

**Πανεπιστήμιο Αιγαίου
Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης**

ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΘΕΜΑ:

Το έργο του Στάμου ως πορεία μετασχηματισμού ενός διεθνούς κώδικα (field painting) σε κώδικα ερμηνείας του φωτός και του τοπίου. Παιδαγωγικές Εφαρμογές

Υποψήφιος: Γιάννης Ζιώγας

Επιτροπή Παρακολούθησης

Επιστημονικός Υπεύθυνος

-Βασίλης Φιοραβάντες, Καθηγητής, ΠΤΔΕ, Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Μέλη

-Μιλτιάδης Παπανικολάου, Καθηγητής, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

-Γιάννης Λαζαράτος, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Β' Τόμος

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ Β΄ ΤΟΜΟΥ

ΣΤΑΜΟΣ

Στάμος: από το μύθο στο πεδίο και από το πεδίο στο φως.....	226
Ο Στάμος/Μύθος (1945-1951).....	228
Στάμος/ από τη χειρονομία στο πεδίο (1951-1970).....	245
Στάμος/Φως: από το πεδίο στο φως (1970-1997).....	263

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ

Το δίπολο σωματομετρική προσέγγιση-πεδίο ως παιδαγωγική διαδικασία

Το Πεδίο ως το εργαλειακό σύστημα διερεύνησης του τοπίου.....	287
Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Προσέγγισης.....	294
ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ 2007-08.....	310
ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ 2009.....	313
ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ 2010.....	323
ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ 2011.....	347
ΕΠΙΜΕΤΡΟ.....	392

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	398
--------------------------	------------

ΣΤΑΜΟΣ

Ας μάθουμε λοιπόν όλοι μας ότι η τέχνη δεν είναι εξάρτημα της ύπαρξης ή αναπαραγωγή της πραγματικότητας.

Είναι υπαινιγμός και ταυτόχρονη υπόσχεση του τέλειου ρυθμού, της ιδανικής ζωής.²⁵⁵

²⁵⁵ Στάμος, παρατίθεται στο *THEODOROS STAMOS REDS*, 123, 2009.

Στάμος: από το μύθο στο πεδίο και από το πεδίο στο φώς

Οι αναζητήσεις του πρωταρχικού υπήρξαν για τον Στάμο και η αναζήτηση της ετερότητάς του. Το πρωταρχικό το αναζήτησε ο Στάμος στον μύθο και στο φως. Η ύλη για τον Στάμο δεν απέκτησε ποτέ τη σημασία που είχε στους περισσότερους από τους υπόλοιπους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Το πεδίο αποτέλεσε την πλατφόρμα που ενοποιούσε αυτές τις δύο περιοχές το μύθο και το φως. Ο Στάμος αναζητούσε την εικόνα εκείνη που θα αναδείκνυε την ατομική περιοχή των αναζητήσεών του.

Από αυτή την άποψη η ύλη είτε ως η καθαυτό ζωγραφική ύλη είτε το τελάρο ως μέγεθος και διάσταση αποκτούσαν μια σημαντική αλλά λιγότερο δομική σημασία από ότι στου ομόλογους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Αυτή η διαφοροποίηση διέκρινε τον Στάμο από τους υπόλοιπους και πιθανά αποτέλεσε τον λόγο για τον οποίο επικρίθηκε όπως από τον Γκρήνμπεργκ το 1948.²⁵⁶ Ίσως μάλιστα η αναγνώριση από τον Γκρήνμπεργκ του λάθους του τριάντα χρόνια αργότερα το 1978 να αποτελεί ένα δείγμα μιας γενικότερης μεταστροφής του τεχνοκριτικού που σε μια ύστερη φάση της πορείας του άρχισε να αναγνωρίζει τη σημασία της εικόνας ή και της πιο ατομικής αναζήτησης.²⁵⁷

Μέσα από αυτήν ανέδειξε μια προσέγγιση που τον διαφοροποιούσε από τους υπόλοιπους του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ταυτόχρονα ο Στάμος υπήρξε ένας άνθρωπος του καιρού του που εργάστηκε μέσα σε ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο, το πλαίσιο των καλλιτεχνών της εποχής του. Ο Στάμος κινήθηκε σε αυτό το δίπολο μεταξύ ατομικής ετερότητας και καλλιτεχνικής πραγματικότητας. Κάτω από αυτό το πρίσμα δύο μπορούν να χαρακτηριστούν οι προσεγγίσεις του Στάμου:

1. Η προσέγγιση που καλύπτει τα διαστήματα: 1945-1951 και 1970-1997. Τόσο στο πρώτο όσο και στο τελευταίο διάστημα ο Στάμος σχηματίζει εικόνες που συνδέονται με το προσωπικό του βίωμα. Τα έργα αυτής της περιόδου αποτελούν βιοματικές παρακαταθήκες που σχετίζονται την

²⁵⁶ Βλέπε σελ. 7.

²⁵⁷ Αναφέρει ο Γκρήνμπεργκ: «5 Οκτ. 1978/Τα έργα σου στην έκθεση «Η περίοδος διαμόρφωσης του Αφ[ηρημένου] Εξπ[ρεσιονισμού]» (την είδα στην Ίθακα) ήσαν ανάμεσα στα καλύτερα, και εννοώ πραγματικά τα καλύτερα. Μου είπαν πόσο λάθος είχα κάνει τότε που τα είχα υποτιμήσει στην επισκόπηση του Nation όχι μόνο επειδή έλεγα ότι όφειλαν πολλά στον Μπαζιότι αλλά επειδή δεν αναγνώριζα πόσο καλά ήταν. Έχω κάνει λάθη κι άλλες φορές αλλά στην περίπτωση αυτή αισθάνομαι ότι ποτέ άλλοτε δεν έκανα τόσο λάθος.[...]» (παρατίθεται στο Καφέτση, 29, 1997). Ανέφερε στο ίδιο σημείωμα ότι θ επανόρθωνε και με κάποιο γραπτό του, δεν το έκανε ποτέ.

πρώτη περίοδο με την διαδικασία κατανόησης του τι είναι ο κόσμος, για αυτό θα την ονομάζουμε η περίοδος του Μύθου (Στάμος/Μύθος) ενώ τη δεύτερη με τον στοχασμό πάνω στην έννοια του πεδίου και της σχέσης του με το φως (Στάμος/Φως).

2. Το ενδιάμεσο διάστημα: 1951-1970 είναι εκείνο που μεσολαβεί ανάμεσα στα διαστήματα της πρώτης περιόδου και αποτελεί μια περίοδο ένταξης του Στάμου στο artworld της εποχής του. Τα έργα αυτής της περιόδου αναπτύσσονται μέσα από τις διαδικασίες που σχετίζονται με τα αιτήματα του θεσμικού ρόλου που διαδραμάτιζε εκείνη την περίοδο ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός και λιγότερο με την προσπάθεια του Στάμου να διερευνήσει την ετερότητά του.

Είχαμε αναφέρει στην αρχή αυτού του κειμένου ότι:

Η πορεία του Στάμου είναι διχασμένη μεταξύ δύο παραμέτρων: μεταξύ ενός αιτήματος επαφής με μια σύγχρονη για την εποχή του γραφή, ενώ ταυτόχρονα, και πάντα σε δεύτερο χρόνο, αναζητούσε, έστω και σχεδόν αθέλητα, τα στοιχεία εκείνα που θα τον διαφοροποιούσαν από την κυρίαρχη εκείνη την εποχή τάση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.²⁵⁸

Η εξέταση του έργου του Στάμου θα γίνει με βάση την προσέγγιση εκείνη που αναζητά κατά πόσο ο Στάμος ενσωμάτωσε ή όχι τις διαδικασίες που αναπτύξαμε στα προηγούμενα κεφάλαια. Κατά πόσο δηλαδή ο Στάμος μπόρεσε να ενσωματώσει τα πιο σημαντικά επιτεύγματα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού: τη συμβολή του επιπέδου στην ανάπτυξη του πεδίου, τη σχέση του σώματος με το ίχνος και τη χειρονομία, την παρουσία της εικόνας σε διαδικασίες που σχετίζονται με το Αρχέγονο και τον Μύθο. Ποια από αυτά διατήρησε, από ποια αποστασιοποιήθηκε ή δεν μπόρεσε να ενσωματώσει.

²⁵⁸ Βλέπε σελ. 18.

Στάμος/ Μύθος (1945-1951)

Ο Νιούμαν προλόγιζε την έκθεση του Στάμου στην Betty Parsons' Gallery το 1947²⁵⁹ με ένα κείμενο που αναδεικνυε τις βασικές αρχές με τις οποίες κινήθηκε ο ζωγράφος εκείνη την περίοδο:

Η σχέση με τη φύση, που τόσο πολύ έχουν υποστηρίξει οι θεωρητικοί ως τον θεμέλιο λίθο της τέχνης, ως την πρωταρχική αισθητική ρίζα, συγγέεται σχεδόν πάντα με την αγάπη για τη φύση. Ο καλλιτέχνης που ερωτεύεται τα δέντρα και τη θάλασσα, τα ζώα, τα πουλιά, στην ουσία δεν είναι ερωτευμένος μ' αυτά όσο με τα ίδια τα αισθήματα που νοιώθει γι' αυτά. Να γιατί λοιπόν η ιστορική τάση του καλλιτέχνη απέναντι στη φύση υπήρξε σε μη πρωτόγονους ανθρώπους μια σχέση αισθαντικότητας. Η σχέση αυτή κατέληξε να σημαίνει αντίδραση περισσότερο παρά μέθεξη, έτσι ώστε η ανάμειξη με τη φύση αντί να έχει το αποτέλεσμα που θα έπρεπε να έχει –να προσφέρει δηλαδή στον άνθρωπο επίγνωση του εαυτού του ως αντικειμένου μέσα στη φύση– κατάφερε ακριβώς το αντίθετο. Να τον εξαιρέσει. Βάζοντάς τον στο πλάι για να κάνει τη φύση αντικείμενο ρομαντικής ενατένισης.

Το έργο του Θεόδωρου Στάμου, λεπτό και αισθαντικό όπως είναι, αποκαλύπτει μια στάση απέναντι στη φύση που είναι πολύ πιο κοντά στην αληθινή σχέση. Οι ιδεογραφίες του αιχμαλωτίζουν τη στιγμή της τοτεμικής συγγένειας ανάμεσα στο βράχο και το μανιτάρι, την караβίδα και το φύκι. Επανακαθορίζει την ποιμενική εμπειρία σαν μια εμπειρία συμμετοχής στην εσωτερική ζωή του φυσικού φαινομένου. Θα λέγαμε ότι αντί να πηγαίνει προς το βράχο, βγαίνει από αυτόν. Ως προς αυτό ο Στάμος είναι στο ίδιο θεμελιώδες επίπεδο με τον πρωτόγονο ζωγράφο που ποτέ δεν απεικόνισε το φαινόμενο σαν αντικείμενο ρομαντισμού και αισθήματος, αλλά πάντοτε σαν μια έκφραση του αυθεντικού νοούμνου μυστηρίου απέναντι στο οποίο ο βράχος και ο άνθρωπος είναι ίσοι.

Ο Στάμος είναι συνεπώς ικανός να συλλάβει όχι μόνο τη λάμψη ενός αντικειμένου σε όλο του το μεγαλείο, αλλά και την εσωτερική του ζωή με όλες τις δραματικές επιπτώσεις του τρόμου και του μυστηρίου. Έτσι καθιστά σαφή τη σημαντική διαφορά μεταξύ της έννοιας της φύσης και της λατρευτικής πράξης.²⁶⁰

²⁵⁹ 10 Φεβρουαρίου έως 1 Μαρτίου 1947.

²⁶⁰ Παρατίθεται στο Καφέτση, 22, 1997 (μτφ: Α. Μαγκρίδης). Το κείμενο του καταλόγου της έκθεσης αναδημοσιεύθηκε στο Μπάρνερ Νιούμαν, 107-108, 1990.

Για να συμπληρώσει ο Στάμος στην συνέντευξή του στον Σάντλερ:

Ι.Σ. Ναι. Αλλά είχε πει [ο Μπάρνεϋ] για την απόπειρά σου να παρατηρείς μάλλον παρά να περιγράφεις ότι έχεις ένα πάθος με τις φυσικές φόρμες.

*Θ.Σ. Αυτό είναι αλήθεια. Δεν μου αρέσει να ζωγραφίζω απλά ένα βράχο. Αυτό που προσπαθούσα να κάνω ήταν αυτό που έχει ο πίνακάς μου που βρίσκεται στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, αυτόν που ονομάζω *Ήχοι στο Βράχο*. Προσπάθησα να δώσω στον πίνακα, εκείνο που εγώ πίστευα ότι υπήρχε μέσα στο βράχο. Αυτό ήταν που προσπαθούσα πραγματικά να κάνω χωρίς να σπάσω το βράχο. Έτσι απλά.²⁶¹*

Το έργο *Ήχοι στο Βράχο* (εικ. 164) είναι ένα έργο σε μια εξουδετερωμένη ατμόσφαιρα όπου καμπυλόμορφα σχήματα διανύουν το χώρο. Η αδρή ένταση που αναδύεται από το κόκκινο δεν ακυρώνει την γαλήνια ατμόσφαιρα του έργου. Το έργο αυτό αναδεικνύει ένα καλλιτέχνη που διατηρεί τη σχέση του με την περιγραφικότητα. Αυτό που ο Στάμος (αλλά και ο Νιούμαν) αποκαλούν προσπάθεια για να μπει ο καλλιτέχνης μέσα στο βράχο είναι αυτή η αντιστροφή όπου η οξύτητα αντικειμένου (βράχος) μετασχηματίζεται σε μια μαλακή ατμόσφαιρα όπου το αδρό της εξωτερικής ατμόσφαιρας έχει διεισδύσει στο εσωτερικό.

Όπως σχολιάζει ο Σαπίρο το εισαγωγικό κείμενο του Νιούμαν στην ατομική έκθεση του Στάμου (το οποίο και παραθέτει):

Έτσι η Αμερική είναι ταυτόχρονα νεώτερη και παλαιότερη από την Ευρώπη: στον βαθμό που είναι νεώτερη είναι ελεύθερη από τις συνήθειες μιας παλαιότερης κουλτούρας για επεξεργασία και εξασθένιση. Ταυτόχρονα είναι αρχαιότερη διότι οι καλλιτέχνες δεν έχουν απολέσει την επαφή τους με πρωταρχικές (δηλ. νέες) ενέργειες και διαισθήσεις.²⁶²

Ο μύθος και η διερεύνησή του δεν υπήρξε μια ανακάλυψη του Στάμου αλλά αίτημα του συνόλου σχεδόν των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών από τις αρχές του 1940 μέχρι την έκθεση *Ιδεογραφικός Πίνακας (The Ideographic Picture)*²⁶³ που

²⁶¹ Παρατίθεται στο Καφέτση, 383, 1997.

²⁶² Σαπίρο, 159, 1990.

²⁶³ Στην έκθεση συμμετείχαν οι: Χόφμαν με τα έργα *the Fury I, The Fury II*, Λαζάρι (Pietro Lazari) με τα *Burnt Offering, The Firmament*, Μάργκο (Boris Margo) με τα *Astral figure, The Alchemist*, Νιούμαν με τα *Gea, The Euclidean Abyss*, Ράινχαρντ με τα *Dark Symbol, Comic Sign*, Ρόθοκ με τα *Tires as, Vernal Memory*, Στάμος με τα *The Sacrifice, Imprint* και Στυλ με τα *Quicksilver, Figure*. (<http://www.aaa.si.edu/collections/viewer/ideographic-picture-exhibition-betty-parsons-gallery-6075>)

επιμελήθηκε ο Νιούμαν αμέσως πριν την ατομική του Στάμου επίσης στην Betty Parsons' Gallery.²⁶⁴ Η έκθεση αυτή αποτελεί την επιτομή, την ολοκλήρωση της διαδικασίας που ανίχνευε τον μύθο. Ο Νιούμαν συμμετείχε με δύο έργα το *Η Άβυσσος του Ευκλείδη* (εικ.51) και *Γαία* (εικ.89).



εικ.89

Μπάνρετ Νιούμαν, *Γαία*, λάδι σε μουσαμά, 71x56εκ., Συλλογή Annalee Newman, Νέα Υόρκη, 1945.

Τα προηγούμενα στάδια της διαδικασίας που οδήγησε στην έκθεση *Ιδεογραφικός Πίνακας* αναπτύσσονται σε όλους σχεδόν τους καλλιτέχνες της περιόδου. Ήδη αναφερθήκαμε στον Πόλοκ και στο *The She Wolf* (εικ. 41). Άλλη χαρακτηριστική περίπτωση είναι το έργο του Ρόθκο με την μετάβαση από το *Η Θυσία της Ιφιγένειας* (εικ. 50) στο *Γεσθημανή* (εικ. 80) και από εκεί στο *Πλοκάμια Μνήμης* (εικ. 81). Στο πρώτο έργο του Ρόθκο ενυπάρχουν όλες οι άμεσες εικονογραφικές αναφορές; Το χέρι του θυσιάζοντος, το θυσιαζόμενο σώμα, ο βωμός. Με αδρό αλλά κυρίαρχο τρόπο η εικόνα αναπτύσσεται μέσα από την κυριολεξία της αφήγησης. Η χρήση του χρώματος και ειδικά το απόλυτο κίτρινο του φόντο δημιουργούν μια συμβολική προέκταση που σχεδόν ανάγεται στην χρήση του

²⁶⁴ Σαπίρο, ό.π.,159 και Καφέτση, ό.π. 22.

χρώματος από καλλιτέχνες όπως ο Γκωγκέν (Gauguin) ή ο Ρυβί δε Σαβάν (Puvion de Chavannes). Στο Γεσθημανή η περιγραφικότητα ή η εικονογράφηση δεν υπάρχουν πλέον. Το νοητό έχει υποκαταστήσει την κυριολεξία. Οι φόρμες αναπτύσσονται στον χώρο και αναπτύσσονται από αυτόν. Ο μονολιθικός χαρακτήρας της φιγούρας αποκτά μια απόλυτη τοτεμική διάσταση. Η Γεσθημανή είναι η Γεσθημανή και ταυτόχρονα μια διηνεκής φιγούρα, ένα διηνεκές σκιάχτρο. Η ζωγραφικότητα αποκτά έναν αυτοτελή χαρακτήρα σε σημεία όπως το σύννεφο όπου η κυριολεξία περισσεύει. Στα *Πλοκάμια Μνήμης* ενώ είναι ορατή η μορφή η χρήση του υλικού είναι τόσο αδρή που αναδεικνύει τον καμβά. Τα μπλε ίχνη σχεδόν φωσφορίζουν στην εξουδετερωμένη ατμόσφαιρα. Πρόκειται για την κυριαρχία του υλικού πάνω στην εικόνα.

Αναπτύξαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο τη διαδικασία με την οποία ο μύθος επηρέασε την ανάπτυξη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Η έκθεση *Ιδεογραφικός Πίνακας* σημαδεύει το τέλος μιας αναζήτησης γύρω από την έννοια του μύθου. Αν θεωρήσουμε ότι αυτή η αναζήτηση είχε ήδη ξεκινήσει το 1941 με πίνακες του Ρόθκο όπως η *Αντιγόνη* (εικ. 72, 1941), *Η Θυσία της Ιφιγένειας* (1942), *Ο Οίωνος του Αητού* (1942), *Γεσθημανή* (1944), *Πλοκάμια Μνήμης* (1946)²⁶⁵ τότε το 1947 αυτή η αναζήτηση ολοκληρώνεται παρά τον τόνο του μανιφέστου που χαρακτηρίζει το κείμενο του Νιούμαν. Στο εισαγωγικό του κείμενο ο Νιούμαν αναφέρει:

ΙΔΕΟΓΡΑΜΜΑ ένας χαρακτήρας, σύμβολο ή φιγούρα που υπονοεί την ιδέα ενός αντικειμένου χωρίς να εκφράζει το όνομά του.

ΙΔΕΟΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ το να απεικονίζονται οι ιδέες άμεσα και όχι μέσα από το ενδιάμεσο που είναι το όνομά τους. Εφαρμόζεται ειδικά για αυτό τον τρόπο γραφής που χρησιμοποιώντας τα σύμβολα, φιγούρες ή ιερογλυφικά υπονοεί την ιδέα ενός αντικειμένου χωρίς να εκφράζει το όνομά του.

Century Dictionary

ΙΔΕΟΓΡΑΜΜΑ ένα ζωγραφισμένο, γραμμένο, χαραγμένο σύμβολο ή χαρακτήρας που απεικονίζει ιδέες.

Encyclopedia Britannica

Ο καλλιτέχνης της φυλής *Kwakiutl* δεν ενδιαφέρονταν για τις ασήμαντοτητες που σχημάτιζαν τους πολύμορφους κοινωνικούς ανταγωνισμούς της Βορειοδυτικής Ινδιάνικης ζωής. Ούτε επιζήτησε στο όνομα της μεγαλύτερης καθαρότητας να

²⁶⁵ Βλέπε σελ. 217 έως 224.

απαρνηθεί τον ζωντανό κόσμο για τον δίχως νόημα υλισμό του σχεδίου. Τα αφηρημένα σχήματα που χρησιμοποιούσε, ολόκληρη η πλαστική του γλώσσα, κατευθύνονταν από μια πρόθεση ιεροτελεστίας για μια κατανόηση του μεταφυσικού. Τις καθημερινές πραγματικότητες τις άφηνε στους κατασκευαστές παιχνιδιών. Το ευχάριστο παιχνίδι των μη αντικειμενικών μοτίβων στις γυναίκες που πλέκαν καλάθια. Για αυτόν ένα αντικείμενο ήταν ένα ζωντανό πράμα, ένα όχημα προς μια αφηρημένη σκέψη, ένας φορέας του τρομερού, κάποια συναισθήματα που άφησε μπροστά στον τρόμο του αγνώστου. Το αφηρημένο σχήμα ήταν επομένως πραγματικό παρά μια φορμαλιστική «αφαίρεση» ενός εικαστικού δεδομένου του απόηχου μιας ήδη γνωστής φύσης. Ούτε ήταν η καθαρή ψευδαίσθηση παραφορτωμένη από ψευδελπιστημονικές αλήθειες.

Η βάση για την αισθητική πράξη είναι η καθαρή ιδέα. Αλλά η καθαρή ιδέα είναι, από αναγκαιότητα, αισθητική πράξη. Εδώ λοιπόν υπάρχει ένα επιστημολογικό παράδοξο που είναι και το πρόβλημα του καλλιτέχνη. Ούτε ο διαμοιρασμός που χώρου, ούτε το κτίσιμο του χώρου, ούτε η κατασκευή, ούτε η φωβιστική καταστροφή· ούτε η καθαρή γραμμή, ευθεία και λεπτή ούτε η ταλαιπωρημένη γραμμή, παραμορφωμένη και ταλαιπωρημένη· ούτε η ακριβής ματιά, όλα τα δάκτυλα, ούτε η άγρια ματιά του ονείρου, ούτε το κλείσιμο των ματιών αλλά η ιδέα-σύμπλεγμα που έρχεται σε επαφή με το μυστήριο -της ζωής, των ανθρώπων, της φύσης, του σκληρού, μαύρου χάους που είναι ο θάνατος, ή του πιο γκριζου, μαλακού χάους που είναι η τραγωδία. Γιατί μόνο η καθαρή ιδέα έχει νόημα. Οτιδήποτε άλλο έχει οτιδήποτε άλλο.²⁶⁶

Η φράση «μόνο η καθαρή ιδέα έχει νόημα» αποτελεί την πρόταση του Νιούμαν που τεκμηριώνεται και από τα έργα που επέλεξε να εκθέσει, ειδικά αν τα συγκρίνει κανείς με τα έργα των υπολοίπων καλλιτεχνών. Μια σύγκριση των δύο έργων που εξέθεσε ο Νιούμαν (*Ευκλείδεια Άβυσσος* και *Γαία*) είναι χαρακτηριστική. Η *Ευκλείδεια Άβυσσος* (1946-47) είναι ένα έργο που αποτελεί μια εκκίνηση προς την επόμενη φάση του Νιούμαν και σε αυτά τα έργα που καθιέρωσαν την προσωπική του γραφή. Η *Γαία* (1945) είναι ένα έργο του παρελθόντος. Εκεί υπάρχουν ακόμη καταγεγραμμένες περιγραφικότητες που είναι παρούσες και σε κάποια από τα έργα των υπολοίπων καλλιτεχνών. Ο Νιούμαν με το ένα έργο (*Γαία*) ανακεφαλαιώνει το παρελθόν και με το άλλο (*Ευκλείδεια Άβυσσος*) δείχνει το μέλλον. Με την *Ευκλείδεια Άβυσσο* φτάνει στην καθαρή ιδέα και ο δρόμος για έργα όπως το είναι ανοικτός. Όπως είναι ανοικτός πλέον και ο δρόμος για τις χαρακτηριστικές εκφράσεις των

²⁶⁶ Νιούμαν, 107-108, 1990.

υπολοίπων καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Πρέπει να επισημάνουμε ότι η *Ευκλείδεια Άβυσσος* είναι ένα έργο τομή και ο Νιούμαν είχε πλήρη συναίσθηση αυτού του γεγονότος. Υπήρξε μια τομή τόσο για τον ίδιο αλλά και για την τέχνη του κύκλου των συγκεκριμένων καλλιτεχνών. Το έργο αναφέρει ο Νιούμαν σε συνέντευξή του στον Συλβέστερ (David Sylvester) το 1967 και είναι σημαντικό διότι:

Για πρώτη φορά κινούμαι προς το όριο [του πίνακα] και για πρώτη φορά το όριο καθίσταται πιο σημαντικό από την κεντρική περιοχή. Φαινομενικά θα έπρεπε να τελειώσει εκεί όπου σταματάν οι μαύρες περιοχές, αλλά κινήθηκε παραπέρα στα πραγματικά όρια του πίνακα και νοιώθω σαν να έφτασα στα όρια αλλά δεν γκρεμίστηκα.²⁶⁷

Το παραπάνω σχόλιο αναδεικνύει απόλυτα την σωματική σχέση που άρχισε να υπάρχει στο έργο των καλλιτεχνών, μια σωματική σχέση που μπορεί να μιλά για «γκρέμισμα» ή να υπονοεί με αυτό τον τρόπο την έννοια του κινδύνου. Εξ' άλλου λίγους μήνες μετά το καλοκαίρι του 1947 ο Πόλοκ κάνει τα *drippings* του που αποτελούν την πλέον ουσιαστική εισαγωγή μιας σωματικής (σωματοκεντρικής) θα λέγαμε προσέγγισης της τέχνης. Η έκθεση ολοκληρώνει τις διαδικασίες και το στοχασμό των Αμερικάνων καλλιτεχνών γύρω από τον μύθο παρά αποτελεί αφετηρία μιας πορείας. Αναδεικνύει την τομή με τη βιομορφική προσέγγιση των προηγούμενων χρόνων και προτείνει στη θέση της την «καθαρή ιδέα». Ταυτόχρονα με την ιδέα το σώμα χαράσσει και διανύει τον ζωγραφικό χώρο με διαδικασίες πρωτόγνωρες μέχρι τότε. Αυτές οι δύο παράμετροι (ιδέα/σώμα) δεν είχαν γίνει ακόμη κατανοητές στον Στάμο που συνέχιζε να δημιουργεί με μια νοσταλγία για την έννοια του μύθου, την μετάπλαση των αντικειμένων σε ζωγραφικές οντότητες και την δημιουργία επιφανειών που ήταν μάλλον παραδοσιακοί ζωγραφικοί πίνακες παρά τα εκρηκτικά πεδία στα οποία ξανοίχτηκαν οι υπόλοιποι καλλιτέχνες.

Από εκείνη τη χρονιά (1947) και μετά δεν υπάρχει στους αμερικάνους καλλιτέχνες παρά η απόλυτη κυριαρχία της έκφρασης μέσα από την επεξεργασία του υλικού. Το υλικό μετασχηματίζεται σε ένα καθαυτό γίνεται το ίδιο η ιδέα, το αρχέγονο. Ένα υλικό που το ενεργοποιεί η κίνηση του σώματος και η σχέση του με την ζωγραφική επιφάνεια. Ο Στάμος ποτέ δεν εμπιστεύτηκε το υλικό τόσο απόλυτα όσο οι υπόλοιποι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ούτε πολύ περισσότερο το σώμα.

²⁶⁷ Νιούμαν, 255, 1990.

Η χρήση της ζωγραφικής ύλης είχε πάντοτε μια χροιά επεξεργασίας, σχεδόν με τον ακαδημαϊκό τρόπο, πολύ μεγαλύτερη από εκείνη που συναντάμε στα έργα του Ρόθκο ή του Πόλοκ. Αυτό συνέβαινε διότι αναζητούσε το να μπει μέσα στο αντικείμενο, να το ψηλαφήσει και επομένως να χρησιμοποιήσει πολύ πιο περιγραφικές διαδικασίες. Για τον Στάμο το αντικείμενο υπάρχει, αν όχι ως μια απτή οντότητα, σίγουρα ως μια αποκρυσταλλωμένη έννοια.

Η έκθεση *Ιδεογραφικός Πίνακας* αποτελεί το πιο σημαντικό εικαστικό γεγονός στη καλλιτεχνική πορεία του Στάμου (μαζί με την ατομική του έκθεση που ακολούθησε) μέχρις εκείνη την περίοδο. Αυτό διότι με τις εκθέσεις αυτές καθιερώνεται η δουλειά του στο πλαίσιο των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Κυρίως όμως αρχίζει την ολοκλήρωση των έργων που κάποιοι τα χαρακτηρίζουν ως βιομορφικά, μια διαδικασία που συνεχίστηκε και για τα επόμενα δύο έως τρία χρόνια. Ο Στάμος συμμετείχε σε μια έκθεση τομή που ολοκλήρωσε την πρώτη περίοδο έρευνας των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών. Ακόμη και η ατομική του έκθεση που ακολούθησε μπορεί να θεωρηθεί ως η ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας. Ωστόσο ο Στάμος θα παραμείνει σε αυτή την διαδικασία και για τα επόμενα χρόνια. Είναι χαρακτηριστική η καθυστέρηση με την οποία ο Στάμος θα εισέλθει στις αναζητήσεις των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, στο βαθμό που εισήλθε.



εικ.90
Θεόδωρος Στάμος, *Τειϊοποτειό III*, λάδι σε μουσαμά, 88,5x167εκ., Συλλογή Ζαχαρία Πορταλάκη, 1951-52.

Ενώ οι καλλιτέχνες ή το κίνημα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού από το 1946 και μετά βρισκόταν στην πλήρη τους ανάπτυξη ο Στάμος εξακολουθούσε τουλάχιστον μέχρι το 1949 αλλά ουσιαστικά μέχρι τα *Τειϊοποιεία* (εικ.90) του 1951-52 να κινείται στον χώρο της μυθολογικής περιγραφικότητας. Για τους υπόλοιπους η μυθολογική περίοδος είχε ξεκινήσει από τις αρχές της δεκαετίας του '40 για να ολοκληρωθεί το 1947 χρονιά κατά την οποία ο Νιούμαν πραγματοποίησε την τομή με τον *Ιδεογραφικό Πίνακα*.

Το βασικό χαρακτηριστικό των έργων του Στάμου της περιόδου 1945-1951 είναι ότι αποδέχεται την κάθε φόρμα ως αντικείμενο μέσα στο χώρο, Είτε πρόκειται για το *Νεκρή Φύση σε Παραλία* (1945, εικ.91), είτε για το *Δισκοπότηρο* (1949, εικ.92), είτε για το *Ο αυτοκράτορας οργώνει τους Αγρούς* (1950, εικ.93) ο Στάμος δεν αφήνει ποτέ τον εαυτό του να φτάσει στα όρια του γκρεμού που αναφέρει ο Νιούμαν.

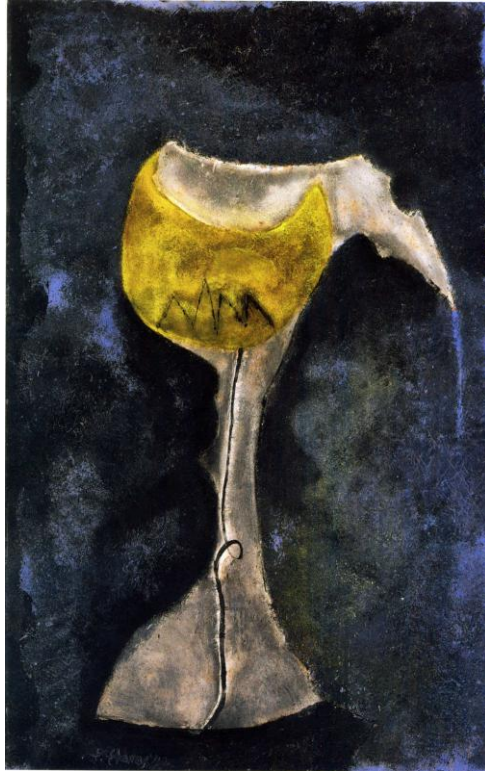


εικ.91

Θεόδωρος Στάμος, *Νεκρή Φύση σε Παραλία*, λάδι σε καμβά, 51x51 εκ., Εθνική Πινακοθήκη, 1945.

Η σχέση φόντο φιγούρας διατηρεί μια παραδοσιακή σχέση που δεν του επιτρέπει παρά να κινηθεί στα ασφαλή όρια του πίνακα. Ακόμη και η χρήση της χειρονομίας είναι τέτοια που διατηρεί την αδρότητα της παραδοσιακής πινελιάς. Τα έργα έχουν μια εναργή ατμόσφαιρα που ψάχνει το μέσα αυτών των αντικειμένων. Σε αυτά τα έργα ο Στάμος αναζητεί το μέσα των μορφών, να μπει μέσα στον βράχο όπως έχουμε αναφέρει, και από αυτή την άποψη κινείται στην αντίθετη κατεύθυνση από οι σύγχρονοί του: την στιγμή που οι Ροθκο, Πόλοκ, Νιούμαν, Μπαζιότι, Στιλ διευρύνουν το πεδίο, μεγαλώνουν τις διαστάσεις, μεταφέρουν το σώμα τους στα όρια

των τεχνικών και των επιφανειών ο Στάμος ψαχουλεύει τα αντικείμενα. Για αυτόν το σώμα του παραμένει αμέτοχο.



εικ.92
Θεόδωρος Στάμος, *Δισκοπότηρο του Φεγγαριού*, λάδι σε πεπιεσμένο χαρτόνι, 101,2x62,2 εκ., Phillips Collection, Ουάσιγκτον, 1949.



εικ.93
Θεόδωρος Στάμος, *Ο αυτοκράτορας οργάνει τους αγρούς*, λάδι σε καμβά, 132,7x78,7 εκ., Art Institute of Detroit, Ντιτρόιτ, 1950.

Το εργαλείο κατασκευής του έργου εξακολουθεί να είναι το πινέλο. Αυτή του η προσπάθεια του επιτρέπει να αναπτύξει μια λυρική ατμόσφαιρα που είναι άγνωστη

στα έργα εκείνης της περιόδου των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών και αποτελεί ένα χαρακτηριστικό που τον διαφοροποιεί σημαντικά. Αυτή ίσως είναι η αιτία που ο Γκρήνπεργκ τον επικρίνει: δεν emπίπτουν τα έργα του Στάμου στις ορθοδοξίες του. Το *Δισκοπότηρο* εξακολουθεί να διατηρεί το 1949 που ζωγραφίστηκε όλες τις νόρμες της παραδοσιακής ζωγραφικής: κεντραρισμένη σύνθεση, συμπληρωματική χρωματική σχέση μωβ/κίτρινο, αναλογίες τελάρου αλλά και διαστάσεις απολύτως στο πλαίσιο του πρώτου μοντερνισμού. Ωστόσο η καθαυτό διερεύνηση της φιγούρας, του δισκοπότηρου όπως το αποκαλεί, έχει μια διερευνητική προσέγγιση που απομακρύνει το έργο από συμβατικότητες: η χειρονομία που αναδιπλώνεται από κάτω προς τα πάνω, η αναντιστοιχία της θέσης της κίτρινης φόρμας ως προς την άσπρη, το μαύρο χάραγμα πάνω στην κίτρινη φόρμα. Κυρίως όμως ο τρόπος που «ανοίγει» η κεντρική φιγούρα για να αναδείξει το εσωτερικό της. Είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της κίνησης του Στάμου προς το εσωτερικό της φόρμας κάτι που συνεχίζεται μέχρι τα έργα που ολοκληρώνουν αυτήν την περίοδο.

Το πιο διαφορετικό έργο αυτής της περιόδου είναι το *Δρόμος προς την Σπάρτη* (1949, εικ.94) που το δημιούργησε αμέσως μετά το ταξίδι του στην Ελλάδα. Όπως αναφέρει ο Στάμος στον συλλέκτη του Εντουάρ Γουέλς Ρουτ (Edward W. Root):

*Στ' αλήθεια πιστεύω ότι έχω συλλάβει την ουσία μιας χώρας που έχει ένα τόσο διαφορετικό φως και ατμόσφαιρα και που με εξέπληξε επίσης σαν μια χώρα με απογυμνωμένα τοπία μνημειώδους ζωτικότητας και [όχι] διαφορετική από τις δικές μας Νοτιοδυτικές Πολιτείες, εκτός ίσως από το γεγονός ότι η θάλασσα δεν είναι ποτέ τόσο μακριά.*²⁶⁸

Ο Στάμος έχει ζωγραφίσει αυτή την περίοδο και άλλα κατακόρυφα έργα όπως το *Αρχαϊκή Αποδέσμευση* (1947, εικ.95) ή το *Στιγμή της Γνώσης* (1947, εικ.96) πολύ λίγα ωστόσο είναι τόσο επιμήκη όσο το *Δρόμος προς την Σπάρτη*. Ένα αντίστοιχα επίμηκες κατακόρυφο έργο είναι το *Ήλιος στον Αμπελώνα* (1950, εικ.97). Το *Δρόμος προς την Σπάρτη* είναι ένα έργο τομή για τον Στάμο, για αυτό και ο ίδιος το ξεχωρίζει. Είναι έργο βιωματικό αφού απεικονίζει μια πραγματική κατάσταση που έζησε ο Στάμος στο ταξίδι του στην Ελλάδα, ή τουλάχιστον την ανάμνησή της. Τα υπόλοιπα έργα αυτής της περιόδου αποτυπώνουν ιδεατές κατασκευές και μνήμες. Ο *Δρόμος προς την Σπάρτη* όμως αποτελεί μια πραγματική κατάσταση. Η επιφάνεια του

²⁶⁸ Καφέτση, 50, 1997.

πίνακα χωρίζεται σε δύο περιοχές μια θερμή κίτρινη και μια ψυχρή μπλε. Στη μπλε περιοχή βρίσκεται, σαν να επιπλέει, μια άσπρη φόρμα που τοποθετείται αντιστικτικά με τη μαύρη φόρμα στο κάτω μέρος.



εικ.94

Θεόδωρος Στάμος, *Δρόμος προς την Σπάρτη*, λάδι και άμμος σε masonite, 148x45 εκ., Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Utica, Νέα Υόρκη, 1949.



εικ. 95

Θεόδωρος Στάμος, *Αρχαϊκή Αποδέσμευση*, λάδι σε πεπιεσμένο χαρτόνι, 122x64 εκ., Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1947.



εικ. 96

Θεόδωρος Στάμος, *Στιγμή της Γνώσης*, λάδι σε πεπιεσμένο χαρτόνι, 100x61 εκ., Walker Art Center, Μινεάπολις, 1947.



εικ. 97

Θεόδωρος Στάμος, *Ήλιος στον Αμπελώνα*, λάδι σε μουσαμά, 59x20 εκ., Συλλογή Πορταλάκη, 1950.

Τα έργα *Ο Δρόμος προς την Σπάρτη* και *Ήλιος στον Αμπελώνα* έχουν τον χαρακτήρα του «ανοικτού» που αναφέρει ο Στάμος:

Ι.Σ.: [...] Υπήρξαν λοιπόν πράγματα στο ταξίδι στην Ευρώπη που τροφοδότησαν αυτό το είδος;

Θ.Σ.: Όχι, όχι. Αυτό που έδωσε τροφή ήταν απλά η έννοια του ανοικτού. Θα μπορούσα να πω ότι το ελληνικό τοπίο ευθύνεται για τον ανοιχτό χαρακτήρα των έργων εκείνης [εννοεί του 1950-55] της περιόδου. Συνειδητοποίησα πως στην πραγματικότητα παρόλο το ενδιαφέρον που είχα για την Ιαπωνία και την Άπω Ανατολή, εκείνο τον καιρό το ελληνικό θέμα ήταν ισχυρότερο και στην ουσία με αυτό καταπιανόμουν.

Ι.Σ.: Έχω πάει μόνο μια φορά για λίγες βδομάδες-πιθανόν η αδρή αντίθεση του φωτός με επηρεάζει.

Θ.Σ.: Ακριβώς.

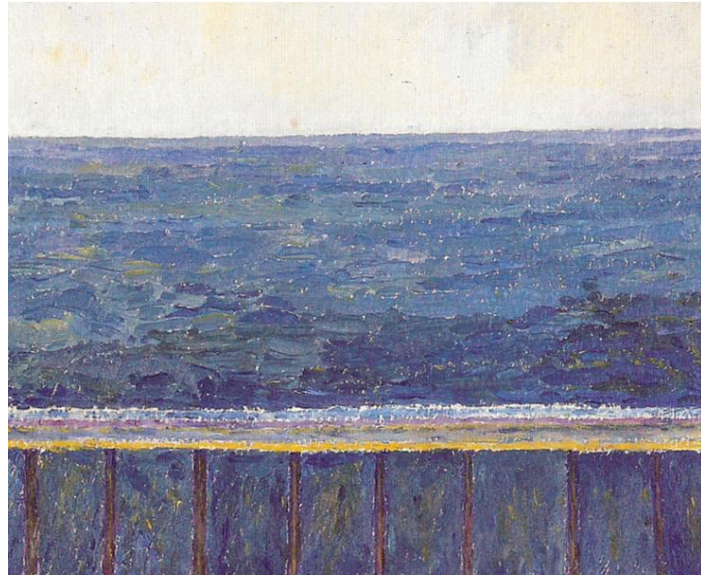
Ι.Σ.: Πράγματι ήταν κάτι που σε κατέκλυζε.

Θ.Σ.: *Να σκεφτείς πως ο Νίκος Κάλας, όταν γύρισε από ένα ταξίδι στην Ελλάδα, όπου είχε πάει ύστερα από πολλά χρόνια, μου είπε: «τώρα καταλαβαίνω τους πίνακές σου. Είναι ελληνικοί». Και αυτό δεν το είχε πει ποτέ πριν.*²⁶⁹

Ο Κάλας, με κάθε άλλο παρά εθνοκεντρική προσέγγιση, αναγνώρισε στο έργο του Στάμου το στοιχείο αυτής της μαλακής και ανοικτής ατμόσφαιρας που συναντάμε στο ελληνικό τοπίο. Η έννοια του ανοικτού εκφράστηκε από το επίμηκες σχήμα του τελάρου που επέτρεψε στον Στάμου να φτιάξει πίνακες-περιβάλλοντα. Το *Δρόμος προς την Σπάρτη* αλλά και το *Ήλιος στον Αμπελώνα* δημιουργούν μη περάτες επιφάνειες δεν είναι εσωστρεφή ζωγραφικά συστήματα όπως τα περισσότερα έργα αυτές της περιόδου αλλά εξωστρεφείς δυναμικές. Αν σε έργα όπως το *Δισκοπότηρο* το βλέμμα του περιεργάζεται και τέμνει το αντικείμενο στα *Δρόμος προς την Σπάρτη* και το *Ήλιος στον Αμπελώνα* αγναντεύει τον ορίζοντα. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι τα πρώτα φτιάχτηκαν χωρίς την παρατήρηση ενώ στα δεύτερα η παρατήρηση, ή έστω η ανάμνηση της παρατήρησης κυριαρχεί. Είναι χαρακτηριστικό ότι ενώ στην ζωγραφική τοπίου κυριαρχεί η οριζόντια, ο Στάμος σε αυτά τα έργα χρησιμοποιεί την κατακόρυφη, Γι' αυτόν η ανοιχτωσιά του τοπίου δεν είναι ο ορίζοντας αλλά ο δρόμος, γι' αυτό ίσως ονομάζει και το έργο του: «ο δρόμος». Από εκεί προκύπτει και το κατακόρυφο του σχήματος αφού έτσι αναδεικνύεται ο δρόμος ως μια κατακόρυφη κίνηση. Μια κίνηση προς το πέραν. Τα έργα αυτά με αυτό τον τρόπο μετασχηματίζονται σε χάρτες που δηλώνουν μια συγκεκριμένη διαδρομή, μια πορεία. Ταυτόχρονα στο *Δρόμο προς την Σπάρτη* οι δύο περιοχές, η μαύρη και η άσπρη σχηματίζουν δύο σύμβολα που οριοθετούνται αυστηρά, με την έννοια ότι δεν έχουν τον χαρακτήρα της παρατήρησης που έχει η απεικόνιση των αντικειμένων στα υπόλοιπα έργα του εκείνης της περιόδου. Ο Στάμος θα ξαναχρησιμοποιήσει και πάλι τέτοιες φόρμες σύμβολα, ή και γράμματα στην τελευταία του περίοδο μετά το 1970.

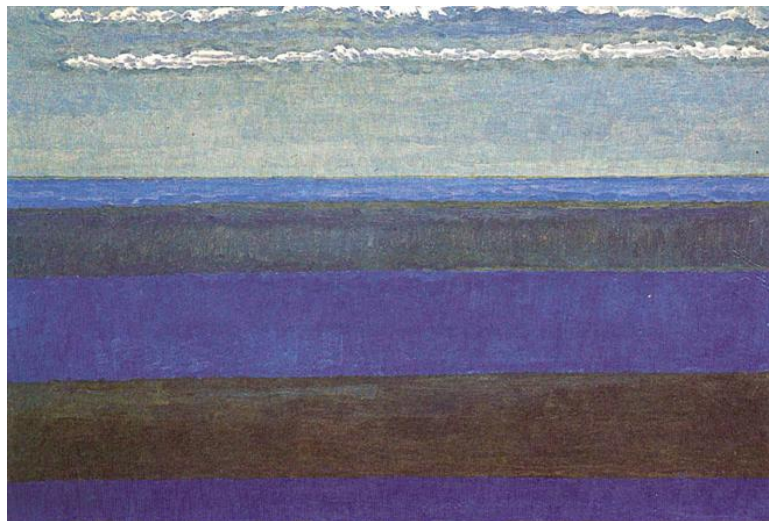
Είναι ενδιαφέρουσα σε αυτό το σημείο μια απρόσμενη θα έλεγε συνάντηση του έργου του Παπαλουκά εκείνης της περιόδου με το έργο του Στάμου. Στα έργα της περιόδου 1946 έως 1949 όπως τα *Θέα από τη Βεράντα* (1948, εικ.98) ή *Θάλασσα στην Πάρο* (1948, εικ.99) ο Παπαλουκάς έχει ανακαλύψει το πεδίο σχεδόν ταυτόχρονα με τους ομότεχνους του της Νέας Υόρκης.

²⁶⁹ Είναι χαρακτηριστικό ότι δεν αναφέρεται καθόλου στα κείμενά του για το ταξίδι στην Ελλάδα το 1949 για την παρουσία του εμφύλιου εκείνη την εποχή. Αναφέρεται στο φως, στο τοπίο, στη ζωγραφική αλλά το πολιτικοκοινωνικό καθεστώς είναι σαν να μην υπάρχει.



εικ. 98

Σπύρος Παπαλουκάς, *Θέα από τη Βεράντα*, λάδι σε χαρτόνι, 22x25 εκ., Συλλογή Θεοχαράκη, 1948.



εικ. 99

Σπύρος Παπαλουκάς, *Θάλασσα στην Πάρο*, λάδι σε χαρτόνι, 22x25 εκ., Συλλογή Θεοχαράκη, 1948.

Μέσα από την μελέτη του ελληνικού τοπίου κατορθώνει να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα που σε πολλά σημεία συναντά την αφαιρετική διάσταση των έργων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, εκτός από τη δυναμική της διάστασης. Αν και, σε αντίθεση με τον Στάμο, η κατεύθυνση των έργων είναι οριζόντια ο Παπαλουκάς αποτυπώνει με τον ίδιο τρόπο τόσο το ανοικτό του ελληνικού τοπίου όσο και το φώς έτσι όπως διαχέεται στη χρωματική ατμόσφαιρα μέσα από μια κλίμακα μπλε/γήινου κίτρινου. Επομένως η «ανακάλυψη» από τον Στάμο της ιδιαιτερότητας του ελληνικού φωτός γίνεται με ένα συγγενικό τρόπο με εκείνο του Παπαλουκά τόσο σε επίπεδο φόρμας όσο, και κυρίως, σε επίπεδο χρωματικής ατμόσφαιρας.



εικ.100

Φραντς Κλάιν, *Chief*, λάδι σε μουσαμά, 148,3x186,7 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1950.

Ένα από τα τελευταία έργα αυτής της περιόδου²⁷⁰ είναι το *Ραβδί του Ραβδοσκόπου* (1951, εικ. 17). Ας συγκρίνουμε αυτό το έργο με το *Chief* (1950, εικ. 100) του Κλάιν. Στο έργο του Κλάιν η σχέση φόντο φιγούρας έχει καταργηθεί: η χειρονομία είναι η σωματομετρική αποτύπωση και όχι μια περιγραφική πρόθεση, μέρος μιας διαδικασίας. Το φόντο δεν είναι ζωγραφικό φόντο είναι μια επιφάνεια προβολή, ένα πεδίο. Η διάσταση είναι μεγάλη ακριβώς διότι έχει μέτρο το ανθρώπινο σώμα και όχι και να υποκύψει σε ένα γιγαντισμό. Ταυτόχρονα το μέγεθος επιτρέπει στην μη-παραδοσιακή ανάγνωση του έργου. Το έργο του Κλάιν κινείται στα όρια του να θεωρηθεί ότι είναι μουτζούρα και ο Κλάιν δεν κάνει κάτι για να το αποτρέψει: η ύλη θα στάξει, είναι ατακτοποιήτη, οι ατέλειες στο ζωγραφικό φινίρισμα είναι η τελειότητα της εικαστικής ενέργειας. Το έργο του Κλάιν ενσωματώνει αυτό που υπήρξε η συμβολή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού: το εικαστικό παράγωγο είναι πρώτα από όλα αποκύημα της ενέργειας και όσο η παρουσία της ενέργειας υπάρχει τόσο το έργο δικαιώνει την παρουσία του. Αντίθετα στα έργα του Στάμου όπως το *Δισκοπότηρο του Φεγγαριού* (εικ. 92) η χειρονομία είναι η περιγραφή του αντικειμένου που προσδιορίζεται στον τίτλο: ένα Δισκοπότηρο. Οι χειρονομίες δεν απλώνονται στον χώρο ως χειρονομίες αλλά ως περιγραφές προθέσεων. Το φόντο διατηρεί τον παραδοσιακό συνοδευτικό και συμπληρωματικό του ρόλο. Ακόμα και ο τρόπος που η μαύρη χειρονομία αναπτύσσεται στο πάνω αριστερά μέρος του πίνακα είναι για να ωθήσει τη ροή της ανάγνωσης προς το εσωτερικό. Το ίδιο το χρώμα δεν

²⁷⁰ Το τελευταίο από εκείνα που απεικονίζονται στον κατάλογο της έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης.

είναι χρώμα ή είναι το χρώμα στο απόλυτό του: είναι μαύρο. Εκεί ο Κλάιν συναντά τον Αντόρνο:

*Το ιδανικό του μαύρου, είναι από την άποψη του περιεχομένου, ένα από τα βαθύτερα κίνητρα της αφαίρεσης.*²⁷¹

Η χρήση του υλικού έχει μια αιτία: την περιγραφή μιας ζωγραφικής ιδέας. Στον Κλάιν (αλλά και σε όλους του Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές) το σώμα, η χειρονομία, το μαύρο, το πεδίο ακόμη και αυτή η θυσία της παραδοσιακής πρόσληψης της ζωγραφικής κυριαρχούν. Η ενέργεια σχηματίζει το εικαστικό παράγωγο, η καθαυτό ενέργεια του ανθρώπινου σώματος.

Ο Στάμος σε αυτή την περίοδο διερευνά τον Μύθο, τον τρόπο που αρχέγονα αντικείμενα μπορούν να σχηματίσουν ζωγραφικές οντότητες. Τα έργα του δεν έχουν τις φιλόδοξες, ή και μεγαλόστομες πολλές φορές, προσεγγίσεις του Ρόθκο ή του Νιούμαν που αναζητούσα να αποτυπώσουν με τα έργα τους μερικές από τις πλέον οριακές στιγμές της μυθολογικής παράδοσης: την Ιφιγένεια, την Αντιγόνη, τον Τειρεσία ή και πέρα από την Μυθολογία τον Ευκλείδη. Ο Στάμος σκύβει πάνω στο αντικείμενο, το ψαχουλεύει σχεδόν με ανιμιστική διάθεση, πηγαίνει στο μέσα του, αναζητά τι συμβαίνει στις κοιλότητές του σχεδόν με μια ερωτική διάθεση. Αυτή του η πρόθεση είναι και η ετερότητά του: ποτέ δεν θα μπορέσει να κινηθεί πέρα από αυτή του την ανάγκη για το απτό, εκείνο που μπορεί κανείς να νοιώσει με τι αισθήσεις του. Η προσκόλλησή του, τουλάχιστον στην πρώτη του περίοδο, σε πιο συμβατικές για την εποχή του προσεγγίσεις οφείλεται ακριβώς στην εκφραστική του ανάγκη να δει, να κατανοήσει να αποτυπώσει. Ταυτόχρονα βρίσκεται σε διάλογο, πολλές φορές αμήχανο, με την φρενιτώδη εξέλιξη στην οποία είχαν θέσει την ζωγραφικής τους οι μεγαλύτεροι από αυτόν σε ηλικία καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ο διάλογος αυτός τον απομάκρυνε πολλές φορές από την αιχμή της πρωτοπορίας ποτέ όμως δεν τον απομάκρυνε από τον πυρήνα της εκφραστικής αναγκαιότητας.

Στη ενότητα αυτή διερευνήσαμε το πώς ο Στάμος ανέπτυξε τις ιδέες του σε σχέση με τον Μύθο και το Αρχέγονο έτσι όπως είχαν τεθεί στην δεκαετία του '40 από τους Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές. Στο επόμενο κεφάλαιο θα διερευνήσουμε το πώς ο Στάμος μετά το 1951 άρχισε να συνομιλεί με τον πυρήνα των ιδεών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού

²⁷¹ Αντόρνο, 77, 1970.

Στάμος/ από τη χειρονομία στο πεδίο (1951-1970)

Ο Στάμος εισέρχεται σε μια φάση της εργασίας του όπου ολοένα και περισσότερο φαίνεται σαν να αιωρείται ανάμεσα σε διαδικασίες της κυρίαρχης ζωγραφικής προσέγγισης της εποχής του και στοιχείων από την προσωπική του έρευνα. Τα έργα αυτής της περιόδου μπορεί να θεωρηθεί ότι χωρίζονται σε δύο επιμέρους περιόδους και ταυτόχρονα κατηγορίες: η πρώτη είναι από το 1951 έως το 1958 και η δεύτερη από το 1958 έως το 1970. Στην πρώτη εργάζεται με βάση το χειρονομιακό ίχνος ενώ στην δεύτερη το χειρονομιακό ίχνος μετασχηματίζεται σε επίπεδο. Είναι σαν να συγχωνεύονται οι χειρονομίες σε επίπεδα μέσα από ένα σταδιακό μετασχηματισμό που διήρκεσε από το 1951 ως το 1958.

Όταν αναφέρεται σε εκείνη την περίοδο ο Στάμος το 1968 σχολιάζει όταν ο Σάντλερ του λέει ότι εκείνη την περίοδο το έργο του γίνεται πιο αφηρημένο ή λιγότερο αυτοματικό:

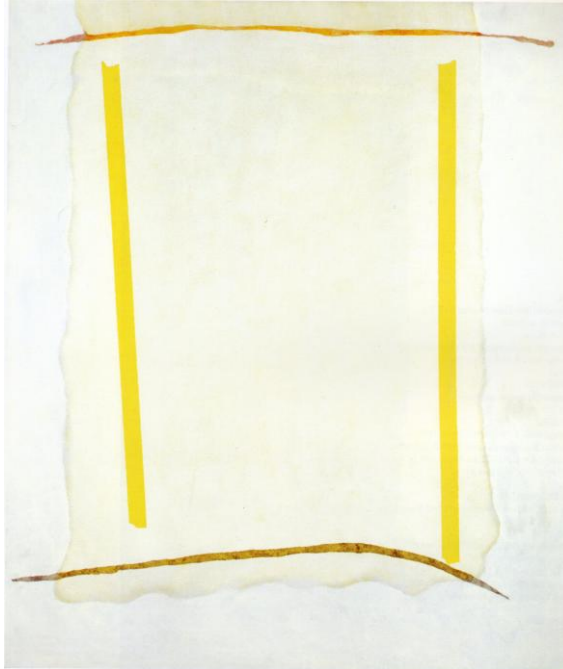
Γίνεται κάπως πιο φορμαλιστικό.²⁷²

Φαίνεται ότι ο Στάμος κατανοούσε τον κίνδυνο να φύγει από ένα προσωπικό δρόμο αναζήτησης και να εργαστεί τυποποιημένα με βάση τις τρέχουσες στην εποχή του αισθητικές. Αναζητούσε την ισορροπία ανάμεσα στην ατομική προσέγγιση και τις αισθητικές ατζέντες της εποχής.

Τίποτα δεν χαρακτηρίζει καλύτερα αυτή την πάλη από τον τρόπο που διερευνούσε τη σχέση του με το επίπεδο. Το επίπεδο στον Στάμο έτσι όπως σχηματίζεται στα έργα του 1958 και 1959 προκύπτει μέσα από χειρονομίες που η μία με την άλλη συγκεράζονται σε μεγαλύτερες ενότητες που οριοθετούνται άλλες φορές σε σχεδόν γεωμετρικά επίπεδα ενώ άλλες σε οριοθετημένες μάζες. Το σουπρεματιστικό επίπεδο είναι ένα αυστηρά οριοθετημένο πλακάτο επίπεδο που εναποτίθεται στην επιφάνεια ως προσθήκη. Το ίδιο ισχύει και για τις άλλες εκφράσεις του μοντερνισμού (κονστροκτουβισμός, ντε Στιλ, Μπαουχάους κα) όπου το επίπεδο είναι κυρίαρχο. Στον Στάμο όμως το επίπεδο δεν έχει προβληθεί στην επιφάνεια αλλά σχηματίζεται μέσα από το βάθος του μουσαμά. Ακόμα και όταν οριοθετείται με αυστηρό τρόπο σε ύστερα έργα του πάντοτε θα επιτρέπει να

²⁷² Καφέτση, 391, 1997.

φαίνονται οι ανάσες του βάρους.²⁷³ Είναι χαρακτηριστικό ότι τότε αρχίζει να χρησιμοποιεί την λέξη/όρο «πεδίο» στους τίτλους του καθώς και να αριθμεί τις σειρές του όπως τη σειρά *Πεδία* του 1954 ή τη σειρά *Ατέρμονο πεδίο –Λευκάδα* του 1976 (εικ. 101).



εικ.101

Θεόδωρος Στάμος, *Ατέρμονο πεδίο-σειρά Λευκάδα*, ακρυλικό σε καμβά, 152,3x127εκ., Cornell University, Ίθακα, 1976.



εικ.102

Θεόδωρος Στάμος, *Εις Μνήμην II*, 182x126 εκ., λάδι σε καμβά, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1955.

²⁷³ Όπως στο *Ατέρμονο πεδίο-σειρά Λευκάδα* (εικ. 93) όπου τα κατακόρυφα κίτρινα τετράπλευρα δεν είναι αποκομμένα από τη λευκή ατμόσφαιρα που κυριαρχεί στον πίνακα.

Με αυτό τον τρόπο ήθελε ίσως να οριοθετήσει την δικιά του τομή με την προηγούμενη φάση, και να εισάγει και αυτός στο έργο του την τρέχουσα ορολογία και προβληματική για την κυρίαρχη τότε έννοια του πεδίου. Ωστόσο μόνο στα έργα της τελευταίας του περιόδου (1970-1997) θα αποκτήσει η έννοια του πεδίου την σφραγίδα της δικιάς του προσωπικής ερμηνείας με την σειρά *Ατέρμονα Πεδία*.

Συγκρίνοντας τους πίνακες *Εις Μνήμην II* (1955), *Την Ημέρα που ο Φοίνικας αναγεννήθηκε* (1956) και το *Κωνσταντίνος II* (1958) παρατηρούμε ένα σταδιακό μετασχηματισμό της χειρονομίας σε επίπεδο. Στο *Εις Μνήμην II* (εικ. 102) η χειρονομία (συνήθως τονικά έντονη) κινείται στο χώρο διαγράφοντας την επιφάνεια. Εξακολουθεί να οριοθετεί την φιγούρα που είχαμε εξετάσει και στην προηγούμενη περίοδο, ωστόσο (και ειδικά σε αυτό το έργο) ο καλλιτέχνης έχει σίγουρα διεισδύσει μέσα στην φόρμα. Ίσως αυτό να είναι και ο λόγος που ο Στάμος εξακολουθεί να κινείται προς το κέντρο και ακροβατεί προς τα άκρα. Ακόμη και στο μνημειακό σε διαστάσεις (από τα μεγαλύτερα εκείνης της περιόδου) έργο *Το χιόνι ψηλά-Ηλιος χαμηλά II* (1957, εικ. 103) η σύνθεσή του εξακολουθεί να έχει ένα κέντρο και τα χειρονομιακά ίχνη δεν αυτονομούνται αλλά περιγράφουν.



εικ.103

Θεόδωρος Στάμος, *Το χιόνι ψηλά-Ηλιος χαμηλά II*, λάδι σε καμβά, 132,5x247,7 εκ., Whitney Museum of American Art, Νέα Υόρκη, 1957.



εικ.104

Θεόδωρος Στάμος, *Την Ημέρα που ο Φοίνικας αναγεννήθηκε*, 179x123,8εκ., λάδι σε καμβά, Συλλογή Ζαχαρία Πορταλάκη, Αθήνα, 1956.

Το *Την Ημέρα που ο Φοίνικας αναγεννήθηκε* (εικ. 104) είναι πολύ κοντά από συνθετική άποψη με το *Εις Μνήμην II* αλλά εδώ φαίνεται σαν ο Στάμος να εστιάζει περισσότερο προς το κέντρο. Το φόντο έχει σχεδόν απαλειφθεί η επιφάνεια σχηματίζει μια ενεργειακή έκρηξη η οποία εξακολουθεί να έχει μια δομή προς το εσωτερικό. Τα όρια συνοδεύουν την ενεργειακή κατάσταση και δεν απειλούνται από αυτήν ούτε αποτελούν μέρος μιας επεκτατικής διαδικασίας. Στο *Κωνσταντίνος II* (εικ. 105) η διαδικασία εστίασης έχει ολοκληρωθεί. Το βλέμμα του καλλιτέχνη αλλά και του θεατή έχει εισέλθει στο εσωτερικό της φιγούρας έτσι όπως την είχε προσδιορίσει στο *Εις Μνήμην II*. Εδώ η φιγούρα έχει σχεδόν ταυτιστεί με το φόντο, χάνεται σε αυτό. Η χειρονομία υπάρχει και είναι έντονη αλλά ενοποιείται μέσα σε μια σχεδόν μονοχρωματική επιφάνεια. Το ίδιο το τελάρο γίνεται επίπεδο.



εικ.105

Θεόδωρος Στάμος, *Κωνσταντίνος II*, 200,5x142,5 εκ., λάδι σε καμβά, Ιδιωτική Συλλογή, Ελβετία, 1958.

Οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού είχαν κινηθεί είτε σε μια διαδικασία όπου το χειρονομιακό στοιχείο κυριαρχούσε είτε σε μια κατεύθυνση όπου το επίπεδο ως πεδίο επιβάλλεται. Ο Κλάιν, ο ντε Κούνιγκ ή ο Πόλοκ ανέπτυσαν το έργο τους με χειρονομιακές διαδικασίες όπου το σώμα προβάλλει σωματομετρικά την ενέργειά του στην υπερμεγέθη επιφάνεια. Αντίθετα οι Ρόθκο, Στιλ, Νιούμαν αναπτύσσουν το επίπεδο, κάποτε κι αυτός ο ίδιος ο πίνακας γίνεται επίπεδο. Ο Στάμος διήνυσε και τις δύο προσεγγίσεις και μετέβη από το χειρονομιακό στο επίπεδο με ένα τρόπο μοναδικό, διότι κανένας άλλος δεν το έκανε από τους υπόλοιπους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Αντίστοιχο παράδειγμα από την νεώτερη γενιά των μινιμαλιστών υπήρξε ο Μάρντεν, όπως έχουμε ήδη αναφερθεί.²⁷⁴ Ωστόσο ο Μάρντεν δεν προχώρησε με μια μετάβαση αλλά πραγματοποίησε μια τομή και από τη ζωγραφική επιπέδου μετασχημάτισε τις επιφάνειές του σε επιφάνειες χειρονομιακής διαδικασίας.

