεννσυλβάνιας.

Ὁ Γκάλλατιν ἀρχισε τὴν καριέρα του ὡς ζωγράφος τὸ 1926, δουλεύοντας μέσα στὸ πνεῦμα τοῦ κυβισμού. Ἔγινε μέλος τῆς ομάδας τῶν Ἀμερικανῶν Ἀφηρημένων Καλλιτεχνῶν τὸ 1937, ἓνα χρόνο μετὰ τὴν ἰδρυσή της. Ἡ δουλειὰ τοῦ Γκάλλατιν εἶχε ἀρχιτεκτονικὴ δομὴ καὶ μιὰν ἡρεμὴ αἰσθητικὴ· τὰ χρώματα πού χρησιμοποιοῦσε συνήθως ἦταν τὸ καφέ-πορτοκαλλί καὶ τὸ σκούρο μπλε ἢ τὸ ροζ καὶ τὸ πράσινο. Χρησιμοποιοῦσε παχὺ, ἐπίπεδο χρῶμα, συχνὰ ἀρκετὰ καθαρὸ, ἀλλὰ καμιά φορὰ ἀνακατωμένο με ἄμμο γιὰ νὰ δημιουργεῖται κοκκίδωση. Τὸ ἔργο του No. 58 τοῦ 1940 εἶναι ἓνα δείγμα τῆς μὴ παραστατικῆς του τεχνοτροπίας.

## Νταϊήβις Στιούαρτ

Φιλαδέλφεια, Πεννσυλβάνια 1894 – Νέα Ὑόρκη, Νέα Ὑόρκη 1964

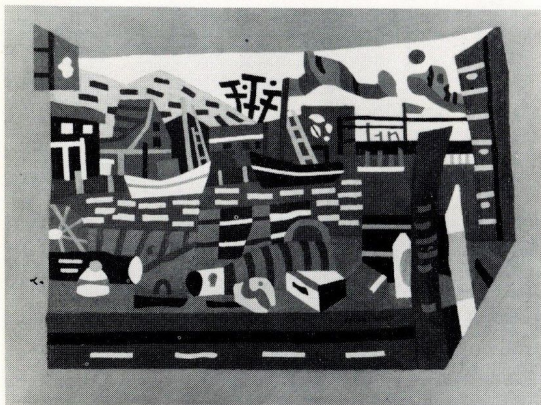
22. *Τὸ λιμάνι τοῦ Γκλόστερ, 1938*

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, πάνω σὲ σανίδα, 0,586 × 0,765 μ.

Ἐπογραφή κάτω δεξιά: STUART DAVIS

Ἀγορὰ τοῦ μουσεῖου με χρήματα ἀπὸ τὴ δωρεὰ τῆς Ἀγκνες Κάλλεν

Ἄρνολντ (ἀρ. εὔρ. 77.330)



Ὁ Στιούαρτ Νταϊήβις, πού ἡ δημιουργικὴ του δραστηριότητα κράτησε περισσότερο ἀπὸ μισὸν αἰῶνα δημιούργησε ἓνα μοναδικὸ συνδυασμὸ τῆς κυβιστικῆς σύνταξης με τὸ σφυγμὸ καὶ τὸ κλίμα τῶν χαρακτηριστικὰ ἀμερικανικῶν σκηνῶν. Κατέχει μιὰν ἡγετικὴ θέση στὴν ἐξέλιξη τῆς ἀφηρημένης τέχνης στὴν Ἀμερική, καὶ οἱ πίνακές του ἀποτελέσαν μιὰ γέφυρα ἀνάμεσα στοὺς πρώτους ἐκπροσώπους τῶν πρωτοποριακῶν τάσεων, ὅπως εἶναι ὁ Μάξ Γουέμπερ (1881-1961) καὶ ὁ Μάρσντεν Χάρτλεϋ (1877-1943), πού εἶχαν ἐγκαταλείψει τὴν ἀφαίρεση γύρω στὸ 1920, καὶ τὴ γενιὰ τῶν ἀμερικανῶν καλλιτεχνῶν τῆς δεκαετίας τοῦ '40 πού ἐπηρεάστηκαν ἀπὸ τοὺς εὐρωπαίους ἐκπροσώπους τῆς ἀφηρημένης τέχνης, πού ὁ Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος τοὺς ἀνάγκασε νὰ ἀνασυνθέσουν τὶς δυνάμεις τοὺς στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες.

Ο Νταϊήβις, πού και οί δυο γονεΐς του ήταν καλλιτέχνες, έγκατέλειψε τὸ γυμνάσιο τὸ 1910 γιὰ νὰ πάρει μαθήματα ἀπὸ τὸν Ρόμπερτ Χένραϊ (1856-1929), πού ήταν γνωστὸς γιὰ τὶς ρεαλιστικὲς ἀμερικανικὲς ήθογραφικὲς σκηνὲς πού φιλοτέχνησε. Τὸ 1913, τὴ χρονιά δηλαδὴ πού σταμάτησε νὰ παίρνει μαθήματα ἀπὸ τὸν Χένραϊ, ὁ Νταϊήβις ἐξέθεσε πέντε ὕδατογραφίες στὴν ἔκθεση τοῦ Ὑπλοστασίου πού εἶχε τότε ἀποκτήσει φήμη, κι ἐκεῖ εἶδε γιὰ πρώτη φορὰ εὐρωπαϊκὴ ἀφηρημένη ζωγραφικὴ. Ἡ ἀπόφαση τοῦ Νταϊήβις ὅταν εἶδε τὴν ἔκθεση τοῦ Ὑπλοστασίου νὰ γίνεϊ ἕνας μοντέρνος καλλιτέχνης ἐνισχύθηκε ἴσως ἀπὸ τὴ γνωριμία του μὲ τὸν Τσάρλς Ντήμαθ (1883-1935), πού εἶχε σπουδάσει στὴ Γαλλία καὶ γνώριζε τὴν εὐρωπαϊκὴ ἀφηρημένη τέχνη, τὸ καλοκαίρι τοῦ 1913. Ὅπως καὶ οἱ ὀπαδοὶ τῆς ζωγραφικῆς ἀκριβολογίας (Precisionists) ἔτσι καὶ ὁ Νταϊήβις ἄρχισε νὰ ψάχνει γιὰ ἀφηρημένα μοτίβα σὲ πραγματικὰ ἀντικείμενα, καὶ τὸ 1927 ζωγράφησε τοὺς πρώτους του ἀληθινὰ ἀφηρημένους πίνακες πού ἀνήκουν στὴ σειρά τοῦ «χτυπητηριοῦ τῶν αὐγῶν» (eggbeater series). Παραστατικὰ στοιχεῖα, πού ἐμφανίστηκαν καὶ πάλι στοὺς πίνακές του στὴ δεκαετία τοῦ 1930 ἔγιναν ἐπίπεδα καὶ σχηματοποιήθηκαν δημιουργώντας πριονόσχημα μοτίβα.

Ἀπὸ τὸ 1915 ὡς τὸ 1934 ὁ Νταϊήβις περνοῦσε τὰ καλοκαίρια του στὸ Γκλῶστερ τῆς Μασσαχουσέττης, μιὰ πόλη πού τοῦ ἔδινε τὰ ὀπτικὰ ἐρεθίσματα γιὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς δουλειᾶς του ὡς τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1930. Στὸ *Λιμάνι τοῦ Γκλῶστερ* (1938) τὰ πλοῖα καὶ οἱ ἀποβάθρες ἔχουν τεμαχιστεῖ γιὰ νὰ δημιουργήσουν μιὰ συμμετρικὴ διάταξη στυλιζαρισμένων σχημάτων. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα ἔχει τὸ σχῆμα μιᾶς σημαίας πλοίου, ἐνὸς μοτίβου πού βρίσκεται σ' ὀλόκληρη τὴ σκηνὴ πού ζωγραφίζει. Τὰ ἀδιαμόρφωτα ἐπίπεδα τοῦ καθαροῦ ἀθθαίρετου χρώματος πού θυμίζουν τὸ Λεζὲ δημιουργοῦν ἕνα περιεκτικὸ καταστάλαγμα μιᾶς μοναδικῆς ἀμερικανικῆς σκηνῆς. Ὁ Νταϊήβις, πού εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτους καλλιτέχνες πού θεώρησαν τὴ μουσικὴ τῆς τζᾶζ ὡς ἕνα οὐσιαστικὰ ἀμερικάνικο ἰδίωμα, μετέφρασε τὴν ἀπότομη ἀλλαγὴ τοῦ ρυθμοῦ καὶ τὴν ἐνέργεια τῆς τζᾶζ σὲ ζωγραφικὴ στοὺς πίνακές του.

### Χόλτυ Κάρλ Ρόμπερτ

Φράιμπουργκ, Δυτικὴ Γερμανία 1900 – Νέα Ὑόρκη, Νέα Ὑόρκη 1973

23. *Πόλη*, 1942

Ἑλαιογραφία σὲ ξυλοτέξ, 0,915 × 1,219 μ.

Ἄγορά τοῦ μουσείου μέ δωρεά τοῦ Τζώρτζ Ρ. Μπράουν πρὸς τιμὴ τῆς γυναίκας του Ἄλις Πράτ Μπράουν (ἀρ. εὔρ. 81.32)

Ὁ Κάρλ Χόλτνυ ὑπῆρξε μεγάλος ἀνανεωτῆς στὸ χῶρο τῆς χρωματικῆς ζωγραφικῆς. Ἄν καὶ γεννήθηκε στὸ Φράιμπουργκ τῆς Δυτικῆς Γερμανίας ἐντούτοις ἡ οἰκογένειά του μετανάστευσε στὸ Μίλγουοκι τοῦ Γουισκόνσιν ὅταν ὁ ζωγράφος ἦταν ἀκόμα παιδί. Σπούδασε στὸ Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τοῦ Σικάγου, τὴν Ἐθνικὴ Ἀκαδημία Σχεδίου τῆς Νέας Ὑόρκης καὶ τὴ Σχολὴ τοῦ Χάνς Χόφμαν τοῦ Μονάχου. Κατέχει ἡγετικὴ θέση στὴν ἐξέλιξη τῶν κινημάτων τῆς ἀφαίρεσης στὴν Ἀμερικὴ, καὶ ὑπῆρξε μέλος τῆς ὁμάδας τῶν Ἀμερικανῶν Ἀφηρημένων Καλλιτεχνῶν καὶ τῆς ὁμάδας *Ἀφαίρεση-Δημιουργία* στὸ Παρίσι. Ὁ μετα-κυβιστικὸς πίνακας *Πόλη* τοῦ 1942 φιλοτεχνήθηκε σὲ μιὰ ἐποχὴ πού ὁ Χόλτνυ ἐνδιαφερόταν πρωταρχικὰ γιὰ τὰ ἐννοιολογικὰ προβλήματα τῆς μορφῆς. Τὰ ἔργα αὐτὰ ἔχουν κάτι τὸ εὐθραυστο καὶ μακρυνό. Ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1950 ὡς τὸ θάνατό του τὸ 1973 ἡ τεχνοτροπία τοῦ Χόλτνυ χαρακτηρίζεται ἀπὸ περισσότερο φῶς καὶ ἀπαλὰ περιγράμματα, καὶ ἀπὸ μεγάλες χρωματικὲς ἐπιφάνειες πού μοιάζουν νὰ ἀναδύονται ἀπὸ ἄλλες χρωματικὲς μορφές καὶ νὰ αἰωροῦνται μέσα σ' αὐτές.

### Μπολοτόφσκυ Ἴλυα

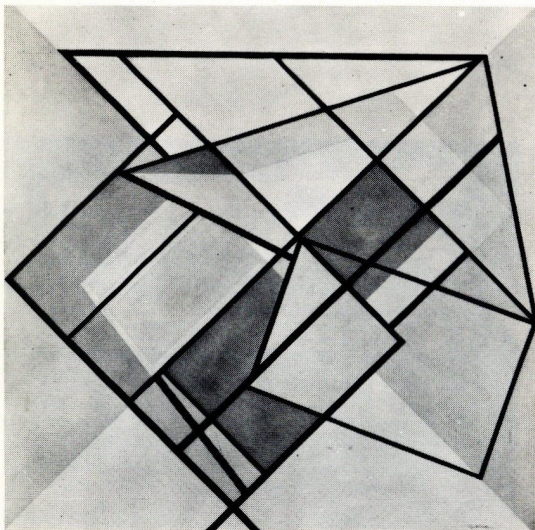
Πετρούπολη, Ρωσία 1907

#### 24. Κατασκευὴ μέσα σ' ἓνα τετράγωνο, 1940

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 0,765 × 0,765 μ.

Ἐπιγραφή στὴν κάτω δεξιὰ γωνία: Ilya Bolotowsky

Ἄγορά τοῦ μουσείου μέ χρήματα τῆς Ἐθνικῆς Ἐπιχορήγησης γιὰ τὶς Τέχνες καὶ τῆς Τζόαν Φλέμινγκ (ἀρ. εὔρ. 77.272)



Ὁ Ἴλυα Μπολοτόφσκυ εἶδε γιὰ πρώτη φορὰ τοὺς νεοπλαστικιστικοὺς πίνακες τοῦ Πίτ Μοντριάν στὴ συλλογὴ τοῦ Ἄλμπερτ Γκάλλατιν πού ἐκτέθηκε στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Νέας Ὑόρκης τὸ 1935. Ἀπὸ τότε ὁ Μπολοτόφσκυ, πού ὑπῆρξε ἰδρυτικὸ μέλος τῆς ὁμάδας τῶν Ἀμερικανῶν Ἀφηρημένων Καλλιτεχνῶν τὸ 1936 ἔβαλε ὡς στόχο στὴ δουλειά του τὴν ἐπίτευξη ἁρμονίας καὶ ἰσορροπίας μέ καθαρὰ πλαστικὰ μέσα πού χαρακτηρίζει καὶ τοὺς ἐκπροσώπους τοῦ Νεοπλαστικισμοῦ. Στὴν *Κατασκευὴ μέσα σ' ἓνα τετράγωνο* ὁ Μπολοτόφσκυ χρησιμοποίησε τὸ καθαρὸ χρῶμα καὶ τὴν καθαρὴ μορφή χωρὶς καθόλου ὑποδυνεῖδητα ἢ ἀφηγηματικὰ μοτίβα γιὰ νὰ δημιουργήσει ἓναν ἐκφραστικὸ τρόπο γεμάτο ἰσορροπία καὶ αὐτοκυριαρχία. Οἱ μεταγενέστερες τροποποιήσεις τῆς δουλειᾶς τοῦ Μπολοτόφσκυ, ἢ ἀπομάκρυνσή του ἀπὸ τὴ χρήση μαύρων γραμμῶν, ἢ χρησιμοποίησι πιδ ἔντονου χρώματος, καὶ ἡ στροφὴ του πρὸς τὴ δημιουργία τρισδιάστατων, κιονόσχημων κατασκευῶν τὸ 1961 ἄφησαν ἀμετάβλητο τὸ βα-

σικό του σκοπό που ήταν να δημιουργήσει εικαστικά ποιήματα, λυρικά στη δομή και τη φύση, που το καθένα τους είχε την ιδιαίτερη εκείνη ζωντάνια που ξεχωρίζει την τέχνη από τη διακόσμηση.

## Σλομπόντκινα Έσφυρ

Τξχελιαμπίνσκ, Ρωσία 1914

25. *Αφηρημένη σύνθεση από το Δόν σε ρόζ, 1944*

Έλαιογραφία σε ξυλοτέξ, 0,886 × 0,608 μ.

Άγορά του μουσείου από δωρεά του Τζώρτζ Π. Μπράουν προς τιμή της γυναίκας του Άλις Πράτ Μπράουν (άρ. εύρ. 81.33)

Η Έσφυρ Σλομπόντκινα που γεννήθηκε στη Σιβηρία ήταν ζωγράφος και ασχολήθηκε και με την εικονογράφηση παιδικών βιβλίων. Υπήρξε μέλος της ομάδας των Αμερικανών Αφηρημένων Καλλιτεχνών και ή ζωγραφική της κινήθηκε μέσα στο κλίμα της γεωμετρικής αφαίρεσης της δεκαετίας του '30. Οί μη παραστατικοί της πίνακες έχουν καθαρή δομή, και σχήματα από χρώματα με μερική επικάλυψη και συνδετικές γραμμές. Στα πρώτα έργα της χρησιμοποίησε γενικά μουντά χρώματα, όπως είναι το μαύρο και το άσπρο, το μπέζ και το ρόζ. Η *Αφηρημένη σύνθεση από το Δόν σε ρόζ* είναι ένα δείγμα της πρώιμης αυτής τεχνοτροπίας. Αργότερα χρησιμοποίησε πιο έντονα χρώματα, κολλημένα κομμάτια από χαρτί και ζωγραφισμένες παραστατικές λεπτομέρειες για να εικονογραφήσει διάφορα θέματα της δουλειάς της.

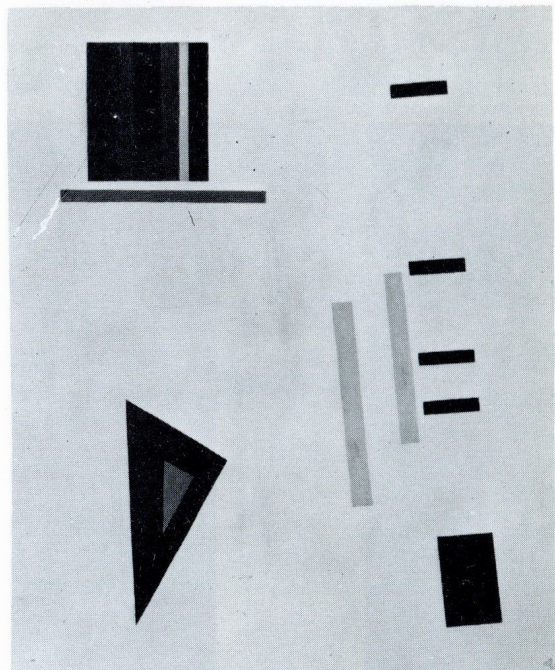
## Τράμπαλ-Μέησον Άλις, 1904-1971

26. *Χωρίς τίτλο, 1954*

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 1,075 × 0,825 μ.

Άγορά του μουσείου με τη βοήθεια και της δωρεάς του Τζώρτζ Σ. Χάγιερ (άρ. εύρ. 80. 40)

Η Άλις Τράμπαλ-Μέησον, δραστήριο μέλος της ομάδας των Αμερικανών Αφηρημένων Καλλιτεχνών ζωγράφησε το πρώτο της τελειώς μη παραστατικό έργο το 1929. Ο θαυμασμός της Μέησον για το Μοντριάν, που γνώρισε όταν αυτός επισκέφθηκε την ομάδα των Αμερικανών Αφηρημένων Καλλιτεχνών στη Νέα Υόρκη το 1940, την οδήγησε στη χρήση μορφών με εϋθύγραμμα άκρα, που πίστευε πως δίνουν έμφαση στη χρήση του χρώματος. Οί συνθέσεις της Μέησον με την προσεκτική απόδοση της ισορροπίας και της κίνησης έχουν μιαν έντονα αρχιτεκτονική ποιότητα. Θέλοντας να εκφράσει την αντίθεση ανάμεσα στο έργο της και την τραγικότητα του Αφηρημένου Έξπρεσιονισμού ή Μέησον δήλωσε πως σκο-



πός της ήταν να «κάνει τή ζωγραφική μιὰ θετική, ἀρχιτεκτονική κατασκευή».

### Ντίλλερ Μπέργκοϋν, 1926-1965

#### 27. Πρώτο θέμα 1963

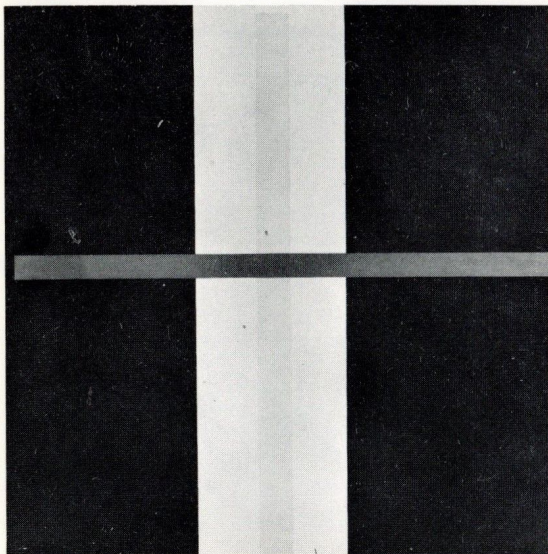
Ἐλαιογραφία σέ μουσαμά, 1,80 × 1,79 μ.

Ἀγορά τοῦ μουσείου μέ δωρεά τοῦ ιδρύματος Μπράουν

Ὁ Μπέργκοϋν Ντίλλερ σπούδασε στό Σύνδεσμο Σπουδαστῶν Τέχνης ἀπό τὸ 1928 ὡς τὸ 1932. Στὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1930 ἀνήκε στὴν ομάδα τῶν Ἀμερικανῶν Ἀφηρημένων Καλλιτεχνῶν. Ἐδῶ βρέθηκε κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ Πιτ Μοντριάν, ιδρυτὴ τοῦ Νεοπλαστικισμοῦ ἢ τῆς Νέας πλαστικῆς τέχνης, πού ἦρθε στὴ Νέα Ὑόρκη τὸ 1940. Ἡ συμβολὴ τοῦ Μοντριάν στὴν ἀμερικανικὴ τέχνη ὑπῆρξε ἡ ἐνίσχυση τοῦ ρεύματος τῆς γεωμετρικῆς ἀφαίρεσης. Οἱ καλλιτέχνες πού ἐπηρέαστηκαν ἀπ' αὐτὸν ζωγράφιζαν καθαρὰ μὴ-παραστατικὰ ἔργα μ' ἓνα ψυχρὸ στρουκτουραλιστικὸ τρόπο πού ἦταν τὸ ἀντίθετο τῆς ὑποκειμενικῆς ἐξπρεσιονιστικῆς ἀφαίρεσης πού ἀποτελοῦσε τὸ πεδίο τῶν ἀναζητήσεων πολλῶν συναδέλφων τους.

Στοὺς πίνακες τοῦ Ντίλλερ ἡ ἀναζήτηση ἑνὸς τρόπου δημιουργίας τῆς ψευδαίσθησης τοῦ ὄγκου πάνω στὴ δισδιάστατη ἐπιφάνεια τοῦ μουσαμά παίρνει τὴ μορφή τριῶν θεμάτων πού ἐπανέρχονται μὲ παραλλαγές στὴ δουλειά του γιὰ τριάντα χρόνια. Τὸ ἔργο *Πρώτο θέμα* ἔχει ἐλεύθερα ὀρθογώνια πού αἰωροῦνται σ' ἓνα χρωματιστὸ φόντο. Στὸ *Θέμα ἀρ. 2* τὰ ἐλεύθερα αὐτὰ στοιχεῖα συγχωνεύονται τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο. Στὸ *Θέμα ἀρ. 3* οἱ ἐλεύθερες μορφές δὲν ὑπάρχουν πιά καὶ ἡ ἐπιφάνεια τοῦ μουσαμά γεμίζει μὲ περίπλοκους κλιμακοειδεῖς σχηματισμοὺς πού ἀποτελοῦνται ἀπὸ στενές τεμνόμενες ὀριζόντιες καὶ κάθετες ταινίες χρώματος. Στοὺς πίνακες πού ἀνήκουν στὴ σειρά *Θέμα ἀρ. 3* ἡ ἐπίδραση τῶν ἀριστουργημάτων τῆς ὕστερης φάσης τῆς δημιουργίας τοῦ Μοντριάν ὅπως εἶναι τὸ *Μπούκι-βούκι στὸ Μπρόντγουαιη* (1943), εἶναι φανερὴ. Ἡ χρῆση τῶν πρωτογενῶν χρωμάτων καθὼς καὶ τοῦ μαύρου, τοῦ ἄσπρου καὶ τοῦ γκριζοῦ στοὺς πίνακες αὐτοὺς ἔχει ζωτικὴ σημασία γιὰ τὴν ἔκφραση τῆς αἰσθησης τοῦ ὄγκου, καὶ δίνει ἓνα περιεχόμενο πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἀντίθεση καὶ αἰσθησιολογικὴ ὑποχώρησης.

Τὸ *Πρώτο θέμα* (1963) εἶναι ἓνα ἐξαιρετικὸ δείγμα τῆς τελευταίας δουλειᾶς τοῦ Ντίλλερ, ὅπου ἐπιστρέφει στὶς ἀπλούστερες μορφές τοῦ *Θέματος ἀρ. 1*, δημιουργώντας ἰσχυρὰ μετωπικὲς διατάξεις μὲ μεγάλη εὐγένεια καὶ μνημειακὸ χαρακτῆρα.





**Μπαζιζώτης Γουίλλιαμ, 1912-1963**28. *Χωρίς τίτλο, 1945*

Έλαιογραφία σέ χαρτόνι, 0,575 × 0,54 μ.

Γκαλερί Μαρίζα ντέλ Ρέ, Νέα Ύορκη

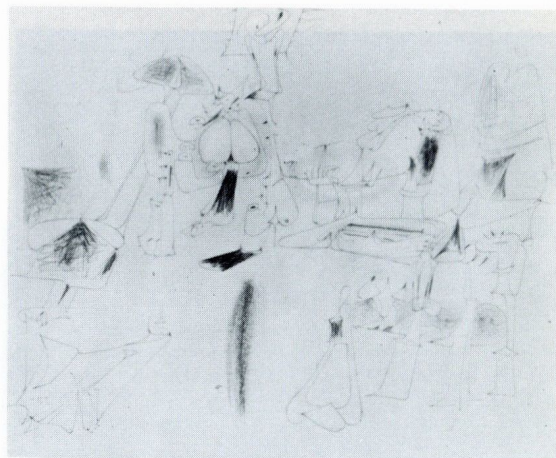
Ο Γουίλλιαμ Μπαζιζώτης υπήρξε ένας από τους πρώτους εκπροσώπους του Αφηρημένου Έξπρεσιονισμού που ή δουλειά του έγινε αντικείμενο μεγάλης προσοχής. Η έπαφή του καλλιτέχνη με τους εξόριστους στη Νέα Ύορκη σουρεαλιστές στις αρχές της δεκαετίας του '40 είχε αποφασιστική σημασία για τη μεταγενέστερη χρησιμοποίηση της βιομορφικής εικονογραφίας και του αυτοματισμού. Η ώριμη φάση της δημιουργίας του αρχίζει γύρω στο 1942. Αμοιβαδοειδείς μορφές που έχουν διαμορφωθεί σέ επίπεδα διακοσμητικά μοτίβα και διακρίνονται από τους γραμμικούς ίστους τους πάνω σέ επιφάνειες από διάφανο, υγρό χρώμα, είναι στοιχεΐα χαρακτηριστικά του έργου του.

**Γκόρκυ Άρσίλε, 1905-1948**29. *Χωρίς τίτλο, 1946*

Μολύβι, μελάνι, κραγιόνι σέ χαρτί, 0,478 × 0,60 μ.

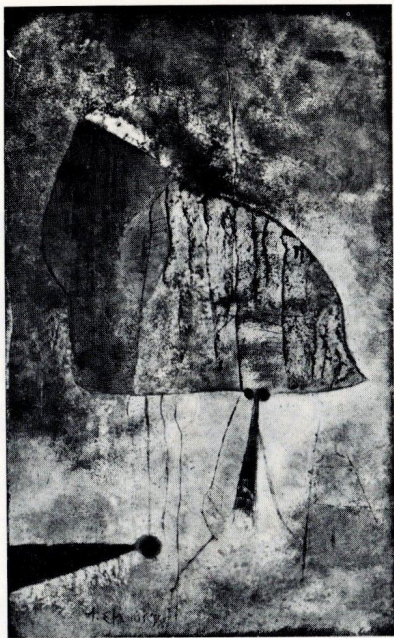
Γκαλερί Μαρίζα ντέλ Ρέ, Νέα Ύορκη

Το έργο του Άρσίλε Γκόρκυ αποτελεί ένα σημαντικό σύνδεσμο ανάμεσα στο Σουρεαλισμό και τον Αφηρημένο Έξπρεσιονισμό, και ο ζωγράφος υπήρξε ο πρώτος που έκανε μία σύνθεση των σουρεαλιστικών μοτίβων με την αφηρημένη ζωγραφικότητα. Ο Γκόρκυ, που γεννήθηκε στην Αρμενία, πήγε στις Ηνωμένες Πολιτείες τò 1920. Αφού πρώτα συνέχισε την παράδοση των μεγάλων σύγχρονων μαίτρ Πικάσσο και Μιρό στο τέλος της δεκαετίας του '20 και στη δεκαετία του '30 ή τέχνη του Γκόρκυ απόκτησε τόν προσωπικό της χαρακτήρα. Τα αφηρημένα του έργα της δεκαετίας του '40 είναι φορτισμένα με βιολογικές, μεταφορικές και έρωτικές αναφορές. Βιομορφικές μορφές, που έχουν τīs ρίζες τους στòn αυτοματισμό, διαπνέονται και από κάποιο αυτοβιογραφικό και από κάποιο γενικό νόημα.

**Στάμος Θεόδωρος, 1922**30. *Τελετουργικό, 1948*

Έλαιογραφία σέ μουσαμά, 1,02 × 0,62 μ.

Άθινα, Έθνική Πινακοθήκη (άρ. εύρ. 47.75)



Ο Θεόδωρος Στάμος είναι ένας από τους νεότερους εκπροσώπους του Αφηρημένου Έξπρεσιονισμού. Ο Στάμος σπούδασε γλυπτική στη Σχολή Αμερικανών Καλλιτεχνών της Νέας Υόρκης από το 1936 ως το 1939, πριν στραφεί οριστικά προς τη ζωγραφική. Τα έργα του που χρονολογούνται στη δεκαετία του 1940 έχουν ως βάση τις σουρεαλιστικές αρχές του αυτοματισμού και του βιομορφισμού που υιοθέτησαν οι αφηρημένοι έξπρεσιονιστές.

Τα έργα του Στάμος, όπως και εκείνα του Μπαζιότη φέρουν στο νου πρωταρχικές εικόνες με το συνδυασμό αμόρφων σχημάτων με ρευστές κυματιστές γραμμές. Χρησιμοποιεί συχνά πέπλα χρώματος που δίνουν την εντύπωση του νερού και της θάλασσας.

### Στίλ Κλύφορντ

Γκράντιν, Βόρεια Ντακότα 1904 – Βαλτιμόρη, Μαίρυλαντ 1980

#### 31. Χωρίς τίτλο, 1949

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 1,73 × 1,48 μ.

Αγορά του μουσείου με χρήματα του Ίδρύματος Μπράουν (άρ. εύρ. 76.320)

Ο Κλύφορντ Στίλ ανήκει μαζί με τον Μάρκ Ρόθκο (1903-1970) και τον Μπάρντ Νιοϋμαν (1905-1970) στη «χρωματική» ομάδα των εκπροσώπων του Αφηρημένου Έξπρεσιονισμού, που περιόρισαν τις μορφές και τα σύμβολα στα έργα τους για να συγκεντρώσουν την προσοχή τους στις έκφραστικές ιδιότητες του χρώματος και του σχήματος. Εντούτοις η δουλειά του Στίλ ξεχωρίζει με τη χαρακτηριστική πυκνή επίστρωση από στρώματα χρώματος.

Στη δεκαετία του 1930 ο Στίλ ζωγράφιζε τοπία της αμερικανικής δύσης καθώς και μορφές. Η τέχνη του γινόταν όμως όλο και πιο αφηρημένη στη δεκαετία του '40, και αποτελεί την εξέλιξη δύο συμβολικών εικόνων της πρώιμης δουλειάς του: της όρθιας ανθρώπινης μορφής σ' ένα ανοιχτό πεδίο, και των δυαδικών σχημάτων του ήλιου και της γης, του άρσενικού και του θηλυκού, του καλού και του κακού. Γύρω στο 1947 είχε κάνει μια σύνθεση των παραστάσεων αυτών σ' ένα υπερβατικό αφηρημένο ιδίωμα από το οποίο έλειπε κάθε παραστατική λεπτομέρεια. Ο Στίλ έδωσε στους παλιότερους πίνακές του τίτλους που αναφέρονταν σε μυθολογικούς υπαινιγμούς, αλλά αποφάσισε πως οι ιδιαίτεροι τίτλοι δεν ήταν κατάλληλοι για το σκοπό του, που ήταν να δημιουργήσει μια γενική εικαστική μεταφορά της υπέρτατης ιδέας. Από το 1948 και πέρα εγκατέλειψε τελείως τους συμβατικούς τίτλους.

