

19

**Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ
ΤΟΥ 1960, 1970,
ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ
1980-1990**



Λιχτενστάιν (Roy Lichtenstein, 1923-1997), Ουάαμ!, μάγνα* σε μουσαμά σε δύο πίνακες, Λονδίνο, Τέιτ Γκάλερι, λεπτομέρεια.

Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960**Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1970****ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1980-1990**

- ΠΟΠ ΑΡΤ
- ΟΠ ΑΡΤ
- ΚΙΝΗΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
- ΜΙΝΙΜΑΛΙΣΜΟΣ
- ΕΝΝΟΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ
- ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Η Δεκαετία του 1960

Η δεκαετία του '60 ήταν η δεκαετία της βιομηχανικής ανάπτυξης, της υπερκατανάλωσης, της αύξησης των μέσων επικοινωνίας, του μαγνητοφώνου και της τηλεόρασης. Το 1961 εκτοξεύτηκε από τη Σοβιετική Ένωση ο πρώτος επανδρωμένος δορυφόρος με τον Γιούρι Γκαγκάριν, και το 1969 οι Αμερικανοί Ώλντριν, Άρμστρονγκ και Κόλινς, με το διαστημόπλοιο Απόλλων 11, προσεδάφιστηκαν και περπάτησαν στο φεγγάρι. Το 1963 ξεκίνησε στην Αμερική ο πόλεμος του Βιετνάμ (1963-1975) με ολέθριες συνέπειες. Την ίδια χρονιά δολοφονήθηκε ο πρόεδρος της Αμερικής Τζων Φ. Κένεντυ. Το 1967 σκοτώνεται ο επαναστάτης Κουβανός Τσε Γκεβάρα (1928-1967), του οποίου το πρόσωπο χιλιάδες νέοι σε όλο τον κόσμο έβλεπαν το ρομαντικό αγωνιστή που διεκδικούσε, με αντάλλαγμα τη ζωή του, έναν καλύτερο κόσμο. Το Μάιο του 1968 ξέσπασε στη Γαλλία το φοιτητικό κίνημα. Ολόκληρη η γενιά του '68 χαρακτηρίστηκε από τη μαχητική αμφισβήτηση του κατεστημένου και άνισου κόσμου στον οποίο δεν ήθελε να συμμετέχει. Την ίδια χρονιά στην Αμερική δολοφονήθηκε ο ειρηνιστής πάστορας Μάρτιν Λούθερ Κινγκ, που είχε αφιερώσει τη ζωή του στον αγώνα για καλύτερες συνθήκες ζωής των καταπιεσμένων μαύρων. Οι νέοι Αμερικανοί επαναστατούσαν, με ογκώδεις συγκεντρώσεις και συλλαλητήρια, σε ένα γενικό κλίμα δυσανεξίας για μια Αμερική που επέβαλλε στυγνά δικτατορικά καθεστώτα σε άλλα κράτη, που έστελνε τους νέους της σε έναν παράλογο αλλά και ολέθριο πόλεμο στο Βιετνάμ, που αντιμετώπιζε άνισα και ρατσιστικά τις μειονότητες μέσα στη χώρα.

Οι δεκαετίες 1960-1970 ήταν τα χρόνια των κινημάτων της αμφισβήτησης. Το φεμινιστικό κίνημα έθεσε σε νέα βάση το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία και διεκδίκησε ίσους όρους εργασίας. Οι πράσινοι, οι οικολόγοι, οργανώθηκαν και άρχισαν να πιέζουν τις κυβερνήσεις να σταματήσουν την αλόγιστη καταστροφή της φύσης. Εμφανίστηκαν οι χίπις, νέοι αντικομφορμιστές που ζούσαν ομαδικά, άφηναν μακριά μαλλιά, ντύνονταν ιδιόρρυθμα, τραγουδούσαν την ειρήνη και αυτοαποκαλούνταν “παιδιά των λουλουδιών”.

Μέσα σε αυτό το κλίμα ο καλλιτέχνης ένιωθε την ανάγκη να επαναπροσδιορίσει τις σχέσεις του τόσο με το έργο του όσο και με το κοινό του. Αμφισβήτησε όλο και περισσότερο την ανάγκη επίδειξης καλλιτεχνικών δεξιοτήτων και ανέτρεξε σε αντικείμενα και υλικά της βιομηχανικής παραγωγής. Η ιδέα απέκτησε τον κυρίαρχο λόγο, ενώ η εκτέλεση του έργου είχε πια όλο και λιγότερη σημασία. Μέσα σε μια υπερκαταναλωτική κοινωνία, αμφισβήτησε τη μονιμότητα του έργου τέχνης, το οποίο, όλο και πιο εφήμερο και γι’ αυτό “λαϊκότερο”, το ήθελε να απευθύνεται σε περισσότερους ανθρώπους. Φτώχυνε λοιπόν τα υλικά του, που τα απέσπασε από την καθημερινή ζωή, σε μία προσπάθεια ταύτισης της τέχνης με τη ζωή. Ο καλλιτέχνης αρνήθηκε την εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης και δημιούργησε έργα που όλο και λιγότερο μπορούσαν να αγοραστούν, ενώ όλο και περισσότερο επέμενε να τα δει ο θεατής και να τα βιώσει σαν αισθητική εμπειρία.

Ποπ Αρτ

Αντίδραση στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και στην Αφαίρεση, η Ποπ Αρτ (pop=popular=λαϊκός) ήταν μια επιστροφή στον κόσμο της αναπαράστασης. Μία επιστροφή στον κόσμο των αντικειμένων που περιστοιχίζουν το σύγχρονο άνθρωπο των μεγαλουπόλεων και στη γύρω του πραγματικότητα, που απαρτίζεται από καταναλωτικά προϊόντα, διάσημους πρωταγωνιστές του κινηματογράφου, φωτογραφίες, τηλεόραση, έντυπα, κόμικς και όλα

όσα συνθέτουν την καταναλωτική κοινωνία. Τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική (στο βαθμό που μπορούμε πια να μιλάμε για τις δύο αυτές τέχνες χωριστά, αφού τα όριά τους αμβλύνονται), επανήλθαν προς εξέταση το κολάζ και οι δυνατότητες που παρείχαν στους καλλιτέχνες τα ready mades, η αξιοποίηση δηλαδή των έτοιμων αντικειμένων της μαζικής παραγωγής, στο πνεύμα κυρίως του δασκάλου του Ντανταϊσμού Μ. Ντυσάν, χωρίς τον οποίο άλλωστε θα ήταν αδιανόητες πολλές μορφές της μεταπολεμικής τέχνης μέχρι σήμερα.

Η Ποπ Αρτ εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1950 στη Μεγάλη Βρετανία με μια ομάδα νέων καλλιτεχνών (κυρίως με τον Τζ. Χάμιλτον και τον Ε. Παολότσι), αρχιτεκτόνων και συγγραφέων, που πραγματοποιούσαν συναντήσεις στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης του Λονδίνου. Εξερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο οι διαφημίσεις διαμορφώνουν συμπεριφορές, πρότειναν μια “λαϊκή” τέχνη, με την έννοια ότι δεν ήθελαν μια τέχνη “υψηλή”, αλλά μια τέχνη που να απευθύνεται στα πλατιά στρώματα του λαού και να αξιοποιεί εικόνες και αντικείμενα της μαζικής κουλτούρας και του σύγχρονου αστικού περιβάλλοντος, όπως διαφημίσεις, φωτογραφίες, πρωταγωνιστές της μουσικής και του κινηματογράφου, κόμικς και άλλα.

Στη δεκαετία 1956-1966, η Ποπ Αρτ διαδόθηκε γρήγορα από το Λονδίνο στη Νέα Υόρκη και σε ολόκληρο τον κόσμο. Στην Νέα Υόρκη η Ποπ βρήκε απρόσκοπτα το “φυσικό της χώρο”. Δεν είναι τυχαίο που σε αυτά τα κέντρα της

“Το έργο πρέπει να είναι λαϊκό, (να έχει γίνει για τις μάζες) να είναι εφήμερο (να μην μπορεί να διατηρηθεί πολύ), αναλώσιμο (να ξεχνιέται γρήγορα), φτηνό, να παράγεται μαζικά, να είναι νέο (προσανατολισμένο στη νεολαία), χωρατατζίδικο, σέξι, παιχνιδιάρικο, δελεαστικό και, τέλος, χωρίς αυτό να είναι λιγότερο σημαντικό, να είναι εμπορικό και επιχειρηματικό”. Είναι ο περίφημος ορισμός που έδωσε το 1957 ο Χάμιλτον για τα στοιχεία που ορίζουν ένα έργο ως Ποπ Αρτ.

βιομηχανοποίησης και της εμπορευματοποίησης των πάντων, μέσα στην κυριαρχία των μαζικών μέσων ενημέρωσης, αναπτύχθηκε αυτή η έκφραση, που αξιοποίησε το περιβάλλον για τη δημιουργία νέων θεμάτων. Η βασική διαφορά ανάμεσα στην αγγλική Ποπ και την αμερικανική εντοπίζεται στο ότι η πρώτη στέκεται πιο κριτικά απέναντι στα μέσα που χρησιμοποιεί. Η αμερικανική χρησιμοποιεί αδιακρίτως “μπουκάλια κόκα κόλας και κουτιά τσιγάρων, επιστολικές κάρτες και υλικά περιτυλίγματος, διαφημίσεις αυτοκινήτων και σωληνάρια του κέτσαπ, ψυγεία, αυτοκίνητα, έπιπλα, και φρυγανιέρες...”, χωρίς περιορισμούς, χωρίς συναισθηματική ή κριτική διάθεση.

