ΔΗΜΟΣ ΚΑΛΑΜΑΤΑΣ

Ανακύκλωση

ΕΠΑΝΑΧΡΗΣΗ

Οικειοποίηση (Ιδιοποίηση)

Πενήντα χρόνια ελλαδικού Ready Made 1960-2010

Θανάσης Μουτσόπουλος

Θανάσης Μουτσόπουλος

Ανακύκλωση-Επανάχρηση-Οικειοποίηση (Ιδιοποίηση)

Πενήντα χρόνια ελλαδικού Ready Made 1960-2010

ΔΗΜΟΣ ΚΑΛΑΜΑΤΑΣ
Δημοτική Πινακοθήκη Καλαμάτας "Α. Τάσσος"

Αυτή η έκδοση κυκλοφόρησε με αφορμή την ομώνυμη έκθεση στην Δημοτική Πινακοθήκη Καλαμάτας "Α. Τάσσος" τον Δεκέμβριο του 2010.

Ανακύκλωση-Επανάχρηση-Οικειοποίηση (Ιδιοποίηση)
Θανάσης Μουτσόπουλος

©2010 Δήμος Καλαμάτας

Κείμενο: ©2010 Θανάσης Μουτσόπουλος
Εικόνες: © οι φωτογράφοι, οι καλλιτέχνες και οι συλλέκτες

Καλλιτεχνική επιμέλεια: Ιφιγένεια Βασιλείου
Επιμέλεια κειμένων: Στυλιανός Τζιρίτας

Εκτύπωση: Παναγιώτης Δ. Δημόπουλος & ΣΙΑ Ο.Ε.

Περιεχόμενα

Πρόλογος Δημάρχου Καλαμάτας 5
Πρόλογος καλλιτεχνικού διευθυντή Δημοτικής Πινακοθήκης Καλαμάτας Α. Τάσσος 7

1. Η Κρίση της Τέχνης 9
2. Το Τέλος του Χειροποίπτου (η τέχνη στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής) και το Ready Made 15
3. Το Κολάζ ως Τέλος της Δεξιοτεχνίας 25
4. Φωτομοντάζ 39
5. Η αμφισβήτηση της καλλιτεχνικής διαδικασίας (Καταστασιακοί) 51
6. Το punk κολάζ 57
7. Η Τέχνη μετά το '60 και η Ελλάδα: Πτωχή Τέχνη, Πτωχά Υλικά 69
8. Το (προϋπάρχον) Καταναλωτικό Αντικείμενο: η εποχή της αφθονίας στην Ελλάδα 93

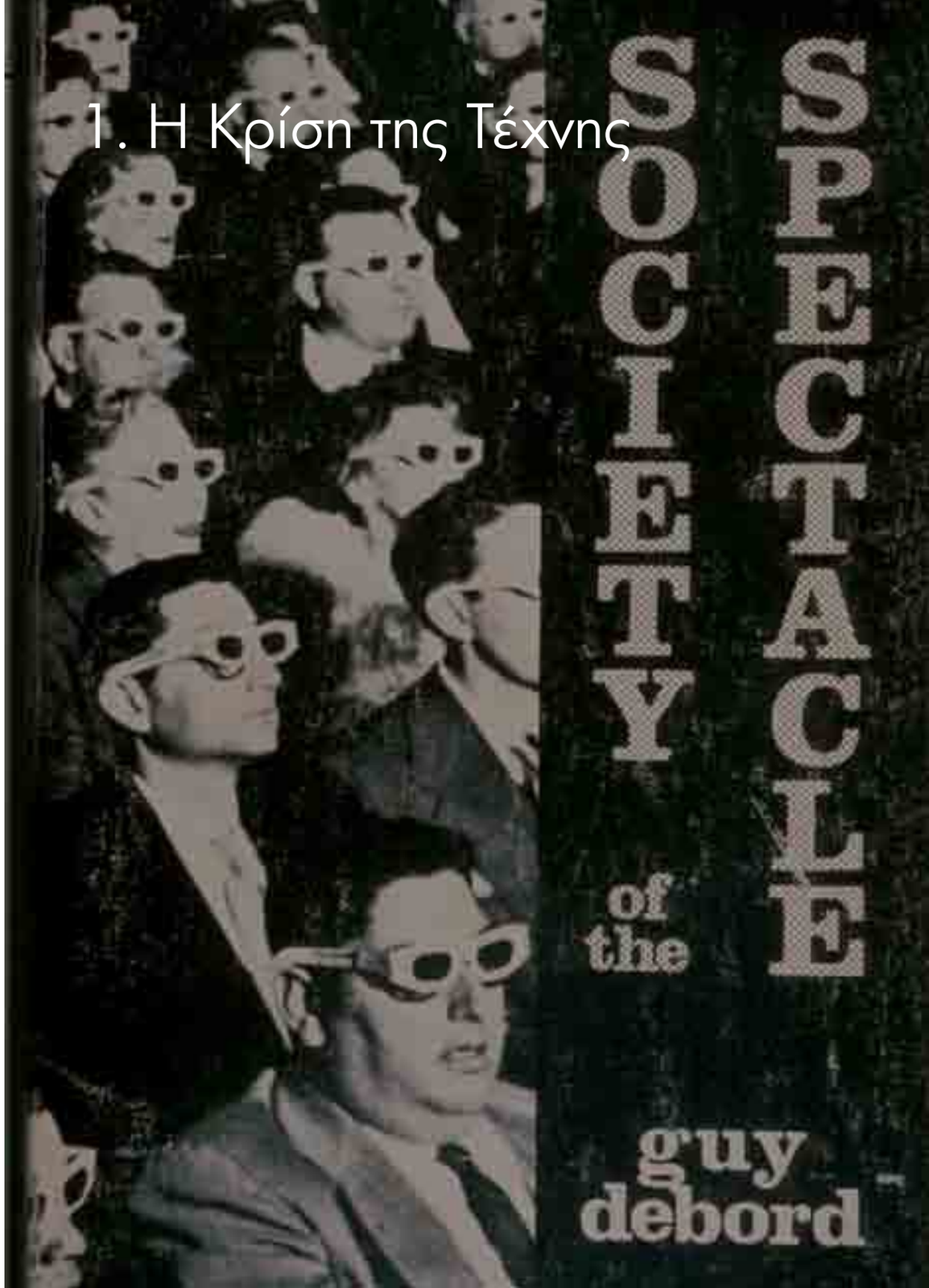
Το έτος 2010 βρίσκει τον πλανήτη μας σε μια οριακή στιγμή σχετικά με την επιβίωσή του. Ακόμη και άνθρωποι οι οποίοι πριν από μερικά χρόνια αδιαφορούσαν γι' αυτά τα θέματα, σήμερα νιώθουν μια έντονη ανησυχία. Έχω μια ιδιαίτερη πίστη στην ανάγκη για Ανακύκλωση των πραγμάτων που καταναλώνουμε, σε τόσο μεγάλες ποσότητες όπως είναι γενικά γνωστό. Νομίζω ότι η ενημέρωση γι' αυτά τα θέματα πρέπει να ξεκινάει από νωρίς, από τα σχολεία που προετοιμάζουν τις αυριανές γενεές της χώρας μας. Η Τέχνη μπορεί να παίξει κι αυτή έναν κεφαλαιώδη ρόλο στην αφύπνιση του Πολίτη. Με αυτή την αφορμή η Δημοτική Πινακοθήκη παρουσιάζει μια σημαντική ιστορική έκθεση η οποία φιλοδοξεί να παρουσιάσει τον ρόλο της Ανακύκλωσης στην καλλιτεχνική πορεία στην Ελλάδα. Οι θεατές θα έχουν μια σπάνια ευκαιρία να δουν σημαντικά έργα που προέρχονται από μια σειρά ιδιωτικές και δημόσιες συλλογές. Αυτά τα έργα παρουσιάζουν όλο το εύρος του φαινομένου τα τελευταία 50 χρόνια. Είμαι ιδιαίτερα περήφανος για το έργο που κάνει ο διευθυντής της Πινακοθήκης μας, Παναγιώτης Λαμπρινίδης, ο οποίος όλα αυτά τα χρόνια παρουσιάζει σημαντικές εκθέσεις στο κοινό της πόλης μας, εκπαιδεύοντας και επιμορφώνοντάς το στην πορεία. Έχω βαθειά πεποίθηση ότι αυτή η έκθεση θα αποτελέσει μια κορυφαία στιγμή αυτής της πορείας.

Παναγιώτης Ε. Νίκας
Δήμαρχος Καλαμάτας

Η ευαισθησία για την περιβαλλοντική κατάσταση στον κόσμο σήμερα μοιάζει να απλώνεται σε κάθε πλευρά της ανθρώπινης δραστηριότητας. Η προστασία του περιβάλλοντος, ο περιορισμός της βιομηχανικής παραγωγής και των απορριμμάτων, και κυρίως η πεποίθηση ότι η Ανακύκλωση είναι ο μόνος δρόμος για να προχωρήσουμε μπροστά μας απασχολούν όλο και περισσότερο. Ο χώρος των εικαστικών τεχνών δεν μπορεί να είναι εξαίρεση σ' αυτή την προβληματική. Με την έκθεση αυτή η Πινακοθήκη επιχειρεί να παρουσιάσει στο κοινό της Καλαμάτας (και όχι μόνο) την πιο "δύσκολη" πλευρά της τέχνης του 20ου αιώνα και του Μοντερνισμού. Είναι αλήθεια, το σημείο το οποίο δυσκολεύονται να καταλάβουν, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, οι θεατές της μοντέρνας και της σύγχρονης τέχνης, είναι αυτό της κατάρρευσης της δεξιοτεχνίας, της χειρωνακτικής δημιουργίας και, ακόμη, της ιδέας ότι ένα έργο τέχνης γίνεται εξολοκλήρου από έναν δημιουργό. Κι όμως αυτές οι εξελίξεις ήταν απολύτως λογικά επόμενα της κατάστασης που διαμορφώθηκε μέσα στον, ιδιαίτερα ταραγμένο, προηγούμενο αιώνα. Η βιομηχανική επανάσταση, η μηχανική αναπαραγωγή, η εν σειρά παραγωγή, η πληθώρα των αντικειμένων που κατακλύζουν αυτή την κοινωνία της κατανάλωσης ήταν μοιραίο να επηρεάσουν και την καλλιτεχνική παραγωγή. Και αυτές οι εξελίξεις φυσικά δεν περιορίστηκαν στις εικαστικές τέχνες αλλά εμφανίζονται τακτικά στη μουσική, τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία. Ας το αποδεχτούμε, ο καλλιτέχνης σήμερα είναι πρωτίστως ένας νοήμων δημιουργός, ένας σκεπτόμενος άνθρωπος και δευτερευόντως ένας κατασκευαστής, ένας χειρώνακτας. Αυτή η έκθεση φιλοδοξεί να παρουσιάσει την εξέλιξη του φαινομένου της χρήσης προϋπαρχόντων αντικειμένων στην εικαστική δημιουργία της χώρας μας από τη δεκαετία του '60 μέχρι σήμερα. Με ιδιαίτερη περηφάνια θέλω να τονίσω εδώ ότι πρώτη φορά παρουσιάζεται μια τέτοια έκθεση στη χώρα μας και χαίρομαι ιδιαίτερα που αυτό γίνεται με μια ιδιαίτερα σοβαρή ιστορική προσέγγιση όπως ελπίζω ότι θα διαπιστώσετε ξεφυλλίζοντας αυτή την έκδοση. Είναι η δεύτερη φορά που η πινακοθήκη μας συνεργάζεται με τον ιστορικό τέχνης Θανάση Μουτσόπουλο, μετά από την ιδιαίτερα επιτυχημένη έκθεση "Μεγάλος Ύπνος" που διοργανώσαμε το καλοκαίρι του 2008. Εκτιμώ τη ματιά του στην επιμελητική προσέγγιση, ιδιαίτερα λόγω της έντονα θεωρητικής και ιστορικής κάλυψης των θεμάτων. Είμαι αισιόδοξος ότι και αυτή η συνεργασία μας θα αφήσει τις καλύτερες εντυπώσεις.

Παναγιώτης Λαμπρινίδης
Καλλιτεχνικός Διευθυντής

1. Η Κρίση της Τέχνης



Andy Warhol, *Κουτιά Brillo*, 1964
(προηγούμενη σελίδα) εξώφυλλο του βιβλίου του Guy Débord, *Η Κοινωνία του Θεάματος* (αγγλική έκδοση)

Οποιαδήποτε συζήτηση γύρω από την ύπαρξη ελλαδικής πρωτοπορίας στις εικαστικές τέχνες (και όχι μόνον) κινδυνεύει να βυθιστεί κάτω από το βάρος της κυνικής παρατήρησης ότι αυτή δεν είναι μια επαρχιακή εκδοχή των εξελίξεων στα μητροπολιτικά κέντρα της Δύσης. Σύμφωνα με αυτή την οπτική ματιά μια περιφερειακή χώρα όπως η Ελλάδα θα τρέχει μονίμως καταϊδρωμένη στο (μάταιο αυτό) κυνήγι της πρωτοπορίας. Ο Μάνος Στεφανίδης γράφει:

Συχνά σκέφτομαι ότι η ελληνική τέχνη υπάρχει ερήμην, αν όχι της τέχνης γενικώς, πάντως ερήμην της παγκόσμιας ιστορίας της. Μοιάζει η ελληνική δημιουργία να είναι ένα ερζάτς φαινόμενο, ένα είδωλο όπου στα μεγάλα ονόματα και στους μεγάλους σταθμούς της διεθνούς «τέχνης» αντιστοιχούν οι δικοί μας τοπικοί «ήρωες», σχεδόν σε πλήρη αντιστοίχιση.[1]

Σήμερα το δυσκολότερο πράγμα μοιάζει να είναι το να ορίσεις το έργο τέχνης, παρά το γεγονός ότι το πραγματικό πρόβλημα είναι ακριβώς το αντίθετο: δεν έχει πλέον κανένα νόημα ν' αναρωτιέται κανείς αν ένα έργο μπορεί να είναι τέχνη, αφού η απάντηση είναι πάντα καταφατική (αν κάποιος «καλλιτέχνης» το έχει ορίσει ως τέτοια). Όπως γράφει ο Boris Groys «*ένα έργο τέχνης δεν μπορεί σήμερα να "παραχθεί" ως τέτοιο, παρά μόνο να παρουσιαστεί ως τέτοιο*». Ή, όπως λέει ο φιλόσοφος Arthur Danto, «*τίποτε δεν είναι έργο τέχνης χωρίς την ερμηνεία που θα το καταστήσει τέτοιο*».
Το άλλο θεμελιακό πρόβλημα μοιάζει να είναι το θεσμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο υπάρχει το καλλιτεχνικό έργο. Ο ίδιος ο θεσμός του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης μοιάζει με οξύμωρο σχήμα αφού τα μουσεία, από την ίδρυσή τους, προορίζονταν να συγκεντρώνουν το παρελθόν και όχι το παρόν. «*Τα πράγματα σήμερα δεν είναι όπως παλιά*», γράφει ο Groys, «*όταν η τέχνη παραγόταν εξωθεσμικά και μόνον εκ των υστέρων γινόταν αντικείμενο των συλλογών και των εκθέσεων, αντικείμενο, δηλαδή, επανέκθεσης. Σήμερα η τέχνη αποκτά για πρώτη φορά υπόσταση στους ίδιους τους χώρους τέχνης. Ακριβώς γι' αυτό είναι σύγχρονη τέχνη –επειδή είναι άμεσα παρούσα, επειδή εκδηλώνεται μπροστά στα μάτια μας, επειδή η γένεση και η παρουσίασή της λαμβάνουν χώρα την ίδια στιγμή. Γι' αυτό το λόγο, η σύγχρονη τέχνη υπονομεύει τη συνηθισμένη χρονική ακολουθία: πρώτα παράγει ο καλλιτέχνης ένα έργο τέχνης, έπειτα ο συλλέκτης επιλέγει από το σωρό των έργων που έχουν ήδη παραχθεί και, τέλος, τα επιλεγμένα έργα παρουσιάζονται στον θεατή. Ο δημιουργός σύγχρονης τέχνης, αντίθετα, παράγει, επιλέγει και παρουσιάζει ταυτόχρονα –και μάλιστα εξαρχής, σ' ένα διάλογο με τους επιμελητές και το κοινό*».

Το τέλος της τέχνης δεν ήρθε (ακόμη;) απ' ό,τι φαίνεται στην επέκταση και στην διάδοση του συστήματος των μουσείων, των σχολών καλών τεχνών και του εμπορίου

[1] Μάνος Στεφανίδης, *Ο Πολιτισμός στην Εποχή της Μελαγχολίας*, Αντί-Πολύτυπο, 2004, σ. 26

της τέχνης. Ακόμη και με τη συντηρητικότερη έννοια του όρου, οι πιο παραδοσιακές μορφές του είδους, ζωγραφική και γλυπτική, συνυπάρχουν αρμονικά (;) με τα νέα (;) μέσα της φωτογραφίας, του βίντεο, των πολυμέσων και των εγκαταστάσεων. Όμως, παράλληλα με τη μακροζωία της, η σύγχρονη τέχνη δεν μοιάζει πια "σύγχρονη", με την έννοια ότι δεν είναι βέβαιο ότι βρίσκεται σε συγχρονία (ή συμφωνία) με την ίδια της την εποχή. Αν η πρώτη αρχή της ιστορίας της τέχνης, όπως την έθεσε κάποτε ο Heinrich Wölfflin, είναι ότι «*δεν είναι δυνατά όλα τα πράγματα σε όλες τις εποχές, τότε αυτό μοιάζει να ανατρέπεται στην εποχή μας, για καλό ή για κακό, με αποτέλεσμα για ορισμένους σχολιαστές η ιστορία της τέχνης να είναι τόσο χρεοκοπημένη όσο και η τέχνη*». Ο Adorno ψέλλισε τη δική του εκδοχή για "Το Τέλος της Τέχνης" σε μία εποχή όπου τέτοιοι αφορισμοί -σε ό, τι αφορά το τέλος της ιδεολογίας ή της φιλοσοφίας, μεταξύ άλλων- εκρύγνονταν με πολύ συχνούς ρυθμούς. Το 1965, για παράδειγμα, ο μινιμαλιστής καλλιτέχνης Donald Judd ισχυρίστηκε ότι η γραμμική ιστορία έφτασε σε ένα τέλος· και λίγο μετά ο "εννοιακός" Joseph Kosuth ανακοίνωσε ότι η μοντέρνα ζωγραφική και γλυπτική τελείωσαν. Δύο διαφορετικές εκδοχές του τέλους εμφανίστηκαν κατά την διάρκεια της δεκαετίας του ’80. Η πρώτη, μεταστρουκτουραλιστική, είχε έναν θριαμβευτικό τόνο: η τέχνη δεν υπάρχει πια, η "αναπαράσταση" είναι τα πάντα, η ιστορία και η θεωρία της τέχνης αντικαθίστανται από την ιστορία και τη θεωρία της αναπαραστατικότητας. Η δεύτερη, μαρξιστική, ήταν ακόμη πιο απελπισμένη: εδώ η τέχνη αντικαθίσταται από την "εικόνα", το κυριότερο προϊόν στην καταναλωτική κοινωνία, σε μια οικονομία του θεάματος, στα πλαίσια της οποίας η τέχνη δεν μπορεί πλέον να υποκρίνεται ότι υπάρχει. Για ριζοσπαστικούς κριτικούς όπως ο Guy Débord, η πρωτοπορία ήταν ήδη χρεωκοπημένη. «*Το Νταντά προσπάθησε να απορρίψει την τέχνη χωρίς να το συνειδητοποιήσει*», έγραφε στην *Κοινωνία του Θεάματος* (1967), «*και ο Σουρεαλισμός προσπάθησε να τη συνειδητοποιήσει χωρίς να την απορρίψει!*»[2] Για τον Débord, κάθε προσπάθεια να αναβιώσει κάποιος τέτοιες προσπάθειες, όπως στα διάφορα νέο-νταντά των δεκαετιών του ’50 και του ’60 (όπως για παράδειγμα το CoBrA ή το Fluxus), ήταν φαρσικές προσπάθειες.

Πέθανε όμως η τέχνη τελικά, μέσα σ’ αυτή τη στοιβάδα αμφισβητήσεων, κρίσεων, συμβάσεων και ρουτίνας; Όπως, ανήγγειλαν, εξάλλου μια σειρά από διεισδυτικούς αναλυτές της νεωτερικότητας και της τέχνης του 20ου αιώνα, με πρώτο και καλύτερο τον Adorno. «*Οι ανακοινώσεις που αναγγέλλουν τον θάνατο της πραγματικότητας -όπως συνέβη με τον θάνατο της λογικής, τον θάνατο των διανοουμένων, τον θάνατο της σοβαρής λογοτεχνίας- μοιάζει να έχουν γίνει αποδεκτές χωρίς ιδιαίτερη σκέψη από πολλούς που προσπαθούν να καταλάβουν τι δεν πάει καλά, ή τι λείπει, ή τι θριαμβεύει ηλιθιωδώς στη σύγχρονη πολιτική και τον σύγχρονο πολιτισμό. Να δηλώνεις πως η πραγματικότητα έχει γίνει θέαμα*[3] *είναι αποσβολωτικός επαρχιωτισμός*».[4]

Μένει, βεβαίως, να συζητήσουμε τη διαδικασία μέσω της οποίας κάποιος γίνεται καλλιτέχνης ή, πιο σωστά, αποκτά αναγνωρίσιμη υπογραφή. Η θέση αυτή, παρότι

[2] Guy Débord, *The Society of the Spectacles*, μτφρ. D. Nicholson-Smith, Zone Press, 1994, σ. 136

[3] Εδώ n Sontag μοιάζει ν’ απαντάει στον Débord και την *Κοινωνία του Θεάματος*

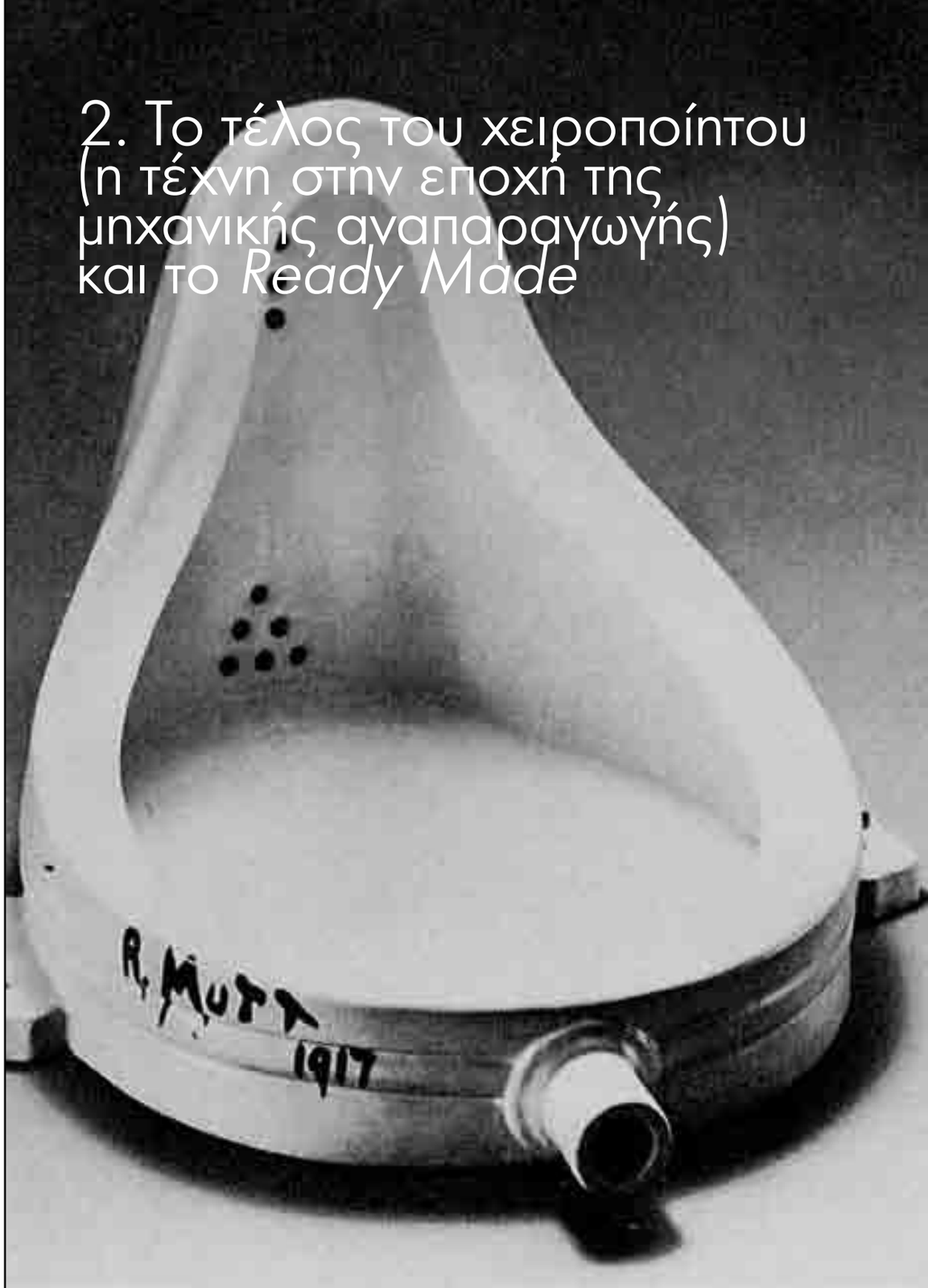
[4] Susan Sontag, *Παρατηρώντας τον Πόνο των Άλλων*, μτφρ. Σ. Βελέντζας, Scripta, 2003, Σ. 114-5

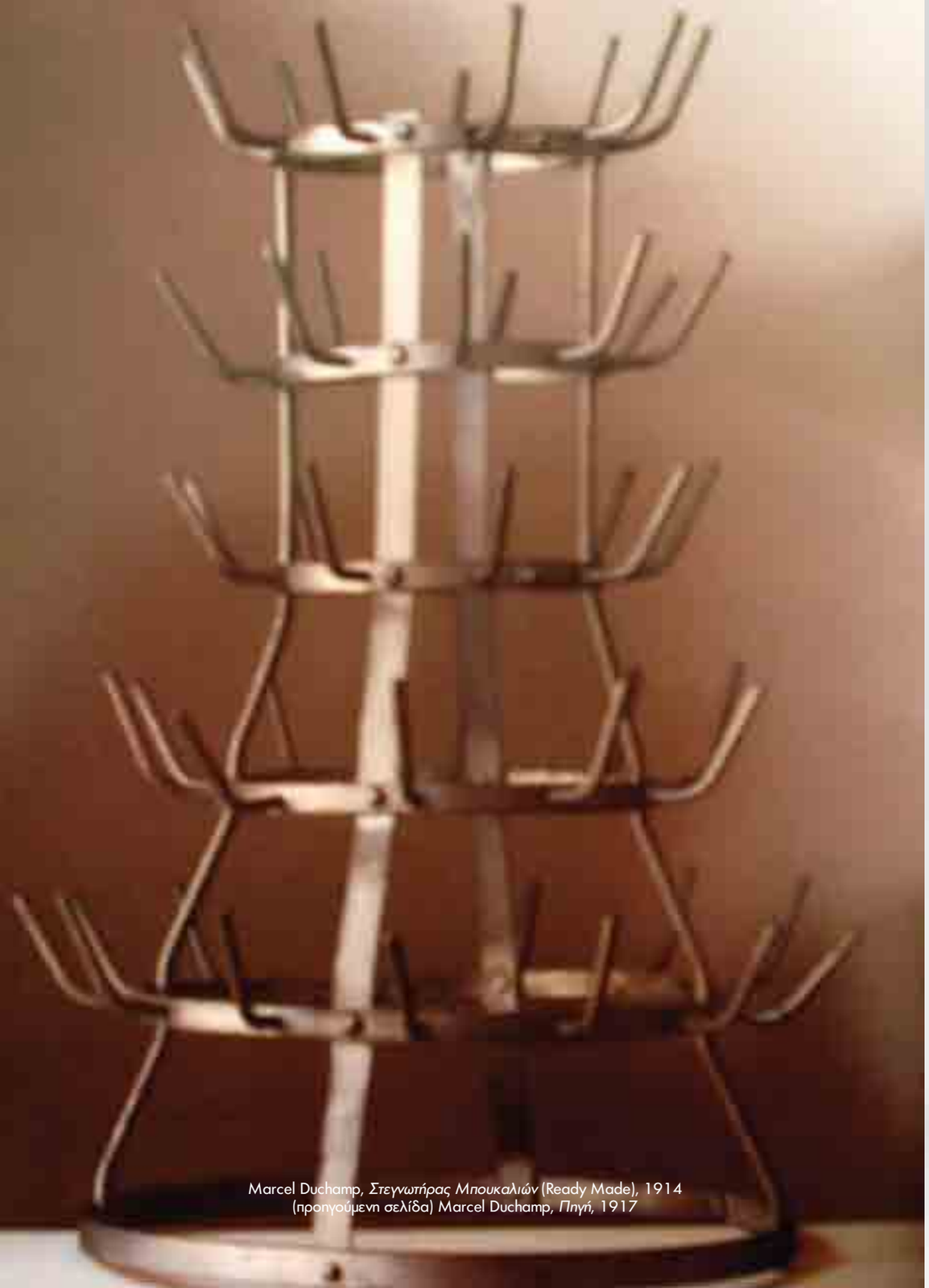
φαίνεται αρχικά ότι σηματοδοτεί το τέλος της χεγκελιανής ιστορίας της τέχνης (μοντέρνας ή όχι), στην ουσία αποτελεί την επιτομή της –τη μετατροπή της τέχνης σε φιλοσοφία, υπογραμμίζει ο Hal Foster. Ο Danto είχε μια παρόμοια σύλληψη, η οποία βασίστηκε στην πρώτη συνάντησή του με το *Κουτί Brillo* του Andy Warhol. Σύμφωνα μ’ αυτήν, ο Warhol τελειοποίησε το ερώτημα του Marcel Duchamp, «Τι είναι Τέχνη;», κι έτσι, συνειδητά ή ασυνείδητα, έφερε την τέχνη σε μια φιλοσοφική αυτογνωσία. Όμως, την ίδια στιγμή που συνέβαινε αυτό, η τέχνη δεν είχε πια κανέναν φιλοσοφικό σκοπό να επιτελέσει. Οι βασικοί της στόχοι (αναπαράσταση, συμβολισμός, γεωμετρικοί ή αισθητικοί στόχοι) είχαν καταρρεύσει, κι έτσι μπορούσε πια να κάνει οτιδήποτε ήθελε και στη συνέχεια να αναλυθεί και να αξιολογηθεί, αν είναι πλέον αυτό δυνατόν, από τον κριτικό με όποια φιλοσοφικά κριτήρια αυτός επιλέξει και σύμφωνα με τα δικά του ενδιαφέροντα. Αυτή η οριακή κατάσταση «Τέλους της Τέχνης» μοιάζει ν’ αφήνει απεριόριστες εκφραστικές δυνατότητες: όλα επιτρέπονται. Σε συνδυασμό με τη σταδιακή κατάλυση (;) των ηθικών, θρησκευτικών, νομικών ή κοινωνικών περιορισμών που θα συνιστούσαν κάτι που θα ονομάζαμε «λογοκρισία», ο σημερινός καλλιτέχνης μοιάζει να μη σταματάει πουθενά. Η τέχνη παρουσίασε την αισθητική σύλληψη της αντι-τέχνης. Καμιά τέχνη δεν είναι πλέον νοητή χωρίς αυτό το στοιχείο, χωρίς τον αυτοσαρκασμό, την εκ των έσω ανατροπή της ή, ακόμη, και την αυτοκατάργησή της.

