

7  
1  
2

СОВРЕМЕНА АМЕРИКАНСКА ГРАФИКА

МОНОТИПИИ 11

МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ - СКОПЈЕ

24.01. до 10.02.1991

## МОНОТИПИЈАТА ВО ОСУМДЕСЕТТИТЕ ГОДИНИ

Филис Плаус

По Втората светска војна, кога Америка привремено го презеде приматот во визуелните уметности, во светот на уметноста се случија значителни промени. Едновремено, со формирањето на неколку експериментални графички ателјеа, Соединетите Држави станаа седиште на една своевидна изработка на графиката со што дојде до вистинска револуција во графичкиот медиум. Уметниците и печатарите почнаа да работат заедно и да трагаат по нови решенија и правци што го надминуваат сликарскиот апарат на уметноста, така што и самиот медиум доби нов карактер. Една од особеностите во графиката од тој период што предизвика најголема возбуда беше развојот на нови приоди во изработката на монотипијата.

Обновувањето на монотипијата како процес се случи по нејзиното запоставување од неколку декади. Некогаш сметана како таинствена, далечна роднина на сликарството и вајарството, монотипијата беше ставена во класата на занаетите. Всушност, целокупното производство на графика во Америка пред војната страдаше поради отсуство на занаетчиска традиција и техничко нагласување на мајсторите-печатари. И, додека во Европа занаетчиската традиција со векови го помагаше создавањето на предизвикувачки дела од уметници што се залагаа за проширување на своите замисли на графичкиот медиум, во Америка растеше отпорот против сè она што всушност претставуваше репродуктивен медиум на XIX век, а уметниците чувствуваа одбојност да се ангажираат во графиката.

Познати пионери и катализатори во трансформацијата на тој занает од деветнаесеттиот во еден процес на XX век беа Стенли Вилијам Хејтер (Stanley William Hayter) со својата работилница "Ателје 17", со седиште во Париз (меѓу 1940 и 1950 година привремено беше сместена во Њујорк), покојната Татјана Гросман (Tatyana Grosman), која во 1957 година го формира "Universal Limited Art Editions", и Џун Вејн (June Wayne), основоположник на литографската работилница "Тамаринд" што почна да работи во 1960 година. Прв пат во историјата изработката на графика е поврзана со современата технологија, со едновремено обединување на присвоената европска историска традиција на мајсторите печатари и воведување на една нова конвенција за соработникот. Во текот на наредните години графичките ателјеа продолжија со експериментирање со новите техники и на конвенционалните плочи им се додаваат цела низа нетрадиционални површини и форми. Се зголемува и димензијата на плочата, а исто така и димензиите и разновидноста на хартијата што се употребува за примање на слика од плочата, се раѓаат нови линиски, тонални и текстурални ефекти.

Во 1984 година, кога го преселува своето дваесетидвегодишно експериментално графичко ателје во Санта Барбара, а потоа, во 1987 година, го проширува со Њујоршката работилница, г. Гарнер Талис зад себе веќе имаше соработка со извесен број на талентирани уметници. Покрај изработката на сопствени графики, слики и скулптури, во неговото завидно искуство се вклучува и неговата постојана желба за истражување што ќе го доведе до нетрадиционалниот приод кон изработката на графики, а посебно на монотипии. Главно скулпторот Дејвид Смит (David Smith) и графичарот Јуџин Фелдман (Eugene Feldman) ја потхрануваа Талисовата вродена склоност кон експериментирање за време на последните години на неговите студии на универзитетот од

Пенсилванија. Тие двајцата го поттикнаа Талис на разгледување на нови идеи во врска со постапката, хартијата и димензиите. Искористувајќи го вредното од сликарите и скулпторите на апстрактниот експресионизам, кои ја проширија димензијата на уметноста за да го опфатат физички и гестот на телото, Смит го предизвика Талис да ги истражува можностите за поголема флексибилност во изработката на графики.

Клинтон Сторм, 1987.

Предизвикан сам да направи хартија со цел да добие листови со поголема димензија, Талис се занимаваше со истражување на изработката на хартија во една фабрика на југот на Филадельфија. Таму за прв пат виде дебела хартија на жичена цилиндрична преса. Од тоа искуство се роди инспирацијата за користење на хидрауличен цилиндар при изработката на графика. Теориски, со помош на таков цилиндар би можела да се печати цела една површина одеднаш место со неа да се премачкува врз површината на листот со некоја традиционална печатарска преса. Во 1966 година, кога дојде во Калифорнија, збогатен со многу нови идеи и постапки, Талис веќе правеше хартија со рачна изработка со различна текстура и дебелина, како во форма на лист, така и во форма на тродимензионален предмет излеан од калап. Покрај тоа, тој беше готов да почне со проектирање на преса според сопствени нацрти, а во соработка со стручњаци.