Η πορεία αυτή του Στάμου πραγματοποιήθηκε διότι ποτέ ο Στάμος δεν υιοθέτησε την εμπιστοσύνη που έδειχναν οι υπόλοιποι καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού στο υλικό. Αν οι Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές κινήθηκαν την δεκαετία του '40 στο δίπολο Υλικό/Μύθος ο Στάμος δεν δείχνει να ενδιαφέρεται για

²⁷⁴ Βλέπε σελ. 177.

το υλικό με τον αρχετυπικό τρόπο που το αντιμετώπισαν οι μεγαλύτεροί του σε ηλικία καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, όπως έχουμε ήδη αναπτύξει. Ενδιαφέρεται όμως απόλυτα για τον Μύθο, το Αρχέγονο, ενδιαφέρεται να καταδυθεί στην ουσία των πραγμάτων, να μπει όπως έλεγε στον βράχο. Το υλικό για τον Στάμο δεν υπήρξε αυτοσκοπός, το χρώμα δεν ήταν μοχλός ούτε ένα τέλος από μόνο του αλλά το ενδιάμεσο για το σχηματισμό μιας εικόνας. Αυτό τον διαφοροποιεί απόλυτα από την προσέγγιση του Ρόζεμπεργκ που θεωρούσε ότι οι ζωγράφοι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού κάποια στιγμή (αρχές του '40) *αποφασίστηκε να ΖΩΓΡΑΦΙΣΟΥΝ*.²⁷⁵ Με το να ΖΩΓΡΑΦΙΣΟΥΝ ο Ρόζεμπεργκ εννοούσε μια διαδικασία που βασίζεται στην ύλη και την εμπιστοσύνη (ή και την απόλαυση) στο υλικό και δεν επιτρέπει σε εξωγενείς αφηγήσεις (πολιτικές, καλλιτεχνικές, ιστορικές) να παρεμβληθούν ανάμεσα στον καλλιτέχνη και την δημιουργική διαδικασία.

Ο Στάμος αντίθετα διατηρεί μια ετερότητα σε αυτό το σημείο. Διατηρεί την επαφή του με τον Μύθο και αν οι υπόλοιποι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού κινήθηκαν προς μια κατεύθυνση κυριαρχίας του υλικού, όχι ως απτής μάζας αλλά ως ιδέας ο Στάμος παρέμεινε πάντοτε στην ιδέα, ακόμη κι όταν στην περίοδο που εξετάζουμε φάνηκε να αμφιταλαντεύεται μεταξύ υλικού και ιδέας. Οι υπόλοιποι καλλιτέχνες είχαν ξανοιχτεί στην διερεύνηση των αχανών πεδίων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και μέχρι το 1955 είχαν εκπληρώσει όλα εκείνα που χαρακτηρίζουν αυτή την διαδικασία.

Σχετικά με το θέμα αυτό αναφέρει στην συνέντευξή του στον Σάντλερ:

Ι.Σ: Σε κάποιο σημείο στη ζωγραφική σου, καθώς και από το βιβλίο του, ο Σώγιερ σημειώνει πως αισθάνεται ότι υπάρχει μια φανερή μεταστροφή, παρόλο που το θέμα, το στοιχείο της φύσης δεν υπήρξε ποτέ φανερό. Συνεχίζει να πιστεύει πως σε κάποια φάση της ζωγραφικής σου απομακρύνεσαι ολωσδιόλου από κάθε, σχεδόν, αναφορά και χρησιμοποιεί δικά σου παραθέματα για να το υποστηρίξει. Δηλαδή ότι έκανες θέμα της ζωγραφικής σου την ίδια τη ζωγραφική. Και παραθέτει ένα απόσπασμα: Όλη η έγνοια μου-δικά σου λόγια- είναι το χρώμα, το χρώμα στον καμβά, να του δώσω τη δυνατότητα να ολοκληρώσει την αρμονική σχέση μεταξύ τους». Εσύ και το χρώμα δηλαδή. Το θεωρείς αυτό σαν μια αλλαγή στη στάση σου;

Θ.Σ: Ως ένα σημείο ναι. Μετά από αυτό ξαναγύρισα σε μια ιδέα που με έφερνε αντιμετώπιζε με το υλικό και πιο κοντά πάλι στην ιδέα της φύσης.

²⁷⁵ βλέπε σελ. 104.

Ι.Σ: Μετά από αυτή τη δήλωσή σου;

Θ.Σ: Ναι.

Η περίοδος που αναφέρεται στη συνέντευξη ήταν το 1953 όταν ο Στάμος έμελε να συνομιλήσει, έστω και αμήχανα με έννοιες όπως πεδίο, χειρονομία, διάσταση. Ο Στάμος βρέθηκε σε ένα δίλλημα; Να δεχθεί το αυτούσιο του υλικού ή να εξακολουθεί να επιμένει στην εικόνα; Για ένα διάστημα (1958-1960) ταλαντεύτηκε για την κατεύθυνση που έμελλε να ακολουθήσει και μετά το 1963 με τα *Κιβώτια του Ηλιου* η ιδέα κυριάρχησε και πάλι.

Είτε επειδή ήταν νεώτερος και επομένως δεν είχε βιώσει την δεκαετία του '30 που καθόρισε τους υπόλοιπους, είτε επειδή ήταν αυτοδίδακτος, είτε επειδή διατηρούσε μια ετερότητα λόγω της ελληνικής του καταγωγής, σε κάθε περίπτωση διατηρούσε στο έργο του μια στάση αποστασιοποίησης. Αποδεχόταν τα όποια επιτεύγματα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού αλλά επέλεγε από αυτά τα στοιχεία εκείνα που θα του επέτρεπαν να οικοδομήσει τις προσωπικές του εικόνες. Αυτές τις προσωπικές εικόνες σχημάτιζε ο Στάμος διατηρώντας πάντοτε μια απόσταση από τη ροή των εικαστικών κινημάτων της εποχής του.

Εκείνο το διάστημα τον προβλημάτιζε η σχέση του με την τέχνη της Κίνας και της Ιαπωνίας. Όπως αναφέρει:

Γενικά η τέχνη της Κίνας και της Ιαπωνίας είναι αφηρημένη, συμβολική και απρόσωπη. Σε αντίθεση με την ευρωπαϊκή που είναι αντικειμενική, παραστατική και κατά συνέπεια προσωπική. Η ανατολική σκέψη διδάσκει ότι τα πράγματα δημιουργούνται από το νου ότι ο νους συλλαμβάνει υπάρχοντα πράγματα- ο νους ερμηνεύει περισσότερο τις αξίες, δεν περιγράφει γεγονότα. Σε μια τέτοια διαδικασία η τέχνη γίνεται σαν μια εικόνα της μνήμης, βασισμένη σε περασμένη εμπειρία ή σε μια σειρά τέτοιων εμπειριών.

Για να επιτύχει αυτό το εσωτερικό όραμα ο ανατολίτης ζωγράφος προσπάθησε να γίνει αυτός ο ίδιος το αντικείμενο. Με άλλα λόγια, αν κάποιος ζωγράφος ασχολείται με το μπαμπού, και για δέκα χρόνια ζωγραφίζει μπαμπού, τελικά γίνεται ο ίδιος ένα μπαμπού και στη συνέχεια ξεχνά τα πάντα γύρω από το μπαμπού που ζωγραφίζει.

Αυτό που έχει σημασία είναι η συγκέντρωση της σκέψης και η γρήγορη και δυνατή χειρονομία, σύμφωνα με τη θέληση που την καθοδηγεί. Μια τέτοια απάντηση

μοιάζει σαν είδος αυτόματης γραφής, αλλά ο Ανατολίτης που κατέχει αυτή την αλάνθαστη τεχνική, θέτει τον εαυτό του στο έλεος της έμπνευσης.²⁷⁶

Έχει κανείς την αίσθηση ότι ο Στάμος αναφέρεται στον ίδιο του τον εαυτό παρά στον ανατολίτη καλλιτέχνη. Το απόσπασμα για το μπαμπού θυμίζει εκείνο με τον βράχο του Νιούμαν όταν ανέφερε ότι:

*Ως προς αυτό ο Στάμος είναι στο ίδιο θεμελιώδες επίπεδο με τον πρωτόγονο ζωγράφο που ποτέ δεν απεικόνισε το φαινόμενο σαν αντικείμενο ρομαντισμού και αισθήματος, αλλά πάντοτε σαν μια έκφραση του αυθεντικού νοούμενου μυστηρίου απέναντι στο οποίο ο βράχος και ο άνθρωπος είναι ίσοι.*²⁷⁷

Αυτό που συνδέει αυτά τα δύο αποσπάσματα είναι η έμφαση στη ζωογόνηση του αντικειμένου. Το αντικείμενο είναι για τον Στάμο ένα αντι-κείμενο. Ως τέτοιο ο καλλιτέχνης επιδιώκει να το κατανοήσει να μπει μέσα του να ταυτιστεί με αυτό. Αυτή η παραδοχή έχει ως συνακόλουθο την παραδοχή και αυτής της ίδιας της ζωγραφικής ως αντικειμένου. Και αυτό ακριβώς είναι το στοιχείο που διαφοροποιεί τον Στάμο από τους Ρόθκο ή τον Κλαίν ή και τον ίδιο τον Νιούμαν που τον υποστήριξε. Για τους υπόλοιπους καλλιτέχνες η ζωγραφική με την έννοια του αντικειμένου δεν υφίσταται. Η ζωγραφική γίνεται πεδίο, όχι για να δημιουργήσει ένα γιγαντωμένο επίπεδο αλλά για να κατορθώσει να μετασχηματιστεί σε μια σωματομετρική προβολή των ενεργειών του ανθρώπινου σώματος/καλλιτέχνη. Αυτή η έννοια του πεδίου όχι ως επιπέδου αλλά ως οθόνης προβολής δεν θα γίνει αποδεκτή από τον Στάμο παρά μόνο στην ύστερη φάση του έργου του. Μόνο τότε θα υπερβεί την ζωγραφική ως αντικείμενο και την εικόνα ως οριοθετημένη φιγούρα.

Στα έργα από το 1961 ως το 1963 ο Στάμος φαίνεται να υποχωρεί και να σχηματίζει μια διαδικασία όπου η χειρονομία και το επίπεδο αντιπαρατίθενται σχεδόν σε μια αντιστικτική διάταξη. Ίσως και ο τίτλος επιτείνει αυτή την ανάγνωση σε έργα όπως το *Αντικείμενο Συζήτησης* (1963, εικ. 106) όπου η αδρή παρουσία του λευκού πεδίου διακόπτεται τόσο από την κόκκινη λωρίδα στο πάνω μέρος του πίνακα όσο, και κυρίως, από τις τρεις χειρονομιακές περιοχές στην διαγώνιο της επιφάνειας. Με το έργο αυτό φαίνεται να επανέρχεται στην ατμόσφαιρα των έργων του 1957-58 όπως το *Μαύρη Άνοιξη* (1958, εικ. 107) που έχουν την ίδια ατμόσφαιρα. Λευκές

²⁷⁶ Καφέτση, 455, 1997.

²⁷⁷ βλέπε σημείωση 125.

περιοχές όπου χειρονομιακές μαύρες και κόκκινες εκρήξεις κυριαρχούν. Μια μαύρη ή άλλοτε κόκκινη λωρίδα διαχωρίζει τον λευκό χώρο από τα όρια του τελάρου.



εικ.106

Θεόδωρος Στάμος, *Αντικείμενο Συζήτησης*, λάδι σε καμβά, 133x144 εκ. , Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1963.



εικ.107

Θεόδωρος Στάμος, *Μαύρη Άνοιξη*, λάδι σε καμβά, 180,4x151,1 εκ., Χίρσορν, Ινστιτούτο Σμιθσόνιαν, Ουάσιγκτον, 1958.

Την περίοδο που μεσολαβεί (1958-1960) ο Στάμος αμφιταλαντεύεται: θα ακολουθήσει την προσέγγιση εκείνη όπου το υλικό θα κυριαρχήσει με ένα αυτόνομο τρόπο ή θα προχωρήσει και πάλι προς την ιδέα. Στα έργα αυτής της περιόδου πρώτη φορά στο έργο του Στάμου το υλικό είναι κυρίαρχο: η πινελιά είναι έντονη, η κίνηση στο χώρο δυναμική αλλά και λανθάνουσα, το επίπεδο κυρίαρχο. Σχηματίζει χρωματικές επιφάνειες που ο Ράιμαν (Robert Ryman) ή ο Μάρντεν θα σχηματίσουν αρκετά χρόνια μετά. Ένα από τα πρώτα έργα αυτής της περιόδου είναι το

Κωνσταντίνος ΙΙ. Η πλειοψηφία των έργων του είναι τετράγωνα ή σχεδόν τετράγωνα και έτσι αδρανοποιεί ακόμη περισσότερο την σημασία της αφήγησης, αν θεωρήσουμε ότι η αναλογία των διαστάσεων ενισχύει την αφήγηση. Το πιο χαρακτηριστικό έργο αυτής της περιόδου είναι εκείνα της σειράς *Λευκά Πεδία* όπως το *Λευκό Πεδίο#4* (1959, εικ. 108).



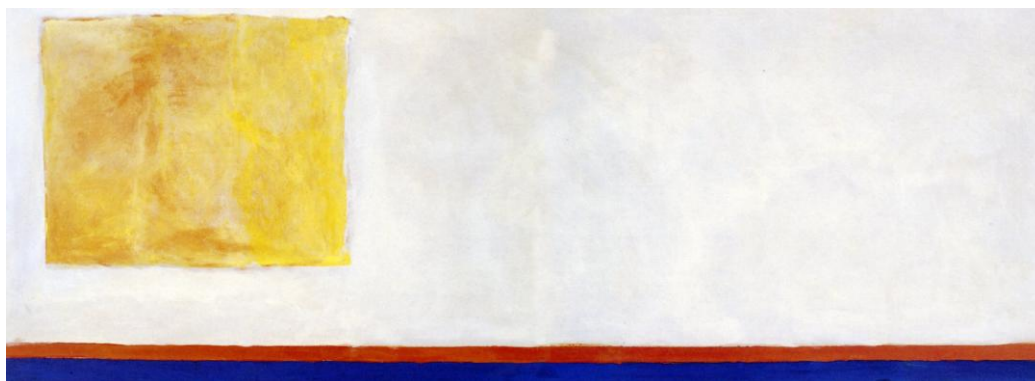
εικ.108

Θεόδωρος Στάμος, *Λευκό Πεδίο#4*, λάδι σε καμβά, 178x178 εκ., Συλλογή Μίνιγκερ, 1959.

Στο έργο αναπτύσσεται μια λευκή ατμόσφαιρα σε τετράγωνη επιφάνεια. Οι ελαφρά πιο τονικά ανεβασμένες γκριζες λωρίδες στα άκρα του πίνακα δεν αποτρέπουν την αίσθηση του λευκού. Το λευκό αυτό κτίζεται με απανωτές πινελιές θερμού και ψυχρού χρώματος που δομούν μια επαλληλία αδρών εντάσεων. Δεν υπάρχει ιεραρχία στο έργο, μια έντονη διαβάθμιση, μια χειρονομία που να κυριαρχεί. Είναι το έργο του Στάμου όπου φτάνει πιο κοντά παρά ποτέ στα πεδία έρευνας του Ράινχαρντ ή του Στιλ. Με μία διαφορά: το τετράγωνο σχήμα. Το τετράγωνο σχήμα τον μετατοπίζει σε ένα χώρο μη-αφήγησης. Το σχήμα κτίζει μια διαβάθμιση όπου η χειρονομία εγκλωβίζεται, δεν μπορεί να αναπτυχθεί γι' αυτό και ελαχιστοποιείται. Μετασχηματίζεται σε μια επαγωγική μονάδα εστίασης όπως αναφερθήκαμε στο *Κωνσταντίνος ΙΙ*. Συγκρίνοντας το *Κωνσταντίνος ΙΙ* με το *Λευκό*

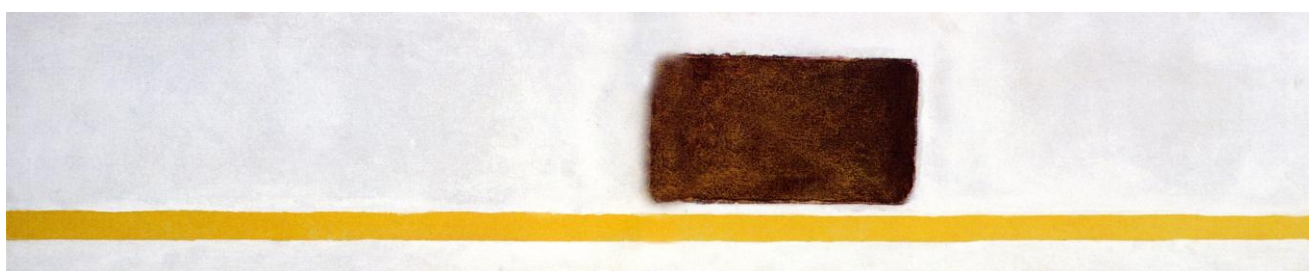
Πεδίο#4 παρατηρούμε ότι το *Λευκό Πεδίο#4* αναπτύσσεται μέσα από μια λιτότητα πρωτόγνωρη μέχρι τότε στο έργο του Στάμου: οι αφηγήσεις του υλικού κυριαρχούν επί των καθαυτών αφηγήσεων. Στο *Κωνσταντίνος II* αντίθετα, η ένταση του κόκκινου επιτρέπει ακόμη την παρουσία της αφήγησης για το Αρχέγονο και τον Μύθο.

Η θεματική που θα απασχολήσει το Στάμο από το 1963 ως το 1970 είναι τα *Κιβώτια του Ήλιου*. Το κεντρικό στοιχείο αυτών των έργων είναι ότι για πρώτη φορά στο έργο του Στάμου διαδραματίζει τόσο βασικό ρόλο η σχέση της εσωτερικής φόρμας με το τελάρο. Η επιλογή των αναλογιών επηρεάζεται από το σχήμα κυρίως όμως από την ενέργεια της εσωτερικής κίτρινης φόρμας, του «ήλιου». Κυριαρχούν το οριζόντιο σχήμα με μακρόστενα τελάρα. Ορισμένες φορές είναι ιδιαίτερα επιμήκη, αναφέρουμε ενδεικτικά το *Κιβώτιο του Ήλιου χαμηλά II* (1964-65, εικ. 109): 106x294,6 και το *Μαύρο Κιβώτιο του Ήλιου II* (1965, εικ. 110): 35x176 εκ.



εικ.109

Θεόδωρος Στάμος, *Κιβώτιο του Ήλιου χαμηλά II*, λάδι σε καμβά, 106x294,6 εκ., Συλλογή Γεωργιάνα Σάββας, Νέα Υόρκη, 1964.

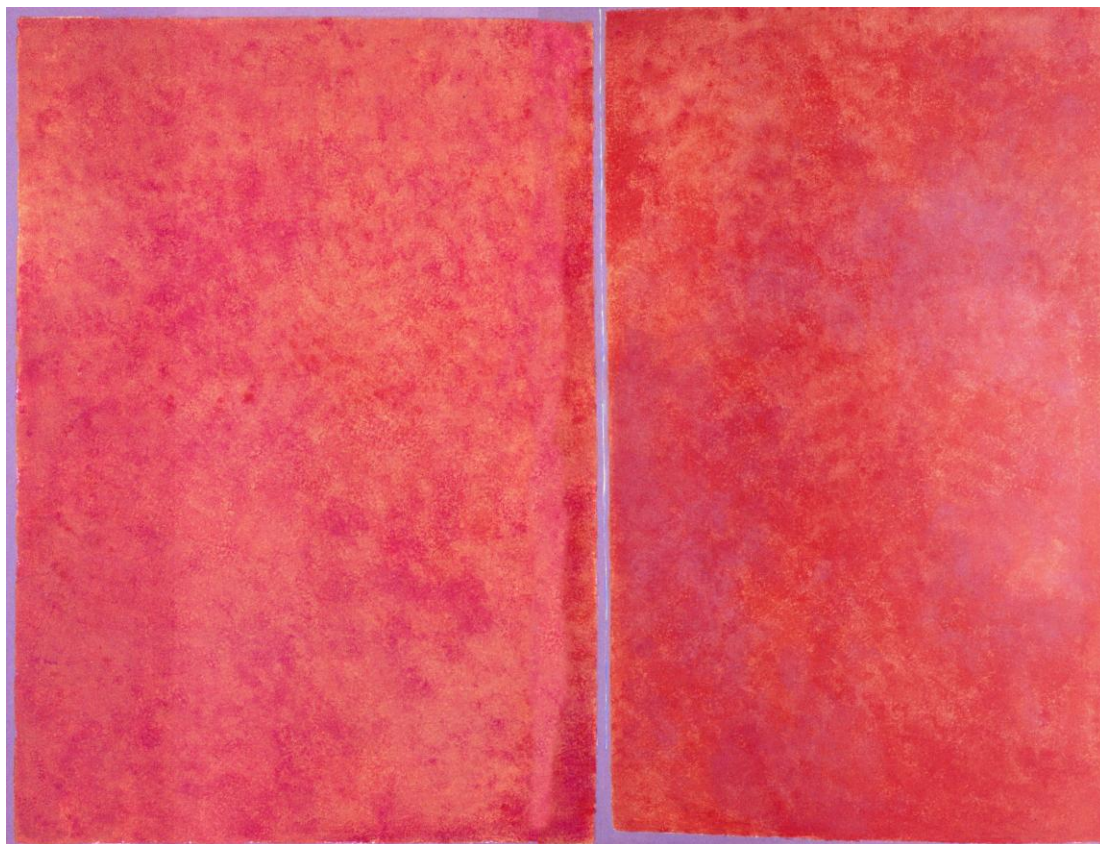


εικ.110

Θεόδωρος Στάμος, *Μαύρο Κιβώτιο του Ήλιου II*, ακρυλικό σε καμβά, 35x176 εκ., Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1965.

Τα κοινά στοιχεία των έργων είναι τα παρακάτω: η διάστασή τους, η φόρμα του τετράπλευρου με ένα μαλακό περίγραμμα, μια η δύο διαμήκεις (οριζόντιες ή κατακόρυφες) λωρίδες, και το πάντοτε λευκό (τουλάχιστον στα έργα του καταλόγου της Εθνικής Πινακοθήκης) πεδίο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η δράση. Η μόνη φορά που το πεδίο δεν είναι λευκό είναι στο οριακό, όπως θα εξηγήσουμε, *Κιβώτιο*

του *Ήλιου*, αφιερωμένο στον *Μαρκ Ρόθκο* (1970, εικ. 111). Το έργο αυτό ουσιαστικά ολοκληρώνει την περίοδο 1951-1970.



εικ.111

Θεόδωρος Στάμος, *Κιβώτιο του Ήλιου, αφιερωμένο στον Μαρκ Ρόθκο*, λάδι και ακρυλικό σε καμβά, 186x243,8 εκ., Μουσείο της Πολιτείας του Νιού Τζέρσεϋ, 1970.

Το σημείο αφετηρία αυτών των έργων είναι το τετράπλευρο που τοποθετείται σε κάποια θέση στο έργο και αυτή η τοποθέτηση ενεργοποιεί και το (τετράπλευρο) σχήμα του τελάρου. Ίσως το έργο (και αναφερόμενοι στον τίτλο) να είναι αυτός ακριβώς ο διάλογος των δύο τετραπλεύρων. Τι είναι το εσωτερικό ζωγραφισμένο τετράπλευρο: είναι ένα επιμέρους πεδίο μέσα στο μεγαλύτερο πεδίο όπου επιπλέει; Είναι ένα τετράπλευρο/τομή στο χώρο με τον τρόπο που ο Μάλεβιτς για παράδειγμα αφήνει τα σχήματα να αιωρούνται; Ή μήπως είναι ένα πλέγμα αδρών αλλά οριοθετημένων ενεργειών που εγκλωβίζονται σε ένα σχετικά οριοθετημένο σχήμα;

Ο Στάμος χρησιμοποιεί την φόρμα αυτή και στις τρεις εκδοχές που αναφέραμε. Τα περισσότερα από τα τετράπλευρα είναι πεδία μέσα στο αχανές πεδίο που τους περιβάλλει. Στα *Κιβώτιο του Ήλιου χαμηλά I* (1964-95) και *Κιβώτιο του Ήλιου χαμηλά II* (1964) η φόρμα έχει ένα χαλαρό πλαίσιο και έχει στο εσωτερικό της διαφάνειες που την διαφοροποιούν από τον περιβάλλοντα χώρο δίχως να την αποκόπτουν. Στο *Μαύρο Κιβώτιο του Ήλιου II* (1965) και στο *Κιβώτιο Ήλιου της*

Πανδώρας (1967) το τετράπλευρο σχηματίζει ένα πολύ πιο οριοθετημένο πλαίσιο και εμπεριέχει λιγότερες διαφάνειες. Έχει εγκλωβιστεί το εσωτερικό σχήμα σε μια αυτάρκεια αντίστοιχη με εκείνη των κονστροκτουβιστών και σουπρεματιστών. Η ενέργεια έχει οριοθετηθεί από το τετράπλευρο. Την τρίτη περίπτωση αποτελούν τετράπλευρα υπό διαμόρφωση, εκεί όπου η ενέργεια της πινελιάς δεν έχει οριστικοποιηθεί προς μια διαδικασία σχηματοποίησης ή προς μια διαδικασία ενεργειακής έκρηξης. Σαν τέτοια παραδείγματα μπορούν να αναφερθούν τα: *Ο Φοίνικας είναι ένα Κιβώτιο του Ήλιου* (1964, εικ. 112), και το *Κιβώτιο του Ήλιου κατά το Σχηματισμό του* (1963-64, εικ. 113). Στο *Κιβώτιο του Ήλιου κατά το Σχηματισμό του* οι κίτρινες πινελιές μόλις έχουν αρχίσει να σχηματοποιούνται. Οι ενέργειες που καθορίζουν οι πινελιές έχουν δημιουργήσει μια περιοχή ακόμη αδιαμόρφωτη.



εικ.112

Θεόδωρος Στάμος, *Ο Φοίνικας είναι ένα Κιβώτιο του Ήλιου*, ακρυλικό και λάδι σε καμβά, 174x102 εκ., Συλλογή Μίνιγκερ, 1963.

Η διαδικασία των *Κιβωτίων του Ήλιου* αναπτύσσεται μέσα από μια αμφίδρομη κίνηση όπου το εσωτερικό τετράπλευρο μεταλλάσσεται άλλοτε σε

επιμέρους πεδίο, άλλοτε σε οριοθετημένο παραλληλόγραμμο, άλλοτε σε ενεργειακή έκρηξη. Τόσο αυτή του η ειδοποιός ποιότητα όσο και η κατεύθυνσή του (αν είναι δηλαδή κατακόρυφο ή τετράγωνο) δημιουργούν ένα διάλογο με το πλαίσιο του τελάρου και αυτός ο διάλογος δημιουργεί το αποτέλεσμα. Τελικά στα έργα αυτά το εσωτερικό επίπεδο, σχήμα ή ενέργεια μετασχηματίζονται σε φιγούρα και τα έργα αυτά εμπεριέχουν ακόμη την σχέση φιγούρας-φόνου που δεν εγκατέλειψε ποτέ τον Στάμο σε όλες τις περιόδους της εργασίας του.



εικ.113

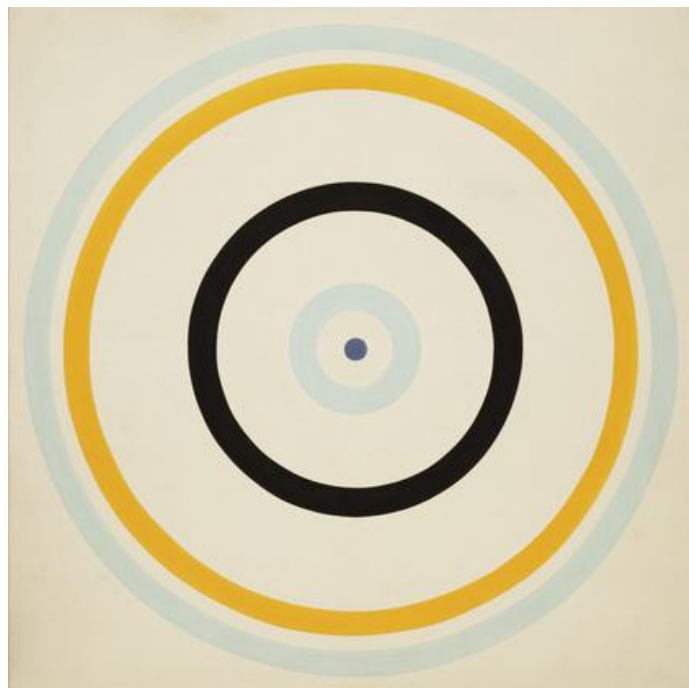
Θεόδωρος Στάμος, *Κιβώτιο του Ήλιου κατά το Σχηματισμό του*, λάδι σε καμβά, 35,5x177,8 εκ., Συλλογή του Μουσείου της Πολιτείας του Νιού Τζέρσεϋ, 1963-64.

Ειδικά εκείνη την περίοδο αυτή η σχέση είχε τεθεί σε πλήρη αμφισβήτηση και είχε χαρακτηριστεί ακόμη και παραδοσιακή. Καλλιτέχνες όπως οι Ρόθκο, Νιούμαν αλλά και οι color field ζωγράφοι Λιούις (εικ. 114) και Νόλαντ (εικ. 115), η Άγκνες Μάρτιν (Agnes Martin, εικ. 116) που κινείται στον μινιμαλισμό αλλά και οι νεώτεροι όπως οι Ράιμαν (εικ. 117) και Μάρντεν (εικ. 65, το *Grove Group V*) είχαν κινηθεί με διαφορετικά κίνητρα πέρα από την αντιπαράθεση φιγούρας φόρμας και είχαν δημιουργήσει ένα χώρο έρευνας όπου η ενεργειακή παρουσία του πεδίου αναιρούσε την ύπαρξη παλαιότερων προσλήψεων της ζωγραφικότητας.



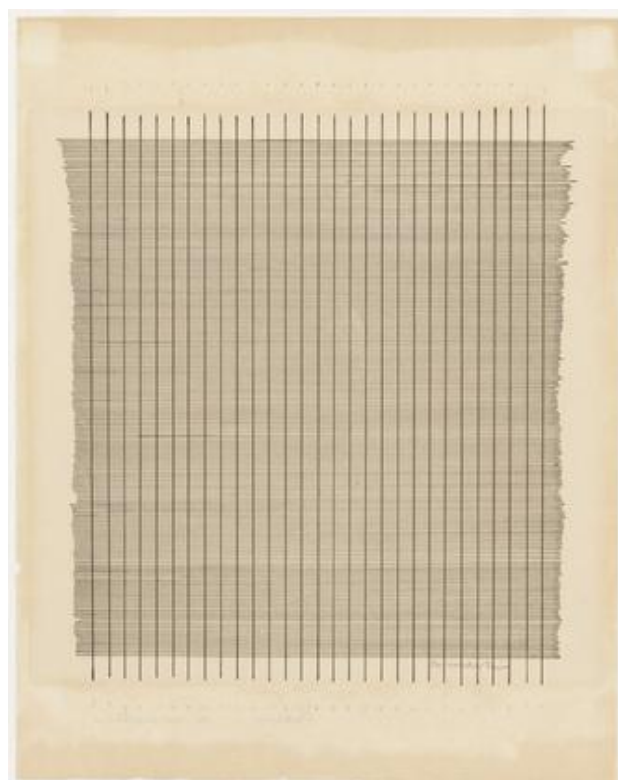
εικ.114

Μόρις Λιούις, *Russet*, συνθετικό πολυμερικό χρώμα σε μουσαμά, 235.6x441.1 εκ, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1958.



εικ.115

Κήνεθ Νόλαντ, *Turnsole*, συνθετικό πολυμερικό χρώμα σε μουσαμά, 239x239 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1961.



εικ.116

Άγκνες Μάρτιν, *Tremolo*, μελάνι σε χαρτί, 25,5x28,8 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1961.



εικ.117

Ρόμπερτ Ράιμαν, *Surface Veil*, λάδι σε fiberglass και κάδρο με κερωμένο χαρτί και ταινία, 55,8x73,6 εκ., SFMOMA, 1970-71.

Ο Στάμος όμως διατήρησε αυτή την διαπάλη με μόνη ίσως εξαίρεση το *Κιβώτιο του Ήλιου αφιερωμένο στον Μαρκ Ρόθκο* (1970). Αυτό το έργο που είναι αφιερωμένο στον Ρόθκο που είχε φύγει από τη ζωή εκείνη τη χρονιά διαφοροποιείται ριζικά από τα άλλα έργα εκείνης της περιόδου: δεν κυριαρχεί το λευκό, τα επίπεδα/πεδία διαχέονται σε ολόκληρο το χώρο, ουσιαστικά δεν υπάρχει φόντο. Είναι ένα έργο μνήμης σε μια φίλια για την οποία ο Στάμος επρόκειτο να οδηγηθεί σε ουσιαστική εξορία. Ταυτόχρονα αποτελεί και ένα φόρο τιμής σε όλα εκείνα που έμελε να ξεπεράσει μετά από αυτή τη χρονολογία, το 1970: τις επιρροές των Ρόθκο, Νιούμαν (ο οποίος επίσης απέθανε εκείνη τη χρονιά) αλλά και του εν γένει κλίματος του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Αυτό το έργο είναι μια τελεία (ένα τέλος) σε όλα εκείνα που διερευνούσε ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός. Είναι ένα *homage* σε ένα μεγάλο φίλο ταυτόχρονα όμως και ένα *homage* σε μια περίοδο όπου ο καλλιτέχνης συνδιαλέγεται με τις σύγχρονές του διαδικασίες ακολουθώντας τους πιο μεγάλους σε ηλικία συνοδοιπόρους του. Σε κάθε περίπτωση εκείνη η χρονιά όπως αναφέραμε είναι και η ολοκλήρωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό με το ότι συμπίπτει με την αφετηρία της πιο ιδιοσυγκρασιακής περιόδου του Στάμου.

Αν η σχέση του εσωτερικού τετράπλευρου με το περιβάλλον τελάρο αποτελούν την αφετηρία αυτών των έργων τότε το λευκό αποτελεί το κυρίαρχο, τελικό χαρακτηριστικό. Είναι η πρώτη φορά, και η μοναδική περίοδος, που σε αυτά τα έργα ο Στάμος χρησιμοποιεί το λευκό για τόσο μεγάλη χρονική διάρκεια και σε τέτοια έκταση στις επιφάνειές του. Το λευκό υπήρχε ήδη στη σειρά *Λευκά Πεδία* του

1959 αλλά στα *Κιβώτια του Ηλιου* αποτελεί ένα από τους βασικούς άξονες ανάπτυξης της δουλειάς του Στάμου επί οκτώ σχεδόν χρόνια.

Στην συνέντευξή του στον Σάντλερ γίνεται εκτενής αναφορά στο λευκό και στον τρόπο που σχετίζεται με την έννοια του πεδίου.

Ι.Σ: Να μου πεις περισσότερα για την έννοια του Πεδίου και τι σήμαινε για σένα.

Θ.Σ: Λοιπόν, το Πεδίο –στο κάτω-κάτω και ο λευκός καμβάς, όταν ξεκινάς, είναι πεδίο και αφού ως κενή λευκή φόρμα έχει μια απεραντοσύνη, σκέφτηκα με το χρώμα να δημιουργήσω ακόμη μεγαλύτερη απεραντοσύνη από όση δίνει το λευκό. Το λευκό όμως είχε κάτι το ατμοσφαιρικό που του προσέδιδε ακόμη περισσότερη απεραντοσύνη. Απλά έψαχνα για κάποιο χώρο, ένα βάθος δοσμένο με πραγματικά επίπεδο τρόπο.

Ι.Σ: και επίσης ένα χώρο που να επεκτείνεται.

Θ.Σ: Ναι. Και τα ζωγραφικά πεδία εκτείνονταν από το ένα μέρος στο άλλο χωρίς να τα περιορίζει κάποια κορνίζα, σαν ζωγραφισμένη κορνίζα.

[...]

Ι.Σ: Και επίσης παρόλο που το χρώμα σου δεν είναι ομοιογενές, παλιότερα οι πίνακές σου ήταν πιο εμφανείς. Αυτό τώρα το έχεις περιορίσει. Με άλλα λόγια, περιόρισες το στοιχείο της υφής αλλά επίσης και τη χειρονομία.

Θ.Σ: Περίορισα το στοιχείο της υφής μετά την πρώτη έκθεση των συγκεκριμένων αυτών έργων. Αυτό συνέβη πριν από δύο χρόνια. Κάνοντας αυτό άρχισα να σταθεροποιώ περισσότερο την εικόνα για να την εμποδίσω να επιπλέει δημιουργώντας αυτό που είπες προηγουμένως, κάτι παραπάνω από πεδία.

[...]

Ι.Σ: Στόχευε λοιπόν ο περιορισμός και των δύο, και της χειρονομίας αλλά και της υφής στο να εστιάζεται η προσοχή στο χρώμα ώστε να προκαλεί όπως θες;

Θ.Σ: Ναι, να σε προκαλεί και να σου φωνάζει. Ελπίζω ότι το καταφέρνει²⁷⁸

Είναι μια συνομιλία που αναπτύσσεται γύρω από την το πεδίο, το λευκό, το χρώμα και τη χειρονομία. Ως πεδίο ορίζεται η καθαυτό επιφάνεια του ζωγραφικού έργου, μια ακόμη ένδειξη ότι ο Στάμος δεν αντιμετώπισε το πεδίο νοητά αλλά πολύ συγκεκριμένα, απτά, ως ζωγραφικό τελάρο. Αυτό τον διαφοροποιεί από τις

²⁷⁸ Καφέτση, 397, 1997.

τρέχουσες προσεγγίσεις εκείνης της περιόδου όπου ο ορισμός του πεδίου είχε υπερβεί το ίδιο το τελάρο και όριζε την οθόνη εκείνη, την πλατφόρμα αν προτιμά κανείς όπου εκτυλίσσονται οι ενέργειες. Το λευκό σύμφωνα με τον Στάμο έρχεται πάνω σε αυτή την ζωγραφική επιφάνεια για να αναπαράξει την απεραντοσύνη του μη ζωγραφισμένου πεδίου. Η αδρανοποίηση της χειρονομίας επιτρέπει στην ακόμη μεγαλύτερη αίσθηση απεραντοσύνης αφού εξουδετερώνονται οι αιτίες έντασης.

Το λευκό του επιτρέπει να αναπτύξει ένα χώρο που έχει μια διαφορούμενη έννοια παρουσίας και απουσίας. Δεν είναι πλακάτο πάλλεται από την έστω και αδρή ύπαρξη της πινελιάς, ενώ κυριαρχεί στο χώρο. Αν η διαδικασία από το 1951 έως το 1970 είναι μια διαδικασία που κινείται από την χειρονομία στο λευκό τότε στα *Κιβώτια* η χειρονομία μετασχηματίζεται στο απόλυτο λευκό με το να καθίσταται τονικά και χρωματικά ουδέτερη, δηλαδή λευκή. Το λευκό επιτρέπει στο Στάμο να δημιουργήσει την αδρή εκείνη ατμόσφαιρα όπου τα στοιχεία της ζωγραφικής επιφάνειας δεν συναντώνται συγκρουσιακά όπως συνέβαινε στα έργα του της δεκαετίας του '40 και '50 αλλά αλληλοσυμπληρώνονται μεταξύ τους.

Σε κάθε περίπτωση η μακρά αυτή σχεδόν εικοσαετής περίοδος ασχολείται κυρίως με δομικά προβλήματα της φορμαλιστικής γλώσσας παρά με εννοιολογικά ή εκφραστικά αιτούμενα. Τα έργα είναι έργα που φαίνεται να αναφέρονται περισσότερο σε φορμαλιστικά δοκίμια και σε μια συνομιλία του Στάμου με την τρέχουσα καλλιτεχνική πραγματικότητα της εποχής του παρά σε μια στοχαστική διαδικασία.

Στις δύο πρώτες περιόδους της δημιουργικής του διαδικασίας ο Στάμος σχημάτισε έργα στα οποία η σημασία της εικόνας αναπτύσσονταν είτε ως διερεύνηση του αρχέγονου είτε ως μελέτη των δυνατοτήτων της φόρμας. Το σώμα ως φορέας εμπειριών, και ο πίνακας ως αποτύπωση αυτών των εμπειριών, ένα δομικό χαρακτηριστικό των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, δεν αποτέλεσε μέρος της καλλιτεχνικής διαδικασίας παρά μόνο στην τελευταία του περίοδο 1970-1997.

Η κρίσιμη χρονιά για τον Στάμο είναι το 1970, οπότε τότε εισήλθε σε ένα, από πολλές απόψεις εφιαλτικό, κύκλο της ζωής του που ωστόσο ενεργοποίησε μια νέα μακρά δημιουργική περίοδο όπου οι εμπειρίες και οι κατακτήσεις των προηγούμενων χρόνων σχημάτισαν την πιο ουσιαστική συμβολή του Στάμου.

Στάμος/Φως: από το πεδίο στο φως (1970-1997)

Το 1970 υπήρξε μια οριακή χρονιά για τον Στάμο και την χαρακτηρίζουν τρία γεγονότα: η αυτοκτονία του Ρόθκο (15 Φεβρουαρίου), ο θάνατος του Νιούμαν από ανακοπή (7 Ιουλίου) και η επιστροφή του και εγκατάσταση στη Λευκάδα το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς.²⁷⁹ Ο θάνατος του Ρόθκο με τον οποίο διατηρούσε στενή φιλική και στοχαστική και του Νιούμαν ο οποίος τον είχε υποστηρίξει (κοινωνικά και καλλιτεχνικά) στα πρώτα του βήματα απετέλεσαν για τον Στάμο το τέλος μιας περιόδου.

Το δεύτερο γεγονός υπήρξε το ότι ο θάνατος του Ρόθκο επρόκειτο τα επόμενα χρόνια να τον εξοντώσει οικονομικά και κοινωνικά και να τον εξοβελίσει από τον κόσμο της τέχνης της Νέας Υόρκης. Η πολύκροτη και πολύχρονη νομική διαδικασία στην οποία ο Στάμος ενεπλάκη ως ένας εκ των διαχειριστών του Κληροδοτήματος Ρόθκο κατέληξε στην καταδίκη του από την Δικαιοσύνη με εξοντωτικούς οικονομικούς όρους για τον ίδιο και με την σχεδόν απόλυτη κοινωνική και καλλιτεχνική απαξίωση από τον art world της Νέας Υόρκης.²⁸⁰

Το τρίτο σημαντικό γεγονός υπήρξε το δεύτερο ταξίδι και η εγκατάστασή του στην Λευκάδα, την πατρίδα των γονιών του. Για την ακρίβεια επρόκειτο για μερική εγκατάστασή του αφού ζούσε και στην Νέα Υόρκη ένα μέρος του χρόνου. Ο Στάμος δεν είχε ταξιδέψει μέχρι τα σαρανταοκτώ του χρόνια (1970) παρά μόνο μία φορά στην Ελλάδα το 1948-49 για ένα μικρό διάστημα. Η προσλαμβάνουσες που είχε για την Ελλάδα ήταν η ιδεατή ανάμνηση του τόπου του ενός μετανάστη δεύτερης γενιάς. Αυτή η ιδεατή ανάμνηση αποτυπώθηκε στο έργο του *Δρόμος προς την Σπάρτη* (εικ. 86, 1949)²⁸¹ όπως έχουμε ήδη αναπτύξει. Μετά το 1970 όμως ο Στάμος επιστρέφει και ταυτόχρονα καταφεύγει στη Λευκάδα.

Το ταξίδι του 1970 συνέπεσε με τα δύο προηγούμενα γεγονότα (τις δύο απώλειες) και αποτελεί ορόσημο στη ζωή, και κυρίως στο έργο του Στάμου. Απετέλεσε νόστο και διαφυγή. Η Λευκάδα ήταν για τον Στάμο ο τόπος όπου μπόρεσε να ανασυγκροτήσει το έργο του μέσα από μια μακρά περίοδο εργασίας σχεδόν τριάντα χρόνων. Από το 1970 έως το 1997 δημιούργησε μια διαδικασία συγκερασμό

²⁷⁹ Ο Στάμος είχε μέχρι τότε επισκεφθεί την Ελλάδα μόνο μία φορά το 1948-49. Το 1970 την επισκέπτεται για δεύτερη φορά με βασικό προορισμό την Λευκάδα όπου και εγκαθίσταται (Καφέτση, 467, 470, 1997).

²⁸⁰ Dobrzynski, 1998.

²⁸¹ Η ιδεατή αποτύπωση του τοπίου εκείνης της περιόδου έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την τότε πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα.

των προσεγγίσεων του των προηγούμενων χρόνων. Όλα πλέον του είναι χρήσιμα: ο μύθος, το αρχέγονο, το πεδίο, το χρώμα, η χειρονομία. Δεν υπάρχουν ιεραρχικές ιδεολογικές ή αισθητικές ταξινομήσεις.

Ο Στάμος όταν γύρισε στη Λευκάδα το 1970 εγκαταστάθηκε σε ένα σπίτι που περιγράφεται χαρακτηριστικά από τον Πιομπίνο:

Ο Στάμος έζησε σε ένα δίπατο σπίτι της Πλατείας Ηρώων 6, στην παραλία της πόλης της Λευκάδας, κολλητά στο Λιμεναρχείο, σ' ένα από τα τυπικά εκείνα λευκαδίτικα σπίτια, τα περιβεβλημένα εξωτερικά με αυλακωτή λαμαρίνα, που την είχε βάψει με κάθετες μαύρες και γκριζες ρίγες. Ήδη αυτός ο αταίριαστος για κατοικία χρωματισμό, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι τα παραθυρόφυλλά της παρέμεναν πάντοτε ερμητικά κλεισμένα αρκούσε από μόνος του για να δημιουργήσει συζητήσεις και σχόλια στη μικρή νησιώτικη κοινωνία. [...] Ο ίδιος έμενε στον επάνω όροφο, όπου ανέβαινες από μια ολόισια, κάπως απότομη, ξύλινη σκάλα, βαμμένη κίτρινη, με πράσινα τα κούτελα των σκαλοπατιών. Οι χώροι πάνω έπλεαν στο ημίφως. Τα παράθυρα καλύπτονταν εσωτερικά από άσπρες οθόνες από караβόπανο, που μόλις μετά βίας άφηναν το έξω εκτυφλωτικό φως να διαχέεται φιλτραρισμένο στο εσωτερικό του σπιτιού. [...] οι τοίχοι [της τραπεζαρίας] ήταν καλυμμένοι, από κάτω ίσαμε πάνω, με εκατοντάδες χρυσόχαρτα από πακέτα τσιγάρων, και το ταβάνι με ίδιας προέλευσης ασημόχαρτα, που ο ίδιος ο Στάμος είχε περάσει ώρες ολόκληρες να τα κολλήσει ο ίδιος, με απέραντη υπομονή, το ένα πλάι στο άλλο, έτσι που να δίνουν την αίσθηση ομοιογενώς χρωματισμένων επιφανειών.²⁸²

Ο Στάμος φαίνεται σαν να δημιούργησε στην Λευκάδα ένα κέλυφος αυτογνωσίας και αυτοσυγκέντρωσης, ένα χώρο όπου ακόμη και αυτή η εμπειρία του φωτός αλλά και αυτής της ίδιας του της ζωής πρέπει να διωλίζεται.

Πόσο σημαντικό υπήρξε άραγε το φως για τον Στάμο; Αναφέρει:

Τα έργα μου κρατάνε κάτι από το ελληνικό φως, αλλά πιο πολύ κρατάνε κάτι το μυστηριώδες, έχουν κάτι το μεταφυσικό που είναι πολύ ελληνικό, κάτι από την ελληνική μεταφυσική.²⁸³

²⁸² Πιομπίνος, 34, 2003.

²⁸³ Πιομπίνος, 60, 2003.

Είναι σημαντικό ότι αυτό που ο Στάμος αναφέρει ως ελληνικό φως ουσιαστικά το είχε βιώσει μέχρι το 1970 μόνο για μια μικρή περίοδο κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του. Το ελληνικό φως ήταν για τον Στάμο κυρίως μια ιδεατή προβολή, μια ανάμνηση των αφηγήσεων των γονιών του, τα διαβάσματα για την Ελλάδα και την φιλοσοφία, οι αφηγήσεις όσων είχαν ταξιδέψει εκεί. Ρωτά κάποια στιγμή τον Σάντλερ:

Θ.Σ.: *Πηγες στο Μυστρά;*

Ι.Σ.: *Α, βέβαια. Είχα ένα ντεσεβώ και γύρισα παντού. Με δεκαπέντε χιλιόμετρα την ώρα. Τόσο μπορούσες να τρέξεις σε εκείνους τους δρόμους. Ναι, πήγα παντού.*

Θ.Σ.: *Δεν ήταν υπέροχα;*

Είτε το ονομάσει κανείς ελληνικό φως είτε μεταφυσική φαίνεται τόσο με όσα κατά καιρούς έχει αναφέρει στις συνεντεύξεις του όσο, και κυρίως μέσα από το έργο του, ότι ο Στάμος ουσιαστικά ποτέ δεν μπόρεσε να κάνει «καθαρή» αφηρημένη ζωγραφική. Χρειαζόταν πάντοτε την υποστήριξη ενός «μύθου». Αν στην πρώτη του περίοδο μύθος ήταν η αρχέγονη αναφορά, στην τελευταία περίοδο μύθος ήταν το φως. Η διαδικασία για να το σχηματίσει αυτό ήταν ο μετασχηματισμός του μύθου σε πεδίο στην δεύτερή του περίοδο (1951-1970) και από εκεί του πεδίου σε φως. Για να γίνει αυτό για πρώτη φορά ο Στάμος επέτρεψε στο βίωμα να καθορίσει την εικόνα.

Το φως απασχόλησε τον Στάμο αρκετές φορές και αναφέρεται σε αυτό σε διαφορετικές περιόδους της πορείας του.

Μέσα από την εμπειρία μου έμαθα ότι είναι δυνατόν το χρώμα να ενεργοποιήσει το φως. Επομένως και το αντίστροφο είναι αληθές: ότι τα χρώματα απορροφούν το φως. Τα Ατέρμονα Πεδία, που έχουν δομηθεί ως κατασκευές, προσπαθούν και για τις δύο κατευθύνσεις.²⁸⁴

Το χρώμα στον Στάμο δεν αφορά μια εσωτερική διαδικασία που σχετίζεται με την διαδραστική σχέση όπου το φως ενεργοποιεί το χρώμα. Δεν αφορά την απεικόνιση του φωτός ως ενός εξωτερικού ερεθίσματος. Ο Στάμος δεν αναζητά στο φυσικό τοπίο τον τρόπο που το φως διαμορφώνει τις χρωματικές σχέσεις ούτε

²⁸⁴ Καφέτση, 310, 1997.

συνδέεται με την προσέγγιση εκείνη που συνεχίζει έστω με αφαιρετικό τρόπο την παράδοση της Ευρωπαϊκής τοπιογραφίας.

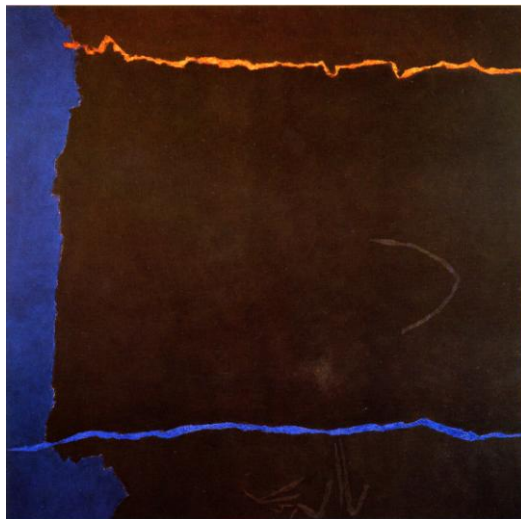
Ο Στάμος αναζητεί το εσωτερικό φως που αναδύεται μέσα από τον πίνακα τόσο ως ζωγραφική διαδικασία όσο και ως φιλοσοφική οντολογία. Το φως σχετίζεται με το χρώμα όπως αναφέρει ο ίδιος μέσα από την απόθεση των επιπέδων και τον περισσότερο ή λιγότερο διαφανή τρόπο με τον οποίο εναποτίθεται το ένα πάνω στο άλλο. Αυτή η προσέγγιση τον φέρνει κοντά στο Ρόθκο που και αυτός χρησιμοποιεί τη διαφάνεια ως διαδικασία σχηματισμού του εσωτερικού φωτός. Η διαφορά με τον Ρόθκο είναι ότι ο Στάμος δεν αρκείται (ή δεν του είναι αρκετή) μια ζωγραφική πεδίου αλλά σχηματίζει ολιστικές επιφάνειες φωτός όπου πεδίο, χειρονομία, φιγούρα αλλά και σύνθεση ακόμη και με τον μοντερνιστικό τρόπο συνδυάζονται για να σχηματίσουν τις διαδικασίες φωτός.



εικ.118

Θεόδωρος Στάμος, *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Λευκάδα II*, ακρυλικό σε καμβά, 203x86,5εκ., Γκαλερί Λούις Κ. Μάιζελ, 1978.

Στο *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Λευκάδα II* (1978, εικ. 118)²⁸⁵ τα πεδία και οι αντίστοιχες διαδικασίες φωτός αναπτύσσονται με τρεις επάλληλα αναπτυγμένους και διακριτούς τρόπους: στο κόκκινο πεδίο στην πάνω μεριά του έργου το χρώμα αποτυπώνεται με ένα διαφανή τρόπο, στην μεσαία περιοχή το πράσινο πεδίο με ένα ημιδιαφανή τρόπο και στο κατώτερο σημείο το μπλε είναι αδιαφανές. Αυτή η τριπλή επάλληλη εναπόθεση: διαφανές-μη διαφανές-αδιαφανές σχηματίζει τις διαδικασίες φωτός στο έργο του Στάμου. Όταν το χρώμα τοποθετείται με κάποιον από αυτούς τους τρόπους ή με τον συνδυασμό τους δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για να σχηματιστεί μια επιφάνεια στοχασμού πάνω στο τι είναι το φως. Το φως πλέον δεν καθορίζεται από μια κάποια φυσική του ιδιότητα (στην περίπτωση μας την διαφάνεια) αλλά από την οντολογία του τι είναι φως: είναι φως η ένταση της ρήξης με το σκότος (*Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Λευκάδα για τον Κ.Ντ. Φρίντριχ*, 1980-88 εικ. 119), η διαπάλη (αρχέγονη θα μπορούσε να την χαρακτηρίσει κανείς) φωτεινών σκοτεινών οντοτήτων (*Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Λευκάδα E311-1*, 1992, εικ. 20γ) ή μήπως φως δεν είναι παρά η σαφής διακριτή συμβίωση ποικίλων εκδοχών φωτεινότητας όπως στο *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Λευκάδα II* που εξετάσαμε αρχικά; Σε οιαδήποτε από τις παραπάνω εκδοχές αλλά και σε άλλες που θα αναπτύξουμε ο Στάμος μετά το 1970 αναζητεί να σχηματίσει οντότητες φωτός, ενός εσωτερικού φωτός που αναπτύσσεται μέσα από διαδοχικές και συχνά ακυρωτικές η μία της άλλης εκδοχές.



εικ.119

Θεόδωρος Στάμος, *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Λευκάδα*, για τον Κ.Ντ. Φρίντριχ, ακρυλικό σε καμβά, 168x168 εκ., Ιδιωτική Συλλογή Γερμανία, 1980-81.

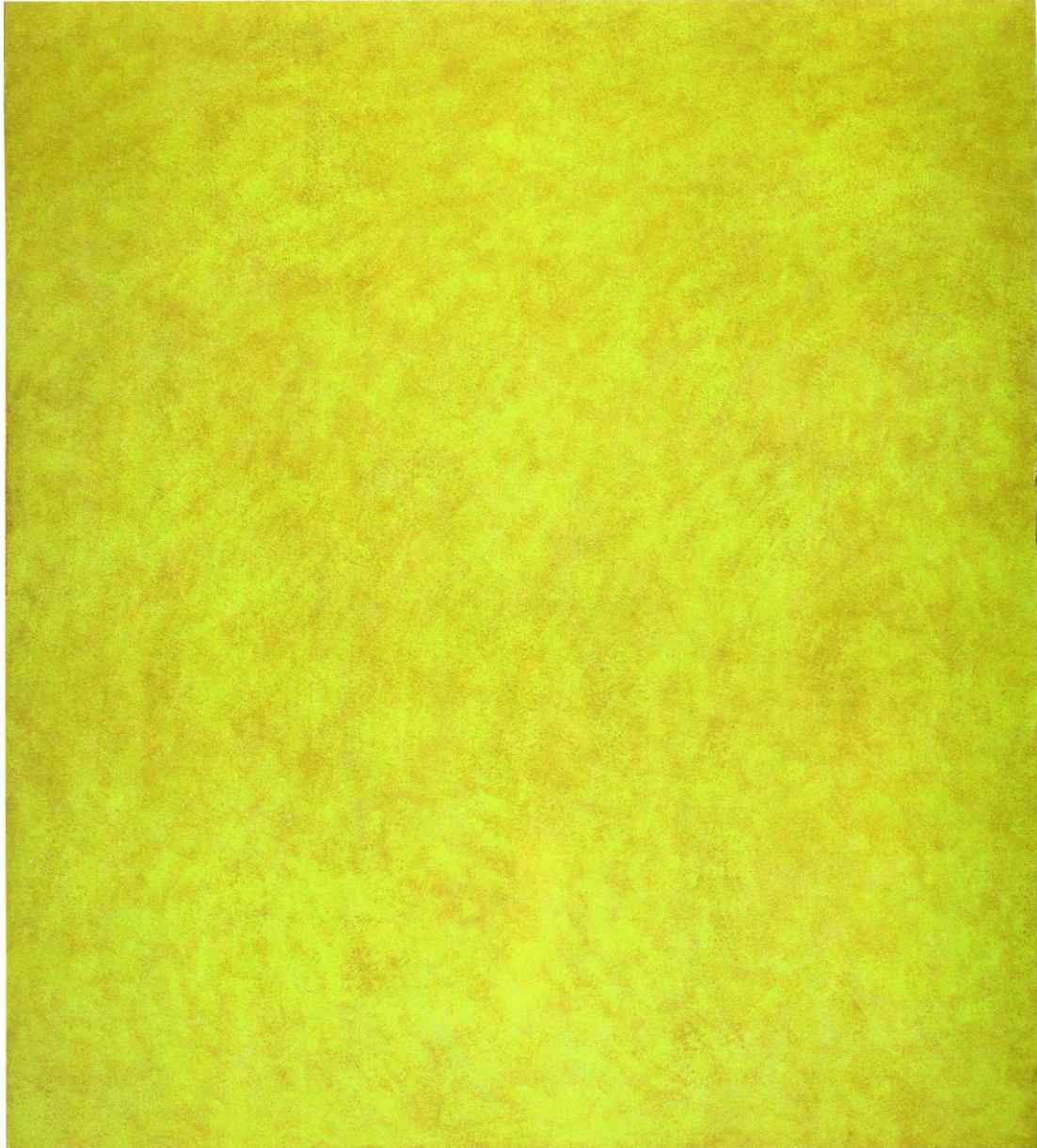
²⁸⁵ *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Λευκάδα II*, ακρυλικό σε καμβά, 203x86,5εκ., Γκαλερί Λούις Κ. Μάιζελ, 1978.

Επανερχεται επομένως ο Στάμος σε αυτή την ύστερη φάση στο χώρο εκείνο που είχε διερευνήσει στην πρώτη φάση της πορείας του στην φάση αναζήτησης του Μύθου και του Αρχέγονου. Τώρα όμως ο Μύθος δεν σχετίζεται με το αντικείμενο ούτε με το πως θα εισέλθει κανείς σε αυτό, όπως στον βράχο που ανέφεραν χαρακτηριστικά τόσο ο Νιούμαν όσο και ο Ρόθκο. Ο Μύθος μετασχηματίζεται σε μια φιλοσοφική οντότητα που αποκρυσταλλώνεται σε μια αρχική οντότητα, στο φως. Μέσα από τις αναζητήσεις του επιλέγει να ορίσει ως αρχική μονιστική ενότητα το φως όπως σχηματίζεται από την ζωγραφική διαδικασία. Αυτός ο μετασχηματισμός τον φέρνει κοντά στον μετασχηματισμό της Μυθολογίας σε Φιλοσοφία έτσι όπως είχε συμβεί στους προσωκρατικούς φιλοσόφους. Όπως και αυτοί, ο Στάμος αναζήτησε αρχικά τον Μύθο αλλά κινήθηκε πέρα από αυτόν και αποκρυστάλλωσε την εμπειρία του σε μια οντότητα: το Φως. Το Φως γίνεται στη ύστερη περίοδο του Στάμου η απαρχή του μονιστικού του συστήματος και μέσα από αυτήν επιδιώκει το σχηματισμό ενός Κόσμου.

Καταδύθηκε την δεκαετία του '40 στο υγρό στοιχείο και ψηλάφισε τα πραγματικά φαινόμενα έστω και με ένα αφαιρετικό τρόπο. Αναζήτησε μέσα από μια στοχαστική διερεύνηση τι είναι το ραβδί, το δισκοπότηρο, ο άνεμος, ο κύκλωπας. Η διερεύνηση αυτή μετασχηματίστηκε σε μια διαδικασία σχεδόν είκοσι χρόνων που και ο ίδιος ονομάζει φορμαλιστική, και σε κάποιο βαθμό ήταν. Ποτέ ο Στάμος δεν δέχτηκε την μοντερνιστική αυτονομία του υλικού κι εκεί βρισκόταν η δυναμική αδυναμία του να ενταχθεί στην σύγχρονη διαδικασία. Διατήρησε πάντα την ετερότητα της αφήγησης.

Δεν παρέμεινε όμως μόνο σε αυτήν. Δεν υπήρξε ο καλλιτέχνης που επιδίωξε τη θεωρητική υποστήριξη της δουλειάς του ήταν όμως ένας φανατικός αναγνώστης και από εκεί αντλούσε την θεματολογία του. Μια θεματολογία που δεν είναι εικονογραφική αλλά στοχαστική και στην τελευταία του περίοδο φιλοσοφική. Αν κάτι συνδέει τον Στάμο με την ελληνική παράδοση δεν ήταν η κατανόηση του τοπίου ή ενός ιδιαίτερου τρόπου, αν υπάρχει, που το φως σχηματίζει αυτό το τοπίο. Αν κάτι συνδέει τον Στάμο με την ελληνική παράδοση αυτό είναι η μετάβαση που πραγματοποίησε μέσα από το έργο του, πολλές φορές εξ' αιτίας τραγικών περιστατικών, από τον Μύθο στον Φιλοσοφικό στοχασμό. Αυτή την μετάβαση δεν έχει πραγματοποιηθεί συχνά, ίσως και ποτέ, στην Μοντέρνα Τέχνη και αυτή είναι η πιο ουσιαστική συνεισφορά του Στάμου. Από τους υπόλοιπους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού μόνο οι Ρόθκο και Νιούμαν δημιούργησαν διαδικασίες

μετάβασης από το Μύθο στη Φιλοσοφία με ένα αντίστοιχο τρόπο. Ο Ρόθκο από τη Μυθολογία μετέβη στο φιλοσοφικό στοχασμό θέτοντας ως απαρχή το Επίπεδο. Ο Νιούμαν πραγματοποίησε την ίδια μετάβαση θέτοντας ως απαρχή τον Άνθρωπο και ο Στάμος θέτοντας ως απαρχή το Φως.