Η μεγαλοπρεπής και παράδοξη διατύπωση του Kant ότι τα έργα τέχνης είναι "χωρίς σκοπό", δηλαδή αποχωρισμένα από την εμπειρική πραγματικότητα, και δεν είναι προορισμένα να ωφελούν την αυτοσυντήρηση και τη ζωή, «*…δεν μας επιτρέπει να αποκαλούμε το νόημα των έργων τέχνης σκοπό τους, παρά τη συγγένειά του με την εσωτερική τελεολογία*», ξεκαθαρίζει ο Adorno. Μετά απ’ όλες αυτές τις φιλοσοφικές υπερβάσεις, παραμένουν μερικά πιο πραγματιστικά ερωτήματα: χρειαζόμαστε ακόμη το έργο τέχνης στα σπίτια μας; Θεωρούμε ότι η ανάγκη να τροφοδοτούνται τα μουσεία θα παραμένει ανεξάντλητη; Θα συνεχίσουμε να γεμίζουμε τους λευκούς τοίχους των κατοικιών μας πάνω και εκατέρωθεν (του κεντρικού πλέον στοιχείου) της τηλεόρασης; Και αν παραμένει πάντα η δυνατότητα να επιλέγουμε ή να συνδυάζουμε "έργα τέχνης" από μια γκάμα πέντε χιλιάδων χρόνων ανθρώπινης δημιουργίας (όχι απαραίτητα στην αυθεντική τους μορφή) αλλά και διανύοντας το εύρος όλης της γήινης γεωγραφίας (Ευρώπη, Αμερική, Αφρική, Ασία, Ωκεανία), εξακολουθεί όμως να παραμένει δύσκολο το να φανταστεί κάποιος ποια χρήση μπορούν να έχουν σε σπίτια –ακόμη και τεράστιας επιφάνειας– μια πληθώρα εικαστικών εγκαταστάσεων ή προβολών βίντεο. Στην τελευταία περίπτωση, οι βιντεοκασέτες ή τα DVD αυτών των καλλιτεχνικών έργων, πληρωμένων σε τιμές αντίστοιχες των παραδοσιακών έργων τέχνης (ακριβώς επειδή "*η ιδέα μετράει*"), καταλήγουν σε μια διάταξη αντίστοιχη μ’ αυτή που στα "συνηθισμένα" σπίτια έχουν οι ταινιοθήκες ή οι δισκοθήκες. Οι εγκαταστάσεις [*installations*], από την άλλη, μοιάζουν όλο και περισσότερο να γίνονται με αποκλειστικό target group τα (όποια) μουσεία σύγχρονης τέχνης ή έναν πολύ περιορισμένο αριθμό συλλεκτών που λειτουργούν κι αυτοί σε μουσειακό επίπεδο.

«*Προκαλώ έναν φίλο της ζωγραφικής*», έγραφε κάποτε ο Georges Bataille, *«να αγαπήσει έναν πίνακα όσο ένας φετιχιστής αγαπάει ένα παπούτσι»*. Συντηρείται κάπου (ακόμη) αυτό το πάθος στα όρια της διαστροφής για το σύγχρονο καλλιτεχνικό αντικείμενο; Και αν ναι, πού βρίσκεται αυτό; Στους χώρους φύλαξης των ιδιωτικών συλλογών; Σε ομάδες "οπαδών" και "φανατικών" της τέχνης ή των καλλιτεχνών; Στις σελίδες πολεμικών άρθρων του εξειδικευμένου τύπου ή των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης;

2. Το τέλος του χειροποίητου (η τέχνη στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής) και το *Ready Made*





Marcel Duchamp, *Στεγνωτήρας Μπουκαλιών* (Ready Made), 1914
(προηγούμενη σελίδα) Marcel Duchamp, *Πηγή*, 1917

Man Ray, *Δώρο*, 1921

Piero Manzoni, *Το σκατό του καλλιτέχνη*, 1961

Κωστής, Α ↔ Ω, 1979.

Κωστής [Τριανταφύλλου], *Άπτλο*, 1969

Όταν η τέχνη ήταν αποτέλεσμα χειροτεχνικών μεθόδων, η προσφορά καλλιτεχνικών δημιουργημάτων είχε αναπόφευκτα εγκλωβιστεί, και στην περίπτωση που υπήρχε αυξημένη ζήτηση ενός έργου, οι τιμές έπαιρναν ανοδική πορεία. Εξακολουθούν να υπάρχουν πολλοί καλλιτέχνες οι οποίοι ορίζουν την αξία μέσω της ατομικής τους επίπονης χειρονακτικής εργασίας ή εκείνης των βοηθών τους, προκειμένου να δημιουργήσουν μοναδικά, μη αναπαραγόμενα έργα. Εντούτοις, καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 οι καλλιτέχνες παρουσίαζαν την τάση να χρησιμοποιούν τεχνικά και αναπαραγόμενα μέσα -κυρίως φωτογραφίες και βίντεο- και οι περιορισμοί της παραγωγής κατέληξαν να είναι επίπλαστοι.[5] Ο Walter Benjamin ξεκινάει το (ιστορικό πλέον) κείμενο του, «Η Τέχνη στην Εποχή της Μηχανικής Αναπαραγωγής», με ένα απόσπασμα του Paul Valery:

«Η θεμελίωση των καλών τεχνών και η καθιέρωση των διαφόρων τύπων τους ανάγεται σε μια εποχή που διέφερε οριστικά απ' τη δική μας, και σε ανθρώπους των οποίων η εξουσία πάνω στα πράγματα και τις καταστάσεις ήταν μηδαμινή σε σύγκριση με τη δική μας. Όμως η εκπληκτική ανάπτυξη που γνώρισαν τα μέσα μας, ως προς την προσαρμοστική τους ικανότητα και την ακρίβειά τους, μας ανοίγει για το εγγύτερο μέλλον την προοπτική των πιο ριζικών αλλαγών στην αρχαία βιομηχανία του Ωραίου. Σ' όλες τις τέχνες υπάρχει μια υλική πλευρά, που δεν μπορεί πλέον ν' αντιμετωπίζεται όπως πρώτα. Δεν μπορεί πλέον να ξεφύγει απ' τις επιδράσεις της σύγχρονης επιστήμης και της σύγχρονης πρακτικής. Εδώ και είκοσι χρόνια ούτε η ύλη, ούτε ο χρόνος είναι πια αυτό που ανέκαθεν ήταν. Πρέπει να περιμένει κανείς πως καινοτομίες τόσο μεγάλες θα μεταβάλλουν ολόκληρη την τεχνική των τεχνών, θα επηρεάσουν έτσι ακόμη και την έμπνευση και τελικά ίσως φτάσουν στο σημείο ν' αλλάξουν ακόμη και την ίδια την έννοια της τέχνης κατά τον πιο γοητευτικό τρόπο.»[6]

Marcel Duchamp, *Ρόδα Ποδηλάτου* (Ready Made)

Ο Benjamin έστησε όλο το φιλοσοφικό πλαίσιο για να ανατραπεί θεσμικά όλη η εξέλιξη της τέχνης, όμως έπρεπε να έρθει η πολεμική ανατροπή της καλλιτεχνικής διαδικασίας

[5] Julian Stalabrass, *Η Σύγχρονη Τέχνη*, μτφρ. Μ. Μαντζανάς, Ελληνικά Γράμματα, 2007, σ. 91

[6] Paul Valery, «La conquête de l'ubiquité», *Oeuvres*, tome II, *Pieces sur L' Art*, Gallimard-Bibliothèque de la Pleiade, 1960. http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/conquete_ubiguite/valery_conquete_ubiquite.pdf

που έφερε το Dada για να δοθεί ένα οριστικό τέλος στα δεδομένα. Οι συμμετέχοντες στο κίνημα ήθελαν (μαζί με άλλα πράγματα) να πλήξουν θανάσιμα την κυρίαρχη αισθητική, τις παραδοσιακές μορφές τέχνης, τη λειτουργία των Σχολών Καλών Τεχνών και τη δεξιοτεχνία. Για τη χρήση του *κολάζ* [collage] στο κίνημα θα αναφερθούμε παρακάτω, όμως έχει ιδιαίτερη σημασία κανείς να καταλάβει τη ρήξη που θα προκαλέσει η χρήση του Ready Made [*προϋπάρχοντος αντικειμένου*] από τον Marcel Duchamp. Ο Hans Richter, εκ των πρωταγωνιστών του κινήματος του Dada, γράφει:

Meret Oppenheim, *Φλιτζάνι καλυμμένο με γούνα*, 1936

«Το ready made ήταν η λογική συνέπεια της απόρριψης από μέρους του Duchamp της τέχνης και της υποψίας του ότι η ζωή ήταν χωρίς νόημα. Εξέθεσε σε ένα κοινό ειδημόνων μια ρόδα ποδηλάτου στηριγμένη σε ένα σκαμνί, μια θήκη για μπουκάλια και, τέλος, ένα ουροδοχείο. Ο Duchamp δήλωσε πως αυτά τα ready mades μετατρέπονταν σε έργα τέχνης από τη στιγμή που εκείνος το δήλωνε. Όταν εκείνος "διάλεγε" το ένα ή το άλλο αντικείμενο, ένα φτυάρι για κάρβουνα ας πούμε, αυτό αναδυόταν από τη λησμονιά των μη υπολογίσιμων αντικειμένων στο ζωντανό κόσμο των έργων τέχνης: κοιτάζοντάς το, μετατρεπόταν σε τέχνη! Αυτή η προμελετημένη διαδικασία "υποκειμενοποίησης" του κόσμου των αντικειμένων, με το να αντιμετωπίζεται ο κόσμος αυτός σαν πρώτη ύλη σε έργα τέχνης, ακολουθήθηκε σε διάφορες περιπτώσεις και από τον [Hans/Jean] Arp, τον [Kurt] Schwitters και τον [Marcel] Janko, όμως ποτέ δεν διατυπώθηκε με την καρτεσιανή ακρίβεια που χαρακτήριζε την περίπτωση του Duchamp. Όποιος προσπάθησε να αντλήσει αισθητική απόλαυση (κάτι που ο Duchamp όχι μόνο δεν επιδίωκε αλλά και απέφευγε δραστικά) απ' αυτά τα ready mades, θαυμάζοντας ίσως το "ρυθμό" της θήκης των μπουκαλιών ή της αλαφράδας και την κομψότητα της ρόδας του ποδηλάτου, θα πρέπει να μη μπόρεσε σίγουρα να κρατήσει αυτή τη στάση όταν αντιμετώπισε το ουροδοχείο.»[7]

Ο Duchamp, μαζί με άλλους γάλλους ντανταϊστές, όπως ο Francis Picabia, κατέφθασε στη Νέα Υόρκη το 1915. Η καθοριστική στιγμή στην ιστορία της τέχνης ήρθε τον Απρίλιο του 1917 όταν παρουσίασε εκεί την *Πηγή* (Το Ουρητήριο). Δεν γνωρίζουμε καν με απόλυτη βεβαιότητα ότι ο Marcel Duchamp είναι πράγματι ο δημιουργός της *Πηγής*. Ο ίδιος κάποτε την απέδωσε σε μια φίλη του καλλιτέχνη. Πολλοί κριτικοί αμφισβητούν

7 Χανς Ρίχτερ, *Ντανιά*, μτφρ. Α. Ρικάκης, εκδόσεις Υποδομή, 1983, σ. 133

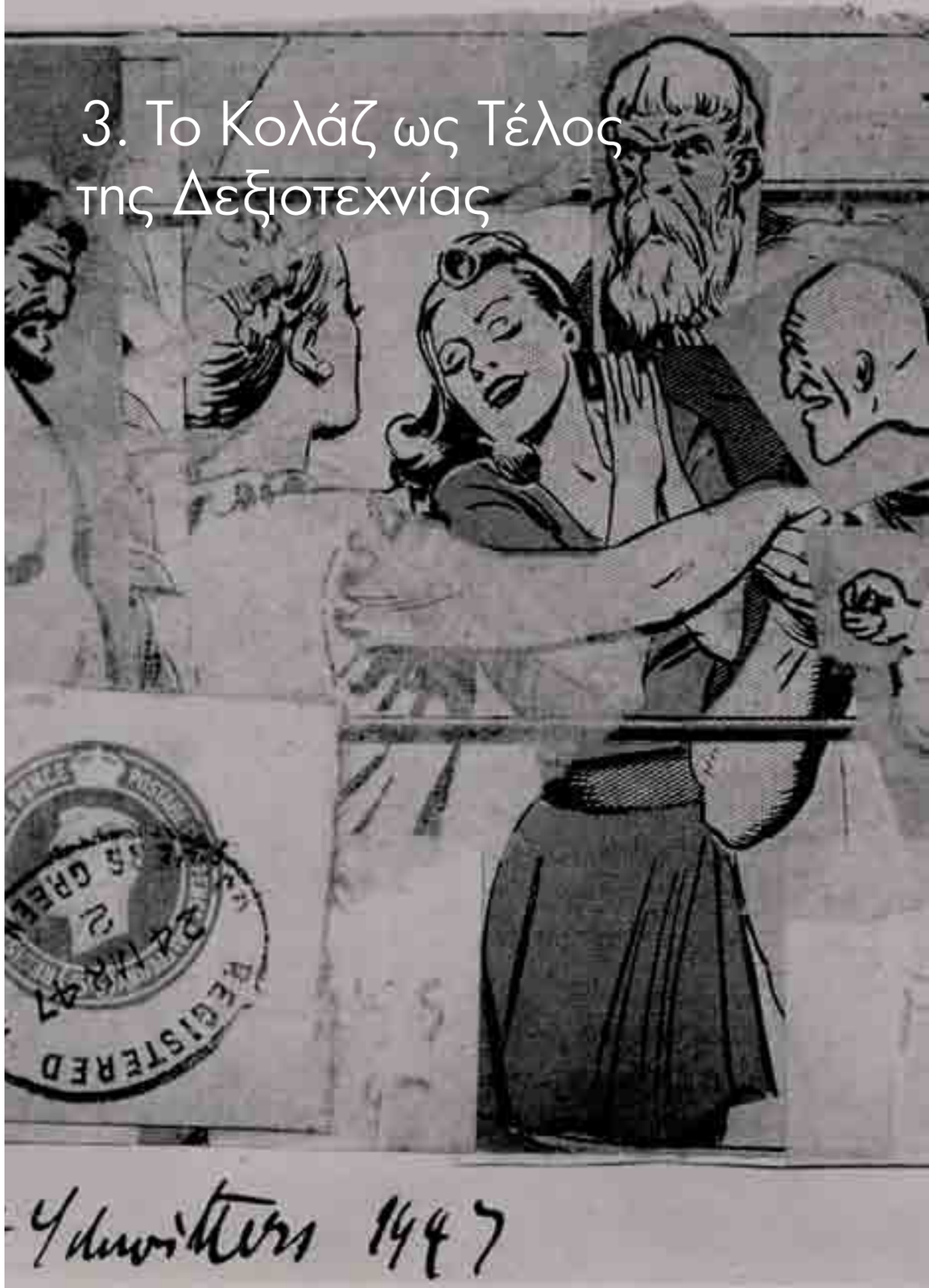
ότι η *Πηγή* είναι τέχνη, όμως οι περισσότεροι παραδέχονται τη σημασία της στην ιστορία της τέχνης και της αισθητικής. Άλλοι δέχονται την καλλιτεχνική της ταυτότητα όμως αρνούνται τη σημασία της. Για να ολοκληρώσουμε τον κύκλο των διαφορετικών προσεγγίσεων στο θέμα, κάποιοι ισχυρίζονται ότι η *Πηγή* δεν είναι ούτε καλλιτεχνικό έργο, ούτε αντικείμενο ιστορικής σημασίας.[8] Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι η *Πηγή* κατέληξε να είναι, ταυτόχρονα, το πιο αρχετυπικό αλλά και το πιο γελοιοποιημένο έργο του μοντερνισμού. Προφανώς το «χιούμορ της τουαλέτας» που προκαλεί το έργο δεν είναι ένα στοιχείο που διέφυγε από τον Duchamp. Όχι μόνο δεν φτιάχνει κάτι «με τα χεράκιά του» αλλά ιδιοποιείται το πιο ταπεινό και χυδαίο των αντικειμένων, και μάλιστα των βιομηχανικών. Αυτό που ακολουθεί ο καλλιτέχνης είναι στην ουσία μια αλχημιστική διαδικασία: με το ίδιο τρόπο που οι αλχημιστές του Μεσαίωνα επιδίωκαν να μετατρέψουν τον κασσίτερο σε χρυσό ή η Θεία Λειτουργία τον Άρτο σε Σώμα του Χριστού, ο Duchamp μετατρέπει τη βιομηχανική χυδαιότητα σε έργο τέχνης. Η συνέχεια απέδειξε ότι η *Πηγή* αποδείχτηκε κάτι παραπάνω από απλό έργο τέχνης, και όχι μόνο ιστοριογραφικά. Αν και η πρωτότυπη *Πηγή* χάθηκε/καταστράφηκε, η μεταγενέστερη εκδοχή της (και μάλιστα πολλαπλή) κατέληξε να πουληθεί σε εξωφρενικές τιμές (ένα δε από αυτά τα αντίτυπα αγοράστηκε από συλλέκτη με βάση την Ελλάδα). Στην ίδια παράδοση, μια σειρά έργων άλλων καλλιτεχνών θα προστεθούν. Μερικά έργα του Man Ray, ιδιαίτερα το έργο *Κούπα Τσαγιού καλυμμένο με γούνα* της Meret Oppenheim, του 1936. Ουσιαστικά το μόνο έργο που μπόρεσε να πάει ένα βήμα πιο πέρα την έννοια του σοκαριστικού μη-έργου τέχνης θα είναι το έργο *Merde d' Artiste* [Το σκατό του καλλιτέχνη] του Piero Manzoni. Εδώ το προϋπάρχον αντικείμενο είναι κάτι ακόμη πιο σκατολογικό, αφού κάθε κονσέρβα (ισχυρίζεται ότι) περιέχει μια συγκεκριμένη ποσότητα από τα περιττώματα του καλλιτέχνη, την οποία μάλιστα πουλάει στην έκθεση στην τιμή του χρυσού εκείνη τη στιγμή. Ο Richter γράφει:

«Η ανακάλυψη του Duchamp φέρνει τη σφραγίδα μιας οριστικής δήλωσης –που είναι και τελεσίδικη, αφού συμπεριλαμβάνει και τον εαυτό του μέσα στα πλαίσια της ειρωνείας της. Είναι, στο κάτω κάτω, και ο ίδιος καλλιτέχνης –άλλο παράδοξο κι αυτό. Βέβαια, η θήκη για τα μπουκάλια και το ουροδοχείο δεν είναι τέχνη. Όμως, η διακωμώδηση που υποτείνει αυτό το απροκάλυπτο ξεσκέπασμα των «ιερών και οσίων» προχωράει τόσο βαθιά ώστε να δημιουργείται κάποιο είδος ανεστραμμένο θαυμασμού, ο οποίος και επευφημεί την ίδια του την κηδεία (την κηδεία, δηλαδή, των «ιερών και οσίων»). Αυτή η διακωμώδηση βρίσκει ανταπόκριση σε όλους μας. Όλοι νιώθουμε ότι από την επιστημονική μας πίστη λείπει κάτι, ότι η πραγματικότητα δεν βρίσκεται πουθενά, ούτε καν μέσα μας, ότι αυτές οι θήκες για μπουκάλια και τα φτυάρια δεν είναι παρά εκφράσεις της κενότητας ενός κόσμου μέσα στον οποίο όλοι μας παραπατάμε. Η θήκη λέει: «Η Τέχνη είναι σκουπίδια». Το ουροδοχείο λέει: «Η Τέχνη είναι ένα κόλπο»[9].

8 William A. Camfield, «Marcel Duchamp's *Fountain*: Its History and Aesthetics in the Context of 1917», *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, επιμ. R. Kunenzli, F. Naumann, MIT Press, 1990, σ. 64-70

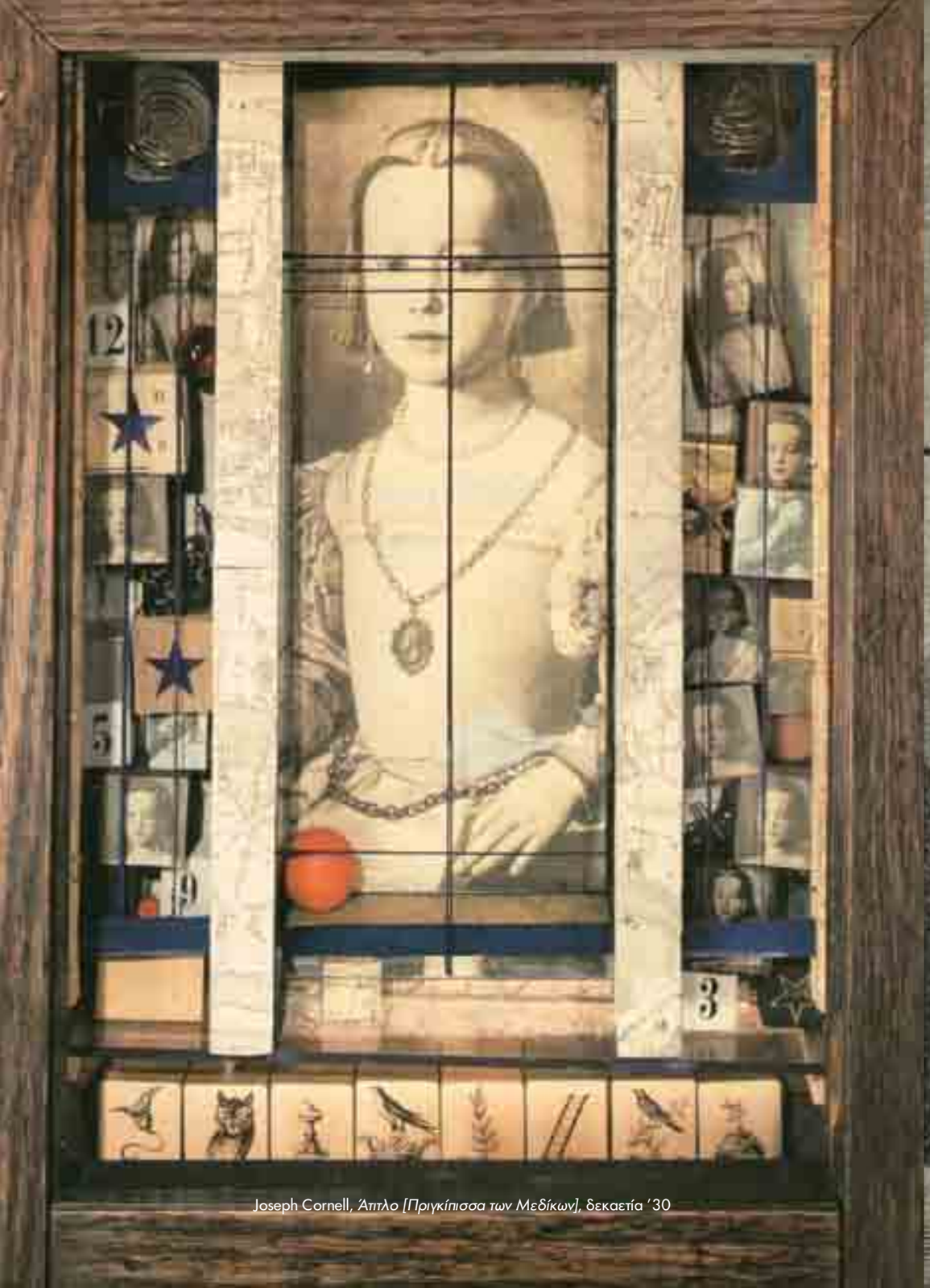
9 Ρίχτερ, *ό.π.*, σ. 135-6

3. Το Κολάζ ως Τέλος της Δεξιοτεχνίας



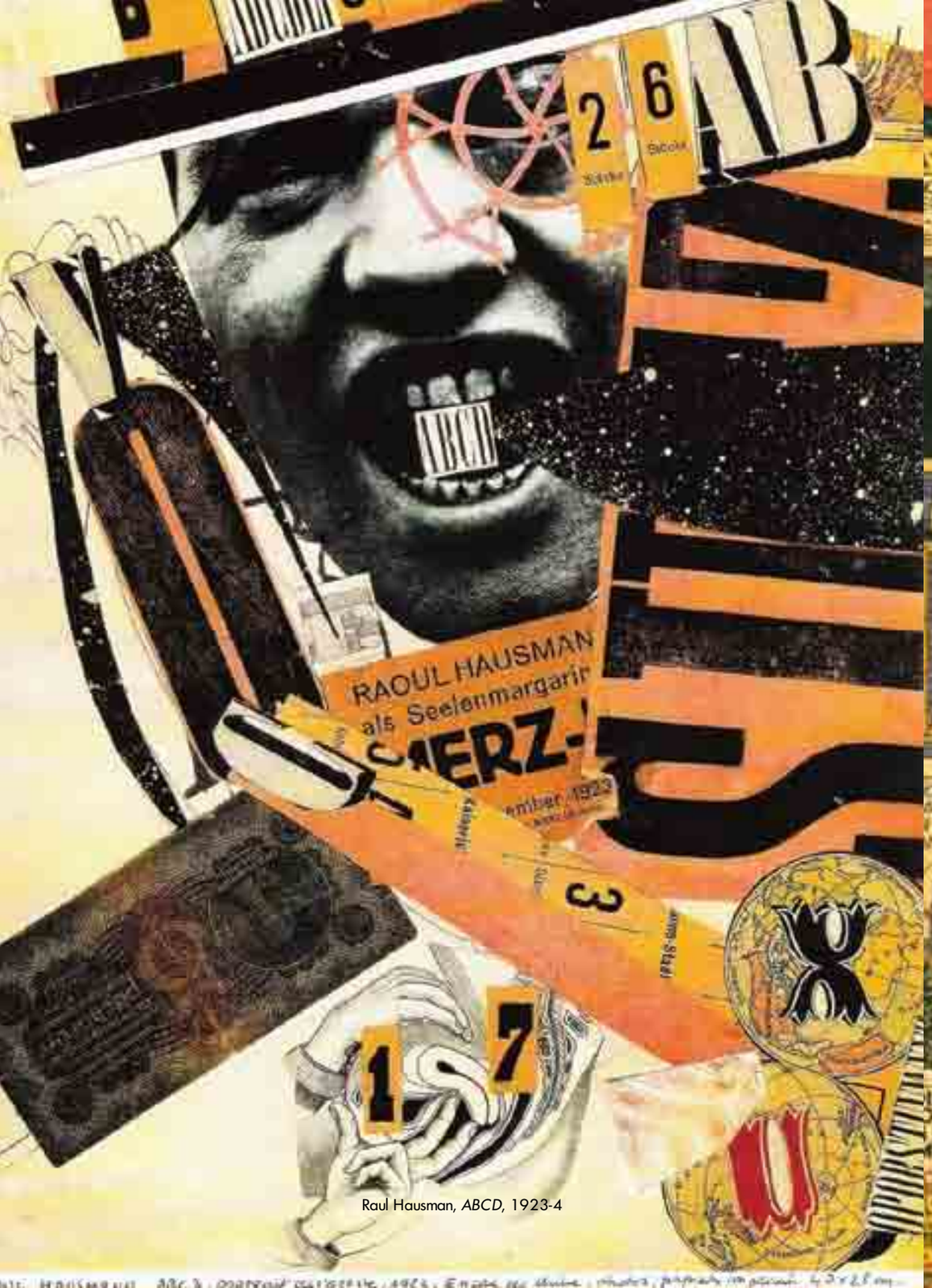
Adolf Wölfli, *Ντοματόσουπα Campbell's, 1929*
(προηγούμενη σελίδα) Kurt Schwitters, *Για την Kate* (λεπτομέρεια), *1947*

Andy Warhol, Κουτιά σούπας *Campbell's, 1962*

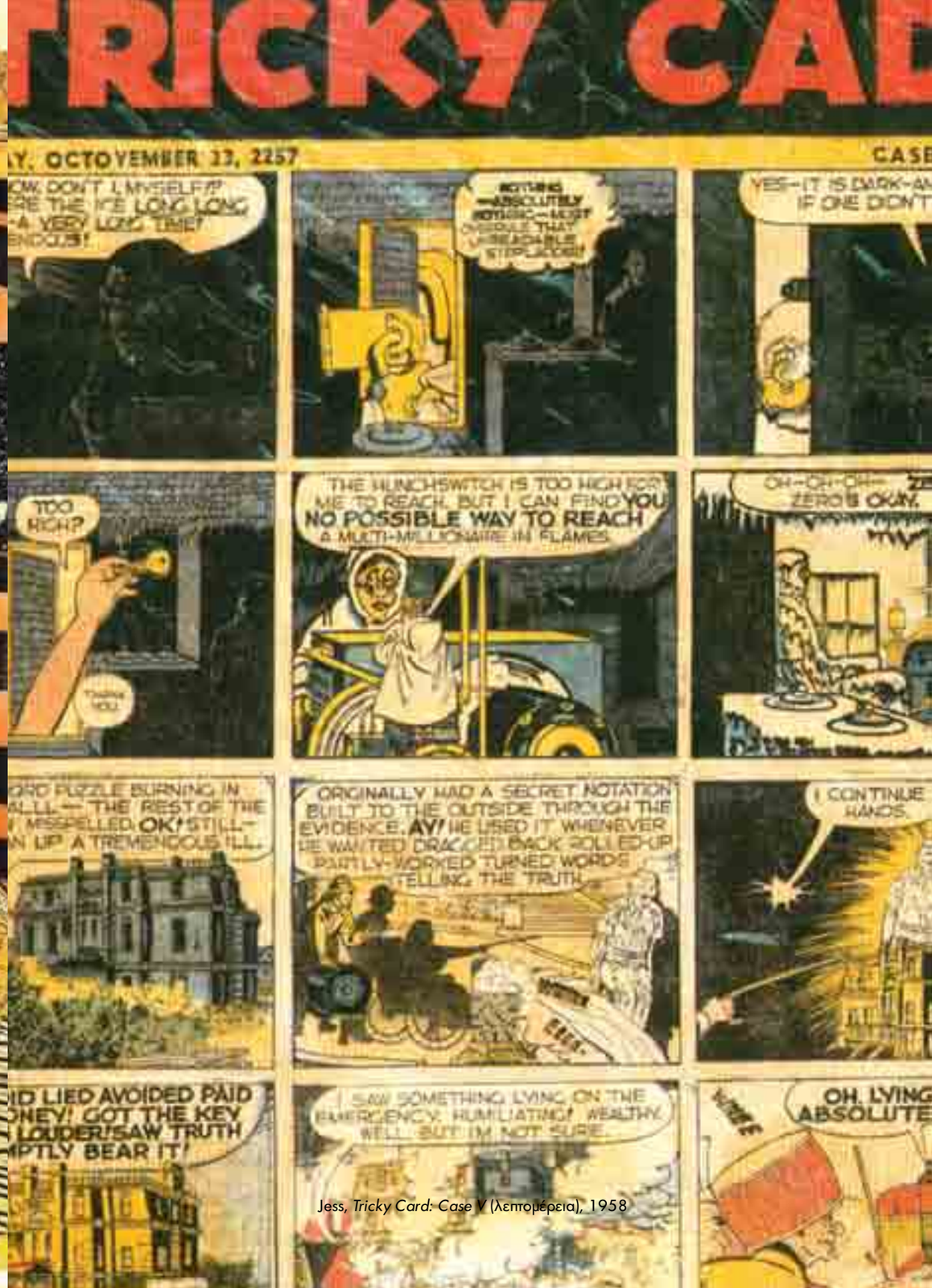


Joseph Cornell, *Άπιπλο [Πριγκίπισσα των Μεδίκων]*, δεκαετία '30

Max Ernst, από το βιβλίο *Μια Εβδομάδα Αρετής*, 1934



Raul Hausman, *ABCD*, 1923-4



Jess, *Tricky Card: Case V* (λεπτομέρεια), 1958

Κωστής [Τριανταφύλλου], ***Ποιός είναι ο τυχερός; 1977***

Κωστής [Τριανταφύλλου], *Δεν έχει αρχή και τέλος αυτή η ανάγνωση*, 1975

Κωστής [Τριανταφύλλου], *Υπαλλαγή #1-Ο Τρελός, από τη σειρά «Mediassemblages»*, 1974-1980

Κ' αυτό τό ξέρατε:

Τώρα

για καθε ελληνικη οικογενεια

γιά νέο ἄλμα

Ὕστερα ἀπό μακρότατη περίοδο ἐσωτερικῆς γαλήνης

ΕΝΤΕΛΩΣ ΔΩΡΕΑΝ

ΣΕΙΡΑ ΕΚΡΗΞΕΩΝ

με 15 ὀρχ. στό σπίτι σας...

ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΛΩΤΟΣ

Κωστής [Τριανταφύλλου], Διαφήμιση για το περιοδικό *Λωτός*, 1969

Raul Hausman, *Το πνεύμα της εποχής-Μηχανικό Κεφάλι*, 1919

Στην μέχρι τώρα ιστορία της τέχνης θεωρείτο ότι το πρώτο κολάζ δημιουργήθηκε από τον Pablo Picasso και ήταν το έργο *Νεκρή Φύση με Ψάθα* (1912). Κάποιοι ιστορικοί συνηγορούσαν υπέρ ενός άλλου κυβιστή ζωγράφου, του Georges Braque για το ίδιο το επίτευγμα όμως οι αμφισβητήσεις σταματούσαν κάπου εδώ. Το έργο του Picasso ήταν ένα ζωγραφικό (άρα χειροποίητο) έργο όμως ο καλλιτέχνης επέλεξε να προσθέσει/επικολλήσει ένα τμήμα ψάθας από καρέκλα. Για πολλά χρόνια και σε πάμπολλα βιβλία ιστορίας της τέχνης το γεγονός ήταν καταγεγραμμένο ως η οριακή στιγμή όπου το προϋπάρχον αντικείμενο εισέρχεται στη σφαίρα της καλλιτεχνικής διαδικασίας και ξεκινάει η αρχή του τέλους του ρόλου της δεξιοτεχνίας και της χειροναξίας στις εικαστικές τέχνες. Κατά την *Cosa Mentale* του Leonardo, ο καλλιτέχνης μετατρεπόταν πλέον, πρώτα απ' όλα, σε σκεπτόμενο άνθρωπο [*Homo Sapiens*] και δευτερευόντως, πλέον, σε κατασκευαστή [*Homo Faber*]. Όμως σήμερα η ιστορική αλληλουχία αυτών των γεγονότων αμφισβητείται. Μετά το κίνημα της Art Brut και σειρά εκθέσεων και μελετών πάνω στην τέχνη των ψυχικά νοσούντων, σήμερα τείνουμε να ξαναγράψουμε την ιστορία της τέχνης συμπεριλαμβάνοντας και τους εγκλείστους σε ιδρύματα. Πλέον έγινε γνωστό ότι η πρώτη χρήση κολάζ στην ιστορία παράχθηκε από τον, αδιαμφισβήτητα πιο αναγνωρισμένο, ψυχασθενή καλλιτέχνη, τον Ελβετό Adolf Wölfli, και μάλιστα (τι ειρωνεία) σε ένα από τα κολάζ ενσωμάτωσε μια διαφήμιση της σούπας σε κονσέρβα Campbell's, περίπου εξήντα χρόνια πριν χρησιμοποιήσει το ίδιο μοτίβο ο Andy Warhol.[10]

Pablo Picasso, *Νεκρή Φύση με Ψάθα*, 1912

Με το Dada ήταν φυσικό ή χρήση του κολάζ να εκτιναχθεί σε αυτοτελής καλλιτεχνική (ή, έστω, αντι-καλλιτεχνική) δημιουργία, αφού αμφισβητούσε κάθε έννοια δεξιοτεχνίας ή καλλιτεχνικής παιδείας. Στον πρόλογο του για την πρώτη έκθεση με κολάζ του Max Ernst, ο André Breton τονίζει ότι με την εφεύρεση της φωτογραφίας οι παραδοσιακοί τρόποι της εικαστικής έκφρασης έχουν χάσει το νόημα τους, με τον ίδιο τρόπο που με την αυτόματη γραφή [η οποία ορίστηκε ως «η φωτογραφία του μυαλού»] διατάραξε το λεκτικό πεδίο.[11] Ο Ernst χρησιμοποιεί σύμβολα ενός πρωτόγονου Εξωτισμού όπως αφρικάνικες μάσκες στα κολάζ από γκραβούρες που κατασκευάζει για το βιβλίο *Une Semaine de Bonté [Μια Εβδομάδα Αρετής]* (1934). Παρμένα από την εφημερίδα

[10] Όταν ο Adolf Wölfli, ένας αμόρφωτος Ελβετός εργάτης, άρχισε να κακοποιεί νεαρά κορίτσια και να ξεσπάει σε κρίσεις βίαιης οργής, κλείστηκε στο Άσυλο Waldau κοντά στη Βέρνη. Ήταν επιρρεπής σε παραισθήσεις ενώ συνέχιζε να είναι βίαιος. Όμως χρόνια μετά τον εγκλεισμό του, άρχισε να σχεδιάζει δημιουργώντας έναν τεράστιο αριθμό σχεδίων με παστέλ και κολάζ, έτσι ώστε σήμερα να θεωρείται ο πιο σημαντικός ψυχασθενής καλλιτέχνης ή εκπρόσωπος της outsider art. Ο Wölfli δεν είχε καμία απολύτως παιδεία σχετικά με την τέχνη, τη μουσική, τη γεωγραφία, τη θεολογία, την επιστήμη ή οποιαδήποτε άλλη γνωστική περιοχή που εμφανίζεται μέσα στα έργα του. Από ιατρικής άποψης η δουλειά του Wölfli έχει συστηματικά καταχωρηθεί ως σχιζοφρενική τέχνη. Στα σχέδια του Wölfli συναντάμε άγιους και θεούς, ακόμη συχνότερα θεές, τις οποίες απεικονίζει ως φτερωτούς αγγέλους. Οι σελίδες των τετραδίων του γεμίζουν ασφυκτικά σε ένα *horror vacui* [φόβο του κενού] ανάλογο με αυτό που συναντάμε σε πολλά έργα ασθενών. Η τέχνη των εγκλείστων σε ψυχιατρεία έχει περάσει από πολλές διαδοχικές αλλαγές

Raul Hausman, *Ο τεχνοκριτικός*, 1919
Max Ernst, από το βιβλίο *Μια Εβδομάδα Αρετής*, 1934
Georg Grosz, *Heartfield ο Μηχανικός*, 1920

La Nature αυτά τα πολιτισμικά αντικείμενα χάνουν επαφή με το αρχικό τους πλαίσιο και μετατρέπονται σε αλλόκοτο θέαμα. Ο Σουρεαλισμός λειτούργησε ως συνέχεια του Νταντά απαρνούμενος τον απόλυτο μηδενισμό του προκατόχου του. Έτσι ο Σουρεαλισμός ήταν ένα αναμφισβήτητα καλλιτεχνικό κίνημα, και ως τέτοιο επανέφερε τη ζωγραφική αναπαράσταση ενώ στη διαδικασία χρησιμοποίησε μια σειρά από ελκυστικά αντικείμενα της εποχής, το αντίστοιχο της pop κουλτούρας της περιόδου.[12]

Οι εικαστικοί καλλιτέχνες του κολάζ που έφθασαν το ψαλίδι τους μέχρι το μαγικό αλλά ταπεινό κόσμο των κόμικς αποτελούν μια, ούτως ή άλλως, ιδιαίτερη περίπτωση. Ο Kurt Schwitters είναι προφανώς η πρώτη περίπτωση που έρχεται στο μυαλό. Αν το προπολεμικό του έργο έφερνε τον αέρα των διανοουμενίστικων μπιστρό, τα κολάζ που κάνει στο τέλος της δεκαετίας του '40 ανακατασκευάζουν τη συνολική αισθητική των αμερικάνικων κόμικς. Περισσότερο από κάθε άλλο ίσως το *Άτιτλο (Για την Kate)* του 1947 εμφανίζει μια εξώκοσμη αλλοίωση της πραγματικότητας (;) των κόμικς, διατηρώντας παράλληλα το κλίμα ελαφρύ. Για τον απομονωμένο καλλιτέχνη Jess, κάτοικο του Σαν Φρανσίσκο, τα κόμικς ήταν το στοιχειώδες και βασικό λεξιλόγιο. Ο ίδιος παρήγαγε μεταλλάξεις του ίδιου πράγματος, ξεκινώντας από το 1958. Αρχίζει με γκραβούρες του 19ου αιώνα, κάνει μια μεγάλη στάση στον Dick Tracy (αγαπημένη του πρώτη ύλη) και φτάνει στα χαρτάκια από τσίχλες με εικόνες των Beatles. Διατηρεί τη δομή των αφηγηματικών καρέ, όμως τα αλλεπάλληλα στρώματα των επικολλήσεων με τους τελείως παράλογους ή εκτός χρόνου διαλόγους στα "συννεφάκια" οδηγούν το αποτέλεσμα σε ένα σουρεαλίζον χάος άνευ προηγουμένου. Λίγο αργότερα, στη δεκαετία του '60, ο Öyvind Fahlström τσακίζει, ξεσκίζει, κόβει και ξανακολλάει τμήματα, λεπτομέρειες ή και ολόκληρες σελίδες από το αριστουργηματικό κόμιξ του Herriman, *Krazy Kat*. Ολοκληρώνει το σύνολο ζωγραφίζοντας την επιφάνεια με χρώματα λαδιού. Τελικά ανασυντίθεται ένα πράγμα που κατά περίεργο τρόπο και είναι και δεν είναι το σημείο εκκίνησης του έργου, δηλαδή το κόμικ. Ταυτόχρονα αφιερωματικός και βέβηλος. Το Dada φυσικά είναι παρόν ως πνεύμα όπως είναι και οι Καταστασιακοί (που βρίσκουν χώρο ανάλυσης παρακάτω).

ως προς την ορολογία που χρησιμοποιείται: από το κλινικό «τέχνη των ψυχασθενών» στο υποτιμητικό «Παρακμιακή τέχνη» στο οποίο εντάχθηκε από τους ναζί (μαζί με μεγάλο μέρος του «υγιούς» μοντερνισμού και την τέχνη των «πρωτόγονων» λαών) στην Art Brut που εφηύρε ο Jean Dubuffet, στο «πολιτικά ορθό» Outsider Art (τέχνη του περιθωρίου) της εποχής μας. Στο μεταξύ αυτή η τελευταία ανέπτυξε τους θεσμούς της, τα περιοδικά της, τις γκαλερί της και σήμερα τα έργα που εντάσσονται σ' αυτήν αγγίζουν ψηλότερες τιμές από τα «συμβατικά». Walter Morgenthaler, *Madness & Art: the life and works of Adolf Wölfli*, μτφρ. A. esman, University of Nebraska Press, 1984, σ. 56. Βλ. και: Elka Spoerri, *Adolf Wölfli*, Museum of Fine Arts Berne, 1976

[11] André Breton, «Max Ernst», *Les Pas Perdus*, στο *Oeuvres Complètes* I, Gallimard, 1988, σ. 245-6

[12] Calvin Tomkins, *The World of Marcel Duchamp*, Time Incorporated, 1966, σ. 103

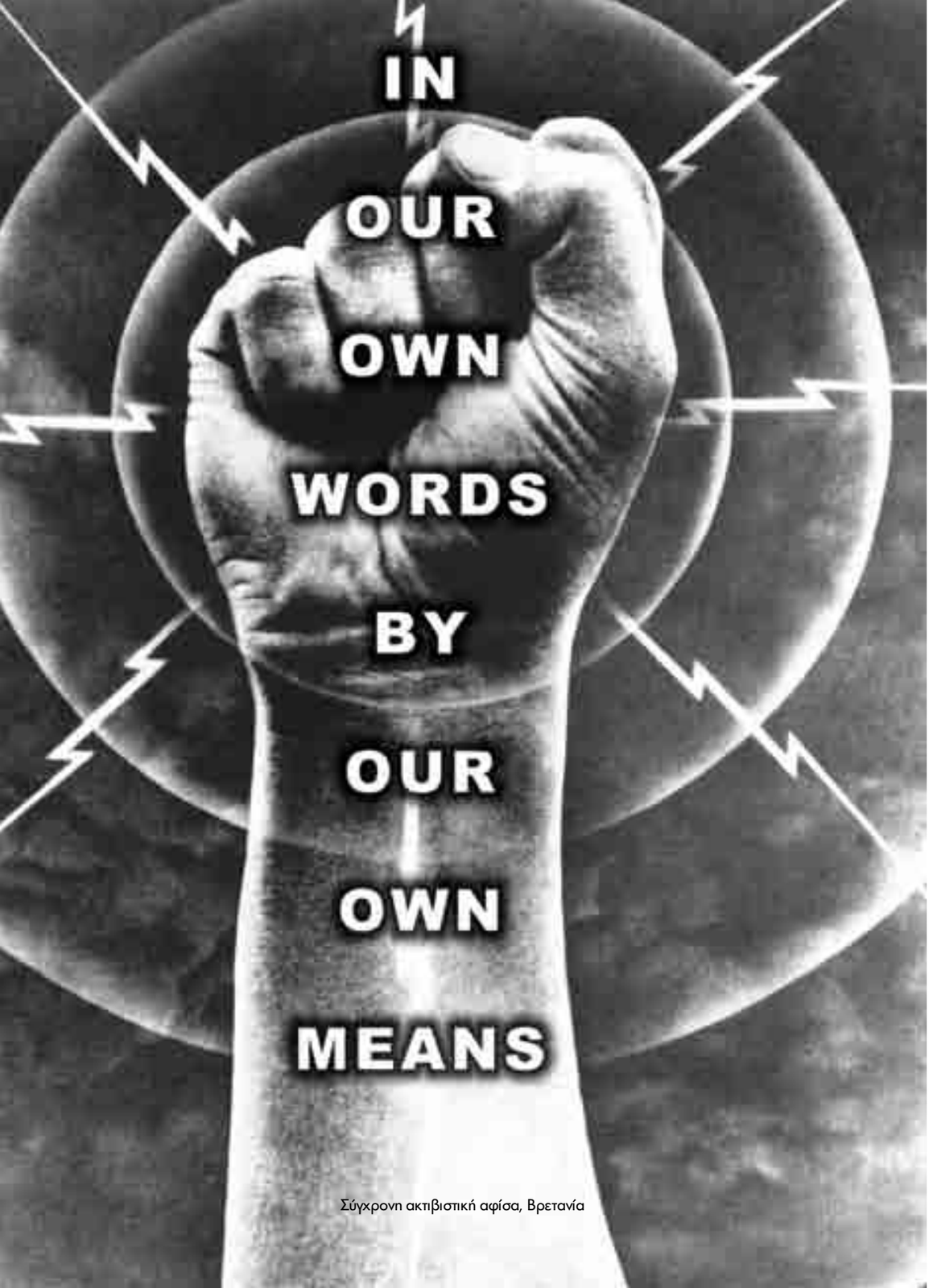
4. Φωτομοντάζ

Kalos & Klio, *Lola Dress*, 2010.
(προηγούμενη σελίδα) Ο αμερικανός πρέσβης στον Ο.Η.Ε. παρουσιάζει φωτογραφίες
όπου ένα λιβυκό Mig εμφανίζει οπλισμό, 1989

Kalos & Klio, *Η Αρπαγή της Ευρώπης* (λεπτομέρεια), 2010

Kalos & Klio, *Η Αρπαγή της Ευρώπης* (λεπτομέρεια), 2010

Kalos & Klio, *Παλαιός Παράδεισος*, από τη σειρά "*Ευδαιμονία*", 2010



Σύγχρονη ακτιβιστική αφίσα, Βρετανία

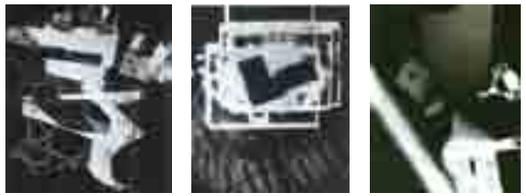
«Παραδεχόμαστε εύκολα την πραγματικότητα, ίσως επειδή αισθανόμαστε ότι τίποτα δεν είναι αληθινό.»
Jorge Luis Borges, *Ο Αθάνατος*

Ήταν όμως πάρα πολύ λογικό, στην ουσία η πιο φυσική εξέλιξη, το κολάζ να δώσει τη θέση του -να μεταμορφωθεί, πιο σωστά- σε φωτομοντάζ, με τη χρήση της φωτογραφίας. Παρά τη μεγάλη, ήδη, ιστορία του (περίπου 180 χρονών σήμερα) το μέσον της φωτογραφίας ακόμη μας προκαλεί να αναμένουμε πολλά από τα στοιχεία εκείνα που περιμέναμε και όταν εφευρέθηκε. Θεωρούμε, για παράδειγμα, ότι η φωτογραφία μας λέει την αλήθεια σε σχέση με μια στιγμή στο χρόνο, σε ένα θραύσμα από το χώρο, παγώνοντας στην αθανασία (;) πράγματα τόσο δραματικά όπως η σκηνή μιας μάχης ή η απόβαση στη Σελήνη, όσο και κοινότοπα όπως το χριστουγεννιάτικο δείπνο μιας μικροαστικής οικογένειας. Και θεωρούμε, επίσης, ότι η φωτογραφία στα πλαίσια του ρόλου της ως κιβωτού που διατηρεί τις εικόνες της συλλογικής και ατομικής μας ζωής στο χρόνο πρέπει να διατηρηθεί στο μέλλον λίγο-πολύ απαράλλαχτη σε χαρτί.[13] «*Όταν κάθε τι που αποκαλούνταν τέχνη σκέβρωσε*», έγραφε ο Tristan Tzara, «*ο φωτογράφος άναψε μια λάμπα χιλίων κηρίων και αγάλι-αγάλι το φωτοευαίσθητο χαρτί απορρόφησε τη σκουριά μερικών χρηστικών αντικειμένων. Είχε βρει την εμβέλεια μιας τρυφερής, πρωτόγνωρης αναλαμπής, που ήταν σημαντικότερη απ' όλα τα καλλιτεχνικά συμπλέγματα που έστηναν μπροστά μας για να μας τέρψουν*».[14] Στη μέχρι πρόσφατα πορεία της φωτογραφίας, η μόνη σύγκριση που μπορούσε να γίνει με τη ζωγραφική αφορούσε την πριν τον Εμπρεσιονισμό αναπαραστατική ζωγραφική. Αν η ζωγραφική του μοντερνισμού είχε σαν πρωταρχικό αίτημα την αφαίρεση και τη διάσπαση της εικόνας, αυτό δεν αφορούσε τη φωτογραφία... Το 1919 ο ρώσος σκηνοθέτης Τζίγκα Βερτόφ [Dziga Vertov] δημοσιεύει στο *Λεφ*, το περιοδικό της πρωτοπορίας που διευθύνει ο Μαγιακόφσκι, ένα άρθρο στο οποίο καταδικάζει την αφηγηματική ταινία και χρησιμοποιώντας τη φρασεολογία των φουτουριστών, κηρύσσει τον πόλεμο στο σενάριο και την ψυχολογία του. Το «πείραγμα» των φωτογραφιών είναι μια πρακτική τόσο παλιά όσο το ίδιο το μέσον. Ο εφευρέτης της φωτογραφίας, Fox Talbot (βέβαια και ο γάλλος Niepce διεκδικεί τον ίδιο τίτλο), ήδη από τη δεκαετία του 1830, ανέπτυξε μια τεχνική η οποία περιλάμβανε την απευθείας εκτύπωση φύλλων, λουλουδιών, σχεδίων πάνω σε φωτοευαίσθητο χαρτί. Αυτή η τεχνική ουσιαστικά επανανακαλύφτηκε περίπου ενενήντα χρόνια μετά από τους Man Ray, Christian Schad και Moholy Nagy. Στα πλαίσια του Dada διαμορφώθηκε και το μέσον του φωτογραφικού κολάζ ή φωτομοντάζ. Μια από τις πιο βασικές εκπροσώπους του είδους, η Hannah Höch έγραφε για το φωτομοντάζ: «*Ο κύριος σκοπός μας ήταν να εντάξουμε αντικείμενα από τον κόσμο των μηχανών και της βιομηχανίας μέσα στον κόσμο της τέχνης*». Πιθανότατα, αυτό που εννοούσε η Höch ήταν ότι το υλικό του φωτομοντάζ, ειδικά η φωτογραφία εφημερίδων και το τυπωμένο κείμενο, ήταν προϊόντα μηχανικής αναπαραγωγής.[15]

[13] Robert Rosenblum, εισαγωγή στο βιβλίο *Mike and Doug Starn*, Abrams, 1990, σ. 13

[14] Walter Benjamin, «Συνοπτική Ιστορία της Φωτογραφίας», *Δοκίμια για την Τέχνη*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Κάλβος, 1978, σ. 64.

[15] Dawn Ades, *Photomontage*, Thames and Hudson, 1996, σ. 13



Φωτογράμματα των Man Ray, Christian Schad, Moholy Nagy

Όταν ανακαλύφθηκε η φωτογραφία, τίποτε πια δεν ήταν ίδιο σε ό,τι αφορούσε στην εικόνα. Επόμενο ήταν να τεθεί το θέμα έλλειψης λόγου ύπαρξης για την εικονική ζωγραφική. Ούτως ή άλλως, αυτή άρχισε να μαραζώνει και, καμιά σαρανταριά χρόνια μετά (λένε πως) πέθανε. Οριστικά; Αυτό που ανέκαθεν έδινε πρωτογενή ρόλο ύπαρξης στη φωτογραφία, ήταν, ακριβώς, η αξιοπιστία της. Το γεγονός, δηλαδή, ότι δε χωρούσε αμφισβήτηση ως προς τι απεικονιζόταν. Δικαστικές αποφάσεις, εκλογικές αναμετρήσεις, γάμοι, κρίθηκαν με βάση αυτή την αξιοπιστία.[16] Όπως όμως είναι η μοίρα κάθε επαναστάτη, έφτασε και γι' αυτή η ώρα ν' αποκαθηλωθεί. Έτσι, σε κάποια χρονική στιγμή μέσα στη δεκαετία του '80, ήρθε η αμφισβήτηση του αδιάψευστου της φωτογραφίας. Φυσικά τα προμηνύματα είχαν έρθει πολύ πιο πριν: από τις υποτιθέμενες φωτογραφίες εκτοπλασμάτων και φαντασμάτων στα τέλη του 19ου αιώνα, στις επεμβάσεις επί της πραγματικότητας των τεχνικών του Στάλιν, στα χαλκευμένα φωτορεπορτάζ του Robert Kappa και άλλων, στην προσκόμιση φωτογραφικών αποδείξεων, κυρίως από την πλευρά των Η.Π.Α., στις συνεδριάσεις του Ο.Η.Ε. για να αποδειχτούν «παραβάσεις», όπως το αν το λιβυκό Mig ήταν οπλισμένο έως ότι το Ιράκ (ή το Ιράν, ή η Β. Κορέα…) διαθέτουν πυρηνικό υλικό, στην πολυσυζητημένη (τότε) φωτογραφία της Δήμητρας Λιάνη-Παπανδρέου στην παραλία (αληθινή ή ψεύτικη)…[17] Ο John Heartfield στο κολάζ *Όπως Αδερφός, Όπως Δολοφόνος* (1932) συνδυάζει το πορτρέτο του ηγέτη των μελανοχιτώνων Julius Streicher με μια φωτογραφία ενός θύματος δολοφονίας από τα αρχεία της αστυνομίας της Στουτγάρδης και ενός Ιταλού αξιωματικού που κρατάει ένα μαχαίρι. Μια εναλλακτική εκδοχή, χωρίς τον Ιταλό αξιωματικό, δημοσιεύτηκε με τον τίτλο *Ένας Παν-Γερμανός*. Αργότερα, οι υπολογιστές ανέτρεπαν πλέον συστηματικά το αναλλοίωτο της φωτογραφικής αποτύπωσης. Σήμερα, ακόμη και ένα παιδί μπορεί να επέμβει σε μια φωτογραφία και να την κάνει αγνώριστη.[18] Κατ' επέκταση, το όλο χάος δεν περιορίζεται στην ακίνητη εικόνα.

Στις 4 Ιανουαρίου 1989, αμερικάνικα αεροπλάνα κατέρριψαν 2 λιβυκά MIG-23 πάνω από τη Μεσόγειο, κοντά στην ακτή της Λιβύης. Η βορειοαφρικανική χώρα καταδίκασε το γεγονός και κάλεσε έκτακτη σύγκλυση του συμβουλίου ασφαλείας του Ο.Η.Ε. για να ληφθούν μέτρα κατά των Ηνωμένων Πολιτειών. Ο πρέσβης της Λιβύης στον Ο.Η.Ε., Ali Junni Muntasser, ισχυρίστηκε ότι τα αεροπλάνα ήταν άοπλα αναγνωριστικά

[16] Μια από τις πιο πρώιμες, αλλά και πιο τραγικές, εφαρμογές της φωτογραφίας ως ντοκουμέντου περιγράφει ο Roland Barthes: «Ορισμένοι κομμουνάροι πλήρωσαν με τη ζωή τους την αυταρέσκεια να ποζάρουν πάνω στα οδοφράγματα: όταν νικήθηκαν, αναγνωρίστηκαν από την αστυνομία του Θιέρσου, και σχεδόν όλοι τους τουφεκίστηκαν.» Ρολάν Μπαρτ, *Ο Φωτεινός Θάλαμος: σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφρ. Γ. Κρπτικός, εκδόσεις Ράππα, 1983, σ. 22

[17] Εφημ. *Αυριανή*, 27 Οκτωβρίου 1995. Την επόμενη μέρα η εφημερίδα *Το Όνομα* αναδημοσίευσε τη φωτογραφία. Υποστηρίζοντας ότι είναι φωτομοντάζ

[18] Η πρώτη θεωρητική προσέγγιση πάνω στο θέμα τέθηκε από τον William Mitchell, καθηγητή στα πανεπιστήμια Harvard και MIT. Bill Mitchell, *Reconfigured Eye*, MIT Press, 1993

σε πτήση ρουτίνας. Ένας εκπρόσωπος των Η.Π.Α. αμφισβήτησε τον ισχυρισμό και υποστήριξε ότι: «*Έχουμε τις φωτογραφίες για να αποδείξουμε ότι τα αεροπλάνα δεν ήταν άοπλα*», «*κάτι που σημαίνει*», πρόσθεσε, «*ότι ο Λίβυος πρέσβης στον Ο.Η.Ε. είναι ψεύτης*». Ο Λίβυος διπλωμάτης απάντησε «*ο άνθρωπος που λέει ότι είμαι ψεύτης, είναι ο ίδιος ψεύτης, γιατί είμαστε σίγουροι ότι τα αεροπλάνα μας δεν ήταν οπλισμένα*».

John Heartfield, *Όπως Αδελφός, Όπως Δολοφόνος*, 1931

Αργότερα ο Αμερικάνος πρέσβης Vernon Walters παρουσίασε θολές φωτογραφίες αυτού που ισχυρίστηκε ότι ήταν ένα ορατά οπλισμένο MIG με πυραύλους αέρος-αέρος. «*Νομίζετε ότι είναι ένα μπουκέτο με τριαντάφυλλα αυτό που κρέμεται κάτω από το φτερό;*», ρώτησε. Ο Λίβυος πρέσβης Muntasser άμεσα υποστήριξε ότι οι φωτογραφίες ήταν κατασκευασμένες. «*Είναι τελείως ψεύτικες*», διαμαρτυρήθηκε. Αυτός ο κυνικός και άγαρμπος διάλογος δεν μας αποκαλύπτει πολλά από αυτά που συνέβησαν έξω από τις βορειοαφρικανικές ακτές, εκείνη την ημέρα του Ιανουαρίου, όμως διαφωτίζει τόσο σχετικά με την παρουσία του φωτογραφικού υλικού ως ντοκουμέντου, όσο και την απειρία των πιθανοτήτων να λειτουργήσει ως τέτοιο και, ταυτόχρονα, να αμφισβητηθεί. Η θολή εικόνα που παρουσιάστηκε θα μπορούσε να παραχθεί με τον πιο απλό και ανέξοδο τρόπο, μέσα σε μερικά λεπτά.[19] Το 1989 το περιοδικό *TV Guide* κυκλοφόρησε με εξώφυλλο φωτογραφία της παρουσιάστριας της τηλεόρασης, Oprah Winfrey με «ψεύτικο» σώμα (δηλαδή, σώμα δανεισμένο από άλλη, πολύ νεώτερη, γυναίκα). Ήταν ίσως μια από τις πρώτες επεμβάσεις πάνω στην αλήθεια των εικόνων. Από τότε αυτό θα γίνει σχεδόν ρουτίνα στα έντυπα media και η αλήθεια των εικόνων εκεί (και όχι μόνον) θα είναι μονίμως υπό αμφισβήτηση.[20] Το 1991 το γιαπωνέζικο

Η Oprah Winfrey στο εξώφυλλο του περιοδικού *TV Guide, 1989*

περιοδικό *Shukin Bunshan* δημοσίευσε 11 εκδοχές ενός φωτογραφικού πορτρέτου του πρίγκηπα Naruhito όπου το κούρεμα του διαδόχου είχε τροποποιηθεί ψηφιακά. Εκατό νεαρές γυναίκες ρωτήθηκαν ποιο απ' αυτά προτιμούσαν.

