Indeterminacy and exorbitance // Creative derogations of form

Psarra, Mikaela

Art is primarily manifested through form, which is aligned with an idea and an intellectual content that derives straight from the creator. The creative process from which form arises, sets rules and systems that express more or less the artist's identity as well as the behaviour of a general movement or trend into which they fit and operate. Contemporary art was indicative of a need for innovation, excess and extravagance as a result of an utter mutation of fixed and rigid systems to chaotic and amorphous phenomena which led artists to behave ad lib and intuitively. Thus, artistic activity was to be described as a process that highlighted free will and provoked the artist's personal interaction with the character, the causes and the principles that formed the work of art. This study indentifies three focal points that are related to the degree of control and intention resulting in final form. Initially, form is defined as the result of the creative withdrawal of the artist, who is merely involved when necessary. The design subsequently, is subjected to the laws of chance and other unpredictable factors that lead to a somewhat stand-alone project. Chance and its inevitable features constitute reality and therefore express a creative tool for surrealism and dada which used automatism and other processes in an expanded field of artistic creation from painting and performance up to sculpture and music. Afterwards, form results as a product of the improvisational behaviour in Pollock's action painting. This suggests a balanced relationship of intention and accident, since improvisation does not disclaim the artist's responsibility, yet offers a controlled freedom through which idea, form and technique are almost identical. Finally, the use of mathematics in music perception of Iannis Xenakis, constitutes a precise control over form and translates complex structures into a diverse musical language. The sound is continually transformed through the laws of probability which reflect the aesthetics of randomness in music and art. Form eventually swings between full causality and the disorder of indeterminacy, in accordance with the spectrum of control and its permitted limits.

Department of Architecture
National Technical University of Athens

Απροσδιοριστία και υπέρβαση // Δημιουργικές παρεκκλίσεις της μορφής

Ψαρρά, Μικαέλα

Η τέχνη πρωτογενώς εκδηλώνεται μέσω της μορφής, η οποία αναπτύσσεται σε ευθυγράμμιση με μία ιδέα και ένα πνευματικό περιεχόμενο που απορρέει από την πρόθεση του δημιουργού. Η μορφοπλαστική διαδικασία από την οποία γεννάται, ορίζει κανόνες και συστήματα, τα οποία εκφράζουν λιγότερο ή περισσότερο την ταυτότητα του καλλιτέχνη, αλλά και τη συμπεριφορά ενός γενικότερου ρεύματος ή τάσης μέσα στο οποίο ο ίδιος εντάσσεται και δραστηριοποιείται. Η σύγχρονη τέχνη ήταν ενδεικτική μιας ακραιφνούς ανάγκης για υπέρβαση, υπερβολή και πρωτοτυπία που εκδηλώθηκε στα πλαίσια μίας μεταλλαγής των σταθερών και άκαμπτων συστημάτων σε χαοτικά και άμορφα φαινόμενα τα οποία ο καλλιτέχνης προσεγγίζει ποιοτικά και διαισθητικά. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα προσδιορίζεται έτσι, από μία μέθοδο εργασίας αρκετά ελεύθερη, με αρκετά προσωπικό χαρακτήρα στη φυσιογνωμία, τις αφορμές και τις αρχές οργάνωσης του υλικού. Εντοπίζονται τρία κεντρικά σημεία εστίασης τα οποία σχετίζονται με τον βαθμό ελέγχου και πρόθεσης που οδηγεί στην τελική μορφή. Αρχικά η μορφή ορίζεται ως το αποτέλεσμα της δημιουργικής απομάκρυνσης του δημιουργού, ο οποίος συμμετέχει με τον τελείως αναγκαίο τρόπο στη διαδικασία. Ο 'σχεδιασμός' της υπόκειται στους νόμους της τύχης και σε απρόβλεπτους παράγοντες, οι οποίοι οδηγούν σε μία τρόπον τινά αυτονόμηση του έργου. Η τύχη και οι αναπόδραστες ιδιότητές της αποτελούν στοιχεία που συγκρατούν την πραγματικότητα άρα εκφράζουν και τις διεργασίες της τέχνης ως εργαλεία και ως στόχος και εκδηλώθηκαν ιστορικά μέσω των αυτοματικών διαδικασιών του σουρεαλισμού και του ντανταά, σε ένα διευρυμένο πεδίο καλλιτεχνικής δημιουργίας από τη ζωγραφική και την performance, μέχρι τη γλυπτική και τη μουσική. Στη συνέχεια, παρατηρείται μία ισορροπημένη σχέση πρόθεσης-συμβάντος μέσω της αυτοσχεδιαστικής συμπεριφοράς της ζωγραφικής του Πόλοκ. Ο αυτοσχεδιασμός δεν αποποιείται την ευθύνη του ζωγράφου, προσφέρει απλώς μία ελεγχόμενη ελευθερία μέσα από την οποία η ιδέα η μορφή και η τεχνική συγκλίνουν και σχεδόν ταυτίζονται. Τέλος, η παρουσία των μαθηματικών στη μουσική αντίληψη του Ιάννη Ξενάκη, μεταφράζει πολύπλοκες δομές σε μία πολύμορφη μουσική γλώσσα. Ο ήχος υπόκειται σε μία συνεχή διαδικασία μετασχηματισμού και ανανέωσης, ως μία ανάγκη για πρωτοτυπία, η οποία περιγράφεται μέσα από την εισαγωγή του τυχαίου, το οποίο πλέον προσδιορίζεται συγκεκριμένα, μέσα από τους νόμους των πιθανοτήτων. Η μορφή τελικά, ταλαντεύεται μεταξύ της πλήρους αιτιότητας και της 'αταξίας' της τυχαιότητας, σε αντιστοιχία με την διαβάθμιση του ελέγχου και των επιτρεπτών ορίων.

Τμήμα Αρχιτεκτονικής
Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Μορφή και Τέχνη |

Ο πλούτος και η πολλαπλότητα της μορφής είναι χαρακτηριστικό της φύσης και κατ' επέκταση της τέχνης, η οποία αλλαντεύθηκε σε κάθε ιστορικό και χωρικό πλαίσιο μεταξύ των απλούστερων και αναγκαίων μορφών μέχρι και των πιο σύνθετων, φλύαρων ή παράδοξων. Οι μορφές αυτές είναι είτε στατικές είτε βρίσκονται σε διαρκή εξέλιξη και διαμορφώνονται εκτός ή εντός χρόνου,[1] με τεράστια ποικιλία. Η ποικιλία αυτή ανακαλύπτεται και εξερευνάται στη φύση αλλά εφευρίσκεται και δημιουργείται στην τέχνη ως μία ανάγκη για πρωτοτυπία. Ο τρόπος και η μέθοδος σχηματισμού μίας μορφής σχετίζεται με τη δομή και την σύνδεσή της με την αιτία που την δημιουργεί, δηλαδή την αιτιότητά της. Σύμφωνα με τον Π. Κλέε, η γέννηση της μορφής (gestalt) διαφοροποιείται από το σχήμα (form), καθώς η πρώτη «εκφράζει κάτι πιο ζωντανό» είναι δηλαδή το «σχήμα που εδράζεται σε ζωτικές λειτουργίες».[2]

Φυσική ή τεχνητή, η μορφή έχει χαρακτηριστικά που προέκυψαν από την συνισταμένη πολλών δυνάμεων, που αντιπροσωπεύουν ή συμβολίζουν τις εκδηλώσεις διαφόρων ειδών δράσης. Άρα κατά μία έννοια είναι εν τη γενέσει προϊόν κάποιας αιτίας ή λειτουργίας, όπως είναι η ανάπτυξη και ο μετασχηματισμός των φυσικών μορφών. Η καλλιτεχνική παραγωγή διαχρονικά, καθιστά κυρίαρχο τον μορφικό χώρο και δίνει λύσεις που διατρέχουν ολόκληρο το φάσμα τάξης και αταξίας.

Η γένεση της μορφής, αποτελεί έκφραση εσωτερικής και εξωτερικής αναγκαιότητας. Η διαδικασία της «μορφοποίησης» όπως την αντιλαμβάνεται ο Κλέε, «ακολουθεί τους δρόμους που οδηγούν στη μορφή». Η δυναμική αυτή εξέλιξη στη δημιουργική διαδικασία έχει ειδικό νόημα, καθώς τοποθετεί τη «μορφή» σε αντίρροπη σχέση με την «ιδέα». Δεν πλάθεται, απαραίτητα, μία μορφή λόγω της ύπαρξης μιας αρχικής ιδέας, αλλά η ίδια η μορφή έχει την «εξουσία» να οδηγήσει στην ιδέα, αντιστρέφοντας την αλληλουχία αιτίου-αποτελέσματος.

Η απλούστερη εικόνα μιας μορφής μπορεί να προκύψει πρωτογενώς από το ίχνος που θα αφήσει η μύτη του μολυβιού στο χαρτί ακολουθώντας την κίνηση του χεριού. Η γραμμή δηλαδή δημιουργείται από το σημείο και στη συνέχεια, με παραλλαγμένες διαδικασίες, το επίπεδο θα γεννηθεί από τη γραμμή και τελικά το αντικείμενο από την αναδίπλωση του επιπέδου στον χώρο. Μία τέτοια μορφοπλαστική διαδικασία μπορεί φυσικά να προκαλέσει τόσο απλούστερα όσο και συνθετότερα αποτελέσματα, αναλόγως της πορείας που ακολουθείται κάθε φορά και των κανόνων ή περιορισμών που επιβάλλονται σε αυτή· της οργάνωσης και της διάταξης, του προσανατολισμού, της συμμετρίας, του πολλαπλασιασμού, της ανάπτυξης. Στην τέχνη, ωστόσο, πίσω από τη μορφή και τις ιδιότητές της, υπάρχει πάντα ένα άυλο βάθος, μία ιδέα, μία πρόθεση και ένας στόχος που θα μεταφραστούν μέσω αυτής.

Η σύνδεση της τέχνης με τη μορφή και την οργάνωσή της, οφείλει καταρχήν να έχει μία αισθητική προσέγγιση. Όταν η μορφή

1. Η φράση «εκτός ή εντός χρόνου», είναι δανεισμένη από τον Ιάννη Ξενάκη, ο οποίος οργανώνει τη μουσική που θεωρείται «χρονική τέχνη» σε «εκτός χρόνου» δομές, δηλαδή σε αρχιτεκτονικές δομές ανεξάρτητα από τη χρονική τους υπόσταση. Εδώ συγκεκριμένα, χρησιμοποιείται γενικά, ως αναφορά στην ύπαρξη μορφών οπτικών ή ηχητικών.

2. Κλέε, Π., Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ, μτφρ. Α. Μοσχονά, Αθήνα: Μέλισσα, 1989, τόμος 1, σ.17.