Στο έργο *Χωρίς τίτλο* (1949) οι άκανόνιστες κατακόρυφες επιφάνειες μοιάζουν με ζώνες μέσα σ' ένα αδιάκοπο χρωμα-



τικό πεδίο, κι ὄχι μὲ σχήματα σὲ φόντο. Τὸ μπλὲ καὶ τὸ πορτοκαλλί μοιάζουν ν' ἀγωνίζονται νὰ βγοῦν στὴν ἐπιφάνεια μέσα ἀπὸ τὴ στερεὴ δομὴ τοῦ πίνακα, μὲ μιὰ σχεδὸν χειροπιαστὴ παρουσία καὶ ἐνέργεια. «Ποτὲ δὲν θέλησα τὴν ὑφή νὰ εἶναι ὑφή ἢ τίς εἰκόνες νὰ γίνουν σχήματα. Ἦθελα ὅλα αὐτὰ νὰ διοχετευθοῦν σ' ἓνα ζωντανὸ πνεῦμα» εἶπε κάποτε ὁ Στίλ. Ἡ συναισθηματικὴ δύναμη τῶν ἀφηρημένων μορφῶν του τὸν τοποθετεῖ μέσα στὴν ἀμερικανικὴ παράδοση τῶν ρομαντικῶν ἐνορατικῶν καλλιτεχνῶν, ὅπως εἶναι ὁ Τόμας Κόουλ (1801-1848) καὶ ὁ Ἄλμπερτ Πίνκχαμ Ρύντερ (1847-1917).

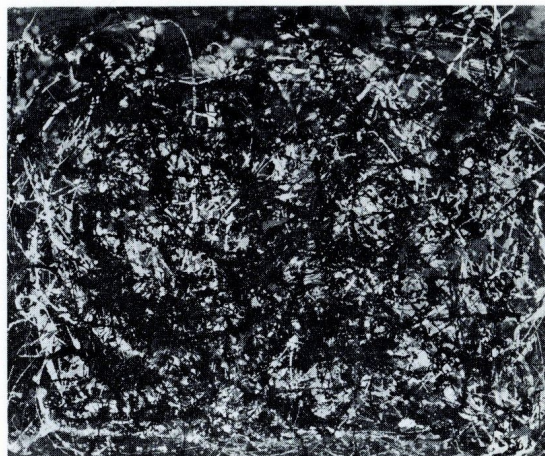
### Πόλλοκ Τζάκσον

Τζάκσον, Γουόομινγκ 1912 – Σαουθάμπτον, Νέα Ἰόρκη 1956

32. Ἀριθμὸς 6, 1949

Χρώματα ντοῦκο καὶ ἀλουμινίου σὲ μουσαμά, 1,12 × 1,373 μ.  
Δωρεὰ τῶν Ντ. καὶ Τζ. ντε Μήνιλ (ἀρ. εὐρ. 64.36)

Ὁ Τζάκσον Πόλλοκ πῆγε στὴ Νέα Ἰόρκη σὲ ἡλικία δεκαεπτὰ ἐτῶν καὶ σπούδασε ζωγραφικὴ μὲ δάσκαλο τὸν Τόμας Χάρτ Μπέντον (1889-1975) στὸ Σύνδεσμο Σπουδαστῶν Τέχνης (1930-1932). Ἡ ἐπίδραση τοῦ στροβιλισμοῦ τῶν περιγραμμάτων τῶν πινάκων τοῦ Μπέντον, ποὺ ἀνῆκε στὴν ὁμάδα τῶν ζωγράφων οἱ ὁποῖοι ἀπεικόνισαν τυπικὰ ἀμερικανικὲς σκηνὲς καὶ τοπία (Regionalists), εἶναι φανερὴ στὰ μεταγενέστερα ἔργα τοῦ Πόλλοκ, μαζὶ μὲ τὴν ἐπίδραση τῶν δυνατῶν τοτεμικῶν εἰκόνων τῶν Χοσὲ Ὁρόθκο (1883-1949), Ντιέγκο Ριβέρα (1886-1957) καὶ Ντέιβιντ Ἀλφάρο Σικουέρος (1896-1974). Οἱ τοιχογραφίες τοῦ τελευταίου εἶχαν κινήσει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Πόλλοκ ἤδη ἀπὸ τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '30. Ἡ ἀμεσότητα καὶ ἡ σφοδρότητα τῆς δουλειᾶς τοῦ Πόλλοκ κατὰ τὴν περίοδο αὐτὴ προαναγγέλλουν τὴν ἀμεσότητα τῶν μεταγενέστερων πινάκων του μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ πιτσιλίσματος (drip painting). Στὴ δεκαετία τοῦ '40 γνώρισε τὴ δουλειὰ τῶν μεταναστῶν σουρεαλιστῶν ποὺ εἶχαν δεσμούς μὲ τὴ γκαλερί τῆς Πέγκυ Γκούγκενχαϊμ «*Τέχνη αὐτοῦ τοῦ αἰῶνα*» στὴν ὁποία ἐξέθετε καὶ ὁ ἴδιος. Ἡ γνώση τῶν σουρεαλιστικῶν ἀντιλήψεων γιὰ τὴ βιομορφικὴ μορφή, τίς μυθολογικὲς παραστάσεις καὶ τὸν αὐτοματισμὸ εἶναι φανερὴ στὴ δουλειὰ του τῆς περιόδου 1942-1947, καθὼς καὶ στὴν ἀξανάομενη ἀφοσίωσή του στὴν ἴδια τὴ ζωγραφικὴ πράξη. Τὸ 1947 ὁ Πόλλοκ ἔκανε τοὺς πρώτους του πίνακες μὲ τὴν τεχνικὴ «τοῦ πιτσιλίσματος», ποὺ ὀνομάστηκαν ἔτσι ἐπειδὴ τοποθετοῦσε τοὺς μουσαμάδες πάνω στὸ πάτωμα, κι ἔχυνε τὴ μπογιὰ ἀπευθείας ἀπὸ τὸ κουτί.



Τὰ ρευστά διακοσμητικά πλέγματα του έργου *Ἀριθμὸς 6* καθὼς καὶ ἄλλων κλασσικῶν πινάκων φιλοτεχνημένων μετὴν τεχνικὴ «τοῦ πιτσιλίσματος» δὲν ὀρίζουν εἰκόνες ἢ ἐπίπεδα· ἀντίθετα δημιουργοῦν ἕναν πλοῦτο ἀπὸ πυκνά ρυθμικά καὶ λυρικά συμπλέγματα. Ἡ ἀπουσία ἑνὸς καὶ μόνο κεντρικοῦ σημείου κάνει τὴν εἰκόνα ἀντιληπτὴ ὡς σύνολο. Ὁ Πόλλοκ ὑπῆρξε ἕνας ἱκανὸς τεχνίτης ποὺ χρησιμοποίησε τὸ τυχαῖο χωρὶς παράλληλα νὰ ἐγκαταλείψει τὸν ἔλεγχο. Ἡ χαρακτηριστικὴ του τεχνικὴ «τοῦ πιτσιλίσματος» ἀπαιτοῦσε συνεχῶς ἀποφάσεις καὶ ἐπιλογές καθὼς καὶ μιὰ μεγάλη ἐπιδεξιότητα στὰ χέρια.

Μεταξὺ τοῦ 1951 καὶ τοῦ 1952 ὁ Πόλλοκ περιόρισε τὰ χρώματά του στὸ ἄσπρο καὶ τὸ μαῦρο, ἐνῶ γύρω στὸ 1953 εἶχε ἐγκαταλείψει τὴν τεχνικὴ τοῦ πιτσιλίσματος καὶ στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του χρησιμοποιοῦσε τὸ πινέλο γιὰ νὰ ζωγραφίσει μορφικὲς ἀφαιρέσεις. Ὁ Πόλλοκ, ποὺ ὁ Βίλλεμ ντὲ Κούνινγκ τὸν ὀνόμαζε «αὐτὸς ποὺ ἔσπασε τὸν πάγο» διαμόρφωσε ἕνα εἶδος ζωγραφικῆς ποὺ ἦταν πιὸ ἄμεσο, αὐθόρμητο, καὶ ἀφηρημένο ἀπ' ὅτιδήποτε ἄλλο ποὺ εἶχε ἐμφανιστεῖ ὡς τότε στὴν ἀμερικανικὴ τέχνη. Ἡ τεράστια ἐπίδρασή του εἶναι φανερὴ στοὺς κηλιδιστικὸς πίνακες τῆς Ἑλεν Φρανκεντάλερ (ἀρ. κατ. 57) καὶ τοῦ Μόρρις Λουῖς (ἀρ. κατ. 54) καθὼς καὶ στὸ σχῆμα τῆς μιᾶς καὶ μόνο εἰκόνας ποὺ συνδέει τὴ δουλειὰ τοῦ Κέννεθ Νόλαντ (ἀρ. κατ. 55) καὶ τοῦ Κλῆς Ὀλντενμπεργκ, τὴν περιβαλλοντολογικὴ τέχνη τοῦ Ντόν Τζάντ, καὶ τὰ ἔργα τοῦ Κάρλ Ἄντρ (1935) ποὺ στηρίζονται στὴν τυχαία κατανομή. Οἱ πίνακες τοῦ Πόλλοκ μετὴν τεχνικὴ «τοῦ πιτσιλίσματος» ἔδειξαν νέες καὶ διαφορετικὲς κατευθύνσεις ποὺ ἐπηρέασαν σχεδὸν ὅλους τοὺς μεταγενέστερους καλλιτέχνες.

## Κράσνερ Λή

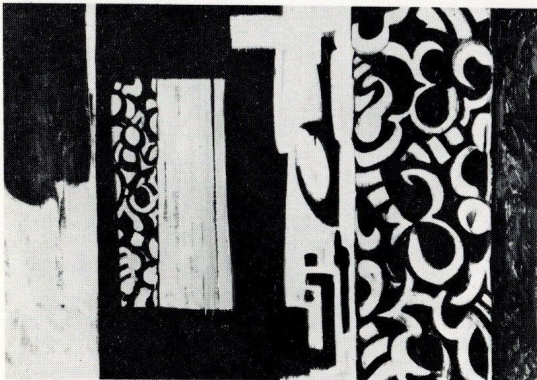
Μπρούκλιν, Νέα Ὑόρκη 1908

33. *Μπλὲ καὶ μαῦρο, 1951-1953*

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 1,467 × 2,116 μ.

Δωρεὰ τοῦ ἰδρύματος τῆς Σάρας Κάμπελ Μπλάφερ καὶ ἀγορὰ τοῦ μουσείου (ἀρ. εὔρ. 80.42)

Ἡ Λή Κράσνερ σπούδασε στὴ Γυναικεῖα Σχολὴ Τέχνης τῆς Ἐνωσῆς Κοῦπερ (1926-1929), στὴν Ἐθνικὴ Ἀκαδημία Σχεδίου (1929-1932), καὶ μετὰ δάσκαλο τὸν Χάνς Χόφμαν (1937-1940). Ἄρχισε νὰ ἐκθέτει τὴ δουλειὰ της μαζί μετὴν ὀμάδα τῶν Ἀμερικανῶν Ἀφηρημένων Καλλιτεχνῶν τὸ 1940, καὶ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη συνδέθηκε μετὰ τοὺς περισσότερους καλλιτέχνες ποὺ ἔγιναν γνωστοὶ ὡς ἀφηρημένοι ἐξπρεσιονιστές. Ὑπῆρξε σύζυγος τοῦ Τζάκσον Πόλλοκ (ἀρ. κατ. 32) ἀπὸ τὸ 1945 ὡς τὸ θάνατό του τὸ 1956.



Ὁ ρηχός, επίπεδος χώρος τοῦ ἔργου *Μπλὲ καὶ μαῦρο*, μέσα στὸν ὁποῖο οἱ θετικὲς καὶ οἱ ἀρνητικὲς περιοχὲς ἰσορροποῦν ἢ μιὰ τὴν ἄλλη ἐγίνε χαρακτηριστικὸς γιὰ τὴ δουλειὰ τῆς Λή Κράσνερ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού ἐπαιρνε μαθήματα ἀπὸ τὸν Χόφμαν. Ὅπως καὶ στὸ ἔργο αὐτὸ ἔτσι καὶ ἄλλοῦ χρησιμοποιεῖ συχνὰ ἓνα περιορισμένο ἀριθμὸ χρωμάτων, ἢ χρῆση ὅμως τοῦ χρώματος ἔχει δύναμη καὶ εὐρύτητα καὶ δείχνει τὴν προσεκτικὴ παρατήρηση τῆς δουλειᾶς τοῦ Ματίς, πού εἶχε δεῖ ἢ Κράσνερ γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης τὸ 1929. Τὰ κυρτὰ ὀργανικὰ σχήματα τοῦ *Μπλὲ καὶ Μαῦρο* συνδέονται καὶ μὲ τὸ Ματίς καὶ μὲ τὸ μακρόχρονο ἐνδιαφέρον της γιὰ τὰ ἱερογλυφικὰ καὶ γιὰ τὴν καλλιγραφία. Ἡ δουλειὰ τῆς Κράσνερ δὲν ἦταν ποτὲ δυνατὸ νὰ ἐνταχθεῖ σὲ κατηγορίες. Ἐντούτοις στὸ *Μπλὲ καὶ Μαῦρο* ἢ χρῆση τῆς αὐθόρμητης χειρονομίας ὡς σημείου ἀφετηρίας καὶ ἢ ρυθμικὴ ὀργάνωση τοῦ μοτίβου καὶ τοῦ σχήματος δείχνουν τὴ σχέση της μὲ τὸν κύκλο τῶν ἀφηρημένων ἐξπρεσιονιστῶν.

## Κλάιν Φράντς, 1910-1962

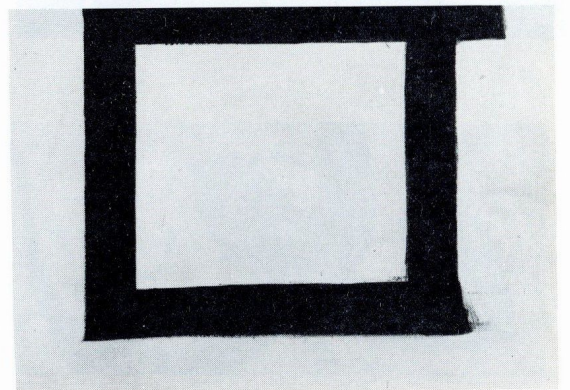
### 34. *Βοτάν*, 1950-1951

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, πάνω σὲ ξυλοτέξ, 1,375 × 1,976 μ.  
(ἀρ. εὔρ. 80.120)

Ὁ Φράντς Κλάιν ἀσχολήθηκε μὲ τὴν παραστατικὴ ζωγραφικὴ ὡς τὸ 1949, ὅταν ἄρχισε νὰ μεγαθύνει καὶ νὰ προεκτείνει τίς εἰκόνες πού σημάδεψαν τὴ στροφή του πρὸς τὴ χειρονομιακὴ ζωγραφικὴ. Ὁ καλλιτέχνης πίστευε πὼς τὸ αὐξημένο μέγεθος τῆς πινελιᾶς καὶ ἢ μεγαλύτερη ἐντύπωση πού αὐτὸ δημιουργοῦσε ἀνταποκρίνονταν στὴν ἐπιθυμία του νὰ δώσει στὸ ἔργο του μεγαλύτερη εὐθύτητα καὶ ἀμεσότητα καθὼς καὶ πιὸ ἐντονο δραματικὸ χαρακτήρα.

Ἐπηρεασμένος ἀπὸ ἄλλους ἐκπροσώπους τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ ὅπως εἶναι ὁ Βίλλεμ ντε Κούνινγκ (ἀρ. κατ. 41) καὶ ὁ Τζάκσον Πόλλοκ (ἀρ. κατ. 32) ὁ Κλάιν ἐπαιρνε τὰ θέματά του ἀπὸ τὴν πατρίδα του, μιὰ πόλη μὲ ἀνθρακωρυχεῖα τῆς Πεννσυλβάνιας, καθὼς καὶ ἀπὸ τὰ ἐργοστάσια καὶ τοὺς βρώμικους δρόμους τῆς Νέας Ὑόρκης. Ἐχοντας στὸ νοῦ του τὰ θέματα αὐτὰ δημιούργησε ἀντίστοιχες ἀφηρημένες μορφές πού ἐξέφραζαν τὸ δυναμισμό καὶ τὴν κίνηση τῆς ἀστικῆς ζωῆς.

Τὸ ἔργο *Βοτάν* εἶναι ἓνα δεῖγμα τῆς γεμάτης δύναμη χρήσης τοῦ ἄσπρου καὶ τοῦ μαύρου ἀπὸ τὸν Κλάιν. Κάθε περιοχὴ τοῦ πίνακα εἶναι τόσο ζωγραφισμένη ὅσο καὶ ἢ ἄλλη, ἂν καὶ φαίνεται πὼς ὑπάρχει σίγουρα μιὰ πάλι ἀνάμεσα σὲ δυὸ δυνάμεις. Ὁ Κλάιν εἶπε κάποτε πὼς «οἱ ἀσπρόμαυρες ἀφηρημένες



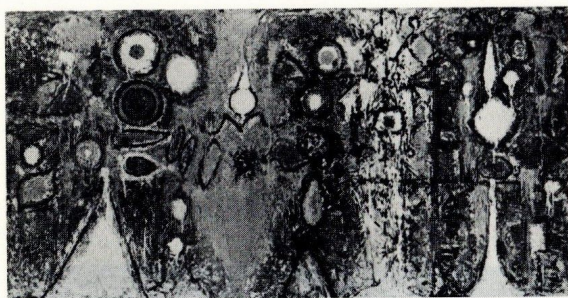
μορφές γεννούν ακόμα σκέψεις σχετικές με την κατάσταση του ανθρώπου που είναι μια δραματική σύγκρουση αντίθετων δυνάμεων που καταλήγει σε μια αβέβαιη ισορροπία. Το έργο *Βοτάν* διαπνέεται από μιάν αίσθηση ενέργειας που αποτελεί την ουσία της δουλειάς του Κλάιν και δημιουργείται από τον επιφανειακά απρόσεχτα άλλ' εμπειρο χειρισμό του χρώματος, από τα άπλα μοτίβα που χρησιμοποιεί, καθώς και από το επιβλητικό μέγεθος των πινάκων του.

### Πούζετ-Ντάρτ Ρίτσαρντ, 1916

35. # 1, 1951

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 1,07 × 2,125 μ.  
Γκαλερί Μαρίζα ντέλ Ρέ, Νέα Ύορκη.

Ο Ρίτσαρντ Πούζετ - Ντάρτ είναι ένας αυτοδίδακτος ζωγράφος που συνδέθηκε με τους άφηρημένους εξπρεσιονιστές. Στη δεκαετία του '40 άρχισε να γεμίζει τους πίνακες του με μορφές που έμοιαζαν με πολύτιμες πέτρες, που στη δεκαετία του '50 εξελίχθηκαν σε συστάδες χρώματος που έμοιαζαν με κοσμήματα, και γέμιζαν την επιφάνεια του πίνακα όπου το χρώμα σχημάτιζε ένα είδος κρούστας, αποκτώντας μιάν κυριαρχική θέση ανάμεσα στις γραμμές που θύμιζαν ιστούς και στα βιομορφικά σχήματα των συνθέσεών του. Ο Πούζετ - Ντάρτ συμεριζόταν την άποψη των άφηρημένων εξπρεσιονιστών ότι ή ζωγραφική ήταν μιάν έκφραση διαίσθησης και αυτοεξέτασης, καθώς και την πίστη τους στις υπερβατικές ιδιότητες της τέχνης αυτής. Έντούτοις ή δουλειά του συνδέεται λιγότερο με τὸ χειρονομιακὸ Ἄφηρημένο Ἐξπρεσιονισμὸ και περισσότερο με τις δικές του προσπάθειες νὰ δώσει εικαστική έκφραση στὸ νόημα τῆς ζωῆς. Οἱ επιφάνειες τῶν πινάκων του με τὸ χρώμα που σχηματίζει ένα είδος κρούστας δίνουν ἔμφαση στὴν ὕλική πραγματικότητα, ἐνῶ ταυτόχρονα ὀδηγοῦν τὰ μάτια πρὸς τὸ ἄπειρο, δείχνοντας τὴ δύναμη τοῦ πνεύματος νὰ ξεπεράσει τὴν ὕλη.



### Γκότλιμπ Ἄντολφ, 1903-1974

36. Ἀναζήτηση, 1955

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 0,625 × 0,75 μ.  
Γκαλερί Ἄντρε Ἐμμεριχ, Νέα Ύορκη

Ο Ἄντολφ Γκότλιμπ ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς σημαντικοὺς πρωταγωνιστὲς τοῦ κινήματος τοῦ Ἄφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ. Ἡ δουλειά τῆς ὄριμης φάσης τῆς δημιουργίας του διαιρείται

σὲ ξεχωριστὲς σειρὲς, μὲ θέματα ἀπὸ τὴν παγκόσμια μυθολογία. Στὰ *Πικτογραφικά* (1941-51) χρησιμοποίησε συστηματοποιημένα στοιχεῖα τῆς πρωτόγονης εἰκονογραφίας. Σιγά-σιγά τὰ πικτογραφικὰ σύμβολα ἐξελίχτηκαν σὲ δυὸ βασικὲς εἰκόνες: ἓνα δίσκο σὲ ἡρεμία, σύμβολο τοῦ ἡλίου ἢ τῆς σελήνης καὶ μία σφαῖρα ποῦ ἐκρήγνυται ἢ μιὰ «ἐκρήξη», σύμβολο τῆς γῆς. Στὴ σειρά τῶν φανταστικῶν του τοπίων (1951-1957) χώρισε τὸ μουσαμὰ σὲ ὀριζόντιες ζῶνες, τοποθετώντας ἓνα κυκλικὸ σχῆμα πάνω ἀπὸ τὶς ταινίες τοῦ χρώματος. Στὶς *Ἐκρήξεις* (1957-74) ἓνας κλειστὸς δίσκος χρώματος κρέμεται πάνω ἀπὸ τὶς ἐκρήξεις ποῦ ἔχουν σχέση με τὴ γῆ. Ἡ ἐκλεπτυσμένη τεχνικὴ καὶ τὸ εὐαίσθητο χρῶμα εἶναι τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς δουλειᾶς τοῦ Γκότλιμπ.

### Μάδεργουελ Ρόμπερτ

Ἄμπερντὴν, Οὐάσινγκτων 1915

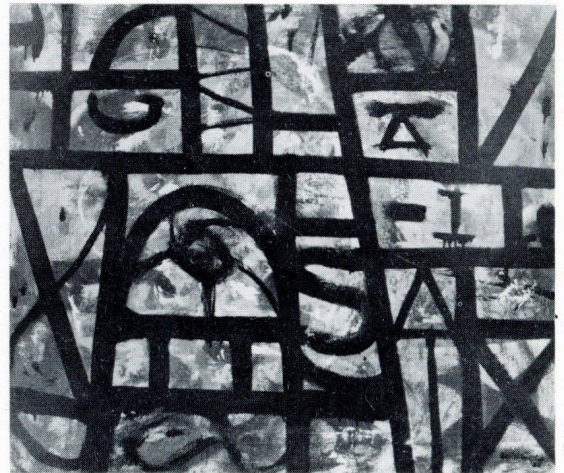
37. *Μαῦρο πάνω σὲ ἄσπρο*, 1961

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμὰ, 1,981 × 4,145 μ.

Ἄγορά τοῦ Μουσείου (ἀρ. εὑρ. 26.27)

Ὁ Ρόμπερτ Μάδεργουελ σπούδασε φιλοσοφία στὰ πανεπιστήμια τοῦ Στάνφορντ καὶ τοῦ Χάρβαρντ. Μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς διατριβῆς του γιὰ τὰ ἡμερολόγια τοῦ Ντελακρουὰ ταξίδεψε στὴ Γαλλία ὅπου ἀφοσιώθηκε στὴ μελέτη τῶν γάλλων συμβολιστῶν ποιητῶν καθὼς καὶ τῶν συγχρόνων γαλλικῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν. Τὸ 1939 ἐπέστρεψε στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες καὶ σπούδασε στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Κολάμπια μὲ καθηγητὴ τὸ διακεκριμένο ἱστορικὸ τῆς τέχνης Μάγιερ Σαπάιρο, ποῦ τὸν σύστησε σὲ πολλοὺς Εὐρωπαίους ζωγράφους ποῦ ὁ πόλεμος εἶχε ἐξορίσει στὴ Νέα Ὑόρκη. Ἡ γνώση τῆς γαλλικῆς γλώσσας καὶ αἰσθητικῆς δημιούργησε ἓνα μοναδικὸ δεσμό ἀνάμεσα στὸ Μάδεργουελ καὶ τοὺς σουρεαλιστὲς καλλιτέχνες, καὶ τοῦ ἔδωσε τὴ δυνατότητα νὰ συμμετέχει στὶς δραστηριότητές τους. Ἄν καὶ γύρω στὸ 1941 ἦταν ἤδη ἓνας ζωγράφος καριέρας, ἐντούτοις ὁ Μάδεργουελ ἐξακολούθησε τὴ συγγραφικὴ δραστηριότητα σχετικὰ μὲ θέματα τέχνης καὶ ὑπῆρξε ἓνας γεμάτος εὐφράδεια ὑποστηρικτῆς τῶν θέσεων τῆς ἀφηρημένης ζωγραφικῆς.

Ὁ Μάδεργουελ ὑπῆρξε ἓνα ἀπὸ τὰ νεώτερα, μέλη τῆς ὁμάδας τῶν ἀφηρημένων ἐξπρεσιονιστῶν. Ἡ ὁμάδα τῶν ζωγράφων τῆς Νέας Ὑόρκης χρησιμοποίησε ὡς ἀφετηρία τὸ σουρεαλιστικὸ βιομορφισμὸ καὶ τὸν αὐτοματισμὸ, ἀντικαθιστώντας τὸ σουρεαλιστικὸ ἰλλουζιονισμὸ μὲ ζωγραφικὲς ιδιότητες καὶ τὴν προσωπικὴ φανταστικὴ εἰκονογραφία μὲ μυθικὰ σύμβολα, μὲ σκοπὸ νὰ δημιουργήσῃ μιὰ ἥρωϊκὴ τέχνη ποῦ ἐκφράζει καθολικὲς συγκινήσεις καὶ ἀλήθειες.



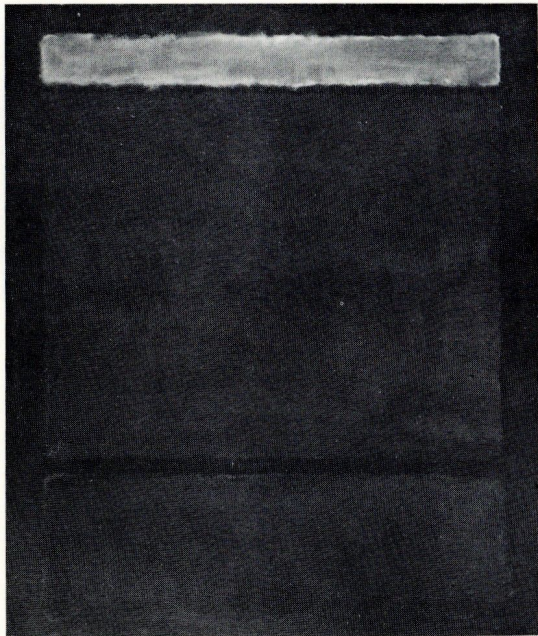
Γύρω στο 1950, ο Μάδεργουελ άρχισε να ζωγραφίζει μεγάλους πίνακες μεγέθους τοιχογραφιών και να περιορίζει τη χρωματική του κλίμακα κυρίως στο μαύρο και το άσπρο με τόνους ώχρας και βαθυγάλανου, στα έργα της σειράς *Ίσπανική Έλεγεία* που συνέχιζε να ζωγραφίζει. Στο *Μαύρο πάνω σε άσπρο* (1961) ο Μάδεργουελ συμφιλίωσε το ζωγραφικό αυτοσχεδιασμό του πιτσιλίσματος με το χρώμα και των άκρων με τις άκανόνιστες πινελιές με την καθαρότητα των μεγάλων, άπλων σχημάτων. Η ισορροπία ανάμεσα σε αντίθετα στοιχεία, όπως είναι η διάνοια και το άσυνείδητο, το σχήμα και η γραμμή, άποτελεί ένα κεντρικό θέμα και της δουλειάς του Μάδεργουελ και του Άφηρημένου Έξπρεσιονισμού στο σύνολό του.

### Ρόθκο Μάρκ

Ντβίνσκ, Ρωσία 1903 – Νέα Ύόρκη, Νέα Ύόρκη 1970

38. Ζωγραφική, 1961

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 2,359 × 2,032 μ.  
(άρ. εύρ. 67.19)



Ο Μάρκ Ρόθκο, που το πραγματικό του όνομα ήταν Μάρκος Ρόθκοβιτς, μετανάστευσε με την οικογένειά του από τη Ρωσία στις Ήνωμένες Πολιτείες το 1913. Μεγάλωσε στο Πόρτλαντ της Ύορεγκον και παρακολούθησε μαθήματα στο Πανεπιστήμιο του Γέηλ πριν πάει στη Νέα Ύόρκη, όπου σπούδασε με καθηγητή τον Μάξ Γουέμπερ στο Σύνδεσμο Σπουδαστών Τέχνης (1926-1927). Τα έργα του που χρονολογούνται στις άρχές της δεκαετίας του '40 έχουν καθαρά σουρεαλιστική μορφολογία και μυθικά θέματα, αλλά γύρω στο 1947 ο Ρόθκο είχε άρχισει να χρησιμοποιεί περισσότερο τα όρθογώνια στοιχεία που ύπήρχαν ήδη στην προηγούμενη δουλειά του, ενώ παράλληλα έγκατέλειψε τελείως τα σουρεαλιστικά μοτίβα. Γύρω στο 1950 είχε καταλήξει στη δημιουργία αιθέριων, αιώρούμενων όρθογώνιων χρωματικών επιφανειών που άποτελεσαν και το σήμα κατατεθέν του στύλ του.

Ο Ρόθκο, όπως και οί σύγχρονοί του ζωγράφοι Κλύφφορντ Στίλ (1904-1980, άρ. κατ. 31) και Μπάρντ Νιούμαν (1905-1970) αντιμετώπιζε το χρώμα ως ένα μέσο έκφρασης συναισθημάτων, που μπορούσε να δώσει στο ύλικό, δηλαδή το χρώμα και το μουσαμά, την υπέρτατη τελειότητα. Με τις ευαίσθητες πινελιές και τα έλαφρά στρώματα του χρώματος, που διαπότιζαν την ύφή του μουσαμά, ο Ρόθκο έκτιζε διάφορες επιφάνειες λαμπρού κι ευαίσθητου χρώματος για να καταλήξει στη δημιουργία δύο ή τριών φωτεινών όρθογωνίων.



Οι πίνακες που χρονολογούνται στις αρχές και τα μέσα της δεκαετίας του '50 έχουν συνήθως έντονα χρώματα. Το 1958 ανέθεσαν στο Ρόθκο την παραγγελία να δημιουργήσει μια σειρά από τοιχογραφίες για τη διακόσμηση του εστιατορίου *Οι τέσσερις εποχές* του κτιρίου Σήγκραμ της Νέας Υόρκης. Ο καλλιτέχνης χώρισε τη σύνθεση σε τρεις ομάδες από εικόνες, που καθεμιά τους είχε χρώματα που γίνονταν όλο και πιο σκοτεινά και μουντά. Τελικά ο Ρόθκο αποφάσισε πως οι πίνακες αυτοί δεν μπορούσαν να τοποθετηθούν σ' ένα εστιατόριο, και τους δώρισε στην Τέητ Γκάλερι του Λονδίνου. Το έργο *Ζωγραφική* του 1961, που φιλοτεχνήθηκε λίγο μετά την αποπεράτωση των έργων αυτών δείχνει ακόμα την απομάκρυνση του καλλιτέχνη από τα έντονα χρώματα των παλαιότερων πινάκων του. Τα πλούσια, σκοτεινά χρωματιστά ὀρθογώνια, που μοιάζουν να έχουν μιαν έντονη φωτεινότητα παρά τους σκοτεινούς τους τόνους χαρακτηρίζονται από τη μεγαλειώδη δύναμη της εικόνας. Οι δεκατέσσερις πίνακες που του παρήγγειλαν για τη διακόσμηση του παρεκκλήσιου του Ρόθκο στο Χιοϋστον (1964-1967) έχουν τους γνωστούς σκοτεινούς τόνους των έργων του καλλιτέχνη.

