

ΑΦΑΙΡΕΣΗ ΕΣΠΑΤΕ;.. ΣΥΓΓΝΩΜΗ ΑΦΑΙΡΕΘΗΚΑ

Διονύσης Κάρδαρης

Ζωγραφική είναι τα κινήματά της. η ιστορία και η σημειολογία της; Η αέναη προσχώρηση της σκέψης στο βλέμμα; Ζωγραφική από σχήματα και ιδέες σχημάτων (κάθε αντιστροφή ευκταία) δηλαδή σκιάδης και φωτερή, κατά το δυνατόν ανθρώπινη, αιώνες τώρα... Μια μαγική εικόνα με το ρεαλισμό των αντιθέσεων ιστορικού-ψυχικού.

Χρειάζεται να μαγευτούμε απ' την επιτηδευμένη παρηγορία μιας βίντεο άρτ απεικόνισης για να θυμηθούμε το άλλοτε τρομερό, κατοπινά σύγχρονο απο παιδί: Απ' το Νοέμβριο μέχρι και το Γενάρη περίπου, τρεις αξιόπιστες αθηναϊκές γκαλερί «βρίσκονται στην ευχάριστη θέση» να μας ζαναδειχθούν αφηρημένη ζωγραφική. Μοιραζόμαστε τη χαρά τους ως προδιπόθεση μιας αληθινής αφαιρετικής δημιουργικότητας.

Η Bernier/Eliaides κοινοποιεί το «προσωπικό ημερολόγιο» της σταδιακής μεταστροφής της Sue Williams. Τα αυτοματικά σκτισογραφήματα οξευαλικών εφιαλτικών εμμονών του '90 υποκαθίστανται από μια αποσιωπούσα αφαιρετικότητα, η οποία τελικά παθητικοποιείται με την περίτρανα διακοσμητική κλίση που παίρνει στην παρούσα έκθεση. Η προηγούμενη «ενότιια ιερού, βλάσφημου και κωμικού»¹ καταργείται στην τυποποιημένη επανάληψη ενός πρόσχαρου μινιμαλισμού με op-art ανταναγίσματα. «Η εξημέρωση του αλλόκοτου»² ως πνευματική ποιότητα μιας βιωμένης οδύνης αφαιρεί μια πρωτόγονη καλλιτεχνική ιδιότητα, την οποία η δυναμική της εξέλιξης προοπερνά ως προσωπικό στυλ που αρνήθηκε το ίδιο το δημιουργικό υποκείμενο, προτού να το εξετάσει η ίδια η ιστορία των συλλογικών διερμηνύσεων.

Στη γκαλερί the apartment η κολλάζ συνθετικότητα και η pop χρωματολογία του Daniel Sturgis περιορίζονται στο ψέλλισμα του καθαρά μοντερνιστικού προτύπου του καλλιτέχνη-θιασώτη της πόλης και του θεάματος (που όλη η συγκεκριμένη λογοτεχνία μετέφρασε σε πραγματικότητα και αντιστροφή). Οι καρτονίστικες ωστόσο χωρικές όψεις του επιβάλλουν τον προβληματισμό του Μ. Στεφανίδη: «Είναι η τέχνη ένα παράδοξο ή συνιστά μια ελέγξιμη νοητικό-συνασθηματική κατασκευή;» (Μικρή Πινακοθήκη, Πρόσωπα, Κρίσεις και Αξίες της Νεοελληνικής Τέχνης, εκδ. Καστανιώτης, 2002)

Εδώ προτού διαστούμε ν' αποκαλύψουμε την τρίτη γκαλερί που μας βοηθά στην μη-κρή επιτομή του σύγχρονου αφαιρετικού αντιλαμβανόμεσθε, μετά τον Irving Sandler, ότι το αισθητικό κριτήριο κάθε γενιάς λειτουργεί βάσει των ειδικών της αναγκών. Ποιότητα και διάρκεια εμπεριστατώνουν το έργο. Στην προκειμένη όμως περίπτωση η συγκεκριμένη ποιότητα μάς έρχεται απ' έξω –όσο κι αν είναι σήμερα

