μονοκονδυλιά

περιεχόμενα

1. Εισαγωγή
2. Μια ιστορική κριτική
    αναδρομή
    τέχνη σε κονσέρβα
3. Από την τέχνη στη γραφή και πάλι πίσω
    σημειολογία
    γραφολογία
    αυτοματισμός στην τέχνη
4. Δομή
    συστατικά στοιχεία
    ποιοτικά χαρακτηριστικά της γραμμής
    συνθετικές παράμετροι
    εργαλεία
5. Μορφή
    πορεία και σκοπός
    ροϊκότητα
    είδη
    κίνηση
    δυναμική
    έκφραση
    συμβολισμός
    αφαίρεση
6. Ορμή και ελευθερία στην έκφραση
    ιδέα κλειδί
    ελευθερία του λάθους
7. Επίλογος

Γριβοκωστόπουλος Χαράλαμπος
επιβλέπων καθηγητης : Δημήτρης Σεβαστάκης
μάρτιος 2012

εισαγωγή

Τι συμβαίνει όμως όταν αποφασίσουμε να μη σταματήσουμε τη γραμμή; Αν αφήσουμε την ορμή της κίνησης να την ξετυλίξει, όπως ένα κουβάρι συναισθημάτων;

Τι μπορεί να εκφράσει με μεγαλύτερη ευαισθησία και ευκρίνεια τη ψυχολογία που φέρει το χέρι τη στιγμή που εργάζεται, αν αυτό δεν είναι η επιτόπου χαλιναγώγηση ενός οργάνου, εάν δεν είναι η ασυγκράτητη, χωρίς λογική εποπτεία, γραφή (όπως μας έδειξε ως ένα βαθμό ο αυτοματισμός του Andre Breton),εάν δεν είναι η μονοκοντυλιά. Οταν στις ρέουσες συνδεδεμένες καμπύλες, το χέρι πάρει το προβάδισμα από το μάτι προς χάρην της ταχύτητας, η γραμμή έχει την ικανότητα να εκτυλίσσεται όντας φορέας της ιδιοσυγκρασίας, και των παροδικών φορτίσεων του δημιουργού, καθώς χωρίς αυστηρό έλεγχο, δύναται να μετατρέψει την καταπιεσμένη ένταση σε ωμή μορφή.

"*Αυτή η ενέργεια αποκαλύπτεται στις λειτουργίες της, παίρνει ζωντανή μορφή διαποτίζοντας την ύλη. Αυτή δίνει ζωή στην ύλη, της δίνει τάξη, της εμφυσεί την κίνηση σύμφωνα με καθορισμένους ρυθμούς (ηχητικές φόρμες)*". [1]

Ορισμός της μονοκοντυλιάς

[Ορισμός λεξικού: γραφή με συνεχιζόμενη κίνηση του μολυβιού][2]
Είναι η συνεχής γραμμή.
Γεννιέται από την πρώτη συνάντηση του εργαλείου με την ζωγραφική επιφάνεια και εξελίσσεται χωρίς διακοπή έως το πέρας (ολοκλήρωση) ενός αυτόνομου γραφικού γεγονότος (μορφή).

Η μονοκοντυλιά είναι μια σύμβαση

Η ύπαρξη μιας σύμβασης είναι επιτακτική (απαραίτητη), καταρχήν για να ξεπεράσουμε σχετικά ανώδυνα το φόβο του κενού και της αδράνειας, και κυριότερα, προκειμένου να σε απελευθερώσει από όλες τις υπόλοιπες.

Η μονοκόντυλη γραμμή κυλάει στο χαρτί για όσο χρειαστεί, παίρνοντας πραγματικά το χρόνο της, κάνοντας λάθη. Ναι, λάθη! Ας μη γελιόμαστε.. όταν ζωγραφίζεις μόνο με μια γραμμή, κάνεις λάθη.

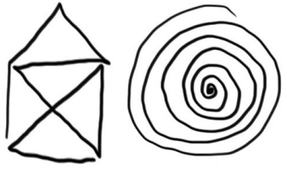
Κανονικά η μονοκονδυλιά πρέπει να γίνεται με μελάνι, προκειμένου να μην μπούμε, καν, στον πειρασμό, αν καταλαβαίνετε τι εννοώ.. Βέβαια, αξίζει να σημειώσουμε ότι το μολύβι δεσπόζει ολόκληρου του φάσματος των διαβαθμίσεων που αναδεικνύουν τη γοητεία της γραμμής. Αλλά με αυτό θα ασχοληθούμε αργότερα.

Η χαλιναγώγηση είναι μια έννοια που θα μας απασχολήσει. Δηλαδή η μονοκονδυλιά έχει κάποιο ενδιαφέρον μόνο όταν κανείς μπορέσει να δαμάσει τη γραμμή και με μοιραία αποφασιστικότητα να ακολουθήσει σε μια ράγα τα ιδεατά φράγματα που ορίζει η φόρμα ή μια στοιχειώδης δομή; (η σκιά και το φως, ώστε να αποδώσει μια υποτυπώδη αίσθηση του όγκου) Ναι, φαντάζομαι ότι μόνο για να προσεγγίσει κάποιος μια τέτοια σχεδιαστική αδρότητα, θέλει χρόνια εξάσκηση. Ισως..
Ομως όπως υποστηρίζει κι ο Arnheim"*.....οσο περισσότερο η καλλιτεχνική εμπειρία εξαρτάται από τη γνώση τόσο λιγότερη αμεσότητα θα έχει*". [3]

Ο Pollock, βασικός αντιπρόσωπος των εξπρεσιονιστών_σουρεαλιστών, άγγιξε το peak της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας και οδήγησε την τέχνη ή μιας τουλάχιστον, πολύ σημαντικής πτυχής της, στο τελευταίο σκαλοπάτι, με την πλήρη διάλυση της φόρμας, που έφτασε στο αποκορύφωμά της σε έργα όπως το Eyes in the Heat (1946), χρησιμοποιώντας την τεχνική *ντρίπινγκ.* Παρ' όλα αυτά ο έλεγχος του εργαλείου και η πλήρη συνείδηση της φύσης και ρευστότητας, άρχισαν να γίνονται όλο και πιο εμφανείς.

Σε αυτό το σημείο, επανέρχεται στον καλλιτέχνη η ανάγκη για στροφή σε γνώριμα στοιχεία της φόρμας, ακόμα, και μια διάθεση έμμεσης κρυπτογράφησης της μορφής στο έργο του, ή καλύτερα ένταξης των χαρακτηριστικών που την θεμελιώνουν (όπως η δόμηση σε διάφορα ποιοτικά επίπεδα ανάγνωσης), με μια συνειδητή πλέον

Jackson Pollock



Η μονοκοντυλιά, έχοντας κάποια δεδομένα ως τεκμήριο, δύναται να αποκαλύψει το ψυχολογικό πορτρέτο του δημιουργού και αξιοποιηθεί σαν ένας μηχανισμός ανίχνευσης της ιδιοσυγκρασίας και των πραγματικών φορτίσεων ενός υποκειμένου, ακόμα και αν αυτό ψεύδεται. Γεγονός, που αποδεικνύεται και στη Γραφολογία. Συμφωνώ ότι και η διεκπεραίωση μιας συμπυκνωτικής διαδικασίας της έκφρασης σε στάδια, ενέχει ένα εύρος αποφάσεων και καταδεικνύει την εμπειρία και την ενδεχόμενη ωριμότητα του δημιουργού. Επίσης, στην εξελικτική πορεία ενός καλλιτέχνη, εκτός από την προσωπικότητά του, που διαφαίνεται στο σύνολο των έργων του, μπορούμε συχνά να διακρίνουμε τις εκάστοτε συναισθηματικές φορτίσεις και τις εποχές στις οποίες μπήκε και βγήκε (ή δε βγήκε ποτέ).
Φυσικά, όταν λέω ψεύδεται, δεν εννοώ κάτω από το ανακριτικό φως της εξουσίας (που θα μπορούσε), αλλά μπροστά στην επικείμενη παραγωγή ενός καλοστεκούμενο και άρτιου αποτελέσματος, η ειλικρίνεια στέκεται αμήχανη, καθώς προκύπτουν στοιχεία που δε θέλουμε να αποκαλύψουμε στο τελικό παραγόμενο και επικαλύπτονται ή σβήνονται.

Ευτυχώς κάποιος Schiele μας έδειξε ότι η τρεμάμενη γραμμή μπορεί να είναι προνόμιο και να παράγει γνήσιες υπογραφές του "τώρα είμαι".

Και κάποιος Picasso, βέβαια, ότι με εμπειρία και τριβή πάνω στο αντικείμενο, η καμπύλη μπορεί να είναι λεία και αποφασιστική σαν το χνάρι που απέμεινε από το πέρασμα λεπίδας κοφτερής.

Schiele

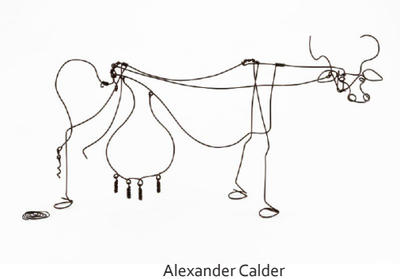
Μέχρι τώρα, η μονοκοντυλιά έχει χρησιμοποιηθεί κυρίως ως σχεδιαστικό εργαλείο εξάσκησης και εκτός από κάποια μεμονωμένα παραδείγματα (βλ. Picasso, Miro, Kalder κλπ) δεν έχει αποτελέσει αυτόνομη καλλιτεχνική οντότητα.

Οι πιο συνεπείς, κατά τη γνώμη μου, μέθοδοι διδασκαλίας παρακινούν σε μια τέτοιου τύπου προσέγγιση, της ορμητικής χειρονομίας ως πρωταρχικό εργαλείο σχεδίασης, που με εξάσκηση και συνεργαζόμενη με συγγενείς εκπαιδευτικές ασκήσεις, αποσκοπεί στην ευχέρεια της έκφρασης και την απελευθέρωση από τις επιταγές της ρεαλιστικής απόδοσης των δομικών χαρακτηριστικών της φόρμας απέναντι σε μια ενδεχόμενη δεξιοτεχνική ανεπάρκεια. Συμβάλει επίσης, σημαντικά στην εγρήγορση της αντιληπτικής ικανότητας του μαθητευόμενου, και στη σύλληψη της δυναμικής διάθεσης της μορφής.

Τέτοιες πρωτογενείς ασκήσεις και διαδικασίες υπάρχουν πολλές. Το θέμα είναι να διαλέξεις αυτήν που σ' ευχαριστεί. Και θα ήθελα, σ' αυτή την περίπτωση, να αποφύγω να χρησιμοποιήσω την άκρως εκνευριστική λέξη hobby.

Το εργαλείο και το μέσο που θα επιλέξουμε, είναι χαρακτηριστικά του αποτελέσματος. Στη ζωγραφική, για παράδειγμα, όπως και στη γλυπτική η αντίσταση που προβάλει το μέσο (η τριβή της γραφίδας με την επιφάνεια και η ακαμψία του μετάλλου-σύρματος, αντίστοιχα) είναι σημαντική –αν όχι καθοριστική- για την ποιότητα και "γλυκάδα" της γραμμής.

Αξίζει να σημειώσουμε, προς χάριν λειτουργικότητας της διαδικασίας, ότι τα σημεία της έρευνας αυτής έγιναν πρώτα αντιληπτά μέσω πειραματισμού και τριβής με το αντικείμενο και μεταγενέστερα επικυρώθηκαν από επιστημολογικές και μη, μελέτες.



Alexander Calder

Juan Miro

Για να είμαστε ειλικρινείς αφορμή στάθηκε η επιτακτική ανάγκη για αυθόρμητη έκφραση σε μια πρωτογενή δημιουργική κατεύθυνση.

Στην πορεία της και μετέπειτα από ένα σημείο σχετικού κορεσμού της απλής και αυθόρμητης χειρονομίας, μεταμορφώθηκε σε αυτοσκοπό και έντονη τάση για διερεύνηση σε ποικίλες κατευθύνσεις, πάντα μέσα στην επιμονή και υπεράσπιση της ύπαρξης, της ίδιας της υπόστασης, επιχειρώντας διάφορους ποιοτικούς συνδυασμούς και συγχωνεύσεις.

Η σκοπιμότητα έστρεψε, ή καλύτερα αντέστρεψε την ορμητική της διάθεση στην εξαγωγή και ανάλυση συμπερασμάτων και αξιοποίηση της κεκτημένης εμπειρίας στη συνθετική διαδικασία καθώς και σε ανάλογες μορφοποιητικές μετουσιώσεις εγγενούς διάθεσης. Προϊόν αυτής της εξέλιξης είναι και η παρούσα ανάλυση.

Οσον αφορά την Αρχιτεκτονική, θα ήθελα να επισημάνω την ανεστραμμένη σχέση αυθορμητισμού και συνθετικής διαδικασίας, της οποίας αποτέλεσμα είναι η αμεσότητα στην πράξη, καθώς από αυτήν προήλθε ή καλύτερα σε αυτήν βρήκε την πρώτη της εφαρμογή η έννοια της ροής, της κίνησης και καλής συνοχής των μεταβάσεων σαν πρωτεύοντες δομικοί γνώμονες στη συνθετική – μορφοποιητική διαδικασία και πρόσφατα αποκαλύφθηκε η υπόστασή της ως αυτόνομης οντότητας που ζει ελεύθερη, σε ένα πεδίο που έχει κατακτήσει αυτοσύστατη δομή και όνομα. Μονοκοντυλιά.

Για αυτόν ακριβώς το λόγο η αντίληψη, έκφραση και ανάλυσή της γίνεται στο πεδίο της Ζωγραφικής και λυπάμαι πραγματικά αν στα πλαίσια της περιορισμένης αυτής δουλειάς δεν κατάφερε να πάρει τα εύσημα που της αρμόζουν.

Αντιμετωπίζω τη μονοκοντυλιά ως τρόπο δημιουργικής έκφρασης μουσικού χαρακτήρα, καθότι ο χρόνος βρίσκει την πιο άμεση εφαρμογή του στην μουσική. Το νόημα της όμως μετουσιώνεται, ενσαρκώνεται στη ζωγραφική με τον καλύτερο τρόπο. Η προσπάθεια, όμως, να δώσουμε μια μουσική ερμηνεία σε ένα τέτοιο γεγονός, μπορεί να αποβεί πολύ διδακτική και να μας βοηθήσει να εισχωρήσουμε στην ουσία της οργανικής αυτής διάταξης.

Θέλω να ελπίζω ότι αυτό το γεγονός, τη διφυσία της μορφής αυτής, θα καταστήσω σαφές στην πορεία, ή μάλλον θα αποκαταστήσω.

μια ιστορική κριτική

"Οι προπολεμικές πρωτοπορίες αποτίμησαν πρακτικά την εξάντληση της ρομαντικής διαδικασίας διάλυσης της φόρμας (καλλιτέχνης και κοινωνία) των εξ ων συνετέθη, καταλήγοντας στην (κατά Marcel Duchamp) ελευθερία της αδιαφορίας ή στις εκκωφαντικές φανφάρες μιας εκβιαστικής λύτρωσης από τη μνήμη, το σώμα, την κοινωνία, τον πολιτισμό. Σύντομα το ευοίωνο απελευθερωτικό συναίσθημα της ''καταστροφής'' βρέθηκε αντιμέτωπο με το δυσοίωνο αίτημα για αποτελεσματική παραγωγή έργου."[4]

Η παγκόσμια κουλτούρα ακολουθώντας τους ίδιους αναλογικούς παραλληλισμούς με τη σύγχρονη οικονομία και διάδοσης της πληροφορίας, σηματοδοτεί την αντιστροφή σχέσης τέχνης και βιομηχανίας. Η ορθολογική σκέψη αξιώνεται μέσα από τη λειτουργία και τη σκοπιά την χρήσης. Αυτή θεώρηση περνά στην αρχιτεκτονική θεώρηση και υλοποίηση των Le Corbusier και Gropius.

Ο Hundertwasser από την άλλη μεριά με το κείμενό του για την έκθεση Facchetti's in Paris προκειμένου να καταδείξει την τάση των νέων θεωρήσεων στην αρχιτεκτονική και εν μέρει στην τέχνη έχει δηλώσει ότι 'η ευθεία γραμμή έχει οδηγήσει την ανθρωπότητα στο χαμό της. Η ευθεία γραμμή είναι άθεη και ανήθικη.' [5]

Με την πληθώρα μανιφέστων θεωρητικής στάσης, εκθαμβωτικών χειρονομιών και υποδειγματικών πράξεων, επέμεινε πεισματικά να ανοίξει τα μυαλά στις δαιδαλώδεις διεργασίες της λαβυρινθώδους σκέψης του.

Ανέπτυξε την δική του προσέγγιση για την ενσωμάτωση του τυχαίου στην τέχνη και τη διερεύνηση του ανθρώπινου ασυνειδήτου, μέσα από μια ζωγραφική της ο οποίας ο συμμετέχον θα διατηρούσε τον έλεγχο, χωρίς τον αυθορμητισμού του αυτοματισμού, αλλά και χωρίς την προσχεδιασμένη πορεία του ακαδημαϊσμού. Ο τρόπος με τον οποίο συλλάμβανε το έργο του χαρακτηρίζεται από καθαρά ενστικτώδεις κινήσεις, αυθόρμητες, μη προμελετημένες και υποκινούμενες από ένα αίσθημα αλήθειας και σεβασμού προς τις φυσικές δομές.

Εκείνο ωστόσο που δεν έλεγε να εξαντληθεί είναι η πρωσοποπαγής γοητεία και η υποσυνείδητη πειθώ του ατομικισμού 'Τονίστε τη μοναδικότητά σας'. Ηταν για άλλη μια φορά η καταλυτική κληρονομία του 19ου αι., μια προτροπή απόλυτα συμβατή με το πνεύμα του νέου, πλουραλιστικού, καταναλωτικού προτύπου.

Ενα μεγάλο μέρος της καταστασιακής κριτικής είναι αφιερωμένο στην σύγχρονη καταναλωτική κοινωνία που χαρακτηρίζει τον τελευταίο αιώνα. Εχει ως στόχο να καταδείξει κατά πόσο οι σύγχρονοι καλλιτέχνες, εγκαταλείποντας τη μεγάλη ποικιλία που ήδη υπάρχει όσον αφορά την υπέρβαση, και μην έχοντας εκμεταλλευτεί αυτήν την ποικιλία για τον εαυτό τους, κατά την περίοδο 1910-1925 είναι στην πλειοψηφία τους καταδικασμένοι να δημιουργούν τέχνη με τον ίδιο τρόπο που το κάνουν οι επιχειρήσεις.

"Δεν είμαστε καλλιτέχνες, μόνο και μόνο, με το να μην είμαστε τίποτα περισσότερο, από καλλιτέχνες: δημιουργούμε Τέχνη"
"Εμείς θέλουμε ένα φαινόμενο πράξη." [6]

"...μας αποδίδουμε ως οργανωμένη ομάδα θεωρητικών και πειραματιστών" [7]

Αποτέλεσμα ήταν στις αρχές του 20ου αιώνα να αποτιμηθεί ψυχολογικά η εξάντληση της παραγωγικότητας του έσχατου ρομαντικού ατομικισμού. «*Οι παρεκκλίσεις μετατράπηκαν ραγδαία σε δογματικούς κανόνες κι οι ατομικιστικές εμμονές κατέληξαν αμυντικά στερεότυπα ή εστέτ συμπλέγματα. Επί-κοινωνία τέλος*». [8]

Καταστασιακός ορισμός

Καθορίζει μια κατάσταση η οποία αποσκοπεί στο να "κάνεις" τις καταστάσεις, όχι να τις "αναγνωρίζεις" ως αξίες που χρήζουν επεξήγησης ή κάτι άλλο. Αυτό σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής πρακτικής ή ατομικής ιστορίας.

"...Δεδομένου ότι το άτομο καθορίζεται από την κατάστασή του, θέλει να έχει τη δύναμη να δημιουργήσει καταστάσεις αντάξιες των επιθυμιών του." [9]

Υπό αυτό το πρίσμα πρέπει να θεμελιωθεί και να πραγματοποιηθεί και η Τέχνη.

τέχνη σε κονσέρβα

Μια πτυχή του θέματος που διαπραγματευόμαστε φαίνεται να είναι η δυνατότητα του "κοινού ανθρώπου" (όπως τον αναφέρει ο Umberto Eco) να διοχετεύσει την, σε υπό λανθάνουσα κατάσταση, συσσωρευμένη ενέργεια, που ενυπάρχει με την τάση του ατόμου για δράση, σε τέτοιας φύσεως πραγματώσεις.

Σύμφωνα με τον Ρίτσαρντς, ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται για κάτι άλλο. *"Πρέπει να διακρίνουμε τη γνήσια επιθυμία για επικοινωνία απ' την επιθυμία να δημιουργήσει κανείς κάτι μ' ένα τετριμμένο και έμμεσο επικοινωνιακό δυναμικό..."* [10]

Παρ' όλα αυτά μια θετική πλευρά της αντίληψης του ήταν η έγνοια να παρουσιάσει την επικοινωνία σαν μια εντελώς καθημερινή υπόθεση που άδικα την είχαν συσκοτίσει οι υπερβατικοί. Κατά τους οποίους η αντικειμενική βάση της αμοιβαίας κατανόησης στην διαδικασία της επικοινωνίας, είναι μια μυστικοπαθής υπέρ-ατομική συγγένεια των πνευμάτων που οφείλεται σε ένα υπερβατικό ελάχιστο.

Ετσι συμβαίνει το, όχι πολύ περίεργο – αν λάβουμε υπ όψιν την μουσειακή υπόσταση της Τέχνης – φαινόμενο να καταλαβαίνει ο απαίδευτος "κοινός", δημιουργικές εκφάνσεις (π.χ. ζωγραφική, γλυπτική), που απέχουν πολύ από τις πρακτικές του δυνατότητες (όπως π.χ. λεπτομερειακός ρεαλισμός) και να αποκρούει σαν αλλότριες αυτές που θα μπορούσε να δημιουργήσει κι ο ίδιος, χειριζόμενος την ελεύθερη γραμμή και αφηρημένες χρωματικές επιφάνειες ή ακόμα πλάθοντας όγκους.

Με αυτό τον τρόπο καθίσταται αποκομμένος από τη δημιουργία, γιατί δεν καταφέρνει να πιστέψει ότι έχει αξία κάτι που ο ίδιος θα μπορούσε να κάνει με περισσότερη ή λιγότερη επιτυχία.