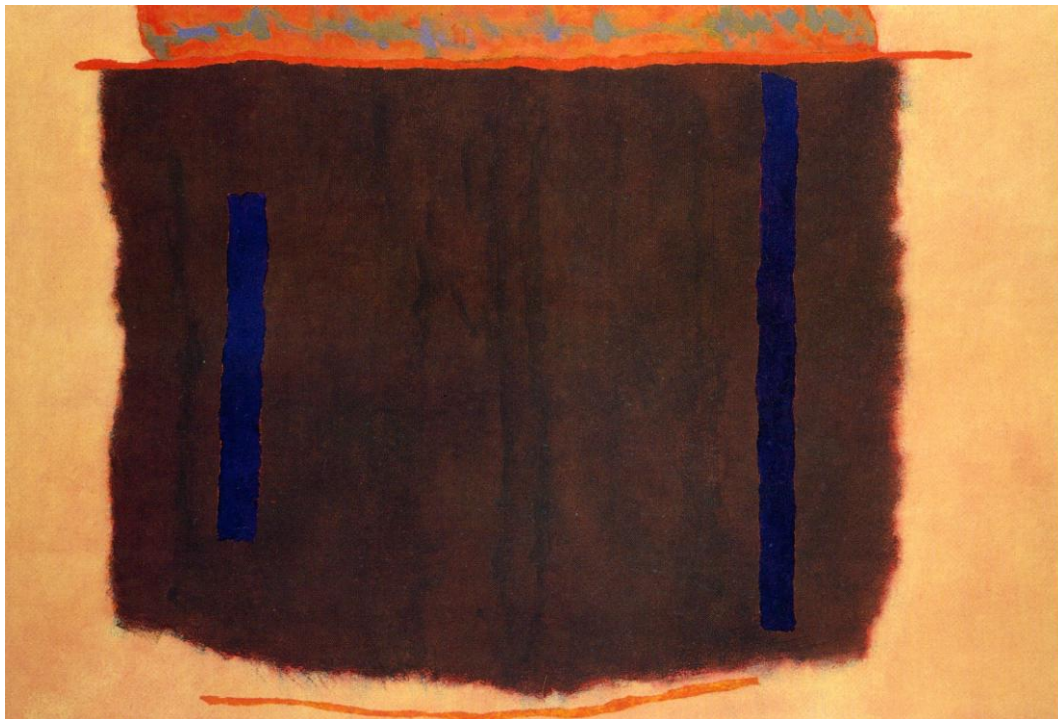


εικ.120

Θεόδωρος Στάμος, *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Σούνιο Α*, ακρυλικό και λάδι σε καμβά, 194x170 εκ., Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1971.

Για να δομήσει ο Στάμος τη ζωγραφική του εικόνα το φως αναπτύσσεται μέσα από ένα διάλογο επιπέδου-χειρονομίας. Το επίπεδο δομείται μέσα από τον τρόπο οριοθέτησής του και την διαφάνεια. Αναπτύξαμε τον τρόπο που η διαφάνεια των επιπέδων σχηματίζεται σε έργα όπως το *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Λευκάδα II*. Τίθεται εδώ ένα σημαντικό ζήτημα προσέγγισης: θα θεωρήσουμε τα επίπεδα ως

ευκλείδεια επίπεδα ή ως χώρους όπου σχηματίζονται πεδία-δηλαδή πεδία. Το επίπεδο σχηματίζεται από δεδομένες γεωμετρικές σταθερές, οριοθετείται και βρίσκεται σε σχέση παράθεσης με τα υπόλοιπα στοιχεία της ζωγραφικής επιφάνειας. Τέτοια επίπεδα είναι εκείνα του σουπρεματισμού ή του Χόφμαν (Hans Hoffman) ή του de Stijl. Το πεδίο όμως ακόμη και αν έχει (που αναγκαστικά έχει) γεωμετρικά όρια εκτείνεται πέρα από το πλαίσιο της φυσικής του παρουσίας. Στο επίπεδο υπάρχει μόνο το πραγματικό. Στο πεδίο υπάρχει το πραγματικό των ορίων της φόρμας (που πολλές φορές είναι τα ίδια τα όρια του τελάρου) αλλά ταυτόχρονα και το νοητό της αντίληψης του θεατή (αλλά και του καλλιτέχνη) που επιτρέπουν στην εξάπλωση του χώρου πέρα από τα καθορισμένα του όρια. Στον Στάμο δεν υπάρχουν επίπεδα υπάρχουν πεδία. Αυτή άλλωστε είναι και μια από τις πιο σημαντικές συμβολές του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Τα πεδία του επομένως άλλοτε καταλαμβάνουν τον πραγματικό χώρο του τελάρου (*Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Σούνιο Α*, 1971, εικ. 120) και άλλοτε επιμερίζονται σε επιμέρους πεδία που συνδιαλέγονται μεταξύ τους (*Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Λευκάδα*, 1975, εικ. 121). Η σχέση νοητού-πραγματικού και ο τρόπος που τα επίπεδα δημιουργούν διαδικασίες σχηματισμού φωτός εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τους τρόπους που σχηματίζεται η χειρονομία.



εικ.121

Θεόδωρος Στάμος, *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Λευκάδα*, ακρυλικό σε καμβά, 127,5x183 εκ., Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, 1975.

Η χειρονομία στον Στάμο έχει τρεις εκφάνσεις: τη χειρονομία/ρωγμή, τη χειρονομία/γράμμα, και τη χειρονομία/αντικείμενο. Αναφέρουμε αυτές τις

προσεγγίσεις με τη χρονική σειρά που εμφανίζονται στο έργο του. Η χειρονομία στις πιο πρωταρχικές της εκφράσεις εμφανίζεται με τρεις τρόπους: για να καταστρέψει κάτι, για να αναπτύξει ένα αλφάβητο και για να αποτυπώσει με διδιάστατο τρόπο την ψευδαίσθηση ενός αντικειμένου. Ο Στάμος διανύει μέσα από το έργο του και τις τρεις αυτές εκφράσεις για να καταλήξει στα *REDS* του '90 να τις συγκεράσει στο έργο του. Τα έργα του Στάμου της τελευταίας περιόδου μπορούν να χαρακτηριστούν ως μια ηρωική έξοδος από την περιοχή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού όπου όλοι οι ιδιαίτεροι κώδικες του συστήματος (πεδίο, χειρονομία, χρώμα, διάσταση τελάρου κά) συγκλίνουν για να επιτρέψουν στον καλλιτέχνη να δημιουργήσει την περιοχή της προσωπικής του αναζήτησης.

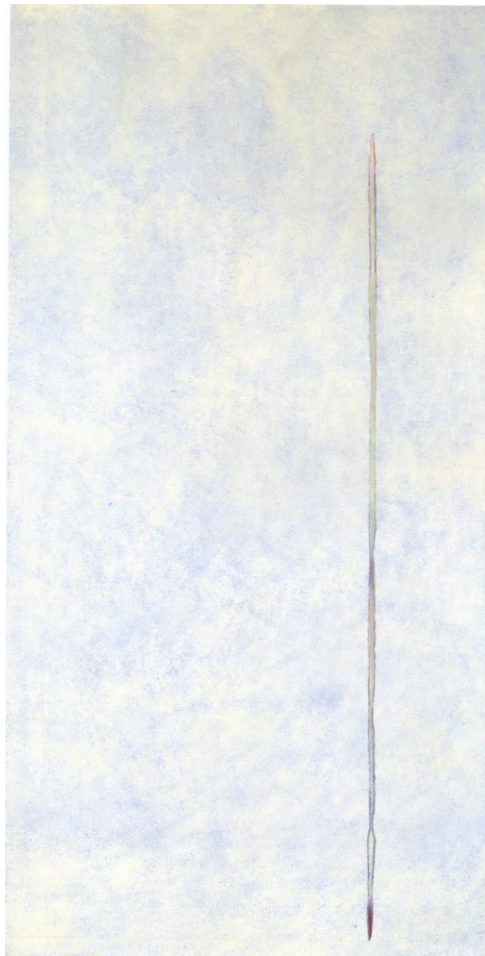
Η χειρονομία/ρωγή αναπτύσσεται στα πρώτα έργα της περιόδου. Όπως στο *Ατέρμονο Πεδίο Δελφοί* (1970, εικ. 122) ή στο *Ατέρμονο Πεδίο Μαραθώνας* (1971, εικ. 123) όπου μια χειρονομιακή τομή διαταράσσει το απόλυτο του πεδίου έτσι όπως το συναντάμε στο *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Σούνιο Α*. Έργα όπως το *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Σούνιο Α* αποτελούν ένα από τα έργα όπου ο Στάμος προχωρά ένα βήμα πέρα από την σειρά *Λευκά Πεδία* του 1970 και διαπραγματεύεται την επιφάνεια ως μια μονοχρωματική περιοχή. Υπάρχει πιθανότητα να ταλαντεύτηκε μεταξύ του να παραμείνει σε αυτή την περιοχή του καθαρού πεδίου ή ίσως ένοιωσε την ανάγκη να διαρρήξει με μια τομή σχηματίζοντας την χειρονομιακή ρωγή που αναφέραμε.



εικ.122

Θεόδωρος Στάμος, *Ατέρμονο Πεδίο Δελφοί*, ακρυλικό και λάδι σε καμβά, 185x275 εκ., Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1970.

Η σύγκριση με τα έργα του Φοντάνα (Lucio Fontana) φαντάζει σχεδόν αναπόφευκτη. Ο Φοντάνα ήδη το 1949 είχε ξεκινήσει τα έργα του *Concetto spaziale* (εικ. 124) όπου σχημάτιζε μια τομή που έσκιζε τον μουσαμά. Το πεδίο του Φοντάνα ουδέτερο ώστε η ένταση της τομής να αναδεικνύεται με όσο το δυνατόν πιο ισχυρό αντίκτυπο. Αυτά τα έργα που συνεχίστηκαν ως σειρά σε διάφορες εκδοχές μέχρι το θάνατο του καλλιτέχνη το 1968 αποτελούν ίσως την πιο ειλικρινή καταγραφή της αγωνίας του καλλιτέχνη μπροστά στο πεδίο. Το πεδίο αμφισβητείται και ταυτόχρονα αναδεικνύεται όχι με την προβολή χειρονομιακών επιθετικότητας αλλά με την διάρρηξή του. Πρόκειται δηλαδή για την αντίστροφη διαδικασία από εκείνη με την οποία επέλεξαν να κινηθούν οι Αφηρημένοι Εξπρεσιονιστές. Ο Στάμος σε ένα μάλλον ασυναίσθητο διάλογο με τον Φοντάνα επιλέγει και αυτός να διαρρήξει το πεδίο με χειρονομιακό/ζωγραφικό τρόπο. Είναι ο μόνος από τους Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές που επιχειρεί να κινηθεί πίσω από το πρωταρχικό πεδίο, το φόντο. Για να το κατορθώσει αυτό δεν τέμνει με φυσικό τρόπο τον πίνακα αλλά ζωγραφίζει την ψευδαίσθηση μιας τομής, η μόνη υποχώρηση του ψευδαισθητικού στο έργο του.



εικ.123

Θεόδωρος Στάμος, *Ατέρμονο Πεδίο Μαραθώνας*, ακρυλικό σε καμβά, 203x102 εκ., Ιδιωτική συλλογή, Γερμανία, 1971.



εικ.124

Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, νερόχρωμα σε μουσαμά, 125x250.8 εκ., Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη, 1959.

Η χειρονομία/γράμμα αρχίζει να διαφαίνεται από το 1980 με το έργο *Ατέρμονο Πεδίο για τον Κ. Ντ. Φρίντριχ ΙΙ* (εικ. 125) για να βρει την πλήρη της ολοκλήρωση στα *Ατέρμονο Πεδίο-Σκοτεινή Ιερουσαλήμ* (1984-87, εικ. 126) και *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Ιερουσαλήμ, η Άκρη της Φλεγόμενης Βάτου* (1986-87, εικ. 127).



εικ.125

Θεόδωρος Στάμος, *Ατέρμονο Πεδίο για τον Κ. Ντ. Φρίντριχ ΙΙ*, ακρυλικό σε καμβά, 152,3x153 εκ., Συλλογή Ζαχαρία Πορταλάκη, Αθήνα, 1980.



εικ.126
Θεόδωρος Στάμος, *Ατέρμονο Πεδίο-Σκοτεινή Ιερουσαλήμ*, ακρυλικό σε ύφασμα, 184x153 εκ., Ιδιωτική Συλλογή, 1984-87.



εικ.127
Θεόδωρος Στάμος, *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Ιερουσαλήμ, η Άκρη της Φλεγόμενης Βάτου*, ακρυλικό σε καμβά, 162x137 εκ., Συλλογή Ζαχαρία Πορταλάκη, Αθήνα, 1986-87.

Αρχίζει να αναπτύσσεται σε αυτά τα έργα μια φόρμα που ενώ διατηρεί τα χαρακτηριστικά της χειρονομίας (αμεσότητα γραφής, αφινίριστο αποτέλεσμα) δεν εξαπλώνεται σε ολόκληρο το χώρο ενώ ταυτόχρονα δεν διαρρηγνύει την επιφάνεια όπως η χειρονομία/ρωγμή. Οι χειρονομίες αυτές προοδευτικά γίνονται μικρότερες και καταλήγουν στα έργα της σειράς *Ιερουσαλήμ* να μετασχηματίζονται σε γράμματα και στο σύνολό τους να συνθέτουν τις πιθανές λέξεις μιας γλώσσας που δεν έχει αποκρυπτογραφηθεί. Κάποιες φορές η χειρονομία σχηματίζεται θετικά: με την εναπόθεση ζωγραφικής μάζας. Κάποιες άλλες το πεδίο που τοποθετείται τελευταίο αφήνει κενά/χειρονομίες/γράμματα που σχηματίζουν το αρνητικό ίχνος. Η αλληλεπίδραση αυτών των θετικών αρνητικών ιχνών μετασχηματίζει την αρχική ίσως πρόθεση για απλά ίχνη σε γράμματα. Ο Στάμος προσθέτει (διότι σε αυτά τα έργα εξακολουθούν να υπάρχουν χειρονομίες/ρωγμές) ένα νέο στοιχείο στις ζωγραφικές του επιφάνειες αποθεώνοντας τη σημασία της μικροφόρμας και σχηματίζοντας έντονα μικροεπεισόδια που λειτουργούν και ως αναγνώσεις ενός λανθάνοντος κειμένου.

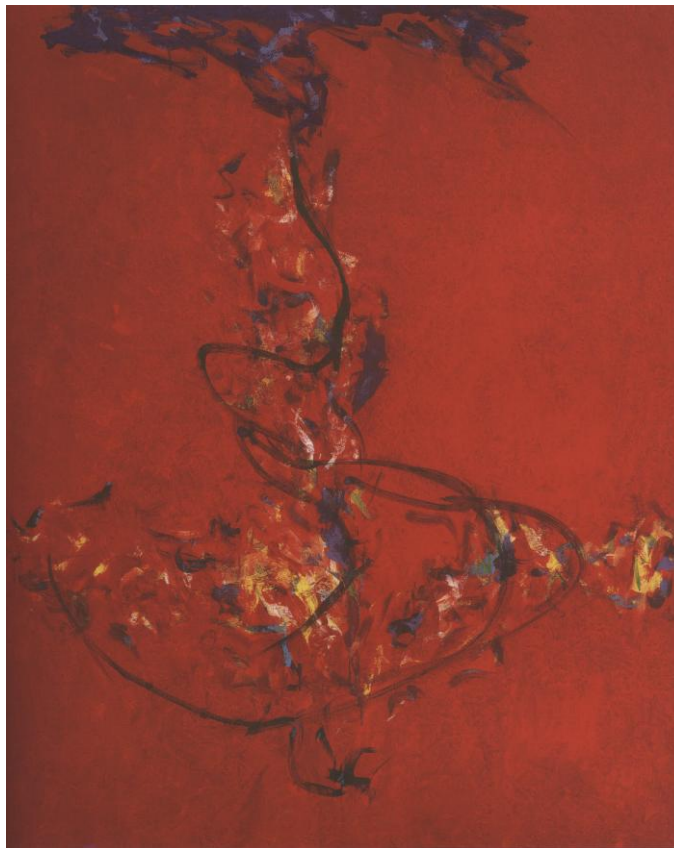
Η χειρονομία/αντικείμενο εμφανίζεται στα *REDS*.²⁸⁶ Μέχρι τότε ο Στάμος είχε να αναδείξει τη χειρονομία κυρίαρχη στο έργο του από τους *Ραβδοσκόπους* και τα *Τειοποιεία*. Είχαμε ήδη αναφέρει ότι η χρήση της χειρονομίας εκείνη την περίοδο από τον Στάμο δεν είχε ούτε τον κυρίαρχο χαρακτήρα της προβολής του σώματος στο χώρο, ούτε το απόλυτο του γιαπωνέζικου ή κινεζικού ιδεογράμματος. Η επίδραση της Άπω Ανατολής στον Στάμο αφορούσε αποκλειστικά τον τρόπο που δομούσε το αντικείμενο και όχι την καθαυτό γραφή. Μετά το 1985 ωστόσο οι δύο αυτές επιδράσεις της Άπω Ανατολής ενοποιούνται και το αντικείμενο γίνεται χειρονομία και αντίστροφα η χειρονομία αντικείμενο. Το πιο χαρακτηριστικό ίσως παράδειγμα αυτής της προσέγγισης είναι το *Χωρίς Τίτλο* (1994, εικ. 128).

Στο *Χωρίς Τίτλο* ο Στάμος σχεδιάζει το νοητό χώρο ενός αντικειμένου με ένα ιδεόγραμμα που σχηματίζεται στην εικαστική επιφάνεια. Η χειρονομία διαγράφεται στο χώρο και σχηματίζει μια περιοχή που δημιουργεί τα όρια ενός νοητού αντικειμένου. Στην γιαπωνέζικη ζωγραφική ιδιαίτερο ρόλο παίζει η ενατένιση της επιφάνειας, ο διαλογισμός πριν την χειρονακτική εκτέλεση. Ο γιαπωνέζος καλλιτέχνης του ιδεογράμματος θα σκεφθεί πριν να εκτελέσει και η διαδικασία αυτής της σκέψης θα διαρκέσει περισσότερο από την καθαυτό εκτέλεση. Αντίθετα ο

²⁸⁶ Τα *REDS* είναι τα έργα από το 1987 έως το 1997. Το όνομα δόθηκε από το κόκκινο φόντο που τα χαρακτηρίζει. Τα περισσότερα από αυτά ανήκουν στη Συλλογή Πορταλάκη και είχαν παρουσιαστεί στην ομώνυμη έκθεση *REDS* (12/01 έως 30/06/2009 <http://www.portalakiscollection.gr/>).

ζωγράφος της ευρωπαϊκής παράδοσης κυρίως εκτελεί χειρωνακτικά: θα ζωγραφίσει να καλύψει περιοχές με χρώματα, θα τελαρώσει, θα προετοιμάσει την επιφάνεια. Χωρίς να σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης της ευρωπαϊκής παράδοσης δεν στοχάζεται και αυτός ωστόσο η κατασκευαστική διαδικασία του έργου είναι πολύ πιο σημαντική, ίσως και πιο σημαντική από την καθαυτό εικόνα. Αντίθετα εκείνος που εργάζεται μέσα από την διαδικασία του ζεν σχηματίζει έργα που η στοχαστική ενατένιση είναι το απόλυτο χαρακτηριστικό της εικαστικής διαδικασίας. Ο Στάμος το είχε κατανοήσει αυτό αλλά μόνο από το '70 και μετά θα το σχηματίσει με καθαρό τρόπο στις ζωγραφικές του επιφάνειες, ξεπερνώντας και αυτό το ίδιο το ιδεόγραμμα.

Η χειρονομία μετά το 1970 στο έργο του Στάμου δεν αποτυπώνει την ενεργειακή κίνηση του σώματος ούτε λειτουργεί ως ιδεόγραμμα: σχηματίζει ένα αντικείμενο νοητό, αλλά αντικείμενο. Επανέρχεται με αυτό του το έργο ο Στάμος στην περίοδο του αρχέγονου και σχηματίζει οντότητες στις οποίες εισέρχεται για να τις διερευνήσει. Οι αναλογίες με το έργο *Αρχαϊκό Σκήπτρο* (1947, εικ. 129) είναι προφανείς: η ίδια κατακόρυφη διάταξη, η ίδια ενέργεια προς τα κάτω, η ένταση της κίνησης κυρίως όμως η ίδια δυναμική με την οποία περιγράφεται το αντικείμενο.



εικ.128

Θεόδωρος Στάμος, *Χωρίς Τίτλο*, ακρυλικό και λάδι σε καμβά, 152,5x 122 εκ., Συλλογή Πορταλάκη, Αθήνα, 1994.



εικ.129

Θεόδωρος Στάμος, *Αρχαϊκό Σκήπτρο*, λάδι σε πεπιεσμένο χαρτόνι, 99,5x61,5 εκ., Συλλογή Πορταλάκη, Αθήνα, 1947.

Έχοντας διανύσει μια πορεία σχεδόν μισού αιώνα ο Στάμος ενσωματώνει στο έργο του όλες τις διαδικασίες εκείνες από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό που του είναι χρήσιμες για να υποδηλώσει την ετερότητά του. Υπάρχει η χειρονομία *REDS* αλλά ταυτόχρονα η χειρονομία σχηματοποιείται ως αντικείμενο. Το πεδίο, κόκκινο, δεν είναι απλώς το πεδίο είναι ταυτόχρονα και το σύμβολο του αίματος ή του Πάσχα όπως αναφέρει ο Στάμος.

*Το κόκκινο και το μαύρο είναι τα χρώματα που πολλοί άνθρωποι φοβούνται. Το μαύρο είναι το χρώμα του πένθους, το κόκκινο του αίματος. Το Παραδοσιακό πασχαλινό αυγό είναι κόκκινο σαν το αίμα. Το μαύρο είναι ο κατακόκκινος ουρανός της νύχτας και το κόκκινο είναι το χρώμα του παραδοσιακού οίκου ανοχής. Το κόκκινο επίσης σημαίνει “stop”. Το μαύρο είναι η βαθειά γη στο θάνατο. Στις σημαίες των πειρατών, γύρω από τη νεκροκεφαλή υπάρχει πάλι μαύρο. Τα πολιτικά κόμματα ορισμένων κυβερνήσεων συνδυάζουν και τα δύο χρώματα. Αλλά οι καλύτερες και πιο όμορφες είναι οι παπαρούνες που φυτρώνουν άγριες εδώ, με τα κόκκινα σαν το αίμα πέταλά τους και τα κατάμαυρα μάτια τους.*²⁸⁷

Εδώ ο Στάμος προσεγγίζει το χρώμα σχεδόν με την κυριολεξία του συμβολισμού του. Το κόκκινο είναι το αίμα, το stop, ο οίκος ανοχής, η πολιτική ιδεολογία, τα πέταλα της παπαρούνας. Το μαύρο είναι το πένθος, η σημαία των πειρατών, το εσωτερικό της παπαρούνας. Ταυτόχρονα αυτή η κυριολεξία μεταφέρεται στην εικόνα με μια μη-κυριολεξία, με μια αφαιρετική γραφή. Αυτή η φαινομενική αντίθεση φαίνεται ότι είναι η επαναλαμβανόμενη ετερότητα του Στάμου. Ο Στάμος δεν θα δεχθεί ποτέ την αυτόνομη ύπαρξη της εικόνας είτε στο φορμαλιστικό πλαίσιο που υποστήριζε ο Γκρήνπεργκ ούτε στην υπαρξιστική διάσταση του Ρόζενμπεργκ. Η εικόνα για τον Στάμο είναι πριν από όλα μια ζωγραφιά μιας συγκεκριμένης κατάστασης ή ενός αντικειμένου. Στα *REDS* επανέρχεται στην πρώτη φάση της δράσης του και κλείνει τον κύκλο της δημιουργικής του δραστηριότητας σχηματίζοντας εικόνες που είναι αποτυπώσεις αφηγήσεων. Δεν είναι ο Στάμος της ενδιάμεσης περιόδου που ταλαντεύτηκε μεταξύ της γραφής όπου η φόρμα θα επικρατήσει και της προσέγγισης εκείνης όπου το αιτούμενο είναι η αφήγηση.

²⁸⁷ Καβαλιέρε (Barbara Cavaliere), 11, 1992.

Στο *Ατέρμονο Πεδίο-Σειρά Λευκάδα E 311-1* (1992, εικ. 20γ) ο Στάμος αναπτύσσει το σύνολο των εικαστικών του τεχνικών. Δύο πεδία το κόκκινο και το λευκό καθορίζουν τον χώρο στον οποίο αναπτύσσεται η εικαστική δράση. Χειρονομίες διαχέονται στο χώρο και με τις τρεις εκδοχές της χειρονομίας του Στάμου: χειρονομία/ρωγμή, χειρονομία/γράμμα, και χειρονομία/αντικείμενο. Η χειρονομία/ρωγμή διαρρηγνύει το εσωτερικό του λευκού πεδίου για να αποκαλύψει το κόκκινο πεδίο που βρίσκεται πίσω από αυτό. Οι κίτρινες χειρονομίες/γράμματα διανύουν το χώρο προβάλλοντας εκδοχές γραφής. Οι μαύρες χειρονομίες/αντικείμενο σχηματίζουν δύο αντικείμενα: το μαύρο κιβώτιο στο κέντρο σχεδόν της εικόνας και την νοητή κυκλική κατασκευή στο πάνω αριστερά σημείο. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των χειρονομιών του Στάμου αλλά και της εν γένει γραφής του είναι ότι τα έργα του έχουν έναν ανεπεξέργαστο χαρακτήρα. Αυτό είχε να κάνει και με το γεγονός ότι ο Στάμος αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα υγείας που τελικά τον εμπόδισαν από μια περίοδο και μετά να ζωγραφίζει. Ο τρόπος με τον οποίο οι ζωγράφοι μετασχηματίζουν την γραφή τους σε σχέση με την ηλικία τους και το πώς η γραφή τους εξελίσσεται με ένα πιο ακατέργαστο τρόπο σε σχέση με τη σωματική αδυναμία είναι μια ενδιαφέρουσα πτυχή της ιστορίας της ζωγραφικής. Η χειρονομιακή πράξη πολλές φορές ταυτίζεται με την σωματική ρώμη, και η εικόνα που Πόλοκ που κινείται πάνω το χώρο αποτελεί την πιο χαρακτηριστική εικόνα. Οι καλλιτέχνες όμως συνεχίζουν να ζωγραφίζουν και όταν οι σωματικές δυνάμεις αρχίζουν να τους εγκαταλείπουν. Μερικά από τα πιο σημαντικά έργα της Ευρωπαϊκής ζωγραφικής έχουν γίνει από καλλιτέχνες που είχαν καταβληθεί από την αρρώστια και τα γεράματα. Οι καλλιτέχνες σε προχωρημένη ηλικία εφευρίσκουν και χρησιμοποιούν διαφορετικές τεχνικές για να σχηματίσουν την καλλιτεχνική τους πρόθεση. Ο Τισιάνο δουλεύει με τα δάκτυλα στα ενενήντα του για να ζωγραφίσει το *Μαρσά* και σχηματίζει την πρώτη ζωγραφική ύλη στην Ευρωπαϊκή ζωγραφική. Ο Ρενουάρ δένει τα πινέλα στα χέρια του όταν οι ρευματισμοί έχουν κοκαλώσει τις αρθρώσεις του (εικ. 130).



εικ.130
Ο Ρενουάρ ηλικιωμένος.

Ο Μονέ φτιάχνει τεράστια τελάρια, τα πρώτα πεδία του 20^{ου} αιώνα, για να «δει» την εικόνα και να ξεπεράσει όσο περισσότερο μπορούσε το πρόβλημα του καταρράκτη. Ο Ματίς καθηλωμένος στο αναπηρικό του καροτσάκι επινοεί μια δικιά του χρήση του κολάζ για να συνεχίσει να σχηματίζει εικόνες (εικ. 131).



εικ.131
Ο Ματίς την δεκαετία του '20 και ηλικιωμένος στη δεκαετία του '40.

Ο Στάμος μετά το 1990 στα εβδομήντα του πλέον δημιουργεί έργα όπου η γραφή γίνεται πιο άγρια, πιο ακατέργαστη. Η αρρώστια τον έχει καταβάλει και λείπει στο συλλέκτη Πορταλάκη:

*Εδώ, Ζαχαρία, στέρεψε και το μυαλό και το χέρι...*²⁸⁸

Είχαμε αναφερθεί στο ότι μια από τις ετερότητες του Στάμου υπήρξε το ότι σε αντίθεση με τους άλλους του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως προς τον τρόπο που χρησιμοποιούσε το σώμα του και την διάσταση. Για τους Ρόθκο, Νιούμαν ή Πόλοκ η διάσταση των έργων τους δεν είναι μεγάλη ούτε εργάζονται με μια πρόθεση γιγαντισμού. Τα έργα τους έχουν διαστάσεις μεγαλύτερες των δύο μέτρων διότι με αυτό τον τρόπο αποτυπώνουν τις κινήσεις του σώματος πάνω στον μουσαμά. Η ζωγραφική τους είναι μια σωματομετρική ζωγραφική. Ο Στάμος αντίθετα δεν μπόρεσε να κατανοήσει τουλάχιστον μέχρι την τελευταία φάση της ζωής του την σημαντική, ίσως την πλέον σημαντική, συμβολή των ομότεχνών του:

Ι.Σ.: [...] Ποια είναι η σημασία του μεγέθους του πίνακα για σένα;

Θ.Σ.: Του μεγέθους;

Ι.Σ.: Ναι. Επειδή πολλοί από τους συγχρόνους σου έχουν πάει μακριά σε διαστάσεις, είκοσι πόδια, τριάντα πόδια.²⁸⁹

Θ.Σ.: Να σου πω, δεν πιστεύω πως –νομίζω ότι το μέγεθος του πίνακα είναι πολύ σημαντικό ως προς την έκθεση. Δεν πιστεύω λοιπόν πως υπάρχουν πολλοί που μπορούν να χειριστούν το μέγεθος και να το αναδείξουν. Προσωπικά εγώ υπήρξα πάντοτε πολύ επιφυλακτικός ως προς τις διαστάσεις που χρησιμοποιώ. Και ξέρεις, δεν ζωγραφίζω μεγάλες επιφάνειες. Απλά πίνακες κανονικού μεγέθους.

Ι.Σ.: Δηλαδή, επτά επί πέντε;²⁹⁰

Θ.Σ.: Όχι, τέσσερα επί έξι περίπου.²⁹¹ Έχω κρατήσει λοιπόν μεγέθη πινάκων, όπου φτάνει το χέρι τεντωμένο πάνω και κάτω. Αυτές είναι για μένα οι διαστάσεις στις οποίες μπορώ να δράσω. Νομίζω ότι οι πιο πολλοί είναι υπερβολικοί.

Ι.Σ.: Τότε λοιπόν η ιδέα του πίνακα σαν περιβάλλον δεν σε ενδιέφερε και τόσο.

²⁸⁸ Σασέυ (Éric de Chasse), 13, 2009.

²⁸⁹ 6,1 και 9,4 μέτρα αντίστοιχα.

²⁹⁰ Αναφέρεται σε πόδια δηλαδή 2,13x1,52 εκ.

²⁹¹ 1,83x 1,22 εκ.

Θ.Σ.: *Να σου πω, δεν με ενδιέφερε σε σχέση με μένα. Θα με ενδιαφέρει μόνο αν ένας μεγάλος ζωγράφος μπορούσε πραγματικά να το κάνει. Διαφορετικά όλα τα άλλα είναι αποτυχημένα.*

Ι.Σ.: *Άρα λοιπόν αυτή είναι μια προσωπική και συναισθηματική επιλογή; Το μέγεθος που χρειάζεσαι;*

Θ.Σ.: *Ναι, είναι επιλογή. Αλλά φυσική επιλογή.*

Ι.Σ.: *Υποθέτω λοιπόν ότι σε αυτό το θέμα, στο έργο σου αλλά και στη σκέψη σου αποκλίνεις από τη γραμμή, ας πούμε του Νιούμαν ή του Στιλ ή ακόμη και του Ρόθκο.*

Θ.Σ.: *Με ποιο τρόπο;*

Ι.Σ.: *Με το γεγονός ότι εκείνοι φαίνεται να θέλουν μια δραστική εντύπωση του περιβάλλοντος και ζωγραφίζουν πίνακες ανάλογων διαστάσεων.*

Θ.Σ.: *Μα αυτοί είναι τρεις από τους μεγάλους μαέστρους που μπορούν να το καταφέρουν. Και μάλιστα πολύ όμορφα. Και οι τρεις τους. Ακόμη κι όταν φτιάχνουν ένα μικρό πίνακα αυτός φαίνεται μεγάλος και με τον τρόπο που τον χειρίζονται σαν ιδέα. Τελικά είναι η ιδέα που έχει σημασία και όχι το μέγεθος. Το μέγεθος είναι το σοκ. Η ιδέα είναι το αληθινό πράγμα. Και είναι πολλοί σήμερα που δεν έχουν ιδέες.²⁹²*

Στο απόσπασμα αυτό της συνέντευξης του Στάμου φαίνεται το πόσο ο Στάμος παρέμενε πιστός στην ιδέα της ζωγραφικής με την παραδοσιακή έννοια. Λαμβάνοντας υπ' όψη τους τις προσεγγίσεις «περιβάλλοντος» που αναφέρει ο Σάντλερ και τον τρόπο με τον οποίο ο Στάμος δίνει έμφαση στην ιδέα ως ζωγραφική φαίνονται οι δύο αντίθετοι τρόποι προσέγγισης της ζωγραφικής. Για τον Σάντλερ (αλλά και για τους Ρόθκο, Νιούμαν και τους υπόλοιπους του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού) η ζωγραφική διαδικασία είναι ένα δυναμικό περιβάλλον προβολής ιδεών σε σχέση όμως με τον περιβάλλοντα χώρο. Η εικαστική εικόνα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού εκτείνεται πέρα από την χωρική της περατότητα και σχηματίζει εικαστικές ενέργειες πέρα από τα όρια της καθαυτό εικόνας. Με αυτό τον τρόπο το «περιβάλλον» που αναφέρει ο Σάντλερ είναι το ίδιο σημαντικό με το καθαυτό ζωγραφικό έργο.

Για τον Στάμο ωστόσο, και αυτό είναι που τον διαφοροποιεί ως στοιχείο ετερότητας από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό η εικόνα είναι αυτό που είναι και τα χωρικά της πλαίσια πρέπει να είναι διακριτά. Ο πίνακας είναι ένας χώρος προβολής

²⁹² Καφέτση, 398, 1997.

της εικόνας (και όχι της ενέργειας) και το αποτέλεσμα δικαιώνεται ή όχι από την ιδέα και όχι από την ενεργειακή διαδικασία με την οποία το σώμα του Αφηρημένου Εξπρεσιονιστή δομεί το ζωγραφικό του περιβάλλον. Θα πρέπει εδώ να αναφερθεί ότι ο Στάμος, όπως εξάλλου φαίνεται και από το παραπάνω απόσπασμα, δεν είχε εμβαθύνει στις θεωρητικές αναζητήσεις του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ούτε είχε πρόθεση να κατανοήσει τις προσεγγίσεις των Γκρήνπεργκ και Ρόζεμπεργκ ούτε των ομοτέχνων του. Ήταν ένας ενστικτώδης καλλιτέχνης σε ένα περίγυρο όπου αναπτύσσονταν κάποιες από τις πιο σημαντικές εικαστικές και θεωρητικές προσεγγίσεις του μοντερνισμού. Τα κείμενά του έχουν μια απλοϊκότητα και ταυτόχρονα σε πολλά σημεία μια δευτερογενή χρήση των ιδεών του Ρόθκο ή του Νιούμαν. Με μία ωστόσο εξαίρεση: ο Στάμος διατηρεί αυτή του την επαφή με την ιδέα και τον μύθο σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Πρέπει ωστόσο να επισημάνουμε ότι ο Στάμος όπως αναφέρει και η Καβαλιέρε υπήρξε ένας δεινός αναγνώστης. Επομένως είχε λογοτεχνικές προσλαμβάνουσες εκτός του ζωγραφικού του κόσμου.

Ο Στάμος ήταν πάντοτε ένας αχόρταγος αναγνώστης και οι προτιμήσεις του καλύπτουν ένα ευρύτατο φάσμα περιεχομένων στα οποία συμπεριλαμβάνεται ο μυστικισμός, η φιλοσοφία, η ιστορία, οι βιβλιογραφίες, το μυθιστόρημα και η ποίηση. Στη δεκαετία του 1940 διάβασε πολλά βιβλία για τις φυσικές επιστήμες και τη ζωή των ζώων και των φυτών και, επίσης για τις αρχαίες τελετουργίες και ιεροτελεστίες καθώς και για τις ιδέες της Ανατολής, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται γραπτά και ποιήματα του Ταοϊσμού και του Zen.²⁹³

Παρατηρούμε ότι στα αναγνωστικά ενδιαφέροντα του Στάμου που παραθέτει η Καβαλιέρε δεν περιλαμβάνονται αισθητικές θεωρίες ή κριτικός στοχασμός για τις εικαστικές τέχνες.

Αυτή η απόσταση του Στάμου από τα δομικά στοιχεία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού παύει να υπάρχει όταν με το πέρασμα της ηλικίας το σώμα του αρχίζει να συνομιλεί με την επιφάνεια και παύει να εργάζεται με ένα ζωγραφικό τρόπο που περιγράφει ή αποτυπώνει μια ιδέα, αλλά εργάζεται εμπιστευόμενος το υλικό. Στα REDS η εμπιστοσύνη στο υλικό είναι απόλυτη. Η σύνδεσή του με το υλικό αλλά και την διάσταση έχει επικρατήσει. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ταυτίζεται συχνά με το σφρίγος, το νεανικό σφρίγος κάποιας κοινωνίας και των

²⁹³ Καβαλιέρε, 12, 1992.

καλλιτεχνών της που εργάζονται με την αισιοδοξία του νέου και του νεανικού. Ο Στάμος όμως φαίνεται να καταλήγει στην ουσία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, στην σημασία του υλικού και της ενέργειας όταν οι σωματικές του δυνάμεις άρχισαν σταδιακά να τον εγκαταλείπουν.

Μετά το 1970 τα στοιχεία της ζωγραφικής του συντονίζονται μέσα από την ισχυρή αντίθεση του λευκού με το μαύρο χρώμα, έτσι όπως εναποτίθενται στο κόκκινο πεδίο. Η γραφή του Στάμου είναι ωμή, έχει απολέσει το φινίρισμα που υπήρχε σε όλες τις περιόδους του καλλιτέχνη και που πολλές φορές τον απομάκρυνε από την ανεπεξέργαστη χρήση του υλικού των άλλων καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Όλες αυτές οι αντιθέσεις εκδοχών της χειρονομίας, τονικών και χρωματικών συγκρούσεων, συμβολικών ερμηνειών δημιουργούν ένα περιβάλλον φωτός, όπου οι διαδικασίες αναδεικνύονται μέσα από την έντασή τους σε όλη τους την λαμπρότητα.

Αν για τον Στάμο η ιδέα είναι το αληθινό πράγμα²⁹⁴ υπάρχει στο έργο του Στάμου μια διαρκώς επανερχόμενη ιδέα; Η ιδέα φαίνεται να είναι η ιδέα του φωτός που είτε, με τη σκοτεινή ατμόσφαιρα της πρώτης περιόδου είτε με την φορμαλιστική αναζήτηση της δεύτερης είτε με την επιθετική χειρονομιακότητα της τρίτης.

Με αυτή την επιθετική χειρονομιακότητα ο Στάμος κατορθώνει αυτό που χαρακτηρίζει μεταφυσική του φωτός.

*Τα έργα μου κρατάνε κάτι από το ελληνικό φως, αλλά πιο πολύ κρατάνε κάτι το μυστηριώδες, έχουν κάτι το μεταφυσικό που είναι πολύ ελληνικό, κάτι από την ελληνική μεταφυσική.*²⁹⁵

Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι αυτή η εκδοχή του φωτός ως μιας μεταφυσικής οντότητας κορυφώνεται στην τρίτη του περίοδο. Τελικά αυτή είναι και η εκδοχή του φωτός στον Στάμο: το φως σχηματίζεται ως μια οντότητα αλληλοαναιρούμενων ενεργειών. Το φως δεν είναι το εξωτερικό εκείνο ερέθισμα που αναδεικνύει την πραγματικότητα. Δεν είναι εκείνο το οποίο έχει (είχε) καταγραφεί. Είναι μια ενεργειακή κατάσταση που κορυφώνεται με τη λαμπρότητα της επιφάνειας, τη λαμπρότητα της ζωγραφιάς αλλά και του υλικού. Λαμπρότητα στη ζωγραφική εννοούμε μια επιφάνεια όπου όλα τα ζωγραφικά στοιχεία συντείνουν σε μια κορύφωση φωτεινότητας. Στα έργα της τελευταίας περιόδου του Στάμου (στα *REDS*)

²⁹⁴ Βλέπε σημ. 357.

²⁹⁵ Πιομπίνος, 60, 2003.

όλα τα στοιχεία, χρώμα, χειρονομία, ένταση, μαύρο, κόκκινο συντείνουν στο να σχηματιστεί μια ατμόσφαιρα χρωματικής έντασης. Αυτή η έννοια της λαμπρότητας σχηματίζει την μεταφυσική υπόσταση των έργων της τελευταίας περιόδου.

Στην τρίτη και τελευταία φάση της δουλειάς του ο Στάμος αποκρυσταλλώνει το έργο του και ιδιαίτερα με την σειρά *REDS* σχηματίζει δοκίμια πάνω στην έννοια του φωτός ως ενός αρχέγονου αιτήματος που μετασχηματίζεται σε ζωγραφική στοχαστική οντότητα. Σε αυτή τη σειρά που ολοκληρώνει και την περίοδο 1970-1997 ο Στάμος ενσωματώνει τόσο τις προσωπικές του αναζητήσεις όσο και τις δομές εκείνες που είχε εισάγει στην τέχνη ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός. Η διαδικασία της σωματομετρικής ζωγραφικής, η σημασία του πεδίου, η έννοια της διάστασης όλα αυτά σχηματίζουν ενσωματώνονται και χρησιμοποιούνται βιωματικά στον Στάμο μόνο μετά το 1970.

Η περίοδος αυτή αποτελεί μια επιβεβαίωση της σημασίας της Ετερότητας του Στάμου που ενεργοποιεί την ιδιαίτερή του προσέγγιση ακόμη στο πλαίσιο ενός κινήματος τέχνης με το καθορισμένο πλαίσιο στο οποίο προσδιορίζεται ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός. Κατά ένα παράδοξο τρόπο ο Στάμος δεν έγινε πραγματικός Αφηρημένος Εξπρεσιονιστής παρά μόνο μετά το 1970 όταν ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός είχε διαγράψει την πορεία του και οι περισσότεροι από τους πρωταγωνιστές του είχαν φύγει από τη ζωή. Τότε μόνο οι διαδικασίες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ενσωματώθηκαν, με βιωματικό πλέον τρόπο, στο έργο του Στάμου. Η ζωγραφική του σχηματίζεται κατ' εξοχήν από μια σωματομετρική διαδικασία, η επιφάνεια του ζωγραφικού έργου καθίσταται πεδίο και η χρήση του υλικού αποκτά τον πρωταρχικό χαρακτήρα που δομεί τις φόρμες του. Αυτή η κατανόηση του επιτρέπει να σχηματίσει επιφάνειες όπου το φως είναι λαμπρό όχι με την προσέγγιση του εξωτερικού ερεθίσματος αλλά με το απόλυτο της εσωτερικής έντασης του ζωγραφικού υλικού.

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ

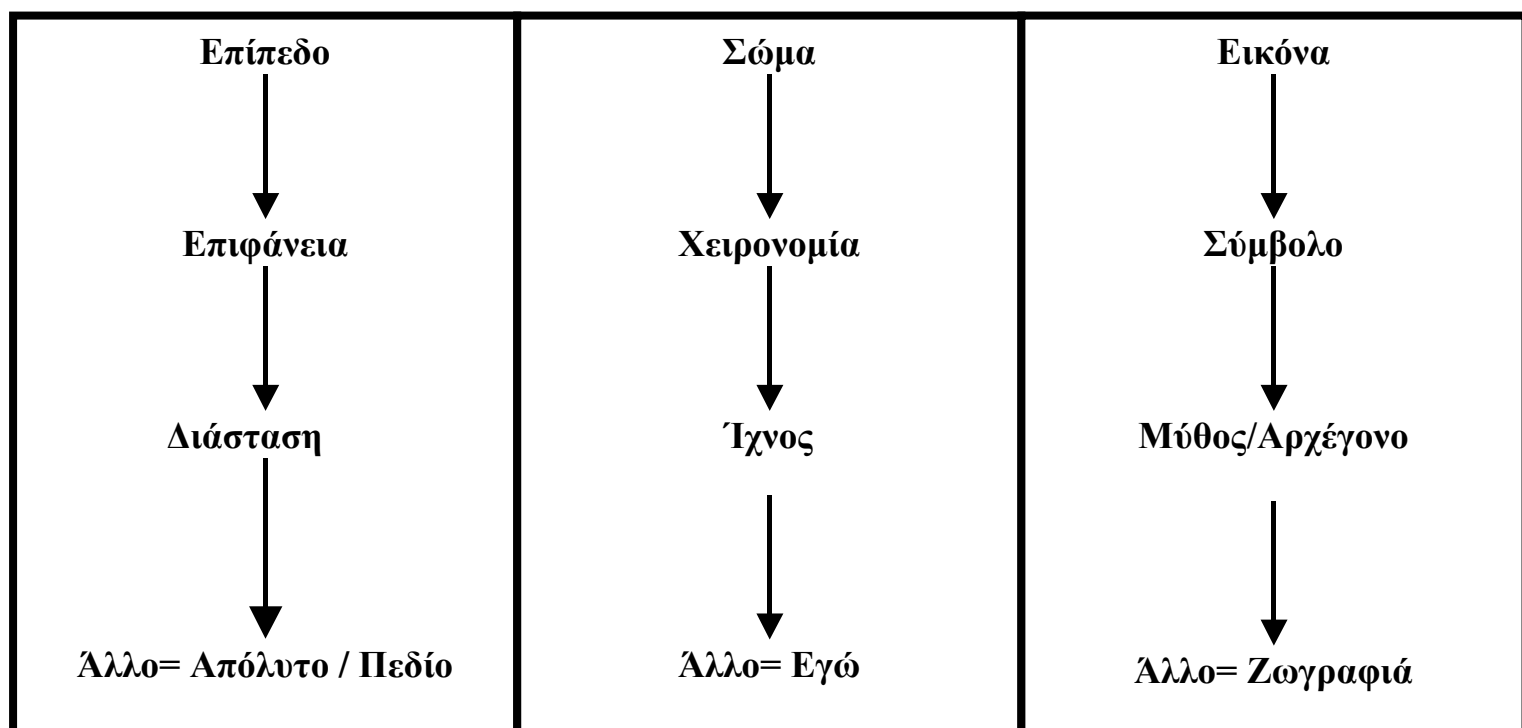
**Το δίπολο σωματομετρική προσέγγιση-πεδίο ως
παιδαγωγική διαδικασία**

Το Πεδίο ως το εργαλειακό σύστημα διερεύνησης του τοπίου:

Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες

Η μελέτη του έργου του Στάμου αλλά και του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού γενικότερα ανέδειξε το πεδίο ως μια περιοχή σωματομετρικής εμπειρίας όπου το υλικό (διάσταση, χρωματική ύλη, κίνηση) αλλά και το ίδιο το σώμα του καλλιτέχνη σχηματίζουν μια οθόνη προβολής εμπειριών. Ο καλλιτέχνης σε ένα πρωτογενή διάλογο με τον Μύθο και το Αρχέγονο κινείται πέρα από τα ομοιώματα της καθημερινότητας σε αυτό τον ίδιο τον κόσμο των εννοιών. Το έργο τέχνης δεν είναι μια δομημένη αισθητική εφαρμογή αλλά ένα σύνολο ενεργειακών διαδικασιών που αποτυπώνονται μέσα από την εμπειρία του καλλιτέχνη. Η μελέτη του έργου του Στάμου ανέδειξε αυτήν ακριβώς την διαδικασία που διήρκεσε σχεδόν εξήντα χρόνια και αποτέλεσε ουσιαστικά μια διαδικασία αυτογνωσίας προς την κατανόηση της ταυτότητας/ετερότητά του.

Μια σύγχρονη παιδαγωγική διαδικασία που θα εργαζόταν με βάση το πεδίο θα είχε ως στόχο ακριβώς την προσέγγιση του πεδίου που μελετήσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια. Η παιδαγωγική αυτή διαδικασία θα χρησιμοποιούσε ως βάση του το διάγραμμα στο οποίο καταλήξαμε στο κεφάλαιο για την εμπειρία.²⁹⁶ :



²⁹⁶ Βλέπε σελ. 160-175.

Το συμπέρασμα αυτού του διαγράμματος είναι ότι ο καλλιτέχνης, αλλά και ο εκπαιδευόμενος, εργάζονται σε μια διαδικασία που ενσωματώνει μια πορεία μετασχηματισμού προς το Άλλο, το Άλλο του επιπέδου, του σώματος και της εικόνας. Εφ' όσον αναφερόμαστε σε παιδαγωγική διαδικασία θα αναπτύξουμε στις επόμενες σελίδες την εμπειρία της πενταετούς εκπαιδευτικής διαδικασίας *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες*²⁹⁷ της οποίας η βασική εκπαιδευτική μέθοδος υπήρξε η διευρυμένη έννοια του πεδίου όπως αυτή αναπτύσσεται μέσα από τη μελέτη του έργου του Στάμου (αλλά και του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ευρύτερα). Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας διερευνήσαμε και εφαρμόσαμε τις δυνατότητες των αισθητικών προσεγγίσεων που αναπτύχθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια.

Η σύγχρονη ιδέα του πεδίου είναι μια διευρυμένη έννοια του *Πεδίου* που κινείται πέρα από τον χωρικό ορισμό του όρου έτσι όπως αναπτύχθηκε την ιστορική περίοδο του μοντερνισμού και του αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ειδικότερα. Ο όρος *Πεδίο* στην εκδοχή αυτή σχετίζεται περισσότερο με την φορμαλιστική ερμηνεία του και ταυτίζεται σχεδόν ολοκληρωτικά με την ζωγραφική. *Πεδίο* ωστόσο είναι κάτι ευρύτερο από αυτό.

Στην παιδαγωγική προσέγγιση που θα προτείνουμε θα εισάγουμε την έννοια με ένα τρόπο που θα μας επιτρέψει να αντιμετωπίσουμε την τέχνη με μια ευρύτερη συλλογιστική και να την «προεκτείνουμε» πέρα από τα όρια του γεωμετρικού σχήματος του έργου.

Μέσα από αυτή την οπτική ο όρος *Πεδίο* αποκτά μια ερμηνεία που την καθορίζει ως μια κατάσταση ή μια συνθήκη πραγμάτων (που να μην σχετίζεται μόνο με τον χώρο) όπου θα προβάλλονται ιδέες, χειρονομίες, εικόνες. Το *Πεδίο* θα μπορούσε να είναι μια οντότητα που έχει μια ταυτόχρονη χωρική και εννοιολογική ερμηνεία. Το *Πεδίο* είναι η περιοχή, ο όγκος, το χρονικό πλαίσιο που είναι αναγκαία για την ανάπτυξη μιας ιδέας. Με αυτή την έννοια το *Πεδίο* είναι η οθόνη όπου αναπτύσσονται οι προβολές εκείνου του οποίου θέλουμε να δημιουργήσουμε. Η οθόνη αυτή ξεπερνά τα όρια της επιφάνειας ενός έργου μετατρέπεται σε ευρύτερες

²⁹⁷ Η διαδικασία *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες* πραγματοποιείται από το 2007. Η διαδικασία έχει ως σκοπό να διοργανώσει στις Πρέσπες σε ετήσια βάση εικαστικές δράσεις που θα διερευνούν το τοπίο, τον πολιτισμό και την οικολογική διάσταση της περιοχής. Διδάσκοντες και σπουδαστές του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας, επισκέπτες καλλιτέχνες και θεωρητικοί αλλά και φιλότεχνοι θα περιηγήθηκαν την περιοχή γύρω από τις Πρέσπες και ανέπτυξαν μέσα από εικαστικά έργα που πραγματοποίησαν, συζητήσεις, συνέδρια συζητήσουν για τις δυνατότητες δημιουργίας ενός σύγχρονου πλαισίου εικαστικών δραστηριοτήτων τις σύγχρονες ερμηνείες του πεδίου και του τοπίου ως πεδίου.

χωρικές, χρονικές και οντολογικές περιοχές. *Πεδίο* μπορεί να είναι μια γεωγραφική περιοχή όπως η περιοχή των Πρεσπών που μπορεί να γίνει από μόνη της ένα *Πεδίο*.

Η γεωγραφική περιοχή έχει τα ίδια ειδοποιά χαρακτηριστικά που έχει η επιφάνεια του ζωγραφικού έργου του αφηρημένου έργου. Εμπεριέχει τις ίδιες απελευθερωτικές διαδικασίες με αυτό. Μια γεωγραφική περιοχή συντίθεται από τις παρακάτω παραμέτρους:

-Το τοπίο ως την πρώτη αίσθηση που έχουμε αντικρίζοντας και περιδιαβάζοντας μια γεωγραφική περιοχή.

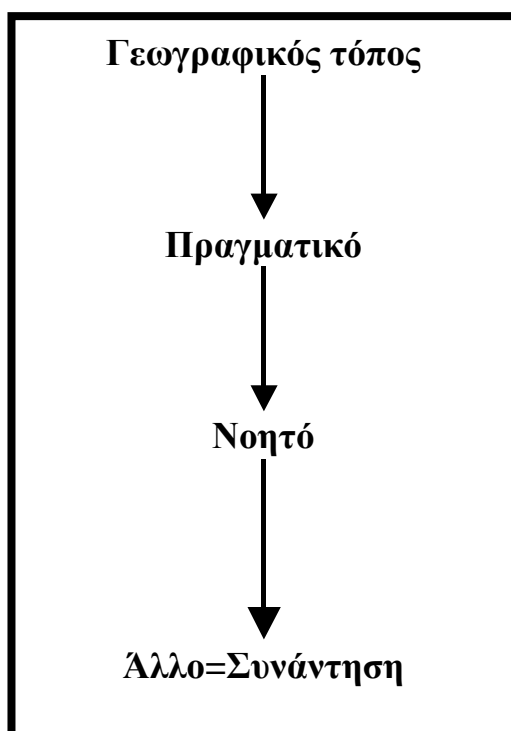
-Τις ανθρώπινες δραστηριότητες που σχηματίζονται μέσα από τις συνθήκες που επιβάλλει το τοπίο.

-Τις ιστορικές καταγραφές που αποτυπώνονται στην φύση αλλά και στις κατασκευές της ανθρώπινης δραστηριότητας.

Μια γεωγραφική περιοχή ανάγεται στις ίδιες αρχές που συνθέτουν το εικαστικό πεδίο: αποτελείται από την πρώτη αίσθηση που προκαλεί το αντίκρισμα της περιοχής. Κατόπιν ανακαλύπτει κανείς τα μικρά και μεγάλα επεισόδια που σχηματίζουν το τοπίο· τις χειρονομίες και εγγραφές της ανθρώπινης δραστηριότητας. Αντίστοιχα όπως εξετάσαμε και τα έργα του Ρόθκο, του Στάμου και των άλλων αφηρημένων εξπρεσιονιστών μετά το πρώτο αντίκρισμα του έργου αρχίζει η διερεύνηση των επεισοδίων εκείνων που δομούν την επιφάνεια. Τα επεισόδια αυτά έχουν σχέση με την εντατική χειρονομιακή δραστηριότητα του καλλιτέχνη, ταυτόχρονα όμως έχουν σχέση με όλες εκείνες τις προβολές που σχηματίζονται από το ευρύτερο βιωματικό, κοινωνικό, οντολογικό πλαίσιο που διαμορφώνει την καλλιτεχνική επιλογή. Από το *New Deal* μέχρι την αυτοκτονία του Ρόθκο ή την εγκατάσταση του Στάμου στη Λευκάδα εξετάσαμε όλα εκείνα τα γεγονότα που συνδιαμορφώνουν το έργο. Αυτή ακριβώς υπήρξε η απελευθερωτική διάσταση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Έδειξε ότι το έργο μπορεί να εμπεριέχει μια συμπυκνωμένη απελευθερωτική διάσταση που προκύπτει από μια αναγωγική προσέγγιση των κοινωνικών και άλλων παραμέτρων της εποχής. Αντίστοιχη διαδικασία υπάρχει και στο τοπίο. Το κάθε τοπίο έχει μια κυριολεξία: είναι αυτό το οποίο είναι. Στην περίπτωση μιας γεωγραφικής περιοχής, όπως για παράδειγμα των Πρεσπών, το φυσικό τοπίο με τις λίμνες, τα βουνά τους οικισμούς, τα καιρικά φαινόμενα αποτελεί ένα πρώτο χώρο εγγραφών. Διερευνώντας ο καλλιτέχνης αυτές τις εγγραφές αρχίζει να κατανοεί όλα εκείνα που η ανθρώπινη δραστηριότητα έχει σχηματίσει. Τότε ακριβώς μετασχηματίζονται οι Πρέσπες σε πεδίο, σε ένα πεδίο που

έχει την ίδια απελευθερωτική διάσταση με εκείνη που είχαν οι πίνακες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, τουλάχιστον στον καιρό τους.

Το *Πεδίο* αποκτά μέσα από αυτή την προσέγγιση μια εννοιολογική ερμηνεία και αναφέρεται σε όσα μας περιβάλλουν: φύση, πολιτισμός, «πραγματικότητα», όλα αυτά χρειάζεται να προσδιοριστούν. Ακόμη και το αρχικό νόημα του όρου εμπεριέχει μια τέτοια ερμηνεία: περπατάμε σε ένα πεδίο, ίσως στο πεδίο των Πρεσπών. Το πεδίο είναι ταυτόχρονα μια πραγματική οθόνη όπου προβάλλουμε εικόνες και ταυτόχρονα ένα εικονικό περιβάλλον ιδεών όπου προχωράμε. Ο καλλιτέχνης ερμηνευτής, αλλά και ο εκπαιδευόμενος φοιτητής/τρια. Αυτή η προσέγγιση, το τοπίο ως πεδίο μέσα από τις αφηγηματικές καταβολές της μελέτης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού υπήρξε το εφαλτήριο που διαμόρφωσε την εκπαιδευτική διαδικασία *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες*. Στο προηγούμενο διάγραμμα επομένως μπορούμε να προσθέσουμε την τέταρτη στήλη. Η στήλη αυτή αποτελεί και τη βασική εννοιολογική δομή της *Εικαστικής Πορείας* την οποία θα αναπτύξουμε στην επόμενη ενότητα:



Η Εικαστική Πορεία

Η *Εικαστική Πορεία* αποτελεί την ολοκλήρωση της εκπαιδευτικής διαδικασίας που εφαρμόζεται στο 1^ο Εργαστήριο Ζωγραφικής του ΤΕΕΤ του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Η εκπαιδευτική διαδικασία του Εργαστηρίου εκκινεί από μια βασική αρχή (με μαθηματικούς όρους πρόκειται για ένα αξίωμα) και μια πρόθεση. Η αρχή είναι ότι όποιος ή όποια αποφασίζει να γίνει καλλιτέχνης καθίσταται από την στιγμή της αρχικής του απόφασης καλλιτέχνης. Επομένως η διαδικασία που πραγματοποιείται στο 1ο Εργαστήριο Ζωγραφικής είναι μια διαδικασία που απευθύνεται σε εκπαιδευόμενους καλλιτέχνες.²⁹⁸ Η πρόθεση, που προκύπτει από την παραπάνω αρχή, είναι να ενσωματωθεί η εμπειρία στην διαδικασία απόκτησης καλλιτεχνικής γνώσης. Τελικά δηλαδή η εκπαιδευτική διαδικασία αντιμετωπίζεται ως μία εξ' αρχής καλλιτεχνική διαδικασία. Ταυτόχρονα η καλλιτεχνική δράση, ακριβώς για να είναι στην ουσία της καλλιτεχνική και όχι μια ακόμη στεγνή φορμαλιστική προσέγγιση απευθύνεται στην κοινωνία των Πρεσπών και επιδιώκει να έρθει σε ουσιαστική ώσμωση με την κοινωνία της περιοχής. Επομένως η όλη δράση δομείται γύρω από καλλιτεχνικούς, εκπαιδευτικούς και κοινωνικούς στόχους.

Ως προς την εκπαιδευτική διαδικασία υπάρχουν πολλές προσεγγίσεις που δόκιμα ή αδόκιμα έχουν εφαρμοστεί. Εκείνη την οποία εισηγείται το 1^ο Εργαστήριο Ζωγραφικής είναι μια μέθοδος που εκκινεί από την αρχή και πρόθεση που μετασχηματίζει το Εργαστήρι σε ένα χώρο καλλιτεχνικής πρακτικής που να διατηρεί τις πόρτες του ανοιχτές στην κοινωνία. Όποιος ή όποια αποφασίσει να γίνει καλλιτέχνης δεν μετασχηματίζεται ή εκπαιδεύεται και καθίσταται καλλιτέχνης μόνο όταν έχει ολοκληρωθεί η διαδικασία εκπαίδευσης. Σε διάφορα επιστημονικά πεδία κάποιος καθίσταται επιστήμονας (μαθηματικός, γιατρός, δάσκαλος κα) αφού εκπαιδευτεί για χρόνια στο αντικείμενο της επιστήμης του. Αυτό δεν συμβαίνει με τον καλλιτέχνη, διότι ο καλλιτέχνης είναι πρωταρχικά στοχαστής και ύστερα ερευνητής. Ο στοχασμός δεν εκκινεί μετά από κάποια αφετηρία στην τέχνη, ενυπάρχει εξ αρχής. Η καλλιτεχνική συνείδηση, που μπορεί να λάνθανε μέχρι τότε, ενεργοποιείται από την στιγμή της απόφασης. Επομένως η μαθησιακή εκπαιδευτική διαδικασία απευθύνεται σε εκπαιδευόμενους καλλιτέχνες και όχι σε εκπαιδευόμενους φοιτητές. Με αυτό το σκεπτικό οι όποιες γνώσεις, ακόμα και οι αρχικές ασκήσεις,

²⁹⁸ Στο site της Εικαστικής Πορείας χρησιμοποιείται ο όρος «φοιτητής» για να είναι κατανοητό το τι εννοείται από εκείνους που ενδιαφέρονται να έχουν πληροφορίες για την δράση.

δομούν την *καλλιτεχνοσύνη*. Η *καλλιτεχνοσύνη* είναι ένα όρος που περιγράφει την συνολική διάσταση της καλλιτεχνικής πρακτικής και τον οποίο θα αναπτύξουμε σε επόμενη ενότητα. Εκείνο το οποίο διδάσκεται αναγκαστικά επηρεάζει τον τρόπο που ο εκπαιδευόμενος αντιλαμβάνεται την τέχνη και ευρύτερα την καλλιτεχνική διαδικασία. Για να αναφερθούμε σε ένα γνώριμο παράδειγμα, από την στιγμή που κάποιος αποφασίζει να εκπαιδευτεί καλλιτεχνικά και να δώσει εξετάσεις για να επιτύχει σε μια από τις Σχολές Καλών Τεχνών της χώρας μας ασκείται στην μελέτη εκμαγείων από αντίγραφα έργων κυρίως από την αρχαϊκή ως την ύστερη ελληνιστική περίοδο. Ανεξάρτητα με την ορθότητα ή όχι μιας τέτοιας προσέγγισης, εκείνο που έχει κανείς να παρατηρήσει είναι ότι ο εκπαιδευόμενος καλλιτέχνης μαθαίνει, πέρα από την σημασία των αξόνων και των ιχνών, να αποδέχεται ως πρότυπο εκείνο το οποίο βλέπει έναντι του. Αυτή η εμπιστοσύνη στο «έναντι» συνήθως τον χαράσσει βαθιά και θα εξακολουθήσει να τον επηρεάζει ως αρχή ηθελημένα ή αθέλητα ακόμη κι αν εξελιχθεί στον πλέον σύγχρονο (εντός ή εκτός εισαγωγικών) καλλιτέχνη.

Η *Εικαστική Πορεία* επιδιώκει να προεκτείνει τον χώρο του Εργαστηρίου στο χώρο των Πρέσπων και να προτείνει μια εκπαιδευτική διαδικασία μας ώστε να αποτελούν οι Πρέσπες ένα αέναο νοητό και πραγματικό σημείο συνάντησης καλλιτεχνικών πρακτικών. Η διαδικασία εισηγείται πρακτικές που θα παίρνουν αφορμή από τις ιδιαιτερότητες της περιοχής, τα βιώματα όσων συμμετέχουν, και τα ουσιαστικά προβλήματα σύγχρονης αισθητικής και καλλιτεχνικής πρακτικής. Αναφερόμαστε σε τρεις κομβικές λέξεις που αποτελούν τους βασικούς εννοιολογικούς πυλώνες της διαδικασίας: «νοητό», «πραγματικό», «συνάντηση».