αυτό οξύμωρο – σε συνδυασμό με την αζεπεράστα παραδοσιακή ενόρακωση της αφαιρέσης εν Ελλάδι· μιας και για να μην παραμείνει το σχήμα λειψό, κρατούμε κατά νου πως πρόκειται για νέο-αφαίρεση που επιλέγουν έλληνες γκαλερίστες για μια σύγχρονη ελληνική εικαστική πραγματικότητα. Η μήπως το σχήμα τώρα έγινε αρκετά περίπλοκο; Η κριτική, κατ' ανάγκη, ασχολείται με τους συνειρμοδούς δηλαδή το διακείμενο της εικαστικής φανέρωσης/ανάδυσης. Ζητούμενο είναι το εσωτερικό όραμα, όχι φοβιστικά μεταφυσικό· οι συσχετισμοί μιας δομής σκέψης και μιας δομής πράξης. Ξανά ο Μ. Στεφανίδης: ζωγραφική «ως οπτική άρθρωση νοημάτων».

Έρχεται η συγκυρία της Vamiali's μ' ένα σεπτέτο λονδινوترάφων, στην πλειονότητά τους, καλλιτεχνών, γεννημένων γύρω στο '70, αντιχώντας το πάνελ των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών που παρακολούθησαμε πρόσφατα. Στα θεωρητικά σπαράγματα του μικρού καταλόγου μαθαίνουμε(!) ότι: υπάρχει συλλογικό ασυνείδητο (αφααιρετικό εν προκειμένω) και στην τέχνη (θυμίζω την πραγματεία του Worringer, *Abstraction et Einfühlung* του 1908, μτφ. E. Martineau, εκδ. Klincksieck 1978) κι ότι η επιβίωση της ευγενούς λαϊκότητας μετά την pop (μήπως την επινόησε κιόλας;) εξασφαλίζει μια πιο γνήσια δημιουργική συνέχεια σε κριτικό διάλογο με τη θεσμική τέχνη.

Επειδή στο παρόν άρθρο ενδιαφέρει η τύχη της αφαιρέσης, προσθέτουμε ότι η καλλιέργεια ενός «ημιποτιστικού» look οδήγησε σε εκφυλισμό τις πρωτοπορίες αφενός, ότι αφετέρου οι ρώσοι φορμαλιστές των αρχών του 20ού ήσαν αναπόσπαστα συνδεδεμένοι με τη λαϊκή βυζαντινίζουσα παράδοση και τις φιλοσοφικό-θεοσοφικές αρχές· απ' την άλλη η μεταμόρφωση της Σχολής της Νέας Υόρκης και η εναλλαγή των δεκαετιών που την κράτησαν στο προσκήνιο οφείλεται κατ' εξοχήν σ' αυτό που ονόμασαν openness: την ιδιότητα μιας painterly ζωγραφικής να εξελίσσεται αφομοιώνοντας την άγρια ιδιοτυπία των υλικών της. Το συμπέρασμα είναι ότι η pop επιστροφή στο real δεν προμήνυσε μια νέα λαϊκότροπη παράδοση (ή ασυνείδητη έκφραση κατά τις επιταγές του S. Malik στον κατάλογο της Vamiali's) αλλά έναν λαϊκό θετικισμό, προίδιο σε μια κοινωνία χωρίς ιλιγγιώδη λαϊκή παράδοση.

Η ετεροκλίτη παρουσία στη Vamiali's ίσως παραμένει αρκετά πρώιμη στη διατύπωση μιας ευρύτερης σύζευξης προβληματισμών· προσωπικά διασθένοντα το αίτημα του Ν. Κάλας που βρίσκει ανταπόκριση στη μυστικιστική σειριακή δημιουργία του Β. Newman: το αίτημα «καθορισμένου πεδίου» ως υπαγορευθέν πνεύμα μιας πρακτικής·

το Εδώ ως ανέφικτη ενότητα του Όλου. (Η Τέχνη την Εποχή της Διακβέωσης, εκδ. Άγρα, 1997)

Τα παραδείγματα των οποίων υπήρξαμε θεατές προτού να σας καταστήσουμε αναγνώστες, ανήκουν mutatis mutandis σε μια αγνωστικιστική στάση που πήρε η ίδια η αμερικανική αφαίρεση μετά την χειρονομακία της έκρηξης, και που συνοψίζεται στα θεωρητικά σχόλια του F. Stella. Πού οδήγησε όμως αυτή η επίμονη άρνηση του δράματος της ύπαρξης;