Ἀκολουθώντας την παράδοση του Βασίλι Καντίνσκυ (1866-1944) και του Πῶλ Κλέε (1879-1940) ο Ρόθκο θεωρούσε τὸ χρώμα ὡς ἓνα παράθυρο τῆς ψυχῆς. Τὸ 1968 ἔπαθε ἓνα ἀνεύρυσμα, καὶ ἡ κατάστασή του ἐπιδεινώθηκε καὶ ἀπὸ ἄλλα προβλήματα, τόσο τῆς ὑγείας του ὅσο καὶ προσωπικά. Αὐτοκτόνησε τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1970.

## Μπρούκς Τζέημς

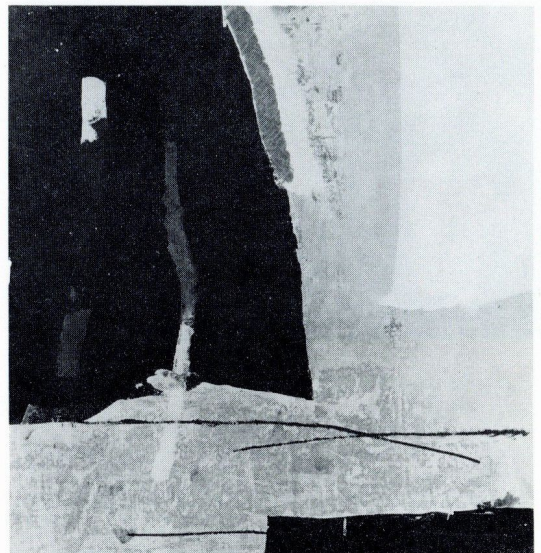
Σαιντ Λούις, Μισσούρι 1906

39. «Τζ. Φ.Κ.» 1963, 1963

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 1,829 × 1,829 μ.

Δωρεά τῶν Σκίντμορ, Ὁουινγκς καὶ Μέρριλ τῆς Νέας Ὑόρκης (ἀρ. εἰρ. 64.31)

Ὁ Τζέημς Μπρούκς ἄρχισε τὴν καριέρα του ὡς ἐκπρόσωπος τῆς παραστατικῆς ζωγραφικῆς μέσα στὸ πνεῦμα τοῦ κοινωνικοῦ ρεαλισμοῦ τοῦ 1930. Ἐντούτοις γύρω στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 εἶχε ἤδη ἀναγνωριστεῖ ὡς ἓνας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους ἐκπροσώπους τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ στὴν Ἀμερική. Ὁ Μπρούκς, πού γεννήθηκε στὸ Σαιντ Λούις τοῦ Μισσούρι, πέρασε τὰ νεανικά του χρόνια στὸ Ντάλλας τοῦ Τέξας, σπούδασε στὸ Μεθοδιστικὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Νότου καὶ στὸ Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τοῦ Ντάλλας, μὲ



καθηγήτρια τῆ Μάρθα Σίμκινς, μιὰ μαθήτρια τοῦ Γουίλλιαμ Μέρριτ Τσέηζ (1849-1916). Τὸ 1926 ὁ Μπροῦκς πῆγε στὴ Νέα Ὑόρκη ὅπου ἀσχολήθηκε μὲ τὴν ἐμπορικὴ τέχνη γιὰ νὰ βρεῖ χρήματα γιὰ τὶς σπουδές του στὸ Σύνδεσμο Σπουδαστῶν Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης. Ἀπὸ τὸ 1946 ὡς τὸ 1948 ὁ Μπροῦκς δίδαξε στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Κολάμπια τῆς Νέας Ὑόρκης, καὶ ἀπὸ τὸ 1948 ὡς τὸ 1959 στὸ Ἰνστιτοῦτο Πράτ τοῦ Μπροῦκλιν τῆς Νέας Ὑόρκης, καὶ ὑπῆρξε ἐπίσης ἐπισκέπτης κριτικὸς τῶν προχωρημένων τάξεων τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Γέηλ.

Στὴ δεκαετία τοῦ '40 ὁ Πράτ ἄρχισε νὰ πειραματίζεται μὲ τὴν καθαρὴ ἀφαίρεση, ἀρχικὰ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν πρωτεργατῶν τοῦ κυβισμοῦ Πάμπλο Πικάσσο (1881-1973) καὶ Ζῶρζ Μπράκ (1882-1963), καὶ ἀργότερα τῶν ἀτμοσφαιρικῶν ἐμφεῖ τῶν κυβιστικῶν πινάκων τοῦ Μπράντλεϋ Γουῶκερ Τόμλιν (1899-1953). Στὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '40 ὁ Μπροῦκς δημιούργησε μιὰ φιλία μὲ τὸν Τζάκσον Πόλλοκ (1912-1956, ἀρ. κατ. 32) ἡγετικὸ στέλεχος τῆς νεοορκεζικῆς πρωτοπορίας. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ Πόλλοκ ὁ Μπροῦκς ἄρχισε νὰ χαλαρώνει τὶς σφιχτοδεμένες ἐπιφάνειές του, ἡ δουλειὰ του ἔγινε πιὸ ἀνοιχτὴ καὶ ἀβίαστη, δημιουργώντας μιὰν αἴσθηση κίνησης καὶ ρυθμοῦ. Τὸ ἔργο «*Τζ. Φ. Κ. » 1963* φιλοτεχνήθηκε τὸ 1963, τὴν ἐποχὴ δηλαδὴ ποὺ ὁ Μπροῦκς ἐπιδίωκε τὴν ἀπλοποίηση τῆς δομῆς τῶν πινάκων του γιὰ νὰ δημιουργήσει μιὰ περισσότερο μνημειακὴ ἐνότητα. Τὰ ἔργα του ἔχουν ἀκόμα τὴ χαρακτηριστικὴ ἐπίπεδη μορφή, ἀλλὰ καὶ περισσότερο λυρισμὸ καὶ παλμό. Οἱ διατάξεις ἔχουν ὡς βάση τὶς μεγάλες χρωματικὲς ἐπιφάνειες ποὺ ἐπικαλύπτουν ἢ μιὰ τὴν ἄλλη, καὶ ἰσορροποῦνται ἀπὸ μικρὲς μορφές μὲ ἀντίθετες χρωματικὲς ἀξίες. Ὁ Μπροῦκς χρησιμοποιεῖ ἐπίσης δυνατὰ γραμμικὰ στοιχεῖα ἢ μικρὲς γεμάτες δύναμη γραμμὲς γιὰ νὰ δώσει δραματικὴ ἔνταση στὸ θέμα του. Ὁ πίνακας «*Τζ. Φ. Κ. » 1963* ἀποτελεῖ ἓνα μνημεῖο τοῦ δολοφονημένου προέδρου τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν Τζῶν Φ. Κέννεντυ.

### **Χόφμαν Χάνς, 1880-1966**

#### *40. Γεννηθῆτω φῶς, 1963*

Ἐλαιογραφία σὲ μουαμά, 1,80 × 1,50 μ.

Δωρεὰ τῆς κας Γουίλλιαμ Στάμπς Φάρις (ἀρ. εὐρ. 81.30)

Ὁ γερμανὸς ἐκπρόσωπος τῶν πρωτοποριακῶν τάσεων τῆς ζωγραφικῆς Χάνς Χόφμαν, ἓνας ἀπὸ τοὺς πολλοὺς Εὐρωπαίους καλλιτέχνες ποὺ μετανάστευσαν στὴν Ἀμερικὴ κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ '30, ἄσκησε τὴ μεγαλύτερη ἐπίδραση πάνω στίς ἐξ-

ελίξεις της αμερικανικής ζωγραφικής που οδήγησαν στη δημιουργία του 'Αφηρημένου Έξπρεσιονισμού άμέσως μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Ο Χόφμαν γαλουχήθηκε με την παράδοση της μοντέρνας τέχνης της Ευρώπης. Από το 1904 ως το 1914 έζησε στο Παρίσι όπου γνώρισε το Ματίς, τον Πικάσσο, το Μπράκ και τον Ντελωναί, και άφομοίωσε τα διδάγματα του Φωβισμού και του Κυβισμού. Από το 1915 ως το 1957 αφιέρωνε το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου του στη διδασκαλία της τέχνης, πρώτα στο Μόναχο και μετά το 1933 στη Νέα Υόρκη. Δίδαξε την έλευθερία της έκφρασης, και την αυθόρμητη και θετική χρήση του χρώματος, που δίνει έμφαση στην επιφάνεια του πίνακα. Η μέθοδός του είχε ως βάση την περίφημη αρχή της αντίθεσης μεταξύ «του σπρωξίματος και του τραβήγματος» (push-pull). Πίστευε δηλαδή ότι ή ουσία της ζωγραφικής ήταν ή επίτευξη μιās ίσορροπίας ανάμεσα στις ζωγραφικές εντάσεις που δημιουργεί το σπρωξιμο μέσα στο χώρο και το τράβηγμα προς την επιφάνεια του πίνακα, που δημιουργείται και από το χρώμα και από τις διάφορες σχέσεις. Ο Χόφμαν θαύμαζε ιδιαίτερα το Ματίς, και παρόλο που σ' όλόκληρη την καριέρα του στηρίχτηκε στο κυβιστικό σχέδιο, ύπηρξε ένας από τους πρώτους που το χαλάρωσαν με το άνοιγμα των κλειστών επιπέδων και με τη χρησιμοποίηση του ίδιου του χρώματος για τον καθορισμό της δομής. Γύρω στο 1943 είχε αρχίσει την αντιπαράθεση περιοχών με μιā έντονη, χρωματική κλίμακα, χρησιμοποιώντας την αλληλεπίδρασή τους ως πηγή έμπνευσης για τη μορφή του πίνακά του.

Η προσωπική καλλιτεχνική εξέλιξη του Χόφμαν έφθασε στην άνθισή της μετά το 1958 όταν έγκατέλειψε τη διδασκαλία. Η αυστηρά αρχιτεκτονική διάταξη των χρωματιστών ορθογωνίων με το παχύ χρώμα άποτελεί μιā σημαντική έκφραστική ιδέα και ένα διαρκώς επαναλαμβανόμενο θέμα στη δουλειά του. Το έργο *Καθεδρικός ναός* του 1959 είναι ένας από τους ωραιότερους πίνακές του αυτής της τεχνοτροπίας. Σε άλλα έργα, όπως για παράδειγμα στο *Γεννηθήτω φώς* (1963), ο αυθόρμητισμός και ο αυτοσχεδιασμός άποτελούν πρωταρχικά ενδιαφέροντα. Δουλεύοντας με μιā άβιαστη γεμάτη λυρισμό έλευθερία στους πίνακες αυτούς ο Χόφμαν μεταδίδει συγκίνηση καθώς και μιā αίσθηση άμεσότητας και ευθύτητας.

## Ντέ Κούνινγκ Βίλλεμ, 1909

41. *Χωρίς τίτλο*, 1980

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 1,97 × 2,00 μ.  
Ξαβιέ Φουρκέιντ 'Ινκ., Νέα Υόρκη.





Ο Βίλλεμ ντε Κούνινγκ υπήρξε μαζί με τον Τζάκσον Πόλλοκ ένας από τους μεγαλύτερους εκπροσώπους της αυθόρμητης χειρονομιακής μεθόδου του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Αφού σπούδασε εικονογράφηση στην πατρίδα του την Ολλανδία ο ντε Κούνινγκ μετανάστευσε στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1926. Γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '40 ήταν μία σημαντική μορφή της πρωτοπορίας που εμφανιζόταν τότε στη Νέα Υόρκη. Από τη δεκαετία του 1950 και πέρα ο Ντε Κούνινγκ ασχολήθηκε αποκλειστικά με δυο θέματα στη δουλειά του: τις γυναίκες και τα αφηρημένα μοτίβα. Οι εικόνες του είναι πάντα δυναμικές, με μορφές που δείχνουν τις ατέλειωτες μετατροπές των πραγμάτων που βλέπουμε και βιώνουμε. Ο Ντε Κούνινγκ έχει αναγνωριστεί πρό πολλού ως μεγάλος τεχνίτης, άλλ' ή αρετή αυτή πνίγηκε μέσα στο χειρονομιακό του στυλ των τελευταίων δεκαετιών. Εντούτοις στα πιο πρόσφατα έργα του, όπως είναι το *Χωρίς Τίτλο* του 1980, ο Ντε Κούνινγκ ξαναχρησιμοποίησε την παλλόμενη, γεμάτη ενεργητικότητα γραμμή, καθώς και το λεπτό περίγραμμα που χαρακτήριζαν τα έργα του των δεκαετιών του '30 και του '40.

## 5. Η ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗ ΑΦΑΙΡΕΣΗ

### Άλμπερς Τζόζεφ

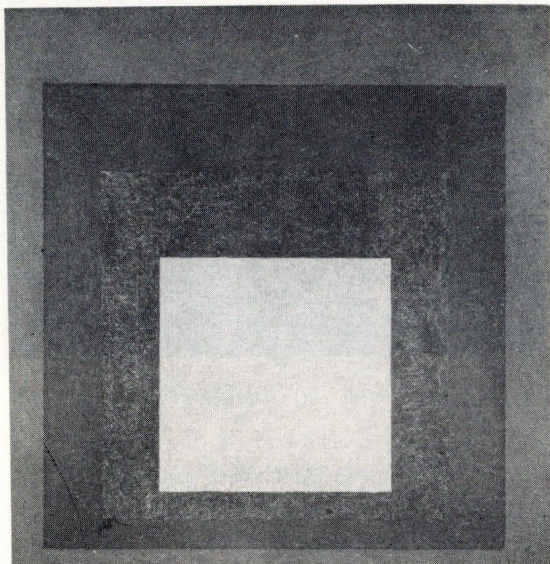
Μπότροπ, Γερμανία 1888 – Νιού Χέιβεν, Κοννέκτικατ 1976

42. *Αφιέρωμα στο τετράγωνο: Μεταβολή, 1959*

Έλαιογραφία σε ξυλοτέξ, 1,016 × 1,016 μ.

Υπογραφή στην κάτω δεξιά γωνία: A 59

Δωρεά της κυρίας Άννι Άλμπερς και του Ίδρυματος Τζόζεφ Άλμπερς Ίνκ (άρ. εφρ. 79.59)



Το ενδιαφέρον του Άλμπερς για το τετράγωνο χρονολογείται από τα χρόνια που πέρασε στο Μπάουχαους, όπου άρχισε να σπουδάζει το 1920 και δίδαξε από το 1923 ως το 1933. Όταν έκλεισε το Μπάουχαους το 1933 ο Άλμπερς ήρθε στην Αμερική όπου δίδαξε στο πρωτοποριακό κολλέγιο Μπλάκ Μάουνταιν της Βόρειας Καρολίνας (1933-1948) και χρημάτισε πρόεδρος της Σχολής Τέχνης του Πανεπιστημίου του Γέηλ (1950-1958). Ο Άλμπερς υπογράμμιζε στους μαθητές του τις αρχές του αφηρημένου σχεδίου, που αποτέλεσαν τον πυρήνα του προγράμματος μαθημάτων του Μπάουχαους κι έπαιξαν ένα σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της αφηρημένης τέχνης στην Αμερική.

Ο Άλμπερς άρχισε νά ζωγραφίζει την περίφημη σειρά του *Άφιέρωμα στό τετράγωνο* τό 1949. Τό τετράγωνο, πού δέν είναι ένα καινούργιο μοτίβο στην τέχνη του είκοστού αιώνα, είχε χρησιμοποιηθεί από τόν Καζιμίρ Μάλεβιτς (1887-1935) ως ένα σημαντικό στοιχείο τών σουπρεματιστικών του συνθέσεων ήδη από τό 1913. Από τό 1917 και έξής τό τετράγωνο ύπήρξε ένα χαρακτηριστικό στοιχείο τής δουλειάς τής ομάδας «Ντέ Στίλ» (De Stijl). Για τούς καλλιτέχνες αυτούς τό τετράγωνο ήταν μιá βασική πρωταρχική μορφή, ένας αυτόσκοπος.

Γιά τόν Άλμπερς όμως τό ούδέτερο σχήμα του τετραγώνου ήταν ένα έργαλειό μέ τό όποιο μπορούσε νά εξερευνήσει την άτέλειωτη ποικιλία τών χρωμάτων. Οί άναλογίες τών τετραγώνων πού έχουν τοποθετηθεί τό ένα πάνω στό άλλο είναι στή σειρά *Άφιέρωμα στό τετράγωνο* άμετάβλητες. Τά περιθώρια τών τετραγώνων πού άλληλοεπικαλύπτονται έχουν μιάν άναλογία ένα πρós δύο μεταξύ του κάτω μέρους και τών πλευρών, και δύο πρós τρία μεταξύ τών πλευρών και τής κορυφής. Έντούτοις οί άπατηλές ψευδαισθήσεις του χώρου ύπάρχουν μέσα σ' αυτό τό σχήμα πού όφείλεται στή συνεχή άλληλεπίδραση μεταξύ του χρώματος και του τετραγώνου. Η σειρά *Άφιέρωμα στό τετράγωνο* έδωσε στον Άλμπερς μιάν έλεγχόμενη δομή πού θά χρησίμευε για την εξήγηση τών ιδεών και τών αισθημάτων του για τό χρώμα.

Η πραγματεία του *Άλληλεπίδραση του χρώματος* γραμμένη τό 1963, και τό παράδειγμα τής ζωγραφικής του πού άποτελείται από μία μόνο εικόνα και δέν περιέχει ύπαινιγμούς, και όπου τό χρώμα έχει προτεραιότητα έναντι του σχεδίου άποτελεσαν μιá σημαντική βασική προπαιδεία για ζωγράφους όπως ό Κέννεθ Νόλαντ (άρ. κατ. 55) και ό Φράνκ Στέλλα (άρ. κατ. 43) πού άρχισαν νά δημιουργούν ένα νέο είδος μη ιεραρχικής άφηρημένης ζωγραφικής στα μέσα τής δεκαετίας του '60. Τό έργο *Άφιέρωμα στό τετράγωνο, μεταβολή* ανήκει σέ μιá σειρά από δεκατρείς πίνακες πού χρονολογούνται στην περίοδο 1937-1970.

## Στέλλα Φράνκ

Μώλντεν, Μασσαχουσέτη 1936

43. *Μάουλτονβιλ 1, 1966*

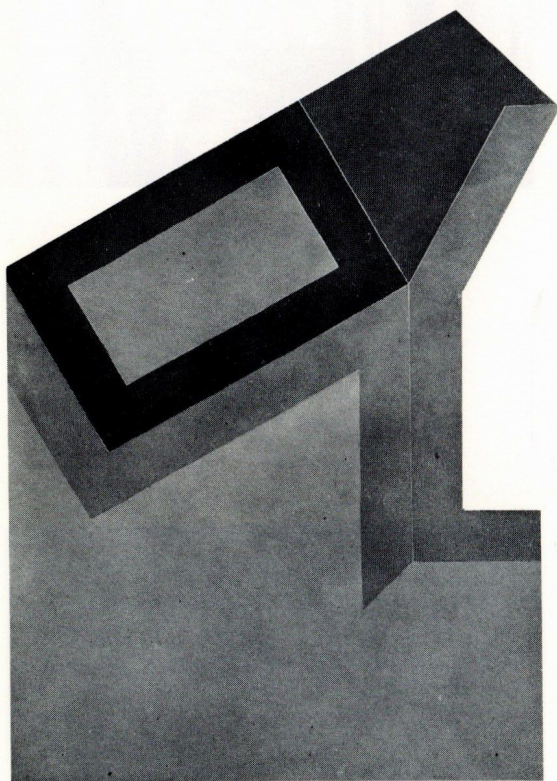
Χρώματα από φθοριούχο άλκίδιο και έποξυστόμουσαμά, μέγιστες διαστάσεις 2,137 × 2,230 μ.

Δωρεά άνωνύμου (άρ. εύρ. 73.85)

Άπό τά πρώτα έργα του πού φιλοτέχνησε άμέσως μετά την άποφοίτησή του από τό Πανεπιστήμιο του Πρίνστον τό 1958

και σχεδόν μέχρι σήμερα ο Φράνκ Στέλλα ενδιαφερόταν για τη γεωμετρική μορφή και τη ζωγραφική δομή. Ο Στέλλα ανήκει στη γενιά των καλλιτεχνών άμέσως μετά το κίνημα του 'Αφηρημένου 'Εξπρεσιονισμού, και η ψυχρή, καθαρή του γεωμετρία είναι ένα τυπικό δείγμα της αντίδρασης των εκπροσώπων της μεταζωγραφικής αφαίρεσης (post - painterly abstraction) στις ζωγραφικές, συναισθηματικές, και μυθικές αρετές του 'Αφηρημένου 'Εξπρεσιονισμού.

Στο τέλος της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960 ο Στέλλα χρησιμοποιούσε στη δουλειά του παράλληλες γραμμές και ταινίες που επαναλαμβάνουν συχνά τη μορφή των μουσαμάδων του, που έχουν ένα όρισμένο σχήμα καθώς και έγκοπές, ταυτίζοντας έτσι την εικόνα με την επιφάνεια του μουσαμά. Το 1966 άρχισε να ζωγραφίζει τη σειρά που φέρει τον τίτλο 'Ακανόνιστα πολύγωνα στην οποία ανήκει και το έργο *Μάουλτονβιλ*. Στο έργο αυτό ο Στέλλα δημιουργεί μια περίπλοκη ισορροπία μεταξύ της γεωμετρίας των ζωγραφισμένων σχημάτων που αλληλοδιεισδύουν και του ίδιου του σχήματος του πίνακα που χρησιμεύει ως στήριγμά τους. Οί πλατιές περιοχές του χρώματος, που δεν διακόπτονται από τις γραμμές και τις λουρίδες των παλαιότερων έργων του, είναι οί πρώτες περιπτώσεις στις όποιες ο Στέλλα χρησιμοποίησε την αντιπαράθεση διαφορετικών χρωστικών ουσιών, όπως είναι το φωσφορούχο αλκίδιο και το εποξικό σμάλτο, χρησιμοποιώντας τα αντίθετα φινιρίσματα για να τονίσει την ένταση της επιφάνειας. Οί περιοχές του χρώματος χωρίζονται με γραμμές μεγέθους μισού περίπου εκατοστού που δεν έχουν ζωγραφιστεί και δίνουν κάποια άνεση στα σχήματα, ενώ το ακανόνιστο φινιρίσμά τους εμποδίζει το έργο από το να γίνει πολύ γεωμετρικό. Ο πίνακας *Μάουλτονβιλ I* εντάσσεται σε τρεις ξεχωριστές σειρές που καθεμιά τους περιλαμβάνει έντεκα έργα και έχουν το γενικό τίτλο 'Ακανόνιστα Πολύγωνα. Οί πίνακες αυτοί πήραν τους τίτλους τους από βουνά του Νέου Χάμπαϊρ, όπου ο Στέλλα πέρασε το καλοκαίρι του 1963, όταν ήταν καλλιτέχνης-ύπότροφος του πανεπιστημίου του Ντάρτμουθ.



### Γκούντναφ Ρόμπερτ

Πόρτλαντ, Νέα 'Υόρκη 1927

44. 'Αγκιαρι II, 1968

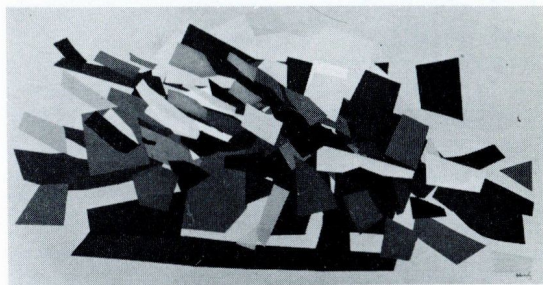
'Ακρυλικό σε μουσαμά, 1,53 × 2,90 μ.

'Υπογραφή και χρονολογία στην κάτω δεξιά γωνία: Goodnough 68.

Δωρεά του καλλιτέχνη (άρ. εύρ. 69.24)

Ο Ρόμπερτ Γκούντναφ σπούδασε πρώτα στη Νέα Ύορκη με δάσκαλο τόν Άμεδαίο Όζανφάν, έναν από τούς ιδρυτές του Πουρισμού που προσπάθησε να μεταδώσει πειθαρχία και ακρίβεια στο έργο των μαθητών του. Οί σπουδές του Γκούντναφ κοντά στον Χάνς Χόφμαν (1880-1966) τὸ καλοκαίρι του 1947 μετρίασαν όμως τὴν ἔμφαση αὐτή. Τὸ 1948-1949 ὁ Γκούντναφ ἦταν μέλος του «Κλάμπ», που ἔγινε ἕνα ἀνεπίσημο κέντρο του Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμού ὅπου οί καλλιτέχνες συναντιόνταν γιὰ νὰ ἀνταλλάξουν ἰδέες.

Ἐντούτοις κατὰ τὴ δεκαετία του '50 ὁ Γκούντναφ στράφηκε πρὸς τὴν παράδοση των κυβιστῶν στὴν προσπάθειά του νὰ τοποθετήσει σχήματα με καθορισμένα ἄκρα με τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ δημιουργοῦν τὴν αἴσθηση τῆς στερεότητας καὶ του ὄγκου πάνω στὴ δισδιάστατη ἐπιφάνεια του πίνακα χωρὶς νὰ γεννήσουν τὴν ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου. «Προσπαθῶ νὰ ἀφαιρέσω τὴν κυβικότητα ἀπὸ τὸν κύβο γιὰ νὰ δημιουργήσω ἕνα χῶρο που δὲν ὑποχωρεῖ οὔτε προχωρεῖ, με μόνο τὶς εἰδικές σχέσεις που ὑπάρχουν πάνω σὲ μιὰ μοναδικὴ ἐπιφάνεια». Τὸ 1952 ὁ Γκούντναφ ἄρχισε νὰ χρησιμοποιεῖ τὸ κολλάζ, καὶ ὑπάρχει μιὰ ἄμεση σχέση ἀνάμεσα στὴ διάταξη των κομμένων καὶ κολλημένων χάρτινων σχημάτων καὶ των συμπλεκόμενων ἐπιπέδων του ἔργου *Ἄνγκιاري II*. Ὁ Γκούντναφ ἄφησε ἐπίτηδες τὶς σταγόνες του χρώματος πάνω στον πίνακα. Ὁ ζωγραφικὸς αὐτὸς χειρισμὸς δείχνει τὴ σχέση του ἔργου του με τὸν Ἀφηρημένο Ἐξπρεσιονισμό. Ἡ ἰσχυρὴ αἴσθηση τῆς συνέχειας τῆς παράδοσης του παρελθόντος που εἶχε ὁ καλλιτέχνης ἐκφράζεται με τὸν τίτλο του ἔργου, που εἶναι μιὰ ἀναφορὰ στο ἀντίγραφο του χαμένου σκίτσου τῆς μάχης του *Ἄνγκιاري* (1505) του Λεονάρντο ντὰ Βίντσι (1452-1519) που φιλοτέχνησε ὁ Πῆτερ Πῶλ Ροῦμπενς (1577-1640).



## Δάφνης Νάσος, 1914

45. S-20-69

Ἐποξὶ σὲ χαρτί, 1,275 × 1,275 μ.  
Γκαλερί Λίο Καστέλλι, Νέα Ύορκη

Ὁ Νάσος Δάφνης γεννήθηκε στὶς Κροκεές καὶ ἐγκαταστάθηκε στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖς τὸ 1930. Οί πρώτοι πίνακές του ἦταν παραστατικὰ ἔργα βασισμένα σὲ μυθολογικὰ θέματα, ἢ ἔμπειρία του ὁμως ἀπὸ τὸ καμουφλάζ κατὰ τὸ Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο κίνησε τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν ἀφηρημένη τέχνη. Τὸ 1951 ὁ Δάφνης ἐπισκέφθηκε τὴν Ἑλλάδα ὅπου ἐνισχύθηκαν οί ἰδέες του γιὰ τὴν ἀφαίρεση. Γύρω στο 1952 εἶχε

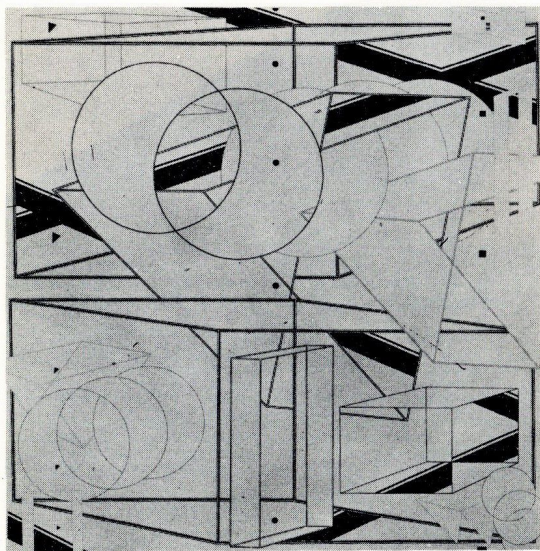
ἀρχίσει τὴ μελέτῃ τῆς ἐπίπεδης ἐπιφάνειας τοῦ χρώματος καθὼς καὶ τὴν ἀνάπτυξη τῆς θεωρίας του γιὰ τὸ καθαρὸ χρῶμα ποὺ ἀποτελεῖ ἀπὸ τότε ἓνα σταθερὸ σημεῖο τῆς δουλειᾶς του. Ἡ χρησιμοποίησις τῶν γεωμετρικῶν μορφῶν καὶ τῶν πρωτογενῶν χρωμάτων ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη ἔχει τὶς ρίζες τῆς στῆν παράδοσι τοῦ Μοντριάν καὶ τοῦ Νεοπλαστικισμοῦ, ἐκφράζει ὅμως ἓνα πολὺ προσωπικὸ ὄραμα.

### Χέλντ "Άλ, 1928

46. Ἀντιστροφή XII, καλοκαίρι τοῦ 1977

Ἀκρυλικὸ σὲ μουσαμά, 1,50 × 1,50 μ.

Γκαλερί Ἀντρέ Ἐμμεριχ, Νέα Ὑόρκη.



Ὁ Ἄλ Χέλντ σπούδασε στὸ Σύνδεσμο Σπουδαστῶν Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης (1948-1949) καὶ στῆ συνέχεια στὴν Ἀκαδημία Γκράντ Σωμιέρ στὸ Παρίσι. Ἀπὸ τὸ 1950 ὡς τὸ 1959 ἡ ζωγραφικὴ του εἶναι χειρονομακὴ, μὲ παχὺ χρῶμα, καὶ ἐντάσσεται στὴν ἐξέλιξη τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ. Ἀντιδρώντας στὴν ἔλλειψη δομῆς τῆς ἀφηρημένης ἐκφρασις υἱοθέτησε ἀπὸ τὸ 1960 ὡς τὸ 1967 ἓνα γεωμετρικὸ στὺλ μὲ ἔντονα χρώματα καὶ ἐπίπεδες ἐπιφάνειες. Τὸ 1967 ὁ Χέλντ ἀρχισε νὰ ζωγραφίζει τὴ σειρά τῶν μαυρόασπρων πινάκων, τῶν ἰλλουζιονιστικῶν δηλαδή ἀφηρημένων ἔργων ποὺ οἱ γεωμετρικὲς τους μορφὲς ἀντικρούουν ἢ μία τὴν ἄλλη καθὼς προχωροῦν καὶ ὑποχωροῦν πρὸς ἓνα διφορούμενο χῶρο. Τὸ 1980 ὁ Χέλντ ξαναχρησιμοποίησε τὸ χρῶμα σὲ πίνακες μεγέθους τοιχογραφιῶν. Στὰ ἔργα του οἱ ἀκτίνες καὶ τὰ πλέγματα ἀλληλοεπικαλύπτονται καὶ ἀλληλοδιεισδύουν δίνοντας τὴν ἐντύπωση πὼς ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ νὰ κάνει ἓνα διάγραμμα τοῦ χῶρου τοῦ κόσμου τῆς διαίσθησις.

