

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αποσαφηνίζοντας τη 'Σχολή της Νέας Υόρκης': μια ιστορικο-αισθητική  
διερεύνηση της σχέσης εικαστικών και μουσικής.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ/ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας:

ΑΓΓΕΛΙΚΗΣ ΚΑΡΔΑΜΑΚΗ ΑΕΜ:1425

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:  
ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2015

# Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	1
Πρόλογος.....	2
Κεφάλαιο 1: Προς μια 'αμερικανική' εικαστική αφαίρεση	
1.1 Οι Η.Π.Α. πριν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.....	7
1.2 Σχολή της Νέας Υόρκης, το υπόβαθρο.....	10
1.2.1 Στα χνάρια των Ευρωπαίων Μοντέρνων.....	12
1.2.2 Β' Παγκόσμιος Πόλεμος.....	16
1.2.3 Ανεξάρτητη αμερικανική σκηνή.....	17
1.3 Σχολή της Νέας Υόρκης, εικαστικά.....	20
1.3.1 Κοινωνία και αγορά.....	22
1.3.2 Ο ρόλος των υποστηρικτών.....	23
1.3.3 Αισθητικά σημεία.....	26
1.3.4 Χαρακτηριστικά μιας εικαστικής avant garde.....	30
1.3.5 Ο ορισμός της Σχολής.....	33
Κεφάλαιο 2: Πειραματική μουσική και η Σχολή της Νέας Υόρκης.....	36
2.1 Ευρώπη: μοντερνισμοί και avant garde.....	37
2.2 Από τη μουσική στον ήχο	
2.2.1 Ευρώπη.....	41
2.2.2 Η.Π.Α.....	43
2.2.3 Πειραματική μουσική.....	47
2.3 Ποιά Σχολή;.....	50
2.3.1 Η κοινότητα της Σχολής της Νέας Υόρκης.....	53
2.3.2 Το Club.....	55
2.3.3 Η εξέλιξη της Σχολής.....	58

2.3.4 Έμφαση στη σχέση μουσικής και εικαστικών.....	59
Κεφάλαιο 3: Δύο περιπτώσεις σχέσεων.....	62
3.1 Η περίπτωση του John Cage	
3.1.1 Ο ρόλος των εικαστικών στις ιδέες του Cage μέχρι τη δεκαετία του 1950.....	63
3.1.2 Οι ιδέες του Cage μέχρι τη δεκαετία του 1950.....	66
3.1.3 <i>White Painting</i> ( Robert Rauschenberg, 1951 ) και <i>4'33"</i> ( John Cage, 1952).....	70
3.1.4 Μερικές σκέψεις για τη σχέση Cage και αφηρημένων εξπρεσιονιστών.....	75
3.2 Η περίπτωση του Morton Feldman.....	78
3.2.1 Τρόποι προσέγγισης της μουσικής του Feldman.....	79
3.2.2 Οι ιδέες του Feldman.....	81
3.2.3 Rothko's Chapel και <i>Rothko Chapel</i> .....	88
3.2.4 Μερικές σκέψεις για τη σχέση Feldman και Σχολής της Νέας Υόρκης.....	95
Επίλογος.....	98
Βιβλιογραφία.....	103
Παράρτημα Α'.....	114
Παράρτημα Β'.....	116

# Ευχαριστίες

Πρώτα απ'όλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια Δανάη Στεφάνου για την πολύτιμη καθοδήγηση και στήριξή της καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας τόσο σε επιστημονικό όσο και σε προσωπικό επίπεδο. Επιπλέον θα ήθελα να ευχαριστήσω το δεύτερο μέλος της εξεταστικής επιτροπής, Δημήτρη Παπαγεωργίου, που δέχτηκε να συνεξετάσει τη συγκεκριμένη εργασία διότι πιστεύω πως οι παρατηρήσεις του θα είναι πολύ ενδιαφέρουσες και θα φέρουν γόνιμες σκέψεις. Φτάνοντας στο τέλος της προπτυχιακής μου ακαδημαϊκής πορείας θα ήθελα να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ πάνω από όλα στην οικογένειά μου. Τέλος ειδική αναφορά αξίζουν η αδερφή μου Αντωνία Καρδαμάκη και ο Ιωάννης Πατούκας για την υποστήριξη και τη βοήθεια που μου προσέφεραν απλόχερα όταν χρειάστηκε. Θα τους είμαι πάντα υπόχρεη.

# ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η συγκεκριμένη εργασία φιλοδοξεί να γίνει το πλαίσιο μέσα από το οποίο θα φωτιστούν διαφορετικές πλευρές της σχέσης μουσικής και εικαστικών στην επονομαζόμενη 'Σχολή της Νέας Υόρκης'. Η αρχική ιδέα για το θέμα της εργασίας ήταν απλή: "Υπάρχει κάποια περίπτωση συσχέτισης μεταξύ συγκεκριμένων καλλιτεχνών και στυλ, που να ευσταθεί ιστορικά;" και επιπλέον "Πώς μπορεί κάποιος να προσεγγίσει ένα τέτοιο ζήτημα;"

Η πρώτη επαφή με τον όρο New York School έγινε μέσα από τον ομότιτλο συλλογικό τόμο *The New York Schools of Music and Visual Arts* (Johnson 2002). Το συγκεκριμένο βιβλίο αν και δεν αποτελεί τη μοναδική πηγή πληροφοριών για το θέμα, είναι σημαντικό για τη συγκεκριμένη εργασία. Λόγω των αρχικών αποριών που μου δημιούργησε, χάραξε τις γραμμές πάνω στις οποίες πατάει η παρούσα μελέτη. Ο Steven Johnson, ο οποίος επιμελείται τον τόμο, έχει συγκεντρώσει κείμενα με ευρύτερη ή πιο συγκεκριμένη προσέγγιση στο θέμα των σχέσεων μέσα από τις οποίες η Σχολή της Νέας Υόρκης αναδύεται ως ένα πλαίσιο επαφών και διασυνδέσεων ανάμεσα σε πειραματικούς συνθέτες (John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff) καθώς και τους προκατόχους τους Edgard Varese και Stefan Wolpe, και Αφηρημένους Εξπρε-σιονιστές όπως και Νεο-Νταντά εικαστικούς (π.χ. Robert Rauschenberg και Jasper Johns).

Επίσης υπάρχει αναφορά και σε άλλους καλλιτεχνικούς τομείς όπως ο χορός και η ποίηση. Το χρονικό πλαίσιο διαφέρει από συγγραφέα σε συγγραφέα: το μόνο σταθερό στοιχείο είναι ο χώρος, δηλαδή η Νέα Υόρκη. Συνολικά η έμφαση τοποθετείται στους μουσικούς (όπως μαρτυρούν και οι τίτλοι) και όσον αφορά το καθαρά εικαστικό κομμάτι οι πληροφορίες είναι πολύ επιφανειακές. Έτσι δύο από τα ζητήματα στα οποία εστίασα είναι ο χρόνος και τα εικαστικά. Προτού εξηγήσω τις επιλογές μου θα προχωρήσω σε μια σύντομη επισκόπηση των κεφαλαίων.

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας περιλαμβάνει όσα αρχικά ήταν άγνωστα για μένα και όσα πιστεύω πως αποτελούν τον έναν θεμέλιο πυλώνα της Σχολής της Νέας Υόρκης, δηλαδή τα εικαστικά. Ασχολείται με το εικαστικό υπόβαθρο

των Η.Π.Α., την σταδιακή άνθηση της αφηρημένης τέχνης και την ανάδειξη της Νέας Υόρκης στις αρχές του '50 σε κέντρο εικαστικής καινοτομίας. Επιπλέον αποσαφηνίζει τη διαφορά των όρων Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός και Σχολή της Νέας Υόρκης. Ουσιαστικά ο πρώτος όρος, όπως συνήθως όλοι οι όροι που εδραιώνονται και διαδίδονται στους κύκλους των κριτικών τέχνης, ποτέ δεν έχαιρε της στήριξης των καλλιτεχνών. Αντίθετα ο όρος Σχολή της Νέας Υόρκης δόθηκε από έναν εικαστικό, τον Motherwell, και ομαδοποιούσε κάπως άκριτα την αμερικανική αφηρημένη σκηνή, η οποία μέσα από το έργο της είχε κερδίσει αρκετή αυτοπεποίθηση για να αμφισβητήσει τη Σχολή του Παρισιού που για αιώνες αποτελούσε πηγή κριτηρίων ποιότητας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο η έμφαση στρέφεται σε εκείνους τους μουσικούς που σχετίζονται με τη συζήτηση περί Σχολής της Νέας Υόρκης. Τα κοινά τους είναι δύο: η διάθεση απομάκρυνσης από την Ευρωπαϊκή μουσική παράδοση (τονικό σύστημα) και το ενδιαφέρον τους για τα εικαστικά. Όσον αφορά στο πρώτο σκέλος παρουσιάζονται διαφορετικές περιπτώσεις ρήξης από τις αρχές του 20ου αιώνα τόσο στην Ευρώπη όσο και στις Η.Π.Α για να καταλήξουμε στην δεκαετία του 1950 και την Πειραματική Μουσική των συνθετών John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown και του πιανίστα και ηλεκτρονικού συνθέτη David Tudor. Όσον αφορά στο δεύτερο σκέλος, στο τέλος του κεφαλαίου, γίνεται και πάλι αναφορά στον όρο Σχολή της Νέας Υόρκης, πλέον ως χωροχρονική συνθήκη. Οι εικαστικοί δεν είχαν τη στήριξη του κοινού και έτσι δημιούργησαν ένα δίκτυο χώρων μέσα στη Νέα Υόρκη, αλλά και εκτός (Subjects of the Artist School, Club, Black Mountain College κ.α.), το οποίο προσέλκυσε και καλλιτέχνες από διαφορετικούς τομείς π.χ. μουσική. Το κεφάλαιο τελειώνει με διάφορες περιπτώσεις συναναστροφών των δύο καλλιτεχνικών ομάδων.

Το τελευταίο κεφάλαιο προσεγγίζει ευθέως την αρχική μου υπόθεση, αποδεικνύοντάς την, μέσα από δύο περιπτώσιακές μελέτες, στις οποίες συγκρίνονται τα μουσικά έργα *4'33"* (1952) του John Cage και *Rothko Chapel* (1971) του Morton Feldman με τα εικαστικά έργα *White Paintings* (1951) του Robert Rauschenberg και τους 14 πίνακες για το Houston Chapel, Texas (1964-67) του Mark Rothko. Παρόλα αυτά το κεφάλαιο δεν περιορίζεται μόνο στα συγκεκριμένα έργα. Στην υποενότητα για τον Cage γίνεται επιπλέον αναφορά στα έργα της δεκαετίας 1940 για κρουστά και προετοιμασμένο πιάνο αλλά και στο *Untitled Event* του Black Mountain College (1952). Αντίστοιχα στην

υποενότητα για το Feldman γίνεται αναφορά στις γραφικές παρτιτούρες της περιόδου 1950-1953 και σε επιλεγμένα έργα συμβατικής σημειογραφίας π.χ. Piano Piece (1952).

Η στάση μου απέναντι στο θέμα ήταν από την αρχή ουδέτερη. Αυτός είναι και ο λόγος που σε κάποιο βαθμό τη συγκεκριμένη εργασία έχει κατευθύνει η διαθέσιμη βιβλιογραφία. Η έμφαση είναι στη μουσική, αλλά μέσα σε μια περίεργη συνθήκη. Για παράδειγμα, ο αναγνώστης θα βρει στο πρώτο κεφάλαιο πολλές υποσημειώσεις για τη μοντέρνα εικαστική τέχνη ενώ το ίδιο δεν ισχύει στο δεύτερο για τη μουσική· τουλάχιστον με τη μορφή των υποσημειώσεων. Η περίεργη συνθήκη είναι πως η εργασία απευθύνεται σε ένα μουσικό κοινό το οποίο ενδιαφέρεται περισσότερο για τα εικαστικά. Γι' αυτόν τον λόγο στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά και σε καλλιτέχνες οι οποίοι παρόλο που δεν έχουν άμεση σχέση με τις περιπτωσιακές μελέτες, ανήκαν στον πυρήνα εκείνων που έστησαν τη Σχολή όσον αφορά το πρακτικό αλλά και ιδεολογικό κομμάτι της (π.χ. Bazziotes, Gottlieb, Newman και Motherwell). Αντίστοιχα εικαστικοί όπως ο Robert Rauschenberg και ο Mark Tobey αναλύονται κυρίως στις περιπτωσιακές μελέτες, διότι σε πολλά επίπεδα από τον τόπο μέχρι την προσέγγιση ήταν διαφορετικοί από τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές που αποτελούσαν τον πυρήνα της Σχολής.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι πως το κείμενο είναι αφηγηματικό και όσον αφορά τις συνθέσεις απουσιάζει η βαθιά αναλυτική προσέγγιση με παραδείγματα παρτιτούρας. Αντίθετα, ακολουθήθηκε ένας τρόπος ο οποίος θα μπορούσαμε να πούμε πως μοιάζει με μια εικαστική κριτική (ιστορικο/αισθητική)· όχι όμως με μια φορμαλιστικού τύπου κριτική ή το μουσικό ανάλογό της, την μορφολογική και αρμονική ανάλυση. Ο λόγος για αυτή την επιλογή είναι πως ξεκινώντας την έρευνά μου από το κομμάτι των εικαστικών παρατήρησα μεγάλη διάσταση ανάμεσα στις πρωτογενείς πηγές και τις αναλύσεις των έργων. Για παράδειγμα, η φορμαλιστική ανάλυση του Clement Greenberg υπονόμωσε το κοινωνικό κομμάτι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού καθώς 'διάβαζε' τη νέα τάση ως μια καθαρή αφηρημένη τέχνη· μια 'αμερικανική' τέχνη που επιτέλους "επέστρεψε στον πύργο της" (σε Guilbaut and Thomas Repensek 1980, 72). Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας επέλεξα λοιπόν να τονίσω την κοινωνικο-πολιτικο-αισθητική σκοπιά των εικαστικών και να δουλέψω με βάση τις πρωτογενείς μαρτυρίες των καλλιτεχνών.

Αντίστοιχα, στο μουσικό κομμάτι πυξίδα μου ήταν η πεποίθηση πως τα έργα τέχνης πρέπει να βιώνονται και στήριξα αυτή μου την πεποίθηση στο σημαντικότερο ρόλο που είχε ο ακροατής/θεατής στις κοσμοθεωρίες των Cage και Feldman. Για τον πρώτο η υποκειμενική εμπειρία ήταν ένας από τους βασικούς στόχους των έργων του και για τον δεύτερο στόχος ήταν μια αφηρημένη εμπειρία και μια μουσική που θα έσβηνε τις συμβάσεις που είχαν διαμορφώσει έναν συγκεκριμένο τρόπο ακρόασης.

Παρά την επιλογή μου αυτή, αλλά ίσως και σύμφωνα με αυτήν, κατανοώ πως η ανάλυση μπορεί να είναι αρκετά βοηθητική στην προσέγγιση ενός έργου τέχνης, καθώς, ακόμη και όταν δεν μπορεί να αναπαράγει τη λογική του δημιουργού, είναι και αυτή μια προσωπική ερμηνεία, η οποία μπορεί να διευρύνει τις προσλαμβάνουσές μας. Για αυτό υπάρχουν συγκεκριμένα αναλυτικά σημεία, τα οποία είτε βασίζονται σε αναλυτικές προσεγγίσεις άλλων μελετητών είτε στις δικές μου παρατηρήσεις από την ακρόαση/θέαση. Τέλος, τροφή για σκέψη ως προς τη σημασία της ανάλυσης μου έδωσε η κριτική του Paul Scriver στον τρόπο που παρουσιάστηκε ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός από τον Harold Rosenberg και το κείμενο "American Action Painters" του 1952. Σύμφωνα με το Scriver το κείμενο έδινε μια δικαιολογία στους καλλιτέχνες να διαφύγουν των κριτικών που βασίζονταν σε παραδοσιακά κριτήρια, καθώς τονίζονταν πως από τη στιγμή που αυτό που εμφανιζόταν στον καμβά δεν ήταν μια εικόνα αλλά ένα γεγονός (event), δεν θα χρειαζόταν να αναμετρηθεί με κάτι άλλο παρά μόνο με την κίνηση που το γέννησε (Scriver n.d., 1-13). Είναι όμως αυτό λάθος;

Το έργο ως 'διαδικασία' σχετίζεται συνήθως και με τους 'πειραματικούς συνθέτες' και επανέρχεται σε όλα τα κεφάλαια μέσα από διαφορετικές συσχετίσεις. Παρόλα αυτά θα δούμε πως η σημασία της διαδικασίας ήταν διαφορετική στον Cage και το Feldman και γι' αυτόν τον λόγο επέλεξα οι περιπτωσιακές μελέτες να αφορούν αυτούς τους δύο. Επιπλέον, οι δύο προσωπικότητες φωτίζουν από διαφορετική πλευρά το θέμα της Σχολής της Νέας Υόρκης καθώς τόσο οι επαφές τους, οι συνεργασίες τους αλλά και οι επιρροές στα έργα τους (οπτικό/ακουστικό αντίστοιχο, μέθοδος, αισθητική και γενικότερη φιλοσοφία) είναι διαφορετικές. Συνολικά, λοιπόν, ο αναγνώστης θα συναντήσει μια ευρύτερη αναφορά στο έργο και τις ιδέες τους η οποία δεν περιορίζεται στην περίοδο της Σχολής αλλά εκτείνεται και μέχρι 3 δεκαετίες αργότερα στην περίπτωση του Feldman, θα μπορέσει να διακρίνει τη



διαφορετική προσέγγιση που ακολουθούσαν -η οποία συχνά δεν τονίζεται- αλλά και θα δει εικαστικές πρωτοβουλίες που ως ένα βαθμό έχουν κοινό άξονα με τις μουσικές από καλλιτέχνες με τους οποίους η επαφή έγινε μέσα στη Σχολή αλλά συνεχίστηκε και αργότερα (σχετίζεται λοιπόν με το εκτεταμένο χρονικό πλαίσιο των μουσικών).

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## ΠΡΟΣ ΜΙΑ 'ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ', ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΑΦΑΙΡΕΣΗ

### 1.1 Οι Η.Π.Α. πριν το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

Οι Η.Π.Α. προοδευτικά από τη Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας (1776) και ιδιαίτερα στα χρόνια ανάμεσα στον Εμφύλιο (1861-1865) και τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο μεταμορφώθηκαν από ένα σύνολο αποικιών σε μια δυνατή ομοσπονδία πολιτειών και παγκόσμια οικονομική δύναμη.<sup>1</sup> "Ο πληθυσμός σχεδόν τριπλασιάστηκε, η αγροτική παραγωγή διπλασιάστηκε και η αξία της βιομηχανίας<sup>2</sup> εξαπλασιάστηκε". Επίσης, η χώρα έζησε ένα μεγάλο κύμα αστικοποίησης (πχ την περίοδο 1860-1910 ο αστικός πληθυσμός αυξήθηκε από 6 σε 44 εκατομμύρια) και μετανάστευσης. Οι πόλεις έγιναν μητροπόλεις με προάστια και μέσα μαζικής μεταφοράς, ουρανοξύστες, κέντρα πολιτισμού και διασκέδασης (πχ Metropolitan Museum το 1870) (Jaffee 2007). Στον τομέα της εξωτερικής πολιτικής οι Η.Π.Α. ενδιαφέρονταν να προστατέψουν τα εδάφη που σταδιακά αποκτούσαν (Καραϊβική και Ειρηνικός), αλλά και να επεκτείνουν τις διεθνείς εμπορικές συναλλαγές τους (Διώρυγα του Παναμά, Open Door Policy). Επιπλέον το 1904 υπό την προεδρία του Theodore Roosevelt η χώρα εξέφρασε την επιθυμία να γίνει τοποτηρητής της τάξης στο Δυτικό Ημισφαίριο. Άλλωστε ο ρόλος της 'διεθνούς αστυνομίας' ήταν η καταλληλότερη δικαιολογία για την παρεμβατική εξωτερική πολιτική που ακολουθούσε και σκόπευε να ακολουθήσει στις γειτονικές περιοχές (Κούβα, Νικαράγουα, Αϊτή, Δομινικανή Δημοκρατία (History.state.gov 2015)).

1 Ανάμεσα στον εμφύλιο και τον Α΄παγκόσμιο η αγορά τέχνης κινούνταν σχεδόν αποκλειστικά με έργα από παλιές ευρωπαϊκές συλλογές π.χ. Rubens, Rembrandt, Raphael, και Van Dyck, με την τέχνη του Παρισιού (μέσα με τέλη 19ου αι.) ή με εγχώριους καλλιτέχνες οι οποίοι ακολουθούσαν τα ευρωπαϊκά πρότυπα. [Βλ. Weinberg and Barratt 2009, Watson 1992, 84, Rolshoven σε Xroads.virginia.edu 2015]). Τα ρεύματα του Παρισιού ήταν η σχολή Barbizon και ο Ιμπρεσιονισμός. Οι εκθέσεις της Αμερικάνικης Ακαδημίας (National Academy of Design) και η Carnegie International Exhibition προωθούσαν αμερικανικά έργα που κινούνταν στα παραπάνω πλαίσια (Schwartz 1984, 12-16). Επιπλέον, η πλειοψηφία των Αμερικανών δούλευε σε δύο τάξεις, τον Tonalism και τον Ιμπρεσιονισμό τα οποία σχετίζονται άμεσα με τα ρεύματα του Παρισιού που αναφέραμε πιο πάνω (Whiffen et al. 2015)

2 Νέες βιομηχανίες όπως χαλυβουργεία, διυλιστήρια πετρελαίου αλλά και παλαιότερες όπως επιπλοποιία και ασημοποιία γνώρισαν άνθηση. Πολλοί κεφαλαιούχοι πλούτισαν μέσα από την επένδυση στο σιδηροδρομικό δίκτυο. Παράλληλα στήριζαν εγχειρήματα για την αρχιτεκτονική αναγέννηση των πόλεων. Επιπλέον η νέα εταιρική οικονομία προσέθεσε νέα επαγγέλματα στη μεσαία τάξη πχ. λογιστές, μηχανικοί, πωλητές, σχεδιαστές, διευθυντές.

Μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, όμως, και για όλη την περίοδο του Μεσοπολέμου οι Η.Π.Α. επέλεξαν να κρατήσουν μια στάση σχετικής απομόνωσης<sup>3 3</sup> απέναντι στην Ευρώπη και την Ασία. Παρόλο, λοιπόν, που με το τέλος του πολέμου ο πρόεδρος της χώρας Woodrow Wilson είχε προτείνει τη δημιουργία ενός διεθνούς οργανισμού για τις διεθνείς διαφωνίες οι Η.Π.Α. δεν συμμετείχαν το 1920 στην Κοινωνία των Εθνών (League of Nations). Ο λόγος ήταν πως οι φωνές που απαιτούσαν την απομόνωση ήταν πολύ έντονες σε Κογκρέσο και αμερικανικό τύπο. Επιπλέον, μια τέτοια συμφωνία θα δέσμευε τη χώρα απέναντι στη στήριξη οποιουδήποτε μέλους δεχόταν επίθεση (History.state.gov 2015). Η εθνική απομόνωση βάθυνε τη δεκαετία του '20, μια δεκαετία έντονων αντιθέσεων. Η κυριότερη πόλωση εντοπιζόταν ανάμεσα στα αστικά κέντρα και την ύπαιθρο, που βίωναν εντελώς διαφορετικά τη μετάβαση στη μοντέρνα ζωή. Για την ακρίβεια είχε ξεκινήσει μια περίοδος αμφισβήτησης των παραδοσιακών αξιών της αμερικανικής κοινωνίας και οι αντιδράσεις στο πλαίσιο των ιδεολογιών ήταν εκτεταμένες: εθνικιστές που περιβάλλονταν από νέους μετανάστες, χριστιανοί φονταμενταλιστές που αμφισβητούσαν την εξελικτική θεωρία του Δαρβίνου, ηθικολόγοι που διακήρυσσαν την υπερβολή της εποχής σε ποτό και διασκέδαση. Οι αριστεροί, οι απεργοί, οι νέοι μετανάστες, οι μη προτεστάντες στοχοποιήθηκαν. Η δεκαετία περιλάμβανε τρομοκρατικές ενέργειες, απεργίες αλλά και εκστρατείες "αμερικανοποίησης",<sup>4</sup> απελάσεις, κυβερνητικά μέτρα για τον περιορισμό της μετανάστευσης και των εισαγωγών, και την αναβίωση των Ku Klux Klan (Shmoor 2008).<sup>5</sup>

3 Η απομόνωση αφορούσε τον πολιτικό και στρατιωτικό τομέα. Η χώρα συνέχισε να επεκτείνει τις εμπορικές σχέσεις (κυρίως στη Λατινική Αμερική), στήριξε οικονομικά την ηττημένη Γερμανία και έπαιξε σημαντικό ρόλο σε διεθνείς συνθηκολογήσεις πχ. Kellogg-Briand Pact.

4 Οι μετανάστες ήταν ευπρόσδεκτοι μόνο αν προσαρμόζονταν στην αμερικανική κουλτούρα. Για παράδειγμα ο Henry Ford είχε δημιουργήσει ένα σχολείο ένταξης για τους μετανάστες που ήθελαν να εργαστούν στην αυτοκινητοβιομηχανία του. Στην τελετή αποφοίτησης υπήρχε ένα τεράστιο χάρτινο χωνευτήρι μέσα στο οποίο ο εργαζόμενος άλλαζε τα παραδοσιακά του ρούχα για ένα επαγγελματικό κοστούμι και έβγαινε κρατώντας μια αμερικανική σημαία! Η έννοια του πολιτισμικού πλουραλισμού διατυπώθηκε μόλις το 1916 από τον Randolph Bourne (Akam 2002, 45-70).

5 Ένας ιδιόμορφος εθνικισμός κυλούσε αδιάκοπα στο υπόβαθρο της αμερικανικής κοινωνίας. Πιο συγκεκριμένα οι Η.Π.Α. έβλεπε τον εαυτό της σαν ένα χωνευτήρι πολιτισμών ανάμεσα στους οποίους κάποιοι ήταν "λίγο καλύτεροι" από άλλους. Το χωνευτήρι αυτό είχε φτιαχτεί στα μέτρα των εθνικών και πολιτισμικών χαρακτηριστικών των δυτικοευρωπαίων (κυρίως προτεστάντες Βρετανοί). Με κάθε μεταναστευτικό κύμα λοιπόν υπήρχε ο φόβος να ανατραπεί η σχετικά ομοιόμορφη αμερικανική ταυτότητα κι έτσι σε αυτές τις περιόδους οι εθνικιστικές τάσεις γίνονταν πιο εμφανείς. Μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα επισήμως η χώρα στήριζε την ελεύθερη μετανάστευση. Την περίοδο 1882-1924 και λόγω του τρίτου κατά σειρά μαζικού κύματος μεταναστών διάφορες εθνικές ομάδες (Κινέζοι, νοτιοανατολικοί Ευρωπαίοι κυρίως καθολικοί και

Την επόμενη δεκαετία η χώρα βυθίστηκε ξαφνικά στην οικονομική κρίση που ξεκίνησε μετά το χρηματιστηριακό Κραχ του 1929 και την επακόλουθη κατάρρευση του αμερικανικού τραπεζικού συστήματος. Μέχρι το 1933 το ποσοστό των ανέργων είχε ανέβει στο 24.6% αφού 13 εκατομμύρια πολίτες είχαν χάσει τη δουλειά τους. Την ίδια χρονιά ο Franklin Delano Roosevelt ανέλαβε την προεδρία της χώρας και παρά την απειλή του φασισμού στην Ευρώπη έθεσε ως πρωταρχικό στόχο την επανόρθωση της αμερικάνικης οικονομίας και κοινωνίας. Άλλωστε η κοινή γνώμη και το Κογκρέσο<sup>6</sup> ήταν κάθετα στην ιδέα ενός νέου πολέμου (Shmoor 2008). Το πρόγραμμα του προέδρου ονομάστηκε New Deal και στόχευε στην "ανακούφιση, ανάρρωση και αναμόρφωση"<sup>7</sup> της χώρας από τα οποία μόνο το δεύτερο δεν επιτεύχθηκε άμεσα. Από τις σημαντικότερες πρωτοβουλίες του προγράμματος ανακούφισης ήταν το WPA (Works Progress Administration) με το οποίο δόθηκε η δυνατότητα για εργασία σε εκατομμύρια πολίτες<sup>7</sup> ακόμη και σε ανειδίκευτους. Ο κύριος τομέας της απασχόλησης ήταν στη δημιουργία δημόσιων έργων (γέφυρες, φράγματα, σχολεία, αεροδρόμια, δικαστήρια κ.α.) (Shmoor 2008, Kennedy 1999, 252-255). Το WPA επιπλέον προσέλαβε εικαστικούς, συγγραφείς, μουσικούς και ηθοποιούς καθώς, όπως χαρακτηριστικά είπε ο διαχειριστής του, Harry Hopkins, "Διάολε, πρέπει κι αυτοί σαν όλους τους άλλους ανθρώπους να φάνε" (Kennedy 1999, 254, Stevens and Swan 2004, 121,125-128).

Εβραίοι) και όλοι όσοι θεωρούνταν "ανίκανοι να φροντίσουν τον εαυτό τους" στερήθηκαν την είσοδο στη χώρα με μια σειρά από κυβερνητικές ενέργειες (Shmoor 2008).

6 Το Κογκρέσο πέρασε μια σειρά από περιορισμούς, τις επονομαζόμενες Πράξεις Ουδετερότητας (Neutrality Acts), στο εμπόριο και τη στρατιωτική και οικονομική βοήθεια χωρών που βρίσκονταν υπό καθεστώς συγκρούσεων (History.state.gov 2015).

7 Το New Deal άλλαξε μια για πάντα τη σχέση κυβέρνησης, αγοράς και πολιτών. Με τη Wagner National Labor Relations Act κατοχυρώθηκε σε ομοσπονδιακό επίπεδο το δικαίωμα στη δημιουργία σωματείων. Επιπλέον με την Social Security Act χορήγησε διάφορες παροχές κοινωνικής πρόνοιας (σύνταξη, επιδόματα σε ανέργους και μονογονικές οικογένειες).

## 1.2 Σχολή της Νέας Υόρκης, το υπόβαθρο.

Υπήρχε μια φοβερή κινητικότητα τη δεκαετία του '30. [...] Πολλοί ήταν καλοί καλλιτέχνες - [John] Graham, [Stuart] Davis, [Arshile] Gorky. Γνωρίζαμε ο ένας τον άλλο. Αλλά σεβόμασταν εξίσου τους καλλιτέχνες του American Scene.<sup>8</sup> [...] Δεν ήμουν μέλος των American Abstract Artists<sup>9</sup> [...]. Διαφωνούσα με τους περιορισμούς τους [...]. Πειραματιστήκαμε με διάφορα πράγματα και αλλάζαμε από το ένα στο άλλο στυλ (De Kooning σε Sandler 2003, 50).

Ο De Kooning μας παρουσιάζει τη δεκαετία του 1930 μέσα από το πρίσμα μιας γενιάς νέων καλλιτεχνών οι οποίοι μετά από μια δεκαετή πορεία προσωπικής μεταμόρφωσης θα κατάφερναν να μονοπωλήσουν το καλλιτεχνικό σκηνικό. Γεννημένοι στην πλειοψηφία τους την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα, μεγάλωσαν ή μετανάστευσαν σε μια απομονωμένη και σε οικονομική κρίση Αμερική που προσπαθούσε να βρει την καλλιτεχνική ταυτότητά της (Corn 1999, 3-6).<sup>10</sup>

Πιο συγκεκριμένα το θέμα της 'αμερικανικής' τέχνης σχετίζεται με τις ανεξάρτητες εκθέσεις των Ashcan<sup>11</sup> (Weinberg 2010) στην πρώτη δεκαετία του

8 Ένας κοινός όρος για τα ρεύματα του Τοπικισμού (Regionalism) και του Κοινωνικού Ρεαλισμού (Social Realism). Μέσα από τοιχογραφίες ήθελαν να δημιουργήσουν μια αυθεντικά αμερικανική τέχνη που θα ήταν κατανοητή από όλους τους πολίτες και θα είχε σημασία γι' αυτούς. Οι καλλιτέχνες που συχνότερα ταυτίστηκαν με το πρώτο ήταν οι Thomas Hart Benton, Grant Wood και John Steuart Curry και ζούσαν στις κεντρικές πολιτείες Iowa, Missouri, Kansas. Τα θέματά τους ως επί το πλείστον πραγματεύονται τη ζωή στην ύπαιθρο. Αντίθετα ο Ben Shahn και άλλοι καλλιτέχνες που ταυτίστηκαν με το δεύτερο ασχολήθηκαν κυρίως με την κριτική παρουσίαση αστικών προβλημάτων και την καλλιέργεια πολιτικής και κοινωνικής συνείδησης μέσα από αυτά. (Doss 1991, 1-7, MoMA.org 2015).

9 Ιδρύθηκαν το 1937 μέσα από έναν κύκλο καλλιτεχνών όπως οι Carl Holty, Harry Holtzman, και George L. K. Morris. Στόχος τους ήταν να στηρίξουν την μη προπαγανδιστική τέχνη και τους πειραματισμούς με το αφηρημένο ιδίωμα. Ήταν από τις πρώτες ομάδες που έστρεψαν το βλέμμα τους στην ευρωπαϊκή αφηρημένη τέχνη και όταν αργότερα Ευρωπαίοι όπως οι Mondrian και Leger μετανάστευσαν στις Η.Π.Α, έγιναν μέλη της ομάδας (Guilbaut 1983, 29-30, 36-37). Τα έργα των μελών παρουσίαζαν μια ποικιλία αισθητικών από τη "δυναμική, γεωμετρική καθαρότητα" κάποιων, σε πιο σουρεαλιστικές και εξπρεσιονιστικές επιρροές αλλά και την έμπνευση από το φυσικό τοπίο (στα χνάρια των πρώτων αφηρημένων της γκαλερί Stieglitz) (Westfall 1997, Phillips 1964).

10 Τα πρώτα παραδείγματα εθνικής ταυτότητας έρχονται από τα τέλη του 19ου αιώνα με τη δημιουργία μπρούτζινων γλυπτών με σκηνές από την Αμερικανική Δύση. Τα γλυπτά αυτά προτιμήθηκαν ιδιαίτερα από το αστικό κοινό καθώς του θύμιζαν εικόνες που άλλαζαν όσο η βιομηχανοποίηση και η μετανάστευση συνέχιζε στις ανατολικές πολιτείες. Αν και αρκετοί καλλιτέχνες απεικόνισαν τους ιθαγενείς πληθυσμούς (πχ. James Earle Fraser, Hermon Atkins MacNeil), η φιγούρα του cowboy ο οποίος δαμάζει ένα άλογο του Frederic Remington έγινε το σύμβολο του δυναμισμού της αμερικανικής ταυτότητας (Tolles 2006).

11 Ο τίτλος τους δόθηκε αργότερα (Weinberg 2010). Οι καλλιτέχνες ήταν οι Robert Henri, George Luks, Everett Shinn, John Sloan, William Glackens, Ernest Lawson, Maurice Prendergast, Arthur B. Davies. Αντίθετα προς τα μοντέλα της Ακαδημίας αλλά και προς τους ιμπρεσιονιστές αυτή η μειοψηφία ρεαλιστών ζωγράφων προσέγγισε τη ζωή όπως η δημοσιογραφία, με μια έμφαση στο παρόν και στα γεγονότα της ζωής στη Νέα Υόρκη (Weinberg 2010). Το διάστημα 1910-11 οργάνωσαν τις πρώτες ανεξάρτητες εκθέσεις με ελεύθερη συμμετοχή (Xroads.virginia.edu 2015). Το 1911 οι 7 από τους 8 Ashcan συμμετείχαν στη σύσταση της Association of American Painters and Sculptors. Στόχος του συγκεκριμένου συνδέσμου ήταν να προωθήσει τα έργα που έμεναν έξω από τις ετήσιες εκθέσεις της αμερικανικής Ακαδημίας και να παρουσιάσει νέα αισθητικά πλαίσια σε καλλιτέχνες και κοινό. Το όραμα των ιδρυτών ήταν να οργανώσουν μια διεθνή έκθεση

20ου, αλλά ακόμη περισσότερο με τους 'μετασεισμούς' της έκθεσης *The Armory Show*<sup>12</sup> του 1913. Η έκθεση παρουσιάζοντας σε μεγάλους αριθμούς τα πιο σύγχρονα ευρωπαϊκά και αμερικανικά έργα (Goldstein 2000 και Ziilczer 2015) δημιούργησε μια σειρά από ερωτήματα που ζητούσαν απάντηση όπως: "Τι είναι αμερικανικό; Τι μοντέρνο; Ρεαλισμός ή Αφαίρεση;" (Corn 1999, 3-6). Έτσι, τη δεκαετία του '30 και σαν συνάρτηση της οικονομικής κρίσης έκαναν την εμφάνισή τους προσεγγίσεις τοπικού προσδιορισμού. Η πλειοψηφία του κοινού των κριτικών και των ιδρυμάτων στήριξαν αυτές τις τάσεις (Doss 1991, 1-7, Stevens and Swan 2004, 78) και ταύτισαν το μοντέρνο με το Παρίσι ως μια δυσνόητη, ελιτίστικη και προκλητική έκφραση του νέου τρόπου ζωής (Guilbaut 1983, 218 σημ. 24, Roosevelt 1913, 718, Brown 1988, 209-210, Cox 1913, 1).

Οι καλλιτέχνες τους οποίους θα ακολουθήσουμε, αν και εκτέθηκαν σε ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών, αλλά και κοινωνικών, τάσεων, επέλεξαν να μην ενταχθούν σε κανένα παγιωμένο ρεύμα (Paul 2004). Σήμερα θα αναφερόμασταν σε αυτούς με τον όρο Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές<sup>13</sup> και συνήθως θα εννοούσαμε τους καλλιτέχνες Clyfford Still, Mark Rothko, Jackson Pollock, Philip Guston, Adolph Gottlieb, William Baziotēs και Willem De Kooning (Anfam 2015).<sup>14</sup> Μιας και η πορεία του κάθε καλλιτέχνη ήταν μοναδική, περισσότερο από οποιαδήποτε έκφραση Σχολής λειτούργησαν ως πυρήνας, ο οποίος σταδιακά από τη δεκαετία του '30 και ιδιαίτερα μετά το τέλος του πολέμου οργάνωσε ή οργανώθηκε σε πλαίσια (ομάδες, λέσχες και εκπαιδευτικά ιδρύματα) στη Νέα Υόρκη, στα οποία θα καλλιεργούνταν η αλληλοδιείσδυση της ατομικότητας με τη συλλογικότητα και η αμοιβαιότητα τέχνης και ζωής (Hellstein 2014, 59). Έτσι, οι καλλιτέχνες του που θα κατάφερνε να κινητοποιήσει περισσότερους καλλιτέχνες να αμφισβητήσουν τα όρια τους έτσι ώστε να αναβαθμιστεί το επίπεδο της αμερικάνικης τέχνης (Goldstein 2000, 105-106, Bluemner 1913, 28).

12 Τριακόσιοι καλλιτέχνες εξέθεσαν για πρώτη φορά τα έργα τους στις Η.Π.Α. Ο άξονας της έκθεσης ήταν η έμφαση στην ιστορική διαδοχή της μοντέρνας τέχνης από τον Francisco Goya μέχρι τον Marchel Duchamp. Περιλάμβανε λοιπόν τόσο καταξιωμένες φιγούρες του ευρωπαϊκού παρελθόντος, αρκετούς Αμερικανούς, όσο και μοντέρνους Ευρωπαίους καλλιτέχνες. Από τις 3 κατηγορίες ξεχώρισαν τα έργα των μοντέρνων Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Edvard Munch, Henri Matisse, Pablo Picasso, Wassily Kandinsky και Marchel Duchamp (Goldstein 2000 και Ziilczer 2015). Το 1915 ακολούθησε μια ακόμη διεθνής έκθεση στο San Francisco που παρουσίασε τους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές και Ιταλούς Φουτουριστές (Whiffen et al. 2015).

13 Στη συνέχεια θα δούμε περισσότερα για τον όρο και τη στάση των καλλιτεχνών απέναντί του.

14 Παρόλα αυτά στοιχεία του αφηρημένου εξπρεσιονισμού μπορεί κάποιος να αναγνωρίσει σε Αμερικανούς της δυτικής ακτής όπως ο Mark Tobey, και Morris Graves αλλά και σε γλύπτες όπως οι Alexander Calder και David Smith. Άλλοι ζωγράφοι που κάποιες φορές περιλαμβάνονται στους αφηρημένους εξπρεσιονιστές είναι οι Richard Pousette-Dart και Jack Tworckon όπως και ο δάσκαλος τέχνης Hans Hofmann (Anfam 2015, Thaw 1986, 49).

αφηρημένου εξπρεσιονισμού έθεσαν τις βάσεις για κάτι πολύ ευρύτερο, τη Σχολή της Νέας Υόρκης. Η παρακολούθηση αυτής της πορείας θα είναι και ο στόχος της συγκεκριμένης ενότητας.

### 1.2.1 Στα χνάρια των Ευρωπαίων Μοντέρνων.

Όπως θα δούμε στη συνέχεια οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες είχαν τη διεκδικητικότητα των πρώτων ανεξάρτητων προσπαθειών, την οποία ταυτίσαμε προηγουμένως με τους Ashcan. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο το ότι κάποιοι <sup>15</sup> μαθήτευσαν στα τέλη του '20 και τις αρχές του '30 στο Art Students League κοντά στους John Sloan, Robert Henri (σχολή Ashcan) και Tomas Hart Benton (Regionalism).<sup>16</sup> Βέβαια για καλλιτέχνες όπως οι Gottlieb και Pollock η οπτική συγγένεια<sup>17</sup> των πρώτων έργων τους με το στυλ των καθηγητών τους ήταν παροδική.

Στο σύνολό τους θαύμαζαν την μοντέρνα ευρωπαϊκή τέχνη και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η Νέα Υόρκη του Μεσοπολέμου τούς παρείχε μια πληθώρα ερεθισμάτων προς αυτήν την κατεύθυνση. Πρώτα πρώτα, στον απόηχο της αίγλης που είχε ξεκινήσει το Armory Show<sup>18</sup> είχαν δημιουργηθεί δύο νέοι χώροι για την

15 Όπως θα δούμε στη συνέχεια την νέα ιδεολογία συμμερίζονταν και οι υπόλοιποι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές· ακόμη και εκείνοι με τους οποίους δεν είχαν την ίδια αφετηρία π.χ. Kline, Motherwell και Bazziotes.

16 Σε γενικές γραμμές ήταν θετικοί προς τους πειραματισμούς. Για παράδειγμα ο Sloan που υπήρξε δάσκαλος των Pollock, Gottlieb και Newman θεωρούσε τον κυβισμό ως έναν σημαντικό σταθμό στην πορεία της μοντέρνας τέχνης· όμως ο ίδιος πίστευε στη μετουσίωσή του σε κάτι σημαντικότερο. Ωθούσε τους μαθητές του να ενδιαφέρονται για ότι συνέβαινε στο χώρο της τέχνης μέσα από επισκέψεις σε μουσεία, μελέτη βιβλίων κ.α (Seckler 1967). Από την άλλη ο Henry που δίδαξε τον Gottlieb τον παρακινούσε να ζωγραφίζει απευθείας στον καμβά χωρίς να χρησιμοποιεί προπαρασκευαστικά σκίτσα· κάτι που ο καλλιτέχνης ακολούθησε στην πορεία του (Gottlieb et al. 1981, 11). Τέλος ο Benton είχε δηλώσει: "Είναι παράλογο να δείξεις ένα έργο του Cezanne στον μέσο Αμερικανό πολίτη και να περιμένεις πως θα καταλάβει κάτι. Το ίδιο θα συμβεί και με ένα μοτίβο του Braque ή του Kandinsky" (Solomon 2001, 49-50). Ο Pollock όσο κι αν θαύμαζε το δάσκαλό του υποστήριζε πως ο τοπικισμός ήταν κάτι στο οποίο "πρέπει να αντιδρά κανείς έντονα" (Doss 1991, 3).

17 Τα πρώτα τους έργα απεικονίζουν τοπία και σκηνές της αστικής ζωή και της υπαίθρου με διάχυτο έναν εκφραστικό συμβολισμό. Η χρωματική τους παλέτα είναι περιορισμένη και μουντή και εκπέμπει μια αίσθηση απομόνωσης και μελαγχολίας που πιθανώς συνδέεται με την εποχή (Anfam 2015).

18 Η συγκεκριμένη έκθεση λόγω του μεγέθους της, λόγω του διεθνούς προσανατολισμού της αλλά και λόγω του τρόπου με τον οποίο προωθήθηκε εγκαινίασε ένα διαφορετικό μοντέλο αγοράς για τα εικαστικά στο οποίο ακόμη και οι πιο προσωπικές και πολλές φορές εξεζητημένες εκφράσεις μπορούσαν να βρουν τον αντίστοιχο αγοραστή.(Xroads.virginia.edu 2015). Στα επόμενα χρόνια περισσότεροι έμποροι, αναγνωρίζοντας τη δυνατότητα της μοντέρνας τέχνης να δημιουργεί πωλήσεις, ασχολήθηκαν με την προώθησή της. Αμέσως μετά την έκθεση εμπορικά κέντρα και περιοδικά όπως το Vogue και Vanity Fair παρουσίασαν διαφημίσεις, προτάσεις μόδας και διακόσμησης εμπνευσμένα από τον κυβισμό (Sheon 1983, 93). Επίσης εμπορικά κέντρα όπως τα Gimbels και Wanamaker's ξεκίνησαν να διοργανώνουν εκθέσεις μοντέρνας τέχνης στα

παρουσίαση της μοντέρνας τέχνης' το Museum of Modern Art (Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης 1929)<sup>19</sup> και το Museum of Non Objective Art (Μουσείο Μη-Αντικειμενικής Τέχνης 1939)<sup>20</sup> (Anfam 2015). Στη βιβλιογραφία θα βρούμε ποικίλες αναφορές στη σημασία που είχαν γενικότερα τα μουσεία ως χώροι μάθησης για τους νέους μοντερνιστές.<sup>21</sup> Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τη δήλωση του Gottlieb: "Κατά κάποιον τρόπο έχω καταλήξει στο ότι το μόνο καλό σχολείο για την τέχνη είναι το μουσείο" (Gottlieb σε Seckler 1967).

Αντίστοιχα, 'εκπαιδευτικό' ρόλο φαίνεται να αποδίδουν οι καλλιτέχνες και στις συναναστροφές τους. Πιο συγκεκριμένα, τη δεκαετία του '30 υπήρχαν διάφορες νέες αφορμές και πλαίσια για συνδιαλλαγή. Από τα πιο συλλογικά παραδείγματα ήταν το Σωματείο Unemployed Artists' Union<sup>22</sup> και το πρόγραμμα απασχόλησης Work Progress Administration/Federal Art Project (FAP).<sup>23</sup> Ακολουθούν οι μαρτυρίες δύο καλλιτεχνών σχετικά με το κλίμα που είχε δημιουργηθεί:

καταστήματά τους κάτι το οποίο συνεχίστηκε και τις επόμενες δεκαετίες με τα εμπορικά κέντρα Macy's και Lord and Taylor's (Platt 1985, 27). Το περιβάλλον έμοιαζε φιλικότερο στους πειραματισμούς των καλλιτεχνών και έτσι τα επόμενα χρόνια συστάθηκαν νέες οργανώσεις όπως η Society of Independent Artists και η Societe Anonyme στις οποίες συμμετείχαν Αμερικανοί και Ευρωπαίοι μοντέρνοι (Zilczer 2015).

19 Με τις ευλογίες του Roosevelt ο οποίος το χαρακτήρισε "εθνικό ίδρυμα", το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης και οι κινητές εκθέσεις του θα φρόντιζαν να εμπλουτίσουν την πολιτιστική ζωή της χώρας (Bee and Elligott 2004, 61). Η πρώτη έκθεση του Museum of Modern Art περιλάμβανε τους καλλιτέχνες Cezanne, Gauguin, Seurat και Van Gogh και κανέναν Αμερικανό (MoMA.org 2015). Μιας και το μουσείο προοριζόταν "να εξυπηρετεί τα υψηλά στάνταρ της ελίτ" παρουσιάζοντας κυρίως Ευρωπαίους, το να συμπεριληφθεί κάποιος Αμερικανός στις εκθέσεις του ήταν η μεγαλύτερη αναγνώριση (Guilbaut 1983, 45). Κάποιες από τις σημαντικότερες εκθέσεις πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν η αναδρομική έκθεση του Matisse (1931) και η έκθεση Cubism and Abstract Art (1936).

20 Το Μουσείο Μη Αντικειμενικής τέχνης ιδρύθηκε από τον Solomon R. Guggenheim και αρχικά στέγασε τη μοντέρνα συλλογή του. Το όνομά του μουσείου είναι χαρακτηριστικό της γραμμής που ακολούθησε για τουλάχιστον μια δεκαετία και των προτιμήσεων της διευθύντριας του σε αυτό το διάστημα, Hilla von Rebay (αφηρημένη τέχνη, πίνακες και όχι γλυπτά, έργα του 20ου αιώνα) (Otten 2015). Η έκθεση Art of Tomptogow (1939) ήταν ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα των προτιμήσεων καθώς περιλάμβανε καλλιτέχνες όπως οι Rudolf Bauer, Wassily Kadinsky, Hans Arp, Marc Chagall, Robert Delaunay, Paul Klee, László Moholy-Nagy και Maurice de Vlaminck (Rebay 1939).

21 Οι νέοι καλλιτέχνες τα επισκέπτονταν, είναι τα μέρη που πρωτοείδαν έργα και τους έκαναν τρομερή εντύπωση (Thaw 1986). Επίσης ο Pollock δούλεψε στο Μουσείο Μη Αντικειμενικής Τέχνης και μάλιστα είχε δηλώσει "Μπορώ να κάνω ένα Harp ή έναν Klee πολύ εύκολα" (Solomon 2001, 128-129).

22 Ιδρύθηκε το 1934 και η πλειοψηφία των καλλιτεχνών ανήκε σε αυτό ανεξάρτητα από το αν συμμετείχαν ενεργά στο πολιτικό κομμάτι του. Έπαιξε οργανικό ρόλο στη συμμετοχή στα κυβερνητικά προγράμματα τα οποία ήταν η διέξοδος κάθε καλλιτέχνη την εποχή της κρίσης (Stevens and Swan 2004, 112).

23 Το WPA/FAP ήταν το μεγαλύτερο από 4 καλλιτεχνικά προγράμματα του New Deal και λειτούργησε από τον Αύγουστο του 1935 μέχρι τον Ιούλιο του 1943. Οι καλλιτέχνες δημιουργούσαν τοιχογραφίες, πίνακες και γλυπτά σε δημόσια κτήρια αλλά και έργα που θα εκτίθενταν σε μουσεία ή δημόσιες υπηρεσίες. Από τους νέους μοντερνιστές οι De Kooning, Pollock, Rothko, Guston, Gottlieb πέρασαν από το FAP (O' Connor 1972, 12).



Μετά τις συγκεντρώσεις στο σωματείο θα πηγαίναμε για καφέ [...] και θα μέναμε ξάγρυπνοι μέχρι τις 2 το πρωί. Θα μιλούσαμε για τις διαφορετικές φάσεις στην τέχνη, τις εκθέσεις των Picasso, de Chirico, Klee, και του Whitney Museum. Και θα μιλούσαμε για τις συναρπαστικές εκθέσεις που βλέπαμε στην πόλη (Soleman σε Stevens and Swan 2004, 129).

Το πρόγραμμα (FAP) ήταν τόσο καλό. Δημιούργησε τις συνθήκες για μια φιλική συναναστροφή. Η Παρασκευή ήταν ημέρα πληρωμής και οι καλλιτέχνες αμείβονταν, παρευρίσκονταν σε συγκεντρώσεις στο Σωματείο και μαζεύονταν στην Stewart's Cafeteria που βρισκόταν [...] περίπου δύο τετράγωνα απόσταση από τα κεντρικά γραφεία του Σωματείου (De Kooning σε Stevens and Swan 2004, 148).

Παρόλα αυτά το Σωματείο δεν ήταν χώρος ανοχής προς οποιαδήποτε αισθητική επιλογή. Λόγω της έντονης συμμετοχής των κομμουνιστών σε αυτό<sup>24</sup> οι καλλιτέχνες που δούλευαν με το αφηρημένο ιδίωμα βρίσκονταν στο περιθώριο σαν 'αντικοινωνικοί' (Stevens and Swan 2004, 124-125). Κάτι αντίστοιχο συνέβαινε και στο FAP. Οι προτιμώμενες θεματικές περιλάμβαναν "ιστορικές αφηγήσεις και πορτραίτα, απεικόνιζαν το αμερικανικό σκηνικό ή τον εργάτη" (Americanabstractartists.org 2015). Άλλωστε ήταν τέτοια η φύση του προγράμματος που στόχευε στην ταύτιση του με τα δημοκρατικά ιδανικά και στην ενοποίηση των πολιτών μέσα από την τέχνη (Guilbaut 1983, 55-59).<sup>25</sup> Εξαίρεση αποτελούσε το τμήμα της Νέας Υόρκης στο οποίο τύχαινε να δουλεύουν οι νέοι μοντερνιστές, καθώς υπήρχαν μεγαλύτερα περιθώρια για πειραματισμό χάρη στον επιβλέποντα Burgoyne Diller, ο οποίος ήταν αφηρημένος καλλιτέχνης (O' Connor 1972, 227). Διαβάζουμε χαρακτηριστικά: "Αν είχα 10 δουλειές, είχα τη δυνατότητα να ξεκινήσω το πολύ μία που ίσως να ήταν αισθητικά λίγο αμφιλεγόμενη για κάποιους" (Stevens and Swan 2004, 125).

Επίσης τη δεκαετία του '30 υπήρχαν συγκεκριμένα καφέ τα οποία λειτουργούσαν εξίσου ως άτυποι χώροι συναναστροφής ομοϊδεατών καλλιτεχνών, νέων και μεγαλύτερων. Για παράδειγμα οι ζωγράφοι Arshile Gorky, Milton Avery, Stuart Davis και John Graham που συνέχιζαν στα βήματα των πρώτων μοντέρνων της Gallery 291<sup>26</sup> σύχναζαν στο Jumble Shop και Romany Marie' s. Σε αυτούς τους

24 Προωθούσε την παραστατική τέχνη με πολιτική ατζέντα στα πρότυπα των Μεξικανών R. Rivera και Alfaro Siqueiros και του Αμερικανού William Gropper (Thaw 1986, 18).

