
ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οι Έλληνες καλλιτέχνες στο Παρίσι από το 1960 μέχρι το 1980

Η διαπίστωση της συγγραφέως ότι το έργο πολλών Ελλήνων καλλιτεχνών της δεκαετίας του 1960, που συνέβαλαν στην εξέλιξη της σύγχρονης ελληνικής αλλά και της διεθνούς σκηνής, δεν είχε αποτελέσει αντικείμενο, μέχρι και το 1997, ερευνητικής εργασίας αποτέλεσε και την αφορμή αναζήτησης και τοποθέτησης αυτών των καλλιτεχνών στο διεθνές και εγχώριο γίνεσθαι.

Οι σποραδικές εκθέσεις, όπως *Εισαγωγικά κεφάλαια στη σύγχρονη ελληνική τέχνη*¹, *Διερεύνηση νέων υλικών και μέσων*² ή ακόμα *Μεταμορφώσεις του Μεταμοντέρνου*³, η καθεμία με διαφορετική θεωρητική ανάλυση αλλά και κοινά σημεία, επιχείρησαν να προσεγγίσουν τα νέα υλικά και μέσα έκφρασης. Συγχρόνως αποπειράθηκαν να υπερβούν τα όρια της περιφέρειας –όπως είναι η Ελλάδα– και να ερμηνεύσουν αλλά και να εντάξουν τη σύγχρονη ελληνική σκηνή στο διεθνές θεωρητικό γίνεσθαι.

Κατόπιν αυτών των διαπιστώσεων, το ενδιαφέρον μας εστιάστηκε στους λεγόμενους Έλληνες της διασποράς, αυτούς δηλαδή που είτε έζησαν για μια μεγάλη περίοδο είτε μόνιμα στο εξωτερικό και των οποίων το έργο φαίνεται να διαφοροποιείται από την τέχνη που δημιουργείται αντίστοιχα στην Ελλάδα τις ίδιες χρονικές περιόδους. Οι αιτίες αυτών των διαφοροποιήσεων καθώς και οι ρήξεις που προέκυψαν από τη χρήση μη παραδοσιακών υλικών προκάλεσαν στη συνέχεια αντικείμενο της έρευνάς μας, με αποτέλεσμα να παρατηρηθεί ότι ο μεγαλύτερος αριθμός Ελλήνων καλλιτεχνών που χρησιμοποίησε πληθώρα νέων μέσων έκφρασης είχε εγκατασταθεί στο Παρίσι. Στην νέα αυτή «γλώσσα» έκφρασης –όπου το υλικό αποτέλεσε το δομικό συντακτικό στοιχείο αλλά και την αφορμή και αιτία ενός εξελικτικού συστήματος που αφορούσε στη διαμόρφωση της σύγχρονης ελληνικής αλλά και της διεθνούς τέχνης– παρατηρήθηκε ότι μια από τις βασικές παραμέτρους αλλά και συνέπεια αποτέλεσε το γεγονός ότι η εκάστοτε χρησιμοποιημένη υλικότητα του υλικού για έναν σημαντικό αριθμό καλλιτεχνών δεν αποτέλεσε παρά την αφορμή για τη

¹ Εμ. Μαυρομάτης. (1985). *Εισαγωγικά κεφάλαια στη σύγχρονη ελληνική τέχνη, οι Έλληνες καλλιτέχνες στη Γαλλία, 1960: Ύλη και χειρονομία, σύστημα και έννοια 1980. Ιστορικές ανακεφαλαιώσεις*. Ρόδος: Δημοτική Πινακοθήκη Ρόδου.

² Ε. Στρούζα. (1987). *Διερεύνηση Νέων Υλικών και Μέσων*. Αθήνα: Γκαλερί Αποψη.

³ Α. Καφέτση. (1992). *Οι Μεταμορφώσεις του Μεταμοντέρνου*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου.

σχηματοποίηση μιας ιδέας, που άλλοτε εμφανίζεται διαμέσου του υλικού ως κοινωνική κριτική και άλλοτε ως μια θεωρητική καταγραφή της νοητικής διαδικασίας του καλλιτέχνη.

Στόχος αυτής της έρευνας είναι, μέσα από την καταγραφή των Ελλήνων καλλιτεχνών που έζησαν και έδρασαν στο Παρίσι από το 1960 μέχρι το 1980, να μελετηθούν, αφενός, οι ιστορικές και πολιτιστικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε το έργο τους, ώστε να τοποθετηθεί το έργο αυτό ως προς τις μορφολογικές διαφοροποιήσεις ή προσεγγίσεις στην αντίστοιχη εποχή που διαμορφώθηκε. Αφετέρου, να κατανοηθούν οι αλλαγές των συστημάτων ανάγνωσης και οι διεργασίες που προσδιόρισαν την εξέλιξη του εικαστικού αντικείμενου στις καλλιτεχνικές εργασίες καθώς και την όποια θεωρητική και πλαστική έρευνα που ανέπτυξαν οι καλλιτέχνες στο εικαστικό αντικείμενο, για να διαπιστωθεί εάν αυτό αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα μιας πνευματικής και θεωρητικής αναζήτησης που χαρακτηρίζει την εποχή.

Συγχρόνως, μέσα από εισαγωγικά σημειώματα, κείμενα, άρθρα και μονογραφίες, μελετούμε τις θεωρητικές αναλύσεις, προσεγγίσεις και δημοσιεύσεις ιστορικών και κριτικών της τέχνης, των οποίων οι επισημάνσεις και ερμηνείες συνθέτουν τις συγκλίσεις και αποκλίσεις από τον εικαστικό αλλά και ιστορικό λόγο που αναπτύσσεται στις περιόδους αυτές, ώστε να οριοθετηθεί η θεωρητική σκέψη τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς.

Στην παρούσα μελέτη δεν συμπεριλήφθηκαν οι καλλιτέχνες οι οποίοι έλαβαν μέρος σε εκθέσεις ως μεταπτυχιακοί φοιτητές εκείνη την περίοδο στο Παρίσι –αποτελούν αντικείμενο άλλης μελέτης– καθώς και ο αείμνηστος Δημήτρης Κοντός, του οποίου το έργο δεν χαρακτηρίστηκε από τη χρήση ανομοιογενών υλικών ως μέσων ενός μορφολογικού ή εννοιολογικού κώδικα, αλλά από τη γραφή ελεύθερων χειρονομιακών ρυθμών στη δισδιάστατη επιφάνεια⁴.

Η πρώτη προσέγγιση του θέματος έγινε μέσα από την έρευνα εντοπισμού των καλλιτεχνών που έζησαν και έδρασαν αυτή την περίοδο στο Παρίσι. Στη συνέχεια πραγματοποιήθηκε η καταγραφή των αρχείων του κάθε καλλιτέχνη, διαμέσου του έντυπου τύπου της εποχής, ώστε να συλλέξουμε ιστορικές πληροφορίες για τις δραστηριότητές τους που αφορούν στην έρευνά μας, καθώς επίσης εν μέρει και για το εικαστικό τους έργο που διαμορφώθηκε στην αντίστοιχη χρονική περίοδο της διαμονής τους.

Αντίστοιχα, εκτός του αρχειακού υλικού που παρείχαν οι εν ζωή καλλιτέχνες, ερευνήθηκαν οι βιβλιογραφικές αναφορές, το αρχείο της βιβλιοθήκης της Εθνικής Πινακοθήκης, η βιβλιοθήκη της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας και αυτή του Τμήματος των Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών

⁴ Μ. Κοτζαμάνη. (2007). *Δ. Κοντός 1931-1996*. Θεσ/νίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

του Α.Π.Θ., τα αρχεία του «Δεσμού», του Τώνη Σπητέρη και του Γιώργου Μουρέλου που ανήκουν στο Τελλόγλειο Ίδρυμα, τα αρχεία της βιβλιοθήκης του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, καθώς επίσης και τα Cahiers de l' Ambassade de Crèce⁵ στο Παρίσι.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας παρατηρήσαμε ότι το έργο καλλιτεχνών, όπως των Αριστομένη Αγγελόπουλου, Τίτας Κριεζή, Ιωάννας Σπητέρη-Βαροπούλου, Κωνσταντίνου Βυζάντιου, Γιάννη Μαλτέζου, Αγλαΐας Λυμπεράκη, Άλκη Πιερράκου, Κώστα Ανδρέου, Γεράσιμου Σκλάβου, Γιάννη Χριστοφόρου, Μιχάλη Βαφειάδη, χαρακτηρίζεται από την αφαίρεση της δεκαετίας του 1950. Γι' αυτόν τον λόγο θεωρούμε ότι δεν εμπίπτουν στην παρούσα έρευνα.

Όπως είναι φυσικό σε παρόμοιες έρευνες, όπου το θέμα είναι ευρύ, οι δυσκολίες αφορούσαν κυρίως στην πρόσβαση στα αρχεία των καλλιτεχνών και στον εντοπισμό του έργου καλλιτεχνών που έχουν αποβιώσει, για μια περίοδο που δεν είχαν ακόμα οργανωθεί μεγάλες αναδρομικές εκθέσεις αφιερωμένες στους καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960, ώστε να υπάρξει οργανωμένη ιστορική και αρχαιακή καταγραφή τους. Η Εθνική Πινακοθήκη και το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης άρχισαν να δείχνουν το ενδιαφέρον τους για αυτή τη γενιά κυρίως μετά το 1998, με κάποιες εξαιρέσεις, όπως η πρωτοβουλία του Νίκου Κεσσανλή να δημιουργήσει τον εκθεσιακό χώρο «Εργοστάσιο», στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, που θα αποτελέσει και την απαρχή –κατά τη διάρκεια της πρωτανείας του– μιας σειράς αναδρομικών εκθέσεων. Επίσης, με αφορμή τη *Θεσσαλονίκη-Πολιτιστική Πρωτεύουσα '97* θα οργανωθούν κάποιες αναδρομικές, όπως του Νίκου Κεσσανλή και του Δανιήλ. Πιστεύοντας ότι προσεγγίσαμε όλες τις προσβάσιμες πηγές έρευνας, παρά τις ερευνητικές δυσκολίες, εντοπίσαμε ότι οι Έλληνες καλλιτέχνες που έζησαν και έδρασαν στο Παρίσι κατά το 1960-1980 και πειραματίστηκαν με τα υλικά ως έννοια αλλά και την έννοια-ιδέα ως υλικό στο έργο τους είναι οι: Δημήτρης Αληθινός, Δανιήλ, Θόδωρος (Παπαδημητρίου), Βαλέριος Καλούτσης, Βλάσης Κανιάρης, Γιώργος Καραχάλιος, Νίκος Κεσσανλής, Ιάσων Μολφέσης, Γιάννης Μπουτέας, Κωνσταντίνος Ξενάκης, Ναυσικά Πάστρα, Παύλος, Χρύσα Ρωμανού, Τάκης, Γιώργος Τούγιας, Γιώργος Τουζένης, Φιλόλαος, Κώστας Τσόκλης.