«παρεκκλίνει», είναι αναγκαία μία προσεκτική ανάγνωση και εκτίμηση της πολυπλοκότητάς της καθώς και της απροσδιοριστίας της συμπεριφοράς που εμφανίζει. Η αποδέσμευση από τον κανόνα ταυτίζεται συχνά με την απουσία της τάξης χωρίς όμως κατ' ανάγκη να προσδιορίζει μία κατάσταση η οποία απαιτεί λύση ή διόρθωση. Θα μπορούσε μάλιστα, να αποτελέσει αντικείμενο μελέτης κατά πόσο αυτή συμβαίνει καθολικώς ή μερικώς, κατά πόσο είναι θεμιτή ή ακόμα και εφικτή.

Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η αποδέσμευση από τον κανόνα μπορεί να φωτίσει κομμάτια της τέχνης που για καιρό έμεναν σκοτεινά· ο αισθητικός ρόλος της τύχης και του απρόβλεπτου, η σημασία της διαίσθησης και των παρορμήσεων, η ανάδειξη της αταξίας σε δομικό χαρακτηριστικό. Βέβαια, η ανάγκη για ελευθερία δεν αρνείται απαραίτητα το γεγονός ότι ο νέος αντι-κανόνας αποτελεί ενδεχομένως, μία άλλη πλευρά δομημένου συστήματος. Εξάλλου, υπάρχει στο σημείο αυτό η θεωρία ότι όλα τα γνωστά συστήματα αφενός έχουν δοκιμαστεί, φτάνοντας σε ένα σημείο κορεσμού, αφετέρου μπορεί να μην αποτελούν απαραιτήτως τη μοναδική ή την ορθότερη απάντηση. Είναι σίγουρο, ότι η απόρριψη του καθιερωμένου και του οικείου δεν είναι απαραίτητο να αρνείται τη σημασία και την αξία αυτού, υπαινίσσεται όμως μία προφανή στέρηση ελευθερίας έκφρασης καθώς και καινοτομίας, σε μία εποχή που ζητά ακριβώς αυτά. Στα πλαίσια αυτά κινήθηκε η σύγχρονη τέχνη που απλουστευτικά ξεκινά στις αρχές του 20ου αιώνα, τόσο με την παρουσία κινημάτων όσο και με τη μεμονωμένη δράση ξεχωριστών καλλιτεχνών. Το παραπάνω, περιλαμβάνει εκδηλώσεις που εντοπίζονται στη ζωγραφική, τη γλυπτική μέχρι και τη μουσική. Στόχος των δημιουργών ήταν να πετύχουν μέσα από αυτοπειθαρχία και παρατηρητικότητα, ένα νέο και πρωτότυπο αποτέλεσμα που διεγείρει τις αισθήσεις.

Ο γενικότερος χαρακτήρας τη σύγχρονης τέχνης συνοψίζει πολλά από τα χαρακτηριστικά της εποχής και της κοινωνίας από την οποία ξεπήδησε. Την πολλαπλότητα και τον πλεονασμό της πληροφορίας, ακόμη και σε σημεία μη ελεγχόμενα, τη σημασία στο καινοτόμο, το αδιάκοπα καινούργιο, το πρωτότυπο. Πραγματοποιείται μία στροφή στη μορφή αυτή καθεαυτή, απαλλαγμένη από την αφηγηματική της λειτουργία, τη συναισθηματική ή της συμβολική της υπόσταση. Εστιάζει τίμια στα στοιχειώδη και ουσιαστικά χαρακτηριστικά της τέχνης που θεμελιώνουν τη βάση και τη θεωρία της. Η πρωτοτυπία κατ' αυτόν τον τρόπο, πήρε τη θέση της «μαστοριάς» που θαυμάζουμε στους μεγάλους καλλιτέχνες του παρελθόντος.

Εγχειρήματα όπως ο σουρεαλισμός και το ντανταί, το action painting του Πόλοκ και η αφαιρετική συμπεριφορά της μουσικής του Ιάννη Ξενάκη που συλλαμβάνεται με όρους αρχιτεκτονικής, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα των ανεξάντλητων ορίων που έχει η τέχνη, τόσο θεωρητικά όσο και εκφραστικά. Η μορφή, οπτική ή ακουστική αναδύεται τελικά, μέσα από το δίπολο ελέγχου-ελευθερίας, που αναδιοργανώνει τις σχέσεις έργου τέχνης και δημιουργού.

Περί Τυχαιότητας |

Η «τύχη» υποδηλώνει μία υποθετική δύναμη που καθορίζει ευνοϊκά ή αρνητικά την ροή των γεγονότων,[3] δηλαδή το απρόβλεπτο εκείνο στοιχείο που οδηγεί τελικά στην έκβαση των πραγμάτων, χωρίς προηγηθέντα σχεδιασμό. Μπορεί να γίνει αντιληπτή είτε ως μία απελευθερωτική πηγή ανεξάντλητων πιθανοτήτων είτε ως μία απειλητική δύναμη που υπονομεύει την ανθρώπινη αυτοκυριαρχία και αυτοδιάθεση. Παρόλα αυτά, υποδεικνύει και τονίζει την αστάθεια της πραγματικότητας και την αβεβαιότητα της θέσης του ανθρώπου μέσα σε αυτήν, γεγονός που αιτιολογεί και την αισθητική της προσέγγισή μέσα από τους κόλπους της τέχνης.

Σε κάθε επίπεδο, είτε οπτικό είτε ακουστικό, το τυχαίο κατά κύριο λόγο συνδέεται με το άγνωστο, αυτό που παρουσιάζει μη γνώριμα ή οικεία χαρακτηριστικά, εκείνο που φαίνεται να παραβαίνει τον κανόνα, ακολουθώντας έναν δρόμο διαφορετικό, του οποίου μάλιστα η πορεία δεν παρουσιάζει κάποιο αναγνωρίσιμο μοτίβο ή λογική. Βέβαια, οι λέξεις οικείο και λογικό δεν είναι ακριβώς συνώνυμες έννοιες, αλλά πληρέστερα, θα λέγαμε, ότι αποτελούν διαφορετικές όψεις του ίδιου νομίσματος. Κι αυτό γιατί, η συνήθεια και το συνηθισμένο περιγράφουν κάτι το οποίο είναι γνώριμο λόγω της συνεχούς επαναληψιμότητάς[4] του, χωρικά ή χρονικά, είθισται όμως να θεωρείται και «λογικό», χωρίς να συμβαίνει κατ' ανάγκη έτσι. Ωστόσο ο παραπάνω συλλογισμός, κρύβει ένα στοιχείο αλήθειας, διότι η λογική εμμέσως υποδηλώνει μία συστηματοποιημένη και «κοινώς αποδεκτή» θεώρηση της πραγματικότητας – άρα όχι απαραίτητα την αντικειμενική αλήθεια–, δηλαδή αντιμετωπίζεται ως μία ιδιότητα που προσδιορίζεται πολλαπλώς και δεν προκύπτει από κάτι μοναδικό.

Η αντιμετώπιση της τύχης καλλιτεχνικά, αφορά τη συνθετική διαδικασία που επιλέγεται από τον δημιουργό, τη φυσιογνωμία του αποτελέσματος και τέλος τη ρητορική που χρησιμοποιείται για να περιγράψει και να στηρίξει θεωρητικά τη μετάφραση της τυχαιότητας σε δημιουργικό υλικό. Η στροφή στην τυχαιότητα ως συνθετικός παράγοντας, όπως αυτή εκδηλώθηκε στη Δυτική Ευρώπη και κατ' επέκταση τις Ηνωμένες Πολιτείες , φυσικά δεν επινοήθηκε έξω από κάποια κοινωνικό-πολιτισμική μήτρα. Στην αρχή του 20ου αιώνα, ψυχολόγοι, φιλόσοφοι, επιστήμονες και καλλιτέχνες ανεξαιρέτως, είχαν γοητευτεί από την σημασία της τύχης ως ένα κλειδί σε ένα μη-αιτιατό σύστημα που περιγράφει το σύμπαν.

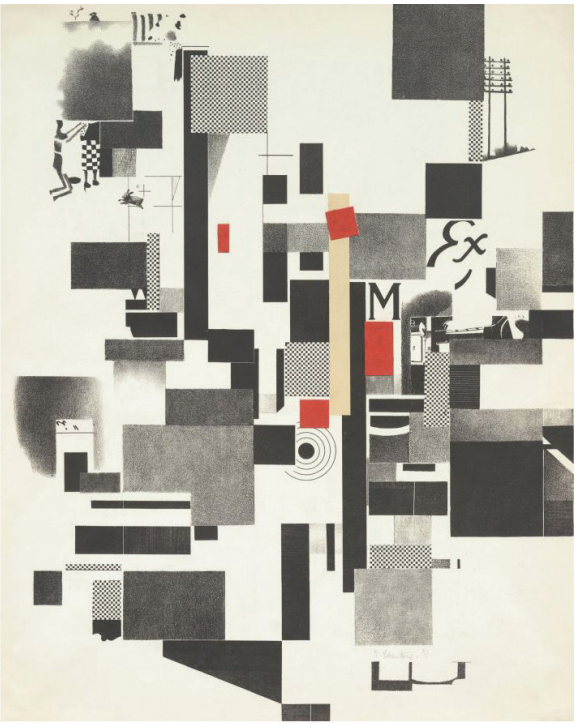
Οι καλλιτέχνες στην avant - garde σκηνή του 20ου αιώνα, χειρίστηκαν την τύχη ως έναν μηχανισμό εκπλήρωσης διάφορων στόχων, οι οποίοι κατά κύριο λόγο σχετίζονταν με την αντίδραση στο κατεστημένο και τις συμβάσεις, με την έμπνευση μίας αντι-τέχνης και τη σύνταξη μίας γενικότερης ατζέντας που προωθούσε την επαναστατικότητα, την απώθηση της λογικής, την παραμόρφωση της αντίληψης, την ελευθερία στο σχεδιασμό, την εξάπλωση του έργου τέχνης σε άλλες μορφές.

3. (ετυμολογικά / αρχ. < θ. τυχ- του ρ. τυγχάνω), Μπαμπινιώτης, Γ., Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Αθήνα: 2002. **4.** Η ιδιότητα επανάληψης ενός στοιχείου ή χαρακτηριστικού στο χρόνο ή στο χώρο, προσδίδει έναν ρυθμό, όπως για παράδειγμα ο βηματισμός του ανθρώπου ή οι παλμοί της καρδιάς. Ο ρυθμός αυτός λειτουργεί επικουρικά στην κατανόηση μέσω της σύγκρισης και της εμπειρίας.