25 "Ο καλλιτέχνης του WPA, αποτυπώνοντας την δική του εντύπωση των πραγμάτων, μιλά επίσης για το πνεύμα των απανταχού συμπατριωτών του" (Roosevelt 2005).

26 Ο Alfred Stieglitz μέσα από τη γκαλερί του "291" στο Μανχάταν παρουσίαζε μοντέρνους (Matisse, Cezanne, Picasso) μαζί με Αμερικανούς ήδη από το 1908. Η πλειοψηφία των καλλιτεχνών που στήριζε είχαν σπουδάσει στην Ευρώπη το 1900-1910 και είχαν αφομοιώσει τις σύγχρονες τάσεις. Οι πειραματισμοί τους είχαν υπόβαθρο τον κυβισμό. Για τους Joseph Stella, Charles Demuth και Charles Sheeler ως αφετηρία λειτούργησε το βιομηχανικό περιβάλλον. Για

χώρους, όπου το Παρίσι θεωρούνταν ιερό, η υπόσχεση των συζητήσεων γύρω από τη μοντέρνα τέχνη μαγνήτιζε τους νέους μοντερνιστές (Stevens and Swan 2004, 105-107).<sup>27</sup>

Παράγωγο των συναναστροφών αυτών ήταν η ομάδα "The Ten"(Οι Δέκα), η οποία περιλάμβανε καλλιτέχνες όπως οι Graham, Gottlieb και Rothko. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι πως ήταν μια αμερικανική ανεξάρτητη πρωτοβουλία και στόχευε να προωθήσει την 'άλλη' τέχνη που συνέβαινε στη χώρα. Για παράδειγμα, η έκθεση τους με τον τίτλο *The Ten: Whitney Dissenters* ήταν απάντηση στην ετήσια έκθεση του Whitney Museum για το 1938. Μέσα από τον κατάλογο της έκθεσης κατηγορούσαν τα μουσεία πως εκπαίδευαν το κοινό σε μια τέχνη "σύγχρονη μόνο χρονικά και αμερικανική μόνο επαρχιακά (provincially)".<sup>28</sup> Επιπλέον, υπογράμμιζαν την ύπαρξη ενός "επιλεκτικού σοβινισμού", ο οποίος καταδίκασε τις επιρροές των κυβιστών ή αφαιρετικών. Τέλος, δήλωναν πως αν και οι κριτικοί προσπαθούσαν να κατηγοριοποιήσουν τα έργα τους γύρω από όρους (πχ. εξπρεσιονιστικά, επαναστατικά ή κυβιστικά), οι ίδιοι ακολουθούσαν μια "πειραματική" προσέγγιση και συνεπώς είχαν ένα "πολύ προσωπικό" αποτέλεσμα (Rothko and López-Remiro 2006, 16-17).

Όταν αργότερα οι καλλιτέχνες μιλούν για την εποχή, ακόμη και αυτοί που δεν ανήκαν στους Δέκα, επιβεβαιώνουν το κύμα εναντίωσης στην "επαρχιακή" αμερικανική τέχνη και την ανάγκη να παράξουν με μέτρο σύγκρισης τα διεθνή πρότυπα (που για αιώνες ενσάρκωνε το Παρίσι). Ας δούμε μερικά παραδείγματα:

Η ιδέα μια απομονωμένης αμερικανικής ζωγραφικής [...] μου φαίνεται παράλογη, όπως ακριβώς θα φαινόταν και η ιδέα τού να δημιουργήσουμε καθαρά αμερικανικά μαθηματικά ή φυσική [...] (Pollock σε Guilbaut 1983, 175 ).

τους Georgia O' Keeffe, Arthur Dove, Marsden Hartley, Milton Avery η αφηρημένη και συμβολική υπόσταση των φυσικών μορφών. Τέλος για τους Max Weber και Man Ray η ανθρώπινη φιγούρα. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1920 - και τα έργα του Stuart Davis- τα έργα του Dove είχαν το μεγαλύτερο ποσοστό αφαίρεσης (Whiffen et al. 2015).

<sup>27</sup> Μερικά παραδείγματα συναναστροφών: Οι Gottlieb, Rothko και Newman έκαναν μαθήματα με τον Avery (Gottlieb et al. 1981,16). Ανάμεσα στον Graham (με το βιβλίο του *System and Dialectics of Art*, 1937) και σε καλλιτέχνες όπως οι Gottlieb, Rothko και Pollock βλέπουμε κοινές ανησυχίες σχετικά με το ασυνείδητο, την αυτόματη δημιουργία και το πρωτόγονο (Anfam 2015). Επίσης ο Graham στήριξε νέους καλλιτέχνες όπως ο De Kooning, Pollock και Gottlieb (Gottlieb et al. 1981, 27 υποσημείωση 43 και Solomon 2001, 102).

<sup>28</sup> Μια παραστατική τέχνη με έντονο το τοπικό χρώμα, δηλαδή με αναφορές στην αμερικανική ζωή στην ύπαιθρο η οποία μιμούνταν τα έργα των Titian, Degas, Breughel και Chardin.

Τόσο δελεαστική ήταν η ιδέα του απομονωτισμού, που δεν υπήρχε πρόβλημα αν ο καλλιτέχνης έκλεβε στυλ και τεχνικές της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, με την προϋπόθεση ότι περιοριζόταν στις αμερικανικές σκηνές (Newman σε Hess 1972, 72).

[...] μπορούσα να διακρίνω πως η ιδέα της σχολής *Ashcan* και του *Κοινωνικού Ρεαλισμού* ήταν καθαρά δογματική και δεν είχε να κάνει με την πραγματικότητα της τέχνης (Gottlieb σε Seckler 1967).

### 1.2.2 Β' Παγκόσμιος Πόλεμος

Τα χρόνια του πολέμου οδήγησαν το παγιωμένο καλλιτεχνικό σκηνικό σε στροφή 180 μοιρών, μέσα από την οποία αναδείχθηκαν οι 'αφηρημένοι εξπρεσιονιστές' (Guilbaut 1983, 59-62). Η αλλαγή που συντελέστηκε σχετιζόταν πρωτίστως με τα οφέλη της χώρας από τον πόλεμο<sup>29</sup> και επιπλέον με το 'διεθνισμό'<sup>30</sup> που διαπότισε διαφορετικούς τομείς της κοινωνίας. Οι Η.Π.Α. ωθήθηκαν να ξεπεράσουν την απομόνωση των προηγούμενων ετών τόσο μέσα από την ευθύνη για την παγκόσμια σταθερότητα, όσο και μέσα από την ευκαιρία που είχαν να αυξήσουν την επιρροή τους. Με τον τομέα του πολιτισμού να νοείται ως ένα ακόμη πλαίσιο στο οποίο θα έπρεπε να διαπρέψουν, γεγονότα όπως η κατοχή του Παρισιού μεταφράστηκαν εξίσου ως 'ευθύνη' και 'ευκαιρία'.

Το παραπάνω δίπολο ήταν ιδιαίτερα εμφανές στον αμερικανικό τύπο της εποχής. Εκεί κανείς μπορούσε να συναντήσει editorials με συναισθηματικά φορτισμένο λόγο και καρικατούρες που παρουσίαζαν τον πολιτισμό κάτω από τις μπότες των Γερμανών (συχνά αντικαθιστούσαν τους Γερμανούς στρατιώτες με την εικόνα ενός γορίλα). Η προσέγγισή τους θεωρήθηκε εξαιρετικά μεροληπτική διότι πέρα από το ότι ταύτιζαν την εχθρικότητα του φασισμού προς το μοντέρνο με το μέλλον όλου του πολιτισμού, μετέφρασαν το γεγονός σαν το γκρέμισμα ενός

29 Ο "Αμερικανικός Αιώνας" που είχε προφητεύσει το περιοδικό Life σε άρθρο του το 1941 έμοιαζε να μπορεί να γίνει πραγματικότητα με το τέλος του Β' Παγκοσμίου. Οι Η.Π.Α έχοντας αποκτήσει οικονομική και στρατιωτική ανεξαρτησία και κρατώντας το όπλο της πυρηνικής ενέργειας μπορούσε να επιχειρήσει να ταυτίσει το εθνικό με το παγκόσμιο συμφέρον (Guilbaut 1983, 59-62,90,101-105). Έφερε βαρέως λοιπόν το γεγονός πως η εικόνα της στο εξωτερικό ήταν αρνητική. Μέλη του Κογκρέσου που επισκέπτηκαν την Ευρώπη το 1946 και 1947 είχαν τη δυνατότητα να δουν από κοντά τις κριτικές του Τύπου και επέστρεψαν με τις χειρότερες εντυπώσεις (Guilbaut 1983, 192).

30 Υπό το πρίσμα της διεθνούς συνεργασίας για τη διατήρηση της ειρήνης. Μερικά παραδείγματα είναι η ραδιοφωνική σειρά του CBS "Which Way to Lasting Peace?" του 1940, το βιβλίο *One World* του Wilkie σχετικά με τη δυνατότητα της τεχνολογικής επανάστασης να δημιουργήσει ένα "παγκόσμιο χωριό" (γράφτηκε μετά από ταξίδι σε Κίνα και Ρωσία που έγινε με προτροπή του Roosevelt), η δημιουργία των Ηνωμένων Εθνών το 1945 και τα διεθνή gallup που έδειχνα τους πολίτες σύμφωνους με τη δημιουργία ενός διεθνούς οργανισμού που θα εξασφάλιζε την εθνική ασφάλεια (Guilbaut 1983, 59-62).

συμβόλου (Guilbaut 1983, 49-51, 54-55).

Επιπλέον, στα ίδια πλαίσια κινήθηκε και μια μερίδα κριτικών και εμπόρων τέχνης τονίζοντας την ευκαιρία που είχε παρουσιαστεί για την ανάδειξη της εγχώριας παραγωγής. Η ρητορική που χρησιμοποίησαν περιλάμβανε από τη μια το δύσκολο φορτίο που καλούσαν να αναλάβουν οι Η.Π.Α. και από την άλλη την ανάγκη για μια νέα αμερικανική καλλιτεχνική προσέγγιση μακριά από τον εθνικισμό των προηγούμενων ετών (Guilbaut 1983, 62-66). Οι σημαντικότεροι ήταν οι James Soby,<sup>31</sup> Edward Jewell<sup>32</sup> και Samuel Kootz. Ο τελευταίος γράφοντας στους New York Times τον Αύγουστο του 1941 απευθύνθηκε στους αμερικανούς καλλιτέχνες με την παρακάτω φράση:

Παραπονιόσαστε για χρόνια σχετικά με το 'κλέψιμο' της αμερικανικής αγοράς από το Παρίσι. [...] Οι γκαλερί χρειάζονται φρέσκο ταλέντο και νέες ιδέες. Μπορείτε να ακούσετε τα χρήματα να ρέουν στη χώρα. Και το μόνο που έχετε να κάνετε, αγόρια και κορίτσια, είναι μια νέα προσέγγιση, μια αλλαγή (Kootz σε Guilbaut 1983, 65).

Τα παραπάνω στοιχεία σε συνδυασμό με την μετανάστευση αναγνωρι- σμένων Ευρωπαϊών καλλιτεχνών<sup>33</sup> στη Νέα Υόρκη δημιούργησαν μια αίσθηση πως η χώρα ήταν μάρτυρας μιας σταδιακής μετατόπισης του πολιτισμικού κέντρου από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη (Anfam 2015, Hobsbawm 2003, 636).

### 1.2.3 Ανεξάρτητη αμερικάνικη σκηνή

Παρουσιάζει λοιπόν εξαιρετικό ενδιαφέρον να δούμε αν και πώς οι μοντέρνοι αμερικανοί καλλιτέχνες ανταποκρίθηκαν στο κλίμα ευκαιρίας ξεκινώντας από το γεγονός της μετανάστευσης των Ευρωπαίων. Σύμφωνα με το Motherwell η αλληλεπίδραση μοντέρνων Ευρωπαίων και Αμερικανών ήταν στο μεγαλύτερο βαθμό ανύπαρκτη, "μια χαμένη ευκαιρία"(Cumplings 1974).<sup>34</sup> Παρόλα αυτά για τους

31 Κριτικός τέχνης ο οποίος είχε δηλώσει: "Ευτυχώς, αρκετοί Αμερικανοί καλλιτέχνες [...] γνωρίζουν πως μια σχέση συμπάθειας με τους μετανάστες ζωγράφους και γλύπτες μπορεί να διευρύνει την εγχώρια παράδοση και ταυτόχρονα να βοηθήσει να διατηρηθεί η πολιτισμική ορμή από την Ευρώπη" (Guilbaut 1983, 64)

32 Σε αντίθεση με τους υπολοίπους πίστευε πως το κάλεσμα για μια διεθνή τέχνη θα έπρεπε να αντικατασταθεί από ένα κάλεσμα για μια "καθολικότητα της έκφρασης" (universality) (Jewell σε Guilbaut 1983, 44)

33 Ο σουρεαλιστικός κύκλος (Roberto Matta, Ossip Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, André Breton, André Masson, Amédée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Pavel Tchelitchev, Kurt Seligmann and Eugene Berman) και καλλιτέχνες της καθαρής αφαίρεσης (Mondrian και Leger) (Cumplings 1974).

34 Σε συνέντευξή του αναφέρεται εκτενώς στο θέμα καθώς ήταν από τους λίγους Αμερικανούς που συναναστράφηκε με την ομάδα των μεταναστών σουρεαλιστών. Ακολουθούν επιγραμματικά μερικά στοιχεία για τους Ευρωπαίους: ήταν απομονωμένοι, φοβισμένοι, με μόνη την

κατοίκους της Νέας Υόρκης, καλλιτέχνες και μη, η μοντέρνα τέχνη ήταν γεγονός αφού μπορούσαν να τη δουν να κατακλύζει τις γκαλερί,<sup>35</sup> τα μουσεία<sup>36</sup> και τις βιτρίνες των καταστημάτων.<sup>37</sup> Έτσι, αν καταφύγουμε σε δηλώσεις της εποχής θα δούμε τον μοντέρνο Αμερικανό να διχάζεται. Ενώ αρχικά μετάφρασε τη μετανάστευση ως σύμμαχο στο όραμά του για μια μοντέρνα σκηνή, γρήγορα απομυθοποίησε το γεγονός (Thaw 1986, 17).

Δέχομαι το γεγονός πως τα σημαντικότερα έργα των τελευταίων 100 χρόνων έγιναν στην Γαλλία. Οι Αμερικανοί ζωγράφοι σε γενικές γραμμές δεν έπιασαν το νόημα της μοντέρνας ζωγραφικής. Έτσι, το γεγονός πως καλοί Ευρωπαίοι μοντέρνοι είναι εδώ είναι πολύ σημαντικό, γιατί φέρνουν μαζί τους την κατανόηση των προβλημάτων της μοντέρνας τέχνης. [...] Τα βασικά προβλήματα της σύγχρονης ζωγραφικής είναι ανεξάρτητα από οποιαδήποτε χώρα (Pollock σε Guilbaut 1983, 175).

Νομίζω πως αυτό που συνέβη στις αρχές του '40 με την έναρξη του πολέμου, ήταν πρώτα απ' όλα πως μια μερίδα σουρεαλιστών ήρθε στη χώρα και μπορούσαμε να τους δούμε και να αντιληφθούμε πως ήταν κανονικοί άνθρωποι σαν εμάς. Έπειτα ήμασταν επίσης αποκομμένοι από τα περιοδικά που συνήθως έφταναν όπως το "Cahier des Arts". Έτσι δεν ήμασταν συνεχώς βυθισμένοι στη γαλλική τέχνη. Νομίζω υπήρχε μια κάποια αίσθηση κρίσης και έπρεπε, τουλάχιστον ένωθα ότι έπρεπε, να αντιμετωπίσω τα ζωγραφικά μου προβλήματα τα οποία δεν μπορούσα να διαχωρίσω από τα προσωπικά μου (Gottlieb σε Seckler 1967).

Σύμφωνα με το Gottlieb η περίοδος 1941-1943 ως συνονθύλευμα των γεγονότων που καταγράψαμε στην πορεία της εργασίας (πχ κατάληψη του Παρισιού, άφιξη των Ευρωπαίων αλλά και η παύση των ομοσπονδιακών προγραμμάτων

αμερικάνικη ελίτ και ανθρώπους των μουσείων (πέρα από το Mondrian ο οποίος είχε φανατικό κοινό στις Η.Π.Α και έγινε μέλος των American Abstract Artists). Επίσης υπήρχε το πρόβλημα της γλώσσας καθώς οι περισσότεροι δεν μιλούσαν αγγλικά. Τέλος σαν προσωπικότητες ήταν πολύ διαφορετικές από τους Αμερικανούς, μιλούσαν για αισθητική και σπάνια για χρήματα (Cumplings 1974).

35 Κυρίως στις γκαλερί των Curt Valentin, Pierre Matisse, Julien Levy. Η σημαντικότερη ομαδική έκθεση ήταν το "Artists in Exile" 1942 στη γκαλερί Pierre Matisse στη Νέα Υόρκη. Σε αυτήν 14 Ευρωπαίοι μετανάστες παρουσίασαν από ένα έργο τους: Roberto Matta, Ossip Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Léger, André Breton, Piet Mondrian, André Masson, Amédée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Pavel Tchelitchev, Kurt Seligmann και Eugene Berman (Russell 1999, 201).

36 Ήδη από τη δεκαετία του '30 είχαν αρχίσει να παρουσιάζονται σουρεαλιστικά έργα. Μερικά παραδείγματα εκθέσεων είναι τα εξής: "Newer Super-Realism" το 1931 σε Wadsworth Atheneum Museum of Art, Connecticut με τα έργα των Salvador Dali, Max Ernst, Joan Miró, Giorgio de Chirico, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Joseph Cornell, Man Ray και άλλων (Goldstein 2000, 199) και "Fantastic Art, Dada and Surrealism" το 1936 σε Museum of Modern Art, με Joan Miro, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Paul Klee, Man Ray, Hans Arp, Max Ernst, Frances Picabia, Pierre Roy, Salvador Dali και άλλους (Bee and Elligott 2004, 46 και The Museum of Modern Art 1936).

37 Συγκεκριμένα υπάρχει αναφορά για τα έργα του Salvador Dali σε βιτρίνες καταστημάτων (Guilbaut 1983, 73).

εργασίας) (Guilbaut 1983, 41-42, 45) οδήγησε τους Αμερικανούς καλλιτέχνες σε μια κατάσταση εσωτερικού αναβρασμού. Οι περισσότεροι οργανώθηκαν σε νέες μικρές ομάδες, μέσα από τις οποίες προσπάθησαν με αυτοπεποίθηση να αναδειχθούν στην αμερικανική σκηνή, αλλά και να αναδείξουν την εγχώρια προσπάθεια στην παγκόσμια (Guilbaut 1983, 45-46, 68).

Η ομάδα η οποία ακολούθησε τη δυναμικότερη<sup>38</sup> στρατηγική ήταν η Federation of Modern Painters and Sculptors. Ιδρύθηκε το 1940 και περιλάμβανε πολλούς καλλιτέχνες από την ομάδα "Οι Δέκα" (π.χ Avery, Gottlieb και Rothko). Η Federation ήταν κυρίως προσανατολισμένη στην οργάνωση εκθέσεων οι οποίες θα εξασφάλιζαν τα οικονομικά συμφέροντα των μελών της.<sup>39</sup> Παρόλα αυτά αντέδρασε σε μια σειρά από χαρακτηριστικά του καλλιτεχνικού σκηνικού κατηγορώντας τα ως παράγοντες οι οποίοι δεν επέτρεπαν την ανανέωσή του (Guilbaut 1983, 40-42).

Πιο συγκεκριμένα, ο πρώτος ζυγός ήταν το πολιτικό κομμάτι και μπορούμε να αντιληφθούμε τη σημασία του αν αναλογιστούμε ότι υπήρξε η αφορμή για τη δημιουργία της ομάδας.<sup>40</sup> Την ίδια περίοδο στα περιοδικά Marxist Quarterly, Partisan Review, The Nation και New Republic συγκεκριμένοι ιστορικοί τέχνης (Meyer Schapiro), κριτικοί (Clement Greenberg), πολιτικοί (Leon Trotsky) αλλά και καλλιτέχνες (ο σουρεαλιστής Andre Breton) υποστήριξαν, σε διαφορετικό βαθμό ο κάθε ένας, την ανάγκη μετάβασης από μια πολιτική σε μια αισθητική avant garde.<sup>41</sup> Δηλαδή, προέτρεπαν τον αριστερό καλλιτέχνη να ανεξαρτητοποιηθεί από

38 Για να εξασφαλίσει την προβολή της στον καλλιτεχνικό χώρο ακολούθησε μια επιθετική εκστρατεία η οποία ήταν στη λογική της γαλλικής avant garde του 19ου αιώνα (π.χ μανιφέστα και αντικθέσεις) (Guilbaut 1983, 45-46)

39 Μέσα σε δύο χρόνια λειτουργίας είχε 68 μέλη και 24 χορηγούς (Breslin 1993, 155). Επιπλέον θα πρέπει να λάβουμε υπόψιν μας πως ήταν η περίοδος που τα κυβερνητικά προγράμματα άρχισαν να σταματούν το ένα μετά το άλλο (Guilbaut 1983, 45).

40 Πιο συγκεκριμένα ενώ μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '30 η παράταξη στο πλευρό της αριστεράς (Guilbaut 1983, 18-21 και 210-211 σημ. 6-7) έδινε στους καλλιτέχνες την αίσθηση πως είναι "θεματοφύλακες φιλελεύθερων και δημοκρατικών ιδανικών" (Guilbert σε Guilbaut 1983, 19) προοδευτικά τους απογοήτευσε. Ορισμένες αμφιλεγόμενες κινήσεις τις Σοβιετικής Ένωσης μαζί με την αδυναμία του Συνεδρίου των Αμερικανών Καλλιτεχνών- American Artist Congress να λάβει θέση υπονόησαν κομματική επιρροή σε μια θεωρητικά ανεξάρτητη πρωτοβουλία. Τα παραπάνω γεγονότα σε συνδυασμό με την ανάγκη ορισμένων καλλιτεχνών να εξερευνησουν ελεύθερα τις μοντέρνες τάσεις τους οδήγησε στο να αποχωρήσουν από το συνέδριο και να οργανώσουν την Federation (Guilbaut 1983, 38-41).

41 Ο όρος avant-garde πρωτοεμφανίστηκε στις αριστερές εξεγέρσεις του 1848 αλλά με το πέρασμα των χρόνων και την καταστολή της Παρισινής κομμούνας το 1870 άρχισε να εδραιώνεται πλέον ως αισθητική (Langbaum 1972, 236-237). Σύμφωνα με έναν ορισμό, η avant garde που πριν τον πόλεμο είχε φτάσει στο απόγειό της στη ζωγραφική με τον σουρεαλισμό "ένωνε τον καλλιτεχνικό πειραματισμό και την κριτική ξεπερασμένων πρακτικών με μια ιδεολογική κριτική της σκέψης της αστικής τάξης και με μια θέληση για κοινωνική αλλαγή" (Suleiman 1990,12).

τα κόμματα χωρίς όμως να χάσει την κριτική του πολιτική συνείδηση (Guilbaut 1983, 21-38 και Cernuschi 1999, 30-42). Σε αυτές τις αρχές στηρίχθηκε και η Federation.<sup>42</sup> Σε αντίθεση με τις συλλογικές προσπάθειες γύρω από μια συγκεκριμένη αισθητική που προωθούσε η κυβέρνηση, η Federation ήταν ένα μόρφωμα που τόνιζε τη σημασία της προσωπικής έκφρασης (Guilbaut 1983, 41-42, 45-47, 215 σημ. 103).<sup>43</sup>

Ο δεύτερος ζυγός ήταν η τοπικιστική τέχνη. Η σημασία που έδινε η ομάδα σε αυτό το φαινόμενο φαίνεται από το ότι το 1943 ως συμβολική αντίδραση στην έκθεση *Artists for Victory* στο Metropolitan Museum<sup>44</sup> οργάνωσε την έκθεση *American Modern Artists* στο Riverside Museum. Στον κατάλογο της έκθεσης θα δούμε τους καλλιτέχνες να δηλώνουν "μοντέρνοι" και να υποστηρίζουν πως οι Η.Π.Α. έχουν ανάγκη από μια σύγχρονη τέχνη, που θα συμπληρώνει την εικόνα του παγκόσμιου πολιτισμικού κέντρου (Guilbaut 1983, 68-69). Στην ουσία συντάχθηκαν με άλλες τόσες γενιές Αμερικανών οι οποίοι είχαν δηλώσει την αντίθεσή τους σε μια αμερικανική τέχνη τοπικού χαρακτήρα. Οι αναφορές όμως σε μια "νέα Αμερική" καταδεικνύουν επιπλέον την ευθυγράμμιση με το διεθνιστικό κλίμα της εποχής του πολέμου.

### 1.3 Σχολή της Νέας Υόρκης, εικαστικά

Πέρα από τις παραπάνω προτάσεις αποδέσμευσης μετά από τρία χρόνια λειτουργίας η Federation παρουσίασε μια συγκεκριμένη πρόταση. Διαβάζουμε στον κατάλογο της έκθεσης του 1943:

Αυτή η χώρα έχει σε μεγάλο βαθμό εμπλουτιστεί, τόσο από την πρόσφατη άφιξη πολλών σπουδαιών Ευρωπαίων καλλιτεχνών [...], όσο και από την αυξανόμενη ζωτικότητα του εγχώριου ταλέντου [...] Σαν έθνος πιεζόμαστε να ξεπεράσουμε την πολιτική της απομόνωσης. Τώρα που η Αμερική αναγνωρίζεται ως το κέντρο όπου οι τέχνες και οι καλλιτέχνες του κόσμου συναντιούνται, είναι ώρα να αποδεχτούμε τις πολιτισμικές αξίες σε ένα πραγματικά παγκόσμιο επίπεδο (Guilbaut 1983, 73-74).

42 Άλλωστε ο Schapiro ήταν εκείνος που ηγήθηκε της απόσχισης από το American Artist Congress (Guilbaut 1983, 41).

43 Από το ιδρυτικό κείμενο: "Θα δεχθούμε ως μέλη ανεξάρτητους καλλιτέχνες των οποίων το έργο διαθέτει επαρκή προσόντα, ανεξάρτητα από τη θρησκευτική ή φυλετική τους ταυτότητα, με την προϋπόθεση να μοιράζονται μαζί μας την πίστη στην ακεραιότητα του καλλιτέχνη και την αντίθεση στις καταπιεστικές δυνάμεις που ονομάτισαμε" (Guilbaut 1983, 215 σημ. 103).

44 Το Metropolitan Museum of Art ή MET προσανατολιζόταν προς την τέχνη του παρελθόντος και παρουσίαζε κυρίως ακαδημαϊκά έργα (Guilbaut 1983, 76-77 και Zafran 2015)

Ο όρος κλειδί είναι το "παγκόσμιο επίπεδο" και με αυτήν τη δήλωση προοικονομείται ο τρίτος ζυγός της αμερικάνικης σκηνής, τα κριτήρια ποιότητας της Παρισινής τέχνης (Guilbaut 1983, 174-182). Ακολούθησαν και άλλες παρεμφερείς δηλώσεις. Για παράδειγμα, λίγες μέρες μετά την έναρξη της έκθεσης ο όρος "διαχρονικό" εμφανίστηκε σε κείμενο μελών της ομάδας. Συγγραφείς του ήταν οι Rothko, Newman και Gottlieb και αφορμή η αρνητική κριτική των New York Times για την έκθεση του 1943.<sup>45</sup> Το κείμενο ήταν ένα μανιφέστο αισθητικών σημείων (τα οποία συγκεκριμενοποιούσαν τον όρο) και συνιστούσε απόδειξη μιας νέας προσέγγισης (παράρτημα α) (Guilbaut 1983, 73-76, Scott and Rutkoff 1999, 298). Εκφράστηκε από μέλη της Federation αλλά στην πραγματικότητα αφορούσε μια ευρύτερη ομάδα.

Το 1944 ο Newman παραδέχθηκε την ύπαρξη ενός νέου αμερικανικού κινήματος το οποίο περιλάμβανε τον ίδιο αλλά και ζωγράφους όπως οι Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock και William Baziotēs<sup>46</sup> (Newman et al. 1990, 152-155). Σύμφωνα με τον Newman οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες δεν προέρχονταν από παγιωμένα ρεύματα (π.χ. σουρεαλισμός<sup>47</sup> και καθαρή αφαίρεση) ούτε επεδίωκαν να οργανωθούν σε ένα καινούριο.<sup>48</sup> "Αυτός είναι ο κίνδυνος των αποκρυσταλλωμένων τάσεων. Τα όριά τους είναι δεσμευτικά" (Newman et al.

45 Ήρθε στις 13 Φεβρουαρίου 1943 ως απάντηση στην κριτική του Jewell με τον τίτλο "Globalism pops into view". Ενώ πρώτος ο κριτικός το 1939 είχε οραματιστεί μια καθολική προσέγγιση για την αμερικάνικη τέχνη, αδυνατούσε να βρει αυτό το χαρακτηριστικό στα έργα των συγκεκριμένων καλλιτεχνών (Collins 1991, 304-305).

46 Οι Pollock και Baziotēs δεν ανήκαν στη Federation. Ο ίδιος πυρήνας ονομάτων με κάποιες επιπλέον προσθήκες φαίνεται να επαναλαμβάνεται και στην έκθεση "Personal Statement: Painting Prophecy, 1950", η οποία προέβλεπε το μέλλον της αμερικάνικης ζωγραφικής, στην γκαλερί David Porter Gallery στην Washington D.C το 1945 (William Baziotēs, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Willem de Kooning) (Sawin 1995, 366).

47 Βέβαια πρέπει να επισημάνουμε πως ο Motherwell μαζί με τους Pollock και Baziotēs διατηρούσαν σχέσεις με τη σουρεαλιστική κοινότητα. Ο Motherwell και ο Baziotēs είχαν λάβει μέρος και στην έκθεση First Papers on Surrealism (Cummings 1974). Μάλιστα το 1941 οι William Baziotēs, Robert Motherwell, Jackson Pollock και Mark Rothko βρίσκονταν ανάμεσα σε αυτούς που παρευρέθησαν σε 4 διαλέξεις γύρω από το ασυνείδητο (Sawin 1995, 156-8). Επίσης το φθινόπωρο του 1942 συμμετείχαν σε μια σειρά συναντήσεων στο σπίτι του σουρεαλιστή Roberto Matta όπου πειραματίστηκαν με τον "αυτοματισμό" (Cummings 1974).

48 Αντίστοιχα και στο μανιφέστο του 1943 υπάρχει η αντίθεση απέναντι στις δύο κυρίαρχες "εισαγόμενες" τάσεις της εποχής, το σουρεαλισμό και την καθαρή αφαίρεση η οποία έρχεται σε αντίθεση με τις πρώτες δηλώσεις θαυμασμού για τους Ευρωπαίους μετανάστες. Σύμφωνα με το αριστερό τους υπόβαθρο και την κοινωνική λειτουργία της τέχνης ήταν αντίθετοι στην απομόνωση των καλλιτεχνών της καθαρής αφαίρεσης. Επίσης διαχώριζαν τη θέση τους από το σουρεαλισμό αφού οι "προσωπικές εμμονές" έμοιαζαν ασύνδετες με τη σύγχρονη πραγματικότητα (Guilbaut 1983, 113).



1990, 153-154).<sup>49</sup> Σύμφωνα με τον Motherwell αυτό που τους έδενε ήταν η θέληση "να μην θεωρείται πλέον αποικιακή η αμερικάνικη τέχνη". Ο στόχος τους ήταν να βρουν μια νέα αρχή η οποία θα κινητοποιούσε τις ικανότητές τους με έναν δημιουργικό τρόπο και με την οποία δεν θα χρειάζονταν να βασίζονται στους Ευρωπαίους που θαύμαζαν (Cummins 1974).

Κατά τη διάρκεια του πολέμου η ομάδα ένωθε αποκλεισμένη σε ένα "underground μοντερνιστικό γκέτο". Τόσο οι οικονομικές συνθήκες (παύση work, προτίμηση Ευρωπαίων μοντέρνων από μουσεία, γκαλερί και συλλέκτες) όσο και η κοινωνική απομάκρυνση από την αριστερά φαίνεται να απασχολούσαν τους καλλιτέχνες (Cummins 1974). Παρόλα αυτά με το τέλος του πολέμου και τον επαναπατρισμό των Ευρωπαίων διάφοροι παράγοντες ευνόησαν την ανάδειξή τους. Τα χαρακτηριστικά της ομάδας είχαν πολύ θετική ανταπόκριση· ακόμη και αυτό της απομόνωσης (Guilbaut 1983, 154-155, Thaw 1986, 23).

Τα νέα από τη Νέα Υόρκη το 1947 ήταν ενθαρρυντικά. Οι κριτικοί άρχισαν να εστιάζουν σε μια μικρή ομάδα καλλιτεχνών [...] ως μια αυθεντική *avant garde*, και υπήρχαν καινούριες γκαλερί αφιερωμένες στα σύγχρονα έργα (Ashton 1990).

### 1.3.1 Κοινωνία και αγορά

Το μεταπολεμικό σκηνικό ήταν πολύ διαφορετικό για τη χώρα. Στο πολιτικό κομμάτι επικρατούσε αναστάτωση καθώς η διατήρηση της ειρήνης κρεμόταν από πολύ λεπτές ισορροπίες (Guilbaut 1983, 101-106). Η περίοδος που ακολούθησε τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, γνωστή και ως η εποχή του Ψυχρού Πολέμου, πήρε τη μορφή πυρηνικών δοκιμών, διαρκούς κυβερνητικής προπαγάνδας κατά της Σοβιετικής Ένωσης, τακτικών εκφοβισμού και διακρίσεων κατά των κομμουνιστών και όλων όσων θεωρούνταν εχθροί του έθνους (Guilbaut 1983, 139-148, 165-168). Όπως μαρτυρεί μια έρευνα του 1948, το 75% των Αμερικανών έβλεπαν πιθανή την εξέλιξη ενός πολέμου μέσα σε 25 χρόνια, ενώ το 1946 το ίδιο ποσοστό ήταν στο 41% (Guilbaut 1983, 168).

Αντίθετα, η οικονομία της χώρας βίωνε τέτοια άνθηση που το 1944 το ποσοστό της ανεργίας βρισκόταν στο 2% (Blyth 1969, 61-62). Αντίστοιχα την ίδια εποχή παρατηρήθηκε μια αλλαγή στην αγορά τέχνης. Λόγω της ενισχυμένης

49 Αυτή η δήλωση μας θυμίζει το απόσπασμα που έχουμε χρησιμοποιήσει από δήλωση της ομάδας "οι Δέκα" σχετικά με το "προσωπικό" αποτέλεσμα και την αδυναμία να χωρέσουν σε κατηγορίες. Επίσης την προτεραιότητα που έδινε η Federation στην ατομική έκφραση.

αγοραστικής δύναμης, που οι πολίτες είχαν αποκτήσει, ολοένα και περισσότεροι καταναλωτές από όλο και περισσότερα κοινωνικά στρώματα επέλεξαν να ξεχωρίσουν μέσα από την αγορά ενός έργου. Επιπλέον, είχαν τεθεί σε λειτουργία νέες πρακτικές πώλησης (π.χ. με δόσεις, έργα τέχνης σε εμπορικά κέντρα) οι οποίες έκαναν πιο προσβάσιμο τον κόσμο της τέχνης σε αγοραστές πέραν της ελίτ (Guilbaut 1983, 91-96). Η κίνηση πήρε τέτοιες διαστάσεις που τα περιοδικά της εποχής από το 1944 έως το 1947 μιλούσαν για Picture Boom.<sup>50</sup> Στο editorial του "Art News" τον Ιούλιο του 1946 διαβάζουμε τα εξής:

Μπαίνοντας στον τέταρτο χρόνο της άνθησης της εικόνας (picture boom), η αυξανόμενη ορδή των παλιών αλλά και των νέων συλλεκτών σχεδόν τις τραβούν από τους τοίχους των γκαλερί. Ακόμη και η δουλειά των εν ζωή Αμερικανών έχει ξεκινήσει να γίνεται δυσεύρετη όπως και η από καιρό σταματημένη παροχή της μοντέρνας Γαλλικής και το μειωμένο απόθεμα των παλαιών αυθεντιών (Guilbaut 1983, 115).

Παρόλο που όπως βλέπουμε και στο παράθεμα οι αγορές αφορούσαν διάφορες κατηγορίες έργων, τα αφηρημένα, αμερικανικά έργα βρίσκονταν πιο ψηλά στις μεταπολεμικές προτιμήσεις. Συγκεκριμένα, η θετική στάση απέναντι στην αφαίρεση μπορεί να δικαιολογηθεί στη βάση της παρουσίας και της εκτεταμένης προβολής των Ευρωπαίων στην Νέα Υόρκη τα χρόνια του πολέμου η οποία είχε δημιουργήσει μια μοντέρνα 'μόδα' στην πόλη. Αν και αυτή η 'μόδα' δέχθηκε πολλές κριτικές, οι αξιολογήσεις γίνονταν με επιφύλαξη. Το παράδειγμα που ακολουθεί είναι χαρακτηριστικό αυτής της ατμόσφαιρας: "Εκείνοι που διαφωνούν λένε: Κρεμάστε τους αφηρημένους. Εγώ επαναλαμβάνω: Φυσικά, αλλά γιατί όχι στους τοίχους σας;" (Maxwell σε Guilbaut 1983, 121). Τέλος, η αφαίρεση συχνά ταυτίστηκε με τη σύγχρονη πραγματικότητα και την αδυναμία παρουσίασης των προβλημάτων με συμβατικούς τρόπους. Για παράδειγμα, το περιοδικό "Fortune" συνόδευσε την είδηση για τις πυρηνικές δοκιμές στα νησιά Marshall με δύο αφηρημένα έργα (Guilbaut 1983, 96).

### 1.3.2 Ο ρόλος των υποστηρικτών

Τη δεκαετία του '30 σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη της αγοραστικής αξίας της

50 Ακολουθούν μερικά στατιστικά στοιχεία. Στο διάστημα 1940-1946 δημιουργήθηκαν 110 νέες γκαλερί. Επίσης μέσα σε ένα χρόνο από το 1944 στο 1945 οι γκαλερί είχαν αύξηση στις πωλήσεις τους από 40% έως και 300% (Guilbaut 1983, 91)

σύγχρονης τέχνης έπαιξαν οι κυβερνητικές πρωτοβουλίες (Federal Arts Project και Εβδομάδα Αμερικάνικης Τέχνης) οι οποίες στόχευαν να ενισχύσουν τη δημόσια συζήτηση γύρω από την τέχνη και να οδηγήσουν στην απορρόφηση των αμερικάνικων έργων (Guilbaut 1983, 55-58). Επιπλέον, υπέρ των Αμερικανών καλλιτεχνών λειτούργησε και η συνεργασία μεγάλων μουσείων όπως το MoMA με στρατιωτικές δραστηριότητες. Το εγχείρημα όχι μόνο έφερε περισσότερο κόσμο σε επαφή με τα μουσεία αλλά επιπλέον συνέδεσε την αγορά εγχώριας τέχνης με ένα πέπλο πατριωτισμού. Τέλος, πρέπει να αναφέρουμε και το γεγονός πως τα αποθέματα σε ευρωπαϊκή τέχνη εν μέσω πολέμου είχαν αρχίσει να στερεύουν (Guilbaut 1983, 88-89).

Μέσα σε αυτές τις συνθήκες υπήρξαν μερικοί άνθρωποι του καλλιτεχνικού χώρου οι οποίοι στήριξαν τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές εντάσσοντάς τους αρχικά σε εκθέσεις με άλλους Ευρωπαίους μοντέρνους. Για παράδειγμα ο Graham παρουσίασε τον Pollock μαζί με έργα των Matisse και Picasso στην έκθεση "American and French Paintings 1942" (Varnedoe et al. 1998, 319). Επίσης ο Sidney Janis συμπεριέλαβε τους Gottlieb, Rothko, Baziotes και Pollock μαζί με Ευρωπαίους όπως οι Mondrian, Léger, Chagall και οι Ευρωπαίοι Σουρεαλιστές στο βιβλίο του *Abstract and Surrealist Art in America* το 1944 (Sawin 1995, 349,351).<sup>51</sup> Τέλος, πολλοί αφηρημένοι εξπρεσιονιστές συμπεριελήφθησαν και στην ετήσια έκθεση του Whitney Museum το 1946 (Guilbaut 1983, 73, 114-117).<sup>52</sup>

Όσον αφορά στην εποχή του πολέμου σημαντικότερη για την ανάδειξή τους ήταν η παρουσία τους στη γκαλερί Art of This Century της Peggy Guggenheim. Η γκαλερί δημιουργήθηκε για να φιλοξενήσει τη συλλογή της Guggenheim από Ευρωπαίους μοντέρνους και επιπλέον λειτουργούσε ως χώρος συνάντησης όσων

51 Έκθεση συμπληρωματική με το βιβλίο σε Cincinnati, Denver, Seattle, Santa Barbara and San Francisco και the Mortimer Brandt Gallery σε New York. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες ήταν οι Arshile Gorky, Jackson Pollock, Hans Hofmann and Willem de Kooning (Stevens and Swan 2004, 207-208)

52 Τίτλος: "Ετήσια Έκθεση Σύγχρονης Αμερικάνικης Ζωγραφικής". Μερικοί από τους καλλιτέχνες ήταν οι Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Robert Motherwell, Mark Rothko, Theodore Stamos, Bradley Walker Tomlin, Stuart Davis, John Sloan and Stanley William Hayter (Friedman 1972, 84-85). Σε άρθρο της για τη συγκεκριμένη έκθεση η Hilda Loveman μιλά για "αφηρημένη εξπρεσιονιστική τάση". Σύμφωνα με το Guilbaut η συγγραφέας ήταν η πρώτη που χρησιμοποίησε το συγκεκριμένο όρο για τους συγκεκριμένους καλλιτέχνες. Αντίθετα, σύμφωνα με τον Sandler ο όρος πρωτοεμφανίστηκε σε άρθρο του Robert Coates την ίδια χρονιά (Guilbaut 1983, 115 και 230 σημ. 52). Ο Motherwell σε συνέντευξή του αναφέρει πως ο όρος ξεκίνησε να χρησιμοποιείται από το '44-45 (Cummins 1974).

είχαν μεταναστεύσει στις Η.Π.Α. (Guilbaut 1983, 67-68 και Cummings 1974). Το 1943 με την έκθεση "Spring Salon for Young Artists" (- 35 ετών) η γκαλερί έκανε ένα άνοιγμα στην αμερικάνικη πρωτοπορία. Κριτές όπως ο Mondrian και ο Duchamp, Sweeney, Soby (οι δύο τελευταίοι δούλευαν στο MoMA), επέλεξαν εκτός των άλλων τους Pollock, Motherwell και Baziotos.<sup>53</sup> Σύμφωνα με τον γλύπτη Philip Ravia η έκθεση ήταν "το πρώτο χωνευτήριο σουρεαλισμού και αφαίρεσης [...] ήταν ένα μεγάλο μεταβατικό show [...] ήταν στην πραγματικότητα η γέννηση της Νέας Υόρκης σαν ένα καλλιτεχνικό κέντρο, ακόμη και με όλους τους ξένους τριγύρω" (Stevens and Swan 2004, 204-205). Ήταν τέτοια η σημασία της έκθεσης που την ίδια χρονιά ζητήθηκε από τον Pollock να κάνει ατομική έκθεση στη γκαλερί και ένα χρόνο αργότερα το έργο του *She-Wolf* αγοράστηκε από το MoMA (Solomon 2001, 138-142). Ανάλογη αναγνώριση είχαν και άλλοι καλλιτέχνες (Collins 1991, 298-302). Μέχρι το 1947, όταν η Guggenheim επέστρεψε στην Ευρώπη, η γκαλερί είχε πρωτοπαρουσιάσει τους Baziotos, Hofmann, Pollock, Rothko, Motherwell και Still με ατομικές εκθέσεις στο αμερικανικό κοινό (Scott and Rutkoff 1999, 298).<sup>54</sup>

Μεταπολεμικά υπήρξαν και άλλες ευκαιρίες για την προβολή των αφηρημένων εξπρεσιονιστών μέσα από μερικούς νέους εκθεσιακούς χώρους. Επιγραμματικά: η πειραματική πτέρυγα της Mortimer Brand Gallery (1943) (Breslin 1993, 250-252), η γκαλερί του Samuel Kootz (1945), η γκαλερί της Betty Parsons (1946), η γκαλερί του Charles Egan (1946) και η γκαλερί του Sidney Janis (1948) (Guilbaut 1983, 98). Από όλες τις παραπάνω, οι διοργανώσεις του Kootz και της Parsons τόνισαν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά των καλλιτεχνών στην προσπάθεια να δημιουργήσουν μια ταυτότητα για τη νέα τάση σε αντιδιαστολή προς το Παρίσι (Scott and Rutkoff 1999, 302).

Ο Kootz ο οποίος όπως έχουμε δει το '39 προέτρεπε τους Αμερικανούς να πειραματιστούν, μέσα από τις εκθέσεις του προέβαλε τον διεθνισμό, την απομόνωση και την υποκειμενικότητα<sup>55</sup> των νέων έργων. Από τις σημαντικότερες

53 Το 1942 οι Motherwell και Baziotos είχαν συμπεριληφθεί στην έκθεση First Papers on Surrealism καθώς είχαν σχέσεις με το σουρεαλιστικό κύκλο (Cummings 1974).

54 1944 "40 American Moderns" σε Howard Putzel's 67 Gallery ο οποίος είχε δουλέψει με την Peggy Guggenheim για τη συλλογή της. Στην έκθεση παρουσιάστηκαν οι Hans Hofmann, Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Robert Motherwell, Jackson Pollock, William Baziotos, Morris Graves, Hans Hofmann, Richard Pousette-Dart and Mark Tobey (Gottlieb et al. 1981, 42).

55 Το 1948 με την έκθεση "The Intrasubjectives" οι καλλιτέχνες Motherwell, Baziotos, De Kooning, Gottlieb, Gorky, Hofmann, Pollock, ad Reinhardt, Rothko ομαδοποιήθηκαν γύρω από την αρχή να προσεγγίζουν την αφαίρεση μέσα από την προσωπική εμπειρία, με βάση τον προσωπικό

διοργανώσεις που εξασφάλισε στους καλλιτέχνες του ήταν η έκθεση "Introduction to Modern American Painting" στη γκαλερί Maeght στο Παρίσι το 1947. Στον κατάλογο που έγραψε ο Harold Rosenberg οι Robert Motherwell, Romare Bearden, William Baziotis, Byron Browne, Adolph Gottlieb και Carl Holty παρουσιάστηκαν ως "απομονωμένοι αισθητικοί πρωτοπόροι"<sup>56</sup>, οι οποίοι δούλευαν στο "διεθνές ιδίωμα" το οποίο εξέφραζε το "παγκόσμιο" δεν ανήκε δηλαδή σε καμία χώρα παρόλο που "σχετιζόταν κυρίως με το Παρίσι" (Guilbaut 1983, 148-9, 159).

Αντίστοιχα η Parsons μέσα από εκθέσεις όπως η "Northwest Coast Indian Painting" (1946) και "The Ideographic Picture"<sup>57</sup> (1947) εστίασε στο θέμα της πρωτόγονης τέχνης ως μια άλλη πιθανή καλλιτεχνική αφετηρία πέρα από την Ευρωπαϊκή παράδοση. Σύμφωνα με τον Newman που έγραψε τον κατάλογο και στις δύο εκθέσεις, η κατανόηση της μοντέρνας τέχνης προϋπέθετε την εκτίμηση της πρωτόγονης. "Όπως η μοντέρνα τέχνη στέκεται σαν ένα νησί αντίδρασης στο ρεύμα των δυτικών ευρωπαϊκών αισθητικών, οι πολλές πρωτόγονες καλλιτεχνικές παραδόσεις στέκονται ξεχωριστά σαν αυθεντικά αισθητικά επιτεύγματα [...]". Επιπλέον, για όλους όσους έβλεπαν την αφαίρεση ως κάτι ακατανόητο, μπορούσαν να αναθεωρήσουν αν μάθαιναν πως η πρωτόγονη τέχνη των Ινδιάνων ήταν εξίσου αφηρημένη αλλά συνδεδεμένη με το φυσικό κόσμο και κατανοητή στην εποχή της (Breslin 1993, 250).

### 1.3.3 Αισθητικά σημεία

Ο τρόπος που παρουσιάστηκαν δεν απέιχε πολύ από αυτά που δήλωναν οι καλλιτέχνες. Αν και απέφευγαν να ομαδοποιηθούν, στην πραγματικότητα είχαν

τους κόσμο (Friedman 1972, 135).

<sup>56</sup> Τέλος στην κατηγορία εκείνων που αν και δεν ανήκαν στον κύκλο των καλλιτεχνών αλλά τους στήριζαν ανήκει ο κριτικός Clement Greenberg μέσα από τα άρθρα του από το 1947 και έπειτα στα καλλιτεχνικά περιοδικά *Partisan Review*, *Horizon* και *The Nation*. Οι πρώτες του σκέψεις είχαν να κάνουν με την αυθεντικότητα του *avant-garde* απέναντι στο κίτσο της μαζικής κουλτούρας και συνεπώς την ανάγκη για μια απομονωμένη αμερικάνικη τέχνη (1939). Επιπλέον εστιάζοντας στη φόρμα επιχειρηματολογούσε πως τα αμερικανικά έργα ήταν φορείς χαρακτηριστικών περισσότερο σύγχρονων σε αντίθεση με αυτά που θα έβρισκε κανείς στα μοντέρνα γαλλικά. Το 1948 διακήρυξε την παρακμή του κυβισμού και την υπεροχή της αμερικάνικης τέχνης των αφηρημένων εξπρεσιονιστών και κυρίως του Pollock (Cernuschi 1999, 30-31, 41 και Guilbaut 33-38, 168-179).

<sup>57</sup> Περιλάμβανε καλλιτέχνες όπως οι Hans Hofmann, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko: *Tiresias*, Theodore Stamos, Clyfford Still ως μια "νέα δύναμη στην αμερικάνικη ζωγραφική" (Guilbaut 1983, 237 σημ. 170).

κάποιες κοινές καλλιτεχνικές αρχές τις οποίες θα δούμε στη συνέχεια. Πρώτο χαρακτηριστικό η "καθολικότητα". Σύμφωνα με το Motherwell αυτή η αρχή δεν ήταν δική τους πρωτοπορία αλλά μια πάγια θέση της μοντέρνας τέχνης:

Θυμάμαι πως κάποτε μιλούσα στον Pollock γι' αυτό. Κι αυτός απάντησε "η εθνικότητα κάποιου βρίσκει το δρόμο της". Και είχε δίκαιο. [...] και δεν είναι κάτι το μοναδικό. Το Παρίσι ήταν σπουδαίο πριν το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο επειδή ήταν το διεθνές κέντρο συνάντησης. Το Μόναχο ήταν σπουδαίο πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο επειδή ήταν ένα διεθνές κέντρο συνάντησης. Ενώ οι Γερμανοί Εξπρεσιονιστές, οι Γάλλοι Κυβιστές, η Ολλανδοί De Stijl και άλλοι δεν ενδιαφέρονταν καθόλου για την εθνικότητα. Προσπαθούσαν να βρουν κάποιες καθολικές, μοντέρνες αρχές. Κι εμείς είχαμε καταπιαστεί με το ίδιο εγχείρημα (Cumplings 1974).

Επιπλέον ήταν μια ποιότητα που θα έπρεπε να χαρακτηρίζει το θέμα (subject matter) του έργου. Συγκεκριμένα στο μανιφέστο του 1943 μίλησαν για την εγκυρότητα του "τραγικού και διαχρονικού θέματος" και για τον λόγο αυτό στο ίδιο κείμενο δήλωσαν "πνευματική συγγένεια με την πρωτόγονη και αρχαϊκή τέχνη"(Guilbaut 1983, 75-76).<sup>58</sup> Ανάλογες αναφορές θα βρούμε κυρίως την εποχή του πολέμου από καλλιτέχνες όπως οι Rothko, Newman, Gottlieb, Pollock και Bazliotes. Αντίστοιχα στα έργα τους της εποχής θα βρούμε σύμβολα που μοιάζουν με τοτέμ, βιομορφικά στοιχεία και τίτλους με μυθικούς συσχετισμούς (εικ.1,3) (π.χ. Oedipus του Gottlieb, Syrian Bull του Rothko) (Anfam 2015, Thaw 1986, 21). Ο λόγος ήταν πως ο σύγχρονος καλλιτέχνης ένιωθε μια σύμπνοια με τον πρωτόγονο όσον αφορά στον κόσμο στον οποίο ζούσαν αλλά και στην ανάγκη να δώσουν μορφή στις εμπειρίες τους (Gottlieb et al. 1981, 170-171, Hobbs 1985, 300-301). Σύμφωνα με το Rothko "Αν υπάρχουν ομοιότητες ανάμεσα στις αρχαϊκές μορφές και τα δικά μας σύμβολα, δεν έχει να κάνει με το ότι συνειδητά προερχόμαστε από αυτά, αλλά αντίθετα με το ότι ασχολούμαστε με παρόμοιες καταστάσεις συνείδησης και σχέσης με τον κόσμο [...]" (Rothko and López-Remiro 2006, 46).

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό που σχετίζεται με την καθολικότητα είναι η υποκειμενικότητα. Οι καλλιτέχνες πίστευαν πως οποιαδήποτε δημιουργική ιδέα (π.χ.

58 Σύμφωνα με το Newman στα τέλη του πολέμου η έλλειψη κατεύθυνσης μεταφράστηκε σε επιλογή "όποιας αυθεντικής καλλιτεχνικής παράδοσης υπήρχε στο δυτικό ημισφαίριο για καθοδήγηση και ερεθίσματα" (Newman et al. 1990, 150). Επιπλέον στη Νέα Υόρκη είχαν οργανωθεί μεγάλες εκθέσεις πρωτόγονης τέχνης π.χ. 1935: "African Negro Art", 1941: "Indian Art of the United States", 1941: "Indian Art of the United States", 1937: "Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa" (Gottlieb et al. 1981, 20,33 και Varnedoe et al. 1998, 319)

ένας μύθος) έπρεπε να επαναπροσδιοριστεί μέσα από τους ίδιους έτσι ώστε να έχει θέση στην εποχή τους (Gottlieb et al. 1981, 170-171). Αυτός είναι και ο λόγος που ο Newman στο κείμενό του "Plasmic Image" αναφέρθηκε στη νέα τάση ως μια κίνηση προς την "υποκειμενική αφαίρεση" (Newman et al. 1990, 153-156). Η ίδια αρχή υπάρχει στα λόγια του Gottlieb σχετικά με τα έργα του *Pictographs* (1941).

