



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ & ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

**«Νέες προσεγγίσεις και προκλήσεις γύρω από την αναγκαιότητα
διατήρησης των έργων σύγχρονης τέχνης»**

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής συμπεριλαμβανομένου και του Εισηγητή

**Κόκλα Βασιλική, Χλουβεράκη Στεφανία, Καραμπίνης Λεωνίδα -
Τζανετουλάκου Ευτυχία**

Η πτυχιακή/διπλωματική εργασία εξετάστηκε επιτυχώς από την κάτωθι Εξεταστική Επιτροπή:

A/a	ΟΝΟΜΑ ΕΠΩΝΥΜΟ	ΒΑΘΜΙΑΔΑ/ΙΔΙΟΤΗΤΑ	ΨΗΦΙΑΚΗ ΥΠΟΓΡΑΦΗ
1	Τζανετουλάκου Ευτυχία Καραμπίνης Λεωνίδα	Πανεπιστημιακός Υπότροφος Αναπληρωτής Καθηγητής	
2	Χλουβεράκη Στεφανία	Επίκουρος Καθηγήτρια	
3	Κόκλα Βασιλική	Επίκουρος Καθηγήτρια	

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Σοφία Ίριδα Παπαδόδημα του Ηλία, με αριθμό μητρώου 17053 φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού, του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων & Έργων Τέχνης, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Επιθυμώ την απαγόρευση πρόσβασης στο πλήρες κείμενο της εργασίας μου μέχρι τον Ιούλιο του 2023 και έπειτα από αίτηση μου στη Βιβλιοθήκη και έγκριση του επιβλέποντα καθηγητή.

Ο/Η Δηλών/ούσα



(Υπογραφή)

Όνοματεπώνυμο /Ιδιότητα

Ψηφιακή Υπογραφή Επιβλέποντα

* Σε εξαιρετικές περιπτώσεις και μετά από αιτιολόγηση και έγκριση του επιβλέποντα, προβλέπεται χρονικός περιορισμός πρόσβασης (embargo) 6-12 μήνες. Στην περίπτωση αυτή θα πρέπει να υπογράψει ψηφιακά ο/η επιβλέπων/ουσα καθηγητής/τρια, για να γνωστοποιεί ότι είναι ενημερωμένος/η και συναινεί. Οι λόγοι χρονικού αποκλεισμού πρόσβασης περιγράφονται αναλυτικά στις πολιτικές του Ι.Α. (σελ. 6):

https://www.uniwa.gr/wpcontent/uploads/2021/01/%CE%A0%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CC%81%CF%82_%CE%99%CE%B4%CF%81%CF%85%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%85%CC%81_%CE%91%CF%80%CE%BF%CE%B8%CE%B5%CF%84%CE%B7%CF%81%CE%B9%CC%81%CE%BF%CF%85_final.pdf.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

UNIVERSITY OF WEST ATTICA

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

“Νέες προσεγγίσεις και προκλήσεις γύρω από την
αναγκαιότητα διατήρησης των έργων σύγχρονης τέχνης”

ΠΑΠΑΔΟΔΗΜΑ ΣΟΦΙΑ ΤΡΙΔΑ

ΑΘΗΝΑ 2022

Νέες προσεγγίσεις και προκλήσεις γύρω από την αναγκαιότητα διατήρησης των έργων σύγχρονης τέχνης»

«New approaches and challenges regarding the necessity of preservation of
contemporary works of art»

Συντάκτης

Παπαδόδημα Σοφία Ίριδα
Αρ. Μητρώου Φοιτητή:17053

Επιβλέποντες Καθηγητές

Τζανετουλάκου Ευτυχία
Καραμπίνης Λεωνίδα

Τα μέλη της Τριμερούς Επιτροπής από το τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης της
Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού

Κόκλα Βασιλική, Χλουβεράκη Στεφανία, Καραμπίνης Λεωνίδα - Τζανετουλάκου Ευτυχία

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές κο. Καραμπίνη Λεωνίδα και κα. Τζανετουλάκου Ευτυχία για την καθοδήγησή τους και κυρίως για την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν κατά τη διάρκεια υλοποίησης της πτυχιακής εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	σελ. 5
ABSTRACT.....	σελ. 7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	σελ. 8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Αρχές της Σύγχρονης Τέχνης και Συντήρησης	
1.1. Ιστορική εξέλιξη: Μέσω ποιας πορείας η τέχνη του 20 ^{ου} αι. οδήγησε στην σύγχρονη τέχνη.	
1.1.α Πρώτο μισό του 20ου αιώνα.....	σελ.10
1.1.β Μεσοπόλεμος και δεύτερο μισό του 20ου αιώνα.....	σελ.21
1.2. Σύγχρονες θεωρητικές αντιλήψεις της σύγχρονης τέχνης μέσα από τις έννοιες της Αυθεντικότητας, της Φθαρτότητας και του Άυλου.....	σελ.28
1.3. Σύγχρονες προσεγγίσεις στη συντήρηση & Ερωτήματα προς διερεύνηση.....	σελ.35
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Μελέτες περιπτώσεων εφαρμογών συντήρησης σε σύγχρονα εικαστικά έργα τέχνης.	
2.1. Πυα Kabakov. “Το καράβι της ζωής μου” (1993), installation (‘total installation’)	σελ.39
2.2. Anna Dumitriu. "Plague dress" (2018), installation.....	σελ.42
2.3. Anselm Kiefer. “Das Sonnenschiff” (1984), ζωγραφικός πίνακας.....	σελ.45
2.4. Anya Gallaccio. “Now the Day is Over” (2002), installation.....	σελ.48
2.5. Ζάφος Ξαγοράρης. “Εγκιβωτισμένη καμπάνα” (2003), ηχητική εγκατάσταση.....	σελ.50
2.6. Ρένα Παπασπύρου. “Επεισόδια στην ύλη - Στίλπωνος 7” (1979), installation, ζωγραφική...σελ.53	
2.7. Μάκης Φάρος. “Suspect device [Υποπτη συσκευή]” (2007), ηχητική εγκατάσταση.....	σελ.57
2.8. Robert Smithson. “Spiral jetty” (1970), land art.....	σελ.62

2.9. Alberto Burri. “Cretto Bianco” (1958), πίνακας, μεικτές τεχνικές.....σελ.65	σελ.65
2.10. Olafur Eliasson. “London Ice Watch” (2018), installation.....σελ.68	σελ.68
2.11 William Kentridge “Triumphs and Laments” (2016), mural.....σελ.71	σελ.71
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Συμπεράσματα σχετικά με τις νέες προσεγγίσεις στη συντήρηση σύγχρονων εικαστικών έργων.....σελ.74	σελ.74
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Προβληματισμοί για το μέλλον της συντήρησης: Ερωτήματα προς μελλοντική διερεύνησησελ.82	σελ.82
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....σελ.88	σελ.88
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	
Ευρετήριο εικόνων.....σελ.94	σελ.94

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η συντήρηση είναι “όλα τα μέσα και οι ενέργειες με στόχο την διαφύλαξη της απτής πολιτιστικής κληρονομιάς που εξασφαλίζουν παράλληλα την προσβασιμότητά της από την παρούσα και τις επόμενες γενιές” (ICOM-CC), και ο συντηρητής οφείλει να ενεργεί πάντα γύρω από τον άξονα της αρχής της ελάχιστης επέμβασης και αντιστρεψιμότητας των υλικών που πρόκειται να χρησιμοποιήσει καθώς και της διακριτότητας της παρέμβασής του από την αυθεντική όψη του έργου (Ζερβός 2015). Για να ανταποκριθεί στην ακρίβεια που απαιτεί ο συνδυασμός όλων αυτών των παραγόντων καθίσταται απαραίτητη η διεξοδική βιβλιογραφική μελέτη πριν την επέμβαση στο εκάστοτε έργο, τόσο για την απόκτηση γνώσεων για το ίδιο το έργο και τη σημειολογία κάθε χαρακτηριστικού του όσο και για την εξεύρεση της καταλληλότερης μεθόδου συντήρησης.

Η συντήρηση των σύγχρονων εικαστικών έργων τέχνης αποτελεί εξορισμού έναν νέο τομέα για κάθε συντηρητή που καλείται να διατηρήσει ή και να επέμβει στα σύγχρονα έργα, τόσο όσον αφορά τα υλικά από τα οποία αποτελούνται αλλά και όσον αφορά την ίδια την έννοια του έργου τέχνης και άρα την οπτική από την οποία προσεγγίζεται, σαν αντικείμενο αλλά και σαν μήνυμα προς διατήρηση και μεταφορά στο μέλλον. Η συντήρηση σύγχρονων εικαστικών έργων έχει ελάχιστα τεκμηριωθεί ενώ παράλληλα η καλλιτεχνική δημιουργία σήμερα χαρακτηρίζεται από μεγάλη παραγωγικότητα, έκρηξη πρωτοτυπίας και άνθιση της εννοιολογικής τέχνης. Υπαγορεύει έτσι την ανάγκη για σφαιρική κατανόηση και ερμηνεία του έργου και δημιουργία ενός πλάνου εργασίας από τον συντηρητή που να λαμβάνει υπόψη τόσο την εννοιολογική όσο και τη φυσική μορφή του έργου. Οι λόγοι στους οποίους μπορεί να οφείλεται η έλλειψη βιβλιογραφικής τεκμηρίωσης πάνω στην συντήρηση σύγχρονων εικαστικών έργων θα αναλυθεί σε παρακάτω κεφάλαια, καθώς πρώτα είναι απαραίτητο να εξεταστούν ορισμοί όπως η Αυθεντικότητα, η Φθαρτότητα και η Άυλη φύση ενός έργου, αλλά και να διευκρινιστούν οι λόγοι αναγκαιότητας διαιώνισης των έργων αυτών.

Σκοπός της εργασίας είναι η διερεύνηση του πώς η σύγχρονη τέχνη (του 21ου αιώνα) άλλαξε τον τρόπο σκέψης γύρω από την ταυτότητα, τις αξίες και τις έννοιες που συνοδεύουν τα έργα τέχνης, ξεκινώντας με την εξέλιξή της από τις αρχές του 20ου αιώνα, εστιάζοντας στα ζητήματα της Φθαρτότητας, του Άυλου και της Αυθεντικότητας. Με άξονα αυτές τις τρεις έννοιες στην σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία, διερευνώνται στη συνέχεια και καταγράφονται νέες προσεγγίσεις σε σχέση με τους διαφορετικούς ρόλους και τις ικανότητες

που καλείται να υιοθετήσει και να αναπτύξει ο σύγχρονος συντηρητής, ώστε να ανταπεξέλθει στις ανάγκες των ιδιαίτερων αυτών έργων. Αυτή η διερεύνηση θα επιτευχθεί μέσω της καταγραφής επεμβάσεων συντήρησης σε εικαστικά έργα σύγχρονης τέχνης που έχουν υλοποιηθεί ή που προτείνονται με την αντίστοιχη επιστημονική και δεοντολογική τεκμηρίωση. Τέλος, σκοπός της εργασίας είναι επίσης η καταγραφή μιας γενικής εικόνας για τον ρόλο του σύγχρονου συντηρητή καθώς και η καταγραφή ερωτημάτων για περαιτέρω προβληματισμό και διερεύνηση σχετικά με το μέλλον της συντήρησης στον κόσμο της σύγχρονης τέχνης που συνεχώς μεταβάλλεται.

Λέξεις κλειδιά: σύγχρονη τέχνη, ιστορικές-αισθητικές αξίες, εννοιολογική τέχνη, φθορότητα, άυλο, αυθεντικότητα, συντήρηση, δεοντολογία συντήρησης

ABSTRACT

Conservation is “all the measures and actions aimed at safeguarding tangible cultural heritage while ensuring its accessibility to present and future generations (ICOM-CC) , and the conservator has to always act around the axis of the principle of minimum interference and the reversibility of the materials that are to be used, as well as the distinguishability of the conservator’s interference when compared with the original part of the artwork (Zervos 2015). To be able to respond to the accuracy that the combination of all these factors dictates, a thorough bibliographical study before any action is taken is crucial, both for the gathering of knowledge of the work itself and the semiology of every aspect of it and for the finding of the most appropriate conservation method.

The conservation of contemporary artworks is, by definition, a new sector for every conservator who is called upon to preserve or even conserve contemporary works, both regarding the materials from which they're made and their conceptual status and therefore the perspective from which they should be approached as objects and as a message that needs to be preserved and passed onto the future. The conservation of contemporary works of art has been very little documented, where, at the same time, the artistic creativity nowadays has seen great productivity, the skyrocketing of inventiveness and the blooming of conceptual art. Therefore contemporary conservation dictates the need for a holistic understanding and interpretation of the artwork, and the creation of a work plan by the conservator that will take into consideration both the conceptual and the material entity of the work. The reasons for this lack of bibliographic documentation on contemporary art conservation will be analyzed in following chapters, since first it is mandatory for some definitions like Authenticity, Perishability and the Intangible nature of an artwork to be examined, and also it needs to be clarified the actual reasons for the necessity for perpetuation of those artworks.

The goal of this dissertation is the exploration of how the contemporary art (of the 21st century) changed the mindset around identity, values and the concepts that go along with the works of art, beginning from the early 20th century and focusing on the matters of Perishability, the Intangible and Authenticity. Using those three concepts as an axis of contemporary artistic creativity, are then studied the new approaches in relation to the different roles and abilities that the contemporary conservator needs to adopt in order to cope with the needs of those peculiar works of art.

This study will be possible through the documentation of applied or recommended conservation practices for contemporary works of art, which follow the fitting ethical substantiation. Lastly, the dissertation’s purpose is the documentation of a general image on contemporary conservation, as well as the documentation of concerns regarding the future of conservation in the world of a contemporary art that is constantly changing, that need to be taken in further consideration and be researched.

Keywords: contemporary art, historic-aesthetic values, conceptual art, perishability, intangible, authenticity, conservation/ preservation, conservation ethics.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ρευστότητα που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη τέχνη επιτρέπει την προσέγγισή της σχεδόν αποκλειστικά μέσω της εκτενούς μελέτης και ανάλυσης των εννοιών στις οποίες βασίζεται, των καλλιτεχνών που επηρέασαν το σύγχρονο τρόπο σκέψης και των κινημάτων που διαμόρφωσαν τη σημερινή αισθητική. Στα πρώτα κινήματα του 20ου αι. είναι εμφανής η πνευματικότητα και η εσωτερική αναζήτηση μέσα από το εικαστικό έργο που στην πορεία εξελίσσεται στην σχεδόν αποκλειστικά εννοιολογική τέχνη, ενώ αργότερα οι κοινωνικές αλλαγές στην αστική ζωή, οι νέοι ρυθμοί και συνθήκες εργασίας του ανθρώπου οδηγούν – ίσως ασυνείδητα – σε μία στροφή της καλλιτεχνικής έκφρασης προς τη φύση και τη σχέση του ανθρώπου με αυτήν. Ύστερα, τα readymade, πέρα από την εννοιολογική καταίγίδα που φέρνουν στο χώρο της τέχνης συμβάλλουν και στην εισαγωγή πολλών νέων υλικών στο εικαστικό έργο. Έτσι, τα υλικά από τα οποία αποτελούνται τα οικειοποιημένα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται στα readymade αυτόματα γίνονται υλικά από τα οποία αποτελείται το έργο τέχνης και η υλικότητα αποκτά τη δική της σημειολογία. Από τα τέλη του 20ου αιώνα έως και σήμερα οι καλλιτέχνες έχουν στη διάθεσή τους μία πληθώρα μέσων και τεχνικών που μπορούν να υιοθετήσουν στο έργο τους, να συνδυάσουν ή να πειραματιστούν και η καλλιτεχνική δημιουργία έχει γίνει μία τόσο προσωπική διαδικασία που δεν μπορεί να οριστεί στα πλαίσια ενός κινήματος ή μιας τάσης.

Ο συντηρητής των έργων τέχνης ανέκαθεν καλούνταν να συντηρήσει τόσο την φυσική όσο και την εννοιολογική υπόσταση του κάθε έργου. Ζητούμενο δεν ήταν ποτέ μόνο η διατήρησή του στο χρόνο ως αντικείμενο, αλλά και η διατήρηση της υπόστασής του ως ιστορική μαρτυρία μιας συγκεκριμένης εποχής και ενός κοινωνικού πλαισίου, κάτι που εκφράζεται μέσα από την αρχή της συντήρησης περί αναγνωρισιμότητας της μεταγενέστερης επέμβασης από την αρχική κατάσταση. Ο συντηρητής σήμερα βρίσκεται απέναντι στην σύγχρονη τέχνη διατηρώντας τις ίδιες αξίες και δεοντολογία, όντας όμως εξοπλισμένος με νέα ανεπτυγμένη τεχνολογία, καθώς και με θεωρητικές και τεχνικές γνώσεις που συνεχώς εμπλουτίζονται με κάθε καινούρια, μοναδική περίπτωση έργου που χρήζει συντήρησης. Ωστόσο η σύγχρονη τέχνη χαρακτηρίζεται από μία δίνη εκφραστικής πρωτοτυπίας και συνεχών αλλαγών που σε συνδυασμό με τα νέα υλικά που χρησιμοποιεί είναι σχεδόν αδύνατο να τεκμηριωθεί διεξοδικά. Έτσι και ο συντηρητής, παρά τις σφαιρικές γνώσεις και την σημαντική βιβλιογραφία που έχει στη διάθεσή του, που όμως αναφέρεται σε περιπτώσεις περασμένων

εποχών, μπορεί εύκολα να βρεθεί σε αδιέξοδο. Βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα έργο που είναι μοναδικό τόσο ως οντότητα αλλά και ως συνδυασμός υλικών, τεχνικών και εννοιολογίας που δεν έχουν καταγραφεί ξανά.

Ο συντηρητής σήμερα καλείται να συντηρήσει έργα μοναδικής μορφολογίας και δομής αλλά και βαθιά εννοιολογικά. Τρεις βασικές έννοιες που συναντώνται συχνότερα στα σύγχρονα έργα είναι αυτές της Αυθεντικότητας, της Φθαρτότητας και του Άυλου και γύρω από αυτές θα εστιαστεί αυτή η εργασία με την καταγραφή παραδειγμάτων υλικών και τεχνικών σύγχρονων έργων και την αντανάκλαση των σύγχρονων εννοιών που αυτά φέρουν. Φυσικά η συντήρηση της σύγχρονης, εννοιολογικής τέχνης δεν είναι ένα ζήτημα που μπορεί να εξαντληθεί άμεσα, αλλά μπορούν να τεθούν προβληματισμοί και ερωτήματα που θα αποτελέσουν ίσως την αφετηρία συζήτησης για τους νέους συντηρητές, αποβλέποντας στη θεμελίωση νέων μεθοδολογιών και απόψεων τόσο για το θεωρητικό όσο και για το πρακτικό μέρος της σύγχρονης συντήρησης έργων τέχνης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Αρχές της Σύγχρονης Τέχνης και Συντήρησης

1.1. Ιστορική εξέλιξη: Μέσω ποιας πορείας η τέχνη του 20^{ου} αι. οδήγησε στην σύγχρονη τέχνη

1.1.α Πρώτο μισό του 20ου αιώνα.

Η ιστορία της τέχνης του 20ου αι, ξεκινά παράλληλα με την έκρηξη των τεχνολογικών επιτευγμάτων του αιώνα, κάτι που αποτυπώνεται στην καλλιτεχνική δημιουργία για πολλές δεκαετίες αργότερα (Lehmann 1984). Ο χώρος των εικαστικών τεχνών κάνει δυναμική είσοδο στη νέα εποχή με χαρακτηριστικά γεγονότα την έκθεση έργων του Σεζάν και του Van Gogh στο Salon d' Automne ενώ παράλληλα στη Βιέννη ιδρύονται εργαστήρια για την προώθηση της Art Nouveau (Χαραλαμπίδης 1994). Σημαντική σημείωση εδώ είναι πως το 1900 δημοσιεύεται και η Ερμηνεία των Ονείρων του Freud και το 1908 γίνεται το πρώτο διεθνές συνέδριο ψυχανάλυσης, ενώ το 1913 ο M. Proust δημοσιεύει το “Αναζητώντας τον χαμένο Χρόνο”: Όλα αυτά τα γεγονότα θα αποτελέσουν εξίσου σημαντική επιρροή με τις τεχνολογικές εξελίξεις για τους καλλιτέχνες. Το 1905 δύο πολύ σημαντικά γεγονότα λαμβάνουν χώρα: Στο Παρίσι πραγματοποιείται η πρώτη έκθεση των Φωβιστών και στη Δρέσδη δημιουργείται η Γέφυρα, η πρώτη εξπρεσιονιστική ομάδα. Βασικοί εκπρόσωποι του Φωβισμού είναι οι Matisse, Marquet, Puy, Moreau, Vlaminck, Derain κ.α (Honour, Fleming 1998). Ο Moreau αξίζει να αναφερθεί ως πολύ καλός δάσκαλος, με ανορθοδοξους τροπους ζωγραφικής, καθώς χρησιμοποιεί το χρώμα απευθείας όπως βγαίνει από το σωληνάριο και αφήνει τα χρώματα να στάζουν πάνω στον καμβά ενώ προτρέπει και τους μαθητές του να αναπτύσσουν το δικό τους προσωπικό τρόπο έκφρασης (Χαραλαμπίδης 1994).

Πρόθεση των Φωβιστών είναι να “συγκρουστούν με ότι σήμερα θα ονομάζαμε κοινωνικό και καλλιτεχνικό κατεστημένο, αδιαφορώντας για το μέγεθος της πρόκλησης και για τις συνέπειες της”¹. Χαρακτηριστική τους είναι η επιθυμία για μία νέα απόδοση – αυτή της γενιάς τους – της ελευθερίας των χρωμάτων που εγκαθίδρυσαν οι μεγάλοι δάσκαλοι του χρώματος Van Gogh, Gauguin καθώς και στους νεοϊμπρεσιονιστές Signac και Serault. Η αναζήτηση νέων θεμάτων δεν τους απασχολεί. Αντίθετα, το ζητούμενο είναι η διερεύνηση νέων τρόπων ερμηνείας του ορατού κόσμου (Χαραλαμπίδης 1994) με άξονες το συναίσθημα

¹ Χαραλαμπίδης, *Η Τέχνη του 20ου αιώνα: Τόμος 1*, σελ. 49

και το ένστικτο (Χαραλαμπίδης 1994). Αντιμετωπίζουν επομένως τον πίνακα ως αυτόνομο “πνευματικό χώρο” όπου δε χωρούν ψευδαισθήσεις, κι έτσι δεν τους ενδιαφέρει η αίσθηση των αντικειμένων στο ματι² αλλά στην ψυχή.



Εικόνα 1.1: Paul Cezanne, “Woman in a Green Hat (Madame Cezanne)” (1894-1895)



Εικόνα 1.2: Henri Matisse, “Portrait of the Artist's Wife” (1913)

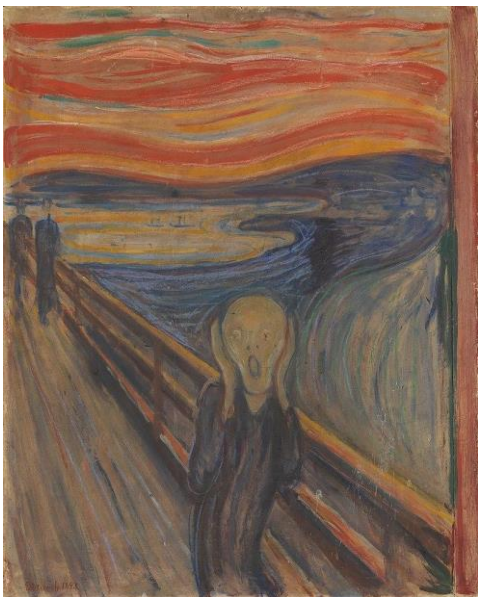
Παράλληλα με τον Φωβισμό, στη Γερμανία εμφανίζεται ο Εξπρεσιονισμός. Χαρακτηριστικό των Γερμανών καλλιτεχνών εκεί – κάτι που διαφοροποιεί τον Εξπρεσιονισμό από τον Φωβισμό – είναι η έλλειψη συγκεκριμένου προσανατολισμού, κάτι που οφείλεται σε πολιτικούς, κοινωνικούς, γεωγραφικούς και άλλου παράγοντες³. Η βιομηχανική επανάσταση, τα κοινωνικά προβλήματα που αυτή συνεπάγεται και η συνειδητοποίησή τους αποτελούν σημαντική επιρροή στην εξπρεσιονιστική έκφραση, που μορφοποιεί και τον χαρακτήρα του εξπρεσιονιστικού έργου: Υιοθετείται το ανοργάνωτο για την αντίδραση σε μία παλιά, οργανωμένη δύναμη. Διαμορφώνεται δηλαδή μία αντικλασική στάση (Gombrich 2011). Αξιοσημείωτη είναι η ένταση με την οποία παρουσιάζεται στην αρχή του αιώνα, η αναβίωσή του μετά τον Β' Π.Π. και η επανεμφάνισή του στα τέλη σχεδόν του αιώνα (χωρίς να εκλείψει εντελώς στο ενδιάμεσο) (Honour, Fleming 1998). Γεννάται έτσι μία σύνδεση του Εξπρεσιονισμού με την σύγχρονη τέχνη, καθώς βλέπουμε πως πρόκειται για κίνημα που αναβιώνει μέσα από τις κοινωνικές συνθήκες όντας έτσι σύγχρονο σε κάθε εποχή. Σε σχέση με τις επιρροές του ο Εξπρεσιονισμός παρουσιάζεται αντίθετος του Ιμπρεσιονισμού, ωστόσο όμως τον προϋποθέτει (Χαραλαμπίδης 1994). Όπως αναφέρθηκε παραπάνω η επιρροή του

² Αυτό συνέβαινε στον Εξπρεσιονισμό (Χαραλαμπίδης 1994)

³ Από τα τέλη του 16ου αι. η Γερμανία δεν είχε ιδιαίτερη καλλιτεχνική παράδοση. Σημαντικό ρόλο σε αυτό έπαιξε ο τριακονταετής πόλεμος (1618-48), ενώ αργότερα, τον 18ο αι. οι επιρροές ήταν κυρίως γαλλικές (Χαραλαμπίδης 1994).

Freud και του Proust, αντίστοιχη επιρροή στους Εξπρεσιονιστές έχει ο Νίτσε με τη φιλοσοφία του της άμεσης εμπειρίας.

Η ομάδα εξπρεσιονιστών (Kirchner, Pechstein κ.α.) που θέλησαν να εναντιωθούν στο *status* του γερμανικού ακαδημαϊσμού ίδρυσαν την ομάδα Γέφυρα το 1905 (Honour, Fleming 1998). Στο έργο τους φαίνονται οι αρχές του Εξπρεσιονισμού που θα επηρεάσουν πολλά μεταγενέστερα κινήματα: εισάγουν την υλικότητα στα χρώματά τους καθιστώντας τα μορφοπλαστικές αξίες, ψυχολογικά φορτισμένες (Χαραλαμπίδης 1994).



Εικόνα 1.3: Edvard Munch "The Scream" (1893)



Εικόνα 1.4: Armand Guillaumin, "Paysage de la Creuse", (1908), στο musées des Beaux-Arts de Limoges

Μεταξύ Φωβισμού και εξπρεσιονισμού είναι αρκετά τα κοινά στοιχεία, όχι όμως τόσα που να ταυτίζονται τα δύο κινήματα. Ζητούμενο και των δύο είναι η αναθεώρηση του παλιού μέσω της ανάδειξης των νέων καλλιτεχνών. Κοινή είναι επίσης η απεικόνιση εσωτερικών ψυχικών καταστάσεων για την αποκάλυψη των διεργασιών του ενστίκτου και του υποσυνείδητου (Στάγκος, Παππάς 2010). Αυτό αναπαρίσταται με την παραμόρφωση των αντικειμενικών δεδομένων, με την ακανόνιστη οργάνωση του χώρου χωρίς κανόνες προοπτικής και τα έντονα, μη ρεαλιστικά χρώματα. Στόχος επομένως και των δύο κινήματων είναι η έκφραση με διαφορετική όμως έννοια για το καθένα: οι Γερμανοί επιδιώκουν την υποταγή της τέχνης στην εμπειρία ενώ οι Γάλλοι στη φόρμα (Rosenblum, Janson 1984).

Από την πλήρη αποδέσμευση του ενστίκτου και την άρνηση κάθε καθιερωμένης αρχής περνάμε στην επικράτηση της λογικής που χαρακτηρίζει τον Κυβισμό (Χαραλαμπίδης 1994).

Ο Κυβισμός αναλύει τα αντικείμενα σε βασικά γεωμετρικά σχήματα και αξιοποιεί την ογκομετρική λειτουργία του χρώματος επιβάλλοντας τάξη στο εικαστικό έργο (Χαραλαμπίδης 1994). Καταργώντας την προοπτική, τη λεπτομέρεια και την έννοια της πρακτικής λειτουργίας των αντικειμένων προκαλεί την αντιληπτική ικανότητα του θεατή. Ακόμα φέρνει μία μεγάλη καινοτομία στην απόδοση του χώρου: εγκαταλείπεται το σταθερό σημείο θέασης, η αίσθηση της πλαστικότητας αλλά και του ίδιου του χώρου δημιουργείται πλέον από τα αντικείμενα που απεικονίζονται (Gombrich 2011). Από τον αναλυτικό Κυβισμό που αποσυνθέτει την ορατή πραγματικότητα, περνάμε στον Συνθετικό Κυβισμό με την αποσύνθεση των αντικειμένων. Από την απεικόνιση θραυσμάτων αντικειμένων, αποσπασμάτων από παρτιτούρες και την πιστή απομίμηση λέξεων από εφημερίδες γεννήθηκε το ερώτημα γιατί μα μην χρησιμοποιούνται αυτούσια αυτά τα αντικείμενα.



Εικόνα 1.5: Pablo Picasso, "Ma Jolie", MoMA



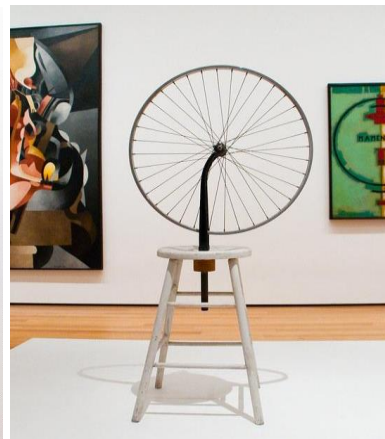
Εικόνα 1.6 : Georges Braque, "Woman with Guitar" (1913)

Έτσι, γεννάται η τεχνική του collage. Με το collage αποκτάται μία αίσθηση αμεσότητας με τον πίνακα, καθώς το εικονιζόμενο αντικείμενο βρίσκεται πλέον στην φυσική του μορφή και ο θεατής μπορεί να "μπει" στο έργο (Στάγκος, Παππός 2010). Ταυτόχρονα, υπό το πρίσμα των εννοιών που εξετάζονται στην εργασία, μπορούμε να πούμε πως γεννιέται ένας πρόδρομος της Οικειοποίησης στην τέχνη, καθώς τα αντικείμενα του collage δεν έχουν

δημιουργηθεί από τον καλλιτέχνη. Παραμένοντας στον τομέα της τεχνικής και της υλικότητας, από το 1912 ο Picasso, ο Braque και ο Gris αρχίζουν να αναμειγνύουν λάδι και άμμο, στάχτη ή πριονίδι με σκοπό “να ανεβάσουν το δείκτη υλικότητας της ζωγραφικής επιφάνειας”⁴. Με την απόδοση αισθητικών χαρακτηριστικών σε ανορθόδοξα αντικείμενα που φαινομενικά δεν έχουν καλλιτεχνική αξία, ο Κυβισμός συνδέεται με τα *readymade* του μεταγενέστερου Dada και τα *object trouvés* του Σουρεαλισμού! “Η αντίληψη πως ο πίνακας είναι μία πλαστική επιφάνεια αμβλύνει τη διάκριση μεταξύ ζωγραφικής και γλυπτικής”⁵. Το 1913 ο Duchamp είναι αυτός που εισάγει τα *readymade*, έργα που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τα ζητήματα συντήρησής τους έως και σήμερα. Ξεκινά το έργο του με επιρροές από το Φουτουρισμό (βλ. ταχύτητα στην απόδοση των θεμάτων), τον Κυβισμό αλλά και τις τεχνολογικές εξελίξεις της εποχής στη φωτογραφία⁶. Πρώτο *readymade* του Duchamp θεωρείται εκείνο του Τροχού Ποδηλάτου. Αποτελείται από έναν τροχό ποδηλάτου στερεωμένο κάθετα πάνω σε βαμμένο ξύλινο σκαμνί. Έτσι όχι μόνο εισάγει τα *readymade* αλλά και τα συνδυάζει με την κινητική τέχνη (Honour, Fleming 1998). Κατά τον ίδιο τα *readymade* έχουν σκοπό να “θέτουν ερωτήματα σχετικά με την εγκυρότητα ιστορικών αξιών της τέχνης”(Χαραλαμπίδης 1995). Τον τροχό ποδηλάτου ακολουθεί η “δημιουργία” του Pharmacy που αποτελούνταν από έναν πίνακα ζωγραφικής τον οποίο ο Duchamp αγόρασε και ύστερα ζωγράφησε μία κόκκινη και μία κίτρινη κουκίδα στον ορίζοντα. Το 1915 αγοράζει ένα φτυάρι εκχιονισμού στο οποίο γράφει “ένα σπασμένο χέρι λιγότερο” (ενώ τότε είναι και που χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τον όρο “*readymade*”).



Εικόνα 1.7: Pablo Picasso, “Still Life with Chair Caning” (1912), oil and oilcloth on canvas framed with rope, 29 x 37 cm



Εικόνα 1.8: Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel”, στο MoMA

⁴ Χαραλαμπίδης, *Η Τέχνη του 20ου αιώνα: Τόμος Ι*, σελ. 91

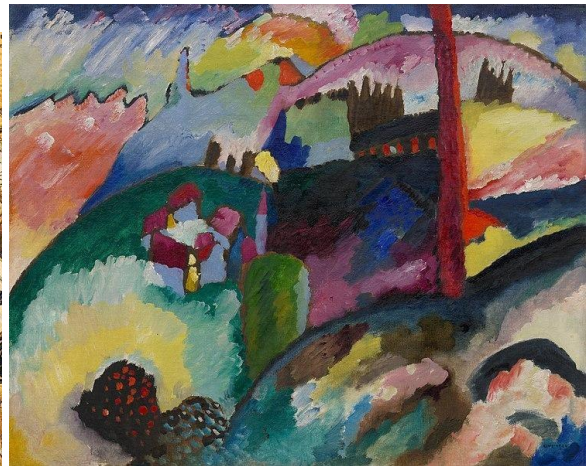
⁵ *ό.π.*, 107

⁶ βλ. “Γυμνό που κατεβαίνει τη σκάλα”: πάντρεμα αρχών/τεχνικών της φωτογραφίας της εποχής με χαρακτηριστικά σύγχρονων του κινημάτων στη ζωγραφική (Gombrich 2011)

Η πορεία της τέχνης μετά τον Κυβισμό αποτυπώνεται καθαρά με ένα απόσπασμα από το μανιφέστο του επόμενου στη σειρά κινήματος, του Φουτουρισμού: “ Όσο μεγαλύτερη γίνεται η ανάγκη για αληθινή έκφραση τόσο λιγότερο ικανοποιούν η φόρμα και το χρώμα, όπως νοούνται μέχρι τώρα. Στη ζωγραφική επιφάνεια δεν πρέπει να καθιλώνεται πια μια στιγμή του δυναμισμού του σύμπαντος, αλλά η ίδια η δυναμική αίσθηση. Όλα τα πράγματα κινούνται, τρέχουν, αλλάζουν και μαζί μ’ αυτά και η μορφή τους [...]”. Ο Φουτουρισμός είναι ένα κίνημα βαθιά επηρεασμένο τόσο από το κοινωνικό-πολιτικό πρόσωπο⁷ της χώρας στην οποία γεννήθηκε και εξελίχθηκε όσο και από την τεχνολογική εξέλιξη της περιόδου (μηχανή, κίνηση, ταχύτητα). “Η κίνηση και το φως καταστρέφουν την υλική υπόσταση του σώματος”⁸. Αποτελεί έτσι ένα είδος εξπρεσιονιστικού Κυβισμού (Dunlop 1972) που εμφανίζεται με επιθετική διάθεση προς οτιδήποτε προϋπάρχων. Η έντονη αυτή αντιπαράθεσή του είναι που το καθιστά ενδιαφέρον στον τομέα της μελέτης της εξελικτικής πορείας της τέχνης, αφού έχει χαρακτηριστεί από τον Umberto Apollonio ως “κάτι περισσότερο και κάτι λιγότερο από τέχνη” και ως “τέχνη και μη τέχνη”⁹. Πίσω από τη ζωγραφική του Φουτουρισμού υπάρχουν ο Συμβολισμός, η Art Nouveau, ο Νεοϊμπρεσιονισμός και φυσικά ο Κυβισμός (Gombrich 2011). Η πρωτοτυπία του επομένως υπάγεται στο θεωρητικό υπόβαθρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και όχι τόσο στην τεχνική της ζωγραφικής. Βρίσκεται στο τί η τέχνη μπορεί να αντιπροσωπεύσει και να εκφράσει, πέρα από την αισθητική.



Εικόνα 1.9: Umberto Boccioni, “Charge of the Lancers”



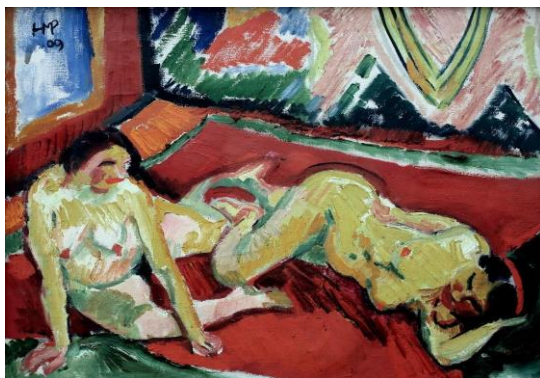
Εικόνα 1.10: Vassili Kadinski, “Landscape with Factory Chimney” (1910), στο Solomon R. Guggenheim Museum

⁷ Η Ιταλία δεν είχε ουσιαστική συμμετοχή στην βιομηχανική επανάσταση του 19ου αι. Και εξακολουθεί, τις αρχές του 20ου, να παρακολουθεί τις σημαντικές καλλιτεχνικές εξελίξεις ως εξωτερικός παρατηρητής (Χαραλαμπίδης 1994).

