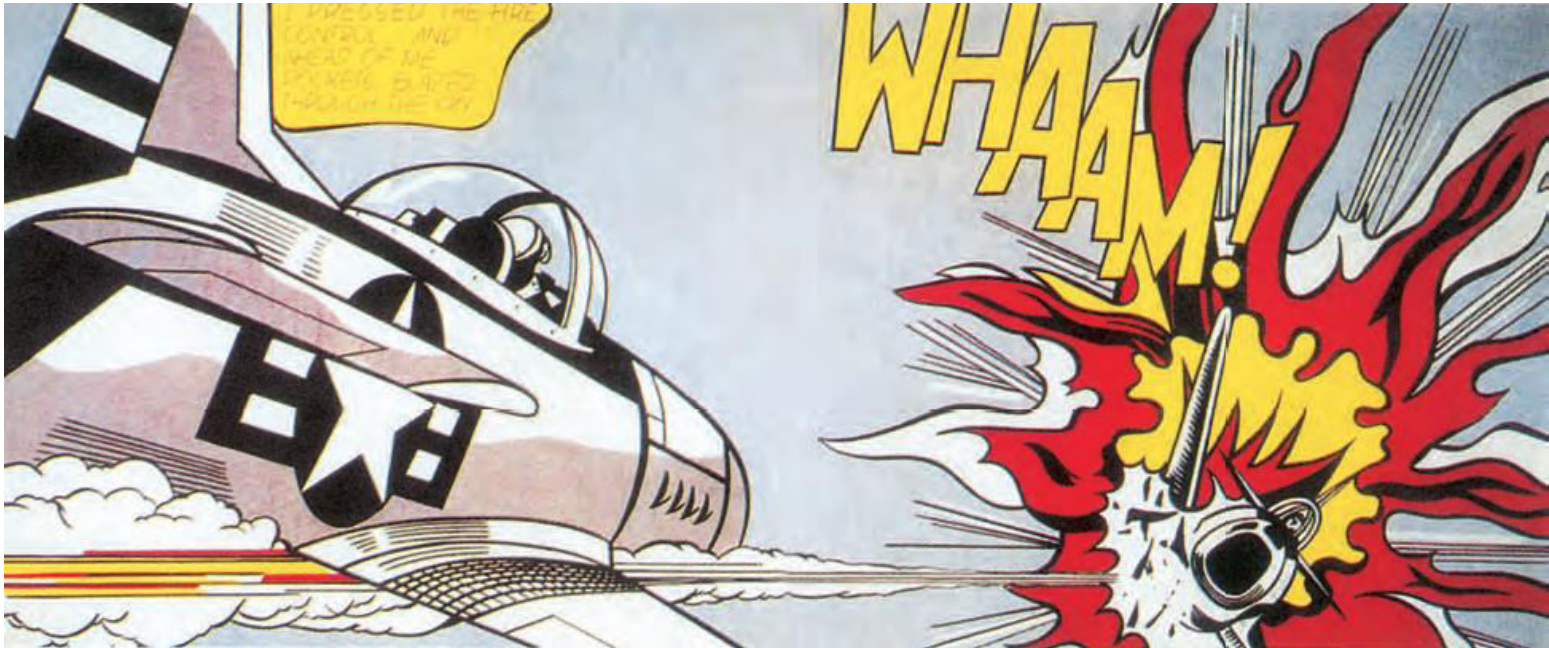


ΚΕΦ 19

Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960, 1970, ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1980-1990



Λιχτενστάιν (Roy Lichtenstein, 1923-1997), Ουάαμ!, μάγνα* σε μουσαμά σε δύο πίνακες, Λονδίνο, Τέιτ Γκάλερι.

- ΠΟΠ ΑΡΤ
- ΟΠ ΑΡΤ
- ΚΙΝΗΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
- ΜΙΝΙΜΑΛΙΣΜΟΣ
- ΕΝΝΟΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ
- ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Κεφάλαιο 19: Η Δεκαετία του 1960, η Δεκαετία του 1970, οι Δεκαετίες 1980 – 1990: Ποπ Αρτ, Οπ Αρτ, Κινητική τέχνη, Μινιμαλισμός, Εννοιακή τέχνη, Φωτογραφικός Ρεαλισμός

1. Εικ. 1. Ρ. Χάμιλτον (Richard Hamilton, 1922-2011), “Τι είναι αυτό που κάνει τα σπίτια σήμερα τόσο διαφορετικά, τόσο ακαταμάχητα”(1956), κολάζ, 0,26 x 0,25 μ., Καλιφόρνια, Ιδιωτική Συλλογή.
2. Εικ. 15. Τζ. Κόσουθ (J. Kosuth 1945-), “Μία και τρεις καρέκλες” (1965), μεικτά υλικά, Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας τέχνης.
3. Εικ. 26. Τάκης (Βασιλάκης) (1925-), "Φωτεινά σινιάλα (Βίδα Αρχιμήδη)" (1985), επτά σινιάλα από ατσάλι, αλουμίνιο, γυαλί, ηλεκτρικό σύστημα, ύψος 2,5-3 μ., Παρίσι, Ιδιωτική Συλλογή.
4. Εικ. 30. Γ. Κουνέλλης (1936-2017), Χωρίς Τίτλο (1969), Δώδεκα ζωντανά άλογα, φωτογραφία, Ρώμη.



1. Ρ. Χάμιλτον (Richard Hamilton, 1922-2011), “Τι είναι αυτό που κάνει τα σπίτια σήμερα τόσο διαφορετικά, τόσο ακαταμάχητα” (1956), κολάζ, 0,26 x 0,25μ., Καλιφόρνια, Ιδιωτική Συλλογή.

Χωρίς να γίνεται σατιρικός, ο Χάμιλτον παρουσιάζει το εσωτερικό ενός μοντέρνου διαμερίσματος στο οποίο απεικονίζεται ο μοντέρνος άνθρωπος. Η γυναίκα που ποζάρει αυτάρεσκα και ο μυώδης άνδρας με τη ρακέτα που γράφει ΠΟΠ, μοιάζουν να ενσαρκώνουν το πρότυπο της μοντέρνας ζωής, προβάλλοντας τα υλικά αγαθά που τη χαρακτηρίζουν: τηλεόραση, ραδιόφωνο, διαφημίσεις.

