



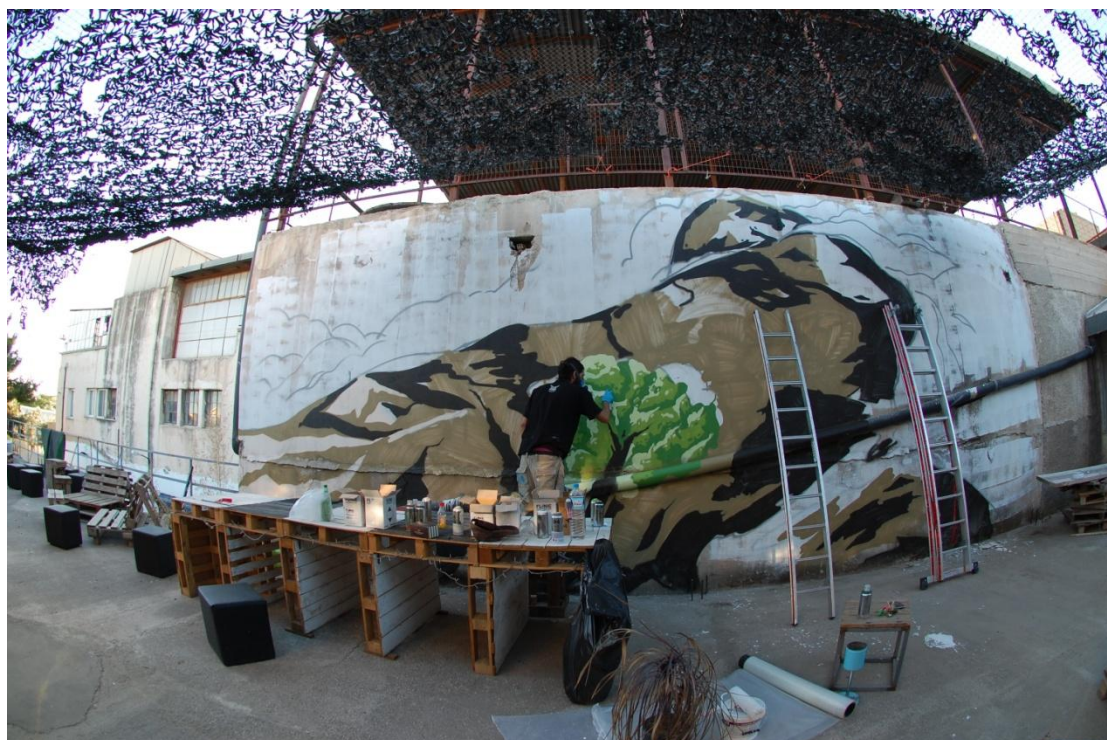
ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Πολιτιστική Διαχείριση»

Διπλωματική Εργασία

Επιβλέπουσα: Έφη Φουντουλάκη



Unleash the Classics Project:

Η αναδιαπραγμάτευση της τέχνης του παρελθόντος από τη σύγχρονη σκηνή street art της Αθήνας

Ελένη Μιχαλάκη

Ακαδημαϊκό έτος: 2013-2014

Εξεταστική επιτροπή:

Επιβλέπουσα: Έφη Φουντουλάκη (Επίκουρη καθηγήτρια)

Μέλη: Ανδρομάχη Γκαζή (Επίκουρη καθηγήτρια)

Γιάννης Σκαρπέλος (Αναπληρωτής καθηγητής)

Φωτογραφία εξωφύλλου:

Ο street artist BooHaha στην ταράτσα του Βυρσοδεψείου κατά την εκτέλεση του έργου του με το οποίο επανερμηνεύει την *Προέλευση του κόσμου* του Gustave Courbet (Μάιος 2014).

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όσους συνέβαλαν στο να πραγματοποιηθεί το φιλόδοξο project που επιχείρησα με την παρούσα εργασία, στο πλαίσιο του ΠΜΣ «Πολιτιστική Διαχείριση» του Παντείου Πανεπιστημίου.

Πρώτα απ' όλους, ευχαριστώ θερμά όλους τους καλλιτέχνες αλλά και τον καθένα ξεχωριστά, τον BooHaha, τον Don40, τον Lune82, τον Loonatik, τη Lou Pat, τον Rtm One και τον ThisisOprium που ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμά μου και συμμετείχαν με όλη τους τη θετική διάθεση, τα πινέλα, τα σπρέι και τις ιδέες τους και σπατάλησαν τόσο χρόνο κάνοντας πραγματικότητα, και μάλιστα με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, το project που είχα στο μυαλό μου. Και επί τη ευκαιρία, ζητώ συγγνώμη σε όσους απ' αυτούς ταλαιπώρησα άθελά μου εξαιτίας της απειρίας αλλά και της έμφυτης αναβλητικότητάς μου.

Ευχαριστώ επίσης:

την Έλλη Παπακωνσταντίνου που μας παραχώρησε χωρίς δεύτερη σκέψη τους τοίχους του Βυρσοδεψείου για να υλοποιηθούν τα έργα,

τη Λένα Κωστούλα που βάφτισε το project,

την Ανδρομάχη Γκαζή για την ιδέα της να υλοποιηθεί το *Unleash the Classics* στους χώρους του Βυρσοδεψείου.

τον Νικόλα Δημητριάδη και την Cosmos Lac για την ευγενική χορηγία των spray Flame-Blue,

τη Μαριλένα Πατεράκη (Lou Pat), μεταξύ άλλων, που παρά τα χιλιόμετρα που μας χωρίζουν και παρά τον όγκο των υποχρεώσεών της, ανέλαβε χωρίς δεύτερη σκέψη, εκτός από το έργο της, τις φωτογραφίες και τη γραφιστική επιμέλεια του project,

τις εργαζόμενες στο Βυρσοδεψείο, Δανάη Γιαννακοπούλου και Γεωργία Δεμέστιχα, που μας βοήθησαν καθ' όλη τη διάρκεια των εργασιών στο χώρο, με όλους τους δυνατούς τρόπους και με όλη τη καλή τους διάθεση,

τις ιστοσελίδες elculture.gr, clickatlife.gr και bunt.gr που έγιναν χορηγοί επικοινωνίας της εκδήλωσης στο Βυρσοδεψείο,

τη φωτογράφο και street artist Jola Kudela (Yola) και τον εικαστικό Παύλο Τσάκωνα που μου μίλησαν για το έργο τους,

τη Φένη Μπένου που φωτογραφήθηκε για τις ανάγκες του έργου της Lou Pat,

τον Άλεξ Γρυμάνη για τις φωτογραφίες του έργου του Don40

και τον σκηνοθέτη Γιάννη Ράμο που δέχτηκε να παρέμβει με το έργο του ο Lune82 στο σκηνικό της παράστασης «Μαύρη Ζάχαρη».

Ευχαριστώ ιδιαιτέρως την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Έφη Φουντουλάκη, για τις διορθώσεις, τις συμβουλές, την υποστήριξη και την καθοδήγησή της.

Τέλος, ευχαριστώ όλους τους φίλους και συμφοιτητές που υποστήριξαν με θερμή εξ αρχής την ιδέα μου, με στήριξαν ηθικά, ψυχολογικά αλλά και οικονομικά και διάβασαν την εργασία αυτή σε όλα της τα στάδια. Ευχαριστώ δε ιδιαίτερα την Έμη Κίτσαλη για την κριτική ανάγνωση και τις πάντα εύστοχες και ειλικρινείς της παρατηρήσεις που συνέβαλαν καθοριστικά στην ολοκλήρωση του κειμένου.

*Ένα από τα σπουδαιότερα καθήκοντα της τέχνης είναι πάντα να δημιουργεί μια
ζήτηση για την ικανοποίηση της οποίας δεν έχει έρθει ακόμα η ώρα.*

Walter Benjamin

*Δεν χρειαζόμαστε ένα μαυσωλείο τέχνης, όπου να λατρεύονται νεκρά έργα, αλλά
ένα ζωντανό εργοστάσιο του ανθρώπινου πνεύματος στους δρόμους [...]*

Vladimir Mayakovsky

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	7
1. Ο Jauss, η θεωρία της πρόσληψης και οι «υλοποιήσεις»	10
Η επαναφορά στην επικαιρότητα έργων του παρελθόντος	14
Το βερολινέζικο νταντά και τα «παλιά αριστουργήματα»	15
Η επανάχρηση έργων στη μεταμοντέρνα τέχνη	21
2. Η τέχνη του δρόμου	25
Η τέχνη του δρόμου στα μουσεία	27
Η τέχνη του παρελθόντος στο δρόμο	30
Παραδείγματα το εξωτερικό	32
<i>Baroque the Streets</i>	32
Zilda: «Λησμονημένα έργα» αποκτούν νέα πνοή	34
Yola: Η Αναγέννηση των ευπαθών ομάδων	37
Παραδείγματα στην Αθήνα	40
Ο Dürer στην Πειραιώς	42
3. Unleash the Classics Project	45
Η αναζήτηση του χώρου	46
Το Βυρσοδεψείο	48
Η χρηματοδότηση	49
Επικοινωνία μέσω διαδικτύου	50
Ο τίτλος	50
Το λογότυπο	51
Πινακίδες	52
4. Πρωτότυπα έργα Αθηναίων street artists	53
<i>Ο στοχαστής της Hamangia και η καθισμένη γυναίκα (Rtm One)</i>	54
Η επιλογή των ειδωλίων	55
Η τοποθέτηση των μορφών στο χώρο	57
Οι δύο νεολιθικές μορφές στη σύγχρονη πραγματικότητα	59
<i>Νέος Άνθρωπος (Lune 82)</i>	61

Οι δύο κυρίαρχες τάσεις της ρωσικής πρωτοπορίας	65
El Lissitzky	64
<i>Νέος Άνθρωπος</i>	66
Ο <i>Νέος Άνθρωπος</i> στη σημερινή πραγματικότητα	68
<i>Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα</i> (Don40).....	71
Ο Goya, η Ισπανία και ο ορθός λόγος.....	72
<i>Καπρίτσια</i>	74
<i>Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα</i>	75
<i>The Sleep of Reason</i>	76
<i>Ο Κρόνος τρώει ένα από τα παιδιά του και ο Κρόνος</i>	78
<i>Τα κορίτσια της Αβινιόν</i> (Lou Pat).....	82
Οι μορφολογικές καινοτομίες	84
Το θέμα των <i>Κοριτσιών</i>	87
Το έργο της Lou Pat.....	90
Επίλογος-Συμπεράσματα	94
Βιβλιογραφία	98
Παράρτημα εικόνων	107

Τι κοινό μπορεί να έχει ένα έργο του 17^{ου} αιώνα φιλοτεχνημένο από τον Rubens και τους βοηθούς του ή ένας κυβιστικός πίνακας του Picasso με τη σύγχρονη παραγωγή street art στην πόλη της Αθήνας; Πώς η street art στην Αθήνα του 2014, στην Αθήνα της οικονομικής κρίσης, της πολιτικής αστάθειας, της πολυπολιτισμικότητας και της αύξησης του αριθμού των μεταναστών, της ανόδου του ρατσισμού και των ακροδεξιών ομάδων, αλλά και της υπερπληθώρας πολιτιστικών γεγονότων και δρωμένων χρησιμοποιεί την τέχνη του παρελθόντος για να απαντήσει στα ερωτήματα του καιρού της; Ή και πώς τη χρησιμοποιεί για να θέσει νέα ερωτήματα, σύγχρονα και επίκαιρα; Πώς η street art στο πλαίσιο μιας γενικότερης επαναδιαπραγμάτευσης με στοιχεία της κουλτούρας του παρελθόντος, στοιχείο της μεταμοντέρνας εποχής μας και της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής, επιλέγει έργα από την ιστορία της τέχνης για να κρίνει και να προβληματίσει στην παρούσα κοινωνική, πολιτική και οικονομική συγκυρία; Κι όταν οι καλλιτέχνες του δρόμου επιλέγουν να συνδιαλεχθούν με την τέχνη του παρελθόντος, επιτυγχάνουν τους σκοπούς τους, κατορθώνουν να συνομιλήσουν με τους κατοίκους της πόλης της Αθήνας, να κινητοποιήσουν, να προβληματίσουν; Αυτά είναι τα ζητήματα στα οποία καλείται να απαντήσει η παρούσα διπλωματική εργασία. Το θέμα επομένως της εργασίας δεν είναι η τέχνη του δρόμου αλλά η τέχνη του δρόμου όταν αντλεί από την ιστορία της τέχνης, όταν την επαναφέρει στο παρόν, την ορίζει εκ νέου.

Για τους παραπάνω σκοπούς, αποφασίστηκε η εργασία να αποτελείται από δύο μέρη: ένα «πρακτικό», που θα δικαιολογούσε εν μέρει και τον τίτλο του μεταπτυχιακού μας προγράμματος, κι ένα κείμενο, βασισμένο στη θεωρία της πρόσληψης, όπως αυτή αναπτύχθηκε από τον Hans Robert Jauss, που θα υποστήριζε θεωρητικά το όλο εγχείρημα. Αρχικά, υπήρχε η πρόθεση το «πρακτικό» μέρος να αποτελεί μια «έκθεση» στο δρόμο, μια παρέμβαση στο αστικό τοπίο της Αθήνας, μια διαδρομή στην πόλη όπου street artists θα ξαναδημιουργούσαν -ή ακόμα καλύτερα, θα επανερμήνευαν- έργα της επιλογής τους αλιευμένα από την απύθμενη δεξαμενή της ιστορίας της τέχνης. Η λέξη «έκθεση» παραπάνω δεν μπήκε

τυχαία σε εισαγωγικά, αφού δεν θα επρόκειτο για μια «κανονική» έκθεση σε gallery ή σε μουσείο που να διέπεται από μια αντίστοιχη επιμελητική λογική. Τελικά, πραγματοποιήθηκε μια δράση στον ανεξάρτητο χώρο τέχνης του Βυρσοδεψείου, στην περιοχή του Βοτανικού, σε εσωτερικούς και εξωτερικούς τοίχους, υπό τον τίτλο *Unleash the Classics* project, στην οποία συμμετείχαν επτά street artists, εκπρόσωποι της τρέχουσας αθηναϊκής σκηνής, μια δράση που παρουσιάστηκε ως έκθεση στις αρχές Ιουλίου του 2014. Ο λόγος που επιλέχθηκαν street artists και όχι εικαστικοί για τη συγκεκριμένη δράση είναι η δυνατότητά τους να επικοινωνούν και να εμπλέκουν με τα έργα τους μεγαλύτερο κοινό αφού το πρωταρχικό και αδιαπραγμάτευτο πεδίο δράσης τους είναι η πόλη και ο δημόσιος χώρος.

Προκειμένου να απαντηθούν τα ερωτήματα που τέθηκαν παραπάνω, η δομή που θα ακολουθήσει η παρούσα εργασία είναι η εξής:

Στο πρώτο κεφάλαιο, θα παρουσιαστεί η θεωρία της πρόσληψης, όπως αυτή αναπτύχθηκε από τον Hans Robert Jauss, η οποία θα λειτουργήσει ως βάση και ως μεθοδολογικό εργαλείο για την ανάλυση των πρωτότυπων έργων των street artists. Στη συνέχεια, θα γίνει μια σύντομη επισκόπηση σημαντικών έργων που συνομίλησαν με την τέχνη του παρελθόντος για διαφορετικούς λόγους κάθε φορά για να καταλήξουμε τέλος στην επανάχρηση των «παλιών έργων», το *pastiche*, της παρούσας μεταμοντέρνας κατάστασης.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα περάσουμε στην τέχνη του δρόμου για την οποία θα γίνει αρχικά μια μικρή εισαγωγή. Φυσικά, δεν θα μπορούσαμε να αφήσουμε ασχολίαστο το γεγονός ότι η street art έχει εξελιχθεί σε ένα σημαντικό κομμάτι του κόσμου της τέχνης και έχει πλέον βρει τη θέση της στα μουσεία και τις γκαλερί. Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε κάποια παραδείγματα έργων από τη διεθνή και την εγχώρια σκηνή street art που συνδιαλέγονται με την «επίσημη» τέχνη που βρίσκεται στους τοίχους και τις προθήκες των μουσείων. Το παράδειγμα της Αθήνας θα εκπροσωπήσει το ιδιαίτερα χαρακτηριστικό και εύγλωττο έργο του Παύλου Τσάκωνα που υλοποιήθηκε σε κενή πρόσοψη κτιρίου της οδού Πειραιώς, στο οποίο ο σύγχρονος εικαστικός αντέστρεψε τη φορά των *Χεριών που Προσεύχονται* του

Albrecht Dürer. Το έργο αυτό άλλωστε αποτέλεσε και την πηγή έμπνευσης για το θέμα της εργασίας.

Στο τρίτο κεφάλαιο, θα παρουσιαστεί το *Unleash the Classics Project* όπου θα εξηγηθεί η επιλογή του τίτλου, του χώρου αλλά και θα αναφερθούν τα ζητήματα που αντιμετωπίστηκαν κατά την υλοποίησή του.

Στο τέταρτο και σημαντικότερο μέρος, θα αναλυθούν κάποια από τα πρωτότυπα έργα των σύγχρονων Αθηναίων καλλιτεχνών που δημιουργήθηκαν για το παρόν project. Λόγω της απρόσμενα θετικής ανταπόκρισης των street artists, δεν ήταν δυνατή η ανάλυση όλων των έργων στο πλαίσιο μιας διπλωματικής εργασίας, γι' αυτό και επιλέχθηκαν τα δείγματα που κρίθηκαν ως τα πιο χαρακτηριστικά. Σ' αυτά περιλαμβάνονται η επαναφορά στην επικαιρότητα δύο νεολιθικών ειδωλίων από τον RtmOne, της λιθογραφίας του El Lissitzky *Νέος Άνθρωπος* από τον Lune82, του χαρακτηριστικού του Goya *Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα* από τον Don40 και των *Κοριτσιών της Αβινιόν* του Picasso από την Lou Pat. Για πιο πλήρη κατανόηση των σύγχρονων έργων, πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις με τους καλλιτέχνες, οι ερωτήσεις των οποίων διαμορφώθηκαν ανάλογα με το εκάστοτε έργο του καθενός.

1. Ο Jauss, η θεωρία της πρόσληψης και οι «υλοποιήσεις»

Για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας, επτά street artists που διαμένουν και δρουν στην Αθήνα κλήθηκαν να οικειοποιηθούν και να επανερμηνεύσουν με τον δικό τους τρόπο ένα έργο της επιλογής τους από το ευρύ φάσμα της ιστορίας της τέχνης. Το μεθοδολογικό εργαλείο, με το οποίο θα επιχειρηθούν να αναλυθούν τα τέσσερα από τα έργα τους που επιλέχτηκαν, είναι η θεωρία της πρόσληψης, όπως αυτή αναπτύχθηκε από τον Hans Robert Jauss για τη μελέτη της λογοτεχνίας.

Η αντιγραφή, η λογοκλοπή, ο δανεισμός, η αναπαραγωγή, η οικειοποίηση, η επαναδιαπραγμάτευση με όσα έχουν προηγηθεί αποτελούν κεντρικές πρακτικές στις τέχνες από την αρχή της ιστορίας τους. Κανένας ζωγράφος ή καλλιτέχνης γενικότερα δεν παράγει ένα καλλιτεχνικό έργο από το μηδέν. Όπως θα έλεγε και ο Jauss, ο παραγωγός είναι πρώτα απ' όλα καταναλωτής¹. Σε πολλούς πολιτισμούς μάλιστα, η προσωπική συμβολή του καλλιτέχνη ήταν ελάχιστη και η παράδοση ήταν αυτή που προηγείτο.

Από τον 19^ο αιώνα όμως, την άνοδο του ατομικισμού, του κινήματος «τέχνη για την τέχνη» αλλά και του προτύπου του προμηθεϊκού καλλιτέχνη, παρουσιάζεται μια λατρεία για την πρωτοτυπία και μια εμμονή για την αναζήτηση των καλλιτεχνικών πηγών. Ακόμα και σήμερα, όταν αναφερόμαστε σε έναν καλλιτέχνη ή σε ένα καλλιτεχνικό κίνημα μιλάμε για «επιδράσεις» από το τάδε κίνημα ή ότι «επηρεάστηκε» από τον δείνα καλλιτέχνη. Οι παραπάνω όροι υποδηλώνουν μια γραμμική και βαθειά θετικιστική σύλληψη της ιστορίας της τέχνης και της καλλιτεχνικής παραγωγής. Η Φουντουλάκη χαρακτηρίζει τον όρο «επίδραση» ως μειωτικό, «μίμηση τετάρτου βαθμού»², και προτείνει αντ' αυτού την επαναφορά στην επικαιρότητα και την εκ νέου ενεργοποίηση του έργου του παρελθόντος.

Όμως, ας δούμε πως αναπτύσσεται η θεωρία της πρόσληψης από τον Jauss. Κατ' αρχάς, η πρόσληψη ως αισθητικός όρος, έχει τόσο ενεργητική όσο και παθητική

¹Jauss Hans Robert 1995, *Η θεωρία της πρόσληψης: τρία μελετήματα*, μτφ. Μίλτος Πechλιβάνος, Αθήνα: Εστία, σελ. 94.

²Φουντουλάκη Έφη 2005, *Επαναφορά στον Greco*, μτφ. Ασπασία Κυρίμη, Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 25.

σημασία. Πρόσληψη της λογοτεχνίας και γενικότερα της τέχνης είναι εκείνη η δισυπόστατη πράξη η οποία περικλείει τόσο την επίδραση που επικαθορίζεται από το έργο όσο και τον τρόπο με τον οποίο ο παραλήπτης (αναγνώστης στον Jauss, θεατής στη δική μας περίπτωση) το δεξιώνεται³.

Ο Jauss θεωρεί ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο, και αντίστοιχα ένα έργο τέχνης, δεν αποτελεί μια μεταφυσική ολότητα που αποκαλύπτει όλα της τα νοήματα με την πρώτη της εμφάνιση. Ο καλλιτέχνης όταν δημιουργούσε το έργο δεν μπορούσε να γνωρίζει όλες του τις δυνατές ερμηνείες. Ο ίδιος έδωσε μια απάντηση στα ερωτήματα του καιρού του, το τοποθέτησε στο χρόνο και στο χώρο κι εκείνο με τη σειρά του ακολουθεί τη δική του ζωή. Εκεί ακριβώς έγκειται και η αξία του έργου αφού εμπεριέχει δυνάμει νέες ερμηνείες που ξεπερνούν τον ίδιο το δημιουργό του. «Το έργο τέχνης έχει αξία μόνο στον βαθμό που πάλλεται διατρεχόμενο από στοχασμούς του μέλλοντος», έλεγε ο André Breton⁴.

Το έργο δηλαδή ζει στο μέτρο που «δρα», που υποκινεί το ενδιαφέρον προκαλώντας «ερμηνείες»⁵. Η Φουντουλάκη, στο έργο της *Επαναφορά στον Γκρέκο* αναπτύσσοντας την θεωρία της υποδοχής (όπως η ίδια μεταφράζει την «πρόσληψη») του Jauss, προσδιορίζει τη ζωή του έργου τέχνης με δύο τρόπους: είτε αυτό γίνεται αντικείμενο συνεχών διαδοχικών υποδοχών, είτε επανανακαλύπτεται στα πλαίσια της επανασύνδεσης του «κομμένου νήματος». Δημιουργείται λοιπόν ένας διάλογος ανάμεσα στο κοινό και στο έργο τέχνης, διάλογος που λαμβάνει χώρα εντός των αισθητικών αξιών και προτύπων της «παράδοσης». Με αυτόν τον διαλεκτικό τρόπο, υποστηρίζει η συγγραφέας, πραγματοποιούνται οι «υλοποιήσεις», δηλαδή οι εικόνες που δημιουργούνται για το έργο στη συνείδηση του κοινού. Οι υλοποιήσεις δηλαδή είναι οι καινούριες ερμηνείες του έργου του παρελθόντος, οι επαναναγνώσεις, οι προσπάθειες αποκρυπτογράφησης των μηνυμάτων που αυτό δεν σταματά να εκπέμπει από τον καιρό της δημιουργίας του.

³ Jauss, ό.π., σελ. 93.

⁴ Όπως παρατίθεται στο Benjamin Walter 2013, «Το έργο τέχνης την εποχή δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του», στο *Το έργο τέχνης: Τρία δοκίμια*, μτφ. Αντώνης Οικονόμου, Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 49.

⁵ Φουντουλάκη, ό.π., 16.

Οι ερμηνείες που θα δοθούν στο έργο, οι «υλοποιήσεις», εξαρτώνται άμεσα από τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες της εκάστοτε εποχής και από τον «ορίζοντα αναμονής» του εκάστοτε αποδέκτη. Η έννοια του «ορίζοντα αναμονής» είναι ιδιαίτερα σημαντική για την αισθητική θεωρία της πρόσληψης, όπως αυτή αναπτύσσεται από τον Jauss. Ορίζεται ως το «σύστημα των αντικειμενικά σχηματισμένων αναφορών το οποίο, [...] είναι αποτέλεσμα τριών κυρίων παραγόντων: της προηγούμενης σχετικής εμπειρίας του κοινού, της μορφής και της θεματικής των προηγούμενων έργων τα οποία γνωρίζει και της αντίθεσης ανάμεσα στο ποιητικό και πρακτικό ιδίωμα, ανάμεσα στον φανταστικό κόσμο και στην καθημερινή πραγματικότητα»⁶. Με την θεωρία της πρόσληψης, επομένως, αποκαθίσταται ο ενεργητικός ρόλος του κοινού ως διαμορφωτή του έργου και η «ιστορική λειτουργία» του⁷, αναγνωρίζεται ταυτόχρονα δε η ιδιαίτερη και ιστορικά περιορισμένη οπτική γωνία του εκάστοτε ερμηνευτή. Όταν λοιπόν ένα έργο βρίσκεται σε άλλο κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον, ενεργοποιούνται νέες ερμηνείες που πριν ήταν ανενεργές, πραγματοποιούνται νέες υλοποιήσεις. Γι' αυτό άλλωστε, σύμφωνα με όσα ειπώθηκαν παραπάνω, δεν μπορούμε να δεχτούμε για ένα έργο μία μόνο ερμηνεία ως αληθή.

Αντλώντας από το έργο του Jauss, η Φουντουλάκη υπογραμμίζει ότι κατά τη διαδικασία της «υλοποίησης», οι ορίζοντες αναμονής κοινού και έργου τέχνης συναιρούνται παράγοντας ένα σύνολο αποτελεσμάτων σε διανοητικό και πνευματικό επίπεδο στο κοινό που καταλήγει στην «αισθητική απόκλιση», σηματοδοτείται επομένως η αλλαγή των προαναφερθέντων οριζόντων⁸. Η αισθητική απόκλιση «μετريέται στην κλίμακα των αντιδράσεων του κοινού και της κριτικής (άμεση επιτυχία, απόρριψη ή σκάνδαλο, επιδοκιμασία μεμονωμένων ανθρώπων, προοδευτική ή όψιμη κατανόηση)»⁹. Η «αισθητική απόκλιση» που αναφέρθηκε προηγουμένως πραγματοποιείται και κατά την επανεκτίμηση ενός έργου του παρελθόντος.

⁶ Hans Robert Jauss 1978, *Pour une esthétique de la reception*, Παρίσι: Gallimard, σελ. 49. Αναφ. από τη Φουντουλάκη, *ό.π.*, σελ. 333.

⁷ Jauss, *ό.π.*, σελ. 94.

⁸ Φουντουλάκη, *ό.π.*, σελ. 18.

⁹ Στο ίδιο. Ο Jauss μιλώντας για τον «ορίζοντα αναμονής» στη λογοτεχνία, δίνει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα συγκρίνοντας την υποδοχή της παγκοσμίως διάσημης πλέον *Madame Bovary* του Flaubert σε αντίθεση με αυτής της λησμονημένης *Fanny* του Feydeau. Βλ. Jauss, *ό.π.*, σελ. 60-66.

Το κοινό μπορεί να είναι ταυτόχρονα «δέκτης, κριτής και δημιουργός»¹⁰. Ο αποδέκτης μπορεί να καταναλώσει απλώς ένα έργο τέχνης, έλεγε ο Jauss, ή να το δεξιωθεί με κριτικό πνεύμα, να το θαυμάσει ή να το απορρίψει, να υιοθετήσει μια παλιότερη ερμηνεία ή να επιχειρήσει μια νέα. Μπορεί όμως να απαντήσει σ' αυτό παράγοντας ο ίδιος ένα νέο έργο¹¹. Ένας ζωγράφος, ο οποίος είναι πρώτα απ' όλα καταναλωτής, έρχεται σε διάλογο με τα έργα του παρελθόντος, τους θέτει ερωτήματα, που φυσικά δεν μπορεί να είναι άλλα από ερωτήματα του καιρού του, ερωτήματα των παλιότερων ζωγράφων μπορεί να τον αφορούν εκ νέου ενώ άλλα να τον αφήνουν αδιάφορο. Παράγονται έτσι νέα μηνύματα των έργων του παρελθόντος και ο ζωγράφος βρίσκει λύσεις και απαντήσεις στα δικά του προβλήματα και «ορισμένες εικόνες θα επανέλθουν, αν όχι στον νου του, τουλάχιστον στον χρωστήρα του»¹².

Είναι δυνατόν λοιπόν ένα έργο να παραμένει αναλλοίωτο; Σίγουρα όχι. Αντίθετα, με το πέρασμα του χρόνου παραμορφώνεται για πάντα. Οι υλοποιήσεις αφήνουν τα σημάδια τους για να ντύσουν, να εμπλουτίσουν, ακόμη και να διαβρώσουν το έργο του παρελθόντος. Φυσικά, η διάβρωση εδώ δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί με αρνητική χροιά, αντίθετα μοιάζει αναπόφευκτη. Παρουσιάζει δε ιδιαίτερο ενδιαφέρον εφόσον το έργο επαναδραστηριοποιείται, του δίνεται νέα πνοή, επανέρχεται στην επικαιρότητα. Ένα έργο δεν μπορεί να ανασυσταθεί στην αρχική του μορφή, κάτι τέτοιο μοιάζει άλλωστε να μην έχει σημασία αφού κάθε φορά ένα έργο μελετάται πάντοτε υπό το πρίσμα της ιστορικότητας της παρούσας στιγμής. Η υποδοχή ενός έργου, επομένως, αποτελεί μια βαθειά ιστορική διαδικασία¹³.