Στη δεκαετία του '60 ο ματεριωμό του Jasper Johns λειτουργεί ως εκμιασίο διάφορων ευρημάτων που προέρχονται απ' τον υλικό ή το νοητικό κόσμο, ή ακόμη κι απ' τον γλωσσικό ως συγκερασμό των δύο προηγούμενων! Ο μυστικισμός του Α. Tarpies δεν απέχει πολύ. Ο J. Johns, όμως, μορφοποιεί ιδανικά τη γραμμική εξέλιξη της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, που επιβίβάστηκε στον «Μέγα Δυτικό» (παραφράζοντας τον πλωτό εδαιμισμό του ποιητή)· μέχρι και το '90 δεν έπαψε ούτε στιγμή να μεταμορφώνεται γοητευτικά, θυμίζοντας πάντα κάτι άλλο, που όμως δεν υπονόμει ποτέ το κριτήριό του.

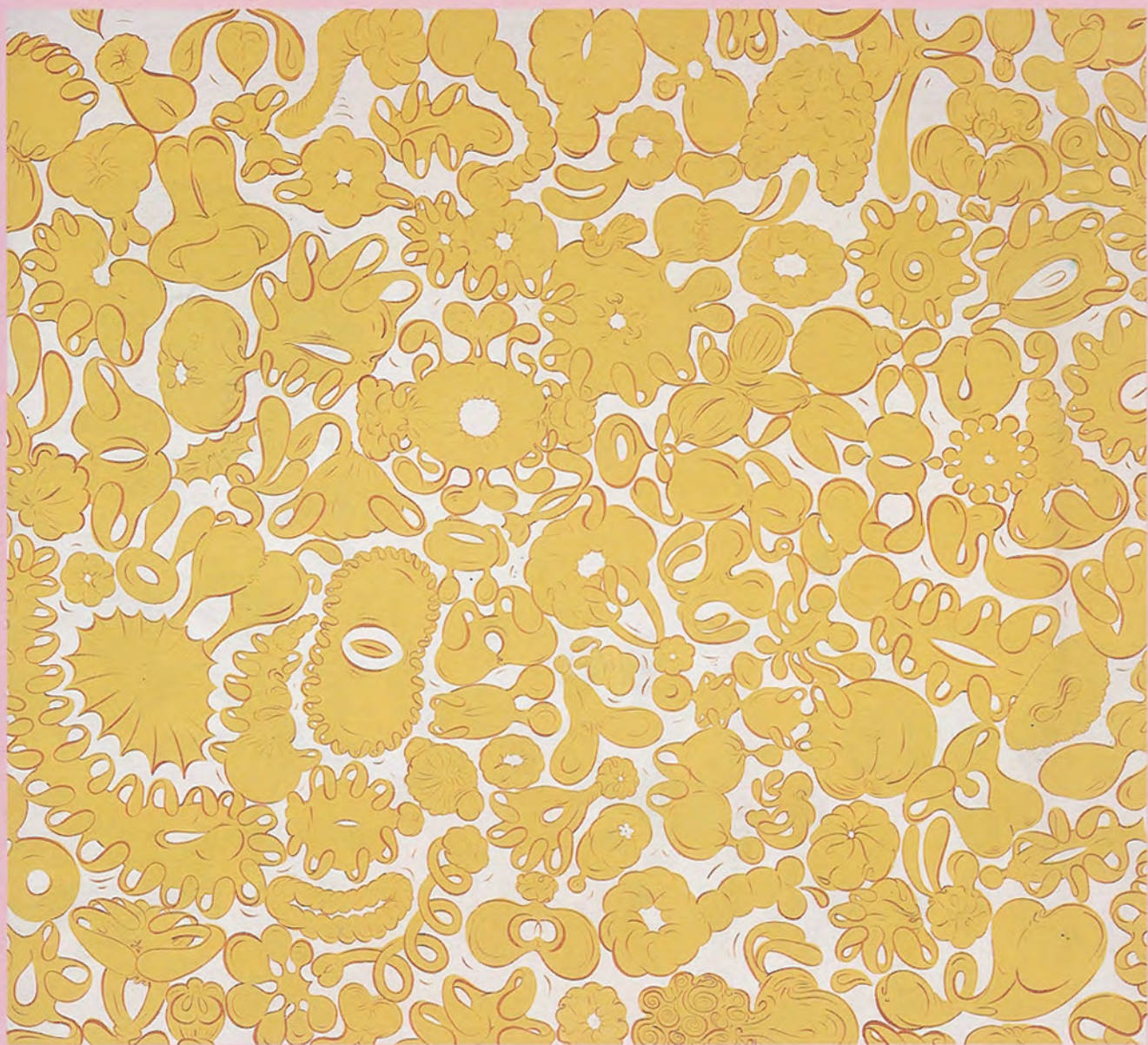
Η έλλειψη επινοητικότητας, αυθορμησίας, τυχαιότητας (τολμόν να πο μυσταγωγία) στη σημερινή «κατόπιν εορτής» γνωστική ή γνωμική αφαίρεση αφαιρεί, προσθέτοντας ότι άλλοτε το κίνημα αυτό προσέθετε αφαιρώντας! Το παράδειγμα του λιγότερο ακριθαικικού Keith Harring, απ' τα πρώια κιόλας σχέδια του, είναι διαφωτιστικό. Ο ίδιος το 1984 στο Flash Art έγραψε πως το αλογικό είναι μέρος της ευθύνης ενός καλλιτέχνη, στον ίδιο βαθμό που η φαντασία του θεατή προσθέτει στον πολιτισμό. Πώς κοινωνείται εικαστικά κι επικοινωνεί εστότητα η δυσεύρετη αλογική φαντασία;