Монотипија, процес со можност за изразување на единствен и целосно остварен уметнички израз, може да биде една од графиките што се наједноставни за изработка. Се состои од сликање на слика на рамна површина и нејзино директно отпечатување, рачно или со помош на преса, пред да се исуши тушот. Иако монотипијата не дозволува можност за идентично репродуцирање (монотипија - еден отпечаток), резултатот, значително ќе се разликува со секој нов отпечаток. Отпечатокот може да биде една бледа, попровидна слика што може да се смета за суптилна варијација или може да се добие една ревидирана верзија.

За самиот процес се знаело уште во XV11 век, кога Рембрант и Кастилјоне експериментирале со што повешта примена на печатарската боја на плоча за да постигнат континуитет на тонот. Сè до крајот на XIX и почетокот на XX век уметниците не се служеле со таа постапка освен за задоволување на моменталната љубопитност. Најнапред францускиот сликар Едгар Дега, а подоцна и американецот Морис Прендергаст (Maurice Prendergast) ја совладале монотипијата изработувајќи голем број прекрасни и симпатични дела. Дега развил две основни техники: редуktivен метод, при кој плочата се прекрива со печатарска боја која потоа се брише и се добива светла слика врз темна атмосферска основа, и адитивен метод со кој е опфатено нанесување на боја со четка или нејзино премачкување директно на плоча така што сликата се формира врз светла основа. Монотипијата може да биде спонтано средство за развивање на замисли и изразување на уметниковата визија, спознание до кое дојдоа многу сликари и скулптори. Таа му дозволува на уметникот да слика, да црта и да печати, ѝ тоа се во еден медиум. Нерецептивната површина на плочата им дава слобода на уметниците во сликањето, овозможувајќи им да создаваат, да уништуваат, да ги затемнуваат или да ги осветлуваат своите форми како еден вид "варијација повлечи-турни"<sup>1</sup>. Како резултат, монотипијата може да произведе слики со голема визуелна непосредност, како што може да се види во делата на Лујза Чејз (Louisa Chase), Сем Френсис (Sam Francis), Ерик Ериксон (Erick Erickson) и Рона Пондик (Rona Pondick).

Успешните ателјеа на Талис се разликуваа од другите по неговата улога како експериментатор, катализатор, човек роден за решавање на секакви проблеми. Неговата љубов за изработка на предмети и неговата способност за крајно ангажирање во создавањето на нови влакна и хемија на хартија беа претходница во движењето за ревитализација на употребата на рачно изработена хартија. Тоа доведе до изумот за лесна хартија. Неговата страст да ја менува индустриската печатарска опрема според потребите на уметникот, заедно со успешните истражувања на полето на технологијата на печатарските бои ќе го однесе процесот на изработката на графика во нови територии. Покрај сите технички подобрувања, тој изразуваше и чувство, трпеливост и хумор во работата со разни упорни уметници, како и способност да одговори на најразличните барања на уметниците. На крајот, беше гениј и прониклив да ја возвиши стручноста на старата занаетчиска традиција, искуството на мајсторот печатар, воведувајќи еден нов начин на "разбудување" на имагинацијата, провокацијата и реагирањето. Постепено Талис разви еден нов модел на сопственото однесување како целосно ангажиран уметнички соработник. Па сепак, во неговите работилници секогаш се водеше сметка да се претпочита сликата и да не се дозволи процесот да преовладеа со уметниковата изработка.

За време на последните пет години монотипиите во Америка доживуваат брз развој, а самиот медиум се уште претставува отворено поле за истражување. Имајќи ги предвид искуството и барањата на соработниците, кои работат комбинирајќи ја уметноста и технологијата, програмата на монотипијата има многу да им понуди на сликарите и скулпторите што се заинтересирани за експериментирање и директно ангажирање. И така во 1986 година Клифорд Екли (Clifford Ackley) забележа: "Денес, на пример, постои голем интерес за уникатно печатена слика или печатење во единствена варијанта. Оваа постапка е дел од една реакција против стандардизираниите, совршено еднообразни печатарски едичии што толку доминираа на сцената на издавањето на графички во текот на шеесеттите и на почетокот на седумдесеттите години од овој век. Овој тренд го наоѓа својот најчист израз во неодамнешното оживување на интересот за монотипијата..."<sup>2</sup> Сега, кога монотипијата стана еден флексибилен, а со тоа и покреативен процес, полесно е да се привлечат уметниците со вродена љубопитност за материјали и иноваторски методи да дојдат во монотиписките ателјеа.