Στο πλαίσιο αυτό, η ανάπτυξη των κεφαλαίων οριοθετήθηκε βάσει των χαρακτηριστικών που μορφοποιούν την εκάστοτε καλλιτεχνική εργασία, έτσι ώστε να αποφευχθεί η όποια υφολογική ταξινόμηση. Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζουμε τις κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες, οι οποίες αποτέλεσαν για κάποιους καλλιτέχνες βασική παράμετρο στη σκέψη τους αλλά και στην καλλιτεχνική τους εργασία, έτσι ώστε το καλλιτεχνικό αντικείμενο να οργανωθεί όχι μόνο

⁵ Cahiers de l' Ambassade de Crèce à Paris. (1995). *Artistes. Grecs en France*. Paris, no. 1.

μέσα από τις πλαστικές έρευνές τους και τις διασυνδέσεις υλικών, αλλά και να χαρακτηριστεί από μια κυρίαρχη ιδεολογική, θεωρητική και ενίοτε εννοιολογική τοποθέτηση. Στο δεύτερο κεφάλαιο μας απασχόλησε η χρήση του βιομηχανοποιημένου υλικού από καλλιτέχνες των οποίων η καλλιτεχνική εργασία χαρακτηρίστηκε από την παρέμβασή τους στο υλικό και σηματοδοτεί, όπως θα παρατηρηθεί, αφενός ρήξεις με τις παραδοσιακές τεχνικές, αφετέρου μια αφορμή για την υλοποίηση νέων ιδεών, αντικειμένων, αλλά και τη δόμηση νοητικών ή πραγματικών χώρων. Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζουμε τον τρόπο διαμόρφωσης αλλά και διασύνδεσης της σκηνοθεσίας των υλικών, τα οποία λειτουργούν, όπως θα παρατηρηθεί, ως αντικείμενο μιας πλασματικής ή εικονικής κατασκευής. Στο τέταρτο κεφάλαιο προσεγγίζεται ο τρόπος με τον οποίο η έννοια, διαμέσου μιας αφαιρετικής νοητικής προσέγγισης, θα αποτελέσει τη βασική διαδικασία οργάνωσης του καλλιτεχνικού αντικειμένου αλλά και του θεωρητικού λόγου του καλλιτέχνη. Τέλος, στο πέμπτο κεφάλαιο εξετάζουμε ένα είδος αντίστροφης διαδρομής από το υλικό προς την ύλη, που σηματοδοτεί, όπως θα παρατηρηθεί, μια ανθρωπιστική αναζήτηση εννοιών, όπως ότι η τέχνη είναι συμπληρωματικό της επιστήμης και της τεχνολογίας.

Το επιστημονικό ενδιαφέρον του παρόντος βιβλίου πιστεύουμε ότι έγκειται αφενός στο γεγονός ότι οι συγκεκριμένες καλλιτεχνικές εργασίες εντάσσονται στο διεθνές θεωρητικό και ιστορικό γίνεσθαι της εποχής –ώστε να διαμορφωθεί, όπως θα παρατηρηθεί, μια «συμπαγής εικόνα» των αλληλεπιδράσεων, αποκλίσεων αλλά και διαφοροποιήσεων στις εργασίες των Ελλήνων καλλιτεχνών– και αφετέρου στο ότι ο εντοπισμός, η έρευνα και μελέτη έργων ανέκδοτων και μη, δοκιμίων και κειμένων επιτρέπουν στον αναγνώστη να έχει πληρέστερη πρόσβαση σε ένα εν μέρει μελετημένο γνωστικό αντικείμενο.

Ιστορική αναδρομή – πολιτιστικό και πολιτικό πλαίσιο

Η περίοδος του 1960-1980 γνωρίζουμε ότι χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερη μετακίνηση των Ελλήνων καλλιτεχνών σε χώρες όπως Η.Π.Α., Ιταλία, Γερμανία και ιδιαίτερα Γαλλία.

Μετά το 1945, οι Έλληνες καλλιτέχνες, λόγω των μεταπολεμικών συνθηκών, του Εμφύλιου πολέμου αλλά και των συνθηκών ανάπτυξης της σύγχρονης τέχνης στα μεγάλα πολιτιστικά κέντρα, εκδηλώνουν συστηματική μετατόπιση των ενδιαφερόντων τους προς τα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα⁶. Η μετατόπιση αυτή οφείλεται επίσης, όπως σημειώνει ο Ντένης Ζαχαρόπουλος⁷, στο γεγονός

⁶ Ν. Αλιβιζάτος, (1986). *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση, 1922-1974. Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*. Αθήνα: Θεμέλιο.

⁷ Ντ. Ζαχαρόπουλος, (2003). *Οι πρωτοπόροι*. Αθήνα: Futura, σ. 405, 458, 490.

ότι «πολλοί νέοι της γενιάς αυτής αντιδρούν στον ακαδημαϊσμό της Σχολής Καλών Τεχνών, που αρνείται την αυτονομία σκέψης και λόγου, ακόμα και στους ίδιους τους καθηγητές. Ο Παρθένης θα παραιτηθεί από τη θέση του καθηγητή το 1948, μην μπορώντας να ανταπεξέλθει στο κλίμα που επικρατεί γενικά από την εποχή του Εμφυλίου, τόσο στον δημόσιο χώρο όσο και προσωπικά εναντίον του, τον διασυρμό, την καζούρα και την απαξίωση που ζει μέσα στη Σχολή. Οι νεώτεροι καθηγητές, όπως ο Μόραλης ή ο Νικολάου, προκειμένου να μην κριθούν, προτιμούν να είναι φιλικόι με όλους σε κοινωνικό επίπεδο και συμβουλευούν όσους δεν πειθαρχούν να φύγουν στο εξωτερικό. Έτσι, είτε από προσωπική αντίδραση κι επιλογή είτε από ανάγκη, όλο και πιο πολλοί νέοι αρχίζουν να φεύγουν [...]. Ο Δημαράς στο ΙΚΥ, που ιδρύει ο Γ. Παπανδρέου το 1951, επί Πλαστήρα, βοηθά ιδιαίτερα τους νέους που με μεσολάβηση των ξένων ινστιτούτων ή κάποιων φίλων κριτικών, διανοούμενων ή καλλιτεχνών μπορούν να φύγουν με υποτροφία. Έτσι μεταξύ 1954 και 1958 η αναχώρηση είναι μαζική. Κύριος προορισμός η Ρώμη ή το Παρίσι [...]». Ωστόσο σε αυτή την «πολιτιστική μετανάστευση» συντελεί και η απουσία θεσμών στην Ελλάδα, η απομόνωση από τα μεγάλα πολιτιστικά δρώμενα της σύγχρονης τέχνης, με αποτέλεσμα οι συνθήκες αυτές να αποτελούν ένα επιπλέον κίνητρο για πολλούς νέους καλλιτέχνες –των οποίων οι αισθητικές αναζητήσεις έχουν «μολυνθεί» από την αφαίρεση της Δύσης, την νεο-αντικειμενικότητα⁸, τον νεορεαλισμό⁹ και από τον αναβρασμό τάσεων και θεωριών των αρχών του 1960– να αναζητήσουν μια άλλη καλλιτεχνική συμπεριφορά, πέραν των ελληνικών συνόρων.

Κατά την περίοδο αυτή, και ενώ η οικονομική ανάπτυξη βοηθάει τη δυτική κοινωνία να βγει από τη μεταπολεμική περίοδο, η σύγχρονη τέχνη στη Γαλλία γίνεται αποδεκτή όλο και περισσότερο από τον νέο κοινωνικό ιστό. Η ανάπτυξη κρατικών ή δημοτικών θεσμών, όπως η Μπιενάλε Νέων στο Παρίσι

⁸ Νεο-αντικειμενικότητα, σύμφωνα με τους P. Fride-Carrassat & I. Marcadé. (1993). *Les mouvements dans la peinture* (6 éd.). Paris: Bordas, είναι το κίνημα που διαδέχθηκε τον γερμανικό εξπρεσιονισμό και έληξε με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες προήλθαν κυρίως από το dada. Αναπτύχθηκε κυρίως στο Μόναχο, Καρλσρούη και Βερολίνο και χαρακτηρίζεται από την κυνική και ψυχρή ματιά προς την κοινωνία της εποχής. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και μέσα σε ένα πλαίσιο οικονομικής και αισθητικής κρίσης εμφανίζεται η νεο-υποκειμενικότητα, με κύριο εκπρόσωπο τον David Hockney και τον Charles Harrison ως θεωρητικό υποστηρικτή. Η νεο-υποκειμενικότητα χαρακτηρίστηκε ως αντίδραση στην εννοιολογική τέχνη και τη μινιμαλιστική θεωρία. Οι καλλιτέχνες εκδήλωναν το ενδιαφέρον για την πραγματικότητα των «αντικειμένων» του ορατού κόσμου. Το 1976 ο κριτικός τέχνης Jean Clair παρουσιάζει, στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού, την έκθεση με θέμα *Νεο-αντικειμενικότητα*.

⁹ Ο Pierre Restany δημοσιεύει το πρώτο μανιφέστο για τον Nouveau Réalisme το 1960 και το δεύτερο το 1961 στο Μιλάνο. Οριοθετεί το κίνημα στην ευθεία με τα ready-made του Marcel Duchamp. Οι καλλιτέχνες αναπαριστούν, μέσα από τα καθημερινά αντικείμενα, τον αστικό ιστό όπως ακριβώς είναι: τραγικός και ηδονικός. Fride-Carrassat & Marcadé, ό.π.π.

ή τα κρατικά Μουσεία Μοντέρνας Τέχνης, ενισχύει τη νέα γλώσσα αλλά και τη ρήξη με το εικαστικό αντικείμενο, αποτελώντας έναν άλλο πόλο έλξης για τους Έλληνες καλλιτέχνες.

