

Πολυτεχνείο Κρήτης – Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Άρτεμις Παντελίδου

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αναζητώντας την πνευματικότητα στο Μοντέρνο

Η περίπτωση του Rothko Chapel

Επιβλέπουσα: Αμαλία Κωτσάκη

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

I. Εισαγωγή	3
II. Μέθοδος	5
α. Μέθοδος Συλλογής Ερευνητικού Υλικού	
β. Ερμηνευτική Μέθοδος	
III. Υπόθεση Εργασίας	6
IV. Ευρήματα	8
α. Το Παρεκκλήσι Rothko Chapel	
1. Αρχιτεκτονική	
2. Ζωγραφική	
3. Μουσική	
β. Το Δομικό Περιεχόμενο	
γ. Το Εικαστικό Πρόγραμμα	
δ. Το Θρησκευτικό Περιεχόμενο	
ε. Το Μεταφυσικό Περιεχόμενο	
V. Συμπεράσματα	32
VI. Βιβλιογραφία	41
α. Έντυπη	
β. Ψηφιακή	
VII. Κατάλογος Εικόνων	42

Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κατά καιρούς, έχει συζητηθεί τόσο από καλλιτέχνες, όσο και αρχιτέκτονες, με ποιο τρόπο μπορεί να γίνει εφικτή η απόδοση πνευματικότητας σε ένα έργο τέχνης και κατ' επέκταση ποια μορφή πρέπει να διαθέτει το τελευταίο, ώστε να επιτρέπει το στοχασμό αυτών που αλληλεπιδρούν μαζί του.

Ένα μέσο που έχει χρησιμοποιηθεί αρκετές φορές στο παρελθόν είναι η καταφυγή σε πρωτόγονες μορφές, όπως για παράδειγμα σε μυθολογικά στοιχεία και συμβολισμούς, οι οποίοι, κατά το Nietzsche, μπορούν να διαμορφώσουν έναν άνθρωπο σε ώριμο και πνευματικό ον. Επιπρόσθετα, ιδιαίτερα διαδεδομένη είναι η σύνδεση θρησκείας και τέχνης, όπως πολύ συχνά συμβαίνει στην ιαπωνική αρχιτεκτονική, η οποία διαθέτει το στοιχείο της πνευματικότητας, ενώ παράλληλα προβάλλει την αρμονία και τη λιτότητα της σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, η ισορροπία είναι μια έννοια που περιλαμβάνεται στο λεξιλόγιο της παραδοσιακής σύνθεσης και δηλώνει ένα είδος επιβολής της μορφής: η συμμετρία, η ισορροπία, όπως και η αρμονία, ανήκουν στο είδος των συμβάσεων από τις οποίες, όμως, η τέχνη του μοντερνισμού επιδίωξε να αποδεσμευτεί.¹

Εστιάζοντας στον μοντερνισμό, είναι αλήθεια ότι το μοντέρνο έργο τέχνης κηρύσσει τη διάλυση της μορφής. Ωστόσο, το παράδοξο του μοντερνισμού είναι ότι ακόμη και τα έργα που επιδιώκουν να καταστρέψουν τη μορφή καταλήγουν, παρ' όλα αυτά, σε μορφή.²

1. Τουρνικιώτης, Παναγιώτης κ.α, *Το Μοντέρνο στη σκέψη και στις τέχνες του 20ου αιώνα*, έκδοση Αλεξάνδρεια, σελ. 94, Αθήνα, 2013

2. ό.π. σελ. 96

Το άμορφο ή το μη αρμονικό των έργων δε δηλώνει την έλλειψη οργάνωσης. Η ανοικτή μορφή, το έργο που δεν είναι ολοκληρωμένο, δε δηλώνει την έλλειψη συνοχής. Το έργο που μοιάζει να είναι πρόχειρο ή να αποτελεί τυχαία παράταξη στοιχείων, δεν είναι, ωστόσο, πρόχειρο με την έννοια ότι κανείς δεν το έχει σχεδιάσει με την ίδια ή και μεγαλύτερη ακρίβεια, που θα το σχεδίαζε και ένας παραδοσιακός καλλιτέχνης. Το έργο μπορεί να μοιάζει τυχαίο ή και να είναι επίτηδες τυχαίο. Όμως, πρόκειται για το αποτέλεσμα ενός είδους προγραμματισμένης τυχαιότητας.³ Κατά τον Kandinsky, η γνήσια έκφραση της μετατροπής της «εσωτερικής αναγκαιότητας» ενός καλλιτέχνη σε έργο τέχνης θα είναι κατ' εξοχήν «άμορφη».⁴

Με δεδομένη τη δυσκολία ενός μοντέρνου έργου τέχνης να αποκτήσει την έννοια της πνευματικότητας, η αρμονική αλληλεπίδραση περισσοτέρων της μιας τεχνών σε κοινό έργο μοιάζει καταφυγή στην αναζήτησή της. Εξ' άλλου, κατά τον Kandinsky, ο οποίος έχει κατ' εξοχήν ασχοληθεί με το θέμα, η ζωγραφική, μέσα από τις εσωτερικές αξίες της κι από την επίδραση που εξασκεί άμεσα πάνω σε ό,τι καλύτερο υπάρχει στον άνθρωπο, συμβάλλει στην υπέρβαση των υπολειμμάτων του «υλισμού» και μαζί με τις άλλες τέχνες συμβάλλει στην ανοικοδόμηση ενός νέου κόσμου που βασίζεται σε νέες αρχές και αξίες.⁵

3. ό.π σελ. 95-96

4. Kandinsky, Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετάφραση Μ. Παράσχης, σελ. 20, έκδοση ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1981

5. ό.π. σελ. 21

Αντικείμενο και σκοπός της εργασίας

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση του φαινομένου της σύζευξης περισσοτέρων της μιας τεχνών ως μέσου απόδοσης πνευματικότητας σε έργα τέχνης του Μοντέρνου.

Ως περίπτωση με ιδιαίτερο ενδιαφέρον μελετάται το Rothko Chapel. Πρόκειται για ένα παρεκκλήσι που κατασκευάστηκε το 1971 στο Houston, Texas, υπό το σχεδιασμό των αρχιτεκτόνων Philip Johnson, Eugene Aubry και Howard Barnstone, ώστε μέσω της σύμπραξης τριών τεχνών, της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής και της μουσικής του, να διαμορφωθούν οι κατάλληλες συνθήκες για διαλογισμό και εσωτερική ενατένιση των επισκεπτών του.

II. Μ Ε Θ Ο Δ Ο Σ

α. Μέθοδος Συλλογής Ερευνητικού Υλικού

Το ερευνητικό υλικό αντλήθηκε από βιβλιογραφικές και ηλεκτρονικές πηγές, καθώς και επιλεγμένες φωτογραφίες που τεκμηριώνουν τη μελέτη και τα συμπεράσματα. Εν γένει, τα ευρήματα βασίστηκαν σε:

- Βιβλιογραφική έρευνα (Βιβλιοθήκη της Α.Σ.Κ.Τ. και του Π.Κ)
- Έρευνα στο διαδίκτυο

β. Ερμηνευτική Μέθοδος

Η ερμηνευτική μέθοδος που επιλέχθηκε είναι η συγκριτική, καθώς παρακάτω συγκρίνονται οι τρεις διαφορετικοί τρόποι απόδοσης πνευματικότητας στο Rothko Chapel, μέσω της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής και της μουσικής του.

ΙΙΙ. ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Σύμφωνα με τον Kandinsky, κατά τη στιγμή της καλλιτεχνικής επανάστασης, όλες οι τέχνες τείνουν σε μια αναμεταξύ τους προσέγγιση, με βάση την κοινή τάση τους προς την αφαίρεση, δηλαδή την πνευματικοποίηση. Υπό αυτήν τη σκοπιά, θεωρεί τη μουσική ως την πιο προχωρημένη τέχνη, της οποίας το παράδειγμα πρέπει να ακολουθήσουν όλες οι υπόλοιπες.⁶

Χαρακτηριστικό των εικαστικών τεχνών είναι ότι επικεντρώνονται περισσότερο σε ερωτήσεις παρά σε απαντήσεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο, όμως, το κοινό, επιθυμεί να λάβει απαντήσεις στις ερωτήσεις του και όχι να έρχεται αντιμέτωπο με ευρύτερο προβληματισμό. Όσον αφορά την τέχνη, δεν είναι πια απλώς και μόνο «αναπαράσταση» της πραγματικότητας, αλλά ένας τρόπος έρευνας της αρχικής υπόστασής της.⁷ Όταν κάποιος αναζητά απαντήσεις στον προβληματισμό που σχετίζεται με την κοσμοθεωρία του, στρέφεται λογικά στη θρησκεία. Αυτή αποτελεί το σημείο συνάντησης ερωτήσεων και απαντήσεων.

Η τέχνη αποτελεί τρόπο αναζήτησης της αλήθειας και γι' αυτό υπήρχε και θα υπάρχει πάντα θέση για την τέχνη στη θρησκεία.⁸ Ο Θεατής πρέπει να συνειδητοποιήσει ό,τι είναι ιερό σ' αυτή, έτσι ώστε να αποκαλυφθεί μπροστά του, όπως μπροστά σε μια εκκλησία.⁹

6. Kandinsky, Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετάφραση Μ. Παράσχης, σελ. 22-23, έκδοση ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1981

7. ό.π. σελ. 16

8. Κέντρο Τεχνών του Πάρκου Ελευθερίας, *Γύρω Από την Πνευματικότητα Στην Τέχνη*, σελ. 3, Αθήνα, 1996

9. Kandinsky, Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετάφραση Μ. Παράσχης, σελ. 11, έκδοση ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1981

Ερευνητικά Ερωτήματα

Θα μελετηθεί περαιτέρω το δομικό, εικαστικό και θρησκευτικό περιεχόμενο του Rothko Chapel, ώστε να οδηγηθούμε εν τέλει σε συμπεράσματα που θα απαντήσουν στα εξής ερωτήματα:

1. Σε ποιο βαθμό συμβάλλει η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική και η μουσική του χώρου στην απόδοση πνευματικότητας;
2. Ανάμεσα στις τέχνες που συνυπάρχουν, προτανεύει κάποια; Αν ναι, ποια και πώς αυτό ερμηνεύεται;
3. Η μουσική του παρεκκλησίου λειτουργεί αυτόνομα ή υποστηρικτικά στα οπτικά ερεθίσματα που προσφέρει ο χώρος;
4. Κατά πόσο το θρησκευτικό συναίσθημα του χώρου συμβάλλει τελικά στην ψυχολογία των επισκεπτών;
5. Ήταν απαραίτητη η συμβολή και των τριών τεχνών για τη δημιουργία των κατάλληλων συνθηκών εσωτερικής ενατένισης στο παρεκκλήσι;
6. Κατά πόσο ήταν επιτυχής η σύμπραξη των εικαστικών τεχνών στην περίπτωση του Rothko Chapel;

IV. ΕΥΡΗΜΑΤΑ

α. Το Παρεκκλήσι Rothko Chapel

Κατά το 1964,¹⁰ οι John και Dominique de Menil ανέθεσαν στο ζωγράφο Mark Rothko¹¹ να δημιουργήσει ένα χώρο στοχασμού, όπου θα στεγαζόνταν δικοί του πίνακες γι' αυτόν το σκοπό.¹²

Ο αρχιτέκτονας που ορίστηκε αρχικά, ήταν ο Philip Johnson, με τον οποίο ο Rothko συγκρούστηκε λόγω των διαφορετικών τους ιδεών πάνω στο κτήριο.¹³ Για το λόγο αυτό, το παρεκκλήσι θα περνούσε λίγο αργότερα από πολλές αναθεωρήσεις και αρχιτέκτονες, που θα

10. Την ίδια περίοδο, δημιουργήθηκαν οι μεταβατικοί «πολυμορφικοί» πίνακες του Rothko. Ο ίδιος τα περιγράφει ως οργανικές δομές και αυτοδύναμες μονάδες της ανθρώπινης έκφρασης. Για εκείνον, αυτά τα θολά ορθογώνια διάφορων χρωμάτων, στερούνται το τοπίο ή την ανθρώπινη φιγούρα, το μύθο και τα σύμβολα, καθώς έχουν τη δική τους δύναμη ζωής. Πίστευε ότι περιείχαν μία «πνοή ζωής» που έλειπε από τους περισσότερους παραστατικούς πίνακες της εποχής.