Сем Френсис

За време на моите посети на Талисовата работилница забележав извесен број на карактеристики што ми изгледаа суштествени за содејството на уметникот и соработникот. Кога уметниците ќе почнат да доаѓаат таму, оставаат впечаток како да се маѓепсани од таа крајно совршена опрема од постапките што се можни со неа. Потоа стануваат наполно окупирани. Не може да се рече дека постои некоја вообичаена рутина во смената на уметниците бидејќи секој нов уметник со себе носи и амбициозен проект што се разликува од претходниот. Правилата се кршат и процесите на графичкиот медиум слободно се применуваат при подготвувањето на плочата, при нанесувањето на бојата, како и при изборот на пресата и хартијата. Односот меѓу уметниците и соработниците во графичката работилница е креативен, соработката е интензивна и жестока а "животот" во работилницата обилува со неочекувани настани. Се работи за атмосфера на заемно почитување меѓу учесниците во тој процес, а односот во текот на самата работа е без ограничувања и во постојано движење додека се постигнат нови решенија.

Иако преку избраните дела се претставени уметници со различни стилови и чувства, заедничка карактеристика на повеќето од нив е интересот за апстракција. Некои уметници од неодамна се занимаваат со правење на графика додека други се занимаваат со тоа веќе многу години. Сем Френсис, на пример, ги направи своите први графики во 1960 година со Емил Матје ви Цирих. Тој работел, според европската традиција, со мајстори печатари што ги подготвувале неговите работи за печатење и ги печателе, а соработувал, меѓу другите, и со Талис правејќи монотипии цели четиринаесет години. Гледачите ќе го препознаат Френсисовото истражување на боите и линиите, на ритамот и просторот, на брзината и должината на гестот. Овој уметник е еден од оние што ја трасираа патеката кон препородот на американската графика. Поттикот од Франсисовите различни печатарски методи и ентузијазмот на неколкуте негови печатари охрабрија многу млади уметници да почнат да се занимаваат со графика.

Фактот дека уметниците треба да учествуваат во работата на работилниците за изработка на монотипии зборува за заедничката обземеност од битните карактеристики на хартијата. За уметниците хартијата што им беше понудена или препорачана се покажа провокативна, а приспособливите материјали со возбудливи можности за слевање на бојата со површината. Во текот на осумдесеттите години изборот на хартија можеше да дозволи нивните дела да се здобијат со едно флуидно, двосмислено својство што обично не се среќаваше кај поранешните монотипии. Тројца уметници кои јасно реагираа на различните можности на хартијата се сликарот Рон Џеновик (Ron Janowick), скулпторот Ричард Ејбер (Richard Aber), кој често прави сидни релјефи, и сликарот Дејвид Трџбриџ (David Trowbeidge), кој своите најнови графики ги дополни со релјефни елементи. За нив, монотипијата беше нов медиум кога првпат ја посетија работилницата. Гледачот ќе го најде континуитетот на проблемот од сликарството, релјефот или скулптурата кон монотипијата бидејќи секој од тие уметници реагира на форматите што ги среќава во делата над кои работи во моментот. Гледачите, исто така, може да забележат дека одделни рачно изработени хартии користени во нивните монотипии без наслов ја зголемуваат силата на Џеновиковите ексцентрични облици исто како што ги повторуваат релјефните елементи во делата на Ејбер и Трџбриџ со испулчувањето.

Очигледно е дека извесен број на исти уметници одговорни за оживувањето на сликарството во осумдесеттите години придонесоа и за зголемувањето на интересот за правење на графика како средство за разработка на графичката сликовност. На неодамна одржаната ретроспективна изложба на слики од Џејк Бертот (Jake Berthot), на пример, што ја организира Роузовиот (Rose) музеј на Брендисовиот (Brandies) универзитет, имаше малку теми и структури што не можеа да се најдат и во неговите монотипии со слични теми. И покрај тоа што Бертот во своите слики се занимава со проблемите на поставувањето, неговите монотипии претставуваат негови независни искажувања. Во нив проблемите поставени во сликите се искажани со друг речник, претставуваат нивни вешти варијации со кои Бертот ги формира понатамошните прашања соочувајќи се со проблеми како што се рамното наспроти длабокото, лигичното наспроти интуитивното и апстрактното наспроти фигуративното. Сето тоа е постигнато со поголема спонтаност од онаа што е можна во сликарството.

