

20. ΜΕΤΑ-ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ

"Η **αποϋλοποίηση** του έργου τέχνης και το **απρόσωπο της εκτέλεσης** που χαρακτήρισαν την τέχνη του '70, σύμφωνα με το δρόμο που είχε χαράξει ο Ντυσάν, ξεπεράστηκαν με την αποκατάσταση της **επιδεξιότητας**, μέσα από την ευχαρίστηση της εκτέλεσης που φέρνει την παράδοση της ζωγραφικής πίσω στην τέχνη".

Μπονίτο Ολίβα, Διεθνής Μετα-μοντερνισμός, 1982

Ο **Μεταμοντερνισμός** [ή κυριολεκτικά η **Δια-Πρωτοπορία** (Transavanguardia)] εισήγαγε:

- Την **ελευθερία** του καλλιτέχνη να παίρνει στοιχεία από όποια εποχή και από όποια τάση από τον κόσμο της Τέχνης του αρέσει. Να **αντλήσει έμπνευση από παντού χωρίς να πιέζεται να αναλάβει τη σκυτάλη στο γρήγορο δρόμο της εναλλαγής των πρωτοποριών**.
- Η καινοτομία **δεν** είναι πια **ούτε ζητούμενο ούτε κριτήριο** για την αξιολόγηση του έργου. Αφού όλα έχουν γίνει και έχουν λεχθεί στην Τέχνη, "αυτό που είχε απομείνει για μας ήταν να πάρουμε ψήγματα από ό, τι ήταν βολετό και να τα συνδυάσουμε και να τα ανασυνδυάσουμε με έναν τρόπο που να έχει νόημα".
- Η τέχνη της Δια-Πρωτοπορίας ήταν χρωματισμένη από νοσταλγία.

Άλλωστε, **θεωρήθηκε πιο πολύ σαν οπισθοδρόμηση** παρά σαν εμπροσθοφυλακή νέων τάσεων. Κατηγορήθηκε για ρηχότητα και "επιφανειακότητα", διότι με "ανιστόρητο" τρόπο δανειζόταν στοιχεία της τέχνης του παρελθόντος όχι για το περιεχόμενο αλλά για τη μορφή τους.

Όπως όμως κι αν ήταν τα πράγματα, **η ζωγραφική είχε επιστρέψει**, και το κοινό, ύστερα από δύο δεκαετίες, διψούσε να ξαναδεί πινελιές και χρώματα και ζωγραφισμένους καμβάδες.

Πολύ συχνά η τέχνη του '80 ονομάστηκε και Νέο-εξπρεσιονισμός, αν και κανείς από τους καλλιτέχνες δε δέχτηκε αυτό το χαρακτηρισμό.

Σε όλες τις χώρες της Ευρώπης, το Μεταμοντέρνο εξαπλώθηκε ως νέο ύφος, δίνοντας άλλη μια φορά στη Γηραιά Ήπειρο την πρωτοπορία έναντι της Αμερικής, η οποία την είχε μονοπωλήσει μετά τον πόλεμο.

Οι καλλιτέχνες που ανήκουν στο μεταμοντέρνο είναι **πολύ δύσκολο να θεωρηθούν ως ομάδα με όμοια χαρακτηριστικά**.

Ο ίδιος άλλωστε ο πλουραλισμός της μεταμοντέρνας τέχνης δε θα το επέτρεπε, ενώ, ταυτόχρονα, πάλι ο πλουραλισμός της συνέδεσε ετερογενείς καλλιτέχνες κάτω από το ίδιο ρεύμα.

Η επιστροφή στην αναπαράσταση **αγκάλιασε και άλλες μορφές τέχνης όπως το γκράφιτι**, που ήταν ανεπιτήδευτο αλλά και επιθετικό.

Οι "παράνομοι" αυτοδίδακτοι καλλιτέχνες, που έβαφαν με σπρέι τα βαγόνια των σιδηροδρόμων και τις γέφυρες της πόλης, "νομιμοποιήθηκαν", και οι γκαλερίστες τους προσέφεραν τους λευκούς τοίχους των γκαλερί για τις περίπλοκες και με εκρηκτικά χρώματα επιδόσεις τους.



Εικ. 1. Μπάζελιτς (Georg Baselitz, 1938-), Ζωγραφική με τα δάκτυλα "Αετός-α Ια" (1971-72), λάδι σε μουσαμά, Ιδιωτική Συλλογή.

Ο αετός του καλλιτέχνη είναι ζωγραφισμένος ανάποδα. Το να ζωγραφίζει αφηρημένα δεν προκαλούσε το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη. Χρειαζόταν μια εικόνα που να παρέχει μια διαφορετική λογική. Ζωγραφίζοντας ανάποδα, η εικόνα υπάρχει σαν μια αφορμή για το χρώμα, και το χρώμα παραμένει αυτοσκοπός.

Οι Αναζητήσεις της Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής

Η **συνύπαρξη διαφορετικών κατευθύνσεων** είναι το **κύριο γνώρισμα** της αρχιτεκτονικής από τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από την οικονομική κρίση και από την αύξηση των παροχών υπηρεσιών σε σύγκριση με τη συρρίκνωση της βιομηχανικής παραγωγής.

Η χρήση των ηλεκτρονικών υπολογιστών και η εμφάνιση του μικροτσίπ, το 1971, επιτρέπουν την άμεση διάδοση των πληροφοριών. Εμφανίζεται, λοιπόν, στην κοινωνία της πληροφορικής η συνεχώς αυξανόμενη παραγωγή και κατανάλωση "άυλων" πληροφοριών και υπηρεσιών.

