

## Η ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΣΥΛΛΕΚΤΡΙΑΣ PEGGY GUGGENHEIM ΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

Γεώργιος Αδαμίδης, πτυχίο (Αρχ.), Μ.Δ. (Μουσ.)

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

### ΠΕΡΙΛΗΨΗ

*Το άρθρο πραγματεύεται τη δραστηριότητα της αμερικανίδας συλλέκτριας Peggy Guggenheim. Η δημιουργία των συλλογών της και η ευρύτερη συλλεκτική της δραστηριοποίηση μελετούνται ως απόρροια της συγκεκριμένης πολιτικής των ΗΠΑ να μετατραπούν σε κέντρο τέχνης και πολιτισμού στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και στις αρχές του 20ού αι. Παράλληλα, αξιολογείται η προσφορά της στον κόσμο της τέχνης με έμφαση στο ρόλο της ως διαμεσολαβητή ανάμεσα στην ευρωπαϊκή και την αμερικανική τέχνη και κυρίως η συμβολή της όχι μόνο στην ενίσχυση της τέχνης της Γηραιάς Ηπείρου αλλά και (κυρίως) στην ανάδειξη της Νέας Υόρκης ως το νέο μεταπολεμικό κέντρο τέχνης του κόσμου. Επιθυμούμε να τονίσουμε την πολιτιστική ανταλλαγή και τις καλλιτεχνικές ζυμώσεις ανάμεσα στις δύο πλευρές του Ατλαντικού, την προσπάθεια μίμησης της ευρωπαϊκής τέχνης από τους αμερικάνους και την επιδίωξη των ΗΠΑ να αναπτύξουν εθνική συνείδηση και ταυτότητα μέσα από τη δημιουργία γηγενούς τέχνης. Τέλος επιχειρείται μία πολύ σύντομη αναφορά στα μουσεία που προέκυψαν από τη δράση της συλλέκτριας κι επισημαίνεται η σημερινή επιθετική πολιτιστική πολιτική τους, χαρακτηριστικό παράδειγμα της αμερικανικής διείσδυσης σε όλες τις εκφάνσεις του σύγχρονου κόσμου.*

### 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ασυνήθιστη ανάπτυξη των αμερικανικών μουσείων τέχνης από το 1870 κι έπειτα είναι απόρροια της γενναιοδωρίας των ιδιωτών συλλεκτών που έδρασαν στα πλαίσια μιας ελεύθερης, καπιταλιστικής οικονομίας. Σε αντίθεση με την Ευρώπη, η Αμερική δε γνώρισε βασιλεία ή αριστοκρατία ούτε κρατικούς οργανισμούς για να αναπτύξουν συλλογές που θα αποτελούσαν τη βάση δημιουργίας κρατικά επιχορηγούμενων μουσείων. Η συλλεκτική δραστηριότητα σε μεγάλη κλίμακα στην Αμερική δεν ήταν δυνατή μέχρι την οικονομική ανάρρωση και την εκβιομηχάνιση της χώρας μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο. Επομένως, οι πρώτοι συλλέκτες των ΗΠΑ ήταν κυρίως αυτοδημιούργητοι επιχειρηματίες (Stavitsky, 1993: 151).

Η Αμερική του δεύτερου κυρίως μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι μία ταχύτατα αναπτυσσόμενη υπερδύναμη, η οποία δίνει την ευκαιρία στους επιχειρηματίες της να δημιουργήσουν τεράστιες περιουσίες (Behrman, 2002: 61). Το ιδιωτικό κεφάλαιο και η δυνατότητα που δίνεται στη μονάδα να δημιουργήσει και να αναπτύξει τις επιχειρηματικές της δραστηριότητες γεννάει μία ολόκληρη γενιά από εκατομμυριούχους, που είναι σε θέση να εκμεταλλευθούν και να κατακτήσουν όλο τον πλανήτη. Ορυχεία σιδήρου και κάρβουνου, χρυσωρυχεία και σιδηρόδρομοι, εμπόριο και τραπεζικές συναλλαγές, όλα αυτά συμβάλλουν στην άνοδο μίας νέας δύναμης και μιας χούφτας ανθρώπων που κρατούν στα χέρια τους τη μοίρα του πλανήτη.

Οι αμερικανοί εκατομμυριούχοι αποτελούν ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο της αμερικανικής ιστορίας, αφού με τη δράση τους επηρέασαν την εξέλιξη και πορεία της. Προσωπικότητες όπως ο J. P. Morgan, ο Andrew Mellon, ο Henry Clay Frick, ο William Randolph Hearst, ο H. E. Huntington και οικογένειες όπως οι Rockefellers και οι Whitneys κυριάρχησαν αυτή την περίοδο στην αμερικανική ζωή. Ανάμεσα στις οικογένειες που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην αμερικανική ιστορία του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι και οι Guggenheims, μέλος της οποίας υπήρξε και η Peggy Guggenheim, τη δραστηριότητα της οποίας θα μελετήσουμε παρακάτω.

## **2. Η ΣΥΛΛΕΚΤΙΚΗ ΤΑΚΤΙΚΗ ΤΩΝ ΔΥΟ ΗΠΕΙΡΩΝ: ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΕΣ**

Η Αμερική εκείνη την εποχή είναι μια χώρα που αναπτύσσεται ραγδαία, που ξεκινάει να κατακτήσει τον κόσμο και να επιβάλλει την κυριαρχία της στο σύνολο των υπόλοιπων κρατών. Είναι η νέα υπερδύναμη που γεννιέται μετά την οικονομική και πολιτική αποδυνάμωση της Ευρώπης. Της λείπει, όμως, κάτι πολύ σημαντικό για την ανάπτυξη κι επιβίωσή της: η Ιστορία, το κοινό παρελθόν των κατοίκων και ουσιαστικά η ενιαία εθνική ταυτότητα. Οι ΗΠΑ είναι ένα κράτος πολυεθνικό, που στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι., μετά από έναν αιώνα ριζικών αλλαγών και μεταρρυθμίσεων, αναλαμβάνει τα ηνία της κυριαρχίας του κόσμου και μετατρέπεται σε έναν οικονομικό γίγαντα. Οι πολίτες του αισθάνονται πως ζουν σε ένα κοινό κράτος που τους αφορά η συνέχεια του, αφού θα σημαίνει και τη δική τους επιβίωση, δε συνδέονται όμως με άλλους κοινούς παρανομαστές. Αυτό θα προσπαθήσουν να το κατακτήσουν με στοιχεία δανεικά από την Ευρώπη και βασιζόμενοι για ένα μεγάλο διάστημα στις πολιτιστικές της κατακτήσεις.

Οι ΗΠΑ στράφηκαν στην ευρωπαϊκή κουλτούρα για να στηρίξουν την εξέλιξή τους και να αποκτήσουν την πολυπόθητη εθνική αυτογνωσία. Στην αρχή η ζωή των αμερικανών πολιτών, και μάλιστα της αριστοκρατίας, ήταν «δανεική». Αντέγραφαν τα ευρωπαϊκά πρότυπα στη μόδα, στη διατροφή, στην αρχιτεκτονική, στη λογοτεχνία. Μέσα από αυτά τα «δάνεια», οι ΗΠΑ έπαιρναν πίστωση χρόνου για τη δική τους «πολιτιστική επανάσταση» (ας γίνει επιτρεπτός ο όρος) και για τη διαμόρφωση της δικής τους σφραγίδας. Οι ίδιοι οι συλλέκτες λειτουργούσαν με αυτόν τον τρόπο κι επιδίωκαν την αναγνώριση κι επιτυχία αντιγράφοντας τα ευρωπαϊκά πρότυπα στον τρόπο ζωής των ευρωπαίων ηγεμόνων του Μεσαίωνα, στα αντικείμενα που συνέλεξαν, στις κοινωνικές τους συναναστροφές. Αντλούσαν κύρος από τους ευρωπαίους συλλέκτες ασκώντας και οι ίδιοι τη συλλεκτική δραστηριότητα μιμούμενοι τους προκατόχους τους. Η δύναμη των ΗΠΑ αποδεικνύεται και μέσα από την εξουσία των αμερικανών συλλεκτών, που κατάφεραν να επιβληθούν στη διεθνή αγορά τέχνης της εποχής.