Αν αποφάσιζα να χρησιμοποιήσω συγκεκριμένα σύμβολα στο έργο μου, για παράδειγμα το σχήμα αυγού, το έκανα χωρίς καμία συμβολική αναφορά. Δεν θα μπορούσα να καταλήξω στην ιδέα του αυγού σαν σύμβολο γονιμότητας με τον ίδιο τρόπο που το έκανε ένας Αβορίγινας στην Αυστραλία; (Gottlieb σε Seckler 1967)

Επίσης η υποκειμενικότητα ήταν στενά συνδεδεμένη με τη διαδικασία δημιουργίας του έργου. Συνήθως ήταν αυθόρμητη (χωρίς προπαρασκευαστικά σχέδια), υποσυνείδητη<sup>59</sup> έκφραση που συνέβαινε για ώρες χωρίς τη διάθεση του καλλιτέχνη να κάνει αλλαγές (Seckler 1967). Ο τρόπος που αντιλαμβάνονταν το υποσυνείδητο ήταν ένα χωνευτήριο αρχετυπικών εικόνων και βασικών ψυχολογικών ιδεών.<sup>60</sup> Μέσα λοιπόν από τους ίδιους πίστευαν πως θα μπορούσαν να επαναφέρουν στην επιφάνεια σύμβολα καθολικής σημασίας (Anfam 2015, Gottlieb et al. 1981, 170-171, Rodgers 1979, 3, Scott and Rutkoff 1999, 295-305).

Παρόλα αυτά μιας και η ολοκλήρωση του έργου κάποιες φορές προϋπέθετε δουλειά μηνών πρέπει να επισημάνουμε πως ολόκληρη η διαδικασία δεν βασιζόταν στον σουρεαλιστικό αυτοματισμό (Cernuschi 1999, 39-40).<sup>61</sup> Αν θα μπορούσαμε να παραφράσουμε τον όρο θα μιλούσαμε για μια διαλεκτική σχέση του καλλιτέχνη με τον καμβά με στιγμές άγνοιας, ρίσκου αλλά και ανακαλύψεων που τους οδηγούσαν πιο κοντά στο θέμα του έργου (Rodgers 1979, 7). "Υπάρχει

59 Στα πρότυπα του σουρεαλιστικό αυτοματισμού. Από το μανιφέστο του σουρεαλισμού: "ΣΟΥΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, όνομα αρσ. Αυτοματισμός ψυχικός καθαρός με τον οποίο προτίθεται κανείς να εκφράσει είτε προφορικά είτε γραπτά, είτε με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την πραγματική λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης, με την απουσία κάθε ελέγχου απ' τη λογική, έξω από κάθε προκατάληψη αισθητική ή ηθική" (Μοσχονά 1983, 29). Στις παραστατικές τέχνες ο αυτοματισμός προέκυπτε είτε μέσα από τεχνικές τυχαίου (frottage, grattage, decalcomania), είτε μέσα από ψυχολογικές εμπειρίες (hallucination, intoxication, hypnotic trance, dream narration) (Gibson 2015). Οι σουρεαλιστές ενδιαφέρονταν για την "ποιητική αξία των ονείρων, της τρέλας και της παιδικότητας". Δεν χρησιμοποιούσαν τον αυτοματισμό ως ψυχαναλυτική θεραπεία αλλά ως ένα μέσο για να προσεγγίσουν την "ψυχή ως αστείρευτη πηγή φαντασίας" (Ades and Gale, 2015).

60 Μια βασική πηγή για το ασυνείδητο ήταν ο John Graham. Ο σκοπός της τέχνης είναι να επαναφέρει μια χαμένη επαφή με το ασυνείδητο [...] με το αρχέγονο φυλετικό παρελθόν και να κρατήσει και να εξελίξει αυτή την επαφή ώστε να φέρει στο συνειδητό το παλλόμενο γεγονός του ασυνείδητου (Rodgers 1979, 3)

61 Για το Motherwell η παράδοση στο υποσυνείδητο μπορούσε να μετατραπεί σε "σκλαβιά" που θα στερούσε την επιλογή στον καλλιτέχνη (Motherwell σε Guilbaut 1983, 81-82).

πάντα ένα θέμα στο μυαλό μου. Κάποιες φορές το αντιλαμβάνομαι. Κάποιες όχι" (Baziotes σε Scott and Rutkoff 1999, 298).

Αξίζει να σημειώσουμε πως οι καλλιτέχνες έκαναν ιδιαίτερη προσπάθεια να αποσυνδέσουν τα έργα τους από το στερεότυπο ότι όντας αφαιρετικά ήταν και κενά θέματος. "Ο νέος ζωγράφος χρωστά στον αφηρημένο καλλιτέχνη ένα χρέος επειδή του δίνει τη γλώσσα του, αλλά ο νέος πίνακας ασχολείται με ένα νέο τύπο αφηρημένης σκέψης [...]" (Hess 1972, 24)· για τον Gottlieb η αφαίρεση ήταν "ο ρεαλισμός της εποχής του" (Scott and Rutkoff 1999, 290-1, 295). Παρόλα αυτά ο καλλιτέχνης δεν γνώριζε το θέμα του έργου του πριν το ανακαλύψει στην πράξη. Μιας και ο τρόπος που μιλούν για τη διαδικασία περιλαμβάνει επίθετα όπως "διανοητική", έκφραση "βασικών ψυχολογικών ιδεών" και κάποτε "συναισθημάτων" φαίνεται ο καλλιτέχνης να συμμετέχει στη διαδικασία σαν όλον. Ο Motherwell αναφέρει:

Η λειτουργία του καλλιτέχνη είναι να εκφράσει την πραγματικότητα όπως τη νιώθει. Λέγοντας το αυτό πρέπει να θυμόμαστε πως οι ιδέες<sup>62</sup> αλλάζουν τα συναισθήματα. [...] Με τον όρο συναισθήματα εννοείται η απόκριση του σώματος και του μυαλού σαν όλο στα γεγονότα της πραγματικότητας (Guilbaut 1983, 80)

Ο Gottlieb είναι πιο συγκεκριμένος. Με το έργο του στοχεύει σε μια σύνθεση "να προβάλει τη συνολική του εμπειρία, που είναι συναισθηματική, άλογη και διανοητική" (Seckler 1967). Το θέμα λοιπόν του αφηρημένου εξπρεσιονιστή δεν βρίσκεται πέρα από τον ίδιο. Αντίθετα θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι η συνεχής συνομιλία με τον εαυτό του πάνω στον καμβά στην προσπάθεια να ανακαλύψει αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία γι' αυτόν. Αναμφίβολα ο καλλιτέχνης καταφέρνει να εκφράζεται με μια πολύ προσωπική γλώσσα<sup>63</sup> δηλαδή με ένα πολύ προσωπικό οπτικό αποτέλεσμα (Rodgers 1979, 4-7). Ο Rothko συνοψίζει πολύ πετυχημένα τη διαδικασία που ακολουθούσαν οι ζωγράφοι. Οι αρχικές σκέψεις γίνονταν απλά η δίοδος για τις ανακαλύψεις. "Σε μια στιγμή συνειδητοποίησης ο πίνακας έμοιαζε να έχει τις σωστές ποσότητες". Εκείνη τη στιγμή ο καλλιτέχνης

62 Η έμφαση στις ιδέες θα μπορούσαμε να πούμε πως υπονοεί την κριτική ικανότητα που είχαν προτείνει οι αριστεροί διανοούμενοι, μαζί με την απομάκρυνση από την πολιτική. Αυτή η συσχέτιση μάλλον εκφράζει την πίστη στο αριστερό- κοινωνικό τους υπόβαθρο να ποτίσει την κάθε πράξη τους και συνεπώς και το έργο τους.

63 Ο στόχος είναι η εικόνα πέρα από τον φυσικό κόσμο, η εικόνα μιας ιδέας. Οι Gottlieb, Rothko και Newman μιλούν για το αφηρημένο σύμβολο σαν ένα νέο φυσικό αντικείμενο, έναν οργανισμό (Hess 1972, 23-24, Breslin 1993, 232,395, Rothko and López-Remiro 2006, 58-59, Landauer and Barnes 2011, 2).



δήλωνε σίγουρος για το θέμα και για την αυθεντικότητά της παρουσίασης. Το έργο είχε ολοκληρωθεί (Rothko and López-Remiro 2006, 58- 59).

#### 1.3.4 Χαρακτηριστικά μιας εικαστικής avant garde

Προς τα τέλη της δεκαετίας και παρά την αποδοχή που γνώριζαν από την ιδιωτική αγορά τέχνης, οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές βρίσκονταν στο βαθύτερο σημείο ρήξης με το περιβάλλον τους (Collins 1991, 293-296, Guilbaut 1983, 95-98, 142-143). Το θέμα της απομόνωσης που πρωτοεμφανίστηκε στα άρθρα του Motherwell<sup>64</sup> το '44 επανεμφανίστηκε στα πρώτα τεύχη των περιοδικών "Possibilities" και "Tiger's Eye" που δημιουργήθηκαν το '47 από τους ίδιους τους καλλιτέχνες (Guilbaut 1983, 79-82, 154-9 και Scott and Rutkoff 1999, 305- 306). Παρόλα αυτά μέσα σε αυτό το χρονικό κενό η κατάσταση τούς ώθησε να στοχεύσουν προς μια πιο αυθεντική επικοινωνία με το θεατή.

Σύμφωνα με το Rothko σε άρθρο του από το 1947, μιας και η κοινωνία πάντα κατάφερνε να διαστρεβλώνει το μήνυμα του έργου ο καλλιτέχνης είχε καθήκον να απομακρυνθεί από την αναπαράσταση(Guilbaut 1983, 158).<sup>65</sup> Έτσι, ενώ το πρωτόγονο στοιχείο είχε εξυπηρετήσει κάποιους καλλιτέχνες για ένα διάστημα έναντι της φιγούρας, στα τελευταία χρόνια της δεκαετίας οι Kline, Rothko, De Kooning, Pollock, Still, Motherwell, Baziotos προχώρησαν σε ένα τελείως αφαιρετικό ιδίωμα (Guilbaut 1983, 108, 148 και Anfam 2015).<sup>66</sup> Η έμφαση δόθηκε

64 Στα άρθρα "The Modern Painter's World" και "Painter's Objects" μίλησε για μια σειρά από αδιέξοδα. Πιο συγκεκριμένα οι Αμερικανοί μοντέρνοι βρισκόταν στο πεδίο βολής της εγχώριας καλλιτεχνικής σκηνής με την απόκλιση τους από το τοπικό ιδίωμα. Επιπλέον βίωναν το οικονομικό αδιέξοδο με την παύση των προγραμμάτων εργασίας αλλά και με την απάθεια των μουσείων, γκαλερί ή συλλεκτών μοντέρνας τέχνης τα οποία έδιναν βήμα στους Ευρωπαίους. Τέλος το αδιέξοδό τους ήταν και πολιτικό καθώς στο παρελθόν είχαν επιλέξει να βρίσκονται εκτός της μπουρζουαζίας και στη συνέχεια αναγκάστηκαν να απομακρυνθούν και από την αριστερά. Στο ερώτημα ποιός πρέπει να είναι ο ρόλος του καλλιτέχνη και ο λόγος ύπαρξής του ο Motherwell το να βασιστεί κανείς πλήρως στον εαυτό του χωρίς να γίνει ατομιστής, να διαφυλάξει τις ελευθερίες που του στερούσε η κατάσταση αλλά και να κρατηθεί από αυτές (Guilbaut 1983, 79-82 και Cummings 1974, Scott and Rutkoff 1999, 303-305).

65 Αυτός ήταν και ο λόγος που ο Still ζήτησε το 1948 από την Parsons να δείχνει τα έργα του επιλεκτικά σε εκείνους που είχαν κάποια ιδέα γι'αυτά (Guilbaut 1983, 201). Για τον ίδιο λόγο οι Still, Pollock, Kline και Rothko άρχισαν να χρησιμοποιούν νούμερα αντί για περιγραφικούς τίτλους (Thaw 1986, 43 και Breslin 1993, 606 σημ. 25). Αντίστοιχα για τον Gottlieb ήθελε να επικοινωνήσει όχι με εκείνους που ρωτούν το νόημα αυτών που βλέπουν αλλά με εκείνους που αντιλαμβάνονται πως μπροστά τους έχουν ένα ειλικρινές συναίσθημα (The Adolph & Esther Gottlieb Foundation, Inc. 2015).

66 Αντίθετα με την αλλαγή της δεκαετίας η φιγούρα επιστρέφει για να παραμορφωθεί στα έργα των De Kooning και Pollock (Rodgers 1979, 7-9). Rothko δηλώνει πως ακόμη κι αν κάποιος χρησιμοποιούσε μορφές δεν μπορούσε να μην τις παραμορφώσει στην προσπάθεια να έχουν θέση στο σύγχρονο κόσμο (Rothko σε Rothko and López-Remiro 2006, 126)

στο χρώμα και το χώρο τα οποία λειτουργούν ελεύθερα πλέον από περιγραφικές λειτουργίες και χρησιμοποιούνται ως φορείς βασικών ψυχολογικών καταστάσεων προκαλώντας δηλαδή στο θεατή αισθήσεις όπως η απομόνωση ή η απελευθέρωση (Anfam 2015, Hobbs 1985, 301-302).

Η περίοδος αυτή θεωρείται περίοδος ωριμότητας καθώς οι περισσότεροι βρήκαν ένα συγκεκριμένο στυλ το οποίο σε γενικές γραμμές ακολούθησαν μέχρι το τέλος της πορείας τους. Επίσης, η διάκριση δύο κατηγοριών, το action/gesture painting και το color-field painting<sup>67</sup> γίνεται με βάση τα έργα της περιόδου. Όπως θα δούμε στη συνέχεια ως ένα βαθμό είναι έγκυροι. Ο Pollock σε έργα όπως το *Autumn Rhythm* (1950) (εικ.5) και ο De Kooning σε έργα όπως το *Excavation* (1950) (εικ.6) συνθέτουν έναν ασταθή και πυκνό χώρο, με θραύσματα απλωμένα σε όλο το εύρος "all over" του πίνακα. Επιπλέον ο πρώτος το 1951 και ο δεύτερος το 1948 πειραματίζονται με την εκφραστική δυνατότητα του ασπρόμαυρου. Αντίστοιχα ο Kline με την πρώτη του έκθεση το 1950 και έργα όπως το *Nijinsky* (εικ.7) παρουσιάζει μια σειρά από ασπρόμαυρους καμβάδες. Δημιουργεί μακριές καλλιγραφικές πινελιές οι οποίες μοιάζουν να συνεχίζουν έξω από τον πίνακα (Thaw 1986, 25-29, 39). Και στους τρεις καλλιτέχνες η δυναμική της ζωγραφικής πράξης είναι κομμάτι του πίνακα. Ο λόγος είναι πως ο αυτοματισμός ως εργαλείο μπορούσε να ενσωματώσει την αμεσότητα, το αποτύπωμα της κίνησης του ζωγράφου και τις εσωτερικές παρορμήσεις και να τα παρουσιάσει ακριβώς μπροστά στα μάτια του θεατή δημιουργώντας την επαφή μαζί του (Anfam 2015).

Από την άλλη, καλλιτέχνες όπως ο Still, ο Newman και ο Rothko την περίοδο 1947-1950 εστίασαν στην όσο το δυνατόν μεγαλύτερη περιεκτικότητα της έκφρασης, το μεγάλο μέγεθος και τις χρωματικές επιφάνειες (Thaw 1986, 31-37). Τα έργα του Still όπως το *Untitled* (1946) (εικ.8) είναι πολυεπίπεδα χρωματικά τοπία με ιδιαίτερα περιγράμματα και υφή (Anfam 2013). Την ίδια εποχή ο Rothko προσπαθούσε από έργο σε έργο να απλοποιήσει στο επιθυμητό βαθμό τον καμβά

67 Ο πρώτος όρος πρωτοεμφανίστηκε στο άρθρο του Harold Rosenberg, "The American Action Painters", ArtNews το 1952. "Κάποια στιγμή ο καμβάς άρχισε να μοιάζει από τον έναν Αμερικανό ζωγράφο στον άλλο με μια αρένα για δράση- παρά με έναν χώρο για αναπαράξει, ανασχεδιάσει, αναλύσει ή εκφράσει ένα αντικείμενο, πραγματικό ή φανταστικό. Αυτό που θα αποτυπώνονταν στον καμβά δεν ήταν μια εικόνα αλλά ένα γεγονός". (Rosenberg σε Anfam 2012). Ο δεύτερος όρος σαν τάση εργασίας με μεγάλες χρωματικές επιφάνειες αναφέρθηκε πρώτη φορά στη φορμαλιστική ανάλυση του Clement Greenberg στο "American-type Painting" το 1955 για το Partisan Review (Anfam 2013). Επίσης το 1976 ο Irving Sandler ονομάζει με αυτόν τον τρόπο κεφάλαιο βιβλίου του για την ιστορία του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*.

του. Το *Number 18* είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας εξερεύνησης, με άμορφες μάζες χρώματος, που ξεκίνησε το 1946 για να καταλήξει σε έργα όπως το *Untitled* (1949) (*violet, black, orange, yellow on white and red*) (εικ.9) με τους οριζόντιους παραλληλεπίπεδους χρωματικούς όγκους (Breslin 1993, 232,395,246, Rothko and López-Remiro 2006, 58-59) Ο Newman τέλος μέσα από τα *Onement* (1948/49) και *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51) (εικ.10) παρουσιάζει μεγάλες επιφάνειες ενός χρώματος οι οποίες σε διάφορα σημεία τονίζονται από κάθετες λωρίδες χρώματος ενώ αργότερα με το *Stations to the Cross* (1958-66) ασχολήθηκε με το ασπρόμαυρο (Anfam 2014, Rodgers 1979, 11).

Παρόλα αυτά υπήρχαν και καλλιτέχνες που δεν μπορούν με την ίδια ευκολία να ενσωματωθούν στις παραπάνω κατηγορίες. Ο Gottlieb ο οποίος είχε συνοπογράψει το μανιφέστο του '43 μέχρι και το '50 δούλεψε με μια προσωπική έκφραση του πρωτόγονου (εικ.4). Από το '51 και έπειτα οι δύο σειρές του *Imaginary Landscape* και *Bursts* (εικ.11) κινούνται στην ιδέα της περιεκτικότητας μέσα από τη χρήση ελάχιστων συμβόλων και χρωμάτων. Ο καλλιτέχνης ενδιαφερόταν για μια νέα δομή και ένα νέο σημείο εστίασης (Seckler 1967). Από την άλλη ο Motherwell ενδιαφερόταν για την τεχνική του κολάζ και παρουσίασε σε μεγάλη κλίμακα τις ιδέες του με το *The Voyage* (1949). Η σημαντικότερη σειρά έργων του ήταν το *Elegy to the Spanish Republic* (με αφητηρία το 1948-49), όπου χρησιμοποιεί το ασπρόμαυρο για να πετύχει δραματικότητα (εικ. 12). Επίσης ο Baziotes William την ίδια εποχή με έργα όπως το *Figure on a Tightrope* (1947) (εικ.2) και το *Dragon* (1950) δούλεψε με το αφηρημένο σύμβολο. Τέλος ο Guston έκανε το ντεμπούτο του στην αφαίρεση με έργα όπως το *White Painting* (1952) (εικ.13) στα οποία δούλεψε με μια χρωματική ποικιλία και μικρές κοφτές κινήσεις (Thaw 1986, 23,29,39-43, 47-48).

Οι λεπτές αλλαγές στις αποχρώσεις και τα φωτεινά στεφάνια γύρω από τους όγκους του Rothko, οι ρωγμές στα επίπεδα του Still που ξεχειλίζουν χρώμα και τα "zip" (φερμουάρ) του Newman απευθύνονται στο θεατή. Τον παροτρύνουν να τις ακολουθήσει και να μην απορροφηθεί μέσα στο χρώμα (Anfam 2015 και Hellstein 2014, 72-74). Επίσης η μεγάλη κλίμακα και η οδηγία προς τους θεατές να έρχονται πολύ κοντά τους χρησιμοποιείται για να τους 'περικυκλώσει' και να

εντείνει την αίσθηση του εαυτού (Breslin 1993, 396).<sup>68</sup> Δηλαδή το σώμα του θεατή κινείται στο χώρο και αναμετριέται με έναν πίνακα στο δικό του μέγεθος ή ακόμη μεγαλύτερο (εικ.39,40). Δεν κοιτά λοιπόν κάτι πέρα από τον ίδιο αφού η πρόσληψή του προϋποθέτει τη συμμετοχή του. Μέσα από αυτή τη συνθήκη αντιλαμβάνεται την παρουσία του εκεί και εικάζει πως και ο δημιουργός ήταν αντίστοιχα εκεί κινούμενος μπροστά στο έργο. Η εμπειρία της τέχνης γίνεται λοιπόν μια προσωπική διαδικασία η οποία όμως ερμηνεύεται θετικά, ως μια ελεύθερη πράξη ενός ελεύθερου ανθρώπου. Για τον Newman μόνο μέσα από τη συνειδητοποίηση της ατομικότητας και της μοναδικότητας του καθενός μπορούν να συνδεθούν οι άνθρωποι (Hellstein 2014, 72-74, Jones 1993, 640).

Παρά τις διαφορές, τα έργα τους είδαμε πως διαμορφώθηκαν έτσι ώστε να διασφαλίσουν την καλύτερη επικοινωνία ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο θεατή.

Καμία λίστα με σημειώσεις δεν μπορεί να εξηγήσει τους πίνακές μας. Η εξήγησή τους πρέπει να έρθει μέσα από μια ολοκληρωτική εμπειρία ανάμεσα στην εικόνα και αυτόν που την κοιτά. Η κατανόηση της τέχνης είναι ένα πραγματικό πάντρεμα μυαλών (Από το μανιφέστο του '43 σε Landauer and Barnes 2011, 2).

Γι' αυτόν τον λόγο η δυναμική σχέση έργου και θεατή είναι το τελευταίο χαρακτηριστικό του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Οι καλλιτέχνες φροντίζουν τα έργα τους να μην αρχίζουν και να τελειώνουν στον καμβά αλλά να περιλαμβάνουν στοιχεία που ο θεατής θα πρέπει να συνδυάσει για να αντιληφθεί πλήρως το έργο. Τέτοια στοιχεία ήταν η μεγάλη κλίμακα, το χρώμα και οι χειρισμοί του σαν εκφραστικό μέσο και τέλος το σημείο εστίασης (Anfam 2015, Clearwater 2015).

### **1.3.5 Ο ορισμός της Σχολής**

Στα τέλη του '40 η εικαστική *avant garde* διευρύνθηκε πέρα από τους καλλιτέχνες που έχουμε ακολουθήσει μέχρι τώρα. Μέσα σε ένα πλήθος νέων επίσημων και ανεπίσημων χώρων συνάντησης στη Νέα Υόρκη οι στείροι προσδιορισμοί (π.χ. αφηρημένος εξπρεσιονισμός) έχασαν ακόμη περισσότερο την εγκυρότητά τους καθώς η Σχολή της Νέας Υόρκης πήρε την τελική της μορφή (Scott and Rutkoff 1999, 289-291).

<sup>68</sup> Οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες έδειχναν ιδιαίτερη φροντίδα στο φωτισμό και τη θέση των πινάκων τους στο χώρο για να πετύχουν τη μεγαλύτερη εμπειρία (Thaw 1986, 33, Breslin 1993, 338, Cummings 1974).

Ως όρος χρησιμοποιήθηκε το 1949 από τον Motherwell σε κατάλογο έκθεσης με Νεοϋορκέζους *avant-garde* εικαστικούς που θα παρουσιαζόταν στη Δυτική Ακτή. Ήταν η απάντησή του στο πρόβλημα της αναφοράς σε καλλιτέχνες με αισθητικές διαφορές, όταν μάλιστα κάποιιοι δεν θα μπορούσαν να ονομαστούν αφηρημένοι εξπρεσιονιστές. Παρόλα αυτά σύμφωνα με τον ζωγράφο, πέρα από τη γεωγραφική συγγένεια οι καλλιτέχνες είχαν μια κοινή κατεύθυνση στο χώρο της μοντέρνας τέχνης. Ήταν "αφαιρετικοί αλλά όχι απαραίτητα μη αντικειμενικοί", "πάντα λυρικοί, συχνά αγωνιώδεις, άγριοι, αυστηροί και χωρίς τελείωμα σε αντίθεση με τους σύγχρονους τους στο Παρίσι". "Τα έργα τους τονίζουν τον αυθορμητισμό και την έλλειψη". "Οι εικόνες κοιτούν πίσω σε όποιον τις κοιτά". "Αντιλαμβάνονται τη διαδικασία της ζωγραφικής σαν μια περιπέτεια, χωρίς προϋπάρχουσες ιδέες σε ανθρώπους με ευφυΐα, ευαισθησία και πάθος". "Οι κυριότερες αποφάσεις στη διαδικασία της ζωγραφικής παίρνονται στη βάση της αλήθειας και όχι του γούστου" (Waldman 1985).

Αυτό που πρέπει να ξεχωρίσουμε στον συγκεκριμένο ορισμό είναι η αντίθεση με την τέχνη και τα πρότυπα του Παρισιού. Η τάση αυτή αν και όπως έχουμε δει στην πορεία της εργασίας είχε τις ρίζες της στον Β΄ Παγκόσμιο ουσιαστικά άνθισε μέσα στους νέους χώρους συνάντησης και αποτέλεσε το σημείο ταύτισης καλλιτεχνών που σε καλλιτεχνικό επίπεδο στήριζαν την ατομικότητα και την ανεξαρτησία από όρους (Scott and Rutkoff 1999 289-291,308, 308-311, Rose 1969). Πιο συγκεκριμένα, στα τέλη του '40 εμφανίστηκαν διάφορες δηλώσεις με αποδέκτη το Παρίσι. Για παράδειγμα, έγινε λόγος για το 'τελείωμα'<sup>69</sup> των γαλλικών πινάκων και την έλλειψή της τεχνικής αυτής στους αμερικανικούς, όπως επίσης έγινε αναφορά και στην ανάγκη για ευέλικτα κριτήρια ποιότητας που θα σχετίζονται με την αυθεντικότητα της έκφρασης (The Adolph & Esther Gottlieb Foundation, Inc. 2015 και Guilbaut 1983, 176-177). Τέλος, η έμφαση των καλλιτεχνών στην καθολικότητα ακύρωνε οποιαδήποτε κριτήρια προέρχονταν από το Παρίσι. "Η τέχνη δεν είναι εθνική. Με το να είσαι ένας Αμερικανός ή ένας Γάλλος

69 Στη Γαλλική Ακαδημία του 18ου αι. το "τελείωμα" σε έναν πίνακα ήταν το τελικό στάδιο της ζωγραφικής στο οποίο οι πινελιές που υποδήλωναν το χέρι του ζωγράφου απαλύονταν ώστε ο θεατής να μην αποσπαστεί από την ψευδαίσθηση που του προσφέρει ο πίνακας. Μάλιστα ήταν μια ποιότητα που διέκρινε τον επαγγελματία από τον ερασιτέχνη (Mirzoeff 1995, 77). Ο Motherwell το 1950 διαφωνεί με τους σύγχρονους του στο Παρίσι που διατηρούν την ανάγκη ωραιοποίησης του πίνακα. Για τον ίδιο, όπως και για τους άλλους αφηρημένους εξπρεσιονιστές, ο πίνακας δεν είχε σκοπό να γίνει ένα αντικείμενο. Η έμφαση βρισκόταν στη διαδικασία και η ολοκλήρωση ερχόταν διαισθητικά. (Guilbaut 1983, 177 και Scott and Rutkoff 1999, 310-11).

δεν καταφέρνεις τίποτα, με το να αποτύχεις να ξεπεράσεις το αρχικό σου περιβάλλον δεν θα μπορέσεις ποτέ να φτάσεις τον άνθρωπο" (Motherwell σε Guilbaut 1983, 175).

Η έκθεση "9th str. Show" υπήρξε η ηχηρότερη κίνηση ανεξαρτητοποίησης από τη μοντέρνα Ευρωπαϊκή τέχνη. Περίπου 90 καλλιτέχνες, ένας παλιό κατάστημα που ανακαινίστηκε από τους ίδιους (εικ. 41), μια ζεστή μέρα του Μαΐου και πολύς ενθουσιασμός ανάμεικτος με περηφάνια ήταν τα στοιχεία που συνέθεταν το σκηνικό (Rose 1969). Για τον διευθυντή του MoMA, A. Barr, ο οποίος είχε στηρίξει τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές από το '43 η κίνηση ήταν ένα ιστορικό φαινόμενο, ένα "Salon des Independents", που υποδήλωνε μια σκηνή μεγαλύτερη από μερικές εκκεντρικές φωνές (Stevens and Swan 2004, 319). Σε γενικές γραμμές παρουσίασε ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της αφηρημένης τέχνης στη Νέα Υόρκη και πιο συγκεκριμένα στο Greenwich Village.<sup>70</sup> Παρόλα αυτά, οι καλλιτέχνες Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still και William Baziotēs επέλεξαν να μην συμμετάσχουν (Sandler 2003, 38-39), κάτι το οποίο επεξηγεί καλύτερα την ιδιομορφία της Σχολής της Νέας Υόρκης. Πώς όμως έγινε η μετάβαση από μια απομονωμένη avant-garde σκηνή σε μια ευρύτερη; Η απάντηση διερευνάται στο επόμενο κεφάλαιο.

70 Σύμφωνα με μια κριτική στο Art News το 1951 τα πιο ενδιαφέροντα έργα προέρχονταν από τους De Kooning, Pollock, Franz Kline, Tworkov, Hofmann, Kerkam, Vicente, Brooks, Motherwell, McNeil, Cavalon, Reinhardt και τους γλύπτες David Smith και Peter Grippe. Από την άλλη υπήρχαν και εκείνοι που απλώς αντέγραψαν το οπτικό αντίστοιχο του αφηρημένου εξπρεσιονισμού (Joopsanders.com 2015).

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

## ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΙ

Εδώ και πολλά χρόνια τώρα η ζωγραφική απελευθερώθηκε από τους περιορισμούς της καθαρής αναπαράστασης και περιγραφής αλλά και από τους ακαδημαϊκούς κανόνες. Οι ζωγράφοι ανταποκρίθηκαν στον κόσμο -τον εντελώς διαφορετικό κόσμο- μέσα στον οποίο βρέθηκαν, ενώ η μουσική ακόμη προσπαθεί να ταιριάζει σε αυθαίρετες διατάξεις που ονομάζονται φόρμες και να ακολουθήσει απόλυτους κανόνες (Varese 1963 σε Mattis 2002, 57).

Όπως είδαμε στο α' κεφάλαιο η απελευθέρωση της ζωγραφικής στην οποία αναφέρεται ο Varese εν μέρει πραγματοποιήθηκε με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό. Οι καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με αυτή την τάση δημιούργησαν κάτι οπτικά καινοτόμο δουλεύοντας σε βάθος με τα υλικά, πάνω σε μη συμβατικές τεχνικές. Παρόλα αυτά η φυγή από την αναπαράσταση δεν αντικαταστάθηκε από μια αισθητική καθαρής τέχνης. Τελικός στόχος παρέμενε η επικοινωνία της εμπειρίας του καλλιτέχνη με το κοινό. Και εδώ εντοπίζεται η δεύτερη καινοτομία του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίστηκε η ίδια η διαδικασία της ζωγραφικής: επέτρεψε έτσι τη δημιουργία πολύ προσωπικών έργων που έφεραν ένα 'πλατύ' μήνυμα. Τελικά, ακόμη κι αν οι εντάσεις των έργων ποτέ δεν οδήγησαν στην κυριολεκτική επανάσταση θα μπορούσαμε να πούμε πως παραμένουν μια θαρραλέα κίνηση αποδέσμευσης της τέχνης από αισθητικά κριτήρια και προπαγανδιστικά μηνύματα στα μέσα του 20ου αι. Υπήρχαν όμως αντίστοιχες κινήσεις απελευθέρωσης στη μουσική; Και γιατί ο συνθέτης Varese μιλά για "αυθαίρετες διατάξεις" και "απόλυτους κανόνες" το 1963;

"Αν η μουσική είναι αφαιρετική και έχει επιβιώσει όλους αυτούς τους αιώνες βασισμένη εντελώς πάνω στο σύστημα που έθεσε για τον εαυτό της γιατί όχι και η ζωγραφική;"(Denis 1966, 14) Η συγκεκριμένη φράση αν και προέρχεται από μια συζήτηση για τον *νεοπλαστικισμό*<sup>71</sup> είναι μια αφορμή να αναλογιστούμε τη

<sup>71</sup> Le Neoplasticisme, όρος του Ολλανδού ζωγράφου Piet Mondrian και τίτλος συλλογής γραπτών του που εκδόθηκαν το 1920 στο Παρίσι. Η αισθητική του συνδέεται με το περιοδικό De Stijl και έχει απολήξεις στην αρχιτεκτονική. Στην πλειοψηφία τα έργα του μοιάζουν με πλέγμα κάθετων και οριζόντιων γραμμών. Χρησιμοποιεί μόνο τα βασικά χρώματα (κίτρινο, κόκκινο και μπλέ) μαζί με τα μαύρο και άσπρο (Henkels 2015). Μπορούμε να παρατηρήσουμε τη μεταφορά του κυβισμού σε ένα αφαιρετικό επίπεδο. Ο Mondrian αναζητούσε την καθαρότητα – purity της τέχνης ώστε να αντιπροσωπεύει την ιδανική ομορφιά (εσωτερική πραγματικότητα – inner reality) της φύσης (Sweeny 1945).

σημασία που είχε διαχρονικά το 'σύστημα' για τη μουσική. Έννοιες όπως η τονικότητα (αρμονία/δομή) και η οργανικότητα, πρακτικές όπως η μουσική δωματίου και η σόλο ή ορχηστρική συναυλία, και συγκεκριμένα όργανα, φόρμες, ρυθμοί, υφές και ηχοχρώματα είχαν ταυτιστεί στο τέλος του ρομαντισμού με την ευρωπαϊκή λόγια μουσική (Salzman 1983, 17-24). Μάλιστα τα μουσικά έργα αξιολογούνταν ανάλογα με τη μαεστρία του συνθέτη να προσανατολίζεται μέσα σε αυτά τα πλαίσια κάποτε επεκτείνοντάς τα (Botstein 2015). Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο με αφετηρία τον 20ο αιώνα θα παρακολουθήσουμε την έναρξη μιας πορείας αμφισβητήσεων αυτών των πρακτικών η οποία κλιμακώθηκε τη δεκαετία του 1950 στη Νέα Υόρκη με την απελευθέρωση των ήχων από τη μουσική.

Για την ακρίβεια, ο τίτλος του κεφαλαίου '-μοντερνισμοί'- χρησιμοποιείται συχνά ως ομπρέλα για να καλύψει το φάσμα των τάσεων της περιόδου. Μάλιστα ο όρος είναι στον πληθυντικό διότι οι τάσεις αυτές δεν χαρακτηρίζονται από κοινή αισθητική. Το μόνο κοινό τους σημείο είναι ότι ανταποκρίνονται στη μοντερνικότητα (Botstein 2015).<sup>72</sup> Σύμφωνα με τον Meyer η συνύπαρξη διαφορετικών τάσεων που εξελίσσονται παράλληλα αλλά ποτέ δεν ενώνονται σε μια κυρίαρχη είναι χαρακτηριστικό ολόκληρου του 20ου αιώνα (Benitez 1978). Ωστόσο παρά τον πλουραλισμό των μοντερνισμών, Ευρώπη και Η.Π.Α. παρουσίασαν δύο πολύ διαφορετικά μοτίβα τα οποία θα εξετάσουμε και θα αντιπαραβάλουμε.

## 2.1 Ευρώπη, μοντερνισμοί και *avant garde*

Στα τέλη του 19ου αιώνα ο όρος μοντέρνος στη μουσική ταυτιζόταν με τη νέα, σύγχρονη (πρόσφατη) δημιουργία και συγκεκριμένα με Γερμανούς συνθέτες όπως οι Strauss και Mahler οι οποίοι ακολουθούσαν στα χνάρια του Wagner (Botstein 2015).<sup>73</sup> Την ίδια εποχή το ρεύμα του ιμπρεσιονισμού στις τέχνες μετατόπισε το σημείο εστίασης από έξω προς τα μέσα πέρα από την αναπαράσταση, στην υποκειμενική εντύπωση-αίσθησή της (Butler 2004, 71- 74).

<sup>72</sup> Η μοντερνικότητα μέσα από λέξεις κλειδιά: βιομηχανική επανάσταση, μηχανές παραγωγής, κατανάλωση, τεχνολογική πρόοδος, ρήξη με το παρελθόν, ουτοπικό μέλλον, αναγκαιότητα καινοτομίας, μια παγκόσμια κουλτούρα, ιδεολογικές κριτικές, στα χέρια των λίγων, αντικρουόμενα αποτελέσματα μοντερνισμού, αίσθηση διαρκούς αλλαγής, επαναπροσδιορισμός (Smith 2015)

<sup>73</sup> Ο Wagner είχε ονομάσει μοντέρνες τις καινοτομίες του στο μουσικό δράμα και τη διεύρυνση της ηχητικής παλέτας οι οποίες προήγαγαν την αφηγηματικότητα και την εξωμουσική αναφορά. Επιπλέον ο Wagner όπως και ο Liszt που ασχολήθηκαν με το αφηγηματικό χρησιμοποίησαν και διευρυμένες αρμονικές μεταβολές και ελευθερίες οι οποίες επηρέασαν και τη φόρμα (Botstein 2015, Griffiths 199331-33).



Νέες θεωρίες στον τομέα της ψυχανάλυσης όπως και επιστημονικές έρευνες του Helmholtz για την ακοή κατέρριπταν σταδιακά την έννοια του αντικειμενικού και φυσικού (Nicholls 2004, 211). Επιπλέον η ανάπτυξη της ανθρωπολογίας έφερε στο φως μακράιωνους μουσικούς πολιτισμούς που βασιζόνταν σε μουσικά συστήματα πέραν της τονικότητας (Botstein 2015), κάτι που κλόνισε την "διιστορική και ψυχολογική εγκυρότητά της" (Schenker σε Drucker et al. 2015).

Δημιουργήθηκαν, λοιπόν, διάφορα πλαίσια διεύρυνσης του συστήματος αλλά και στυλιστικής ανανέωσης μέσα στα οποία υπήρξε γενικευμένη χρήση της διαφωνίας. Οι Strauss και Mahler εκπροσωπώντας κατά κάποιο τρόπο τον ΑυστροΓερμανικό χώρο συνέθεσαν με βάση το φιλολογικό ή ψυχολογικό 'πρόγραμμα' και συνέχισαν να διευρύνουν τη συμφωνική ορχήστρα (έκταση όπως ο Wagner, ποικιλία οργάνων, και εσωτερική δομή της ορχήστρας- Mahler) παραμένοντας όμως κυρίως τονικοί<sup>74</sup>. Στη Γαλλία και τη Ρωσία οι Debussy και Scriabin πειραματίστηκαν με την αρμονία με έναν τροπικό προσανατολισμό (συνθετικές συγχορδίες, τροπικότητα, ακουστική και ολοτονική κλίμακα, κλίμακα Scriabin). Επιπλέον, μέσα από την προσπάθεια ανάδειξης των 'αυθεντικών' τοπικών ιδιωμάτων και παραδοσιακών μουσικών folk (ιδίωμα του τόπου), νέο υλικό ενσωματώθηκε στο προσωπικό ιδίωμα συνθετών όπως οι Stravinsky, Bartok, Janacek, Szymanowski' συνήθως χρησιμοποιούσαν εκκλησιαστικούς τρόπους και πεντατονικές κλίμακες. Μάλιστα, στα έργα του Stravinsky το 'πρωτόγονο' συνδυάστηκε με ρυθμικές καινοτομίες που άλλαξαν το χαρακτήρα της ορχήστρας. Τέλος τάσεις όπως ο νεοκλασικισμός, η *Neue Sachlichkeit* (Νέα Αντικειμενικότητα), and *Gebrauchsmusik* (χρηστική μουσική) στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα φλέρταραν με τη δημοφιλή μουσική της εποχής όπως η jazz, το music hall και η dance band (Wilson 2015, Salzman 1983, 29-61,95-111, Griffiths 1993, 19-157).

"Το πρώτο πράγμα που πρέπει να καταλάβουμε για την καλλιτεχνική καινοτομία και ανανέωση είναι ότι δεν χρειάζεται να έρθει από μια *avant garde* [...]" (Butler 2004, 69). Τα παραπάνω παραδείγματα συνηγορούν σε αυτή τη φράση καθώς παρά τον πλουραλισμό των πρακτικών υπήρχε ακόμη η πίστη στην ευελιξία του τονικού συστήματος. Στόχος των συνθετών του μοντερνισμού ήταν να

74 Έργα που προσεγγίζουν την ατονικότητα είναι οι όπερες *Σαλώμη* (1903-05) και *Ηλέκτρα* (1906-08) του Strauss και το *Adagio της Δέκατης Συμφωνίας* του Mahler (Griffiths 1993, 51-52).

διευρύνουν τα όρια ανοχής του κοινού μέσα από μια διαλεκτική σχέση με την παράδοση της κλασικής μουσικής (Butler 2004 και Drucker et al 2015) .

Αντίθετα, στην αισθητική που άρχισε να διαμορφώνεται στην Αυστρία στις αρχές του 20ου αιώνα και οι ιστορικοί θα χαρακτήριζαν ως Β' σχολή της Βιέννης, το να συνυπολογίσουν τις προτιμήσεις του κοινού δεν απασχολούσε τους βασικούς εκπροσώπους της Schoenberg<sup>75</sup>, Berg και Webern. Επέλεξαν να αυτοεξοριστούν στο περιθώριο και να έρθουν σε ρήξη με το νέο κοινωνικό οικονομικό πλαίσιο που είχε διαμορφωθεί για τη μουσική από την αύξηση του κοινού και το άνοιγμα της αγοράς (παρτιτούρες, όργανα, διεθνείς συναυλίες, τύπος και κριτικές) (Botstein 2015, Griffiths 1993, 19-157).

Οι Αυστριακοί συνθέτες κατηγόρησαν την αισθητική του ύστερου ρομαντισμού των Wagner, Strauss και Tchaikovsky αλλά και των Ιταλών συνθετών του βερισμού πχ Puccini. Η αρνητική στάση τους δεν λάμβανε υπόψη τον πειραματισμό με νέες τεχνικές που είχαν δείξει οι παραπάνω αλλά το ότι η έμφαση του έργου τοποθετούνταν σε αυτό που 'φέρει' η μουσική. Έτσι, οι ίδιοι απαξίωσαν την εξάρτηση από μια έννοια, αίσθηση, εικόνα ή κείμενο αλλά και την έμφαση στην επιφάνεια της μουσικής, στα πλούσια ηχοχρώματα και στις μεγάλες φόρμες (Botstein 2015). Ο λόγος ήταν πως θεώρησαν πως υποδούλωναν τα αισθητικά κριτήρια στις προτιμήσεις του κοινού και περιόριζαν τη "μεταμορφωτική δύναμη και τον ηθικό χαρακτήρα της αληθινής μουσικής τέχνης" (Schoenberg σε Botstein 2015).

Ουσιαστικά η πόλωση ήταν επανάληψη του δίπολου απόλυτη- προγραμματική μουσική του ρομαντισμού (Drucker et al 2015). Η διαφορά έγκειται στο ότι το 1923 ο Schoenberg παρουσίασε ένα νέο σύστημα, το δωδεκάφθογγο, που όπως είπε θα εξασφάλιζε "την υπεροχή της γερμανικής μουσικής για τα επόμενα 100 χρόνια". Αξίζει να δούμε κάποιες λεπτομέρειες. Το προσυνθετικό στάδιο δωδεκάφθογγων έργων περιλαμβάνει τη δημιουργία μιας διακριτής σειράς από όλους τους φθόγγους της χρωματικής κλίμακας. Η διαδικασία αυτή είναι πολύ σημαντική καθώς το έργο στο σύνολό του θα διαρθρωθεί με αφετηρία την εγγενή

75 Παρόλα αυτά ο Schoenberg τις προηγούμενης περιόδου χρησιμοποίησε και αυτός το συμφωνικό ποίημα (*Pelleas und Melisande* 1902-3, *Verklarte Nacht* 1899) όπως και οι άλλοι του ΑυστροΓερμανικού χώρου. Στην ατονικότητα πέρασε με το *Δεύτερο Κουαρτέτο Εγχόρδων* (1907-08) το οποίο περιλαμβάνει ταυτόχρονα μια περίπλοκη χρωματική, αντιστικτική σκέψη και ένα τέταρτο μέρος για φωνή (χωρίς κλειδί που προσδιορίζει την τονικότητα) (Griffiths 1993, 36- 40, 48-76, Griffiths 1993, 55-61).

λογική της σειράς που παρέχει ταυτόχρονα μελωδικό και αρμονικό υλικό (διαστηματικό περιεχόμενο επανεκτίθεται σε μεταφορά, αναστροφή, καρκίνο κ.α) (Auner 2004, 242). Είναι ουσιαστικά ένα σύστημα που επειδή οργανώνεται και αξιολογείται από την εσωτερική λογική των υλικών του (οι φθόγγοι σχετίζονται μόνο μεταξύ τους) θα μπορούσε να διασφαλίσει την "αλήθεια" της μουσικής, διατηρώντας την ανέπαφη ανεξάρτητα από παραδόσεις, συμβάσεις και αυθαίρετες κριτικές (Botstein 2015). Αυτά τα δύο χαρακτηριστικά της κοινωνικής κριτικής από τη μία και της πνευματικής εξειδίκευσης από την άλλη ήταν ο λόγος που οι συνθέτες που σχετίστηκαν με το δωδεκάφθογγο αναφέρονται ως *avant garde* (Samson 2015).

"Τολμώ να μου πιστώσω τη σύνθεση πραγματικά καινούριας μουσικής που βασισμένη στην παράδοση είναι προορισμένη να γίνει κι αυτή παράδοση", διακηρύττει ο Schoenberg (σε Auner 2004, 228). Τόσο ο ίδιος όσο και οι δύο μαθητές του, δεν σταμάτησαν να αναφέρουν την αναγκαιότητα του νέου συστήματος. Διέκριναν στην ιστορία της μουσικής μια προοδευτική εξέλιξη από τους εκκλησιαστικούς τρόπους στην τονικότητα, την χρωματικότητα και το δωδεκάφθογγο (Auner 2004, 228, 241-244).<sup>76</sup> Το ενδιαφέρον για τη συγκεκριμένη εργασία είναι πως στην Ευρώπη, και σε αντίθεση με τα μεγάλα εικαστικά μοντερνιστικά κινήματα που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο απελευθέρωσαν τον καλλιτέχνη και το έργο, η αντίδραση στο τονικό σύστημα πραγματοποιήθηκε μέσα από ένα ακόμη σύστημα.

Στα μέσα του 20ου αιώνα το δωδεκάφθογγο είχε εξελιχθεί σε απόλυτο έλεγχο των παραμέτρων του έργου (ολοκληρωτικός σειραϊσμός) και ενώ απέφευγε συνεχώς οποιοσδήποτε αναφορές στο παρελθόν ουσιαστικά ήταν ένα με αυτό (Wilson 2015). Οι συνθέτες κατηγορήθηκαν για το ότι στοχεύοντας στην πλήρη ενοποίηση του υλικού σε μια "αψεγάδιαστη οργανικότητα" παρήγαγε μια αφύσικη πολυπλοκότητα, ένα νεκρό αντικείμενο (Wolff σε Nyman 2012, 76-77). Η φράση του Babbitt το 1958 "Δεν ενδιαφέρομαι για το πως ακούγεται ένα κομμάτι αλλά για το πως γράφεται" (Botstein 2015) αναδεικνύει εκ του αντιθέτου το σχόλιο του Varese που είδαμε στην αρχή του κεφαλαίου .

76 Για παράδειγμα ο Webern έχει επισημάνει τη σημασία που είχε ο Bach για το έργο τους λόγω της αρχής πως ολόκληρο το έργο προέρχεται από μια ιδέα (Nyman 2012, 71)

## 2.2 Από τη μουσική στον ήχο.

### 2.2.1 Ευρώπη

Είδαμε προηγουμένως πως όσον αφορά το τονικό σύστημα διαμορφώθηκαν την εποχή των μοντερνισμών δύο αντιθετικές τάσεις που στόχευαν στην επέκταση από τη μια και στην απαξίωση από την άλλη (Drucker et al 2015). Η ενότητα που ακολουθεί θα εξερευνήσει μια τρίτη τάση που δεν έχει πλέον ως κέντρο προσοχής το σύστημα αλλά τον ήχο. Στόχος της ανάλυσης που ακολουθεί δεν είναι να τοποθετήσει σε μια γραμμή εξέλιξης συγκεκριμένες περιπτώσεις αλλά να δείξει πως σε διαφορετικό χρόνο και τόπο οι ίδιες ανησυχίες εκφράστηκαν με διαφορετικό τρόπο. Παρ' όλα αυτά το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθεί ένα ευρύτερο φάσμα ηχητικών υλικών για τη μουσική.

Στον ευρωπαϊκό χώρο ο Debussy δημιούργησε στο επίπεδο της αρμονίας έναν τροπικά ασταθή- τονικά σταθερό πολυεπίπεδο χώρο. Στο επίπεδο του ήχου όμως κατάφερε μια μεγαλύτερη καινοτομία, διακηρύττωντας: "Όλοι οι ήχοι, σε όλους τους συνδυασμούς και σε οποιαδήποτε διαδοχή, είναι από εδώ και στο εξής ελεύθεροι να χρησιμοποιηθούν σε μια μουσική συνέχεια" (Nyman 2012, 89). Στα έργα του η συνήχηση παύει να αποτελεί συνδεδετικό κρίκο της αρμονίας αλλά αποκτά τη δική της υπόσταση· είναι ένα ηχόχρωμα και επιλέγεται συνειδητά. Μπορούμε να παρατηρήσουμε τη σημασία που έδινε στον ήχο μέσα από κάποια παραδείγματα. Ο Debussy συνήθιζε να μεταφέρει μια μουσική ιδέα σε διαφορετικούς τρόπους (*Hommage a Rameau*) και να μετακινεί το μπάσο κρατώντας την ιδέα σταθερή (*Prelude a l' apres- midi d'un faune* και *La cathedrale engloutie*) για να την φωτίσει έτσι από διαφορετικές πλευρές. Στον τομέα της ενορχήστρωσης οι ομάδες οργάνων δεν είχαν πλέον ρόλους και το κάθε όργανο, ακόμη και η φωνή χρησιμοποιούνταν για το ηχόχρωμά του (*La mer*, *Images* και *Sirenes*) (Lesure and Howat 2015)

Αντίθετα ο Schoenberg είχε δηλώσει ότι "τα ηχοχρώματα του οργάνου έχουν νόημα μόνο όταν αποσαφηνίζουν την ιδέα -τη μοτιβική και θεματική ιδέα, και εντέλει την έκφραση και το χαρακτήρα της" (Nyman 2012, 77). Παρόλα αυτά το χρώμα και η υφή παίζουν σπουδαίο ρόλο στο έργο του *Farben*, το τρίτο μέρος από τα *5 κομμάτια για ορχήστρα op. 16*, 1989. Στις οδηγίες προς το διευθυντή

ορχήστρας ο συνθέτης ζητά ηχητική ισορροπία. Οι είσοδοι των οργάνων δεν πρέπει να τονιστούν αλλά να αφεθεί να φανούν από την αλλαγή στο ηχόχρωμα (Nyman 2012, 82, Burkhardt 1973, 141, Ross 2007, 365). Ακόμη, με την τεχνική *sprechstimme* σε έργα όπως το *Pierrot Lunaire* αλλάζει ριζικά ο ρόλος της φωνής. Το κείμενο απαγγέλεται ακολουθώντας το περίγραμμα της μελωδίας που άλλοτε τοποθετείται σε πεντάγραμμο και άλλοτε απλά πάνω και κάτω από έναν οριζόντιο άξονα (Botstein 2015).

Την αποδέσμευση από τους κανόνες που έχουν τεθεί για τη μουσική ζητούσε και ο Ιταλός Ferruccio Busoni στις αρχές της δεκαετίας του 1910 με το κείμενό του "Sketch of a new esthetic of music" (Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst). "Πόσο σημαντικές, αλήθεια, είναι η τρίτη, πέμπτη, και η οκτάβα! Πόσο αυστηρά διαχωρίζουμε τις συμφωνίες από τις διαφωνίες [...]". Πιανίστας και συνθέτης, ο Busoni πρότεινε τη χρήση διαστημάτων του 1/3 και 1/6 του τόνου και υποστήριξε πως είχε κατασκευάσει 113 νέες κλίμακες από τη χρωματική κλίμακα. Στο ίδιο κείμενο εκθειάζει τις δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει η τεχνολογία και συγκεκριμένα το *dynamophone* ή *telharmonium*<sup>77</sup> στην διαβάθμιση των τονικών υψών (Busoni 1911, Nyman 2012, 78).

Προς ένα διευρυμένο ηχητικό φάσμα στόχευε και ο Luigi Russolo. Το 1913 δημοσιεύτηκε το κείμενό του για την "Τέχνη των Θορύβων" (*L'arte dei Rumori*) (Russolo 1986) στο οποίο έκανε λόγο για τη χρήση θορύβων που επέβαλε η "ευαισθησία" στη μοντέρνα ζωή.<sup>78</sup> Μάλιστα, θεωρούσε πως κάτι τέτοιο ήταν λογική συνέπεια των προοδευτικά διάφωνων συνηχήσεων του μοντερνισμού (Nyman 2012, 78-80).

Ο θόρυβος μάς είναι οικείος. Έχει τη δύναμη να μας επαναφέρει στη ζωή. Από την άλλη πλευρά ο μουσικός ήχος, ξένος προς τη ζωή, ένα εξωγενές, περιστασιακό στοιχείο, προκαλεί τ' αυτιά μας περίπου όσο ένα υπερβολικά γνώριμο πρόσωπο προκαλεί την όρασή μας (Russolo σε Nyman 2012, 81).