Ο Νοητός Τόπος

Οι Πρέσπες, όπως και κάθε άλλη γεωγραφική περιοχή, δεν υπάρχουν βιωματικά παρά μόνο όταν μεταβαίνουμε σε αυτές. Για να πραγματοποιηθεί αυτό οι Πρέσπες υπάρχουν κατά την διάρκεια της χρονιάς διαρκώς ως ένας νοητός στόχος, ως ένα πεδίο (και γιατί όχι ως το απόλυτο πεδίο) όπου εν δυνάμει μπορούν να προβληθούν δράσεις, εικόνες, προθέσεις. Κατά τη διάρκεια της χρονιάς προγραμματίζονται δράσεις, καταγράφονται στόχοι, ενεργοποιούνται θεσμοί στήριξης.

Πραγματικός Τόπος

Δεν είναι όμως οι Πρέσπες μόνο νοητές είναι και πραγματικές: είναι η απόσταση που πρέπει να διανύσουμε για να φτάσουμε σε αυτές, είναι η όποια καταπόνηση υφίσταται το σώμα για να περπατήσει στις πορείες, για να συγκεντρωθεί το υλικό για το εικαστικό έργο, είναι πάνω από όλα οι άνθρωποι (κάτοικοι των Πρεσπών, συμμετέχοντες στην *Πορεία*, αλλά και επισκέπτες της περιοχής) που θα συναντά κανείς κατά τη διάρκεια της διαδικασίας και που μόνο η ώσμωση και η αλληλεπίδραση μαζί τους θα δικαιώσει το όποιο εγχείρημα. Το δίπολο νοητού-πραγματικού έτσι όπως το οριοθετήσαμε και όπως θα το αναπτύξουμε στις επόμενες σελίδες ενεργοποιεί τη σχέση του εικαστικού/καλλιτέχνη/εκπαιδευόμενου με τον τόπο.

Συνάντηση

Η επόμενη λέξη/εννοιολογικός πυλώνας είναι η λέξη «συνάντηση». Η «συνάντηση» αποτελεί την κορύφωση της όλης διαδικασίας, και αν θέλει κανείς και του χαρακτήρα της περιοχής των Πρεσπών. Αναφέραμε ότι οι Πρέσπες είναι ένα κατ'εξοχήν σταυροδρόμι όπου νομαδικά πουλιά, μετανάστες, αρχαίοι δρόμοι διασταυρώνονται και συνυπάρχουν. Επιδιώξή μας είναι να μετασηματιστούν οι Πρέσπες σε ένα σημείο συνάντησης καλλιτεχνικών διαλόγων σε ένα σημείο που ακριβώς επειδή είναι απρόσμενο είναι και το πιο κατάλληλο για μια τέτοια διεργασία. Έχουμε συνηθίσει να επιδιώκουμε να πραγματοποιούνται, ειδικά τα εικαστικά δρώμενα, σε κεντρικές θέσεις. Η ελληνική εικαστική τέχνη είναι μια αστική τέχνη που δημιουργήθηκε στις πόλεις. Με εξαίρεση τον Παπαλουκά που εργάστηκε σε ένα διάλογο με το τοπίο και το μετασημάτισε σε ζωγραφικό κώδικα, ούτε οι τοπιογράφοι του μεσοπολέμου (Μαλέας, Παρθένης, Οικονόμου) ούτε κάποιος μεταπολεμικός καλλιτέχνης ή ομάδα καλλιτεχνών δεν εργάστηκαν εκκινώντας από την Φύση ή το τοπίο. Τις περισσότερες φορές μετέφεραν τους συμπεκνωμένους κώδικες του αστικού τους εργαστηρίου σε μια εργασία στη φύση.

Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Προσέγγισης

Η μεθοδολογική/εκπαιδευτική προσέγγιση της *Εικαστικής Πορείας προς τις Πρέσπες* αναπτύχθηκε ως εξής:

1^η Φάση

Αναγνώριση χώρου

Η αναγνώριση του χώρου γίνεται με έναν τρόπο που να ενεργοποιεί μια αρχική σωματομετρική εμπειρία του εκπαιδευόμενου/ης με το τοπίο. Αυτό σημαίνει ότι ο εκπαιδευόμενος/η αντιλαμβάνεται τον χώρο είτε περπατώντας σε αυτόν είτε, αν υπάρχουν κινητικά προβλήματα, με όποιον τρόπο του επιτρέπει η φυσική του/ης κατάσταση. Είναι σημαντικό σε αυτή την φάση η αναγνώριση να γίνεται περισσότερο βιωματικά παρά με πραγματολογικές πληροφορίες. Οι όποιες πραγματολογικές πληροφορίες που χαρακτηρίζουν την περιοχή (γεωγραφικές, ιστορικές, περιβαλλοντολογικές κ.ά.) μπορούν να προσδιοριστούν αργότερα. Εκείνο το οποίο έχει ιδιαίτερη σημασία σε αυτή την πρώτη φάση είναι το στοιχείο της βιωματικής έκπληξης: το σύνολο εκείνων των αντιδράσεων που επιτρέπουν στον περιπατητή να ανακαλύψει το περιβάλλον μέσα από την δικιά του οπτική θέαση και εμπειρία. Σε πρώτο στάδιο επομένως βιώνεται ο χώρος και σε δεύτερο αρχίζει να αναπτύσσεται μια πιο εκλογικευμένη προσέγγιση που πηγάζει από την πληροφορία.

Ως ένα τέτοιο παράδειγμα μπορεί να αναφέρει κανείς την θέση Περβάλη. Η θέση αυτή βρίσκεται ανατολικά των Πρεσπών και είναι ένα ύψωμα από το οποίο κανείς αντικρίζει τις λίμνες των Πρεσπών. Είναι το σημείο όπου είχαν διεξαχθεί σημαντικές μάχες. Υπάρχουν δύο προσεγγίσεις: η πραγματολογική και η βιωματική.

Η πρώτη, η πραγματολογική έχει περιγράψει εκ των προτέρων ότι σε εκείνο το σημείο βρίσκεται η συγκεκριμένη θέα και μετά από 30 χιλιόμετρα οδήγησης μέσα στα βουνά ξαφνικά θα εμφανιστεί η τεράστια και απρόσμενη υδάτινη επιφάνεια. Επίσης σύμφωνα με την πρώτη προσέγγιση ο εκπαιδευόμενος θα είχε ενημερωθεί για όλα τα γεγονότα που συνδέονται με τον τόπο και τις ιστορικές μνήμες που τα συνοδεύουν.

Η δεύτερη, η βιωματική, είναι η προσέγγιση στην οποία η όποια πραγματολογική πληροφορία απουσιάζει, ή είναι τελείως στοιχειώδης. Εκείνο το οποίο υπάρχει είναι μια πρώτη αντίδραση σε εκείνο το οποίο αντικρίζει ο

εκπαιδευόμενος/η. Η έκπληξη μπροστά στο αντίκρισμα της υδάτινης επιφάνειας μέσα στους υδάτινους όγκους αποτελεί ένα σημαντικό μέρος της εκπαιδευτικής διαδικασίας διότι επιτρέπει στον εκπαιδευόμενο να βιώνει και να επεξεργάζεται την έκπληξη.

Η καλλιτεχνική διαδικασία δεν έχει κάποια ταύτιση με την εκλογίκευση σε πρώτο τουλάχιστον επίπεδο. Εκείνο που έχει σημασία είναι η βίωση της αύρας των αντικειμένων. Παρά την προσέγγιση του Μπέντζαμιν η σημασία της αύρας και της βίωσης του πρωτότυπου διατηρεί την σημασία του. Και σε αυτή την διαδικασία ακριβώς η ελαχιστοποίηση των πραγματικών ερεθισμάτων διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο. Μια ακόμη τέτοια βιωματική προσέγγιση ήταν κατά την διάρκεια της *Εικαστικής Πορείας 2011*. Κατά την πεζοπορία από το Δερβένι στην κορυφή Λούτζερ υπήρξε συνάντηση με μια τεράστια κόκκινη/άσπρη απαγορευτική λωρίδα να ζώνει το δάσος. Το δάσος μετασχηματίστηκε σε ένα απαγορευμένο δάσος μια μη προσπελάσιμη περιοχή. Αυτή ήταν η βιωματική έκπληξη που σχετίζονταν με τον μύθο. Επιπλέον η κοκκινόασπρη λωρίδα λειτουργούσε σε μια έντονη συμπληρωματική χρωματικά σχέση με το πράσινο σε μια απρόσμενη συνεύρεση: σε ένα δάσος μια κοκκινόασπρη γραμμή πολλών εκατοντάδων μέτρων, ίσως και χιλιομέτρων. Αυτή ήταν η βιωματική έκπληξη που σχετίζονταν με την χρωματική ζωγραφικότητα.. Περιπατώντας κατά μήκος της λωρίδας ένα χιλιόμετρο πιο πάνω η τρίτη έκπληξη/εξήγηση: ένα απόσπασμα ναρκαλιευτών του Ελληνικού Στρατού. Αυτό που βλέπαμε ήταν μια επιχείρηση σε εξέλιξη καθαρισμού των εκρηκτικών (βόμβες, νάρκες, ρουκέτες, σφαίρες και άλλα πυρομαχικά) μετά τον εμφύλιο. Εκεί ακριβώς η πραγματολογική πληροφορία έρχεται να ολοκληρώσει την βιωματική εμπειρία. Τελικά εκείνη η διαδρομή ήταν το πιο ουσιαστικό μάθημα στους συμμετέχοντες εκπαιδευόμενους για τον Εμφύλιο Πόλεμο και τις επιπτώσεις του.

Η αναγνώριση του χώρου επομένως αποτελεί την πρώτη φάση της διαδικασίας. Μέσα από την αρχική βιωματική προσέγγιση έρχεται η πραγματολογική πληροφορία για να προσδιορίσει τα ερεθίσματα και να τα μετασχηματίσει σε εκλογικευμένα δεδομένα.

2^η Φάση

Συλλογή Καταγραφών

Η αναγνώριση του χώρου συνοδεύεται και προεκτείνεται με τις καταγραφές. Οι καταγραφές σχετίζονται τόσο με την βιωματική συναίσθηση της διαδικασίας όσο

και με τα πραγματολογικά στοιχεία ή κ με τον συνδυασμό τους. Μια εικόνα ή ένα αντικείμενο είναι δυνατόν να προκαλέσει το ενδιαφέρον κατά τη διάρκεια της διαδικασίας. Για παράδειγμα κατά την διάρκεια της διαδικασίας μπορεί να καταγραφεί ένα παπούτσι ή και μια γόβα στα μονοπάτια πάνω από την Πρέσπα. Ή ένα γεωγραφικό σημείο όπου τελειώνει μια περιοχή και αρχίζει μια άλλη ή μια πινακίδα ή μια ανθρώπινη δραστηριότητα. Οι καταγραφές μπορεί να είναι σχέδια ή ακουαρέλες αλλά και αντικείμενα, φωτογραφίες, βίντεο, ημερολόγια.

Η συλλογή των καταγραφών αποτελεί το αρχείο εκείνο με βάση το οποίο θα εργαστεί κανείς. Για τη συλλογή του αρχείου η εργασία πρέπει να γίνεται με ένα τρόπο που να επιτρέπει μια διευρυμένη προσέγγιση. Ο εκπαιδευόμενος/η κινείται σε δύο (τουλάχιστον) κατευθύνσεις: αφ' ενός αναζητεί στοιχεία τα οποία τον ενδιαφέρουν, αφ' ετέρου όμως είναι ανοικτός σε εκείνα τα οποία θα ανακαλύψει. Η έκπληξη αποτελεί βασικό στοιχείο το οποίο συχνά ενεργοποιείται σε τέτοιου είδους διαδικασίες. Αυτό συγγενεύει με εκείνο το οποίο στην εικαστική διαδικασία ονομάζουμε «ειλικρίνεια υλικού». Το ίδιο το υλικό, στην περίπτωσή μας το τοπίο, υπαγορεύει τα στοιχεία ενδιαφέροντος. Έτσι μια πέτρα, ένα πέραςμα, μια ανθρώπινη φιγούρα σχηματίζουν το σημείο εκείνο ενδιαφέροντος και μελέτης. Ο εκπαιδευόμενος/η προσπαθεί όσο του είναι δυνατόν να απομακρύνει τις προκαταλήψεις του βλέμματος και να εστιάσει στην παρατήρηση του απρόσμενου. Το απρόσμενο είναι εκείνο που θα λειτουργήσει και θα ενεργοποιήσει το μη αναμενόμενο. Αυτές οι καταγραφές δημιουργούν ένα αρχείο. Το αρχείο/συλλογή επιτρέπει στον εκπαιδευόμενο να συγκεντρώσει και να κατανείμει σε πρώτη φάση το υλικό που έχει συλλέξει. Η κατανομή μπορεί να πραγματοποιηθεί με διάφορα κριτήρια όπως: τις περιοχές που βρέθηκε το υλικό, τις μέρες που συγκεντρώθηκε, την κατανομή σε ομοειδείς κατηγορίες. Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται μια βάση δεδομένων που από τη μια μπορεί να βοηθά τον καθένα/μια να ταξινομήσει το υλικό από την άλλη μπορεί να επιτρέψει στην δημιουργία ενός συλλογικού χώρου συγκέντρωσης δεδομένων από όλους όσους συμμετέχουν στην διαδικασία.

Αυτές οι καταγραφές λειτουργούν ως το υλικό μιας σύγχρονης αρχαιολογίας του οποίου θα υπάρξει η επεξεργασία στην επόμενη 3^η φάση.

3^η Φάση

Επεξεργασία Καταγραφών

Μετά τη συλλογή των καταγραφών ακολουθεί η επεξεργασία τους. Η επεξεργασία των καταγραφών γίνεται τόσο από τον καθένα ξεχωριστά όσο και από το σύνολο των συμμετεχόντων (εκπαιδευόμενων και εκπαιδευτών). Μερικά από τα ερωτήματα/βήματα της διαδικασίας σχετικά με ένα αντικείμενο, ας αναφερθούμε σε ένα παπούτσι:

-Τι είναι για παράδειγμα ένα παπούτσι το οποίο βρέθηκε στο βουνό;

- Αποτελεί αυτό το παπούτσι ένα κατάλοιπο μιας προσπάθειας διαφυγής ενός παράνομου μετανάστη ή το σκουπίδι που έχει ξεμείνει από κάποια παράνομη χωματερή;

-Αν κάποιος συμπεράνει το πρώτο ή το δεύτερο με ποιο τρόπο αυτά συνδέεται το παπούτσι με ευρύτερες αφηγήσεις που σχετίζονται με το αντικείμενο τόσο στην χρηστικότητα του όσος και στις όποιες άλλες προεκτάσεις του;

-Με ποιο τρόπο το παπούτσι συνδέεται με τον ευρύτερο κόσμο των εικόνων, της ιστορίας των μορφών αλλά και της τέχνης γενικότερα;

-Ποιο είναι το κοινωνικό πλαίσιο ή τα ιστορικά δεδομένα που σχηματίζουν

Αντίστοιχα ερωτήματα μπορούν να τεθούν για την επεξεργασία ενός συμβάντος ή και για την συζήτηση πάνω σε μια κοινωνική δραστηριότητα. Η κοινή συνιστώσα όλως αυτών των επεξεργασιών είναι τα συμπεράσματα που αφορούν την κατασκευή σχηματισμό του τελικού εικαστικού έργου. Το εικαστικό έργο είναι ένα έργο που θα μπορούσε να έχει οιαδήποτε μορφή έτσι ώστε να συνδυάζει και να αναδεικνύει εκείνα τα οποία έχουν καταγραφεί και έχει αναδείξει η επεξεργασία.

4^η Φάση

Δημιουργία Εικαστικών Έργων

Ο Ταρκόφσκι αναφέρεται στον καλλιτέχνη ως συλλέκτη συμβάντων.²⁹⁹ Τα συμβάντα αυτά είναι που έχουν συλλεχθεί στον συγκεκριμένο τόπο και σχηματίζουν το εικαστικό έργο. Εκείνο το οποίο υπάρχει είναι όλες εκείνες οι συναντήσεις που Τα έργα αντικείμενα που σχηματίστηκαν κατά την διάρκεια της εφαρμογής της *Εικαστικής Πορείας* και παρουσιάζονται στις επόμενες ενότητες αποτελούν μια

²⁹⁹ Αντρέϊ Ταρκόφσκι, *Offret* (Θυσία), η αρχική σκηνή όπου ο Όττο αυτοσυστήνεται ως συλλέκτης συμβάντων, 1986.

προσέγγιση της άποψης ότι το έργο τέχνης είναι ένα συμβάν που σχηματίζεται από την παρατήρηση και το βίωμα. Τα έργα μπορούν επομένως να συναντήσουν:

-Τις υφές που υπάρχουν κατά την διάρκεια της *Εικαστικής Πορείας* και Σχηματίζουν έργα που σχετίζονται με αυτό ακριβώς το στοιχείο. Τέτοιο έργο είναι το έργο *Αναβράζον Πεδίο* του Λεωνίδα Γκέλου του 2010 (εικ. 132).



εικ.132

Λεωνίδας Γκέλος, *Αναβράζον Πεδίο*, ακρυλικό σε καμβά με φυτικές ύλες, 2010. Το τελικό έργο αποτελείται από τέσσερις πίνακες: *Γη Πρεσπών*, *Αέρας Πρεσπών*, *Φωτιά Πρεσπών*, *Νερό Πρεσπών*, διαστάσεων 2.00x1.00μ το καθένα.

-Τις εικόνες και εκείνα που οι εικόνες αντιπροσωπεύουν. Σε αυτή την περίπτωση η εικόνα μπορεί να αποτελέσει το κυρίαρχο κίνητρο για την δημιουργία του εικαστικού έργου. Τα έργα αυτής της διαδικασίας σχηματίζονται με αφορμή την αποφασιστική στιγμή (*Θωρακισμένο Γήπεδο*, Γιωργής Γερόλυμπος, εικ. 133) ή και μια σκηνοθετημένη προσέγγιση (το έργο *Σωτηρία*, του Πάνου Κοκκινιά,, εικ. 134).



εικ.133

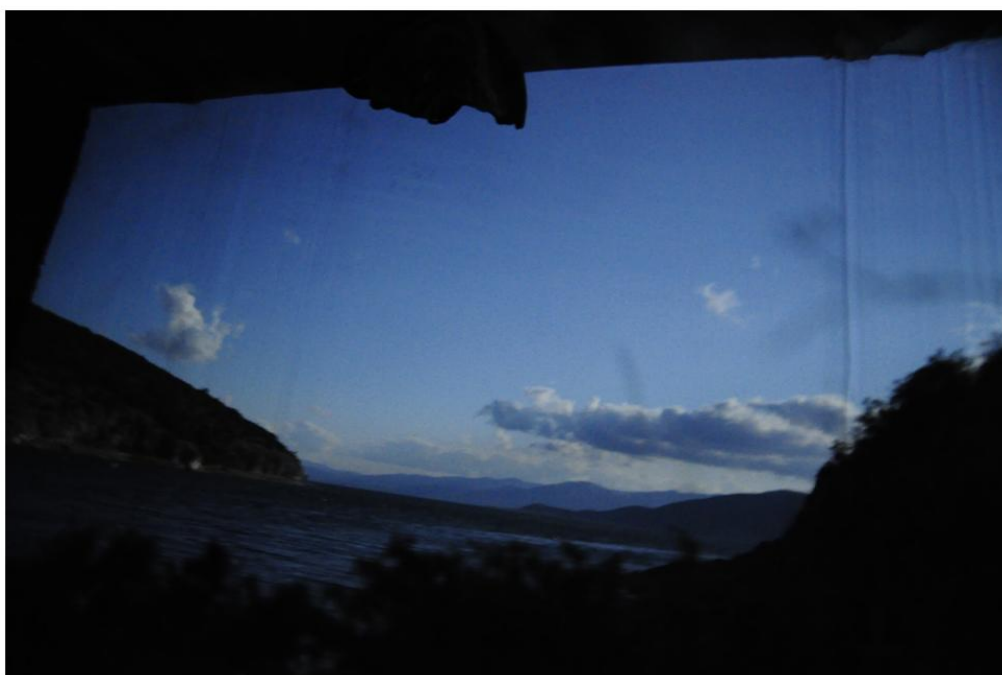
Γιωργής Γερόλυμπος, *Θωρακισμένο Γήπεδο*, φωτογραφία, 2009.



εικ.134

Πάνος Κοκκινιάς, *Σωτηρία*, φωτογραφία, 2010.

-Το καθαυτό τοπίο και την ερμηνεία του. Το ίδιο το τοπίο εκπέμπει δυναμικές και δυνατότητες ερμηνείας. Σε αυτή την περίπτωση ο/η εκπαιδευόμενος αλλά και ο συμμετέχων καλλιτέχνης δημιουργούν έργα που αναδεικνύουν παραμέτρους του τοπίου (το έργο *ημερολόγιο σκιών των Φοίβου Θάνου*, Γιάννη Σελημιώτη, 2011, εικ. 135).



εικ.135

Φοίβος Θάνος, Γιάννης Σελημιώτης, *ημερολόγιο σκιών*, camera obscura, κατασκευή με χαρτόκουτο, 2011.

Η κατασκευή στο χώρο και άποψη του τοπίου από την εσωτερική προβολή του στην camera obscura

-Την ιστορική μνήμη ως κυρίαρχη διαδικασία. Το έργο δημιουργείται από όσα το τοπίο έχει εγγράψει ως ιστορικά γεγονότα. Οι διάφορες αυτές εγγραφές αναδεικνύουν τη σημασία του εικαστικού παράγωγου και σχηματίζουν την πραγμάτωσή του (το έργο *ΟΥ (+ -) ΤΟΠΩΝ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ* των Κική Στούμπου και Μαρίας Παπαλεξίου, 2011, εικ. 136).



εικ.136

Κική Στούμπου, Μαρία Παπαλεξίου, ΟΥ (+ -) *ΤΟΠΩΝ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ*, βίντεο, δράση στο χώρο, δέρματα από πρόβατα, 2011.

Η ανάπτυξη των δερμάτων στα μονοπάτια των προσφύγων και των μεταναστών, η δράση και τα σκυλιά καταβροχθίζουν τα δέρματα.

-Τη διαδικασία της διαδρομής ως τον καθαυτό άξονα δημιουργίας του έργου. Οι συμμετέχοντες προχωράν και όσο κινούνται μέσα στον χώρο δημιουργούν καταγραφές, συλλέγουν αντικείμενα, ενεργοποιούν καταστάσεις (*Κύβος*, των Διονύση Πρωτόγερου, Πένυς Κορρέ, Φοίβης Κουτσέλου, Κατερίνας Κοντού, Εύης Χαραλαμπίδου, Αναστασίας Μικρού, Ειρήνης Μώρου, 2011, εικ. 137)

Η διαδικασία κατασκευής των έργων σχηματίστηκε τις χρονιές 2009, 2010, 2011 με τις παραπάνω διαδικασίες που κινήθηκαν στις υφές, στο τοπίο, , στην εικόνα, στην ιστορική μνήμη, στην διαδρομή. Τα παραπάνω με διάφορους τρόπους οδήγησαν στη σωματομετρική σχέση των συμμετεχόντων με τη διαδικασία αφού

τους επέτρεψε να δημιουργούν συνθήκες και δυνατότητες ερμηνείας της χειρονομίας, του πεδίου και της εγγραφής γενικότερα.



εικ.137

Διονύσης Πρωτόγερος, Πένυ Κορρέ, Φοίβη Κουτσέλου, Κατερίνα Κοντού, Εύη Χαραλαμπίδου, Αναστασία Μικρού, Ειρήνη Μώρου, *Κύβος*, κλαδιά, σπάγκος, σχοινί, 2011.
Ο *Κύβος* στη θέση Λάκκος και στη θέση Δασερή.

Αποκεντρωμένες Δραστηριότητες/Το ελληνικό παράδειγμα

Υπάρχουν στην Ελλάδα σημαντικές αποκεντρωμένες δραστηριότητες ωστόσο καμιά σε ένα σημείο τόσο απρόσμενο και ιδιαίτερο όσο οι Πρέσπες. Οι περισσότερες από αυτές ενεργοποιούνται από καλλιτέχνες που εργάζονται στο αστικό τοπίο και είτε για ένα διάστημα μεταφέρονται για να σχολιάσουν την ντόπια ιδιαιτερότητα είτε απλώς μεταφέρουν τα έργα τους. Υπάρχει μια σημαντική παράδοση ομάδων και συλλογικών προσπαθειών που αποτελούν ένα σημαντικό μέρος (που ακόμη δεν έχει ικανοποιητικά καταγραφεί) στην Ελλάδα. Κάποιοι από αυτούς είχαν θεσμική υπόσταση, κάποιοι άλλοι λειτούργησαν με πιο ευέλικτο τρόπο. Οι χώροι που θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως συγγενείς στην *Εικαστική Πορεία* είναι το *Κέντρο Συλλογικής και Καλλιτεχνικής Δραστηριότητας ΣΥΝ*,³⁰⁰ οι *Πλατφόρμες*,³⁰¹ και η καμπάνια *ΕΝΑ ΣΧΟΛΕΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΣΙΑΠΑΣ*.³⁰² Σημαντική, αν όχι και με διάρκεια, επίσης πρέπει να θεωρήσουμε και την προσπάθεια που έγινε από το Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης της Λάρισας όταν λειτούργησε υπό την διεύθυνση της Ρούλας

³⁰⁰ Το *Κέντρο Συλλογικής και Καλλιτεχνικής Δραστηριότητας ΣΥΝ* είναι ένας χώρος που λειτουργεί από το 1975 και η αρχική του τουλάχιστον πρόθεση υπήρξε η δημιουργία ενός χώρου που θα διαμόρφωνε ένα πρακτικών και εικόνων που θα διαφοροποιούνταν από το κυρίαρχο (τότε) σκηνικό της ελληνικής τέχνης. Όπως αναφέρονταν σε ένα από τα κείμενα της ομάδας: *Η συγκρότηση ατόμων σε ομάδες, αν και ξεκινά συνήθως με αφορμή τα ειδικά συμφέροντα και τις απόψεις τους, καθρεφτίζει ωστόσο μια πλατιά κοινωνική αναγκαιότητα, ένα ιστορικό φαινόμενο που παρουσιάζεται σε περιόδους γενικών ανακατατάξεων.* (ΣΥΝ, 1982, 3). Το ΣΥΝ δημιούργησε έναν ενδιαφέροντα εναλλακτικό πυρήνα εικαστική πρακτικής στην Ελλάδα, τόσο σε επίπεδο καλλιτεχνικό όσο και σε επίπεδο εκπαιδευτικό, κυρίως τη δεκαετία του '80.

³⁰¹ Στην αρχική τους διακήρυξη αναφέρεται ότι: *οι πλατφόρμες διαπραγματεύονται μέσα από έργα, θεωρητικά κείμενα και άρθρα ζητήματα εικαστικής δημιουργίας, θεσμικών πλαισίων, αισθητικής, ιστορίας, μεθοδολογίας και έρευνας. Οργανώνουν και φιλοξενούν πρότζεκτ. Συντονίζουν και οργανώνουν παρεμβάσεις και δράσεις υπογραμμίζοντας τη διάσταση κοινωνικής ευθύνης της τέχνης. Ως μέσο ανάλυσης για τα εικαστικά δρώμενα και φαινόμενα οπτικής κουλτούρας επικεντρώνουν τις δραστηριότητες τους σε παράγοντες που καθορίζουν τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα σε σχέση με διεθνείς εξελίξεις. Πρόθεση αυτής της πρωτοβουλίας είναι να αναδειξει τα εργαλεία της σύγχρονης εικαστικής σκέψης και πράξης και να ενισχύσει τον κριτικό διάλογο πάνω σε αυτά τα ζητήματα δημιουργώντας πολλαπλά δίκτυα επικοινωνίας. Οι πλατφόρμες βασίζονται στην ιδέα της μη-ιεραρχικής συμμετοχής και αλληλεπίδρασης λειτουργώντας ως βήμα ανταλλαγής απόψεων και συν-δημιουργίας (Το απόσπασμα είναι από το Δελτίο Τύπου του χώρου). Οι πλατφόρμες υλοποίησαν τα παραπάνω κυρίως με την έκδοση του βιβλίου *Όψεις Λογοκρισίας* αλλά και με την δημιουργία διάφορων εικαστικών συμβάντων.*

³⁰² Αφορμή για την καμπάνια υπήρξαν όπως αναφέρουν οι διοργανωτές της: *τα σχέδια μιας διπλωματικής εργασίας που παρουσιάστηκε στην Αρχιτεκτονική Σχολή το 2000. Έτσι γεννήθηκε η ιδέα να προτείνουμε στους Ζαπατίστας τη δημιουργία ενός Κέντρου Επιμόρφωσης Δασκάλων - οι ίδιοι οι Ζαπατίστας είχαν ζητήσει από ομάδες αλληλεγγύης την υποστήριξη του αυτόνομου εκπαιδευτικού τους προγράμματος. Η συγκρότηση της ομάδας έγινε τον Νοέμβριο του 2000. Ακολούθησε ένα κάλεσμα σε άτομα και συλλογικότητες κι έτσι συστήθηκε η Καμπάνια με τρεις στόχους: την ενημέρωση σχετικά με τη ζαπατιστική εξέγερση, τη συγκέντρωση των απαραίτητων χρημάτων για τη δημιουργία του Κέντρου Επιμόρφωσης Δασκάλων και τη συγκρότηση ομάδων αλληλεγγύης που θα ταξίδευαν στην Τσιάπας για να βοηθήσουν στην κατασκευή του σχολείου (Ελευθεροτυπία, 2004, Ιός). η καμπάνια αποτελεί ίσως την πιο ουσιαστική συλλογική καλλιτεχνική προσπάθεια στην Ελλάδα αφού συνδυάζει πολλαπλούς στόχους (κοινωνικούς, πολιτικούς, διεθνείς, καλλιτεχνικούς) μέσα από ένα αποτελεσματικό οργανωτικό πλαίσιο και μια ισχυρή ιδέα.*

Παλλαντά.³⁰³ Ειδικά αυτή η τελευταία προσπάθεια ακυρώθηκε από όλα εκείνα τα προβλήματα που αναδεικνύονται όταν μια σύγχρονη πρακτική συναντά την τοπική ιδιαιτερότητα. Εάν η τοπική κοινότητα θεωρήσει ότι η προσπάθεια που καταβάλλεται δεν λαμβάνει υπ' όψη την τοπική ιδιαιτερότητα, και πολλές φορές τα τοπικά αιτήματα, τότε οι προσπάθειες θα ακυρωθούν. Όλες αυτές οι προσπάθειες είχαν ως κοινό χαρακτηριστικό το ότι εκκινούσαν από το κοινωνικό γίνεσθαι και πραγματικότητα που προσπαθούσαν να το ερμηνεύσουν μέσα από συνθήκες συλλογικότητας και συμμετοχικότητας. Στο μέτρο του εφικτού και ανάλογα με τις δυνατότητες οι δράσεις που αναφέραμε επιχείρησαν να προτείνουν κάποιες πρακτικές που είχαν ως αφετηρία τη συμβολή στην συλλογική καλλιτεχνική συνείδηση.

Ειδικό ενδιαφέρον (όχι τόσο ως προς την συμμετοχικότητα ή την διεκδίκηση κάποιου κοινωνικού αιτήματος αλλά ως προς την θέση όπου δημιουργήθηκε) αποτελεί και η σειρά παρουσιάσεων *Τέμενος* του Γκρέγορι Μαρκόπουλος στην Λυσσαρέα Αρκαδίας.³⁰⁴ Αν και στο *Τέμενος* παρουσιάστηκαν (και εξακολουθούν να παρουσιάζονται κάθε τέσσερα χρόνια) έργα που ο Μαρκόπουλος είχε πραγματοποιήσει εκτός Αρκαδίας η ίδια η μετάβαση/επιστροφή στην ερημιά του αρκαδικού τοπίου μετασημάτιζε την προβολή μέσα στο ξέφωτο σε ένα σχόλιο για το τοπίο. Ο Μαρκόπουλος πίστευε ότι το έργο του *Ενιαίος*, με έντονες αναφορές στην Αρχαιοελληνική φιλοσοφία και μυθολογία, μπορούσαν να παρουσιαστούν και να αποκτήσουν την πραγματική τους διάσταση μόνο αν προβάλλονται στον τόπο από όπου οι γονείς του μετανάστευσαν στο Οχάιο. Αν και δεν αποσκοπούσε σε κάποια συμμετοχική διαδικασία, αυτή καθ' αυτή η τοποθέτηση της οθόνης στο μέσο του

³⁰³ Η πιο σημαντική δράση του Κέντρου εκείνη την περίοδο υπήρξε το *Going Public*. Όπως αναφέρει η Ρούλα Παλλαντά: *το Going Public ήταν ένα project σε διαρκή εξέλιξη, επικεντρωμένο στο δημόσιο χώρο, τη "δημόσια τέχνη", την έρευνα και τα συνεργατικότητα. Αποτελούσε μέρος της ευρύτερης θεωρητικής και καλλιτεχνικής προβληματικής πάνω στις έννοιες της συλλογικότητας, της εδαφικότητας, όπου η έμφαση δίνεται στην καθεαυτή την εμπειρία της καλλιτεχνικής και ανθρώπινης αλληλεπίδρασης, όπως και στη διαδικασία δημιουργίας του σύγχρονου καλλιτεχνικού έργου ως προϊόντος μιας σχεσιακής (relational) συνθήκης παραγωγής του* (Παλλαντά, 2005, 6). Η προσπάθεια στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης της Λάρισα δεν συνεχίστηκε, το Κέντρο έκλεισε, ωστόσο οι διαδικασίες εκείνης της περιόδου υπήρξαν σημαντικές ως προς το ότι έδειξαν πως μπορεί ο σύγχρονος προβληματισμός τα ενταχθεί στα πλαίσια μιας τοπικής κοινωνίας. Με όλα τα αδιέξοδα που, δυστυχώς, καταγράφουν οι περισσότερες τέτοιες απόπειρες πρόκειται για μια εμπειρία χρήσιμη σε μελλοντικές προσπάθειες.

³⁰⁴ Όπως αναφέρει ο Γιώργος Καραμανωλάκης: *Το 1992 ο Μαρκόπουλος ολοκλήρωσε τους είκοσι δύο κύκλους του έργου Ενιαίος, μέρη του υλικού που χρησιμοποιήθηκαν για την αποπεράτωσή του είχαν ήδη προβληθεί από τον ίδιο στην «ιδανική τοποθεσία», όπως την ονομάζει, Τέμενος, κοντά στην Λυσσαρέα της Αρκαδίας, κάθε χρόνο, καθ' όλη τη δεκαετία του 1980. Το 2004 και το 2008 το Τέμενος Association, που διαφυλάσσει το έργο του Μαρκόπουλος, με την καθοδήγηση του Ρόμπερτ Μπίμπερς, επιστρέφει τον Ενιαίο στην Αρκαδία, με στόχο να προβάλει κάθε τέσσερα χρόνια ενότητες του έργου, ξαναζωντανεύοντας έτσι το όραμά του και δίνοντας την ευκαιρία σε ένα νέο κοινό να γνωρίσει από κοντά και υπό τις ιδανικές συνθήκες το έργο του Μαρκόπουλος* (<http://www.kaput.gr/03/temenos.htm>).

αρκαδικού τοπίου και η διαδρομή που οι ντόπιοι αλλά και οι ενδιαφερόμενοι φιλότεχνοι έπρεπε να ακολουθήσουν στην ερημιά για να φτάσουν εκεί όπου γίνεται η προβολή, εμπεριέχουν διαδικασίες συμμετοχικότητας. Επίσης η εμπιστοσύνη στο έργο ως τέτοιο και η αποφασιστικότητα του Μαρκόπουλου και του συντρόφου του σκηνοθέτη Robert Beavers να δημιουργήσει διαφορετικούς τρόπους βίωσης του έργου τέχνης. Τρόπους διαφορετικούς από τους κυρίαρχους του art world, που αποτελούν μια από τις υπομνήσεις ότι οι εικόνες και εκείνο το οποίο φέρουν έχουν δικαίωμα επιβίωσης ακόμη και σήμερα.

Οι παραπάνω προσπάθειες, αλλά και πολλές άλλες που κατά καιρούς έχουν πραγματοποιηθεί,³⁰⁵ αποτελούν την ιστορική αναφορά στην οποία κινείται η *Εικαστική Πορεία*. Η *Εικαστική Πορεία* αποτελεί μια συνάντηση που ενεργοποιείται από μια διαδικασία στην οποία συμμετέχουν εκπαιδευόμενοι καλλιτέχνες, και μέσα από αυτήν διασταυρώνονται τα αιτήματα της τοπικής κοινωνίας, καλλιτέχνες (εκπαιδευόμενοι και μη) εκτός της περιοχής, θεωρητικοί, φιλότεχνοι, αλλά και όποιος ενδιαφέρεται για συμμετοχή σε όλα όσα εν δυνάμει μπορούν να σχηματιστούν κατά τη διάρκεια της διαδικασίας. με αυτή την έννοια θέτει ως πρωταρχικό στόχο την δημιουργία μιας ενέργειας συμμετοχικότητας. Εκκινώντας από αυτό το πλαίσιο αναπτύσσει στρατηγικές που θα επιτρέψουν στην υλοποίηση των καλλιτεχνικών, εκπαιδευτικών και κοινωνικών της στόχων.

Για να επανέλθουμε στην *Land* οι Πρέσπες είναι ένα αχανές μη εξαγοράσιμο Απόλυτο Πεδίο. Οι Πρέσπες δεν είναι οικόπεδο, όπως εκείνο στη μακρινή και κοντινή ταυτόχρονα *Sanpatong* των Kamin Lertchairaster και Rirkrit Tiravanija. Οι Πρέσπες μπορούν, με εργαλείο επεξεργασίας την *Εικαστική Πορεία*, να καταστούν ένα εργαστήριο μιας πρακτικής όπου το κοινωνικό, το πολιτιστικό, το καλλιτεχνικό αλλά και το εκπαιδευτικό αίτημα θα συγκεράζονται σε μια ενιαία επιδίωξη αντίστοιχων πολλαπλών στόχων.

³⁰⁵ Θα μπορούσε κάποιος να αναφέρει το *Αστικό Κενό*, το *Πεδίο Δράσης Κόδρα*, το *TAMA*, το *Personal Cinema*, το *into the pill*, το project *Visibility*, και τη δράση-προπομπό (τουλάχιστον για την περίοδο της μεταπολίτευσης) *Αντίσταση* της Μαρίας Καραβέλα. Αυτό που διαφοροποιεί αυτές τις δράσεις από εκείνες που αναφέρονται στο κυρίως κείμενο είναι ότι στηρίζονται περισσότερο στην ιδέα-σύλληψη του συντονιστή ή της οργανωτικής επιτροπής και δευτερευόντως στην προσπάθεια ένταξης της δράσης στον κοινωνικό ιστό. Σε κάθε περίπτωση θα ήταν σημαντικό να υπάρξει μια μελέτη των ομάδων και των συλλογικών χώρων στην Ελλάδα. Μια τέτοια μελέτη θα αναδείκνυε ένα πλούτο προθέσεων, δράσεων αλλά και απτών αποτελεσμάτων.

Οι Πρέσπες

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, θα εξετάσουμε πως αυτά που αναφέρουμε προβάλλονται στις Πρέσπες, και ειδικότερα στη διαδικασία *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες*. Βασική ιδέα που ενεργοποίησε την «έξοδο» προς τις Πρέσπες είναι η άποψη ότι ένας εκπαιδευτικός φορέας εικαστικής παιδείας όπως ένα Εργαστήριο Ζωγραφικής του ΤΕΕΤ του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας δεν θα λειτουργήσει αποτελεσματικά αν κλειστεί στους τέσσερεις τοίχους μιας αίθουσας. Η εκπαιδευτική διαδικασία δικαιώνεται μόνο αν είναι αρχικά μια καλλιτεχνική διαδικασία που κτίζεται μέσα από τις ανάγκες της κοινωνίας. Ως καλλιτεχνική διαδικασία οφείλει πριν από όλα να δημιουργήσει προϋποθέσεις συναντήσεων. Συναντήσεις καλλιτεχνών, φοιτητών, κατοίκων της περιοχής, ιδεών, εικόνων εμπειριών.

Ο τόπος των Πρεσπών έχει την δική του ιδιαίτερη ιστορία, θα μπορούσε να πει κανείς όπως κάθε άλλος τόπος άλλωστε. Αποτελεί όμως μοναδική ίσως περίπτωση στην Ελλάδα τόσο ως προς τη γεωγραφική διαμόρφωση όσο και ως προς το απόμακρο της θέσης. Οι Πρέσπες δεν έχουν σχέση με την ηλιόλουστη στερεοτυπική και κυρίαρχη ελληνική εικόνα.³⁰⁶ Ταυτόχρονα βρίσκονται σε ένα απομονωμένο σημείο στον χάρτη της Ελλάδας. Μακριά από σημαντικούς οδικούς άξονες απέχουν πενήντα πέντε χιλιόμετρα από την Φλώρινα και περίπου άλλα τόσα από την Καστοριά. Μεταξύ των Πρεσπών και των δύο αυτών πόλεων δεν υπάρχουν άλλες μεγάλες κωμοπόλεις ή χωριά αλλά οικισμοί που κατοικούνται από λίγες οικογένειες. Τα δύο χωριά της διαδρομής, το Πισοδέρι και το Ανταρτικό, έχουν μόλις 201 κατοίκους. Η διαδρομή προς Φλώρινα έχει να αντιμετωπίσει τον ορεινό όγκο των βουνών Βαρνούντα – Βέρνου και τις αντίξοες καιρικές συνθήκες με χιόνια και ομίχλες που επικρατούν τους περισσότερους μήνες του χρόνου (πολλές φορές ήδη από τον Σεπτέμβριο και μέχρι τον Μάιο ή ακόμη και τον Ιούνιο). Η διαδρομή προς Καστοριά, αν και πιο ομαλή, εκτείνεται κατά μήκος μιας κοιλάδας και βρίσκεται και αυτή ανάμεσα σε ορεινούς όγκους και οι συνθήκες είναι συχνά και εκεί δύσκολες. Η απόσταση αυτή και το απόμακρο του ενδιάμεσου χώρου δημιουργεί την αίσθηση της απομόνωσης σε όσους βρίσκονται στις Πρέσπες. Οι λίγοι σχετικά κάτοικοι των Πρεσπών (ο μόνιμος πληθυσμός ανέρχεται σε 1851 άτομα σύμφωνα με την

³⁰⁶ Είναι χαρακτηριστικό ότι το 2009 όταν ο φωτογράφος Γιώργος Μάκκας έδειξε σε αρχισυντάκτη μεγάλης καθημερινής εφημερίδας τις φωτογραφίες που τράβηξε στις Πρέσπες εκείνος του αρνήθηκε να τις δημοσιεύσει, τουλάχιστον στις καλοκαιρινές εκδόσεις, διότι υπήρχε συννεφιά, βροχή και όλοι οι απεικονιζόμενοι ήταν ντυμένοι με βαριά ρούχα σαν να ήταν χειμώνας. Οι φωτογραφίες είχαν τραβηχτεί τέλος Ιουνίου.

απογραφή του 2001, στην πραγματικότητα οι μόνιμοι κάτοικοι είναι σημαντικά λιγότεροι)³⁰⁷ θα πρέπει να φροντίζουν τις προμήθειές τους διότι αν κάτι τους λείψει και δεν μπορούν να το βρουν στο μοναδικό φαρμακείο του οροπεδίου ή στο ένα σουπερμάρκετ θα χρειαστεί να ταξιδέψουν 100 και πλέον χιλιόμετρα για να πάνε και να επιστρέψουν στην κοντινότερη πόλη, πολλές φορές κάτω από πολύ δύσκολες καιρικές συνθήκες. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε όλη αυτή την τεράστια περιοχή παρά το ότι, αν και αραιοκατοικημένη, έχει αρκετούς κατοίκους και αποτελεί ένα δημοφιλή τουριστικό προορισμό το πρώτο ATM τοποθετήθηκε μόλις το 2010. Αν κάποιος χρειαστεί οτιδήποτε από χρήματα έως κάποια είδη πρώτης ανάγκης θα πρέπει να πάει στην Φλώρινα ή την Καστοριά, πάνω από 50 χιλιόμετρα μακριά.

Μακριά επομένως από άλλες πόλεις οι Πρέσπες αποτελούν μια φωλιά στο μέσο μια αχανούς ορεινής έκτασης με άγρια βλάστηση και πανίδα. Αυτή η φωλιά είναι ένα οροπέδιο με τις δύο λίμνες, τη Μεγάλη και τη Μικρή Πρέσπα. Ανάμεσα σε ορεινούς όγκους οι Πρέσπες αποτελούν ένα σχεδόν απρόσμενο σημείο συνάντησης. Είναι κατ' αρχάς το σημείο όπου συναντώνται τρεις χώρες: Η Ελλάδα, η Αλβανία, η Πρώην Γιουγκοσλαβική Δημοκρατία της Μακεδονίας, δηλαδή τρεις χώρες με τελείως διαφορετικά ειδοποιά χαρακτηριστικά. Δεν θα επεκταθούμε στην περιγραφή αυτών των διαφορών ωστόσο αυτές είναι αρκετές για να δημιουργούν την αίσθηση στον επισκέπτη ότι πράγματι βρίσκεται σε σύνορα. Οι Πρέσπες είναι ίσως από τα λίγα σημεία στην Ευρώπη που κανείς έχει αυτήν την αίσθηση τόσο έντονα. Τα σύνορα έχουν πέσει αλλά όχι στις Πρέσπες. Προς την κατεύθυνση της Πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας δεν υπάρχει διέξοδος. Τα σύνορα είναι κλειστά. Προς την κατεύθυνση της Αλβανίας, τα σύνορά είναι πέρασμα λαθρομεταναστών και λογής-λογής παράνομων δραστηριοτήτων. Περπατώντας κανείς στα βουνά της περιοχής βρίσκει παπούτσια και ρούχα που οι λαθρομετανάστες πετούν ή αλλάζουν όταν φθείρονται στην πορεία. Μέσα σε αυτό το «παρθένο» τοπίο η ανθρώπινη παρουσία είναι έντονη. Θα έλεγε κανείς ότι η ανθρώπινη παρουσία υπάρχει λαθραία.

Ταυτόχρονα οι Πρέσπες αποτελούν ένα από τους μεγαλύτερους υδροβιότοπους της Ευρώπης. Το σημαντικό, και εξαιρετικά συμβολικό σε αυτή την διαδικασία, είναι ότι ο τόπος αυτός λειτουργεί ως σημείο συνάντησης. Δεκάδες είδη πουλιών ταξιδεύουν από τα Βόρεια στο Νότο και σταθμεύουν για ένα διάστημα στις Πρέσπες· ερωδιοί, αργυροπελεκάνοι, κορμοράνοι καλύπτουν τον ουρανό των

³⁰⁷ Οι αριθμοί προκύπτουν από τα στοιχεία της απογραφής του 2001 όπως δημοσιεύονται στην ιστοσελίδα του Δήμου Πρεσπών (<http://www.prespes.gr>).

Πρεσπών με ένα συγκλονιστικό χορευτικό θα έλεγε κανείς συνδυασμό. Σημείο συνάντησης όλων αυτών των ιπτάμενων ταξιδευτών που έχουν ορίσει τις Πρέσπες εδώ και αιώνες ως ένα από τους σταθμούς της περιπλάνησής τους.

Εξ' ίσου ιδιαίτερο είναι και οι αρχαίοι δρόμοι ρωμαϊκοί, βυζαντινοί, οθωμανικοί αλλά και πιο σύγχρονοι που διασταυρώνονται ενώνοντας την Αδριατική με το Αιγαίο. Μονοπάτια και οδοί που είναι ακόμη διακριτά, ωστόσο έχουν εγκαταλειφθεί είτε διότι έχουν χάσει την σημασία τους είτε διότι τα σύνορα εμποδίζουν τη λειτουργία τους. Ωστόσο είναι εκεί και θυμίζουν τόσο το ιστορικό παρελθόν όσο και τον ρόλο που μπορούν να διαδραματίσουν στο μέλλον οι Πρέσπες. Τα ερειπωμένα μοναστήρια του Τσάρου Σαμουήλ στον Άγιο Αχίλλειο, οι αναμνήσεις των δύο Παγκόσμιων Πολέμων αλλά κυρίως τα μνημεία του Εμφυλίου (σπηλιές Ζαχαριάδη και Κόκκαλη, πολυβολεία στα βουνά αλλά και τα εκατοντάδες πυρομαχικά στην περιοχή) υπενθυμίζουν ότι κάτω από την γαλήνια όψη μιας υποθετικής απομόνωσης υποβόσκει στις Πρέσπες μια συγκρουσιακή ενέργεια έτοιμη δυνητικά να εκραγεί.

Οι Πρέσπες επομένως αποτελούν ένα σταυροδρόμι ταυτόχρονα όμως είναι και απομονωμένες. Σταυροδρόμι χωρών, διαδρομών, μεταναστεύσεων, ιστοριών (και Ιστορίας). Απομονωμένες, σχεδόν ένα Σακρί-λα³⁰⁸ στο κέντρο μιας ορεινής μάζας που φορές τον χρόνο είναι αδιαπέραστη. Αυτή η αντίφαση δημιουργεί στις Πρέσπες μια αίσθηση μελαγχολίας. Είναι η μελαγχολία της απουσίας. Πρωτοαντικρίζοντας κανείς τις Πρέσπες από τη θέση... αγναντεύει ένα οροπέδιο με λίμνες, μαλακούς λόφους, χωράφια περιτριγυρισμένο από τεράστια βουνά. Όλα υπάρχουν και όλα λανθάνουν. Με αυτή την έννοια συναντά κανείς στις Πρέσπες όσα αναφέραμε στην αρχή του κειμένου.

Ναι, οι ίδιες οι Πρέσπες μπορούν να ερμηνευτούν ως ένα Απόλυτο Πεδίο, ως το Απόλυτο Πεδίο της Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης. Ως ένα Πεδίο διαχείρισης της τριπλής χωρικής, ψυχικής, συμμετοχικής κατάστασης του καλλιτέχνη μπροστά στο κενό (στο κενό όχι στο άδειο). Είναι οι Πρέσπες ένας χώρος όπου το απέραντο του τοπίου δημιουργεί μια διαρκή αίσθηση ότι συγχωνεύεται κανείς μέσα στο Υπέροχο της απεραντοσύνης του φυσικού τοπίου, σχεδόν με τον ίδιο τρόπο που ο Πόλοκ ατένιζε τους τεράστιους καμβάδες που επρόκειτο να ζωγραφίζει. Οι Πρέσπες είναι ένας κενός χώρος έτοιμος να δεχθεί εγγραφές. Ταυτόχρονα οι Πρέσπες ακριβώς

³⁰⁸ Το Σανκρι-Λα είναι ένα φανταστικό μέρος που περιγράφεται στην νουβέλα *Lost Horizon* (1933) από τον Βρετανό συγγραφέα James Hilton. Το απομονωμένο αυτό μέρος έγινε συνώνυμο με ένα μυθικό τόπο, διαρκώς ευτυχής, απομονωμένο από τον έξω κόσμο.

επειδή ενεργοποιούν την αμηχανία μπροστά στο απέραντο, ενεργοποιούν ταυτόχρονα την ανάγκη του καλλιτέχνη να τοποθετηθεί ψυχικά με το έργο του μπροστά σε αυτό που αντικρίζει. Και τρίτον με το να βρεθεί κανείς σε μια κατάσταση πρωτογενή σχηματίζει μεθόδους εργασίας που αναγκαστικά δεν μπορεί παρά να είναι ένα βήμα πέρα από τον ασφαλή χώρο του εργαστηρίου. Αυτή η τριπλή εφαρμογή της χωρικής, ψυχικής και συμμετοχικής κατάστασης μετασχηματίζουν τον χώρο των Πρεσπών σε Πεδίο. Και γιατί Απόλυτο; Απόλυτο επειδή είναι ένα μέρος που για τους περισσότερους από εμάς έχει τον χαρακτήρα του πρωτοϊδοτού. Ενός μέρους που το χαρακτηρίζει κάτι που και ως εικόνα αλλά και ως κατάσταση δεν έχει ακόμη πάρει τη θέση της στην σύγχρονη ελληνική τέχνη.

Μπροστά σε αυτό το *Απόλυτο Πεδίο* οι διαδικασίες της καλλιτεχνικής είναι έτοιμες. Στις Πρέσπες δεν χρειάζεται κανείς να αποδείξει κάτι, αρκεί απλώς να ενεργοποιήσει τις δυνατότητες των εικαστικών τεχνών ως μέσου επικοινωνίας και να αφήσει την τεχνική να υλοποιήσει την εμπειρία. Για να υλοποιηθεί αυτό είναι ωστόσο αναγκαία μια ιδιαίτερη μεθοδολογία που εδράζεται στην προσέγγιση εκείνη που λέει ότι ο καλλιτέχνης είναι πριν από όλα ένας στοχαστής.

2007-08

Η εφαρμογή της *Εικαστικής Πορείας προς τις Πρέσπες* το 2007 και 2008 είχε ως επιδίωξη να αναπτύξει τα δύο πρώτα στάδια της Μεθοδολογίας: την Αναγνώριση Χώρου και μια πρώτη Καταγραφή. Τις δύο πρώτες χρονιές η *Εικαστική Πορεία* αναπτύχθηκε σε δύο περιοχές του Βέρνον και του Βαρνούντα και με αυτό τον τρόπο υπήρξε μια πρώτη εξοικείωση με την περιοχή. Για να αποκτήσει η διαδικασία μια αρχική προσέγγιση συντάχθηκε μια διακήρυξη έτσι ώστε να τεθεί ένα πρώτο αρχικό πλαίσιο της διαδικασίας. Το αρχικό αυτό πλαίσιο δεν ήταν δεσμευτικό, αποτελούσε ωστόσο μια αρχική τοποθέτηση πάνω στην διαδικασία:

Η Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες ενεργοποιεί πρωτογενείς εικαστικές δράσεις. Διερευνά την προσέγγιση που υποστηρίζει ότι η καλλιτεχνική εμπειρία υπάρχει εκεί όπου συναντώνται άνθρωποι, τόποι, ιδέες και εικόνες. Η πορεία στο φυσικό περιβάλλον των Πρεσπών είναι μια πορεία επικοινωνίας τόσο μεταξύ όσων θα συμμετάσχουν όσο και με το περιβάλλον που θα ανακαλύπτουν μήκος της διαδρομής. Η διαδικασία φαίνεται να συγγενεύει με τις διαδικασίες των flâneurs του ρομαντισμού ή των landscape καλλιτεχνών, ωστόσο θα είναι διαφορετική: το φυσικό περιβάλλον αποτελεί τόπο συνάντησης σύγχρονων ανθρώπων και όχι τον χαμένο παράδεισο μιας απολεσθείσας αθωότητας ή την περιοχή όπου βιώνεται το υπέροχο.

Η εμπειρία το 2007 και 2008 επέτρεψε στην συνειδητοποίηση του ιδιαίτερο χαρακτήρα της περιοχής: οι Πρέσπες είναι ένα γιγαντιαίο πολυεπίπεδο σταυροδρόμι. Είναι σταυροδρόμι τριών χωρών, είναι το σημείο όπου οι ερωδιοί οι αργυροπελεκάνοι και άλλα σπάνια πουλιά συναντιούνται στο ταξίδι τους από την Αφρική στην Ευρώπη και αντίστροφα, είναι το σημείο όπου διεξήχθησαν φονικές μάχες τόσο πρόσφατα αλλά και στο πιο μακρινό παρελθόν. Οι Πρέσπες αποτελούν σημείο όπου ο μύθος συναντά την ιστορία και όπου το παραμύθι αναδεικνύεται μέσα από την πραγματικότητα. Μέσα στο εντυπωσιακής ομορφιάς περιβάλλον υποβόσκουν διαδρομές ιστορίας, μύθου, πολιτισμών, φυσικής διαδικασίας που μένει να διερευνηθούν από εμάς που συναντιόμαστε σε αυτήν την περιοχή. Ταυτόχρονα οι Πρέσπες είναι και το σημείο συνάντησης όσων

συμμετείχαν στις *Εικαστικές Πορείες 2007, 2008*, όσων δηλαδή μοιράστηκαν μια κοινή εμπειρία έστω και για λίγες ημέρες.

Σε μια από τις πιο χαρακτηριστικές στιγμές της Πορείας ενώ βρισκόμασταν στο υψηλότερο σημείο της διαδρομής στα 2150 βρήκαμε σε ένα λάκκο απενεργοποιημένες ρουκέτες από τον Εμφύλιο.

Τότε ο οδηγός μας είπε:

Τα αφήνουμε εκεί , για να υπάρχει κάτι που να θυμίζει όλα όσα έγιναν εδώ, κάποτε.

Είχαμε μετατραπεί σε συλλέκτες συμβάντων, και αυτό ήταν ένα από τα πιο έντονα γεγονότα που ζήσαμε. Η εμπειρία της εφαρμογής της *Εικαστικής Πορείας* τις δύο πρώτες χρονιές έδειξε ότι η ανθρώπινη δραστηριότητα και εμπειρία είναι εκείνη που ενεργοποιεί διαδικασίες.

Σταδιακά άρχισε να διαφαίνεται η σημασία της πεζοπορίας διότι χάρη σε αυτή είναι δυνατόν να ανακαλύπτει κανείς τις ιδιαίτερες λεπτομέρειες του τοπίου, να συναντά ανθρώπους και να αισθάνεται εκείνο το οποίο τον περιτριγυρίζει. Ο σκοπός της *Εικαστικής Πορείας* ήταν να ενεργοποιήσει την διαδικασία εμπλουτίζοντας την με την εμπειρία της αρχικής πραγματοποίησης.

Για να είναι εφικτή η ολοκλήρωση αυτής της διαδικασίας τις επόμενες χρονιές και να υπάρξει τόσο η καταγραφή όσο και η επεξεργασία των καταγραφών δημιουργήθηκε ένα πλαίσιο μιας εξαήμερης διαδικασίας. Η διαδικασία αυτή είχε τα παρακάτω χαρακτηριστικά (εικ. 138):

1. **ΘΕΜΑΤΙΚΗ/ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΠΛΑΣΙΟΥ:** κάθε χρόνο θα τίθεται μια θεματική την οποία θα επεξεργάζονται όσοι συμμετέχουν. Η θεματική αυτή θα τεκμηριώνει μια σχέση των συμμετεχόντων με το τοπίο της περιοχής αλλά και ευρύτερα την σχέση τους με την κοινωνική διάσταση της τέχνης. Την θεματική θα την εισηγείται ένας υπεύθυνος και θα έχει σχέση με τα δομικά εννοιολογικά και φορμαλιστικά προβλήματα που σχετίζονται με την *Εικαστική Πορεία*.
2. **ΠΟΡΕΙΑ/ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ ΧΩΡΟΥ/ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ:** ανάλογα με την θεματική οριοθετείται μια πορεία στην περιοχή τριήμερης

διάρκειας (τις πρώτες τρεις μέρες) που επιτρέπει στους συμμετέχοντες να γίνουν συλλέκτες συμβάντων και να εντοπίσουν σημεία και διαδικασίες ενδιαφέροντος.

3. **ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΚΑΤΑΓΡΑΦΩΝ/ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΡΓΑ:** οι συμμετέχοντες τις επόμενες τρεις μέρες της *Πορείας* καταγράφουν τα αντικείμενα, τις εντυπώσεις τους και σχηματίζουν τα εικαστικά ή ευρύτερα τα καλλιτεχνικά τους έργα.
4. **ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ/ΔΙΑΠΡΑΓΜΑΤΕΥΣΗ:** την τελευταία μέρα τα έργα παρουσιάζονται και στο πλαίσιο ενός διαλόγου που μπορεί να λάβει και την μορφή ημερίδας γίνεται η ολοκλήρωση της Εικαστικής Πορείας τόσο με την θεωρητική επεξεργασία της θεματικής όσο και με την διαπραγμάτευση των έργων που δημιουργήθηκαν.



εικ.138

Η διερευνητική διαδικασία των πρώτων χρόνων: η *Πορεία* και η *Παρατήρηση*.

2009

Global Landscapes /Παγκόσμια Τοπία³⁰⁹

Την τρίτη χρονιά της *Εικαστικής Πορείας* (2009) αναπτύχθηκε η ιδέα του Παγκόσμιου Τοπίου. Το Τοπίο περιβάλλει εκείνον ο οποίος επισκέπτεται τις Πρέσπες. Ωστόσο επελέγη μια προσέγγιση του που θα επέτρεπε δύο καλλιτεχνικούς και εκπαιδευτικούς στόχους:

-Να δοθεί η δυνατότητα εφαρμογής της σωματομετρικής προσέγγισης που σημαίνει να δοθεί η δυνατότητα να εξεταστεί πως το σώμα κινείται μέσα στον γεωγραφικό χώρο των Πρεσπών παρά η απλή θέαση της όποιας «ομορφιάς»

- Να αρχίσει να προστίθεται σταδιακά η έννοια του *Πεδίου* και να εισάγεται ένα εννοιολογικό πλαίσιο που να σχετίζεται με την απελευθερωτική διάσταση του αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Μετά τις δύο πρώτες χρονιές εφαρμογής της *Εικαστικής Πορείας* άρχισε να αναδεικνύεται κυρίως εξ' αιτίας της σωματικής

Το Παγκόσμιο επέτρεψε αφ' ενός να δοθεί μια διεθνοποιημένη σύγχρονη οπτική στον τρόπο που προσεγγίστηκε η περιοχή των Πρεσπών, ενώ αφ' ετέρου προσέδωσε στην μεθοδολογία σύγχρονα κριτικά εργαλεία.

Όπως ανέφερε ο Mark Durdeen, Καλλιτεχνικός Διευθυντής της *Εικαστικής Πορείας* 2009, στο εισαγωγικό του κείμενο:

Η θεματική διαπραγματεύεται ορισμένες από τις σύγχρονες προσεγγίσεις στην τοπιογραφία. Ειδικότερα εξετάζει νέες αντιλήψεις της έννοιας του Υψηλού (Sublime) από τις οπτικές τέχνες που αντιμετωπίζουν κριτικά την καταρχήν καταστρεπτική και αρνητική σχέση που έχουμε αναπτύξει με την φύση. Μια τέτοια προσέγγιση, για παράδειγμα, περιλαμβάνει την αναπαράσταση της ανελέητης εκμετάλλευσης των φυσικών πόρων από τον Edward Burtynsky, τα τοπία του Joel Meyerowitz από το Ground Zero, και την εμμονή του Andreas Gursky με τα φαντασμαγορικά πεδία του μαζικού καταναλωτισμού.³¹⁰

Ανάμεσα στις ερευνητικές προσεγγίσεις που αφορούν την καλλιτεχνική πρακτική, η «κριτική πρακτική» είναι η πλέον σχετική με το εγχείρημα της *Εικαστικής Πορείας*. Το συγκεκριμένο είδος έρευνας προέκυψε ως μέσο ανάπτυξης

³⁰⁹ Το υλικό της *Εικαστικής Πορείας* (κείμενα, δράσεις, πρακτικά ημερίδας) έχει δημοσιευθεί στον τόμο *GLOBAL LANDSCAPES ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΤΟΠΙΑ*, Αθήνα, 2011

³¹⁰ Η παράγραφος συντάχθηκε από τον Mark Durdeen, θεωρητικό τη φωτογραφίας, ως η θεματική του 2009.

