



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ  
UNIVERSITY OF WEST ATTICA  
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ &  
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΤΜΗΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ &  
ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η αντισυμβατική χρήση παραδοσιακών υλικών στη σύγχρονη τέχνη.  
Εννοιολογική / Μορφολογική προσέγγιση και προβλήματα -  
προτάσεις συντήρησης.**

«The unconventional use of traditional materials in contemporary art.  
Conceptual / Morphological approach and problems - conservation  
proposals».

Εισηγητές: Λεωνίδας Καραμπίνης, Κωνσταντίνος Χούλης

Ονοματεπώνυμο Σπουδαστριών: Ευαγγελία Αποστόλου, Μαρίνα Μαρία  
Σακελλαρίου

ΑΘΗΝΑ 2022



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ**  
**UNIVERSITY OF WEST ATTICA**  
**ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ &**  
**ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**  
**ΤΜΗΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ &**  
**ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Η αντισυμβατική χρήση παραδοσιακών υλικών στη σύγχρονη τέχνη.**  
**Εννοιολογική / Μορφολογική προσέγγιση και προβλήματα -**  
**προτάσεις συντήρησης.**

«The unconventional use of traditional materials in contemporary art.  
Conceptual / Morphological approach and problems - conservation proposals».

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής συμπεριλαμβανομένων και των Εισηγητών:

Καραμπίνης Λεωνίδα, Χούλης Κωνσταντίνος, Χατζηδάκη Μαρία, Στεφανής Αλέξιος

<b>A/a</b>	<b>ΟΝΟΜΑ ΕΠΩΝΥΜΟ</b>	<b>ΒΑΘΜΙΑΔΑ / ΙΔΙΟΤΗΤΑ</b>	<b>ΨΗΦΙΑΚΗ ΥΠΟΓΡΑΦΗ</b>
1	Λεωνίδα Καραμπίνης	Αναπληρωτής Καθηγητής	
2	Κωνσταντίνος Χούλης	Καθηγητής	
3	Μαρία Χατζηδάκη	Λέκτορας Εφαρμογών	
4	Αλέξιος Στεφανής	Επίκουρος Καθηγητής	

## ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ / ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Οι κάτωθι υπογεγραμμένες **Σακελλαρίου Μαρίνα Μαρία** του **Κωνσταντίνου**, με αριθμό μητρώου **18676069** και **Αποστόλου Ευαγγελία** του **Σωκράτη**, με αριθμό μητρώου **52014019**, φοιτήτριες του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής **Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού** του Τμήματος **Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης**, δηλώνουμε υπεύθυνα ότι:

«Είμαστε συγγραφείς αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχαμε για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες κάναμε 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, βεβαιώνουμε ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από εμάς αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μας, όσο και του Ιδρύματος.

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

Οι Δηλούσες



**Σακελλαρίου Μαρίνα Μαρία**



**Αποστόλου Ευαγγελία**

## Ευχαριστίες

Θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε τους καθηγητές μας κ. Λεωνίδα Καραμπίνη και κ. Κωνσταντίνο Χούλη για τη στήριξη και τη καθοδήγησή τους κατά τη διάρκεια υλοποίησης της πτυχιακής εργασίας.

## Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία ασχολείται με τη μελέτη των υλικών σε σύγχρονα έργα τέχνης, σε διεθνές και εθνικό επίπεδο, με σκοπό να διαπιστωθεί η αντισυμβατική χρήση παραδοσιακών υλικών όπως χαρτί, ξύλο, πέτρα, μέταλλο, γυαλί, κεραμικό, ύφασμα σε σύγχρονα έργα τέχνης. Η μελέτη αυτή ξεκινά χρονολογικά από τα τέλη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι και τις μέρες μας και προσπαθεί να αναδείξει την ανάγκη νέας έκφρασης των σύγχρονων δημιουργών, καταρρίπτοντας τα ήδη αποδεκτά πρότυπα.

Με την ιστορική αναδρομή και τη μελέτη της πορείας των εικαστικών εκφράσεων, θα εξεταστούν ενδελεχώς οι έννοιες των συμβατικών και μη συμβατικών τεχνικών κατασκευής σύγχρονων έργων τέχνης. Συγκεκριμένα, θα γίνει σύντομη αναφορά σε αντιπροσωπευτικούς καλλιτέχνες του προηγούμενου αιώνα με focus σε σύγχρονους καλλιτέχνες, που έχουν χρησιμοποιήσει παραδοσιακά υλικά με αντισυμβατικές τεχνικές/τρόπους σε έργα τους, αλλά και στις βαθύτερες αιτίες που οδήγησαν τις επιλογές τους.

Τέλος, επικεντρώνοντας τις διαπιστώσεις που προέκυψαν από την έρευνα της εργασίας, θα γίνει γενική αναφορά σε προβλήματα που αντιμετωπίζει η επιστήμη της συντήρησης και αποκατάστασης σύγχρονων έργων τέχνης. Η μελέτη ολοκληρώνεται με προβληματισμούς που επιφέρει η χρήση των παραδοσιακών υλικών με αντισυμβατικό τρόπο σε έργα τέχνης, καθώς και η επίδρασή τους κατά τις επεμβάσεις συντήρησης.

### Λέξεις – κλειδιά

Σύγχρονη τέχνη, παραδοσιακά υλικά, αντισυμβατική χρήση, συντήρηση έργων τέχνης, καλλιτεχνικά κινήματα, καλλιτεχνικές προθέσεις

## Abstract

This thesis dealt with the study of materials in contemporary works of art, at an international and national level, with the aim of researching the unconventional use of traditional materials in contemporary works of art. This study begins chronologically from the end of the Second World War to the present day and tries to highlight the need for a new expression of contemporary artists, breaking down the already accepted standards.

With the historical review and the study of the course of artistic expressions, the concepts of conventional and non-conventional techniques of creation of contemporary works of art will be thoroughly examined. Specifically, reference will be made to representative artists from the previous century until today, who have used traditional materials with unconventional techniques in their works, but also to the root causes that led them to their creation.

Finally, focusing on the findings obtained from the research of the thesis, a general reference will be made to problems faced by the science of conservation and restoration of contemporary works of art. The study concludes with concerns regarding the use of traditional materials in an unconventional way in works of art, as well as their effect during conservation interventions.

## Keywords

Contemporary art, traditional materials, unconventional use, art conservation, art movements, artistic intentions

## Περιεχόμενα

Περίληψη	6
Λέξεις – κλειδιά	6
Abstract	7
Keywords	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	11
1.1. Ορισμός της τέχνης και της σύγχρονης τέχνης	11
1.2. Ιστορική αναδρομή της σύγχρονης τέχνης	14
1.3. Οι βασικές πηγές επιρροής της σύγχρονης τέχνης	25
1.4. Η χρήση ορισμένων παραδοσιακών υλικών στα σύγχρονα έργα τέχνης	30
1.5. Η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία και η απελευθέρωση του ψυχισμού του καλλιτέχνη	31
1.6. Το κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον του καλλιτέχνη	34
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ	38
2.1. Χαρακτηριστικά παραδείγματα και μελέτη σύγχρονων έργων τέχνης	38
2.1.1. Λίθος	38
2.1.2. Μέταλλο	45
2.1.3. Γυαλί	49
2.1.4. Κεραμικό	55
2.1.5. Υφασμα	61
2.1.6. Χαρτί	71
2.1.7. Ξύλο	77
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ	87
3.1. Εξέταση των έργων. Τρόποι εξέτασης. Διαπιστώσεις	87
3.2. Χαρακτηριστικά προβλήματα συντήρησης σε σύγχρονα έργα τέχνης με μη συμβατική χρήση παραδοσιακών υλικών	92
3.3. Προτεινόμενες λύσεις. Σκεπτικό και εφαρμογή.	104
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	108
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	111
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	119
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ	119
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ	125
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΥΛΙΚΩΝ	126

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία ασχολείται με έργα σύγχρονης τέχνης από τα τέλη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, σε διεθνές και εθνικό επίπεδο. Ο βασικός πυλώνας της εργασίας είναι η μελέτη των παραδοσιακών υλικών με αντισυμβατική χρήση αλλά και η έρευνα της ανάγκης έκφρασης των σύγχρονων καλλιτεχνών. Στο πλαίσιο αυτό, θα γίνει η συλλογή στοιχείων για κάθε καλλιτέχνη στον οποίο θα γίνει αναφορά χρονολογικά, συγκεντρώνοντας και φωτογραφικό υλικό από έργα τους.

Ιχνηλατώντας τον άνθρωπο από τις πηγές της ιστορίας του και ακόμα πιο πίσω, στους μακρινούς αιώνες της προϊστορίας, τον βρίσκουμε δημιουργό τέχνης. Δεν είναι ωστόσο εξακριβωμένο αν ο προϊστορικός άνθρωπος εκφράστηκε πρώτα με τον λόγο ή με χαραγμένο σχέδιο. Είναι βέβαιο όμως, ότι το χέρι του ανθρώπου δεν είναι λιγότερο αποδοτικό, σαν εκφραστικό όργανο, από την γλώσσα και τον έναρθρο λόγο.

Η πορεία της ιστορίας της τέχνης έχει αποδειξει ότι οι καλλιτέχνες του παρόντος θα βρίσκουν πάντα έναν τρόπο να ξεπερνούν τα όρια της δημιουργίας ενός έργου, είτε με τη χρήση νέων υλικών, είτε με νέες τεχνικές κατασκευής, είτε με νέο εννοιολογικό πλαίσιο. Οι καλλιτέχνες βρίσκονται σε διαρκής μεταβατικότητα δημιουργίας με μεγάλες μορφολογικές διακυμάνσεις. Παρόλη τη καινοτομία που επιφέρει αυτό το γεγονός στον χώρο της τέχνης, από τον εικοστό αιώνα και μετά εμφανίζονται πολλές νέες προκλήσεις για τους σημερινούς συντηρητές που επιφορτίστηκαν με τη διατήρηση της σύγχρονης τέχνης.

Τα σύγχρονα έργα, αποτελούν μια πρόκληση για τους συντηρητές, λόγω της πολύπλοκης σύνθεσής τους. Το γεγονός αυτό οφείλεται στην έλλειψη ερευνητικών δεδομένων, καθώς η μελέτη τους ξεκίνησε σταδιακά μόλις από τον προηγούμενο αιώνα.

Στην έρευνα αυτή, γίνεται μια προσπάθεια διατύπωσης της διασύνδεσης των παραδοσιακών υλικών με τη πρωτοπορία του καλλιτεχνικού έργου. Διερευνώντας τα μοντέρνα κινήματα κατά τα μέσα του εικοστού αιώνα, θα γίνει αναζήτηση των πηγών



ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ Ε., ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ Μ., «Η αντισυμβατική χρήση παραδοσιακών υλικών στη σύγχρονη τέχνη.  
Έννοιολογική/Μορφολογική προσέγγιση και προβλήματα - προτάσεις συντήρησης».

έμπνευσης των σύγχρονων δημιουργών στη προσπάθεια ανεξαρτητοποίησής τους από  
τα μέχρι τότε πρότυπα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

### 1.1. Ορισμός της τέχνης και της σύγχρονης τέχνης

«Αρχή σοφίας η των ονομάτων επίσκεψις», έλεγε ο Αρχαίος Έλληνας φιλόσοφος Αντισθένης (444 π.Χ., Αθήνα) και αν υιοθετούσαμε την ανωτέρω ρήση θα είχαμε αποφύγει πλήθος αποπροσανατολιστικών παρερμηνειών. Δεν υποστηρίζουμε την πιστή ακολουθία των αρχικών σημασιών των λέξεων, αλλά τουλάχιστον ας παρακολουθούμε τις αλλαγές που σημειώθηκαν στο αρχικό τους νόημα, κατανοώντας το πώς και το γιατί.

Ένα από τα «θύματα» είναι η λέξη «τέχνη» στα Ελληνικά, ομοίως η γαλλοαγγλική «art». Από τον 18<sup>ο</sup> με 19<sup>ο</sup> αιώνα χρησιμοποιείται αυτή η λέξη με διαφορετική σημασία απ' ότι στους προηγούμενους τουλάχιστον 25 αιώνες, υπεισέρχεται και στα λεξικά η διαφορετικής σημασίας λέξη «τεχνική». Στα Ελληνικά, από εποχής Ομήρου (9ος αιώνας, Χίος), η «τέχνη» προέρχεται εκ του «τίκτω» και σημαίνει την ευφυΐα-και την επιδεξιότητα στην εργασία ή επιτηδειότητα στο χέρι. Στον Όμηρο λεγόταν για τον ναυπηγό, για τον μάντη στον Αισχύλο (525 π.Χ., Αθήνα) και στον Σοφοκλή (496 π.Χ., Κολωνός). Χρησιμοποιήθηκε και με αρνητική σημασία, δηλώνοντας την πανουργία, ως «δολίη τέχνη». Ομοίως η λέξη «art» προήλθε από το λατινικό «ars» που σήμαινε επιδεξιότητα και τρόπο –δηλ. επιτηδειότητα (manière), καθώς και επάγγελμα (métier). Επίσης και η αντίστοιχη γερμανική λέξη «Kunst» φαίνεται να προέρχεται από το «können» που σημαίνει «μπορώ», με τη σημασία της κατοχής γνώσεως και δεξιοτεχνίας - επιτηδειότητας.

Την πρωτοκαθεδρία στην κοινωνική εκτίμηση στην αρχαία Ελλάδα είχαν οι «ελεύθερες τέχνες». Αυτές οι τέχνες, που αποτελούσαν από την Ελλάδα μέχρι και τον μεσαίωνα το πρόγραμμα παιδείας των νέων, ήταν η Γραμματική, η Διαλεκτική, η Ρητορική, η Αριθμητική, η Γεωμετρία, η Αστρονομία και η Μουσική. Στις «ελεύθερες τέχνες» ανήκαν και όσες σχετίζονταν με αυτές, όπως η φιλοσοφία, η ποίηση και όποιες θεωρούσε κανείς κάθε φορά ως σχετιζόμενες. Ο φιλόσοφος Πλάτων (427 π.Χ. - 347 π.Χ., Αθήνα), συνιστούσε να προφυλάσσουμε τα παιδιά από τους τραγικούς ποιητές, γιατί αυτοί δεν προσφέρουν παρά ατελή μίμηση των προτύπων ιδεών, θεωρούσε δε την

Αρχιτεκτονική ως υψηλότερη τέχνη, διότι κατασκεύαζε με γνώση, δηλαδή συνδεόταν με τα μαθηματικά. Σε αντίθεση, ο επιστήμονας και φιλόσοφος Αριστοτέλης (384 π.Χ., Μακεδονία) δεν συμφωνούσε με τις επιφυλάξεις του δασκάλου του, θεωρώντας ακριβέστατες τέχνες –δηλαδή μαθηματικά ελεγχόμενες- τη ζωγραφική και την «ανδριαντοποιία». Στον μεσαίωνα αυτές οι «ελεύθερες τέχνες» χωρίστηκαν στο Trivium με τις τρεις ανωτέρω γλωσσικές επιστήμες και στο Quadrivium με τις ανωτέρω τέσσερις μαθηματικές επιστήμες. Μόλις στην Αναγέννηση<sup>1</sup> η ζωγραφική, μετά τις σκέψεις του φιλόσοφου και καλλιτέχνη Alberti (1404-1472, Ιταλία) και του πολυμαθή Leonardo (1452-1519, Ιταλία), έγινε αποδεκτή ως ανήκουσα και αυτή στις «ελεύθερες τέχνες», καθ' όσον προϋποθέτει σύνθετες επιστημονικές γνώσεις (Χιωτίνης, 2018).

Αναφερόμενοι στην τέχνη, ο Σαίξπηρ στον Άμλετ<sup>2</sup> και ο Σωκράτης (470-399 Αθήνα) υποστηρίζουν -ο πρώτος εγκωμιαστικά, ο δεύτερος, επιτιμητικά- ότι είναι καθρέφτης της φύσης. Όπως συμβαίνει και με πολλές διχογνωμίες που έχουν να κάνουν με αντιλήψεις σχετικές με τα πράγματα, έτσι και αυτή έχει μια πραγματική βάση. Ο Σωκράτης θεωρούσε ότι οι καθρέφτες δεν αντανακλούσαν τίποτα περισσότερο από αυτό που μπορούμε ήδη να δούμε. Συνεπώς, η τέχνη, εφόσον μοιάζει με καθρέφτη, παράγει άσκοπα ακριβή αντίγραφα της φαινομενικής όψης των πραγμάτων και δεν έχει καμία γνωστική πραγματικότητα. Ο Άμλετ, με μεγαλύτερη οξυδέρκεια, αναγνώριζε ένα σημαντικό χαρακτηριστικό των αντανακλαστικών επιφανειών, ότι δηλαδή μας δείχνουν αυτό που δεν θα μπορούσαμε να διακρίνουμε διαφορετικά -το ίδιο μας το πρόσωπο και τη μορφή μας-, και έτσι η τέχνη, εφόσον μοιάζει με καθρέφτη, μας αποκαλύπτει στον ίδιο μας τον εαυτό, και συνεπώς έχει, εντέλει, ακόμα και με σοκρατικά κριτήρια, μια σχετική γνωστική χρησιμότητα (Πούλος, 2013).

Από τον 18<sup>ο</sup> όμως αιώνα και εξής, ο όρος «τέχνη» άρχισε να σημαίνει αποκλειστικά τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη μουσική, το θέατρο και ότι άλλο εμείς σήμερα αποκαλούμε

---

<sup>1</sup> Αναγέννηση ονομάζεται η περίοδος 200 περίπου χρόνων, από τον 14ο αιώνα ως τον 16ο αιώνα, κατά την οποία τα γράμματα, οι επιστήμες και οι τέχνες σημείωσαν πρωτοφανή άνθηση στην Ευρώπη. Ο όρος Αναγέννηση χρησιμοποιείται κάθε φορά που στην πορεία της πολιτιστικής ιστορίας παρατηρείται μια συνειδητή αναβίωση στοιχείων από την κλασική αρχαιότητα. Αναγέννηση είναι κάθε περίοδος πολιτιστικής ακμής που ακολουθεί μια περίοδο πολιτιστικής ύφεσης (Ρουμπέκα Κ., 2009). (<http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/677-renaissance>).

<sup>2</sup> Ουίλιαμ Σαίξπηρ (1564-1616, Αγγλία), Άμλετ, 3η πράξη, 4η σκηνή.

τέχνη, όπου βεβαίως και εδώ παρουσιάζονται διχογνωμίες. Η γιαγιά μας, π.χ., όταν έλεγε «μάθε τέχνη κι' άστηνε» δεν εννοούσε μάθε ζωγραφική ή κεραμοποιία. Εν πάση περιπτώσει, σημασία δεν έχει τόσο η αλλαγή σημαινομένου της λέξης «τέχνη». Σημασία όμως έχει πως αν μελετούσαμε σε βάθος γιατί οι Έλληνες έδιναν μεγαλύτερο κύρος στις «ελεύθερες τέχνες» και αν διερωτώμεθα γιατί οι άλλες αποκτούσαν κύρος στο βαθμό που συνδέονταν με αυτές, δεν θα χανόμαστε σήμερα σε ένα χάος θεωριών και ερμηνειών. Αυτό το χάος μας αποπροσανατολίζει από τους σκοπούς όλων των περασμένων μορφών τέχνης, αλλά και της σημερινής «τέχνης», που δεν έχει πάψει να αναζητά λόγο ύπαρξης.

Αν δούμε λοιπόν αρχικώς το λόγο ύπαρξης και ιδιαίτερου κύρους των τεχνών λόγου – ρητορική, γραμματική, διαλεκτική - και των ευθέως συνδεδεμένων με αυτές ποίηση και φιλοσοφία και μαθηματικών τεχνών – αριθμητική, γεωμετρία, αστρονομία, μουσική- και εξετάσουμε τους στόχους αυτών των επιστημών, θα δούμε πως κύριος στόχος των, υπήρξε η ερμηνεία του Κόσμου και η ενίσχυση της παρουσίας του ανθρώπου μέσα σε αυτόν, με την πρόσδοση σε αυτόν υπαρξιακής θέσης και ρόλου. Η αναζήτηση υπαρξιακού ρόλου, εμφανίστηκε αρχικά ως αντιεντροπική δράση του ανθρώπου απέναντι στον χώρο που βρέθηκε να ζει, με τις πρώτες προσπάθειες επιβολής του προς αυτόν δια της μαγείας και της επίκλησης συνδιαλλαγής του με ανώτερες δυνάμεις, στη συνέχεια αναζήτησης κεντρικού κοσμικού ρόλου δια της διανοίας του. Οι μορφές που σήμερα αποκαλούμε «τέχνη», δεν ήταν παρά οι αισθητικοποιήσεις αυτών των προσπαθειών του – εξ' ου και η «αισθητική» όπως πρωτοεμφανίστηκε ως όρος/κλάδος της φιλοσοφίας, στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα από τον θεολόγο και φιλόσοφο Α. Baumgarten (1714-1762, Γερμανία). Αυτή η «αισθητική» είχε ως στόχο την «ενοποίηση σε συστηματική επιστήμη των κανόνων του κάλλους», όπως έλεγε ο ίδιος, με κυριότερη την υποστήριξη πως το «κάλλος» έχει γνωστική διάσταση ή αλλιώς πως το «κάλλος» είναι η αισθητή μορφή της Αλήθειας (Χιωτίνης Ν., 2018).

«Σύγχρονη» τέχνη θεωρείται η τέχνη που έχει απομακρυνθεί από το “παραδοσιακό” που κατέκτησαν οι καλλιτέχνες του παρελθόντος και πειραματίζεται με μία νέα προσέγγιση έκφρασης (Gombrich, 1994).

Υποδηλώνει και μια ειδολογική κατάταξη, την ιδιαίτερη μορφολογία της τέχνης των τελών του εικοστού και του τρέχοντος εικοστού πρώτου αιώνα με τα γνωρίσματα που συνδέουν τα σύγχρονα έργα τέχνης μεταξύ τους. Αυτό δεν σημαίνει ότι τα έργα σύγχρονης τέχνης μοιάζουν. Κάθε άλλο μάλιστα. Γι' αυτό και είναι πάντοτε μια μεγάλη πρόκληση να "βρεις τις ομοιότητες" στην μεταμοντέρνα και στη σύγχρονη τέχνη. Ενδεχομένως η έντονη ποικιλομορφία είναι και η αιτία που ο θεωρητικός λόγος ανθεί στις μέρες μας, στην προσπάθεια να περιορίσει την πολυμορφική ταυτότητα της τέχνης και να διευκολύνει την κατανόησή της.

Ο κριτικός τέχνης Danto A. (1924-2013, ΗΠΑ) διαπίστωσε την ισχυρή διαφορά μεταξύ του μοντέρνου και του σύγχρονου που έγινε φανερή το 1980 ενώ ο επίσης ιστορικός τέχνης Belting (1935, Γερμανία) θεωρεί ότι η παγκοσμιοποιημένη τέχνη γεννήθηκε το 1989. Η μετατόπιση ή διαφορά αυτή από το μοντέρνο στο σύγχρονο δεν είναι επίσης εμφανής ούτε αποκτά ιστορική σημασία στα μεγάλα μουσεία (MoMA, Tate Modern, Pinakothek der Moderne, Moderna Museet, Guggenheim), όπου επικρατεί μια ηθελημένη συμβίωση, συνέχεια, σύνθεση ή κατά άλλους σύγχυση (Τσιγκόγλου, 2013).

## 1.2. Ιστορική αναδρομή της σύγχρονης τέχνης

Ύστερα από το 1945, όταν πια τελείωσε ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος<sup>3</sup>, άλλαξαν πολλές οπτικές όσον αφορά τη τέχνη. Δεν θα μπορούσε άλλωστε ένα τόσο συντριπτικό γεγονός παγκοσμίου επιπέδου να μην την έχει διαμορφώσει. Συγκεκριμένα, η μεταπολεμική τέχνη αντιπροσωπεύει πλέον κάτι εντελώς πρωτόγνωρο για το θεατή. Οι ρίζες άνθισης αυτής της καινούριας κατηγορίας, βρίσκονται στις αρχές του 20ου αιώνα, με την εμφάνιση του κινήματος του Μοντερνισμού. Με την σύγχρονη τέχνη οι καλλιτέχνες ξεκίνησαν να αναζητούν την μοναδικότητά τους προσπαθώντας να την εκφράσουν στο ίδιο το έργο τους, ενώ παράλληλα εξερευνούν τον κόσμο της εξελισσόμενης τεχνολογίας και πειραματίζονται (Lucie-Smith, 1992). Για πρώτη φορά το βλέμμα του θεατή θα στραφεί στην προσωπικότητα του καλλιτέχνη παρά στο δημιούργημά του (Lucie-Smith, 1992).

---

<sup>3</sup> Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος ήταν παγκοσμίου κλίμακας πόλεμος που ξεκίνησε το 1939 έως το 1945 (Δρογίδης Δ., 1997, pp. 493).

Η ημερομηνία έναρξης της περιόδου της σύγχρονης τέχνης στον καλλιτεχνικό χώρο δεν είναι σαφής, καθώς πολλές θεωρούνται ορόσημα. Μία από αυτές είναι όταν ο ζωγράφος Edouard Manet (1832-1883, Γαλλία) παρουσίασε για πρώτη φορά το 1863 το έργο του “*Πρόγευμα στη χλόη*” (*Εικ. 1*), στην «Έκθεση των απορριφθέντων», Salon de Refuses, στο Παρίσι (Arnason, 1995). Σαλόν/Salon ονομαζόταν η επίσημη ετήσια έκθεση της Γαλλίας, όπου παρουσιάζονταν τα έργα των γάλλων καλλιτεχνών αφού περνούσαν από κριτική επιτροπή. Το όνομα του Σαλόν το οφείλει στο μεγάλο σαλόνι του Απόλλωνα στο Λούβρο, όπου τον 17ο αιώνα γινόταν η ετήσια έκθεση. Το να γίνεις δεκτός στο Σαλόν ισοδυναμούσε με καθιέρωση. Το 1863 ήταν τόσο μεγάλος ο αριθμός των απορριφθέντων από την κριτική επιτροπή και τόσα πολλά τα παράπονα που ο Ναπολέων ο Γ΄ αποφάσισε να εκθέσει τα αποκλεισμένα έργα σε μια παράλληλη έκθεση που ονομαζόταν «Σαλόνι των απορριφθέντων», το οποίο θεωρείται σταθμός, γιατί έκανε το κοινό να συνειδητοποιήσει τη γένεση μιας νέας τέχνης που δεν ήταν ακόμη έτοιμο να τη δεχτεί, λόγω αισθητικής απόστασης του δικού του γούστου από το γούστο που εξέφραζε η νέα τέχνη (Λαμπράκη-Πλάκα, 2002).





Εικόνα 1: Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863. Λάδι σε καμβά, 207,0 x 265,0 cm., Musée d'Orsay, Paris. Πηγή: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-dejeuner-sur-lherbe-904>.

Υπάρχουν όμως και παλαιότερες ημερομηνίες όπως το 1855, όταν ο ζωγράφος Gustave Courbet (1819-1877, Γαλλία) κατασκεύασε ένα περίπτερο για να εκθέσει το *Ατελιέ* (Εικ. 2).



Εικόνα 2: Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre*, 1854-1855. Λάδι σε καμβά, 361 x 598 cm., Musée d'Orsay, Paris. Πηγή: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/latelier-du-peintre-927>.

ή ακόμη το 1784, όταν ο Jacques-Louis David (1748-1825, Γαλλία) δημιούργησε το “*Όρκος των Ορατίων*” (Εικ. 3), αρχίζοντας την εξάπλωση του νεοκλασικού κινήματος<sup>4</sup> στην Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες (Arnason, 1995).

<sup>4</sup> Ο όρος πολλές φορές χρησιμοποιείται αντί του κλασικισμού που χαρακτηρίζονται στην ιστορία της τέχνης δύο περίοδοι, η πρώτη αφορά μια τάση της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής κατά τα μέσα του 16ου αιώνα και τα χαρακτηριστικά του είναι η συσχέτιση με τα πρότυπα της αρχαιότητας, κυρίως ρωμαϊκά, η εμμονή με την καθαρότητα και αυστηρότητα της διάρθρωσης, λιτότητα στην διακόσμηση, μνημειακή ηρεμία και ισορροπία των αναλογιών. Στην δεύτερη περίπτωση ο κλασικισμός εμφανίζεται μεταξύ 1770-1830, πρόκειται για μια απότομη αλλαγή κατεύθυνσης της ευρωπαϊκής τέχνης, που δεν φαίνεται να υπάρχει όμοια της στο παρελθόν. Αυτό που διαφέρει δεν είναι η απλή αντιγραφή των προτύπων, αλλά μια ανανέωση στο πνεύμα της αρχαιότητας, που θεωρείται ολοζώντανη και παρούσα (Λυδάκης Σ., 2009, pp. 84, 113).



Εικόνα 3: David Jacques Louis, *Le Serment des Horaces*, 1784, Λάδι σε καμβά, 425,0 x 330,0 cm., Musée du Louvre, Paris. Πηγή:

[https://museoteca.com/r/en/work/2125/david\\_jacques\\_louis/le\\_serment\\_des\\_horaces/!/](https://museoteca.com/r/en/work/2125/david_jacques_louis/le_serment_des_horaces/!/).

Στη περίφημη διάλεξή του με τίτλο “Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός” το 1946, ο Jean-Paul Sartre (1905-1980, Γαλλία) προσπάθησε να μεταδώσει τη φιλοσοφία του, ότι ο άνθρωπος πρέπει να υπερέβη τα όριά του, τον ίδιο του τον εαυτό, έως ότου φτάσει στο παράλογο και το άγνωστο (Lucie-Smith, 1992). Μέσα από την φιλοσοφία του υπαρξισμού, οι σύγχρονοι καλλιτέχνες προσπάθησαν να αποτυπώσουν την τέχνη ανακαλύπτοντάς την από την αρχή.



Τα τελευταία σαράντα χρόνια με την εμφάνιση των κινημάτων του Αφηρημένου εξπρεσιονισμού<sup>5</sup>, “Ready made”<sup>6</sup>, Pop Art<sup>7</sup>, Οπτικής<sup>8</sup>, Μινιμαλιστικής<sup>9</sup>, Εννοιολογικής<sup>10</sup> και Υπερρεαλιστικής<sup>11</sup> τέχνης και του Νεο-εξπρεσιονισμού<sup>12</sup>, έγιναν ταχύρρυθμες αλλαγές που κατάφεραν να αποπροσανατολίσουν τις ιδέες που είχαν κατακτηθεί πριν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στο χώρο της τέχνης.

Πιο συγκεκριμένα, παρά την συνεχή και κριτική ομοφωνία που επικρατούσε στην ιστορία της τέχνης, διαφωνίες άρχισαν να ζυμώνονται. Κατά την δεκαετία του 1960, ο φορμαλισμός<sup>13</sup> του κριτικού τέχνης Greenberg (ΗΠΑ, 1909-1994) έπεσε τρομερά σε δυσμένεια, αφού νέες εξελίξεις αντέκρουαν πλήρως την αρχή της καθαρότητας. Όπως προαναφέρθηκε, η Pop Art και ο Μινιμαλισμός, κινήματα τα οποία εμφανίστηκαν περίπου την ίδια στιγμή, επιτέθηκαν, από διαφορετικές κατευθύνσεις, στις φορμαλιστικές επικριτικές οι οποίες χρησίμευαν στο να εξηγήσουν την επαναστατική

---

<sup>5</sup> Μια δεκαπεντάδα καλλιτεχνών συσπειρώθηκε αυθόρμητα τη δεκαετία του 1940 στη Νέα Υόρκη. Οι πίνακες τους, που είναι συνήθως μεγάλων διαστάσεων, ορίζουν μια αφαίρεση που ενδιαφέρεται μόνο για την μετωπική απεικόνιση του ζωγραφικού χώρου, την απουσία ιεράρχησης των διαφόρων τμημάτων του πίνακα που ξεριζώνει έτσι κάθε αφηγηματικό αποκόμμα της φαντασίας (Costa V., 1991, pp. 11-12).

<sup>6</sup> Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Γάλλο καλλιτέχνη Marcel Duchamp για να περιγράψει τα έργα τέχνης που έφτιαχνε από βιομηχανοποιημένα αντικείμενα. (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/readymade>).

<sup>7</sup> Η Pop Art γεννήθηκε στην Μεγάλη Βρετανία και στις ΗΠΑ το 1955 και είναι γνήσιο κοινωνικό φαινόμενο και παραμένει το καλύτερα γνωστό και πιο διαδεδομένο σύγχρονο καλλιτεχνικό κίνημα, που έγινε δεκτό με τον καλύτερο τρόπο. Η διασημότητα αυτή είναι η συνέπεια της εικαστικής γλώσσας αυτής της τάσης που, καθώς στηρίχθηκε στο θεαματικό της καταναλωτικής κοινωνίας και στην απογραφή του αστικού συντακτικού, κατέκτησε το πιο πλατύ κοινό (Ramon T., 1991, pp. 229).

<sup>8</sup> Τα χαρακτηριστικά της οπτικής τέχνης ή Op Art συνίστανται στη σχέση του έργου με την κίνηση, αφού η κίνηση «προκαλείται» αλλά δεν είναι ποτέ πραγματική. Επιπλέον, σε μια εικόνα οπτικής κίνησης η επιπεδότητα καταστρέφεται από την εικόνα της κίνησης, αφού κινείται όλη η επιφάνεια. Πρόκειται συνεπώς για μια τέχνη που προκαλεί στο θεατή μια φυσιολογική αλλά και ψυχολογική οπτική απάντηση (Lachaize D., 1991, pp. 207).

<sup>9</sup> Οι απαρχές της μινιμαλιστικής τέχνης (τέχνη του ελάχιστου) βρίσκονται στο εσωτερικό του κονστρουκτιβιστικού κινήματος της δεκαετίας του '20, του φορμαλιστικού ρεύματος της αμερικάνικης ζωγραφικής του τέλους της δεκαετίας του '50 και της Pop Art (Coudere S., 1991, pp. 53).

<sup>10</sup> Η εννοιολογική τέχνη αναφέρεται ανάμεσα στις πρωτοπόρες του τέλους της δεκαετίας του '60, και ο μεταμινιμαλισμός, που μεταθέτουν αδιάκοπα το όρια του παραδοσιακού καλλιτεχνικού πεδίου, υποβάλλοντας ερωτήματα για το νόημα της σκοπιμότητας της καλλιτεχνικής χειρονομίας (Coudere S., 1991, pp. 33).

<sup>11</sup> Ο όρος αυτός είναι η προσαρμογή στα γαλλικά των αμερικάνων νεολογισμών photorealism [φωτορεαλισμός] και super-realism [σουπερρεαλισμός], που περιγράφουν ένα ουσιαστικά ζωγραφικό ρεύμα που εμφανίστηκε στις ΗΠΑ την περίοδο 1965-1970. Είναι μια τέχνη που στηρίζεται στην πιστή-φωτογραφική-αναπαραγωγή της πραγματικότητας (Ramon T., 1991, pp. 145).

<sup>12</sup> Εμφανίζεται στις ΗΠΑ, στην Ιταλία και ιδιαίτερα στη Γερμανία κατά τη διάρκεια της δεκαετίας 1970/1980. Στην Αμερική ονομάστηκε Bad Art, στην Ιταλία Transavanguardia και στην Γερμανία οι ζωγράφοι του είδους ονομάστηκαν Neue Wilden (Λυδάκης Σ., 2009, pp. 112).

<sup>13</sup> Φορμαλισμός, η επικέντρωση του ενδιαφέροντος στη μορφή (form) του έργου τέχνης (Λυδάκης Σ., 2009, pp. 157).

ανάδειξη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Η Pop Art ανταγωνίσθηκε την φορμαλιστική δομή της αφαίρεσης, φέρνοντας στο προσκήνιο το αντικείμενο - και όχι απλά οποιοδήποτε αντικείμενο αλλά αντικείμενα τα οποία αποτελούσαν τα πιο κοινά προϊόντα της καταναλωτικής κουλτούρας. Από την πλευρά του ο Μινιμαλισμός επανέφερε αυτό που ο φορμαλιστής κριτικός, Michael Fried<sup>14</sup> καταδίκασε ως "θεατρικότητα", απορρίπτοντας την προσέγγιση που βασίζεται στην καθαρή οπτικότητα, φλερτάροντας με τη φυσική συμπλοκή του θεατή με το έργο. Παρά το γεγονός ότι οι Pop και Μινιμαλιστές καλλιτέχνες απέκοψαν την συνεχιζόμενη πορεία της προόδου προς την ύψιστη καθαρότητα, επικρατούσε, σαν κυρίαρχη προσέγγιση της τέχνης, η αντίληψη πως τα κινήματα σχηματίζονται από ομάδες καλλιτεχνών που έχουν κοινούς στόχους, κοινές γενεαλογίες και κοινό ύφος που συλλογικά εναγκαλίζονται και μετά απορρίπτονται. Κατά το 1970, καθώς ο κόσμος της τέχνης ενστερνίστηκε την ρευστότητα της κατάστασης, ακόμα και αυτή η αντίληψη άρχισε να αμφισβητείται. Μετα-Μινιμαλισμός, Εννοιολογική τέχνη, land art<sup>15</sup>, body art<sup>16</sup>, performance art<sup>17</sup>, "bad painting". Εάν κάτι ενοποίησε όλες αυτές τις προσπάθειες/κινήματα, αυτό ήταν μία διάθεση για επανάσταση, όχι ενάντια σε προηγούμενα κινήματα τέχνης, αλλά ενάντια στην απόλυτη εξουσία της ιστορίας της τέχνης.

Οι καλλιτέχνες απαίτησαν ελευθερία έκφρασης και βρήκαν ριζοσπαστικούς τρόπους να ερμηνεύσουν τα όρια όλων των ορισμών της τέχνης. Απέρριψαν την ιδέα της τέχνης ως ένα αντικείμενο, επαναστάτησαν ενάντια στο status=κύρος, φήμη, υπόληψη ως εμπορεύσιμο είδος και υπονόμευσαν όλα τα υπαρκτά εργαλεία κριτικής της ποιότητας ενός έργου τέχνης. Απορρίπτοντας τα καθαγιασμένα πρότυπα της ιστορίας της τέχνης περί φόρμας και περιεχόμενου, ενασχολήθηκαν με πειράματα που αποσκοπούσαν να απαντήσουν στο πόσο μακριά μπορείς να φτάσει ο καλλιτέχνης και να εξακολουθεί,

---

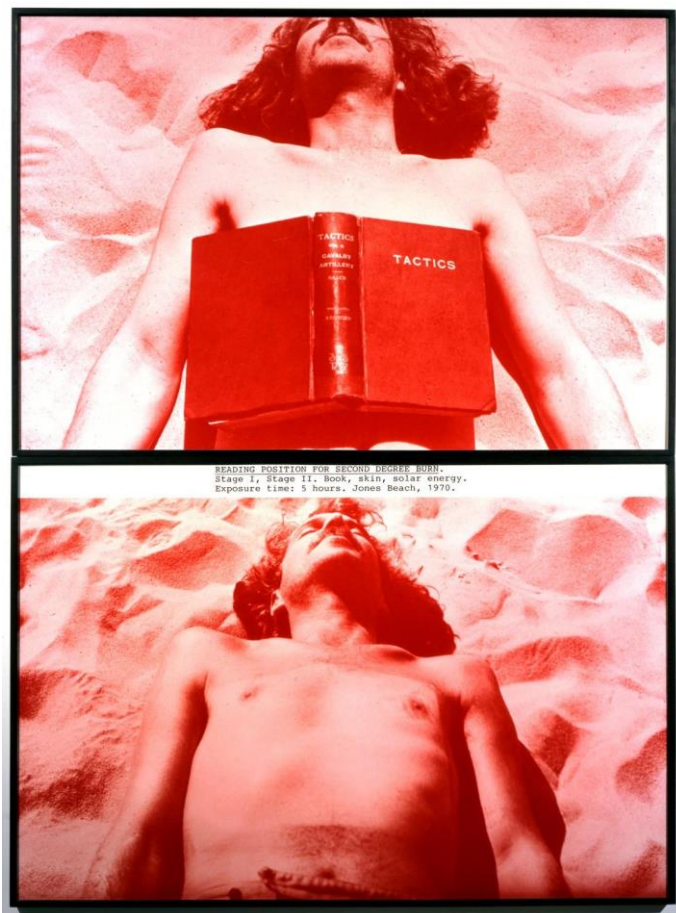
<sup>14</sup> Ο Michael Fried (1939, ΗΠΑ) είναι ένας από τους πιο καταξιωμένους κριτικούς τέχνης και ιστορικούς που ζουν σήμερα. (<https://www.theartstory.org/critic/fried-michael>).