Ένας από τους καλλιτέχνες του Γκρουπ, ήταν ο Richard Hamilton, ευρέως γνωστός ως ο πρώτος καλλιτέχνης της Pop τέχνης, και ο δικός του ορισμός για τον όρο ήταν αμιγής: «Popular (=Διάσημη) –σχεδιασμένη τέχνη για τη μάζα, transient (=παροδικός) –μια λύση «έκτακτης ανάγκης», expendable (=αναλώσιμη) –ουσιαστικά παροδική, με χαμηλό κόστος, που απευθύνεται κυρίως στους νέους, έξυπνη και αστεία, σέξυ, τέχνη προορισμένη για λόγους εντυπωσιασμού, λαμπερή, μεγάλη «επιχείρηση».

Ο Hamilton συνήθως αναγνωρίζεται για τη δημιουργία του πρώτου ποπ έργου με το κολάζ “Just What Is It That Makes Today’s Home So Different, So Appealing?” (1956), στο οποίο ένα απόκομμα άνδρα και ένα απόκομμα γυναίκας, παριστάνουν το ζευγάρι σε μια εσωτερική «ονειροχώρα», γεμισμένη με καταναλωτικά αγαθά.

Μπροστά και στο κέντρο του πίνακα, στο χέρι του άντρα, είναι ένα γλειφιτζούρι (Tootsie Pop) σε έντονο κόκκινο, -όπου με την τελευταία λέξη «porring» δείχνει πως όντως «ξεπηδάει» έξω από τον πίνακα.





Εικ. 15. Τζ. Κόσουθ (J. Kosuth 1945-), “Μία και τρεις καρέκλες” (1965), μεικτά υλικά, Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας τέχνης.

Ο καλλιτέχνης δημιουργεί ένα σημειολογικό ισοδύναμο ανάμεσα σε μια πραγματική καρέκλα, τη φωτογραφία της και τη φωτογραφική μεγέθυνση του ορισμού της όπως προσδιορίζεται στο λεξικό. Το κοινό καλείται να σκεφτεί σε ποια μορφή από τις τρεις βρίσκεται η ταυτότητα του αντικειμένου. Στο αντικείμενο το ίδιο, στην αναπαράστασή του ή στη λεκτική περιγραφή του.

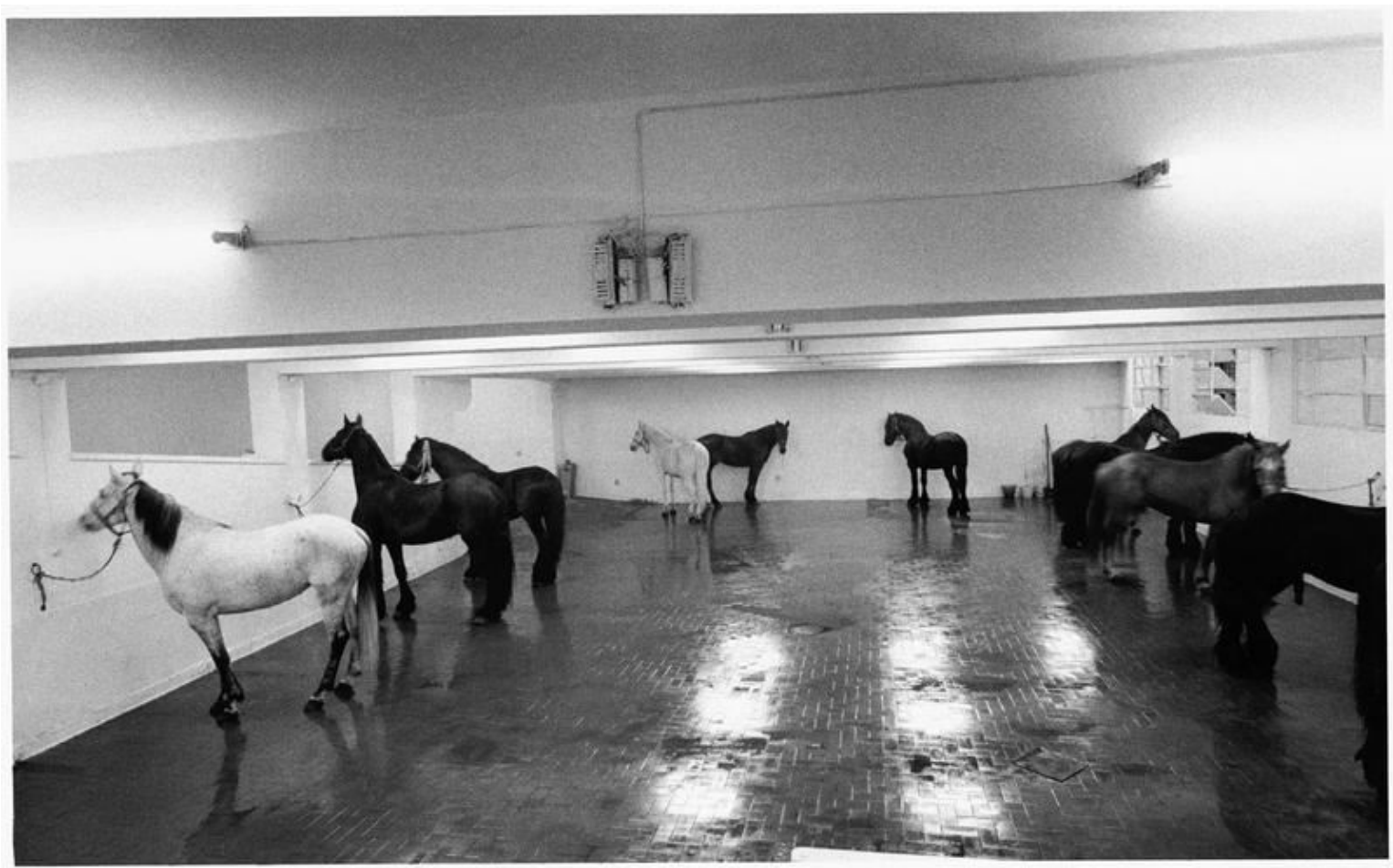
Εικ. 26. Τάκης (Βασιλάκης) (1925-),
“Φωτεινά σινιάλα (Βίδα Αρχιμήδη)”
(1985), επτά σινιάλα από ατσάλι, αλου-
μίνιο, γυαλί, ηλεκτρικό σύστημα, ύψος
2,5-3 μ., Παρίσι, Ιδιωτική Συλλογή.