Νεορεαλισμός

Στη Γαλλία προτιμήθηκε ο όρος Νεορεαλισμός από τον όρο Ποπ Αρτ. Εκπροσωπήθηκε από τον Αρμάν, που άδειασε στο χώρο της γκαλερί ένα σωρό παλιόχαρτα, τον Μαντζόνι, που πουλούσε κονσερβοποιημένη την αναπνοή του ως “αναπνοή του καλλιτέχνη”, τον Κλάιν, που χρησιμοποιούσε στις “ανθρωπομετρίες” του αντί για πινέλο γυμνά μοντέλα βουτηγμένα στο χρώμα, τον Σεζάρ, που αξιοποιούσε τα συμπιεσμένα μέταλλα από τα νεκροταφεία αυτοκινήτων, τον Τίνγκελ, που κατασκεύαζε θορυβώδεις μηχανές οι οποίες αυτοκαταστρέφονταν.

Όλοι, με τα έργα τους, τόνισαν την προσωπικότητα του καλλιτέχνη επισημαίνοντας ακριβώς ότι ο καλλιτέχνης έχει τη δύναμη να αναγορεύει σε τέχνη ό,τι εκείνος επιλέγει.

Χάπενινγκς και Καλλιτεχνικά Περιβάλλοντα

Μια από τις καθοριστικές ιδέες της Ποπ Αρτ, αλλά και γενικά της τέχνης των δεκαετιών 1960-1970, ήταν η ιδέα της κατάργησης των ορίων ανάμεσα στην “τέχνη” και τη “ζωή”. Το έργο της τέχνης έπρεπε να είναι ένα συμβάν, μια δράση, ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο ο θεατής εισέρχεται και περιβάλλεται. Όπως βιώνει την πραγματική ζωή, έτσι πρέπει να βιώσει και το έργο τέχνης, με όλες

του τις αισθήσεις. Οι καλλιτέχνες αρνήθηκαν την αντιμετώπιση του έργου τέχνης ως εμπορεύσιμου αντικειμένου και το μετέτρεψαν σε εμπειρία και σε συμβάν (χάπενινγκ). Ο Άλαν Κάπρου, (Allan Kaprow) υπήρξε ο δημιουργός των χάπενινγκς, που εμφανίστηκαν για πρώτη φορά το 1959 σε γκαλερί της Νέας Υόρκης.

Το 1962 ιδρύθηκε στη Γερμανία από μια ομάδα καλλιτεχνών της ακραίας πρωτοπορίας το κίνημα Fluxus (Φλούξους). Το Φλούξους, που στα λατινικά σημαίνει ρευστός, απέβλεπε στην ανανέωση των ντανταϊστικών εκφράσεων και προσπάθησε να απαλείψει τα όρια ανάμεσα στο θέατρο, τη μουσική και τις εικαστικές τέχνες. Το κίνημα ήταν περισσότερο μια διάθεση και ένα πνεύμα, που έγινε μύθος και που διατηρείται ζωντανός ως τις μέρες μας.

Για το χάπενινγκ (το συμβάν) ο ζωγράφος Άλαν Κάπρου δίνει τον εξής ορισμό: “Είναι μια σειρά γεγονότων που μπορούν να πραγματοποιηθούν ή να συλληφθούν ανεξάρτητα από το χώρο ή το χρόνο. Τα υλικά τους μπορεί να κατασκευαστούν, να ληφθούν άμεσα από ό,τι υπάρχει διαθέσιμο ή να τροποποιηθούν ελαφρά. Οι δράσεις μπορεί να επινοηθούν εκείνη τη στιγμή ή να είναι συνηθισμένες καθημερινές πράξεις. Σε αντίθεση με ένα θεατρικό έργο ένα χάπενινγκ μπορεί να πραγματοποιηθεί σε ένα σούπερ μάρκετ, σε ένα αυτοκίνητο που τρέχει στον αυτοκινητόδρομο, κάτω από ένα σωρό κουρέλια ή στην κουζίνα ενός φίλου, μία ή περισσότερες φορές. Ένα πολλαπλό χάπενινγκ μπορεί να διαρκέσει περισσότερο από ένα χρόνο. Το χάπενινγκ εκτελείται σύμφωνα με κάποιο σχέδιο αλλά χωρίς πρόβες, χωρίς κοινό και χωρίς επαναλήψεις. Είναι τέχνη, αλλά μοιάζει περισσότερο με πραγματική ζωή”. Με αυτά τα λόγια είναι προφανές ότι στόχος του χάπενινγκ είναι το σπάσιμο του τριγώνου “ατελιέ-γκαλερί-μουσείο”, μέσα στα οποία πραγματοποιείται η τέχνη. Όμως, την ίδια στιγμή, τόσο το χάπενινγκ όσο και η τέχνη που αξιοποιεί καθημερινά καταναλωτικά αντικείμενα δε θα αναγνωρίζονταν ως έργα τέχνης έξω από αυτό το πλαίσιο (γκαλερί, μουσείο), που τα καταξιώνει ή τα ερμηνεύει ως τέτοια.



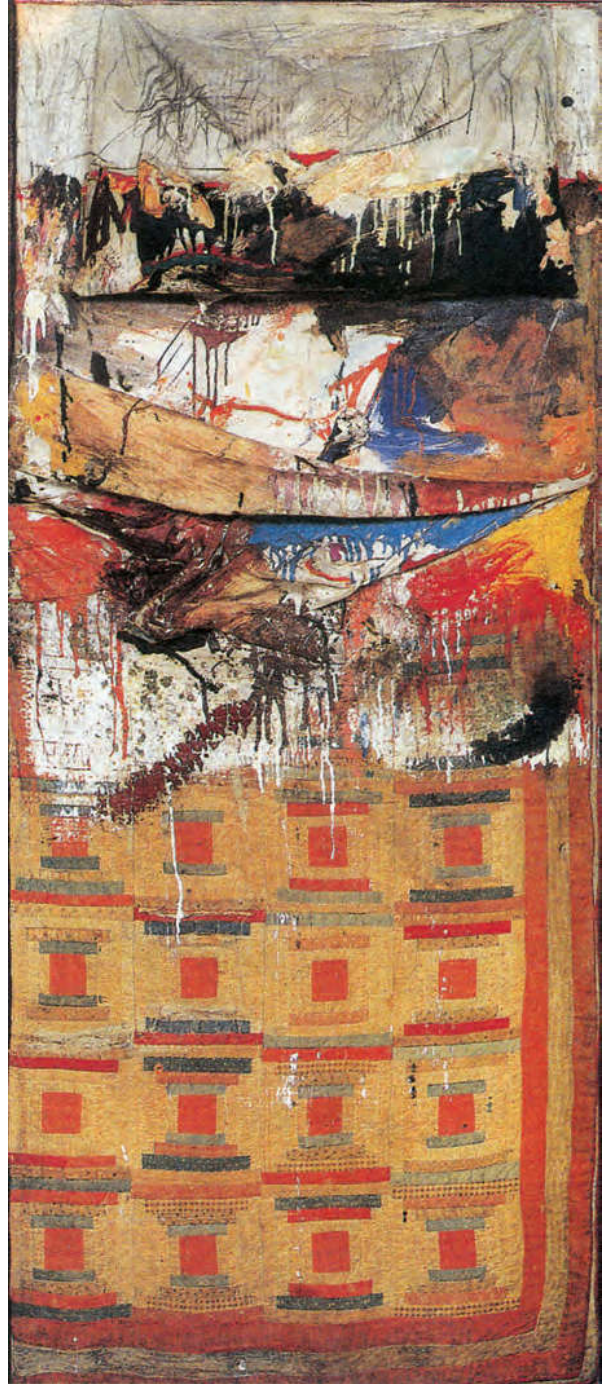
1. Ρ. Χάμιλτον (Richard Hamilton, 1922-2011), “Τι είναι αυτό που κάνει τα σπίτια σήμερα τόσο διαφορετικά, τόσο ακαταμάχητα” (1956), κολάζ, 0,26 x 0,25 μ., Καλιφόρνια, Ιδιωτική Συλλογή.

Χωρίς να γίνεται σατιρικός, ο Χάμιλτον παρουσιάζει το εσωτερικό ενός μοντέρνου διαμερίσματος στο οποίο απεικονίζεται ο μοντέρνος άνθρωπος. Η γυναίκα που ποζάρει αυτάρεσκα και ο μυώδης άνδρας με τη ρακέτα που γράφει ΠΟΠ, μοιάζουν να ενσαρκώνουν το πρότυπο της μοντέρνας ζωής, προβάλλοντας τα υλικά αγαθά που τη χαρακτηρίζουν: τηλεόραση, ραδιόφωνο, διαφημίσεις.