Μόνο όταν ένωσαν σίγουροι οι κάτοικοι της αμερικανικής ηπείρου πως είχαν πετύχει το σκοπό τους για τη δημιουργία μιας γηγενούς πρωτότυπης τέχνης (την περίοδο περίπου που η Peggy Guggenheim έδρασε στη Νέα Υόρκη – από το 1940 κι έπειτα), κατάφεραν να απαγκιστρωθούν από τη στενή εξάρτηση από την Ευρώπη. Σημεία αναφοράς θα υπάρχουν, βέβαια, ακόμη αλλά οι ΗΠΑ θα ακολουθήσουν το δικό τους ιδιαίτερο δρόμο στην τέχνη.

Η Ευρώπη την ίδια περίοδο είναι απασχολημένη με τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο κι εξουθενωμένη μετά τη λήξη του. Ήδη ο προηγούμενος παγκόσμιος πόλεμος είχε επιφέρει πολλά δεινά και καταστροφές. Δεν ήταν μόνο οι εκατομμύρια νεκροί ή οι πολυάριθμες υλικές ζημιές. Καλλιτεχνικά η Ευρώπη είχε ερημώσει, αφού στην Αμερική είχε καταφύγει το πιο ενεργό και δραστήριο καλλιτεχνικό της κομμάτι. Όπως θα δούμε παρακάτω, μεγάλες καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες όπως ο Max Ernst, ο André Breton, ο Tanguy, ο Brauner κ.ά. είχαν καταφύγει στο Νέο Κόσμο για να γλιτώσουν από τη δίνη του πολέμου. Η Ευρώπη χάνει τον εαυτό της, «μουδιάζει» και παραδίνεται στην αμερικανική δύναμη. Το καλλιτεχνικό κέντρο του κόσμου μεταφέρεται από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη και μια νέα εποχή εγκαινιάζεται : αυτή της

αμερικανικής πολιτιστικής υπεροχής και διαχείρισης του κόσμου. Η Ευρώπη μένει πίσω και αδυνατεί να παρακολουθήσει τις εξελίξεις. Το πετυχαίνει μόνο μετά από καιρό, όταν κοπάζει κάπως η καλλιτεχνική έκρηξη που συντελέστηκε στο αμερικανικό έδαφος.

Η τέχνη έχει πολλές φορές τεθεί στην υπηρεσία της εθνικής αυτογνωσίας και στη διάθεση της κρατικής προπαγάνδας, μόνο που στην περίπτωση της Αμερικής οι ίδιοι οι συλλέκτες ανέλαβαν αυτό το ρόλο και μάλιστα σε μεγάλο βαθμό με ουσιαστικές επιπτώσεις για το μέλλον της χώρας. Κατά κάποιο τρόπο θεώρησαν τους εαυτούς τους επιφορτισμένους με την ευθύνη να αποδείξουν την αξία της χώρας τους και να την αναδείξουν στον κόσμο. Η οικονομική της δύναμη ήταν ήδη αναγνώσιμη από εκείνη την εποχή. Οι ίδιοι, εξάλλου, είχαν συμβάλει στην δημιουργία αυτού του οικονομικού γίγαντα. Υπήρχε η ανάγκη να αποκτήσει το κράτος πιο σταθερά ερείσματα και κύρος που θα πηγάζουν από τον πολιτισμό. Το κίνητρό τους ήταν να καταστήσουν καλλιτεχνικό κέντρο του κόσμου τη σχεδόν νεοσύστατη πατρίδα τους. Διαφορετικά δε θα δικαιολογούνταν ούτε θα διαρκούσε για πολύ η οικονομική τους αυτοκρατορία. Αρχικά προτίμησαν να στηριχθούν σε μία δοκιμασμένη αξία, τον πολιτισμό της Ευρώπης, και να τον υιοθετήσουν ολοκληρωτικά στα σαλόνια, τις κρεβατοκάμαρες, τους κήπους και τα μουσεία τους. Και όλα αυτά μέχρι να καταφέρει η χώρα να διαμορφώσει τη δική της καλλιτεχνική παραγωγή.

Μέσα σ' αυτό το περιβάλλον έδρασε η Peggy Guggenheim, που με τη σειρά της προώθησε κι ενίσχυσε την καλλιτεχνική παραγωγή όχι μόνο στην Ευρώπη αλλά και στις ΗΠΑ τη δεκαετία του '40 βοηθώντας και υποστηρίζοντας ευρωπαϊούς κι αμερικανούς καλλιτέχνες.

Η Peggy Guggenheim ανήκε σε μία από τις ισχυρότερες οικογένειες της Αμερικής στα τέλη του 19<sup>ου</sup> μέχρι και τα μέσα του 20ού αι. Οι Guggenheims κατάφεραν να ιδρύσουν ένα βιομηχανικό κολοσσό, μία πανίσχυρη αυτοκρατορία η οποία διατήρησε την παντοδυναμία της για δύο ολόκληρες γενιές. Μέλη της υπήρξαν βιομήχανοι, τραπεζίτες, γεροϋσιαστές, στρατιωτικοί, πρέσβεις, εκδότες, συγγραφείς, πάτρωνες τέχνης και ευεργέτες - δημιουργοί φιλανθρωπικών ιδρυμάτων (Davis, 1988: 33).

### 3.1. PEGGY GUGGENHEIM: ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΡΟΛΟ ΤΗΣ ΣΥΛΛΕΚΤΡΙΑΣ

Η ιστορία της οικογένειας της Peggy Guggenheim αποτελεί την έκφραση της ολοκλήρωσης του αμερικανικού ονείρου. Η μητέρα της καταγόταν επίσης από μία μεγάλη και πολύ πλούσια οικογένεια εβραϊκής καταγωγής, τους Seligmans, οπότε η Peggy είχε εξασφαλίσει το μέλλον της από την πρώτη ημέρα της ζωής της. Είχε την τύχη να γεννηθεί σε μία οικογένεια, που μπορούσε να της παρέχει τα πάντα : μια άνετη και ξεκούραστη ζωή δίχως σκοτούρες.

Γεννιέται στις 26 Αυγούστου 1898 στο πατρικό της σπίτι στο Μανχάταν (Tasou-Rumney, 2002: 29). Η παιδική της ηλικία σημαδεύεται από το θάνατο του πατέρα της, ο οποίος πνίγηκε στο ναυάγιο του Τιτανικού το 1912.

Τη δεκαετία του '20, η Peggy Guggenheim κληρονομεί μέρος της περιουσίας των συγγενών της και αποφασίζει να ζήσει ελεύθερη και ανεξάρτητη στην Ευρώπη. Στο



Myself in my cloth-of-gold evening dress by Poiret, with a headdress by Vera Stravinsky, 1924

Εικ. 1 : Η Peggy Guggenheim φωτογραφημένη το 1924 από τον Man Ray

Παρίσι γνωρίζει τον ζωγράφο και συγγραφέα Laurence Vail, ο οποίος έμελλε να γίνει σύζυγός της και πατέρας των δύο παιδιών της και να τη μύησει στους μποέμ κύκλους της παρισινής κοινωνίας. Ακολουθεί μία μακρά περίοδος της ζωής της με πολλά ταξίδια, γνωριμίες με φίλους του άντρα της που θα της αποδεικνύονταν πολύτιμες στη συνέχεια και ροπή στην κραιπάλη και τις καταχρήσεις. Η σημασία της «απόδρασης» της από την Αμερική για την εξέλιξη της τέχνης στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ θα φαινόταν πολύ αργότερα. Για την ώρα σπαταλούσε τα νιάτα και την ενέργειά της σε ατέλειωτα πάρτι, σε μία εναγώνια αναζήτηση του τέλειου εραστή ανάμεσα σε πολυάριθμες αρσενικές αγκαλιές.