Για τον παραπάνω λόγο οι καλλιτέχνες που συμμετέχουν στην έκθεση στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, επέλεξαν οι ίδιοι το έργο που επρόκειτο να οικειοποιηθούν, με εξαίρεση τη Lou Pat με την οποία καταλήξαμε από κοινού στα *Κορίτσια της Αβινιόν* του Picasso αλλά και τον BooHaha ο οποίος επέλεξε την *Προέλευση του Κόσμου* του Courbet από μια σειρά έργων που του προτάθηκαν. Στη συνέχεια της εργασίας αυτής, οι όροι που θα

¹⁰ Φουντουλάκη, ό.π., σελ. 25.

¹¹ Jauss, ό.π., σελ. 93.

¹² Φουντουλάκη, ό.π., σελ. 26.

¹³ Βλ. στο ίδιο, σελ. 19-25.

χρησιμοποιηθούν αντί της «επίδρασης» ή της «επιρροής» για τα έργα της street art είναι αυτοί που προτείνει η Φουντουλάκη στην *Επαναφορά στον Γκρέκο* και πιο συγκεκριμένα ο περιφραστικός «επαναφορά στην επικαιρότητα και εκ νέου δραστηριοποίηση» του έργου τέχνης του παρελθόντος.

Η επαναφορά στην επικαιρότητα έργων του παρελθόντος

Μπορούμε επομένως, με βάση όσα ειπώθηκαν παραπάνω, να υποστηρίξουμε ότι ο Picasso «αντέγραφε» με τις διάσημες «μεταγραφές» του τα έργα των προγενέστερων ζωγράφων, του Greco ή του Velasquez; Ή ότι αντέγραψε τον Goya όταν ζωγράφισε τη *Σφαγή στην Κορέα* το 1951, έργο-αναφορά στην 3^η Μαΐου¹⁴; Ή ότι ο Manet «επηρεάστηκε» από τον Tiziano και ζωγράφισε την *Ολυμπία* του; Σίγουρα όχι. Αντίθετα, και οι δύο, όπως και πολλοί άλλοι, προσπάθησαν να απαντήσουν στα μορφολογικά ερωτήματα που η ίδια η εποχή τους είχε θέσει και να διαμορφώσουν το δικό τους ιδίωμα. Σίγουρα επίσης, όταν ο Manet αποφάσιζε να επανερμηνεύσει με τον δικό του τρόπο τον Tiziano δεν είχε στο μυαλό του τα ίδια ζητήματα με τον εικαστικό και street artist Jean-Michel Basquiat όταν ο δεύτερος σχεδίαζε στη δεκαετία του 1980 τη δική του εκδοχή της *Ολυμπίας*. Εκείνος θέλησε να καταγγείλει την απουσία μαύρων προσώπων από τους πίνακες της δυτικής τέχνης αλλά και το γεγονός ότι όταν αυτά εμφανίζονται, παρουσιάζονται με διαστρεβλωμένο τρόπο, λογικό απότοκο της αποικιοκρατίας¹⁵.

Στο σημείο αυτό, αξίζει να γίνει μνεία στην Πρώτη Γιορτή Νταντά στο Βερολίνο το 1920, στην οποία οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν χρησιμοποίησαν για πρώτη φορά με τόσο ρηξικέλευθο τρόπο έργα μεγάλων δασκάλων του παρελθόντος.

¹⁴ Το έργο αυτό του Goya έχει επανερμηνευτεί και από τον Manet με την *Εκτέλεση του αυτοκράτορα Μαξιμιλιανού* (1867-8).

¹⁵ Η *Ολυμπία* του Manet είναι από τα ελάχιστα έργα της δυτικής τέχνης του 19^{ου} αιώνα που απεικονίζει μαύρο πρόσωπο. Το γεγονός αυτό δεν μπορούσε να περάσει απαρατήρητο από έναν αφροαμερικανό καλλιτέχνη του τέλους του 20^{ου} αιώνα, γνωρίζει καλά την ιστορία της δυτικής τέχνης και το έργο του χαρακτηρίζεται από την ιδιαίτερή του ταυτότητα, τη νεγρικότητα. Ο Basquiat ζωγραφίζει την *Ολυμπία* του (1982), η οποία δεν αποτελεί ενιαίο πίνακα, αλλά δίπτυχο όπου στο πρώτο μέρος απεικονίζεται η λευκή πόρνη ενώ στο δεύτερο η μαύρη υπηρέτρια. Με αυτό τον άμεσο τρόπο, δηλώνεται η αποκοπή των νέγων από τον κανόνα της δυτικής τέχνης.

Το βερολινέζικο νταντά και τα «παλιά αριστουργήματα»¹⁶

Σημαντικό στάδιο για την επαναφορά στην επικαιρότητα έργων τέχνης του παρελθόντος, όπως την εννοούμε σήμερα, ήταν το κίνημα του νταντά. Για πρώτη φορά, έργα από την ιστορία της τέχνης χρησιμοποιήθηκαν τόσο ανατρεπτικά και ειρωνικά για να θίξουν επίκαιρα ζητήματα. Μπορούμε να πούμε, ίσως καταχρηστικά, ότι στην περίπτωση του νταντά, η τέχνη του παρελθόντος αντιμετωπίζεται, προσλαμβάνεται με μεταμοντέρνο τρόπο¹⁷. Οι ντανταϊστές κατήγγειλαν την αντίληψη που εκλαμβάνει την τέχνη ως «δημιουργία» και τον καλλιτέχνη ως «δημιουργό», ως άλλο Προμηθέα «που ασκεί θαυματουργά στο όνομα του συλλογικού ασυνειδήτου ενός κοινού το οποίο τον εμπιστεύεται και τον επευφημεί χωρίς, τις περισσότερες φορές, να μπορεί να τον παρακολουθήσει, κρύβεται η πραγματικότητα της εμπορευματοποίησης»¹⁸. Ο Duchamp μετέτρεψε σε έργο τέχνης ένα ουρητήριο ενώ σχεδίασε μουστάκι και γενειάδα πάνω σε μια καρτ-ποστάλ που απεικόνιζε «το έργο των έργων», τη *Μόνα Λίζα* του μεγάλου δασκάλου Leonardo. Το νταντά με αυτό τον τρόπο συνέβαλε σημαντικά στη διαμόρφωση του μοντέρνου μέσα από την υπονόμευσή του. Δημιούργησε ένα νέο μοντέλο αισθητικής, ένα νέο αντικείμενο τέχνης, ή καλύτερα αντι-τέχνης, το οποίο δεν είναι πια μοναδικό ούτε αποτελεί δείγμα της ιδιαίτερης ευφυΐας του καλλιτέχνη. Το νέο αντικείμενο αντι-τέχνης αντίθετα, είναι φθαρτό, εφήμερο και δεν διεκδικεί εγγενή ή διιστορική αξία¹⁹.

Ας περάσουμε όμως πιο συγκεκριμένα στην πρώτη έκθεση νταντά που πραγματοποιήθηκε το 1920 στο Βερολίνο, στην Πρώτη Διεθνή Γιορτή Νταντά (Erste

¹⁶ Για τις εικόνες σχετικές με το παρόν κεφάλαιο, βλ. παράρτημα.

¹⁷ Φυσικά, δεν είναι η πρώτη φορά που συμβαίνει κάτι τέτοιο. Υπάρχουν και προγενέστερα παραδείγματα έργων στα οποία η «παλιά και αξιοσέβαστη τέχνη» παρωδείται. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι το σχέδιο του Tiziano στο οποίο το *Σύμπλεγμα του Λαοκόοντα* γίνεται αντικείμενο ειρωνείας, αφού οι τρεις μορφές που απεικονίζονται στο σχέδιο παρουσιάζονται ως πίθηκοι. Το σχέδιο έγινε γνωστό από μεταγενέστερο χαρτακι του Niccolò Boldrini, το οποίο σήμερα βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη του Καναδά (National Gallery of Canada).

¹⁸ Δασκαλοθανάσης Νίκος 2012, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα*, Αθήνα: Άγγρα, σελ. 127.

¹⁹ Bois Yve-Alain, Buchloh Benjamin, Foster Hal και Krau Rosalind 2007, «Η Γιορτή Νταντά, 1920», στο Παπανικολάου Μ. (επιμ.) *Η τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός*, Αθήνα: Επίκεντρο, σελ. 170.

Internationale Dada-Messe)²⁰, όπως ονομάστηκε, την παρθενική αλλά και τελευταία μεγάλη εκδήλωση του Club Dada²¹ του Βερολίνου, με φόντο την ήττα της Γερμανίας στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τη σαθρή Δημοκρατία της Βαϊμάρης²² της πολιτικής αστάθειας, των έντονων ιδεολογικών ζυμώσεων, της ανόδου της ριζοσπαστικής δεξιάς, των freicorps, όπου το βερολινέζικο νταντά έλαβε έντονο πολιτικό χαρακτήρα²³. Τα έργα τέχνης του παρελθόντος που χρησιμοποιήθηκαν στα κολάζ των ντανταϊστών και μετατράπηκαν σε αντικείμενο ειρωνείας και κριτικής.

Ήδη από το στήσιμο της έκθεσης που αναμείγνυε χρυσοποίκιλτα κάδρα μαζί με ευτελείς αναπαραγωγές κολλημένες απευθείας στον τοίχο, γίνεται σαφές πως η μοναδικότητα και η αυθεντικότητα του έργου τέχνης, όπως και η έννοια του αριστουργήματος, λογικά απότοκα του κινήματος «τέχνη για την τέχνη», έγιναν αντικείμενα ειρωνείας. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι μάλιστα πως τα περισσότερα έργα που εκτέθηκαν ήταν συνεργατικά. Μέσα από τα φωτομοντάζ, στα οποία χρησιμοποιούσαν έργα της «επίσημης» ιστορίας της τέχνης, οι ντανταϊστές προσπάθησαν να προκαλέσουν το γούστο των αστών και να απαξιώσουν την παλιά τέχνη των ακαδημιών μαζί με τους κανόνες της, καταπατώντας την «αύρα» των έργων, για την οποία ο Walter Benjamin μίλησε μερικά χρόνια αργότερα²⁴. Οι ίδιοι

²⁰ Για την Πρώτη Διεθνή Γιορτή Νταντά του 1920, βλ. Adkins Helen 1998, «Première Messe-Dada Internationale Berlin 1920» στο *L'Art de l'Exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, μτφ. από τα γερμανικά Denis Trierweiler, ,Παρίσι: Editions du Regard, σελ. 133-143 και Altshuler Bruce 1998, «DADA ist politisch. The First International Dada Fair. Berlin, June 30-August 25, 1920», στο *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th century*, Λονδίνο: University of California Press, σελ. 98-115.

²¹ Το Club Dada ήταν η «ένωση» των βερολινέζων ντανταϊστών που είχε συσταθεί το 1918 από τον Hueslenbeck, τον Hausmann και τον Franz Jung, μετά την επιστροφή του Hueslenbeck από τη Ζυρίχη. Τα μέλη του υπέγραψαν το μανιφέστο, εξέδιδαν περιοδικά και οργάνωναν τις εκδηλώσεις του κινήματος.

²² Για τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης, βλ. Hobsbawm Eric 2010, *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος εικοστός αιώνας (1914-1991)*, μτφ. Βασίλης Καπετανγιάννης, Αθήνα: Θεμέλιο και Berstein Serge και Milza Pierre 1997, *Η ιστορία της Ευρώπης (τόμος 3). Διάσπαση και Ανοικοδόμηση της Ευρώπης. 1919 έως σήμερα*, μτφ. Μιχάλης Κοκολάκης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

²³ Το νταντά δεν αποτέλεσε ενιαίο καλλιτεχνικό κίνημα. Λόγω των συνθηκών μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε έλαβε έντονο πολιτικό χαρακτήρα. Οι βερολινέζοι ντανταϊστές «μπορούσαν να κοιτούν αφ' υψηλού τους συναδέλφους τους στη Ζυρίχη» αφού πέρα από την πολιτική στόχευση των έργων τους είχαν να επιδείξουν και έργο. Οι περισσότεροι ήταν μέλη αριστερών και ακραίων αριστερών ομάδων, συμμετείχαν σε εξεγέρσεις και έστηναν οδοφράγματα. Στον George Grosz, μάλιστα, που θα προσχωρήσει στο κίνημα του νταντά παράλληλα με την εγγραφή του στο Κομμουνιστικό Κόμμα, θα δοθεί το ειρωνικό προσωνύμιο «propagandada».

²⁴ Στο δοκίμιο του «Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής του», ο Walter Benjamin αναφέρεται ειδικά στο νταντά.

μάλιστα στον κατάλογο δήλωσαν ότι «διόρθωσαν» τις αναπαραγωγές των έργων αυτών.

Ο πρώτος τους στόχος δεν μπορούσε να είναι άλλος από την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή τέχνη. Αυτή άλλωστε ήταν εκείνη που προσπαθούσαν να μιμηθούν οι καλλιτέχνες από την Αναγέννηση και αυτή που έθεσε τους κανόνες στη ζωγραφική και τη γλυπτική για πολλούς αιώνες. Ο Baader κόλλησε το πρόσωπό του στον κορμό της *Αφροδίτης της Μήλου* και ο Schlichter έδωσε νέα μορφή στον *Απόλλωνα του Belvedere*, βάζοντάς τους μοντέρνα κεφάλια. Οι συμμετέχοντες της έκθεσης δεν δίστασαν να «διορθώσουν» και μεγάλα εικαστικά έργα, όπως η *Άνοιξη* του Botticelli (George Grosz) και το *Bacchanal* του Rubens (Raoul Hausmann). Τους έδωσαν μάλιστα ονόματα όπως *Περιφρόνηση για ένα αριστούργημα του Botticelli* ή *Παλιό αριστούργημα*, αντίστοιχα. Σίγουρα αυτές οι διορθώσεις, σήμερα, δεν θα έπρεπε να μας προκαλούν εντύπωση και η επιλογή των έργων και των καλλιτεχνών για ακόμη μια φορά δεν μοιάζει καθόλου τυχαία. Οι «μεγάλοι δάσκαλοι» Botticelli και Rubens ήταν αυλικόι ζωγράφοι και υπηρετούσαν την εκκλησιαστική και κοσμική εξουσία της εποχής τους. Ο Botticelli μάλιστα, πολύ χαρακτηριστικά είχε τοποθετήσει πορτραίτα της οικογένειας των Μεδίκων σε πίνακες με θρησκευτικά θέματα, όπως στην *Προσκύνηση των Μάγων* του, εξυψώνοντάς τους ηγεμόνες σε αγίους και προσδίδοντάς τους ιερότητα και αγνότητα. Κάτι αντίστοιχο έκανε και ο Rubens, εκφραστής του μπαρόκ, μιας απόλυτα δοξαστικής για τους μονάρχες τέχνη, μιας τέχνης που τροφοδότησε τα όνειρα κύρους της εξουσίας και την ανάγκη της να επιβληθεί, όπως έγινε στην περίπτωση της Μαρίας των Μεδίκων και όχι μόνο. Δυστυχώς οι αναπαραγωγές αυτές δεν σώζονται, οπότε δεν μπορούν και να αναλυθούν περαιτέρω, όμως και μόνο ότι γνωρίζουμε την ύπαρξή τους, βοηθάει να κατανοήσουμε ένα σημαντικό στοιχείο της ουσίας του βερολινέζικου νταντά.

Εκτός από την «παλιά» και «αξιοσέβαστη» τέχνη, το βερολινέζικο νταντά δεν αφήνει ήσυχη ούτε τη σύγχρονη του καλλιτεχνική πρωτοπορία, όπως τον κυβισμό και τον φουτουρισμό. Επιτίθεται δε δριμύτερα στο ηγεμονικό μοντέλο του γερμανικού εξπρεσιονισμού²⁵. Στο πλαίσιο αυτό της «αντιπάθειας» του Club Dada

²⁵ Ο εξπρεσιονισμός ήταν για τους ντανταϊστές πλήρως αποτυχημένος γιατί προσπάθησε να απαρνηθεί την αλήθεια και τη φρίκη του πολέμου. Απευθυνόταν στους παγκόσμιους όρους της

για τη νέα καλλιτεχνική πρωτοπορία, χρησιμοποιήθηκαν γνωστά σύγχρονα έργα για να «διορθωθούν» κι αυτά. «Θύματα» της ντανταϊστικής αυτής διόρθωσης έγιναν ένας κυβιστικός πίνακας του Picasso και μια διάσημη αυτοπροσωπογραφία του Henri Rousseau, του διάσημου μοντέλου των εξπρεσιονιστών. Το χαμένο πλέον «διορθωμένο» έργο του Picasso με τον τίτλο *Διορθωμένος Picasso: Η ευτυχισμένη ζωή (αφιερωμένο στον Dr. Karl Einstein)* ήταν αποτέλεσμα της συνεργασίας του Grosz και του Heartfield και φιλοτεχνήθηκε πάνω σε μια αναπαραγωγή ενός πρωτότυπου έργου του ισπανού ζωγράφου, για να διακωμωδηθεί η αισθητική και απολιτική -κατά τους ντανταϊστές- προσέγγιση του κυβισμού. Αφιερώνεται δε στον κριτικό τέχνης Einstein, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο οποίος παρόλο που συμεριζόταν απόψεις των ντανταϊστών για τον εξπρεσιονισμό, θεωρούσε πως ο κυβισμός του Picasso ήταν άμεσος, «πρωτόγονος» (primitive) και πως το προλεταριάτο είχε ανάγκη από μια τέτοια άμεση και απλή τέχνη. Οι δύο «monteurs» όμως έδειξαν τη διαφωνία τους στον Einstein κολλώντας πάνω στο *Πορτραίτο νεαρού κοριτσιού* του Picasso (1913) μια φωτογραφία ενός αξιωματικού των freicorps και τη λέξη «Noske», από τον Gustav Noske, τον πασίγνωστο υπουργό του Reichswehr, του οποίου το όνομα ήταν συνώνυμο της αιματοβαμμένης αντεπανάστασης. Στο κάτω μέρος του έργου, είναι κολλημένο μισό πρόσωπο του οποίου μπορούν να διακριθούν μόνο ένα κομμάτι της μύτης και τα γυαλιά. Το πρόσωπο αυτό μπορεί να απεικονίζει είτε τον ίδιο τον Einstein, είτε γενικά τον αστό που απολαμβάνει και επενδύει σε μια τέχνη σαν αυτή του Picasso, την οποία ο Grosz και ο Heartfield βλέπουν σαν μια εικονική αναπαραγωγή της αποικιοκρατίας²⁶ υπό το βλέμμα των Ευρωπαίων. Ο ίδιος ο Picasso μάλλον θα έμενε άναυδος με την κριτική των «συναδέρφων» του, αυτή όμως ήταν απόλυτα ταιριαστή με την πολιτική διάσταση και το ιστορικό συγκείμενο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε το νταντά στο Βερολίνο. Με αυτό το έργο, οι δύο καλλιτέχνες, ήθελαν να δείξουν ότι το

ανθρώπινης ύπαρξης που πήγάζαν από την ατομική εμπειρία και τον ατομικισμό, μπολιάζοντας την πνευματικότητα με την αφαίρεση και το πνευματικό με το αισθητικό. Όμως, όλα αυτά δεν ωφελούσαν σε τίποτα εν μέσω της κρίσιμης κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης που βίωνε η Γερμανία της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Αναλυτικά για τον εξπρεσιονισμό, το γερμανικό εξπρεσιονισμό, τη *Γέφυρα* στη Δρέσδη, τον *Γαλάζιο Καβαλάρη* στο Μόναχο και τους εκπροσώπους τους, βλ. Lynton Norbert 2010, «Εξπρεσιονισμός», στο *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον φωτισμό στο μεταμοντερνισμό*, Μτφ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 47-75.

²⁶ Haxthausen Charles 2003, «Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein», *October* 105, σελ. 117.

δικό τους φωτομοντάζ μπορεί να κάνει ουσιαστική κριτική και να επιβληθεί στην «κλασική» ζωγραφική, θέτοντας την πολιτική στόχευση πάνω από την αισθητική.

Στη Γιορτή Νταντά, ο George Grosz εξέθετε επίσης μια σειρά χαρακτηριστικών υπό τον τίτλο *Ο Θεός μαζί μας (Gott mit uns)*, μέσα από την οποία, σαν άλλος Goya και Daumier του καιρού του, κάνει φανερή την απογοήτευσή του για την κατάσταση της Γερμανίας. Ένα απ' αυτά τα χαρακτηριστικά, με την ειρωνική λεζάντα *Οι διακοπές του εργάτη (The Workman's Holiday)*²⁷, παρουσιάζει στο προαύλιο ενός κλειστού χώρου εργάτες να περπατούν σε κύκλο, υπό το άγρυπνο βλέμμα δύο γερμανών στρατιωτικών αξιωματούχων. Εύκολα καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για μια μομφή στο γερμανικό милитарισμό και στην εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο. Παρ' όλα αυτά, κοιτάζοντας το έργο με μια δεύτερη ματιά, διαπιστώνουμε πως πρόκειται για επαναφορά στην επικαιρότητα του έργου *Ο περίπατος των φυλακισμένων* του Vincent Van Gogh. Η σύνθεση, ο χώρος, ακόμα και η φορά των σωμάτων, στην πρώτη περίπτωση οι φυλακισμένοι και στη δεύτερη οι εργάτες, είναι ίδια. Η απόγνωση στα βλέμματα των φυλακισμένων του Van Gogh εμπνέει τον Grosz ο οποίος μεταφέρει στα πρόσωπα των δικών του προλετάρων, δέσμιων και ουσιαστικά φυλακισμένων να εργάζονται σκληρά για να πλουτίζουν οι αστοί κι οι βιομήχανοι, το φόβο και την απόγνωση. Από τα παραπάνω, καταλαβαίνουμε πως οι βερολινέζοι ντανταϊστές έχουν γνώση της ιστορίας της τέχνης και όχι μόνο κατακρίνουν τη (σχεδόν) σύγχρονή τους τέχνη, αλλά εμπνέονται απ' αυτήν, βγάζοντάς την από το συγκεκριμένο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε, δίνοντας της βέβαια νέα νοηματοδότηση με χαρακτήρα επίκαιρο και σκωπτικό.

²⁷ Η απογοήτευση του Grosz γίνεται σαφής και από ακόμη μια φράση που είναι γραμμένη κάτω από το χαρακτηριστικό, το σύνθημα της Γαλλικής Επανάστασης "Liberté, Egalité, Fraternité". Η επανάσταση του 1789 παρά τις αρχικές διακηρύξεις της και τις ελπίδες που δημιούργησε δεν κατάφερε να λάβει ταξικό χαρακτήρα, όπως θα έπρεπε κατά τον Grosz.

Η επανάχρηση έργων στην μεταμοντέρνα τέχνη

Όταν η pop art άρχισε να εκτίθεται στα μουσεία και στις γκαλερί, πραγματοποιήθηκε μια μεγάλη αλλαγή στην τέχνη. Ο Andy Warhol με τα *Brillo Boxes* απέδειξε ότι και τα πιο απλά και καθημερινά αντικείμενα μπορούσαν να «μεταμορφωθούν» αν τοποθετούνταν κατάλληλα στον κόσμο της τέχνης. Ο George Dickie με βάση τα *Brillo Boxes* και τα όσα είχε γράψει ο Danto μίλησε για τη «θεωρία της θεσμικά καθιερωμένης τέχνης», όπου η τέχνη είναι «κάθε χειροτέχνημα [...] στο οποίο έχει απονεμηθεί το status του υποψήφιου προς αξιολόγηση από κάποιο πρόσωπο ή πρόσωπα που δρουν εκ μέρους ενός συγκεκριμένου κοινωνικού θεσμού (του κόσμου της τέχνης)». Ο Danto αντέτεινε ότι ο κόσμος της τέχνης παρέχει ένα θεωρητικό υπόβαθρο το οποίο και επικαλείται ένας καλλιτέχνης όταν υποστηρίζει ότι κάνει τέχνη. Αυτή η «θεωρία» προκύπτει από το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο που επιτρέπει στον καλλιτέχνη και στο κοινό να καταλάβουν. Επομένως, το έργο τέχνης είναι ένα αντικείμενο που ενσωματώνει ένα νόημα: «Τίποτα δεν είναι έργο τέχνης χωρίς ερμηνεία που να το θεσμοθετεί ως τέτοιο». Τα πάντα μπορεί να θεωρηθούν τέχνη αρκεί να ακολουθούνται από το κατάλληλο νόημα ή ερμηνεία. Ο Danto ισχυρίζεται ότι σε κάθε εποχή και συγκεκριμένο ο καλλιτέχνης δημιουργεί κάτι και ισχυρίζεται ότι είναι τέχνη βασιζόμενος σε μια συλλογική θεωρία της τέχνης, που το κοινό μπορεί να αντιληφθεί, δοθέντος του ιστορικού και θεσμοθετημένου συγκεκριμένου²⁸.

Και κάπως έτσι, κατέρρευσε η απάλειψη του συνόρου μεταξύ υψηλής (high culture) και της μαζικής ή λαϊκής κουλτούρας (mass, popular or commercial culture)²⁹. Και κάπως έτσι εγκαινιάστηκε και ο μεταμοντερνισμός³⁰, ο οποίος εκφράζεται με μια

²⁸ Freeland Cynthia 2005, *Μα είναι αυτό τέχνη;*, μτφ. Μάντυ Αλμπάνη, Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 52

²⁹ Οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνται από τον Jameson. Jameson Fredric 1999, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφ. Γιώργος Βάρσος, Αθήνα: Νεφέλη.

³⁰ Ο ορισμός του μεταμοντερνισμού ποικίλλει ανάλογα με τα συμφραζόμενα. Η χρήση του όρου τόσο στο πεδίο της τέχνης όσο και γενικότερα μαρτυρεί μια συνεκτική αλλαγή σε σχέση με τον μοντερνισμό. Ένα φαινόμενο μπορεί να χαρακτηριστεί μεταμοντέρνο, είτε γιατί εμφανίζεται στη μεταμοντέρνα εποχή, είτε γιατί παρουσιάζει κάποια χαρακτηριστικά που συνδέονται με τη μεταμοντέρνα σκέψη. Όταν άρχισε να χρησιμοποιείται ο όρος τη δεκαετία του 1970, η χρήση του επεκτάθηκε και για τον χαρακτηρισμό έργων της προηγούμενης δεκαετίας για να κωδικοποιηθούν κάποιες εξελίξεις από την ποπ αρτ ως την εννοιακή τέχνη που αμφισβητούσαν την φορμαλιστική αισθητική και αντέστρεφαν την τάση του μοντερνισμού προς την ολοένα και πιο καθαρή αφαίρεση. Τα εγχειρίδια ιστορίας της τέχνης θεωρούν κατά κανόνα ότι η μεταμοντέρνα περίοδος αρχίζει με τη δημοσίευση του έργου του Τσαρλς Τζενκς, *Η γλώσσα της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής*, στο 1977.

«νοσταλγία» για τα παλιά στυλ και την συνακόλουθη «ανακύκλωση» τεχνικών και στρατηγικών αλλά και την επανάχρηση συγκεκριμένων έργων από την ιστορία της τέχνης και την επανεγγραφή τους σε ένα εναλλακτικό πολιτιστικό context. Με την κατάρρευση της ιδεολογίας του ώριμου μοντερνισμού, οι παραγωγοί της κουλτούρας δεν έχουν να στραφούν πουθενά αλλού παρά στο παρελθόν: «στην απομίμηση νεκρών τεχνοτροπιών και λόγων μέσα απ' όλα τα προσώπια και τις φωνές που έχουν αποθησαυριστεί στο φανταστικό μουσείο μιας οικουμενικής πλέον κουλτούρας»³¹. Γενικότερα, ο μεταμοντερνισμός παραπέμπει σε όρους που υποδηλώνουν ανοιχτά όρια, πολλαπλότητα, τυχαίο, υβριδισμό, οικειοποίηση, αποδόμηση. Η πιο χαρακτηριστική αισθητική έκφραση του μεταμοντερνισμού όμως δεν είναι η παρωδία αλλά η συρραφή (pastiche), το συμπίλημα, που χαρακτηρίζεται κυρίως από την ειρωνική ενορχήστρωση νεκρών στυλ³², εξ ου και η σημασία της διακειμενικότητας, αυτό που ο Jameson ονομάζει χαρακτηριστικά «τυχαίο κανιβαλισμό όλων των στυλ του παρελθόντος»³³. Και φυσικά, η «ανακύκλωση» των εικόνων που χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό την τέχνη των ημερών μας δεν αφορά απλώς σε μεθόδους και εικόνες αλιευμένες από την ιστορία της τέχνης αλλά και τις παντοειδείς αναπαραστάσεις που έχουν γνωρίσει ευρεία διάχυση από τα παγκοσμιοποιημένα ΜΜΕ και το διαδίκτυο.

Οι μεταμοντέρνοι θεωρούν ότι αναπαράσταση και πραγματικότητα αλληλοεπικαλύπτονται, αφού οι συμβάσεις της αναπαράστασης ή της γλώσσας (η σημασία τους) μαθαίνονται να εσωτερικεύονται, έτσι ώστε να γίνονται πραγματικές ως στοιχείο της πραγματικότητας. Ιδιαίτερα στην εποχή μας, όπου η τηλεόραση, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και το διαδίκτυο παίζουν τόσο σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ανθρώπινης συνείδησης, αυτό που προσλαμβάνουμε ως πραγματικό εμπεριέχει πάντοτε στοιχεία αναπαράστασης. Ο όρος *simulacrum* του γάλλου θεωρητικού Jean Baudrillard χρησιμοποιείται συχνά για να δηλώσει αυτή την ιδέα της αναπαράστασης. Άρα, για τους μεταμοντερνιστές, τίποτα απ' όσα

Reed Christopher 2010, «Μεταμοντερνισμός και τέχνη της ιδιαίτερης ταυτότητας», στο Νίκος Στάγκος (επιμ.), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 377-9.

³¹ Jameson, *ό.π.*, σελ. 54.

³² Η παρωδία, κατά τον Jameson, έβρισκε πρόσφορο έδαφος στο μοντέρνο. Πλέον είναι μια κενή, ουδέτερη στάση μιμητισμού, χωρίς σατιρικούς στόχους ή αίσθηση εναλλακτικών.

³³ Στο ίδιο.