WIKIPEDIA (2012). Mark Rothko. Στο http://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Rothko (πρόσβαση 10/4/2013)

11. Αμερικάνος ζωγράφος εβραϊκής καταγωγής, γεννημένος στη Λεττονία στις 25 Σεπτεμβρίου 1903. Αναγνωρίζεται σήμερα ως «αφηρημένος εξπρεσιονιστής» και πρόκειται για έναν από τους πιο διάσημους Αμερικάνους ζωγράφους του μεταπολέμου. Κουντιούρη, Καλλιόπη, *Αμερική 1945-1970. Χρόνος, Μέγεθος, Θνητότητα: Η περίπτωση του Mark Rothko*, σελ. 97-98, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος, 2007

12. Arch Daily (2011). AD Classics: Rothko Chapel / Philip Johnson, Howard Barnstone, Eugene Aubry and Mark Rothko. Στο <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/> (πρόσβαση 10/4/2013)

13. Ο Rothko είχε αντίρρηση απέναντι στο μνημειακό σχέδιο του Johnson, καθώς θα αποσπούσε την προσοχή από το έργο του, που θα φιλοξενούσε το κτήριο. Είχε απορρίψει την ιδέα του Johnson για μία περικομμένη πυραμίδα που θα επέτρεπε την ομοιόμορφη διάχυση του φωτός στους τοίχους. Πολύ αργότερα, ο Johnson επικράτησε και πιθανόν να είχε δίκιο πως ο Rothko είχε κάνει ένα μεγάλο λάθος ως προς τον φωτισμό. Ashton, Dore, *About Rothko*, p. 183, Oxford University Press, New York, 1983

δούλευαν πάνω στο χώρο στοχασμού. Τα καθήκοντα του αρχιτέκτονα μεταφέρθηκαν στον Howard Barnstone και στο συνεργάτη του, Eugene Aubry, οι οποίοι ανέπτυξαν το σχέδιο σύμφωνα με τις επιθυμίες του Rothko. Για τον ίδιο, το παρεκκλήσι θα ήταν ένας προορισμός, ένα «προσκύνημα» μακριά από το κέντρο της τέχνης, τη Νέα Υόρκη, όπου αυτοί που αναζητούσαν το νέο πνευματικό του έργο θα μπορούσαν να ταξιδέψουν. Το παρεκκλήσι χρειάστηκε έξι χρόνια από τη ζωή του, σταδιακά μεταμορφώνοντας τον ίδιο και την τέχνη του σε μία εξερεύνηση και αφοσίωση στην δυνατότητα της υπερβατικότητας.¹⁴

Κατά το τέλος του 1964,¹⁵ όταν ο Rothko ξεκίνησε να εργάζεται πάνω στους πίνακες του παρεκκλησίου, είχε μετατρέψει το στούντιό του σε ένα δωμάτιο με εσωτερικά προσωρινά χωρίσματα σύμφωνα με την κάτοψη του παρεκκλησίου.¹⁶ Το παρεκκλήσι θα ήταν ρωμαιοκαθολικό και κατά τα πρώτα χρόνια του σχεδιασμού του, ο Rothko πίστευε πως θα παρέμενε έτσι. Για το λόγο αυτό, ο σχεδιασμός του κτηρίου και τα θρησκευτικά στοιχεία των έργων του εμπνεύστηκαν από τη Ρωμαιοκαθολική τέχνη και αρχιτεκτονική.¹⁷

14. Arch Daily (2011). AD Classics: Rothko Chapel / Philip Johnson, Howard Barnstone, Eugene Aubry and Mark Rothko. Στο <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/> (πρόσβαση 10/4/2013)

15. Κατά το 1950, όπου υπήρχε επιφάνεια στα έργα του, υπήρχε επίσης και μία σκιά. Σε κάθε περίπτωση, θα ήταν λάθος να θεωρηθεί ως σκιά, καθώς κάθε επιφάνειά του προοριζόταν να γίνεται αισθητή ως φως. Όταν επέμενε πως δεν ήταν το χρώμα που τον ενδιέφερε, δε γινόταν αυθαίρετος, καθώς αυτό που εννοούσε ήταν η προσπάθειά του να δημιουργήσει και να παράξει φως μέσω της συγκάλυψης, της αραίωσης και της πύκνωσης, σε συνδυασμό με τη χρήση του μουσικού vibrato. Ashton, Dore, *About Rothko*, p. 137, Oxford University Press, New York, 1983

16. Οι de Menils υποστήριξαν πως «Η αγάπη του για το οικείο περιβάλλον ήταν τέτοια, ώστε να θέλει να δημιουργήσει το ίδιο δάπεδο από τσιμέντο, το ίδιο είδος τοίχων. Του άρεσαν τα αρχαία κτήρια με περίεργα σχήματα».

17. Το οκταγωνικό σχήμα βασίζεται στη Βυζαντινή εκκλησία St. Maria Assunta.

Εν τέλει, δεν έζησε για να δει την ολοκλήρωση του παρεκκλησίου το 1971, καθώς αυτοκτόνησε στο σιούντιό του στη Νέα Υόρκη στις 25 Φεβρουαρίου 1970. Το παρεκκλήσι σήμερα είναι μη-θρησκευτικό.



Εικόνα 1

Philip Johnson

1. Αρχιτεκτονική

Το παρεκκλήσι διαθέτει ένα απλό¹⁸ εξωτερικό από τούβλα, επίπεδη οροφή και ένα επίπεδο· τελείως διαφορετικό από την αρχική ιδέα του Johnson για ένα κτήριο με τετράγωνη κάτοψη, λευκό στόκο, σκυρόδεμα και μία μνημειακή πυραμίδα ως οροφή. Εν τέλει, ο Johnson σχεδίασε την κύρια είσοδο, περιλαμβανομένων των ανοιγμάτων που φέρουν το φως της ημέρας στον προθάλαμο, επέλεξε τον προσανατολισμό του παρεκκλησίου στο τοπίο και σχεδίασε την ανακλαστική επιφάνεια νερού¹⁹ στον περιβάλλοντα χώρο.

Η κάτοψη του κτηρίου έχει ένα ακανόνιστο οκταγωνικό σχήμα. Πρωταρχικά κριτήρια για τη μορφή του εσωτερικού ήταν η μετωπικότητα και η συμμετρία της διάταξης· κριτήρια που το οκτάεδρο με την ακτινική του συμμετρία, η οποία επιτρέπει στο θεατή μια ισόμετρη εποπτεία των πινάκων, εκπληρώνει με επιτυχία. Στην οκταγωνική του μορφή, το παρεκκλήσι θυμίζει τα πρώιμα χριστιανικά βαπτιστήρια.

Το κτήριο διαθέτει τέσσερις ευρείς κύριους τοίχους μεταξύ τεσσάρων δευτερευόντων, οι οποίοι ενώνονται σχηματίζοντας αμβλείες γωνίες, γεγονός που συμβάλλει στην ομαλή μετάβαση από το ένα έργο στο άλλο.²⁰ Τέλος, περιλαμβάνει μία ορθογώνια αψίδα και φεγγίτη στην οροφή,²¹ με φίλτρο λεπτού υφάσματος, ώστε να επιτρέπει τη διάχυση του φωτός στο κέντρο του παρεκκλησίου.²²

18. Ο Rothko πρότεινε μία απλή, ταπεινή κατασκευή, ώστε οι τοιχογραφίες του να βρίσκονται στο προσκήνιο. Baal-Teshuva, Jacob, Rothko, p. 73, Taschen, Berlin, 2003

19. Για το γλυπτό του Σπασμένου Οβελίσκου του Barnett Newman

20. Κουντιούρη, Καλλιόπη, *Αμερική 1945-1970. Χρόνος, Μέγεθος, Θνητότητα: Η περίπτωση του Mark Rothko*, σελ. 193, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος, 2007

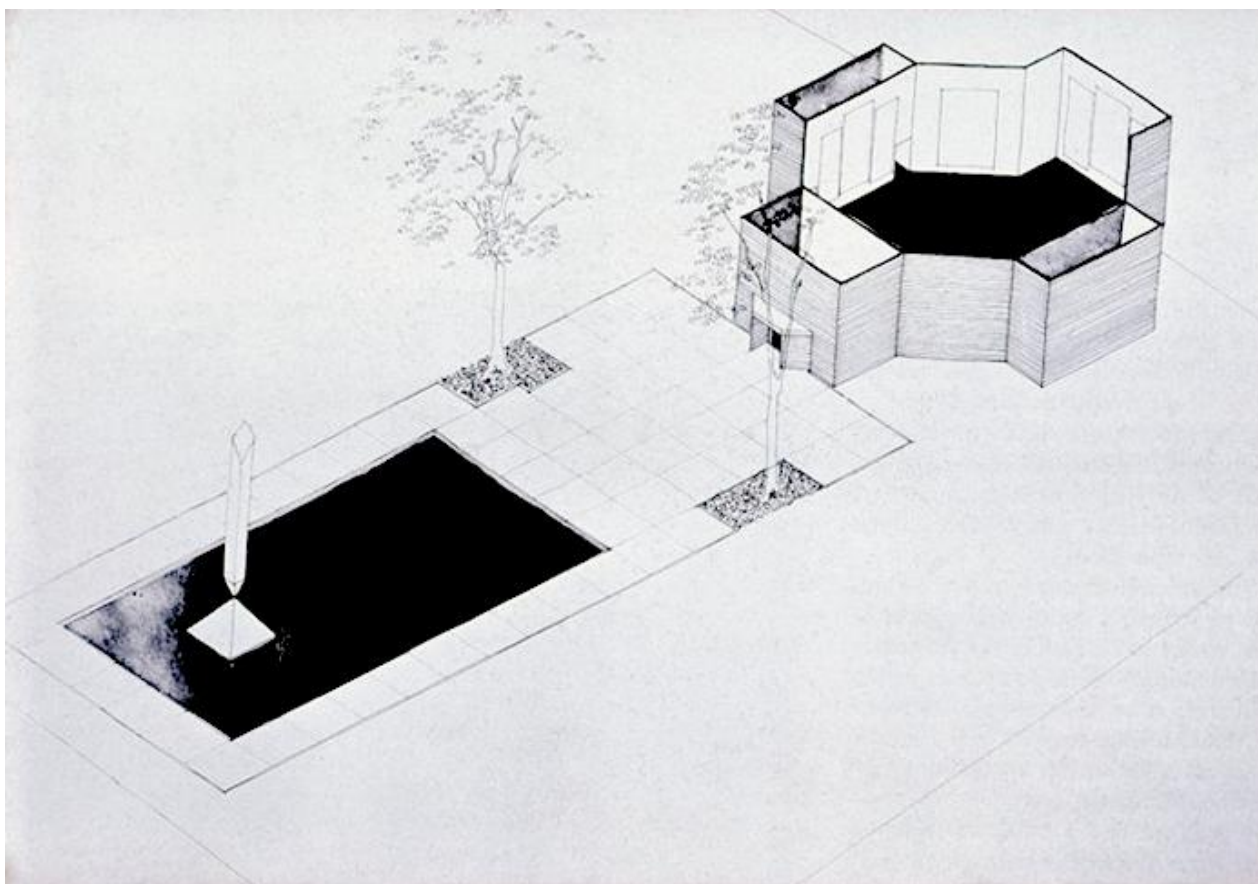
21. Arch Daily (2011). AD Classics: Rothko Chapel / Philip Johnson, Howard Barnstone, Eugene Aubry and Mark Rothko