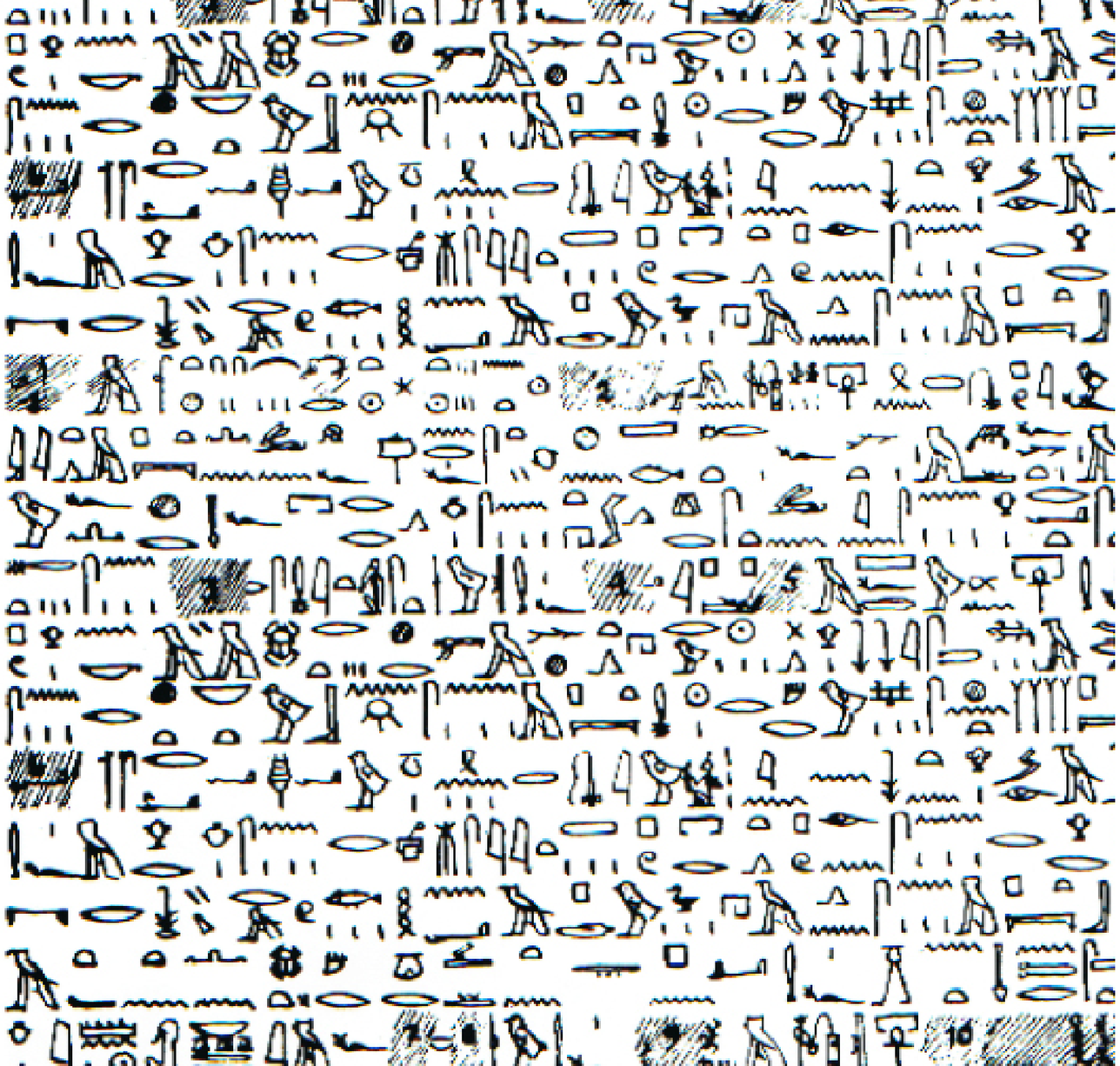
"Η πλειοψηφία του κοινού νιώθει αληθινή ικανοποίηση με την 'αναγνώριση' ενός έργου τέχνης, αντί να αναγνωρίζουν τον εαυτό τους μέσα σε αυτό." [11]

"Η λατρεία κάνει το έργο τέχνης «φετίχ» και το έργο σαν φετίχ, δεν το χαιρόμαστε για την ευχαρίστηση που μας προκαλεί αλλά για την ευχαρίστηση που προκάλεσε κάποτε. Αυτή η παλιά ευχαρίστηση έγινε συνθήκη, νόμος, έθιμο κι επομένως τη νιώθουμε τώρα κι εμείς." [12]

Επομένως η αισθητική τέρψη δεν πηγάζει από μια εμπνευστική διαδικασία, από μια πραγματική αποκωδικοποίηση ενός μηνύματος (διφορούμενο ή όχι). Τη θέση αυτού του "....τετ-α-τετ με το έργο σαν να το ανακαλύπτει πρώτη φορά" καταλαμβάνει η επίδραση μιας προκατασκευασμένης συγκίνησης που οφείλεται σε αξίες που έχουν τεθεί στην εξέλιξη μιας αποστεωμένης πια τέχνης η οποία αναφέρεται σε κοινωνικές δομές που έχουν παρέλθει.

"Αυτό το φαινόμενο να νιώθουμε μια συγκίνηση προκατασκευασμένη και κωδικοποιημένη ονομάζεται 'kitsch'. Και έχει δίκιο ο Broch όταν έγραφε ότι το kitsch δεν είναι μόνο το αδέξιο και ψεύτικο όμορφο της ρεπλίκας και του πρόστυχου έργου, άλλα όλη η σύγχρονη Τέχνη (απ' το ρομαντισμό και μετά), μια και παρουσιάζεται σαν σκοπός και παράγεται για να καταναλωθεί σαν ομορφιά. Παράγεται για να μπει στο μουσείο" [13]

"*...σε μια καταναλωτική κοινωνία η Τέχνη είναι γαστρονομικό αγαθό."* [14]



από την τέχνη στη γραφή και πάλι πίσω

σημειολογία: φιλοσοφία της Τέχνης

Η σημειολογία παρόλο που εμφανίζεται αρχικά σαν επιστήμη είναι βασικά αντιεπιστημονική.
Μεθοδολογική της αφετηρία παραμένει ο φιλοσοφικός ιδεαλισμός.
Η σημειολογία έχει δείξει ότι προκειμένου να διεκπεραιώσουμε μια φιλοσοφική ανάλυση της ουσίας της σύγχρονης αισθητικής στο δυτικό κόσμο, στηριζόμαστε στην αρχή ότι ο υποκειμενισμός είναι η κυρίαρχη τάση σ' όλες τις σύγχρονες αστικές σχολές και τάσεις συμπεριλαμβανομένων και των αισθητικών.
Ταυτόχρονα, "*η δυτική φιλοσοφία χαρακτηρίζεται απ' την τάση να παρεκκλίνει απ' τον υποκειμενισμό και να λειτουργεί σαν αντικειμενική ιδεαλιστική μεταφυσική του νεορεαλισμού, της φαινομενολογίας των ουσιών κλπ.....*" [15]
Στη βάση της βρίσκεται μια μεταφυσική, μονόπλευρη διόγκωση μιας όψης της τέχνης, που της επιτρέπει να την αντιμετωπίζει σαν γλώσσα ή σύστημα σημείων και συμβόλων το οποίο επικεντρώνεται στην ανταλλαγή της πληροφορίας και αναδεικνύει αυτήν την όψη σε ουσία της Τέχνης.

"*Κύριος στόχος της φιλοσοφίας είναι να διακρίνει σε κάθε σύστημα τους ακριβείς προσδιοριστικούς παράγοντες, τις πραγματικές αποκρυσταλλώσεις που διαπερνούν ολόκληρο το σύστημα....*" [16]

Η τέχνη είναι πράγματι η ανώτερη μορφή της επικοινωνιακής δραστηριότητας, και δεν θα ήταν συνεπές απέναντι στην ίδια της τη φύση να παραμένει μετά από ένα σημείο εσωστρεφής και αυτοκαθοριζόμενη, Τέχνη για την τέχνη.

Στα πρώτα στάδια του ανθρώπινης εξέλιξης, το σχέδιο ήταν η μόνη γραφή που υπήρχε. Σχέδια γκροτέσκα, συνήθως σε μεγάλη κλίμακα γίνονται με αυτοσχέδια πινέλα και φυσικά υλικά που εκφράζουν μια δυναμική, η οποία δεν μπορεί παρά να προέρχεται από την απόλυτη και αμφίδρομη σχέση του ανθρώπου με τη φύση και τα δρώμενα που τον περιβάλουν. Από αυτά τα απλοποιημένα, πρωτογενή σύμβολα μεταβίβασης σκέψεων και ιδεών γεννήθηκε η γραφή.
Είναι εύλογο να ισχυριστούμε ότι αν αντιστρέψουμε λοιπόν τους όρους, αφού ξέρουμε να γράφουμε μπορούμε και να σχεδιάσουμε.

Γραφολογία

"Γραφολογία είναι η μελέτη της ψυχοσύνθεσης του ατόμου μέσω της γραφής του." [17]

Είναι μια κοινωνική επιστήμη και ως τέτοια στηρίζεται στην οργανωμένη και συστηματική έρευνα, έχοντας σαν μοναδικό σκοπό την ανακάλυψη της αλήθειας.
Η γραφή είναι σύμβολο καθαρά προσωπικό και χαρακτηρίζεται από το ρυθμό. Καθορίζεται από τους νόμους της εκφράσεως σύμφωνα με τους οποίους κάθε κίνηση αντιπροσωπεύει μια εσωτερική ένταση ή πραγματικότητα. Πρόκειται για μια καθαρά εξατομικευμένη εξωτερίκευση των εσωτερικών τάσεων.

Η γραφή είναι το άμεσο αποτέλεσμα της κίνησης του οργάνου (χέρι) πάνω στο επίπεδο. Η εξ ορισμού συγγένεια της μονοκοντυλιάς με τη γραφή την καθιστά διαδικασία που ελέγχεται εν μέρει από το κεντρικό νευρικό σύστημα και είναι κατά κύριο λόγο ασυνείδητη και συνεπώς πολύ αποκαλυπτική.
Υπό αυτό το πρίσμα η γραφολογική ανάγνωση των ιδιαίτερων στοιχείων που είναι αποτυπωμένα στη δομή της χειρονομία μας και χαρακτηρίζονται από τις παροδικές φορτίσεις και την προσωπικότητα εν γένει, μπορεί να αποδειχτεί πολύ εποικοδομητική για την εξέλιξη του γραφικού ιδιώματος και τη μορφοποιητική διαδικασία εν γένει.

Andre Breton, African Mask

δύο βασικές διαφορές της γραφής με τη ζωγραφική

1. Το έτοιμο λεξιλόγιο ή αλλιώς η κλίμακα (η συχνότητα με τη οποία) στην οποία καταφεύγουμε σε προκατασκευασμένο σημειολογικό κώδικα. Συμφωνά με τη σημειολογία υπάρχουν 2 είδη γλώσσας, διαχωρισμός ο οποίος οφείλεται στη φύση των σημείων που τη συνιστούν. Τα συμβατικά, όπως οι λέξεις, και τα παραστατικά. Στη γραφή σημείο και σημαινόμενο έχουν πιο άμεση σχέση και ως εκ τούτου η απόκλιση από την αρχική διάθεση ερμηνείας (επικοινωνίας)του πομπού είναι σπανιότερη. Διαφορά η οποία καθορίζει ως ένα βαθμό την αμεσότητα στον αυθορμητισμό. Βέβαια όπως έχουμε αναφέρει σύμφωνα με την γραφολογία, η γραφή είναι ως επί τω πλείστων ασυνείδητη.
Η επικοινωνία με ένα εικονικό γλωσσικό σύστημα γίνεται αυτομάτως πιο περίπλοκη, στο πλαίσιο που η εικόνα αποτελεί έναν εννοιολογικό χώρο που επηρεάζεται από διάφορες μεταβλητές όπως η μνήμη, η μίμηση κι η οπτική αντίληψη σε συνειδητό επίπεδο, η εμπειρία και γνώση των φυσικών δομών και αναλογιών, της ανατομίας ή των δυναμικών εντάσεων, καθώς και η προσωπική εξοικείωση με το σημειολογικό σύστημα.

2. Ο καλλιτεχνικός παράγοντας. Και οι δύο τέχνες επικεντρώνονται εξίσου στο επικοινωνιακό περιεχόμενο (μήνυμα), αλλά η εικαστική γλώσσα, όπως αναφέραμε, καθίσταται διπλός εννοιολογικός φορέας, αυτού της αναπαράστασης και αυτού του τρόπου, αντιτασσόμενη έτσι στο συμβατικό χαρακτήρα της γραφής, όπου η παροχή μηνυμάτων κινείται ανάμεσα στα δυσδιάκριτα όρια συμβατικής και παραστατικής σημειολογίας. Συνεπώς η μορφή της καθαυτής οντότητας των γραμμάτων δεν κεντρίζει το ενδιαφέρον, παρά μόνο των ειδικών, ενώ στη ζωγραφική από την άλλη μεριά, η μορφή αποτελεί αυτοσκοπό.

Ως εκ τούτου δεν θα ασχοληθούμε τόσο με την αυτόματη γραφή, όσο με τον αυτοματισμό στη ζωγραφική.

αυτοματισμός στην τέχνη

Αυτόματη γραφη
Η Αυτόματη γραφή ή ψυχογραφία είναι ένα είδος γραφής κατά το οποίο ο γράφων υποστηρίζει ότι παράγεται από μια υποσυνείδητη ή πνευματική πηγή χωρίς συνειδητή επίγνωση του περιεχομένου.

Αυτόματη ζωγραφική
Ο Αυτοματισμός στο σχεδιασμό αναπτύχτηκε από τους Σουρεαλιστές σαν ένα μέσο έκφρασης του υποσυνείδητου. Κατά τον οποίο το χέρι είναι κινείται ελεύθερα σε ολόκληρη την ζωγραφική επιφάνεια. Αναφερόμενοι στο τυχαίο και το λάθος ως σημεία, το σχέδιο έχει σε ένα μεγάλο βαθμό ελευθερωθεί από τον έλεγχο της λογικής.
Κατά τίνα τρόπο, το παραγόμενο οφειλόταν σε ένα βαθμό στο υποσυνείδητο και ήταν πιθανό να αποκαλύψει κάτι από την ψυχή του δημιουργού που διαφορετικά θα ήταν καταπιεσμένη. Παραδείγματα αυτόματης σχεδίασης παρουσιάστηκαν, επίσης, από μέντιουμ και πνευματιστές.

Καλλιτέχνες που πειραματίστηκαν με την αυτόματη ζωγραφική:
Andre Masson
Juan Miro
Salvador Dali
Andre Breton
Jean Arp

Οπως κι ο Picasso και ιδιαίτερα με τα μεταγενέστερα χαρακτικά και τις λιθογραφίες του 1960.

Ως κατακλείδα, οι σουρεαλιστές συνειδητοποίησαν ότι η χρήση αυτής της μεθόδου δεν ήταν τελείως αυτόματη αλλά ενέπλεκε μια μορφή συνειδητής παρέμβασης που καθιστούσε την εικόνα ή πίνακα οπτικά αποδεκτό.

Ο Masson παραδέχτηκε ότι η αυτόματη απεικόνισή του εμπεριείχε μια δυφυσική (διττή) διαδικασία, τη συνεργασία της υποσυνείδητης και συνειδητής δραστηριότητας.

Ο λόγος αντιπαράταξης της μονοκοντυλιάς με την αυτόματη γραφή και ζωγραφική δεν οφείλεται αποκλειστικά σε μια επιθυμία για ολοκληρωτική παράδοση στο συναίσθημα –πράγμα πολύ δύσκολο- όπως θέλησαν σε ένα βαθμό να πετύχουν οι Κέρουακ και Μπάροουζ ή να αποτυπώσουμε στο χαρτί μια ατόφια, λογικά ανέγγιχτη υποσυνείδητη ή ακόμα και ασυνείδητη κατάσταση. Πόσο πλάκα θα είχαν τελικά αυτές οι άναρθρες κραυγές γεγονότων. Ισως και πολύ.. Ταυτόχρονα αποσκοπούμε στην ανάδειξη της αναπόφευκτης τάσης της αυθόρμητης διαδικασίας, να εξελιχθεί σε δομημένη οντότητα.

.Andre Masson
.Jean Arp
.Willem de Kooning
.Andre Breton

δομή

Η γνώμη που κυκλοφορεί ακόμη και σήμερα ότι θα ήταν μοιραίο το ν' αναλύσουμε την τέχνη, κι αυτή η αυτοψία θα οδηγούσε αναπόφευκτα στο θάνατό της, είναι αποτέλεσμα απαίδευτης αποτίμησης των απογυμνωμένων στοιχείων και των αρχέγονων δυνάμεών τους, δηλώνει ο Kandinsky
Η αρχιτεκτονική εκ φύσεως δεμένη με τη λειτουργία, εξαρτιόταν από την αρχή από την επιστημονική γνώση. Η μουσική που δεν έχει πρακτικό σκοπό και μέχρι πρόσφατα αυτή μόνη επέτρεπε αφηρημένα έργα, κατέχει από καιρό τη θεωρία της, μια επιστήμη ίσως ακόμα αρκετά μεροληπτική, αλλά σε συνεχή ανάπτυξη. Ετσι, οι δύο τέχνες, στον αντίποδα η μία της άλλης κατέχουν μια επιστημονική γνώση χωρίς να προσβάλλονται.

"Μια σωστή ανάλυση του επικοινωνιακού χαρακτήρα της Τέχνης είναι δυνατή μόνο όταν αυτή συνδέεται και με άλλες σημαντικές πτυχές της Τέχνης και πάνω απ' όλα με τα επιστημολογικά προβλήματα". [18]

Οι ιμπρεσσιονιστές στον αγώνα τους ενάντια στον ακαδημαϊσμό, καταστρέψανε το τελευταία ίχνη μιας θεωρίας της ζωγραφικής. Αλλά παρά τη θέση τους ότι η φύση θα ήταν η μόνη θεωρία για την τέχνη, συγχρόνως τοποθετούσαν, αν και ασυνείδητα, τα θεμέλια μιας καινούργιας επιστήμης της τέχνης.
Κυριότερες εργασίες της οποίας είναι: *αφ' ενός η σε βάθος ανάλυση του συνόλου της προς τα στοιχεία, την κατασκευή και σύνθεση. Αφετέρου, η επιβεβαίωση της προόδου σε αυτά τα τρία προβλήματα: το δρόμο, το ρυθμό και την αναγκαιότητα εμπλουτισμών και εξελίξεων*.

Ακολουθεί μια ανάλυση των θεμελιωδών στοιχείων της ζωγραφικής βασιζόμενη κυρίως στο βιβλίο του Kandinsky "*Σημείο, γραμμή, επίπεδο*", τα οποία αποτελούν ταυτόχρονα τα συστατικά στοιχεία της μονοκοντυλιάς.

συστατικά στοιχεία

σημείο

"Το σημείο χαρακτηρίζεται από την στατικότητα και την εσωστρέφειά του καθώς, η έντασή του παραμένει ομόκεντρη." [19]

Το σημείο στη ζωγραφική γεννιέται απ' την πρώτη επαφή του εργαλείου με το πρωταρχικό επίπεδο. Ενώ στη ρευστότητα της γλώσσας είναι το σύμβολο της διακοπής, της μη-ύπαρξης (αρνητικό), ενώ όσον αφορά τη σημειολογία είναι πυκνωτής (νοήματος),και ταυτόχρονα "*είναι η γέφυρα απ' τη μια ύπαρξη στην άλλη*". [20]

"Αλλά υπάρχει μια άλλη δύναμη που δε γεννιέται μέσα από το σημείο μα απ' έξω. Η δύναμη αυτή ορμά πάνω στο σημείο το αραγμένο στο επίπεδο, το αποσπά και το σπρώχνει σε μια οποιαδήποτε κατεύθυνση. Καθώς έτσι καταστρέφεται η ομόκεντρη πίεση του σημείου, αυτό εξαφανίζεται για να προκύψει ένα καινούριο ον με αυτόνομη ζωή και υποταγμένο σε διαφορετικούς νόμους. Είναι η γραμμή." [21]

γραμμή

Η γραμμή είναι ένα αόρατο γεωμετρικό όν. Είναι το αποτύπωμα της κίνησης του σημείου, άρα το παράγωγό του. Γεννήθηκε από την κίνηση αφού εκμηδένισε την υπέρτατη ακινησία του σημείου, κάνοντας ένα άλμα από το στατικό στο δυναμικό.

"Για την ακρίβεια, εκείνο που θέλγει στη γραμμή είναι κυρίως ο προβληματισμός που αναπτύσσεται γύρω από το εάν πραγματικά υπάρχει." [22]

Η γραμμή έπεται του πρωταρχικού σημείου άρα μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε ως δευτερεύον στοιχείο της ζωγραφικής. Ενώ ταυτόχρονα ως θεμελιώδες συστατικό είναι και το αντίθετό του. Είναι αποτέλεσμα της κίνησης και σαν τέτοιο χαρακτηρίζεται από την ένταση και την κατεύθυνση.

Οταν η αρχική κατεύθυνση παραμείνει αναλλοίωτη, η γραμμή τείνει να συνεχιστεί στο άπειρο. "*Αυτή είναι η ευθεία γραμμή, που η τάση της αντιπροσωπεύει την πιο σύντομη έκφραση της δυνητικότητας της ατέρμονης κίνησης*". [23]

Με γνώμονα την κατεύθυνση η ευθεία μπορεί να διακριθεί σε 3 είδη:

- Την οριζόντια η οποία πρόκειται ουσιαστικά για μια ψυχρή βάση στήριξης, και έχει την ικανότητα να μεταδίδει αίσθηση ηρεμίας, εύρους ή ησυχίας και ψυχρότητα.
- Την κατακόρυφη η οποία ως κάθετη στην προηγούμενη εκφράζει την αντίθεσή της και αποπνέει την αίσθηση του ύψους, της θερμότητας της σταθερότητας, της αξιοπρέπειας και του αναστήματος.
- Την διαγώνιο μια κατάσταση που τον εσωτερικό της ήχο καθορίζει η ισομερής ένωση ψυχρού και θερμού.

"Ολες οι άλλες ευθείες δεν είναι παρά παρεκκλίσεις της διαγώνιας πολύ ή λίγο σημαντικές. Οι διαφορές στην κλίση τους προς το ψυχρό ή θερμό καθορίζουν τις εσωτερικές τους αντηχήσεις." [24]

Η δράση δύο δυνάμεων που ενεργούν πάνω στις γραμμή εκδηλώνεται με δύο τρόπους ως προς τα αποτελέσματα που επιφέρουν.