μπορούμε να πούμε ή να κάνουμε δεν είναι πράγματι «πρωτότυπο», αφού οι σκέψεις μας διαμορφώνονται από την εμπειρία της ζωής που είναι βασισμένη στην αναπαράσταση. Στο πεδίο της τέχνης, λοιπόν, είναι αφελές να φαντάζεται κανείς ότι ο δημιουργός επινοεί τις φόρμες του έργου ή ελέγχει το νόημά του. Αντί να κηρύσσει την πρωτοτυπία, ο μεταμοντερνισμός συγκεντρώνει την προσοχή του στον τρόπο με τον οποίο εικόνες και σύμβολα (σημαίνοντα) αλλάζουν νόημα ή χάνουν εντελώς το νόημά τους σε διαφορετικά συμφραζόμενα, αποκαλύπτοντας (αποδομώντας) τις διαδικασίες συγκρότησης νοήματος. Καθώς, λοιπόν, κανένα σύνολο σημαινόντων, από τις καλές τέχνες ως τη διαφήμιση, δεν είναι πρωτότυπο, όλα εμπεριέχονται στις ιδεολογίες των πολιτισμών που τα παράγουν και τα ερμηνεύουν³⁴.

Οι αρχές αυτές του μεταμοντερνισμού υλοποιούνται από καλλιτέχνες που έγιναν γνωστοί περίπου το 1980, με έργα στα οποία ανακυκλώνονται αλληλοσυγκρουόμενες εικόνες και συστήματα αναπαράστασης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα καλλιτεχνών, που μάλιστα μεσουρανούσαν στην αγορά έργων τέχνης της εποχής, θεωρούνται ο Julian Schnabel και ο David Salle. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό για την επανάχρηση έργων τέχνης είναι το *The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers* (1985) του Russell Connor (εικόνα 1), με το οποίο ο καλλιτέχνης, συνδυάζοντας με έναν μάλλον κωμικό τρόπο δύο έργα του παρελθόντος, την *Αρπαγή των κορών του Λευκίππου* του Rubens και τα *Κορίτσια της Αβινιόν* του Picasso, κάνει ένα σχόλιο για τις επικρατούσες αντιλήψεις σχετικά με την αμερικανική πολιτιστική υπεροχή³⁵.

Η μεταμοντέρνα τέχνη όμως, δανείζεται προγενέστερες εικόνες και στυλ τόσο από την «υψηλή τέχνη» όσο κι από τη διαφήμιση για να σχολιάσει σύγχρονα, επίκαιρα κοινωνικά, πολιτικά ή και καλλιτεχνικά θέματα που την απασχολούν. Τις ίδιες

³⁴ Στο ίδιο.

³⁵ Ο ίδιος ο Connor στην ιστοσελίδα του (<http://russellconnor.com/>) γράφει ότι εμπνεύστηκε το έργο από το βιβλίο του Γάλλου Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art*, στο οποίο υποστηρίζεται ότι η μεταπολεμική έκρηξη στον κόσμο της τέχνης στη Νέα Υόρκη προκλήθηκε εξαιτίας μιας «μοχθηρής» συνωμοσίας της αμερικανικής κυβέρνησης, σε συνεργασία με γκαλερί κριτικούς και εμπόρους τέχνης, με σκοπό να μεταφερθεί το κέντρο του καλλιτεχνικού κόσμου από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη. Αυτό, σύμφωνα με τον Γάλλο συγγραφέα, πραγματοποιήθηκε ανάγοντας τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό σε σύμβολο της καλλιτεχνικής ελευθερίας και όπλο κατά τον Ψυχρό Πόλεμο. Βλ. http://russellconnor.com/writing_11.html.

τακτικές χρησιμοποιεί και η τέχνη του δρόμου η οποία αλιεύει πηγές και στυλ από μια πολιτιστική εγκυκλοπαίδεια εικόνων και μηνυμάτων, τα οικειοποιείται και τα απελευθερώνει στην οπτική πλατφόρμα της πόλης.



Εικόνα 1

Russell Connor, *Η αρπαγή της μοντέρνας τέχνης από τους Νεοϋρκέζους*, 1985 (ιδιωτική συλλογή)

2. Η τέχνη του δρόμου



Εικόνα 2: Η Κραυγή του Edvard Munch σε δρόμο της Γαλλίας (αγνώστου καλλιτέχνη)

Τι είναι όμως η τέχνη του δρόμου; Η απάντηση μοιάζει απλή εκ πρώτης όψεως. Όλοι έχουμε δει έργα street art, graffiti, τοιχογραφίες (murals) ή εγκαταστάσεις σε κενές προσόψεις κτιρίων, κάτω από γέφυρες, σε βαγόνια τρένων, σε εγκαταλελειμμένα εργοστάσια ακόμα και σε κάδους απορριμμάτων. Στη διάρκεια της πορείας της, η τέχνη του δρόμου έχει δεχτεί πολλούς χαρακτηρισμούς και μάλιστα αντιφατικούς, από «μητροπολιτικός πρωτογονισμός» μέχρι αυτόν του «τελευταίου αυθεντικού χώρου μιας φυσικής καλλιτεχνικής έκφρασης πέραν του εμπορίου και των θεσμών»³⁶. Το μόνο σίγουρο είναι ότι (ή μάλλον όχι απολύτως σίγουρο, όπως θα διαπιστωθεί παρακάτω) η street art είναι μια τέχνη που πραγματοποιείται στο δρόμο, κι εδώ ο «δρόμος» χρησιμοποιείται με την ευρεία έννοια για να δηλώσει οποιοδήποτε αστικό δημόσιο χώρο. Οι καλλιτέχνες του δρόμου, όμως, δεν χρησιμοποιούν την πόλη και τον τοίχο μόνο σαν καμβά του έργου τους αλλά έχουν την πρόθεση να τον χρησιμοποιήσουν και σαν πρώτη ύλη της δημιουργικής διαδικασίας. Η σύγχρονη, μεταμοντέρνα πόλη, ο δημόσιος τοίχος είναι ο συνομιλητής, το πλαίσιο αλλά και η βασική προϋπόθεση για τη δημιουργία ενός έργου street art³⁷. Τα έργα της τέχνης του δρόμου βρίσκονται σε άμεσο

³⁶ Μουτσόπουλος Θανάσης 2011, «Δημόσια Τέχνη στην Αθήνα: Μπουκάλια στον ωκεανό των σημείων» στο Υπουργείο Περιβάλλοντος και Κλιματικής Αλλαγής & Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών-Γραφείο Διασύνδεσης (επιμ.), *Πρόγραμμα ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ-ΑΤΤΙΚΗ 2014»- Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο: Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων Κτιρίων της Αθήνας*, Αθήνα: Δεκάλογος Ψηφιακές Τέχνες, σελ. 37.

³⁷ Irvine Martin 2012, «The Work on the Street: Street Art and Visual Culture», σελ. 3.

διάλογο με το αστικό αλλά και το φυσικό περιβάλλον τους και αν αφαιρεθούν απ' αυτό, από το συγκείμενό τους, αλλοιώνεται σημαντικά το νόημά τους. Κι ακριβώς επειδή πολλές φορές, τα έργα είναι τοποθετημένα στο δρόμο, θα πρέπει να συμπεριλάβουμε στον ορισμό που δίνουμε και το εφήμερο. Ένα έργο μπορεί να κλαπεί, να καλυφθεί, να καταστραφεί είτε από τις καιρικές συνθήκες, είτε από ανθρώπινη πρόθεση εφόσον υλοποιηθεί σε δημόσια ή ιδιωτική περιουσία, να αλλοιωθεί, να γίνει αντικείμενο οικειοποίησης ή να χρησιμεύσει ως έναυσμα για τη δημιουργία ενός νέου έργου.

Η street art ξεκίνησε με το παραδοσιακό graffiti writing, το οποίο αποτελούσε κομμάτι της υποκουλτούρας του punk και του hip hop, στα τέλη της δεκαετίας του 1960, στα αστικά περιβάλλοντα της Νέας Υόρκης και της Φιλαδέλφειας, με τον προκλητικό και παράνομο σφετερισμό δημόσιων επιφανειών και τη γραφή ονομάτων με χρήση σπρέι³⁸. Μέχρι το 1980, το είδος αυτό ολοκληρώνεται μορφολογικά, διαδίδεται ευρέως και συνεχώς εξελίσσεται. Η τέχνη του δρόμου (street art) πλέον είναι ένας όρος που καλείται να καλύψει αρκετά ευρείς και πολυποίκιλες δραστηριότητες μιας μεγάλης ομάδας καλλιτεχνών ανά τον κόσμο. Έλαβε τη μορφή που έχει σήμερα όταν, κατά τη δεκαετία του 2000, νέοι με ακαδημαϊκή μόρφωση, με σπουδές καλών και εφαρμοσμένων τεχνών (εικαστικοί, γραφίστες, αρχιτέκτονες, εικονογράφοι) συνδύασαν τις παλιές «αντάρτικες» πρακτικές (guerilla tactics) των παλιών γκραφιτάδων με τις δεξιότητες που διδάσκονταν στις σχολές και τη μελέτη των πρόσφατων κινημάτων της τέχνης. Αυτοί είναι που χρησιμοποίησαν νέα υλικά εκτός του spray can και ενσωμάτωσαν στην τέχνη του δρόμου νέες τεχνικές, όπως ενδεικτικά το stencil και το κολάζ. Πλέον λοιπόν, δεν μιλάμε για graffiti writing, το οποίο φυσικά δεν έχει πάψει να υπάρχει, αλλά χρησιμοποιούμε τους όρους street art ή post-graffiti για να περιγράψουμε όλα

³⁸ Αυτές οι πρακτικές, σύμφωνα με όσα γράφει ο De Certeau, θα μπορούσαν να θεωρηθούν δείγμα των νομαδικών τακτικών των κυριαρχούμενων που χαρακτηρίζονται από την έλλειψη τόπου, γι' αυτό και εκμεταλλεύονται διαρκώς τον «τόπο του άλλου». Βλ. De Certeau Michel 2010, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μτφ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα: Σμίλη, σελ. 140-149.

τα εικαστικά ή καλλιτεχνικά δρώμενα που συμβαίνουν στο δρόμο, στο δημόσιο χώρο³⁹.

Οι street artists με τα έργα τους απευθύνονται πλέον σε ένα πιο ευρύ κοινό, εφόσον δεν προσπαθούν να καταξιωθούν μόνο στα μάτια της μικρής ομάδας των ομολόγων τους, όπως συνέβαινε στο κλασικό graffiti writing. Χρησιμοποιούν γνωστούς κώδικες που αντλούνται είτε από την επικαιρότητα, είτε από λαϊκή κουλτούρα και τη διαφήμιση είτε από την τέχνη του παρελθόντος. Πρόκειται για μια καλλιτεχνική πρακτική που δεν έχει σκοπό να απευθυνθεί στις «ραφιναρισμένες» ευαισθησίες μιας μικρής ελίτ, αλλά έχει τη δύναμη να εμπλέξει, αισθητικά και χωρίς κόπο, ένα μεγάλο κοινό διαμέσου της δημιουργικότητάς της, των ικανοτήτων, της πρωτοτυπίας, το βάθος του μηνύματος και της ομορφιάς. Πρόκειται για μια τέχνη που μπορεί να απευθυνθεί σε όλους⁴⁰. Μάλιστα η διαδεδομένη φήμη καλλιτεχνών του δρόμου, παλιότερων όπως ο Banksy ή ο Blek le Rat, αλλά και νεότερων, όπως ο Blu, έχει συμβάλλει στη θετική αντιμετώπιση απέναντι στη street art εκ μέρους του ευρέως κοινού, την αντιμετώπισή της σαν κάτι εκτιμητέο και αξιοθαύμαστο και όχι σαν δείγμα βανδαλισμού ή σαν παράνομη πράξη.

Η τέχνη του δρόμου στα μουσεία

Τα τελευταία χρόνια, η street art, πέρα από αυθόρμητη καλλιτεχνική έκφραση, αποτελεί και σημαντικό κομμάτι της δημόσιας τέχνης των πόλεων, στο πλαίσιο μιας γενικότερης πολιτιστικής στροφής του αστικού σχεδιασμού⁴¹, ενώ ταυτόχρονα έχει αναγνωριστεί ως επίσημο καλλιτεχνικό «κίνημα»⁴² από τον κόσμο της τέχνης. Πέρα από την ολοένα και αυξανόμενη παρουσία έργων street art σε μουσεία και γκαλερί,

³⁹ Dickens Luke 2008, «Placing the post-graffiti: The journey of the Peckham Rock», *Cultural Geographies* 15, σελ. 473.

⁴⁰ Riggle Nicholas Alden 2010, «Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68 (3), σελ. 243-257.

⁴¹ Η στροφή αυτή υποκινήθηκε από τον παγκόσμιο ανταγωνισμό των πόλεων, την ανάγκη διαφοροποίησής τους και βασίστηκε στην πεποίθηση ότι ο πολιτισμός και η τέχνη μπορούν να αποτελέσουν το νέο όχημα αλλαγής και αναζωογόνησης του αστικού τοπίου και να βελτιώσουν την καθημερινότητα των πολιτών. Βλ. Κουσιάππα Κωνσταντίνα 2013, *Η τέχνη του δρόμου ως δημόσια τέχνη: Οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις στο αστικό τοπίο*, ΠΜΣ «Πολιτιστική Διαχείριση», Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

⁴² Η λέξη «κίνημα» στο σημείο αυτό χρησιμοποιείται καταχρηστικά εφόσον δεν πρόκειται για ενιαίο καλλιτεχνικό κίνημα με θεωρία και κοινούς στόχους. Πρόκειται περισσότερο για μια κοινότητα καλλιτεχνών ανά τον κόσμο οι οποίοι έχουν ως κοινό σημείο συγκεκριμένες πρακτικές.

ορισμένες απ' αυτές αποκλειστικά προορισμένες να εκθέτουν τέχνη του δρόμου, ίσως το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα, που σχετίζεται και με το θέμα της παρούσας εργασίας, είναι η έκθεση του Banksy στο μουσείο της πόλης του Bristol (Bristol City Museum) με τίτλο *Banksy VS Bristol Museum*⁴³. Ο διάσημος βρετανός street artist επέστρεψε στη γενέτειρά του και παρενέβη στα εκθέματα των μόνιμων συλλογών του εδουαρδιανού ιδρύματος. Με τις παρεμβάσεις του αυτές, που περιλαμβάνουν από κλασικά αγάλματα που κρατούν σακούλες γεμάτες ψώνια μέχρι αντίγραφα ελαιογραφιών μεγάλων ζωγράφων «πειραγμένων» με όλους τους δυνατούς τρόπους (εικόνα 3), ο Banksy σχολιάζει με οξύ κριτικό βλέμμα την επικαιρότητα.



Εικόνα 3: (αριστερά) Το έργο του Banksy *Taking a Rest* που αναφέρεται στις *Σταχομαζώχτρες* (1857) του Jean-François Millet.
(δεξιά) Το έργο του Banksy *Flight into Egypt* που αναφέρεται στο έργο του Claude Lorrain *Ξεκούραση στο δρόμο για την Αίγυπτο* (1646-7).

Ενδεικτικό είναι και για την περίπτωση της Ελλάδας ότι, φέτος, ένας επίσημος φορέας τέχνης της χώρας, η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, ανακοίνωσε ανοιχτό κάλεσμα προς street artists των οποίων τα έργα μετά από επιλογή εκτίθενται στους χώρους της Στέγης από τις 11 Απριλίου έως τον Ιούλιο του 2014, στα πλαίσια της έκθεσης με τίτλο *No Respect*, με σκοπό την καταγραφή της graffiti και street art σκηνής, όπως αυτή αποτυπώνεται στους δρόμους της Αθήνας⁴⁴. Ταυτόχρονα, ο Οργανισμός Πολιτισμού και Ανάπτυξης ΝΕΟΝ Δ.

⁴³ Βλ. περισσότερες πληροφορίες για την έκθεση στο <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jun/13/banksy-bristol-city-museum> και το σχετικό βίντεο <https://vimeo.com/57836126>.

⁴⁴ Για πληροφορίες σχετικά με την έκθεση, βλ. <http://www.sgt.gr/gr/programme/event/1656>.

Δασκαλόπουλου που δραστηριοποιείται στον τομέα της σύγχρονης τέχνης, στην ανακοίνωση του προγράμματος του οργανισμού για το 2014, συμπεριέλαβε στις δράσεις του τρεις διαδρομές-εκθέσεις αλλά προκήρυξε και αναθέσεις νέων έργων στο δημόσιο χώρο⁴⁵. Αλλά και αρκετές γκαλερί στην Αθήνα έχουν ενσωματώσει στο πρόγραμμά τους εκθέσεις καλλιτεχνών του δρόμου ενώ υπάρχουν άλλες πιο «εξειδικευμένες» αποκλειστικά για έργα street art, όπως η gallery@sarri12 του Ψυρρή ή η πρωτοβουλία του DesignWars⁴⁶.

Βέβαια, την ίδια στιγμή που η τέχνη του δρόμου έχει εισχωρήσει στα μουσεία και εκτίθεται πλέον κι αυτή ως αναγνωρισμένη τέχνη, street artists χρησιμοποιούν στα έργα τους έργα του παρελθόντος και βγάζουν την «επίσημη», την «αυστηρή» τέχνη στους δρόμους με σκοπό να συνομιλήσει με τη σύγχρονη πόλη.

⁴⁵http://neon.org.gr/images/uploads/press/PDFs/_%CE%A4%CF%8D%CF%80%CE%BF%CF%85_19.02.2014.pdf

⁴⁶Βλ. τις ιστοσελίδες: <http://www.sarri12.com/> και <http://www.designwars.gr/>

Η τέχνη του παρελθόντος στο δρόμο



Εικόνα 4: Ο Etienne Lavie τοποθετεί το Πορτραίτο του κυρίου Bertin (1832) του Ingres σε δρόμο του Παρισιού στα πλαίσια του προσωπικού του project *OMG, who stole my ads?* (2013).

Έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε τα έργα τέχνης του παρελθόντος κρεμασμένα στους τέσσερις λευκούς τοίχους των γκαλερί⁴⁷ ή σε προθήκες μουσείων. Έχουμε την ιδέα πως πρόκειται για μια τέχνη φτιαγμένη για να γίνεται κατανοητή από μια «πολιτιστική» ελίτ, από ένα μνημένο κοινό που ενδιαφέρεται για τα πολιτιστικά θέματα και την τέχνη. Μάλιστα, η εκτίμηση της ιστορίας και της υψηλής τέχνης από τους επισκέπτες των ιδρυμάτων αυτών πολλές φορές γίνεται αυτόματα, άκριτα αφού θεωρείται ότι η ένταξή τους στις συλλογές και η τοποθέτησή τους στους τοίχους των μουσείων ή των γκαλερί τα καθιστά αυτομάτως αιώνια και ανεκτίμητα⁴⁸.

Πολύ πρόσφατα, το Φεβρουάριο του 2014, ο γάλλος street artist και φωτογράφος Etienne Lavie, στα πλαίσια του προσωπικού του project με τίτλο *OMG, who stole my ads?*, φαντάστηκε πώς θα ήταν οι δρόμοι του Παρισιού αν τη θέση των

⁴⁷ Σχετικά με το ιδεολόγημα του «λευκού κύβου» κατά Brian O'Doherty, βλ. O'Doherty Brian 1999, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press.

⁴⁸ Η στάση των επισκεπτών του Βρετανικού Μουσείου οι οποίοι δεν είχαν αντιληφθεί για περίπου μία εβδομάδα το *Peckham Rock*, έργο του Banksy, αποτελεί έξοχο παράδειγμα άκριτης αποδοχής και εκτίμησης των έργων τέχνης που βρίσκονται στις συλλογές των μεγάλων μουσείων και των γκαλερί. Για το θέμα, βλ. Dickens Luke 2008, «Placing the post-graffiti: The journey of the *Peckham Rock*», *Cultural Geographies* 15, σελ. 471-496.

διαφημίσεων στο δημόσιο χώρο έπαιρναν αναπαραγωγές διάσημων έργων του David, του Ingres ή του Watteau (εικόνα 4). Ο καλλιτέχνης ανέβασε φωτογραφίες στην ιστοσελίδα του χωρίς να δηλώσει αν είχε όντως διασχίσει την πόλη με χαρτί και κόλλα καλύπτοντας τις διαφημίσεις με αναπαραγωγές των έργων ή αν τις είχε επεξεργαστεί ψηφιακά. Συντηρώντας το μυστήριο μάλιστα, στην περιγραφή του project ο επισκέπτης της ιστοσελίδας αντίκριζε μόνο τις λέξεις «blah blah»⁴⁹.

Τι γίνεται όμως όταν τα έργα αυτά, ή μάλλον αναπαραγωγές των «ανεκτίμητων» έργων αυτών, έβγαιναν στο δρόμο; Θα δικαιωνόταν άραγε ο Γερμανός θεωρητικός Walter Benjamin όταν μιλούσε για εκδημοκρατισμό της τέχνης με τη δυνατότητα της τεχνικής αναπαραγωγής των έργων που προσέφερε η εποχή του; Ή τι συμβαίνει όταν η σύγχρονη πολιτιστική παραγωγή χρησιμοποιεί την τέχνη του παρελθόντος και την βγάζει στο δρόμο, την «απελευθερώνει»;

Η street art πάντως έχει προσπαθήσει πολλές φορές να επικοινωνήσει με την «επίσημη» τέχνη του παρελθόντος και με έργα που κρέμονται σε τοίχους των μεγάλων μουσείων επανερμηνεύοντάς της με τον δικό της τρόπο, για τους δικούς της σκοπούς, απαντώντας στα δικά της ερωτήματα και θέτοντας νέα. Στο εξωτερικό, τα παραδείγματα των καλλιτεχνών του δρόμου που εμπνέονται από την ιστορία της τέχνης και συνδιαλέγονται με αυτήν δεν είναι λίγα. Οι καλλιτέχνες που επιλέχτηκαν να αναφερθούν μέσω των έργων τους είναι η Πολωνή φωτογράφος και street artist Yola (Jola Kudela), γνωστή για το «remake» αναγεννησιακών έργων και οι Γάλλοι Zilda και Rö. Όμως, πρώτα αξίζει να σημειωθεί μία προσπάθεια που ξεκίνησε το 2013, όχι αυθόρμητα από την ανάγκη κάποιου καλλιτέχνη να επικοινωνήσει με το παρελθόν αλλά από έναν επίσημο φορέα τέχνης, την Dulwich Picture Gallery στη Μεγάλη Βρετανία. Το project αυτό είχε τον ιδιαίτερα επιτυχημένο τίτλο *Baroque the Streets*.

⁴⁹ Για φωτογραφικό υλικό και περισσότερες πληροφορίες, βλ. <http://etiennelavie.fr/> και <http://theheritagestudio.com/2014/02/06/omg-who-stole-my-ads-etienne-lavies-project-replaces-parisian-ads-with-famous-masterpieces/>.

Παραδείγματα στο εξωτερικό

Baroque the Streets

Μια οργανωμένη προσπάθεια «απελευθέρωσης» της τέχνης του παρελθόντος στο δρόμο, όπως αυτή που επιχείρησα με την παρούσα εργασία, υπό τον τίτλο *Baroque the Streets*, πραγματοποιήθηκε από την Dulwich Picture Gallery στο ομώνυμο νοτιοανατολικό προάστιο της βρετανικής πρωτεύουσας⁵⁰.

Η νέα τάση ωθεί ολοένα και περισσότερα μουσεία να προσανατολίζονται προς μια πολιτική πιο ανοιχτή προς το κοινό. Τα προγράμματα προσέγγισης νέων ομάδων κοινού (outreach) στοχεύουν στη σύνδεση του μουσείου με ευρύτερα κοινωνικά στρώματα και στην εμπλοκή της τοπικής κοινωνίας μέσω εναλλακτικών επικοινωνιακών και κοινωνικών δράσεων. Μέσω των προγραμμάτων αυτών, τα μουσεία προσκαλούν ανθρώπους που είναι απομακρυσμένοι για λόγους οικονομικούς, χωροταξικούς ή ιδεολογικούς να συμμετέχουν ενεργά στα πολιτιστικά δρώμενα⁵¹. Το παράδειγμα αυτό ακολούθησε και η Dulwich Picture Gallery, με πρωτοβουλία του Street Art London⁵² και της Ingrid Beazley, επιμελήτριας της γκαλερί, της οποίας οι συλλογές αποτελούνται κατά κύριο λόγο από έργα της εποχής του μπαρόκ, όχι ιδιαίτερα δημοφιλή στο ευρύ κοινό σήμερα. Η Dulwich Picture Gallery, λοιπόν, δικαιώνοντας τη φήμη της πρώτης γκαλερί τέχνης στο Ηνωμένο Βασίλειο που άνοιξε τις πόρτες της στο ευρύ κοινό, κάλεσε 16 από τους σημαντικότερους και πιο διάσημους street artists του κόσμου (ανάμεσά τους ο Roa, ο Phlegm, ο Stik, η Mad C, ο Griff, ο Thierry Noir κ.ά.), προκειμένου να επανερμηνεύσουν με το δικό τους τρόπο και να αποτυπώσουν στους τοίχους της πόλης ένα έργο της επιλογής τους από τις συλλογές της⁵³. Τα έργα βγήκαν κατά κάποιο τρόπο έξω από τους τοίχους της, η γκαλερί συνομίλησε με τον εξωτερικό

⁵⁰ Βλ. το βίντεο για το συγκεκριμένο πρότζεκτ: <http://vimeo.com/71633271>.

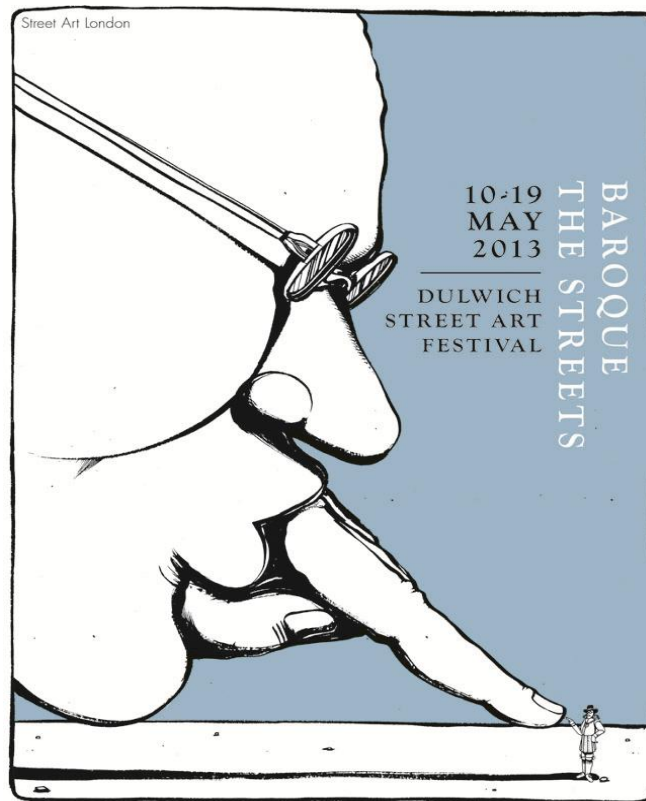
⁵¹ Γκαζή Ανδρομάχη 2004, «Μουσεία για τον 21^ο αιώνα», *Τετράδια Μουσειολογίας* 1, σελ. 9.

⁵² Το Street Art London είναι ένας οργανισμός που συνεργάζεται με καλλιτέχνες graffiti και street artists στη Βρετανία αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο. Βασικοί του στόχοι είναι να διευκολύνει τη συνεργασία τους με ιδρύματα τέχνης της Βρετανίας αλλά και την αλληλεπίδραση με το κοινό. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. την ιστοσελίδα του οργανισμού: <http://streetartlondon.co.uk/>.

⁵³ Για φωτογραφίες από το project, βλ. παράρτημα εικόνων.

χώρο, με την πόλη. Ταυτόχρονα, οργανώθηκαν ξεναγήσεις από την ίδια την Beazley, συμπληρωματικές δράσεις και τελικά δημιουργήθηκε ένα υπαίθριο μουσείο στους δρόμους του Dulwich απολύτως προσβάσιμο και ανοιχτό στο κοινό, η Dulwich Outdoor Gallery⁵⁴.

Με την προσπάθεια της Ingrid Beazley και το *Baroque the Streets*, αναδείχτηκε σίγουρα η σχέση μεταξύ της τέχνης του παρελθόντος και της σύγχρονης πολιτιστικής παραγωγής, όπου η πρώτη μάλιστα μπορεί να χρησιμεύσει ως δημιουργικό σημείο αναφοράς για τη δεύτερη⁵⁵.



Εικόνα 5: Η αφίσα του *Baroque the Streets* (2013)

⁵⁴ Βλ. τη σελίδα της υπαίθριας γκαλερί στο facebook:

<https://www.facebook.com/DulwichOutdoorGallery?fref=ts>

⁵⁵ Τον Αύγουστο του 2014 κυκλοφόρησε το βιβλίο της Ingrid Beazley σχετικά με το παραπάνω project με τίτλο *Street Art, Fine Art*.

Zilda: «Λησμονημένα» έργα αποκτούν νέα πνοή



Εικόνα 6: Zilda, *Bouguereau* (Παρίσι, 2010). Με το έργο αυτό, ο street artist επαναφέρει στην επικαιρότητα το έργο *Vierge Consolatrice* (1875) του William-Adolphe Bouguereau.

Ο Zilda⁵⁶, του οποίου το πραγματικό όνομα δεν γνωρίζουμε καθώς φροντίζει να διατηρεί την ανωνυμία του, είναι αυτοδίδακτος γάλλος street artist, που ταξιδεύει και τοποθετεί τα έργα του στα πιο παράξενα σημεία των ευρωπαϊκών πόλεων. Αυτή την περίοδο, ζει και εργάζεται στη Νάπολη.

Ο Zilda συνήθως ζωγραφίζει ανθρώπινες μορφές από τα έργα του παρελθόντος, από την Αναγέννηση, το μπαρόκ, το ρομαντισμό. Δεν επιλέγει όμως τα εμβληματικά έργα, τα δημοφιλή, αυτά για οποία συνεχίζουμε να μιλάμε και με τα οποία ασχολούμαστε ακόμα και σήμερα. Προτιμά όσα έχουν ξεχαστεί, όσα νομίζουμε ότι δεν έχουν πια να μας πουν κάτι, όσα προσπερνάμε βιαστικά στους διαδρόμους των μουσείων. Αυτά τα έργα είναι που «ξεριζώνει» από το συγκείμενο των μουσείων όπου βρίσκονται, «όπου δεν μπορούν να αναπνεύσουν» και τα επανατοποθετεί. Χρησιμοποιεί φθαρτά υλικά, και συγκεκριμένα λάδι και ακρυλικό σε χαρτί, για να σχεδιάσει τις μορφές του, τις οποίες δεν αλλάζει, ακολουθεί τα χρώματα, τους όγκους των έργων αναφοράς, αλλά τις αποκόπτει από τον εικαστικό χώρο στον

⁵⁶ Παρόλο που προσπάθησα να επικοινωνήσω με τον Zilda ώστε να μου μιλήσει για το έργο του, δεν τα κατάφερα. Τα περισσότερα στοιχεία τα οποία έχω χρησιμοποιήσει προέρχονται από την παρακάτω συνέντευξή του στο διαδίκτυο: <https://vimeo.com/52408831>.