Εικόνα 2

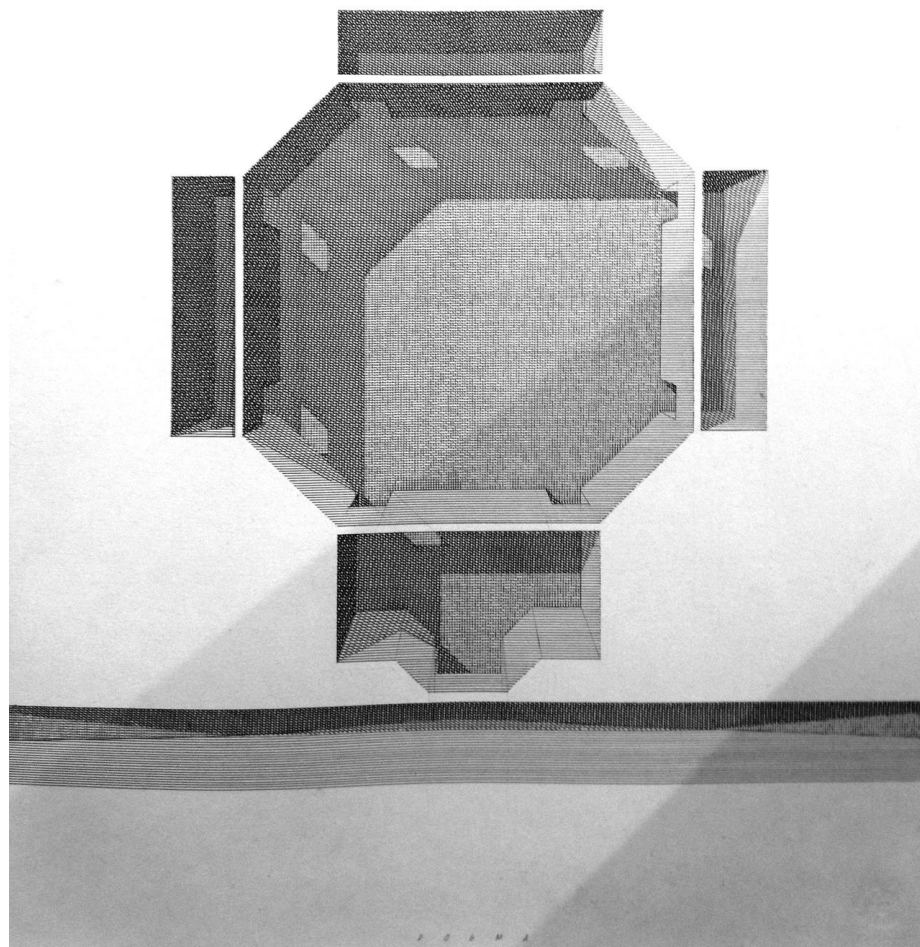
Rothko Chapel

22. Baal-Teshuva, Jacob, *Rothko*, p. 73, Taschen, Berlin, 2003



Εικόνα 3

Αξονομετρικό



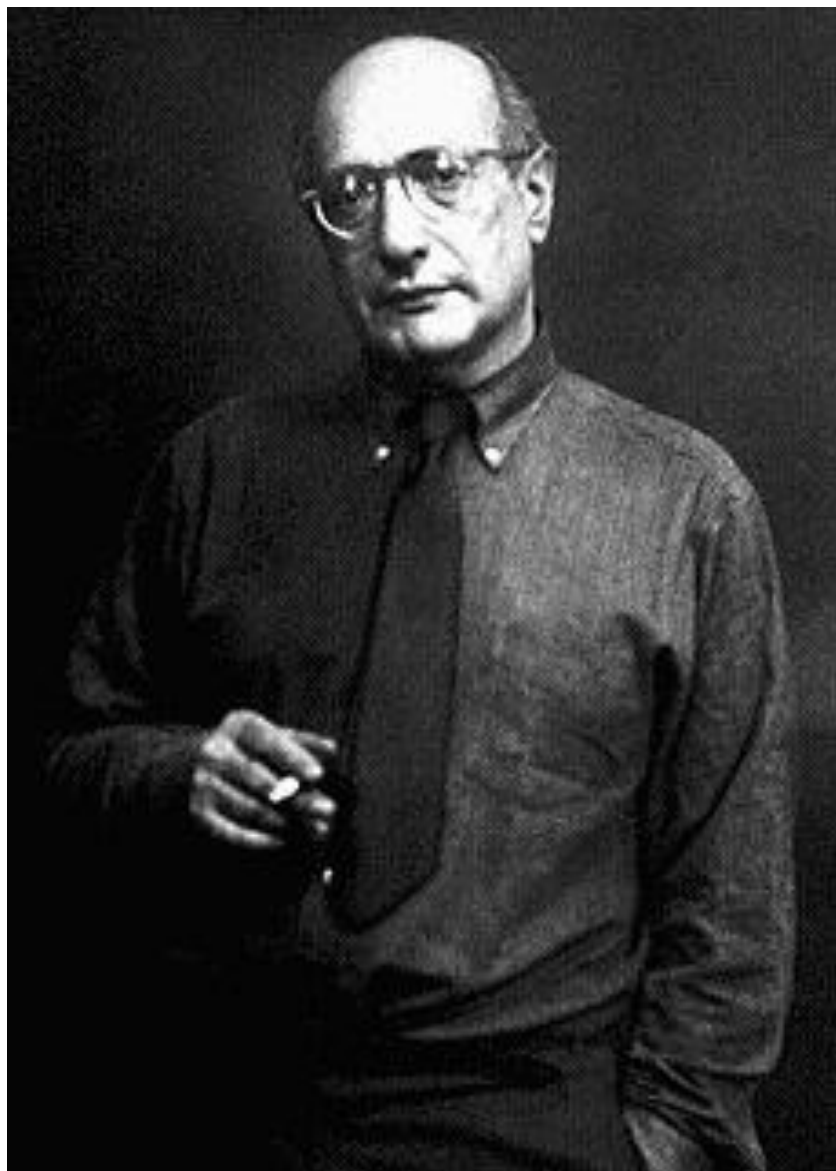
Εικόνα 4

Κάτοψη παρεκκλησίου



Εικόνα 5

Εσωτερικό του Rothko Chapel



Εικόνα 6

Mark Rothko

2. Ζωγραφική

Το παρεκκλήσι στεγάζει 14 πίνακες του Mark Rothko, οι οποίοι αποτελούνται από ένα μονόχρωμο τρίπτυχο σε ελαφρύ καφέ επί του κεντρικού τοίχου και ένα ζεύγος τρίπτυχων αριστερά και δεξιά από αδιαφανή μαύρα ορθογώνια. Μεταξύ των τρίπτυχων υπάρχουν τέσσερις ανεξάρτητοι πίνακες και ένας επιπρόσθετος πίνακας αντικρίζει το κεντρικό τρίπτυχο από τον απέναντι τοίχο. Ως αποτέλεσμα, ο θεατής περιβάλλεται από μαζικά, επιβλητικά οράματα σκοταδιού. Παρά τη βάση στο θρησκευτικό συμβολισμό και λιγότερο στην εικόνα, είναι δύσκολο οι πίνακες να συνδεθούν συγκεκριμένα με τον παραδοσιακό Χριστιανικό συμβολισμό.²³

Για τους καμβάδες μεγάλων διαστάσεων, ο Rothko επέλεξε μία σκοτεινή παλέτα.²⁴ Οι πίνακές του, σε σύνθεση από κόκκινο με υποτόνο του μωβ και μαύρο χρώμα, έπρεπε να είναι λείοι, όχι όμως μονότονοι. Μόλις οι καμβάδες απέκτησαν μία «δαμασκηνή» βάση, τοποθετήθηκαν σε στοίχιση, σε ένα αντίγραφο του παρεκκλησίου, ώστε ο Rothko να είναι σε θέση να οραματιστεί το αποτέλεσμα, αλλά και να επέμβει σε αυτό πριν την τελική μορφή.²⁵

Ως τελευταία κίνηση, θα αποφάσιζε πού θα τοποθετήσει το μαύρο ορθογώνιο. Αυτά τα εσωτερικά σχήματα σχεδιάζονταν για μέρες,²⁶

23. Arch Daily (2011). AD Classics: Rothko Chapel / Philip Johnson, Howard Barnstone, Eugene Aubry and Mark Rothko. Στο <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/> (πρόσβαση 10/4/2013)

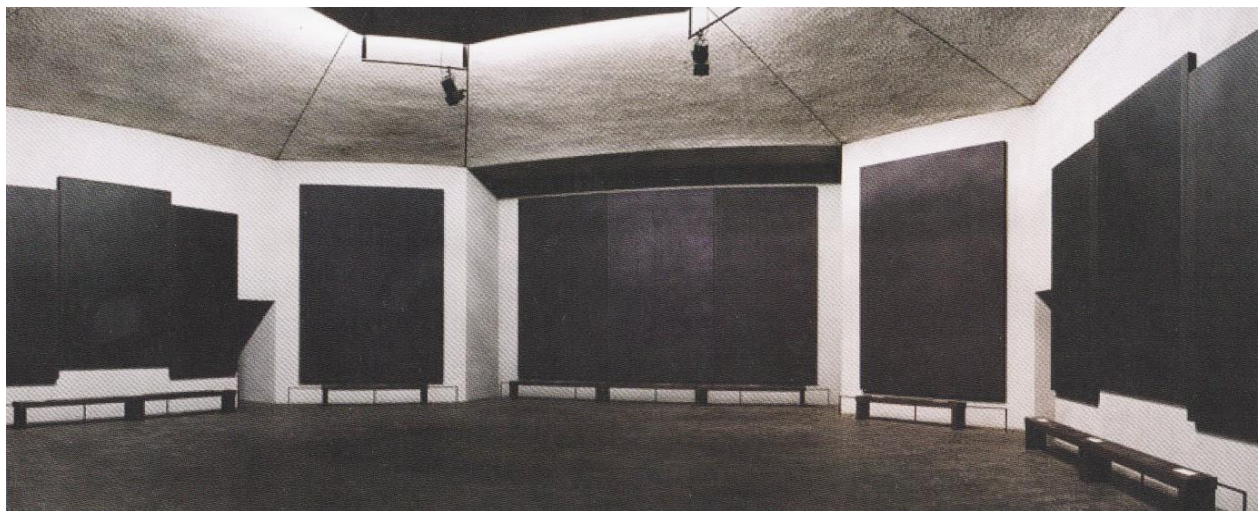
24. Baal-Teshuva, Jacob, *Rothko*, p. 74, Taschen, Berlin, 2003

25. Ashton, Dore, *About Rothko*, p. 173, Oxford University Press, New York, 1983

26. Πολλές φορές, ο Rothko αποφάσιζε να αλλάξει την απόσταση του κυρίαρχου σχήματος από το περίγραμμα του καμβά κατά $\frac{1}{4}$ της ίντσας ή αν είχε ήδη ζωγραφίσει το σκοτεινό εσωτερικό, αντικαθιστούσε το έργο με κάποιο άλλο. Πέρασαν αρκετοί μήνες με αυτή τη διαδικασία λεπτομερούς επεξεργασίας.