Η επανατοποθέτηση βέβαια των κινήτρων και της καλλιτεχνικής έμπνευσης και η αφομοίωση εξωγενών παραγόντων, ανασυγκροτεί τόσο τη θέση του έργου τέχνης όσο και τον ρόλο του ίδιου του καλλιτέχνη ως αυτόνομου και ανεξάρτητου δημιουργού. Αναπόφευκτα αναζητείται ο ακριβής ρόλος του δημιουργού, εφόσον με την εισαγωγή της τυχαιότητας, παρακάμπτεται κατά ένα μέρος η προσωπική ευθύνη και η σφραγίδα της ατομικότητας του έργου, ενώ η έννοια της δημιουργικότητας συγχωνεύεται σε μία μορφή παραγωγής που είναι κατά κύριο λόγο απρόοπτη και όχι προμελετημένη. Βέβαια, αυτό που μάλλον μένει αναλλοίωτο, φαίνεται να είναι το υποκειμενικό στοιχείο που περιλαμβάνει την πρόθεση, τον ορθολογισμό στην επιλογή των αποφάσεων, που ναι μεν περιορίζεται αλλά τελικώς ποτέ δεν ακυρώνεται ολοκληρωτικά. Έτσι η τυχαιότητα θα γίνει κατανοητή ως μία εκ προθέσεως αναχαίτιση του υποκειμένου και όχι ως καθολική απουσία αιτιότητας. Υπάρχει ένα αρκετά παραγωγικό σημείο ανάμεσα στην τυχαιότητα και την αιτιοκρατία, που παρουσιάζει κριτικά την έμφαση στη διαδικασία αυτή καθεαυτή εκχωρώντας ένα κομμάτι της εξουσίας της πρόθεσης στο συμβάν, το οποίο ζυμώνεται μέσω εσώτερων και εξώτερων δυνάμεων, μηχανικών διεργασιών ή γενικότερα την παρέμβαση άλλων μέσων στην καλλιτεχνική διαδικασία.

Προσπαθώντας να εξελιχθούν καλλιτεχνικά, οι πεποιθήσεις των καλλιτεχνών του ντανταϊσμού, μέσω της επίκλησης στην τύχη, μετέθεταν κατευθείαν την βούληση του καλλιτέχνη σε μία κατάσταση ανωνυμίας, αναγνώριζαν ωστόσο ότι δε θα μπορούσαν να την απομονώσουν εντελώς, αφού αυτή αναπτυσσόταν ανταγωνιστικά σε σχέση με την παρουσία του συνειδητού καλλιτέχνη και της έμφυτης αίσθησης της τάξης από αυτόν. Όπως επισημαίνει ο Ρίχτερ αναδρομικά, είναι δύσκολο να καταστήσεις την τύχη ως καλλιτεχνικό προγραμματισμό καθώς δημιουργείται μία αντίφαση στις ίδιες τις διακηρύξεις των υποστηρικτών αυτής. Είναι αναγκαία η ισορροπία ανάμεσα στα ιδανικά πρότυπα του καθαρού και αδιαμεσολάβητου αυθορμητισμού και την ανάγκη για έναν βαθμό κριτικής αυτογνωσίας, ώστε να αποφευχθεί ο κίνδυνος να περιέλθουν σε ολοκληρωτική αυθαιρεσία και μηδενισμό. Μάλλον η αρχική αιτία για την προσφυγή σε καταστάσεις που στηρίζονται στην τύχη μέσα από τις συνθέσεις και τα ποιήματα του ντανταϊ, ήταν ουσιαστικά μία απόδραση από την αναγκαιότητα, το οποίο δεν είναι καθόλου λίγης σημασίας.

Η επιρροή του Μαρσέλ Ντισάν στις εκδηλώσεις του ντανταϊσμού, υποδεικνύει ακόμα πιο ζωηρά τρόπους ενσωμάτωσης και επεξεργασίας του τυχαίου συμβάντος στην τέχνη. Σύμφωνα με τον ίδιο, οποιαδήποτε δύναμη θα μπορούσε να έχει δημιουργικό ρόλο, εάν ενεργήσει υπό αυτή την ιδιότητα, με την προϋπόθεση να έχει οριστεί έτσι από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, ο οποίος παρακάμπτει την εμπλοκή του στη διαδικασία. Πράγματι, η δράση του Ντισάν φέρνει στο προσκήνιο με ευθύτητα την επίπτωση εξωτερικών παραγόντων και συγκεκριμένα φυσικών φαινομένων, στην καλλιτεχνική δημιουργία. Η τύχη εντοπίζεται στην άγνοια μας να τα προσδιορίσουμε και να τα υπολογίσουμε –και κατά συνέπεια να προβλέψουμε επ' ακριβώς τα αποτελέσματά τους στις ιδιότητες και την τελική μορφή του έργου. Το τυχαίο και το συμπτωματικό, αναδείχτηκαν από τη δημιουργία έργων εφήμερων, την ανάδειξη του αυτοματισμού και της πρόθεσης και λιγότερο



Κ. Σβίτερ, (νταντά), Merz 3, 1923 /modernart.sanjeev.net

A. Μασόν, «Allégories féminines», 1925 /moma.org

του έργου αυτού καθεαυτού. Σε συνδυασμό με ποικίλες μεθόδους που εμπνεύστηκαν – ready-made, collages, assemblages, poèmes simultanés, found objects, τα τυχαία αντικείμενα Merz– ουσιαστικά δεν θέλησαν ποτέ να παράγουν έργα τέχνης αλλά να παρέμβουν με αλυσιδωτές παρεμβάσεις αυθαιρεσίας και αιφνιδιασμού.

Σε αντιστοιχία, η εμφάνιση του σουρεαλισμού, σε μία διάθεση ανατροπής των καταπιεστικών κοινωνικών στεγανών και της ραχοκοκαλιάς της ορθολογικής σκέψης χρησιμοποιούσε τεχνικές όπως ο αυτοματισμός και θεωρίες όπως η ψυχανάλυση –όπως αυτή εκφράστηκε από τον Φρόυντ– προκειμένου να παρακάμψει τη διαμεσολάβηση της λογικής και να δώσει βάση στα όνειρα και του συνειρμούς. Το υποσυνείδητο αποτελούσε καθρέφτη μιας ανώτερης πραγματικότητας για τους σουρεαλιστές, ενώ η συστηματοποίηση του ρεύματος από τον ιδρυτή του Αντρέ Μπρετόν περιέγραφε με ακρίβεια τους στόχους και τις φιλοδοξίες των καλλιτεχνών του: «καθαρός ψυχικός αυτοματισμός, μέσω του οποίου προσπαθεί κανείς να εκφράσει προφορικά, γραπτά ή με οποιονδήποτε άλλο τρόπο την πραγματική λειτουργία του νου, απαλλαγμένου από οποιονδήποτε έλεγχο που ασκείται από τη λογική, και από κάθε αισθητικό ή ηθικό προβληματισμό».[5]

Ο αυτοματισμός και η σχέση του με τη φύση της τύχης, όπως διακρίνει εύστοχα και ο Τ. Μπρεχτ σε σχετικό δοκίμιο,[6] είναι μία αρκετά αμφιλεγόμενη περίπτωση. Υπάρχει ένας σαφής διαχωρισμός μεταξύ άμεσης αιτίας και «απώτερης» αιτίας της αυτοματικής ενέργειας, όπως υποδηλώνεται από τον Φρόυντ,[7] αφού στη δεύτερη, αν και υπάρχει εύκολη και λογική σύνδεση με την τύχη, η ψυχαναλυτική θεωρία διδάσκει ότι πρέπει να αναμένεται η συνειδητή άγνοια και η ασυνείδητη γνώση των κινήτρων που ωθούν στην ψυχική παρόρμηση, ενώ η άμεση αιτία τις περισσότερες φορές αποκαλύπτεται αβίαστα. Παρόλα αυτά, ο αυτοματισμός μπορεί να ενταχθεί σε μία διαδικασία τυχαιότητας, αν εκληφθεί ότι η τύχη προσδιορίζεται από συνειδητά άγνωστες αιτίες.

Η παρουσία της ψυχανάλυσης στα πλαίσια του σουρεαλισμού, συνέβαλε στην προέλευση της καλλιτεχνικής ιδέας, την επεξεργασία των ονείρων και των φαντασιώσεων, την ανάδειξη του παράδοξου και του πρωτόγονου. Έτσι οι ονειρικές εικόνες με σταλαγματιές και η διάφανης μεταχείριση των μορφών μέσω της απουσίας βάρους του γραπτού σημείου από τον Χοάν Μιρό ή οι ανεξέλεγκτες μορφές των αυτόματων σχεδίων του Αντρέ Μασόν, υποδήλωναν διαφορετικές πτυχές μίας κοινής πορείας. Θεωρητικά, η απουσία ελέγχου που υπονοείται, θα μπορούσε φυσικά να εντοπιστεί αρκετά νωρίτερα, στις ζωγραφικές απεικονίσεις των σπηλαίων στην προϊστορική εποχή, ενώ ως σαφής καλλιτεχνική έκφραση λίγο πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, σε κάποιους από τους «Αυτοσχεδιασμούς» του Καντίνσκυ ή τα κολλάζ του Πικάσο.

Η διάχυτη ενασχόληση με την τυχαιότητα, όπως αναφέρει ο κριτικός και καλλιτέχνης Τ.Γ.Ρολφ,[8] μπορεί να εντοπιστεί ως προϊόν της ακραιφνούς ανάγκης για απόλυτο προσδιορισμό των πάντων• μία συνέπεια των εγχειρημάτων των αιώνων που προηγήθηκαν και εστίασαν στη λογική και την εκμηχάνιση. Στη φυσική, κορυφώθηκε με την κβαντική θεωρία και την αρχή της απροσδιοριστίας από τον Χάιζενμπεργκ, οι οποίες μαζί ανέτρεψαν ουσιαστικά τα ντετερμινιστικά κατασκευάσματα του σύμπαντος. Στη σκοπιά της ψυχολογίας, η θεωρία του Καρλ Γιούνγκ για τη συγχρονικότητα και την έννοια της παραπραξίας αποτέλεσαν πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης. Το ατύχημα παρουσιάστηκε ως τρόπος μίας ευχάριστα αποδεκτής ανακάλυψης από ανατολίτικες ερμηνείες, όπως αυτές περιγράφονται στο κινεζικό I Ching, το Βιβλίο των Αλλαγών, όπως και θεωρίες Ζεν των βουδιστών για μία μη-ντετερμινιστική κατανόηση του φυσικού κόσμου. Στην αμέσως επόμενη περίοδο που διαδέχτηκε

5. Μετάφραση αποσπάσματος από το Μανιφέστο του Σουρεαλισμού όπως διατυπώθηκε από τον ιδρυτή και βασικό υποστηρικτή του Αντρέ Μπρετόν το 1924. **6.** Brecht, George, Chance Imagery, New York: Something Else Press, 1966. **7.** Freud, Sigmund, The Basic Writings of Sigmund Freud/Psychopathology of Everyday Life, transl. A.A. Brill, New York: Random House Inc, 1995. **8.** Gilbert-Rolfe, Jeremy, Not By Chance Alone, ed. Sarah Gavlak and Chris Kraus, Santa Monica: Smart Art Press, 1996.

τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, πολλοί καλλιτέχνες ενθάρρυναν την αισθητική ενός άμεσου και απρόσκοπτου αυθορμητισμού ως ένα μέσο πάλης ενός πολιτισμού που τραυματίστηκε από το Ολοκαύτωμα και την πυρηνική καταστροφή. Η αυθόρμητη χειρονομία, που θεωρείται σύμβολο της υποκειμενικής εμπειρίας, αποδείχθηκε εξαιρετικά ελκυστική σε έναν κόσμο παράλογο, όπως αυτός γινόταν αντιληπτός από την οπτική των υπαρξιστών και τον προσανατολισμό των θεωρήσεών τους γύρω από το άτομο και τις επιλογές του. Στην πορεία των εξελίξεων, οι δεκαετίες του '50 και '60, σηματοδοτούν ένα άνευ προηγουμένου συνονθύλευμα τεχνολογικής προόδου, οικονομικής ευημερίας και τεχνοκρατικής υπερβολής στα πλαίσια μίας μεταμοντέρνας κουλτούρας. Οι καλλιτέχνες που επιστρατεύτηκαν την τυχαιότητα και την απροσδιοριστία τοποθετούνται θα λέγαμε σε αντίστιξη με την ταχεία τυποποίηση της εμπειρίας η οποία αναλογεί στην αύξηση του καταναλωτισμού και του φονξιοναλισμού. Άλλωστε, με την εμφάνιση της έρευνας αγοράς, της διαχείρισης κινδύνων, της θεωρίας παιγνίων και άλλων μορφών γνώσης βασισμένων σε στατιστικές ερμηνείες και πιθανότητες –που αποτελούν το θεωρητικό υπόβαθρο της τύχης– το τυχαίο περιστατικό έγινε η απρόβλεπτη εξαίρεση που απέδειξε τον προβλέψιμο κανόνα. Η παρουσία της τυχαιότητας στην τέχνη, θα εμφανιστεί τελικά ως μία ανεξάντλητη, ανεξέλεγκτη και μυστηριώδης πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης, που ανέδειξε τη σημασία της αυθεντικότητας και της μοναδικότητας του έργου τέχνης, ως ένα γνήσιο και αδιάβλητο προϊόν.

J.Pollock |

Το έργο του Πόλοκ είναι χαρακτηριστικό, αφού αναδεικνύει την ταυτότητα μίας καθαρά προσωπικής εικαστικής γλώσσας και αγωνίζεται, ανάμεσα στα άλλα, να σταθεί αυθεντικό και αυτοφυές, προτείνοντας μία άλλη προσέγγιση άμεσης έκφρασης παρά εικονογράφησης. Είναι ευρύτατα διαδεδομένο, τόσο για τα ιδιότυπα χαρακτηριστικά του όσο και για την ξεκάθαρη πρόθεση του καλλιτέχνη η οποία γίνεται εμφανής με ιδιαίτερη ευκρίνεια στα ώριμα εγχειρήματά του από το '47 και έπειτα.

Η σχολή της Νέας Υόρκης, όπως ήταν γνωστό το ρεύμα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού που εκδηλώθηκε μεταξύ '40 και '50, αν και ενοποιούσε ένα σύνολο αρκετά ξεχωριστών προσωπικοτήτων, ανάμεσα στις οποίες και ο Πόλοκ, ωστόσο αναδείκνυε το μοναδικό κοινό χαρακτηριστικό τους την αυτογραφική κίνηση που αποκαλύπτει η σταγόνα μπογιάς από τον καλλιτέχνη, τόσο μοναδική και ανεπανάληπτη σαν υπογραφή που φέρει το προσωπικό αίσθημα, χωρίς τη μεσολάβηση οποιουδήποτε παραστατικού περιεχομένου.

Η πρώτη ατομική του έκθεση θα πραγματοποιηθεί τον Νοέμβριο του 1943 στην γκαλερί της Πέγκυ Γκούγκενχάιμ, όταν τα πρώιμα τότε έργα του θα πέσουν στην αντίληψη του Μοντριάν. Προσπαθώντας να εφεύρει ένα προσωπικό στυλ, ταλαντεύθηκε ανάμεσα σε επιρροές διαφορετικών τελείως καλλιτεχνών και ρευμάτων, μέχρι να καθιερωθεί και να φτάσει στην κορυφή της παγκόσμιας σύγχρονης τέχνης –και όχι μόνο της νεοϋορκέζικης σκηνής– με ένα έργο «δυνατό και πρωτότυπο».[9] Χαρακτηριστικά των προτιμήσεων του, όπως οι κεντρόφυγες φιγούρες –από το στυλ του Μπέντον–, το μέγεθος από τους μεξικανούς τοιχογράφους, ο πριμιτιβισμός ή ο τρόπος γραφής από τον Πικάσο, τον Μιρό και τον Κλέε, μέχρι ανιμιστικές λατρείες και τελετουργίες των σαμάνων αποτελούν εν γένει αφορμές ολόκληρης της παλέτας των σχεδιαστικών του εργαλείων.

Τα έργα του υπερβαίνουν κατά πολύ την ανθρώπινη κλίμακα, προσεγγίζοντας το μέγεθος μιας τοιχογραφίας και από συμβατικά κατακόρυφα πεδία μεταμορφώνονται σε αδιαφανή οριζόντια επίπεδα τα οποία προσκαλούν τη δυναμική συμμετοχή του σώματος. Παλιότερα, έργα αντίστοιχα μεγάλων διαστάσεων, όπως τα Νούφαρα του Μονέ ωθούσαν το θεατή να σταθεί σε απόσταση ώστε να αντιληφθεί τη συνολικότητα του έργου. Στον Πόλοκ, συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο η πολυπλοκότητα και λεπτομέρεια της σύνθεσης καλεί τον θεατή να πλησιάσει και να ανακαλύψει το σφιχτά και πυκνά συντεθειμένο σύστημα στρώσεων.

Ο ρόλος του χρώματος είναι λειτουργικός και αισθητικός. Δημιουργεί μορφές σε διάφορες τονικότητες και είναι δουλεμένο σε γενναίες ποσότητες ή ακόμα και σε ελεγχόμενες μικρές σταγόνες, αποδεικνύοντας τη σημασία του και τη θέση του στη ζωγραφική ως υλικό και ως μέσο. Στους ασπρόμαυρους πίνακες του '51 απαλλάσσεται από «αυτό» και περιορίζει την παλέτα του στο λευκό και το μαύρο. Πλέον η χειρονομία αναδεικνύεται αυτούσια μέσω του «υλικού» χωρίς την πρόσθετη εντύπωση που δίνει η χρωματική παλέτα. Η τεχνική του σταξίματος από την οποία θα δημιουργηθούν οι διάσημοι πίνακές του, έγινε ευρέως γνωστή

9. Varnedoe, Kirk, Pictures of Nothing: Abstract Art since Pollock (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts), Princeton: Princeton University Press, 2006.

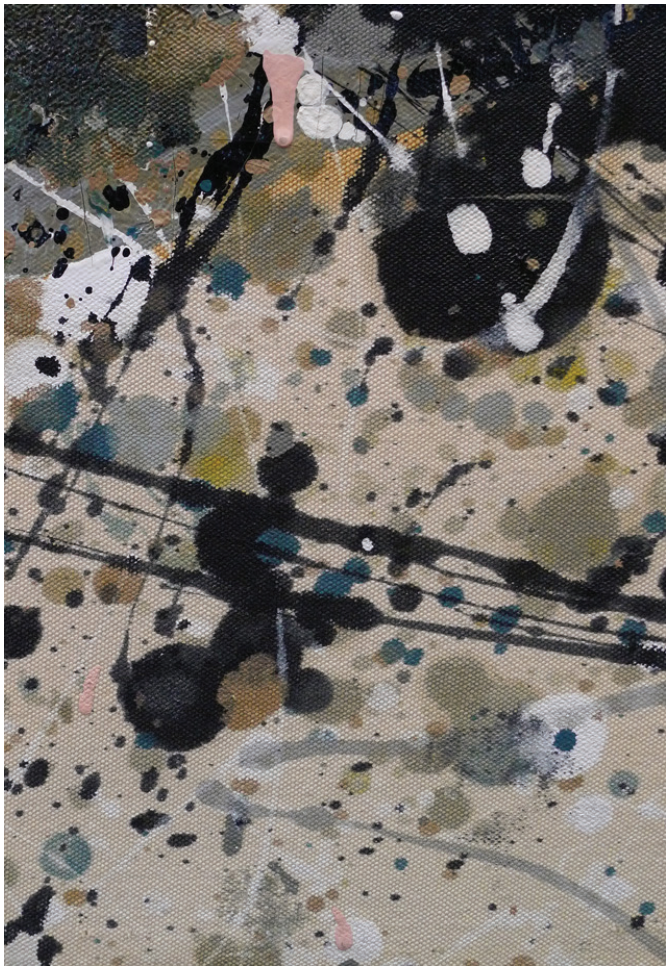
με τις λέξεις «dripping»[10] και «pouring» και υποδηλώνει τη διαδικασία μέσα από την οποία το υλικό στάζει ή χύνεται –αντί να τοποθετείται ελεγχόμενα– ευνοώντας την δημιουργία του «ελεγχόμενου ατυχήματος» που θα οδηγούσε ενδεχομένως σε πιο εμπνευσμένες ζωγραφικές λύσεις. Η τεχνική αυτή, οφείλει την επινόησή της πρώτα στον Μαξ Ερνστ ο οποίος ονόμασε την αντίστοιχη μέθοδό του «oscillation» που σημαίνει ταλάντευση. Με τον χειρισμό αυτό, ο ζωγράφος απαλλάσσεται από τη δεσμευτική συμπεριφορά του πινέλου, που παραδοσιακά αποτελούσε προέκταση του χεριού προκειμένου να φιλοτεχνηθεί η άρτια προσχεδιασμένη εικόνα. Στο γαλλικό ρεύμα του τασισμού που εκδηλώνεται σχεδόν παράλληλα με το αμερικανικό action painting, παρατηρούνται αντίστοιχες μέθοδοι τοποθέτησης του χρώματος, γι' αυτό και καμιά φορά θα διαπιστωθεί μία τάση σύγκλισης των δύο. Ωστόσο, οι χρωματικές κηλίδες που παράγονται στον τασισμό τοποθετούνται σε μία διάθεση υποσυνείδητης καλλιγραφίας που τελικά αφαιρεί σημαντικό κομμάτι από την αρχική πρόθεση.