1. Δύο εναλλασσόμενες δυνάμεις -> τεθλασμένες (γωνιώδεις) γραμμές
2. Δύο ταυτόχρονες δυνάμεις -> καμπύλες γραμμές

"Η τεθλασμένη είναι στενά δεμένη με το επίπεδο. «Το επίπεδο είναι υπό κατασκευή κι η τεθλασμένη παίζει το ρόλο γέφυρας." [25]

∟ ορθή γωνία: αντικειμενικότερη και ψυχρότερη, αποφασιστική
< οξεία γωνία: πιο τεντωμένη και θερμότερη, οξύτητα, εσωτερική σκέψη
‹ αμβλεία γωνία: αδέξια, αδύναμη, παθητική, ανικανοποίητη, μελαγχολία

Η καμπύλη αν και χάνει τη διαπεραστική δύναμη της γωνίας, κερδίζει σε δύναμη που είναι μεν λιγότερο επιθετική, έχει όμως μεγαλύτερη διάρκεια.
Η γωνία είναι νέα και αυθόρμητη.
Η καμπύλη δείχνει ωριμότητα, συνειδητοποιημένη δύναμη και ευλύγιστη αρμονία.
Η ευθεία και η καμπύλη είναι απαρχής αντίθετες.

▲ ≠ ●

1.συνδυασμός ενεργητικών και παθητικών ωθήσεων
2.συμμετοχή των ηχητικοτήτων της κατεύθυνσης

Καμπύλες που συμβαδίζουν

Καμπύλες που αποχωρίζονται

Μελωδική γραμμή

Τα περισσότερα μουσικά όργανα εκφράζονται γραμμικά.
Ο όγκος του ήχου αναλογεί στην πάχυνση της γραμμής.
Βιολί, φλάουτο παράγουν πολύ λεπτή γραμμή.
Κοντραμπάσο, αυλός παράγουν πολύ βαρύτερο ήχο.
Το πιάνο όπως και τα κρουστά είναι όργανα που ανυψώνουν την ιδέα του σημείου.

Εκτός από τα ρυθμικά μέτρα που είναι σαφή, μια μελωδική γραμμή κερδίζει από μια ισορροπημένη της έκφραση ανάμεσα στην ποικιλία αλλά και την αστάθεια όπως κι ένα ποίημα κερδίζει από την απαγγελία, το CRESCENDO k DECRESCENDO, δηλ. την ένταση και την εκτόνωση.

ποιοτικά χαρακτηριστικά και σημεία της γραφής

Παρακάτω ακολουθεί μια ανάλυση των σημείων της γραφής, δανειζόμενοι κυρίως στοιχεία από την ποιοτική διάκριση των κατηγοριών της γραφής στην επιστήμη της γραφολογίας.

- πίεση

Η πίεση περιλαμβάνει τη μελέτη της πιέσεως του εργαλείου πάνω στην υλική επιφάνεια των οποίων η εκλογή και χειρισμός καθορίζεται από την συνολική ιδιοσυγκρασία του ατόμου-υποκειμένου με ελάχιστες εξαιρέσεις.

Η πίεση σύμφωνα με την γραφολογία, αφορά κυρίως την ποιότητα της γραμμής και δείχνει την ένταση και την αυθεντικότητα της προσωπικότητας, τη ζωτικότητα, τη σημασία του ενστίκτου και των υλιστικών αξιών, ακόμα και την κατάσταση της ψυχολογικής και σωματικής υγείας καταδεικνύοντας συχνά και την μεταξύ τους αλληλεπίδραση.

- διάσταση (πάχος – μήκος)

Η διάσταση περιλαμβάνει το μέγεθος της γραμμής εν γένει.
Το πάχος εξαρτάται κυρίως από την εκλογή της γραφίδας και της επιφάνειας σχεδιασμού και από την πίεση που ασκούμε σε αυτά την ώρα της σχεδίασης (αναφερόμαστε πιο αναλυτικά στα εργαλεία). Ενώ το μήκος χαρακτηρίζεται συνήθως από το μέγεθος της μορφής στο σύνολό της και τη σχεδιαστική τυπολογία της μονοκοντυλιάς (αναλύεται στα είδη) που θα ακολουθήσουμε, καθώς και την προσαρμοστικότητα, και την διάθεση ανάπτυξης της γραμμής και πλήρωσης του κενού χώρου, γεγονός που συχνά σχετίζεται με το στυλ αλλά και την ικανότητα στην λήψη αποφάσεων. Συγκεκριμένα, η διάσταση στη γραφολογία, ασχολείται κυρίως με το μέγεθος των γραμμάτων και δείχνει τη γνώμη του γράφοντα για τον εαυτό του και συνεπώς τον τρόπο εκδήλωσης της προσωπικότητας.

.Franz Kline

.Wassily Kadinsky
.Paul Klee

Οσον αφορά την πάχυνση της γραμμής, αξίζει να διευκρινήσουμε ότι τα εξωτερικά πλαίσια της γραμμής είναι ουσιαστικά 2 αυτόνομες γραμμές, όπου συγχέεται η διάκριση μεταξύ γραμμής και επιπέδου. Τα σύνορα είναι ακαθόριστα και ρευστά.

"Πού αρχίζει η θάλασσα που τελειώνει το ποτάμι.
Αυτό το συμπλησίασμα των ορίων έχει μία σπουδαία εκφραστική δύναμη στη σύλληψη της σύνθεσης. Δημιουργεί μια δόνηση των στοιχείων στην περίπτωση μιας ολοφάνερης ξηρότητας. Μαλακώνει την άκαμπτη ατμόσφαιρα του συνόλου.
Με υπερβολή οδηγεί σε μία επιτήδευση σχεδόν αηδιαστική." [26]

Προκειμένου να αποφύγουμε μια τέτοια έκφραση, βασιζόμαστε στην διαίσθηση.

- κατεύθυνση

Η κατεύθυνση (όπως και η ένταση) όπως έχουμε αναφέρει είναι αποτέλεσμα της κίνησης και αποτελείται από 2 μέρη: το ένα αφορά την κατεύθυνση της γραμμής η οποία αποκαλύπτει σύμφωνα με την Γραφολογία την σταθερότητα της συμπεριφοράς, τον προσανατολισμό, την κύμανση της διαθέσεως και την διανοητική κατάσταση και ηθικές άξιες του γράφοντα, και το δεύτερο μέρος αφορά την κλίση των υποσυνόλων αλλά και ολόκληρης της μορφής και σχετίζεται με το βαθμό της ορμητικότητας και της ζέσης στη δράση, της παρορμητικότητας ή την αναχαίτιση των αισθημάτων και διαθέσεων.
Παραθέτουμε ενδεικτικά 2 διαγράμματα απλοποιημένης ερμηνείας του Συμβολισμού του Χώρου και των κύριων κινήσεων και κατευθύνσεών τους, τα οποία συνεισφέρουν στην εκτίμηση των σημείων της διαστάσεως και της κατεύθυνσης.

• διάταξη

Η διάταξη αναφέρεται στην κατανομή και οργάνωση του διαθέσιμου χώρου σχεδίασης. Φανερώνει την προσαρμοστικότητα του ατόμου στο περιβάλλον, τη μέθοδο και αίσθηση της οργάνωσης του χρόνου και χώρου και των δράσεων, τις κατευθυντήριες εικόνες κλπ.(βλ.διάγραμμα ΙΙ)

Η επιφάνεια σχεδίασης είναι μια μικρογραφία του κόσμου.

• ταχύτητα

Η ταχύτητα της γραφής δείχνει τον τρόπο και την ταχύτητα αντίδρασης του γράφοντα καθώς την αντιληπτική ικανότητα και ταχύτητα σκέψης του, το βαθμό νοημοσύνης , την έμφυτη ζωντάνια, την δημιουργική διάθεση και νευρικότητα.

Η ταχύτητα στη γραφολογία διακρίνεται στην απόλυτη ταχύτητα που δείχνει τη νοημοσύνη και μόρφωση του υποκειμένου και την σχετική ταχύτητα που δηλώνει τον καθορισμένο χρόνο στον οποίο ενεργήσαμε.

Ενα γρήγορο γράψιμο εκτιμάται πιο ευνοϊκά από ένα αργό. Παρόλα αυτά ο Max Pulver που μελέτησε το θέμα της υποκρισίας σε βάθος, επισήμανε ότι, παρόλο που η μεγάλη ταχύτητα στη γραφή είναι ένδειξη ειλικρίνειας, η αργή δεν υποδηλώνει απαραίτητα το αντίθετο.

Παρ' όλα αυτά, η ελάττωση της ταχύτητας, όταν δεν σκοπεύει στη διαφοροποίηση μιας ενότητας από την άλλη (παραπέμπω στο επόμενο κεφάλαιο) αποκαλύπτει δισταγμό, αναστολή, συμπλέγματα και τάση του ατόμου να κρύψει (κάτι).

Οταν στη γραφή παρατηρείται διάθεση απόκρυψης του πραγματικού εαυτού,"*η ατομικότητα του γράφοντος κρύβεται, είναι καταπιεσμένη ή αδύνατη κάτω από μια επίκτητη, όχι αληθινή συμπεριφορά που ονομάζουμε στη γραφολογία 'προσωπείο.*" [27]

• σύνδεση

Η σύνδεση μας αφορά ιδιαίτερα στη συγκεκριμένη περίπτωση της συνεχιζόμενης γραμμής, καθ' ότι καταδεικνύει τη συνέχεια της σκέψης και τη δραστηριότητα του γράφοντα, τη λογική, την επιμονή, την εμπειρία και την ικανότητα να πετυχαίνει ή όχι

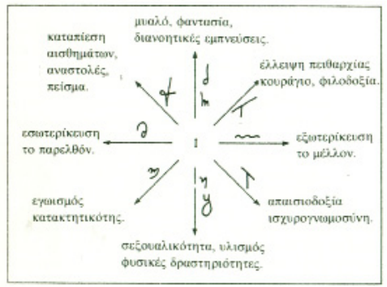
Μπορεί να φανερώσει επίσης την ανεξαρτησία και τον αυθορμητισμό του συναισθήματος.

Και όπως έχουμε αναφέρει (ή όχι ακόμα) επεξεργασίες και επιδιορθώσεις παντός τύπου διακόπτουν τον αυθορμητισμό της ροής της γραμμής εξαιτίας της παρεμβολής του ασυνείδητου.

• μορφή

Η μορφή στη μονοκοντυλιά είναι φυσικά από τις πιο σημαντικές κατηγορίες και αφορά κυρίως τον τρόπο που σχηματίζεται η πρώτη και τον τρόπο εξέλιξης της μορφοποιητικής πορείας (είδη). Αλλά θα αναφερθούμε εκτενέστερα παρακάτω.

Η μορφή δείχνει τον χαρακτήρα, την προσωπικότητα, τη μνήμη (ως ενός σημείου), την προσοχή, τα γούστα, το στυλ, τα ιδανικά, τις αρετές, τις τάσεις, την καλλιτεχνική διάθεση, την εμπειρία και τη σχέση του υποκειμένου με το ασυνείδητο του με τις ατέλειωτες παραστάσεις και αρχέτυπα, τις γενικές ικανότητες και τέλος τη φαντασία και αυθεντικότητα του γράφοντος.



Διάγραμμα Ι. Κύριες κινήσεις και οι κατευθύνσεις τους

Διάγραμμα ΙΙ. Συμβολισμός του χώρου

ειδοποιά στοιχεία στη μορφοποιητική διαδικασία της μονοκοντυλιάς

χρόνος, κίνηση, ρυθμός- ροηκότητα, ταχύτητα, αρμονία, δυναμισμός

Χρόνος

Στο θέμα του χρόνου η γραμμή προσφέρει μεγάλη ποικιλία έκφρασης. Ανάλογα με το χρόνο αλλάζουν και οι εσωτερικοί της χρωματισμοί.

"Το πρόβλημα του χρόνου στη ζωγραφική είναι αυτόνομο και πολυσύνθετο. Μόλις τελευταία αρχίσανε κι εδώ να χαλάνε ένα τοίχο. Ο τοίχος ως τότε χώριζε δύο χώρους της τέχνης: τη ζωγραφική (χώρος) και τη μουσική (χρόνος)." [28]

Η εμπειρία του χρόνου είναι πολύ σχετική και είναι αυτή που διαφοροποιεί την εικόνα ενός ζωγραφικού πίνακα από την εκτέλεση ενός μουσικού κομματιού.

Η ειδοποιός διαφορά κρύβεται στον τρόπο ανάπτυξης και αποκάλυψης της δομής στη συνολική σύλληψη ενός έργου, το οποίο γίνεται αντιληπτό σε κάθε περίπτωση ως μία οργανωμένη αλληλουχία διάφορων χρονικών επιπέδων. Στη μουσική οι φάσεις διαδέχονται η μία την άλλη *"σε μία μονοδιάστατη τάξη γεμάτη νόημα"* [29]. Βέβαια όταν στο συμβάν δεν εμπεριέχεται κάποιο είδος τάξης ή στοιχειώδους οργάνωσης, οι συνδετικοί δεσμοί θραύονται και καταντά μια απλή διαδοχή χωρίς πρόοδο. Ενώ, στη ζωγραφική η αλληλουχία αυτή δεν μπορεί να θεωρηθεί ως χρονική, καθώς για να κατονομάσουμε την εξέλιξη, τις σχέσεις των μερών και τη συνοχή πρέπει να συλλάβουμε το έργο ως σύνολο, βασιζόμενοι κυρίως σε μία χωρική εποπτεία της δομής, η οποία αν δεν υφίσταται δε μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αντιλαμβανόμαστε μια ουσιώδη αλληλουχία των συμβαινόντων.

"Σε μια ζωηρή συζήτηση το επιχείρημα επίσης κινείται, καθώς η μία σκέψη οδηγεί στην άλλη με λογική αλληλουχία".[30]

Η έννοια του μουσικού ταυτόχρονα μπορεί να περιγραφεί θαυμάσια από μια επιστολή του 1789 που αποδίδεται στον Mozart και διαπραγματεύεται τη σχεδόν ολοκληρωμένη αντίληψη του μουσικού θέματος που λαμβάνει μέρος στο μυαλό του, καθώς αναπτύσσεται *"... όπως μια εικόνα ή ένα ωραίο άτομο, και το ακούω στη φαντασία μου, όχι σε αλληλουχία όπως θα εξελιχθεί αργότερα, αλλά ας πούμε όλο μαζί ταυτόχρονα (wie gleich alles zusammen)."*
"Το κάθε τι που προηγήθηκε τροποποιείται συνεχώς απ' αυτό που έπεται"[31]

Βέβαια όταν το συμβάν δεν εμπεριέχει κάποια μορφή τάξης, η οποία μπορεί να γίνει αντιληπτή ταυτόχρονα εξ ολοκλήρου μόνο στον χώρο, οι συνεκτικοί δεσμοί θραύονται και καταντά μια απλή διαδοχή χωρίς πρόοδο. Η αίσθηση των μερών και η συγκίνηση, που δύνανται να προκαλέσουν, *"δεν επιβιώνουν παρά μόνο στην έκταση που μέσα μας έχουν αφήσει απομεινάρια, δηλ. μνημονικά ίχνη"* [32] τα οποία θα μεταλλάσσονται διαρκώς στην εξελικτική πορεία του γεγονότος, μέχρι και το πέρας της διαδικασίας που θα αποκτήσουν την οριστική τους ταυτότητα.

Μπορούμε να συμπυκνώσουμε τη διαφορά του μέσου στη σύλληψη των μερών της σύνθεσης στο χρόνο, χρησιμοποιώντας ένα απόσπασμα του Arnheim που αναφέρεται σε ένα μνημονικό μιας συζήτησης 2 σπουδαστών.

Ο ζωγράφος είπε: *"Δεν μπορώ να καταλάβω πως μπορείς να διατηρείς τα μέρη ενός κομματιού μουσικής συνδεδεμένα, εφόσον δεν σου δίνονται ποτέ την ίδια στιγμή"* κι ο μουσικός τον διαβεβαίωσε ότι αυτό δεν είναι πολύ δύσκολο *"... αλλά" είπε "αυτό που εγώ δεν καταλαβαίνω είναι το πώς βρίσκεις το δρόμο σου σ' ένα ζωγραφικό πίνακα μη γνωρίζοντας από πού να αρχίσεις και που να τελειώσεις, ούτε προς τα πού να πας μετά από κάθε σημείο"* [33]

Το θέμα που διαπραγματευόμαστε είναι να μεταφέρουμε μία διαδικασία χρονική πάνω σε μία περιορισμένη στατική επιφάνεια, οριοθετημένη απ' όλες τις πλευρές.
"Μία τέχνη που εκτυλίσσεται στο χρόνο, όπως η μουσική ή η ποίηση, θα μπορούσε να λύσει το πρόβλημα χωρίς μεγάλο πονοκέφαλο, με τον πιο φυσικό τρόπο, βασιζόμενη ακριβώς πάνω σ' αυτόν." [34] (αξιοποιώντας το ρυθμό ως κυρίαρχο συνθετικό εργαλείο)

Βέβαια και στις δύο αυτές τέχνες κυριαρχεί ουσιαστικά μία αναλογία: στη μία σημειώνουμε λέξεις και στην άλλη νότες.
Τι θα μπορούσε να συμβεί αν επιχειρήσουμε κάτι ανάλογο, δίχως την έντονη παρουσία ενός προκατασκευασμένου σημειολογικού κώδικα;

Στην γραμμική διαδοχή γεγονότων (μουσική, αφήγηση), έχουμε δύο αντιληπτικές ποιότητες, αυτή της αλληλουχίας των συμβαλλομένων μερών και των ιδιοτήτων τους, και εκείνη της μεθοδικής σειράς με την οποία μας φανερώνονται.
Το μάτι διατρέχει αυτή τη σελίδα γραμμή–γραμμή, αναδιαμορφώνοντας, δικαιολογώντας και αναιρώντας το συμβολικό περιεχόμενο της μορφής μέχρι το τελευταίο σημείο στίξης.
Τι μας αποτρέπει απ' το να επιχειρήσουμε, την ίδια χρονική ανάγνωση του σχήματος πάνω στη σχεδιαστική επιφάνεια μέσα από μία εικαστική γραφή;
Αυτό μπορεί να επιτευχθεί πολύ εύκολα, αν το θελήσουμε, αρκεί να εμποδίσουμε το μάτι μας να πηδά απ' το ένα σημείο της γραμμής στο άλλο και ουσιαστικά να παρακολουθήσουμε ολόκληρη την πορεία της πράξης, στο σχετικά ρεαλιστικό χρόνο που μας καθορίζει η ροή της γραμμής.
Βέβαια, προκειμένου να επιχειρήσουμε μια τέτοιου τύπου ανάγνωση στη μονοκοντυλιά, είναι συχνά αναγκαίο να εναντιωθούμε στην αυθόρμητη αντίληψη καθώς από συνήθεια, το μάτι στρέφεται και ενίοτε έχει την τάση να επικεντρώνεται σε στοιχεία που το προσελκύουν με τις καινούριες ή έντονες ιδιότητες τους. Δηλαδή όσον αφορά το εικαστικό ενδιαφέρον το μάτι προσηλυτίζεται πρώτα από το σημείο που υπερέχει σε σχέση με τα υπόλοιπα, καθώς σε αυτό εκδηλώνεται η μέγιστη δύναμη έλξης.

Κίνηση

Η γραμμη είναι αποτέλεσμα της κίνησης.
Η κίνηση είναι αποτέλεσμα της δράσης, και ως τέτοιο εμπεριέχεται στη μορφή της χειρονομίας μας ως αποτύπωμα.
"Η έκταση στην οποία ο σχεδιαστής επιτρέπει στον κινητικό παράγοντα να επηρεάσει το σχήμα, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη σχέση μεταξύ της αυθόρμητης έκφρασης του ταπεραμέντου του και του λογικού ελέγχου στην προσωπικότητα." [35]
Απόφθεγμα που αποδεικνύεται πειστικά στη γραφολογια

Ακολουθεί εκτενέστερη ανάλυση στη μορφή.

Τυπική διαδρομή του ματιού στην παρακολούθηση ενός σχεδίου του Πάουλ Κλεε

Ρυθμός

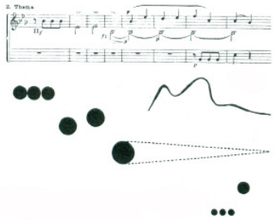
Ρυθμός είναι η περιοδική αναπαραγωγή όμοιων φαινομένων χωρίς μονοτονία.
Ο ρυθμός αναφέρεται χωρίς εξαίρεση σε οποιαδήποτε έκφανση της ζωής, και οφείλει να λαμβάνεται υπόψη σε κάθε δημιουργική δράση, οπού στην περίπτωσή μας είναι η διοχέτευση της δυναμικής ενέργειας σε μία μόνο γραμμή.
"Μπορεί να πει κανείς ότι ο ρυθμός είναι το κανάλι που μέσα του ρέει η έκφραση της ζωής, δημιουργώντας τις μορφές της στην τέχνη".[36]

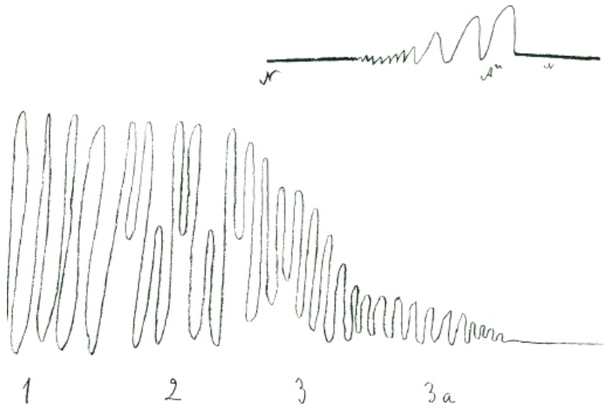
"Η λέξη ρυθμός είναι παράγωγο του ρήματος «ρέω» και σημαίνει την διατεταγμένη επαναφορά ή ροή σχετικών μεταξύ τους στοιχείων." [37]
Ο ρυθμός είναι μια πολύ σημαντική, αναπόσπαστη παράμετρος της κίνησης και κατά συνέπεια είναι έννοια, απόλυτα, συνυφασμένη με την ορμητική μας χειρονομίας και εξ ορισμού άμεσα εγγενής με την παρούσα έννοια της ροηκότητας.

Συγκεκριμένα στη σχεδίαση, πολλοί έχουν ισχυριστεί ότι σκιτσάροντας κάποια ιδέα, οι πραγματοποιούμενες κινήσεις επηρεάζουν την πορεία της σκέψης, με τέτοιο τρόπο ώστε το χέρι να κινεί το μυαλό και το μυαλό το χέρι. Αποτέλεσμα είναι η τελική συμπύκνωση να αντανακλά με οπτικούς όρους το ρυθμό αυτής της πράξης.

Η γραφή είναι μια διαδικασία πολύ χρήσιμη για την κατανόηση της έννοιας του ρυθμού στον άνθρωπο και γενικότερα. Ο Lavater είχε παρατηρήσει ότι ο άνθρωπος αποτελεί μια ενότητα στην οποία όλα ακολουθούν τον ίδιο ρυθμό. (πχ δε μπορεί να υπάρξει δραστήριος άνθρωπος που περπατά, μιλά ή γράφει αργά ή βαριεστημένα, ή το ανάποδο (που σέρνει τα πόδια). Πολλές αιτίες μπορούν να τον επηρεάσουν, τόσο φυσιολογικές όσο και παθολογικές.