### Μόγκενσεν Πῶλ

Λὸς Ἀντζελες, Καλιφόρνια 1941

47. Χωρὶς τίτλο, 1966-1978

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, διάμ. 2,29 μ.

Δωρεὰ τῆς Φρεντερικά Χάντερ (ἀρ. εὑρ. 78.230)

Γεννημένος στὸ Λὸς Ἀντζελες ὁ Πῶλ Μόγκενσεν σπούδασε στὸ ἐκεῖ πανεπιστήμιο τῆς Νότιας Καλιφόρνιας. Μετὰ τὴν ἀποφοίτησή του ταξίδεψε στὴν Εὐρώπη, τὶς Ἰνδίες καὶ τὴν Ἀσία, καὶ ζοῦσε πότε στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ πότε στὸ Λὸς Ἀντζελες. Ἀπὸ τὸ 1973 ζεῖ καὶ ἐργάζεται στὴ Νέα Ὑόρκη.



Ο πίνακας σε σχήμα σπείρας του Μόγκενσεν *Χωρίς τίτλο* ανήκει σε μιὰ σειρά έργων που άρχισε νὰ ζωγραφίζει γύρω στὸ 1970. Όλοι οἱ πίνακες αὐτοὶ ἔχουν μιὰ δομὴ προκαθορισμένη ἀπὸ ἓνα λογικὸ ἐξωτερικὸ σύστημα ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ παράλληλες σπειροειδεῖς ταινίες, μιὰ μονόχρωμη καὶ μιὰ ἄλλη ποὺ ἀποτελεῖ μιὰ συστηματικὴ πρόοδο τοῦ χρωματικοῦ φάσματος. Ἐντούτοις ὁ Μόγκενσεν δημιούργησε μιὰ ἀντίθεση πρὸς τὸ λογικὸ αὐτὸ σύστημα μὲ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν τόνων καὶ τοῦ κορεσμοῦ τῆς κάθε χρωματικῆς προόδου.

Οἱ πηγές τοῦ σχήματος τῆς μιᾶς καὶ μόνης εἰκόνας (Single-image) ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Μόγκενσεν βρίσκονται στὰ μοτίβα τοῦ Τζάκσον Πόλλοκ (ἀρ. κατ. 32) ποὺ καλύπτουν ὁλόκληρη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα (all-over) καθὼς καὶ στὶς σειρές τῶν τετραγώνων τοῦ Τζόζεφ Ἄλμπερς (ἀρ. κατ. 42). Ἡ κυκλικὴ ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα ἀποτελεῖ ἓναν μακρινὸ ἀπόηχο τῆς σειρᾶς τοῦ Τζάσπερ Τζόουνς (ἀρ. κατ. 53) ποὺ φέρει τὸν τίτλο *Στόχοι*, χρονολογεῖται στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '50 καὶ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ταύτιση τῆς εἰκόνας καὶ τοῦ ζωγραφικοῦ πεδίου. Ἡ τέχνη τοῦ Μόγκενσεν μὲ τὴν ἀμεσότητα καὶ τὴν ἔμφαση στὰ πραγματολογικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ πίνακα βοήθησε στὴ διαμόρφωση μιᾶς σύγχρονης ἀντίδρασης τῆς «μετα-ζωγραφικῆς ἀφαίρεσης» (post-painterly abstraction) πρὸς τὸν Ἀφηρημένο Ἐξπρεσιονισμό.



## 6. Η ΠΟΠ ΑΡΤ

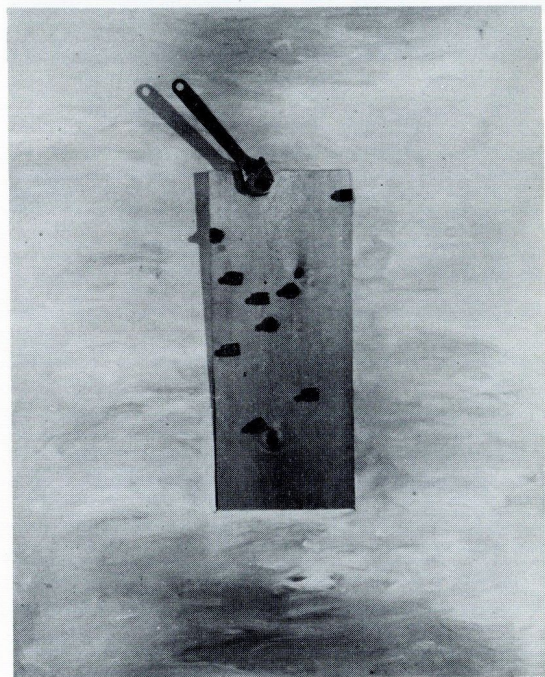
### Ντάν Ντζίμ, 1935

48. *Κλειδί σε σχήμα μισοφέγγαρου, 1962*

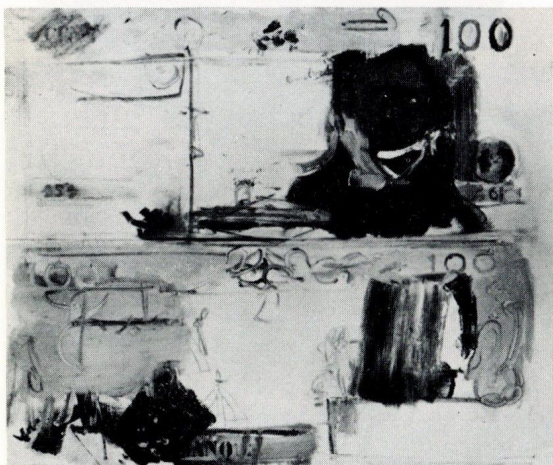
Ἐλαιογραφία σε μουσαμά, 1,50 × 1,20 μ.

Γκαλερί Πάιης, Νέα Ὑόρκη

Ὁ Τζίμ Ντάν μετακόμισε ἀπὸ τὴν πατρίδα του τὸ Σινσιννάτι στὴ Νέα Ὑόρκη τὸ 1959, καὶ ἀσχολήθηκε μὲ τὰ χάλπενινγκς στὶς ἀρχικὲς μορφές τους. Ἐξαιτίας τῆς χαρακτηριστικῆς παρουσίας πραγματικῶν ἀντικειμένων χρήσης στὰ ἔργα του, ὁ Ντάν συνδέθηκε συχνὰ μὲ τὸ ξεκίνημα τῆς Πὸπ Ἄρτ. Ἐντούτοις οἱ εἰκόνες ποὺ χρησιμοποιοεῖ στὴ δουλειά του εἶναι συχνὰ παρμένες ἀπὸ τὴν προσωπικὴ του ζωὴ καὶ ἀποτελοῦν περισσότερο μιὰ προσωπικὴ ἀντίδραση παρά τὴν ἔκφραση κάποιων συλλογισμῶν γύρω ἀπὸ τὴν ἐμπορικὴ κοινωνία. Τὰ κλειδιά, τὰ σφυριά, τὰ πριόνια καὶ ἄλλα ἐργαλεῖα ποὺ ἐνσωματώνονται συχνὰ στὰ ἔργα του εἶναι εἰκόνες ποὺ ἔχουν τὴ



ρίζα τους στην παιδική του ηλικία και στις έμπειριες του από το σιδεράδικο του πατέρα του. Οί ζωγραφικές επιφάνειες με τις χαρακτηριστικές πινελιές του Ντάνιν δείχνουν μιά ευαισθησία που θυμίζει τον Αφηρημένο Έξπρεσιονισμό, ενώ ή χρήση της αντιπαράθεσης που κάνει συχνά πιό έντονη την παρουσία πραγματικών αντικειμένων με ζωγραφιστές σκιές και σημεία γραφής αποτελεί μιά αναφορά στην τέχνη τών Ντανταϊστών, τών εκπροσώπων δηλαδή της φιλολογικής-καλλιτεχνικής κίνησης που απέβλεπε στην άνατροπή τυποποιημένων πνευματικών ενοιών και την αντικατάστασή τους από νέες.



### Ρίβερς Λάρρυ, 1923

49. Γαλλικά χρήματα, 1962

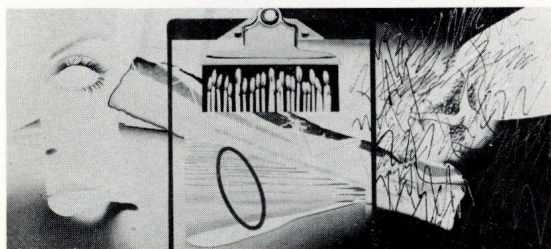
Έλαιογραφία σε μουσαμά, 0,375 × 0,45 μ.  
Γκαλερί Μαρίζα ντέλ Ρέ, Νέα Υόρκη

Στις αρχές της δεκαετίας του '50 ο Λάρρυ Ρίβερς δημιούργησε ένα μοναδικό παραστατικό στυλ όπου κομμάτια με δεξιολογικές απεικονίσεις της ανθρώπινης μορφής εμφανίζονται διανθισμένα με θαμπές εικόνες και «χειρονομιακά» σημεία που έχουν τις ρίζες τους στον Αφηρημένο Έξπρεσιονισμό. Τα άποσπάσματα από γνωστές πηγές ιστορίας της τέχνης και ή χρήση κοινών αντικειμένων της καθημερινής ζωής, όπως είναι το γαλλικό φράγκο στη σειρά τών *Γαλλικών χρημάτων*, προηγούνται χρονολογικά του κινήματος της Πόπ Άρτ που άναπτύχθηκε στη δεκαετία του '60. Το χιούμορ και ή ειρωνία που χαρακτηρίζουν τή δουλειά του Ρίβερς ήταν μιά αντίδραση στη συναισθηματική ένταση του Αφηρημένου Έξπρεσιονισμού, που σημαδεύει και τó έργο πολλών ζωγράφων της γενιάς του.

### Ρόζενκουιστ Τζέημς, 1933

50. Έξελικτική ίσορροπία, 1977

Έλαιογραφία σε μουσαμά που αποτελείται από πέντε κομμάτια, 2,00 × 0,915 μ. τó καθένα. Άγορά του μουσείου με δωρεά του ιδρύματος Τσάρλς Ήνγκλχαρντ (άρ. εύρ. 81.60)



Ο Τζέημς Ρόζενκουιστ, ένας από τούς δημιουργούς της Πόπ Άρτ γεννήθηκε στα Γκρέητ Φώλλς της βόρειας Ντακότα τó 1933. Σπούδασε στη Σχολή Τέχνης της Μιννεάπολης (1948), στο πανεπιστήμιο της Μιννεσότα (1952-1954), και στο Σύνδεσμο Τέχνης της Νέας Υόρκης (1955). Από τó 1954 ως τó

1960 ο Ρόζενκουιστ ζούσε από τη ζωγραφική διαφημιστικού ύλικου, και στη συνέχεια προσάρμοσε την έμπορική αυτή τεχνική και το θεματολόγιό της στην «ύψηλη τέχνη» για πρώτη φορά στον πίνακα του 1960 που έχει τον τίτλο *Ζώνη*.

Το έργο *Έξελικτική ισορροπία* του 1977 αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα της δουλειάς του Ρόζενκουιστ με τη ρεαλιστική, γεωμετρική απεικόνιση της παράθεσης των τεμαχισμένων εικόνων από τις πολιτιστικές έκδηλώσεις των μαζών. Ο Ρόζενκουιστ δεν προσπαθεί να μεταδώσει ένα συγκεκριμένο μήνυμα ή νόημα με τα έργα του. Αντίθετα, με τη μερική απεικόνιση οικείων αντικειμένων έξω από το φυσικό τους πλαίσιο, ή δουλειά του δημιουργεί μιά αίσθηση περισπασμού και άποξένωσης που αποτελούν τόσο πολύ μέρος της σύγχρονης ζωής.

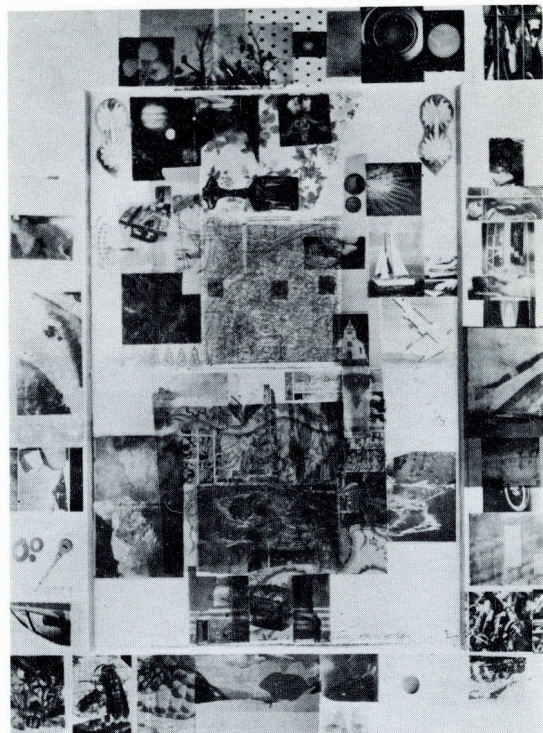
## Ράουσενμπεργκ Ρόμπερτ, 1925

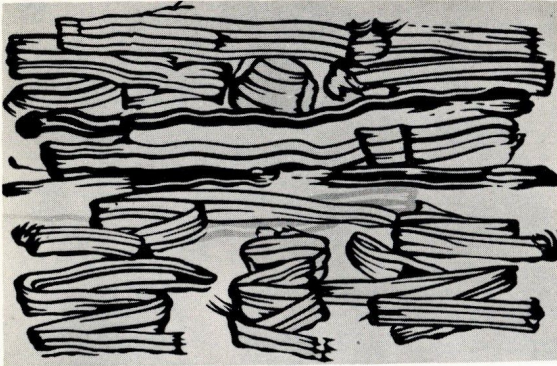
### 51. *Έξόρμηση I*, 1980

Μεικτή τεχνική πάνω σε ξύλο, χαρτί πάνω σε αλουμίνιο, 2,45 × 1,875 μ.  
Γκαλερί Λίο Καστέλλι, Νέα Υόρκη.

Ο Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ υπήρξε μιά από τις κύριες μορφές της γενιάς που ακολούθησε τον Αφηρημένο Έξπρεσιονισμό και χρησιμοποίησε την τεχνική της ένσωμάτωσης διάφορων πραγματικών αντικειμένων καθημερινής χρήσης καθώς και μη παραδοσιακών υλικών στο έργο τέχνης (assemblage) με σκοπό να δημιουργήσει «συνδυασμούς» (combines). Η χρήση μη καλλιτεχνικών υλικών και κοινών μοτίβων προέρχεται εν μέρει από τον Ντανταϊσμό, και μπορεί να θεωρηθεί ως μιά αντίδραση στον έντονα αυτοβιογραφικό και συναισθηματικά φορτισμένο χαρακτήρα στον οποίο έδωσαν έμφαση οι εκπρόσωποι του Αφηρημένου Έξπρεσιονισμού.

Το 1962 ο Ράουσενμπεργκ φιλοτέχνησε τις πρώτες του λιθογραφίες και μεταξοτυπίες χρησιμοποιώντας φωτο-εγχάρακτες εικόνες από εφημερίδες, και ανακαλύπτοντας έτσι μιά δισδιάστατη μορφή αντίστοιχη των πραγματικών αντικειμένων των «συνδυασμών» του. Στην *Έξόρμηση I* και στα άλλα έργα της ίδιας σειράς, χρησιμοποίησε την αντιπαράθεση εικόνων παρμένων από μέσα μαζικής κυκλοφορίας και τις πολιτιστικές έκδηλώσεις του λαού σε μεταξοτυπία καθώς και επιφανειών καθαρού χρώματος, δημιουργώντας έτσι μιά εικόνα της εξάρθρωσης και του αποσπασματικού χαρακτήρα της σύγχρονης ζωής.





### Λίχτενσταϊν Ρόυ, 1923

52. No. 906, Θαλασσογραφία με ήλιοβασίλεμα, 1981

Άκρυλικό χρώμα (μάγκνα) σέ μουσαμά, 1,00 × 1,50 μ.  
Γκαλερί Λίο Καστέλλι, Νέα Ύόρκη

Στις ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '60 ὁ Ρόυ Λίχτενσταϊν ἐγκατέλειψε τὸ χειρονομιακὸ στὺλ τοῦ Ἐξπρεσιονισμοῦ ποὺ χαρακτήριζε τὴ δουλειά του κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ '50 γιὰ νὰ ἀρχίσει νὰ ζωγραφίζει ἥρωες τῶν καρτούνς. Ἀκολούθησαν ἔργα ποὺ ἔμοιαζαν μὲ σκίτσα ἀπὸ κόμικς, ζωγραφισμένα μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ χρώματα τῶν καρτούνς, κουκίδες καὶ βαριὰ μαῦρα περιγράμματα. Ἡ χρήση θεμάτων παρμένων ἀπὸ τὴν πολιτιστικὴ ζωὴ τοῦ λαοῦ καὶ ὁ ἀπρόσωπος χειρισμὸς τους μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς μιὰ ἀντίδραση πρὸς τὴν ἔνταση καὶ τὸ συναισθηματικὸ χαρακτήρα τοῦ Ἐξπρεσιονισμοῦ ποὺ ἦταν κοινὰ καὶ στὸ ἔργο ἄλλων ἐκπροσώπων τῆς Πόπ Ἄρτ, ὅπως εἶναι ὁ Ρόζενκουιστ, ὁ Ντάιν καὶ ὁ Ράουσενμπεργκ. Ὁ Λίχτενσταϊν φιλοτέχνησε καὶ πίνακες ποὺ εἶχαν ὡς βάση τὰ ἔργα ἄλλων καλλιτεχνῶν, ὅπως ἦταν ὁ Σεζάν, ὁ Πικάσσο καὶ ὁ Ματίς, σὰν ἓνα εἶδος ἐλέγχου καὶ ἐρμηνευτικοῦ σχολίου πάνω στὴ σχέση ἀνάμεσα στὶς ἀνώτερες πολιτιστικὲς ἐκδηλώσεις καὶ τὶς πολιτιστικὲς ἐκδηλώσεις τοῦ λαοῦ. Ἡ χρήση τῶν μοτίβων μὲ τὴν ἀπομονωμένη, μεγεθυμένη πινελιά τοῦ Ἐξπρεσιονισμοῦ, ποὺ ἀπεικονίζονται μὲ τὴν τεχνικὴ τῶν σκίτσων ἀπὸ τὰ κόμικς, χαρακτηρίζουν τὴν πνευματώδη καὶ κάπως ἀπόμακρη ἀπόδοση τοῦ θέματος ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη.

### Τζόουνς Τζάσπερ, 1930

53. Ταντρικὴ λεπτομέρεια ἀρ. I

Ταντρικὴ λεπτομέρεια ἀρ. II

Ταντρικὴ λεπτομέρεια ἀρ. III

Τρεῖς πίνακες ποὺ ἀποτελοῦν μιὰ σύνθεση, 1,25 × 0,85 μ. ὁ καθένας Ἄνήκει στὸ Μάρκ Λάνκαστερ, Νέα Ύόρκη



Ὁ Τζάσπερ Τζόουνς εἶναι ἓνας σημαντικὸς ἀμερικανὸς ζωγράφος, γλύπτης καὶ χαρακτήρας ποὺ τὰ ἔργα τῆς ὄριμης φάσης τῆς δημιουργίας του χρονολογοῦνται στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '50. Σὰν ἀντίδραση πρὸς τὸ συναισθηματικὸ καὶ μυθολογικὸ περιεχόμενον καὶ τὸν ἰλλουζιονιστικὸ χῶρο τοῦ Ἐξπρεσιονισμοῦ ὁ Τζόουνς ζωγράφησε ἐπίπεδες εἰκόνες ἀπρόσωπων στοιχείων, ὅπως εἶναι οἱ σημαῖες, οἱ στόχοι, οἱ ἀριθμοὶ καὶ τὰ γράμματα. Ἡ χρησιμοποίησις ἐνὸς «κοσμικοῦ»

θεματολογίου αποτέλεσε μιὰ σημαντική πηγή τῆς Πόπ Ἄρτ. Ἐπίσης οἱ πίνακές του μὲ τίς σημαῖες, πού ἡ εἰκόνα καὶ τὸ φόντο τους πρέπει νὰ γίνουν ἀντιληπτά ὡς σύνολο, ὑπῆρξαν σημαντικοὶ γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς Τέχνης τοῦ Ἐλαχίστου (Minimal Art) ἐνῶ οἱ πίνακές του μὲ τοὺς ἀριθμοὺς ἔδειξαν τὸ χειρισμὸ τῶν γλωσσικῶν στοιχείων σὲ μιὰ γενιὰ νεώτερων καλλιτεχνῶν.

Ἀπὸ τὸ 1972 καὶ ἐξῆς τὸ δικτυωτὸ πλέγμα ὑπῆρξε ἓνα ἐπαλαμβανόμενο μοτίβο τῆς δουλειᾶς τοῦ Τζόουνς. Οἱ τελευταῖοι πίνακές του, πού ἀπεικονίζουν μέρη τοῦ σώματος πάνω στὸ πλέγμα πού καλύπτει τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἔργου, χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὸ διφορούμενο χαρακτήρα καὶ τῶν μοτίβων καὶ τοῦ χώρου καὶ ἀπὸ τὸ παιχνίδι ἀνάμεσα στὸ ἀπρόσωπο θέμα καὶ τὴν πλούσια ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, μὲ τὰ ὁποῖα ἐξακολούθησε νὰ προκαλεῖ τὴν ἀμφισβήτηση τῶν σχετικῶν μὲ τὴν αἰσθητικὴ καὶ τὴν ἀντίληψη προκαταλήψεών μας.

## 7. Η ΧΡΩΜΑΤΙΚΗ ΑΦΑΙΡΕΣΗ

### Λούις Μόρρις

Βαλτιμόρη, Μαίρυλαντ 1912 - Ουάσινγκτων 1962

54. Ἀργιλῶδες ἔδαφος, 1958

Ἀκρυλικὸ σὲ μουσαμά, 2,30 × 3,55 μ.

Ἀγορὰ τοῦ μουσείου μὲ χρήματα τοῦ ἰδρύματος Μπράουν (ἀρ. εὔρ. 76.319)

Ὁ Μόρρις Λούις, πού τὸ πραγματικὸ του ὄνομα ἦταν Μόρρις Μπέρνσταϊν, γεννήθηκε στὴ Βαλτιμόρη, ὅπου ἔζησε ὡς τὸ 1936 καὶ παρακολούθησε μαθήματα στὸ Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τοῦ Μαίρυλαντ. Ἀπὸ τὸ 1936 ὡς τὸ 1940 ἐργάστηκε στὴ Νέα Ὑόρκη, καὶ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ πῆρε τὸ ὄνομα Μόρρις Λούις πού τὸ χρησιμοποίησε σ' ὀλόκληρη τὴν καριέρα του. Τὸ 1952 πῆγε νὰ ζήσει στὴν Ουάσινγκτων, ὅπου δίδαξε στὸ Ἐργαστηριακὸ Κέντρο ἀπὸ τὸ 1952 ὡς τὸ 1956, καὶ ὅπου παρέμεινε ὡς τὸ θάνατό του ἀπὸ καρκίνου τοῦ πνεύμονα τὸ 1962.

Τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1953 ὁ Λούις πῆγε μαζί μὲ τὸν Κέννεθ Νόλαντ (ἀρ. κατ. 55) πού κι ἐκεῖνος ζοῦσε τότε στὴν Ουάσινγκτων στὴ Νέα Ὑόρκη, ὅπου εἶδαν τὸν πίνακα τῆς Ἑλεν Φράνκενταλερ *Βουνὰ καὶ θάλασσα* (ἀρ. κατ. 57). Ὁ πίνακας αὐτός, ὅπου ἡ μπογιὰ εἶχε τοποθετηθεῖ ἀπευθείας σὲ κηλίδες μέσα στὴν ἐπιφάνεια τοῦ μουσαμά, εἶχε πρωταρχικὴ σημασία γιὰ τὸ Λούις. Μιλώντας γιὰ τὴ Φράνκενταλερ ὁ Λούις εἶπε κάποτε πὼς ἦταν ἡ γέφυρα ἀνάμεσα στὸν Τζάκσον Πόλλοκ καὶ σὲ ὅ,τι ἦταν δυνατό. Στους πίνακες μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ πιτσιλίσματος τοῦ χρώματος πού φιλοτέχνησε ὁ Πόλλοκ ἀπὸ



τὸ 1947 ὡς τὸ 1950 ὁ Λούις εἶχε δεῖ ὅτι ὁ πίνακας μποροῦσε νὰ ὑπάρχει χωρὶς νὰ ὀρίζει τὴ μορφή, καὶ τὸ χρῶμα μποροῦσε νὰ τοποθετηθεῖ χωρὶς νὰ δημιουργήσει χειροπιαστὸ ἰλλουζιονισμό. Στὴν τεχνικὴ τοῦ κηλιδισμού τῆς Ἑλεν Φράνκενταλερ ὁ Λούις ἀνακάλυψε μιὰ μέθοδο μετὰ τὴν ὁποία μποροῦσε νὰ ἐξερευνήσῃ μετὰ τὸ δικό του συντακτικὸ τρόπο τὴ σημασία τῶν μεθόδων τοῦ Πόλλοκ. Ὁ Λούις διέλυε τὸ χρῶμα ἀκόμα περισσότερο ἀπὸ τὴ Φράνκενταλερ, ἀφήνοντάς το νὰ διαποτίσῃ ὁμοιόμορφα τὴν ἐπιφάνεια τοῦ μουσαμά, ἔτσι ὥστε ἡ ὑφή του νὰ ἐξαφανιστεῖ σχεδὸν ὀλοκληρωτικά. Ἀντίθετα μετὰ τὸν Πόλλοκ καὶ τὴ Φράνκενταλερ ὁ Λούις κατέβαλε προσπάθεια γιὰ ν' ἀποφύγῃ τὴ χειρονομιακὴ τεχνικὴ στοὺς πίνακές του, καὶ ἀντὶ γι' αὐτὴ χρησιμοποίησε μιὰ χρωματικὴ ὀργάνωση ποὺ συνδέει τὰ ἔργα του μ' ἐκεῖνα τοῦ Μπάρνερτ Νιούμαν (1905-1970) καὶ τοῦ Κλύφορντ Στίλ (ἀρ. κατ. 31). Ὁ Λούις ὑπῆρξε ὁ πρῶτος σημαντικὸς καλλιτέχνης ποὺ χρησιμοποίησε ἀκρυλικά (πλαστικά) χρώματα. Τὸ νέο αὐτὸ ὑλικὸ ποὺ διαλυόταν μέσα σὲ νερὸ καὶ ἔρρεε πιὸ ὠραῖα καὶ ὁμοιόμορφα ἀπὸ τὸ λάδι, ἔδωσε στὸ Λούις τὴ δυνατότητα νὰ χρησιμοποιήσῃ ἀλλεπάλληλα στρώματα χρώματος χωρὶς νὰ δημιουργήσῃ μιὰ χειροπιαστὴ ἐπιφάνεια ἢ νὰ κάνει πιὸ θολοὺς τοὺς εὐαίσθητους τόνους.

Στὸ ἔργο *Ἀργιλώδες ἔδαφος*, ποὺ ἀνήκει σὲ μιὰ ὁμάδα πινάκων γνωστῶν μετὰ τὸν τίτλο *Παραπετάσματα*, ὁ Λούις ἔχυσε τὸ ἀκρυλικὸ χρῶμα σ' ὄλο τὸ μῆκος τοῦ ἀκατέργαστου μουσαμά, χειριζόμενος τὸ ὑλικὸ ἔτσι ὥστε νὰ ἐμοδίσει τὴ ροὴ τοῦ χρώματος. Ἄν καὶ ὁ Λούις ζωγράφιζε πάντα μετὰ ἀπόλυτη μυστικότητα, ἐντούτοις οἱ χωριστὲς περιοχὲς μετὰ τὸ χρῶμα στὴν κορυφὴ τοῦ παραπετάσματος δείχνουν πὼς ἄρχισε νὰ χύνει τὴ μπογιὰ ἀπὸ κεῖ. Τὸ ἐργαστήριό τοῦ Λούις ἦταν μικρότερο ἀπὸ πολλὰ παραπετάσματά του, κι αὐτὸ δείχνει πὼς μερικὲς φορὲς δίπλωνε τὸ μουσαμά γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ δουλεύει πάνω σ' αὐτὸν κατὰ τμήματα, δημιουργώντας ἕνα μοτίβο στὸ σχῆμα τοῦ γιάντες, ὅπως αὐτὸ ποὺ διακρίνεται στὸ κέντρο τοῦ *Ἀργιλώδους ἔδαφους*. Μετὰ τὰ διαδοχικὰ πέπλα τοῦ χρώματος, ποὺ δὲν εἶχαν οὔτε δομὴ οὔτε χειροπιαστὲς ἢ ἰλλουζιονιστικὲς ιδιότητες, ὁ Λούις μπόρεσε νὰ παρουσιάσῃ τὸ χρῶμα μετὰ μιὰ νέα εὐθύτητα, ἀμεσότητα καὶ ὁμορφιά.

### Νόλαντ Κέννεθ

Ἄσβιλλ, Βόρεια Καρολίνα 1924

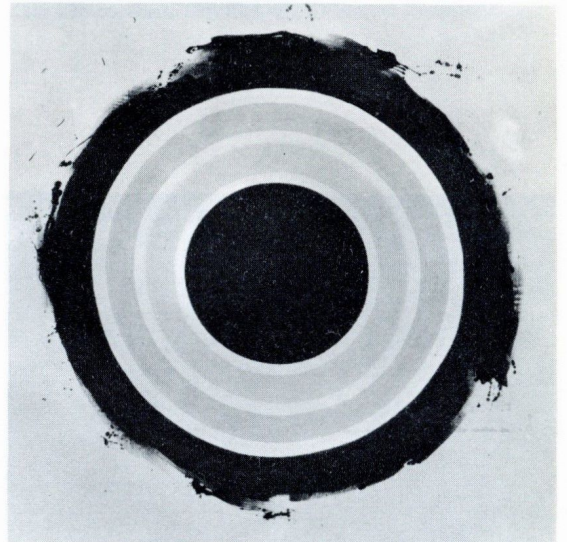
55. *Μισό*, 1959

\* Ἀκρυλικὸ σὲ μουσαμά, 1,743 × 1,743 μ.

\* Ἀγορὰ τοῦ μουσείου (ἀρ. εὐρ. 74.260)

Το έργο *Μισό* ανήκει σε μια σειρά από πίνακες που απεικονίζουν όμοκεντρους κύκλους (1957-1959) και αποτελούν την πρώτη δουλειά της ώριμης φάσης της δημιουργίας του Κέννεθ Νόλαντ. Ο ζωγράφος σπούδασε με δάσκαλό το Τζόζεφ Άλμπερς στο κολλέγιο Μπλάκ Μάουνταιν (1946-1948), και γνώρισε τους πειραματισμούς του Άλμπερς πάνω στις σχέσεις των χρωμάτων μέσα σ' ένα προκαθορισμένο σχήμα. Όπως και ο φίλος του Μόρρις Λούις (άρ. κατ. 54) έτσι και ο Νόλαντ γοητεύθηκε από την κηλιδιστική τεχνική που χρησιμοποίησε η Έλεν Φράνκενταλερ (άρ. κατ 57) στις αρχές της δεκαετίας του '50, και άρχισε να τοποθετεί το χρώμα απευθείας πάνω στο μουσαμά χωρίς επίχρισμα. Ανακάλυψε πως το ακρυλικό χρώμα που στέγνωνε εύκολα ήταν πιο κατάλληλο για τους μουσαμάδες του που ήταν από ακατέργαστο μπαμπάκι, και το υλικό αυτό, που δεν μπορούσε εύκολα να ξαναδουλευτεί, προσφερόταν για τους άπλους και γεμάτους άμεσότητα σχηματισμούς που φιλοτεχνούσε με την πρώτη. Στο έργο *Μισό* ο Νόλαντ χρησιμοποίησε τον όμοκεντρο κύκλο ως δομή του καθαρού χρώματος, ενώ τα ακατέργαστα άκρα του τελευταίου προς τα έξω κύκλου δημιουργούν τη μετάβαση από τους δακτύλιους του χρώματος προς τον άζωγράφο μουσαμά. Τα άπαλά άκρα, που έχουν πρωταρχική σημασία για την κηλιδιστική τεχνική, χρησιμεύουν επίσης για την εξουδετέρωση της σκληρής γεωμετρίας του σχήματος και βοηθούν την εικόνα να μη γίνει εϋθραυστη ή καθαρά διακοσμητική.