Απαραίτητη προϋπόθεση κατανόησης της εξέλιξης και της ρήξης που δημιουργήθηκε τη δεκαετία του 1960 αποτελεί η ιστορική αναφορά της προηγούμενης δεκαετίας, αυτή του 1950, οπότε στην Ευρώπη εμφανίζονται ήδη οι νέες καλλιτεχνικές τάσεις να διεκδικούν να πλήξουν ή να προσπεράσουν την ατομικότητα της άμορφης τέχνης και τον αφηρημένο αμερικανικό εξπρεσιονισμό¹⁰. Η διαμάχη της πρωτοπορίας επικεντρώνεται σ' ένα καίριο ερώτημα, εάν δηλαδή ο καλλιτέχνης θα εκφράζεται με αφηρημένες ή με ανα-παραστατικές φόρμες, με αποτέλεσμα, όπως θα παρατηρηθεί, η αφαίρεση να θεωρηθεί ως η θέληση του καλλιτέχνη να γνωρίσει το αντικείμενο στην ουσία του, να μεταφράσει αυτή την ουσία (essence) με πλαστικά μέσα, όπως τη γνωρίζει, ενστικτωδώς, και όχι σύμφωνα με τη φυσική οπτική.

Παράλληλα, η αφηρημένη τέχνη¹¹ έχει εξαπλωθεί στις αρχές αυτής της δεκαετίας στη Γερμανία και στη Γαλλία. Το 1951 ο κριτικός τέχνης Michel Tapié οργανώνει την έκθεση *Tendances extrêmes de la peinture non figurative* με στόχο να υπογραμμίσει τη ρήξη με το παρελθόν και με τα επαναστατικά κινήματα, όπως αυτά του φοβισμού ή του κυβισμού, αφού, όπως ισχυρίζεται, δεν αποσχίστηκαν ουσιαστικά από την παράδοση. Σε αυτό το σημείο, η αντιπαράθεση του Matisse ότι «κάθε τέχνη είναι αφηρημένη στην ουσία της»¹² δηλώνει μέσα από μια κάθετη ανάγνωση της ιστορίας της τέχνης ότι η αφαίρεση είναι η αποκάλυψη του ίδιου του εικονογραφημένου, πέρα από σχήματα και χρώματα.

Τον ίδιο χρόνο ο Mathieu καθορίζει με το έργο του *Grand Algorithme blanc* και τις σημειώσεις του για την ποιητική και το σημαίνον¹³ τους δύο πιθανούς τρόπους έκφρασης και την απελευθέρωση του υποκειμένου από την αναπαράσταση, ενώ ο Dewasne με το έργο *L' Apothéose de Marat* ανοίγει τον δρόμο προς ένα άλλο είδος αφηρημένης γεωμετρικής αφαίρεσης, όπου «η επαναληπτικότητα προκαλεί σειρές: αντικειμένων, τοπίων και εννοιών»¹⁴.

¹⁰ B. Rose. (1986). *La Peinture Américaine*. Genève: Skira-Flammarion.

¹¹ Ο Wilhelm Worringer (1997) δημοσιεύει το 1908 το διδακτορικό του με θέμα *Abstraktion und Einfühlung* (Αφαίρεση και «Πέταγμα»). Για τον Worringer η καθαρή αφαίρεση προέρχεται από το πρωτόγονο ένστικτο του ανθρώπου και αποτελεί τη μοναδική ανάγκη ανάπαυσης λόγω της σύγχυσης και του σκοταδισμού που προκαλεί ο κόσμος της αναπαράστασης και ως εκ τούτου δημιουργείται η ενστικτώδης εσωτερική ανάγκη προς τη γεωμετρική αφαίρεση.

¹² H. Matisse. (1972). *Ecrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, σ. 252.

¹³ Εμ. Μαυρομάτης. (1993). *Τα Προλεγόμενα της Ανάλυσης, Συστήματα της Σύγχρονης Τέχνης*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, σ. 46-48.

¹⁴ Στο ίδιο.

Στην Αμερική έχει ήδη επιβληθεί η θεωρία του Albers, ιδρυτή του Black Mountain College το 1933, η οποία υποστηρίζει ότι το πνεύμα και το χέρι θα πρέπει να συνθέτουν μια ενότητα, διαμορφώνοντας, όπως λέει ο Newman, ένα θέμα που αξίζει να ζωγραφιστεί, ώστε να αποτυπώνεται το συναίσθημα των καλλιτεχνών, η έντονη προσωπική, υποκειμενική αντίληψη του κόσμου και της φύσης και οι αντιδράσεις τους σ' αυτόν¹⁵.

Ο Αφηρημένος Αμερικανικός Εξπρεσιονισμός και η «Action Painting» –όρος του Rosenberg, ο οποίος αναφέρει ότι για κάθε Αμερικανό καλλιτέχνη θα έρθει μια στιγμή που ο καμβάς θα του εμφανιστεί περισσότερο ως μια αρένα δράσης παρά ως ένας χώρος όπου αναπαράγει, αναδημιουργεί, αναλύει ή εκφράζει ένα φανταστικό ή πραγματικό αντικείμενο– δεν δημιουργούν στον καμβά μια εικόνα αλλά ένα γεγονός, μια δράση και οδηγούν αφενός στην κυρίαρχηση των δύο αυτών κινημάτων στην αμερικανική καλλιτεχνική σκηνή και αφετέρου στην απελευθέρωση της χειρονομίας και του σώματος από τη δισδιάστατη επιφάνεια.

Δεν θα περιοριστούμε όμως στην αντιπαράθεση μεταξύ Παρισιού και Νέας Υόρκης, που έχει προκληθεί με αφορμή τη μεγάλη μετανάστευση των Ευρωπαίων καλλιτεχνών προς την Αμερική, γιατί τελικά, αν και σε διαφορετικά πολιτικά πλαίσια, στην Ισπανία, την Ιταλία και την Ολλανδία αναπτύσσονται ανάλογα κινήματα. Στη Βαρκελώνη λειτουργεί από το 1948 η ομάδα Dau al set, ενώ την ίδια χρονιά αναπτύσσεται μεταξύ Κοπεγχάγης, Βρυξελλών και Άμστερνταμ η ομάδα Cobra. Το 1957 ιδρύεται η ομάδα el Paso στη Μαδρίτη, όπως και στο Μιλάνο το 1947, ενώ με την ομάδα που διαμορφώνεται γύρω από τον Lucio Fontana παρατηρείται η ανάπτυξη εκδηλώσεων και σε άλλες χώρες της Βόρειας Ευρώπης, που μαρτυρούν τη θέληση να τιμηθούν εκ νέου «τα σχήματα της ελευθερίας του πνεύματος»¹⁶, σύμφωνα με την έκφραση του Picon. Στην εξέλιξη των χρόνων που ακολουθούν, η ανταλλαγή μεταξύ διαφορετικών καλλιτεχνικών σκηνών συνοδεύεται από την έκρηξη νέων δημιουργικών κινήμάτων. Η μελέτη αυτών των κινήματων καθιστά τις αναλύσεις πολύπλοκες. Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση του Jean Laude, το 1976 στο συνέδριο του Saint-Etienne, ο οποίος επικαλείται ένα κείμενο του Jean Leymarie αφιερωμένο στη μετά το 1945 μοντέρνα τέχνη, που αναφέρει ότι την επομένη από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, μετά τους σκοτωμούς, τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, τη βόμβα της Χιροσίμα, οπότε έχει εξανεμισθεί πλέον κάθε εμπιστοσύνη για την εποχή της μηχανής και την τεχνοκρατική κοινωνία, αναδύεται στην Ευ-

¹⁵ Rose, όπ.π.

¹⁶ «les formes de la liberté d'esprit». F. De Méredieu. (1999). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris: Larousse (1994), σ. 89.

ρόπη μια τέχνη, όχι μόνο τοπικής αλλά και παγκόσμιας εξάπλωσης, ένα είδος μη οργανικής αναπαράστασης, που αντιτίθεται ριζικά στον γεωμετρικό κονστρουκτιβισμό, προγενέστερο του Bauhaus¹⁷. Η μετέπειτα συνύπαρξη του νεο-ρεαλισμού, της pop art, της κινητικής τέχνης, της οπτικής τέχνης, της καταστασιακής τέχνης, των happenings, του fluxus, της arte povera και της νεο-αντικειμενικότητας αποδεικνύει ότι διαμορφώνεται μια καλλιτεχνική σκηνή που τάσσεται υπέρ της καθημερινής ζωής και της πραγματικότητας¹⁸.

Θεωρητικές συγκλίσεις και αποκλίσεις της δεκαετίας του 1960 και 1970

Μέσα σ' αυτό το ιστορικό πλαίσιο αναπτύσσονται και διαμορφώνονται οι δύο δεκαετίες που εξετάζουμε με κύριο χαρακτηριστικό την αυτονομία του αντικειμένου από το χρώμα και το σχέδιο, δηλαδή τη μετάβαση από τα μορφολογικά στοιχεία στα πραγματικά αντικείμενα, με αποτέλεσμα την έντονη συμμετοχή της ζωής στην τέχνη και της τέχνης –που εξαπλώνεται με κάθε δυνατό τρόπο– στη ζωή, ενώ παράλληλα υπογραμμίζεται, όσον αφορά τις δύο αυτές δεκαετίες, ότι η καλλιτεχνική ιστορία δεν ήταν ποτέ τόσο πολύπλοκη και διαφορετική, σύμφωνα με τον Arthur C. Danto¹⁹.

Ο Jean Clay διαφοροποιεί την τέχνη της δεκαετίας του 1970 από αυτήν του 1960, ως προς το ενδιαφέρον της για το ίδιο το περιεχόμενο και τον χρόνο. Ενώ δηλαδή στη δεκαετία του 1960 η τέχνη καθίσταται τελεολογική –είτε μέσα από την καταστροφή των ίδιων των στοιχείων που τη συνθέτουν ως ένα είδος *tabula rasa* είτε μέσα από την επερώτησή της για την ίδια της την παραγωγή μέσα σε ένα συγκεκριμένο πεδίο γνώσης–, η τέχνη αυτής της δεκαετίας εμφανίζεται ως μια τέχνη αρχαιολογική, τέχνη της «αρχής» και όχι του «τέλους», λιγότερο ανήσυχη να γνωρίσει τη σκοπιμότητά της και να καθορίσει τον στόχο της, περισσότερο προσανατολισμένη προς την καταγωγή της, ώστε να υποταχτεί κατά κάποιον τρόπο στην «αρχή».