Στο ίδιο κείμενο γίνεται αναφορά σε ηχογόνα αντικείμενα-μηχανές, τα *intonarumori* τα οποία χρησιμοποίησε στο έργο *Risveglio di una città* (The

<sup>77</sup> Το συγκεκριμένο ηλεκτρονικό όργανο κατασκευάστηκε από τον Αμερικανό Thaddeus Cahill το 1897 και πρωτοπαρουσιάστηκε το 1906. Λόγω του όγκου, του βάρους και της ενέργειας που κατανάλωνε δεν χρησιμοποιήθηκε ευρέως.

<sup>78</sup> Ο Russolo ανήκει στο κίνημα του Φουτουρισμού (Ιταλία, Ρωσία, Γαλλία) που διακήρυττε την ανεξαρτησία από το παρελθόν υμνώντας το τεχνολογικό παρόν και το θρίαμβο του ανθρώπου απέναντι στη φύση.

Awakening of a City, 1913) (Nicholls 2004, 215-216).

Αντιστοίχως, το 1917 στο μπαλέτο *Parade* ο Γάλλος Erik Satie χρησιμοποίησε γραφομηχανές, σειρήνες, προπέλες και τροχούς της τύχης (Nicholls 2004, 216). Υπάρχουν όμως και κάποια επιπλέον ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά στη μουσική του. Αντίθετα με την 'προοπτική' που χαρακτήριζε τις συνθέσεις μέχρι τότε, στα έργα του η τονικότητα δεν είναι οργανωτικός και δυναμικός παράγοντας. Για παράδειγμα στο φιλμ του Rene Clair, *Entr'acte* ο Satie συνέθεσε με χρονικές ενότητες· κάθε μονάδα του (8 μέτρα) αντιστοιχεί περίπου σε ένα μονόπλανο. Οι μεταβάσεις είναι απότομες όπως τα κοψίματα στο μοντάζ και οι μουσικές ιδέες επαναλαμβάνονται αντί να αναπτύσσονται. Ίσως η πιο ακραία περίπτωση επανάληψης να είναι το έργο του *Vexations* (1893) το οποίο επαναλαμβάνεται 840 φορές. Τέλος ο Satie εισήγαγε την έννοια μουσική επίπλωση - *musique d'ameublement*- για να χαρακτηρίσει τη μουσική που δεν ζητάει την προσοχή των ακροατών (Nyman 2012, 73-77 και Sun 2015).

“Παρακαλείστε θερμά να μη δώσετε καμία σημασία στη μουσική, και κατά τη διάρκεια του διαλείμματος να κάνετε σαν να μην υπήρχε μουσική [...] Η μουσική επίπλωση δημιουργεί μια δόνηση· δεν έχει άλλο στόχο. Εκπληρώνει τον ίδιο ρόλο με το φως και τη θέρμανση, προσφέρει άνεση σε όλες τις μορφές της” (Nyman 2012, 75).

## 2.2.2 Η.Π.Α.

"Πρέπει να είναι πολύ δύσκολο για εσάς στην Ευρώπη να γράψετε μουσική, μιας και είστε τόσο κοντά στα κέντρα της παράδοσης" (Cage 1961, 73). Στις Η.Π.Α. των αρχών του 20ου αιώνα η μακράιωνη πορεία της κλασικής μουσικής από την οποία δυσκολεύονταν να αποκοπούν οι Ευρωπαίοι δεν είχε την ίδια δύναμη. Αυτό επέτρεψε σε μια μερίδα συνθετών να προσεγγίσουν τη μουσική *tabula rasa* και να βρουν νέες μεθοδολογίες και ηχητικά υλικά.

Οι πειραματισμοί του George Ives διευθυντή μπάντας στο Connecticut των Η.Π.Α. είχαν άμεση επίδραση στο γιο του Charles με τον οποίο θα ξεκινήσουμε την αναφορά στους Αμερικανούς συνθέτες. Περιλάμβαναν διαφορετικά κουρδίσματα στο πιάνο, συστήματα βασισμένα στο 1/4 του τόνου, ακουστικά πειράματα με την ηχώ και τη δημιουργία του ανθρωπόφωνου όπου ο κάθε τραγουδιστής τραγουδούσε μια συγκεκριμένη νότα. Ο Charles παρατηρούσε την συμπεριφορά των μουσικών στις ιδιαίτερες συνθήκες που έστεινε ο πατέρας του και το πως

αυτή επηρέαζε το ηχητικό αποτέλεσμα (π.χ. το τραγούδι πολλών ανθρώπων που ποτέ δεν είναι στον ίδιο τόνο ή το πόσο η ιδιοσυγκρασία ενός μουσικού μπορεί να επηρεάσει το tempo του έργου) (Nyman 2012, 78-81). Σε γενικές γραμμές η μουσική στην οποία εκτέθηκε προερχόταν από το χώρο της μπάντας, της εκκλησίας στην οποία μάλιστα ήταν οργανίστας και τη δημοφιλή μουσική της εποχής (τα τραγούδια του Stephen Foster).

Η παρατήρηση των μουσικοκοινωνικών συμπεριφορών και η ανάμνηση δημιουργούν ένα κολλάζ στο οποίο η καθημερινότητα έχει σημαντικότερο ρόλο από την παράδοση-folk (*Second Symphony 1902, Putnam's camp*). Οι συνθέσεις αποτελούνται από επίπεδα διαφορετικών και αντιθετικών υφών που συνδυάζονται σε ρυθμική πολυπλοκότητα δίνοντας την αίσθηση του τρισδιάστατου (*Central park in the dark, 1906*) (Burkholder et al 2015). Αντίστοιχη ποικιλία χαρακτηρίζει και την αρμονία του που εκτείνεται από την πολυτονικότητα μέχρι την ατονικότητα οι οποίες τις περισσότερες φορές συνυπάρχουν (*The Unanswered Question, 1908*) (Dickinson 1964). Καθώς η πλειοψηφία των έργων του βασίζονται σε κάποιο πρόγραμμα το οποίο συνήθως αντικατοπτρίζει την αμερικάνικη ζωή, π.χ. *Holidays Symphony* ή *Three places in New England* ο Ives θεωρείται εθνικός συνθέτης.

Ανεξάρτητα με την αφετηρία του, ο Ives έχει δημιουργήσει ένα καινοτόμο για την εποχή του ακουστικό αποτέλεσμα. Ακολούθησε το όραμά του με επιμονή ακόμη και αν δεν γνώρισε την αναγνώριση όσο ήταν ενεργός συνθέτης, δηλαδή μέχρι το 1927 (Burkholder et al 2015). Σε επίπεδο ενορχήστρωσης οι καινοτομίες του περιλαμβάνουν νέες τεχνικές π.χ. cluster στο πιάνο (*Concord Sonata 1915*) όπως επίσης και διαφορετικά κουρδίσματα (2ο μέρος *Fourth Symphony 1916*) (Sun 2015 και Dickinson 1964). Ακόμη, έχει χρησιμοποιήσει απλές γραφικές παρτιτούρες (*In Re Con Moto et Al 1913*) και σε κάποια έργα έχει μεταφέρει μέρος της ευθύνης στον εκτελεστή δίνοντάς του τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει εναλλακτική ενορχήστρωση (*Night 1906*) ή να παραλείπει τμήματα (cadenza στο *Over the pavements 1906-13*, μέρος φλάουτου στο *Thoreau 1915*) (Sun 2015).

"Δεν μπορώ να σκεφτώ κάποιον συνθέτη που τα έργα του να είναι πιο δύσκολο να αξιολογηθούν. [...] Γι' αυτόν, η μουσική[...] είναι ένα πεδίο, ένα άγραφο χαρτί (tabula rasa), στο οποίο υπάρχουν απεριόριστες δυνατότητες συνδυασμών" (Seeger σε Nicholls and Sachs 2015). Το απόσπασμα αυτό αναφέρεται

στη μουσική του Henry Cowell ο οποίος αποτέλεσε ταυτόχρονα σημαντική πηγή πληροφοριών για τον Charles Ives μέσα από το βιβλίο του *Charles Ives and his music* (Nyman 2012, 78-80).<sup>79</sup> Όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι "απεριόριστοι συνδυασμοί" στο έργο του περιλαμβάνουν ηχοχρωματικές αναζητήσεις, ρυθμικές προτάσεις, απροσδιοριστίες και την επιρροή εξωδυτικών πολιτισμών.

Ο Cowell ποθούσε να "ζήσει σε ολόκληρο τον κόσμο της μουσικής". Από την επαφή του με εξωδυτικούς πολιτισμούς συνέθεσε έργα όπως το *Madras* για τη μουσική της Ινδίας ή το *Ongaku* για τη μουσική της Ιαπωνίας και πειραματίστηκε με τα ηχοχρώματα των κρουστών (Native American thundersticks σε *Ensemble* 1924 και *Ostinatto Pianissimo* 1934). Η συνθετική του πορεία δείχνει πως δεν ενδιαφερόταν να δημιουργήσει μια συνεκτική ταυτότητα. Αντίθετα διαφορετικά ερεθίσματα εύρισκαν τη θέση τους στα έργα του κάνοντάς τα πολυστυλιστικά (*Resume in ten movements* με μέρη όπως Savage[Music], a Classic Sonate, Folk Music, Futurist coda-cadenza) (Nicholls and Sachs 2015, Mellers 1963, 3-4).

Η αναγνωρισιμότητα προήλθε από τη χρήση τονικών cluster. "Ο Cowell επιδεικνύει νέες μεθόδους επίθεσης στο πιάνο" αναφέρει η New York Tribute το 1924. Μάλιστα ο Bela Bartok σε μια συνάντησή τους στο Λονδίνο το 1923 ζήτησε την άδεια του για να τα χρησιμοποιήσει κι αυτός στις συνθέσεις του. Στα πιανιστικά έργα του Cowell τα cluster είχαν δύο τρόπους εφαρμογής, είτε απέναντι από ένα διατονικό περιβάλλον (*Rythmicana*) είτε ως βασικό υλικό (*Dynamic Motion* 1916 και *Concerto for piano and orchestra* 1928). Στο ίδιο όργανο πειραματίστηκε με νέους τρόπους να θέτει τις χορδές σε κίνηση (γρατζούνισμα, ξύσιμο, χτύπημα, χαίδεμα και σίγαση). Στο έργο του *Banshee* 1925 οι τεχνικές δημιουργούν ένα ηλεκτροακουστικό εφέ (Nicholls and Sachs 2015).

Όπως και ο Ives, ο Cowell πειραματίστηκε με γραφικές παρτιτούρες (ρυθμικά σύμβολα στο *Fabric* 1920, *A composition* 1925). Ακόμη εισήγαγε απροσδιοριστίες στη δομή αυξάνοντας το ρόλο του εκτελεστή στο τελικό αποτέλεσμα (*Mosaic quartet* 1935 και *Amerind suite* 1939 και έργα σε elastic form για συνοδεία χορού π.χ. *Ritournelle* από *Les maries de la Tour Eiffel* 1939) και συνέθεσε ημιαυτοσχδιαστικά κομμάτια (*Ensemble* 1924) (Nyman 2012, 81, Nicholls and Sachs

79 Ο Cowell μέσα από τις συναυλίες της New Music Society που ίδρυσε το 1925 παρουσίασε ένα ευρύ φάσμα σύγχρονης μουσικής από την Ευρώπη και την Αμερική αλλά και παραδοσιακή μουσική της Ιαπωνίας (Kostelanetz 2003, 7, Mead 1982).



2015, Johnson 2002, 50-51). Πρότεινε τέλος στην πραγματεία του "New Musical Resources" (1930) ένα ρυθμικό σύστημα και μια σημειογραφία με βάση τις αναλογίες των τονικών υψών στη στήλη των αρμονικών. Ήδη από το 1917 που δούλευε το κείμενο εφάρμοσε τη θεωρία του σε έργα όπως τα *Quartet Romantic* (1917) και *Rhythm-harmony quartets* (1917-19) με αποτέλεσμα μια εξαιρετικά έντονη ρυθμική πολυπλοκότητα (Johnson 2002, 50-51, Sun 2015).

"Μέχρι να εξελιχθούμε περαιτέρω στην ρυθμική κατανόηση, μόνο οι πιο απλές αναλογίες θα χρησιμοποιηθούν" (Cowell σε Cowell and Nicholls 1996, 101). Σε έργα όπως το *United Quartet* 1936 και το *Pulse* 1939 απλές μαθηματικές σχέσεις έθεταν τις βάσεις για εκτεταμένες φόρμες (Nicholls 2004, 222). Τέλος, το 1931 σε συνεργασία με τον Leon Theremin δημιούργησε το rhythmicon - ένα ηλεκτρονικό όργανο που θα μπορούσε να αποδώσει με ακρίβεια την πολυρυθμία. Το μικρό του κλαβιέ λειτουργούσε σαν χειριστήριο κάθιστώντας το ένα από τα πρώτα drum machines (Nicholls and Sachs 2015).

"Κάποιοι από τους ρυθμούς που παράγονται μέσα στην παρούσα ακουστική αναζήτηση δεν θα μπορούσαν να εκτελεστούν από κανέναν εν ζωή εκτελεστή· αλλά [...] θα μπορούσαν να κοπούν σε ένα ριάνο roll" (Cowell and Nicholls 1996, 64-65). Ο Conlon Nancarrow επηρεασμένος από τις θεωρίες του Cowell χρησιμοποίησε το ριάνο roll ή ριάνολα σε μια σειρά από 50 περίπου σπουδές. Ανέπτυξε τέσσερις βασικές ρυθμικές ιδέες (ostinato, isorhythm, tempo canon, acceleration) και τα ρυθμικά του επίπεδα ήταν απίστευτης περιπλοκότητας (Gann 2015).

Από την άλλη ο Harry Partch κατασκεύασε μια μεγάλη ποικιλία από όργανα (adapted guitar, kithara, ptolemy, diamond marimba κ.α) για να στηρίξουν τους πειραματισμούς του με συστήματα πέραν του συγκερασμένου. Το 1930 εφάρμοσε τη διαίρεση της οκτάβας σε 29 νότες πάνω σε μια βιόλα που είχε ταστιέρα βιολοντσέλου -adapted viola. Το 1949 με το κείμενό του "Genesis of music" κωδικοποίησε τους πειραματισμούς του σε ένα σύστημα που ονόμασε monopphony. Σε αυτό η οκτάβα διαιρούνταν σε 43 φυσικά διαστήματα (Nicholls 2004, 221-225). Ο Partch αντιπαθώντας την ευρωπαϊκή συναυλιακή παράδοση και διακρίνοντας μια γενικευμένη εξειδίκευση που δεν τον εύρισκε σύμφωνο υποστήριξε την ιδέα της σωματικότητας (corporeality), δηλαδή την εκτελεστική πρακτική με έντονο το δραματικό στοιχείο και εκτελεστές που βρίσκονται σε κοινή

θέα και είχαν πολλαπλούς ρόλους (π.χ. δίπρακτο έργο *Delusion of the Fury*) (Kassel 2015, Nicholls 2004, 224-5, Mellers 1963, 5-6). "Η εποχή της εξειδίκευσης μας έχει δώσει ένα μουσικό δράμα που αρνείται το δράμα και ένα δράμα που -αντίθετα με τις πρακτικές όλων των άλλων ανθρώπων στον κόσμο- αρνείται τη μουσική" (Partch σε Partch and McGeary 1991).

### 2.2.3 Πειραματική μουσική

Όλες οι παραπάνω μουσικές πρακτικές ήταν ταυτόχρονα παρούσες μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο στις Η.Π.Α. Από την πλευρά ενός νέου μουσικού όπως ο Christian Wolff, ο οποίος ζούσε στη Νέα Υόρκη, μαθαίνουμε πως μπορούσε κανείς να παρευρεθεί σε συναυλίες με έργα των Schoenberg, Berg και Webern αλλά και στην πρεμιέρα των κουρτέτων του Bartok, να ακούσει Stravinsky, ευρωπαϊκά "κλασικά αριστουργήματα", αμερικανούς "εθνικούς" συνθέτες, όπως ο Aaron Copland<sup>80</sup> αλλά και jazz. Σε ακαδημαϊκό επίπεδο προωθούνταν το δωδεκάφθογγο και λίγο αργότερα το 1958 ο σειραϊστής Milton Babbitt θα έγραφε το άρθρο "Who cares if you listen?" σφραγίζοντας την απόσταση μεταξύ avant garde και κοινού. Οι συνθέτες που είχαν πειραματιστεί στις αρχές του 20ου αι., όπως οι Cowell, Ives, Partch και Nancarrow είχαν αναγνωριστεί αλλά δεν βρίσκονταν στην πρώτη γραμμή (Wolff 2009, 424-431).

Ωστόσο στις αρχές του 1950 εμφανίστηκε μια αλληλοϋποστηριζόμενη ομάδα μουσικών που λειτούργησε έξω από όλες τις παραπάνω συνθήκες και πρότεινε ένα νέο πλαίσιο ενασχόλησης με τον ήχο, το οποίο θα δούμε στη συνέχεια. Οι συνθήκες σύστασης ήταν τυχαίες καθώς δύο από τα μέλη της, οι John Cage και Morton Feldman, συναντήθηκαν σε ένα λόμπι συναυλιακού χώρου τον Ιανουάριο του 1950· στο πρώτο μέρος της συναυλίας ο Δημήτρης Μητρόπουλος διηύθυνε τη *Συμφωνία op.21* (1927-8) του Webern.

Η αντίδραση του κοινού ήταν τόσο ανταγωνιστική και ενοχλητική που έφυγα αμέσως μετά το τέλος. Προσπαθούσα να συνέλθω στο άδειο λόμπι όταν βγήκε ο John. Τον αναγνώρισα, παρόλο που δεν είχαμε γνωριστεί ποτέ, πλησίασα και σαν να τον ήξερα όλη μου τη ζωή είπα, "Δεν ήταν όμορφο;"...Αμέσως κανόνισαμε να τον επισκεφθώ (Feldman σε Nicholls 2002, 20).

80 Ο Copland αυτοπροσδιοριζόταν ως "Αμερικανός", και δούλευε με folk και jazz στοιχεία (Cook and Pople 2004, 291-294).

Μέσα στα επόμενα χρόνια το δίδυμο συνδέθηκε στενά με τους επίσης συνθέτες Earle Brown και Christian Wolff αλλά και με τον πιανίστα David Tudor. Η μουσική τους εκπαίδευση αν και διαφορετική σε γενικές γραμμές, δεν ήταν συστηματική και περιλάμβανε ιδιαίτερα μαθήματα σύνθεσης. Ο Wolff μας πληροφορεί πως στα πρώτα χρόνια της γνωριμίας τους δήλωναν πως "μελετούσαν ο ένας με τον άλλο" και οι συναντήσεις στο σπίτι του Cage ήταν σχεδόν καθημερινές (Wolff 2009 425-426, 432-434). "Αυτό που θα έκανες με το έργο σου θα ήταν να το δείξεις στον Cage ή τον Feldman ή αργότερα στον Brown, και αυτοί θα έλεγαν: Ναι, είναι τέλειο, είναι θαυμάσιο! [...] ήταν μια αμφίδρομη κατάσταση [...]" (Wolff σε Nicholls 2002, 25).

Παρόλα αυτά δεν βρίσκονταν όλοι στην αρχή της πορείας τους. Απλώς η συγκεκριμένη συνθήκη την επηρέασε καθοριστικά. Για παράδειγμα ο Cage είχε ήδη παρουσιάσει το 1943 στο Museum of Modern Art τα έργα του για κρουστά και το 1949 στο Carnegie Hall το *Sonatas and Interludes*, μια συλλογή από συνθέσεις για προετοιμασμένο -prepared- πιάνο(Nicholls 2002, 20).<sup>81</sup> Ο Feldman από την άλλη από το 1946 έκανε μαθήματα σύνθεσης με τον γερμανό συνθέτη Stephan Wolpe.<sup>82</sup> Μέσω εκείνου ήρθε σε επαφή με τον Tudor, ο οποίος έγινε ο 'επίσημος' εκτελεστής των τεσσάρων (Clarkson 2002, 80-82). Για τον Feldman η γνωριμία με τον Cage ήταν κάτι τόσο έντονο που δεν μπορούσε να συνθέσει παρά μόνο ένα χρόνο έπειτα (Holzaepfel 2002, 159). Ο Earle Brown είχε σπουδές μηχανικού και μαθηματικού, jazz τρομπέτας και σύνθεσης με τον Joseph Schillinger, την μέθοδο του οποίου δίδαξε για δύο χρόνια(Wolff 2009, 428-429).<sup>83</sup> Το 1952 προσκλήθηκε στη Νέα Υόρκη για να δουλέψει σε ένα project του Cage για μαγνητοταινία, από το οποίο προήλθε το έργο *Octet I*, και έτσι ήρθε σε επαφή με την υπόλοιπη ομάδα

81 Στις χορδές του πιάνου τοποθετούνται μικρά αντικείμενα συνήθως από μέταλλο ή λάστιχο π.χ. βίδες και σβήστρες για να διευρυνθεί το ηχόχρωμα του οργάνου. Η ιδέα συστηματοποιήθηκε, συναρμολογήθηκε από τον Cage, στην προσπάθειά του να μεταφέρει τον ήχο ενός συνόλου κρουστών στο πιάνο, και ήταν. Ήταν συναφές με τις τεχνικές του δασκάλου του, Cowell (Davies 2015).

82 Αν και ο Wolpe έγγραφε σειριακά δεν είχε συστηματοποιήσει τη διδασκαλία του όπως ο Schoenberg. Αντίθετα ενθάρρυνε τους μαθητές να βρουν την προσωπική τους φωνή μέσα από τη σύνθεση και να έρθουν σε επαφή με τα σύγχρονα υλικά μέσα από την ανάλυση και εκτέλεση έργων του 20ου αιώνα. Ο Wolpe στην ανάλυσή του εστίαζε στις διαδικασίες δόμησης και αποδόμησης και όχι στη φόρμα, το στυλ ή τα θέματα. Σύμφωνα με το Feldman του μιλούσε συχνά για το "σχήμα" των μουσικών υλικών αλλά και για άλλες τέχνες πέραν της μουσικής. Συχνά διαφωνούσε μαζί του αλλά δεν απέριπτε εύκολα νέες ιδέες (Clarkson 2002, 76,80-81,95 Mattis 2002, 63, Wolff 2009, 426-427).

83 Ο Schillinger χρησιμοποιούσε μαθηματικές διαδικασίες για ανάλυση και σύνθεση μουσικής. Ο Brown ισχυριζόταν πως ήταν ένα σύστημα αντικειμενικού ελέγχου και μπορούσε να εφαρμοστεί σε οποιοδήποτε αισθητικό πλαίσιο (Nyman 2012, 92-93)

(Nicholls and Potter 2015). Τέλος ο Wolff μέσα από μαθήματα πιάνου ανακάλυψε το ενδιαφέρον του για τη σύνθεση και στράφηκε τον Απρίλιο του 1950 στον Cage. Τα μαθήματα δεν κράτησαν πάνω από ένα μήνα και περιλάμβαναν ανάλυση, σύνθεση και ασκήσεις αντίστιξης (Nicholls 2002, 37-39).

Παρόλο που ο Wolff αναφέρει "Μετα βίας ήμασταν σχολή" (Wolff 2009, 439) ένιωθαν στον ίδιο βαθμό την ανάγκη εύρεσης μιας διεξόδου ανάμεσα στο δίπολο νεοκλασικισμός - σειραϊσμός και τις οργανώσεις που τα υποστήριζαν, όπως π.χ. η League of Composers και η International Society for Contemporary Music (Wolff 2009, 431,439 και Johnson 2002, 3). Επίσης αλληλοϋποστηρίζονταν παίρνοντας πρωτοβουλίες για δικές τους συναυλίες (Wolff 2009, 431). "Δώσαμε ο ένας στον άλλο άδεια για τη νέα μουσική που ανακαλύπταμε" (Cage σε Nicholls 2002, 52). Τέλος, σημαντική φιγούρα για τους παραπάνω ήταν ο Henry Cowell και η σχολή του New School for Social Research στην οποία έκαναν τις πρώτες συναυλίες τους το 1950-51 (Wolff 2009, 426,428). Η ενασχόλησή του με διαφορετικές μουσικές παραδόσεις πέραν της δυτικής και τα εθνομουσικολογικά μαθήματά του στη σχολή (που παρακολούθησε ο Cage) αμφισβητούσαν τα όρια του 'μουσικού' της ευρωπαϊκής λόγιας παράδοσης και έγιναν το πρίσμα που μπορούσε να δικαιολογήσει την ύπαρξη των συνθέσεων των πειραματικών.

Προτού περάσουμε στα χαρακτηριστικά της πειραματικής μουσικής όπως αυτή προσδιορίστηκε από την προαναφερθείσα ομάδα συνθετών, θα αναφερθούμε σε μια 'εναλλακτική' στην αμερικανική μουσική σκηνή της περιόδου σε έναν συνθέτη ο οποίος με τα έργα του από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και έπειτα σύμφωνα με τον Cage είχε τη μεγαλύτερη επίδραση στους μεταπολεμικούς πειραματιστές: τον Edgard Varese (Mattis 2002, 59-60). Οι λόγοι για αυτήν τη διάκριση υπάρχουν στο έργο του *Ionisation* (1931) και στις καινοτομίες του: βασίζεται στο 'θόρυβο' δηλαδή σε όργανα ακαθόριστου τονικού ύψους ή τονικού ύψους που όμως δεν παίζουν διαστήματα, περιλαμβάνει σειρήνες και το πιάνο ως κρουστό. Πέρα όμως από τον εμπλουτισμό του μουσικού αλφαβήτου ο Varese είναι σημαντικός για τη χρήση του ηχοχρώματος, το οποίο αντιμετωπίζει ως μοχλό συγκρότησης της μουσικής και όχι ως δευτερεύουσα παράμετρο. Στα έργα του, ένας τόνος δεν είναι η νότα μιας συγχορδίας αλλά μια συχνότητα η οποία, μαζί με άλλες, συσσωρεύεται σε μάζες τις οποίες μετατοπίζει ο συνθέτης (Johnson 2002, 5, Nyman 2012, 36,78,83-84, Ross 2007, 110-111, Mellers 1963, 3-4, Nicholls

2004, 216-217).

Επιστρέφοντας τώρα στην Πειραματική Μουσική πρέπει να αναφέρουμε πως ο John Cage πρώτος από την ομάδα το 1955 χρησιμοποίησε τον όρο "πειραματική" στο κείμενο "Experimental music: Doctrine" για να περιγράψει τη μουσική που τον ενδιέφερε: δική του ή όχι. Σε γενικές γραμμές ήταν ένας όρος που βρισκόταν σε υπερχρησία, με τον Wolff να αναφέρει πως οι Feldman και Brown ήταν επιφυλακτικοί απέναντί του (Wolff 2009, 434-435 και Nyman 2012, 33-35). Για παράδειγμα στην Ευρώπη η λέξη "πειράματα" την ίδια εποχή χρησιμοποιούνταν για δύο διαφορετικά πεδία ηλεκτρονικής μουσικής ως επιστημονικά πειράματα σε ηχητικό εργαστήριο (Rognoni σε Benitez 1978, 63). Στη Γαλλία ο Pierre Schaeffer<sup>84</sup> επεξεργαζόταν ηχογραφημένες ακουστικές πηγές αρχικά σε φωνόγραφους και δίσκους και αργότερα σε μαγνητοταινία (*musique concrète*). Αντίθετα στη Γερμανία συνθέτες όπως ο Stockhausen<sup>85</sup> συνθέταν έργα από αποκλειστικά ηλεκτρονικά παραγόμενους ήχους (*elektronische musik*) (Nyman 2012, 88-89).

Για τον Cage ο όρος είναι δόκιμος για εκείνη τη μουσική πράξη που "δεν θα κριθεί αργότερα με όρους επιτυχίας και αποτυχίας, αλλά [...] της οποίας το αποτέλεσμα είναι απλώς άγνωστο. Τι είναι αυτό που έχει προκαθοριστεί λοιπόν;" (Nyman 2012, 33). Με αφορμή την παραπάνω φράση μπορούμε να συνοψίσουμε τις καινοτομίες των πειραματικών συνθετών στα εξής: νέοι συσχετισμοί στο τρίπτυχο σύνθεση-εκτέλεση-ακρόαση με διάφορα επίπεδα απροσδιοριστίας, νέες τεχνικές και καινοτόμες σημειογραφίες, τρόποι οργάνωσης του υλικού που χάνονται στον τελικό ήχο, η χρήση της σιωπής, αμφισβήτηση του τι εκλαμβάνεται ως μουσική και ως έργο τέχνης, η έμφαση στη διαδικασία και όχι στο τελικό προϊόν. Τέλος, η προσπάθεια να σπάσει το φράγμα ανάμεσα σε τέχνη και ζωή (Sun 2015 και Wolff 2009, 434-438).

## 2.3 Ποια Σχολή;

Αν οι μουσικές καινοτομίες ομαδοποιούνται κάτω από την ομπρέλα του όρου πειραματική μουσική, ο οποίος εμπεριέχει και μια κρυφή αντίθεση προς την *avant*

84 Στέγασε τα πειράματά του στο French Radio Institution ιδρύοντας το 1951 με τον Pierre Henry το Groupe de Recherche de Musique Concrète

85 Τα πειράματα γίνονταν στο Studio for Electronic Music του Westdeutscher Rundfunk (WDR) της Κολωνίας.

garde (Nyman 2012, Benitez 1978), υπάρχει και ένας δεύτερος όρος που θεωρώ πληρέστερο ως προς τα χωροχρονικά πλαίσια στα οποία έδρασαν οι παραπάνω μουσικοί. Οι Cage, Feldman, Wolff, Brown και Tudor συχνά αναφέρονται και ως "Σχολή της Νέας Υόρκης". Ποιο είναι όμως το σημείο διαφοροποίησης των δύο όρων; Τα τέσσερα παραθέματα που ακολουθούν θα θέσουν τις βάσεις για τον μετέπειτα σχολιασμό μας.

Η ανταλλαγή μεταξύ μουσικών και εικαστικών κλιμακώθηκε στα μέσα του 20ου αιώνα όταν μια ομάδα μουσικών της Νέας Υόρκης που περιελάμβανε τους John Cage, Morton Feldman, Earle Brown και David Tudor συνδέθηκε με μια αντίστοιχη εικαστικών (Johnson 2002, 2).

Ο όρος Σχολή της Νέας Υόρκης συνήθως χαρακτηρίζει έναν αριθμό Αμερικανών εικαστικών καλλιτεχνών που δούλευαν στην περιοχή του Μανχάταν από τις αρχές του '40 έως τα τέλη του '50. Η ομάδα περιελάμβανε αφηρημένους εξπρεσιονιστές, αφηρημένους ιμπρεσιονιστές και action painters (Nicholls 2002, 17).

Στα τέλη των δεκαετιών 1940-50 αυτή η ομάδα ζωγράφων δημιούργησε το πρώτο αναμφισβήτητο σημαντικό αμερικανικό ρεύμα στις παραστατικές τέχνες. Εμπνευσμένοι από τους εικαστικούς, οι συνθέτες της Σχολής της Νέας Υόρκης κατόρθωσαν κάτι παρόμοιο. Στις αρχές της δεκαετίας του '60 οι Σχολές της Νέας Υόρκης σε εικαστικά και μουσική πήραν αρχηγική θέση στον κόσμο της τέχνης (Johnson 2002, 2).

Συχνά σχετιζόμενη με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και ζωγράφους όπως οι Jackson Pollock, Mark Rothko και Willem de Kooning, η Σχολή της Νέας Υόρκης ήταν στην πραγματικότητα μια χαλαρή ομάδα ποιητών, συνθετών, χορευτών και καλλιτεχνών που αντιπροσώπευαν ένα ευρύ φάσμα αισθητικών αντιλήψεων (Bernstein 2002, 114).

Επέλεξα τα συγκεκριμένα παραθέματα διότι αν και προέρχονται από τον ίδιο συλλογικό τόμο με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Οι Σχολές της Νέας Υόρκης σε μουσική και εικαστικές τέχνες* (Johnson 2002), δεν συγκλίνουν προς μια συγκεκριμένη ερμηνεία. Αντίθετα, φωτίζουν τη σύγχυση που επικρατεί στο μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας. Παρόλα αυτά ο αναγνώστης μπορεί πολύ εύκολα να αντιληφθεί ότι έχουμε να κάνουμε καταρχήν με έναν όρο ο οποίος έχει συνδεθεί με συγκεκριμένες καλλιτεχνικές τάσεις. Υποψιάζεται όμως πως ο ρόλος του δεν είναι να περιγράψει αυτές αλλά την ιστορική συνθήκη από την οποία ξεπήδησε, και η οποία βέβαια είναι κάπως ασαφής.

Όπως βλέπουμε και στην πλειοψηφία των παραθεμάτων, αυτός ο προσδιορισμός δίνεται από κοινού σε καλλιτέχνες που έχουμε προηγουμένως συσχετίσει με την πειραματική μουσική και τον εικαστικό αφηρημένο

εξπρεσιονισμό. Μάλιστα από τα τρία πρώτα παραθέματα μπορούμε να υποθέσουμε πως η Σχολή ήταν η έκφραση της συγκεκριμένης σχέσης (κοινός όρος, συγκεκριμένα ονόματα εικαστικών/μουσικών και επισημάνσεις στη σχέση των δύο ομάδων σε πρώτο και τρίτο παράθεμα). Όμως η αναφορά σε δύο ακόμη καλλιτεχνικές ομάδες (ποιητές και χορευτές) στο τέταρτο παράθεμα 'σαμποτάρει' αυτή μας την υπόθεση. Το πρώτο λοιπόν ερώτημα που δημιουργείται είναι: Ήταν η Σχολή η αποκλειστική σχέση εικαστικών και μουσικών ή μια καλλιτεχνική κοινότητα;

Αν στρέψουμε την προσοχή μας στο πρώτο παράθεμα θα βρούμε μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια η οποία θα μας επιτρέψει να διεισδύσουμε βαθύτερα. Ο επιμελητής του βιβλίου, Johnson, επιλέγει να παραλείψει από τα ονόματα των καλλιτεχνών που συσχετίστηκαν αυτό του Wolff (Smigel 2003, 251). Αυτή του η κίνηση ίσως να βασίζεται στο ότι ο νεαρότερος των υπολοίπων συνθέτης ήταν ο μόνος που είχε δηλώσει για τους εικαστικούς:

Είχα επίγνωση της μοντέρνας τέχνης [...] Έχω γνωρίσει αυτούς του καλλιτέχνες και αγάπησα το έργο τους [...] Αλλά ποτέ δεν έχω γράψει γι' αυτό ή δεν έχω προσπαθήσει να κάνω κάτι σαν κι αυτό [...] (Wolff σε Patterson 1994, 76-77).

Όμως παρά την άρνηση του Wolff να δημιουργήσει συνδέσεις ανάμεσα στο έργο του και τα εικαστικά σε άλλο σημείο αναφέρει τη σχέση του με τον χορό:

Για μένα, ανακάλυψα μετά από ανασκόπηση, ότι οι χοροί του Cunningham, που βλέπω από το 1950, είχαν μια έντονη επίδραση, ταυτόχρονα ως έμπνευση και υποστήριξη ή επιβεβαίωση, ειδικά όσον αφορά στην εκτέλεσή τους από τους χορευτές -αυτό το αφηρημένο μοτίβο κίνησης που υλοποιείται από διαφορετικά, ξεχωριστά σώματα (και ψυχές, προσωπικότητες) και όσον αφορά στους δομικούς ρυθμούς της χορογραφίας- τους ακανόνιστους, ρέοντες, αντικειμενικούς και καλαίσθητους τρόπους για να υπάρξει συνέχεια, επικάλυψη και συγχρονισμός (Wolff 2009, 425-426).

Τελικά θα δώσει στη Σχολή την πραγματική της διάσταση λέγοντας:

Είχαμε σαν δεδομένο ότι ήμασταν μέρος μιας κοινότητας που περιλάμβανε οπτικούς καλλιτέχνες και χορευτές [...] Η στενή σχέση με αυτούς τους καλλιτέχνες ήταν ένα από τα πράγματα που μας ξεχώρισαν από τον υπόλοιπο σύγχρονο μουσικό κόσμο εκείνη την εποχή (Wolff 2009, 427).

Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως η Σχολή της Νέας Υόρκης πρέπει να ήταν ένα μόρφωμα πιο κοντά στην περιγραφή του τέταρτου παραθέματος: μια χωροχρονική συνθήκη στη Νέα Υόρκη των αρχών της

δεκαετίας 1950 που λειτούργησε σαν θερμοκήπιο προσφέροντας τη δυνατότητα να δει, να ακούσει και να σκεφτεί κανείς με νέους τρόπους (Johnson 2002, 6-7).

Η υποενοότητα που ακολουθεί είναι μια προσπάθεια να ελεγχθεί η εγκυρότητα του παραπάνω συμπεράσματος. Επιπλέον η περιγραφή της συνθήκης θα μας βοηθήσει να αξιολογήσουμε τη σχέση εικαστικών και μουσικών σε αυτήν. Παίρνοντας λοιπόν αφορμή από τους συγγραφείς των τεσσάρων παραθεμάτων αναρωτιέμαι ποια από τις δύο προτάσεις είναι έγκυρη για τους μουσικούς και σε ποιο βαθμό: "Εμπνευσμένοι από τους εικαστικούς, οι συνθέτες της Σχολής της Νέας Υόρκης κατόρθωσαν κάτι παρόμοιο" ή "Η ανταλλαγή μεταξύ μουσικών και εικαστικών κλιμακώθηκε στα μέσα του 20ου αιώνα"; Ήταν δηλαδή μια μονόδρομη επιρροή ή μια αμφίδρομη σχέση;

### 2.3.1 Η κοινότητα της Σχολής της Νέας Υόρκης

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 όσο η αξία των αφηρημένων εξπρεσιονιστικών έργων αυξανόταν στην αγορά τέχνης (Robson 1985, 19-23, Stevens and Swan 2004, 319, Collins 1991, 300-303) τόσο οι καλλιτέχνες έχαναν την πρωτοκαθεδρία τους στην αμερικάνικη καλλιτεχνική σκηνή. Από τη μία θα τους δούμε να εκπροσωπούν τη χώρα στη Biennale της Βενετίας (1948/1950),<sup>86</sup> να έχουν εγχώριες και διεθνείς εκθέσεις μέσα από επιφανή μουσεία και γκαλερί<sup>87</sup> και από

86 Οι Arshile Gorky, Theodoros Stamos, Mark Rothko and Mark Tobey ήταν ανάμεσα στους 79 αμερικανούς στη Biennale του 1948 (Guilbaut 1983, 248σημ.27) Στην ίδια διοργάνωση η συλλογή της Peggy Guggenheim είχε δικό της περίπτερο και περιλάμβανε 6 έργα από τον Jackson Pollock. Η συλλογή ταξίδεψε έπειτα και σε Φλορεντία και Ρώμη (Solomon 2001, 186). Τέλος οι Jackson Pollock, Willem de Kooning και Arshile Gorky επιλέχθηκαν από τον διευθυντή του MoMA για την Biennale του 1950 μαζί με ένα αφιέρωμα στον John Marin (Varnedoe et al. 1998, 324).

87 Από τις σημαντικότερες εκθέσεις ήταν οι εξής τρείς: "American Vanguard Art for Paris Exhibition" (1951-2) της Sidney Janis Gallery που παρουσιάστηκε στο Παρίσι και τη Galerie de France (1952). Τα έργα ανήκαν σε Philip Guston; Matta; Loren MacIver; Josef Albers; William Baziotis; James Brooks; Willem de Kooning; Robert Goodnough; Arshile Gorky; Adolph Gottlieb; Hans Hofmann; Franz Kline; Robert Motherwell; Jackson Pollock; Morgan Russell; Ad Reinhardt; Mark Tobey; Bradley Walker Tomlin; Jack Tworkov; and Esteban Vicente. (Gottlieb et al. 1981, 243). "Fifteen Americans" exhibition (1952) στο MoMA με τους Mark Rothko (ο οποίος παρουσίασε 8 έργα σε δικό του δωμάτιο), William Baziotis, Herbert Ferber, Jackson Pollock, Clyfford Still and Bradley Walker Tomlin. Στον κατάλογο η Dorothy Miller ανέφερε πως η συγκεκριμένη αφηρημένη τέχνη ήταν "η κυρίαρχη τάση της αμερικάνικης ζωγραφικής στα μέσα του αιώνα" (Breslin 1993, 299). Όταν η έκθεση ταξίδεψε στην Ευρώπη οι Mark Rothko και Clyfford Still αρνήθηκαν να παραχωρήσουν τα έργα τους (Breslin 1993, 374). Τέλος το "The New American Painting" (1958-9) από το διεθνές πρόγραμμα του MoMA για να παρουσιάσει 17 καλλιτέχνες σε 8 Ευρωπαϊκές χώρες (Basel, Milan, Madrid, Berlin, Amsterdam, Brussels, Paris, London και Νέα Υόρκη στο MoMA). Τα 81 έργα ανήκαν στους Mark Rothko, William Baziotis, James Brooks, Sam Francis, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Theodoros



την άλλη σαν τάση να ταυτίζονται όλο και πιο πολύ με κάτι το ακαδημαϊκό και όχι πλέον πρωτοπόρο (The Adolph & Esther Gottlieb Foundation, Inc. 2015, Breslin 1993, 430).<sup>88</sup> Είναι ένα παράδοξο που θα μπορούσαμε να πούμε πως σχετίζεται με την κοινότητα που δημιούργησαν, τη Σχολή της Νέας Υόρκης. Πιο συγκεκριμένα παρά την ανάγκη για προσωπική και πολιτική ανεξαρτησία, δύο χαρακτηριστικά που βρίσκονταν στον πυρήνα των πεπειθισμένων τους, οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές κινούνταν μέσα σε ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό δίκτυο το οποίο είχε πολλές εκφράσεις (Scott and Rutkoff 1999, 289-291).

Μεγάλο μέρος των συναντήσεων συνέβαινε όπως και τις προηγούμενες δεκαετίες σε καλλιτεχνικά καφέ. Για τους κατοίκους του Greenwich Village το κέντρο συνάντησης κατά τη διάρκεια του πολέμου ήταν η Waldorf καφετέρια και από τα τέλη του '40 και το '50 η Cedar Tavern (Sandler 2003, 12, Johnson 2002,6). Η επαφή ήδη από την εποχή του πολέμου ήταν σχεδόν καθημερινή και περιλάμβανε ένα φάσμα συμπεριφορών από καλλιτεχνικές και επαγγελματικές συζητήσεις σε διαφωνίες και πολύ ποτό (Stevens and Swan 2004, 217, Scott and Rutkoff 1999, 310).<sup>89</sup>

Πέρα όμως από τα καφέ μπήκαν στη διαδικασία να στήσουν κάτι και οι ίδιοι. Έτσι, το 1948 οι Motherwell, David Hare (γλύπτης), Rothko, Baziotes και Newman ίδρυσαν το Subjects of the Artists School (35 East Eighth str.) και σύμφωνα με τον Castelli ήταν η πρώτη περίπτωση που λειτούργησαν σαν ομάδα. Η φιλοδοξία αυτού του εγχειρήματος ήταν τριπλή. "Πρώτον η οικονομική βοήθεια στους καθηγητές, δεύτερον η δυνατότητα των μαθητών να συναναστραφούν με

Stamos, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin and Jack Tworikov. (Breslin 1993, 629σημ.42, Thaw 1986, 47)

88 Ένας από τους λόγους ήταν η ύπαρξη νέων καλλιτεχνών που αντέγραφαν την τέχνη τους. Όπως είδαμε στο τέλος του α' κεφαλαίου ήδη από το Ninth Street Show το 1951 υπήρχαν τέτοιες περιπτώσεις (Joopsanders.com 2015). Επίσης σύμφωνα με τον έμπορο τέχνης Leo Castelli που είχε βοηθήσει στη δημιουργία του Ninth street show, γύρω στο '57 υπήρχε μια ομάδα 'επιγόνων' του De Kooning και μια αίσθηση παρακμής όσον αφορά στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό η οποία 'πιστοποιήθηκε' με το θάνατο του Pollock την ίδια χρονιά (Rose 1969). 89 Στα τέλη του '40 οι Kline, Guston, Still, Tomlin φτάνουν στη Νέα Υόρκη και ενσωματώνονται στους θαμώνες των bar (Mayer 1997, 212, 3, Solomon 2001, 217, Gaugh and Kline 1985, 178). Επίσης είναι η περίοδος που η πλειοψηφία υιοθετεί το αφηρημένο ιδίωμα.

89 Ένας άλλος τόπος συναναστροφής ήταν η περιοχή Springs στο East Hampton, Long Island όπου οι περισσότεροι έκαναν τις καλοκαιρινές διακοπές τους αλλά όπου στις αρχές του '60 οι περισσότεροι κατοίκησαν μόνιμα (Harold Rosenberg, Leo Castelli, Philip Pavia, De Kooning, Kline, Motherwell, Pollock και Rothko (Stevens and Swan 2004, 335, 370, 448-450, Breslin 1993, 466, Cummings 1974). Παρόλα αυτά συνέβησαν διάφορες παρεξηγήσεις ανάμεσα σε Ad Reinhardt και Newman το 1956 (Breslin 1993, 342-3), Still, Rothko και Newman το 1952-3 (Sandler 2003 98, Breslin 1993, 622σημ.46, 346), Pollock και De Kooning το 1953 για θέματα προβολής ή κριτικής (Stevens and Swan 2004, 358-9).

διαφορετικούς avant-garde καλλιτέχνες και τρίτον η ύπαρξη ενός χώρου για την avant-garde κοινότητα και το κοινό της" (Sandler 2003, 27). Οι ιδρυτές ως καθηγητές ήθελαν να προσφέρουν πολλαπλά ερεθίσματα στους μαθητές, χωρίς κάποιο πρόγραμμα σπουδών (Breslin 1993, 263-265). Επιπλέον μιας και η Παρασκευή ήταν κενή μέρα αποφάσισαν να την αφιερώσουν σε απογευματινές διαλέξεις φιλοξενούμενων καλλιτεχνών,<sup>90</sup> οι οποίες θα ήταν ανοιχτές στο κοινό (Cummins 1974).<sup>91</sup> Αργά το βράδυ οι συζητήσεις θα μεταφέρονταν στη Cedar Tavern (Scott and Rutkoff 1999, 310).

Οι πιο "προχωρημένες"(advanced) προσωπικότητες από όλες τις τέχνες καλούνταν να παρουσιάσουν θέματα. Από τον τομέα της μουσικής ο Cage μίλησε στο 2ο και 3ο τρίμηνο ("Indian Sand Painting or the picture that is valid for one day"). Επίσης ο Motherwell είχε συνεργαστεί με τον συνθέτη όταν τον όρισε επιμελητή για τον τομέα της μουσικής στο περιοδικό "Possibilites"(1947).<sup>92</sup> Ο Cage επιπλέον συμμετείχε και στο περιοδικό "Tiger's Eye" την περίοδο 1947-1949. Τέλος εισήγαγε τον Feldman το 1951 στην καλλιτεχνική κοινότητα της Cedar Tavern. Μάλιστα σύμφωνα με τον δεύτερο σπάνια μιλούσαν για τη μουσική συνήθως συζητούσαν για τα εικαστικά (Larson 2012, 183, 220-221, Newman et al. 2002, 305-306,318-335, Scott and Rutkoff 1999, 310, Breslin 1993, 263, Nicholls 2002, 18,26, Bernstein 2002, 116, Sandler 2003, 27).

### 2.3.2 To Club

Το επόμενο συλλογικό παράδειγμα και το καλλιτεχνικά ευρύτερο ήταν το Club. Στην ουσία ήταν ένα loft στην 39 East Eighth str. πολύ κοντά στα στούντιο των καλλιτεχνών το οποίο μισθώθηκε για να αντικαταστήσει τις συγκεντρώσεις στις

90 Για παράδειγμα στο τελευταίο τρίμηνο μίλησαν οι ζωγράφοι De Kooning, Ad Reinhardt, Gottlieb, ο έμπορος τέχνης Julian Levy, και ο ντανταϊστής Richard Huelsenbeck για τις "Dada Days", και η προσέλευση του κοινού κάθε φορά ήταν μέσος όρος 150 άτομα (Breslin 1993, 263, Sandler 2003, 27)

91 Συνεχίστηκαν ακόμη και όταν η σχολή έκλεισε και ο χώρος μετονομάστηκε σε Studio 35 το οποίο επίσης έληξε άδοξα έχοντας γίνει επαναλαμβανόμενο (κοινό και sessions) (Sandler 2003, 27). Στο τέλος του Studio 35, διοργανώθηκε μια κλειστή εκδήλωση στην οποία είχε προσκληθεί ο πρόεδρος του MoMA A. Barr. Ο Gottlieb σχολιάζοντας την επιστημότητα της τελευταίας εκδήλωσης στο Studio 35 δήλωσε πως οδηγούνται δυστυχώς σε έναν ακαδημαϊκό τύπο αφηρημένης ζωγραφικής (Scott and Rutkoff 1999, 310-11).

92 Οι υπόλοιποι επιμελητές ήταν ο Motherwell για τα εικαστικά, Pierre Chareau για την αρχιτεκτονική και ο Harold Rosenberg για τη λογοτεχνία (Cummins 1974). Το πρώτο και μοναδικό τεύχος περιλάμβανε ένα άρθρο για μια συζήτηση που είχε διοργανώσει ο Cage ανάμεσα σε 16 μουσικούς και τέσσερις συνθέτες (Virgil Thomson, Ben Weber, Alexei Haieff, Edgar Varese). Επίσης περιλάμβανε παρτιτούρες από έργα τους (Mattis 2002, 60).

καφετέριες. Το 1949 είκοσι καλλιτέχνες<sup>93</sup> έδωσαν από 10 δολάρια ο κάθε ένας (Scott and Rutkoff 1999, 311) ενώ ο γλύπτης Philip Pavia έδωσε 250 δολάρια και πήρε την πρωτοβουλία να πληρώνει το ενοίκιο για τους πρώτους μήνες (Larson 2012, 221, Stevens and Swan 2004, 287). Αν και ο χώρος ξεκίνησε απλώς ως ένα μέρος συνάντησης οικείων προσώπων, προοδευτικά προσέλκυσε περισσότερα άτομα<sup>94</sup> και στις αρχές του '50 άρχισε να λειτουργεί με ένα κάπως πιο επίσημο τρόπο. Συνήθως τις Πέμπτες διοργανώνονταν κυκλικές συζητήσεις και τις Παρασκευές ομιλίες, συναυλίες και συμπόσια οι οποίες κατέληγαν σε πάρτυ (Solomon 2001, 201). Κάποιοι καλλιτέχνες μάλιστα εξέφρασαν διαφωνίες<sup>95</sup> για αυτή την αλλαγή για την οποία κυρίως ευθυνόταν ο Pavia ο οποίος μέχρι το 1955 διαχειριζόταν διάφορους τομείς του εγχειρήματος όπως προγράμματα, οικονομικές τρύπες και πρακτικά (Sandler 2003, 30-32, Larson 2012, 147).

Ο Pavia πίστεψε πολύ στις δυνατότητες του Club να λειτουργήσει ως ένα αμερικανικό αντίστοιχο των Παρισινών καφέ. Θεωρούσε πως ήταν απαραίτητη η συνδιαλλαγή για εκείνους που εξερευνούσαν άγνωστες καλλιτεχνικές πλευρές και επιπλέον θα τους επέτρεπε να αναπτυχθούν αγνά χωρίς τα μέσα και την κοινωνία (Mattis 2002, 60-61).<sup>96</sup> Ο ενθουσιασμός του ήταν τέτοιος που στο πάρτυ της πρωτοχρονιάς 1950 διακήρυξε: "Το πρώτο μισό του αιώνα ανήκε στο Παρίσι. Το επόμενο μισό του αιώνα θα είναι δικό μας" (Stevens and Swan 2004, 292). Επιπλέον προσκαλούσε συγγραφείς, ποιητές, συνθέτες, έμπορους και φιλόσοφους σε διαλέξεις αναζητώντας νέες επιρροές οι οποίες θα διατηρούσαν ζωντανή την καλλιτεχνική κοινότητα (Larson 2012, 221-222, Scott and Rutkoff 1999, 311).

Πιο συγκεκριμένα, τα ονόματα πέντε μουσικών εμφανίζονται συχνότερα στις

93 Σύμφωνα με τον Sandler ο οποίος θα γινόταν διαχειριστής του Club από το 1956 μέχρι και την παύση λειτουργίας του το 1962 (Sandler 2003, 32) αυτοί που συγκεντρώθηκαν ήταν οι Giorgio Cavallon, Peter Grippe, Franz Kline, Willem de Kooning, Landes Lewitin, Conrad Marca-Reilli, Phillip Pavia, Milton Resnick, Ad Reinhardt, James Rosati, Ludwig Sander, Joop Sanders, Jack Tworkov, Charles Egan, Elaine de Kooning και η Mercedes Matter (Sandler 2003, 27-28). Παρ'όλα αυτά στο (Mattis 2002, 60) αναφέρεται και ο L.Alcopley.

94 Μέχρι το καλοκαίρι του 1950 τα 20 αρχικά μέλη είχαν τριπλασιαστεί (Sandler 2003, 30). Επίσης μετά το 9th str. show το 1951 τα μέλη φαίνονται να γίνονται από 60, 120 (Pavia and Edgar 2007, 165).

95 Πολλές φορές μάλιστα φρόντιζε τα πάνελ να ξεκινούν αργότερα ώστε οι καλλιτέχνες να μην έρχονται μόνο για τα πάρτυ (Sandler 2003, 30, Tuchman 1981).

96 Γι' αυτό το λόγο απαγόρευε μέσα καταγραφής ώστε οι καλλιτέχνες να μην μπαίνουν στη διαδικασία αυτοπροώθησης (Larson 2012, 222).

λίστες του Pavia -Edgard Varese, Stefan Wolpe,<sup>97</sup> John Cage, Morton Feldman and David Tudor να δίνουν διαλέξεις και να παρουσιάζουν τη μουσική τους (Johnson 2002, 7, Clarkson 2002, 77).<sup>98</sup> Οι συγκεκριμένοι ενδιαφέρονταν για το χώρο των εικαστικών<sup>99</sup> (εικ.) και από την άλλη έβρισκαν σε αυτόν ένα ενθουσιώδες κοινό (Mattis 2002, 57-64, Johnson 2002, 6-7). Σύμφωνα με το Feldman η διανοητική ζωή των μουσικών της περιόδου συνοψιζόταν στο να έχει κανείς "κολλημένη τη μύτη του στην παρτιτούρα" (Feldman and Friedman 2000, 148).