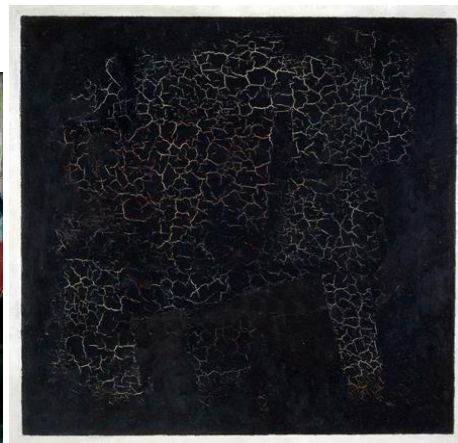
⁸ Χαραλαμπίδης, *Η Τέχνη του 20ου αιώνα: Τόμος I*, σελ. 140

⁹ D. Cassou, E. Langui, N. Pevsner, *Le sources du vingtieme siecle*, Λωζάνη 1961, σελ. 5

Τις βάσεις του επόμενου κινήματος, της Αφαίρεσης, έθεσε ο Καντίνσκι κατά το έργο του στον “Γαλάζιο Καβαλάρη”. Γι’ αυτό και πριν την Αφαίρεση πρέπει να αναφερθεί ο εξπρεσιονισμός του “Γαλάζιου Καβαλάρη”. Αυτός διαφοροποιείται από τη “Γέφυρα” στο ότι οι ιδέες του δεν είναι επαναστατικές, δεν ασκεί κοινωνική κριτική και έχει αποκλειστικά πνευματικό προσανατολισμό (Χαραλαμπίδης 1994). Εισάγει τη σύνδεση στις εικαστικές τέχνες χρώματος και ήχου (οπτικών και ακουστικών εμπειριών, δηλαδή, για τον θεατή) δίνοντας έτσι βάρος στη σημειολογία του χρώματος (Στάγκος, Παππάς 2010). Ο Καντίνσκι χαρακτηριστικά, κινείται στα πλαίσια του Φωβισμού σε συνδυασμό με τη ρωσική εκφραστικότητα του, οδηγούμενος σε μία μουσικότητα και διευρύνοντας τις έννοιες του χρώματος και της φόρμας (Gombrich 2011). Με αυτές τις βάσεις λοιπόν, στην αρχή της δεύτερης δεκαετίας του 20ου αι. η Αφαίρεση έρχεται απελευθερωμένη από εικονιστικές εξαρτήσεις (Harrison, Wood 2002). Αποτελεί ένα κράμα Εξπρεσιονισμού και Φωβισμού απελευθερωμένο από παραστατικούς τύπους, διατηρώντας ένα διάλογο και με τον Κυβισμό (Στάγκος, Παππάς 2010). Η Αφαίρεση με το βασικό χαρακτηριστικό της άρνησης της πραγματικότητας αποτελεί το κυριότερο ίσως κίνημα της δεύτερης, τρίτης αλλά και τέταρτης δεκαετίας του 20ου αι. (Χαραλαμπίδης 1994). Με την εισαγωγή του collage στον Κυβισμό και την εσωτερικότητα πέρα από την απεικόνιση της Αφαίρεσης η τέχνη αρχίζει να γίνεται διαδραστική, απευθυνόμενη άμεσα στο κοινό, καθώς στόχος των έργων πλέον είναι η αίσθηση που δημιουργούν πρώτα στο μάτι και έπειτα στην ψυχή (Χαραλαμπίδης 1994). Την σημειολογία του χρώματος του Καντίνσκι ακολουθεί η σημειολογία της υλικότητας που ουσιαστικά εισάγει ο Malevich με το “Μαύρο τετράγωνο” (κονστρουκτιβιστικό - σουπρεματιστικό έργο - σταθμός για την σύγχρονη τέχνη¹⁰) .



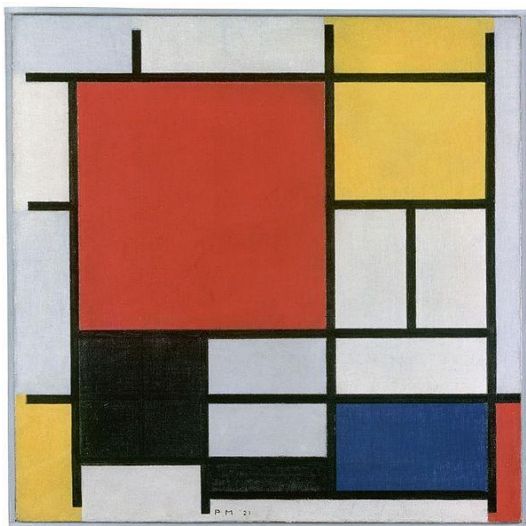
Εικόνα 1.11: Max Pechstein, “Two Female Nudes in a Room/ Deux femmes nues” (1909), στο Musée Ludwig, Cologne



Εικόνα 1.12: Kazimir Malevich, “Black square” (1915), στην Tretyakov Gallery, Moscow, Russia

¹⁰ I. Dunlop, “The shock of the New”, Νέα Υόρκη 1972, σελ. 11

Από το επόμενο κίνημα, το De Stijl, αξίζει να αναφερθεί το έργο του Piet Mondrian καθώς η εξέλιξή του φαίνεται να συνοψίζει την πορεία ως εδώ της τέχνης του 20ου αι.: αποσυνθέτει την εικόνα φτάνοντας αναπόφευκτα σε μία γεωμετρική αφαίρεση ενισχυμένη εννοιολογικά από τα βασικά χρώματα συν του μαύρου και του άσπρου που χρησιμοποιούσε (Χαραλαμπίδης 1994). Όπως είχε αναφέρει και ο ίδιος το 1924 σχετικά με την πορεία του έργου του “[ο κυβισμός] δεν επεκτείνει την αφαίρεση προς τον φυσικό της σκοπό, την έκφραση της καθαρής πραγματικότητας. Ένωθα πως αυτό θα μπορούσε να επιτευχθεί μόνο με την καθαρή πλαστικότητα (τον πλαστικισμό)”. Ένα ακόμα κομβικό σημείο για την σύγχρονη τέχνη που παρατηρείτε στο De Stijl είναι πως πλέον κινείται γύρω από τον άξονα της εννοιολογικής πρωτοτυπίας στην τέχνη παρά της εικονιστικής/τεχνικής πρωτοτυπίας¹¹. Προχωρώντας στη Μεταφυσική ζωγραφική ο De Chirico συνδυάζει χαρακτηριστικά προηγούμενων κινημάτων και προσωπικών του επιρροών (σπουδές στην Αθήνα, μυθολογικά θέματα του Böcklin, ανορθολογικές θεωρίες του Νίτσε, ιταλικό στυλ ζωγραφικής) με αποτέλεσμα να είναι ο πρώτος που ταυτίζει την μοντέρνα τέχνη με την έννοια της έκπληξης (Honour, Fleming 1998). Ο Apollinaire είπε χαρακτηριστικά πάνω σε αυτό: “[...] η έκπληξη είναι το μεγάλο καινούργιο μέσο”. Βλέπουμε έτσι μία πρώιμη αναφορά σε νέα μέσα στην τέχνη, με την εννοιολογική σημασία, αφού ακόμα δεν έχουν παρουσιαστεί μεγάλες καινοτομίες στο κομμάτι των υλικών που χρησιμοποιούνται. Το έργο του De Chirico έχει επίσης χαρακτηριστεί ως “πλαστική μεταγραφή της σκέψης του Νίτσε” (Χαραλαμπίδης 1995), δημιουργώντας μία απόλυτα εννοιολογική τέχνη.



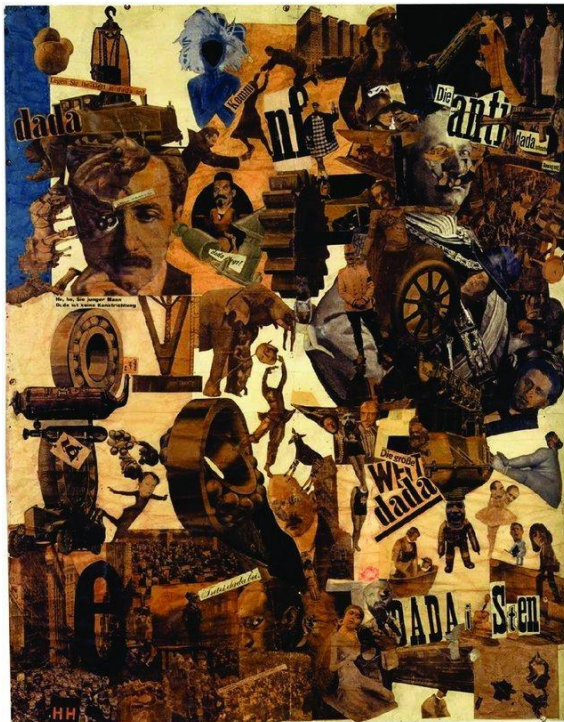
Εικόνα 1.13: Piet Mondrian, “Composition en rouge, jaune, bleu et noir”, (1921)



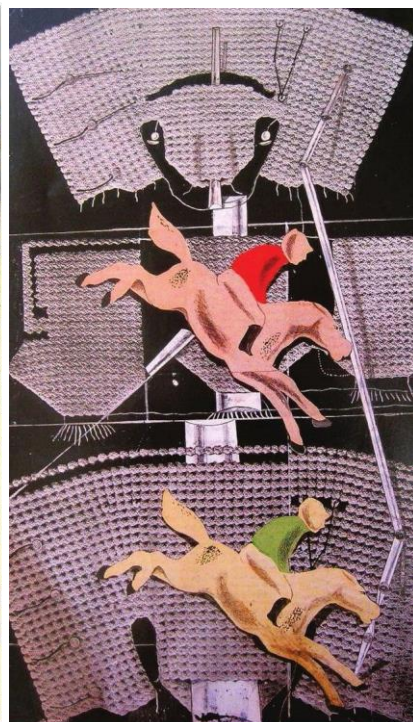
Εικόνα 1.14: Giorgio de Chirico, “Ariadne”, στο Metropolitan Museum of Art

¹¹ Φυσικά δεν τίθεται ζήτημα αυθεντικότητας του έργου αλλά μπορούν να τεθούν ερωτήματα σχετικά με το αν και πότε ακριβώς η πρωτοτυπία σταμάτησε να είναι ζητούμενο των εικαστικών έργων (Χαραλαμπίδης 1994).

Μέσα από τη βαθιά απογοήτευση των καλλιτεχνών απέναντι στον παραλογισμό του Α' Π.Π. γεννιέται το Dada, το πρώτο κίνημα – όπως αναφέρει ο Hans Richter – χωρίς ενιαία χαρακτηριστικά. Αποτελεί μία “απόδραση στην περιοχή του τυχαίου, του αυθαίρετου, του υποσυνείδητου και του πρωτόγονου” (Χαραλαμπίδης 1995). Έτσι, από αυτό το σημείο κι έπειτα η τέχνη αρχίζει να διαμορφώνεται στη μορφή που την ξέρουμε σήμερα: χωρίς ενιαία θεματολογία που να την διαχωρίζει σε κινήματα. Το Dada παίρνει δάνεια από τον κυβισμό (ιδιαίτερα το κολλάζ), τον φουτουρισμό (βλ. τυπογραφικά χαρακτηριστικά) και τον Εξπρεσιονισμό (χρώματα) (Gombrich 2011).



Εικόνα 1.15: Max Ernst, “Dada Degas...” (1920-1921). Gouache and ink on printed reproduction mounted on paperboard



Εικόνα 1.16: Hannah Höch, “Cut with the Kitchen Knife” (1919-1920)

Ιδιαίτερη αναφορά αξίζει να γίνει στον Marcel Duchamp και το έργο του στο κίνημα, αφού αυτό είναι που φέρνει το Dada πιο κοντά στη σύγχρονη τέχνη (αν μπορεί να τοποθετηθεί χρονικά το “σύγχρονη” σαν έννοια). Έχοντας ήδη αναφέρει παραπάνω τα πρώτα readymade, αξίζει να γίνει αναφορά σε αυτό το σημείο και στο γνωστότερο ίσως έργο του, το “Fountain” (1917) ως εξίσου αντιπροσωπευτικό των readymade: Ο Duchamp αγόρασε ένα ανδρικό ουρητήριο, υπέγραψε επάνω του με το ψευδώνυμο “Richard Mutt” και τον παρουσίασε ως έργο τέχνης (με τίτλο Fountain) στην - θεωρητικά - ανοιχτή έκθεση της Κοινότητας των Ανεξαρτήτων στη Νέα Υόρκη, όπου και το απέρριψαν. Η απόρριψη αυτή, που παρέπεμπε σε περιπτώσεις Φωβιστικών και Κυβιστικών έργων (Griffith, Moomaw) οδήγησε στην

επισήμανση από τον ίδιο τον Duchamp της έντονα κριτικής φύσης των readymade. Βασικό χαρακτηριστικό τους είναι πως η επιλογή των αντικειμένων από τα οποία αποτελούνται δεν πρέπει να υπαγορεύεται από αισθητικά κριτήρια αλλά “με σκοπό τη δημιουργία μιας οπτικής αδιαφορίας, με την ολοκληρωτική απουσία καλού ή κακού γούστου” (Χαραλαμπίδης 1995). “Το πανομοιότυπο ενός readymade μεταβιβάζει το ίδιο το μήνυμα” (M. Duchamp). Τα αντικείμενα που οι Κυβιστές συμπεριλαμβάνουν στα έργα τους με τη μορφή κολάζ ο Duchamp τα φέρνει στο χώρο στη φυσική τους μορφή (Harrison, Wood 2002). Βλέπουμε λοιπόν πως μία από τις μεγαλύτερες καινοτομίες στην ιστορία της τέχνης έχει τις ρίζες της σε κάτι προϋπάρχων και αποτελεί μία εξέλιξη αυτού πυροδοτούμενη από το κοινωνικό και το γενικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργείται το έργο (Honour, Fleming 1998). Το έργο του Duchamp ωστόσο αποτελεί μία μεγάλη στροφή στην αντίληψη του έργου τέχνης και του ρόλου του όχι ως αντικείμενο ικανοποίησης της αισθητικής αλλά ως μία φιλοσοφική πραγματικότητα (Χαραλαμπίδης 1995).



Εικόνα 1.17: Marcel Duchamp, “Fountain” (reproduction), (1917/1964), στο San Francisco Museum of Modern

Την εισαγωγή στο Σουρεαλισμό κάνει ο Max Ernst, ανήκοντας ακόμα στο κίνημα του Dada. Ο Σουρεαλισμός αποτελεί τη στροφή στο υποσυνείδητο καθώς στόχος του δεν είναι η έκφραση αλλά η αποκάλυψη των πιο εσωτερικευμένων καταστάσεων του ανθρώπου. Σε αυτό το πλαίσιο εισάγει την “αυτόματη γραφή” έχοντας αναμφισβήτητα έντονη επιρροή από

την ψυχιατρική που ακμάζει εκείνη την εποχή (Plant 2000). Εναντιώνεται με αυτόν τον τρόπο στο Dada καθώς αυτό είχε καταγγείλει ως μύθο την ύπαρξη μιας “κοινής ψυχικής βάσης” και είχε γελοιοποιήσει την ιδέα της προόδου και των δυνατοτήτων της επιστήμης. Ο Ernst γεφυρώνει ουσιαστικά το Dada και το Σουρεαλισμό. Το 1925 ξεκινά τα frottage¹² τα οποία και θεωρεί ισοδύναμα της αυτόματης γραφής (εν είδη ψυχογραφήματος) και έχει παράλληλα επηρεαστεί έντονα από το έργο του De Chirico (Gombrich 2011). Το έργο του ωστόσο αλλάζει εικονογραφία¹³ με την άνοδο των ναζι, ενώ μετά τον πόλεμο δίνει βάση στις σχέσεις φόρμας και χρώματος (Χαραλαμπίδης 2007).



Εικόνα 1.18: Max Ernst, “L’Ange du foyer ou Le Triomphe du surréalisme” (1937), Paris, France (Private Collection)



Εικόνα 1.19: André Masson, “Automatic Drawing” (1924). Ink on paper, στο Museum of Modern Art, New York

Οι κυριότεροι ζωγράφοι της περιόδου που καλύφθηκε ως τώρα γνώριζαν πως το έργο επαναπροσδιορίζει την εικόνα του κόσμου και τα μορφοπλαστικά του χαρακτηριστικά (Χαραλαμπίδης 1995). Όπως γράφει ο Jean Cassou “Η ιδέα της δημιουργίας συνεπάγεται την ιδέα του στυλ. Το στυλ είναι η φυσιογνωμία μιας εποχής, η μορφή της, το πρόσωπό της. Διαμορφώνεται από χαρακτηριστικά που αναγνωρίζει κανείς μέσα απ’ όλα τα γεγονότα και όλες τις προθέσεις της εποχής, όχι μόνο στα έργα των πλαστικών τεχνών της αλλά επίσης στα χρηστικά της αντικείμενα, στις κατασκευές της, τη διακόσμησή της, τη λογοτεχνία της, το γούστο της.”¹⁴. Πατώντας σε αυτή την τελευταία πρόταση του Cassou όπου κάνει

¹² Frottage: Αποτελεί την “αυτόματη” τεχνική της απόδοσης μιας ανάγλυφης επιφάνειας τοποθετώντας ένα χαρτί πάνω της και “τρίβοντας”/γράφοντας με ένα μολύβι πάνω της. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage>

¹³ Κάνει τη σειρά “Ορδή” το 1927, λίγο μετά την έκδοση του “Mein Kampf”

¹⁴ “C’ est l’ Exposition du grand siècle qui finit en ouvrant une ère nouvelle dans l’ histoire de l’humanité”

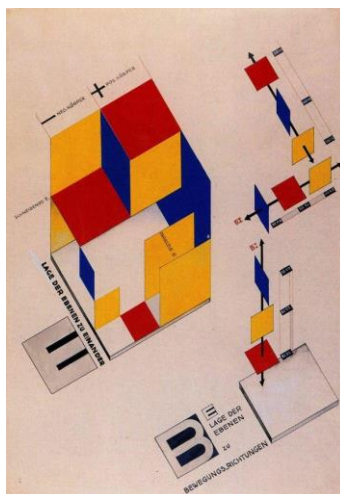
αναφορά σε χρηστικά αντικείμενα, κατασκευές, διακόσμηση και στυλ, περνάμε στο επόμενο κομβικό κίνημα του 20ου αιώνα, στο Bauhaus (Χαραλαμπίδης 2007).

1.1. β Μεσοπόλεμος και δευτέρο μισό του 20ου αιώνα.

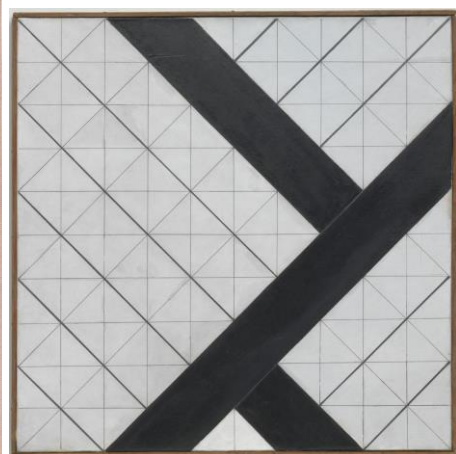
Η Σχολή του Bauhaus φέρνει στην τέχνη την ενότητα μεταξύ της αρχιτεκτονικής, των καλών και των εφαρμοσμένων τεχνών κι έτσι, πια, ο καλλιτέχνης οφείλει να είναι και τεχνίτης στο έργο του (Gombrich 2011). Πρέπει να σημειωθεί πως πολλές φορές σήμερα δύσκολα κατανοεί κανείς το βαθμό καινοτομίας που έφερε το Bauhaus, καθώς - με τα σημερινά δεδομένα - πολλά στοιχεία του μπορεί να μοιάζουν κλισέ (Arnason 1995). Αυτό όμως αποδεικνύει το πόσο ολοκληρωτικά είχε αφομοιώσει το Bauhaus την οπτική γλώσσα του 20ου αιώνα (Arnason 1995). Κατά το μεσοπόλεμο, αντιμετωπίζοντας τη διεθνή οικονομική ύφεση, κατά τη διάρκεια των δικών της Μόσχας, του ισπανικού εμφυλίου και υπό τη σκιά του ανερχόμενου ναζισμού, οι ευρωπαίοι καλλιτέχνες εγκαταλείπουν τις προσδοκίες τους για μια “τέχνη στην υπηρεσία της νέας τάξης πραγμάτων” (Χαραλαμπίδης 2007). Στρέφονται έτσι σε καθαρά αισθητικά θέματα. Η αφαίρεση που έτεινε να επικρατήσει ως τάση εκείνη την περίοδο κάνει ένα μεγάλο γεωγραφικό άλμα πάνω από τον Ατλαντικό, προκειμένου να ευδοκιμήσει στο πιο πλουραλιστικό περιβάλλον της Αμερικής (Honour, Fleming 1998).



Εικόνα 1.20: Bauhaus Exhibition Poster (1923)



Εικόνα 1.21: Joost Schmidt, Mechanical Stage Design, (1925)



Εικόνα 1.22: Theo van Doesberg “Counter-composition VI”, (1925)

Με το κλείσιμο της σχολής του Bauhaus από τους ναζί το 1933 ο καλλιτέχνης και καθηγητής της σχολής Josef Albers μεταναστεύει στις ΗΠΑ και είναι αυτός που φέρνει τις ιδέες του Bauhaus στην Ηνωμένες Πολιτείες. Ασχολείται με “τα προβλήματα του φωτός και του χρώματος μέσα σε γεωμετρικά πλαίσια και οι πειραματισμοί του πάνω στην οπτική αντίληψη έχουν τις ρίζες τους στις κυβιστικές έννοιες και στις έρευνες των van Doesburg, Mondrian κ.α.” (Arnason 1995).

Μεγάλη επιρροή στην αμερικανική ζωγραφική του ‘30, αλλά με κατεύθυνση όχι προς το μοντερνισμό, έχουν οι μεξικάνοι τοιχογράφοι με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Diego Rivera: Αξιοσημείωτη στην πορεία της τέχνης του 20ου αι. είναι η εμφάνιση μνημειακών τοιχογραφιών σε μία προσπάθεια δημιουργίας ενός εθνικού μεξικάνικου στυλ, με αναφορές στο σοσιαλιστικό πνεύμα της μεξικανικής επανάστασης (Harrison, Wood 2002). Παρότι εδώ παρατηρείται μια στροφή 180 μοιρών από το μοντερνισμό, το μέσο και η θεματολογία της τέχνης στο Μεξικό αποτελεί αναμφίβολα πρόγονο της δημόσιας τέχνης όπως την ξέρουμε σήμερα (Arnason 1995). Πολλοί Αμερικανοί καλλιτέχνες στρέφονται για έμπνευση ακόμα και στην Αναγέννηση, ενώ άλλοι “εξερευνούν τον κυβισμό και την αφαίρεση μέσα από έργα μεγάλης κλίμακας” (Arnason 1995).



Εικόνα 1.23: Diego Rivera, “Mexico Today and Tomorrow,” detail featuring Karl Marx, (1935), fresco, στο Palacio Nacional, Mexico City



Εικόνα 1.24: Wols, “The Blue Phantom” (1951)

Κατά τις δεκαετίες ‘40 και ‘50, παρά την κυριαρχία του λυρικού και αφηρημένου μπρεσιονισμού, εμφανίζεται και μία κλίση προς τον “εξπρεσιονιστικό χειρισμό του χρώματος”¹⁵, κάτι που πήρε το όνομα Άμορφη Τέχνη από τον Antoni Tàpies. Χαρακτηριστικό της άμορφης τέχνης είναι “η εγκατάλειψη της παράδοσης του κυβισμού και της γεωμετρικής αφαίρεσης, για τη δημιουργία μιας νέας μορφής έκφρασης”¹⁶. Προκύπτει

¹⁵ H. H. Arnason, *Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης 1995*, σελ. 405

¹⁶ ό.π., 406

σαν λύση στο ζήτημα της απελευθέρωσης απ' τις ριζομένες παραδόσεις του κυβισμού (που βλέπουμε πως έχουν επικρατήσει μέσα σε πολλά κινήματα). Η άμορφη τέχνη (Art informel) “είναι μία τέχνη διαισθητική, αυθόρμητη, χωρίς πειθαρχία και δεν πρέπει να θεωρείται απλά ως αντίθετο της φορμαλιστικής τέχνης” (Arnason 1995). Στόχος της, η δημιουργία χωρίς κανένα έλεγχο (γεωμετρικό ή άλλο) έτσι που να μπορεί να καταλήξει οπουδήποτε, ξεκινώντας από έναν λευκό καμβά και πινέλο (Gombrich 2011).

Μετά τη δεκαετία του '50 παρουσιάζεται μία ιδιαίτερη εξέλιξη στην τέχνη που σηματοδοτείται από την pop-art, happening, περιβάλλοντα, ασαμπλάζ¹⁷ και τον νέο ρεαλισμό¹⁸, οι διαχωριστικές γραμμές των οποίων είναι πολύ λεπτές έως και ανούσιες (Arnason 1995). Κοινό χαρακτηριστικό όλων είναι η θεματολογία τους: ο ορατός, υλικός κόσμος, τα καθημερινά αντικείμενα και γεγονότα. Στον κατάλογο της έκθεσης “Νέοι Ρεαλιστές” του 1961 ο Pierre Restany γράφει χαρακτηριστικά “Στην Ευρώπη, όπως και στις Ηνωμένες Πολιτείες, αναζητούμε νέες κατευθύνσεις στη φύση, και η φύση σήμερα είναι μηχανοκίνητη, βιομηχανική, και γεμάτη διαφημίσεις. Η καθημερινή πραγματικότητα είναι πιά το εργοστάσιο και η μεγαλούπολη. Για όσους γεννήθηκαν κάτω από το πνεύμα της τυποποίησης και της παραγωγικότητας, ο κανόνας του νέου αυτού κόσμου είναι η εξωστρέφεια.”.



Εικόνα 1.25: Eduardo Paolozzi, “I was a Rich Man's Plaything”, (1947), στην Tate Gallery



Εικόνα 1.26: Richard Hamilton, “Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?” (1956)

¹⁷ Ο Seitz ορίζει το ασαμπλάζ ως εξής: “Τα έργα συναρμολογούνται από έτοιμα αντικείμενα και δε ζωγραφίζονται, ούτε σχεδιάζονται, πλάθονται ή σμιλεύονται σε ακατέργαστο υλικό.”

¹⁸ Σύμφωνα με δήλωση του Restany ο νέος ρεαλισμός “καταγράφει την κοινωνιολογική πραγματικότητα χωρίς καμία πρόθεση αντίδρασης”.



Εικόνα 1.27: Andy Warhol, "Campbells Soup II", (1969)

Η pop-art, χαρακτηριστική της εποχής της και αντιπροσωπευτική της καταναλωτικής, χωρίς ιδιαίτερη αισθητική, κοινωνίας έρχεται ως σχόλιο σε αυτήν. Αναδεικνύει με σατιρική διάθεση τη λαϊκή κουλτούρα και “τις εκδηλώσεις της καθημερινής ζωής” (Arnason 1995), η οποία, αν και θεωρείται ότι ξεκίνησε από τον Βρετανό Richard Hamilton, προσελκύει περισσότερο τους Αμερικανούς καλλιτέχνες. Η pop-art χρησιμοποιεί: κολλάζ, φωτογραφικά κολλάζ, γύψο, μέταλλο, μάρμαρο, μεικτές τεχνικές¹⁹ (Arnason 1995). Έτσι, πέρα από την πρωτοτυπία στη θεματολογία, η pop-art φέρνει μεγάλες καινοτομίες και στα υλικά και τεχνικές που παραμένουν μέχρι και σήμερα ως βάσεις της σύγχρονης τέχνης.

Τη δεκαετία του ‘60 εμφανίζεται και η ιδέα της ανάμειξης καλλιτεχνικών μέσων καθώς και της ανάμειξης της τέχνης με τη ζωή (Arnason 1995). Από αυτή την ιδέα προκύπτουν τα happening και τα καλλιτεχνικά περιβάλλοντα (Στάγκος, Παππάς 2010). Τα happening έχουν ως βάση τις δράσεις των ντανταϊστών κατά τον Α΄ Π.Π. , είναι ανεξάρτητα από το χώρο και τον χρόνο και μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε αυτά αντικείμενα κάθε είδους, οπτικοακουστικό υλικό, ενώ εκτελούνται χωρίς πρόβα. Το καλλιτεχνικό περιβάλλον είναι, όπως το όρισε ο Karpow “κυριολεκτικά ένα περιβάλλον, ένας χώρος που περιβάλλει τον θεατή που εισέρχεται σ’ αυτόν [...]”.

Μέσα από την έκθεση “Αμερικανοί Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές και Εικονιστές” του Μουσείου Guggenheim της Νέας Υόρκης (1961) αναδεικνύεται ένας ακόμα διαφορετικός κλάδος καλλιτεχνών που ονομάστηκαν Αφηρημένοι Εικονιστές, καθώς απλοποιούν υπερβολικά τα μέσα πάνω στον καμβά στοχεύοντας στην ανάδειξη μιας “κυρίαρχης εικόνας” (Arnason 1995). Καθ’ όλη τη δεκαετία του ‘60 οι νέοι καλλιτέχνες πειραματίζονται με

¹⁹ π.χ. λάδι και κολάζ σε μουσαμά, ζωγραφική σε μπρούτζο, ακρυλικά και μεταξοτυπία σε μουσαμά, κατασκευές με συνδυασμό υλικών όπως το “Ένδοξα μηνύματα από τη Νέα Αγγλία στο Lake Placid” του Robert Rauschenberg που αποτελείται από χαρτόνι, κόντρα πλακέ, σχοινί και ξύλινη βέργα (Arnason 1995)

κινήματα όπως το Dada, το σουρεαλισμό, την pop-art, την οπτική τέχνη, το φως και την κίνηση καταλήγοντας να ονομαστούν, ως τάση, “αφηρημένος εικονισμός” και “ζωγραφική χρωματικού πεδίου” (Στάγκος, Παππάς 2010). Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί πως οι χαρακτηρισμοί από τους ιστορικούς τη τέχνης αρχίζουν να μην καλύπτουν επαρκώς τους καλλιτέχνες στους οποίους αναφέρονται, αφού τείνει να επικρατήσει ένα είδος ολιστικής ζωγραφικής (Στάγκος, Παππάς 2010). Στη ζωγραφική χρωματικού πεδίου εισέρχεται και η οπτική ζωγραφική: η δημιουργία ψευδαισθήσεων με τη χρήση των χρωμάτων (έντονων και καθαρών) ή και του φωτός, υιοθετείται από καλλιτέχνες σε όλο τον κόσμο (Arnason 1995). Μία ακόμα πρωτοτυπία που σημειώνεται το ‘60 είναι αυτή του “μορφοποιημένου καμβά” που γεννάται από τον πειραματισμό πάνω στο εκφραστικό μέσο των καλλιτεχνών: Εδώ ο καμβάς αλλάζει, μορφοποιείται σε διάφορα σχήματα στο δισδιάστατο επίπεδο, δημιουργώντας έτσι μία πραγματική καινοτομία στο μέσο που σε όλα τα χρόνια της ιστορίας της τέχνης υπήρξε αμετάβλητο (Arnason 1995).



Εικόνα 1.28: Mark Rothko, “No 3”, (1953)



Εικόνα 1.29: Frank Stella, “Empress of India”, (1965)

Οι εκφραστικές ανάγκες αλλάζουν στη δεκαετία του 1970 καθώς η εποχή χαρακτηρίζεται από πολώσεις (βλ. πόλεμος στο Βιετνάμ, στέρηση πολιτικών δικαιωμάτων σε άτομα μειονοτήτων, καταπίεση της γυναίκας). Τότε ξεκινά επίσης να γίνεται αντιληπτή από τους ανθρώπους η περιβαλλοντική καταστροφή που είχε ξεκινήσει ήδη χρόνια πριν (Arnason 1995). Με όλα αυτά στον βασικό άξονα της καλλιτεχνικής δημιουργίας η τέχνη περνά στον “μεταμοντερνισμό”, με νέους καλλιτέχνες που επιχειρούν να καθαρίσουν το στίγμα της εμπορικότητας της τέχνης και να διατηρήσουν μία ηθική απόσταση από την κοινωνία (που ανέκαθεν χαρακτήριζε τους καλλιτέχνες) (Arnason 1995). Βαρύτητα δίνεται στο νόημα του

έργου παρά στην υλική του υπόσταση κι έτσι γεννιέται η Εννοιολογική Τέχνη ή κονσεπτουαλισμός²⁰. Στον κονσεπτουαλισμό το έργο τέχνης θεωρείται ολοκληρωμένο όταν ο καλλιτέχνης αποφασίζει ποιο είναι το νόημά του, ανεξάρτητα από την φυσική του μορφή τη δεδομένη στιγμή (Arnason 1995) και στόχος του έργου είναι “να τραβά το μυαλό του θεατή παρά τη ματιά ή το συναίσθημα”²¹. Ταυτόχρονα εμφανίζεται και η τάση των “φυσικών διαδικασιών” (process art) , η “τέχνη της γης” (land art), η performance και ο φωτορεαλισμός (Arnason 1995). Εστιάζοντας στις κατηγορίες αυτές που θα μας απασχολήσουν και παρακάτω, η τέχνη των φυσικών διαδικασιών απαντά στη σταθερότητα που χαρακτήριζε το μινιμαλισμό με μεταβλητότητα: κριτήριο για την επιλογή των υλικών είναι η φθαρτότητα τους και αυτή ακριβώς είναι και ο στόχος, το μέσο έκφρασης (Στάγκος, Παππάς 2010). Υλικά που έχει καταγραφεί πως χρησιμοποιήθηκαν είναι ο πάγος, το χιόνι, το χώμα, το γρασίδι, σκόνη, λίπος ζώων, ακόμα και βρώσιμα υλικά. Είναι εμφανές πλέον λοιπόν πως “τα μέσα έχουν γίνει πλέον σκοπός”²². Παράλληλα με την process art που ενσωματώνει φυσικά στοιχεία στο έργο, κάποιοι καλλιτέχνες ακολουθούν μία παρόμοια αλλά αντίστροφη πορεία: μεταφέρουν την τέχνη έξω από τον εκθεσιακό χώρο κι έξω από την κοινωνία, δημιουργώντας στη φύση, όπου δεν έχει επέμβει ο άνθρωπος, μνημειακά έργα που πολλές φορές μοιάζουν με γεωλογικούς σχηματισμούς (Arnason 1995), όπως για παράδειγμα το Grande Cretto του Alberto Burri και το Broken Circle του Robert Smithson.



Εικόνα 1.30: Alberto Burri, “Grande Cretto”, (1984-1989), στην Gibellina



Εικόνα 1.31: Robert Smithson, “Broken Circle”, (1971), taken 28 April 2006

Κατά τη δεκαετία του 1980 εμφανίζονται τάσεις, ως αντίδραση του μινιμαλισμού, που χαρακτηρίστηκαν ως νεο-εξπρεσιονισμός ή και νεο-σουρεαλισμός (Στάγκος, Παππάς 2010).

²⁰ Προέρχεται από τη λέξη concept = έννοια

²¹ Sol Lewitt, *Paragraphs of Conceptual Art*, 1967

²² H. H. Arnason, *Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης 1995*, σελ. 559

Δημιουργώντας αλληγορικές και αφηγηματικές εικόνες χρησιμοποιώντας μέσα όπως σπασμένα κεραμικά, φωτογραφικά μέσα, ακόμα και λάδι οι καλλιτέχνες εδώ στρέφονται στη θεματολογία εμπνευσμένη από παραδοσιακά στοιχεία (Arnason 1995) (σε αντίθεση με τους μοντερνιστές που εναντιώθηκαν έντονα σε οτιδήποτε παραδοσιακό). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Anselm Kiefer: Ο Kiefer ανατρέχει στα πλέον καταδικασμένα σοβινιστικά και ναζιστικά σύμβολα προκειμένου να καταδείξει ό τη σκοτεινή τους σημασία. Επιστροφή σε μία παλαιότερη μορφή τέχνης, αλλά εκσυγχρονισμένη, αποτελεί και η εμφάνιση των graffiti με τη μορφή που τα γνωρίζουμε και σήμερα, ως έργα τέχνης δηλαδή κι όχι “αντιαισθητικές πράξεις βανδαλισμού” όπως χαρακτηρίζονταν το ‘60 (Arnason 1995). Στη συνέχεια, η Νέα Αφαίρεση αλλά και μία στροφή προς έναν παραστατικό Μαγικό Ρεαλισμό ακολουθεί αντίστοιχα με τον νεο-εξπρεσιονισμό, μία πορεία αναβίωσης παλαιότερων μοτίβων: Χαρακτηρίζεται κυρίως από πολυφωνία περιεχομένου κάτι που οφείλεται στο ότι οι εκπρόσωποί της έδρασαν απομονωμένοι ο ένας απ’ τον άλλον (Στάγκος, Παππάς 2010). Αξιοσημείωτη όμως είναι και η διεθνής της φύση, φαινόμενο που έχει σταθερή πορεία από τις αρχές του ‘80.