νέων τρόπων δημιουργικής πρακτικής και διαπραγμάτευσης νέων σχέσεων με το κοινό, τόσο εντός όσο και εκτός των εκθεσιακών συμβάσεων. Το κίνητρο που καθορίζει τέτοιου είδους εγχειρήματα, όπως διατυπώνει ένας αριθμός θεωρητικών, είναι η υιοθέτηση φρέσκων δημιουργικών προσεγγίσεων κριτικής και πειραματικής φύσης. Με αυτόν τον τρόπο, μέσα στα καλλιτεχνικά projects διατυπώνονται, πλαισιώνονται και διαμορφώνονται κριτικά ζητήματα μέσω μιας συνειδητής και ανοιχτής διαδικασίας. Η κριτική πρακτική αντανακλά αφ' ενός την προσωπική έρευνα καθώς συνεισφέρει στο αντικείμενο της καλλιτεχνικής πρακτικής μέσα από τις δραστηριότητες μεμονωμένων καλλιτεχνών που ερευνούν ένα θέμα στα πλαίσια ενός ξεκάθολου project, και αφετέρου την ακαδημαϊκή - επιστημονική έρευνα καθώς τοποθετεί την ερευνητική δραστηριότητα σ' ένα συγκροτημένο κριτικό και εννοιολογικό πλαίσιο.³¹¹

Σύμφωνα με την Νιγκιάνι (Betty Nigianni):

Σε μια τέτοια πρακτική το κοινό και ο καλλιτέχνης δεν κατέχουν προκαθορισμένες οριστικές θέσεις αλλά λειτουργούν διαρκώς μέσα από την διαπραγμάτευση των θέσεων που προκύπτουν από την έρευνα. Το κοινό δεν είναι αποτελείται ούτε από θεατές, ούτε από παράγοντες αλλά από άτομα που καθίστανται ενεργοί μέτοχοι σε μη ιεραρχικές, ανοικτές και δίχως προκαθορισμένα όρια καταστάσεις μέσα στις οποίες βρίσκονται σε διαρκή διάλογο τόσο με το περιεχόμενο αυτών των καταστάσεων όσο και ό/η ένας /μια με την άλλη ως φορείς διαλόγου και έρευνας.³¹²

Το 2009 η μεθοδολογία που απετέλεσε το θεωρητικό εργαλείο της δράσης ήταν τη κριτική πρακτική. Με αυτή την μεθοδολογία, η οποία ακολουθήθηκε και τις επόμενες χρονιές, κατέστη εφικτή η ενδεδειγμένη έρευνα των ερεθισμάτων που προσέφερε το τοπίο ως πεδίο και ως χώρος κοινωνικών βιωμάτων. Η Εικαστική Πρακτική ανέπτυξε την μεθοδολογία της διερευνώντας την εμπειρία μέσα από τον διάλογο και την κριτική σκέψη.

³¹¹ Η προτεινόμενη μεθοδολογία είναι τοcritical practice, μια προσέγγιση που σχετίζεται με την άποψη ότι το εικαστικό έργο σχηματίζεται από μια μεθοδολογία και όχι από προκαθορισμένες απόψεις. Όπως αναφέρεται στην εισαγωγή του *GLOBAL LANDSCAPES ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΤΟΠΙΑ*: «[...] θεωρούμε ότι η Κριτική Πρακτική ήταν η πλέον σχετική με το εγχείρημα της Εικαστικής Πορείας [...] η διαδικασία της Πορείας στηρίζεται στο σκεπτικό ότι ο καλλιτέχνης και ο στοχαστής ευρύτερα δεν είναι απλά και μόνο ένας κατασκευαστής αντικειμένων ή ένας συντάκτης κειμένων. Αντίθετα το έργο του χαρακτηρίζεται από μια ουσιαστική χρήση της κριτικής σκέψης και της σχέσης της καλλιτεχνικής πρακτικής του με την κοινωνία» (10, 2011).

³¹² Νιγκιάνι, 2012.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΠΟΡΕΙΑΣ 2009

ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΙΣ ΠΡΕΣΠΕΣ 2009	
Τρίτη 23 Ιουνίου 2009	
10:00	Συνάντηση στον Σταθμό του ΟΣΕ
11:30	Αναχώρηση για Πρέσπες
13:00	Άφιξη στον τόπο διαμονής (Πρέσπες)
13:00 έως 13:30	Τακτοποίηση στα δωμάτια
13:30 έως 18:00	Παράδοση υλικών –Ανίχνευση χώρων εργασίας-ξενάγηση στην περιοχή- Ξεκούραση
18:00 έως 20:00	Παρουσίαση των έργων των σπουδαστών και συζήτηση με τους επισκέπτες καλλιτέχνες
21:00	Δείπνο Υποδοχής
Τετάρτη 24 Ιουνίου 2009	
Κατά τη διάρκεια της ημέρας, εργασία στις επιλεγμένες θέσεις και project	
18:00	Διάλεξη του Mark Durden
Πέμπτη 25 Ιουνίου 2009	
Κατά τη διάρκεια της ημέρας εργασία στις επιλεγμένες θέσεις και project	
18:00	Διάλεξη του Russell Roberts
Παρασκευή 26 Ιουνίου 2009	
Κατά τη διάρκεια της ημέρας εργασία στις επιλεγμένες θέσεις και project ή συμμετοχή στο τρίήμερο πορείας	
Σάββατο 27 Ιουνίου 2009	
Κατά τη διάρκεια της ημέρας εργασία στις επιλεγμένες θέσεις και project ή συμμετοχή στο τρίήμερο πορείας Διευθέτηση της παρουσίασης των έργων για την ημερίδα	
Κυριακή 28 Ιουνίου 2009	
10:00 έως 19:00	ΗΜΕΡΙΔΑ
20:30	Αποχαιρετιστήριο Δείπνο
Δευτέρα 29 Ιουνίου 2009	
ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ	

ΕΞΗΗΜΕΡΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΔΡΑΣΕΩΝ

ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΙΣ ΠΡΕΣΠΕΣ 2009	
Παρασκευή 26 Ιουνίου 2009	
10:00	Συνάντηση στην αφετηρία των Υπεραστικών ΚΤΕΛ στη Φλώρινα
10:30	Αναχώρηση για Πρέσπες
12:00	Αφιξη στο χωριό Ψαράδες (Πρέσπες)
12:00 έως 16:00	Διαδρομή προς το Ασκηταριό της Παναγίας Ελεούσας με κατάληξη στη θέση Φυλάκιο (4 ώρες)
16:00 έως 17:00	Κατασκήνωση στη θέση Φυλάκιο, φαγητό
17:00 έως 20:00	Εξερεύνηση περιοχής, τοπικοί περίπατοι
Σάββατο 27 Ιουνίου 2009	
9:00 έως 13:00	Πορεία προς το εγκαταλειμμένο χωριό Δασερή με ενδιάμεσους σταθμούς στο Βροντερό και τη σπηλιά Κόκαλη (4 ώρες)
13:00 έως 14:30	Κατασκήνωση, Φαγητό, Ξεκούραση
14:30 έως 20:30	Εργασία για το έργο <i>ΦΩΛΙΕΣ/ ΣΑΝ ΚΑΛΑΜΙΑ ΣΤΟΝ ΚΑΜΠΟ</i>
20:30	Φαγητό/Ξεκούραση
Κυριακή 28 Ιουνίου 2009	
9:00 έως 10:00	Μεταφορά από το Δασερή στο Λαιμό για την Ημερίδα. Ενδιάμεσος σταθμός στην Κούλα για πρωινό-ανασυγκρότηση
10:00 έως 19:00	ΗΜΕΡΙΔΑ
17:45	Αναχώρηση για Φλώρινα*
<p>* Όσοι αναχωρήσουν εκείνη την ώρα προλαβαίνουν το τραίνο των 19:10 Φλώρινα-Θεσσαλονίκη και το ΚΤΕΛ των 20:30 Φλώρινα Αθήνα.</p> <p>Όσοι το επιθυμούν μπορούν με δική τους δαπάνη να διανυκτερεύσουν στις Πρέσπες και να αναχωρήσουν την επόμενη μέρα για Φλώρινα.</p>	

ΤΡΙΗΜΕΡΟ ΠΟΡΕΙΑΣ

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΗΣ *ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΠΟΡΕΙΑΣ* 2009

Η θεματική της *ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΠΟΡΕΙΑΣ 2009* ήταν Παγκόσμια Τοπία (Global Landscapes) και είχε ως πρόθεση να διερευνήσει την έννοια του τοπίου στο σύγχρονο πλαίσιο και να ερμηνεύσει τον χώρο των Πρεσπών μέσα από αυτή την σύγχρονη οπτική. Τα έργα που δημιουργήθηκαν είτε κατασκευάστηκαν και βρίσκονται στο δημόσιο χώρο (πρόκειται για τα έργα των Λεωνίδα Γκέλο, Χριστίνας Ζυγούρη, Μαρίας Παπαλεξίου, Γκίβι Μιχαηλίδη, Δήμου Μαυρογιαννίδη, Τάσου Λεόνουλου που είναι τοποθετημένα στην περιοχή μεταξύ Αγίου Γερμανού και Λαιμού) είτε είναι έργα (ηχοτοπίο, ζωγραφική και φωτογραφίες) που παρουσιάστηκαν σε κλειστό χώρο (Ρένα Γρηγοριάδη, Χάικε Κουμέρ, Δημήτρη Μουζακίτη, Φώτη Μηλιώνη, Κατερίνας Τζόβα).

Το έργο *ARE YOU NATURE'S CANCER?* Αναπτύχθηκε στην πλαγιά πάνω από τον Άγιο Γερμανό χρησιμοποιήθηκε στρατσόχαρτο, οικολογικό κόκκινο χρώμα και μικρή ποσότητα (500γραμ.) πολυουρεθάνης. Είναι ένα έργο που φαίνεται από μακριά. Το έργο χαρακτηρίζεται από τον φοιτητή Λεωνίδα Γκέλο που το δημιούργησε ως ένα σχόλιο πάνω στην καταστροφή της φύσης. Ο Γκέλος ήθελε με την όσο πιο δυνατόν έντονη παρουσία του έργου στην απόκρημνη πλαγιά να ευαισθητοποιήσει τους θεατές για τον κίνδυνο της καταστροφής που υποβόσκει ακόμη (αν όχι κυρίως) σε αυτό το ειδυλλιακό περιβάλλον. Όπως αναφέρει ο Λεωνίδας «ήθελα να δημιουργήσω ένα τεράστιο απόστημα, ένα σπυρί στην πλαγιά». Η περιορισμένη χρήση της πολυουρεθάνης θέλει να δώσει έμφαση σε αυτή την προσέγγιση. Σε κάθε περίπτωση το έργο θα απομακρυνθεί μετά από ένα δίμηνο ενώ θα γίνει οικολογική αποκομιδή της πολυουρεθάνης (εικ. 139).

Οι καταγραφές των απαντήσεων που έδωσαν οι κάτοικοι της περιοχής στο ερώτημα: *τι είναι παγκόσμιο τοπίο*, απετέλεσε το υλικό του ηχοτοπίου που σχημάτισε η Ρένα Γρηγοριάδη. Το ηχοτοπίο κινήθηκε μεταξύ της αντίφασης μιας εξειδικευμένης ερώτησης και των απαντήσεων ενός κοινού που ελάχιστα κατανοούσε τον όρο ως εικαστικό όρο. Ωστόσο η ερώτηση αποτελείται από τρεις λέξεις που από μόνες τους έχουν μια σημασία που απηχεί σε όλους: τι, παγκόσμιο, τοπίο. Αυτή η θρυμματισμένη γνώση σχημάτισε από μόνη της μια έννοια για το καθένα που ρωτήθηκε και οι απαντήσεις απέκτησαν ένα νοσταλγικό θα έλεγε κανείς χαρακτήρα.



εικ.139
Λεωνίδας Γκέλος, *ARE YOU NATURE'S CANCER?*, δράση με κατασκευές στο περιβάλλον από χαρτί και χρώματα, 2009. Η διαδικασία κατασκευής.



εικ.140

Τάσος Λεόνογλου, *Το Μπόλιασμα*, νήμα πλεξίματος, 2009.

Το νήμα τυλίγεται γύρω από τα δέντρα και δημιουργεί νέες ερμηνείες του δέντρου.

Το έργο του Τάσου Λεόνογλου *Το Μπόλιασμα* βρίσκεται στον δρόμο που ενώνει το λαιμό με τον Άγιο Γερμανό στην ανηφόρα λίγο πριν το Μουσείο. Αποτελείται από κόκκινο νήμα που απλώνεται από ένα δέντρο και καταλήγει σε τρία γειτονικά. Το κόκκινο νήμα ζωογονεί τα υπόλοιπα δέντρα και ταυτόχρονα σχηματίζει ένα ενιαίο σύστημα που αλληλοϋποστηρίζει το ένα το άλλο. Αν μια άκρη καταστραφεί, τότε θα καταστραφούν και οι υπόλοιπες. Θα μπορούσε να θεωρηθεί και σαν ένα μπόλιασμα που διαχέεται στο χώρο και μεταδίδεται από δέντρο σε δέντρο σε μια διάθεση ίσης και προστασίας της φύσης. Ο Λεόνογλου επέλεξε νήμα για πλέξιμο ως υλικό διότι εμπεριέχει μια θαλπωρή που δεν θα υπήρχε αν ήταν ένα πλαστικό υλικό ή γραμμένο συρματόσκοινο. Ταυτόχρονα το κόκκινο έρχεται σε μια ισχυρή συμπληρωματική σχέση με το πράσινο της φύσης. Μια ενδιαφέρουσα αντίδραση προήλθε από ένα ηλικιωμένο ζευγάρι που περνούσε μπροστά από το έργο

και η γυναίκα είπε απευθυνόμενη στον άντρα: *Αυτός είναι ο σωστός τρόπος για να μπολιάζεις τα δέντρα κι όχι έτσι όπως το κάνεις εσύ* (εικ. 140).



εικ.141
Δήμος Μαυρογιαννίδης, *Η απουσία*, ερείπιο, ξύλο, χρώμα, 2009.

Το έργο του Δήμου Μαυρογιαννίδη *Η απουσία* βρίσκεται στο ερειπωμένο σπίτι απέναντι από το Σχολείο του Αγίου Γερμανού. Ο Μαυρογιαννίδης επενέβη χρωματικά με κόκκινο χρώμα σε διάφορα ξύλινα στοιχεία του σπιτιού μετατρέποντάς το σε ένα χώρο-προσκύνημα στην εγκατάλειψη που φέρνει η μετανάστευση και η

προσφυγιά. Το κόκκινο ως χρώμα της κραυγής αλλά και της ελπίδας έρχεται να γεφυρώσει την εγκατάλειψη με την σύγχρονη εικαστική έκφραση. Το ερείπιο του Άγιου Γερμανού μοιάζει με ερείπια σε διάφορα σημεία του κόσμου και γίνεται από μόνο του ένα μέρος του Παγκόσμιου Τοπίου. Τέτοια ερείπια μπορεί να συναντήσει κανείς σε όλες τις χώρες της γης, από το Περού ως την Κίνα και από την Ρωσία μέχρι τον μεσογειακό νότο. Τα ερείπια είναι τα αρχαιολογικά σύμβολα της εγκατάλειψης και ο εικαστικός σχολιασμός με το κόκκινο χρώμα ένα έργο πάνω σε αυτή την ανθρώπινη κατάσταση (εικ. 141).

Το έργο της Μαρίας Παπαλεξίου αποτελείται από τρεις πόρτες. Το έργο τοποθετημένο μπροστά από το χώρο του μπαρ «Πλαγιά» εποπτεύει το τοπίο, που από εκείνο το σημείο είναι ιδιαίτερα υποβλητικό. Τοποθετημένες οι τρεις πόρτες σε ακανόνιστη διάταξη προκαλούν τον θεατή να κινηθεί με το σώμα του μέσα από τρεις καταστάσεις: μία κατάσταση όπου κυριαρχεί η αδυναμία μετάβασης, μία όπου η διάβαση επιτρέπεται και μια ενδιάμεση, όπου η διάβαση είναι πιθανή και άκυρη ταυτόχρονα. Η ακανόνιστη διάταξη αποτρέπει το θεατή από το να αντιμετωπίσει το ορθογώνιο σχήμα ως κάδρο. Το ορθογώνιο σχήμα γίνεται πόρτα ενός κτιρίου δίχως τοίχους, κάτι σαν ένας αόρατος λαβύρινθος όπου ο θεατής ανιχνεύει την ύπαρξή του και τη σχέση του με το τοπίο. Η πόρτα ως σύμβολο μετάβασης σχολιάζεται στην τριπλή της υπόσταση (εικ. 142).



εικ.142
Μαρία Παπαλεξίου, *Πύλες*, 2009.

2010

Διευρυμένα/ Απόλυτα Πεδία (Extended / Absolute Fields)

Η θεματική του 2010 προτάθηκε να είναι: *Εκτεταμένα Πεδία* ή *Διευρυμένα Πεδία* ή *Ανήσυχα Πεδία* ή *Απόλυτα Πεδία*. Καταλήξαμε στο *Διευρυμένα/ Απόλυτα Πεδία*. Με αυτό τον τρόπο απομακρυνθήκαμε από το φορμαλιστικό παρελθόν και εργαστήκαμε σε ένα πιο ευρύ πλαίσιο. Η διαδικασία της Εικαστικής Πορείας επέτρεψε να αναπτυχθούν οι συνιστώσες εκείνες που προσδιόρισαν ένα πεδίο διαφορετικό από εκείνο που υπαγορεύει μια προσέγγιση που αποδέχεται ότι η εικόνα σχηματίζεται μέσα από δομημένους κανόνες και όχι μέσα από την ενεργειακή δυναμική της εκφραστικής ανάγκης. Οι πορείες στην φύση των προηγούμενων χρόνων και οι αντίξοες πολλές φορές συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργήθηκαν τα εικαστικά έργα και δράσεις ανέδειξαν την πιο σημαντική ίσως απελευθερωτική παράμετρο του αφηρημένου Εξπρεσιονισμού: τη σχέση του σώματος με την εικαστική επιφάνεια αλλά και με την επιφάνεια ευρύτερα. Υπήρξαν διάφορες σκέψεις για την θεματική του 2010 ωστόσο ο τελικός τίτλος *Διευρυμένα/ Απόλυτα Πεδία* αντιπροσωπεύει καλύτερα τις ιδέες που αναπτύχθηκαν διότι ο προσδιορισμός *Διευρυμένα/ Απόλυτα* καθίσταται το πρωταρχικό μέρος του τίτλου. Το *Πεδίο* καθίσταται μια επεξήγηση του *Διευρυμένα/ Απόλυτα*. Το *Πεδίο* περιγράφει το περιβάλλον. Η ιδέα του να διευρύνει/επεκτείνει κανείς μια δεδομένη έννοια, όπως στην συγκεκριμένη περίπτωση του *Πεδίου* καθίσταται με αυτό τον τρόπο το κύριο θέμα της διαδικασίας.

Η θεματική του 2010 λειτούργησε ως συνέχεια του *Παγκόσμια Τοπία*. Το *Πεδίο* σχετίζεται με το *Τοπίο* και το *Διευρυμένο* με το *Παγκόσμιο*. Η ιδέα του μετασχηματισμού ενός τίτλου που είναι πιο κυριολεκτικός σε ένα τίτλο που είναι αφαιρετικός θα μπορούσε να είναι μια διαδικασία που επίσης θα μπορούσε να αποτελέσει μια από τις θεματικές μας.

Προκειμένου να διερευνήσουμε την ιδέα του *Διευρυμένα/ Απόλυτα Πεδία* με ένα ευρύτερο πλαίσιο ιδεών εισήγαμε τρεις επιμέρους θεματικές:

- Διευρύνοντας ... τα όρια
- Διευρύνοντας ... τους μύθους
- Διευρύνοντας ... τις εικόνες

Αυτές οι τρεις θεματικές εντάχθηκαν μέσα στην κοινή προσέγγιση της «καλλιτεχνοσύνης». Υπάρχει η λέξη *ναυτοσύνη*³¹³ που υποδηλώνει την τέχνη του ναύτη. Ναυτοσύνη είναι η χαρά του να ανοίγεις στις θάλασσες και να χρησιμοποιήσεις όσα έμαθες για να ανοιχτείς σε νέους ορίζοντες, να ταξιδέψεις. Ναυτοσύνη είναι η ικανότητα να μαθαίνεις από τις εμπειρίες σου και να ενδυναμώνεις τις ικανότητές σου. Στην κατάσταση της ναυτοσύνης δεν σε ενδιαφέρουν οι προορισμοί. Ενδιαφέρουν οι διαδικασίες της πλοήγησης, το πώς θα κινηθείς πέρα από τους ορίζοντες, ανάμεσα στα κύματα, παραπλέοντας τους υφάλους και τα όποια άλλα εμπόδια. Εκεί ανάμεσα στη θάλασσα και τον ουρανό, με τον ορίζοντα να αχνοφαίνεται μακριά, τι έχει σημασία; Έχουν σημασία τα λιμάνια που αφήσαμε, τα λιμάνια που μας περιμένουν ή το δαιμονικό εκείνο "τόρα" που υπαγορεύει η απόλαυση της στιγμής; Μια στιγμή όπου μετέωρος ανάμεσα σε αφετηρίες και προορισμούς αιωρείσαι στη βεβαιότητα του ότι δεν βρίσκεσαι πουθενά παρά μόνο εκεί όπου βρίσκεται το σώμα σου, το παρόν του σώματός σου.

Αντίστοιχη με την ναυτοσύνη είναι και η κατάσταση της καλλιτεχνοσύνης. Όπως και με την *ναυτοσύνη*, ως *καλλιτεχνοσύνη* θα μπορούσε να οριστεί η τέχνη του να είσαι καλλιτέχνης. Ή ακόμα περισσότερο μια ανθρώπινη κατάσταση πέρα από τεχνικές και στόχους. Εκεί οι τεχνικές και οι στόχοι έρχονται σε δεύτερη μοίρα. Ή μάλλον δεν έχουν καμία απολύτως σημασία. Εκείνο που έχει σημασία είναι να μεταφερθεί το σώμα σε μια διαδικασία καλλιτεχνικής βίωσης. Αν θα τολμήσει να εκτεθεί κανείς, σχεδόν ανυπεράσπιστος, σε μια κατάσταση όπου εκείνο που έχει σημασία δεν είναι τα όποια εφόδια, αλλά η καθαρή σχέση με την καλλιτεχνική εμπειρία. Εκεί όπου γυμνός από κοινωνικές συμβάσεις, πέρα από τα εφόδια γνώσης και της κοινωνικής καταξίωσης διαπραγματεύεται την ουσία των πραγμάτων και υπερασπίζεται την παρουσία του στο επέκεινα της πραγματικότητας.

Το αντίστοιχο με το ρόλο που διαδραματίζει η θάλασσα στην ναυτοσύνη τον διαδραματίζει το πεδίο στην καλλιτεχνοσύνη. Το πεδίο δεν είναι αντικείμενο, δεν είναι η οθόνη ή η επιφάνεια του μουσικά ή ο ψηφιακός χώρος δεδομένων. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι το πεδίο έχει μια τριπλή υπόσταση: χωρική (τα πλαίσια μέσα στα οποία υλοποιείται το έργο), ψυχική (τις διεργασίες της διαχείρισης του κενού) και την αποτύπωση μιας διαδοχής στιγμιαίων αποφάσεων που προκύπτουν από την συμμετοχή του καλλιτέχνη (έστω κι αν θεωρεί ότι αυτό συμβαίνει ακούσια) στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό γίγνεσθαι. Πεδίο είναι

³¹³ Ναυτοσύνη, η: (παρωχημένο, λογοτεχνική χρήση) το επάγγελμα του ναύτη, η ναυτική τέχνη (Λεξικό Τριανταφυλλίδη, 1998, 903)

η διαχείριση αυτής της τριπλής χωρικής, ψυχικής, συμμετοχικής κατάστασης του καλλιτέχνη μπροστά στο κενό (στο κενό όχι στο άδειο). Πεδίο, για να χρησιμοποιήσουμε και μια μη φορμαλιστική προσέγγιση δεν είναι πλέον μια δισδιάστατη επιφάνεια ή ένας τρισδιάστατος χώρος όπου εγγράφονται αρμονικές αισθητικές αξίες, δεν είναι πλέον ένα σύστημα αισθητικής αυτοαναφορικότητας. Πεδίο είναι μια συνολική διαχείριση του καλλιτεχνικού αιτούμενου, εκεί όπου η καλλιτεχνοσύνη επιτρέπει την επικοινωνία με την εικαστική εμπειρία. Το *Πεδίο* είναι μια αχανής οθόνη προβολής συναισθημάτων, εικόνων, χειρονομιών, αντινομιών, καταφάσεων και αρνήσεων. Υπάρχει *Απόλυτο Πεδίο* σήμερα; Αν ναι, τι είναι αυτό που το καθορίζει; Είναι το *Πεδίο* ο χώρος όπου όλα μπορούν να τελεσφορήσουν· οι επιθυμίες, οι προσεγγίσεις, οι διαθέσεις, οι προθέσεις. Ή μήπως το πεδίο δεν υπάρχει πλέον, και σαν τέτοιο είναι μια μη υπαρκτή οντότητα, τόσο ως φιλοσοφικό ιδεολόγημα όσο και ως καλλιτεχνικό αιτούμενο; Το *Απόλυτο Πεδίο* κινείται σε ένα χώρο πέρα από το αναγνωρίσιμο ή το κατανοητό. Κινείται απευθείας στην πιθανότητα των πραγμάτων και όχι στην οντότητα εκείνου που είναι πιθανόν να υπάρξει. Τελικά το *Απόλυτο Πεδίο* δεν υπάρχει. Ή μήπως έτσι πιστεύουμε.

Ας θεωρήσουμε ένα πίνακα ενός καλλιτέχνη όπως ο Ρόθκο ή του Πόλοκ από την εποχή της Ζωγραφικής Πεδίου και ας τον συγκρίνουμε με εκείνο ενός ύστερου φορμαλιστή όπως ο Στέλλα ή του Ντανιέλ Μπυρέν. Η διαφορά του έργου των δύο περιόδων είναι η διαφορά του βιώματος από την προβολή. Τα έργα των πρώτων είναι πεδία διότι είναι χαοτικές προβολές της προσωπικής τους αλλά και της ευρύτερης ανθρώπινης τρισυπόστατης εμπειρίας. Στον Ρόθκο και τον Πόλοκ έχει εγγραφεί η τριπλή χωρική, ψυχική και η συμμετοχική διάσταση του Πεδίου. Τα έργα των δεύτερων είναι προβολές βεβαιοτήτων μιας σιγουρεμένης αισθητικής, γι' αυτό και δεν είναι πεδίο, αφού στερούνται του ειδοποιού χαρακτηριστικού της τρισυπόστατης προσέγγισης του εικαστικού αιτούμενου του πεδίου. Στον Στέλλα ή τον Μπυρέν μπορεί να υπάρχει η χωρική διάσταση αλλά απουσιάζουν πλήρως οι δύο άλλες συνιστώσες η ψυχική εκλείπει μέσα από την λείανση των επιφανειών τους που αποτρέπει το σχόλιο. Η συμμετοχικότητα εκλείπει διότι οι στιγμιαίες αποφάσεις εξαφανίζονται πίσω από το απόλυτο της στιλπνότητας των επιφανειών. Κάτι τέτοιο προκύπτει από την προσέγγιση που ισχυρίζεται ότι το έργο τέχνης μπορεί να λειτουργήσει αυτόνομα και ξεκομμένα από ευρύτερες διαδικασίες (φορμαλισμός). Θα μπορούσε εδώ κάποιος να θυμηθεί τη διαφορά του πρώτου από τα ύστερα

τετράγωνα του Μάλεβιτς. Το πρώτο *Μαύρο Τετράγωνο* (1915)³¹⁴ εμπεριέχει μέσα από την τραχύτητα της επεξεργασίας του το τρισυπόστατο που σχηματίζει το πεδίο. Τα επόμενα (όπως εκείνα του 1923 ή του 1929)³¹⁵ δεν είναι πεδία διότι η στιλπνότητα της κατασκευής εξουδετερώνει το τρισυπόστατο του ορισμού έτσι όπως τον έχουμε καθορίσει. Μια αντίστοιχη ακύρωση του πεδίου συνέβη στην έκθεση *theanyspacewhatever*³¹⁶ όπου παρουσιάστηκαν έργα της λεγόμενης συμμετοχικής τέχνης. Αν θεωρήσουμε ότι η παρουσία όσων συμμετέχουν δημιουργεί ένα πεδίο με τον τρόπο που το καθορίσαμε, τότε τι συμβαίνει όταν αυτή η πρακτική μεταφέρεται στον καθορισμένο χώρο ενός Μουσείου; Διατηρεί την πρωταρχική τριαδικότητα (χωρική, ψυχική, συμμετοχική) που σχηματίζεται εκεί όπου οι πρακτικές αυτές έχουν πρωτοδημιουργηθεί και πρωτοσχηματιστεί;

Σε μια σύγχρονη ανάγνωση το πεδίο με αυτή την προσέγγιση η πτήση του Σμίθσον πάνω από το έργο του *Amarillo Ramp* είναι μια διαδικασία καλλιτεχνοσύνης και πεδίο του είναι το αχανές τοπίο των ερήμων και των εγκαταλελειμμένων βιομηχανικών περιοχών. Ο Σμιθσον θα σκοτωθεί κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, όταν κατέπεσε το δικινητήριο αεροπλάνο με το οποίο επέβλεπε το έργο, παρατηρητής και παρατηρούμενο γίναν ένα.³¹⁷ Με αυτή την έννοια το τρισυπόστατο: *απεραντοσύνη χώρου-ενέργεια πτήσης-διαδικασία πτώσης/θάνατος* μετασχηματίζουν το *Amarillo Ramp* σε ένα κατ' εξοχήν πεδίο.

Οι Πρέσπες εκλαμβάνονται ως ένα *Απόλυτο Πεδίο* όπου εγγράφονται οι προσπάθειες που πρόκειται να αναπτυχθούν. Αποτελεί ένα πεδίο όπου η χωρική, ψυχική και συμμετοχική παράμετρος μεταμορφώνει την πραγματικότητα τόσο όσων συμμετέχουν όσο και της τοπικής κοινωνίας.

³¹⁴ *Μαύρο Τετράγωνο*, 1915, 79,2 x 79,5 εκ. Κρατική Πινακοθήκη Τρετιάκοφ.

³¹⁵ *Μαύρο Τετράγωνο*, 1923, 106 x 106εκ. Ρωσικό Κρατικό Μουσείο και το *Μαύρο Τετράγωνο*, 1929, 79,5 x 79,5 εκ. (ακανόνιστο) Κρατική Πινακοθήκη Τρετιάκοφ.

³¹⁶ Η έκθεση *theanyspacewhatever* πραγματοποιήθηκε από την επιμελήτρια Nancy Spector στο μουσείο Guggenheim της Νέα Υόρκης (28 Οκτωβρίου 2008 έως 7 Ιανουαρίου 2009). Συμμετείχαν οι: Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Garsten Höller, Pierre Huyghe, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija.

³¹⁷ Ο Robert Smithson (1938-1973) σκοτώθηκε κατά τη διάρκεια κατασκευής του έργου του *Amarillo Ramp* στο Τέξας. Ο Σμιθσον πετούσε με ένα δικινητήριο καθοδηγώντας από αέρος την κατασκευή του έργου.

Πέρα από τη σχεσιακή τέχνη

Η σχεσιακή τέχνη αποτέλεσε τη θεσμική κορύφωση των δράσεων και της αμφισβήτησης του αντικειμένου ως καλλιτεχνικού παράγωγου που είχε ξεκινήσει τουλάχιστον από τα τέλη της δεκαετίας του '50 αν όχι και νωρίτερα. Ταυτόχρονα είναι το άμεσο σημείο σύγκρισης δράσεων όπως η *Εικαστική Πορεία* με το ευρύτερο σύγχρονο αισθητικό πλαίσιο.

Όπως ισχυρίζεται ο Μπουριό (Nicolas Bourriaud) η σχεσιακή τέχνη αποτελεί ένα ³¹⁸ :

*[...] set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space.*³¹⁹

Ταυτόχρονα μέσα από την θεωρητική τεκμηρίωση του ο Μπουριό καθιέρωσε μια σειρά από καλλιτέχνες που σχημάτισαν την αιχμή του art world, όπως είχε γίνει αντίστοιχα σε παλιότερες περιόδους. Η πρακτική της σχεσιακής τέχνης συνέβαλλε στο ότι αποδέσμευσε την καλλιτεχνική παραγωγή από την αναγκαστική δημιουργία αντικειμένων, κυρίως όμως καθιέρωσε νέες καλλιτεχνικές πρακτικές όπως την πρακτική της συλλογικότητας, της συνεργατικότητας, του νομαδισμού. Τέτοιες πρακτικές υπήρξαν και στο παρελθόν. Ωστόσο η συστηματική ανάδειξη αυτής της προσέγγισης ως κεντρικού εργαλείου καλλιτεχνικής πρακτικής την τελευταία δεκαετία αποτελεί μια ιδιαίτερη συμβολή στην τρέχουσα ανάπτυξη των εικαστικών τεχνών. Τέθηκαν από τους θεωρητικούς της σχεσιακής τέχνης ερωτήματα όπως τι είναι αυτό το οποίο σχηματίζει ένα έργο τέχνης, ποιοί μπορούν να συνδράμουν στον σχηματισμό του, ανέδειξε τη σημασία του δημόσιου χώρου στο σχηματισμό του καλλιτεχνικού έργου. Σήμερα ωστόσο υπάρχει μια κριτική που καταλογίζει στις πρακτικές της σχεσιακής τέχνης μια αποστασιοποίηση τόσο από το κοινωνικό ρόλο της τέχνης (που υποτίθεται ότι είναι το προνομιακό της πεδίο) όσο και από τον καλλιτέχνη ως εξατομικευμένο υποκείμενο.

Όπως σχολιάζει ο Joe Scalan:

³¹⁸ Bourriaud, 2002, 113

³¹⁹ Σχεσιακή τέχνη είναι το σύνολο καλλιτεχνικών πρακτικών που έχουν ως σημείο εκκίνησης της θεωρητικής και καλλιτεχνικής τους πρακτικής το σύνολο των ανθρώπινων σχέσεων και του κοινωνικού τους περιεχόμενου παρά αποκλειστικά τον ανεξάρτητο και ιδιωτικό χώρο (μτφ του συγγραφέα)

Οι σχεσιακές αισθητικές καθιερώθηκαν για να καταγράψουν τη δημιουργική δυνατότητα του δημόσιου χώρου. Ωστόσο τώρα -πιο πολύ παρά ποτέ- ο δημόσιος χώρος είναι υπεύθυνος για την καταπίεση των περισσότερων από τα οποία αξίζει κανείς να κάνει τέχνη: από τον Ναρκισισμό, τον Σολιψισμό,³²⁰ την Αυταπάτη, τη Διαστροφή, την Αφοσίωση, τη Φαντασία, τον Παραλογισμό [...οι ιδέες της σχεσιακής αισθητικής] σπάνια υπήρξαν αρκετά οξείες στην πρακτική τους εφαρμογή για να ξεπεράσουν το μέτρο της κοινά αποδεκτής ευπρέπειας. Αλλά αν κάτι χρειαζόμαστε λιγότερο στις Ηνωμένες Πολιτείες τώρα είναι αυτή ακριβώς η ευπρέπεια.³²¹

Η προσπάθεια που έχει ξεκινήσει στις Πρέσπες επιδιώκει να βρεθεί σε ένα διάλογο και πιθανά να προεκτείνει αυτά τα οποία οι πρακτικές της σχεσιακής τέχνης έτσι όπως έχουν αναπτυχθεί την τελευταία δεκαετία. Ταυτόχρονα όμως θα επιδιώξει να σταθεί κριτικά τόσο έναντι της "ευπρέπειας" που αναφέρει ο Scalpan. Ο Scalpan φαίνεται να μιλά επιθετικά αλλά ίσως και αναγκαία σε μια εποχή που η προσεγγίσεις του Μπουριό και των καλλιτεχνών που έχει υποστηρίξει φαντάζουν αρκετά ακαδημαϊκές και ασφαλείς εξ' αποστάσεως. Αν και ο Μπουριό επικαλέστηκε το μετασχηματισμό του κόσμου της τέχνης σε ένα ΤΑΖ (Προσωρινή Αυτόνομη Ζώνη)³²² αυτό είναι μια προσπάθεια που απαιτεί κάτι παραπάνω από ευχολόγια: απαιτεί διαφορετικές μεθόδους εργασίας, διαφορετικές πρακτικές, διαφορετικές ηθικές (θα έλεγε κάποιος). Έγραφε ο Μπουριό:

Ιδού λοιπόν ένα σχέδιο της ΤΑΖ (Προσωρινής Αυτόνομης Ζώνης) που θα μπορούσε να γίνει στόχος για το άμεσο μέλλον: ένας κόσμος που θα αποτελεί ένα τόπο κριτικής, δηλαδή ένα χώρο αντιπαραθέσεων (το καντιανό) και όχι πια το θέαμα μιας

³²⁰ Σολιψισμός: θεωρία σύμφωνα με την οποία ο κόσμος δεν υπάρχει στην πραγματικότητα, παρά μόνο στη συνείδηση του υποκειμένου, το εγώ αποτελεί την μόνη υπαρκτή πραγματικότητα για την οποία μπορούμε να είμαστε βέβαιοι [*γαλλ. solipsisme*], (Λεξικό Τριανταφυλλίδη, 1998, 1227)

³²¹ Scalpan, 2005,123

³²² Η ΤΑΖ είναι μια περιοχή όπου όπως διακήρυξε ο Hakim Bey που την εισήγαγε ως όρο: *δεν είναι κάποιο οριστικό τέλος, που αντικαθιστά όλες τις άλλες μορφές οργάνωσης, τακτικών και στόχων. Την συνιστούμε επειδή μπορεί να ενισχύσει την ποιότητα του, σχετίζεται με την εξέγερση χωρίς να οδηγήσει αναγκαστικά στη βία και το μαρτύριο. Η ΤΑΖ είναι ως μια εξέγερση που δεν έρχεται σε άμεση σύγκρουση με το Κράτος, ένα αντάρτικο που απελευθερώνει μία περιοχή (της γης, του χρόνου, της φαντασίας) και μετά αυτοδιαλύεται για να ξανασηματιστεί σε κάποιο άλλο μέρος σε κάποιο άλλο χρόνο πριν το Κράτος κατορθώσει να την συνθλίψει. Επειδή το Κράτος ενδιαφέρεται περισσότερο να αφομοιώσει παρά για την ουσία, η ΤΑΖ μπορεί να "κατέχει" αυτές τις περιοχές στα κρυφά και να διεξάγει τις εορταστικές της επιδιώξεις με σχετική γαλήνη. Ίσως κάποιες μικρές ΤΑΖ διήρκεσαν αρκετές ζωές διότι είχαν περάσει απαρατήρητες, σαν περιοχές όπου διαβιούν άξεστοι, διότι ποτέ δεν διασταυρώθηκαν με το Θέαμα, ποτέ δεν εμφανίστηκαν έξω από την πραγματική ζωή στην οποία υπήρχαν και η οποία είναι αόρατη στους πράκτορες της Εξομοίωσης (Bey, 1985, 39 έως 40)*

κριτικής κατακερματισμένης, στερημένης από συνομιλητές αφού θα καταλαμβάνεται από καταναλωτές.³²³

Η εξαγγελία μιας τέτοιας διακήρυξης, που θυμίζει τα προγραμματικά μανιφέστα του μοντερνισμού, πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια της έκθεσης Outlook που υπήρξε το mega event της Ολυμπιάδας της Αθήνας. Μια αντίφαση από μόνη της που αναδεικνύει τα όρια μιας πρακτικής που προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα στην πραγματική κοινωνία και τον art world. Ίσως δεν αποτελεί αναγκαιότητα να βρεθεί κανείς στην Καραϊβική σε μια κοινότητα πειρατών ή να γίνει ασσασίνος στην Ανατολή, αλλά όταν κανείς επικαλείται την πρακτική των TAZ που εισηγείται ο Hakim Bey εν μέσω ενός mega event του art world αυτό αποτελεί από μόνο του μια ουσιαστική αντίφαση. Αντίστοιχα θέματα αναδεικνύονται και με την προσέγγιση δράσεων όπως η *Land* των Lertchairaster και Tiravanija και η “A Journey that Wasn’t” του Pierre Huyghe.

Το Μπαουχάους της σχεσιακής τέχνης είναι η *Land*, μια καλλιτεχνική κοινότητα στη βόρεια Ταϊλάνδη που ξεκίνησε το 1998 από τους καλλιτέχνες Kamrin Lertchairaster και Rirkrit Tiravanija. Βρίσκεται στην αγροτική περιοχή Sanpatong κοντά στην περιφερειακή πρωτεύουσα Chiang Mai. Αποτελεί μια κοινότητα όπου συναντιούνται μερικοί από τους πλέον διάσημους καλλιτέχνες του art world δημιουργώντας έργα ειδικά για αυτό το σημείο. Ταυτόχρονα τις εγκαταστάσεις χρησιμοποιούν σπουδαστές της τοπικής καλλιτεχνικής σχολής. Στην έκταση (αγρόκτημα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί) όπου βρίσκεται η *Land* έχουν δημιουργηθεί μερικές ενδιαφέρουσες κατασκευές που ενσωματώνονται στο τοπίο. Οι κατασκευές δεν είναι γλυπτά αλλά έχουν χρηστικό χαρακτήρα. Η δανέζικη καλλιτεχνική κοινότητα Superflex έχει φτιάξει ένα μηχανισμό παραγωγής βιολογικών καυσίμων, ο Philippe Parreno και ο αρχιτέκτονας Francois Roche ένα οίκημα που θα χρησιμοποιηθεί ως αποθηκευτικός χώρος ή θερμοκήπιο, οι Peter Fischli και David Weiss μια στάση λεωφορείων και πολλά άλλα που ενσωματώνονται κάθε χρόνο στις ήδη υπάρχουσες κατασκευές. Στο χωράφι υπάρχει ορυζώνας που τον καλλιεργούν οι σπουδαστές που κυρίως μένουν στη σχολή για μεγάλα χρονικά διαστήματα (έως ένα χρόνο). Το ρύζι που παράγεται χρησιμοποιείται για να καλύψει τις ανάγκες της κοινότητας αλλά και ασθενών AIDS και άστεγων της περιοχής. Οι καλλιτέχνες που κάνουν τις κατασκευές επισκέπτονται τον χώρο και σε

³²³ Bourriaud, 2003, 22

σύντομα χρονικά διαστήματα, μερικών ημερών, υλοποιούν τις κατασκευές τους ή τις εγκαθιστούν αν τις έχουν προκατασκευάσει στις χώρες προέλευσής τους. Η πρακτική αυτή έχει καθαρά καλλιτεχνική αφετηρία:

Ίσως αυτό το οποίο ενώνει τις διαφορετικές πρακτικές των διεθνών καλλιτεχνών που συγκεντρώνονται στην Land είναι η διαρκής προσπάθεια να ενσωματώσουν αντικείμενα και πρακτικές της καθημερινότητας και η Sanpatong τους προσφέρει την μοναδική ευκαιρία να προεκτείνουν αυτή την προσπάθεια δίχως όρια. Με αυτό τον τρόπο η Land μπορεί να θεωρηθεί μια φυσική δήλωση του πως η τρέχουσα καλλιτεχνική πρακτική έχει κατορθώσει να υπερβεί τα όρια του αυτόνομου αντικειμένου και των ιδρυμάτων που υποστηρίζουν αυτή την άποψη. ...Αποτελεί αυτή η γοητεία απλώς μια δυνατότητα για να εργαστεί κάποιος έξω από το σύστημα, ή εργάζεται κανείς σε ένα ολοκληρωτικά πρωτότυπο σύστημα που αποτελεί επινόηση του καθενός ξεχωριστά;³²⁴

Άραγε σχεσιακή τέχνη υπαγορεύεται από μια κοινωνική ανάγκη ή αποτελεί, και αυτή, μια πρακτική που ως αφετηρία της έχει την ατομική έρευνα του καλλιτέχνη ως προέκταση του εργαστηρίου του; Η σχεσιακή τέχνη εγκλωβίζεται συχνά σε ένα σετ αισθητικών αξιών που ήδη έχουν καθιερωθεί από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης θέτει ορισμένους στόχους και αυτούς τους στόχους επιδιώκει να υλοποιήσει εκκινώντας από μία κοινωνική πρακτική (ταξιδεύοντας, μαγειρεύοντας, ανοίγοντας διάλογο κλπ). Επίσης ο καλλιτέχνης είναι πριν και πάνω από όλα μέρος του κυρίαρχου art world και υπόκειται στις δεσμεύσεις που αναγκαστικά αυτός (art world) επιβάλλει. Για να μπορέσει κανείς να κινηθεί (αν βέβαια το επιθυμεί) πέρα από αυτό το "σετ" είναι αναγκαία μια ολιστική πρακτική που να συνδέει τον καλλιτέχνη ως άτομο με το πολιτιστικό περιβάλλον γύρω του, την κοινωνία που τον προσδιορίζει (και προσδιορίζεται από αυτήν), και τις καθαυτό καλλιτεχνικές και εκπαιδευτικές πρακτικές. Αντί επομένως να κατασκευαστεί μια πρακτική που να μεταφέρει τις προβληματικές του κλειστού art world σε έστω και απροσδόκητα σημεία (όπως η Sanpatong της βόρειας Ταϊλάνδης) υπάρχει η (κοινωνική πλέον) αναγκαιότητα για μια πρακτική που θα ενσωματώνει όλα εκείνα που συνιστούν την κοινωνία και θα εντάσσουν και την καλλιτεχνική πρακτική μέσα σε αυτά. Συχνά (και στο όνομα μιας κριτικής απέναντι στον Μοντερνισμό) υπάρχει μία έντονη αντίθεση σε αυτό που

³²⁴ Birnbaum, 2005, 346.

ονομάζεται προγραμματικός στόχος. Ίσως όμως η έννοια του στόχου, και αναφερόμαστε τουλάχιστον στον κοινωνικό στόχο, να μπορεί να ενεργοποιήσει πρακτικές που να υπερβαίνουν της μέχρι τώρα συνήθεις πρακτικές. Όπως ισχυρίζεται ο Tiravanija:

*Η Land από μόνη της δεν συνδέεται με τίποτα. Αυτό είναι που την καθιστά τόσο ενδιαφέρουσα.*³²⁵

Επομένως συνεχίζουν οι Boeri και Obrist:

*Ένας λόγος που συμβαίνει αυτό [το ότι η Land είναι ενδιαφέρουσα] είναι επειδή απορρίπτει τις ηθικές και υποσχετικές προσεγγίσεις των προηγούμενων ουτοπιών. Η Land δεν είναι απλώς μια απτή ουτοπία κατά τη διαδικασία κατασκευής· πάνω από όλα είναι μια αυτοπροτεινόμενη ουτοπία που κάνει τα πάντα εκτός από το να υποδείξει στους άλλους πώς να ζήσουν. Η Land αποτελεί το τέλειο παράδειγμα του πως μπορεί να είναι μια ουτοπία από τη στιγμή που έχουν παραμεριστεί οι μεγάλες ιδεολογίες: χειροπιαστή, πρακτική, και, πάνω από όλα, υποκειμενική.*³²⁶

Θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς γιατί δεν αντιμετωπίζουν οι Boeri και Obrist την *Land* ως ένα αυτόνομο πολιτιστικό πείραμα και γιατί πρέπει να το συσχετίσουν με τους ιστορικούς ουτοπιών που εκκινούσαν από μια τελείως διαφορετική αφετηρία. Αν η *Land* τεθεί μέσα σε αυτό το πλαίσιο απαλλάσσεται από μια παράδοση στην οποία εξ' άλλου δεν ανήκει. Χαλαρώνει τα δεσμά της με μια υποχρέωση να τεθεί «έναντι» των μεγάλων ιδεολογιών και μπορεί να προσφέρει ως τέτοια: ως δηλαδή ένας χώρος δράσεων δίχως να προσβλέπει σε ένα πρόγραμμα ή ένα σύστημα, που επιτρέπει σε όσους την επισκέπτονται ή την βιώνουν να αποκτήσουν καινούργιες ή διαφορετικές έστω όψεις της πραγματικότητας. Αν ωστόσο προσεγγιστεί ως «η πραγματική» ουτοπία τότε αρχίζουν μία σειρά από δυσεπίλυτα θεωρητικά προβλήματα που δεσμεύουν μια δημιουργική εμπειρία ενός ενδιαφέροντος πειράματος όπως είναι η *Land*. Κι αυτό διότι η *Land* δεν αποτελεί ουτοπία, ούτε καν μια διαφοροποιημένη προσέγγιση σε αυτήν. Οι ουτοπίες είχαν ως κίνητρο τη δημιουργία άλλων, καινούργιων ή έστω διαφορετικών κόσμων που θα σχηματίζονταν και θα σχημάτιζαν διαφορετικούς τύπους ανθρώπων. Εκκινούσαν

³²⁵ Boeri και Obrist, 2008, 197.

³²⁶ Ibid 197-98

πρώτα από μια μεταφυσική, πολιτική ή ανθρωπιστική φιλοσοφία που στη συνέχεια θα σχημάτιζε αυτό το διαφορετικό νέο κόσμο. Κάτι τέτοιο προφανώς δεν υπάρχει στην *Land* που μοιάζει περισσότερο ως ένας χώρος δραστηριοτήτων περιχαρακωμένος, κυριολεκτικά και μεταφορικά, σε ένα εκτεταμένο οικόπεδο. Η *Land* βρίσκεται σε μια έκταση που οι εμπνευστές της Kamin Lertchairpraster και Rirkrit Tiravanija αγόρασαν έναντι 10.000 ευρώ³²⁷. Ίσως αυτό εμπεριέχει μια αντίφαση, ειδικά αν σχετίζει κανείς την προσπάθεια με την ουτοπία: πως μπορείς να επιζητείς την αναθεώρηση των σχέσεων της τέχνης με το κοινωνικό περιβάλλον και ταυτόχρονα να προσδιορίζεις το πεδίο σου με τον πλέον κοινότοπο τρόπο, θέτοντάς του όρια, εξαγοράζοντάς τον;

Μία από τις δράσεις-επιτομή αυτής των προσεγγίσεων της σχεσιακής τέχνης υπήρξε το πρότζεκτ του Pierre Huyghe “A Journey that Wasn’t” (2006), που περιλάμβανε ένα ταξίδι στην Ανταρκτική, μια παράσταση στο Σέντραλ Παρκ της Νέας Υόρκης και ένα φιλμ που καταγράφει το ταξίδι και την παράσταση και που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Whitney Biennial του 2006. Τον Φεβρουάριο του 2005 ο Pierre Huyghe αναχώρησε με το μεγαλύτερο πολιτικό ιστιοφόρο στην Ανταρκτική, αναζητώντας το νησί που κάποιες φήμες έλεγαν ότι είχε αναδυθεί εξαιτίας του φαινομένου του θερμοκηπίου.³²⁸ Στο νησί κατοικούσε κάποιο απροσδιόριστο πλάσμα. Η αποστολή αφού προσπάθησε μέσα σε αντίξοες συνθήκες να εντοπίσει το νησί αλλά και το πλάσμα εγκατέστησε μια συσκευή που εξέπεμπε σήματα μορς με την ελπίδα να εντοπίσουν εκείνα τα οποία η αποστολή αναζητούσε. Όπως αναφέρεται στο δελτίο τύπου της πρώτης παρουσίασης υπήρχε η ελπίδα ότι το ακριβοθώρητο παράξενο πλάσμα ήταν ένας πιγκουίνος αλμπίνο.

Σίγουρα το πλέον μεγάλο, το πλέον ειρωνικό από όλα τα παράδοξα υπήρξε, η εξερευνητική αποστολή του Huyghe. Η αποστολή αυτή ήταν η πιο κραυγαλέα απόρριψη της κινητικότητας. Απαιτούσε ιδιαίτερη προσπάθεια να αποσυναρμολογήσει κανείς το έργο ως πρότζεκτ, να απελευθερώσει την εξερεύνηση από την παραγγελία: να ταξιδέψει κανείς στην Ανταρκτική για να επιβεβαιώσει την ύπαρξη ενός νησιού, του επονομαζόμενου Terra Inognita/Isla Ociosidad που υπήρχαν φήμες ότι αναδύθηκε όταν έλιωσαν οι πάγοι. Το τέλος της μεγάλης αφήγησης par excellence, η τεχνολογική κινητοποίηση του κόσμου, μας επιτρέπουν να φανταστούμε την «απραξία» ως προς την

³²⁷ Boeri και Obrist, 2008, 197.

³²⁸ Στο ταξίδι συμμετείχαν, εκτός από τον Pierre Huyghe οι καλλιτέχνες Jay Chung, Francesca Grassi, Q. Takeki Maeda, Aleksandra Mir, Xavier Veilhan, Maryse Alberti, και δέκα μέλη του πληρώματος. Το πρότζεκτ χρηματοδοτούσε το Public Art Fund και το Μουσείο Whitney.

οποία ο καλλιτέχνης έχει παράξει τουλάχιστον ένα ισοδύναμο. Κάτω από τα λάβαρα των Robert Smithson και René Daumal, που υπήρξαν οι δάσκαλοι της αναλογικότητας, μια ομάδα καλλιτεχνών εξερευνούν για να «επαληθεύσουν το αληθές μιας υπόθεσης»: πέρα στον ορίζοντα τρεμοφέγγει, ανάμεσα στη μουγκή λάμψη του πάγου και της ομίχλης, « η ιδέα». ³²⁹

Η προσέγγιση της Falguières αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση του πως ακόμη και ένα σχεδόν κολοσσιαίο εγχείρημα κινητικότητας μετατρέπεται, μέσα από τη θεωρητική ερμηνεία, σε μια πράξη «απραξίας». Αντίστοιχα όπως αναφέρθηκε ο Tiravanija: *H Land από μόνη της δεν συνδέεται με τίποτα*. Δύσκολα θα μπορούσε κάποιος να σχετίσει την «απραξία» με τον Robert Smithson που αναφέρει η Falguières. Εδώ έχουμε μια σχεδόν βεβιασμένη προσπάθεια να βρεθούν πρόδρομοι ακόμη κι αν χρειαστεί το έργο τους να προσαρμοστεί στις ανάγκες του επιχειρήματος. Αντίστοιχα όμως διακρίνει στους καλλιτέχνες και θεωρητικούς της προσέγγισης που έχει επηρεαστεί από τον Μπουριό μια σχεδόν "αγωνία" να μην συνδεθεί η τέχνη τους με ένα σκοπό, με ένα πρόγραμμα, με μια ιδεολογία, ακόμη, όπως στην περίπτωση του Huyghe με μία πράξη.

Ωστόσο αυτή η ίδια η εξερευνητική αποστολή του «τίποτα», όπως και η *Land* της μη ιδεολογικής ουτοπίας εμπεριέχουν μια ισχυρή δόση ποιητικής που δύσκολα μπορεί να αγνοηθεί. Και ίσως, λέμε ίσως, αυτό να μένει όπως και σε όλα άλλωστε. Ίσως αργότερα, αν αυτές οι πρακτικές εξακολουθούν να θεωρούνται σημαντικές αυτό το στοιχείο ποιητικής να είναι εκείνο που θα τις υπενθυμίζει. και για να κλείσουμε την ενότητα θα παραθέσουμε τον τρόπο που ο Dewey προσδιορίζει την σχέση της καλλιτεχνικής πράξης με την κοινωνία:

Έργα τέχνης που δεν είναι ξεκομμένα από την καθημερινή ζωή, που τα χαίρεται σε ένα μεγάλο βαθμό η κοινότητα, αποτελούν σημάδια μια ενωμένης ομαδικής ζωής. Επίσης συμβάλουν σημαντικά στο να δημιουργηθεί μια τέτοια ζωή. Ο εκ νέου σχηματισμός του υλικού της εμπειρίας στην εκφραστική πράξη δεν αποτελεί ένα απομονωμένο γεγονός περιορισμένο στον καλλιτέχνη και στο πρόσωπο εκείνο που κάποια στιγμή συμβαίνει να χαίρεται το έργο. Στο βαθμό που η τέχνη σχηματίζει την λειτουργικότητά της, συνιστά μια εκ νέου κατασκευή της εμπειρίας της κοινότητας προς την κατεύθυνση μιας μεγαλύτερης τάξης και ενότητας. ³³⁰

³²⁹ Falguières, 2008, 88.

³³⁰ Dewey, 1934, 91.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΠΟΡΕΙΑΣ 2010

ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΙΣ ΠΡΕΣΠΕΣ 2010	
Δευτέρα 28 Ιουνίου 2010	
10:00	Συνάντηση των συμμετεχόντων φοιτητών στο Καφέ του Πάρκου Δημοτικού Σταθμού (οδός Σιδηροδρομικού Σταθμού) που βρίσκεται στον Σταθμό του ΟΣΕ Φλώρινας.
10:30	Αναχώρηση για Πρέσπες
11:30	Άφιξη στον τόπο διαμονής (Πρέσπες). Τακτοποίηση στα δωμάτια
12:30 έως 19:30	Εργασία στους χώρους δουλειάς
20:00	Συνάντηση-Συζήτηση για τους στόχους της διαδικασίας
Τρίτη 29 Ιουνίου 2010	
10:00	Συνάντηση των επισκεπτών καλλιτεχνών στο Καφέ του Πάρκου Δημοτικού Σταθμού (οδός Σιδηροδρομικού Σταθμού) που βρίσκεται στον Σταθμό του ΟΣΕ Φλώρινας.
11:00 έως 12:30	Ξεναγήση των επισκεπτών καλλιτεχνών στους χώρους του ΤΕΕΤ
13:30	Αναχώρηση για Πρέσπες
14:30	Άφιξη στον τόπο διαμονής (Πρέσπες)
15:00 έως 15:30	Τακτοποίηση στα δωμάτια
18:00 έως 19:30	Επίσκεψη των επισκεπτών καλλιτεχνών στους χώρους δουλειάς των φοιτητών-Παρουσίαση στο Συνεδριακό χώρο στο λαιμό της εικαστικής Πορείας 2009.
20:00	Δείπνο Υποδοχής
Τετάρτη 30 Ιουνίου 2010	
Κατά τη διάρκεια της ημέρας, εργασία στις επιλεγμένες θέσεις και project	
19:00	Εισαγωγική διάλεξη της Theresa Chong
Πέμπτη 1 Ιουλίου 2010	
Κατά τη διάρκεια της ημέρας εργασία στις επιλεγμένες θέσεις και project	
18:00	Εισαγωγική διάλεξη του Thomas Hestvold
Παρασκευή 2 Ιουλίου 2010	
Κατά τη διάρκεια της ημέρας εργασία στις επιλεγμένες θέσεις και project ή συμμετοχή στο τριήμερο πορείας	
Σάββατο 3 Ιουνίου 2010	

ΕΠΤΑΗΜΕΡΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΔΡΑΣΕΩΝ

Κατά τη διάρκεια της ημέρας εργασία στις επιλεγμένες θέσεις και project ή συμμετοχή στο τριήμερο πορείας Διευθέτηση της παρουσίασης των έργων για την ημερίδα	
Κυριακή 4 Ιουνίου 2010	
10:00 έως 19:00	ΗΜΕΡΙΔΑ
20:30	Αποχαιρετιστήριο Δείπνο
Δευτέρα 5 Ιουλίου 2010	
ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ	

ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΙΣ ΠΡΕΣΠΕΣ 2010		ΤΡΙΗΜΕΡΟ ΠΟΡΕΙΑΣ
Παρασκευή 2 Ιουλίου 2010		
13:00	Συνάντηση στην αφετηρία των Υπεραστικών ΚΤΕΛ στη Φλώρινα	
13:30	Αναχώρηση για Πρέσπες	
14:30	Άφιξη στον Λαιμό (παραθαλάσσια θέση Στροφή, Πρέσπες)	
14:30 έως 18:00	Μπάνιο, Συλλογή Υλικών, Καθαρισμός Παραλίας	
18:00 έως 19:00	Κατασκήνωση στη θέση Δασερή, φαγητό	
19:00 έως 20:00	Εξερεύνηση περιοχής, τοπικοί περίπατοι, Εργασία για το έργο <i>ΥΦΑΙΝΟΝΤΑΣ ΤΟ ΑΠΕΙΡΟ</i>	
20:00 έως 22:00	Φαγητό/Ξεκούραση	
Σάββατο 3 Ιουλίου 2010		
9:00 έως 13:00	Πορεία Δασερή-Άγιος Αχίλλειος	
13:00 έως 14:30	Φαγητό στον Άγιο Αχίλλειο	
14:30 έως 20:30	Επιστροφή στην Δασερή, Εργασία για το έργο <i>ΥΦΑΙΝΟΝΤΑΣ ΤΟ ΑΠΕΙΡΟ</i>	
20:30	Φαγητό/Ξεκούραση	
Κυριακή 4 Ιουλίου 2010		
9:00 έως 10:00	Μεταφορά από την Δασερή στο Λαιμό για την Ημερίδα.	
10:00 έως 19:00	ΗΜΕΡΙΔΑ	
17:45	Αναχώρηση για Φλώρινα*	
* Όσοι αναχωρήσουν εκείνη την ώρα προλαβαίνουν το τραίνο των 19:10 Φλώρινα-Θεσσαλονίκη και το ΚΤΕΛ των 20:30 Φλώρινα Αθήνα.		
Όσοι το επιθυμούν μπορούν με δική τους δαπάνη να διανυκτερεύσουν στις Πρέσπες και να αναχωρήσουν την επόμενη μέρα για Φλώρινα.		

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΗΣ *ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΠΟΡΕΙΑΣ* 2010

Η θεματική της *Εικαστικής Πορείας 2010* ήταν *Διευρυμένα/ Απόλυτα Πεδία*. Η θεματική είχε ως πρόθεση να διερευνήσει την έννοια της διεύρυνσης τόσο στα φορμαλιστικά όσο και στα εννοιολογικά συστατικά της εικαστικής καλλιτεχνικής έκφρασης. Δεκατέσσερις φοιτητές και φοιτήτριες του ΤΕΕΤ του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας εργάστηκαν στην περιοχή των Πρεσπών από μια βδομάδα.

Όλα τα έργα δημιουργήθηκαν στο ύπαιθρο σε μια μεγάλη περιοχή 15 χιλιομέτρων. Οι θέσεις ήταν ετερόκλητες και ταυτόχρονα αναδείκνυαν τα ενδιαφέροντα του κάθε καλλιτέχνη· υπήρχαν έργα που έγιναν μέσα στο δάσος, κατά μήκος της λίμνης, , μέσα στα ερείπια. Από μόνη της η επιλογή των θέσεων δικαίωσε το σκεπτικό της διεύρυνσης. Τα έργα θα προσεγγιστούν έτσι όπως τα διανύσαμε την τελευταία μέρα που τα επισκεφθήκαμε όλοι όσοι συμμετείχαμε στην *Εικαστική Πορεία*. Η διαδρομή αυτή των 15 χιλιομέτρων κατά μήκος της οποίας ήταν αναπτυγμένα τα έργα/παρεμβάσεις θα μπορούσε να αποτελέσει και το σκεπτικό μιας μελλοντικής δράσης. Ξεκινούσαμε σαν προσκυνητές, επισκέπτες, εξερευνητές και ανακαλύπταμε τις σημειώσεις όλων εκείνων που είχαν βρεθεί στις Πρέσπες. Θα χαράξουμε μια διαδρομή από την Δασερή μέχρι τον Άγιο Γερμανό και θα πλανηθούμε στο οδοιπορικό των σημειώσεων στην φύση.

Το πρώτο έργο που υπήρχε στη διαδρομή ήταν το *Κέλφος* στην Δασερή. Το *Κέλφος* είναι το ομαδικό έργο του 2010, που πραγματοποιήθηκε υπό το συντονισμό του Φίλιππου Καλαμάρα. Είναι μια καλύβα φτιαγμένη από καλάμια. Ακόμη ήταν ορατά τα σημάδια από την αποτυχημένη(;) προσπάθεια της προηγούμενης μέρας να τοποθετηθεί μια στέγη στο πιο ψηλό σημείο. Ίσως όμως κι αυτή η αποτυχία να μην ήταν παρά μια ένδειξη της απροθυμίας του υλικού να πραγματοποιήσει κάτι που δεν θα του πήγαινε και τόσο πολύ. Το *Κέλφος* είναι ένα εσωτερικό δίπλα στην λίμνη

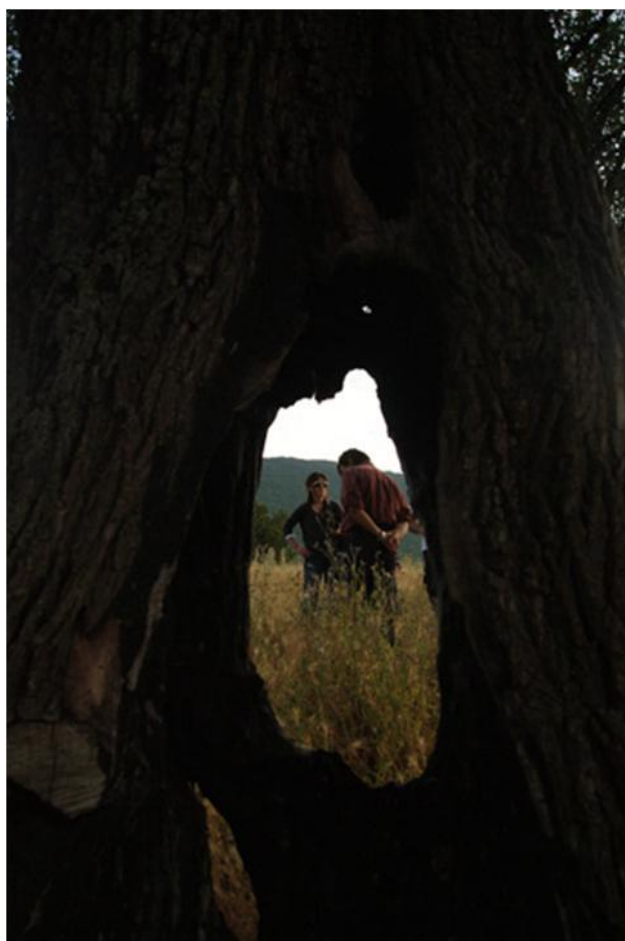
έτοιμο να δέχεται τα ψιθυρίσματα και τις προσεγγίσεις των ανθρώπων. Φτιάχτηκε ως ένας χώρος υποδοχής προσωπικών *ex votis*. Ένας χώρος όπου θα διαδραματίζεται διαρκώς μια δράση εναπόθεσης αντικειμένων, που για όσους περνάν ή καταλήγουν στην δασερή έχουν κάποια ιδιαίτερη σημασία (εικ. 143).