Μεταξύ 1946 και 1947, ο ίδιος μετά από διάφορα εγχειρήματα και αρχικές προσπάθειες, ολοκληρώνει και ωριμάζει τελικά τη διαδικασία του action painting, καθιστώντας ουσιαστικά πιο κυρίαρχη από ποτέ την ποικιλία και την συνθετική πολυπλοκότητα που αποφέρει ο συνδυασμός αυτοσχεδιασμού και χρώματος. Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί εκφραστικό μέσο και ταυτόχρονα τεχνική. Άπλωνε το μουσαμά στο δάπεδο και καθώς περιφερόταν πάνω του, έχυνε τα χρώματα από τρύπια κουτιά ή βούταγε το πινέλο στο κουτί με το χρώμα και με γρήγορες κινήσεις πιτσίλιζε την επιφάνεια. Τα χρώματα κυλούσαν στο μουσαμά χωρίς προκαθορισμένο σχέδιο, ξέφευγαν από τα όρια της επιφάνειας και αποτύπωναν τα σημάδια της αυθόρμητης χειρονομίας, συγκρατώντας δράση και υλικά σε ενιαία σύνθεση. Επρόκειτο για μία μοναχική τελετουργία στην οποία μοναδικοί συμμετέχοντες ήταν ο ίδιος και ο μουσαμάς αποκλειστικά, ενώ σε καμία περίπτωση δε θα μπορούσε να μετατραπεί σε παράσταση ενώπιον ενός φανταστικού ή πραγματικού κοινού. Οι φωτογραφίες του Χανς Νάμουθ, δίνουν μία αρκετά παραστατική εικόνα της διαδικασίας, αν και η συνεχής παρουσία του φωτογράφου στο εργαστήριο σίγουρα θα έπαιξε ρόλο στην αυθόρμητη συμπεριφορά του δημιουργού η αυθεντική καλλιτεχνική στιγμή αλλοιώνεται και μετατρέπεται τρόπον τινά σε μία προσπάθεια από τον καλλιτέχνη να μιμηθεί και να υποδυθεί τον εαυτό του.

Κατά τη διάρκεια του action painting,

10. "tropfbilden" ή "ecoutage" στη γερμανική και την γαλλική αντίστοιχα.

Πόλοκ, «number 14» (Gray), 1948 /jackson-pollock.org



Πόλοκ, «One» (number 31), 1950, (λεπτομέρεια) /moma.org

σημασία έχει η δράση έναντι του σκοπού και του αποτελέσματος, ενώ η τελική σύνθεση είναι εξ αρχής άγνωστη και απρόβλεπτη. Η διαδικασία θα μπορούσε να είναι ανάλογη μίας περφόρμανς με έντονη θεατρικότητα, η οποία όμως δεν υπακούει σε σενάριο ή σκηνοθεσία, αλλά βασίζεται σε μία ιδέα που αναπτύσσεται αυτοσχεδιαστικά ως ένα εφήμερο συνθετικό στιγμιότυπο. Δεν υφίσταται ούτε προετοιμασία, ούτε σπουδές ή σκαριφήματα, ενώ 'λάθη' και 'ατυχήματα' ενσωματώνονται στο τελικό αποτέλεσμα. Η δράση του καλλιτέχνη αποτελεί μία διανοητική κατάσταση, μέσα από την ιδιοφυία και τις εμπειρίες του συνολικά, που διαρκεί όσο χρόνο διαρκεί και η διαδικασία, συμπυκνώνοντας μία δυναμική συνειρμική μνήμη που καθιστά τον ζωγράφο δημιουργό και πρώτο θεατή του έργου συγχρόνως.

Η «φλύαρη» εκδήλωση της μορφής έρχεται ωστόσο σε αντίθεση με την λιτότητα των εκφραστικών μέσων. Η δομή –η λέξη, προέρχεται από το ρήμα «δέμω» που σημαίνει κτίζω–, γενικά, αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο τα επιμέρους στοιχεία σχετίζονται και συνδέονται μεταξύ τους, ώστε να σχηματίζουν ενιαίο σύνολο ή σύστημα, στέρεο και ανθεκτικό. Γίνεται αντιληπτό, ότι ο ανθρώπινος νους, προκειμένου να κατανοήσει και να αφομοιώσει έχει μία έμφυτη τάση να αναζητήσει τη δομή και τον τρόπο συγκρότησης πίσω από τη φόρμα που συναντά. Οι αφαιρετικές μορφές του Πόλοκ, οργανώνονται σε ένα δίκτυο αξόνων το οποίο απορρέει κατευθείαν από τις κινήσεις του καλλιτέχνη και καταλήγει στον παρατηρητή, ο οποίος εστιάζει το βλέμμα του ομοιόμορφα και άρα συνεκτικά, στα πολλαπλά σημεία ενδιαφέροντος. Στη σύνθεση, εντοπίζονται τόσο μικροδομές όσο και μακροδομές οι οποίες όπως έχει αποδειχθεί, παρουσιάζουν φράκταλ σχηματισμούς, αντίστοιχους με αυτούς που παρατηρούνται στη φύση. Η μαθηματική ερμηνεία των φράκταλς αντιστοιχεί σε δομές που χαρακτηρίζονται από αυτό-ομοιότητα σε πολλαπλές κλίμακες και άπειρη πολυπλοκότητα, η οποία όπως είναι γνωστό, έχει αντίκτυπο στην ψυχολογία και την οπτική αντίληψη.

Η σχέση οπτικής ισορροπίας και τάξης, όμως, δεν είναι η μοναδική. Η οπτική ισορροπία, σύμφωνα με τον Arnheim[11] είναι χαρακτηριστικό αρκετά πιο πολύπλοκο, που επιτυγχάνεται με ποικίλους τρόπους. Το έργο του Πόλοκ, απαλλάσσεται από τα προβλήματα όπως η αναζήτηση χωρικού προσανατολισμού, η ανάγνωση της εικόνας σε σχέση με κάποιο φόντο ή διάκοσμο που τη συνοδεύει, η οπτική ιδέα ενός αντικειμένου που μοιάζει τρισδιάστατο μέσω μίας ψευδαίσθησης, η ύπαρξη περιγράμματος, βάθους, χρωματικής διαβάθμισης. Εκ των πραγμάτων, στη ζωγραφική αυτό που επιτελείται είναι μία μετάφραση της οπτικής ιδέας με δυσδιάστατα μέσα, που στην περίπτωση του Πόλοκ γίνεται μέσω μιας διαυγούς και ενιαίας δομής, στην οποία απουσιάζει η ιεράρχηση σε κυρίαρχα και δευτερεύοντα μέρη. Πράγματι, η διαβάθμιση μπορεί να χαρακτηριστεί ως μηδενική. Αυτό υποδεικνύει τον γενικό χαρακτήρα μίας ατμόσφαιρας, η οποία πραγματοποιείται σε πλαίσια ανεξάρτητα από τον έλεγχο «κεντρικών εξουσιών». Η ισορροπία σε επαναλαμβανόμενες διατάξεις οφείλεται στην ύπαρξη ομοιογένειας που επιτυγχάνεται από το προπέτασμα

11. Arnheim, Rudolf. Τέχνη και οπτική αντίληψη: η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης. μτφρ. Χ.Δημητρόπουλος, Γ.Κουτσίδης. Αθήνα: Θεμέλιο, 2004.

αναρίθμητων χρωματικών στοιχείων που καλύπτουν ολόκληρο το πεδίο. Η εικόνα που τελικά δημιουργείται, είναι καθολική και αδιάσπαστη, δηλαδή φέρει τον χαρακτηρισμό που στη ζωγραφική επικράτησε ως «allover», η αντιμετώπισή δηλαδή του πίνακα ως ενιαίου και αδιαφοροποίητου χώρου ενδιαφέροντος. Ο όρος allover περιγράφει ακόμα μία εικόνα απαλλαγμένη από την κλασσική εξέλιξη μιας πλοκής με αρχή-μέση-τέλος, αλλά την εν μέρει επανάληψη και συνέχισή της στο άπειρο.

Ο παραπάνω χαρακτηρισμός επινοήθηκε και συνδέθηκε για πρώτη φορά τη δεκαετία του '50 με του πίνακες του Πόλοκ. Κάποιες φορές διατυπώνεται η άποψη ότι πρόκειται για μία ζωγραφική «χωρίς περιορισμό ή χωρίς πλαίσιο», περιγράφοντας μία ατέρμονη επέκταση της ζωγραφικής εντύπωσης έξω από τα διακριτά όρια του μουσαμά. Η εικόνα χαρακτηρίζεται από απουσία συμβάντος και κεντρικότητας και πολλαπλή επανάληψη της μορφής επίπεδα και μετωπικά. Η μετωπικότητα, είναι ιδιαιτέρως έντονη, γιατί απουσιάζει η ψευδαίσθηση του βάθους, οι σκιές, η προοπτική ή άλλα τεχνάσματα επαλληλίας αντικειμένων. Ωστόσο, οι αλλεπάλληλες στρώσεις χρώματος, που συνέβησαν σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, αλλά με συνέχεια, έχουν αποτυπωθεί στον καμβά, προβάλλοντας μία συμπιεσμένη τρισδιάστατη χωρική κατασκευή ενός χρωματιστού πλέγματος ως δυσδιάστατη αποτύπωση. Η προσεκτική και ενδελεχής ανάγνωση του πίνακα, ξεδιπλώνει ξεκάθαρα την ιστορική αυτή καταγραφή, μέσα από την υλικότητα του χρώματος, ξεχωρίζοντας τη διαδοχή του «προηγούμενου» από το «επόμενο». Η καταγραφή αυτή αποκαλύπτεται μέσα από την προσεκτική παρατήρηση της επικάλυψης, της επαφής και του συνδυασμού των στοιχείων. Προκύπτει έτσι, μία φανερά ανάγλυφη κατάσταση στην οποία διακρίνεται καθαρά και ανεξάρτητα η διάσταση του χρόνου. Η αισθητική των στροβιλισμών και των αλλεπάλληλων παλινδρομήσεων υποδεικνύει την αφήγηση ενός συμβάντος, την πολυεπίπεδη ανάγνωση πολλών ιστοριών που οργανώνονται τυχαία, διάσπαρτα και παντού χωρίς διακοπή. Η συμπεριφορά του έργου, προσκαλεί για πολλαπλές αναγνώσεις ενός συστήματος που από την καθαρότητα και τη σαφήνεια της γραμμής περνάει στη χαοτική συμπεριφορά φράκταλ δομών. Για τον Πόλοκ, όπως θα αναφέρει ο ίδιος, οι πίνακές του έχουν τον χαρακτήρα ενός χώρου που αντιλαμβάνεται μονάχα η όραση.