Εικόνα 1.32: Keith Haring at work in the Stedelijk Museum in Amsterdam, 1986

Βλέπουμε πως στα τέλη του 20ου αιώνα υπήρξε μία έντονη στροφή προς την επανεξερεύνηση παλαιότερων κινημάτων (επιρροές από το Dada, επιστροφή της Αφαίρεσης και του Εξπρεσιονισμού...) που χαρακτήρισε όμως κυρίως την τεχνική απόδοσης του έργου, καθώς η θεματολογία ήταν πάντα σύγχρονη του καλλιτέχνη όπως ήταν και τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν.

Από τα τέλη του ‘80 και μετά παύουν να υπάρχουν καλλιτεχνικά ρεύματα ξεκάθαρα ορισμένα (Arnason 1995). Σύμφωνα με τον H. Hodgkin “ο καλλιτέχνης πρέπει να βρει το

εικαστικό ισοδύναμο μιας φωνής χαρακτηριστικά και αναμφισβήτητα δικής του”. Στο ίδιο πνεύμα, ο Jackson Pollock είχε πει ήδη από το 1950 σε συνέντευξή του με τον William Wright: “Μοντέρνα τέχνη για μένα δεν είναι τίποτα παραπάνω από την έκφραση σύγχρονων στόχων της εποχής όπου ζούμε”.

1.2. Σύγχρονες θεωρητικές αντιλήψεις της σύγχρονης τέχνης μέσα από τις έννοιες της Αυθεντικότητας, της Φθαρτότητας και του Άυλου.

Στη σύγχρονη τέχνη όπως την αναγνωρίζουμε και τη βιώνουμε σήμερα πολλά έργα προκαλούν το θεατή (και κατ’ επέκταση τον συντηρητή) να προβληματιστεί σχετικά με το γιατί και με ποια κριτήρια (βάση ποιας δηλαδή θεωρίας) μπορούν να θεωρηθούν τέχνη (Freeland 2010). Ταυτόχρονα, οι τεχνικές αλλά και οι ρόλοι των καλλιτεχνών είναι απίστευτα πολύπλοκοι, ακόμα και ακαθόριστοι, έτσι που η σύγχρονη τέχνη και η κατανόησή της καθίστανται “δύσκολες”. Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε τις αξίες και τη σημαντικότητα της σύγχρονης τέχνης λοιπόν, θα μπορούσαμε να ακολουθήσουμε τη γραμμή που έθεσε η Lucy Lippard κατά την υπεράσπιση του έργου του Serrano “Piss Christ”, η οποία είναι μία ανάλυση του έργου με τρία σκέλη: 1) οι μορφολογικές και υλικές ιδιότητες του έργου, 2) το περιεχόμενό του (το νόημα που εκφράζει, η εννοιολογία του) και 3) το συγκεκριμένο ή η θέση του στη δυτική εικαστική παράδοση. Ιδιαίτερη σημασία αξίζει να δοθεί στο δεύτερο σκέλος, καθώς η σημασία του έργου είναι ο κοινός κεντρικός άξονας γύρω από τον οποίο κινούνται και οι τρεις βασικές έννοιες²³ που θα αναφερθούν παρακάτω. Φέρνοντας το παράδειγμα του “Piss Christ”, διακρίνουμε όπως και η Lippard, πως η φωτογραφία (το έργο) απομονωμένη από τον δεύτερο τίτλο της (αρχικός τίτλος Immersion), από το στοιχείο δηλαδή που μαρτυρά τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν στη δημιουργία του έργου, αποτελεί μία εικόνα η οποία ίσως δεν λογοκρινόταν εάν δεν ήταν γνωστά τα υλικά και η μέθοδος που χρησιμοποιήθηκαν σε αυτή (Freeland 2010). Επομένως βλέπουμε πως αλλάζει εντελώς η πρόσληψη, η ερμηνεία και η αντιμετώπιση του έργου όταν αυτό αποστασιοποιείται από την εννοιολογία του (η οποία βρίσκεται στις πρώτες ύλες, στην τεχνική που εφαρμόστηκε κατά την καλλιτεχνική δημιουργία κλπ).

Επίσης η σύγχρονη σε εμάς τέχνη έχει καταργήσει και δύο θεωρίες που χαρακτήριζαν την τέχνη έως τώρα και που επηρεάζουν τον τρόπο πρόσληψης και αντιμετώπισής της, σύμφωνα

²³ Αυθεντικότητα, Φθαρτότητα, Άυλο

με την Freeland (2010): Τη θεωρία πως η τέχνη αποτελεί ιεροτελεστία μία κοινότητας και τη θεωρία της αισθητικής (όπως έχει διατυπωθεί στο παρελθόν από τον Kant και τον Humes) η οποία έχει ως βασικό κριτήριο το Ωραίο, με γνώμονα το “καλόγουστο-decorum”.

Τέλος (και άμεσα συνδεδεμένα με τη συντήρηση) η σύγχρονη “δύσκολη” τέχνη χρειάζεται να αντιμετωπίζεται χωρίς προκατάληψη προκειμένου να κατανοηθεί σε βάθος, καθώς το περιεχόμενο (η σημασία) του έργου είναι εξίσου σημαντικό με την εμφάνισή του (Τσιγκόγλου 2010).



Εικόνα 1.33: Andres Serrano, “Piss Christ”, (1987)

Αυθεντικότητα: Ο Walter Benjamin έχει ορίσει την αυθεντικότητα ως την “ουσία όλων όσων είναι μεταδιδόμενα στο αντικείμενο απ’ τις απαρχές του, από την υλική του διάρκεια μέχρι την ιδιότητά του ως ιστορική μαρτυρία”. Ο Marcel Duchamp, όταν το έργο του “Fountain” απορρίφθηκε ως μη-αυθεντικό, επισήμανε τη βαρύτητα της επιλογής/κρίσης του καλλιτέχνη κατά τη δημιουργία ενός έργου, καταρρίπτοντας έτσι τις συμβατικές προϋποθέσεις της τεχνικής (craft) και της αυθεντικότητας. Αυτές όμως δεν είναι οι μόνες ως τότε σταθερές αξίες που τα readymade κλόνισαν. Η ιδέα του readymade από την πρώτη εμφάνισή της κι έπειτα συνέχισε να εξελίσσεται θέτοντας υπό αμφισβήτηση περισσότερες έννοιες που θεωρούνταν ακλόνητες ως τότε. Το ζήτημα της αυθεντικότητας στην σύγχρονη τέχνη, λοιπόν, μπορεί να συνυφαστεί εύκολα με τα readymade. Τα έργα τέχνης readymade χαρακτηρίζει η δυνατότητα ακριβούς αναπαραγωγής, κάτι που καταργεί την “αυθεντικότητα

και τη μοναδικότητα του έργου” (Οικονόμου 2015). Με την κατάργηση της αυθεντικότητας έρχεται και το ζήτημα της εξακρίβωσης της γνησιότητας του έργου: Μελετώντας το ζήτημα αυτό από την πλευρά της συντήρησης είναι αναμενόμενη η σύγκριση με παλαιότερα έργα τέχνης όπου η αυθεντικότητα/γνησιότητά τους μπορούσε να διαπιστωθεί μέσω χημικών αναλύσεων και χρονολόγησης των υλικών και τεχνικών (Benjamin 2015). Τέτοιες μέθοδοι εξακρίβωσης μπορούν φυσικά να εφαρμοστούν και σήμερα, σε σύγχρονα έργα (ακόμα και σε readymade), ωστόσο η δυνατότητα (και η πιθανότητα) αναπαραγωγής τους καθιστά εξορισμού σχετική τη γνησιότητά τους (Benjamin 2015).

Παρόλα αυτά δεν πρέπει να ξεχνάμε πως, ακόμα κι ένα αναγνωρισμένο αυθεντικό έργο (π.χ. μια ελαιογραφία του 18ου αιώνα) δεν ήταν “γνήσιο” από τη στιγμή της ολοκλήρωσής του: η “γνησιότητα” επέρχεται στο έργο με το πέρασμα του χρόνου, όποτε και αποκτά ιστορική σημασία (Benjamin 2015). Επομένως, αντιπαραθέτοντας αυτό το παράδειγμα με τα σύγχρονα readymade, μπορούμε να πούμε πως η “αυθεντικότητα” μπορεί να επέλθει με το χρόνο, όταν το έργο αποκτήσει τη δική του ιστορικότητα. Ως παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί η περίπτωση του έργου του Duchamp “*Why not Sneeze Rose Sélavy?*”. Αυτό έχει πολλές ρέπλικες κατασκευασμένες από τον ίδιο τον καλλιτέχνη κι έτσι το ζήτημα της αυθεντικότητας τίθεται όχι μόνο ως προς τα υλικά κατασκευής αλλά και ως προς το ίδιο το έργο (Griffith, Moomaw 2004). Οποιαδήποτε ρέπλικα δημιουργήθηκε μετά το πρωτότυπο αποτελεί αντίγραφο του αρχικού, όμως έχει κατασκευαστεί από τον ίδιο τον καλλιτέχνη²⁴ (Griffith, Moomaw 2004). Ένα ακόμα ζήτημα που παρουσιάζεται εδώ είναι η πιστότητα του αντιγράφου. Χαρακτηριστικά, στο ίδιο έργο (“*Why not Sneeze...?*”) το “αυθεντικό”²⁵ περιλαμβάνει 152 κύβους από μάρμαρο ενώ η ρέπλικα που βρίσκεται στο MoMA (κατασκευασμένη το 1964) περιλαμβάνει 151 (Griffith, Moomaw 2004). Αξίζει επίσης να αναφερθεί εδώ και το “LHOOQ” του Duchamp για το οποίο χρησιμοποιεί σαν objet trouve (ευρεθέν υλικό) την εικόνα της Μόνα Λίζα.

Βλέπουμε λοιπόν πως ένα έργο του οποίου η αυθεντικότητα/γνησιότητα είναι αμφισβητήσιμη μπορεί να αποκτήσει “γνησιότητα” μέσω της ιστορικής του σημασίας. Ταυτόχρονα όμως γεννιούνται πολλά ερωτήματα ως προς τη συντήρησή του.

Τα readymade αποτέλεσαν τα θεμέλια όπου βασίστηκε η εννοιολογική τέχνη, πάνω στην οποία έχουν τη δυνατότητα να δημιουργούνται και τα έργα που πραγματεύονται τη

²⁴ Τις δεκαετίες του ‘40 και του ‘50 ο Duchamp ξεκινά να κάνει ρέπλικες των *readymade* που δημιούργησε κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 1900, σε συνεργασία με φίλους του που βρίσκονταν ήδη στο χώρο της τέχνης (Griffith, Moomaw 2004).

²⁵ Κατασκευασμένο το 1921, βρίσκεται στη συλλογή του Philadelphia Museum of Art

φθαρτότητα και το άυλο. Με την επικράτηση δηλαδή των readymade (και κυρίως τα έργα και τις απόψεις του Duchamp) το φορμαλιστικό “η τέχνη για την τέχνη” έδωσε τη θέση του στο “η τέχνη ως ιδέα” (Στάγκος, Παππάς 2015). Με αυτή τη φιλοσοφία του ότι “τα πάντα μπορούν να είναι τέχνη”²⁶ η εννοιολογική τέχνη αποτελεί κοινό παράγοντα στην εφήμερη (με χαρακτηριστικό την φθαρτότητα) και στην άυλη τέχνη (Στάγκος, Παππάς 2015).



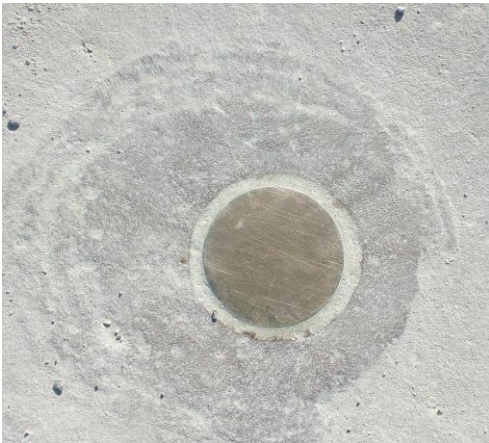
Εικόνα 1.34: Marcel Duchamp, "Why Not Sneeze, Rose Selavy?", στο Philadelphia Museum of Art

Άυλο: Όταν μιλάμε για “άυλη τέχνη” το “άυλο” δεν εννοείται με την κυριολεκτική σημασία του όρου. Σημαίνει πως τόσο οπτικά όσο και εννοιολογικά η υλική υπόσταση του έργου δεν είναι προαπαιτούμενη για την κατανόηση της ουσίας του. Το τελικό αποτέλεσμα του έργου δηλαδή καθώς και η πρόθεση του καλλιτέχνη είναι “άυλα” ως προς την πρόσληψη του έργου. Το νόημά του δεν δίνεται υλικά στον θεατή, είναι καθαρά εννοιολογικό. Αντίστοιχα και η φυσική υπόσταση του έργου δεν είναι αναγκαία για την ολοκλήρωση, ούτε και για την κατανόησή του (Smith 2013).

Η άυλη τέχνη ίσως γίνεται ευκολότερα κατανοητή ως concept μέσω δύο παραδειγμάτων που αντιπροσωπεύουν την άυλη από πλευράς αντίληψης τέχνη και την πρακτικά άυλη τέχνη. Για την πρώτη περίπτωση μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα το “Κατακόρυφο γήινο χιλιόμετρο” του Walter de Maria που δημιουργήθηκε το 1977 και βρίσκεται έως και σήμερα στο πάρκο Friedrichsplatz του Κάσσελ: Το έργο αποτελείται από έναν συμπαγή κύλινδρο από μπρούτζο με μήκος ενός χιλιομέτρου και διάμετρο 5 εκατοστά. Ο κύλινδρος έχει τοποθετηθεί

²⁶ Anne d'Harnoncourt στο Marcel Duchamp (επιμ. Anne d'Harnoncourt και Kynaston McShine), Νέα Υόρκη (1973), σελ. 37

κάθετα μέσα στη γη, με αποτέλεσμα μόνο η κορυφή του να διακρίνεται στο επίπεδο του εδάφους, μοιάζοντας με επίπεδο μπρούτζινο δίσκο. Έτσι, όλο το έργο όντας ουσιαστικά κρυμμένο, βρίσκεται στο μυαλό του θεατή ο οποίος γνωρίζει την πραγματική του μορφή και μέγεθος επειδή τα έχει πληροφορηθεί, χωρίς όμως να μπορεί να τα δει με κανένα τρόπο. Παρόλο που το έργο έχει υλική υπόσταση και μπορεί να διατηρηθεί στο χρόνο, αποτελεί - παραδόξως ίσως - δείγμα άυλης τέχνης καθώς, λόγω του τρόπου εγκατάστασής του, η πρόσληψή του από το κοινό γίνεται μόνο σε θεωρητικό επίπεδο (Στάγκος, Παππάς 2015). Ο κάθε επισκέπτης μπορεί να έχει διαφορετική εικόνα του πως είναι το έργο στα σημεία που δεν μπορεί να δει και ταυτόχρονα μπορεί να διαμορφώσει μία μοναδική ιδέα για το πώς και το γιατί το έργο υλοποιήθηκε έτσι. Αυτό μπορεί να οδηγήσει σε διαφορετικές για τον καθένα εντυπώσεις κι επομένως σε διαφορετικές εμπειρίες στο σύνολό τους από την επαφή με το έργο (Smith 2013). Η στέρηση της οπτικοποίησης για το κοινό εντάσσει το έργο στην ευρύτερη κατηγορία της άυλης τέχνης, καθώς η κατανόησή του γίνεται αποκλειστικά στο μυαλό του θεατή.



Εικόνα 1.35: Walter de Maria, “Vertical earth kilometer” (1977)



Εικόνα 1.36: Nam June Paik, “TV Garden”, (1974—1977, reconstructed 2002)

Στο δεύτερη περίπτωση, αυτήν της πρακτικά άυλης τέχνης, μπορούμε να φέρουμε ως παράδειγμα το έργο του Nam June Paik “TV Garden”: Παρόλο που και αυτό το έργο έχει σημαντική υλική υπόσταση (φυτά, τηλεοράσεις, συγκεκριμένο τρόπο εγκατάστασης), η ουσία του βρίσκεται στην λειτουργία και προβολή βίντεο από τις τηλεοράσεις (Kim 2019). Το βασικό αυτό μέρος του είναι ουσιαστικά άυλο, αφού το βίντεο που προβάλλεται μπορεί να μεταφερθεί σε διάφορες ηλεκτρονικές συσκευές και χωρίς την υποστήριξή τους δεν υφίσταται αυτούσιο. Ακόμα, εάν διακοπεί η προβολή, παύει να υφίσταται και το ίδιο το έργο (Kim 2019). Δεν έχει υλική υπόσταση, αλλά φτάνει στην τελική του μορφή (αυτή που βλέπει ο θεατής) μέσω των ηλεκτρονικών λειτουργιών της τηλεόρασης, των χρωμάτων που αυτή

παράγει και των ηλεκτρονικών ήχων. Βλέπουμε λοιπόν πως σε αυτή την περίπτωση η υπόσταση του έργου είναι πρακτικά άυλη, αφού το κοινό δεν μπορεί να το αγγίξει, να το μυρίσει, να το παρατηρήσει από διαφορετικές οπτικές γωνίες ή να αντιληφθεί την φθορά που έχουν προκαλέσει ο χρόνος και η χρήση σε αυτό.

Φθαρτότητα: Στη σύγχρονη τέχνη καταλαμβάνει σημαντικό χώρο η περιοχή που περιλαμβάνει οργανικές ύλες και μικροοργανισμούς, εύθραυστα και επαναχρησιμοποιημένα υλικά, εισάγοντας έτσι τον παράγοντα του εφήμερου στο έργο τέχνης σαν βασικό χαρακτηριστικό αλλά και ως ζητούμενο από τον καλλιτέχνη (Golovchenko 2020). Η φθαρτότητα σε πολλά σύγχρονα εικαστικά έργα, η οποία υπαγορεύει και την εφημερότητά τους, συνδέεται άμεσα με την εννοιολογική τους πρόσληψη από το κοινό, καθώς ακόμα και “τα μουσεία πλέον, θεωρούν την αγορά ενός εφήμερου έργου ως αγορά της σημασίας/εννοιολογίας (concept) του παρά της υλικής του φύσης ως αντικείμενο”²⁷. Η εφημερότητα στην τέχνη έρχεται σε διάλογο με τη σύγχρονη επιστήμη, στην οποία πλέον έχει πρόσβαση οποιοσδήποτε ενώ και η επιστήμη έχει υιοθετήσει μία πιο “ανοιχτή” φιλοσοφία τα τελευταία χρόνια που επιτρέπει την συνεργασία και αλληλεπίδραση με κλάδους όπως η τέχνη (σε αντίθεση με τον παλαιότερο, απρόσιτο από πολλές απόψεις χαρακτήρα της). Επίσης η εφημερότητα της τέχνης έρχεται κι ως αναπόφευκτη εξέλιξή της. Μέσα από τους γρήγορους ρυθμούς ανακάλυψης και εγκατάλειψης υλικών και τεχνικών, οι καλλιτέχνες ήταν επόμενο να στραφούν προς νέες αντισυμβατικές τεχνικές και υλικά (Wharton 2015). Τέλος, αποτελεί ένα ακόμα δείγμα της άμεσης επιρροής της τέχνης από τη ζωή και το κοινωνικό πλαίσιο. Όπως έχει προαναφερθεί, η τέχνη ανέκαθεν έβρισκε έμπνευση στο σύγχρονο της περιβάλλον κι έτσι η εφημερότητα και φθαρτότητα των έργων των τελευταίων δεκαετιών δεν μπορεί να θεωρηθεί πως δεν ακολουθεί αυτή τη φιλοσοφία (Marçal 2019).

Χαρακτηριστικότερη ίσως κατηγορία έργων που πραγματεύονται την φθαρτότητα είναι η περιβαλλοντική τέχνη (land art). Δημιουργούμενη στη φύση και μάλιστα, τις περισσότερες φορές μακριά από περιοχές δραστηριοποίησης του ανθρώπου (Arnason 1995) και με υλικά προερχόμενα απευθείας από τη φύση, χωρίς ιδιαίτερη επεξεργασία, η περιβαλλοντική τέχνη είναι φθαρτή και εφήμερη, όπως και τα περισσότερα υλικά που συναντώνται στο φυσικό περιβάλλον. Επίσης χαρακτηριστική κατηγορία “φθαρτής” τέχνης, και μάλιστα αυτή απ’ όπου ξεκίνησε ως concept, είναι η τέχνη με τη μορφή performance η happening που

²⁷ Katrina Windon, στο “The Right to Decay with Dignity: Documentation and the Negotiation Between an Artist’s Sanction and the Cultural Interest”, Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America 31, no. 2 (2012), σελ. 148.

γεννήθηκε κατά τη δεκαετία του '60 και χρησιμοποιούσε υλικά εφήμερα (π.χ. λίπος, μέλι), χωρίς οικονομική αξία²⁸. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι performance και εγκαταστάσεις του Joseph Beuys οι οποίες, ως καθαρά εννοιολογική τέχνη δεν είχαν ως ζητούμενο την αντοχή τους στο χρόνο αλλά την μετάδοση του μηνύματος τη στιγμή της υλοποίησης (Puric 2016). Έπειτα, και τα readymade για ακόμα μια φορά αποτέλεσαν τη βάση των νέων δεδομένων της τέχνης: η τέχνη που αντιπροσωπεύει την έννοια της φθαρτότητας, πολλές φορές βρίσκει έμπνευση στην οικειοποίηση αντικειμένων και υλικών που έχουν επαναχρησιμοποιηθεί και έχουν μικρή αντοχή, με απώτερο σκοπό την καταστροφή τους (και επομένως την καταστροφή του έργου (Marçal 2019).



Εικόνα 1.37: Joseph Beuys, "Fat Chair", (1964)

Η φθαρτότητα σαν έννοια στην σύγχρονη τέχνη εκφράζεται με την οπτικοποίηση της σημασίας/ εννοιολογίας του έργου στα υλικά από τα οποία αποτελείται και στο γεγονός της εφημερότητάς του. Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν πως εκφράζει μία αντίστροφη έκφανση της άυλης τέχνης, αφού εδώ το μήνυμα και το συναίσθημα που επιθυμεί να περάσει στον θεατή το έργο βρίσκονται στην υλικότητά του και την φθορά της.

Η φθαρτότητα των έργων καθρεφτίζει τους γρήγορους ρυθμούς της σύγχρονης κοινωνίας, την ανάγκη για συνεχή ανανέωση αλλά και την έλλειψη ανοχής για οτιδήποτε ξεπερασμένο, αναχρονιστικό και στάσιμο. Αποτελεί μία ξεκάθαρη ένδειξη των προθέσεων των καλλιτεχνών και της ριζικής αποστασιοποίησης τους από την κλασική αντίληψη της αιωνιότητας του καλλιτέχνη και του έργου του.

²⁸ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/ephemeral-art> (πρόσβαση στον ιστότοπο: 2/6/22)

1.3. Σύγχρονες προσεγγίσεις στη συντήρηση & Ερωτήματα προς διερεύνηση.

Η συντήρηση έργων τέχνης άρχισε να εγκαθιδρύεται και να αποκτά τα δεοντολογικά της θεμέλια και μεθοδολογικές βάσεις κατά τον 20ο αιώνα, όπου η σύγχρονη τέχνη όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα έκανε σταδιακά την εμφάνισή της και εξελισσόταν χωρίς να απασχολεί τους συντηρητές για αρκετά χρόνια. Οι βάσεις της συντήρησης λοιπόν (θεωρητικές και πρακτικές) καθιερώθηκαν προσαρμοσμένες στα έργα τέχνης των περασμένων αιώνων, φτάνοντας έτσι σήμερα να μην υπάρχουν ακόμα ξεκάθαροι δεοντολογικοί κανονισμοί ως προς την προσέγγιση και συντήρηση της σύγχρονης τέχνης, των υλικών και των τεχνικών της. Ανακαλώντας, χαρακτηριστικά, το European Berne Convention το 1886 προστάτευσε τα δικαιώματα των καλλιτεχνών από οποιαδήποτε “παραμόρφωση, ακρωτηριασμό, ή άλλη τροποποίηση” του έργου τους (άρθρο 6 bis (i))²⁹ και αργότερα, όταν το Visual Artists Rights Act (VARA) υιοθέτησε την παραπάνω τοποθέτηση το 1990 (Hoffman 1990), αναγνώρισε επίσης τα δικαιώματα και των συντηρητών διευκρινίζοντας ως “οι μετατροπές ενός έργου τέχνη (visual art) που συντελούν αποτέλεσμα συντήρησης [...] του έργου δεν είναι καταστροφή, παραμόρφωση, ακρωτηριασμός ή άλλη τροποποίηση [...] εκτός αν η τροποποίηση προκληθεί από βαριά αμέλεια” (παράγραφος 106A(c)(2)). Στο ίδιο μέρος αναφέρεται επίσης και πως “η αλλαγή σε ένα έργο τέχνης που προκαλείται από το πέρασμα του χρόνου ή από την εγγενή φύση των υλικών, δεν αποτελεί παραμόρφωση, ακρωτηριασμό ή άλλη τροποποίηση...” (παράγραφος 106A (c) (1)). Ακόμα, σύμφωνα με το ICOM το 1984, ο ρόλος του συντηρητή είναι “να κατανοήσει την υλική υπόσταση των αντικειμένων με ιστορική και αισθητική σημασία έτσι ώστε να αποτρέψει τη φθορά τους”³⁰. Βλέπουμε λοιπόν πως, ενώ τίθενται κατευθυντήριες βάσεις για τη συντήρηση προστατεύοντας τα δικαιώματα του καλλιτέχνη στο έργο αλλά και τις επεμβατικές δράσεις από τον συντηρητή, παραμένουν ασαφείς ως προς τη συντήρηση της σύγχρονης τέχνης όπου η διατήρηση στο χρόνο δεν είναι πάντα το ζητούμενο (Wharton 2015) και οι εννοιολογικές αξίες του έργου που εμπλέκονται καθιστούν την λήψη αποφάσεων για τη συντήρηση ακόμα πιο πολύπλοκες. Μία αρχή προς την απόδοση της αρμόζουσας βαρύτητας στην εννοιολογία του έργου γίνεται το 1983 όπου ο ορισμός της συντήρησης από το UKIC διατυπώνεται ως “τα μέσα με τα οποία η πραγματική φύση (true nature) ενός αντικειμένου διατηρείται. Η πραγματική φύση ενός αντικειμένου περιλαμβάνει μαρτυρίες της προέλευσής του, της αρχικής του κατασκευής, των υλικών από τα οποία αποτελείται και πληροφορία ως προς την τεχνολογία που χρησιμοποιήθηκε στην κατασκευή του”³¹. Έτσι, εισάγεται ο όρος της “πραγματικής φύσης” του αντικειμένου/έργου που ουσιαστικά εκφράζει την συνύπαρξη της πρόθεσης του καλλιτέχνη στο έργο και της φυσικής/υλικής του μορφής.

Στην σύγχρονη τέχνη όμως και οι δύο παραπάνω αρχές, αυτή της διατήρησης ενάντια στη φθορά (ορισμένη από το VARA και το ICOM) και αυτή της διατήρησης της πραγματικής

²⁹ Cornell Law School, 1967, <https://www.law.cornell.edu/treaties/berne/overview.html>

³⁰ International Council of Museums - Conservation Committee, 1984, <http://icomcc/icom.museum/About/DefinitionOfProfession/>

³¹ United Kingdom Institute of Conservation, *Guidance for Conservation Practice* (London: UKIC, 1983), 2.

φύσης του έργου (όπως ορίζεται από το UKIC) αντιμετωπίζουν προβλήματα στην πρακτική τους εφαρμογή και έτσι ο συντηρητής βρίσκεται μετέωρος ως προς τις βάσεις στις οποίες αν δεν επρόκειτο για σύγχρονη τέχνη θα μπορούσε να στηρίζει όλη τη μεθοδολογία για την επέμβαση στο έργο (Clavir 2002).

Μία από τις πρώτες προκλήσεις που αντιμετωπίζει ο συντηρητής σύγχρονων έργων, λοιπόν, είναι αυτή της έλλειψης αρχών και κανονισμών που να στηρίζουν τις μεθόδους τις οποίες επιθυμεί να εφαρμόσει: Το αν προβλέπεται και σε ποιο βαθμό να επέμβει σε ένα σύγχρονο έργο εξαρτάται από την κρίση του την οποία φυσικά οφείλει να υποστηρίξει με θεωρητική και πρακτική τεκμηρίωση που θα δικαιολογήσουν την τελική του επιλογή (Wharton 2018). Στη συνέχεια παρουσιάζεται το ζήτημα της διατήρησης της “πραγματικής φύσης” του έργου, το οποίο, όπως προαναφέρθηκε, αντιμετωπίζει προβλήματα στην πρακτική εφαρμογή της θεωρίας. Ο λόγος έγκειται στο γεγονός πως οι σύγχρονοι καλλιτέχνες μερικές φορές αλλάζουν γνώμη σχετικά με την πρόθεση και ερμηνεία για το έργο τους (Wharton 2015), επηρεάζοντας έτσι τον παράγοντα της “πρόθεση του καλλιτέχνη” που αποτελεί κατά το ήμισυ την πραγματική φύση του έργου. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου καλλιτέχνες δίνουν διαφορετική ερμηνεία όταν ερωτηθούν για ένα από τα παλαιότερα έργα τους έχοντας αλλάξει οπτική και προσέγγιση με το πέρασμα του χρόνου, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις επίσης οι καλλιτέχνες ενδέχεται να μην θυμούνται την αρχική ιδέα απ’ την οποία προέκυψε το έργο και να δίνουν μία νέα ερμηνεία γι’ αυτό τη στιγμή που ερωτώνται (Stigter 2009). Η σύγχρονη τέχνη όντας έντονα εννοιολογική, είναι επόμενο να χάνει μεγάλο μέρος της “πραγματικής φύσης” της όταν η εννοιολογία της μπορεί να παρερμηνευτεί με τóσους τρόπους. Ως αποτέλεσμα επηρεάζεται άμεσα και η οργάνωση του σχεδίου συντήρησης, αφού αυτό οφείλει να βασίζεται τόσο στη διατήρηση της υλικής³² όσο και της εννοιολογικής υπόστασης του έργου. Η περίπτωση αυτή της πιθανότητας παρερμηνεύσης του έργου εγείρει ένα ακόμα ζήτημα για τον συντηρητή (αλλά και τον επιμελητή): Τίθεται υπό αμφισβήτηση το εάν, τελικά, είναι σωστό να συγκεντρώνεται όσο το δυνατόν περισσότερη πληροφορία με σκοπό την κατανόηση του έργου. Είδαμε πως σε κάποιες περιπτώσεις η πληροφορία για το έργο, ακόμα κι αν προέρχεται από την πηγή (τον καλλιτέχνη) δεν σημαίνει πως είναι και απολύτως έγκυρη κι έτσι πολλές φορές η συσσώρευση πληροφορίας για την ερμηνεία του έργου δεν οδηγεί απαραίτητα στην καλύτερη κατανόησή του. Έχει διατυπωθεί λοιπόν η άποψη πως, σε κάποιες περιπτώσεις, είναι προτιμότερο το έργο να είναι αυτό που θα παρέχει την πληροφορία (Dykstra 1996). Έτσι, μέσω της αμεσότητας με το έργο και τα υλικά του, πολλές φορές γίνονται ευκολότερα κατανοητές οι ανάγκες του αλλά και η σημασία του (Wharton 2015). Στα πλαίσια της κατανόησης ενός εννοιολογικού έργου λοιπόν, τίθεται το ερώτημα: σε ποιο βαθμό πρέπει, εν τέλει, να υπολογίζεται η πρόθεση που ο καλλιτέχνης δηλώνει πως έχει για το έργο;

Η δραστηριότητα του σύγχρονου καλλιτέχνη δεν επηρεάζει όμως μόνο την εννοιολογική αλλά και την υλική υπόσταση και ακεραιότητα του έργου: Σε πολλά σύγχρονα έργα τέχνης έχουν χρησιμοποιηθεί (και εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται) υλικά κακής ποιότητας ή και μη-συμβατά μεταξύ τους, ευρεθέντα αντικείμενα που μπορεί να αποδειχθούν ασταθή και βιολογικές ύλες που αποσυντίθενται γρήγορα και επηρεάζουν παράλληλα το γύρω

³² Στην περίπτωση που η διατήρηση της υλικής υπόστασης είναι ζητούμενο του έργου

περιβάλλον τους (Golovchenko 2020). Συχνό και χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα διάφορα συνθετικά πολυμερή που συναντώνται σε έργα από τις αρχές ακόμα της σύγχρονης τέχνης έως και σήμερα: Αυτά διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τη εγγενή σταθερότητά τους (π.χ. η νιτροκυτταρίνη) και αποσυντίθενται χημικά και φυσικά (Derrick *et. al.* 1993). Ο πολυμερισμός των διαφόρων αυτών συνθετικών πολυμερών δε μπορεί να αποτραπεί από το συντηρητή αφού η αιτία της παθολογίας τους είναι η ίδια η χημική δομή τους, παρά μόνο με την αντικατάσταση όλου του πλαστικού μέρους (Wharton 2015). Μία τέτοια δράση όμως τίθεται στη συνέχεια υπό συζήτηση στα πλαίσια του ζητήματος της “πραγματικής φύσης” του αντικειμένου (που υποστηρίζει τόσο την ορθή ερμηνεία του έργου όσο και τη γνησιότητά του). Εκτός όμως από τα προβληματικά αυτά υλικά που μπορούν να αλλοιώσουν το έργο και την εικόνα του με το πέρασμα του χρόνου, συχνά χρησιμοποιούνται από τον καλλιτέχνη εφήμερα υλικά επίτηδες (π.χ. οργανικές φυσικές ύλες, μικροοργανισμοί, τρόφιμα κ.α.) αποσκοπώντας στην ολική καταστροφή του έργου μέσα σε μικρό - σχετικά - χρονικό διάστημα. Και σε αυτήν την περίπτωση όμως ο συντηρητής είναι υπεύθυνος να φροντίσει για την “καλύτερη” καταστροφή του έργου (Wharton 2018), να φροντίσει δηλαδή πως η εννοιολογία του θα επικοινωνείται ικανοποιητικά στο κοινό καθ’ όλο το χρόνο ζωής του έργου και ταυτόχρονα δεν θα κινδυνεύσουν τα γειτονικά έργα τέχνης ή το μικροπεριβάλλον του μουσείου/χώρου έκθεσης. Ταυτόχρονα όμως με την ερμηνευτική σημασία της εφημερότητας του έργου, πολλές φορές αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό του ανεβάζει και την χρηματική του αξία για το μουσείο, την γκαλερί ή τον συλλέκτη (Wharton 2015), κάτι που εισάγεται ως ένα επιπλέον ζήτημα στη συντήρησης, καθώς γεννάται το ερώτημα: Σε ποιες περιπτώσεις πρέπει να επιχειρείται η παράταση της ζωής ενός εφήμερου έργου; Και, μπορεί ο συντηρητής να υποστηρίξει δεοντολογικά την διατήρηση ενός εφήμερου έργου ώστε να έχει πρόσβαση σε αυτό μεγαλύτερο μέρος του κοινού;

Σε περιπτώσεις διχασμού ως προς την καταλληλότερη μεθοδολογία, η δεοντολογία της συντήρησης και οι υπάρχοντες νομικοί περιορισμοί μπορούν να δώσουν μία θεωρητική προσέγγιση για την επίλυση των προβλημάτων, τελικά όμως αποτυγχάνουν να φτάσουν σε μία ικανοποιητική μέθοδο που να μπορεί να εφαρμοστεί πρακτικά στα σύγχρονα έργα (Wharton 2018). Έτσι, καθώς δεν υπάρχουν μέχρι στιγμής εγκαθιδρυμένοι επαγγελματικοί κώδικες για τη σύγχρονη τέχνη, οι συντηρητές μπαίνουν στη διαδικασία να τροποποιούν τις τεχνικές τους ανά περίπτωση και να δουλεύουν όσο και περισσότερο σε συνεργασία με τους καλλιτέχνες, αλλά και τους επιμελητές και τεχνικούς που ασχολούνται με τον τομέα, για τη συντήρηση ή μη των σύγχρονων έργων. Ως και τώρα λοιπόν οι συντηρητές σύγχρονων έργων βασίζονται στις γνώσεις που συγκεντρώνουν από τη μελέτη περιπτώσεων (case studies) για την εύρεση της καταλληλότερης μεθόδου επέμβασης (Van de Vall 2009). Αυτό όμως σημαίνει πως δεν υπάρχει μία εμπεριστατωμένη μεθοδολογία και δεοντολογία που να καλύπτει τα ζητήματα που συνεχώς γεννά η σύγχρονη τέχνη. Έτσι οι συντηρητές είναι υποχρεωμένοι να δρουν με πρωτοτυπία και να παίρνουν ρίσκα ώστε να φτάνουν σε νέες μεθόδους οι οποίες να εφαρμόζονται όσο το δυνατόν καλύτερα στην κάθε μία μοναδική περίπτωση έργου (Ashley-Smith 2017). Το ερώτημα εδώ όμως είναι, σε ποιες περιπτώσεις και σε τι βαθμό είναι αποδεκτό να παρθούν μεθοδολογικά ρίσκα κατά τη συντήρηση των σύγχρονων έργων;

Οι μεγαλύτερες προκλήσεις που αντιμετωπίζει σήμερα ο συντηρητής είναι δεοντολογικής φύσης και αντανακλούν την ποικιλία και πολυπλοκότητα των νεότερων υλικών και τεχνικών αλλά και την εννοιολογική βαρύτητα των έργων. Χαρακτηριστικότερες έννοιες που σχετίζονται άμεσα με τα ζητήματα συντήρησης αλλά και που συναντώνται στα περισσότερα έργα, όπως φάνηκε στο υποκεφάλαιο 1.2. είναι αυτές της Αυθεντικότητας, της Φθαρτότητας και του Άυλου. Πρόκειται για έννοιες αλληλένδετες ως προς την καλλιτεχνική τους έκφραση, που καθιστούν τη συντήρηση διαδικασία πιο περίπλοκη απ' ό,τι ήδη είναι, καθώς τίθεται η αναγκαιότητα ανάδειξής τους και συντήρησης όχι μόνο της ύλης αλλά και όλων των εννοιολογικών στρωμάτων που με μοναδικό τρόπο αναπτύσσει κάθε έργο. Ο συντηρητής σήμερα καλείται να αντιμετωπίσει τη ρευστότητα και την ταχύτητα στην δημιουργία νέων, μοναδικών έργων αλλά και να απαντήσει στο πολύ σημαντικό και πολλές φορές κομβικό ερώτημα του εάν πρέπει να δίνεται προτεραιότητα στη συντήρηση της υλικής ή της εννοιολογικής υπόστασης του έργου.