<sup>15</sup> Ο τύπος αυτός εικαστικής έκφρασης παρουσιάστηκε στις ΗΠΑ στη δεκαετία του 1960/1970 και αναφέρεται στην παρεμβολή του ανθρώπου στο φυσικό τοπίο. Η Land Art, όπως η τέχνη των κήπων, διαμορφώνει αισθητικά ή οικολογικά το φυσικό περιβάλλον (Λυδάκης Σ., 2009, pp. 91).

<sup>16</sup> Προς το τέλος της δεκαετίας του 1960 χρονολογούνται καλλιτεχνικές εκδηλώσεις και δραστηριότητες που είχαν ως επίκεντρο το ανθρώπινο σώμα. Επεμβάσεις καλλιτεχνών στο ίδιο τους το σώμα, δημόσιες παραστάσεις που προκαλούν σοκ ή πλήξη. Σ' αυτές συμπεριλαμβάνονται και οι αυτοτραυματισμοί (Λυδάκης Σ., 2009, pp. 37).

<sup>17</sup> Ο όρος χρησιμοποιείται συλλογικά για όλες τις χειρονομιακές - θεατρικές εκδηλώσεις. Το κοινό βλέπει μόνο και δεν συμμετέχει ενεργητικά (Λυδάκης Σ., 2009, pp. 122).

όμως, να κάνει τέχνη. Στις αρχές του 1970, όσα παρουσιάστηκαν από τους καλλιτέχνες, θεωρούνταν θεμιτά: Ο Dennis Oppenheim<sup>18</sup> παρουσίασε ένα έργο προτείνοντας ένα ηλιακό έγκαυμα στο στήθος του (Εικ. 4).



Εικόνα 4: Dennis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970. Frame (Each black wood), 104.46 x 155.26 x 3.81 cm., Image (Each): 40 x 60 in. (101,6 x 152,4 cm), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Πηγή: <https://www.moca.org/collection/work/reading-position-for-a-second-degree-burn>.

Ο Michael Heizer<sup>19</sup> έσκαψε μια τεράστια τρύπα στο έδαφος (Εικ. 5).

<sup>18</sup> Ο Dennis Oppenheim (1938-2011, ΗΠΑ) ήταν ένας εννοιολογικός καλλιτέχνης του οποίου το έργο περιελάμβανε γλυπτική εγκατάσταση, περφόρμανς και ταινίες. Το έργο του κατά βάση ήταν εμπνευσμένο με εσωτερικές ιδέες βιωματικών φαινομένων της φύσης και κοινωνικών δομών. (<https://www.artnet.com/artists/dennis-oppenheim/>).

<sup>19</sup> Ο Michael Heizer (1944, ΗΠΑ), καλλιτέχνης γης που ειδικεύεται σε γλυπτά μεγάλης κλίμακας και ειδικά στον χώρο. Δουλεύοντας σε μεγάλο βαθμό έξω από τα όρια των παραδοσιακών χώρων τέχνης των γκαλερί και των μουσείων, ο Heizer έχει επαναπροσδιορίσει τη γλυπτική ως προς το μέγεθος, τη μάζα, τη χειρονομία και τη διαδικασία. Πρωτοπόρος της τέχνης της γης ή του κινήματος Earthworks του 20ου αιώνα. (<https://www.tate.org.uk/art/artists/michael-heizer-6341>).



Εικόνα 5: Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-1970. Αποτελείται από δύο τάφρους που κόβονται στο ανατολικό άκρο του Mormon Mesa, βορειοδυτικά του Overton, 457 x 15,2 x 9,1 m., Nevada desert, USA.

Πηγή: <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative>.

Ο καλλιτέχνης Richard Serra (1939, ΗΠΑ) πιτσιλίζει τοίχους με λιωμένο μολύβι  
(Εικ. 6)



Εικόνα 6: Richard Serra, *Throwing lead*, 1969. Castelli Warehouse, New York. Photography by Gianfranco Gorgoni. Πηγή: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2190\\_300296038.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2190_300296038.pdf).



ενώ ο Vito Acconci<sup>20</sup> ακολούθησε ανθρώπους στο δρόμο.

Η Σύγχρονη τέχνη έχει σαν χρονική αφετηρία τις δεκαετίες 1960 και 1970, φτάνει στο σήμερα και προχωρά μετεξελισσόμενη, προσαρμοζόμενη με μικρά ή μεγαλύτερα βήματα, με άλματα, ή μετασχηματισμούς, με την τεχνολογία ή την χειροτεχνία, με τον παραδοσιακό ή τον ψηφιακό βηματισμό, σχεδόν χωρίς κανόνες και περιορισμούς. Η πρόσφατη καλλιτεχνική δημιουργία συχνά ονομάζεται σύγχρονη ή μεταμοντέρνα ή σημερινή τέχνη. Οι καλλιτέχνες πειραματίστηκαν με νέους τρόπους και νέες ιδέες για τα υλικά και τις λειτουργίες της τέχνης. Η έννοια της σύγχρονης τέχνης σχετίζεται στενά με τον μεταμοντερνισμό. Κυρίως η αλλαγή ήρθε στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 και έφερε μια επανάσταση στον τρόπο σκέψης και πραγματοποίησης της τέχνης. Πολλοί καλλιτέχνες αποθεώθηκαν για την τόλμη και την ευφυΐα τους και τότε τέθηκε το ερώτημα: Τι σκέψεις υπάρχουν πίσω από αυτό το έργο, ποια ιδέα κρύβεται πίσω από αυτό το έργο τέχνης; Ποιά έννοια και ποιό εννοιολογικό περιεχόμενο έχει το κάθε έργο; Το έδαφος ήταν έτοιμο για να πρωταγωνιστήσουν οι εγκαταστάσεις, τα βίντεο, οι παραστάσεις, τα εννοιολογικά έργα, τα γλυπτά μεγάλων διαστάσεων, σχέδιο, κολλάζ, κινηματογράφος, ντοκιμαντέρ κλπ.

Στη Σύγχρονη τέχνη δεν υπάρχουν τεχνικές, δεν υπάρχει προβληματισμός για τα υλικά, δεν υπάρχει έγνοια για το ίδιο το έργο, κυριαρχεί η άποψη, η σκέψη και η εντύπωση του καλλιτέχνη για το έργο και η επίδραση που έχει το έργο στους θεατές. Η δεκαετία του εβδομήντα χαρακτηρίζεται ως Μεταμινιλιστική, διότι εξελίσσεται ως αντίδραση προς τον φορμαλισμό του μινιμαλισμού. Οι κατηγορίες αυτές είναι τα έργα χωρίς συγκεκριμένη φόρμα που ομαδοποιούνται ως Τέχνη Μετά το Αντικείμενο και βρίσκονται υπό τον αστερισμό της Εννοιολογικής Τέχνης και τα έργα που υπακούουν σε ένα Μορφολογικό Πλουραλισμό, ο οποίος εμπεριέχει τον φορμαλισμό. Ο Φορμαλισμός είναι συνυφασμένος με την έννοια του Μοντερνισμού, όμως το ξεπέραςμα του Φορμαλισμού στην δεκαετία του εβδομήντα συνδέεται με την είσοδο

---

<sup>20</sup> Ο Vito Acconci (1940 - 2017, ΗΠΑ) ήταν ένας διαδραστικός καλλιτέχνης performance, βίντεο και εγκατάστασης, του οποίου η ποικιλόμορφη πρακτική περιλάμβανε τελικά τη γλυπτική, τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και το σχέδιο τοπίου. (<https://www.moma.org/artists/53>).

στις τέχνες στην Μεταμοντέρνα ή Μεταμινιλιστική της φάση κατά την οποία καταρρίπτονται όλα τα ιδεολογήματα και οι αξίες του Μοντερνισμού.

Από τις αρχές του 21ου αιώνα υπάρχει μια τάση δημιουργίας και παρουσίασης έργων μεγάλης κλίμακας στα μεγάλα μουσεία και τις διεθνείς εκθέσεις. Επικρατεί η άποψη «μεγαλύτερο σημαίνει καλύτερο». Υπάρχει μια συντριπτική υπεροχή των εγκαταστάσεων, κατασκευών ή και γλυπτών, που επιβάλλονται στον θεατή με την οπτική και κυρίως με τη φυσική τους παρουσία. Υπάρχει μια αίσθηση μπαρόκ<sup>21</sup>, μια τάση εντυπωσιασμού, διασκέδασης και δημιουργίας θεάματος. Η ερμηνεία των έργων από τον επισκέπτη έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Συνήθως υπάρχουν ερμηνευτικά σχόλια στις λεζάντες των έργων, που είναι απαραίτητα. Οι κατάλογοι είναι φλύαροι και αγοράζονται από μικρό ποσοστό των επισκεπτών (περίπου 5%) για σουβενίρ. Καμιά φορά το αντικείμενο είναι δυνατότερο από το έργο, όπως π.χ. στα έργα του Cai Guo-Qiang (Εικ. 7).

---

<sup>21</sup> Ο όρος φαίνεται να προέρχεται από την πορτογαλική λέξη “barocco”, που σημαίνει ακανόνιστο μαργαριτάρι, ή από την ιταλική λέξη “barroco”, που στη μεσαιωνική σχολαστική φιλοσοφία χαρακτήριζε τον σφαλερό συλλογισμό. Κατά τον 16ο αιώνα αναφερόταν σε οποιονδήποτε περίπλοκο τρόπο σκέψης. Μόλις κατά τον 18ο αιώνα ο όρος χαρακτηρίζει την αντικλασική τέχνη και αποκτά αρνητική υφή. Τυπικά χαρακτηριστικά του μπαρόκ μπορεί να θεωρηθούν η τάση να προκληθεί συγκίνηση, ψευδαισθητισμός, συγκερασμός των τεχνών, οπτική λαμπρότητα, αξιοποίηση της κίνησης, οργάνωση του χώρου. Αλλά η ιδιομορφία του εκφράζεται στην πολυπλοκότητά του κυρίως, αφού δεν υπάρχει ουσιαστικά στιλιστική ομοιογένεια, και σε πολλές περιπτώσεις εντοπίζει κανείς συμβιβασμό ανομοιογενών τεχνοτροπικών τάσεων (Λυδάκης Σ., 2009, pp. 103).



Εικόνα 7: Cai Guo-Qiang, *Art in Japan today*, 1985-1995. Σωζόμενο ξύλο από βυθισμένο σκάφος, σειсмоγράφος και χόμα, μεταβαλλόμενες διαστάσεις εγκατάστασης. Collection of Museum of Contemporary Art Tokyo. Πηγή: <https://caiguoqiang.com/projects/projects-1995/tokyo-moca>.

Είναι ένα είδος εννοιολογικής τέχνης εικαστικά προσπελάσιμη και ελκυστικής, με θεαματική φόρμα που δεν προκαλεί ή που προσκαλεί τον θεατή να ψάξει να βρει τις ενσωματωμένες έννοιες. Είναι μια τέχνη που συμβαδίζει ή αντανακλά ή εντατικοποιεί τον σύγχρονο τρόπο ζωής μας, απαντά στους ευρύτερους οικονομικούς και πολιτικούς μετασχηματισμούς, στην παγκοσμιοποιημένη νεοφιλελεύθερη οικονομία, στην κουλτούρα της παγκοσμιοποίησης, στην κοινωνία και τον πολιτισμό του θεάματος, στην εποχή των εικόνων που κατακλύζουν και όλα τα μέσα επικοινωνίας. Μια τέχνη που αμύνεται με την υπερβολή σε αυτή την εικονομαχία και τα καταφέρνει καλά. Έτσι, η σύγχρονη τέχνη έρχεται όλο και πιο κοντά στην αντίπαλό της, τη μαζική κουλτούρα, ή ακόμα και η ποπ κουλτούρα έγινε πια υψηλή τέχνη (Τσιγκόγλου, 2013).

### 1.3. Οι βασικές πηγές επιρροής της σύγχρονης τέχνης

Η σύγχρονη τέχνη είναι αποτέλεσμα της εξελικτικής πορείας της τέχνης και της διαρκούς αναζήτησης νέων μορφών έκφρασης και δημιουργίας. Παρόλο που ήρθε σε οριστική ρήξη με τις τέχνες του παλαιότερου κλασικού αλλά και του πιο πρόσφατου μοντέρνου παρελθόντος δέχθηκε σημαντικές επιρροές. Συγκεκριμένα, ο αφηρημένος αμερικανικός εξπρεσιονισμός με μια τέχνη αφαιρετική και απαλλαγμένη από κάθε στοιχείο ρομαντισμού, όπως του ζωγράφου Mark Rothko (1903 Λετονία - 1970, ΗΠΑ) (Εικ. 8).



Εικόνα 8: Mark Rothko, *Orange and Tan*, 1954. Λάδι σε καμβά και χρωματισμένη κόλλα δέρματος, 206,4 x 160,6 cm., National Gallery of Art, Washington United States.

Πηγή: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56350.html>.

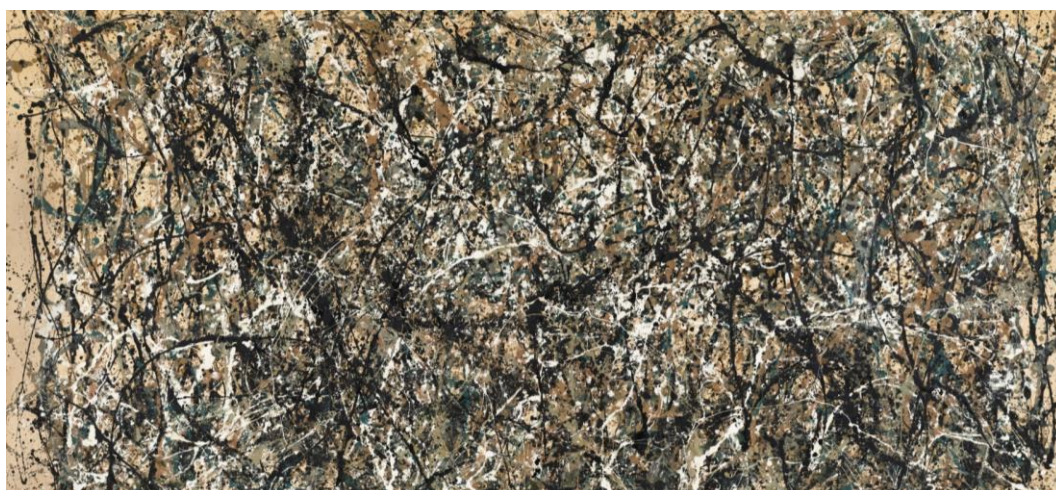
και του Piet Mondrian (1872 Ολλανδία-1944 ΗΠΑ) (Εικ. 9).





Εικόνα 9: Piet Mondrian, *Composition*, 1944. Λάδι σε καμβά με κορνίζα του καλλιτέχνη, 45,1 x 45,3 cm., Guggenheim Museum, New York. Πηγή: <https://www.guggenheim.org/artwork/3014>.

έδωσε σημαντικά ερεθίσματα στη μινιμαλιστική τέχνη. Ιδιαίτερος είναι ο ρόλος του Jackson Pollock (1912-1956, ΗΠΑ), ο οποίος ρίχνει όρθιος και με τυχαίο τρόπο χρώματα στον πίνακα στο πάτωμα (*Εικ. 10*), επηρεασμένος από τους χορούς των ινδιάνων (drippings) και έτσι καταργεί πάγιες τεχνικές και δομές, αλλάζοντας το ρόλο του σώματος του καλλιτέχνη απέναντι στο έργο, στοιχείο ισχυρό της σύγχρονης τέχνης (Heinich, 2015).



Εικόνα 10: Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950. Λάδι και σμάλτο σε καμβά, 269,5 x 530,8 cm., Museum of Modern Art, New York. Πηγή: <https://www.moma.org/calendar/galleries/5117>.

Είναι ένα είδος εννοιολογικής τέχνης εικαστικά προσπελάσιμη και ελκυστικής, με θεαματική φόρμα που δεν προκαλεί ή που προσκαλεί τον θεατή να ψάξει να βρει τις ενσωματωμένες έννοιες. Είναι μια τέχνη που συμβαδίζει ή αντανακλά ή εντατικοποιεί τον σύγχρονο τρόπο ζωής μας, απαντά στους ευρύτερους οικονομικούς και πολιτικούς μετασχηματισμούς, στην παγκοσμιοποιημένη νεοφιλελεύθερη οικονομία, στην κουλτούρα της παγκοσμιοποίησης, στην κοινωνία και τον πολιτισμό του θεάματος, στην εποχή των εικόνων που κατακλύζουν και όλα τα μέσα επικοινωνίας. Μια τέχνη που αμύνεται με την υπερβολή σε αυτή την εικονομαχία και τα καταφέρνει καλά. Έτσι, η σύγχρονη τέχνη έρχεται όλο και πιο κοντά στην αντίπαλό της, τη μαζική κουλτούρα, ή ακόμα και η ποπ κουλτούρα έγινε πια υψηλή τέχνη (Τσιγκόγλου, 2013).

Στα περισσότερα, αν όχι όλα σε όλα τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα, κινήματα, ομάδες και τάσεις και κατ' επέκταση στους περισσότερους σύγχρονους καλλιτέχνες τεράστια ήταν η συμβολή του κινήματος του ντανταϊσμού (Dada) με τις βασικές του αρχές να σηματοδοτούν πολύ αργότερα τα θεμέλια της φιλοσοφίας της σύγχρονης τέχνης. Το κίνημα Νταντά ξεκίνησε στη Ζυρίχη, γύρω στο 1915, με ιδρυτικά μέλη τον Ελβετό Χούγκο Μπαλ (1886-1927) και τον Ρουμάνο ποιητή Τριστάν Τζάρα (1896-1963) επηρεασμένους από έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου<sup>22</sup>, θέλει να εκφράσει την αντίθεσή του τόσο στη βία του πολέμου όσο και στην εξουσία. Τα έργα και το μανιφέστο του Νταντά έχουν βασικά χαρακτηριστικά το τυχαίο, την καταδίκη της παραδοσιακής τέχνης, την αντι-τέχνη, το μη συμβατικό, το μυστήριο, το μηδενιστικό, την αταξία, την ειρωνεία, το χιούμορ και τον αντικομφορμισμό, ενώ οι καλλιτέχνες του προκαλούσαν την κοινωνία τόσο με τα έργα τους όσο και με την ακραία συμπεριφορά τους (*Εικ. 11*).

---

<sup>22</sup> Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος ήταν η πρώτη μεγάλη διεθνής σύγκρουση του εικοστού αιώνα 1914-1922 (Δρογίδης Δ., 1997, pp. 392).



Εικόνα 11: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. Επί Υαλωμένο κεραμικό και μπογιά, 38,1 cm × 48,9 cm × 62,55 cm., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. Πηγή: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.291/>.

Άλλωστε «η ζωγραφική είναι η τελευταία τέχνη σε χειρόγραφη μορφή» όπως είχε πει και ο ίδιος Μαρσέλ Ντυσάν (1887-1968, Γαλλία). Η ιδέα ότι ένα προϊόν μηχανοποιημένης παραγωγής δεν είναι λιγότερο όμορφο από ένα γλυπτό δουλεμένο με το χέρι, συμφωνεί με την άποψη των φουτουριστών. Ωστόσο, σε αντιδιαστολή με το μηχανικά παραγόμενο αντικείμενο, ένα έργο τέχνης είναι σε θέση να εκφράζει αισθήματα. Μέσω της ερμηνείας που δίνει το υλικό, είτε πρόκειται για πέτρα, είτε για χρωστικές ουσίες, ο καλλιτέχνης μεταδίδει αισθήματα που συνδέονται με εικόνες, φόρμες, ιδέες. Η ικανότητά της να μεταδίδει κάνει την τέχνη γλώσσα (Κάλας, 1997).

Η σύγχρονη τέχνη έχει αφήσει πίσω της τις παλιές μορφές έκφρασης και μέσα (πινέλα, τελάρα/πίνακες, κ.λ.π.) αλλά κυρίως έχει εγκαταλείψει και το ίδιο το αντικείμενο, αναζητά νέες επιρροές και τεχνικές από άλλες μορφές τέχνης, στις οποίες κυριαρχεί το στοιχείο του χρόνου, της κίνησης, του εφήμερου και του αυθόρμητου, του ζωντανού και του λόγου οπότε και ενσωματώνει και οικειοποιείται στοιχεία και εκφραστικά μέσα (Heinich, 2015). Τότε παρατηρείται η κατασκευή έργων-αντικειμένων και μάλιστα τεραστίων μεγεθών. Οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να δημιουργήσουν μια τέχνη αντι-εμπορική και μη συλλεκτική, σταματώντας τελείως την κατασκευή έργων τέχνης ως

αντικειμένων με συγκεκριμένη φόρμα, και ασχολούμενοι μόνο με μορφές που ήταν φορείς πληροφοριών, συμβόλων και σημαινουσών εικόνων. Μέσα από αυτήν την διαδικασία γεννήθηκε η Conceptual Art (Εννοιακή Τέχνη), τα Scatter Works (Διασκορπισμένα έργα), η Land Art (Τέχνη του Τοπίου), η Body Art (Τέχνη του Σώματος), η Performance Art (Παραστατική τέχνη) και τέλος η Arte Povera /Φτωχή Τέχνη (Φλώρου, 2001).

Τέλος, τώρα πια που το Νταντά και ο υπερρεαλισμός είναι η κοινή γλώσσα της διαφήμισης και της μόδας, ο δεσμός ανάμεσα στον καλλιτεχνικό πειραματισμό και την πολιτική απελευθέρωση έχει διαρραγεί από την εμπορευματικότητα. Με αυτό η δύναμη της εικονοποιίας έχει μειωθεί. Ταυτόχρονα, όπως οι άριες της όπερας που χρησιμοποιούνται σε τηλεοπτικές διαφημίσεις, η επαναλαμβανόμενη χρήση της γλώσσας του 'θαυμαστού' έχει εμπλουτίσει αυτές τις όψεις της λαϊκής οπτικής κουλτούρας και έχει διευκολύνει μια αποδοχή του ανορθολογικού τρόπου σκέψης στην καθημερινή ζωή (Gale, 1999).

#### 1.4. Η χρήση ορισμένων παραδοσιακών υλικών στα σύγχρονα έργα τέχνης

Η ποικιλία των υλικών που μπορούν να χρησιμοποιήσουν οι σημερινοί καλλιτέχνες ως βάση για τα έργα τους είναι τεράστια. Επομένως, η εξάντληση της συμπεριφοράς τους θεωρείται μία ανεξάντλητη πηγή ανάλυσης. Ωστόσο, θα πρέπει να προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε και να προβλέψουμε πώς θα αντιδράσουν με τη πάροδο του χρόνου και ποιοί θα είναι οι παράγοντες που θα καθορίσουν την συντήρηση και αποκατάσταση που θα πρέπει να γίνει σε αυτά τα έργα.

Η βιομηχανία παραγωγής παρέχει συνέχεια νέα υλικά/προϊόντα, τα οποία ο καλλιτέχνης έχει στη διάθεσή του και τα ενσωματώνει μαζί με τα παραδοσιακά, στις καλλιτεχνικές του εκδηλώσεις, έτσι ώστε η έννοια και ο συμβολισμός πίσω από το έργο να επηρεάζεται συχνά από την κακή συμπεριφορά τους. Βρισκόμαστε μπροστά σε ένα νέο είδος τέχνης, αποκομμένο από τις παραδοσιακές τεχνικές δημιουργίας και χρήσης των υλικών. Σε αυτά τα έργα, εμφανίζεται κάτι νέο, η ιδέα, που θα πρέπει να διατηρηθεί πολλές φορές πάνω από την υλικότητα του έργου. Έτσι, επισημαίνουμε μερικά βασικά

παραδοσιακά υλικά στο επόμενο κεφάλαιο (*Κεφάλαιο 2*), που χρησιμοποιούνται με μη συμβατικό τρόπο (Llamas and Martinez, 2006).

### 1.5. Η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία και η απελευθέρωση του ψυχισμού του καλλιτέχνη

Ο καλλιτέχνης στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα αρχίζει να αισθάνεται την ανάγκη να προβάλει αντίσταση στην φωτογραφική αναπαραγωγή και είναι ακριβώς αυτό που γοητεύει τους σύγχρονους καλλιτέχνες. Θέλουν να αισθάνονται πως το έργο τους παραμένει αληθινά μοναδικό μέσα σε ένα κόσμο που σχεδόν όλα είναι μηχανοποιητά και τυποποιημένα. Τους ελκύει η υφή και η αίσθηση της ύλης αν είναι λεία, τραχιά, διάφανη, πυκνή. Απορρίπτουν επομένως τα κοινά χρώματα και διαλέγουν άλλα υλικά όπως λάσπη, πριονίδι, άμμο ή ακόμη διαλέγουν τα κοινά παραδοσιακά υλικά με διαφορετικό τρόπο προσέγγισης στο έργο τους. Τους γοητεύει η τραχύτητα του τσουβαλιού, η υφή του σκουριασμένου σίδηρου, η τσαλάκωση του χαρτιού, το καμένο ξύλο, γιατί όλα αυτά μπορούν να διερευνηθούν με νέους τρόπους, βάζοντας τους σε νέα μονοπάτια αναζήτησης (Gombrich, 1994). Ο ζωγράφος Julian Schnabel (1951, ΗΠΑ) δημιούργησε μεγάλους, καλυμμένους με χρώμα καμβάδες που ανακαλούν τις μνημειακές φιλοδοξίες των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών (*Εικ. 12*).





Εικόνα 12: Julian Schnabel, *Rest*, 1982. Λάδι σε καμβά και ξύλινος δοκός, 426,7 x 487,7 cm., Museum of Fine Arts, Houston. Πηγή: <https://www.julianschnabel.com/paintings/wood-paintings-items/rest>.

Ο καλλιτέχνης Anselm Kiefer<sup>23</sup> ενέταξε τον εαυτό του στην γενεαλογία του Γερμανικού Ρομαντισμού, με καμβάδες γεμάτους με άχυρο, μολύβι, πηλό και άμμο, εμφανείς αναφορές στην Γερμανική ιστορία και μυθολογία (Εικ. 13).

---

<sup>23</sup> Βλέπε σελ.62.



Εικόνα 13: Anselm Kiefer, *Merkaba*, 2010. Φωτογραφία, ακρυλικά, βερνίκι, στάχτη, βαμβακερό φόρεμα, καμένα βιβλία, επίστρωση γύψου, αγκάθια από θάμνους σε κορνίζα από γυαλί και χάλυβα, 282 x 307 x 35 cm., Πηγή: <https://gagosian.com/artists/anselm-kiefer/>.

Αυτοί οι καλλιτέχνες επιθυμούν η τέχνη τους όχι μόνο να συμβαδίζει με την επιστήμη και την τεχνολογία, αλλά να προσφέρει και μια διαφυγή από αυτά τα τέρατα. Αυτός είναι ο λόγος που οι καλλιτέχνες έφτασαν να απορρίπτουν ότι είναι ορθολογικό και μηχανικό και που τόσοι ανάμεσα τους υιοθετούν κάποια μυστικιστική πίστη που υπογραμμίζει την αξία του αυθορμητισμού και του ατομικισμού, νιώθοντας ότι η τέχνη τους είναι το μόνο καταφύγιο όπου οι ιδιοτροπίες και οι προσωπικές παραξενιές όχι μόνο επιτρέπονται αλλά θεωρούνται και πολύτιμες. Υποστήριξαν ότι αγωνίστηκαν στον αγώνα ενάντια στον αποπνικτικό συντηρητισμό ερεθίζοντας την αστική τάξη (Gombrich, 1994).

Οι σημερινοί καλλιτέχνες στρέφουν το ενδιαφέρον τους στην βαθύτερη κατανόηση του εφήμερου, σε κοινωνικό, προσωπικό, γεωλογικό, ιστορικό και επιστημονικό επίπεδο, στον ρόλο που παίζει ο χρόνος στην καλλιτεχνική δημιουργία αλλά και στην “σύνθεση των δύο”. Πολλοί, επηρεαζόμενοι από την προσέγγιση των παλαιότερων δημιουργών εκφράζοντας το εφήμερο, φιλοτεχνούν έργα με σημερινά θέματα και προβληματισμούς (Smith, 2010).

## 1.6. Το κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον του καλλιτέχνη

Η ιστορία της Τέχνης έχει αποδείξει ότι τόσο η δημιουργική της έκφραση όσο και η πρόσληψή της από το εκάστοτε κοινό εξαρτώνται και προσδιορίζονται από τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής. Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, όσο κυριαρχούν στη δυτική κοινωνία η αριστοκρατία και η εκκλησία, η τέχνη εκφράζει αποκλειστικά τις επιθυμίες, τις προτιμήσεις της άρχουσας τάξης και αποτελεί μέσο προβολής, κοινωνικής και οικονομικής καταξίωσης. Η σταδιακή αποδέσμευση των καλλιτεχνών από την εξουσία της άρχουσας τάξης αρχίζει με τον εκδημοκρατισμό της κοινωνίας, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται, όπως προαναφέρθηκε διαφορετικές μορφές τέχνη, ειδικότερα στην εποχή της μοντέρνας τέχνης, όπου για πρώτη φορά μια μεγάλη μερίδα καλλιτεχνών και κινημάτων αμφισβητούν την ακαδημαϊκή τέχνη και εναντιώνονται στις επικρατούσες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες, πριν και μετά τους δύο Παγκοσμίους πολέμους (π.χ. σουρεαλιστές, ντανταϊστές, φωβιστές, κλπ) (Δασκαλοθανάσης, 2006).

Η Γαλλική Επανάσταση (1789-1799) άλλαξε ριζικά την θέση του καλλιτέχνη, οι ακαδημίες, οι εκθέσεις, οι κριτικοί και οι φιλότεχνοι είχαν κάνει ό,τι μπορούσαν για να δημιουργήσουν την διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και την απλή άσκηση μιας τέχνης είτε ήταν ζωγραφική είτε αρχιτεκτονική. Τα θεμέλια πάνω στα οποία είχε στηριχθεί η τέχνη σε όλη τη διάρκεια της ύπαρξης της τώρα υπονομεύονταν από έναν άλλο παράγοντα, την Βιομηχανική Επανάσταση (1760-1840) η οποία άρχισε να εξουδετερώνει την ίδια την παράδοση της χειροποίητης δουλειάς, έτσι η χειροτεχνία υποχώρησε μπροστά στην παραγωγή της μηχανής και το εργοστάσιο πήρε την θέση που είχε πριν το εργαστήριο.

Στην ζωγραφική ή την γλυπτική, οι συμβάσεις του ρυθμού παίζουν λιγότερο ουσιαστικό ρόλο, και έτσι θα μπορούσε να θεωρηθεί πως η τομή στην παράδοση επηρέασε λιγότερο αυτές τις τέχνες. Κι όμως δεν ήταν έτσι. Η ζωή του καλλιτέχνη δεν ήταν ποτέ δίχως βάσανα κι αγωνίες, παλαιότερα είχαν ωστόσο το πλεονέκτημα πως ο καλλιτέχνης δεν είχε βρεθεί να αναρωτηθεί γιατί είναι καλλιτέχνης, η δουλειά του ήταν καθορισμένη όπως και στα περισσότερα τότε επαγγέλματα. Υπήρχαν πάντα παραγγελίες για



θηρσκευτικές εικόνες και για προσωπογραφίες και οι άνθρωποι πάντα αγόραζαν πίνακες για τα σαλόνια τους ή παράγγελλαν τοιχογραφίες για τις επαύλεις τους. Σε όλες αυτές τις παραγγελίες ο καλλιτέχνης εργαζόταν όπως ακριβώς και οι πρόγονοί του, δηλαδή εκτελούσε το έργο που περίμενε ο πελάτης. Μπορούσε φυσικά η δουλειά του να ήταν αδιάφορη, είτε θαυμάσια που η παραγγελία γινόταν απλά η αφετηρία για ένα αριστούργημα.

Η θέση τους όμως, στη ζωή ήταν λίγο πολύ σίγουρη και ακριβώς αυτή την αίσθηση ασφάλειας έχασαν οι καλλιτέχνες τον δέκατο ένατο αιώνα. Η τομή στην παράδοση τους έδωσε την δυνατότητα για άπειρες επιλογές και πλέον αποφάσιζαν οι ίδιοι το τι θα ζωγραφίσουν. Όσο όμως μεγάλωνε η κλίμακα της επιλογής τους, τόσο λιγότερο πιθανό ήταν να ταυτίσει και το γούστο του καλλιτέχνη με του κοινού. Οι αγοραστές των πινάκων συνήθως έχουν μια προκαθορισμένη ιδέα στο μυαλό τους, θέλουν κάτι που να μοιάζει με κάτι άλλο που είδαν αλλού. Έτσι χάθηκε η ενότητα της παράδοσης και η σχέση μεταξύ πελάτη και καλλιτέχνη άρχισε να γίνεται δύσκολη, και αν ο καλλιτέχνης αναγκαζόταν να ενδώσει για οικονομικούς λόγους τότε είχε την αίσθηση πως συμβιβάζεται και έχανε τον αυτοσεβασμό του και την εκτίμηση των άλλων. Η κατάσταση αυτή επιδεινώθηκε με την Βιομηχανική Επανάσταση και την παρακμή της χειροτεχνίας καλύτερα την ανάπτυξη μιας μεσαίας τάξης που της έλειπε η παράδοση καθώς και την παραγωγή κακοφτιαγμένων αντικειμένων που την περνούσαν για τέχνη και όλα αυτά είχαν ως αποτέλεσμα την φθορά του γούστου του κοινού. Όμως για πρώτη φορά η τέχνη λειτουργούσε σαν ένα τέλειο μέσο ατομικής έκφρασης, υπό τον όρο ότι ο καλλιτέχνης είχε πράγματι κάτι ατομικό να εκφράσει καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι όπου δεν υπάρχει επιλογή, δεν υπάρχει και έκφραση. Έτσι οι καλλιτέχνες τον εικοστό αιώνα ήταν αναγκασμένοι να γίνουν εφευρέτες, για να εξασφαλίσουν την προσοχή, έπρεπε να αγωνιστούν για την πρωτοτυπία και όχι τόσο για την δεξιοτεχνία και την μαστοριά που μέχρι και σήμερα θαυμάζεται στους καλλιτέχνες του παρελθόντος. Κάθε απομάκρυνση από την παράδοση προκαλούσε το ενδιαφέρον των κριτικών και τραβούσε καινούργιους οπαδούς προς τον καλλιτέχνη (Gombrich, 1994).

Προς τα τέλη του εικοστού αιώνα οι καλλιτέχνες άρχισαν να επιχειρούν την απεξάρτησή τους από τις γκαλερί -ως παραδοσιακά εμπορικά κέντρα Τέχνης- και να εκθέτουν την “post-object” τέχνη τους σε μη κερδοσκοπικούς χώρους, τους λεγόμενους

«εναλλακτικούς» όπως - παλιά μαγαζιά, ερειπωμένα σχολεία, άδεια εργοστάσια και δημόσιους δρόμους. Βέβαια επειδή και οι καλλιτέχνες έπρεπε με κάποιο τρόπο να συντηρηθούν, τελικά άρχισαν να χρηματοδοτούνται από πρόσωπα και οργανισμούς τους οποίους στο παρελθόν είχαν προσπαθήσει να σαμποτάρουν (Φλώρου, 2001).

Οι ίδιες οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες επηρέασαν διαφορετικά άλλα ρεύματα και κινήματα της σύγχρονης τέχνης. Αρχικά οι κοινωνικές αντιδράσεις της επανάστασης Μάη του '68 στην Γαλλία από μαθητές και εργαζόμενους και οι διαστάσεις που έλαβαν σε παγκόσμιο επίπεδο, οι διεκδικήσεις για τα ανθρώπινα δικαιώματα, τα αντιρατσιστικά κινήματα, το φεμινιστικό κίνημα και η σεξουαλική απελευθέρωση υπήρξαν και συνεχίζουν να αποτελούν πηγή έμπνευσης εκφράσεων και τάσεων της σύγχρονης τέχνης όπως το body art, οι performances, τα happenings, οι installations κλπ. Πρόκειται για καλλιτεχνικές δράσεις με πολιτικό ακτιβισμό, με στόχο αφενός να προβάλλουν τις αρνητικές επιδράσεις και συνέπειες της κοινωνικοοικονομικής πραγματικότητας και αφετέρου άλλες αξίες και πτυχές της ανθρώπινης υπόστασης (Σταυρακάκης & Σταφυλάκης, 2008).

Σημαντικά γεγονότα όπως οι πόλεμοι στο Βιετνάμ (1955-1975), τον Περσικό Κόλπο και το Αφγανιστάν, η πτώση των πρώην κομμουνιστικών χωρών (1991), η πτώση του τείχους του Βερολίνου (1989), οι επιθέσεις της 11ης Σεπτεμβρίου στις ΗΠΑ (2001), η παγκόσμια οικονομική κρίση (2007), καθώς και πολλά κοινωνικά φαινόμενα όπως το AIDS, η ομοφυλοφιλία, το φαινόμενο της προσφυγικής μετανάστευσης, η μόλυνση του περιβάλλοντος, η άνοδος ρατσιστικών και νεοναζιστικών ομάδων, βρίσκονται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των σύγχρονων καλλιτεχνών παγκόσμια (Mesch, 2013).