Ο Έλληνας καλλιτέχνης, για να δημιουρ-
γήσει κινητικά έργα, χρησιμοποίησε τους
ηλεκτρομαγνήτες. Οι κινήσεις στο έργο
του προκαλούνται από τις ελκτικές δυ-
νάμεις μεταξύ των μαγνητών.

Δούλεψε επίσης και με το φωτοβολταϊκό
τόξο· σ’αυτή την περίπτωση η κίνηση
δημιουργείται με τη μετατροπή του φωτός
σε ηλεκτρική ενέργεια και της ηλεκτρικής
σε μηχανική (κινητική) ενέργεια, μέσω
κινητήρα.

Πρέπει να επισημανθεί ότι οι
μορφές στο έργο του καλλιτέχνη δεν εί-
ναι αυτοσκοπός.
Οι κινήσεις των μορφών
είναι η ουσία του έργου του.





Εικ. 30. Γ. Κουνέλλης (1936-), Χωρίς Τίτλο (1969), Δώδεκα ζωντανά άλογα, φωτογραφία, Ρώμη.

Αντιδρώντας στην τέχνη που “υποτάχθηκε” στην καταναλωτική κοινωνία, η *Arte Povera*, η Φτωχή Τέχνη, επεδίωξε να εκφραστεί με φυσικά υλικά - πηλό, κάρβουνο, πέτρα, υφάσματα, ζώα - ή με το περιβάλλον ή ακόμα και με τον ίδιο τον άνθρωπο.

Στόχος της είναι μια τέχνη που να εκφράζεται με το παρόν, με την εμπειρία του θεατή, με το “βίωμα” της τέχνης. Ο Κουνέλλης “βγάζει” το έργο από το κάδρο.

Το στήνει στο χώρο της έκθεσης, και ο θεατής καλείται να μπει μέσα σ’ αυτό “...Ήθελα απλώς να δείξω ολόκληρο το χώρο, με τα άλογα τοποθετημένα σε συγκεκριμένες αποστάσεις στην περίμετρο της γκαλερί”, περιγράφει ο ίδιος. Χρησιμοποιώντας άλογα, παπαγάλους, το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, ο καλλιτέχνης καταργεί τη διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή.

Ποπ Αρτ

Ποπ Αρτ (pop=popular=λαϊκός)

Αντίδραση στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και στην Αφαίρεση.

Μία επιστροφή στον κόσμο των αντικειμένων που περιστοιχίζουν το σύγχρονο άνθρωπο των μεγαλουπόλεων και στη γύρω του πραγματικότητα, που απαρτίζεται από καταναλωτικά προϊόντα, διάσημους πρωταγωνιστές του κινηματογράφου, φωτογραφίες, τηλεόραση, έντυπα, κόμικς και όλα όσα συνθέτουν την καταναλωτική κοινωνία.



Αντυ Γουόρχολ



Λιχτενστάιν



Τζάσπερ Τζόουνς

«Από τη στιγμή που ‘πιάσεις’ το νόημα της Pop Art, δεν θα μπορέσεις να ξαναδείς ποτέ ένα σύμβολο με τον ίδιο τρόπο», είπε κάποτε ο **Andy Warhol** που από τους περισσότερους θεωρείται ο πρωτοπόρος της συγκεκριμένης τέχνης, «και από τη στιγμή που σκέφτεσαι με ‘Pop’ τρόπο, δεν θα μπορέσεις να ξαναδείς την Αμερική με την ίδια ματιά».

‘Η απλά ακούστε την άποψη του **Roy Lichtenstein** : «η Pop Art παρατηρεί έξω, τον κόσμο. Δεν μοιάζει σαν πίνακας κάποιου πράγματος, μοιάζει με το ίδιο το πράγμα αυτό καθ’ αυτό».

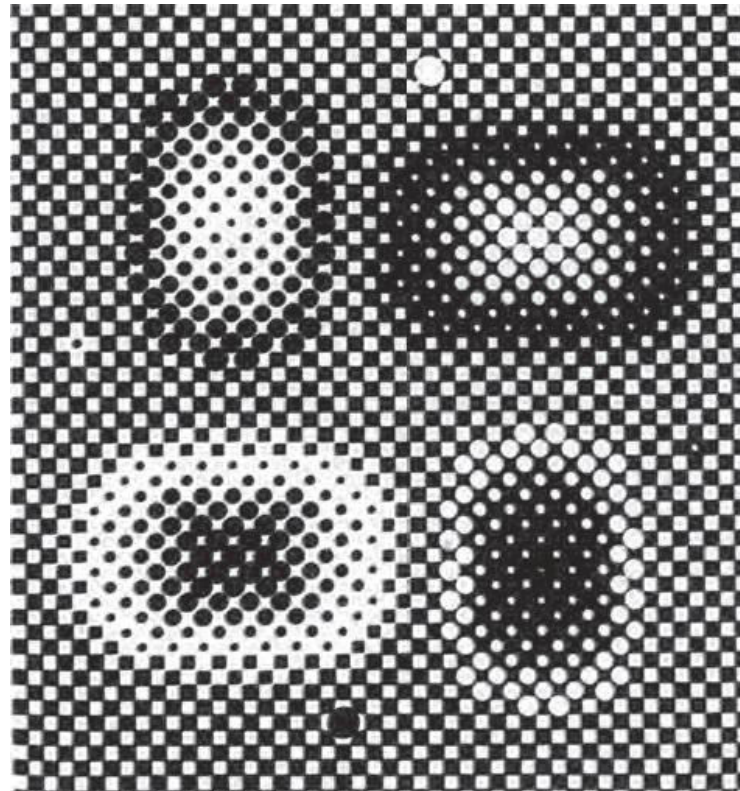


Οπ Αρτ και Κινητική Τέχνη

- ζωγραφική που έχει τις ρίζες της στο Μπαουχάους
- εξερεύνησε με τη σειρά της το πρόβλημα της οπτικής πρόσληψης
- Η οπτική ζωγραφική στηρίχτηκε στην ψευδαίσθηση, και τα οπτικά εφέ της δημιουργούν στο θεατή την εντύπωση της κίνησης
- πρωτοπαρουσιάστηκε στο περιοδικό *Τάιμ (Time)* της Νέας Υόρκης τον Οκτώβριο του 1964