Όλη αυτή η περίοδος, όμως, της έκλυτης ζωής δεν αποδείχθηκε εντελώς άκαρπη. Η Peggy Guggenheim γνώριζε διαρκώς κόσμο και συναναστρεφόταν καλλιτεχνικούς και λογοτεχνικούς κύκλους, οι οποίοι στο μέλλον θα της αποδεικνύονταν πολύτιμοι για την επίτευξη του έργου της. Ανάμεσα στις γνωριμίες της ξεχωρίζει η μορφή του Marcel Duchamp, του μέντορά της, ο οποίος με τις συμβουλές του σε θέματα τέχνης κι αισθητικής κατάφερε να διοχετεύσει το ενδιαφέρον και την ενέργειά της στα έργα των καλλιτεχνών της εποχής και να μετατρέψει την άσκοπη ζωή της σε μία ύπαρξη με μοναδικό σκοπό την ενίσχυση και προστασία των έργων τέχνης.

Η Peggy Guggenheim υπήρξε πολύ τυχερή με αυτή τη γνωριμία που κυριολεκτικά άλλαξε τη ζωή και την κοσμοθεωρία της. Ο Marcel Duchamp τη μύησε σε ένα διαφορετικό και απίστευτα ενδιαφέροντα κόσμο και προετοίμασε το έδαφος για αυτό που θα ολοκλήρωναν η Peggy Guggenheim και κάποιοι άλλοι γκαλερίστες και συλλέκτες : εγκαινίασε τη γνωριμία της αμερικανικής τέχνης με την ευρωπαϊκή, έφερε σε επαφή την καλλιτεχνική παραγωγή της Γηραιάς Ηπείρου με αυτή του Νέου Κόσμου. Προσωποποιεί τη μακριά και

δραματική διαδικασία της καλλιτεχνικής ανταλλαγής ανάμεσα στις δύο ηπείρους, το αποτέλεσμα της οποίας θα ευνοούσε την Αμερική (Kellein, 1993: 187).



Εικ.2: Ο Marcel Duchamp

### 3.2. Η ΓΚΑΛΕΡΙ «GUGGENHEIM JEUNE»

Το 1938 η Peggy Guggenheim αποφασίζει να ανοίξει μία γκαλερί στο Λονδίνο, την «Guggenheim Jeune» (Davis, 1998: 297). Είναι η πρώτη γκαλερί του Λονδίνου αποκλειστικά αφιερωμένη στη σύγχρονη τέχνη (ό.π.). Ο Duchamp της προτείνει τους καλλιτέχνες και τις ιδέες για τις εκδηλώσεις και τη συμβουλεύει να επικεντρώσει το ενδιαφέρον της στις δύο κύριες τάσεις της σύγχρονης τέχνης, το Σουρεαλισμό και την Αφαίρεση (Τακου-Ρumney, 2002: 80).

Η γκαλερί ανοίγει στις 24 Ιανουαρίου 1938 (ό.π.: 84). Οργανώνει εκθέσεις για τον Jean Cocteau, Wassily Kandinsky, Tanguy και μία ομαδική έκθεση σύγχρονης γλυπτικής με καλλιτέχνες όπως οι Antoine Pevsner, Thomas Moore, Henri Laurens, Alexander Calder, Duchamp-Villon, Constantin Brancusi και Jean Arp

Το 1939, ενάμισι χρόνο μετά, η Guggenheim αναγκάζεται να κλείσει την γκαλερί, η οποία αποδεικνύεται ασύμφορη οικονομικά (Davis, 1988: 302). Η εμπειρία της, όμως, από αυτή την απόπειρα θα αποδειχθεί πολύτιμη για το μέλλον. Το πιο μεγάλο της κέρδος από τη βραχύβια λειτουργία της λονδρέζικης γκαλερί είναι το πλήθος των έργων τέχνης που βρέθηκαν στην ιδιοκτησία της. Συνήθιζε να αγοράζει έργα από κάθε έκθεση που διοργάνωνε για να ενθαρρύνει τους καλλιτέχνες που παρουσίαζε. Πολλοί από αυτούς δεν κατάφεραν να πουλήσουν ούτε ένα έργο παρά μόνο αυτά που ανώνυμα αγόραζε η Peggy Guggenheim χωρίς αυτοί να το γνωρίζουν. Με αυτόν τον τρόπο και χωρίς η ίδια να το συνειδητοποιήσει, είχε



αποκτήσει μέσα σε ένα μικρό σχετικά διάστημα μία μικρή συλλογή από έργα, τον πρώτο πυρήνα γύρω από τον οποίο θα δημιουργούσε μία από τις σημαντικότερες συλλογές του 20ού αι.

Το Μάρτιο του 1939, λίγο πριν κλείσει την γκαλερί της, η Guggenheim αποφασίζει να ιδρύσει ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης στο Λονδίνο. Όπως χαρακτηριστικά γράφει : «Ένωθα πως εάν έχανα τόσα λεφτά, θα μπορούσα να χάσω άλλα τόσα και να κάνω κάτι που αξίζει τον κόπο» (Guggenheim, 1979: 196). Άρχισε λοιπόν να κινεί τις διαδικασίες για να πραγματοποιηθεί η επιθυμία της. Προσέγγισε τον Herbert Read, ιστορικό και κριτικό τέχνης κι εκδότη του περιοδικού Burlington Magazine από το 1933, και του πρότεινε τη θέση του διευθυντή του μουσείου. Ο Read κατάρτισε μία λίστα από ονόματα καλλιτεχνών, έργα των οποίων θα έπρεπε να περιληφθούν στο νέο μουσείο, την οποία αναθεώρησε, όπως ήταν φυσικό, ο Duchamp. Ο κατάλογος αυτός περιλάμβανε όλα τα μη ρεαλιστικά καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής: Κυβισμό, Κονστρουκτιβισμό, Σουπρεματισμό, Φουτουρισμό, Ντανταϊσμό, Σουρεαλισμό κ.ά. Πολλοί της υποσχέθηκαν δωρεές και δάνεια.

Η Peggy πήγε στο Παρίσι με αυτή τη «λίστα για ψώνια». Εξαιτίας της επικείμενης γερμανικής εισβολής οι τιμές στην αγορά τέχνης είχαν πέσει και ήταν συμφέρουσες και οικονομικές. Οι καλλιτέχνες κυριολεκτικά ξεπουλούσαν τα έργα τους στην προσπάθειά τους να τα ξεφορτωθούν πριν την έκρηξη του πολέμου (Davis, 1988: 303). Η Peggy Guggenheim δεχόταν άπειρες προσφορές μια και όλοι στην αγορά τέχνης γνώριζαν πως η γόνος των Guggenheims ήταν διατεθειμένη να αγοράσει τα πάντα. Το σύνθημά της εκείνη την περίοδο ήταν «ένας πίνακας την ημέρα» (Guggenheim, 1979: 209). Και στάθηκε αντάξιά του.