ατομικά και σε συνδυασμό μεταξύ τους. Η επιλογή των δύο βασικών χρωμάτων- μαύρο και κόκκινο- και οι παραλλαγές τους που αντανακλούσαν το φως, τον βοήθησαν να καθορίσει την εικόνα.²⁷

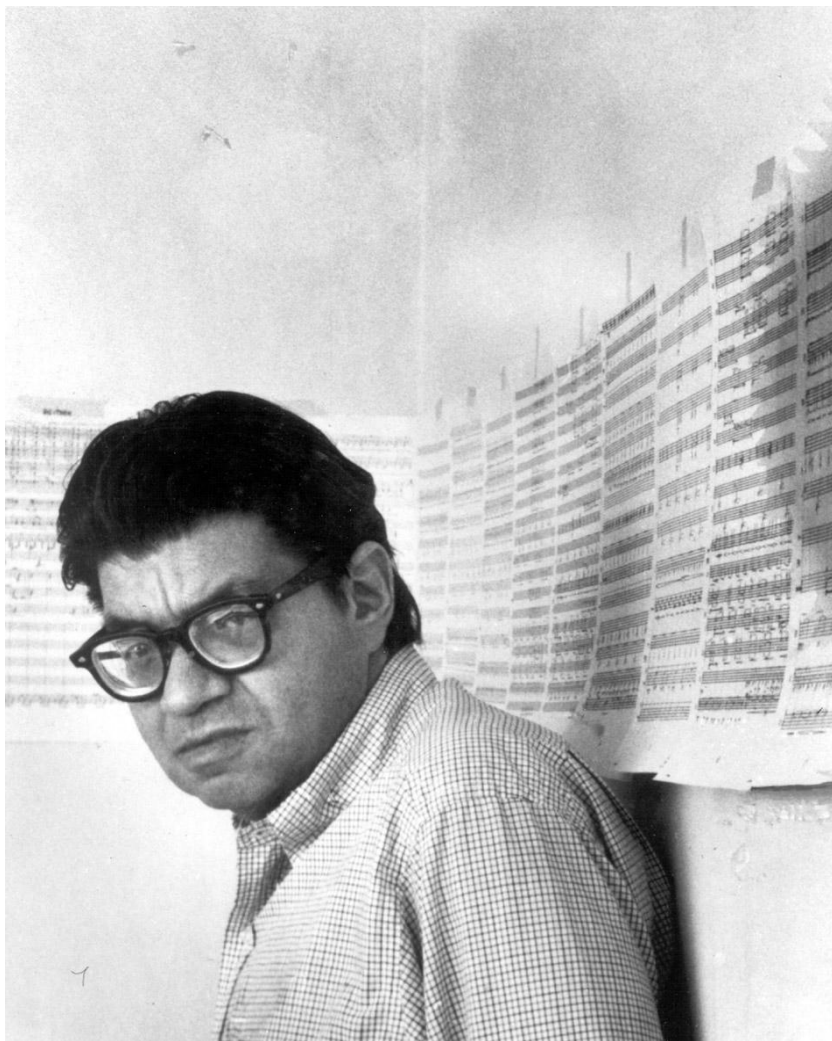
Αναφορικά προς το είδος εικαστικής, χρωματικής σύνθεσης, υπάρχουν δύο είδη: το βόρειο τρίπτυχο καθώς και οι τέσσερις πίνακες στους διαγώνιους τοίχους είναι σκούρες βιολετί μονοχρωμίες, ενώ τα τρίπτυχα του οριζόντιου άξονα ακολουθούν τη γνώριμη εικαστική φόρμουλα του ώριμου έργου του Rothko.²⁸



Εικόνα 7

27. Ashton, Dore, *About Rothko*, p. 173, Oxford University Press, New York, 1983

28. Κουντιούρη, Καλλιόπη, *Αμερική 1945-1970. Χρόνος, Μέγεθος, Θνητότητα: Η περίπτωση του Mark Rothko*, σελ. 194, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος, 2007



Εικόνα 8

Morton Feldman

3. Μουσική

Ο Rothko επιθυμούσε να προσδώσει στους πίνακές του την ίδια εκφραστική δύναμη της μουσικής, καθώς τη θεωρούσε μία στοιχειώδη ανάγκη και συμπαντική γλώσσα. Η ιδέα ότι οι πίνακες πρέπει να αντιμετωπίζονται με τον ίδιο τρόπο με τη μουσική προήλθε από τη μελέτη των κειμένων του Nietzsche,²⁹ κατά τον οποίο, η μουσική ήταν η πραγματική γλώσσα του αισθήματος.³⁰

Η μουσική αναλογία, ή αλλιώς, το ενδιαφέρον για το «πνεύμα της μουσικής», ήταν απλώς ένας τρόπος για τον Rothko να αντιμετωπίσει την πρωτοφανή φύση αυτού του εγχειρήματος. Αναζήτησε μουσικούς και ήταν φιλικός με αρκετούς συνθέτες, μεταξύ των οποίων ήταν και ο Morton Feldman³¹, του οποίου η μουσική «συνέχιζε» παρά άλλαζε. Με την ίδια έννοια, οι πίνακες του Rothko «συνέχισαν», με τον κάθε καμβά να εκφράζει σιωπηλά το όραμα ολόκληρου του ανθρώπινου δράματος.³²

Κατά τον Feldman, *«Όπως το παρεκκλήσι, έτσι και η μουσική έχει συλληφθεί κάτω από ένα οικουμενικό πνεύμα. Το βλέπω ως ένα «κοσμικό έργο». Προσπάθησα να δημιουργήσω μία μουσική που θα*

29. Η κύρια φιλοσοφική επιρροή εκείνης της περιόδου ήταν το έργο του Friedrich Nietzsche, «The Birth of Tragedy», κατά το οποίο υποστήριζε ότι η ελληνική τραγωδία υπηρετούσε στο να λυτρώσει τον άνθρωπο από τους φόβους της θνητής ζωής. Από εκείνη τη στιγμή, η τέχνη του είχε ως στόχο να ανακουφίσει το πνευματικό κενό του σύγχρονου ανθρώπου. Πίστευε ότι αυτό το κενό είχε προέλθει εν μέρει από την έλλειψη μυθολογίας, η οποία κατά τον Nietzsche θα μπορούσε να «διαμορφώσει το παιδικό μυαλό σε αυτό ενός ώριμου ανθρώπου».

30. Baal-Teshuva, Jacob, *Rothko*, p. 38, Taschen, Berlin, 2003

31. Αμερικάνος συνθέτης, γεννημένος στο Brooklyn της Νέας Υόρκης, μέσα σε μία οικογένεια Ρώσων – Εβραίων μεταναστών από το Κίεβο, στις 12 Ιανουαρίου 1926. Βασική φιγούρα στη μουσική του 20ου αιώνα και πρωτοπόρος της αόριστης μουσικής,

32. Ashton, Dore, *About Rothko*, p. 143, Oxford University Press, New York, 1983

βαδίζει πάνω στη λεπτή γραμμή μεταξύ της αφηρημένης τέχνης και της συναισθηματικής επιθυμίας που χαρακτηρίζει κάθε «ανθρώπινο ον». Η χορωδία συμβολίζει την αφηρημένη τέχνη, ενώ τα όργανα την ανάγκη για ανθρώπινη έκφραση».

Το καλλιτεχνικό όραμα του Feldman ήταν παρόμοιο με του Rothko, καθώς πίστευε πως η μουσική πρέπει να χρησιμοποιείται ως όχημα για την πνευματική υπέρβαση. Η μουσική σύνθεση «*Rothko Chapel*» αποτελείται από τέσσερα μέρη και η εκτέλεσή του πραγματοποιείται από ένα σύνολο φωνών και οργάνων.³³ Χαρακτηριστικό της σύνθεσης αποτελούν τα διάσπαρτα κενά «ησυχίας» που παρεμβάλλονται ανάμεσα στα όργανα, επιτρέποντας στον ήχο να αντηχεί μέσα στο χώρο. Αρχικά, κάθε όργανο ηχεί μόνο του μέσα στην ησυχία, ενώ η χορωδία εμφανίζεται σα να σκεπάζει τα υπόλοιπα όργανα και να απλώνει στο χώρο. Δεν υπάρχει μία ευδιάκριτη μελωδία. Αντί αυτού, αντηχούν νότες από διάφορα όργανα, οι οποίες παρακμάζουν σταδιακά μέσα στην ησυχία. Η χρήση των οργάνων συνοδεύει και παράλληλα προκαλεί μία αίσθηση έντασης στην ηρεμία της χορωδίας. Αυτές οι διακριτικές μεταβάσεις αντανakλούν τις μεταβαλλόμενες μορφές στις λεπτές στρώσεις σκοτεινών χρωμάτων, που εφάρμοσε ο Rothko στους τέσσερις μαύρους καμβάδες.³⁴ Δεν υπάρχει καμία επανάληψη στο κομμάτι, προκειμένου να ακούγεται ως ένας αφηρημένος ήχος.

Προς το τέλος, επικρατεί σχεδόν ένας θλιμμένος τόνος.³⁵ Στόχος του κάθε μέρους ήταν να προσφέρει «μία σειρά από αντιτιθέμενα

33. Πρέπει να σημειωθεί ότι ήταν ασυνήθιστο για τον ίδιο να χρησιμοποιήσει προσωπικές αναφορές στο έργο του κι ενώ ο Rothko θα διαφωνούσε με τη χρήση του «εγώ» μέσα σε αυτό, παρ' όλα αυτά παραμένει η μοναδική του σύνθεση με αυτοβιογραφικό χαρακτήρα. Παραδόξως, επιχείρησε ακόμη να συμπεριλάβει αναφορές της ζωής και του έργου του Rothko μέσα στο κομμάτι. Δεδομένης της άρνησης του Rothko να παραδώσει πολλά από τα έργα του στο κοινό, είναι απίθανο να συμφωνούσε με αυτό το συνδυασμό.

34. Ashton, Dore, *About Rothko*, p. 26, 28, 32, Oxford University Press, New York, 1983

35. Σαν τη νοσταλγία μιας ζωής που πέρασε.

τμήματα», ώστε να δημιουργήσουν ένα «δραματικό ενδιαφέρον». Περιγράφεται ως ένα πέρασμα «μονόχρωμο», όπως οι πίνακες του παρεκκλησίου, δημιουργώντας «παραισθήσεις». ³⁶

36. Ashton, Dore, *About Rothko*, p. 33, 34, Oxford University Press, New York, 1983

β. Το Δομικό Περιεχόμενο

Το μέγεθος και η τοποθέτηση των πινάκων, η απόσταση μεταξύ θεατή και έργου, το οκτάγωνο σχήμα του εκθεσιακού χώρου και οι λοξές γωνίες των τοίχων συντείνουν στη μη δυνατή οπτική επαφή του θεατή με το συγκεκριμένο έργο παραπάνω από λίγα δευτερόλεπτα. Αυτόματα παρειασφρεύουν στο οπτικό του πεδίο τα γειτονικά έργα, σχετικοποιώντας ή «αλλοιώνοντας» τις πρώτες αισθητικές εντυπώσεις. Αυτή η, κατά κάποιον τρόπο, αναίρεση της αισθητικής αυτονομίας του κάθε πίνακα επεκτείνεται σε όλο το εύρος της εγκατάστασης. Η υπεροχή του συνόλου διακόπτεται συνεχώς από την αναπόφευκτη προσήλωση στον εκάστοτε αντικείμενο πίνακα.