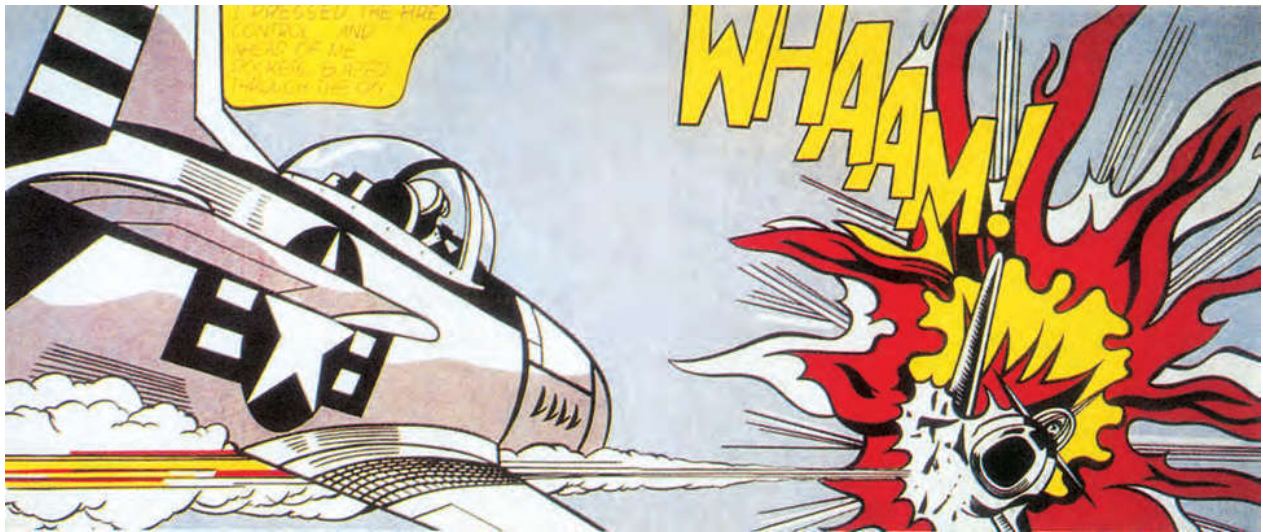
Εικ. 2. Τζάσπερ Τζόουνς (Jasper Johns, 1930-), Ζωγραφική σε μπρούντζο (κουτιά μπίρας) (1960), χρώμα σε μπρούντζο, 0,14 x 0,20 x 0,12 μ.

Ο καλλιτέχνης “παίζει” με τη ζωγραφική ψευδαίσθηση και την πραγματικότητα, ενώ η χρήση καθημερινών αντικειμένων, δουλεμένων εξαρχής από τον καλλιτέχνη, δίνει νέες διαστάσεις στο πραγματικό.



Εικ. 3. Ρ. Ράουσενμπεργκ (Robert Rauschenberg, 1925-2008), “Το κρεβάτι” (1955), κατασκευή, 1,88 x 0,79 μ., Νέα Υόρκη, Συλλογή Λέο Καστέλι.

Ο καλλιτέχνης εδώ χρησιμοποίησε για μουςαμά το πάπλωμα, το μαξιλάρι και τα σεντόνια του κρεβατιού του, ζωγράφισε με τη μέθοδο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού επάνω στο στρώμα και στα σεντόνια και ύστερα, αφού το κορνίζωσε, το κρέμασε στον τοίχο. Πρόκειται για τη “συνδυασμένη ζωγραφική”, (combine painting), που προφανώς έχει τις ρίζες της στα κολάζ των ντανταϊστών, ενώ στόχος της είναι η ταύτιση της τέχνης με τη ζωή.



Εικ. 4. Λιχτενστάιν (Roy Lichtenstein, 1923-1997), “Ουάαμ!”, μάγνα* σε μουσαμά σε δύο πίνακες, 1,73 x 4,06 μ., Λονδίνο, Τέιτ Γκάλερι.

Ο καλλιτέχνης επέλεξε εικόνες από τα πιο κοινά κόμικς, μεγέθυνε τις εικόνες με απόλυτη πιστότητα σε λάδι ή σε ακρυλικό και κατέγραψε τους ήρωες και τα πρότυπα της σύγχρονης Αμερικής. Δεν είχε πρόθεση να σχολιάσει ή να επικρίνει τη σκηνή, απλώς, όπως και οι υπόλοιποι Ποπ καλλιτέχνες, θέλησε να καταγράψει το σύγχρονο κόσμο και το σύγχρονο αστικό τοπίο.



Εικ. 5. Άντυ Γουόρχολ (Andy Warhol, 1928-1987), “Μαίριλυν Μονρόε” (1962), λάδι, ακρυλικό και μεταξοτυπία σε μουσαμά, 0,51 x 0,41 μ., Νέα Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή.

Ο καλλιτέχνης τον οποίο το κοινό συνέδεσε περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον με την Ποπ Αρτ είναι ο Άντυ Γουόρχολ. Το έργο του καλλιτέχνη δίνει έμφαση στα είδωλα της επικαιρότητας ή επαναλαμβάνει μοτίβα από τη διαφήμιση, με στόχο τη μηχανοποίηση και αυτής της καλλιτεχνικής διαδικασίας, διατηρώντας απέναντι στα πράγματα μια αδιαφορία και έναν τόνο απάθειας.



Εικ. 6. Κάπρου (Allan Kaprow, 1927-2006), “Νοικοκυριό” (1964), χάπενινγκ που οργανώθηκε από τους φοιτητές του Πανεπιστημίου Cornell.

Ο Κάπρου, στη δεκαετία του '60, είναι ο κύριος εισηγητής του χάπενινγκ, του “συμβάντος”, εκείνης δηλαδή της καλλιτεχνικής έκφρασης στην οποία ο καλλιτέχνης οργανώνει μια δράση όπου ο θεατής μπορεί να συμμετέχει ή απλώς να παρακολουθεί. Η δράση αποτυπώνεται με τη φωτογράφιση. Αυτή η μορφή καλλιτεχνικής δράσης, που έχει τις ρίζες της στις ντανταϊστικές και φουτουριστικές βραδιές, έγινε αναπόσπαστο μέρος της παγκόσμιας καλλιτεχνικής πρωτοπορίας μέχρι τις μέρες μας.



Εικ. 7. Τζωρτζ Σίγκαλ (George Segal, 1927-2000), "Το δειπνο" (1964-1966), γύψος, ξύλο, 2,64 x 2,74 x 2,21 μ., Μινεάπολις, Κέντρο Τέχνης Walker.

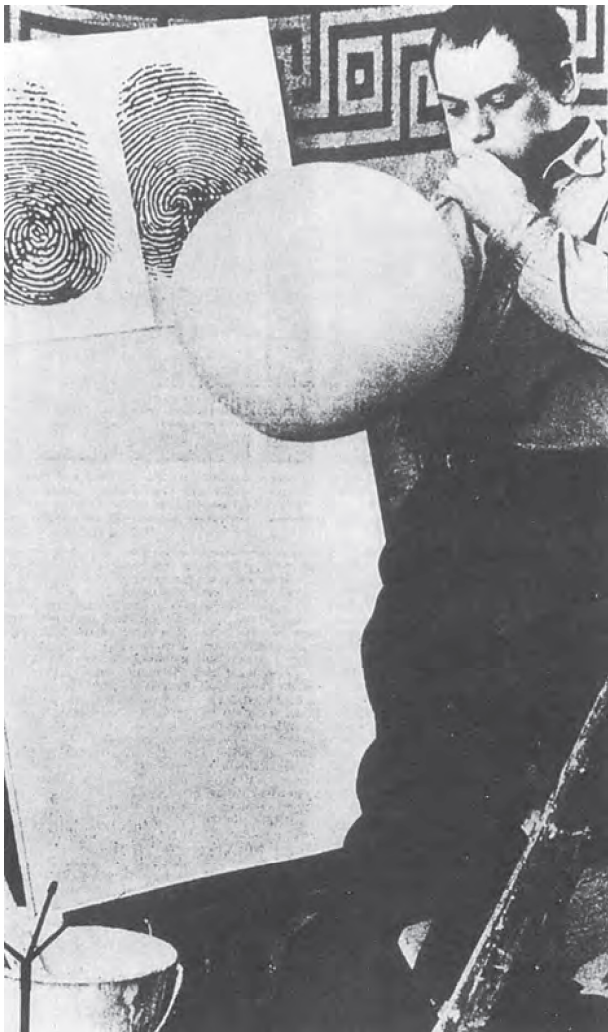
Τα γύψινα γλυπτά του καλλιτέχνη, βγαλμένα από καλούπια πάνω σε πραγματικούς ανθρώπους, τοποθετούνται σε φυσικό περιβάλλον και δημιουργούν αλλόκοτα σκηνικά που καθρεφτίζουν την υπαρξιακή αποξένωση και μοναξιά του ανθρώπου των μεγαλουπόλεων.



Εικ. 8. Υβ Κλάιν (Yves Klein, 1928-1962), "Η Δόξα της Νέας Ανθρωπομετρικής Εποχής" (1960), φωτογραφία.

Από τους πιο ευρηματικούς καλλιτέχνες, ο Κλάιν πειραματίστηκε με ανορθόδοξες μεθόδους για τη δημιουργία των έργων του όπως με αποτυπώματα της φωτιάς, της βροχής αλλά και των ανθρώπινων σωμάτων πάνω σε χρωματισμένους με μπλε χρώμα καμβάδες. Οι "ανθρωπομετρίες" ήταν συμβάντα μπροστά σε κοινό, μέσα σε γκαλερί, και συνοδεύονταν από μουσικούς που έπαιζαν τη "Μονότονη Συμφωνία", σύνθεση του ίδιου του καλλιτέχνη, μιας μοναδικής νότας που παιζόταν συνεχώς για δέκα λεπτά και εναλλασσόταν με δέκα λεπτά παύσης.



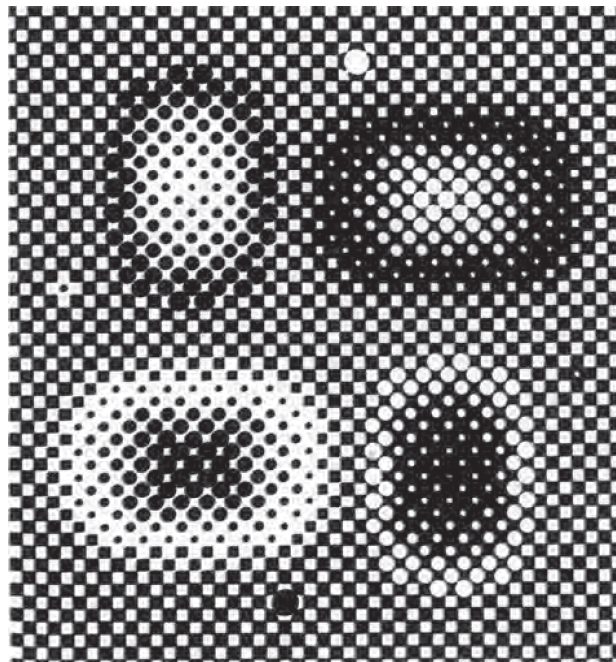


Εικ. 9. Π. Μαντζόνι (Piero Manzoni 1933-1963), “Η Ανάσα του Καλλιτέχνη” (1961), φωτογραφία.