Στη συνέχεια θα δούμε συγκεκριμένα παραδείγματα σχέσεων. Ο Cage ήταν επίτιμο μέλος στο Club και συμμετείχε την περίοδο 1949-1955 9 φορές, είτε σε διάλεξη, ως εκτελεστής, μέρος πάνελ και εισηγητής. Από τις σημαντικότερες διαλέξεις του Cage ήταν το 1949 το "Lecture on Nothing" (εκδόθηκε 1959) το 1951 το "Something and Nothing" (Lecture on Something 1959) (Larson 2012, 222-223, Jones 1993, 643).<sup>100</sup> Επίσης ήταν εκείνος που έφερε τους Feldman και Cowell στο Club (εισηγητής στην ομιλία του με τίτλο "On music" 1952). Ο Feldman παρουσίασε το "Unframed Frame: Modern Music" το 1951 αλλά και μαζί με τον Cage την ίδια χρονιά το "Music of P. Boulez" στο οποίο εκτελεστής ήταν ο Tudor (Pavia and Edgar 2007, 161-163, Larson 2012, 184, 223).

Οι σχέσεις στο Club σε ορισμένες περιπτώσεις μεταφέρθηκαν και έξω από

97 Οι Varese και Wolpe σχετίζονταν με την πειραματική μουσική κυρίως στο ότι τα έργα τους δεν βασίζονται στην αρχή της 'παραλλαγής' της ΑυστροΓερμανικής παράδοσης (Clarkson 2002, 76). Όσον αφορά το Wolpe, σε προηγούμενο σχόλιο έχουμε αναφέρει τον τρόπο διδασκαλίας που εφάρμοζε στη σχολή του Contemporary Music School (1948) και στη σχέση του με το Feldman (Clarkson 2002, 80-81). Το κοινό των δύο συνθετών ήταν πως είχαν γαλουχηθεί σε καλλιτεχνικές κοινότητες στην Ευρώπη και ερχόμενοι στις Η.Π.Α. εντάχθηκαν στο Club, όπου βρήκαν ένα ενθουσιώδες κοινό εικαστικών αλλά και επιρροές για τα επόμενα έργα τους (Mattis 2002, 57-9, 61-64, Clarkson 2002, 75-80, Johnson 2002, 5-6)

98 Πέρα από του μουσικούς που ήδη αναφέραμε μέχρι το κλείσιμο του Club παρουσιάστηκαν και οι εξής: Pierre Boulez, Henry Brant, Earle Brown, Lusia Dlugoszewski, Alan Hovhaness, Minna Lederman, Kurt List, Gunther Schuller, Alan Stout, Virgil Thomson, David Tudor, Henry Cowell, Ben Weber. Πολλοί δεν ανήκαν στην ομάδα των πειραματικών αλλά στη jazz η οποία είχε ενθουσιώδες κοινό ανάμεσα στους εικαστικούς του Club (Stevens and Swan 2004, 594). Για παράδειγμα το 1953 ο Joel Forbes μίλησε για την "Bop and Progressive Jazz" και το 1955 ο Howard Kanovitz έκανε ένα Jazz Workshop (Pavia and Edgar 2007, 174-6, Mattis 2002, 63- 64).

99 Μάλιστα οι Varese, Brown και Cage ζωγράφιζαν (Mattis 2002, 65-66).

100 Άλλες συμμετοχές ήταν το 1953 "Where the arts meet" με συντονιστή τον τσελίστα Ary Stillman και πανελίστες τον ποιητή Frank O'Hara, το συνθέτη John Cage, τον ζωγράφο John Ferren και το γλύπτη Herbert Ferber (Pavia and Edgar 2007, 173), το 1952 το "Contemporary music" 1952 (Pavia and Edgar 2007, 169), το 1955 το "Zen and psychoanalysis at the club" με εισηγητή τον Cage και ομιλήτη την Dr. Martha Jaeger (Pavia and Edgar 2007, 176), και η εισήγηση του Cage στην ομιλία της M.C.Richards για τον Antonin Artaud με αφορμή τη μετάφραση της τελευταίας στο βιβλίο του "The theatre and its double translation" (Larson 2012, 223).

αυτό. Από τη μια οδήγησαν σε συνεργασίες όπως αυτή του Pollock με το Feldman (Johnson 2002, 10), του Cage με τον γλύπτη Calder (Hellstein 2014, 61) ή του Cage με τους Rauschenberg και Kline (Theater Piece n.1 1952 Hellstein 2014, 57-58) αλλά και σε φιλίες όπως αυτή του Feldman με τους Guston<sup>101</sup> και Rothko (Breslin 1993, 540, Mayer 1997, 61). Μάλιστα ο Feldman δημιούργησε μια σειρά έργων που έχουν τίτλο ονόματα ζωγράφων π.χ. *for Franz Kline* (1962), *de Kooning* (1963), *Rothko Chapel* (1971), *For Philip Guston* (1984) (Johnson 2002, 10). Επιπλέον ο Cage μαζί με τον χορευτή και χορογράφο Merce Cunningham, αλλά και οι ζωγράφοι Motherwell, Kline και De Kooning δούλευαν στα καλοκαιρινά σεμινάρια του Black Mountain College στη North Carolina το οποίο ουσιαστικά λειτουργούσε ως ένα καλοκαιρινό αντίστοιχο του Greenwich Village (Scott and Rutkoff 1999, 317, Larson 2012, 230-232, Kostelanetz 2003, 14).<sup>102</sup>

### 2.3.3 Η εξέλιξη της Σχολής

Το 1954 διοργανώθηκε μια σειρά συζητήσεων στο Club με τον τίτλο "Έχει αλλάξει η συνθήκη;" (Has the situation changed?), η οποία επανήλθε το 1958 με πρωτοβουλία του νέου διαχειριστή, Irving Sandler.<sup>103</sup> Στην τελευταία συνάντηση η ερώτηση που στριφογύριζε στο μυαλό όλων των καλλιτεχνών για κάποιο καιρό τέθηκε ευθέως στους πανελίστες: "Τι έχει αλλάξει από τα τέλη του 40 στα τέλη του 50;" (Pavia and Edgar 2007, 175, Sandler 2003, 231). Ανάμεσα σε αυτά που

101 Σύμφωνα με την κόρη του Guston Musa ο Feldman γνώρισε τον επιστήθιο φίλο του Guston μέσω του Cage και συχνά τον επισκέπτονταν στο στούντιό του ή πήγαιναν μαζί -τουλάχιστον για κάποιο διάστημα- σε ομιλίες για το Zen Buddhism (Mayer 1997, 61).

102 Σύμφωνα με τον Cage η πειραματική μουσική είναι μια απάντηση στην εικαστική καινοτομία του πρώτου μισού του 20ου αιώνα η οποία πρώτη χρησιμοποίησε τη μουσική ως δείκτη για τις καινοτομίες της (Kostelanetz 2003, 196). Για τον Wolff οι πειραματικοί συνθέτες κατέφευγαν στη εικαστική Σχολή της Νέας Υόρκης για να δικαιολογήσουν τα έργα τους και προσπαθούσαν να συνεργαστούν μαζί τους διότι μόνο σε αντιπαράθεση με αυτούς θα μπορούσαν να πετύχουν την αποδοχή τους. Αντίστοιχο ρόλο έπαιξαν και η συνεργασίες τους με τους χορούς του Cunningham. Ο χορευτής/χορογράφος βοήθησε τους συνθέτες χρησιμοποιώντας κυρίως ζωντανή μουσική για τις παραστάσεις του οι οποίες μιας και από τη φύση τους συνέβαιναν πολλές φορές έδιναν στη μουσική την ευκαιρία να 'τριφτεί' με το κοινό. Το κοινό τόσο στην περίπτωση του film όσο και στην περίπτωση του χορού δίνοντας την προσοχή του σε αυτά τα δύο δεν προσέγγιζε κριτικά τη μουσική παρά καταλάβαινε την καινοτομία και των δύο (Wolff and Patterson 1994, 75-81).

103 Όταν ο Pavia έφυγε το 1955 δημιούργησε το περιοδικό "It is" (Pavia and Edgar 2007, 131) για να συνεχίσει το Club σε γραπτή μορφή. Παρ' όλα αυτά είναι σαν να πήρε μαζί του την πρώτη φουρνιά της Σχολής καθώς οι περισσότεροι είχαν σταματήσει να πηγαίνουν. Ο Feldman έγραψε άρθρο το 1958 στο δεύτερο τεύχος του It Is με τον τίτλο "Sound, Noise, Varese, Boulez" (Mattis 2002, 64).

συζητήθηκαν ήταν η δυσκολία του να παραμένει κάποιος εκφραστικά αυθόρμητος μετά από χρόνια δημιουργίας<sup>104</sup> αλλά και μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση στις τέχνες που σχετιζόταν με την πολυμορφία του Club. Ο εικαστικός Alan Kaprow μέσα σε ένα πλήθος ζωγράφων μίλησε για το πόσο αδιαφορούσε προς κάθε ιδέα που περιοριζόταν μέσα σε συγκεκριμένα περιθώρια τεχνών. Είπε "παρατώ τη ζωγραφική και όλες τις τέχνες με το να κάνω τα πάντα και το καθετί" (Sandler 2003, 231).

Όσο αφοριστική και να μοιάζει η παραπάνω δήλωση έρχεται σαν λογική συνέπεια της συνύπαρξης διαφορετικών τεχνών στη Σχολή της Νέας Υόρκης. Ο Kaprow, όπως και οι εικαστικοί Oldenburg, Rauschenberg και Johns θαύμαζαν τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές αλλά επεδίωκαν να εξελίξουν τις καινοτομίες τους (Nicholls 2002, 17). Γι' αυτόν τον λόγο συνήθως ομαδοποιούνται σε έναν μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών, τον οποίο ο Sandler είχε ονομάσει "Δεύτερη Γενιά της Σχολής της Νέας Υόρκης", χωρίς να έχει γίνει τέτοιος διαχωρισμός ποτέ στο Club ή στα καλλιτεχνικά περιοδικά της εποχής. Οι καλλιτέχνες έβλεπαν ως αφετηρία την τέχνη των Pollock, de Kooning και Kline και ειδικότερα τις μεγάλες επιφάνειες και τις κινήσεις απελευθέρωσης που είχαν μεταφέρει την προσοχή του θεατή στο χώρο και πίσω στην πραγματικότητα που υπήρχε γύρω του. Έτσι ο Kaprow το 1958 ασχολήθηκε με τα environments δηλαδή την χρήση του χώρου έναντι του καμβά π.χ. *18 Happenings in Six Parts*, 1959 και ο Oldenburg με το *Store* του 1961 όπου έστησε ένα environment με γλυπτά-απομιμήσεις φαγητών. Επιπλέον ο πλούτος του υλικού κόσμου δεσπόζει στους συνδυασμούς αντικειμένων που έκανε Rauschenberg στα *Combines* (1954-1962) (εικ.19,22,21) του αλλά και στις *Σημαίες-Flags* του Johns (1954-1958) (εικ.20) (Sandler 2003, 266-267, Haskell and Hanhardt 1984, 18-19,23,26, Breslin 1993, 427, Varnedoe et al. 1998, 124-5).

### 2.3.4 Έμφαση στις σχέσεις μουσικής και εικαστικών

Έχοντας παρουσιάσει μια γενική άποψη της Σχολής της Νέας Υόρκης, στη

104 Από το 1957 είχε αρχίσει να σχολιάζεται έντονα στα studios και στο Club το πόσο ακαδημαϊκή (δηλαδή μια συνειδητή μέθοδος) είχε γίνει η χρήση του 'αυθόρμητου' στη ζωγραφική. Μάλιστα διοργανώθηκε ένα πάνελ με τον τίτλο "The accidental in art" σχετικά με τη δυσκολία να είναι κάποιος αυθόρμητος μετά από χρόνια χρήσης της τεχνικής (Sandler 2003, 223)

συνέχεια της έρευνας θα ήθελα να εστιάσω στους πειραματικούς συνθέτες που συνδέθηκαν με αυτήν, και να σημειώσω πως οι Brown, Cage και Feldman μας έχουν δώσει το περισσότερο υλικό για να καλλιεργηθεί η ιδέα των επιρροών ανάμεσα σε εικαστικά και μουσική. Πιο συγκεκριμένα και οι τρεις αναφέρθηκαν στη σημασία των εικαστικών στο έργο τους, συχνά δανείζονταν εικαστικό λεξιλόγιο για να εξηγήσουν τον τρόπο που δούλευαν και, ή σε κάποιες περιπτώσεις, ακολουθούσαν και οι ίδιοι πραγματικές εικαστικές τεχνικές.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα δούμε δύο περιπτώσιακές μελέτες οι οποίες αναφέρονται σε δύο από τους τρεις συνθέτες, τον Cage και το Feldman, ανιχνεύοντας τη θέση τους στη Σχολή της Νέας Υόρκης. Η επιλογή μου να εστιάσω σε αυτούς ήταν μονόδρομος. Η σχέση του Cage με τη Σχολή της Νέας Υόρκης και τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό υπήρξε ιδιαίτερη, με θετικές και αρνητικές όψεις. Παρ' όλα αυτά στη βιβλιογραφία τις περισσότερες φορές τονίζεται το δεύτερο, και αυτό είναι ατυχές' ιδιαίτερα αν δούμε τις σημειώσεις του Pavia στα αρχεία του 1952: "Νέα στοιχεία εισβάλλουν στο Club: John Cage και Zen, Frank O' Hara και οι νέοι ποιητές"(Pavia and Edgar 2007, 170-173).<sup>105</sup>

Αυτό που φανερώνει μια τέτοια αναφορά είναι η σύγχυση που υπάρχει ανάμεσα στον όρο αφηρημένος εξπρεσιονισμός και Σχολή της Νέας Υόρκης, όπως επί-σης και η ταύτιση του Club μόνο με την ομάδα των πρώτων. Από την άλλη ο Feldman έχει πολυάριθμες αναφορές στη ζωγραφική και τους ζωγράφους της Νέας Υόρκης με πιο απερίφραστη την παρακάτω "[...] για μένα η αφηρημένη ζωγραφική και μια αφηρημένη μορφή μουσικής ήταν το παν. Δεν υπήρχε τίποτα άλλο" (Larson 2012, 184). Λόγω λοιπόν των προσδοκιών που μας δημιουργεί η σημασία που φαίνεται να είχαν τα εικαστικά στο έργο του, ο Feldman θα μας απασχολήσει στο δεύτερο μέρος του τρίτου κεφαλαίου.

Προτού προχωρήσουμε πρέπει να γίνει μια μικρή αναφορά στον Earle Brown έτσι ώστε να δοθεί καλύτερη εικόνα του πλαισίου στο οποίο κινήθηκαν οι Cage και Feldman. Η σχέση του Brown με τα εικαστικά εντοπίζεται από τον ίδιο στα γλυπτά του Alexander Calder, τα mobiles, που είχε ξεκινήσει από τις αρχές του '30, και τους πίνακες του Pollock. Όσον αφορά στα πρώτα ταυτίστηκε με τις απρόβλεπτες παραλλαγές του υλικού και όσον αφορά τα δεύτερα με τον αυθορμητισμό και την

105 1952 "New Poets" at the Club. Συντονιστής: Larry Rivers. Εισηγητής: Frank O'Hara. Πανελλίστες: John Ashbery, Barbara Guest, James Schuyler. (Pavia and Edgar 2007, 170)

αμεσότητα της εκτέλεσης (Brown σε Nyman 2012, 97-98). Συνοπτικά ο Brown καινοτόμησε στο επίπεδο της σημειογραφίας, το οποίο διεύρυνε επιπλέον το ρόλο του εκτελεστή, με τη γραφική παρτιτούρα *December* (εικ.30) από τη σειρά *Folio* (1952-54), με τη χρονική σημειογραφία (time notation) έργων όπως το *March* 1953 αλλά και με τα έργα ανοιχτής φόρμας (open form) όπως τα *Available Forms 1/2* (1961-2) (Nyman 2012, 96-100,113-114, Nicholls 2002, 32-37, Persson 2002).



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

## ΔΥΟ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΣΧΕΣΕΩΝ

Ίσως το πιο λακωνικό που είπε ποτέ κάποιος για την πειραματική μουσική να είναι η φράση του Cowell "getting rid of the glue" την οποία πλαισιώνει ο Cage με την παρακάτω εξήγηση: "Δηλαδή: όπου οι άνθρωποι είχαν νιώσει την αναγκαιότητα να κολλήσουν τους ήχους μαζί για να δημιουργήσουν μια συνέχεια, οι τέσσερις μας (Wolff, Brown, Feldman και Cage) νιώσαμε την αντίθετη αναγκαιότητα να αφαιρέσουμε την κόλλα ώστε οι ήχοι να είναι ο εαυτός τους (themselves)" (Cage 1961, 71). Συμπληρωματική στην παραπάνω μπορούμε να θεωρήσουμε την δήλωση του Feldman: "ο καθένας μας με το δικό του τρόπο συνέβαλε σε μια ιδέα της μουσικής στην οποία διάφορα στοιχεία (ρυθμός, τονι-κό ύψος και δυναμικές) απο-περιορίζονται και απελευθερώνονται" (Feldman 1966 σε Nicholls 2002, 25).

Πιο συγκεκριμένα η φιλοσοφία του John Cage είχε ως αναπόσπαστο κομμάτι την ανάγκη για 'ελευθερία', να είναι κάτι αυτό που είναι μια ιδέα από τα πρώτα καλλιτεχνικά του χρόνια, η οποία μετά από την επαφή του με ασιατικές φιλοσοφίες όπως το Zen έγινε επαναλαμβανόμενο θέμα πίσω από κάθε καλλιτεχνική δημιουργία του. Αντίθετα ο Feldman, ο οποίος είχε δηλώσει πως η σχέση του με την Ανατολή περιοριζόταν στην κινέζικη κουζίνα (Nyman 2012, 92, Noble 2013, 14), δεν χρησιμοποιεί τυχαία την λέξη "έλεγχο". Η ισορροπία ανάμεσα στην απουσία και την παρουσία σε μια σύνθεση ήταν ένα μεγάλο κομμάτι των ενδιαφερόντων του.

Έχουμε λοιπόν μπροστά μας δύο προσωπικότητες διαφορετικές, με διαφορετικές επιδιώξεις που όμως έχουμε δει για μια μικρή περίοδο να δουλεύουν μαζί. Γνωρίζουμε επιπλέον πως αυτό το μαζί εκτός από τη μουσική κοινότητα περιλάμβανε σε ένα ευρύτερο επίπεδο συναναστροφών, ανθρώπους διαφορετικών τεχνών (ζωγράφους, γλύπτες, χορευτές, ποιητές κ.α.). Το ενδιαφέρον είναι πως αν εστιάσουμε στα εικαστικά θα βρούμε αντίστοιχες μεταμορφώσεις αποεστίασης, όπως αυτές που είδαμε πιο πάνω. Στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό "η σύνθεση είχε διαλυθεί σε ένα πεδίο από θραύσματα, σε κατάσταση αναβρασμού, που

σκόρπισαν με σχεδόν ίση ένταση μέσα στην εικόνα" (Anfam σε Nicholls 2002, 21). Δεν μπορούμε παρά να εικάσουμε μια σύνδεση. Στη συνέχεια θα προσεγγίσουμε την σχέση μουσικής και εικαστικών μέσα από κάθε συνθέτη ξεχωριστά.

### **3.1 Η περίπτωση του John Cage**

#### **3.1.1 Ο ρόλος των εικαστικών στις ιδέες του Cage μέχρι τη δεκαετία 1950.**

Η επαφή του Cage με τη ζωγραφική ξεκίνησε από το πρώτο του ταξίδι στην Ευρώπη στις αρχές του '30 και συνεχίστηκε στην California παράλληλα με την ενασχόλησή του με τη σύνθεση. Μιας και στους δυο τομείς ξεκίνησε ως αυτοδίδακτος στηριζόταν στις κριτικές προσώπων που σεβόταν. Έτσι από τη στιγμή που σύμφωνα με τον ίδιο οι συνθέσεις του έπαιρναν καλύτερες κριτικές από τους πίνακές του, αποφάσισε να εστιάσει στη μουσική (Cage 1966 σε Kostelanetz 2003, 4-7, Larson 2012, 26-27, Tomkins 1976, 76-85).<sup>106</sup> Παρόλα αυτά είχε πολύ συγκεκριμένες εικαστικές προτιμήσεις οι οποίες περιλάμβαναν αφηρημένα έργα και κυρίως τη γεωμετρική προσέγγιση καλλιτεχνών όπως οι Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Paul Klee και Alexej von Jawlensky (Cage 1966,1969 σε Kostelanetz 2003, 179,187,215).

Στα τέλη της δεκαετίας του '30 και όσο ακόμη βρισκόταν στη Δυτική Ακτή ο Cage ήρθε σε επαφή με το έργο των ζωγράφων Morris Graves και Marc Tobey. Όσον αφορά τον Tobey, ο Cage θυμάται δύο μεταμορφωτικές κοινές εμπειρίες: πρώτα έναν πολύωρο περίπατο στο Seattle, στον οποίο ο ζωγράφος επεσήμανε σημεία στην πόλη γύρω τους που έβρισκε ενδιαφέροντα, και έπειτα μια έκθεση το 1944 στη Νέα Υόρκη, στην οποία ο συνθέτης ενθουσιάστηκε με την τεχνική του "white writing"<sup>107</sup> (εικ.15) στα έργα του Tobey (Cage 1966 σε Kostelanetz 2003, 179-181). Τόσο ο περίπατος όσο και η έκθεση έκαναν τον Cage να

<sup>106</sup> Από την ίδια περίοδο προέρχεται η περίφημη ιστορία με τον Arnold Schoenberg η οποίος για να δεχθεί τον Cage ως μαθητή του χωρίς δίδακτρα τον ρώτησε αν θα αφιερώσει τη ζωή του στη μουσική (Schwartz and Godfrey 1993, 43, Cage 1976 σε Kostelanetz 2003, 5).

<sup>107</sup> Ο Tobey ξεκίνησε να ασχολείται με την τεχνική από το 1936. Δημιούργησε δίκτυα από λεπτές, επαναλαμβανόμενες καλλιγραφικές πινελιές οι οποίες καλύπτουν τον καμβά και κάνουν το αποτέλεσμα να ισορροπεί ανάμεσα στην κίνηση και την ηρεμία. Πίσω από την τεχνική κρύβεται η προηγούμενη επαφή του με πολιτισμικές εκφράσεις της Μέσης Ανατολής και της Ιαπωνίας στις οποίες ταξίδεψε, η οποία φαίνεται στον καλλιγραφικό χαρακτήρα της πινελιάς του, το Zen και μια ανάγκη να συμπεριλάβει στα έργα του τα ερεθίσματα της πόλης και την εντύπωσή του για τη ζωή σε αυτή (Tobey 1955, 9, Sansom 2001, 32, Donnell 1964, 247).

συνειδητοποιήσει πως εικόνες όπως για παράδειγμα ενός πεζοδρομίου, του προσέφεραν την ίδια εμπειρία με τα έργα του Tobey και επιπλέον είχαν τον ίδιο βαθμό αισθητικής απόλαυσης (Cage 1966 σε Kostelanetz 2003, 180-181). Αυτό που ήταν κοινό και στις δύο επιφάνειες ήταν η έλλειψη ενός σημείου εστίασης ή διαφορετικά, η ύπαρξη πολλαπλών σημείων ενδιαφέροντος. Αργότερα, ο Cage δήλωσε: "Ο θεατής μπορεί να μετακινήσει το βλέμμα του από σημείο σε σημείο και στο βαθμό που μπορεί, να βιώσει το όλο". Αλλά και αυτό το "όλο" στα μάτια του Cage έμοιαζε ως κάτι που δεν περιορίζεται από την κορνίζα αλλά μπορεί να συνεχίσει έξω από τον πίνακα (Cage 1966 Kostelanetz 2003, 181).

Μέσα λοιπόν από μια αιφνίδια αλλαγή οπτικής η καθημερινότητα από το συνθέτη είχε μεταμορφωθεί σε ένα σύνολο σημείων ενδιαφέροντος στα οποία μπορούσε ελεύθερα να στρέψει την προσοχή του. Για τον Cage ο οποίος πίστευε πως ο ρόλος της μοντέρνας τέχνης ήταν να αλλάζει την οπτική των θεατών, ο Tobey είχε πετύχει το στόχο και επιπλέον κατάφερε να ενισχύσει την άποψή του για μια μουσική χωρίς κορύφωση (Cage 1966 σε Kostelanetz 2003, 180- 182,187-188). Σε μεταγενέστερη δήλωσή του υποστήριξε πως κατά μια έννοια όλη η συνθετική του πορεία θα μπορούσε να συνδεθεί με τον Tobey καθώς όπως και ο ζωγράφος έτσι και ο ίδιος έβρισκε όμορφο εκείνο που καταφέρνει να παραμένει συνεχώς ανεξιχνίαστο και ενδιαφέρον μέσα από την πολλαπλότητά του (Tobey 1955, 9, Cage 1983 σε Kostelanetz 2003, 195-196).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1940 ο Cage μετακόμισε στη Νέα Υόρκη και μέσω της Peggy Guggenheim ήρθε σε επαφή με την εικαστική κοινότητα της πόλης, η οποία όπως έχουμε δει περιλάμβανε Ευρωπαίους μετανάστες αλλά και μια ταχέως ανερχόμενη αμερικάνικη αφηρημένη σκηνή. Μέσα στη Cedar Tavern και αργότερα στο Club ο Cage μαζί με τους υπόλοιπους πειραματικούς συνθέτες παρακολουθούσαν από κοντά τις εικαστικές καινοτομίες, παρουσίαζαν θέματα που τους ενδιέφεραν και αποκτούσαν ένα κύκλο γνωριμιών ο οποίος αποτελούσε το σταθερό κοινό στις συναυλίες τους. Η αίσθηση αμοιβαίας αντίδρασης στην παράδοση προέτρεπε τους καλλιτέχνες να στηρίζουν ο ένας τον άλλο (Mattis 2002, 63, Cage 1965,1976 σε Kostelanetz 2003, 21,11, Wolff 2009, 427-428).<sup>108</sup>

108 Από την πλευρά των μουσικών, σύμφωνα με τον Cage, μιας και τα έργα τους πειραματιζόνταν με νέες μορφές σημειογραφίας μπορούσαν να ελπίζουν μόνο στη στήριξη των εικαστικών. Ήταν άλλωστε αυτοί που πρώτοι ξεκίνησαν την επανάσταση στις τέχνες και επιπλέον τη δικαιολόγησαν με παραλληλισμό στην αφαιρετική φύση της μουσικής (Kostelanetz 2003, 200, Bernstein 2002, 117).

Ήταν προφανές πως (στο Club) ήταν κάτι πολύ καλό το να συγκεντρώνονται οι καλλιτέχνες μια φορά την εβδομάδα και να ακούν την έκθεση απόψεων. Και έπειτα να υπάρχει μια περίοδος στην οποία θα συζητούσαν αυτές τις ιδέες. Πρώτα σαν μια δημόσια συζήτηση, και έπειτα σε ομάδες. Ήταν ένας τρόπος ζωής που απολάμβανα (Hellstein 2014, 59-60).

Στα τέλη του '40 στα έργα των Pollock, De Kooning και Kline ο Cage παρατήρησε την ίδια "*all over*" οργάνωση που είχε θαυμάσει στον Tobey (Johnson 2002, 7-8). Ιδιαίτερα στην περίπτωση του De Kooning ξεχώρισε ένα έργο που είχε πάνω του κομμάτι από εφημερίδα. Ο Cage αντιλήφθηκε τις "*all over*" επιφάνειες και τα καθημερινά αντικείμενα στον καμβά ως μια δίοδο προς την πραγματικότητα. Ο κορμός της φιλοσοφίας του ήταν το ότι "αν η τέχνη είχε κάποια χρησιμότητα, δεν θα έπρεπε να ασχολείται με τον εαυτό της αλλά με τους ανθρώπους που τη χρησιμοποιούν, και αυτοί θα τη χρησιμοποιούσαν όχι σε σχέση με την ίδια την τέχνη αλλά σε σχέση με την καθημερινότητά τους" (Cage 1966 σε Kostelanetz 2003, 183).

Παρόλα αυτά ο Cage πίστευε πως υπήρχε ένα χάσμα ανάμεσα στον τρόπο που αντιλαμβανόταν την τέχνη των αφηρημένων εξπρεσιονιστών και στις προθέσεις των δημιουργών τους. Περισσότερο επεσήμανε την επιρροή του Tobey, λόγω του οποίου είχε διευρυνθεί η οπτική του, κάνοντάς τον ικανό να προσεγγίσει στη συνέχεια με τον ίδιο τρόπο και τα έργα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού (Cage 1966 σε Kostelanetz 2003, 181-184). Παρόλο που ο Cage εκτιμούσε το γεγονός πως οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές όπως και ο ίδιος προσπαθούσαν να διευρύνουν τις οπτικές εμπειρίες των θεατών, δεν έβλεπε μια ευρύτερη σπουδαιότητα -η οποία θα μπορούσε να επηρεάσει το έργο του σε αυτό που έκαναν. Αντιθέτως πίστευε πως απλώς ανέπτυσσαν μια τεχνική αποεστίασης και σε πολλές περιπτώσεις τους άσκησε σφοδρή κριτική για έντονο συναισθηματισμό και ενισχυμένο εγωισμό (Nicholls 2002, 21, Bernstein 2002, 117,119).

Συγκεκριμένα αναφερόταν συχνά στον Pollock και τον De Kooning και στην ανάγκη τους να γίνουν σπουδαίοι ζωγράφοι, κάτι που έβρισκε απωθητικό (Cage σε Sandler 2003, 257). Επιπλέον όταν το 1966 σε συνέντευξη ρωτήθηκε σχετικά με τη διάλεξή του στη σχολή "*Subjects of the artist*" (1949) για το sand painting και το αντίστοιχο ενδιαφέρον του Pollock για το θέμα τόνισε πως ο ίδιος ήθελε να εστιάσει στη μη μονιμότητα της συγκεκριμένης τέχνης, ενώ το ενδιαφέρον του Pollock περιοριζόταν στην κίνηση του δημιουργού και την τοποθέτηση του πίνακα

στο πάτωμα. Ακόμη έβρισκε τις χρωματικές επιλογές του πολύ περιορισμένες σε σύγκριση με τον Tobey. Η χρωματική ποικιλία ήταν ένας συμβολισμός: Αν ο καμβάς ήταν η ζωή, ο Tobey έχοντας χρησιμοποιήσει πολλά περισσότερα χρώματα από τον Pollock θα ήταν πιο κοντά στην πραγματικότητα (Cage σε Sandler 2003, 256).

### 3.1.2 Οι ιδέες του Cage μέχρι τη δεκαετία του 1950

Όλες οι παραπάνω ενστάσεις κρύβουν τη φιλοσοφία του Cage η οποία σύμφωνα με τον συνθέτη Christian Wolff με όποιο τρόπο και να εκφραζόταν ήταν πάντα "ξεκάθαρη, με συνοχή και διαφάνης" (Wolff 2009, 427-428). Παρόλα αυτά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο Cage ως άνθρωπος και καλλιτέχνης διαμορφώθηκε σταδιακά και οι σκέψεις του απηχούν συγκεκριμένες αρχές με τις οποίες ήρθε σε επαφή στην πορεία της ζωής του.

Ο τρόπος που λειτουργούσε ο Cage θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μη-μεροληπτικός (impartial), λόγω της έμφασής του στο να κατανοεί και να εμπλέκεται με διαφορετικές, ίσως και αντικρουόμενες, προοπτικές (Stefanou 2004, 62-66). Αυτή η 'ουδετερότητα' στην εξερεύνηση του κόσμου, δεν ήταν μόνο τρόπος προσέγγισης των ιδεών· σχετιζόταν ιδιαίτερα με μία εξ' αυτών, την φιλοσοφία/πρακτική του Βουδισμού Zen ή πιο γενικά με ένα ιδιότυπο κράμα ασιατικών φιλοσοφιών.

Ο ίδιος ο Cage αναφέρεται στη σχέση του με την Ασία στη διάλεξη του 1948 "A Composer's Confession" (Καραμούτσιου 2011, 18-21). Μερικοί σημαντικοί σταθμοί ήταν η φιλία του με την Gita Sarabhai και η μελέτη της Ινδικής μουσικής και αισθητικής, η μελέτη της μυθολογίας του Joseph Campbell, το "The Gospel of Sri Ramakrishna", το "The Perennial Philosophy" (1946) του Aldous Huxley και το "The Integration of the Personality" του Carl Jung (1940). Στην πλειοψηφία τους τα παραπάνω κείμενα έχουν ως κοινή προσέγγιση τη διιστορική/ διαπολιτισμική συνέχεια και σχέση και δίνουν έμφαση σε έννοιες όπως η ηρεμία, η αδράνεια, η απουσία, ο κύκλος των εποχών. Ο Cage φαίνεται να έχει χρησιμοποιήσει τίτλους που σχετίζονται με αυτό που ο Kahn συνοψίζει ως μια αιωνόβια (perennial) φιλοσοφία (Kahn 1997, 564) στα έργα του για προετοιμασμένο πιάνο<sup>109</sup> *Totem*

109 Αν και ο ακουστικός χαρακτήρας του προετοιμασμένου πιάνου που κατασκεύασε το 1937 αλλά και η σύνθεση έργων του για ορχήστρες κρουστών από το 1934 θα μπορούσαν να

*Ancestor, Primitive, And the Earth Shall Bear Again* από το 1942. Επίσης το 1946-1948 συνέθεσε ένα εκτενές έργο για προετοιμασμένο πιάνο, το *Sonatas and Interludes*, το οποίο βάσισε στην Ινδική Φιλοσοφία και το έργο του ιστορικού Ananda K. Coomaraswamy ("The Transformation of Nature in Art", 1934 και *The Dance of Shiva*, 1948)<sup>110</sup> (Kahn 1997, 557-558, 561-568, Bernstein 2002, 116-117, Tomkins 1976, 97-99, Cage 1992, 1965 σε Kostelanetz 2003, 17).

Η ενασχόλησή του Cage με την Ανατολή ήρθε παράλληλα με μια προσωπική κρίση και την αδυναμία να βρει ανακούφιση μέσα από την ψυχανάλυση. Επίσης τον βασάνιζε η απορία σχετικά με το ποιος ήταν ο σκοπός της τέχνης και αν αυτός θα μπορούσε να είναι κάτι άλλο από την επικοινωνία. Για να καταλάβουμε λίγο καλύτερα το αδιέξοδο του Cage πρέπει να αναφέρουμε πως ο ίδιος θεωρούσε τα έργα της περιόδου 1938-1951 ως μια προσπάθεια να επικοινωνήσει ιδέες μέσα από τη μουσική (Stefanou 2004, 80). Σχετικά έργα είναι το *Amores*, το *Imaginary Landscape III* και το *Perilous Night* τα οποία εξέφραζαν την αγάπη, τον πόλεμο και την απώλεια αντίστοιχα (Tomkins 1976, 97) και έγραψε στο Chicago και τη Νέα Υόρκη (1942-1944). Παρόλα αυτά συνειδητοποίησε πως σπάνια οι ακροατές καταλάβαιναν τις δικές του προθέσεις και αυτό τον ταρακούνησε ως προς τη δημιουργία μουσικής (Tomkins 1976, 97-98).

Μέσα από την επαφή του με τη Gita Sarabhai ο Cage έμαθε πως ο σκοπός της μουσικής στην Ινδική φιλοσοφία ήταν "να ησυχάσει το μυαλό ώστε να το κάνει δεκτικό προς τις θεικές επιρροές" (Tomkins 1976, 99). Ο ίδιος θα πει αργότερα πως η σχέση του με τις φιλοσοφίες της Ανατολής ήταν αρχικά πολύ επιφανειακές. Παρόλα αυτά το 1949 ξεκίνησε να μελετά το Zen παρακολουθώντας τα μαθήματα του Dr. Suzuki στο Columbia University (1949-1951) (Cage 1965 σε Kostelanetz 2003, 17, Nicholls 2002, 100-104). Το Zen διδάσκει πως κάθε τι έμψυχο και άψυχο είναι ένα κέντρο στο σύμπαν και η Πλάση (creation) είναι πολλαπλότητα κέντρων (Cage 1983 σε Kostelanetz 2003, 248). Όπως θα δούμε

συνδεθούν με το ηχητικό αποτέλεσμα μιας για παράδειγμα ορχήστρας Gamelan του Bali τέτοιες συσχετίσεις δεν αντιπροσωπεύουν την οπτική του Cage της περιόδου. Τα δύο αυτά παραδείγματα συνδεόταν με την απομυθοποίηση του μουσικού ήχου και τη χρήση 'θορύβου' αλλά και με τη διάθεση να εξελίξει τεχνολογικά τα μουσικά όργανα ώστε να διευρύνει τους παραγόμενους ήχους, η οποία απηχεί φουτουριστικές ιδέες και τα έργα του Varese. Πιο συγκεκριμένα έχει αναφερθεί στην έμπνευση που του έδωσαν το έργο του Cowell "New Musical Resources" και το έργο του C.Chavez "Toward a New Music" (Tomkins 1976, 86-91, Cage 1982 σε Kostelanetz 2003, 62).

110 Ο κύκλος των εποχών στο έργο του Cage *String Quartet in Four Parts* 1949-50.

στη συνέχεια, το Zen βοήθησε τον Cage να μεταφράσει το ρητό της Sarabhai σε σιωπή του εγώ και της προσπάθειας να εκφράσει ιδέες ή συναισθήματα επαναπροσανατολίζοντας το στόχο του στην εκτίμηση της ζωής και των ίδιων των ήχων.

Για να σιωπήσει τη σκέψη του θα έπρεπε να απελευθερωθεί από συμπάθειες και αντιπάθειες· μια έννοια η οποία ως *disinterestedness* εμφανίζεται στη διάλεξη του "Lecture on Something" (1950-1952) (Kahn 1976, 566-570, Cage 1961, 128-145). Αυτή η ανάγκη τον έστρεψε στη χρήση διαδικασιών τυχαίου όσον αφορά τη σύνθεση του μουσικού έργου. Ο Cage είχε συγκρατήσει μια φράση από το βιβλίο του Ananda K. Coomaraswamy, η οποία στην πραγματικότητα ανήκε στον St. Thomas Aquinas, πως "η τέχνη πρέπει να μιμείται τη φύση στον τρόπο που λειτουργεί" δηλαδή να δέχεται το τυχαίο (Stefanou 2004, 81, Kahn 1976, 564). Όπως ακριβώς και στην πραγματική ζωή έτσι και μέσα από τις τυχαίες διαδικασίες στη σύνθεση ο Cage ένιωθε το χρέος να αποδεχθεί πλήρως τα αποτελέσματά τους διότι ακόμη και στην περίπτωση που κάτι δεν του 'άρεσε', είχε την ευκαιρία να αλλάξει τον εαυτό του.<sup>111</sup>

Για παράδειγμα το *Music of Changes* (1951) γράφτηκε μέσα από απαντήσεις που έπαιρνε από το "Βιβλίο των Αλλαγών" (I-Ching) το οποίο ξεκινώντας από το 1951 χρησιμοποίησε στην πλειοψηφία των συνθέσεών του για τη διάρθρωση του μουσικού υλικού. Πιο πριν είχε δουλέψει με το Magic Square (*Sixteen Dances* 1951 και *Concerto for Prepared Piano and Orchestra* 1950/1) και για πιο γρήγορους τρόπους τυχαίας σύνθεσης χρησιμοποιούσε τις ατέλειες ενός χαρτιού (*Music for Piano n. 1-84* 1952-56) ή ανακατεμένα φύλλα τράπουλας (*Theatre Piece* 1960) (Persson 2002, Nyman 2012, 37,102-105, Nicholls 2002, 23-25, Tomkins 1976, 105-106,123-124). Παρόλα αυτά σημειογραφικά ένα έργο όπως το *Music of Changes* παρέμενε συμβατικό και μάλιστα απαιτούσε πολύ μεγάλη πειθαρχία από τον εκτελεστή διότι είχε συχνές αλλαγές στο tempo, τεχνικές cluster, muted νότες, συγκεκριμένο pedal και ένα φάσμα δυναμικών από pppp σε ffff (Nyman 2012, 103-105, Nicholls 2002, 21-25). Αυτή η πειθαρχία στόχευε στο

111 Ο Cage επεδίωκε την αλλαγή. Μάλιστα είχε δηλώσει πως αυτό το χαρακτηριστικό είναι που περισσότερο τον έδενε με το ζωγράφο Robert Rauschenberg. Επιπλέον θαύμαζε στον Tobey το ότι για να βοηθήσει τους μαθητές του να αποσυνδεθούν από τον έλεγχο του μυαλού και να δεχθούν αυτά που δεν μπορούν να ελέγξουν τοποθετούσε την επιφάνεια του καμβά πολύ κοντά τους ώστε να μην μπορούν να δουν καθαρά (Cage 1990,1971 σε Kostelanetz 2003, 191,213-214).

να είναι ο εκτελεστής υπηρέτης του ήχου.

Η χρήση γραφημάτων δύο χρόνια μετά το πρώτο γράφημα του Feldman (*Projection 1*, 1950) σχετίζεται με την ηλεκτρονική επεξεργασία· το *Imaginary Landscape n.5* (1952) μοιάζει πολύ με τα γραφήματα από τη σειρά *Intersections* (1950-53) του Feldman και προορίζεται για 42 ηχογραφήσεις φωνόγραφο. Επιπλέον σχετίζονται και με την αλλαγή στον τρόπο σύνθεσης· για παράδειγμα το σύστημα δημιουργίας σημείων στο χαρτί που βρίσκουμε στο *Music for Carillon n.1* (1952) το οποίο στην τελική του μορφή είναι ένα γράφημα. Τέλος σχετίζεται με την αξιοποίηση απρόθετων στοιχείων όπως οι ατέλειες που ήδη υπάρχουν σε ένα χαρτί και γίνονται νότες-ολόκληρα στο *Music for Piano n. 1-84* (1952- 1956) χωρίς οδηγίες για τη διάρκεια ή τη δυναμική (Nicholls 2002, 23-25,42-46, Pritchett 1993, 92-95).

Ένα άλλο σημείο που τον απασχόλησε στην πορεία ήταν η σύνθεση εκείνη που δεν θα επέτρεπε στον εκτελεστή να μην είναι παρών αλλά θα κινητοποιούσε τη δημιουργικότητά του στο έπακρο οδηγώντας τον στην αλλαγή. Ως επιρροές προς αυτή την κατεύθυνση είχε δηλώσει τον Cowell ο οποίος του είχε μιλήσει για την ανταγωνιστική διάσταση του Ινδικού αυτοσχεδιασμού στον οποίο οι εκτελεστές προσπαθούσαν να μπερδεύουν από το να ακολουθούν ο ένας τον άλλο (Cage 1980 σε Kostelanetz 2003, 239). Σχετικά έργα είναι το *Concert for Piano and Orchestra* (1957-8) (εικ.17) το οποίο περιλαμβάνει μια ποικιλία νέων γραφικών σχημάτων. Επιπλέον σε έργα όπως το *Variations* (1958-1968) και *Fontana Mix* (1958) δίνονται διαφάνειες οι οποίες μπορούν να συνδυαστούν ελεύθερα και να λειτουργήσουν ως ένα "προσωπικό σύστημα τυχαιότητας" (Nyman 2012, 109), τα αποτελέσματα του οποίου θα ακολουθήσει ο εκτελεστής (Nicholls 2002, 46-47, Nyman 107-110, Tomkins 1976, 129).

Έτσι και σε αυτό το στάδιο στην πορεία του Cage παρόλο που η σύνθεση μπορεί να συνεχίζει να προκύπτει μέσα από διαδικασίες τυχαίου το έργο που θα δοθεί στους εκτελεστές είναι απροσδιόριστο ως προς την εκτέλεσή του. Παρόλα αυτά ο ιδανικός εκτελεστής σύμφωνα με τον Cage παραμένει ο πειθαρχημένος, χωρίς προτιμήσεις εκτελεστής που αν και έχει ελευθερία τον διακρίνει η αδιαφορία (*disinterestedness*). "Όλα επιτρέπονται αν το μηδέν είναι η βάση" (Cage 1985 σε Kostelanetz 2003, 223).

Τέλος, πέρα από τη σημασία του Zen για τη φιλοσοφία του Cage θα μπορού-



σαμε να αναφέρουμε και μια καλλιτεχνική τάση που φαίνεται να είναι συγγενής με αυτήν. Ο Cage έβρισκε ιδιαίτερα ενδιαφέρον το Dada διότι ήταν πιο κοντά από άλλες τάσεις στην πολλαπλότητα και πολυπλοκότητα της πραγματικότητας (Larson 2012, 23-24). Μάλιστα στον πρόλογο του βιβλίου του *Silence* αναφέρει πως είχε παρακολουθήσει μια ομιλία για το Dada και το Zen από τη Nancy Wilson Ross στο Cornish School (1937/8) (Cage 1961, ix) . Παρόλα αυτά η βασική φυσιογνωμία που εκτιμούσε ως dada ήταν ο Duchamp τον οποίο γνώρισε το 1941 στη Νέα Υόρκη και θαύμαζε έκτοτε καθώς η ευρύτερη γνώση του για το Dada προερχόταν μέσα από το περιοδικό "Transmission" (Καραμούτσιου 2011, 38).

Ο θαυμασμός αυτός δεν αποτελεί έκπληξη. Τα Ready-Mades του Duchamp ήταν καθημερινά αντικείμενα τα οποία αποκτούσαν το ρόλο έργου τέχνης μόνο επειδή ήταν μέρος μιας έκθεσης και είχαν την υπογραφή του εικαστικού. Μπορούμε να δούμε λοιπόν την παρουσία τους ως μια ξεκάθαρη κριτική στο ρόλο του δημιουργού. Αντίστοιχα έργα όπως το (*The Large Glass -Le Grand Verre* 1915-1923) που αποτελείται από μια γυάλινη επιφάνεια μπορεί να επιτρέψει το βλέμμα του θεατή να προχωρήσει στο χώρο ή αντίθετα με έργα όπως το *Étant donnés* (1946-1966) να περιορίσει την ορατότητα και να την κατευθύνει μόνο σε ένα σημείο. Επιπλέον ο Duchamp όπως και ο Cage στόχευε να φτάσει στο σημείο να μην μπορεί να προσεγγίζει τα αντικείμενα (ήχους στην περίπτωση του Cage) μέσω της μνήμης ή μέσω της αισθητικής· αλλά μέσα από μια "αδιάφορη" στάση (indifference) και με αυτή την αποστασιοποιημένη προσέγγιση προσπαθούσε να διαλέγει και τα Ready-Mades του. Τέλος χρησιμοποιούσε απλές διαδικασίες τυχαίου (Johnson 2002, 8, Bernstein 2002, 121-122, Kostelanetz 2003, 237, Tomkins 1976, 29 ).

### **3.1.3 *White Painting* (Robert Rauschenberg, 1951) και *4'33"* (John Cage, 1952).**

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950 η μικρή κοινότητα των πειραματικών συνθετών της Νέας Υόρκης κλονίστηκε λόγω εσωτερικών ρήξεων<sup>112</sup> αλλά και λόγω

112 Βασικό σημείο διάστασης απόψεων ήταν το αν ο κύκλος έπρεπε να είναι κλειστός απέναντι σε άλλους μουσικούς. Κύρια πηγή προβλημάτων ήταν ο Feldman και η απόστασή του από τον Earle Brown η οποία είχε δημιουργηθεί όταν ο δεύτερος υποστήριξε τον Boulez σε μια συζήτηση με το Feldman. Το πρόβλημα ήταν πως ο Feldman δεν υποστήριζε τον τρόπο σύνθεσης

αλλαγής κατοικιών από τους περισσότερους (Nicholls 2002, 51-53, Noble 2013, 13-14). Ο Cage μετακόμισε έξω από την πόλη σε μια καλλιτεχνική κοινότητα που σχετιζόταν με το Black Mountain College και συναναστρεφόταν κυρίως με τους εικαστικούς Robert Rauschenberg και Jasper Johns (Scriver n.d., 5-6).<sup>113</sup> Μάλιστα δήλωσε πως πέρα από του Cunningham και Tudor αυτοί οι δύο έκλειναν τον κύκλο των τεσσάρων ανθρώπων που θεωρούσε οικογένεια (Kostelanetz 2003, 214-215). Ένα παράδειγμα από τη σχέση τους ήταν το 1958 όταν παρείχαν οικονομική βοήθεια στη διοργάνωση της επετειακής συναυλίας 25 χρόνων του Cage στο Δημαρχείο της Νέας Υόρκης και διοργάνωσαν παράλληλα μια έκθεση στη Stable Gallery NY στην οποία πρότειναν στο συνθέτη να εκθέσει τις παρτιτούρες των έργων του<sup>114</sup> παράλληλα με δικά τους έργα (Nicholls 2002, 18-19, Kostelanetz 2003, 191-196, 214-215). Ποια ήταν όμως τα ενδιαφέροντά τους και υπήρχαν άραγε σημεία επαφής σε καλλιτεχνικό επίπεδο;

Όσον αφορά το Rauschenberg από τη στιγμή της γνωριμίας και από τις δύο πλευρές αναπτύχθηκε ένας αμοιβαίος σεβασμός.<sup>115</sup> Ο Cage θα έλεγε αργότερα πως τον αντιλαμβάνεται όπως τον εαυτό του και μπορεί να προβλέψει αυτά που θα πει. Από τα πρώτα έργα του Rauschenberg που είδε ήταν ένα κολλάζ (*Number 1*) που είχε μια dada αισθητική. Από την άλλη, όσο τα έργα του ζωγράφου γίνονταν πιο παραστατικά, τόσο η οπτική του συνθέτη διευρυνόταν για να δεχθεί κάτι που μέχρι πρότινος τον απωθούσε. Συγκεκριμένα, ο Cage δήλωσε πως ο Rauschenberg του εξήγησε το παραστατικό στην τέχνη, δηλαδή τον έκανε να δει ένα μπουκάλι coca-cola με την αίσθηση της πρώτης φοράς. Αντίθετα ο Johns μέσα από έργα, όπως οι στόχοι, *Target with Four Faces* (1955) και οι σημαίες,

του Boulez και αντίστοιχα ο Boulez είχε σχολιάσει στον Cage πως έβρισκε τα έργα του Feldman "πολύ απλά" (Nicholls 2002, 51, Boulez et al. 1993, 91).

113 Όσον αφορά τη συγκεκριμένη σχέση οι μαρτυρίες σχετικά με το πότε γνωρίστηκαν διαφέρουν εξαιρετικά. Οι Cage, Cunningham και Rauschenberg έχουν ξεχωριστά δηλώσει πως ο τόπος συνάντησης ήταν το Black Mountain College. Παρόλα αυτά η πιο πιθανή χρονολογία για τη γνωριμία Cage και Rauschenberg είναι το 1951 λόγω του ότι τον Μάιο του έτους ο Cage αγόρασε ένα έργο του ζωγράφου (*Number 1*), για το οποίο ήταν ιδιαίτερα ενθουσιασμένος, και επιπλέον ζήτησε να δει και άλλα έργα του. Αντίθετα η γνωριμία του Cage με τον Johns έγινε γύρω στο 1954. Ο Rauschenberg υποστήριξε ότι γνωρίστηκαν νωρίτερα το 1949-50. Επίσης στο *Short Circuit* 1955 (εικ.19) του Rauschenberg υπάρχει πέρα από μια Σημαία του J. Johns και ένα έργο της πρώην γυναίκας του Susan Weil (ως πράξη διαμαρτυρίας για το ότι δεν συμπεριλήφθησαν σε μια έκθεση) αλλά και ένα πρόγραμμα συναυλίας του J. Cage με το David Tudor.

114 Το *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58) ήταν ένα από τα έργα του Cage που έκανε την πρεμιέρα του στη συναυλία και ως παρτιτούρα έχει ιδιαίτερο οπτικό ενδιαφέρον καθώς περιλαμβάνει μια ποικιλία από γραφικές οδηγίες (Nicholls 2002, 19).

115 Αλλά και από την πλευρά του ο Rauschenberg πίστευε πως ο Cage του είχε δώσει λόγους να συνεχίσει να σκέφτεται με το δικό του τρόπο (Larson 2012, 230-232).

*Flag* (1954-55) (εικ.20), ώθησε την αλλαγή στη σκέψη του και όχι μόνο στην οπτική του. Θεωρούσε το έργο του πιο ρηξικέλευθο λόγω του ότι μπορούσε να επηρεάσει τη φύση της κριτικής. Τα συγκεκριμένα έργα μοιάζουν να προσφέρουν στο θεατή παράλληλα οπτικά λεξικά: ταυτόχρονα αναπαράσταση και αφαίρεση, ταυτόχρονα δύο και τρεις (από την πυκνότητα της μπογιάς) διαστάσεις και μας υπενθυμίζουν ότι συνήθως προσεγγίζουμε τον κόσμο με βάση προηγούμενες εμπειρίες (Kostelanetz 2003, 42,180,188-189,214-215, Wolff 2009, 427-428, Delio 2002, 154-155).

Επιπλέον, σε ερώτηση σχετικά με τη συνάφεια με τους Rauschenberg και Johns ο Cage απάντησε πως ήταν αντίθετος στην έννοια της επιρροής -σε άλλη δήλωσή του θα μιλούσε για διάλογο- και επεσήμανε ότι η μια τέχνη χρησιμοποιεί την άλλη ως δικαιολογία για τους πειραματισμούς της. Παρ όλα αυτά, συμπλήρωσε πως αν υπήρχαν θα ήταν καλύτερο να προέρχονταν έξω από τον τομέα του καλλιτέχνη (Kostelanetz 2003, 195, 214-215, 276). Το σημείο στο οποίο αξίζει να σταθούμε είναι πως ο Rauschenberg είναι ο μόνος ζωγράφος στον οποίο ο Cage έχει πιστώσει το έναυσμα για δική του δημιουργία. Το εικαστικό έργο στο οποίο αναφερόταν ήταν το *White Painting* (1951) (εικ. 23) και η απάντηση του Cage, το *4'33"* (1952) (Kostelanetz 2003, 197). Στη συνέχεια θα δούμε τις σχέσεις των δύο αυτών έργων.

Το καλοκαίρι του 1951 στο Black Mountain College ο Rauschenberg είχε ξεκινήσει διαφορετικές σειρές πινάκων. Από τη μια ασχολούνταν με μαύρες επιφάνειες με ιδιαίτερες υφές τις οποίες δημιουργούσε με υλικά όπως το χαλίκι και το σμάλτο (σειρά *Night Blooming* 1951) ή σε γυαλιστερές/ματ μαύρες επιφάνειες με πτυχώσεις από τη χρήση εφημερίδων (1951-1953) (εικ.18,31). Επιπλέον ξεκίνησε τη σειρά *White Paintings* (εικ.23) στην οποία η επιφάνεια του πίνακα ήταν ματ, λευκή και ομοιόμορφη (Larson 2012, 230-233, Nicholls 2002, 45). Για το Rauschenberg η σειρά αυτή "δεν είχε οπτικές απαιτήσεις" (Larson 2012,233) και ήταν εκείνη που τράβηξε ιδιαιτέρως την προσοχή του Cage.