Κάθε μία από τις οκτώ εικαστικές ενότητες της εγκατάστασης, ή διαφορετικά, των τεσσάρων εικαστικών ειδών, στα οποία συνομαδώνονται, παρουσιάζει μια ορισμένη εικαστική φυσιογνωμία, η οποία προσφέρει συγκεκριμένες δυνατότητες νοηματοδότησης και ερμηνείας, πάντα βέβαια στο πλαίσιο των επικοινωνιακών τους αλληλοαναφορών. Πιο συγκεκριμένα, ο πίνακας στην είσοδο, σε συνδυασμό με το βόρειο τρίπτυχο, αποκτούν ιδιαίτερο βάρος, επειδή είναι τα μόνα μέρη της εγκατάστασης που δεν επαναλαμβάνονται. Η μοναδικότητα του πίνακα της εισόδου αναφαίνεται δρασικότερα, αν αναλογιστούμε ότι, παρά την κυκλικότητα του έργου, ο πίνακας αυτός θα μπορούσε, λόγω της μοναδικότητάς του, να αποτελέσει εφελτήριο εκκίνησης για την αισθητική πρόσληψη.

Οι μονοχρωμίες, ενιαίες ως προς την εικαστική σύνθεση, έχοντας απλά και σταθερά εξωτερικά περιγράμματα, προσαρμόζονται με ευχέρεια στους τοίχους. Κατά παράδοξο τρόπο, σε αντίθεση με τον υποβλητικό τους όγκο, οι πίνακες με τα μαύρα πλαίσια παρουσιάζουν μεγαλύτερη «κινητικότητα» από τις μονοχρωμίες. Τα τρίπτυχα

αναλαμβάνουν το ρόλο της ανήσυχης κινητικότητας κάθε περατού, ενώ οι μονοχρωμίες την ήρεμη πλήρωση του απόλυτου.³⁷



Εικόνα 9

37. Κουντούρη, Καλλιόπη, *Αμερική 1945-1970. Χρόνος, Μέγεθος, Θνητότητα: Η περίπτωση του Mark Rothko*, σελ. 203-206, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος, 2007

γ. Το Εικαστικό Πρόγραμμα

Μια νέα διάσταση στο πλαίσιο της εγκατάστασης αποτελεί η συλλογική άρνηση των έργων να συντελέσουν επιφάνειες, πάνω στις οποίες ο θεατής θα προβάλλει τις ποικίλες αναφορές νοηματοδότησης, ψυχικής ταύτισης και αισθητικής τέρψης. Πέραν του ότι τα έργα ασκούν μια αποξενωτική ενέργεια στο θεατή, λόγω του υποβλητικού τους συνόλου, το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι οι πίνακες έχουν απεκδυθεί της ατομικότητάς τους, με την έννοια του να αποτελούν αυτόνομους πόλους αισθητικής προσοχής. Αξίζει να σημειωθεί ότι η εγκατάσταση λειτουργεί περισσότερο ως ενιαία επένδυση του εσωτερικού χώρου του κτηρίου και λιγότερο ως εκθεσιακός χώρος, στον οποίο ο επισκέπτης μετακινείται διαδοχικά από το ένα έργο στο άλλο, αλλά η ανομοιομορφία των έργων, αν και όχι μεγάλη, συνεισφέρει εν τούτοις στην εσωτερική διάρθρωση της ολότητας.

Ως προς την αισθητική διαρρύθμιση του χώρου, δηλαδή την αλληλεπίδραση μεταξύ πινάκων και θεατή, παρατηρούμε πως κεντρικός άξονας τόσο της αισθητικής πρόσληψης της εγκατάστασης όσο και της ερμηνευτικής προσέγγισης του συνόλου είναι η παλινδρόμηση.³⁸

Ξεκινώντας από τη χρωματική διαφοροποίηση των έργων και σε συνδυασμό με τις κλίμακες μεγέθους, μπορεί κανείς αρχικά να ιχνηλατήσει παλινδρομικές ενέργειες σε αναφορά με την αισθητική παρουσία των πινάκων με μαύρες χρωματικές έδρες. Η σχεδόν αδιαφοροποίητη εικαστική επιφάνεια δε μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε την παλινδρόμηση ως συστολή-διαστολή των ενδοεικονικών δεδομένων. Λόγω αυτού, η προσοχή στρέφεται αυτόματα στις αισθητικές επενέργειες των έργων πάνω στο θεατή. Δεδομένου ότι η εγκατάσταση αξιώνει εξ αρχής τον προσανατολισμό της αισθητικής πρόσληψης προς μια ενιαία ολότητα, αποτρέποντας έτσι

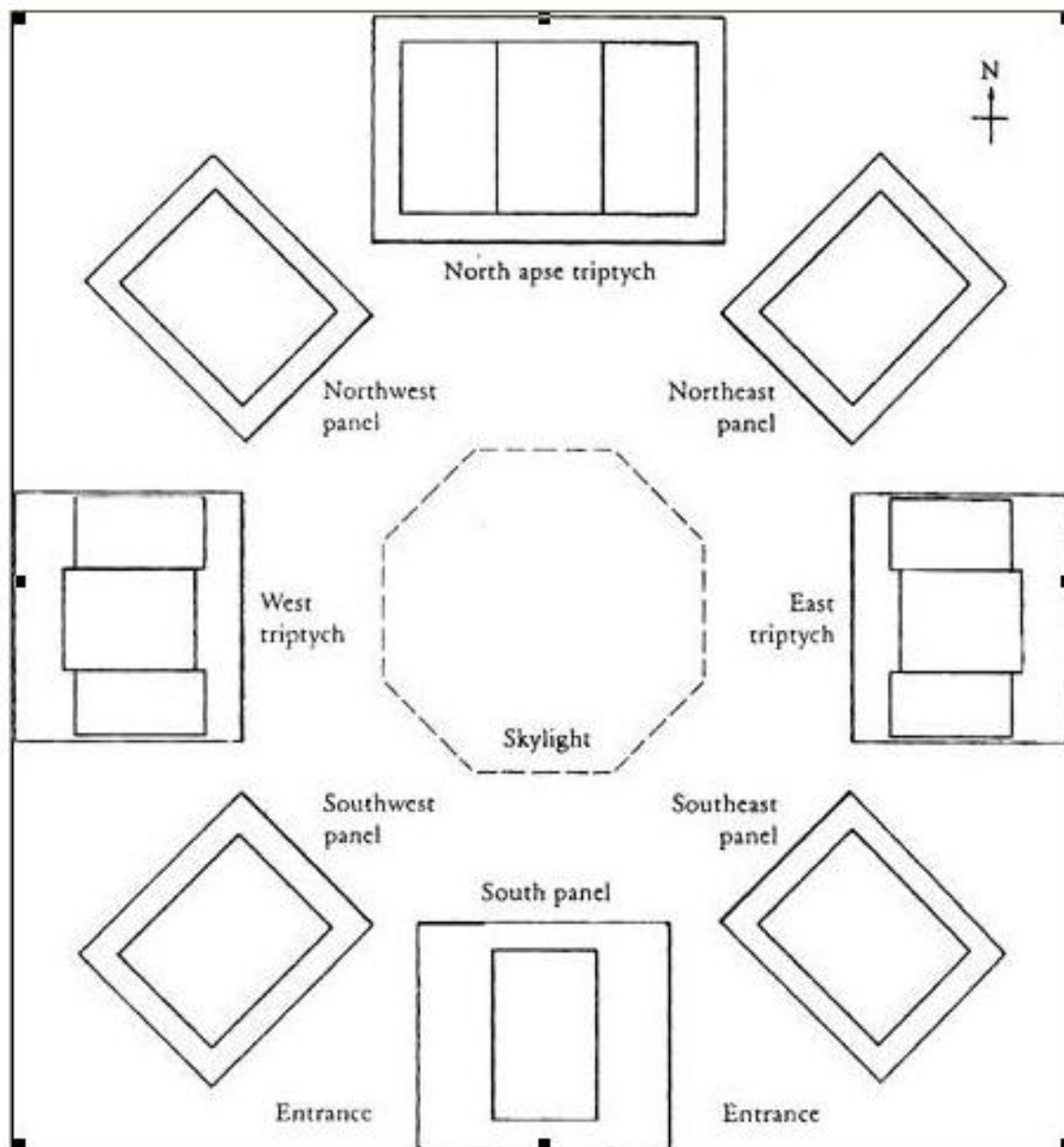
38. ό.π σελ. 195

την «προσκόλληση» στις επιμέρους επιφάνειες, επιφέρει στο θεατή μια διεγερμένη αίσθηση της σωματικότητάς του, καθώς ερχόμενος αντιμέτωπος μετωπικά με υποβλητικές επιφάνειες, οδηγείται στο να «εξισορροπήσει» τις συντεταγμένες της παρουσίας του στο χώρο.

Το υποβλητικό μέγεθος της αντικείμενης εικαστικότητας προσφέρει στο θεατή τη δυνατότητα ενός είδους «εξύψωσης» και ανάτασης, ως διεύρυνση των ορίων της σωματικής ατομικότητας, επεκτατική εξωτερίκευση του εαυτού δια μέσου της «οικειοποίησης» του αντικειμένου.

Πρόκειται για μια εικαστική-αισθητική ενορχήστρωση του αισθήματος του Υψηλού. Ο θεατής βιώνει την παρουσία του σε χαμηλή (συστολή-«βαρύνουσα» σωματικότητα), αλλά και υψηλή (διαστολή-ανάταση) κλίμακα. Η αντιφατικότητα αυτή ριζώνει στο διφορικό χαρακτήρα του παρεκκλησίου, ως εκθεςιακού και «ιερού» χώρου. Καθώς η σχέση του θεατή συντονίζεται γύρω από την αισθητική πρόσληψη των εικαστικών δεδομένων, παράλληλα κυριαρχεί το θρησκευτικό δέος του εκκλησιαστικού χώρου, το οποίο δεν αποτρέπει τον επισκέπτη από το να συμμετέχει στα δρώμενα, όμως του υπενθυμίζει διαρκώς το καθήκον της υπέρβασης της ατομικότητας.³⁹

39. ό.π σελ. 196-199



Εικόνα 10

δ. Το Θρησκευτικό Περιεχόμενο

Υπάρχει αναντίρρηση θρησκευτικό περιεχόμενο στην εγκατάσταση,⁴⁰ πρέπει όμως να σημειωθεί πως δεν είναι παραδοσιακό. Το παρεκκλήσι αποτελεί χώρο οικουμενικής θρησκευτικότητας. Ο Rothko αρνείται κάθε ομολογιακή ορθοδοξία και δογματικό περιορισμό. Το είδος της θρησκευτικότητας, την οποία θεωρεί υπεράνω και ενάντια σε κάθε καλλιτεχνική δεξιότητα, εικαστική και μορφική πληρότητα, συσχετίζεται με την παγκοσμιότητα της πανανθρώπινης μοίρας.

Συνεπώς, δε δημιούργησε μια θρησκευτική γλώσσα, αφού είχε θέσει εξ αρχής το έργο του στην υπηρεσία της έκφρασης του περατού και του απόλυτου ταυτόχρονα. Το παρεκκλήσι αναδεικνύεται σε «κιβωτό» κατάλληλη για τη θρησκευτική τέχνη με την ευρύτερη έννοια του όρου. Ασφαλώς, εντάσσεται στα πλαίσια μιας χριστιανικής εκκλησιαστικότητας.

Λόγω, όμως, του ότι οι εβραϊκές καταβολές του Rothko αντιτίθενται στη χριστιανική ομολογία πίστης, όπως επίσης και ότι ο ίδιος δεν ήθελε να δημιουργήσει ένα είδος εβραϊκής συναγωγής, συντείνουν ακριβώς στην ομολογιακή «ουδετερότητα» του χώρου.