Οφείλουμε επίσης να σημειώσουμε ότι, εάν η έρευνά μας περιορίζεται στις δύο αυτές δεκαετίες, αυτό οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι αφενός η δεκαετία του 1980 συμπίπτει με μια διαφορετική κοινωνική πραγματικότητα, κυρίως μετά την κρίση του σχήματος στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 και αφετέρου η περίοδος των δύο αυτών δεκαετιών χαρακτηρίζεται, όπως ανέφερε και ο

¹⁷ J. Laude. (2000). Une Histoire de l'art du XXe siècle, *Magazine Beaux-Arts*, 155-166, σ. 23.

¹⁸ A. Kaprow. (1996). *l'art et la vie confondu*. Paris: Centre Pompidou.

¹⁹ C. A. Danto. (1993). Modernisme et essentialisme. Greenberg Clement. *Les Cahiers Du Musée National d'Art Moderne*, no 45/46, 19-29.

Bernard Lamarche-Vadel²⁰ σε μια διάλεξή του στη Villa Arson το 1989, από τον έντονο πειραματισμό στην έννοια της τέχνης, στο αόρατο. Αυτή η στρατηγική αναπτύχθηκε από τους διανοούμενους, ενώ η ατομική και συλλογική μεταμόρφωση της γαλλικής κοινωνίας κατά τη δεκαετία του 1980 επέφερε ως «εξέλιξη» αυτό που ονομάζει «διαχείριση της τέχνης», δηλαδή ένα κωδικοποιημένο δίκτυο που εξασφαλίζει την καλλιτεχνική ταυτότητα τόσο του καλλιτέχνη όσο και του έργου του.

Η συντηρητική κοινωνία, που είχε υποδεχθεί με γέλια την *Ολυμπία*, 1864, του Manet, στιγμή-σταθμός στη μοντέρνα τέχνη, δεν αντιστέκεται πλέον στις νέες μορφές. Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 η έκφραση «σύγχρονη τέχνη», σε αντίθεση με τη μοντέρνα που εμφανίστηκε με τον Baudelaire και αναφέρεται σε ιστορικές, πολιτικές, κοινωνικές και πολιτιστικές αλλαγές, υποδηλώνει μια τέχνη η οποία αφενός ανανεώνει τις παραδοσιακές φόρμες δημιουργίας, αφετέρου δεν καταδεικνύει a priori παρά τον παρόντα, τον σύγχρονο χρόνο.

Ο Meyer Schapiro²¹, με αφορμή την ιστορική αυτή ρήξη αναφέρει ότι συγκρινόμενη με το κίνημα της τέχνης αυτή την εποχή (1910-1913), η μοντερνικότητα σήμερα φαίνεται να βρίσκεται σε μια στασιμότητα. Η διαμάχη μεταξύ αναπαράστασης και αφαίρεσης, που είχε ξεσπάσει κατά τη δεκαετία του 1950, φαίνεται ότι επιτρέπει την ανάπτυξη της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Γι' αυτόν τον λόγο, η αλλαγή και η ρήξη που επήλθε στη δεκαετία του 1960 σε σχέση με την κοινωνία και τη σύγχρονη τέχνη είναι καταχωρισμένη ιστορικά ως το ουσιαστικό βήμα για μια στροφή της κοινωνίας προς την τέχνη αλλά και για την απομάκρυνσή της από τον μοντερνισμό.

Η έκθεση του Jean Cassou, το 1960, *Les sources du XXème siècle* στο Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού, είχε ως στόχο να καλλιεργήσει στο κοινό μια σαφέστερη εικόνα μεταξύ του εμπρεσιονισμού και της πρωτοπορίας, δηλαδή να το ωθήσει να ανακαλύψει τον φοβισμό, τον κυβισμό, τον εξπρεσιονισμό, τον φουτουρισμό και τις αρχές της αφαίρεσης. Με αφορμή αυ-

²⁰ Ο Lamarche-Vadel (1986) στο βιβλίο του *Qu'est-ce que l'art Français?* Paris: La Différence, υποστηρίζει ότι λόγω της καταστροφικής νίκης της μεσαίας τάξης η γαλλική τέχνη από το 1960 και κυρίως μετά το 1965 -που η γαλλική τέχνη αναδιπλώθηκε μέσα στη ματισκή νοσταλγία και στο αμερικανικό στερεότυπο για την τεχνική και τη μορφή- βρίσκεται σε παρακμή. Διότι, όπως εξηγεί, η γαλλική τέχνη είναι πολύ συχνά ταλαντούχα, πολύ ταλαντούχα και η επικράτηση του ορατού που εγγράφεται μεταξύ αποστολέα και παραλήπτη αποδεικνύει τα όρια του ίδιου του αντικειμένου. Για τον συγγραφέα το έργο τέχνης οφείλει να είναι πριν από κάθε τι το περιεχόμενο μιας ακραίας αμφιβολίας του ορατού. (Σημείωση της συγγραφέως: Ένας από τους λόγους εξάλλου που τον ωθεί να διαφοροποιηθεί από το κίνημα Supports/Surfaces κατά τη δεκαετία του 1970, εκτός από την ισχυρή θεσμοθέτηση και την εμπορικότητα του κινήματος, είναι το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες του κινήματος δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην ανάδειξη των ορατών στοιχείων που συνθέτουν το έργο τους.)

²¹ M. Schapiro. (1982). *L'introduction de l'art moderne européen aux Etats Unis. The Armory Show in Style, artiste et société.* Paris: Gallimard.

τή την έκθεση δημιουργήθηκε στη συνέχεια και η επιθυμία να κατασκευαστεί στο Παρίσι, στην Place des Halles, το πολυμορφικό κέντρο, που υλοποιείται το 1966 και φέρει το όνομα Centre Georges Pompidou. Ενώ η σημαντική αναδρομική έκθεση του Pablo Picasso το 1966, στο Grand και Petit Palais που κατακλύστηκε από περίπου τέσσερις χιλιάδες επισκέπτες, περισσότερους ακόμα και από την έκθεση του Vermeer την ίδια χρονιά, αποτελεί ένα ακόμα παράδειγμα της στροφής του κοινωνικού συνόλου, αναφέρει η Catherine Millet²².

Επίσης δεν θα παραλείψουμε τη συνδρομή του André Malraux, όταν αποδείκνυε με ποιον τρόπο μουσείο και σύγχρονη τέχνη ήταν οργανικά συνδεδεμένα: το μουσείο εντυπωσιάζει τους καλλιτέχνες με την πληθώρα των έργων του, αλλά συγχρόνως τους αναστατώνει, καθώς τα μουσεία αυτή την περίοδο αρχίζουν να διαχέουν συνειδητά και να προωθούν την πρωτοπορία. Η νέα σχέση που εγκαθίσταται μεταξύ τέχνης, θεσμών και κοινωνίας διαμορφώνει τον πολιτισμικό ιστό της μοντερνικότητας, δηλαδή τη συνείδηση του να είμαστε μοντέρνοι, τουλάχιστον εν μέρει, και τη συνείδηση ότι ανήκουμε σε μια κοινότητα πολύ μεγαλύτερη και αρχαιότερη από εκείνη που μέχρι τώρα αναφερόταν στην παραδοσιακή καλλιτεχνική εκπαίδευση. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, για τον Malraux η κοινότητα αυτή ήταν το μουσείο.

Σ' αυτή την ιστορικά γεμάτη αναταραχές περίοδο –με τη Γαλλία να βγαίνει το 1962, μετά από οκτώ χρόνια, από τον πόλεμο με την Αλγερία, την ανύψωση του τείχους του Βερολίνου το 1961, την κρίση της Κούβας και τον ψυχρό πόλεμο, τη δολοφονία του Κέννεντι το 1963, τον πόλεμο του Βιετνάμ το 1964, τη δικτατορία του Φράνκο στην Ισπανία το 1935, τη δικτατορία των συνταγματαρχών στην Ελλάδα το 1967, το απολυταρχικό καθεστώς στο Ιράν, τον εμφύλιο στη Βολιβία, την καταστολή της Άνοιξης στην Πράγα το 1968 από τα σοβιετικά άρματα, το πραξικόπημα στη Χιλή, τον πόλεμο μεταξύ των Ισραηλινών και των Παλαιστινίων–, η πλειονότητα των καλλιτεχνών και του πνευματικού κόσμου κινητοποιούνται και πολιτικοποιούνται μπροστά σ' αυτή την αύξηση των πολιτικών κρίσεων. Αυτό οφείλεται εν μέρει και στη γεωπολιτική δομή της κουλτούρας, η οποία προσφέρεται για μια σταδιακή και διαρκή εξέλιξη.

Η κοινωνική εξέλιξη της εποχής και ο αντίκτυπός της στην τέχνη αναλύεται ιδιαίτερα εύστοχα από τον Pierre Restany στο πρώτο μανιφέστο των νεορεαλιστών, όπου αναφέρει ότι η κοινωνιολογία έρχεται να βοηθήσει τη συνείδηση και το τυχαίο, είτε σε επίπεδο επιλογής είτε μέσα από τις σκισμένες αφίσες είτε πρόκειται για την όψη ενός αντικειμένου, ενός απόβλητου, είτε αφορά στη διάχυση μιας ευαισθησίας που ξεπερνά τα όρια της αντίληψης. Το αποτέλεσμα παρόμοιων θέσεων είναι ότι οι νεορεαλιστές χρησιμοποιούν υλικά του

²² C. Millet. (1987). *L'art Contemporain en France*. Paris: Flammarion.

περιβάλλοντος της «πόλεως» όπως: νέον, μηχανές, αφίσες, πλαστικό –κάθε μορφής βιομηχανικά απορρίμματα– και τα καθιστούν όργανα της καλλιτεχνικής έκφρασής τους. Ενώ στην ερώτηση «τι είναι ο νεορεαλισμός;» απαντούν: νέα προσέγγιση αντίληψης του πραγματικού²³.