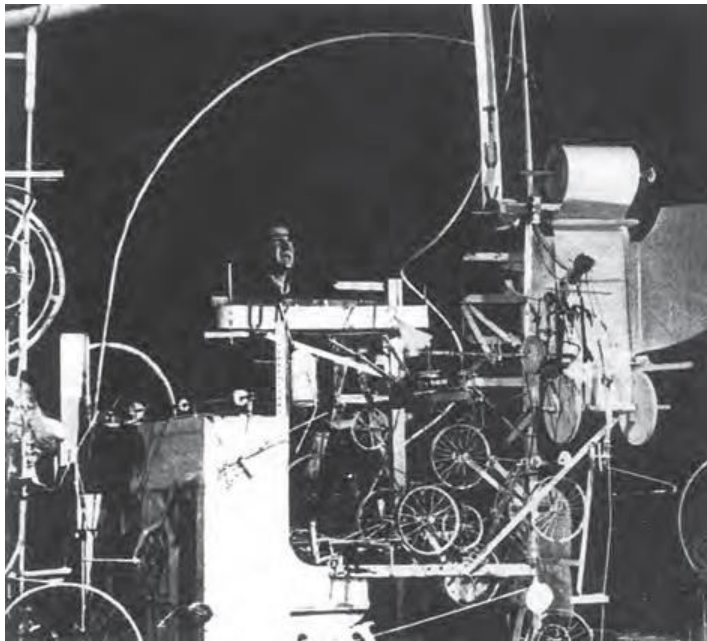


Τάκης (Βασιλάκης) (1925-),
“Φωτεινά σινιάλα (Βίδα Αρχιμήδη)”



Βίκτορ Βαζαρέλυ (Victor Vasarely, 1908-1997), “Μεταγαλαξίας” (1959).

Ο Ούγγρος Βίκτορ Βαζαρέλυ είναι ο βασικός δημιουργός της Οπ Αρτ. Ήδη από το 1935 ζωγράφιζε συνθέσεις με επαναλαμβανόμενους ρυθμούς, που μπορούσαν να διεγείρουν το οπτικό νεύρο. Με στραμμένο το ενδιαφέρον του πάντα στην κίνηση μέσω των ψευδαισθητικών εφέ, δημιούργησε ασπρόμαυρα ή έγχρωμα έργα, τα οποία, φαίνονται να πάλλονται μπροστά στα μάτια του θεατή



Ζ. Τινγκελύ (Jean Tinguely, 1925-1991), “Προσφορά στη Νέα Υόρκη” (1960), κινητικό γλυπτό, σίδηρος, Νέα Υόρκη.

Η “αυτοκαταστρεφόμενη” αυτή μηχανή, εκτέθηκε στον κήπο του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης και προκάλεσε σκάνδαλο. Οι μηχανές που δημιουργεί ο καλλιτέχνης, κινούνται, κάνουν θόρυβο, βγάζουν καπνούς, αλλά ως εκεί. Δεν κάνουν τίποτε άλλο. Όπως τσι ορίζει ο ίδιος, είναι “ψευδομηχανές”. Είναι ένα καυστικό σχόλιο για την επικράτηση των μηχανών και για τους ανθρώπους που εξαρτώνται όλο και περισσότερο από αυτές. Το έργο του πλησιάζει, γι’ αυτό το λόγο, το ντανταϊσμό.

Μινιμαλισμός

Μια άλλη τάση της δεκαετίας του '60 ήταν να αποκλειστούν από την τέχνη η αυτο έκφραση, η υποκειμενικότητα και ο συναισθηματισμός που είχαν κυριαρχήσει στην τέχνη του '50 με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και καθαρό, αυστηρό, “άδειο” από εκφραστικά περιεχόμενα κύβο.

Στον αυθορμητισμό και στις ιλιγγιώδεις χειρονομίες του αυτοματισμού, αντέταξαν την τάξη, την ακρίβεια, τη συστηματική μεθοδολογία. Αντέταξαν ορθογώνιες και κυβικές μορφές, αποκαθαρμένες από κάθε μεταφορά ή συμβολικό περιεχόμενο, πρωταρχικές, δηλαδή, δομές που είχαν κύρια χαρακτηριστικά το ευανάγνωστο, την αναλογία, την επανάληψη και την ουδετερότητα των επιφανειών.

Ο Μινιμαλισμός βρήκε μεγάλη ανταπόκριση στους αρχιτέκτονες και στους πολεοδόμους, που συνειδητοποίησαν ότι αυτές οι μεγάλης κλίμακας γλυπτικές κατασκευές ήταν η καταλληλότερη διακόσμηση του νέου αστικού τοπίου, και στους γλύπτες όπως ο Καλντέρ, ο Κάρο κ.ά., που διαμόρφωσαν με το έργο τους κήπους, πλατείες, εισόδους κτιρίων.

**Ντόναλτ Τζάντ (Donald Judd, 1928-1994),
Άτιτλο (1965), γαλβανισμένος σίδηρος, 0,23 x 1,02 x
0,79 μ., Μινεάπολις, Ιδιωτική Συλλογή.**

Τα σειραϊκά έργα μπορεί να είναι μια σειρά από επαναλαμβανόμενα όμοια στοιχεία, πρέπει όμως να γίνουν αντιληπτά ως ένα μοναδικό “πράγμα”.

Η “ολότητα” έχει μεγάλη σημασία στο μινιμαλιστικό έργο και όχι το μικρό στοιχείο που επαναλαμβάνεται.