Αναμφίβολα, η εγκατάσταση περιέχει στοιχεία, τα οποία παραπέμπουν αυτόματα στις παραστατικές τεχνικές της προαναγεννησιακής τέχνης, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το μεσαιωνικό εκκλησιαστικό τρίπτυχο, ως είδους τέμπλου και παραστατική υποτύπωση του

40. Η μόνη θρησκευτική νύξη που έκανε ποτέ ο Mark Rothko για το παρεκκλήσι ήταν η σύνδεση με τη θρησκευτική του εμπειρία από τη βασιλική της St. Maria Asunta στο Torcello.

τριαδολογικού δόγματος του Χριστιανισμού, να αποτελεί κεντρικό άξονα της οργανωτικής του διάρθρωσης.⁴¹

ε. Το Μεταφυσικό Περιεχόμενο

Το κόκκινο ταυτίζεται με τη χρωματική επιφάνεια των μονοχρωμιών, αποτελώντας ταυτόχρονα το σχεδόν «αφανές» φόντο των τριπτύχων του οριζόντιου άξονα. Αν, λοιπόν, το κόκκινο αποτελεί κάποιο είδος «αιώνιας ζωής», τα μαύρα πλαίσια δε μπορούν παρά να εκφράζουν τη διακοπή του συνεχούς αυτού.

Όσον αφορά το μεταφυσικό νόημα του έργου, παρατηρώντας τη χρωματική σύνθεση των καμβάδων, αντιλαμβάνεται κανείς τη διάχυτη παρουσία του μπλε,⁴² το οποίο βέβαια δεν εμφανίζεται αμιγώς αλλά σε πρόσμιξη με το κόκκινο, παράγοντας βαθύ βιολετί. Η σχετική αυτή «αφάνεια» του μπλε εξηγείται από τη λειτουργία που επιφορτίζεται σε σχέση με την κύρια δυαδικότητα μαύρο-κόκκινο. Στο παραδοσιακό πολιτισμικό πλαίσιο, το μπλε είναι συνδεδεμένο με τον «επουράνιο θόλο» και –στο πλαίσιο της χριστιανικής εικονογραφίας– με το θεϊκό. Στην πρόσμιξη του το μπλε προσδίδει στο κόκκινο μια ανοδική τάση «ανάληψης», ένα είδος πνευματικότητας και υπερβατικού προσανατολισμού που συνήθως δε χαρακτηρίζουν την εξπρεσιονιστική εκφραστικότητα του χρώματος.

Ο θεατής, επιδιώκοντας να συλλάβει τον εκάστοτε πίνακα εποπτικά, διαπιστώνει μια διαρκώς μετεξελισσόμενη συγκυρία συνδυασμών και παραπομπών, οι οποίες «διαρρηγνύουν» την αυτοτέλεια του εκάστοτε έργου, υπερβαίνοντας τα όρια του καμβά και μετατοπίζοντας έτσι το

41. ό.π σελ. 199-202

42. Η «εσωτερική αναγκαιότητα» υπαγορεύει την κατάταξη των χρωμάτων σε ένα νέο εικαστικό κώδικα, σύμφωνα με τον οποίο η θερμότητα των χρωμάτων τα οδηγεί προς το κίτρινο και η ψυχρότητά τους προς το γαλάζιο, το τυπικό ουράνιο χρώμα. Το γαλάζιο ασκεί μια κατευναστική ενέργεια. Kandinsky, Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετάφραση Μ. Παράσχης, σελ. 25, έκδοση ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1981

κέντρο βάρους της εποπτικής αναφοράς σε μια συνδυαστική αντιληπτική διαδικασία. Η «αποδόμηση» του εικαστικού δεδομένου είναι ταυτόσημη με την πρωτοκαθεδρία ενός πλέγματος εικαστικών μεταβλητών, οι οποίες δεν ταυτίζονται με κανένα από τα έργα και βρίσκονται σε διαρκή κινητικότητα.⁴³



Εικόνα 11

43. Κουντιούρη, Καλλιόπη, *Αμερική 1945-1970. Χρόνος, Μέγεθος, Θνητότητα: Η περίπτωση του Mark Rothko*, σελ. 212-214, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος, 2007

Υ. Σ Υ Μ Π Ε Ρ Α Σ Μ Α Τ Α

Εν τέλει, σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία, μπορούμε να αντιληφθούμε πως το πιο αμφιλεγόμενο στοιχείο του παρεκκλησίου ήταν η αρχιτεκτονική του, καθώς από την έναρξη ως την ολοκλήρωσή του, συμμετείχαν σε αυτή τέσσερις διαφορετικοί καλλιτέχνες, μαζί με τον Mark Rothko. Παρ' όλα αυτά, η συμβολή της αναφερθείσας τέχνης έπρεπε να είναι μικρή και παρά μόνο βοηθητική στο συνολικό έργο. Πιο συγκεκριμένα, η κατασκευή του Rothko Chapel και η αρχιτεκτονική του κυρίως χώρου όφειλε να είναι λιτή, ώστε να μην επισκιάζει σε καμία περίπτωση τους καμβάδες του Mark Rothko και κατ' επέκταση τον πραγματικό ρόλο του παρεκκλησίου. Αν και η επιλογή της οκταγωνικής κάτοψης έγινε με γνώμονα τα πρώτα χριστιανικά βαπτιστήρια, ώστε το παρεκκλήσι να είναι ρωμαιοκαθολικό, πρέπει να σημειωθεί πως σήμερα λειτουργεί ως μη-θρησκευτικό.

Παρατηρώντας την κάτοψη του παρεκκλησίου, οι οκτώ τοίχοι με τις λοξές γωνίες εκθέτουν με επιτυχία τους μεγάλης κλίμακας πίνακες του Rothko και επιτρέπουν την ομαλή οπτική μετάβαση από τον ένα στον άλλο, καθώς και μία συνολική εποπτεία του παρεκκλησίου. Ένα από τα βασικά γνωρίσματα, άλλωστε, που συχνά τονίζονται όσον αφορά το μοντέρνο στην τέχνη είναι η πριμοδότηση της όρασης και η αναγωγή στο οπτικό. Κάθε τοίχος με το αντίστοιχο έργο λειτουργεί ως μία μεγάλη «οθόνη» διαλογισμού και ενατένισης, προσφέροντας τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί ατομικά για όποιον το επιθυμεί.

Ως προς τη ζωγραφική του, ενώ θα μπορούσε εύκολα να υποθέσει κάποιος πως οι σκοτεινοί μαύροι πίνακες ήταν αποτέλεσμα της κατάθλιψης που βίωνε ο Mark Rothko⁴⁴, πρέπει να σημειωθεί πως η

44. Κατά το τέλος αυτής της σκοτεινής σειράς πινάκων, ζωγράφισε σε καμβά με βαθύ μπλε χρώμα. το τελευταίο του έργο ήταν κόκκινο- μία ακόμη απόδειξη ότι οι σκοτεινοί πίνακες δεν αποτελούσαν μία τελική αγωνιώδη κραυγή. Ήταν εξαιρετικά σχεδιασμένοι πίνακες, με

άποψη αυτή αποτελεί μία επιφανειακή προσέγγιση του έργου. Σύμφωνα με την καλλιτεχνική του πορεία, έγινε σαφές πως μελετούσε πολύ προσεκτικά την κάθε του κίνηση⁴⁵, αφιερώνοντας μεγάλο χρόνο στην επιλογή των τελικών χρωμάτων, αλλά και στην τοποθέτηση των έργων στο παρεκκλήσι. Δεδομένου ότι το ώριμο έργο του Rothko χαρακτηρίζεται από τον περιορισμό της αισθητικής εμπειρίας σχεδόν αποκλειστικά στην όραση, ήταν λογικό να δημιουργήσει έργα τα οποία θα προκαλούν προβληματισμό, ακόμη και αντιδράσεις, ως προς τη μορφή τους και το τι αντιπροσωπεύουν.

Η εικαστικότητα του Rothko εδράζεται στην παλινδρόμηση μεταξύ κάλυψης και αποκάλυψης, ύπαρξης και ανυπαρξίας. Αυτή η ανυπαρξία, στο όνομα της οποίας «ενεργοποιούνται» τα έργα του Rothko, είναι όχι μόνο μια άρνηση και μια απουσία, αλλά και αυτό που υποδεικνύει το όριο της ανθρωπίνης ύπαρξης και, υπό αυτή τη μορφή, είναι αυτό που τη συγκροτεί και την καθορίζει. Άλλωστε, αποτελεί την απώτερη αναφορά του θρησκευτικού προσανατολισμού των έργων του. Με άλλα λόγια, οι πίνακες του Rothko «προσομοιώνουν» αυτό που βιώνει κανείς, αντιμετωπίζοντας την ανυπαρξία, και έτσι στέκεται αντιμέτωπος με αυτό που προσπαθεί κανονικά να

μελετημένη ισορροπία, πολύπλοκες αποφάσεις και μία επέκταση προς την έννοια του τραγικού. Αν ο Rothko είχε ζήσει, πιθανόν αυτοί οι σκοτεινοί πίνακες να είχαν μετατραπεί, όπως άλλες σειρές πριν από αυτούς, σε μέρος του έργου του, στο οποίο θα μπορούσε να επιστρέψει αν τον ωθούσε το πνεύμα. Glimcher, Mark, *The Art of Mark Rothko: Into an Unknown World*, p. 147, Second Son Publications, Inc., New York, 1991

45. Οι σκοτεινοί πίνακες, αν και φαίνεται να καθρεφτίζουν τη μελαγχολία και τη μοναξιά του Rothko κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του, δεν αποτελούν μία ξαφνική μελαγχολική εκκεντρικότητα, αλλά παράγουν συναίσθημα μέσα από προσεκτικά σχεδιασμένες στρατηγικές. Glimcher, Mark, *The Art of Mark Rothko: Into an Unknown World*, p. 143, Second Son Publications, Inc., New York, 1991

καταστείλει: ότι είναι η βεβαιότητα του θανάτου που μας κάνει αυτό που είμαστε.⁴⁶

Έχει ειπωθεί πως τα έργα του Rothko αποπνέουν το στοιχείο του φωτός, και για το παρεκκλήσι συγκεκριμένα, έχει διατηρήσει τον παλμό του κάτω από τις τελικές επιφάνειες των καμβάδων, καθώς σκοπός του ήταν η ροή του φωτός από τον έναν στον άλλο. Πράγματι, σύμφωνα με τον ίδιο, για κάθε καμβά που ζωγράφιζε, βίωνε μία πνευματική εμπειρία, την οποία ήλπιζε να μεταφέρει στο κοινό μέσα από την εικόνα. Το «φως» που υποβόσκει κάτω από τη σκοτεινή επιφάνεια αποσκοπεί στο να προκαλέσει τους επισκέπτες του παρεκκλησίου να το διακρίνουν, πραγματοποιώντας μία πνευματική διαδρομή, η οποία θα εξελιχθεί στη δική τους εσωτερική ενατένιση. Μπορούμε να καταλήξουμε λοιπόν στο συμπέρασμα ότι η εικαστική τέχνη που πρυτανεύει στο παρεκκλήσι είναι η ζωγραφική του, καθώς όχι μόνο αποτέλεσε σημείο έναρξης της δημιουργίας του, αλλά πρόκειται για το κύριο στοιχείο που εξυπηρετεί τον αληθινό σκοπό του παρεκκλησίου.