Ο καλλιτέχνης παρουσιάζεται την ώρα που αιχμαλωτίζει την αναπνοή του μέσα σε ένα μπαλόνι. Με πρότυπο τον Ντυσάν, ο Μαντζόνι δημιούργησε μια σειρά από ειρωνικές χειρονομίες, προβάλλοντας το ρόλο του καλλιτέχνη και τη δυνατότητά του να αναγορεύει σε έργο τέχνης οτιδήποτε επιλέγει, ακόμα και αυτό που παράγει το σώμα του.

Οπ Αρτ και Κινητική Τέχνη

Στη δεκαετία του '60 μια γενιά καλλιτεχνών στράφηκε σε μια ζωγραφική που έχει τις ρίζες της στο Μπαουχάους. Πρόκειται για την Οπτική Τέχνη (Op-tical Art), που εξερεύνησε με τη σειρά της το πρόβλημα της οπτικής πρόσληψης. Η οπτική ζωγραφική στηρίχτηκε στην ψευδαίσθηση, και τα οπτικά εφέ της δημιουργούν στο θεατή την εντύπωση της κίνησης. Σύμφωνα με την τάση που είχε δη-



Εικ. 10. Βίκτορ Βαζαρέλυ (Victor Vasarely, 1908-1997), “Μεταγαλαξίας” (1959).

Ο Ούγγρος Βίκτορ Βαζαρέλυ είναι ο βασικός δημιουργός της Οπ Αρτ. Ήδη από το 1935 ζωγράφιζε συνθέσεις με επαναλαμβανόμενους ρυθμούς, που μπορούσαν να διεγείρουν το οπτικό νεύρο. Με στραμμένο το ενδιαφέρον του πάντα στην κίνηση μέσω των ψευδαισθητικών εφέ, δημιούργησε ασπρόμαυρα ή έγχρωμα έργα, τα οποία, φαίνονται να πάλλονται μπροστά στα μάτια του θεατή.

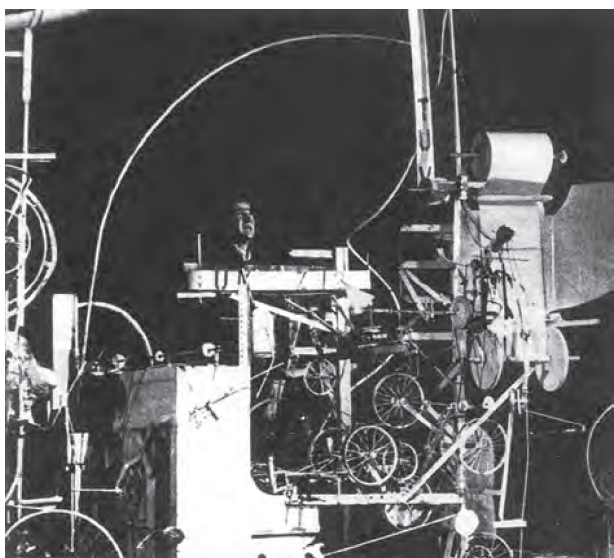
μιουργήσει η Ποπ Αρτ, της ευρείας δηλαδή διαδόσής της από τα μέσα επικοινωνίας, η Οπ Άρτ πρωτοπαρουσιάστηκε στο περιοδικό *Τάιμ (Time)* της Νέας Υόρκης τον Οκτώβριο του 1964, και ένα χρόνο αργότερα είχε γίνει μόδα στα ασπρόμαυρα ρούχα, στα γυαλιά, και γενικά στα διακοσμητικά αντικείμενα.

Τα έργα της Οπ Αρτ δημιουργούν την ψευδαίσθηση της κίνησης. Η Κινητική Τέχνη (Kinetic Art) όμως αναπαράστησε την ίδια την κίνηση. Από τα έργα της Κινητικής Τέχνης υπάρχουν εκείνα που κινούνται χωρίς μηχανική δύναμη, τυχαία, από την ώθηση με το χέρι ή από την πνοή του αέρα, όπως είναι τα έργα του Α. Καλντέρ, και υπάρχουν και εκείνα που κινούνται μηχανικά, που χρησιμοποιούν την ηλεκτρομαγνητική ενέργεια, το νερό ή το φως. Προφανώς πρόκειται περί μηχανών, περίπλοκων ή απλών, στο πλαίσιο της ανάγκης



Εικ. 11. Αλεξάντερ Καλντέρ (Alexander Calder, 1898-1976), “Τέσσερα στοιχεία” (1962), σταθερά κινητά, μεταλλικά φύλλα και κινητήρες, ύψος 9,2 μ., Στοκχόλμη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.

Από τα “κινητά” (mobiles) της δεκαετίας του ‘60, το έργο χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, που με ανεξάρτητους κινητήρες περιστρέφονται και κινούνται ασυνάρτητα, αλλάζουν μορφή· αυτή η μετατροπή επηρεάζει το αρχιτεκτονικό περιβάλλον.



Εικ. 12. Ζ. Τιγκκελύ (Jean Tinguely, 1925-1991), “Προσφορά στη Νέα Υόρκη” (1960), κινητικό γλυπτό, σίδηρος, Νέα Υόρκη.

Η “αυτοκαταστρεφόμενη” αυτή μηχανή, εκτέθηκε στον κήπο του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης και προκάλεσε σκάνδαλο. Οι μηχανές που δημιουργεί ο καλλιτέχνης, κινούνται, κάνουν θόρυβο, βγάζουν καπνούς, αλλά ως εκεί. Δεν κάνουν τίποτε άλλο. Όπως τις ορίζει ο ίδιος, είναι “ψευδομηχανές”. Είναι ένα καυστικό σχόλιο για την επικράτηση των μηχανών και για τους ανθρώπους που εξαρτώνται όλο και περισσότερο από αυτές. Το έργο του πλησιάζει, γι’ αυτό το λόγο, το ντανταϊσμό.

της τέχνης να ενσωματώσει την κίνηση όχι ζωγραφισμένη αλλά ως φυσικό στοιχείο, κάτι που είχε αρχίσει ήδη από τις αρχές του αιώνα με τα έργα των κονστρουκτιβιστών.

Ο Ελβετός Τινγκελύ, οι Έλληνες Τάκις και Χρύσα είναι μερικοί από τους καλλιτέχνες που, καθένας με τον τρόπο του, δούλεψαν στο τρίπτυχο χώρος - φως - κίνηση, με μια γλυπτική έξω από κάθε σύμβαση, υιοθετώντας νέους όρους, για να προσδιοριστεί το έργο τους όπως “φωτοδυναμισμός” ή “χωροδυναμική”. Κοινή χαρακτηριστική τάση των καλλιτεχνών που δημιουργήσαν γλυπτά της κίνησης και του φωτός ήταν να συγχωνευθεί η τέχνη με τη σύγχρονη επιστήμη.

Μινιμαλισμός

Μια άλλη τάση της δεκαετίας του '60 ήταν να αποκλειστούν από την τέχνη η αυτο-έκφραση, η υποκειμενικότητα και ο συναισθηματισμός που είχαν κυριαρχήσει στην τέχνη του '50 με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και

τον Τασιισμό. Αυτές οι μορφές κατηγορήθηκαν ότι είχαν προκαλέσει σύγχυση ανάμεσα στη μορφή και στο περιεχόμενο, καθώς και έναν “ελιτισμό”, μέσα στον οποίο οι δημιουργοί θεωρούσαν τους εαυτούς τους “ήρωες του υπαρξισμού”, τα δε έργα τους - καταγραφές και της πιο μικρής τους χειρονομίας - “ιερά αντικείμενα”, που εμπεριείχαν μεταφυσικά και υπαρξιακά περιεχόμενα.

Σε όλο αυτόν το “γεμάτο” τέχνη Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό του Πόλοκ και του Ντε Κούνινγκ, οι Μινιμαλιστές αντιπαρέθεσαν έναν

Εικ. 13. Ντόναλντ Τζάντ (Donald Judd, 1928-1994), Άτιτλο (1965), γαλβανισμένος σίδηρος, 0,23 x 1,02 x 0,79 μ., Μινεάπολις, Ιδιωτική Συλλογή.

Τα σειραϊκά έργα μπορεί να είναι μια σειρά από επαναλαμβανόμενα όμοια στοιχεία, πρέπει όμως να γίνουν αντιληπτά ως ένα μοναδικό “πράγμα”. Η “ολότητα” έχει μεγάλη σημασία στο μινιμαλιστικό έργο και όχι το μικρό στοιχείο που επαναλαμβάνεται.

Εικ. 14. Άντονι Κάρο (Anthony Caro, 1924-), “Μεσημέρι” (1960), βαμμένο ατσάλι, 2,39 x 3,91 x 0,96 μ., Λονδίνο, Ιδιωτική Συλλογή.