Ο Στραβίνσκυ (1882-1971) ξεκαθάρισε επίσης την παρανοημένη συχνά διάκριση μεταξύ ρυθμού και τέμπο(χρόνου), διευκρινίζοντας ότι η επιτάχυνση παραλλάζει μονάχα την κίνηση, φέρνοντας ένα παράδειγμα μεταβολής του τέμπο ενός μουσικού κομματιού, και αποκαλύπτοντας ότι εφόσον οι σχέσεις των αξιών στις νότες έχουν παραμείνει ανέπαφες, σε καμία περίπτωση δεν έχουμε μεταβολή του ρυθμού. Εδώ, αξίζει να σημειώσουμε, επίσης, ότι σε ένα ρυθμικό αποτέλεσμα ο ρυθμός δεν είναι απαραίτητα σταθερός, γεγονός που δικαιολογεί τη μελωδικότητα ενός αποτελέσματος παρά την επικείμενη αυξομείωση των εντάσεων της γραμμης.





Paul Klee

Ο ρυθμός δείχνει μια καλή ισορροπία των τεσσάρων λειτουργιών που μας βοηθούν να προσαρμοστούμε στον κόσμο και τον εαυτό μας. Αυτές είναι: Αίσθηση, σκέψη, συναίσθημα, διαίσθηση.
Οι 4 λειτουργίες λαμβάνουν δράση μερικώς στο ασυνείδητο και όσο πιο συνειδητές καταστούν, τόσο πιο λεπτές, παραγωγικές και χρήσιμες γίνονται.
Σε κάθε άτομο τείνει να κυριαρχεί μια λειτουργία, η οποία λέγεται κύρια λειτουργία. Η δευτερεύουσα είναι η βοηθητική, ενώ οι άλλες δύο είναι λιγότερο ανεπτυγμένες, απωθημένες στο ασυνείδητο. Προκύπτει λοιπόν, από τη γραφολογία, ότι τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της χειρονομίας μας θα ανταποκρίνονται κατά κύριο λόγο στα ειδοποιά στοιχεία της κυρίαρχης και βοηθητικής λειτουργίας της συγκεκριμένης ιδιοσυγκρασίας.

Ο ρυθμός δεν δύναται αρνητικής ερμηνείας, καθώς επίσης είναι μια δύναμη που δρώντας αυτόνομα δεν μπορεί να προκαλέσει ένταση.
Ο Klages τον ορίζει ως *«την πρωταρχική εκδήλωση της ζωής»*.
Και συνεχίζει δηλώνοντας ότι ο ρυθμός είναι *«ένα αόριστο κάτι που μπορεί να κατανοηθεί μόνο διαισθητικά»*. [38]

ταχύτητα

Η ταχύτητα μετακίνησης του σημείου πρέπει να είναι σταθερή, τουλάχιστον στα μέρη που αναφέρονται στο σύνολο μιας ομάδας ή κλίμακας – προκειμένου να ενυπάρχει η αίσθηση της αρμονίας στη φόρμα, και να διαφοροποιείται για να εκφράσει λεπτομέρειες ή διαφορετικά επίπεδα ανάγνωσης, και να προκαλεί εντάσεις με την φανερά επηρεαζόμενη ροή της γραμμής. Επίσης, μπορούμε να επισημάνουμε ότι, όσον αφορά στην ειλικρίνεια στην αμεσότητα της πράξης, η ταχύτητα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, για την αναγνώριση του γραφικού ιδιώματος και την απόδοση της επικείμενης ιδιαιτερότητας στην έκφραση.

αρμονία

Η Αρμονία, σύμφωνα με τη γραφολογία, αποτελείται από 6 στοιχεία:

1. Αναλογία: όταν οι αναλογίες βρίσκονται σε αρμονία δεν έχουμε υπερβολικά ή σκανδαλώδη αποτελέσματα.
2. Τάξη: όταν η οργάνωση και διάταξη είναι καλή αποδίδουν αρμονικά αποτελέσματα.
3. Διαύγεια: η οποία προϋποθέτει να μην υπάρχουν σβησίματα και παντός τύπου επιδιορθώσεις.
4. Απλότητα: που χαρακτηρίζει την χωρίς υπερβολές και επιτηδεύσεις γραφή.
5. Εγκράτεια: που είναι χαρακτηριστικό μιας συγκρατημένης και μετρημένης προσωπικότητας.
6. Ανεση: που εμφανίζεται όταν δεν υπάρχουν ενδείξεις έντονης προσπάθειας.

Η αρμονία που διακρίνει μια δημιουργία είναι αποτέλεσμα ενός καλά ισορροπημένου μυαλού και κατά τον Crepieux-Jamin ένδειξη γενικής ανωτερότητας. [39]
Η γενική αρμονία μιας σύνθεσης μπορεί να αποτελείται από πολλούς συνδυασμούς και μάλιστα με δυνατό ανταγωνισμό. Οι εντάσεις καθώς και οι αντιθέσεις μπορούν, ακόμα, να έχουν ένα χαρακτήρα παραφωνίας και παρ όλα αυτά με τη σωστή τους χρήση όχι μόνο δεν είναι αρνητικές, αλλά ενεργούν με θετικό τρόπο και μπορούν να εξυψώνουν την σύνθεση σε μία αρμονική τελειότητα.

δυναμισμος

Η δυναμική γραμμή ενέχει σθένος, καλή υγιή πίεση, επαρκή ρέουσα κίνηση, αποφασιστικότητα και πρωτοτυπία.
Η εντύπωση της κίνησης δεν δημιουργείται απ' τα αντικείμενα καθ' αυτά αλλά από τα σχήματα, κατευθύνσεις και αξίες που αυτά αποκτούν κατά τη μορφοποιητική διαδικασία. Η τάση μη ισορροπημένων συνθέσεων, που χαρακτηρίζονται από αναποφασιστικότητα και δισταγμό, για μη σταθεροποίηση των διαφόρων σχημάτων και μια συνεχή κίνηση προς μια αρμόζουσα θέση, μετατρέπει την κίνηση σε αναστολή και ο δυναμισμός της μορφής χάνεται κάπου μέσα στην αδράνεια. (από δυναμικη στον Arnheim μετα από ηρεμία κ ταραχη)

Ο δυναμισμός είναι ποιότητα της δυναμικής που αναλύεται αργότερα σε υποκεφάλαιο της μορφής.

βάθος

Σίγουρα η γραμμική απόδοση του βάθους δε φαντάζει εύκολο εγχείρημα, όμως επίσης δεν μπορούμε να ισχυριστούμε, ότι στη μονοκοντυλιά αποτελεί κυρίαρχη επιδίωξη η απόδοση του όγκου. Παρόλα αυτά η αίσθηση του όγκου και του βάθους μπορεί να γίνει εφικτή με διάφορους τρόπους, όπως η αλληλεπικάλυψη γραμμικών διατάξεων, η προοπτική συνίζηση, με την παραμόρφωση των ιδεατών αξόνων και η γραμμική συμπύκνωση (προκειμένου η μορφή να μην ορίζεται πια άμεσα, αλλά να αγκαλιαζεται)

Στην περίπτωση της αλληλεπικάλυψης και οργάνωσης των επίπεδων μορφών, εκμεταλλευόμαστε τον συνδυασμό των αυτόνομων μερών που παραχωρεί μια δομική διάταξη απλούστερη από το αδιαίρετο όλο, στην κυριαρχία μιας άλλης, προκειμένου να διαχωριστούν, στο επίπεδο της εικόνας, και να δώσουν την εντύπωση του βάθους.

"Η βασική αρχή της αντίληψης του βάθους προκύπτει από το νόμο της απλότητας και υποδεικνύει ότι μια διάταξη θα φανεί τρισδιάστατη όταν μπορεί να ιδωθεί ως προβολή μιας τρισδιάστατης κατάστασης που είναι δομικά απλούστερη από τη δισδιάστατη". [40]

Ενώ όσον αφορά την αντίληψη της οπτικής προτεραιότητας στο χώρο, δηλαδή πια διάταξη προηγείται, στην περίπτωση της αδιαφανούς κατάστασης των συνόλων, η μονάδα της οποίας το περίγραμμα διακόπτεται, θα πάρει φυσικά την πίσω θέση στην εικόνα. Ομως, όπως προκύπτει, η μονοκοντυλιά δεν επιδέχεται, συχνά, την πλήρωση των επί μέρους διατάξεων της. Συνεπώς είναι καλό η αλληλοεπικάλυψη να ενισχύεται-λειτουργεί σε συνδυασμό με άλλες τεχνικές, όπως η διαφοροποίηση στην ένταση της γραμμής και το πάχος.

Η επικάλυψη δημιουργεί πάντοτε οπτική ένταση και ενισχύει την απόδοση της επιδιωκόμενης δυναμικής.

διαφάνεια

Προκειμένου να αποδώσουμε την αίσθηση της διαφάνειας είναι απαραίτητα τρία επίπεδα. Το διαφανές, το φαίνεσθαι και η επιφάνεια στην οποία προβάλλονται.
Στην διαφάνεια είναι ευνόητο ότι η επικάλυψη είναι μερική, καθώς το επικαλυπτόμενο παραμένει ορατό.
Ο δομικός μηχανισμός της διαφάνειας μπορεί να γίνει πιο κατανοητός αν παραπεμφθούμε σε παρόμοιες εφαρμογές στη μουσική.
Στην πολυφωνική μουσική τα μέρη πρέπει να ακουστούν ως ξεχωριστές μελωδικές γραμμές, συνεπώς η μοναδιαία εισροή του ήχου διασπάται στα ουσιαστικά της μέρη. Αντιθέτως στην αρμονική μουσική ακούμε ένα σύμπλεγμα ήχων ως αποτέλεσμα της αλληλουχίας των συγχορδιών. Παρ' όλα αυτά, ο συγχρονισμός αυτόνομων θεματικών ενοτήτων δε δύναται να είναι εφικτός μόνο στη μουσική.

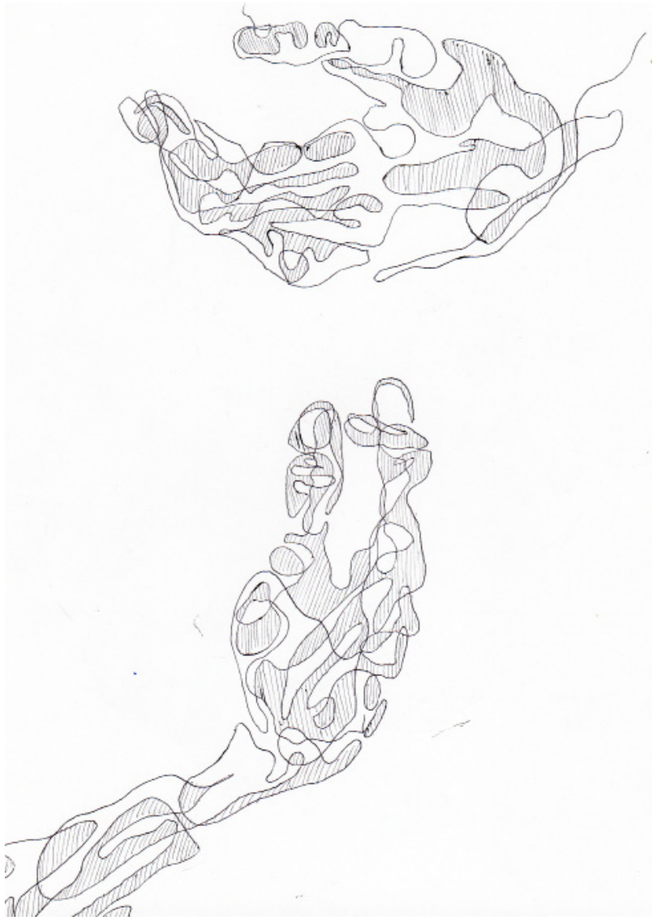
Προκειμένου να αποφύγουμε μια ανεπαίσθητη σύγχυση της ελευθερίας και των θεματικών περιορισμών, καλό είναι η πολυφωνία να αποδίδεται με γραμμικές συνεχείς κατασκευές, προκειμένου να δημιουργήσουμε την ενότητα όπως και στις χρωματικές αξίες, και συμφωνία του συνόλου.
Εκτός από τη φυσική έννοια του "διαφαίνεσθαι", η τεχνική αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί προκειμένου να ραγίσει τη συνέχεια του χώρου και η φυσική ουσία να εξαϋλωθεί, όπως έδειξαν οι κυβιστές Klee και Lyonel Feininger.

φως

Η οπτική αντίληψη του ανθρώπου κατευθύνεται κυρίως στα αντικείμενα και τις πράξεις τους , ως εκ τούτου και με το αποτέλεσμα του φωτός πάνω τους. Εντός το φως σπάνια εμφανίζεται ως ενεργός συντελεστής στη τέχνη. Είναι αλήθεια ότι όλες οι βαθμιαίες μεταβολές του έχουν την ικανότητα να δημιουργούν βάθος, πράγμα δύσκολο στον περιγραμματικό σχεδιασμό, όπως έχουμε αναφέρει. Αυτή η συμβολή της διαβάθμισης, δίνει την θέση στην προκείμενη περίπτωση σε κάποια άλματα φωτινότητας γνωστά ως ¨repoussoirs¨ , τα οποία συμβάλουν στην εναπόθεση μιας ενότητας σε πρώτο ή δεύτερο πλάνο.

Σ' εμάς "*...το άσπρο και το μαύρο μοιράζονται τα πάντα σαν συνέταιροι*". [41]

Η μορφή εξαϋλώνεται στο επίπεδο χωρίς να επηρεάζεται από τις εξωτερικές δυνάμεις και διατηρεί την επισφαλή ενότητά της, έναντι του ισχυρού κοντράστ ανάμεσα στο φως και τη σκιά. Αυτή η σύγκρουση μονάδας και δυισμού-διάσπαση της εικόνας- προκαλεί ένα υψηλό επίπεδο δραματικότητας καθώς οι δυνάμεις δρουν ανταγωνιστικά, θέτοντας τη μορφή υπό ένταση, εντός των ίδιων της των ορίων.
Οι ακραίοι βαθμοί φωτεινότητας δεν έρχονται πια να καλύψουν τη μορφή, αλλά τη συνιστούν.



εργαλεία

Το **εργαλείο** και το μέσο που θα επιλέξουμε είναι χαρακτηριστικά του αποτελέσματος. Στη ζωγραφική, συγκεκριμένα, η εκλογή της γραφίδας αλλά και της υλικής επιφάνειας καθορίζουν σημαντικά την ποιότητα της δημιουργίας μέσα από ποικίλα σημεία. Τέτοια είναι το πάχος και η ένταση της γραμμής, που εξαρτώνται αφενός από την απορροφητικότητα της επιφάνειας σχεδιασμού, αφετέρου από το μέγεθος της κεφαλής της γραφίδας και τη παροχή μελανιού και. τέλος από την ταχύτητα και το χρόνο παραμονής. Μεγάλης σημασίας παράγοντας, αν όχι καθοριστικός– ιδιαίτερα στην περίπτωση της συνεχόμενης γραμμής, είναι η αντίσταση στην κίνηση που αντιμετωπίζει το εργαλείο από το υλικό επίπεδο, εξαιτίας της τριβής. Μέγεθος που εξαρτάται κατά βάση από την υφή του υλικού. (αλληλεπιδράσεις υλικοτήτων)

Στη γλυπτική ισχύουν ανάλογες παράμετροι όπως η φύση και υφή του υλικού (μέσου) και κατά πόσο αυτές καθορίζουν τη συμπεριφορά της σμίλης, και ειδικότερα η αντοχή σε κάμψη κυρίως του μεταλλικού φορέα. Το κατά πόσο δηλαδή είναι ικανός να αντισταθεί στο λυγισμό. Η εκλογή κι ο χειρισμός των δημιουργικών μέσων καθορίζονται από την προσωπικότητα στο σύνολο της, με ελάχιστες εξαιρέσεις.

Συνεπώς τα εργαλεία που χρησιμοποιούνται στη σχεδίαση, αν και ασκούν μια φανερή επίδραση στην υφή και ποιότητα του τελικού παραγώμενου, στην πραγματικότητα, όπως μας επισημαίνει κι η γραφολογία, δεν τροποποιούν ουσιαστικά τη μορφή της γραπτής κινήσεως, αν το όργανο λειτουργεί φυσιολογικά και είναι επαρκώς προσαρμοσμένο στη λειτουργία του. (1ος νόμος της γραφής) Μπορούμε εδώ να εξαιρέσουμε κάποιες ακραίες περιπτώσεις, όπως αν επιχειρήσουμε για παράδειγμα να εκφραστούμε με ένα εργαλείο που επιτρέπει υψηλό βαθμό ρευστότητας και αμέσως μετά –όπως το πινέλο και η ταχύτητα και χάρη με την οποία μπορεί να κινηθεί στο επίπεδο (κινέζικη γραφή) συσχετιζόμενη με τη γραφή που προκύπτει από τη λάξευση της πέτρας, των Αρχαίων Ελλήνων. Στην κίνα, η ζωγραφική δεν αντιμετωπίζεται σαν αυτόνομη τεχνική αλλά σαν ένα από τα 2 σκέλη της δυφυσικής υπόστασης του καλλιγραφήματος. Το άλλο είναι η γραφή.

Το νόημα της καλλιγραφίας δεν έγκειται στην καθαρότητα και την αυστηρή διάρθρωση, ποιότητες που οδηγούν στην ακαμψία της μορφής, αλλά στην απόδοση της μέγιστης δυνατής τελειότητας της έκφρασης με τα ελάχιστα μέσα. Αποδεικνύοντας πειστικά ότι η ευαισθησία στη μορφή είναι αποτέλεσμα της ευχέρειας στη γραφή.

Σύγκριση η οποία δικαιολογεί ευκρινώς τις διαφορές που εντοπίζονται στα δύο αλφάβητα ή των τρόπο γραφής, αλλά και τη διαφορά κουλτούρας (ολόκληρων πολιτισμών). Αυτή η διαφορά της γραφής μεταφέρεται και στη γλώσσα, τα ιδεογράματα συμβολίζουν έννοιες, όχι γράμματα (ιδέα + γράμμα). Πρόκειται για διαφορά στην έκφραση εν τέλει.

Παρ'όλα αυτά, ακόμα και όταν η αντίδραση που προβάλλεται στην έκφραση της κίνησης αξιολογείται αντιδιαμετρικά σε κάθε περίπτωση, (είναι εκ διαμέτρου αντίθετες) ανάλογα με το εργαλείο, η συγγένεια στην έκφραση της γραφής είναι κατά τη γνώμη μου αναπόφευκτη, με την απαραίτητη συνθήκη ότι έχει προηγηθεί κάποια στοιχειώδης προσαρμογή. Η γραφολογία, συγκεκριμένα υποδεικνύει ότι με εξάσκηση οι ομοιότητες θα είναι ορατές στο ρυθμό αλλά και την αρμονία.

μορφή

Θέλουμε να ανακαλύψουμε αυτά που είναι κρυπτογραφημένα στη μουσικότητα της δομής της. Τα ιδιαίτερα στοιχεία που ώθησαν στην αρχική δράση, και έδωσαν στην κίνηση εικαστική υπόσταση. Μπορούμε, χωρίς κανέναν ενδοιασμό να συνεχίσουμε να εργαζόμαστε με τον ίδιο τρόπο, σε αδιάσπαστη ενότητα με το όραμα, εκφραζόμενοι αυθόρμητα και άμεσα, χωρίς την 'επίπονη' επίβλεψη των τεχνικοδομικών επιταγών της μορφής.

Αυτή η καταστασιακή προσέγγιση, του πράττω άμεσα, φαντάζει αυτοσκοπός, και εν μέρει είναι, αλλά στην πραγματικότητα, συμβάλει, χωρίς αμφιβολία, στην ανάπτυξη της αντιληπτικής ικανότητας, και ως απόρροια της εκφραστικής δύναμης, που θα γίνουν σταδιακά εμφανείς, λόγω της άσκησης και της επανάληψης, δίχως ιδιαίτερες σκοτούρες. Η θέληση και επιμονή είναι απαραίτητα εφόδια.

Μετέπειτα, αν όλα βαίνουν καλώς θα αρχίσουν να αναδύονται στην επιφάνεια, από την ίδια την δομή της έκφρασης, τα ειδοποιά χαρακτηριστικά της. Σε αυτό το σημείο, είναι λογικό και αναμενόμενο (τουλάχιστον για κάποιον που θέτει μακρόπνοες επιδιώξεις) να γεννηθεί μια ανάγκη εκ των έσω για περαιτέρω ανάλυση αυτής της μορφής, αλλά και της ίδιας της πράξης, και επεξεργασία των στοιχείων που τις διακρίνουν, καθώς και μια διάθεση-τάση για εξέλιξη αυτής της αυτοσυνείδητης πια οντότητας. Τα στοιχεία αυτά, αφού επεξεργαστούν και γίνουν κτήμα, μπορούν να αξιοποιηθούν ως ένα φίλτρο ενόρασης στην μορφοποιητική διαδικασία, αναγνωρίζοντας πλέον τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της πρωτογένειας μιας "παραστατικής αμεσότητας", ως κεκτημένα της ανάλυσης των επικαλυμμένων στοιχείων, που εντοπίζονται από την αρχική "αιτιατή δραστικότητα". [42]

Το εικαστικό αυτό κατασκεύασμα μπορεί, πια, να ονομαστεί σύνθεση.

Η αιτιατή δραστικότητα, σύμφωνα με τον Γουαίτχεντ, χαρακτηρίζει μια εμπειρία που γίνεται αισθητή απ' το σώμα και πηγάζει από μία προϋπάρχουσα, κρυμμένη στο ασυνείδητο εμπειρία, ακαθόριστη, αυθόρμητη και σύνθετη που επιβάλλεται αναγκαστικά.

Ενώ, η παραστατική αμεσότητα συμβαίνει στη βάση του αισθητού, στο συνειδητό, δεδομένης της κατάκτησης των δομικών συναρτήσεων της προηγούμενης περίπτωσης, είναι ιδιότητα υψηλού βαθμού πνευματικής οργάνωσης.

Η πορεία είναι πιο σημαντική από το σκοπό

"Η μορφή είναι το ορατό σχήμα του περιεχομένου" [43]

Η μορφή βρισκόταν, ανέκαθεν, στο κέντρο του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος, και προς αυτήν κατευθύνονται όλες οι προσπάθειες και πάνω απ' όλα είναι ο τελικός σκοπός κάθε καλλιτέχνη. Ομως, η πορεία της δημιουργίας της υπαγορεύεται από μία αναβλύζουσα από το εσωτερικό αναγκαιότητα(ή ακόμα εξωτερικά επιβάλουσα), και είναι μεγαλύτερης σημασίας από το σκοπό, αποτέλεσμα. Η διαδικασία μορφοποίησης είναι αυτή που προσδιορίζει την τελική μορφή και γι αυτό υπερέχει σε σχέση με αυτήν.