Ο **μινιμαλισμός** είναι καλλιτεχνικό ρεύμα, με εφαρμογή κυρίως στη γλυπτική και τη ζωγραφική, που αναπτύχθηκε στις ΗΠΑ τη δεκαετία του 1960. Πρόκειται για ένα από τα πολλά καλλιτεχνικά κινήματα που ήρθε στο προσκήνιο μετά τη λήξη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Ο μινιμαλισμός ή *Art Minimal* ή *τέχνη του ελάχιστου*, έχει τις ρίζες του στα ρεύματα του Κονστρουκτιβισμού και του Σουπρεματισμού της δεκαετίας του 1920, και προέκυψε ως αντίθεση στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό της δεκαετίας του 1950.

Στη **ζωγραφική** ο μινιμαλισμός συνέχισε την παράδοση της τέχνης της γεωμετρικής αφαίρεσης των αρχών του εικοστού αιώνα, που ξεκίνησε με τον Κάζιμιρ Μάλεβιτς και το Μαύρο Τετράγωνο το 1915, με τη χρήση της μονοχρωμίας σε ζωγραφικούς πίνακες.

Τα κύρια χαρακτηριστικά της μινιμαλιστικής **γλυπτικής** είναι η απόρριψη περιττών στοιχείων, η χρήση της γεωμετρίας, αλλά και η χρήση βιομηχανικών υλικών, όπως π.χ. ανοξείδωτο ατσάλι, υαλοβάμβακας, πλαστικό, φύλλα μολύβδου ή χάλυβα.



Sol LeWitt, Ανοιχτοί κύβοι,
Φρανκφούρτη/Μάιν,
Γερμανία, 1991.



Donald Judd, Άτιτλο, Chinati Foundation, Τέξας,
1984.

Η Δεκαετία του 1970: μετά το Μινιμαλισμό : Εννοιακή Τέχνη (Art Conceptual)

(concept=έννοια)

Η Art Conceptual (Εννοιολογική τέχνη), αναφέρεται ανάμεσα στις πρωτοπορίες του τέλους της δεκαετίας του '60.

Μετά το 1965 οι καλλιτέχνες δεν σκέφτονται πια την πραγματοποίηση του αντικειμένου τέχνης, αλλά το ίδιο το αντικείμενο τέχνης και δίνουν το προβάδισμα στην ομιλία για τη διάδοση και την αντίληψη του έργου.

Εξετάζουν και ταυτόχρονα διαταράσσουν τις σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα σε καλλιτέχνες, εμπόρους, επιμελητές εκθέσεων, συλλέκτες και κοινό.

Το 1968 η Art Conceptual μεταθέτει το ενδιαφέρον από το αντικείμενο στον θεατή, αλλά και υποβιβάζει σκόπιμα την απαίτηση για μορφική αυτονομία και το περιεχόμενο και οι στόχοι της συνοψίστηκαν από την Lucy Lippard και τον John Chandler σε ένα άρθρο στο περιοδικό Art International, με τον τίτλο «Η εξαϋλωση της τέχνης».

Το 1963 είχε ήδη χρησιμοποιήσει τον όρο ο Kienholz ενώ το 1961 ο Flynt είχε γράψει ότι η Conceptual Art, είναι πριν από όλα μια τέχνη που το υλικό της είναι ιδέες, όπως το υλικό της μουσικής είναι ο ήχος.

Κάτω από αυτό το γενικό όρο μπορεί να περιληφθούν οι καλλιτέχνες της **Arte Povera** (Φτωχή Τέχνη), **Land Art** (Τέχνη της Γης), **Process-Art** (Τέχνη της Διαδικασίας), **Performance** (Τέχνη της Δράσης) **Body Art** (Τέχνη του Σώματος), **Junk Art** (Τέχνη από Σκουπίδια).



Εικ. 15. Τζ. Κόσουθ (J. Kosuth 1945-), “Μία και τρεις καρέκλες” (1965), μεικτά υλικά, Ν. Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας τέχνης.

Ο καλλιτέχνης δημιουργεί ένα σημειολογικό ισοδύναμο ανάμεσα σε μια πραγματική καρέκλα, τη φωτογραφία της και τη φωτογραφική μεγέθυνση του ορισμού της όπως προσδιορίζεται στο λεξικό. Το κοινό καλείται να σκεφτεί σε ποια μορφή από τις τρεις βρίσκεται η ταυτότητα του αντικειμένου. Στο αντικείμενο το ίδιο, στην αναπαράστασή του ή στη λεκτική περιγραφή του.

“Στην Εννοιακή Τέχνη η ιδέα ή η έννοια είναι το σπουδαιότερο μέρος της δουλειάς... Όλος ο σχεδιασμός και οι αποφάσεις πραγματοποιούνται προκαταβολικά, και η εκτέλεση είναι μια βαρετή αγγαρεία. Η ιδέα είναι ο μηχανισμός που δημιουργεί την τέχνη..”

Λε Βιτ, (LeWitt), “Παράγραφοι για την Εννοιακή Τέχνη”, περιοδικό *Artforum*, 1967.

“Οι ιδέες και μόνο μπορεί να είναι έργα τέχνης· βρίσκονται σε μια εξελικτική αλυσίδα που μπορεί να βρει τελικά κάποια μορφή.”

Sol LeWitt

Οι καλλιτέχνες είχαν εγκαταλείψει τα ατελιέ και παρουσίαζαν τα “μετα-αντικείμενά” τους, σε “εναλλακτικούς” χώρους, όπως σχολεία, άδειες αποθήκες, εγκαταλειμμένα εργοστάσια, πεζόδρομους πόλεων

Η εννοιακή τέχνη, ενώ είχε ως στόχο τη “δημοκρατικοποίησή” της μέσα από τα φτωχότερα υλικά και την αμεσότερη επαφή της με το κοινό, δε διαδόθηκε πλατύτερα ούτε συγκέντρωσε περισσότερους απλούς ανθρώπους γύρω από αυτήν. Μπορεί να πει κανείς ότι όσο πιο πολύ απλοποίησε τα υλικά της, τόσο περισσότερο απευθύνθηκε σε ένα ειδικότερο κοινό μυημένων περί την τέχνη και τόσο περισσότερο απομακρύνθηκε από τον απλό άνθρωπο, ο οποίος έμενε με αναπάντητο το ερώτημα αν αυτό που έβλεπε ήταν τέχνη και γιατί.