Μετάπειτα, τα κυρίαρχα στοιχεία της μεταπολεμικής περιόδου όπως ο Ψυχρός Πόλεμος (1947-1991), η παγκοσμιοποίηση, η εμπορευματοποίηση και η κυριαρχία του κέρδους και των ΜΜΕ ενσωμάτωσαν πολύ γρήγορα μία μερίδα της σύγχρονης τέχνης δίνοντας νέα ώθηση και ισχύ της αγοράς της τέχνης στο παγκόσμιο εμπόριο. Με την τεράστια οικονομική άνθηση στη Δύση ειδικά της δεκαετίας του 1990 με την επικράτηση της φιλελεύθερης οικονομίας και την πτώση των πρώην κομμουνιστικών κρατών, ο χώρος της τέχνης αποτέλεσε μια νέα πηγή κέρδους και διακίνησης αγαθών και έτσι δημιουργήθηκε «ο Κόσμος της Τέχνης», όπου το έργο τέχνης αποτελεί ένα πολύ ακριβό

επενδυτικό προϊόν, με τους οίκους δημοπρασίας να είναι το χρηματιστήριο της Τέχνης και τα ΜΜΕ να προβάλλουν αυτή την τέχνη ως στοιχείο αίγλης και δημοσιότητας. Σε αυτό το πλαίσιο οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, γίνονται μάνατζερ του εαυτού τους και αφιερώνουν τον περισσότερο χρόνο τους όχι τόσο στη δημιουργία αλλά στο να κεντρίσουν το ενδιαφέρον των ΜΜΕ και των εμπόρων της Τέχνης, ώστε να καθιερωθούν, να έχουν μεγάλη αναγνωρισιμότητα στα κοινωνικά μέσα δικτύωσης και επομένως να είναι εμπορεύσιμοι (Thornton, 2008).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

### 2.1. Χαρακτηριστικά παραδείγματα και μελέτη σύγχρονων έργων τέχνης

#### 2.1.1. Λίθος

Λίθινα αντικείμενα και εργαλεία συναντάμε ιστορικά από την Νέα Εποχή του Λίθου (γύρω στο 10.000 π.Χ. έως 2.000 π.Χ.), τα οποία αποδεικνύουν ότι η τέχνη της λιθοτεχνίας εντοπίζεται από τους αρχαίους πολιτισμούς, ευρύτερα σε όλο τον κόσμο. Κατά τη διάρκεια των εποχών της γλυπτικής, διαδόθηκαν διαφορετικά καλλιτεχνικά στυλ, τα οποία εξελίχθηκαν στη λιθοτεχνία της σύγχρονης εποχής (Pissini, 2016).

Κατά παράδοση ο λίθος χρησιμοποιούνταν στο χώρο της τέχνης κυρίως για τη κατασκευή γλυπτών αντικειμένων. Σήμερα όμως, με την ραγδαία εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης, έχει μεταβληθεί ριζικά η χρήση του τόσο τεχνοτροπικά όσο και εννοιολογικά. Στη συνέχεια θα μελετηθούν περιπτώσεις σύγχρονων έργων και καλλιτεχνών με χρήση του λίθου.

**Ο Giovanni Anselmo**, είναι ένας σύγχρονος γλύπτης και ζωγράφος γεννημένος στο Τορίνο της Ιταλίας το 1934 και εκπροσωπεί το κίνημα της *Arte Povera*<sup>24</sup>. Πιστεύει ότι τα ενδιαφέροντα του καλλιτέχνη και του θεατή συναντώνται στο έργο, το οποίο δομεί μία εμπειρία θέασης. Κατά κύριο λόγο συνδυάζει οργανικά και ανόργανα υλικά στα έργα του για να θέτει μεταφυσικά ερωτήματα στον θεατή. Ο Anselmo αναφέρει ότι «Εγώ, ο κόσμος, τα πράγματα, η ζωή—είμαστε σημεία ενέργειας και δεν είναι τόσο απαραίτητο να κρυσταλλώνουμε αυτά τα σημεία όσο είναι να τα κρατάμε ανοιχτά και ζωντανά». Ο Anselmo είναι σε μεγάλο βαθμό αυτοδίδακτος και εργάστηκε ως ζωγράφος από νωρίς στην καριέρα του.

---

<sup>24</sup> Τον όρο πρότεινε στην Ιταλία ο τεχνοκριτικός Germano Celant για να χαρακτηρίσει τάσεις που πρωτοεμφανίστηκαν στις ΗΠΑ. Στην Αμερική προτάθηκε ο όρος *Rejecting art* ενώ γίνεται συσχέτιση με τη *Land art*. Με την τέχνη της φτωχής ύλης η σχέση με το αντικείμενο αποκτά νέα προοπτική. Αυτό στην καλλιτεχνική διαδικασία δεν έχει το χαρακτήρα του αυτοσκοπού, αλλά επιδιώκει με την απλοϊκή του παρουσία να προβληματίσει τον θεατή και να τον κάνει να συνειδητοποιήσει πολύπλοκους συσχετισμούς μέσα στον αντικειμενικό κόσμο (Λυδάκης Σ., 2009, pp. 23-24).

Ωστόσο, το έργο του Anselmo όπως και πολλών καλλιτεχνών του Τορίνου της εποχής, αμφισβητεί την έννοια μιας σταθερής δομής και δημιουργεί έναν χώρο συνάντησης που παραμένει ανοιχτός και ευέλικτος. Ο θεωρητικός της Arte Povera, Germano Celant (1940, Ιταλία), υποστήριξε παρομοίως την εγγενή μεταβλητότητα των πρώιμων γλυπτών του Anselmo, υποστηρίζοντας ότι πρέπει να γίνουν κατανοητές ως δυναμικές εγκαταστάσεις που παρουσιάζονται ως αντικείμενα, τα οποία ανασυντίθενται κάθε φορά. Ο δηλωμένος στόχος του ίδιου του καλλιτέχνη είναι να αντισταθεί στην αποκρυστάλλωση του έργου του σε μία νέα εικόνα ή στατικό αντικείμενο και μπορεί να δώσει μία προοπτική για τις πολιτικές προκλήσεις σχετικά με την ατομική εξουσία στην Ιταλία, κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1960 - 1970 (Mangini, 2012).

Το παρακάτω έργο αποτελεί ένα μοναδικό παράδειγμα του εφήμερου του 20ου αιώνα με τη χρήση όχι μόνο παραδοσιακών υλικών. Πρόκειται για μία κατασκευή που αποτελείται από γρανίτη, μεταλλικό σύρμα, μαρούλι και πριονίδι. Σύμφωνα με το Μουσείο Μοντέρνας τέχνης της Νέας Υόρκης «όταν εγκαθίσταται το μαρούλι για πρώτη φορά, βρίσκεται στην αρχή της κολώνας (Εικ. 14). Καθώς το μαρούλι μαραίνεται, το κομμάτι γρανίτη που συγκρατείται από το χάλκινο σύρμα αρχίζει να γλιστράει από την κολώνα και να κατευθύνεται προς το πριονίδι (Εικ. 15). Τελικά το κομμάτι γρανίτη αποσπάται από την κολώνα και πέφτει στο πριονίδι, μόλις μαραθεί το μαρούλι (Εικ. 16)» (Santabárbara, 2021).



Εικόνα 14, 15 & 16: Giovanni Anselmo, *Untitled (Sculpture That Eats)*, 1968. Granite, copper wire, lettuce and sawdust, 70 x 23 x 37 cm., Georges Pompidou Centre, Paris, France. Πηγή: <https://mitchellooliver.com/after-anselmo>.

Ο καλλιτέχνης και σχεδιαστής **Michael Singer** (1945, ΗΠΑ), όταν εγκατέλειψε τον μινιμαλισμό, διατήρησε την πίστη του στα υλικά για την έκφραση αφηρημένων μορφών, καθώς και την τάση να δημιουργεί γλυπτά χωρίς βάθρο, τα οποία στηρίζονται απευθείας, ισορροπούν και ευθυγραμμίζονται πάνω στο δάπεδο. Αντίθετα, εγκατέλειψε τον ακραίο ορθολογισμό και την απουσία κάθε στοιχείου εκτός από τις εντελώς απαραίτητες δομές, που χαρακτηρίζουν την τελευταία μινιμαλιστική φάση του μοντερνισμού. Από την άλλη πλευρά, ο Singer απέφυγε επίσης την καθαρά εξπρεσιονιστική προσέγγιση, καθώς και την αρχιτεκτονική κλίμακα που υιοθέτησαν άλλοι σύγχρονοι καλλιτέχνες.

Με την ενθάρρυνση του καλλιτέχνη Allan Kaprow (1927-2006, ΗΠΑ), καθηγητή του στο Πανεπιστήμιο Cornell της Νέας Υόρκης, άρχισε να πειραματίζεται μόνος του, όχι με happenings αλλά με την προσωπική του σχέση με τα μεγέθη του χρόνου και της τύχης, σε συνδυασμό με τα υλικά και τις διαδικασίες επεξεργασίας τους. Παρ' ότι το 1980 η τέχνη του είχε αναπτύξει μια σημαντική πολυπλοκότητα κι ένα ποιητικό περιεχόμενο, εξακολουθούσε να κινείται γύρω από τα βασικά στοιχεία που είχε επιλέξει σχεδόν από την πρώτη στιγμή: πέτρινες πλάκες και ξύλινα δοκάρια σε διάφορα σχήματα, συναρμολογημένα στο έδαφος ή στο δάπεδο σε αυτοτελείς, αν και οπτικά προσιτές δομές, οι οποίες βρίσκονται σε μια γαλήνια ισορροπία, τόσο ευαίσθητη και επισφαλής, που δημιουργεί μια ατμόσφαιρα μυστηρίου, ανάλογη με αυτή των αρχαίων βωμών και ιερών.

Όπως πάρα πολλοί γλύπτες στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο Singer αρχικά εργάστηκε στο φυσικό περιβάλλον, με τα υλικά και τις μεταβαλλόμενες συνθήκες που αυτό προσφέρει. Η προσπάθεια αυτή τον έφερε πρώτα στις λίμνες του Marlboro και του Vermont, και έπειτα στα αλμυρά έλη του Long Island. Αρχικά δεν θέλησε να προσαρμόσει τα έργα του στις συγκεκριμένες τοποθεσίες, όπως έκαναν οι εκπρόσωποι της «τέχνης της γης», αλλά απλά επέτρεψε στην φύση και στους νόμους της να επιδράσει πάνω στον ίδιο και στα έργα του, για να καταλήξει όμως αργότερα σε μία γλυπτική, που βρίσκεται σε αλληλεξάρτηση με τις ιδιομορφίες του χώρου.

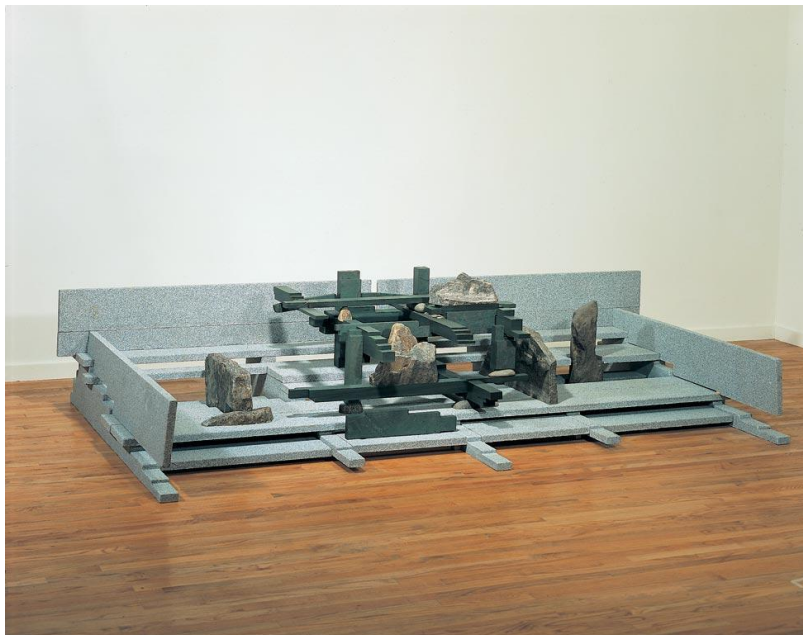
Τέλος, αφού έμαθε τον χειρισμό παραγόντων όπως το φως και η σκιά, η πυκνότητα, η μάζα και ο όγκος, η γραμμή, η υφή και το χρώμα, κάτω από τις απρόβλεπτες συνθήκες



ενός ανοικτού και μη ελεγχόμενου από τον άνθρωπο περιβάλλοντος, επέστρεψε στα μέσα της δεκαετίας του 1970 στο εργαστήριο για να δημιουργήσει έργα εσωτερικού χώρου, πεπεισμένος ότι είναι πλέον σε θέση να διατηρεί τις αισθητικές του αποστάσεις από τα κυρίαρχα ρεύματα, όπως ο μινιμαλισμός και ο κονσεπτουαλισμός.

Από την στιγμή που βρέθηκε σε κλειστό χώρο, μπορούσε πλέον να σκεφτεί τη δημιουργία μονιμότερων έργων, κάτι που σήμαινε το πέρασμα σε σταθερότερα υλικά, όπως, για παράδειγμα-, από το μπαμπού και τα καλάμια σε κατεργασμένο ξύλο και πέτρα-, με όλο το μυθικό και συμβολικό τους περιεχόμενο, ενισχυμένο χάρη στην πανθειστική σχέση του καλλιτέχνη με το φυσικό τοπίο. Μέσα στην απλή τους μεγαλοπρέπεια, τα πιο πρόσφατα έργα του καλλιτέχνη, κατασκευασμένα από γρανίτη και σχιστόλιθο, συνδυασμένο μερικές φορές με ξύλο πεύκου ή στάχτη, δεν αποκόπτονται από τις πρωτόγονες και παραδοσιακές ρίζες τους, αλλά αντίθετα αποτελούν φόρο τιμής στο μεγαλείο της φύσης και στην τυπολατρία που επιβάλλει σε όσους δουλεύουν με τις θεμελιώδεις και αιώνιες δυνάμεις της (*Εικ. 17 & 18*).

Λουσμένες σε ένα καθαρό φως, οι απρόβλεπτες αλλά μετρημένες και ισορροπημένες συνθέσεις αυτών των συγκλονιστικών έργων, ακτινοβολούν μια αύρα, που θυμίζει τις απαραβίαστες λειψανοθήκες αρχαίων μυθικών μάγων (Arnason, 2006).



Εικόνα 17: Michael Singer, *First Gate Ritual Series*, 1982. Γρανίτης, σχιστόλιθος και αγρόπετρες (granite, slate, fieldstones), 76 x 365 x 183 cm., Collection of the Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Πηγή: <https://www.michaelsinger.com/project/indoor-sculpture-1970-1987/>.

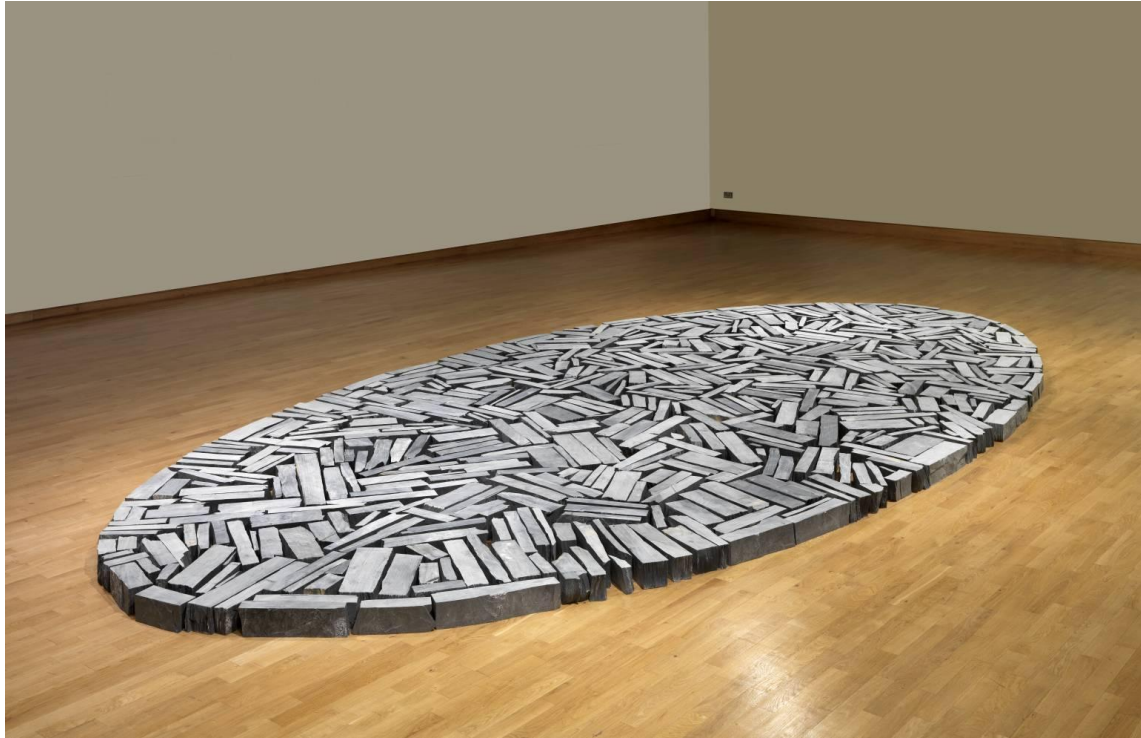


Εικόνα 18: Michael Singer, *Ritual Series / Syntax*, 1986. Γρανίτης, ξύλο και αγρόπετρες (granite, slate, fieldstones), 368 x 259 x 142 cm., Collection of the Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Πηγή: <https://www.michaelsinger.com/project/indoor-sculpture-1970-1987/>.

Ο **Richard Long** (1945, Αγγλία) είναι ένας καλλιτέχνης, ο οποίος πραγματεύεται λίθινα τμήματα δημιουργώντας συνθέσεις μεγάλης κλίμακας. Το *Cornish Slate Ellipse* είναι ένα γλυπτό κατασκευασμένο το 2009 από κομμένα τμήματα σχιστόλιθου διαφόρων μεγεθών τοποθετημένα στο πάτωμα με τη μορφή μιας έλλειψης. Τα κομμάτια του σχιστόλιθου έχουν κυβικό σχήμα και περίπου δέκα εκατοστά ύψος όταν τοποθετούνται στις πλευρές τους, έτσι ώστε η επάνω επιφάνεια του γλυπτού να είναι ομοιόμορφη.

Οι σχιστόλιθοι είναι τοποθετημένοι ο ένας κοντά στον άλλο με τυχαίο τρόπο, δημιουργώντας ένα ομοιόμορφο μοτίβο. Οι λίθοι είναι κυρίως γκρι χρώματος, αν και μερικοί περιέχουν ορατές εναποθέσεις σκουριασμένου σιδήρου. Δεδομένου ότι τα μεμονωμένα κομμάτια σχιστόλιθου κόβονται σε λατομείο με πριόνι ή λεπίδα, ποικίλλουν σε μήκος, μεταξύ δώδεκα και τριάντα οκτώ εκατοστών.





Εικόνα 19: Richard Long, *Cornish Slate Ellipse*, 2009, 7200 × 3420 mm, σχιστόλιθος, Tate Gallery Foundation. Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-cornish-slate-ellipse-ar00703>.

Ο σχιστόλιθος αποκτήθηκε από την Delabole Slate Company στην Κορνουάλη, όπου ο Long προμηθεύονταν σχιστόλιθο για περισσότερα από είκοσι πέντε χρόνια πριν από την κατασκευή αυτού του έργου. Κάθε φορά που το έργο εκτίθεται σε άλλο μουσείο, κατασκευάζεται από την αρχή. Το πρώτο στάδιο αυτής της διαδικασίας περιλαμβάνει τον ορισμό του σχήματος της σύνθεσης σημειώνοντας τα όρια της έλλειψης στο πάτωμα, χρησιμοποιώντας ένα κομμάτι τεντωμένο κορδόνι. Στη συνέχεια, οι πέτρες τοποθετούνται με σειρά μέσα στην έλλειψη ασύμμετρα και ακανόνιστα. Αυτό σημαίνει ότι το έργο συντίθεται ελαφρώς διαφορετικά κάθε φορά που εκτίθεται. Το γλυπτό εγκαθίσταται από τον ίδιο τον καλλιτέχνη όπου είναι δυνατόν, αν και μπορεί επίσης να γίνει από αρμόδιους τέχνης ακολουθώντας τις οδηγίες του καλλιτέχνη (Εικ. 20 & 21).



Εικόνα 20 & 21: Richard Long, *Cornish Slate Ellipse*, λεπτομέρεια, 2009, 7200 × 3420 mm, σχιστόλιθος, Tate Gallery Foundation. Πηγή:<https://patricia1957.wordpress.com/2013/01/28/richard-long-delabole-slate-1980-part-of-the-exhibition-contested-ground-leeds-art-gallery/>.

Όταν αποθηκεύεται το έργο ζυγίζει από 4.237 κιλά, αλλά δεν χρειάζεται να χρησιμοποιηθούν όλα τα κομμάτια για την κατασκευή κατά την έκθεσή του. Η ύπαρξη περισσότερων τμημάτων σχιστόλιθου από ό,τι απαιτείται, επιτρέπει σε αυτόν που τα τοποθετεί να επιλέξει ποιές πέτρες θα χρησιμοποιήσει και να διαφοροποιήσει την τοποθέτησή τους (Cork, 2003).

### 2.1.2. Μέταλλο

Όπως ο λίθος, έτσι και το μέταλλο αποτελούν υλικά τα οποία χρησιμοποιούνται από την αρχαιότητα στο χώρο της τέχνης. Ο **Edward Kienholz** (1927-1994, ΗΠΑ), όπως και ο Segal δημιουργούν πολύπλοκες συνθέσεις, που βρίσκονται πιο κοντά στο

ασαμπλάζ<sup>25</sup> παρά στην ποπ αρτ. Τα έργα του ασκούν μια σαρκαστική, ακόμη και μακάβρια κριτική προς την αμερικάνικη ζωή.

Συγκεκριμένα, το έργο “*Δημόσιο Ψυχιατρείο*” (Εικ. 22) είναι μια συνταρακτικά ρεαλιστική κατασκευή του κελιού ενός ψυχοπαθή και της εικόνας που έχει για τον εαυτό του, που αποδίδονται ως ζωντανοί νεκροί. Δεμένες στα κρεβάτια τους οι δύο υποστάσεις του ίδιου πλάσματος, η μία μέσα σε μία γυάλινη κατασκευή με οβάλ σχήμα, όπως αυτά που περιέχουν τα λόγια, τις σκέψεις των ηρώων στα κόμικς - αποτελούν τη πιο τρομακτική εικόνα που δημιούργησε η σύγχρονη τέχνη. Ο Kienholz, που σήμερα εργάζεται στο Los Angeles, μπορεί να θεωρηθεί ως ένας εξπρεσιονιστής γλύπτης, που προσπαθεί να στιγματίσει την ηλιθιότητα ή την αθλιότητα που κρύβεται πίσω από τη λαμπερή πρόσοψη του σύγχρονου βιομηχανικού πολιτισμού. Επιπλέον, διερεύνησε τη δυνατότητα μείωσης του στίγματος του κοινού έναντι των ασθενών που πάσχουν από κατάθλιψη, δημιουργώντας ενσυναίσθηση μέσω μιας καθηλωτικής εμπειρίας (Arnason, 1995).



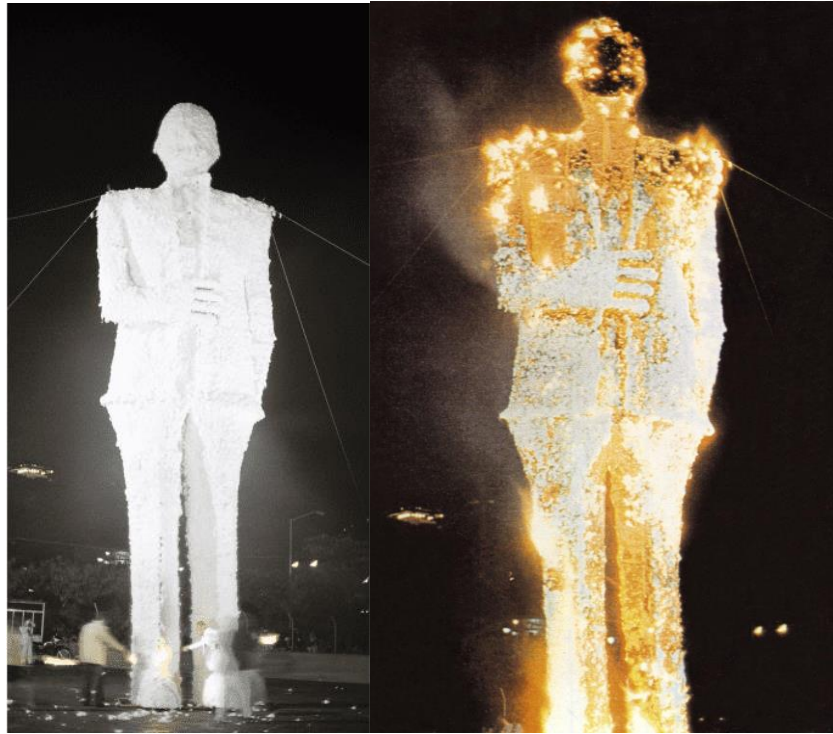
<sup>25</sup> “Assemblage”, είναι όρος για έναν τύπο σύνθεσης, κατά τον οποίο συμπλέκονται διάφορα υλικά (χαρτιά, ξύλα, απορρίμματα, εξαρτήματα μηχανών κ.ά.) σε ενιαίο σύνολο χωρίς καμιά παραμόρφωση της αρχικής τους μορφής. Αποτελούν επομένως ένα είδος κολάζ και σχετίζονται με τον σουρεαλισμό (Λυδάκης Σ., 2009, pp. 25).

Εικόνα 22: Edward Kienholz, *Δημόσιο ψυχιατρείο* (1964-66), μικτά μέσα (μέταλλο, γυαλί), 244 x 366 x 305 cm., Moderna Museet, Στοκχόλμη. Πηγή: <https://sis.modernamuseet.se/objects/1382/the-state-hospital>.

Η **Marta Minujín** που γεννήθηκε στο Μπουένος Άιρες το 1943, έχει την εκπληκτική ικανότητα να μετατρέπει παλιά μέταλλα σε εντυπωσιακά έργα τέχνης. Το έργο “*Φλεγόμενος Carlos Gardel*” είναι μεταλλικής κατασκευής ύψους 17 μέτρων, επικαλυμμένο με βαμβάκι και αντιπροσωπεύει τον γνωστό τραγουδιστή τανγκό Carlos Gardel. Επιχείρησε να αποτυπώσει το αισθητικό και πολιτικό αρχέτυπο της δημοκρατίας για να αλλάξει τις συνθήκες του τρόπου ζωής της, που χαρακτηριζόταν έως το 1983, από τη διαφθορά της «εθνικής καθολικής» δικτατορίας της Αργεντινής. Έτσι, προσπάθησε να εξυψώσει το ιδεώδες της δημοκρατίας, κατά τη διάρκεια της πτώσης της χούντας. Το μνημείο πυρπολήθηκε, μία και μόνο φορά τη στιγμή της παρουσίας του στο κοινό.

Τα μνημεία της Minujín πραγματεύονται τη δημοκρατία και την παιδεία μέσω της τέχνης, αναβιώνοντας τις τελετουργίες των αρχαϊκών κοινωνιών και αντιτίθεται στην απαγόρευση βιβλίων από τον στρατό της χούντας και στην ιδιωτικοποίηση της δημόσιας περιουσίας, που κερδοσκοπεί σε βάρος του εθνικού χρέους και δημιουργεί κοινωνικές ελλείψεις. Στα έργα μαζικής συμμετοχής που φιλοτεχνεί η Minujín, ανακαλύπτει εκ νέου την αρχική αξία ενός συλλογικού κοινωνικού θησαυρού και τον μετατρέπει κατά κάποιον τρόπο σε κεφάλαιο για μια πολιτιστική συναλλαγή χωρίς οφειλόμενα χρέη. Περιορίζει τα πρότυπα δημοσίων οικοδομημάτων τα οποία ενσαρκώνουν την πολιτιστική κληρονομιά ως προϊόν κατάσχεσης και αποσαθρώνει τους μύθους και ό,τι αυτοί αντιπροσωπεύουν. Προσδίδοντας στα μνημεία της μία κλίση τους προσφέρει τελικά νέο νόημα και μια νέα στατικότητα (Latimer and Szymczyk, 2017).

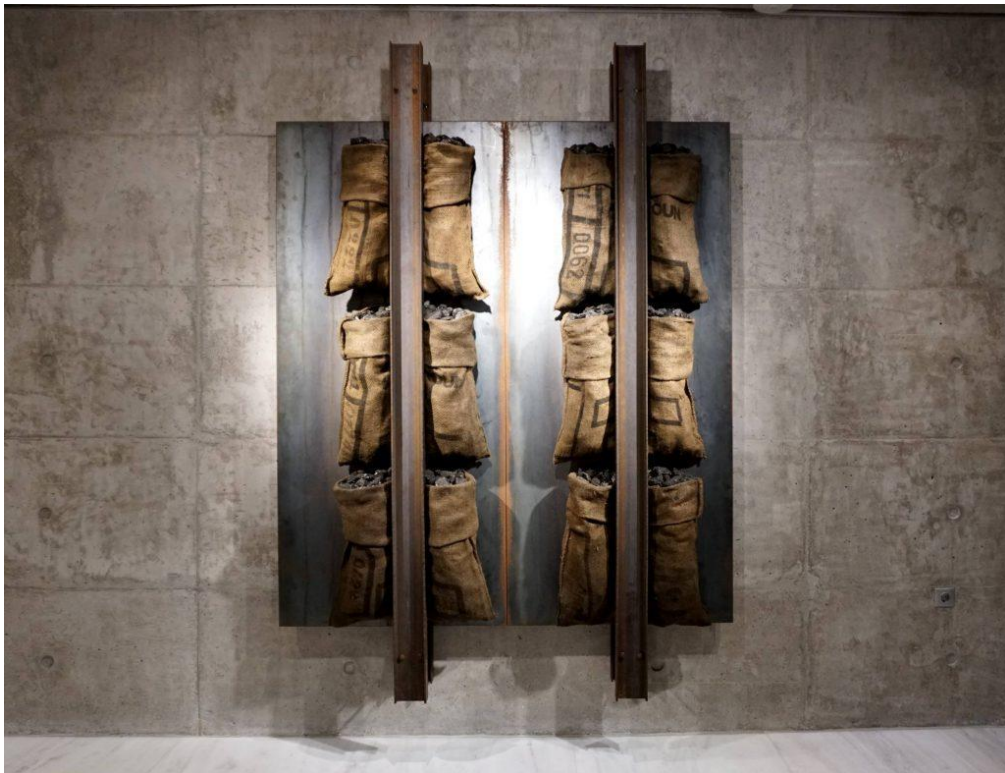




Εικόνα 23 & 24: Minujín Marta, *Φλεγόμενος Carlos Gardel*, 1981, συγκολλημένες μεταλλικές ράβδοι, συρματόπλεγμα και βαμβάκι, ύψος 17 μ., άπονη εγκατάστασης, Μεντεγίν, Κολομβία. Πηγή: <http://gardelysusmonumentos.blogspot.com/2009/03/el-carlos-gardel-de-fuego-medellin.html>.

Στο ακόλουθο έργο, ο **Γιάννης Κουνέλλης** δομεί μία σύγχρονη σύνθεση τοποθετώντας μεταλλικές δοκούς που συμπιέζουν πέτρες και σακιά με πυρίτη. Η στιβαρότητα των υλικών δημιουργεί έντονη ενέργεια στον χώρο, λόγω του όγκου των υλικών. Ο Κουνέλλης προσπαθεί με κάθε δυνατό τρόπο να επηρεάσει όλες τις αισθήσεις του θεατή, ώστε, να μη στέκεται παθητικά απέναντι στο έργο και τον ίδιο το χώρο. Οικειοποιείται υλικά και αντικείμενα της καθημερινότητας, όπως τα σακιά (Εικ. 25) που παραπέμπουν στην χειρωνακτική εργασία και στην ιδέα της μεταφοράς. Έχοντας ως σημείο αναφοράς το ανθρώπινο σώμα και τις αναλογίες του, τοποθετεί στο χώρο επιτοίχιες επιφάνειες μεγάλων διαστάσεων. Αυτά τα πλαίσια που δημιουργεί από ξύλινες δοκούς, πέτρες και μέταλλο, λειτουργούν για το θεατή σαν ανοίγματα-πύλες. Θέλουν να μεταδώσουν το αίσθημα της μετακίνησης και της μετάβασης σε έναν κόσμο ονειρικό. Σύμφωνα με τον Κουνέλλη, ο καλλιτέχνης είναι συμμετοχος και δημιουργός του κόσμου. Οφείλει να διαταράξει ή και να κλονίσει το κοινό υπερασπιζόμενος μία ιδέα.

Ο Γιάννης Κουνέλλης γεννήθηκε στον Πειραιά το 1936 και πέθανε στη Ρώμη το 2017. Θεωρείται μία εμβληματική μορφή του κινήματος της *Arte Povera*. Υπήρξε καλλιτέχνης με πολυδιάστατο έργο και η εικαστική του διαδρομή περιλαμβάνει ζωγραφική, κολλάζ, γλυπτική, εγκαταστάσεις, επιτελεστικές δράσεις και σκηνογραφία. Αντιπαραθέτει στις εγκαταστάσεις του αντικείμενα, υλικά και δράσεις που μεταμορφώνουν το άμεσο περιβάλλον τους. Τα ευανάγνωστα αντικείμενα στο έργο του, δημιουργούν ένα πλέγμα οικουμενικών αναφορών. Οι εγκαταστάσεις του παίρνουν κοινωνική διάσταση, καθώς είναι αφηγηματικοί φορείς με έντονο συμβολισμό. Η επιλογή των απλών, καθημερινών υλικών -χαρακτηριστικό της *Arte Povera*-, αποκτά σημασιολογικό και ιστορικό χαρακτήρα. Στη πρακτική του ο Κουνέλλης πραγματεύεται τη σύγκρουση ανάμεσα στο παραδοσιακό και το σύγχρονο, το ατομικό και το συλλογικό (Χρονά, 2021).



Εικόνα 25: Γιάννης Κουνέλλης, *Untitled*, 1988, μεταλλικές δοκούς που συμπιέζουν πέτρες και σακιά με πυρίτη, 250 x 180 x 50 cm., Courtesy NEON. Πηγή: <https://www.hellenicdiaspora.org/home/portfolio-item/jannis-kounellis-4432/>.

### 2.1.3. Γυαλί



«Η αναπνοή είναι το πρώτο μέσο συγκοινωνίας για ένα ποίημα: το φουσητό γυαλί είναι η φυσική αναπνοή».  
- Christopher Wilmarth

Το γυαλί διαθέτει μακρά ιστορία στη τέχνη ως υλικό, στη διάρκεια της οποίας επήλθαν σημαντικές μορφοποιήσεις ως προς την τεχνική, αλλά και την θεματολογία. Παραδοσιακά χρησιμοποιούνταν για τη κατασκευή κοσμημάτων, δοχείων, εκκλησιαστικών παραθύρων, βιτρώ κ.ά. Αξίζει επίσης να αναφερθεί η σύσταση του γυαλιού η οποία είναι 70% άμμος, ανθρακικό νάτριο ή ανθρακικό κάλιο, οξείδιο του ασβεστίου 10% και μεταλλικές ενώσεις (Υαλοχώρος, 2022).

Κατά τη διάρκεια μιας παραμονής καλλιτεχνών στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια στο Μπέρκλεϊ, ο **Christopher Wilmarth** επισκέφτηκε το γυάλινο στούντιο του California College of Arts and Crafts, με επικεφαλής τον Marvin Lipofsky<sup>26</sup>. Δουλεύοντας με τους μαθητές του Lipofsky, ο Wilmarth άρχισε να φτιάχνει μια σειρά από γλυπτά από φουσητό γυαλί και μέταλλο που ονόμασε "*Breath*". Για αυτόν, το φουσητό γυαλί συμβόλιζε την παγωμένη αναπνοή. Ήταν ένα υλικό που έκανε ορατή την ανάσα. Ο Wilmarth έγραψε σχετικά με αυτή τη σειρά: "Προσπάθησα να φτιάξω γλυπτά που προκαλούν μια πνευματική κατάσταση που να μοιάζει με την ονειροπόληση» (Corning Museum of Glass New York, 2022).

Ο Christopher Wilmarth αν και ουσιαστικά είναι ένα παιδί του μινιμαλισμού και μεγάλος θαυμαστής των Tony Smith<sup>27</sup> και Mark di Suvero<sup>28</sup>, ανακάλυψε πολύ νωρίς ότι ο ίδιος προτιμά να εργάζεται μέσα από πιο διαισθητικές και εξπρεσιονιστικές διαδικασίες, παρά με τις μαθηματικές και βιομηχανικές μεθόδους που χρησιμοποιούσαν οι άμεσοι προκάτοχοί του. Με τον τρόπο αυτό, ο καλλιτέχνης ήθελε να δημιουργήσει μια αυστηρά φορμαλιστική, αφηρημένη τέχνη, εμποτισμένη όμως με τον βαθύ ζεστό

---

<sup>26</sup> Ο Marvin Lipofsky (1938-2016, ΗΠΑ) ήταν πρωτοπόρος καλλιτέχνης στο φουσητό γυαλί. (<https://www.glassart.net/marvin-lipofsky/>).

<sup>27</sup> Tony Smith (1912-1980, ΗΠΑ). Καλλιτέχνης και σχεδιαστής, το έργο του άνοιξε νέες δυνατότητες στην γλυπτική εσωτερικού και εξωτερικού χώρου και συνέβαλε στην τέχνη και τον επανασχεδιασμό των δημόσιων χώρων. (<https://www.pacegallery.com/artists/tony-smith/>).

<sup>28</sup> Ο γλύπτης Mark di Suvero (1933, Κίνα) είναι ένας από τους σημαντικότερους Αμερικανούς καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και πρωτοπόρος στη χρήση του χάλυβα. (<https://www.pacegallery.com/artists/tony-smith/>).

ανθρωπισμό των έργων του Matisse<sup>29</sup> ή του Brancusi<sup>30</sup>. Έτσι, ο Wilmarth υιοθέτησε το γυαλί και το ατσάλι, ή τον μπρούτζο, που εμφανιζόταν συχνά στην γλυπτική των πρωτογενών δομών της δεκαετίας του 1960, αλλά τους έδωσε μια μορφή σε ανθρώπινη κλίμακα και με ατελείς βιόμορφες καμπύλες γραμμές, που, μέσα από το πλούσιο παιχνίδι του φωτός και της σκιάς, θυμίζουν οργανισμούς που έχουν αναπτυχθεί από μόνοι τους - σαν ανθρώπινες προσωπικότητες, ή ποιήματα. Σε όλη την διάρκεια της δεκαετίας του 1970 ο καλλιτέχνης εργάστηκε πάνω σε πολλές παραλλαγές του θεματικού δυϊσμού των μέσων του - αδιαφάνεια και διαύγεια, βαρύτητα και αιθέρια παρουσία - για να συναντήσει, το 1979, το ερέθισμα που του έχει προσφέρει μεγαλύτερη έμπνευση μέχρι σήμερα, την ποίηση του Stephane Mallarmé. Αφού μελέτησε επί εβδομάδες τους δυσερμήνευτους στίχους, τελικά ανακάλυψε ότι: «όλα τα ποιήματα έχουν ένα κοινό παρονομαστή που είναι η μοναχικότητα του Mallarmé... Η φαντασία του και η ονειροπόλησή του, σημαίνουν για αυτόν περισσότερα από οτιδήποτε άλλο σ' αυτόν τον κόσμο. Το έργο του δεν είναι παρά η αγωνία και η νοσταλγία μιας εμπειρίας που δεν έχει ακόμη ζήσει, και βρήκα κάτι από τον εαυτό μου μέσα εκεί». Εμπνευσμένος από το ερωτικό ποίημα με τίτλο «Βάλε και μένα στην ιστορία σου», ο Wilmarth με την βοήθεια του τεχνικού Marvin Lipofski, κατασκεύασε ένα ωσειδές δοχείο από γυαλί- κάτι σαν μια ελεύθερη παραλλαγή ενός αυγού ή ενός κεφαλιού του Brancusi - το οποίο στη συνέχεια χάραξε με οξύ, μέχρι να το κάνει να μοιάζει με ζωντανό, και να δείχνει γλυκά το φως και τα χρώματα. Με τη γυάλινη μάζα στερεωμένη σε μια ατσάλινη βάση, διπλωμένη σαν βιβλίο, του οποίου τα εξώφυλλα είναι κομμένα σε σχήμα του γυαλιού, το γλυπτό μοιάζει σαν το αισθητικό ισοδύναμο ενός πνεύματος, που διαπερνά την ακατέργαστη ύλη, θέλοντας να της ξεφύγει και συγχρόνως να την αγκαλιάσει (Arnason, 1995).