εικ.143
Ομαδικό έργο, *Κέλφος*, καλάμια, πάσσαλοι από ξύλο, νήμα, 2010.

Κοντά στο *Κέλφος* ήταν η *Λήθη* του Αντώνη Κατσούλης. Ο Κατσούλης είχε κάψει ελαφρά Το εσωτερικό κοίλωμα ενός κορμού δέντρου και σε αυτό είχε τοποθετήσει ένα megáφωνο από όπου, όταν πλησίαζε κανείς αρκετά άκουγε ήχους πολέμου από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Πλησιάζοντας κανείς δεν έβλεπε κάτι το ιδιαίτερο, μύριζε όμως το καμένο ξύλο. Όταν ερχόταν κοντύτερα άκουγε και τους ήχους, σαν νάταν μουρμουρητά, σαν νάταν ψίθυροι. Το έργο ήταν αφήγηση μιας οικογενειακής ιστορίας του Αντώνη. Τόσο η γιαγιά του όσο και ο παππούς του πριν γνωριστούν μεταξύ τους είχαν βρεθεί σε αυτό τον τόπο. Η γιαγιά, αντάρτισσα του Δημοκρατικού Στρατού είχε συλληφθεί στην περιοχή, ενώ ο παππούς είχε βρεθεί ως στρατιώτης του Στρατού. Κι ο παππούς ήταν αντάρτης, είχε συλληφθεί στην Μακρόνησο, τον ντύσαν ως άοπλο στρατιώτη και το στείλαν ως ζωντανό στόχο στην περιοχή όπου έχασε το μάτι του. Ο Αντώνης Κατσούλης, ο εγγονός εναποθέτει την

μνήμη, σε ένα έργο που σπάνια γίνεται από καλλιτέχνες της γενιάς του· βιωματικό και ταυτόχρονα σύγχρονο (εικ. 144).



εικ.144

Αντώνης Κατσούλης, *Λήθη*, κορμός δέντρου, φωτιά, ήχοι, 2010.

Στο δρόμο που συνδέει την Δασερή με την Πύλη υπάρχει ένα λιβάδι που στο τέλος του καταλήγει κανείς σε ένα δάσος από βελανιδιές. Εκεί βρίσκεται το έργο των Αστέρη Κανούση και Γιάννη Σελημιώτη *Μύθοι του Δάσους*. Αποτελεί ένα σχόλιο πάνω στον εγκλωβισμό, στον απρόσμενο εγκλωβισμό. Το έργο, ένας γιγαντιαίος ιστός από σκοινί, ξετυλίγεται με ένα τρόπο ώστε να μην είναι ορατό συνολικά. Τα σκοινιά μπλέκονται με τους κορμούς των δέντρων φτιάχνοντας ένα αδιαπέραστο κουβάρι. Στο βαθμό που το έργο «ανακαλύπτεται» και δεν επιβάλλεται αποτελεί μια ουσιαστική παρέμβαση στο χώρο (εικ. 145).



εικ.145

Αστέρης Κανούσης, Γιάννης Σελημιώτης, *Μόθιοι του Δάσους*, εγκατάσταση στο δάσος με σχοινί, νήμα, 2010.

Στο Περιβαλλοντολογικό Κέντρο Πύλης όπου υπήρχαν τα έργα του Λεωνίδα Γκέλου *Αναβράζον Πεδίο*. Το *Αναβράζον Πεδίο* είναι μια ενότητα τριών έργων που κατασκευάστηκαν με υλικά από την φύση. Οι χρωματικές ουσίες προέκυψαν από φυτά που ο Λεωνίδας συνέλεξε από την περιοχή, τα έβρασε και το απόσταγμά τους το χρησιμοποίησε για να χρωματίσει τις επιφάνειές του. Θα μπορούσε κάποιος να ζητήσει μια ακόμη μεγαλύτερη «τομή» με το υλικό έτσι ώστε οι πίνακες να πάνουν να είναι ορθογώνιοι, ή ακόμη και να μην είναι το κλασσικό πανί της ζωγραφικής (εικ. 132).

Στο χώρο του Περιβαλλοντολογικού Κέντρου Πύλης προβλήθηκε το βίντεο του Χρήστου Ιωαννίδη *Μεταμορφώσεις*. Στο βίντεο καταγράφονται οι κρυφές ενέργειες του τοπίου και των δραστηριοτήτων των ανθρώπων και ο τρόπος που μεταμορφώνουν αδιόρατα την πραγματικότητα. Μεταμόρφωση είναι το αποτέλεσμα, ενέργεια είναι το αίτιο. Αναδύεται με αυτό τον τρόπο μια μελαγχολική ατμόσφαιρα, μια ατμόσφαιρα αδρής μεταβολής, μια αίσθηση του εύθραυστου των πραγμάτων.

Πίσω από ένα όμορφο τοπίο υπάρχουν όλα εκείνα που σχηματίζουν κάποιες άλλες πραγματικότητες που ο Ιωαννίδης μπόρεσε να καταγράψει σε αυτή του την ταινία.

Δίπλα στο Περιβαλλοντολογικό Κέντρο Πύλης (που αρχικά ήταν εργοστάσιο κοπής μαρμάρου) βρίσκεται μια τσιμεντένια κατασκευή, το κουφάρι της τουλάχιστον, που χρησίμευε για να φτιάχνουν χαλίκι. Στην κορυφή του ο Δήμος Πρεσπών έχει μεταφέρει (μετά από υπόδειξή μας) το περσινό ομαδικό έργο την *Φωλιά*. Έτσι η *Φωλιά* πήρε την πραγματική της θέση· μια απόκοσμη κατασκευή στο μέσο του πουθενά (εικ. 146, 147).



εικ.146

Ομαδικό έργο, *Φωλιά*, καλάμια, δοκάρια από ξύλο, σχοινί, 2009.
Η αρχική φάση κατασκευής στη Δασερή.



εικ.147

Ομαδικό έργο, *Φωλιά*, καλάμια, δοκάρια από ξύλο, σχοινιά, 2009.
Η κατασκευή τοποθετημένη σε θέση κοντά στην Πύλη.

Στην πλαϊνή όψη αυτού του πύργου οι Μαρία Παπαλεξίου και η Κική Στούμπου είχαν φτιάξει το έργο *Κύηση*. Για να φτιάξουν το έργο οι Στούμπου και Παπαλεξίου έπλυναν δεκάδες στομάχια από αγελάδες, τα φούσκωσαν και τα κρέμασαν στον κατακόρυφο τοίχο. Το θέαμα όλων αυτών των κύστεων κρεμασμένων υπέβαλε ταυτόχρονα μια φρίκη και ένα δέος. Κάποιος είπε ότι είναι κοντά στον μύθο του Προμηθέα που κρεμασμένος από ένα βράχο στον Καύκασο, ερχόταν ένας αετός και έτρωγε το συκώτι του. Αντίστοιχα και στην *Κύηση* τα πουλιά της περιοχής θα άρχιζαν να τσιμπολογούν τον στομαχικό αυτό τοίχο μέχρι να τον εξαφανίσουν. Για όλα τα έργα έχει ενδιαφέρον να δει κανείς πως θα εξελίσσονται με το πέρασμα (δεν λέω φθορά) του χρόνου. Ειδικά όμως σε αυτό το έργο η διαδικασία φθοράς είναι καθοριστική (εικ. 148).





εικ.148α,β,γ,δ
Μαρία Παπαλεξίου, Κική Στούμπου, *Κύηση*, εγκατάσταση με εντόσθια βοδιού, 2010.
Η διαδικασία προετοιμασίας και η τελική εγκατάσταση.

Λίγο πιο πάνω βρίσκεται το έργο *Ατιτλο* του Θάνου Φοίβου, σε ένα ερειπωμένο σπίτι απέναντι από το Δημοτικό Σχολείο όπου πέρυσι ο Δήμος Μαυρογενίδης είχε κατασκευάσει το δικό του έργο: έντονα κόκκινα σχόλια πάνω στις μνήμες του κτιρίου. Ο Θάνος έφτιαξε μια μεγάλη ξύλινη επιφάνεια που έσπασε μάλιστα κάποια στιγμή. Ξεκίνησε αντιγράφοντας τον λόφο απέναντι από το σπίτι, φτιάχνοντας ουσιαστικά ένα τοπίο. Κατόπιν αυτή την όποια ευκρίνεια την ακύρωσε με αφαιρετικές χειρονομίες ενώ ταυτόχρονα εξαπλώθηκε και πέρα από την επιφάνεια, ουσιαστικά και ο τοίχος κατέστη επιφάνεια. Όλη αυτή η ακύρωση έχει μια έντονη δραματικότητα και η ακύρωση του τοπίου επιτρέπει στον Θάνο να συναντηθεί με τις απαρχές του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (εικ. 149).



εικ.149
Θάνος Φοίβος, *Ατιτλο*, ζωγραφική στον χώρο, ακρυλικό σε ξύλο, 2010.

Κατόπιν αρχίσαμε να ανηφορίζουμε προς τον Άνω Άγιο Γερμανο για να δούμε το έργο *Ψυχές και Μνήμες* του Ορέστη Διαμάντη και της Δήμητρας Ξενάκη. Το έργο αποτελείται από μια σειρά γλυπτικών παρεμβάσεων πάνω στα εγκαταλειμμένα κτίρια του Άνω Αγίου Γερμανού. Οι γλυπτικές παρεμβάσεις είναι εκμαγεία από γυψόγαζα που σχολιάζουν την απουσία αλλά και την μνήμη της ανθρώπινης δραστηριότητας. Τα σπίτια αυτά δεν έχουν ιδιοκτήτες ή μάλλον οι ιδιοκτήτες τους δεν υπάρχουν για να τα διεκδικήσουν. Όσοι τα χρησιμοποιούν βρίσκονται σε μια περιουσία που δεν τους ανήκει. Τα σώματα που ξεχύνονται από τους τοίχους, που διαφαίνονται στα ανοίγματα αποτελούν υπομνήσεις αυτής της απουσίας (εικ. 150).



εικ.150

Ορέστης Διαμάντης, Δήμητρα Ξενάκη, *Ψυχές και Μνήμες*, εγκατάσταση με εκμαγεία με γυψόγαζες, 2010.

2011

ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ

*Μολοταύτα η ματιά στο απόμερο, το μίσος για το τετριμμένο, η αναζήτηση του άφθαρτου, του μη υπαγμένου ακόμα στο γενικό εννοιολογικό σχήμα είναι η τελευταία ευκαιρία για τη σκέψη.*³³¹

Η διαδικασία *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες* ολοκλήρωσε τον πρώτο της πενταετή κύκλο το 2011. Αυτό πραγματοποιήθηκε με μια πορεία-διαδοχή διαδρομών από την Φλώρινα ως τις Πρέσπες, μια διαδικασία που διήρκεσε μια βδομάδα ημέρες, στα τέλη Ιουνίου-αρχές Ιουλίου 2011. Κατά την διάρκεια της *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες 2011* διερευνήθηκαν ιδέες και έννοιες όπως η μνήμη της ιστορίας, η μετανάστευση, η σύγχρονη ερμηνεία του τοπίου, η παρουσία των ορίων και των συνόρων.

Από την πρώτη χρονιά που ξεκίνησε η *Πορεία* αυτός υπήρξε ο βασικός στόχος: η ενεργοποίηση μιας διαδικασίας που θα εισήγαγε τους σπουδαστές/τριες του ΤΕΕΤ του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας, αλλά και τον ευρύτερο ελληνικό εικαστικό χώρο, σε σύγχρονες έννοιες μέσα από την βίωση του περιβάλλοντος χώρου του νομού Φλώρινας. Η εμπειρία των προηγούμενων χρόνων μας έχει δώσει την αυτοπεποίθηση αλλά και την τεχνογνωσία, για να κλιμακώσουμε την διαδικασία δημιουργώντας ένα ταξίδι μέσα στην πραγματικότητα, ή μάλλον στις πραγματικότητες, του τοπίου, του χρόνου, της ιστορίας. Έτσι θα ολοκληρωθεί ο αρχικός σκοπός της διαδικασίας που ξεκίνησε πριν από πέντε χρόνια και είχε ως στόχο την διάχυση της εικαστικής δράσης και καλλιτεχνικής εμπειρίας στην περιοχή της Φλώρινας.

Θεωρούμε ότι με αυτό τον τρόπο θα εισαχθούν στην Ελληνική Τέχνη όροι που είτε έχουν ξεχαστεί τα τελευταία χρόνια είτε δεν έχουν διερευνηθεί μέχρι τώρα. Θα συνδεθεί επίσης και πάλι η καλλιτεχνική πρακτική με το corpus των ιδεών εκείνων που σχημάτισαν την νεώτερη ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία. Κυρίως όμως θα προταθεί το μοντέλο του καλλιτέχνη-ερευνητή-στοχαστή· ενός καλλιτέχνη δηλαδή που οι πρακτικές που ακολουθεί θα εναρμονίζονται και θα έχουν ως επιδίωξη το καλλιτεχνικό αιτούμενο ως καθαυτό. Ταυτόχρονα η κεντρική επιδίωξη της

³³¹ Αντόρνο, 142, 1990.

Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες σε διεθνές επίπεδο είναι να προτείνει μια πρακτική απολύτως διαφοροποιημένη από την κυρίαρχη Νταντόνια πρακτική που υπαγορεύουν οι δομικές αρχές του artworld και των ντόπιων παραφυάδων του. Μια Νταντόνια πρακτική που στηρίζεται στην ερμηνεία του καλλιτέχνη ως ενός «επαγγελματία» δημιουργού εικαστικών αυτοαναφορικοτήτων. Επιδίωξη της *Εικαστικής Πορείας προς τις Πρέσπες* είναι μια βιωματική διεκδίκηση της καλλιτεχνικής εμπειρίας μέσα στην ίδια την ζωή, που θα πραγματοποιείται δίχως την πρόθεση για άμεση επαγγελματική ανταπόδοση, αλλά από την ανάγκη της ίδιας της καλλιτεχνικής πραγματοποίησής της, ή της καλλιτεχνοσύνης όπως έχουμε ορίσει τον όρο σε προηγούμενο κείμενό μας.³³²

Κατά την διάρκεια αυτής της διαδικασίας διανύθηκαν πέντε διαδρομές. Κάθε μία από αυτές αναλογούσε σε μια διαφορετική ενότητα ιδεών και στοχαστικών αιτούμενων. Επισημάνθηκε ότι δεν είναι αναγκαίο να ακολουθήσει κανείς όλες τις διαδρομές. Οι συμμετέχοντες μπορούσαν να επιλέξουν είτε να εργαστούν σε ένα από τα ομαδικά έργα που δημιουργήθηκαν κατά την διάρκεια της διαδικασίας, είτε να εργαστούν μεμονωμένα. Υπήρξε μια ομάδα συμμετεχόντων που τις πραγματοποίησε όλες, ωστόσο όποιος επιθυμούσε μπορούσε να αρκεστεί σε κάποιες από αυτές, ή και να ακολουθήσει την διαδικασία μεταβαίνοντας με αυτοκίνητο από την μια θέση στην άλλη. Ακόμη μπορούσε να επιλέξει να παραμείνει σε κάποια θέση περισσότερο χρόνο αν πίστευε ότι αυτό είναι αναγκαίο για την ολοκλήρωση κάποιου έργου. Ωστόσο οι κατεξοχήν ζωογόνες ενέργειες προέκυψαν από εκείνους που διήνυσαν ολόκληρη την απόσταση, ως σύγχρονοι εξερευνητές, ξεχασμένων, όχι τόπων, αλλά ιδεών. Εκείνοι οι οποίοι επέλεξαν να κινηθούν ως *geselle*, ως μαθητευόμενοι που επιζήτησαν την βελτίωσή τους μέσα από την εμπειρία. Ενώ η περιοχή φαίνεται να είναι διάσπαρτη από ερείπια είναι ουσιαστικά διάσπαρτη από ιδέες που έχουν περιπέσει στην λήθη και συχνά στην καταφρόνια.

Γιατί όμως διαδρομές; Διότι αν κάτι χαρακτηρίζει την περιοχή είναι ότι αποτελούσε και αποτελεί ένα κόμβο μονοπατιών, πανάρχαιων και σύγχρονων, διαδρομών των πετούμενων αλλά και των άγριων ζώων, των παρόδων της Εγνατίας, των αργυροπελεκάνων, των μεταναστών του σήμερα, των εμπόρων, των πολεμιστών τόσων πολέμων μέχρι και των πιο πρόσφατων. Η περιοχή είναι μια από τις περιοχές που ενώ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περιοχή ιδιαίτερου φυσικού κάλλους δεν είναι το κάλλος εκείνο που την προσδιορίζει αλλά τα ίχνη όλων αυτών των

³³² Βλέπε σελ. 326.

διαδρομών που την διασχίζουν, νοητών αλλά και πραγματικών, ανθρώπινων αλλά και των άλλων πλασμάτων της φύσης. Κι όλα αυτά να κορυφώνονται στην απρόσμενη συνάντηση με τις λίμνες των Πρεσπών που σχεδόν με ένα τρόπο απρόσκλητο απλώνονται ανάμεσα στις ορεινές μάζες. Πολλά μέρη είναι όμορφα, κάποια όμως τα χαρακτηρίζει κάτι πάνω από την ομορφιά τους ή την ιστορική τους αξία κι αυτό είναι ο μαγνητισμός της μνήμης πάνω σε αυτά. Τέτοιο μέρος είναι οι Δελφοί, ο Κεραμικός, τέτοιο μέρος είναι και οι Πρέσπες.

Οι πέντε διαδρομές ήταν (εικ. 151):

- Η *διαδρομή της φυγής* (Φλώρινα-Βέρνον, 5 ώρες)

Κατά την διάρκεια αυτής της διαδρομής διανύθηκε η απόσταση μεταξύ Φλώρινας και όρους Βέρνον. Κατά μήκος της διαδρομής αυτής υπάρχουν πολυβολεία από την εποχή του εμφύλιου καθώς και τα μονοπάτια που διανύουν οι παράνομοι μετανάστες. Τα πολυβολεία χάσκουν πάνω στις βουνοκορφές κουφάρια μιας φρίκης που διαπότησε το μέρος μόλις μισό αιώνα πριν. Τα μονοπάτια είναι αναγνωρίσιμα ως τέτοια διότι κατά μήκος τους υπάρχουν εκατοντάδες ρούχα και παπούτσια τα οποία αφήνουν οι Αλβανοί μετανάστες λίγο πριν φτάσουν στην Φλώρινα. Τα πετάν επειδή είναι πλέον βρώμικα από τις μέρες πορείας μέχρι να φτάσουν στο σημείο αυτό από τα σύνορα. Αυτή η ταύτιση δημιουργεί στον χώρο μια συνάντηση της μνήμης του πολέμου, της αγωνίας των ανθρώπων για επιβίωση. Ταυτόχρονα αυτά τα μονοπάτια που στον Εμφύλιο λειτουργούσαν ως διαδρομές διαφυγής/φυγής, στην σύγχρονη εποχή μας λειτουργούν ως δίοδοι εισόδου στην ελπίδα μιας καλύτερης ζωής.

Η κατάληξη της πρώτης διαδρομής ήταν στη θέση Λάκκος όπου κατασκηνώσαμε για 2 μέρες. Εκεί ολοκληρώθηκε το πρώτο ομαδικό έργο.

- Η *διαδρομή του ορίζοντα* (Βέρνον-θέση Πινερίτσα του όρους Βαρνούντα, 3 ώρες)

Η διαδρομή αυτή οδήγησε στην κορυφογραμμή του όρους Βαρνούντα από όπου είναι ορατός τόσο ο ορίζοντας της περιοχής των Πρεσπών όσο και της πεδιάδας της Πελαγονίας. Ταυτόχρονα ήρθαμε σε οπτική επαφή με τρεις διαφορετικές χώρες Ελλάδα, Αλβανία και FYROM, που συνορεύουν στην περιοχή, και που βρίσκονται τόσο μακριά, τόσο

κοντά. Η έννοια της απεραντοσύνης είναι εδώ παρούσα, εύγλωττη, μια απεραντοσύνη όχι μόνο του ορίζοντα, αφού από τα 2014m διανύει κανείς με το μάτι του μια αχανή έκταση γύρω από αυτόν. Ταυτόχρονα γίνεται κατανοητή και η απεραντοσύνη ως πολιτισμική οντότητα, ως η απεραντοσύνη της ίδιας της γεωγραφίας πέρα από τις προϋποθέσεις που θέτει η παρουσία πραγματικών συνόρων.

- Η *διαδρομή του σώματος* (θέση Πινερίτσα του όρους Βαρνούντα - Άγιος Γερμανός, 8 ώρες)
Αυτή την διαδρομή αν και ήταν προγραμματισμένη να πραγματοποιηθεί τελικά δεν έγινε λόγω καιρικών συνθηκών. Η επιδίωξή μας, αν πραγματοποιείτο, ήταν να γίνει κατανοητή η μετάβαση του σώματος στο όριο, στην συγκεκριμένη περίπτωση στο σύνορο.
- Η *διαδρομή του προορισμού* (Παραλία Λαιμού- Δασερή, 5 ώρες)
Ούτε και αυτή η διαδρομή στάθηκε δυνατόν να πραγματοποιηθεί διότι η δυναμική της διαδικασίας επέβαλε να κινηθούμε προς την λίμνη γρηγορότερα. Οι δύο διαδρομές (του σώματος και του προορισμού) θα έδιναν την ευκαιρία να βιώσει κανείς, διανύοντας διαδρομές και διαδικασίες μέτριες ως δύσκολες, τα όρια του σώματος και της σχέσης του με την φύση. Η πρώτη διαδρομή θα κινείτο από την Πινερίτσα όπου είχαμε κατασκηνώσει μέχρι την κορυφή του όρους Βαρνούντα, και από εκεί θα κατεβαίναμε στον Άγιο Γερμανό, όπου θα διανυκτερεύαμε για δύο μέρες.. Μετά από αυτή την ανάπαυλα θα ξεκινήσουμε με κανό από την Παραλία του Λαιμού θα καταλήγαμε στους Ψαράδες και από εκεί θα περπατούσαμε κατά μήκος της παραλίας και σε κάποιο σημείο θα χρειαζόταν να κατέβουμε με σχοινιά μια πλαγιά 30 μέτρων. Κινούμενοι πλέον στην καρδιά της λίμνης, ανάμεσα στους ερωδιούς, τους αργυροπελεκάνους, τους κορμοράνους νοιώθει κανείς τα όρια του σώματός του, της αντοχής του, της ικανότητάς του να απορροφά με το σώμα του πληροφορίες.
- Η *διαδρομή της πληγής* (Βροντερό-Δασερή)
Η διαδρομή της πληγής αποτελεί ίσως μια από τις πιο έντονες εμπειρίες που μπορεί να βιώσει κανείς αφού κατά την διάρκειά της “ανακαλύπτει” την σπηλιά του νοσοκομείου του Δημοκρατικού Στρατού (την επονομαζόμενη σπηλιά Κόκαλη) κατά την διάρκεια της

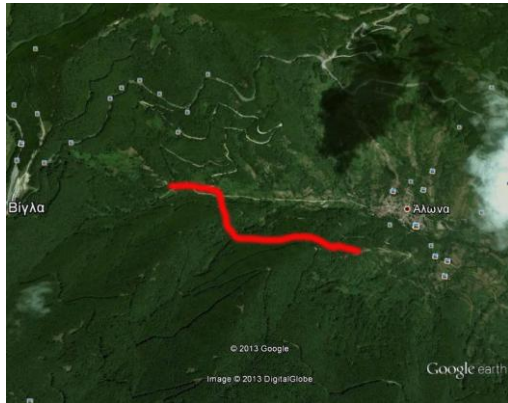
τελευταίας φάσης του Εμφύλιου. Η σπηλιά “σκίζει” τον βράχο και περικλείει όλο το φορτίο μιας καταστροφής. Η διαδρομή αυτή κινείται σε τρεις φάσεις. Ξεκινά από το Βροντερό, το πιο οριακό ίσως χωριό της περιοχής, συνεχίζει στην σπηλιά και μετά σε μια μαγευτική διαδρομή, ίσως το ωραιότερο μονοπάτι των Πρεσπών, την διαδρομή μεταξύ Αγκαθωτού και Δασερής. Λέμε Αγκαθωτό και Δασερή υπονοώντας χωριά, τα οποία όμως είναι ερειπωμένα από την εποχή του πολέμου. Ξεκινά δηλαδή κάποιος να περπατά στα ερείπια και καταλήγει στα ερείπια και πάλι . Και κάπου εκεί και η ανοικτή ακόμα πληγή της Σπηλιάς του Νοσοκομείου του ΔΣΑ.

Εκεί στην Δασερή κατασκευάστηκε το τρίτο ομαδικό έργο που προέκυψε και αυτό από την διεργασία και τον διάλογο.

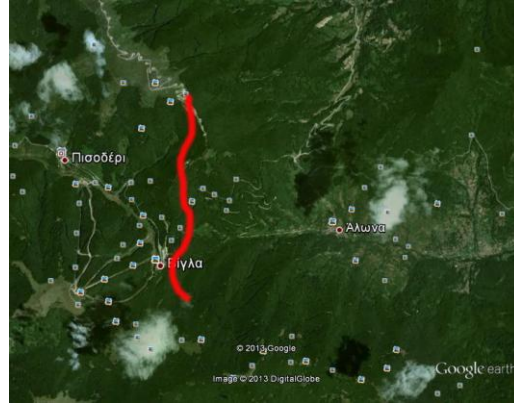
Ένα σημαντικό μέρος της διαδικασίας ήταν η έρευνα στα υλικά της φύσης έτσι ώστε να δημιουργηθεί η κατάλληλη τεχνογνωσία για να γίνει εφικτή η δημιουργία έργων που θα σχηματιστούν αποκλειστικά με υλικά από την φύση, και θα μπορούν να ενσωματώνονται στο περιβάλλον. Επίσης, όσο κι αν αυτό φαίνεται αντιφατικό, ουσιαστικά όμως δεν είναι, η χρήση νέων τεχνολογιών μέσα στην διαδικασία των *Διαδρομών*. Στην πιο δημιουργική τους διαδικασία οι *Διαδρομές* διερεύνησαν τεχνικές που ταυτίζονται με την βιωμένη διαδικασία του τοπίου.

εικ.151

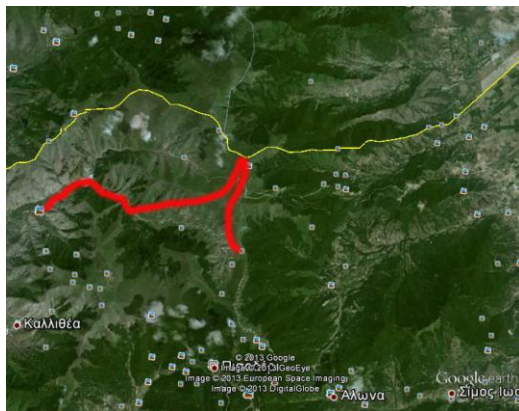
Οι πέντε διαδρομές:



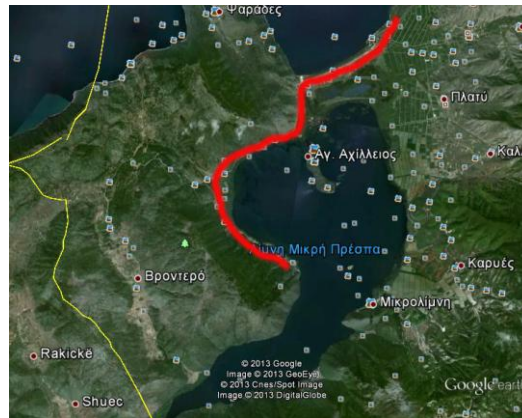
Η διαδρομή της φυγής (Φλώρινα-Βέρνον, 5 ώρες)



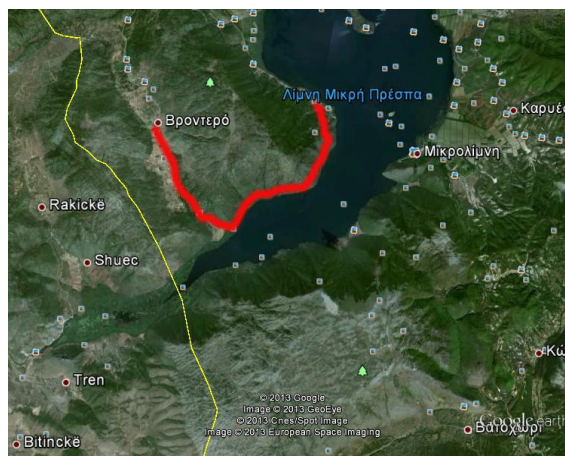
Η διαδρομή του ορίζοντα (Βέρνον-θέση Πινερίτσα του όρους Βαρνούντα, 3 ώρες)



Η διαδρομή του σώματος (θέση Πινερίτσα Δασερί, 5 ώρες)



Η διαδρομή του προορισμού (Παραλία Λαιμού- του όρους Βαρνούντα -Άγιος Γερμανός, 8 ώρες)



Η διαδρομή της πληγής (Βροντερό-Δασερί)

Ανεπαρκείς Πρακτικές ή οι δυνατότητες του κινδύνου

Αναφερθήκαμε σε μια σωματοκεντρική προσέγγιση της καλλιτεχνικής πρακτικής. Το σώμα υπάρχει στην καλλιτεχνική διαδικασία για να ενεργοποιεί την εικαστική επιφάνεια και χώρο. Με την προσέγγιση αυτή εξετάσαμε το έργο των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού ως έργα μιας σωματομετρικής διαδικασίας. Μιας διαδικασίας όπου το σώμα κινείται μέσα και πάνω στο πεδίο αποτυπώνοντας με το υλικό της ζωγραφικής ενεργειακές προθέσεις. Ο χώρος η επιφάνεια σχηματίζονται από την κίνηση του σώματος που τροφοδοτεί το υλικό με ενέργεια. Η μελέτη της εξέλιξης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού από την αρχική φάση του την δεκαετία του '30 μέχρι τα *REDS* του Στάμου το '90 ανέδειξε τη σημασία που διαδραματίζει το σώμα στην καλλιτεχνική πράξη. Ταυτόχρονα αναδεικνύει την σημασία του κινδύνου.

Τι είναι ο κίνδυνος στην καλλιτεχνική πρακτική; Κίνδυνος είναι η αίσθηση του μετέωρου μπροστά στην επιτακτική πολλές φορές ανάγκη να σχηματιστεί η πραγματικότητα του εικαστικού έργου. Είναι η ιδιαίτερη εκείνη κατάσταση όταν νοιώθει κανείς ότι έχει βρεθεί σε περιοχές της δημιουργικής συνείδησης που δεν έχουν διερευνηθεί πριν. Κίνδυνος μπορεί να είναι οι συνέπειες της κοινωνικής εναντίωσης στην καλλιτεχνική πρόθεση. Σε κάθε περίπτωση η αίσθηση του κινδύνου, ή και αυτή η ίδια η καταστροφή, είναι συχνά το τίμημα της ανάγκης για την εικαστική εμπειρία. Κάποιες φορές μπορεί να είναι και αυτό το ίδιο το κίνητρο.

Το καλλιτεχνικό αντικείμενο καθορίζεται περισσότερο ως μια διαδικασία ενεργειών, ή μάλλον ως η αποτύπωσή της. Με αυτή την προσέγγιση το έργο δεν υφίσταται, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο ως οντότητα, υφίσταται ως ίχνος ενεργειών. Οι ενέργειες δραστηριοποιούνται, πραγματοποιούνται, και σχηματίζουν ίχνη/οντότητες. Τα ίχνη/οντότητες είναι τα έργα τέχνης ή αυτά που συμβατικά έστω μέχρι τώρα αποκαλούμε έργα τέχνης. Και αν οι ενέργειες αποκτούν μεγαλύτερη σημασία κάποια στιγμή από την αποτύπωσή τους, εκείνο που έρχεται συχνά πλέον σε δεύτερη μοίρα είναι αυτό καθαυτό το αντικείμενο ως τέτοιο. Το αντικείμενο/έργο τέχνης λειτουργεί συχνά ως το παραπέτασμα εκείνο που αποτρέπει την ενεργειακή διαδικασία να πραγματοποιηθεί και γι' αυτό τον λόγο λειτουργεί αρνητικά για την πραγμάτωση του καλλιτεχνικού αιτούμενου. Όταν μιλάμε για αντικείμενο αναφερόμαστε σε μια οντότητα που προσδιορίζεται από ένα κλειστό σύστημα

αυτοαναφορικότητας. Ένα τέτοιο αντικείμενο δεν μπορεί να είναι μια στυγνή φορμαλιστική μάζα· η εξέλιξη του στοχασμού έχει διαρρήξει το στέρεο περίβλημα του έργου. Δεν μπορεί ωστόσο να είναι και ο Νταντόνιος artworld σε μια εποχή που η τέχνη διαχέεται έξω από τα κυρίαρχα κέντρα. Δεν μπορεί να είναι και οι θύμησες ενός μακρινού πλέον φλογερού μοντερνιστικού μανιφέστου, αυτό θα ήταν αναχρονισμός. Οπωσδήποτε δεν μπορεί να είναι τα κλειστά στερεότυπα καλλιτεχνικής συμπεριφοράς που καθορίζονται από όλα τα παραπάνω συνδυασμένα. Αλλά αν δεν είναι όλα αυτά τότε τι; Και αν δεν είναι όλα αυτά, τότε τι καθορίζει άραγε μια σύγχρονη (εννοούμε του 2010) προσέγγιση του αντικειμένου;

Εδώ θα θέσουμε την βασική αρχή μιας διαφορετικής ίσως προσέγγισης της θεωρητικής πρακτικής. Αντί να θέσουμε τους τελικούς ορισμούς στην αρχή της διαδικασίας σκέψης δημιουργώντας αξιώματα και λειτουργώντας συμπερασματικά με βάση αυτά, θα επιδιώξουμε να χρησιμοποιήσουμε μίαν άλλη διαδικασία. Η διαδικασία αυτή εκκινεί από το ερώτημα: τι είναι το σώμα που φέρει την τέχνη και ποια είναι η πραγματικότητά του; Πόσο το σώμα αλλά και αυτή η ίδια η πραγματικότητα μπορεί να επιβιώσει των συνθηκών/συμβάσεων που αυτή η ίδια η και εμείς έχουμε θέσει στον τρόπο ανάγνωσής της; Τι τελικά μεσολαβεί μεταξύ σώματος και πραγματικότητας; Πως το σώμα διαχέεται μέσα στην πραγματικότητα; Πως το σώμα, αφού διαχυθεί στην πραγματικότητα δημιουργεί τους μηχανισμούς εκείνους που την «εκφράζουν»; Πολλά είναι τα ερωτήματα τα οποία δεν χρειάζεται να απαντηθούν, αρκεί να τεθούν έτσι ώστε να διαρρήξουν κάποιες από τις βολικές βεβαιότητες. «Δεν χρειάζεται» είπαμε, δεν αρκεί όμως το «δεν χρειάζεται» θα πούμε ότι δεν πρέπει να απαντηθούν, και επαναλαμβάνουμε: αρκεί αυτά τα ερωτήματα να τεθούν.

Αποφεύγοντας επομένως την δαιδαλώδη και συχνά μη-παραγωγική προσέγγιση που επιχειρεί την απάντηση ερωτημάτων, θα θέσουμε την διαδικασία σκέψης μας αλλά και πρακτικής μας σε μια διαφορετική βάση. Θα αναζητήσουμε τους μηχανισμούς εκείνους που σχηματοποιούν τη σχέση του σώματος με την καλλιτεχνική διαδικασία. Εκκινούμε και ήδη έχουμε πραγματοποιήσει την προσέγγιση που ταυτίζει σχεδόν το σώμα με την καλλιτεχνική διαδικασία. Αυτό δεν μας φέρνει κοντά στην τεχνική της περφόρμανς ή των συμβάντων ή των δρώμενων. Εκεί η εξαρχής αποδοχή του artworld ως τέτοιου αποδυναμώνει το τελικό αποτέλεσμά του μετασηματίζοντάς την καλλιτεχνική διαδικασία σε ένα ακόμα περιχαρακωμένο αντικείμενο. Το κυριότερο όμως είναι ότι αυτό το ίδιο το σώμα μετατρέπεται σε αντικείμενο αυτοπροσδιοριζόμενο ή και αυτοπεριορισμένο μέσα σε

επιδιώξεις και αναμονές που ελάχιστη σχέση έχουν με διαδικασίες βιωματικής κατανόησης της πραγματικότητας. Εκείνο το οποίο επιζητούμε είναι καταρχάς να αποδεσμεύσουμε την διαδικασία της εμπειρίας από την ανάγκη εξαρχής σχηματισμού ενός «ρηξικέλευθου» εικαστικού παράγωγου. Τα παράγωγα μπορούν να περιμένουν.

Μια ολιστική διαφοροποίηση της σχέσης του καλλιτέχνη με το σώμα του, μια ολιστική διαφοροποίηση της εισαγωγής εκείνου το οποίο ονομάζουμε ενεργειακή εμπειρία, θα μπορούσε, να σχηματίσει τις διαδρομές εκείνες των διαδικασιών που θα επέτρεπαν μια διαφοροποιημένη προσέγγιση των καταστάσεων, και επομένως έναν αντίστοιχο μετασχηματισμό της σχέσης του δίπολου καλλιτέχνης-πραγματικότητα. Εκεί είναι που μπορούμε να εστιάσουμε την προσοχή μας που θα μας επιτρέψει να αναδείξουμε πρακτικές και προσεγγίσεις σημαντικά διαφοροποιημένες.

Κάποτε λέγαν: το μέτρο των πάντων είναι ο άνθρωπος. Ίσως αυτή η προσέγγιση έχει επιβαρυνθεί με δεκάδες προβολές (αρνητικές πολλές φορές) που συχνά έχουν υποβαθμίσει τον πυρήνα αυτού του αιτήματος. Ο πυρήνας θα μπορούσε να είναι προφανής: αποτελεί το ανθρώπινο σώμα ως οντότητα την δυναμική εκείνη μονάδα που διευρύνει τα όριά της τοποθετημένη μέσα σε ένα σύνολο πραγματικοτήτων; Το ερώτημα αυτό μένει να ανακαλυφθεί και πάλι διότι προσδιορίζει ένα πυρήνα που παραμένει σταθερός: σε πιο βαθμό μπορούμε να βιώσουμε ως σύγχρονοι καλλιτέχνες μέσα σε ένα πεδίο ιδεών εξουσιών, γνώσεων, καταστάσεων, διαδικασίες που θα μας επιτρέψουν να κινηθούμε σε ένα πλαίσιο που θα διερευνά προβλήματα και θεματικές πέραν από εκείνες που η πρόσφατο καλλιτεχνικό πλαίσιο έχει καθορίσει (ή και επιβάλλει); Πια θα μπορούσαν να είναι τα χρηστικά εργαλεία διαδικασίας διεύρυνσης της καλλιτεχνικής πρακτικής που εστιάζει το σώμα και ως τέτοιο το επεκτείνει/διευρύνει μέσα στον ορίζοντα των ιδεών;

Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης εισάγουμε τον όρο «ενεργειακή εμπειρία». Η ενεργειακή εμπειρία εκκινεί από την άποψη ότι ο καλλιτέχνης δημιουργεί τις διαδικασίες εκείνες που του επιτρέπουν να κινηθεί σε σχέση με τον περίγυρο του και να τον βιώσει με ένα τρόπο συχνά ανεξάρτητο από αυτή καθαυτή την διαδικασία παραγωγής καλλιτεχνικού έργου. Ο καλλιτέχνης λειτουργεί ως στοχαστής από την στιγμή που θέτει το εαυτό του σε «κίνδυνο». Όταν αναφερόμαστε σε κίνδυνο δεν εννοούμε αποκλειστικά τον κίνδυνο του σώματος. Εννοούμε την αίσθηση εκείνη της αβεβαιότητας που προκύπτει όταν θέτει κανείς το σώμα του σε διαδικασίες ή και χώρους πέραν από τις ασφαλείς και αναγνωρίσιμες περιοχές. Αναγνωρίσιμες περιοχές που μπορεί να είναι περιοχές πνευματικής κατάστασης, περιοχές πραγματικής γεωγραφίας. Με αυτό τον τρόπο μια πορεία στο βουνό δεν

αποτελεί μια αναζήτηση του ρομαντικού υπέροχου, το οποίο με αυτό τον τρόπο λειτουργεί ως αντικείμενο και αυτό. Μια πορεία στο βουνό, μια βόλτα σε μια κακόφημη περιοχή δημιουργεί μια αίσθηση ορίου, όχι τόσο εξωτερικού, για τον συγκεκριμένο χώρο, αλλά ψυχολογικού/βιοματικού. Το να διασχίσει κανείς μια άγνωστη περιοχή, να καταπονηθεί από αυτή την διαδικασία, να νοιώσει τον καιρό που παραμονεύει απειλητικά, να διασταυρώνεται με τον ξένο που μπορεί να είναι και επικίνδυνος, να νοιώθει τον χρόνο να κυλά και να φτάνει η νύχτα, όλα αυτά σχηματίζουν μια αίσθηση αιχμής, μια αίσθηση κινδύνου. Αυτός ο κίνδυνος για ένα καλλιτέχνη δεν είναι η αίσθηση κινδύνου που έχει ο εκδρομέας ή ο ορειβάτης: είναι μια αίσθηση κινδύνου που προκύπτει από την ανάγκη να ανακαλύψει ένα καινούργιο τόπο. Έναν τόπο γεωγραφικό αλλά ταυτόχρονα και ένα τόπο ψυχικής και πνευματικής κατάστασης.

Ο τόπος καθίσταται τόπος με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Δεν είναι ένας κάποιος *espace quelconque* που προσδιορίζεται από την αμηχανία του θεατή. Στον *espace quelconque* κανείς δεν κινδυνεύει. Το αιτούμενο στον *espace quelconque* είναι αυτή ακριβώς η έλλειψη κινδύνου. Η απουσία οιοδήποτε κινδύνου που επιτρέπει το υποκείμενο να στοχαστεί και να επεξεργαστεί δικές του προσωπικές καταστάσεις. Αντίθετα στην περίπτωση όπου ενεργοποιούνται κίνδυνοι ο τόπος αποκτά μια σχεδόν βιολογική υπόσταση. Μετασχηματίζεται σε ένα έμβιο ον που ανασαίνει, που απαιτεί, που απειλεί, που επιζητά θαλπωρή, που μπορεί απροσδόκητα να μετασχηματιστεί σε πηγή κινδύνου.

Θα μπορούσε κάποιος να δώσει περισσότερη έμφαση όχι μόνο στην επικοινωνία με το περιβάλλον, αλλά, και κυρίως, με τον ίδιο τον εαυτό του καλλιτέχνη, αλλά και με το σώμα του ως όλον προβολών, βιωμάτων, διαδικασιών. Το σώμα μέσα σε μια τέτοια διαδικασία έρχεται σε επαφή με τον κίνδυνο, και με την αίσθηση του ορίου. Συναισθάνεται ότι είναι πιθανόν να μην μπορέσει να ανταπεξέλθει, και για αυτό θα επιχειρήσει να συγκεντρώσει όλες του τις δυνάμεις για να πετύχει εκείνο το οποίο θα του επιτρέψει να επιβιώσει τελικά. Επιβίωση, όχι με όρους βιολογικής επιβίωσης, κάτι τέτοιο δεν θα πρέπει αναγκαστικά να τίθεται σε κίνδυνο, αλλά, και κυρίως με όρους πνευματικής επιβίωσης.

Η έννοια της βιολογικής επιβίωσης είναι μια παράμετρος που συχνά βρίσκεται αντιμέτωπη με τις επιλογές ενός καλλιτέχνη. Ποιοι είναι οι όροι της βιολογικής επιβίωσης; Είναι βιολογική επιβίωση το ερώτημα που τίθεται μόνο όταν υπάρχει μια περφόρμανς αυτοακρωτηριασμού, ή μήπως βιολογική επιβίωση είναι η καθημερινή εκείνη διαδικασία επιβίωσης; Το να είναι κανείς καλλιτέχνης ενέχει τον

κίνδυνο της κοινωνικής περιθωριοποίησης και της ανάγκης για μια πορεία ζωής πέραν της συνηθισμένης ανάπτυξής της.

Μια άλλη αίσθηση κινδύνου μπορεί να νοιώσει κανείς μπροστά στο ίδιο το έργο τέχνης. Όταν δηλαδή το καθαυτό έργο ως αντικείμενο καθίσταται επικίνδυνο. Ένα τέτοιο έργο είναι τα γλυπτά του Σέρα. Κυκλοφορώντας ανάμεσα σε αυτές τις τεράστιες ατσάλινες πλάκες των έργων του έχει κανείς την αίσθηση ότι θα τον καταπλακώσει όχι μόνο η καθαυτό πλάκα, αλλά και η αίσθηση της επικινδυνότητάς της. Το αντικείμενο χάσκει ως ένα αίτιο καταστροφής. Ο θεατής αντιμετωπίζεται ως ένα υποκείμενο υπό διωγμό. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης σκηνοθετεί τον κίνδυνο και θέτει τον θεατή σε αυτόν. Οι πλάκες δεν θα πέσουν, ο θεατής δεν θα δολοφονηθεί από το έργο. Αυτό με μια εξαίρεση: σε μια έκθεσή του έργου *One Ton Prop (House of Cards)* το 1971 στο Walker Art Center στη Μινεάπολη ένας εργάτης που συμμετείχε στην εγκατάσταση του γλυπτού στην προσπάθειά του να το συγκρατήσει ενώ κατέρρεε, καταπλακώθηκε και σκοτώθηκε.

Το έργο τέχνης δεν καθίσταται όμως επικίνδυνο μόνο ως φυσική οντότητα αλλά και ως φορέας ιδεών. Μια τέτοια περίπτωση είναι όλες εκείνες οι υποθέσεις λογοκρισίας που αποδεικνύουν ότι το έργο τέχνης λειτουργεί ως το σημείο όπου εστιάζονται βεβαιότητες, προκαταλήψεις, φόβοι, αναστολές. Η ανάγκη έκφρασης είναι δυνατόν να προκαλέσει την πιο ακραία αντίδραση. Το έργο σε αυτές τις περιπτώσεις καθίσταται επικίνδυνο κατ' αρχάς για την κοινωνία, ή τουλάχιστον για ένα μέρος της, που ενεργοποιεί μηχανισμούς καταστολής του. Ταυτόχρονα καθίσταται επικίνδυνο για τον ίδιο τον δημιουργό που νοιώθει τον κίνδυνο της απόρριψης ή και εξαφάνισής του.

Το πλαίσιο του “επικίνδυνου” επιτρέπει στον καλλιτέχνη να διερευνήσει περιοχές της συνείδησης που μέχρι τώρα του είναι άγνωστες αν όχι και απρόσιτες. Τέτοιες περιοχές είναι τα σημεία εκείνα όπου δεν υπάρχει μια προηγούμενη εικαστική καταγραφή. Μια τέτοια περιοχή μπορεί να είναι χωρική, μπορεί να είναι ένας κόσμος ιδεών, μπορεί να είναι και τα δύο. Οι Πρέσπες αποτελούν μια τέτοια περιοχή όπου το άγνωστο της γεωγραφίας συνδυάζεται με το πρωτοίδωτο των ιδεών που θα προκύψουν από την βίωση της περιοχής. Πολλές φορές στις Πρέσπες χρειάζονται μικρές υπερβάσεις του φόβου, που την ανταμείβει μια καλλιτεχνική διαδικασία. Στις Πρέσπες η αίσθηση του φόβου και του κινδύνου έχει πολλαπλές αναγνώσεις που ξεπερνάν την παρουσία στο φυσικό χώρο κι έχουν να κάνουν με την στοχαστική ανάγνωση του τοπίου.

Τι είναι άραγε επιβίωση; Η καθημερινότητα εκείνη που επιζητεί μια έστω ανεπαρκή ύπαρξη σε ένα οποιοδήποτε πλαίσιο; Ή μήπως επιβίωση δεν είναι παρά το «θέτω σε κίνδυνο» όλα όσα γνωρίζω μέχρι τώρα, θέτω σε κίνδυνο την όποια κατοχυρωμένη ταυτότητά μου, αυτή την ίδια την έννοια της όποιας εντοπιότητας; Είναι αυτό αυτοκαταστροφή; Ή μήπως δεν είναι παρά η τόλμη, η αίσθηση που επιτρέπει να πραγματοποιηθεί εκείνο το οποίο φαίνεται μη πραγματοποιήσιμο; Ο κίνδυνος υπάρχει από την στιγμή που θα θελήσει να θέσει κανείς τον εαυτό του σε ένα μη οικείο χώρο ή και σε ένα μη οικείο χρόνο. Σε ένα τόπο που δεν είναι οικείος, σε μια περιοχή του στοχασμού που είναι άγνωστη, να βρεθεί σε μια οικεία περιοχή αλλά σε μια χρονική στιγμή μη συνηθισμένη. Ο οικείος τόπος ή χρόνος είναι ουσιαστικά η ταυτότητά μας ή εκείνο το οποίο έχει προβληθεί ή επιβληθεί πάνω μας ως ταυτότητα. Το να βρεθεί επομένως κάποιος σε έναν άλλο χώρο ή σε μια άλλη χρονική διαβίωση αποτελεί μια δοκιμασία αυτής της ίδιας της ταυτότητάς του, τουλάχιστον όπως την γνώριζε μέχρι τότε. Η αίσθηση του κινδύνου δεν προκύπτει τόσο ή και μόνο από κάποια αντικειμενική αντιξοότητα. Προκύπτει κυρίως από την δοκιμασία της ταυτότητας· αυτά που είναι κάποιος έχουν αξία; Έχουν σημασία; Τι δυνατότητες έχουν σε ένα άλλο αλλότριο περιβάλλον; Η μετακίνηση επομένως σε μια ζώνη κινδύνου ή και αβεβαιότητας αποτελεί ουσιαστικά μια μετακίνηση σε μια ζώνη όπου το αίτημα είναι η αναζήτηση της ταυτότητας. Η αναζήτηση εκείνου το οποίο είναι ή και δεν είναι κανείς. Κάθε τέτοια επιλογή ενέχει τον κίνδυνο της καταστροφής ή και της απόλυτης εξόντωσης εκείνου που προσπαθεί. Ταυτόχρονα όμως έχει την δυνατότητα να αναδειξεί τη ουσιαστική δομή των πραγμάτων. Να διαχωρίσει εκείνα που έχουν αξία από εκείνα που είναι αδιάφορα ή και ανυπόστατα. Οι κίνδυνοι που αναφέραμε είτε πρόκειται για το κίνδυνο να χαθεί ένα έργο τέχνης, είτε πρόκειται για τον κίνδυνο να επιτεθεί ένα άγριο ζώο, είτε πρόκειται για την κοινωνική περιθωριοποίηση δεν αποτελούν παρά τα εμπόδια πριν την αναζήτηση της ταυτότητας εκείνου που θα τολμήσει την υπέρβαση. Με αυτήν την προσέγγιση μια δράση σαν την *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες* δεν αποτελεί παρά μια διαδικασία κινδύνου που θέτει την ταυτότητα σε νέα όρια.

Επομένως ο κίνδυνος ταυτίζεται ουσιαστικά με την επιλογή να βρεθεί κάποιος με μια άλλη ταυτότητα από εκείνη με την οποία προσδιόριζε τον εαυτό του μέχρι τότε. Μια καλλιτεχνική διαδικασία που χρησιμοποιεί την δυναμική του κινδύνου έχει την δυνατότητα να θέτει διαρκώς ερωτήματα ταυτότητας και με αυτό τον τρόπο να μετακινεί τις όποιες βεβαιότητές της σε ένα πλαίσιο αμφισβήτησης και επαναπροσδιορισμού. Πραγματικός κίνδυνος δεν είναι άλλος από εκείνο που

υποχρεώνει τον καλλιτέχνη να θέσει ερωτήματα ταυτότητας. Κίνδυνος είναι οι συνέπειες μιας πρακτικής που θέτει το σώμα του καλλιτέχνη σε άλλους τόπους, σε στοχαστικές διαδικασίες που δεν είχε διερευνήσει μέχρι τότε. Κίνδυνος είναι η στιγμή εκείνη όταν το καλλιτεχνικό αιτούμενο και η όποια ταυτότητα του καλλιτέχνη επανεξετάζονται.



εικ.152

Η Διαδικασία της Εικαστικής Πορείας συναντά έναν ελεγχόμενο κίνδυνο. Η οργάνωση, η αλληλεγγύη και η συστηματική προσέγγιση θα επιτρέψουν στην υπέρβασή του (*Εικαστική Πορεία 2010*).

Φύση/Ορια/Υλικά³³³

*Το τι είναι η τέχνη, θα πρέπει να το αντληθεί από το έργο τέχνης. Το τι είναι έργο τέχνης, μπορούμε να το μάθουμε μόνο από την ουσία της τέχνης.*³³⁴

Στην τέχνη υπάρχουν δύο ενδεχόμενα: ή τα πράγματα συμβαίνουν και τα αντικείμενα προκύπτουν για να αναδείξουν τον οντολογικό χαρακτήρα τους ή καλύτερα να μην υπάρχουν καθόλου. Κάθε καλλιτεχνική διαδικασία, όπως και η εκπαιδευτική, αν είναι να σχηματίσει κάποιο ουσιαστικό αποτέλεσμα οφείλει να στοχάζεται πάνω στον οντολογικό χαρακτήρα των διαδικασιών που χρησιμοποιεί. Τα παραπάνω ακούγονταν συχνά ουτοπικά ή και εκτός τρέχουσας αναγκαιότητας σε μια εποχή όπως η προηγούμενη όταν οι «μεγάλες αφηγήσεις» εθεωρούντο νεκρές. Είναι όμως ακόμη έτσι; Σε μια εποχή όπου τα στοιχειώδη αμφισβητούνται η καταφυγή στο πλαίσιο εκείνο που οι μεγάλες αφηγήσεις παραμένουν ζωντανές εξακολουθεί να έχει αξία. Ταυτόχρονα παραμένει σημαντική η προσέγγιση εκείνη που θα ενσωματώνει το δίπολο: σωματομετρική προσέγγιση-πεδίο. Το σώμα είναι εκείνο που διανύει τις αποστάσεις πάνω στο εικαστικό έργο, που σχηματίζει τα ίχνη, εκείνο το μέτρο με βάση το οποίο δημιουργείται το καλλιτεχνικό παράγωγο. Το πεδίο είναι ο χώρος εκείνος μέσα στον οποίο το προβάλλονται οι ενέργειες και οι κινήσεις του σώματος, εκεί όπου σχηματοποιείται η ενεργειακή πρόθεση.

Μέσα από αυτή την προσέγγιση μια διαδικασία όπως η *Φύση/Ορια/Υλικά Εικαστική διερεύνηση των υλικών της φύσης*³³⁵ έχει ως αρχικό καλλιτεχνικό και εκπαιδευτικό στόχο να μελετηθούν οι εκφραστικές και τεχνικές δυνατότητες των υλικών της φύσης. Κυρίως όμως έχει ως σκοπό να ενεργοποιήσει σκέψεις αλλά και πρακτικές πάνω στην οντολογική διάσταση του έργου τέχνης. Να επιτρέψει στους εμπλεκόμενους να στοχαστούν πάνω στο τι είναι τοπίο, τι είναι φύση, ποια είναι η σχέση μας με την γη ως ύλη, αλλά και με την Γη ως έννοια. Τι σημαίνει η κατασκευαστική-χειρονακτική διαδικασία και τι νόημα έχει στην εποχή του

³³³ Το κείμενο έχει ως αφορμή το εργαστήριο κατασκευής πλιθίων που οργάνωσε η αρχιτέκτων μηχανικός Αγγέλα Γεωργαντά στα πλαίσια του τριήμερου σεμιναρίου.

³³⁴ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφ, Γιάννη Τζαβάρα, Δωδώνη, Αθήνα, 1986, 30.

³³⁵ Αναφερόμαστε στην διαδικασία του τρέχοντος σεμιναρίου: *Φύση/Ορια /Υλικά Εικαστική διερεύνηση των υλικών της φύσης*. Το σεμινάριο διοργανώθηκε από το Κέντρο περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης Μελίτης και το 1^ο εργαστήριο του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας (12 έως 14 Μαΐου 2011, Δροσοπηγή, Φλώρινα).

ψηφιακού πολιτισμού. Όλα αυτά, αλλά και πολλά άλλα, είναι κάποια από τα στοχαστικά αιτήματα που ενεργοποιήθηκαν κατά την διάρκεια του σεμιναρίου.

Ήταν πρωί Σαββάτου 9 Απριλίου 2011 όταν ήρθε το φορτηγό για αδειάσει το αργιλόχωμα μπροστά από το κτίριο της Σχολής στο Μεσονήσι (εικ. 153). Η σκηνή θύμιζε έντονα το έργο του Σμίθσον (Robert Smithson) *Asphalt Rundown* (έργο του 1969 , εικ. 154).



εικ.153
9 Απριλίου 2011: το φορτηγό αδειάζει το αργιλόχωμα στο Μεσονήσι.



εικ.154
Ρόμπερτ Σμίθσον, *Asphalt Rundown*, Ρώμη, Ιταλία, 1969.

Τα δύο στιγμιότυπα χωρίζονται από σαράντα χρόνια και αρκετές γενιές καλλιτεχνικής προσέγγισης. Το πρώτο επεισόδιο διαδραματίστηκε στο Μεσονήσι (Φλώρινα), το δεύτερο κοντά στην Ρώμη (Ιταλία). Μια διαφορά ανάμεσα στις δύο εικόνες είναι ότι στο Μεσονήσι η σκηνή είναι ανθρωποκεντρική. Στην δεύτερη στη Ρώμη η εικόνα εκτυλίσσεται πάνω στη παρουσία του φορτηγού ως μηχανή καταστροφής: αδειάζει άσφαλτο. Μια άλλη σημαντική διαφορά είναι ότι στην πρώτη φωτογραφία το Μεσονήσι ως χώρος υπάρχει. Στην δεύτερη η Ρώμη απουσιάζει. Δεν υπάρχει πουθενά κάποια ένδειξη έστω του ιστορικού παρελθόντος ή και του παρόντος της πόλης: υπάρχει μόνο μια χωμάτινη πλαγιά. Αυτός είναι ο τόπος. Ίσως αυτή η απουσία της Ρώμη ως ισχυρού πόλου πολιτιστικής παρουσίας να αποτελεί ένα από τα πλέον ρηξικέλευθα σχόλια του Σμίθσον.³³⁶

Δεν είναι μόνο ότι υπάρχουν άνθρωποι στην φωτογραφία στο Μεσονήσι: το πιο βασικό στοιχείο είναι ότι στο Μεσονήσι το υλικό εναποτίθεται για να χρησιμοποιηθεί ενώ στη Ρώμη το υλικό διαχέεται για να εκβιάσει το περιβάλλον. Το αργιλόχωμα θα πλαστεί η άσφαλτος εν δυνάμει θα μολύνει. Στο Μεσονήσι το υλικό μεταπλάθεται σε υλικό και πάλι, στην Ρώμη το υλικό διαχέεται ως απόβλητο και η χρήση του λήγει εκεί. Ίσως αυτή να είναι και η βασική διαφορά μιας διαδικασίας όπως η *Εικαστική Πορεία*³³⁷ από την εν γένει προσέγγιση της *Land Art*. Αν στην *Land Art* το υλικό διαχέεται ή εναποτίθεται ή εμφυτεύεται στο περιβάλλον στην *Εικαστική Πορεία* το υλικό σχηματίζει το νέο υλικό. Η λάσπη δεν παραμένει λάσπη, ενώνεται με το άχυρο, μετασχηματίζεται σε πλίθο και μετά σε δομή. Τα καλάμια πλέκονται για να σχηματίσουν την *Φωλιά* της Δασερής. Όπως λέει ο Χάιντεγκερ:

Το τι είναι η τέχνη, θα πρέπει να το αντληθεί από το έργο τέχνης.

Αντίστοιχα και το τι είναι ύλη θα αντληθεί μέσα από την ίδια την ύλη, την καθαυτό ύλη που είναι το χρώμα. Η ύλη κι ο τρόπος που αυτή δομεί έναν κάποιο όγκο αποτελεί μια από τις πλέον ενδιαφέρουσες διαδικασίες της ανθρώπινης νόησης. Ο

³³⁶ Η διαδικασία *Asphalt Rundown* καταγράφεται στην ταινία *RUNDOWN*, (1969, σκηνοθεσία Bob Fiori, διάρκεια: 13 λεπτά), έγχρωμο, με περιγραφή που ακούγεται από την Νάνσυ Χόλτ (Nancy Holt). Είναι μια ταινία που καταγράφει σκηνές από τις εντροπικές απορρίψεις υλικών που πραγματοποίησε ο Σμίθσον. Οι τρεις τέτοιες διαδικασίες που πραγματοποίησε ο Σμίθσον υπήρξαν: *Asphalt Rundown*, Ρώμη, Ιταλία, Οκτώβριος 1969. *Concrete Pour*, Σικάγο, Νοέμβριος, 1969. *Glue Pour*, Βανκούβερ, Ιανουάριος 1969. Η ταινία ολοκληρώθηκε το 1993 (<http://www.robertsmithson.com/films/txt/rundown.html>).

³³⁷ *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες* είναι μια διαδικασία που εκτυλίσσεται την τελευταία βδομάδα του Ιουνίου στις Πρέσπες και διοργανώνεται από το 1^ο Εργαστήριο Ζωγραφικής του TEET Δυτικής Μακεδονίας (<http://visualmarch.eetf.uowm.gr>).

όγκος ως τέτοιος σχηματίζεται από το μάρμαρο, τη λάσπη, το ξύλο τον άυλο-υλικό ψηφιακό χώρο. Τι είναι όγκος, τι είναι υπόσταση, τι είναι το είναι, τι είναι αυτό το οποίο υπάρχει, εκείνο το οποίο υφίσταται; Από τι σχηματίζεται, τι είναι εκείνο που το φτιάχνει; Τι σημαίνει για παράδειγμα κατασκευάζω ένα πλίθινο τούβλο, ένα πλιθί; Τι σημαίνει να επιλέξει κάποιος έναν όγκο χώματος και άχυρου, να τον αναμείξει, να τον τοποθετήσει σε καλούπια και να σχηματίσει τα πλιθιά. Πως ενεργοποιεί την σκληρότητα ο ήλιος μια και τα πλιθίνα τούβλα χρειάζονται να στεγνώσουν κάποιες μέρες στον ήλιο μέχρι να είναι έτοιμα για κτίσιμο; Πως ο άνεμος και η υγρασία συμμετέχουν στον σχηματισμό του αντικείμενου και στην μετάπλαση του μαλακού σε σκληρό; Τι σημαίνει να δημιουργηθεί η επαγωγική εκείνη ενότητα (το ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο) που πολλαπλασιαζόμενο σχηματίζει τον «οίκο». Τι ενέργεια εμπριέχει το να σχηματίσει κάποιος από το χώμα την στέρεη εκείνη δομή που σχηματίζει το κέλυφος της οικίας; Πως προσεγγίζεται στοχαστικά η πολλαπλή κυκλική μετάβαση: πηλός, άχυρο, νερό, ήλιος, οίκος, παρακμή, διάλυση, πηλός και πάλι. Σχεδόν μια διαδοχή προσωκρατικών εννοιών συμπεκνωμένων σε μια διαδοχή ενεργειακών μετασχηματισμών. Η γη ως χώμα ενώνεται με την φυτική ύλη και η ενέργεια του ήλιου τα συμπεκνώνει σε συμπαγή όγκο. Τα τέσσερα στοιχεία της φύσης το χώμα/γη, η ενέργεια/ήλιος, η υγρασία/νερό, η ατμόσφαιρα/άνεμος συνδυάζουν τις δυνάμεις τους για να σχηματίσουν το αντικείμενο (εικ. 155).