Η δράση του κατέδειξε ότι η σύλληψη, αποτελεί τη μήτρα τόσο της πνευματικής κατανόησης όσο και της σωματικής δράσης, καθότι σε αυτόν η τεχνική[12] μεταφράζεται κατευθείαν και χωρίς μεσολάβηση, σε έκφραση. Η τεχνική γενικότερα, συνυφασμένη με τη μέθοδο, τον τρόπο και την ικανότητα με την οποία χρησιμοποιεί κάποιος τα μέσα που έχει στη διάθεσή του, υποδηλώνει έναν διακριτό διαχωρισμό μεταξύ αυτής και της έμπνευσης. Η πρώτη αφορά κάτι μάλλον πρακτικό, ενώ η δεύτερη σχετίζεται με μία εσωτερική διεργασία, η οποία δίνει το κατάλληλο ερέθισμα και την αισθητική αξία στη σύνθεση. Για αυτούς που εμπλέκονται, ωστόσο, στη δημιουργική διαδικασία, η τεχνική συνδέεται άμεσα με την έκφραση –άρα κατ' επέκταση και με την έμπνευση και συνεπώς είναι δυνατόν να προσφέρει ανεξάντλητες δυνατότητες στη δημιουργική διαδικασία. Άλλωστε, σύμφωνα με τον I. Kant «το χέρι, είναι το παράθυρο της νόησης».

12. Sennett, Richard. The craftsman. New Haven: Yale University Press, 2009.

Ι. Ξενάκης |

Η ηχητική πολυπλοκότητα και πολυμορφία που βρίσκεται διάχυτη στο έργο του Ξενάκη, δεν απορρέει από μία εξαναγκασμένη προσπάθεια αντικατάστασης της καλλιτεχνικής εμπνεύσεως, αλλά ελεγχόμενα, δομεί μία εξ' αρχής πρόθεση. Χαρακτηριστικά, ο ίδιος ξεκινάει μία μουσική σύνθεση χωρίς θεωρητική αφετηρία, αλλά από ανάγκη για δημιουργία από το μηδέν. Εκκίνηση της διαδικασίας αποτελεί πάντα η μορφή, δηλαδή η οργάνωση των ήχων σε πολυπλοκότερες δομές από τις συνήθεις, στις οποίες τα μαθηματικά προσδίδουν τάξη και συγκρότηση. Κατασκευάζει με αυτόν τον τρόπο ένα ηχητικό πλέγμα που μοιάζει σε δομή και συνθετότητα στο φυσικό και ανθρωπογενές περιβάλλον, καθώς, όπως ο ίδιος διαπιστώνει, η ζητούμενη πολυπλοκότητα παρέχει μία βαθιά επενέργεια στον ακροατή,[13] προσφέρει ανεξάντλητη ποικιλία και στοχεύει στην ανάδυση του ήχου ως χωρικό συμβάν. Ο ήχος αντιμετωπίζεται πρωτογενώς ως φυσικό μέγεθος –μία ελαστική δόνηση της ύλης– μέχρις ότου το ακουστικό ερέθισμα μέσω των νευρώνων του εγκεφάλου γίνει ποιοτικό χαρακτηριστικό.

Η συνολική δομή της σύνθεσης λαμβάνει άλλες διαστάσεις στο έργο του αποτελεί ένα πολύπλοκο πλέγμα γραμμών, σημείων, κυμάτων, διακλαδώσεων, επιφανειών ή όγκων, οδηγώντας αναπάντεχα, σε ένα πλουσιότερο δοχείο τρόπων και μέσων έκφρασης. Η τέχνη των ήχων μετασχηματίζεται σε τέχνη του χώρου και αποκτά ιδιότητες όμοιες με αυτές της γλυπτικής. Αναγάγει χρονικές στιγμές σε χωρικά σημεία, θεωρώντας τον χρόνο σχετικό μέγεθος που αντικαθίσταται με την μετακίνηση στο χώρο. Κάθε χρονική στιγμή, κατά συνέπεια, αντιστοιχεί στα σημεία μίας ευθείας, μπορεί δηλαδή να σχεδιαστεί και όπως διατείνεται, να «κτιστούν χρονικές αρχιτεκτονικές»'. Κάθε ιδιότητα της μουσικής όπως η μετατροπία, ο διαχωρισμός, η ασυνέχεια, συνδέονται με την ροή του 'πριν' στο 'μετά', σε αναλογία με τη ροή του χρόνου, η οποία αναφέρεται στη διαδοχή φαινόμενων-σημείων αναφοράς που αφήνουν ίχνη στην πορεία τους και αποκτούν νόημα στη μνήμη μας.

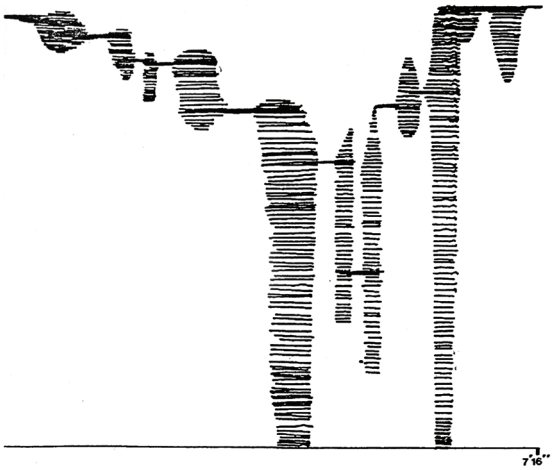
Η μουσική σύλληψη, φαίνεται να ξεκινά πάντα από τη λογική, τη συνείδηση και την κριτική σκέψη, στη συνέχεια όμως η προσέγγιση κάθε έργου μέσα από την αφαίρεση είναι κατά ένα μεγάλο μέρος διαισθητική. Στην μουσική άλλωστε, το περιεχόμενο αναδύεται από μόνο του, ώστε η σαφήνεια να προσδιορίζεται ως μυθικό στοιχείο. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι το πρόβλημα του νοήματος στη μουσική σε μεγάλο βαθμό προσεγγίζει το ζήτημα της γλώσσας και της χρήσης της. Η κατασκευή της μουσικής παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον λόγω αυτής της φυσιογνωμίας. Δημιουργείται χωρίς να απαιτείται η ανάγκη να επικοινωνήσει νοήματα, είναι δηλαδή αφηρημένη εκ φύσεως. Ο τραυματισμός του Ξενάκη κατά τη διάρκεια της Αντίστασης, ο κλονισμός της ακοής του για

13. Μπάλιντ, Άντρας Βάργκα. Συνομιλίες με τον Ιάννη Ξενάκη. μτφρ. Αλέκα Συμεωνίδου, Αθήνα: Ποταμός 2004.

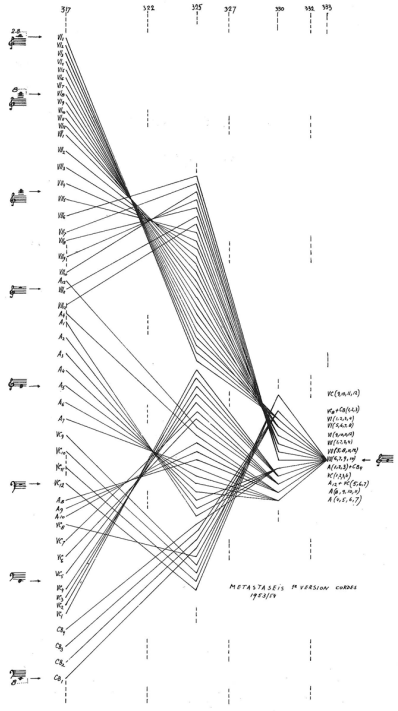
κάποιο διάστημα και η απώλεια του ενός ματιού τον οδήγησε, όπως περιγράφει ο ίδιος, σε μια πιο αφηρημένη σκέψη η οποία βασίζεται στη διαδικασία της επαγωγής. Για χρόνια, έπρεπε να υπολογίζει αποστάσεις κατά τη διάρκεια του βηματισμού του στο χώρο, καθώς η μειωμένη όρασή του τον δυσκόλευε στην ισορροπία και την αντίληψη. Θα στηρίξει άρα τη μουσική του σκέψη στο δεδομένο της αφαίρεσης –θεωρεί μάλιστα ότι «η αφαίρεση είναι ένας από τους τρόπους με τους οποίους ο ανθρώπινος νους κατανοεί και απομνημονεύει»– με σκοπό να κάνει αυτό που θέλει, δίχως περιορισμό, με μοναδικό κριτήριο το αποτέλεσμα να είναι ενδιαφέρον.

Επιδιώκει μία οργανική σύνδεση τέχνης και επιστήμης, δεν προσπαθεί κάτι ουτοπικό, αλλά ανοίγει διαύλους επικοινωνίας υπαρκτούς. Εξάλλου, μία αναδρομή στην ιστορία της μουσικής, εντοπίζει την περίφημη διερεύνηση του μοιράσματος της χορδής του Πυθαγόρα και την χρυσή τομή, τα οργανωμένα διαστήματα, τις μουσικές κλίμακες και τους μουσικούς τρόπους, τον προσδιορισμό της ρυθμικής αγωγής, το ομαλό συγκέρασμα των χορδών από τον Μπαχ, τα οποία συνοψίζουν ένα διαρκές πλάσιμο μέσα από μαθηματικές αναλογίες.