Αν και τα σχέδια για τη δημιουργία του μουσείου ναυάγησαν λόγω του επικείμενου πολέμου, η Peggy Guggenheim κράτησε τα έργα και τα πρόσθεσε στη συλλογή της. Με όλες αυτές τις ενέργειες - τη δημιουργία της γκαλερί και τα αποτυχημένα σχέδια για την ίδρυση του μουσείου σύγχρονης τέχνης - κατάφερε να σχηματίσει μία αξιόλογη συλλογή, η οποία εκπροσωπούσε τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής της. Αυτή η περίοδος αποτελεί για τη ζωή της συλλέκτριας σημαντικότερο σταθμό, αφού αρχίζει να συνειδητοποιεί το ρόλο της και να ανακαλύπτει αυτό που πραγματικά δίνει νόημα στη ζωή της. Λίγο πριν τον πόλεμο, αποκτά αργά και σταθερά τη συνειδηση της συλλέκτριας και της προστάτιδας της τέχνης της εποχής της. Η γκαλερί και το ανολοκλήρωτο μουσείο τη μυσούν σε έναν κόσμο από τον οποίο δε θα θελήσει να ξεφύγει ποτέ. Οι ενέργειές της αυτές αποτέλεσαν επανάσταση στη ζωή της και μία ρήξη με το ρηχό και χωρίς νόημα παρελθόν της. Τα τελευταία δύο χρόνια της προπολεμικής περιόδου την προετοίμασαν για την πραγματική της συνεισφορά στην τέχνη, που θα λάμβανε χώρα λίγο αργότερα, όταν θα είχε ήδη διαφύγει στη Νέα Υόρκη εξαιτίας του πολέμου στην Ευρώπη.

Την ίδια περίοδο, η συλλέκτρια βοηθάει έναν πολύ μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών να δραπετεύσουν στις ΗΠΑ. Ανάμεσά τους τον André Breton με την οικογένειά του και το μελλοντικό σύζυγό της Max Ernst που κινδύνευε λόγω της εβραϊκής του καταγωγής. Όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες αφήνουν την Ευρώπη και αναγκάζονται λόγω των περιστάσεων να δοκιμάσουν την τύχη τους σε μια λιγότερο πολεμοχαρή Αμερική με τη βοήθεια της αμερικανίδας συλλέκτριας. Εκείνη την εποχή συντελείται και η πρώτη πράξη του έργου, με πρωταγωνίστρια την Peggy Guggenheim και την προσφορά της στην αμερικανική τέχνη. Με αυτές τις ενέργειες και τη σωτηρία πολλών πρωτοπόρων καλλιτεχνών ξεκινάει η καθοριστική επίδραση που άσκησε τα επόμενα χρόνια στην αμερικανική κι ευρωπαϊκή τέχνη μέσω της γκαλερί που ίδρυσε εκεί και που της έδωσε το απόλυτα δικαιολογημένο όνομα «Art of this Century».



007)

6



Εικ.3: Η αίθουσα του Σουρεαλισμού (πάνω) και η αίθουσα με τα αφηρημένα και κυβιστικά έργα (κάτω) στην γκαλερί της Peggy Guggenheim στη Νέα Υόρκη «Art of this Century»

### 3.3. Η ΓΚΑΛΕΡΙ «ART OF THIS CENTURY» ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

Το 1941 η Peggy Guggenheim φθάνει στη Νέα Υόρκη και παντρεύεται τον Max Ernst. Εκείνη την περίοδο αρχίζει να σκέφτεται τη δημιουργία μιας γκαλερί-μουσείου στη μεγάλη πρωτεύουσα. Αυτό που θα ακολουθούσε θα αποτελούσε στιγμή-σταθμό στην αμερικανική ιστορία της τέχνης και θα άλλαζε άρδην τα καλλιτεχνικά πράγματα στο Νέο Κόσμο. Η αμερικανίδα συλλέκτρια θα έφτανε στο απόγειο της δημιουργικότητας και προσφοράς της έπειτα από τρία χρόνια καλλιτεχνικής «προετοιμασίας» από το μέντορά της, Marcel Duchamp, και θα διαμόρφωνε τη διεθνή σκηνή της τέχνης μέσα από μια σειρά δραστηριοτήτων κι ενεργειών.

Για να πετύχει τον σκοπό της προσέλαβε το Βιεννέζο αρχιτέκτονα και μέλος του κινήματος De Stijl, Frederick Kiesler, για να οργανώσει το εσωτερικό της γκαλερί και να στήσει τα έργα. Η Peggy Guggenheim του έθεσε έναν μόνο όρο : τα έργα να εκτίθενται δίχως κορνίζα. Από εκεί και πέρα ο Kiesler είχε τεράστια ελευθερία κινήσεων, carte blanche όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η ίδια (Guggenheim, 1979: 274). Το αποτέλεσμα αποδείχθηκε θεατρικό κι εξαιρετικά καινοτόμο, αφού μέχρι τότε κανείς δεν είχε τολμήσει να εκθέσει έργα τέχνης με τόσο ριζοσπαστικό τρόπο. Η αίθουσα του Σουρεαλισμού είχε μαύρο πάτωμα και ταβάνι και κοίλους τοίχους από ξύλο καουτσουκόδεντρου. Οι χωρίς πλαίσια ή κορνίζες πίνακες εξείχαν από τους τοίχους και φωτίζονταν ο καθένας χωριστά από μικρούς προβολείς, προσδίδοντάς τους την αίσθηση του ονείρου και της φαντασίωσης σε ένα κατά τα άλλα σκοτεινό δωμάτιο. Οι τοίχοι της αίθουσας που φιλοξενούσε τα αφηρημένα και κυβιστικά έργα ήταν φτιαγμένοι από τεντωμένο караβόπανο. Οι πίνακες είχαν αναρτηθεί χωρίς κορνίζα επίσης και στηρίζονταν σε λεπτά καλώδια που εκτείνονταν από το πάτωμα ως το ταβάνι, δίνοντας έτσι την εντύπωση πως αιωρούνταν στο χώρο (ό.π.: 274-275). Επιθυμία και των δύο αποτελούσε η τοποθέτηση των έργων στην ατμόσφαιρα που τους ταιριάζει, που τα δημιούργησε, αποφεύγοντας όμως την πεπατημένη και τις δοκιμασμένες μεθόδους έκθεσης.

Η φαντασία και η ακόρεστη δημιουργικότητα του Kiesler δεν εξαντλήθηκαν, όμως, εδώ. Σκοπός του ήταν να αιφνιδιάσει και να ξαφνιάσει τον επισκέπτη όχι μόνο

με το αρχιτεκτονικό στήσιμο των έργων αλλά και με διαδραστικές κατασκευές, οι οποίες για εκείνη την εποχή και μάλιστα σε μία γκαλερί σύγχρονης τέχνης αποτελούσαν κάτι εντελώς διαφορετικό κι επαναστατικό. Δημιούργησε έναν τροχό με επτά έργα του Klee, ο οποίος ενεργοποιούνταν όταν ο επισκέπτης πατούσε σε μία δεσμίδα φωτός. Παράλληλα, για να θαυμάσει κανείς αντίγραφα έργων του Duchamp δεν είχε παρά να κοιτάξει μέσα από μία τρύπα σε έναν τοίχο της γκαλερί και να κινήσει με το χέρι του έναν τροχό (ό.π.: 275). Τα έργα εμφανίζονταν μπροστά του εναλλασσόμενα.

Η γκαλερί άνοιξε στις 20 Οκτωβρίου 1942 στη Νέα Υόρκη και αποτέλεσε μία μεγάλη επιτυχία της Guggenheim, η οποία θα χρησιμοποιήσει αυτή τη γκαλερί ως ορμητήριο των δραστηριοτήτων της με σκοπό την ενίσχυση και προώθηση της τέχνης, όπου «άνθρωποι που κάνουν κάτι πραγματικά καινούργιο θα μπορούν να εκθέσουν τη δουλειά τους» (Blessing, 1997: 177). Η γκαλερί έγινε γνωστή με το χαρακτηρισμό «το τρελοκομείο του Σουρεαλισμού» (ό.π.: 178).