Έτσι, ενώ η εξέλιξη της αρχιτεκτονικής τα προηγούμενα πενήντα χρόνια είχε ακολουθήσει τη βιομηχανική ανάπτυξη, τώρα η αρχιτεκτονική **πρέπει να αναμετρηθεί με την αυξανόμενη παραγωγή των εικόνων, μέσα από τους ηλεκτρονικούς επεξεργαστές, με τη δυνατότητα "ανάμειξής" τους και τη γρήγορη εναλλαγή τους.**

Οι αρχιτέκτονες προτείνουν **ποικίλες και συνεχώς νέες κατευθύνσεις**, ενώ δε διστάζουν **να ασπαστούν αμέσως και με ευκολία τον κάθε νεωτερισμό** που θα εμφανιστεί.

Γίνεται λοιπόν κατανοητό ότι οι νέες κατευθύνσεις της αρχιτεκτονικής δε βασίζονται στην προσπάθεια επίλυσης νέων προβλημάτων, αλλά ίσως στους κανόνες της αγοράς, η οποία συνεχώς επεκτείνεται και η οποία κυριαρχεί, όλο και περισσότερο, στην αρχιτεκτονική παραγωγή.

Η αρχιτεκτονική της "**Υψηλής Τεχνολογίας**", οι απόψεις των "**Ορθολογιστών αρχιτεκτόνων**" και η **Μεταμοντέρνα** Αρχιτεκτονική αποτελούν μερικές από τις εκφράσεις των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα.

- Για την αρχιτεκτονική της "Υψηλής Τεχνολογίας" η τεχνολογία είναι ένα μέσο για να επιδειχθούν η πολυπλοκότητα στην άρθρωση επιφανειών και όγκων, ο μεγάλος τονισμός του κατασκευαστικού στοιχείου ή η έκθεση σε κοινή θέα του μηχανολογικού εξοπλισμού.
- Για τους "ορθολογιστές" η αρχιτεκτονική πρέπει να χαρακτηρίζεται από απλές μορφές, να χρησιμοποιεί τα παραδοσιακά υλικά, ώστε να αναβιώσουν οι αξίες της προβιομηχανικής πόλης και να καταργηθεί το δόγμα "Η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία", που αποτέλεσε τη βάση της αρχιτεκτονικής των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα.

Το 1966 ο **Ρόμπερτ Βεντούρι** δημοσίευσε τη μελέτη που αποτελεί τη θεωρητική βάση του **νέου εκλεκτικισμού**, με τίτλο «**Περιπλοκότητα και Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική - Ένα ήπιο Μανιφέστο**».

Στο βιβλίο αυτό η **περιπλοκότητα** και η **αντίφαση** θεωρούνται ως **αισθητικά επιτρεπτές**. Ο κόσμος μπορεί να γίνει συναρπαστικός μέσα από την περιπλοκότητα και την αντιφατικότητά του και ο κάθε αρχιτέκτονας μπορεί να αναζητήσει και να βασιστεί σ' αυτά ακριβώς τα

χαρακτηριστικά, για να ξαναβρεί τις χαμένες αξίες της αρχιτεκτονικής.

Το 1971 ο Τζαρλς Τζενκς στο βιβλίο του «**Η γλώσσα της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής**» γράφει ότι η αρχιτεκτονική του Μεταμοντέρνου είναι **πλουραλιστική, περιεκτική και χαρακτηρίζεται από ένα ριζικό εκλεκτικισμό**.

Το "**πλουραλιστικό**" σημαίνει ότι ένα πρόβλημα μπορεί να λυθεί με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους, και μάλιστα από το ίδιο πρόσωπο.

Το "**εμπεριεκτικό**" σημαίνει ότι το μεταμοντέρνο αρχιτεκτόνημα είναι φτιαγμένο για όλους τους χρήστες, για να εξυπηρετεί όλες τις ανάγκες και όλα τα γούστα.

Ο "**ριζικός εκλεκτικισμός**" σημαίνει ότι η μορφολογική έκφραση ενός έργου εξαρτάται από το κριτήριο επιλογής του αρχιτέκτονα, την επιθυμία του να συγκινεί όσο το δυνατόν μεγαλύτερες μάζες χρηστών και θεατών, καθώς επίσης τη δυνατότητά του να χρησιμοποιεί όπως αυτός επιθυμεί διαφορετικά και προγενέστερα "στιλ", ανάλογα με τη διάθεσή του ή με τις επιταγές του αρχιτεκτονικού προβλήματος που προσπαθεί να λύσει κάθε φορά.



Εικ. 4. Ρέντσο Πιάνο (Renzo Piano, 1937 -) και Ρίτσαρντ Ρότζερς (Richard Rogers, 1933 -).



Το πολιτιστικό κέντρο Pompidou, 1975, Παρίσι. Το κέντρο Πομπιντού βασίζεται στην "αισθητική της υψηλής τεχνολογίας" (High-Tech) βρίσκεται στην καρδιά του Παρισιού και είναι ένα ορθογώνιο κτίριο με διαστάσεις 166 μ. μήκος, 60μ. πλάτος και 42μ. ύψος. Το κτίριο δεν είναι παρά ένα "δοχείο παραγωγής πνευματικών αγαθών. Έξω από το κεντρικό "δοχείο" ανεβαίνουν οι κυλιόμενες σκάλες και υψώνονται οι πύργοι, που περιέχουν τους ανελκυστήρες, τα κλιμακοστάσια, τις τουαλέτες, το δίκτυο του κλιματισμού και τους αεραγωγούς. Είναι ένα από τα πρώτα δείγματα της αρχιτεκτονικής της υψηλής τεχνολογίας. Παρουσιάζει μια εικόνα τεχνολογικής



τελειότητας, επιτρέποντας την εύκολη αναπροσαρμογή του εσωτερικού του κτιρίου στις συνεχείς απαιτήσεις για νέους και διαφορετικούς χώρους.



Εικ. 5. Ρίτσαρντ Μέγιερ (Richard Meier, 1934), "Atheneum", (1975-79), Ινδιάνα Νιου Άρμονι.