οποίο βρίσκονται και τις τοποθετεί στα πιο παράξενα σημεία των πόλεων και όχι μόνο, σε ξεχασμένες παραλίες, σε ταρατσες εγκαταλελειμμένων κτιρίων και σπιτιών, σε σκουπιδότοπους. Θεωρεί ότι με αυτόν τον τρόπο προκαλείται εκ νέου ενδιαφέρον γι' αυτά, τους δίνεται νέα πνοή, γεννιούνται νέες ερμηνείες.

Χαρακτηριστικό του Zilda είναι ότι επιλέγει με μεγάλη προσοχή τα σημεία στα οποία τοποθετεί τα έργα του. Άλλωστε, δεν τα τοποθετεί απλώς αλλά διαμορφώνει όλο τον περιβάλλοντα χώρο ώστε να συνομιλούν μ' αυτόν. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργούνται οι συνθήκες για να δοθεί όλο το νόημα στα έργα που ο ίδιος επιθυμεί ενώ ταυτόχρονα αλλάζει ριζικά και ο ίδιος ο χώρος. Παρ' όλα αυτά, δεν τον ενδιαφέρει τα έργα του να είναι ορατά, μάλιστα ορισμένα δεν τα αντικρίζει ποτέ κανείς από κοντά παρά μόνο στην οθόνη του υπολογιστή του, αφού ο Zilda φροντίζει να ενημερώνει το blog του⁵⁷ και τα κοινωνικά δίκτυα για τις νέες του δουλειές. Αυτό που τον απασχολεί πρωτίστως είναι το έργο να υπάρξει, να έχει υπάρξει. «Το έργο είναι πιο ισχυρό όταν βρίσκεται σ' ένα 'σποτ' που δεν το περιμένεις» αναφέρει χαρακτηριστικά. Άλλωστε, ο ίδιος δείχνει όχι απλώς να αποδέχεται το εφήμερο της τέχνης του δρόμου αλλά και να το επιδιώκει, τόσο εξαιτίας των υλικών που χρησιμοποιεί όσο κι από το γεγονός ότι ο ίδιος καταστρέφει τα έργα του για να τοποθετήσει στη θέση τους νέα.



Εικόνα 7: Zilda, *L'Ange de la Mort* (Rennes, 2011)

⁵⁷ Το ιστολόγιο του καλλιτέχνη: <http://zildastreetart.blogspot.gr/>.

Ο ίδιος δηλώνει ότι ενδιαφέρεται για το δρόμο και τον δημόσιο χώρο καθώς το κοινό δεν είναι προκαθορισμένο αλλά απευθύνεται σε ένα ποικιλόμορφο και ιδιαίτερα ευρύ, προέρχεται απ' όλες τις κοινωνικές τάξεις, δεν υπάρχει αντίτιμο για να έρθει σε επαφή με τα έργα, δεν τίθενται περιορισμοί.

Ο Zilda έχει πραγματοποιήσει τα project του σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις. Για παράδειγμα, στη Ρώμη, έδωσε νέα πνοή στο νεορεαλιστικό κινηματογράφο, στους δρόμους και στην πόλη που οι ταινίες γυρίστηκαν μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μία συνεργασία του Zilda με τον επίσης γάλλο καλλιτέχνη του δρόμου Rö. Οι δύο street artists, μεταξύ άλλων, αναλαμβάνουν να «αναβιώσουν» κατά κάποιο τρόπο, στο χώρο ενός εγκαταλελειμμένου κτιρίου ένα εμβληματικό γεγονός μετά τη Γαλλική Επανάσταση, τη δολοφονία του Marat, φυσικά όχι όπως αυτός απεικονίζεται στο διάσημο έργο του David αλλά στο «λησμονημένο» του Jean-Joseph Weerts⁵⁸.



Εικόνα 8: Zilda και Rö, *L'assassinat de Marat* (Rennes, 2011)

⁵⁸ Βλ. το βίντεο δημιουργίας της εγκατάστασης <http://vimeo.com/26860052> και τη συνέντευξη των δύο καλλιτεχνών για το έργο <http://hahamag.com/zilda-and-ro-the-assassination-of-marat/>.

Yola: Η Αναγέννηση των ευπαθών ομάδων

Η πολωνή φωτογράφος και street artist Yola (Jola Kudela) δραστηριοποιείται στις μεγάλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, κυρίως στο Παρίσι όπου πλέον κατοικεί, και είναι γνωστή για την εκ νέου δραστηριοποίηση, την επαναφορά στην επικαιρότητα εικαστικών έργων κυρίως της Αναγέννησης με την τεχνική του ψηφιακού κολάζ. Κεντρικά θέματα των έργων της Yola είναι η ανεκτικότητα, ο ρατσισμός, οι διακρίσεις κατά της τρίτης ηλικίας, η ομοφοβία, ο φανατισμός και η ελευθερία της επιλογής, θέματα ιδιαίτερης ταυτότητας, συστατικά στοιχεία της μεταμοντέρνας κουλτούρας κατά τον Αντρέα Ύσσην⁵⁹.



Εικόνα 9: Η Yola επανερμηνεύει την Άνοιξη του Botticelli (Πράγα, 2010)

Όταν η Yola ρωτήθηκε γιατί επέλεξε να συνδιαλεχτεί με έργα της συγκεκριμένης περιόδου της τέχνης, με έργα της Αναγέννησης, δήλωσε ότι τα έργα αυτά είναι τα πρώτα που μπόρεσε να κατανοήσει σε σχέση με τα «στυλιζαρισμένα» έργα του

⁵⁹ Reed Christopher 2010, *ό.π.*, σελ. 382. Βλ. Hyussen Andreas 1984, «Mapping the Postmodern», *New German Critique* 33, σελ. 5-52.

Μεσαίωνα ή το συμβολισμό της μοντέρνας τέχνης. Η αναγεννησιακή τέχνη όμως είναι ρεαλιστική, «φωτορεαλιστική» κατά την Yola, και επομένως πιο κοντά στη φωτογραφία με την οποία ασχολείται. Παράλληλα, τα περισσότερα από τα έργα της περιόδου έχουν θρησκευτικό περιεχόμενο. Η πίστη αυτή δημιουργεί δυνατές οπτικά αξίες που η ίδια αισθάνεται βλέποντας τα, σε αντίθεση με τα «κοσμικά» έργα τα οποία δίνουν μεγαλύτερη σημασία σε άλλα στοιχεία, όπως το χρώμα ή η σύνθεση. Αυτό που διαπιστώνει πάντως, κοιτάζοντας κανείς τα έργα της είναι πως αυτό που είδε η Yola στην τέχνη της Αναγέννησης είναι ο βαθύς ανθρωπισμός η συμπάθεια και η πίστη στον άνθρωπο και στις δυνάμεις του.

Όταν λοιπόν επανερμήνευσε την *Άνοιξη* του Botticelli (εικόνα 9) διατηρώντας τη σύνθεση του πίνακα αλλά αντικαθιστώντας τις Τρεις Χάριτες με φωτογραφίες ηλικιωμένων κυριών, η Yola δεν θέλησε να μιλήσει μόνο για τον αποκλεισμό της τρίτης ηλικίας αλλά να προχωρήσει κι ένα βήμα πιο πέρα. Θέλησε να δώσει στις γυναίκες αυτές χαρά φωτογραφίζοντάς τις, τοποθετώντας τις στους τοίχους της Πράγας. Αντικατέστησε αγγέλους και μούσες, σύμβολα αιώνιας ζωής και ομορφιάς με φωτογραφίες ηλικιωμένων κυριών. Σχολιάζει με τον τρόπο αυτό την αποθέωση των προτύπων ομορφιάς που επιβάλλονται στις μέρες μας και προβάλλονται από τα μέσα, στα εξώφυλλα των περιοδικών και τις διαφημίσεις. Η Yola λοιπόν πέρα απ' αυτό το παιχνίδι που παίζουν τα έργα της, προσπαθεί να μιλήσει για σημαντικά θέματα που την απασχολούν και υπάρχουν στην κοινωνία καλά κρυμμένα.



Εικόνα 10: Το πορτρέτο του Δούκα του Urbino Federico da Montefeltro και της συζύγου του από τη Yola (Targowa, 2010)

Το ζήτημα της ομοφοβίας θίγεται στην επαναφορά στην επικαιρότητα και εκ νέου δραστηριοποίηση του διάσημου διπτύχου του Piero della Francesca που απεικονίζει το πορτρέτο του Δούκα του Urbino, Federico da Montefeltro, και της συζύγου του,

Battista Sforza (εικόνα 10). Στην εκδοχή της Yola έχει χρησιμοποιηθεί η σύνθεση του έργου, όσο και τα χρώματα των ρούχων, ώστε να μπορεί ο θεατής να ταυτοποιήσει το έργο⁶⁰. Η καλλιτέχνης έχει αντικαταστήσει το ετερόφυλο ζευγάρι αριστοκρατών με ένα ομοφυλόφιλο ζευγάρι δύο νεαρών κοριτσιών, το οποίο και προσπαθεί με κάποιο τρόπο να νομιμοποιήσει. Το ίδιο ζήτημα θίγεται και στον Άγιο Σεβαστιανό της που δεν αποτελεί αναφορά σε συγκεκριμένο έργο. Έχει τοποθετήσει στη θέση του Αγίου μια ανδρόγυνη μορφή, μια γυναίκα χωρίς στήθος, που λόγω αυτών των χαρακτηριστικών της δεν ανήκει κάπου, είναι κοινωνικά αποκλεισμένη και δέχεται βέλη ή μάλλον τα βελάκια της κοινωνικής βίας.

Η ίδια υποστηρίζει ότι προτιμά τη street art από την έκθεση σε μια γκαλερί την οποία θεωρεί και παρωχημένη. Όταν τοποθετεί ένα έργο της στο δρόμο, ο δρόμος, η αρχιτεκτονική και η πόλη γίνονται συνέχεια του έργου. Ο θεατής συμμετέχει στο έργο κι αυτό γίνεται κομμάτι της καθημερινότητάς του. Τοποθετεί μάλιστα τα έργα της σε μη προνομιούχες περιοχές όπου η ίδια προσπαθεί να εισάγει μια αίσθηση αναγέννησης και ομορφιάς.



Εικόνα 11: Η Yola επαναφέρει στην επικαιρότητα το έργο του Jacek Malczewski με τίτλο *Vicious Circle* (1895-7) στο πλαίσιο της Nuit Blanche του Παρισιού το 2011.

⁶⁰ Για όσους δεν είναι εξοικειωμένοι με το πρωτότυπο έργο, η Yola έχει τοποθετήσει αναπαραγωγές των δύο προσώπων κάτω από τις φωτογραφίες.

Παραδείγματα στην Αθήνα



Εικόνα 12: Λεπτομέρεια από έργο του Στέλιου Φαϊτάκη (Αθήνα)

Αλλά και στην Αθήνα έχουμε δει τους καλλιτέχνες του δρόμου να διαπραγματεύονται και να αντλούν υλικό από την «επίσημη» τέχνη του παρελθόντος. Ένα, και ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, η επαναφορά στην επικαιρότητα του σχεδίου του Dürer *Χέρια σε στάση Προσευχής* (1508) από τον εικαστικό Παύλο Τσάκωνα, θα αναλυθεί παρακάτω. Αναφέρονται ενδεικτικά επίσης η δουλειά τόσο στην Αθήνα όσο και στο εξωτερικό του εικαστικού Στέλιου Φαϊτάκη (εικόνα 12), ο οποίος χρησιμοποιεί στοιχεία από την βυζαντινή εικονογραφία αλλά και από μεξικανούς τοιχογράφους όπως ο Diego Rivera, όπως επίσης και οι πρόσφατες τοιχογραφίες του Ινο των οποίων πηγή έμπνευσης είναι η αρχαία ελληνική τέχνη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μπορεί να θεωρηθεί το έργο του *System of a Fraud* που απεικονίζει την προτομή του αρχαίου Αθηναίου νομοθέτη Σόλωνα και υλοποιήθηκε σε κενή πρόσοψη κτιρίου στην οδό Αχιλλέως στο Μεταξουργείο (εικόνα 13)⁶¹.

⁶¹ Τα παραδείγματα που δόθηκαν δεν είναι τα μοναδικά και μπορούν να αντικατοπτρίσουν μια γενικότερη στροφή της street art της Αθήνας προς το «ελληνικό» παρελθόν και μια γόνιμη συνδιαλλαγή με αυτό, τάση που εγκαινιάστηκε με τον Φαϊτάκη, που μέχρι τώρα εθεωρείτο συνώνυμο συντηρητικών και εθνικιστικών απόψεων.

Μάλιστα, πολύ πρόσφατα ανακοινώθηκε από τον Αντιδήμαρχο Καθαριότητας του Δήμου Αθηναίων, Ανδρέα Βαρελά, ότι οι δύο μεσοτοιχίες στα Χαυτεία, στη συμβολή Σταδίου και Αιόλου στο κέντρο της Αθήνας θα κοσμηθούν από το mural με τίτλο *Μετά τον Παράδεισο, τι;* που θα επιμεληθεί ο εικαστικός και street artist Μανώλης Αναστασάκος, έργο του γερμανού ζωγράφου Ludwig Schnorr von Carolsfeld⁶² (εικόνα 14).



Εικόνα 13 (επάνω): *Ino System of a fraud* (Αχιλλέως-Μεταξουργείο, 2013)

Εικόνα 14 (κάτω): Η εικαστική πρόταση του Μανώλη Αναστασάκου για τα Χαυτεία.

⁶² Βλ. Ρηγόπουλος Δημήτρης 2014, «Η τοιχογραφία που λυτρώνει τα Χαυτεία», *Η Καθημερινή*.

Ο Dürer στην Πειραιώς

Το Υπουργείο Περιβάλλοντος, Ενέργειας και Κλιματικής Αλλαγής συμπεριέλαβε στο Πρόγραμμα «Αθήνα-Αττική 2014», τον Ιούνιο του 2010, τη δράση «Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο-Ζωγραφική στις Τυφλές Όψεις των Κτιρίων». Ζητούμενο της δράσης ήταν η διερεύνηση εικαστικών παρεμβάσεων μεγάλης κλίμακας στο δημόσιο χώρο και ειδικότερα η πιλοτική υλοποίηση ζωγραφικών παρεμβάσεων-τοιχογραφιών επί τυφλών όψεων και ακάλυπτων μεσοτοιχιών, ορατών από τον κοινόχρηστο δημόσιο χώρο, σε πυκνοδομημένες αστικές περιοχές, στα ιστορικά κέντρα πόλεων κλπ. Το Γραφείο Διασύνδεσης της ΑΣΚΤ, μετά από ανάθεση του ΥΠΕΚΑ, προκήρυξε διαγωνισμό από τον οποίο θα επιλέγονταν τρεις εικαστικές προτάσεις και ως εκ τούτου θα προέκυπταν οι τρεις πρώτες πιλοτικές εικαστικές παρεμβάσεις σε κτίρια στο κέντρο της Αθήνας⁶³.



Εικόνα 15: Το mural του Παύλου Τσάκωνα που κοσμεί την κενή πρόσοψη του ξενοδοχείου Vienna στην οδό Πειραιώς 20 και Μενάνδρου.

Το δεύτερο βραβείο στο διαγωνισμό απέσπασε ο εικαστικός Παύλος Τσάκωνας ο οποίος διακρίθηκε για την πρότασή του να οικειοποιηθεί ένα σχέδιο του Γερμανού ζωγράφου Albrecht Dürer, με τίτλο *Χέρια σε Στάση Προσευχής* (*Betende Hände*, 1508)⁶⁴, να αλλάξει την κλίμακα του αρχικού έργου και να αντιστρέψει τη φορά των

⁶³ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη δράση του ΥΠΕΚΑ, βλ. http://www.dasta.asfa.gr/files4users/files/STREET_ART_WEB.pdf.

⁶⁴ Ο Παύλος Τσάκωνας, στην πρώτη του ατομική έκθεση *Wunderkammer* που πραγματοποιήθηκε στην CAN Gallery την άνοιξη του 2013, επανέφερε στην επικαιρότητα ακόμη ένα έργο του παρελθόντος, τον διάσημο πίνακα του Jacques-Louis David *Ο Ναπολέων διασχίζει τις Άλπεις* (1800)

χειρών που απεικονίζονται σ' αυτό⁶⁵. Το mural υλοποιήθηκε στην κενή πρόσοψη του ξενοδοχείου Vienna⁶⁶ στην οδό Πειραιώς 20 και Μενάνδρου, λίγα μόλις μέτρα μακριά από την πλατεία Ομονοίας, στο κέντρο της Αθήνας.

Το πρωτότυπο έργο του Dürer αποτελεί ένα από τα είκοσι προπαρασκευαστικά σχέδια του Γερμανού ζωγράφου για την ολοκλήρωση της φορητής εικόνας βωμού της Αγίας Τράπεζας στη δομινικανή εκκλησία του Αγίου Θωμά της Φρανκφούρτης, έργο που του ανατέθηκε από τον έμπορο Jacob Heller. Το θέμα⁶⁷ συνδύαζε την Κοίμηση και τη Στέψη της Παρθένου Μαρίας. Συγκεκριμένα, παρουσίαζε τους αποστόλους να είναι συγκεντρωμένοι γύρω από τον κενό τάφο της Μαρίας κοιτάζοντας ψηλά προς τον ουρανό όπου και πραγματοποιούνταν η στέψη της από την Αγία Τριάδα⁶⁸. Ο John Berger μας πληροφορεί ότι Τα Χέρια σε στάση προσευχής προοριζόνταν για έναν από τους αποστόλους⁶⁹. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Snyder, στα ευκίνητα και ελαφρώς τοξωτά δάχτυλα του σχεδίου, τοξωτά όπως οι νευρώσεις των θόλων των γοτθικών καθεδρικών ναών, συμπυκνώνεται η πεμπτουσία της χριστιανικής αφοσίωσης. Το αρχικό έργο για το οποίο προοριζόταν το σχέδιο λησμονήθηκε και το σχέδιο εκτίθεται πλέον σαν αυτόνομο έργο τέχνης. Ακόμα και σήμερα δε αποτελεί σύμβολο χριστιανικής πίστης.

Το διάσημο θρησκευτικό αυτό σχέδιο έλαβε νέες ερμηνείες αφενός με την τοποθέτησή του σε μια πολύπαθη περιοχή στο κέντρο της πόλης, με την αλλαγή της κλίμακας και την αντιστροφή της φοράς.

με το έργο του *Napoleon Wannaparty?* (2012), αλλάζοντάς του τα χρώματα, απλοποιώντας το σχέδιο και δίνοντάς του μια ποπ αισθητική. Βλ. <http://www.can-gallery.com/exhibitions/pavlos-tsakonas-wunderkammer/images/pavlos-tsakonas/pavlos-tsakonas-wunderkammer/wunderkammer-1-502>.

⁶⁵ Σε διάφορες ιστοσελίδες που επισκέφτηκα, το έργο του Τσάκωνα φαίνεται να ονομάζεται *Praying For Us* (Ο Θεός προσεύχεται για μας). Στην έκδοση της ΑΣΚΤ για τη δράση του ΥΠΕΚΑ, όμως, δεν αναφέρεται τίτλος για το έργο. Ο ίδιος ο Τσάκωνας, όταν τον προσέγγισα για να μου απαντήσει κάποιες ερωτήσεις σχετικά με τη δουλειά του, υποστήριξε ότι το συνεργείο στο οποίο ανατέθηκε από το ΥΠΕΚΑ να υλοποιήσει το έργο του έδωσε αυτόν τον τίτλο με τον οποίο ο ίδιος διαφωνεί, θεωρεί μάλιστα ότι αλλοιώνει τη σημασία του.

⁶⁶ Το σχέδιο του Dürer βρίσκεται σήμερα στο Albertina Museum της Βιέννης. Είναι πιθανό, λοιπόν, και αυτό το γεγονός να οδήγησε τον Τσάκωνα στην απόφασή του να τοποθετήσει το έργο του στην τυφλή όψη του συγκεκριμένου κτιρίου.

⁶⁷ Το θέμα το έργου είναι γνωστό από μεταγενέστερο αντίγραφο του 17^{ου} αιώνα καθώς το κεντρικό τμήμα του καταστράφηκε το 1729 από πυρκαγιά στο Μόναχο όπου βρισκόταν.

⁶⁸ Snyder James 2005, *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, The graphic arts from 1350 to 1575*, New Jersey: Pearson Prentice Hall.

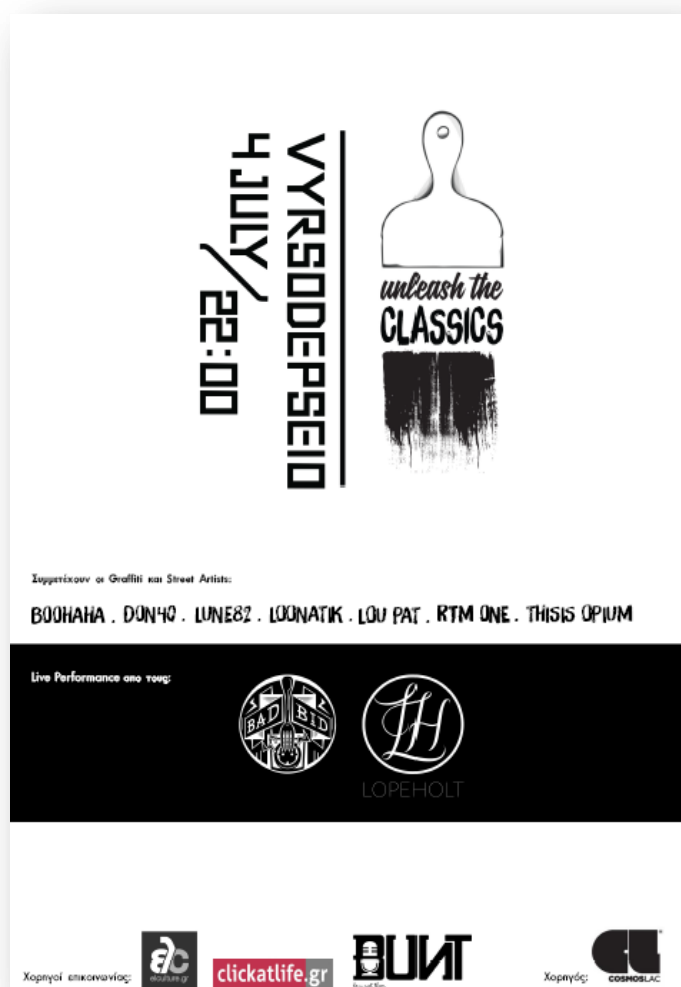
⁶⁹ Berger John 2005, *Άλμπρεχτ Ντύρερ. Ακουαρέλες και σχέδια: με ένα δοκίμιο του John Berger*, Μετάφραση: Αντώνης Μπίκος, Αθήνα: Γνώση.

Η οδός Πειραιώς, κοντά στην πλατεία Ομονοίας, είναι μια περιοχή με πολυφυλετικό και πολυπολιτισμικό χαρακτήρα, κατοικείται κυρίως από οικονομικούς μετανάστες και κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Αποτελεί τόπο ανάπτυξης παρεμπορίου του δρόμου, πορνείας, μετακίνησης των πολιτών των δυτικών προαστίων, σημείο αφετηρίας λεωφορείων αλλά και πολύπαθη είσοδο της πόλης από το λιμάνι του Πειραιά. Το σημείο αυτό της πόλης είναι επομένως ένα χαρακτηριστικό δείγμα οικονομικής ανέχειας, κοινωνικής ένδειας, κατάρρευσης αλλά και πολιτικής εγκατάλειψης. Ο ίδιος ο Τσάκωνας λοιπόν, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις κοινωνικές συνθήκες της περιοχής, επέλεξε το συγκεκριμένο σημείο (spot), την κενή πρόσοψη του Vienna, και σχεδίασε το έργο του αποκλειστικά για να τοποθετηθεί εκεί.

Με την αλλαγή της κλίμακας, ο εικαστικός δημιούργησε μια αναπάντεχη εικόνα που επεμβαίνει έντονα στο αστικό τοπίο ενώ με την αντιστροφή των χεριών θέλησε να υπογραμμίσει την αίσθηση της πτώσης, να δώσει μια άλλη κατεύθυνση στη χειρονομία της προσευχής. Το θρησκευτικό περιεχόμενο του αρχικού έργου επαναδιατυπώνεται, αμφισβητείται. Τόσο από το έργο όσο κι από την επιλογή της αναφοράς, τον Durer, έναν καλλιτέχνη που προσπάθησε να διαδώσει την Ιταλική Αναγέννηση βόρεια των Άλπεων, γίνεται σαφές πως σκοπός του καλλιτέχνη δεν είναι να κηρύξει, να καταδικάσει αλλά να «προσευχηθεί», να κάνει μια σημείωση σε μια υποβαθμισμένη περιοχή στην καρδιά της πόλης με πολυπολιτισμικό και πολυφυλετικό χαρακτήρα, μια περιοχή στην οποία γίνονται εμφανείς όλες οι τραγικές όψεις της βαθιάς υποβάθμισης, όλες οι εικόνες και τα φαινόμενα της πιο βαθιάς ύφεσης και της συνολικότερης κοινωνικής αλλά και οικονομικής κρίσης που διέρχεται η χώρα, να προβληματίσει, να κινητοποιήσει.

3. *Unleash the Classics Project*

Όπως ήδη έχει αναφερθεί, οι δράσεις του *Unleash the Classics Project* πραγματοποιήθηκαν στον χώρο τέχνης του Βυρσοδεψείου, σε εσωτερικούς και εξωτερικούς τοίχους, ύστερα από συνεννόηση με την Έλλη Παπακωνσταντίνου, καλλιτεχνική υπεύθυνη του χώρου. Οι δράσεις του project ολοκληρώθηκαν με την παρουσίαση των έργων στην εκδήλωση που πραγματοποιήθηκε την Παρασκευή 4 Ιουλίου 2014, η οποία συνοδεύτηκε από μουσική συναυλία στην ταράτσα του Βυρσοδεψείου με τους Bad bid και τους Lopeholt.



Εικόνα 16: Η αφίσα της εκδήλωσης

Στο project αυτό συμμετείχαν Αθηναίοι street artists οι οποίοι κλήθηκαν να δημιουργήσουν πρωτότυπα έργα «διασκευάζοντας», επανερμηνεύοντας με τον δικό τους τρόπο ένα έργο της επιλογής τους από όλο το φάσμα της ιστορίας της τέχνης. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν ήταν οι BooHaHa, Don40, Loonatik, Lune82, Lou Pat, Rtm One και ThisIsOpium⁷⁰. Οι καλλιτέχνες, με εξαίρεση τη Lou Pat με την οποία καταλήξαμε στα *Κορίτσια της Αβινιόν* του Πικάσο από κοινού μετά από συζήτηση και τον BooHaHa ο οποίος επέλεξε την *Πρόελευση του Κόσμου* του Κουρμπέ από μια σειρά έργων που του προτάθηκαν, επέλεξαν οι ίδιοι τα έργα που επανερμήνευσαν. Τα έργα που επιλέχθηκαν δεν έχουν καμία απολύτως σχέση μεταξύ τους. Αυτό γίνεται φανερό από το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες επέλεξαν να επαναφέρουν στην επικαιρότητα και να δραστηριοποιήσουν εκ νέου δύο νεολιθικά ειδώλια που βρέθηκαν στη σημερινή Ρουμανία, έργα της Frida Kalho, του Courbet, του Goya, του Bouguereau αλλά και στρατευμένες λιθογραφίες του 1920 υπέρ του νεαρού τότε σοβιετικού κράτους σχεδιασμένες από τον El Lissitzky.

Η αναζήτηση του χώρου

Ο αρχικός στόχος ήταν το *Unleash the Classics Project* να πραγματοποιηθεί σε κάποιο εκθεσιακό χώρο ή γκαλερί. Γρήγορα όμως προτιμήθηκε ο δρόμος και ο δημόσιος χώρος. Έτσι, αφενός τα έργα θα γίνονταν ορατά από περισσότερες ομάδες κοινού και αφετέρου ο χαρακτήρας της τέχνης του δρόμου δεν θα αλλοιωνόταν, αντίθετα τα έργα θα βρίσκονταν στο πραγματικό τους συγκείμενο, τη σύγχρονη πόλη.

Ο τρόπος αυτός έκθεσης της τέχνης του δρόμου έχει ακολουθηθεί και άλλες φορές στο παρελθόν. Ενδεικτικά, αξίζει να αναφερθεί μια «υπαίθρια» γκαλερί που βρίσκεται στο Κεμπέκ, ή μάλλον -για να διατυπωθεί καλύτερα- μια γκαλερί χωρίς στέγη, ένα «αστικό μουσείο», το Street Museum of Art. Σκοπός των εμπνευστών του ιδιαίτερου αυτού μουσείου είναι να ανατραπούν οι προηγούμενες μέθοδοι έκθεσης της street art, οι οποίες δεν λαμβάνουν υπ' όψιν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα αυτής της μορφής τέχνης και να υιοθετηθούν οι «αντάρτικες» τακτικές (guerilla tactics) των

⁷⁰ Τα έργα των BooHaHa, Loonatik και ThisIsOpium δεν θα αναλυθούν στο τελευταίο μέρος της εργασίας για λόγους που αναφέρθηκαν στην εισαγωγή. Όταν κατατέθηκε η παρούσα εργασία μάλιστα, το έργο του Loonatik δεν είχε ακόμη υλοποιηθεί.

καλλιτεχνών του δρόμου και στην επιμέλεια των εκθέσεων. Το μουσείο αυτό καλεί τους «επισκέπτες» του, τους κατοίκους της πόλης να περιπλανηθούν σ' αυτήν και να ανακαλύψουν κάθε έργο μέσα στο πραγματικό του συγκείμενο. Το Street Museum of Art, όπως και η ίδια η τέχνη του δρόμου, είναι εφήμερο και η διάρκεια της κάθε έκθεσης και της ζωής του κάθε έργου εξαρτάται τόσο από εξωτερικούς παράγοντες, όσο και από την αντίδραση του κοινού. Το στοιχείο που πληροφορεί τον περαστικό, τον «επισκέπτη» του ιδιότυπου αυτού μουσείου για τα έργα είναι η πινακίδα που συνοδεύει το εκάστοτε έργο και περιλαμβάνει τον τίτλο του (εφόσον υπάρχει), τον καλλιτέχνη και τον «φορέα» της έκθεσης, το Street Museum of Art (εικόνα 17). Παλιότερα μάλιστα, το μουσείο προέτρεπε τους κατοίκους της πόλης να «κατεβάσουν» από την ιστοσελίδα του μια φόρμα, να τη συμπληρώσουν, να δώσουν τίτλο στο έργο της επιλογής τους και να τοποθετήσουν μια σχεδόν αυτοσχέδια πινακίδα στο δρόμο⁷¹.