εικ.155

Η γη-το νερό-ο ήλιος-ο άνεμος: τα τέσσερα στοιχεία σχηματίζουν τον όγκο.



εικ.156

Κατασκευάζοντας τα πλιθιά: το στάδιο του καλουπώματος της λάσπης και του ξεκαλουπώματος. Η θετική μονάδα/καλούπι μετασχηματίζεται σε όγκο/πλιθί.



εικ.157

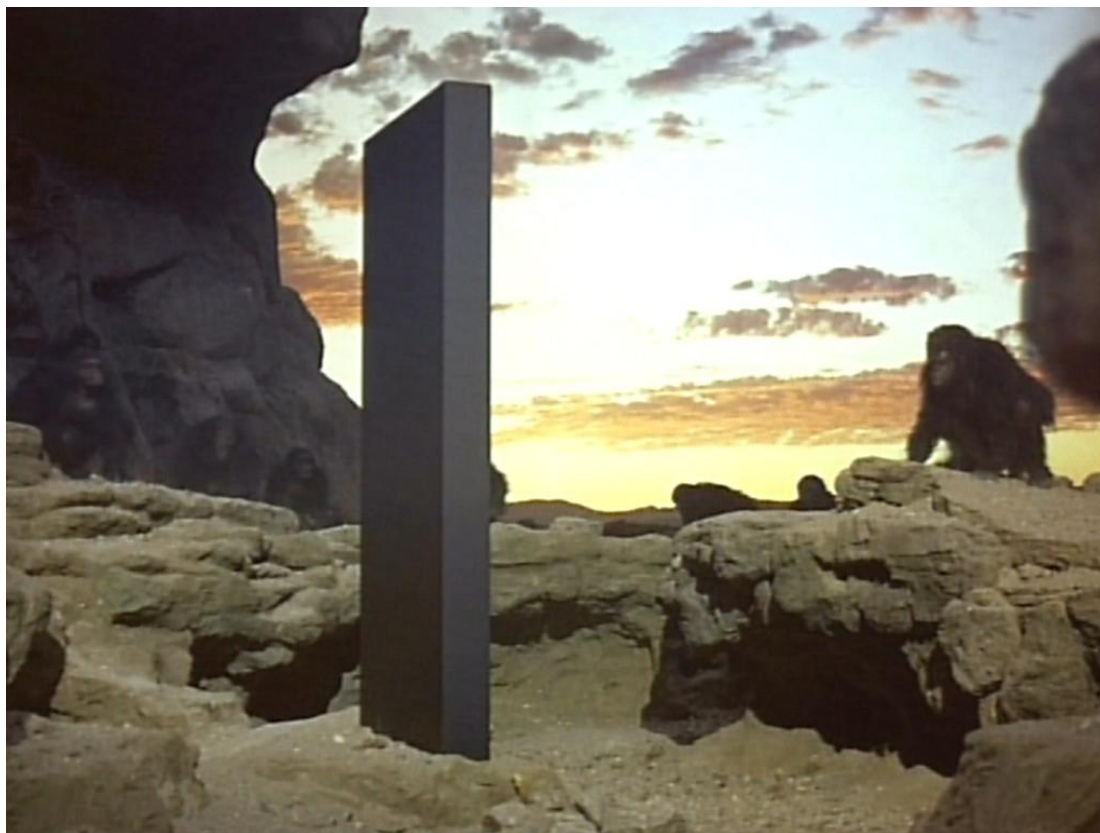
Καρλ Άντρε, *144 Graphite Silence*, κύβιοι γραφίτη, 10x 340x340 εκ. , 2005.

Σχηματίζονται όγκοι που τοποθετούνται παράλληλα για να στεγνώσουν στον ήλιο: τα πλιθιά. Οι όγκοι δημιουργούνται με τη χρήση του αρνητικού αποτυπώματος (του καλουπιού). Σχηματίζονται σε τριάδες, άρα στην περίπτωσή μας η τριάδα είναι η επαγωγική μονάδα. Σε μια μινιμαλιστική διάταξη αλλά και ακολουθώντας μια μοντερνιστική διαδικασία οι όγκοι σχηματίζονται από τις επαγωγικές μονάδες (εικ. 156). Το κενό του καλουπιού γεμίζει και υποδέχεται την ύλη που σχηματοποιείται σε πλιθί. Η ανάμνηση των παραθέσεων του Καρλ Άντρε (Carl Andre) είναι ισχυρή (εικ. 157). Η έννοια της υλικότητας έτσι όπως την προσδιορίζει ο Άντρε υπάρχει και στην

περίπτωση του Μεσονησίου. Ωστόσο εδώ η υλικότητα αναφέρεται και σε ένα τελικό αποτέλεσμα, το υλικό υπάρχει για να κτιστεί η αφήγηση μιας πόρτας.

Οι όγκοι παρατίθενται ό ένας δίπλα στον άλλο και σχηματίζουν το πρωταρχικό κέλυφος προστασίας: τον οίκο. Έχει ιδιαίτερη σημασία να επισημάνουμε σε αυτό το σημείο ότι η κατασκευή του οίκου (ή της όποιας άλλης αρχιτεκτονικής ή καλλιτεχνικής κατασκευής) από επαγωγικές ενότητες αποκτά απολύτως διαφορετική διαδικασία από την κατασκευή του οίκου από ένα ολιστικό σχεδιασμό. Στην πρώτη περίπτωση οι πλίθοι λειτουργούν ως επαγωγικές μονάδες μάλλον παρά ως οικοδομικό υλικό, όπως συμβαίνει στην δεύτερη περίπτωση. Αυτό που προκύπτει είναι ότι κάθε όλον/οίκος είναι αυτό που είναι. Ταυτόχρονα όμως είναι και το άθροισμα διακριτών οντοτήτων· των επαγωγικών μονάδων.

Ο οίκος θα χρησιμοποιηθεί, θα στεγάσει τις χαρές και τις λύπες των ανθρώπων (τις χαρμολύπες) και τελικά θα εγκαταλειφθεί, θα μετασχηματιστεί σε ερείπιο και τα πλιθιά θα ξαναγίνουν πάλι χώμα. Το καλύτερο χώμα για πλιθιά είναι εκείνο που μπορεί να βρει κανείς στα ερείπια των πλιθινών σπιτιών. Το χώμα ξανάγινε χώμα και το χώμα ξαναγίνεται πλιθί/οίκος.



εικ.158

Στάνλεϋ Κιούμπρικ, Σκηνή από την ταινία *2001: Οδύσσεια του Διαστήματος*, 1968.

Ανακαλεί κάποιος την εξωγήινη ζωή της ταινίας *2001: Οδύσσεια του Διαστήματος*.³³⁸ ένα απόλυτο παραλληλεπίπεδο, κάτι σαν ένα τελειοποιημένο πλιθί (εικ. 158). Η εξωγήινη ζωή συναντά τον αρχάνθρωπο και η επαφή των δύο όντων ενεργοποιεί την ανθρώπινη νόηση. Ο αρχάνθρωπος κυλιέται στην λάσπη, στο υγρό χρώμα, και ξαφνικά συναντά κάτι αναντίστοιχο με την πραγματικότητα μέσα στην οποία διαβιούσε μέχρι τότε: ένα τέλειο σχήμα, μια ενέργεια που συμπυκνώνεται στο λείο. Αυτή η συνάντηση των δύο διαφορετικοτήτων ενεργοποιεί τη νόηση, και ωθεί τον αρχάνθρωπο στο να χρησιμοποιήσει το κόκαλο ως εργαλείο και όπλο ταυτόχρονα. Από εκεί και πέρα αρχίζει στην ταινία μια διαδικασία αυτογνωσίας, τόσο ατομικής όσο και συλλογικής του ανθρώπινου είδους.

Μια συνάντηση με τα πλιθιά, αλλά και με τα άλλα υλικά της φύσης, έχει μια παρόμοια, σχεδόν αντίστροφη διάσταση. Ο σύγχρονος άνθρωπος ανακαλύπτει την σημασία του πρωταρχικού, του αρχέγονου. Συναισθάνεται την χειροπιαστή διάσταση της ύλης. Το τέλειο σχήμα, όσο τέλειο μπορεί να είναι το παραλληλεπίπεδο πλιθίνο τούβλο όπως βγαίνει από το καλούπι, σχηματίζεται μπροστά του με ένα τρόπο αντίστοιχο με εκείνο που ο αρχάνθρωπος του Κιούμπρικ νοιώθει όταν «συναντά» την εξωγήινη γεωμετρική μορφή.

Η χρήση των υλικών της φύσης η μορφοποίηση της ύλης σε δομή αποτελεί τον βασικό στοχαστικό στόχο μιας διαδικασίας που έχει ως πρόθεση να εξοικειώσει όλους μας με τον πρωταρχικό χαρακτήρα των υλικών της φύσης. Ο πρωταρχικός αυτός στόχος σχηματίζεται με την προσέγγιση που θεωρεί ότι η τέχνη αποτελεί μια στοχαστική διαδικασία που πηγάζει κι εκπορεύεται από μια προσέγγιση κοντά σε εκείνη του Χάιντεγκερ:

*Αυτό μέσα στο οποίο το έργο τέχνης κατατίθεται και αυτό που το έργο τέχνης κατατεθειμένο επιτρέπει να προκύψει, το ονομάσαμε γη. Η γη είναι κάτι που περιβάλλει και σιγουρεύει προκύπτοντας· είναι κάτι αβίαστα κοπιαστικό-ακαταπόνητο. Πάνω και μέσα στη γη θεμελιώνει ο άνθρωπος την κατοικία του μέσα στον κόσμο [...] Το έργο τέχνης επιτρέπει στη γη να είναι γη.*³³⁹

Η διαδικασία κατασκευής των πλιθιών έχει αυτό το σημείο εκκίνησης: την ίδια την γη. Αυτό μέσα στο οποίο το έργο τέχνης κατατίθεται, και είναι το πρωταρχικό αίτιο που το σχηματίζει, είναι η γη που θέλουμε να προσεγγίσουμε.

³³⁸ *2001: A Space Odyssey*, σκην. Στάνλεϋ Κιούμπρικ (Stanley Kubrick), 1968.

³³⁹ Μάρτιν Χάιντεγκερ, 78.

Θέλουμε να ψηλαφήσουμε την γη, να την πλάσουμε και να δούμε πως μετασχηματίζεται η ύλη της σε ποιητική μορφή. Ίσως εργαζόμαστε έτσι επειδή θα συναισθανθούμε την αρχική υφή των πραγμάτων, τη λάσπη, να μπορέσουμε να διερευνήσουμε την αρχέγονη προέλευση της τέχνης. Και τι στόχο έχει αυτό; Η επιδίωξη μας είναι, μέσα από μια τέτοια διαδικασία, να καταστεί εφικτή η ποιητική της εικόνας. Ο σχηματισμός δηλαδή μιας εικόνας που θα εμπεριέχει την ποιητική της δυναμική. Ποιητική είναι η εικόνα εκείνη όπου το υπαινικτικό νόημά της έχει μεγαλύτερη σημασία από την καθαυτό εικόνα της. Για παράδειγμα το παγώνι στο *Amarcord* του Φελίνι υπερίπταται και στο τέλος προσγειώνεται στην πλατεία της πόλης. Είναι όμως απλά και μόνο ένα εξωτικό πλάσμα που έχει δραπετεύσει, ή μήπως εμπεριέχει αναφορές που είναι τόσο υπαινικτικές που δεν χρειάζεται καν να αναλυθούν; Το παγώνι του *Amarcord* είναι μια ποιητική εικόνα.

Τα πλιθιά δεν παραμένουν αυτόνομες οντότητες μιας μινιμαλιστικής αυτάρκειας. Ούτε αποτελούν απλώς μια, έστω πρωτόγονη, δομική ύλη. Μετασχηματίζονται και ενοποιούνται σε ποιητική εικόνα. Η ποιητική εικόνα που η συντονίστρια του εργαστηρίου επέλεξε να κατασκευάσουμε ήταν μια μικρή πύλη στην Δροσοπηγή, στο μέσο του πουθενά, δηλαδή μια πύλη χωρίς χρηστική λειτουργία. Το πύλη που σχηματίστηκε με τα πλιθιά δεν είναι μια δομή που θα υποδεχτεί ένα πορτόνι, μια εξωτερική αυλόπορτα, δηλαδή μια χρηστική κατασκευή. Το πορτόνι απουσιάζει και η πύλη θα είναι ένα πέρασμα, ένας μετασχηματισμός της πρόθεσης σε ενέργεια. Η υλικότητα των πλιθιών μετασχηματίζεται στην αφήγηση που εμπεριέχει η κατασκευή μιας αρχέγονης δομής. Η μη χρηστικότητα της δομής (η πύλη δεν οδηγεί κάπου, η πύλη δεν είναι η είσοδος σε ένα αυλόγυρο ή σε ένα σπίτι) την μετασχηματίζει σε ποιητική οντότητα.

Η ανάμνηση της διαδικασίας ολοκληρώθηκε με την απρόσμενη συμμετοχή των κατοίκων του Μεσονησίου και της Δροσοπηγής. Οι κάτοικοι κυρίως οι ηλικιωμένες γυναίκες έρχονταν στο μέρος κατασκευής των πλιθιών και μας αφηγούντο το πως κάποιες δεκαετίες πριν οι οικογένειες του χωριού βοηθούσαν η μια την άλλη για να φτιάξει τα πλιθιά των σπιτιών. Μας ιστόρησαν πως περνούσαν βδομάδες ολόκληρες το καλοκαίρι για να σχηματίσουν την οικοδομική ύλη που χρειάζονταν για να κτίσουν τα σπίτια, τους στάβλους και τις αποθήκες τους. Ήταν μια αμήχανη συγκινητική στιγμή, όταν συνάντησε μια νέα γενιά καλλιτεχνών αυτή την ίδια την παράδοση τόσο ως μνήμη όσο και ως δραστηριότητα.

Ήταν και αυτό μια συνάντηση με την Γη αν θεωρήσουμε Γη την αέναη πατρίδα των αναμνήσεων της ανθρώπινης δραστηριότητας. Με τον ίδιο τρόπο που τα

πλιθιά εμπεριέχουν και φέρουν τους μικροοργανισμούς που στεγάζει το χώμα, με τον ίδιο τρόπο οι αφηγήσεις των ανθρώπων ενσωματώνουν ένα παρελθόν και ένα πιθανό μέλλον. Η διαδικασία *Φύση/Ορια/Υλικά* ανέδειξε αυτή την διπλή σχέση με την Γη: την Γη ως κιβωτό των αναμνήσεων και την Γη ως κέλυφος της ενέργειας που εμπεριέχει η Φύση.

Ταυτόχρονα επέτρεψε στη διερεύνηση του δίπολου σωματομετρική προσέγγιση-πεδίο. Η σωματομετρική προσέγγιση διερευνήθηκε με την έρευνα πάνω στον τρόπο που τα ίχνη πλάθουν τα πρωτογενή υλικά της φύσης και δημιουργούν απτά αποτελέσματα. Αυτά τα απτά αποτελέσματα θα τοποθετηθούν στο πεδίο των Πρεσπών για να σχηματίσουν μια σειρά σημειώσεων στο χώρο. Θα ακολουθήσουν οι περιγραφές των έργων της *Εικαστικής Πορείας 2011* όπου αναπτύχθηκε η διαδικασία της σωματομετρικής προσέγγισης και του πεδίου.



εικ.159

Διαδικασίες όπως το κοσκίνισμα του χώματος ανακαλούν αντιστοιχίες με την διαδικασία που ο Πόλοκ σχημάτιζε την ζωγραφική επιφάνεια (φωτογραφία του Νάμουθ, Hans Namuth, 1950). Οι εκπαιδευόμενοι/ες ενεργοποιούν την ύλη, σχηματίζουν επιφάνειες, πλάθουν τον χώρο. Τέτοιες αντιστοιχίες επισημαίνονται κατά τη διάρκεια της διαδικασίας.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΗΣ *ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΠΟΡΕΙΑΣ* 2011

*Όταν ένα πράγμα εξετάζεται μέσα από την συνειδητοποίηση της εφήμερου χαρακτήρα του μετασχηματίζεται σε κάτι που είναι τίποτα. Αυτή η τόσο κυρίαρχη αίσθηση προσφέρει στο αντικείμενο το διανοητικό εκείνο πεδίο, έτσι ώστε να πάψει να είναι ένα απλό αντικείμενο και να γίνει τέχνη. Το αντικείμενο γίνεται κάτι ολοένα και λιγότερο, αλλά υπάρχει ως κάτι καθαρότερο.*³⁴⁰

Η *Εικαστική Πορεία 2011* σχημάτισε εικόνες που δεν αρκέστηκαν μόνο στην κατασκευή έργων-αντικειμένων. Η διαδικασία επεκτάθηκε σε όλη τη διάρκεια του 2010-11 και δεν διήρκεσε μόνο το εξαήμερο 28 Ιουνίου έως 3 Ιουλίου (όπως συνέβη τις προηγούμενες χρονιές). Επίσης τα έργα πραγματοποιήθηκαν καθ' όλο το μήκος της διαδρομής Φλώρινα-Πρέσπα κι όχι μόνο στην περιοχή των Πρεσπών. Η *Πορεία* μετατράπηκε σε μια διαδικασία που απλώθηκε χωρικά και χρονικά καταλαμβάνοντας μια περιοχή και διανύοντας μια χρονιά (φώτο 1).

Ως έργο δεν μπορεί να νοείται πλέον αποκλειστικά ο σχηματισμός μιας χωρικά ή χρονικά προσδιορίσιμης κατασκευής. Ο χώρος και ο χρόνος αποτελούν παραμέτρους που έχουν καταργηθεί στο σύγχρονο έργο ή λανθάνουν μέσα σε ευρύτερες αναφορές. Δεν είναι πλέον έργο μόνο το αντικείμενο. Έργο είναι το τετράπτυχο: γεγονός/συνάντηση/αντικείμενο/ενέργεια.

Το «τίποτα» που αναφέρει ο Σμίθσον στο κείμενο που παραθέτουμε στην αρχή του κειμένου αποτελούσε μια αντίδραση στα τέλη της δεκαετίας του '60 στο «ανήσυχο αντικείμενο» του αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, την απόλυτα προσδιορισμένη χωρικά και χρονικά περιοχή που προσδιορίζεται από συγκεκριμένη αισθητική ατζέντα. Η εξάλειψη αυτής της ατζέντας είναι το τίποτα στο οποίο αναφέρεται ο Σμίθσον. Αναφέρει σε επόμενη σελίδα του κειμένου του ο Σμίθσον το απόσπασμα 126 του Ηράκλειτου:

³⁴⁰ Ρόμπερτ Σμίθσον (Robert Smithson), 112.

*Ο πιο όμορφος κόσμος είναι σα σωρός σκουπίδια χυμένα στην τύχη.*³⁴¹

Ο Σμίθσον παραθέτει αυτό το απόσπασμα για να δώσει έμφαση στην ενέργεια που διαλύει την μορφή παρά στην αισθητική ατζέντα που την σχηματίζει. Συναντά τον Ηράκλειτο με ένα απρόσμενο τρόπο (μια σύγχρονη τότε αισθητική αιχμής συναντά την προσωκρατική φιλοσοφία), ωστόσο αυτή η συνάντηση του επιτρέπει να θεμελιώσει μια θεωρητική προσέγγιση πάνω στην οντολογία του αντικειμένου.³⁴² Η προσέγγιση αυτή θεμελιώνονταν στην πεποίθηση ότι η ενέργεια είναι εκείνη που προσδιορίζει το καλλιτεχνικό αντικείμενο και όχι το καθαυτό αντικείμενο. Τρεις είναι οι βασικές προσεγγίσεις του καλλιτεχνικού αντικειμένου κατά τον μοντερνισμό: του Μαρσέλ Ντυσάν, των θεωρητικών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού Κλέμεντ Γκρήνπεργκ και Χάρολντ Ροζεμπεργκ και του Σμίθσον. Με το ουρητήριο ο Ντυσάν τοποθετεί το κοινότοπο αντικείμενο στο παραδοσιακό βάθρο της γλυπτικής και ενεργοποιεί τον στοχασμό πάνω στη τριαδική σχέση αντικειμένου-βάθρου-κοινωνικού χώρου. Ο στοχασμός αυτός τίθεται στον χώρο της προσδιορισμένης αίθουσας. Για τον Σμίθσον δεν υπάρχει ούτε η αίθουσα ούτε το βάθρο. Υπάρχει η έρημος μόνο ακριβώς για να μετατεθεί η ενέργεια της τέχνης σε ένα χώρο μη προσδιορισμένο:

*Η έρημος είναι λιγότερο "φύση" παρά μια έννοια, είναι ένα μέρος που καταπίνει τα σύνορα.*³⁴³

Από το «τίποτα» του Σμίθσον φτάνουμε σήμερα σε ένα πολυσύνθετο σχηματισμό του αντικειμένου μέσα από πολυσύνθετες διεργασίες: γεγονός/συνάντηση/αντικείμενο/ενέργεια. Η διευρυμένη αυτή προσέγγιση του έργου επιτρέπει να συντεθούν οι αναζητήσεις του προηγούμενου αιώνα, ταυτόχρονα όμως να σχηματίσει νέες προσεγγίσεις που θα εμπλουτίσουν αλλά και θα επικαιροποιήσουν το ερώτημα «τι είναι εικαστικό αντικείμενο». Ο ίδιος αυτός ο στοχασμός πάνω στο τι είναι αντικείμενο αποτελεί μια επιπλέον διαδρομή-εργαλείο που σχημάτισε το τελικό αποτέλεσμα που υπήρξε η εμπειρία της *Εικαστικής Πορείας 2011*. Μεταξύ των άλλων η *Εικαστική Πορεία 2011* υπήρξε ένας στοχασμός ως προς

³⁴¹ Σμίθσον, 102. Το απόσπασμα 124 του Ηράκλειτου: *Σάρμα εϊκή κεχυμένων ό κάλλιστος κόσμος*. (Ρούσσο, 86)

³⁴² Ο Σμίθσον συνομιλεί συχνά με τους Έλληνες Φιλοσόφους. Στο ίδιο κείμενο παραθέτει Πλάτωνα (107) και Αριστοτέλη (109).

³⁴³ Σμίθσον, 106.

το τι είναι το καλλιτεχνικό έργο, τι συνιστά την καλλιτεχνική πρακτική, ποια η σχέση της διαδικασίας με σύγχρονες προσεγγίσεις, πως το αντικείμενο-αποτέλεσμα εντάσσεται σε αυτή τη διαδικασία, πως επικοινωνεί η θεωρία με την πράξη.

Η θεματική *Πολιτικές Τοπογραφίες* βοήθησε να εστιαστεί η διαδικασία σε μια προσέγγιση του τοπίου που ήρθε να προστεθεί σε εκείνες των προηγούμενων χρόνων (*Παγκόσμια Τοπία, Διευρυμένα Πεδία*). Το τοπίο παύει να είναι μια ιδεαλιστική κατασκευή ή μια ιδεατή προβολή· γίνεται ένας χώρος έρευνας μιας σύγχρονης δομής που δέχεται τις ερμηνείες εκείνων που το βιώνουν. Η ίδια η διαδικασία της πορείας όμως παύει να είναι μια διαδικασία προβολής βεβαιοτήτων και γίνεται ένας στοχασμός πάνω στο τι είναι τέχνη, ποια η σχέση της με εκείνο που την περιβάλλει, ποιά η ευθύνη του καλλιτέχνη στο χώρο και τις δομές του. Το κέντρο ενδιαφέροντος μετατοπίζεται από το τοπίο/ερέθισμα στον παρατηρητή.

Η διαδικασία είχε χωριστεί σε πέντε διαδρομές για να γίνει ακόμη περισσότερο ευκρινής η σχέση της με τις αναφορές που συναντά κανείς κατά μήκος της κάθε διαδρομής. Οι πέντε διαδρομές ήταν: *η διαδρομή της φυγής, η διαδρομή του σώματος, η διαδρομή του ορίζοντα, η διαδρομή του προορισμού, η διαδρομή της πληγής*. Από αυτές έγινε δυνατόν να διανυθούν οι τρεις (*φυγής, ορίζοντα, πληγής*) εξαιτίας αντίξοων καιρικών συνθηκών. Τις επόμενες χρονιές θα έχουμε τη δυνατότητα να διερευνήσουμε και τις υπόλοιπες (*ορίζοντα, προορισμού*).

Ποια ήταν επομένως τα έργα της *Εικαστικής Πορείας 2011*;

Έργα ήταν τα γεγονότα, έργα ήταν οι συναντήσεις, έργα ήταν τα αντικείμενα.

Τα γεγονότα

Τα γεγονότα είναι μια σειρά από διαδικασίες που προετοίμασαν την Πορεία. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της χρονιάς υπήρξε ότι η Πορεία μεθοδεύτηκε συστηματικά από μια σειρά γεγονότων-δράσεων που πραγματοποιήθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια της χρονιάς.

Τα κυριότερα από αυτά:

-Οκτώβριος 2010: Επίσκεψη των έργων. Τον Οκτώβριο πήγαμε στις Πρέσπες για να δούμε την κατάσταση στην οποία βρίσκονταν τα έργα των προηγούμενων χρόνων. Ένα από τα ενδιαφέροντα σημεία της διαδικασίας *Εικαστική Πορεία* είναι να εξετάσει κανείς πως καταπονούνται τα υλικά κατά την διάρκεια των χρόνων στις ακραίες καιρικές συνθήκες της περιοχής. Τα υλικά που χρησιμοποιούνται είναι

αποκλειστικά, ή κυρίως, υλικά από τη φύση. Το να παρατηρεί κανείς ποιες φθορές υφίσταται το υλικό κατά τη διάρκεια της χρονιάς, πως ενσωματώνουν αυτή τη φθορά στο κέλυφός τους είναι κάτι πολύ σημαντικό για την όλη διαδικασία διότι προσθέτει τεχνογνωσία. Αυτή η τεχνογνωσία αποτρέπει αστοχίες σε επόμενες προσπάθειες. Σε κάθε περίπτωση όμως οι κατασκευές που τοποθετούνται στην περιοχή δεν σχηματίζονται για να παραμείνουν στο διηνεκές αλλά για να ενσωματωθούν και να φθαρούν στο περιβάλλον όπου έχουν τοποθετηθεί. Τα δύο έργα που υπήρχαν ακόμη στο χώρο ήταν η *Φωλιά*, το ομαδικό έργο του 2009 και το *Κέλυφος* το ομαδικό έργο του 2010.

Η *Φωλιά* έχει μεταφερθεί από τη Δασερή όπου κατασκευάστηκε στην Πύλη, δίπλα στο Κέντρο Περιβαλλοντικής Ενημέρωσης. Το έργο είχε τοποθετηθεί επάνω στο σπαστήριο για χαλίκια της περιοχής. Ήταν ένα απομεινάρι της δεκαετίας '70 όταν στην περιοχή είχε φτιαχτεί ένα λατομείο και είχε κτιστεί το σπαστήριο για τις ανάγκες κατασκευής του οδικού δικτύου της περιοχής. Το λατομείο έχει προ πολύ σταματήσει να λειτουργεί αλλά η τσιμεντένια κατασκευή, τεράστια για το μέτρο του τοπίου, εξακολουθεί να κείται εκεί. Στην κορυφή αυτού του όγκου τοποθέτησε ο Δήμος Πρεσπών την *Φωλιά* μεταφέροντάς την από τη Δασερή. Βρίσκεται επομένως τοποθετημένη σε μια πολύ καλή κλίμακα, είναι ένα έργο κρυμμένο αλλά και παρόν ταυτόχρονα. Η κατάσταση στην οποία είχε διατηρηθεί ήταν αρκετά καλή, χρειάστηκε να στηρίξουμε δυο-τρία δοκάρια του σκελετού, να προσθέσουμε κάποια κλαδιά και καλάμια και η *Φωλιά* ήταν έτοιμη να αντιμετωπίσει το χειμώνα. Όταν επιστρέψαμε το καλοκαίρι του 2011 εξακολουθούσε να βρίσκεται, μετά από δύο χειμώνες εκτεθειμένη σε ανέμους και τις αντίξοες καιρικές συνθήκες, σε πολύ καλή κατάσταση.

Δεν συνέβη το ίδιο με το *Κέλυφος*, όταν το αντικρίσαμε στη Δασερή. Το *Κέλυφος*, μια καλύβα, είχε σχεδόν ισοπεδωθεί από τον αέρα. Από ότι φάνηκε οι αέρηδες της περιοχής ξερίζωσαν έναν από τους πασάλους του σκελετού κι αυτό ήταν αρκετό για να παρασύρει ολόκληρη την κατασκευή. Αντικρίσαμε ένα σωρό από τα ξύλα, καλάμια, σκοινιά της κατασκευής. Η πόρτα του *Κελύφους* μόλις που στηρίζονταν όρθια. Την ενισχύσαμε κάπως και προσθέσαμε και κάποια άλλα στοιχεία. Όταν επιστρέψαμε το καλοκαίρι η κατασκευή είχε ισοπεδωθεί τελείως. Τα υλικά από αυτή χρησιμοποιήθηκαν για μια καινούργια κατασκευή, τον *Κύβο*, που αυτή τη φορά χρησιμοποιούσε ως άξονα στήριξης ένα δέντρο. Ίσως τώρα να αντέξει στο χειμώνα.

-Μάρτιος 2011: διαδικτυακή συνομιλία με Νίνα Φέλσιν (Nina Felshin). Η Νίνα Φέλσιν είναι μια ανεξάρτητη επιμελήτρια από την Νέα Υόρκη. Ιδιαίτερα πολιτικοποιημένη συμμετέχει σε όλες τις ακτιβιστικές διαδικασίες που έχουν πραγματοποιηθεί στη Νέα Υόρκη μετά το 2000, και κυρίως μετά τον πόλεμο του Κόλπου. Ο λόγος που της έγινε η πρόταση συνεργασίας ήταν διότι έχει βιώσει ολόκληρη τη διαδικασία εξέλιξης της τέχνης από το 1970 με ένα βιωματικό τρόπο. Οι νέοι καλλιτέχνες ενημερώθηκαν για το πως έγινε ο μετασχηματισμός από τον μινιμαλισμό της δεκαετίας του '70 στην εποχή των αντικειμένων του '80 και '90 και από εκεί στην πολιτικοποίηση μετά το 2000. Η Φέλσιν επέτρεψε να περάσει αυτή η εμπειρία τόσο με την διαδικτυακή ομιλία του Μαρτίου με τους φοιτητές, με τα κείμενα που μας έστειλε κυρίως όμως με την παρουσία της στις Πρέσπες τον Ιούνιο.

-10 έως 13 Μαΐου 2011: Σεμινάριο *όρια/φύση/υλικά*. Το σεμινάριο προέκυψε από μια σειρά αναγκαιοτήτων και από μια δυνατότητα. Η ανάγκη προέκυψε από την οικονομική στενότητα που δεν μας επέτρεπε να προμηθευτούμε υλικά. Μια άλλη ανάγκη ήταν να υπάρξει η δυνατότητα να μην αγοραστούν υλικά (επομένως και έργα) που θα «φυτευτούν» στο περιβάλλον αλλά υλικά που η ίδια η φύση θα μας προσφέρει. Ταυτόχρονα υπήρχε η ανάγκη να συναισθανθούν οι συμμετέχοντες την πρωτογενή ύλη: το χώμα, το ξύλο, το κλαδί αλλά και τα στοιχεία της φύσης το νερό, τον αέρα, το χώμα, τον ήλιο. Αυτές οι τρεις αναγκαιότητες είναι που μας οδήγησαν στην απόφαση να μην χρησιμοποιήσουμε αγορασμένο υλικό βιομηχανικά κατασκευασμένο αλλά μόνο ότι θα βρούμε κατά την διάρκεια της διαδικασίας. Για να γίνει όμως αυτό εφικτό χρειαζόταν μια εξοικείωση με αυτά τα υλικά. Το σεμινάριο *όρια/φύση/υλικά* μας επέτρεψε να εξοικειωθούμε με τα υλικά και να δώσουμε μια νέα δυνατότητα στην υλοποίηση της *Πορείας*.

Η πραγματοποίηση του σεμιναρίου έγινε εφικτή χάρη στην συνεργασία με το Κέντρο Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης Μελίτης που επέτρεψε στη διοικητική και οικονομική υποστήριξη του. Η συνεργασία του ΤΕΕΤ με το Κέντρο αποτελεί ένα μοντέλο του πως είναι δυνατόν με την υποστήριξη των φορέων να καταστεί εφικτή η διενέργεια καλλιτεχνικών ή εκπαιδευτικών δράσεων.

-Απρίλιος 2011: *Jeep Trip to Prespes*

Το *Jeep Trip to Prespes*³⁴⁴ πραγματοποιήθηκε το Σάββατο 7 Μαΐου 2011. Ήταν μια ιδέα του Φίλιππου Καλαμάρα να κινηθούμε με τζιπ στην περιοχή που

³⁴⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=-wToeUJbM48>

επρόκειτο να περπατήσουμε το καλοκαίρι. Μαζί με τον Γιώργο Ρίζο οργάνωσαν την εξόρμηση και για επτά ώρες περιπλανηθήκαμε στην περιοχή μεταξύ Λάκκου-Δερβενίου και Μελά. Τοποθέτησαν κάμερες στα τζιπ και με αυτό τον τρόπο κατέγραψαν τη διαδρομή. Χάσαμε το δρόμο κάποιες φορές αλλά αυτό δεν μας πτόησε αφού μπορέσαμε να γνωρίσουμε καινούργιες για μας περιοχές και να κατανοήσουμε περισσότερο το τοπίο.

Το τζιπ με ενσωματωμένη την κάμερα μετατράπηκε σε ένα μηχανοκίνητο οπερατέρ με την κάμερα να καταγράφει το «βλέμμα» του. Από αυτή την εμπειρία σκεφτήκαμε να αγοράσουμε μια μικροκάμερα παρόμοια με αυτή που τοποθετείται στους μοτοσικλετιστές αγώνων ή τους σκιέρ για να τοποθετηθεί πάνω μας κατά τη διάρκεια της διαδρομής στην Πορεία έτσι ώστε αντίστοιχα να καταγράφονται οι κινήσεις του σώματος.

-Μάιος 2011: Διαδρομή Δροσοπηγή-Νυμφαίο

Αντίστοιχα με το *Jeep Trip*, στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε το τοπίο, πραγματοποιήσαμε μια πεζοπορία από τη Δροσοπηγή στο Νυμφαίο. Το γνώριμο τοπίο της Δυτικής Μακεδονίας σε μια άλλη εκδοχή. Η διάρκεια της διαδρομής ήταν πέντε ώρες. Εμείς χρειαστήκαμε επτά περίπου ώρες επειδή χαθήκαμε και πάλι σε ένα σημείο αλλά ξαναβρήκαμε το δρόμο και καταλήξαμε στο Νυμφαίο.

-Μάιος 2011-Ιούνιος 2011

Τον Μάιο και τον Ιούνιο μια ομάδα φοιτητών ανακαίνισε τον χώρο της Σχολής στους Ψαράδες, Πρέσπες. Η συμβολή διάφορων φορέων (Δήμος Πρεσπών, Λιγνιτωρυχεία Αχλάδας, ΑΗΣ Μελίτης) κυρίως όμως η άοκνη εργασία των εθελοντών φοιτητών/τριων υπήρξε καθοριστική. Το κτίριο στους Ψαράδες είναι πλέον έτοιμο να λειτουργήσει ως σταθμός της Σχολής και να δεχθεί τη δημιουργική ενέργεια των φοιτητών.

Οι συναντήσεις

Συναντήσεις είναι τα περιστατικά εκείνα που απαντά κανείς στον δρόμο του κατά τη διάρκεια της *Εικαστικής Πορείας*. Είναι τα απρόσμενα συμβάντα που ανατρέπουν τις προκαταλήψεις ή τα προδιαγεγραμμένα συμπεράσματα και επιτρέπουν την επεξεργασία νέων δεδομένων, ή την προσέγγιση της καλλιτεχνικής πρακτικής με καινούργιες προσεγγίσεις.

Κάποιες από τις συναντήσεις της φετινής χρονιάς:

-Περπατάμε στην διαδρομή Δερβένι-Λούτζερ και παρατηρούμε στο δάσος κρεμασμένες απαγορευτικές λωρίδες, σαν κι αυτές που βάζει η αστυνομία στους χώρους όπου πραγματοποιείται έρευνα ή γύρω από τα κτίρια όταν είναι ετοιμόρροπα. Το άσπρο-κόκκινο χρώμα τους έρχεται, σχεδόν με διεστραμμένο τρόπο, σε συμπληρωματική σχέση με το πράσινο του δάσους της οξιιάς. Ποιο είναι το έγκλημα που διερευνάται; Τι ζητάν αυτοί οι περιορισμοί στο δάσος; Γιατί δεν πρέπει να πάμε πέρα από αυτούς; Λίγο πιο μετά μια μονάδα ναρκαλιευτών του στρατού είναι έτοιμη να μπει στην περιοχή και να διερευνήσει αν υπάρχουν ή όχι ακόμη νάρκες, βόμβες, χειροβομβίδες ή ότι άλλο στην περιοχή. Πενήντα και πλέον χρόνια μετά οι πληγές είναι ανοικτές. Πως μπορεί αυτή η διαδικασία να είναι (αν ποτέ υπήρξε) φυσιολατρικός περίπατος;

-Θέση Λάκκος, ξημερώματα Πέμπτη 30 Ιουνίου. Την προηγούμενη μέρα η Μαρία Παπαλεξίου και η Κική Στούμπου έχουν παρουσιάσει το έργο τους με προβιές προβάτων (θα αναφερθούμε αργότερα σε αυτό) που τις έχουν αφήσει στο μονοπάτι, απλωμένες η μια δίπλα στην άλλη σαν χαλί. Τα τσοπανόσκυλα (τεράστια) της διπλανής στάνης έρχονται και τις κατασπαράσσουν. Ο θάνατος μπροστά μου. Πλησιάζω να φωτογραφίσω. Δεν μπορώ· τα σκυλιά γρυλίζουν εναντίον μου, τραβάω ένα βιαστικό στιγμιότυπο και φεύγω.

-Η ανατροπή της *Land Art*. Ένας από τους βασικούς στοχαστικούς στόχους της *Πορείας* είναι να αναδειχτεί η διαφορά της *Πορείας* από την *Land Art*. Αυτό δεν υπήρξε εξ' αρχής αλλά προέκυψε κατά τη διάρκεια των χρόνων: να οριστεί δηλαδή το πεδίο στο οποίο κινείται η διαδικασία της πορείας και τι είναι εκείνο που την διαφοροποιεί από ιστορικά κινήματα όπως η *Land Art* ή η *Environmental Art*.³⁴⁵ Η *Land Art* φυτεύει την εμπειρία του υπέροχου στη φύση με τρόπους που στηρίζονται

³⁴⁵ Ο όρος *Environmental Art* κινείται χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει κυρίως μια νεώτερη γενιά καλλιτεχνών που προέκτεινα τις διεργασίες της πρώτης γενιάς καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν με την Φύση. Καλλιτέχνες της όπως οι Richard Long και Andy Goldsworthy ήταν περισσότερο ευαίσθητοι στην οικολογική συμπεριφορά των κατασκευών που σχημάτιζαν στη φύση, και δεν επεδίωκαν όπως οι Robert Smithson, James Turrell, Nancy Holt, Michael Heiser να δημιουργήσουν μνημεία στη Φύση αλλά σημειώσεις σχολιασμού μέσα στο φυσικό περιβάλλον. Στην πιο σύγχρονή της ορολογία ως *Sustainable Art* ορίζεται η τέχνη που εργάζεται σε σχέση με το περιβάλλον ενδιαφέρεται να αναδείξει οικολογικές, κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις του τοπίου (αστικού και φυσικού). Καλλιτέχνες αυτής της προσέγγισης είναι οι Agnes Denes, Mel Chin, Viet Ngo και ο πρόδρομος όλων Alan Soffist.

κυρίως στην επεκτατική πολλές φορές παρουσία του καλλιτέχνη-οδοιπόρου. Ο Richard Long αναφέρει ότι:

Η φύση υπήρξε πάντοτε το θέμα της τέχνης, από τις πρώτες σπηλαιογραφίες έως τις φωτογραφίες τοπίου του 20^{ου} αιώνα. Ήθελα να χρησιμοποιήσω το τοπίο ως καλλιτέχνης με καινούργιους τρόπους. Πρώτα άρχισα να περπατώ στη φύση χρησιμοποιώντας φυσικά υλικά όπως χόρτο και νερό κι αυτό με οδήγησε στο να πραγματοποιώ γλυπτά βαδίζοντας. Αυτή ήταν μια ευθεία γραμμή σε ένα λιβάδι με χόρτα, που επίσης ήταν η δικιά μου διαδρομή., το να πηγαίνει κάποιος «πουθενά» . Τα έργα τέχνης που προέκυπταν αποτύπωναν με απλό τρόπο τους περίπατους στο Exmoor και στο Dartmoor, η πρόθεσή μου υπήρξε να κάνω μια νέα τέχνη που ταυτόχρονα υπήρξε ένας καινούργιος τρόπος περπατήματος. Κάθε περπάτημα ακολουθούσε τον δικό μου μοναδικό δρόμο για κάποιο ιδιαίτερο λόγο που ήταν διαφορετικός από άλλες κατηγορίες περπατήματος, όπως είναι το ταξίδι. . Κάθε περίπατος αν δεν ήταν εξ' ορισμού εννοιολογικός πραγματοποιούσε μια συγκεκριμένη ιδέα. Έτσι το περπάτημα ως τέχνη μου προσέφερε έναν απλό τρόπο για να διερευνήσω τις σχέσεις μεταξύ του χρόνου, της απόστασης , της γεωγραφίας και της μέτρησης. Αυτές οι διαδρομές καταγράφονταν στο έργο μου με τον τρόπο που ταίριαζε περισσότερο σε κάθε ιδέα: μια φωτογραφία, ένας χάρτης ή ένα κείμενο. Όλες αυτές οι διαφορετικές φόρμες τροφοδοτούν την φαντασία μου.³⁴⁶

Η Πορεία δεν κινείται με αυτό το κίνητρο. Η διαδρομές της Πορείας δεν πηγαίνουν «πουθενά». Η Πορεία αναδεικνύει αλλά και χρησιμοποιεί την ίδια την εμπειρία που ενσωματώνεται στο τοπίο. Δεν ακολουθεί την διαδικασία που προτείνει ο Long. Ο Long ανιχνεύει διαδικασίες όπου αναζητεί στη φύση παραμέτρους που εκ των προτέρων τις έχει προκαθορίσει: χρόνο, απόσταση, γεωγραφία. Στην Πορεία ωστόσο το κίνητρο είναι διαφορετικό: επιχειρεί να είναι η καλλιτεχνική πράξη μια ανίχνευση της σημασίας του τοπικού και ο σχηματισμός μέσα από τα πορίσματα αυτής της ανίχνευσης καλλιτεχνικών διεργασιών Δεν ξεκινήσαμε να βαδίζουμε στα βουνά της Φλώρινας γνωρίζοντας τι θα βρούμε: ότι βρίσκουμε τα ανακαλύψαμε και συνεχίζουμε να τα ανακαλύπτουμε κάθε χρονιά. Δεν καθορίζουμε εμείς τον τρόπο που θα διαβάσουμε το τοπίο αλλά το τοπίο θα μας υπαγορεύσει το τι θα μπορέσουμε να αναγνώσουμε. Αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό συνδέει την Πορεία με

³⁴⁶ Richard Long , <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong/explore.shtm>

αντίστοιχες προσπάθειες όπως αυτή που πραγματοποιείται στο Νέο Μεξικό³⁴⁷ ή τις προσεγγίσεις που εκφράστηκαν στο Συνέδριο *New Frontiers in Arts Sociology* (διοργανωτής: ESA Research Network for the Sociology of the Arts, Lüneburg, Γερμανία, 2007)³⁴⁸ καθώς και στο *Visual Research as a Collaborative and Participatory Practice* (διοργανωτής: International Visual Sociology Association, Vancouver, Καναδάς, 2011)³⁴⁹.

Φέτος έγινε ιδιαίτερα φανερή η σχέση της τοπικής ιδιαιτερότητας με την εμπειρία της θέσης Γκολίνα. Περιπατήσαμε σε ένα δάσος οξιάς και κάποια στιγμή φτάσαμε στην αλπική ζώνη. Εκεί υπάρχει μια ανηφορική πλαγιά μήκους περίπου ενός χιλιομέτρου. Στην κορυφή της βρίσκονται πολυβολεία του Δημοκρατικού Στρατού. Από κει η γυμνή ανηφορική πλαγιά φαίνεται από ψηλά. Πάνω της φαίνονται σαν χαρακιές, κάθετες στην πλαγιά τεθλασμένες λωρίδες. Οι λωρίδες αυτές μοιάζουν με χαράξεις ενός *Land Art* έργου, αλλά δεν είναι. Είναι τα χαρακώματα του πολέμου καλυμμένα από το χόμα και τον καιρό, αλλά ακόμη ευδιάκριτα από ψηλά. Τα τεθλασμένα ίχνη δεν είναι χαρακιές, είναι χαρακώματα, ίσως και τάφοι. Δεν είναι στην επιφάνεια, ανασκάπτουν τα σπλάχνα της γης. Είναι οι πιθανοί τάφοι εκείνων που πολέμησαν σε αυτό. Εκεί φάνηκε η διαφορά ενός ίχνους που ξεπερνά την επιφάνεια και ανασκάπτει το βάθος. Αυτά τα ίχνη αναζητούμε με την *Πορεία*: την βίωση της εμπειρίας.

-Θέση Λάκκος, ο κύριος Χρήστος φτιάχνει μια φασολάδα ολημερίς. Έβαλε τη φωτιά έφτιαξε τα κάρβουνα από το πρωί, έβαλε τα υλικά σε μια μεγάλη κατσαρόλα και άρχισε να την σιγοβράζει. Τότε άρχισε να λέει ιστορίες για τον Εμφύλιο, για τους ανθρώπινους σκελετούς που υπήρχαν στα βουνά μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '50, δέκα χρόνια μετά το τέλος του εμφύλιου, για την ατμόσφαιρα της καταστροφής που ήταν αισθητή κάποια χρόνια μετά. Ιστορίες πόνου αλλά και ίασης.

-Θέση Πινερίτσα: ένα τεράστιο εργοτάξιο έχει στηθεί και αναμορφώνει ή παραμορφώνει το βουνό. Πρόκειται να τοποθετηθούν τους επόμενους μήνες 16

³⁴⁷ Αναφερόμαστε στη διαδικασία *Lands Art of the American West*. Πρόκειται για μια διαδικασία η οποία οργανώνεται από το 2000 και διερευνά τις περιοχές Great Basin, Colorado Plateau και Chihuahuan Desert. Η διαδικασία διοργανώνεται από τον Bill Gilbert του University of New Mexico (<http://landarts.unm.edu/>).

³⁴⁸ http://www.new-arts-frontiers.eu/images/final_report.pdf

³⁴⁹ <http://www.visualsociology.org/conference.html>

ανεμογεννήτριες. Του χρόνου τίποτα δεν θα είναι όπως φέτος: το τοπίο θα κυριαρχείται από ανεμογεννήτριες 70 μέτρα ψηλές.

-Αστυνομία αλλά και εκπρόσωπος του Φορέα Διαχείρισης του Εθνικού Δρυμού Πρεσπών έρχεται να ελέγξει την κατασκήνωσή μας, στη Δασερή. Δεν είμαστε στο μέσο του πουθενά, εποπτευόμαστε. Μας συνιστούν να μετακινηθούμε στην θέση Κούλα όπου υπάρχει όπως μας λεν «οργανωμένος χώρος». Αντιπροτείνω ότι αυτός ο οργανωμένος χώρος βρίσκεται ανάμεσα σε ένα εστιατόριο και ένα μπαρ (!) και σίγουρα δεν επιτρέπει την έρευνα του τοπίου, ή τη βίωση του υπέροχου. Πως είναι δυνατόν να στερηθεί μια γενιά ελλήνων καλλιτεχνών την εμπειρία του τοπίου στο όνομα κάποιων τυπικών περιορισμών; Να δούμε....

Τα αντικείμενα

Τα έργα αντικείμενα της φετινής χρονιάς διαχύθηκαν σε όλη τη διαδρομή της Πορείας. Η *Εικαστική Πορεία* ξεκίνησε την Τρίτη 28 Ιουνίου από την Φλώρινα από όπου με τζιπ μεταφερθήκαμε στο Δερβένι. Από κει αρχίσαμε να περπατάμε, περάσαμε πάνω από τα Άλωνα συνεχίσαμε στην κορυφή Λούτζερ και καταλήξαμε στο Λάκκο όπου κατασκηνώσαμε για δύο νύκτες (Τρίτη 28, Τετάρτη 29). Την Πέμπτη 30 περπατήσαμε από το Λάκκο στο χιονοδρομικό κέντρο κι από εκεί μέχρι τα μισά της απόστασης έως την Πινερίτσα. Σε κάποιο σημείο της διαδρομής μας παρέλαβαν για λόγους ασφαλείας τα τζιπ του εργοταξίου όπου κατασκευάζονται οι ανεμογεννήτριες και μας άφησαν στο κατεστραμμένο καταφύγιο στην Πινερίτσα. Δεν ήταν δυνατόν να διανυκτερεύσουμε σε αυτό το υψόμετρο διότι έκανε πολύ κρύο και έτσι συνεχίσαμε να περπατάμε μέχρι τον Άγιο Γερμανό μέσω της θέσης Μπαλκόνια Από τον Άγιο Γερμανό μεταφερθήκαμε με αυτοκίνητα στη Δασερή όπου και κατασκηνώσαμε. Σάββατο 2 Ιουλίου περπατήσαμε τη διαδρομή Δασερή έως τα μέσα του μονοπατιού για Αγκαθωτό και επιστρέψαμε. Το πρωί της Κυριακής 3 Ιουλίου μια ομάδα από τους συμμετέχοντες επισκέφθηκε την Σπηλιά Κόκκαλη και μετά το μεσημέρι μεταφερθήκαμε στους Ψαράδες όπου και παραμείναμε μέχρι το απόγεμα εκείνης της μέρας.

Οι *Πολιτικές Τοπογραφίες* απέκτησαν έτσι την κυριολεκτική τους διάσταση. Ο καλλιτέχνης γίνεται ένας ενεργός πολίτης διότι βιώνει και επικοινωνεί με την πραγματικότητα και δεν την επεξεργάζεται στους προφυλαγμένους τοίχους ενός καφέ ή μιας ακαδημαϊκής αίθουσας. Ο καλλιτέχνης δεν είναι ένας φυσιολάτρης αλλά

αφουγκράζεται την πραγματικότητα (που τυχαίνει να είναι ένα τοπίο), την αναλύει και προβάλλει σε αυτή την δουλειά του. Οι συζητήσεις (όχι οι διαλέξεις) με την Φέλσιν αλλά και όλες οι άλλες δεν πραγματοποιήθηκαν φέτος στα πλαίσια μιας ημερίδας αλλά εκεί στο δρόμο των ιδεών στα μονοπάτια των εικόνων, στις διαδρομές των εμπειριών. Στέρησε αυτό κάτι από την σύνδεση της διαδικασίας με την κριτική σκέψη; Όχι, αντίθετα μας ένωσε με τους μεγάλους στοχαστές που από την εποχή των προσωκρατικών αναζητούν την ανάλυση της πραγματικότητας σε αυτή την ίδια την πραγματικότητα και όχι σε αφαιρετικά σχήματα που φαίνονται πολιτικά ή και αν έχουν κάποια σχέση με την πραγματικότητα στην ουσία τους είναι ιδεαλιστικές προβολές. Είναι τελείως διαφορετικό να γινόταν η ανάλυση της εξέλιξης της σύγχρονης τέχνης σε μια αίθουσα στην Πύλη και τελείως διαφορετικό αυτό το οποίο έγινε τελικά, ότι υπήρξε αυτή η ανάλυση *in situ* εκεί όπου υπάρχει το πραγματικό πεδίο. Είναι απολύτως πολιτική πράξη η αναζωογόνηση ενός χώρου, του σταθμού στους Ψαράδες, με εθελοντική εργασία, όπως το ίδιο εξόχως πολιτικές ουσιαστικά όμως πραγματικές ήταν οι ιστορίες από τον εμφύλιο του κυρίου Χρήστου την ώρα που έφτιαχνε τη φασολάδα στο Λάκκο.

Το έργο *Το Τέρας της Γραφειοκρατίας* είναι το σημείο αφετηρίας διότι διαδραματίζεται στη Φλώρινα. Η ταινία μικρού μήκους (διάρκειας περίπου 10') σε σκηνοθεσία του Χρήστου Ιωαννίδη περιγράφει με ιδιαίτερα εύστοχο χιούμορ ένα πρωινό σε μια γραφειοκρατική υπηρεσία.³⁵⁰ Ο πολίτης (Βασίλης Παπαδόπουλος) φτάνει στο μέγαρο της διοίκησης (Κτίριο Αγίας Όλγας) και ζητά να εξυπηρετηθεί από την υπάλληλο (Ειρήνη Μώρου), μια απόλυτα βασανιστική λειτουργό της διοίκησης. Ακολουθούν μια σειρά από ευτράπελα συμβάντα που καταγράφονται με μια προσέγγιση όπου η εικόνα και η απεικόνιση της δράσης δημιουργούν ευρηματικούς ρυθμούς. Η χρήση εικαστικών κατασκευών που ενεργοποιούνται με το *animation* σχηματίζει διαδοχικές έντονες εικόνες-ρυθμούς. Ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζει το κτίριο της Αγίας Όλγας που τελικά είναι ο βωβός πρωταγωνιστής. Το κτίριο, μια κατασκευή του '30 χρησιμοποιείτο μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '90 ως Σχολή Οικοκυρικής και πρόσφατα (Ιανουάριος '11) παραχωρήθηκε στην σχολή μας. Η ταινία αποτελεί κυρίως ένα σχόλιο πάνω στην μέγγενη της γραφειοκρατίας εναντίον της οποίας πρέπει να αγωνιστούμε για να μπορέσει αυτό το ιστορικό κτίριο να ενταχθεί στις υποδομές της σχολής. Το έργο αναφέρεται πρώτο διότι αποτελεί και την αφετηρία των *Διαδρομών*. Αναχωρώντας από την Φλώρινα και

³⁵⁰ Στην ταινία συνέβαλαν οι: Χρήστος Ιωαννίδης, Νικόλας Αντωνίου, Βασίλης Παπαδόπουλος, Ειρήνη Μώρου, Αχιλλέας Ζάζος, Θωμάς Μακινιατζής.

το Κτίριο της Όλγας διαχεόμαστε στον χώρο, αναζητούμε την εμπειρία εκεί όπου οι καταπιεστικές συνθήκες δεν έχουν προλάβει να φτάσουν ακόμη. Δεν πηγαίνουμε προς τις Πρέσπες διότι κατά την έκφραση θέλουμε να «πάρουμε τα βουνά», πηγαίνουμε στις Πρέσπες διότι θέλουμε να διευρύνουμε τον ορίζοντα των εμπειριών μας και επομένως και των δυνατοτήτων τους.

Το επόμενο έργο (και το πρώτο που δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια της διαδρομής) σχηματίστηκε στη θέση Λάκκος από τους Διονύση Πρωτόγερο, Πένυ Κορρέ, Φοίβη Κουτσέλου, Κατερίνα Κοντού, Εύη Χαραλαμπίδου, Αναστασία Μικρού, Ειρήνη Μώρου. Το έργο *Κύβος* είχε σκοπό να είναι το πρώτο από μια σειρά έργων που θα είχαν το σχήμα του *Κύβου* και θα εξελίσσονταν κατά τη διάρκεια της διαδρομής. Πρόθεση όσων έκαναν την πρόταση ήταν να διερευνηθεί το σχήμα του κύβου και του αυγού. Όπως αναφέρονταν στην πρόταση:

Ο κύβος συμβολίζει ιδεολογικά τη δομή του κράτους σήμερα ως ένα κλειστό, απόλυτο και περιοριστικό σχήμα. Το αυγό συμβολίζει τη γέννηση και τη δημιουργία δίνοντας μια ελπίδα για την αλλαγή αντίληψης της πραγματικότητας.

Τα δύο σχήματα από μόνα τους έρχονται σε αντίθεση επειδή το ένα έχει γωνίες ,ενώ το άλλο όχι. Τοποθετώντας το αυγό μέσα στον σταθερού μεγέθους κύβο αυτή η σχέση αλλάζει ανάλογα με το μέγεθος του αυγού.

Στόχος μας σε κάθε στάση είναι να δημιουργήσουμε με διαφορετικά υλικά που θα συλλέγουμε από τις διαδρομές , ένα κύβο που θα περικλείει ένα αυγό ,του οποίου το μέγεθος θα μεγαλώνει μέχρι να γίνει εμφανή η σύγκρουση των δύο σχημάτων και των εννοιών που αντιπροσωπεύουν.

Παράλληλα , από την αρχή της διαδρομής θα τοποθετήσουμε στα πέλματά μας υφάσματα ή δέρματα ίσως βαμμένα με φυσικά υλικά, τα οποία θα ενώνουν τα έργα μεταξύ τους και θα ενταχθούν στο τελικό έργο.

Τελικά δημιουργήθηκαν τρεις «στάσεις», τρία αντικείμενα: Το πρώτο στον Λάκκο (εικ. 129), το δεύτερο στη Δασερή και το τρίτο στον προαύλιο χώρο του κτιρίου στους Ψαράδες. Το έργο στο Λάκκο ήταν μια κατασκευή σε σχήμα κύβου από κλαδιά που στο εσωτερικό του υπήρχε μια μάζα από χόρτα σε ωοειδές σχήμα. Η κατασκευή έχει ακμή σχεδόν δύο μέτρων και με την παρουσία του επιβάλλεται στο χώρο, ταυτόχρονα όμως τα κλαδιά από τα οποία είναι κατασκευασμένο το κρύβουν. Η κατασκευή έχει τοποθετηθεί κοντά σε μια βρύση (οι ντόπιοι λεν ότι εκεί είναι οι πηγές του Αλιάκμονα), στην αρχή ενός από τα μονοπάτια που ακολουθούν οι

μετανάστες για να φτάσουν στη Φλώρινα. Το μονοπάτι αυτό είχαμε ακολουθήσει αντίστροφα, προερχόμενοι από Φλώρινα. Στη συζήτηση που έγινε κάποιιοι είδαν την κατασκευή ως κλουβί εγκλωβισμού, κάποιιοι άλλοι κόκαλα ανθρώπων, σε κάποιες άλλες αναγνώσεις υπερίσχυσε η σχέση του αυγού/φυτού που αναπτύσσεται στο κέντρο με τον περιβάλλοντα χώρο.

Στην Δασερή ο *Κύβος* ήρθε να τοποθετηθεί δίπλα σε ένα δέντρο όπου ο Άκης Γκούμας άρχισε να κατασκευάζει μια καλύβα από τα υλικά της κατεστραμμένης προσπάθειας του *ΚΕΛΥΦΟΥΣ* της προηγούμενης χρονιάς. Το *ΚΕΛΥΦΟΣ* είχε όπως αναφέραμε ήδη καταστραφεί και τόσο η αρχική κατασκευή που άρχισε να κατασκευάζει ο Άκης όσο και ο *Κύβος* που ήρθε να προστεθεί δημιούργησαν μια μικρή οικία. Σε αυτή την οικία ο *Κύβος* λειτουργούσε ως δωμάτιο-προθάλαμος. Μια κόκκινη κλωστή που ένωνε τα κλαδιά και τα καλάμια προσέδιδε μια ένταση φόρμας και έννοιας. Το δέντρο πάνω στο οποίο στηρίχθηκε η κατασκευή αποτελεί δομικό στοιχείο της κατασκευής. Ο τρόπος που το δέντρο αναδύεται μέσα από την κατασκευή θυμίζει τόσο το κοντινό δέντρο που φυτρώνει μέσα από ένα βράχο, όσο και την εκκλησία της Αγίας Θεοδώρας στη Βάστα Μεγαλόπολης όπου δεκαεπτά δέντρα φυτρώνουν στην σκεπή. Το εσωτερικό που δημιουργήθηκε θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως ένα χώρος εναπόθεσης των αντικειμένων που κάθε χρόνο ανακαλύπτουμε στην *Πορεία*. Κάθε χρόνο στην κατάληξη της *Πορείας* όσοι συμμετέχοντες θέλουν θα εναποθέτουν στην κατασκευή το αντικείμενο εκείνο που τους χαρακτήρισε περισσότερο. Το *ΚΕΛΥΦΟΣ* μετασηματίστηκε σε *Κύβο* και ο *Κύβος* θα μετατραπεί σε *Οικία Εναπόθεσης Εμπειριών*.

Η διαδικασία ολοκληρώθηκε στους Ψαράδες όπου ευρήματα από τα μονοπάτια των μεταναστών (παπούτσια, ρούχα, κονσέρβες, απροσδιόριστες μεταλλικές κατασκευές) καταχώθηκαν στην αυλή του Σταθμού της Σχολής. Τα υπολείμματα μιας προσπάθειας διαφυγής καταχώνονται και δημιουργούν μια ταφή εκπληρωμένων ή μη προθέσεων.

Το έργο *ΟΥ(+ -)ΤΟΠΩΝ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ* (εικ. 128) δημιουργήθηκε από τις Μαρία Παπαλεξίου και Κική Στούμπου. Το έργο σχηματίστηκε από προβιές προβάτων που είχαν σφαχτεί τη Μεγάλη Παρασκευή του προηγούμενου Πάσχα. Οι προβιές τοποθετήθηκαν σε ένα από τα μονοπάτια στην θέση Λάκκος και οι Μαρία και Κική πραγματοποίησαν μια περφόρμανς διανύοντας την διαδρομή με τις προβιές ντυμένες στα μαύρα. Οι προβιές παρέμειναν εκεί, στο βουνό και εν μέρει κατασπαράχτηκαν από τα σκυλιά της γειτονικής στάνης. Την τελευταία ημέρα προβλήθηκε και ένα βίντεο-καταγραφή της διαδικασίας σφαγής των αρνιών την

Μεγάλη Παρασκευή. Το έργο είχε πολλές φορτισμένες αναφορές που θα μπορούσαν να το οδηγήσουν στη ρητορεία ή το μελόδραμα. Ωστόσο κατάφεραν οι καλλιτέχνες να χρησιμοποιήσουν τις αναφορές δίχως να εκπέσουν σε ευκολίες. Το αρνί-αμνός, ο ήχος της καμπάνας της Μεγάλης Παρασκευής, το αίμα του σφαγμένου ζώου, το μονοπάτι των μεταναστών αλλά και του εμφυλίου, το χαλί-μονοπάτι από τις προβιές, η δολοφονημένη αθωότητα, η πορεία πάνω στις προβιές όλοι αυτοί οι έντονοι συμβολισμοί μετατράπηκαν σε ποιητικές εικόνες με έντονο το πολιτικό σχόλιο. Ο ίδιος ο τόπος οργάνωσε το εγχείρημά τους με ένα τρόπο που αφαιρούσε το περιττό.





εικ.160

Λεωνίδας Γκέλος, *ΧΟΥΣ ΕΙΣ ΧΟΥΝ*, πέτρες βαμμένες με ασβέστη, 2011.
Το έργο/εγκατάσταση, η διαδικασία κατασκευής, η θέαση.

Το αρχικό πλαίσιο του έργου *ΧΟΥΣ ΕΙΣ ΧΟΥΝ* του Λεωνίδα Γκέλου (εικ. 160) είχε τεθεί ως εξής:

Χώμα.... Είναι τόπος άφιξης.... Είναι τόπος προορισμού.

Χώμα.... Εκεί υπάρχει γένεση... Εκεί οριοθετούνται όλα. Στον αέναο κύκλο ζωής και θανάτου.

Με αφορμή την θεματική «πολιτικές τοπογραφίες» θα προσπαθήσω να χειριστώ εικαστικά ένα κομμάτι του λόφου απέναντι στους Ψαράδες χρησιμοποιώντας το ως «καμβά» αποτύπωσης πολιτικών ανησυχιών μου εκφραζόμενες μέσα από μια εσωτερική χειρονομακική γραφή. Παράλληλα κατά την διαδικασία του έργου θα σκέπτομαι την φράση: Χους εις Χουν ως παρακινητικό σχόλιο και ταυτόχρονα ειρωνικό προς όλα «τα περί κρίσεως» φαινόμενα τα οποία ταλανίζουν την σημερινή μας κοινωνία.

Τα υλικά που πρόκειται να χρησιμοποιήσω θα είναι εξολοκλήρου φυσικά υλικά πολλά από τα οποία θα «αναδυθούν» από την γύρω περιοχή. Για το εγχείρημα αυτό ίσως χρησιμοποιηθεί και το νερό της λίμνης Πρεσπών.