Ο μαθηματικός ορισμός μιας μορφής έχει μια ποιότητα ακρίβειας, εκφράζει συμπυκνωμένα και με νόημα τα χαρακτηριστικά της, ειδικά μάλιστα όταν αυτή είναι ιδιαιτέρως σύνθετη. Το ανεξάντλητο πεδίο δυνατοτήτων που παρέχουν τα μαθηματικά, λειτουργεί συνεργατικά στην εκτόνωση των ιδεών σε πιο φαντασιακές και υπερβατικές λύσεις. Η χρήση των μαθηματικών στη μουσική του Ξενάκη προκύπτει ως ανάγκη από τις συνθετικές απαιτήσεις του ίδιου, την οργάνωση της μορφής σε μία κρυστάλλινη δομή και στην πορεία, η συστηματική του τριβή με τη λογική και τους κανόνες τους τον οδηγεί ολοένα σε μία πιο ευέλικτη και αβίαστη χρήση αυτών και όχι στην πιστή εφαρμογή τους. Κατασκευάζει λοιπόν νόμους οι οποίοι απαλλάσσονται από την μνημονική παράδοση του ατόμου και γεννούν 'εκ του μηδενός'. Απευθύνεται στον υπολογιστή και τις συγγενείς του τεχνολογίες, καθώς η τεχνολογία είναι ένα ομοίωμα της σκέψης και ταυτόχρονα η υλοποίησή αυτής. Οι ηλεκτρομαγνητικές ή οι ηλεκτρονικές συσκευές τις οποίες έχει πλέον στη διάθεσή του, ή ενδεχομένως ο ίδιος επινοεί, διαπερνούν εμπόδια όπως η δεξιοτεχνία του εκτελεστή ή η σύνθεση ηχοχρωμάτων με βάση την κλασική ορχήστρα. Ο υπολογιστής μπορεί και επιλύει τα λογικά προβλήματα που του θέτουν τα μαθηματικά με ευρηματικότητα. Ωστόσο, όπως παρατηρεί και ο ίδιος, ο χειρισμός του υπολογιστή είναι αναγκαίο να συνοδεύεται τόσο από τη βαθιά γνώση των μαθηματικών θεωριών όσο και από την καλλιτεχνική ικανότητα της αφαίρεσης ώστε να συλλαμβάνεται αισθητικά το κάθε πείραμα. Με το πρόγραμμα GENDYN που θα επινοήσει στα τέλη της δεκαετίας του '80, καταφέρνει να δημιουργήσει ένα «μαύρο κουτί» στο οποίο εισάγονται ορισμένα δεδομένα και εκείνο είναι σε θέση να συνθέσει μόνο του ένα πλήρες και ολοκληρωμένο έργο, σε συνεργασία, πάντα, με τον συνθέτη.



σχέδιο για το έργο «Μυκήναι άλφα» μέσω του
UPIC /umatic.nl/tonewheels_historical.html



Σχέδιο των Μεταστάσεων /scielo.cl/pdf/arq/n70/art15.pdf

Η συνδυαστική του σκέψη τον ωθεί να σχεδιάσει μία μελωδία στο χαρτί, δηλαδή να εμπνευστεί την βασική μουσική ιδέα εικαστικά και χωρικά, καθώς και να «υπολογίσει» αργότερα –όταν δεν υπήρχε ακόμη διαθέσιμος υπολογιστής– την πραγματοποίησή της, μέσω ενός σχεδίου ή σκαριφήματος. Η σχέση εικόνας-ήχου είναι τόσο δυνατή, ώστε ακόμα και αργότερα, πολλοί μελετητές του έργου του θα χρησιμοποιήσουν τη μεταγραφή βάσει σχεδίου ως εργαλείο ανάλυσης.

Ο αρχιτεκτονικός τρόπος σκέψης που θα αποκτήσει μέσα από την εμπειρία του στο γραφείο του Λε Κορμπιζιέ θα τον οδηγήσει στη σύλληψη του περιπτέρου της Philips, στο οποίο η έννοια της συνέχειας θα εκφραστεί γεωμετρικά μέσω του σχήματος του υπερβολικού παραβολοειδούς. Αφορμή για το σχεδιασμό του αποτελεί ένα τμήμα των Μεταστάσεων, μία μουσική σύνθεση που αποτελεί και το πρώτο αναγνωρισμένο έργο του όπου μεταχειρίζεται τον ήχο ως μάζα. Η ορχήστρα αποτελείται σχεδόν εξολοκλήρου από σολίστ, διαχωρίζοντας τελείως τα έγχορδα που αναλάμβαναν μεγάλες μάζες από γκλισάντι-πιτσικάτι. Ο Ξενάκης πρώτα σχεδιάζει τα γκλισάντι αυτά στο μιλιμετρέ χαρτί και έπειτα τα φαντάζεται να ηχούν. Τα γκλισάντι ήταν άλλωστε εύκολο να αποτυπωθούν ως ευθείες γραμμές με αρχή και τέλος τα αντίστοιχα τονικά ύψη μεταξύ των οποίων ολισθαίνει ο ήχος, κατιών ή ανιών. Ωστόσο ακόμα και η φαντασία του παραμένει διαισθητική μέχρι να γίνει εκτέλεση για πρώτη φορά από ορχήστρα, καθώς μέχρι τότε δεν είχε υπάρξει προηγούμενο μαζικής παράθεσης τέτοιων στοιχείων.

Στα γκλισάντι, η μελωδική πορεία περιορίζεται στο εξωτερικό της περίγραμμα με κύρια χαρακτηριστικά την κατεύθυνση και την κινητικότητα του ύψους. Η γεωμετρική επεξεργασία τους από τον Ξενάκη, οδηγεί σε γκλισάντι που διατρέχουν τον χώρο και συνδυάζονται με διαφορετικούς τρόπους παράλληλα –μόνο ανιούσες ή μόνο κατιούσες κινήσεις–, με διασταύρωση –δύο κατευθύνσεις–, με σύγκλιση ή απόκλιση και με γεωμετρικά στρεβλές επιφάνειες. Στην πορεία, όταν η γραμμή ενός γκλισάντι σχηματικά καμπυλωθεί είναι δυνατόν να οδηγήσει σε σχεδιαστικά αποτελέσματα οποιασδήποτε διαδρομής, ακολουθώντας μία πιο πολύπλοκη πορεία, όπως τα random walks που αποτελούν αφηρημένα μοντέλα των κινήσεων του Μπράουν. Σε αυτά, η μελωδία αποτελεί μία πραγματική περιπλάνηση μέσα από τον ήχο του οργάνου. Έτσι η μελωδική γραμμή επανεμφανίζεται με ελαστικότητα και στην πορεία θα εμπλουτιστεί ακόμη παραπάνω μέσω του συστήματος των «δενδρώσεων». Οι δενδρώσεις επεκτείνουν

ουσιαστικά τη μελωδική γραμμή με στόχο τη γενίκευσή της, παράγοντας περισσότερες από μία αυτή τη φορά. Εμφανίζεται δηλαδή ένα είδος πολυφωνίας μέσω μίας γεωμετρικής διαδικασίας που προήλθε από την τοπολογία.

Στις Μεταστάσεις,[14] ο Ξενάκης εφαρμόζει για πρώτη φορά την στοχαστική –η ονομασία προέκυψε από την μαθηματική θεωρία των πιθανοτήτων–, μέθοδο η οποία συνδέεται με την έννοια του τυχαίου. Μέσω αυτής μελετάει και σχηματοποιεί τους νόμους των «μεγάλων αριθμών» καθώς και εκείνους των σπάνιων συμβάντων ή των τυχαίων διαδικασιών. Πρόκειται για νόμους που στην πραγματικότητα ορίζουν το πέρασμα από την τέλεια τάξη στην απόλυτη αταξία. Η στοχαστική περιλαμβάνει τους στατιστικούς νόμους που αποδίδουν ο ήχος της βροχής όταν προσκρούει σε σκληρή επιφάνεια, το τραγούδι των τζιτζικιών το καλοκαίρι, και η οχλοβοή που γεμίζει την πόλη στη διάρκεια της διαδήλωσης σε συνδυασμό με την σύγκρουση, που αναπαράγεται στις Μεταστάσεις. Η ιδέα των Μεταστάσεων, δεν προήλθε στην ουσία από τη μουσική, αλλά από την εμπειρία του συνθέτη κατά τη διάρκεια της ναζιστικής κατοχής στην Ελλάδα. Σε μία διαδήλωση διαμαρτυρίας, ο ήχος, συντεθειμένος ρυθμικά από τις κραυγές και τα συνθήματα του πλήθους στην πορεία εξελίσσεται ατάκτως σε ένα συνονθύλευμα διάσπαρτων πυροβολισμών.

Για τον Ξενάκη, η μορφή συνίσταται είτε σε μία γενική μακροσκοπική εικόνα, είτε ακόμα στις στενές σχέσεις των μουσικών κβάντων είτε και τα δύο μαζί. Είναι το άμεσο αποτέλεσμα από έναν γλυπτικό χειρισμό ηχητικοτήτων, όπως χαρακτηρίζονται οι «ήχοι» που συνθέτει ο Ξενάκης σύμφωνα με τον Σολωμό, χωρίς διαμεσολάβηση της μορφής ως εξωτερικός μανδύας. Με τον όρο «ηχητικότητα», νοείται μία ενιαία αυτόνομη κατασκευή η οποία προκύπτει από τη σύγκλιση των διαστάσεων του ήχου το ύψος, δηλαδή η συχνότητα, το ηχόχρωμα[15] ή αλλιώς η ηχητική ποιότητα, η ένταση και η διάρκεια. Πρόκειται δηλαδή για έναν αδιάσπαστο συντεθειμένο ήχο μέσα από την γλυπτική διαμόρφωση των ιδιοτήτων αυτού. Η ηχητικότητα μπορεί να γίνει αντιληπτή σε διάφορες κλίμακες σε επίπεδο μικροδομής η οποία ταυτίζεται με την έννοια του ηχοχρώματος στη μουσική, μεσοδομής α' επιπέδου, δηλαδή τον ίδιο τον φθόγγο, μεσοδομής β' επιπέδου, δηλαδή την πολυρρυθμία, τις μελωδικές κλίμακες και τις εντάσεις και τέλος στην μακροδομή δηλαδή την συνολική εξέλιξη της τάξης δεκάδων λεπτών. Τέλος, διακρίνονται οι ολισθαίνοντες, στατικοί και στιγμιαίοι ήχοι, που κατά μία έννοια θα μπορούσαν να θεωρηθούν μακρινή εξέλιξη της μελωδίας, αρμονίας και πολυφωνίας αντίστοιχα. Οι πολύπλοκες αυτές ηχητικές οντότητες στις μουσικές συνθέσεις του Ξενάκη απαιτούν μία επιπλέον επεξεργασία: «παραφράζοντας τον Φρόυντ, θα μπορούσαμε να πούμε ότι με τη «δευτερογενή επεξεργασία» το έργο παύει να δίνει την εντύπωση του παράλογου και ασυνάρτητου και πλησιάζει το πρότυπο ενός κατανοητού γεγονότος».[16]

Η ανάγκη για πρωτοτυπία και δημιουργία εκ του μηδενός, μεταφράζεται σε προσπάθεια για μία αδιάκοπη μεταβολή. Κάθε ξεχωριστή οντότητα ήχου υπόκειται κατά αυτόν τον τρόπο σε μία συνεχή διαμόρφωση και μεταμόρφωση του

14. 1953-1954, έργο για ορχήστρα (61), 7' 00''. **15.** Το ηχόχρωμα είναι σύνθετη λέξη η οποία προκύπτει από τον συνδυασμό των χαρακτηριστικών του ύψους, των αρμονικών, των ήχων πρόσθεσης, αφαίρεσης, της συμβολής των κυμάνσεων κλπ. Απλοϊκά μπορεί να συνδεθεί με την διαφορετική "υφή" που παρουσιάζει ο ήχος μέσω διαφορετικών οργάνων.
16. Σολωμός, Μάκης. Ιάννης Ξενάκης: Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2008.