Ο Μέγιερ δίνει ιδιαίτερη σημασία στη λειτουργικότητα, στην τοποθεσία, στην πρόσβαση στο κτίριο και στην κυκλοφορία μέσα σ' αυτό. Η αρχιτεκτονική του χαρακτηρίζεται από σχήματα απλά γεωμετρικά στερεά, όπως οι κύκλοι, οι κύλινδροι, τα τετράγωνα, και από το λευκό χρώμα.





Εικ. 6. Άλντο Ρόσι (Aldo Rossi, 1931 - 1997), "Θέατρο του Κόσμου", 1981, Βενετία.

Ο Ιταλός αρχιτέκτονας Άλντο Ρόσι έγραφε το 1966: "Θα πρέπει να ξεπεράσουμε τον αφηρημένο φονξιοναλισμό που, όπως στην αρχιτεκτονική του "μοντέρνου κινήματος", υποβαθμίζει με αφηρημένο και μηχανιστικό τρόπο τη μορφή και την υποτάσσει στη λειτουργία. Ουσιαστικά, η σχέση μορφής και λειτουργίας δεν είναι μια σχέση αφηρημένη και μηχανιστική: είναι μια σχέση διαλεκτική.



Είναι φανερό, π.χ., ότι αν μου χρειάζεται ένα τραπέζι, αυτό το τραπέζι θα πρέπει να με εξυπηρετεί ή για να τρώω ή για να γράφω ή για να σχεδιάζω. Όμως, αυτά τα στοιχεία δεν αποτελούν και ούτε συμπληρώνουν ολόκληρη την αρχιτεκτονική του τραπεζιού. Υπάρχει επίσης και το πρόβλημα της αισθητικής και της στατικής του τραπεζιού, δηλαδή όλα τα στοιχεία που συμπληρώνουν την αρχιτεκτονική του". Ο Ρόσι επιμένει πολύ σε μια μορφολογική απλοποίηση και στην άρνηση κάθε είδους πολυπλοκότητας, περιοριζόμενος στη χρήση "λιγοστών" μορφών και τυπολογικών στοιχείων. Αυτή η απλότητά του πάντως φορτίζεται με την προσωπική και τη συλλογική μνήμη και παίρνει απρόβλεπτες διαστάσεις και επεξηγήσεις, μέσα στις οποίες διαρθρώνονται τα

"κομμάτια" της αρχιτεκτονικής του.



Εικ. 7. 'Άλντο Ρόσσι, Κατοικίες στο Βερολίνο, 1981-88.

Αργότερα, ο Ρόσι πειραματίστηκε πάνω στα χρώματα και τα υλικά, στο πλαίσιο μιας αρχιτεκτονικής, όμως, που συνεχίζει να βασίζεται στην επανάληψη λίγων αλλά βασικών αρχιτεκτονικών στοιχείων, τα οποία μεταφέρουν τις μνήμες από την ιστορία της πόλης.



Εικ. 8. Ρικάρντο Μποφίλ (Ricardo Bofill) (1939 -), Κατοικίες στην περιοχή Μαρν Λα Βαλέ, 1979-82, Παρίσι.

Ο Ισπανός Ricardo Bofill (Ρικάρντο Μποφίλ) κατά την περίοδο 1962-64 ασχολήθηκε έντονα με την έρευνα γύρω από το χώρο κατοικίας, αλλά αργότερα, αλλάζοντας πορεία, πρότεινε ένα αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο βασισμένο στα μεσογειακά χαρακτηριστικά, υποστηρίζοντας έτσι περισσότερο τις τοπικές αξίες σε αντίθεση με το μοντέρνο κίνημα και το διεθνισμό της αρχιτεκτονικής.

Η προσπάθειά του χαρακτηρίζεται από την επιθυμία του να αναζητήσει τη χαμένη αρχιτεκτονική της υψηλής ποιότητας διάφορων ιστορικών περιόδων και να τη μεταφέρει στις σημερινές συνθήκες των μεγάλων τεχνολογικών δυνατοτήτων. Με άλλα λόγια προσπαθεί να χρησιμοποιήσει το σχέδιο μιας πόλης της εποχής του Μπαρόκ ή να αναπαραγάγει με προκατασκευασμένο τρόπο τα κτίρια της Αναγέννησης. Η αρχιτεκτονική του παίρνει και κοινωνικές προεκτάσεις: τα παλάτια πρέπει να χτίζονται όχι πια για τους άρχοντες αλλά για την εργατική τάξη, στα μεγάλα κενά των πόλεων δημιουργούνται πλατείες- καθιστικά που φιλοδοξούν να φέρουν τους ανθρώπους σε επικοινωνία με την πόλη τους, με την κουλτούρα της εποχής, με τη γειτονιά. Η προσπάθειά του χαρακτηρίζεται από την επιθυμία του να αναζητήσει τη

χαμένη αρχιτεκτονική της υψηλής ποιότητας διάφορων ιστορικών περιόδων και να τη μεταφέρει στις σημερινές συνθήκες των μεγάλων τεχνολογικών δυνατοτήτων. Με άλλα λόγια προσπαθεί να χρησιμοποιήσει το σχέδιο μιας πόλης της εποχής του Μπαρόκ ή να αναπαραγάγει με προκατασκευασμένο τρόπο τα κτίρια της Αναγέννησης. Η αρχιτεκτονική του παίρνει και κοινωνικές προεκτάσεις: τα παλάτια πρέπει να χτίζονται όχι πια για τους άρχοντες αλλά για την εργατική τάξη, στα μεγάλα κενά των πόλεων δημιουργούνται πλατείες- καθιστικά που φιλοδοξούν να φέρουν τους ανθρώπους σε επικοινωνία με την πόλη τους, με την κουλτούρα της εποχής, με τη γειτονιά.