---

<sup>29</sup> Ο Henri Matisse (1869-1954, Γαλλία), ήταν καλλιτέχνης γνωστός για τη χρήση του χρώματος και τη ρευστή και πρωτότυπη σχεδίασή του. Ήταν σχεδιαστής, χαράκτης και γλύπτης, αλλά είναι γνωστός κυρίως ως ζωγράφος. Θεωρείται ως ένας από τους τρεις καλλιτέχνες που βοήθησαν στον καθορισμό των επαναστατικών εξελίξεων στις πλαστικές τέχνες στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα. (<https://www.henrimatisse.org/>).

<sup>30</sup> Ο Constantin Brâncuși (1876-1957, Ρουμανία) ήταν γλύπτης, ζωγράφος και φωτογράφος που έκανε καριέρα στη Γαλλία. (<https://www.tate.org.uk/art/artists/constantin-brancusi-800>).



Εικόνα 26: Christopher Wilmarth, *Insert myself within your story*, 1979-1981. Φυσητό γυαλί χαραγμένο με οξύ και μπρούτζος, 46,1 x 35,5 cm., Corning Museum of Glass, New York. Πηγή: <https://www.cmog.org/artwork/insert-myself-within-your-story#node-87230>.

Ο **Donald Lipski** ξεκινά συνθέτοντας γλυπτά ως ένα σύνολο, αλλά αποφασίζει για το σύνολο αυτό μόνο αφού έχει πρώτα βρει ή περισυλλέξει τα μέρη και δημιουργήσει κάποιο είδος σουρεαλιστικής λογικής, ή κάποια σχέση μεταξύ τους. Κατά τον Arnason (2006), σε μία καταναλωτική κοινωνία, που πνίγεται μέσα στην αφθονία περιττών αντικειμένων και απορριμμάτων, ο Lipski δε βλέπει τίποτα το περιττό ή το άχρηστο. Γι' αυτόν τίποτα δεν είναι ξεπερασμένο ή κοινότυπο, ώστε να μη μπορεί να του δώσει μια νέα χρήση, συνδυάζοντάς το με ένα άλλο αντικείμενο, απόλυτα άσχετο προς αυτό, εκτός από το γεγονός ότι είναι το ίδιο περιττό και άχρηστο. Ο καλλιτέχνης επισκέπτεται σκουπιδότοπους, επηρεάζεται από αυτούς και συνδυάζει τα ευρήματά του σε

πολύπλοκες συνθέσεις που ενθουσιάζουν το μάτι και το πνεύμα του θεατή, με την τέλεια ενότητα των ασυμβίβαστων μερών τους.

Ο Lipski συνηθίζει να συνδυάζει άσχετα μεταξύ τους αντικείμενα, όπως για παράδειγμα όταν χρησιμοποίησε τη διαφάνεια μιας γυάλινης σφαίρας για να κλείσει μέσα της το ακουστικό ενός παλιού τηλεφώνου, ή όταν χρησιμοποίησε ένα ζευγάρι παλιές πλαστικές γόβες για να αποθηκεύσει μέσα τους γυαλιστερές μπίλιες από ρουλεμάν. Πρόκειται για έναν πολύ εφευρετικό καλλιτέχνη, ο οποίος αποσπά καθημερινά, ασήμαντα αντικείμενα από το φυσικό τους περιβάλλον και τα συνδυάζει με απροσδόκητους τρόπους, δημιουργώντας θαυμάσιες αφορμές αισθητικού προβληματισμού για το θεατή. Ενώ όμως τα έργα του Lipski μπορεί να θυμίζουν τον Marcel Duchamp και τα “ready mades” του<sup>31</sup>, οι συνθέσεις του δεν αποτελούν κανενός είδους αντι-τέχνη, ούτε έχουν ψυχοσεξουαλικές ή πολιτικές προεκτάσεις. Αντίθετα, χάρη στον παθιασμένο λυρισμό τους, παρουσιάζουν ένα μεγαλύτερο βαθμό συγγένειας με τα ευγενικά ονειροπολήματα του Joseph Cornell<sup>32</sup> (Arnason, 1995).

---

<sup>31</sup> βλ. παράδειγμα *Εικ. 11*, σ. 23.

<sup>32</sup> Ο Joseph Cornell ήταν Αμερικανός καλλιτέχνης, σκηνοθέτης και διάσημος εκπρόσωπος της τέχνης “assemblage”. (<https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/joseph-cornell>).



Εικόνα 27: Donald Lipski, *Δημιουργία ατιμού*, No. 317, 1985, τηλέφωνο και κρυστάλλινη σφαίρα, 24 x 15 x 13 cm., προσφορά Γκαλερί German Van Eck, New York. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Donald\\_Lipski](https://en.wikipedia.org/wiki/Donald_Lipski).

Το παρακάτω έργο του **Ευάγγελου Χατζή** με τίτλο “Πύλη” είναι μία σύγχρονη εγκατάσταση μικτής τεχνικής κατασκευασμένη από μάρμαρο, σίδηρο, φωτογραφία, φως και καθρέφτη εμπνευσμένη από την πόλη της Αθήνας, την οποία παρατηρούσε ο καλλιτέχνης εργαζόμενος στον Παρθενώνα. Αναδεικνύει την αντίληψη του ίδιου για την αστική ενσυναίσθηση καθώς πρόκειται για μία πύλη πραγματικών διαστάσεων σχεδιασμένη ειδικά γι’ αυτήν την έκθεση<sup>33</sup> με επιρροές από την αρχιτεκτονική της αρχαιότητας, συνδυάζοντας και ενσωματώνοντας στοιχεία της σημερινής αστικής πραγματικότητας.

Χρησιμοποιώντας νέα υλικά, όπως ο φωτισμός LED και τοποθετώντας το γλυπτό πάνω σε επιφάνεια καθρέφτη, ο Χατζής δημιουργεί ένα “ψηφιακό κίνημα” και επιχειρεί να μπερδέψει το μάτι του θεατή, όχι μόνο προς την ασυνέχεια που προκύπτει οπτικά αλλά και αλληλεπιδρώντας με την αντίληψη απόρριψης των νόμων της βαρύτητας. Η

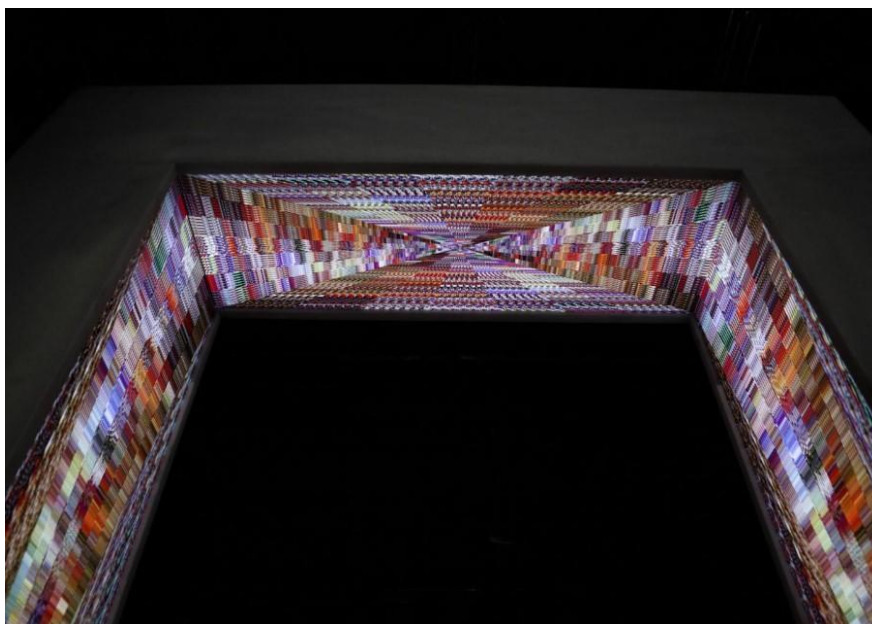
<sup>33</sup> Ομαδική έκθεση σύγχρονης τέχνης «+9 Athens Exhibition», 2019. (<https://issuu.com/kkjc9734/docs/catalogue.final/s/119053>).

ψευδαίσθηση αυτή που δημιουργείται βλέποντας το έργο, ανοίγει έναν νέο ορίζοντα στην τέχνη πέραν της αντικειμενικής υλικότητας, μετατρέποντας την οπτική ασυνέχεια σε μια συνεχή ροή χώρου και χρόνου (Πράπογλου, 2019).



Εικόνα 28: Ευάγγελος Χατζής, *Πύλη*, 2019, μάρμαρο, σίδηρο, φωτισμός LED, ψηφιακή εκτύπωση σε plexiglass, καθρέφτης, 2,00 x 0,85 x 2,40 m., +9 Athens Exhibition. Πηγή: <https://issuu.com/kkjc9734/docs/catalogue.final>.





Εικόνα 29: Ευάγγελος Χατζής, *Πύλη*, λεπτομέρεια, 2019, μάρμαρο, σίδηρο, φωτισμός LED, ψηφιακή εκτύπωση σε plexiglass, καθρέφτης, 2,00 x 0,85 x 2,40 m., +9 Athens Exhibition. Πηγή: <https://issuu.com/kkjc9734/docs/catalogue.final>.

#### 2.1.4. Κεραμικό

Ο πηλός χρησιμοποιείται από την αρχαιότητα, κυρίως για την κατασκευή αγγείων που χρησίμευαν ως καθημερινά, οικιακά, θρησκευτικά, ταφικά αντικείμενα κ.ά. Η τέχνη της κεραμικής, όπως και η τέχνη καθ' αυτή εξελίσσεται καθημερινά, στην προσπάθειά της να προσαρμοστεί τόσο στις ανάγκες της σύγχρονης κοινωνίας όσο και στις ανάγκες έκφρασης των σύγχρονων καλλιτεχνών.

Στη περίπτωση του **Μιχάλη Μανουσάκη**, κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά των συνθέσεων του είναι η οικειοποίηση της εικονογραφίας των ηλεκτρονικών υπολογιστών, η εξέλιξη από την αναπαραστατική τέχνη του προς το επόμενο στάδιο και η αντικατάσταση της υφής των αντικειμένων με τα ίδια τα αντικείμενα. Βασική θεματολογία του είναι η ουτοπία, ο νόστος, το καταφύγιο, η χαοτική πραγματικότητα του φυσικού κόσμου και η παρόρμηση της δραπέτευσης από αυτήν προς την ταξινομημένη εικονική πραγματικότητα του διαδικτυακού σύμπαντος τα οποία θίγουν ένα ζήτημα ασύμμετρης κλίμακας με ελλειμματική έκβαση. Μέσα σ' αυτό, ο άνθρωπος παρουσιάζεται σαν οικιστής ενός κόσμου μέσα στον οποίο αγωνίζεται να καθορίσει το ζωτικό του χώρο. Η διαρκής αντίστιξη των μικρών και μεγάλων μοτίβων στο εικαστικό

πεδίο των συνθέσεών του είναι ένας τρόπος να δείξει ασυμμετρία. Μέσα σ' αυτό ο άνθρωπος είτε ως δραπέτης, είναι ελάχιστος, ενώ ο χώρος που τον περιέχει είναι τεράστιος (Κωτίδης, 2011).

Ο Μιχάλης Μανουσάκης γεννήθηκε το 1953 στα Χανιά της Κρήτης και σπούδασε ζωγραφική στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας (1979-1984) κοντά στους Δ. Κοκκινίδη και Δ. Μυταρά. Παρουσίασε την πρώτη του ατομική έκθεση στη Θεσσαλονίκη (1979, Διαγώνιος). Η ανθρώπινη μορφή κυριαρχεί στο μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής του. Το ενδιαφέρον του εστιάζεται στις απλοποιημένες φιγούρες και στη σχέση τους με τον περιβάλλοντα χώρο. Σε αρκετές περιπτώσεις ξεφεύγει από τη ζωγραφική του τελάρου και δημιουργεί εικαστικά σύνολα ή εγκαταστάσεις με εννοιακό περιεχόμενο και συμβολικές προεκτάσεις. Σημαντικό στοιχείο της έμπνευσής του είναι τα παλιά παιδικά παιχνίδια, τα οποία συλλέγει με επιμονή εδώ και πολλά χρόνια (Citronne Gallery, 2022), από τα οποία φαίνεται να εμπνεύστηκε το κάτωθι έργο.

Το έργο αποτελείται από επτά βυζαντινά κεραμίδια και το ζωγραφικό μέρος. Στον πηλό των κεραμιδιών ο καλλιτέχνης πλάθει, σκάβει ή χαράζει μοτίβα-σύμβολα της αρχετυπικής ανάγκης του ανθρώπου για καταφύγιο, όπως και των φόβων του. Στο ζωγραφικό τμήμα της σύνθεσης, *Ο Οικιστής*, σχεδόν σε στάση εμβρύου, κουρνιαάζει σε ένα κέλυφος διάφανο, σε ένα περιβάλλον μόνωσης. Οι αντιθέσεις, πέρα από το πεδίο των συμβολισμών, υπάρχουν και στην εκτέλεση δηλαδή είναι αδρή στο πλαστικό μέρος των κεραμιδιών και στιλπνή με την τελειότητα των γραφιστικών που έχουν τα παιχνίδια για ηλεκτρονικούς υπολογιστές στο ζωγραφικό (Κωτίδης, 2011).



Εικόνα 30: Μιχάλης Μανουσάκης, *Ο Οικιστής*, 1993. Βυζαντινά κεραμίδια, λάδι και κάρβουνο σε ξύλο, 1993. Πηγή: Κωτίδης Α., 2011. Μοντερνισμός και Παράδοση στην Ελληνική μεταπολεμική σύγχρονη τέχνη.

Στη διασταύρωση του ρεαλισμού, του σουρεαλισμού και της γλυπτικής βρίσκονται τα έργα του καλλιτέχνη **Johnson Tsang** από το Χονγκ Κονγκ. Ο Tsang δημιουργεί σουρεαλιστικές συνθέσεις μέσω του πηλού. Στη σειρά του «*Open Mind*», οι χειρονομίες ενσωματώνονται στα γλυπτά του για να αποτυπώσουν μεταφορικά και κυριολεκτικά μια αίσθηση «ανοιχτού μυαλού» (Grace Ignacia See, 2019).

Μεταφέρει πραγματικές εικόνες με σουρεαλιστικό τρόπο στον θεατή εξαλείφοντας τη γραμμή μεταξύ αφηρημένης και μεταφορικής τέχνης με το μέταλλο και την πορσελάνη. Ανάμεσα στα έργα του καλλιτέχνη μπορεί κανείς να δει να άνθρωπο να φιλάει τον καφέ, πρόσωπα που έχουν βυθιστεί στο νερό, δράκους και φιγούρες που λιώνουν κ.ά. Ο Tsang προσθέτει μια νέα διάσταση στην έννοια της πραγματικότητας χρησιμοποιώντας την φαντασία του στα έργα του. Τα μεταλλικά και κεραμικά του έργα δημιουργούν μια σχέση ανάμεσα σε ένα μη ζωντανό αντικείμενο και μια ανθρώπινη φιγούρα. Μετατρέποντας την απρόβλεπτη δομή και τις ξαφνικές αλλαγές υγρών σε στερεές

μορφές, καταφέρνει να κεντρίσει την προσοχή των θεατών (Yeşilmen, N. and Uludağ, K., 2016).



Εικόνα 31: Johnson Tsang, *Open Mind IV*, 2016, πηλός. Πηγή: <https://theartling.com/en/artzine/contemporary-ceramic-artists/>.

Ο **Christopher David White** δημιουργεί “ξύλινα” γλυπτά φτιαγμένα εξ’ ολοκλήρου από πηλό με κίνητρο τη φθορά στα έργα τέχνης. Αυτά τα υπερρεαλιστικά γλυπτά, εκτός από ξύλινα μοιάζουν και με σκουριασμένο μέταλλο, μεταξύ άλλων υλικών, που βρίσκονται σε διαδικασία αποσύνθεσης.

Το συγκεκριμένο έργο του “Within Arm’s Reach” διερευνά τη σχέση μεταξύ των ανθρώπων και της φύσης. Ο ίδιος δηλώνει πως ο πηλός είναι «ένα μαλακό και εύπλαστο υλικό που μπορεί να καεί και να γίνει σκληρό σαν βράχος», και ταυτόχρονα, «ένα απίστευτα εύθραυστο υλικό». Δημιουργεί αυτή την υφή ξύλου μέσω της επανάληψης του “layering” και βρίσκει ένα ικανοποιητικό αποτέλεσμα. Χρησιμοποιεί επίσης

μαχαίρια x-act<sup>34</sup> και συρμάτινες βούρτσες που σχεδίασε ειδικά για μια συγκεκριμένη υφή. Η διαδικασία ζωγραφικής του White είναι επίσης ιδιαίτερα σχολαστική (Grace Ignacia See, 2019).

Ο Christopher David White είναι ένας γλύπτης, ο οποίος φιλοτεχνεί κυρίως χειροποίητα έργα κατασκευασμένα από πηλό, με ιδιαίτερη λεπτομέρεια. Συχνά μοιάζουν με αποσυντιθέμενα κομμάτια ξύλου, σκουριασμένου μετάλλου και άλλων αντικειμένων σε διάφορα στάδια φθοράς. Αυτά τα έργα διερευνούν τη σχέση μεταξύ ανθρωπότητας και φύσης και πώς και τα δύο βρίσκονται σε μια συνεχή κατάσταση ροής μεταξύ ανάπτυξης και σήψης. Αποφοίτησε από τη Σχολή Καλών Τεχνών της Ιντιάνα το 2012, με εξειδίκευση στην κεραμική. Συνεχίζοντας, έκανε το μεταπτυχιακό του στις Καλές Τέχνες στη Χειροτεχνία / Σπουδές Υλικών από το Πανεπιστήμιο της Βιρτζίνια το 2015. Αργότερα, βραβεύτηκε ως «Most Environmentally Conscious» στο INLight 2014 που φιλοξενήθηκε από την 1708 Gallery. Το έργο του έχει παρουσιαστεί σε πολλές πασίγνωστες καλλιτεχνικές εκθέσεις, συμπεριλαμβανομένων των Juxtapoz, Beautiful Decay, My Modern Met και This is Colossal. Το έργο του έχει παρουσιαστεί επίσης σε γκαλερί και μουσεία διεθνώς, συμπεριλαμβανομένων των Daejeon Museum of Art και Suwon I-Park Museum of Art στη Νότια Κορέα, Abmeyer & Wood Gallery στο Σιάτλ και Hartwick's Foreman Gallery στη Νέα Υόρκη (White, 2017).

---

<sup>34</sup> Εργαλείο εργασίας - μοντελισμού. (<https://www.linguee.com/english-greek/translation/x-act+knife.html>).





Εικόνα 32: Christopher David White, *Within Arm's Reach*, 2016, 74cm x 56cm x 81.5cm., ceramic, acrylic, copper leaf. Πηγή: <https://theartling.com/en/artzine/contemporary-ceramic-artists/>.

Ο **Rafael Pérez**, είναι ένας σύγχρονος κεραμίστας, γεννημένος στην Ισπανία το 1957. Σπούδασε κεραμική στο Massana School of Art and Design, στη Βαρκελώνη και στη συνέχεια φιλοτέχνησε πάνω από 30 έργα σε όλη την Ευρώπη αλλά και στην Αμερική. Ο καλλιτέχνης κατασκευάζει συνθέσεις χρησιμοποιώντας υψηλές θερμοκρασίες σε κλιβάνους με πρώτη ύλη, συνήθως, τον πηλό. Χρησιμοποιεί πήλινα σκεύη και πορσελάνη, συνήθως χαμηλής καύσης και τα συνδυάζει δημιουργώντας διαφορετικές αντιδράσεις του κάθε υλικού μέσα στο κλίβανο (ο πηλός διαστέλλεται, ενώ η πορσελάνη συστέλλεται).

Ο Pérez στηρίζει τη τέχνη του σε δύο σημαντικούς παράγοντες -στον αριστοτεχνικό χειρισμό του πηλού αλλά και στο πειραματισμό του με το ψήσιμο- (Odem Atelier, 2018). Ο ίδιος δήλωσε «Προσπαθώ να μεταφέρω το αίσθημα της έκπληξης στον κόσμο,



καθώς εγώ ο ίδιος κάθε φορά που ανοίγω τον κλίβανο για να δω τα έργα μου, δεν τα αναγνωρίζω σαν δικά μου και εκπλήσσομαι». Με αυτή τη διαδικασία ο καλλιτέχνης συσσωρεύει έργα του στο εργαστήριο, κάνοντας εκατοντάδες δοκιμές ώστε να πετύχει το ίδιο αποτέλεσμα, με τον ίδιο τρόπο. Δουλεύει τα γλυπτά του από πηλό και πορσελάνη και στη συνέχεια τα ψήνει στους 1150°C, δημιουργώντας ένα “δραματικό αποτέλεσμα” (Lucy Lacoste Gallery, 2019).



Εικόνα 33: Rafael Pérez, *Untitled no. 47*, porcelain and black earthware, 32 x 34 cm., 2016. Πηγή: <https://cfileonline.org/art-works-of-contemporary-ceramic-art-by-rafa-perez-at-oxford-ceramics/>.

### 2.1.5. Ύφασμα

Το ύφασμα σαν υλικό το συναντάμε γύρω στη 12η Δυναστεία στην Αίγυπτο (1991–1778 π.Χ.), και ύστερα διαδίδεται η χρήση του σε όλες τις εποχές. Ο ιστορικός Πλίνιος αναφέρει σχετικά ότι ο Νέρωνας έδωσε εντολή να φτιάξουν το πορτραίτο του σε μεγάλες διαστάσεις πάνω σε ύφασμα. Σε βιβλία του Κουατροτσέντο της Αναγέννησης βλέπουμε τρόπους επεξεργασίας για κάθε περίπτωση υφασμάτων. Στους χριστιανικούς

χρόνους ο διάκοσμος των εκκλησιών γίνεται με ζωγραφική σε ξύλο, αλλά και σε ύφασμα που τεντωνόταν και το επικολλούσαν έπειτα σε ξύλο. Τον 19ο αιώνα το ύφασμα αντικαθιστά πλέον το ξύλο, πράγμα που οφείλεται κατά πολύ στην αλλαγή που επέφερε η Αναγέννηση (15ος και το 16ος αιώνας) σε αισθητικό και τεχνικό επίπεδο (Τσίλαγα, 2011).

Ο πληθωρικός και ευφάνταστος **Νίκος Κεσσανλής** μετάλλαξε την έννοια της γλυπτικής με αφοπλιστική ειλικρίνεια σε ένα είδωλο που μπορεί να εκφράζεται και μέσα από την πτυχολογία ενός υφάσματος που συμβάλλει ενεργητικά στον χώρο (Κωτίδης, 2011).



Εικόνα 34: Νίκος Κεσσανλής, *Λευκή Χειρονομία*, 1964. Ύφασμα στερεωμένο επάνω σε χρωματισμένο υφασμάτινο τελάρο, 120 x 120 x 5 cm, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης τέχνης. Πηγή: <https://collection.emst.gr/projects/%CE%9B%CE%B5%CF%85%CE%BA%CE%AE-%CF%87%CE%B5%CE%B9%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%BC%CE%AF%CE%B1/>

Ο Νίκος Κεσσανλής γεννήθηκε στην Θεσσαλονίκη το 1930 και πέθανε το 2004 στην Αθήνα. Το 1944 γνωρίζει τον Γιάννη Σπυρόπουλο<sup>35</sup> και εκτελεί καθήκοντα βοηθού του μέχρι το 1948 όπου εγκαθίσταται στην Αθήνα και εισάγεται στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών όπου μαθητεύει στο πλευρό του του Γ. Μόραλη. Το 1952 λαμβάνει τιμητική διάκριση στο Πανελλήνιο και γίνεται βοηθός του Ν. Νικολάου<sup>36</sup>, από τον οποίο μαθαίνει την τέχνη της συντήρησης. Το 1955 παίρνει τρίμηνη υποτροφία από την Σχολή Συντήρησης Έργων Τέχνης της Ρώμης και εγκαθίσταται εκεί. Παράλληλα με τις σπουδές, δουλεύει και ως συντηρητής στις εργασίες αποκατάστασης των τοιχογραφιών στο παρεκκλήσιο των Eremitani στην Πάντοβα με τις τοιχογραφίες του Τζιόττο<sup>37</sup>.

Στα έργα υπό τον γενικό τίτλο *Χειρονομίες* (Εικ. 34) τα οποία δημιουργεί όπως προαναφέρθηκε όταν εγκαταστάθηκε στο Παρίσι τη δεκαετία του 1960, όπου κυριαρχούν οι Νέοι Ρεαλιστές και ο θεωρητικός τους Πιερ Ρεστανύ, ο Νίκος Κεσσανλής ιδιοποιείται θραύσματα της αστικής και βιομηχανικής πραγματικότητας. Οι *Χειρονομίες* του μοιράζονται κοινές διατυπώσεις με τις αναζητήσεις των Νέων Ρεαλιστών, οι οποίοι επαναδιαπραγματεύθηκαν ένα βασικό καλλιτεχνικό παράδειγμα των ιστορικών πρωτοποριών των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το ready-made, εγγράφοντάς το όμως στον δημόσιο χώρο, στην κοινωνία της κατανάλωσης και του θεάματος. Παλιά βιομηχανικά αντικείμενα σε αχρηστία, απορρίμματα, όπως πανιά, γύψινοι σάκοι, τσαλακωμένα χαρτιά, μεταλλικά στελέχη, αποσπώνται στα έργα του Κεσσανλή από τον αστικό ιστό και τη μεταβιομηχανική μεγαλούπολη η οποία έχει μετατραπεί σε ένα γιγαντιαίο object trouvé<sup>38</sup>, που είναι αδύνατον να εντοπίσουμε τα όριά του.

---

<sup>35</sup> Γιάννης Σπυρόπουλος (1912-1990, Πύλος). Ήταν από τους πρώτους Έλληνες ζωγράφους που προσχώρησαν στην αφηρημένη τέχνη και λειτούργησαν ως πρωτοπόροι στον ελληνικό καλλιτεχνικό χώρο. (<https://www.nationalgallery.gr/artist/spyropoulos-giannis/>).

<sup>36</sup> Ο Νίκος Νικολάου (1909 Αθήνα - 1986 Ύδρα) ήταν διακεκριμένος Έλληνας ζωγράφος, χαράκτης και γλύπτης της λεγόμενης «Γενιάς του '30». ([https://www.benaki.org/index.php?option=com\\_publications&view=publication&id=2945&Itemid=171&lang=el](https://www.benaki.org/index.php?option=com_publications&view=publication&id=2945&Itemid=171&lang=el)).

<sup>37</sup> Giotto di Bondone, (1266-1337, Φλωρεντία), Ιταλός ζωγράφος, ψηφιδογράφος και αρχιαικόδομος. (<https://www.artmag.gr/art-history/artists-faces/item/1142-giotto-di-bondone>).

<sup>38</sup> Object trouvé = αντικείμενο διαλεγμένο τυχαία που βρίσκει ένας καλλιτέχνης στο περιβάλλον του και το χρησιμοποιεί χωρίς καθόλου να το μεταβάλει ή μεταβάλλοντάς το ελάχιστα σε ένα έργο τέχνης αυτοτελές ή ως μέρος άλλου έργου τέχνης (Λυδάκης Σ., 2009, pp. 119).

Στα έργα αυτά εγκαταλείπει το πλαίσιο του μουσαμά και χρησιμοποιεί σαν βάση δημιουργίας παλιά βιομηχανικά αντικείμενα που αποσπά από το αστικό τοπίο και επεμβαίνει πάνω τους αποποιούμενος παραδοσιακές αρχές έκφρασης (Σπανουδάκη, 2020).

Οι κατασκευές με τα τσαλακωμένα χαρτιά και τα λερωμένα πανιά, αποσπώνται από τον διεδιάστατο τοίχο και απελευθερώνονται τώρα στο χώρο, εναποτίθενται ή κρεμιούνται, διεκδικώντας την αυτονομία τους ως γλυπτά «ready-made», αποδεσμευμένα από τις ζωγραφικές τους καταβολές. Επιδιώκοντας να δώσει προτεραιότητα στην αντικειμενοποίηση της χειρονομίας (το τσαλάκωμα της χειρονομίας) παρά στο καθαυτό αντικείμενο, αναζητά εύπλαστα, ετερόκλητα φτωχά υλικά, εγκαταλελειμμένα σπαράγματα που μεταφέρουν, σαν οχήματα μνήμης, ίχνη παλαιότερων έργων, ευτελή υλικά που επιτρέπουν πολύτροπες επεμβάσεις. Τα διάφανα αέρινα πλέγματα, οι γυψωμένες αυθόρμητες χειρονομίες, τα πανιά, σαν «παιχνίδια» κινήσεων αρνούμενα τη ζωγραφική επέμβαση, ενισχύουν την αντικειμενοποίηση της ιδιοποιητικής χειρονομίας που εγκλωβίζει την τραυματισμένη, υπό συνεχή διέγερση, μνήμη. Το χρώμα περνά στο λευκό, η ζωγραφική πινελιά ουδετεροποιείται και εξαφανίζεται (Τζιρτζιλιάκης, 1997).

Αποκορύφωμα αυτής της πρακτικής, η *Μεγάλη Λευκή Χειρονομία* που παρουσιάστηκε στο Teatro La Fenice της Βενετίας το 1964, στο πλαίσιο της έκθεσης *Τρεις Προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική* του κριτικού τέχνης Pierre Restany, η οποία διεξήχθη παράλληλα με την Μπιενάλε της Βενετίας. Με το συγκεκριμένο έργο υποδεικνύει με εφήμερο τρόπο την απο-υλοποίηση της καλλιτεχνικής έκφρασης από τον περιορισμό των σταθερών δομών (Σπανουδάκη, 2020). Το έργο αναρτήθηκε από την οροφή του φουαγιέ, το άπλωσε στο πάτωμα και διέτρεξε σε όλο τον χώρο. Το σεντόνι, στιβαρό λόγω των μεγάλων όγκων που δημιούργησε ο καλλιτέχνης, αλλά και ανάλαφρο χάρις τις πτυχές που κατασκεύασε, πρότεινε μια νέα κατεύθυνση για την ελληνική γλυπτική παρουσιάζοντας μια ποιητική, σύγχρονη απόδοση των γλυφών.

Ο Κεσσανλής απελευθέρωσε στον πραγματικό χώρο του μπαρόκ θεάτρου La Fenice, ένα πραγματικό αντικείμενο, ένα ύφασμα, εκμεταλλευόμενος πλήρως τις τρεις



διαστάσεις του. Η χειρονομιακή πράξη του Κεσσανλή κατάφερε να απελευθερώσει το περιβάλλον του από το υλικό του βάρος, δημιουργώντας αμφιθυμικά αισθήματα στον επισκέπτη: απέχθεια από την υπερβολική θεατρικότητα και έλξη από την υλικότητα του έργου.



Εικόνα 35: Νίκος Κεσσανλής, *Η Μεγάλη Λευκή Χειρονομία*, 1964. 152 μέτρα λευκού υφάσματος. Τρεις προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική, Περιβάλλον, Teatro La Fenice, Βενετία. Πηγή: Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη, 2015.

Από τις *Νέες περιπέτειες του αντικειμένου* στην Galerie J το 1961 έως τις *Προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική* στο θέατρο La Fenice το 1964, ο Κεσσανλής με ορμητικότητα και επινοητική διάθεση επεμβαίνει αποφασιστικά στα αντικείμενα, ωθώντας την εκφραστική αξία της χειρονομίας στα άκρα (Πανδή, 2006).

Το 1964 διερεύνησε τις δυνατότητες της φωτογραφίας και των διαφόρων επιφανειών χαρτιού, υφάσματος, μετάλλου οι οποίες γινόντουσαν φωτοευαίσθητες με χημικά μέσα και το 1965 αναδείχθηκε σε έναν από τους ιδρυτές της Mec Art<sup>39</sup> (Beguiet, Bertini, Jacquet and Rotella) ιδιώματος που συνδυάζει μηχανικά και ζωγραφικά μέσα, με κοινό παρονομαστή την χειρονομία του καλλιτέχνη (Κωτίδης, 2011).

<sup>39</sup> Ο όρος “Mec art” ορίζει ένα ρεύμα που εμφανίστηκε στην Ευρώπη το 1963 και καθιερώθηκε με την έκθεση «Homage à Nicéphore Niépce» τον Οκτώβριο του 1965 στο Παρίσι. Τα έργα που παρουσιάζονται χρησιμοποιούν τις φωτογραφικές μεθόδους μεταφοράς κλισέ σε ποικίλα υπόβαθρα (Gintz C., 1991, pp. 175).

Η Αφηρημένη Τέχνη ή η μοντέρνα τέχνη που δεν είναι αναπαραστατική ή είναι εκείνη που ο καλλιτέχνης αφαιρεί από μια εικόνα τα παραστατικά στοιχεία και επεξεργάζεται τα καθαρά δομικά-πλαστικά (σχήματα, χρώματα, γραφή, ύλη, σύνθεση, κατασκευή). Η Αφαίρεση δεν θα έπρεπε να αντιμετωπίζεται ως αδυναμία του καλλιτέχνη να αναπαραστήσει νατουραλιστικά τον κόσμο αλλά αποτελεί μια συνειδητή επιλογή αλλαγής στην αντίληψη του χώρου, του χρόνου σαν πεδίο ενέργειας και απόδοση του αόρατου ως ανεπαίσθητα ορατού. Αποτελεί μια προσπάθεια απελευθέρωσης του πνεύματος και στηλίτευσης της πολιτικής και κοινωνικής αστάθειας της εποχής μέσω της αιρετικής φόρμας και της ορμητικής πινελιάς σε μια Ελλάδα νεωτερική και συγχρόνως παράδοξα οπισθοδρομική (Βακαλό, 1981).

Με την έλευση της δεκαετίας του 1980, η αντίδραση κατά του μινιμαλισμού πήρε μια νέα ορμή, κυρίως μέσα από τον ενθουσιασμό των νέων ζωγράφων, οι οποίοι έδειξαν μια νεανική αγάπη για τις τολμηρές πινελιές, την ηρωική κλίμακα, το μυθικό περιεχόμενο και την επαναστατική περιγραφικότητα, που οι κριτικοί δεν δίστασαν ούτε στιγμή να χαρακτηρίσουν με τον όρο νεο-εξπρεσιονισμός. Ένας από αυτούς είναι ο καλλιτέχνης Anselm Kiefer που είχε το θάρρος να ανατρέξει σε σύμβολα του καταδικασμένου σοβινιστικού παρελθόντος και της ναζιστικής περιόδου της Γερμανίας με απώτερο σκοπό να βγάλει από το σκοτάδι και να εξουδετερώσει την απειλητική τους δύναμη που δηλητηριάζουν το παρόν (Arnason, 2006).

Ο **Anselm Kiefer** γεννήθηκε το 1945 λίγο πριν το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, στο Donaueschingen του Μέλανα Δρυμού. Ο πόλεμος, οι μύθοι και ο κόσμος καθόρισαν την σημαντική εικαστική του δημιουργία. Εγκαταλείποντας το 1966 τις σπουδές Νομικής, Λογοτεχνίας και Ρομανικών γλωσσών στο Πανεπιστήμιο του Φράμμπουργκ, προτίμησε να σπουδάσει Καλές Τέχνες με δασκάλους τους Peter Dreher<sup>40</sup> και Horst Antes<sup>41</sup>. Ξεκίνησε παρουσιάζοντας στην Ελβετία, στη Γαλλία και στην Ιταλία μια σειρά φωτογραφιών με πόζες μίμησης του ναζιστικού χαιρετισμού. Με την προκλητική του αυτή επίδειξη καλούσε τους συμπατριώτες του να θυμηθούν και

---

<sup>40</sup> Peter Dreher (1932-2020, Γερμανία), ζωγράφος που ζωγράφησε περισσότερες από 5.000 εικόνες με άδεια ποτήρια νερού. (<https://www.mayorgallery.com/artists/147-peter-dreher/>).

<sup>41</sup> Horst Antes (1936-1979, Γερμανία), καλλιτέχνης και γλύπτης. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485908>).



να αναγνωρίσουν την κατάπτωση και την φρίκη που προκάλεσε η ξενοφοβική υστερία του Γ' Ράιχ<sup>42</sup>. Δημιούργησε έκτοτε νέο-συμβολιστικές και νέο-εξπρεσιονιστικές συνθέσεις πάνω στα ερείπια της ιστορίας. Για αυτόν η ζωγραφική διαδικασία είναι ένας προβληματισμός, μια έρευνα, μια ενδελεχής εργασία στη μνήμη, στη μυθολογία, στον κόσμο. Χαρακτηριστικό της δουλειάς του είναι ένα ξεκάθαρο τεχνοτροπικό ύφος, πλούσιες επιστρώσεις χρώματος, οργανικών υλικών, σκελετωμένοι άνθρωποι με μια ζοφερή διάθεση ψυχρότητας και αφασίας. Οι εικόνες του θυμίζουν την καύση των βιβλίων, το «Ολοκαύτωμα»<sup>43</sup>, τους χαμένους πολιτισμούς, αλλά και το μυστικό της εμμονής στην ύπαρξη, στο χρόνο.

Ως μελετητής του φιλόσοφου Martin Heidegger (1889-1976, Γερμανία) είναι πεπεισμένος ότι η δημιουργία βασίζεται μπροστά και πίσω, ανάμεσα στο τίποτα και στο κάτι, πριν και μετά από την μεγάλη κβαντική έκρηξη. Φιλοτέχνησε μνημειώδη γλυπτά και πίνακες ζωγραφικής που αντλούν την έμπνευση από το επιστημονικό πεδίο της θεωρίας των χορδών. Ένα από τα έργα είναι αφιερωμένο στον Αμερικανό μαθηματικό και φυσικό Edward Witten (1951), ο οποίος έγινε γνωστός για το θεμελιώδες έργο του, την θεωρία των χορδών. Με απλά λόγια, η θεωρία αυτή ισχυρίζεται ότι όλα είναι συνδεδεμένα: το τίποτα και το κάτι, ο χώρος και ο χρόνος, η ζωή και ο θάνατος, ο μικρότερος και ο μέγιστος. Αντλεί την έμπνευσή του από μια ολοκληρωμένη συλλογή αναφορών και απεικονίζει τα οράματα του σε τεράστια ταμπλό και πολύπλοκες κατασκευές στον χώρο. Οι μυθολογικές θεότητες της βόρειας Γερμανίας και οι σκανδιναβικοί μύθοι προκάλεσαν βέβαια αμφιλεγόμενες συζητήσεις στη Γερμανία εδώ και δεκαετίες. «Η βιογραφία μου είναι η βιογραφία της Γερμανίας», εξήγησε αργότερα ο ίδιος ο Kiefer. Η ζωγραφική του εμπνέεται από το ποίημα (Death Fugue) του Γερμανό - Εβραίου ποιητή Paul Celan (1920-1970), του οποίου η οικογένεια δολοφονήθηκε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης.