Εν κατακλείδι πρέπει να σημειωθεί η σημασία διατήρησης των “μη-αυθεντικών” έργων, των “εκκεντρικών” και αποτελούμενων από αντισυμβατικά υλικά και τεχνικές (αντισυμβατικά ως προς τη μαζική αισθητική αλλά και τη συντήρηση) με τον τρόπο που τα ίδια υπαγορεύουν. Δε πρέπει να λησμονείται πως αυτά τα έργα αποτελούν ιστορικές μαρτυρίες της εποχής και του κοινωνικού πλαισίου στο οποίο δημιουργήθηκαν, αναδύομενα από τον “πιο πλούσιο ιστορικά πυρήνα της ίδιας της τέχνης”³³ κι επομένως είναι κοινώς αποδεκτό πως πρέπει να αντιμετωπίζονται ως τέτοιες. Παρακάτω αναλύονται έντεκα μελέτες περιπτώσεων (case studies) για έντεκα σύγχρονα εικαστικά έργα που καλύπτουν μερικές από τις βασικότερες κατηγορίες στη σύγχρονη τέχνη (εγκατάσταση, εφήμερη τέχνη, BioArt, περιβαλλοντική τέχνη, ζωγραφικά έργα με μεικτές τεχνικές, εγκατάσταση με time-based media) που θίγουν τα ζητήματα που προκύπτουν από τις έννοιες της Αυθεντικότητας, της Φθαρτότητας και του Άυλου στην τέχνη.

³³ W. Benjamin, “Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια” (2015), σ. 49

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Μελέτες περιπτώσεων εφαρμογών συντήρησης σε σύγχρονα εικαστικά έργα

2.1. Илья Кабаков. “Το καράβι της ζωής μου” (1993). installation (“total installation”).

Ο Ίλια Καμπακόφ, γεννημένος το 1933, είναι Ρώσος εννοιολογικός καλλιτέχνης. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 υπήρξε πρωτοπόρος στη δημιουργία *total installation*³⁴ (όρος που εισήγαγε ο ίδιος). Τα έργα του που αποτελούν υβριδικές εγκαταστάσεις μεταμορφώνουν τον χώρο σε ένα ολοκληρωτικά νέο περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται απόλυτα ο θεατής με την παρουσία του (Πανδή 2020). Τα έργα του έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα και προέρχονται μέσα από μία επανεξέταση της προσωπικής του μυθολογίας και των αναμνήσεών του (Πανδή 2020).

Το “Καράβι της ζωής μου” αποτελεί την αυτοβιογραφία του καλλιτέχνη, από την παιδική του ηλικία έως και τη δημιουργία του έργου (Πανδή 2020). Η αφήγηση αυτού του χρονικού επιτυγχάνεται μέσα από την παρουσίαση αντικειμένων, φωτογραφιών και μικρών κειμένων που τα συνοδεύουν, τα οποία αντιπροσωπεύουν σημαντικές στιγμές/γεγονότα της ζωής του καλλιτέχνη, “αξιολύπητα απομεινάρια ζωής” όπως τα περιγράφει ο ίδιος.

Το έργο/εγκατάσταση αποτελείται από μία ξύλινη κατασκευή στο σχήμα καραβιού διαστάσεων 260 x 550 x 1740 εκ., μέσα στο οποίο έχουν τοποθετηθεί 25 χαρτοκιβώτια σε άτακτη σειρά. Μέσα σε 24 από τα χαρτοκιβώτια βρίσκονται τοποθετημένα ρούχα και αντικείμενα και από ένα χαρτόνι με κολλημένα σε αυτό μικρά αντικείμενα, φωτογραφίες και μικρά κείμενα εν είδη τυποποιημένης μουσειακής συλλογής (Πανδή 2020). Το 25ο χαρτοκιβώτιο είναι άδειο.

³⁴ Πρόκειται για την εγκατάσταση όπου ο θεατής βυθίζεται απόλυτα στο δραματικό περιβάλλον που έχει δημιουργήσει ο καλλιτέχνης (Podoroga 2003). Με το “απόλυτο” (“*total*”) δηλαδή της εγκατάστασης εννοείται η ένταση της εμπειρίας που επιτυγχάνεται, με την εγκατάσταση να αποτελεί όχι μία υλική υπόσταση προς θέαση αλλά έναν ολόκληρο κόσμο (Podoroga 2003).

Το έργο, παρά τον μεγάλο αριθμό στοιχείων από τα οποία αποτελείται και του τρόπου έκθεσής του που το καθιστά εύαλωτο σε φθορές, βρίσκεται σε αρκετά καλή κατάσταση κατά την μόνιμη έκθεσή του στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Οι μόνες φθορές που παρουσιάζονται είναι η απώλεια³⁵ επτά μικροσκοπικών αντικειμένων από έξι κουτιά και σκισίματα στα χαρτόνια τα οποία ντύνουν το εσωτερικό των χαρτόκουτων. Επίσης το έργο καθίσταται ευαίσθητο όταν συγκεντρώνονται στην επιφάνειά του σκόνη και ατμοσφαιρικές επικαθίσεις, καθώς κατά τον ελαφρύ επιφανειακό καθαρισμό αρκετά από τα αντικείμενα είναι εύκολο να μετακινηθούν ή και να παρασυρθούν. Τέλος σημαντικός παράγοντας στην κατάσταση διατήρησης του έργου είναι η ανθρώπινη παρουσία καθώς επισκέπτες μπορούν εύκολα να μετακινήσουν αντικείμενα από το σημείο όπου βρίσκονταν αρχικά, συχνά έχει παρατηρηθεί να αφήνουν δικά τους μικρά αντικείμενα (π.χ. κομμάτια χαρτιού) στο έργο ενώ τέλος παρασύρουν με ρούχα και τσάντες τα χαρτόνια που περισσεύουν από κάθε κουτί με αποτέλεσμα να σκίζονται (όπως προαναφέρθηκε) συχνά.



Εικόνα 2.1: Ilya Kabakov, “Το καράβι της ζωής μου”, (1993), στο ΕΜΣΤ



Εικόνα 2.2: Ilya Kabakov, “Το καράβι της ζωής μου”, λεπτομέρεια κουτιού (1993), στο ΕΜΣΤ



Εικόνα 2.3: Ilya Kabakov, “Το καράβι της ζωής μου”, λεπτομέρεια κουτιού (1993), στο ΕΜΣΤ



Εικόνα 2.4: Ilya Kabakov, “Το καράβι της ζωής μου”, λεπτομέρεια σκισίματος χαρτονιού (1993), στο ΕΜΣΤ

³⁵ Όπως καταγράφεται στο condition report του έργου κατά την άφιξή του στο μουσείο τα αντικείμενα αυτά έλειπαν ήδη όταν ανοίχτηκαν οι συσκευασίες και έγινε η πρώτη του τεκμηρίωση από την συντηρήτρια του μουσείου Φ. Αλεξοπούλου.

Η εγκατάσταση του έργου πραγματοποιήθηκε με την επίβλεψη της ανιψιάς του καλλιτέχνη, Emilia Kabakon, κάτι που συνέβαλε στο σωστότερο χειρισμό και τοποθέτηση κάθε αντικειμένου. Ωστόσο τα αντικείμενα που έλειπαν από την άφιξη ήδη του έργου στο μουσείο δεν αντικαταστάθηκαν και τα σημεία όπου βρίσκονταν αρχικά έμειναν κενά. Εφόσον αυτή ήταν επιλογή της ανιψιάς του καλλιτέχνη, η οποία γνώριζε τον ίδιο και το έργο του σε βάθος³⁶, τα κενά σημεία του έργου αποτελούν πλέον μέρος του, ενώ μάλιστα θα μπορούσαν να ερμηνευτούν και εννοιολογικά³⁷.

Όσον αφορά τα σκισμένα χαρτόνια που συχνά προκύπτουν στο έργο η μέθοδος συντήρησης είναι απλή³⁸: Εφόσον αυτά δεν έχουν ιστορική σημασία στο έργο παρά μόνο αισθητική, προμηθεύονται εύκολα³⁹, έχουν μικρό κόστος και η αντικατάστασή τους είναι εύκολη και γρήγορα διαδικασία, το μόνο που χρειάζεται να έχει προνοήσει ο συντηρητής του μουσείου είναι να υπάρχει απόθεμα ίδιων χαρτονιών ώστε να μπορούν να αντικαθίστανται άμεσα όσα σκίζονται.

Παρότι η αντικατάσταση σκισμένων χαρτονιών είναι εύκολη αυτό δε σημαίνει πως το κοινό μπορεί να περιφέρεται απρόσεκτα στο χώρο του έργου. Η καθοδήγηση του κοινού πριν την είσοδό του στο έργο και η υπόδειξη της σωστότερης συμπεριφοράς όταν βρίσκονται σε αυτό είναι αναγκαίες για την αποφυγή φθορών, απώλειας αντικειμένων και επεμβάσεων σε αυτό. Αυτή η μέθοδος έμμεσης προληπτικής συντήρησης μπορεί να υλοποιηθεί με την ενημέρωση από τους φύλακες του χώρου του έργου και με ενημερωτικές πινακίδες για το κοινό όπου θα επισημαίνονται κανονισμοί, απαγορεύσεις και θα τονίζεται η σημασία του σεβασμού προς το έργο και τον καλλιτέχνη.

Ένας τελευταίος παράγοντας φθοράς, τον οποίο υπαγορεύει η ευθραυστότητα του έργου, είναι η συσσώρευση σκόνης και ατμοσφαιρικών ρύπων στην επιφάνεια των χαρτονιών όπου εκτίθενται τα μικροαντικείμενα. Όπως προαναφέρθηκε, κατά τον επιφανειακό καθαρισμό αντικείμενα που δεν είναι καλά στερεωμένα στο χαρτόνι μπορεί να αποκολληθούν με αποτέλεσμα να χαθούν ή να μετακινηθούν σε άλλο σημείο του έργου. Κάτι τέτοιο μπορεί να αποφευχθεί με τον συχνό καθαρισμό των επιφανειών και γενικά του χώρου γύρω από το έργο, ώστε να προληφθεί η μεταφορά και συγκέντρωση πολλών επιφανειακών επικαθίσεων

³⁶Η Emilia Kabakon είναι επίσης καλλιτέχνιδα και έχει συνεργαστεί μαζί του για πολλά χρόνια, αφού πρώτα μεταναστεύοντας και οι δύο στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1975 υπήρξε manager και λογίστριά του (Ρονονα 2017)

³⁷ Καθώς το έργο παρουσιάζει την πορεία του καλλιτέχνη στο χρόνο και τη ζωή, η απώλεια αντικειμένων μπορεί να συμβολίσει την απροσδόκητη απώλεια της ζωής και αποτελεί μαρτυρία της πορείας του έργου μέσα στην οποία αντικείμενα φθείρονται και χάνονται.

³⁸ Πρόταση/μέθοδος συντήρησης της συντηρήτριας του μουσείου, Φωτεινής Αλεξοπούλου.

³⁹ Πρόκειται για κοινό, λευκό χαρτόνι του εμπορίου που μπορεί να βρεθεί εύκολα (σύμφωνα με τη συντηρήτρια του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, Φ. Αλεξοπούλου)

σε αυτό που θα χρειάζονταν και εντονότερο καθαρισμό. Βασικό ρόλο έχει η επιλογή του καταλληλότερου εξοπλισμού για τον επιφανειακό καθαρισμό: χρειάζεται να τοποθετείται φίλτρο στο στόμιο σκούπας απορρόφησης, εάν χρησιμοποιηθεί, ενώ εάν χρησιμοποιηθεί φτερό ή πανί στεγνού καθαρισμού θα πρέπει να αποτελούνται από υλικά που δεν προκαλούν στατικό ηλεκτρισμό (που θα μπορούσε να έχει ως αποτέλεσμα τη μετακίνηση μικροαντικειμένων) και να μην αφήνουν υπολείμματα (χνούδια κλπ) στην επιφάνεια και στα αντικείμενα.

Όλες οι παραπάνω προτεινόμενες μέθοδοι έχουν δοθεί από την συντηρήτρια του μουσείου και αποτελούν μέτρα προληπτικής συντήρησης του έργου καθώς αυτό δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη (έως και καθόλου) παθολογία. Η μη-αντικατάσταση των αντικειμένων που λείπουν μπορεί να ανοίξει μία συζήτηση γύρω από τη φύση του έργου ως *readymade*, καθώς όλα τα αντικείμενα που το αποτελούν είναι ευρεθέντα και δεν έχει επιτελεσθεί κάποια ιδιαίτερη τεχνική για την ολοκλήρωση του έργου. Στην περίπτωση αυτή του “Το Καράβι της ζωής μου” (σε αντίθεση με τις *répliques* του *readymade* του Duchamp που παρουσιάστηκαν εν συντομία στο υποκεφάλαιο 1.2) τα ευρεθέντα αντικείμενα που το αποτελούν φέρουν ιστορική και συναισθηματική αξία που αντιπροσωπεύει όλο το εννοιολογικό πλαίσιο του έργου. Επομένως δεν τίθεται ζήτημα αντικατάστασης όσων λείπουν, πόσο μάλλον τη στιγμή που και η ίδια η απώλεια αυτή εναρμονίζεται ως μέρος του έργου. Τα κοινά, καθημερινά αντικείμενα στο έργο του Kabakov αποτελούν ιστορικές και προσωπικές μαρτυρίες κερδίζοντας έτσι μία αυθεντικότητα και γνησιότητα που ο συντηρητής οφείλει να λάβει υπόψη του κατά την συντήρηση.

2.2. Anna Dumitriu. "Plague dress" (2018), installation.

Η Anna Dumitriu, γεννημένη το 1969, είναι βρετανίδα καλλιτέχνης. Σπούδασε στο πανεπιστήμιο του Brighton και δημιουργεί εγκαταστάσεις, γλυπτά και *performances* κυρίως χρησιμοποιώντας ψηφιακά και βιολογικά μέσα (Dumitriu 2020). Ειδικευόμενη στην BioArt⁴⁰ τα έργα της συμπεριλαμβάνουν βακτήρια και μικροοργανισμούς, ρομποτική, καθώς και είδη χειροτεχνίας μέσω των οποίων η καλλιτέχνη εξερευνά τη σχέση του ανθρώπου με τους

⁴⁰Η BioArt είναι όρος-ομπρέλα για τον συνδυασμό πρακτικών που αντλούνται από τους χώρους της συνθετικής βιολογίας, της αναπαραγωγικής ιατρικής, της οικολογίας κ.α. και με εικαστικές τεχνικές για τη δημιουργία έργων τέχνης (Suzanne Anker 2015)

ιούς, τη συνθετική βιολογία, ακόμα και τη ρομποτική (Dumitriu 2020). Το 2018 υπήρξε πρόεδρος του τμήματος Science and Arts στο British Science Association. Έχει ρόλο “artist in residence” στο Modernising Medical Microbiology Project Του πανεπιστημίου της Οξφόρδης και στο National Collection of Type Culture του UK Health Security Agency. Έργα της έχουν εκτεθεί διεθνώς σε χώρους όπως το Picasso Museum, V&A Museum, Philadelphia Science Center, MOCA Taipei, Art Laboratory Berlin, στην 6η Guangzhou Triennial κ.α. Η Anna Dumitriu συνεργάζεται επίσης με το Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων & Έργων Τέχνης του ΠΑΔΑ με ομιλίες και σεμινάρια σχετικά με την BioArt και τα ζητήματα συντήρησής της που προκύπτουν (Dumitriu 2020).

Το Plague dress είναι εγκατάσταση που αποτελείται από ένα φόρεμα που αντιγράφει τα φορέματα του 1665 (Dumitriu 2020) που στέκεται όρθιο, γεμισμένο με λεβάντα ώστε να στέκεται τρισδιάστατο. Το φόρεμα αποτελείται από ακατέργαστο μετάξι, βαμμένο στο χέρι, διακοσμημένο με φλοιούς καρυδιών⁴¹. Το φόρεμα είναι διακοσμημένο με αυθεντικά κεντήματα του 17ου αιώνα τα οποία η καλλιτέχνη έχει εμποτίσει με *dna* από το βακτήριο *Yersinia pestis* (πανούκλα)⁴² (Dumitriu 2020). Η λεβάντα με την οποία είναι γεμισμένο το φόρεμα αποτελεί αναφορά στη λεβάντα που χρησιμοποιούσαν οι άνθρωποι, κρατώντας την κοντά στη μύτη τους, κατά το ξέσπασμα της πανούκλας στο Λονδίνο για να αποφύγουν τη δυσάρεστη μυρωδιά και να προστατευτούν, όπως πίστευαν, από τη μόλυνση (Dumitriu 2020). Το εσωτερικό του φορέματος στο σημείο της φούστας που χρησιμοποιούνταν για να το κρατά στο επιθυμητό σχήμα, περιέχει επίσης ένα μείγμα μπαχαρικών και βοτάνων τα οποία εκείνη την εποχή τοποθετούνταν στην εσοχή του ράμφους στις μάσκες των γιατρών πανούκλας (Dumitriu 2020). Τέλος, το μετάξι σαν ύφασμα συμβολίζει τον δρόμο του μεταξιού και γενικότερα το εμπόριό του που ήταν και από τους πρώτους και εντονότερα επηρεασμένους⁴³ από την πανούκλα τομείς στην Αγγλία (Dumitriu 2020).

Το Plague dress εκτέθηκε για πρώτη φορά στην 6η Guangzhou Triennial στο μουσείο Τέχνης του Guangdong από το Δεκέμβριο του 2018 έως τον Μάρτιο του 2019. Από τον Ιούλιο του 2020 έως τον Ιανουάριο του 2022 βρισκόταν στην έκθεση “Contagious!” Rijksmuseum Boerhaave.

⁴¹ Ως αναφορά στον βοτανολόγο της εποχής (1660) Nicholas Culpeper ο οποίος είχε προτείνει τη χρήση των καρυδιών ως θεραπεία για την πανούκλα. <https://course-exhibits.library.dartmouth.edu/s/anthro7/page/plagueremedies>

⁴² Το *dna* αυτό πάρθηκε από νεκρά βακτήρια *yersinia pestis* που βρίσκονται στη συλλογή παθογόνων βακτηρίων του National Collection of Type Cultures (NCTC) στο UK Health Security Agency

⁴³ Η πανούκλα λέγεται πως μεταφέρονταν αρχικά μέσω μολυσμένων υφασμάτων που εισάγονταν στο Λονδίνο. (R. Pollitzer, M.D, *Plague*, World Health Organisation Monograph Series No. 22)

Στις 15 Ιουνίου 2021 η καλλιτέχνη παρουσίασε το έργο της σε ομιλία της με τίτλο “An artistic exploration of the bio-digital conservation of unruly objects”, μέσω της πλατφόρμας MS Teams, στο Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων & Έργων Τέχνης του ΠΑΔΑ, στα πλαίσια διάλεξης του μαθήματος “Συντήρηση Σύγχρονων Εικαστικών Έργων”. Σε ερώτηση που της τέθηκε σχετικά με τη συντήρησή του ανέφερε χαρακτηριστικά πως “οι καλλιτέχνες δεν σκέφτονται σε βάθος δέκα χρόνων, όσον αφορά στην κατάσταση του έργου τους”. Και πρόσθεσε πως θα ήθελε η δουλειά της “να μείνει ως έχει για όσο το δυνατόν περισσότερο”, ωστόσο δέχεται την αλλαγή αν προκύψει και συνεργάζεται στενά με συντηρητές έργων τέχνης για την καταγραφή και τεκμηρίωση των αλλαγών που επέρχονται σε αυτό αλλά και στα υπόλοιπα έργα της που περιλαμβάνουν τον βιολογικό παράγοντα.



Εικόνα 2.5: Anna Dumitriu, “Plague Dress”, (2018), installation view at 6th Guangzhou Triennial at Guangdong Museum of Art



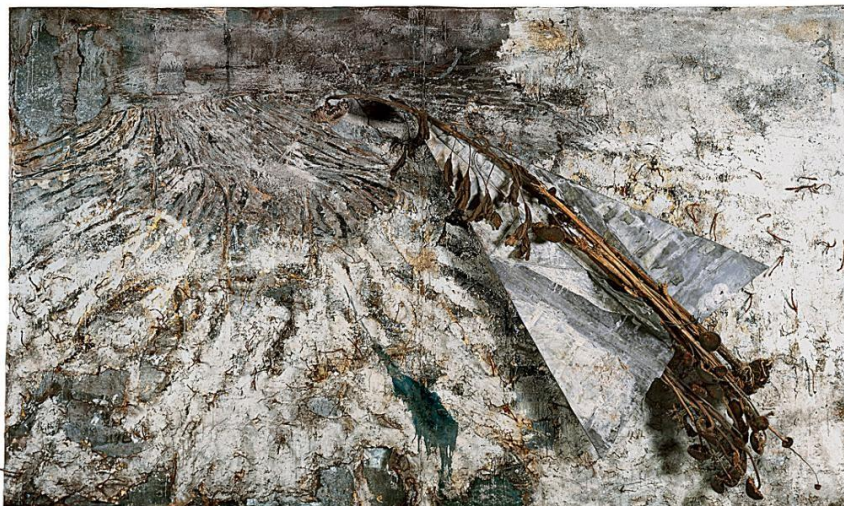
Εικόνα 2.6: Anna Dumitriu, “Plague Dress”, (2018), installation view at 6th Guangzhou Triennial at Guangdong Museum of Art

Καθώς αυτά τα λεγόμενα της ίδιας της καλλιτέχνηδας καλύπτουν οποιαδήποτε αμφιβολία για τη συντήρηση του συγκεκριμένου έργου αξίζει να σημειωθεί ένας νέος πιθανός ρόλος που ανοίγεται για τον συντηρητή: Αυτός της τεκμηρίωσης και καταγραφής των αλλαγών και των ρυθμών φθοράς και αποσύνθεσης των υλικών από τα οποία αποτελείται το έργο, καθώς και η συνεργασία με τον καλλιτέχνη σε αυτή τη διαδικασία. Βλέπουμε λοιπόν πως στην περίπτωση

που ο ίδιος ο καλλιτέχνης αναγνωρίζει την αναπόφευκτη ολοκληρωτική φθορά του έργου του, η αναγκαιότητα του συντηρητή δεν παύει να υφίσταται, αλλά προσαρμόζεται και αξιοποιεί τις επιστημονικές μεθόδους τεκμηρίωσης του κλάδου για την καταγραφή της πορείας του έργου από τη δημιουργία ως την καταστροφή του.

2.3. Anselm Kiefer. “Das Sonnenschiff” (1984-95). ζωγραφικός πίνακας

Ο Anselm Kiefer, ζωγράφος και γλύπτης γεννημένος το 1945, προβληματίστηκε και καταπιάστηκε με την βαριά κληρονομιά των Γερμανών μετά τον Β΄ Π.Π., επιχειρώντας αρχικά να συγκεντρώσει αναμνήσεις από το μακρινό και πρόσφατο παρελθόν (π.χ. Παιδικά νανουρίσματα, ποιήματα του Holderlin, σκηνές τρόμου) και τις αποδώσει ασκώντας την ελευθερία του μοντερνισμού (Arnason 1995). Ο Kiefer σπούδασε νομική αλλά εγκατέλειψε τη σχολή πριν ολοκληρώσει τις σπουδές του και ξεκίνησε να φοιτά στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Freiburg im Breisgau. Σπούδασε επίσης στην Art Academy στην Καρλσρούη διατηρώντας παράλληλα επικοινωνία με τον Joseph Beuys. Έργα του Kiefer έχουν αποκτηθεί και εκθέτονται από πολλά μουσεία και γκαλερί σε όλο τον κόσμο (Arnason 1995). Το έργο του “Das Sonnenschiff” (αγγλικός τίτλος “Sun-ship”) έχει διαστάσεις 330x570x73 εκ. Τα μέσα και υλικά που έχουν χρησιμοποιηθεί είναι ηλιοτρόπια, στάχτη, αποξηραμένα σπαράγγια, μόλυβδος και εμουλσιόν σε υπόστρωμα καμβά. Στο έργο, απεικονίζεται ένα λιβάδι στο οποίο βρίσκεται ένα μεγάλο σκάφος, στη δεξιά πλευρά στραμμένο προς το κέντρο κι επάνω (φτιαγμένο από μόλυβδο) σε σχήμα χάρτινης σαΐτας. Πάνω στο σκάφος βρίσκονται αποξηραμένα ηλιοτρόπια. Η καλυμμένη με στάχτη επιφάνεια του έργου, χαρακτηριστικό στα έργα του Kiefer (Spector 2009), παραπέμπει στις αεροπορικές επιθέσεις των Γερμανών κατά τον Β΄ Π.Π. (Spector 2009) ενώ τη γερμανική εξοχή, με τη χαρακτηριστική μορφή της από τα χρόνια καλλιέργειας και οργώματος, παρουσιάζεται συχνά στα έργα του (López-Remiro 2009).



Εικόνα 2.7: Anselm Kiefer, “Das Sonnenschiff” (Sun-ship), (1984-95)

Τα μέσα και υλικά που έχουν χρησιμοποιηθεί στο εν λόγω έργο και η συνολική ευθραυστότητα της επιφάνειάς του εγείρουν ερωτήματα σχετικά με το αν θα έπρεπε να συντηρηθεί έστω και ελάχιστα. Σύμφωνα με του συντηρητές του μουσείου Guggenheim, για την προσωρινή αποθήκευση του έργου εφαρμόστηκαν στο χώρο συνθήκες για την πρόληψη φθορών⁴⁴: 20 ± 1 C, 50 ± 5 % RH για τους χειμερινούς μήνες και 21 ± 1 C, 50 ± 5 % RH για τους καλοκαιρινούς μήνες (Lindner *et. al.* 2004). Τα παράθυρα στο χώρο καλύφθηκαν με οπάκ φιλμ και τοποθετήθηκαν φώτα (halogen) στο χώρο με UV φίλτρο (Lindner *et. al.* 2004).

Η επιλογή της μεθόδου συντήρησης του έργου του Kiefer επηρεάστηκε άμεσα από την ανομοιογένεια και την ευθραυστότητα των υλικών από τα οποία αποτελείται η ζωγραφική του επιφάνεια, από την τεχνική που έχει χρησιμοποιήσει ο καλλιτέχνης για το κάθε μέσο και από την πολυπλοκότητα της διαδικασίας που απαιτείται για τη μεταφορά και εγκατάστασή του (Lindner *et. al.* 2004). Όλοι αυτοί οι παράγοντες μαζί καθορίζουν την πιθανότητα φθοράς για το έργο: Ζωγραφικές επιφάνειες ή/και τρισδιάστατα στοιχεία μπορεί να αποκολληθούν και να χαθούν κατά τη μετακίνηση, οργανική ύλη μπορεί να αποσυντεθεί ή να προσβληθεί από μικροοργανισμούς, τα υποστηρίγματα του έργου μπορεί να υποστούν παραμορφώσεις λόγω βάρους, υλικά μπορεί να μην είναι συμβατά μεταξύ τους και εύθραυστα μέρη μπορεί να σπάσουν⁴⁵ (Albano 1998). Η συντήρηση αυτού του έργου (και άλλων σαν αυτό) απαιτεί προσεκτικό σχεδιασμό, βασισμένο σε εμπειριστατωμένα κριτήρια και λεπτομερή γνώση του χαρακτήρα και των “συστατικών” του, καθώς όμως και σεβασμό προς το πνεύμα και τις προθέσεις του καλλιτέχνη (Lindner *et. al.* 2004). Κρατώντας υπόψη την αξιοσημείωτη ποικιλία των μέσων και υλικών καθώς και των πιθανών φθορών που προαναφέρθηκαν είναι

⁴⁴ οφειλόμενων στο μικροπεριβάλλον του έργου

⁴⁵ *The Making of a Modern Museum: San Francisco Museum of Modern Art*, San Francisco Museum of Modern Art (1994)

απαραίτητο να υπάρχει μία συζητήσιμη και ευέλικτη προσέγγιση ως προς τη συντήρηση που να βασίζεται κατά κύριο λόγο σε προληπτικές μεθόδους (Ransmayr 2001).

Η ποικιλία υλικών στο έργο συντελούν σε ένα μεγάλο εύρος προβλημάτων που ο συντηρητής καλείται να λύσει: Τα ηλιοτρόπια, τα αποξηραμένα σπαράγγια και οι σπόροι προσβάλλονται εύκολα από μικροοργανισμούς. Έτσι η εμφάνιση εντόμων είναι πολύ πιθανή (Sturman 1999). Οι ειδικοί του μουσείου Guggenheim εντόπισαν κατά την εξέταση του έργου δύο είδη εντόμων που τρέφονται από αποξηραμένη ύλη λαχανικών και προϊόντων της: το *Ptinus fur* (spider beetle) και το *Stegobium paniceum* (bread beetle). Αμέσως μετά τη διάγνωση αυτή το έργο απομονώθηκε με πλαστικό περίβλημα και εντομοκτόνο ψεκάστηκε στο δάπεδο και τους τοίχους του απομονωμένου χώρου (Lindner *et. al.* 2004). Στη συνέχεια, εφαρμόστηκε νεφελοποιημένο εντομοκτόνο και στο ίδιο το έργο (Lindner *et. al.* 2004). Παρότι το εντομοκτόνο έδρασε για την προνύμφη και το ενήλικο *ptinus fur*, το *stegobium paniceum* δεν φάνηκε να επηρεάζεται κι έτσι χρειάστηκε να εφαρμοστεί διαφορετική θεραπεία για την απομάκρυνσή του (Lindner *et. al.* 2004).

Για να αποφευχθούν μηχανικές φθορές καθ' όλη τη διαδικασία τα ηλιοτρόπια απεντομώθηκαν μέσα στα ατομικά κουτιά αποθήκευσής τους (Lindner *et. al.* 2004). Τα κουτιά σφραγίστηκαν ερμητικά με ειδικές πλαστικές σακούλες και εφαρμόστηκε σε αυτά αδρανές αέριο (αργό) (Lindner *et. al.* 2004). Τα σπαράγγια απεντομώθηκαν με Fustol, ενώ 2% Plexisol P550 εφαρμόστηκε με ένεμα στις οπές εισόδου και εξόδου (Lindner *et. al.* 2004). Μετά την απεντόμωση τοποθετήθηκαν παγίδες φερομόνης στο χώρο για μερικούς μήνες και γίνονταν εβδομαδιαίοι έλεγχοι από εταιρεία απεντόμωσης, ώσπου διαπιστώθηκε πως δεν υπήρξε περαιτέρω προσβολή. Τέλος, παγίδες με κολλώδη ουσία συνέχισαν να χρησιμοποιούνται ως προληπτικό μέσο (Lindner *et. al.* 2004) όσο το έργο βρίσκεται αποθηκευμένο.

Η συντήρησης του “Das Sonnenschiff” συνδυάζει συμβατικές μεθόδους προληπτικής και επεμβατικής συντήρησης που όμως προσαρμόστηκαν στην ιδιαίτερη δομή και φυσιολογία του έργου. Σε αυτήν την περίπτωση η χρήση από τον καλλιτέχνη μη συμβατικών και εύθραυστων υλικών δεν συμβαδίζει εννοιολογικά με τη Φθαρότητα. Τα υλικά έχουν συμβολικό χαρακτήρα και προορίζονται να παραμείνουν ως έχουν για να τον επικοινωνούν στο κοινό. Επομένως και η φθορά του έργου πρέπει να αποφευχθεί για όσο το δυνατόν περισσότερο.

2.4. Anya Gallaccio. “Now the Day is Over” (2002), installation

Η Anya Gallaccio, γεννημένη το 1963 στο Ηνωμένο Βασίλειο, σπούδασε στο Kingston Polytechnic και στο Goldsmith College στο Λονδίνο και απέκτησε διεθνή αναγνώριση χάρη στη συμμετοχή της στην έκθεση του Damien Hirst “Freeze” (Douglas 2018). Το 2003 ήταν υποψήφια για το βραβείο Turner από την γκαλερί Tate. Είναι επίσης καθηγήτρια στο τμήμα οπτικών τεχνών του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια (Douglas 2018). Η Anya Gallaccio δουλεύει κυρίως με προσωρινής φύσης εγκαταστάσεις και εφήμερα υλικά όπως αλάτι, φρούτα, λουλούδια και ζάχαρη (Douglas 2018). Στα έργα της, όπου βασικό χαρακτηριστικό είναι η εφήμερη φύση τους, το ερώτημα που γεννάται είναι εάν ο συντηρητής πρέπει να υπερβεί το ρόλο του και να παρεμποδίσει το στόχο του καλλιτέχνη και τη δημιουργική του έκφραση συντηρώντας ένα έργο που δεν προορίζεται να συντηρηθεί (Davies, Heuman 2004).

Το “Now the Day is Over” αποτελείται από 1 ½ τόνο ζάχαρης και γλυκόζης που, αφού ρευστοποιήθηκαν, στερεωποιήθηκαν έπειτα σε στρώματα σχηματίζοντας ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο, πάνω σε ξύλινη βάση, μοιάζοντας με χρωματιστό γυαλί. Η εγκατάσταση τοποθετήθηκε στο πάτωμα του εκθεσιακού χώρου έχοντας ύψος μερικών εκατοστών (Davies, Heuman 2004).



Εικόνα 2.8: Anya Gallaccio, “Now the day is over”,(2002), installation view in Tate Britain

Η Gallaccio για το έργο της αυτό στην Tate πρότεινε να ρίξουν βρασμένη ζάχαρη απευθείας πάνω στο δάπεδο ώστε να σχηματιστεί ένα είδος “γυαλιού” (Davies, Heuman 2004). Σε παλαιότερα έργα της είχε επιχειρήσει ξανά να χρησιμοποιήσει ζάχαρη αλλά πάντα χρειαζόταν να συμβιβαστεί με πιο συμβατικά υλικά καθώς η ζάχαρη, παρότι φυσικό συντηρητικό, είναι υγροσκοπική και επομένως ασταθής (Davies, Heuman 2004). Κατά τη δοκιμή που έκανε τελικά στην Tate με ζάχαρη παρατήρησε πως σκόνη και ατμοσφαιρικοί ρύποι επικάθονταν και κολλούσαν στην επιφάνεια αλλοιώνοντας την όψη γυαλιού του έργου. Επίσης οι συντηρητές της Tate ανησυχούσαν πως το έργο θα προσελκούσε έντομα, καθώς και πως οι θεατές, αν ακουμπούσαν κατά λάθος πάνω του, θα μετέφεραν την κολλώδη ουσία του σε γειτονικά έργα (Davies, Heuman 2004). Η καλλιτέχνη επίσης αναγνώρισε το γεγονός πως το πορώδες της επιφάνειας του έργου θα συγκέντρωνε υγρασία η οποία στη συνέχεια θα έκανε τη ζάχαρη να ρευστοποιηθεί και να κυλήσει ανεξέλεγκτα στο χώρο της έκθεσης⁴⁶. Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την αποφυγή αυτών των προβλημάτων περιλάμβανε αρχικά μία εκτενής έρευνα που αποτελούνταν από: (α) Τη μελέτη των συνθηκών διατήρησης αντικειμένων από ζάχαρη σε άλλα μουσεία, (β) τη συγκέντρωση δειγμάτων ζάχαρης με διαφορετικές συγκεντρώσεις και διαφορετικούς τρόπους παραγωγής τα οποία στη συνέχεια τέθηκαν υπό συνθήκες υγρασίας⁴⁷ και καταγράφηκαν οι διαφορετικές τους αντιδράσεις (Davies, Heuman 2004). Αφού κανένα από τα δείγματα δεν παρουσίασε ικανοποιητικά αποτελέσματα, η καλλιτέχνη παρά τις αρχικές της ενστάσεις δέχτηκε να εφαρμοστεί επικαλυπτικό πάνω στην επιφάνεια του έργου το οποίο θα προστάτευε από την εισχώρηση υγρασία στο πορώδες, καθώς και από τη δημιουργία κολλώδους επιφάνειας (Davies, Heuman 2004). Σημαντικό στοιχείο για την επιλογή αυτής της μεθόδου ήταν πως αυτή η εφαρμογή δε θα άλλαζε την όψη του έργου (Davies, Heuman 2004). Έτσι χρησιμοποιήθηκε ζάχαρη σύμφωνα με την αρχική ιδέα της καλλιτέχνης αλλά κατά την εγκατάσταση του έργου η επιφάνειά του ψεκάστηκε με cellulose lacquer που θα προστάτευε το έργο και τα γύρω έργα, χωρίς να παραμορφώνει την όψη του (Davies, Heuman 2004).

Η διαδικασία αυτή που ακολουθήθηκε για την δημιουργία και εγκατάσταση του έργου αποτελεί παράδειγμα πολύ καλής συνεργασίας καλλιτέχνη και συντηρητή. Ταυτόχρονα όμως αποτελεί και ένα ακόμα παράδειγμα των ανορθόδοξων μεθόδων και στρατηγικής που καλείται να υιοθετήσει ο συντηρητής ώστε να επιτευχθεί το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα,

⁴⁶ Cork, R., in *The Times Newspaper*, 4 September 2002.

⁴⁷ Όλα τα δείγματα τέθηκαν υπό 50 και 85% RH μεταξύ διαστήματος μίας και πέντε ημερών (Davies, Heuman 2004)

τόσο για το ίδιο το έργο όσο και για την προστασία της υπόλοιπης συλλογής που θα μπορούσε να επηρεαστεί από αυτό.