Η πολιτιστική σκηνή του Παρισιού αυτή την περίοδο είναι ιδιαίτερα κοσμοπολίτικη. Το 1961, με την έκθεση *40° au-dessus de dada*, οι νεορεαλιστές που εκθέτουν στη γκαλερί J, όπως οι Arman, Spoerri, Raysse, με τις ευκρινείς αναφορές στο ready made του Duchamp, διαμορφώνουν συνθήκες ρήξης. Συγχρόνως ο Restany²⁴ στο εισαγωγικό σημείωμα του κατάλογου σημειώνει ότι «το ready made δεν είναι πλέον σημείο άρνησης ή πολεμικής, αλλά το στοιχείο ενός νέου εκφραστικού ρεπερτορίου. Αυτός είναι ο νεορεαλισμός: με έναν πιο άμεσο τρόπο να πατήσει γερά στη γη, αλλά *40° au-dessus du zero dada ...*».

Η ρήξη αυτή δεν παρατηρείται μόνο στην Ευρώπη, αλλά την αντίστοιχη περίοδο, μέσα από διαφορετικές διαδικασίες, και στην Αμερική, με τη διαμάχη που ξεσπά μεταξύ του αφηρημένου αμερικανικού εξπρεσιονισμού και της pop art, μεταξύ του χρωματικού ζωγραφικού πεδίου και της pop art. Η pop art κατακλύζει την Ευρώπη το 1960, ενώ το 1962 ξεσπά η πολεμική μεταξύ της pop art και του νεορεαλισμού με αφορμή την έκθεση *Nouveau Réalisme* στην Νέα Υόρκη. Τα δύο αυτά κινήματα αναπτύσσουν διαφορετική προσέγγιση ως προς το αντικείμενο: αυτήν της εικόνας της μάζας ή του στυλ της εικόνας, ώστε να αναγνωρίζεται το αντικείμενο από τον σύγχρονο αστό και κυρίως τον Αμερικανό, και αυτήν όπου οι καλλιτέχνες το χρησιμοποιούν είτε ως αισθητικό είτε όπως ακριβώς έχει, αποσπώντας το από το χρηστικό του περιβάλλον²⁵.

Το 1968, λίγο πριν το Μάη του '68, ο Rosenberg δηλώνει στη Νέα Υόρκη ότι η ιστορία της τέχνης αγγίζει το τέλος της²⁶. Ο Greenberg σε συνέντευξή του λέει ότι από το 1962 δεν υπάρχει παρά η pop, δηλαδή η παρακμή²⁷, ενώ παράλληλα ο Alain Jouffroy στο Παρίσι δημοσιεύει ένα λίβελο με τίτλο *l'abolition de l'art* θεωρώντας την τέχνη ως ένα τεράστιο εμπόδιο για την πολιτιστική επανάσταση. Οι καλλιτέχνες της κινητικής τέχνης, όπως οι: Vasarely, Schöeffer,

²³ Στις 27 Οκτωβρίου 1960, οι Arman, Dufrené, Hains, Klein, Restany, Spoerri, Tinguely, Villeglé υπογράφουν τη δήλωση σύστασης του Nouveau Réalisme, η οποία συντάσσεται από τον Restan: «Την Πέμπτη 27 Οκτωβρίου 1960 οι νεορεαλιστές απέκτησαν συνειδηση της συλλογικής τους ιδιαιτερότητας. Fride-Carrassat & Marcadé, όπ.π.

²⁴ Στο ίδιο, σ. 178. «le ready-made n'est plus un point de négation ou de polémique mais un élément du nouveau répertoire expressif. Cela c'est le nouveau réalisme: d'une manière le plus directe se tient sur terre mais *40° au-dessus du zero dada...* »

²⁵ R. Bordier. (1978). *L'art Moderne et l'objet*. Paris: Albin Michel.

²⁶ Millet, όπ.π.

²⁷ Danto, *Modernisme et essentialisme...*, όπ.π.

Soto, Garcia Rossi, Le Parc, διαμέσου της αισθητικής τους για την παγκοσμιότητα και την ανακάλυψη του ιδανικού του Mondrian –που δήλωνε την εξαφάνιση του ατομικού προς όφελος του παγκοσμίου, το οποίο και έχει ενστερνιστεί η ομάδα Abstraction-Création-, προτείνουν μια εικαστική γλώσσα εκτός γλωσσολογικών και πολιτιστικών διαφορών. Η αφηρημένη και κυρίως η γεωμετρική τέχνη, ήδη από την καταγωγή της, πρότεινε έναν κώδικα ανάγνωσης όπου η απουσία της μνήμης και η διάθεση της άρνησης στο να θέλουμε να δείξουμε, στο να θέλουμε να δούμε, θέτει τη ρήξη με το παρελθόν.

Όπως προκύπτει και από τα ανωτέρω και μέσα απ' το συγκεκριμένο κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο, η δεκαετία του 1960 είναι κατεξοχήν η δεκαετία όπου οι καλλιτέχνες ανατρέχουν στη χρήση κάθε υλικού, σε πειραματισμούς, με αποτέλεσμα η διαδικασία της καλλιτεχνικής εργασίας να προκύπτει ή να ταυτίζεται, όπως θα υποστηρίξουμε, με τη διαδικασία, την έννοια, και σε πολλές περιπτώσεις να καθίσταται το κατεξοχήν έργο για τη σημαντικότητα αλλά και την αυτονομία όχι μόνο του ίδιου του υλικού αλλά και της ίδιας της καλλιτεχνικής πράξης.

Μέσα σε αυτό το θεωρητικό και πολιτιστικό πλαίσιο, στις αρχές της δεκαετίας του 1970 συζητείται μια νέα πρωτοπορία, η οποία αναπτύσσεται κυρίως στο Παρίσι, με τις λεγόμενες «νέες φόρμες της τέχνης» –δηλαδή την *arte povera*, την εννοιολογική, τον υπερρεαλισμό– που όμως δεν ήταν τοπική παραγωγή αλλά διεθνής, αφού οι καλλιτέχνες πλέον συμμετείχαν σε διεθνή κινήματα.

Ο Νίκος Δασκαλοθανάσης²⁸ επιχειρώντας να οριοθετήσει τη «συνείδηση της αυθαιρεσίας οποιασδήποτε δεκαετούς κατάτμησης» αναφέρεται στην έκθεση του Harald Szeemann, το 1969, *Όταν οι τάσεις μετατρέπονται σε μορφές. Έργα-Διαδικασίες-Έννοιες-Πληροφορίες*, ως το εναρκτήριο όριο μιας περιόδου που χαρακτηρίζεται από πειραματισμούς, τους οποίους η δεκαετία του 1970 συνεχίζει να καλλιεργεί με έναν πιο σύνθετο τρόπο.

Κατά την περίοδο αυτή οι Έλληνες καλλιτέχνες που έχουν εγκατασταθεί στη γαλλική πρωτεύουσα καλούνται, αφενός, να συμμετάσχουν σε κινήματα που αμφισβητούσαν την παραδοσιακή τέχνη και, αφετέρου, να προτείνουν μέσω νέων μέσων έκφρασης προσεγγίσεις οι οποίες «απεγκλωβίζουν» την τέχνη από τη δισδιάστατη ζωγραφική παράσταση. Αποτέλεσμα αυτού είναι η διαμόρφωση ενός εικαστικού και θεωρητικού λόγου, που βασίζεται τόσο στην έννοια και στα υλικά των καλλιτεχνών –που «δεν δούλεψαν με στόχο μια υφολογική ενοποίηση αλλά, αντίθετα, με στόχο τον εξορθολογισμό μιας σειράς

²⁸ Ν. Δασκαλοθανάσης. (2005). *Τα χρόνια της αμφισβήτησης, η τέχνη του '70 στην Ελλάδα. Ανάμεσα στο '60 και το '80: Η μεταβατική τέχνη μιας μεταβατικής δεκαετίας*. Αθήνα: Ε.Μ.Σ.Τ., σ. 210.

διαδικασιών και συζητήσεων που επέτρεπαν την κριτική απεξάρτηση από την ιδέα και τη λειτουργία του ύφους ως έκφραση μιας κυρίαρχης ιδεολογίας ή ακόμα και μιας εποχής», σημειώνει ο Ντένης Ζαχαρόπουλος²⁹— όσο και στα καλλιτεχνικά και πολιτικά γεγονότα της εποχής.

Έννοια-Υλικά

Με τη λέξη έννοια θα προσδιορίσουμε το στοιχείο αυτό που προκύπτει από την άρθρωση της σκέψης που διαφαίνεται μέσα από τη χρήση της φωνητικής ύλης, όπως την ορίζει ο F. Saussure³⁰. Ο Saussure καταλήγει στο ότι η άρθρωση της σκέψης, η σύλληψη του περιεχομένου, συγκεκριμένου ή αφηρημένου, η επιλογή αυτών είναι τα στοιχεία που οργανώνουν στον νου την έννοια, που αναπαριστούν την πραγματικότητα με τρόπο ώστε οι ιδέες να σηματοδοτούν την πράξη δόμησης της έννοιας. Θα δεχθούμε δηλαδή ως έννοια κάθε ιδέα που υπογραμμίζει τη διαδικασία της σύλληψης και της εκτέλεσης του καλλιτεχνικού έργου και που προκύπτει από την άρθρωση –μέσα από την οργάνωση– του έργου.

Θα μπορούσαμε επίσης να ορίσουμε και ως έννοια τη δημιουργική δραστηριότητα που ασκείται πρωτίστως μέσα από την επιλογή των προκατασκευασμένων αντικειμένων, δίνοντας έμφαση στην προσέγγιση του Hegel³¹, που αναφέρει ότι το απελευθερωμένο από την ύλη έργο ακολουθεί τη διαδρομή της διαδικασίας της άρθρωσης της δημιουργικής πράξης.

Θα υιοθετηθεί όμως ως έννοια η πράξη αυτή που επιτρέπει τη γνώση της ιδέας που υπονοείται. Η πράξη αυτή που, όπως αναφέρει ο Binkley³², κατευθύνει την ιδέα της ίδιας της δημιουργικής πράξης.

Παρατηρούμε ότι κάτι παρόμοιο διαπιστώνεται σε εργασίες όπως αυτή του Marcel Duchamp, όπου παρατηρείται ότι αυτό που είναι βασικό δεν είναι ούτε το προτεινόμενο αντικείμενο –θα μπορούσε να είναι κάποιο άλλο– ούτε η πράξη της ίδιας της πρότασης του αντικειμένου αλλά η ιδέα αυτής της πράξης. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Duchamp³³ κάθε τέχνη είναι από τη φύση της εννοιολογική, έτσι ώστε η παραπομπή της πράξης στην ιδέα και κατ' επέκταση στην έννοιά της να υπογραμμίζει ότι η έννοια δεν περιγράφεται αλλά ορίζεται

²⁹ Rose, ό.π.