[19] Mitchell, , σ. 23-4

[20] *Ό.π.*, σ. 200-2

Η εξέλιξη των ψηφιακών εφαρμογών της εποχής μας ασφαλώς δίνει πρακτικά απεριόριστες εκδοχές παραποίησης της πραγματικότητας όμως στο μεταξύ έχουν συντελεστεί δύο μεγάλες φιλοσοφικές εξελίξεις. Η βαρύτητα της φωτογραφίας ως ντοκουμέντο έχει εξαντληθεί και η υψηλότατη ανάλυση εικόνας που επιτρέπουν τα νέα προγράμματα επεξεργασίας εικόνας και οι υπολογιστές νέου τύπου εξαφανίζουν αυτή τη μαγεία του απροσδιόριστου που στοίχειωνε το παλαιότερο υλικό. Αντιθέτως η ασάφεια μιας ανεστίαστης εκτύπωσης, των παρασίτων της τηλεόρασης ή τα pixel στα πρόσωπα των μαρτύρων εντείνουν τόσο το μυστήριο όσο και η συμπλήρωση αυτών που δεν φαίνονται από τον ίδιο τον θεατή ενισχύει το ρόλο του. Όπως περίπου στα κινηματογραφικά θρίλερ όπου αυτό που *δεν* φαίνεται συχνά τρομάζει πιο πολύ απ' αυτό που φαίνεται. Με άλλα λόγια τα χαρακτηριστικά που σημάδεψαν ίσως περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο την εξέλιξη του ζωγραφικού μοντερνισμού και της αφαίρεσης. Το σημαντικό εδώ δεν είναι τι βλέπεις αλλά το τι *νομίζεις* ότι βλέπεις. Πρόθεση η αμφισβήτηση της αφήγησης ή, ίσως, της αμφισβήτησης της αφήγησης.

Richard Hamilton, *Τι είναι αυτό που κάνει τα σημερινά σπίτια τόσο διαφορετικά, τόσο γοητευτικά;*, 1956

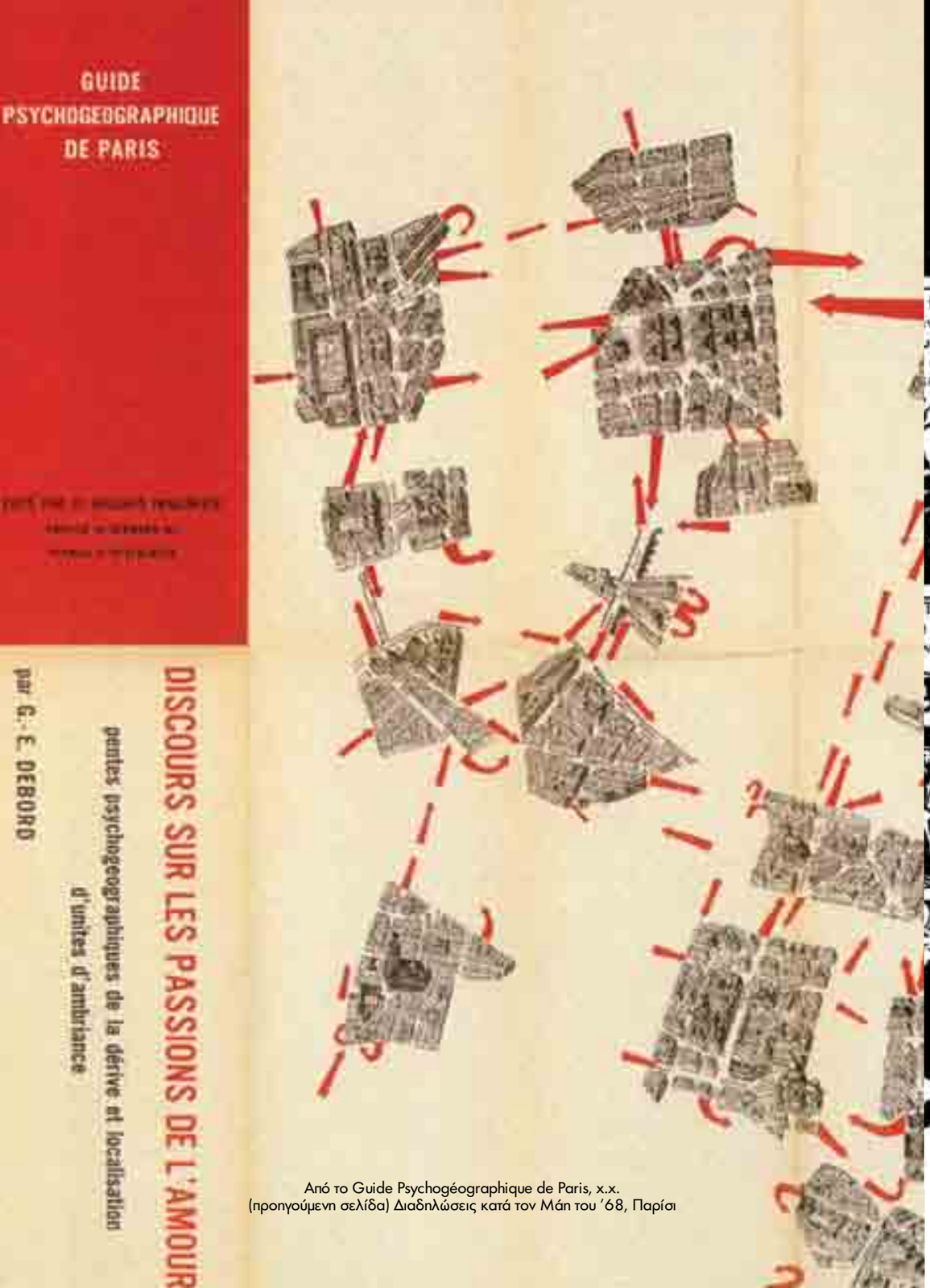
Το 1931, όταν έγραφε τη «*Μικρή Ιστορία της Φωτογραφίας*» ο Benjamin μίλησε για πρώτη φορά για το «Οπτικό Ασυνείδητο». Ουσιαστικά όλη αυτή η δουλειά έχει να κάνει ακριβώς με αυτό και το πως ψήγματα μνήμης μπορούν να βγουν στην επιφάνεια και να παγώσουν σε εικόνα. Ο Adorno πίστευε ότι το πείραμα της σύνδεσης του Σουρεαλισμού με την ψυχανάλυση ήταν χρήσιμο όχι προς την κατεύθυνση ενός συμβολισμού του ασυνειδήτου αλλά σε μια προσπάθεια να ανασύρουμε βίαια και τραυματικά τις εμπειρίες των παιδικών χρόνων. Για τον Breton, κάθε εικόνα εξ ορισμού κρύβει το στοιχείο της απάτης, Αυτή η περιγραφή ουσιαστικά δεν ανατρέπει σε τίποτα την παραδοσιακή πλατωνική αντιπάθεια για την αναπαράσταση γιατί η οπτική εικονογραφία που τόσο υποπτεύεται ο Breton, είναι μια εικόνα –αναπαράσταση ενός ονείρου και όχι το ίδιο το όνειρο. Ο Breton λοιπόν συνεχίζει τον φόβο της αναπαράστασης της Δυτικής κουλτούρας ως μια πρόκληση προς εξαπάτηση.[21] Η στιγμή όπου το μέσο του κολάζ/φωτομοντάζ θα πάρει άλλες κατευθύνσεις θα έρθει με το έργο του pop καλλιτέχνη Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?* [Τι είναι αυτό που κάνει τα σημερινά σπίτια τόσο διαφορετικά, τόσο γοητευτικά;] 1956. Εδώ, μέσα σ' ένα τυπικά μοντέρνο διαμέρισμα, ένα ζευγάρι βιώνει τις χαρές της σύγχρονης ζωής μέσα από την αποξένωση και την κατανάλωση. Αυτή η κριτική της καταναλωτικής κοινωνίας μοιάζει να συνάδει

[21] Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, MIT Press, 1996

απόλυτα με το σύγχρονό του κίνημα των Καταστασιακών αλλά και, αργότερα, της punk αισθητικής. Το ελλαδικό καλλιτεχνικό δίδυμο Kalos και Klio σαρώνουν τόσο τον εικονικό Κυβερνοχώρο, όσο και τον (τελείως υλικό) κόσμο των παζαριών [flea markets] του πλανήτη, αναζητώντας την πρώτη ύλη για τις δημιουργίες τους. Άυλες εικόνες, φωτογραφικής συνήθως προέλευσης, συμπλέκονται με φθαρμένα έπιπλα, γύψινα γλυπτά και αγνώστου ταυτότητας αντικείμενα. Στη συνέχεια προβαίνουν σ' ένα ντελίριο ψηφιακής εικονικής οικειοποίησης-ιδιοποίησης και πιστοί στην φιλοσοφία (**Digital Tank Appropriation*[22]) ανασύρουν από το διαδίκτυο, μη συγγενικές εικόνες χωρίς δικαιώματα, ετερόκλητα αντικείμενα κάθε είδους και εποχής. Το project *Virtual Vanitas* εννοιολογικά έχει αφορμή τους αρχαίους ελληνικούς μύθους με τις αναρίθμητες παραλλαγές τους, τους οποίους και παραβάλλουν με τον συνεχώς ευμετάβλητο και δαιδαλώδη εικονικό κόσμο του διαδικτύου. Ως πρώτη ύλη χρησιμοποιούμε αναλώσιμες εικόνες αντικειμένων, φωτογραφικές λήψεις για κάθε χρήση, προερχόμενες από κάθε πολιτισμό και εποχή, επιφορτισμένες από εκατομμύρια άγνωστους χρήστες του διαδικτύου. Για παράδειγμα μουσειακά αρχαία ελληνικά αγάλματα, ρωμαϊκά αντίγραφα, deco αγαλματίδια, gargoyles, ευτελή αντικείμενα αμφίβολου γούστου, σουβενίρ, πολύτιμα κοσμήματα, αντίκες δημοπρασίας, δείγματα από υφάσματα, όπλα και διαστημικά οχήματα, gadgets και μηχανές, αξεσουάρ μόδας, σύγχρονα πλαστικά παιχνίδια, λατρευτικά αντικείμενα, οικιακά σκεύη… Καθένα και όλα αυτά μαζί τα υλικά τα τροποποιούν και τα ανασυνθέτουν ψηφιακά μεταμορφώνοντας τα σε παραστατικά μπαρόκ μοτίβα με φανερές αναφορές και στοιχεία από τη δυτική εικονογραφία της αναγέννησης, της ιερής ανατολικής τέχνης καθώς και της pop art κουλτούρας. Συλλέγουν τα αντικείμενα αυτά ως ψηφιακά απομεινάρια ενός άυλου εικονικού κόσμου που είναι απελευθερωμένα από το χρόνο και τον τόπο, μετατρέποντάς τα σε δομικά θεμέλια ενός απτού ανορθολογικού ονείρου.

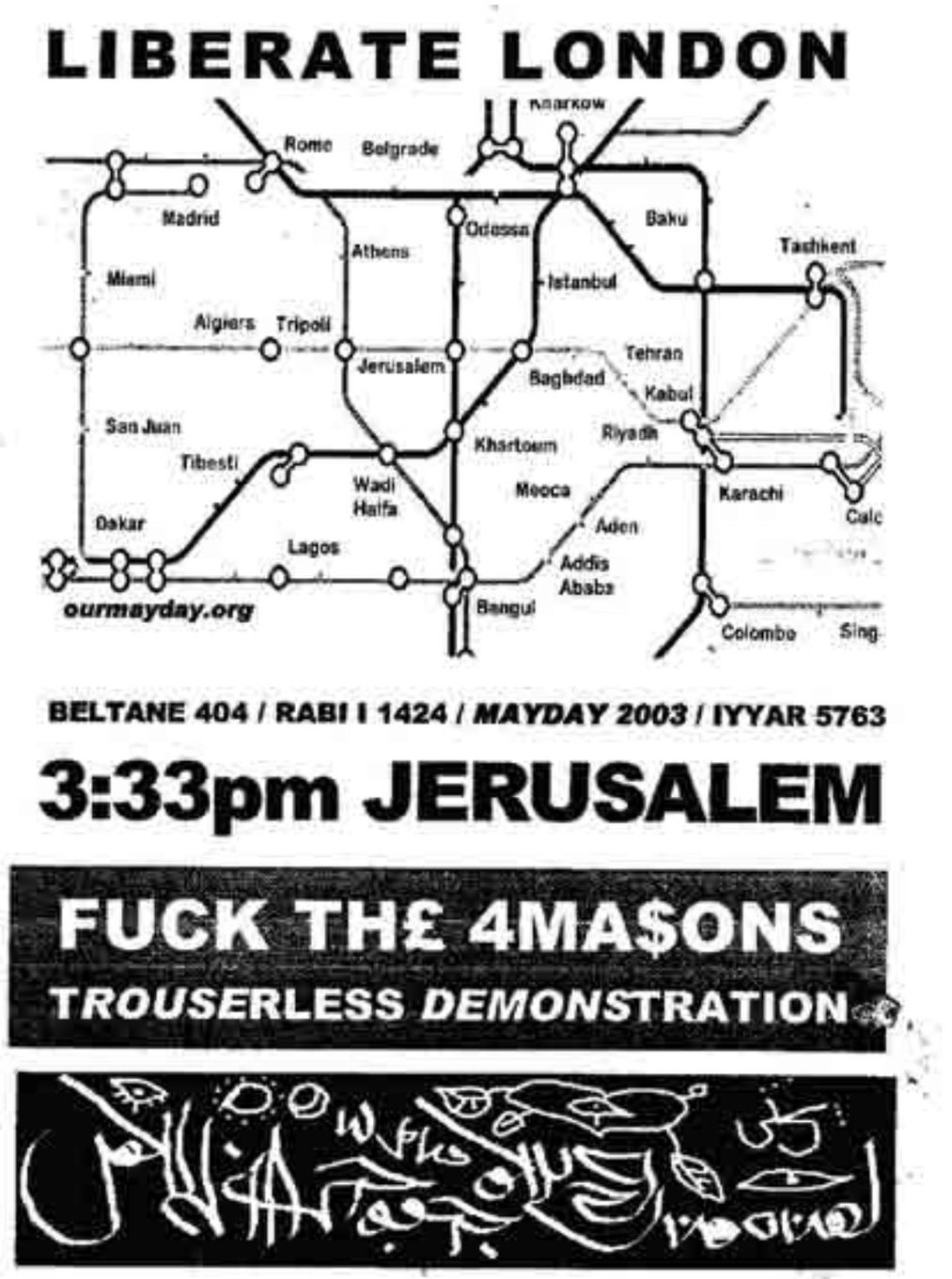
[22] *Digital Tank Appropriation*, (Ψηφιακή Δεξαμενή Οικειοποίησης) ονομάζουν οι Kalos και Klio τη διαδικασία συλλογής στοιχείων/εικόνων

5. Η αμφισβήτηση της καλλιτεχνικής διαδικασίας (Καταστασιακοί)



Από το Guide Psychogéographique de Paris, x.x.
(προηγούμενη σελίδα) Διαδηλώσεις κατά τον Μάη του '68, Παρίσι

Αγνώστου, Καταστασιακό Détournement, x.x.



«Liberate London», νεοκαταστασιακό φυλλάδιο, Λονδίνο

Οι τέχνες του μέλλοντος θα είναι αναστατώσεις καταστάσεων, ή τίποτα.

Guy Débord

Η *Καταστασιακή Διεθνής* [Internationale Situationiste] ιδρύθηκε το 1957 στο Κόζιο ντ'Αρόσια της βόρειας Ιταλίας με την ένωση δύο προηγούμενων avant garde ομάδων, του *International Movement for an Imaginist Bauhaus*[23] [MIBI-Διεθνές Κίνημα για ένα Φαντασιακό Bauhaus] στο οποίο συμμετείχαν ο Asger Jorn, ο Giuseppe Pinot-Callizio και άλλοι και της *International Lettriste* [LI-Λετριστική Διεθνής] υπό τον Guy Débord[24] . Γρήγορα προστέθηκαν αποστάτες της ομάδας CoBrA, την οποία ο Jorn μαζί με τον Constant βοήθησαν να ιδρυθεί. Οι ιδεολογικές ρίζες τόσο της CoBrA όσο και του Λετρισμού μπορούν να βρεθούν στο Σουρεαλισμό[25]. Σε ό,τι αφορά τις αναφορές των Καταστασιακών, η Michéle Bernstein, μέλος τόσο των Λετριστών όσο και των Καταστασιακών από την αρχή τους μέχρι και σχεδόν το τέλος τους αλλά και πρώην σύζυγος του Débord δήλωνε: *«Ο καθένας είναι γιός πολλών πατεράδων. Υπήρχε ο πατέρας που μισούσαμε που ήταν ο Σουρεαλισμός. Και υπήρχε και ο πατέρας που αγαπούσαμε που ήταν το Dada. Ήμασταν παιδιά και των δύο.»*[26] Dada και Σουρρεαλισμός λοιπόν, αλλά και η Κομμούνα του Παρισιού, ο νεαρός Karl Marx, ο Saint-Just και διάφοροι αιρετικοί του Μεσαίωνα ήταν τα πρότυπα. Ο Isidore Isou υποστήριζε έναν βίαιο ακτιβισμό. Η ομάδα του Débord δήλωνε: *«Πιστεύουμε ότι η πιο επείγουσα έκφραση ελευθερίας είναι η καταστροφή των ειδώλων, ιδιαίτερα όταν αυτά ισχυρίζονται ότι εκπροσωπούν την ελευθερία»*. Ο Isou ήταν συχνά διαφορετικός στις απόψεις του: *«Θα ονομάζουμε νέο κάθε άτομο, η ηλικία του δεν έχει σημασία, που δεν ταυτίζεται με τη λειτουργία του, που δρα και αγωνίζεται για να κατακτήσει τον χώρο δραστηριότητας που πραγματικά επιθυμεί, που παλεύει για να πετύχει μια καριέρα με όρους μιας κατάστασης και μιας μορφής δουλειάς διαφορετικής από αυτή που σχεδιάστηκε γι' αυτόν... Έτσι λοιπόν όσο η νεολαία υποφέρει από δουλειά ή την υπερεκμεταλλεύεται η γερουσία, θα βρίσκει διέξοδο σε όλες τις πολεμοχαρείς τρέλες και όλες τις κοινοτοπίες που της επιτρέπονται σαν ανταμοιβή για την μη ύπαρξη της... Οι νέοι που δεν έχουν τίποτα να χάσουν, είναι επίθεση -πράγματι, είναι περιπέτεια. Αφήστε τη νεολαία να πάψει να υπηρετεί σαν απλό προϊόν για να γίνει ο καταναλωτής του δικού της ενθουσιασμού.»*[27]

Αγνώστου, Καταστασιακό Détournement, x.x.

[23] Bauhaus: Επιδραστική σχολή εφαρμοσμένων τεχνών του μοντερνισμού που ιδρύθηκε το 1919 στη Γερμανία. Μετεγκαταστάθηκε από τη Βαϊμάρη στο Ντεσάου και μετά στο Βερολίνο μέχρι που την έκλεισε το ναζιστικό καθεστώς το 1933.Βλ. *Bauhaus*, επιμ. Joseph Stein, MIT Press, 1969.

[24] Βλ. Guy Débord, *Considérations sur l'Assasinat de Gérard Lebovici*, Gérard Lebovici, 1985. Guy Débord, *Contre le Cinéma*, Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, 1964. Guy Débord, Oeuvres Cinématographiques Complétes: 1952-1978, Champ Libre, 1978. Guy Débord, *La Societé du Spectacle*, Champ Libre, 1971), πρώτη έκδοση: (Buchet-Chastel, 1967). *Φωτοβολίδα 2: Γκυ Ντεμπόρ, (Ουρλιαχτά) Για χάρη του Σαντ*, επιμ. Γ.Ι. Μπαμπασάκης, Οξύ, 1995

[25] Peter Wollen, "Bitter Victory: The Art and Politics of the Situationist International", *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, επιμ. E. Sussman, MIT Press, 1990, σ. 20

[26] Greil Marcus, *Lipstick Traces: a secret history of the twentieth century*, Harvard University Press, 1990, σ. 181. Βλ. επίσης: Michele Bernstein, *Όλα τα Άλογα του Βασιλιά*, μεταφρ.-επιμ. Άννα Κόκκαλη, Γ.Ι. Μπαμπασάκης, Οξύ, 1997

[27] Marcus, *ό.π.*, σ. 271

Αγνώστου, Καταστασιακό Détournement, κ.κ.

Τον Δεκέμβριο του 1957 ο Guy Débord τελείωσε ένα βιβλίο που το ονόμασε *Mémoires* [Αναμνήσεις]. Δεν το έγραψε. Έκοψε κομμάτια από παραγράφους, προτάσεις, φράσεις ή ακόμη και μεμονωμένες λέξεις από βιβλία, περιοδικά και εφημερίδες και τα άπλωσε σε 50 σελίδες ενώ ο ο Δανός ζωγράφος και φίλος του Asger Jorn, τα «λέρωσε» με χρωματιστές γραμμές, λεκέδες και πιτσιλιές. Διάσπαρτα υπήρχαν φωτογραφίες, διαφημίσεις, αρχιτεκτονικά και πολεοδομικά σχέδια, καρτούνς, κόμικς, αναπαραγωγές ξυλογραφιών και χαλκογραφιών. Το «βιβλίο» ήταν δεμένο με γυαλόχαρτο[28] έτσι ώστε όταν έμπαινε στο ράφι της βιβλιοθήκης να κατέστρεφε τα βιβλία που ήταν πλάι του[29]. Αυτή η διαδικασία σήμανε και τις πρώτες εφαρμογές αυτού που οι Καταστασιακοί αποκαλούσαν *Détournement* [Υπεξαίρεση][30], οικειοποίηση δηλαδή -ή, ακόμα πιο σωστά, ιδιοποίηση- και αλλαγή νοήματος παλαιότερου υλικού. Το εφάρμοσαν στη ζωγραφική του Asger Jorn, τις ταινίες του Débord και του René Vienet, σε κόμικς και φωτογραφίες που μεταλλάχθηκαν νοηματικά στο *Retour de la Colonne Durutti* [Επιστροφή της Ταξιαρχίας Durutti] των Bertrand και Joannés και αλλού. *«...Τα μόνα απαραίτητα εργαλεία ήταν μερικές εφημερίδες, ένα ψαλίδι, κόλλα, μια αίσθηση αηδίας, μια αίσθηση χιούμορ και η αίσθηση ότι το να είσαι ενάντια στην εξουσία σήμαινε να είσαι ενάντια στην εξουσία των λέξεων. Ήταν ένα παιχνίδι και όπως όλα τα παιχνίδια είχε τους κανόνες του. Η υπεξαίρεση ήταν ένας θορυβώδης διάλογος φτιαγμένος με 'προκατασκευασμένα' στοιχεία*[31]», γράφουν ο Débord και ο Gil Wolman στο "Methods of Détournement" [Μέθοδοι Υπεξαίρεσης]. Τα πρωτογενή στοιχεία χάνουν έτσι το αρχικό τους νόημα καθώς απομακρύνονται από το αρχικό τους πλαίσιο. Όμως κάθε στοιχείο παίρνει ένα νόημα καθώς συνδυάζεται με ένα άλλο και ο συνδυασμός παράγει ένα νόημα το οποίο ξεπερνάει τα συστατικά που το αποτελούν. Το να δώσεις ένα τίτλο στο αποτέλεσμα είναι ασφαλώς καθοριστικό.

[28] Αργότερα στην Αγγλία στα τέλη της δεκαετίας του '70, ένα μετα-punk/new wave συγκρότημα ονομάστηκε Durutti Column. Το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του πρώτου τους άλμπουμ, *The Return of the Durutti Column* (Factory Records) ήταν καλυμμένο με γυαλόχαρτο για να καταστρέφει τους διπλανούς δίσκους της δισκοθήκης. Η αναφορά είναι παραπάνω από εμφανής

[29] Marcus, *ό.π.*, σ. 163

[30] Βλ. *On the Passage...*, σ. 8, 17-18, 47, 199

[31] Marcus, *ό.π.*, σ. 400-401

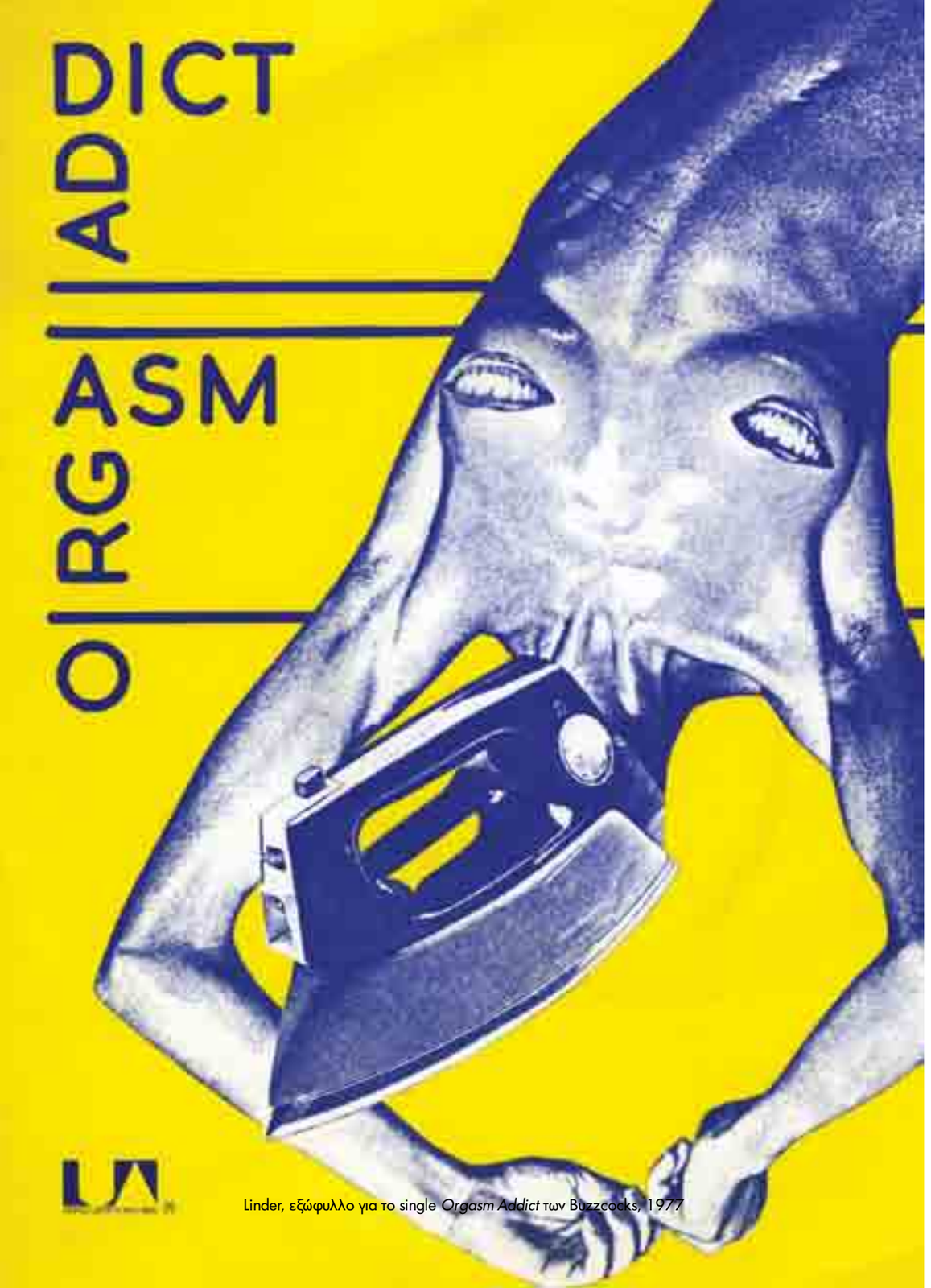
6. Το punk κολάζ

Marcel Duchamp, *L.H.H.Q.* 1919
(προηγούμενη σελίδα) Linder, *Αυτό-μοντάζ*, 1981

Asger Jorn, *Η Πρωτοπορία δεν Παραδίδεται*, 1962

Jamie Reid, εξώφυλλο για το single *God save the Queen* των Sex Pistols, 1976

Atelier Populaire, *Μία νεολαία που ανησυχεί υπερβολικά συχνά για το μέλλον*, 1968



Linder, εξώφυλλο για το single *Orgasm Addict* των Buzzcocks, 1977

Κάνε οικονομία στο πετρέλαιο, κάψε αυτοκίνητα.
Σύνθημα σε αυτοκόλλητο που έφτιαξε ο Jamie Reid και κολλούσε στους δρόμους

Το βρετανικό punk αναπαρήγαγε πολλά από τα χαρακτηριστικά του Dada: τη διάθεση να σοκάρει, να κριτικάρει, να σατιρίσει το κατεστημένο. Το punk rock αρεσκόταν να αποκαλεί τον εαυτό του «αντι-μουσική» (όπως οι ντανταϊστές τα έργα τους «αντι-τέχνη»), τις περισσότερες φορές όμως ήταν αρκετά συντηρητικό στη μουσική του δομή, βασιζόμενο σε επιταχυμένα δωδεκάμετρα[32] παιγμένα με εφηβικό πάθος και βαριεστιμάρα. Η γραφιστική του Jamie Reid και μερικών άλλων έβγαζε από τη μούχλα την εικονοκλαστική διάθεση του Dada και έστηνε έναν ανταρτοπόλεμο σημείων και συγκρίσεων.[33] Συνήθως το μουσικό «περιεχόμενο» ήταν ελάχιστα προσαρμοσμένο στις αρχές που είχαν θέσει το ιδεολογικό πλαίσιο του McLaren ή η εικαστική «συσκευασία» γραφιστών όπως ο Jamie Reid ή ο Tom Wilson. «Κατάστρεψε» ήταν ένα από τα συνθήματα του, «Αναρχία» ένα άλλο.[34] Και τα δύο έμοιαζαν απ' ευθείας παρμένα από το Dada.΄Ιδιες αναφορές συναντάμε και στα γραφιστικά κολάζ του Jamie Reid για τους Sex Pistols, επίσης.