Στα εγκαίνια μία συμβολική πράξη της θα τονίσει στους παρευρισκομένους την πολιτική αγοράς τέχνης που είχε ακολουθήσει στη ζωή της μέχρι εκείνη τη στιγμή: φορά δύο σκουλαρίκια, στο δεξί αυτί του Yves Tanguy, που απεικόνιζε ένα μικρό ροζ τοπίο κι εκπροσωπούσε το κίνημα του Σουρεαλισμού και στο αριστερό ένα μικρό χρυσό του Alexander Calder, εκπροσώπου της Αφαίρεσης. Με την κίνηση αυτή ήθελε να αποδείξει την αμεροληψία της απέναντι στα δύο αυτά καλλιτεχνικά ρεύματα, τα οποία ενίσχυε και προστάτευε (Tacom-Rumney, 2002: 124).



**Εικ.5:** Η Peggy Guggenheim φορώντας το σκουλαρίκι του Tanguy (πάνω) και του Calder (κάτω)

Η «Art of this Century» γίνεται το κέντρο της πρωτοπορίας στη Νέα Υόρκη. Οργανώνονται εκθέσεις για τους Chirico, Arp,

Giacometti, Héliou, Richter, Theo von Doesburg κ.ά. (Guggenheim, 1979: 314). Παράλληλα, όμως, η συλλέκτρια στην προσπάθειά της να εμπλουτίσει τη συλλογή της αποφασίζει να προωθήσει νέους αμερικανούς καλλιτέχνες και να τους προσφέρει την ευκαιρία να εκθέσουν στην γκαλερί της. Οργανώνει ένα Spring Salon για νέους καλλιτέχνες τον Μάιο-Ιούνιο του 1943 όπου συμμετέχει μία ομάδα από νέους καλλιτέχνες όπως ο Jackson Pollock, Ashile Gorky, William Baziotēs και Robert Motherwell: μια νέα εποχή ξεκινά για την αμερικανική τέχνη. Το 1946, ο



**Εικ.4:** (πάνω) Ο Max Ernst και η Peggy Guggenheim στην αίθουσα του Σουρεαλισμού στην "Art of this Century", τον Οκτώβριο του 1942. (κάτω) Η Peggy Guggenheim μπροστά στον τροχό που παρουσιάζει έργα του Marcel Duchamp, στην "Art of this Century"



κριτικός τέχνης Robert Coates χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τον όρο «Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός» (Abstract Expressionism) περιγράφοντας το έργο των καλλιτεχνών αυτών στη New Yorker (Waldman, 1997: 199). Ο όρος επικράτησε έκτοτε.

Ο Mondrian και ο Putzel πείθουν την Peggy Guggenheim να αναλάβει τον Pollock. Αυτή του αφιερώνει μία έκθεση και τον δεσμεύει με συμβόλαιο από το 1943 ως το 1948 δίνοντάς του την ευκαιρία να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στην τέχνη του. Με αυτόν τον τρόπο, η συλλέκτρια απέκτησε έναν πολύ μεγάλο αριθμό έργων του καλλιτέχνη. Ο Pollock χρωστά κατά ένα πολύ μεγάλο μέρος την καριέρα του και την ανάδειξή του σε έναν από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες της Αμερικής στην αμερικανίδα συλλέκτρια και τις ενέργειές της για την προβολή και την προώθηση του άγνωστου μέχρι εκείνη τη στιγμή έργου του.

Μέσα από αυτή την γκαλερί η Peggy Guggenheim αναδείχθηκε σε μεγάλη πάτρωνα της Σχολής της Νέας Υόρκης στα πρώτα της βήματα (Lublin, 1993: 159). Έδωσε την ευκαιρία στους καλλιτέχνες της Αμερικής να έρθουν σε άμεση επαφή με την καλλιτεχνική παραγωγή της Ευρώπης (και κυρίως με το Σουρεαλισμό) και να επηρεαστούν από αυτή. Η μεγάλη της προσφορά έγκειται στο ότι ένωσε αυτούς τους δύο κόσμους, τον Παλιό και το Νέο, και τους βοήθησε να επικοινωνήσουν και να αλληλοεπηρεαστούν. Γιατί, όπως θα δούμε παρακάτω, δεν περιορίστηκε μόνο σ' αυτό αλλά προχώρησε και σε μια γνωριμία της Ευρώπης με την αμερικανική τέχνη κάποια χρόνια αργότερα στο Palazzo της στη Βενετία. Φυσικά δεν ήταν η πρώτη που επιχείρησε να φέρει σε επαφή την τέχνη των δύο ηπείρων και να βοηθήσει στην πολιτιστική τους «συνεργασία». Ήταν, όμως, η πρώτη που το πέτυχε σε τόσο μεγάλη κλίμακα και το «θεσμοποίησε».



**Εικ.6:** Η Peggy Guggenheim και ο Jackson Pollock μπροστά από το επιτοίχιο έργο που του παρήγγειλε η αμερικανίδα συλλέκτρια



### 3.4. Η ΖΩΗ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ

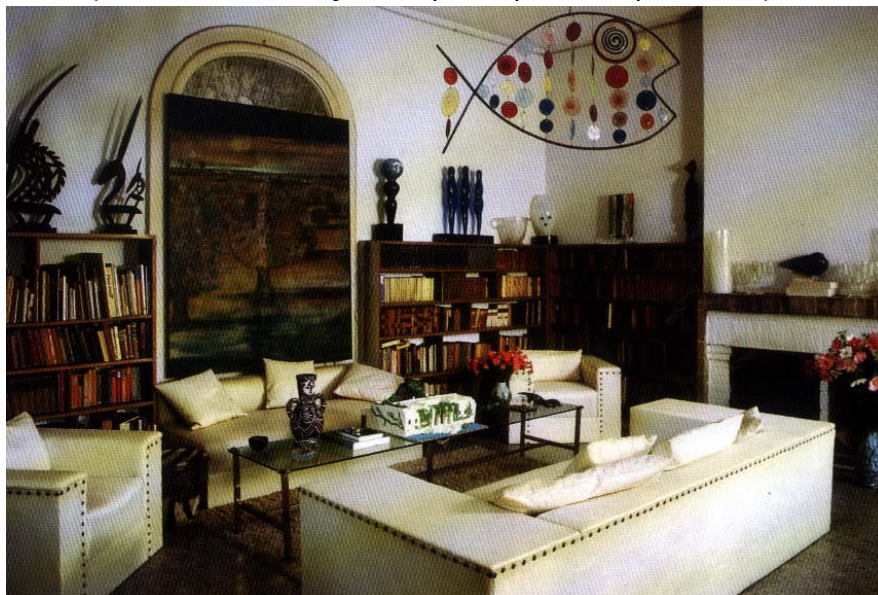
Μετά τη λήξη του πολέμου, η Peggy Guggenheim επιστρέφει ύστερα από απουσία πέντε χρόνων στην Ευρώπη. Λατρεύει τη Γηραιά Ήπειρο και νιώθει πιο πολύ Ευρωπαία παρά Αμερικανίδα. Η επιστροφή αυτή θα σηματοδοτήσει μια νέα περίοδο για τη συλλέκτρια, η οποία θα συνεχίσει για λίγο μόνο ακόμη τη συλλεκτική της δραστηριότητα ενώ το υπόλοιπο διάστημα μέχρι το θάνατό της θα ασχοληθεί με τη στέγαση, προστασία κι έκθεση της συλλογής της.