---

<sup>42</sup> Το Γερμανικό Ράιχ ή Τρίτο Ράιχ ήταν κράτος της Ευρώπης που αντιστοιχεί στη Γερμανία της περιόδου 1933-1945. Από το 1943 έως το 1945, η χώρα μετονομάστηκε σε Μείζον Γερμανικό Ράιχ (γερ.: *Großdeutsches Reich*). Πρωτεύουσα του κράτος ήταν το Βερολίνο. (<https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/third-reich-an-overview>).

<sup>43</sup> Ο ναζιστικός διωγμός εναντίον των Εβραίων ήταν ολικός: οι ναζί αρνούσαν στους Εβραίους το δικαίωμα να υπάρχουν, να υπάρχουν πάνω στη γη, όλοι, μέχρι ενός (Ζουμπουλάκης Σ., 2018, pp. 19).

Στη Γαλλία, όπου ο έζησε και εργάστηκε από το 1991, θεωρείται ο πνευματικός καλλιτέχνης από τη Γερμανία. Σ' αυτό το ρόλο, ήταν ο πρώτος εικαστικός που κλήθηκε στο Collège de France το 2010. Το 2008 ήταν ο πρώτος καλλιτέχνης που έλαβε το Βραβείο Ειρήνης των Γερμανών Εκδοτών. Έχει τιμηθεί με εντυπωσιακά αφιερώματα στο Κέντρο Πομπιντού, στη βιβλιοθήκη BNF και σε πολλά μουσεία και γκαλερί της Ευρώπης. Εκθέσεις του με πίνακες, εγκαταστάσεις, βιτρίνες με γλυπτικές συνθέσεις, έργα σε χαρτί, έχουν συντελέσει στην μεγάλη διεθνή καταξίωση του. Τα έργα του συγκλονίζουν με την καταλυτική πειθώ μιας επιδέξιας αισθητικής κατάθεσης και της καθαρά ποιητικής ατμόσφαιρας που εκπέμπει. Με τις δημιουργίες του, που εκφράζουν μια μοναδική πλαστική και οπτική ένταση προσκαλεί τους επισκέπτες να μνηθούν στις ποικίλες λογοτεχνικές και φιλοσοφικές εμπνεύσεις που αντλεί από την ποίηση του Πάουλ Τσέλαν (1920 Ουκρανία - 1970 Γαλλία), τα μυθιστορήματα του θεατρικού συγγραφέα Ζαν Ζενέ (1910 - 1986 Γαλλία), από τη φιλοσοφία και τις επιστημονικές θεωρίες. Στο επίκεντρο τους βρίσκεται η καταγγελία του ναζισμού. Με εικονική δραματουργία παρουσιάζει εφιαλτικές εικόνες, που ανακαλούν στον θεατή μνήμες από αμφιλεγόμενα κομμάτια της σύγχρονης ιστορίας. Χρησιμοποιώντας φωτογραφίες, πηλό, βερνίκι, θραύσματα γυαλιού, μέταλλο, ύφασμα, χώμα, στάχτη, άχυρο, αποξηραμένα φυτά, αποσπάσματα λογοτεχνικών κειμένων ανακατασκευάζει τον φανταστικό του ορίζοντα έμπνευσης και πράξης. Οι εικόνες του διαγράφονται άκρως εντυπωσιακές. Κυριαρχούν έντονα και αντιθετικά χρώματα του πάγου, της φωτιάς, της φύσης που αναγεννιέται από ένα νεο-ρομαντικό πνεύμα. Μετά τα ταξίδια του στην Ευρώπη, στην Αμερική και στη Μέση Ανατολή το ενδιαφέρον του στράφηκε στην ανίχνευση αισθητικών διεξόδων από τον αποδοκιμαστικό αντίκτυπο που είχε η ιστορία της χώρας του στον παγκόσμιο πολιτισμό. Δυναμικός και τολμηρός, εξορκίζοντας τα φαντάσματα της σχετικά πρόσφατης ιστορίας, έχει εμβαθύνει με καταλυτικό φως και ωριμότητα στον μελλοντικό απελευθερωτικό και προοδευτικό ρόλο της τέχνης.

Στη ζωγραφική επίσης, άσκησε την ελευθερία του μοντερνισμού<sup>44</sup>, να ιδιοποιείται και να χρησιμοποιεί κάθε είδους μέσα, όπως άχυρο και άμμο, φωτογραφίες, βερνίκια και

---

<sup>44</sup> Μοντερνισμός χαρακτηρίζεται ο όρος των τεχνικών και αισθητικών προϋποθέσεων του έργου τέχνης αλλά και τα ιστορικό-πνευματικά δεδομένα στα οποία βασίζεται το έργο τέχνης. Αντιτίθεται στην παράδοση και αποζητά ανεξάρτητες από αυτήν εκφραστικές νόρμες. Ως απαρχή του θεωρείται συνήθως ο Ιμπρεσιονισμός (Λυδάκης Σ., 2009, pp. 102).

φωτιά που θα μπορούσαν να εξυπηρετήσουν τον σκοπό της εξομοίωσης αρχαίων ερειπίων, που έχουν καεί και σημαδευτεί από τους αιώνες. Ενώ όμως οι σκηνές έχουν μια υπερφυσική παρουσία και δύναμη, συγχρόνως υπερβαίνουν την πραγματικότητα που εικονίζουν όπως μια νεαρή Γερμανίδα που ονομαζόταν Margarethe και μια νεαρή Εβραία που ονομαζόταν Sulamith.



Εικόνα 36: Anselm Kiefer, *Margarethe*, 1981. Λάδι και άχυρο σε μουσαμά, 290,2 x 400,69 cm. Museum of Modern Art, San Francisco. Πηγή: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.595/>.

Το ζευγάρι αυτό εμπνευσμένο από το ποίημα «Φούγκα θανάτου»<sup>45</sup>, του Paul Celan, ένα συγκλονιστικό θρήνο του ολοκαυτώματος, με το δίστιχο ρεφρέν «τα χρυσά σου μαλλιά Margarethe / τα τεφρά σου μαλλιά Sulamith», είναι δυο αρχέτυποι χαρακτήρες, που προέρχονται από το ποίημα Φάουστ του Γερμανού ποιητή Goethe (1749-1832) και από το ποίημα Άσμα ασμάτων του Σολομώντα<sup>46</sup>, και έχουν χρησιμοποιηθεί από τον Kiefer

<sup>45</sup> Η «Φούγκα του θανάτου» είναι ένα ποίημα του Πάουλ Τσέλαν (1920-1970) για τους Εβραίους, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Θρακικά χρόνια» το 1975-76. Αποτελεί ένα από τα σπουδαιότερα ποιήματα της μεταπολεμικής περιόδου. (<https://sparmaseto.gr/2022/02/24/i-fougka-tou-thanatou-poiima-tou-paoul-tselan-gia-tous-evraious-sta-thrakika-chronika/>).

<sup>46</sup> Το Άσμα Ασμάτων, που στα εβραϊκά ονομάζεται "Σιρ Χασσιρίμ" (το ωραιότερο από όλα τα τραγούδια) και στα συριακά "Χοκμετό ντε Χοκμετό" (σοφία πάσης σοφίας), είναι ένα ερωτικό γαμήλιο



ως αλληγορία μιας κοινωνίας άλλοτε ενωμένης και άλλοτε κομμένης ανεπανόρθωτα στα δύο από την ιστορία και τον πόνο. Δουλεύοντας αφηρημένα και συμβολικά, ως συνήθως-, ο καλλιτέχνης έχει παραστήσει τα γαλάζια μάτια και τα χρυσά μαλλιά της Margarethe μέσα από μια σειρά πινάκων, που περιλαμβάνουν επιμήκη κομμάτια από άχυρο επάνω σε ένα βαθύ μπλε φόντο, ενώ σε μια παράλληλη σειρά έργων, χρησιμοποιεί στάχτη πάνω σε μουσαμά για να παραστήσει την Sulamith.



Εικόνα 37: Anselm Kiefer, *Sulamith*, 1983. Λάδι, emulsion, ακρυλικό, ξυλογραφία, άχυρο σε λινό, 288,29 x 370,84 cm. Museum of Modern Art, San Francisco. Πηγή: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.598/>.

Σε ένα αλησμόνητο φόρο τιμής προς την Εβραία γυναίκα, ο Kiefer ιδιοποιήθηκε την εικόνα του ναζιστικού μασσωλείου των ηρώων του πολέμου, μαυρίζοντας τους

---

βουκολικό τραγούδι των Εβραίων, του οποίου την πατρότητα των στίχων αποδίδουν στον βασιλιά Σολομόντα, διότι έτσι "δηλώνεται" από τον πρώτο κίολας στίχο. (<https://www.politeianet.gr/books/9789605210922--aiolos-solomonta-asma-asmaton-4697>).

πυρσούς στους τοίχους και προσθέτοντας κάτω από το κεντρικό τόξο ένα μακρινό βωμό, πάνω στον οποίο είναι αναμμένες οι επτά φλόγες ενός βιβλικού «μενοράχ»<sup>47</sup>.

Η εκφραστικότητα αυτή κάνει τον Kiefer έναν μεγάλο ιστορικό ζωγράφο, ίσως τον πιο ολοκληρωμένο μετά την εποχή του Delacroix<sup>48</sup>, που αποδεικνύει πως η τέχνη μπορεί να αντιμετωπίσει με ειλικρίνεια ακόμη και τις μεγαλύτερες θηριωδίες του αιώνα, χωρίς να διστάζει μπροστά σε οποιαδήποτε περιεχόμενο. Έτσι ο Kiefer πετυχαίνει να εκφράσει την πεμπουσία του μεταμοντερνισμού, δείχνοντας όπως έχει γράψει ο κριτικός τέχνης Peter Schjodahl (1942-2022, ΗΠΑ), ότι «ο μοντερνισμός έχει τελειώσει, όπως φαίνεται από το γεγονός και μόνο ότι κάποιος τον θυμάται». Συνδυάζοντας την ικανότητα αυτή με τα ευγενικότερα ένστικτα και ανησυχίες του ανθρώπου, ο παράξενος και μοναδικός αυτός Ευρωπαίος καλλιτέχνης δημιούργησε ένα βαθιά προβληματισμένο, αλλά τελικά ελπιδοφόρο όραμα του κόσμου, διαμορφωμένο μέσα από την αυτογνωσία και τα προσωπικά βιώματα (Arnason, 2006).

#### 2.1.6. Χαρτί

Το χαρτί χρησιμοποιούνταν παραδοσιακά στη τέχνη ως υπόστρωμα ζωγραφικής, γραφής κ.ά. Στις μέρες μας, όμως, συναντάμε εντυπωσιακά έργα με πρώτη ύλη το χαρτί ή ακόμα και σε συνδυασμό με άλλα υλικά, στην προσπάθεια των καλλιτεχνών να “ξεφύγουν” από τα ακαδημαϊκά πρότυπα έκφρασης και δημιουργίας.

Το 1959 ήταν η χρονιά μιας εμβληματικής σειράς του **Βλάση Κανιάρη** με τη σειρά έργων με τίτλο «*Τιμής ένεκεν στους τοίχους της Αθήνας 1941-19...*».

Στις εργασίες του Βλάση Κανιάρη η σχέση έννοιας και υλικών αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία της αναζήτησης και εξέλιξης του έργου του καλλιτέχνη. Προσεγγίζοντας έργα που αποτέλεσαν σταθμό στην ανάπτυξη αυτών των δύο εννοιών, αλλά και αναλύσεις θεωρητικών και ιστορικών της τέχνης, παρατηρούμε ότι αυτή η

---

<sup>47</sup> «Μενοράχ» σημαίνει επτάφωτος λυχνία.

<sup>48</sup> Ο Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863) ήταν κορυφαίος ζωγράφος και εκπρόσωπος του κινήματος του ρομαντισμού στη Γαλλία. (<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/eugene-delacroix>).



σχέση δύναται να διαχωριστεί σε τρία στάδια: αυτό της χειρωνακικής επέμβασης του καλλιτέχνη στα υλικά, αυτό της εννοιολογικής αυτοτέλειας των υλικών και αυτό όπου τα υλικά αποκτούν δομικό κριτικό κοινωνικό και πολιτικό ρόλο (Κοντελετζίδου, 2013).

Αμετακίνητο μέλημά του ήταν η αισθητική ακεραιότητα, η δυνατότητα του έργου να υπάρξει ως καλλιτέχνημα. Τα ιδιοσυστατικά του στοιχεία, δηλαδή ο σχεδιασμός, η σύνθεση, το χρωματικό πρόγραμμα, η ιεράρχηση μοτίβων, η εκφραστική και ο ρυθμός δεν τον απασχολούσαν απλώς, αλλά ήταν σύμφυτα με την απόφασή του να ζωγραφίσει μια καταγγελία. Η σύνθεση αντιμετώπιστηκε με αξιώσεις διπλής αντίστασης, δηλαδή πέραν του αντιστασιακού ντοκουμέντου μιας κοινωνικής σύγκρουσης, ήταν απαραίτητη η αισθητική πληρότητα με την οποία μονάχα μπορούσε να αντισταθεί στον χρόνο. Η ρεαλιστική παραστατικότητα ήταν το κύριο εκφραστικό του όπλο. Όπως όλοι οι σοσιαλιστικοί ρεαλιστές και οι σουρεαλιστές του μεσοπολέμου δεν ήθελαν ανάμεσα στην αφήγηση και τον θεατή να παρεμβάλλονται αποκωδικοποιητές μορφολογικής τάξης, έτσι και οι πρώτοι εισηγητές της Pop Art και του λεγόμενου νέου ρεαλισμού στην ελληνική τέχνη συντάχθηκαν με τα ρεύματα αυτά προκειμένου να υποστηρίξουν όσο μπορούσαν πιο φανερά το αντιρρητικό περιεχόμενο του έργου τους. Ο Κανιάρης κατέθεσε την δική του αντίθεση στο διδακτορικό καθεστώς με τα αντικείμενα στο εικαστικό πεδίο που παρουσίασε το 1969 στην γκαλερί Ωρα. Ήταν από τα ελάχιστα έργα με αντιστασιακό περιεχόμενο που παρουσιάστηκαν στην Ελλάδα ενώ κυβερνούσε η χούντα από το 1967 έως το 1974 (Κωτίδης, 2011).

Ο Βλάσης Κανιάρης γεννήθηκε το 1928 στην Αθήνα και πέθανε το 2011. Από το 1945 ως το 1950 φοιτά στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών την οποία εγκαταλείπει για την ΑΣΚΤ (1950-1955). Το 1975 εξελέγη καθηγητής στην έδρα της Ζωγραφικής της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ. Δίδαξε ως το 1996 επιμένοντας σε μια πειραματική όσο και υποκειμενική προσέγγιση του γνωστικού αντικειμένου. Αποτελεί κορυφαίο εκπρόσωπο της λεγόμενης γενιάς του 60, αυτών δηλαδή των δημιουργών που υπερβαίνουν το αδιέξοδο της ελληνικότητας και συστοιχούνται προς ένα διεθνές λεξιλόγιο. Έχει πάρει μέρος σε πολλές ομαδικές εκθέσεις.

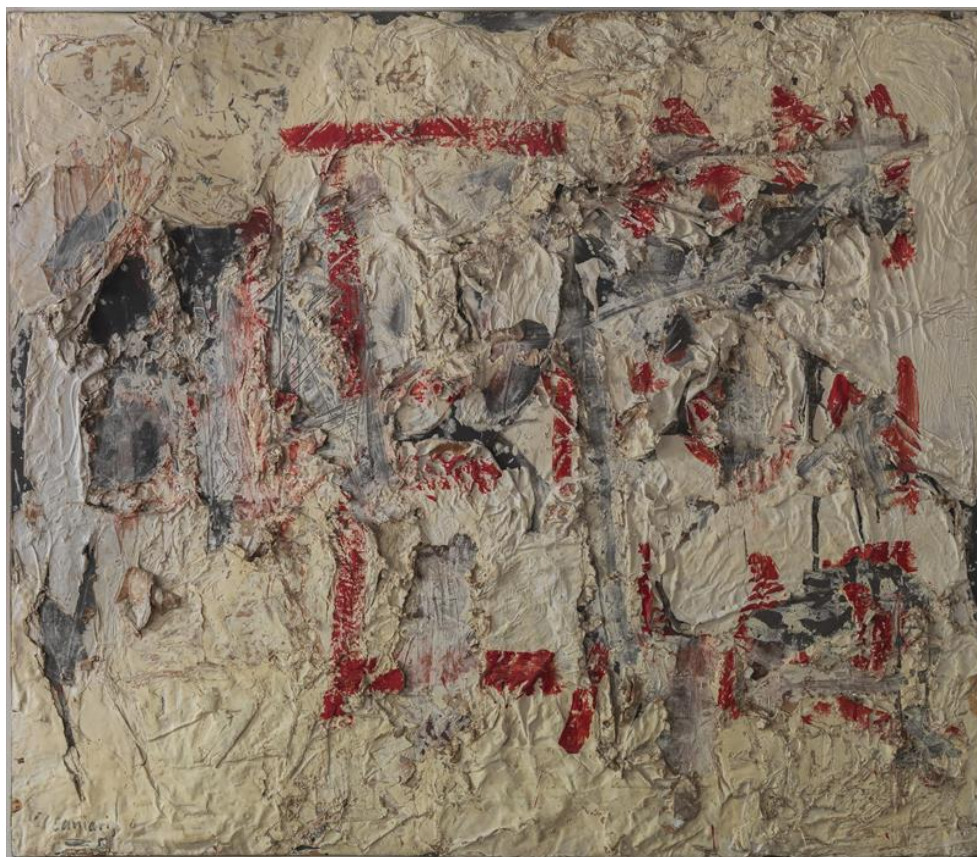
Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, ο Βλάσης Κανιάρης, από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της ελληνικής μεταπολεμικής τέχνης, στρέφεται σε μια κοινωνιολογία του πραγματικού διερευνώντας τη λειτουργία του έργου τέχνης ως κοινωνική μαρτυρία. Εκκινώντας από την πρόθεση να ξαναδημιουργήσει την εικόνα καθώς και την αίσθηση των τοίχων στην Αθήνα της Κατοχής, ο Κανιάρης θα ξεκινήσει το 1959 τη σειρά έργων *Τιμής ένεκεν στους τοίχους της Αθήνας 1941–19....* Τα έργα παράγονται μέσα από μια χειρονομιακή διαδικασία αλληπάλληλων επιστρώσεων γύψου, υφασμάτων, χαρτιών, παλίμψηστων γραφών, χαράξεων και αποσβέσεων, με σκοπό να συμπυκνωθεί και να διασωθεί η μνήμη του αστικού δημόσιου χώρου σε μια από τις πιο τραγικές περιόδους της ελληνικής ιστορίας. Κατά τη διαδικασία αυτή, ο Κανιάρης οικειοποιείται και μεταγράφει με κόκκινο χρώμα αποσπάσματα από τον δημόσιο λόγο της Αντίστασης και του Απελευθερωτικού Αγώνα, όπως αποτυπώθηκαν σε συνθήματα στους τοίχους της Αθήνας στη γερμανική κατοχή, όχι χωρίς αναγωγές στην πρόσφατη για τον καλλιτέχνη μετεμφυλιακή πραγματικότητα. Το γράμμα Ε, που διακρίνεται στο έργο, θα μπορούσε να διαβαστεί ως το αρχικό γράμμα αντιστασιακών οργανώσεων όπως το ΕΑΜ (Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο 1941-1947) και ο ΕΛΑΣ (Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός 1942-1945) ή απλώς ως το αρχικό γράμμα της λέξης Ελευθερία. Ο θεματικός και μορφολογικός προσανατολισμός στο πραγματικό ενισχύεται στα έργα των επόμενων ετών, στα οποία εμφανίζονται ακρωτηριασμοί και γυψώματα ανθρώπινων μελών και αντικειμένων. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, η χρήση του γύψου θα συσχετιστεί από τον καλλιτέχνη με «ένα συγκεκριμένο γύψωμα, το οποίο υφίστανται όλοι στην Ελλάδα από τότε που έγινε το στρατιωτικό πραξικόπημα το 1967<sup>49</sup>» (Πανδή, 2020).

Η απομάκρυνση του καλλιτέχνη από τη συμβατή επιφάνεια του τελάρου και τη συμβολική αναπαράσταση της ζωγραφικής παρατηρείται να συμβαίνει για πρώτη φορά στο εν λόγω έργο. Πρόκειται για ένα από τα έργα με τα οποία ο Κανιάρης συμμετείχε στην έκθεση *Face à l'histoire* (Απέναντι στην ιστορία), που οργάνωσε το Centre George

---

<sup>49</sup> Στρατιωτικό κίνημα, που εξερράγη τα ξημερώματα της 21ης Απριλίου 1967, με επικεφαλής τον ταξίαρχο Στυλιανό Παττακό και τους συνταγματάρχες Γεώργιο Παπαδόπουλο και Νικόλαο Μακαρέζο. Κατέλυσε το δημοκρατικό πολίτευμα στην Ελλάδα και επέβαλε μία στυγνή δικτατορία, που διήρκεσε επτά χρόνια (Δρογίδης Δ., 1997, pp. 603).

Pompidou<sup>50</sup> το 1996 στο Παρίσι, με την εισαγωγή έξω-ζωγραφικών υλικών, όπως γυψωμένων χαρτιών ή πανιών, μεταλλικών βεργών και χρωμάτων που αποδίδουν, μέσα από την έντονη αναγλυφικότητά τους στο χώρο, την αντίληψη της έννοιας των κατοχικών αθηναϊκών τοίχων.



Εικόνα 38: Βλάσης Κανιάρης, *Τιμής Ένεκεν στους τοίχους της Αθήνας*, 1941-19..., 1959. Γυψωμένα χαρτιά, πανί, χρώμα, 130 x 150 cm, ΕΜΣΤ. Πηγή: <http://collection.emst.gr/projects/%cf%84%ce%b9%ce%bc%ce%ae%cf%82-%ce%ad%ce%bd%ce%b5%ce%ba%ce%b5%ce%bd-%cf%83%cf%84%ce%bf%cf%85%cf%82-%cf%84%ce%bf%ce%af%cf%87%ce%bf%cf%85%cf%82-%cf%84%ce%b7%cf%82-%ce%b1%ce%b8%ce%ae%ce%bd%ce%b1%cf%82-19/>.

Οι μορφές που δημιουργούνται από το ίχνος της γραφής και της επανα-γραφής, η οποία υπογραμμίζει τη φυσική φθορά των χειρονομιακών κινήσεων αλλά και του εικονιζόμενου, ορίζουν την ίδια την υλικότητα της ζωγραφικής, την αυτονομία της.

<sup>50</sup> Πολιτιστικό κέντρο που βρίσκεται στο τέταρτο δημοτικό διαμέρισμα στην περιοχή Μπομπούρ του Παρισιού στη Γαλλία. (<https://www.centrepompidou.fr/en/>).

Μέσα δηλαδή από την αναπαραγωγή μιας ρεαλιστικής διαδικασίας και όχι συμβολικής υπογραμμίζεται η υλικότητα της γραφής. Για τα έργα αυτά ο Κανιάρης σημειώνει ότι «τα έργα αυτά στην πραγματικότητα μπορούσαν να δουλεύονται επ' άπειρον. Η διάσταση του τελάρου έπαυε να είναι δεσμευτική, η επέμβασή του ήταν μια πράξη πραγματική, για να δημιουργήσει ένα συγκεκριμένο πράγμα. Ο ρεαλισμός δεν αφορούσε μόνο το τελειωμένο έργο, αλλά πήγαινε παράλληλα με τη διαδικασία της κατασκευής του».

Ο ιστορικός τέχνης Εμμανουήλ Μαυρομάτης (1935, Αθήνα) για τη χρήση των ανομοιογενών υλικών σημειώνει: «Το αντικείμενο το ίδιο, μέσα από το κουρέλι, τη βαλίτσα, τα σπασμένα παιχνίδια, αποδίδει υλικά και με τρόπο τελείως συγκεκριμένο την κοινωνική συνθήκη που θεωρεί ως αλληλένδετη δικαιολόγηση της παρουσίας του». Ο καλλιτέχνης με τη χρήση διαφορετικών επιπέδων από χρώματα, επιγραφές και υλικά συμπεκνώνει τη διαχρονική διήγηση της ιστορίας. Σημαντικό στοιχείο είναι ότι δεν πρόκειται ακριβώς για τοίχους, αφού η δόμηση του έργου γίνεται σε λινάτσα, με υλικά όπως χώμα, τοίχος, σοβάς, σκόνη, στοιχεία που μας αποκαλύπτουν μια χρονική πραγματικότητα του αναπαριστάμενου αντικειμένου. Η διαδικασία που χρησιμοποιείται είναι αυτή της επίστρωσης του τοίχου, όπου τα υλικά, είναι με έμφαση τοποθετημένα, περικλείουν την πολυπλοκότητα της χειρονομίας που εισάγει αντικείμενα από το εξωτερικό περιβάλλον, στα οποία ο καλλιτέχνης παρεμβαίνει είτε σχίζοντάς τα, είτε διαμορφώνοντάς τα.

Η ματιά του Κανιάρη που αρχίζει να παρουσιάζεται αυτή την περίοδο προς τα καθημερινά αντικείμενα, στα υλικά χωρίς ποιότητα, στα graffiti, στους τοίχους, σε κάθε υλικό δηλαδή που περικλείει τη δική του αυτονομία, τον οδηγεί να απομακρυνθεί από τις παραδοσιακές αρχές και αξίες της τέχνης. Η παρέμβαση αυτή του Κανιάρη στα υλικά ερμηνεύεται αφενός ως μια χειρονομιακή, υποκειμενική παρέμβαση, η οποία καθοδηγείται από προσωπικές αντιδράσεις και αφετέρου ως μια συνειδητή θέση του καλλιτέχνη ως προς τη διαδικασία της σύνθεσης του καλλιτεχνικού έργου. Τα αντικείμενα που κατασκευάζει ο καλλιτέχνης γίνονται ένα είδος ερεθίσματος για να προσεγγίσει απαντήσεις σε μορφοπλαστικά προβλήματα, όπως αυτά μιας περιγραφικής αντίληψης της κοινωνικής πραγματικότητας. Η αφηρημένη σχεδόν απόδοση, που ο



Κανιάρης επιλέγει να δώσει σε αυτή τη σειρά των έργων, μοιάζει να επιβεβαιώνει την παρατήρηση του Ιρλανδού συγγραφέα Σάμιουελ Μπέκετ (1906-1989) το 1948: «το αντικείμενο της αναπαράστασης αντιστέκεται στην αναπαράσταση είτε εξαιτίας της σύστασής του είτε εξαιτίας απρόβλεπτων γεγονότων, γιατί η γνώση τού απρόβλεπτου προηγείται της σύστασης» (Κοντελετζίδου, 2013).

Οι καλλιτεχνικές δημιουργίες της **Marta Minujín** όπως το έργο της “*Φλεγόμενος Carlos Gardel*” (βλ. *Εικ. 23 & 24*) και το παρακάτω (βλ. *Εικ. 39*), αποτελούν μέρος μιας σειράς έργων με τίτλο “*La caída de los mitos universals*”, ή «*Η πτώση των παγκόσμιων μύθων*», το οποίο πραγματεύεται εντυπωσιακά μνημεία προκειμένου να τα αναπαράγει, να τα θρυμματίσει και να τα διαμορφώσει στη δημόσια σφαίρα. Κατά αυτό το τρόπο, η καλλιτέχνης αποκαθιστά τη θέση αυτών των συμβόλων -που μέσω της θεσμοποίησης και της κεφαλαιοποίησης έχουν αποκτήσει υλική υπόσταση- ως εμβληματικά αναθήματα. Για το έργο “*El Partenón de libros*” (*Ο Παρθενώνας των βιβλίων*, 1983), χρησιμοποιήθηκαν 25.000 βιβλία, που ο στρατός κρατούσε κλειδωμένα σε κελάρια, καλύπτοντας ένα αντίγραφο του ελληνικού οικοδομήματος. Αυτός ο Παρθενώνας κατασκευασμένος κατά κύριο λόγο από βιβλία και μεταλλικούς σωλήνες, είναι τοποθετημένος έτσι ώστε να έχει κλίση, πάνω σε μια πλατεία στη νότια πλευρά του Μπουένος Άιρες (Latimer & Szymczyk, 2017).





Εικόνα 39: Marta Minujín, *Ο Παρθενώνας των βιβλίων*, 1983, μεταλλική σκαλωσιά, βιβλία και σύρμα, ύψος 12 μ., άποψη εγκατάστασης, Μπουένος Άιρες.

Πηγή: <https://www.kathimerini.gr/culture/arts/913330/kiones-apagoreymenon-vivlion/>.

### 2.1.7. Ξύλο

Η **Rebecca Horn** είναι μια καλλιτέχνης, η οποία δεν εξηγεί ποτέ τη σημασία πίσω από τη δημιουργία των έργων της. Αντίθετα, προτιμά να είναι στη κρίση του θεατή το τί ερμηνεία θα δώσει σε αυτά.

Ένα από τα πιο γνωστά της έργα “*Concept of anarchy*”, που εκτέλεσε το 1990, φιλοξενείται στην συλλογή της Tate Gallery, στην Αγγλία. Η Horn χρησιμοποιεί την νεοκλασική αρχιτεκτονική της γκαλερί για να συμβάλλει στην εμπειρία του θεατή, βλέποντας τα έργα της. Στην οροφή της αίθουσας όπου εκτίθεται το έργο, βρίσκεται ένα ανάποδο πιάνο. Η ίδια το αποκαλεί ως «μία ακατανίκητη επιθυμία να στήσει ενέδρα στον θεατή, διότι καθώς περνάει από κάτω, το πιάνο είναι προγραμματισμένο να παίζει ήχους έκρηξης». Ο μηχανισμός που βρίσκεται μέσα στο πιάνο, είναι προγραμματισμένος να σβήνει κάθε δύο με τρία λεπτά σπρώχνοντας τα πλήκτρα του προς τα έξω, δημιουργώντας έτσι κακόφωνους ήχους. Την ίδια στιγμή, το καπάκι του πιάνου ανοίγει και αποκαλύπτει το εσωτερικό του, με τις χορδές να αντηχούν τυχαία.

Το “*Concept of anarchy*” αποτελεί ένα από μία σειρά γλυπτών εγκαταστάσεων που ξεκίνησε να φτιάχνει η Horn στα τέλη του 1970. Συχνά τα έργα της εκφράζουν το ανθρώπινο άγχος αλλά και τον ενθουσιασμό προς το άγνωστο. Απομακρύνοντας το πιάνο από το κανονικό του περιβάλλον και τοποθετώντας το ανάποδα στην οροφή της αίθουσας, η Horn δημιουργεί με δικό της τρόπο ένα ρεσιτάλ.

Το έργο αποδίδεται στο σουρεαλισμό και ο αυτοματοποιημένος μηχανισμός στο εσωτερικό του πιάνου είναι μία απάντηση στις δύο μηχανές του Marcel Duchamp<sup>51</sup> και

---

<sup>51</sup> Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)*, 1915 – 23. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-large-glass-t02011>).

την κινητική τέχνη του Jean Tinguely<sup>52</sup>. Είναι φανερά επηρεασμένη, επίσης, από το έργο της Louise Bourgeois<sup>53</sup>, η οποία αποδίδει ένα παρόμοιο ερωτισμό και βία στις εγκαταστάσεις της (Cork, 2003).



Εικόνα 40: Rebecca Horn, *Concept of Anarchy*, 1990, πιάνο, υδραυλικοί κριοί και συμπιεστής, 150 × 106 × 155 cm, Tate Gallery Foundation.

Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-concert-for-anarchy-t07517>.

Το ακόλουθο έργο με τίτλο “*Cold Dark Matter: An Exploded View*” της **Cornelia Parker**, είναι μία εγκατάσταση, η οποία απαρτίζεται από αντικείμενα καθημερινής χρήσης, καθώς επίσης εργαλεία και παιδικά παιχνίδια. Η Parker είναι μία σύγχρονη καλλιτέχνης της Αγγλίας, η οποία αναδιαμορφώνει καθημερινά αντικείμενα

---

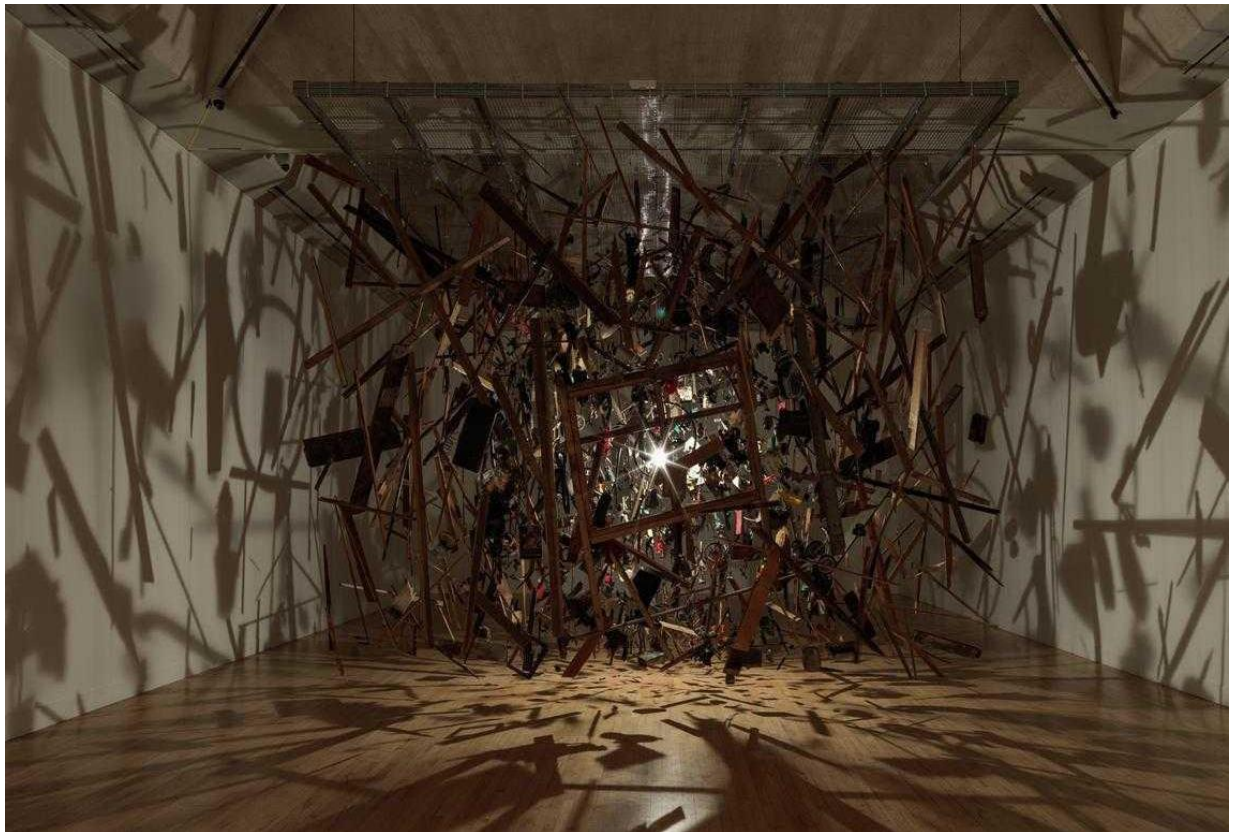
<sup>52</sup> Jean Tinguely, *Metamechanical Sculpture with Tripod*, 1954.

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/tinguely-metamechanical-sculpture-with-tripod-t03823>).

<sup>53</sup> Louise Bourgeois, *Cell (Eyes and Mirrors)*, 1989 - 93.

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-cell-eyes-and-mirrors-t06899>).

αμφισβητώντας τη σχέση τους με το περιβάλλον. Τα περισσότερα αντικείμενα είναι της Parker αλλά και φίλων της και έχουν συναισθηματική αξία για την ίδια. Η κατασκευή η οποία πλαισιώνει αυτά τα αντικείμενα είναι κυρίως από ξύλο. Διάλεξε να “στεγάσει” το έργο σε ένα ξύλινο υπόστεγο δηλώνοντας σημαντική ερμηνεία σε αυτό. Το υπόστεγο είναι κατασκευασμένο με λιτότητα και συμβολίζει έναν ασφαλή χώρο, στον οποίο αποθηκεύονται προσωπικά καθημερινά αντικείμενα που δεν χρησιμοποιούνται συχνά, όπως επίσης για να δηλώσει μια “εκρηκτική άποψη” στην τέχνη. Το υπόστεγο που χρησιμοποίησε είναι μία σύνθετη κατασκευή από ξύλο σε διάφορες αποχρώσεις και μεγέθη.



Εικόνα 41: Cornelia Parker, 1991, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, 244 cm x 366 cm., ξύλο, μέταλλο, πλαστικό, κεραμικό, χαρτί, ύφασμα και σύρμα, Tate Gallery Foundation. Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter>.

Η καλλιτέχνης χρησιμοποιεί το πραγματικό γεγονός όπου ο Βρετανικός στρατός ανατινάζει ένα ξύλινο υπόστεγο, ως πηγή έμπνευσής της. Όπως αναφέρει η ίδια «μία έκρηξη πρόκειται για μία καθοριστική εικόνα η οποία μας συνοδεύει από την παιδική

ηλικία μέχρι και την ενήλικη ζωή». Στην Parker άρεσε η ιδέα να αποτυπώσει κάτι που συνέβη μέσα σε κλάσματα δευτερολέπτου, δημιουργώντας μία τρισδιάστατη διαρκή πτυχή στην εγκατάστασή της.

Η Cornelia Parker συνεργάστηκε με τη Σχολή Πυρομαχικών του στρατού, η οποία της παρουσίασε διάφορα είδη εκρηκτικών μέσων ανατινάζοντας μία σειρά από αντικείμενα, όπως ένα αυτοκίνητο και ένα τραπέζι. Στη συνέχεια αποφάσισε να χρησιμοποιήσει για το έργο της πλαστικά εκρηκτικά διότι τα αντικείμενα ανατινάζονται χωρίς πυροτεχνήματα ή ειδικά εφέ. Μετά την έκρηξη, σύλλεξε προσεκτικά όλα τα κομμάτια από το υπόστεγο και τα διασκορπισμένα αντικείμενα και τα πρόσθεσε στην σύνθεσή της.

Το έργο της αναπαράγει τη στιγμή ακριβώς της έκρηξης. Τα σπασμένα ξύλινα θραύσματα του υποστέγου και τα απανθρακωμένα υπολείμματα των αντικειμένων που βρίσκονταν στο εσωτερικό του αιωρούνται σαν εν μέσω πτήσης από το επίκεντρο της έκρηξης. Η Parker εξήγησε ότι «καθώς τα αντικείμενα αιωρούνταν, άρχισαν να χάνουν την αύρα του θανάτου και να εμφανίζονται σε νέα μορφή, διασκορπισμένα». Το αναμμένο φως στο εσωτερικό της εγκατάστασης δημιουργεί τεράστιες σκιές στον τοίχο, έτσι, το υπόστεγο μοιάζει να εκρήγνυται ξανά και ξανά ή σαν να προσπαθούν τα υπολείμματα των αντικειμένων να συναρμολογηθούν, κάνοντας το έργο “ζωντανό” (Cork, 2003).