Το έργο του Κάρο, άμεσα συνδεδεμένο με τον κονστρουκτιβισμό και το μινιμαλισμό, εκτείνεται στο χώρο σχεδόν οριζόντια χωρίς βάθος, κατευθείαν στο έδαφος, ενώ τα μεγάλα, συχνά ατσάλινα βιομηχανικά στοιχεία που το συνθέτουν είναι πολλές φορές βαμμένα με φωτεινά χρώματα, που ελαφραίνουν οπτικά το βάρος τους. Θεωρήθηκε συνεχιστής του Αμερικανού κονστρουκτιβιστή Σμιθ και κυριάρχησε στις δεκαετίες 1960-1970. Εκείνο που πρέπει να προσέξει κανείς στο έργο του είναι η διεύρυνση της γλυπτικής, διότι γλυπτική μπορεί να είναι και μια ανοιχτή δομή στο χώρο, μια αναπτυγμένη οριζόντια σύνθεση ή ακόμα και μια συμπαγής μάζα, όπως ένας τοίχος.



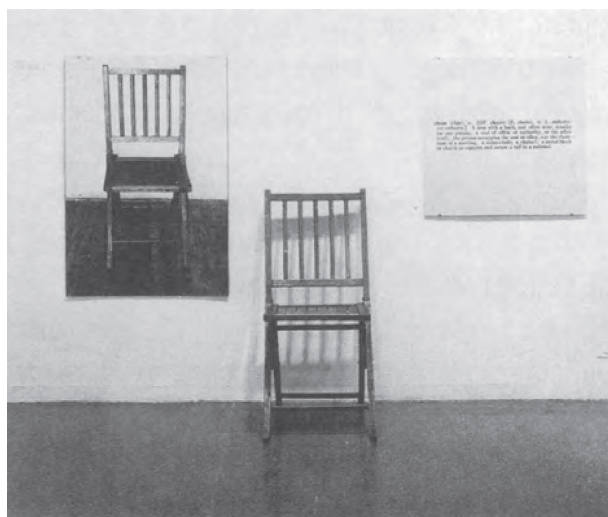
καθαρό, αυστηρό, “άδειο” από εκφραστικά περιεχόμενα κύβο. Στον αυθορμητισμό και στις ιλιγγιώδεις χειρονομίες του αυτοματισμού, αντέταξαν την τάξη, την ακρίβεια, τη συστηματική μεθοδολογία. Αντέταξαν ορθογώνιες και κυβικές μορφές, αποκαθαρμένες από κάθε μεταφορά ή συμβολικό περιεχόμενο, πρωταρχικές, δηλαδή, δομές που είχαν κύρια χαρακτηριστικά το ευανάγνωστο, την αναλογία, την επανάληψη και την ουδετερότητα των επιφανειών.

Οι καλλιτέχνες που συνέδεσαν το όνομά τους με τη Μινιμαλιστική ή ABC τέχνη δημιούργησαν γλυπτικά ή “τρισιδιάστατα” έργα δηλαδή τελέρα, σε πρωτόγνωρα σχήματα, στις μορφές των οποίων ήταν δύσκολο πάλι να διακρίνει κανείς τα όρια μεταξύ γλυπτικής και ζωγραφικής. Τα κύρια χαρακτηριστικά του Μινιμαλισμού ήταν η αυστηρή μαθηματική δομή, τα απλά πρωτογενή σχήματα από βιομηχανικά υλικά (ανοξείδωτο ατσάλι, γαλβανισμένο σίδηρο, υαλοβάμβακα, πλαστικό, φύλλα μολύβδου ή χάλυβα), η κατάργηση του βάθρου και η τοποθέτηση του έργου στο ίδιο οπτικό επίπεδο με το θεατή.

Ο Μινιμαλισμός βρήκε μεγάλη ανταπόκριση στους αρχιτέκτονες και στους πολεοδόμους, που συνειδητοποίησαν ότι αυτές οι μεγάλης κλίμακας γλυπτικές κατασκευές ήταν η καταλληλότερη διακόσμηση του νέου αστικού τοπίου, και στους γλύπτες όπως ο Καλντέρ, ο Κάρο κ.ά., που διαμόρφωσαν με το έργο τους κήπους, πλατείες, εισόδους κτιρίων.

Η Δεκαετία του 1970: μετά το Μινιμαλισμό Εννοιακή Τέχνη

Ο Μινιμαλισμός γέννησε πολλές αντιδράσεις. Η τάση του για πλήρη παραίτηση από κάθε περιεχόμενο τον έκανε να φαίνεται σαν μια απόπειρα απόδρασης από την πραγματικότητα και τη ζωή, η οποία ήταν γεμάτη από πολιτικά σκάνδαλα (υπόθεση Γουώτεργκάιτ), κοινωνικές ανισότητες και καταπίεση, πορείες ειρήνης και διαμαρτυρίες για την αλόγιστη μόλυνση της φύσης.



Εικ. 15. Τζ. Κόσουθ (J. Kosuth 1945-), “Μία και τρεις καρέκλες” (1965), μεικτά υλικά, Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας τέχνης.

Ο καλλιτέχνης δημιουργεί ένα σημειολογικό ισοδύναμο ανάμεσα σε μια πραγματική καρέκλα, τη φωτογραφία της και τη φωτογραφική μεγέθυνση του ορισμού της όπως προσδιορίζεται στο λεξικό. Το κοινό καλείται να σκεφτεί σε ποια μορφή από τις τρεις βρίσκεται η ταυτότητα του αντικείμενου. Στο αντικείμενο το ίδιο, στην αναπαράστασή του ή στη λεκτική περιγραφή του.

Εικ. 16. Μ. Χάιτσερ (M. Heizer, 1944-), “Απομονωμένη Μάζα/Circumflex” (Σεπτέμβριος 1968), φωτογραφία, 36,5 μ., Νεβάδα.

Μερικοί καλλιτέχνες, στο πλαίσιο της προσπάθειας να απομακρύνουν το έργο από την αγορά της τέχνης, αρνήθηκαν να παράγουν πλέον έργα άμεσα εμπορεύσιμα, επιδιώκοντας να σπάσουν τη σχέση γκαλερί-μουσείο-συλλέκτης με το έργο. Θέλησαν να δημιουργήσουν έργα πάνω στη γη, επιλέγοντας κυρίως παρθένες εκτάσεις του Καναδά ή της Καλιφόρνιας, όπου τους





δινόταν η δυνατότητα να επεκταθούν χωρίς περιορισμούς. Το έργο αποτυπώνεται με φωτογραφία

Εικ. 17. Κρίστο (Christo, 1935-), “Πακεταρισμένο Reichstag” (1995), Βερολίνο, ύφασμα από πολυπροπυλένιο και σχοινί.

Ο καλλιτέχνης ξεκίνησε κρύβοντας τα αντικείμενα, τυλίγοντάς τα, αποξενώνοντας τα από την καθημερινή χρήση τους και προχώρησε “κρύβοντας” και περιτυλίγοντας με πολλά μέτρα πανί δημόσια κτίρια, ένα κομμάτι μιας ακτής ή τη θέα σε μια κοιλάδα, όπως στη περίπτωση του πακεταρισμένου κοινοβουλίου που βλέπουμε στην εικόνα. Ο θεατής χάνει την εξοικείωσή του με τα κρυμμένα πράγματα και καλείται να ξανασκεφτεί γι’ αυτά. Οι επεμβάσεις του Κρίστο στη γη φωτογραφίζονται, αφού η επέμβαση αυτή είναι από τη φύση της εφήμερη.

Εικ. 18. Τζίλμπερτ και Τζόρτζ (Gilbert, 1943- και George, 1942-), “Γλυπτική που τραγουδάει” (1970), Performance. “Περφόρμανς” είναι μια δράση, ένα είδος παράστασης.

Οι καλλιτέχνες αξιοποιούν τον ίδιο τον εαυτό τους. Έργο τέχνης στην Τέχνη της Δράσης γίνεται ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Δεν υπάρχει αντικείμενο τέχνης για να αγοραστεί ή να γίνει μέρος μιας συλλογής. Είναι μια εμπειρία που βιώνει ο θεατής και διαρκεί μόνο στη μνήμη του.



Η πρώτη αντίδραση αφορούσε την ίδια τη φύση του έργου τέχνης ως αντικειμένου που υπόκειται, όπως όλα τα άλλα αντικείμενα του καταναλωτισμού, στην αγορά και στην πώληση. Η αναζήτηση στράφηκε προς μια περιοχή όπου η τέχνη δε θα ήταν περιορισμένη μορφολογικά, απομονωμένη και εμπορευματοποιημένη, και η αντίδραση στράφηκε κατά της μηχανοποιημένης και βιομηχανοποιημένης κοινωνίας, που δεν έχει χώρο να ενσωματώσει τον καλλιτέχνη. Οι καλλιτέχνες άρχισαν να αξιοποιούν “φτωχά” υλικά, όπως φύλλα, άμμο, ξύλα, σχοινιά, κάρβουνα, άχυρα, ακόμη έννοιες και διαδικασίες ή και τον ίδιο τον εαυτό τους, παράγοντας μορφές τέχνης που δεν αποθηκεύονται εύκολα στους χώρους των μουσείων ή των γκαλερί και που στηρίζονται κατά κύριο λόγο στις ιδέες, “στις σκέψεις που βρίσκονται πίσω από τα πράγματα”. Η τέχνη αυτή ονομάστηκε Εννοιακή (conceptual art, από τη λέξη concept=έννοια). Κάτω από αυτό το γενικό όρο μπορεί να περιληφθούν οι καλλιτέχνες της Arte Povera (Φτωχή Τέχνη), Land Art (Τέχνη της Γης), Process-Art (Τέχνη της Διαδικασίας), Performance (Τέχνη της Δράσης) Body Art (Τέχνη του Σώματος), Junk Art (Τέχνη από Σκουπίδια).