Εικ. 9. **Φρανκ Ο. Γκέρι (Frank O. Gehry, 1929-), Ισπανία, Μπιλμπάο, Μουσείο Γκουγκενχάιμ.**

Η ιδιαιτερότητα των υλικών (επένδυση με φύλλα τιτανίου) αλλά και των μορφών, η εικόνα της διάλυσης και της αποδόμησης, οι αντανakλάσεις του φωτός πάνω στις τεμνόμενες επιφάνειες δημιουργούν την εντύπωση ότι το κτίριο αυτό είναι ένα "λουλούδι" που κατασκευάστηκε στο εργαστήρι ενός σύγχρονου εφευρέτη.

Σαν ένα μεταλλικό τριαντάφυλλο, δεσπόζει μέσα στη βιομηχανική πόλη της Βόρειας Ισπανίας, εντείνοντας έτσι τις αντιπαραθέσεις της σύγχρονης πόλης. Στο εσωτερικό του, όπου φιλοξενούνται σύγχρονα έργα της τέχνης, όλα κινούνται σε μια συνεχή ροή, σε ένα στροβίλισμα που φέρνει ζάλη, σε μια κίνηση που συνεχώς συναντά την αντίθετή της.

Video - Art

Η τέχνη του βίντεο θα μπορούσε να εξεταστεί στο κεφάλαιο όπου αναφέρθηκε η Εννοιακή Τέχνη. Εξετάζεται όμως εδώ, διότι **στη δεκαετία του 1990 οι πολλές δυνατότητες της τέχνης του βίντεο την έκαναν μια από τις πιο διαδεδομένες τάσεις.**

Βίντεο-προβολές ή βίντεοεγκαταστάσεις είναι σήμερα από τα πιο "πρωτοποριακά" μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης.

Ιδεολογικά προέρχεται από τις αναζητήσεις της Εννοιακής Τέχνης και δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της προσπάθειας του καλλιτέχνη να καταργήσει τα όρια ανάμεσα στις τέχνες αλλά

κυρίως ανάμεσα στο έργο της τέχνης και στον καλλιτέχνη.

Δημιουργήθηκε επίσης στο πλαίσιο της άρνησης του καλλιτέχνη να δεχτεί το έργο του (γλυπτικό ή ζωγραφικό) ως ένα ακόμα προϊόν αγοράς και πώλησης. Η Βίντεο - Αρτ ήταν ακόμα ένας τρόπος αποϋλοποίησης του έργου τέχνης.

Το βίντεο ως τρόπος έκφρασης είχε πολλές δυνατότητες.

Αφ' ενός **εξυπηρέτησε** μορφές της Εννοιακής Τέχνης (όπως τα χάπενινγκς, τις περφόρμανς, την τέχνη του σώματος), στις οποίες ο καλλιτέχνης παρουσιάζεται στο κοινό μία και μόνο φορά στο συγκεκριμένο χώρο και χρόνο.

Όσο κι αν το εφήμερο ήταν το ζητούμενο του καλλιτέχνη, η καταγραφή των δρωμένων φάνηκε να εξυπηρετεί πολλές ανάγκες, και το βίντεο έδινε τη λύση.

Αφ' ετέρου **προσφέρθηκε** ως καινούριο μέσο δημιουργίας έργου τέχνης, το οποίο σχολίαζε, **αλλά κυρίως άλλαζε το ρόλο της τηλεόρασης, ανάγοντάς την σε ένα μέσον που απέδιδε αισθητικό αποτέλεσμα, το οποίο τώρα ήλεγχε ο καλλιτέχνης.**

Ο εικαστικός καλλιτέχνης χρησιμοποίησε τη βιντεοκάμερα, όπως ο σκηνοθέτης, αλλά με διαφορετικό τρόπο.

Η μετάδοση του μαγνητοσκοπημένου έργου έκανε, όσο ήταν δυνατό, **άμεση την επαφή ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό του.** Ο θεατής δεν είχε μπροστά του πια το έργο - γλυπτό ή ζωγραφικό πίνακα - χωρίς τον καλλιτέχνη. Τώρα έβλεπε σε εικόνα την ίδια την ιδέα του καλλιτέχνη αλλά και τον ίδιο να την εκφράζει σε μια συμπεριφορά ή σε μία απλή χειρονομία (όταν εκφραστής της ιδέας του στο βίντεο ήταν ο ίδιος ο καλλιτέχνης).

Στόχος των καλλιτεχνών της Βίντεο - Αρτ είναι **η ενεργοποίηση διαδικασιών σκέψης.** Η απομόνωση της εικόνας - μιας στιγμής που επαναλαμβάνεται διαρκώς - και η απόσπαση της οθόνης της τηλεόρασης από το σαλόνι στην γκαλερί ή στο μουσείο ενεργοποιούν το θεατή να σκεφτεί μπροστά σε ένα μέσο που εκ των πραγμάτων έχει δεχτεί παθητικά.

Υπάρχουν έργα, όπως αυτά του πρωτοπόρου της Τέχνης του Βίντεο Κορεάτη Ναμ Τζουν Πάικ, στα οποία ο ίδιος **ο θεατής μπορεί να επέμβει και να αλλάξει τις εικόνες** είτε πατώντας ένα διακόπτη είτε μιλώντας σε ένα μικρόφωνο. **"Η τηλεόραση μας επιτίθεται μια ζωή, τώρα ήρθε η ώρα της αντεπίθεσης"** έλεγε ο ίδιος.

Στο έργο βίντεο ο χώρος παρουσίασης παίζει σημαντικό ρόλο. Οι βίντεο-εγκαταστάσεις ή τα βίντεο γλυπτά εκμεταλλεύονται το χώρο στον οποίο είναι τοποθετημένες οι οθόνες. Επειδή η πηγή φωτός είναι η οθόνη, το περιβάλλον γύρω από αυτήν είναι σχεδόν στη σκιά. Η ακτινοβολία της οθόνης καθοδηγεί την προσοχή του θεατή. Με γλυπτικά στοιχεία ή με προβολές πάνω σε ολόκληρο τοίχο σκοτεινής αίθουσας ο θεατής βιώνει το χώρο ως πραγματική εμπειρία.