Στη συνέχεια, το να ανακαλύψει κάποιος τη χρωματική βάση κάτω από τους μαύρους πίνακες και κατ' επέκταση το «φως» είναι κυρίως μία εσωτερική λειτουργία, παρά οπτική, διότι είναι αδύνατο για το ανθρώπινο μάτι να διακρίνει τα χρώματα που συντίθεται και δημιουργούν ένα νέο. Τα δέχεται ως μία μοναδική, απλή αίσθηση ενός τελικού χρώματος. Είναι το ίδιο για το μάτι αν το τελικό χρώμα προκύπτει από την ένωση βασικών χρωμάτων ή από πολύπλοκες αναλογίες περιοδικών χρόνων, διότι το μάτι δε διαθέτει την αίσθηση της αρμονίας με την ίδια έννοια που διαθέτει το αυτί. Το γεγονός αυτό μπορεί ίσως να εξηγήσει για ποιο λόγο η αφηρημένη τέχνη, αν και έχει περάσει ένας αιώνας κατά τον οποίο το κοινό

46. Κουντούρη, Καλλιόπη, *Αμερική 1945-1970. Χρόνος, Μέγεθος, Θνητότητα: Η περίπτωση του Mark Rothko*, σελ. 192, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος, 2007

εκπαιδεύτηκε ώστε το χρώμα να του προκαλεί συναισθήματα, έχει λιγότερη απήχηση απ' ό,τι η μουσική χωρίς λόγια.⁴⁷

Μάλιστα, ακόμη και η επιλογή του κόκκινου χρώματος ως βάση, σε πρόσμιξη με το μπλε, κάτω από το μαύρο δεν είναι τυχαία, καθώς από ψυχολογικής άποψης τα ζεστά χρώματα είναι ελκυστικά. Κατά τον Kandinsky, το κόκκινο είναι μια δύναμη που συνειδητοποίησε το στόχο της: ένα χρώμα με πολλές διαβαθμίσεις κι επομένως με πολλές ψυχολογικές και συμβολικές συνέπειες. Το μαύρο, όμως, είναι μια σιωπή χωρίς μέλλον και ελπίδα, το χρώμα ενός μουσικού φινάλε.⁴⁸

Οι πίνακες του Rothko δε διαθέτουν εικόνα, παρά μόνο χρώμα. Μπορεί να πραγματοποιηθεί μια πνευματική διαδρομή υπό αυτή την έννοια; Η αναπόφευκτη σχέση μεταξύ χρώματος και φόρμας οδηγεί σε παρατηρήσεις των επιδράσεων τις οποίες ασκεί η φόρμα πάνω στο χρώμα. Η ίδια η φόρμα, ακόμη κι αν είναι τελείως αφηρημένη, έχει τον εσωτερικό της ήχο, είναι ένα πνευματικό ον με ιδιότητες ταυτόσημες με τη φόρμα αυτή.⁴⁹ Σύμφωνα με τα παραπάνω, λοιπόν, αν και η οπτική επίδραση των πινάκων θα ήταν αρκετή, ώστε να μεταφέρει τον άνθρωπο στην υπέρβαση, επιλέχθηκε να συνοδεύσει αυτή τη διαδικασία και μία ακόμη εικαστική τέχνη, η μουσική, διότι ο μουσικός ήχος έχει μια άμεση πρόσβαση στην ψυχή. Βρίσκει αμέσως εκεί μια απήχηση, επειδή ο άνθρωπος «την μουσική έχει εντός του».⁵⁰

47. Gamwell, Lynn, *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*, p. 154-155, Princeton University Press, New Jersey, 2002

48. Kandinsky, Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετάφραση Μ. Παράσχης, σελ. 24, έκδοση ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1981

49. ό.π. σελ. 82

50. ό.π. σελ. 80

Η μουσική είναι η σύνδεση μεταξύ του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου, μεταξύ της ανθρώπινης ψυχής και του σύμπαντος. Η Φώτιση που προέρχεται από τη μουσική οφείλεται στο ρόλο ανύψωσης που η ίδια διαδραματίζει, λόγω της εγγενούς μαθηματικής της φύσης. Η μουσική, όπως και τα μαθηματικά, κυριαρχεί σε άυλες φόρμες που προσφέρουν στην ανθρωπότητα στοιχεία μιας διαχρονικής τελειότητας: δημιουργούνται κύκλοι στην ανθρώπινη φαντασία και αρμονικές συμφωνίες ηχούν στην αθάνατη ψυχή.⁵¹

Ο καλλιτέχνης που επιμελήθηκε τη μουσική του παρεκκλησίου ήταν παρομοίως εβραϊκής καταγωγής και φίλος του Rothko, γεγονός που εξηγεί πως η σχέση τους με την πνευματικότητα θα είχε κοινές βάσεις και αρχές. Το μουσικό κομμάτι «*Rothko Chapel*» αποτελείται από μεμονωμένους ήχους παράλληλα με τη χορωδία, ώστε να μην επαναλαμβάνεται κανένα σημείο του, να μην είναι διακριτή η αρχή και το τέλος του και τελικά, να μην αποσπά την προσοχή των επισκεπτών από την οπτική πνευματική εμπειρία. Η μελωδία χαρακτηρίζεται, επίσης, σε όλη τη διάρκειά της από το επιθανάτιο στοιχείο, καθώς συμβαδίζει με την πρώτη εικόνα που σχηματίζει κάποιος όταν αντικρίζει τους σκοτεινούς καμβάδες.

51. Gamwell, Lynn, *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*, p. 150, Princeton University Press, New Jersey, 2002

Η σύμπραξη διαφορετικών εικαστικών τεχνών μπορεί, λοιπόν, να λειτουργήσει ως μέσο απόδοσης πνευματικότητας σε ένα έργο τέχνης, όπως συνέβη και στο Rothko Chapel. Η σύγκριση των μέσων των πιο διαφορετικών τεχνών και η διδασχή της μιας τέχνης από την άλλη μπορεί να γίνει αποτελεσματική, όταν δεν είναι εξωτερική, αλλά με αρχές. Με τη χρήση της φόρμας, μπορεί η μουσική να επιτύχει αποτελέσματα, τα οποία δεν είναι δυνατόν να προσεγγίσει η ζωγραφική· υστερεί, όμως, σε μερικές ιδιότητες της δεύτερης. Για παράδειγμα, η μουσική έχει στη διάθεσή της το χρόνο και την έκτασή του. Μπορεί απεναντίας η ζωγραφική, μη κατέχοντας το παραπάνω πλεονέκτημα, να μεταφέρει σε μια στιγμή ολόκληρο το περιεχόμενο του έργου στο θεατή, πράγμα για το οποίο δεν είναι ικανή η μουσική. Καθώς αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, πως η κάθε τέχνη έχει τις δυνάμεις της, οι οποίες δεν μπορούν να αντικατασταθούν από εκείνες μιας άλλης,⁵² μπορεί να γίνει κατανοητό για ποιο λόγο ήταν απαραίτητες και οι τρεις προαναφερθείσες τέχνες για την απόδοση της πνευματικής έννοιας στο Rothko Chapel.

Η τέχνη δεν είναι δημιουργία χωρίς σκοπό, αλλά δύναμη που εξυπηρετεί την ανάπτυξη και την ευαισθητοποίηση της ανθρώπινης ψυχής. Κάθε έργο τέχνης που υπακούει στους νόμους της «εσωτερικής αναγκαιότητας» είναι ένα ζωντανό ον «εμψυχωμένο από μια πνευματική πνοή», ζει, δρα και είναι ικανό να προκαλέσει πνευματικές αλλαγές.⁵³

52. Kandinsky, Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετάφραση Μ. Παράσχης, σελ. 68-70, έκδοση ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1981

53. ό.π. σελ. 24

Πέρα από την εικαστική συμβολή των αναφερθεισών τεχνών, όμως, πρέπει να μελετηθεί και το θρησκευτικό τους περιεχόμενο, καθώς πρόκειται για ένα χώρο που διεγείρει το πνεύμα. Μία ερώτηση γινόταν συχνά, ήταν ο Rothko θρησκευόμενος?

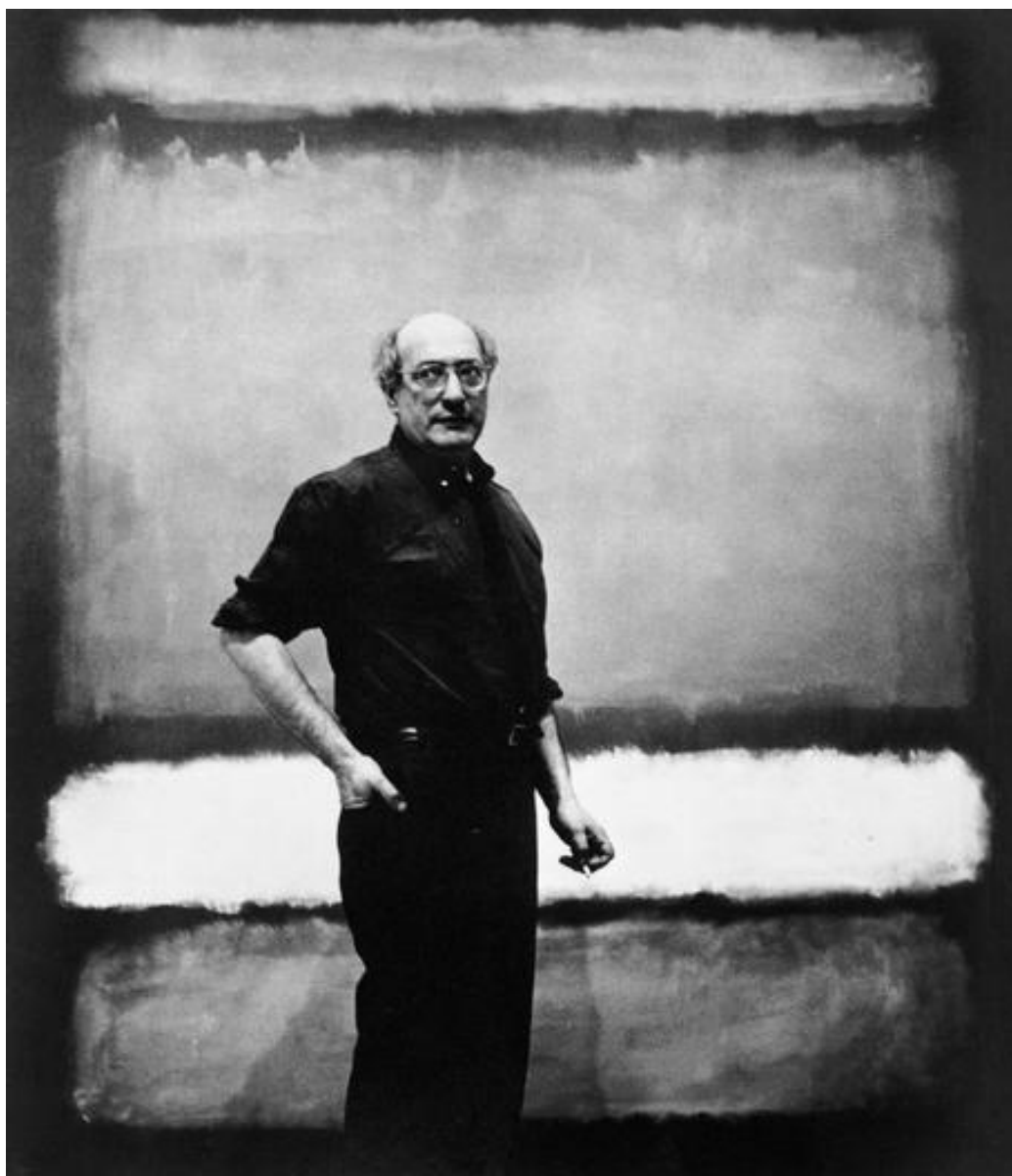
Τσως να μην ήταν με τη συμβατική έννοια του όρου. Στο βαθμό που το μέγεθος του έργου ξεπέρασε όλες του τις προκαταλήψεις, βρέθηκε στη διαδικασία να τοποθετήσει τον εαυτό του κάτω από ψυχολογικές συνθήκες θρησκευτικής ευσέβειας, όπως είχε αποκαλύψει ο ίδιος. Το παρεκκλήσι δε θα αποτελούσε μια εμπειρία ιδιωτικού διαλογισμού, αλλά έργο ζωής ενός πνευματικού ανθρώπου. Η έκφραση πίστης θα ήταν πίστη στην ιδέα της Ύπαρξης και τη διϋποκειμενικότητα του ατόμου· η μοναδική πίστη που είχε απομείνει, κατά το Rothko, στο μοντέρνο άνθρωπο. Ο μεγαλύτερος έπαινος στο λεξιλόγιό του ήταν να χαρακτηρίζεται κάποιος ως «ανθρώπινο ον», δηλαδή ένα άτομο που αισθάνεται.