Όσον αφορά τον παράγοντα της Φθαρτότητας στο έργο και την αντιμετώπισή του από το συντηρητή βλέπουμε πως σε αυτή την περίπτωση οι επεμβάσεις που έγιναν ήταν προληπτικού χαρακτήρα. Έγιναν δηλαδή μόνο οι απαραίτητες κινήσεις προκειμένου να μην επηρεαστούν γειτονικά έργα και το έργο να διατηρηθεί για το διάστημα της έκθεσής του και όχι απαραίτητα περισσότερο, κρατώντας έτσι τον εφήμερο χαρακτήρα του άθικτο. Παρότι οι δράσεις συντήρησης ήταν προληπτικές αποδείχθηκαν επεμβατικές ως προς το όραμα της καλλιτέχνης: το επικαλυπτικό που εφαρμόστηκε εμπόδισε τη μυρωδιά της ζάχαρης (που αποτελούσε μέρος του έργου και της εμπειρίας για το κοινό) να αναδυθεί στο χώρο. Οι αρχές της συντήρησης σε αυτή την περίπτωση λοιπόν χρειάστηκε να υπερτερήσουν της πρόθεσης της καλλιτέχνης προκειμένου να προστατευτούν όλα τα έργα του χώρου.

Η έλλειψη την μυρωδιάς από το τελικό έργο θέτει και τον παράγοντα του Άυλου προς συζήτηση: Η μυρωδιά της ζάχαρης που η καλλιτέχνης επιθυμούσε να υπάρχει στο χώρο έκθεσης και που θα πηγάζει από το έργο της, αντιπροσωπεύοντας το άυλο μέρος του, αναγκαστικά έλειπε, καθώς όπως έγινε ξεκάθαρο από την παραπάνω μελέτη, η μέθοδος συντήρησης που ακολουθήθηκε ήταν η ιδανικότερη. Βλέπουμε λοιπόν μία περίπτωση όπου ο χαρακτήρας του Άυλου καταργείται από το έργο (με συμφωνία της καλλιτέχνης και των συντηρητών) προκειμένου να διατηρηθεί η υλική του υπόσταση και να προστατευθούν τα υπόλοιπα έργα της συλλογής.

2.5. Ζάφος Ξαγοράρης. “Έγκιβωτισμένη καμπάνα” (2003). ηχητική εγκατάσταση

Ο Ζάφος Ξαγοράρης, γεννημένος το 1963, φοίτησε στην Αρχιτεκτονική (1982-83) και ύστερα στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (1983-88). Ολοκλήρωσε τις προπτυχιακές σπουδές του στο Center of Advanced Visual Studies (CAVS) του MIT (1989-91). Μέσα στις πολυάριθμες εκθέσεις όπου έχει συμμετάσχει (documenta 14, 27η São Paulo Bienal το 2006, 1η Biennale fin del Mundo Το 2007, Manifesta 7 στο Rovereto το 2008, 4η Μπιενάλε Αθήνας το 2013 κ.α.) υπήρξε επιμελητής του ελληνικού περιπτέρου στην Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας το 2004 και της 2ης Μπιενάλε της Αθήνας το 2009. Είναι

καθηγητής στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Η καλλιτεχνική του καριέρα ξεκίνησε το 1989-90 με εγκαταστάσεις-περιβάλλοντα όπου χρησιμοποίησε νέα μέσα και τεχνολογίες για την εποχή όπως laser και holographic plates (Χαμαλίδη *et al.* 2004). Η “Εγκιβωτισμένη καμπάνα” αποτελεί τμήμα της ηχητικής εγκατάστασης “Τρεις καμπάνες” που ο καλλιτέχνης δημιούργησε κατά παραγγελία για το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης το 2003 (Γανίτη 2020). Αποτελείται από μία καμπάνα σε βάθρο από λαμαρίνα εγκιβωτισμένη σε τζάμι. Έχει ηλεκτρονικό σύστημα κωδωνοκρουσίας και ηχομονωτικά υλικά καθώς η καμπάνα σημαίνει ανά τακτά χρονικά διαστήματα (Γανίτη 2020). Το έργο δημιουργήθηκε στα πλαίσια του πειραματισμού του καλλιτέχνη με τις έννοιες του ήχου και της εμβέλειας του (Γανίτη 2020) και συνολικές του διαστάσεις είναι 220x170x170 εκ. .



Εικόνα 2.9: Ζάφος Ξαγοράρης, “Εγκιβωτισμένη καμπάνα”, (2003), ακρωτήρι Αγ. Κοσμά



Εικόνα 2.10: Ζάφος Ξαγοράρης, “Εγκιβωτισμένη καμπάνα”, (2003), στο ΕΜΣΤ

Η “Εγκιβωτισμένη Καμπάνα” έχει τοποθετηθεί μόνιμα στην ταράτσα του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, εκτεθειμένη στις καιρικές συνθήκες. Όπως έχει αναφέρει η συντηρήτρια του μουσείου Φωτεινή Αλεξοπούλου, ο καλλιτέχνης δεν επιθυμεί να συντηρείται το εξωτερικό μέρος του έργου του, παρά μόνο ο μηχανισμός του ώστε να είναι λειτουργικός και να σημαίνει την ώρα ανά τον καθορισμένο χρόνο. Επομένως, τα μεταλλικά στοιχεία του έργου όντας εκτεθειμένα σε συνθήκες υγρασίας για μεγάλα διαστήματα προορίζονται (από τον καλλιτέχνη) να εμφανίσουν στοιχεία διάβρωσης. Ωστόσο έχει εφαρμοστεί από τη συντηρήτρια στις εξωτερικές μεταλλικές επιφάνειες προστατευτικό κερί εξωτερικών χώρων.

Καθώς αυτό με το πέρας του χρόνου έπαυσε να προστατεύει τις επιφάνειες, η συντηρήτρια προχώρησε στην εφαρμογή ανά χρονικά διαστήματα μεθακρυλικού επικαλυπτικού σπρέι paraloid, διάφανου με matt εμφάνιση, με σκοπό να αποφευχθεί η διάβρωση των μετάλλων.

Έχοντας αναφέρει και η ίδια η συντηρήτρια πως “η μέθοδος αυτή δεν ενδείκνυται για το συγκεκριμένο έργο”, η “Εγκιβωτισμένη Καμπάνα” σήμερα παρουσιάζει ελάχιστα δείγματα διάβρωσης στις εξωτερικές της επιφάνειες, ενώ αποτελεί περίπτωση που εγείρει ερωτήματα σχετικά με τη δεοντολογία της συντήρησης σύγχρονων εικαστικών έργων. Το έργο εξακολουθεί να παράγει τον επιθυμητό ήχο στις κατάλληλες χρονικές στιγμές, όπως έχει προκαθοριστεί από τον καλλιτέχνη και η συνολική του εμφάνιση παρουσιάζεται πολύ ικανοποιητική για τον επισκέπτη που έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή μαζί του. Παρόλο που το έργο έχει παραμείνει σχεδόν άφθαρτο και όλο και περισσότεροι επισκέπτες έχουν την ευκαιρία να το δουν στην “αρχική” του κατάσταση, δεν είναι πλήρες καθώς η έλλειψη της φθοράς το κάνει να χάνει μέρος της εννοιολογικής του σημασίας. Εδώ πρέπει να σημειωθεί πως οι άλλες δύο “Εγκιβωτισμένες Καμπάνες” του καλλιτέχνη έχουν τοποθετηθεί επίσης σε εξωτερικούς χώρους στο λόφο του Αστεροσκοπείου Αθηνών και στην προβλήτα του Αγίου Κοσμά (Γανίτη 2020). Είναι ασφαλές να συμπεράνουμε πως οι δύο αυτές τοποθεσίες, καθώς και αυτή στο μουσείο, έχουν ξεχωριστό μικροκλίμα λόγω της τοποθεσίας⁴⁸ τους κι έτσι η επιθυμία του καλλιτέχνη για τα έργα του να επηρεαστούν από τις ατμοσφαιρικές συνθήκες δίνει ακόμα περισσότερη βαρύτητα στην εννοιολογία και κατανόηση του έργου. Το έργο στην τράτσα του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης λοιπόν, αναμφισβήτητα στερείται μέρους της σημασίας του, το οποίο ωστόσο το κοινό δεν μπορεί να αντιληφθεί εάν δεν έχει διαβάσει για το έργο ή αν δεν έχει επισκεφθεί και τις τρεις καμπάνες. Δεν παύει όμως να αποκλίνει από την πρόθεση του καλλιτέχνη.

Πρόκειται για μία περίπτωση λανθασμένης μεθοδολογίας που ενώ φαίνεται να συμβαδίζει με την παραδοσιακή φιλοσοφία της συντήρησης (αυτή της διατήρησης του έργου στο χρόνο), είναι αντίθετη της πρόθεσης του καλλιτέχνη και της ουσίας του έργου. Τέλος, ακόμα κι αν αυτή η εφαρμογή προστατευτικών επικαλυπτικών σταματήσει άμεσα το έργο δεν θα βρεθεί ποτέ να συμβαδίζει αρμονικά με τα άλλα δύο όμοιά του, αφού αυτά κουβαλούν πλέον φθορές και διαβρώσεις χρόνων, που στο εν λόγω δεν θα μπορούσαν να προκληθούν τεχνητά (και,

⁴⁸ Ενδεικτικά, την προβλήτα του Αγίου Κοσμά υπάρχουν μεγάλα ποσοστά υγρασίας όλο τον χρόνο και επαφή του έργου με σταγονίδια θαλασσινού νερού, στο αστεροσκοπείο η ατμόσφαιρα έχει υγρασία λόγω των δέντρων που βρίσκονται στην περιοχή, ενώ στην τράτσα του μουσείου η ατμόσφαιρα είναι όλο το χρόνο επιβαρυνόμενη από καυσαέρια και παρατηρούμε έντονες διακυμάνσεις στη θερμοκρασία

ακόμα κι αν κάτι τέτοιο ήταν εφικτό, θα συγκρούεται και πάλι με την σημειολογία πίσω από τη φθορά στο έργο).

2.6. Ρένα Παπασπύρου. “Επεισόδια στην ύλη - Στίλπωνος 7” (1979), installation, ζωγραφική

Η Ρένα Παπασπύρου, γεννημένη το 1938, σπούδασε ζωγραφική και ψηφιδωτό στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (1956-63) και στην Ecole des Beaux-Arts στο Παρίσι (1964-66). Βασικό ρόλο στο έργο της από τα τέλη της δεκαετίας του ‘60 έχει ο πειραματισμός με readymade (ευρεθέντα) υλικά από το αστικό περιβάλλον όπου ζει όπως ασφαλτός, μωσαϊκά, λαμαρίνες είδη τοιχοποιίας κ.α. (Χαμαλίδη κ. ά. 2004). Η παρατήρηση αυτή της συμπεριφοράς της ύλης στο περιβάλλον αποδίδεται χαρακτηριστικά μέσα από το έργο της “Επεισόδια στην ύλη- Στίλπωνος 7”: Μελετώντας τις επιδράσεις του φωτός και της σκιάς πάνω σε τοίχους κτιρίων σημειώνει πάνω τους με μολύβι τις πορείες των σκιών κι έπειτα μελετά τις επιδράσεις τους στην υφή και την εμφάνιση του τοίχου, καθώς και σημάδια από “επεισόδια” που αποτυπώνονται σε αυτόν (Χαμαλίδη κ. ά. 2004). Η πρακτική της αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μία “αισθητική αποτίμηση του τυχαίου συμβάντος” και ανάγει το έργο σε βαθιά εννοιολογικό (Σχιζάκης 2020).

Το εν λόγω έργο αποτελείται από τέσσερα τμήματα αποτοιχισμένου τοίχου από εγκαταλελειμμένο σπίτι στην Αθήνα (Ζαχαρόπουλος κ. ά. 2009). Η τεχνική που η καλλιτέχνη ακολουθήσε για την αποτοίχιση, όπως φαίνεται στο φωτογραφικό υλικό που υπάρχει από τη διαδικασία και σύμφωνα με την συντηρήτρια του μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, ακολουθεί τις μεθόδους που εφαρμόζονται στη συντήρηση για την αποτοίχιση τοιχογραφιών. Έτσι τα αποτοιχισμένα τμήματα έχουν διατηρηθεί σε καλή κατάσταση έως και σήμερα, χωρίς να παρουσιάζονται περιπτώσεις αποκολλήσεων από το υποστήριγμα τους.



Εικόνα 2.11: Ρένα Παπασπύρου, «Επεισόδια στην Ύλη» (Στίλπωνος 7), (1979), στο ΕΜΣΤ



Εικόνα 2.12: Ρένα Παπασπύρου, “Επεισόδια στην Ύλη» (Στίλπωνος 7), λεπτομέρεια, (1979), στο ΕΜΣΤ

Σκοπός του έργου είναι ο θεατής να ακολουθήσει τη ματιά της Παπασπύρου ανακαλύπτοντας έτσι τα αφηγήματα που έχουν αποτυπωθεί στον τοίχο από τυχαίες φθορές, περιβαλλοντικούς παράγοντες και το πέρασμα του χρόνου (Σχιζάκης 2020). Πρόκειται για εννοιολογικό και ουσιαστικά ready-made έργο που έχει τη Φθαρτότητα ως βασικό άξονα της ερμηνείας του (Ζαχαρόπουλος κ. ά. 2009). Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το συντηρητή καθώς για τη δημιουργία του έχει ακολουθηθεί μία “αντίστροφη συντήρηση”: Η καλλιτέχνη έχει αναζητήσει τη φθορά και τις επιδράσεις των στοιχείων της φύσης πάνω στον τοίχο και τις έχει παγιδεύσει στο έργο της τονίζοντάς τα με τις παρεμβάσεις της με μολύβι, με το οποίο επιχειρεί να σημαδέψει την πορεία του φωτός ή της σκιάς και την επίδραση που αυτά έχουν στη διατήρηση της επιφάνειας (Παπασπύρου 1984).

Η τεχνική που η Παπασπύρου έχει χρησιμοποιήσει για την δημιουργία του έργου είναι η εξής: τα σημεία που επέλεξε η καλλιτέχνη καθαρίστηκαν επιφανειακά με πινέλο και επικολλήθηκαν σε αυτά κομμάτια γάζας σε στρώματα, εμποτισμένα με συγκολλητικό υλικό (Ζαχαρόπουλος κ. ά. 2009). Στη συνέχεια κολλήθηκε κομμάτι λινάτσας που κάλυπτε όλη την επιφάνεια του τοίχου προς αποτοίχιση και έπειτα καλύφθηκε με προστατευτικό πλαστικό ώστε να στεγνώσει η κόλλα χωρίς να επηρεαστεί από τις καιρικές συνθήκες. Όταν η κόλλα είχε στεγνώσει το προστατευτικό πλαστικό αφαιρέθηκε, η αποτοίχιση πραγματοποιήθηκε και στη συνέχεια η καλλιτέχνη ολοκλήρωσε το έργο με τις επεμβάσεις της σε αυτό με μολύβι (Παπασπύρου 1984).



Εικόνα 2.13: «Στύλπωνος 7» (Επεισόδια στην Ύλη), 1979, προετοιμασία του τοίχου



Εικόνα 2.14: «Στύλπωνος 7» (Επεισόδια στην Ύλη), 1979, επικόλληση γάζας στον τοίχο



Εικόνα 2.15: «Στύλπωνος 7» (Επεισόδια στην Ύλη), 1979, επικόλληση γάζας στον τοίχο



Εικόνα 2.16: «Στύλπωνος 7» (Επεισόδια στην Ύλη), 1979, επικόλληση γάζας στον τοίχο



Εικόνα 2.17: «Στύλπωνος 7» (Επεισόδια στην Ύλη), 1979, στερέωση γάζας στον τοίχο



Εικόνα 2.18: «Στύλπωνος 7» (Επεισόδια στην Ύλη), 1979, κάλυψη τοίχου



Εικόνα 2.19: «Στύλπωνος 7» (Επεισόδια στην Ύλη), 1979, αποτοίχιση



Εικόνα 2.20: «Στύλπωνος 7» (Επεισόδια στην Ύλη), 1979, αποτοίχιση

Η επιτυχία της εφαρμογής αυτής της τεχνικής είχε ως αποτέλεσμα και την καλή διατήρηση του έργου. Μέχρι σήμερα όπου και βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης το “Επεισόδια στην Ύλη” δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες φθορές που να απαιτούν την επέμβαση του συντηρητή και βρίσκεται σε πολύ καλή κατάσταση, συγκριτικά με την αρχική του εμφάνιση (κάτι που επιβεβαιώθηκε με την εξέτασή του στο χώρο του μουσείου, με τη βοήθεια της συντηρήτριας του μουσείου Φ. Αλεξοπούλου).



Εικόνας 2.21: Ρένα Παπασπύρου, “Επεισόδια στην Ύλη» (Στύλπωνος 7), (1979), λεπτομέρεια



Εικόνας 2.21: Ρένα Παπασπύρου, “Επεισόδια στην Ύλη» (Στύλπωνος 7), (1979), λεπτομέρεια

Παρουσιάζεται λοιπόν εδώ μία περίπτωση έργου όπου οι ανορθόδοξες (για τα δεδομένα της καλλιτεχνικής διαδικασίας) μέθοδοι που έχουν ακολουθηθεί από την καλλιτέχνη συμβάλλουν σημαντικά στην διατήρησή του παρόλο που η εννοιολογική του υπόσταση πραγματεύεται τις επιδράσεις της φθοράς και της συνεχούς αλλαγής. Πρόκειται δηλαδή για ένα έργο που ενώ αποτελεί ουσιαστικά κάτι το “φθαρμένο” από τη στιγμή της δημιουργίας του, έχει συντηρηθεί αξιοσημείωτα καλά χωρίς την παρέμβαση συντηρητή. Το ερώτημα που εγείρεται όμως σε αυτήν την περίπτωση είναι το πώς θα αντιμετωπιστεί μία πιθανή φθορά, όπως για παράδειγμα μία αποκόλληση μέρους του έργου η οποία μπορεί να προκληθεί από μηχανική καταπόνηση (κατά τη μεταφορά ή από απροσεξία των επισκεπτών) ή από την αποδυνάμωση της κόλλας καθώς πολυμερίζεται με το πέρασμα του χρόνου. Για να απαντηθεί ένα τέτοιο ερώτημα είναι αναγκαία η κατανόηση των εννοιών της φθοράς και της Φθαρτότητας σε σχέση με το συγκεκριμένο έργο: το “Επεισόδια στην Ύλη” παρουσιάζει (οπτικά) τη φθορά. Ωστόσο πρέπει να αναλογιστούμε σε ποια φθορά αναφέρεται εννοιολογικά. Γνωρίζοντας το πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκε το έργο, είναι εμφανές πως σκοπός της καλλιτέχνης ήταν να αποτυπώσει τη φθορά που είχε προκληθεί στον τοίχο μέχρι και τη στιγμή της αποτοίχισής του. Τα σημάδια με μολύβι παρουσιάζουν την “πορεία” των περιβαλλοντικών συνθηκών στο σημείο όπου βρισκόταν ο τοίχος , στο αρχικό του περιβάλλον. Επομένως, παρόλο που με μία πρώτη ματιά και μη γνωρίζοντας το *context* το

έργο αποτελεί ένα φθαρμένο κομμάτι τοίχου, οι φθορές που φέρει παραπέμπουν σε συγκεκριμένες συνθήκες ενός συγκεκριμένου περιβάλλοντος. Και αυτά ήταν που η καλλιτέχνη θέλησε να φέρει στον εκθεσιακό χώρο (Ζαχαρόπουλος κ. ά. 2009). Δεν πρόκειται δηλαδή για ένα έργο με γενική θεματική τη φθορά. Σε μία τέτοια περίπτωση πιθανότατα το έργο θα αφηνόταν, με οδηγία του καλλιτέχνη, να συνεχίσει να φθείρεται και δε θα ήταν αναγκαία η επέμβαση από τον συντηρητή. Αυτή όμως δεν είναι η περίπτωση για το “Επεισόδια στην Ύλη”. Έτσι εδώ θα μπορούσαν να γίνουν επεμβάσεις συγκόλλησης ή στερέωσης θραυσμάτων στο έργο με σκοπό να συνεχίσει να αναπαριστά τη φθορά του αστικού περιβάλλοντος (στο οποίο δημιουργήθηκε) και όχι τη φθορά του χρόνου και της μεταχείρισης ως έργου τέχνης στο μουσείο.

Με αυτή την περίπτωση έργου σύγχρονης τέχνης τονίζεται η σημασία της εννοιολογικής κατανόησης της σύγχρονης τέχνης πριν τη λήψη αποφάσεων για τη συντήρησή της. Καθώς στα περισσότερα σύγχρονα έργα δίνεται μεγάλη βαρύτητα στην εννοιολογία τους, ο σωστός χειρισμός από τον συντηρητή μπορεί να αποδειχθεί αρκετά διαφορετικός από αυτόν που βασίζεται στις φαινομενικές ανάγκες διατήρησης του έργου, έτσι ώστε να αποφευχθούν μη-αντιστρέψιμοι, λανθασμένοι χειρισμοί (βλ. περίπτωση υποκεφαλαίου 2.5).

2.7. Μάκης Φάρος. “Suspect device [Υποπτη συσκευή]” (2007), ηχητική εγκατάσταση

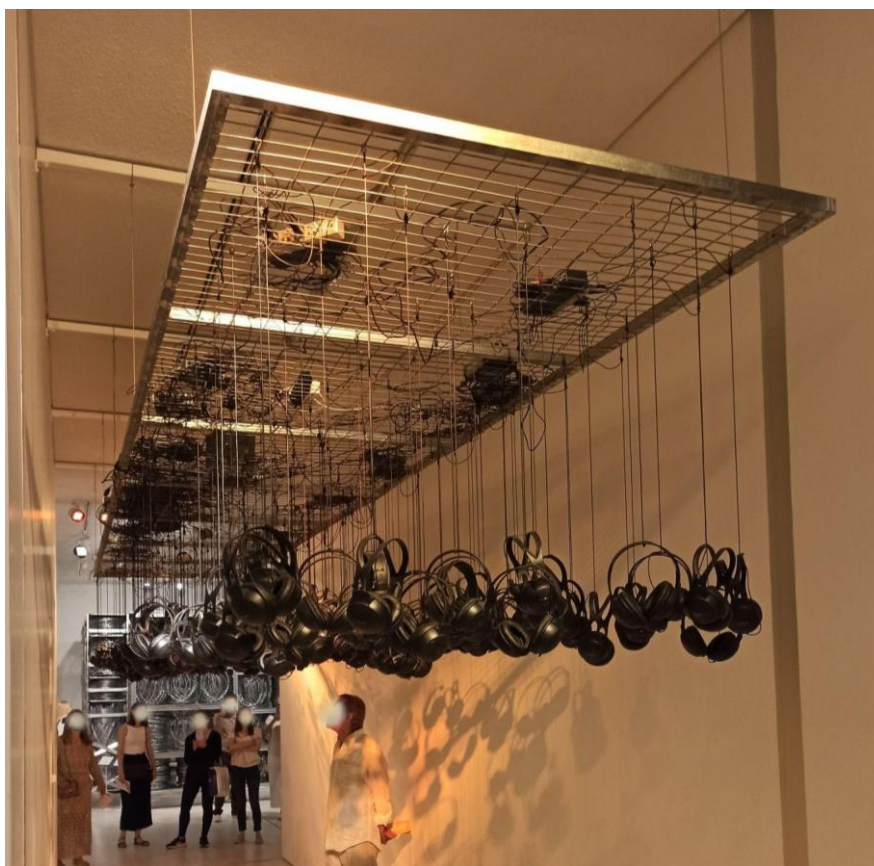
Ο Μάκης Φάρος, γεννημένος το 1967, είναι συνθέτης ηλεκτρονικής μουσικής, σκηνοθέτης και video artist. Από το 1999 έως το 2003 δίδασκε στη Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας τεχνολογία του βίντεο και μοντάζ. Από το 1993 διδάσκει στη σχολή FOCUS αισθητική των οπτικοακουστικών μέσων. Από το ‘80 καταπιάνεται στο έργο του με “πτυχές μιας ποιητικής δυστοπίας και ενός τραυματικού παρόντος” (Σχιζάκης 2020) αξιοποιώντας μέσα όπως μουσική, φιλμ, βίντεο, εγκαταστάσεις και πολυμεσικές εφαρμογές.

Το “Suspect device” δημιουργήθηκε το 2007 και ανήκει στη μόνιμη συλλογή του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Η εγκατάσταση, με μεταβλητές διαστάσεις (Σχιζάκης 2020), αποτελείται από έναν σκοτεινό διάδρομο στην οροφή του οποίου βρίσκεται μεταλλική κατασκευή απ’ όπου κρέμονται δεκάδες μαύρα καλώδια, με μικρή απόσταση μεταξύ τους, που καταλήγουν σε μαύρα ακουστικά. Από τα ηχεία τους ακούγονται κραυγές, χτυπήματα,

λυγμοί και βογγητά δημιουργώντας μια απειλητική ατμόσφαιρα (Σχιζάκης 2020) και δυσφορία για το κοινό που περνά κάτω από την εγκατάσταση. Τα ακουστικά είναι τοποθετημένα στο ίδιο περίπου επίπεδο μεταξύ τους (με μικρές αποκλίσεις) κι έτσι κάνουν τη συνολική εμπειρία να παραπέμπει σε μεθόδους ελέγχου που έχουν χρησιμοποιηθεί σε σωφρονιστικά ιδρύματα σε σκοπό τη “μείωση της αυτοεκτίμησης και στη δημιουργία ενός κλίματος φόβου” (Σχιζάκης 2020). Όπως αναφέρει ο ίδιος ο καλλιτέχνης πρόκειται για “ένα χώρο από φωνές και ήχους ανθρώπων που έχουν υποστεί δοκιμασίες”.

Ο τρόπος εγκατάστασης των ακουστικών μπορεί να ερμηνευθεί και ως μια οπτική αφήγηση του έργου: Από πάνω προς τα κάτω τα καλώδια βρίσκονται σε κουβάρια, μπλεγμένα μεταξύ τους και πίσω από κάγκελα (όπως μοιάζει η μεταλλική κατασκευή από την οπτική γωνία του θεατή) και στη συνέχεια ξεμπλέκονται και κατευθύνονται σε ευθείες γραμμές πλησιάζοντας το κοινό και καταλήγοντας στα ακουστικά, απ’ όπου και απελευθερώνονται οι φωνές των “φυλακισμένων”.

Η συντήρηση του έργου μπορεί να παρουσιάσει προκλήσεις καθώς αποτελεί ένα συνδυασμό εννοιολογικής και άυλης τέχνης και μαζί χρήση μη αυθεντικών, μη κατασκευασμένων από τον καλλιτέχνη αντικειμένων. Έτσι ο συντηρητής πρέπει να ασχοληθεί με τη σχέση των στοιχείων από τα οποία αποτελείται το σύστημα ως εγκατάσταση, καθώς κάποια μπορεί να έχουν ρόλους πέρα από τους καθαρά λειτουργικούς τους (Laurenson 2004). Στο "Suspect device [Υποπτη συσκευή]" ο τρόπος με τον οποίο έχουν τοποθετηθεί τα καλώδια των ακουστικών δε χρησιμεύουν μόνο για τη μεταφορά του ήχου αλλά, όπως προαναφέρθηκε, μπορεί να έχουν και ιδιαίτερη εννοιολογική ερμηνεία.



Εικόνα 2.23: Μάκης Φάρος, “Υποπτη Συσκευή” (Suspect device), (2007)

Στις time-based media εγκαταστάσεις ο εξοπλισμός αναπαραγωγής ήχου ή/και εικόνας είναι προϊόν μαζικής παραγωγής (στην περίπτωση που δεν έχει τροποποιηθεί από τον καλλιτέχνη ή δεν θεωρείται σπάνιος), έτσι μπορούν να γίνουν αλλαγές σε περιπτώσεις φθοράς ή απώλειας με προϊόν ίδιου μοντέλου χωρίς να αλλάξει καθόλου η εμφάνιση του έργου (Laurenson 2004). Στην περίπτωση που η αντικατάσταση με πανομοιότυπο αντίγραφο δεν είναι εφικτή, η αλλαγή εξετάζεται με βάση το πόσο σημαντικός είναι και τι αξίες αντιπροσωπεύει ο υπάρχων εξοπλισμός (Laurenson 2004). Η σημασία λοιπόν του κάθε στοιχείου στην εγκατάσταση μπορεί να κατηγοριοποιηθεί βάση της σημασίας του ως 1) εξοπλισμός με καθαρά λειτουργική σημασία και 2) εξοπλισμός με σημασία (εννοιολογική, συμβολική) πέρα από τις λειτουργίες του. Για να καθοριστεί εάν κάποιο μέρος εξοπλισμού ανήκει στην πρώτη κατηγορία ή όχι μπορεί να εξεταστεί το εάν βρίσκεται κρυμμένο από το θεατή (κάτι που αυτόματα ακυρώνει την εννοιολογική του σημασία, καθώς δεν είναι ορατό και επομένως δεν

μπορεί να ερμηνευθεί από το θεατή) και εάν η λειτουργία του μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια (Laurenson 2004).

Ταυτόχρονα βέβαια ο συντηρητής μπορεί να έρθει σε επικοινωνία με τον καλλιτέχνη, εάν είναι εφικτό, θέτοντάς του άμεσα ερωτήσεις για την εικαστική και εννοιολογική σημασία του κάθε μέρους της εγκατάστασής του. Συνδυάζοντας αυτές τις μεθόδους κατανόησης του έργου μπορεί να έχει μία σφαιρική εικόνα της εικαστικής και λειτουργικής σημασίας του κάθε μέρους της εγκατάστασης και επομένως να βρίσκεται σε θέση να πάρει την ορθότερη απόφαση σχετικά με την αντικατάσταση ή μη και τη συντήρηση του εξοπλισμού.

Σε κάθε περίπτωση οι παράγοντες που πρέπει να μελετηθούν και να ληφθούν υπόψη για τη συντήρηση της εγκατάστασης είναι: η αισθητική της αξία, η εννοιολογική της αξία και η ιστορική της αξία. Η αισθητική αξία συμπεριλαμβάνει τόσο την όψη του έργου στο σύνολό της όσο και την ποιότητα του ακουστικού υλικού (Laurenson 2004). Η εννοιολογική αξία βρίσκεται στην πρόθεση του καλλιτέχνη και τη σημασία του μηνύματος του έργου, ενώ η ιστορική αξία αναφέρεται στο πως ο τρόπος εγκατάστασης και ο εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε παραπέμπουν στην χρονική περίοδο δημιουργίας του έργου (Laurenson 2004). Καθένας από αυτούς τους τρεις παράγοντες έχουν μεγάλη σημασία στη λήψη αποφάσεων για τη συντήρηση. Εάν ο τρόπος στησίματος της εγκατάστασης έχει εννοιολογική σημασία, πέρα από λειτουργική, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του “Suspect device”, πρέπει να γίνονται συχνοί έλεγχοι ώστε να μην αλλάξει η διαρρύθμιση των επιμέρους αντικειμένων κατά την περίοδο έκθεσης. Αντίστοιχα η ιστορική αξία του εξοπλισμού καθορίζει το εάν ο αυθεντικός εξοπλισμός επιτρέπεται να αντικατασταθεί (Laurenson 2004). Αν δεν βρίσκεται πια στο εμπόριο μπορεί να αντικατασταθεί από διαφορετικό είδος/μοντέλο εάν διευκρινιστεί από τον καλλιτέχνη πως δεν έχει σημασία το είδος αλλά η συνολική εμπειρία της εγκατάστασης. Ο πίνακας που ακολουθεί περιέχει συγκεντρωμένα τα παραπάνω ερωτήματα αλλά και άλλους παράγοντες για την κατανόηση των στοιχείων της εγκατάστασης. Παρουσιάζεται όπως δίνεται από την Pip Laurenson στο άρθρο της “*The Management of display equipment in time-based media installations*” (2004):

<p>Artist involvement</p> <ul style="list-style-type: none"> • Was the artist actively involved in the specification of the display equipment for the work? • Is the artist specific about the equipment used?
<p>Visibility and impact</p> <ul style="list-style-type: none"> • Is the equipment visible and has it been modified by the artist? <p>Does the equipment form a highly visible part of a tableaux created by the artist in the presentation of the work?</p>
<p>Relationship to context and history</p> <ul style="list-style-type: none"> • Is the look of the equipment or its outputs distinctive and highly visible and does it place the work as belonging to a particular time or relate to the context in which the work was made? • Does the context of the work make explicit reference to a particular technology or piece of equipment that is mirrored in the equipment used for display? • Is the significance of the technology linked to contemporary use of that technology? (For example reference to the dominance of television in the home.) • Does the equipment relate to the spirit in which the work was made? For example was it a familiar piece of technology meant to be ubiquitous rather than rare?
<p>Qualities produced</p> <ul style="list-style-type: none"> • Does the equipment create specific qualities in the sound or picture? Are these valued by the artist?
<p>Availability</p> <ul style="list-style-type: none"> • Is the equipment currently unavailable or set to become so in less than 1 year • > 1 year but < 5 years • > 5 years but < 10 years • > 10 years but < 20 years • > 20 years but <50 years etc.

Στην περίπτωση του "Suspect device [Υποπτη συσκευή]" (αλλά και γενικά στις time-based media installations) είναι στοιχειώδες να υπάρχει συνεργασία μεταξύ συντηρητή, καλλιτέχνη, τεχνικών και επιμελητών (Laurenson 2004) προκειμένου το έργο να κατανοηθεί απόλυτα, να απαντηθούν τα ερωτήματα του Πίνακα 1.

Πιθανές προτάσεις συντήρησης για το "Suspect device [Υποπτη συσκευή]" σύμφωνα με τα παραπάνω δεδομένα:

1. Αγορά ίδιων μοντέλων εξαρτημάτων με το αυθεντικό μόλις το έργο έρχεται στο μουσείο, ώστε να μπορεί να γίνει αντικατάσταση σε περίπτωση φθοράς χωρίς να επηρεαστεί η αισθητική αξία του έργου (Laurenson 2004). Επίσης, όσο νωρίτερα αποκτηθούν τα επιπλέον εξαρτήματα τόσο μειώνεται η πιθανότητα να μην βρίσκονται όταν χρειαστούν (π.χ. σε περίπτωση που σταματήσει η παραγωγή τους).
2. Μπορούν να γίνουν μικρές τροποποιήσεις στην εγκατάσταση κατά την αλλαγή εξοπλισμού ώστε να προσομοιάζει όσο το δυνατόν περισσότερο την αρχική της εικόνα: Νέοι μηχανισμοί μπορούν να τοποθετηθούν μέσα στο σώμα παλαιότερων, αρχικών μηχανισμών ώστε να μην υπάρχει εμφανής διαφορά. Με την ίδια λογική μπορούν να χρησιμοποιηθούν νέα μέσα αναπαραγωγής ήχου (που είναι κρυμμένα

από το κοινό) με την προϋπόθεση πως η ποιότητα του ήχου δεν αποκλίνει από την αρχική (Laurenson 2004).

3. Επίσης κατά την εγκατάσταση του έργου πρέπει να μελετηθούν οι μηχανισμοί του και στη συνέχεια ο χρόνος ζωής καθενός από αυτούς, η πιθανότητα να παρουσιάσουν βλάβη και οι προτάσεις συντήρησης/επισκευής από τον κατασκευαστή. Έχοντας συγκεντρώσει αυτές τις πληροφορίες εγκαίρως ο συντηρητής έχει μία καλή εικόνα των αναγκών που μπορεί να παρουσιάσει το κάθε μέρος της εγκατάστασης σε οποιαδήποτε στιγμή και θα ξέρει που να απευθυνθεί για τις απαραίτητες επισκευές/αντικαταστάσεις άμεσα (Bignell, Fortune 1984).

Στην περίπτωση του “Suspect device” η συντήρησή του αφορά τη συντήρηση των συσκευών και μηχανισμών από τους οποίους αποτελείται αλλά και τη διατήρηση της εμφάνισής του όπως υπαγορεύεται από τον καλλιτέχνη, ώστε να διατηρείται αναλλοίωτη η εννοιολογική του ερμηνεία. Ο παράγοντας τη μη-αυθεντικότητας των στοιχείων που αποτελούν την εγκατάσταση έχει ρόλο και στους δύο αυτούς τομείς και, στην περίπτωση που δεν είναι δυνατό να αποφασίσει ο καλλιτέχνης για τη μέθοδο συντήρησης, οφείλει ο συντηρητής, συγκεντρώνοντας όσο το δυνατόν περισσότερες πληροφορίες για το έργο, να κρίνει με ποια μεθοδολογία θα διατηρηθούν όλες οι αξίες του.

2.8. Robert Smithson. “Spiral jetty” (1970), land art

Ο Robert Smithson, γεννημένος το 1938, ήταν αυτοδίδακτος καλλιτέχνης που ασχολήθηκε ιδιαίτερα μεταξύ άλλων με τη γεωλογία, τη χαρτογράφηση, τα αρχιτεκτονικά ερείπια και τη φιλοσοφία, ενδιαφέροντα που αποτυπώθηκαν και στο καλλιτεχνικό του έργο. Το 1954 έλαβε υποτροφία για διετείς σπουδές στην Art Students League στη Νέα Υόρκη. Ο Smithson δημιούργησε ζωγραφικούς πίνακες και σχέδια, γλυπτά, αρχιτεκτονικά σχέδια, φωτογραφίες και φιλμ ενώ έμεινε γνωστός κυρίως για την περιβαλλοντική του τέχνη (Wainwright 2011). Στα πρώιμα έργα του, στο διάστημα 1961-63, δημιούργησε πίνακες εμπνευσμένους από την ποίηση, την pop κουλτούρα και την επιστημονική φαντασία, ενώ το 1964 κατάργησε αυτό το στυλ και στράφηκε προς μία ημι-μινιμαλιστική γλυπτική χρησιμοποιώντας μέταλλα και οικοδομικά υλικά (Wainwright 2011).