Многу уметници што се појавија во текот на седумдесеттите и на почетокот на осумдесеттите години започнале претходно со апстрахирани претстави, а своите иконографски конвенции ги врзуваат за современиот живот. Бидејќи концептуалната и процесната уметност послужија како влијателни извори за нивната работа, еден број од тие уметници, тргајќи денес по содржина, се занимаваат со истражување на границата меѓу апстракцијата и претставувањето. Волф Кан (Wolf Kahn) воспоставува синтеза на цврста форма и провидна светлина во пејзажи благодарейќи на разни извори како што се импресионизмот или сликарство на колоритно поле. Од друга страна, извитканите тотемски фигури на Итало Сканга (Italo Scanga) се изразито пиктурални форми на границата на енциклопедичното. Под влијание на концептуализмот, тие откриваат и видови на надреализам, конструктивизам, како и видови на природна народна уметност. Други уметници, како што се, на пример, Маргрџит Левчук (Margrit Lewczuk), Кејти Мулман (Kathy Muehleman) и Том Либер (Tom Lieber), се свртуваат кон апстрактните форми на природата или космосот, но тоа е природа повторно креирана или екстраполирана во непознатото. Мери Хамблетон (Mary Hambleton) внесува една игра меѓу геометриската и лирската апстракција, што и дава впечаток, на непосредни, возбудливи напони. Тие многу лични апстракции се преполни со експресивни карактеристики и спротивности на тонови и со чувство што создава еден вознемирен симболизам.

Таму каде што Клинтон Сторм (Clinton Storm) создава пиктурални шари што се ангажирани за динамично-структурната хармонија на боите и формите, Кетрин Ли (Catherine Lee) се определува за сликарски претстави што се потхрануваат со строга структура на конструктивизмот и минимализмот.

Кетрин Ли, јануари 1987 година

Поставени на рамни импресии, нејзините слики оставаат впечаток како да се исфрлени во просторот. Во своите монотипии од 1987 година Лујза Чејз (Louisa Chase) ги продлабочува своите апстракции и понатаму користејќи ги бојата и линијата на поетичен и експресивен начин. Своите геометриски форми ги поставува во внатрешноста на спонтано шрафирана мрежа и многу артикулирана калиграфија. Погледнете ја Керол Себоровски (Carole Seborovski) чија поранешна наклоност кон геометриски ликови сега се спојува со гестот во една врска на претходно диспаратни елементи кои повеќе не се во спротивност.

Влегувањето на монотипијата во тековите на американската уметност ги привлече во оваа работилница уметниците што не прават јасна разлика меѓу сликарството, скулптурата и графиката. Се појавуваат исти теми па така со приодот кон сликарството или скулптурата се храни нивната монотипија и обратно. Да ги земеме, на пример, делата на Вилијам Такер (William Tucker), Рона Пондик (Rona Pondick) и Чарлс Арнолди (Charles Arnoldi). Такер ги развива своите контемплативни скулптурни метафори во независни и силни монотипии. Иако тие се дводимензионални фикции, нивната сензитивна непосредност и просторна атракција не само што ја истакнуваат туку и ја потхрануваат неговата скулптурална визија. Рона Пондик ја пренесува сексуалната енергија од своите органски скулптурални форми во динамични линеарни цртежи, додека Арнолди, обземен од физичкото постоење на линиите како такви, комбинира линеарни конфигурации со сурови потези со сенешто, поставувајќи мазни, елегантни облици меѓу рапавите и грубите.

Површинскиот карактер и виталноста на овие монотипии се одраз на разновидните текстурални трансформации што може да настанат имајќи ги предвид техниките што им се достапни денес на уметниците. Нивните препознатливи површини, со текстури од рачно изработена хартија што се употребува често, напливот на маслени бои врз неутрална основа на печатарска боја, а често и нивните димензии илустрираат некои од факторите што ги прикриваат вообичаените разлики меѓу монотипијата, од една страна, и сликата, односно колажот или релјефот, од друга страна. Тие многу јасно откриваат дека пробивот на Талисовата работилница во полињата вон од конвенционалните поими има врска со самиот процес и ја потврдуваат улогата што Талис ја имаше во подемот на монотипијата како значајна уметничка форма на дваесеттиот век.