Ο Νόλαντ ανήκει στη γενιά εκείνη των αμερικανών καλλιτεχνών που αντέδρασαν ενάντια στον Άφηρημένο Έξπρεσιονισμό προς το τέλος της δεκαετίας του '50. Με το σκεπτικισμό τους σχετικά με την ικανότητα της άφηρημένης τέχνης να εκφράσει κάποιο ύποκειμενικό περιεχόμενο οι καλλιτέχνες αυτοί, στους οποίους συγκαταλέγονταν ο Έλσγουερθ Κέλλυ (1923) ο Φράνκ Στέλλα (άρ. κατ. 43) ο Τζάκ Γιούνγκερμαν (1926) καθώς και ο Νόλαντ, απέφυγαν τις ιδιότητες εκείνες που δεν ήταν καθαρά ζωγραφικές και δεν είχαν πρωταρχική σημασία για τη ζωγραφική. Ενώ διατήρησαν την άμεσότητα και την εικόνα που καλύπτει όλη την επιφάνεια του πίνακα που ο Πόλλοκ είχε εισαγάγει στον Άφηρημένο Έξπρεσιονισμό, απέρριψαν ταυτόχρονα τη χειροπιαστή ποιότητα, το συμβολισμό και τη μεταφορά. Η τέχνη τους, που ονομάστηκε μετα-ζωγραφική αφαίρεση (post-painterly abstraction) από τον Κλήμεντ Γκρήνπεργκ, χαρακτηρίζεται από την ψυχρή αίσθηση του απόμακρου και το αποκλειστικό ενδιαφέρον για το καθαρό χρώμα.



## Μπάνναρντ Γουόλτερ Ντάρμπυ

Νιού Χέιβεν, Κοννέκτικατ 1934

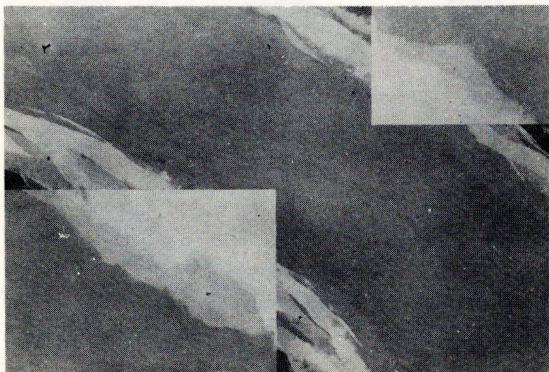
56. *Δυτικός άνεμος, # 1, 1968*

Άλκυδική ρητίνη σε μουσαμά, 1,676 × 2,516 μ

Άγορά του μουσείου με δωρεά της Τζόαν Χ. Φλέμινγκ (άρ. εύρ. 72.23)

Ο Γουόλτερ Ντάρμπυ Μπάνναρντ παρακολούθησε μαθήματα στο Πανεπιστήμιο του Πρίνστον (1952-1956), όπου σε κάποιο εργαστηριακό μάθημα ήταν συμμαθητής του Φράνκ Στέλλα με τον οποίο έγιναν καλοί φίλοι. Αφού πέρασε ένα χρόνο ζώντας στη Νέα Υόρκη και ταξιδεύοντας στην Ευρώπη ο Μπάνναρντ επέστρεψε στο Πρίνστον, Νιού Τζέρσεϋ, όπου ζει κι εργάζεται σήμερα.

Στο έργο *Δυτικός άνεμος # 1* ο Μπάνναρντ συνδύασε ένα γεωμετρικό σχήμα με τις ρευστές παραλλαγές των αποχρώσεων. Ο Μπάνναρντ, που ανήκει σε μια γενιά νεότερων καλλιτεχνών οι οποίοι επαναστάτησαν ενάντια σ' αυτά που θεωρούσαν ως υπερβολές του Αφηρημένου Έξπρεσιονισμού, ξεκίνησε με την απόφαση να παρουσιάσει το χρώμα μέσα σε κάποιο απλό σχήμα πάνω σε μια επίπεδη επιφάνεια. Παράλληλα επηρεάστηκε από τη δουλειά του Κλύφορντ Στίλ (άρ. κατ. 31) που είδε για πρώτη φορά το 1959. Η αντιπαράθεση του μουντού και του στιλπνού φινιρίσματος καθώς και η διαφοροποίηση της επιφάνειας αποκλειστικά και μόνο με τις παραλλαγές του χρώματος και της ύφης έχουν τη ρίζα τους τουλάχιστον εν μέρει, στην αντίδρασή του προς τη δουλειά του Στίλ. Από το τέλος της δεκαετίας του '50 και πέρα ο Μπάνναρντ χρησιμοποίησε μπογιά του εμπορίου ειδική για τη βαφή των σπιτιών, γιατί η ύφή της μπορεί να είναι και μάτ και γιαλιστερή, και του έδινε τη δυνατότητα να δημιουργήσει περιοχές αντιθέσεων μέσα στο ίδιο χρώμα. Επιπλέον μπορούσε κανείς να τη βρει προαναμιγμένη, και σ' όλα τα αισθησιακά αλλά και ευαίσθητα χρώματα που χαρακτηρίζουν τα έργα του.



## Φράνκενταλερ Έλεν

Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη 1928

57. *Μπλε κινκλίδωμα, 1969*

Άκρυλικά σε μουσαμά, 2,716 × 2,381 μ.

Άγορά του Μουσείου με χρήματα της Εθνικής Επιχορήγησης για τις Τέχνες και των φίλων της Μοντέρνας Τέχνης (άρ. κατ. 73.82)



Ἡ Ἔλεν Φράνκενταλερ εἶναι μιὰ πρωτοπόρος τῆς κηλιδιστικῆς τεχνικῆς πού ἀποτελέσασε τὸ σημεῖο ἀφετηρίας τῆς τεχνικῆς καὶ τοῦ Κέννεθ Νόλαντ (ἀρ. κατ. 55) καὶ τοῦ Μόρρις Λούις (ἀρ. κατ. 59) καὶ τοῦ Φρήντελ Ντζούμπας (ἀρ. κατ. 60). Οἱ πίνακες πού φιλοτέχνησε τὸ 1951 ὁ Τζάκσον Πόλλοκ μὲ μαῦρο σμάλτο πού τὸ πιτσίλιζε πάνω στὸν χωρὶς ἐπίχρισμα μουσαμά ἀποτελέσαν τὴν πηγὴ τῆς ἔμπνευσῆς της. Ἡ Φράνκενταλερ ἔχυνε τὴ μογιὰ πάνω σ' ἓνα μουσαμά χωρὶς καθορισμένα σημεῖα ἀπλωμένο στὸ πάτωμα, ἐλέγχοντας τὴ ροὴ τῆς χρωστικῆς οὐσίας μὲ τὶς χειρονομίες καὶ τὴ στάση ὀλόκληρου τοῦ σώματός της. Ἡ ζωγραφικὴ της τεχνικὴ ἦταν διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ μέθοδο τοῦ πιτσιλίσματος τοῦ Πόλλοκ, γιατί ἡ ἀπαλὴ ροὴ τῆς χρωστικῆς οὐσίας σχημάτιζε εὐρεῖες χρωματικὲς περιοχὲς καὶ ὄχι πιτσιλισμένα γραμμικὰ μοτίβα, ἐνῶ τὰ λεπτὰ στρώματα ἀραιωμένου χρώματος πού τοποθετοῦσε σὲ κηλίδες ἀπευθείας πάνω στὸ μουσαμά δημιουργοῦσαν μιὰν ἀπαλὴ καὶ ὄχι μιὰ σφιχτοδεμένη ἐπιφάνεια. Ἡ φυσικὴ ἐνσωμάτωση τῆς εἰκόνας μέσα στὸ μουσαμά, πού ἀποτελεῖ τὴ βάση της καὶ ἐμποδίζει τὰ χρωματικὰ σχήματα νὰ ἀποκτήσουν τὸν τρισδιάστατο χαρακτήρα πού θὰ μπορούσαν διαφορετικὰ νὰ ἔχουν, εἶναι χαρακτηριστικὴ τοῦ κηλιδισμού, καὶ ἐπέτρεψε στὴ Φράνκενταλερ νὰ ἀναπτύξει ἓνα διαφοροῦμενο χῶρο πού δημιουργεῖ τὴν πολυσύνθετη μορφή καὶ τὴν ἔνταση τοῦ ἔργου της.

Τὸ 1962 ἡ Φράνκενταλερ ἐγκατέλειψε τὸ λάδι, πού ἔχει τὴν τάση νὰ ξεθωριάζει ὅταν τοποθετεῖται σὲ κηλίδες πάνω σὲ μουσαμά χωρὶς ἐπίχρισμα, καὶ ἄρχισε νὰ ζωγραφίζει μὲ ἀκρυλικὴ μογιὰ μὲ ὑδάτινη βάση. Τὸ *Μπλε κηκκλίδωμα* (1969) ἀνήκει σὲ μιὰ ὁμάδα ἔργων πού φιλοτέχνησε μετὰ τὴν ἀλλαγὴ αὐτῆ τοῦ ὑλικοῦ, καὶ στὰ ὅποια τὰ χρωματικὰ σχήματα τοποθετοῦνται τὸ ἓνα ἀντίθετα πρὸς τὸ ἄλλο. Στὸ *Μπλε κηκκλίδωμα* ἡ εὐθεία μπλε γραμμὴ πού συνδέει τὰ σχήματα στὴν κορυφὴ τοῦ μουσαμά δὲν ἔγινε μὲ τὴν κηλιδιστικὴ τεχνικὴ, ἀλλὰ ζωγραφίστηκε μὲ χάρακα καὶ σημαδεύει τὴν ἐπανεμφάνιση τοῦ σχεδίου στὴ δουλειὰ τῆς Φράνκενταλερ.

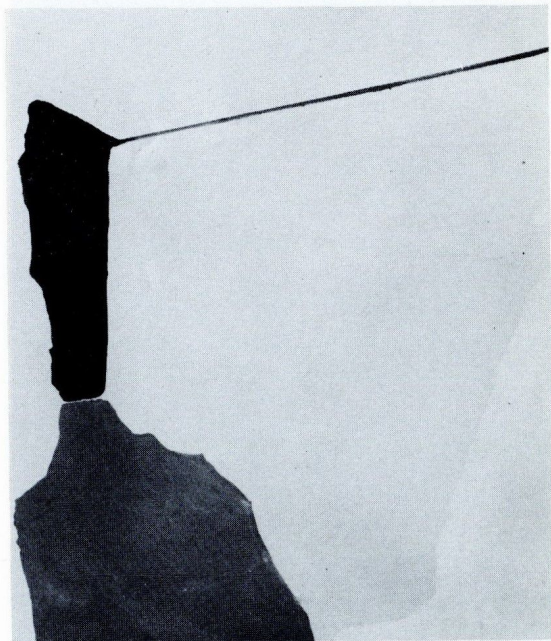
## Ρούντα Ἔντγουιν

58. *Γουότσοπ*, 1970

Ἀκρυλικὸ σὲ μουσαμά, 2,10 × 3,00 μ.

Δωρεὰ τοῦ κυρίου καὶ τῆς κυρίας Τζίμμου Τζ. Γιάνγκερ (ἀρ. εὐρ. 77.356)

Ὁ Ἔντγουιν Ρούντα γεννήθηκε στὴ Νέα Υόρκη τὸ 1902 καὶ σπούδασε ἐπίσης ἐκεῖ. Τὸ 1960 χαρακτηριζόταν ὡς ἐκπρόσωπος τοῦ Ἀφρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ, ἀπὸ τὸ 1963 ὅμως ὡς





τό 1967 στράφηκε πρὸς τὴν Τέχνη τοῦ Ἐλάχιστου καὶ ἄρχισε νὰ ἐκθέτει συχνὰ στὴ γκαλερί Πάρκ Πλέης. Ἐντούτοις τό 1969 ἡ δουλειά του ἔκανε μιὰ καινούργια στροφή, αὐτὴ τὴ φορά πρὸς μιὰ μεγαλύτερη ζωγραφικότητα τῆς ζωγραφικῆς, κι ἄρχισε νὰ ζωγραφίζει πίνακες μὲ ἀκρυλικά χρώματα πάνω σὲ μεγάλους μουσαμάδες μὲ ὀριζόντιες κατὰ κύριο λόγο ρίγες καὶ μὲ ἀνάμειξη χρωμάτων.

Τὸ ἔργο *Γουώτσοπ* τοῦ 1970 εἶναι ἓνα ἐξαιρετο δείγμα τῆς χρήσης χρωμάτων ποὺ τοποθετοῦνται μὲ λεπτὲς κηλίδες καὶ ἀλληλοεπικαλύπτονται, ἐνῶ ὁ ἐξαιρετικὰ διαφορούμενος χαρακτήρας τοῦ ἄκρου τοποθετεῖ τὸ Ρούντα σ' ἓνα ἀνοιχτό, πειραματικὸ πεδίο. Τὸ χρῶμα ἀπλώνεται μ' ἓναν κύλινδρο ἢ μ' ἓνα πινέλο, καὶ οἱ ρίγες του ἀποτελοῦνται συνήθως ἀπὸ διάφορα ἀνάμεικτα χρώματα, ποὺ μερικὲς φορές δὲν ἔχουν ἀναμειχθεῖ τόσο ὀλοκληρωτικά, γιὰ νὰ ἐπιτρέπουν στὸ χρῶμα νὰ πιτσιλίζει καὶ ν' ἀναμειγνύεται δημιουργώντας κηλίδες στὸ μουσαμά ἢ κατασταλάζοντας σὲ μικρὲς σκοτεινὲς λακκοῦβες. Αὐτὰ τὰ τρεξίματα, τὰ ἀπλώματα καὶ οἱ μουντζούρες δημιουργοῦνται σκόπιμα ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη γιὰ νὰ φέρουν τὸν πίνακα πρὸς τὴν ἐπιφάνεια καὶ νὰ δημιουργήσουν μιὰ ροὴ χρώματος ποὺ εἶναι γεμάτη ἐνέργεια κι ἀκόμα καὶ νευρικότητα. Στὸ *Γουώτσοπ* τὰ φωτεινὰ χρώματα τοῦ Ρούντα καὶ τὰ σκόπιμα ἀτυχήματα κατὰ τὴν ἐπεξεργασία τῆς δομῆς καὶ τοῦ χρώματος τοποθετοῦνται μὲ ζωντάνια μπροστὰ στὸ θεατὴ.

## Κρίστενσεν Ντάν

### 59. Κόκκινος ἀέρας, 1971

Σμάλτο καὶ ἀκρυλικὸ σὲ μουσαμά, 2,327 × 0,96 μ.

Δωρεὰ τοῦ κυρίου καὶ τῆς κυρίας Τζίμμυ Τζ. Γιάνγκερ (ἀρ. εὔρ. 79.277)

Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τῶν ἀρχῶν τῆς δεκαετίας τοῦ '70 δημιούργησαν τὸ στυλ τους μέσα ἀπὸ μιὰ σύνθεση τῶν ζωγραφικῶν ἀρετῶν τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ καὶ τῶν τάσεων γιὰ ἀπλοποίηση ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν Τέχνη τοῦ Ἐλάχιστου. Στὴ δεκαετία τοῦ '60 ὁ Ντάν Κρίστενσεν κέρδισε τὴν ἀναγνώριση χάρι στὶς ἐπιφάνειές του μὲ τὰ πλούσια, παστόζικα καὶ φωτεινὰ χρώματα ποὺ θύμιζαν τὸ γεμάτο ἔνταση χῶρο. Γύρω στὸ τέλος τῆς δεκαετίας αὐτῆς πειραματιζόταν μὲ τὴν Τέχνη τοῦ Ἐλάχιστου καὶ ἀπόσπασε ἐπαίνους χάρι στὴ μοναδική του αἴσθηση τοῦ χρώματος, τὴν προσωπική του αἴσθηση τῆς σύνθεσης, τὴν τεχνική καὶ τὴ ζωγραφική του εὐχέρεια.

Ὁ Κρίστενσεν ἐξακολούθησε νὰ ἔχει αὐτὲς τὶς ἀρετὲς ἀκόμα κι ὅταν ἀπομακρύνθηκε ἀπὸ τὴν ἀκρίβεια τῆς Τέχνης

του Ἐλάχιστου καὶ τὴν προτίμησή της γιὰ τὰ πρωτογενῆ χρώματα γιὰ νὰ στραφεῖ καὶ πάλι πρὸς μιὰ ζωγραφικότητα ποὺ τὸν τραβοῦσε χάρις στὴν ἐλευθερία τῆς ἐκτέλεσης. Οἱ πίνακες τῶν ἀρχῶν τῆς δεκαετίας τοῦ '70, στοὺς ὁποίους ἀνήκει καὶ τὸ ἔργο *Κόκκινος ἀέρας* ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἰσορροπημένα κομμάτια χρώματος μ' ἓνα τρόπο ποὺ τὸν ὀνόμασε ὕστερο κυβιστικὸ κονστρουκτιβιστικὸ. Στὰ ἔργα ὅμως τοῦ Κρίστενσεν ἡ ἀρχικὴ ἐντύπωση τῆς γεμάτης ἀκρίβειας γεωμετρίας διαλύεται γιὰτὶ τὰ ἄκρα τῶν κομματιῶν τοῦ χρώματος δείχνουν ἐλευθερία στὸ σχέδιο, καὶ τὸ κυματιστὸ ἄκρο τοῦ ἑνὸς χρώματος δημιουργεῖ μιὰ ἐπίπεδη πλευρικὴ πίεση πάνω στὸ χρῶμα ποὺ εἶναι ἀκριβῶς δίπλα του.

Ἡ τεχνικὴ τοῦ ψεκασμοῦ ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Ὀλίτσκι ἄσκησε μεγάλη ἐπίδραση πάνω στὸν Κρίστενσεν, ποὺ υἱοθέτησε τὴ μέθοδο αὐτὴ γιὰ νὰ πετύχει μιὰν ἀερρινὴ καὶ νεφελώδη λεπτότητα καὶ τὸν πλούσιο αἰσθησιακὸ χαρακτήρα ποὺ φαίνονται καθαρὰ στοὺς καστανούς, τοὺς μπρούντζινους καὶ τοὺς πράσινους γαϊώδεις τόνους τοῦ *Κόκκινου ἀέρα*. Τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα εἶναι στοὺς πίνακες αὐτοὺς μιὰ ἄρτια ἐκτέλεση καὶ μιὰ ἀνταλλαγὴ ἐνέργειας μεταξὺ τῶν μορφωτικῶν στοιχείων τῆς γραμμῆς, τοῦ σχήματος, καὶ τοῦ χρώματος.

## Ντζούμπας Φρίντελ

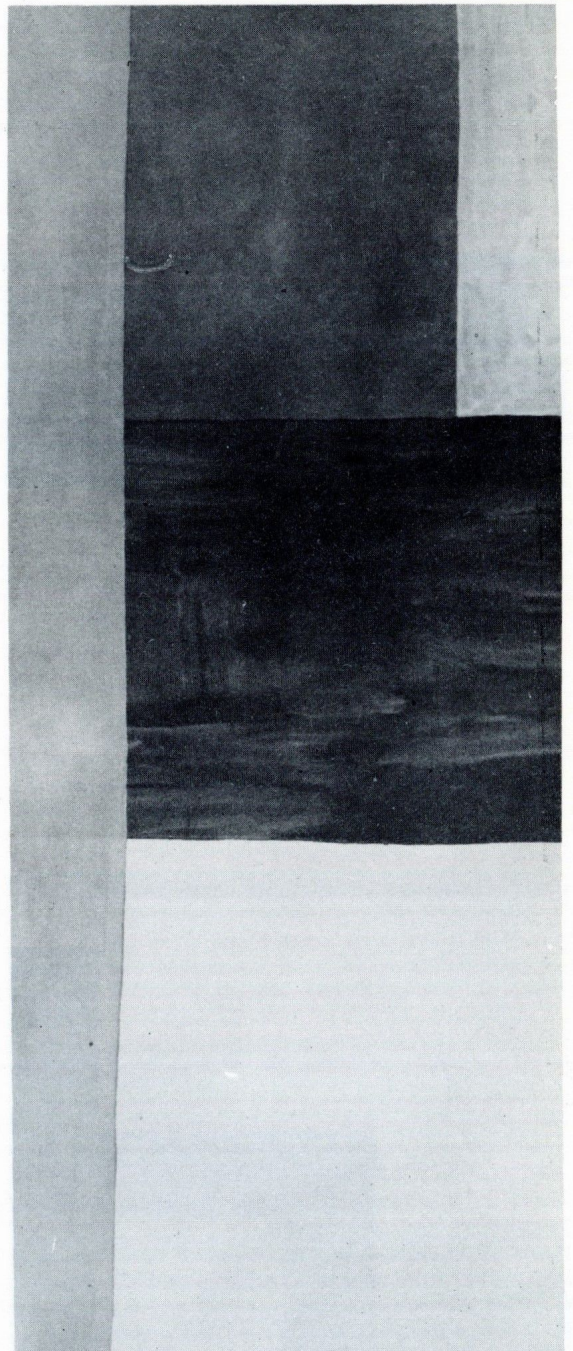
Βερολίνο, Γερμανία 1915

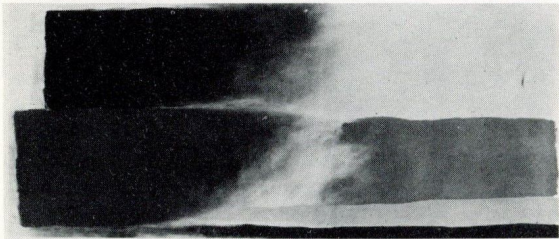
60. *Σιγανὴ φωτιά*, 1972

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 1,32 × 3,048 μ.

Ἀγορὰ τοῦ μουσεῖου μὲ χρήματα τῆς Ἐθνικῆς Ἐπιχορήγησης γιὰ τὶς Τέχνες καὶ τῶν Φίλων τῆς Μοντέρνας Τέχνης (ἀρ. εὑρ. 73.26)

Ὁ Φρίντελ Ντζούμπας ὅπως καὶ ὁ Κέννεθ Νόλαντ (ἀρ. κατ. 55) καὶ ὁ Μόρρις Λούις (ἀρ. κατ. 54) χρησιμοποίησε τὴν καινοτομία τοῦ κηλιδισμοῦ ποὺ δημιούργησε ἡ Ἐλεν Φράνκενταλερ (ἀρ. κατ. 57) ὡς σημεῖο ἀφετηρίας γιὰ τὶς προσωπικὲς του ἔρευνες γύρω ἀπὸ τὰ ρευστὰ σχήματα τῶν χρωμάτων. Γεννημένος στὸ Βερολίνο τὸ 1915 ὁ Ντζούμπας σπούδασε στὴν Πρωσικὴ Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν καὶ στὴ Σχολὴ Τέχνης καὶ Χειροτεχνίας (1931-1933) καθὼς καὶ μὲ δάσκαλο τὸν Πῶλ Κλέε (1879-1940) στὸ Ντύσσελντορφ. Ὁ Ντζούμπας μετανάστευσε στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες τὸ 1939 καὶ ἐγκαταστάθηκε στὴ Νέα Ὑόρκη τὸ 1949. Τὸ 1952 μοιράστηκε τὸ ἴδιο ἐργαστήριο μὲ τὴν Ἐλεν Φράνκενταλερ ἀπὸ τὴν ὁποία διδάχτηκε τὴν κηλιδιστικὴ τεχνικὴ τῆς τοποθέτησης τοῦ χρώματος ποὺ διαποτίζει τὴ χωρὶς ἐπίχρισμα ἐπιφάνεια τοῦ μουσαμά.





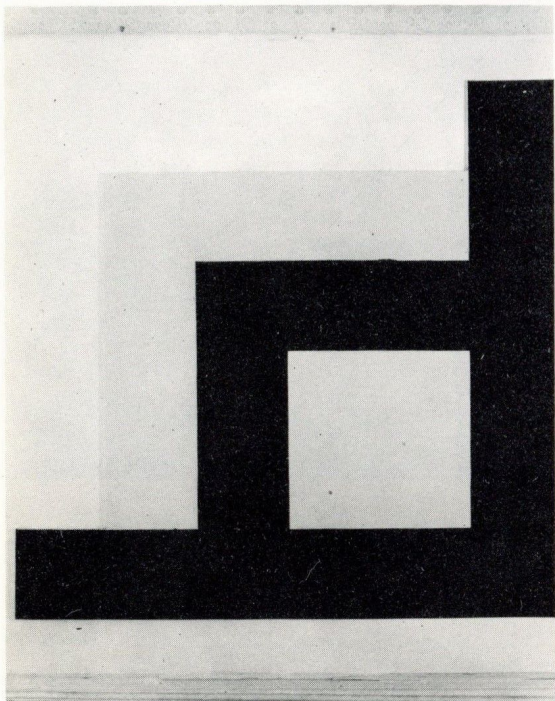
Ἡ *Σιγανή φωτιά* τοῦ 1972 εἶναι ἓνα σημαντικό ἔργο τοῦ Ντζούμπας γιατί συνδυάζει τὴ ρευστότητα τῶν πρώτων κηλιδιστικῶν πινάκων του μετὴ μορφὴ τῶν γεωμετρικῶν ἔργων του, τοῦ τέλους τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ ζωγράφος δημιούργησε μιὰν ἔνταση ἀνάμεσα στὰ εὐθραστα προφίλ τῶν χρωματικῶν σχημάτων καὶ τὶς παραλλαγές τοῦ κόρεσμοῦ τοῦ χρώματος, ποὺ ποικίλλουν ἀπὸ τὸ πυκνὸ ὡς τὸ διάφανο. Τὸ ὀριζόντιο σχῆμα τοῦ μουσαμᾶ τονίζεται ἀπὸ τὰ τέσσερα ὀριζόντια ὀρθογώνια καθὼς καὶ ἀπὸ τὰ δύο ἐπιμήκη σχήματα ποὺ διατρέχουν τὸ κατώτερο ἄκρο τοῦ μουσαμᾶ. Ὁ Ντζούμπας δημιούργησε μιὰ ζωγραφικὴ διάρθρωση τοῦ χρώματος καὶ τῆς μορφῆς μετὴ ἀλλαγές τῆς ὕψης καὶ τοῦ τόνου μέσα στὰ ὀρθογώνια καθὼς καὶ μετὴ ἄκρα ποὺ χάνονται μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα.

## 8. Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΕΛΑΧΙΣΤΟΥ

### Χάιζερ Μάικλ, 1944

61. Χωρὶς τίτλο # 5, 1967-1972

Πολυβινύλ σὲ μουσαμά, 2,850 × 2,850 μ.  
Ξαβιέ Φουρκέιντ, Ἴνκ, Νέα Ὑόρκη



Ὁ Μάικλ Χάιζερ σπούδασε ζωγραφικὴ στὸ Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τοῦ Σάν Φραντσίσκο ἀπὸ τὸ 1963 ὡς τὸ 1964. Ἡ πρώτη δουλειά του, μετὴ πλατιὲς γκρίζες, μαῦρες καὶ ἄσπρες ταινίες ποὺ συναρμολογοῦνται ἔτσι ὥστε νὰ θυμίζουν παιχνίδια συναρμολογήσεων, θύμιζαν τὶς τάσεις τῆς Τέχνης τοῦ Ἐλάχιστου καὶ δὲν ἔδειχναν κανένα ἴχνος προσωπικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ καλλιτέχνη. Ἀπορρίπτοντας τὴν ἰδέα πὼς ἡ τέχνη εἶναι ἓνα φορητὸ ἀντικείμενο πρὸς πώληση ὁ Χάιζερ σταμάτησε νὰ ζωγραφίζει τὸ 1967, καὶ ἄρχισε νὰ φιλοτεχνεῖ τὰ «προχώματά» του, ποὺ ἦταν ὀγκώδη γλυπτὰ λαξευμένα μέσα στὸ χῶμα σὲ περιοχὲς σκόπιμα τόσο ἀπόμακρες ὥστε νὰ εἶναι κατὰ μέγα μέρος ἀπρόσιτες μετὴ κάθε ἄλλο μέσο ἐκτὸς ἀπὸ τὴ φωτογραφία-ντοκουμέντο. Τὸ 1972 ὁ Χάιζερ ξανάρχισε νὰ ζωγραφίζει ἐπιστρέφοντας στὴν παράδοση τῆς δημιουργίας ἑνὸς ἀντικειμένου τέχνης. Στὰ νεώτερα ἔργα του ἄρχισε νὰ χρησιμοποιοῦν χρῶμα καὶ συχνὰ τοποθετεῖ τὴ χρωστικὴ οὐσία πρόχειρα μ' ἓνα κύλινδρο γιὰ νὰ ὑπογραμμίσει τὴν ἀδιαφορία του γιὰ τὶς παραδοσιακὲς ζωγραφικὲς τεχνικὲς.

## Μπέρ Τζό, 1929

62. Χωρίς τίτλο (Στάσεις του τρίπτυχου του φάσματος),  
1964-1974

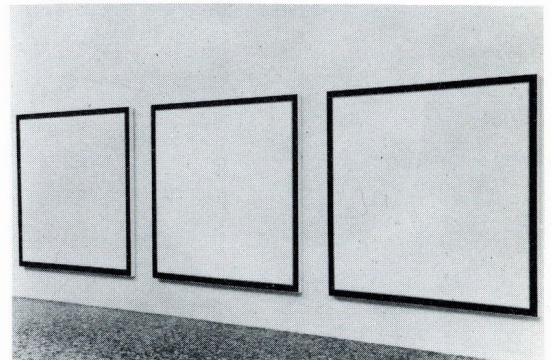
Έλαιογραφία σε μουσαμά, σε τρία κομμάτια διαστάσεων 1,80 × 1,80 μ.  
τό καθένα.

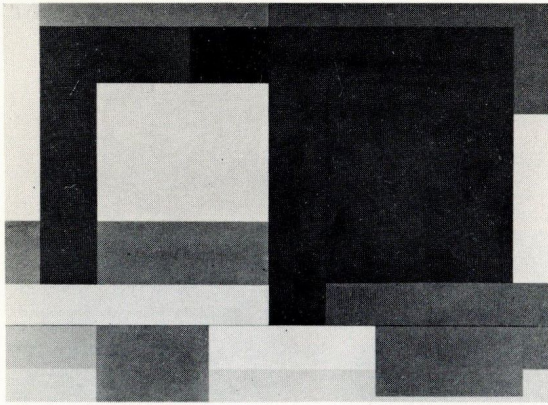
Άγορά του μουσείου με χρήματα από την Έθνικη Επιχορήγηση για τις  
Τέχνες και με δωρεές των κυριών Τζόαν Φλέμινγκ, Κολέττα Λέηκ Ραίη,  
Όσκαρ Γουάιτ, και ενός ανώνυμου δωρητή (άρ. εύρ. 77.6 (1,2,3)).

Η Τζό Μπέρ, που γεννήθηκε στο Σιάτλ της Ουάσινγκτων το 1929, σπούδασε βιολογία στο πανεπιστήμιο της Ουάσινγκτων από το 1946 ως το 1949. Από το 1950 ως το 1953 σπούδασε ψυχολογία της φυσιολογίας στη Νέα Σχολή Κοινωνικής Έρευνας στη Νέα Υόρκη. Άρχισε να ζωγραφίζει μετά την εγκατάστασή της στο Λος Άντζελες το 1957. Τα πρώτα έργα της είχαν το στυλ του Αφηρημένου Έξπρεσιονισμού και χαρακτηρίζονταν από έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς. Το 1960 επέστρεψε στη Νέα Υόρκη και άρχισε να ζωγραφίζει μ' ένα στυλ που έτεινε προς τη γεωμετρική άπλοποίηση.