Φωτογραφικός Ρεαλισμός

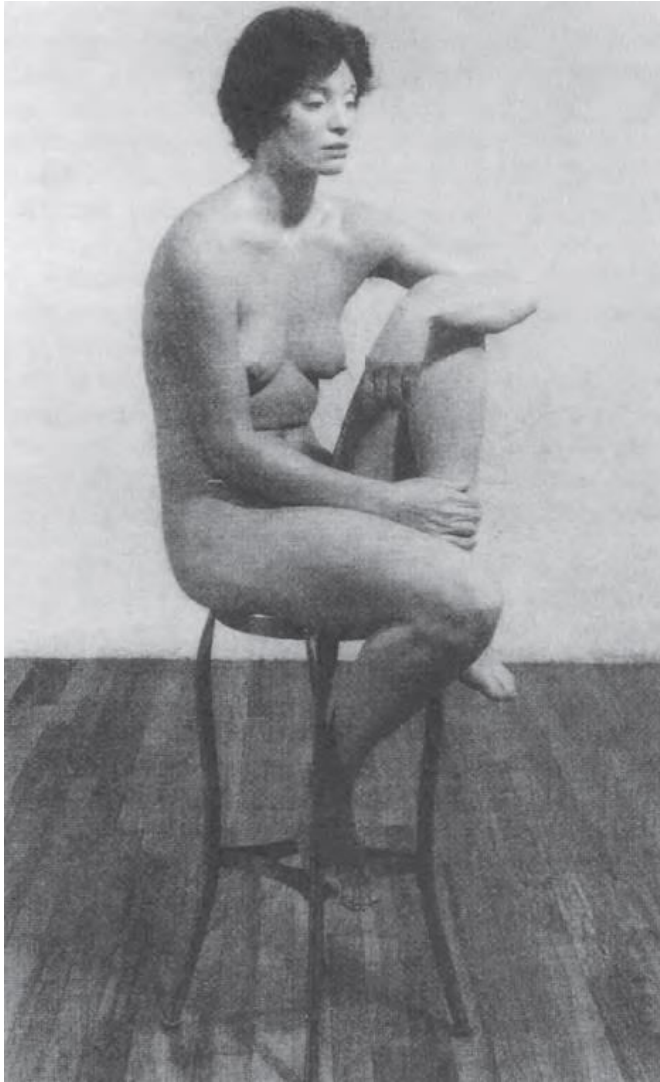
Επιστροφή στη ζωγραφική αλλά και στη γλυπτική **αναπαράσταση** με μια περιγραφική τέχνη ενός ρεαλισμού που ονομάστηκε **Φωτογραφικός Ρεαλισμός**.

Οι καλλιτέχνες **αξιοποίησαν τη φωτογραφία**, για να τη μιμηθούν με έναν άκρως ψευδαισθητικό (ιλλουζιονιστικό) τρόπο, κρύβοντας κάθε ίχνος πινελιάς και διαμεσολάβησης του “χεριού” τους, με αποτέλεσμα μια **παγωμένη αναπαραγωγή της φωτογραφικής αναπαράστασης**, η οποία στο τέλος οδηγούσε σε μια άλλη αφαίρεση, εκείνη του **συναισθήματος** και της **συμμετοχής** του καλλιτέχνη.

Εδινε στο θεατή αυτό που αρκετό καιρό τώρα ζητούσε: την **απόδειξη της επιδεξιότητας του καλλιτέχνη**, η οποία τόσο είχε αμφισβητηθεί κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών.

Μπροστά σε αυτά τα τέλεια ομοιώματα του ανθρώπου ο θεατής παγώνει, καθώς έρχεται αντιμέτωπος με μορφές **που πήγαν να γίνουν ζωή, αλλά δεν έγιναν**, με άψυχα κουφάρια – καθρέφτες της δικής του οντότητας και του δικού του τρόπου ζωής.

Φωτογραφικός Ρεαλισμός



Ο καλλιτέχνης υπερτονίζει τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά του ανθρώπου και δημιουργεί τα έργα του με τα ίδια υλικά με τα οποία φτιάχνονται οι κούκλες στις βιτρίνες των καταστημάτων.

Εικ. 21. Τζων Ντε Αντρέα (John de Andrea, 1941-),
“Γυναίκα πάνω σε σκαμνί” (1976), πλαστικό, ρητίνη,
υαλοβάμβακας και πραγματικά μαλλιά, σε φυσικό
μέγεθος.



Εικ. 19. Τσακ Κλόουζ (Chuck Close, 1940-), “Λίντα” (1975-1976), ακρυλικό σε λινό, 2,74 x 2,14 μ.

Το έργο αντιγράφεται, μεγεθύνοντας με κάναβο την πραγματική φωτογραφία.

Ένας ψυχρός ιλλουζιονισμός και μια αλάνθαστη τεχνική αφαιρούν από το έργο οποιοδήποτε σχόλιο εκ μέρους του καλλιτέχνη, που κοιτά το θέμα του με το ψυχρό βλέμμα του επιστήμονα.

Η προσωπική του συμμετοχή φαίνεται μόνο στην επιλογή των μοντέλων του: είναι οι φίλοι του και ο εαυτός του.



Εικ. 20. Ντουάν Χάνσον (Duane Hanson, 1925-1996),
“Οι τουρίστες” (1970), πολυεστερική ρητίνη και χρωματιστός υαλοβάμβακας σε
φυσικό ανθρώπινο μέγεθος.

Η Τέχνη στην Ελλάδα μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

Οι Έλληνες καλλιτέχνες **δεν αφομοιώνουν μόνο, αλλά και ισότιμα προσφέρουν ιδέες** στην παγκόσμια τέχνη. Πολλοί Έλληνες που δημιουργούν στο εξωτερικό διαπρέπουν και συγκαταλέγονται ανάμεσα στα μεγάλα ονόματα της Τέχνης· αλλά και εκείνοι που δημιουργούν στον ελλαδικό χώρο έχουν διαρκή δράση και επαφή με παγκόσμιες εκθέσεις, διεθνείς συμμετοχές ή παρουσιάσεις των έργων τους διεθνώς.