Jamie Reid, εξώφυλλο για το single *Holidays in the Sun,* 1977

Η τροχιά των Sex Pistols και του Jamie Reid στο pop στερέωμα ξεκινάει επεισοδιακά. Το εξώφυλλο του πρώτου single των Sex Pistols δείχνει μια αγγλική σημαία [Union Jack] σκισμένη και ξαναενωμένη με παραμάνες. Αυτή η αποδομητική κίνηση θα επαναληφθεί σε πολύ πιο επικίνδυνους δρόμους, λίγο καιρό μετά όμως η πρώτη απόπειρα βεβήλωσης ενός εθνικού βρετανικού φετίχ στέφθηκε με επιτυχία. Το ίδιο το αξεσουάρ της παραμάνας θα αποδειχθεί ίσως το κατεξοχήν punk στερεότυπο στη συνέχεια. ΄Ηταν η πρώτη οπτική επικοινωνία με ένα κοινό που ακόμη δεν πολυκαταλάβαινε τί συνέβαινε ή πολύ περισσότερο τι *θα* συνέβαινε λίγο αργότερα.

Μια επίσημη φωτογραφία της βασίλισας από τον Cecil Beaton ήταν η πρώτη ύλη. Σκισμένη και ξανακολλημένη με τα μάτια της να καλύπτονται από μια μάσκα με τη φράση «God Save the Queen», γραμμένη με ψαλιδισμένα γράμματα εφημερίδας

[32] Θα πρέπει εδώ να αναφερθούν οι εξαιρέσεις σχημάτων όπως οι Wire ή οι Alternative TV, οι οποίοι προέβαιναν σε κάποιους πχπικούς πειραματισμούς

[33] Βλ. Θανάσης Μουτσόπουλος, Το εικαστικό punk, Futura, 1998

[34] Για το γενικότερο ιδεολογικό στίγμα του punk βλ. R. Allen, *Punk Rock*, New English Library, 1977. Julie Burchill, Tony Parsons, *The Boy Looked at Johnny: The Obituary of Rock'n'Roll*, Pluto, 1978. Carolyn Coon, *1988: The New Wave Punk Rock Explosion*, Orbach & Chambers, 1977. David Laing, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, Open University, 1985. D. Rimmer, *Like Punk Never Happened: Culture Club and the New Pop*, Faber, 1985. J. Tobler, *Punk Rock*, Phoebus, 1977. *Punk*, επιμ. J. Davies, Millington, 1977

κατά τη συνήθεια των απαγωγέων και των εκβιαστών. Το στόμα της βασίλισας βουλωμένο με το όνομα του συγκροτήματος, αρμολογημένο με τον ίδιο τρόπο. Επιπρόσθετα, (πάλι) μια παραμάνα διατρυπά τα μάγουλα της βασίλισσας. Αυτό το μετα-σιτουασιονιστικό *Détournement* -επανάχρηση παλιότερου υλικού με παράλληλη καθοριστική αλλαγή του αρχικού νοήματος- του έχει στην πραγματικότητα, ρίζες πολύ παλαιότερα. Η επέμβαση του Marcel Duchamp[35] πάνω στην αναπαραγωγή της Τζοκόντα (βάζοντας της μουστάκια) ήταν ακριβώς μια τέτοια ενέργεια. Τα ιερά και τα όσια της Τέχνης και του Κάλλους σαρκάζονταν με μια απλή κίνηση δύο πινελιών(;). Οποιαδήποτε αφισοκόλληση «ειδώλων» ή ανθρώπων της εξουσίας (ό,τι κι αν σημαίνει αυτό…) γίνεται συχνά θύμα «βανδαλισμού» από ανώνυμους περαστικούς εφοδιασμένους με χοντρούς μαρκαδόρους ή σπρέι. Έτσι μαυρίζονται τα δόντια τραγουδιστών, προστίθενται μουστάκια τύπου Χίτλερ σε υποψηφίους πολιτικών κομμάτων ή κουβάδες με κόκκινη ή μαύρη μπογιά λούζουν λευκές μαρμάρινες προτομές μητροπολιτών ή στρατηγών. Αυτό που κάνει ο Marcel Duchamp στο έργο L.H.O.O.Q. (διαβάζεται φωνητικά ως «Elle a chaud au cul» τουτέστιν στα γαλλικά «έχει κάψες»). Ο Duchamp χρησιμοποιεί το νέο -τότε- μέσο της μαζικά αναπαραγόμενης χρωμολιθογραφικής αφίσας για να εξευτελίσει το κατ' εξοχήν ιερό κι όσιο της Υψηλής Τέχνης, την *Τζοκόντα* του Leonardo da Vinci. Μέσα απ' αυτό το «αστείο», ο Duchamp σχολιάζει την (πολυσχολιασμένη, ούτως ή άλλως) σεξουαλική ταυτότητα του μοντέλου-Τζοκόντα αλλά και του ίδιου του (επίσης πολυσχολιασμένου γι' αυτό) Leonardo. Αυτά τα σχόλια θα τα συνεχίσει αργότερα όταν υποδυθεί τον ρόλο-τραβεστί της θηλυκής του περσόνας, Rrose Sélavy. Φέρνει άραγε ο Marcel Duchamp το graffiti στην Υψηλή Τέχνη ή μήπως υποβιβάζει την «υψηλή» καλλιτεχνική δημιουργία σε χιούμορ του δρόμου; Αν επιστρέψουμε όμως στα χρόνια του Σιτουασιονισμού θα δούμε ότι περίπου το ίδιο πράγμα κάνει και ο κατ' εξοχήν «εικαστικός» του κινήματος, Asger Jorn στο έργο *L'Avant Garde se Rend Pas* [Η πρωτοπορία δεν παραδίδεται] (1962). Ο ζωγράφος επεμβαίνει πάλι σε ένα ζωγραφικό έργο του "ιερού" παρελθόντος. Σε ένα κοριτσάκι προσθέτει επίσης μουστάκι αλλά και κάποια δυσανάγνωστα graffiti στο σκούρο φόντο του πίνακα. Βέβαια πέρα από τη χρονική καθυστέρηση, εδώ το αποτέλεσμα είναι πολύ πιο ανώδυνο γιατί το πρωτότυπο δεν κουβαλάει φυσικά, τη φόρτιση της Μόνα Λίζα. Έξι χρόνια αργότερα, κατά τη διάρκεια των φοιτητικών αναταραχών στο Παρίσι εμφανίστηκε μια αφίσα που έδειχνε το κεφάλι μιας νεαρής κοπέλας καλυμμένο με γάζες και μια παραμάνα να κρατάει το στόμα της κλειστό: «Une jeunesse que l'avenir inquiète trop souvent» [Μια νεολαία που ανησυχεί υπερβολικά συχνά για το μέλλον]. Υπεύθυνο για την αφίσα το φοιτητικό και καλλιτεχνικό Atelier Populaire. Το 1977, ο Jamie Reid επαναφέρει την οξύτητα στο détournement θίγοντας ένα θέμα εξαιρετικά ταμπού για τους Βρετανούς. Ο Reid θα επανέλθει με ένα ακόμη απευθείας σχόλιο στους καταστασιακούς -λιγότερο σοκαριστικό αλλά περιέργως περισσότερο ώριμα πολιτικό- με το μεθεπόμενο single των Sex Pistols, *Holidays in the Sun*. Ίσως το απόλυτο οπτικό δοκίμιο πάνω στην κληρονομιά του Débord. Ο τελευταίος έγραφε το 1956 μαζί με τον Gil Wolman στο κείμενο «Μέθοδοι Υπεξαίρεσης»: «*Η λογοτεχνική και καλλιτεχνική κληρονομιά της ανθρωπότητας θα πρέπει να χρησιμοποιείται για*

[35] βλ. Pontus Hulten, *Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, 1993. Calvin Tomkins, *The World of Marcel Duchamp*, Times Incorporated, 1966. Rudolf E. Kuenzli, Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, MIT Press, 1987. Pierre Cabanne, *Ο Μηχανικός του Χρόνου* (1967), μεταφρ. Λίλιαν Stead-Δασκαλόπουλου, Εκδόσεις Άγρα, 1989

Linder, *άπλο κολάζ*, x.x
John Heartfield, *Ζήτω, το βούτυρο τελείωσε!*, 1935
Εξώφυλλο του single Mittageisen των *Siouxshie and the Banshees*, 1977

παρτιζάνικους σκοπούς προπαγάνδας. Είναι φυσικά αναγκαίο να ξεπεράσει κανείς οποιαδήποτε σκανδαλοθηρική ιδέα. Από τη στιγμή που η άρνηση της αστικής έννοιας για την τέχνη και την καλλιτεχνική ευφυΐα είναι πια κάτι δεδομένο και κοινότυπο, το σχέδιο με το μουστάκι πάνω στην Τζοκόντα [του Duchamp] *δεν είναι πια πιο ενδιαφέρον από την αυθεντική εκδοχή του πίνακα. Πρέπει τώρα να σπρώξουμε τη διαδικασία στο σημείο να αρνηθούμε την άρνηση.*»[36] Ο Reid πήγε σε ένα ταξιδιωτικό γραφείο, βρήκε μια βέλγικη τουριστική μπροσούρα σε μορφή κόμικς όπου έδειχνε μια ευτυχισμένη καθαρή οικογένεια να διασκεδάζει στο Βέλγιο. Πρόσθεσε τους στίχους του τραγουδιού: «*A cheap holiday in other people's misery*». Το αποτέλεσμα ήταν εξαιρετικά επιτυχημένο: φωτεινό, καθόλου «punk» σαν αίσθηση, μέχρι να το κοιτάξει κάποιος πιο προσεκτικά. Στο πίσω μέρος πάνω σε μια ειδυλλιακή οικογενειακή εικόνα προστέθηκαν φράσεις κλειδιά: '*Συμπαθητική εικόνα*', '*Συμπαθητικά έπιπλα*', '*Συμπαθητική ηλικιωμένη κυρία*', '*Συμπαθητικός ηλικιωμένος κύριος*', '*Συμπαθητικό φαγητό*', '*Συμπαθητική φωτογραφία*', '*Συμπαθητικός νεαρός*', '*Συμπαθητική νεαρή*', '*Συμπαθητική χειρονομία*' (ο 'Συμπαθητικός νεαρός' κρατάει το χέρι της 'Συμπαθητικής νεαράς'), '*Συμπαθητικό κοριτσάκι*' (βγάζει τη γλώσσα της έξω) και στο κάτω μέρος, '*Συμπαθητικό εξώφυλλο*'.

Αυτή ήταν η δισκογραφική επέμβαση του Reid που τον έφερε σε απόσταση αναπνοής από τις μεθόδους των Καταστασιακών. Αυτό το μεταλλαγμένο άκρως πολιτικό ready made κόμικς δεν διέφερε σε απολύτως τίποτα από τα αντίστοιχα στιτουασιονιστικά που δημοσιεύονταν στην εφημερίδα *Internationale Situationiste* από το 1957 μέχρι το 1972. Αν εκεί όμως οι προκάτοχοι του δρούσαν ανενόχλητοι αδιαφορώντας για θέματα copyright εδώ τα πράγματα ήταν διαφορετικά -μην το ξεχνάμε, μιλάμε για πωλήσεις εκατοντάδων χιλιάδων και τα media στα πόδια τους. Η βέλγικη τουριστική εταιρεία φυσικά έκανε μήνυση και ο Reid έπρεπε να καταστρέψει την αυθεντική μακέτα μπροστά στο δικηγόρο τους. Αμέσως μετά το single κυκλοφόρησε σε άσπρο φάκελο και βαθμιαία το πρώτο εξώφυλλο εξελίχτηκε σε συλλεκτικό αντικείμενο.

[36] Guy-Ernest Débord, Gil Wolman, «Methods of Détournement», Ken Nkabb, *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, 1981, σ. 9

Αλλά δεν ήταν μόνον ο Jamie Reid. Το «Mittageisen», ένα single του συγκροτήματος Siouxsie and the Banshees αποκάλυψε μια πιο ευθεία σχέση με την κληρονομιά του Dada, μια σχέση που *ξεκινούσε* από το «περιεχόμενο» και έφθανε μέχρι την εικαστική «συσκευασία». Ήταν ένα τραγούδι που πήρε το θέμα του από το σαρκαστικό μοντάζ του John Heartfield, *Hurrah, die Butter ist Alle!* [Ζήτω, το Βούτυρο τελείωσε!] (1935) στο οποίο μια γερμανική οικογένεια επιδίδεται σε ένα γεύμα με σιδερένια αντικείμενα σαν απάντηση στη δήλωση του Herrmann Goering, *«Ο Σίδηρος πάντα έκανε ένα βασίλειο δυνατό, το βούτυρο και το λαρδί έκαναν μόνον χοντρούς ανθρώπους.»* Μέρος αυτού του φωτομοντάζ αναπαράχθηκε και στο εξώφυλλο του single. Ο δίσκος κυκλοφόρησε το 1978. Ένα χρόνο πριν, μια έκθεση με έργα του Heartfield έγινε στο ICA του Λονδίνου.

Το μέταλλο είναι σκληρό, το μέταλλο θα γυαλίσει
Το μέταλλο δεν θα σκουριάσει όταν λαδωθεί και καθαριστεί
Το μέταλλο είναι σκληρό, το μέταλλο θα γυαλίσει
Το μέταλλο θα κυβερνά στο κυρίαρχο σύστημα μου

Διαφεντεύει τις ζωές μας, δεν υπάρχει ελπίδα
Σκέφτηκα να σου γράψω δύο λόγια,
ο καιρός εδώ είναι υπέροχος
Μια μέρα και νύχτα ωρύεται δίνοντας διαταγές μέσα από τα μεγάφωνα

Siouxsie and the Banshees, Metal Postcard (Mittageisen)[37]

Αγνώστου, εξώφυλλο για το single *Rockwrock*, των *Ultravox!*, 1977
Αγνώστου, εξώφυλλο του e.p., *Mutant Moments*, των *Soft Cell*, x.x.
Mike & Doug Starn, *Τριαντάφυλλο*, 1982-8

Την ίδια εποχή με την έκρηξη του punk επίσης μια σειρά από σύγχρονους εικαστικούς -όπως οι Peter Kennard, Derek Boshier, John Stezaker, Yve Lomax, Jonathan Miles- επαναπολιτικοποιούσαν την καλλιτεχνική σκηνή, χρησιμοποιώντας τεχνικές κολάζ και φωτομοντάζ για να φτιάξουν κριτικά γραφιστικά, πόστερς και ταινίες. Αν η πρώτη περίοδος της punk εικονοποιίας (1976-1977), με την εξαίρεση του Reid και μερικών άλλων, παρέμενε αφελής και προσκολλημένη στην προ-punk γραφιστική αντίληψη για την προώθηση του μουσικού pop προϊόντος, τα επόμενα χρόνια έφεραν σημαντικές αλλαγές. Το συγκρότημα των Ultravox! κατά την πρώτη περίοδο του (77-78) εμφάνιζε μια ιδιαίτερα σκληρή μεταβιομηχανική θεματολογία που περνούσε και στα εξώφυλλα τους. Ο άγνωστος γραφίστας που είχε την ευθύνη για τα singles τους, ειδικευόταν σε ανακατασκευές ανθρώπινων μορφών από πετσοκομμένα μέρη της ανθρώπινης ανατομίας

[37] Η μετάφραση είναι του Αλέκου Οικονόμου από το βιβλίο *Siouxsie and the Banshees*, Αίολος, 1987

Crass, *Existencial Press*, κολάζ από το εσωτερικό του εξωφύλλου του άλμπουμ *The Feeding of the 5000*, 1982
Αγνώστου, εξώφυλλο για το single *Halloween* των *Dead Kennedys*, X.X

σε συνδυασμό με τεχνολογικά μέρη. Το αποτέλεσμα ήταν ταυτόχρονα «punk», νεο-νταντά και προάγγελος των υβριδίων που θα εμφανιζόντουσαν ιδιαίτερα στην τέχνη της δεκαετίας του '90. Περίπου την ίδια λογική εφάρμοσε και η καλλιτεχνική ομάδα Anxious Images για το εξώφυλλο του single των 999, *Finding Out/Too Late* (Radar Records, 1979). Με αυτήν περίπου τη μέθοδο «πετσοκόμματος» και ανασύνθεσης φωτογραφιών θα έχουν μια επεισοδιακή τροχιά στο καλλιτεχνικό στερέωμα της δεκαετίας του '80 οι δίδυμοι αδερφοί Mike και Doug Starn[38]. Ίσως όμως το άτομο που θα θεμελιώσει τη σχέση της αισθητικής του punk με το κολάζ και το φωτομοντάζ θα είναι η γραφίστρια/εικαστικός/μουσικός Linder, ειδικά μέσα από το εξώφυλλο που σχεδίασε για το πρώτο single της μπάντας Buzscocks, *Orgasm Addict* (United Artists, 1977). Εδώ το κολάζ και το Détournement προϋπάρχοντος υλικού λειτουργεί εξαιρετικά αποτελεσματικά ως προς την προώθηση του μηνύματος: ένα γυμνό γυναικείο σώμα, κλασικό παράδειγμα «προϊόντος του πόθου» μετατρέπεται σε ένα μεταλλαγμένο τέρας με την προσθήκη ενός ηλεκτρικού σίδερου στη θέση του κεφαλιού και στομάτων στη θέση του στήθους. Πολύ περισσότερο στα άκρα όμως αυτή η αισθητική θα πάει πάλι μέσω της δισκογραφίας. Η new wave μουσικός (και απόφοιτος art school όπως και) σχεδιάστρια των εξώφυλλων της, Danielle Dax εμφάνισε το 1983 ένα δίσκο που τάραξε τα ήσυχα πλέον νερά της βρετανικής show business και όπως αναμενόταν, απαγορεύτηκε πάραυτα. Το εξώφυλλο του άλμπουμ *Pop-Eyes* (Initial Records, 1983) ήταν ένα ανατομικό κολάζ από διαφάνειες ανθρώπινων οργάνων που όλες μαζί συνέθεταν ένα πρόσωπο. Η Dax, μια καλλιτέχνις με ιδιαίτερη και ομολογημένη σχέση με το dada έφερνε πάλι τα πράγματα εκεί που βρισκόντουσαν το 1977. Το παράδειγμα της όμως ήταν σχεδόν μεμονωμένο και αυτές οι σπουδές πολιτικοποιημένου ανθρωπομορφισμού που έκαναν τον Giusepe Arcimboldo[39] πάλι επίκαιρο στην εποχή μας δεν είχαν ιδιαίτερη συνέχεια. Σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '80 οι μόνοι που κρατούσαν ψηλά το πνεύμα του punk ήταν οι βρετανοί Crass και οι καλιφορνέζοι Dead Kennedys. Και οι δύο φρόντιζαν το εικαστικό τους μέρος να είναι τουλάχιστον εξίσου ενδιαφέρον με το μουσικό. Οι Crass, οι οποίοι ήταν οι ίδιοι και οι γραφίστες του δισκογραφημένου υλικού τους σε συνεργασία με το γραφιστικό ατελιέ Existencial Press προχώρησαν τα φωτομοντάζ του Reid προς μια ξεκάθαρα πολιτική κατεύθυνση επαναφέροντας τα περίπου εκεί απ' όπου ξεκίνησαν: στα έργα του Heartfield. Στις εικόνες που βρίσκεις στα περίτεχνα εξώφυλλα τους, που συνήθως ανοίγουν (gatefold) και γίνονται

[38] Βλ. Andy Grundberg, *Mike and Doug Starn*, Harry N. Abrams, 1990

[39] Πολύ πριν τις κατακτήσεις του εξπρεσιονιστικού πορτραίτου του 20ου αιώνα, των αφηρημένων εξάρσεων της ζωγραφικής και βεβαίως προφητεύοντας μεγάλο μέρος από τη γοητεία του παραλόγου που θα έφερνε ο Σουρεαλισμός, ο Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) ήταν μια καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα από κάθε άποψη. Ένα εικαστικό παράλογο μέσα στον 16ο αιώνα που ανέδειξε τις αλληγορικές δυνατότητες του φροϋτομορφισμού σε μια τελείως νέα διάσταση. Βλ. Θανάσης Μουτσόπουλος, *Μοιάζει με Άνθρωπο(ς)*, Futura, 1997, σ. 30-33

αφίσες συναντάει κανείς τους μεγάλους πρωταγωνιστές της ύστερο-ψυχροπολεμικής δεκαετίας του ‘80: τον Ρόναλντ Ρέηγκαν, τον Μπρέζνιεφ, τη Θάτσερ. Αποκλειστικά ασπρόμαυρη αισθητική, εικόνες πείνας, θανάτου και ολοκαυτώματος και ένα πολύ μα πολύ μαύρο χιούμορ. Περίπου στην ίδια λογική συν το χρώμα, πλην λίγης από τη μακάβρια διάθεση, Αμερικάνοι γαρ, οι Dead Kennedys. *«Το σώμα»* έγραφε προπολεμικά ο Hans Bellmer *«μοιάζει με μία φράση, η οποία φαίνεται να μας καλεί να τη διαλύσουμε στις λέξεις που την αποτελούν, έτσι ώστε να μας αποκαλύψει με μια ατελείωτη σειρά από αναγραμματισμούς την αλήθεια την οποία περιέχει»*[40]. Η Cindy Sherman[41] αποδομεί το (γυναικείο) σώμα συστηματικά και μεθοδικά. Η αρχή γίνεται στη σειρά φωτογραφιών *Disasters/Fairy Tales [Καταστροφές/Παραμύθια]* (1985-1989). Εκεί, φωτογραφίες έντονα σκηνοθετημένες παρουσιάζουν πρόχειρα θαμμένα τεμαχισμένα πτώματα στην ύπαιθρο, φωτογραφημένα βράδυ με τεχνητό φωτισμό. Οι ήδη αλλόκοτες μορφές με τις οποίες έχει ασχοληθεί στο παρελθόν εδώ γίνονται τρομακτικές. Για τη σειρά *Sex Pictures* (1992) κατασκευάζει και φωτογραφίζει περίεργα τρισδιάστατα κολάζ ανθρώπινων μελών. Τμήματα φανερά πλαστικά και εξιδανικευμένα -κούκλες ιατρικές και βιτρίνας- συνδυάζονται με ακραία αληθοφανή εκμαγεία γεννητικών οργάνων κι αυτά με τη σειρά τους με σατιρικές, αποκριάτικες μάσκες ενώ διάφορες γλοιώδεις ουσίες προστίθενται στη θέση των σωματικών υγρών. Η Sherman ανάγει την επιστήμη της προσθετικής σε ναό του σαδομαζοχιστικού φετιχισμού. Γι’ αυτό κατηγορήθηκε από την φεμινιστική κριτική ότι όχι μόνον δεν αποδομεί το ερωτικό φετίχ αλλά στην πραγματικότητα το επιβάλλει ξανά με έναν καινοφανή τρόπο. Με την επιλογή της να ονομάζει όλα τα έργα της (ανεξαιρέτως) *«Άτιτλο»* φαίνεται παρ’ όλα αυτά να μην επιζητεί το σκάνδαλο. Δεν είναι αληθινά σώματα και δεν είναι ολόκληρα σώματα.[42]

Cindy Sherman, από τη σειρά *Sex Pictures*, 1992

Όμως αυτή η αισθητική των σκληρών κολάζ, που για ενδοσυνενόηση την ονομάζουμε «punk» έφθασε να συναντιέται και σε πολλά από τα λεγόμενα new wave συγκροτήματα που άρχισαν να ξεφυτρώνουν κατά δεκάδες στο τέλος της δεκαετίας του ‘70, όπως οι Another Pretty Face ή οι (αρχικά τελείως διαφορετικοί και αιχμηροί πριν μετασχηματιστούν σε καθαρόαιμο pop συγκρότημα) Soft Cell. Το εξώφυλλο του πρώτου τους E.P., *Mutant Moments* (A Big Frock Records) παρουσιάζει ένα ασπρόμαυρο, έντονου κοντράστ, υβρίδιο της λογικής του ντανταϊστικού κολάζ με την καρικατούρα. Τελικά τα γραφιστικά του punk υπάγονται στις συνήθεις γραφιστικές διαδικασίες ως τμήμα μιας εκστρατείας προώθησης ενός προϊόντος, στην περίπτωση αυτή τραγουδιών, και κατ’ ουσία pop

[40] Kristin M. Jones, “Hans Bellmer”, *Art Forum*, XXXIV, 6, February 1996, σ. 82-83. Βλ. επίσης: Hans Bellmer, *Η Ανατομία της Εικόνας*, μτφρ. Σ. Τριανταφύλλου, Άρκτος, 1993

[41] Rosalind Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993*, Rizzoli, 1993

[42] Laura Mulvey, “A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman”, *New Left Review*, no188, July/August 1991, σ. 150.

7. Η Τέχνη μετά το ’60 και η Ελλάδα: Πτωχή Τέχνη, Πτωχά Υλικά

Δανιήλ [Παναγόπουλος], *Διπλή Εικόνα*, χ.χ. Συλλογή Απόστολου Μαντζάκου
(προηγούμενη σελίδα) Γιώργος Χαρβαλιάς, από την ενότητα «*Εισπνοές-Εκπνοές*», 1993-4

Βλάσσης Κανιάρης, *Πρόσωπο με Πρόσωπο*, 1970. Συλλογή Ιωάννη Αγγελόπουλου

Όπυ Ζούνη, *Πέντε βρύσες στον καθρέφτη*, 1973

Όπυ Ζούνη, *Κοχλίας*, 1983

Νίκος Τρανός, *From To*, 1986. Συλλογή Απόστολου Μαντζάκου

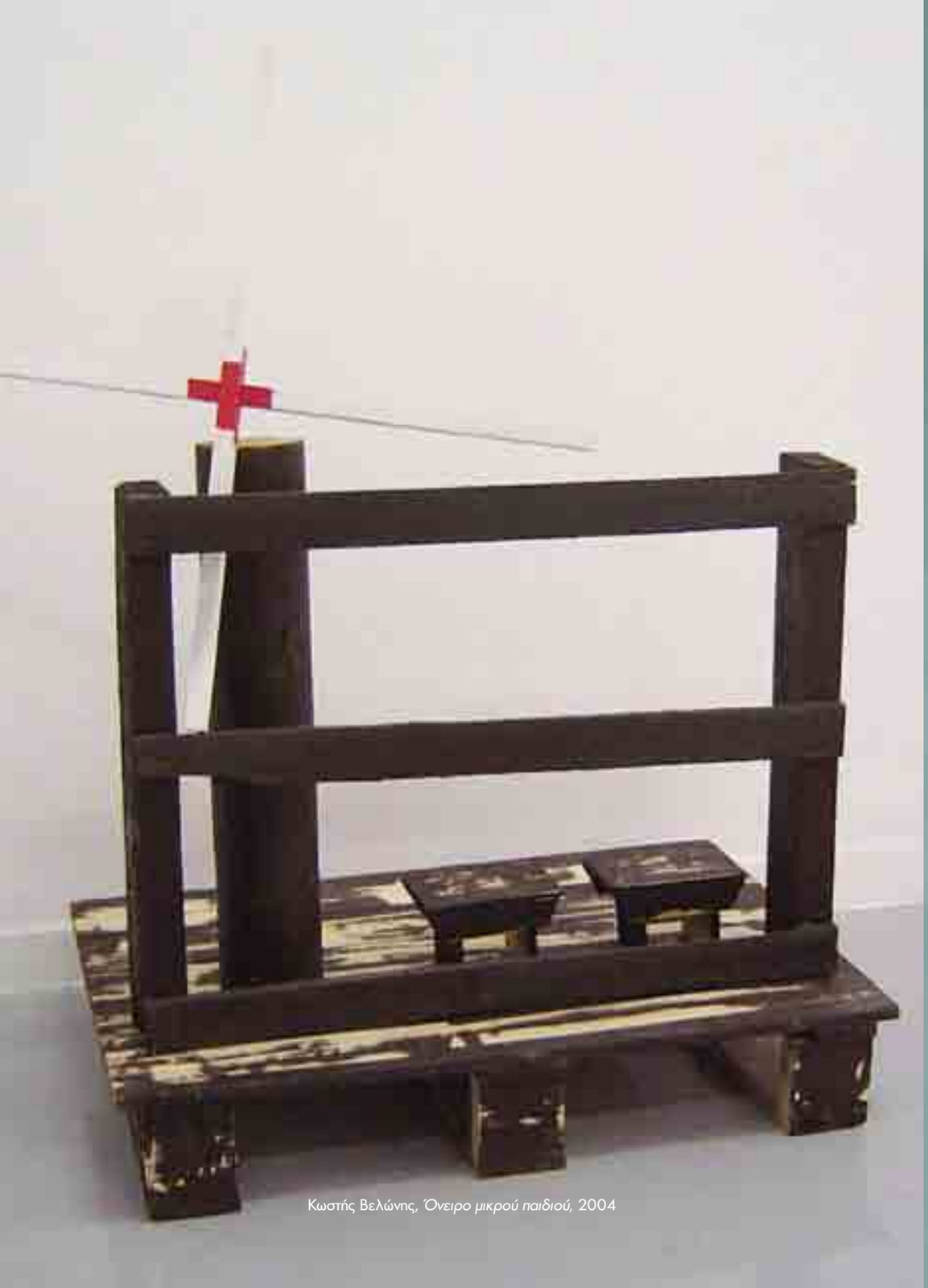
Γιώργος Χαρβαλιάς, *Αεροπλανοφόρο Enterprise*, από τη σειρά «*Ορίζοντας των Γεγονότων*», 2009