Η αρχική αυτή πρόθεση είχε χρησιμοποιήσει την διαδικασία του eye tracking³⁵¹ μια τεχνολογία που επιτρέπει την καταγραφή του βλέμματος του θεατή

³⁵¹ «Η καταγραφή των οφθαλμικών κινήσεων (eye tracking) και της οφθαλμικής εστίασης (gaze point) είναι μια τεχνολογία, με την οποία καταγράφονται οι μετακινήσεις των ματιών ενός ατόμου σε πραγματικό χρόνο με τη βοήθεια ενός ειδικού ανιχνευτή (eye tracker). Συνεπώς, είναι δυνατή η αποτύπωση των σημείων που ο θεατής εστιάζει το βλέμμα του και της οπτικής διαδρομής του βλέμματός του» (από την υπό δημοσίευση εργασία των Στέλλας Συλαίου, Πέτρου Πατιά, *Τεχνολογία*

έτσι όπως διαγράφει μια επιφάνεια. Με το eye tracking³⁵² είναι δυνατόν να ανιχνευθούν οι ιεραρχήσεις του βλέμματος. Ο Γκέλος κατέγραψε με το eye tracking τον τρόπο που μια θεατής παρατήρησε τα έργα που είχε πραγματοποιήσει την προηγούμενη χρονιά στις Πρέσπες. Τα έργα ήταν ζωγραφικές επιφάνειες με υλικά της φύσης και η κάθε μια αντιπροσώπευε ένα από τα τέσσερα στοιχεία. Τα τέσσερα διαγράμματα της παρατήρησης συνενώθηκαν σε ένα διάγραμμα που αποτυπώθηκε στην πλαγιά απέναντι από τους Ψαράδες. Το διάγραμμα σχηματίστηκε με πέτρες και βάφτηκε με ασβέστη.

Το βασικό τεχνικό χαρακτηριστικό του έργου υπήρξε η αναπαραγωγή με μέσα low tech μιας high tech τεχνικής. Ταυτόχρονα η χρήση τεχνικών που θύμιζαν τις γιγαντιαίες προπαγανδιστικές επιγραφές που αποτυπώνονταν στα βουνά τις δεκαετίες '60 και '70 προσέδιδε στο έργο ένα διττό χαρακτήρα βιωματικό και πολιτικό ταυτόχρονα. Η λευκές τεθλασμένες γραμμές είχαν ένα παιγνιώδη χαρακτήρα και έρχονταν κοντά στο «κουτσό» των γειτονιών. Τα άσπρα χαράγματα στον δρόμο επαναλαμβάνονται και εδώ μόνο που η κατεύθυνση στην οποία κινείται το σώμα στο κουτσό με βάσει προδιαγεγραμμένους κανόνες μετασχηματίζεται στις κινήσεις του ματιού του eye tracking. Μένει να δούμε αν και εδώ υπάρχουν συγκεκριμένοι κανόνες. Εκεί που θα περίμενε να ανακαλύψει κανείς την κραυγή μιας προπαγάνδας βλέπει ένα ιδεόγραμμα, σύμβολο ίσως μιας νέας εποχής, μιας νέας προπαγάνδας; Ή μήπως το ιδεόγραμμα δεν είναι παρά κραυγή μιας ιδέας;. Η πολύπλοκη τεχνική προεργασία χάνεται και το έργο αφήνεται σε ποιητικές ερμηνείες κι αυτή ίσως είναι η πλέον σημαντική συμβολή του έργου *ΧΟΥΣ ΕΙΣ ΧΟΥΝ* στη διαδικασία.

Το έργο *ημερολόγιο σκιών* (εικ. 127) των Αστέρη Κανούση, Γιάννη Σελημιώτη και Φοίβου Θάνου σχηματοποιήθηκε ως μια μεγάλη camera obscura (διαστάσεων περίπου 1,2 x 1,2 x 1 μέτρο ύψος) που τοποθετήθηκε στην παραλία απέναντι από τους Ψαράδες, έτσι ώστε να στοχεύει στο άνοιγμα του μικρού κόλπου των Ψαράδων. Ο θεατή αφού περπατούσε αρκετή ώρα κατά μήκος της παραλίας έφτανε στο σημείο όπου είχε τοποθετηθεί η camera obscura, που στην αρχή φάνταζε σαν ένα πεταμένο χαρτόκουτο. Μπαίνοντας μέσα στο χαρτόκουτο αντίκριζε κανείς το είδωλο του απέναντι ακρωτήριου. Η μετάβαση από το πραγματικό στο άυλο, είχε

καταγραφής οφθαλμικών κινήσεων (eye tracking) και οι εφαρμογές της στον τομέα του πολιτισμού, 2011).

ένα χαρακτήρα μεταμόρφωσης που έκανε τον θεατή να σκεφτεί πάνω στο πως μετασχηματίζονται οι εμπειρίες, πως αποτυπώνονται, πως συνειδητοποιούνται.

Στο αρχικό κείμενο της πρότασης αναφερόταν:

Η εικαστική πορεία, είναι η αφορμή για να συναντηθούν ιδέες και άνθρωποι, για να δημιουργηθούν καταστάσεις και ατμόσφαιρες. ένα πάντρεμα που οδηγεί στη γέννηση ενός γεγονότος, της εικαστικής πορείας. Η πεμπτουσία της; η αλληλεπίδραση των ατόμων μεταξύ τους και με το περιβάλλον. ο ένας πυροδοτεί τον άλλον και ο καθένας έχει το ρόλο του αφήνοντας το προσωπικό τους στίγμα. Όλα τα σημάδια, σκιές στο χώρο και το χρόνο, σε ένα τόπο που ξεχάστηκε εδώ και καιρό. Το «ημερολόγιο σκιών» είναι η τομή στον χωροχρόνο. αποτυπώματα σκιών, που θα συνοδεύονται από ένα σημειωματάριο, κάνοντας ένα ψυχογράφημα της ίδιας της εικαστικής πορείας και του καθένα προσωπικά μέσα από τη ματιά του παρατηρητή.

Μέσα από τη παρατήρηση θα περιγράψουμε και θα γεμίσουμε σκιές των παρευρισκόμενων, οι οποίες θα επιλεγούν με βάση την δύναμη της στιγμής αλλά και τη ψυχική κατάσταση στην οποία θα βρίσκεται ο καθένας, αφήνοντας έτσι σκιές στο χώρο, σαν καθρέφτισμα των ανθρώπων που πέρασαν. για την αποτύπωση και το γέμισμα των σκιών θα χρησιμοποιηθούν υλικά της φύσης, δείγματα των οποίων θα υπάρχουν μέσα στο σημειωματάριο. θα συμπεριληφθεί επίσης χάρτης της διαδρομής όπου και θα σημειωθούν οι θέσεις των αποτυπωμάτων καθώς και ένα κείμενο προσαρμοσμένο στη στιγμή.

Τελικά οι «σκιές και το καθρέφτισμα των ανθρώπων που πέρασαν» μετατράπηκαν σε σκιά του τοπίου που αντίκρισαν. Το έργο δημιουργούσε μια ιδιαίτερη αντίθεση με το έργο του Λεωνίδα Γκέλου όπου η τεχνολογία (eye tracking και camera obscura) αποτελεί το εργαλείο με το οποίο σχηματίζεται η εικαστική εικόνα. Στην πρώτη περίπτωση μια σύγχρονη τεχνολογία αιχμής μετασχηματίζεται σε ένα έργο low tech, στην δεύτερη η πρώτη τεχνική σχηματισμού ειδώλου ανακαλύπτεται και πάλι για να σχηματίσει όχι εικόνα αλλά την διάδραση του τοπίου/ειδώλου με τον θεατή.

Το έργο *ΑΡΡΗΤΗ ΧΑΡΑΞΗ* της Γιώτας Μακρή και Φοίβης Κουτσέλου σχηματίστηκε σε ένα χωράφι στην Κούλα. Το έργο ήταν ένα σχόλιο πάνω στην έννοια των συνόρων και των ορίων. Ήταν ένας κάναβος που αναπαριστούσε με μαλλί αρνιών ένα κάναβο του Μοντριάν. Αυτός ο κάναβος σχημάτιζε ένα πλέγμα ορίων τα οποία ανατρέπονταν τόσο από το υλικό (μαλλί) που είχε τοποθετηθεί πάνω σε αυτά

όσο και από τα πρόβατα που βοσκούσαν στην περιοχή. Τα όρια παραβιάζονταν, τα σύνορα δεν υπάρχουν. Είναι χαρακτηριστικό ότι εκείνο που ενδιέφερε τους καλλιτέχνες από τους πίνακες του Μοντριάν υπήρξε ο τρόπος που συναντούν οι άξονες τα όρια και όχι ο τρόπος που οι άξονες κτίζονται με χρυσές τομές. Αυτή η ανάγνωση είναι σχεδόν ανατρεπτική διότι συνήθως ο Μοντριάν αντιμετωπίζεται ως ένα κατασκευαστής συστημάτων όπου η χρήση της Χρυσής Τομής αποτελεί τον κώδικα σχηματισμού ενός αυστηρά δομημένου συστήματος που αφορά το εσωτερικό του πίνακα. Η έμφαση στη σχέση του πλέγματος με τα όρια του τελάρου επιτρέπει σε μια πιο ουσιαστική διερεύνηση του τι είναι η δομή και ποια η σχέση της με εκείνο που την περιβάλλει. Τα εσωτερικά όρια/άξονες του πλαισίου συναντούν τα φυσικά όρια του τελάρου και ουσιαστικά τα παραβιάζουν. Οι άξονες δεν φτάνουν μέχρι το τέλος, μέχρι το όριο, σταματούν πριν από αυτό (εικ. 161).



εικ.161

Γιώτα Μακρή και Φοίβη Κουτσέλου, *ΑΡΡΗΤΗ ΧΑΡΑΞΗ*, εγκατάσταση στο ύπαιθρο, πέτρες, μαλλί προβάτου, 2011.

Όταν η δισδιάστατη διαδικασία μετασχηματίζεται σε μια διαδικασία κατασκευής μιας εγκατάστασης στο χώρο, και ειδικά στον εξωτερικό χώρο, τότε ενεργοποιούνται αναφορές που σχετίζονται με την έννοια του ορίου, την ανατροπή του, τον μετασχηματισμό της εικόνας από στοχασμό ως προς το τι είναι δομή στο τι είναι όριο. Και εκεί είναι που το έργο συναντά την *Πολιτική Τοπογραφία* και μετασχηματίζεται σε μια εμβληματική καταγραφή ενός χάρτη όπου παραβιάζονται τα

σύνορά του. Παραβιάζονται από την υπέρβαση των ορίων, από την πορεία των προβάτων μέσα σε αυτό, από αυτή την ίδια την τοποθέτησή του στον ματωβαμένο χώρο της Κούλας, το μέρος της σφαγής των τελευταίων ημερών του εμφύλιου, σε μια θέση που βρίσκεται αντιμέτωπη με τα σύνορα της Αλβανίας και FYROM.³⁵³



³⁵³ Αναφερόμαστε στο επεισόδιο των τελευταίων ημερών του εμφύλιου πολέμου όταν η Αεροπορία του Στρατού βομβάρδισε στην συγκεκριμένη θέση τους αντάρτες αλλά και τα γυναικόπαιδα του δημοκρατικού Στρατού που οπισθοχωρούσε. Η λωρίδα γης που χώριζε τις δύο Πρέσπες ήταν εκείνη την περίοδο πολύ στενή διότι τα νερά των λιμνών ήταν υπερυψωμένα. Ο θρύλος των ντόπιων έλεγε ότι «η λίμνη βάφηκε κόκκινη». Δεν είχε καταγραφεί αυτό το επεισόδιο ωστόσο η έρευνα που ξεκίνησε με αφορμή αυτό τον θρύλο απέδειξε ότι πράγματι το επεισόδιο είχε διαδραματιστεί (Νίκος Παναγιωτόπουλος, Πηνελόπη Πετσίνη, *Global Landscapes Παγκόσμια Τοπία, Εκθεσις Επιχειρήσεως Πυρσός, Αιγόκερως, Αθήνα 2011, 106*)



εικ.162α,β,γ

Γεωργία Γκρεμούτη, Η διαδικασία κατασκευής τσόχινου παπουτσιού από μαλλί προβάτου, 2011.
Το μαλλί φοριέται γύρω από το πόδι για να πιεστεί και να σχηματίσει το αποτύπωμα του ποδιού και χρωματίζεται με φυτικές βαφές.

Ένα έργο που δημιουργήθηκε απρόσμενα υπήρξε εκείνο της Γεωργίας Γκρεμούτη. Η Γεωργία συμμετείχε στις Πρέσπες για να συντονίσει ένα εργαστήριο τσόχας για παιδιά. Πρότεινε να αναβιώσει ο θρύλος που αφηγείται πως κατασκευάστηκε η πρώτη τσόχα. Σύμφωνα με το θρύλο ένας μοναχός θέλησε να προστατέψει τα πόδια του όταν οι κάλτσες που είχε στα πόδια του καταστράφηκαν. Για να το καταφέρει αυτό τύλιξε τα πόδια του με μαλλί προβάτου και βάζοντάς τα παπούτσια του συνέχισε την πορεία του.³⁵⁴ Όταν κάποια στιγμή έβγαλε τα παπούτσια του διαπίστωσε ότι το μαλλί είχε γίνει μια συμπαγής ύλη (η τσόχα) και είχε σχηματιστεί γύρω από το πόδι του το πρώτο τσόχινο παπούτσι. Η Γκρεμούτη πρότεινε να δούμε αν αυτός ο θρύλος ήταν πραγματικός και να διερευνήσουμε κατά πόσο έτσι είχε συμβεί. Ταυτόχρονα ο σχηματισμός του αποτυπώματος του ποδιού που είναι μοναδικό σε κάθε άνθρωπο, οι αντιστοιχίες με τα εκατοντάδες παπούτσια των μεταναστών που είναι πεταμένα κατά μήκος των μονοπατιών αλλά και η αναβίωση του θρύλου προσέδιδαν ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα στην πρότασή της.

³⁵⁴ Γεωργία Γκρεμούτη, *Τσόχα/Felt* από το φύση/όρια/υλικά, ΚΠΕ Μελίτης, Φλώρινα, 2011, 44.

Χρειάστηκε να πάμε στο Βροντερό για να βρούμε μαλλί, να πλυθεί και να το φορέσουν όσοι το επιθυμούσαν. Το αποτέλεσμα είναι ότι πράγματι, ο θρύλος ήταν αληθινός, τα παπούτσια σχηματίστηκαν, οι διαδρομές επεκτάθηκαν στο πέλμα και σχημάτισαν το περίβλημα παπούτσι. Τα παπούτσια χρωματίστηκαν από φυσικές βαφές με την καθοδήγηση της Μαρίας Γρηγορίου και δημιουργήθηκε έτσι ένα απρόσμενο αλλά ιδιαίτερα ποιητικό έργο/διαδικασία. Τα παπούτσια που δημιουργήθηκαν υπήρξαν μια απόδειξη του μύθου και ταυτόχρονα τα ίχνη των σωμάτων που τα σχημάτισαν (εικ. 162).

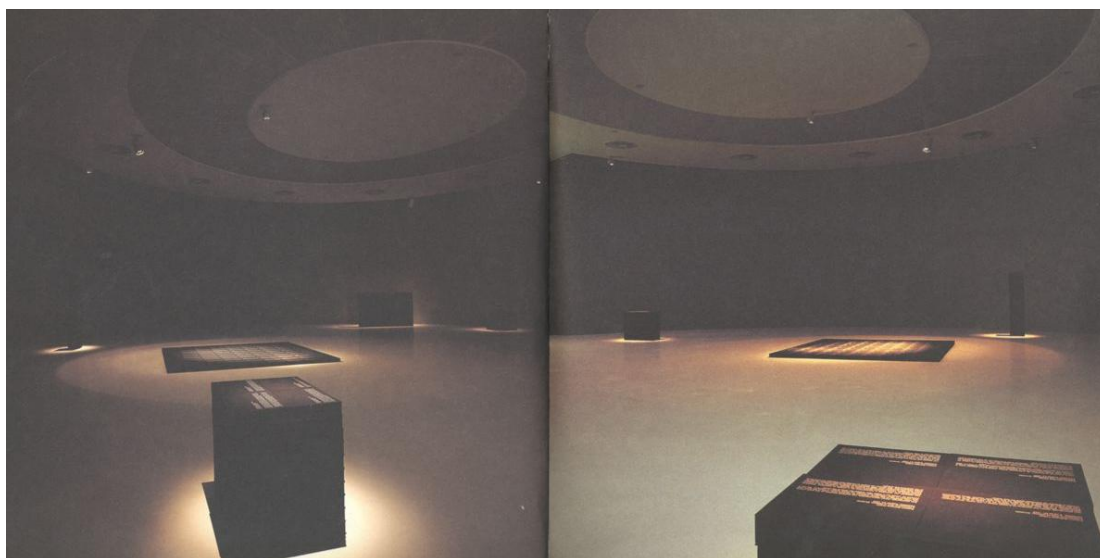
Τόσο στην προσέγγιση του τελευταίου έργου όσο και στα προηγούμενο σημαντικό μέρος των συζητήσεων αφορούσε την έννοια της «ποιητικής». Η κατασκευή αλλά και η ερμηνεία του έργου κατά την Φέλσιν πρέπει να εμπεριέχει μια ποιητική διάσταση που να συνοδεύει την κριτική προσέγγιση ή την πολιτική θέση. Η ποιητική προσέγγιση κατά την Φέλσιν προστατεύει το έργο από την προπαγάνδα, προσδίδει στην εικόνα πολλαπλές ερμηνείες, επιτρέπει διαφορετικές αναγνώσεις. Έγινε αναφορά στο έργο *The Rwanda Project 1994-2000* (εικ. 163) του Αλφρέντο Ζαρ (Alfredo Jaar)³⁵⁵ που αποτελεί μέρος μιας σειράς έργων που αναφέρονται στην πολιτική και κοινωνική κατάσταση στην Αφρική. Το έργο παρουσιάστηκε σε διάφορες εκδοχές. Μια από αυτές αναπαράγει τα πρωτοσέλιδα του περιοδικού Newsweek τις δεκαεπτά βδομάδες (6 Απριλίου έως 1 Αυγούστου 1994) κατά την διάρκεια των οποίων διαδραματίστηκε η γενοκτονία των Τούτσι και των μετριοπαθών Χούτσι στην Ρουάντα. Στην σειρά αυτή παρατίθεται η σιωπή των media στην καταγραφή των επεισοδίων της γενοκτονίας έτσι όπως συνέβαιναν βδομάδα-βδομάδα. Όπως αναφέρει στο εισαγωγικό της σημείωμα της έκθεσης του Ζαρ στην Zilkha Gallery η Φέλσιν:

*Το έργο του αφορά κατά κάποιο τρόπο την παρουσία της απουσίας. Με το να αφηγείται με ποιητικό τρόπο μέσα από ένα έργο που αναφέρεται στην σιωπή, σε πράξεις βίας ή καταπίεσης, αλλά και σε αυτούς που είναι δίχως φωνή για να μπορέσουν να αφηγηθούν το τι τους συνέβη, ο καλλιτέχνης προκαλεί την ενεργή συμμετοχή του θεατή να δημιουργήσει νόημα παρά να του το επιβάλλει.*³⁵⁶

³⁵⁵ <http://www.alfredojaar.net/index1.html>,

<http://imaginarymuseum.org/MHV/PZImhv/JaarRwandaProject.html>

³⁵⁶ Από το εισαγωγικό σημείωμα *Alfredo Jaar: Muxima* της Νίνα Φέλσιν στην έκθεση του Αλφρέντο Ζαρ στη Zilkha Gallery (2007)



εικ.163

Το πρότζεκτ του Zair *The Rwanda Project 1994-2000* και η εκδοχή του *Real Pictures* όπως εκτέθηκε στο Museum of Contemporary Photography στο Σικάγο τον Ιανουάριο του 1995 μόλις λίγους μήνες μετά την γενοκτονία της οποίας ο Ζαίρ υπήρξε αυτόπτης μάρτυς (είχε μεταβεί στην Ρουάντα τον Αύγουστο 1994 ενώ η γενοκτονία βρισκόταν σε πλήρη εξέλιξη). Ο Ζαίρ επέλεξε 60 φωτογραφίες από τη γενοκτονία και δημιούργησε 550 μνημεία από μαύρα λινά κουτιά. Κάθε μια από τις φώτο τοποθετήθηκε σε ένα μαύρο κουτί και στην εξωτερική επιφάνεια υπάρχει περιγραφή της εικόνας στο εσωτερικό. Τα κουτιά δεν μπορούν να ανοιχτούν.

Αντίστοιχα και για τα έργα της *Πορείας*, αλλά και γενικότερα, η ποιητική αποτελεί ένα εργαλείο που επιτρέπει τον υπαινικτικό χαρακτήρα των έργων και την απομάκρυνσή τους από την μονοδιάστατη ερμηνεία. Ταυτόχρονα με την επεξεργασία εκείνου που έχει μια απόλυτη ή και δραματική διάσταση (γενοκτονία Ρουάντα, ελληνικός εμφύλιος AIDS στην Αφρική), υπάρχει και η αναγωγική-ποιητική του διάσταση της ερμηνείας που δεν έχει σχέση με το μελόδραμα αλλά με την επαναλαμβανόμενη ουσία των αιτίων που δημιουργούν αυτά τα ακραία γεγονότα.

Η Εικαστική Πορεία 2011 ολοκληρώθηκε για πέμπτη χρονιά διαγράφοντας το τόξο Φλώρινας-Πρέσπες και έχοντας καταγράψει την σημασία των στοιχείων εκείνων που συνιστούν το τοπίο. Από την πρώτη χρονιά της διερεύνησης το 2007 μέχρι την τελευταία αυτή χρονιά ολοκληρώθηκε ένας πενταετής κύκλος που διερεύνησε καινούργιες ιδέες για το πώς δομείται μια καλλιτεχνική/εκπαιδευτική διαδικασία αναδεικνύοντας την φυσιογνωμία του τόπου όπου πραγματοποιείται και συνεισφέροντας σε αυτό τον τόπο ιδέες, ερμηνείες αλλά και υποδομές.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ



εικ.164

Θεόδωρος Στάμος, *Χχοι στο Βράχο*, λάδι σε πεπιεσμένο χαρτί, 122,2x72,1 εκ. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 1946.

Η πορεία του Στάμου από την δεκαετία του '40 ως τον θάνατό του το 1997 αποτελεί μια διαδικασία μετάβασής του από την εικόνα στη σχέση του με το σώμα. Τόσο το δικό του σώμα όσο και το σώμα του καλλιτέχνη γενικότερα. Το σώμα κινείται μέσα στον κοινωνικό και καλλιτεχνικό του χώρο και σχηματίζει εικόνες. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, στον οποίο ο Στάμος ήταν ενεργός μέτοχος, αποτελεί το κατ'εξοχήν καλλιτεχνικό κίνημα όπου το σώμα πρωταγωνιστεί. Η μελέτη της ιστορικής εξέλιξης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δείχνει το πώς το σώμα του καλλιτέχνη από πολιτικό δρον στις αρχές της δεκαετίας του '30 στο Λος Αντζελες μετασχηματίζεται στο ενεργό σώμα του καλλιτέχνη από το '40 και μετά. Οι σημαντικοί καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού εργάστηκαν σε αυτή την κατεύθυνση τόσο με την χειρονομία/προβολή του σώματος στην επιφάνεια όσο και με το πεδίο/επέκταση της εικόνας στον περιβάλλοντα χώρο. Είναι δύσκολο, αν όχι λανθασμένο, να κατανοήσει κανείς τη διαδικασία που οδήγησε σε αυτήν τη διπλή επέκταση αν δεν γίνουν κατανοητές οι πολιτικοκοινωνικές συνθήκες της εποχής. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, αντίθετα με τον φορμαλιστικό χαρακτηρισμό που συχνά του αποδίδεται, αποτελεί ένα κατεξοχήν κοινωνικό φαινόμενο που έχει εκφραστεί μέσα από εικαστικές εικόνες. Όπως φαίνεται από την έρευνα ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός αποτελεί ένα χώρο όπου εστιάστηκαν πολλαπλές κοινωνικοπολιτικές παράμετροι: ο Δεύτερος Παγκόσμιος πόλεμος με την έλευση των Σουρεαλιστών στη Νέα Υόρκη, η εναγώνια σχεδόν αναζήτηση των νέων αμερικάνων καλλιτεχνών να οριοθετήσουν την (συχνά αμερικάνικη) ταυτότητα, η έντονη ανάμειξη στα κομμουνιστικά ρεύματα της εποχής με έντονη πολιτική δραστηριότητα, οι επιπτώσεις των διαδικασιών προπαγάνδας που με διάφορους τρόπους επέδρασαν στην καθιέρωση του εικαστικού προϊόντος και στην εδραίωσή του διεθνώς. Όλα τα παραπάνω έρχονται να συνδυαστούν με θεωρητικές προσεγγίσεις όπως του Αντόρνο κύρια αλλά και του Ντιούι όπου η εμπειρία και η δομική της σημασία καθορίζουν την σημασία των αντικειμένων

Οι παραπάνω κοινωνικές, πολιτικές και φιλοσοφικές προϋποθέσεις επέδρασαν καθοριστικά στο να σχηματιστεί αυτό που ορίστηκε ως Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός. Η έννοια του καθορισμού του τι ήταν ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός κυρίως από τον Γκρήνμπεργκ και δευτερευόντως από τον Ρόζενμπεργκ, οδήγησε σε μια κανονικοποίησή του που συχνά καθορίστηκε ως φορμαλιστική. Ειδικά η προσέγγιση του Γκρήνμπεργκ υπήρξε ένας φορμαλισμός διότι επεδίωξε να προσδώσει στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό σταθερές και νόρμες στερώντας συχνά την δυναμική της ενεργειακής του ανάπτυξης. Από την άλλη όμως

καθόρισε με σαφήνεια όρους όπως πεδίο ή αντικείμενο που επέδρασαν καθοριστικά στην εξέλιξη της τέχνης του Μοντερνισμού.

Ο Στάμος εντάσσεται απόλυτα σε αυτήν την διαδικασία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που αναπτύξαμε αφού στοχάζεται και δημιουργεί τόσο πάνω στη χειρονομία όσο και πάνω στο πεδίο, ο μόνος ίσως από τους εκπροσώπους του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που το πραγματοποιεί ταυτόχρονα. Για μια ολόκληρη εικοσαετία υπήρξε ένα «μαθητής» τα των πρωτοπόρων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού δημιουργώντας έργα υψηλής δεξιοτεχνικής ικανότητας με υστέρηση ωστόσο ως προς την διερεύνηση της πρωτοποριακής δύναμης της τεχνικής και των εκφραστικών δυνατοτήτων. Για τον Πόλοκ το dripping έπρεπε να εισαχθεί για να ξεπεραστεί το αρχέγονο ή το επίπεδο για τον Ρόθκο ή η διάσταση για τον Νιούμαν. Ανάλογη διαδικασία «ταυτότητας» δεν έχουμε στον Στάμο παρά μόνο μετά το 1970 όταν όλοι οι σημαντικοί του φίλοι και συνοδοιπόροι (έστω και μεγαλύτεροι σε ηλικία) είχαν φύγει από τη ζωή.

Η ετερότητά του Στάμου ως ο νεότερος αλλά και ως ο λιγότερο πολιτικοποιημένος από τους ομότεχούς του, δημιουργεί μια απόσταση που του επιτρέπει να σχηματίσει μια προσωπική διαδρομή ιδιαίτερη και χαρακτηριστικά μακρόχρονη. Ο Στάμος σταδιακά και δαπανώντας περισσότερο χρόνο για να περάσει από τη μια περίοδο στην επόμενη συνδιαλέγεται με τον Μύθο και το Αρχέγονο, χωρίς ποτέ ουσιαστικά να εγκαταλείψει αυτόν τον διάλογο. Η σχεδόν αναγκαστική εγκατάστασή του στην Λευκάδα τη δεκαετία του '70 του δίνει χρόνο να στοχαστεί πάνω στην σημασία της χειρονομίας, του ίχνους, του επίπεδου και αγγίζει την οντολογική υπόσταση του σχηματισμού του έργου τέχνης μέσα από την προτεραιότητα που αρχίζει να δίνει στο φως. Το φως του Στάμου δεν είναι το εξωτερικό διάχυτο φως της ελληνικής φύσης αλλά το εσωτερικό φως της προσωπικότητας προσέγγισης. Το φως αντιμετωπίζεται ως μια φιλοσοφική/επαγωγική μονάδα που κτίζει συστήματα και εικόνες. Με αυτό τον τρόπο διαφοροποιείται από προσεγγίσεις όπως εκείνες του Παπαλουκά που ήδη από το 1947 είχε κατανοήσει την αφαιρετική διάσταση του μεσογειακού/ελληνικού φωτός. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι αν για κεντροευρωπαϊκούς ζωγράφους όπως ο Ντελακρουά το μεσογειακό φως είναι εκείνο που αναδεικνύει τον όγκο για τον Παπαλουκά αλλά και για τον Στάμο αναδεικνύει το επίπεδο. Και αν για τον Παπαλουκά η σημασία του επιπέδου αναδεικνύεται μέσα από την παρατήρηση του τρόπου που το φυσικό φως ανατέμνει τον χώρο για τον Στάμο το επίπεδο σχηματίζεται από την εσωτερική προβολή του φωτός.

Για τον Στάμο τίποτε δεν είναι το ίδιο μετά την εγκατάστασή του (όχι επάνοδο διότι δεν είχε ουσιαστικά παραμείνει ποτέ) στη Λευκάδα. Επρόκειτο για μια αναχώρηση αντίστοιχη ίσως με εκείνη του Γκωγκέν που αν και αναγκαστική, και όχι βέβαια σε ένα εξωτικό μέρος, ήταν μια εγκατάσταση που άλλαξε τον τρόπο που έβλεπε τις εικαστικές μεθόδους που χρησιμοποιούσε. Η ίδια αυτή η μετάβαση επέτρεψε στον Στάμο, έστω και με λανθάνοντα τρόπο να κατανοήσει το πιο βασικό στοιχείο καινοτομίας του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού: τη σχέση της καλλιτεχνικής πρακτικής με το σώμα. Το σώμα του Στάμου ξεκομμένο από την οικεία καθημερινότητα της Νέας Υόρκης δεν είχε πλέον να απολογηθεί σε τίποτε άλλο παρά μόνο σε οντολογικά θέματα της τέχνης. Γιατί πρέπει δηλαδή κανείς να ζωγραφίζει, πως αντιμετωπίζει βασικά δομικά στοιχεία της καλλιτεχνικής πρακτικής, πως ερμηνεύει τα πραγματικά ερεθίσματα που ένα από αυτά είναι και το φως. Μπόρεσε έτσι ο Στάμος να σχηματίσει μια μετα-αφαίρεση με έργα που συνδυάζουν τις αναφορές στον Μύθο του πρώιμου Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού με τις ύστερες απεικονίσεις του πεδίου και της χειρονομίας. Αυτή τη φορά όμως, και σε αντίθεση με τα έργα του της ύστερης νεοϋορκέζικης περιόδου της δεκαετίας του '60, τα έργα αποκτούν ένα βιωματικό χαρακτήρα. Ο βιωματικός χαρακτήρας προκύπτει διότι τα έργα του έχουν αναπτύξει πλέον μια ετεροαναφορά, και αυτή είναι το ελληνικό φως. Αυτή η ετεροαναφορά ήταν που έλειπε από τον Στάμο του '50 ή του '60 όταν έκανε έργα που η κύρια αναφορά ήταν τα ίδια τα κλειστά συστήματα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Στην Λευκάδα ο Στάμος πραγματοποίησε την μετάβαση από την αυτοαναφορά του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού στην ετεροαναφορά της βιωματικής εμπειρίας του φωτός, του μεσογειακού φωτός του Ιονίου. Αναδεικνύεται έτσι με αυτό τον τρόπο σε ουσιαστικό καλλιτέχνη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, ως ένας καλλιτέχνης που κατανοεί τόσο την σημασία του περιβάλλοντος όσο και του ίδιου του σώματος που αντιλαμβάνεται αυτό το περιβάλλον και δημιουργεί μέσα σε αυτό.

Το έργο του Στάμου, όπως και των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών, αποτελεί ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον πεδίο της αναλυτικής εκείνης προσέγγισης που εξετάζει τον τρόπο που η εμπειρία επιδρά στον σχηματισμό του καλλιτεχνικού έργου. Η πεσιμιστική συχνά προσέγγιση του Αντόρνο αλλά και η εμπιστοσύνη στου Ντιούι στην σημασία της εμπειρίας επιτρέπουν να σχηματιστούν στην προσέγγιση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού οι «κοιλότητες» εκείνες που συνιστούν την εξαίρεση. Η εμπειρία δεν έχει ένα μονολιθικό χαρακτήρα, εξατομικεύεται σε κάθε άτομο που, ανεξάρτητα από το κοινό ερέθισμα, το ερμηνεύει ανάλογα με τις προϋπάρχουσες γι' αυτό συνθήκες. Τα εργαλεία που προσφέρει ο Αντόρνο επιτρέπουν να διαρραγούν τα

μονολιθικά συστήματα του φορμαλισμού που είχε εισάγει ο Γκρήνπεργκ, αλλά και επίγονοί του όπως ο Φρηντ, και να αναδειχθεί η σημασία της ατομικής περιπέτειας πέρα από τις ομογενοποιημένες δογματικές προσεγγίσεις. Το έργο του Ντιούι, προδρομικό για την προσέγγιση του έργου τέχνης ως αντικειμένου, επιτρέπει στην προσέγγιση εκείνη όπου η παρουσία του αντικειμένου ως μιας σύγχρονης διαδικασίας το απεγκλωβίζει από τις ενοχές του ιστορικισμού. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο είναι δυνατή και η προσέγγιση του έργου του Στάμου ως μιας ενεργειακής διαδικασίας όπου το σώμα σχηματίζει τις εικόνες του κάτω από την επίδραση του εκάστοτε κοινωνικού του περιβάλλοντος. Με αυτό τον τρόπο ο Στάμος αποκτά μια διττή υπόσταση του καλλιτέχνη που εργάζεται σε μια διαδικασία κοντά σε εκείνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, ταυτόχρονα όμως επιδιώκει να βρει την δικιά του ταυτότητα, την δικιά του συμβολή, κάτι που μόνο, έστω και με τραγικές συνέπειες, εγκατάστασή του στην Λευκάδα θα καταστήσει εφικτό. Η ανάλυση του έργου του τόσο ως εμπειρίας αλλά και ως αντικειμένου (Ντιούι) μπορεί να γίνει εφικτή με δημιουργικές παραδοχές αν αναζητήσει κανείς τις ιδιαιτερότητες που καθιστούν τους πίνακές του «κοιλότητες» του Αντόρνο.

Η παιδαγωγική μέθοδος *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες* εδράζεται κυρίως σε αυτήν την παραδοχή που προέρχεται από την μελέτη του έργου του Στάμου: ότι η διαδικασία κατασκευής του εικαστικού έργου σχετίζεται με τον τρόπο που το σώμα κινείται μέσα στον χώρο και προσδιορίζει ενέργειες. Στον καλλιτέχνη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού η προέκταση αυτή δημιούργησε το πεδίο τόσο ως πραγματική ζωγραφική επιφάνεια όσο και ως έννοια όπως και τη χειρονομία κατά αντίστοιχο τρόπο ως πραγματική κίνηση πάνω στον μουσαμά όσο και ως ενεργειακή προβολή. Στον Στάμο κατά πιο ιδιαίτερο τρόπο η αντίστοιχη σημασία του σώματος φάνηκε με τον μετασχηματισμό της ερμηνείας του πεδίου και της χειρονομία από σχεδόν ακαδημαϊκές εφαρμογές τις δεκαετίες του '50 και '60 σε βιωματικές προβολές μετά το '70. Αυτό συνέβη μόνο μετά την μετάβαση του καλλιτέχνη στην Λευκάδα, όταν δηλαδή το σώμα του και οι δραστηριότητές του απέκτησαν ένα πλαίσιο διαφορετικό από εκείνο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Μια σύγχρονη εικαστική παιδαγωγική διαδικασία δεν θα μπορούσε παρά να εκκινεί από την ανάγκη του καλλιτέχνη να εκπαιδευτεί σε συνθήκες όπου η κίνηση του σώματος μέσα στο τοπίο σχηματίζουν ενεργειακές προσλήψεις που με τη σειρά τους παράγουν ενέργειες και εικαστικά παράγωγα, αντικείμενα ή όχι. Η *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες* κινείται σε αυτή την κατεύθυνση αφού το πραγματικό τοπίο (οι Πρέσπες) αναδεικνύονται σε ένα διευρυμένο πεδίο όπου οι κινήσεις των εκπαιδευομένων στην

γεωγραφική περιοχή αποτελούν τις χειρονομίες εκείνες που σχηματίζουν την εμπειρία κατά αντιστοιχία και αναλογία του ζωγραφικού πεδίου και της χρωματικής χειρονομίας.

Το πιο σημαντικό στοιχείο ίσως στο έργο του Στάμου είναι ότι στην τελευταία του περίοδο και ειδικότερα το '90 εργάζεται έχοντας πλέον αποσαφηνίσει τη σχέση του με το ποιο είναι το σημαντικό στοιχείο στο έργο του, δηλαδή το φως. Το φως, στοιχείο πλέον που βίωνε καθημερινά σχεδόν στην Λευκάδα μετατράπηκε σε δομικό συστατικό της εικόνας του. Χρειάστηκε μια πορεία δεκαετιών για να γίνει εφικτή αυτή η διαδικασία αυτογνωσίας. Κατά αντιστοιχία εκπαιδευτικές διαδικασίες όπως η *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες* επιδιώκουν να εμπλουτίσουν τους συμμετέχοντες με τις παραμέτρους εκείνες που θα τους επιτρέψουν να αποκτήσουν τα εργαλεία αυτογνωσίας. Η *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες* επικαιροποιεί σε ένα διευρυμένο πλαίσιο τη διαδικασία εξέλιξης των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού από την ζωγραφική επιφάνεια στο σώμα χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα τις πιο σύγχρονες προσεγγίσεις της σχεσιακής τέχνης και της κριτικής προσέγγισης. Η κατανόηση αυτή εδράζεται στην εννοιολογική αφετηρία ότι ο γεωγραφικός χώρος του τοπίου αποτελεί ένα πεδίο μέσα στο οποίο αναδεικνύονται προβλήματα φόρμας, ιστορικής διάστασης του έργου τέχνης και κοινωνικής υπόστασης του καλλιτέχνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Θεόδωρος Στάμος 1922-1997/Αναδρομική, Κατάλογος Αναδρομικής Έκθεσης, επιστημονική επιμέλεια Άννα Καφέτση, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα 1997.
- ΒΑΚΑΛΟ, Ελένη, *Κριτική Εικαστικών Τεχνών, 1950-1974*, τ. Β΄, Κέδρος, Αθήνα 1996.
- ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ, Νίκος, *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη, Μια Κριτική Ανθολογία*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 2006.
- ΖΙΩΓΑΣ, Γιάννης, *Ο βυζαντινός Μάλεβιτς, Στάχυ*, Αθήνα 2000.
- ΖΙΩΓΑΣ Γιάννης, ΚΑΡΑΜΠΙΝΗΣ Λεωνίδα, ΣΤΑΥΡΑΚΑΚΗΣ Γιάννης, ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Δημήτρης, *Όψεις Λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα 2008.
- ΖΙΩΓΑΣ Γιάννης, ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος, ΠΗΝΕΛΟΠΗ Πετσίνη, *GLOBAL LANDSCAPES ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΤΟΠΙΑ*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011.
- ΖΙΩΓΑΣ Γιάννης, *Το ημερολόγιο ενός ΠΔ 407/80*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2012.
- ΖΙΩΓΑΣ, Ηλίας, *Οι Έλληνες της Αμερικής*, Ιωλκός, Αθήνα 1977.
- ΚΑΛΑΣ, Νικόλα, *Η Τέχνη στην Εποχή της Διακύβευσης και άλλα δοκίμια*, (μτφ. Ανδρέα Παππά), 1997, Αθήνα. Η μετάφραση είναι της έκδοσης *Art in the Age of Risk*, E.P. Dutton & Co. Inc, Νέα Υόρκη 1968.
- ΚΑΦΕΤΣΗ, Άννα, Θεόδωρος Στάμος: Ένας Ανορθόδοξος «Οξύθυμος» Σχέδιο Υποδοχής, κείμενο στον *Θεόδωρος Στάμος 1922-1997/Αναδρομική*, Κατάλογος Αναδρομικής Έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα 1997, σελ. 18-32.
- ΚΑΦΕΤΣΗ, Άννα, *Ρώσικη Πρωτοπορία 1910-1930, Η Συλλογή Γ. Κωστάκη*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα 1995 (δύο τόμοι).
- ΞΥΔΗΣ, Αλέξανδρος, *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*, τ. Α΄, Ολκός, Αθήνα 1976.
- ΞΥΔΗΣ, Αλέξανδρος, *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*, τ. Β΄, Ολκός, Αθήνα 1976.
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Μπία, *Θεόδωρος Στάμος, Ζωγραφική 1944-1993*, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1994.
- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Μιλτιάδης, *Το μπλε άλογο*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1994.

- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Μιλτιάδης, *Ρωσική πρωτοπορία*, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2002.
- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Μιλτιάδης, *Το Κόκκινο Τετράγωνο*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2005.
- ΠΙΟΜΠΙΝΟΣ, Φοίβος. Ι., *Θεόδωρος Στάμος-Μια μαρτυρία για τον ζωγράφο*, Fagotto, Αθήνα 2003.
- ΡΟΥΣΣΟΣ Ευάγγελος, *Προσωκρατικοί*, Τόμοι Α κ Β, Στιγμή, Αθήνα 2000.
- ΣΠΗΤΕΡΗΣ, Τώνης, *Τρεις Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, τ. Β΄, Πάπυρος, Αθήνα 1979.
- ΣΠΗΤΕΡΗΣ, Τώνης, *Τρεις Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, τ. Γ΄, Πάπυρος, Αθήνα 1979.
- ΣΥΝ, *ΘΕΜΑΤΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ*, Κέντρο Συλλογικής Καλλιτεχνικής Δραστηριότητας, Αθήνα 1982.
- Τέμενος, μτφρ. Ν. Χασιώτη, Αθήνα, Άγρα, Αθήνα 2004.
- Τέμενος, μτφρ. Ν. Χασιώτη, Αθήνα, Άγρα, Αθήνα 2008.
- ΦΙΟΡΑΒΑΝΤΕΣ, Βασίλης, *Στέρης*, Αρμός, Αθήνα 2001.
- ΦΙΟΡΑΒΑΝΤΕΣ, Βασίλης, *Αισθητική και σύγχρονη τραγική συνείδηση: Σκλάβος, αφαίρεση, τραγικότητα, μοντερνισμός*, Παπαζήσης, Αθήνα 1999.
- ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, Άλκης, «*Έλληνες Καλλιτέχνες της Διασποράς στον 20^ο Αιώνα*». *Τέχνη και Ελληνισμός της Διασποράς. Πρακτικά Συμποσίου (7-8 Σεπτεμβρίου 1996)*, Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα, Μέτσοβο 1997.
- ΧΑΪΝΤΕΓΚΕΡ, Μάρτιν, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφ, Γιάννη Τζαβάρα, Δωδώνη, Αθήνα 1986.
- ΧΡΗΣΤΟΥ, Χρυσάνθος, *Η Θάλασσα στην Ελληνική Ζωγραφική. Δέκατος Ένατος και Εικοστός Αιώνας*, Γκαλερί Νέες Μορφές, Αθήνα 1992.
- ADAMS, Henry, *Tom and Jack: The Intertwined Lives of Thomas Hart Benton and Jackson Pollock*, Bloomsbury Press, Νέα Υόρκη 2009.
- ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia* (μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000. Η μετάφραση είναι της έκδοσης: *Minima Moralia*, Suhrkamp Verlag, Frangfurt am Main 1951.
- ADORNO, Theodor W., *Αρνητική Διαλεκτική* (μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006. Η μετάφραση είναι της έκδοσης: *Negative Dialectik*, Suhrkamp Verlag, Frangfurt am Main 1966.

- ADORNO, Theodor W., *Αισθητική Θεωρία* (μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000. Η μετάφραση είναι της έκδοσης: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frangfurt am Main 1970.
- ADORNO, Theodor W., *Notes to Literature*, δίτομο (μτφ. στα Αγγλικά: Shierry Weber Nicholsen), Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1992. Η μετάφραση είναι της έκδοσης: *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frangfurt am Main 1974.
- ARNHEIM, Rudolf, *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, η Ψυχολογία της Δημιουργικής Ορασης* (μτφ. Ιάκωβος Ποταμιάνος), Θεμέλιο, Αθήνα, 1999. Η μετάφραση είναι της έκδοσης: *Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Μπέρκλεϋ 1974.
- ANFAM, David, *Abstract Expressionism*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1990.
- ASHTON, Dore, *About Rothko*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1983.
- ASHTON, Dore, *The New York School: A Cultural Reckoning*, University of California Press, Μπέρκλεϋ 1979.
- ASHTON, Dore, *A Critical Study of Philip Guston*, University of California Press, Μπέρκλεϋ 1990.
- BAIGELL, Matthew, *Thomas Hart Benton*, Abrams, Νέα Υόρκη, 1973.
- BARTHES, Roland, "The Death of the Author", στο *Image, Music, Text*, μτφ. και επιμ. Stephen Heath, Noonday Press, Νέα Υόρκη 1977.
- BATTAGLIA Louis, *Clement Greenberg: A Political Reconsideration*, Shift, Issue 1, 2008, <http://www.shiftjournal.org/articles/2008/battaglia.htm>
- BEARDSLEY, John, *Eartworks and Beyond*, Abbeville Press, Νέα Υόρκη 1998.
- BEY, Hakim, *TAZ - The Temporary Autonomous Zone, Ontological Hierarchy, Poetic Terrorism*, 1985, Weehawken- New Jersey, Grim Reaper Press. Το βιβλίο έχει μεταφραστεί και στα Ελληνικά *TAZ-Προσωρινή Αυτόνομη Ζώνη*, μτφρ. Άσπα Πολέμη, Futura , Αθήνα 1997
- BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, επιμέλεια και εισαγωγή Arendt Hannah, Pantheon Books, Νέα Υόρκη 1968
- BERMAN, Russell. A., *Modern Culture and Critical Theory*, The University of Wisconsin Press, Μάντισον 1989.
- BIRNBAUM, Daniel, "The Lay of the Land", *Artforum*, XLIII, No.10, 270-274 και 346 2005.
- BOETTGER, Suzaan, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Μπέρκλεϋ 2002.
- BOIS, Yves-Alain, *Painting as Model*, MIT Press, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη 1993.

- BOURRIAUD, Nicolas, *Relational Aesthetics*, les presses du réel, Παρίσι, 2002 (μετάφραση στα αγγλικά της αρχικής του 1998).
- BOURRIAUD, Nicolas, *Παγκοσμιοποίηση και Σύγχυση Ο κόσμος της τέχνης στην εποχή της οθόνης*, κείμενο στον κατάλογο της έκθεσης OUTLOOK (σελ.15-22), επιμέλεια Χρήστος Ιωακειμίδης, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού ΑΕ, Αθήνα 2003.
- BRADEN, Thomas, W., *Speaking Out; I'm Glad the CIA is "Immoral"*, Saturday Evening Post, 20 Μαΐου 1967, σελ. 10-14.
- BRESLIN, James E. B., *The trials of Mark Rothko*, περ. Representation, τ. 16. Φθινόπωρο 1986, σ.σ. 1 έως 41, University of California Press, Μπέρκλεϋ 1986.
- BRESLIN, James E. B., *Mark Rothko: A Biography*, University of Chicago Press, Σικάγο 1993.
- BURGIN, Victor, *The End of Art Theory*, Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands, Λονδίνο 1986.
- CARROLL, Leannee K., *Kant's "Formalism"? – Distinguishing between Aesthetic Judgment and an Overall Response to Art in the Critique of Judgment*, Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique, v.14, Summer / Été 2008.
- CRAVEN, Thomas, *Men of Art*, Simon and Schuster, Νέα Υόρκη 1931.
- COCKCROFT, Eva, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, Artforum, τόμος XII, 10 (Ιούνιος 1974), 38-41.
- DANTO, Arthur, *After the End of Art*, Princeton University Press, Πρίνστον 1997.
- DANTO, Arthur, *Sean Scully: Light and Gravity*, Knoedler & Company, Νέα Υόρκη 2001.
- DANTO, Arthur, *The Artworld*, The Journal of Philosophy, vol.61, issue 19, σελ. 571-584, 1961.
- DENNIS, James M., *Renegade Regionalists: The Modern Independence of Grant Wood, Thomas Hart Benton, and John Steuart Curry*, University of Wisconsin Press, Μάντισον 1998.
- DEWEY, John, *Art as Experience*, Pedigree Books, Νέα Υόρκη 1980 (πρώτη έκδοση: 1934).
- DEWEY, John, *The Later Works (1935-1937), Essays, Trotsky Inquiry, Miscellany and Liberalism and Social Action*, volume 11, (επιμέλεια Ann Boydston), Southern Illinois University, 1987.

- DOBZYNSKI, Judith, *A Betrayal The Art World Can't Forget; The Battle for Rothko's Estate Altered Lives and Reputations*, The New York Times, 2 Νοεμβρίου 1998.
- DOMINO, Christophe, *À ciel ouvert, l' art contemporain à l' échelle dy paysage*, Scala, Παρίσι 1999.
- DOSS, Erica Lee, *Benton Pollock and the politics of modernism: from regionalism to abstract expressionism*, The University of Chicago Press, Σικάγο 1991.
- DUNCAN, Carol and WALLACH Alan, *The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis, Marxist Perspectives*, Winter 1978, σελ. 44.
- EMMERLING, Leonhard, *Pollock*, Taschen, Κολωνία 2003.
- FALGUIÈRES, Patricia, *When the ice melts, there is the island of idleness*, από τον κατάλογο της έκθεσης theanyspacewhatever, επιμ. Nancy Spector, Guggenheim Museum Publications, Νέα Υόρκη 2008.
- FELSHIN, Nina, *Alfredo Jaar: Maxima* εισαγωγικό σημείωμα της έκθεσης του Alfredo Jaar (Αλφρέδο Ζαρ) στη Zilkha Gallery, Μίντλτάουν 2007.
- FOSTER, Hal, *Postmodern Culture* (συλλογικός τόμος, επιμέλεια και εισαγωγή Hal Foster), Pluto Press, Λονδίνο 1985.
- FOSTER, Hal, *The return of the real: the avant garde at the end of the century*, M.I.T. Press, Κέμπριτζ (Μασαχουσέτη) και Λονδίνο 1996.
- FOUCAULT, Michel, "What is Enlightenment?" ("*Qu'est-ce que les Lumières ?*"), στο *The Foucault Reader*, Pantheon Books, Νέα Υόρκη 1984.
- FRANCINA , Francis, *Pollock and after, the critical debate*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2000.
- FRIEDMAN, Bernard Harper, *The Irascibles: A Split Second in Art History*, Arts magazine, τ. 53, σ. 96-102, Σεπτέμβριος 1973.
- FER Briony, *On abstract art*, Yale University Press, Νιού Χέιβεν και Λονδίνο 1997.
- HABERMAS, Jurgen, *Modernity versus Postmodernity*, (μτφ. στα Αγγλικά: Seyla Ben-Habib, περ. New German Critique, no. 22, (Χειμώνας, 1981). Επανεκδόθηκε στο συλλογικό τόμο *PostModern Culture* (επιμέλεια Hal Foster) με τον τίτλο *Modernity-An Incomplete Project* (Pluto Press, Λονδίνο, 1985, σελ. 3-15).
- HALLEY, Peter, *Notes on Abstraction*, Arts Magazine, Νέα Υόρκη, τ.61, Ιούνιος/Καλοκαίρι 1987
- HALLEY, Peter, *The Crisis in Geometry*, Arts Magazine, Νέα Υόρκη, τ.58, v.10, Ιούνιος 1984.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, (μετάφραση στα Αγγλικά T.M. Knox) *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (δύο τόμοι), Oxford University Press, Οξφόρδη 1997.
- HERRERA, Hayden, *Arshile Gorky: His Life and Work*, Bloomsbury Publishing, Λονδίνο 2003.
- HESKOVICH, Marika, *American abstract expressionism. of the 1950s : an illustrated survey : with artists' statements, artwork and biographies*, New York School Press, Νέα Υόρκη 2003.
- HOFMANN, Hans, *Search for the Real and Other Essays*, M.I.T. Press, Κέμπριτζ (Μασαχουσέτη) και Λονδίνο 1967.
- HILTON, James, *Lost Horizon*, Pocket Books, Νέα Υόρκη, 1960 (επανεκδοση της αρχικής του 1933).
- GARRELS, Garry, *Plane image: A Brice Marden Retrospective*, Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 2006.
- GASCHÉ, Rodolphe, *The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics*, Stanford University Press, Στάνφορντ 2003.
- GOLDSWORTHY, Andy, *Time: Andy Goldsworthy*, Thames and Hudson, Λονδίνο 2008.
- GRANDE, John K., *Art Nature Dialogues*, SUNY Press, Νέα Υόρκη 2004.
- GREENBERG, Clement, *Art, Nation*, 167 (July-Dec. 1948)
- GREENBERG, Clement, *Art and Culture-Critical Essays*, Beacon Press, Βοστώνη 1961.
- GREENBERG, Clement, “The Decline of Cubism” από τον τόμο *The Collected Essays and Criticism: Volume 2, Arrogant Purpose, 1945-1949*, επιμ. John O’ Brien, The University of Chicago Press, Σικάγο 1988.
- GREENBERG, Clement, “Letters Concerning J. Alvarez del’ Vayo’s Column in *The Nation*” από τον τόμο *The Collected Essays and Criticism: Volume 3, Affirmations and Refusals, 1950-1956*, The University of Chicago Press, επιμ. John O’ Brien, Σικάγο 1988.
- GREENBERG, Clement, “Modern and Postmodern” από τον τόμο *Late Writings* επιμ. Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, Μιννεάπολις 2003.
- GREENBERG, Clement, “The Decline of Cubism” από τον τόμο *The Collected Essays and Criticism*, επιμ. John O’ Brien, The University of Chicago Press, Σικάγο, 1986.

- GUIBAULT, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, The University of Chicago Press, Σικάγο 1983.
- KANT, Immanuel, *An Answer to the Question: What is Enlightenment?*, Penguin, Λονδίνο 2009
- KANT, Immanuel, *Critique of the Power of Judgment*, επιμέλεια Paul Guyer, μτφρ. Paul Guyer και Eric Matthews, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ και Νέα Υόρκη, 2000 (τα εδάφια είναι από Guyer/Matthews, Akademie Edition)
- KAPLAN, Louis, *The Telephone Paintings: Hanging up Moholy*, Leonardo, τόμος.26, σελ. 165.
- KASTNER, Jeffrey, "Social Fabric", *Artforum*, XIII, No.9.
- KASTNER, Jeffrey and WALLIS, Brian, *Land and Environmental Art*, Phaidon Press, Λονδίνο 1998.
- KELLEY, Michael, *Critique and Power, Recasting the Foucault/ Habermas Debate*, MIT Press, Κέιμπριτζ 1994.
- KOZLOFF, Max, *American Painting during the Cold War*, *Artforum* τόμος XI, 9 (Μάιος 1973), 43-54.
- LEFEBRE, Henri, *The production of Space*, Blackwell Publishing, Οξφόρδη 1991.
- LIESE, Jennifer, *May 1973*, *Artforum*, τόμος XLI, 9 (Μάιος 2003), 42.
- LYOTARD, Francois, *The postmodern condition*, (Theory and history of literature, v.10), University of Minnesota Press, Μινεσότα 1984.
- MADOFF, Steven Henry (επιμέλεια), *Art School (propositions for the 21st century)* MIT Press, Κέιμπριτζ Μασαχουσέτη 2009.
- MARGOLIS, Joseph, *Interpretation radical but not unruly: the new puzzle of the arts and history*, University of California Press, Λος Άντζελες και Μπέρκλεϋ 1995.
- MARGOLIS, Joseph, *What after all is a work of art?*, Pennsylvania University Press, University Park 1999.
- MARGOLIS, Joseph, *Selves and other texts: the case for cultural realism*, Pennsylvania University Press, University Park 2001.
- MARTER, Joan, *Abstract Expressionism The International Context*, συλλογικός τόμος, Rutgers University Press, Νιου Τζέρσεϋ 2007.
- MATOSSIAN, Nouritza, *Black Angel: A Life of Arshile Gorky*, Chatto & Windus, Λονδίνο 1998.
- MEECHAM Pam, SHELDON Julie: *Modern Art: a Critical Introduction*, Routledge, Όξον 2005.

- NEWMAN, Barnett, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, (επιμέλεια John o' Neil), University of California Press, Μπέρκλεϋ 1990.
- NIGIANNI, Betty, *Marina Abramovic Presents: Architectural Experience as Critical, Self-reflective Practice*, Art & Education, Νέα Υόρκη, 2012.
- OAKES Baile (επιμ.), *Sculpting with the Environment, A Natural Dialogue*. John Wiley & Sons, Νέα Υόρκη 1995.
- PEARLMAN, Alison, *Unpackaging art of the 1980s*, The University of Chicago Press, Σικάγο 2003.
- PESSOA, Fernando, *Ποιήματα*, (μτφ. Γιάννης Σουλιώτης), Printa, Αθήνα 2008.
- PREBLE, Michael, *William Baziotis*, Skira Editore, Μιλάνο 2005.
- REINHARDT, Ad, *Art- as- Art, the selected writings of Ad Reinhardt*, (επιμέλεια και εισαγωγή: Barbara Rose), University of California Press, Λος Άντζελες και Μπέρκλεϋ 1991.
- REWALD, John, *Histoire de l' Impressionisme*, δίτομο, Le Livre de Poche, Παρίσι 1964, μτφρ. από την Nancy Goltet-Bouwens της έκδοσης στα αγγλικά *History of the Impressionism*, Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1955.
- ROSS, Clifford, *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Harry Abrams Inc., Νέα Υόρκη 1991
- ROOSEVELT, Franklin, D.: *Address at the Dedication of the National Gallery of Art*. March 17, 1941, <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=16091>
- ROTHKO, Mark, *The Artist's Reality Philosophies of Art*, Yale University Press, Νιού Χέιβεν 2004.
- ROTHKO, Mark, *Writings on Art*, Yale University Press, Νιού Χέιβεν 2006.
- ROTHKO, Mark, GOTTLIEB Adolph, NEWMAN Barnett, *New York Times*, 13 Ιουνίου 1943.
- POMEROY, Ralph, *Theodoros Stamos*, Harry Abrams Inc., Νέα Υόρκη 1974.
- ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*, Horizon Press, Νέα Υόρκη 1959.
- ROSENBERG, Harold, *The Anxious Object*, University of Chicago Press, Σικάγο 1983.
- ROSEMBLUM, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: From Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, Νέα Υόρκη 1975.
- SANDLER, Irving, *The triumph of American painting, a history of abstract expressionism*, Praeger Publishers, Νέα Υόρκη 1970.
- SANDLER, Irving, *A Sweeper-Up After Artists*, Thames & Hudson Ltd., Λονδίνο 2004.

- SANDLER, Irving, *Abstract Expressionism and the Cold War: did New York really steal the idea of modern art? Were the artists tools of the US policy? 25 years on Serge Guilbaut's 'j' accuse can still prompt a fiery response*, Art in America, Ιούνιος-Ιούλιος 2008.
- SAUNDERS, Frances Stonor, *Who Paid the Piper?*, Granta Books, Λονδίνο 1999
- SAWIN, Martica, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, MIT Press, Κέμπριτζ 1995.
- SAVAS, Georgianna, *Eyes on Stamos: A Sister's Memoir- A Brother's Wishes*, αυτοέκδοση, Νέα Υόρκη, 2005.
- SAWYER, Kenneth B., *Stamos*, The Pocket Museum, Georges Fall Editeur, Παρίσι 1960.
- SCALCAN Joe, "Traffic Control", *Artforum*, XLIII, No.10, 2005.
- SCOTT-SMITH, Giles, *The Politics of Apolitical Culture: The Congress for Cultural Freedom and the Cultural Identity of Post-War American Hegemony, 1945-1960* (Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο του Λάνκαστερ, 1998).
- SECKLER, Dorothy, Interview with Adolph Gottlieb, Νέα Υόρκη, 25 Οκτωβρίου, 1967, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Ουάσιγκτον, D.C.
- SELDES, Lee, *The legacy of Mark Rothko*, De Capo Press, 2^η Έκδοση, Νέα Υόρκη 1996.
- SHAPIRO, David- SHAPIRO, Cecile, ed. *Abstract Expressionism, A critical Record*, Cambridge University Press, Cambridge, Νέα Υόρκη, Πορτ Τσέστερ, Μελβούρνη, Σύδνεϋ 1990.
- SHAPIRO, David- SHAPIRO, Cecile, *Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting*, Prospects, No. 3, 1977, σελ. 175-214. Ανατυπώθηκε στο Francis Frascina, *Pollock and after, the critical debate*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 2000, σελ. 90.
- TUFNELL, *Land Art*, Tate Publishing, Λονδίνο 2006.
- SHAPIRO, Meyer, *Social Bases of Art*, κείμενο δημοσιευμένο στο *Proceedings of the First Congress of Artist Against War and Fascism* (Νέα Υόρκη, 1936), επανέκδοση: Rutgers University Press (σελ. 31-37), New Brunswick, N.J 1986.
- de SAINT-SIMON, Henri, *Opinions litteraires, philosophiques et industrielles* (1825), μτφ Jonathan Murphy, δημοσιευμένο στον συλλογικό τόμο *Art in Theory 1815-1900* που επιμελήθηκαν οι: Paul Wood και Jason Gaiger, Blackwells, 1998, σελ. 39-41.

- STEUERMAN, Emilia, *The bounds of reason Habermas, Lyotard and Melanie Klein on rationality*, Routledge, Λονδίνο 2003.
- TEMKIN, Ann, *Abstract Expressionism at the Museum of Modern Art*, MoMA Publications, Νέα Υόρκη 2011.
- YOUNG, William H. YOUNG Nancy K., *The Great Depression in America, A Cultural Encyclopedia*, Νέα Υόρκη 2007.
- VARVEDOE, Kirk with Pepe KARMEL, *Jackson Pollock* (κατάλογος έκθεσης), Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1998.
- VARVEDOE, Kirk, *Cy Twombly: a Retrospective*, Museum of Modern Art (κατάλογος έκθεσης), Νέα Υόρκη 1994.
- WALLIS, Brian, *Art after Modernism*, The New Museum of Contemporary Art, Νέα Υόρκη, David R. Codine Publisher Inc, Βοστώνη 1984 .
- WEISS, Jeffrey, *Mark Rothko*, Yale University Press, Νιού Χέιβεν 2000.
- WINKELMAN, Jan, *Η αποτυχία ως μια ποιητική παράμετρος: μια συζήτηση με τον Harald Szeeman*, Metropolis M. Tijdschrift over Hedendeegse Kunst, τ. 3, Ιούνιος, 2001.
- WIFORD, Hugh, *The Mighty Willinger*, Harvard University Press, Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη 2008.
- WILSON, William, *Art in the Eighties - A Gilded Age - Art: Museum construction flourished, prices for artworks skyrocketed and artists got rich, but changes in tax law and NEA restrictions put a damper on progress in the '80s*, Los Angeles Times, December 25, 1989.
- WOLFFLIN, Heinrich, *Principles of art History*, μτφ. M.D. Hottinger, Dover, Νέα Υόρκη 1950.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_exhibition_history_list#1929

-Gary Comenas:

<http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/abstractexpressionism.html> 2009

-http://www.olvera-street.com/html/siqueiros_mural.html

- <http://haroldlehman.com/siqueiros.htm>

- http://www.siqueiros.inba.gob.mx/en_palabras_nueva_york6.html

-<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=16091>

- <http://www.jessieevans-dongray/essays/essay010.html>

- <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2004/06/17/DDGLA76M3N1.DTL>

-<http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/PublicInformationf>

-<http://www.robertsmithson.com/films/txt/rundown.html>-

<http://visualmarch.eetf.uowm.gr>

-τα πλήρη πρακτικά της υπόθεσης Ρόθκο:

http://scholar.google.com/scholar_case?q=Rothko+Case&hl=en&as_sdt=2,48&case=4644555301641432255&scilh=0

-<http://www.artandeducation.net/paper/marina-abramovic-presents-architectural-experience-as-critical-self-reflective-practice/>