εσωτερικού της. Στο σημείο αυτό, τοποθετείται και η αντίληψη του Ξενάκη σε σχέση με την ύπαρξη συστήματος και κανόνων, η οποία βρίσκεται σε αντιστοιχία με την αιτιότητα, δηλαδή την επανάληψη. Η επανάληψη συνδέεται άρρηκτα με την αντίληψη και τη λειτουργία του ανθρώπινου νου, όμως, έχει να κάνει και με την ίδια τη φύση του χρόνου, ο οποίος αναλύεται σε απειροελάχιστα κβάντα με κατά προσέγγιση ίσες διάρκειες. Η έννοια της επανάληψης στο χρόνο διατυπώνεται ως συμμετρία σε μία 'εκτός χρόνου' δομή. Μία αναπαραγωγή στην πραγματικότητα, δεν αποτελεί ταυτόσημο προϊόν με το πρωτότυπο, αλλά τελικά, μία παραλλαγή η οποία δυναμιτίζει την πρόοδο και την εξέλιξη και οδηγεί στη σύνθεση. Έτσι γεννάται μία γραμμή από ένα σημείο και μία μουσική σύνθεση από κάποια ηχητική μονάδα.

Η «πλήρης διανόηση» κατά τον Ξενάκη, η οποία συμβάλει στην πράξη δημιουργίας, περιλαμβάνει την τυποποιημένη σκέψη, την άτυπη σκέψη, τη διαίσθηση και όλες τις πνευματικές δυνάμεις. Ο άνθρωπος είναι ταγμένος να «βλέπει» και να «ακούει» με σκοπό να αντιλαμβάνεται και να δημιουργεί, συμμετέχοντας σε όλες τις κατευθύνσεις οι οποίες οφείλουν να αλληλο-διεισδύουν και αλληλεπικαλύπτονται. Ο ίδιος, εκτεθειμένος συνεχώς στην αφομοίωση και την εις βάθος διερεύνηση διαφόρων γνωστικών αντικειμένων, από τα μαθηματικά, τη φυσική και τη βιολογία έως την αρχιτεκτονική και τη μουσική, καταπιάνεται από το στοιχειώδες μέχρι το πιο σύνθετο. Την ιδέα και τους μηχανισμούς σύλληψής της καθώς και τις διεργασίες επεξεργασίας της, τα όρια της ελεύθερης βούλησης του δημιουργού, τον ρόλο και την ελευθερία δράσης του. Είναι ενδιαφέρον ότι η φιλοσοφική προσέγγιση της μουσικής θα τον κατευθύνει σε μία ώριμη περίοδο για αυτόν, περί τα 1980, σε πιο αδρούς, αρχέγονους τύπους, καθότι πιστεύει ότι οι πρώτες μουσικές εκδηλώσεις του ανθρώπου, αυθόρμητα περικλείουν πιο θεμελιώδη και γνήσια χαρακτηριστικά, ενώ αργότερα, η συνειδητή και πολιτισμένη πλευρά του, τον οδηγεί σε τρόπους εκλέπτυνσης και διακόσμησης που νοθεύουν τα φυσικά της στοιχεία.

πρωτοτυπία και αποκάλυψη

Στην καλλιτεχνική παραγωγική διαδικασία, οι ασυνείδητες παρορμήσεις είναι απλώς ερεθίσματα και υλικά. Ενσωματώνονται στο έργο τέχνης με διαμεσολαβημένο τρόπο μέσω του νόμου της μορφής. Η μορφή κατά βάση αποτελεί άρα ένα «κατασταλαγμένο» περιεχόμενο το οποίο όταν δεν περιορίζεται σε συγκεκριμένα πρότυπα, το αποτέλεσμα είναι αρκετά πιο πλούσιο και παύει να είναι απλοϊκό. Όπως έγινε φανερό, η ανάπτυξη των ατομικών παραγωγικών δυνάμεων του καλλιτέχνη καθορίζει τελικά, την ευφυΐα που κρύβεται πίσω από τη μορφή, η οποία πλέον αποτελεί το δυσεπίτευκτο κατόρθωμά του, ένα tour de force. Η αντικατάσταση του ορθολογισμού από το ένστικτο και τη διαίσθηση, δηλαδή, όπως περιγράφει η Ζεν ψυχολογία, «χωρίς να παρατηρούμε από την όχθη, αλλά μέσα από το ποτάμι», επιδίωξε την αναζήτηση της αυθεντικής καλλιτεχνικής έμπνευσης, ακατέργαστης και γνήσιας ώστε να πληροί σε απόλυτο βαθμό το στοιχείο της έκπληξης και της αποκάλυψης. Όπως επισημαίνει ο Αντόρνο, «Οι μεγάλοι καλλιτέχνες συνδυάζουν την πιο οξεία συνείδηση της πραγματικότητας με την αποξένωση από αυτήν»,[17] στρέφονται δηλαδή, στο εσωτερικό του έργου με εφόδια από την εξωτερική πραγματικότητα.

Η ασυμβίβαστη επιθυμία για πρωτοτυπία και αποκάλυψη σχετίζεται άλλωστε με την σημασία του «ωραίου» που διαχρονικά αγωνίζεται να προσεγγίσει η τέχνη και ακόμη σκιαγραφεί τη σημασία της ελεύθερης βούλησης του δημιουργού. Η πρωτοτυπία τελικά καθίσταται εφικτή με δύο τρόπους μέσω της ελευθερίας της σκέψης και της ελευθερίας της διαίσθησης, οι οποίες γεννούν κατ' επέκταση την ελευθερία της μορφής. Πρόκειται για ένα θέμα όπου ο κριτικός λόγος και η καλλιτεχνική διαδικασία είναι γοητευτικά αλληλένδετοι. Βέβαια, στα παραπάνω υπάρχει ο αντίλογος ότι, η ατελείωτη ελαστικότητα της μορφής παρότι αναβαθμίζει την ποικιλία και τα όρια αυτής, ωστόσο, διαταράσσει την αμεσότητά της, δηλαδή την κατανόηση και την κατάκτησή της τελικά από τον δέκτη, ο οποίος αναζητά συνεχώς την εξήγηση πίσω από το εικονιζόμενο, τον συμβολισμό πίσω από τη μεταφορά, το αόρατο μήνυμα πίσω από μια σημειολογία. Η ανάγκη της όρασης να δημιουργήσει μοτίβα και η εξάρτηση της σκέψης να εντοπίσει την τάξη, αδιαμφισβήτητα, οδηγούν τελικά στην ανάγκη πολλαπλών και βαθύτερων αναγνώσεων.

17. Adorno, Theodor W., Essays on music. Berkeley: University of California Press, 2002.

Βιβλιογραφία

Adorno, Theodor W., *Essays on music.* Berkeley: University of California Press, 2002.

Αλμπέρτι, Λ-Μπαττίστα, *Περί Ζωγραφικής,* Εισαγωγή-Μτφρ. Μαρίνα Λαμπράκη- Πλάκα, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2008.

Arnason, H. Harvard. Ιστορία της σύγχρονης τέχνης: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία. Αθήνα: Επίκεντρο, 2006.

Arnheim, Rudolf. *Entropy and art: an essay on disorder and order.* Berkeley :University of California Press, 1971.

Arnheim, Rudolf. Τέχνη και οπτική αντίληψη: η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης. μετάφ. Χ.Δημητρόπουλος, Γ.Κουτσίδης. Αθήνα: Θεμέλιο, 2004.

Davidson, Susan, Anfam, David & Holben Ellis. *Jackson Pollock: No limits, just edges: paintings on paper.* New York :Guggenheim Museum Publications, 2005.

Ehrenzweig, Anton. *The hidden order of art: a study in the psychology of artistic imagination.* Berkeley: University of California Press, 1967.

Emmerling, Leonhard. *Jackson Pollock : 1912-1956.* Koln :Taschen, 2003.

Foster, Hal, κ.ά. *Η τέχνη από το 1900: μοντερνισμός αντιμοντερνισμός μεταμοντερνισμός.* Αθήνα: Επίκεντρο, 2009.

Gombrich, Ernst Hans. *Το χρονικό της τέχνης.* μετάφ. Λίνα Κάσδαγλη, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998.

Hacking, Ian. *The taming of chance.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Ιωαννίδης, Γιάννης. *Μουσική: αντίστιξη.* Αθήνα: Εκδόσεις Μουσικής Εταιρίας Αθηνών,

Kandinsky, W., *Για το πνευματικό στην Τέχνη.* μτφ. Μηνάς Παράσχος, Αθήνα: Νεφέλη, 1981.

Karmel, Pepe, ed. Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

Klee, Paul. *Η εικαστική σκέψη: Θεωρία της μορφής και της μορφοπλαστικής διαδικασίας.* Αθήνα: Μέλισσα, 1989.

Κολοκοτρώνης, Γιάννης. *Γενικά χαρακτηριστικά της τέχνης στον 20ο αιώνα.* Αθήνα: Καστανιώτης, 2008.

Landau Ellen G. *Jackson Pollock.* London: Thames and Hudson, 1989.

Leja, Michael. *Reframing abstract expressionism: subjectivity and painting in the 1940s.* New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Matossian, Nouritza. *Xenakis.* London: Kahn & Averill, 1990.

Μακρίδης, Βασίλης. Κλασική αρμονία. Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, 1991.

Μπάλιντ, Άντρας Βάργκα. *Συνομιλίες με τον Ιάννη Ξενάκη.* μετάφ. Αλέκα Συμεωνίδου, Αθήνα: Ποταμός 2004.

Μπίρης, Τάσος, κ.ά. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις : η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης.* Αθήνα: Πατάκης, 2011.

Ξενάκης, Ιάννης. *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής.* Μάκης Σολωμός επιμ., Τίνα Πλυτά μεταφ. Αθήνα: Ψυχογιός, 2001.

Rohn, Matthew L. *Visual dynamics in Jackson Pollock's abstractions.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1984 (διατριβή).

Rosenberg, Harold. *The tradition of the new.* Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Sennett, Richard. *The craftsman.* New Haven: Yale University Press, 2009.

Σολωμός, Μάκης. Ιάννης Ξενάκης: *το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2008.

Thompson, D'Arcy Wentworth. *Ανάπτυξη & Μορφή στο φυσικό κόσμο.* μετάφ. Α.Κώνστα, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., 1999.

Varnedoe, Kirk, and Pepe Karmel, eds. *Jackson Pollock: New Approaches.* New York: The Museum of Modern Art, 1999.

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

White, Anthony. *Jackson Pollock's blue poles.* Canberra: National Gallery of Australia, 2002.

Xenakis, Iannis. *Formalized music: thought and mathematics in composition. Hillsdale, NY: Pendragon, 1992.*