Για το συνθέτη αυτή η ακραία απλότητα μπορούσε να κάνει τους θεατές να προσέξουν στοιχεία που αλλιώς δεν θα πρόσεχαν, όπως τη σκόνη και τις σκιές τους καθώς προβάλλονται πάνω στον καμβά. Ο ίδιος δούλευε την ιδέα ενός 'κενού' έργου ήδη για τέσσερα χρόνια, και από τη στιγμή που αναγνώρισε ως εικαστικό αντίστοιχο τα *White Paintings* αποφάσισε να την πραγματοποιήσει

(Kostelanetz 2003, 49, Nicholls 2002, 18-19).<sup>116</sup> Για τα έργα αυτά έχει δηλώσει: Όταν τα είδα, είπα, "Ναι, πρέπει' αλλιώς θα μείνω πίσω, αλλιώς η μουσική θα μείνει πίσω" (Kostelanetz 2003, 71). Έτσι το 1952 συνέθεσε το 4'33", ένα έργο σε τρία μέρη που αποτελείται από 4 λεπτά και 33 δευτερόλεπτα μη παραγωγής ήχου από τον εκτελεστή. Το έργο είναι γραμμένο για οποιοδήποτε όργανο.

Συχνά ονομάζεται σιωπηλό κομμάτι' αντίστοιχα θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε και τον πίνακα του Rauschenberg άδειο. Παρόλα αυτά αυτή η έλλειψη αφορά μόνο την πρόθεση του δημιουργού και η απουσία της από αυτά τα δύο έργα τα κάνει να λειτουργούν ως πλαίσια που αποδέχονται όλα όσα θα συμβούν μέσα σε αυτά (Kostelanetz 2003, 197-198, 245).

Το 4'33" περιέχει μερικές από τις βαθύτερες ιδέες του Cage, όπως την ανάγκη να περιορίσει το εγώ. Ακόμη βαθύτερη είναι η ιδέα της σιωπής η οποία φαίνεται να τον απασχολούσε από το 1927 όταν ακόμη ως μαθητής είχε μιλήσει για το ότι οι Η.Π.Α έπρεπε να σιωπήσουν έτσι ώστε να ακούσουν τι σκέφτονται οι άλλοι λαοί (Kahn 1997, 569-571). Την περίοδο 1937-8 δουλεύοντας στο Cornish School στο Seattle ο Cage παρουσίασε τη διάλεξη "The Future of Music:Credo" στην οποία προέβλεψε πως το δίπλολο σύμφωνο/διάφωνο θα αντικαθιστούνταν από το μουσικοί ήχοι/θόρυβοι (Pritchett 1993, 10). Η διάθεσή του να μεταχειριστεί τη σιωπή και τους ήχους ισότητα, σε συνδυασμό με το ότι την ίδια εποχή δούλεψε με ομάδες χορευτών και ορχήστρες κρουστών του υπέδειξε ένα τρόπο συγκρότησης με βάση το χρόνο<sup>117</sup>. Άλλωστε τόσο ο χορός, τα κρουστά, οι σιωπές και οι μουσικοί ήχοι είχαν ως κοινό τη διάρκεια (Nicholls 2002, 244-248).

Η συνάφεια του Rauschenberg με τον Cage φαίνεται όμως και σε άλλα σημεία. Για παράδειγμα, στη σειρά των *Black Paintings* με τις εφημερίδες (εικ. 18,31) η επιφάνεια δεν τραβά την προσοχή του θεατή εξώφθαλμα αλλά προσφέρει

116 Το 1952 ο Cage πέρα από το 4'33" δούλεψε με μαγνητοταινία στο *Imaginary Landscape n.5* για μια χορογραφία της Jean Erdman αλλά και στο project *Williams Mix* για το οποίο είχε συγκεντρώσει διάφορους ειδικούς (ανάμεσά τους ήταν και ο Brown). Οι ήχοι που ηχογραφήθηκαν ήταν σε κατηγορίες (πόλη, εξοχή, ηλεκτρονικοί, χειροκίνητοι, άνεμος και "μικροί" ήχοι) και μέσα από την επεξεργασία τους με βάση τις οδηγίες του I-Ching δημιουργήθηκαν 8 track μαγνητοταινίας (Ross 2007, 402). Επιπλέον την ίδια χρονιά έγραψε το *Water Music* στο οποίο χρησιμοποίησε διαφορετικά ήδη σημειογραφίας (νότες σε πεντάγραμμο, γραφικά σχήματα και λεκτικές οδηγίες) και διαφορετικά όργανα (σφυρίχτρες, νερό, ραδιόφωνα). Το έργο δεν έχει μέτρο αλλά χρονικές οδηγίες και όλες οι κινήσεις του εκτελεστή αλλά και η ίδια η παρτιτούρα παρουσιάζονται στο κοινό (Nicholls 2002, 42-45, Tomkins 1976, 115-117, Pritchett 1993, 88-91).

117 Στις 'ρυθμικές δομές' που χρησιμοποίησε από το 1939 έως το 1956 το μήκος των φράσεων (μέτρα) και το μήκος των μεγαλύτερων ενοτήτων (ομάδες φράσεων) βασίζονται στην ίδια αριθμητική σειρά (Pritchett 1993, 13-17, Nicholls 2002, 46, Nyman 2012, 44-47,70-73,105-106).

ποικιλία σημείων ενδιαφέροντος σε εκείνον που θα την προσέξει. Μοιάζει η ιδανική μετάφραση του 'όμορφου' για τον Cage που είδαμε στην περίπτωση του Tobey. Επίσης υπάρχουν διάφορες ιδέες που σχετίζονται με τη λατρεία της ζωής όπως είναι. Για παράδειγμα το *Rebus* (1955) (εικ.21) είναι ένας χρωματιστός πίνακας ο οποίος δημιουργήθηκε με την ιδέα μιας πολύχρωμης σύνθεσης στην οποία υπάρχει ομοιομορφία όπως συμβαίνει με την εικόνα πολλών ανθρώπων οι οποίοι ανεξάρτητα από το τι φορούν φαίνονται ως μια χρωματική ομοιομορφία μέσα στην πολυπλοκότητα (Tomkins 1976, 214-215). Επιπλέον τα *Combines* που ακολούθησαν τα *White Paintings* είναι έργα assemblage δηλαδή μια τρισδιάστατη μορφή του κολάζ. Όπως και στα *Collage* (1911-12) των Picasso και Braque που δημιουργούν την αυταπάτη πως προεκτείνονται έξω προς τον θεατή στα *Combines* τα αντικείμενα δεν χρησιμοποιούνται ως σύμβολα αλλά ως απλά πράγματα της καθημερινότητας τα οποία πολλές φορές τοποθετούνται και έξω από τον καμβά σε ιδιαίτερες συνθέσεις π.χ. *Monogram* (1955-59), *Bed* (1955) (εικ. 22).

Επίσης ο Rauschenberg έχει δημιουργήσει έργα τα οποία είναι κατά μια έννοια ζωντανά: με χρώμα, γρασίδι κ.α. και έργα κολάζ όπως το *Dante's Inferno* στο οποίο τυπώνονται αποσπάσματα από εφημερίδες και περιοδικά μαζί με ζωγραφική. Τέλος σε άμεση σύνδεση με την καθημερινότητα είναι το έργο *Automobile Tire Print* 1953 του Rauschenberg, στο οποίο συμμετείχε ο Cage οδηγώντας ένα αυτοκίνητο με βαμμένες με μαύρη μπογιά ρόδες πάνω από κολημένα κατά μήκος κομμάτια λευκό χαρτί (Cage and Retallack 1996, 121-123).

Δύο ακόμη σημεία πιστεύω πως οποιαδήποτε ανάλυση που αφορά τη σχέση του Rauschenberg με τον Cage πρέπει να έχει. Το πρώτο είναι η δήλωση του Rauschenberg πως δουλεύει σε συνεργασία με τα εργαλεία του και πως δεν ξεκινά με κάποια ιδέα στο μυαλό του (Tomkins 1976, 204). Το δεύτερο είναι η γενικότερη διάθεσή του να πειραματίζεται προχωρώντας από τη μια τεχνική στην άλλη και να αλλάζει (Cage 1992 σε Kostelanetz 2003, 225) η οποία είναι συγγενής με τη συνεχή αλλαγή που επιδίωκε ο Cage για το συνθέτη, τους εκτελεστές και τους ακροατές/θεατές. Ένα παράδειγμα πειραματισμού με ιδιότυπη τεχνική ήταν το *Erasing de Kooning* 1953 στο οποίο κυριολεκτικά έσβησε ένα σχέδιο του αφηρημένου εξπρεσιονιστή (με τη συγκατάθεσή του) (Tomkins 1976, 211). Το τελευταίο χαρακτηριστικό μπορούμε να το συνδέσουμε με την αποδοχή της

μονιμότητας έναντι του συγκεκριμένου και αμετάβλητου. Για παράδειγμα ο Rauschenberg συχνά ζωγράφιζε πάνω σε παλιά του έργα και επίσης αν κατά λάθος καταστρέφονταν θεωρούσε το συμβάν ως ένα γεγονός στη ζωή του πίνακα που δεν θα χρειαζόταν να επαναφέρει στην πρώτη μορφή (Tomkins 1976, 214).

Συνολικά θα μπορούσαμε να πούμε πως τα έργα των Rauschenberg και Johns σχετίζονται με τη διάθεση του Cage να δώσει χώρο στη σιωπή και στους ήχους του περιβάλλοντος όπως και στο να χρησιμοποιήσει found ηχητικό υλικό π.χ τα ραδιόφωνα στο *Imaginary Landscape n.4* 1951 (Wolff 2009, 427-428, Kostelanetz 2003, 187-188).

### **3.1.4 Μερικές σκέψεις για τη σχέση Cage και αφηρημένων εξπρεσιονιστών.**

Η τελευταία αυτή υποενότητα περιλαμβάνει μια γενικότερη συζήτηση για τη σχέση του Cage με τους εικαστικούς της Σχολής της Νέας Υόρκης δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην επισήμανση ορισμένων συσχετισμών ανάμεσα στον Cage και τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές καθώς στην πλειοψηφία της βιβλιογραφίας οι δύο περιπτώσεις παρουσιάζονται ως αντίθετοι πόλοι. Αφορμή γι' αυτήν την συζήτηση ήταν η αναφορά του Hellstein (1952) στο *Untitled event* του 1952 στο Black Mountain College και στο ότι τα εικαστικά έργα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν δύο: ένα *White Painting* του Rauschenberg αλλά και ένας πίνακας του Franz Kline, ο οποίος ήταν στο διδακτικό προσωπικό εκείνο το καλοκαίρι. Στην πλειοψηφία της βιβλιογραφίας η συμμετοχή του αφηρημένου εξπρεσιονιστή σε αυτό το event δεν αναφέρεται.

Το event του 1952 ήταν μια ιδέα που γεννήθηκε ένα πρωί στο Black Mountain College και ο Cage μέσα από διαδικασίες τυχαίου μετέφερε σε παρτιτούρα για να λάβει χώρα αργότερα στη μέρα. Οι συμμετέχοντες ήταν καλλιτέχνες που βρίσκονταν εκείνο το καλοκαίρι στα σεμινάρια και προέρχονταν από διαφορετικούς τομείς. Μέσα από το στήσιμο της παράστασης ο Cage ήθελε να προκαλέσει μια πρωτόγνωρη εμπειρία στους ακροατές/θεατές. Έχοντας ως βάση τη φιλοσοφία του Duchamp πίστευε πως το έργο ολοκληρώνεται στην παράσταση, όταν αποκτά την κοινωνική του διάσταση (Tomkins 1976, 9-19, Cage 1983 σε Kostelanetz 2003, 42) κάτι το οποίο θα μπορούσαμε παραλληλίσουμε με

την προσπάθεια του αφηρημένου εξπρεσιονιστή να προσεγγίσει το θεατή.

Το *Untitled Event* περιλαμβάνει διάσπαρτες στο χώρο πράξεις, ηχητικές και μη, οι οποίες εκτυλίσσονταν ανεξάρτητες η μία από την άλλη (εικ.25). Σύμφωνα με το Zen τέτοιες πράξεις χαρακτηρίζονται από την unimpededness και interpenetration δηλαδή την ανεμπόδιστη ροή και την αλληλοσυσχέτιση μεταξύ συμβάντων (Nyman 2012, 180, Stefanou 2004, 96). Ο Cage τοποθέτησε τους θεατές μέσα στην παράσταση ώστε να τους προσφέρει μηδενικό σημείο εστίασης δηλαδή την εμπειρία που είχε με το *White Writing* του Tobey και το "all-over" του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Μάλιστα σε αυτό το σημείο φαίνονται οι οπτικές του Pollock και του Cage να συγκλίνουν. Ο Pollock σε σχόλιο του είχε επισημάνει πως οι θεατές απέναντι στους "all-over" πίνακές του δεν θα έπρεπε να ψάχνουν για κάτι αλλά να κοιτούν παθητικά (σε Hellstein 2014, 66). Επειδή ίσως υπάρχουν όλες οι πιθανότητες ταυτόχρονα, όπως ακριβώς πίστευε και ο Cage;

Ο στόχος του Cage για μια αποεστιασμένη θεατρική κατάσταση βασιζόταν στις συνθήκες στο πρότυπο της ζωής η οποία δεν θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι εστιασμένη. Όσον αφορά τα χαρακτηριστικά αποεστίασης στις συνθέσεις του μια πρώτη ένδειξη έχουμε στις ρυθμικές δομές της δεκαετίας του '30-'40 με τις οποίες στόχευε σε μια μη γραμμική πορεία στη σύνθεση, δηλαδή την απουσία αιτίας και αποτελέσματος. Τα έργα της εποχής δημιουργούν ένα ασαφές ηχητικό τοπίο το οποίο δίνει την αίσθηση της στατικότητας στα πρότυπα του Satie. Ανάλογη αποεστίαση μπορούν να προκαλέσουν τα ηλεκτρονικά και το προετοιμασμένο πιάνο καθώς είναι δύσκολο για το θεατή να αντιληφθεί την πηγή (Stefanou 2004, 83-129). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το πρώτο μέρος του *String Quartet in Four Parts* (1949) στο οποίο οι αρμονίες είναι στατικές, μη εξαρτόμενες οντότητες (Boutwell 2012, 461). Επίσης αυτό το ιδανικό αφορά και το *4'33"* για το οποίο δήλωσε το 1968 πως καταφέρνει να αφήσει τους ήχους να μείνουν εκεί που είναι, ενώ στον λευκό πίνακα προβάλλονται πάνω του κι έτσι είναι λιγότερο ελεύθεροι (Kostelanetz 2003, 198-199). Τέλος είναι ένα χαρακτηριστικό που μπορούμε να βρούμε σε μια σειρά από σχέδια που έκανε το '80. Συγκεκριμένα το 1983 ο Cage ξεκίνησε να δουλεύει με γραφίτη για τη σειρά *Where R=Ryoanji* στην οποία σχεδίαζε το περίγραμμα από 15 πέτρες που είχε τοποθετήσει στο χαρτί. Παρόλο που η θέση των πετρών και η πυκνότητα του γραφίτη είχαν προσδιοριστεί μέσα από το I-Ching δηλαδή τυχαία, το αποτέλεσμα είναι συγγενές

με τα *white writings* του Tobey και τα drips του Pollock καθώς όλη η επιφάνεια του χαρτιού είναι καλυμμένη (εικ.16) (Cage and Retallack 1996, 240-243).

Αν ασχοληθούμε με το θέμα της κατευθυντικότητας στο Black Mountain College θα δούμε πως το έργο του Kline (εικ.24) δεν βρισκόταν παράλληλα σε κάποιον τοίχο αλλά στη μέση της παράστασης ως μια τρισδιάστατη μορφή. Οι χορευτές θα κινούνταν λοιπόν γύρω από αυτό βλέποντάς το και από τις δύο πλευρές. Δεν μπορούμε να μην επισημάνουμε στο σημείο αυτό τη σωματική συμμετοχή του θεατή στα έργα των αφηρημένων εκπροσώπων· ειδικά όσο οι διαστάσεις μεγάλωναν. Ο στόχος λοιπόν και στις δύο περιπτώσεις φαίνεται να ήταν οι πίνακες να ενισχύσουν στο θεατή την αίσθηση του να βρίσκεται στο εδώ και τώρα (εικ. 39,40) (Hellstein 2014, 57-59). Δεν θα μπορούσε αυτή η χωρική αντίληψη να θεωρηθεί ταυτόσημη με το λόγο για τον οποίο γράφτηκε το 4'33" του Cage; Δηλαδή με την πρόθεση να υπάρχει μια σύνθεση που θα δημιουργηθεί από το μηδέν στον συναυλιακό χώρο και θα είναι χαρακτηριστική αυτού;

Ένα ακόμη σημείο επαφής αφορά στη διαδικασία και την αποδοχή του άγνωστου από τον καλλιτέχνη· μια ιδέα η οποία υπάρχει με διαφορετική μορφή στον Cage και στους αφηρημένους εκπροσώπους. Έχουμε δει πως ο Cage λόγω της μελέτης του Zen χρησιμοποιούσε διαδικασίες τυχαίου έτσι ώστε να έχει τη μικρότερη πιθανή συμμετοχή στο έργο. Αντίστοιχα όμως υπάρχουν πολλές δηλώσεις αφηρημένων εκπροσώπων στις οποίες μιλούν για την ανάγκη να παρουσιαστεί ακέραιο αυτό που ανακαλύπτουν μέσα από την αυτόματη διαδικασία (Clarkson 2002, 97). Όσον αφορά την ίδια τη διαδικασία ο Cage όντας αντίθετος στον σουρεαλιστικό αυτοματισμό πίστευε πως τα έργα των αφηρημένων εκπροσώπων παράγονται με την ίδια λογική, δίνοντας δηλαδή υπερβολική έμφαση στο εγώ και τις συνήθειες του σώματος. Παρ' όλα αυτά όπως έχουμε δει στο πρώτο κεφάλαιο οι αφηρημένοι εκπροσώποι δεν χρησιμοποιούσαν το σουρεαλιστικό αυτοματισμό αλλά ένα "πλαστικό αυτοματισμό" καθώς είχαν τις ίδιες αντιρρήσεις με τον Cage (Bernard 2002, 177, Guilbaut 1983, 81-83).

Σύμφωνα με το Feldman ο Cage "πρώτος είχε αναρωτηθεί αν η μουσική θα μπορούσε να είναι ένα έργο τέχνης παρά ένα μουσικό έργο, και προσπαθούσε να σπάσει το φράγμα ανάμεσα στο χώρο της τέχνης και το χώρο της ζωής αλλά και ανάμεσα στις ίδιες τις τέχνες" (Delio 2002, 146, Bernard 2002, 176-177). Το 1958 ήταν ο μαθητής του Cage, Alan Karpow, εκείνος που εξέφρασε τέτοιες πε-



ποιθήσεις ανοιχτά σε συνάντηση στο Club (Haskell and Hanhardt 1984, 32, Wolff 2009, 427-428). Στην ερώτηση όμως του κατά πόσο ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός κατέρριπτε τα τείχη μεταξύ τέχνης και ζωής μπορούμε να συνοψίσουμε όλη τη μέχρι τώρα ανάλυση σε τρία συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Πρώτα, το θέμα πίσω από τον αφηρημένο καμβά ήταν τα αδιέξοδα του κοινωνικο/πολιτικού γίνεσθαι στην μεταπολεμική εποχή. Δεύτερον, η διαδικασία ήταν μια πράξη που δεν ξεχώριζε από τη βιογραφία του ζωγράφου και συμμετείχε με όλο του το είναι στη στιγμή (Hellstein 2014, 62,72) και τρίτον ο θεατής καλούνταν να συμμετέχει μπροστά στον πίνακα είτε νοητικά μέσα από την αφαίρεση είτε πρακτικά μέσα από την κίνηση.

Αντί λοιπόν να μιλούμε για διαφορές ανάμεσα στον Cage και τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές θα έπρεπε να αναγνωρίσουμε καινοτομίες σε κοινούς τομείς όπως η δημιουργία, η παρουσίαση αλλά και πρόσληψη του έργου και να αναρωτηθούμε τελικά αν κάτι τέτοιο θα είχε συμβεί χωρίς την ανταλλαγή απόψεων και τη συναναστροφή στη Σχολή της Νέας Υόρκης τη δεκαετία του 1950.

### **3.2 Η περίπτωση του Morton Feldman**

Η πλειοψηφία των συνθέσεων του Feldman μπορεί να χαρακτηριστεί ως συγκρατημένη, εσωτερική και, επικριτικά, ως ασύνδετη, κουραστική, ακόμη ίσως και ανυπόφορη. Φυσικά αυτοί οι χαρακτηρισμοί θα ήταν ίσως ο πιο αρνητικός τρόπος για να τονίσει κανείς πως μπροστά στο έργο του Feldman ο ακροατής καλείται να υιοθετήσει έναν ανοίκειο, διαφορετικό, τρόπο ακρόασης απ' ό,τι σε περιπτώσεις άλλων συγχρόνων του συνθετών. Η πιο περιεκτική διατύπωση για το πως ακούγεται ο Feldman ανήκει στο δάσκαλό του Wolpe: "Τον ενδιαφέρουν επιφάνειες που είναι όσο περισσότερο λιτές γίνεται και τα απομεινάρια από σχήματα που με δυσκολία ακούγονται από κάποια απόσταση" (σε Noble 2013, 188). Επιπλέον το αποτέλεσμα γίνεται ακόμη πιο έντονο στα έργα της περιόδου 1979-1987 όταν δημιούργησε συνθέσεις διάρκειας μεγαλύτερης της μια ώρας π.χ. *For Philip Guston* και *String Quartet (II)* (Ross 2006).

Το γεγονός ότι ο Feldman αναφερόταν σπάνια στα τεχνικά ζητήματα της συνθετικής του μεθοδολογίας (Noble 2013, 5,9), κάτι το οποίο θα μπορούσε να ξεκαθαρίσει κάπως τα πράγματα, δυσκολεύει την κατανόηση. Υπάρχουν μια σειρά

από εικασίες σχετικά με το γιατί ακολούθησε αυτή τη στάση από τη συνειδητή απόκρουση (Feldman 1972 σε Feldman and Friedman 2000, 104) μέχρι και το ότι του πήρε χρόνο να καταλάβει τι έκανε (σε Scriver n.d., 6, 8-9). Στην ουσία όμως η συνθετική μέθοδος, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, δεν υπήρχε τουλάχιστον με την έννοια του συστήματος που προϋπάρχει της σύνθεσης.

Εναλλακτικά κάποιος μπορεί να χρησιμοποιήσει τα εικαστικά ως δίοδο για να προσεγγίσει το έργο του. Ο Feldman μιλώντας σπάνια για συγκεκριμένα εικαστικά έργα αλλά σχεδόν πάντα για συγκεκριμένους εικαστικούς έκανε τολμηρές δηλώσεις για τους στόχους της μουσικής του η οποία σύμφωνα με τον ίδιο δεν θα ήταν αυτή που είναι αν δεν ερχόταν σε επαφή με τη Σχολή της Νέας Υόρκης. Όσον αφορά λοιπόν το στόχο της συγκεκριμένης εργασίας να ερευνήσει τις σχέσεις των δύο τεχνών και σε αντίθεση προς την αμφισημία που χαρακτηρίζει τη σχέση του Cage με τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές, η περίπτωση του Morton Feldman είναι αυτή που φαίνεται να προπαγάνδισε το μύθο της μποέμ Σχολής της Νέας Υόρκης. Ο λόγος ήταν πως ο συνθέτης τις δεκαετίες 1950 και 1960 μέσα από μια σειρά κειμένων<sup>118</sup> κατέγραψε την μεθοδολογική, προσωπική και φιλοσοφική σχέση του με τη συγκεκριμένη τάση και ιδιαίτερα με τους καλλιτέχνες Mark Rothko και Philip Guston και σε μικρότερο βαθμό με τους Robert Rauschenberg και Jasper Johns (Smigel 2003, 250-251, Johnson 2002, 10-12). Χαρακτηριστική είναι η παρακάτω δήλωση για τη δεκαετία του '50: "Για μένα δεν υπήρχε τίποτα άλλο από την αφηρημένη ζωγραφική και έναν αφηρημένο τύπο μουσικής" (σε Larson 2012, 184).

### **3.2.1 Τρόποι προσέγγισης της μουσικής του Feldman.**

Η συνθετική πορεία του Feldman εδραιώθηκε μέσα από τα γραφήματα των αρχών του '50 που χρησιμοποιήθηκαν στις σειρές έργων *Projections* και *Intersections* (και *Marginal Intersection* 1951) της περιόδου 1950-1953 (εικ.26-28). Στις δύο αυτές σειρές οι οποίες έχουν δημιουργηθεί σε κομμάτια χαρτιού μιλιμετρέ οι οδηγίες δίνονται σε δύο άξονες. Ο κάθετος άξονας αφορά στην ενορχήστρωση ή τις νότες που ακούγονται (μια μπάρα) και τις νότες που πιέζονται έτσι ώστε να δονηθούν συμπαθητικά (πιο κάτω μπάρα) και ο οριζόντιος στο

118 Μερικά από αυτά είναι τα *The Anxiety of Art*, *Give my regards to Eighth Street*, *Autobiography* και *After Modernism* (Johnson 2002, 10).

χρόνο. Από τα στοιχεία που προσδιορίζονται είναι ο αριθμός των νοτών, το ρεγκίστρο τους, η ταχύτητα (κάθε κουτάκι διαρκεί ένα συγκεκριμένο ictus ή παλμό) η ενορχήστρωση και το ηχόχρωμα (π.χ. αρμονικοί). Αντίθετα η δυναμική<sup>119</sup> και τα τονικά ύψη είναι απροσδιόριστα.

Ο Feldman ήταν ο πρώτος από την ομάδα των πειραματικών συνθετών αλλά και από τους μεταπολεμικούς *avant-garde* συνθέτες που έκανε αποκλειστική χρήση γραφημάτων αντί για συμβατική σημειογραφία στις παρτιτούρες του (Boutwell 2012, 457-458). Λόγω της στήριξης και του αυξημένου ενδιαφέροντος του Cage οι παρτιτούρες με τα γραφήματα ήταν τα πρώτα έργα του Feldman που εκτελέστηκαν, ηχογραφήθηκαν και εκδόθηκαν (Noble 2013, 141-142). Για τον Cage η σημειογραφική καινοτομία του Feldman ήταν το καλύτερο παράδειγμα εφαρμογής σκέψεων που φαίνεται να απασχολούσαν τον ίδιο ήδη από το 1951 αλλά ακόμη δεν είχαν γίνει πράξη· δηλαδή μιας σημειογραφίας η οποία δεν δηλώνει τον τελικό ήχο αλλά είναι μια οδηγία. Το 1958 είπε χαρακτηριστικά: "Αυτή είναι μια διάλεξη για εκείνη τη σύνθεση που είναι απροσδιόριστη ως προς την εκτέλεσή της. Το *Intersection 3* του Morton Feldman είναι ένα παράδειγμα. Το *Music of Changes* δεν είναι" (Cage 1961, 36). Επιπλέον, το θέμα των γραφημάτων σχολιάζεται μέσα σε διάφορα κείμενα όπως το "History of Experimental Music in the United States" (1958), "Composition as Process" (1958) και "Lecture on Something" (1959 πρώτη εκτέλεση στο Club το 1951) (Cage 1961, 35-40,67-75,128-145). Αντίστοιχα και οι Cowell και Wolpe σε κείμενά τους την περίοδο 1952-1956 αναφέρθηκαν σε αυτά (Noble 2013, 141-142).

Η οπτική του Cage μας ενδιαφέρει εδώ διότι σύμφωνα με τον Noble μέχρι τη δεκαετία του 1990 ο Feldman προσεγγιζόταν από τους μελετητές όπως ακριβώς και ο Cage (Noble 2013, 11-14). Αντίστοιχα παραδείγματα φέρνει και ο Boutwell (Boutwell 2012, 458,460-463,476). Τέλος είναι και ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται ο Feldman στο βιβλίο του Nyman *Πειραματική Μουσική* (Nyman 2012, 34 υποσ.1) Υπάρχει δηλαδή εδώ ένα πρώτο θέμα για διερεύνηση διότι η εξέλιξη του Feldman μας θέτει κάποια εμπόδια στο να γενικεύσουμε την ελευθερία που φαίνεται να έδωσε στα πρώτα του έργα. Σε όλη τη συνθετική του πορεία

119 Παρ'όλα αυτά σε δήλωσή του το 1951-52 έχει σχολιάσει για τη σειρά *Projections* πως πρέπει να έχουν χαμηλή δυναμική και για τη σειρά *Intersections* πως ο εκτελεστής έχει την ελευθερία να διαλέξει διαφορετική δυναμική σε κάθε είσοδο την οποία όμως θα πρέπει να κρατήσει στο ίδιο επίπεδο. Τέλος επισημαίνει πως και στα δύο ο στόχος είναι "ο καθαρός (που δεν δονείται) τόνος" (σε Griffiths 1995).

φαίνεται να τον απασχολούσε το ποιο θα ήταν το επίπεδο απουσίας ελέγχου που όμως δεν θα έκανε το έργο να μην είναι δικό του (Feldman 1965 σε Feldman and Friedman 2000, 30). Αυτό το τελευταίο μπορεί να φανεί στον πειραματισμό με διαφορετικές σημειογραφίες στην πορεία των ετών (Noble 2013, 147, Nicholls 2002, 26-32, Holzaepfel 2002, 159-163).

Ο Feldman μετά τις γραφηματικές παρτιτούρες των αρχών του 1950 σταδιακά προχώρησε σε πιο συμβατικές, όχι όμως όπως οι παραδοσιακές, που έδιναν στον εκτελεστή κάποια ελευθερία κινήσεων μέσω της απροσδιοριστίας. Επιπλέον εξασφάλιζαν την ατμόσφαιρα που ήθελε να έχουν τα έργα του, και ταυτόχρονα την μη εμπλοκή της μνήμης και του αυτοσχεδιασμού στην διαδικασία της εκτέλεσης. Η αντίθεσή του απέναντι στον αυτοσχεδιασμό μοιάζει με την παρακάτω άποψη του Schneker πως όσο μεγαλύτερη είναι η ελευθερία τόσο ο μουσικός πέφτει σε κοινοτοπίες (σε Noble 2013, 136,162). Επίσης για το θέμα υπάρχουν διάφορες μαρτυρίες απογοήτευσης του Feldman από το ακουστικό αποτέλεσμα που είχε δώσει η ελευθερία των εκτελεστών στα γραφήματα (Ross 2006, Scriver n.d., 8).

Τελικά από το 1957 και έπειτα στράφηκε στα "ελεύθερης διάρκειας" έργα στα οποία δίνεται το τονικό ύψος αλλά όχι η διάρκεια και ο κάθε εκτελεστής μπορεί να κινηθεί με το δικό του ρυθμό δημιουργώντας ένα ετεροφωνικό αποτέλεσμα όπως στο *Piece for 4 Pianos* (1957) (εικ. 29), *Durations* (1960-1) και *Between Categories για δύο κουαρτέτα* (1969) (Griffiths 1995). Μια παραλλαγή της τελευταίας σημειογραφίας υπάρχει στο *Piano (Three Hands)* (1957) στο οποίο αν και δεν ορίζονται οι διάρκειες, δίνεται στην παρτιτούρα το σημείο στο οποίο οι εκτελεστές παίζουν ταυτόχρονα (Nicholls 2002, 30, Nyman 2012, 39,114-115). Τέλος το 1969 είχε επιστρέψει στην παραδοσιακή παρτιτούρα με έργα όπως το *On Time and the Instrumental Factor* (Beaudoin 1992).

### 3.2.2 Οι ιδέες του Feldman

Αν εμβαθύνουμε περισσότερο στο θέμα της ελευθερίας πρέπει να ασχοληθούμε με το σύστημα στα έργα του συνθέτη. Ο Wolff για το *Piano Piece 1952* έγραψε "Τι υπάρχει να πούμε; Η μουσική φαίνεται να είναι μη αναλύσιμη. Δεν βλέπω κάποιο σύστημα, τουλάχιστον κανένα που θα μπορούσε να δικαιολογήσει την παρουσία ενός ήχου σε σχέση με τον επόμενο" (Wolff et al.

1998, 370-378). Αντίστοιχη είναι και η ιστορία με τον Cage, ο οποίος στις αρχές του 1950 βλέποντας ένα έργο που του έφερε ο Feldman ενθουσιάστηκε με την άγνοια του συνθέτη στο πώς το δημιούργησε. Παρόλα αυτά ο Feldman είχε τουλάχιστον 10 χρόνια που μελετούσε σύνθεση (Noble 2003, 7) και επίσης έχει περιγράψει με διαφορετικό τρόπο το παραπάνω γεγονός:

Στην πρώτη μας συνάντηση έφερα στον John ένα κουαρτέτο εγχόρδων. Το κοίταξε για πολλή ώρα και μετά είπε: Πώς το έκανες αυτό; Θυμήθηκα τους συνεχείς καβγάδες με το Wolfe, και πως μια βδομάδα πριν αφού έδειξα μια σύνθεσή μου στο Babbitt και απάντησα τις ερωτήσεις του όσο πιο έξυπνα μπορούσα, μου είπε: Morton, δεν καταλαβαίνω ούτε μια λέξη από αυτά που λές. Και έτσι, με αδύναμη φωνή απάντησα στο John, Δεν ξέρω πως το έκανα. (Feldman 1962 σε Feldman and Friedman 2000, 4).

Τα πράγματα μπερδεύονται ακόμη περισσότερο σε δηλώσεις του Feldman όπως η παρακάτω "Στην τέχνη, είναι το σύστημα το ίδιο που προσφέρει λάθος προσδοκίες, που εξαπατά" (Feldman and Friedman 2000, 63-64). Ποιά ήταν λοιπόν η θέση του Feldman;

Η αντίδρασή του στο 'σύστημα' το οποίο εκείνη την εποχή σήμαινε κάτι πολύ διακριτό και συχνά μάλιστα λειτουργούσε ως μετάφραση του σειραϊσμού (Noble 2013, 7-8) αφορούσε τον απόλυτο σειραϊσμό του Boulez και την σημασία της κατασκευής έναντι του ήχου. Όπως θα δούμε στη συνέχεια σε καμία περίπτωση αυτό δεν σημαίνει πως δεν χρησιμοποιούσε διαδικασίες, μεθόδους και τεχνικές στα έργα του αλλά δεν τα ανήγαγε σε πρώτιστο μέλημά του. Η στάση του θυμίζει τα λόγια του ζωγράφου Guston ο οποίος του είχε πει πως όταν μαθαίνει πως δημιουργήθηκε ένα έργο παύει να ενδιαφέρεται (Feldman 1966 σε Bernard 2002, 178).

Τα εικαστικά μπορούν να αποτελέσουν βασική βοήθεια στην κατανόηση του τρόπου που συνέθετε ο Feldman· άλλωστε οι δηλώσεις του ίδιου για τη σχέση αυτή είναι πάρα πολλές. Το πρώτο ενδιαφέρον στοιχείο είναι ο χωρικός τρόπος με τον οποίο δούλευε και αντιλαμβανόταν ο Feldman τον ήχο. Κάποτε δήλωσε πως ο τρόπος που συνέθετε το 1951 (δηλαδή με τις γραφηματικές παρτιτούρες) έμοιαζε με τον τρόπο με τον οποίο ο Pollock ζωγράφιζε, δηλαδή με την κίνησή του γύρω από τον καμβά. Ο ίδιος έβαζε φύλλα ίσης χρονικής διάρκειας στον τοίχο δημιουργώντας έτσι μια οπτική ρυθμική δομή (ένα time-canvas) στην οποία προσέθετε υλικό με έναν "all-over" τρόπο (δηλαδή χωρικά) και απομακρυνόταν

για δει το αποτέλεσμα (Nicholls 2002, 26, Johnson 1994, 7, Boutwell 2012, 474-475). Αυτή η ιδέα υπάρχει και ως προσυνθετικό σκίτσο μέσα στις σημειώσεις του από την περίοδο 1951-52 (Noble 2013, 3-5). Ο Feldman έχει σχεδιάσει ένα παραλληλόγραμμο στο οποίο ο κάθετος άξονας αφορά την ηχοχρωματική δομή και ο οριζόντιος τη χρονική δομή. Οι δύο άξονες του σκίτσου φαίνονται να είναι ακριβώς οι ίδιοι που βρίσκουμε στα γραφήματά του.

Μπορούμε να συσχετίσουμε τις δύο διαστάσεις της παρτιτούρας με την απουσία προοπτικής (τρίτης διάστασης) στα έργα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Το 1951 ο Feldman έδωσε μια διάλεξη στο Club με τον τίτλο "Unframed Frame" στην οποία ανέφερε πως η μουσική χρειάζεται ένα ακουστικό επίπεδο όπως εκείνο που υπάρχει στα εικαστικά (Boutwell 2012, 474). Το "picture plane" για τους εικαστικούς ήταν η επιφάνεια του καμβά την οποία μπορούσε ο καλλιτέχνης να χρησιμοποιήσει σαν παράθυρο για την ψευδαίσθηση αυτών που παρουσιάζονται στον καμβά(συνήθως με προοπτική) ή απλώς με βάση τις φυσικές του διαστάσεις' ως ένας δυσδιάστατος χώρος με συγκεκριμένο μέγεθος.

Ο Feldman σε αντιστοιχία προς το οπτικό επίπεδο χρησιμοποίησε το "ακουστικό επίπεδο" για την επίτευξη ισορροπίας ή όπως χαρακτηριστικά είπε για το "πως θα κρατήσω τον ήχο στο πλάνο από το να πέσει στο πάτωμα" (σε Noble 2013, 67) χωρίς να τον υποβάλλει σε κάποιο συγκεκριμένο σύστημα. Αυτό που ξεχώριζε ο Feldman στο Rothko ήταν πως τα σχήματά του "επιπλέουν" όταν υπάρχουν σε μια συγκεκριμένη κλίμακα (εικ. 40) (σε Bernard 2002, 187)' αντίστοιχα σε ένα έργο όπως το *Autumn Rhythm* (1950) (εικ.5) του Pollock, το μέγεθος, η συνεχής κίνηση και τα χρώματα υπάρχουν σε μια ισορροπία. Ποια ήταν όμως τα στοιχεία που κρατούσε σε ισορροπία ο Feldman;

Οι σημειώσεις του καλλιτέχνη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 αποκαλύπτουν ερωτήματα σχετικά με το πώς μπορεί να δομηθεί ένα έργο που δεν βασίζεται στο τονικό σύστημα (οργάνωση των φθόγγων, τονικού ύψους, διάρκειας, ηχοχρώματος και υφής).<sup>120</sup> Πιο συγκεκριμένα έγραψε πως "το βασικό

120 Σε αναλύσεις των Noble, Boutwell, Borio και Johnson για ένα εύρος έργων, από τις γραφηματικές παρτιτούρες, τα συμβατικά *Intermissions*, το *Piano Piece* (1952), το *Mobile Intermission 5* μέχρι και το *For Bunita Marcus* του 1985 οι μελετητές επισημαίνουν τη χρήση 12φθογγων aggregate και υποσυνόλων τους για τη δημιουργία δομικών ενότητων. Δομικοί δείκτες μπορούν να γίνουν και οι αντιθέσεις στη δυναμική (*Intermissions 4/5, Extension 1*) ή η απόσβεση του ήχου (decay) που όταν υπάρχει ως οδηγία για την εκτέλεση (ο εκτελεστής να κρατά τη νότα μέχρι σχεδόν να μην ακούγεται) χωρίς ένδειξη μέτρου καθορίζει ως ένα βαθμό τη διάρκεια του έργου (*Intermission 6*) (Noble 2013, Boutwell 2012, Borio 1996, Johnson 1994). Επίσης ο ίδιος ο

υλικό υπάρχει σε μια κρυσταλλική δομική κατάσταση, μια καθαρά ηχητική εμπειρία έξω από την αρμονία, την αντίστιξη και τη μελωδία” (σε Noble 2013, 146). Όπως μπορούμε να δούμε υπάρχει ειδική μέριμνα για την ακρόαση. Συγκεκριμένα ο Feldman μέσα από τα γραφήματα και την απουσία σημειογραφημένων νοτών σε αυτά θα μπορούσαμε να πούμε πως πέτυχε την αποσταθεροποίηση της μελωδικής συνέχειας στην ακρόαση.

Επίσης η γραφική μορφή και η απροετοίμαστη κατάσταση στην οποία υποβάλει τον εκτελεστή οδηγεί σε ένα ακουστικό αποτέλεσμα όπου η κάθε νότα παρουσιάζεται ως μεμονωμένο ηχόχρωμα. Όπως θα έλεγε ο Feldman "φτιάχνω έναν ήχο και στη συνέχεια προχωράω στον επόμενο", δηλαδή κάθε νότα και συγχορδία έχει ένα συγκεκριμένο βάρος. Πιο συγκεκριμένα, η αναφορά σε "weights" εμφανίζεται στις δηλώσεις του για τις σειρές *Projections* και *Intersections* (σε Noble 2013, 146-147) και ήταν ένας συνδυασμός "ηχοχρώματος, ρεγκίστρου και πυκνότητας" (Boutwell 2012, 475) τα οποία μεταχειριζόταν πάνω στο χρονικό καμβά με στόχο την ισορροπία σε ήχο και παλμό (Noble 2013, 139).

Είναι όπως με ένα ζωγράφο. Τι έχει ένας ζωγράφος; Φόρμα και ποσότητες-touch, συχνότητα, ένταση, πυκνότητα, αναλογία, χρώμα. Αυτά που έχουν σημασία είναι απλά η χωρική σχέση και η πυκνότητα των ήχων. Κάθε νότα μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τη στιγμή που βρίσκεται στο συγκεκριμένα ρεγκίστρο (Feldman σε Boutwell 2012, 474).

Ιδιαίτερα στα ορχηστρικά κομμάτια από τη σειρά *Projection (2/5)* όπου έχουμε να κάνουμε με ένα πιο διακριτό ηχοχρωματικό φάσμα, οι κινήσεις των οργάνων, τα σημεία που αντιπαρατίθενται ή εκεί που χτίζουν ομάδες ήχων προβάλλουν εύκολα πάνω στο γράφημα (εικ.27). Ο Feldman δούλεψε λοιπόν έχοντας όλη τη σύνθεση μπροστά του (οι παρτιτούρες στον τοίχο του δίνουν τα χρονικά όρια) κατ' αντιστοιχία με τον ζωγράφο, ο οποίος γνωρίζει τα όρια του καμβά του. Μάλιστα είχε δηλώσει πως δεν υπάρχει χρόνος όταν δουλεύει υπογραμμίζοντας με αυτόν τον τροπό ακόμη περισσότερο την οπτική διάσταση της σύνθεσης (σε Noble 2013, 189, Persson 2002). Όσον αφορά λοιπόν στη σύνθεση, η "επίπεδη επιφάνεια" (σε Johnson 2002, 231) φαίνεται να λειτουργήσει ως εννοιολογική (conceptual) ιδέα που σχημάτισε ο συνθέτης μέσω του αφηρημένου εξπρεσιονισμού.

Feldman έχει αναφερθεί στο πως χρησιμοποιεί τα χρωματικά πεδία (Noble 2013, 178).

Επίσης αντίθετα προς την ταύτιση του με τον Cage ο ίδιος είχε πολλές φορές δηλώσει πως ο τρόπος που χρησιμοποιούσε ο φίλος του την τύχη οδηγούσε σε ένα ακόμη ολοκληρωτικό σύστημα (Feldman 1958 σε Feldman and Friedman 2000, 1-2). Ίσως λοιπόν σε αυτό το σχόλιο και με βάση τα όσα είδαμε πιο πριν να θεωρήσουμε πως βρίσκεται η ιδιαιτερότητα του Feldman να μην αποποιείται το σύστημα, αλλά να επιλέγει να δουλεύει μέσα σε αντίθετες δυνάμεις χωρίς να επιλέγει καμία και το ίδιο να προκαλεί ακουστικά και στον ακροατή. Η δομή του θα μπορούσαμε να πούμε πως μοιάζει με ένα πλέγμα εντάσεων ανάμεσα στον οριζόντιο και κάθετο χώρο που του προσφέρει το σκίτσο του κάτι το οποίο όπως θα δούμε στη συνέχεια μεταφράζεται και στο ακουστικό αποτέλεσμα.

Συνολικά φαίνεται να ασχολείται με τον ενδιάμεσο χώρο "in inbetweeness" το οποίο αντιλαμβάνεται ως ένα μέρος έντασης. Η επαφή<sup>121</sup> που είχε στις αρχές του '50 με τη σειρά *Black Paintings* (εικ.31) του ζωγράφου του δίδαξε το να βρίσκεται το έργο ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή. Ο Rauschenberg<sup>122</sup> έχει δηλώσει:

Δεν είναι ούτε η τέχνη για την τέχνη, ούτε η τέχνη ενάντια στην τέχνη. Στηρίζω την τέχνη αλλά αυτήν που δεν έχει καμία σχέση με τέχνη. Η τέχνη αφορά τη ζωή, αλλά όχι την τέχνη (Rauschenberg 1977 σε Leoni-Figini 2006)

Παρόλα αυτά για το Feldman η επιδίωξη στα έργα του δεν ήταν η ελαχιστοποίηση του ορίου τέχνης και ζωής με τον τρόπο που το βρίσκουμε στον Cage αλλά το να βρίσκεται "ανάμεσα σε κατηγορίες. Ανάμεσα στο Χρόνο και το Χώρο. Ανάμεσα στη ζωγραφική και τη μουσική. Ανάμεσα στην κατασκευή της μουσικής και την επιφάνειά της" (Bernard 2002, 178-180, Scriver n.d., 6, Feldman and Friedman 2000, 147, Perrson 2002). Με αυτό το "μέσο" θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε και ένα άλλο είδος "επίπεδου", αυτό που υπάρχει στα έργα του Rothko (εικ.9,40), του Guston (Attar 1953) (εικ.14) ή του Newman(zips) (εικ.10) στα οποία τα αφηρημένα σχήματα παρόλο που παρουσιάζονται σε μια δυσδιάστατη σύνθεση, όταν δημιουργούν επίπεδα ή συσχετίζονται με το φόντο σχηματίζουν ένα ελάχιστο βάθος στο οποίο κρύβεται και όλη η ένταση του έργου.

Ο Feldman φαίνεται να θέλει να κατευθύνει την εμπειρία των ακροατών μέσα από τον απροπροσανατολισμό και το παιχνίδι με τη μνήμη, κάτι που γίνεται

121 Ο Rauschenberg πρότεινε στο Feldman να παρουσιάσει έργα τους στην έναρξη της έκθεσής του με τη σειρά *Red Paintings* το 1955 στην Charles Egan Gallery (Noble 2013, 187-190)

122 Μάλιστα ο Cage θεωρούσε αυτή την αναφορά απλά μια προσπάθεια να φανεί ο Rauschenberg μυστηριώδης (Kostelanetz 2003, 188)



ακόμη πιο έντονο στα έργα τις τελευταίας περιόδου του με τις τεράστιες διάρκειες (Boutwell 2012, 463-464). Μιας και τον απασχολεί ποιο είδος επιφάνειας προσέχει ο ακροατής; αν είναι τα διαστήματα (οριζόντιο) ή η αρμονία (κάθετο) (σε Noble 2013, 134, Borio 1996, 2) προσεγγίζει την "επίπεδη επιφάνεια" με δύο τρόπους. Από τη μια μπορεί να υπάρχει ως ομοιόμορφη κατάσταση όπως μπορούμε να την εντοπίσουμε σε ένα έργο όπως το *Piano Piece* (1952) σε συμβατική σημειογραφία με το σταθερό tempo (κάθε νότα διαρκεί ένα τέταρτο παρεστιγμένο) και συνεχή εναλλαγή του υλικού ανάμεσα στα δύο χέρια. Μπορεί όμως να υπάρχει και ως αποπροσανατολισμένη εμπειρία; μέσα από τις απρόσμενες εντάσεις που θα βρούμε στα έργα του 1952-1953 (*Intermissions 4/5*, *Extensions 1/3* , τις επαναλήψεις που εμφανίζονται και χάνονται (στα κομμάτια για χορό *Nature Pieces* 1951 και *Three Dances* 1950, αλλά και στα *Intermission 5* και *Extension 3* ) αλλά και τη σιωπή που υπάρχει ανάμεσα στους ήχους και έχει την ίδια βαρύτητα με αυτούς.

Ακόμη πιο χαρακτηριστική περίπτωση "επίπεδης ατμόσφαιρας" υπάρχει στα έργα της δεκαετίας 1970 και έπειτα όπως το *Why Patterns* (1978) με την περιορισμένη παλέτα νοτών και τις απομονωμένες παρουσιάσεις του υλικού (Griffiths 1995, Bernard 2002, 180-181, 205-206, Johnson 2002, 217-247, Noble 2013, 48-49, Nyman 2012, 96). Η ατμόσφαιρά του θα μπορούσε να αντιστοιχιστεί με το "all-over" στοιχείο έργων του Pollock, διότι ο θεατής τείνει να αποπροσανατολίζεται από την απουσία σημείου εστίασης, με τα σε γενικές γραμμές μουντά χρώματα του Guston από τις αρχές του '50 αλλά και με τα έργα του Jasper Johns *Untitled* (1972), *Scent* (1973-4) (εικ.32) και *Usuyuki* (1977-8) στα οποία υπάρχουν αφηρημένα χιαστί μοτίβα σε όλη την επιφάνεια του καμβά.

Όλα τα παραπάνω είναι φυσικά μεθοδευμένα. Για τον ίδιο στόχος ήταν "να αποσταθεροποιήσει τα στοιχεία του ήχου που χρησιμοποιούνταν για να δημιουργηθεί ένα κομμάτι έτσι ώστε οι ήχοι να υπάρχουν αυτόνομα " όχι ως σύμβολα ή μνήμες οι οποίες ήταν κι αυτές εξαρχής μνήμες από κάποια προηγούμενη μουσική" (σε Bigo 1998). Έτσι οργανώνει μια εμπειρία που σβήνει ότι υπάρχει, μέσα από τα συστατικά της και τη διάρκειά της (Ross 2006) μια εμπειρία που σαμποτάρει την εξέλιξη. Ο συνθέτης γράφει το έργο και μετά σβήνει την εισαγωγή, αφαιρεί το ένα μέρος ή το μεταφέρει σε γραφική παρτιτούρα (Noble 2013, 188). Ο ακροατής μπαίνει σε μια διαδικασία υποθέσεων; μπορεί από τη μια

να ακούσει τη στιγμή και από την άλλη την πιθανότητα για άπειρες συνδέσεις. Η εμπειρία των έργων του είναι σαν ο ακροατής να μεταβαίνει σε μια άλλη αφηρημένη κατάσταση όπου ο χρόνος κυλά διαφορετικά (Borio 1996, 3). Θα μπορούσε να πει κανείς πως επιτυγχάνει την αμεσότητα της ανεμπόδιστης πινελιάς που θα βρούμε σε ένα έργο του Kline για παράδειγμα (Bernard 2002, 187).

Όσον αφορά το κομμάτι του συνθετικού ελέγχου υπάρχει μια ιστορία πως όταν ρωτήθηκε για το μεγαλύτερο δίδαγμα που του έδωσε ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός ο Feldman αναφέρθηκε στο "να αποτελεί η διαδικασία το θέμα του έργου" (Feldman 1976 σε Nicholls 2002, 178). Ο Feldman λοιπόν πίστευε πως οι μουσικοί μπορούν να μάθουν από τον τρόπο που δουλεύουν οι ζωγράφοι με το άγνωστο να απομακρύνονται δηλαδή για να παρατηρήσουν τα μυστήρια που κρύβει το ίδιο το υλικό (Feldman 1965 σε Nicholls 2002, 178).

Παρόλα αυτά ο τρόπος που περιγράφει ο Feldman τη ζωγραφική πράξη είναι λίγο διαφορετικός από αυτό που έχουμε δει ως τώρα. Συγκεκριμένα έχουμε ήδη δει για τον Tobey αλλά υπήρχαν και άλλοι καλλιτέχνες όπως ο Kline και ο Guston οι οποίοι δούλευαν πολύ κοντά στον καμβά και δεν απομακρύνονταν για να παρατηρήσουν (Bernard 2002, 176-179,190, Mayer 1997, 49). Αυτό που μάλλον ήθελε να τονίσει ο συνθέτης ήταν η ανάγκη να εμπιστευτεί ο καλλιτέχνης το υλικό του και να μην προσπαθεί να το καθοδηγήσει να μην τον ενδιαφέρει περισσότερο το σύστημα από τους ήχους. Άλλωστε η ίδια η δημιουργία με κομμάτια χαρτί στον τοίχο και το σκίτσο του παραλληλογράμμου υποδηλώνει μια διαδικασία που είναι χαρακτηριστική του ίδιου του έργου (Scriver n.d., 7).

Σημαντική για τη σχέση του Feldman με το χώρο ήταν η επαφή που είχε με τους Wolpe και Varese από τις αρχές του '40. Σημαντικά για τη μουσική του Feldman αποδείχθηκαν το εικαστικό λεξιλόγιο του δασκάλου π.χ. τα "σχήματα (shapes) της μουσικής", η σύνθεση με αντίθετα σε διαλεκτική σχέση και με χρωματικά πεδία (Boutwell 2012, 468-469, Noble 2013, 53,101-102). Έτσι και ο Feldman αν και δεν Κι ενώ ο Wolpe αντιδρούσε στην αντίσταση του Feldman να εξελίσει τις ιδέες του, ο Feldman όπως θα δούμε στη συνέχεια περισσότερο από την ανάπτυξη ενδιαφερόταν για μια "αφηρημένη εμπειρία" και εστίαζε στην ηχητική απόσβεση ενός ήχου (decay) καθώς έτσι στερούσε την πηγή από το θεατή (Persson 2002).

Το *Projection II* για φλάουτο, τρομπέτα, βιολί και τσέλο- ένα από τα πρώτα γραφηματικά έργα- ήταν η πρώτη μου εμπειρία με αυτή τη νέα σκέψη. Η πρόθεσή μου δεν ήταν να "συνθέσω", αλλά να προβάλω (project) ήχους στο χρόνο, ελεύθερους από μια συνθετική ρητορική [...] (Feldman 1962 σε Feldman and Friedman 2000, 5-6).