Βέβαια, ο Rothko ήταν εβραίος, είχε μάθει να προσεύχεται στα Εβραϊκά και γνώριζε πολύ καλά την ταπείνωση που είχαν δεχθεί οι όμοιοί του. Πάντα υποστήριζε πως ποτέ δε θα δούλευε για μια Συναγωγή. Δεν εξήγησε γιατί, όμως κάποιος θα μπορούσε να υποθέσει πως για εκείνον, το παρεκκλήσι αποτελούσε ήδη μία αποστασιοποίηση από τη θρησκεία, μία ευκαιρία να απομακρυνθεί και να γενικεύσει το βαθύτερο αίσθημά του για την ύπαρξη. Συνεπώς, δε θα μπορούσε να αποστασιοποιηθεί μέσα σε μία Συναγωγή, όπου τόσα πολλά αντικρουόμενα αισθήματα επικρατούσαν για το σύγχρονο Εβραίο.

Παρ' όλα αυτά, τόσο η ζωγραφική όσο και η μουσική του Rothko Chapel, δε διαθέτουν το εβραϊκό στοιχείο, τουλάχιστον όχι εμφανώς, αλλά αντιθέτως είναι ελεύθερες από κάθε στοιχείο παράδοσης (γεγονός που συμπίπτει με το Μοντέρνο κίνημα), ώστε να δημιουργηθεί ένα παρεκκλήσι χωρίς συγκεκριμένο θρησκευτικό προσανατολισμό, αλλά ανοιχτό στην ανθρωπότητα και το πνεύμα.

Από την άλλη πλευρά, η αρχιτεκτονική του διαθέτει τόσο θρησκευτικό όσο και μεταφυσικό περιεχόμενο. Αρχικά, σύμφωνα με τις επιθυμίες του Rothko, το οκταγωνικό σχήμα της κάτοψης σχετίζεται άμεσα με τα χριστιανικά βαπτιστήρια, ενώ ταυτόχρονα αυτό το «κυκλικό» σχήμα, πέραν του ότι εξυπηρετεί την ομαλή μετάβαση από το ένα έργο στο άλλο, συμβολίζει τον κύκλο της ζωής, τη γέννηση ως το θάνατο.

Η σύμπραξη της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής και της μουσικής του παρεκκλησίου δε θα μπορούσε παρά να είναι επιτυχής ως προς τη δημιουργία ενός πνευματικού χώρου, καθώς δίνει έμφαση στην αναγωγή στο οπτικό, ακολουθεί τους χρωματικούς κανόνες του Kandinsky, τις αρχές του Μοντερνισμού ως προς τις αξίες κάθε τέχνης και τέλος, αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ενώ οι αρχικές προθέσεις των καλλιτεχνών αποσκοπούσαν σε ένα Ρωμαιοκαθολικό παρεκκλήσι, ο τρόπος που οι ίδιες οι τέχνες το διαμόρφωσαν, οδήγησαν σε έναν χώρο ανοιχτό στον άνθρωπο και όχι στη θρησκεία καθαυτή.



Εικόνα 12

Mark Rothko

VI. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

α. Έντυπη

- Ashton, Dore, *About Rothko*, Oxford University Press, New York, 1983
- Baal-Teshuva, Jacob, *Rothko*, Taschen, Berlin, 2003
- Gamwell, Lunn, *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*, Princeton University Press, New Jershey, 2002
- Glimcher, Mark, *The Art of Mark Rothko: Into an Unknown World*, Second Son Publications, Inc., New York, 1991
- Kandinsky, Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετάφραση Μ. Παράσχης, έκδοση ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1981
- Remiro, Miguel L., *MARK ΡΟΘΚΟ: Κείμενα για την τέχνη (1934-1969)*, μετάφραση Β. Τομανάς, έκδοση ΝΗΣΙΔΕΣ, Αθήνα, 2010
- Κέντρο Τεχνών του Πάρκου Ελευθερίας, *Γύρω Από την Πνευματικότητα Στην Τέχνη*, Αθήνα, 1996
- Κουντούρη, Καλλιόπη, *Αμερική 1945-1970. Χρόνος, Μέγεθος, Θνητότητα: Η περίπτωση του Mark Rothko*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος, 2007
- Τουρνικιώτης, Παναγιώτης κ.α, *Το Μοντέρνο στη σκέψη και στις τέχνες του 20^{ου} αιώνα*, έκδοση Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2013

β. Ψηφιακή

- http://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Rothko
- <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/>

VII. Κ Α Τ Α Λ Ο Γ Ο Σ Ε Ι Κ Ο Ν Ω Ν

Εικόνα Εξώφυλλου: http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/rothko_chapel2/

Εικόνα 1: <http://www.heleotis.com/portraits01.html>

Εικόνα 2: <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/newmanangle/>

Εικόνα 3: <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/attachment/70248342/>

Εικόνα 4: <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/screen-shot-2011-08-15-at-7-11-18-pm/>

Εικόνα 5: <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/screen-shot-2011-08-15-at-7-09-45-pm/>

Εικόνα 6: <http://www.nndb.com/people/910/000084658/>

Εικόνα 7: <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/rothko-chapel03/>

Εικόνα 8: <http://labouscarle.wordpress.com/2010/11/09/morton-feldman/>

Εικόνα 9: <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/attachment/94770048/>

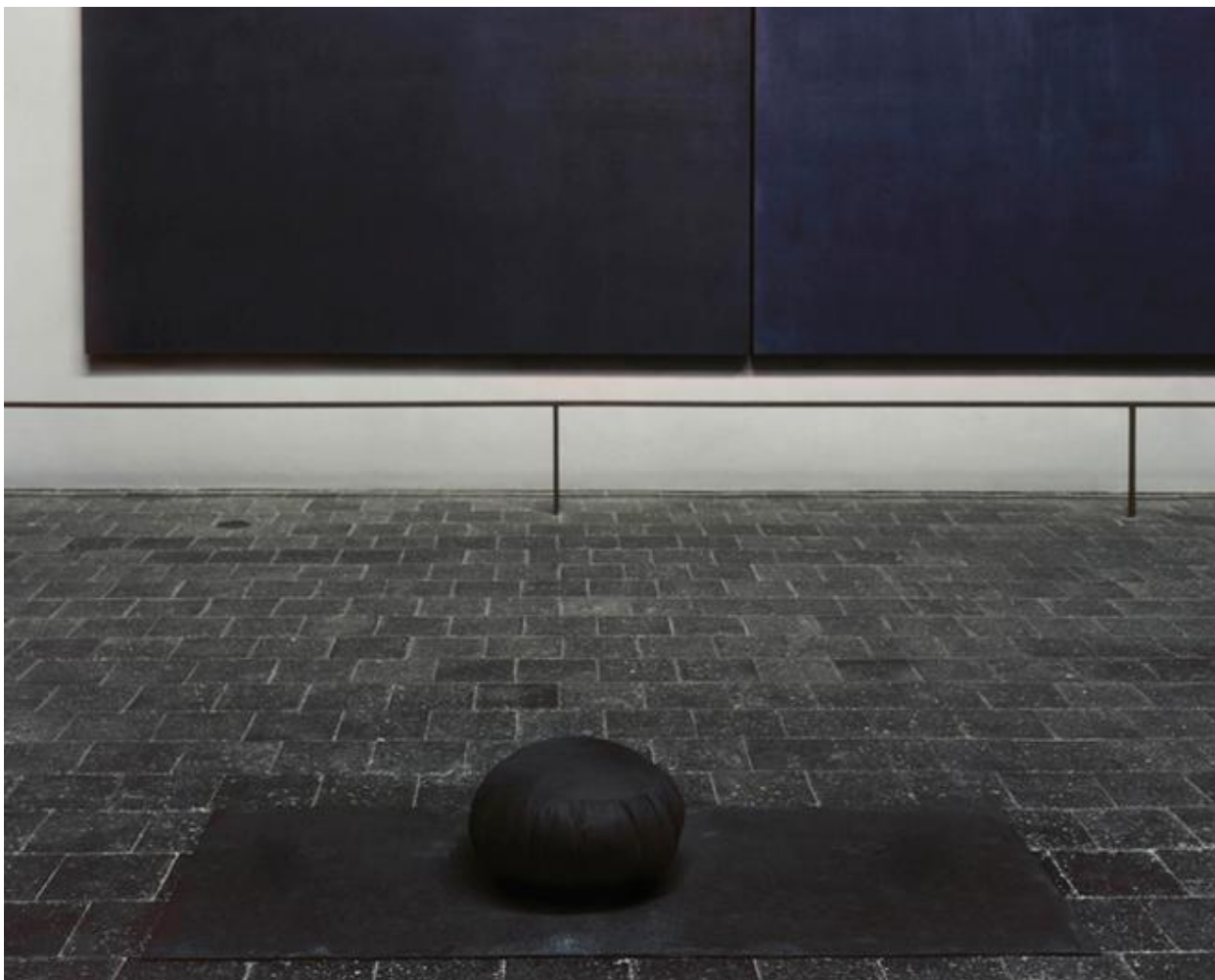
Εικόνα 10: <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/floorlan-copy/>

Εικόνα 11: http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/tumblr_lexcjljrop1qfjlldo1_1280/

Εικόνα 12: <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/markrothko/>

Εικόνα 13: <http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/screen-shot-2011-08-15-at-11-50-54-am/>

Εικόνα Οπισθόφυλλου: http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko/rothko_chapel1/



Εικόνα 13

«Πιστεύω πως οι ίδιοι οι πίνακες
θα μας πουν τι να σκεφτούμε
γι' αυτούς, αν τους δώσουμε την
ευκαιρία. Θα μας διδάξουν πώς να
τους κρίνουμε.

Αρχικά, μπορεί να απογοητευτούμε
από την έλλειψη αίγλης στους
πίνακες που μας περιβάλλουν. Όσο
περισσότερο ζω μαζί τους, τόσο
περισσότερο με εντυπωσιάζουν. Ο
Rothko επιθυμούσε να μετατρέψει
τους πίνακες στην πιο ζωντανή τους
εκδοχή. Ήθελε να είναι οικείοι
και διαχρονικοί. Πράγματι είναι.
Μας αγκαλιάζουν χωρίς να μας
περιορίζουν. Οι σκοτεινές τους
επιφάνειες δεν αποτρέπουν το
διαλογισμό.

Υπάρχει μία λάμψη στον κεντρικό
καμβά. Οι εικόνες μας υπερδεύουν
και μόνο η αφηρημένη τέχνη
μπορεί να μας οδηγήσει στα
πρόθυρα του θεϊκού. Χρειάζοταν
σθένος, ώστε ο Rothko να
ζωγραφίσει σκοτεινές
τοιχογραφίες. Πιστεύω όμως πως
αυτό ήταν και το μεγαλείο του.

Dominique de Menil