Ομως *"δεν πρέπει να σκεφτούμε, τόσο την τελική μορφή, όσο τη μορφοποιητική διαδικασία και να παραμένουμε στο σωστό δρόμο, σε αδιάσπαστη ενότητα με το όραμα".* [44]

Βασικό αξίωμα της φορμαλιστικής προσέγγισης είναι ότι η μορφή είναι ο στόχος, και το περιεχόμενο το μέσο που ουσιαστικά έρχεται ως ένα βαθμό σε αντίθεση με την παρούσα προσέγγιση, κατά την οποία προτείνουμε την πλήρη εκμετάλλευση των στοιχείων της μορφής για να ανακαλύψουμε εκ νέου στοιχεία που εμπεριέχονται σε αυτήν, είτε ως γενεσιουργές δυνάμεις, είτε ως συνθετικές αποφάσεις.

Σύμφωνα με τον Klee, *καλή είναι η μορφή ως κίνηση, δράση, η ενεργή μορφή, ενώ κακή είναι η υποταγμένη μορφή που έχει ολοκληρωθεί. Η μορφοποίηση σημαίνει ζωή, ενώ η μορφή απλώνει το τέλος, τον θάνατο.* [45]

«Η προ-κίνηση μέσα μας, η ενεργητική δρώσα κίνηση που μεταβιβάζεται στο έργο είναι η κυρίαρχη παρόρμηση για την παραγωγική πράξη.» [46]

«Μέσα στα μόρια αντηχεί η ηχώ της πρώτης αρχής. Πάλλονται με τον πιο απλό τρόπο μέχρι τους πιο σύνθετους συνδυασμούς.» [47]

Η αναγκαιότητα, όπως υποστηρίζει ο Klee, πρέπει να εξωτερικευτεί αναμφίβολα, ενώ ταυτόχρονα κάθε έκφραση της λειτουργίας πρέπει να εδραιώνεται σε αναπόφευκτη αιτιολόγηση.

Το αρχικό, το ενδιάμεσο, το τελικό, τότε μόνο θα είναι συνδεδεμένα και ποτέ δεν θα μπορέσει να παρουσιαστεί μπροστά μας κανένα πρόβλημα, γιατί η μία φάση προκύπτει από την άλλη, σύμφωνα με την αρχή της αναγκαιότητας.

Τώρα, αν λάβουμε υπόψιν την πληθώρα των διαφορετικών εκβάσεων, που μπορεί να έχει μια έντονη συμπύκνωση της ορμητικής διάθεσης, όπως η μονοκοντυλιά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η τυχαιότητα που καθορίζει το αποτέλεσμα είναι αναπόφευκτη. Ομως στην πραγματικότητα η έκφραση μιας δεδομένης αναγκαιότητας είναι, αναντίρρητα, αυτή που συμβάλει καθοριστικά στην πορεία που θα ακολουθήσουμε.

Εκπίπτει, λοιπόν, ότι μπορούμε να φτάσουμε σ' αυτό το σημείο, μόνο από ένα μονοπάτι σε κάθε δεδομένη χρονική στιγμή. Εκεί δεν υπεισέρχεται τίποτα τυχαίο, και για ένα λόγο παραπάνω, δεν μπορούμε να φτάσουμε εκεί μελετώντας μόνο το αποτέλεσμα, την τελική μορφή, αντίθετα, όλα πρέπει να βασίζονται στο ξεκίνημα. Ετσι, θα αποφύγουμε κάθε ακαμψία και ολόκληρη η εξελικτική πορεία μας θα ξεδιπλωθεί χωρίς διαλείψεις.

ροϊκότητα

Αμεση διαδοχή των γεγονότων
Οσον αφορά την συνθετική πορεία της γραμμής, λοιπόν δεν πρέπει να σκεφτόμαστε τη μορφή αλλά την διαδικασία μορφοποίησης. Να μην εγκαταλείπουμε τον δρόμο που ορίσαμε, να κρατούμε αδιάσπαστη, τη συνοχή της προσπάθειας με την αρχική ιδέα. Μόνο έτσι θα υπάρξει ροή.
Ξεκινώντας απ' την πηγή της αφορμής, την αιτία, να μεταφέρουμε απαραίτητα τη θέλησή μας για μορφοποίηση σταδιακά και αδιάκοπα, από τα πιο μεγάλα και εμφανή μέχρις εκείνα τα τμήματα τα τόσο μικρά, που δεν είναι πια διαπερατά, διεκδικώντας τον δημιουργικό έλεγχο της μορφής στο σύνολό της, χωρίς να παρεκκλίνουμε από το δημιουργικό κανόνα της συνέπειας.

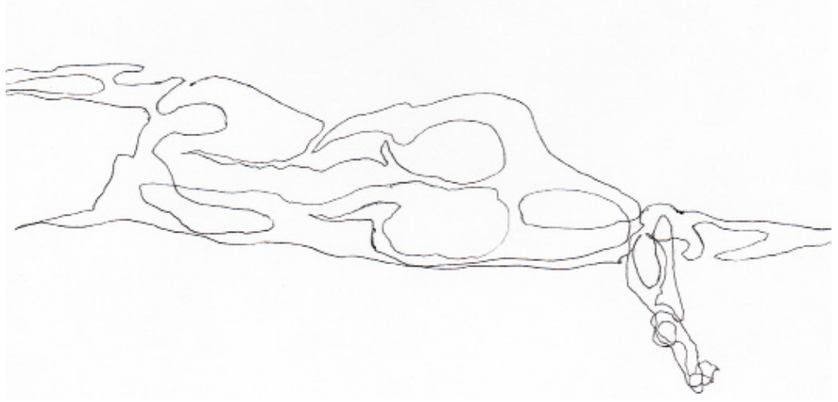
Εκεί που θα υπάρξουν σοβαρές διακοπές ή κενά, σβησίματα, ξαναπατήματα ή οποιαδήποτε επιδιόρθωση αναδύεται η αντιφατικότητα κάτω από διάφορες μορφές που εύκολα όμως μπορούμε να αναγνωρίσουμε, και να διακρίνουμε εν τέλει μια ποικιλία δισταγμών και αδυναμίας αποφάσεων. Ετσι το έργο, εξαιτίας της φορμαλιστικής του διάθεσης για επίδειξη, καθίσταται ανήμπορο να εξελιχθεί αναδύοντας μια άκαμπτη στειρότητα.

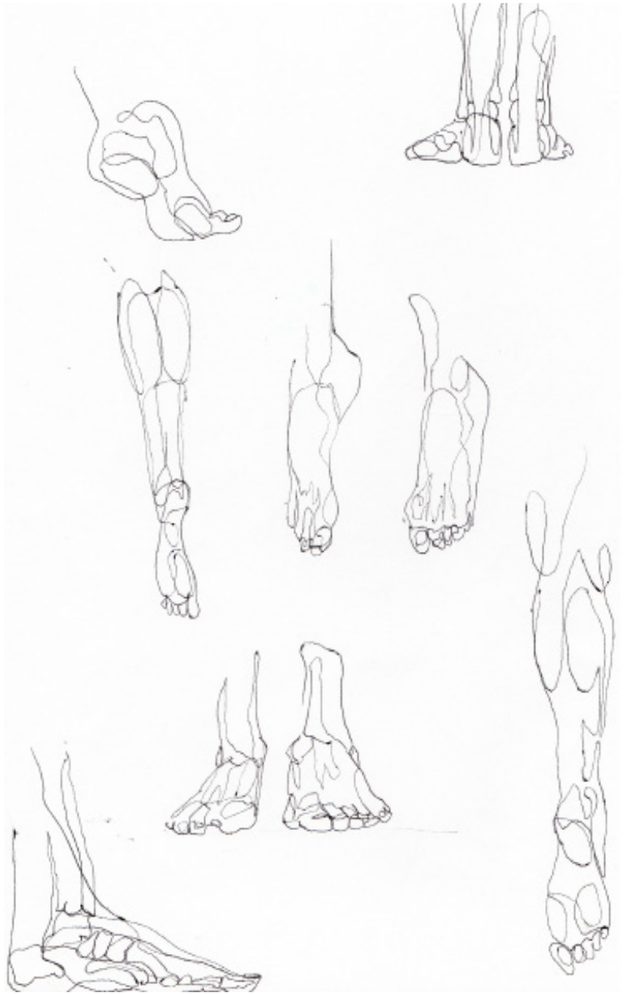
Γραμμικές ποιότητες ροϊκότητας σε πρόσωπα, σώμα και φυσικές δομές

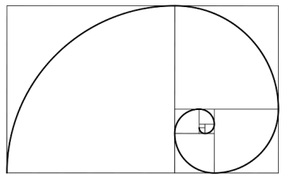
Ο άνθρωπος φέρει μέσα του, χωρίς να το αντιλαμβάνεται, μία κυκλική κίνηση ανάλογη μ' αυτή της φύσης ,ατέρμονη και συνεχής, την κυκλοφορία του αίματος. Και στην περίπτωση αυτή μπορούμε να παρατηρήσουμε κατευθείαν απ' τη φύση ένα π.χ. μορφοποίησης της κυκλοφορίας, και της κίνησης που ενυπάρχει σε κάθε ζωντανή μορφή.

Κατ αυτόν τον τρόπο μπορούμε και να το αποδώσουμε εικαστικά με μια ανάλογη χειρονομία που φέρει την κίνηση σε ολόκληρη την εξελικτική της πορεία, με γνώμονα την ουσία αλλά και την εμφάνιση. έννοιες οι οποίες συχνά παρουσιάζονται ως αντιθετικές.

Βέβαια, όταν αναφερόμαστε σε εικόνες που επιχειρούν να αποδώσουν το φυσικό ή ακόμα σε πραγματολογικές-τεχνικές πληροφορίες (επιστήμες), η απαίτηση για λεπτομερή ακρίβεια φαντάζει προφανής.
Εφόσον ο δημιουργός, έχει κάποιες γνώσεις της ανατομίας και της εσωτερικής δομής του ανθρώπινου σώματος, μπορεί αξιοποιώντας τη μνημονική αυτή εικόνα, να επινοήσει διατάξεις που αποδίδουν το εξωτερικό με τρόπο, απόλυτα, συνεπή προς το εσωτερικό. Εδώ να σημειώσουμε ότι ο κινητικός παράγον της ορμητικής μας διαδικασίας είναι καθοριστικός και δύσκολα ελεγχόμενος καθώς και ότι ... το ανθρώπινο σώμα έχει ιδιαίτερη διάταξη, η οποία δε μπορεί να αποδοθεί... εύκολα σε απλό σχήμα και το καθιστά μάλλον το δυσκολότερο όχημα οπτικής έκφρασης.







Αντίστοιχα, η ανάπτυξη των φυσικών μορφών στο χρόνο εμπεριέχει την κίνηση καθαρά αποτυπωμένη στην δομή τους. Η εσωτερική τους διάπλαση είναι διαμορφωμένη σε κατάσταση ηρεμίας, από τις δυνάμεις που συνετέλεσαν στην ανάπτυξη τους. Ενώ η εξωτερική απεικόνιση, αντικατοπτρίζει την διαδικασία που οδήγησε σε αυτή τη διευθέτηση της βασικής μορφής.

Κατά την άποψή μου, ο ρυθμός ανάπτυξης της διαπλάσεως σε φυτικές δομές, ιδιαίτερα στην εγκάρσια τομή τους, όπου αποκαλύπτεται ένα τεράστιο εύρος πληροφορίας, υποβάλει μια άλλου τύπου ανάπτυξή της συνεχούς γραμμής, που αντιπαρέρχεται με τη μορφή της, τις γενεσιουργές αυτές διαδικασίες. Τη σπείρα, τη φυγόκεντρη αυτή δύναμη, όπου η κίνηση εξελίσεται σύμφωνα με την δομή της από το εσωτερικό στο εξωτερικό. Η χρυσή τομή έχει τον δικό της χρόνο ακόμα και στη μονοκοντυλιά.

Paul Klee
Σύδεντρο, σχέδιο με πένα και σινική

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, και έχοντας διασαφηνίσει τη σημασία της μορφοποιητικής διαδικασίας στην τέχνη μπορούμε να κάνουμε ένα συσχετισμό με την αρχιτεκτονική. Οσον αφορά τα στοιχεία της κίνησης, του χρόνου και ως εκ τούτων της ροϊκότητας, που αποτελούν συστατικές οντότητες της μονοκοντυλιάς, ενώ ταυτόχρονα, είναι έννοιες που πραγματεύονται, διαρκώς, θεμελιώδεις προβληματικές της Αρχιτεκτονικής. Καθότι, αναφερόμαστε σε ζωντανά δομικά συστήματα, με γένεση μέσω συνθετικών διαδικασιών, γήρανση και εν τέλει αποσύνθεση. Κελύφη και ιστούς επικοινωνίας, κατασκευές πλήρωσης αναγκών, ζωντανών μονάδων και συνόλων, που ενεργούν και κινούνται αδιάκοπα, με ποικίλες ροϊκότητες και αναρίθμητες διαφορετικές συμπεριφορές.

Ενα απλό διάγραμμα κίνησης – στάσης, στην κάτοψη ή την τομή ενός χώρου, εκφράζεται κατά βάση με συνεχόμενες γραμμές που αποδίδουν την κίνηση και τις συγκεντρώσεις ενέργειας σε σημεία παραμονής, επιμονής και αναμονής. Οσο επίπεδα κι αν το αντιλαμβανόμαστε, εκ πρώτης όψεως, ένα τέτοιο τύπου διάγραμμα, ή τουλάχιστον μια τέτοια αντίληψη της κινητικής δυναμικής και της ροϊκής συμπεριφοράς, μπορεί να μας αποκαλύψει στοιχεία διαφόρων ποιοτήτων του χώρου, και να χαρακτηρίσει την, εν γένει, υλοποιημένη αρχιτεκτονική και την διαδραστικότητα της με το αστικό περιβάλλον. Η καλή επικοινωνία των επί μέρους συνόλων, η εισροή του έξω στο μέσα ή η ξεχείλιση του εσωτερικού στον δημόσιο χώρο, οι επαναλαμβανόμενες αχρείαστες κινήσεις –οι οποίες επηρεάζουν καθοριστικά τη λειτουργικότητα ενός υλοποιημένου έργου–, οι συγκεντρώσεις διαφορετικών οντοτήτων σε μέτριας ιδιωτικότητας ή δημόσιους χώρους, που καταδεικνύουν, ενεργά πια, τη συνέπεια της εφαρμοσμένης κλίμακας κ.ο.κ. , είναι στοιχεία που μπορούν να γίνουν αντιληπτά χωρίς πολύ κόπο, μέσα από τέτοιου τύπου διαγραμματικές απεικονίσεις της αδιάκοπης κίνησης, προκειμένου να αξιολογηθούν και να αξιοποιηθούν μελλοντικά.

Εκφράζοντας μια τέτοιου τύπου συλλογική πορεία της ανάλυσης, που στην πραγματικότητα οφείλει να υφίσταται ως αναπόσπαστο κομμάτι της συνθετικής διαδικασίας -σε ένα τουλάχιστον θεμελιακό στάδιο– μπορούμε να οδηγηθούμε, με την τριβή σε πολύ καλά αποτελέσματα, στη σύλληψη χώρων ζωντανών, των οποίων η δομή σέβεται την περιβάλλουσα γεωμετρία και κοινωνική συμπεριφορά, τις φυσικές μεταβλητές της κίνησης και του ρυθμού, την διαδραστικότητα του αστικού τοπίου και τις προβληματικές τους.

Παρακάτω παραθέτω τρία χαρακτηριστικά στοιχεία κίνησης στο χώρο ανάλογα με την διάθεσή τους για συνέχεια.

Ράμπα → καλό στοιχείο ροϊκότητας και αρμονικής κινήσεως
Σκαλί → στοιχείο μέτριας ροϊκότητας
Ασανσέρ → στάση και μεταφορά

Είδη

• Αφαιρετική προσέγγιση – Αφηρημένη

Σε αυτή την περίπτωση το μολύβι απελευθερώνεται από τη συνήθη προσήλωση στις πολυπλοκότητες και λεπτομέρειες της φύσης και οργανώνει απλά και με ελάχιστα μόνο δομικά χαρακτηριστικά, σύμφωνα με τις τάσεις που καθορίζουν τη συγκεκριμένη προσωπικότητα. Συνεπώς, υπάρχει μία σαφής αναφορά στο πραγματικό, η ανάγνωση όμως του οποίου τροφοδοτείται αέναα από το φάσμα του υποσυνείδητου, αξιοποιώντας καίρια αναγνωρισμένα στοιχεία της μορφής και κωδικοποιώντας τα με τρόπο που να μην είναι άμεσα αναγνωρίσιμα, προκειμένου να αφυπνιστεί το υποσυνείδητο του δέκτη-θεατή, καθιστώντας το ικανό – με αυτό τον τρόπο – να επανανακαλύψει, να αναγνωρίσει το οικείο μέσω της προϋπάρχουσας εμπειρίας και να οδηγηθεί εν τέλει σε μία συναισθηματική αποκάλυψη.

Αγνωστος καλλιτέχνης

• Ανόμοιες μορφές σε αλληλοδιείσδυση

Αυτή η μέθοδος αποτελεί υποπερίπτωση της αφηρημένης μορφής και συντίθεται από φόρμες που συνδέονται οργανικά και εισχωρούν η μία στην άλλη κατά φυσική ή χωροθετική έννοια, δημιουργώντας έτσι μια πρόσθετη – στα σύνολα που ακόμα μπορούμε να διακρίνουμε –η οποία προκύπτει από την τομή τους.

Με αυτή τη μέθοδο, οι αναλογίες της εκάστοτε μορφής και οι διαφορετικές δυναμικές που προκύπτουν, από την επικάλυψη της μιας από την άλλη, παράγουν ενεργητικά και παθητικά μέρη, ισχυρά και μη, που όταν συνεργάζονται δύνανται να αποδώσουν ένα αρμονικό όλον.

Στη μουσική η εντύπωση της αρμονίας ή δυσαρμονίας είναι παρομοίως πιο επιτακτική όταν διάφοροι τόνοι συνδυάζονται σε μια συγχορδία παρά όταν παίζονται διαδοχικά. Βέβαια, στη ζωγραφική η παρεμβολή που υφίσταται η μια ενότητα από την άλλη δεν είναι αμοιβαία όταν αυτές είναι συμπαγείς, καθώς το κρύβειν θα παραβίαζει μονομερώς την ακεραιότητα του κρύπτεσθαι. Το βαθμό αυτής της αλλοίωσης μπορούμε να μεταχειριστούμε εισάγοντας τη μεταβλητή της διαφάνειας, εις βάρος πάντοτε της αίσθησης του όγκου. Σε μη ισορροπημένες συνθέσεις παράγονται ασαφείς εικόνες, επιρρεπείς σε διαφορετικές, αλληλοαποκλειόμενες ερμηνείες.

(πολυφωνία με την έννοια της αλληλοδιείσδυσης φωνών στη θέση των φωτοσκιασμένων αξιών)

• Minimal

Αυτή η προσέγγιση (μπορούμε να πούμε) ότι παρουσιάζει μεγάλη συγγένεια με την προηγούμενη περίπτωση, με τη διαφορά ότι το παραγόμενο διακρίνεται από την καθαρότητα της μορφής και την έντονη εκφραστικότητα των ελάχιστων στοιχείων της.

Εδώ, την διάθεση για επικάλυψη διαδέχεται μια πιο αυστηρή συνθετική διεργασία κατά την οποία πρέπει να διασαφηνιστούν τα πιο αντιπροσωπευτικά και ουσιώδη και εκφραστικά στοιχεία της μορφής και με αποφασιστικότητα να παραλειφθούν τα δευτερεύοντα.

Μ' αυτόν τον τρόπο δίνουμε την δυνατότητα μιας σχετικά άμεσης ανάγνωσης και ολοκλήρωσης της μορφής από το (υποσυνείδητο), με σκοπό να οδηγηθεί σε μια κατάσταση ψυχικής ανάτασης.
για minimal ή αφαιρετική περίπτωση

Οσον αφορά τις δύο παραπάνω εγγενείς περιπτώσεις, διευκρινίζουμε ότι, όταν παρουσιαστεί στο μάτι κάποιο ανολοκλήρωτο τμήμα μιας καλοδομημένης διάταξης, δημιουργείται έντονη η τάση προς περάτωση.

• Σπειροειδής (ατέρμονη) ανάπτυξη

Σε αυτή την περίπτωση έχουμε τον πιο αδιατάρακτο τρόπο μιας προοδευτικής, ανάπτυξης της μορφής στο χρόνο.

Στη σπειροειδή ανάπτυξη, οι δυνάμεις που αναπαρίστανται ορίζονται πρωταρχικά από το χώρο. Η κατεύθυνση, το πάχος, η ένταση και η θέση της γραμμής, προσδιορίζουν το που αυτή εκφράζεται και που πηγαίνει. Ετσι το κέντρο χρησιμεύει ως ένα καλό σημείο αναφοράς για την εξέλιξη και τον χαρακτηρισμό της. Συνεπώς, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε το σημείο εκκίνησης ως απόφαση κριτήριο μείζονος σημαντικότητας, καθώς είναι ταυτόχρονα, και κέντρο της αέναα αναπτυσσόμενης συνθετικής διαδικασίας. Ενώ το σημείο κατάληξης – σε αντίθεση με τις υπόλοιπες περιπτώσεις που δεν διασαφηνίζεται αναγκαστικά – εάν τελικά υπάρξει, δεν παρουσιάζει κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον, η εν δυνάμει μορφή μπορεί να εκτυλίσσεται ατέρμονα. Η συνειδητή παραμόρφωση της σπειροειδούς γραμμής σε ένταση και πάχος είναι απαραίτητη προϋπόθεση της μορφοπλασίας και της απόδοσης του όγκου. Επίσης, αυτή η ανάπτυξη αποδίδει ένα πάντα ανοικτό και με κάθε έννοια αδιάκοπο σχήμα.

Η τεχνική αυτή χαρακτηρίζεται από μεγάλη εγκράτεια αλλά ταυτόχρονα από μια σταθερά αναπτυσσόμενη δυναμικη.