Η έκφρασή του μέσα από το διαμόρφωση του φυσικού τοπίου αποδίδεται χαρακτηριστικά στο έργο του Spiral Jetty (Arnason 1995). Για τη δημιουργία του με τόσο μεγάλη γεωμετρική καθαρότητα ο Smithson μελέτησε με μεγάλη προσοχή την περιοχή και για την σχεδίαση της προκυμαίας που αποτελεί το έργο ανέτρεξε στη μορφολογία των κρυστάλλων όπως αναπτύσσονται στους βράχους των ακτών της λίμνης, καθώς και στη μορφή της δύνης που σύμφωνα με μύθο υπάρχει στο κέντρο της λίμνης⁴⁹ (Arnason 1995). Για την κατασκευή του Spiral Jetty το οποίο έχει 457,2 μέτρα μήκος και 4,6 μέτρα πλάτος, ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε λάσπη, ιζηματοποιημένους κρυστάλλους αλατιού και πέτρες⁵⁰, υλικά με συνολικό βάρος 6,650 τόνους⁵¹.



Εικόνα 2.24 : Robert Smithson, “Spiral Jetty”, (1970), photo taken on 17 April 2005

Το “Spiral Jetty” μπορεί να παρομοιαστεί με αρχαϊκά, μνημειακά έργα περιβαλλοντικής τέχνης όπως τα ελικοειδή βουνά των ιθαγενών της Αμερικής στο Ohio ή τις Γραμμές Nazca στο Περού (Lippard 1983). Ωστόσο διαφέρει από αυτά για δύο βασικούς λόγους: το “Spiral Jetty” είναι φτιαγμένο μέσα στο νερό (ενώ τα προαναφερθέντα έργα βρίσκονται στην ξηρά) και έχει εφήμερη φύση (Shapiro 2019) ενώ τα αρχαϊκά δημιουργήματα στόχευαν στη διατήρηση και την αντοχή τους στο χρόνο. Το Jetty προτείνει και αποβλέπει στην καταστροφή του (Shapiro 2019), κάτι που προφανώς αποτελεί και βασικό παράγοντα στα ζητήματα συντήρησής του. Τα ζητήματα αυτά έμειναν μετέωρα με τον ξαφνικό θάνατο του

⁴⁹ Οφείλεται σε υπόγεια σήραγγα που συνδέει τη λίμνη Great Salt με τον Ειρηνικό Ωκεανό (Arnason 1995).

⁵⁰ Χρησιμοποίησε βασάλτη (Kennedy 2009) που είναι εκρηξιγενές πέτρωμα μαύρου χρώματος

⁵¹ Hobbs Robert, *Robert Smithson: Sculpture* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), p.191

Smithson το 1973, αφήνοντας πολλά ερωτήματα αναπάντητα με σημαντικότερο το σε τι βαθμό πρέπει να διατηρηθεί το έργο στην αρχική του μορφή, δεδομένου ότι σκοπός του είναι να αποδώσει τον εντροπικό χαρακτήρα της φύσης και της ανθρώπινης κουλτούρας (Shapiro 2019). Ο Smithson αρχικά σκόπευε να δώσει μεγαλύτερο ύψος στο jetty ώστε να μένει πάνω από την επιφάνεια του νερού υπό οποιεσδήποτε συνθήκες⁵². Αυτό όμως δεν έγινε και το έργο κατέληξε να βρίσκεται σε διάφορα σημεία σε σχέση με την επιφάνεια. Αυτές οι αλλαγές μαζί με άλλες μικροαλλαγές στις περιβαλλοντικές συνθήκες προκάλεσαν την εξαφάνιση του χαρακτηριστικού κόκκινου φυκιού που έδινε ροζ χρώμα στο νερό γύρω από το Jetty. Αυτό το γεγονός δημιούργησε ένα ακόμα πρόβλημα για τη συντήρηση του έργου καθώς ο καλλιτέχνης είχε αναφέρει επανειλημμένα (σε γραπτά και φιλμ του) τη σημασία που είχε γι' αυτόν το κόκκινο χρώμα στο έργο του (Shapiro 2019).

Το 2002 το Spiral Jetty επανήλθε στην επιφάνεια μετά από δεκαετίες κάτω από το νερό και ήταν πλέον επικαλυμμένο με λευκή κρούστα αλάτων, ενώ λάσπη έχει συσσωρευτεί σε μεγάλες ποσότητες στην εξωτερική σπείρα του (Kennedy 2009). Πέρα από τις προθέσεις του καλλιτέχνη και την επιθυμία του για το μέλλον του έργου η οποία φαίνεται να συμβαδίζει με τις επιδράσεις της φύσης σε αυτό, πρέπει να ληφθεί υπόψη και ο ανθρώπινος παράγοντας όσον αφορά τη διατήρηση του έργου. Ο άνθρωπος, όπως και σε πολλές άλλες παρόμοιες περιπτώσεις αρνείται να εναρμονιστεί με τη φύση ακολουθώντας την εντροπία της (όπως άλλωστε υπαγορεύει και το Jetty) χωρίς τη δική του παρέμβαση. Έτσι έχει παρατηρηθεί πως επισκέπτες έχουν πάρει πέτρες από το έργο ως ενθύμια και έχουν μετακινήσει υλικά για να δημιουργήσουν δικά τους μικρά “spiral jetty” κοντά σε αυτό (Kennedy 2009).

Ο Smithson πριν το θάνατό του είχε καταγράψει φωτογραφικά το “Spiral Jetty” υπό διάφορες συνθήκες: Με λιγότερο ή περισσότερο κόκκινο φύκι να το περιβάλλει, υπό συνθήκες ξηρασίας ή όπου η λίμνη ήταν παγωμένη, επιχειρώντας για ακόμα μια φορά να τονίσει τον εντροπικό χαρακτήρα του (Shapiro 2019) της συνεχούς αλλαγής και προσαρμογής στο φυσικό περιβάλλον. Όσον αφορά τη συντήρηση του Jetty όμως, η μόνη μέθοδος που μπορεί να εφαρμοστεί, χωρίς όμως να αποτρέψει την καταστροφή του έργου, είναι η δημιουργία condition report, όπως αναφέρει η συντηρήτρια του Dia Art Foundation, Francesca Esmay.

⁵² Hobbs, *Robert Smithson*, p. 197.



Εικόνα 2.25: Robert Smithson, “Spiral Jetty”, (1970)



Εικόνα 2.26: Robert Smithson, “Spiral Jetty”, (1970)

Παρότι έχουν εκφραστεί αρκετές θεωρίες για τη συντήρηση του “Spiral Jetty”, όπως π.χ. η δημιουργία φράγματος σε απόσταση γύρω από αυτό που θα το προστατέψει από διαδικασίες εξόρυξης που θα γίνονταν κοντά του (Kennedy 2009) ή την προσθήκη ποσότητας νερού ώστε να μην χαθεί εντελώς το φύκι (και επομένως το ροζ χρώμα) γύρω από αυτό (Eastham 2015), στην ουσία καμία από αυτές δε θα λειτουργούσε για το έργο. Θα ήταν μάλιστα παράλογο να επέμβει ο άνθρωπος τόσο δραστικά στο περιβάλλον σε μία προσπάθεια να συντηρήσει ένα έργο που, όχι μόνο ήταν ανέκαθεν εφήμερο, αλλά και που η ουσία του βρίσκεται στον συνεχή κύκλο της φύσης, στις αλλαγές της και εν τέλει στην καταστροφή. Ο προβληματισμός γύρω από τη συντήρηση του “Spiral Jetty” είναι προφανώς μεγάλος λόγω του ότι αποτελεί την “πεμπτουσία ίσως της μεταπολεμικής αμερικανικής land art” (Eastham 2015). Αυτό όμως δεν πρέπει να μπαίνει εμπόδιο για τη διατήρηση της ουσίας του έργου, που είναι η εφημερότητά του.

2.9. Alberto Burri. “Cretto Bianco” (1958). Ζωγραφικός πίνακας, μεικτές τεχνικές.

Ο Alberto Burri, γεννημένος το 1915 στην Ιταλία, ξεκίνησε να ζωγραφίζει όταν το 1943, κατά τον Β΄ Π. Π. αιχμαλωτίστηκε από αμερικανούς στρατιώτες και μεταφέρθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες (Palumbo 2007). Η έλλειψη υλικών ζωγραφικής εκεί τον έκανε να αξιοποιήσει ανορθόδοξες μεθόδους και υλικά από τα πρώτα ακόμα βήματα της

καλλιτεχνικής του πορείας, όπως τσουβάλια ραμμένα μεταξύ τους και επικαλυμμένα με μεγάλες ποσότητες μπογιάς (Arnason 1995). Για ένα διάστημα, κατά τα μέσα της δεκαετίας του '50 δημιούργησε σχέδια με την καύση ξύλινων σανίδων, ενώ αργότερα δούλεψε πάνω σε μέταλλα και πλαστικά λιώνοντάς τα με φλόγα οξυγόνου και παραμορφώνοντας τα (Palumbo 2007). Στο έργο του παρατηρείται μία αξιοσημείωτη αντίθεση μεταξύ της φθαρτότητας που αντιπροσωπεύουν τα καθημερινά και εφήμερα υλικά και της ελεγχόμενης κομψότητας με την οποία ο καλλιτέχνης επεμβαίνει σε αυτά (Arnason 1995). Φαίνεται λοιπόν πως αποτελεί πηγή έμπνευσης για αρκετούς μεταγενέστερους καλλιτέχνες που ασχολούνται με εφήμερα υλικά και το ζήτημα της φθαρτότητας ως βασικό άξονα στη δημιουργική τους διαδικασία. Όπως τονίζει η επικεφαλής συντηρήτρια έργων τέχνης του Solomon R. Guggenheim Foundation, Carol Stringari (2015), ο Burri επαναλαμβάνεται ως προς την εικονογραφία και τα μοτίβα του, αλλά επίσης και ως προς συγκεκριμένα υλικά που χρησιμοποιεί επανειλημμένα στο έργο του όπως η βιναβίλ. Η επιμελήτρια Emily Braun (2015) αναφέρει⁵³, πως τα Cretti ως σειρά έργων συνομιλούν με τον αμερικανικό μινιμαλισμό και είναι εμπνευσμένα από το τοπίο της Death Valley στις ΗΠΑ, δημιουργώντας όμως και μία γέφυρα με τους πίνακες των old masters και τα χαρακτηριστικά craquelure τους. Όπως είχε αναφέρει και ο ίδιος ο Burri “Η ιδέα [για τα cretto] προήλθε από εκεί [από την Death Valley] αλλά έπειτα, στον πίνακα, έγινε κάτι άλλο. Ήθελα μόνο να αποδώσω την ενέργεια της επιφάνειας.”⁵⁴.

Το “Cretto Bianco” (αγγλικός τίτλος “White crack”) αποτελείται από acrovinyl σε celotex, έχει διαστάσεις 38,5x52 εκ. και φέρει υπογραφή στο στην πίσω πλευρά (“Burri 58”). Η χρωματική επιφάνεια έχει υπόλευκο χρώμα σε όλη την έκτασή της και ανομοιόμορφα εμφανιζόμενα, που διαφέρουν σε μέγεθος και πυκνότητα craquelure ίδιας μορφολογίας⁵⁵. Η έντονη ανομοιομορφία στην εμφάνισή τους υποδεικνύει την ανομοιόμορφη κατανομή στην ποσότητα του χρωματικού στρώματος στην επιφάνεια γήρανση από τον καλλιτέχνη. Για τη δημιουργία του έργου ο καλλιτέχνης, σε υπόστρωμα από celotex, εφάρμοσε στρώματα από μείγμα καολίνη, ρητίνης, λευκού του ψευδαργύρου και οξικού πολυβινυλίου (polyvinyl acetate)⁵⁶. Το χρωματικό αυτό στρώμα στεγνώνοντας άρχισε να εμφανίζει ρωγματώσεις (craquelure), που ήταν και η τελική πρόθεση του καλλιτέχνη. Δημιουργημένο το 1958

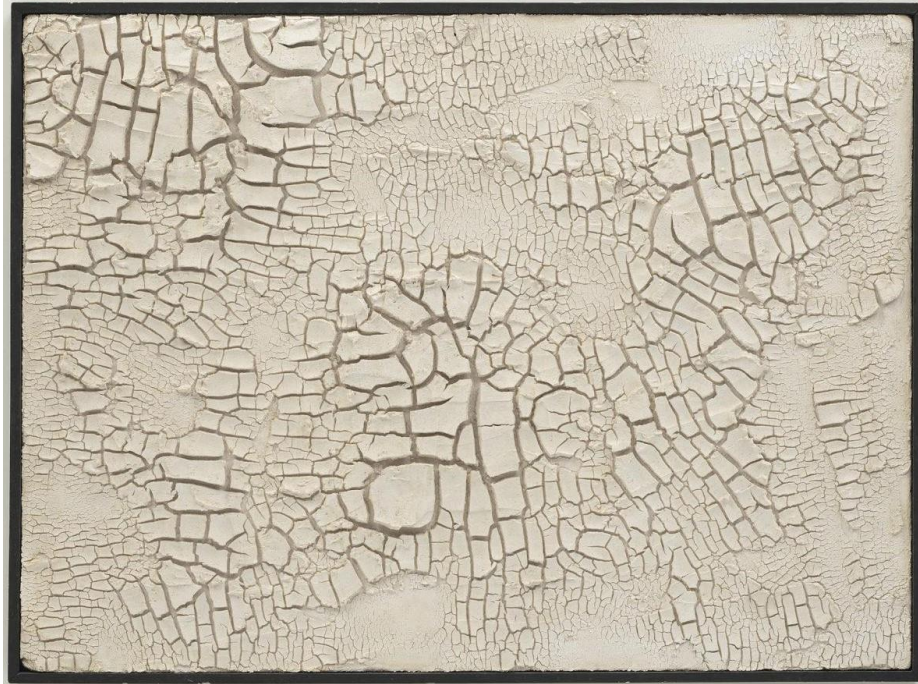
⁵³ στο βιβλίο “Alberto Burri: The trauma of painting” (2015)

⁵⁴ Giuliano Serafini, *Burri: La misura e il fenomeno/The Measure and the Phenomenon* (Milan: Charta, 1999), p. 80.

⁵⁵ Η μορφολογία του *craquelure* είναι ίδια όπου αυτό εμφανίζεται και διαφέρει μόνο στο μέγεθος των επιμέρους φολιδών ανά περιοχή και στην πυκνότητα με την οποία εμφανίζονται. Από το σχήμα τους φαίνεται να είναι *craquelure* γήρανσης του μέσου της χρωματικής επιφάνειας (Bucklow 1997).

⁵⁶ Η τεχνική δημιουργίας του έργου περιγράφεται στον κατάλογο της γκαλερί Lévy Gorvy όπου βρίσκεται το έργο: <https://www.levygorvy.com/happenings/alberto-burri-cretto-bianco/>

αποτελεί ένα από τα πρώτα Cretti στα οποία χρησιμοποιήθηκε από τον καλλιτέχνη αυτή τεχνική (Braun *et. al.* 2015). Ωστόσο έχει διατηρηθεί σε καλή κατάσταση αφού τα υλικά του είναι σύγχρονα και δεν έχει χρησιμοποιηθεί κάποια τεχνική που να έχει δημιουργήσει τάσεις στη δομή του έργου ή ιδιαίτερη παθολογία (Braun *et. al.* 2015).



Εικόνα 2.27: Alberto Burri, “Cretto Bianco”, (1968)

Οι πιθανές μέθοδοι συντήρησης του “Cretto Bianco” δεν θα μπορούσαν φυσικά να συμπεριλαμβάνουν καμία δράση μείωσης του craquelure που θα ακολουθούσαν σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση, όπως για παράδειγμα σε πίνακες ζωγραφικής με υπόστρωμα καμβά ή ξύλου (Knut 1999). Οι εφαρμογές σε αυτή την περίπτωση μπορούν να αφορούν μεθόδους προληπτικής συντήρησης, όπως επιφανειακό καθαρισμό του έργου και μέτρα προστασίας από μηχανικές φθορές κατά την έκθεση, τη μεταφορά και την αποθήκευσή του δεδομένης και της αναγλυφότητας της επιφάνειας που μπορεί να είναι ευαίσθητη στη μεταχείριση.

Η συντηρήτρια C. Stringari, έχοντας αναλάβει την τεκμηρίωση των υλικών και τεχνικών για έναν μεγάλο αριθμό έργων του Alberto Burri το 2015 είχε τονίσει τη σημασία της μη-καταστρεπτικής και καταστρεπτικής δειγματοληψίας και ανάλυσης κάθε έργου: Έχοντας μία ξεκάθαρη εικόνα των υλικών (τα οποία όπως προαναφέρθηκε επαναλαμβάνονται στο έργο του Burri) και των τεχνικών με τις οποίες χρησιμοποιήθηκαν, αποκτάται σημαντικό

υλικό τόσο για την ολοκληρωμένη τεκμηρίωση του έργου, όσο και για την βαθύτερη κατανόηση της δομής του. Επομένως, στην περίπτωση που το έργο χρειαστεί στο μέλλον οποιαδήποτε επέμβαση συντήρησης, οι συντηρητές θα βρίσκονται σε θέση να εφαρμόσουν μεθόδους συμβατές, που θα εναρμονίζονται με το έργο και τα υλικά του, αποφέροντας έτσι το ιδανικότερο δυνατό αποτέλεσμα. Όσον αφορά μία πιο πρακτική προσέγγιση για τη συντήρηση του έργου, πρέπει να αναφερθούν οι προτεινόμενες συνθήκες αποθήκευσης (οι οποίες προτείνονται γενικά για υλικά σαν αυτά του “Cretto Bianco” και είναι: σταθερή RH 40-60%, σκοτεινός και δροσερός χώρος και φωτισμός με χαμηλό UV (Wharton 2018).

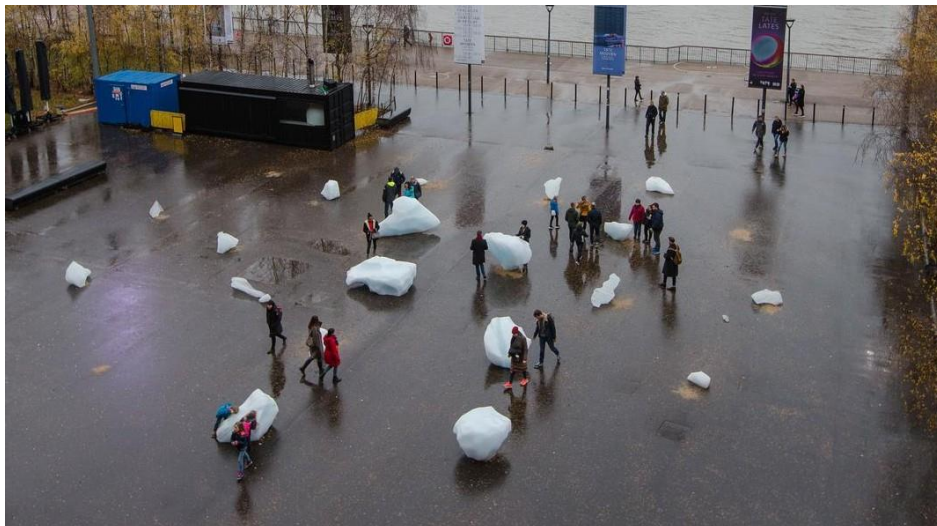
2.10. Olafur Eliasson. “London Ice Watch” (2018), installation

Ο Olafur Eliasson, γεννημένος το 1967 στην Ισλανδία, σπούδασε από το 1989 έως το 1995 στην στη Δανία στη Royal Danish Academy of Fine Arts (Beccaria 2013). Το 1995 μετακόμισε στο Βερολίνο και ίδρυσε το Studio Olafur Eliasson που μέχρι και σήμερα αποτελείται από μία μεγάλη ομάδα από τεχνίτες, αρχιτέκτονες, προγραμματιστές, ακτιβιστές, ερευνητές, ιστορικούς τέχνης, τεχνικούς κ.α. που συμβάλλουν στην υλοποίηση των έργων του (Beccaria 2013). Από το 1997 στο βιογραφικό του υπάρχει μία πληθώρα ατομικών έργων, από εγκαταστάσεις, πίνακες και γλυπτά έως φωτογραφία και φιλμ, που έχουν εκτεθεί σε όλο τον κόσμο. Από το 1998 και μετά έχει δημιουργήσει πολλά έργα σε δημόσιους χώρους. Ως καθηγητής στο Berlin University of the Arts ηγήθηκε το Institute for Spatial Experiments από το 2009 έως το 2014, ένα πενταετές πειραματικό πρόγραμμα. Το 2019 καθορίστηκε πρέσβης Καλής Θέλησης για την ανανεώσιμη ενέργεια και την περιβαλλοντική του δράση από το Πρόγραμμα Ηνωμένων Εθνών για την Ανάπτυξη.

Το London Ice Watch αποτελούνταν από τριάντα κομμάτια πάγου τοποθετημένα σε δύο σημεία του Λονδίνου: 24 κομμάτια τοποθετήθηκαν έξω από την Tate Modern και έξι κομμάτια τοποθετήθηκαν αργότερα έξω από τα ευρωπαϊκά αρχηγεία της Bloomberg. Κάθε κομμάτι ζύγιζε μεταξύ 1,5 και 6 τόνους (Eliasson 2018). Και στις δύο τοποθεσίες τα κομμάτια πάγου τοποθετήθηκαν κυκλικά. Τα κομμάτια αυτά είχαν ακανόνιστα μεγέθη και σχήματα και χρησιμοποιήθηκαν όπως βρέθηκαν να επιπλέουν στη θάλασσα της Γροιλανδίας (Eliasson, Rosing 2015) χωρίς ο καλλιτέχνης να επέμβει μηχανικά σε αυτά. Το κοινό μπορούσε να τα αγγίξει και να ακουμπήσει πάνω τους, να ακούσει τους ήχους που δημιουργούσαν καθώς λιώναν, ακόμα και να τα μυρίσει (Eliasson 2018).



Εικόνα 2.28: Olafur Eliasson. “Ice Watch”. (2014). Bankside. outside Tate Modern. London. 2018



Εικόνα 2.29: Olafur Eliasson, “Ice Watch”, (2014), Bankside, outside Tate Modern, London, 2018

Σε βίντεο-ντοκουμέντο⁵⁷ από την πρώτη μέρα της έκθεσης του Ice Watch (με διαφορετικά κομμάτια πάγου) που πραγματοποιήθηκε στην Κοπεγχάγη το 2014 για να σηματοδοτήσει την πέμπτη Αξιολόγηση της Διακυβερνητικής Επιτροπής των Ηνωμένων Εθνών για την Κλιματική Αλλαγή (IPCC Fifth Assessment Report) ο Eliasson ανέφερε πως το έργο συμβολίζει ένα ρολόι (εξ ου και η τοποθέτηση των κομματιών κυκλικά) αλλά και ένα χώρο (space). Το γεγονός ότι έλιωνε έδινε στο έργο το χαρακτήρα του ρολογιού που μετρά αντίστροφα τον χρόνο. Στο ίδιο βίντεο ο καλλιτέχνης ανέφερε πως ήλπιζε ο πάγος να μην

⁵⁷ Βιντεοσκόπηση από τον Anders Drug Jordan για το Underground Channel, δημοσιευμένη στο Olafur Eliasson net: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>

λιώσει μέσα σε ένα βράδυ και να αντέξει μερικές μέρες, αλλά αμέσως πρόσθεσε πως, φυσικά, γνώριζε το ενδεχόμενο αυτό εξαρχής και ο συνεργάτης του στο project αυτό καθηγητής Minik Thorleif Rosing συμπλήρωσε πως ήθελαν “ένα είδος ρεαλισμού στο έργο”.



Εικόνα 2.30:Olafur Eliasson, “Ice Watch”, (2014), Bankside, outside Tate Modern, London, 2018

Αυτές οι δηλώσεις του ίδιου του καλλιτέχνη και του συνεργάτη του δίνουν το πάτημα για την απάντηση των ερωτημάτων περί συντήρησης του συγκεκριμένου έργου. Γνωρίζοντας τον έντονο συμβολισμό πίσω από το λιώσιμο του πάγου (και άρα του έργου) και έχοντας τα σχόλια του καλλιτέχνη πάνω σε αυτό το γεγονός, είναι εμφανές πως σε αυτή την περίπτωση δε τίθεται θέμα συντήρησης της εγκατάστασης. Εδώ, όπως και στην περίπτωση του Plague dress, ο καλλιτέχνης ναι μεν επιθυμεί το έργο του να αντέξει όσο περισσότερο γίνεται ώστε να είναι προσιτό για το κοινό αλλά δεν έχει σκοπό να επέμβει με κανένα τρόπο στο ρυθμό της φυσικής φθοράς του, καθώς αυτή φέρει και το μήνυμα του έργου.

Όπως και στην land art του Robert Smithson, η μόνη εφικτή μέθοδος “συντήρησης” του έργου είναι αυτή της διατήρησής του μέσα από το φωτογραφικό υλικό και το βίντεο. Στην περίπτωση του Ice Watch ωστόσο θα μπορούσαμε να πούμε πως το έργο διατηρείται και με έναν ακόμα τρόπο: Μέσω της επίδρασης που είχε στο κοινό κατά το διάστημα έκθεσης/ ύπαρξής του. Εάν δηλαδή το έργο κατάφερε να πετύχει το σκοπό που απέβλεπε γι’ αυτό ο καλλιτέχνης, τότε αυτό “διατηρείται” σε ένα βαθμό καθώς διατηρείται η ουσία και το μήνυμά του.

2.11 William Kentridge “Triumphs and Laments” (2016), mural

Ο William Kentridge, γεννημένος το 1955 στη Νότια Αφρική, είναι κινηματογραφιστής, καλλιτέχνης γραφικών τεχνών και θεατρικός ακτιβιστής, με αξιοσημείωτη δράση στις χειροποίητες ζωγραφιές για φιλμ animation που δημιούργησε κατά τη δεκαετία του 1990. Ο Kentridge φοίτησε στο Πανεπιστήμιο του Witwatersrand στο Johannesburg (1973-1976) και στο Johannesburg Arts Foundation (1976-1978). Κατά τις δεκαετίες ‘70 και ‘80 εργάστηκε ως ηθοποιός, σεναριογράφος, σκηνογράφος και θεατρικός σκηνοθέτης και το 1992 ξεκίνησε μία εξελισσόμενη συνεργασία με το HAndspring Puppet Theater στην Cape Town, που περιελάμβανε πολυμεσικές performances (Wainwright 2007).

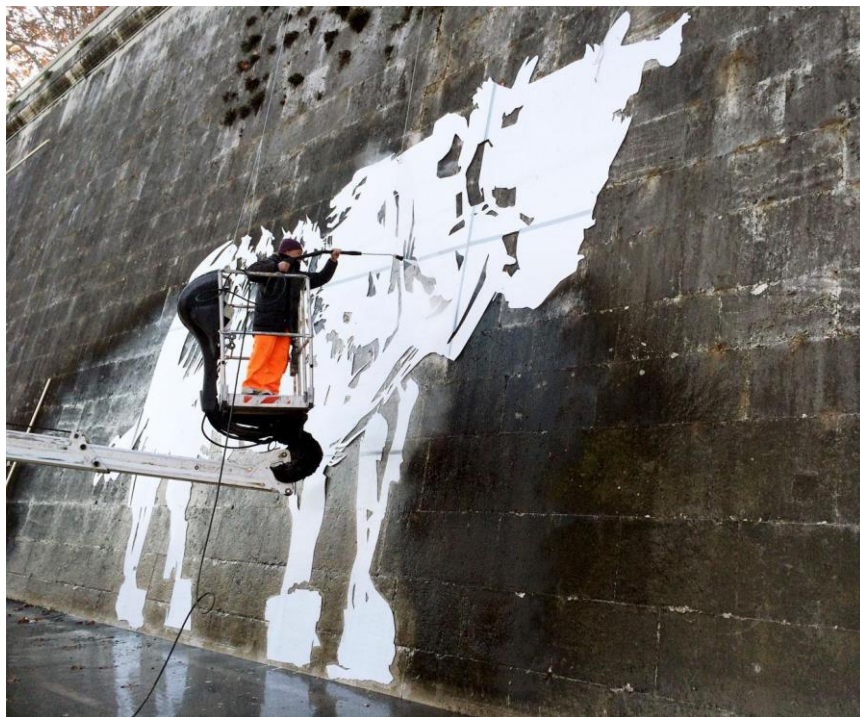
Όπως φαίνεται τόσο από τις σπουδές του όσο και από την μετέπειτα καλλιτεχνική του πορεία, το ενδιαφέρον του Kentridge για τις οπτικές τέχνες συνδέεται άμεσα με το θέατρο και τα χαρακτηριστικά του. Παρά τον πειραματισμό του σε διάφορα καλλιτεχνικά πεδία κεντρικό και χαρακτηριστικό άξονα στο έργο του αποτελούν οι σειρές φιλμ animation μικρού μήκους, τις οποίες για να δημιουργήσει έκανε πρόχειρες ζωγραφιές με κάρβουνο, τις φωτογράφιζε, και στη συνέχεια τις τροποποιούσε ελάχιστα και τις φωτογράφιζε ξανά. Επαναλαμβάνοντας αυτή τη διαδικασία το τελικό αποτέλεσμα ήταν να δίνεται η ψευδαίσθηση της κίνησης των ζωγραφιστών των εικόνων όταν οι φωτογραφίες προβάλλονταν διαδοχικά με γρήγορο ρυθμό. Αργότερα ο Kentridge εγκαθιδρύθηκε ως σημαίνων πρόσωπο των performing arts κυρίως χάρη στην πρωτοποριακή σκηνοθεσία του για τις όπερες “The Nose” (2010) και “Lulu” (2015) Στην ΜΕtropolitan Opera της Νέας Υόρκης και την “Wozzeck” (2017) στο Salzburg Festival (Wainwright 2022).

Το έργο “Triumphs and Laments”, κατασκευασμένο το 2016, πρόκειται για μία ζωοφόρο 80 εικόνων, αποτυπωμένες με συγκεκριμένη σειρά και θέματα από την αρχαιότητα αλλά και νεώτερα, πολιτιστικά και πολιτικά της Ρώμης, συνολικού μήκους 500 μέτρων και ύψους 10 μέτρων δημιουργημένη στο τείχος της όχθης του Τίβερη, μεταξύ των Ponte Sisto και Ponte Mazzini (Krut 2017). Ο τρόπος κατασκευής του έργου ακολούθησε τη μέθοδο των stencil σε συνδυασμό με την αξιοποίηση της υπάρχουσας πατίνας του τείχους: Οι εικόνες που θα αποτυπώνονταν στο τείχος αρχικά σχεδιάζονταν από τον καλλιτέχνη με κάρβουνο και μελάνι σε χαρτί και στη συνέχεια περνούσαν στον υπολογιστή, σε ψηφιακή μορφή, όπου μπορούσαν να σμικρυνθούν και να μεγεθυνθούν. Το αρχείο αυτό στάλθηκε στη συνέχεια σε εργοστάσιο το οποίο κατασκεύασε πλαστικά στένσιλ των εικόνων στην κλίμακα που είχε καθορίσει ο καλλιτέχνης⁵⁸. Τα στένσιλ τοποθετήθηκαν ένα-ένα στο τείχος και σταθεροποιήθηκαν από το συνεργείο καθώς τα κενά που σχημάτισαν τα στένσιλ και η επιφάνεια γύρω από αυτά ψεκάστηκαν με μεγάλη πίεση με νερό που αντλούνταν από τον Τίβερη και το οποίο θερμαινόταν, αφαιρώντας έτσι την πατίνα από βακτήρια και ατμοσφαιρικούς ρύπους του τείχους. Η πίεση, η θερμοκρασία και ο εξοπλισμός με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε το νερό ήταν ελεγχόμενα και προμελετημένα ώστε να μην προκαλέσουν φθορές στην πέτρα (Kentridge 2016). Το τελικό αποτέλεσμα ήταν οι εικόνες των στένσιλ να φαίνονται σκούρες (αποτελούμενες από την πατίνα του τείχους) με “φόντο” την καθαρή πια πέτρα.

⁵⁸ Για παράδειγμα, ένα σχέδιο 40 εκατοστών κατασκευάστηκε σε στένσιλ 10 μέτρων (Kentridge 2016).



Εικόνα 2.31: William Kentridge, “Triumphs and Laments”, στο Lungotevere (Ponte Sisto-Ponte Mazzini) (2016)



Εικόνα 2.32: Τεστ της τεχνικής κατασκευής για το “Triumphs and Laments” στη Ρώμη το 2013

Ο ίδιος ο Kentridge περιγράφοντας το έργο του αναφέρει πως το υλοποίησε έχοντας την επίγνωση πως ύστερα από μερικά χρόνια θα άρχιζε να ξεθωιάζει ώσπου να εξαφανιστεί εντελώς, καθώς η φυσική “γήρανση” (Kentridge 2016) του τείχους θα το κάλυπτε και πάλι με ένα σκούρο στρώμα ατμοσφαιρικών ρύπων και επικαθίσεων, καθώς και graffiti. Θα έμενε

έτσι “το φάντασμα μιας εικόνας και μία ξεθωριασμένη ανάμνηση”⁵⁹. Πράγματι σήμερα δεν υπάρχει καμία φυσική ένδειξη πως το έργο υπήρξε ποτέ σε εκείνη την τοποθεσία, αλλά μπορεί να το παρατηρήσει κανείς (καθώς και την performance που πραγματοποιήθηκε τη μέρα των εγκαινίων του) μέσω φωτογραφικού υλικού και βίντεο. Βλέπουμε λοιπόν πως εδώ, ομοίως με την περίπτωση του “Ice Watch” του Eliasson, ο καλλιτέχνης γνωρίζει εξ αρχής και δέχεται την φθορά του έργου, καθιστώντας την μέρος της εννοιολογίας του. Ωστόσο στην περίπτωση του “Triumphs and Laments” όταν οι αρχές της πόλης συνειδητοποίησαν τη σημαντικότητα του να έχουν ένα έργο του Kentridge και μάλιστα τέτοιων διαστάσεων, θέλησαν να παρέμβουν στη φυσική του φθορά και να το συντηρήσουν, κάτι που αρνήθηκε ο ίδιος ο καλλιτέχνης.

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης και η ίδια η τεχνική υλοποίησης του έργου η οποία αποτελεί μία, από μια άποψη, “αντίστροφη συντήρηση” παραπέμποντας ίσως και στο έργο “Επεισόδια στην Ύλη” της Ρένας Παπασπύρου. Το έργο αυτό του Kentridge έχει δημιουργηθεί από την επιλεκτική αφαίρεση οργανικών και ατμοσφαιρικών επικαθίσεων από έναν ιστορικό τείχος (Rendina 2004), το μέσο δηλαδή του έργου είναι “ο επιλεκτικός καθαρισμός του τείχους”⁶⁰. Έτσι, μπορούμε να πούμε πως η στιγμή της ολοκλήρωσής του ήταν και η στιγμή που άρχισε η φθορά του, με την έναρξη της φυσικής διαδικασίας “επαναφοράς” του τείχους στην προηγούμενη κατάσταση του. Έχουμε λοιπόν, τέλος, ένα έργο του οποίου η εφήμερη φύση όχι μόνο ήταν γνωστή και αποδεκτή από τον καλλιτέχνη αλλά (σε αντίθεση με την τοποθέτηση του Eliasson για το “Ice Watch”) ο καλλιτέχνης δεν θα επιθυμούσε να διατηρηθεί παραπάνω. Με αυτόν τον τρόπο, με αυτόν τον τόσο σύντομο χρόνο ζωής του έργου και την αναπόφευκτη αποδοχή και μαρτυρία της εφημερότητάς του, κατάφερε να μείνει ακόμα πιο έντονα χαραγμένο στη μνήμη όσων το είδαν, καθώς και να διεκδικήσει μία ηχηρή εννοιολογική ερμηνεία που συνδέει άμεσα τη θεματική του με την εφημερότητά του: αυτή της υπενθύμισης της παροδικότητας της νίκης/θριάμβου (“triumph”) και της ήττας/θρήνου (“lament”), σε πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο, που χαρακτηρίζουν την ιστορία της Ρώμης.

⁵⁹ William Kentridge (2016)

⁶⁰ Tom Rankin, <https://tomrankinarchitect.com/william-kentridges-triumphs-and-laments/>

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Συμπεράσματα σχετικά με τις νέες προσεγγίσεις στη συντήρηση σύγχρονων εικαστικών έργων

Η τέχνη (μέχρι και η σύγχρονη τέχνη) αποτελείται από μία ανακύκλωση ιδεών και εκφραστικών μοτίβων που μπορούν να παρερμηνευτούν ως μίμηση (Χαραλαμπίδης 1995). Πρέπει όμως να γίνει κατανοητό πως η τέχνη όπως τη βιώνουμε σήμερα στην ουσία της αποτελείται από ένα μεγάλο εύρος αλυσιδωτών επιδράσεων, από μία εξελικτική πορεία αντίστοιχη - και όπως έχει γίνει εμφανές, παράλληλη - με αυτή της επιστήμης και της τεχνολογίας. Για την κατανόηση της σύγχρονης τέχνης πρέπει να κρατάμε υπόψη μας πως, η τέχνη εν γένει, σε όλη την πορεία της (όπως φάνηκε από το υποκεφάλαιο 1.1.) πρόκειται για μία ακόμα έκφραση του ανθρώπου της κάθε εποχής και των κοινωνικών εξελίξεων που τη χαρακτηρίζουν. Είναι δηλαδή μία έκφραση της αλληλεπίδρασης του ανθρώπου με τον κόσμο. Επομένως και τα μέσα που οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν αποτελούν κατά μία έννοια την ταυτότητα της εποχής (Χαραλαμπίδης 2007), κάτι που αποτελεί βασικό παράγοντα κατά τη μελέτη των έργων με σκοπό τη συντήρησή τους. Τα υλικά και οι τεχνικές έχουν πλέον τη δική τους ξεχωριστή υπόσταση που πυροδοτείται από τη σημειολογία τους και είναι αδιαμφισβήτητα σημαντική και αναγκαία να διατηρηθεί, είτε μέσω της διατήρησης των υλικών αυτών είτε και μέσω της καταστροφής τους (Wharton 2015).