Οι πίνακές της που χρονολογούνται από το 1962 ως το 1969 έχουν τετράγωνο ή ορθογώνιο σχήμα. Κάθε πίνακας ή κομμάτι περιέχει μια μεγάλη κεντρική λευκή περιοχή, μια μαύρη ταινία με όμοιόμορφο πάχος προς το εξωτερικό άκρο, και μια λεπτή χρωματιστή γραμμή που ποικίλλει από έργο σε έργο. Η λεπτή χρωματιστή γραμμή καθορίζει την κυρίαρχη διάθεση του πίνακα, ενώ οι μαύρες ταινίες κρατούν σε ισορροπία τις ελαφρότερες κεντρικές περιοχές. Η τοποθέτηση του χρώματος μ' αυτόν τον τρόπο δημιουργεί οπτικά έμφε, και στους πίνακες της Μπέρ σχετίζεται με θεωρίες για την αντίληψη στην ψυχολογία της μορφής (Gestalt). Σύμφωνα με τη θεωρία της μορφής οι οπτικές μορφές γίνονται αντιληπτές με την οργάνωσή τους σε σύνολα ή μοτίβα. Από την άποψη της αισθητικής οι πίνακες αυτοί προκαλούν κάποιους συλλογισμούς που προέρχονται από την ισορροπία και την ένότητα της μορφής και του χρώματος στο επίπεδο του πίνακα.

Το 1966 η Μπέρ άρχισε να φιλοτεχνεί τέτοιους πίνακες σε δίπτυχα ή τρίπτυχα, στα όποια ανήκει και το έργο *Χωρίς τίτλο* (Στάσεις του τρίπτυχου του φάσματος) του 1964-1974. Τα δίπτυχα δημιουργούν μιάν εντύπωση σταθερότητας και ισορροπίας, ενώ τα τρίπτυχα έχουν μεγαλύτερη δύναμη και ενέργεια, και η χρήση διαφορετικών χρωματιστών γραμμών σε κάθε κομμάτι δείχνει μια πιθανή συνέχεια.





## Νόβρος Ντέηβιντ

Λὸς Άντζελες, Καλιφόρνια 1941

63. *Χωρίς τίτλο, 1974*

Έλαιογραφία σὲ μουσαμά, 2,03 × 3,05 μ.

Άγορά τοῦ μουσείου μετὰ χρήματα ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Ἐπιχορήγηση γιὰ τὶς Τέχνες καὶ μετὰ δωρεὰ ἀνωνύμων δωρητῶν (ἀρ. εὐρ. 74.263).

Άφοῦ παρακολούθησε μαθήματα στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Καλιφόρνιας, ὁ Ντέηβιντ Νόβρος πῆγε τὸ 1964 στὴ Νέα Ἰόρκη κι ἄρχισε νὰ ζεῖ καὶ νὰ ἐργάζεται ἐκεῖ. Ὁ πίνακας τοῦ μουσείου Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Χιούστον *Χωρίς τίτλο* ἀποτελεῖ μιὰ περίπλοκη καὶ ἀκριβὴ διάταξη χρωματικῶν σχημάτων. Ὁ Νόβρος ἀπέφυγε κάθε τροποποίηση τοῦ τόνου ἢ τῆς ὕψης τῶν χρωματικῶν τοῦ περιοχῶν καὶ τὶς ταίριαξε μεταξύ τους, ἔτσι ὥστε κάθε κομμάτι νὰ διατηρεῖ τὴ θέση του πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου χωρὶς νὰ ὑποχωρεῖ ἢ νὰ προβάλλεται. Ἡ γεμάτη ἀκρίβεια ἀπόδοση τοῦ Νόβρος, ἡ παρουσίαση τοῦ πίνακα μετὰ πραγματικὴ ἐπιφάνεια καὶ σχῆμα καὶ ὄχι μετὰ μορφή μιᾶς ψευδαίσθησης, προχωρεῖ ἀκόμα περισσότερο μετὰ τὴ χρήση τριῶν διαφορετικῶν μουσαμάδων μετὰ ἐνωμένα ἄκρα. Ἡ γραμμὴ γίνεται μιὰ φυσικὴ ἐνότητα ποὺ σχηματίζεται ἀπὸ τὰ ἄκρα τοῦ μουσαμά ποὺ χωρίζουν τὶς χρωματικὲς περιοχές. Τὰ σχήματα ἀναποδογυρισμένων L τοῦ πίνακα ἐμφανίστηκαν γιὰ πρώτη φορὰ στὴ δουλειὰ τοῦ Νόβρος πρὸς τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '60, καὶ ἡ ἀσυμμετρικὴ σύνθεση εἶναι ἐπίσης χαρακτηριστικὴ. Τὸ 1974 καὶ τὸ 1975 ὁ Νόβρος ἐργάστηκε στὸ Νέο Μεξικό, καὶ τὰ γαιώδη χρώματα τοῦ πίνακα ποὺ ἐξετάζουμε δείχνουν τὴν ἐπίδραση αὐτοῦ τοῦ τοπίου.

Ὁ Νόβρος μελέτησε ἀναγεννησιακὲς τοιχογραφίες καὶ φιλοτέχνησε καὶ ὁ ἴδιος τοιχογραφίες ἀπὸ τὸ 1972 καὶ ἐξῆς. Στὶς τοιχογραφίες του, ποὺ τὸ σχῆμα τους ἔχει σχέση μετὰ τοὺς πίνακές του, ὁ Νόβρος προχώρησε ἀκόμα περισσότερο πρὸς τὴν ἐνοποίηση τοῦ χρώματος καὶ τῆς ἐπιφάνειας μετὰ τὴν πραγματικὴ ἐνωσιὴ τοῦ πίνακα μετὰ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου.

## Μάνγκολντ Ρόμπερτ

Βόρεια Τοναουάντα, Νέα Ἰόρκη 1937

64. *Ένα τεταρτημόριο κύκλου ὄχι τελείως μέσα σ' ἓνα ὀρθογώνιο καὶ ἓνα τετράγωνο, 1975*

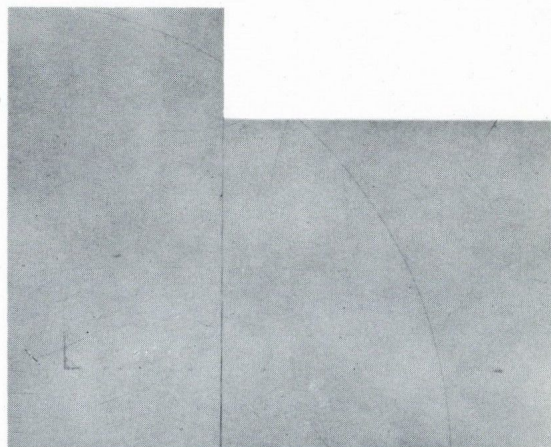
Άκρυλικοὶ καὶ κραγιόνια σὲ μουσαμά σὲ δυὸ κομμάτια ἀκανόνιστου σχήματος, 2,44 × 3,05 μ.

Άγορά τοῦ μουσείου μετὰ χρήματα ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Ἐπιχορήγηση γιὰ τὶς Τέχνες καὶ ἀπὸ ἄλλες δωρεὰς (ἀρ. εὐρ. 79.12)

Ο Ρόμπερτ Μάνγκολντ οργάνωσε την πρώτη ατομική του έκθεση στη Νέα Υόρκη το 1964, λίγο μετά το τέλος των μεταπτυχιακών του σπουδών (Master) στις Καλές Τέχνες στο πανεπιστήμιο του Γέηλ. Από την αρχή η τέχνη του χαρακτηριζόταν από τον ίδιο πραγματισμό με την τέχνη πολλών άλλων καλλιτεχνών της γενιάς του, που αποτελεί μια αντίδραση προς τον Αφηρημένο Έξπρεσιονισμό. Παράλληλα, ήταν αναπόφευκτο να υποστεί την επίδραση ενός κινήματος με την εύρητητα και το βάθος του Αφηρημένου Έξπρεσιονισμού. Γι' αυτό το λόγο ο Μάνγκολντ αναφέρει τις χρωματικές αφαιρέσεις του Μπάρντ Νιούμαν (1905-1970) ως μια από τις κύριες πηγές έμπνευσης της τέχνης του, και χαρακτηρίζει τον εαυτό του ως ένα «διαισθητικό» καλλιτέχνη που ακολούθησε το αίσημα ή τη διαίσθησή του.

Η χρησιμοποίηση των γεωμετρικών μορφών και η επιλογή της μίας και μόνης εικόνας αντί της εικόνας που αποτελείται από κομμάτια που σχετίζονται μεταξύ τους συνδέει το έργο του Μάνγκολντ με το έργο των εκπροσώπων της Τέχνης του Έλάχιστου, όπως είναι για παράδειγμα ο Ντόν Τζάντ, ο Σόλ Λέ Γουίτ και ο Λάρρυ Μπέλ. Έντούτοις αντίθετα με εκείνους ο Μάνγκολντ δέν δίνει έμφαση στις φυσικές ιδιότητες των υλικών του. Με την εξαίρεση μιας ομάδας έργων φιλοτεχνημένων μεταξύ του 1968 και του 1970 ο καλλιτέχνης αποφεύγει να δημιουργεί σειρές έργων, και οι πίνακές του έχουν ένα ατομικό και ανεξάρτητο νόημα το οποίο μπορεί και να τους συνδέει μεταξύ τους.

Το κύριο θέμα της δουλειάς του Μάνγκολντ είναι η ακριβής απόδοση, και η αρχή πώς ο πίνακας αποτελεί μια πραγματική επιφάνεια κι ένα σχήμα κι όχι μια ψευδαίσθηση. Στο έργο *Ένα τεταρτημόριο κύκλου όχι τελείως μέσα σ' ένα ορθογώνιο κι ένα τετράγωνο*, το κενό στο τεταρτημόριο του κύκλου που δημιουργείται εκεί ακριβώς που εφάπτονται ο ορθογώνιος και ο τετράγωνος μουσαμάς υπογραμμίζει την ταυτότητα του πίνακα ως ενός αντικειμένου που κρέμεται από τον τοίχο. Η γραμμή που δημιουργείται από τα εφάπτόμενα άκρα των μουσαμάδων διακόπτει την επιφάνεια που ορίζει το τεταρτημόριο του κύκλου και εμποδίζει την ανάπτυξη μιας σχέσης μεταξύ της μορφής και του φόντου. Η ένταση δημιουργείται από τη σχέση του σχήματος του μουσαμά με το σχήμα που σχεδιάζεται με το κραγιόνι πάνω στο μουσαμά χωρίς να κυριαρχεί κανένα από τα δύο. Ο Μάνγκολντ χρησιμοποιεί ένα ελεγχόμενο μουντό χρώμα που ενισχύει την ένότητα του χρώματος, της γραμμής και του σχήματος που επιδιώκει, και τοποθετεί το ακρυλικό χρώμα μ' ένα κύλινδρο για να αποφύγει την έξπρεσιονιστική πινελιά. Η δουλειά του Μάνγκολντ έχει



παράδοξο χαρακτήρα. Λογική και συνάμα διαισθητική, αυστηρή και μαζί και απολαύστική, διαθέτει και διανοητική και εικαστική δύναμη.

## 9. Η ΛΥΡΙΚΗ ΑΦΑΙΡΕΣΗ

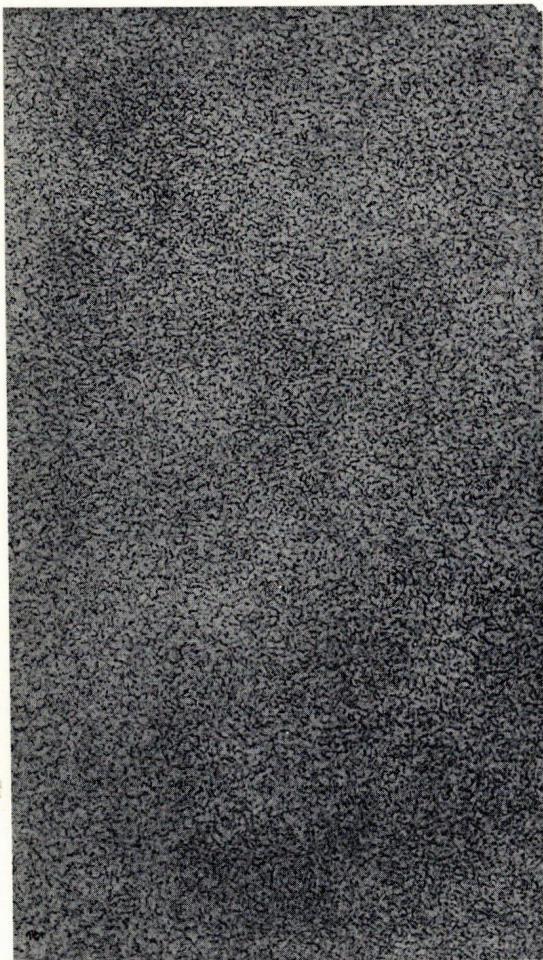
### Τόμπυ Μάρκ

Κάντερβιλ, Γουισκόνσιν 1890 – Βασιλεία, Έλβετία 1976

#### 65. Προφητικό φῶς-αύγῃ, 1958

Τέπερα σὲ χαρτί, 1,52 × 0,882 μ.

Υπογραφή και χρονολογία στην κάτω γωνία ἀριστερά: Toley 5  
(ἀρ. εὐρ. 64.3)



Ὁ Μάρκ Τόμπυ ἐργάστηκε ἔξω ἀπὸ τὰ κύρια ρεύματα τῆς ἀμερικανικῆς τέχνης τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα δημιουργώντας μιὰ σύνθεση ἀπὸ διάφορες ὀψεις τῆς δυτικῆς τέχνης και τῆς καλλιγραφίας τῆς Ἀνατολῆς. Σπούδασε στὸ Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τοῦ Σικάγου και ἤρθε στὴ Νέα Ὑόρκη τὸ 1911, ὅπου ἀσχολήθηκε μὲ τὴν προσωπογραφία και τὴν εἰκονογράφηση περιδικῶν μόδας. Τὸ 1918 ὁ Τόμπυ ἔγινε μέλος τῆς κίνησης τῆς Παγκόσμιας Κίνησης τοῦ Μπαχά, και οἱ ἀρχές τῆς ἐνότητας, τῆς ἰσορροπίας, και τῆς παγκοσμιότητας ποὺ αὐτὴ πρέσβευε ἀποτέλεσαν τὴ βάση και τῆς δικῆς του σκέψης. Ἐνα χρόνο μετὰ τὴν ἐγκατάστασή του στὸ Σηάτλ τῆς Οὐάσινγκτων ὁ Τόμπυ γνώρισε ἕνα κινέζο φοιτητὴ τοῦ ἐκεῖ πανεπιστημίου ποὺ τοῦ δίδαξε τὴν τεχνικὴ τῆς κινέζικης πινελιάς. Τὸ 1934 ὁ Τόμπυ ἀσχολήθηκε γιὰ ἕνα χρόνο μὲ τὴ γαπωνέζικη καλλιγραφία σ' ἕνα Ζέν-βουδιστικὸ μοναστήρι τοῦ Κυότο. Ἡ σπουδὴ αὐτὴ τῆς καλλιγραφίας ἀπέτελεσε τὴ βάση τῆς ὀριμῆς δουλειᾶς του.

Τὸ ἔργο *Προφητικὸ φῶς-αύγῃ* εἶναι χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴ «λευκὴ γραφὴ» τῆς δουλειᾶς τοῦ Τόμπυ, ποὺ εἶναι ἕνα δίκτυο ἀπὸ συμπλεκόμενες λευκὲς γραμμὲς ποὺ δημιουργοῦν τὴ μορφὴ, και βρίσκεται σὲ ἀντιπαράθεση μὲ δέσμες σκοτεινότερου ὑποκείμενου χρώματος. Στὴν καλλιγραφία ἡ λευκὴ γραμμὴ χρησιμοποιήθηκε κατὰ παράδοση γιὰ νὰ ὀρίσει τὰ κύρια σημεῖα ἢ τὸ μέρος ἐκεῖνο τῆς μορφῆς ποὺ ἀντανაკλᾷ τὸ φῶς. Ἔτσι, ὁ Τόμπυ βρῆκε στὴ λευκὴ γραμμὴ μὲ τὴ διπλὴ δυνατότητά της νὰ δημιουργεῖ τὴ μορφὴ και νὰ συμβολίζει τὸ φῶς, μιὰ ζωογόνο δύναμη και τὸ κατάλληλο μέσο γιὰ νὰ δώσει ἔκφραση στὸ προσωπικὸ του ὄραμα. Τὰ ἔργα τοῦ Τόμπυ συσχέτισθηκαν μερικὲς φορές μ' ἐκεῖνα τοῦ Τζάκσον Πόλλοκ (ἀρ. κατ. 32) ἐπειδὴ και οἱ δυὸ αὐτοὶ καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν



μοτίβα που καλύπτουν ολόκληρη την επιφάνεια του πίνακα. Έντοτοις υπάρχει μια έντυπωσιακή αντίθεση ανάμεσα στην κλίμακα του έργου των δύο καλλιτεχνών, γιατί η τελείως προσωπική κλίμακα του έργου του Τόμπυ απαιτεί πολλή σκέψη. Ο Τόμπυ, όπως και ο Βασίλι Καντίνσκυ (1879-1940), ο Πήτ Μοντριάν (1872-1944) και ο Πάολ Κλέε (1879-1940) επιδίωξε να απεικονίσει μια πραγματικότητα πνευματική περισσότερο παρά υλική, μια πραγματικότητα που άποχό της αποτελεί και ο τίτλος *Προφητικό φῶς- αὐγή*.

### Σμίθ Χάσελ Γουέντελ

66. *Περιφρονεί το χρήμα για την αγάπη*, 1959

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 1,725 × 1,80 μ.

Δωρεά του κυρίου και της κυρίας Μάρκ Μολντάουερ, Χιούστον (ἀρ. εὐρ. 66.14)

Ο Χάσελ Σμίθ γεννήθηκε στο Στέρτζις του Μίτσιγκαν το 1915 και πήγε στο Σάν Φραντσίσκο το 1936 για να παρακολουθήσει μαθήματα στη Σχολή Καλών Τεχνών της Καλιφόρνιας. Ο Σμίθ έμελλε να παραμείνει ένας καλλιτέχνης αντιπροσωπευτικός της περιοχής αυτής, και η τέχνη του αντανάκλα τις τάσεις της αντίστοιχης ομάδας των αμερικανών καλλιτεχνών.

Ο Σμίθ αισθανόταν πάντα μιαν εκτίμηση για το ντανταϊσμό και το σουρεαλισμό, και στα μέσα της δεκαετίας του '40 έγινε ένας εκπρόσωπος της παραστατικής τέχνης που διασκέδαζε παρατηρώντας την αμερικανική ζωή. Οι πίνακές του δείχνουν μια ιδιαίτερη αίσθηση κεφιοῦ και ελευθερίας, και πειραματίστηκε με τη μεγένθυση της κλίμακας και την παραμόρφωση του χώρου μέσα στον πίνακα. Τα έργα του αυτά χαρακτηρίζονται από μιαν εξπρεσιονιστική απόδοση του τοπίου μαζί μ' ένα ρευστό γραμμικό σχέδιο, και η χρήση αυτή της γραμμής εξακολουθεί σ' ολόκληρο το έργο του.

Το 1957 ο Σμίθ επιβεβαίωσε για μιαν ακόμα φορά την προσχώρησή του στον Αφηρημένο Έξπρεσιονισμό με έργα που έδειχναν μιαν άμεσότητα χάρη στην επιδέξια πινελιά, καθώς κι έναν αυτοσχεδιασμό που μαρτυρεί την έντονη αίσθηση του χιούμορ που είχε ο Σμίθ. Υπάρχει μιαν ιδιαίτερη επίδραση της παραδοσιακής αμερικανικής μουσικής τζάζ με την τραχιά έκφραση των αισθημάτων που βρίσκει έναν άποχο στους στροβιλισμούς και τα πιτσιλίσματα του χρώματος και της γραμμής όλων των πινάκων του Σμίθ. Στο έργο *Περιφρονεί το χρήμα για την αγάπη* φαίνονται καθαρά οι διάφορες αυτές ζωγραφικές τεχνικές καθώς και η αίσθηση του απροσδόκητου χιούμορ του καλλιτέχνη.



Ἡ χρωματική κλίμακα ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα μείγμα μπρούντζινου, καστανοῦ καὶ γκριζοῦ, καὶ δείχνει τὶς περιβαλλοντολογικὲς προεκτάσεις τοῦ τοπίου ποὺ ἦταν κοινὲς στὴ σχολὴ τῶν ζωγράφων τοῦ Σάν Φραντσίσκο. Τὸ ἔργο *Περιφρονεῖ τὸ χρῆμα γιὰ τὴν ἀγάπη* μὲ τὴ δράση τῆς πινελιάς, τοῦ χρώματος καὶ τῆς γραμμῆς, δείχνει τὸ ἀποκορύφωμα τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ Χάσελ Σμιθ στὸν Ἀφηρημένο Ἐξπρεσιονισμό μὲ τὸ μοναδικό του στυλ τῆς «Δυτικῆς ἀκτῆς».

### Γούφορντ Φίλιπ

67. *Λεύκα*, 1972

Μεικτὴ τεχνικὴ σὲ μουσαμά, 0,94 × 0,79 × 0,06 μ.

Δωρεὰ τοῦ κυρίου καὶ τῆς κυρίας Τζίμμυ Τζ. Γιάνγκερ (ἀρ. εὑρ. 79.276)

Ὁ Φίλιπ Γούφορντ ἀνήκει σὲ μιὰ νέα ὁμάδα ἐκπροσώπων τῆς ἀφηρημένης ζωγραφικῆς ποὺ ἡ δουλειὰ τους, παρόλο τὸν προσωπικὸ χαρακτήρα τῆς ἔχει τὴν πηγὴ τῆς σὲ μιὰν ἀντίδραση καὶ ἐνάντια στὸ κίνημα τῆς Τέχνης τοῦ Ἐλάχιστου καὶ ἐνάντια στοὺς ἐκπροσώπους τῆς χρωματικῆς ἀφαίρεσης τῆς προηγούμενης γενιᾶς. Οἱ καλλιτέχνες αὐτοὶ δίνουν ἔμφαση στὴν ἔμφυτη δυνατότητα τῆς ζωγραφικῆς νὰ ἀποδίδει τὴν ψευδαἰσθησιμότητα τοῦ χώρου χρησιμοποιώντας τὰ χρώματα γιὰ νὰ δημιουργήσουν ἀτμοσφαιρικὰ ἐφέ ποὺ ἔχουν συχνὰ κάποια αἴσθησιμότητα νατουραλισμοῦ, καὶ ὁ Γούφορντ πετυχαίνει τὸ σκοπὸ του κατὰ κύριο λόγο μὲ τὴν χρησιμοποίησι τῆς ὕλης τοῦ πίνακα. Στὸ ἔργο *Λεύκα* ὁ Γούφορντ πιτσιλαίει τὸ χρῶμα, χύνει καὶ σκουπίζει τὸ ἀραιωμένο χρῶμα, χρησιμοποιεῖ σχοινὶ καὶ χαλίκια, καὶ τοποθετεῖ ξερὴ χρωστικὴ ὕλη γιὰ νὰ δημιουργήσει τὴν ἐντύπωση μιᾶς διογκωμένης «βασανισμένης» ἐπιφάνειας. Ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ τεχνικὲς ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ ἔργο καὶ τοῦ Πόλλοκ (ἀρ. κατ. 32) καὶ τοῦ Μόρρις Λούις (ἀρ. κατ. 54) ἀλλὰ μ' ἓνα πυκνότερο καὶ πιὸ λεπτομερειακὸ ἀποτέλεσμα. Οἱ περιοχὲς αὐτὲς τοῦ χοντροῦ χρώματος, ποὺ ὁ Γούφορντ χτίζει κατὰ στρώματα μέχρι νὰ δημιουργήσουν τὸ αἶσθημα ποὺ πρέπει, γίνονται ἀντικείμενα ἐνὸς τόσο δυναμικοῦ χειρισμοῦ ποὺ ὁ θεατὴς ἀποκτᾷ μιὰν αἴσθησιμότητα ἐνέργειας καθὼς τὸ χρῶμα τοποθετεῖται βίαια πάνω στὴν ἐπιφάνεια.

Στὴν περίπτωση τῆς *Λεύκας* ὑπάρχει μιὰ ὑποδομὴ ἀπὸ σκοτεινοὺς θυελλώδεις τόνους, ποὺ διακόπτονται ἀπὸ ἐκρήξεις χρώματος, καὶ εἰδικώτερα ἀπὸ μιὰ μεγάλη κηλίδα χοντροῦ παστόζικου ἄσπρου καὶ μπλέ, ποὺ ἀντιστοιχοῦν ἴσως πρὸς τὸν γαλανὸ οὐρανὸ καὶ τὸ ἄσπρο χιόνι. Καθένα ἀπ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα συνδέεται μὲ τ' ἄλλα γιὰ ν' ἀποτελέσουν ἓνα σύνολο μὲ



συνοχή πάνω στην επιφάνεια του πίνακα, που οφείλει την ύπαρξή του στην ενεργητικότητα και το ζωηρό ενδιαφέρον του καλλιτέχνη.

## Μπόξερ Στάνλεϋ, 1926

68. *Απαλά-γλυκά-θλιμμένα χιόνια*, 1975

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 2,00 × 1,60 μ.

Άγορά του μουσείου με χρήματα από την Έθνικη Έπιχορήγηση για τις Τέχνες και με δωρεά της κυρίας Κολέττ Λέηκ Ρπέη (άρ. κατ. 77.7)

Ο Στάνλεϋ Μπόξερ ζει και εργάζεται στη Νέα Υόρκη, όπου σπούδασε στο Κολλέγιο του Μπρούκλιν και το Σύνδεσμο Σπουδαστών Τέχνης. Ο Μπόξερ χρησιμοποιεί μια άφηρη-μένη ζωγραφική τεχνοτροπία, δίνοντας στους πίνακές του γοητευτική ύφή και χρώμα. Στο έργο *Απαλά-γλυκά-θλιμμένα χιόνια* ταινίες από χοντρές πινελιές χρώματος διατρέχουν ολόκληρο τον πίνακα, και μερικές φορές εξαφανίζονται σχεδόν μέσα στο φόντο. Οί χειρονομιακές χοντρές πινελιές του Μπόξερ δίνουν στα έργα του μιάν αίσθηση άμεσότητας και προσωπικής συμμετοχής, και χτίζουν μιά χοντρή ζωγραφική επιφάνεια που δημιουργεί μιάν ένταση μαζί με το γεμάτο λυρισμό χρώμα του.

Ο Μπόξερ είναι ένας πολυτάλαντος καλλιτέχνης που δέ ζωγραφίζει μόνο αλλά φιλοτεχνεί και γλυπτά από μάρμαρο και ξύλο, σχεδιάζει, κάνει χαρακτικά, και κατά κάποιον τρόπο μπορεί κανείς να δει το καθένα απ' όλα αυτά τα ταλέντα του στους πίνακές του. Πριν από το 1970 ο Μπόξερ χρησιμοποίησε βαμμένες λουρίδες από ύφασμα και τις κολλούσε πάνω σε μουσαμά, κάνοντας το σχήμα τους κυρίαρχο στοιχείο του. Μετά απ' αυτό άρχισε άμέσως να τοποθετεί λεπτά στρώματα λαδιού, και το ενδιαφέρον του για το σχήμα και το χρώμα αντικατέστησε ένας συνδυασμός σχεδίου και χρώματος.

Αν και ή νέα γενιά των εκπροσώπων της αφαίρεσης χρησιμοποιούσε άκρυλικά χρώματα, έντούτοις ο Μπόξερ ξαναγύρισε στα λάδια για τους πίνακές του που έχουν κάποιο μορφικό υπόβαθρο. Έκμεταλλεύεται τα παραδοσιακά στοιχεία της ζωγραφικής, δηλαδή τη γραμμή, τη μορφή, το χρώμα, τις αποχρώσεις και την ύφή, και έρευνά τις δυνατότητές του με πλούσιο λάδι. Στο έργο *Απαλά-γλυκά-θλιμμένα χιόνια* ο Μπόξερ δίνει την αίσθηση της φυσικής άμεσότητας και του περίπλοκου χαρακτήρα με τις διαφορές στην τοποθέτηση της μπογιάς. Οί χοντρές πινελιές του χρώματος δημιουργούν γραμμικά μοτίβα μέσα στις ζωγραφικές, του επιφάνειες δίνοντας τους μιά συνολική ένοποιητική ύφή, ή ένότητα όμως αυτή



διακόπτεται από το χρώμα που τοποθετείται πάνω στην επιφάνεια ή ξύνεται και αφαιρείται.

Το έργο που εξετάζουμε περιέχει ένα ελαφρά διαφοροποιημένο πεδίο τόνων του μπλέ καθώς και έκθαμβωτικά χρώματα που συναγωνίζονται το ένα το άλλο. Ο πίνακας γίνεται έτσι έντυπωσιακός και γεμάτος δράση, και δημιουργείται μία ζωγραφική ένότητα που φαίνεται και αθόρμητη και αποτέλεσμα κάποιας διαδικασίας.

### Πούνς Λάρρυ, 1937

69. Χωρίς τίτλο, 1976

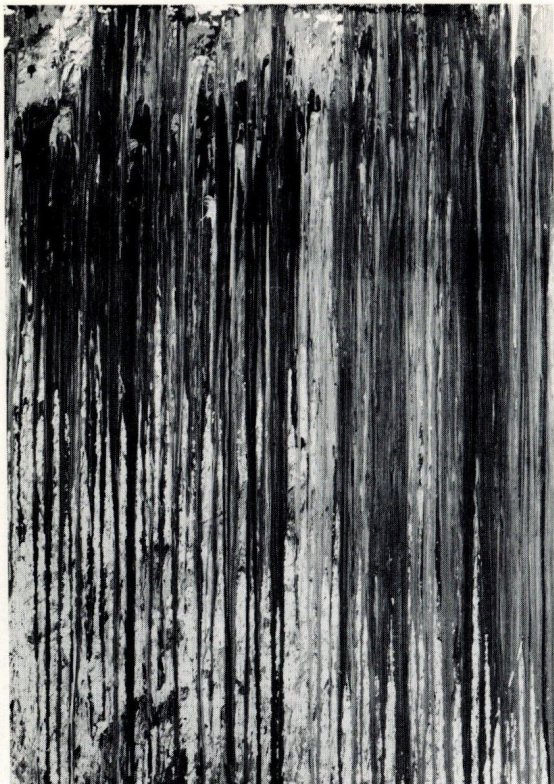
Ἀκρυλικό σέ μουσαμά 2,826 × 2,025 μ.

Ἀγορά τοῦ μουσείου με χρήματα τῆς Ἐθνικῆς Ἐπιχορήγησης γιὰ τὶς Τέχνες καὶ τῶν Φίλων τῆς Μοντέρνας Τέχνης, με ἀνταλλαγή (ἀρ. εὔρ. 77.10)

Στὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 ὁ Λάρρυ Πούνς θεωροῦσε τὸν ἑαυτό του ἀντιεξπρεσιονιστὴ, καὶ ἔπαιρνε τὰ πρότυπά του ἀπὸ τὴν πρώτη ομάδα τῶν ἀμερικανῶν ζωγράφων ὅπως ἦταν ὁ Στιούαρτ Ντέιβις (ἀρ. κατ. 22) καὶ ὁ Μπέργκοῦν Ντίλλερ (ἀρ. κατ. 27), ποὺ ζωγράφιζαν μ' ἓνα μισο-γεωμετρικὸ τρόπο καὶ ποὺ εἶχαν με τὴ σειρά τους ἐπηρεασθεῖ ἀπὸ τοὺς τελευταίους πίνακες τοῦ Μοντριάν. Ὁ Πούνς ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὴν ἀφηρημένη τέχνη ἐξαιτίας τῆς λαμπρῆς ὀπτικῆς τῆς τάξης, τῆς καθαρότητας καὶ τῆς τελειότητάς της, καὶ οἱ πρῶτοι του πίνακες εἶναι γεμάτοι ἀπὸ ζωγραφικὴ πυκνότητα. Ὅταν εἶδε τοὺς πίνακες με τὶς χρωματιστὲς ἀφαιρέσεις τοῦ Μπάρνερτ Νιούμαν πρὸς τὸ τέλος τῆς ἴδιας δεκαετίας ἀπορροφήθηκε ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ λαμπρότητα τῶν χρωματικῶν πεδίων. Λίγο ἀργότερα ἄρχισε νὰ ζωγραφίζει τοὺς πίνακές του με τὶς τελείες, με ἔμφαση στὸ χρῶμα σὲ ἀντίθεση με τὴ δομὴ ἢ τὸ σχέδιο. Οἱ πίνακες αὐτοὶ τῆς δεκαετίας τοῦ '60 εἶναι γεμάτοι ἀπὸ χρῶμα καὶ τρεμουλιαστὲς κινήσεις καὶ δείχνουν μιὰν εὐαισθησία στὶς διαφορὲς τοῦ χρώματος καὶ στὴν ποιότητα τῆς μογιᾶς.