Το 1947 κλείνει την γκαλερί της στη Νέα Υόρκη με μία αναδρομική έκθεση του Theo van Doesburg. Ένα χρόνο αργότερα θα κληθεί να εκθέσει τη συλλογή της στην Biennale της Βενετίας στον άδειο χώρο του Ελληνικού Περίπτερου καθώς η Ελλάδα βρισκόταν εκείνη την περίοδο σε εμφύλιο πόλεμο.

Η συμμετοχή αυτή της αμερικανίδας συλλέκτριας στην Biennale σήμανε μία νέα εποχή για την τέχνη στην ευρωπαϊκή ήπειρο. Ανάμεσα στα έργα της μεγάλης της συλλογής περιλαμβάνονταν έργα της αμερικανικής πρωτοπορίας, που είχε αρχίσει να κάνει την εμφάνισή της στη Νέα Υόρκη. Οι De Kooning, Gorky, Pollock και Rothko εκπροσωπούσαν στη συλλογή της κι επομένως εκτέθηκαν με τα υπόλοιπα έργα στην πόλη της Βενετίας. Η Ευρώπη ήρθε σε πρώτη επαφή με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και την τέχνη που γεννιόταν στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού χάρη στην παρέμβαση της Peggy Guggenheim (Kellein, 1993: 188). Αργότερα θα κληθεί να εκθέσει τη συλλογή της στο Palazzo Strozzi της Φλωρεντίας και στο Palazzo Reale του Μιλάνου. Το 1950 ολόκληρη η συλλογή της από δεκαοκτώ έργα του Pollock θα εκτεθεί στο Museo Correr της Βενετίας, στην Πλατεία Αγίου Μάρκου (Rylands, 2000: 16-17). Στη συνέχεια, πολλοί γκαλερίστες και συλλέκτες της Ευρώπης θα ακολουθήσουν το παράδειγμα της Peggy Guggenheim και θα μεταφέρουν μέσα από τις εκθέσεις τους την αμερικανική τέχνη στους ευρωπαϊούς πολίτες. Η αμερικανίδα συλλέκτρια επομένως δεν έφερε «απλά» σε επαφή τους Αμερικάνους με την προπολεμική ευρωπαϊκή πρωτοπορία μέσω της γκαλερί της. Λίγο αργότερα πέτυχε και το αντίστροφο, ενισχύοντας και κάνοντας διάσημη την παρθενική τέχνη της ιδιαίτερής της πατρίδας.

Μετά την εγκατάστασή της στη Βενετία, η Peggy Guggenheim αποφασίζει να γνωρίσει και να βοηθήσει και Ιταλούς καλλιτέχνες. Το 1949 αγοράζει το μελλοντικό της σπίτι κι εκθεσιακό χώρο, το Palazzo Venier dei Leoni στο Canal Grande, «την κεντρική λεωφόρο»-κανάλι της Βενετίας.

Δύο χρόνια μετά την εγκατάστασή της στη νέα της κατοικία, αποφασίζει να ανοίξει τις πύλες του Palazzo της στο κοινό κάθε Δευτέρα, Τετάρτη και Παρασκευή. Μ' αυτόν τον τρόπο, οι επισκέπτες απέκτησαν τη δυνατότητα να θαυμάσουν τα έργα



<http://www.anistor.co.no1.gr/index.htm>

Εικ.7: Το σαλόνι της Peggy Guggenheim στη Βενετία, διακοσμημένο με έργα τέχνης

της συλλογής της που εκτίθονταν σε όλους τους χώρους της κατοικίας της. Τα επόμενα χρόνια ανακηρύσσεται τιμώμενος πολίτης της Βενετίας (1962) και παίρνει τον τίτλο του Commendatore της Ιταλικής Δημοκρατίας (1967). Στις 23 Δεκεμβρίου 1979 πεθαίνει. Δέκα χρόνια, όμως, πριν είχε προνοήσει για την τύχη της συλλογής της και είχε διεκπεραιώσει όλες τις απαραίτητες διαδικασίες για την εξασφάλιση και συνοχή της.



Εικ.8: Όψη τμήματος του Palazzo της Peggy Guggenheim από τον εσωτερικό κήπο

### 3.5. Η ΤΥΧΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΤΗΣ

Η Peggy Guggenheim με ενθουσιασμό δάνειζε τη συλλογή της σε άλλα μουσεία, ανάμεσά τους στο Stedelijk Museum στο Άμστερνταμ (1950), το Kunsthaus Zürich στην Ελβετία (1951), την Tate Gallery στο Λονδίνο (1964), το Moderna Museet στην Στοκχόλμη και το Louisiana Museum στη Δανία (1966), την Orangerie στο Παρίσι (1974) και τη Galleria Civica d' Arte Moderna στο Τορίνο (1975-76) (Krens, 2000: 18). Το 1969 προσκλήθηκε να εκθέσει τη συλλογή της στο μουσείο του θείου της Solomon Guggenheim στη Νέα Υόρκη. Τότε ήταν που αποφάσισε να τη δωρίσει μαζί με το Palazzo της στο αντίστοιχο Ίδρυμα, το Solomon R. Guggenheim Foundation με μοναδικό όρο πως τα έργα θα παρέμεναν στη Βενετία και δε θα διασκορπίζονταν (Krens, 2000: 18). Όπως είπε και η ίδια : «Ήμουν όπως κάποια που περιμένει με ανυπομονησία να της γίνει πρόταση γάμου από κάποιον που επιθυμεί διακαώς να την παντρευτεί» (ό.π.). Το Ίδρυμα Guggenheim ανέλαβε τη διοίκηση και πλήρη ευθύνη της συλλογής μετά το θάνατο της συλλέκτριας δέκα χρόνια αργότερα.

### 3.6. Η ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΗΣ PEGGY GUGGENHEIM ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η Peggy Guggenheim υπήρξε συλλέκτρια, έμπορος τέχνης και πάτρυνας πολλών καλλιτεχνών καθ' όλη τη διάρκεια της έντονης και τόσο πλούσιας σε εμπειρίες ζωής της κι έδρασε στις τρεις σημαντικότερες πόλεις εκείνης της εποχής: Λονδίνο, Παρίσι και Νέα Υόρκη. Πριν τον πόλεμο οι δύο πρωτεύουσες της Ευρώπης,

το Λονδίνο και το Παρίσι, αποτελούσαν το σήμα κατατεθέν και το κέντρο ανάπτυξης της παγκόσμιας πρωτοπορίας στην τέχνη. Η Peggy Guggenheim είχε την τύχη να ζήσει σ' αυτές, να βιώσει την ατμόσφαιρά τους, να συγχρωτιστεί με καλλιτέχνες και πρωτοπόρους της εποχής και να προετοιμάσει τη δική της προσφορά στον κόσμο της τέχνης.

Από την άλλη, η Νέα Υόρκη του πολέμου και κυρίως η μεταπολεμική, αποτελούσε το καλύτερο δυνατό μέρος για την εφαρμογή των σχεδίων της. Ήταν μία πόλη καλλιτεχνικά παρθένα, μία *tabula rasa* που περιέμενε ανθρώπους σαν την Peggy Guggenheim για να την χαράξουν και να τη διαμορφώσουν, να τη μετατρέψουν στη μεγάλη υπερδύναμη της τέχνης. Η ίδια η ιστορία και οι συγκυρίες ευνόησαν τη συλλέκτρια, η οποία όμως με τη σειρά της είχε τη διορατικότητα να τις εκμεταλλευτεί και να επέμβει σ' αυτές. Η επιλογή, εξάλλου, της Βενετίας, της πόλης-μουσείου με την τόσο μεγάλη καλλιτεχνική αξία, για τα τελευταία τριάντα χρόνια της ζωής της ανακεφαλαιώνει και συνοψίζει το σύνολο των αξιών της. Η πόλη που ενέπνευσε το Λόρδο Μπάυρον, τον Τόμας Μαν και τόσους άλλους ενέπνευσε και την Αμερικανίδα της Ευρώπης να περάσει την υπόλοιπη ζωή της εκεί.