Τελειώνοντας τούτη τη μικρή περιήγηση (ατελή όχι μόνο ιστορικοζωγραφικά) αναφέρουμε, όχι τυχαία, στον Hans Hofmann και στη δυνατότητα (δύναμη) διαλεκτικής σύζευξης ακαδημαϊσμού και λυρισμού· αποτελεί μοναδική περίπτωση. Ζωγραφίζει με την ίδια πληθωρικότητα γνώσης και συνασθηματός με την οποία ο V. Hugo γράφει ποίηση.

Επίσης όχι τυχαία, υπήρξε και η – ως μας επιτραπεί – αμερικανική πλειοδοσία παραδειγμάτων και αναφορών στο συλλογισμό που αναπτύξαμε. Υπενθυμίζουν έναν σύγχρονο πολιτισμό που δεν ταυτίζεται (ψηφίζει) εξ ολοκλήρου (ευτυχώς!) με ηγέτες που θέτουν διαρκώς προκλήσεις στη δαρβινεο θεωρία...

^{1,2} Θ. Μουτσόπουλος, *Μοιάζει με Άνθρωπος(ς)*, «Διακόσμηση και Σχηματοποίηση στη Μαζική Κουλτούρα - Καρικατούρα και Αναγνωσιμότητα στο Κόμικ Στριπ», εκδ. Futura, 1997

Sue Williams, *Detached with love*, 2004. Courtesy gallery
Bernier Eliades



DID YOU SAY ABSTRACTION? SORRY, I GOT DISTRACTED

Dionyssis Kardaris

Is art only about its movements, its history and its semantics? The perpetual intrusion of thought into vision? Painting consisting of shapes and ideas of shapes (every reversal is desirable). Shadowy and luminous, as human as possible ... for centuries now ... a magical image with the realism of the historical-spiritual dialectic.

Must we be fascinated by the artificial outspokenness of video art projections in order to be reminded of the once terrible and subsequently, disinherited child? From November to roughly January, three well-known Athenian galleries "have been pleased" to show abstract art again. We share their "pleasure" as long as it concerns a truly abstract art.

Bernier/Eliades notified us of the "personal diary" of Sue Williams, whose style has undergone a gradual change. The automatic drawings of sexually nightmarish obsessions from 1990 were replaced in this exhibition by a hushed abstraction that was subdued by a clearly decorative tendency. The previous "series of the sacred, blasphemous and comical"¹ was abandoned in the standardized repetition of a playful minimalism with references to op-art. "The taming of the unusual"² as the spiritual aspect of pain, extracts a primal artistic trait which the dynamic of evolution overtakes as a personal style that refused the creative object itself, prior to being examined by the history of collective interpretations.

At the apartment, the collage compositions and pop colors of Daniel Sturgis were restricted to a stammering of the purely modernistic model of the artist as an enthusiast of the city and the world of entertainment (which modern literature translated into reality and the reverse). His cartoonish shapes recall the thoughts of M. Stefanides when he asks, "Is art a paradox or does it suggest a controllable conceptual-emotional construct?" (*in Small Museum: People, Crises and Values in Modern Greek Art*, publ. Kastantiotis, 2002).