³⁰ O Ferdinand Saussure, ένας από τους σημαντικότερους γλωσσολόγους, επέφερε σημαντικές αλλαγές τόσο στις Ανθρωπιστικές και Κοινωνικές Επιστήμες όσο και στην ποίηση στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. A. Martinet. (1970). *Éléments de linguistique générale*. Paris: Armand Colin.

³¹ G. W. F. Hegel. (1965). *La peinture, la musique. Esthétique*, tome 7. Paris: Aubier-montaigne.

³² T. Binkley. (1977). Piece Contra Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 35, no 3, σ. 265-277.

³³ J. Kosuth. (1997). Art after Philosophy I. (Christian Bouney, trad.). *Studio International*, vol. 178, no 915-917, October-December, 25-27 (1969).

μέσα από την ιδέα και την πράξη αυτής. Δεν υποστηρίζουμε δηλαδή τη θέση του Gropius³⁴, ο οποίος σημείωνε ότι η καλλιτεχνική πράξη βασίζεται στην αναγκαιότητα να ιδρυθεί μια νέα σχέση της φόρμας και της έννοιας, για να υπογραμμίσει ότι η φόρμα και η έννοια οφείλουν να προκύψουν μαζί, ώστε το τυποποιημένο βιομηχανικό αντικείμενο να καταστεί το κατεξοχήν αντικείμενο που μπορεί να «τιμήσει την ποιότητα».

Αντίθετα, ο Danto³⁵ υποστηρίζει ότι το ίδιο το έργο αποτελεί έργο και ότι η ιδέα-έννοια είναι αυτό το ίδιο το έργο. Θεώρημα όμως, που στην ουσία ανατρέπεται από τον κλασικό ορισμό που δίνει το *Σύντομο Λεξικό του σουρεαλισμού*³⁶, όταν ορίζει ότι το χρηστικό αντικείμενο γίνεται αντικείμενο τέχνης μέσα από την απλή επιλογή του καλλιτέχνη.

Ο Marcel Duchamp, αναφέρει η Florence de Mèredieu³⁷, ονειρευόταν ότι κάποια στιγμή το έργο τέχνης θα μπορούσε να σταθεί μόνο του, χωρίς ύλη, χωρίς υποστήριγμα, απλώς μέσα από τη διαδικασία με την οποία ο καλλιτέχνης το αναγνωρίζει και το ονομάζει καλλιτεχνικό αντικείμενο. Αυτή η θέση του Duchamp³⁸ ενισχύεται και από τη δήλωσή του ότι η επιλογή του προκατασκευασμένου αντικειμένου (ready made) δεν υποδεικνύει κάποια αισθητική ευχαρίστηση και ότι βάσισε αυτή την επιλογή στην αντίδραση που προκαλεί η *οπτική αδιαφορία*, χωρίς καμία αναφορά στο καλό ή στο άσχημο γούστο. Παρόμοια θέση από τον καλλιτέχνη ενισχύει την άποψη ότι η βαρύτητα έγκειται στην πράξη της ιδέας, ενώ παράλληλα υπογραμμίζει και τη ρήξη που προκαλείται με την παραδοσιακή σχέση μεταξύ έννοιας και σχήματος, τις σχέσεις εξάρτησης και συγγένειας μεταξύ του φορμαλισμού και της εννοιολογικής τέχνης³⁹. Παράλληλα, ο Thierry de Duve⁴⁰ προσεγγίζει το ready made ως τεχνούργημα (artefact), ως επίκτητο έργο δεύτερου βαθμού. Δεν είναι, αναφέρει, ούτε τέχνη, ούτε τέχνη για την τέχνη, αλλά τέχνη πάνω στην τέχνη ή ακόμα καλύτερα –χρησιμοποιεί μια ιδιαίτερα αγαπητή φράση του Duchamp– «τέχνη σε σχέση με την τέχνη».

³⁴ R. Recht. (1987). *L'Esprit Nouveau*. Strasbourg: Les Musées de La Ville de Stasbourg.

³⁵ Danto, *Modernisme et essentialisme...*, όπ.π.

³⁶ J. Dubois, L. Guespin, M. Giacomo, Chr. Et J. B. Marcellesi & J. P. Mevel. (1973). *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse.

³⁷ Mèredieu, όπ.π.

³⁸ M. Duchamp. (1973). *Marcel Duchamp*. Museum of Moderne Art New York-Philadelphie, σ. 12-25.

³⁹ Η Εννοιολογική Τέχνη, όπως υποστηρίζει ο Sol Le Witt. (1967). Paragraphs on conceptual Art. *Artforum*, vol. 5, no 10.σ. 89, δεν είναι καλή, παρά μόνο όταν η ιδέα είναι καλή. Εννοιολογική Τέχνη (Fride-Carrasat & Marcadé, όπ.π.): κίνημα που εμφανίζεται το 1965 στην Νέα Υόρκη, υιοθετεί τη θέση ότι οι ιδέες μπορούν να είναι έργα τέχνης. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε σε ένα άρθρο από τον καλλιτέχνη Henry Flynt.

⁴⁰ Th. de Duve. (1989). *Résonances du readymade*. Nimes: Jacqueline Chambon.

Εάν αναφερόμαστε στον Duchamp και κατ' επέκταση στο dada⁴¹, είναι, αφενός, γιατί πιστεύουμε ότι η περίοδος αυτή στην ιστορία της τέχνης έθεσε ένα βασικό θεμελιώμα που επηρέασε αργότερα και τη δεκαετία του 1960, αυτό του μη αισθητικού αντικειμένου, ενώ παράλληλα οδήγησε προς την αντίληψη ότι κάθε έργο από μόνο του είναι μια έννοια, δίνοντας έμφαση με αυτόν τον τρόπο σε αυτό που λέγεται, δηλαδή στην αντίληψη. Αφετέρου, γιατί σύμφωνα με τον Joseph Kosuth⁴², η περίοδος αυτή γίνεται κοινά αποδεκτή ως το σημείο εκκίνησης του μοντερνισμού.

Η διείσδυση, από τον Duchamp, του προκατασκευασμένου αντικειμένου στην τέχνη, όπως παρατηρήθηκε στο έργο *La roue de bicyclette*, έθεσε ένα βασικό ερώτημα μεταξύ του κατασκευασμένου χειρωνακτικά αντικειμένου –όπως ήταν μέχρι στιγμής το έργο τέχνης– και του μηχανικά κατασκευασμένου αντικειμένου, με άλλα λόγια του βιομηχανικού. Το κατασκευασμένο χειρωνακτικά βάθρο και το βιομηχανικό αντικείμενο έθετε την απαρχή της απελευθέρωσης της τέχνης από τη χειρωνακτική παρέμβαση του καλλιτέχνη καθώς και την αυτονομία του αντικειμένου από την ψευδαισθησιακή του αναπαράσταση. Η επιλογή του καλλιτέχνη για το συγκεκριμένο βιομηχανικό αντικείμενο (πρόϊόν) δεν ήταν τυχαία, αφού καταλάμβανε τον μεγαλύτερο αριθμό παραγωγής στη βιομηχανική αλυσίδα.

Η ιδέα αυτής της πράξης, δηλαδή ένα βιομηχανικό αντικείμενο μαζικής κατανάλωσης να εισαχθεί ipso facto στην τέχνη, ώστε να εξελιχθεί σ' ένα μοναδικό και πρωτότυπο αντικείμενο, ονομάστηκε από τον Pierre Restany⁴³ *objet-plus*. Το υπερβατικό μήνυμα του Duchamp έγινε ουσιαστικά αντιληπτό στα μέσα της δεκαετίας του 1950, παρά το γεγονός ότι η ιστορία της τέχνης είχε ήδη δώσει παραδείγματα άλλων καλλιτεχνών, οι οποίοι είχαν εντάξει το πραγματικό αντικείμενο στο έργο τους, όπως π.χ. ο Picabia, όταν σχεδιάζει με σπίρτα και κουμπιά το περίγραμμα ενός προσώπου, ή νωρίτερα, στον συνθετικό κυβισμό (1912-1914), ο Picasso και ο Braque με τις νεκρές φύσεις τους, όπου γίνεται η «άγρια» μεταφορά μη καλλιτεχνικών συστατικών στον συμβολικό

⁴¹ Στο ίδιο, dada: λέξη που χρησιμοποιείται το 1916, την ίδια χρονιά που ιδρύεται το κίνημα στη Ζυρίχη, στο περιοδικό *Cabaret Voltaire*, από τον Hugo Ball, διευθυντή και συγγραφέα της έκδοσης. Το dada γίνεται ένα διεθνές κίνημα που αναφέρεται σε όλες τις κουλτούρες, εκτιμά την νέγρικη τέχνη και τον παιδικό αυθορμητισμό. Το καθημερινό αντικείμενο, το «ready made» και η καθαρή έκφραση, χωρίς ηθικολογίες και φορμαλισμούς, είναι κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά του κινήματος, που έληξε το 1924.

⁴² Kosuth, ό.π.π.

⁴³ Το «επιπλέον» του αντικειμένου (l'objet plus) ορίζεται σύμφωνα με τον P. Restany από την επιπλέον πληροφορία που φέρει κάθε αντικείμενο, ένα είδος νέας ταυτότητας που είναι αποθηκευμένη στην πληροφοριακή του μνήμη. P. Restany. (1989). *Les objets-plus*. Paris: La Différence, σ. 12.