Βέβαια, η μεγαλύτερη προσφορά της στο χώρο της τέχνης υπήρξε η καινοτομία της να εκθέτει μαζί «μοντέρνους» της Ευρώπης με «σύγχρονους» της Αμερικής. Παράλληλα με εκθέσεις καλλιτεχνών της Ευρώπης οργάνωσε ατομικές εκθέσεις και για νέους αμερικανούς καλλιτέχνες όπως οι William Baziotis, David Hare, Hans Hofmann, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko και Clyfford Still ενισχύοντας και προωθώντας το πρώτο καθαρά αμερικανικό καλλιτεχνικό στυλ, τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό (ό.π.: 180). Έφερε σε επαφή την Ευρώπη με τις ΗΠΑ, συνέβαλε στις ουσιαστικές επιδράσεις που δέχθηκε η νέα γενιά των αμερικάνων καλλιτεχνών από τα κινήματα του Σουρεαλισμού και της Αφαίρεσης και ταυτόχρονα έκανε γνωστή την αμερικανική πρωτοπορία στους ευρωπαϊκούς κύκλους εκθέτοντας τη συλλογή της σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης. Ενίσχυσε κι ενθάρρυνε τις ζυμώσεις και την καλλιτεχνική συνεργασία ανάμεσα στις δύο ηπείρους και προώθησε τις νέες ιδέες και τάσεις. Σκοπό της αποτελούσε να υπηρετήσει το μέλλον και όχι να καταγράψει το παρελθόν (ό.π.). Με γνώμονα αυτό το πρωτοποριακό σύνθημα, που καταδεικνύει και την καινοτόμο ποιότητα του χαρακτήρα της, η Peggy Guggenheim εργάστηκε σκληρά και κατάφερε να δράσει και να διαμορφώσει το περιβάλλον της, τον κόσμο της τέχνης, αλλάζοντας την πορεία του.

Ενθάρρυνε εξίσου δύο από τα πιο πρωτοποριακά κινήματα των αρχών του προηγούμενου αιώνα, το Σουρεαλισμό και την Αφαίρεση. Κατάφερε να επιβάλει το γούστο της και τις προσωπικές της επιδιώξεις στη διεθνή αγορά τέχνης. Αυτό που σήμερα θεωρείται τέχνη εκφράζεται κατά ένα πολύ μεγάλο μέρος από τα έργα που η ίδια συνέλεγε και προωθούσε. Δίχως τη δική της συμβολή ίσως δε θα είχαν την ίδια τύχη και ίσως σήμερα δε θεωρούνταν υψηλή ή πρωτοπόρα τέχνη. Εξάλλου, η τέχνη η ίδια είναι τόσο υποκειμενική και γίνεται τόσο συχνά αντικείμενο εκμετάλλευσης και ικανοποίησης φιλοδοξιών μιας περιορισμένης ελίτ, που θα πρέπει να καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως η αμερικανίδα συλλέκτρια τελικά επέδρασε έντονα και αποφασιστικά στη διαμόρφωση της σημερινής κατάστασης της τέχνης.

Παράλληλα, η Peggy Guggenheim πέτυχε να φέρει σε επαφή τους μποέμ κύκλους της προπολεμικής εποχής με την αριστοκρατία και να υπερασπιστεί την τέχνη των πρῶτων στα σαλόνια της δεύτερης. Αν και από πλούσια γενιά, με τελείως διαφορετική κουλτούρα και νοοτροπία, «τόλμησε» να επαναστατήσει και να τους συναναστραφεί (μάλιστα παντρεύτηκε κι έναν εκπρόσωπο των μποέμ κύκλων), κερδίζοντας την ελευθερία της κι έναν νέο τρόπο θέασης των πραγμάτων. Αποτέλεσε το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στα δύο κοινωνικά στρώματα, προωθώντας μια τέχνη που διαφορετικά δε θα είχε ίσως κανένα μέλλον και κατακυρώνοντάς τη με τις γνωριμίες και την οικονομική άνεση του κύκλου της.





*Εικ.9: Φωτογραφία καλλιτεχνών στη Νέα Υόρκη το 1941. Ανάμεσα στους Marcel Duchamp, Max Ernst, Piet Mondrian, Fernand Léger κ.ά. διακρίνεται η Peggy Guggenheim (στην πίσω σειρά, δεύτερη από αριστερά)*

Το παράδειγμα της Peggy Guggenheim το ακολούθησαν αργότερα πολλοί γκαλερίστες και συλλέκτες, οι οποίοι ουσιαστικά διαμόρφωσαν την καλλιτεχνική πρωτοπορία της Αμερικής λόγω της έλλειψης διορατικότητας και δράσης των αμερικανικών μουσείων τέχνης (Lublin, 1993: 163). Οι Betty Parsons, Samuel Kootz (οι οποίοι αφοσιώθηκαν για ένα μεγάλο διάστημα στην παρουσίαση των εκπροσώπων του αφηρημένου εξπρεσιονισμού στη Νέα Υόρκη μετά το κλείσιμο της Art of this Century), Sidney Janis, Leo Castelli, Ileana Sonnabend και πολλοί άλλοι ενθάρρυναν και προστάτησαν την πρωτοπόρα τέχνη στην Αμερική και τα επόμενα καλλιτεχνικά κινήματα που έκαναν την εμφάνισή τους αργότερα στην ίδια ήπειρο (ό.π.: 160-162). Παράλληλα, παρατηρήθηκε μία τρομερή αύξηση του αριθμού των γκαλερί στη Νέα Υόρκη (τη δεκαετία του '80 αριθμούσαν εκατοντάδες), δημιουργώντας μία πρωτοφανή ζήτηση για έργα σύγχρονης τέχνης και μία ανάπτυξη της διεθνούς αγοράς τέχνης δίχως προηγούμενο (Rosenthal, 1993: 17).

Την περίοδο που ακολούθησε την επιστροφή της Peggy Guggenheim στην Ευρώπη και που σήμανε ουσιαστικά το τέλος της έντονης συλλεκτικής της δραστηριότητας, οι αμερικανοί συλλέκτες ακολουθούν το παράδειγμά της και του θείου της και δημιουργούν μουσεία σύγχρονης τέχνης για να στεγάσουν τις συλλογές τους. Οι de Menil, Hirshhorn, Philips και Whitney ιδρύουν τα δικά τους μουσεία για να στεγάσουν τις προσωπικές τους συλλογές (Stavitsky, 1993: 156). Αποτελούν τους συνεχιστές της μακράς παράδοσης στην Αμερική, που θέλει τον πλούσιο ιδιώτη να προσφέρει στην πατρίδα του ελαφρύνοντας και απαλλάσσοντας το κράτος του από τις δικές του ευθύνες χρηματοδότησης κι ευρύτερης ενίσχυσης του πολιτισμού. Μέσα από τις προσφορές και δωρεές αυτές των συλλεκτών, η Αμερική έχει σήμερα να επιδείξει δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές σύγχρονης τέχνης που συναγωνίζονται αυτές της Ευρώπης (ό.π.).