Γιώργος Χαρβαλιάς, από τη σειρά «*Ορίζοντας των Γεγονότων*», 2009

Αγνώστου, Καταστασιακό Détournement, x.x

Πάνος Χαραλάμπους, *Καπνά*, 1987. Συλλογή Διονύση Σοτοβίκη

Γιώργος Τσακίρης, *Κήποι*, 1984



Κωστής Βελώνης, *Όνειρο μικρού παιδιού*, 2004

Κωστής Βελώνης, *Φάκελος για δασική διαχείριση*, 2002

Κωστής Βελώνης, *Γράμματα θλίψης για την εξαφάνιση του Άγιου Βασίλη*, 2002-3

Κωστής Βελώνης, *Σουηδικό Ιππάμενο Χαλί*, 2002

Γιώργος Τσακίρης, *Καπό Αυτοκινήτου*, 1985

Γιώργος Τσακίρης, *Καπό Αυτοκινήτου* (λεπτομέρεια), 1985

Τα εικαστικά πράγματα του ’60 στις καλλιτεχνικές μητροπόλεις είναι ίσως η περίοδος στη μεταπολεμική ιστορία (και μέχρι τις μέρες μας) όπου θα τεθεί το αίτημα της πρωτοπορίας, του πειραματισμού και της αμφισβήτησης πιο έντονα από ποτέ πριν και μετά. Σήμερα είμαστε σε θέση να ξέρουμε ότι (μέχρι στιγμής τουλάχιστον) το αίτημα της νεωτερικότητας ηττήθηκε στα καλλιτεχνικά πράγματα και σήμερα δύσκολα θα βρει κάποιος τη φλόγα του ζωντανή παρά την αδιαμφισβήτητη καθιέρωση των εκπροσώπων του στα μουσεία και τα βιβλία σύγχρονης τέχνης. Αυτή την περίοδο μπορεί κανείς να τη διαβάσει ίσως ως μια προσπάθεια να ξαναζωντανέψουν οι πρωτοπορίες των πρώτων τριών δεκαετιών του 20ου αιώνα και μάλιστα, να συνδεθούν ακόμη περισσότερο με την κοινωνία γύρω τους. Έτσι τα καλλιτεχνικά κέντρα του Παρισιού, του Λονδίνου, του Βερολίνου και της Νέας Υόρκης θα θέσουν τα θέματα της κατάργησης της τέχνης και της αμφισβήτησης της *Κοινωνίας του θεάματος* (Καταστασιακοί), της *Ποπ Αισθητικής* και της ανακάλυψης της *μαζικής κουλτούρας* (Pop Art), των *οπτικών ψευδαισθήσεων* (Op Art), της σύνδεσης της τέχνης με το *τοπίο* (Land Art), της σύνδεσης της καλλιτεχνικής διαδικασίας με τη *ζωή και την κοινωνία* (Fluxus), της ανόδου του ανθρωπίνου *σώματος* στο βάθρο του έργου τέχνης (Περφόρμανς, Body Art), της ανακάλυψης των πιο φτηνών, *βρώμικων ή κοινότοπων υλικών* στην κατασκευή του καλλιτεχνικού έργου (Arte Povera), της πολιτικοποίησης του καλλιτέχνη και της χειραφέτησης των γυναικών (καλλιτεχνών και μη). Το έργο τέχνης γίνεται κάτι εντελώς καινούργιο, ακατανόητο πλέον για τις μεγάλες μάζες και ανοιχτό σε κάθε είδους ερμηνεία. Κάθε είδους προκαθορισμός ή ορισμός αισθητικού πλαισίου μοιάζει πλέον αδύνατος. Ο Adorno ξεκινάει την *Αισθητική Θεωρία* του με τη φράση *«έχει γίνει αυτονόητο ότι τίποτε απ’ όσα αφορούν την τέχνη δεν είναι πλέον αυτονόητο, ούτε μέσα στο πεδίο της, ούτε στη σχέση της προς το όλον, ούτε καν ο λόγος ύπαρξης της»*. Την περίοδο αυτή θα αμφισβητηθούν και τα τελευταία οχυρά του συστήματος της τέχνης που είχαν μείνει αλώβητα: ο εμπορευματικός χαρακτήρας του έργου τέχνης, ο έλεγχος των γκαλερί, η αυθεντία των τεχνοκριτικών, η διδασκαλία στις Ακαδημίες Καλών Τεχνών. Από τον μηχανογλύπτη Jean Tinguely (τότε) που ισχυρίζεται ότι «*τα μουσεία είναι ο θάνατος της τέχνης – η τέχνη πρέπει να βρίσκεται στο δρόμο*» έως τον θεωρητικό Boris Groys (τώρα) που μιλάει για «τα νεκροταφεία των μουσείων» οι θεσμικές συσσωρεύσεις έργων τέχνης αμφισβητήθηκαν τα τελευταία χρόνια. Τα πάντα μπορούν πλέον να γίνουν έργο τέχνης και οποιαδήποτε δεξιοτεχνική γνώση του métier προϋπήρχε, αμφισβητείται πλέον έντονα. Από την *Πηγή* του Duchamp μέχρι το *Σκατό του Καλλιτέχνη* του Piero Manzoni ή το fluxus *Μπουκάλι-Θεός* του Ben Vautier, η τέχνη του 20ου αιώνα απέδειξε αυτό τον ισχυρισμό, καμία άλλη δε πιο πολύ απ’ αυτή της δεκαετίας του ’60. Η ελληνική πρωτοπορία της εποχής προσέγγισε έντονα αυτή τη φιλοσοφία, ποτέ όμως ίσως δεν απογύμνωσε τα έργα της σε τέτοιο βαθμό.

Η εποχή του ’70 ξεκινάει (ή συνεχίζει) με μια σύγκρουση στο χώρο της σκέψης ανάμεσα σ’ αυτούς που πιστεύουν ότι οι τεχνολογικές εξελίξεις ανοίγουν τις πύλες ενός νέου, καλύτερου, κόσμου (McLuhan, Baudrillard) και αυτούς που ισχυρίζονται ότι αυτές οδηγούν συχνά σε απάνθρωπα και αυταρχικά συστήματα καθώς και σε μόλυνση του περιβάλλοντος (Marcuse). Το Νέο είναι η επιθυμία του Νέου, μόλις και μετά βίας αυτή. Απ’ αυτό υποφέρει καθετί που είναι νέο, γράφει ο Adorno.[43] Από τη σχολή της Φρανκφούρτης και μετά είναι και θεωρητικά διατυπωμένο ότι η τέχνη οφείλει να εκπληρώνει την κριτική της λειτουργία, αλλά και ότι, ασκώντας τη λειτουργία της αυτή, παραμένει απομονωμένη όχι μόνον από αυτό που καταγγέλθηκε ως «μαζική κουλτούρα», αλλά και ευρύτερα από αυτό που αποκαλούμε λαϊκή συνείδηση. Ο Nietzsche εννοεί τη νεωτερικότητα ως μια κουλτούρα θεμελιωμένη πάνω στην ιστορία, η οποία ταυτόχρονα φαντάζεται ότι υπερβαίνει την ιστορία επειδή την αρνείται.[44] Ο Jean Baudrillard, για παράδειγμα, συγκαταλέγεται σ’ αυτούς που θεωρούν ότι το φαινόμενο της νεωτερικότητας φθάνει μέχρι *και* τη δεκαετία του ’70 και μετά εξαφανίζεται. Στην αναζήτηση του πολύπλοκου φαινόμενου της Μοντέρνας αισθητικής στα εικαστικά και της εφαρμογής του αιτήματος της νεωτερικότητας στην καλλιτεχνική πράξη της Ελλάδας θα παίξουν ιδιαίτερο ρόλο οι εκθεσιακοί χώροι. Κάποιοι από αυτούς θα έχουν καθοριστικό ρόλο στις εξελίξεις της πρωτοπορίας των ταραγμένων αυτών χρόνων (Άστορ, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Πνευματικό Καλλιτεχνικό Κέντρο Ώρα, Ινστιτούτο Γκαίτε) όμως η λειτουργία του Δεσμού των Μάνου Παυλίδη και Έπης Πρωτονοταρίου θα αλλάξει τα δεδομένα απόλυτα αφού για πρώτη φορά ένας χώρος δεν λειτουργεί ως «γκαλερί», ως εμπορικός κυρίως φορέας δηλαδή αλλά ως πεδίο καλλιτεχνικής όπου (κυριολεκτικά) όλα επιτρέπονται (Το Κ.Ε.Τ. ή το Πολυπλάνο του Ν. Παπαδάκι, αργότερα θα έχουν ανάλογη δράση). Στον Δεσμό το κυρίαρχο ζητούμενο είναι η άρση των ορίων και των διαχωρισμών μεταξύ των τεχνών, η εγκαθίδρυση νέων κωδίκων επικοινωνίας μεταξύ κοινού και καλλιτεχνών.[45] «*Άλλωστε για μένα η τέχνη δεν είναι τίποτε άλλο από μια μορφή επικοινωνίας*», γράφει ο Μάνος Παυλίδης. «*Μια συνέχιση της επικοινωνίας.*[46] *Κατευθυντήρια γραμμή των δραστηριοτήτων μου υπήρξε ο πειραματισμός και η πρωτοποριακή σκέψη. Η σύνδεση της τέχνης με τα ερεθίσματα της βιομηχανίας, των νέων τεχνολογικών εξελίξεων και των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Έκτοτε αυτό που με ενδιαφέρει στην τέχνη είναι η κοινωνική της αποστολή, το κοινωνικό το μήνυμα -δηλαδή οι άνθρωποι και οι σχέσεις τους- και όχι η εικαστική αξία.*»[47]. Πολύ σπάνια θα ενταχθεί στις δραστηριότητες του Δεσμού αναπαραστατική ζωγραφική αφού αυτή, λίγο πολύ αντιπροσωπεύει τον «παλιό κόσμο», πριν τη νεωτερικότητα.[48]

Δύο έλληνες εικαστικοί θα ζήσουν στην Ευρώπη κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του ’60 και θα συνδεθούν με κινήματα της Πρωτοπορίας, Ο Νίκος Κεσσανλής και ο Βλάσης Κανιάρης. Ο Νίκος Κεσσανλής θα συνδεθεί με το κίνημα των *Νέων Ρεαλιστών [Nouveaux Réalistes]* και ιδαίτερα με τον θεωρητικό τους, Pierre Restany, με τον οποίο θα αναπτύξει μια βαθειά φιλία που θα κρατήσει μέχρι το τέλος. Οι Nouveaux Réalistes θ’ αποτελέσουν μια ευρωπαϊκή και πολιτικοποιημένη απάντηση στην ελαφράδα της αγγλοσαξονικής (της αμερικάνικης κυρίως) Pop Art. Μεντιατικά και βιομηχανικά

[43] Theodor Adorno, Aesthetische Theorie, Suhrkamp, 2003 [ελλ. μτφρ. Λ.,Αναγνώστου: Αισθητική Θεωρία, Αλεξάνδρεια, 1990, σ. 574

[44] Henri Levebvre, *Le Temps de Meprises : entretiens avec Claude Ayman,* Stech, 1975 [ελλ. μτφρ. Α. Τρουλινού: *Μηδενισμός και Αμφισβήτηση,* Ύψιλον, 1990, σ. 98]

[45] Βλ. κατάλογο *Π+Π=Δ,* έκθεσης ανασκόπηση για τη δράση του ‘Δεσμού’ που έγινε στο ίδρυμα ΔΕΣΤΕ το 1999. Βλ. και: Julia Kristeva, «Institutional Interdisciplinarity in Theory and in Practice», συζήτηση με την A. Defert, *De-, Dis-, Ex-,* τ. 2, σ. 5. «Αυτή είναι η πεμπτουσία της interdisciplinarity, του ‘διατεχνικού πειραματισμού’ όπως τον αποκάλεσε ο Γιάννης Παπαϊωάννου, που θα πάρει μέσω του ‘Δεσμού’ διαφορετικές μορφές και εκφράσεις. Τίποτε δε λειτουργεί σε διαδοχή, αλλά σε συγχρονία. Όλα συνδέονται προς όλα. Δεν υπάρχουν όρια προς υπέρβαση, απαγορευμένες περιοχές προς εκκένωση και ξεχωριστά είδη (ζωγραφική, γλυπτική, μουσική, λόγος, προβολές, θέατρο, επιστήμες) υπάρχει μόνο ‘συναισθησία’ και ένα ανοιχτό πεδίο εντάσεων.» Βλ. Γιάννης Παπαϊωάννου, στο «Δεσμός 5 χρόνια». 1976 (δακτυλογραφημένο), σ. 2. Γιώργος Τζιρτζιλάκης, «Η συνάντηση, το όργιο, το τίποτα, ο βάρβαρος και το ποντίκι», *Π+Π=Δ,* σ. 18

Νίκος [Κεσσανλής], *Χειρονομία,* 1964.
Νίκος [Κεσσανλής], *Τσαλακωμένο Πανί,* από την Πρόταση για Μια Νέα Ελληνική Γλυπτική, θέατρο *La Fenice,* Βενετία, 1964.
Νίκος [Κεσσανλής], *Τσαλακωμένο Πανί,* από την Πρόταση για Μια Νέα Ελληνική Γλυπτική, θέατρο *La Fenice,* Βενετία, 1964.

σκουπίδια, κάθε είδους τελικά, υλικά. Υλικά που κανείς, μέχρι τότε, δεν φανταζόταν ότι θα μπορούσαν να έχουν καλλιτεχνική χρήση, ούτε καν ίσως ο Marcel Duchamp, εισηγητής του προϋπαρχόντος αντικειμένου [ready made] στην τέχνη και μακρινός πατέρας του κινήματος. Ένας σύγχρονος πίνακας ή ένα γλυπτό, γράφει ο Harold Rosenberg, είναι ένα είδος κενταύρου, φτιαγμένου κατά το ήμισυ από καλλιτεχνικά υλικά και κατά το ήμισυ από λόγια. Τα τελευταία αποτελούν το ζωτικό και διεγερτικό στοιχείο, ικανό, μεταξύ άλλων, να καθιστά καλλιτεχνικό κάθε υλικό.[49] Ο Κεσσανλής θα ενταχθεί φυσιολογικά στην *Art Informel [Άμορφη Τέχνη].* Υλικά όπως σίδερα, σχοινιά, τσιμέντα, γύψοι, πέτρες, χώμα, θα είναι το καινούργιο λεξιλόγιο για το Νίκο ο οποίος, για πρώτη φορά, θα προχωρήσει σε έργα στο χώρο. Σε πολλά από τα τρισδιάστατα αντικείμενα της περιόδου 1961-3 ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί σκουριασμένα βιομηχανικά κατάλοιπα, σαν χωρικά αποσπάσματα από τις ταινίες Mad Max. Ο Βλάσης Κανιάρης θα συνδέσει τη δουλειά του με την (ιταλική κυρίως) *Arte Povera* [Φτωχή Τέχνη] και, βεβαίως, θα χρησιμοποιήσει στη δουλειά του ιδιαιτέρως «φτωχά» υλικά και προϋπάρχοντα αντικείμενα. Ο γύψος θα είναι ένα από τα πιο κυρίαρχα υλικά, όπως επίσης το σύρμα, η σήτα, τα χάρτινα λουλούδια, φορεμένα ρούχα, υφάσματα. Σε μια έκθεση που θα παρουσιάσει στην Αθήνα, κατά τη διάρκεια της Χούντας, θα εγκιβωτίσει (χάρτινα) γαρύφαλλα σε γύψο. Αφενός η σύνδεση του γαρυφάλλου με τον Νίκο Μπελογιάννη και την Αριστερά, αφετέρου η φράση «Η Ελλάδα στο γύψο», θα κάνουν το μήνυμά του σαφές σ’ αυτούς που θα δουν την έκθεση. Άλλος ένας ξενιτεμένος έλληνας εικαστικός της δεκαετίας του ’60, ο Δανιήλ [Παναγόπουλος] χρησιμοποιεί και αυτός προϋπάρχοντα αντικείμενα στο έργο, όπως εφημερίδες ή φύλλα αλουμινίου. Η Όπυ Ζούνη είναι μια σημαντική δημιουργός των 70s, που όμως είναι γνωστή για την έντονα op art (επιτοίχια) ζωγραφική της. Παρόλα αυτά, οι πειραματισμοί της με το τρισδιάστατο ready made θα είναι από τις πιο χαρακτηριστικές χρήσεις του στην Ελλάδα.

Οι κυριότεροι συνεχιστές μιας παράδοσης «φτωχής τέχνης» και νεωτερικών αιτημάτων κατά τη διάρκεια της συντηρητικής (στην προσπάθεια της ν’ αναστηλώσει την αναπαραστατική ζωγραφική) δεκαετίας του ’80 θα είναι καλλιτέχνες όπως ο Γιώργος

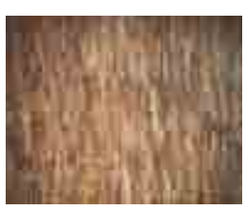
[46] Ο Thomas Mann, μέσα από τα λόγια του ήρωα του στο *Doctor Faustus,* υποστήριξε ότι η τέχνη θα μείνει «εντελώς μόνη, μόνη ως το θάνατο, εκτός αν βρει έναν τρόπο να πλησιάσει ‘το λαό’ ή, για να το θέσουμε λιγότερο ρομαντικά, τα ανθρώπινα πλάσματα.» Αν και όταν συμβεί αυτό, ο Mann δηλώνει ότι η τέχνη θα «ξαναβρεί τον εαυτό της σαν υπηρέτης της κοινότητας –μιας κοινότητας που τη συνδέουν πολύ περισσότερα από την κοινή παιδεία, μιας κοινότητας που δεν θα είχε αλλά, ίσως, θα ήταν μια κουλτούρα.» Είναι άραγε σκοπός της τέχνης να υπηρετεί μόνο ένα κύκλο δημοσιογράφων και τεχνοκριτών –τους «cognoscenti» όπως τους ονομάτιζε ο McDonald. Μπορεί μια πρωτοπορία ν’ αγαπηθεί από το κοινό της;

[47] Μάνος Παυλίδης, «Η τέχνη είναι μια μορφή επικοινωνίας», *Π+Π=Δ,* σ. 8

[48] «Σε σύγκριση με την πραγματική επανάσταση που πέτυχαν διαμέσου της τεχνολογίας οι κυνηγοί του χρήματος, οι μορφικές καινοτομίες των μποέμ των στούντιο πάντα υπήρξαν παιχνίδι για μικρά παιδιά. Τι ήταν οι μιμήσεις ταχύπτας των Φουτουριστών σε σύγκριση με την πραγματική ταχύπτα ή την τοποθέτηση της κάμερας πάνω σ’ ένα τραίνο εν κινήσει, πράγμα που ο καθένας μπορούσε να κάνει; Τι ήταν οι πειραματικές συναυλίες με ηλεκτρονικό ήχο σε συνθέσεις μοντερνιστών, που ο κάθε ιμπρεσσάριος γνώριζε ότι δεν είχαν καμιά ελπίδα να αποκτήσουν μαζικό ακροατήριο, σε σύγκριση με τη μουσική rock που έκανε τον ηλεκτρονικό ήχο κτήμα

Γιώργος Χαρβαλιάς, από την ενότητα *Εισπνοές-Εκπνοές*, 1993-4

Χαρβαλιάς, ο Πάνος Χαραλάμπους (και οι δύο μαθητές του Νίκου Κεσσανλή στην Α.Σ.Κ.Τ. και στη συνέχεια συνεργάτες του) ή ο Νίκος Τρανός. Η δουλειά τους συχνά συναντιέται με τα αιτήματα των Nouveaux Réalistes ή της Arte Povera, όμως εμπεριέχει έντονα το Zeitgeist των 80s. Ο Χαρβαλιάς χρησιμοποιεί ως μέσα για τη δουλειά του οικεία αντικείμενα, κουβέρτες του Ελληνικού Πολεμικού Ναυτικού από τη θητεία του εκεί ή μαξιλάρια. Τα μαξιλάρια σε διαφόρων ειδών παρατάξεις ή συνθέσεις, λειτουργούν άλλοτε ως μαλακά γλυπτά και άλλοτε ως εννοιολογημένα αντικείμενα, ειδικά όταν ταξινομεί τα μαξιλάρια με τα ονόματα των ευρωπαϊκών κρατών, των βαλκανικών συμπεριλαμβανομένων σε μια εποχή (1993) που η περιοχή σπαράσσεται και νέα σύνορα και χώρες δημιουργούνται. Στην πιο πρόσφατη δουλειά του ο Χαρβαλιάς πιθανότατα χρησιμοποιεί το μεγαλύτερο σε μέγεθος ready made αντικείμενο στην ιστορία των ελλαδικών εικαστικών, ιδιοποιούμενος τους (παρωχημένους) ηλεκτρονικούς πίνακες του Χρηματιστηρίου Αθηνών. Στην ίδια έκθεση δείχνει φωτογραφίες αεροπλανοφόρων ανακ(α)λώντας τις παρεμβάσεις του αμερικάνικου στόλου. Η δουλειά του Νίκου Τρανού δεν χαρακτηρίζεται συνήθως από τη χρήση προϋπαρχόντων αντικειμένων, αφού ο ίδιος είναι ένας μεγάλος δεξιοτέχνης της κατασκευής (αυτό που λέμε «πιάνουν τα χέρια του») όμως ενίοτε εντάσσει προϋπάρχοντα αντικείμενα στις κατασκευές του.



Πάνος Χαραλάμπους, *Καπνά*, 1987. Συλλογή Διονύση Σοτοβίκη

Η εικαστική πορεία του Πάνου Χαραλάμπους θα χαρακτηριστεί από δύο παράλληλες μακριές πορείες-εμμονές, οι οποίες και οι δύο υιοθετούν μερικές από τις παράδοξες περιπτώσεις προϋπαρχόντων αντικειμένων στην εικαστική διαδικασία. Πρώτη ασφαλώς θα είναι η ενασχόλησή του με το στοιχείο του καπνού, που τον δένει με τον τόπο καταγωγής του, τον Αμβρακικό. Ο Χαραλάμπους χρησιμοποιεί το ίδιο το υλικό

εκατομμυρίων; Εάν όλες οι «υψηλές τέχνες» κλείστηκαν σε γκέτο, μπορούσαν οι πρωτοπορίες να μη βλέπουν ότι ο δικός τους χώρος του γκέτο ήταν μικροσκοπικός και μειωνόταν συνεχώς, όπως η οποιαδήποτε σύγκριση πωλήσεων του Chopin και του Schoenberg, μπορούσε να επιβεβαιώσει; Με την άνοδο της μουσικής pop, ακόμη και ο κυριώτερος προμαχώνας του μοντερνισμού στις εικαστικές τέχνες, η αφαίρεση, έχασε την ηγεμονία της. Η αναπαράσταση στην τέχνη νομιμοποιήθηκε για μια ακόμα φορά.» Eric Hobsbawm, *Η Εποχή των Άκρων: ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, μτφρ. Β. Καπετανγιάννης, Θεμέλιο, 1991, σ. 655-6

[49] Βλ. Harold Rosenberg, *The Redefinition of art*, Horizon Press, 1972

του καπνού, σε φύλλα συνήθως, το οποίο διαμορφώνει σε κάθε είδους συνθέσεις, επιτοίχιες επιφάνειες ή κατασκευές στο χώρο. Στη συνέχεια, ένα ακόμη μοτίβο προστίθεται στη δουλειά του και τον ακολουθεί από τότε: ο δίσκος γραμμοφώνου ως γλυπτικό αντικείμενο με το οποίο γεμίζει συχνά γιγάντιες εγκαταστάσεις αλλά και ως ανάποδο περισκόπιο προς τον κόσμο των νεκρών. Των φωνών που έχουν ηχογραφηθεί αλλά δεν υφίστανται πλέον. Οι θάνατοι δεν σταματούν. Κάθε μήνα κάποιος άνθρωπος από τον χώρο μας (από τον κάθε χώρο) χάνεται –η εποχή μας βέβαια δεν συγκινείται εύκολα, το βλέμμα της είναι στραμμένο στο καινούργιο. Σχεδόν κανένας δεν θέλει να μιλάει για τους νεκρούς. Ο Πάνος Χαραλάμπους, αντιθέτως, επιμένει πεισματικά να το κάνει. Εδώ και καιρό επεξεργάζεται ένα αρχείο φωνών νεκρών. Από την απόκοσμη φωνή του (νεκρού) Demetrios Stratos που είχε ήδη κάνει εμφάνιση σε προηγούμενη δουλειά του στις εγκαταστάσεις εκατοντάδων σπασμένων δίσκων βινυλίου, σπαραγμάτων τραγουδιών και φωνών ανθρώπων που έχουν χαθεί και από εκεί στον φόρο τιμής στον (παραδοσιακό τραγουδιστή) Τάκη Καρναβά. Εδώ ο καλλιτέχνης κατασκευάζει έναν τάφο-κενοτάφιο για τον τραγουδιστή μέσα από τον οποίο -από τον Άδη- αναδύεται η φωνή χαραγμένη σε δίσκο βινυλίου που παίζει αέναα από ένα παλιό πικάπ. Υπάρχει μια μαγική διάσταση στην ιστοριογραφία των ηχογραφήσεων από τους πρώτους κυλίνδρους έως τους δίσκους ακτίνας: ο άνθρωπος εκλείπει, η φωνή επιβιώνει. Και όταν πατάμε το κουμπί του play ο νεκρός ανασταίνεται.

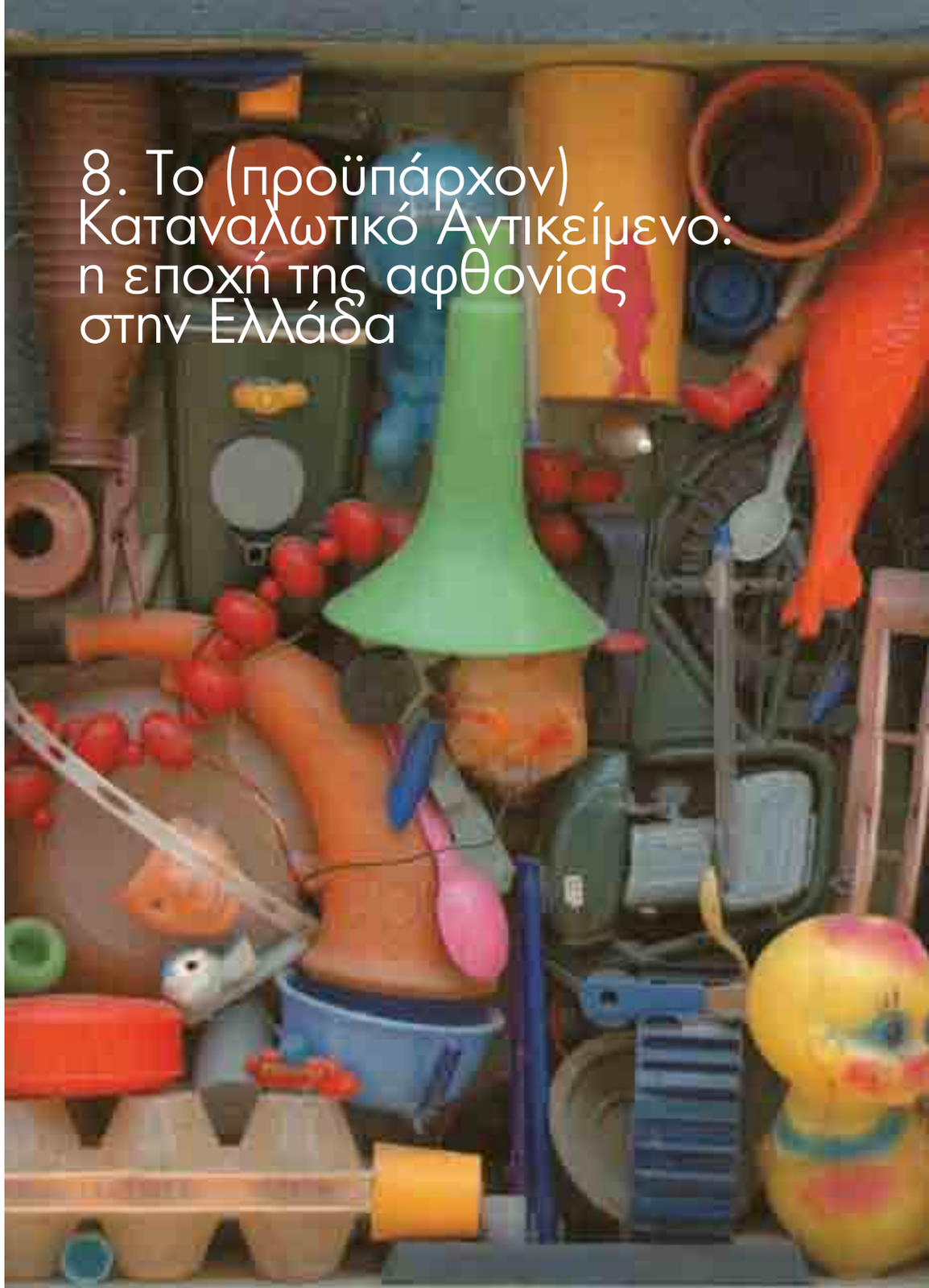
Αν ο Χαραλάμπους χρησιμοποιεί το προϋπάρχον αντικείμενο της χλωρίδας του Καπνού, ο Γιώργος Τσακίρης καλλιεργεί ζωντανά φυτά, δέντρα, μικροοργανισμούς αλλά και πανίδα όπως αυγά βατράχων που θα εκκολάψουν γυρίνους. Ο Γιώργος Τσακίρης εφαρμόζει οργανώσεις των φυσικών στοιχείων. Σε έργα πολλές φορές πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, από πλευράς κλίμακας, τόπου, χλωρίδας, πανίδας και χειρισμού, όπως τα *Κήπος* (1984), *Χωράφι* (1986), *Σφηκοφωλιές* (1987), *Λίμνες* (1989), *Θερμοκήπιο/ Καλλιέργεια Χλόης* (1992), *Ενυδρείο* (1994), *Εκτροφείο Σαλιγκαριών* (1995), *Βάτραχοι, χειμέρια νάρκη* (1996), *Σκόρος* (1997), *Κλωσομηχανές* (1997) ο Τσακίρης στην ουσία δημιουργεί τις συνθήκες ώστε η -εκάστοτε- φύση να δημιουργήσει το έργο. Στα έργα του Τσακίρη φαινομενικά δεν υπάρχει πουθενά η παρουσία του ανθρώπου παρότι, φυσικά, ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι η συνολική ενορχήστρωση οφείλεται σ' έναν καλλιτέχνη. Παρομοίως, για την κτηνοτροφία ή τη γεωργία ο «θεατής», ο περαστικός από ένα χωράφι ή από ένα λιβάδι με κατσίκια, δεν αντιλαμβάνεται σε πρώτο επίπεδο το ρόλο του ανθρώπου πάνω στη φύση που χαζεύει. Με παρόμοιο τρόπο, και με μια ριζοσπαστική φιλοσοφική υπέρβαση, ο Τσακίρης μεταθέτει σε δεύτερο πλάνο την καλλιτεχνική του ταυτότητα. Στα έργα του συνυπάρχουν αχειροποίητο υλικό (φύση) και ανθρώπινη κατασκευή (επεξεργασμένο μέταλλο). Ίσως αυτός να είναι και ένας από τους πιο αποτελεσματικούς τρόπους να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ τέχνης, ζωή και φύσης, στο οποίο αναφερόμασταν προηγουμένως. Οι Νεκρές φύσεις του Γιώργου Τσακίρη σε αντίθεση με τις παραδοσιακές (ζωγραφισμένες) Νεκρές Φύσεις οι οποίες έχουν παγώσει τη νεκρική ακινησία σε μια συγκεκριμένη στιγμή, βρίσκονται σε συνεχή αλλαγή/ εξέλιξη. Σήψη, μικροοργανισμοί, οξυγόνο/υγρασία συμμετέχουν στη διαδικασία. Ήδη ο

Heidegger αντιμετωπίζει το καλλιτεχνικό φαινόμενο όχι ως καλλιτεχνία και τεχνική αλλά ως γέννα, ως τοκετό. Ένα έργο τέχνης το οποίο δημιουργείται («γεννιέται» κυριολεκτικά στη βιο-τέχνη του Τσακίρη) από το τίποτα, ζει για περιορισμένο χρόνο (όπως, περίπου, και μείς) και πεθαίνει χωρίς ν' αφήσει τίποτα πίσω, πέρα από το πλαίσιο, μέσα στο οποίο το δημιούργησε ο καλλιτέχνης. Απ' αυτή την άποψη ο χειρισμός του Γιώργου Τσακίρη φέρει ομοιότητες με αυτόν του Joseph Beuys ο οποίος, μετά το πέρας των δράσεων που πραγματοποιούσε, εξέθετε τα υπολείμματα. Και αυτά είναι που σήμερα βλέπουμε στα διάφορα μουσεία σύγχρονης τέχνης. Αν η παλιά τέχνη χειριζόταν με ευκολία το τοπίο ή έστω τη νεκρή φύση (νεκρά κυνήγια, λαγοί, ζαρκάδια, φασιανοί, κομμένα λουλούδια, φρούτα,…) πάντα έμοιαζε να νοιώθει αμηχανία σε σχέση με τα (ζωντανά) ζώα. Λίγα πορτρέτα αλόγων, σκύλων ή γάτων μας έχει αφήσει η ιστορία της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Σε έργα του Γιώργου Τσακίρη όπως τα *Σφηκοφωλιές* (1987), *Ενυδρείο* (1994), *Εκτροφείο Σαλιγκαριών* (1995), *Βάτραχοι, χειμέρια νάρκη* (1996), *Σκόρος* (1997), *Κλωσομηχανές* (1997) ο θεατής έρχεται συχνά αντιμέτωπος με τα ίδια τα ζώα, μέρος ή όλον του έργου τέχνης το οποίο παρατηρεί. Πρόκειται για μια σημαντική ιστορική στιγμή.