<https://www.lifo.gr/culture/design/o-aris-konstantinidis-kai-elliniko-kalokairi>

<https://journal.eahn.org/article/id/7481/>



Εικ. 22. Άρης Κωνσταντινίδης (1913-1993), Σπίτι διακοπών (1961-1962), Ανάβυσσος, Αττική.

Ο Κωνσταντινίδης σπούδασε στη Γερμανία και προσπάθησε να παντρέψει τον ορθολογισμό του μοντέρνου με την κατασκευαστική λογική και την αλήθεια των υλικών.

Στο έργο του κυριαρχούν η **απλή παραλληλόγραμμη οργάνωση του χώρου**, η **χρησιμοποίηση του εμφανούς μπετόν αλλά και της πέτρας**, συνδυασμένων σε **οριζόντιους όγκους**.



Ο Τάκης Ζενέτος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1926. Ήταν ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα σχεδιάζοντας μερικά από τα ωραιότερα κτήρια κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του '50, '60 και '70.

Σπούδασε αρχιτεκτονική με υποτροφία στο Παρίσι (1945-1952), στην École des Beaux-Arts. Επέστρεψε στην Ελλάδα το 1955 και συνεργάστηκε με τον Μαργαρίτη Αποστολίδη.

Τα πρώτα έργα τους είναι τα εργοστάσια ΦΙΞ και ΑΡCΟ, η μονοκατοικία στο Καβούρι και η πολυκατοικία στη Λ. Αμαλίας. Ακολούθησαν οι μονοκατοικίες στη Γλυφάδα και στο Ψυχικό, η πολυκατοικία στην οδό Ηρώδου Αττικού, το υπαίθριο θέατρο στον Λυκαβηττό, το στρογγυλό σχολείο στον Αγ. Δημήτριο.

Ο Ζενέτος ολοκλήρωσε συνολικά 120 έργα, ανάμεσα στα οποία είναι το χωροταξικό σχέδιο του Λεκανοπεδίου Αττικής, πολλά βιομηχανικά κτήρια, καθώς και σημαντικές πολυκατοικίες και μονοκατοικίες. Έργα του δημοσιεύτηκαν σε πολλά ευρωπαϊκά αρχιτεκτονικά περιοδικά. Απεβίωσε το 1977.





Εικ. 24. Κυριάκος Κρόκος (1941-1998), Κατοικία Βέττα (1989-1991), Αθήνα.

Στο έργο του Κρόκου η παράδοση συνεχίζει να αποτελεί πηγή έμπνευσης (για τη μορφή, για τη λειτουργική οργάνωση του κτιρίου, αλλά και για τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες), ενώ ο σχεδιασμός, στο σύνολό του, οδηγείται στα ίχνη των τάσεων της διεθνούς σύγχρονης αρχιτεκτονικής.

Στην κατοικία Βέττα οι όγκοι εμφανίζονται σε ανεξάρτητους συνδυασμούς, επιτρέποντας στο εσωτερικό μια οριζόντια και κάθετη συνέχεια του χώρου (ιδίωμα του μοντέρνου), και οι λεπτομέρειες πιστοποιούν το ενδιαφέρον του αρχιτέκτονα να τονίσει τη σημασία της ανθρώπινης λογικής στην επαφή της με το υλικό.





Εικ. 25. Λουκάς Σαμαράς (1936-), “Κουτί Νο 134” (1989), 0,20 x 0,33 x 0,26 μ., μεικτά μέσα, Ιδιωτική Συλλογή.

Χρησιμοποιώντας απλά, καθημερινά αντικείμενα όπως καρέκλες, κουτιά, βιβλία, στα οποία προσαρμόζει μαχαίρια, καρφιά, ξυράφια, όλα με τις αιχμές στραμμένες προς το θεατή, ο καλλιτέχνης δημιουργεί από τα άψυχα αντικείμενα διαλόγους που αγγίζουν τα όρια του τρομακτικού. Περισσότερο εξπρεσιονιστικά ή σουρεαλιστικά, τα εξαιρετικά προσεγμένα έργα του αποπνέουν αλλόκοτη και ανησυχητική γοητεία.



Εικ. 26. Τάκης (Βασιλάκης) (1925-),
“Φωτεινά σινιάλα (Βίδα Αρχιμήδη)”
(1985), επτά σινιάλα από ατσάλι, αλου-
μίνιο, γυαλί, ηλεκτρικό σύστημα, ύψος
2,5-3 μ., Παρίσι, Ιδιωτική Συλλογή.

*Ο Έλληνας καλλιτέχνης, για να δημιουργήσει
κινητικά έργα, χρησιμοποίησε τους
ηλεκτρομαγνήτες.*

*Οι κινήσεις στο έργο
του προκαλούνται από τις ελκτικές δυνάμεις
μεταξύ των μαγνητών.*

*Δούλεψε επίσης και με το φωτοβολταϊκό
τόξο σ' αυτή την περίπτωση η κίνηση
δημιουργείται με τη μετατροπή του φωτός
σε ηλεκτρική ενέργεια και της ηλεκτρικής
σε μηχανική (κινητική) ενέργεια, μέσω
κινητήρα.*

*Πρέπει να επισημανθεί ότι οι
μορφές στο έργο του καλλιτέχνη δεν είναι
αυτοσκοπός.*

*Οι κινήσεις των μορφών
είναι η ουσία του έργου του.*



**Εικ. 27. Χρύσα (1933-), & No 3 (1966),
φωτεινά σώματα νέον σε πλεξιγκλάς,
ύψος 0,77 μ., Ιδιωτική Συλλογή.**

*Η γλύπτρια Χρύσα αξιοποίησε τμήματα
φωτεινών επιγραφών, επικεντρώνοντας
το ενδιαφέρον της σε μεμονωμένα γράμματα και,
με τις δυνατότητες των φωτεινών σωλήνων “νέον”,
κατασκεύασε πολύπλοκα φωτεινά γλυπτά που
θυμίζουν τη λαμπερότητα των βιομηχανικών
προϊόντων της σύγχρονης εποχής.*



Εικ. 28. Κλέαρχος Λουκόπουλος (1908-1995), “Τίρυνς” (1965), ανοξείδωτο σίδηρο, μήκος 1 μ., Αθήνα, Συλλογή καλλιτέχνη.