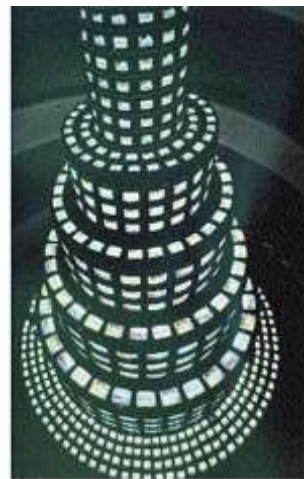
Ο χρόνος στη Βίντεο - Αρτ είναι συμβατικός και δεν αντιγράφει το χρόνο του κινηματογραφικού έργου, που δημιουργεί την ψευδαίσθηση του πραγματικού χρόνου. Τέλος, στη Βίντεο - Αρτ, πολύ σημαντικό ρόλο παίζει ο ήχος. **Η μοντέρνα τεχνολογία έδωσε τη δυνατότητα για μετατροπές και συνδυασμούς εικόνας και ήχου,** καθώς οι καλλιτέχνες

προχώρησαν στο βίντεο συνθεσάιζερ, που είχε τη δυνατότητα να δίνει επεξεργασμένους σχεδιασμούς χρωμάτων, σχημάτων και ήχου. Το αποτέλεσμα έχει μεγαλύτερη ένταση, και ο θεατής περιβάλλεται τόσο από την εικόνα όσο και από τον ήχο, που προεκτείνονται σε χώρο και χρόνο.



Εικ. 10. **Πάικ** (Nam June Paik, 1932-), "**Σταθμοί**", 1994, Εγκατάσταση, Παρίσι, Αμερικάνικο Κέντρο.

Οι βίντεο εγκαταστάσεις του Πάικ έχουν όλες γλυπτικό χαρακτήρα. Ο Πάικ δανείστηκε το διακεκομμένο ρυθμό των εκπομπών και το "μικροχρόνο" του MTV και των διαφημιστικών μηνυμάτων της τηλεόρασης και δημιούργησε ένα "γλυπτό" με πολλές οθόνες, στις οποίες οι εικόνες εναλλάσσονται με ι λιγνιώδη ταχύτητα. Εκπλήσσεται κανείς μπροστά στο αποτέλεσμα: παρά τη φρενίτιδα των εναλλασσόμενων εικόνων, το έργο δημιουργεί στο θεατή περιθώριο για στοχασμό.





Εικ. 11. Πάικ, "Η Πύλη του Βρανδεμβούργου", βίντεο Εγκατάσταση, 1992.

Για τον Πάικ οι συσκευές τηλεοράσεων είναι αντικείμενα και θα έπρεπε να γίνονται αντιληπτά ως τέτοια. Με τις Βίντεο εγκαταστάσεις του μας εφιστά την προσοχή στους κινδύνους της καθημερινής παθητικής αφομοίωσης της τηλεοπτικής εικόνας. Η συνεχής της ροή ισοπεδώνει κάθε περιεχόμενο, από το πιο τραγικό ως το πιο δευτερεύον, και στον παθητικό θεατή αλλοιώνεται η κρίση και χάνεται η ευαισθησία του.



Η Δεκαετία του 1990: Υποκειμενισμός και Διεθνοποίηση

Τα δορυφορικά μέσα επικοινωνίας, οι Ηλεκτρονικοί Υπολογιστές και το Διαδίκτυο κυριαρχούν στη δεκαετία του '90, και η **Διεθνοποίηση είναι το επικρατέστερο θέμα** της εποχής. Παρ' όλα αυτά, η τέχνη μοιάζει να εκφράζει έναν **υποκειμενισμό** που αξίζει να παρατηρήσει κανείς. Τα τελευταία χρόνια μάλιστα παρουσιάζεται **ετερογενής** και πολλές φορές, **αντιφατική**.

Από τη μια μεριά **οι τεχνικές, τα μέσα έκφρασης, ποικίλλουν** από τα πιο παραδοσιακά γλυπτά, ζωγραφικά, χαρακτηριστικά έργα έως τα πιο σύγχρονα τεχνολογικά: από την ψηφιακή φωτογραφία και το βίντεο ως τον ηλεκτρονικό υπολογιστή και την τέχνη της ιστοσελίδας. (Αν και το Διαδίκτυο, με τις δυνατότητές του δε φαίνεται να έχει ακόμα τραβήξει την προσοχή των καλλιτεχνών, όχι τουλάχιστον στο βαθμό που η Εννοιακή Τέχνη της δεκαετίας του 1960 χρησιμοποίησε, και μάλιστα πρωτοποριακά, το βίντεο).

Δε φαίνεται να υπάρχουν θεωρίες που να αγκαλιάζουν μορφές τέχνης, ούτε καλλιτέχνες

που να πρόσκεινται σε θεωρίες. **Δε διακρίνονται πρωτοπορίες**, και, αν εμφανίζονται κάποιες ομάδες, δεν έχουν τη μαχητικότητα των προηγούμενων πρωτοποριών, που αγωνίζονταν για καινούριες μορφές στην τέχνη και για καινούριες δομές στην κοινωνία. **Διακρίνονται άτομα**, μεμονωμένοι καλλιτέχνες σε μοναχικές πορείες, σε έναν αγώνα επιβίωσης μέσω της υποκειμενικής έκφρασης, **χωρίς αναζητήσεις αντικειμενικής γλώσσας για την τέχνη** (και επομένως και για τη ζωή).

Η **υποκειμενική αυτοέκφραση** μοιάζει να είναι **αυτοσκοπός** στην ανάγκη του καλλιτέχνη να επικοινωνήσει (και υπαρξιακά να επιβιώσει) μέσω της τέχνης του. Το γεγονός αυτό αποτελεί αντίφαση (ίσως και αντίδραση) μπροστά στην έννοια της Διεθνοποίησης, που φαίνεται να δυναμώνει ολοένα. Υπάρχουν ιστορικοί που διαβλέπουν την απομάκρυνση από τον ευρωκεντρισμό και τη διεύρυνση, τον επηρεασμό αλλά και την αναζωογόνηση του δυτικού πολιτισμού από την τέχνη του τρίτου κόσμου, στο πλαίσιο της πολιτισμικής διάχυσης.