Οι καλλιτέχνες είχαν εγκαταλείψει τα ατελιέ και παρουσίαζαν τα “μετα-αντικείμενά” τους, σε “εναλλακτικούς” χώρους, όπως σχολεία, άδειες αποθήκες, εγκαταλειμμένα εργοστάσια, πεζόδρομους πόλεων.

Το κύριο χαρακτηριστικό της εννοιακής τέχνης βρίσκεται στην “εξαϋλωση” του αντικειμένου της τέχνης και στην είσοδο της τέχνης “στο βασίλειο της γλώσσας, της γνώσης, της επιστήμης και των λεκτικών δεδομένων, που αρχικά περιγράφουν και βαθμιαία γίνονται τα ίδια το περιεχόμενο της τέχνης”.

Ανάμεσα στους καλλιτέχνες της Τέχνης της Δράσης, ο Γερμανός γλύπτης Μπούς υπήρξε ο χαρισματικότερος και αντιφατικότερος: αποφασισμένος να μειώσει το χάσμα ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή χρησιμοποίησε κάθε μέσο και κάθε διαδικασία, αξιοποιώντας ακόμη και τον εαυτό του.

“Στην Εννοιακή Τέχνη η ιδέα ή η έννοια είναι το σπουδαιότερο μέρος της δουλειάς... Όλος ο σχεδιασμός και οι αποφάσεις πραγματοποιούνται προκαταβολικά, και η εκτέλεση είναι μια βαρετή αγγαρεία. Η ιδέα είναι ο μηχανισμός που δημιουργεί την τέχνη..”

Λε Βιτ, (LeWitt), “Παράγραφοι για την Εννοιακή Τέχνη”, περιοδικό Artforum, 1967.

Η εννοιακή τέχνη, ενώ είχε ως στόχο τη “δημοκρατικοποίησή” της μέσα από τα φτωχότερα υλικά και την αμεσότερη επαφή της με το κοινό, δε διαδόθηκε πλατύτερα ούτε συγκέντρωσε περισσότερους απλούς ανθρώπους γύρω από αυτήν. Μπορεί να πει κανείς ότι όσο πιο πολύ απλοποίησε τα υλικά της, τόσο περισσότερο απευθύνθηκε σε ένα ειδικότερο κοινό μυημένων περί την τέχνη και τόσο περισσότερο απομακρύνθηκε από τον απλό άνθρωπο, ο οποίος έμενε με αναπάντητο το ερώτημα αν αυτό που έβλεπε ήταν τέχνη και γιατί.

Από την άλλη μεριά, οι συλλέκτες, οι γκαλερίστες και τα μουσεία γρήγορα συμμορφώθηκαν προς στις καινούριες δραστηριότητες των καλλιτεχνών και άρχισαν να μαζεύουν φωτογραφίες, χαρτάκια σημειώσεων, δηλώσεις και άλλα εννοιακά υπο-προϊόντα. Η αγορά της τέχνης μάλλον διευρύνθηκε, αφού οι αίθουσες τέχνης συμπεριέλαβαν τώρα βιβλία καλλιτεχνών, δημοσιεύσεις φωτογραφιών, αρχιτεκτονικά σχέδια, ακόμα και μουσικές παρτιτούρες.

“Σήμερα χρειαζόμαστε κάτι περισσότερο από σιωπηλούς κύβους, λευκούς μουσαμάδες και λαμπερούς, κενούς τοίχους. Μας αρρωσταίνουν οι παγωμένες πλατείες, οι μονότονοι ουρανοξύστες- κουρτίνες, που κρύβουν τον ήλιο... και οι εσωτερικοί χώροι, που μοιάζουν περισσότερο με άδειες κρεαταποθήκες παρά με ανθρώπινα δωμάτια”, έγραφε από τη Νέα Υόρκη ο κριτικός Περώ στα 1970.



Εικ. 19. Τσακ Κλόουζ (Chuck Close, 1940-), "Λίντα" (1975-1976), ακρυλικό σε λινό, 2,74 x 2,14 μ.

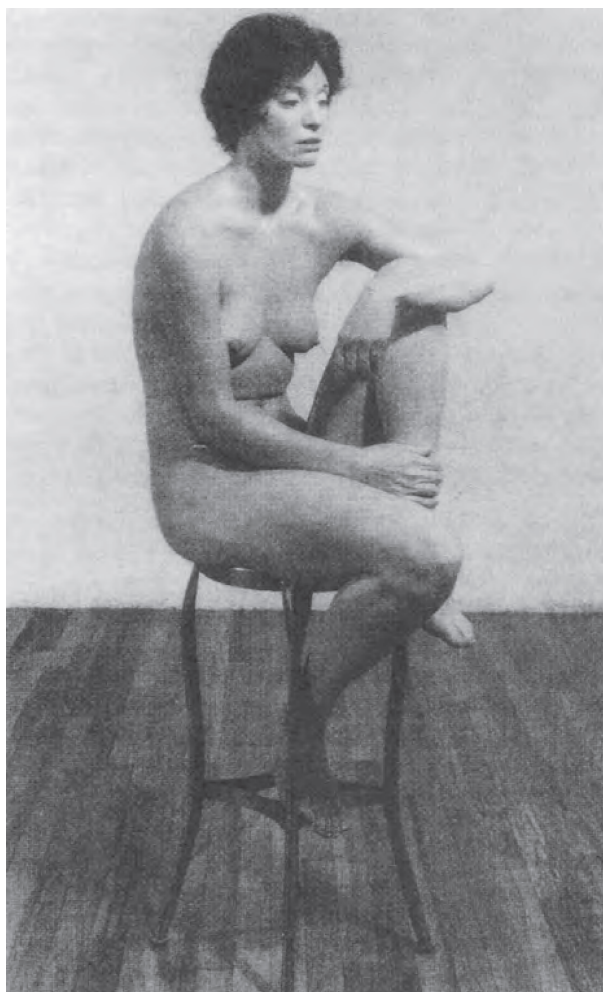
Το έργο αντιγράφεται, μεγεθύνοντας με κάνναβο την πραγματική φωτογραφία. Ένας ψυχρός ιλλουζιονισμός και μια αλάνθαστη τεχνική αφαιρούν από το έργο οποιοδήποτε σχόλιο εκ μέρους του καλλιτέχνη, που κοιτά το θέμα του με το ψυχρό βλέμμα του επιστήμονα. Η προσωπική του συμμετοχή φαίνεται μόνο στην επιλογή των μοντέλων του: είναι οι φίλοι του και ο εαυτός του.

Εικ. 20. Ντουάν Χάνσον (Duane Hanson, 1925-1996), "Οι τουρίστες" (1970), πολυεστερική ρητίνη και χρωματιστός υαλοβάμβακας σε φυσικό ανθρώπινο μέγεθος.

Η τέλεια αληθοφάνεια οφείλεται στα καλούπια από πραγματικούς ανθρώπους και στο υλικό που χρωματίζεται, αποτυπώνοντας όλες τις λεπτομέρειες της αληθινής σάρκας. Ο καλλιτέχνης ντύνει τα έργα του με πραγματικά ρούχα. Το αποτέλεσμα δημιουργεί στο θεατή συναισθήματα θαυμασμού και έκπληξης, αφού στο έργο τίποτα δε μένει για τη φαντασία του, και η πραγματικότητα εμφανίζεται ψυχρή και άψυχη.

Εικ. 21. Τζων Ντε Αντρέα (John de Andrea, 1941-), "Γυναίκα πάνω σε σκαμνί" (1976), πλαστικό, ρητίνη, υαλοβάμβακας και πραγματικά μαλλιά, σε φυσικό μέγεθος.

Ο καλλιτέχνης υπερτονίζει τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά του ανθρώπου και δημιουργεί τα έργα του με τα ίδια υλικά με τα οποία φτιάχνονται οι κούκλες στις βιτρίνες των καταστημάτων.



Φωτογραφικός Ρεαλισμός

Ενώ οι εννοιολογικοί ζωγράφοι είχαν εγκαταλείψει τα ατελιέ τους, κάποιοι άλλοι επέστρεφαν στη ζωγραφική αλλά και στη γλυπτική αναπαράσταση με μια περιγραφική τέχνη ενός ρεαλισμού που ονομάστηκε Φωτογραφικός Ρεαλισμός. Δε στάθηκαν όμως μπροστά στο φυσικό μοντέλο όπως οι ρεαλιστές ζωγράφοι του παρελθόντος, αλλά αξιοποίησαν τη φωτογραφία, για να τη μιμηθούν με έναν άκρως ψευδαισθητικό (ιλλουζιονιστικό) τρόπο, κρύβοντας κάθε ίχνος πινελιάς και διαμεσολάβησης του “χεριού” τους, με αποτέλεσμα μια παγωμένη αναπαραγωγή της φωτογραφικής αναπαράστασης, η οποία στο τέλος οδηγούσε σε μια άλλη αφαίρεση, εκείνη του συναισθήματος και της συμμετοχής του καλλιτέχνη. Βεβαίως, ήταν αναπαραστατική και έδινε στο θεατή αυτό που αρκετό καιρό τώρα ζητούσε, την απόδειξη δηλαδή της επιδεξιότητας του καλλιτέχνη, η οποία τόσο είχε αμφισβητηθεί κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών.

Όπως η ζωγραφική αντέγραψε φωτογραφίες, η γλυπτική αντέγραψε το ανθρώπινο σώμα, βγάζοντας εκμαγεία από πραγματικά μοντέλα και, χύνοντάς τα όχι σε μπρούντζο αλλά σε πολυεστερικές ρητίνες· έτσι μπορούσε να τους δώσει το χρώμα και τις λεπτομέρειες της πραγματικής σάρκας. Μπροστά σε αυτά τα τέλεια ομοιώματα του ανθρώπου ο

θεατής παγώνει, καθώς έρχεται αντιμέτωπος με μορφές που πήγαν να γίνουν ζωή, αλλά δεν έγιναν, με άψυχα κουφάρια - καθρέφτες της δικής του οντότητας και του δικού του τρόπου ζωής.