Συχνά το πόσο σημαντικό είναι ένα έργο (βλ. “Ice Watch”) μπορεί να συγγέεται με την επιτακτικότητα για τη συντήρησή του. Ωστόσο μία τέτοια λανθασμένη αντίληψη δεν πρέπει να επικρατεί. Ακόμα κι αν το έργο φέρει σημαντική κοινωνική/πολιτική κ. ά. σημειολογία, πρέπει αυτοί ακριβώς οι κοινωνικοί/πολιτικοί κ. ά. παράγοντες να ληφθούν υπόψη πριν παρθεί οποιαδήποτε απόφαση για τη συντήρησή του, καθώς και το ενδεχόμενο κάποιος από αυτούς να υποβαθμιστεί από μία πιθανή επέμβαση συντήρησης.

Νέα φιλοσοφία στη μεθοδολογία της συντήρησης

Το case study της συντήρησης του “Das Sonnenschiff” του Anselm Kiefer τονίζει την ανάγκη που υπάρχει για τον σχεδιασμό νέων μεθοδολογιών στη συντήρηση που να

ανταποκρίνονται στις ανάγκες των έργων σύγχρονης τέχνης. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των σύγχρονων εικαστικών πρακτικών υπαγορεύουν την αναγκαιότητα για σύγχρονα μεθοδολογικά εργαλεία που να ανταποκρίνονται στην πολυπλοκότητα που συχνά συναντάται στα σύγχρονα έργα. Η εγκαθίδρυση κατάλληλων μεθοδολογιών θα διευκολύνει έτσι και τη μελέτη και ανάλυση ξεχωριστών περιπτώσεων, καθώς και τον στρατηγικό σχεδιασμό των απαραίτητων δράσεων (Ashley-Smith 2017). Μία τέτοια εμπειριστατωμένη διαδικασία μπορεί με τη σειρά της να δώσει και νέες πληροφορίες για την εκάστοτε περίπτωση έργου φέρνοντας στο φως νέα δεδομένα για τον εμπλουτισμό των γνώσεων του συντηρητή και των ικανοτήτων του να ανταπεξέλθει απέναντι σε ιδιαίτερα απαιτητικές περιπτώσεις.

Οι περισσότεροι συντηρητές δέχονται το γεγονός πως οι τεχνικές συντήρησης εξελίσσονται και πως νέες προσεγγίσεις πρέπει εφαρμόζονται όταν πρόκειται για σύγχρονα έργα (Wharton 2015). Οι καλλιτέχνες μπορεί να νοιάζονται πολύ ή και ελάχιστα όσον αφορά την μεταχείριση του έργου τους στο μουσείο, από την εγκατάσταση ως τη συντήρησή του. Όταν όμως το έργο έχει ανάγκη ιδιαίτερες συνθήκες και μεταχείριση, τότε η καταλληλότερη μέθοδος δράσης είναι αυτή που απορρέει από τη συνεργασία καλλιτέχνη και συντηρητή (όταν αυτό είναι εφικτό). Παρότι μία τέτοια αλληλεπίδραση είναι σίγουρα περίπλοκη, αποτελεί ένα βασικό στάδιο προς την κατανόηση του έργου που υπαγορεύει η πολυπλοκότητα της σύγχρονης τέχνης (Davies, Heuman 2004). Η πραγματική πρόκληση βρίσκεται στην εύρεση μιας λύσης από το συντηρητή όπου το έργο διατηρείται χωρίς να παραποιείται η πρόθεση του καλλιτέχνη και χωρίς να αλλοιώνεται η ουσία του, αλλά ούτε και να παραβλέπονται οι βασικές αρχές της συντήρησης. Είναι εμφανές λοιπόν πως στις περιπτώσεις των σύγχρονων έργων τέχνης, οι παραδοσιακές τεχνικές συντήρησης πρέπει να αναθεωρούνται.

Επίσης οι έννοιες ενός σύγχρονου έργου δεν να είναι πάντα ξεκάθαρες με αποτέλεσμα να είναι, για ακόμα μία φορά, αναγκαία η συνεργασία συντηρητή - επιμελητή - καλλιτέχνη για να κατανοηθεί το έργο, να “αποφασίσουμε τί σημαίνει και γιατί”⁶¹. Ωστόσο η κατανόηση του έργου στην ολότητά του δεν είναι πάντα εφικτή μέσω της συζήτησης και της ανταλλαγής απόψεων, όσο καταρτισμένα κι αν είναι τα άτομα που ασχολούνται μαζί του. Γι’ αυτό το λόγο θα ήταν προτιμότερο ο συντηρητής (χωρίς φυσικά να καταδικάζει κάθε θεωρητική προσέγγιση) να λαμβάνει μέρος, ως παρατηρητής, στις διαδικασίες ολοκλήρωσης τους

⁶¹ Danto A. C. “Looking at the future, looking at the present as past”, *Morality Immorality? The Legacy of 20th-century Art*, ed. M. A. Corzo, Getty Conservation Institute (1999), 3-12

έργου, στην εγκατάσταση και απεγκατάστασή του, στη διαδικασία μιας πιθανής performance όπου καλλιτέχνης μεταχειρίζεται το έργο, ακόμα και στην εγκατάστασή του σε έναν διαφορετικό χώρο (για παράδειγμα κατά τον δανεισμό του σε κάποιο μουσείο/γκαλερί). Έτσι, μπορεί να κατανοήσει τη σημασία και τις έννοιες που πρεσβεύει το έργο και που ο ίδιος καλείται να διατηρήσει, μέσω της εμπειρίας και της “αλληλεπίδρασης” που έχει μαζί του (Van de Vall 2009).

Συντήρηση readymade, έργων με οικειοποίηση

Στα readymade και τις ρέπλικες τους, η πρόσληψη του έργου από τον θεατή είναι βασική για την σημασία τους. Οι φυσικές φθορές του έργου που σχετίζονται με τη ροή της πρόσληψης και ερμηνείας του από τον θεατή και που επομένως συμβάλλουν στη σημασία του έργου, πρέπει να λαμβάνονται υπόψη κατά την οργάνωση της μεθοδολογίας συντήρησης. Από την άλλη πλευρά, η αρχική εμφάνιση του έργου είχε τη δική της αξία και οι αλλαγές του χρόνου (ή της μη ακριβούς αναπαραγωγής) την αποκρύπτουν από τον θεατή. Επομένως οποιαδήποτε μέθοδος κι αν ακολουθηθεί για τη συντήρηση ενός readymade έργου πρέπει να εξισορροπεί αυτές τις αξίες και να φέρει το έργο στην κατάσταση που αποδίδει καλύτερα την εννοιολογική μορφή του (Griffith, Moomaw 2004).

Για παράδειγμα, οι απώλειες χρωματικού στρώματος μπορούν να μαρτυρούν ένα μέρος της ιστορίας του έργου και της ζωής του μέσα στο μουσείο. Η αποκατάσταση τους θα επανάφερε το αρχικό χρώμα και την “φρέσκια” εμφάνιση του έργου. Αντίστοιχα και η απώλεια ενός αντικειμένου από το readymade μαρτυρά την ιστορία του στο μουσείο αλλά όχι με τον ίδιο τρόπο όπως η απώλεια χρωματικού στρώματος: Ο θεατής δεν αντιλαμβάνεται την απουσία/απώλεια του αντικειμένου κι έτσι φαίνεται σαν το αντικείμενο αυτό να μην ήταν ποτέ μέρος του έργου. Έτσι, σε αυτή την περίπτωση, προτείνεται (Griffith, Moomaw 2004) να αντικαθίστανται τα αντικείμενα που λείπουν από πιστά αντίγραφα τους τα οποία θα φέρουν διακριτικό που να τα ξεχωρίζει από τα αυθεντικά.

Αφήνοντας τις χρωματικές απώλειες ως έχουν ώστε να είναι μάρτυρες της ιστορικότητας του έργου αλλά αντικαθιστώντας κάποιο αντικείμενο που λείπει αποκαθιστώντας μέρος της αρχικής του εμφάνισης, επιτρέπεται σε κάθε ουσιώδες στοιχείο του έργου να έχει φυσική

παρουσία και όλες οι αξίες του να γίνονται αντιληπτές⁶² χωρίς να επισκιάζουν η μία την άλλη.

Εάν η αντικατάσταση με πιστό αντίγραφο δεν είναι εφικτή, καθώς μπορεί να μην βρεθεί ή κατασκευαστεί αντίγραφο του αντικειμένου, το αρχικό, φθαρμένο αντικείμενο είναι προτιμότερο να παραμένει στο έργο ως έχει, ως μέρος της ιστορίας του. Η φωτογραφική τεκμηρίωση (και γενικά η τεκμηρίωση) των έργων σε τέτοιες περιπτώσεις παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στη συντήρηση: Μέρη του έργου που δεν έχουν καταγραφεί και φωτογραφηθεί, εάν χαθούν ή καταστραφούν θα πάψουν να υπάρχουν, τόσο στη φυσική τους μορφή όσο και αρχειοθετημένα, και θα είναι αδύνατο να αντικατασταθούν.

Έργα οικειοποίησης και Άυλης τέχνης: Φωτογραφική τεκμηρίωση

Η εφήμερη, άυλη και εννοιολογική σύγχρονη τέχνη, αλλά και η τέχνη με οικειοποίηση όπως προαναφέρθηκε, προϋποθέτουν τον επαναπροσδιορισμό των κοινών μεθόδων συντήρησης⁶³. Σε ένα πρώτο στάδιο είναι αναγκαία η κατανόηση του ότι πολλά έργα σήμερα έχουν ως βασικό τους άξονα το χρόνο και πως η παρέμβαση στο χρόνο ζωής τους - παρότι για τον συντηρητή αποτελεί αυτονόητη επιλογή - μπορεί να αποβεί στην πραγματικότητα καταστροφική, όχι για την υλική αλλά για την κONSEΠΤΟΥΑΛΙΣΤΙΚΗ τους υπόσταση. Ωστόσο αυτό δε σημαίνει πως ο ρόλος του συντηρητή καθίσταται δευτερεύων. Ο συντηρητής έργων τέχνης εξακολουθεί να είναι σημαντικός, όχι τόσο για την πρόληψη αλλά για την καταγραφή και λεπτομερή τεκμηρίωση των αλλαγών και φθορών που επέρχονται στο έργο το οποίο προορίζεται, εν τέλει, να καταστραφεί (βλ. “Plague dress”) και παράλληλα για την πρόληψη της φθοράς γειτονικών έργων από αυτό (βλ. “Now the day is over”).

Η ύπαρξη φωτογραφικών τεκμηρίων της αρχικής κατάστασης του έργου είναι πάρα πολύ σημαντική. Η ακριβής αποτύπωση της πρόθεσης του καλλιτέχνη και των πιθανών επεμβάσεων που έχει κάνει ο ίδιος (ή που έχουν γίνει υπό τη δική του επίβλεψη) βοηθά τον συντηρητή στη λήψη κρίσιμων αποφάσεων σχετικά με το αν και πόσο είναι αποδεκτό να επέμβει στο έργο (Dykstra 1996). Στα έργα σύγχρονης τέχνης σπάνια λείπει το φωτογραφικό υλικό της αρχικής τους κατάστασης. Ωστόσο στις περιπτώσεις που δεν υπάρχει επαρκής

⁶² Ο επισκέπτης που έρχεται πρώτη φορά σε επαφή με το έργο μπορεί να οπτικοποιήσει τόσο την ιστορικότητα όσο και την εννοιολογική πληρότητα του

⁶³ Glenn Wharton, “The challenges of Conserving Contemporary Art” στο *Collecting the New*, Princeton University Press (2005)

τεκμηρίωση ο συντηρητής μπορεί να ανατρέξει σε άλλα όμοια έργα της ίδιας περιόδου του καλλιτέχνη προκειμένου μελετώντας τα να διαπιστώσει τα υλικά και τις τεχνικές του καλλιτέχνη, να εντοπίσει πιθανές επεμβάσεις αποκατάστασης από αυτόν κι έτσι να καταλήξει στο εάν και σε τί βαθμό το έργο μπορεί να συντηρηθεί.

Η φωτογραφική τεκμηρίωση αποτελεί σημαντικό υλικό και για την άυλη τέχνη. Σε αυτή την περίπτωση θα μπορούσε να θεωρηθεί ακόμα και ως μία ανορθόδοξη μορφή “συντήρησης” καθώς, μετά την καταστροφή ή τη φυσική αποσύνθεση του έργου, το φωτογραφικό και βιντεοσκοπημένο υλικό είναι η μόνη απόδειξη της ύπαρξής του. Ένα έργο άυλης τέχνης έχει μικρό χρόνο ζωής και η ουσία του βρίσκεται στην εφημερότητα του. Επομένως το ζήτημα της συντήρησής του δεν τίθεται καν, καθώς μία τέτοια ενέργεια θα αλλοίωνε την πρόθεση του καλλιτέχνη. Αυτό δε σημαίνει όμως πως μετά το χρόνο “ζωής” του είναι σαν να μην υπήρξε ποτέ. Έτσι, το φωτογραφικό υλικό της αρχικής του εμφάνισης αλλά και όλων των μετέπειτα καταστάσεών του όπως και η λεπτομερής γραπτή τεκμηρίωση της πορείας του έργου αποτελούν βασικό μέρος της “διατήρησής” του, ακόμα κι όταν αυτό έχει πάψει να υπάρχει φυσικά.

Ο συντηρητής μπορεί να καταγράψει τις αλληλεπιδράσεις του έργου με το περιβάλλον του, τους ρυθμούς αποσύνθεσής του ή των επιμέρους υλικών που το αποτελούν. Ενώ, στην περίπτωση που το έργο εν τέλει καταστραφεί από τον καλλιτέχνη (εάν δηλαδή γίνει με τη μορφή performance), ο συντηρητής μπορεί να καταγράψει αυτή τη διαδικασία, σημειώνοντας τις αντιδράσεις των υλικών και των τμημάτων του έργου στη μηχανική καταπόνηση ή σε οποιαδήποτε άλλη καταστροφική μέθοδο ακολουθεί ο καλλιτέχνης. Η συγκέντρωση αυτού του υλικού συμβάλλει τόσο στην λεπτομερή τεκμηρίωση της συμπεριφοράς του εκάστοτε υλικού και τεχνικών, όσο και στη διασφάλιση τη διατήρησης της ουσίας του έργου η οποία συνεχίζει να ζει ως αρχείο.



Εικόνα 3.1: Anya Gallaccio, “Preserve beauty” (1991-2003)

Αξιοποίηση άλλων τεχνολογικών μέσων για τη διατήρηση Άυλης και Εφήμερης τέχνης: 3D scanning

Οι οπτικο-ακουστικές time-based εγκαταστάσεις μπορούν να ενταχθούν στην κατηγορία της Άυλης τέχνης θέτοντας όμως και το ζήτημα της Αυθεντικότητας. Αποτελούν μορφή άυλης τέχνης καθώς η ουσία τους βρίσκεται στα οπτικο-ακουστικά μέσα, τα οποία είναι άυλα και ταυτόχρονα θέτουν το ζήτημα της Αυθεντικότητας καθώς ο εξοπλισμός, στις περιπτώσεις που δεν έχει επεξεργαστεί από τον καλλιτέχνη, αποτελεί εμπορικό προϊόν μαζικής παραγωγής. Έτσι, αυτά τα έργα παρουσιάζουν πολλές ιδιαιτερότητες στη φύση τους και αποτελώντας ένα νέο εικαστικό είδος, είναι πηγή πολλών ερωτημάτων για τους συντηρητές. Οι time-based media installations δεν υπάγονται σε κάποια γνωστή μεθοδολογία συντήρησης εικαστικών έργων λόγω αυτής της διπλής τους φύσης (Άυλο - μη Αυθεντικό). Ταυτόχρονα όμως θα μπορούσαμε να πούμε πως ποτέ δεν θα υπάρξει μία συγκεκριμένη μεθοδολογία συντήρησής τους καθώς τα μέσα και ο εξοπλισμός ακολουθούν τους ραγδαίους ρυθμούς εξέλιξης της τεχνολογίας και οι καλλιτέχνες δε διστάζουν να τα υιοθετήσουν. Επομένως μπορεί μεν να βρίσκονται ικανοποιητικές μέθοδοι συντήρησης για τα έργα που έχουμε σήμερα στα χέρια μας (και που έχουν δημιουργηθεί με τη γνωστή ως τώρα τεχνολογία που έχουμε οικειοποιηθεί), οφείλουμε δε να αναγνωρίσουμε πως στο άμεσο μέλλον θα βρεθούμε αντιμέτωποι με μέσα εγκαταστάσεων που να απαιτούν μία εντελώς διαφορετική και πρωτότυπη προσέγγιση.

Μία σύγχρονη μέθοδος που φαίνεται πως θα αξιοποιείται ακόμα περισσότερο στο μέλλον για τη συντήρηση έργων τέχνης και που μοιάζει να αρμόζει για τη διατήρηση της Άυλης και Εννοιολογικής τέχνης είναι το σκανάρισμα και η δημιουργία 3D αντιγράφων του κάθε έργου. Το 3D μοντέλο για να δημιουργηθεί χρειάζεται φυσικά χρόνο, τεχνογνωσία και κατάλληλο εξοπλισμό, αποτελεί όμως μία ολοκληρωμένη και σύγχρονη μέθοδο τεκμηρίωσης από την οποία μπορούν να παρθούν άμεσα πολλά στοιχεία για το έργο. Επίσης το 3D μοντέλο μπορεί να αποθηκευτεί σε ψηφιακή μορφή μαζί στο αρχείο με τις πληροφορίες για το έργο ή και να παραχθεί ως αντίγραφο του έργου, το οποίο όμως δεν θα προορίζεται για έκθεση, αλλά για μέσο μελέτης του αυθεντικού έργου. Εάν σκοπός του αρχικού έργου είναι να πάψει να υπάρχει μετά το πέρας ορισμένου χρόνου αυτό οφείλει να γίνει σεβαστό από το συντηρητή, παρά τις δυνατότητες που του παρέχει η σύγχρονη τεχνολογία. Στη σύγχρονη συντήρηση, ο σεβασμός προς τον σκοπό του έργου πρέπει να έρχεται πριν την φυσική του διατήρηση, καθώς δε νοείται ξεριζωμένο από τις έννοιες που φέρει μέσα από τη φθαρτότητά

του. Έτσι απαντάται και το ερώτημα: “πρέπει να δίνεται προτεραιότητα στη διατήρηση της υλικής αντί της εννοιολογικής υπόστασης του έργου;”.

Το 3D σκανάρισμα και η τρισδιάστατη αποτύπωση μπορεί να φανεί ιδιαίτερα χρήσιμη σε περιπτώσεις οπτικο-ακουστικών time-based εγκαταστάσεων όπου μέρος του εξοπλισμού πρόκειται να αντικατασταθεί από νεότερο (βλ. “Suspect device”). Η ύπαρξη της αυθεντικής μορφής του έργου ως αρχειακό υλικό μπορεί να φανεί διαφωτιστική σε μελλοντικές μελέτες που να αφορούν τόσο το έργο του καλλιτέχνη όσο και τους εξοπλισμούς που χρησιμοποιούνταν στο παρελθόν και το πως αντιμετωπίστηκαν ως προς τη συντήρηση.

Για την εφήμερη τέχνη, η αποτύπωση τόσο της αρχικής όσο όμως και των ενδιάμεσων καταστάσεων του έργου έως την ολοκληρωτική καταστροφή του μπορεί να αποτελέσει αδιαμφισβήτητα τεκμήριο της συμπεριφοράς των υλικών. Ταυτόχρονα και το ίδιο το εφήμερο έργο συνεχίζει να υπάρχει μετά την καταστροφή του διατηρώντας έτσι το μήνυμά του.

Έχοντας συγκεντρώσει τεκμηριωμένες πληροφορίες από όλα τα προηγούμενα κεφάλαια, μπορούμε να απαντήσουμε και κάποια από τα ερωτήματα που τέθηκαν στο υποκεφάλαιο 1.3. σχετικά με τη συντήρηση σύγχρονων έργων τέχνη:

Σε ποιο βαθμό πρέπει να υπολογίζεται η πρόθεση του καλλιτέχνη;

Η πρόθεση του καλλιτέχνη εκφράζει τον εννοιολογικό χαρακτήρα του έργου, ο οποίος όπως έχει προαναφερθεί αποτελεί σημαντικό μέρος του έργου ως οντότητα, και επομένως δεν μπορεί να μην ληφθεί υπόψη. Έχει τη βαρύτητα που της δίνεται από τον επιμελητή, ο οποίος έχει μελετήσει τον καλλιτέχνη και το έργο του συνολικά⁶⁴, αλλά και τη βαρύτητα που αποκτά από το εάν ο καλλιτέχνης είναι εν ζωή ή όχι. Ωστόσο, για μία ολοκληρωμένη και ακριβής εικόνα του έργου, και για να μην υπάρχει κίνδυνος παρερμηνείας που μπορεί να προκύψει έχοντας μόνο μία πηγή πληροφόρησης, είναι προτιμότερο πέρα από τη μαρτυρία του καλλιτέχνη να συμπεριλαμβάνονται στην έρευνα του συντηρητή και: η μελέτη των υλικών και της συμπεριφοράς τους σε θεωρητικό⁶⁵ επίπεδο, η φιλοσοφική προσέγγιση⁶⁶ των εννοιών που περιβάλλουν το έργο, καθώς και τη μελέτη περιπτώσεων (case studies) παρόμοιων

⁶⁴ Σε θεωρητικό και εννοιολογικό επίπεδο, βασιζόμενος στην υπάρχουσα βιβλιογραφία και την παρατήρηση της πορείας που καλλιτέχνη και του έργου του μέσα στο χρόνο

⁶⁵ Χωρίς δειγματοληψία ή δοκιμές πάνω στο έργο

⁶⁶ Renée van de Vall, ‘Towards a Theory and Ethics for the Conservation of Contemporary Art’, στο Art D’Aujourd’Hui—Patrimoine de Demain, Conservation et Restauration des Oeuvres Contemporaines, 13es journées d’études de la SFIIC (Paris: Institut National du Patrimoine, 2009), σελ. 51–56.

έργων που έχουν ήδη συντηρηθεί από άλλους φορείς και που μπορούν να αποτελέσουν πηγή χρήσιμων και εμπειρισταωμένων μεθόδων συντήρησης (Wharton 2018).

Πρέπει να επιχειρείται η παράταση της ζωής ενός εφήμερου έργου τέχνης:

Τη στιγμή που η συντήρηση έχει ως στόχο την διατήρηση των έργων για τις μελλοντικές γενιές, πολλά έργα σύγχρονης τέχνης στοχεύουν στο μήνυμα που περνούν στο τώρα αδιαφορώντας για τις συνέπειες (Wharton 2015), για τη γνησιότητα των υλικών, τη φθαρτότητα του έργου, ακόμα και για την ίδια την υλικότητά του. Έτσι, κάποιες φορές είναι ίσως καλύτερα να αφήνεται ο καλλιτέχνης να δημιουργήσει (Dykstra 1996). Η εσκεμμένη εφημερότητα ενός έργου τέχνης αποτελεί μέρος του όσο και τα υλικά από τα οποία αποτελείται. Επομένως, οποιαδήποτε επέμβαση συντήρησης που θα παράτεινε το χρόνο ζωής του έργου πέρα από αυτόν που προέβλεπε ο καλλιτέχνης μπορεί να θεωρηθεί παρεμβατική και λανθασμένη, καθώς αλλοιώνει τόσο εμφανισιακά όσο και εννοιολογικά το έργο. Παρεμβαίνει δηλαδή σε κάθε σκέλος του, παραπάνω από το επιθυμητό. Επανερχόμενοι, ενδεικτικά, τα παραδείγματα του “Ice Watch” και του “Spiral Jetty” αντιλαμβανόμαστε εύκολα τη σημασία της εφημερότητας του έργου, ακόμα κι αν αυτό φέρει σημαντικά μηνύματα που υπό άλλες συνθήκες θα διατηρούνταν ως μαρτυρία μιας εποχής. Ωστόσο, ο μόνος τρόπος για να κατανοήσει ο θεατής πλήρως το εφήμερο έργο είναι με το να γίνει μάρτυρας της εφημερότητάς του, κάτι που είναι εφικτό καθώς πια έχουμε τα μέσα ώστε αυτή να μείνει στην ιστορία, εάν κάτι τέτοιο είναι ζητούμενο.

Σε ποιες περιπτώσεις και σε τί βαθμό μπορούν να παρθούν ρίσκα κατά τη συντήρηση σύγχρονων έργων:

Το ρίσκο, εξ’ ορισμού, περιλαμβάνει έναν βαθμό επικινδυνότητας και την πιθανότητα αποτυχίας. Στον τομέα της συντήρησης έργων τέχνης η πιθανότητα αποτυχίας μιας μεθόδου υπάρχει ακόμα και για την απλούστερη εφαρμογή αφού τα έργα αποτελούν “ζωντανούς” οργανισμούς με περίπλοκες και μοναδικές παθολογίες, υλικά και τεχνικές, καθώς και ιστορικότητα που απαιτεί οξυδέρκεια για την επίτευξη της καταλληλότερης επέμβασης. Στην σύγχρονη τέχνη συχνά δεν υπάρχει ο παράγοντας αυτός της ιστορικότητας, το ρίσκο όμως της συντήρησης παραμένει. Τα σύγχρονα έργα τέχνης συναντάται τόση πρωτοτυπία και αντισυμβατικότητα κατά την καλλιτεχνική δημιουργία, που καθίσταται παράδοξο - αν όχι αδύνατο - να εφαρμοστούν περιορισμένες και “παραδοσιακές” μέθοδοι συντήρησης. Έτσι, το

ρίσκο στην περίπτωση των σύγχρονων έργων όχι μόνο είναι αναπόφευκτο αλλά μπορεί να θεωρηθεί και αναγκαίο (Wharton 2015) στα πλαίσια της επανεξέτασης των μεθόδων συντήρησης και της ανάπτυξης νέων, οι οποίες θα ανταποκρίνονται στη νέα φυσιογνωμία και φιλοσοφία των σύγχρονων έργων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Προβληματισμοί για το μέλλον της συντήρησης - Ερωτήματα προς μελλοντική διερεύνηση

Το μεγαλύτερο ίσως ζήτημα στη σύγχρονη συντήρηση έργων τέχνης είναι αυτό της σύγκρουσης της υπάρχουσας δεοντολογίας με τις πρακτικές ανάγκες των έργων (Wharton 2018). Σε κάποιες περιπτώσεις (βλ. υποκεφάλαιο 1.3. και Κεφάλαιο 3) φαίνεται πως μπορεί να βρεθεί μία μέση λύση, ένα κοινό έδαφος με άξονα τη διατήρηση της “πραγματικής φύσης” του έργου. Δε μπορεί όμως να υποστηριχθεί πως δεν αντιμετωπίζονται ακόμα σοβαρά διλήμματα σε πολλές περιπτώσεις και πως δεν γίνονται λάθος επιλογές κατά τη συντήρηση εξαιτίας της σύγχυσης μεταξύ υλικότητας και εννοιολογίας (βλ. “Εγκιβωτισμένη Καμπάνα”).

Όταν θα έχουν τεθεί - ως ένα βαθμό - οι βάσεις και η δεοντολογία της σύγχρονης συντήρησης, θα εμφανιστούν νέα ερωτήματα και ζητήματα προς διερεύνηση. Ένα στοιχειώδες ζήτημα είναι αυτό της υλικότητας των σύγχρονων έργων και της εξοικείωσης του συντηρητή με κάθε τι νέο που θα έρχεται στα χέρια του. Ένα άλλο, και τώρα πιο

επίκαιρο από ποτέ, είναι το ζήτημα της ανάπτυξης οικολογικής συνείδησης στη συντήρηση, ως προς τις μεθόδους και τα υλικά που χρησιμοποιούνται σήμερα ευρέως και έχουν επικρατήσει από τις παλαιότερες, παραδοσιακές μεθόδους συντήρησης.

Το εύρος των έργων και η ποικιλία καλλιτεχνικών τεχνικών υπαγορεύουν την αναγκαιότητα για ένα αντίστοιχο εύρος στις μεθόδους συντήρησης, μία ελαστικότητα και ποικιλία που θα είναι ικανή να ανταποκριθεί στην πρωτοτυπία του καλλιτέχνη. Ταυτόχρονα όμως παρουσιάζεται επιτακτική και η ανάγκη για ένα νέο, κοινό κώδικα επικοινωνίας στο χώρο της συντήρησης που θα διευκολύνει την ανάπτυξη νέων μεθόδων (Wharton 2015). Μέσω αυτού, συντηρητές από όλο τον κόσμο θα μπορούν να ανταλλάξουν απόψεις και μεθοδολογίες και να δημιουργήσουν μία ηλεκτρονική τράπεζα νέων υλικών, τεχνικών και παθολογιών που συναντιούνται στα σύγχρονα έργα. Εξάλλου, η βασική αξία που παραμένει σταθερή στη συντήρηση είναι αυτή του σεβασμού προς το έργο τέχνης, γεγονός που δεν αφήνει χώρο για ανταγωνισμό αλλά προάγει τη συνεργασία μεταξύ καλλιτεχνών, επιμελητών και συντηρητών, με κοινό στόχο το ιδανικότερο δυνατό αποτέλεσμα.

Στα πλαίσια του ιδανικότερου δυνατού αποτελέσματος εντάσσεται και το ζήτημα του πόσο οικολογικές είναι οι μέθοδοι και τα υλικά που χρησιμοποιούνται στη συντήρηση των σύγχρονων και μη έργων. Καθώς η ευαισθητοποίηση γύρω από τα φλέγοντα περιβαλλοντικά ζητήματα εισχωρεί σε όλο και περισσότερους τομείς, πρέπει και αυτός της συντήρησης να αναθεωρήσει τη χρήση χημικών και τοξικών ουσιών που μεταχειρίζεται (Prati *et. al.* 2018). Στη συντήρηση είναι γνωστό που χρησιμοποιούνται βλαβερές ουσίες, τόσο για το περιβάλλον όσο και για τον ίδιο τον άνθρωπο. Έτσι το σύγχρονο κοινωνικό γίνεσθαι αλλά και η πρόοδος της τεχνολογία δίνουν την ευκαιρία να αναπτυχθούν νέα οικολογικά υλικά και μέθοδοι για τη συντήρηση. Ταυτόχρονα όμως είναι προφανές πως δεν πρέπει να υποβαθμιστεί η αποτελεσματικότητα των υλικών της συντήρησης αλλά πρέπει να αναζητηθούν υλικά και μεθοδολογίες με την καλύτερη δυνατή επίδραση τόσο στο έργο όσο, όμως, και στο περιβάλλον.

Ένα τέτοιο πόνημα είναι κατανοητό πως απαιτεί εκτενείς ερευνητικές διαδικασίες, αναθεώρηση παλαιών μεθοδολογιών και, γενικά, θα αποτελεί μία μακροχρόνια πορεία χωρίς σίγουρα αποτελέσματα. Ταυτόχρονα όμως θα αποτελεί κομβικό σημείο-σταθμό τόσο για τη σύγχρονη ιστορία της συντήρησης όσο και για την πορεία της οικολογίας εν γένει. Βλέπουμε λοιπόν πως ο χώρος της συντήρησης εξακολουθεί να έχει νέα πεδία για να ερευνήσει καθώς πάντα υπάρχει χώρος για βελτίωση στις μεθόδους που εφαρμόζονται. Το ζήτημα αυτό της

οικολογικής φιλοσοφίας στη συντήρησης αποτελεί ένα θέμα που επιδέχεται μεγάλη ανάλυση και εκτενή συζήτηση, αξίζει όμως να αναφερθεί εδώ, έστω και εν συντομία, καθώς αποτελεί παράδειγμα ενός από τους σύγχρονους κλάδους όπου μπορεί να επεκταθεί η συντήρηση. Ακόμα, γεννά και μία διαφορετική, ίσως αντισυμβατική άποψη πάνω στην σύγχρονη συντήρηση: αυτήν πως, ίσως τα σύγχρονα έργα, με το χαρακτηριστικό τους της “μη-συντήρησης”, δίνουν στο συντηρητή το χρόνο και το χώρο να μελετήσουν άλλα ζητήματα, εξίσου σημαντικά, πέρα από τη συντήρηση στην πράξη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα πάνω σε αυτό αποτελεί το γεγονός πως, κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού λόγω covid-19 που πολλοί εκθεσιακοί χώροι έμειναν κλειστοί για μεγάλα χρονικά διαστήματα. Οι συντηρητές είχαν την ευκαιρία να καταγράψουν και να μελετήσουν τις συνθήκες στις αίθουσες και τους ρυθμούς φθοράς των έργων χωρίς τον ανθρώπινο παράγοντα, παίρνοντας ενδιαφέροντα αποτελέσματα που δεν θα ήταν προσβάσιμα υπό κανονικές συνθήκες.

Ένας προβληματισμός που εκφράζεται όλο και συχνότερα τελευταία αφορά τα όρια στο τί θεωρείται τέχνη. Εδώ και αρκετά χρόνια, από την εμφάνιση των πιο αντισυμβατικών και προβοκατόρικων έργων (π. χ. Τα Brillo box του Warhol) δημιουργήθηκε το ερώτημα του εάν υπάρχουν ή και αν θα έπρεπε να υπάρχουν όρια στο τί θεωρείται τέχνη. Το ζήτημα αυτό έχει προκαλέσει πολλά debates ανά τα χρόνια με πολλές διαφορετικές απόψεις να υποστηρίζονται από κάθε πλευρά από κριτικούς τέχνης, καλλιτέχνες αλλά και το κοινό των μουσείων και των γκαλερί. Παρότι όλη αυτή η συζήτηση μπορεί να θεωρηθεί περισσότερο κοινωνικό ζήτημα (αφού η τέχνη καθρεφτίζει την κοινωνία στην οποία δημιουργείται) παρά πρακτικό προβληματισμό του χώρου της τέχνης (εξάλλου, απ’ αυτόν ακριβώς τον χώρο προέρχεται και ότι δεν θεωρείται τέχνη από κάποιους), παίρνει μία ενδιαφέρουσα τροπή ως προς τη συντήρηση των έργων: Το εάν θα έπρεπε να προσλαμβάνεται ως τέχνη οτιδήποτε θεωρεί ο καλλιτέχνης ως τέχνη⁶⁷ μπορεί να μεταφραστεί στη συντήρηση ως “πρέπει να συντηρείται σαν έργο τέχνης οτιδήποτε προωθείται ως τέτοιο;”. Και, κάνοντας ένα βήμα ακόμα, ακολουθείται από το ερώτημα: Υπάρχει κάποια ιεραρχία/αξιοκρατία όταν τα σύγχρονα έργα εισέρχονται στο εργαστήριο συντήρησης, ή ο συντηρητής - όπως ο γιατρός - οφείλει να επικεντρώνεται στην παθολογία και τις ανάγκες των έργων, αφήνοντας στην άκρη την προσωπική του άποψη σχετικά με την πνευματική αξία του έργου;

Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες εξερευνούν μέσα από την τέχνη ζητήματα προσωπικής, πολιτιστικής, φυλετικής και σεξουαλικής ταυτότητας, πολιτικά, ταξικά, κοινωνικά,

⁶⁷ Άποψη που υιοθετήθηκε και υλοποιήθηκε σε ακραίο βαθμό από τον Piero Manzoni

περιβαλλοντικά (Σταγκος, Παππάς 2015) ενώ ακόμα ασκούν κριτική σε επίκαιρα γεγονότα και πρόσωπα, καλύπτοντας έτσι ένα μεγάλο και συνεχώς εναλλασσόμενο⁶⁸ φάσμα θεμάτων. Εκτός αυτών όμως, πολλές φορές επιχειρούν και να επαναπροσδιορίσουν ολοκληρωτικά την ίδια την τέχνη. Παρασυρόμενος από αυτή την πληθώρα πληροφορίας και τη ρευστότητα τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο της σύγχρονης τέχνης, ο συντηρητής (όπως και ο κριτικός και ο επιμελητής) είναι επόμενο να μην βρίσκεται σε θέση να ταξινομήσει αξιοκρατικά τα έργα που συναντά και καλείται να συντηρήσει. Και κάτι τέτοιο δεν του ζητείται. Ακόμα κι αν κάτι τέτοιο ήταν όμως το ζητούμενο, θα προϋπέθετε την αντικειμενικότητα και την προοπτική που αποκτάται μόνο με το πέρασμα του χρόνου. Επομένως πώς μπορεί κανείς, και πόσο μάλλον ο συντηρητής που καλείται να επέμβει στο έργο, να κρίνει την αξία μιας τέχνης που ακόμα εξελίσσεται, που συμβαίνει παράλληλα με τον άνθρωπο και τα ερεθίσματα του;

Παραπάνω έγινε αναφορά στη συλλογή και αρχειοθέτηση στοιχείων για τα νέα υλικά που συναντώνται κατά τη συντήρηση της σύγχρονης τέχνης. Ενώ κάτι τέτοιο θα έχει αδιαμφισβήτητα θετικό αντίκτυπο για την μελλοντική μελέτη⁶⁹, προκύπτει παράλληλα και το ερώτημα εάν μπορεί (και αν ναι, πώς) ο συντηρητής να προετοιμαστεί για την αντιμετώπιση και συντήρηση υλικών που είναι ως τώρα άγνωστα στο χώρο της τέχνης. Είναι βάσιμο (και χρήσιμο) να αρχίσει να μελετά υλικά βάση της πιθανότητας και μόνο να εμφανιστούν κάποια στιγμή στα έργα τέχνης; Και, ακόμα κι αν αυτό είναι εφικτό, τα μελλοντικά αυτά έργα θα χρήζουν συντήρησης ή θα βασίζονται αποκλειστικά στον χειρισμό τους από τον καλλιτέχνη; Έχοντας δει πως η τέχνη ξεπερνά τα όρια του ορισμού της μπορεί και η συντήρηση να ξεπεράσει τα όρια των τυπικών, παραδοσιακών μεθοδολογιών της και να ερευνήσει πιθανότητες και αβάσιμες ως τώρα θεωρίες στο όνομα της πρόληψης; Θα μπορούσε μία τέτοια δράση να θεωρηθεί προληπτική συντήρηση (με μία ευρύτερη ερμηνεία του όρου) ή χάσιμο χρόνου που θα ήταν προτιμότερο να αξιοποιηθεί για τη συντήρηση των έργων που έχουν μπροστά μας, συναναστρεφόμεστε και μπορούμε πρακτικά να μελετήσουμε;

⁶⁸ Ο καλλιτέχνης Robert Irwin, δημιουργός “περιβαλλόντων”, έχει σχολιάσει αυτή την απροσδιοριστία του όρου “τέχνη” λέγοντας: “έχει φτάσει να σημαίνει τόσα πολλά πράγματα, που πλέον δε σημαίνει τίποτε.”