Κωστής Βελώνης, *Εγκαταλειμμένη Τσιχλόφουσκα,* 1997

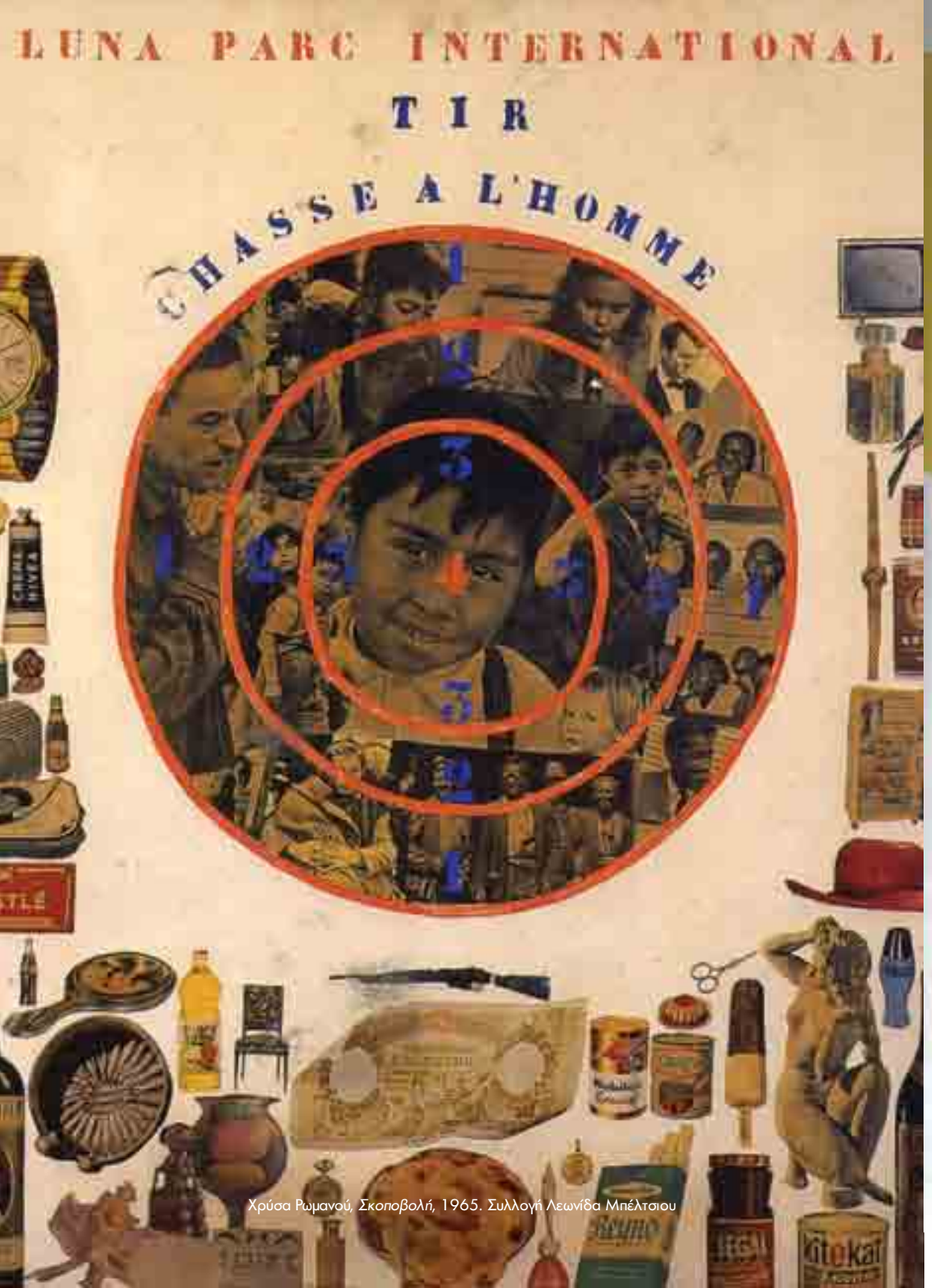
Η δουλειά του Κωστή Βελώνη θα μπορούσε να περιγραφεί ως αφηγηματική Arte Povera. Εκεί που οι 60s προκάτοχοί του χτίζανε με τα «φτωχά» υλικά μια γλυπτική κατασκευή ή μια εγκατάσταση με αισθητικούς σκοπούς (ναι, μοντερνίστικους όμως αισθητικούς) ο Βελώνης μοιάζει ν' αγωνιά θέλοντας ν' αφηγηθεί κάτι. Είναι επίσης αξιοπερίεργο ότι την εποχή που ο καλλιτέχνης εμφανίζεται στο προσκήνιο (90s), οι εικαστικοί της γενιάς του ζούσαν ακόμη μια νέο-ποπ ευφορία ενώ αυτός επέστρεφε στην τραχύτητα της πρωτοπορίας της δεκαετίας του '60. Οι δικές του εμμονές είναι η αρχιτεκτονική, οι πρωτοπορίες του μεσοπολέμου, τα ολοκληρωτικά καθεστώτα αλλά και η κατ' οίκον ιδιωτικότητα. Τα υλικά είναι αφενός τα αρχετυπικά υλικά της Arte Povera όπως «πρόχειρα» ξύλα, παλιά έπιπλα, πέτρες, αφετέρου άλλα προϋπάρχοντα αντικείμενα όπως παιδικά σπιτάκια, υλικά μοντελισμού, πλαστικά δεντράκια. Όμως το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο της δουλειάς του παραμένει το αφηγηματικό στοιχείο, παράδοξο αυτό αφού σχεδόν ποτέ (;) οι εγκαταστάσεις δεν περιέχουν την ανθρώπινη μορφή.

8. Το (προϋπάρχον) Καταναλωτικό Αντικείμενο: η εποχή της αφθονίας στην Ελλάδα

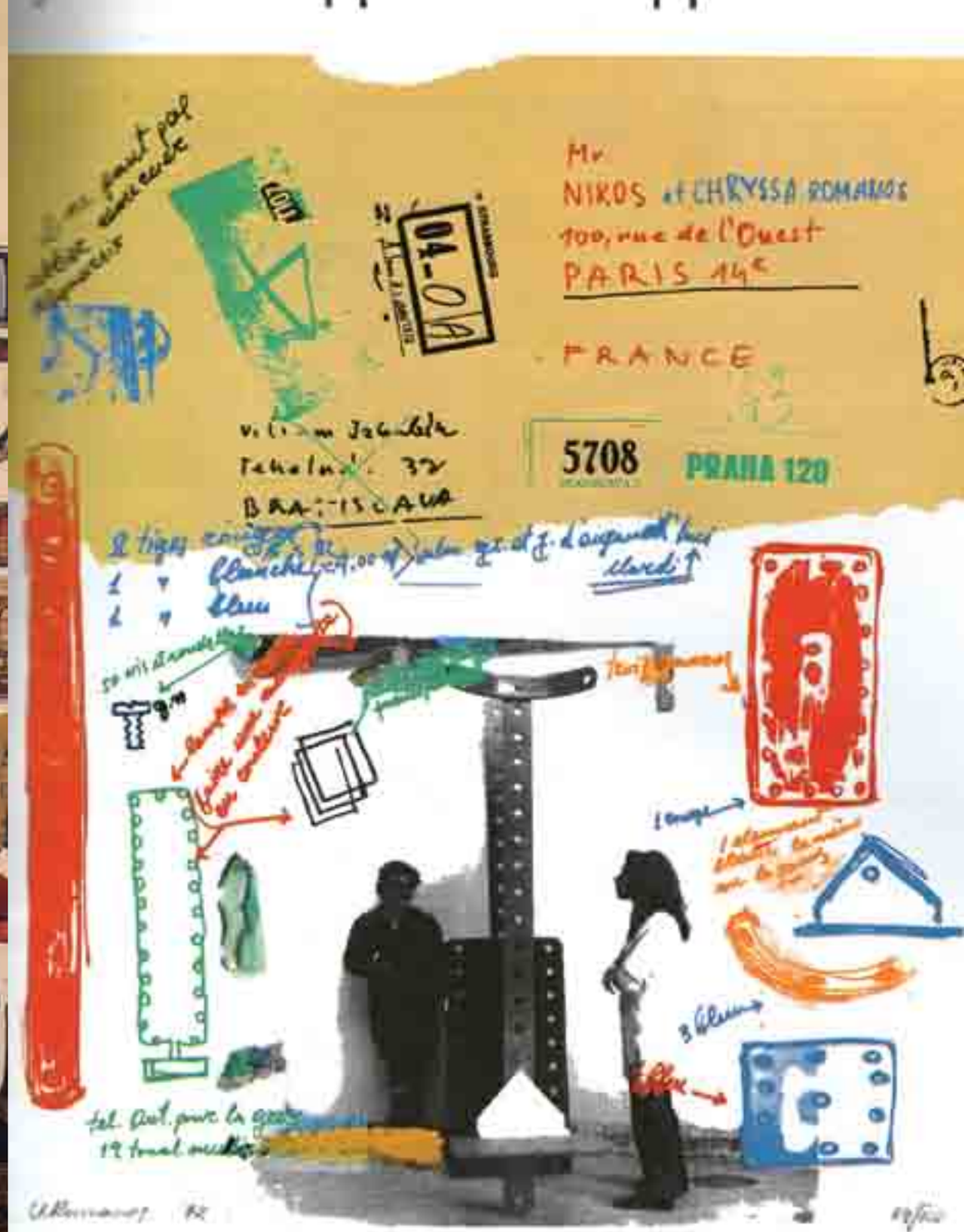


Βασίλης Σκυλάκος, *Πλαστικό 2*, 1981. Συλλογή Μάνου Παυλίδη-Έπης Πρωτονοταρίου
(προηγούμενη σελίδα) Βασίλης Σκυλάκος, *Πλαστικό 1*, (λεπτομέρεια),
1981. Συλλογή Μάνου Παυλίδη-Έπης Πρωτονοταρίου

Βασίλης Σκυλάκος, *Άπιπλο*, 1982, Συλλογή Δημοτικής Πινακοθήκης Καλαμάτας "Α. Τάσσος".



Χρύσα Ρωμανού, *Σκοποβολή*, 1965. Συλλογή Λεωνίδα Μπέλτσιου



Χρύσα Ρωμανού, *Αφίσα*, 1972. Συλλογή Πάνου Χαραλάμπους και Θάλειας Χιώτη

Δημήτρης Αληθεινός, *Μήλο με Γυμνές*, 1975

Κατερίνα Παπαζήση, *Πλαστήρα 16- Κατεδάφιση (λεπτομέρεια)*, 2007

Κατερίνα Παπαζήση, *Πλαστήρα 16- Κατεδάφιση*, 2007

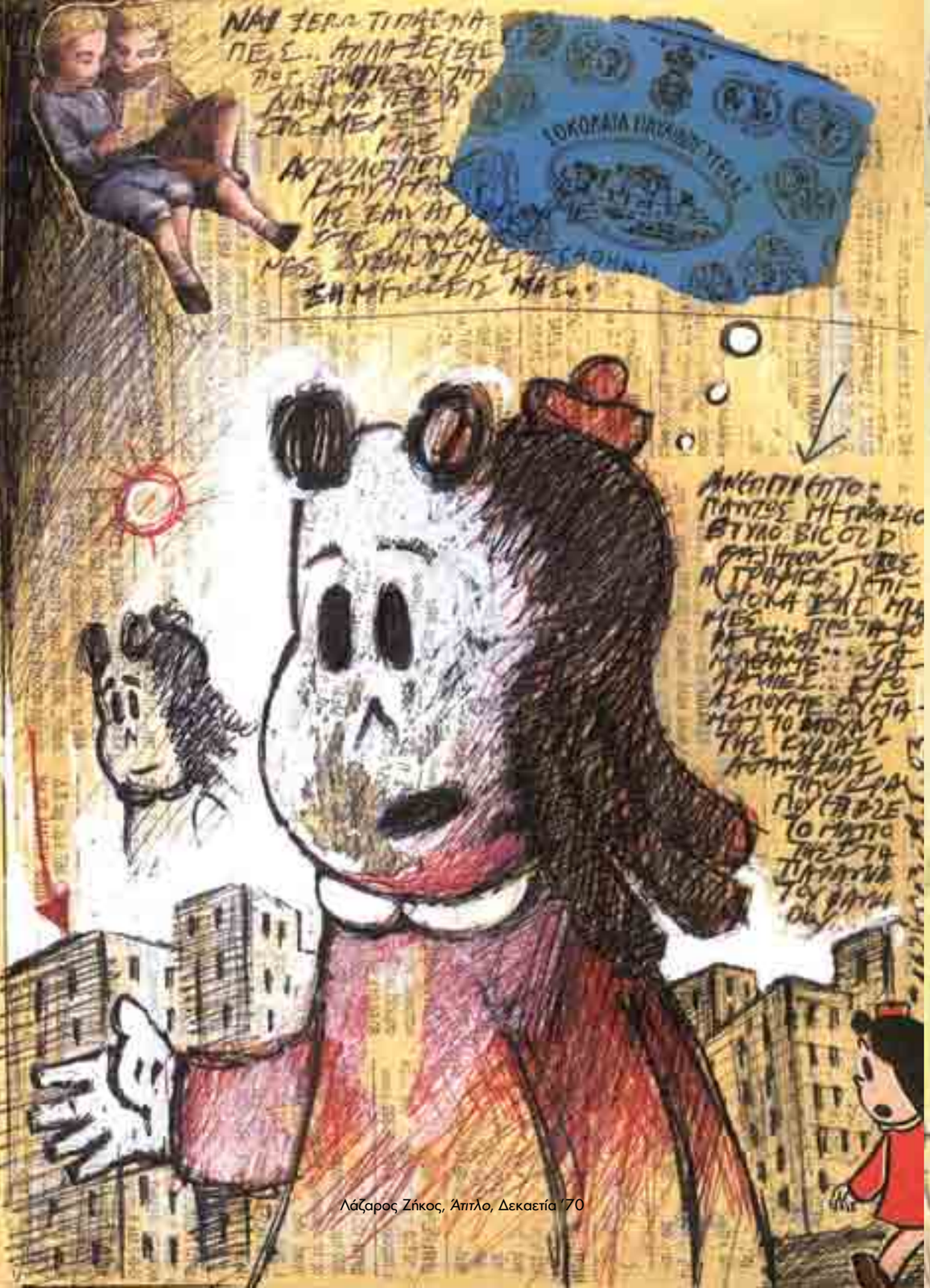
Κατερίνα Παπαζήση, *Άσπιλη*, 2004

Κωστής [Τριανταφύλλου], *Υπαλλαγή #3*, από τη σειρά *Médiassemblages*, 1982

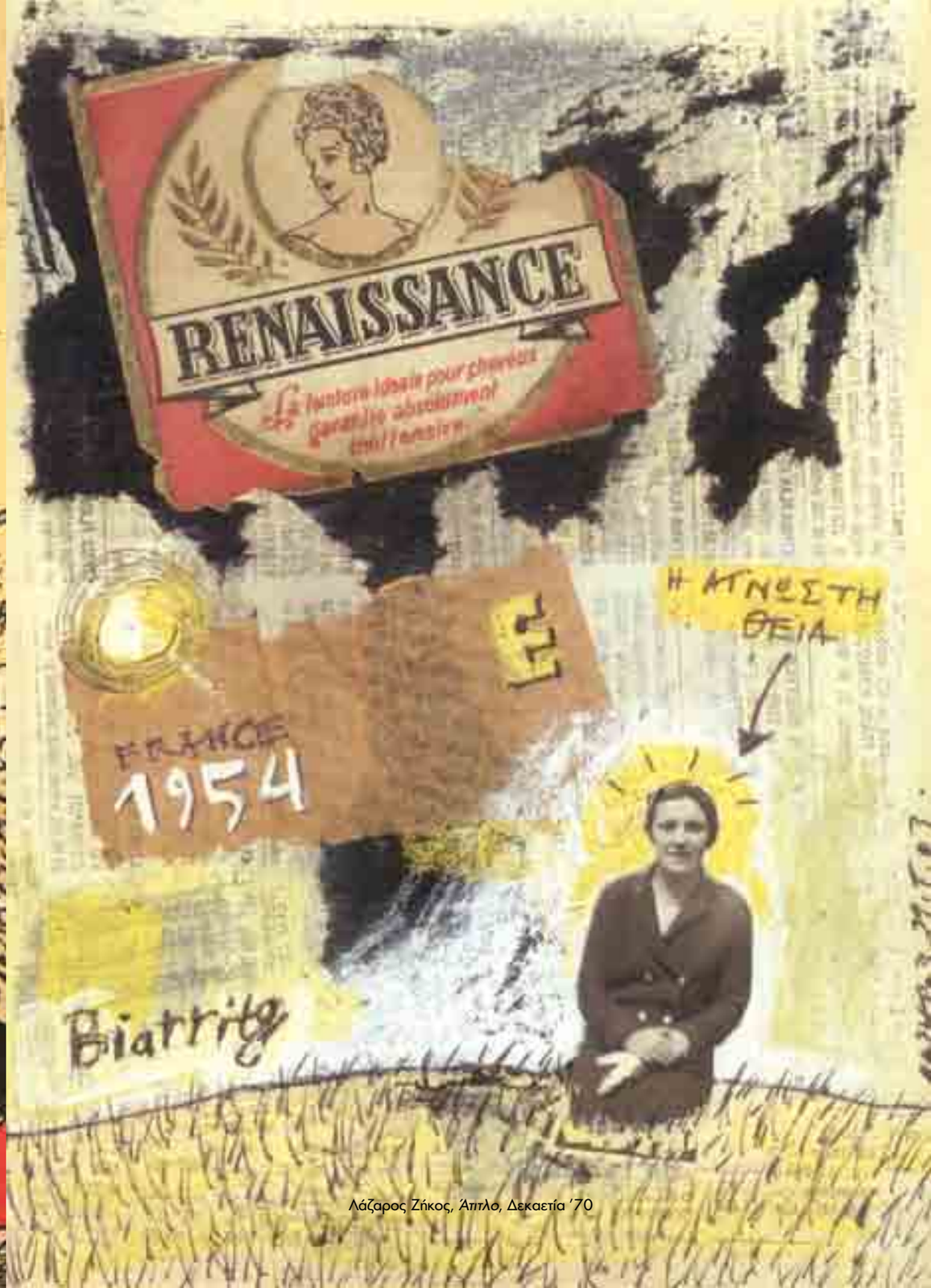
Κωστής [Τριανταφύλλου], *Υπαλλαγή #4*, από τη σειρά *Médiassemblages*, 1982

Κωστής [Τριανταφύλλου], *Υπαλλαγή #5*, από τη σειρά *Médiassemblages*, 1982

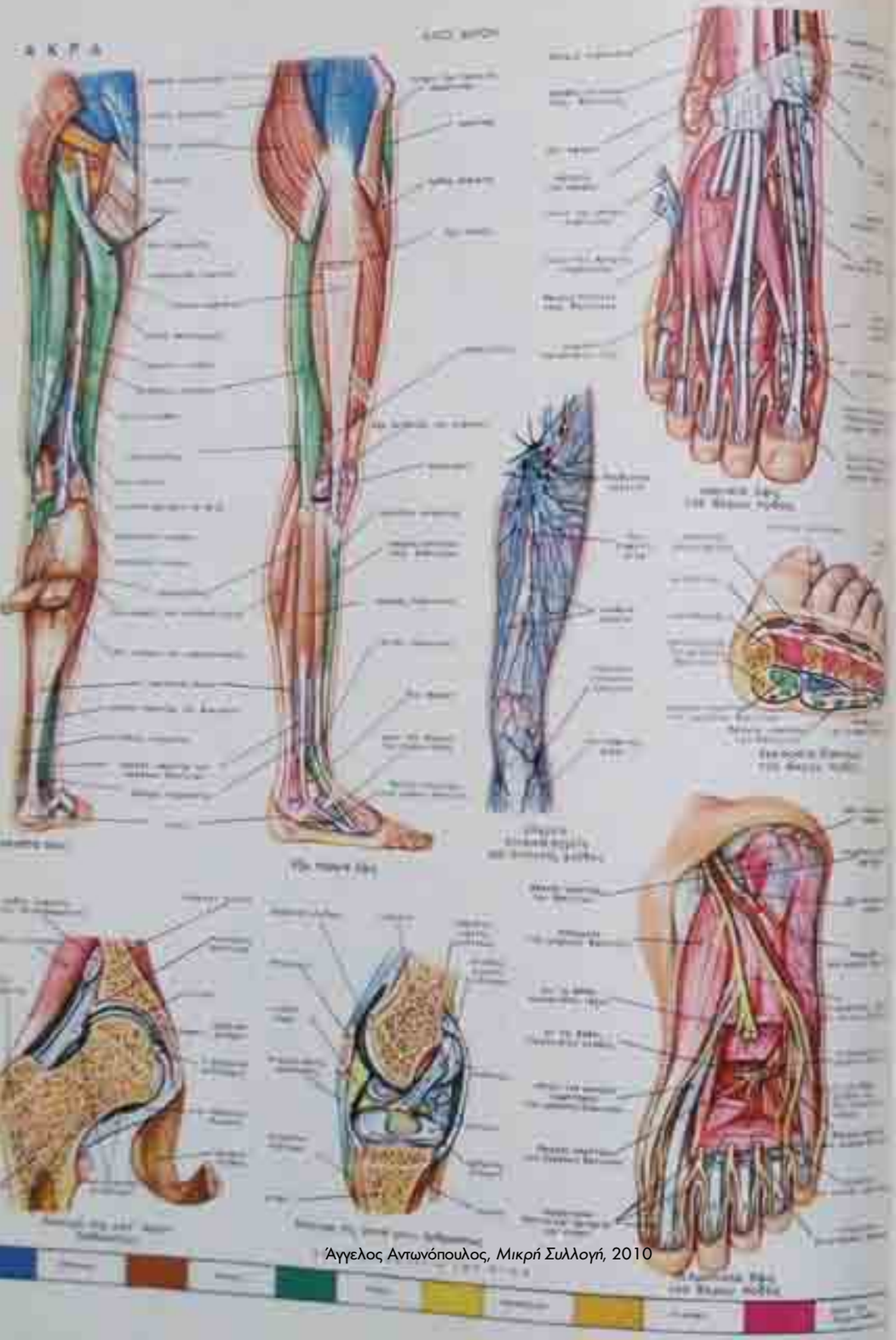
Λάζαρος Ζήκος, Άπτλο, Δεκαετία '70



Λάζαρος Ζήκος, *Άπιλο*, Δεκαετία '70



Λάζαρος Ζήκος, *Άπιλο*, Δεκαετία '70



Άγγελος Αντωνόπουλος, *Μικρή Συλλογή*, 2010

Άγγελος Αντωνόπουλος, *Μικρή Συλλογή*, 2010

Αντώνης Μιχαηλίδης, *Όραμα*, 1996

Αντώνης Μιχαηλίδης, *Vladimir Gaidarof*, 1994

Αντώνης Μιχαηλίδης, *Η Φάρμα*, 1996

Νίκος Κριωνίδης, *Εγκατάσταση*, 1997

Νίκος Κριωνίδης, *Εγκατάσταση*, 1997

Χρύσα Ρωμανού, *Χάρτες*, κ.κ. Συλλογή Απόστολου Μαντζάκου

Ο κόσμος που ζούμε δεν είναι πραγματικός, υποστηρίζει ο Guy Débord. Ο καταναλωτικός καπιταλισμός έχει καταλάβει κάθε αυθεντική ανθρώπινη εμπειρία και την έχει μετατρέψει σε προϊόν και μετά μας την έχει ξαναπουλήσει μέσα από τη διαφήμιση και τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας. Έτσι κάθε τμήμα της ανθρώπινης ζωής έχει μετατραπεί σε «θέαμα». Η «εξέλιξη» της νεοελληνικής κοινωνίας κατά τη δεκαετία του '70 διαμόρφωσε ακόμη πιο σαφώς το νέο μοντέλο του εργαζομένου: ξυπνάει τα χαράματα για να πάει να εκτελέσει μηχανικά το καθήκον του, στο εργοστάσιο, το γραφείο, το μαγαζί, για να επιστρέψει τσακισμένος στο σπίτι του το απόγευμα μέχρι να επαναλάβει το ίδιο πανομοιότυπο 24ωρο την επόμενη μέχρι, τελικά, να βγει στη σύνταξη με μόνα διαλλείματα σ' αυτή τη θανατηφόρα ρουτίνα είναι το weekend και ο ένας (;) μήνας άδειας το καλοκαίρι (;). Ο νεοέλληνας βέβαια, ειδικά από το '74 και μετά θα θεμελιώσει το πρότυπο του ξενύχτη και γλεντζέ που τον συνοδεύει μέχρι και σήμερα. Κατά τη διάρκεια της Χούντας περνάει στη νέα γι' αυτόν κατάσταση του καταναλωτή. Είναι τα πρώτα δειλά βήματα μπροστά στο μπαράζ των επόμενων δεκαετιών. Όμως, σιγά σιγά, η ίδια η ταυτότητα του αλώνεται: αρχίζει να ν' αναπτύσσει την ικανότητα για ταχύρρυθμη κατανάλωση, αλλάζοντας αυτοκίνητο, αλκοόλ, σπίτι, ράδιο, σύντροφο. Η νέα (δημοκρατική) εξουσία αποφεύγει να παραλύσει με καταναγκασμούς, παραλύει με την υποβολή: τηλεόραση, θέαμα, κατανάλωση θα είναι τα κυριότερα εργαλεία προς αυτή την κατεύθυνση. Τα πολυκαταστήματα Κατράτζος, Λαμπρόπουλος, Μινιόν θα είναι οι ναοί της κατανάλωσης για την Αθήνα του '70, νέα πολυτελή καφενεία (λέγονται πλέον «καφετέριες»), μπουάτ, ντισκοτέκ, μπαρ, πιτσαρίες (η νέα τάση στο κοσμοπολίτικο φαγητό), σουπερμάρκετ (κι αυτά καινούργιο, ακόμη τότε, είδος). Η πιστωτική κάρτα αρχίζει να εξαπλώνεται στην Ελλάδα. Για τις μεσαίες τάξεις αρχίζουν να ανοίγονται πρωτόγνωρες δυνατότητες.