Εικόνα 17: Πινακίδα του Street Museum of Art για έργο του Sweet Toof (Μόντρεαλ, 2013)

Η επιλογή, όμως, της έκθεσης στο δρόμο μάλλον δημιούργησε περισσότερα προβλήματα απ' αυτά που έλυσε. Η πρώτη σκέψη ήταν τα έργα να υλοποιηθούν στο κέντρο της Αθήνας, κέντρο εξελίξεων, λήψης αποφάσεων με έντονο το πολυπολιτισμικό στοιχείο αλλά και κέντρο των περισσότερων καλλιτεχνικών δράσεων που λαμβάνουν χώρα στην πόλη. Παρ' όλα αυτά, η συνεννόηση με το Δήμο Αθηναίων αποδείχτηκε ιδιαίτερα δύσκολη και η παραπομπή από τη μία

⁷¹ Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. την ιστοσελίδα του μουσείου: <http://streetmuseumofart.org/>.

υπηρεσία στην άλλη με οδήγησε στο να απευθυνθώ στο Δήμο Νέας Ιωνίας, ο οποίος έχει δείξει και κατά το παρελθόν αλλά και συνεχίζει να δείχνει μια θετική στάση απέναντι στην τέχνη του δρόμου⁷². Η ανταπόκριση ήταν αρχικά ιδιαίτερα θετική όμως δεν μας δόθηκε καμία κατεύθυνση, ούτε έγιναν προτάσεις για σημεία τα οποία θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε. Βρεθήκαμε λοιπόν σε έναν αχανή σε μέγεθος δήμο, οι καλλιτέχνες κι εγώ, να αναζητούμε σημεία για να πραγματοποιηθούν τα έργα, χωρίς πάντα αυτές οι προσπάθειες να στέφονται από επιτυχία. Ας σημειωθεί ότι το ζήτημα των σημείων (spots) κρίνεται ως ιδιαίτερα σημαντικό καθώς θα μπορούσε να διαφοροποιήσει το νόημα ενός έργου και πιθανές ερμηνείες που θα μπορούσαν να δοθούν σε αυτό.

Το Βυρσοδεψείο

Τελικά, απευθύνθηκα στην Έλλη Παπακωνσταντίνου με σκοπό να υλοποιηθούν τα έργα στο ανεξάρτητο χώρο τέχνης του Βυρσοδεψείου⁷³. Η σκέψη αυτή μάλλον ήταν και η πιο συμφέρουσα, εφόσον το Βυρσοδεψείο δεν διαθέτει σε καμία περίπτωση τα χαρακτηριστικά του «λευκού κύβου» κατά Brian O'Doherty, της στείρας γκαλερί τέχνης με τους τέσσερις λευκούς τοίχους. Το Βυρσοδεψείο αποτελεί κομμάτι της βιομηχανικής κληρονομιάς (παλιό βυρσοδεψείο του 19^{ου} αιώνα) το οποίο πλέον έχει αλλάξει χρήση και φιλοξενεί καλλιτεχνικά δρώμενα. Άλλωστε, η χρήση τέτοιων χώρων από street artists είναι ευρέως διαδεδομένη. Ταυτόχρονα, υπήρχε η δυνατότητα τα έργα να υλοποιηθούν και σε εξωτερικούς τοίχους όπως και σε προσόψεις κτιρίων που να συνομιλούν με το χώρο. Επιπλέον, τα έργα θα ήταν συγκεντρωμένα και όχι διάσπαρτα, γεγονός που θα διευκόλυνε τον πιθανό επισκέπτη. Παρ' όλα αυτά, η επιλογή του Βυρσοδεψείου είχε και μειονεκτήματα. Ένα απ' αυτά είναι η τοποθεσία της περιοχής του Βοτανικού. Παρόλο που η απόσταση από τους σταθμούς του μετρό «Κεραμεικός» και «Ελαιώνας» δεν είναι ιδιαίτερα μεγάλη, η πρόσβαση για έναν πεζό επισκέπτη δεν είναι εύκολη. Επομένως, το *Unleash the Classics Project* αυτόματα δεν μπορεί να απευθυνθεί σε

⁷² Στο Δήμο Νέας Ιωνίας, το «βάψιμο» σε δημόσιους χώρους είναι νόμιμο. Ταυτόχρονα, ο Δήμος έχει οργανώσει σεμινάρια graffiti για παιδιά και εφήβους με εισηγητές street artists και graffiti writers, όπως επίσης έχει καλέσει κατά καιρούς καλλιτέχνες για να κοσμήσουν με τα έργα τους τοίχους σχολείων και δημόσιων κτιρίων της πόλης.

⁷³ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το χώρο, βλ. <http://www.vyrsodepseio.com/>.

όσες ομάδες κοινού πιθανώς θα μπορούσε αν η τοποθεσία ήταν διαφορετική. Προβληματικό είναι επίσης και το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες δεν θα μπορούσαν να επιλέξουν απολύτως ελεύθερα το χώρο για να δημιουργήσουν το έργο τους.

Ας σημειωθεί τέλος ότι το παρόν project υλοποιήθηκε στα πλαίσια μιας μεγαλύτερης και πιο φιλόδοξης δράσης που θέλει να εγκαινιάσει το Βυρσοδεψείο, με στόχο να καλυφθούν τα περισσότερα κτίρια της Ορφέως με έργα street art, να δημιουργηθεί μια διαδρομή στην ιδιαίτερη περιοχή του Βοτανικού από το Βυρσοδεψείο για να καταλήγει στον σταθμό του μετρό «Κεραμεικός», σε συνεννόηση με το Δήμο Αθηναίων που είναι αρχικά θετικός απέναντι σε ένα τέτοιο έργο αστικής ανάπλασης. Για το λόγο αυτό, η καλλιτεχνική υπεύθυνη του χώρου προτίθεται να διατηρήσει τα έργα στο χώρο και μετά το πέρας της έκθεσης.

Η χρηματοδότηση

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τεθεί και το ζήτημα του περιορισμένου budget το οποίο δεν επέτρεψε σε όλους τους καλλιτέχνες να υλοποιήσουν το έργο τους όπως το είχαν σκεφτεί αρχικά, γεγονός που πιθανώς αλλοίωσε το τελικό αποτέλεσμα. Αρχικά, τέθηκε το ζήτημα να γίνει ηλεκτρονική καμπάνια συγκέντρωσης του ποσού που θα κάλυπτε τα υλικά των καλλιτεχνών (σπρέι, χρώματα, εκτυπώσεις) και κάποια ακόμη έξοδα που θα προέκυπταν (δημιουργία πινακίδων για τα έργα, σκαλωσιές κτλ.) μέσω του Groopio⁷⁴, της πλατφόρμας διαδικτυακής μικροχρηματοδότησης (crowdfunding). Το γεγονός όμως ότι δεν υπήρχε αρκετός χρόνος αλλά και μέσα για την ευρεία προώθηση του εγχειρήματος και επομένως για τη συγκέντρωση των χρημάτων, όπως επίσης και η μεγάλη προμήθεια που διατηρεί το site από τις προσφορές των groopies (χορηγών) αποτέλεσαν σημαντικούς ανασταλτικούς παράγοντες. Την ίδια περίοδο που τέθηκε το ζήτημα της χρηματοδότησης, ο Οργανισμός Πολιτισμού και Ανάπτυξης ΝΕΟΝ Δ. Δασκαλόπουλου προκήρυξε πρόγραμμα επιχορηγήσεων μεταξύ άλλων και για υλοποίηση και παραγωγή εκθέσεων σύγχρονης τέχνης. Δεδομένου και του ενδιαφέροντος που επιδεικνύει ο οργανισμός για την τέχνη στο δημόσιο χώρο, σκέφτηκα να δηλώσω συμμετοχή. Όμως, τελικά οι επιχορηγήσεις απευθύνονταν

⁷⁴ Βλ. την ιστοσελίδα της πλατφόρμας: <http://www.groopio.com/>.

αποκλειστικά σε ιδρύματα, οργανισμούς δημόσιους ή ιδιωτικούς, μη κυβερνητικές οργανώσεις και φορείς τέχνης δημόσιου ή ιδιωτικού δικαίου και όχι σε ιδιώτες⁷⁵, οπότε έκλεισε οριστικά ακόμη ένα παράθυρο για μια πιθανή χρηματοδότηση. Σημαντική βοήθεια, εντέλει, υπήρξε η ευγενική χορηγία των spray Flame-Blue από την εταιρεία Cosmos Lac, που κάλυψε το μεγαλύτερο μέρος των υλικών που χρειάστηκαν οι καλλιτέχνες για να δημιουργήσουν τα έργα τους. Τέλος, συγκεντρώθηκε ένα ποσό μετά από προσωπική καμπάνια σε φίλους και συμφοιτητές από το ΠΜΣ «Πολιτιστική Διαχείριση» που πίστεψαν στο συγκεκριμένο project κι έτσι μπόρεσε να καλυφθεί το μεγαλύτερο μέρος των επιπλέον εξόδων. Τα υπόλοιπα φυσικά τα ανέλαβε η υποφαινόμενη.

Επικοινωνία μέσω διαδικτύου

Δεδομένης της σημασίας που έχει σήμερα το διαδίκτυο στην καθημερινή ζωή και στις επικοινωνίες αλλά και της χρήσης των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και από τους street artists και τους καλλιτέχνες graffiti για σκοπούς προώθησης του έργου τους, αποφασίστηκε το *Unleash the Classics Project* να συνοδεύεται από σελίδα στο κοινωνικό δίκτυο του tumblr (<http://unleashtheclassics.tumblr.com/>). Στην ιστοσελίδα αναρτήθηκε μια σύντομη περιγραφή του project, φωτογραφίες που τραβήχτηκαν κατά τη δημιουργία των έργων και φωτογραφίες των τελικών έργων.

Ο τίτλος

Καθώς η δράση που περιγράφηκε παραπάνω παρουσιάστηκε με τη μορφή έκθεσης, κρίθηκε σκόπιμο να της δοθεί ένας τίτλος. Ο τίτλος μιας έκθεσης άλλωστε είναι η ταυτότητά της. Αποτελεί την εισαγωγή του επισκέπτη στο θέμα της και την πρώτη και σημαντικότερη πηγή πληροφόρησης γι' αυτήν. Μπορεί να πείσει κάποιον να την επισκεφτεί ή να αποτρέψει κάποιον άλλον. Γι' αυτό, ο τίτλος θα πρέπει να είναι σύντομος (λιγότερες από 10 λέξεις), περιεκτικός και να αντικατοπτρίζει το προφίλ που η έκθεση θέλει να επικοινωνήσει⁷⁶. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο τίτλος της

⁷⁵ Βλ. την προκήρυξη στο <http://neon.org.gr/images/uploads/pages/CREATIVITY/GRANTS.pdf>.

⁷⁶ Edson Gary και Dean David 1994, «Object Interpretation», στο *The Handbook for Museums*, Λονδίνο: Routledge, σελ. 185-90

έκθεσης ήταν εμφανής μόνο στο διαδίκτυο, επομένως αποφασίστηκε να είναι μικρός, εύληπτος και στα αγγλικά.

Πολλοί πιθανοί τίτλοι του project, όπως *Art Bombing*⁷⁷, *Great Masters Revisited*, *reArt*, *Street Picassos* κ.ά. απορρίφθηκαν για διάφορους λόγους ο καθένας και τελικά επιλέχτηκε το *Unleash the Classics* ως ο πιο κατάλληλος καθώς θεωρήθηκε ότι συμπυκνώνει την ουσία του όλου εγχειρήματος. Οι μεγάλοι, οι κλασικοί πλέον, ζωγράφοι βγαίνουν από τα μουσεία και απελευθερώνονται στα χέρια σύγχρονων καλλιτεχνών ώστε να αποτελέσουν σημείο αναφοράς, να συμμετάσχουν δημιουργικά στη διαμόρφωση της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής. Το μοναδικό προβληματικό στοιχείο του τίτλου είναι ότι το «unleash» πιθανώς δεν είναι μια λέξη της οποίας η μετάφραση είναι γνωστή σε όλες τις ομάδες κοινού που απευθύνεται το project. Παρ' όλα αυτά, θεωρήθηκε ότι τόσο οι χρήστες του διαδικτύου οι οποίοι θα έρθουν σε επαφή με τον τίτλο, όσο και εκείνοι που θα έρθουν σε επαφή μέσω του Βυρσοδεψείου είναι αρκετά εξοικειωμένοι με την αγγλική γλώσσα.

Το λογότυπο

Το λογότυπο του project (εικόνα 18), σχεδιασμένο από τη Μαριλένα Πατεράκη (Lou Pat), προσπαθεί να συνδυάσει τόσο το στοιχείο της τέχνης του παρελθόντος, του κλασικού (πρώτη γραμματοσειρά), όσο και το σύγχρονο στοιχείο της street art και του graffiti (δεύτερη γραμματοσειρά, απόδοση του σχεδίου), ώστε να εναρμονίζεται με το προφίλ της έκθεσης.



Εικόνα 18: Το λογότυπο του project

⁷⁷ Bombing είναι όρος που χρησιμοποιείται στο graffiti για να δηλώσει την πράξη κατά την οποία υλοποιείται ένα «κομμάτι» παράνομα, σε επιφάνεια που δεν επιτρέπεται, συνήθως σε βαγόνι τρένου.

Πινακίδες

Τα έργα των street artists συνοδεύονταν από επεξηγηματικές πινακίδες με τη μορφή κάδρου ώστε να παραπέμπουν σε πίνακες και έργα τέχνης του παρελθόντος (εικόνα 19). Στις πινακίδες αυτές αναγράφονταν το όνομα του street artist και ο τίτλος του έργου του, όπως επίσης και τα στοιχεία του έργου αναφοράς (όνομα καλλιτέχνη, τίτλος, χρονολογία, μουσείο/συλλογή στην οποία βρίσκεται). Η αρχική σκέψη ήταν οι πινακίδες να έχουν δύο όψεις, όπου στην πρώτη θα αναγράφονταν τα στοιχεία του έργου και πίσω θα τυπωνόταν το έργο αναφοράς. Μια μέτρια εκτύπωση όμως πιθανώς θα αλλοίωνε τον χαρακτήρα του πρωτότυπου έργου και επομένως το τελικό αποτέλεσμα. Γι' αυτό βρέθηκε μια πιο ασφαλής λύση: αποφασίστηκε να τυπωθεί πάνω στις πινακίδες ένας κώδικας QR. Έτσι, ο θεατής θα μπορούσε να σκανάρει με το κινητό του τηλέφωνο τον κώδικα και θα μετέβαινε απευθείας στον ιστότοπο του μουσείου που φιλοξενεί το έργο αναφοράς. Τελικά όμως, αυτό αποτέλεσε πρόβλημα για τους θεατές που δεν ήταν χρήστες smartphone ή εξοικειωμένοι με τη συγκεκριμένη εφαρμογή.



Εικόνα 19: Η πινακίδα που συνόδευε το έργο του BooHaha στην ταράτσα του Βυρσοδεψείου. Το κάδρο που επιλέχθηκε θυμίζει το κάδρο που πλαισιώνει το έργο του Courbet.

4. Πρωτότυπα έργα Αθηναίων street artists

Στο σημείο αυτό, θα γίνει προσπάθεια να αναλυθούν τέσσερα από τα συνολικά επτά πρωτότυπα έργα των Αθηναίων street artists που δέχτηκαν να συμμετάσχουν στο *Unleash the Classics Project*. Τα έργα αυτά είναι η επαναφορά στην επικαιρότητα του νεολιθικού στοχαστή και της καθιστής γυναίκας της Hamangia από τον Rtm One, της λιθογραφίας *Νέος Άνθρωπος* του El Lissitzky από τον Lune82, του χαρακτηριστικού του Γογα *Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα* από τον Don40 και των *Κοριτσιών της Αβινιόν* του Picasso από τη φωτογράφο Lou Pat. Οι λόγοι που επιλέχτηκαν αυτά τα τέσσερα έργα για να αναλυθούν είναι η επιλογή τόσο διαφορετικών μεταξύ τους έργων του παρελθόντος αλλά και η ποικιλομορφία των στυλ και των τεχνικών απόδοσής τους (εικονογράφηση, φωτογραφία, κλασικό graffiti writing).

RtmOne, Άτιτλο (Μάιος 2014)

Έργα αναφοράς: *Ο στοχαστής και η καθιστή γυναίκα της Hamangia*
(5000-4600 π.Χ.)



Εικόνα 20: Οι δύο αντικριστές μορφές του Rtm One στο Βυρσοδεψείο. Φωτογραφία: Rtm One

Ο RtmOne έχει σπουδάσει αρχιτεκτονική στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας και για πολλά χρόνια υπήρξε ενεργός street artist. Πλέον ζει στην Αθήνα όπου και εργάζεται σαν εικονογράφος και muralist. Πρόσφατα, συμμετείχε στην έκθεση *No Respect* που πραγματοποιήθηκε στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών που αναφέρθηκε νωρίτερα. Έχει ιδρύσει επίσης μαζί με τη γραφίστρια Νάντια Στασινού την εταιρεία Imaginary Rooms⁷⁸.

Προς μεγάλη έκπληξη στην αρχή, ο RtmOne επέλεξε να δραστηριοποιήσει εκ νέου δύο ειδώλια της Νεολιθικής περιόδου, που χρονολογούνται ανάμεσα στο 5000 και το 4600 π.Χ., βρέθηκαν και τα δύο στο νεκροταφείο του Τσερναβόντα στη σημερινή Ρουμανία, αποδίδονται στον πολιτισμό Hamangia και φυλάσσονται πλέον στο Εθνικό Μουσείο Ιστορίας στο Βουκουρέστι (εικόνα 21). Τα αγαλματίδια απεικονίζουν μια ανδρική και μια γυναικεία μορφή που παρά το μικρό τους

⁷⁸ <http://www.imaginaryrooms.com/>

μέγεθος χαρακτηρίζονται από επιβλητική μνημειακότητα. Η ανδρική φιγούρα είναι καθισμένη σε σκαμνί και με τα χέρια της να βαστούν το πρόσωπο, έχει χαρακτηριστεί μάλιστα, χωρίς δόσεις υπερβολής, ο πρώτος «σκεπτόμενος άνθρωπος» στην ιστορία της τέχνης.⁷⁹ Η θηλυκή μορφή απεικονίζεται κι αυτή καθισμένη με τα χέρια της να στηρίζονται στα πόδια και σηκωμένο το ένα γόνατο.

Η επιλογή των ειδωλίων



Εικόνα 21: Ο νεολιθικός στοχαστής και η καθιστή γυναίκα της Hamangia, 5000-4600 π.Χ. (Εθνικό Μουσείο Ιστορίας, Βουκουρέστι)

Η Νεολιθική περίοδος, που εγκαινιάστηκε με τη Νεολιθική Επανάσταση⁸⁰, θεωρείται μια εποχή μεγάλης αλλαγής, ξεχωριστή για τη ζωή και την εξέλιξη της ανθρωπότητας, αφού πραγματοποιήθηκε η μετάβαση από το θηρευτικό-τροφοσυλλεκτικό στάδιο της Παλαιολιθικής εποχής στο παραγωγικό στάδιο. Από την αυτόματη, αλλά και κάπως παθητική στάση και αντίδραση απέναντι στις ανάγκες του και τις προκλήσεις της φύσης, ο άνθρωπος περνά σε μια στάση ενεργητική, όπου προσπαθεί πλέον να επιβάλλει τη θέλησή του πάνω της. Πλέον,

⁷⁹ Honour Hugh και Fleming John 1998, *Ιστορία της Τέχνης*, Αθήνα: Υποδομή, σελ. 23

⁸⁰ Όρος που εισήχθηκε από τον Gordon Childe ως μια έννοια αντίστοιχης σημασίας με τη Βιομηχανική επανάσταση του 18^{ου} αιώνα.

δεν καταναλώνει απλώς αλλά παράγει ο ίδιος. Αποκτά μόνιμη κατοικία, καλλιεργεί τη γη, εξημερώνει φυτά και ζώα. Αυτά συνεπάγονται τη δημιουργία ιδιοκτησιών γης, τον σχηματισμός αστικών οικισμών αλλά και τεράστιες τεχνολογικές προόδους.

Τα περισσότερα έργα του Rtm είναι αυτοβιογραφικά, επομένως ο καλλιτέχνης επέλεξε δύο έργα από τη συγκεκριμένη μετάβαση της ανθρώπινης ιστορίας για να δηλώσει τη δική του προσωπική μετάβαση από τα χρόνια των σπουδών της αρχιτεκτονικής στην επαρχία σε μια νέα εποχή, στη μετάβαση στον εργασιακό βίο και το αστικό περιβάλλον της πόλης της Αθήνας. Διαδικασίες που αφορούν στην επιβίωση του καλλιτέχνη, οι επαγγελματικές και βιοποριστικές του υποχρεώσεις δηλαδή, οδήγησαν στη μείωση του προσωπικού του χρόνου τον οποίο διέθετε μέχρι τότε για προσωπικά εικαστικά projects. Η έλλειψη ελεύθερου χρόνου δημιούργησε έναν χαρακτήρα ο οποίος είναι σχεδιασμένος απλά, σε λιτή χρωματική παλέτα (άσπρο-μαύρο) που συμμετέχει σε πιο μίνιμαλ εικονογραφημένες αφηγήσεις, σε σχέση με τα παλιότερα έργα του καλλιτέχνη, αλλά ακτινοβολεί εξίσου τη σκληρότητα τα πραγματικότητας, όπως ο ίδιος τη βιώνει ή όπως αισθάνεται ότι έχει ανάγκη να την εκφράσει. Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας, δηλώνει ο ίδιος, αποτελεί ένα κράμα στοιχείων εμπνευσμένο από τον αρχιτέκτονα Le Corbusier, το μοντέλο του εκπαιδευμένου πλέον γιαπή νεοέλληνα και του απρόσωπου και τυποποιημένου ανθρώπου της σύγχρονης εποχής. Σκοπός του καλλιτέχνη με τη δημιουργία του χαρακτήρα αυτού είναι η αποτύπωση της σχέσης των ανθρώπων με την πόλη (συναισθηματική, βιωματική)⁸¹.

Ένας ακόμη λόγος που ο καλλιτέχνης επέλεξε τα συγκεκριμένα έργα για να δραστηριοποιήσει στη σημερινή πραγματικότητα είναι το ότι δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα ούτε τους λόγους δημιουργίας τους, ούτε την ακριβή τους χρήση. Κι αυτό γιατί, σύμφωνα με τον Rtm, σκοπός της σύγχρονης τέχνης αλλά και της street art είναι να θέτει ερωτήματα κι όχι να αναζητά απαντήσεις. Παρ' όλα αυτά, πιθανώς τα ειδώλια προορίζονταν για λατρευτική χρήση. Η μεγάλη ποικιλία στην πλαστική του καρπαθο-δουνάβιου χώρου, όπου και βρέθηκαν τα αγαλματίδια, παρουσιάζει

⁸¹ Για περισσότερα έργα του Rtm, βλ. <http://www.rtmone.com/>.

αναλογίες με τον αιγιακό και τον μικρασιατικό χώρο⁸². Στις περιοχές αυτές, τα πιο διαδεδομένα ειδώλια είναι τα ανθρωπόμορφα, σε σχέση με αυτά που απεικονίζουν ζώα, κατοικίες ή άλλα αντικείμενα. Συχνά στα ανθρωπόμορφα ειδώλια πάντως αποδίδεται θρησκευτική αξία, πιθανώς δε παριστάνουν τη Μητέρα-Θεά που πιστεύεται ότι λατρευόταν από τους προϊστορικούς λαούς στις πιο διαφορετικές περιοχές κι από τις αρχαιότερες περιόδους, ενώ η ύπαρξή της βεβαιώνεται και από μετέπειτα μαρτυρίες των ιστορικών περιόδων στη Μεσοποταμία, την Ανατολία και την Ελλάδα. Η ερμηνεία αυτή βασίζεται στην αριθμητική υπεροχή των γυναικείων ειδωλίων αλλά κυρίως στον υπερβολικό τονισμό των χαρακτηριστικών του φύλου που παραπέμπει συμβολικά στη σημασία που απέδιδαν οι άνθρωποι στην ανθρώπινη γονιμότητα και σ' αυτή των κοπαδιών και της γης⁸³. Μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε, λόγω της πλατιάς λεκάνης της γυναικείας μορφής, ότι πρόκειται για λατρευτικό ειδώλιο της θεάς της γονιμότητας. Σίγουρα πάντως, εντύπωση προκαλεί η βαθειά περισυλλογή του ανδρικού ειδωλίου, αν όντως προοριζόταν για λατρευτική χρήση.

Η τοποθέτηση των μορφών στο χώρο

Σε αντιδιαστολή με τις παραστάσεις της Παλαιολιθικής εποχής, οι επιφάνειες που ζωγραφίζονται κατά τη Νεολιθική περίοδο έχουν προετοιμαστεί κατάλληλα, έτσι ώστε ο τοίχος να είναι ομαλός και ασβεστωμένος. Οι μορφές εξακολουθούν να αποδίδονται «ελεύθερες» χωρίς φόντο, δεν είναι τοποθετημένες στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου εικαστικού χώρου⁸⁴. Ο Rtm αν και επανερμηνεύει ένα γλυπτό, το αποδίδει εικαστικά, γι' αυτό και επέλεξε να διατηρήσει αυτό το χαρακτηριστικό της νεολιθικής ζωγραφικής. Η αρχική πρόταση τόσο από το Βυρσοδεψείο όσο και από την υποφαινόμενη ήταν οι δύο μορφές να υλοποιηθούν σε κολώνες του κάτω ορόφου του χώρου ώστε να είναι τοποθετημένες αντικριστά, όπως επιθυμούσε ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Με αυτόν τον τρόπο, το έργο θα συνομιλούσε με τον ίδιο το χώρο καθώς εκεί βρίσκονται διάσπαρτοι τσιμεντόλιθοι, όπως αυτός στον οποίο

⁸² Vulpe Alexandru 2001, «Η προϊστορία της Ρουμανίας», στο Γραμματικοπούλου Ελένη (επιμ.), *Τα Βαλκάνια στην Ιστορία*, Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, σελ. 132

⁸³ Treil René κ.ά. 1998, *Οι πολιτισμοί του Αιγαίου κατά τη Νεολιθική και την Εποχή του Χαλκού*, Αθήνα: Καρδαμίτσας, σελ. 153-5. Βλ. επίσης στο ίδιο σελ. 155 την υπόθεση σύμφωνα με την οποία τα ειδώλια αυτά δημιουργήθηκαν ως παιδικά παιχνίδια.

⁸⁴ Honour και Fleming, *ό.π.*, σελ. 21

κάθεται η μορφή του στοχαστή ή αυτός που έχει δεμένο από τον λαιμό της η δεύτερη φιγούρα. Ο ίδιος ο Rtm, όμως, προτίμησε τελικά να πραγματοποιήσει το έργο του στον πρώτο όροφο και συγκεκριμένα στους λείους, έτοιμους προς επεξεργασία, τοίχους του προθαλάμου της τουαλέτας στον πρώτο όροφο. Οι χαρακτήρες λοιπόν είναι αυτόνομοι, ελεύθεροι, χωρίς φόντο ενώ μέλημα του καλλιτέχνη ήταν να εφάπτονται στο χώρο χωρίς να χρειάζεται να είναι πλαισιωμένοι από άλλα στοιχεία⁸⁵. Το γεγονός αυτό ενισχύεται και από τη χρήση δύο διαφορετικών επιφανειών που αποδομεί ακόμα περισσότερο την επιφάνεια-καμβά στην οποία ο Rtm επέλεξε να εργαστεί. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον πάντως παρουσιάζει και η απόδοση του χώρου με τη χρήση της προοπτικής, στην οποία φυσικά έπαιξαν ρόλο οι σπουδές του καλλιτέχνη στην αρχιτεκτονική.



Εικόνα 22: Ο σύγχρονος στοχαστής του Rtm (Βυρσοδεψείο, Μάιος 2014). Φωτογραφία: Rtm One

Οι δύο μορφές της Hamangia έχουν κάποιες μορφολογικές ομοιότητες, όπως τον μακρύ λαιμό, το μικρό και πεπλατυσμένο κεφάλι, τη μακριά μύτη, τα βαθουλωμένα μάτια αλλά και τον πλαστικό όγκο των μορφών. Ο Rtm διατηρεί το προσωπικό του απλό σχεδιαστικά ύφος στην εικαστική απόδοση μορφών, με το μακρόστενο κεφάλι και το συγκριτικά μικρότερο σώμα, τον κοντό κορμό και τα λεπτά άκρα. Τα

⁸⁵ Το μοναδικό στοιχείο που φανερώνει προσπάθεια απόδοσης του περιβάλλοντος εικαστικού χώρου είναι οι σκιές των μορφών.

νεολιθικά αγαλματίδια, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, χαρακτηρίζονται από πρωτοφανή μνημειακότητα. Η αίσθηση αυτή δεν παραμελήθηκε από τον καλλιτέχνη, αντίθετα επιθυμία του ήταν να μεταφερθεί στους τοίχους του Βυρσοδεψείου με την μεγέθυνση της κλίμακας των μορφών. Ιδιαίτερα εντυπωσιακό είναι το γεγονός πως ο καλλιτέχνης, εν αγνοία του, δημιούργησε τις μορφές σε σημείο που είναι οπτικά προσβάσιμο από τον εξωτερικό χώρο του Βυρσοδεψείου. Από εκείνη την οπτική γωνία, η αίσθηση της μνημειακότητας γίνεται ακόμα πιο έντονη στα μάτια του θεατή.