Τὸ 1967 ὁ Πούνς εἶδε τοὺς πίνακες τοῦ Ὀλίτσκι ποὺ εἶχαν φιλοτεχνηθεῖ με τὸ πιστόλι τοῦ ψεκασμοῦ, καὶ τὴν ἴδια ἐποχὴ ἢ δουλειὰ του ἔγινε πιὸ τραχιὰ, πιὸ ζωγραφικὴ καὶ λιγότερο ὀπτικὴ. Ἄρχισε τὴν πρώτη ομάδα τῶν πινάκων στοὺς ὁποίους στράφηκε πρὸς τὴν χρῆση πιὸ χοντροῦ χρώματος, καὶ ἄρχισε νὰ χύνει ἐλεύθερα ἢ νὰ πετάει τὸ χρῶμα ἀπευθείας πάνω στὸ μουσαμά, ἐπιστρέφοντας στὴν ἐλεύθερη ζωγραφικότητα τῆς γενιᾶς τοῦ Πόλλοκ (ἀρ. κατ. 32) ἀλλὰ με μιὰ καινούργια ἔμφαση στὸ χρῶμα.

Ἡ μέθοδος ἐργασίας τοῦ Πούνς φαίνεται καθαρὰ στὸ ἔργο *Χωρίς τίτλο*. Ὁ μουσαμὰς προσαρμοζόταν πάνω στὸν τοῖχο με



μεταλλικούς συνδετήρες, και ή μπογιά χυνόταν στην κορυφή του μουσαμά κι αφηνόταν να κατακυλίσει κατακόρυφα προς τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, και νὰ βρεῖ μόνη της τὸ ἀνάλογο πάχος πέφτοντας δίπλα στ' ἄλλα χρώματα ἢ ἀναμιγνύομενη μ' αὐτά. Τὸ συνολικὸ ἀποτέλεσμα δίνει μιὰν αἴσθηση πυκνότητας και πληρότητας, και ὅπως εἶπε και ὁ ἴδιος ὁ Πουνς μιὰν αἴσθηση πὼς πολλὰ συμβαίνουν μαζί, και πὼς κάτι εἶναι γεμάτο ἀπὸ κάτι ἄλλο.

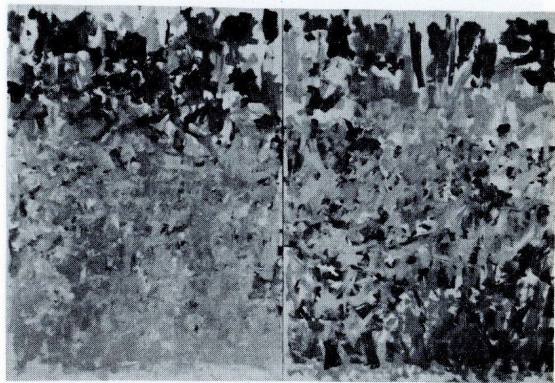
### Μίτσελ Τζόαν, 1926

70. *Ξύλο, ἀέρας, ὄχι τούμπα, 1979*

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά 2,75 × 3,915 μ. (σὲ δυὸ κομμάτια τὸ καθένα)  
2,75 × 1,957 μ.

Ξαβιὲ Φουρκέιντ Ἴνκ, Νέα Ὑόρκη

Ἄν και ἡ Τζόαν Μίτσελ ζεῖ και ἐργάζεται στη Γαλλία ἀπὸ τὸ 1955, ἐντούτοις ἐξακολουθεῖ σίγουρα νὰ εἶναι μιὰ ἐκπρόσωπος τῆς ἀμερικανικῆς τέχνης. Ἀπὸ τὸ 1950 ὠς τὸ 1953, ὅταν ἀκόμα ζοῦσε στη Νέα Ὑόρκη, ἡ Μίτσελ ἐργάστηκε και ἐξέθεσε ἔργα της μαζί μὲ τοὺς Ἀφηρημένους Ἐξπρεσιονιστές. Τὸ μεγάλο μέγεθος, ἡ σχέση μὲ τὸ φυσικὸ κόσμο και ἡ ρομαντικὴ εὐαισθησία τοῦ ἔργου της δείχνουν τὴ συγγενεία του μὲ τὴ Σχολὴ τῆς Νέας Ὑόρκης. Τὰ ζωγραφισμένα μὲ χοντρές πινελιές, γεμάτα φῶς ἀφηρημένα μοτίβα τῆς Μίτσελ δείχνουν τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιλαμβάνεται τὸ φῶς και τὸ χρῶμα τῶν τοπίων ποὺ τὴν περιβάλλουν. Τὸ σχῆμα ποὺ χρησιμοποιεῖ εἶναι συνήθως ὀριζόντιο, και συχνὰ βάζει δύο ἢ περισσότερα κομμάτια τὸ ἓνα δίπλα στὸ ἄλλο γιὰ νὰ δημιουργήσῃ μιὰ συνεχῆ εἰκόνα γεμάτη ἔνταση και σὲ μιὰ κλίμακα ποὺ τὴν μεταβάλλει σ' ἓνα εἶδος περιβάλλοντος.



### Ντήμπενκον Ρίτσαρντ, 1922

71. *Πάρκο τοῦ Ὠκεανοῦ = 124, 1980*

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά 2,325 × 2,025 μ.

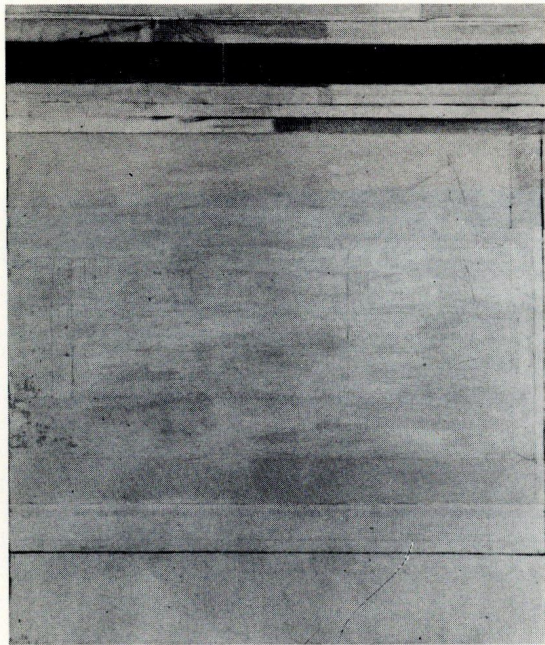
Ἀγορὰ τοῦ μουσεῖου μὲ δωρεὰ τοῦ Τζώρτζ Ρ. Μπράουν πρὸ τιμῆ τῆς γυναικας του Ἄλις Πράτ Μπράουν (ἀρ. εὐρ. 80.145)

Ἡ δουλειὰ τοῦ Ντήμπενκον ἀποτελεῖ ἓνα δείγμα τοῦ προσωπικοῦ χαρακτήρα και τῆς ἐφευρετικότητας ποὺ συνδέεται μὲ ὅ,τι καλύτερο ἔχουν νὰ παρουσιάσουν οἱ καλλιτέχνες τῆς «Δυτικῆς Ἀκτῆς». Τὸ 1946 ἄρχισε τίς σπουδές του στη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τῆς Καλιφόρνιας, ποὺ ἦταν μιὰ ἀπὸ τίς κυριότερες πειραματικὲς σχολές τῆς Ἀμερικῆς, και ἀργότερα

έγινε μέλος τής ίδιας σχολής. Τήν πρώτη δουλειά του Ντήμπερκορν αποτελούσαν τοπία και παραστατικές μελέτες που έδειχναν από τότε μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τή ζωγραφική δομή παρά για τή μεμονωμένη λεπτομέρεια.

Γύρω στις αρχές τής δεκαετίας του '60 ο Ντήμπερκορν ανάπτυξε μιὰ δυνατή αφηρημένη έκφραση χρησιμοποιώντας κυβιστικές διαιρέσεις του χώρου, μιὰ πιό άπαλή γεωμετρία και μιὰ ζωγραφική έπεξεργασία των χρωμάτων. 'Ο 'Ανρί Ματίς, που ένσωμάτωσε τήν επίδραση του κυβισμού στον προσωπικό του αυτοσχεδιασμό του χρώματος και τής σύνθεσης τόσο στους αφηρημένους, όσο και στους παραστατικούς πίνακες του άσκησε σημαντική επίδραση πάνω στο έργο του. 'Ο Ματίς επέτρεπε επίσης στο θεατή να παρακολουθήσει τή ζωγραφική διαδικασία, και ο Ντήμπερκορν χρησιμοποίησε σ' ολόκληρη τή δουλειά του τήν τεχνική αυτή.

Το 1967 ο Ντήμπερκορν άνοιξε ένα εργαστήριο σε μιὰ παραλιακή κοινότητα τής Σάντα Μόνικα τής Καλιφόρνιας που ονομάζεται Πάρκο του 'Ωκεανού. Τόν ίδιο χρόνο άρχισε μιὰ σειρά από πίνακες με τόν ίδιο τίτλο, που είναι συνήθως μεγάλα κατακόρυφα έργα που τονίζουν τή διάταξη των μεγάλων επιπέδων και έρευνούν τή σχέση μεταξύ του χρώματος, του πλευρικού χώρου και του βάθους. 'Όπως και στα έργα του Ματίς, έτσι και σ' εκείνα του Ντήμπερκορν τὰ σβησίματα, οί διορθώσεις και τὰ άλλεπάλληλα στρώματα χρώματος δίνουν σκόπιμα έκφραση στην ιστορία του κάθε πίνακα, κι έτσι ή εικόνα, τὸ χρώμα και τὸ περιεχόμενο ξετυλίγονται βαθμιαία μπροστά στο θεατή. Χρησιμοποιεί τὸ σχέδιο στο έργο του ως ένα δυναμικό στοιχείο που περιέχει χρωματικές περιοχές που μοιάζουν ν' άντανεκλούν τὸ φῶς. 'Ο Ντήμπερκορν είχε μιὰ εὐαισθησία πρὸς τὸ περιβάλλον του και τὰ πεδία του χρυσοῦ χρώματος, ὅπως για παράδειγμα στο έργο *Πάρκο του 'Ωκεανού* δίνουν τήν έντύπωση πὸς οί πίνακες αὐτοί έξυμνούν τις άκτές, τή θάλασσα, και τούς λόφους τής Καλιφόρνια.



### Φράνσις Σάμ, 1923

72. *Χωρίς τίτλο, 1980*

Άκρυλικό χρώμα σε μουσαμά, 1,475 × 1,500 μ.

Γκαλερί Άντρέ Έμμεριχ, Νέα Υόρκη

'Ο Σάμ Φράνσις είναι ένας εκπρόσωπος τής δεύτερης γενιάς του Άφηρημένου Έξπρεσιονισμού. Γεννημένος στην Καλιφόρνια, σπούδασε τέχνη στο Πανεπιστήμιο του Μπέρκλεϋ από τὸ 1948 ὡς τὸ 1950. Στα χρόνια αὐτὰ διαμόρφωσε τὸ προσωπικό του στυλ που στηρίζεται στη χρήση κυτταρόσχη-

μων μοτίβων και άραιομένου χρώματος, που χαρακτηρίζουν άκόμα τὸ ἔργο του. Ὁ Φράνσις πήρε μέρος στὴν καλλιτεχνική κίνηση τῆς Νέας Ὑόρκης γιὰ ἓνα μικρὸ διάστημα μόνο, ἀπὸ τὸ 1958 ὡς τὸ 1960, ἐνῶ πρὶν καὶ μετὰ τὴν περίοδο αὐτὴ περνοῦσε τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ χρόνου του στὴν Εὐρώπη. Ἐντούτοις ἡ προηγούμενη θητεία του στὸν Ἀφηρημένο Ἐξπρεσιονισμό φαίνεται ἀρκετὰ καθαρά. Ἡ χρήση τοῦ χειρονομακοῦ στὺλ σ' ὀλόκληρη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα συνδέει τὸ ἔργο του μ' ἐκεῖνο τοῦ Τζάκσον Πόλλοκ (ἀρ. κατ. 32), ἐνῶ τὸ φωτεινὸ λαμπρὸ τοῦ χρώμα σχετίζεται μ' ἐκεῖνο τοῦ Ρόθοκο (ἀρ. κατ. 38). Ἀπὸ τὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ πενήντα ὡς τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '60 ὁ Φράνσις συνήθιζε νὰ τοποθετεῖ μεγάλες ἄδειες ἐπιφάνειες στὸ κέντρο τῶν πινάκων του. Μετὰ τὸ 1970 ξανάρχισε νὰ χρησιμοποιεῖ μοτίβα ποὺ ἀποτελοῦν τὸν πυρήνα τοῦ πίνακα. Παρόλες αὐτὲς τὶς ἀλλαγὲς στὸ ἔργο του, ὁ χῶρος, τὸ φῶς καὶ οἱ ἱριδισμοὶ τοῦ χρώματος παρέμειναν ὡς στοιχεῖα ἀμετάβλητα.

## 10. Η ΝΕΟΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

### Γκρέηβς Νάνσου, 1940

Πίττσηλντ, Μασσαχουσέττη 1940

73. Κοντὰ στὸ φεγγάρι, 20° βόρεια-νότια ἐπὶ 70° ἀνατολικά-δυτικά, 1972

Ἀκρυλικὸ σὲ μουσαμά, 2,34 × 7,20 μ.

Δωρεὰ ἀνωνύμου (ἀρ. εὐρ. 74.250)

Ἡ Νάνσου Γκρέηβς ἀποφοίτησε ἀπὸ τὸ κολλέγιο Βάσσαρ καὶ στὴ συνέχεια σπούδασε καλὲς τέχνες στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Γέηλ. Ἀπὸ τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '60 καὶ ἐξῆς τὰ θέματά της ὑπῆρξαν ὕλικές μορφές, καὶ στὰ ἔργα τῆς περιόδου αὐτῆς περιλαμβάνονται τὰ γλυπτὰ της ποὺ ἀπεικονίζουν καμῆλες καθὼς καὶ ἀφηρημένες συνθέσεις ἀπὸ φτερά, κόκκαλο καὶ κοχύλι. Τὸ 1971 ἄρχισε τὴ σειρά τῶν *Καμουφλάζ* στὴν ὁποία ἀπεικόνισε θαλάσσια ζῶα μέσα στὸ περιβάλλον τοῦ ὠκεανοῦ. Στὴ σειρά αὐτὴ χρησιμοποίησε γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ πουαντιγιστική τεχνική γιὰ νὰ ὀρίσει τὸ σχῆμα μὲ μικρὲς κουκίδες χρώματος. Ἐντούτοις ὁ πουαντιγισμὸς της διαφέρει ἀπὸ τὸν ἀντίστοιχο τῶν νεοϊμπρεσιονιστῶν, ὅπως ἦταν γιὰ παράδειγμα ὁ Ζῶρς Σερά (1859-1891) καὶ ὁ Πῶλ Σινιάκ (1863-1935), ποὺ θεώρησαν τὴν τεχνική αὐτὴ ὡς μιὰ ἐπιστημονικὴ μέθοδο χρήσιμη γιὰ τὴ διάσπαση καὶ τὴν ἀναδημιουργία τοῦ χρώματος. Ὅπως εἶπε καὶ ἡ ἴδια, «ἡ σχέση μεταξύ τοπικῶν καὶ κο-



σμικῶν σημείων είναι μιὰ ἀπὸ τὶς μεγαλειώδεις σχέσεις ποὺ ἀναγνώρισε ἡ ἐπιστήμη». Ἐπιπλέον, ὁ τεμαχισμὸς τοῦ σχήματος σὲ κουκίδες ἐπιτρέπει στὶς μορφές νὰ διατηροῦν τὴν περιγραφικὴ τους ιδιότητα, ἐνῶ ταυτόχρονα γίνονται σχεδὸν ἀφηρημένες πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ μουσαμά.

Ἡ Γκρέηβς γοητεύθηκε ἀπὸ τοὺς χάρτες καὶ τὸ 1969, καὶ τὸ 1972 φιλοτέχνησε μιὰ σειρὰ ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα σχέδια καὶ ὄχτῶ πίνακες χρησιμοποιοῦντας ὡς βάση σεληνιακοὺς χάρτες. Ὁ πίνακας *Σεληνιακὴ σειρὰ* ποὺ ἦταν τὸ πρῶτο ἐξαιρετικὰ μεγάλων διαστάσεων ἔργο τῆς Γκρέηβς, δημιουργήθηκε ἀμέσως μετὰ τὸ *Κοντὰ στὸ φεγγάρι 20° βόρεια-νότια ἐπὶ 70° ἀνατολικά-δυτικά*.

Ὁ πίνακας αὐτός, ποὺ βασίστηκε σὲ μιὰ μεγάλη ἔρευνα, ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα μέρη. Εἶναι μιὰ σύνθετη ἐπιτομὴ διαφόρων εἰδῶν χαρτογράφησης τῆς σελήνης, καὶ περιλαμβάνει ἀναφορὲς σὲ διαδοχικὲς φωτογραφίες παρμένες ἀπὸ δορυφόρο, καθὼς καὶ σὲ ἐρμηνεῖες τῆς σελήνης ἀπὸ ὑπολογιστὴ καὶ ἀπὸ βίντεο καὶ τέλος σὲ γραμμικοὺς σεληνιακοὺς χάρτες. Ἡ ποικιλία τῶν ἀπεικονίσεων τῆς ἴδιας περιοχῆς καθὼς καὶ τὸ μεγάλο μέγεθος τοῦ ἔργου ἀναγκάζει τὸ θεατὴ νὰ τὸ μελετήσῃ ἀπὸ πολλὲς σκοπιές. Μιὰ κυματιστὴ γραμμὴ, ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὴν τροχιά τοῦ Ἀπόλλωνα, συνδέει τὰ τέσσερα τμήματα τοῦ ἔργου. Ἡ Γκρέηβς πίστευε πάντα πὼς μιὰ ἀγνωρῆσιμη εἰκόνα σ' ἓνα νέο ὕλικό καὶ μ' ἓνα καινούργιο περιεχόμενο μπορεῖ νὰ ὀδηγήσῃ σὲ μιὰ νέα πληροφόρηση, ποὺ εἶναι ἤδη μέρος τῆς ὑπαρξῆς μας. Στὸ ἔργο *Κοντὰ στὸ φεγγάρι 20° βόρεια-νότια ἐπὶ 70° ἀνατολικά-δυτικά* χρησιμοποίησε τὸ χάρτη ὡς μιὰ α ριγοῖ δομὴ γιὰ νὰ δημιουργήσῃ μιὰ ἀντίδραση πρὸς τὸ φυσικὸ κόσμο μέσα ἀπὸ τὴ μορφή, τὴ γραμμὴ καὶ τὸ χρῶμα.

## Γουέλλιβερ Νήλ

Μίλλβιλ, Πεννσυλβάνια 1929

74. *Λιμνούλα τοῦ Μπῆβερ, 1976*

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 1,82 × 2,46 μ.

Ἐπιγραφὴ στὴν κάτω δεξιὰ γωνία μὲ μπογιὰ: Welliver

Ἀγορὰ τοῦ Μουσείου μὲ χρήματα ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Ἐπιχορήγηση γιὰ τὶς Τέχνες καὶ δωρεὰ τοῦ Τζόρτζ Σ. Χάγιερ Τζ. (ἀρ. κατ. 78.160)

Ὁ Νήλ Γουέλλιβερ ἀκολούθησε τὶς σπουδὲς του στὴ Σχολὴ τοῦ Μουσείου τῆς Φιλαδέλφειας, ὅπου διδάχθηκε μιὰν αὐστηρὴ ἀκαδημαϊκὴ τεχνικὴ ὕδατογραφίας καὶ στὴ συνέχεια ἔκανε μεταπτυχιακὲς σπουδὲς στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Γέηλ μὲ καθηγητὲς τὸν Τζόζεφ Ἄλμπερς (ἀρ. κατ. 42), τὸν Μπέργκοῦν Ντίλλερ (ἀρ. κατ. 27), τὸν Κόνραντ Μάρκα Ρέλλι καὶ τὸν





Τζέημς Μπρούκς (άρ. κατ. 39). Ἡ γνωριμία με τὶς δραστηριότητες καὶ τὶς ἰδέες τῆς σύγχρονης τέχνης κέντρισε τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Γουέλλιβερ γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τῶν ἐκπροσώπων τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ Τζάκσον Πόλλοκ (άρ. κατ. 32) καὶ Βίλλεμ ντὲ Κούνινγκ (άρ. κατ. 41).

Ὁ Γουέλλιβερ εἶπε κάποτε πὼς σκοπὸς τῆς ζωγραφικῆς του ἦταν νὰ κάνει ἓνα «φυσικὸ» πίνακα τόσο ρευστὸ ὅσο ἓνα ἔργο τοῦ ντὲ Κούνινγκ. Στὸς πίνακές του συνδυάζει τὴν προσεκτικὴ ἐξέταση τῆς φύσης πὺ συνδέεται με τὴν παραδοσιακὴ τοπιογραφία με μιὰ ζωγραφικὴ διάρθρωση πὺ ἡ εὐρύτητα καὶ ἡ ἐνέργειά της εἶναι ἀξίες πὺ προέρχονται ἀπὸ τὸν Ἀφηρημένο Ἐξπρεσιονισμό. Ἡ προσεκτικὴ ἐξέταση δείχνει πὺ τὸ ἔργο *Λιμνούλα τοῦ Μπῆβερ* ἀποτελεῖται στὴν πραγματικότητα ἀπὸ ἓνα πλέγμα ρευστῶν σημείων πὺ καθένα τους παίζει ἓνα συγκεκριμένο ρόλο μέσα στὸ γενικότερο πλαίσιο τῆς εἰκόνας.

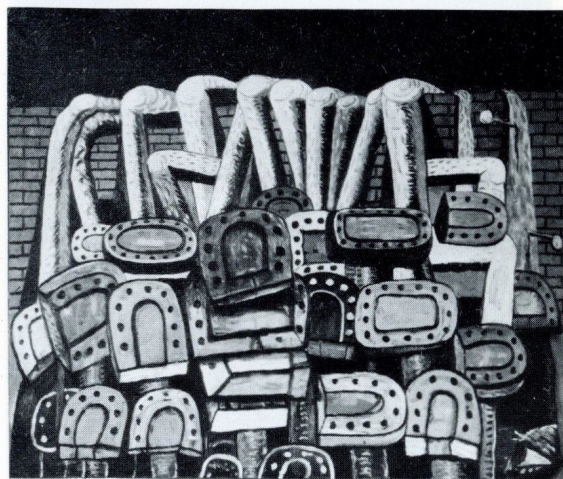
Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πλατιὰ περιοχή τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῶν λόφων στὴ *Λιμνούλα τοῦ Μπῆβερ* ὁ Γουέλλιβερ ἀπέφυγε τὴ διαφοροποίηση τῶν τόνων καὶ ἀντὶ γι' αὐτὴ χρησιμοποιεῖ γραμμικὲς πινελιὲς ἐπίπεδου χρώματος γιὰ νὰ ὀρίσει τὴν τρισδιάστατη μορφή. Στὴ διάρθρωση τῶν λεπτῶν καλαμιῶν καὶ τοῦ ὄγκου τοῦ ὕδατοφράχτη τῆς λιμνούλας οἱ πινελιὲς τοῦ Γουέλλιβερ ἀποκτοῦν τὸ χαρακτῆρα τῆς καλλιγραφίας. Ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ μιὰ περιορισμένη χρωματικὴ κλίμακα πὺ θυμίζει τὸ φῶς τῆς ὑπαίθρου τῆς Μαίην ὅπου ζωγραφίζει. Στὶς περισσότερες περιπτώσεις οἱ μεγάλοι πίνακες ξαναζωγραφίζονται με βάση μικρότερα ἔργα φιλοτεχνημένα στὸ ὑπαίθρο.

## Γκάστον Φίλιπ, 1913-1981

75. Ἀρχαῖο τεῖχος, 1976

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 2,00 × 2,325 μ.  
Γκαλερί Ντέηβιντ Μάκ Κή, Νέα Ὑόρκη

Ὁ Φίλιπ Γκάστον εἶναι ἴσως περισσότερο γνωστὸς γιὰ τὴ σχέση του με τὸν Ἀφηρημένο Ἐξπρεσιονισμό. Ὅπως καὶ πολλοὶ ἄλλοι ζωγράφοι τῆς Σχολῆς τῆς Νέας Ὑόρκης ἄρχισε τὴν καριέρα του με παραστατικὰ ἔργα πὺ εἶχαν κάποιο κοινωνικὸ μήνυμα. Στὴ δεκαετία τοῦ '50 καὶ στὶς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '60 ὁ Γκάστον ἀνάπτυξε ἓνα εἶδος λυρικοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ, πὺ στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '60 χαρακτηρίζοταν ἀπὸ χρώματα ὄλο καὶ πιὸ σκοτεινὰ καὶ ἀπαλά. Μετὰ τὸ 1967 ὁ Γκάστον, ξεκόβοντας οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὴ δουλειά του τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ, ἄρχισε νὰ ζωγραφίζει παράξενες ἀντιπαραθέσεις κοινῶν ἀντικειμένων, ὅπως θὰ τὶς ἐβρίσκε κανεὶς σ' ἓνα σπίτι ἢ σ' ἓνα



ἐργαστήρι, μ' ένα σκόπιμα ἀδέξιο στυλ πού θυμίζει τὰ καρτούνς. Στὰ τελευταῖα αὐτὰ ἔργα, πού εἶναι σκληρά, δύσκολα καὶ συχνὰ δυσάρεστα, ὁ Γκάστον ἐκφράζει τὸ μήνυμά του μὲ τὴ μεγαλύτερη δύναμη. Ἀναδρομικά, ἡ στροφή τοῦ καλλιτέχνη αὐτοῦ ἀπὸ τὴν ἀφηρημένη πρὸς τὴν παραστατική τεχντροπία μοιάζει νὰ προεικονίζει τὴν ἐσκεμμένη ἀδεξιότητα πολλῶν νέων ἐκπροσώπων τῆς παραστατικῆς ζωγραφικῆς.

### Μάνγκολντ-Πλίμακ Σύλβια

76. Ἀπεικόνιση, 1979

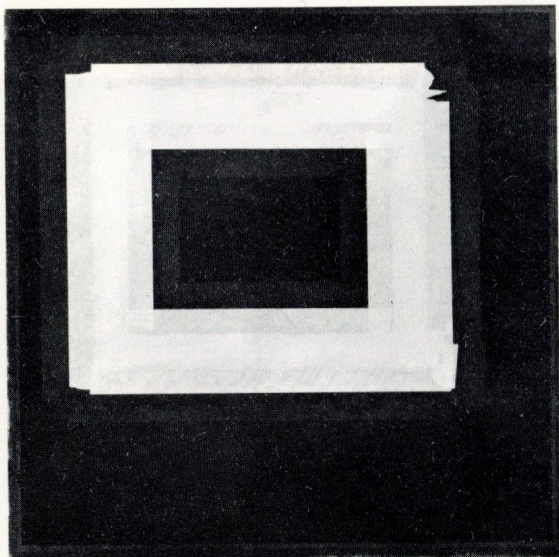
Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 1,526 × 1,526 μ.  
(ἀρ. εὔρ. 80.86)

Ἡ Σύλβια Μάνγκολντ εἶναι μιὰ καλλιτέχνης πού χρησιμοποιοεῖ τὸ ἄμεσο περιβάλλον της, δηλαδή τὸ ἐργαστήριό της, τὴν ἀρχιτεκτονική της, τὴ θέα ἀπὸ τὸ παράθυρο, ὡς σημεῖα ἀφετηρίας γιὰ τὴ δουλειά της. Ἄν καὶ ἀνάπτυξε σκόπιμα τὴν ἀπατηλὴ ἐντύπωση στὰ ἔργα της, ἐντούτοις ἡ δουλειά της δὲν ἔχει ὡς θέμα τὴν ἐξαπάτηση τοῦ ματιοῦ, ἀλλὰ τὴν πρόκληση ἐρωτημάτων σχετικῶν μὲ τὴ φύση τοῦ πίνακα καὶ μὲ τὰ ἐπίπεδα τῆς πραγματικότητας.

Γιὰ δέκα περίπου χρόνια τὸ κύριο θέμα τῆς δουλειᾶς της Μάνγκολντ ἦταν τὰ πατώματα τῶν διάφορων σπιτιῶν ὅπου ἔμενε, πού τὰ ἀπέδιδε μὲ καθαρότητα καὶ ἀκρίβεια ὡς μοτίβα πού κατελάμβαναν ὀλόκληρη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα. Στὴ συνέχεια μετατόπισε τὸ κέντρο τῆς προσοχῆς της, καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ γίνεῖ τὸ ἔργο της ἕνα χρονικὸ τῶν διάφορων ἐντυπώσεων πού τῆς δημιουργοῦσε ἡ θέα ἀπὸ τὸ παράθυρό της. Σὲ κάθε ἔργο στρώματα κολλητικῆς ταινίας πού δημιουργοῦν ὀφθαλμαπάτες διαμορφώνουν ἕνα πλαίσιο στὸ κέντρο ἐνὸς σκούρου μπλὲ πεδίου.

Ἡ Μάνγκολντ ἐπηρέαστηκε ἀπὸ τοὺς ἀμερικανοὺς ζωγράφους τοῦ 19ου αἰῶνα πού χρησιμοποίησαν τὴν ὀφθαλμαπάτη καθὼς καὶ ἀπὸ τὸ Ρενὲ Μαγκρίτ. Ὅπως ἐκεῖνος χρησιμοποιεῖ τὸ θέμα τοῦ «πίνακα μέσα στὸν πίνακα», ἔτσι καὶ οἱ περίπλοκες συνθέσεις τῆς Μάνγκολντ δείχνουν ὅτι ὑπάρχει κάτι τὸ ἀσυμβίβαστο μεταξὺ τοῦ ἀληθινοῦ χώρου καὶ τοῦ ἰλλουζιονισμοῦ τοῦ χώρου, μεταξὺ μιᾶς σκηνῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς της ἀπόδοσης. Τὴν προέκταση τῆς ἰδέας αὐτῆς ἀποτελοῦν οἱ τελειῶς ἀφηρημένοι πίνακές της, ὅπως εἶναι γιὰ παράδειγμα ἡ Ἀπεικόνιση.

Ἡ Ἀπεικόνιση μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθεῖ ὡς τὸ πορτραῖτο ἐνὸς πίνακα κατὰ τὴ δημιουργία του. Τὰ φαινομενικὰ τυχαῖα πισιλίσματα καὶ ραντίσματα μὲ τὸ χρῶμα καθὼς καὶ τὰ



ἀπρόσεχτα σκισμένα κομμάτια ταινίας δίνουν στο έργο την εμφάνιση ενός μισοτελειωμένου κολλάζ. Άρκετά ὀρθογώνια σχήματα σε πολύ συγγενικές αποχρώσεις, ὅπως είναι τὸ μαῦρο τοῦ κάρβουνου καὶ διάφοροι τόνοι τοῦ μπλέ, πὸ αἰωροῦνται στὸ κέντρο τοῦ πλαισίου τῆς «ταινίας» δείχνουν τὴν ὑποχώρηση μέσα στὸ χῶρο καὶ πέρα ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ μουσαμά. Ἐν καὶ ἡ ἀναφορὰ στὸ παράθυρο εἶναι σαφής, ἐντούτοις ἡ Ἀπεικόνιση δὲν εἶναι ἓνα παράθυρο πρὸς τὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ μᾶλλον ἓνα παράθυρο πρὸς τὸν κόσμο τῆς ζωγραφικῆς. Τὸ θέμα τῆς Μάνγκολντ ὑπῆρξε ἀνέκαθεν ἡ ζωγραφικὴ διαδικασία καὶ οἱ ἀποφάσεις πὸ χρειάζεται νὰ πάρει ὁ καλλιτέχνης γιὰ νὰ δημιουργήσει τὴν εἰκόνα.