Η κατανάλωση λειτουργεί ως υπόσχεση ευτυχίας ή, όπως γράφει ο Baudrillard, *«ο άνθρωπος της κατανάλωσης διακατέχεται μόνιμα από τον φόβο μη "χάσει" κάτι, μια οποιανδήποτε ηδονή».*[50] Το νέο (από το 1966) φαινόμενο της τηλεόρασης φέρνει μαζί του και την τηλεοπτική διαφήμιση. Ο κόσμος δεν θα είναι πλέον ίδιος. *«Σε βλέπω ανάμεσα στα αυτοκίνητα της οδού Σταδίου, μέσα στις αίθουσες των 'σινεμά', ανάμεσα στα περιοδικά και τα έντυπα που έχεις πάνω στο γραφείο σου, μπροστά στην πρώτη σελίδα της καθημερινής σου εφημερίδας (μεταξύ της φωτογραφίας του ανατριχιαστικού εγκλήματος και της κατάκτησης του διαστήματος) κλπ.»* γράφει στην «Προς 'Θεατή' Επιστολή» ο γλύπτης Θόδωρος. *«Ένα από τα μεγάλα προβλήματα της εποχής μας είναι πώς να μπορέσουμε να διαπεράσουμε τη συμβατικότητα της πληροφορίας, της διαφήμισης-προπαγάνδας, την τυποποίηση (όλα χαρακτηριστικά της εποχής μας) για να γνωρίσουμε, να νοιώσουμε, να μπορέσουμε να ζήσουμε.»*[51]

[50] Jean Baudrillard, *La Societe de Consommation*, Gallimard, 2000 [ελλ. μτφρ. Β. Τομανάς: *Η Καταναλωτική Κοινωνία*, Νησίδες, 2000]

[51] Θόδωρος, «Προς 'Θεατή' Επιστολή», περ. *Εποχές*, τ. 36, απρίλιος 1966. Αναδημοσιεύεται στο: Θόδωρος-Γλύπτης, *Στίγματα Πορείας: ίχνη στην άμμο λέξεων*, Βιβλιοπωλείον της 'Εστίας'-Ι.Δ. Κολλάρου, 1984, σ. 27

Ο ίδιος καλλιτέχνης παρουσιάζει το *Πακέτο Ευτυχίας* (1 και 2), ένα έργο αναφορά τόσο στο *Αίνιγμα του Ισίδωρου Ντικάς* του Man Ray όσο και στην υπόσχεση ευτυχίας που επιδιώκει να προκαλέσει ο εν εξάρσει καπιταλισμός. Η νέα κατάσταση της δεκαετίας του '70 (στην Ελλάδα) αποκάλυψε και κάτι που οι προηγούμενες δεν μπορούσαν καν να διανοηθούν: με τον ίδιο τρόπο που καταναλώνουμε Κόκα Κόλα, μπριζόλες, περιοδικά ή πολιτικούς, τείνουμε να καταναλώνουμε και την τέχνη, αν όχι ως συλλέκτες-αγοραστές της, τουλάχιστον ως καταναλωτές των media που την προβάλλουν. Από τα χυδαία εμπορεύματα του κορνιζάδικου έως τις «πιο φρέσκες» πρωτοπορίες, ο καταναλωτισμός στα εικαστικά κάνει απειλητική την παρουσία του. Αν αρέσει στον *συλλέκτη* (το αντίστοιχο του φεουδάρχη στο καλλιτεχνικό σύστημα της εποχής μας) τότε είναι καλό. Ακόμη και η πιο ακραία πρωτοπορία πάνω απ' όλα αναζητεί τη συνομιλία με τον συλλέκτη, αν και, αναμφίβολα, πολλοί καλλιτέχνες του '70 αντιτάχθηκαν σ' αυτό. Για το κυνικό ξεκίνημα του 21ου αιώνα αυτό μοιάζει απλώς ακατανόητο. «*Η κοινωνία εμπορευματοποιεί καθετί που παράγεται μέσα της, ακόμη κι αν αυτό –η τέχνη- δεν είναι ούτε τόσο εύπεπτο ούτε το ιδανικό αισθητικό επιδόρπιο*» γράφει ο ζωγράφος Γιάννης Ψυχοπαίδης. «*Υπάρχουν πολιτιστικά αγαθά που γίνονται για να καταναλωθούν εύκολα, αλλά ακόμα και αυτά που κάθονται λίγο στο λαιμό, η κοινωνία ξέρει να τα εντάσσει σ' έναν καταναλωτικό χώρο τόσο ισοπεδωτικό, που τους στερεί την οξύτητα και την κριτική διάσταση.*»[52]

Χρύσα Ρωμανού, *Casino International,* 1965

Αν υπάρχει εικαστικός στην Ελλάδα που να προσέγγισε τις ιδέες και τις μεθόδους των Καταστασιακών, αυτός δεν μπορεί παρά να είναι η Χρύσα Ρωμανού. Ο βασικός άξονας του έργου της Ρωμανού είναι η κριτική της Καταναλωτικής Κοινωνίας ενώ (αργότερα) θα προχωρήσει σε κατασκευές *Χαρτών* που θα φέρουν ξεκάθαρα *Ψυχογεωγραφικά* στοιχεία, αποδομώντας χάρτες πραγματικών πόλεων και τόπων για να δημιουργήσει κάτι καινούργιο. Από τα πρώτα της έργα ήδη αρνείται τη χρήση των παραδοσιακών μέσων και υλικών της ζωγραφικής. Η Σάνια Παπά γράφει για τη δουλειά της: «*Αρχικά ο λευκός μουσαμάς δέχεται τα κομμένα χαρτιά (αποκόμματα από γνώριμες καθημερινές εικόνες), κολλημένα με ακρίβεια και συναρμολογημένα σε μια 'ορθολογική σύνθεση'.*

Ο πλούτος της κοινωνίας στην οποία επικρατεί ο καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής, έχει τη μορφή μιας τεράστιας συλλογής εμπορευμάτων.
Karl Marx

[52] Γιάννης Ψυχοπαίδης, Νυχτερινό Ταξίδι: μικρά κείμενα πάνω στην τέχνη, Κέδρος, 1998, σ. 148

Η Χρύσα Ρωμανού περιγράφει τη δομή των αντικειμένων και τον πολλαπλασιασμό τους. Έπειτα τα κατονομάζει (πολεμικά όπλα, κράνη, ηλεκτρικές συσκευές, μηχανές κλπ.) μέσω της αναπαράστασης που είναι περισσότερο 'διαγραμματική' παρά 'εικονογραφική'. Αυτά τα συγκεκριμένα αντικείμενα δεν χάνουνε την ατομικότητά τους. Μπορούν να δεχθούν επίθετα με συγκινησιακή φόρτιση: αντικείμενα 'ωραία', 'άσχημα', 'χρήσιμα', 'συσσωρεύσιμα'.»[53] Ο Pierre Restany, θεωρητικός των *Νέων Ρεαλιστών* [Nouveaux réalistes] αναφέρει για το έργο της, *Casino International*: «*Τον κόσμο σαν 'Διεθνές Λούνα Παρκ', πλαίσιο τόσο σκληρό όσο και γελοιογραφικό: το κυνήγι του ανθρώπου. Τα φωτογραφικά κολάζ των προσώπων, του πλήθους των γέρων ή των μωρών, συσσωρεύονται μέσα στον στόχο αντίθετα με τα αντικείμενα της κατανάλωσης, των οποίων η αφθονία έχει εξοριστεί στον εξωτερικό χώρο του πίνακα. Μποτίλιες με ποτά, μπουκαλάκια με άρωμα, κονσέρβες για γάτες, τσιγάρα, ουίσκι και κουκλίτσες, κινηματογραφικές μηχανές, δίσκοι, αυτοκίνητα και γραφομηχανές, σαλάμια και μαγιονέζα.*»[54]

Ο Βασίλης Σκυλάκος κατασκευάζει «απορρίμματα της ζωής, του πολιτισμού, της ιστορίας.» Χρησιμοποιεί πλαστικά παιχνίδια, ασήμαντα αντικείμενα, απόβλητα του βιομηχανικού πολιτισμού, τα περιοδικά και τα media μιας εποχής σε επικοινωνιακή έκρηξη, ευρήματα μετα-πυρηνικής ανασκαφής. Ελάχιστοι Έλληνες καλλιτέχνες προχώρησαν πιο μακριά τη νεοντανταϊστική κατασκευή και το ready made, με αναφορές στον Joseph Cornell, τον Kienholz, όπως επίσης το Fluxus εν γένει. Για τους παραπάνω λόγους το έργο του Σκυλάκου έχει καταστραφεί σε μεγάλο βαθμό, αφού εδράστηκε πάνω στην έννοια του εφήμερου, χλεύασε κάθε σύμβαση, θρήνησε μια κρίσιμη φάση του ανθρώπινου πολιτισμού. Τα λίγα έργα που σώζονται και οι φωτογραφικές καταγραφές αποκαλύπτουν ένα σώμα δουλειάς που διερεύνησε τα απώτατα όρια του έργου τέχνης. Τα τρισδιάστα ασεμπλάζ [assemblage] του Σκυλάκου ανήκουν στα καλύτερα του είδους, παγκοσμίως, όμως ως γνωστόν η ιστορία της (διεθνούς) τέχνης γράφεται στα μητροπολιτικά κέντρα.

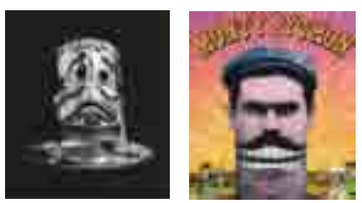
Ένα από τα κύρια ενδιαφέροντα στη δουλειά του Αληθεινού της δεκαετίας του '70 είναι η κατάργηση της εμπορευματικής αξίας του έργου τέχνης ενώ, παράλληλα, κατασκευάζει μια σειρά από έργα με υλικό αφετηρίας τις καταναλωτικές αφίσες που γεμίζουν το μετρό του Παρισιού. Ο χειρισμός του υλικού θυμίζει έντονα το βέβηλο Détournement της Καταστασιακής Διεθνούς. Οι περιπλανήσεις του σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις και οι καταγραφές/ιχνηλατήσεις που πραγματοποιεί κατά τη διάρκεια τους, εμφανίζουν επίσης συγγένειες με τους 'Ψυχογεωγραφικούς' χάρτες των Καταστασιακών ενώ, επίμονα, ο Αληθεινός θέλει να συνδέει την τέχνη με την καθημερινότητα, στα ίχνη του J. Beuys και του Fluxus. Παράλληλα εκτελεί δράσεις και περιβάλλοντα.[55] «*Δεν επρόκειτο για ένα έργο περιβάλλοντος, γιατί η δράση είχε πάντα περιορισμένα χρονικά όρια*», επιμένει η Έφη Στρούζα. «*Δεν κατασκεύαζε ένα νέο αντικείμενο για το περιβάλλον, αλλά παρουσίαζε ένα έργο πηγαίο και ποιητικό. Έστηνε οράματα μπροστά στα μάτια του κοινού ανθρώπου, που ταυτόχρονα*

[53] Σάνια Παπά, «Χρύσα Ρωμανού», περ. *Χνάρι(α)*, τ. 1-2, 1985, σ. 38

[54] Pierre Restany, «Η αναζήτηση της ευτυχίας για όσο γίνεται περισσότερους», περ. *Χνάρι(α)*, ό.π., σ. 42

[55] Το 1973 η Ελένη Βακαλό έγραφε: «Είναι χαρακτηριστική η πορεία που μας επιβάλλει ο Αληθεινός στη σύνθεση του συνόλου της έκθεσης του. Μας βάζει μπροστά σε αληθινούς ανθρώπους κλεισμένους σε κουτιά. Αφήνοντας, μέσα σ' ένα γενικό νοσοκομειακό άσπρο, να φαίνονται μόνο τα μέλη τους, χέρια-πόδια, σαν ακρωτηριασμένα και πεταμένα από μια μηχανή, μας αποτροπιάζει. Αποκλείει ευθύς κάθε πιθανότητα ταύτισης, συγκίνησης, με κάτι που την υπερβαίνει και που είναι το ίδιο το 'πραγματικό' χωρίς μετουσίωση, όπως τυχαίνει να βλέπομε και στον δρόμο ακόμη, από αυτοκινητιστικά δυστυχήματα π.χ., τέτοια θέματα. Το σοκ λειτουργεί έτσι, ώστε φυσικά να μη μπορούμε να διαλέξομε άλλη θέση από αυτή του θεατή, που νομίζομε ότι μας εξασφαλίζει.» Ελένη Βακαλό, εφημ. *Τα Νέα*, 12 Ιουνίου1973. Αναδημοσιεύεται στο *Αληθεινός: 1971-1979*, Diaspro Art center, 2003, σ. 10

ακύρωνε και απέσυρε ο ίδιος για να δηλώσει, με αυτόν τον τρόπο, την αστάθεια των εννοιών και της οπτικής αντίληψης της πραγματικότητας, ακόμη και την κατάργηση της συγκεκριμένης φυσιογνωμίας των τερατόμορφων θεσμών της τέχνης.»[56]
Ανάλογα με τους χειρισμούς του Αληθεινού με τα χειροποίητα κολάζ που μπλέκουν προβοκατόρικα θρησκευτικές εικόνες με σωματικό γυμνό μοιάζουν τα υλικά κολάζ της Κατερίνας Παπαζήση, με τη διαφορά ότι η νεότερη εικαστικός επικεντρώνει την προσέγγισή της στην ενδοσκόπηση και το αυτοπορτρέτο. Παρόλα αυτά, η δουλειά της Παπαζήση αποτελεί μια ιδιαιτερότητα στην ψηφιακή εποχή μας λόγω της εμμονής της στο υλικό και τη χρήση κοπιδιών, ξυραφιών, ψαλιδιών.



Κωστής [Τριανταφύλλου], *Η Μάσκα σας Παρακαλώ*, 1968-9
Κολάζ των Monty Pythons

Σε μια άχαρη εποχή για τον εγχώριο αλλά και τον διεθνή μοντερνισμό, τις αρχές της δεκαετίας του ’80, ο Κωστής Τριανταφύλλου (αργότερα θα υιοθετήσει την ταυτότητα Costis) θα κάνει μια από ασυμβίβαστες νεωτερικές προτάσεις. Αναβαπτίζοντας το νταντάϊστικό κολάζ, το φωτομοντάζ και το καταστασιακό détournement σε μια κριτική των media, λίγα χρόνια πριν αυτό το φαινόμενο εκτοξευτεί και πάρει την κυρίαρχη μορφή που έχει σήμερα στην Ελλάδα. Ο Τριανταφύλλου εκμεταλλεύεται την πληθώρα τετράχρωμου ιλουστρασιόν υλικού που είναι διαθέσιμο στον εβδομαδιαίο τύπο για να το πετσοκόψει και να το αναδομήσει σε τελείως καινούργιες εικόνες, άλλοτε στα όρια του ονειρικού και του παράλογου και άλλοτε ως ευθέως κοινωνικά σχόλια για τη μητροπολιτική ζωή, την εκμετάλλευση του γυναικείου σώματος, την καταναλωτική κοινωνία. Σε μια συνέντευξή του στην Ιουλία Ραλλίδη δηλώνει: «*Ένα μεγάλο κομμάτι του πλανήτη μας το χρόνο του τον βάζει σ’ ένα περιβάλλον εικόνων τηλεόρασης, περιοδικών, εφημερίδων, αφισών, αναμνηστικών φωτογραφιών κλπ.*»[57] Για το κομμάτι της δουλειάς του όπου κυριαρχεί το παράλογο χιούμορ ο ίδιος αναφέρει ως επιρροή (μεταξύ άλλων) τα νέο-σουρεαλιστικά κολάζ της ομάδας Monty Pythons.[58] Ο Λεωνίδας Χρηστάκης, αρχετυπική περσόνα του αθηναϊκού underground και των εκδόσεων, θα κυκλοφορήσει το βιβλίο *Mediassemblage* αφιερωμένο στην ομώνυμη σειρά του Κωστή Τριανταφύλλου:

Όπως λοιπόν ο σκωληκοειδίτις εξαπλώθηκε από την Αίγυπτο στην Ευρώπη μέσω των οικογενειών των Άγγλων αξιωματικών της Αποικιοκρατίας που δοκίμαζαν τα λούπινα, έτσι και μένα με κατέλαβε ένα δέος ότι δηλαδή θα μπορούσε αυτός, που πιθανόν θα εκπροσωπούσε μια συγκροτημένη ολιγαρχία καλλιτεχνών, να με καθηλώσει σ’ αυτή την κολλαζοχώρα όπου διάφοροι κολλασμένοι κολλαζοποιοί που Πανταζούν –δις-, μπήγοντάς μου ένα σπειροειδές καλώδιο ή κάνοντάς μου αέρα με μια πελώρια ταμα-βεντάλια που ενδεχομένως να εκπέμπει μεταλλικούς ήχους. Η επίθεση εναντίον της οπτικής μου υπόστασης συμπληρώθηκε όταν ο Κωστής κολλασμένος μεταδημοτευμένος απ’ το Κολωνάκι Αθηνών –πριν εκ Παρισίων μέσω Χαγιατίου- στην οδό Ρόδου Αχαρνών, μαζί με τους εγκολλημένους πίνακές του έφερε και οίνον χρονολογίας after Sixty-Eight.[59]

Το παραληρηματικό κείμενο του Χρηστάκη υπονοεί τη θητεία του Τριανταφύλλου τόσο στο Παρίσι του Μάη του ’68, το εικαστικό underground, την ποίηση και τις λογοτεχνικές εκδόσεις, όσο και στη ζωγραφική. Η επόμενη φάση της δουλειάς του θα είναι αφιερωμένη στην τεχνολογία, τον ηλεκτρισμό και την κατασκευή κεραυνών, μια φάση που συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Ο ίδιος γράφει για τη δουλειά του: «*Από τον Φεβρουάριο του 1974 που κυκλοφορεί το ποιητικό βιβλίο μου ‘Αποσπάσματα του Κωστή’, από τον Λ. Γιοβάνη, έως και σήμερα πολλές φορές χρειάστηκα/χρησιμοποίησα την αισθητική προσέγγιση που χαρακτήρισα σαν +ολική πρόταση. Χρησιμοποιώ αυτή την ιδιαίτερη γραφή, όχι σαν γραφιστικό λογοπαίγνιο, αλλά για να υπάρξει διαφοροποίηση από τη λέξη συνολική, που είναι ήδη εννοιοδοτημένη –στο κείμενό μου αυτό παρουσιάζω τις διαφορές τους αλλά και τις συμπληρωματικές τους σχέσεις. Έτσι, για να επανέλθω, το βιβλίο μου αυτό παρουσιάστηκε με μια +ολική ποιητική – μια ποιητική σε εξέλιξη στις σελίδες ενός βιβλίου. Αυτή η προσέγγιση που εξαπλώθηκε με σαφήνεια στο γλυπτό μου ‘Το ερωτηματικό της Γης’, όπως και στις ατομικές εκθέσεις ‘Mediassemblages’, ‘Ρευστότητα στερεοποιημένη’ και στα περιβάλλοντά μου ‘Λαβύρινθος ή το κενό μηνημείο’.*»[60]

Ανάμεσα στους εικαστικούς της δεκαετίας του ’70 που θ’ ασχοληθούν με το underground ή τα κόμικς, ξεχωρίζει η περίπτωση του Λάζαρου Ζήκου, ενός χαμηλόφωνου δημιουργού ο οποίος συνεχίζει μέχρι σήμερα πιστός στο αρχικό του πνεύμα. Πιθανόν να είναι ο μόνος που το κάνει. «*Νηπαρντού-Ωνξ* σημαίνει: φυγή, άρνηση, όνειρο, αντίσταση, πρόσκληση, σημαίνει: πως οι freaks πάντα είναι εδώ γύρω», γράφει στην περιστασιακή έκδοση *Σαλαμάνδρα*. Τα σχέδια του Ζήκου ενσωματώνουν τις οριακές περιοχές του παράλογου χιούμορ και της ακρότητας, συνθλίβοντας στις σχεδιαστικές επιφάνειες την εμπειρία του Dada, του Σουρεαλισμού, της Art Brut, τα κόμικς του S. Clay Wilson και του Robert Crumb, τους Καταστασιακούς και την Ψυχεδέλεια. Συνήθως συνδυάζονται με γερές δόσεις ποίησης και λεκτικού σαρκασμού, ακόμη και όταν -τεχνικά μιλώντας- δεν είναι κόμικς αλλά σχέδια. «*Γαμήστε τα γουρούνια τους εαυτούς σας να τελειώνουμε*», κραυγάζει αλλού. Κατά τη διάρκεια της υπερβολικά ανήσυχης δεκαετίας του ’70 ο Ζήκος αναρωτιέται αν υπάρχει χώρος για την αθωότητα, την απροσχημάτιστη έκφραση, μακριά από τις νόρμες και τους φορμαλισμούς της επίσημης τέχνης. Την επόμενη δεκαετία θα περάσει σε κατασκευές όπου θα χρησιμοποιήσει χαρτιά και χαρτόνια, ψαλιδισμένες φιγούρες από περιοδικά,

[56] Έφη Στρούζα, εισαγωγικό κείμενο της έκθεσης *Mite e Realita*, επιμ. Έ. Στρούζα, Μπάρι, 1977. Αναδημοσιεύεται στο *Αληθεινός: 1971-1979*, Diaspro Art center, 2003, σ. 13

[57] Ιουλία Ραλλίδη, «Υπόγεια Καλώδια: μια φανταστική συνέντευξη με τον Κωστή Τριανταφύλλου», τα, τ. 136, περιοδικό *Ήχος*, Ιούλιος 1984, σ. 51

[58] *Ό.π.*, σ. 53

[59] Λεωνίδας Χρηστάκης, *Mediassemblage*, Εκδόσεις της Μη Άμεσης Επανάστασης, χ.χ. [π. 1982], σ. 7-8

[60] Κωστής Τριανταφύλλου, «Άγνωστος Χ στην Ποίηση», εισήγηση στο 30ο Συμπόσιο Ποίησης στο Πανεπιστήμιο της Πάτρας, *Ανάτυπο*, 2010, σ. 11

διαφημίσεις, φωτογραφίες, κόμικς, τα οποία ανακατεύει με τις δικές του -χειροποίητες- παρεμβάσεις.

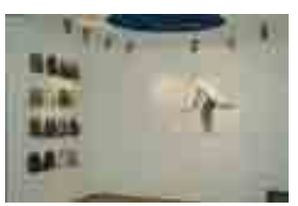
Αντώνης Μιχαηλίδης, *Vladimir Gaidarof*, εγκατάσταση στη γκαλερί Ζουμπουλάκη, 1994

Ο Αντώνης Μιχαηλίδης θα ταρακουνήσει τα ελλαδικά εικαστικά της δεκαετίας του '90 με μια έκθεση στην οποία θα κατασκευάσει ένα πλήρες αρχαιολογικό μουσείο με βιτρίνες και εκθέματα στον εκθεσιακό χώρο. Θα συνεχίσει αλλού με μια άλλη καλλιτεχνική απάτη: Θα παρουσιάσει μια ημι-ready made σύνθεση, ένα συνθετικό αρκουδάκι καρφωμένο από ένα σκουριασμένο χατζάρι ως ένα «άγνωστο αριστούργημα» ενός συσκοτισμένου καλλιτέχνη της Ρώσικης Πρωτοπορίας. Μετά την κάλπικη *Μουσειολογία* ο Μιχαηλίδης προβαίνει σε μια φανταστική εθνολογική μελέτη ανασυστήνοντας μικροκλίμακες εξωτικών πολιτισμών. Ένα ομοίωμα/κούκλα /τοτέμ Ινδιάνου με το κοινώς λεγόμενο «κούρεμα μοϊκανού» αντικρίζει απειλητικά τον θεατή. Μόνο που το ανθρωπολογικό αυτό δείγμα μοιάζει να έχει ενσωματώσει και την εμπειρία της χρήσης αυτού του κουρέματος από τους punks του Λονδίνου (και όχι μόνον) αλλά και τις μεταπυρηνικές περιπέτειες καταστροφής τύπου Mad Max. Πέρα απ' αυτό όμως η μουσειακή ομοιότητα μοιάζει τέλεια. Όλα μοιάζουν τέλεια εδώ: Τέλειο φινίρισμα, συχνά χρήση εξτρέμ υλικών, πειστική παλαιότητα. Σε ένα άλλο έργο ένας ξανθός ιθαγενής με σκούρο δέρμα βαμμένη με άσπρη μπογιά [παραπέμπει άραγε σε αυτόχθονα της Μελανησίας;] εκτελεί μια ακροβατική κίνηση στο διηνεκές. Σε μια έκθεση του Μιχαηλίδη στη Νέα Υόρκη, ο καλλιτέχνης είχε χρησιμοποιήσει μια παρόμοια φιγούρα σε μια πιο περίπλοκη σύνθεση. Εκεί ένας σκύλος καθόταν ήσυχος στο σπιτάκι του έχοντας κρεμασμένο μπροστά του έναν κουβά με τροφή, το βάρος του οποίου ισορροπούσε τον κρεμασμένο ιθαγενή. Από τη στιγμή που ο σκύλος θα έτρωγε τμήμα της τροφής, το βάρος του κουβά θα ελαττωνόταν και ο δύστυχος Παπούα θα έβρισκε τον μπελά του. Η σαδιστικά πολυμήχανη λογική του Μιχαηλίδη πλάθει ευαίσθητες ισορροπίες οι οποίες κινδυνεύουν να ανατραπούν ανά πάσα στιγμή. Και το μυαλό μας δεν μπορεί παρά να πάει στο χειρότερο. Το έργο *Η τέχνη κοιμάται* μοιάζει με μακέτα υπό κλίμακα (1:20) του εργαστηρίου ενός γλύπτη της ελληνιστικής (;) εποχής που χρησιμοποιεί όμως υποπαράγωγα του dexion. Τρία αγάλματα προτομές στήνονται σε μια (επίσης) παράλογη λογική μέσα στο εργαστήριο. Το ένα πάνω σε ένα τραπέζι, φαίνεται φτιαγμένο από οξειδωμένο χαλκό και φέρει μια εξαιρετικά παράξενη έκφραση. Αυτό είναι και το μεγαλύτερο από τα τρία. Ένα μαύρο άγαλμα με άσπρα μαλλιά και γένια μοιάζει να κοιτάει απροσδιόριστα το πρώτο. Μια τρίτη

προτομή κοιτάζει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Η σουρεαλίζουσα χρήση πειστικών για την ύπαρξή τους αντικειμένων και η έλλειψη ζωντανής παρουσίας ανακαλεί μια τρισδιάστατη εκδοχή του De Chirico. Εδώ όμως ένα απροσδιόριστα αλλόκοτο χιούμορ στοιχειώνει τα πάντα. Είναι Μιχαηλίδης.

Άγγελος Αντωνόπουλος, *Madonna*, 2010

Η δουλειά του Άγγελου Αντωνόπουλου «χτίζεται» πάνω στη χρήση προϋπαρχόντων αντικειμένων. Αυτό δεν είναι πάντα διακριτό αφού ο καλλιτέχνης επεμβαίνει με εξαιρετικά λεπτομερείς και αποδομητικούς τρόπους πάνω στο πρωτογενές αντικείμενο. Τα κυρίαρχα μοτίβα της δουλειάς του μοιάζουν να είναι η χαμένη παιδικότητα, η εικονογραφία της Πίστης και η καλλιτεχνική διαδικασία ως αινιγματική κατασκευή. Ανάμεσα στα αντικείμενα που βρίσκει [objet trouvés] είναι συχνότατες οι πλαστικές κούκλες, τις οποίες άλλοτε επεξεργάζεται διακριτικά και άλλοτε τις διαλύει στα εξ ων συνετέθησαν. Άλλες φορές χρησιμοποιεί παράδοξα ready made στοιχεία όπως ένα ακριβές αντίγραφο του Ηνίοχου των Δελφών (υπό κλίμακα) αλλά και βιβλία-αντικείμενα: εγκυκλοπαίδειες, οδηγούς ανατομίας, την Καινή Διαθήκη, τα οποία ανατέμνει και συμπλέκει με τρισδιάστατα αντικείμενα. Αινιγματικός κόσμος…



Νίκος Κρυωνίδης, *Εγκατάσταση στο χώρο τέχνης Άλλη Πόλη*, 1993

Λένε πως η τέχνη είναι το τελευταίο παιχνίδι που επιτρέπεται στους ενηλίκους. Αν ισχύει κάτι τέτοιο, τότε ο Νίκος Κρυωνίδης είναι είτε «πιο καλλιτέχνης» από τους συναδέλφους του είτε ένας εξαιρετικά προνομιούχος ενήλικος. Ο Κρυωνίδης κατασκευάζει έργα, τα οποία έχουν μια αίσθηση ανάλαφρου παιχνιδιάρικού σαρκασμού. Μια καταγραφή καταστάσεων και ατμόσφαιρας της παιδικής ηλικίας που όμως μπορεί να έχει δια-ηλικιακές χρήσεις μέσα από τις εννοιολογικές σπαζοκεφαλιές που στήνει. Τα πλαστικά παιχνιδάκια των ψιλικατζίδικων της Ελλάδας της

Δικτατορίας μοιάζουν να ήταν οι πρωταγωνιστές του παιδικού δωματίου/κήπου/πεζοδρομίου της εποχής της παιδικής ηλικίας του καλλιτέχνη, που όμως τελευταία εμπλουτίζονται από μεταλλαγμένους διαστημάνθρωπους που πουλιούνται κατά κόρον στα πολυκαταστήματα παιχνιδιών της εποχής μας. Ένας εξωτισμός δωματίου που έχει την πολυμέρεια να συμπεριλάβει (σχεδόν) κάθε είδους μέλος του ζωικού βασιλείου. Σε εκδοχή από πλαστικό, φυσικά. Αρκούδες, Σκύλοι, Τίγρεις, Καμηλοπαρδάλεις (πιθανότατα το αγαπημένο του ζώο), Άλογα, Τάρανδοι, Βίσωνες, Αλεπούδες, Στρατιωτάκια (αυτά δεν είναι ζώα, αλλά κι αυτό συζητιέται), Ασβοί, Αγριογούρουνα, Ψάρια, Καγκουρό, Κροκόδειλοι (ή μήπως αλιγάτορες;), Χιμπαντζήδες, Ελέφαντες… Κάθε είδος μέσα από (συνειδητά) μπερδεμένες κλίμακες παιχνιδιών/ready made. Η μετα-βιομηχανική εκδοχή της παιδικότητας ή μήπως μια μετα-πυρηνική *Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων;* Αλλού παρουσίαζε ένα περιβάλλον με πλαστικά παιχνίδια, ζωάκια και μεταχειρισμένα οικιακά gadgets – κατάλοιπα αστικής/οικογενειακής μνήμης, κάπου ανάμεσα στη σκληρότητα των installations καθημερινότητας του Ilya Kabakov, έναν μεταλλαγμένο Lewis Carroll και μια μελλοντολογική εκδοχή άθικτων αρχαιολογικών ευρημάτων (τύπου Πομπηίας). Τα πλαστικά πολυμερή, που συνθέτουν ουσιαστικά το σύνολο των αντικειμένων που μας περιβάλλουν, φαίνεται ότι έχουν όλα τα εχέγγυα μακροβιότητας. Οι Φαραώ θα τα λάτρευαν, οι οικολόγοι (λογικά) τα έχουν βάλει στο στόχαστρο. Μνήμες/φαντάσματα της παιδικής ηλικίας αλλά και εννοιολογική νέο-ποπ στροφή. Την (αισθητική) πατρότητα διεκδικούν εξίσου ο Marcel Duchamp, ο Andy Warhol, ο Walt Disney και τα παιχνίδια της Mattel. Σουρεαλισμός 90s τύπου ή σημειολογική αλληγορία; Σε άλλη αφορμή ο Κρυωνίδης στήνει τεράστια σκηνικά όπου μεγάλες ποσότητες από τα πιο μπανάλ αντικείμενα γεμίζουν επιφάνειες. Σκουπίδια, παιχνίδια, ζωγραφική, καθημερινά αντικείμενα καρφώνονται στον τοίχο δημιουργώντας ένα τέλειο ορθογώνιο. Φυσικά κυρίαρχο θέμα κι εδώ παραμένουν τα ζώα. Πολλά από αυτά σε σαρωτικές επαναλήψεις. Τελικά, αυτό που αντιλαμβάνεται κανείς είναι ότι μια από τις μόνες ευκαιρίες που έχει κάποιος να συνεχίσει την απόλαυση του παιχνιδιού είναι η τέχνη. Είτε με τις άμεσες αναφορές κάποιου σαν τον Κρυωνίδη στην παιδική ηλικία και τις συνήθειές της είτε γενικά μέσα από την καλλιτεχνική διαδικασία. Σε οποιαδήποτε διαφορετική περίπτωση, δηλαδή έξω από το προστατευμένο και αξιοσέβαστο περιβάλλον αυτό, απλώς κινδυνεύουμε. Όλοι.