Οι δύο νεολιθικές μορφές στη σύγχρονη πραγματικότητα

Η ανδρική φιγούρα (εικόνα 22) είναι καθισμένη σε έναν τσιμεντόλιθο, έχει τοποθετήσει τα χέρια της στο κεφάλι και σκέφτεται. Μοιάζει προβληματισμένη και στοχαστική. Δίπλα της είναι τοποθετημένο ένα μυστρί. Η σκεπτόμενη φιγούρα έχει αφήσει το εργαλείο της στο πλάι χωρίς να θέλει ή να μπορεί να το χρησιμοποιήσει. Ο τσιμεντόλιθος και το μυστρί χρησιμεύουν εδώ ως σύμβολα παραγωγικότητας και δημιουργίας, μιας παραγωγικότητας παραλυμένης που δεν μπορεί να εκφραστεί. Η δημιουργικότητα έχει πέσει σε τέλμα λόγω των σχιζοφρενικών ρυθμών ζωής της πόλης, του σύγχρονου άγχους ή μιας ολοένα και επιδεινούμενης κατάστασης που βιώνει η χώρα; Ή και εξαιτίας όλων αυτών μαζί; Ο στοχαστής, ο «σκεπτόμενος» νεολιθικός άντρας μεταμορφώνεται με το πινέλο του Rtm σε έναν σύγχρονο άνθρωπο ανήσυχο, προβληματισμένο, ίσως και απογοητευμένο. Απέναντί στον σκεπτόμενο άνδρα (στο διαχωριστικό από αλουμίνιο που χωρίζει το δωμάτιο από τον κυρίως χώρο της τουαλέτας) είναι τοποθετημένη η απόδοση της γυναικείας μορφής (εικόνα 23), το φύλο της οποίας παραμελήθηκε από τον καλλιτέχνη. Η φιγούρα αυτή μοιάζει να βρίσκεται σε χειρότερη θέση από την προηγούμενη, οι αρχικές σκέψεις και η απογοήτευση έχουν μεταφραστεί σε απελπισία που δηλώνεται από τον δεμένο τσιμεντόλιθο από τον λαιμό της. Ο Rtm, αν και δεν είμαστε βέβαιοι ότι τα δύο νεολιθικά ειδώλια που μελετούνται αποτελούσαν εξ αρχής ζεύγος καθώς δεν βρέθηκαν μαζί στο νεκροταφείο του Τσερναβόντα, τα έχει εκλάβει ως ενιαίο καλλιτεχνικό σύνολο. Δήλωσε μάλιστα ότι αν μπορούσε να τα τοποθετήσει όπως ο ίδιος επιθυμούσε, θα τα έβαζε το ένα απέναντι στο άλλο, σαν να συνομιλούν μεταξύ τους. Κι ενώ τα νεολιθικά ειδώλια διατηρούν τα

κοινωνικά προσδιορισμένα έμφυλα χαρακτηριστικά τους, η ανδρική μορφή απεικονίζει μια δράση, το στοχασμό, ενώ η θηλυκή είναι προσδιορισμένη από ανατομικά χαρακτηριστικά, ο Rtm χρησιμοποιεί τις δύο μορφές για να δηλώσει δύο φάσεις μιας κατάστασης που βιώνει ο σύγχρονος άνθρωπος.

Ο Νεολιθικός άνθρωπος που κατορθώνει να επιβληθεί για πρώτη φορά στη φύση και το ζωικό βασίλειο και σφύζει από αυτοπεποίθηση, παράγει, μετατράπηκε από τον σύγχρονο καλλιτέχνη σε έναν άνθρωπο έρμαιο των φρενηρών ρυθμών και των απαιτήσεων της πολύπλοκης αστικής ζωής. Ο «στοχαστής» και ο καθισμένος άντρας του Rtm στέκονται αμήχανοι, ανήμποροι μπροστά στις σύγχρονες προκλήσεις. Με ένα πολύ απλό σχέδιο, λοιπόν, ο Rtm, αντλώντας από τις δικές του προσωπικές εμπειρίες, δημιουργεί ένα έργο που λίγο-πολύ μας αφορά όλους. Αποδίδει με εύγλωττο τρόπο ένα σύγχρονο αστικό στιγμιότυπο, κατορθώνει να απεικονίσει το άγχος της σύγχρονης αστικής ζωής, την ανησυχία για τη δημιουργικότητα και το μέλλον, ένα μέλλον θολό και αβέβαιο, αλλά και την εσωτερική διαρκή σύγκρουση του σύγχρονου ανθρώπου.



Εικόνα 23: Η απόδοση του γυναικείου ειδωλίου από τον Rtm (Βυρσοδεψείο, Μάιος 2014).

Φωτογραφία: Rtm One

Lune82, *New Man* (Μάιος 2014)

Έργο αναφοράς: El Lissitzky, *Νέος Άνθρωπος* (1920)



Εικόνα 24: Lune82, *New Man*, (Βυρσοδεψείο, Μάιος 2014). Φωτογραφία: BooHaha

Ο Lune82 γεννήθηκε στην Αθήνα το 1982. Είναι αυτοαπασχολούμενος καλλιτέχνης και ο ίδιος προτιμά να χαρακτηρίζεται graffiti writer παρά street artist. Ασχολείται με το graffiti ενεργά από το 1998. Το στυλ του είναι διαμορφωμένο από τη γερμανική και γαλλική old school σκηνή του graffiti αλλά και από τις σχολές της Πράγας και της Νέας Υόρκης. Ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες των αρχών του 20^{ου} αιώνα, όπως τον εξπρεσιονισμό, τον κονστρουκτιβισμό αλλά και το graphic design. Ο ίδιος χαρακτηρίζει το έργο του ως πολιτικό graffiti και ο βασικός του στόχος είναι να διαδώσει, να επικοινωνήσει τις ιδέες και τις έννοιες της ελευθερίας, της επανάστασης και της εξέλιξης, τις οποίες θεωρεί αλληλένδετες με την ίδια την ουσία του graffiti⁸⁶. Με βάση τα παραπάνω, δεν προκαλεί καμία έκπληξη το ότι ο Lune επέλεξε ένα έργο του El Lissitzky, και συγκεκριμένα το έργο του *Νέος Άνθρωπος* (*Neuer*), μια από τις δέκα λιθογραφίες που σχεδίασε ο ρώσος κονστρουκτιβιστής για την αναβίωση της προεπαναστατικής φουτουριστικής όπερας *Νίκη επί του Ήλιου* το 1920.

⁸⁶ Βλ. το ιστολόγιο του καλλιτέχνη: <http://lune82.blogspot.gr/>.

Οι δύο κυρίαρχες τάσεις της ρωσικής πρωτοπορίας

Το βασικό στοιχείο της τέχνης της ρωσικής πρωτοπορίας, ήδη πριν την Οκτωβριανή επανάσταση, είναι η απόρριψη της αναπαράστασης του πραγματικού κόσμου με τρόπο αντικειμενικό. Οι ρώσοι καλλιτέχνες προσπάθησαν όχι να μιμηθούν την πραγματικότητα αλλά να δημιουργήσουν μια νέα, σύμφωνα με τις απαιτήσεις του καιρού τους, μια πραγματικότητα που θα εξέφραζε «τη μεταλλική κουλτούρα της εποχής»⁸⁷ φτιαγμένη από ευθείες γραμμές, καμπύλες και γεωμετρικές φόρμες. Η ρωσική αφαίρεση όμως δεν αποτελεί ενιαίο καλλιτεχνικό ρεύμα. Οι δύο σημαντικότερες τάσεις ήταν ο σουπρεματισμός του Kazimir Malevich και ο κονστρουκτιβισμός ή «παραγωγική τέχνη»⁸⁸ όπως ονομαζόταν αρχικά, του Vladimir Tatlin που παρουσιάζουν μεν μορφολογικές ομοιότητες, οι θεωρητικές τους όμως διαφορές μοιάζουν αγεφύρωτες⁸⁹.

Ο Malevich θεωρούσε ότι η διαχρονική αρετή της τέχνης του παρελθόντος δεν βρισκόταν σε αυτά που αναπαριστούσε, τις μυθολογικές σκηνές, τα κατορθώματα των ηρώων ή τα ιστορικά γεγονότα, αλλά στην «καθαρή πλαστική ευαισθησία»⁹⁰. Ο Malevich απορρίπτει την αναπαράσταση και την αντικειμενικότητα, εφόσον αυτή αποσπά τον καλλιτέχνη από τον πραγματικό του σκοπό και προτείνει τον σουπρεματισμό εφόσον αυτός είναι συνώνυμος της απόλυτης υπεροχής της πλαστικής ευαισθησίας στη ζωγραφική. Όμως αυτή η πλαστική ευαισθησία δεν είχε καμία σχέση με την πρακτική ζωή. Ο Malevich δεν πίστευε ότι το περιεχόμενο της ζωής μπορούσε να γίνει αντικείμενο της τέχνης. Η τέχνη είναι από τη φύση της «ανώφελη» και δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να επιδιώκει την ικανοποίηση

⁸⁷ Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Malevich. Scharf Aaron 2010, «Σουπρεματισμός», στο Νίκος Στάγκος (επιμ.), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 203.

⁸⁸ Γκραίη Κάμιλα 1987, *Η Ρωσική Πρωτοπορία. Προεπαναστατική και επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922*, μτφ. Πέπη Ρηγοπούλου, Αθήνα: Υποδομή, σελ. 297.

⁸⁹ Οι δύο αυτές τάσεις κρίνονται ως κυρίαρχες αλλά δεν είναι οι μοναδικές. Βλ. το ραγιονισμό του Larionov και της Goncharova, που ιδρύθηκε το 1909, ουσιαστικά εισήγαγε την αφαίρεση στη ρωσική τέχνη και πάνω σ' αυτόν πάτησε ο Malevich για να θεμελιώσει τον σουπρεματισμό, την πρώτη συστηματική σχολή αφηρημένης ζωγραφικής στη Ρωσία. Βλ. επίσης τον Gabo που συνέταξε το Μανιφέστο του Ρεαλισμού το 1920. Οι απόψεις του Gabo για την τέχνη ήταν πιο κοντά σε αυτές του Malevich αλλά με μια θεμελιώδη διαφορά: η τέχνη είχε σαν θεμέλιο μια ρίζα από την οποία αντλεί, τη ζωή.

⁹⁰ Ντε Μικέλι Μάριο 1998, «Ο κανόνας της αφαίρεσης» (κεφ. ΙΧ), στο *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα*, μτφ. Λένα Παπαματθεάκη, Αθήνα: Οδυσσέας, σελ. 284-285.

υλικών αναγκών. Παρόλο που υποδέχτηκε θετικά την Οκτωβριανή επανάσταση, όπως και οι περισσότεροι Ρώσοι καλλιτέχνες, απέρριπτε κάθε είδους προπαγανδιστική τέχνη. Ο καλλιτέχνης όφειλε, κατά τον Malevich, να διατηρεί την πνευματική του ανεξαρτησία.

Μετά τον Οκτώβριο του 1917 και τη νικηφόρα επανάσταση που υπήρξε για τους περισσότερους καλλιτέχνες πηγή ελπίδας και σταθερό σημείο αναφοράς, γεννήθηκε, περισσότερο από κάθε άλλη φορά, η ανάγκη να αποδεσμευτεί πλήρως η τέχνη απ' όσα θύμιζαν τους τσάρους και να δημιουργηθεί μια νέα οπτική γλώσσα που θα εξέφραζε πλήρως το νεαρό σοβιετικό καθεστώς, μια οπτική γλώσσα απλή, καθαρή και αποτελεσματική. Δόθηκε, λοιπόν, το σύνθημα στους καλλιτέχνες για την εξολόθρευση της «μισητής» παλιάς τάξης πραγμάτων και την εισαγωγή μιας νέας βασισμένης στην εκβιομηχάνιση. Οι περισσότεροι απ' αυτούς τάχθηκαν υπέρ των μπολσεβίκων και ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα. Η «καταπιεσμένη» τους ενέργεια τέθηκε στην υπηρεσία μιας πανεθνικής εκστρατείας προπαγάνδας υπέρ του νέου κόσμου. Πλέον, δεν ήταν καιρός για «ανώφελους» πίνακες όταν οι δρόμοι ήταν διαθέσιμοι για τους καλλιτέχνες αλλά και οι πλατείες, οι γέφυρες το αυτονόητο πεδίο δραστηριότητάς τους. *«Δεν χρειαζόμαστε ένα μαυσωλείο τέχνης, όπου να λατρεύονται νεκρά έργα, αλλά ένα ζωντανό εργοστάσιο του ανθρώπινου πνεύματος στους δρόμους, τα τραμ, τα εργοστάσια, τα εργαστήρια και τα σπίτια των εργατών»* έλεγε ο Mayakovsky⁹¹. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο κονστρουκτιβισμός ήταν ο πιο κατάλληλος για να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της νέας εποχής.

Αντίθετα από τον Malevich, ο Tatlin και οι κονστρουκτιβιστές δεν πίστευαν στο διαχωρισμό της ζωής από την τέχνη. Η τέχνη έπρεπε να αποτελεί πρακτικό τμήμα της ζωής, να τίθεται στην υπηρεσία της κοινωνίας. Σ' αυτή την κατεύθυνση καταλυτικός θα ήταν ο ρόλος των μηχανών, οι οποίες θα λειτουργούσαν σαν απελευθερωτική δύναμη και θα επέτρεπαν στον άνθρωπο να επιβληθεί απόλυτα στη φύση, να οικοδομήσει έναν κόσμο ολοκληρωτικά φτιαγμένο γι' αυτόν⁹². Αυτή η «ρομαντική» διάσταση που δόθηκε στη μηχανή χαιρετίστηκε και από το νέο

⁹¹ «Meeting ob iskusstve» σε *Iskusstvo Kommuni* 1 (7/12/1918). Αναφ. από την Γκραίη, ό.π., σελ. 321 (σημ. 5).

⁹² Γκραίη, ό.π., σελ. 232-233.

καθεστώς. Ο καλλιτέχνης με τη σειρά του, έπρεπε να γίνει τεχνικός, μηχανικός, να μάθει να χρησιμοποιεί τα εργαλεία και τα υλικά της μοντέρνας παραγωγής, και καλούνταν να συμβάλει στην ικανοποίηση των φυσικών και πνευματικών αναγκών του συνόλου της κοινωνίας μέσω της άμεσης σχέσης που θα ανέπτυσσε με τη μαζική παραγωγή, την αρχιτεκτονική, την τυπογραφία, τη γραφιστική. Ο κονστρουκτιβισμός δεν αποδέχονταν τον παραδοσιακό διαχωρισμό μεταξύ των «καλών τεχνών» όπως η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική που θεωρούνταν σημαντικότερες από τις πρακτικές, τις εφαρμοσμένες τέχνες. Πολλοί, ανάμεσά τους και ο Lissitzky, ασχολήθηκαν πέρα από την αρχιτεκτονική και με το σχεδιασμό επίπλων, εσωτερικών χώρων, την τυπογραφία και την εικονογράφηση περιοδικών. Φυσικά, η ζωγραφική και η γλυπτική δεν απορρίπτονταν τελείως, απλώς δεν αποτελούσαν πλέον αυτοσκοπό. Εντάσσονταν σε μια ευρύτερη διαδικασία αρχιτεκτονικών κατασκευών και βιομηχανικής παραγωγής. Σκοπός των κονστρουκτιβιστών ήταν να ανταποκριθούν στις υλικές ανάγκες και να εκφράσουν τους πόθους, να συστηματοποιήσουν τα αισθήματα του επαναστατικού προλεταριάτου. Το ζητούμενο, επομένως, δεν ήταν μια πολιτική τέχνη αλλά η κοινωνικοποίηση της τέχνης⁹³.

El Lissitzky

Ο Lissitzky γεννήθηκε το 1890 στο Pochinok, κοντά στο Σμολένσκ. Καταγόταν από εβραϊκή οικογένεια και σπούδασε μηχανικός στο Ντάρμστατ της Γερμανίας. Κατά τη διάρκεια του πολέμου στράφηκε στην αρχιτεκτονική και συμπλήρωσε την εξάσκησή του στη Μόσχα. Το 1917, άρχισε να δουλεύει με τον Marc Chagall και άλλους εβραίους γραφίστες στην εικονογράφηση βιβλίων. Μετά την Οκτωβριανή επανάσταση, το 1919, ο Chagall, τότε επίτροπος Καλών Τεχνών στο Vitebsk κάλεσε τον Malevich και τον Lissitzky να διδάξουν στην Ακαδημία Τεχνών της πόλης. Εκεί ο Malevich ιδρύει την καλλιτεχνική κολλεκτίβα των Unovis στην οποία συμμετέχουν μέλη του διδακτικού προσωπικού της σχολής, συμπεριλαμβανομένου του Lissitzky, και σπουδαστές. Λόγω κάποιων μορφολογικών στοιχείων στα σχέδιά του Lissitzky,

⁹³ Scharf Aaron 2010, «Κονστρουκτιβισμός», στο Νίκος Στάγκος (επιμ.), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωτισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 232.

όπως η εγκατάλειψη της μίας και μοναδικής οπτικής γωνίας ή η ροπή προς τις διαγώνιες γραμμές, στοιχεία που δείχνουν ότι είχε κατανοήσει τις διδαχές του Malevich, πολλοί μελετητές τον κατατάσσουν στους σουπρεματιστές. Η κατάταξή του όμως στο κίνημα του κονστρουκτιβισμού, όχι εξαιτίας του ύφους του αλλά των προθέσεων του που συγκλίνουν περισσότερο με αυτές του Tatlin και των κονστρουκτιβιστών, όπως υποστηρίζει ο Scharf, μάλλον είναι πιο πειστική⁹⁴.

Η γεωμετρική γλώσσα του Lissitzky ήταν πλήρως πολιτικοποιημένη και η υπηρεσία των προπαγανδιστικών στόχων του σοβιετικού καθεστώτος αποτελούσε τη βάση της δουλειάς του καλλιτέχνη. Ο Lissitzky είχε συμπυκνώσει τον σουπρεματισμό και τον κονστρουκτιβισμό σε έναν προσωπικό τρόπο δουλειάς που ο ίδιος ονόμαζε *proun*⁹⁵. Ο ίδιος όριζε το proun σαν τον «ενδιάμεσο σταθμό ανάμεσα στη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική»⁹⁶. Τα prouns του από την αρχή σχεδόν αντανakλούν τον συνδυασμό των σουπρεματιστικών και των κονστρουκτιβιστικών αρχών. Τα έργα του δεν ήταν τελειωμένα, ολοκληρωμένα, «κλειστά» αλλά πρότειναν ιδέες για άλλες χρήσεις. Ο ίδιος ενθάρρυνε, προσκαλούσε το κοινό να τα εξελίξει, να συμμετέχει, κάτι που μοιάζει απόλυτα συμβατό με την αντίληψη για κοινωνικοποίηση της τέχνης. Το proun του Lissitzky, επομένως, αποτελεί μια μέθοδο εργασίας, μια διαδικασία μέσω της οποίας όλα τα βασικά μορφολογικά στοιχεία (όγκος, επιφάνεια, χώρος, ρυθμός) αλλά και οι απαιτήσεις που προκύπτουν από την τελική λειτουργία του αντικειμένου «πραγματώνονται» στο τελικό προϊόν⁹⁷. Ο τρόπος εργασίας αυτός είχε μεγάλη συνάφεια με τον τρόπο εργασίας του αρχιτέκτονα και του μηχανικού, ιδιότητες που είχε και ο ίδιος ο Lissitzky.

⁹⁴ Ο.π., σελ. 236.

⁹⁵ Proun είναι το ακρωνύμιο μιας ρωσικής φράσης που σημαίνει «για την επιβεβαίωση του νέου στην τέχνη», «πρότζεκτ για την διεκδίκηση του νέου στην τέχνη».

⁹⁶ MILNER John 2009, *Design. El Lissitzky*, Νέα Υόρκη: Antique Collectors' Club, σελ. 16.

⁹⁷ Scharf, ό.π., σελ. 236.



Εικόνα 25 (αριστερά): El Lissitzky, *Νέος Άνθρωπος*, 1920 (ΜοΜΑ, Νέα Υόρκη).

Εικόνα 26 (δεξιά): Αφίσα του Lissitzky για την μετεπαναστατική παραγωγή της όπερας *Νίκη επί του Ήλιου*.

Νέος Άνθρωπος

Ένα από τα σημαντικότερα project στα οποία συμμετείχε ο Lissitzky στο Vitebsk το 1920 μαζί με τον Malevich και τους Unovis ήταν η αναβίωση της ρωσικής προεπαναστατικής φουτουριστικής όπερας με τίτλο *Νίκη επί του Ήλιου* που ανέβηκε για πρώτη φορά στη σκηνή το 1913⁹⁸. Τότε, το σχεδιασμό των σκηνικών και των κοστούμιών είχε αναλάβει ο ίδιος ο Malevich. Η όπερα παρουσίαζε τη σύλληψη και το θάνατο του Ήλιου, μετά από τον οποίο ξεκινούσε μια νέα εποχή. Οι άνθρωποι ήταν πλέον κυρίαρχοι της μοίρας τους, απελευθερωμένοι από τη θρησκεία και άλλες αναχρονιστικές έννοιες όπως ο χρόνος και ο χώρος. Η «τρελή» αυτή όπερα μετέφερε το μήνυμα της αλλαγής και την κατάρριψη του φαινομενικά ως τότε αδύνατου: τη νίκη, την ανατροπή και την κατάκτηση του Ήλιου. Μετά το ανέβασμα της *Νίκης επί του Ήλιου* το 1920 στο Vitebsk, ο Lissitzky δημιούργησε δέκα λιθογραφίες στις οποίες σχεδίασε τους ήρωες του έργου με στόχο να γίνουν μηχανικές μαριονέτες. Το portfolio των δέκα λιθογραφιών με τίτλο *Μικρές Φιγούρες: Ο τρισδιάστατος σχεδιασμός του ηλεκτρομηχανικού θεάματος «Νίκη επί του Ήλιου»* κυκλοφόρησε στη Γερμανία σε περιορισμένη έκδοση, όταν ο Lissitzky

⁹⁸ Η Κάμυλα Γκραίη θεωρεί ότι η δουλειά του Malevich για την όπερα αυτή σηματοδοτεί την αρχή του σουπρεματισμού (Γραίη, *ό.π.*, σελ. 188).

μετακόμισε εκεί το 1923, στα πλαίσια της σοβιετικής πολιτικής να διαδώσει στη δυτική Ευρώπη την τέχνη και τις ιδέες της επανάστασης.

Κατά τη συνήθη του πρακτική, ο Lissitzky καλούσε τον θεατή να ερμηνεύσει με διαφορετικά υλικά τις δέκα λιθογραφίες του portfolio. Υποθέτουμε λοιπόν ότι ο καλλιτέχνης θα ήταν ιδιαίτερα ευχαριστημένος με την εκ νέου δραστηριοποίηση του έργου του από τον Lune82. Συγκεκριμένα, ο σύγχρονος street artist επέλεξε να συνδιαλεχτεί με το ένα από τα δέκα σχέδια, αυτό που παρουσιάζει τον κεντρικό χαρακτήρα της όπερας, τον *Νέο Άνθρωπο* (εικόνα 25). Ο *Νέος Άνθρωπος*, το σύμβολο της αλλαγής και της επίτευξης του αδύνατου, δεν είναι δυνατόν να απεικονίζεται με την αφηγηματική περιγραφικότητα της παραδοσιακής, της «παλιάς» τέχνης που άνθισε επί τσαρικού καθεστώτος. Το σώμα και το κεφάλι του είναι φτιαγμένα από γεωμετρικά σχήματα ενώ τα άκρα του σχηματίζονται από λογαριθμικές καμπύλες. Η κατάργηση της μίας και μοναδικής οπτικής γωνίας γίνεται σαφής με την απόδοση των τριών διαστάσεων της μορφής (χαρακτηριστικό του proun). Η στάση του σώματος της φιγούρας του *Νέου Ανθρώπου* δεν είναι στατική, αντίθετα δίνει την εντύπωση της κίνησης, ξεχειλίζει από ενέργεια και λειτουργεί ως σύμβολο αυτοπεποίθησης και σιγουριάς για τη δημιουργία ενός νέου κόσμου, την οικοδόμηση του σοσιαλισμού μετά την επιτυχημένη επανάσταση⁹⁹. Η χρωματική παλέτα που χρησιμοποιεί ο Lissitzky είναι λιτή, αυτή του σουπρεματισμού του Malevich. Τα μόνα στοιχεία που δίνονται με κόκκινο χρώμα είναι ένα άστρο τοποθετημένο στο κεφάλι της φιγούρας, το ελπιδοφόρο κόκκινο άστρο της επανάστασης, και κι ένα τετράγωνο¹⁰⁰ στο στήθος. Το κόκκινο τετράγωνο χρησιμεύει και σε άλλα έργα του Lissitzky ως συμβολισμός για το νεαρό σοβιετικό κράτος¹⁰¹. Μπορεί σήμερα ο συμβολισμός αυτός των γεωμετρικών σχημάτων να μοιάζει απλοϊκός αλλά οι σκοποί του καλλιτέχνη γίνονταν ιδιαίτερα σαφείς στον θεατή της εποχής.

⁹⁹ Το στοιχείο της δυναμικής κίνησης των όγκων αποτελεί ιδιαίτερο γνώρισμα του πρωτοεμφανιζόμενου τότε κονστρουκτιβισμού. Βλ. το μνημείο που σχεδίασε ο Tatlin για την 3^η Διεθνή (1919-1920).

¹⁰⁰ Το τετράγωνο είναι ένα γεωμετρικό στοιχείο που δεν υπάρχει στη φύση αλλά για τον Malevich ήταν το βασικό σουπρεματιστικό στοιχείο, πατέρας κάθε σουπρεματιστικής φόρμας αλλά και αρνητής του κόσμου των φαινομένων και της τέχνης του παρελθόντος. Scharf, «Σουπρεματισμός», ό.π., σελ. 203.

¹⁰¹ Βλ. την εικονογράφιση του Lissitzky για το παιδικό βιβλίο με τίτλο *Η ιστορία δύο τετραγώνων*. Scharf, «Κονστρουκτιβισμός», ό.π., σελ. 233.



Εικόνα 27: Lune82, *New Man* (λεπτομέρεια). Φωτογραφία: BooHaha

Ο Lune82 δραστηριοποιεί το έργο του 1920 (εικόνα 24) και το επαναφέρει στην επικαιρότητα του 2014, της πολιτικής αστάθειας, της οικονομικής κρίσης, των ανισοτήτων και των πολιτικών λιτότητας που επιβάλλονται στη χώρα μας και πλήττουν τα οικονομικά ασθενέστερα στρώματα της κοινωνίας, το μεγαλύτερο μέρος του λαού. Ο Lune θεωρεί ότι σε μια τέτοια πολιτική και κοινωνική συγκυρία, η ταξική πάλη με σκοπό την ανατροπή του καπιταλιστικού συστήματος είναι κάτι παραπάνω από αναγκαία. Αυτό δηλώνεται σαφώς και στο έργο με τη χρήση της τυπογραφίας. Ο καλλιτέχνης σημειώνει ότι «Hope is forward» («Η ελπίδα βρίσκεται μπροστά»), άποψη σύμφωνη με τη μαρξιστική θεωρία και την έννοια της προόδου¹⁰³ όπως αυτή εκφράστηκε από τα πολιτικά κινήματα τέχνης του 20^{ου}

¹⁰² Το έργο του Lune82 υλοποιήθηκε σε τοίχο στο ισόγειο του Βυρσοδεψείου ο οποίος χρησίμευε ως σκηνικό της παράστασης «Μαύρη Ζάχαρη» μέχρι το τέλος Μαΐου 2014, ύστερα από συνεννόηση με τον σκηνοθέτη Γιάννη Ράμο.

¹⁰³ Η πίστη στην πρόοδο και στην ορθολογικά σχεδιασμένη πορεία της ανθρωπότητας διαμορφώνεται στον αιώνα του Διαφωτισμού και συνδυάζεται με τη λατρεία του νεωτερικού στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Η εμμονή στην πρόοδο και η ανάγκη του καινούριου γίνονται σταδιακά οι δύο κυρίαρχοι στόχοι του μοντέρνου ήθους και συνδέονται με την ακμή των φιλελεύθερων αστικών κοινωνιών. Η βιομηχανική επανάσταση και τα τεχνολογικά επιτεύγματά της ήταν αποτέλεσμα των ιδεολογικών και πολιτικών εξελίξεων και της συνακόλουθης ενδυνάμωσης της ιδέας της προόδου. Κατά τη δεκαετία του 1880, οι Παρακμιακοί και οι Συμβολιστές (λογοτέχνες και ζωγράφοι) στρέφονται κατά της ιδέας αυτής και κατηγορούν τον Δυτικό πολιτισμό ως διεφθαρμένο, σφετεριστή και καταστροφέα του κόσμου. Κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα, η αισθητική είχε ήδη αρχίσει να επεξεργάζεται έννοιες που αναφέρονταν σε μη κλασικές τέχνες, δηλαδή σε τέχνες που δεν συνδέονταν άμεσα με τον «χρεωκοπημένο» Δυτικό πολιτισμό. Στο πλαίσιο αυτό, μελετώνται η τέχνη των λαών της Αφρικής, της Ωκεανίας, η βυζαντινή τέχνη, η τέχνη των αυτοδιδασκτων κ.ά. Βλ.

αιώνα. Η απάντηση για την ελπίδα βρίσκεται όμως και στο παρελθόν, σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, στην Οκτωβριανή επανάσταση και την συνακόλουθη οικοδόμηση του σοσιαλιστικού κράτους. Ταυτόχρονα, σημειώνεται η χρονολογία δημιουργίας του έργου (1920). Με αυτόν τον τρόπο, συμπεραίνουμε ότι ο καλλιτέχνης επιθυμεί να δηλώσει τη σχέση, τη σύνδεση μεταξύ των δύο εποχών, του τότε και του σήμερα.

Μορφολογικά, ο Lune διατηρεί πολλά στοιχεία του έργου αναφοράς όπως την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου σε πολλά σημεία αλλά και τα βασικά γεωμετρικά σχήματα που συνθέτουν τον *Νέο Άνθρωπο*, όπως το κόκκινο τετράγωνο, το άστρο, ο μικρός κύκλος του κεφαλιού και το ημικύκλιο. Η ελπίδα για εξέλιξη και πρόοδο μαρτυρείται τόσο από τις διαγώνιες γραμμές που δανείζονται από τον Lissitzky όσο κι από την επανάληψη του μοτίβου του βέλους, μοτίβο που χρησιμοποιείται ευρέως και στο κλασικό graffiti. Οι καμπύλες του Lissitzky γίνονται ευθείες που τέμνονται και συνθέτουν τους χαρακτήρες του tag¹⁰⁴ του Lune, συνήθης πρακτική των writers¹⁰⁵. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί επικουρικά μάλιστα και χαρακτήρες του κυριλλικού αλφαβήτου για να δηλώσει για ακόμη μια φορά την προέλευση του έργου. Ο Lune κυμαίνεται σε μια χρωματική παλέτα αρκετά κοντά στο έργο αναφοράς όπου κυρίαρχες αποχρώσεις είναι αυτές του γκρι, το μαύρο και το κόκκινο. Προσθέτει βέβαια και το κίτρινο χρώμα το οποίο ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένο στη σοβιετική τέχνη και τις αφίσες προπαγάνδας του καθεστώτος.