Όπως κι αν είναι, η τέχνη σήμερα μοιάζει να είναι η τελευταία έπαλξη ατομικών επιλογών, και η επιθυμία προσωπικής έκφρασης μέσω της τέχνης η τελευταία διέξοδος στο προσωπικό αδιέξοδο του καθενός.



Εικ.12. Τζόναθαν Μπορόφски
"Ανθρωπος που περπατάει
πρός τον ουρανό", fiberglass,
αλουμίνιο, Βαμμένο ατσάλι,
Κάσελ, 1992.

Τα **documenta** ξεπήδησαν από την ιδέα του καλλιτέχνη και καθηγητή Πανεπιστημίου από το Κάσελ, 'Αρνολντ Μπόντε. Η "Παρουσίαση της Τέχνης του 20ού αιώνα" ιδρύθηκε λίγα χρόνια μετά τη λήξη του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου σε μια προσπάθεια να αναπληρώσει την πολιτιστική φτώχεια της εποχής και να επαναφέρει τη Γερμανία στο κύριο ρεύμα της διεθνούς τέχνης. Το 1955, με τη βοήθεια μιας επιτροπής, ο Μπόντε οργάνωσε την πρώτη και σημαντικότερη μεταπολεμική παρουσίαση της διεθνούς πρωτοπορίας.

Τα πρώτα documenta ήταν μία αναδρομική έκθεση

που συμπεριλάμβανε έργα από όλα τα σημαντικά κινήματα του 20ού αιώνα (Φοβισμός, Εξπρεσιονισμός, Κυβισμός, Μπλε Καβαλάρης, Φουτουρισμός) και καλλιτέχνες από τους σημαντικότερους όπως τον Πικάσο, τον Ματίς, τον Καντίνσκυ, τον Μούρ και άλλους. Μία έκθεση που επισκέφθηκαν 130.000 επισκέπτες και που δημιούργησε ένα forum για την σύγχρονη τέχνη. Ενθαρρυσμένος από την επιτυχία της έκθεσης, ο Μπόντε αποφάσισε να στήσει μία δεύτερη έκθεση στα 1959, διαμορφώνεται έτσι την παράδοση να παρουσιάζεται στο Kassel κάθε τέσσερα χρόνια. Ως τα documenta 4, το 1968, η έκθεση διευθυνόταν από τον ιδρυτή της ο οποίος σε συνεργασία και με άλλους σημαντικούς ιστορικούς της τέχνης, κατέστησαν τα documenta ένα σειсмоγράφο που κατέγραφε τις σύγχρονες τάσεις στην τέχνη. Από το 1972, μία διεθνής επιτροπή ορίζει ένα διευθυντή διεθνούς κύρους για κάθε διοργάνωση. Το 1997, η Κατρίν Ντέιβιντ ήταν η πρώτη γυναίκα που επελέγη για αυτή τη θέση. Κάθε documenta χρωματίζεται από την προσωπικότητα του διοργανωτή και τις προσωπικές του αντιλήψεις. Αυτό κάνει τα documenta όχι μόνο ένα τόπο συγκέντρωσης έργων που ανήκουν στις σύγχρονες τάσεις της τέχνης αλλά και μία ευκαιρία πραγματοποίησης νεωτεριστικών ιδεών που επηρέαζε τη διεθνή τέχνη. Κατά τη διάρκεια των τελευταίων τεσσάρων δεκαετιών, τα documenta έγιναν ένας θεσμός που πηγαίνει πολύ πιο πέρα από την απλή παρουσίαση σύγχρονων έργων. Κάθε 5 χρόνια, ένας διάλογος για τη διεθνή τέχνη αναπτύσσεται στο "Μουσείο των 100 ημερών" στο Κάσελ. Οι δυναμικές του διαλόγου αντανακλούν τις προσδοκίες που και η κοινωνία έχει για την τέχνη.

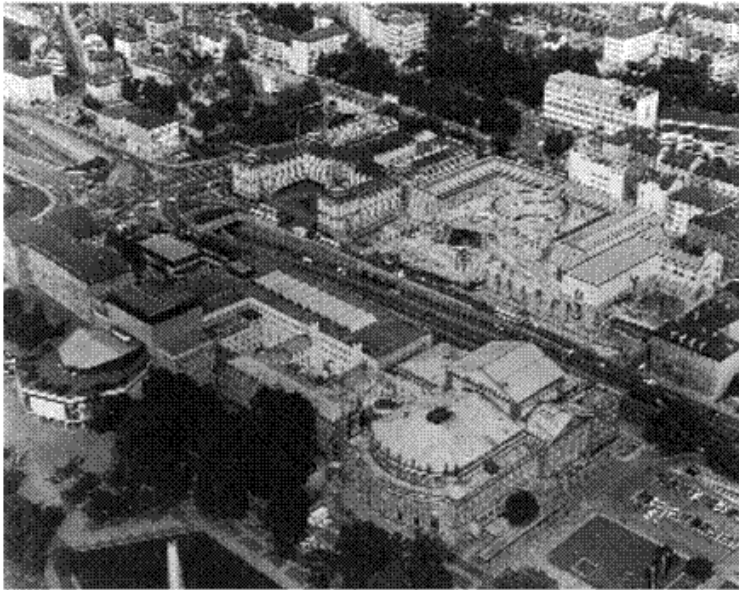
Αποσπάσματα από το περιοδικό *ARTI, η Τέχνη σήμερα*, τεύχος 10, 1992.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΥΛΗΣ ΠΑΝΕΛΛΑΔΙΚΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ

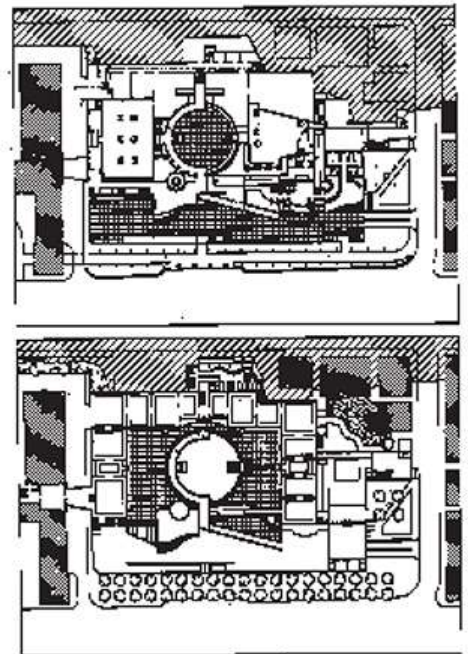
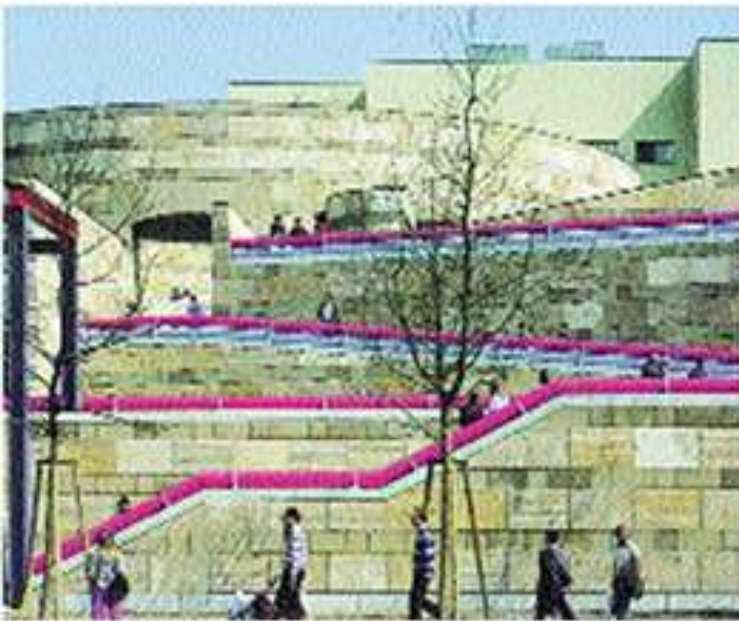
4, 9, 11

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΩΝ

ΤΖΕΙΜΣ ΣΤΕΡΛΙΝΓΚ



Εικ. 13. Τζέιμς Στέρλινγκ (*James Stirling, 1926 - 1992*), Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης στη Στουτγάρδη.





Ο Τζέιμς Στέρλινγκ θεωρείται ένας από τους "τελευταίους δασκάλους" της αρχιτεκτονικής. Το έργο του η "Νέα πτέρυγα της Εθνικής Πινακοθήκης" στη Στουτγάρδη, αποτέλεσμα ενός διεθνούς διαγωνισμού το 1977, συγκεκριμενοποιεί ίσως τα κυριότερα σημεία του αρχιτεκτονικού προβληματισμού του Στέρλινγκ.

Το κτίριο, που κατασκευάστηκε την περίοδο 1980-83, περιλαμβάνει τους εκθεσιακούς χώρους της Νέας πτέρυγας της Πινακοθήκης, ένα Θέατρο, μια Σχολή Μουσικής, χώρους γραφείων, βιβλιοθήκη και ένα αναψυκτήριο.

Μερικές κατευθύνσεις της αρχιτεκτονικής μελέτης, σε σχέση με την ένταξη του κτιρίου στο χώρο, ήταν: 1) η **ελεύθερη διαδρομή των κατοίκων της περιοχής μέσα από το χώρο του νέου Μουσείου**, μια που το Μουσείο θεωρείται δημόσιος χώρος, 2) η **συνέχεια του δημόσιου πεζόδρομου μπροστά από το κτίριο**, έτσι ώστε να μην εμποδίζει το νέο κτίριο το γύρω χώρο όπως αυτός είχε διαμορφωθεί από το 19ο αιώνα, 3) η **διατήρηση της σχέσης κτιρίων - δρόμου με τα προϋπάρχοντα κτίρια**, 4) η **παράλληλη τοποθέτηση** του κτιρίου προς την κεντρική οδική αρτηρία που περνά ακριβώς μπροστά.

Οι προσπάθειες του Στέρλινγκ να δημιουργήσει μια σχέση ανάμεσα στα κτίρια και στον περιβάλλοντα χώρο καθορίζουν το βασικό οργανωτικό στοιχείο της κάτοψης του κτιρίου. Το Μουσείο οργανώνεται γύρω από ένα κυκλικό αίθριο, που λειτουργεί και ως δημόσιος δρόμος, επιτρέποντας στους κατοίκους της διπλανής γειτονιάς να χρησιμοποιούν το Μουσείο ως καθημερινό πέρασμα. Τα στοιχεία που χρησιμοποιεί για την απόδοση της μορφής του κτιρίου βασίζονται και αυτά στη σχέση τους με τα κτίρια που βρίσκονται γύρω του.