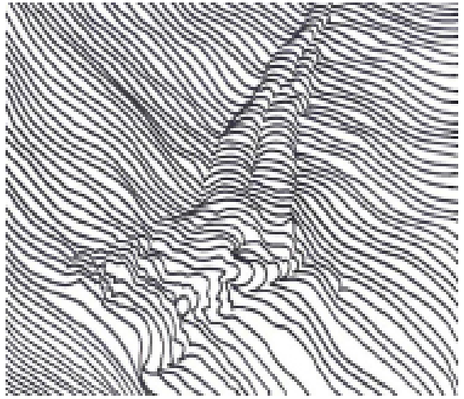
"Η σπείρα, η πιο καθαρή μορφή κίνησης που μπορούμε να σκεφτούμε." [48]

Μια άλλη περίπτωση, μεγάλης ροηκότητας, που έχουμε την δυνατότητα να αποφύγουμε το κλείσιμο του σχήματος, και τον εγκλωβισμό οποιουδήποτε συνόλου που προκύπτει με τη χρήση της καμπύλης γραμμής, είναι η γραμμή ζιγκ – ζαγκ, που είναι η πιο καθαρή μορφή προβολής, της σπείρας.

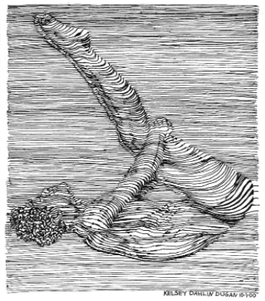
Chan Hwee Chong

• Ανάγλυφη γραμμική διαμόρφωση

Στο γραμμικό ανάγλυφο έχουμε μια ανάλογη προσέγγιση με τη σπειροειδή, κυρίως όσον αφόρα τους παράγοντες της εγκράτειας και καρτερικότητας, στην ολοκλήρωση αυτού του, κατά τα άλλα, δυναμικού γεγονότος. Η μορφή οφείλει την διαμόρφωση της στην τοπική αναταραχή, και εν μέρει αλλοίωση των αδιάκοπων παράλληλων ευθειών που διατρέχουν την ζωγραφική επιφάνεια. Παρατηρείται, μέσω της συγκρατημένης αυτής κίνησης, μια ελάχιστη απόκλιση, κυρίως στην κατεύθυνση της γραμμής, αλλά και κατά περίπτωση στην ένταση και το πάχος της, προκειμένου να αποδοθεί μιαν αίσθηση ογκοπλασίας, το ανάγλυφο, της κατά τα φαινόμενα μη υπαρκτής μορφής που υπονοείται, καθώς έχει καλυφθεί εξολοκλήρου από ένα διαγραμμισμένο πέπλο.



Αγνωστος καλλιτέχνης



Kelsey Dahlin Dugan

• Ελεύθερη ανάπτυξη

Εδώ έχουμε την πιο αντιπροσωπευτική μορφή αυτής της ορμητικής χειρονομίας η οποία αναφέρεται στο υποκείμενο σε πρωτογενές επίπεδο, και κατά τίνα τρόπο εμπεριέχει τις προηγούμενες περιπτώσεις, οι χρήσεις και συνδυασμός των οποίων, το στυλ δηλαδή, κυμαίνεται ανάλογα με το άτομο και την ιδιοσυγκρασία του, καθώς και τις φορτίσεις ολόκληρου του φάσματος της συνείδησης (υποσυνείδητου και ασυνειδήτου) την εκάστοτε χρονική στιγμή.

Με αυτόν τον τρόπο δεν εννοούμε την απαλοιφή κάθε είδους αποφάσεων, αντίθετα – με την προϋπόθεση ότι αναφερόμαστε στο πραγματικό – μια τέτοιου είδους διαδικασία θέτει το άτομο σε κατάσταση εγρήγορσης, αφύπνισης και υψηλού επιπέδου αποφασιστικότητας. Ενώ ταυτόχρονα μπορεί να αποδέχεται το "λάθος" και να επαναπροσδιορίζει κάποιες από τις μεταβλητές της συνθετικής διαδικασίας.

Το παραγόμενο δεν είναι γεωμετρικό ή ακριβές, είναι μοναδικό αποτέλεσμα και μη επαναλήψιμο, αυτό όμως δεν αποκλείει, τόσο τη στερεότητα, όσο και την έμφαση στη λεπτομέρεια, αρκεί να τα δούμε με διαφορετική αντίληψη.

• ρεαλιστική απόδοση

Στη περίπτωση αυτή προσπαθούμε να αποδώσουμε, όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστικά, ένα αντικείμενο, είτε προσεγγίζοντας το θέμα με μια τεχνική απόλυτα συγγενή με το συμβατικό, ρεαλιστικό, ελεύθερο σχέδιο (εικόνα), από το οποίο δύσκολα διαχωρίζεται με μια φευγαλέα ή άπειρη ματιά, είτε κινούμενοι προσεκτικά στα περιγράμματα της φόρμας, και των διαβαθμίσεων σκιάς και φωτός που αυτή ορίζει.

Η τελευταία μέθοδος αυτή χαρακτηρίζεται από μεγάλη εμπειρία στο σχεδιασμό, και την καταδεικνύει πολύ πιο ευκρινώς από ότι η συμβατική σχεδίαση, καθώς εδώ δεν είναι ιδιαίτερα θεμιτή η έννοια του παραστρατήματος ή λάθους.

Μπορούμε να πούμε ότι, παρά το δέος που ενδέχεται να νιώσουμε μπροστά σε μια τέτοια σχεδιαστική αδρότητα, μια τέτοια απόδοση, δε δύναται να προκαλέσει σημαντικό ενδιαφέρον. Παρ' όλα αυτά, η προσέγγισή της είναι αξιόλογο γεγονός.

Αγνωστος καλλιτέχνης

Κίνηση

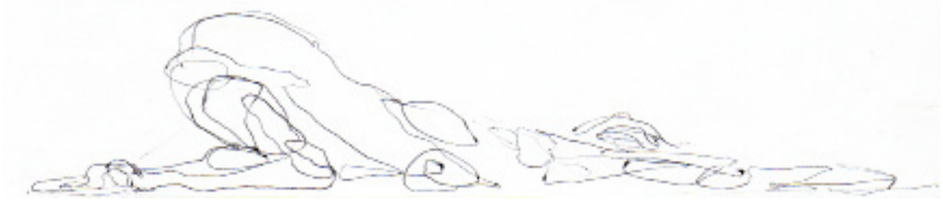
"Η κίνηση ασκεί την εντονότερη οπτική επίδραση επί της προσοχής." [49]

Η οπτική αντίληψη καθιστά την ορμητική πράξη έντονα δυναμική, και την αποτύπωσή της άμεσα εκφραστική.
Τα συμβαινόμενα είναι αποτέλεσμα δράσης των πραγμάτων, κατά τινά τρόπο η «αμιγής κίνηση», μη συσχετιζόμενη με αντικείμενα είναι σπάνια, αλλά μπορεί να υπάρξει.

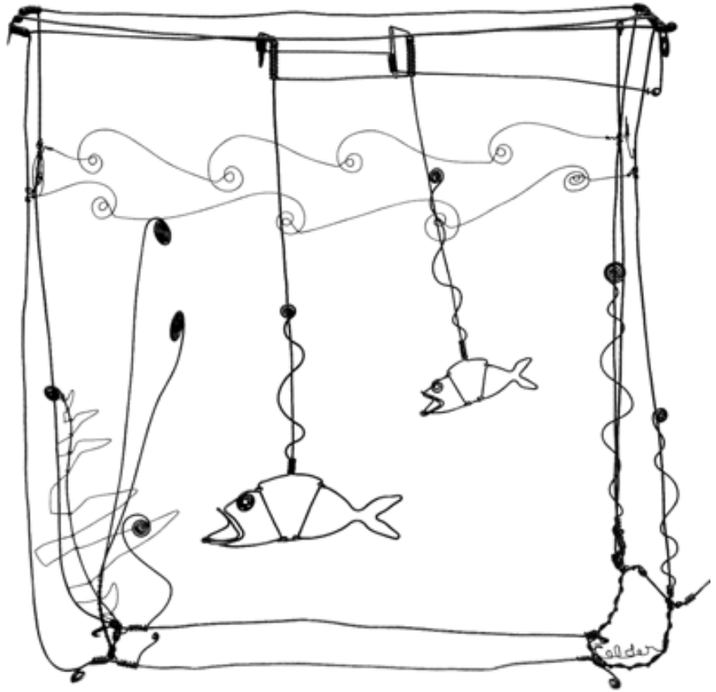
"Η μορφή δεν είναι παρά η φιγούρα μιας κίνησης." [50]

"Αν και η ζωγραφική είναι ουσιαστικά ακίνητη, η θέαση της είναι δυναμική διαδικασία, γιατί οι εικόνες που προτείνει γεννούν στη φαντασία του θεατή άλλες εικόνες και σκέψεις." [51]

Η αίσθηση της όρασης είναι όργανο επιβίωσης, και ως τέτοιο χαρακτηρίζεται από μεγάλη ευαισθησία και ανεπτυγμένη απόκριση στην κίνηση, τόσο στα ζώα όσο και στον άνθρωπο.
«Τα μικρά γατάκια βρίσκονται στο έλεος κάθε κινούμενου πράγματος σαν τα μάτια τους να ήταν δεμένα σ' αυτό».
Η ακινησία διακρίνεται από την κίνηση με πολύ σαφή τρόπο. Εάν όμως προσπαθήσουμε κάτι ανάλογο, διαχωρίζοντας το άχρονο και την αιωνιότητα, το πιο πιθανό είναι ότι θα οδηγηθούμε σε παραλογισμούς.



Στη γλυπτική ο Calder εισήγαγε την κίνηση σε μια νέα αντιμετώπιση του γλυπτού, το οποίο αποτελούνταν από πολύ λεπτά τεμάχια μετάλλου συνδεδεμένα με σύρμα (ή σύρμα καθαυτό) που ο συντονισμός των μετατοπίσεων επαφίεται στην τύχη, γεγονός που αποτελούσε μία γοητευτική έκπληξη.
Αλλά και η αντικειμενική κίνηση ενός γλυπτού διαφέρει όταν αρχίσουμε να κινούμαστε δορυφορικά προκειμένου να το συλλάβουμε στο σύνολό του.
Υπάρχει μια σαφή διαφορά στην αντίληψη και την έκφραση όταν βλέπουμε ένα πράγμα σε κίνηση.



Alexander Calder

Η οπτική εμπειρία της κίνησης σύμφωνα με τον Arnheim οφείλεται σε 3 παράγοντες:

- την φυσική κίνηση (όταν κάτι πραγματικά κινείται)
- την οπτική κίνηση (όταν οι προβολές των αντικειμένων ή όλου του οπτικού πεδίου μετατοπίζονται στον αμφιβληστροειδή, δηλ. όταν τα μάτια δεν ακολουθούν τη φυσική κίνηση)

εξαιτίας της 2ης η φυσική μπορεί να μετατραπεί σε οπτική ακινησία εάν τα μάτια ακολουθούν αυτό που κινείται.

- την αντιληπτική κίνηση (που είναι και η περίπτωσή μας, που συμβαίνει όταν η προβολή του οπτικού πεδίου τεθεί σε μια σαρωτική κίνηση μόλις κουνήσω τα μάτια μου)

Τέλος, οι κιναισθητικοί παράγοντες, είναι αυτοί οι οποίοι, παράγουν την αίσθηση της κίνησης τελείως από μόνοι τους κάτω από ορισμένες συνθήκες π.χ. χάρη δια του ίλιγγου.

" *Η αντιληπτική κίνηση είναι κατά βάση στροβοσκοπική.* " [52]

Ο Max Wertheimer μέσω των πρωτοπόρων του πειραμάτων διερεύνησε την αντιληπτική εντύπωση που προκαλούνταν από το διαδοχικό άναψε-σβήσε 2 φωτεινών αντικειμένων (π.χ. σηματοδότες τροχαίας). Συμπέρανε ότι τα 2 ερεθίσματα παράγουν μια ενοποιημένη διαδικασία σαρωτικής μετατόπισης στον εγκέφαλο. Ετσι λαμβάνοντας χώρα το ένας κοντά στο άλλο σε χρόνο και χώρο προκαλούν ένα είδος φυσιολογικού βραχυκυκλώματος το οποίο ωθεί τον ερεθισμό να ρέει από το πρώτο σημείο στο δεύτερο. Το ψυχολογικό αντίστοιχο αυτής της υποθετικής εγκεφαλικής διαδικασίας είναι η αντιληπτική κίνηση.

Οπως επεσήμανε ο Viktor Zuckerkandl, μπορούμε να παραλληλίσουμε τη στροβοσκοπική κίνηση με την αλληλουχία τόνων στη μουσική.

Στη μουσική σημειογραφία παρουσιάζεται ο κάθε τόνος στο μάτι σαν μια ξεχωριστή οντότητα, αποκρύπτοντας το ψυχολογικό γεγονός ότι αυτό που ακούγεται είναι στην πραγματικότητα ένας τόνος που ανεβοκατεβαίνει στη μελωδική γραμμή.

δυναμική

Η κινητική δύναμη είναι αυτή που ουσιαστικά εμφυσά ζωή σ' ένα συμβάν , κάνοντας το έντονα εκφραστικό.

Τέτοιες δυνάμεις από μόνες τους δεν μπορούν να καταστούν ορατές αυτόνομα, αλλά είναι ενσωματωμένες στην πράξη του γεγονότος. Οπως έχουμε αναφέρει μπορούμε να ιχνηλατήσουμε πάνω στο αποτύπωμα της κίνησης του εργαλείου και να αναγνώσουμε την ενδεχόμενη δυναμική.

Τρεις ποιοτικές μεταβλητές της δυναμικής της κατευθυνόμενης έντασης και της εγγενούς της έκφρασης (Βασιζόμενοι στο σύστημα ανάλυσης του χορού του Rudolf von Laban)

- Η επιφάνεια – Χώρος που αναφέρεται στη διαδρομή της κίνησης που μπορεί να είναι ευθεία και άμεση ή ελαστική και έμμεση
- Η Δύναμη υποδεικνύει τη διαφορά μεταξύ έντονης πίεσης και ευαίσθητης επαφής ή έλλειψης βάρους.
- Ο Χρόνος κάνει διάκριση μεταξύ αργόσυρτης κίνησης και αιφνίδιας εκκίνησης

Η αρχή της απλότητας μπορεί να εξηγήσει γιατί μερικά πράγματα φαίνονται επίπεδα ενώ άλλα φαίνονται να έχουν βάθος και όγκο. Αλλά θα αναπτυχθούμε πιο μετά..

Η απλότητα όμως δεν αρκεί, ώστε να αναδειχθεί σε ανώτατο σκοπό της τέχνης.

Είναι αλήθεια ότι, από τις αρχές του 20ου αιώνα μέχρι σήμερα διάφοροι καλλιτέχνες μας προσέφεραν τέτοια παραδείγματα μιας τέχνης του ελαχίστου.

Ιστορικά αυτές οι εκφράσεις ήταν αναγκαίες, κάτω από τις επιταγές των καινούριων θεωρήσεων στην τέχνη, για να καταπραϋνουν τα μάτια μιας γενιάς που είχε χαθεί μέσα στο πολυσύνθετο και στην αταξία, αλλά χρησίμευαν επίσης και στο να αποδείξουν ότι "*άπαξ και εκπληρώσει τη θεραπευτική λειτουργία της μια τόσο άγευστη δίαιτα δεν ικανοποιεί.*" [53]

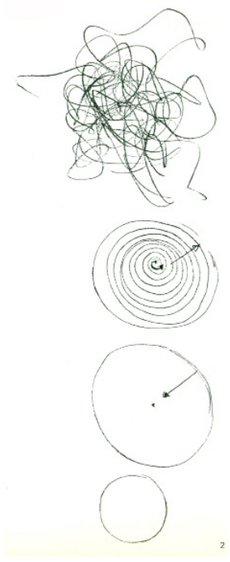
"*Ηρεμία και ταραχή σαν εναλλασσόμενα στοιχεία του ζωγραφικού λόγου.*" [54]

Στην κάθε κίνηση στη ζωή και στην τέχνη, αντιστοιχεί μία αντανακλαστική, αντιθετική κίνηση που είναι η συμπληρωματική της.

Χάος – Κόσμος
Τάξη – Αταξία
Ζωή –Θάνατος
Δράση -Αδράνεια

Η ένταση στον άνθρωπο, αλλά και γενικότερα, προκαλείται από την εναλλαγή, δηλαδή την κίνηση, ανάμεσα σε δύο στοιχεία αντίθετης πολικότητας. Το ενδιαφέρον στο μυαλό, με τη σειρά του, προκαλείται από την αυξομείωση των εντάσεων, των οποίων η διαχείριση διαφέρει σε κάθε ατομικότητα με ποσοτικές και ποιοτικές διακρίσεις, παρ' όλα αυτά κάθε υποκείμενο προβάλει μια συνεχή αντίσταση στην αδράνεια με μοναδική εξαίρεση το θάνατο.

Η αλήθεια είναι ότι ο άνθρωπος έχει μια εμφανή προτίμηση για την δράση έναντι της αδράνειας, όπως έχει για τη ζωή έναντι του θανάτου. Η βαρεμάρα και η οκνηρία, που φαίνονται να διαμαρτύρονται, δεν είναι φυσική στάση του οργανισμού απέναντι στην έντονη διαδραστικότητα του περιβάλλοντος, και οφείλονται κατά βάση σε μια νοητική αστάθεια του χαρακτήρα και ανασφάλεια.



Paul Klee

Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι, η δυναμική παρά το γεγονός ότι αποτελεί την ουσία της αντιληπτικής εμπειρίας έχει τραβήξει ελάχιστα το ενδιαφέρον των θεωρητικών και πειραματιστών. Ακόμα κι ένας τόσο οξυδερκής παρατηρητής όπως ο φιλόσοφος Hans Jonas ισχυρίζεται ότι καμία εμπειρία δύναμης, κανένας χαρακτήρας παρόρμησης και μεταβατικής αιτιότητας δεν εισχωρεί στη φύση της εικόνας, τελικά.

Αποψη που έρχεται να αντιπαρατεθεί ο Max Burchartz με την περιγραφή της ρυθμικής κατασκευής του κελύφους των σαλιγκαριών.
"*Ετσι η φύση φαίνεται ζωντανή στα μάτια μας εν μέρει επειδή τα σχήματα της είναι απολιθώματα συμβάντων που τα δημιούργησαν*".

Paul Klee

στο θέμα…..

Στην τέχνη, από την άλλη μεριά, το έργο δημιουργείται από εξωτερικές δυνάμεις που ασκούνται από τα χέρια και το σώμα του καλλιτέχνη, χωρίς αυτό να σημαίνει απαραίτητα την μορφολογική συγγένεια της πράξης με το αποτέλεσμα, των χτύπων της σμίλης του γλύπτη με το σχήμα του αγάλματος.

Παρόλα αυτά, οι κινήσεις αυτές αφήνουν το αποτύπωμά τους στο έργο, και δι' αυτού μπορούμε να τις αποκαλέσουμε ως τα **γραφολογικά** του χαρακτηριστικά. [55]

Ο γραφολόγος, όπως έχουμε αναφέρει, είναι συνηθισμένος να ζυγίζει τη **συνεισφορά της κίνησης έναντι του αποτελέσματος** της επιδίωξης, της μίμησης του οπτικού μοντέλου. (π.χ. όταν ο κινητικός παράγων είναι δυνατός δίνει στο γράμμα κλίση προς την κατεύθυνση της κίνησης)

Στην περίπτωση που η γραμμή δείχνει μια αδιάσπαστη γενική ροη, ο γραφολόγος μπορεί έμμεσα να εκτιμήσει την δύναμη της ιδιοσυγκρασίας και των ζωτικών παρορμήσεων σε σχέση με την εξουσία της θέλησης, η οποία τείνει να καθοδηγήσει τη δραστηριότητα σε συμφωνία με την προδιαγεγραμμένη αποστολή.

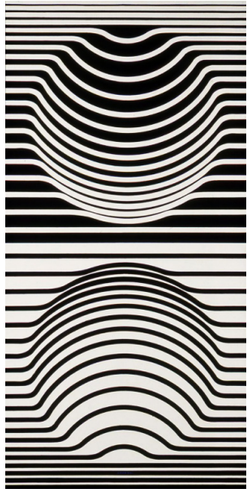
Από την Αναγέννηση και μετά, αναγνωρίζεται για πρώτη φορά η **αξία ακόμα και στα προπαρασκευαστικά στάδια παραγωγής** του καλλιτεχνικού έργου, όπως τα βιαστικά σκίτσα η ξεκάθαρα ορατή πινελιά και τα αποτυπώματα από τα δάχτυλα του γλύπτη στα μπρούτζινα καλούπια των πήλινων μορφών, καθώς αποκαλύπτουν το στυλ και την χαρακτηριστική νοητική κατάσταση κάθε μεμονωμένου δημιουργού ή περιόδου του.

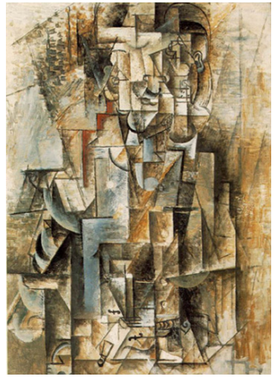
Αναγνωρίζοντας μ' αυτό τον τρόπο, ότι η δυναμική της φυσικής κίνησης αφήνει ανακλάσεις στο έργο αντίστοιχες του χαρακτήρα αλλά και των παροδικών του φορτίσεων. Η δυναμική της πράξης της δημιουργίας απέκτησε **αυταξία**.

Στην αντίπερα όχθη –γραφολογικά- έχουμε την προσεκτική ισοπέδωση κάθε προσωπικού ίχνους στην υφή της γραμμής και της δυναμικής που εμπεριέχεται στα δημιουργημένα σχήματα όπως η καμπύλη.

Καλλιτέχνες όπως ο **Mondrian** κι ο **Vasarely** κι άλλοι ανεικονικοί ζωγράφοι απομακρύνθηκαν από κάθε υπόνοια της ζωής και της φύσης, σχεδιάζοντας μιαν αυστηρή δίχως χαρακτήρα γραμμή, ενώ άλλοι όπως ο **Pollock** κατάφεραν να αποδώσουν μια ρέουσα γραμμή με χαλαρωμένο τον καρπό και βραχίονα, αλλά ακόμα τοποθετώντας το σώμα τους σε μια κιναισθητική κατάσταση που αρμόζει στο ρυθμό που αντανακλά το θέμα της σύνθεσης, με αποτέλεσμα το έργο να διατρέχεται από ένα ευρύ φάσμα των ζωοποιών δυνάμεων που οδήγησαν στη πύκνωσή του.

Η στατική ζωγραφική από την άλλη μεριά προκειμένου να αποδοθεί η κίνηση (σύμφωνα με τον Alexander Archipenko που λάνσαρε το 1928 ένα είδος κινητικής ζωγραφικής) αναγκάστηκε να καταφύγει σε σύμβολα και συμβάσεις όπως την απλή ακινητοποίηση μιας μοναδικής στιγμής σε μια σειρά από στιγμές που αποτελούν την κίνηση, οι οποίες υπονοούνται.