Η απόσβεση όπως και ο συμβολισμός της προβολής θα μπορούσαν να θεωρηθούν παράδειγμα της επιρροής του Varese και του ενδιαφέροντός που είχε για το ακουστικό φαινόμενο της μετάδοσης του ήχου "projection" και της σύνθεσης με μάζες (Noble 2013, 180-184). Σύμφωνα με μια δήλωσή του Feldman ο Varese τον συμβούλεψε να σκέφτεται το χρόνο που κάνει ο ήχος να φτάσει στο τέλος της αίθουσας συναυλιών (Persson 2002, Boutwell 2012, 465-468).

### 3.2.3 Rothko's Chapel και Rothko Chapel

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ο Feldman δημιούργησε μια σειρά από έργα-αφιερώσεις σε εικαστικούς του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Για αυτά τα έργα ο ίδιος έχει δηλώσει πως δεν είχαν σκοπό να υπονοήσουν κάποια αντιστοιχία ανάμεσα στη μουσική και τον καλλιτέχνη. Αντίθετα υπάρχει ένα έργο για το οποίο ο συνθέτης έχει δηλώσει πως περιλαμβάνει εξωμουσικές αναφορές και αυτό είναι το *Rothko Chapel*. Ο σχετιζόμενος καλλιτέχνης είναι φυσικά ο Mark Rothko, και αφορμή η αυτοκτονία του το 1970. Η πρόταση για το μουσικό έργο έγινε από τους John και Dominique de Menil, ιδιοκτήτες ενός οικουμενικού παρεκκλησίου που είχε σχεδιάσει ο Rothko στο Houston, Texas (1964-71) (εικ.33) για να συμπεριλάβει μια σειρά έργων του, και ολοκληρώθηκε μετά τον θάνατό του (Johnson 1994, 6-7, Breslin 1993, 474). Η πρεμιέρα δόθηκε μέσα στο παρεκκλησί και σύμφωνα με τον Feldman ήταν γι' αυτόν "η πρώτη και τελευταία παράσταση" (Johnson 1994, 29). Η ενότητα που ακολουθεί θα ερευνήσει τη σχέση των δύο έργων μιας και είναι μια αφορμή να αξιολογήσουμε τη σχέση Feldman και εικαστικών στην πράξη.

Ο χώρος του παρεκκλησίου είναι οκτάγωνος στο τρίγωνο που σχηματίζουν η βόρεια, δυτική και ανατολική πλευρά υπάρχουν από ένα τρίπτυχο και στις υπόλοιπες πέντε πλευρές πέντε μονοί πίνακες (εικ.34,35). Ο θεατής μπορεί να εισέλθει στο χώρο από δύο εισόδους. Ευθεία μπροστά του θα αντικρίσει το βόρειο

τρίπτυχο το οποίο μαζί με το νότιο πίνακα (ο οποίος είναι τοποθετημένος στον τοίχο ανάμεσα στις εισόδους) αποτελούν έναν άξονα γύρω από τον οποίο υπάρχουν συμμετρικά σχετιζόμενοι πίνακες (εικ.2). Σε αντίθεση με το χαρακτηριστικό μοτίβο των παράλληλων παραλληλογράμμων στους πίνακες του Rothko από το 1949 και έπειτα, μόνο τα δυτικό/ανατολικό τρίπτυχο και ο νότιος πίνακας αποτελούνται από παραλληλόγραμμα και τα υπόλοιπα έργα είναι σχεδόν μονόχρωμες επιφάνειες (εικ.36-38).

Ένας από του τρόπους που μπορούμε να αντιληφθούμε την ακολουθία του *Rothko Chapel* είναι να θεωρήσουμε ως βάση τον άξονα βορρά-νότου γύρω από τον οποίο κάθε ζευγάρι πινάκων είναι ένα στάδιο σε μια ακολουθία συναισθηματικών καταστάσεων οι οποίες ξεκινούν από την ισορροπία στην τραγικότητα και πίσω στη λύση. Σε άλλο σημείο ο Rothko είχε δηλώσει: "Δεν ενδιαφέρονουν για τη συμμετρία ή ασυμμετρία αλλά μόνο για τις αναλογίες και τα σχήματα" (σε Johnson 1994, 11). Στη συνέχεια λοιπόν θα δούμε πως στο *Rothko Chapel* οι εντάσεις που δημιουργούνται σε επίπεδο χρωμάτων, μεγεθών αλλά και τρόπου τοποθέτησης στον τοίχο κάνουν το συνολικό αποτέλεσμα να μοιάζει ταυτόχρονα στατικό και κινούμενο και με αυτό τον τρόπο εξυπηρετούν τη συναισθηματική ακολουθία.

Στην πλειοψηφία των έργων του Rothko η στατικότητα δημιουργείται από τα ορθογώνια σχήματα και τη συμμετρική κάθετη διάρθρωσή τους (Johnson 1994, 30). Στο Rothko Chapel αυτή η συμμετρική κάθετη διάρθρωση υπάρχει μόνο στο νότιο πίνακα. Στατικότητα όμως αποπνέουν και οι φαινομενικά μονόχρωμοι καμβάδες (ιδιαίτερα ο βορειοδυτικός και βορειοανατολικός) και η συμμετρικότητα της συνολικής σύνθεσης.

Όσον αφορά στην κίνηση συνήθως δημιουργείται από τη σχέση ορθογωνίων με το φόντο (μέσα από χρωματικές αντιθέσεις και το πόσο ευδιάκριτο είναι το περίγραμμα). Οι σχέσεις αυτές δημιουργούν έναν ελαφρώς τρισδιάστατο χώρο με τα σχήματα να μοιάζουν άλλοτε να έρχονται μπροστά και άλλοτε να υποχωρούν. Στο Rothko Chapel αυτό το χαρακτηριστικό υπάρχει μόνο στο Νότιο Πίνακα καθώς το κάτω μέρος του φαίνεται να είναι πίσω από το περίγραμμα και το πάνω μέρος μπροστά από το περίγραμμα.

Επιπλέον η αίσθηση της κίνησης υπάρχει και στο δυτικό και ανατολικό τρίπτυχο τα οποία έχουν τοποθετηθεί στην άκρη του τοίχου και μοιάζουν να θέλουν να

επεκταθούν στα πλάγια. Τέλος την αίσθηση της κίνησης προκαλούν και οι ασυμμετρίες σε τοπικό επίπεδο. Ο Rothko χρησιμοποιεί διαφορετικής κατεύθυνσης πινελιές (είναι ιδιαίτερα εμφανή στο νοτιοδυτικό και νοτιοανατολικό πίνακα) και διαφορετικά τελειώματα (γυαλιστερό/ματ) (π.χ. τα μαύρα τετράγωνα είναι πιο γυαλιστερά από τους υπόλοιπους πίνακες).

Επίσης υπάρχει ένα μικρό αλλά διακριτό γεγονός: οι τρεις κόκκινες μορφές που εμφανίζονται σε τρεις πίνακες (αριστερός πίνακας από το βόρειο τρίπτυχο, βορειοανατολικός και νοτιοδυτικός πίνακας) και μοιάζουν με ήλιους (Johnson 1994, 14-15). Παρόλα αυτά τέτοιες διαφοροποιήσεις δεν είναι πάντα ευδιάκριτες. Ο φωτισμός προέρχεται από ένα κεντρικό φεγγίτη ο οποίος από το 1974 και έπειτα στο μεγαλύτερο του μέρος είναι καλυμμένος για την προστασία των έργων από το φως (Breslin 1993, 465-467). Το φυσικό φως σε συνδυασμό με τα σκούρα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν (μόβ-μπορντώ-μαύρο) ζητούν την υπομονή του θεατή.

Θα δούμε τώρα ποιά είναι η συναισθηματική ακολουθία. Σύμφωνα με έναν φίλο του Rothko τον Alfred Jensen ο ζωγράφος το 1953 δήλωσε πως στους πίνακές του οι επιφάνειες είναι δύο ειδών: άλλοτε μοιάζουν να επεκτείνονται και άλλοτε να συρρικνώνονται (Breslin 1993, 300-302). Το βόρειο τρίπτυχο είναι η μεγαλύτερη σύνθεση στο έργο, 180 × 297 in (Stoker 2008, 93), είναι τοποθετημένο σε ένα χωνευτό σημείο και από το κέντρο του παρεκκλησίου βρίσκεται πιο μακριά από τους άλλους πίνακες. Ο μεσαίος πίνακας έχει ένα ανοιχτό μώβ χρώμα και οι δύο άλλοι ένα πιο σκούρο μώβ δημιουργώντας μια συμμετρική σύνθεση. Αντίθετα ο βορειοανατολικός και βορειοδυτικός πίνακας επειδή χρησιμοποιούν το μεγαλύτερο μέρος του τοίχου στον οποίο βρίσκονται αλλά και επειδή το χρώμα τους είναι το σκούρο του βόρειου τρίπτυχου είναι πολύ επιβλητικοί προς το θεατή. Στην ανατολική και δυτική πλευρά στα δύο τρίπτυχα με μέγεθος (Stoker 2008, 92) αξίζει να σημειώσουμε πως ο κεντρικός πίνακας βρίσκεται πιο ψηλά από τους εξωτερικούς. Οι μαύρες 'οθόνες' και η σύνθεση σε σχήμα χριστιανικού σταυρού φέρνουν το θεατή αντιμέτωπο με την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, τη φθαρτή του φύση. Στη συνέχεια οι ΝΑ και ΝΔ πίνακες αντίθετα προς τους ΒΑ και ΒΔ πίνακες έχουν το ανοιχτό μώβ χρώμα του κεντρικού πίνακα στο βόρειο τρίπτυχο και περισσότερη εσωτερική κίνηση. Για τον θεατή η εικόνα είναι σίγουρα πιο μυστηριώδης αλλά και πιο φωτεινή από τα τρίπτυχα. Παρόλα αυτά όπως και

οι ΝΑ και ΝΔ έχουν το ίδιο μέγεθος 177 1/2 × 135 in και αποτελούνται από δύο στρώσεις μπογιάς (Barnes 1989 σε Stoker 2008, 92- 93). Τέλος ο νότιος πίνακας είναι ο πιο στενός αλλά και λίγο ψηλότερος από τους μονούς πίνακες που υπάρχουν στην ακολουθία, 180 × 105 in (Stoker 2008, 93), και είναι τοποθετημένος σε ένα μεγάλο τοίχο χάνοντας την επιβλητικότητα των άλλων μονών πινάκων. Σύμφωνα με τον Nodelman είναι ο πιο ανθρωπομορφικός στη σύνθεση και γι' αυτό ίσως να χρησιμοποιήθηκε και η χαρακτηριστική εικόνα του Rothko με τα κάθετα παραλληλόγραμμα (Nodelman 1997 σε Stoker 2008, 93-94). Με βάση τα την επιφάνεια του καμβά και τη θέση του θα μπορούσαμε να τον ερμηνεύσουμε ως έναν άνθρωπο διχασμένο εσωτερικά αλλά και ταυτόχρονα απομονωμένο από το σύνολο.

Ας περάσουμε τώρα στο *Rothko Chapel* του Feldman. Το μουσικό έργο έχει τέσσερα μέρη τα οποία περιγράφονται με τον εξής τρόπο από το συνθέτη: 1. μια σχετικά μακριά, ρητορική έναρξη 2. ένα αφηρημένο τμήμα για χορωδία και καμπάνες 3. ένα μοτιβικό interlude για σοπράνο, βιόλα και τύμπανα 4. ένα λυρικό τέλος για βιόλα με συνοδεία βιμπράφωνου. Το πρώτο μέρος είναι ετερογενές με θράυσματα ήχων και έντονο το ρητορικό στοιχείο από τη βιόλα. Το δεύτερο μέρος παρουσιάζει ένα χορωδιακό κλάστερ για περίπου τρία λεπτά με λίγες συγχωρδίες από τις κάμπανες. Το τρίτο μέρος είναι πολύ πιο εκφραστικό από τα προηγούμενα με κυρίαρχο το ρόλο της σοπράνο. Το τέταρτο μέρος περιέχει μια τροπική μελωδία στη βιόλα που γράφτηκε από το Feldman στα δεκατέσσερά του και ένα ισοκράτη στα κρουστά. Τα τέσσερα μέρη είναι διακριτά μέσα από το μοτιβικό τους υλικό, την ενορχήστρωση, την πυκνότητα και την αρμονία και όπως θα δούμε στη συνέχεια αυτή η διάκριση σχετίζεται με το εικαστικό έργο.

Όσον αφορά στη διαδικασία δημιουργίας του μουσικού έργου γνωρίζουμε πως ο Feldman επισκέπτηκε το παρεκκλήσι και περπάτησε στο χώρο (Johnson 1994, 15). Ο τρόπος λοιπόν που αντιλήφθηκε το εικαστικό έργο ο Feldman, φαίνεται να είναι η αρχική μας ιδέα της "αδιάκοπης συνέχειας" στην διάρθρωση των πινάκων στο χώρο την οποία αποφάσισε να μεταφράσει στη μουσική με τον εξής τρόπο: "Ένωσα πως η μουσική ζητούσε μια σειρά από άκρως αντιθετικά, συγχωνευμένα τμήματα. Οραματίστηκα μια ακίνητη ακολουθία (immobile procession)" (σε Johnson 1994, 29-30). Παρόλο, λοιπόν, που τα έργα του Feldman δεν είναι οργανικά με την αυστηρή έννοια της παραλλαγής ενός αρχικού υλικού, στο

*Rothko Chapel* θα δούμε ένα παράδειγμα 'δεμένου' στις εσωτερικές σχέσεις έργου το οποίο επίσης έχει μια τελεολογική πορεία σε μακροδομικό επίπεδο.

Πιο συγκεκριμένα η "ακίνητη ακολουθία" που αποφάσισε να δημιουργήσει ο Rothko θα μπορούσε να είναι μετάφραση της στάσης και της κίνησης που συνυπάρχουν στο εικαστικό έργο. Σύμφωνα με τον Johnson (1994) τα μέσα για να την πραγματοποιήσει ήταν "μια γραμμική ρητορική, διάφοροι βαθμοί συμφωνίας και διαφωνίας και διαφορετικά είδη κάθετου και οριζόντιου χρόνου" (Johnson 1994, 15).<sup>123</sup> Αν δούμε το δεύτερο μέρος το οποίο ο Feldman περιέγραψε ως "αφηρημένο και μονοχρωματικό" (σε Johnson 1994, 31). Μοιάζει με μια παγωμένη στο χρόνο στιγμή και ταυτόχρονα περιέχει ηχοχρωματικές μικροαλλαγές που την κάνουν να πάλλεται. Οι φωνές παρουσιάζουν ένα χρωματικό εξάχορδο σε κλάστερ και οι υπόλοιποι φθόγγοι εμφανίζονται σταδιακά μέσα από το υλικό της καμπάνας. Είναι το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα κάθετου χρόνου στο έργο και θα μπορούσαμε να το συσχετίσουμε με το ΒΑ και ΒΔ πίνακα που έχοντας ένα βαθύ μώβ χρώμα και ελάχιστες εσωτερικές κινήσεις μοιάζουν μονόχρωμοι. Αντίθετα το τελευταίο μέρος με την Εβραϊκή μελωδία μπορεί να θεωρηθεί χαρακτηριστικό του οριζόντιου χρόνου. Παρ'όλο που οι δύο χρόνοι συνυπάρχουν στην πλειοψηφία του έργου και δημιουργούν ένα συνεχές, μακροδομικά θα μπορούσαμε να διακρίνουμε μια κίνηση από το κάθετο στο οριζόντιο η οποία συνδυάζεται με μια κίνηση από τη διαφωνία στη συμφωνία (από τη μελωδία της βιόλας, στη μελωδία της σοπράνο στο interlude και στην τροπική μελωδία του τελευταίου μέρους). Το τελευταίο μέρος της σύνθεσης θα μπορούσε λοιπόν να συσχετιστεί με το νότιο πίνακα ο οποίος συγγενεύει περισσότερο με το κλασικό στυλ του Rothko.

Πέρα από τη δομή των έργων από τα πρώτα σημεία επαφής των δύο έργων είναι η σχέση τους με το χώρο. Όπως έχουμε ήδη δει, ο Rothko και πολλοί άλλοι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές κατέφυγαν στο μεγάλο καμβά για να φέρουν το θεατή κοντύτερα και να κάνουν πιο εύκολη την επαφή μαζί του (Bernard 2002, 183). Ο Feldman είχε δηλώσει πως οι πίνακες του αφηρημένου εξπρεσιονισμού του έδειξαν "έναν ηχητικό κόσμο πιο ευθύ, άμεσο, σωματικό από ότι είχε υπάρξει

123 Οριζόντιος/Γραμμικός χρόνος "μια διαδοχή γεγονότων στην οποία τα προηγούμενα συνεπάγονται τα επόμενα και τα τελευταία είναι συνέπειες των προηγούμενων". Κάθετος χρόνος: "περιλαμβάνει ένα μη τελεολογικό παρατεταμένο τώρα το οποίο αποκρυσταλλώνει την παραλλαγή, εξέλιξη, μοτίβα, ρυθμικές ομαδοποιήσεις, ιεραρχία και έκφραση" (Johnson 1994,33).

μέχρι τώρα” (Johnson 1994, 7). Στην περίπτωση λοιπόν του *Rothko Chapel* και συγκεκριμένα στην πρεμιέρα του για να πετύχει ανάλογη αμεσότητα ο Feldman τοποθέτησε τις δύο χορωδίες αντιφωνικά (Johnson 1994, 23,29) πετυχαίνοντας τόσο ένα παραλληλισμό προς τη θέση των πινάκων και το γεγονός πως το χρώμα έφτανε μέχρι την άκρη του καμβά όσο και το να κατακλύσει η μουσική το χώρο δημιουργώντας μια ολότητα και μια οικεία και σωματική εμπειρία για τον ακροατή. Επίσης αυτή η αμεσότητα και ευθύτητα μπορεί να παρομοιαστεί με τη διαδικασία σύνθεσης αλλά και με τη γραφηματική παρτιτούρα ως τρόπο σημειογραφίας που δημιουργεί στον εκτελεστή την ευθύνη της απόφασης για την εκτέλεση. Παρόλα αυτά πρέπει να σημειώσουμε πως η δήλωση αυτή δεν σχετίζεται με τη γέννηση της νέας σημειογραφίας αλλά συμπίπτει χρονικά με το *Projection 2* το οποίο σε αντίθεση με το *Projection 1* για σόλο τσέλο είναι για οργανικό σύνολο (Boutwell 2012, 473-474).

Ένα άλλο σημείο επαφής είναι τα περιγράμματα του Rothko και οι μεταβάσεις στο Feldman. Στις περισσότερες περιπτώσεις τα περιγράμματα του Rothko χαρακτηρίζονται από ένα χρωματικό ‘fuzz’ καθώς δημιουργούνται από πολλαπλές στρώσεις αραιομένου χρώματος στον καμβά. (εικ.9). Αντίστοιχα το *Rothko Chapel* του Feldman είναι πολυεπίπεδο με υλικό το οποίο κινείται ταυτόχρονα αλλά αυτόνομα δημιουργώντας δονήσεις όταν παρουσιάζουν κοντινό φθογγικό υλικό κάτι το οποίο είναι ιδιαίτερα εμφανές στο πρώτο μέρος της σύνθεσης ανάμεσα στο οσινάτο στα τύμπανα και τη χορωδία. Η ετεροφωνία που δημιουργείται σχετίζεται επιπλέον με τις παρτιτούρες “ελεύθερης διάρκειας” ή ακόμη και με τα διαφορετικά μέτρα που έχει το κάθε όργανο στην ενορχήστρωση ενός έργου όπως το *Why Patterns* (1978) από την ίδια δεκαετία (Johnson 2002, 224). Επίσης κάποιες φορές αυτό που αρχικά εμφανίστηκε οριζόντια το παρουσιάζει κάθετα και ταυτόχρονα για παράδειγμα μέσα από τις αντιφωνικές ομάδες φωνών στο πρώτο μέρος του Rothko Chapel (Johnson 1994, 37-39).

Όσον αφορά στις μεταβάσεις το τέταρτο μέρος εισάγεται με μια τεχνική κολάζ δηλαδή το τελευταίο ατονικό συγχορδιακό κλάστερ του τρίτου επανεμφανίζεται μετά από το πρώτο λεπτό του τέταρτου (Johnson 1994, 36-37). Ως κολάζ μπορούμε να δούμε και τη συμπλήρωση της χρωματικής κλίμακας στο σημείο ανάμεσα στο τρίτο και τέταρτο μέρος. Μέσα από ένα χορωδιακό και ορχηστρικό cluster ακούγονται όλοι οι τόνοι πέρα από το G κι C που έρχονται ως εξωτερικοί



φθόγγοι στο *ostinato* του βιμπραφώνου στο τελευταίο μέρος ώστε μαζί με την αλλαγή της υφής να το ξεχωρίσουν από το προηγούμενο. Επιπλέον υπάρχουν και μακρύτερες μεταβάσεις όπως η συνάφεια του τρίτου μέρους με το πρώτο η οποία μπορεί να παρομοιαστεί με τα κόκκινα σημεία στους πίνακες του Rothko τα οποία εμφανίζονται σε ένα σημείο, χάνονται για λίγο και επανεμφανίζονται σε μια διαφορετική σύνθεση σε κάποιο άλλο πίνακα.

Παρόλα αυτά στο Rothko Chapel τα περιγράμματα στο ανατολικό και δυτικό τρίπτυχο με τα μαύρα τετράγωνα που καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος του καμβά είναι διακριτά καθώς δημιουργήθηκαν με ταινίες με φόντο το βαθυκόκκινο χρώμα. Αυτή η ιδιαιτερότητα στα περιγράμματα μπορεί να αντιστοιχιστεί με το δεύτερο μέρος της σύνθεσης του Feldman το οποίο έχει πολύ διαφορετική ταυτότητα από τα υπόλοιπα και συγκεκριμένα όρια.

Όπως μπορούμε να δούμε από την περιγραφή του *Rothko Chapel* υπάρχουν σε αυτό πολλές αντιφάσεις προς το στυλ του Feldman εκείνη την εποχή. Η μουσική του συνήθως προχωρά σε ένα ρευστό συνεχές χωρίς έντονες αντιθέσεις, με κυρίαρχο τον κάθετο χρόνο και τη διαφωνία. Άλλωστε ο λόγος που διαφωνούσαν εξαρχής με το δάσκαλό του Wolfe ήταν η συνειδητή "ακύρωση" (*negating*) των ιδεών του αντί για την ανάπτυξή τους η οποία έσπαγε τη γραμμική ρητορική (Boutwell 2012, 461, Johnson 1994, 30, Bernard 2002, 176,187-188). Ο λόγος για τη δημιουργία του έργου σίγουρα έχει μέρος ευθύνης για αυτή την αλλαγή.

Ο Rothko έκανε πολλούς πίνακες με το Work Progress Administration, και μετά είδα όλη τη ζωή αυτού του ανθρώπου. Έτσι αυτό που αποφάσισα στο Rothko Chapel ήταν να γράψω ένα αυτοβιογραφικό κομμάτι. Το έργο ξεκινά με έναν τρόπο που σχετίζεται με τη συναγωγή· λίγο ρητορικό και δηλωτικό και καθώς μεγαλώνω το έργο γίνεται λίγο αφηρημένο, ακριβώς όπως η δική μου πορεία (Johnson 1994, 16).

Αντίστοιχα και ο Rothko το 1966 είχε δηλώσει για τη σύνθεση του Chapel στο οποίο υπάρχουν πολλές μονοχρωματικές επιφάνειες και σκούρα χρώματα:

Η έκταση, σε κάθε επίπεδο της εμπειρίας και της κατανόησης, της ανάθεσης με την οποία με συνδέσατε, ξεπερνά όλες τις προηγούμενές μου σκέψεις· και με διδάσκει να επεκτείνω τον εαυτό μου πέρα από αυτό που πίστευα πως ήταν δυνατόν για μένα (Johnson 1994, 15).

Έχοντας προσεγγίσει σε βάθος τους δύο καλλιτέχνες στην εργασία θα μπο-

ρούσαμε να πούμε πως η ενασχόληση με την τέχνη, τόσο για τον πρώτο όσο και για το δεύτερο φαίνεται να είναι μια ενασχόληση ζωής. Ο πρώτος μιλά για τη σταδιακή συνειδητοποίηση αυτού που κάνει (σε Feldman and Friedman 2000, 159) η οποία ήρθε στα μέσα της πορείας του και ο δεύτερος μιλά για σειρά από εμπόδια (σε Breslin 1993, 232) που όσο τα ξεπερνά τον φέρνουν πιο κοντά στην εικόνα του. Μέσα λοιπόν από το *Rothko Chapel* βλέπουμε πως και οι δύο καλλιτέχνες είχαν στυλιστικές αλλαγές στο συγκεκριμένο έργο. Είτε λόγω του θρήνου, είτε λόγω μιας διάθεσης για αυτοβιογραφική ανασκόπηση ο Feldman δημιούργησε κάτι πολύ λυρικό και παρουσίασε μια πιο προσιτή πλευρά της μουσικής του προσωπικότητας. Αντίθετα όμως με το Feldman ο Rothko όντας πολύ κοντά στο τέλος της πορείας και της ζωής του προσπάθησε να έχει μια μεγαλύτερη οικουμενικότητα στο συγκεκριμένο έργο στην οποία στόχευε από το μανιφέστο του 1943 και που φυσικά σχετίζεται και με το στόχο του παρεκκλησίου (Johnson 1994, 15-16,44-45).

### **3.2.4 Μερικές σκέψεις για τη σχέση Feldman και Σχολής της Νέας Υόρκης.**

Πέρα από τη σχέση Feldman και Rothko το *Rothko Chapel* του Feldman φωτίζει και άλλες συσχετίσεις ανάμεσα στο έργο του συνθέτη και των αφηρημένων εξπρεσιονιστών. Ο χώρος επανέρχεται στην ποικιλία κάθετων και οριζόντιων χρόνων αλλά και στο ενδιαφέρον του για την εμπειρία της ακρόασης. Ακόμη υπάρχει συσχέτιση με το φωτομοντάζ του R. Rauschenberg (Bernard 2002, 202) και της ιδιαιτερότητάς του ως ένα υβρίδιο έργου τέχνης και εικόνων από περιοδικά όσον αφορά στη χρήση της εβραϊκού τύπου μελωδίας.

Επιπλέον στο *Rothko Chapel* του Feldman υπάρχουν στοιχεία που θα μπορούσαν να αντιστοιχιστούν με τα έργα του φίλου του και ζωγράφου Philip Guston. Σε αντίθεση με τους χαοτικούς καμβάδες του Pollock ο Guston τη δεκαετία του 1950 δούλευε με αφηρημένα πλάνα με χρωματικά θραύσματα τα οποία έμοιαζαν να έχουν μια θολή απεικόνιση. Αυτή η θραυσματικότητα είναι ένα από τα χαρακτηριστικότερα σημεία της μουσικής του Feldman και μπορούμε να την διακρίνουμε στο πρώτο μέρος του *Rothko Chapel* (Johnson 1994, 8-9,33-35). (σε Persson 2002). Επιπλέον τα έργα του είναι για τον Feldman χαρακτηριστικό παράδειγμα αφηρημένης εμπειρίας' η αίσθηση ότι ο πίνακας δεν συμβαίνει πάνω

στον καμβά. Έτσι οι μικρές χρωματικές πινελιές ενός έργου όπως το *Attar* (1953) (εικ.14) εμφανίζονται και εξαφανίζονται σε διάφορα σημεία όπως ακριβώς και τα ηχητικά θραύσματα του Feldman. Σε συνδυασμό με την περιορισμένη ατάκα η ατμόσφαιρα μοιάζει αφηρημένη.

Ταυτόχρονα το δίδυμο Feldman, Guston όπως και ο Rothko, πίστευαν σε μια λακωνική καλλιτεχνική αισθητική. Για το Guston ο Feldman θυμάται πως "πολύ λίγα ήταν τέχνη" (Bernard 2002, 208, Scriver n.d., 8). Για τον Rothko η περιεκτικότητα ήταν μια ιδέα που επηρέασε από το μέγεθος και την εικόνα του καμβά μέχρι και το φωτισμό ο οποίος ήταν συνειδητά φυσικός και λίγος (Nicholls 2002, 28). Αντίστοιχα ο Feldman επέμενε στις χαμηλές δυναμικές στα έργα του ώστε να κεντρίζει την προσοχή του ακροατή. Ακόμη προσπαθούσε να πετύχει ένα ακουστικό αποτέλεσμα όπου η ενορχήστρωση δεν θα προσέθετε έμφαση. Για να δημιουργήσει ένα χώρο με ελεύθερες μουσικές οντότητες που 'βάραιναν' προς διάφορα τονικά ύψη (Wolff 2009, 437-438) ζητούσε από τους εκτελεστές να περιορίζουν την ατάκα και να δίνουν έμφαση στο τέλος του ήχου' όπως ακριβώς τα θολά περιγράμματα στο Rothko και ο ποτισμένος από χρώμα καμβάς των Rothko, Kline και Pollock (Johnson 1994, 9, Bernard 2002, 182- 186,197,206). "Μου αρέσει η μπογιά μου να ποτίζει λίγο" δήλωνε ο Feldman για τη μουσική του (Bernard 2002, 183).

Ο συνθέτης Wolff το 1994 αναφερόμενος στον Feldman σχολίασε πως είναι δύσκολο να τον μιμηθείς διότι δεν έχει ιδέες' "είναι απλά ο Feldman" (Wolff 1994, 72-73, Noble 2013, 6-7). Αν και το σχόλιο φαίνεται ως μια υπεραπλούστευση με βάση τα όσα είδαμε στην προηγούμενη ενότητα ο Feldman μιλά για την αίσθηση του μολυβιού στο χέρι του και πόσο διαφορετική θα ήταν η μουσική του αν την υπαγόρευε. Το "touch" είναι εκείνο το χαρακτηριστικό που κάνει μια σύνθεση δική του (Boutwell 2012, 464). Όσον αφορά στον τρόπο που δούλευε ο Feldman με τα γραφήματα και τη διάθεση να αφήσει κάποια επίπεδα απροσδιοριστίας, θα μπορούσαμε να τον ερμηνεύσουμε όπως τη διάθεση του αφηρημένου εξπρεσιονιστή να δουλέψει με το άγνωστο. Και στις δύο περιπτώσεις η εξερεύνηση θα εγγυόταν ένα αποτέλεσμα πιο βαθύτερα προσωπικό.

Φυσικά το ίδιο θα μπορούσε να πει κανείς και για το Rothko μιας και από τη στιγμή που βρήκε την 'εικόνα' του στα τέλη της δεκαετίας του 1940 μέχρι το θάνατό του δούλευε με παραλλαγές της. Για την ακρίβεια για όλους τους

αφηρημένους εξπρεσιονιστές η ταυτότητα ήταν πολύ σημαντική· συνδεδεμένη με την προσωπικότητα αλλά και με το άγχος της ανθρώπινης φύσης. Μάλιστα ο Feldman είχε δηλώσει με θαυμασμό για τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές ότι "όλοι έψαχναν μέσα στις ευαισθησίες τους...για οτιδήποτε συνδεόταν με το έργο" (Feldman 1964 σε Bernard 2002, 177).

Το τελευταίο σημείο που θα ήθελα να επισημάνω είναι παραδείγματα ως προς την κοινή στάση Feldman και αφηρημένων εξπρεσιονιστών απέναντι στη σχέση προσωπικότητας και ζωγραφικής διαδικασίας και το πόσο σημαντική ήταν. Για παράδειγμα υπάρχουν πολλές σχετικές δηλώσεις όπως του Kline ο οποίος αναφέρει πως δεν υπήρχε έργο παρά μόνο "η ειλικρίνεια της ζωγραφικής πράξης" (Clarkson 2002, 109, Bernard 2002, 189-190,201 Sansom 2001, 32-33). Ακόμη η σύζυγος του de Kooning, Elaine συνοψίζει με εύστοχο τρόπο τη ζωγραφική διαδικασία γράφοντας πως για καλλιτέχνες όπως οι Rothko, De Kooning, Kline, Pollock το να ζωγραφίζουν "ήταν ένα κομμάτι της προσωπικότητάς τους...Είναι δύσκολο για (ένα ζωγράφο) να εξηγήσει τι είναι η τέχνη του όπως και το να εξηγήσει τι είναι ο ίδιος· αλλά από τη στιγμή που ζωγραφίζει με την ερώτηση και όχι με την απάντηση, η εξήγηση δεν είναι θέμα" (Clarkson 2002, 97). Αντίστοιχα με τους παραπάνω ο Feldman ανέφερε πως δεν είχε ιδέες πριν καθίσει να γράψει καθώς αν αυτές δεν προέρχονταν από το ίδιο το υλικό θα ήταν ξένες από αυτό (Bernard 2002, 190-192). Ο τρόπος που δούλευε ο συνθέτης μοιάζει λοιπόν με ένα διάλογο ή με το "πάρε-δώσε" για το οποίο μίλησε ο Pollock, κατά τη διάρκεια του οποίου δεν πρέπει να χάσει την επαφή αλλιώς ο πίνακας μπορεί να καταστραφεί (Friedman 1995, 99-100).

# ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην εργασία αυτή, διερευνήθηκαν δύο βασικά ερωτήματα: το ποιά ήταν η πραγματική διάσταση της Σχολής της Νέας Υόρκης τις δεκαετίες 1940 και 1950 και το αν και με ποιό τρόπο συνδέεται με την καλλιτεχνική παραγωγή των εικαστικών και των μουσικών που κινούνταν εκείνη την εποχή στη Νέα Υόρκη. Παρ' όλα αυτά κάποια από τα παραδείγματα τόσο από τη μία όσο και από την άλλη τέχνη δεν προέρχονται από αυτή την περίοδο και εκτίνονται μέχρι και 20 χρόνια αργότερα. Σε αυτές τις περιπτώσεις, όπως π.χ. στο Rothko Chapel ο άξονας ήταν η συγκεκριμένη σχέση μουσικού και εικαστικού που είχε ξεκινήσει το 1950 και ήταν σε ορισμένα σημεία εμφανής και το 1970 μέσα από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά.

Το πρώτο κεφάλαιο χτίστηκε σε δύο άξονες που προχωρούν παράλληλα: από τη μία τις κοινωνικές-πολιτικές αλλαγές στις Η.Π.Α. από τη δεκαετία του '30 μέχρι και τις αρχές του '50 και από την άλλη τις αλλαγές στην εικαστική σκηνή στη χώρα (καλλιτέχνες, έμποροι, κοινό) την ίδια εποχή. Είδαμε πως οι Η.Π.Α. λίγο πριν το Κραχ του 1929 ήταν μια χώρα απομονωμένη και συντηρητική και τη δεκαετία της οικονομικής κρίσης έγινε ακόμη πιο συντηρητική με εθνικιστικό υπόβαθρο. Την ίδια περίοδο στο χώρο της τέχνης το κοινό προτιμούσε τοπικιστικές/ρεαλιστικές καλλιτεχνικές τάσεις και μόνο μια μικρή μερίδα ανθρώπων ασχολούνταν με τη μοντέρνα τέχνη. Παρόλα αυτά ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και η οικονομική και στρατιωτική δύναμη που προσέφερε στη χώρα την έκανε να θέλει να βελτιώσει την πολιτιστική της εικόνα και η τότε κυβέρνηση στήριξε τόσο την εγχώρια παραγωγή όσο και την ευρωπαϊκή τέχνη. Την ίδια εποχή εκείνοι οι καλλιτέχνες που μελετούσαν τη μοντέρνα τέχνη μόλις είχαν παυθεί από τα κρατικά προγράμματα εργασίας WPA (στα οποία ζωγράφιζαν κοινωνικά θέματα) και κινούνταν μέσα σε ένα δίκτυο άτυπων χώρων συναναστροφής.

Με την έναρξη του πολέμου και την άφιξη Ευρωπαίων προσφύγων από τις εικαστικές *avant garde* (ντανταϊσμός, σουρεαλισμός) η μοντέρνα τέχνη διαδόθηκε στις Η.Π.Α. και κυρίως στη Νέα Υόρκη όπου εγκαταστάθηκαν οι περισσότεροι. Όταν λοιπόν με το τέλος του πολέμου επέστρεψαν στην Ευρώπη πίσω στις Η.Π.Α. οργανώθηκαν διάφορες ανεξάρτητες αφηρημένες ομάδες με πιο δυναμική την *Federation of Modern Painters and Sculptors*. Οι καλλιτέχνες τις ομάδες

μέχρι το τέλος της δεκαετίας είχαν γίνει μια ολόκληρη αφηρημένη καλλιτεχνική σκηνή με συγκεκριμένους υποστηρικτές η οποία τελικά το 1951 παρουσιάστηκε στο κοινό της πόλης με το 9th street show. Η Σχολή της Νέας Υόρκης όπως αποκάλεσαν οι ίδιοι τον εαυτό τους είχε κάποιες κοινές αισθητικές βάσεις αλλά περισσότερο ήταν ένας συμβολικός τρόπος να δείξουν ότι είχαν ξεπεράσει τη Σχολή του Παρισιού που για αιώνες μονοπωλούσε τις συζητήσεις για την τέχνη.

Το χρονικό πλαίσιο στο δεύτερο κεφάλαιο είναι ευρύτερο αφού ξεκινά με αναφορές στα τέλη του 19ου αιώνα και φτάνει μέχρι τα μέσα του 20ου. Αναφερθήκαμε σε όρους όπως μοντερνισμοί και *avant garde* και σε Ευρωπαίους συνθέτες οι οποίοι στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αντιλήφθηκαν τον κλονισμό του τονικού συστήματος και δούλεψαν πάνω στη διεύρυνση ή ανανέωσή του επηρεάζοντας την ενορχήστρωση, την αρμονία και τη φόρμα. Ιδιαίτερα για τον δεύτερο όρο ο οποίος σύμφωνα με τον Miklos Szabolcsi (Καραμούτσιου 2011, 30) είναι υποκατηγορία του πρώτου εστίασαμε στην ομάδα που τον ενσαρκώνει τουλάχιστον με την ιστορική του διάσταση. Η Β' Σχολή της Βιέννης (Schoenberg, Berg και Webern) υποστήριξαν την κοινωνική κριτική, την πνευματική εξειδίκευση και ένα νέο σύστημα το δωδεκάφθογγο.

Σε αντίθεση προς αυτή τη συγκαλυμμένη εξέλιξη της ίδιας πλευράς του νομίματος, δηλαδή ενός συστήματος που υπάρχει πριν από τη μουσική συνεχίσαμε με την ενότητα που αφορά σε εκείνους που εξαρχής άκουγαν λίγο διαφορετικά. Από τον ευρωπαϊκό χώρο ξεχωρίσαμε συνθέτες όπως ο Debussy, ο Busoni, ο Russolo και ο Satie και από τις Η.Π.Α. τους Ives, Cowell, Nancarrow, Partch και Varese. Μέσα από αναφορές στο έργο τους είδαμε πως ενδιαφέρθηκαν για παραμέτρους που δεν είδαμε στην πρώτη ομάδα, δηλαδή με το ηχόχρωμα, νέες τεχνικές στα όργανα, νέους ήχους (θορύβους) αλλά και το ρόλο του εκτελεστή και του θεατή.

Έχοντας καταλήξει λοιπόν χρονικά στη δεκαετία του '50 μιλήσαμε για τους Πειραματικούς συνθέτες (Cage, Feldman, Brown, Wolff και Tudor) οι οποίοι συναντήθηκαν τυχαία, αλληλουποστηρίχθηκαν και πειραματίστηκαν με μια σειρά από παραμέτρους: σύνθεση-εκτέλεση-ακρόαση, απροσδιοριστία, τεχνικές και σημειογραφίες και επιπλέον είχαν διαφορετική φιλοσοφία για το τι είναι μουσική, ποιά είναι η αξία του έργου αλλά και του συστήματος. Παρόλα αυτά μιας και την ίδια εποχή στη Νέα Υόρκη είχαμε εντοπίσει την ύπαρξη μιας καλλιτεχνικής

κοινότητας διερευνήσαμε μέσα από μαρτυρίες τις σχέσεις των μουσικών και συνειδητοποιήσαμε πως όντως η Σχολή της Νέας Υόρκης περιλάμβανε τόσο εικαστικούς όσο και μουσικούς. Ήταν ένα θερμοκήπιο ιδεών που ανταλάσσονταν σε συγκεκριμένους χώρους διασκέδασης, Club και σχολές και μέσα από το οποίο προήλθαν συνεργασίες, συναυλίες, διαλέξεις, εκθέσεις και φιλίες.

Στο τέλος του δεύτερου κεφαλαίου τέθηκε το ερώτημα του αν οι συνθέτες αντάλλαξαν στοιχεία ή εμπνεύστηκαν από τους εικαστικούς. Οι δύο περιπτώσιακές μελέτες φώτισαν διαφορετικές πλευρές αυτής της υπόθεσης. Για τον John Cage, μια φυσιογνωμία που δίνει την αίσθηση της αυτάρκειας σε επίπεδο ιδεών, είδαμε διάφορες πλευρές της φιλοσοφίας του και τονίσαμε τα σημεία στα οποία υπάρχει συσχέτιση με τη φιλοσοφία Zen και το Dada. Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε την αλλαγή σε τέσσερα σημεία: ο σκοπός της μουσικής τοποθετείται στην εκτίμηση αυτού που υπάρχει, η σιωπή του εγώ του συνθέτη, η πειθαρχία και ευθύνη του εκτελεστή και τέλος η ενίσχυση του ρόλου του θεατή.

Όσον αφορά στα εικαστικά ο Cage αναγνώρισε τη σημασία του Mark Tobey (Δυτική Ακτή) ως μεγαλύτερη από αυτή των αφηρημένων εξπρεσιονιστών με τους οποίους κινούνταν στους ίδιους κύκλους. Ο Tobey των εισήγαγε στην εκτίμηση των ερεθισμάτων που υπάρχουν στη ζωή γύρω του μέσα από τον αποεστιασμένο καμβά και την ομορφιά μέσα από την πολυπλοκότητα. Επιπλέον είδαμε πως παρόλο που ο Cage ήταν ένας μέντορας για το Robert Rauschenberg το έργο *White Painting* (1951) του δεύτερου ήταν αυτό που τον ώθησε να δημιουργήσει το *4'33"*. Η φιλική σχέση που τους έδενε θεμελιώθηκε σε μια κοινή οπτική που περιλάμβανε την αγάπη για την αλλαγή και την ποικιλία αλλά και το θαυμασμό για τον υλικό κόσμο με παράλληλη αδιαφορία για την κυριότητα.

Στο τέλος μέσα από μια συζήτηση γύρω από το *Untitled Event* 1952, τον πίνακα του Kline που συμπεριλήφθηκε σε αυτό και τα αισθητικά σημεία του αφηρημένου εξπρεσιονισμού που έχουμε δει στο πρώτο κεφάλαιο προτείναμε πλαίσια μέσα στα οποία μπορεί να αναγνωρισθεί κάποια συσχέτιση του Cage και των αφηρημένων εξπρεσιονιστών στις καινοτομίες σε κοινούς τομείς όπως η δημιουργία, η παρουσίαση αλλά και η πρόσληψη του έργου.

Η δεύτερη περιπτωσιακή μελέτη αφορά τον Morton Feldman. Ο ίδιος ο συνθέτης έχει μιλήσει για τη σχέση του με τα εικαστικά παρόλα αυτά ο λόγος του

είναι ιδιαίτερα συμβολικός. Χρησιμοποιώντας αρχικά τις δηλώσεις του, μερικές αναλύσεις αλλά και την ακουστική εμπειρία των έργων του είδαμε πως το ανοίκειο άκουσμα μπορεί να προσεγγιστεί εν μέρη μέσω των εικαστικών. Σημαντικό για το Feldman ήταν το να ελέγχει την ατμόσφαιρα των έργων του και γι' αυτό πέρασε γρήγορα από τα γραφήματα σε πιο περιορισμένες παρτιτούρες. Παρόλα αυτά εστίασαμε στις γραφικές παρτιτούρες διότι εκεί το επίπεδο έγινε ένα συνθετικό σύμβολο παρμένο από το δυσδιάστατο χώρο του καμβά των αφηρημένων εξπρεσιονιστών. Το επίπεδο αυτό ήταν ένα πλέγμα εντάσεων που δημιουργούσε ανάμεσα στον κάθετο και οριζόντιο χώρο στον οποίο δουλεύοντας με το ηχόχρωμα, το ρεγκίστρο και την πυκνότητα σε οπτικό επίπεδο δημιουργούσε βάρη (weights). Σημαντική ήταν η ισορροπία αντίστοιχη με αυτή που βρίσκουμε στα έργα των Rothko, Guston και Pollock. Επιπλέον αναφερθήκαμε στην ενδιάμεση κατάσταση, όπως χαρακτήρισε ο ίδιος την ισορροπία, αλλά και στο γεγονός πως προήλθε από το *Black Painting* 1952 του Rauschenberg. Ακόμη εντοπίσαμε την "επίπεδη επιφάνεια" στο ακουστικό αποτέλεσμα έργων όπως το *Piano Piece* 1952 και το *Why Patterns* (1978) με την οποία αποπροσανατολίζει τον ακροατή προσφέροντάς του μια αφηρημένη εμπειρία την οποία σε εικαστικούς όρους καλύτερα εκφράζει το *Attar* (1953) του Guston.

Στη συνέχεια, όσον αφορά στη σχέση Rothko Chapel και του έργου του Feldman με τον ίδιο τίτλο εντοπίσαμε και στα δύο μια διάρθρωση ως ακολουθία η οποία είναι ταυτόχρονα στατική και κινούμενη με εντάσεις στον κάθετο και οριζόντιο χρόνο. Επίσης είδαμε την ανάγκη για αμεσότητα αλλά και παρόμοιες συγχωνευμένες μεταβάσεις (fuzz σε περίγραμμα σχημάτων). Τέλος αναφερθήκαμε σε μια σειρά από κοινά σημεία που είχε ο Feldman με τα εικαστικά όπως τη θραυσματικότητα που εμφανίζεται στο Guston, τη λακωνική έκφραση (χαμηλή δυναμική, έμφαση σε απόσβεση ήχου) που υπάρχει σε όλους τους color-field ζωγράφους και τέλος την ανάγκη για ένα προσωπικό αποτέλεσμα που προσφέρει η δημιουργία με στοιχεία απροσδιοριστίας.

Καταλήγοντας θα μπορούσαμε να πούμε πως ανάμεσα στους μουσικούς και τους εικαστικούς της Σχολής της Νέας Υόρκης υπήρξαν όντως επιρροές οι οποίες ενθαρρύνθηκαν μέσα στο κοινό πλαίσιο στο οποίο κινούνταν στα τέλη του '40 και τις αρχές του '50. Ένα σημαντικό κομμάτι της σύμπνοιάς τους και το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτού του μορφώματος ήταν η αντίδραση στην καλλιτεχνική



παράδοση στην οποία είχαν εκπαιδευτεί, η αποστροφή στους όρους και τις κατηγορίες και η έμφαση στην πράξη και όχι τη θεωρία. Ο Feldman μάλιστα έχει αναφέρει με κάποια υπερβολή πως "για κάποιες βδομάδες στις αρχές του 1950 κανείς δεν καταλάβαινε την τέχνη" (Larson 2012, 183).

Το εύρος των πληροφοριών είναι φιλόδοξο αλλά οι στόχοι της εργασίας συντηρητικοί. Το παρόν κείμενο θα μπορούσε να θεωρηθεί μια εισαγωγή στο θέμα του πως μπορεί κανείς να προσεγγίσει τη σχέση δύο τεχνών. Καταφέρνει να φωτίσει το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο καλλιεργήθηκαν οι σχέσεις ενώ δεν παραλείπει να κάνει μερικές προτάσεις στη σύνδεση έργων, κυρίως σε αισθητικό και ιδεολογικό επίπεδο.

Σίγουρα υπάρχουν περιθώρια για βελτίωση αλλά και για περαιτέρω έρευνα. Όσον αφορά στο πρώτο θα μπορούσαν να είχαν μελετηθεί τα ίδια τα εικαστικά έργα συνθετών όπως ο Cage και ο Brown. Από την άλλη σημεία για περαιτέρω εμβάθυνση θα μπορούσαν να είναι η διερεύνηση της σχέσης του χορού και της ποίησης με τις υπόλοιπες τέχνες στη 'Σχολή' η οποία υπάρχει ως μικρή αναφορά στο δεύτερο κεφάλαιο. Ακόμη ενδιαφέρουσα θα ήταν μια περιπτωσιακή μελέτη με σημείο αναφοράς τον Earle Brown και τους εικαστικούς Calder και Pollock αλλά και η διερεύνηση της συσχέτισης Feldman-Mondrian στην οποία αναφέρεται ο πρώτος.

# ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ades, Dawn and Gale, Matthew. "Surrealism." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed February 25, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T082410>.
- Akam, Everett Helmut. 2002. *Transnational America*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
- Anfam, David. 2012. "Action painting." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed April 8, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T000382>.
- Anfam, David. 2013. "Still, Clyfford." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed April 8, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T081442>.
- Anfam, David. 2014. "Newman, Barnett." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed April 8, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T062140>.
- Anfam, David. "Abstract Expressionism." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed March 10, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T000252>.
- Ashton, Dore. 1990. *A Critical Study Of Philip Guston*. Berkeley: University of California Press.
- Auner, Joseph. 2004. "Proclaiming The Mainstream: Schoenberg, Berg, And Webern". In *The Cambridge History Of Twentieth-Century Music*, 1st ed., 228-259. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bee Schoenholz, Harriet and Elligott, Michelle. 2004. *Art In Our Time*. New York: Museum of Modern Art.
- Benitez, Joaquim. 1978. "Avant-Garde Or Experimental? Classifying Contemporary Music". *International Review Of The Aesthetics And Sociology Of Music* 9 (1): 53-77. <http://www.jstor.org/stable/836528>.
- Bernard, Jonathan. 2002. "Feldman's Painters". In *The New York Schools Of Music And Visual Arts*, 1st ed. New York: Routledge.
- Bernstein, David. 2002. "John Cage And The "Aesthetic Of Indifference"". In *The New York Schools Of Music And Visual Arts*, 1st ed. New York: Routledge.
- Biro, Daniel. 1998. "Slowly Watching Memory: An Analysis Of Morton Feldman's "Rothko Chapel"". Diploma-Thesis, Musikhochschule – Frankfurt am Main.
- Bluemner, Oscar. 1913. "Audiator Et Altera Pars: Some Plain Sense On The Modern Art Movement.". *Spec. Issue Of Camera Work*, Apr.-July: 25-38.

- Blyth, Conrad Alexander. 1969. *American Business Cycles, 1945-50*. New York: Praeger.
- Borio, Gianmario. 1996. "Morton Feldman And Abstract Expressionism: Time And Sound Construction In His Piano Miniatures Of The 1950s And 1960s". *Itinerari Della Musica Americana* Lucca (Lima): 119-134. <http://www.cnvill.net/mfborio.pdf>.
- Botstein, Leon. "Modernism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed March 8, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625>.
- Boulez, Pierre, Cage, John, Nattiez, Jean-Jacques and Samuels, Robert. 1993. *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- Boutwell, Brett. 2012. "Morton Feldman's Graphic Notation: Projections And Trajectories". *Journal Of The Society For American Music* 6 (04): 457-482. doi:10.1017/s1752196312000363.
- Breslin, James E. B. 1993. *Mark Rothko*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brown, Milton. 1988. *The Story Of The Armory Show*. 2nd ed. New York: Abbeville Press.
- Burkhart, Charles. 1973. "Schoenberg's Farben: An Analysis Of Op. 16, No. 3". *Perspectives Of New Music* 12 (1/2): 141. doi:10.2307/832275.
- Burkholder, James et al. "Ives, Charles." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed March 9, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2252967>.
- Busoni, Ferruccio. 1911. *Sketch Of A New Esthetic Of Music*. Ebook. 1st ed. New York: G. Schirmer. <http://www.archive.org/details/sketchofanewesth000125mbp>.
- Butler, Christopher. 2004. "Innovation And The Avant-Garde, 1900-20". In *The Cambridge History Of Twentieth-Century Music*, 1st ed., 69-88. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cage, John. 1961. *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Cage, John, and Joan Retallack. 1996. *Musicage*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Cernuschi, Claude. 1999. "The Politics Of Abstract Expressionism". *Archives Of American Art Journal* 39 (1/2): 30-42. <http://www.jstor.org/stable/1557868>.
- Clarkson, Austin. 2002. "Stefan Wolpe And Abstract Expressionism". In *The New York Schools Of Music And Visual Arts*, 1st ed. New York: Routledge.
- Clearwater, Bonnie. "Rothko, Mark." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed April 8, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T074108>.

- Collins, Bradford R. 1991. "Life Magazine And The Abstract Expressionists, 1948-51: A Historiographic Study Of A Late Bohemian Enterprise". *The Art Bulletin* 73 (2): 283-308. doi:10.2307/3045794.
- Cook, Nicholas, and Pople, Anthony. 2004. *The Cambridge History Of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Corn, Wanda M. 1999. *The Great American Thing*. Berkeley: University of California Press.
- Cowell, Henry, and Nicholls, David. 1996. *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Delio, Thomas. 2002. "A Question Of Order". In *The New York Schools Of Music And Visual Arts*, 1st ed. New York: Routledge.
- Dennis, Brian. 1966. "Metamorphosis In Modern Culture: The Parallel Evolution Of Music And Painting In The Twentieth Century". *Tempo* New Series (78): 12-21. <http://www.jstor.org/stable/942503>.
- Dickinson, Peter. 1964. "Charles Ives 1874-1954". *The Musical Times* 105 (1455): 347-349. <http://www.jstor.org/stable/949927>.
- Donnell Zagoroff, Radka. 1964. "Space In Abstract Expressionism". *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism* 23 (2): 239-249. <http://www.jstor.org/stable/427786>.
- Doss, Erika Lee. 1991. *Benton, Pollock, And The Politics Of Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Drucker, Johanna, et al. "Modernism." *Encyclopedia of Aesthetics*. *Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed March 9, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0358>.
- Feldman, Morton and Friedman, Bernard. 2000. *Give My Regards To Eighth Street*. Cambridge, MA: Exact Change.
- Friedman, Bernard. 1972. *Jackson Pollock*. New York: McGraw-Hill.
- Gann, Kyle. "Nancarrow, Conlon." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed March 9, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19552>.
- Gaugh, Harry and Kline, Franz. 1985. *The Vital Gesture, Franz Kline*. New York: Abbeville Press.
- Gibson, Jennifer. "Automatism." *Grove Art Online*. *Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed February 25, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T005221>.
- Goldstein, Malcolm. 2000. *Landscape With Figures*. New York: Oxford University Press.
- Gottlieb, Adolph, Hirsch, Sanford, MacNaughton, Mary Davis and Alloway, Lawrence. 1981. *Adolph Gottlieb, A Retrospective*. New York: Arts Publisher in association with the Adolph and Esther Gottlieb Foundation.