Εικόνα 42: Cornelia Parker, 1991, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, λεπτομέρεια αντικειμένων, 244 cm x 366 cm., ξύλο, μέταλλο, πλαστικό, κεραμικό, χαρτί, ύφασμα και σύρμα, Tate Gallery Foundation.

Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter>.

Το έργο *Κιβωτός* (Εικ. 43) του **Κώστα Τσόκλη** το 1991 είναι μια ξύλινη κατασκευή με πίσσα, απομεινάρια παλιάς βάρκας, ήχους από καλέσματα φάλαινας και φως.





Εικόνα 43: Κώστας Τσόκλης, *Κιβωτός*, 1991. Ξύλινη κατασκευή, πίσσα, απομεινάρια παλιάς βάρκας, ήχοι από καλέσματα φάλαινας και φως, 450 x 900 x 450 cm., Ιδιωτική συλλογή οικία-Μουσείο Λένας και Προδρόμου Εμφιετζόγλου. Πηγή: <http://www.tsoclimuseum.gr/>.

Ο **Κώστας Τσόκλης** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1930 και σπούδασε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (1948 - 1954) στο εργαστήριο του ζωγράφου Γιάννη Μόραλη (1916 Άρτα - 2009 Αθήνα). Το 1957 πήγε με υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών πήγε στην Ρώμη, όπου έζησε έως το 1960. Τη δεκαετία 1960-1970 εργάστηκε στο Παρίσι, με πρόσκληση του D.A.A.D (Γερμανική Υπηρεσία Ακαδημαϊκών Ανταλλαγών). Από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 ξεκίνησε την εκθεσιακή του δραστηριότητα και έως σήμερα έχει παρουσιάσει έργα του σε περισσότερες από ογδόντα ατομικές εκθέσεις και έχει συμμετάσχει και σε πολυάριθμες ομαδικές, στην Ελλάδα και το εξωτερικό, κυρίως σε ευρωπαϊκές πόλεις. Το 1986 εκπροσώπησε την Ελλάδα στην Μπιενάλε της Βενετίας (Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 2022).

Είναι καλλιτέχνης που αρέσκεται στους πειραματισμούς. Ο Τσόκλης έχει δώσει δημιουργίες διαφόρων κατευθύνσεων και τάσεων, συνδυάζοντας το ζωγραφικό με το έξω-ζωγραφικό, το στοιχείο της οφθαλμαπάτης με την πραγματικότητα, την τέχνη με

την τεχνολογία, εισάγοντας στη δουλειά του και το βίντεο (Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 2022). Ο Τσόκλης εκφράζεται πάντα ελεύθερα, γιατί ελεύθερο είναι και το πνεύμα του. Δημιουργεί ένα έργο καθαρά διανοητικό, που δεν φαίνεται μονάχα από τη σύνθεση της δομής του, αλλά και από το πνεύμα της κατασκευής του, το οποίο είναι ιδιοφυές. Ο ίδιος, εξάλλου, διαρκώς ανανεώνει την τέχνη του, ανανεώνει την έκφραση των έργων του και αποκαλύπτει με άμεσο και αληθινό τρόπο τον οραματικό του κόσμο.

Προχωρώντας την τέχνη του απλοποιεί τα μέσα του, γίνεται πιο λακωνικός και ταυτόχρονα πιο πολυσήμαντος. Χρησιμοποιεί μονόχρωμα χαρτιά, στραβόκαρφα, σφουγγάρια, κομμάτια ξύλου λειασμένα ή ακατέργαστα. Το ξύλο ανοίγει ένα μεγάλο κεφάλαιο στην τέχνη του, όπου η ύλη παίρνει το προβάδισμα απέναντι στο παραγόμενο απ' αυτήν αντικείμενο. Με τα έργα που έχουν για θέμα τους το δέντρο, τη βάρκα, τη θάλασσα, δημιουργεί ίσως τις πιο ποιητικές εικόνες του. Μέσα από ευρηματικούς συνδυασμούς ζωγραφικής και κατασκευής δίνει ποικίλες εκδοχές του δέντρου και όψεις της θάλασσας όπως τη θυμάται. Το ξύλο είναι έντονα παρόν σε πολλές από αυτές τις συνθέσεις, μέσα από ποικιλότροπους χειρισμούς.

Οι σχέσεις ανάμεσα στο αντικείμενο, στο αντικείμενο-εικόνα και στο αντικείμενο-ιδέα σφραγίζουν και εδώ τη μορφολογία και την ποιητική των έργων, γεννώντας όμως συνεχώς καινούριες εικόνες. Το πολυσήμαντο παιχνίδι με το χώρο είναι πάντοτε ουσιαστικός συνεργός. Το παιχνίδι ανάμεσα στον πραγματικό-βιωμένο χώρο, στον πλασματικό-αισθητικό χώρο και στο μεταφυσικό χώρο με την έννοια του άπειρου, του απόλυτου, είναι μια καθαρά προσωπική του κατάκτηση. Αυτή η δυναμική, πολυεπίπεδη σχέση με τις ποικίλες εκδοχές του εαυτού του αποτελεί θεμελιακό στοιχείο της τόσο ιδιόμορφης ταυτότητας των έργων του. Με τα τεχνάσματα της προοπτικής, που συχνά λειτουργεί αμφίδρομα παίρνοντας έτσι το θεατή μέσα στο έργο, με την οφθαλμαπάτη, με την ανακλώμενη εικόνα, με το διάλογο του πραγματικού και του έντεχνου, μας παρασύρει μέσα στον εύθραυστο χώρο ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα, στην πραγματικότητα και το όνειρο, στο εφήμερο και το μόνιμο. Η μνημειακή κατασκευή της *Κιβωτού* σηματοδοτεί έναν προβληματισμό πανανθρώπινης-οικουμενικής εμβέλειας, με μεταφυσικές προεκτάσεις, και ένα πυκνό συμβολικό φορτίο.

Με λόγια του ίδιου του καλλιτέχνη η ιδέα της *Κιβωτού* γεννήθηκε από φόβο όταν είδε στο Παρίσι, στο Petit Palais<sup>54</sup>, την έκθεση της συλλογής De Menil. Πιο συγκεκριμένα εξιστορεί: «Το φθινόπωρο του 1990, ταξιδεύοντας με το πλοίο της επιστροφής και κοιτάζοντας μια γαλήνια θάλασσα γεμάτη μυστήριο και απειλή ξαναθυμήθηκα τον Νώε και έλεγα στον αρχιτέκτονα Νικόλαο Χατζηκυριάκο πόσο ανόητος στάθηκε ο γέρος να κουβαλά μαζί του τόσα ζώα, τόσες τελειωτικά διαμορφωμένες μορφές ζωής, αφαιρώντας από την ίδια τη φύση την δυνατότητα του απρόοπτου, την δυνατότητα της αλλαγής κι έλεγα ότι δεν υπάρχει πιο μυστηριώδες πράγμα από το αυγό, πιο πλήρης ζωή, πιο κατάλληλο να χρησιμεύει σαν σύμβολο του μέλλοντος, παραγόμενο από το ήδη παρελθόν. Ένα αυγό θα αρκούσε να διαιωνίζει την ζωή, υποσχόμενο από μόνο του έναν νέο κόσμο. Τότε είπα ότι θέλω να φτιάξω μια δική μου *κιβωτό* με μια τέτοια στοιχειώδη και άρτια φόρμα και να κρύψω μέσα της, όχι σπέρματα φυσικής ζωής αλλά αποστάγματα πράξεων, σκέψεων, φαινομένων και γεγονότων. Ένα αυγό που θα μπορούσε να περιέχει και μια μέρα να βγάλει από μέσα του κάποιο πνευματικό μοντέλο μιας άλλης πραγματικότητας.

Ο Νίκος Χατζηκυριάκος γοητεύτηκε από την ιδέα και ανέλαβε να μελετήσει την δυνατότητα της πραγματοποίησής της. Εγώ τη σχεδίασα, αυτός βρήκε τις στατικές λύσεις και τελικώς ανέθεσε σε μια εταιρεία ξύλινων κατασκευών την υλοποίηση. Παρακολούθησα σαν ξένος την εξέλιξη του έργου για τρεις ή τέσσερις μήνες, έχοντας σχεδόν απομακρυνθεί τόσο από την στιγμή της έμπνευσης όσο και από την τελική μου ελπίδα, ως την μέρα που ξεκίνησε το στήσιμο στην γκαλερί *Επίκεντρο* της Πάτρας. Χωρίς έργο, χωρίς σαφή εικόνα του αποτελέσματος, χωρίς βεβαιότητα, άρχισα να μιλάω ξανά για το έργο μου κι έφτασε ένα τεράστιο καμιόνι κι άρχισαν οι δυσκολίες του στησίματος. Οι τεχνικοί ούτε που άκουσαν τις μικρές μου παραινέσεις για την ίσως σωστότερη πορεία της δουλειάς, εξάλλου για αυτούς ήμουν ένας άγνωστος τύπος, ένας

---

<sup>54</sup> Το μουσείο Petit Palais με το Grand Palais και το Pont Alexandre III, σχηματίζουν ένα σύνολο ειδικά σχεδιασμένο για την Παγκόσμια Έκθεση του 1900. Στη συνέχεια μετατράπηκε σε Μουσείο Καλών Τεχνών το 1902 για να στεγάσει τις πλούσιες συλλογές της πόλης του Παρισιού. Διακρίνεται από την ποικιλία των όγκων του και την ευρηματικότητα της διάταξής τους, καθώς και από τον πλούτο της διακόσμησής του. Περισσότερα από είκοσι χρόνια, από το 1903 έως το 1925, χρειάστηκαν για να ολοκληρωθούν οι ζωγραφικές και γλυπτές διακοσμήσεις του. (<https://www.petitpalais.paris.fr/le-petit-palais/histoire-du-batiment>).

θεατής και όλοι έδειχναν να είναι ειδικότεροι από μένα. Είναι μαγικό και γοητευτικό να βλέπεις να υλοποιούνται μπροστά στα μάτια σου, χωρίς τη δική σου φυσική συμμετοχή, οι άυλες εμπνεύσεις σου, σαν από θαύμα (...) Σε κάποια στιγμή έμεινα μόνος και υπεύθυνος να φορτίσω με νόημα αυτό το τεράστιο ξύλινο κέλυφος και ήταν τώρα η σειρά μου να τους παραμερίσω φυσικά και να ενεργοποιήσω τη φαντασία τους. Ήξερα πως αυτό το σκάφος-κέλυφος αυγού ταξίδεψε κι έπρεπε να φέρει πάνω του ίχνη από αυτό το ταξίδι. Ήξερα πως η ζωή γεννά ήχους. Η σιωπή είναι δείγμα θανάτου. Ήξερα πως η συσσωρευμένη ενέργεια παράγει φως, ήξερα τέλος πως το ανεξήγητο προκαλεί συχνά δέος. Κομμάτια έγχρωμα από παλιές, πολυταξιδεμένες βάρκες κόλλησαν σαν παράσιτα στην πισσαρισμένη επιφάνεια, αρχέγονες φωνές φαλαινών έβγαιναν από τα σπλάχνα της Κιβωτού, φωνές υπαρκτές αλλά και άγνωστες σε πολλούς φωνές που συνομιλούν μόνο με τις ρίζες υπάρξεώς σου. Τα φώτα της αίθουσας έσβησαν, εξαφανίστηκαν, και το μόνο υπάρχον φως ήταν εκείνο που έβγαινε από το εσωτερικό της Κιβωτού, από το άνοιγμα που άφηνε ο ένας από τους δύο κινητούς πόλους. Από αυτό το άνοιγμα ο επισκέπτης μπορούσε να δει το εσωτερικό της Κιβωτού.

Χτίσαμε τη μεγάλη πόρτα της γκαλερί και η είσοδος των επισκεπτών στην αίθουσα γινόταν από μια μικρή πόρτα, έτσι που απορούσες πως βρέθηκε αυτό το τεράστιο, το περίεργο αντικείμενο εκεί μέσα σαν να γεννήθηκε και μεγάλωσε εκεί. Η απορία άγγιζε τα όρια του φόβου. Το έργο παραδόθηκε στο κοινό, σε ένα κοινό συγκινημένο, χαμένο, σιωπηλό. Δάκρυα από ανθρώπους που δεν είχαν ίσως ποτέ κλάψει μπροστά σε ένα εικαστικό γεγονός ήταν η αμοιβή μου. Το έργο μεταφέρθηκε στις Βρυξέλλες, σαν σύμβολο κατανόησης και σεβασμού στις ιδέες των άλλων και αύριο, όταν το εσωτερικό του γεμίσει με την σκέψη των 260 προσωπικοτήτων, θα στηθεί κάπου, σαν φορέας μηνυμάτων, σαν σύμβολο φιλίας. Μια μαρτυρία της ιστορικής μας στιγμής» (Τσόκλης, 1994)

Στη συνέχεια, το έργο του **Τάσου Χριστάκη** με τίτλο “*Σαμαρκάνδη*” κατασκευάστηκε το 2007 με καμένο ξύλο και καθρέφτη και αντιπροσωπεύει τα λόγια του «Ο καθένας μας θέλει να αποδράσει και υπάρχουν λόγοι για αυτό. Αυτό προϋποθέτει εργασία βασανιστική και εν κατακλείδι απελευθερωτική. Κλειδί για τη διαδικασία αυτή είναι το έργο τέχνης».





Εικόνα 44: Τάσος Χριστάκης, *Σαμαρκάνδη*, 2007. Καμένο ξύλο, καθρέφτης, 120 x 210 x 77 cm., Εθνική Πνακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου.  
Πηγή: [https://www.benaki.org/index.php?option=com\\_events&view=event&id=1577&lang=e](https://www.benaki.org/index.php?option=com_events&view=event&id=1577&lang=e).

Ο Τάσος Χριστάκης γεννήθηκε στα Ιωάννινα το 1947. Αφού ολοκλήρωσε τις σπουδές του στην Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας (1967-1972), πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στο Boston University (1979-1982). Κατά το διάστημα 1983-1991 δίδαξε στο Δ΄ εργαστήριο ζωγραφικής στη Σχολή Καλών Τεχνών. Έχει παρουσιάσει έργα του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις.

Το έργο του περιλαμβάνει ζωγραφική, κατασκευές, περιβάλλοντα, φτιαγμένα από υλικά όπως το κάρβουνο, το καμένο ξύλο ή το χαρτί και το χώμα, η αναπαράσταση ενδιαφέρει και λειτουργεί ως εννοιακή σύλληψη, εκφράζοντας την αγωνία με την οποία ο καλλιτέχνης φαίνεται να αντικρίζει τον κόσμο και το μέλλον του (Εθνική Πνακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 2022).



*Σαμαρκάνδη (Εικ. 44)* ή η απόδραση και το αναπόδραστο. Η *Σαμαρκάνδη* είναι ένας τόπος μυθικός, μια πόλη-σύμβολο του ανατολίτικου μυστικισμού, ένας πνευματικός χώρος, που μέσα από τους αραβικούς μύθους ένας από τους οποίους σχετίζεται με την απόδραση και το αναπόδραστο, τόσο της ζωής όσο και του θανάτου ανάγεται σε αρχετυπικό πολιτισμικό σύμβολο. Στον συγκεκριμένο μύθο γίνεται τόπος απόδρασης, αλλά και συνάντησης με το θάνατο. Είναι μια περικλειστη ξύλινη κατασκευή που παραπέμπει σε σαρκοφάγο. Δημιουργεί ένα διάτρητο λαβυρινθώδες περίβλημα, με αναφορές στα αραβουργήματα της ισλαμικής τέχνης. Το έργο κάηκε και έτσι έχει αποκτήσει το γκρι-μαύρο χρώμα του και την υφή του κάρβουνου. Το φως που εγκλωβίζεται και διαχέεται στο εσωτερικό της κατασκευής χάρη στο διάτρητο πλέγμα του, σε συνδυασμό με έναν αμφίπλευρο καθρέφτη, ο οποίος είναι τοποθετημένος όρθιος κατά μήκος της κατασκευής μεταλλάσσει το καμένο ξύλο σε αυτόφωτη πηγή και το υλικό τελικά εξαυλώνεται και πνευματικοποιείται. Η “*Σαμαρκάνδη*” είναι ένας τόπος που θυμίζει σαρκοφάγο, αλλά είναι γεμάτη φως, ένας κλειστός χώρος που μπορείς να μπεις κυριολεκτικά χάρη στον καθρέφτη, ένα άδειο εσωτερικό που το κενό του εμπεριέχεται και αντανακλά όλο τον εξωτερικό κόσμο. Επιπλέον, το καθαρό ορθογώνιο σχήμα του διαρρηγνύεται με ένα ημισφαιρικό εξόγκωμα που διεισδύει απαλά στον εξωτερικό χώρο και οι εννοιολογικές προεκτάσεις είναι απεριόριστες (Χριστάκης, 2013).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

### 3.1. Εξέταση των έργων. Τρόποι εξέτασης. Διαπιστώσεις

Κατά τη προσπάθεια ανάλυσης και μελέτης ενός σύγχρονου έργου τέχνης, θα πρέπει να γίνει προσπάθεια κατανόησης του δημιουργού του, καθώς και του πλαισίου μέσα στο οποίο πραγματοποιήθηκε. Η χρήση των υλικών από τα οποία απαρτίζεται το έργο, η καινοτομία κατασκευής και οι προθέσεις του καλλιτέχνη είναι μερικές από τις παραμέτρους που θα πρέπει να μελετηθούν σε βάθος. Τα παραδείγματα που παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο το επιβεβαιώνουν.

Στο κεφάλαιο αυτό θα γίνει μελέτη για τη διαδικασία συντήρησης και αποκατάστασης των σύγχρονων έργων τέχνης, αλλά και ορισμένων προβλημάτων που ενδέχεται να παρουσιάσουν μελλοντικά. Οι διαδικασίες συντήρησης και αποκατάστασης διαφέρουν, καθώς οι αποφάσεις θα πρέπει να ληφθούν μεθοδολογικά (Apicella et al., 2013).

Στη προσπάθεια κατανόησης και αντιμετώπισης της φθοράς στα σύγχρονα έργα που αποτελούνται από πληθώρα υλικών, θα αναφερθεί μια σειρά προληπτικών μέτρων συντήρησης:

Έρευνα διαχείρισης και ελέγχου διαφορετικών υλικών / αντικειμένων που γίνεται από άλλα μουσεία και ιδιωτικές συλλογές, ώστε να συγκριθούν οι διαφορετικές προσεγγίσεις.

Συγκέντρωση δεδομένων σχετικά με τη συμπεριφορά διαφορετικών υλικών τοποθετημένα σε διαφορετικό περιβάλλον έκθεσης/αποθήκευσης.

Καθορισμός οδηγιών έκθεσης και μεταφοράς των σύγχρονων έργων τέχνης (για συσκευαστές, αλλά και καλλιτέχνες), κυρίως για την αποφυγή κραδασμών σε τρισδιάστατα αντικείμενα (The Getty Conservation Institute, 2008).

Ο ρόλος του συντηρητή αφενός απαρτίζεται από τη μελέτη των υλικών και γενικά το πρακτικό κομμάτι της αποκατάστασης ενός έργου και αφετέρου της αναγνώρισης και

έρευνας των συμβολισμών που κρύβονται πίσω από τη δημιουργία του. Περιλαμβάνει, επίσης, την προληπτική συντήρηση, δηλαδή την προστασία του έργου από τις απότομες εναλλαγές θερμοκρασίας - υγρασίας, από βιολογικούς και περιβαλλοντικούς παράγοντες φθοράς, ακτινοβολία, ανθρώπινο παράγοντα (π.χ. παλαιότερες επεμβάσεις συντήρησης, βανδαλισμός, ατυχήματα), τεχνολογία (φθορά σε οπτικοακουστικό, ψηφιακό, ηλεκτρολογικό υλικό) και φυσικές καταστροφές.

Η δυσκολία που υπάρχει στη συντήρηση ενός σύγχρονου έργου έγκειται στο να κατανοήσουμε τα όρια της αυθεντικότητας του εκάστοτε έργου ως προς τη συντήρηση - αποκατάστασή του (Wharton, 2013).

Ο συντηρητής πρέπει πάντα να τηρεί το αρχείο καταγραφής που πρέπει να συνοδεύει πάντα το εκάστοτε αντικείμενο, όταν αυτό αναλύεται, εξετάζεται, υπόκειται σε δειγματοληψία, επέμβαση συντήρησης ή υφίσταται οποιαδήποτε μεταβολή ή φθορά. Όπως αναφέρεται στον κώδικα επαγγελματικής δεοντολογίας της συντήρησης, στο άρθρο 12<sup>55</sup>: «Τα έγγραφα και το εν γένει υλικό τεκμηρίωσης, πρέπει απαραίτητως να συνοδεύουν το συντηρούμενο αντικείμενο και να περιλαμβάνουν τα διαγνωστικά στοιχεία από την εξέταση των δομικών υλικών που το αποτελούν, τα αίτια της διάβρωσης του και τους κινδύνους που συνεπάγεται η μη συντήρηση του, την αναλυτική περιγραφή των επεμβάσεων συντήρησης και των υλικών που χρησιμοποιήθηκαν, καθώς και κάθε άλλη συναφή πληροφορία που καταγράφηκε κατά την διάρκεια της εργασίας. Τα στοιχεία είναι αναπόσπαστο μέρος του έργου και πρέπει να είναι διαθέσιμα σε κάθε νόμιμη πρόσβαση».

Στην διακήρυξη των Ευρωπαϊκών Οργανισμών Συντήρησης 12<sup>56</sup>, υπογραμμίζεται: «Η υποχρέωση για τεκμηρίωση δεν μπορεί να παραβλεφθεί για κανένα λόγο. Όλες οι καταγραφές πρέπει να περιλαμβάνουν τον σκοπό για τον οποίο γίνεται η τεκμηρίωση, το όνομα αυτού που την κάνει και την ημερομηνία διεξαγωγής της. Κάθε φορά που ένα αντικείμενο της πολιτισμικής κληρονομιάς αναλύεται, εξετάζεται, υπόκειται σε

---

<sup>55</sup> Κώδικας Επαγγελματικής Δεοντολογίας, ΦΕΚ 24-3-2000 αρ. φ. 382.

<sup>56</sup> European Confederation of Conservator-Restorers Organisations - E.C.C.O., Professional Guidelines: The Profession and the Code of Ethics.

δειγματοληψία, επέμβαση συντήρησης ή που μεταβάλλεται από οποιοδήποτε αίτιο ή παθαίνει φθορά, πρέπει να τηρείται αρχείο καταγραφής των παραπάνω».

Αρχικά πριν την έναρξη των εργασιών συντήρησης πραγματοποιούνται ορισμένα βήματα τα οποία ισχύουν πάντα ανεξάρτητα από το έργο προς συντήρηση σύμφωνα με διεθνείς οργανισμούς όπως το ICOM<sup>57</sup>, το IIC<sup>58</sup>, το AIC<sup>59</sup>, το CIC<sup>60</sup>.

Η τεχνική εξέταση, η συντήρηση και η αποκατάσταση αντικειμένων της πολιτισμικής και της φυσικής κληρονομιάς.

Σύμφωνα με την σύγχρονη πρακτική της συντήρησης και αναλύοντας τα στάδια εργασίας του συντηρητή μπορούμε να διακρίνουμε τις παρακάτω διαδικασίες:

- I. Η καταγραφή των στοιχείων ταυτότητας του αντικειμένου και των βασικών πληροφοριών του. Μέσω της διαδικασίας αυτής καταγράφονται βασικές πληροφορίες για το έργο, όπως διαστάσεις, τίτλος (αν υπάρχει), υλικό, χρονολογία κατασκευής, καλλιτέχνης και η τοποθεσία στην οποία βρίσκεται. Επίσης πραγματοποιείται μια γενική φωτογραφική τεκμηρίωση του έργου.
- II. Η διαδικασία εξέτασης του αντικειμένου η οποία προσδιορίζει την σπουδαιότητα, την δομή, τα υλικά, το είδος και την έκταση των φθορών και αλλοιώσεών του.
- III. Το στάδιο διάγνωσης, όπου συνδυάζονται όλες οι παραπάνω γνώσεις για την εκτίμηση της κατάστασης διατήρησης και την ερμηνεία αποτελεσμάτων, φαινομένων και τεκμηρίων.
- IV. Η οργάνωση μεθοδολογίας και στρατηγικής αντιμετώπισης με μεθόδους της επεμβατικής συντήρησης, μεθόδους αποκατάστασης και μεθόδους προληπτικής συντήρησης, τη συντήρηση που περιλαμβάνει την εφαρμογή μεθόδων αποκατάστασης, προληπτικής ή και επεμβατικής συντήρησης.

Συνοπτικά οι διαδικασίες συντήρησης είναι:

---

<sup>57</sup> International Council of Museums.

<sup>58</sup> International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

<sup>59</sup> American Institute for Conservation.

<sup>60</sup> Canadian Institute for Conservation.

- I. Ταυτοποίηση-Καταγραφή βασικών στοιχείων ταυτότητας
- II. Εξέταση
  - Διεξαγωγή διαγνωστικών εξετάσεων και αναλύσεων
  - Διερεύνηση αρχείων, αναφορών, βιβλιογραφίας
  - Διερεύνηση περιβαλλοντικών παραγόντων
  - Δοκιμές υλικών και μεθόδων
- III. Διάγνωση
  - Εκτίμηση κατάστασης διατήρησης
- IV. Ανάπτυξη μεθοδολογίας συντήρησης
- V. Συντήρηση
  - Επεμβάσεις συντήρησης
  - Επεμβάσεις αποκατάστασης
  - Ενέργειες προληπτικής συντήρησης

Άλλες διαδικασίες διαχείρισης αντικειμένων πολιτισμικής κληρονομιάς στις οποίες εμπλέκονται και διαδικασίες συντήρησης είναι η ανασκαφή, η μεταφορά, η συσκευασία, ο δανεισμός, η έκθεση και η αγορά-πώληση (Χατζηδάκη, 2004).

Κάποια έργα τέχνης μπορεί να αποτελούνται από δύο ή παραπάνω διαφορετικά υλικά, σε αυτές τις περιπτώσεις είναι απαραίτητο να ταυτοποιηθούν και να μελετηθούν ξεχωριστά πριν την ενέργεια οποιασδήποτε επέμβασης (Hong, 2018), όπως συμβαίνει στα περισσότερα έργα σύγχρονης τέχνης που έχουν μελετηθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Οι τρόποι εξέτασης ενός αντικειμένου διαχωρίζονται σε δύο βασικές κατηγορίες βάση των εργασιών που πραγματοποιούνται στο αντικείμενο, την προληπτική και την επεμβατική συντήρηση.

Η προληπτική συντήρηση απαρτίζεται από έμμεσες επεμβάσεις με σκοπό την επιβράδυνση και πρόληψη φθορών με την επίτευξη βέλτιστων συνθηκών για την καλή διατήρηση της πολιτιστικής και της φυσικής κληρονομιάς, όσο αυτό είναι συμβατό με την κοινωνική χρήση της.



Επίσης, περιλαμβάνει τον τρόπο μεταχείρισης και χρήσης, μεταφοράς και αποθήκευσης και διαδικασίες που έχουν σκοπό τη διατήρηση του αντικειμένου χωρίς κάποια άμεση επέμβαση στο υλικό του. Δηλαδή, τον περιβαλλοντικό έλεγχο έκθεσης, τις μεθόδους συσκευασίας και τους τρόπους φύλαξης και αποθήκευσης του αντικειμένου.

Η επεμβατική συντήρηση, αντίθετα, περιλαμβάνει επεμβάσεις στο υλικό του αντικειμένου που σκοπό έχουν την επιβράδυνση της διαδικασίας της φθοράς του αλλά και ταυτόχρονα να αποκαταστήσουν την μορφή του. Η αποκατάσταση της μορφής του αντικειμένου και η αισθητική αποκατάσταση γίνεται χωρίς να θίγεται η αισθητική, ιστορική ή δομική του ακεραιότητα. Περιλαμβάνει επεμβάσεις ανάλογα με το είδος του υλικού και τις ανάγκες του αντικειμένου, οι οποίες πρέπει να είναι πάντα αναστρέψιμες.

Παρακάτω επιχειρείται μια γενική ταξινόμηση των εργασιών της επεμβατικής συντήρησης:

#### 1. Εργασίες καθαρισμού

Οι εργασίες καθαρισμού περιλαμβάνουν τον μηχανικό και χημικό καθαρισμό. Σκοπός είναι η απομάκρυνση ρύπων και ξένων σωμάτων ή υλικά που έχουν απομείνει από προηγούμενες επεμβάσεις. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν και οι διαδικασίες της απεντόμωσης και απολύμανσης.

#### 2. Εργασίες στερέωσης, συμπλήρωσης και συγκόλλησης

Στις εργασίες στερέωσης, συγκόλλησης και σταθεροποίησης ανήκουν διαδικασίες επιφανειακής στερέωσης ή στερέωσης της εσωτερικής δομής του αντικειμένου, σταθεροποίησης τμημάτων που δείχνουν σαθρότητα, σχισμές κτλ. Σκοπός αυτών των διαδικασιών είναι η κατά τον δυνατόν καλύτερη σταθεροποίηση του υλικού που απαρτίζει την δομή του αντικειμένου και το συγκρατεί.

#### 3. Αισθητική αποκατάσταση

Στις εργασίες αισθητικής αποκατάστασης συμπεριλαμβάνονται οι επεμβάσεις απολεσθέντων τμημάτων, χρωματικές αποκαταστάσεις κ.ά. Σκοπός της αισθητικής αποκατάστασης είναι η όσο το δυνατόν καλύτερη παρουσίαση του αντικειμένου ώστε να γίνει αντιληπτό και κατανοητό στο κοινό.

Τέλος, οι σωστικές επεμβάσεις γίνονται στο αντικείμενο όταν δεν υπάρχει ο χρόνος και τα σωστικά μέσα για συστηματική συντήρηση όταν το αντικείμενο βρίσκεται σε υψηλό κίνδυνο, το οποίο συνήθως συμβαίνει στις ανασκαφές χερσαίων και υδάτινων περιβαλλόντων (In Situ) (Eastop & Brooks, 1996).

### 3.2. Χαρακτηριστικά προβλήματα συντήρησης σε σύγχρονα έργα τέχνης με μη συμβατική χρήση παραδοσιακών υλικών

Από τις αρχές του 20ου αιώνα, οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν ένα μεγάλο φάσμα υλικών και τεχνικών στα έργα τους. Ο ακαδημαϊσμός με τις αυστηρές τεχνικές διαδικασίες του, έδωσε τη θέση του στον πειραματισμό και τη διαρκή αναζήτηση. Επιπλέον, οι οπτικές, εικονολογικές και αισθητικές ιδιότητες των υλικών που χρησιμοποιούνται από τους σύγχρονους καλλιτέχνες αποκτούν ολοένα και μεγαλύτερη σημασία. Αρχικά, η σχέση μεταξύ των υλικών και των καλλιτεχνικών προθέσεων έλαβε ελάχιστη προσοχή από κριτικούς της τέχνης, συλλέκτες, ιστορικούς και συντηρητές. Στην συνέχεια, όμως, αυτή η κατάσταση άλλαξε καθώς συνειδητοποιήθηκε σταδιακά ότι οι βασικές ιδιότητες των υλικών δεν λαμβάνονταν υπόψη κατά τη διάρκεια των εργασιών συντήρησης. Οι καλλιτέχνες εστίασαν γρήγορα την προσοχή τους στο κίνδυνο να αγνοήσουν τη σχέση μεταξύ της επιλογής των υλικών και της καλλιτεχνικής πρόθεσης (Hummelen, 2005).

Στα μεταπολεμικά χρόνια, εμφανίστηκαν διάφορα προβλήματα όσον αφορά τη διατήρηση των σύγχρονων έργων τέχνης. Πολύ λίγες πρωτοβουλίες αναλήφθηκαν μεταξύ του 1945 και 1960. Μια πιθανή εξήγηση γι' αυτό είναι ότι η πλήρης ελευθερία επιλογής (σε υλικά και τεχνικές) αποτέλεσε προϋπόθεση για την καλλιτεχνική ανάπτυξη. Ωστόσο, σύντομα πολλά μουσεία της Ευρώπης αντιμετώπισαν προβλήματα, καθώς η ταχεία φθορά και ευθραυστότητα των υλικών επηρέασαν τη δύναμη του έργου και την ζωτικότητα του. Η έρευνα και μελέτη νέων μεθόδων διατήρησης και αποκατάστασης σύγχρονης τέχνης κέρδισε επιπλέον προσοχή ως άμεσο αποτέλεσμα αυτού του προβλήματος (Hummelen, 2005).

Η συντήρηση σύγχρονης τέχνης αρχίζει να εμφανίζεται στην Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική στη δεκαετία του 1980. Η Εθνική Πινακοθήκη του Καναδά στην Οτάβα, για παράδειγμα, φιλοξένησε ένα από τα πρώτα διεθνή συνέδρια<sup>61</sup> για τη διατήρηση της σύγχρονης τέχνης το 1980, την ίδια χρονιά που ο συντηρητής έργων τέχνης Heinz Althöfer (1925-2018, Γερμανία) δημοσίευσε το *Moderne Kunst: Handbuch der Konservierung* (*Modern Art: A Handbook of Conservation*). Ωστόσο, η πιο σημαντική ανάπτυξη στον τομέα της συντήρησης της σύγχρονης τέχνης σημειώθηκε τη δεκαετία του 1990 (Tate Museum, 2022).

Όταν αναφερόμαστε σε ένα έργο σύγχρονης τέχνης, όπως αναφέρθηκε στα παραπάνω κεφάλαια, λαμβάνουμε υπόψιν μας ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών κλάδων, από τη παραδοσιακή ζωγραφική ή γλυπτική, έως την εννοιολογική τέχνη, body art, performances, τα happenings, τις εγκαταστάσεις, κ.λ.π. Έτσι, όλες αυτές οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις αναπτύχθηκαν με τη πάροδο του χρόνου, μέσω του πειραματισμού ή και την ίδια τη διαδικασία της αντίληψης, δημιουργώντας μία αναπόφευκτη σύγχυση, δεδομένου ότι εμπεριέχουν αξίες που υπερβαίνουν τις καθαρά υλικές ή τεχνικές (Santabárbara, 2021).

Τέτοιου είδους έργα είναι π.χ. η κατασκευή του Giovanni Anselmo (βλ. *Εικ. 14, 15 & 16*), η οποία παρουσιάζει ζητήματα κυρίως τεχνικού χαρακτήρα. Πέρα από τα παραδοσιακά ανόργανα υλικά που το αποτελούν όπως ο γρανίτης και το μεταλλικό σύρμα από χαλκό στο κάτω μέρος, έχει χρησιμοποιήσει και οργανικά υλικά, όπως το μαρούλι και το πριονίδι. Τροφή όπως το μαρούλι, πρόκειται για ένα υλικό που βρίσκεται σε πειραματικό στάδιο ως προς τη χρήση του στη σύγχρονη τέχνη, καθώς φέρει το ερώτημα στο να κατανοήσουμε πού βρίσκεται η αυθεντικότητα του έργου ως προς τη συντήρηση - διατήρησή του. Όλα αυτά είναι η συνέπεια της εξέλιξης της

---

<sup>61</sup> Το συνέδριο ονομάστηκε 'The International Symposium on the Conservation of Contemporary Art/Το Διεθνές Συμπόσιο για τη Διατήρηση της Σύγχρονης Τέχνης' και πραγματοποιήθηκε στις 7-12 Ιουλίου 1980. Η ανασκόπηση αυτού του συνεδρίου από το ενημερωτικό δελτίο της Western Association for Art Conservation υποδεικνύει ότι πραγματοποιήθηκε μια γενική συζήτηση για τις κόλλες που χρησιμοποιούσαν οι καλλιτέχνες, τα εγχειρίδια που ακολουθούσαν, τους λόγους των κλακελαρισμάτων των πινάκων, τα προβλήματα των χειρισμών των εγκαταστάσεων, τα προβλήματα συντήρησης των σύγχρονων φωτογραφικών υλικών και η σημαντικότητα της επικοινωνίας τους με τους καλλιτέχνες. (<https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible/research-approach-conservation>).

τέχνης, επηρεάζοντας άμεσα τα κριτήρια και τις αρχές που τη διέπουν. Αυτό το έργο τέχνης διατηρείται “ζωντανό” αντικαθιστώντας το μαρούλι με ένα καινούριο κάθε δύο ημέρες, πριν χάσει τη φρεσκάδα του. Η συντήρηση - διατήρηση αυτού του μέρους του, επιτρέπει στο έργο να παραμένει ενεργό, δηλαδή να πληροί το ρόλο και τη λειτουργία του.

Σε περιπτώσεις όπως αυτή που αναφέρθηκε παραπάνω του Giovanni Anselmo, μπορούμε να δούμε ότι υπάρχουν πολλοί παράγοντες που πρέπει να ληφθούν υπόψη κατά τη λήψη αποφάσεων σχετικά με τις επεμβάσεις συντήρησης, από την υλικότητα του ίδιου του έργου, δηλαδή εφόσον υπάρχει συνεχής αντικατάσταση του μαρουλιού υπάρχει η πιθανότητα να συκρατήσει υγρασία και με τον καιρό να την μεταφέρει στο σύρμα χαλκού αλλά και στον γρανίτη. Υπό την έννοια αυτή, έχει επιβεβαιωθεί η ανάγκη για νέα κριτήρια στη σύγχρονη τέχνη, λαμβάνοντας υπόψη ότι ο καλλιτέχνης σε πολλές περιπτώσεις είναι ακόμα εν ζωή, είναι σε θέση ο ίδιος να αποφασίσει για την πορεία και την συντήρηση του έργου του (Santabàrbara, 2021).

Κάθε υλικό που χρησιμοποιείται στη σύγχρονη τέχνη έχει διαφορετικό τρόπο φθοράς/συμπεριφοράς με την πάροδο του χρόνου. Μερικά παραδείγματα είναι τα μέταλλα και τα κράματά τους. Δηλαδή, δεν καίγονται αν θερμανθούν, δεν είναι συνήθως ευαίσθητα στο φως και η ανάπτυξη μικροοργανισμών είναι περιορισμένη. Οι εργασίες συντήρησής τους ποικίλουν, από απλές διαδικασίες καθαρισμού έως και λεπτομερείς απομακρύνσεις υπολειμμάτων, επικαθίσεων και προϊόντων διάβρωσης που σκοπό έχουν τη διατήρηση της αρχικής επιφάνειάς τους, όσο αυτό είναι δυνατόν. Επίσης, εφαρμόζονται διαδικασίες τόσο παθητικής, όσο και ενεργητικής σταθεροποίησης και προστασίας του αντικειμένου, με κύριο γνώμονα την πλήρη αντιστρεψιμότητά τους.