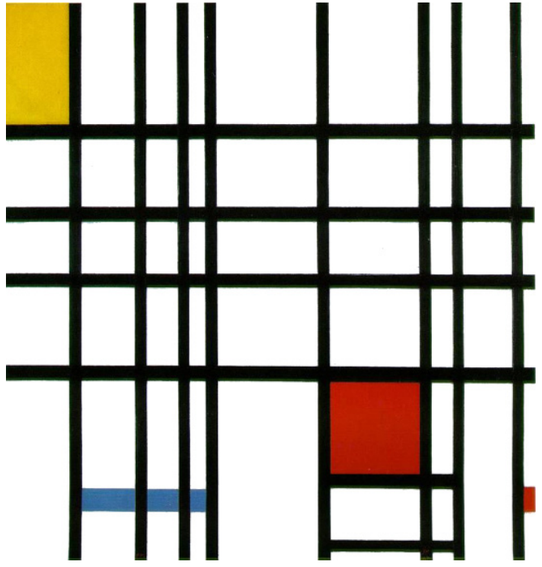


.Victor Vasarely
.Pablo Picasso, Man with a violin
.Alexander Archipenko
.Piet Mondrian

Οι κυβιστές δημιουργούσαν έντονα δυναμικές συνθέσεις, αποδίδοντας όγκο από ακανόνιστα συνωστισμένες μονάδες, των οποίων τα σχήματα αλληλοσυγκρούονται εμποδίζοντας την ολοκλήρωση το ένα του άλλου, ενώ συγχρόνως, διαμορφώνουν ένα ενοποιημένο αντιληπτικό όλο προκαλώντας ένταση από την υποσυνείδητη παρουσία του πρότυπου, κατά το οποίο η μορφή αποκλίνει.

Ο ήχος της μουσικής είναι φορέας ενεργών δυνάμεων και το αποτέλεσμα που ακούμε οφείλεται στις επιδράσεις αυτών.

Η ισορροπία μιας τέτοιας σύνθεσης μπορεί να προκαλέσει από ένα κρεσέντο μεγάλης οξύτητας έως και τρομακτικό αποτέλεσμα.



έκφραση

Η προτεραιότητα των φυσιογνωμικών ιδιοτήτων, έχει οδηγήσει στη σημαντική ανάπτυξή των αισθήσεων του οργανισμού, προκειμένου να κατανοεί τις ενεργές δυνάμεις και να αντιδρά στο περιβάλλον και τα γνωρίσματα τους, το αισθητό αποτέλεσμα των οποίων αποτελεί την έκφραση.

Η έκφραση είναι πρωταρχικό γνώρισμα της αντιληπτικής ικανότητας, και ενυπάρχει σε κάθε σχηματισμένο αντικείμενο ή συμβάν. Ωστόσο κάπως μεταποιημένη στο ενήλικο άτομο, την εντοπίζουμε πολύ πιο έντονα στα παιδιά και τους πρωτόγονους (όπως έχουν δείξει κι οι Werner & Köhler). [56]

Η σημασία που έχουν αυτές οι εκφραστικές ιδιότητες για τον καλλιτέχνη είναι προφανής, καθ' ότι αυτές αποτελούν τα μέσα επικοινωνίας του.

Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, πολλοί κάλοι δάσκαλοι δίνουν έμφαση ώστε η εκπαίδευση ενός σπουδαστή Τέχνης, να συνίσταται στην όξυνση της αντίληψης αυτών των ιδιοτήτων, και ως εκ τούτου της έκφρασης σαν πρωτεύοντα γνώμονα για την απόδοση κάθε μολυβιάς. Διαδικασία κατά την οποία, η οπτική εξάσκηση έγκειται στην δυνατότητα του νου να δίνει σημασία στις πιο ανεπαίσθητες κινήσεις του εργαλείου.

Ενώ κάποιοι άλλοι, πιο παλαιάς σχολής, τρόποι διδασκαλίας ακολουθούν μάλλον αρχές επιστημονικής περιγραφής, και ωθούν την προσήλωση του σπουδαστή στις *τεχνικο-γεωμετρικές* ιδιότητες της μορφής, δηλαδή στην πιστή απόδοση των περιγραμμάτων, των αναλογιών και των σχημάτων που την καθορίζουν.

Στη σύγχρονη εποχή, τέτοιοι τρόποι δεν έχουν εκλείψει και εστιάζουν στη διαμόρφωση των μαζών, επιπέδων ή κατευθύνσεων που αποτελούν τη μορφή καταστέλλοντας σε ένα μεγάλο βαθμό τον αυθορμητισμό και την ευαισθησία στην έκφραση.

Παρ' όλα αυτά, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των φυσικών δομών δεν συνιστούν ένα άγνωστο λεξιλόγιο για έναν σπουδαστή που παρακινείται να εστιάσει στην έκφραση της μορφής (όπως τις εκάστοτε εντάσεις, στάσεις και ενέργεια που συνδιαμορφώνουν την οπτική της), και να αποδώσει –με περισσότερη ή λιγότερη επιτυχία – τη δυναμική διάθεση του θέματος.

Γιατί όμως χρησιμοποιείται η μονοκοντυλιά ως πρωταρχικό εργαλείο της έκφρασης? Η αλήθεια είναι ότι, η πρωτογένεια της μορφής καθιστά το λάθος αποδεκτό και μας αποκαθηλώνει από την αγωνία για την αποφυγή του αναπόφευκτου. Αυτή η φοβία γι αποτυχία, συχνά, μπορεί να αποβεί σωτήρια, αλλά αυτό που κάνει με συνέπεια, είναι να αποτρέπει απ' τη διοχέτευση του συσσωρευμένου ενεργητικού σε μια γόνιμη εκμετάλλευση.

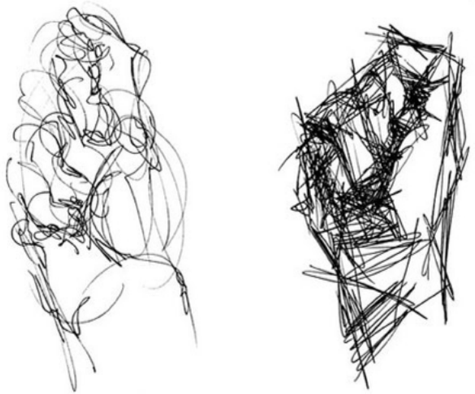
Προκύπτει λοιπόν, ή θα γίνει εμφανές, ότι το θέμα που διαπραγματευόμαστε μετά από ένα σημείο σχετικής τριβής με το αντικείμενο, δεν είναι, μόνο, μια παθητική αυτοκαθοριζόμενη «προβολική» ροή του εσωτερικού μας κόσμου προς τα έξω. Μια τέτοια διαδικασία συνιστά την έννοια της αυτοέκφρασης, προσέγγιση η οποία έχει την ιδιότητα να επισκιάζει το περιεχόμενο ενός θέματος, που έχει μια τάση αναφοράς, μέχρι και του σημείου της πλήρους αποκοπής από αυτό. Ως εκ τούτου, το σημείο-μήνυμα, διφορούμενο ή όχι, αν υπάρχει δε μπορεί να διασαφηνιστεί κι η δυνατότητα επικοινωνίας υποσκάπτεται.

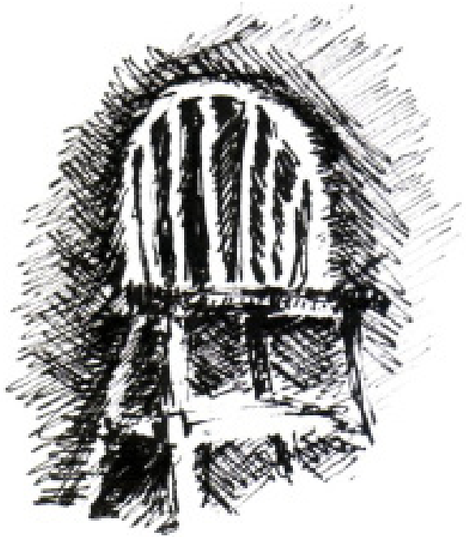
Ο αυθορμητισμός και η χαλιναγώγηση του, αποσκοπούν στη σύλληψη της δυναμικής του συνόλου του θέματος. Μια ισορροπημένη και ενεργητικά αμφίδρομη σχέση, ανάμεσα στην άμεση έκφραση και το δομικό λεξιλόγιο της μορφής, ένας συγκερασμός στοιχείων των δύο μεθόδων αντίληψης της μορφοποιητικής διαδικασίας, κατά τον οποίο απαιτείται ενεργή, πειθαρχημένη συγκέντρωση και βαθιά κατανόηση των οργανωτικών δυνάμεων της μορφής, που συνιστά το προσωπικό όραμα του καλλιτέχνη.

Στην πραγματικότητα, κάθε καλή τεχνική εξάσκηση είναι έντονα εκφραστική και βοηθά στην ανάπτυξη της αντιληπτικής μας ικανότητας, Είναι μια διαδικασία αφύπνισης και θέτει το νου σε κατάσταση εγρήγορσης και υψηλού βαθμού αυτοσυγκέντρωση.

Παρακάτω αναφέρω ενδεικτικά 8 ασκήσεις ζωγραφικής που έχουν ως ένα βαθμό καθιερωθεί, έχοντας ως βασικό γνώμονα την ευχέρεια στη έκφραση.

- Απόδοση της μορφής με σύρμα (όπου εξερευνούμε τα βασικά στοιχεία της μορφής με τη λύγιση ενός σύρματος)
- Ελεύθερο χέρι (όπου αφήνουμε τον έλεγχο κατά μέρους και αποδίδουμε τη γραμμή ελεύθερα)
- Κατακόρυφη σχεδίαση (όπου ζωγραφίζουμε με ολόκληρο το χέρι, καρπό και βραχίονα σε ολόκληρη την επιφάνεια)
- Σχεδίαση με συνεχόμενη γραμμή (μονοκοντυλιά)
- Τυφλή σχεδίαση με συνεχόμενη γραμμή
- Σχεδίαση με πεπερασμένο χρόνο (οπού εστιάζουμε στην απόδοση όσο τω δυνατόν μεγαλύτερης πληροφορίας σε ελάχιστο χρονικό διάστημα)
- Απόδοση του αρνητικού χώρου (όπου ζωγραφίζουμε σκούρο το χώρο γύρω από το αντικείμενο)
- Ασκηση με αξίες διαβαθμίσεων (το γνωστό σε όλους εγκαθιδρυμένο πια ελεύθερο σχέδιο)





Η υλική υπόσταση του συμβόλου απορροφάται από την λειτουργία του σαν σημασία, έτσι η πνευματική σημασία και ο υλικός φορέας σχηματίζουν μια αδιαίρετη ενότητα μέσα στο σύμβολο.

Η τέχνη είναι πράγματι συμβολισμός, αλλά αυτός έχει μη μεταφυσικό κι όχι υπερβατικό χαρακτήρα. Αυτό σημαίνει ότι και το πραγματικό υποκείμενο της τέχνης πρέπει να αναζητηθεί σε ορισμένα θεμελιακά δομικά στοιχεία της ίδιας μας της εμπειρίας, στις γραμμές, τα μοτίβα, τις αρχιτεκτονικές και μουσικές φόρμες.

Η παραπάνω θέση του Κασίρερ σήμαινε ότι αυτός αναγνώριζε ότι «*σαν τέχνη το νόημα είναι η μορφή*». Καθώς όπως υποστηρίζει:

"*Η Τέχνη μας δίνει την ενόραση της μορφής των πραγμάτων*." [57]

Βέβαια, όπως έχουμε διευκρινίσει, ο παράγοντας της σκοπιμότητας, η «τελεολογική δομή» έχει μεγάλη βαρύτητα για την καλλιτεχνική έκφραση.

"*Μία απλή χειρονομία διατρέχει πάντα τον κίνδυνο να αποκλειστεί έξω από τη σφαίρα των καλλιτεχνικών αναζητήσεων όπως επίσης επιφώνημα ή ένα τετριμμένο σχήμα λόγου.*" [58]

Στην πραγματικότητα, όπως επιβεβαιώνει κι ο Arnheim, ο συμβολισμός ενός οικουμενικού περιεχομένου(γενικό), δια μιας συγκεκριμένης εικόνας (ειδικό) επιτυγχάνεται, όχι μόνο μέσω της μορφολογικής συγκρότησης, αλλά και μέσω του περιεχομένου του, εάν αυτό υφίσταται. Απόφθεγμα το οποίο συμμεριζόμαστε στην επικείμενη έρευνα, καθότι ο συμβολισμός θα μας απασχολήσει ως έννοια εγγενής της έκφρασης, και σαν τέτοια μόνο με αναφορά στο περιεχόμενο μπορεί να περιοριστεί.

Pablo Picasso, Mother and child, 1963

Προκειμένου να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι αναφέρουμε το παράδειγμα ενός έργου του Picasso, κατά το οποίο επιδιώκει να συμβολίσει μέσω της ποιότητας της μορφής, αλλά ταυτόχρονα δια μέσου και του περιεχομένου του θέματος, την αμφίδρομη σχέση μητέρας νεογνού. Αποδίδοντας την εικόνα μιας μητέρας που οδηγεί τα πρώτα βήματα του παιδιού, με την ανάλογη απαλότητα στη γραμμή.

Διαφορετικά όταν ο συμβολισμός αναλαμβάνει χρέη ενσάρκωσης μιας ιδέας ή ιδανικού, που αντλείται από τη σφαίρα του φανταστικού, ελλοχεύει ο κίνδυνος αναφοράς σε αξίες υποκειμενικού περιεχομένου, οι οποίες αντλούνται κυρίως από τη θρησκεία και τη μυθολογία.

Η κατανόηση του συμβολικού νοήματος που εμπεριέχεται σε μια τέτοια εικόνα βασίζεται κατά κύριο λόγο σε συμβάσεις, οι οποίες στο χρόνο τείνουν στην τυποποίηση του τρόπου αντίληψης της ιδέας που έμμεσα απεικονίζεται (ή που έχει εγκατασταθεί στη μορφή).

Σε αντίστοιχου ενδιαφέροντος για την παρούσα έρευνα- κλίμακα ενσωματώνεται και η προσέγγιση του συμβολικού σημαινόμενου απ' τον Freud, ο οποίος μεταχειρίζεται το συμβολισμό ως μια σχέση εξίσου συγκεκριμένων πραγμάτων (π.χ. το στιλέτο συσχετίζεται με το φαλό εν στήσει) αντιμετώπιση η οποία θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αδικεί την οικουμενικότητα που δύναται να προσδοθεί στο δημιουργικό όραμα.

«*Στα μεγάλα έργα, πέραν του περιεχομένου, το βαθύτερο νόημα αποδίδεται μέσω των αντιληπτικών στοιχείων της συνθετικής διαδικασίας επιδιώκοντας ισχυρή αμεσότητα στην επικοινωνία*.» [59]

Συμπεραίνουμε λοιπόν, ότι η διάθεση επικοινωνίας και συμβολισμού, δε μπορεί να αποκλειστεί από την διαδικασία, κάθε είδους έκφρασης που θέλει να αποκαλείται καλλιτεχνική, συμπεριλαβανομένου και της αυθόρμητης.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε εύλογα να αναρωτηθούμε σε τι βαθμό καταστέλλεται η αναφορικότητα μέσω της ορμής, και κατά πόσον μια τέτοια χειρονομία είναι ικανή να συμπυκνώσει καίρια τα πραγματικά συναισθήματα και επιδιώξεις του δημιουργού.

Κάτι τέτοιο, όπως δείξαμε, δεν είναι ανέφικτο, καθώς μετά από ένα σημείο, μπορούμε να θεωρούμε την πράξη μας, όχι απλώς ως αυθαίρετη πρόταση, αλλά επεξεργασμένα στοιχεία και συμπεράσματα. Ενα σύστημα αποτύπωσης κίνησης και δυνάμεων, που εμπεριέχει αξιώματα και δικούς του κανόνες, που μπορούν να αξιοποιηθούν για την παραγωγή θεωρίας στη τέχνη, αλλά και την αρχιτεκτονική.

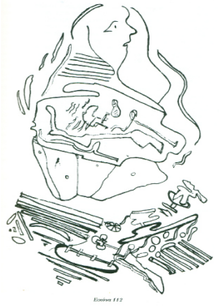
"...η φύση του εξωτερικού και του εσωτερικού κόσμου μπορούν να αναχθούν σ' ένα παιχνίδι δυνάμεων και αυτή η μουσική προσέγγιση επιχειρείται από τους αποκαλούμενους ως αφηρημένους καλλιτέχνες." [60]

Paul Klee

αφαίρεση

Μια διάσταση στην οποία ο καλλιτέχνης μπορεί να ασκήσει την ελευθερία του, αλλά και την ελευθερία στην ερμηνεία του περιεχομένου του θέματος είναι ο βαθμός αφαίρεσης που χρησιμοποιεί για να το αποδώσει. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ ότι η καλλιτεχνική έκφραση στην ιστορική της πορεία, συχνά καθιστά το μήνυμα, επίτηδες, διφορούμενο για να επιτρέπει τη χρήση διαφορετικών κωδικών απ' τους ανθρώπους που, σε διάφορους τόπους και χρόνους, θα έρθουν σε επαφή με το έργο τέχνης.

Στην αφαιρετική προσέγγιση, όπως αναφέραμε, ο καλλιτέχνης παραβιάζει ηθελημένα τους κανόνες ορθής αναπαράστασης και προσπαθεί με ελάχιστα μόνο δομικά στοιχεία να αποδώσει το θέμα του .



Αγνωστος καλλιτέχνης
περίπτωση 4

Τέτοιου είδους αφαιρετικές μέθοδοι κυριαρχούν σε πρώιμα στάδια τέχνης, όπως:

1. των παιδιών (καθώς η εκ του σύνεγγυς επαφή με τις πολυπλοκότητες του φυσικού κόσμου, δεν είναι ακόμα οικείες)
2. των πρωτόγονων (όργανο πρακτικό που υποβοηθά τις καθημερινές ενασχολήσεις)
3. της βυζαντινής τέχνης (εξαλείφοντας καθετί τυχαίο και εφήμερο, η στοιχειώδης τάση έδινε έμφαση στη διηνεκή εγκυρότητα)
4. των σχιζοφρενών (καθώς οι αισθητικές πηγές μορφής και νοήματος της φύσης είναι στομωμένες και τα ζωτικά πάθη αποξηραμένα, η μορφολογική οργάνωση παραμένει αρρύθμιστη)

Αξίζει εδώ να συμπληρώσουμε, προς χάριν της έρευνας ότι, σύμφωνα με τον Arnheim, ένα παιδί όσο αναπτύσσεται και η ευχέρειά του στο γράψιμο και τη ζωγραφική αυξάνεται, παρουσιάζει μια εμφανή προτίμηση στη συνεχή ροή της γραμμής.

Τέλος, ο άνθρωπος δημιουργεί στοιχειώδεις εικόνες απλούστερης δομής, όχι μόνο όταν είναι στα πρώιμα στάδια μιας μεγάλης πορείας μπροστά του, αλλά επειδή έχει γίνει πολύ εσωστρεφής.

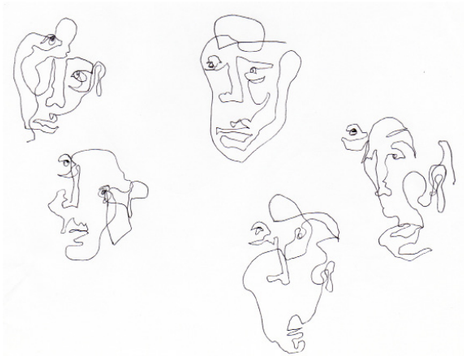
σήμερα

Η αφαιρετική τάση και παραμόρφωση της μορφής οφείλει ως ένα βαθμό την ύπαρξή της στην διαπίστωση των καλλιτεχνών ότι, η δισδιάστατη αναπαράσταση του τρισδιάστατου χώρου χαρακτηρίζεται από το παράδοξο που συμβαίνει, όταν επιχειρήσουμε να αποδώσουμε ρεαλιστικά και με μηχανικά σωστές προβολές κάποιο θέμα ότι οδηγούμαστε, συχνά, σε άχαρα και στεγνά αποτελέσματα.

Στην προσπάθεια αντιμετώπισης αυτού του φαινομένου οι Εξπρεσιονιστές κάτω από μια ρομαντική διάθεση εγκαινίαζουν την καταστροφή της οργανικής αιτιότητας καθιστώντας κάποια αντικείμενα ελλιπή ή παρεμβαλλόμενα από ξένα χωρίς να χρησιμοποιείται η αλληλεπικάλυψη ως δικαιολογία, και παραμορφώνοντας τον προσανατολισμό των αξόνων χωρίς κάποια αιτιολόγηση.

Μια άλλη διάσταση του θέματος είναι αυτή του περιορισμού της οπτικής προβολής περισσότερων από μία απόψεων σε ένα δεδομένο χώρο και χρόνο. Ο άνθρωπος αντιπαρέρχεται αυτή την αδυναμία στην οπτική αντίληψη των ανταγωνιστικών απόψεων, κοιτάζωντας δορυφορικά όλες τις πλευρές ενός αντικειμένου. Κάτω από μια τέτοια νοοτροπία οι μοντέρνοι καταστρέφουν την ενότητα ενός τοπικού χρώματος παρεμβάλλοντας στη θέση της έναν οποιονδήποτε συνδυασμό και ακόμα διαπερνώντας τη μορφή με σκιάσεις που την διασπούν με τρόπο ανοργανικό, εφόσον αυτό εξυπηρετούσε την κατάλληλη ανάγνωση της εικαστικής αναπαράστασης.

Pablo Picasso



Ενα, γνωστό πια, θετικό στοιχείο της αφαίρεσης είναι ότι στις απλούστερες δομές η τυχαία λεπτομέρεια αποβάλλεται και αναδύεται το ξεκάθαρο σχήμα της ουσίας. Κατ αυτόν τον τρόπο, ο δημιουργός, όπως άλλωστε και ο θεατής, αποτραβιούνται από την ατομικότητα της εμφάνισης και τις προσωπικές τους δεσμεύσεις, καθώς οι θεμελιώδεις ποιότητες του αντικειμένου τους αποκαλύπτονται.

Δεν αποτελεί σύμπτωση το γεγονός ότι παρόμοια στοιχεία της φόρμας εντοπίζονται στα "σκίτσα-μουτζούρες" ατόμων ανίκανων να σκεφτούν ή να επικεντρωθούν στον έλεγχο κάποιας καθοδηγητικής σκέψης και αισθητικής οργάνωσης. Τα σχήματα γεννούν το ένα το άλλο και μπορούν να αποτελέσουν από μια τυχαία συνάθροιση στοιχείων, ως και εξαιρετικά καλοδομημένα σύνολα.