⁶⁹ Με αυτή τη φιλοσοφία δημιουργήθηκε το 2005 το Matters in Media Art, ένα project με σκοπό της επαφή και συνεργασία μεταξύ τριών μουσείων (του MoMA, του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης του San Francisco (SFMOMA) και της Tate) όπου επιχειρήθηκε να δημιουργηθούν κοινές μεθοδολογίες μεταξύ αυτών των φορέων για την καλύτερη φροντίδα και διατήρηση των time-based media έργων. <http://mattersinmediaart.org/>

Όλα αυτά τα ερωτήματα δεν μπορούν φυσικά να απαντηθούν άμεσα και η μελέτη τους χρειάζεται την προοπτική που δίνει ο χρόνος. Ωστόσο περιστρέφονται γύρω από τον άξονα που αποτελεί το συχνότερο, ίσως, ερώτημα που εκφράζεται στο χώρο της συντήρησης και είναι αυτό του εάν ο ρόλος του συντηρητή θα εκλείψει στον τομέα της σύγχρονης τέχνης. Πρόκειται για έναν εύλογο προβληματισμό παρατηρώντας την όλο και μειωμένη φαινομενικά αναγκαιότητα για συντήρηση των σύγχρονων έργων, ιδίως σε σύγκριση με τα έργα προηγούμενων αιώνων που απαιτούν συνεχή έλεγχο και φροντίδα. Ωστόσο το ερώτημα αυτό είναι πολυδιάστατο και δεν μπορεί να απαντηθεί με ένα “ναι” ή ένα “όχι” αλλά ούτε και με μία τεκμηρίωση μερικών σελίδων. Το βασικότερο χαρακτηριστικό της σύγχρονης τέχνης (όπως και οτιδήποτε “σύγχρονου”) είναι πως εξελίσσεται σε πραγματικό χρόνο κι έτσι δεν έχουμε τη δυνατότητα να αποστασιοποιηθούμε και να τη μελετήσουμε όπως θα κάναμε με έναν πίνακα του 18ου ή 19ου αιώνα, του οποίου οι αξίες έχουν σμιλευτεί από το χρόνο και την ιστορία. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τί επιφυλάσσει το μέλλον της σύγχρονης τέχνης για τον συντηρητή κι επομένως δεν είμαστε σε θέση να προβλέψουμε την αναγκαιότητά του στα έργα που δεν έχουν ακόμα δημιουργηθεί (όπως επίσης δεν γνωρίζουμε το χρόνο ζωής κάποιων υλικών, όπως π.χ. κάποια πλαστικά που πολυμερίζονται μετά από κάποια χρόνια..).

Έχουμε δει πως η τέχνη σήμερα χαρακτηρίζεται από συνεχείς πρωτοτυπίες και υπερβάσεις του ίδιου του ορισμού της. Βρίσκεται σε εξέλιξη μία συνεχής εναλλαγή υλικών και επικρατεί μία ρευστότητα τόσο στην ύλη όσο και στον χρόνο (του έργου). Τίποτα από αυτά όμως δεν θα μπορούσε να αποτελέσει έκπληξη, αφού η τέχνη, παντοτινός καθρέφτης των καιρών, μορφοποιείται πάνω στην εποχή στην οποία ανήκει. Από τις αρχές του 20ου αιώνα κι έπειτα η σχέση αυτή τέχνης και επικαιρότητας δεν θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητη, το ίδιο και σήμερα. Και στον χώρο της συντήρησης, λοιπόν, οι προκλήσεις που τώρα καλούμαστε να αντιμετωπίσουμε υπήρξαν ως ένα βαθμό αναμενόμενες, χωρίς αυτό να σημαίνει όμως ότι είχαμε απαντήσεις και μεθοδολογίες έτοιμες να εφαρμοστούν, έχοντας προβλέψει κάθε ανάγκη των σύγχρονων έργων. Ομοίως και σήμερα δεν μπορούμε να προβλέψουμε τί επιφυλάσσει το μέλλον της τέχνης αλλά ούτε και το μέλλον της συντήρησης, αφού η τεχνολογία και η επιστήμη εξελίσσονται με ραγδαίους ρυθμούς και προσφέρουν συνεχώς νέες δυνατότητες. Μπορούμε να συλλέγουμε όσο το δυνατόν περισσότερες πληροφορίες για τα σύγχρονα έργα οι οποίες μπορούν να φανούν χρήσιμες για μελλοντική μελέτη και μπορούμε φυσικά να αξιοποιούμε τα καλύτερα δυνατά διαθέσιμα μέσα για τη συντήρηση. Ακόμα, η βαθιά γνώση της ιστορίας της τέχνης μας εξοπλίζει με διορατικότητα για το μέλλον της, που ωστόσο δεν μπορεί να αποτρέψει την γέννηση όλο και περισσότερων ερωτημάτων

προς διερεύνηση. Η προοπτική που αποκτάται με τον χρόνο ήταν κάτι που θεωρούσαμε δεδομένο όσο η συντήρηση καταπιανόταν με έργα περασμένων αιώνων. Σήμερα, που δεν έχουμε αυτή την πολυτέλεια και ταυτόχρονα καλούμαστε να συντηρήσουμε έργα που πραγματεύονται την φθαρτότητα και το άυλο φαίνεται δύσκολο να καθιερωθεί μία θεωρητική, αρχικά, προσέγγιση που να καλύπτει την σύγχρονη τέχνη στο σύνολό της. Πώς μπορεί ο συντηρητής να μεταχειριστεί την συνεχώς μεταβαλλόμενη φύση ενός εφήμερου έργου και πώς μπορεί να διαχειριστεί τις αντικρουόμενες προθέσεις του καλλιτέχνη και του ιδιοκτήτη για ένα έργο άυλης ή και εννοιολογικής τέχνης; (Marçal 2019)

Ίσως τελικά η συντήρηση της σύγχρονης τέχνης να παράγει περισσότερα ερωτήματα παρά απαντήσεις. Αυτό όμως αποδεικνύει πως συντήρηση και τέχνη εξελίσσονται παράλληλα, ωθώντας η μία την άλλη προς την πιο ολοκληρωμένη, απόλυτη μορφή της (Laurenson 2006), χωρίς καμία να εκλείπει όσο υπάρχει η άλλη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

Arnason, H. H., (2006), *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης*, Επίκεντρο

Ashok R., Perry S., (editors), (2004), *Modern Art, New museums. Contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, ISBN: 0954816900

Ashley-Smith, J., *A Role for Bespoke Codes of Ethics*, ICOM-CC 18th Triennial Conference 2017 Copenhagen, Preprints, Copenhagen, 4–8 September 2017, ed. Janet Bridgland (Paris: International Council of Museums, 2017), https://openheritagescienceblog.files.wordpress.com/2017/09/1901_4_ashleysmith_icomcc_2017.pdf

Beccaria M., (2013), *Olafur Eliasson*, London: Tate Publishing, .

Bignell, V., Fortune, J.,(1984), *Understanding Systems Failure*, Manchester University Press

Brandi, C., *Theory of Restoration*, ed. Giuseppe Basile, transl. Cynthia Rockwell, (2005), Rome: Istituto Centrale Per Il Restauro

Braun, E., Fontanella, M., Strongari, C., (2015), *Alberto Burri: The trauma of painting*, Guggenheim Museum

Chiantore O., Rava A., (2012), *Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute

Chilvers I., Graves-Smith J.,(2009), *Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press

Clavir M., (2002), *Preserving What Is Valued: Museums, Conservation and First Nations*, Vancouver:UBC Press

Corzo, M.A., (editor), (1999), *Morality or Immorality? The Legacy of 20th-Century Art*, J. Paul Getty Trust

Dunlop, I., (1972), *The shock of the New*, American Heritage Press, Νέα Υόρκη, ISBN-10 : 0070182671

Evans, D., (2009), *Appropriation: Documents of Contemporary Art*, Cambridge: MIT Press

Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, (2020), *ENTER ΕΜΣΤ Συλλογή & Ιστορία Ένας σύντομος οδηγός*, ISBN: 978-960-8349-92-6

Freeland C., (2010), *Μα είναι αυτό τέχνη;*, ΠΛΕΘΡΟΝ, ISBN: 9789603481416

Ζαχαρόπουλος Ν., Κοσκινά Κ., Παπαηλιάκης Η., (2009), *PENA ΠΑΠΑΣΠΥΡΟΥ: FLASHBACK*, FUTURA, ISBN: 978-960-6654-86-2

Ζερβός, Σ., (2015), *Συντήρηση και διατήρηση χαρτιού, βιβλίων και αρχειακού υλικού*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://hdl.handle.net/11419/63>

Gombrich, H., E., (2011), *Το Χρονικό της Τέχνης*, ΜΙΕΤ (ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ, ISBN: 9789602501443

Hobbs R., (1981), *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca: Cornell University Press

Hölling, H., B., (2017), *Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art*, Berkeley, CA: University of California Press

Horlock, M., (2002), *Anya Gallacio BEAT*, Tate Publishing

Knut, N., Westphal, C., (1999), *The Restoration of Paintings*, Konemann, ISBN:3895089222

Lane, J. R., (1994), *The making of a Modern Museum: San Francisco Museum of Modern Art*, San Francisco Museum of Modern Art . ISBN: 0918471311

Lange-Berndt, P., (2015), *Materiality*, Whitechapel Gallery, ISBN:9780854882373

Lippard L., (1983), *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York: Pantheon Books

López-Remiro M., (2009), Anselm Kiefer. In *the Guggenheim Museum Bilbao Collection*. Bilbao: Guggenheim Museum Bilbao; Madrid: TF Editore

Myers, W., (2015), *Bio Art Altered Realities*, Thames & Hudson Ltd, 181A High Holborn, London, ISBN 978-0-500-23932-2

Palumbo, P., (2007), *Burri: Una Vita*, Electa, ISBN: 883705930

Plant, S., (1992), *The most radical gesture: The Situationist International in a postmodern age*, London and New York: Routledge, ISBN 9780415062220

Serafini G., (1999), *Burri: La misura e il fenomeno/The Measure and the Phenomenon*, Milan: Charta

Στάγκος, Ν., Παππάς, Α., (2010), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης - Από το Φωβισμό στο Μεταμοντερνισμό*, ΜΙΕΤ (ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ, ISBN: 9789602502532

Stiles K., Selz P., (2012), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* (Second Edition, Revised and Expanded by Kristine Stiles), University of California Press, ISBN: 9780520257184

Χαραλαμπίδης Α., (1994), *Η τέχνη του 20ου αιώνα: Τόμος Ι: 1880-1920*, University Studio Press

Χαραλαμπίδης Α., (2007), *Η τέχνη του 20ου αιώνα: Τόμος ΙΙ: Μεσοπόλεμος*, University Studio Press

Άρθρα

Aden M., (2016), Let's dance like we used to.... A critical intervention on a new trend of Appropriationism, *Kunstchronik*. No. 4: 201

Albano, A., (1998), 'Reflections on painting, alchemy, Nazism: visiting with Anselm Kiefer', *Journal of the American Institute of Conservation* **37**(3)

Anker S., The beginnings and the ends of Bio Art - Bio Art: Life in the Anthropocene, *Artlink Magazine*, (πρόσβαση στο άρθρο: 20/4/22)
<http://www.suzanneanker.com/wp-content/uploads/2014-The-beginnings-and-the-ends-of-Bio-Art-Bio-Art-Life-in-the-Anthropocene-Artlink-Magazine.pdf>

Bucklow S., (1997), Description of craquelure patterns, *Studies in Conservation* Vol.42. No. 3

Danto, A.C., (1999), Looking at the future, looking at the present as past in *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, ed. M.A. Corzo, Getty Conservation Institute

Derrick, M., Dusan, S., Ordonez, E., (1993), Deterioration of Cellulose Nitrate Sculptures Made by Gabo and Pevner, *Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials*, Ottawa: Canadian Conservation Institute

Eastham B., (2015), We can't save Smithsonian's Spiral Jetty, and it would be wrong to try, *APOLLO The International Art Magazine*, (πρόσβαση στο άρθρο στις 14/4/22)
<https://www.apollo-magazine.com/we-cant-save-smithsons-spiral-jetty-and-it-would-be-wrong-to-try/>

Gallaccio A., Dean T., (interview), (2002), Barlic+ A Ship in a Bottle: Anya Gallaccio and Tacita Dean, *Modern Painters*, Vol 15 no 3, 26-29 pp.

Golovchenko M., (2020), Defying Nature: The Challenges of Conserving Organic Contemporary Art, *Atelier*, vol. 1

Green V., Johnson S., J., (2000), Objects Specialty Group Postprints: Proceedings of the Objects Specialty Group Session June 12, 2000 28th Annual Meeting Philadelphia, Pennsylvania, *American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, Vol. 7

Kennedy R., (2009), How to Conserve Art That Lives in a Lake?, *The New York Times*, (πρόσβαση στο άρθρο: 14/4/22) <https://www.nytimes.com/2009/11/18/arts/design/18spiral.html>

Kim K., (2019), Conservation of Media Arts - With the focus on Case study on Nam June Paik's Video Art, *INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art)* (πρόσβαση 31/5/22) <https://incca.org/blog/conservation-media-arts-focus-case-study-nam-june-paik%E2%80%99s-video-art>

Lippard L., Chandler J., (2002), The Dematerialization of Art, *Art International* 12:2, February 1968. (Reprinted in Osborne)

Marçal H., (2019), Contemporary Art Conservation, *Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum*, Tate, (πρόσβαση στο άρθρο 31/5/2022) <https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible/research-approach-conservation>

McGlinchey, C., W., (1993), The Physical Aging of Polymer Materials, *Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials*, Ottawa: Canadian Conservation Institute

Podoroga V., (2003), Notes on Ilya Kabakov' s 'on the total installation', *Third Text*, 17:4, 345-352

Pollitzer R., World Health Organisation, *Plague*, World Health Organisation Monograph Series No. 22, 698 p., ISBN: 9241400226

Prati S., Volpi F., Fontana R., Gallett, P., Giorgini L., Mazzeo R., Mazzocchetti L., Samori C., Sciutto G., Tagliavini E., (2017), Sustainability in art conservation: a novel bio-based organogel for the cleaning of water sensitive works of art, *Pure and Applied Chemistry*, vol. 90, no. 2, 2018, 239-251 pp. <https://doi.org/10.1515/pac-2017-0507>

Puric B., (2016), Remembering Ephemeral Art and All of Its Faces, *Widewalls* (πρόσβαση στην ιστοσελίδα: 2/6/22) <https://www.widewalls.ch/magazine/ephemeral-art-definition-artists>

Ransmayr, C., (2001), The unborn of Anselm Kiefer and the tracts of the heavens, *Anselm Kiefer the Seven Heavens Palaces 1973-2001*, Fondation Beyeler, Basel

Rendina C., Paradisi D., (2004), Le strade di Roma. *Volume primo A-D*. Rome: Newton Compton Editori . ISBN 88-541-0208-3.

Shapiro G., *Spiral Jetty*, *Holt/Smithson Foundation*, November 2019, ISBN: 978-1-952603-02-0 <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty-0>

Shearer, R.R., (2004), Marcel Duchamp's Impossible Bed and the other "not" readymade objects: a possible route of influence from art to science, In *READYMADE - MADE READY: THE TREATMENT OF MARCEL DUCHAMP'S WHY NOT SNEEZE ROSE SÉLAVY?*

Spector N., (2009), Anselm Kiefer, In. *Guggenheim Museum Collection: A to Z*. 3rd rev. ed. New York: Guggenheim Museum

Stringari, C., (2003) Beyond "conservative": the conservator's role in variable media preservation, in *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Solomon R. Guggenheim, 55-59 pp.

Stringari, C., (1999), Installations and problems of preservation, in *Modern Art: How Cares?*, ed. IJ. Hummelen and D. Sillé, ICN/SBMK, Amsterdam

Sturman, S., (1999), Necessary dialogue: the artist as partner on conservation, in *Modern Art: Who Cares?*, ed. I. Hummelen and D. Sillé, Foundation for the Conservation of Modern Art and Netherlands Institute of Cultural Heritage, Amsterdam

Sumpter, H., (2002), Sugar and Sevenoaks at Tate Britain, *Art Newspaper*

Van de Vall, R., (2009), Towards a Theory and Ethics for the Conservation of Contemporary Art, in *Art D'Aujourd'Hui— Patrimoine de Demain, Conservation et Restauration des Oeuvres Contemporaines*, Paris: Institut National du Patrimoine

Wharton, G., (2005), The Challenges of Conserving Contemporary Art, *Research scholar conservation centre of the Institute of Fine Arts and Museum studies New York University*, Princeton University Press

Wharton, G., (2018) Bespoke ethics and moral casuistry in the conservation of contemporary art, *Journal of the Institute of Conservation*, 41:1, 58-70 pp., DOI: 10.1080/19455224.2017.1417141

Ιστότοποι/Έγγραφα σε ιστότοπους

"Anselm Kiefer." (2007) στο *The Permanent Collections of the Guggenheim Museums*. Bilbao: Guggenheim Museum Bilbao
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/anselm-kiefer> (πρόσβαση 24/4/22)

Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, “Ζάφος Ξαγοράρης”, χ.η., <http://www.asfa.gr/zafos-xagorhs> (πρόσβαση 8/5/22)

Annet Gelink Gallery, Anya Gallaccio - Biography, χ.η.,
<https://www.annetgelink.com/artists/8-anya-gallaccio/biography/> (πρόσβαση 17/5/22)

Anna Dumitriu, Plague Dress, χ.η., <https://annadumitriu.co.uk/portfolio/plague-dress/>
(πρόσβαση 17/5/22)

Anna Dumitriu, Biography, χ.η., <https://annadumitriu.co.uk/biography/> (πρόσβαση 21/5/22)

Cornell Law School, “Berne Convention for the protection of literary and artistic works (Paris Text 1971)”, χ.η. , <https://www.law.cornell.edu/treaties/berne/overview.html> (πρόσβαση 20/4/22)

Zafos Xagoraris, Public Sound Installations and Other Works, χ.η., <http://zafosxagoraris.net/>
(πρόσβαση 14/5/22)

Guggenheim Bilbao, “Sun-ship, Anselm Kiefer”, χ.η.,
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/embarcacion-solar> (πρόσβαση 27/4/22)

Hoffman I., (2006), The Visual Artists Rights Act (VARA) of 1990, *Inland Marine Underwriters Association*, <http://www.ivanhoffman.com/vara.html>

International Council of Museums - Conservation Committee, 1984,
<https://icomcc/icom.museum/About/DefinitionOfProfession/> (πρόσβαση 20/4/22)

Jessica Douglas, OCULA, Anya Gallaccio, 2018, <https://ocula.com/artists/anya-gallaccio/>
(πρόσβαση 14/5/22)

Kentridge Studio, Projects - Triumphs and Laments, 2016
<https://www.kentridge.studio/projects/triumphs-and-laments/> (πρόσβαση 16/6/22)

Kentridge Studio, David Krut Workshop, Triumphs and Laments Woodcuts: Mantegna, 2017
<https://www.kentridge.studio/triumphs-and-laments-woodcuts-mantega/> (πρόσβαση 16/6/22)

Lévy Gorvy, “Alberto Burri - Cretto Bianco (White Crack)”, χ.η.,
<https://www.levygorvy.com/happenings/alberto-burri-cretto-bianco/> (πρόσβαση 27/4/22)

Lisa S. Wainwright, Britannica, Robert Smithson, 15/4/2011
<https://www.britannica.com/biography/Robert-Smithson> (πρόσβαση 21/5/22)

Lisa S. Wainwright, Britannica, William Kentridge, 29/1/2019
<https://www.britannica.com/biography/William-Kentridge> (πρόσβαση 16/6/22)

Public Delivery, Olafur Eliasson’s Ice Watch was slowly disappearing, 18/6/2022
<https://publicdelivery.org/olafur-eliasson-ice-watch/> (πρόσβαση 20/6/22)

Ρένα Παπασπύρου, “1979 ΣΤΙΛΠΩΝΟΣ 7 / STILPONOS 7”, χ.η.,
<http://renapapaspyrou.gr/episodes/1979-7.html> (πρόσβαση 25/4/22)

Smithson Holt Foundation, Robert Smithson - Biography, χ.η.,
<https://holtsmithsonfoundation.org/biography-robert-smithson> (πρόσβαση 21/5/22)

Studio Olafur Eliasson, Ice Watch London, χ.η., <https://icewatch.london/> (πρόσβαση 29/4/22)

TATE, Art & Artists - Anya Gallaccio, χ.η.,
<https://www.tate.org.uk/art/artists/anya-gallaccio-2658> (πρόσβαση 17/5/22)

TATE, Art & Artists - Frottage, χ.η., <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage>
(πρόσβαση 1/6/22)

White Cube, Anselm Kiefer, 11/3/2019,
https://whitecube.qi-cms.com/media/file/artist_cv/anselm-kiefer-cv.pdf (πρόσβαση 20/5/22)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1.1 Paul Cezanne, “Woman in a Green Hat (Madame Cezanne)” (1894-1895):
<https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/madame-cezanne-with-green-hat-1892>, used under: Public Domain

Εικόνα 1.2: Henri Matisse, “Portrait of the Artist’s Wife” (1913),
<https://wordpress.org/openverse/image/fa696067-2373-4396-a97a-a192e1320244>, licensed and used under: CC BY-SA 2.0

Εικόνα 1.3: Edvard Munch “The Scream” (1893)
https://en.wikipedia.org/wiki/Expressionism#/media/File:Edvard_Munch,_1893._The_Scream._oil,_tempera_and_pastel_on_cardboard,_91_x_73_cm._National_Gallery_of_Norway.jpg, used under: Public Domain

Εικόνα 1.4: Armand Guillaumin, "Paysage de la Creuse", (1908), στο musées des Beaux-Arts de Limoges, image by Renaud Camus (Απρίλιος 2017), <https://wordpress.org/openverse/image/de2eae6f-8886-418b-8b2b-5628dd0af701>, licensed and used under: CC BY 2.0.

Εικόνα 1.5: Pablo Picasso, "Ma Jolie" στο MoMA, Image by "wallyg", [:https://wordpress.org/openverse/image/6419aa48-1fa5-495c-8204-bceffffc1778](https://wordpress.org/openverse/image/6419aa48-1fa5-495c-8204-bceffffc1778), licensed and used under: CC BY-NC-ND 2.0.

Εικόνα 1.6: Georges Braque, "Woman with Guitar" (1913), image by "independentman", <https://wordpress.org/openverse/image/ca9ddfc9-0e83-4552-91bd-23764e3708d3>, licensed and used under: CC BY 2.0.

Εικόνα 1.7: Pablo Picasso, "Still Life with Chair Caning" (1912), στο Musée Picasso, Paris, image credits: www.PabloPicasso.org

Εικόνα 1.8: Marchel Duchamp, "Bicycle Wheel", στο MoMA, image from "Eneas De Troya", <https://www.flickr.com/photos/eneas/5444625740>, licenced and used under: CC BY 2.0 (To view a copy of this licence, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/?ref=openverse>.)

Εικόνα 1.9: Umberto Boccioni, "Charge of the Lancers", image from Wikimedia Commons [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AUmberto Boccioni - Charge of the Lancers.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AUmberto_Boccioni_-_Charge_of_the_Lancers.jpg), used under Public Domain

Εικόνα 1.10: Vassili Kadinski, "Landscape with Factory Chimney" (1910), στο Solomon R. Guggenheim Museum, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wassily Kandinsky%2C 1910%2C Landscape with Factory Chimney%2C oil on canvas%2C 66.2 x 82 cm%2C Solomon R. Guggenheim Museum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wassily_Kandinsky%2C_1910%2C_Landscape_with_Factory_Chimney%2C_oil_on_canvas%2C_66.2_x_82_cm%2C_Solomon_R._Guggenheim_Museum.jpg), used under Public Domain

Εικόνα 1.11: Max Pechstein, "Two Female Nudes in a Room/ Deux femmes nues" (1909), στο Musée Ludwig, Cologne, image by jean louis mazieres, <https://wordpress.org/openverse/image/03a1b5d3-7893-4daf-911d-63357216d7c7>, licensed and used under CC BY-NC-SA 2.0. To view a copy of this licence, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/?ref=openverse>.

Εικόνα 1.12: Kazimir Malevich, "Black square" (1915), στην Tretyakov Gallery, Moscow, Russia, image by xennex <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/black-square-1915>, used under CC BY-SA 3.0

Εικόνα 1.13: Piet Mondrian, "Composition en rouge, jaune, bleu et noir", (1921), image from Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet Mondriaan, 1921 - Composition en rouge, jaune, bleu et noir.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondriaan,_1921_-_Composition_en_rouge,_jaune,_bleu_et_noir.jpg), used under Public Domain

Εικόνα 1.14: Giorgio de Chirico, "Ariadne", στο Metropolitan Museum of Art, image by "wallyg", <https://wordpress.org/openverse/image/acefb7fa-2690-440d-91e6-f7e43a68da82>, licensed and used under CC BY-NC-ND 2.0. To view a copy of this licence, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/2.0/jp/?ref=openverse>.

Εικόνα 1.15: Max Ernst, “Dada Degas...” (1920-1921). Gouache and ink on printed reproduction mounted on paperboard, used under licence: CC BY 4.0
https://www.researchgate.net/publication/274154549_The_Man_of_these_Infinite_Possibilities_Max_Ernst%27s_Cinematic_Collages/figures?lo=1

Εικόνα 1.16: Hannah Höch, “Cut with the Kitchen Knife” (1919-1920), Photomontage,https://www.researchgate.net/publication/274154549_The_Man_of_these_Infinite_Possibilities_Max_Ernst%27s_Cinematic_Collages/figures?lo=1, used under licence: CC BY 4.0

Εικόνα 1.17: Marcel Duchamp, “*Fountain*” (reproduction), (1917/1964), στο San Francisco Museum of Modern Art, photo by: Dr. Steven Zucker,
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/dada2/a/introduction-to-dada>
used under licence CC BY-NC-SA 2.0)

Εικόνα 1.18: Max Ernst, “L'Ange du foyer ou Le Triomphe du surréalisme” (1937), Paris, France (Private Collection), image credits: © Max Ernst, used under: Fair Use <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/the-angel-of-the-home-or-the-triumph-of-surrealism-1937>

Εικόνα 1.19: André Masson, “*Automatic Drawing*” (1924). Ink on paper, στο Museum of Modern Art, New York, (image uploaded on wikipedia on: 6 October 2017),
https://en.wikipedia.org/wiki/Surrealist_automatism#/media/File:Masson_automatic_drawing.jpg, used under: Fair use

Εικόνα 1.20: Bauhaus Exhibition Poster (1923), image by “iv toran”,uploaded on December 30, 2015,
<https://www.flickr.com/photos/136374633@N04/23768530560/>, used under: Public Domain

Εικόνα 1.21: Joost Schmidt, Mechanical Stage Design, (1925),
<https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus#/media/File:Joost-schmidt-mechanical-stage-design-1925-1926-ink-and-te-mpera-on-paper-64-x-44-cm1.jpg>, used under: Public Domain

Εικόνα 1.22: Theo van Doesberg “Counter-composition VI”, (1925), image released and used under: Creative Commons CC-BY-NC-ND (3.0 Unported)
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/doesburg-counter-composition-vi-t03374>

Εικόνα 1.23: Diego Rivera, “Mexico Today and Tomorrow,” detail featuring Karl Marx, (1935), fresco, στο Palacio Nacional, Mexico City, image from: Wolfgang Sauber, used under licence: CC BY-SA 3.0
<https://smarthistory.org/mexico-diego-rivera-murals-national-palace/>

Εικόνα 1.24: Wols, “The Blue Phantom” (1951), uploaded by “yigruzelti” on: 30 Sep, 2012,
<https://www.wikiart.org/en/wols/the-blue-phantom-1951>, credits: ©Wols, used under: Fair Use

Εικόνα 1.25: Eduardo Paolozzi, “*I was a Rich Man's Plaything*”, (1947), στην Tate Gallery, uploaded by: Tate Gallery: London,

https://en.wikipedia.org/wiki/I_Was_a_Rich_Man%27s_Plaything#/media/File:I_was_a_Rich_Man%27s_Plaything_1947.jpg, used under: Fair use

Εικόνα 1.26: Richard Hamilton, “*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*” image uploaded on 14 Oct. 2019, https://en.wikipedia.org/wiki/Just_what_is_it_that_makes_today%27s_homes_so_different,_so_appealing%3F#/media/File:Hamilton-appealing2.jpg, used under: Fair use

Εικόνα 1.27: Andy Warhol, “Campbells Soup II”, (1969), uploaded by “Micah & Erin”, <https://wordpress.org/openverse/image/a673ae61-0e59-459d-9830-3100e086d040>, licensed and used under: CC BY-NC-SA 2.0. (To view a copy of this licence, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/?ref=openverse>.)

Εικόνα 1.28: Mark Rothko, “No 3”, (1953), uploaded on: 12 Aug 2014 by “yigruzeltit”, <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-3-1953>, ©Mark Rothko, used under: Fair Use

Εικόνα 1.29: Frank Stella, “*Empress of India*”, (1965), στο MoMA, taken on June 17, 2007 by Wally Gobetz, <https://www.flickr.com/photos/wallyg/563117291>, used under: CC BY-NC-ND 2.0

Εικόνα 1.30: Alberto Burri, “Grande Cretto”, (1984-1989), στην Gibellina, taken on 23/9/2012 by Fabio Rinnone, https://en.wikipedia.org/wiki/Land_art#/media/File:Cretto_di_Burri_-_Gibellina.JPG, used under licence: CC BY-SA 3.0

Εικόνα 1.31: Robert Smithson, “Broken Circle”, (1971), taken 28 April 2006 by “Retis”, <https://www.flickr.com/photos/85264217@N04/7873640704/in/photolist-cZLt4W-cZLtOS-aCqnYf-azrz8A-GebvH-9nojHs-6AqA9W-fPAw1R-cq9Uod-WMPgsJ-S8fLpu-S8fLh5-Ov4dz2-5XUmtY-PcA5X-5ZmoD5-8sdZCg-aC0NZW-2egpzPF-e9ouTO-ptaUp6-fPT3NO-fPT4aA-fPT3Vq-fPT4BA-fPT3Ed-avsDxV-avvoSU-fPT42w-avsFoZ-avsGE4-avsG2x-avsHBx-avsGip-avsEia-avvozO-avsH7n-avvn9m-avsJwP-ayvnfG-avsEEX-avsEpc-ayvpAS-avsDHN-ayvnCq-avvoYf-avsFBz-avsDUX-avsEuV-ayvr3W>, used under licence CC BY 2.0

Εικόνα 1.32: Keith Haring at work in the Stedelijk Museum in Amsterdam, 1986, Courtesy: Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Keith_Haring_1986.jpg

Εικόνα 1.33: Andres Serrano, “Piss Christ”, (1987), uploaded: 11 July 2015 [https://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ#/media/File:Piss_Christ_by_Serrano_Andres_\(1987\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ#/media/File:Piss_Christ_by_Serrano_Andres_(1987).jpg), used under: Fair use

Εικόνα 1.34: Marcel Duchamp, “Why Not Sneeze, Rose Selavy?”, στο Philadelphia Museum of Art, taken on: April 2, 2011 by Amanda Watson <https://www.flickr.com/photos/amndw2/5583713203/in/photostream/>, used under licence: CC BY-NC-SA 2.0

Εικόνα 1.35: Walter de Maria, “Vertical earth kilometre” (1977), uploaded: 2 November 2018, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Vertical_Earth_Kilometer#/media/File:Vertikaler_Erdkilometer.jpg, used under licence CC BY-SA 4.0

Εικόνα 1.36: Nam June Paik, “TV Garden”, (1974—1977, reconstructed 2002), taken on January 22, 2022 by Choo Yut Shing, <https://www.flickr.com/photos/25802865@N08/51866837703>, used under licence: CC BY-NC-SA 2.0

Εικόνα 1.37: Joseph Beuys, “Fat Chair”, (1964), uploaded on: 21 Feb, 2011 by “xennex”, <https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/fat-chair-1964-1>, credits: ©Joseph Beuys, used under: Fair Use

Εικόνα 2.1 - 2.4: Πλυα Καβακον, “Το καράβι της ζωής μου”, (1993), στο ΕΜΣΤ, προσωπικό αρχείο (Σοφία Ίριδα Παπαδόδημα), taken on 4/3/22.

Εικόνα 2.5 - 2.6: Anna Dumitriu, “Plague Dress”, (2018), installation view at 6th Guangzhou Triennial at Guangdong Museum of Art, <https://annadumitriu.co.uk/portfolio/plague-dress/>, photo Credits: ©Anna Dumitriu

Εικόνα 2.7: Anselm Kiefer, “Das Sonnenschiff” (Sun-ship), (1984-95), <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/embarcacion-solar>, photo credits: ©Guggenheim Bilbao Museo

Εικόνα 2.8: Anya Gallaccio, “Now the day is over”, (2002), installation view in Tate Britain, taken on 16 September 2002 - 26 January 2003, photo credits: Lehmann Maupin Gallery website: <https://www.lehmannmaupin.com/museums-and-global-exhibitions/tate-britain-london-united-kingdom>

Εικόνα 2.9: Ζάφος Ξαγοράρης, “Εγκιβωτισμένη καμπάνα”, (2003), photo credits: © EMST Athens website: <http://collection.emst.gr/projects/%CE%95%CE%B3%CE%BA%CE%B9%CE%B2%CF%89%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B5%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%BC%CF%80%CE%AC%CE%BD%CE%B5%CF%82/>

Εικόνα 2.10: Ζάφος Ξαγοράρης, “Εγκιβωτισμένη καμπάνα”, (2003) στο ΕΜΣΤ, προσωπικό αρχείο (Σοφία Ίριδα Παπαδόδημα), taken on 16/6/22

Εικόνα 2.11 - 2.12: Ρένα Παπασπύρου, «Επεισόδια στην Ύλη» (Στίλπωνος 7), (1979), προσωπικό αρχείο (Σοφία Ίριδα Παπαδόδημα), taken on 4/3/22

Εικόνα 2.13-2.20: «Στίλπωνος 7» (Επεισόδια στην Ύλη), 1979. Οι διαδοχικές φάσεις της αποτοίχισης στην οδό Στίλπωνος, στο Παγκράτι, photo credits: ©Γιάννης Μίχας: <http://renapapaspyrou.gr/episodes/1979-7.html>

Εικόνες 2.21-2.22: Ρένα Παπασπύρου, «Επεισόδια στην Ύλη» (Στίλπωνος 7), (1979), προσωπικό αρχείο (Σοφία Ίριδα Παπαδόδημα), taken on 4/3/22

Εικόνα 2.23: Μάκης Φάρος, “Υποπτη Συσκευή” (Suspect device), (2007), στο ΕΜΣΤ, προσωπικό αρχείο (Σοφία Ίριδα Παπαδόδημα), taken on 16/6/22

Εικόνα 2.24: Robert Smithson, “Spiral Jetty”, (1970), photo taken on 17 April 2005 by “atop Rozel Point”, https://en.wikipedia.org/wiki/Spiral_Jetty#/media/File:Spiral-jetty-from-rozel-point.png, used under: Public Domain

Εικόνα 2.25: Robert Smithson, “Spiral Jetty”, (1970), photo taken by: George Steinmetz, <https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/robert-smithson-spiral-jetty-site>, credits: © Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation/Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY

Εικόνα 2.26: Robert Smithson, “*Spiral Jetty*”, (1970), photo taken by: Charles Uibel/ Great Salt Lake Photography, <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>, credits: © Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation, licensed by VAGA at ARS, New York

Εικόνα 2.27: Alberto Burri, “*Cretto Bianco*”, (1968),
<https://www.levygorvy.com/happenings/alberto-burri-cretto-bianco/>, credits: © 2018 / Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome

Εικόνα 2.28: Olafur Eliasson, “*Ice Watch*”, (2014), Bankside, outside Tate Modern, London, 2018, photo taken by: Justin Sutcliffe, <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>

Εικόνα 2.29: Olafur Eliasson, “*Ice Watch*”, (2014), Bankside, outside Tate Modern, London, 2018, photo taken by: Charlie Forgham-Bailey, <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>

Εικόνα 2.30: Olafur Eliasson, “*Ice Watch*”, (2014), Bankside, outside Tate Modern, London, 2018, photo taken by: Charlie Forgham-Bailey, <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>

Εικόνα 2.31: William Kentridge, “*Triumphs and Laments*”, στο Lungotevere (Ponte Sisto-Ponte Mazzini), photo by: Sebastiano Luciano, taken on May 2016, <https://www.kentridge.studio/projects/triumphs-and-laments/>

Εικόνα 2.32: Τεστ της τεχνικής κατασκευής για το “*Triumphs and Laments*” στη Ρώμη το 2013, <https://www.kentridge.studio/projects/triumphs-and-laments/> , photo credits: © Kentridge Studio

Εικόνα 3.1: Anya Gallaccio, “*Preserve beauty*” (1991-2003),
<https://amford5.wordpress.com/duncan-of-jordanstone-level-2/semester-2/research/anya-gallaccio/#jp-carousel-752>, photo credits: Alison Ford