Η Τέχνη στην Ελλάδα μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τα προβλήματα που πριν από τον πόλεμο προκαλούσαν καθυστέρηση ως προς την αφομοίωση αλλά και την παρακολούθηση ακόμα των ευρωπαϊκών ρευμάτων παύουν να υπάρχουν. Οι δημιουργοί συντονίζονται με ευχέρεια με τις τάσεις της παγκόσμιας τέχνης, αφού πια οι κοινωνίες της Ευρώπης και της Αμερικής είναι ανάλογες και τα προβλήματα παγκόσμια.

Μέσα σε αυτό το κλίμα μέχρι και σήμερα οι Έλληνες καλλιτέχνες δεν αφομοιώνουν μόνο, αλλά και ισότιμα προσφέρουν ιδέες στην παγκόσμια τέχνη. Πολλοί Έλληνες που δημιουργούν στο εξωτερικό διαπρέπουν και συγκαταλέγονται ανάμεσα στα μεγάλα ονόματα της

Εικ. 22. Άρης Κωνσταντινίδης (1913-1993), Σπίτι διακοπών (1961-1962), Ανάβυσσος, Αττική.

Ο Κωνσταντινίδης σπούδασε στη Γερμανία και προσπάθησε να παντρέψει τον ορθολογισμό του μοντέρνου με την κατασκευαστική λογική και την αλήθεια των υλικών. Στο έργο του κυριαρχούν η απλή παραλληλόγραμμη οργάνωση του χώρου, η χρησιμοποίηση του εμφανούς μπετόν αλλά και της πέτρας, συνδυασμένων σε οριζόντιους όγκους.



Τέχνης· αλλά και εκείνοι που δημιουργούν στον ελλαδικό χώρο έχουν διαρκή δράση και επαφή με παγκόσμιες εκθέσεις, διεθνείς συμμετοχές ή παρουσιάσεις των έργων τους διεθνώς.

Εικ. 23. Τάκης Ζενέτος (1926-77), Γυμνάσιο-Λύκειο στον Άγιο Δημήτριο (1970-1976), Αθήνα.

Η εμπιστοσύνη που έδειξε ο Ζενέτος στη χρήση της σύγχρονης τεχνολογίας τον οδήγησαν να διαμορφώσει μια τολμηρή αρχιτεκτονική, η οποία είχε ως κύριους άξονες την ένταξη του κτιρίου στον περιβάλλοντα χώρο (είτε επρόκειτο για εξοχικές κατοικίες είτε για το θέατρο στο Λυκαβηττό), τη χρήση υλικών όπως το μέταλλο, το μπετόν, το γυαλί, και τη μεγάλη διαθεσιμότητα στην οργάνωση του εσωτερικού χώρου. Στο σχολικό συγκρότημα στον Άγιο Δημήτριο η χρησιμοποίηση των δυνατοτήτων του μπετόν επέτρεψαν τη διαμόρφωση ενός ευέλικτου συστήματος δόμησης. Αυτό οδήγησε στην κυκλική οργάνωση του χώρου, η οποία απαντά σε νέες αντιλήψεις για ένα ελεύθερο εκπαιδευτικό σύστημα, ενώ τα μεγάλα κυκλικά στέγαστρα εξασφαλίζουν τη μεγαλύτερη ηλιοπροστασία των αιθουσών.

Εικ. 24. Κυριάκος Κρόκος (1941-1998), Κατοικία Βέττα (1989-1991), Αθήνα.

Στο έργο του Κρόκου η παράδοση συνεχίζει να αποτελεί πηγή έμπνευσης (για τη μορφή, για τη λειτουργική οργάνωση του κτιρίου, αλλά και για τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες), ενώ ο σχεδιασμός, στο σύνολό του, οδηγείται στα ίχνη των τάσεων της διεθνούς σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Στην κατοικία Βέττα οι όγκοι εμφανίζονται σε ανεξάρτητους συνδυασμούς, επιτρέποντας στο εσωτερικό μια οριζόντια και κάθετη συνέχεια του χώρου (ιδίωμα του μοντέρνου), και οι λεπτομέρειες πιστοποιούν το ενδιαφέρον του αρχιτέκτονα να τονίσει τη σημασία της ανθρώπινης λογικής στην επαφή της με το υλικό.

Εικ. 25. Λουκάς Σαμαράς (1936-), "Κουτί Νο 134" (1989), 0,20 x 0,33 x 0,26 μ., μεικτά μέσα, Ιδιωτική Συλλογή.

Χρησιμοποιώντας απλά, καθημερινά αντικείμενα όπως καρέκλες, κουτιά, βιβλία, στα οποία προσαρμόζει μαχαίρια, καρφιά, ξυράφια, όλα με τις αιχμές στραμμένες προς το θεατή, ο καλλιτέχνης δημιουργεί από τα άψυχα αντικείμενα διαλόγους που αγγίζουν τα όρια του τρομακτικού. Περισσότερο εξπρεσιονιστικά ή σουρεαλιστικά, τα εξαιρετικά προσεγμένα έργα του αποπνέουν αλλόκοτη και ανησυχητική γοητεία.





Εικ. 26. Τάκης (Βασιλάκης) (1925-), "Φωτεινά σινιάλα (Βίδα Αρχιμήδη)" (1985), επτά σινιάλα από ατσάλι, αλουμίνιο, γυαλί, ηλεκτρικό σύστημα, ύψος 2,5-3 μ., Παρίσι, Ιδιωτική Συλλογή.

Ο Έλληνας καλλιτέχνης, για να δημιουργήσει κινητικά έργα, χρησιμοποίησε τους ηλεκτρομαγνήτες. Οι κινήσεις στο έργο του προκαλούνται από τις ελκτικές δυνάμεις μεταξύ των μαγνητών. Δούλεψε επίσης και με το φωτοβολταϊκό τόξο· σ' αυτή την περίπτωση η κίνηση δημιουργείται με τη μετατροπή του φωτός σε ηλεκτρική ενέργεια και της ηλεκτρικής σε μηχανική (κινητική) ενέργεια, μέσω κινητήρα. Πρέπει να επισημανθεί ότι οι μορφές στο έργο του καλλιτέχνη δεν είναι αυτοσκοπός. Οι κινήσεις των μορφών είναι η ουσία του έργου του.



Εικ. 27. Χρύσα (1933-), & No 3 (1966), φωτεινά σώματα νέον σε πλεξιγκλάς, ύψος 0,77 μ., Ιδιωτική Συλλογή.

Η γλύπτρια Χρύσα αξιοποίησε τμήματα φωτεινών επιγραφών, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον της σε μεμονωμένα γράμματα και, με τις δυνατότητες των φωτεινών σωλήνων "νέον", κατασκεύασε πολύπλοκα φωτεινά γλυπτά που θυμίζουν τη λαμπερότητα των βιομηχανικών προϊόντων της σύγχρονης εποχής.

Εικ. 28. Κλέαρχος Λουκόπουλος (1908-1995), “Τίρυνς” (1965), ανοξείδωτο σίδηρο, μήκος 1 μ., Αθήνα, Συλλογή καλλιτέχνη.

Το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη στρέφεται προς τους γεωμετρικούς όγκους και στην πλοκή τους. Αφαιρεί όλα τα διακοσμητικά στοιχεία και μελετάει τις σχέσεις των βασικών όγκων στη σύνθεση, που είναι πρωταρχικής σημασίας στην τέχνη της γλυπτικής, όποια κι αν είναι η τελική μορφή της. Ο οριζόντιος άξονας και το ξετύλιγμα των ισορροπημένων όγκων δίνουν το ερέθισμα στο θεατή να δει με άλλο τρόπο το τοπίο στο οποίο παραπέμπει ο τίτλος του έργου.



Εικ. 29. Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967), “Δελφικό φως” (1965-1966), πεντελικό μάρμαρο, ύψος 6 μ., Δελφοί.

Ο Σκλάβος, ακαταπόνητος δουλευτής της σκληρής πέτρας και των μεγάλων όγκων - που του στοίχισαν την ίδια του τη ζωή -, γνώστης των κανόνων της σύνθεσης, της κλίμακας και των αναλογιών, οργανώνει τους όγκους, τα επίπεδά και τις γραμμές αλλού πυκνά αλλού αραιά, δημιουργώντας τη μνημειακή αυτή σύνθεση. Το παιχνίδι των όγκων και των γραμμών με το φως του ήλιου δίνει μορφή σε μια αφηρημένη ιδέα, όπως δηλώνει ο τίτλος του έργου.



Εικ. 30. Γ. Κουνέλλης (1936-), Χωρίς Τίτλο (1969), Δώδεκα ζωντανά άλογα, φωτογραφία, Ρώμη.

Αντιδρώντας στην τέχνη που “υποτάχθηκε” στην καταναλωτική κοινωνία, η Arte Povera, η Φτωχή Τέχνη, επεδίωξε να εκφραστεί με φυσικά υλικά - πηλό, κάρβουνο, πέτρα, υφάσματα, ζώα - ή με το περιβάλλον ή ακόμα και με τον ίδιο τον άνθρωπο. Στόχος της είναι μια τέχνη που να εκφράζεται με το παρόν, με την εμπειρία του θεατή, με το “βίωμα” της τέχνης. Ο Κουνέλλης “βγάζει” το έργο από το κάδρο. Το στήνει στο χώρο της έκθεσης, και ο θεατής καλείται να μπει μέσα σ’ αυτό “...’Ηθελα απλώς να δείξω ολόκληρο το χώρο, με τα άλογα τοποθετημένα σε συγκεκριμένες αποστάσεις στην περίμετρο της γκαλερί”, περιγράφει ο ίδιος. Χρησιμοποιώντας άλογα, παπαγάλους, το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, ο καλλιτέχνης καταργεί τη διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή.