Άλλη περίπτωση αποτελεί το χαρτί. Τα έργα σε χαρτί είναι ιδιαίτερος ευαίσθητα και κινδυνεύουν από φθορά η οποία μπορεί να οφείλεται σε πολλούς παράγοντες π.χ. απρόσεκτο χειρισμό, ακατάλληλο περιβάλλον, έκθεση στο φως ακόμα και στη χρήση μη ενδεδειγμένων υλικών αποθήκευσης. Ένα τέτοιο πρόβλημα παρουσιάζεται στο έργο της Marta Minujín “*Παρθενώνας των βιβλίων*” (βλ. *Εικ.* 39), το οποίο είναι

τοποθετημένο πάνω σε μια πλατεία στη νότια πλευρά του Μπουένος Άιρες και περιλαμβάνει 25.000 βιβλία. Υπάρχει κίνδυνος αλλοίωσης και εκτεταμένων φθορών π.χ. επικαθίσεις, οξείδωση χαρτιού, μέτωπα διαβροχής, τσακίσματα, αποδυνάμωση χαρτιού και απώλεια υλικού που μπορούν να επιφέρουν στα βιβλία οι καιρικές συνθήκες (π.χ. βροχή, χαλάζι, ηλιοφάνεια, αέρας κ.ά.) αλλά και ο ανθρώπινος και ζωικός παράγοντας. Οι στοχευμένες δράσεις που θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν σε μια τέτοια περίπτωση με σκοπό να αναστείλουν τους παράγοντες φθοράς και να αποκαταστήσουν τις φθορές, σεβόμενοι το μοναδικό χαρακτήρα των έργων, θα ήταν οι εργασίες στερέωσης, συμπλήρωσης, η αφαίρεση λεκέδων και χρωματικών αλλοιώσεων.

Μία άλλη ομάδα υλικών είναι τα κεραμικά. Η διαδικασία του καθαρισμού τους προηγείται σχεδόν όλων των άλλων επεμβάσεων και μπορεί να περιλαμβάνει από αφαλατώσεις, μέχρι μηχανικό ή και χημικό καθαρισμό. Η αφαίρεση παλαιών υλικών συντήρησης, δηλαδή η αντιμετώπιση παλαιότερων επεμβάσεων συντήρησης, θεωρείται σχεδόν απαραίτητη σε αντικείμενα που έχουν συντηρηθεί αρκετά χρόνια πριν. Ακολουθεί η διαδικασία της σταθεροποίησης σε περιπτώσεις σαθρών και ασταθών υλικών. Στη συνέχεια, γίνονται συμπληρώσεις τυχόν απωλειών ενώ οι εργασίες ολοκληρώνονται με την αισθητική αποκατάσταση του έργου (Μουσείο Μπενάκη, 2022). Τα οργανικά υλικά όπως το ξύλο και το ύφασμα καίγονται αν αναφλεχθούν, σε υγρασία μεγαλύτερη του 60%, με κακό αερισμό και χωρίς φως αναπτύσσονται μικροοργανισμοί οι οποίοι μπορούν να προσβάλλουν την δομή του υλικού και είναι υγροσκοπικά με αποτέλεσμα να μεταβάλλονται οι διαστάσεις του αντικειμένου. Οι επεμβάσεις συντήρησης που μπορούν να πραγματοποιηθούν σε τέτοιες περιπτώσεις είναι ο καθαρισμός, η απολύμανση-απεντόμωση, η στερέωση, οι συμπληρώσεις, η αποσυναρμολόγηση (αν χρειάζεται), η συγκόλληση και τέλος η αισθητική αποκατάσταση, αν κριθεί απαραίτητο. Επίσης, στα πλαίσια της προληπτικής συντήρησης μπορούν να πραγματοποιηθούν οι εργασίες αποθήκευσης, μεταφοράς και έκθεσης του αντικειμένου.

Η θεωρία της διατήρησης - αποκατάστασης ενός σύγχρονου έργου τέχνης θα πρέπει να προσαρμοστεί στο σήμερα. Με τη συνεχή χρήση νέων υλικών σε συνδυασμό με τη



χρήση των “παραδοσιακών” όπως είναι το χαρτί, ο λίθος, το μέταλλο κ.λ.π., θα πρέπει να γίνεται σχετική έρευνα για τη λήψη αποφάσεων βασισμένη σε μελέτη γύρω από τον καλλιτέχνη, με πραγματοποίηση συνεντεύξεων για να τεκμηριωθεί η πρόθεσή τους και έτσι να κατανοηθεί το πλαίσιο δημιουργίας των έργων τους. Στη συνέχεια, θα πρέπει να γίνει ενδελεχής εξέταση των υλικών από τα οποία απαρτίζεται το έργο και τους τρόπους φθοράς τους μελλοντικά και ειδικά αν συνδυάζονται με νεότερα υλικά. Επομένως, προκύπτει η ανάγκη να αναλογιστούμε πώς επηρεάζεται άμεσα το επάγγελμα της συντήρησης έργων τέχνης και κυρίως να ανακαλύψουμε πού βρίσκεται η αυθεντικότητα του έργου, για να συντηρηθεί με τον κατάλληλο τρόπο και να τη μεταδώσουμε στο μέλλον, χωρίς να διαστρεβλωθεί το νόημά της (Santabárbara, 2021). Η εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης που χαρακτηρίζεται από μεγάλη παραγωγικότητα και πρωτοτυπία, υπαγορεύει την ανάγκη για μια σφαιρική και βαθύτερη κατανόηση του έργου και δημιουργία ενός πλάνου εργασιών από τον σύγχρονο συντηρητή, ο οποίος θα πρέπει να μεροληπτεί τόσο για το εννοιολογικό πλαίσιο του έργου όσο και για την ευρύτερη φυσική μορφή του. Ο συντηρητής σήμερα, καλείται να αντιμετωπίσει έργα μοναδικά, τα οποία παρουσιάζουν συνδυασμό υλικών, τεχνικών κατασκευής αλλά και εννοιολογίας (όπως τα έργα που παρουσιάζονται στο Κεφάλαιο 2), που δεν έχουν καταγραφεί ξανά στο παρελθόν. Έτσι, το πρόβλημα που αναγεννάται είναι ότι η γνώση του σύγχρονου συντηρητή είναι πολύ περιορισμένη λόγω της έλλειψης βιβλιογραφικής τεκμηρίωσης σύγχρονων έργων τέχνης (Wharton, 2018).

Επιπλέον, ένα στοιχειώδες ζήτημα προς διερεύνηση είναι τα υλικά που επιλέγει ο εκάστοτε καλλιτέχνης να χρησιμοποιήσει για τα έργα του, ως ένδειξη της “πρόθεσής” του, δηλαδή αν έχει προβλέψει τη φθορά τους σε βάθος χρόνου ή όχι π.χ. το έργο της Marta Minujín “*Παρθενώνας των βιβλίων*” που προαναφέρθηκε. Σε τέτοιες περιπτώσεις, με βάση τα λεγόμενα του G. Wharton<sup>62</sup>, ο συντηρητής έχει τη δυνατότητα να επέμβει στο έργο ή και να αντικαταστήσει μέρος αυτού, εφόσον έχει φθαρεί.

Άλλη περίπτωση είναι αυτή π.χ. ενός πίνακα, όπου ο συντηρητής πιθανόν να ερχόταν αντιμέτωπος με απώλειες χρώματος, στις οποίες η λύση θα ήταν να προχωρήσει σε

---

<sup>62</sup> Wharton G., (2013). *The Challenges of Conserving Contemporary Art*. In: Altshuler, B. ed. *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 171pp.

ρετους/αισθητική αποκατάσταση, αν οι απώλειες κρίνονταν μεγάλου βαθμού. Διαφορετικά, το έργο θα μπορούσε να παραμείνει ως έχει, πράγμα που ισορροπεί την πεποίθηση ότι “πρέπει να διατηρούνται οι αληθινές προθέσεις του καλλιτέχνη”. Έχοντας κατά νου αυτή την ιδέα, οι επιμελητές και οι συντηρητές θέτουν νέες μεθόδους αποκατάστασης και διατήρησης με στόχο την ανάδειξη της φθοράς των έργων στο χρόνο, ως μαρτυρία, η οποία μπορεί να αντιπροσωπεύει “τις αληθινές προθέσεις του καλλιτέχνη” (Dykstra, 1996).

Στον κλάδο της συντήρησης τίθεται επίσης και ο προβληματισμός για το θέμα της επικινδυνότητας σε ό,τι αφορά τη κατάλληλη μεθοδολογία που θα αποφασιστεί για το έργο. Τα σύγχρονα έργα, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, παρουσιάζουν πολύπλοκες παθολογίες και απαιτούν την εφαρμογή πιο σύγχρονων μεθόδων και εργαλείων συντήρησης και όχι τόσο “παραδοσιακών”. Επομένως, το ρίσκο στη περίπτωση της συντήρησης των σύγχρονων έργων είναι αναπόφευκτο αλλά αναγκαίο για το μέλλον και την εξέλιξη της σύγχρονης συντήρησης, με λύσεις οι οποίες θα ανταποκρίνονται στους σημερινούς καλλιτέχνες (Wharton, 2016).

Στη συνέχεια, θα εξεταστούν ορισμένα παραδείγματα σύγχρονων έργων, αποτελούμενα από πολλαπλά υλικά (“παραδοσιακά” και νεότερα), τα οποία παρουσιάζουν προβλήματα συντήρησης.

Το έργο *Città irreale* είναι μία σύνθεση του Mario Merz, εκπροσώπου της *Arte Povera*, κατασκευασμένη κατά το 1968-69. Αποτελείται από μέταλλο, συνθετική γάζα, κεριά μέλισσας και νέον φωτισμό. Όταν ο φωτισμός νέον είναι αναμμένος, θερμαίνεται το κεριά πάνω στη γάζα με αποτέλεσμα να μυρίζει έντονα ο χώρος τριγύρω (Stedelijk Museum, χ.η.). Η γάζα που καλύπτει το μεταλλικό περίγραμμα του έργου παρουσιάζει αποχρωματισμό, όπως επίσης και οι σωλήνες φωτισμού νέον. Παράλληλα, το κεριά μέλισσας έχει αρχίσει να αποσυντίθεται.. Για το παρόν έργο, προτάθηκαν μέτρα προληπτικής συντήρησης. Στη συνέχεια διαπιστώθηκε ότι είναι δύσκολη η διατήρηση συνθετικών υλικών και έτσι, είναι δύσκολο να προβλεφθεί η συμπεριφορά τους συνδυαζόμενα με άλλα υλικά (INCCA, 2007).



Εικόνα 45: Mario Merz, Città irreale, 1968-69. Μέταλλο, συνθετική γάζα, κεριά μέλισσας, νέον φωτισμός, 250 x 145 x 24 cm., Stedelijk Museum. Πηγή: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/741-mario-merz-citta-irreale>.

Για το έργο Gismo του Jean Tinguely έχουν χρησιμοποιηθεί διαφορετικά είδη μετάλλου, πλαστικό, ξύλο, ηλεκτρικός κινητήρας και ελαστικοί ιμάντες. Υπήρχαν ενδείξεις σκουριάς, απώλειας υλικών και τμημάτων του έργου. Για την αντιμετώπιση των συγκεκριμένων φθορών, προτάθηκαν μέτρα επεμβατικής συντήρησης (INCCA, 2007)..

Ως έργο κινητικής τέχνης, πρωταρχικός στόχος ήταν η αποκατάστασή της. Η συντήρηση του έργου έγινε τη δεκαετία του '90. Μεγάλη βαρύτητα δόθηκε στην αποκατάσταση του μηχανισμού του ηλεκτρικού κινητήρα, με αποτέλεσμα ορισμένα εξαρτήματά του να πρέπει να αντικατασταθούν. Αφαιρέθηκαν, λοιπόν, οι ελαστικοί ιμάντες, οι οποίοι ήταν τελείως σπασμένοι και αντικαταστάθηκαν με καινούριους. Αυτή η απόφαση πάρθηκε έτσι ώστε το έργο να συνεχίσει να κινείται και να παράγει τους ήχους τους οποίους προοριζόταν. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η ουσία και η μεγαλύτερη βαρύτητα δόθηκε στην αποκατάσταση της κίνησης του έργου και όχι τόσο

στα μέσα - υλικά από τα οποία αποτελείται και την ιστορική του αξία (Santabàrbara, χ.η.).



Εικόνα 46: Jean Tinguely, Gismo, 1960, Scrap metal, rubber, plastic, wood, electric motor, 200 x 560 x 170 cm., Πηγή: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/2114-jean-tinguely-gismo>.

Το έργο του Ger van Elk αποτελείται από 10 πανομοιότυπες έγχρωμες φωτογραφίες, οι οποίες είναι τοποθετημένες πάνω σε λωρίδες αλουμινίου, η μία μπροστά από την άλλη. Κάθε φωτογραφία απεικονίζει μία γωνία τοίχου 90° έως 180° και είναι τοποθετημένη στο ακριβές σημείο της γωνίας μέσα στο μουσείο που απεικονίζεται και στη φωτογραφία, δημιουργώντας έναν οπτικό διπλασιασμό. Λόγω αποχρωματισμού και περαιτέρω φθοράς του φωτογραφικού υλικού, το έργο δεν εκτίθεται πλέον στο μουσείο. Είναι ξεκάθαρο ότι οι φωτογραφίες πρέπει να διατηρούνται σε άριστη κατάσταση για τη δημιουργία αυτής της οπτικής επίδρασης που προκαλείται στο θεατή. Το έργο δημιουργήθηκε για το μουσείο Van Abbemuseum, στη συνέχεια όμως, το έργο μεταφέρθηκε στο μουσείο Kröller-Müller, σε συμφωνία με τον καλλιτέχνη. Για τις ανάγκες του καινούριου εκθεσιακού χώρου, οι φωτογραφίες αντικαταστάθηκαν με νέες το 1973 (Stigter, 2017).

Μετά το 2007, αποφασίστηκε να μην δανειστεί το έργο σε άλλο μουσείο, καθώς δεν θα μπορούσε να δημιουργηθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα για τον καλλιτέχνη. Ο εκθεσιακός

χώρος όμως βάφτηκε διαφορετικό χρώμα από το απεικονιζόμενο και οι φωτογραφίες είχαν πλέον φθαρεί και αποχρωματιστεί τόσο που δεν θα μπορούσαν να συντηρηθούν, με αποτέλεσμα να αντικατασταθούν με νέες. Οι φωτογραφίες τραβήχτηκαν με αναλογική κάμερα σε χρωμογόνο χαρτί, παρόμοια τεχνική με τη πρωτότυπη. Επιλέχθηκε ματ χαρτί, καθώς το μοτίβο μεταξοτυπίας που χαρακτήριζε τις αρχικές δεν ήταν πλέον διαθέσιμο στην αγορά. Οι νέες φωτογραφίες είναι κολλημένες με αντιστρέψιμο τρόπο πάνω στις παλιές φωτογραφίες, των οποίων τα στρώματα ζελατίνας καθαρίστηκαν πρώτα. Αφαιρέθηκε μόνο η πιο φθαρμένη φωτογραφία στην μπροστινή λωρίδα, καθώς και αυτή στην πίσω λωρίδα, έτσι ώστε να διατηρηθεί η αρχική υπογραφή του καλλιτέχνη. Καθώς κάποια στιγμή η φωτογραφική βιομηχανία αναλογικού τύπου θα σταματήσει, αποφασίστηκε να γίνει ένα επιπλέον σετ χρωμογόνων εκτυπώσεων, που έχουν πλέον εξουσιοδοτηθεί από τον καλλιτέχνη. Η τελική επέμβαση συντήρησης σχεδιάζεται γύρω από την ουσιαστική οπτική ισορροπία μεταξύ της εικόνας και της πραγματικότητας που είναι καθοριστικής σημασίας για την εμπειρία του, σε συνδυασμό με την ιστορία του έργου τέχνης και την πρόθεση του καλλιτέχνη (Stigter, 2007).



Εικόνα 47: Ger van Elk, *The Wider The Flatter*, 1972, Έγχρωμες φωτογραφίες, λωρίδες αλουμινίου, 6 x 270 x 134 cm., Kröller-Müller Museum. Πηγή: <https://krollermuller.nl/en/ger-van-elk-the-wider-the-flatter>.



Το ακόλουθο έργο αποτελείται από ένα φύλλο γυαλί κρεμασμένο στον τοίχο που πλαισιώνεται από τη φωτογραφία του στα αριστερά και τον ορισμό του αντικειμένου από λεξικό στα δεξιά. Το έργο αποκτήθηκε αρχικά από τον ιδιώτη συλλέκτη Geertjan Visser, ο οποίος το τοποθέτησε σε δάπεδο από πλακάκια μέσα στο διαμέρισμά του, στην Αμβέρσα. Η φωτογραφία του αντικειμένου, που το συνόδευε απεικόνιζε εκείνα τα πλακάκια, έτσι, όταν το έργο μεταφέρθηκε πλέον στη συλλογή του Kröller-Müller, ήταν απαραίτητη η αντικατάσταση της φωτογραφίας με νέα για να ανταποκρίνεται στο συγκεκριμένο χαρακτήρα του νέου χώρου. Αυτή η πρακτική είναι που χαρακτηρίζει το έργο ως σύγχρονο - μοντέρνο και παροδικό. Είναι ενδιαφέρον ότι ο κατάλογος έκθεσης του μουσείου παρουσιάζει και την πρωτότυπη φωτογραφία του αντικειμένου στην αρχική του τοποθεσία. Παρόλα αυτά, δεν έχει επιβεβαιωθεί αν η αντικατάσταση της φωτογραφίας αντικρούει την “αυθεντικότητα” του έργου, καθώς δεν διευκρινίζεται στο συνοδευτικό πιστοποιητικό.

Ανάλογα με το πώς θα γίνει η διαχείριση του έργου τέχνης από τους κατάλληλους αρμόδιους, οι φωτογραφίες μπορεί να αποτελούνται από ασημένιες εκτυπώσεις ζελατίνης είτε σε χαρτί με βάση τις ίνες είτε με επικάλυψη ρητίνης και μπορεί να καρφιτσωθούν στον τοίχο ή να τοποθετηθούν σε ινοσανίδες ή αλουμίνιο, συγκρατημένες με βίδες τύπου L. Το πάχος και ίσως ακόμη και το μέγεθος του φύλλου γυαλιού, απεικονιζόμενο στη φωτογραφία, μπορεί να διαφέρει. Οι αλλαγές στα υλικά και τις τεχνικές που δείχνουν το μέγεθος του αντικειμένου, καθορίζεται από τις επιλογές που έκαναν διαφορετικοί ενδιαφερόμενοι, με την πάροδο του χρόνου (Stigter, 2011).



Εικόνα 48: Joseph Kosuth, Glass (one and three), 1965, Γυαλί, φωτογραφία, λεξικό, 150 x 350 x 12,5 cm., Kröller-Müller Museum. Πηγή: <https://krollermuller.nl/en/joseph-kosuth-glass-one-and-three>.

Το έργο του Oldenburg διακρίνεται για την ασυνήθιστη υλική του σύνθεση, καθώς ο καλλιτέχνης έχει επιλέξει ορισμένα συνηθισμένα προϊόντα της καταναλωτικής κοινωνίας. Αποτελείται από 5 στρώματα βαμμένων και ραμμένων καμβάδων που στη συνέχεια ο Oldenburg με την γυναίκα του γέμισαν με αφρό πολυουρεθάνης και κουτιά συσκευασίας παγωτού, ως προσομοίωση της γέμισης του “κέικ”. Το Floor Cake, λόγω της δημοτικότητάς του, έχει εκτεθεί στις ΗΠΑ και την Ευρώπη τις τελευταίες δεκαετίες. Αυτή η συχνή μετακίνηση του έργου, σε συνδυασμό με φυσικές διαδικασίες φθοράς των υλικών, έχει ως αποτέλεσμα το έργο να έχει χάσει μέρος του όγκου του και τα αυθεντικά έντονα ζωγραφισμένα χρώματά του (Dominguez & Silva, 2013).

Παρά την ψευδαίσθηση σταθερότητας και διαχρονικότητας που συνήθως τα περιβάλλει, τα έργα τέχνης δεν είναι ποτέ ακίνητα. Αντί για σταθερά αντικείμενα, τα έργα τέχνης θεωρούνται ως συνεχείς και ανοιχτές “διαδικασίες”. Μία από τις βασικές αποστολές του μουσείου είναι, η σταθεροποίηση αυτών των εξελισσόμενων διαδικασιών, προκειμένου να μετατραπούν σε σταθερά «αντικείμενα». Αυτό επιτυγχάνεται μέσω ενός τεράστιου μηχανισμού υποδομής και τεχνολογίας που

περιλαμβάνει, την παραγωγή άκρως ελεγχόμενων μικροπεριβαλλόντων, διαφορετικές τεχνικές έκθεσης, καθώς και μια συνεχή φροντίδα και συντήρηση.

Ωστόσο, όταν το Floor Cake έφτασε στο εργαστήριο συντήρησης του MoMA το 2010, οι συντηρητές αντιμετώπισαν ένα ενδιαφέρον δίλημμα που προέκυψε από την αδυναμία τοποθέτησης του έργου στις υπάρχοντες κατηγορίες “γλυπτικής” ή “ζωγραφικού έργου”. Σε λιγότερο από 50 χρόνια, το έργο τέχνης έχει υποστεί μεγάλη φθορά, λόγω της φύσης των υλικών του. Ο αφρός πολυουρεθάνης, με τον οποίο η Oldenburg γέμισε το έργο, είναι εγγενώς ασταθές υλικό, το οποίο έχασε όγκο, έγινε εύθραυστο και άκαμπτο. Ομοίως, τα χαρτόκουτα συσκευασίας που τοποθέτησε μέσα στο “κέικ” υπέστη φθορά. Επιπλέον, το ακρυλικό χρώμα λάτεξ, που χρησιμοποιήθηκε στον καμβά αποδείχθηκε πολύ ασταθές. Η βαμμένη επιφάνεια παρουσίασε χρωματικές αλλοιώσεις, και εμφάνισε ρωγμές. Ως αποτέλεσμα αυτών των φυσικών διεργασιών αποσύνθεσης, είναι η εντατική παρέμβαση από συντηρητές. Αν και ένα γλυπτό με την πρώτη ματιά, το “κέικ” αποτελείται από ζωγραφισμένους καμβάδες μεγάλου βάρους. Ως εκ τούτου, το έργο δεν είναι ούτε πίνακας ούτε γλυπτό, αλλά «τριδιάστατος πίνακας» ή «ζωγραφισμένο γλυπτό». Η αδυναμία κατηγοριοποίησης αυτού του έργου τέχνης δεν δημιούργησε απλώς ένα πρόβλημα ορισμού για τους συντηρητές, αλλά και ένα πρακτικό πρόβλημα. Αν και οι συντηρητές έργων ζωγραφικής είχαν τη γνώση για την επεξεργασία των ζωγραφισμένων επιφανειών του έργου, δεν μπόρεσαν να λύσουν το προβλήματα που σχετίζονται με τη φυσική σταθερότητα και δομή του έργου ως τρισδιάστατου αντικειμένου. Ομοίως, οι συντηρητές γλυπτικής ήξεραν πώς να σταθεροποιήσουν το έργο τέχνης, αλλά δεν ήξεραν πώς μια τέτοια σταθεροποίηση θα μπορούσε να επηρεάσει τις ζωγραφισμένες επιφάνειες. Η συντήρηση του έργου απαιτούσε, έτσι, την δημιουργία ενός νέου χώρου συνεργασίας μεταξύ συντηρητών ζωγραφικής και γλυπτικής, που αμφισβήτησε τα μακροχρόνια όρια του επιστημονικού κλάδου (Dominguez & Silva, 2013).



Εικόνα 49: Claes Oldenburg, Floor Cake, 1962, Συνθετικό πολυμερές χρώμα, λατέξ σε καμβά γεμισμένο με αφρό πολουρεθάνης και κουτιά από χαρτόνι, 148.2 x 290.2 x 148.2 cm., MoMA. Πηγή: <https://www.moma.org/collection/works/81450>.

### 3.3. Προτεινόμενες λύσεις. Σκεπτικό και εφαρμογή.

Πολλές από τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι συντηρητές για τη μοντέρνα και τη σύγχρονη τέχνη θέτουν περίπλοκα ηθικά διλήμματα όσον αφορά τις αντικρουόμενες αξίες του έργου τέχνης. Η ιστορία της τέχνης και η συντήρηση βασίζονται στην αυθεντικότητα και το νόημα ενός έργου τέχνης και στη βαθύτερη κατανόησή του. Αυτό είναι τώρα υπό κάποια επαναξιολόγηση όσον αφορά τα σύγχρονα έργα. Όχι μόνο υπάρχει μεγάλος προβληματισμός όσον αφορά την ερμηνεία, το νόημα, το σκοπό αλλά και το ίδιο το υλικό από το οποίο αποτελείται το έργο, αλλά φαίνεται ότι υπάρχει ιδιαίτερη ανάγκη για έναν διεπιστημονικό διάλογο με άλλους τομείς του καλλιτεχνικού τομέα, ιδιαίτερα των ιστορικών και επιμελητών της τέχνης, για τη μεγαλύτερη δυνατή κατανόησή τους. Έτσι, όλοι οι εμπλεκόμενοι είναι αναγκαίο να ασχοληθούν ενδελεχώς τα παρακάτω ζητήματα:

α) Να επανεξεταστούν και να αναθεωρηθούν οι παραδοσιακοί και αυστηροί όροι του ρόλου του συντηρητή, ερευνητή, καλλιτέχνη, ιστορικού της τέχνης, επιμελητή, εμπόρου, εκτιμητή, κ.ά.

β) Να μελετηθεί ένα διαφορετικό σύνολο αξιών σε έργα σύγχρονων καλλιτεχνών, όπως το νόημα, η λειτουργικότητα και η πρόθεση του καλλιτέχνη, και πώς θα αλλάξουν όλα αυτά με την πάροδο του χρόνου.

γ) Να εξεταστούν οι ηθικές αξίες για τη διατήρηση της εφήμερης / παροδικής τέχνης.

δ) Να αξιολογηθούν οι επιπτώσεις της δημιουργίας αντιγράφων έργων τέχνης, ιδιαίτερα για εκείνα τα έργα που έχουν αλλάξει πολύ με τη πάροδο του χρόνου (The Getty Conservation Institute, 2008).

Κάθε σύγχρονο έργο που φτάνει στο εργαστήριο συντήρησης, φέρνει πολλά ερωτήματα ως προς την αντιμετώπιση και το τρόπο συντήρησής του. Κάποια από αυτά είναι: Πόση φθορά είναι αποδεκτή στη σύγχρονη τέχνη; Ποιός παίρνει τις αποφάσεις προς τη καλύτερη διατήρηση ενός έργου; Ο καλλιτέχνης, η οικογένειά του εφόσον ο ίδιος δεν βρίσκεται πια εν ζωή, ο ιδιοκτήτης, ή μόνον ο συντηρητής; Σε τι βαθμό θα μπορεί να συντηρηθεί ένα έργο εφόσον έχει σχεδόν εξ ολοκλήρου καταστραφεί;

Τα παραπάνω ερωτήματα προσπάθησε να απαντήσει ο Christian Scheidemann<sup>63</sup>, ένας συντηρητής σύγχρονων έργων τέχνης, υποστηρίζοντας ότι οι επιθυμίες του καλλιτέχνη σχετικά με την αντιμετώπιση του έργου θα πρέπει να έχουν προτεραιότητα πάνω από όλα. Με βάση τα λεγόμενά του, ο συντηρητής θα πρέπει να έρθει σε συνεννόηση με τον εκάστοτε καλλιτέχνη, ώστε να προσδιοριστεί η μεθοδολογία για την συντήρηση του έργου.

Ένα έργο τέχνης δεν είναι μόνον τα υλικά από τα οποία είναι φτιαγμένο, αλλά είναι και οι προθέσεις του καλλιτέχνη, το εννοιολογικό πλαίσιο και η θέση του στο χρόνο που δημιουργήθηκε (Hong, 2018). Σε πολλές περιπτώσεις, όμως, ο καλλιτέχνης μπορεί μεταγενέστερα να αλλάξει γνώμη για τη σημασία και την αξία του έργου του. Αυτό εξαρτάται από το αν το έργο ανήκει σε προηγούμενη καλλιτεχνική εξέλιξη του ίδιου,

---

<sup>63</sup> Scheidemann C., “*The First Crack: Conservation and Value in Contemporary Art*”. (<https://www.youtube.com/watch?v=eeBLrHD3-Jw>).



αλλά και αν μεταγενέστερα έχουν προστεθεί αξίες στο έργο, κάτι το οποίο δεν μπορεί να προβλεφθεί από τον καλλιτέχνη.

Όπως δήλωσε η Schnizel στο συνέδριο του ICOM το 1987, που πραγματοποιήθηκε στο Σύνδευ, «Η σύγχρονη τέχνη παρουσιάζεται με γρήγορο ρυθμό και είναι διαρκώς μεταβαλλόμενη, με αυτήν την έννοια η παροδικότητα πίσω από τις σκέψεις και τις ιδέες υλοποίησής της, εκλαμβάνεται ως κάτι αρνητικό. Ωστόσο, υπάρχει περίπτωση η παροδικότητα «το εφήμερο» να είναι ο στόχος του καλλιτεχνικού μηνύματος. Η χρήση πολύπλοκων, παραδοσιακών υλικών ή και μη, προκαλεί δυσκολία στην ερμηνεία του νοήματος και της αξίας των σύγχρονων έργων». Η αυστριακή θεωρητικός της τέχνης αναφέρει σε άρθρο που δημοσιεύτηκε το 2000<sup>64</sup> -Η έκφραση της έννοιας των έργων τέχνης, είναι κατά συνήθη άποψη καθήκον των ιστορικών τέχνης που είναι αφοσιωμένοι στην ερμηνεία. Δυστυχώς όμως, οι αναλύσεις και η επιτόπια εργασία, είναι θέματα τόσο περίπλοκα και τόσο νέα που η ιστορία της τέχνης μέχρι σήμερα δεν είχε χρόνο να αναπτύξει μια εικονολογία. Ωστόσο, οι ιστορικοί της τέχνης είναι σημαντικοί για την νοηματοδότηση και το περιεχόμενο των σύγχρονων έργων τέχνης και αποτελούν προϋπόθεση για οποιαδήποτε ενέργεια συντήρησης.

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι κατά την εξέταση ενός έργου τέχνης υπάρχουν πολλά κριτήρια τα οποία θα πρέπει να ληφθούν υπόψη πριν οποιαδήποτε επεμβατική ενέργεια στο έργο. Δε θα πρέπει η συντήρηση να στηρίζεται μόνο στη μεθοδολογία συντήρησης αλλά και στις προθέσεις του καλλιτέχνη π.χ. Ο καλλιτέχνης Michael Singer επιζητά το αποτύπωμα της φύσης στα έργα του και τις φθορές που μπορεί αυτή να επιφέρει. Έχει κάνει την φύση και το απρόοπτο της μέρος του έργου του (βλ. *Εικ. 17 & 18*).

Η ανάγκη επικαιροποίησης του ηθικού και δεοντολογικού κώδικα για τη συντήρηση της σύγχρονης τέχνης είναι εμφανής εδώ και χρόνια. Δεν θεωρείται δυνατό η διαδικασία λήψης αποφάσεων να στηρίζεται μόνο σε ορισμένα παραδείγματα

---

<sup>64</sup> Schnizel H., 2000. "Der Restaurator und die zeitgenössische Kunst im Gemischtwarenhandel von Materialien, Techniken, Theorien und Funktionen". En: Restauro: Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen, 106-7, pp. 525.

συντήρησης-αποκατάστασης σύγχρονης τέχνης. Οι συντηρητές θα πρέπει να εφαρμόσουν τα κριτήρια επέμβασης, ανάλογα με το πού βρίσκεται η ιδιαιτερότητα του έργου τέχνης, με το τί είναι το έργο τέχνης και το πού βρίσκεται η αυθεντικότητα του, γιατί μερικές φορές μπορεί να ληφθούν αποφάσεις ακόμη και πέρα από το πλαίσιο της καλλιτεχνικής πρόθεσης. Αυτή η θεωρητική επικαιροποίηση πραγματοποιήθηκε σταδιακά ενόψει των νέων προκλήσεων.

Σήμερα υπάρχει μια σταθερή, χρήσιμη και απαραίτητη θεωρητική βάση για τις επιβάσεις συντήρησης ξεκινώντας από μια κοινή αφετηρία: τη κατανόηση του τί είναι πραγματικά το έργο τέχνης. Με αυτή τη λογική, λοιπόν, θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη οι πολλαπλοί παράγοντες που συμβάλλουν στη σύνθεση του νοήματος, κάτι που δεν είναι εύκολη υπόθεση. Ο καλλιτέχνης, με την ιδιότητά του, συμβάλλει στην ερμηνευτική διαδικασία της νοηματοδότησης και ο ερμηνευτής, με τη σειρά του, είναι ενεργός παράγοντας στην σύνθεσή της.

Το να ερμηνεύεις το έργο τέχνης σημαίνει να γνωρίζεις τις ιδιότητές του, να βιώνεις τα χαρακτηριστικά του, τις αξίες του, οι οποίες είναι πάντα υποκειμενικές, να γνωρίζεις την ταυτότητά του, μια σύνθετη έννοια που συζητείται επί του παρόντος πολύ. Αναφερόμαστε στην ταυτότητα ως προϊόν μιας ενεργούς διαδικασίας κατασκευής, μιας ταυτότητας που ανακατασκευάζεται διαρκώς. Αλλά η κατανόηση το πού βρίσκεται το ουσιαστικό μέρος του έργου, είναι ακόμη πιο σημαντικό από την καλλιτεχνική πρόθεση (Llamas, 2020).

Προκλητικά νέα υλικά όπως πλαστικό, φωτισμός LED και νέον, τρόφιμα, επαναχρησιμοποιημένα αντικείμενα κ.ά., απαιτούν συνεχή έρευνα από το συντηρητή για τη κατάκτηση των καταλληλότερων μεθοδολογιών συντήρησης και αποκατάστασης. Η επαναχρησιμοποίηση αντικειμένων, η εξέλιξη των ορισμών της “αυθεντικότητας” και της “πρωτοτυπίας” οδήγησαν στην βελτίωση των τυπικών κανόνων για την αντιστρεψιμότητα, το ρετούς και την ανακατασκευή στα έργα τέχνης. Το ρετούς είναι μια επέμβαση που χρησιμοποιείται διαρκώς στην αποκατάσταση ζωγραφισμένων επιφανειών, στη συντήρηση σύγχρονων έργων όμως αποτελεί μία λύση με πολλούς περιορισμούς. Η ανακατασκευή θέτει ζητήματα όπως: Ένα αντικείμενο ή

μέρος αυτού είναι πιο εύκολο να αντικατασταθεί, ανακατασκευαστεί ή καθαριστεί όταν είναι αγορασμένο, παρά όταν αποτελεί εξ' ολοκλήρου δημιούργημα του καλλιτέχνη. Στην περίπτωση ανακατασκευής εννοιολογικής τέχνης, οι οδηγίες των καλλιτεχνών για τη διατήρηση των έργων είναι απαραίτητες κάθε φορά (Beerkens, 2016).

Δεν μπορεί να προβλεφθεί τί επιφυλάσσει το μέλλον της τέχνης, αφού εξελίσσεται με ραγδαίους ρυθμούς, μπορεί όμως να γίνει εκτενής μελέτη όσων το δυνατόν περισσότερων έργων σύγχρονης τέχνης ώστε να συλλέξουμε πληροφορίες για τη κατάκτηση καταλληλότερων μεθόδων και μέσων συντήρησης (Museo Reina Sofia, 2014).

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Καθώς βαδίζουμε βαθύτερα στον εικοστό πρώτο αιώνα, φαίνεται να υπάρχει περισσότερη τέχνη από ποτέ, σε περισσότερα μέρη από ποτέ, και με μεγαλύτερο κοινό από ποτέ. Η τέχνη σήμερα είναι πιο ποικίλη και αντιφατική από οποιαδήποτε άλλη στιγμή στην ιστορία της. Καθιερωμένα είδη, μέσα και στυλ δεν παίζουν πλέον καθοριστικό ρόλο μεταξύ των καλλιτεχνών. Η τέχνη υπερβαίνει παλιομοδίτικα όρια χρόνου και χώρου. Εμφανίζεται στο διαδίκτυο, στο τοπίο, στον ουρανό και μέσα στο μυαλό μας. Η τέχνη μπορεί να διαρκέσει μόνο ένα κλάσμα δευτερολέπτου ή μπορεί να σχεδιαστεί να διαρκέσει περισσότερο από τον ανθρώπινο πολιτισμό. Η τέχνη σήμερα υφίσταται σε μια κατάσταση μόνιμης αλλαγής όπως και η συντήρησή της. Έχοντας ελευθερωθεί από μια περιοριστική ιδεολογία, δείχνει απίθανο να υιοθετήσει άλλους περιορισμούς. Αντ' αυτού απλώνεται προς τα έξω, για να αγκαλιάσει τις ευρύτερες κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές και φιλοσοφικές πραγματικότητες του κόσμου. Η τέχνη σήμερα είναι κάθε άλλο παρά απλή, αλλά πως να περιμένουμε απλότητα από την τέχνη ενώ τίποτα δεν είναι απλό στον κόσμο από τον οποίο πηγάζει (Heartney, 2008).

Με βάση την έρευνα που πραγματοποιήθηκε κατά την εκπόνηση της πτυχιακής εργασίας για τους σύγχρονους καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν με αντισυμβατικές τεχνικές παραδοσιακά υλικά (όπως χαρτί, ξύλο, πέτρα, μέταλλο, γυαλί, κεραμικό, ύφασμα) σε έργα τους, διαπιστώθηκε ότι οι επεμβάσεις συντήρησης που εφαρμόζονται σήμερα αποτελούν την εξέλιξη αλλά και την συνέχιση των “παραδοσιακών” μεθοδολογιών συντήρησης (Beerkens, 2016).

Η συντήρηση αποτελεί έναν νέο επιστημονικό κλάδο, συνεχώς εξελισσόμενο, ο οποίος δημιουργήθηκε μόλις από τον προηγούμενο αιώνα. Έτσι, προκειμένου να διατηρηθούν αναλλοίωτα τα σύγχρονα έργα στο χρόνο θα πρέπει να εφαρμόζονται όχι μόνο οι κατάλληλες μέθοδοι και υλικά, αλλά και να λαμβάνονται υπόψη οι προθέσεις του καλλιτέχνη, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα κάθε πτυχή της ιστορικής και καλλιτεχνικής τους αξίας.

Προκειμένου να αντιμετωπιστεί η εκάστοτε φθορά στο έργο, θα πρέπει να μελετηθούν όλοι οι παράμετροι σχετικά με τα διαφορετικά υλικά που μπορεί να συνδυάζονται, η τεχνική κατασκευής και το πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκε. Οι εργασίες συντήρησης αποσκοπούν στην διατήρηση της ιστορικής και καλλιτεχνικής ακεραιότητας του έργου, στο πλαίσιο πάντα των διεθνών κωδίκων ηθικής και δεοντολογίας της συντήρησης πολιτιστικών αγαθών.