Το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη στρέφεται προς τους γεωμετρικούς όγκους και στην πλοκή τους.

Αφαιρεί όλα τα διακοσμητικά στοιχεία και μελετάει τις σχέσεις των βασικών όγκων στη σύνθεση, που είναι πρωταρχικής σημασίας στην τέχνη της γλυπτικής, όποια κι αν είναι η τελική μορφή της.

Ο οριζόντιος άξονας και το ξετύλιγμα των ισορροπημένων όγκων δίνουν το ερέθισμα στο θεατή να δει με άλλο τρόπο το τοπίο στο οποίο παραπέμπει ο τίτλος του έργου



Εικ. 29. Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967), “Δελφικό φως” (1965-1966), πεντελικό μάρμαρο, ύψος 6 μ., Δελφοί.

Ο Σκλάβος, ακαταπόνητος δουλευτής της σκληρής πέτρας και των μεγάλων όγκων - που του στοίχισαν την ίδια του τη ζωή -, γνώστης των κανόνων της σύνθεσης, της κλίμακας και των αναλογιών, οργανώνει τους όγκους, τα επίπεδά και τις γραμμές αλλού πυκνά αλλού αραιά, δημιουργώντας τη μνημειακή αυτή σύνθεση.

Το παιχνίδι των όγκων και των γραμμών με το φως του ήλιου δίνει μορφή σε μια αφηρημένη ιδέα, όπως δηλώνει ο τίτλος του έργου.



Εικ. 30. Γ. Κουνέλλης (1936-), Χωρίς Τίτλο (1969), Δώδεκα ζωντανά άλογα, φωτογραφία, Ρώμη.

*Αντιδρώντας στην τέχνη που “υποτάχθηκε” στην καταναλωτική κοινωνία, η **Arte Povera**, η **Φτωχή Τέχνη**, επεδίωξε να εκφραστεί με φυσικά υλικά - πηλό, κάρβουνο, πέτρα, υφάσματα, ζώα - ή με το περιβάλλον ή ακόμα και με τον ίδιο τον άνθρωπο.*

Στόχος της είναι μια τέχνη που να εκφράζεται με το παρόν, με την εμπειρία του θεατή, με το “βίωμα” της τέχνης. Ο Κουνέλλης “βγάζει” το έργο από το κάδρο.

Το στήνει στο χώρο της έκθεσης, και ο θεατής καλείται να μπει μέσα σ’ αυτό “...’Ηθελα απλώς να δείξω ολόκληρο το χώρο, με τα άλογα τοποθετημένα σε συγκεκριμένες αποστάσεις στην περίμετρο της γκαλερί”, περιγράφει ο ίδιος. Χρησιμοποιώντας άλογα, παπαγάλους, το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, ο καλλιτέχνης **καταργεί τη διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή.**

Η τσόχα όμως και το λίπος είναι τα βασικά υλικά που χρησιμοποιεί σε πολλά έργα του με συμβολικό, πάντα, χαρακτήρα. Η δουλειά του Μπούς **καθρεφτίζει την υλική και διανοητική ενέργεια του ανθρώπου και της συνείδησής του.**

Τα υλικά και οι φόρμες που χρησιμοποιεί σηματοδοτούν τις δικές του προσωπικές συμβάσεις.



Εικ. 31. Γιόζεφ Μπούς, “Plight, Εγκατάσταση” (1985), 3,10 x 8,90 μ.

Το έργο παρουσιάζει δύο αίθουσες με καλυμμένους τοίχους από φανέλα και ένα πιάνο με ουρά, επάνω στο οποίο βρίσκονται ένας μαύρος πίνακας και ένα θερμόμετρο. Το εσωτερικό αυτού του χώρου φωτίζεται με ψυχρό φωτισμό που υποβάλλει το θεατή σε μια ατμόσφαιρα όπου τα πάντα αποκτούν μια συμβολική σημασία. Σε αυτό το χώρο ο θεατής καλείται να μπει και να τον βιώσει ως καταφύγιο, ως χώρο μέγιστης προστασίας.

Ο Μπούς δεν ενδιαφέρεται για την κομψότητα των έργων του, αλλά επικεντρώνει την προσοχή του στη δύναμη των πραγμάτων.

Τα γλυπτά, οι εγκαταστάσεις (installations), οι δράσεις (actions) και τα συμβάντα του (happenings) μοιάζουν **με αντιτέχνη.**

Παίρνει το λόγο, δίνει συνεντεύξεις, συναλλάσσεται σαν δάσκαλος, δημιουργεί συνειρμούς.

Από το 1960 διδάσκει στην Ακαδημία τέχνης του Ντίσελντορφ μνημειακή γλυπτική.

Συνεργάζεται με καλλιτέχνες που προέρχονται και αυτοί από το κίνημα Φλούξους*, όπως τον Πάικ.

Αντιπροσωπεύει τη Γερμανία το 1976 στη Μπιενάλε της Βενετίας και παράλληλα εντάσσεται στην πολιτική με το κόμμα των Πρασίνων.

Πεθαίνει το 1986 άρρωστος, χωρίς να έχει σταματήσει καθόλου μέχρι τότε να δουλεύει.



**Εικ. 32. Γιόζεφ Μπούς (Joseph Beuys, 1921-1986), “Το Τσό-
χινο σακάκι” (1984), ραμμένη τσόχα, 1,00 x 1,52 x 2,40 μ.,
Ιδιωτική Συλλογή.**

*Στο έργο αυτό η τσόχα είναι ένα υλικό που μας προστατεύει
από το κρύο, αλλά εκφράζει και το αίσθημα της ανθρώπινης
ζεστασιάς. Για τον Μπούς είναι το σύμβολο της ασφάλειας
και της προστασίας.*

*Το έργο τέχνης σ’ αυτή την περίπτωση μπορεί
να χρησιμοποιηθεί ως μέσο πολιτικής και κοινωνικής
αλλαγής.*

*Ο Μπούς θεωρούσε το ρόλο του καλλιτέχνη αντίστοιχο με
εκείνον του σαμάν, που διοχετεύει ενέργεια από τα
αντικείμενα και τα κάνει να αποκτούν καινούρια νοήματα.*