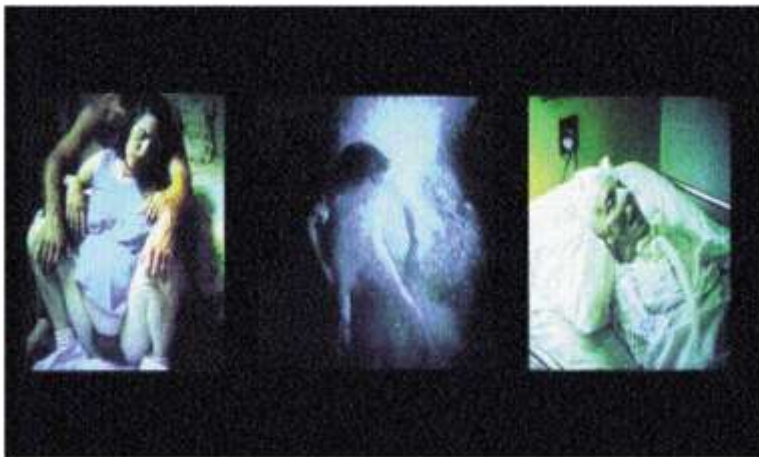
Πρόκειται για μια **αρχιτεκτονική η οποία αντανακλά και διαλέγεται με το προϋπάρχον**, η

οποία παραπέμπει το θεατή συνεχώς στην ανάγνωση αυτού που ήδη βρίσκεται εκεί, σαν να θέλει να τονίσει τη σημερινή αδυναμία της να βρει τις μορφές που χρειάζεται. Για παράδειγμα, οι υπερβολικές και έντονα χρωματισμένες κουπαστές από τις ράμπες όχι μόνο τονίζουν τον άξονα πρόσβασης, αλλά δια τηρούν το κυριότερο ίσως χαρακτηριστικό τους, που είναι "να προφυλάσσουν το κτίριο, την αρχιτεκτονική, το Μουσείο", από το δρόμο ταχείας κυκλοφορίας: από την τεράστια οδική αρτηρία που κόβει στα δύο την καρδιά της πόλης της Στουτγάρδης.

Πώς θα μπορούσε εδώ να τοποθετηθεί ένα απλό στοιχείο προσποιούμενο μια ειρηνική αποδοχή της έκρηξης, του θορύβου και της ταχύτητας που συντελείται ακριβώς δίπλα;

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΩΝ

ΜΠΙΛ ΒΑΪΟΛΑ



Εικ. 18. Μπιλ Βαϊόλα (Bill Viola, 1951 -), "Η Ακατάπαυστη Ικεσία", 1992, προβολή Βίντεο, διάρκεια 12 ώρες.

Εικ. 19. Ποντόρμο (Pontormo), "Η Επίσκεψη", (1528), λάδι σε μουσαμά, 2,02 x 1,56 μ., Καρμινιάνο, εκκλησία Αγίου Μιχαήλ.



Εικ. 20. Μπιλ Βαϊόλα, "Ο Χαιρετισμός", (1995), Βίντεο εγκατάσταση, προβολή 2,82x2,41 μ.

Με αφορμή το έργο του Ποντόρμο ο Βαϊόλα δημιούργησε, με ηθοποιούς και σε ανάλογο σκηνικό, μια συνάντηση συγχρόνων γυναικών. Η αργή κίνηση της ταινίας και το μέγεθος της προβολής δημιουργούν μια σύνθεση που στέκεται πέρα από το χρόνο.

Ο Βαϊόλα είναι Αμερικανός καλλιτέχνης της Βίντεο - Αρτ γεννημένος στη Ν.Υόρκη. ~~Σήμερα ζει και εργάζεται στην Καλιφόρνια.~~ Με το βίντεο και τα ηλεκτρονικά μέσα άρχισε να ασχολείται από το 1972. Από την πρώτη του ήδη ατομική έκθεση παρουσιάζει εγκαταστάσεις με οθόνες βίντεο. Εκθέτει σχεδόν κάθε χρόνο στα μεγαλύτερα μουσεία μοντέρνας τέχνης τόσο στην

Αμερική όσο και στην Ευρώπη.

Στα έργα του πειραματίζεται μεθοδικά με τις δυνατότητες της ηλεκτρονικής εικόνας. Μέσα από την επανάληψη της προβολής της εικόνας και την υπνωτιστική της δράση **προσπαθεί να αφυπνίσει στο θεατή εικόνες κρυμμένες στο ασυνείδητο (μοναξιά, κούραση, λήθη κ.ά)**. Η οθόνη έτσι γίνεται ο **νοητός καθρέφτης των συναισθημάτων** του.

Ο Βαϊόλα αλλοιώνει την έννοια του χρόνου. Ο **χρόνος** στη βίντεο εγκατάσταση δεν είναι ο πραγματικός ή έστω ο συμβατικός χρόνος της τηλεόρασης, αλλά **έχει μια άλλη έκταση, μέσα στην οποία ο θεατής πρέπει να θεμελιώσει τη σχέση του τόσο με την εικόνα όσο με τα διάφορα στοιχεία από τα οποία αποτελείται η εγκατάσταση**.

Στο έργο του "Ακατάπαυστη Ικεσία" ο Βαϊόλα παρουσιάζει έναν **κύκλο ζωής** (γέννηση-θάνατο, σύμπαν-σκοτάδι), κατά τη διάρκεια ενός εικοσιτετραώρου. Οι εικόνες που εμφανίζονται στην οθόνη κάνουν έναν κύκλο δώδεκα ωρών και είναι προγραμματισμένες να επαναλαμβάνονται δύο φορές την ημέρα, επτά μέρες την εβδομάδα και να συνοδεύονται από αποσπάσματα του ποιήματος "Τραγούδι του εαυτού μου". Οι εικόνες εμφανίζονται ισχυρές τη νύχτα, ενώ την ημέρα ατονούν, και ακούγεται μόνο η απαγγελία. Η κάθε εικόνα αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη ώρα της ημέρας, και έτσι το έργο καθίσταται ένα σχεδόν σύγχρονο Βιβλίο των Ωρών, το βιβλίο προσευχών του 15ου αιώνα, το οποίο συνήθως ήταν εικονογραφημένο με αναπαραστάσεις των εποχών του χρόνου.



**Προσοχή! Το παρόν κείμενο έχει ρόλο βοηθητικό.
Σε καμιά περίπτωση δεν αντικαθιστά το βιβλίο σας.**