Ένα από τα μεγαλύτερα ζητήματα που καλείται να αντιμετωπίσει ο σύγχρονος συντηρητής είναι αυτό της σύγκρουσης της πρόθεσης του καλλιτέχνη με τις πρακτικές ανάγκες των σύγχρονων έργων. Σε κάποιες περιπτώσεις φαίνεται πως μπορεί να βρεθεί ένα κοινό έδαφος διατηρώντας την αρχική “λειτουργία” και τον ρόλο του έργου. Αντιμετωπίζονται όμως ακόμα σοβαρά διλήμματα σε πολλές περιπτώσεις κατά τις εργασίες συντήρησης εξαιτίας της σύγκρουσης μεταξύ υλικότητας και εννοιολογίας. Το εύρος των καλλιτεχνικών τεχνικών και της σύγχρονης πρωτοπορίας υπαγορεύει την αναγκαιότητα για ένα αντίστοιχο εύρος μεθόδων συντήρησης και αποκατάστασης που θα είναι ικανό να ανταποκριθεί. Είναι απαραίτητη λοιπόν η αναθεώρηση των μέχρι σήμερα μεθοδολογιών συντήρησης.

Στο χώρο της συντήρησης οι προκλήσεις είναι συνεχόμενες, αφενός γιατί τα έργα εξελίσσονται διαρκώς με εναλλαγή ποικίλων υλικών και αφετέρου γιατί η τέχνη μορφοποιείται ανάλογα με την εποχή στην οποία ανήκει. Επομένως, βλέποντας πως η τέχνη ξεπέρασε και συνεχίζει να ξεπερνά τα όρια και μέχρι πρότινος παραδοσιακές τεχνικές και υλικά, έτσι και ο σύγχρονος συντηρητής θα πρέπει να ξεπεράσει τα όρια

ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ Ε., ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ Μ., «Η αντισυμβατική χρήση παραδοσιακών υλικών στη σύγχρονη τέχνη.  
Έννοιολογική/Μορφολογική προσέγγιση και προβλήματα - προτάσεις συντήρησης».

των τυπικών και “παραδοσιακών” μεθοδολογιών για εργασίες συντήρησης και να κάνει  
το επόμενο βήμα να έρθει πιο κοντά στην σύγχρονη τέχνη.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ξενογλώσση Βιβλιογραφία

1. Armstrong C. et al., (1991), *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετα το 1945*, Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα.
2. Arnason H. H., (2006), *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης. Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία*, 2nd ed., Εκδόσεις Επίκεντρο Α. Ε., Θεσσαλονίκη, 11, 455, 671-672, 673-674pp.
3. Cork R., (2003), In *Breaking down the barriers: Art in the 1990s*, Yale University Press, 191-192, 278-281, 340-344pp.
4. Eastop D. and Brooks M., (1996), *To clean or not to clean: the value of soils and creases*. ICOM Committee for Conservation 11th Triennial Meeting Edinburgh, Edinburgh, 687-691pp.
5. Gale M., (1999), *Dada & Surrealism*. Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 424-425pp.
6. Gombrich E. H., (1998), *Το χρονικό της τέχνης*. 16th ed. Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 499-504, 557, 606-607, 613pp.
7. Heartney E., (2008), *ART & Today*, Phaidon Press Ltd, New York, 13pp.
8. Heinich N., Temes A. and Barr E., (2017), *El paradigma del arte contemporáneo*. 2nd ed., Casimiro Libros, Madrid, 38, 100-101pp.
9. Heinich N., (2015), *Κοινωνιολογία της Τέχνης*, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 11pp.
10. Latimer Q. and Szymczyk A., (2017), *Documenta 14: Daybook*, Prestel, München, 29-30pp.
11. Lucie-Smith E., (1992), *Movements in art since 1945*, Thames and Hudson, London, 7-8, 10, 371-372pp.
12. McNeill I.C., (1992), *Polymers in Conservation*, Royal Society of Chemistry, Great Britain, 3-14pp.
13. Mesch C., (2013), *Art and politics \_ a small history of art for social change since 1945*, I.B. Tauris London, 1-13pp.

14. Thornton S., (2008), *Seven Days in the Art World*, W.W. Norton & Company, New York, 16pp.

### Ελληνική Βιβλιογραφία

1. Βακαλό Ε., (1985), *Η φυσιολογία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα Τόμος Δ'. Μετά την Αφαίρεση*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 113-114pp.
2. Δασκαλοθανάσης Ν., (2006), *Από την μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη*, Εκδόσεις Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα, 13-14pp.
3. Δρογίδης Δ., (1997), *Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία 1453-1997*, Εκδόσεις University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 392, 603, 493pp.
4. Κάλας Ν., (1997), *Η τέχνη στην εποχή της διακύβευσης*, Εκδόσεις ΑΓΡΑ, Αθήνα, 139pp.
5. Κωτίδης Α., (2011), *Μοντερνισμός και Παράδοση στην Ελληνική μεταπολεμική σύγχρονη τέχνη*, Εκδόσεις University Studio Press, Αθήνα, 210-211, 217, 270-271pp.
6. Λαμπράκη-Πλάκα Μ., (2002), *Εισαγωγή στην Μοντέρνα Τέχνη*, Εκδόσεις Αδάμ/ΠΕΡΓΑΜΟΣ Εκδοτική- Εκτυπωτική, Αθήνα, 9-10pp.
7. Λυδάκης Σ., (2009), *Ορολογία εικαστικών τεχνών*, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα, 37, 84, 91, 103, 112-113, 122, 157pp.
8. Πανδή Τ., (2008), *Νίκος Κεσσανλής: Από την ύλη στην εικόνα*, Εκδόσεις Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων, Χανιά, 21-22pp.
9. Πατρασκίδης Τ., Αρβανίτης Ζ., (2013), *Τιμή στον Γιάννη Μόραλη*, Εκδόσεις Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα.
10. Πούλος Π., (2013), *Έννοιες της Τέχνης τον 20ο αιώνα*, Εκδόσεις Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα, 333-334pp.
11. Πράπογλου Κ., (2019), *+9 Exhibition, Ιερά οδός 18-20, 20 Ιουνίου - 12 Ιουλίου* [Exhibition catalogue], Εκδόσεις δρ. Κώστας Πράπογλου, Αθήνα, 23pp.
12. Σταυρακάκης Γ., & Σταφυλάκης, Κ., (2008), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Εκδόσεις ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 14-15pp.
13. Τζιρτζιλάκης Γ., (1997), *Κατάλογος της αναδρομικής έκθεσης του Νίκου Κεσσανλή*, Εκδόσεις Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη.

14. Τσιγκόγλου Σ., (2013), *Σύγχρονη Τέχνη*, Εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα, 13-14pp.
15. Τσίλαγα Ε., (2011), *Οι τεχνικές της ζωγραφικής*, Εκδόσεις Επίκεντρο, Αθήνα, 14pp.
16. Φλώρου Ε., (2001), *Η Μεταπολεμική Τέχνη*, Εκδόσεις Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα, 194-195pp.
17. Χιωτίνης Ν., (2011), *Εισαγωγή στην Ιστορική Σημαντική της Αρχιτεκτονικής Πράξης*, Εκδόσεις Ίων, Αθήνα, 17pp.
18. Χρονά Σ., (2021), *Portals|Πύλη*, Εκδόσεις Νέον, Αθήνα, 298pp.

## ΑΡΘΡΑ

1. Apicella S., Natali A. and Larusso C., (2013). *Traditional and non-traditional, innovative and ephemeral materials and techniques in today's cultural heritage*. [online] Ravenna: Russian Chemical Bulletin, 1-11pp. Available at: <[https://www.academia.edu/29270015/Traditional\\_and\\_non\\_traditional\\_innovative\\_and\\_ephemeral\\_materials\\_and\\_techniques\\_in\\_today\\_s\\_cultural\\_heritage](https://www.academia.edu/29270015/Traditional_and_non_traditional_innovative_and_ephemeral_materials_and_techniques_in_today_s_cultural_heritage)> [Accessed 5 May 2022].
2. Beerkens L., (2016). Side by side: old and new standards in the conservation of modern art. A comparative study on 20 years of modern art conservation practice, *Studies in Conservation*, 61:sup2, 12-16pp. Doi: 10.1080/00393630.2016.1155336.
3. Dominguez F., & Silva E. B., (2013). Materials in the field: Object-trajectories and object-positions in the field of Contemporary Art. *Cultural Sociology*, 7(2), 167-169pp. Doi: 10.1177/1749975512473287.
4. Dykstra S.W., (1996). *The artist's intentions and the Intentional Fallacy in fine arts conservation*, *CoOL*. Journal of the American Institute for Conservation. Available at: <<https://cool.culturalheritage.org/jaic/articles/jaic35-03-003.html>> [Accessed: 1 December 2022].
5. Hong S., (2018). *Current Issues in the Conservation of Contemporary Art and its Non-traditional Materials*, MA Theses, 9-10pp. Available at: <[https://digitalcommons.sia.edu/stu\\_theses/15](https://digitalcommons.sia.edu/stu_theses/15)> [Accessed 13 May 2022].
6. Hummelen Y., (2005). *Conservation Strategies of Modern and Contemporary Art. Recent developments in the Netherlands*. [online] Academia.edu. Available

- at:
- <[https://www.academia.edu/7991626/Conservation Strategies of Modern and Contemporary Art Recent developments in the Netherlands](https://www.academia.edu/7991626/Conservation_Strategies_of_Modern_and_Contemporary_Art_Recent_developments_in_the_Netherlands)> [Accessed 16 July 2022].
7. Llamas Pacheco R., (2020). Some theory for conservation of contemporary art. *Studies in Conservation*. 65(8): 487-498pp. Available at: <<https://doi.org/10.1080/00393630.2020.1733790>> [Accessed 20 March 2023].
  8. Llamas Pacheco R. and Martinez G. E., (2006). *Nuevos avances metodológicos para la conservación y restauración del arte no convencional*. [online] Riunet.upv.es. Available at: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/32433>> [Accessed 16 July 2022].
  9. Mangini, E., (2012). *Form as Social Commitment: The art of Giovanni Anselmo during the Anni di Piombo*. [online] Doaj.org. Available at: <<https://doaj.org/article/0da14ab919b8469b94814d697106cb31>> [Accessed 16 July 2022].
  10. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, (2014). *Conservación de Arte Contemporáneo - 15a Jornada*. Available at: <<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-15a-jornada>> [Accessed 20 November 2022].
  11. Santabárbara C., (2021). *La autenticidad en el arte contemporáneo: ¿qué conservar?*, *Ge-Conservación*, No (20), 275-280pp. Available at: <<http://dx.doi.org/10.37558/gec.v20i1.1079>> [Accessed 20 March 2023].
  12. Santabárbara, C., (χ.η.). *La conservación del arte contemporáneo: ¿Un desafío para la teoría de la restauración crítica?* 147-148pp. Available at: <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/83/09santabarbara.pdf>> [Accessed 20 March 2023].
  13. Smith T., (2010). *The State of Art History: Contemporary Art*. *The Art Bulletin*, vol. 92, no. 4, 366–83pp. Available at: <<http://www.jstor.org/stable/29546137>> [Accessed 7 May 2022].
  14. Stigter S., (2007). Ger van Elk: The wider the flatter, 1972. In T. Scholte, & P. 't Hoen (Eds.), *Inside installations: preservation and presentation of installation art*, 12-13pp.

- ICN/SBMK. Available at: <<http://www.sbmk.nl/uploads/inside-installations-kl.pdf>> [Accessed 20 March 2023].
15. Stigter S., (2011). How material is conceptual art? From certificate to materialization: installation practices of Joseph Kosuth's 'Glass (one and three)'. In T. Scholte, & G. Wharton (Eds.), *Inside installations: theory and practice in the care of complex artworks*, 70-71pp. Amsterdam University Press. Available at: <<http://www.oapen.org/search?identifier=467012>> [Accessed 20 March 2023].
16. Stigter S., (2017). A behaviour index for complex artworks: A conceptual tool for contemporary art conservation. In J. Bridgland (Ed.), *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints: Copenhagen, 4–8 September 2017* [0910] ICOM-CC. Available at: <<https://www.icom-ccpublications-online.org/1744/A-behaviour-index-for-complex-artworks--A-conceptual-tool-forcontemporary-art-conservation>> [Accessed 20 March 2023].
17. The Getty Conservation Institute, (2008). *Conservation Issues of Modern and Contemporary Art*. (CIMCA) Meeting, Museum of Modern Art. Available at: <[https://www.getty.edu/conservation/our\\_projects/science/modpaints/CIMCA\\_meeting\\_jun08.pdf](https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modpaints/CIMCA_meeting_jun08.pdf)> [Accessed 13 May 2022].
18. Wharton G., (2013). *The Challenges of Conserving Contemporary Art*. In: Altshuler, B. ed. *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 13, 163-178pp. Available at: <<https://doi.org/10.1515/9781400849352.163>> [Accessed 7 May 2022].
19. Wharton G., (2016). *Artist intention and the Conservation of Contemporary Art, Objects Specialty Group postprints*. American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (AIC). Available at: <<https://resources.culturalheritage.org/osg-postprints/v22/wharton/>> [Accessed 30 November 2022].
20. Wharton G., (2018). *Bespoke ethics and moral casuistry in the conservation of contemporary art*, *Journal of the Institute of Conservation*, 41:1, 58-70pp. Available at: <<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/19455224.2017.1417141?needAccess=true>> [Accessed 30 November 2022].



21. Yeşilmen N. and Uludağ K., (2016). *Imaginary ceramics forms of reality: talking to me book*. 4th ed. [ebook] Ulakbilge: Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, 210pp. Available at: <<https://ulakbilge.com/makale/pdf/1471438148.pdf>> [Accessed 17 July 2022].

## ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

1. Citron Gallery, (χ.η.), “Σχετικά με τον καλλιτέχνη”, πρόσβαση στις 7 Νοεμβρίου 2022 στο <<https://citronne.com/el/michalis-manousakis/>>.
2. Corning Museum of Glass, (χ.η.), πρόσβαση στις 15 Νοεμβρίου 2022 στο <<https://home.cmog.org/>>.
3. Εθνική Πινακοθήκη, (χ.η.), “Τσόκλης Κώστας”, πρόσβαση στις 22 Ιουλίου 2022 στο <<https://www.nationalgallery.gr/artist/tsoklis-kostas/>>.
4. Εθνική Πινακοθήκη, (χ.η.), “Τάσος Χριστάκης “ πρόσβαση στις 12 Ιουλίου 2022 στο <<https://www.nationalgallery.gr/artist/christakis-tasos/>>.
5. E.C.C.O. European Confederation of Conservator-Restorers‘ Organisations A.I.S.B.L.,E.C.C.O. Professional Guidelines (I) The Profession, (2002), πρόσβαση στις 18 Οκτωβρίου 2022 στο <[https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/03/ECCO\\_professional\\_guidelines\\_I.pdf?fbclid=IwAR0I2EFJ-z4nfL\\_9hN6zr3aXl-AQ1WdqVgbl7\\_x\\_iViSL1h\\_wuJlO8O7pCQ](https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/03/ECCO_professional_guidelines_I.pdf?fbclid=IwAR0I2EFJ-z4nfL_9hN6zr3aXl-AQ1WdqVgbl7_x_iViSL1h_wuJlO8O7pCQ)>.
6. Grace Ignacia See, (2019), “These 13 Ceramic Artists are Reshaping the Medium”, The Artling, πρόσβαση στις 4 Οκτωβρίου 2022 στο <<https://theartling.com/en/artzine/contemporary-ceramic-artists/>>.
7. Helia Marcal, (2019), “Contemporary Art Conservation”, Tate Museum, πρόσβαση στις 7 Δεκεμβρίου 2022 στο <<https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible/research-approach-conservation>>.
8. Ισοκράτης Τράπεζα Νομικών Πληροφοριών, (2000), “ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΝΟΜΟΘΕΤΗΜΑΤΟΣ Είδος: ΚΩΔΙΚΑΣ ΔΕΟΝΤΟΛΟΓΙΑΣ ΣΥΝΤΗΡΗΤΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΛΠ”, πρόσβαση στις 7 Ιανουαρίου 2023 στο <<https://www.ministryofjustice.gr/wp-content/uploads/2019/10/%CE%9A%CF%8E%CE%B4%CE%B9%CE%BA%>>.

[CE%B1%CF%82-](#)

[%CE%94%CE%B5%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%BF%CE%BB%CE](#)

[%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1%CF%82-](#)

[%CE%95%CF%80%CE%B1%CE%B3%CE%B3%CE%AD%CE%BB%CE%](#)

[BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82-](#)

[%CE%A3%CF%85%CE%BD%CF%84%CE%B7%CF%81%CE%B7%CF%8](#)

[4%CE%AE-](#)

[%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%B9%CE%BF%CF%84%CE%A](#)

[E%CF%84%CF%89%CE%BD.pdf?fbclid=IwAR1AUyZrOyFzfbMHnDFy5X](#)

[xaQke7EV9JEcaIllViTXeBxpmqhRVTYGJkI0>.](#)

9. INCCA, (2007), “Project: Conservation of modern art (SBMK) (1997)”, πρόσβαση στις 20 Μαρτίου 2023 στο <<https://incca.org/project-conservation-modern-art-sbmk-1997>>.
10. Κοντελετζίδου Δ., (χ.η.), “Κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα και έργο”, πρόσβαση στις 5 Δεκεμβρίου 2022 στο <<https://interartive.org/2010/02/vlassis-kaniaris>>.
11. Lucy Lacoste Gallery, (2019), “Contemporary Ceramics”, πρόσβαση στις 28 Νοεμβρίου 2022 στο <<https://www.lucylacoste.com/exhibitions/rafa-perez-momentos-de-tierra?view=slider#4>>.
12. Μουσείο Μπενάκη, (2022), “Συντήρηση Έργων Τέχνης”, πρόσβαση στις 5 Δεκεμβρίου 2022 στο <[https://www.benaki.org/index.php?option=com\\_researches&view=lab&id=10&lang=el](https://www.benaki.org/index.php?option=com_researches&view=lab&id=10&lang=el)>.
13. Odem Atelier, (2018), “Odem Atelier, Contemporary Gallery”, πρόσβαση στις 28 Νοεμβρίου 2022 στο <<https://www.odematelier.com/objects/p/rafael-perez-ceramic>>.
14. Pissini J., (2016), “Stone Carving History”, πρόσβαση στις 27 Νοεμβρίου 2022 στο <<https://www.youtube.com/watch?v=paSn4VYSwd8&t=25s>>.
15. Σπανουδάκη Μ., (χ.η.), “Βιογραφία Nikos Kessanlis”, πρόσβαση στις 2 Ιουνίου 2022 στο <<https://www.hellenicdiaspora.org/artist-bio/?artist=nikos-kessanlis>>.

16. Scheidemann C., (2017), “The First Crack: Conservation and Value in Contemporary Art.” 26 Απριλίου 2017, πρόσβαση στις 11 Νοεμβρίου 2022 στο <<https://www.youtube.com/watch?v=eeBLrHD3-Jw>>.
17. Stedelijk Museum, (χ.η.), “Città Irreale, Mario Merz”, πρόσβαση στις 20 Μαρτίου 2023 στο <<https://www.stedelijk.nl/en/collection/741-mario-merz-citta-irreale>>.
18. Τσόκλης Κ., (χ.η.), “Κιβωτός 1991”, πρόσβαση στις 20 Αυγούστου 2022 στο <<http://www.tsoclismuseum.gr/artist/project.php?id=86&lang=el>>.
19. White C., (2017), “Artist Documents”, πρόσβαση στις 4 Οκτωβρίου 2022 στο <<https://christopherdavidwhite.com/index.php/en/about>>.
20. Υαλοχώρος, (2022), “Ιστορία του γυαλιού”, πρόσβαση στις 12 Δεκεμβρίου 2022 στο <<https://yalohoros.gr/istoria-tou-gyaliou/>>.
21. Χατζηδάκη Μ., (2004), “Τεκμηρίωση Συντήρησης”, πρόσβαση στις 12 Ιανουαρίου 2023), <[https://projects.ics.forth.gr/is/CULTUREstandards/paradotea/paradotea\\_final/K10\\_syntirsisiV01.pdf?fbclid=IwAR35YjUDdNvtGBVn16AP4kWPqfDhFZqibR1zKReqJw8wiec1iFk4acerWPA](https://projects.ics.forth.gr/is/CULTUREstandards/paradotea/paradotea_final/K10_syntirsisiV01.pdf?fbclid=IwAR35YjUDdNvtGBVn16AP4kWPqfDhFZqibR1zKReqJw8wiec1iFk4acerWPA)>.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ

**Εικόνα 1:** Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863. Λάδι σε καμβά, 207.0 x 265.0 cm., Musée d' Orsay, Paris. Πηγή: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-dejeuner-sur-lherbe-904>. σ. 14

**Εικόνα 2:** Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre*, 1854-1855. Λάδι σε καμβά, 361.0 x 598 cm., Musée d' Orsay, Paris. Πηγή: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/latelier-du-peintre-927>. σ. 15

**Εικόνα 3:** David Jacques Louis, *Le Serment des Horaces*, 1784, Λάδι σε καμβά, 425.0 x 330.0 cm., Musée du Louvre, Paris.

Πηγή:

[https://museoteca.com/r/en/work/2125/david\\_jacques\\_louis/le\\_serment\\_des\\_horaces/!](https://museoteca.com/r/en/work/2125/david_jacques_louis/le_serment_des_horaces/)

σ. 16

- Εικόνα 4:** Dennis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970. Frame (Each black wood), 104.46 x 155.26 x 3.81 cm, Image (Each): 40 x 60 in. (101.6 x 152.4 cm), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Πηγή: <https://www.moca.org/collection/work/reading-position-for-a-second-degree-burn>. σ. 19
- Εικόνα 5:** Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-1970. Αποτελείται από δύο τάφρους που κόβονται στο ανατολικό άκρο του Mormon Mesa, βορειοδυτικά του Overton, 457 x 15,2 x 9,1 m., Nevada desert, USA. Πηγή: <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative>. σ. 20
- Εικόνα 6:** Richard Serra, *Throwing lead*, 1969. Castelli Warehouse, New York. Photography by Gianfranco Gorgoni. Πηγή: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2190\\_300296038.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2190_300296038.pdf). σ. 20
- Εικόνα 7:** Cai Guo-Qiang, *Art in Japan today*, 1985-1995. Σωζόμενο ξύλο από βυθισμένο σκάφος, σειсмоγράφος και χώμα, μεταβαλλόμενες διαστάσεις εγκατάστασης. Collection of Museum of Contemporary Art Tokyo. Πηγή: <https://caiguoqiang.com/projects/projects-1995/tokyo-moca>. σ. 22
- Εικόνα 8:** Mark Rothko, *Orange and Tan*, 1954. Λάδι σε καμβά και χρωματισμένη κόλλα δέρματος, 206.4 x 160.6 cm., National Gallery of Art, Washington United States. Πηγή: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56350.html>. σ. 24
- Εικόνα 9:** Piet Mondrian, *Composition*, 1944. Λάδι σε καμβά με κορνίζα του καλλιτέχνη, 45.1 x 45.3 cm., Guggenheim Museum, New York. Πηγή: <https://www.guggenheim.org/artwork/3014>. σ. 24
- Εικόνα 10:** Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950. Λάδι και σμάλτο σε καμβά, 269.5 x 530.8 cm., Museum of Modern Art, New York. Πηγή: <https://www.moma.org/calendar/galleries/5117>. σ. 25

**Εικόνα 11:** Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. Επί Υαλωμένο κεραμικό και μπογιά, 38.1 cm × 48.9 cm × 62.55 cm., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

Πηγή: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.291/>. σ. 26

**Εικόνα 12:** Julian Schnabel, *Rest*, 1982. Λάδι σε καμβά και ξύλινος δοκός, 426.7 x 487.7 cm., Museum of Fine Arts, Houston. Πηγή:

<https://www.julianschnabel.com/paintings/wood-paintings-items/rest>. σ. 29

**Εικόνα 13:** Anselm Kiefer, *Merkaba*, 2010. Φωτογραφία, ακρυλικά, βερνίκι, στάχτη, βαμβακερό φόρεμα, καμένα βιβλία, επίστρωση γύψου, αγκάθια από θάμνους σε κορνίζα από γυαλί και χάλυβα, 282 x 307 x 35 cm., Πηγή:

<https://gagosian.com/artists/anselm-kiefer/>. σ. 30

**Εικόνα 14, 15, 16:** Giovanni Anselmo, *Untitled (Sculpture That Eats)*, 1968. Granite, copper wire, lettuce and sawdust, 70 x 23 x 37 cm., Georges Pompidou Centre, Paris, France. Πηγή: <https://mitchelloliver.com/after-anselmo>. σ.

36

**Εικόνα 17:** Michael Singer, *First Gate Ritual Series*, 1982. Γρανίτης, σχιστόλιθος και αγρόπετρες (granite, slate, fieldstones), 76 x 365 x 183 cm., Collection of the Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Πηγή:

<https://www.michaelsinger.com/project/indoor-sculpture-1970-1987/>. σ.

38

**Εικόνα 18:** Michael Singer, *Ritual Series / Syntax*, 1986. Γρανίτης, ξύλο και αγρόπετρες (granite, slate, fieldstones), 368 x 259 x 142 cm., Πηγή:

<https://www.michaelsinger.com/project/indoor-sculpture-1970-1987/>. σ.

39

**Εικόνα 19:** Richard Long, *Cornish Slate Ellipse*, 2009, 7200 × 3420 mm, σχιστόλιθος, Tate Gallery Foundation. Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-cornish-slate-ellipse-ar00703>.

σ. 40

**Εικόνα 20 - 21:** Richard Long, *Cornish Slate Ellipse*, λεπτομέρεια, 2009, 7200 × 3420 mm, σχιστόλιθος, Tate Gallery Foundation.



Πηγή:<https://patricia1957.wordpress.com/2013/01/28/richard-long-delabole-slate-1980-part-of-the-exhibition-contested-ground-leeds-art-gallery/>.

σ. 41

**Εικόνα 22:** Edward Kienholz, *Δημόσιο ψυχιατρείο* (1964-66), μικτά μέσα (μέταλλο, γυαλί), 244 x 366 x 305 cm., Moderna Museet, Στοκχόλμη. Πηγή:

<https://sis.modernamuseet.se/objects/1382/the-state-hospital>.

σ. 42

**Εικόνα 23 - 24:** Minujín Marta, *Φλεγόμενος Carlos Gardel*, 1981, συγκολλημένες μεταλλικές ράβδοι, συρματοπλεγμα και βαμβάκι, ύψος 17 μ., άποψη εγκατάστασης, Μεντεγίν, Κολομβία. Πηγή: <http://gardelysusmonumentos.blogspot.com/2009/03/el-carlos-gardel-de-fuego-medellin.html>.

σ. 44

**Εικόνα 25:** Γιάννης Κουνέλλης, *Untitled*, 1988, μεταλλικές δοκούς που συμπιέζουν πέτρες και σακιά με πυρίτη, 250 x 180 x 50 cm., Courtesy NEON. Πηγή:

<https://www.hellenicdiaspora.org/home/portfolio-item/jannis-kounellis-4432/>.

σ. 45

**Εικόνα 26:** Christopher Wilmarth, *Insert myself within your story*, 1979-1981.

Φυσητό γυαλί χαραγμένο με οξύ και μπρούτζος, 46.1 x 35.5 cm., Corning Museum of Glass, New York. Πηγή: <https://www.cmog.org/artwork/insert-myself-within-your-story#node-87230>.

σ. 48

**Εικόνα 27:** Donald Lipski, *Δημιουργία ατιμού*, No. 317, 1985, τηλέφωνο και κρυστάλλινη σφαίρα, 24 x 15 x 13 cm., προσφορά Γκαλερί German Van Eck, New York. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Donald\\_Lipski](https://en.wikipedia.org/wiki/Donald_Lipski).

σ.

49

**Εικόνα 28:** Ευάγγελος Χατζής, *Πύλη*, 2019, μάρμαρο, σίδηρο, φωτισμός LED, ψηφιακή εκτύπωση σε plexiglass, καθρέφτης, 2,00 x 0,85 x 2,40 m. +9 Athens Exhibition. Πηγή: <https://issuu.com/kkjc9734/docs/catalogue.final>.

σ. 54

**Εικόνα 29:** Ευάγγελος Χατζής, *Πύλη*, λεπτομέρεια, 2019, μάρμαρο, σίδηρο, φωτισμός LED, ψηφιακή εκτύπωση σε plexiglass, καθρέφτης, 2,00 x 0,85 x 2,40 m. +9 Athens Exhibition. Πηγή: <https://issuu.com/kkjc9734/docs/catalogue.final>.

σ. 55

**Εικόνα 30:** Μιχάλης Μανουσάκης, *Ο Οικιστής*, 1993. Βυζαντινά κεραμίδα, λάδι και κάρβουνο σε ξύλο, 1993. Πηγή: Κωτίδης, Α., 2011. Μοντερνισμός και Παράδοση στην Ελληνική μεταπολεμική σύγχρονη τέχνη. σ. 53

**Εικόνα 31:** Johnson Tsang, *Open Mind IV*, 2016, πηλός. Πηγή: <https://theartling.com/en/artzine/contemporary-ceramic-artists/>. σ. 54

**Εικόνα 32:** Christopher David White, *Within Arm's Reach*, 2016, 74cm x 56cm x 81.5cm., ceramic, acrylic, copper leaf. Πηγή: <https://theartling.com/en/artzine/contemporary-ceramic-artists/>. σ. 56

**Εικόνα 33:** Rafael Pérez, *Untitled no. 47*, porcelain and black earthenware, 32 x 34 cm., 2016. Πηγή: <https://cfileonline.org/art-works-of-contemporary-ceramic-art-by-rafa-perez-at-oxford-ceramics/>. σ. 57

**Εικόνα 34:** Νίκος Κεσσανλής, *Λευκή Χειρονομία*, 1964. Ύφασμα στερωμένο επάνω σε χρωματισμένο υφασμάτινο τελάρο, 120 x 120 x 5 cm, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης τέχνης. Πηγή: <https://collection.emst.gr/projects/%CE%9B%CE%B5%CF%85%CE%BA%CE%AE-%CF%87%CE%B5%CE%B9%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%BC%CE%AF%CE%B1/>. σ. 58

**Εικόνα 35:** Νίκος Κεσσανλής, *Η Μεγάλη Λευκή Χειρονομία*, 1964. 152 μέτρα λευκού υφάσματος. Τρεις προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική, Περιβάλλον, Teatro La Fenice, Βενετία. Πηγή: Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη. σ. 61

**Εικόνα 36:** Anselm Kiefer, *Margarethe*, 1981. Λάδι και άχυρο σε μουσαμά, 290,2 x 400,69 cm., Museum of Modern Art, San Francisco. Πηγή: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.595/>. σ. 65

**Εικόνα 37:** Anselm Kiefer, *Sulamith*, 1983. Λάδι, emulsion, ακρυλικό, ξυλογραφία, άχυρο σε λινό, 288,29 x 370,84 cm. Museum of Modern Art, San Francisco. Πηγή: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.598/>. σ. 66

**Εικόνα 38:** Βλάσης Κανιάρης, *Τιμής Ένεκεν στους τοίχους της Αθήνας*, 1941-19..., 1959. Γυψωμένα χαρτιά, πανί, χρώμα, 130 x 150 cm, ΕΜΣΤ. Πηγή: <http://collection.emst.gr/projects>. σ. 70

**Εικόνα 39:** Marta Minujín, *Ο Παρθενώνας των βιβλίων*, 1983, μεταλλική σκαλωσιά, βιβλία και σύρμα, ύψος 12 μ., άποψη εγκατάστασης, Μπουένος Άιρες. Πηγή: <https://www.kathimerini.gr/culture/arts/913330/kiones-apagoreymenon-vivlion/>. σ. 72

**Εικόνα 40:** Rebecca Horn, *Concept of Anarchy*, 1990, πιάνο, υδραυλικοί κριοί και συμπιεστής, 150 × 106 × 155 cm, Tate Gallery Foundation. Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-concert-for-anarchy-t07517>. σ. 74

**Εικόνα 41:** Cornelia Parker, 1991, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, 244 cm x 366 cm., ξύλο, μέταλλο, πλαστικό, κεραμικό, χαρτί, ύφασμα και σύρμα, Tate Gallery Foundation. Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter>. σ. 75

**Εικόνα 42:** Cornelia Parker, 1991, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, λεπτομέρεια αντικειμένων, 244 cm x 366 cm., ξύλο, μέταλλο, πλαστικό, κεραμικό, χαρτί, ύφασμα και σύρμα, Tate Gallery Foundation. Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter>. σ. 76

**Εικόνα 43:** Κώστας Τσόκλης, *Κιβωτός*, 1991. Ξύλινη κατασκευή, πίσσα, απομεινάρια παλιάς βάρκας, ήχοι από καλέσματα φάλαινας και φως, 450 x 900 x 450 cm., Ιδιωτική συλλογή οικία-Μουσείο Λένας και Προδρόμου Εμφιετζόγλου. Πηγή: <http://www.tsoclismuseum.gr/>. σ. 77

**Εικόνα 44:** Τάσος Χριστάκης, *Σαμαρκάνδη*, 2007. Καμένο ξύλο, καθρέφτης, 120 x 210 x 77 cm., Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου. Πηγή: [https://www.benaki.org/index.php?option=com\\_events&view=event&id=1577&lang=e](https://www.benaki.org/index.php?option=com_events&view=event&id=1577&lang=e). σ.

Εικόνα 45: Mario Merz, Città irreale, 1968-69. Μέταλλο, συνθετική γάζα, κεριά μέλισσας, νέον φωτισμός, 250 x 145 x 24 cm., Stedelijk Museum. Πηγή: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/741-mario-merz-citta-irreale>. σ. 98

Εικόνα 46: Jean Tinguely, Gismo, 1960, Scrap metal, rubber, plastic, wood, electric motor, 200 x 560 x 170 cm., Πηγή: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/2114-jean-tinguely-gismo>. σ. 99

Εικόνα 47: Ger van Elk, The Wider The Flatter, 1972, Έγχρωμες φωτογραφίες, λωρίδες αλουμινίου, 6 x 270 x 134 cm., Kröller-Müller Museum. Πηγή: <https://krollermuller.nl/en/ger-van-elk-the-wider-the-flatter>. σ. 100

Εικόνα 48: Joseph Kosuth, Glass (one and three), 1965, Γυαλί, φωτογραφία, λεξικό, 150 x 350 x 12,5 cm., Kröller-Müller Museum. Πηγή: <https://krollermuller.nl/en/joseph-kosuth-glass-one-and-three>. σ. 101

Εικόνα 49: Claes Oldenburg, Floor Cake, 1962, Συνθετικό πολυμερές χρώμα, λατέξ σε καμβά γεμισμένο με αφρό πολυουρεθάνης και κουτιά από χαρτόνι, 148.2 x 290.2 x 148.2 cm., MoMA. Πηγή: <https://www.moma.org/collection/works/81450>. σ. 103

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

### Ξένοι Καλλιτέχνες

1. Anselmo Giovanni	σ. 35, 36, 89
2. Courbet Gustave	σ. 15
3. Duchamp Marcel	σ. 17, 26, 49, 73
4. Guo-Quiang Cai	σ. 22
5. Heizer Michael	σ. 20
6. Horn Rebecca	σ. 72, 73
7. Jacques Louis David	σ. 15
8. Kiefer Anselm	σ. 29, 30, 62-67
9. Kienholz Edward	σ. 41, 42
10. Kosuth Joseph	σ. 101
11. Lipski Donald	σ. 48, 49
12. Long Richard	σ. 39, 40
13. Manet Edouard	σ. 14
14. Merz Mario	σ. 98
15. Minujín Marta	σ. 43, 72, 90
16. Mondrian Piet	σ. 24
17. Oldenburg Claes	σ. 103
18. Oppenheim Dennis	σ. 19
19. Parker Cornelia	σ. 74, 75, 76
20. Pérez Rafael	σ. 56
21. Pollock Jackson	σ. 24
22. Rothko Mark	σ. 23
23. Schnabel Julian	σ. 29
24. Serra Richard	σ. 20
25. Singer Michael	σ. 37-39, 95
26. Tinguely Jean	σ. 99
27. Tsang Johnson	σ. 53, 54
28. Van Elk Ger	σ. 100



29. White Christopher David σ. 55  
30. Wilmarth Christopher σ. 46, 47, 48

1. Έλληνες Καλλιτέχνες

2. Κανιάρης Βλάσης σ. 67-71  
3. Κεσσανλής Νίκος σ. 58-61  
4. Κουνέλλης Γιάννης σ. 44-45  
5. Μανουσάκης Μιχάλης σ. 52  
6. Τσόκλης Κώστας σ. 77-80  
7. Χατζής Ευάγγελος σ. 50  
8. Χριστάκης Τάσος σ. 80-82

9. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΥΛΙΚΩΝ

Ακρυλικό, μπογιά, χρωστικές ουσίες, βερνίκι, συνθετικό πολυμερές χρώμα  
σ. 26, 30, 56, 64, 66, 70, 103

Άμμος σ. 28, 46, 64

Αφρός πολυουρεθάνης σ. 103

Άχυρο σ. 64-66

Γυαλί, φουσητό γυαλί, καθρέφτης, κρύσταλλο, σμάλτο σ. 25, 30, 42, 43, 46-51,  
63, 81, 101

Γύψος σ. 30, 68, 69

Ελαστικοί ιμάντες σ. 99

Ηλεκτρικός κινητήρας σ. 99

Κεραμικό, πηλός, πορσελάνη, βυζαντινό κεραμίδι σ. 26, 30, 52, 54-56

Κερί μέλισσας σ. 98

Κόλλα δέρματος σ. 24

Λάδι σ. 14-16, 24, 25, 29, 53, 65, 66

Λάτεξ σ. 103

Λίθος, πέτρα, μάρμαρο, πέτρινες πλάκες, σχιστόλιθος, αγρόπετρες	σ. 26, 28, 35, 37-42, 44, 45, 50, 51, 91
Μαρούλι	σ. 36, 89
Μέταλλο, σίδηρο, μεταλλική βέργα, μεταλλικός σωλήνας, μεταλλικοί ράβδοι/δοκοί, σύρμα-συρματόπλεγμα, χάλυβας, ατσάλι, μπρούτζος, φύλλο χαλκού, σκουριασμένο σίδηρο, μολύβι- μόλυβδος, πυρίτης, scrap metal, λωρίδες αλουμινίου	σ. 20, 28-30, 40, 42-48, 50, 51, 54, 56, 59, 61, 63, 69, 72, 75, 76, 89, 90, 98-100
Ξύλο, καμμένο ξύλο, δοκάρια-δοκοί, αγκάθια, μπαμπού-καλάμια, πριονίδι, κάρβουνο	σ. 23, 28, 29, 36, 38-40, 42, 53, 57, 58, 66, 72, 74-78, 80-82, 99
LED φωτισμός, νέον φωτισμός	σ. 53-55, 98
Πίσσα	σ. 77
Πλαστικό, plexiglass	σ. 49, 51, 53, 61, 75, 76, 90, 99
Σοβάς	σ. 71
Στάχτη	σ. 30, 38, 64
Σφουγγάρι	σ. 78
Ύφασμα, πανί, λινάτσα, σεντόνι, λινό, κορδόνι, τσουβάλι, σακί, συνθετική γάζα	σ. 29, 30, 41, 44, 45, 57-61, 63, 66, 68-71, 75, 76, 98
Φωτογραφίες, έγχρωμες φωτογραφίες	σ. 100-101
Χαρτί, βιβλίο, καμμένα βιβλία, λεξικό, κουτιά από χαρτόνι	σ. 30, 39, 42, 59-61, 63, 67-70, 72, 75, 76, 78, 81, 90, 101, 103
Χώμα, λάσπη	σ. 23, 28, 64, 71, 81