И покрај тоа што монотипиите што се вклучени во оваа изложба имаат свои корени во традицијата на печатењето на графики, тие сепак не дејствуваат како традиционални графички отпечатоци. Место да станат занаетчии, уметниците работат заедно со мајсторот печатар бидејќи современата монотипија бара непосредно, спонтано реагирање на материјалот. За разлика од печатењето на едичии, монотипијата бара надзор на самото место во текот на целокупниот завршен процес на создавањето. Тоа интензивно ангажирање на уметникот, како и на соработникот предизвика голема возбуда што овој медиум и денес ја побудува меѓу уметниците, критичарите, познавачите и колекционарите.

Забелешки:

1. Roger Clisby (Роџер Клизби): Contemporary American Monotypes (Современа американска монотипија), каталог за изложба, Норфолк, Вирџинија: The Chrysler Museum (Норфолк, Вирџинија, Крајслеров музеј), 1985 година, 3.
2. Clifford S. Ackley (Клифорд Екли): 70s into 80s. Printmaking Today (Седумдесеттите спроти осумдесеттите: Печатењето на графика денес), каталог за изложба, Boston, Museum of Fine Arts (Бостон: Музеј на ликовни уметности), 1987 година, 3.

## СПИСОК НА ИЗЛОЖЕНИТЕ ДЕЛА

Димензиите се дадени во <sup>инчи</sup> (висина x ширина)

## РИЧАРД ЕЈБЕР

1. Без наслов, 1986  
рачно изработена хартија од крпи, 20 1/2 x 20 1/2
2. Без наслов, 1986.  
рачно изработена хартија од крпи, 22 x 27

## ЧАРЛС АРНОЛДИ

3. Без наслов, 1987.  
"Сомерсет", 30 1/2 x 44

## ЏЕЈК БЕРТОТ

4. Без наслов, 1987.  
рачно изработена хартија од крпи, 30 x 22 1/2

## ЛУЈЗА ЧЕЈС

5. Без наслов, 1987.  
рачно изработена хартија од крпи, 22 1/2 x 30
6. Без наслов, 1987.  
рачно изработена хартија од крпи, 30 x 22 1/2

## ЕРИК ЕРИКСОН

7. Без наслов, 1987.  
"Лана", 22- 1/2 x 30

## СЕМ ФРЕНСИС

8. Без наслов, 1987.  
памучен "линтер", 16 x 23

## МЕРИ ХАМБЛЕТОН

9. Без наслов, 1986.  
рачно изработена хартија од крпи, 22 1/2 x 30
10. Без наслов, 1987.  
рачно изработена хартија од крпи, 30 x 22 1/2



## РОН ЦЕНОВИК

11. Без наслов, 1986.  
рачно изработена хартија од крпи, 30 x 22 1/2
12. Без наслов, 1986.  
рачно изработена хартија од крпи, 30 x 22 1/2

## ВОЛОФ КАН

13. Без наслов, 1986.  
рачно изработена хартија од крпи, 22 1/2 x 30

## КЕТРИН ЛИ

14. Уника, бр. 19, 1987.  
рачно изработена хартија од крпи, 30 x 22 1/2

## МАРГРИТ ЛЕВЧУК

15. Без наслов, 1987.  
рачно изработена хартија од крпи, 27 1/2 x 20
16. Без наслов, 1987.  
рачно изработена хартија од крпи, 27 1/2 x 20

## ТОМ ЛИБЕР

17. Без наслов, 1986.  
"Сомерсет", 30 x 22

## КЕТИ МУЛМАН

18. Без наслов, 1987.  
рачно изработена хартија од крпи, 22 1/2 x 15
19. Без наслов, 1987.  
рачно изработена хартија од крпи, 22 1/2 x 15

## РОНА ПОНДИК

20. Без наслов, 1986.  
"Сомерсет", 20 1/2 x 26 1/2

## ИТАЛО СКАНГА

21. Без наслов, 1986.  
рачно изработена хартија од крпи, 30 x 22 1/2
- Без наслов, 1987.  
рачно изработена хартија од крпи, 30 x 22 1/2

## КЕРОЛ СЕБОРОВСКИ

23. Без наслов, 1987.  
"Сомерсет", 22 1/2 x 30

24. Без наслов, 1987.  
"Сомерсет", 30 x 22 1/2

## КЛИНТОН СТОРМ

25. Без наслов, 1986.  
ручно изработена хартија од крпи, 26 x 20 1/2

26. Без наслов, 1986.  
ручно изработена хартија од крпи, 26 x 20 1/2

## ДЕЈВИД ТРОУБРИЦ

27. Без наслов, 1988.  
ручно изработена хартија од крпи, 26 x 20 1/2

## ВИЛИЈАМ ТАКЕР

28. Без наслов, 1987.  
ручно изработена хартија од крпи, 30 x 22 1/2