Griffiths, Paul. 1993. *Μοντέρνα Μουσική*. μετάφραση Μαρία Κώστσιου. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος και ΣΙΑ Ο.Ε.

Guilbaut, Serge and Repensek, Thomas . 1980. "The New Adventures Of The Avant- Garde In America: Greenberg, Pollock, Or From Trotskyism To The New Liberalism Of The "Vital Center"". *October* 15: 61-78. doi:10.2307/778453.

Guilbaut, Serge. 1983. *How New York Stole The Idea Of Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press.

Haskell, Barbara, and Hanhardt, John. 1984. *Blam! The Explosion Of Pop, Minimalism, And Performance, 1958-1964*. New York: Whitney Museum of American Art in association with W.W. Norton & Co.

Hellstein, Valerie. 2014. "The Cage-iness of Abstract Expressionism". *American Art* 28 (1): 56-77. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/676628>.

Henkels, H. "Mondrian, Piet". *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed May 12, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T059051>.

Henri, Robert. 1915. "My People". *The Craftsman* 27 (5): 459-469. <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DLDecArts.hdv27n05>.

Hess, Thomas. 1972. *Barnett Newman Exh. Cat.*. London: Tate Gallery Publications Dep.

Hobbs, Robert. 1985. "Early Abstract Expressionism And Surrealism". *Art Journal* 45 (4): 299-302. doi:10.2307/776801.

Hobsbawm, Eric. 1995. *Η Εποχή των Άκρων: Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*.

μετάφραση Βασίλης Καπετανγιάννης. 2η έκδ. Αθήνα : Θεμέλιο.

Holzaepfel, John. 2002. "Painting By Numbers, The Intersections Of Morton Feldman And David Tudor". In *The New York Schools Of Music And Visual Arts*, 1st ed. New York: Routledge.

Johnson, Steven. 1994. "Rothko Chapel And Rothko's Chapel". *Perspectives Of New Music* 32 (2): 6. doi:10.2307/833598.

Johnson, Steven. 2002. *The New York Schools Of Music And Visual Arts*. New York: Routledge.

Johnson, Steven. 2002. "Jasper Johns and Morton Feldman: What Patterns?". In *The New York Schools Of Music And Visual Arts*, 1st ed. New York: Routledge.

Jones, Carolin. 1993. "Finishing School: John Cage And The Abstract Expressionist Ego". *Critical Inquiry* 19 (4): 628-665. <http://www.jstor.org/stable/1343900>.

Καραμούτσιου, Αλεξάνδρα. 2011. "Ο John Cage Και Ο Επαναπροσδιορισμός Της Έννοιας Του Μουσικού Έργου Στον 20ο Αιώνα: Μια Κριτική Προσέγγιση

Στο 4'33'''". Προπτυχιακό, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Kahn, D. 1997. "John Cage: Silence And Silencing". *The Musical Quarterly* 81 (4): 556-598. doi:10.1093/mq/81.4.556.

Kassel, Richard. "Partch, Harry." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed March 9, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20967>.

Kennedy, David. 1999. *Freedom From Fear: The American People In Depression And War, 1929-1945*. Oxford: Oxford University Press.

Kostelanetz, Richard. 2003. *Conversing With Cage*. 2nd ed. New York and London: Routledge.

Landauer, Michael, and Barnes, Bruce. 2011. "Labyrinth Of The Shadow: History And Alchemy In Adolph Gottlieb' s The Prisoners". *The Archives For Research & Archetypal Symbolism*, no. 3. <https://aras.org/sites/default/files/docs/00046LandauerBarnes.pdf>.

Langbaum, Robert. 1972. Review of *The Theory of the Avant-Garde* by Renato Poggioli; Gerald Fitzgerald. *boundary 2* 1(1): 234-241. <http://www.jstor.org/stable/302098>.

Larson, Kay. 2012. *Where The Heart Beats*. New York: Penguin Press.

Lesure, François and Howat, Roy. "Debussy, Claude." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed March 9, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353>.

Μοσχονά, Ελένη, μτφ. 1983. *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο "Δωδώνη".

Mattis, Olivia. 2002. "The Physical And The Abstract: Varese And The New York School". In *The New York Schools Of Music And Visual Arts*, 1st ed. New York: Routledge. Mayer,

Musa. 1997. *Night Studio*. New York: Da Capo Press.

Mead, Rita H. 1982. "Henry Cowell's New Music Society". *The Journal Of Musicology* 1 (4): 449-463. doi:10.2307/763678.

Mellers, Wilfrid. 1963. "The Avant-Garde In America". *Proceedings Of The Royal Musical Association* 90 (1): 1-13. doi:10.1093/jrma/90.1.1.

Mirzoeff, Nicholas. 1995. *Bodyscape*. London: Routledge.

Newman, Barnett, Temkin, Ann and Shiff, Richard. 2002. *Barnett Newman*. Philadelphia, Pa.: Philadelphia Museum of Art.

Newman, Barnett, O'Neill, John Philip and McNickle, Mollie. 1990. *Barnett Newman*. New York: Knopf.

Nicholls, David. 2002. "Getting Rid Of The Glue". In *The New York Schools Of Music And Visual Arts*, 1st ed. New York: Routledge.

- Nicholls, David. 2002. *The Cambridge Companion To John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholls, David. 2004. "Brave New Worlds: Experimentalism Between The Wars". In *The Cambridge History Of Twentieth-Century Music*, 1st ed., 210-227. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholls, David and Sachs, Joel. "Cowell, Henry." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 9, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2249182>.
- Nicholls, David and Potter, Keith. "Brown, Earle." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed May 26, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04098>.
- Noble, Alistair. 2013. *Composing Ambiguity*. Burlington, VT: Ashgate Pub.
- Nyman, Michael. 2012. *Πειραματική μουσική. μετάφραση/επιμέλεια Δανάη Στεφάνου*. 2η έκδ. Αθήνα : Οκτώ
- O'Connor, Francis V. 1972. *The New Deal Art Projects*. Washington: Smithsonian Institution.
- Partch, Harry, and McGeary, Thomas. 1991. *Bitter Music*. Urbana: University of Illinois Press.
- Pavia, Philip, and Edgar, Natalie. 2007. *Club Without Walls*. New York: Midmarch Arts.
- Platt, Noyes, Susan. 1985. *Modernism In The 1920S*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
- Pritchett, James. 1993. *The Music Of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rebay, Hilla. 1939. *Art Of Tomorrow, Fifth Catalogue Of The Solomon R. Guggenheim Collection Of Non-Objective Paintings*. Ebook. 1st ed. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation. [https://openlibrary.org/books/OL24645978M/Art\\_of\\_tomorrow](https://openlibrary.org/books/OL24645978M/Art_of_tomorrow).
- Robson, Deirdre. 1985. "The Market For Abstract Expressionism: The Time Lag Between Critical And Commercial Acceptance". *Archives Of American Art Journal* 25 (3): 18-23. <http://www.jstor.org/stable/1557387>.
- Roosevelt, Franklin. 2005. *The Public Papers And Addresses Of Franklin D. Roosevelt. 1939 Volume, War-And Neutrality: With A Special Introduction And Explanatory Notes By President Roosevelt. [Book 1]*. Ebook. 1st ed. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Library. <http://name.umdl.umich.edu/4926579.1939.001>.
- Roosevelt, Theodore. 1913. "A Layman's Point Of View". *The Outlook*.
- Ross, Alex. 2007. *The Rest Is Noise*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Rothko, Mark, Adolph Gottlieb, and Barnett Newman. 1943. *Adolph Gottlieb*

- And Mark Rothko, Statement, 1943.* [http://timothyquigley.net/vcs/gottlieb-rothko\\_stmnt43.pdf](http://timothyquigley.net/vcs/gottlieb-rothko_stmnt43.pdf).
- Rothko, Mark, and López-Remiro, Miguel. 2006. *Writings On Art*. New Haven: Yale University Press.
- Russell, John. 1999. *Matisse*. New York: Harry N. Abrams.
- Russolo, Luigi. 1986. *The Art Of Noises*. New York: Pendragon Press.
- Samson, Jim. "Avant garde." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed March 9, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01573>.
- Salzman, Eric. 1983. *Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα*. μετάφραση Γιώργος Ζερβός. Αθήνα: Νεφέλη.
- Sandler, Irving. 2003. *A Sweeper-Up After Artists*. New York, N.Y.: Thames & Hudson.
- Sansom, Matthew. 2001. "Abstract Expressionism and Free Improvisation". *Leonardo Music Journal* 11 ( Not Necessarily "English Music": Britain's Second Golden Age): 29-34. <http://www.jstor.org/stable/1513424>
- Sawin, Martica. 1995. *Surrealism In Exile And The Beginning Of The New York School*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Schwartz, Constance. 1984. *The Shock Of Modernism In America*. Roslyn Harbor, N.Y.: Nassau County Museum of Fine Art.
- Schwartz, Elliott, and Godfrey, Daniel. 1993. *Music Since 1945*. New York: Schirmer Books.
- Scott, William B, and Rutkoff, Peter M. 1999. *New York Modern*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Scriver, Paul. "Morton Feldman The Abstract Artist And The Lens Of Criticism". Presentation, Music 212 Seminar in Twentieth-Century Music Literature and Theory "The Music of Morton Feldman".
- Sheon, Aaron. 1983. "1913: Forgotten Cubist Exhibitions In America". *Arts Magazine*, March: 93-107.
- Smigel, Eric. 2003. Review of *The New York Schools of Music and Visual Arts*, by Steven Johnson. *American Music* 21 (2): 249-254. <http://www.jstor.org/stable/3250568>.
- Smith, Terry. "Modernity." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed March 9, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T058788>.
- Solomon, Deborah. 2001. *Jackson Pollock: A Biography*. New York: Cooper Square Press.
- Stevens, Mark, and Swan, Annalyn. 2004. *De Kooning: An American Master*. New York:A.A. Knopf.
- Suleiman, Susan Rubin. 1990. *Subversive intent*. Cambridge, Mass.: Harvard



University Press.

Sun, Cecilia. "Experimental music." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed March 9, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224296>.

Sweeney, James Johnson. 1945. "Piet Mondrian". *The Bulletin Of The Museum Of Modern Art* 12 (4): 2-12. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/4058123>.

Thaw, Eugene. 1986. "The Abstract Expressionist". *The Metropolitan Museum Of Art Bulletin* 44 (3): 1, 8-56. doi:10.2307/3258715.

Tobey, Mark. 1955. "Mark Tobey". *The Art Institute Of Chicago Quarterly* 49 (1): 9. <http://www.jstor.org/stable/4117412>.

Tomkins, Calvin. 1976. *The Bride And The Bachelors*. Harmondsworth, Eng.: Penguin Books.

Varnedoe, Kirk, Karmel, Pepe and Pollock, Jackson. 1998. *Jackson Pollock*. New York: Museum of Modern Art.

Waldman, Diane. 1985. *Transformations In Sculpture*. Ebook. 1st ed. New York: Solomon

R. Guggenheim Foundation. <https://archive.org/details/transfsi00wald>.

Stefanou, Danae. 2004. "*Placing the Musical Landscape: Spatiality, Performance and the Primacy of Experience*". PhD diss., University of London.

Stoker, Wessel. 2008. "The Rothko Chapel Paintings And The 'Urgency Of The Transcendent Experience'". *Int J Philos Relig* 64 (2): 89-102. doi:10.1007/s11153-008-9165-x.

Watson, Peter. 1992. *From Manet To Manhattan*. New York: Random House.

Whiffen, Marcus et al. "United States of America." *Grove Art Online*. *Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed December 7, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T087095pg3>.

Wilson, Charles. "twentieth century, The." *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed March 9, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6997>.

Wolff, Christian. 2009. "Experimental Music Around 1950 And Some Consequences And Causes (Social-Political And Musical)". *American Music* 27 (4): 424-440.

Wolff, Christian, and Patterson, David. 1994. "Cage And Beyond: An Annotated Interview With Christian Wolff". *Perspectives Of New Music* 32 (2): 54-87.

Wolff, Christian, Gronemeyer, Gisela and Oehlschlaegel, Reinhard. 1998. *Cues*. Koeln: MusikTexte.

Zafran, Eric. "New York, Metropolitan Museum of Art." *The Oxford Companion to Western Art*. *Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed March

10, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e1880>.

Zilczer, Judith. "Armory Show." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed December 7, 2015,

<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T004142>.

## Ηλεκτρονικές πηγές

Americanabstractartists.org. "WPA Murals And AAA, Mural Division Of NYC". Accessed January 26, 2015.

<http://www.americanabstractartists.org/history/wpamurals/index.html#footnote9>.

Amory, Dita. 2007. "The Barbizon School: French Painters Of Nature".

*Metmuseum.Org*. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/bfjn/hd\\_bfjn.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/bfjn/hd_bfjn.htm).

Artsy.net. "Tonalism". Accessed January 26, 2015.

<https://artsy.net/gene/tonalism>.

Barlow, Margaret. "Tonalism." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed December 7, 2015,

<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T085561>.

Beaudoin, Paul. 1992. "Morton Feldman's "On Time And The Instrumental Factor"". *Americansymphony.Org*. <http://americansymphony.org/morton-feldmans-on-time-and-the-instrumental-factor/>.

Cox, Kenyon. 1913. "Cubists And Futurists Are Making Insanity Pay". *The New York Times*. <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9A07E4D81139E633A25755C1A9659C946296D6CF>.

Cummings, Paul. 1974. "Oral History Interview With Robert Motherwell". Washington, D.C. Archives of American Art. Smithsonian Institution.

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-motherwell-13286>.

Glueck, Grace. 1997. "The Misty Mood Of The Tonalists". *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1997/04/25/arts/the-misty-mood-of-the-tonalists.html>.

Griffiths, Paul. 1995. "Morton Feldman". *Cnvill.Net*.

<http://www.cnvill.net/mfgriff.htm>.

History.state.gov. "Milestones". Accessed January 2015.

<https://history.state.gov/milestones>.

Jaffee, David. 2007. "America Comes Of Age: 1876-1900". *Metmuseum.Org*.

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/amer/hd\\_amer.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/amer/hd_amer.htm).

Joopsanders.com. "Art News, 1951". Accessed January 2015.

<http://www.joopsanders.com/artnews51.html>

- Leoni-Figini, Margherita. 2006. "Robert Rauschenberg, Combines". *Mediation.Centrepompidou.Fr*.  
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg-EN/ENS-rauschenberg-EN.htm>.
- MoMA.org. "Archives Highlights". Accessed January 2015.  
[http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives\\_highlights\\_01\\_1929](http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_01_1929).
- MoMA.org. "Social Realism". Accessed January 2015.  
[http://www.moma.org/collection/theme.php?theme\\_id=10195](http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10195).
- Otten, Jennifer. "History". *Guggenheim.Org*, accessed January 26, 2015,  
<http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation/history>.
- Paul, Stella. 2004. "Abstract Expressionism". *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–.  
[http://www.metmuseum.org/toah/hd/abex/hd\\_abex.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/abex/hd_abex.htm)
- Persson, Mats. 2002. "To Be In The Silence: Morton Feldman And Painting". *Cnvill.Net*. <http://www.cnvill.net/mfperssn.htm>.
- Phillips, Harlan. 1964. "Oral History Interview With Ad Reinhardt". Washington, D.C. Archives of American Art. Smithsonian Institution.  
<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ad-reinhardt-12891>.
- Rodgers, Paul. 1979. "Abstract Expressionism, Or The Subject Of The Artist". *Paul Rodgers/9W Gallery*, accessed April 19, 2014,  
[http://www.paulrogers9w.com/BlogEntries/File/AbstractExpressionism-or-The\\_Subject\\_of\\_the\\_Artist.pdf](http://www.paulrogers9w.com/BlogEntries/File/AbstractExpressionism-or-The_Subject_of_the_Artist.pdf).
- Rose, Barbara. 1969. "Oral History Interview With Leo Castely". Washington, D.C. Archives of American Art. Smithsonian Institution.  
<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-leo-castelli-11784>.
- Ross, Alex. 2006. "Alex Ross: The Rest Is Noise: Morton Feldman Essay "American Sublime"". *TheRestisnoise.Com*.  
[http://www.therestisnoise.com/2006/06/morton\\_feldman\\_.html](http://www.therestisnoise.com/2006/06/morton_feldman_.html).
- Seckler, Dorothy. 1967. "Oral History Interview With Adolph Gottlieb". Washington, D.C. Archives of American Art. Smithsonian Institution.  
<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-adolph-gottlieb-12369>.
- Shmoop, Editorial Team. 2008. "FDR's New Deal". *Shmoop*, accessed December 20, 2014, <http://www.shmoop.com/fdr-new-deal/>.
- Shmoop, Editorial Team. 2008. "The Great Depression". *Shmoop*, accessed December 22, 2014, <http://www.shmoop.com/great-depression/>.
- Shmoop, Editorial Team. 2008. "The 1920s". *Shmoop*, accessed December 26, 2014, <http://www.shmoop.com/1920s/>.

Shmoop, Editorial Team. 2008. "Race In Muckrakers & Reformers". *Shmoop*, accessed December 29, 2014, <http://www.shmoop.com/muckrakers-reformers/race.html>.

Shmoop, Editorial Team. 2008. 'Ellis Island Era Immigration'. *Shmoop*, accessed December 29, 2014, <http://www.shmoop.com/ellis-island-immigration/>.

The Adolph & Esther Gottlieb Foundation. "Selected Artist Statements - Page 3 Of 5". Accessed January 26, 2015. <http://gottliebfoundation.org/the-artist/selected-artists-writings/3/>.

The Adolph & Esther Gottlieb Foundation, Inc. 2015. "Selected Artist Statements - Page 2 Of 5". Accessed January 26, 2015. <http://gottliebfoundation.org/the-artist/selected-artists-writings/2/>.

The Adolph & Esther Gottlieb Foundation, Inc. 2015. "Selected Artist Statements - Page 5 Of 5". Accessed January 26, 2015. <http://gottliebfoundation.org/the-artist/selected-artists-writings/5/>.

The Museum of Modern Art. 1936. *Fantastic Art, Dada And Surrealism*. [http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/360/releases/MOMA\\_19\\_36\\_0056\\_1936-11-30\\_113036-38.pdf?2010](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/360/releases/MOMA_19_36_0056_1936-11-30_113036-38.pdf?2010).

Tolles, Thayer. 2006. "Bronze Statuettes Of The American West, 1850-1915". *Metmuseum.Org*. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/bsaw/hd\\_bsaw.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/bsaw/hd_bsaw.htm).

Tuchman, Phyllis. 1981. "Oral History Interview With Elaine De Kooning". Washington, D.C. Archives of American Art. Smithsonian Institution. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-elaine-de-kooning-11999>.

Weinberg, Barbara. 2004. "American Impressionism". *Metmuseum.Org*. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/aimp/hd\\_aimp.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/aimp/hd_aimp.htm).

Weinberg, Barbara. 2010. "The Ashcan School". *Metmuseum.Org*. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd\\_ashc.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd_ashc.htm).

Weinberg, Barbara, and Carrie Barratt. 2009. "American Scenes Of Everyday Life, 1840– 1910". *Metmuseum.Org*. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/scen/hd\\_scen.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/scen/hd_scen.htm).

Westfall, Stephen. 1997. "The Abstract Tradition". *Americanabstractartists.Org*. <http://www.americanabstractartists.org/history/abstracttradition/>.

Xroads.virginia.edu. "Marketing Modern Art In America: From The Armory Show To The Department Store". Accessed February 24, 2015. <http://xroads.virginia.edu/~museum/armory/marketing.html>.

Xroads.virginia.edu. "As Avant Garde As The Rest Of Them: An Introduction To The Armory Show". Accessed February 24, 2015. <http://xroads.virginia.edu/~museum/armory/intro.html>.

# Παράρτημα Α'

## Μανιφέστο του 1943

*Η απάντηση των Rothko, Newman και Gottlieb στην κριτική του Edward Alden Jewell για την έκθεση της Federation of Modern Painters and Sculptors στην Wildenstein Gallery, NY τον Ιούνιο του 1943. Δημοσιεύτηκε στη στήλη του Jewell στους New York Times, 13 Ιουνίου 1943.*

To the artist the workings of the critical mind is one of life's mysteries. That is why, we suppose, the artist's complaint that he is misunderstood, especially by the critic, has become a noisy commonplace. It is therefore an event when the worm turns and the critic quietly, yet publicly, confesses his "befuddlement," that he is "nonplused" before our pictures at the federation show. We salute this honest, we might say cordial, reaction toward our "obscure" paintings, for in other critical quarters we seem to have created a bedlam of hysteria. And we appreciate the gracious opportunity that is being offered us to present our views.

We do not intend to defend our pictures. They make their own defense. We consider them clear statements. Your failure to dismiss or disparage them is *prima facie* evidence that they carry some communicative power. We refuse to defend them not because we cannot. It is an easy matter to explain to the befuddled that *The Rape of Persephone* [by Adolph Gottlieb] is a poetic expression of the essence of the myth; the presentation of the concept of seed and its earth with all the brutal implications; the impact of elemental truth. Would you have us present this abstract concept, with all its complicated feelings, by means of a boy and girl lightly tripping?

It is just as easy to explain *The Syrian Bull* [by Mark Rothko] as a new interpretation of an archaic image, involving unprecedented distortions. Since art is timeless, the significant rendition of a symbol, no matter how archaic, has as full validity today as the archaic symbol had then. Or is the one 3,000 years old truer? . . .

No possible set of notes can explain our paintings. Their explanation must

come out of a consummated experience between picture and onlooker. The point at issue, it seems to us, is not an "explanation" of the paintings, but whether the intrinsic ideas carried within the frames of these pictures have significance. We feel that our pictures demonstrate our aesthetic beliefs, some of which we, therefore, list:

1. To us art is an adventure into an unknown world, which can be explored only by those willing to take the risks.
2. This world of the imagination is fancy-free and violently opposed to common sense.
3. It is our function as artists to make the spectator see the world our way—not his way.
4. We favor the simple expression of the complex thought. We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth.
5. It is a widely accepted notion among painters that it does not matter what one paints as long as it is well painted. This is the essence of academism. There is no such thing as good painting about nothing. We assert that the subject is crucial and only that subject-matter is valid which is tragic and timeless. That is why we profess spiritual kinship with primitive and archaic art.

Consequently, if our work embodies these beliefs it must insult anyone who is spiritually attuned to interior decoration; pictures for the home; pictures for over the mantel; pictures of the American scene; social pictures; purity in art; prize-winning potboilers; the National Academy, the Whitney Academy, the Corn Belt Academy; buckeyes; trite tripe, etc (Rothko, Gottlieb and Newman 1943).



# Παράρτημα Β'



**Εικόνα 1**

Mark Rothko, Syrian Bull 1943

πηγή:

<http://maximememoirevive.blogspot.gr/2013/06/mark-rothko-une-decennie.html>



**Εικόνα 2**

William Baziot, Figure on a Tightrope 1947  
Thaw, Eugene. 1986. 'The Abstract Expressionist'.  
*The Metropolitan Museum Of Art Bulletin* 44 (3): 1, 8-56. doi:10.2307/3258715.



**Εικόνα 3**

Jackson Pollock, Pasiphae 1943

πηγή:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/482518>



**◀ Εικόνα 4**

Adolf Gottlieb, T 1950  
Thaw, Eugene. 1986. 'The Abstract Expressionist'.  
*The Metropolitan Museum Of Art Bulletin* 44 (3): 1, 8-56.  
doi:10.2307/3258715.





**Εικόνα 5**

Jackson Pollock, Autumn Rhythm 1950

Πηγή:

<https://arthistoryoftheday.files.wordpress.com/2011/07/arnew.jpg>





**Εικόνα 6**

Willem de Kooning, Excavation 1950

Πηγή:

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/76244>





**Εικόνα 7**

Franz Kline Nijinsky 1950

Πηγή:

<http://artpedia.tumblr.com/post/25060159618/franz-kline-nijinsky-1950-enamel-on-canvas>



**Εικόνα 8**

Clyfford Still  
Untitled 1946

Πηγή:

Thaw, Eugene. 1986. 'The Abstract Expressionist'. *The Metropolitan Museum Of Art Bulletin* 44 (3): 1, 8-56. doi:10.2307/3258715.



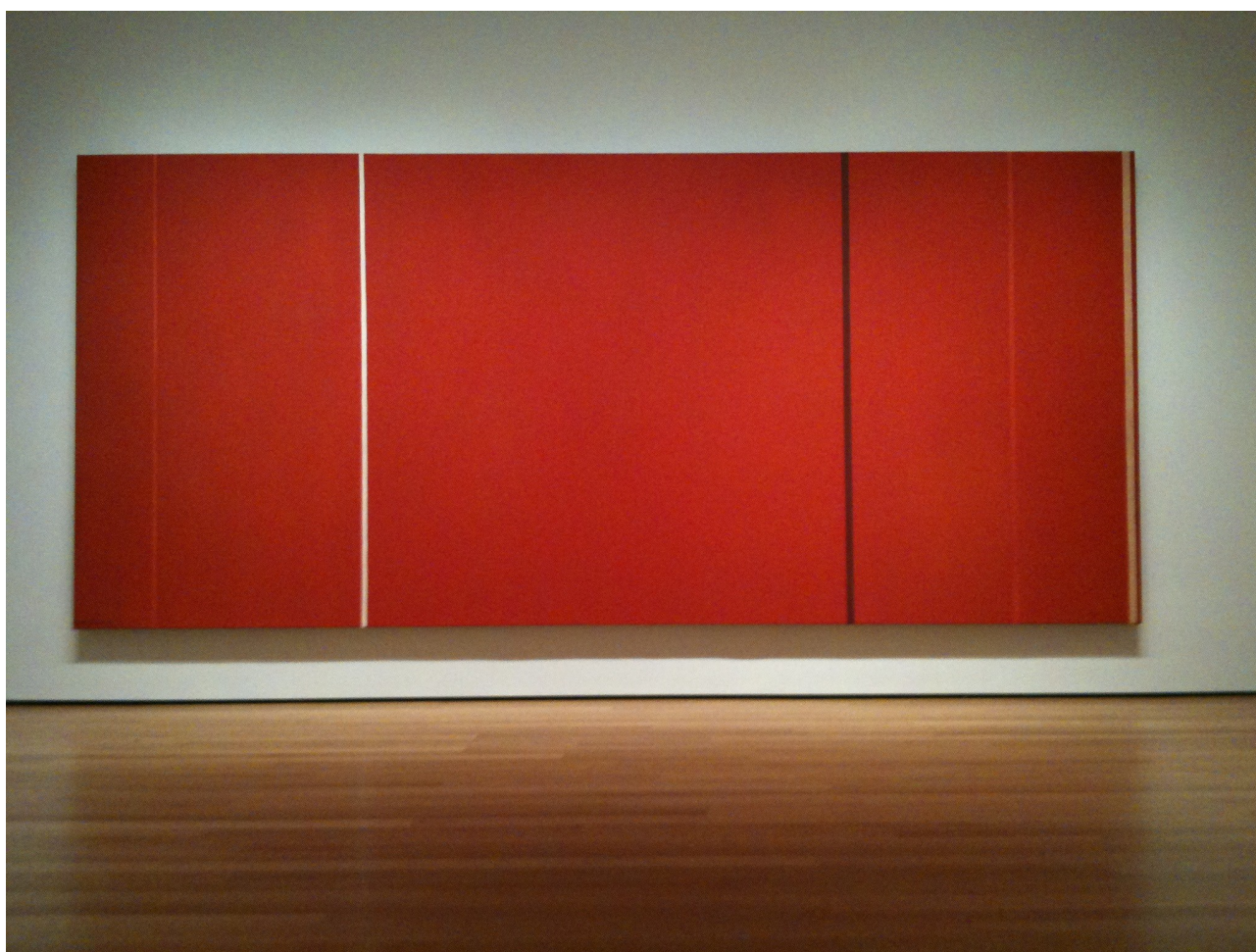


**Εικόνα 9**

Mark Rothko, Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red) 1949

Πηγή:

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3533>



**Εικόνα 10**

Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis 1950-51

Πηγή:

<https://www.flickr.com/photos/mmmmmrob/5419536632>





**Εικόνα 11**

Adolf Gottlieb, Cadmium Red over Black 1959

Πηγή:

[http://www.utexas.edu/cofa/bma/tour\\_calendar/Reference/America-Americas/Papers/Gottlieb,%20Adolph%20-%20Cadmium%20Red%20Over%20Black%20Blanton%20Paper.htm](http://www.utexas.edu/cofa/bma/tour_calendar/Reference/America-Americas/Papers/Gottlieb,%20Adolph%20-%20Cadmium%20Red%20Over%20Black%20Blanton%20Paper.htm)



**Εικόνα 12**

Motherwell, At Five in the Afternoon 1949

Πηγή:

<http://www.guildhall.org/wp-content/uploads/2014/02/AtFiveintheAfternoon.jpg>





**Εικόνα 14 ▼**

Philip Guston, Attar 1953

Πηγή:

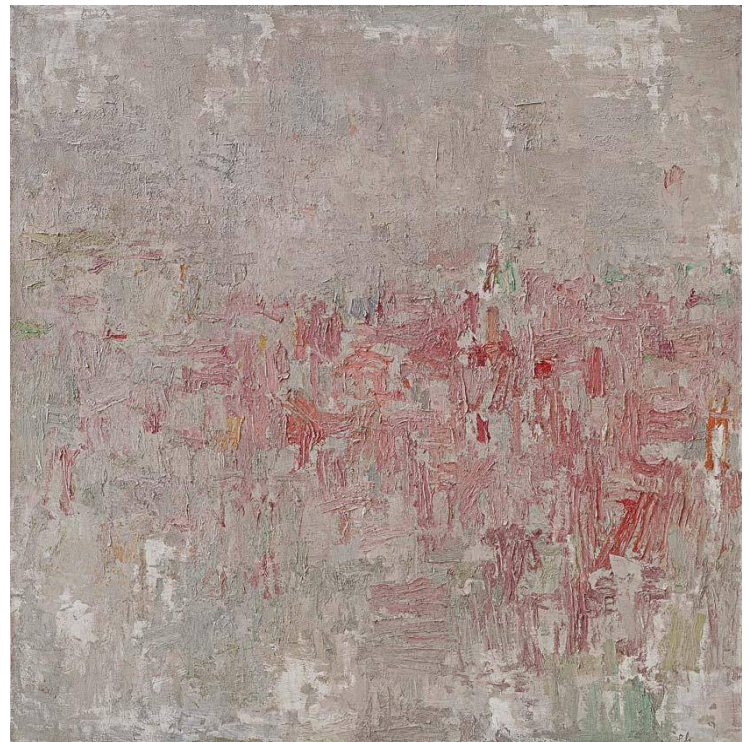
Kissane, Sean, Juan Manuel Bonet, and Morton Feldman. 2010. Vertical Thoughts. Dublin: Irish Museum of Modern Art.

**Εικόνα 13 ▲**

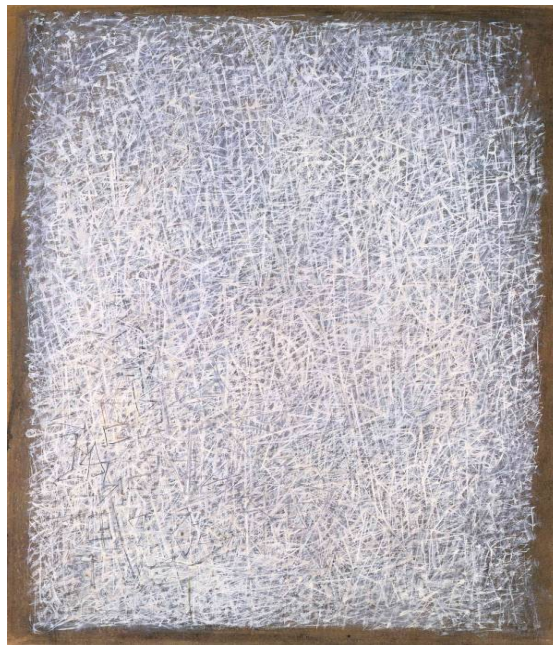
Philip Guston, White Painting 1952

Πηγή:

Thaw, Eugene. 1986. 'The Abstract Expressionist'. *The Metropolitan Museum Of Art Bulletin* 44 (3): 1, 8-56. doi:10.2307/3258715.





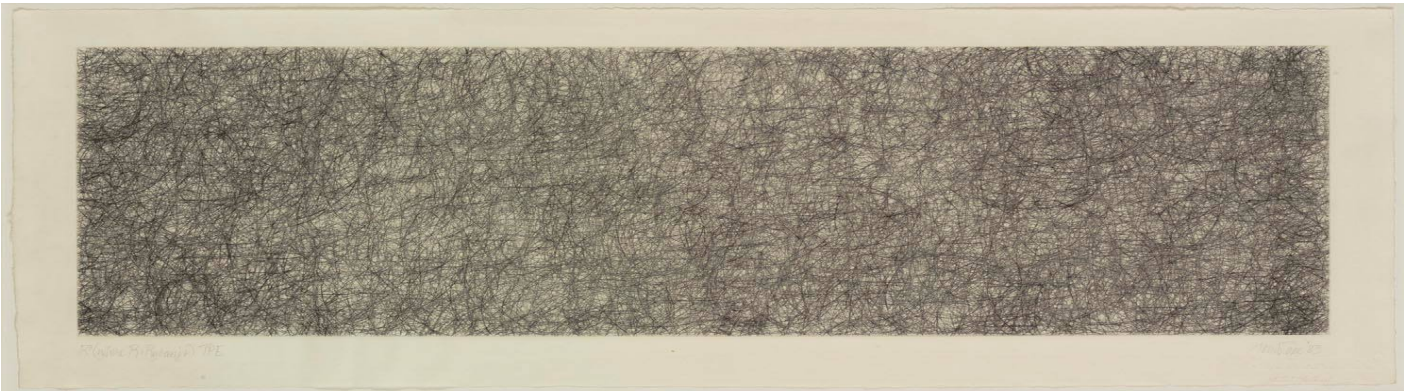


**Εικόνα 15**

Mark Tobey, Crystallizations 1944

Πηγή:

<http://www.obieg.pl/english/9468>

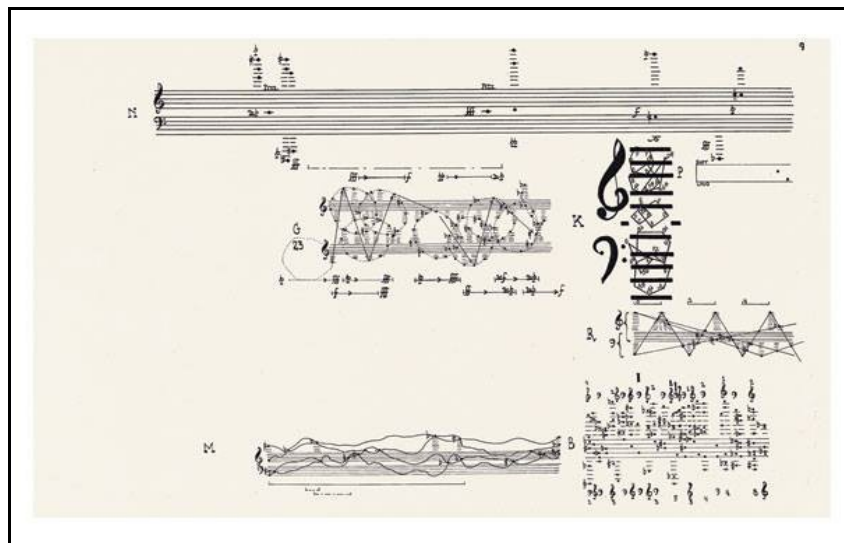


**Εικόνα 16**

John Cage R3 (from the Where R=Ryoanji series) 1983, drypoint

Πηγή:

<https://newamericanpaintings.wordpress.com/2012/02/28/controlled-chaos-john-cage-at-crown-point-press/>



**Εικόνα 17**

John Cage, Concert for Piano and Orchestra 1958

Πηγή:

<http://arttattler.com/archivejohncage.html>





**Εικόνα 18**

Robert Rauschenberg,  
Untitled Black Painting  
c.1952-3

Πηγή:

Kissane, Sean, Juan Manuel Bonet, and Morton  
Feldman. 2010. Vertical Thoughts. Dublin: Irish  
Museum of Modern Art.



**Εικόνα 19**

Robert Rauschenberg, Short Circuit 1955

Πηγή:

<https://rinfocus.files.wordpress.com/2013/03/2013-03-milwaukee-178.jpg>



**Εικόνα 20**

Jasper Johns, Flag 1954-55

Πηγή:

[http://www.jasper-johns.org/flag.jsp#prettyPhoto\[image1\]/0/](http://www.jasper-johns.org/flag.jsp#prettyPhoto[image1]/0/)



**Εικόνα 22**

Robert Rauschenberg, Rebus 1955

Πηγή:

<http://imgkid.com/rebus-rauschenberg.shtml>



**Εικόνα 21**

Robert Rauschenberg, Bed 1955

Πηγή:

[https://blogs.commonsgorgetown.edu/cctp-748-spring2015/files/2015/04/midtermstudyguide\\_pa-ge\\_011326730923938.jpg](https://blogs.commonsgorgetown.edu/cctp-748-spring2015/files/2015/04/midtermstudyguide_pa-ge_011326730923938.jpg)





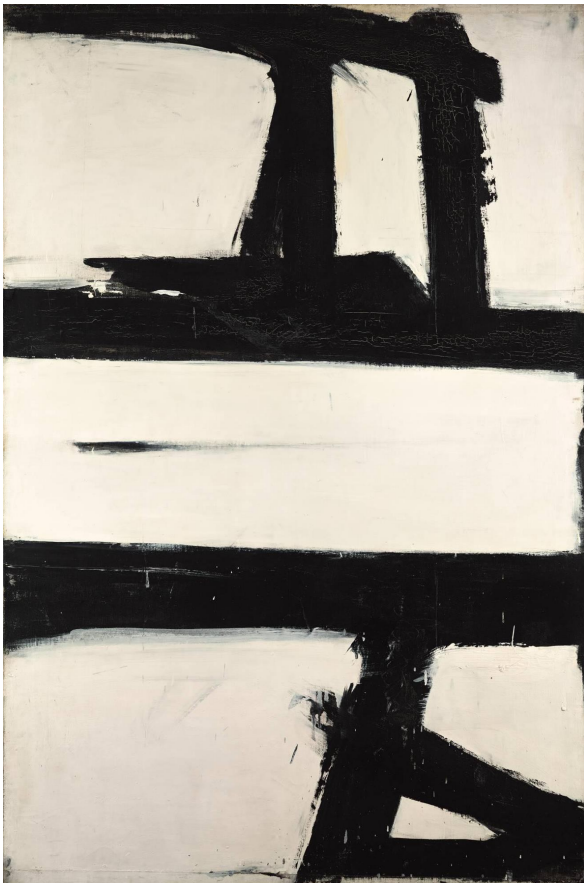
**Εικόνα 23 ▲**

Robert Rauschenberg, White Painting (Three Panels), 1951.

Πηγή:

Hellstein, Valerie. 2014. 'The Cage-Iness Of Abstract Expressionism'. American Art 28 (1): 56-77.

<http://www.jstor.org/stable/10.1086/676628>.



**Εικόνα 24**

Franz Kline, Painting, 1952

Πηγή:

Hellstein, Valerie. 2014. 'The Cage-Iness Of Abstract Expressionism'. American Art 28 (1): 56-77.

<http://www.jstor.org/stable/10.1086/676628>.

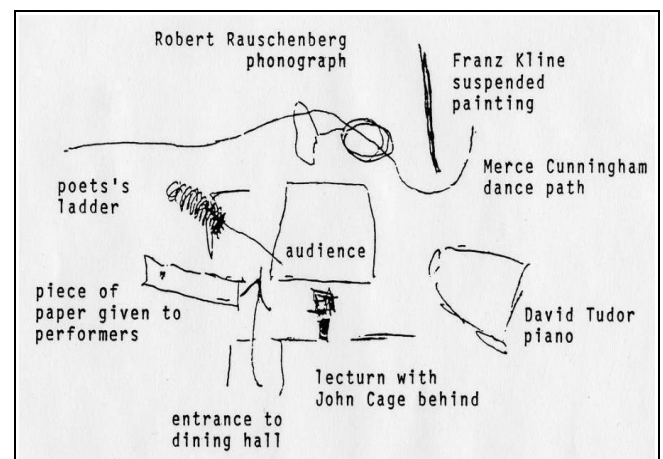
**Εικόνα 25 ▼**

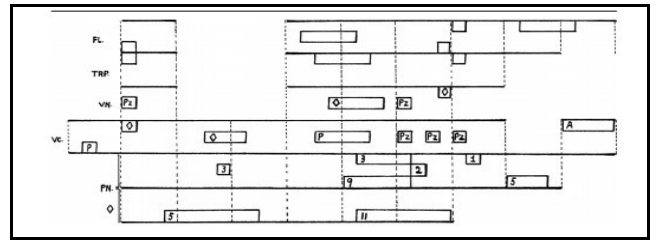
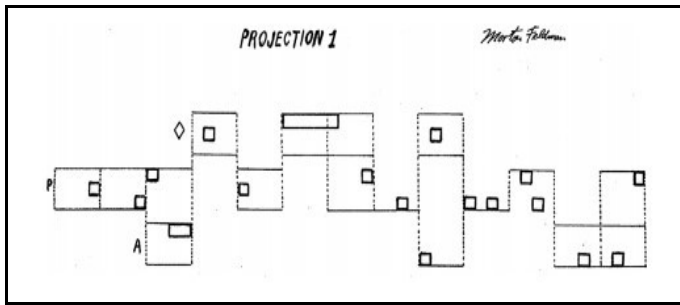
M. C. Richards, πλάνο για event στο Black Mountain College, August 1952, 1989.

Πηγή:

Hellstein, Valerie. 2014. 'The Cage-Iness Of Abstract Expressionism'. American Art 28 (1): 56-77.

<http://www.jstor.org/stable/10.1086/676628>.

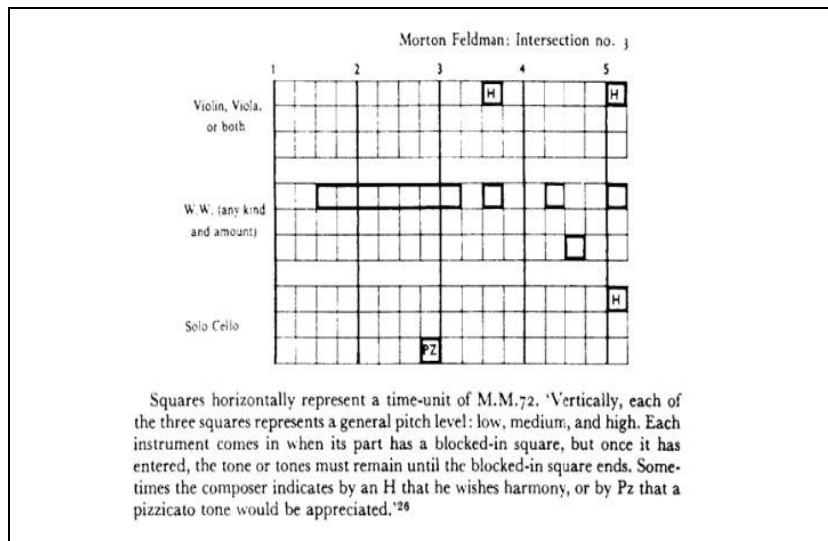




**Εικόνα 26 & Εικόνα 27**  
Morton Feldman, Projection 1 & Projection 2

Πηγή:

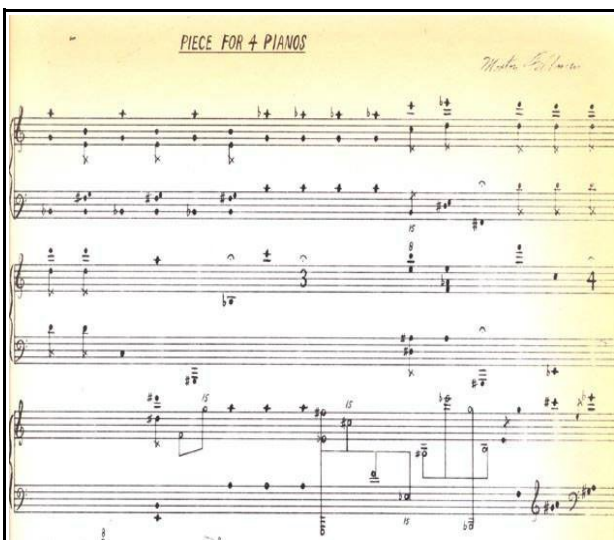
Boutwell, Brett. 2012. 'Morton Feldman's Graphic Notation: Projections And Trajectories'. Journal Of The Society For American Music 6 (04): 457-482. doi:10.1017/s1752196312000363.



**Εικόνα 28**  
Morton Feldman, Intersection 3

Πηγή:

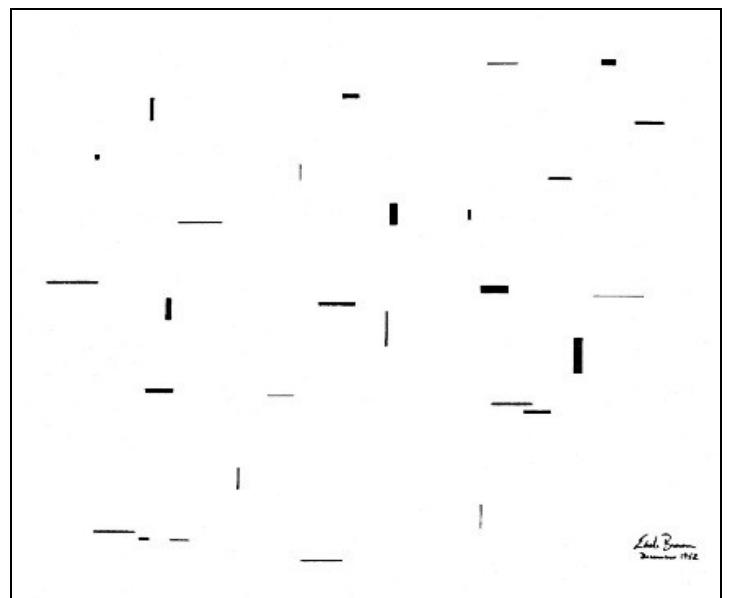
<http://fripp100.tumblr.com/post/95985586041/morton-feldman-and-painting>



**Εικόνα 29**  
Morton Feldman, Piece for 4 Pianos

Πηγή:

<http://library.buffalo.edu/music/exhibits/june/img/feldmanpf4exc.jpg>



**Εικόνα 30**  
Earle Brown, December 1962

Πηγή:

<http://www.newmusicbox.org/wp-content/uploads/2012/05/brown.jpg>



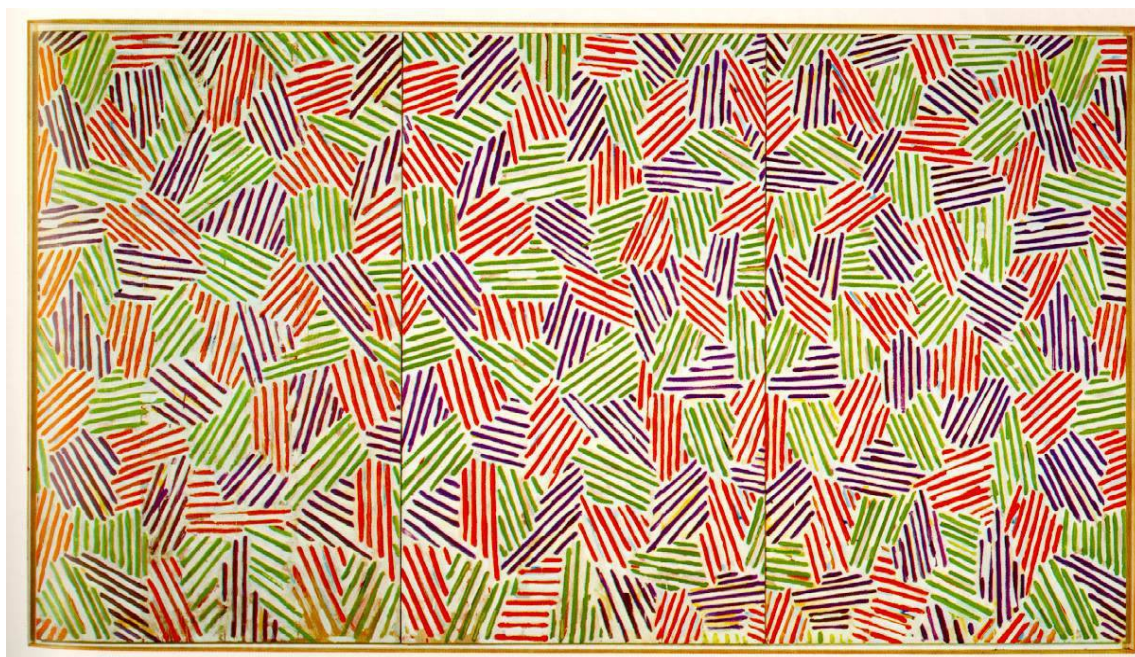


**Εικόνα 31**

Robert Rauschenberg,  
Untitled Black Painting,  
c. 1952-3, τοποθετημένο στο διαμέρισμα του  
Feldman (Lexington Avenue, New York City).  
Πάνω από το τζάκι: Philip Guston (1952),  
Untitled 1969

Πηγή:

Kissane, Sean, Juan Manuel Bonet, and  
Morton Feldman. 2010. Vertical Thoughts.  
Dublin: Irish Museum of Modern Art.



**Εικόνα 32**

Jasper Johns, Scent 1973-74

Πηγή:

<http://artpedia.tumblr.com/image/14703263746>

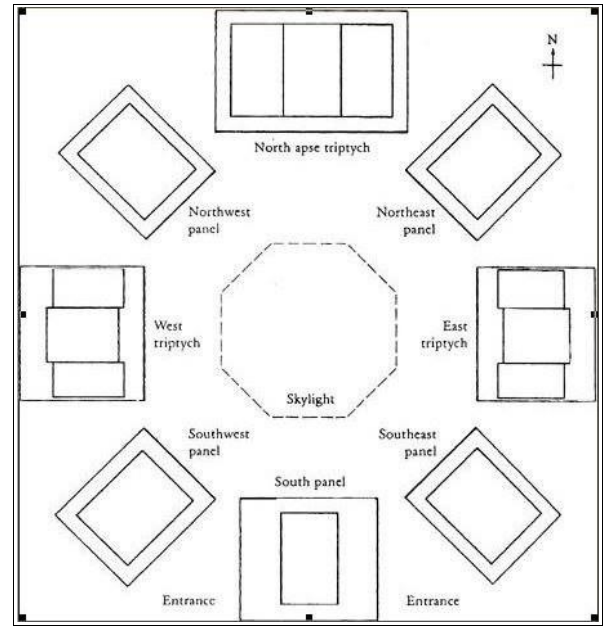


**Εικόνα 33**

Rothko Chapel, Houston Texas,  
Γλυπτό: Broken Obelisk 1963-67 (Barnett Newman)

Πηγή:

<http://houstonmuseumdistrict.org/museums/rothko-chapel/>

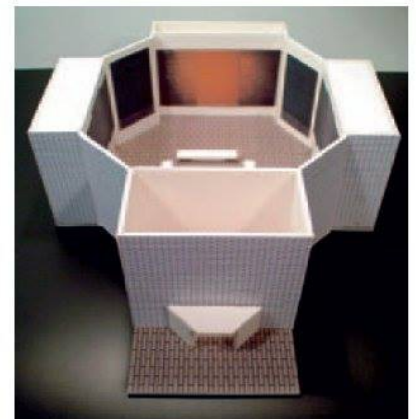
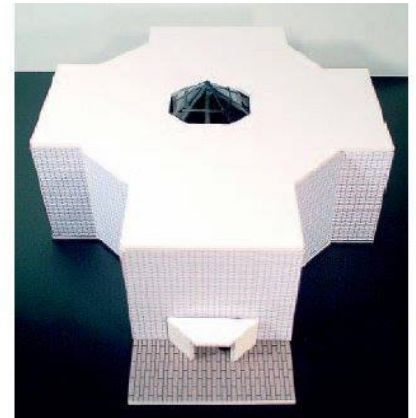


**Εικόνα 34**

Rothko Chapel, Houston Texas, κάτοψη

Πηγή:

<http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/floorlan-copy/>



**Εικόνα 35** ►

Rothko Chapel, Houston Texas,  
τριδιάστατη αναπαράσταση

Πηγή:

<http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/08/1313537433-screen-shot-2011-08-15-at-71022-pm.jpg>





**Εικόνα 36**

Rothko Chapel, Houston Texas

Πηγή:

<http://houstonmuseumdistrict.org/museums/rothko-chapel/>



**◀ Εικόνα 37**

Rothko Chapel, Houston Texas

Πηγή:

<http://houstonmuseumdistrict.org/museums/rothko-chapel/>

**Εικόνα 38 ▶**

Rothko Chapel, Houston Texas

Πηγή:

<http://houstonmuseumdistrict.org/museums/rothko-chapel/>







**Εικόνα 40**

Mark Rothko exhibition at Sidney Janis Gallery, 1955.

Φωτογράφος: Hans Namuth

Πηγή:

Hellstein, Valerie. 2014. 'The Cage-Iness Of Abstract Expressionism'. American Art 28 (1): 56-77.  
<http://www.jstor.org/stable/10.1086/676628>.



**Εικόνα 41**

Ninth Street Exhibition, June 1951

Φωτογράφος: Aaron Siskind

Πηγή:

Hellstein, Valerie. 2014. 'The Cage-Iness Of Abstract Expressionism'. American Art 28 (1): 56-77.  
<http://www.jstor.org/stable/10.1086/676628>.



**Εικόνα 39**

Jackson Pollock exhibition at Betty Parsons Gallery, 1950.

Φωτογράφος: Hans Namuth

Πηγή:

Hellstein, Valerie. 2014. 'The Cage-Iness Of Abstract Expressionism'.  
American Art 28 (1): 56-77. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/676628>.