## Στέφαν Γκάρυ, 1942

77. Σὰν παιδί, 1979

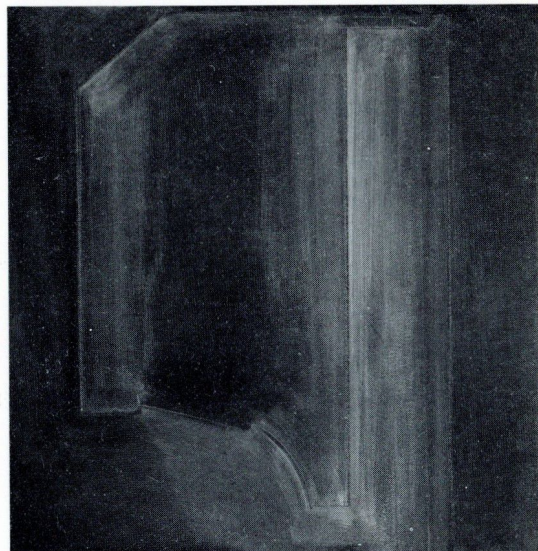
Ἄκρυλικὸ σὲ μουσαμά, 1,50 × 1,50 μ.

Ἄγορὰ τοῦ μουσείου μετὰ χρήματα ἀπὸ τὴν Ἑθνικὴ Ἐπιχορήγηση γιὰ τὴς Τέχνες καὶ δωρεὰ τῆς Τζόαν Φλέμινγκ (ἀρ. εὔρ. 79.2)

Ὁ Γκάρυ Στέφαν γεννήθηκε στὴ Νέα Ἰόρκη τὸ 1942, καὶ ἀφοῦ σπούδασε στὸ Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τοῦ Σὰν Φραντσίσκο γιὰ τρία χρόνια ἐπέστρεψε στὴ Νέα Ἰόρκη τὸ 1967. Ὁ Στέφαν ἐνδιαφέρεται βαθιὰ γιὰ τὴν ψυχανάλυση καὶ ἔχει ἰσχυροὺς δεσμοὺς μετὰ τὸν ὑπαρξισμό, ἐνῶ οἱ διάφορες φάσεις τῆς δουλειᾶς του συνδέονται μετὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης στὸ σύνολό της.

Ἐνῶ βρισκόταν στὴν Εὐρώπη δημιούργησε μιὰ σχέση μετὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη πὸ τὸν ὠθησε πρὸς τὴν ἐπανεφεύρεση τῶν σχέσεων μετὰ τῆς μορφῆς καὶ τοῦ φόντου, καὶ στὴ μελέτη τοῦ πρώιμου κυβισμού καὶ τῆς δουλειᾶς μετὰ τὰ κομμένα χαρτιά τῆς ὕστερης φάσης τῆς δημιουργίας τοῦ Ματίς. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη εἶπε πὸς «οἱ ζωγράφοι τῆς ἱστορίας πὸ καταλαβαίνω καλύτερα εἶναι ἐκεῖνοι πὸ δημιουργοῦν σχήματα», καὶ ἀπὸ τὸ 1968 ὠς τὸ 1971 ὁ Στέφαν ἐργάστηκε πάνω σὲ κομμένο ἢ κολλημένο κόντρα-πλακέ μετὰ περίπλοκη τοποθέτηση σὲ στρώματα, καὶ μετὰ σχήματα σχεδὸν γεωμετρικά, πὸ μαρτυροῦν τὴ σχέση τους μετὰ τὰ κυβιστικὰ κολλάζ.

Τὸ 1971 ὁ Στέφαν ἄρχισε νὰ χρησιμοποιεῖ τετρωμένους μουσαμάδες ἢ πανιὰ καὶ νὰ κινεῖται σιγά-σιγά πρὸς τὴν ἐνσωμάτωση τῆς ζωγραφικότητος μέσα ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ ἀντικειμένου. Ἐν καὶ ἦταν ἀκόμα ἐξαρτημένος ἀπὸ τὴ γεωμετρία τῶν ἐπιπέδων, ἐντούτοις οἱ μορφές του περιεῖχαν τὴν κάποιον ἐσωτερικὸ σχέδιο καὶ φῶς, κι ἔδειχναν τὴν ἀξημένη αἴσθηση τοῦ ὀπτικοῦ χαρακτήρα. Ἡ ἐπόμενη σειρὰ τῶν πινά-



κών του, πού άρχισε νά ζωγραφίζει στο τέλος του 1974, θυσιάζει τή γεωμετρική καθαρότητα για τήν επίτευξη ενός δυναμικού εικαστικού αποτελέσματος. Τό χρώμα παίζει επίσης ένα καινούργιο ρόλο: ενώ δηλαδή ή χρήση του ήταν πρωτύτερα περιορισμένη και ό ρόλος του ήταν περισσότερο ό καθορισμός τής μορφής, τώρα δημιουργούσε τή μορφή και βοηθούσε στην ένοποίηση τής επιφάνειας. Τό 1975 φιλοτέχνησε μιá σειρά από πίνακες με τό γενικό τίτλο *Κύκλος του κήπου*, και σ' αυτούς έδειξε στοιχειώδεις σχέσεις μεταξύ μορφής και φόντου με τελείως συνειδητές επιλογές σχήματος. Στο τέλος όμως του 1976 και στις άρχές του 1977 ό Στέφαν έκανε μιá μεγάλη στροφή στη δουλειά του από τήν γεωμετρία τών επιπέδων πρós τήν όπτικότητα, όπου ή γεωμετρική καθαρότητα θυσιάζεται για χάρη του διαφορούμενου εικαστικού χαρακτήρα. Στο έργο *Σάν ένα παιδι* μπορεί κανείς νά δει αυτή τήν άλλαγή στο άπαλό μώβ πεδίο και στο γκριζογάλανο μοτίβο πού μοιάζει νά αιώρεϊται και ν' άποκτá διαφορετική βαρύτητα και σχήμα. Πρόκειται για ένα άκόμα άφιέρωμα του Στέφαν στους «δημιουργούς σχημάτων», τώρα όμως μ' ένα πολύ πιό στοχαστικό τρόπο.

### Ρόθενμπεργκ Σούζαν

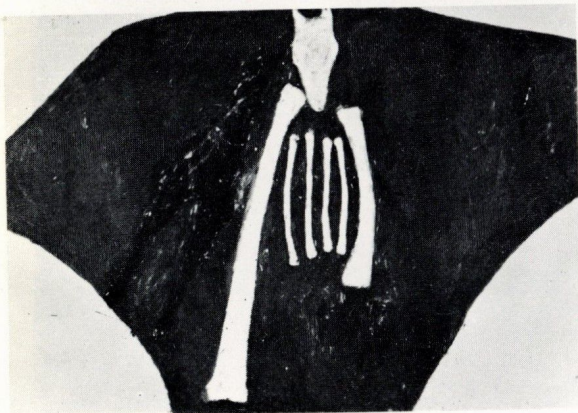
Μπάφαλο, Νέα Ύόρκη 1945

78. *Κόκκινο λάβαρο*, 1979

Άκρυλικό σέ μουσαμά, 2,286 × 3,146 μ.

Άγορά του μουσείου με χρήματα από τήν Έθνική Έπιχορήγηση για τίς Τέχνες και με δωρεά τής κυρίας Θίοντορ Ν. Λώ (άρ. εύρ. 79.263)

Ή Σούζαν Ρόθενμπεργκ σπούδασε στο πανεπιστήμιο Κορνέλλ, στο Πανεπιστήμιο του Τζώρτζ Ουάσινγκτων και στη σχολή του μουσείου Κορκόραν τής Ουάσινγκτων, ενώ τώρα ζει κι εργάζεται στη Νέα Ύόρκη. Άπό τά μέσα τής δεκαετίας του '70 ή Ρόθενμπεργκ χρησιμοποίησε τήν εικόνα του άλόγου στους πίνακές της. Πριν άρχισει νά ζωγραφίζει άλογα ή Ρόθενμπεργκ φιλοτέχνησε κολλάζ και ζωγράφησε άφηρημένες μορφές πού έρευνούσαν τίς σχέσεις μεταξύ μερών και συνόλων στα άφηρημένα της έργα. "Όπως διηγείται ή ίδια, ή επιλογή τής εικόνας του άλόγου ύπήρξε έντελώς τυχαία. «Ζωγράφισα μιá γραμμή στη μέση, και πριν καλά-καλά τό καταλάβω, νά μισό άλογο στην κάθε πλευρά». Τά πρώτα τής άλογα ήταν διχοτομημένα από γραμμές, ως μιá προέκταση του ένδιαφέροντος για τά μέρη και τά σύνολα τών άφηρημένων της έργων. Ή λειτουργία τών γραμμών αυτών άρχισε σιγά-σιγά νά



είναι ή ανάσχεση και όχι ή διαίρεση. Στο *Κόκκινο λάβαρο* οι γραμμές αναπτύχθηκαν στις διαγώνιες που όρίζουν τὸ ἐμβληματικό μοτίβο που περιβάλλει τὸ ἄλογο και τὸ σκελετωδὲς πανομοιότυπό του. Και ή εἰκόνα και ή μορφή ἐνώνονται ἀπὸ τὸ αἰσθησιακὸ χρῶμα τῆς Ρόθενμπεργκ, που θυμίζει τὴν προτίμηση τῶν Ἀφηρημένων Ἐξπρεσιονιστῶν γιὰ τὴ γεμάτη πινελιῆς ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια.

Τὸ πραγματικὸ θέμα τῆς ζωγραφικῆς τῆς Ρόθενμπεργκ δὲν εἶναι τὸ ἄλογο, ἀλλ' ή ἴδια ή φύση τῆς ζωγραφικῆς. Ἡ εἰκόνα τοῦ ζώου αὐτοῦ, ἀπομονωμένη ἀπὸ κάθε φόντο ή περιβάλλον που δημιουργεῖ συσχετισμούς, εἶναι ἓνα μέσο γιὰ τὴ διερεύνηση τῶν μορφικῶν ιδιοτήτων τῆς ζωγραφικῆς. Στο *Κόκκινο λάβαρο* ή Ρόθενμπεργκ ἀσχολεῖται μὲ τις σχέσεις τοῦ σχήματος πρὸς τὸ ἄκρο, τῆς μορφῆς πρὸς τὸ φόντο, τῆς ἐπιφάνειας πρὸς τὸ βάθος, συγκεντρώνοντας τὴν προσοχή στὸν πίνακα ὡς φυσικὸ ἀντικείμενο. Παράλληλα ή χρήση τῆς εἰκόνας τοῦ ἀλόγου μὲ τοὺς κάποιους ὑπαινιγμοὺς πρωτογονισμοῦ δημιουργεῖ μιὰν ἰσχυρὴ ἐνταση μεταξὺ τοῦ συναισθηματικοῦ περιεχομένου και τῶν μορφικῶν ιδιοτήτων τοῦ πίνακα.

## 11. Η ΑΦΑΙΡΕΣΗ ΣΗΜΕΡΑ

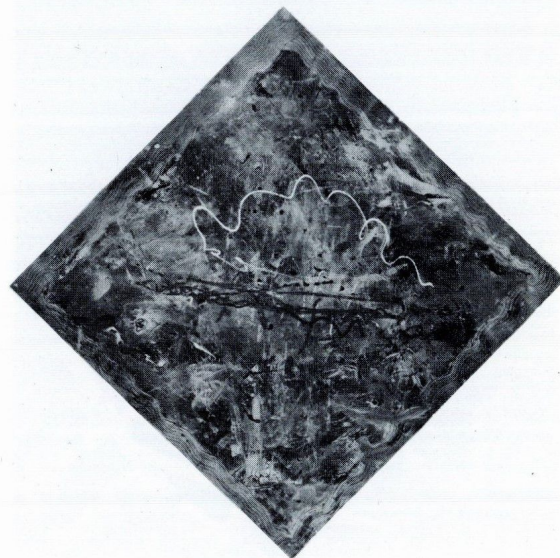
### Χιοῦτο Ντάρρυλ

79. *Κόμπι*, 1975

Ἀκρυλικὸ σὲ μουσαμά, 1,425 × 1,425 μ.

Ἄν και στὴν πραγματικότητα ή ζωγραφικὴ τοῦ Χιοῦτο μοιάζει μ' ἐκείνη τῶν ἐκπροσώπων τῆς πρώτης και τῆς δεύτερης γενιᾶς τῶν ἀφηρημένων ἐξπρεσιονιστῶν, ἐντούτοις ή δουλειά του καθὼς κι ἐκείνη τῶν συγχρόνων του ὀνομάστηκε «Λυρικὴ Ἀφαίρεση». Ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τοῦ Πόλλοκ (ἀρ. κατ. 32) και τοῦ Νιοῦμαν πιστεύει πὼς τὸ νόημα ή τὸ περιεχόμενο τῆς ζωγραφικῆς ἐξαρτᾶται ἀπὸ μιὰ βασικὴ δομὴ και ἀπὸ μιὰ διαισθητικὴ ἀνάγνωση τῆς περίπλοκης κίνησης τῆς ἐπιφάνειας.

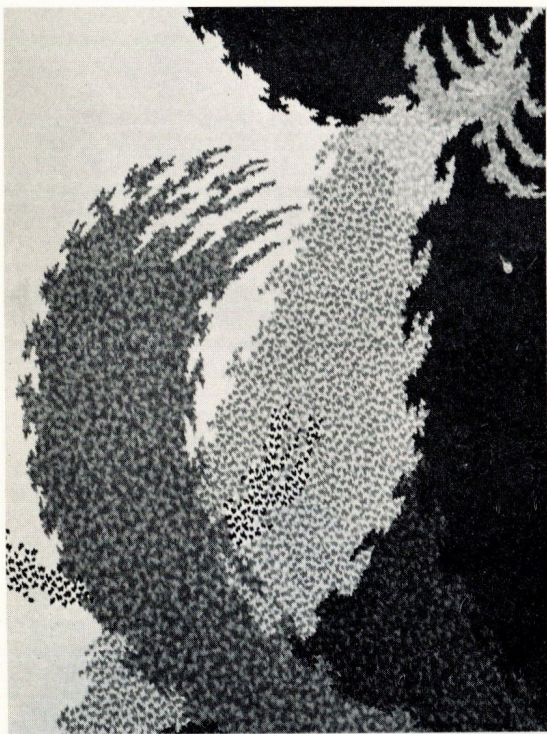
Οἱ πίνακες τοῦ Χιοῦτο ἀποτελοῦνται ἀπὸ πολὺ «χειρονομικά» μορφικὰ στοιχεῖα και ἀπὸ γενναϊόδωρες ποσότητες εὐαίσθητα χρωματισμένου ἀκρυλικοῦ ὑλικοῦ. Οἱ πίνακές του ἀποτελοῦνται ἀπὸ λεπτὰ στρώματα ἀραιωμένου χρώματος ή ἀπὸ κηλίδες χρώματος μὲ ἀπλά ή συμπλεκόμενα στρώματα πιὸ χοντρῆς ἀκρυλικῆς μπογιᾶς, ἀπλωμένα πάνω σ' αὐτὸ τὸ φόντο. Χρησιμοποιεῖ ἐπίσης μυστηριὰ ἀπὸ πλεξιγκλάς και πλα-



στικά σφουγγάρια για να ποικίλλει το πάχος του χρώματος καθώς και για να το απλώσει

Το έργο *Κόμποι* είναι ένα δείγμα της έμφασης που δίνει ο Χιούτο στα σχήματα και στην ανάπτυξη μιας επίπεδης σχέσης μεταξύ της μορφής και του φόντου. Η μορφή των άκρων γύρω από την περίμετρο του μουσαμά θυμίζει σημάδια από λάστιχα αυτοκινήτων, και δείχνει ένα εσωτερικό πλαίσιο γύρω από μια επιφάνεια που δημιουργεί μεγαλύτερη αντανάκλαση. Οί τόνοι του μώβ στο σύνολό τους δημιουργούν μια αντίθεση με τις χρωματιστές γραμμούλες που έχουν πρωτογενή χρώματα και τοποθετήθηκαν ίσως άπειθειας από το σωληνάριο για να δημιουργήσουν μια έλξη προς το κέντρο και μια αίσθηση έντασης του χώρου.

Μετά την αξιοποίηση του σχήματος του πίνακα από τον Κένεθ Νόλαντ (άρ. κατ. 55) ο Χιούτο φιλοτέχνησε τον πρώτο του πίνακα με σχήμα το 1974. Τα συμμετρικά του διαμάντια, που υπάρχουν και το έργο *Κόμποι* μοιάζουν σαν να προέρχονται από την επιφάνεια της εικόνας και χρησιμεύουν στη δημιουργία μιας εύγλωττης ζωγραφικής έκφρασης μέσα από ένα ζωγραφικό χάος.



### Σλέσινγκερ Μάρκ, 1949

80. *Φλούορ*, 1977

Άκρυλικά σε μουσαμά, 1,00 × 0,75 μ.

Δωρεά της Μπάρμπαρα Ρόουζ (άρ. εύρ. 79.149)

Ο Μάρκ Σλέσινγκερ ανήκει στη νεώτερη γενιά των εκπροσώπων της άφηρημένης ζωγραφικής, και στα έργα του απεικονίζει την αντίδρασή του προς τη «συνολική δομή» της ζωγραφικής που καθιέρωσε ο Πόλλοκ (άρ. κατ. 32). Οί πίνακές του καλύπτονται από υπερμεγέθεις πουαντιγιστικές κηλίδες που οργανώνονται σε σχήματα που μοιάζουν να εξαφανίζονται μέσα στο βάθος του χώρου, ενώ ταυτόχρονα παραμένουν σίγουρα πάνω στην επιφάνεια του επιπέδου της εικόνας. Ο καλλιτέχνης απέφυγε επίσης κάθε αναφορά σε αντιθέσεις χρωματικών αξιών ή σε γλυπτική διαμόρφωση.

### Σαμαρᾶς Λουκάς, 1926

81. *Αναπαράσταση*, 1979

Υφασμα, 1,865 × 1,365 μ.

Γκαλερί Πέης, Νέα Υόρκη

Ο Λουκάς Σαμαρᾶς γεννήθηκε στην Καστοριά και ήρθε στις Ηνωμένες Πολιτείες μαζί με την οικογένειά του το 1948.

Σπούδασε με υποτροφίες στο Πανεπιστήμιο Ράτζερς από το 1955 ως το 1959, κι εκεί γνώρισε τον Άλλαν Κάπρου και τον Ρόμπερτ Γουίτμαν και πήρε μέρος στα χάππενινγκς (happenings) που δημιούργησαν. Ο Σαμαράς που έχει διαβάσει πολύ ψυχολογία σπούδασε επίσης ιστορία της τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Κολάμπια (1959-62) κι έφερε στην τέχνη του τις γνώσεις του και από τις δύο αυτές επιστήμες. Η δουλειά του με την τεχνική της ένσωμάτωσης διάφορων υλικών στο έργο τέχνης (assemblage) αποτελεί την εξέλιξη της απασχόλησής του με τα χάππενινγκς (happenings). Η ιδέα πως όλες οι πλευρές της ζωής, τόσο οι φυσικές όσο και οι πνευματικές, αποτελούν υλικό για τη δημιουργία της τέχνης είναι ένας συνδετικός κρίκος της τόσο διαφορετικής δουλειάς του, που περιέχει πολλές αναφορές στον εαυτό του και συχνά και φωτογραφίες του. Ο Σαμαράς άρχισε τις σειρές των έργων του σε ύφασμα με τίτλο *Αναπαραστάσεις* χρησιμοποιώντας ύφασματα που είχαν αποτελέσει το φόντο των φωτογραφικών του αυτοπροσωπογραφιών. Ο ίδιος είπε πως οι *Αναπαραστάσεις* του πάνω σε ύφασμα περιέχουν υπαινιγμούς για ταφικά σάβανα, και εκφράζουν εν μέρει μιá αντίδραση στο θάνατο της μητέρας του ένα χρόνο πριν τη δημιουργία τους.

## Θόρν Τζόαν

82. *Δράκος*, 1979

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 2,105 × 1,777 μ.

Άγορά του μουσείου με χρήματα από την Εθνική Επιχορήγηση για τις Τέχνες καθώς και δωρητών (άρ. κατ. 79.262)

Η Τζόαν Θόρν είναι μιá νέα άμερικανίδα καλλιτέχνης που το ενδιαφέρον της για την έλαιογραφία σε μουσαμά καθώς και για τη χρησιμοποίηση της εικόνας στα έργα της τη συνδέει με μιá ομάδα ζωγράφων που είναι γνωστοί ως εκπρόσωποι της νεοπαραστατικής τέχνης. Η δουλειά της Θόρν αντιπροσωπεύει εν μέρει μιάν αντίδραση ενάντια στην έλλειψη περιεχομένου που υπήρχε σε μερικά αντιπροσωπευτικά κινήματα των δεκαετιών του '60 και του '70, όπως είναι για παράδειγμα ή Τέχνη του Ελάχιστου και ή Τέχνη της Διαδικασίας (process). Η τέχνη αυτή αποτελεί επίσης την αντίθεση προς τις άπρόσωπες εικόνες-ντοκουμέντα που δημιούργησαν οι εκπρόσωποι του φωτογραφικού ρεαλισμού.

Τα γεμάτα ένεργητικότητα μοτίβα που καταλαμβάνουν όλοκληρη την επιφάνεια του πίνακα στα έργα της Θόρν θυμίζουν τη δουλειά του Τζάκσον Πόλλοκ (άρ. κατ. 32). Οι εικόνες που



παριστάνουν καταλαμβάνουν ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο χώρο, και δέν μπορούν νά αποχωριστοῦν ἀπ' αὐτόν, ἀποτελώντας τὸ ἀντίστοιχο τῆς χρησιμοποίησης συνυφασμένων στρωμάτων πιτσιλισμένου χρώματος ἀπὸ τὸν Πόλλοκ. Σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη τῆς Θόρν οἱ εἰκόνες ἢ τὰ ὄραματα αὐτὰ δέν ἔχουν καμιά μεταφορική σημασία. Τὰ συλλαμβάνει ὁ καλλιτέχνης κατὰ τὴ δημιουργία τοῦ πίνακα, καὶ τὸ περιεχόμενό τους ἀποτελεῖ μέρος τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο χρησιμοποιεῖ τὴ μογιὰ, τὸ χρῶμα καὶ τὴ δομὴ γιὰ νὰ τὰ ἐκφράσει, τοποθετώντας συχνὰ τὸ λάδι μὲ τὴ σπάτουλα ἢ ἀπευθείας ἀπὸ τὸ σωληνάριο, γιὰτι μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ οἱ κινήσεις τοῦ χεριοῦ καὶ τοῦ σώματος του καταγράφονται ἀμέσως.

Τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Θόρν γιὰ τὴ ζωγραφικὴ πράξη θυμίζει τὴν ἀντίστοιχη τάση τῶν ἀφηρημένων ἐξπρεσιονιστῶν, δέν κάνει ὅμως τὴν ἴδια ἐξίσωση τοῦ περιεχομένου μὲ τὴν τεχνικὴ καὶ τὰ ὑλικά. Οἱ ζωγραφικὲς τῆς διαδικασίες ὀλοκληρώνονται μὲ τὴν ἀναζήτηση τῆς εἰκόνας καὶ ὄχι τῆς τεχνικῆς.

## 12. Ο ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

### Λέσλι Ἄλφρεντ, 1927

83. Ἀντζέλικα Φέννερ, 1978

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 2,70 × 2,10 μ.

Γκαλερί Ἄλαν Φράμκιν, Νέα Ἰόρκη

Ὁ Ἄλ Λέσλι σπούδασε ζωγραφικὴ μαζί μὲ τὸν Τόνυ Σμιθ καὶ τὸν Γουίλλιαμ Μπαζιώτη στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Νέας Ἰόρκης. Γύρω στὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '50 ὁ Λέσλι ἐθεωρεῖτο ὡς ἓνας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους ἐκπροσώπους τῆς δευτέρης γενιᾶς τῶν ἀφηρημένων ἐξπρεσιονιστῶν, καὶ οἱ ἀφηρημένοι πίνακές του ξεχωρίζουν μὲ τὶς ζωγραφικὲς καὶ «χειρονομιακές» τοὺς ἀρετές. Τὸ 1964 ὁ Λέσλι στράφηκε πρὸς τὴν ὑπερ-ρεαλιστικὴ ζωγραφικὴ χάρη στὴν ὁποία εἶναι σήμερα γνωστός. Ἐντούτοις διατήρησε τὴν ἐντυπωσιακὴ χρωματικὴ κλίμακα τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ. Ἡ ἐντονὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα στ' ἀνοιχτὰ καὶ τὰ σκοτεινὰ χρώματα καὶ ἡ γεμάτη ἀκρίβεια τεχνικὴ ποὺ δίνει τὸ ἴδιο σκληρὸ φινίρισμα σὲ ὅλα τὰ ὑλικά, χαρακτηρίζουν τὴ δουλειὰ τοῦ Λέσλι. Στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '70 ὁ καλλιτέχνης, ἀνακοινώνοντας τὴν πρόθεσή του νὰ δημιουργήσει μιὰν ἠθικὰ ἐποικοδομητικὴ τέχνη, ἄρχισε νὰ κάνει συνειδητὲς ἀναφορὲς στὴ δουλειὰ τοῦ Καραβάτζο, χρησιμοποιώντας τὸ φωτισμὸ καὶ τὶς τεχνικὲς τῆς





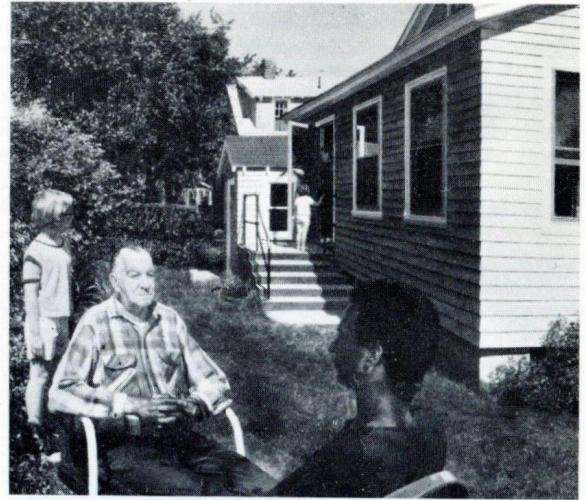
σύνθεσης του μαίτρ αυτού του Μπαρόκ για να απεικονίσει σκηνές από την καθημερινή ζωή.

## Μέρφου Κάθρην, 1946

84. *Ο Φράνκ Μέρφου και η οικογένειά του, 1980*

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 1,026 × 1,15 μ.  
Ξαβιέ Φουρκέιντ Ίνκ., Νέα Υόρκη

Η Κάθρην Μέρφου είναι μια νέα εκπρόσωπος της σύγχρονης ρεαλιστικής ζωγραφικής που πλουτίζει τα κοινότοπα και οικεία θέματά της μ' έναν επιβλητικό, γεμάτο συναίσθημα παλμό και κάποιο διφορούμενο χαρακτήρα. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο τα έργα της Μέρφου με τη ρεαλιστική τους ακρίβεια διαφέρουν από τα έργα των εκπροσώπων του φωτογραφικού ρεαλισμού που, ενδιαφέρονται περισσότερο για τη φωτογραφική ακρίβεια. Η καλλιτέχνης δεν αφήνει ποτέ την τεχνική της δεξιοτεχνία να επισκιάσει την έντονη προβολή της διάθεσης και της ανάλογης ατμόσφαιρας στα έργα της. Έχοντας σπουδάσει στο Ίνστιτούτο Πράτ της Νέας Υόρκης, η Μέρφου φιλοτεχνεί τα επιμελημένα έργα της σε ήμι-άπομόνωση στο σπίτι της στη Μασαχουσέττη. Τα θέματά της ήταν πάντα παρμένα από το άμεσο περιβάλλον της «τις αυλές, τα σπίτια με ξυλοδεσιά ή τα οικιστικά σχέδια, καθώς και τα πορτραίτα των φίλων μου και της οικογένειάς μου», όπως λέει χαρακτηριστικά και η ίδια. Αν και οι πίνακές της είναι εξαιρετικά λεπτομερείς, έντοτοις δεν ενδιαφέρεται για τη λεπτομέρεια αυτή καθαυτή, αλλά για την καθαρότητα και τη διαύγεια του πίνακα στο σύνολό του.



## Μάκ Γκάρελ Τζέημς, 1930

85. *Μυστική νεκρή φύση, 1981*

Έλαιογραφία σε μουσαμά, 1,125 × 2,325 μ.  
Γκαλερί Άλαν Φράμκιν, Νέα Υόρκη

Ο Τζέημς Μάκ Γκάρελ σπούδασε στα πανεπιστήμια της Ίντιάνα και της Καλιφόρνιας και στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Στουτγάρδης της Γερμανίας. Οι πίνακές του είναι ρεαλιστικοί, αλλά σε αντίθεση με το φωτογραφικό ρεαλισμό που παρουσιάζει το αντικείμενο όπως ακριβώς θα το κατέγραφε ή φωτογραφική μηχανή, ο Μάκ Γκάρελ ξαναεφευρίσκει και αναδομεί τον κόσμο που γνωρίζουμε. Οι πολλαπλές προοπτικές δημιουργούν ένα χώρο χωρίς συνοχή στον οποίο ο καλλιτέχνης τοποθετεί μια περιεκτική παράταξη αντικειμέ-



νων με συχνές αναφορές στην ιστορία της τέχνης. Οί πίνακές του προβάλλουν μιὰ γοητευτική ένταση ανάμεσα στην αισθησιακή επιφάνεια τοῦ χρώματος καὶ τὸν ὑπαινιγμὸ γιὰ κάποιο μήνυμα πέρα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ ἐντύπωση.

### Λιγκάρ Ντέηβιντ, 1945

86. *Γυναίκα καθισμένη σὲ ἑλληνικὴ καρέκλα, 1982*

Ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 1,50 × 1,95 μ.

Γκαλερί Ἄντριου Κρίστο, Νέα Ὑόρκη



Ὁ Ντέηβιντ Λιγκάρ σπούδασε στὸ Ἰνστιτούτο Τέχνης Τσι-ούναρντ τοῦ Λὸς Ἄντζελες καὶ ταξίδεψε στὴν Εὐρώπη γιὰ ἕξι μῆνες τὸ 1963. Ἐνας ἀπὸ τοὺς κύριους σταθμοὺς τοῦ ταξιδιοῦ αὐτοῦ ὑπῆρξε ἡ Ἑλλάδα, μιὰ χώρα ἀπὸ τὴν ὁποία ἀντλεῖ θέματα γιὰ τὴ δουλειά του ἀκόμα καὶ σήμερα. Ὁ Λιγκάρ, πὺ εἶναι ἐκπρόσωπος τοῦ ρεαλισμοῦ στὴ ζωγραφικὴ, ἐνδιαφέρεται γιὰ εἰκόνες κλασσικῆς γαλήνης καὶ γεωγραφίας. Μιὰ σειρά ἔργων του ἀποτελεῖται ἀπὸ πίνακες χρονολογημένους τὸ 1978 πὺ πήραν τὰ ὀνόματά τους ἀπὸ ἑλληνικὰ νησιά καὶ εἰκονίζου ἀνοιχτὲς πτυχώσεις στὸ πάνω μέρος μ' ἕνα φόντο στὸ βαθυγάλανο χρῶμα τῆς θάλασσας καὶ τοῦ οὐρανοῦ τοῦ Αἰγαίου. Οἱ πλατιῆς ὀριζόντιες γραμμὲς καὶ ἡ κρυστάλλινη ὑφή τοῦ χρώματος στὸ ἔργο *Γυναίκα καθισμένη σὲ ἑλληνικὴ καρέκλα* δημιουργοῦν μιὰν εἰκόνα διαχρονικῆς ὀμορφιάς.



**ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ**  
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΣΟΥ

**ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ**

**ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ**



**036000012933**

**ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ 1900 - 1982**