χώρο του έργου⁴⁴. Ενώ ο Tristan Tzara⁴⁵, όταν αναφέρεται στην απώλεια της αξίας των παραδοσιακών υλικών και της έννοιας, αναφέρει ότι πρέπει να παρατηρήσουμε –και αυτό είναι ένα κοινό χαρακτηριστικό όλων των διαφορετικών τάσεων του dada– ότι τα καλλιτεχνικά μέσα που αυστηρά ορίζονταν από τη φύση τους, χάνουν σιγά σιγά την ειδική τους αξία. Αυτά τα μέσα είναι εναλλασσόμενα, μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε οποιαδήποτε μορφή τέχνης, μπορεί κανείς να ανατρέξει σε ετερόκλητα στοιχεία, υλικά περιφρονημένα ή ευγενή, σε κλισέ του λόγου ή σε κλισέ παλαιών περιοδικών, σε δημόσιους χώρους, σε διαφημιστικά σλόγκαν, σε απορρίμματα που προορίζονται για τα σκουπίδια, στοιχεία ετερόκλητα, των οποίων η παραβολή μεταμορφώνεται σε μια απρόβλεπτη και ομοιογενή συνοχή από τη στιγμή που αυτό συμβαίνει σε μια σύνθεση που μόλις δημιουργήθηκε. Θίγουν με αυτόν τον τρόπο τη ρήξη που θα πραγματοποιηθεί μεταξύ των ομοιογενών και ανομοιογενών υλικών, δηλαδή μεταξύ της παραδοσιακής και της σύγχρονης τέχνης, ενώ συγχρόνως προαναγγέλλουν τα νεο-πρωτοποριακά κινήματα της δεκαετίας του 1960 καθώς και τα ποικίλα υλικά και αντικείμενα που θα χρησιμοποιηθούν. Εξάλλου, όταν κατά τη δεκαετία του 1950 εμφανίσθηκαν τα πρώτα αντικείμενα και οι συναρμολογήσεις στα έργα του Robert Rauschenberg, αρχικά θεωρήθηκε ότι υπήρξε νεο-ντανταϊστική αναζωπύρωση.

Θα προσεγγισθούν επίσης και δύο απαραίτητες συνιστώσες, δύο παράμετροι, συμπληρωματική η μια της άλλης: η παράμετρος της έννοιας (ιδέας) και αυτή της υλοποίησής της μέσα από τη χρήση οποιουδήποτε υλικού που επιτρέπει την πραγματοποίηση του σχήματος ή της ιδέας σε αντικείμενο, δηλαδή αποδίδει οπτικά το καλλιτεχνικό έργο. Θα αποκλεισθεί, δηλαδή, το τυχαίο καθώς και η αισθητηριακή λειτουργία του υποκειμένου-καλλιτέχνη.

Στο πλαίσιο αυτό συναντούμε τη θέση του Joseph Kosuth⁴⁶, που αναφέρει ότι οι καλλιτεχνικές προτάσεις δεν έχουν τον χαρακτήρα διαπίστωσης γεγονότων, αλλά έχουν «γλωσσολογικό» χαρακτήρα: δεν περιγράφουν δηλαδή τη συμπεριφορά φυσικών ή ακόμα και διανοητικών αντικειμένων, αλλά αποτελούν την έκφραση «ορισμών» της τέχνης ή συνιστούν τις «μορφολογικές» συνέπειες ορισμών της τέχνης. Κατά συνέπεια, μπορούμε να πούμε ότι η τέχνη συμπεριφέρεται σύμφωνα με μια λογική. Θα δούμε πράγματι ότι το χαρακτηριστικό μιας καθαρά λογικής έρευνας είναι ότι την ενδιαφέρουν οι μορφολογικές συνέπειες των ορισμών (της τέχνης) και όχι τα εμπειρικά ερωτήματα. Το κοινό σημείο της τέχνης με τη λογική και τα μαθηματικά είναι πως συνιστά μια

⁴⁴ J. Clay. (1975). *De l'impressionisme à l'art moderne*. Paris: Hachette.

⁴⁵ Tr. Tzara. (1976). *L'aventure Dada*. Paris: Georges Hugnet. (1957).

⁴⁶ Duve, *Résonances du readymade*, όπ.π.

ταυτολογία: δηλαδή η «ιδέα της τέχνης» (το έργο) και η τέχνη είναι το ίδιο πράγμα.

Ως συστατικά μορφολογικών συνεπειών ερμηνεύουμε κάθε ανομοιογενές υλικό⁴⁷ και κάθε αντικείμενο που χρησιμοποιείται για την άρθρωση μιας έννοιας, μιας ιδέας. Θα υιοθετήσουμε τη λέξη «υλικό» ως πιο δόκιμη, πιο συγκεκριμένη σε σχέση με την «ύλη» που είναι πιο γενική, πιο αόριστη, αφού με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να προσδιορίσουμε με περισσότερη σαφήνεια την εξέλιξη της ύλης σε υλικό, δηλαδή να το εντάξουμε σ' ένα σχέδιο που αποτελεί απαραίτητη παράμετρο ενός προϊόντος, το οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι το καλλιτεχνικό. Παρά το ότι, όπως αναφέρει ο Εμμανουήλ Μαυρομάτης⁴⁸, η τεχνική στην εποχή μας απέκτησε πρωτεύοντα ρόλο και κατέστη ισότιμη προς την ιδέα –και αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε από τις εργασίες του Pollock, όταν επεξεργάστηκε τη δισδιάστατη επιφάνεια με μη σχεδιαστικά μέσα, όπως το στάξιμο του χρώματος-, δεν θα ερμηνεύσουμε τις εργασίες των καλλιτεχνών μέσα από αυτή, αλλά θα εστιάσουμε στον τρόπο με τον οποίο τα υλικά αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της ανάγνωσης της ιδέας, της έννοιας και των μορφοπλαστικών συνεπειών που επιφέρουν.

Η τέχνη για πολλούς αιώνες παρέμεινε σε έναν χώρο υλικό, σχετικά περιορισμένο. Από τον εμπρεσιονισμό και μετά, κυρίως στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, με τις διάφορες πρωτοπορίες, όπως είναι ο κυβισμός, η ρώσικη πρωτοπορία –κονστρουκτιβισμός, σουπρεματισμός-, ο φουτουρισμός, ντανταϊσμός κ.ά., σημειώθηκε μια ιδιαίτερη ανάπτυξη στην επιλογή των υλικών από τους καλλιτέχνες, όταν με επικολλήσεις –χαρτιά, εφημερίδες, λαμαρίνες- εισάγουν στο καλλιτεχνικό έργο αντικείμενα, ανομοιογενή υλικά –κατ' επέκταση μια εννοιολογική ανομοιογένεια-, χωρίς όμως να αναπτυχθούν στο έπακρο οι δυνατότητές τους. Η συμβολή του κονστρουκτιβισμού στην αντίληψη ότι το καλλιτεχνικό αντικείμενο συνιστά το ίδιο αντικείμενο, ότι το αντικείμενο είναι έργο τέχνης και το έργο τέχνης είναι αντικείμενο –σε αντίθεση με τον σουπρεματισμό, που αντιτίθεται στην κουλτούρα του αντικειμένου και δεν κρατά παρά «τα φτερά από τον οργανισμό», σύμφωνα με τον Malévitch⁴⁹-, αλλά και η επιρροή του κυρίως στις εργασίες καλλιτεχνών που γύρω στη δεκαετία του 1970 παρεμβαίνουν στον χώρο, είτε είναι στον τεχνολογικό χώρο είτε στο περιβάλλον της φύσης είτε στο καθημερινό περιβάλλον, οδηγεί τον καλλιτέχνη

⁴⁷ Ανομοιογενή υλικά θεωρούνται τα υλικά με τα οποία –σε αντίθεση με τα ομοιογενή που συναντούμε κυρίως στην παραδοσιακή γλυπτική, δηλαδή το μάρμαρο, την πέτρα, τον πηλό, τον μπρούτζο- ο καλλιτέχνης μέσα από την αφαίρεση της ύλης κατασκευάζει μια νέα ενότητα της ύλης και υποδεικνύουν την αυτοτέλεια του ίδιου του υλικού. (Th. De Duve. (1984). *Essais Datés, I 1974-1986*. Paris: La Différence).

⁴⁸ Μαυρομάτης, *Τα Προλεγόμενα της Ανάλυσης...*, όπ.π.

⁴⁹ K. S. Malévitch. (1974). *Ecrits I, De Cézanne au Suprématisme*. Lausanne: L'Age d'Homme.

να επιλέγει υλικά, να τα διασυνδέει ούτως ώστε να προκύπτει ένα άλλο αντικείμενο. Το καλλιτεχνικό έργο κρίνεται λιγότερο από το μοντέλο του και περισσότερο σε σχέση με τη δική του ανάπτυξη, δηλαδή αναφορικά με την πρωτότυπη συμβολή του καλλιτέχνη κατά τη διαχείριση των σχημάτων και των χρωμάτων καθώς και την αντιμετώπιση της επιφάνειας μέσω μιας αμφισβήτησης της παραδοσιακής αισθητικής. Η προσωποποίηση της τέχνης παρασύρει τον καλλιτέχνη να δει από πιο κοντά τα εργαλεία του και τη διαδικασία της εργασίας του, με αποτέλεσμα να προκύπτει ως φυσικό επακόλουθο η κυριολεκτική μετατόπιση αυτών των ανομοιογενών υλικών σε ανεξάρτητα, αυτοτελή αντικείμενα που αντικαθιστούν τις μορφοπλαστικές, με παραδοσιακά μέσα εικόνες.

Από τα λεγόμενα φτωχά υλικά, τα υλικά της ανακύκλωσης, μέχρι την ανακύκλωση της φύσης και τα βιομηχανικά υλικά, τη χρήση μιας μόνο γλώσσας ή της έννοιας, η μοντέρνα τέχνη έχει δείξει μέχρι τώρα ότι μπορεί να χρησιμοποιήσει κάθε υλικό για την υλοποίηση μιας μορφής ή μιας ιδέας. Τα υλικά δεν αποτελούν πλέον μορφοπλαστικά στοιχεία σύνθεσης, αλλά είναι όλο και περισσότερο αυτά που καθορίζουν τις δυνατότητες εξέλιξης και μορφοποίησης του καλλιτεχνικού έργου.

Για το καλλιτεχνικό έργο ο Hegel⁵⁰ –για τον οποίο η εξήγηση της ιστορίας της τέχνης βρίσκεται στο εξωτερικό, στον τομέα της ιστορίας των κοινωνικών αλλαγών– ανέφερε στην *Αισθητική* ότι δεν είναι ακόμα μια καθαρή σκέψη, αλλά ούτε και μια πραγματικότητα καθαρά υλική, όπως είναι οι πέτρες, τα φυτά, η οργανική ζωή. Ωστόσο, η διατύπωση αυτή του Hegel έχει ανατραπεί κυρίως μετά τη δεκαετία του 1960, μετά από τις πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές ανακατατάξεις που επέφερε η βιομηχανική επανάσταση. Το έργο του Marcel Duchamp *Ρόδα Ποδηλάτου*, όπου ο καλλιτέχνης δεν χρησιμοποιεί τα υλικά ως υλικά αλλά ως ένα εννοιολογικό υποστήριγμα, αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτής της επιβεβαίωσης. Ή αργότερα, ο Joseph Beuys με το έργο *Καρέκλα με λίπος*, 1963, υπογραμμίζει με τα υλικά ένα είδος αρχαϊσμού μιας σιωπηλής και βουβής ύλης, όπου το φυσικό υλικό –καρέκλα, κερί–, εμπλέκεται με το πνευματικό – χρόνος, γλώσσα, ιδέα, συναισθήματα.