Before rushing off to discover the third gallery that will help us in our short summary of how abstract art is expressed today, we see that, recalling Irving Sandler, the aesthetic criteria of each generation have their own special agenda. Quality and permanence characterize the work. But in this case, the particular quality comes from outside – strange as it may sound today – in combination with the extremely traditional aspect of abstract art in Greece. In order

not to leave the formulation lacking, let us keep in mind that it is neo-abstraction that Greek galleries have chosen as a contemporary Greek artistic expression. Or has the formulation now become rather complicated? Out of necessity, criticism concerns itself with a train of thought: in other words, with the emotions of artistic revelation/emergence. What is required is an inner vision, not a terribly metaphysical one. The correlations of structures of thought and action. I refer to Stefanides again when he describes painting as a "visual articulation of meanings".

The concurrent show at Vamiali's consists of a septet of artists, mostly Londoners, born around 1970, who echo the recent line-up of New British Artists. In the theoretic writhings of the small catalogue we learn (!) that there is also a collective unconscious in art – in this case, abstract art (may I remind you of Worringer's essay, *Abstraktion et Einfühlung*, translated by E. Martineau, publ. Klincksieck, 1908, 1978) and that the survival of a noble populism after Pop Art (did it, by chance, invent that as well?) ensures the continuation of a critical dialogue with institutional art that is more genuinely creative. Because the present article is interested in the fortunes of abstract art, we should add that, whereas the cultivation of a "populist" look led to the deterioration of the avant garde, the Russian constructivists of the early 20th century were inseparable from the Byzantine traditions of the people and philosophic-theosophic values. On the other hand, the transformation of the New York School and the succeeding decades that kept it at the forefront is due entirely to what was called "openness", the character of a painterly style that developed by absorbing the rough peculiarities of its materials. Pop Art's return to the "real" did not portend a new, more populist tradition (or "unconscious expression" according to S. Malik in Vamiali's catalogue) but a popular positivism in a society that lacked a spectacular folk tradition.

It is perhaps premature to formulate a broader body of speculation based on the heterogeneous group of artists at Vamiali's. Personally, I understand the claim of N. Kalas as he responds to the mystical series of works by B. Newman: a "definite field" as a prescribed spirit of the artist's craft: the Here as the unattainable unity of the All (*in Art in the Age of Risk-Taking*, publ. Agra, 1997).

The works that we saw and are now describing to you belong, *mutatis mutandis*, to an agnostic position that American abstraction took after the explosion of gestural art, which is summarized in F. Stella's theoretical comments. But to where did this persistent denial of the drama of existence lead?

During the 1960s, Jasper Johns' medium worked as a cast of different discoveries coming from the material or conceptual world, or even from the linguistic as a combination of both of the former! The mysticism of A. Tappes is not far behind. But Johns fashions in an ideal way the linear evolution of European painting, which embarked for the "Great West" (paraphrasing the floating Edenism of the poet). Until 1990, he did not stop for even a moment to transform himself in an appealing way, always reminding us of something else, and without, however, undermining his own basic standards.

The lack of inventiveness, spontaneity and chance (I dare to say ritual) in today's "after the fact" gnostic or aphoristic abstract art subtracts, then adds whatever it was that the movement added by subtracting! The example from the early sketches of Keith Haring, the lesser Akritakis, is illuminating. In 1984, he wrote in *Flash Art*, that the lack of logic is part of an artist's responsibility to the same extent that the spectator's imagination adds to culture. How does this hard-to-come-by imagination without logic communicate artistically?

Concluding this brief journey (incomplete as it is, not only historically but also geographically), I refer to Hans Hofmann and the possibility (strength) of a dialectic coupling of academicism and lyricism. He was a unique case. He painted with the same excess of knowledge and feeling that Victor Hugo wrote poetry.

Also, not by chance, was – permit me – the excess of American examples and references in my ruminations. They remind us of a contemporary culture that is not identified entirely (fortunately!) with leaders who constantly pose challenges to Darwin's theory.

^{1,2} Read T. Moutsopoulos, *Does it look like Man?*, "Decoration and Schematization in Mass Culture-Caricature and Readability in the Comic Strip", publ. Futura, 1997.

Daniel Sturgis, *Still Obedience*, 2004. Εργονική παρα-
χώρηση: the apartment, Αθήνα