ΓΙΟΖΕΦ ΜΠΟΥΣ



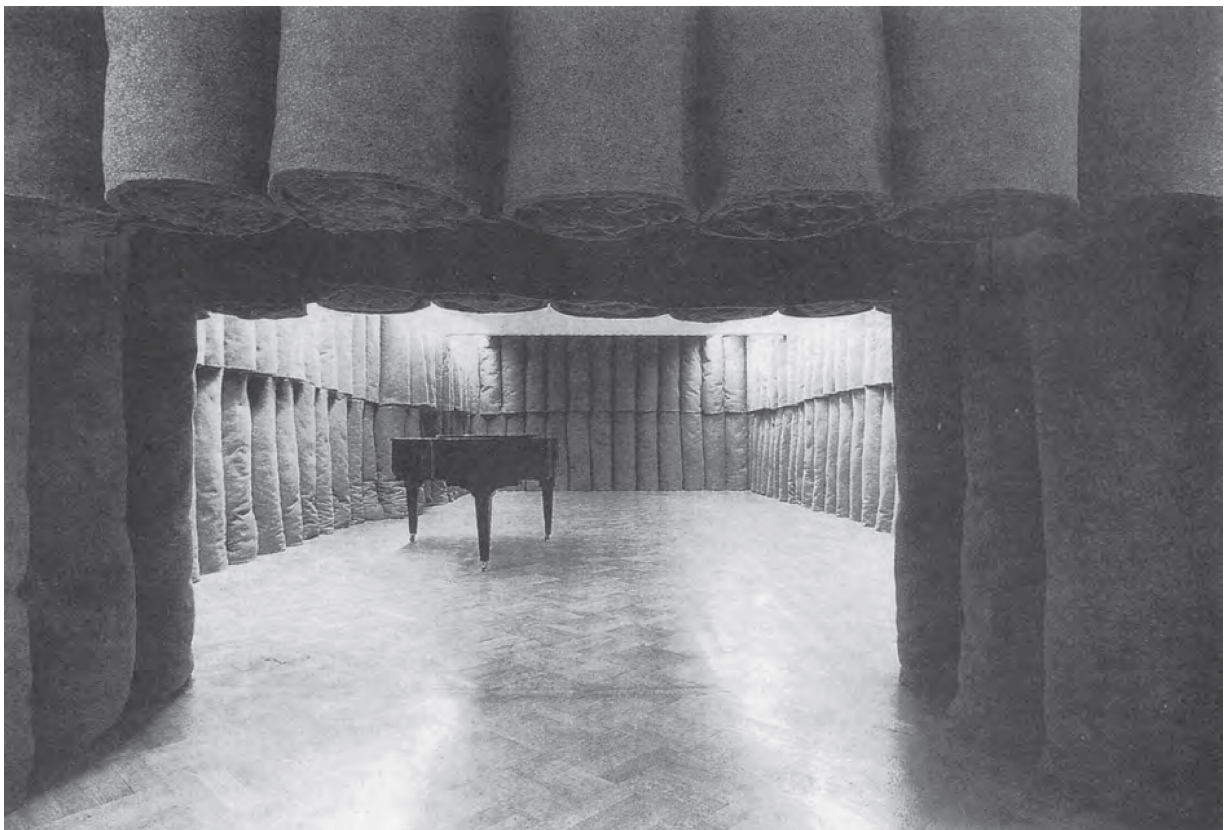
Αεροπόρος του γερμανικού στρατού κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο Μπούς τραυματίστηκε στον πόλεμο της Κριμαίας, το 1943. Τον περιέθαλψαν, βαριά τραυματισμένο, Τάταροι νομάδες, οι οποίοι τον θεράπευσαν τυλίγοντας τα τραύματά του με λίπος και τσόχα. Αυτό το βιογραφικό γεγονός δε γνωρίζουμε αν είναι μύθος ή πραγματικότητα. Η

τσόχα όμως και το λίπος είναι τα βασικά υλικά που χρησιμοποιεί σε πολλά έργα του με συμβολικό, πάντα, χαρακτήρα.

Η δουλειά του Μπούς καθρεφτίζει την υλική και διανοητική ενέργεια του ανθρώπου και της συνείδησής του. Τα υλικά και οι φόρμες που χρησιμοποιεί σηματοδοτούν τις δικές του προσωπικές συμβάσεις.

Εικ. 31. Γιόζεφ Μπούς, "Plight, Εγκατάσταση" (1985), 3,10 x 8,90 μ.

Το έργο παρουσιάζει δύο αίθουσες με καλυμμένους τοίχους από φανέλα και ένα πιάνο με ουρά, επάνω στο οποίο βρίσκονται ένας μαύρος πίνακας και ένα θερμόμετρο. Το εσωτερικό αυτού του χώρου φωτίζεται με ψυχρό φωτισμό που υποβάλλει το θεατή σε μια ατμόσφαιρα όπου τα πάντα αποκτούν μια συμβολική σημασία. Σε αυτό το χώρο ο θεατής καλείται να μπει και να τον βιώσει ως καταφύγιο, ως χώρο μέγιστης προστασίας.



Έτσι, χρησιμοποιεί το χαλκό, επειδή είναι καλός αγωγός της θερμότητας και του ηλεκτρισμού, και την τσόχα, επειδή είναι μονωτική. Ακόμα χρησιμοποιεί το μέλι και τη μαργαρίνη, επειδή είναι αγνά και θρεπτικά υλικά, πλούσια σε βιταμίνες. Όλα αυτά όμως έχουν “πλαστικότητα” και επίσης μπορούν να μετασχηματίζονται με τη ζέστη της ατμόσφαιρας.

Ο Μπούς δεν ενδιαφέρεται για την κομψότητα των έργων του, αλλά επικεντρώνει την προσοχή του στη δύναμη των πραγμάτων. Τα γλυπτά, οι εγκαταστάσεις (installations), οι δράσεις (actions) και τα συμβάντα του (happenings) μοιάζουν με αντιτέχνη. Παίρνει το λόγο, δίνει συνεντεύξεις, συναλλάσσεται σαν δάσκαλος, δημιουργεί συνειρμούς.

Από το 1960 διδάσκει στην Ακαδημία τέχνης του Ντίσελντορφ μνημειακή γλυπτική. Συνεργάζεται με καλλιτέχνες που προέρχονται και αυτοί από το κίνημα Φλούξους, όπως τον Πάικ. Αντιπροσωπεύει τη Γερμανία το 1976 στη Μπιενάλε της Βενετίας και παράλληλα εντάσσεται στην πολιτική με το κόμμα των Πρασίνων. Πεθαίνει το 1986 άρρωστος, χωρίς να έχει σταματήσει καθόλου μέχρι τότε να δουλεύει.



Εικ. 32. Γιόζεφ Μπούς (Joseph Beuys, 1921-1986), “Το Τσόχινο σακάκι” (1984), ραμμένη τσόχα, 1,00 x 1,52 x 2,40 μ., Ιδιωτική Συλλογή.

Στο έργο αυτό η τσόχα είναι ένα υλικό που μας προστατεύει από το κρύο, αλλά εκφράζει και το αίσθημα της ανθρώπινης ζεστασιάς. Για τον Μπούς είναι το σύμβολο της ασφάλειας και της προστασίας. Το έργο τέχνης σ’ αυτή την περίπτωση μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μέσο πολιτικής και κοινωνικής αλλαγής. Ο Μπούς θεωρούσε το ρόλο του καλλιτέχνη αντίστοιχο με εκείνον του σαμάν, που διοχετεύει ενέργεια από τα αντικείμενα και τα κάνει να αποκτούν καινούρια νοήματα.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Μάγνα: Σταθερά χρώματα με βάση την ακρυλική ρητίνη. Διαλύονται με νέφτι και στεγνώνουν γρήγορα αφήνοντας μια ματ επιφάνεια. Αν χρησιμοποιηθούν με άλλα χρώματα, όπως τα ελαιοχρώματα, οι ζωγράφοι προετοιμάζουν τις χρωματισμένες με λάδι επιφάνειες με ένα ειδικό μονωτικό βερνίκι μάγνα.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Επηρέασε η Ποπ Αρτ τον τρόπο ζωής μας;
2. Δέχετε σήμερα ως έργο τέχνης ένα καθημερινό βιομηχανικό προϊόν; Προσπαθήστε να αιτιολογήσετε τη θέση σας.
3. Οργανώστε σε αίθουσα του σχολείου σας μια έκθεση μινιμαλιστικής τέχνης. Τι έργα θα βάζατε και από τι υλικό;
4. Οργανώστε σε αίθουσα του σχολείου σας ή στο Δήμο της περιοχής σας έκθεση Εννοιακής Τέχνης. Γράψτε κείμενα και κυκλοφορήστε τα, για να κατευθύνετε το θεατή.
5. Η Άρτε Πόβερα και οι Εγκαταστάσεις αξιοποιούν χώρους και τους μεταμορφώνουν σε εικαστικά έργα. Αξιοποιήστε χώρους της περιοχής σας ζητώντας από τους αρμόδιους την απαιτούμενη άδεια. Ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο μπορεί να μετατραπεί σε έργο τέχνης. Καλέστε τον Τύπο. Κυκλοφορήστε έντυπα. Φτιάξτε αφίσες.