Παρατηρείται λοιπόν ότι κατά τη δεκαετία του 1960 τα ανομοιογενή υλικά που χρησιμοποιούνται οδηγούν πολλές φορές σε νέες συμπεριφορές, νέες ανέκδοτες δυνατότητες. Το καλλιτεχνικό αντικείμενο που προκύπτει από τη χρήση παρόμοιων υλικών δεν παραπέμπει σε μια γενική ιδέα, όπως ίσχυε με την παραδοσιακή αντίληψη της τέχνης, αλλά σε μια ανοικτή διαδικασία που προκύπτει μέσα από τις διασυνδέσεις των υλικών και τη μεταξύ τους οργάνωση.

⁵⁰ Rose, ό.π.π.

Δεν θα θεωρήσουμε όμως ότι πρόκειται για ταυτολογία, ότι δηλαδή το νέο υλικό είναι η απαραίτητη συνθήκη για την παραγωγή νέων ιδεών και το αντίθετο –αυτό μπορεί να θεωρηθεί και επικίνδυνο ως προς το ότι η υλικότητα υπερεισχύει της ιδέας, ώστε να δημιουργηθεί ένα νέο σχήμα εξπρεσιονισμού–, αλλά ότι είναι μια από τις βασικές συνθήκες μορφοποίησης της ιδέας, της έννοιας.

Υλικά, όπως το πλαστικό και οι απαλές και εύχρηστες ιδιότητές του, όπως η απαλότητα και η ευχρηστία στο έργο του César, η μαλακότητα και η απαλότητα του καουτσούκ στο έργο της Louise Bourgeois, η χρήση κάθε είδους χαρτιού, κυρίως ανακυκλωμένου, στο έργο του Alechinsky, το χρησιμοποιημένο ή όχι ύφασμα από τον Christo, μέταλλα και βέβαια το βιομηχανικό αντικείμενο στα ready made του Duchamp, καταγράφουν μια πορεία κατάλυσης της αισθητικής τής μίμησης, της αναπαράστασης –όπως παρατηρήθηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα– προς όφελος της ιδέας, της έννοιας, επενδεδυμένων σε μια μορφή ελεγχόμενη καλλιτεχνικά⁵¹.

Ο Arman θέλοντας να υπογραμμίσει το ενδιαφέρον του για κάθε είδους βιομηχανικό αντικείμενο δηλώνει ότι τον ενδιαφέρει κάθε είδους ανθρώπινη έκκριση, όπως αυτή του αντικειμένου, που είναι το κατεξοχήν προϊόν έκκρισης του ανθρώπου⁵². Αυτό βέβαια προϋποθέτει ότι ο καλλιτέχνης έχει προαποφασίσει πως η εκτέλεση αποτελεί μέρος μιας ρουτίνας.

Όταν το 1967 ο Sol le Witt⁵³ αναφέρει σε άρθρο του στο Artforum ότι στην εννοιολογική τέχνη η ιδέα ή έννοια είναι το πιο σημαντικό μέρος της εργασίας και ότι υλοποιημένη ή όχι η ιδέα αξίζει ως έργο τέχνης όσο και το τελικό προϊόν –παρά το ότι διαφοροποιεί την έννοια από την ιδέα, σε αντίθεση με τον Flynt⁵⁴ ως προς το γεγονός ότι η πρώτη αναφέρεται σε μια γενική κατεύθυνση της οποίας η δεύτερη είναι το συνθετικό, δηλαδή ότι οι ιδέες κατασκευάζουν την έννοια–, συναντά κατά κάποιον τρόπο τον Taraboukin, όταν πριν από πενήντα χρόνια είχε ήδη προαναγγείλει ότι κάθε έργο αποτελείται από ένα περι-

⁵¹ Ο Nikolai Taraboukin είναι ο πρώτος Ρώσος κριτικός τέχνης στον οποίο το κείμενο *Pour une théorie de la peinture*, το 1914, εμφανίζεται η ιδέα της εννοιολογικής τέχνης. Αναφέρει ότι μπορεί να υπάρχει ένα καλλιτεχνικό έργο στερημένο από περιεχόμενο; Όχι. Η μόνη ερώτηση που μπορούμε να θέσουμε είναι εκείνη των αναλογιών, ποιοτικών και ποσοτικών του περιεχομένου, όχι της παρουσίας του ή της απουσίας του. Σε αυτή την περίπτωση τι είναι το περιεχόμενο τέχνης γενικά και της ζωγραφικής ειδικότερα; Αποτελείται από δύο στοιχεία: την ιδέα και τη μορφή. Το περιεχόμενο της τέχνης είναι η ιδέα επενδεδυμένη σε μια μορφή ελεγχόμενη καλλιτεχνικά. Κάθε συνειδητή δραστηριότητα είναι εννοιολογική: γι' αυτό και η τέχνη είναι επίσης εννοιολογική. N. Taraboukin. (1972). *Le dernier tableau. Ecrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe*. Paris: Champ Libre.

⁵² Danto, *Modernisme et essentialisme...*, όπ.π. (κεφ. L'objet, la Machine).

⁵³ Le Witt, όπ.π.

⁵⁴ Βλ. υποσ. 39.

εχόμενο, αυτό της ιδέας, έτσι ώστε κάθε στάδιο, μουτζουρώματα, προσχέδια, σχέδια, μοντέλα, μελέτες, σκέψεις, συζητήσεις, ιδέες να συνυφαίνονται ως έργο.

Ο Sol le Witt, όταν στο προαναφερθέν άρθρο αναφέρει ότι η φιλοσοφία του έργου εμπεριέχεται στο έργο και ότι δεν είναι η εικονογράφηση ενός οποιουδήποτε φιλοσοφικού συστήματος, συγκλίνει με τη θέση του Joseph Kosuth, ο οποίος αναζητά συγκεκριμένα εκφραστικά μέσα (συγκεκριμένα αντικείμενα, εικόνες, ορισμούς) για να αποδώσει καθολικές έννοιες.

Θα σημειώσουμε συμπερασματικά ότι η εμφάνιση του βιομηχανικού αντικειμένου που αντικαθιστά τη μοναδικότητα και την «ιερότητα» του έργου, καθώς και το γεγονός ότι παράλληλα το έργο γίνεται σημείο σύγκλισης μεταξύ πολλών συστημάτων επικοινωνίας που αναπτύσσονται από την εννοιολογική τέχνη, θα αλλάξει τη συμπεριφορά του καλλιτέχνη απέναντι στο καλλιτεχνικό έργο, θα εισαγάγει στην ουσία την προεπιλεγμένη –ως προς τα υλικά– συμπεριφορά του καλλιτέχνη και συγχρόνως την απομάκρυνσή του από κάθε αισθητηριακή προσέγγιση και θα αναγάγει την ιδέα ως βασική «υλική» προϋπόθεση υλοποίησης του έργου.

Η υπερπαραγωγή, η κατανάλωση, ο εφήμερος χαρακτήρας του καθημερινού αντικειμένου οδηγούν, ήδη από τη δεκαετία του 1950, σε μια συσσώρευση απορριμμάτων, που το απομυθοποιούν, το κάνουν λιγότερο πολύτιμο. Όταν ο Walter Benjamin⁵⁵, παθιασμένος με το σινεμά και τη φωτογραφία, επισημαίνει, σχεδόν προφητικά το 1930, ότι η απεριόριστη αναπαραγωγή του αντικειμένου έχει ως αποτέλεσμα την απώλεια της αύρας (aura) από το έργο τέχνης, εφιστά την προσοχή στο να καταστούν τα υλικά ένα είδος μανιέρας που υπονομεύει την ίδια την πράξη της ιδέας, ενώ συγχρόνως επιτρέπουν στη μάζα να οικειοποιηθεί το υλικό μέσα από την εικόνα ή μέσα από την αναπαραγωγή του.

Τελικά, το καθημερινό αντικείμενο, μεταλλαγμένο ή όχι σε σχέση με τη σύγχρονη καθημερινότητα της εποχής, γίνεται υλικό παρατήρησης και υπονομεύει τον παραδοσιακό ορισμό του καλλιτεχνικού αντικειμένου-εμπορεύματος. Με αυτόν τον τρόπο, το έργο διεισδύει στην καθημερινότητα, ενώ οι εγκαταστάσεις και τα δρώμενα επανασυσχετίζουν την τέχνη με τον κοινωνικό χώρο της ανθρώπινης εμπειρίας⁵⁶.

Η αυξημένη χρήση κάθε είδους υλικού στις αρχές της δεκαετίας του 1960 υπογραμμίζει, όπως παρατηρείται, μια δυϊκή σχέση μεταξύ υλικού και πνευματικότητας, μεταξύ υλικότητας και υλικού, όπου πολλές φορές το ιδεολογικό αδιέξοδο αλλά και η βαρύτητα των τεχνικών και των υλικών κατέστησαν «υλικό» την ίδια την πνευματική παρέμβαση.

⁵⁵ W. Benjamin. (1983). *Essais I, II, 1922-1940, 1935-1940*. Paris: Denöel.

⁵⁶ Danto, *Modernisme et essentialisme...*, όπ.π.

Στην παρούσα μελέτη και υπό διαφορετικές οπτικές, οι οποίες λαμβάνουν υπόψη το κοινωνικο-πολιτιστικό και θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται η κάθε καλλιτεχνική εργασία, θα υποστηριχθεί ότι οι καλλιτέχνες, των οποίων το έργο προσεγγίζουμε, κινήθηκαν στον άξονα αυτόν που χαρακτηρίζεται από την προϋπόθεση της ιδέας που μορφοποιείται μέσα από προεπιλεγμένα υλικά, ώστε η εικαστική πράξη να αποτελεί αλλά και να συνθέτει μια θεωρητική ιδεολογία της ιδέας ως πράξης.