Ο Lune υποστηρίζει ότι χρησιμοποιεί την τέχνη του ως εργαλείο πολιτικής προπαγάνδας, όπως έκανε και η σοβιετική κυβέρνηση μετά την επανάσταση, γι' αυτό άλλωστε δραστηριοποιεί εκ νέου το έργο ενός στρατευμένου καλλιτέχνη προκειμένου να δηλώσει και την ιδεολογική του συγγένεια. Η ιδέα του graffiti άλλωστε, κατά τον καλλιτέχνη, είναι αλληλένδετη με την πολιτική πρόθεση. Γι' αυτό και η πρώτη επιλογή του Lune για την υλοποίηση των έργων του είναι ο δρόμος, όπου αυτά είναι ευκολότερα προσβάσιμα και ορατά από το ευρύ κοινό, σε

Σημειώσεις παραδόσεων μαθημάτων της Έφης Φουντουλάκη για το μάθημα Ιστορία Τέχνης του ΠΜΣ «Πολιτιστική Διαχείριση» (2012-2013).

¹⁰⁴ Η υπογραφή ενός καλλιτέχνη του δρόμου.

¹⁰⁵ Συνήθης πρακτική των writers αποτελεί και η αναγραφή της χρονολογίας που αναφέρθηκε παραπάνω.

αντίθεση με τις γκαλερί και τα μουσεία τέχνης που απευθύνονται σε συγκεκριμένες ομάδες.

Όμως, στην πραγματικότητα, μπορεί αυτό το έργο να απευθυνθεί στο ευρύ αθηναϊκό κοινό και να μετατοπίσει τον ορίζοντα αναμονής του; Μπορεί να διαδώσει το επαναστατικό μήνυμα, το μήνυμα για πολιτική κινητοποίηση και διεκδίκηση αλλαγών, κεντρικά στοιχεία των προθέσεων του καλλιτέχνη; Η απάντηση στα ερωτήματα αυτά είναι μάλλον αρνητική. Το έργο του Lune μοιάζει να εξυπηρετεί τη φόρμα και όχι το νόημα που ο ίδιος θέλει να διαδώσει. Το έργο διακρίνεται από τεχνική αρτιότητα που επιβεβαιώνει τα «skills»¹⁰⁶ του καλλιτέχνη, που σκοπό έχει την αναγνώριση μεταξύ των ομότιμών του, των εκπροσώπων της εγχώριας αλλά και της διεθνούς σκηνής του graffiti. Όμως, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί σημαίνοντα που αντλούνται από μια οπτική γλώσσα του παρελθόντος για να μιλήσει στο παρόν και να κινητοποιήσει, σημαίνοντα που όμως αποκομμένα από το συγκείμενο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν (ιστορικό πλαίσιο, όπερα), δεν μπορούν να απευθυνθούν στο ευρύ κοινό, αλλά σε γνώστες της ιστορίας τέχνης που πιθανώς αναγνωρίσουν την αναφορά στον Lissitzky ή και γενικότερα στη ρωσική πρωτοπορία. Με το έργο του, ο Lune δεν επιτυγχάνει να επικοινωνήσει ευρέως και με εύληπτο τρόπο τα μηνύματα που επιθυμεί ούτε το έργο του καταφέρνει να χρησιμεύσει ως εργαλείο πολιτικοποίησης της τέχνης, για να χρησιμοποιήσουμε τη ρητορική του Benjamin.

¹⁰⁶ Οι τεχνικές δεξιότητες του graffiti writer, όρος που χρησιμοποιείται εσωτερικά ανάμεσα στους καλλιτέχνες graffiti.

Don40, *The Sleep of Reason* (Ιούνιος 2014)

Έργο αναφοράς: Francisco Goya, *Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα* (1797-8)



Εικόνα 28: Don40, *The Sleep of Reason*, Ιούνιος 2014 (Βυρσοδεψείο)

Ο Don40 είναι street artist που ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Έχει σπουδάσει γραφιστική και το βασικό του ενδιαφέρον είναι η εικονογράφηση. Ασχολείται επίσης με την τυπογραφία, βάφει τοίχους στους δρόμους της πόλης ενώ παράλληλα υλοποιεί εγκαταστάσεις (installations) και πειραματίζεται με νέα υλικά. Έχει συμμετάσχει σε πολυάριθμες εκθέσεις street art και έχει συνεργαστεί με πολλούς καλλιτέχνες της εγχώριας αλλά και της παγκόσμιας σκηνής. Μάλιστα, συμμετείχε, όπως και ο Rtm, στην πρόσφατη έκθεση *No Respect* στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών. Τα έργα του, όπως ο ίδιος δηλώνει, είναι επηρεασμένα από την τρέχουσα κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα την οποία προσπαθούν να αποδώσουν μέσα από τη δική του οπτική¹⁰⁷.

Ο Don40 έχει μελετήσει αρκετά το έργο του Francisco Goya και φαίνεται πως θαυμάζει την κριτική και οξεία ματιά του ζωγράφου απέναντι στην κοινωνία και στα κακώς κείμενα του καιρού του. Γι' αυτό και επέλεξε να επανερμηνεύσει, στα πλαίσια του *Unleash the Classics*, ένα χαρακτηριστικό του, το πιο γνωστό και ίσως το σημαντικότερο από τη σειρά των *Καπρίτσιων* (*Caprichos*) που εκδόθηκε το 1799, με τίτλο *Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα* (*El Sueño de la Razon produce Monstuos*). Αλλά αυτή δεν είναι η πρώτη φορά που ο σύγχρονος καλλιτέχνης συνδιαλέγεται με το έργο του Goya. Το 2013, είχε επιχειρήσει να δραστηριοποιήσει εκ νέου το ίδιο χαρακτηριστικό με το έργο του *The Sleep of Reason* (εικόνα 29) ενώ εξαιτίας του παρόντος project, αποφάσισε, πέραν του έργου με το οποίο συμμετέχει, να επανερμηνεύσει και τον πίνακα *Ο Κρόνος τρώει ένα από τα παιδιά του* με τον Κρόνο του (εικόνα 30), έργο που υλοποιήθηκε σε εγκαταλελειμμένο κτίριο στην Κάντζα Αττικής τον Απρίλιο του 2014. Για τα δύο αυτά έργα, πέραν αυτού που δημιούργησε ο Don στο Βυρσοδεψείο, θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

Ο Goya, η Ισπανία και ο ορθός λόγος

Ο Francisco Goya y Lucientes γεννιέται το 1746 στο Fuendetodos, χωριό κοντά Σαραγόσα. Το 1771, βρίσκεται στη Μαδρίτη όπου διατηρεί επαφές με τους αδερφούς Bayeu, αραγωνέζους ζωγράφους που είχαν ήδη ενταχθεί στη βασιλική αυλή. Λίγο αργότερα, παντρεύεται την αδερφή τους, Maria-Josefa. Έτσι, γρήγορα

¹⁰⁷ Βλ. την ιστοσελίδα του καλλιτέχνη: www.donforty.com.

ανοίγουν οι πόρτες της Βασιλικής Ταπητουργίας της Santa Barbara την οποία προμηθεύει με σχέδια για ταπισερί και ο Goya αποκτά πρόσβαση στο παλάτι, στις βασιλικές συλλογές και σε συλλογές ευγενών. Εκεί θα έρθει σε επαφή με έργα του Velázquez (τα οποία θα αντιγράψει με χαρακτηριστικά), του Tiepolo και του Rembrandt, τον οποίο θαυμάζει απεριόριστα. Η επαφή αυτή αποτελεί μια εξαιρετική μαθητεία για το ζωγράφο ο οποίος μελετά τους μεγάλους δασκάλους του παρελθόντος και δεν σταματά να πειραματίζεται. Σε ηλικία 40 ετών, ο Goya ανακηρύσσεται βασιλικός ζωγράφος επί Καρόλου Γ' της οικογένειας των Βουρβόνων.

Η βασιλεία του Καρόλου συνδέθηκε με προοδευτικές κοινωνικές, πολιτικές και φιλοσοφικές κατευθύνσεις, αντιπροσωπευτικές του ευρύτερου ευρωπαϊκού πνεύματος του Διαφωτισμού¹⁰⁸. Ο Goya, επομένως, βρίσκεται σ' ένα κοινωνικό περιβάλλον, την αυλή των Βουρβόνων, όπου ακούγονται προοδευτικές για την εποχή απόψεις, και ο ίδιος σύντομα θα γίνει λάτρης του ορθού λόγου. Η Ισπανία, όμως, βιώνει ακραίες αντιφάσεις: από τη μία οι συζητήσεις περί Διαφωτισμού κι από την άλλη το μεγάλο κομμάτι του ισπανικού λαού που πάσχει από βαθειά οπισθοδρόμηση σε όλους τους τομείς. Υποφέρει από τη φτώχεια, τους λιμούς, την αμάθεια, τη θρησκοληψία, τη δεισιδαιμονία: εκεί όπου ο φανατισμός του κλήρου και της Ιεράς Εξέτασης βρίσκουν πρόσφορο έδαφος.

Το 1788, ο Κάρολος πεθαίνει και τον διαδέχεται ο γιος του, Κάρολος Δ', ο οποίος όμως δεν έχει σκοπό να συνεχίσει το μεταρρυθμιστικό έργο του πατέρα του. Μέσα στον γενικότερο αναβρασμό που θα φέρει ο αντίκτυπος της Γαλλικής Επανάστασης στην Ισπανία, επικρατεί ανασφάλεια στους προοδευτικούς κύκλους της αυλής¹⁰⁹ και ο Goya, που έχει εν τω μεταξύ προαχθεί σε αυλικό ζωγράφο, απογοητευμένος από τη διακυβέρνηση του νέου μονάρχη, εγκαταλείπει τη Μαδρίτη. Στο ταξίδι του αυτό, με προορισμό την Ανδαλουσία, πλήττεται από βαριά ασθένεια, η οποία τον αφήνει

¹⁰⁸ Στο πεδίο των τεχνών, μεταξύ άλλων, ο Κάρολος Γ' παρείχε προστασία στην Ακαδημία του Σαν Φερνάντο. Παράλληλα, επέδειξε ενδιαφέρον για τη διάδοση των τεχνών και των έργων των ισπανών καλλιτεχνών. Γι' αυτό και ίδρυσε μια σχολή χαρακτών, όπου καλλιτέχνες αναπαρήγαν με χαλκογραφίες τα κυριότερα έργα της ισπανικής ζωγραφικής και τα έργα ξένων ζωγράφων που βρίσκονταν στην Ισπανία, με στόχο αυτά να διαδοθούν σε όλη την Ευρώπη. Ο Goya στο πλαίσιο αυτού του εγχειρήματος δημιούργησε τη σειρά χαρακτηριστικών των έργων του Velázquez.

¹⁰⁹ Χαρακτηριστικά, ο φιλόσοφος Jovellanos, ευνοούμενος της αυλής και προστάτης του Goya, εκδιώκεται από τη Μαδρίτη. Κασιμάτη Μαριλένα (επιμ.) 2008, *Goya. Χαρακτήρας της Εθνικής Πινakoθήκης «Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα»*, Αθήνα: Εθνική Πινakoθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, σελ. 27.

κωφό για το υπόλοιπο της ζωής του. Η κώφωσή του λειτούργησε καταλυτικά στον ψυχισμό του, ακόνισε την οπτική του ικανότητα και έκανε το βλέμμα του ζωγράφου πιο διεισδυτικό. Έχει περάσει πια ανεπιστρεπτί η εποχή που ο Goya ζωγράφιζε σκηνές κυνηγιού ή παιχνιδιού, που η ζωγραφική του ήταν χαρούμενη, ερωτική, κοντά στη ζωγραφική του ροκοκό και απεικόνιζε σκηνές από την καθημερινή ζωή και τις *fêtes galantes*¹¹⁰.

Καπρίτσια

Κατά τη διάρκεια ενός σύντομου διάλειμματος φιλελευθερισμού στην ισπανική πολιτική σκηνή, με τον προστάτη του Goya και λόγιο Gaspar Melchior de Jovellanos και τους *illustrados*¹¹¹ στην εξουσία ο ζωγράφος το 1799 εκδίδει μια σειρά 80 αλληγορικών χαρακτικών ως ενιαίο σύνολο υπό τον τίτλο *Καπρίτσια*¹¹², με τα οποία, όπως δηλώνει ο ίδιος, σκοπό έχει να καταγγείλει «τα ανθρώπινα πάθη και τις διαστροφές». Τα θέματά του αντλούνται από υπερβολές και πλάνες, συνηθισμένες σε κάθε ανθρώπινη κοινωνία, από προλήψεις και χυδαία ψέματα νομιμοποιημένα από τη συνήθεια, την άγνοια ή το συμφέρον, απ' όλα δηλαδή όσα έκρινε ο Goya ότι ήταν καταλληλότερα να τροφοδοτήσουν τη γελοιότητα¹¹³. Άλλωστε, σύμφωνα με τα κείμενα του αγγλου μυθιστοριογράφου Henry Fielding¹¹⁴, τα οποία γνώριζε ο Goya, το να κάνεις τους ανθρώπους να γελούν με τις τρέλες και τα ελαττώματά τους μπορούσε να τους πείσει να τα διορθώσουν. Επομένως, οι σκοποί των *Καπρίτσιων* δεν είναι μόνο κριτικοί αλλά και διδακτικοί. Κάτι τέτοιο φαίνεται να είναι απόλυτα εναρμονισμένο με το πνεύμα του Διαφωτισμού: η καταπολέμηση των κακών μέσω της εκπαίδευσης.

¹¹⁰ Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη ζωή του Goya, βλ. Perez-Sanchez 1997.

¹¹¹ Πατριώτες και «πεφωτισμένοι» Ισπανοί μεταρρυθμιστές πολιτικοί, με επιτακτικό στόχο την έξοδο της χώρας από τον βαθύ λήθαργο στον οποίο είχε περιπέσει, έναν αιώνα μόλις μετά τον «Χρυσό Αιώνα». Κοσμοπολίτες με υψηλούς στόχους, συγκρούονταν με έναν παραδοσιακά εχθρικό κλήρο και την Ιερά Εξέταση, τις δεισιδαιμονίες ενός αγράμματου λαού, μια μη παραγωγική οικονομία και μια οπισθοδρομική παραγωγή. Κασιμάτη (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 33-34.

¹¹² Βλ. λεπτομέρειες για τις εκδόσεις και την τύχη των *Caprichos* αλλά και τις προθέσεις του Goya στο Perez-Sanchez 1997.

¹¹³ Τα στοιχεία αυτά αντλήθηκαν από την αγγελία που ανακοίνωσε την κυκλοφορία των *Caprichos* στην εφημερίδα *Diario de Madrid* στις 6 Φεβρουαρίου 1799. Κασιμάτη Μαριλένα (επιμ.), *Goya. Χαρακτήρας της Εθνικής Πινακοθήκης «Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα»*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, σελ. 36.

¹¹⁴ Άγγλος μυθιστοριογράφος, δημοσιογράφος, δραματουργός και ποιητής (1707-1754) γνωστός για το οξύ και καυστικό του χιούμορ.

Όμως, η φαντασία του Goya συνδυάζεται εξαιρετικά με τις ικανότητες και την ευρηματικότητά του ως τεχνίτη. Ο ίδιος έχει χαρακτηριστεί μάλιστα ως ένας από τους σημαντικότερους χαρακτές παγκοσμίως. Την τέχνη αυτή την είχε διδαχτεί, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, μελετώντας τον Rembrandt. Η δική του τεχνική ωστόσο είναι πρωτότυπη, στα *Καπρίτσια* μάλιστα έχει εξελιχθεί σε σχέση με τις πρώτες του προσπάθειες στη χαρακτική. Εισάγει τη σχετικά καινούρια τεχνική της ακουατίνας, την οποία χρησιμοποιεί κυρίως για την απόδοση των εφέ του σκοτεινού μαύρου ή ομοιόμορφου γκριζου φόντου, και τη συνδυάζει με την οξυγραφία. Με αυτόν τον τρόπο, οι λευκές μορφές ξεπροβάλλουν από το σκούρο φόντο με ιδιαίτερη ένταση. Ο Goya χρησιμοποιεί τις παράλληλες χαράξεις, και όχι τις σταυρωτές του Rembrandt, για να αποδώσει τις αποχρώσεις και τις φωτοσκιάσεις. Οι συνθέσεις του οργανώνονται θεατρικά, σ' ένα εικονιστικό πεδίο που λειτουργεί ως σκηνικός χώρος. Τα τεχνικά αυτά χαρακτηριστικά θα τα βρούμε και στις υπόλοιπες σειρές χαλκογραφιών του¹¹⁵.

Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα

Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα (εικόνα 31) αποτελεί το φύλλο 43 της σειράς των *Καπρίτσιων*. Ο Goya φαίνεται να είχε επίγνωση της τολμηρής κριτικής που ασκούσαν τα χαρακτηριστικά του, γι' αυτό και τους δίνει τίτλους πολλές φορές αμφίσημους αλλά και που προσδίδουν καθολικό χαρακτήρα, ενώ οι υπαινιγμοί του, στην πραγματικότητα, ήταν απόλυτα στοχευμένοι και συγκεκριμένοι. Ο συγκεκριμένος τίτλος ήταν «επικίνδυνος» σε μια εποχή που ο ορθός λόγος ταυτιζόταν με τον Διαφωτισμό, ο Διαφωτισμός με τη Γαλλική Επανάσταση και η Γαλλική Επανάσταση με την ανατροπή του έως τότε κοινωνικού και πολιτικού καθεστώτος.

Στο χαρακτηριστικό, απεικονίζεται ένας άντρας με ρούχα της εποχής -πιθανώς ζωγράφος ή συγγραφέας, πιθανώς και ο ίδιος ο καλλιτέχνης- να έχει ακουμπήσει πάνω στο ξύλινο γραφείο του, γεμάτο πινέλα και κοντυλοφόρους, και να έχει αποκοιμηθεί. Ολόγουρά του, φτερουγίζουν εφιαλτικές μορφές, τερατώδη πλάσματα, πουλιά με

¹¹⁵ Λαμπράκη-Πλάκα 2008, «Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα», στο Κασσιμάτη Μαριλένα (επιμ.), *Goya. Χαρακτήρας της Εθνικής Πινακοθήκης «Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα»*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, σελ. 11-12.

γαμψά ράμφη και νυχτερίδες που δείχνουν να τον έχουν κυριεύσει ενώ εκείνος είναι παραδομένος στον ύπνο. Μια κουκουβάγια μάλιστα έχει αρπάξει ένα από τα πινέλα του από το γραφείο¹¹⁶. Στον υπότιτλο του προσχεδίου του Carricho 43, όταν αυτό προοριζόταν ακόμα ως προμετωπίδα της σειράς *Όνειρα (Sueños)*, διαβάζουμε τη χειρόγραφη σημείωση του Goya: «*Ο καλλιτέχνης κοιμάται. Η μοναδική του πρόθεση είναι να βγάλει στην επιφάνεια βλαβερές χυδαιότητες και να διαιωνίσει με αυτό το έργο τα καπρίτσια, τη στέρεη μαρτυρία της αλήθειας*». Η τέχνη, επομένως, είναι μεν μια διαδικασία που τροφοδοτείται από τη φαντασία και τις αισθήσεις του καλλιτέχνη, οφείλει όμως να περνά διαμέσου της λογικής, δηλαδή να ξανοίγεται στο «φως», στον ορθό λόγο. Η λογική του καλλιτέχνη οφείλει να ξαγρυπνά και ο ίδιος να είναι στοχαστής με κριτική απόσταση απέναντι στα πράγματα. Αλλιώς, τα πάθη και τα «τέρατα» κυριαρχούν επί της τέχνης του¹¹⁷, όπως η κουκουβάγια αρπάζει χαιρέκακα τα σύνεργα του καλλιτέχνη. Αυτό το σκεπτικό διαπερνούσε τα έργα του Goya στην Ισπανία της εποχής, αυτό το σκεπτικό φαίνεται πως ενστερνίζεται και ο Don40 που ζει και δρα στη σημερινή Αθήνα.

The Sleep of Reason

Στο πρώτο έργο του με τίτλο *The Sleep of Reason* (2013), ο σύγχρονος καλλιτέχνης δημιουργεί στον ψηλό τοίχο ενός εγκαταλελειμμένου κτιρίου στην Κάντζα την κουκουβάγια του έχοντας ως αναφορά το Carricho 43 (εικόνα 29). Το έργο μεταφέρεται αφαιρετικά με τον απλό σχεδιασμό μιας μόνο κουκουβάγιας με τη χρήση ρολού και πλαστικού χρώματος. Η κουκουβάγια καταλαμβάνει όλη την οριζόντια έκταση του τοίχου από τη μία άκρη ως την άλλη. Ο τοίχος χωρίζεται από δύο κολώνες σε τρία τμήματα, σε καθένα από τα οποία υπάρχει ένα άνοιγμα πόρτας. Στο κεντρικό, φιλοξενείται το απειλητικό και σκοτεινό κεφάλι του πουλιού ενώ στα πλαϊνά τα δύο φτερά του. Η έξυπνη χρήση του τοίχου από τον Don και η μεγέθυνση της κλίμακας του σχεδίου προσδίδουν μνημειακότητα και επιβλητικότητα στο σύγχρονο έργο. Παρουσιάζει δε ιδιαίτερο ενδιαφέρον η

¹¹⁶ Υπάρχει και η υπόθεση της Σάιμονς ότι το πουλί μπήγει ένα βέλος στον βραχίονα του καλλιτέχνη η οποία όμως δεν φαίνεται ιδιαίτερα πειστική. Βλ. Σάιμονς Σάρα 2000, *Γκόγια*, μτφ. Πηνελόπη Σταφυλά, Αθήνα: Καστανιώτης, σελ. 177.

¹¹⁷ Ο Addison υπογραμμίζει ότι η λογική απελευθερώνει τα τέρατα αυτού που σήμερα ονομάζουμε «υποσυνείδητο», θέτοντας έτσι σε ενέργεια τον μηχανισμό του σουρρεαλισμού.

τοποθέτηση του ράμφους της κουκουβάγιας ακριβώς πάνω από το άνοιγμα της κεντρικής πόρτας έτσι ώστε να δημιουργείται η ψευδαίσθηση πως όποιος σταθεί εκεί καταβροχθίζεται από το τερατώδες πλάσμα. Στην ιστοσελίδα του Don, μπορούμε να δούμε το βίντεο καταγραφής της διαδικασίας δημιουργίας του εικαστικού¹¹⁸. Στο τέλος του βίντεο, όταν ολοκληρωθούν οι εργασίες, ο ίδιος ο Don περνά από το άνοιγμα της κεντρικής πόρτας και «γίνεται βορά» του πουλιού, οι σκοτεινές σκέψεις και η απουσία της λογικής κυριαρχούν στον καλλιτέχνη, τον καταπίνουν, όπως συμβαίνει και στο έργο του Goya.



Εικόνα 29: Don40, *The Sleep of Reason*, 2013 (Κάντζα Αττικής)

Η επόμενη απόπειρα του Don να επανερμηνεύσει το χαρακτηριστικό του ισπανού ζωγράφου έγινε στο πλαίσιο του *Unleash the Classics* στο Βυρσοδεψείο. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Don δεν μπόρεσε να επιλέξει ο ίδιος το σημείο στο οποίο θα δημιουργούσε το έργο του αλλά αυτό καθορίστηκε από τις υπόλοιπες δράσεις που πραγματοποιούνται στο χώρο. Γι' αυτό, το έργο τελικά υλοποιήθηκε στην είσοδο του φουαγιέ στο ισόγειο του κτίσματος, ένα σημείο που σε άλλη περίπτωση δεν θα επιλεγόταν από τον καλλιτέχνη. Το νέο *The Sleep of Reason* (εικόνα 28) είναι μορφολογικά πολύ πιο κοντά στο έργο αναφοράς σε σχέση με το προηγούμενο.

¹¹⁸ Βλ. <http://donforty.com/219658/1913504/walls/the-sleep-of-reason>.

Πρώτα απ' όλα, η αίσθηση του χαρακτηριστικού δίνεται με τις λεπτές γραμμές που επιτεύχθηκαν με τη χρήση ιδιαίτερα λεπτής βαλβίδας στο spray και αποδίδουν τις χαράξεις. Αλλά και τα ιπτάμενα πλάσματα (πιθανώς νυχτερίδες) όπως και η μορφή της γάτας στο αριστερό άκρο θυμίζουν το Carricho 43. Η κουκουβάγια είναι για ακόμη μια φορά το κεντρικό θέμα της σύνθεσης ενώ αυτή τη φορά η φόρμα της σχηματίζεται από όλα τα τερατώδη πλάσματα που πετούσαν ελεύθερα και καταδίωκαν τον αποκοιμισμένο καλλιτέχνη στο χαρακτηριστικό του 1799.

Δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι αν ο Don έχει αντλήσει το επαναλαμβανόμενο μοτίβο των πρόσφατων έργων του¹¹⁹, την κουκουβάγια, από τον Goya ή αν αυτή ήταν η αιτία για να επανερμηνεύσει το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό. Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, η κουκουβάγια που εθεωρείτο από την αρχαιότητα σύμβολο σοφίας και δύναμης, γίνεται αντικείμενο σφετερισμού από τους «άρχοντες», τους ισχυρούς. Στο έργο του, επομένως, λειτουργεί ταυτόχρονα ως μετωνυμία της καταπιεστικής εξουσίας, όπως θα γίνει σαφέστερο και παρακάτω.

Ο Κρόνος τρώει ένα από τα παιδιά του και ο Κρόνος



Εικόνα 30: Don40, *Κρόνος*, Απρίλιος 2014 (Κάντζα Αττικής). Φωτογραφία: BooHaha

¹¹⁹ Στην πρώτη περίοδο ενεργής δράσης του ως street artist, ο Don χρησιμοποιούσε ως επαναλαμβανόμενο μοτίβο των έργων του τον πιγκουίνο.

Ο Don40, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, έχει μελετήσει τον Goya και επανέφερε στη σημερινή πραγματικότητα ακόμα ένα έργο του ισπανού ζωγράφου, έναν πίνακα από τους πιο απαισιόδοξους, με τίτλο *Ο Κρόνος τρώει ένα από τα παιδιά του*. Ας επανέρθουμε, για το λόγο αυτό, στην Ισπανία των αρχών του 19^{ου} αιώνα και στην πολιτική και κοινωνική κατάσταση που οδήγησε τον Goya στη δημιουργία του.

Το 1808, στην Ισπανία επικρατεί εθνική αναστάτωση από τη γαλλική εισβολή. Ο Goya συμμετέχει στα γεγονότα της 2ας Μαΐου και βιώνει δραματικά την αντίθεση ανάμεσα στις φιλελεύθερες, πεφωτισμένες φιλογαλλικές πεποιθήσεις του και στην άγρια πραγματικότητα της εισβολής και τις ωμότητες των στρατευμάτων κατοχής.

Το έργο *Ο Κρόνος τρώει ένα από τα παιδιά του* (εικόνα 32) συγκαταλέγεται στους περίφημους Μαύρους Πίνακες του Γκόγια, έργα που ζωγράφισε στην έπαυλη όπου είχε καταφύγει με τη δεύτερη σύζυγό του, Leocadia Zorrilla, μετά την απελευθέρωση της Ισπανίας από τους Γάλλους και την επιστροφή του Φερδινάνδου Ζ', έπαυλη που έμεινε γνωστή με το όνομα Το σπίτι του Κουφού (La Quinta del Sordo). Δεν γνωρίζουμε τις ακριβείς χρονολογίες που ζωγραφίστηκαν οι Μαύροι Πίνακες αλλά τοποθετούνται πιθανότατα μετά το 1822, όταν φάνηκε με συγκλονιστικό τρόπο η πολιτική διαίρεση των Ισπανών. Τότε, ήταν εύκολο να προβλέψει κανείς την εμφάνιση της απολυταρχικής αντίδρασης, μετά την εξέγερση του Riego και τη σύντομη συνταγματική τριετία (1820-3)¹²⁰. Είναι πιθανό ο Goya να εμπνεύστηκε το συγκεκριμένο έργο από τα λόγια του γάλλου επαναστάτη Vergniaud, ο οποίος, από το βήμα της Γαλλικής Εθνοσυνέλευσης, στις 10 Μαρτίου 1793, είπε τα εξής: «Λοιπόν πολίτες, έχουμε λόγους να φοβόμαστε ότι η Επανάσταση, όπως ο Κρόνος, καταβροχθίζοντας διαδοχικά όλα τα παιδιά της, θα φέρει στο τέλος τον αυταρχισμό μαζί με όλες τις συμφορές που τον συνοδεύουν». Η απογοήτευση για την κατάρρευση των ιδεών που έφερε η Γαλλική Επανάσταση καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό το έργο της τελευταίας περιόδου της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Goya. Οι Μαύροι Πίνακες αποτελούν την κορύφωση της σκοτεινής απαισιοδοξίας του, της απελπισμένης άποψής του για τον κόσμο και την ανθρωπότητα, μέσα σε ένα κλίμα βίας και παραλογισμού. Ο ζωγράφος ανακαλύπτει

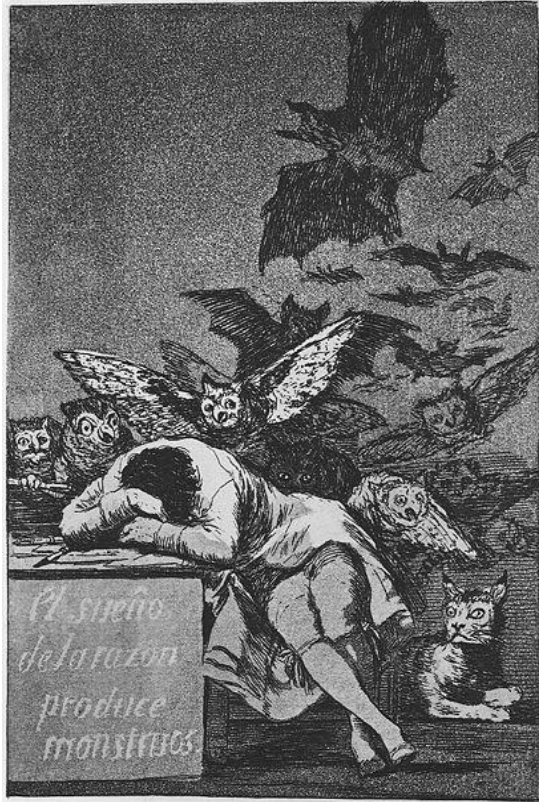
¹²⁰ Perez-Sanchez, ό.π., σελ. 19.