Το ψυχολογικό αίτιο, από την άλλη μεριά, που εξωθεί στη μεταβολή αυτή στην τέχνη, αναλύθηκε νωρίτερα, κι οφείλεται στον αποκλεισμό του καλλιτέχνη από τον οικονομικό μηχανισμό της προσφοράς και ζήτησης της κοινωνίας (όπως το κράτος ή η εκκλησία), αλλά και στη σταδιακή του μεταμόρφωση σε έναν παραγωγό πλεοναζόντων αγαθών πολυτελείας με σκοπό να αποθηκευτούν σε αίθουσες τέχνης και να γίνουν φορείς του εξευγενισμένου γούστου και πλούτου των προνομιούχων.

ορμή

Ιδέα κλειδί

Η ιδέα κλειδί της επικείμενης έρευνας είναι η αντίληψη της ορμής, που ως προς το περιεχόμενο προσεγγίζει την έννοια της ανάγκης.

Με τον όρο αυτό εννοούμε τόσο τη φυσική ανάγκη (ορμέμφυτο) του οργανισμού, όσο και τη ψυχολογική που ταυτίζεται με την επιθυμία, την προτίμηση, αλλά και το ενδιαφέρον. Όταν μια ορμή εμφανίζει τάσεις για δράση ή συμπεριφορά ορισμένου τύπου, χαρακτηρίζεται σαν "στάση", και συνήθως δεν είναι ανοιχτή αλλά συγκαλυμμένη (φαντασία).

Η έννοια της αξίας είναι αδιαμφισβήτητα συνυφασμένη με την ικανοποίηση κάποιας ορμής. Εξίσου σημαντική είναι και η εκδήλωση τους, μέσα από ένα καρποφόρο κανάλι, δημιουργικό γεγονός, που αποβαίνει στην άρση της σύγκρουσης μεταξύ των ορμών, είτε με την επικράτηση της πιο δυναμικής, είτε με την εναρμόνιση τους. Με αυτό τον τρόπο η ψυχή μπορεί να φτάσει -προσωρινά τουλάχιστον- σε μια κατάσταση γαλήνης. Στην ακραία περίπτωση που κάποιος δεν δρα και συνεχίζει με επιμονή να υπερασπίζεται την ανασφάλεια που τον χαρακτηρίζει, θα εγκλωβιστεί σ' αυτή την κατάσταση ανεπιστρεπτεί, και η εν δυνάμει ορμή θα μεταμορφωθεί σε ένα αποστεωμένο, αλλά ταυτόχρονα αναπτυσσόμενο καρκίνωμα. Υπό αυτό το πρίσμα η υποκείμενη δράση, όπως και κάθε εγγενούς τύπου πνευματική ασκήση, αποκτά αυταξία.

"*Η συνθετική διαδικασία έχει την ικανότητα να οργανώνει τις ορμές που βρίσκονται σε αταξία με τον αποκλεισμό και τη συμπερίληψη.*" [61]

Ο Ρίτσαρντς εισάγει "λαθραία" μια ποσοτική διάκριση στην εκτίμηση της αξίας της εμπειρίας, από την έκταση των ορμών που ικανοποιεί. Ομως όταν οι ορμές είναι ποσοτικά ίσες η αξία είναι δύσκολο να αποτιμηθεί, οπότε ο "ειδικός" μπορεί να βασιστεί μόνο στην ενόραση, γεγονός που έρχεται ενάντια στην ποσοτική του αντιμετώπιση.
Η κατανόηση της δημιουργικής πορείας ενός έργου μοιάζει με την εκμάθηση ενός παιχνιδιού, καθώς στο χρόνο μαθαίνουμε να οργανώνουμε τις αντιδράσεις μας πιο αποτελεσματικά.

"*Οι συγκινήσεις έχουν "μια γνωσιακή πλευρά.*" [62]
Υποστηρίζει ο Μπασίν και συνεχίζει δηλώνοντας ότι".. τακτοποιούνται οι ορμές πιο "οικονομικά" στη φαντασία με τη βοήθεια της τέχνης."
Οι συγκινησιακές αντιδράσεις είναι η βάση των "άμεσων κρίσεων" στην αισθητική εκτίμηση, ή αλλιώς αποτελούν τη βάση της ενόρασης". Η λεπτή αυτή διαίσθηση του μέτρου ,που οφείλεται στην όξυνση της αντιληπτικής ικανότητας, στέκει μόνη συχνά απέναντι στην διαχείριση μεταβλητών μείζονος σημάσιας για τη λήψη αποφάσεων στη συνθετική διαδικασία. [63]

Συγκεκριμένα στη τέχνη, η αρμονική διαδοχή των ποιοτήτων της ορμής, η έντασή τους-αν και υπολογισμένη-και η ελευθερία τους-αν και απατηλή-, δεν είναι αποκλειστικές ιδιότητες της αισθητικής εμπειρίας του αυθορμητισμού, αλλά εμφανίζονται πιο έντονα σ' αυτόν απ' ότι σε άλλες μορφές έκφρασης.

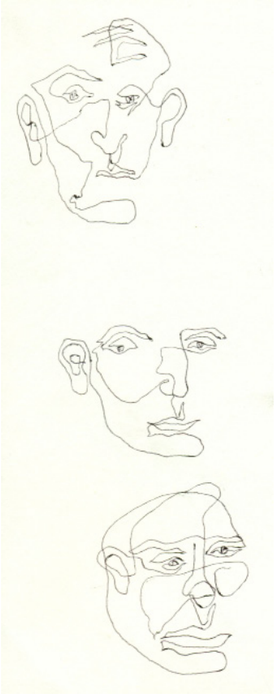
Ελευθερία του λάθους

Οταν η γραμμή αρχίσει να τρέχει, αναγκαία, θα παρεκτραπεί. Ο χρόνος και η εξέλιξη των κύκλων, όμως, θα σου δώσουν την ευκαιρία να συνεργαστείς, και να εντάξεις την προσωπικότητα και διάθεση σου. Να αξιοποιήσεις την εμπειρία, να αγκαλιάσεις το απρόσμενο και να χρησιμοποιήσεις τις παραβάσεις των ορίων, ηθελημένες και μη, για να συνθέσεις την ιδιαίτερη μουσική της ζωής του τώρα.

Θεωρούμε, επί της καθοριζομένης εδώ βάσης, λάθος το ατυχές γεγονός, που προκύπτει όταν παρεκτρεπόμαστε από τα προκαθορισμένα όρια της φόρμας και της σκιάς που διακρίνουν μια ρεαλιστική απεικόνιση ή όταν παραβιάζουμε μια σχετική αρμονία που ενυπάρχει στις φυσικές δομές.

Η εμφάνιση του λάθους στη μονοκοντυλιά γίνεται ακόμα πιο συχνά αισθητή από ότι συμβαίνει με το ταχύ σκίτσο, τεχνική εικαστικής απόδοσης άμεσα εγγενής. Καθώς εκτός από τα θεωρητικές ατασθαλίες που προκύπτουν λόγω της ταχύτητας της ορμώμενης δύναμης που χωρίς ενδοιασμό σπρώχνει το μολύβι, η σύμβαση της μη διακοπής, δικαιολογεί με συνέπεια προς τη δομή της τρόπο, τις παραβάσεις που προκύπτουν από το σύνδεση του ενός στοιχείου ενός συνόλου με το άλλο.

Το λάθος, ως μέρος του όλου της συνθετικής διαδικασίας δεν γίνεται να εξαιρεθεί από την ανάλυση της μονοκόντυλης γραμμής. Ετσι σε αυτό που χαρακτηρίζεται ως λάθος, απρόσμενο ή άστοχο δίνεται η δυνατότητα εξέλιξής του σε χαρακτηριστικό γνώρισμα και γραφικό ή ζωγραφικό ιδίωμα. Το λάθος στον αυτοσχεδιασμό δεν νοείται σαν αποτυχία, γιατί δεν προϋποθέτει κανόνες παρά μόνο αυτούς που οφείλονται στα συμμετέχοντα υλικά (εργαλείο και επιφάνεια). Αποκαλύπτεται, ενδεχομένως λίγο ανατρεπτικά, η ελευθερία που προκύπτει από την προσπάθεια διατήρησης ενός ρυθμού στην κίνηση της μονοκοντυλιάς. Μια ελευθερία που τεχνικοποιεί και ενσωματώνει τις κατά προσέγγιση αποκλίσεις.

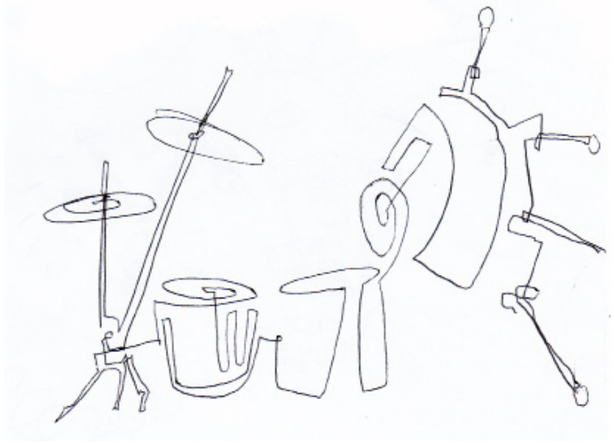


Πρόκειται για μια ιδιαίτερη συνθετική διαδικασία που μας παραπέμπει σε μια οικεία εκφραστική αντίληψη του αυτοσχεδιασμού στη μουσική(jamming), όπου το παραστράτημα πολύ σύνηθες, αποδεκτό και αξιοποιήσιμο, δίνει στη μουσική τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της, που ενσωματώνεται στο βίωμα της στιγμής.

Ταυτόχρονά, στην τζαζ, ο συγκοπτόμενος ρυθμός αντανακλά τον τρόπο με τον οποίο ο έμπειρος μουσικός παράγει το ηχητικό του έργο. Ο καλλιτέχνης, και η δημιουργική ορμή, διοχετεύονται στους πομπούς τους μέσα από τη συνθήκη που δίνει το μέσο (μουσικό όργανο) στον καλλιτέχνη να ξεφύγει, συνειδητά πια, από το φορμαλισμό της παρτιτούρας, χωρίς όμως να αφαιρείται το μέτρο, η ένταση και η ρυθμική εναρμόνηση.

"Η υπερβατικότητα κι η σιγουριά δε μου προσφέρουν τίποτα, με τον ίδιο τρόπο που όταν νιώθεις ότι κυριαρχείς στα πάντα δεν κάνεις τίποτα. Απ' αυτήν την ανόητη αδράνεια ξεφεύγω." [64]

Το λάθος, το ιδιαίτερο στοιχείο της στιγμής, ηθελημένο ή όχι, όταν καταφέρνει να ενσωματωθεί στο όλο, σχηματοποιεί και δίνει ταυτότητα.



επίλογος

Επιλέγουμε την αυθόρμητη έκφραση, την άμεση πράξη ως αντίδοτο στην ανεπάρκεια απέναντι στις αυστηρές επιταγές μιας καταπιεσμένης κοινωνίας της εικόνας και υπερπληροφόρησης, που χαμένη μέσα στο άδυτο της κορεσμένης της υπόστασης, πλέει ανασφαλής σε ένα πέλαγος ημιμάθειας, ανίκανη να πράξει, μη γνωρίζοντας τι αποζητά. Κάνοντας ταυτόχρονα μια αναφορά στην τέχνη, την κόρη και μητέρα της κουλτούρας, που ενταγμένη μέσα στο κλίμα του ψευδοαισθησιασμού και στην καθολική σύγχυση των απαιτήσεων της για καινοτομία(στην έκφραση), στέκεται αδρανής και ωθεί στην αναπαραγωγή στείρων προϊόντων, έχοντας εκμηδενίσει τον παράγοντα του αυθορμήτου, του πιάνω με τα χέρια, του κάνω τώρα, με μοναδική(εύκολη) αποφόρτιση την κατανάλωση.
Επιζητούμε να καταστήσουμε την αμεσότητα στην πράξη, και την αναγκαιότητα για αυθορμητισμό ως πρωταρχικές βλέψεις της διαδικασίας, με σκοπό την πνευματική εξυγίανση της ατομικότητας.

"*..για να καταστραφεί πραγματικά η κοινωνία του θεάματος, απαιτούνται πραγματικοί άνθρωποι που θα ενεργοποιήσουν μια πρακτική δύναμη.*" [65]

Σκοπεύουμε στην απενοχοποίηση της πρωτογένειας, ως αντίθετη της προόδου. Η πρωτογένεια δεν είναι πριμιτιβισμός ,είναι η αναγκαιότητα της πράξης. Είναι η αρχή και το τέλος, η δράση και η αδράνεια, η ζωή και ο θάνατος, η τάξη και το χάος.

"*....καλό είναι αυτό που θεμελιώνεται πάνω στους νόμους της ζωής, όταν η καινοτομία και παράδοση καθρεπτίζονται η μία μέσα στην άλλη.*" [66]

Η εξέλιξη κάθε διαδικασίας είναι αναπόφευκτη. Είναι αναγκαίο ΄κακό΄, είναι επιβεβαίωση, είναι επαλήθευση, είναι αποκατάσταση της πρωτογένειας του εγχειρήματος.Θέλουμε ένα φαινόμενο πράξη απελευθερωμένο από την κατατονία.
Επιδιώκουμε μία ισορροπία ανάμεσα στην εξέλιξη και τη στάση. Πρόκειται για μια απόπειρα επανεύρεσης ενός κώδικα εντός της πράξεως, που συμπυκνώνει μέσα του την άμεση δραστηριότητα και τη γλώσσα της.

Η εν λόγω έρευνα θα μπορούσε να εκτυλίσσεται ατέρμονα και αδιάκοπα, όπως η φύση του αντικειμένου της. Βέβαια, αξίζει να σημειώσουμε ότι η ανάλυση και συγγραφή μιας αράδας κεφαλαίων για μια μονοκοντυλιά, είναι αναμφίβολα αντιφατική. Ο μόνος ενδοιασμός γι αυτή την έρευνα, αν μια φιγούρα του μολυβιού χρήζει ανάλυσης, ήταν ταυτόχρονα και η επιτακτικότητα της εμμονής για διεκπεραίωση.

Μπορούμε επίσης να ισχυριστούμε ότι, η εικαστική αναπαράσταση της ειλικρίνειας, αυτή η φωτογραφική αποτύπωση της στιγμής, η ακινητοποίηση της κίνησης, είναι εκ φύσεως ανειλικρινής. Παρόλα αυτά, η αμεσότητα της πρωτογενούς διαδικασίας ενέχει ένα εύρος πληροφορίας που αποκρύπτεται στην απλότητα της δομής της. Η άμεση έκκριση του αυθορμητισμού εμπεριέχει, έμμεσα, τη γνώση της διαδικασίας. Ετσι, το πιο εύκολο εγχείρημα, δύναται να καταστεί το δυσπρόσιτο, έως και ανέφικτο, εάν θελήσουμε την καθυπόταξη των παραμέτρων του.

Για να διεκδικήσουμε την κυριότητα της γραμμής πρέπει, πρώτα, να την αφήσουμε ελεύθερη. Η ίδια η δίφυσία της μορφής της, η υβριδική (μουσική) της υπόσταση, που εμπεριέχει την κίνηση στην στάση, την καθιστά ανεξέλεγκτη.

Από τη βιολογική έλικα του DNA, έως τη γενεσιουργό δύναμη της κοσμικής εξέλιξης, της απαρχής των πάντων, της χρυσής τομής κάθε αναπτυξιακής διαδικασίας και απόφασης, και πρωταρχικής του όλου, της σπείρας (της πιο γνώστης μονοκοντυλιάς), κρύβεται στην συνέχεια της πρωτογενούς δομής ένα ασύλληπτο μέγεθος πληροφορίας. Η πιο απλή δομή μπορεί, εν αγνοία της, να κρύβει την πιο πολυσύνθετη πολυπλοκότητα. Είναι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Ισως τελικά δεν πρόκειται για σύμβαση, η σύμβαση δεν αρκεί. Η μονοκοντυλιά είναι πρόκληση.

παραπομπές

1. Π. Κλεε, Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ, Αθήνα 1989
2. Α. Γεωργοπαπαδάκος, Το μεγάλο λεξικό της νεοελληνικής γλώσσας, Αθήνα 1998
3. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.498
4. Χ. Τσανάκας, Γιάννης Ξενάκης: Η μουσική των άστρων, Αθήνα 2001
5. P. Restany, The power of art: Hundertwasser, The painter-king with the five skins, Germany 2003
6. "Καταστασιακή Διεθνής" ν. 9 Αύγουστος 1964
7. "Καταστασιακή Διεθνής" ν. 9 Αύγουστος 1964
8. Χ. Τσανάκας, Γιάννης Ξενάκης: Η μουσική των άστρων, Αθήνα 2001
9. www.eagainst.com
10. Ρίτσαρντς από Γ. Μπασίν, Σημειολογία: Φιλοσοφία της τέχνης, Αθήνα 1991
11. P. Restany, The power of art: Hundertwasser, The painter-king with the five skins, Germany 2003
12. U. Eco, Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή, Αθήνα 1985, σελ.110
13. U. Eco, Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή, Αθήνα 1985, σελ.110
14. U. Eco, Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή, Αθήνα 1985, σελ.110
15. Γ. Μπασίν, Σημειολογία: Φιλοσοφία της τέχνης, Αθήνα 1991
16. Καρλ Μαρξ από Γ. Μπασίν, Σημειολογία: Φιλοσοφία της τέχνης, Αθήνα 1991
17. Ρ. Νέζου, Γραφολογία: Μια διαγνωστική επιστήμη, Αθήνα – Κομοτηνή 1990
18. Γ. Μπασίν, Σημειολογία: Φιλοσοφία της τέχνης, Αθήνα 1991
19. Β. Καντίνσκι, Σημείο, γραμμή, επίπεδο: Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων, Αθήνα 1980, σελ.23
20. Β. Καντίνσκι, Σημείο, γραμμή, επίπεδο: Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων, Αθήνα 1980, σελ.23
21. Β. Καντίνσκι, Σημείο, γραμμή, επίπεδο: Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων, Αθήνα 1980, σελ.47
22. Π. Κλεε, Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ, Αθήνα 1989
23. Ε. Βακαλό, Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και παραγωγή μορφών, Αθήνα 1988

24. Β. Καντίνσκι από Ε. Βακαλό, *Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και παραγωγή μορφών*, Αθήνα 1988
25. Β. Καντίνσκι, Σημείο, γραμμή, επίπεδο: Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων, Αθήνα 1980, σελ.58
26. Β. Καντίνσκι, Σημείο, γραμμή, επίπεδο: Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων, Αθήνα 1980, σελ.72
27. Ρ. Νέζου, Γραφολογία: Μια διαγνωστική επιστήμη, Αθήνα – Κομοτηνή 1990
28. Β. Καντίνσκι, Σημείο, γραμμή, επίπεδο: Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων, Αθήνα 1980, σελ.
29. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.410
30. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.410
31. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.410
32. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.420
33. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.411
34. Π. Κλεε, Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ, Αθήνα 1989
35. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.215
36. Runes 1964, Ε. Βακαλό, Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και παραγωγή μορφών, Αθήνα 1988, σελ.104
37. Ε. Βακαλό, Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και παραγωγή μορφών, Αθήνα 1988, σελ.4
38. L. Klages, L'expression du caractère dans l'écriture, 1953
39. Ρ. Νέζου, Γραφολογία: Μια διαγνωστική επιστήμη, Αθήνα – Κομοτηνή 1990, σελ.45
40. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.273
41. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.357
42. Γ. Μπασίν, Σημειολογία: Φιλοσοφία της τέχνης, Αθήνα 1991
43. Ben Shahn στο R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.113

44. Π. Κλεε, Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ, Αθήνα 1989
45. Π. Κλεε, Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ, Αθήνα 1989, σελ.269
46. Π. Κλεε, Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ, Αθήνα 1989
47. Π. Κλεε, Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα` στη σχολή Μπαουχάουζ, Αθήνα 1989
48. Π. Κλεε, Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ, Αθήνα 1989
49. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.407
50. Henri Bergson από R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.
51. Π. Κλεε, Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ, Αθήνα 1989
52. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005
53. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.447
54. Π. Κλεε, Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ, Αθήνα 1989
55. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.455
56. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.494
57. Ερνστ Κασίρερ, Γ. Μπασίν, Σημειολογία: Φιλοσοφία της τέχνης, Αθήνα 1991
58. Γ. Μπασίν, Σημειολογία: Φιλοσοφία της τέχνης, Αθήνα 1991
59. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.500
60. R. Arnheim, Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα 2005, σελ.502
61. Γ. Μπασίν, Σημειολογία: Φιλοσοφία της τέχνης, Αθήνα 1991
62. Γ. Μπασίν, Σημειολογία: Φιλοσοφία της τέχνης, Αθήνα 1991
63. Γ. Τζέιμς & Lange από Γ. Μπασίν, Σημειολογία: Φιλοσοφία της τέχνης, Αθήνα 1991
64. Χ. Τσανάκας, Γιάννης Ξενάκης: Η μουσική των άστρων, Αθήνα 2001

65. G. Debord, *Η κοινωνία του θεάματος*, Αθήνα 2000
66. Π. Κλεε, Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ, Αθήνα 1989

βιβλιογραφία

- Βακαλό Εμμανουήλ-Γεώργιος, *Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και παραγωγή μορφών*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1988
- Γεωργοπαπαδάκος Α., *Το μεγάλο λεξικό της νεοελληνικής γλώσσας*, Εκδόσεις Μαλλιάρης- Παιδεία, Αθήνα 1998
- Καντίνσκι Βασίλι, *Σημείο, γραμμή, επίπεδο: Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων*, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1980
- Κλεε Πάουλ, *Η εικαστική σκέψη Ι: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ*, Εκδόσεις «Μέλισσα», Αθήνα 1989
- Κλεε Πάουλ, *Η εικαστική σκέψη ΙΙ: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ*, Εκδόσεις «Μέλισσα», Αθήνα 1989
- Μπασίν Γεβγένι, *Σημειολογία: Φιλοσοφία της τέχνης*, Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1991
- Μπρετόν Αντρέ, *Πάμπλο Πικάσο-Μαξ Ερνστ*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1980
- Νέζου Ρέννα, *Γραφολογία: Μια διαγνωστική επιστήμη*, Εκδόσεις Σάκουλα, Αθήνα – Κομοτηνή 1990
- Τσανάκας Χρήστος, *Γιάννης Ξενάκης: Η μουσική των άστρων*, Εκδόσεις futura, Αθήνα 2001

- Arnheim Rudolf, *Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 2005
- *Artbook Klimt*, Εκδόσεις Ημερησία, Αθήνα 2006
- Debord Guy, *Η κοινωνία του θεάματος*, Διεθνής Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2000
- Eco Umberto, *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή*, Εκδόσεις Μαλλιάρης-Παιδεία, Αθήνα 1985
- Erben Walter, *Miro*, TASCHEN, Italy 2003
- Koolhaas Rem, *Content*, TASCHEN, Germany 2004
- Mink Janis, *Miro*, TASCHEN, Germany 2000s
- Restany Pierre, *The power of art: Hundertwasser*, The painter-king with the five skins, TASCHEN, Germany 2003