Σήμερα, μετά το τέλος του Ψυχρού Πολέμου η νέα τάξη πραγμάτων έχει επιβάλλει τους δικούς της κανόνες. Παρατηρείται αποδυνάμωση των κέντρων τέχνης και μία ισορροπία ανάμεσά τους παγκοσμίως (Kellein, 1993: 194). Η αμηχανία και το



*Εικ.10: Η Peggy Guggenheim στο Palazzo της δεκαετίας του '70*

αδιέξοδο του καλλιτεχνικού κόσμου για τη δημιουργία νέας καλλιτεχνικής μητρόπολης έχει δημιουργήσει σύγχυση και μια συνεχή αναζήτηση του καινούριου. Ο δρόμος που άνοιξε η Peggy ισορροπεί και «ψάχνεται». Η Νέα Υόρκη δεν είναι πια αυτό που ήταν, χωρίς βέβαια να έχει χάσει την παλιά της λάμψη και το κύρος της καλλιτεχνικής πρωτεύουσας. Απλά τα πράγματα αλλάζουν και η τέχνη αναζητά νέους δρόμους, όπως την εποχή που έδρασε η Peggy, και ίσως νέους πάτρωνες για να την ενισχύσουν. Η αλήθεια είναι πως η τέχνη έχει εμπορευματοποιηθεί σήμερα περισσότερο από κάθε άλλη φορά και πως η αξία της έχει αμφισβητηθεί και πολεμηθεί πολλές φορές. Η Peggy «προχώρησε» την τέχνη ένα βήμα πιο πέρα. Συνέβαλε στη μετάβαση από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα τέχνη, από την τέχνη της Ευρώπης στη μετανεοτερικότητα της τέχνης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ενίσχυσε με τη δράση της την αλλαγή και τον ερχομό του διαφορετικού που είχε ανάγκη η τέχνη εκείνη την εποχή. Ο μεταμοντέρνος κόσμος έκανε την εμφάνισή του επειδή πολλά πράγματα είχαν κορεστεί και κρινόταν αναγκαία η μεταπήδηση σε κάτι καινούριο, σε κάτι διαφορετικό. Άτομα σαν την Peggy το διαισθάνθηκαν αυτό και έδρασαν προς αυτή την κατεύθυνση. Σήμερα που και ο μεταμοντέρνος κόσμος βρίσκεται σε κρίση, αναρωτιέται κανείς τι θα ακολουθήσει, τι νέο θα παρουσιαστεί που θα βγάλει τον κόσμο της τέχνης από το αδιέξοδό του.

### 3.7. ΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ GUGGENHEIM

Τα μουσεία Guggenheim αποτελούν σήμερα ένα ισχυρότατο Ίδρυμα με πολλά παραρτήματα. Η συλλεκτική δράση της αμερικανίδας Peggy Guggenheim και του θείου της δημιούργησε τις προϋποθέσεις, οι οποίες με τις κατάλληλες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες της προπολεμικής και κυρίως μεταπολεμικής Αμερικής εξελίχθηκαν σε μία «αλυσίδα» μουσείων, κατ' αναλογία των υποκαταστημάτων των εταιριών, στα οποία δόθηκε ειρωνικά το επίθετο McGuggenheim.

Εκτός από το μουσείο στη Βενετία, το Solomon R. Guggenheim Foundation αποτελείται από το Μουσείο της Νέας Υόρκης, το Guggenheim Bilbao Museum στη Χώρα των Βάσκων στην Ισπανία, το Deutsche Guggenheim Berlin στο Βερολίνο μέσα από τη συνεργασία με την Deutsche Bank ενώ το 2001 συνεχίστηκε η εντυπωσιακή επέκταση των μουσείων Guggenheim στο Λας Βέγκας που προκύπτει από τη συνεργασία του μουσείου με το Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης και τη δημιουργία του Guggenheim Hermitage Museum.

Στην εν λόγω συνεργασία του μουσείου με το Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης προσχώρησε τον Ιανουάριο του 2001 κι ένα ακόμη μεγάλο Ίδρυμα, το Kunsthistorisches Museum της Βιέννης, στην Αυστρία (Dennison, 2003: 49). Η Λυών και το Λίβερπουλ εξέφρασαν ήδη την επιθυμία να ιδρύσουν ένα μουσείο Guggenheim (Wu, 2002: 290) και τα σχέδια για ένα ακόμη παράρτημα του μουσείου στο Σάο Πάολο της Βραζιλίας προχωράνε.

Η αμερικανική πολιτιστική πολιτική, επομένως, αποτυπώνεται στις ενέργειες και τη δράση του μουσείου Guggenheim κι επαληθεύεται μέσα από αυτές. Ο πολιτιστικός αυτός ιμπεριαλισμός, που προϋποθέτει την ισχύ του ενός και την υποταγή του άλλου, παρουσιάζει τις ΗΠΑ ως αποικιοκρατική δύναμη της εποχής και όχι ως ισότιμο συνεταιίρο (ό.π.: 292). Μέσα στα πλαίσια των τάσεων της εποχής, όπου οι πολυεθνικές εταιρίες και τα συμφέροντά τους καθορίζουν τις στρατηγικές του κόσμου και όπου ο πολυεθνικός καπιταλισμός είναι πραγματικότητα, μια νέα μορφή πολιτιστικού ιδρύματος κάνει την εμφάνισή της: αυτή του μουσείου, που δανείζεται πρακτικές εταιριών και μεγάλων επιχειρήσεων, που έχει επεκτατικές βλέψεις κι επιθυμεί τη συνεχή εξάπλωσή του σε διάφορα σημεία του πλανήτη. Του μουσείου που σκοπό έχει την επιβίωση και καθιέρωσή του σε έναν κόσμο συνεχώς μεταβαλλόμενο και ολοκληρωτικά παγκοσμιοποιημένο.

### **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Behrman, S., N, 2002, *Duveen, The Story of the Most Spectacular Art Dealer of All Time*, The Little Bookroom, New York,

Blessing, J., 1997, "Peggy' s Surreal Playground" in *Art of this Century, The Guggenheim Museum and its Collection*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, p.153-182

Davis, H., J., 1988, *The Guggenheims, An American Epic*, Shapolsky Publishers, INC., New York

Dennison, L., 2003, "From Museum to Museums: The Evolution of the Guggenheim", *Museum International*, 55/1, p. 48-55(8)

Guggenheim, P., 1979, *Out of this Century, Confessions of an Art Addict*, André Deutsch, London

Kellein, T., 1993, "It' s the Sheer Size: European Responses to American Art" in Joachimides, M., C., and Rosenthal., N., (ed.), *American Art in the 20<sup>th</sup> Century, Painting and Sculpture 1913-1993*, Prestel- Verlag, Munich, p.187-194

Krens, T., 1997, "The Genesis of a Museum. A History of the Guggenheim" in *Art of this Century, The Guggenheim Museum and its Collection*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, p.7-48

Lublin, M., 1993, "American Galleries in the Twentieth Century: From Stieglitz to Castelli" in Joachimides, M., C., and Rosenthal., N., (ed.), *American Art in the 20<sup>th</sup> Century, Painting and Sculpture 1913-1993*, Prestel- Verlag, Munich, p.157- 163

Rosenthal, N., 1993, "American Art: A View from Europe" in Joachimides, M., C., and Rosenthal., N., (ed.), *American Art in the 20<sup>th</sup> Century, Painting and Sculpture 1913-1993*, Prestel- Verlag, Munich, p.13-20

Rylands, P., 2000, "The Story of a Museum Collection" in *Masterpieces from the Peggy Guggenheim Collection*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, σ.9-18

Stavitsky, G., 1993, "The Museum and the Collector»" in Joachimides, M., C., and Rosenthal., N., (ed.), *American Art in the 20<sup>th</sup> Century, Painting and Sculpture 1913-1993*, Prestel- Verlag, Munich, p.151- 156

Tacou-Rumney, L., 2002, *Peggy Guggenheim*, Rizzoli International Publications, Inc., New York

Waldman, D., 1997, "Art of this Century and the New York School" in *Art of this Century, The Guggenheim Museum and its Collection*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, p.193- 223

Wu, C., T., 2002, *Privatising Culture, Corporate Art Intervention since the 1980s*, Verso, London & N. York