με φρίκη την ανεπάρκεια του ορθού λόγου στον οποίο είχε εναποθέσει όλες του τις ελπίδες.

Ο Goya έζησε σε μια εποχή μεγάλης πολιτικής αστάθειας. Σε μια εποχή πολιτικής αστάθειας και οικονομικής κρίσης ζει και ο Don, ο οποίος μέσα από την επαναφορά των έργων αυτών στην επικαιρότητα προσπαθεί να κάνει και το δικό του σχόλιο για τα κακώς κείμενα του καιρού του, όπως ο Ισπανός μεγάλος δάσκαλος. Στο συγκεκριμένο έργο (εικόνα 30), ο σύγχρονος καλλιτέχνης τοποθετεί το γνωστό του μοτίβο, αυτό της κουκουβάγιας, η οποία κρατά στο ράμφος της το ματωμένο μικρό της ενώ είναι έτοιμη να το κατασπαράξει. Παρά την αντικατάσταση του τιτάνα με ένα πουλί, η σύνθεση του έργου είναι πολύ κοντά στο έργο αναφοράς, κάτι που ήταν στις προθέσεις του Don ώστε να ταυτοποιείται το εμβληματικό έργο του Goya στα μάτια του σύγχρονου θεατή. Πέρα από το επίπεδο της σύνθεσης, μπορούμε να διακρίνουμε ακόμα ένα κοινό σημείο, κι αυτό είναι η εξπρεσιονιστική πινελιά του Goya που αποδόθηκε στο έργο του Don με τη χρήση σπρέι. Με τον *Κρόνο* του, ο street artist στόχο έχει να κατακρίνει την αντίληψη του ισχυρού, του οποίου η ανασφάλεια και ο διαρκής φόβος για την ανατροπή της εξουσίας, για τη μη διατήρηση της ισχύος, τον οδηγούν στο να καταστέλλει και να κατασπαράζει οτιδήποτε το νέο, το διαφορετικό, το ρηξικέλευθο. Από την άλλη, το μικρό πουλί κρίνεται ως αδύναμο να αντιδράσει μπροστά στην επιθετικότητα της κουκουβάγιας που από το αδηφάγο βλέμμα της φαίνεται να απουσιάζει η λογική.

Ο Don αντλεί από το σύνολο του έργου του Goya καθώς φαίνεται να θαυμάζει τον οξύ και άμεσο τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος περιγράφει την εποχή του. Από το έργο του Don, γίνεται φανερό η απαισιοδοξία του καλλιτέχνη για τη σημερινή κατάσταση, η απογοήτευσή του αλλά και μια αίσθηση παραίτησης, σε αντίθεση με τις επαναστατικές προθέσεις του *Lune* που αναλύθηκαν παραπάνω, καθώς θεωρεί ότι αυτή δεν μπορεί να ανατραπεί, οι μηχανισμοί της εξουσίας και της καταστολής αποδεικνύονται πάντοτε ισχυρότεροι. Στην πραγματικότητα όμως, ο σύγχρονος καλλιτέχνης δεν κατορθώνει να επιτύχει τους σκοπούς του, την κριτική σκιαγράφηση της παρούσας κοινωνικής και πολιτικής συγκυρίας, κάτι που πετυχαίνει σε πολλές περιπτώσεις η σύγχρονη street art της Αθήνας με πολύ πιο άμεσο και εύληπτο τρόπο. Ο Don παραμένει ιδιαίτερα πιστός στον μεγάλο ισπανό

δάσκαλο, κι αυτό φαίνεται τόσο από τα θέματα όσο κι από την προσπάθεια απόδοσης των μορφολογικών χαρακτηριστικών, στην ουσία όμως οι προθέσεις του δεν γίνονται σαφείς στο σύγχρονο θεατή που αντικρίζει το έργο του.



Εικόνα 31: Francisco Goya, *Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα* (1799)



Εικόνα 32: Francisco Goya, *Ο Κρόνος τρώει ένα από τα παιδιά του* (Μουσείο Prado, 1819-23)

Lou Pat, Άτιτλο, Απρίλιος 2014

Έργο αναφοράς: Pablo Picasso, Τα κορίτσια της Αβινιόν (1907)



Εικόνα 33: Λετομέρεια από το έργο της Lou Pat στο Βυρσοδεψείο (Απρίλιος 2014)

Για το τέλος, αφήσαμε τη Lou Pat, τη μοναδική θηλυκή παρουσία που συμμετείχε στο *Unleash the Classics*, η οποία πέρα από μια σύντομη ενασχόληση της με το stencil, δεν έχει άμεση σχέση με την τέχνη του δρόμου. Έχει σπουδάσει γραφιστική και πλέον ζει στο Kingston του Λονδίνου, όπου ολοκληρώνει το μεταπτυχιακό της στην εικονογράφηση, ενώ παράλληλα ασχολείται επαγγελματικά και με τη φωτογραφία.

Εξαιτίας ενός project με το οποίο καταπιάστηκε στο Λονδίνο, το οποίο είχε σαν κεντρικό θέμα το γεωμετρικό σχήμα του τριγώνου¹²¹, η Lou Pat αποφάσισε να επαναφέρει στην επικαιρότητα ένα κυβιστικό έργο. Μετά από συζήτηση, όμως, καταλήξαμε από κοινού στα *Κορίτσια της Αβινιόν* του Pablo Picasso, ένα έργο-προάγγελο του κυβισμού. Η επιλογή αυτή εξυπηρετούσε τη φωτογράφο, η οποία επιθυμούσε ταυτόχρονα να θίξει ένα «γυναικείο» θέμα, αφού έδειξε ενδιαφέρον

¹²¹ Η δουλειά της Lou Pat για το συγκεκριμένο project είναι αναρτημένη στο ιστολόγιό της στο tumblr: <http://loupatphotographyandmore.tumblr.com/post/84042667064/irilena-linardaki-athens-greece-22-december>.

για το γεγονός ότι τα *Κορίτσια* του Picasso απεικονίζουν πόρνες. Θέλησε με αυτό τον τρόπο να κάνει ένα σχόλιο για την βία κατά των γυναικών, την εκμετάλλευσή τους και τη σωματεμπορία, φαινόμενα που αυξάνονται τόσο σε ευρωπαϊκό επίπεδο όσο και στην Αθήνα της παράνομης μετανάστευσης και της οικονομικής κρίσης¹²². Αφού κατέληξε ότι η απόδοση του αρχικού έργου και η επαναφορά του στην επικαιρότητα θα γινόταν με τη χρήση της φωτογραφίας, με την οποία η καλλιτέχνης θεωρεί ότι είναι περισσότερο εξοικειωμένη, η αρχική της σύλληψη ήταν να χρησιμοποιήσει ως μοντέλα εκδιδόμενες γυναίκες. Το εγχείρημα αυτό κρίθηκε από την ίδια ως ιδιαίτερα φιλόδοξο, γι' αυτό και επιλέχτηκε για τους σκοπούς της φωτογράφισης η ηθοποιός Φένη Μπένου.

Το έργο (εικόνα 38) δημιουργήθηκε ψηφιακά με την επεξεργασία των φωτογραφιών και κολλήθηκε σε τοίχο του προθαλάμου της τουαλέτας στον πρώτο όροφο του Βυρσοδεψείου, όπου βρίσκονται και οι φιγούρες του Rtm. Η επιλογή αυτή υποκινήθηκε από τις λείες επιφάνειες των τοίχων που εξυπηρετούσαν στην υλοποίηση του έργου. Ταυτόχρονα όμως, μπορεί να δοθεί και μια δεύτερη ερμηνεία, αν ληφθεί υπόψη ότι ο χώρος της τουαλέτας και του προθαλάμου είναι οι μοναδικοί που δεν επικοινωνούν με τον υπόλοιπο όροφο, είναι αποκομμένοι απ' αυτόν.

¹²² Η Lou Pat εργάζεται αυτή την περίοδο πάνω στη διπλωματική της εργασία η οποία ασχολείται με τη φωτογραφική απεικόνιση των κοινωνικών ανισοτήτων στην Αθήνα της οικονομικής κρίσης.

Οι μορφολογικές καινοτομίες



Εικόνα 34: Pablo Picasso, *Τα Κορίτσια της Αθινιόν*, 1907 (MoMA, Νέα Υόρκη)

Όταν τα *Κορίτσια της Αθινιόν* (εικόνα 34) εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στον κύκλο του Picasso, προκάλεσαν πλήθος αρνητικών αντιδράσεων λόγω των ρηξικέλευθων καινοτομιών που εισήγαγαν. Πολύ σύντομα όμως, αναγνωρίστηκε η αξία τους και σήμερα βρίσκονται στη λίστα με τα σημαντικότερα έργα του 20^{ου} αιώνα. Ο ζωγράφος χρειάστηκε περίπου 700 προσχέδια για να ολοκληρώσει το έργο, στα οποία συμπυκνώνονταν τα έως τότε επιτεύγματά του. Ταυτόχρονα όμως, τα *Κορίτσια* σηματοδοτούν την αρχή μιας νέας περιόδου για την τέχνη. Μπορούμε επίσης να πούμε, αν και πολλά από τα στοιχεία του έργου θα απορρίπτονταν σύντομα από τους κυβιστές, ότι εγκαινίασαν το κίνημα και μάλιστα με κατακλυσμιαίο τρόπο. Ο κυβισμός γεννήθηκε ως απαίτηση για μια νέα αναπαράσταση του κόσμου υπό τον έλεγχο της διάνοιας. Δεν μπορεί να γίνει αντιληπτός απλώς ως μια γεωμετρική διαμόρφωση του στυλ των όγκων αλλά εκφράζει μια ριζική αμφισβήτηση των κανόνων αναπαράστασης, όπως αυτοί είχαν

διαμορφωθεί μέχρι τον 19^ο αιώνα¹²³. Ο Picasso, λοιπόν, με τα *Κορίτσια της Αβινιόν* έθεσε όλα τα ζητήματα που κλήθηκε να λύσει αργότερα ο κυβισμός, προσπάθησε να δώσει μια απάντηση, την οποία φυσικά θα εξέλιεσε σύντομα, στην απόδοση τρισδιάστατων μορφών στην δισδιάστατη επιφάνεια του πίνακα.

Οι πηγές από τις οποίες άντλησε ο καλλιτέχνης για να ζωγραφίσει τα *Κορίτσια* έχουν συζητηθεί και αναλυθεί επανειλημμένα¹²⁴. Η παρούσα εργασία δεν έχει ως στόχο να τις απαριθμήσει λεπτομερώς. Παρ' όλα αυτά, αξίζει να γίνει αναφορά τόσο στη ζωγραφική του Cézanne και του Greco όσο και στις λεγόμενες «πρωτόγονες» πηγές¹²⁵ του (την αφρικανική και αρχαϊκή ιβηρική γλυπτική που γίνονται φανερές κυρίως στα πρόσωπα των *Κοριτσιών*) τις οποίες ο Picasso προσέγγισε και επεξεργάστηκε με ρηξικέλευθο τρόπο ώστε να απαντήσει στα ερωτήματα που έθεταν τα *Κορίτσια*. Φυσικά όμως, αν δεν είχαν προηγηθεί το έργο του Gauguin ή του Matisse, τα *Κορίτσια* πιθανώς να μην είχαν τη σημερινή τους μορφή.

Κοιτάζοντας τον πίνακα, πέρα από την προφανή στιλιστική ασυνέχεια που χαρακτηρίζει τα *Κορίτσια*, παρατηρούμε μια ιδιαίτερη, καινοτόμα για την εποχή, απόδοση των μορφών, των όγκων με τη χρήση του γεωμετρικού σχήματος του τριγώνου αλλά και του εικαστικού χώρου. Βλέπουμε ότι το κεφάλι της πρώτης από τα αριστερά μορφής αποδίδεται σε πλάγια όψη ενώ το μάτι της σε μετωπική όψη. Αντίστοιχα, τα κεφάλια της δεύτερης και της τρίτης μορφής αποδίδονται μετωπικά ενώ η μύτη σε προφίλ. Χαρακτηριστικότερη όμως είναι η δεξιά καθιστή μορφή, που ζωγραφίστηκε τελευταία. Η μορφή αποδίδεται από πίσω σε στάση τριών τετάρτων. Όμως, ο Picasso περιστρέφει το σώμα γύρω από τη σπονδυλική στήλη, έτσι ώστε το πόδι και ο βραχίονας να προβάλλουν στην επιφάνεια του πίνακα ενώ το πρόσωπο κοιτάζει τον θεατή στα μάτια. Ο ζωγράφος έκανε στροφή 180 μοιρών γύρω από το θέμα του και συνέθεσε τις εντυπώσεις του σε μια ενιαία εικόνα, έκανε πράξη αυτό

¹²³ Golding John 2003, «Κυβισμός», στο Νίκος Στάγκος (επιμ.), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 78.

¹²⁴ Για μια λεπτομερή ανάλυση των πηγών στις οποίες βασίστηκε ο Picasso για να ζωγραφίσει τα *Κορίτσια της Αβινιόν*, βλ. Golding John 1958, «The 'Demoiselles d' Avignon'», *The Burlington Magazine* 100, σελ. 662 και Φουντουλάκη, ό.π., το κεφάλαιο «Domenico Teotocopulos van Rind a Silva», σελ. 287-305, όπου δίνεται έμφαση στις μορφολογικές συγγένειες με τον Greco.

¹²⁵ Ο Golding υποστηρίζει ότι οι πηγές του αυτές μαρτυρούν την μη ικανοποίηση του Picasso από την απόδοση των μορφών που είχε να επιδείξει η δυτική ζωγραφική παράδοση (Golding, ό.π.).

που ονομάζουμε σήμερα «ταυτόχρονη όραση». Καταρρίπτεται λοιπόν με τα *Κορίτσια* η μία και μοναδική οπτική γωνία από την οποία ο ζωγράφος κοιτάζει το θέμα του. Ταυτόχρονα, και ο περιβάλλων εικαστικός χώρος στον οποίο είναι τοποθετημένα τα κορίτσια είναι ρηχός, συμπυκνωμένος, δεν αποδίδεται το προοπτικό βάθος. Διαπιστώνεται, επομένως, ότι οι όλοι οι κανόνες της παραδοσιακής αναγεννησιακής προοπτικής παραβλέπονται από το ζωγράφο.

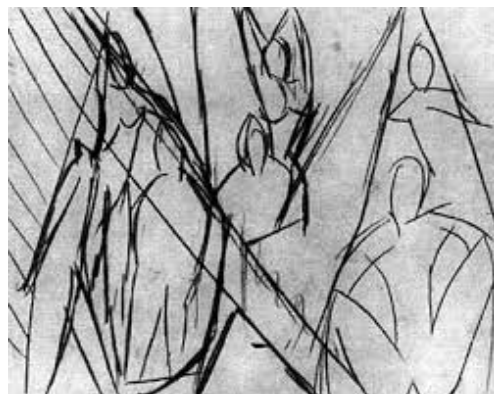
Η προβληματική του Picasso για την απόδοση των μορφών κληρονομήθηκε από τον Cézanne, ο οποίος έδωσε λύσεις στο ζήτημα της προοπτικής. Συχνά μάλιστα γίνεται λόγος για τη «σεζανική τομή», δηλαδή την επανάσταση που προκάλεσε το ύστερο έργο του γάλλου ζωγράφου στο σύγχρονο τρόπο ζωγραφικής¹²⁶. Η Φουντουλάκη υποστηρίζει ότι ο Picasso μελετώντας το έργο του Cézanne ανακάλυψε εκ νέου και το έργο του Greco¹²⁷. Θεωρεί μάλιστα ότι έμπνευση για τα *Κορίτσια της Αβινιόν* υπήρξε η *Πέμπτη Σφραγίδα της Αποκαλύψεως* και προχωρεί στη μορφολογική σύγκριση των δύο έργων¹²⁸.

¹²⁶ Λεπτομέρειες για το πώς ο Cézanne συνδέεται με τον κυβισμό, βλ. Μάριο ντε Μικέλι, «Το κυβιστικό μάθημα» (κεφ. VII), στο *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα*, Μετάφραση: Λένα Παπαματθεάκη, Αθήνα: Οδυσσέας, σελ. 208 και ειδικότερα το υποκεφάλαιο «Ο Cézanne και το πρόβλημα της μορφής», σελ. 212-220.

¹²⁷ Ο Picasso είχε αντλήσει από το έργο του Greco και κατά την μπλε του περίοδο. Δεν ήταν όμως ευχαριστημένος από αυτήν την προσέγγισή του καθώς την έκρινε ως υπερβολικά ρομαντική ενώ στόχος του ήταν η προσέγγιση της αντικειμενικότητας, σημειώνει ο Christian Zervos (Φουντουλάκη, *ό.π.*, σελ. 290).

¹²⁸ Βλ. στο ίδιο, το κεφάλαιο «Domenico Teotocopulos van Rind a Silva», σελ. 287-305 και συγκεκριμένα για τα μορφολογικά παράλληλα των *Κοριτσιών της Αβινιόν* και της *Πέμπτης σφραγίδας της Αποκαλύψεως*, σελ. 294-7.

Το θέμα των Κοριτσιών



Εικόνες 35, 36 (από αριστερά): Προσχέδια του Πικάσο για τα *Κορίτσια της Αβινιόν* (Άνοιξη 1907)

Τα γυμνά και οι σκηνές από οίκους ανοχής δεν ήταν κάτι ασυνήθιστο στη δυτική τέχνη. Ας θυμηθούμε τις τόσες οδαλίσκας του Ingres ή τις σκηνές από τα ταξίδια του Delacroix στη Βόρεια Αφρική. Ο John Berger το 1972 στο *Ways of Seeing* ασχολείται με την παρουσίαση της έμφυλης διαφοράς στη δυτική τέχνη πριν από την εμφάνιση της φωτογραφίας¹²⁹. Διαπιστώνει ότι το αρσενικό είναι αυτό που πράττει, είτε ως ζωγράφος είτε ως θεατής, ενώ το θηλυκό αυτό που εμφανίζεται στους πίνακες. Η διαφορά αυτή γίνεται ακόμα πιο αισθητή στην απεικόνιση του γυναικείου γυμνού. Τα γυμνά φιλοτεχνήθηκαν από άντρες για άντρες ενώ οι γυναίκες υποβιβάζονται στα αντικείμενα της ερωτικής περισυλλογής των αντρών. Οι γυναικείες πόζες μαρτυρούν συμβιβασμό και υποταγή, υπογραμμίζοντας την αρσενική κυριαρχία του ζωγράφου αλλά κυρίως του σιωπηλού υποθετικού αρσενικού θεατή. Επομένως, οι σκηνές από οίκους ανοχής ικανοποιούν την ηδονοβλεψία των ετεροφυλόφιλων αντρών. Αλλά και η πορνεία καθεαυτή σηματοδοτεί ένα ανεξίτηλο κοινωνικό σύνορο ανάμεσα στα δύο φύλα: στους άντρες οι οποίοι έχουν τη δυνατότητα να απευθύνονται σε γυναίκες για να τους παρέχουν τις σεξουαλικές τους υπηρεσίες και στις γυναίκες των οποίων αυτή η δυνατότητα είτε δεν υπάρχει είτε δεν είναι κοινωνικά αποδεκτή.

Αλλά ας επανέρθουμε στον Picasso, ο οποίος είχε αφιερώσει πολύ χρόνο και είχε σχεδιάσει αρκετές μελέτες για να ολοκληρώσει τα *Κορίτσια της Αβινιόν*. Στα πρώτα προσχέδιά του (εικόνα 35), η σύνθεση περιελάμβανε επτά μορφές τοποθετημένες

¹²⁹ Berger John 1972, *Ways of Seeing*. Based on the BBC Television Series, Λονδίνο: Penguin, σελ. 45-64 (κεφ. 3).

σε θεατρική διάταξη, απόρροια της μπαρόκ παράδοσης. Στο κέντρο, βρισκόταν ένας καθισμένος ναύτης ανάμεσα σε πέντε ιερόδουλες, καθεμιά εκ των οποίων στρέφει το κεφάλι της προς έναν επισκέπτη, πιθανώς έναν φοιτητή ιατρικής που κρατούσε στα χέρια του ένα κρανίο (σε κάποιες σπουδές βιβλίο). Κυριαρχεί επομένως μια ηθικολογική αντίφαση μεταξύ της αρετής (ο άνδρας με το κρανίο) και της κακίας (ο άντρας που περιτριγυρίζεται από φαγητό και γυναίκες). Η Φουντουλάκη, όπως ήδη αναφέρθηκε, παραθέτει την άποψη του Laessøe ότι η αρχική έμπνευση του Πικάσο για τη δημιουργία του έργου ήταν η *Πέμπτη σφραγίδα της Αποκαλύψεως* του Greco, πίνακας που τότε ήταν γνωστός με τον τίτλο *Θείος έρωσ και βέβηλος έρωσ*¹³⁰. Αν αυτό αληθεύει, στις μελέτες αυτές γίνεται σαφής η αλληγορία των δύο ειδών του έρωτα. Όπως φαίνεται όμως, ο Picasso εγκατέλειψε την ιδέα του memento mori (όπως ερμηνεύεται ένα τέτοιο σενάριο από τον Barr¹³¹) και δεν τη διατήρησε στο τελικό έργο. Ο μελετητής υποστηρίζει ότι στην τελική εκδοχή του έργου, η αντίφαση αυτή «καταργείται υπέρ μιας καθαρά τυπικής σύνθεσης μορφών, η οποία καθώς αναπτύσσεται γίνεται ολοένα και λιγότερο ανθρωπίνη και ολοένα και περισσότερο αφηρημένη»¹³². Φυσικά, κάτι τέτοιο δεν μπορεί να συμβαίνει. Τα *Κορίτσια* δεν αποτελούν απλώς έναν προάγγελο μελλοντικών αισθητικών προτύπων παρά τις καινοτομίες στο ύφος τους που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ο Steinberg απορρίπτει τον Barr, λέγοντας ότι ο Picasso εγκατέλειψε μεν την αλληγορία της υπόμνησης θανάτου αλλά όχι και τα σεξουαλικά θέματα.

Ενώ ο Picasso επεξεργαζόταν το έργο, ο προβληματισμός του στρεφόταν γύρω από το φόβο του σεξ (και κατ' επέκταση του φόβου του θανάτου). Ο Steinberg υποστηρίζει ότι ο ζωγράφος με τα *Κορίτσια της Αβινιόν* εκφράζει «τα σύνθετα και αντιφατικά του συναισθήματα για τις γυναίκες»¹³³.

Ήδη στην πρώτη μελέτη (εικόνα 35), κυριαρχούν οι τρομακτικές, ανδρόγυνες μορφές των γυναικών οι οποίες πρόκειται να μυήσουν στον συνεσταλμένο ναύτη

¹³⁰ Φουντουλάκη, ό.π., σελ. 294.

¹³¹ Bois Yve-Alain, Buchloh Benjamin, Foster Hal και Krauss Rosalind 2007, «1907», στο Παπανικολάου Μ. (επιμ.) *Η τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός*, μτφ. Ιουλία Τσολακίδου, Αθήνα: Επίκεντρο, σελ. 80.

¹³² Steinberg Leo 1988, «*The Philosophical Brothel*», *October* 44, MIT Press, σελ. 10.

¹³³ Rubin William 1983, «From Narrative to 'Iconic' in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdish on a Table* and the Role of *The Demoiselles d' Avignon*», *The Art Bulletin* 65 (4), σελ. 628.

που βρίσκεται στο κέντρο, τη στιγμή που ο φοιτητής δεν συμμετέχει καν στη δράση, υποστηρίζει ο Steinberg. Στην περίπτωση αυτή, υπάρχει αφηγηματική δράση, τα κεφάλια των κοριτσιών αντιδρούν στην απρόσμενη είσοδο του φοιτητή και ο θεατής κοιτάζει αποστασιοποιημένος. Στον τελειωμένο πίνακα όμως, ο ναύτης εξαφανίστηκε και ο φοιτητής άλλαξε φύλο. Στην περίπτωση αυτή, τα πέντε κορίτσια κοιτάζουν άμεσα, προκλητικά το θεατή και «ο κανόνας της παραδοσιακής αφηγηματικής τέχνης υποχωρεί απέναντι σε μια αντι-αφηγηματική αντίθετη αρχή: διπλανές μορφές δεν μοιράζονται έναν κοινό χώρο, μια κοινή δράση, δεν επικοινωνούν μεταξύ τους αλλά απευθύνονται μεμονωμένα, άμεσα στον θεατή»¹³⁴. Αυτό εξυπηρετείται και από την έλλειψη στιλιστικής και σκηνικής ενότητας, δηλαδή την απομόνωση των πέντε ιεροδούλων της μίας από την άλλη και την κατάργηση των σαφών συντεταγμένων του χώρου, που συνδέει τόσο άμεσα το έργο με τον θεατή. Το στοιχείο αυτό εντείνεται αν λάβουμε υπόψη τη διατήρηση στοιχείων του ανδρογυνισμού των μορφών (η δεύτερη από τα αριστερά φιγούρα αποτελεί εξάισιο παράδειγμα) αλλά και τα δύο πρόσωπα στα δεξιά που είναι καλυμμένα με τις τερατώδεις αφρικανικές μάσκες¹³⁵. Στα *Κορίτσια της Αβινιόν*, επομένως, η ηδονοβλεψία του αρσενικού θεατή δεν ικανοποιείται.

Με τη μετατόπιση από τον «αφηγηματικό» (narrative) στον «εικονικό» (iconic) τρόπο, όροι που χρησιμοποιεί ο Rubin¹³⁶, δηλαδή από το ιστορικό ύφος των διηγήσεων στην προσωπική απεύθυνση και απειλή, ο Picasso διακόπτει τη διήγηση. Το βλέμμα των *Κοριτσιών* υποδεικνύει στον θεατή ότι η άνετη θέση του, εκτός η αφηγηματικής σκηνής, δεν είναι τόσο ασφαλής όσο ο ίδιος πιστεύει. Στην περίπτωση του έργου της Lou Pat, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, φαίνεται να συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο.

¹³⁴ Steinberg, *ό.π.*

¹³⁵ Ο αφρικανισμός, σύμφωνα με την ιδεολογία της εποχής, θεωρούσε την Αφρική σκοτεινή ήπειρο και απέκρουε τον λευκό ευρωπαίο θεατή.

¹³⁶ Rubin, *ό.π.*

Το έργο της Lou Pat



Εικόνα 37(αριστερά): Η Lou Pat τοποθετεί το έργο της στο Βυρσοδεψείο.

Εικόνα 38(δεξιά): Το έργο της Lou Pat στην τελική του μορφή (Απρίλιος 2014).

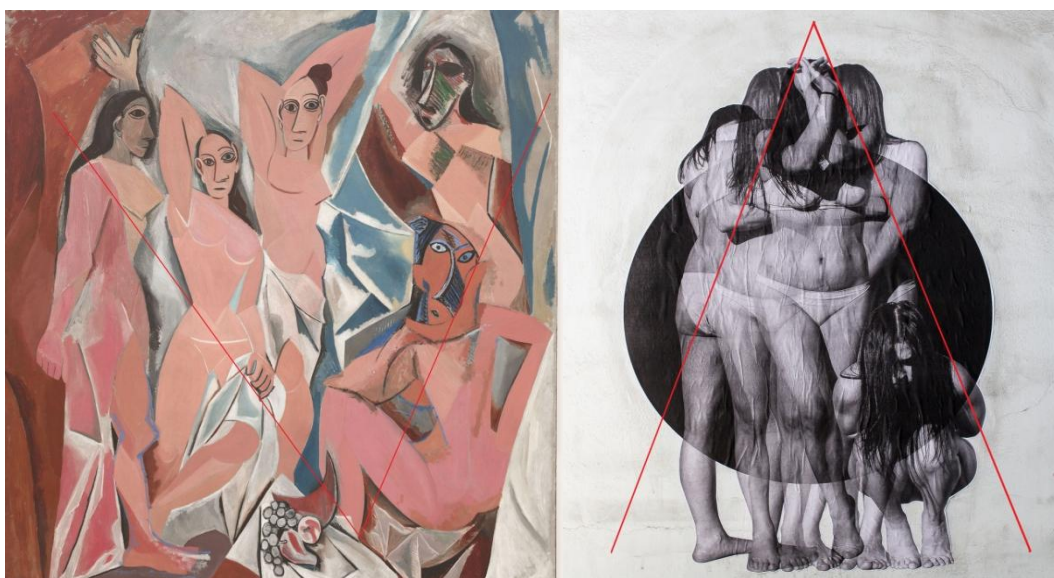
Η Lou Pat αντικαθιστά τα κορίτσια του Ισπανού ζωγράφου με ένα ψηφιακό κολάζ (paste up) που αποτελείται από πέντε -όσες δηλαδή είναι και οι φιγούρες του πίνακα- φωτογραφίες τις οποίες τοποθετεί τη μία πάνω στην άλλη σε επίπεδα (layers). Μορφολογικά, η σύνθεση του έργου αναφοράς δεν διατηρείται, όπως συνέβαινε στα έργα της Yola που αναφέρθηκαν παραπάνω, ώστε ο σύγχρονος θεατής να μπορέσει να ταυτοποιήσει εύκολα την έμπνευση του έργου. Αντίθετα, η Lou Pat δεν φαίνεται να αποκαλύπτει εύκολα τις πηγές της. Στην ταυτοποίηση του έργου πάντως δεν βοηθάει ούτε η ασπρόμαυρη εκτύπωσή του η οποία προτιμήθηκε για οικονομικούς λόγους¹³⁷.

Η φωτογράφος φαίνεται να έχει κατανοήσει την αγωνία του ζωγράφου για απόδοση τρισδιάστατων μορφών και όγκων πάνω στη δισδιάστατη επιφάνεια του πίνακα, την εξελίσσει δε ένα βήμα πιο πέρα και τοποθετεί τις φιγούρες του δικού της έργου τη μία πάνω στην άλλη ώστε να δημιουργηθεί η ψευδαίσθηση της κίνησης, της κινούμενης εικόνας. Παρόλο που οι φόρμες της είναι πιο «κλειστές», πιο σταθερές σε σχέση με αυτές του Picasso, φαίνεται πως η πρόθεσή της γίνεται

¹³⁷ Η έγχρωμη εκδοχή του έργου που δεν τυπώθηκε υπάρχει στο παράρτημα.

πραγματικότητα εξαιτίας του βαθμού διαφάνειας (opacity) της κάθε φωτογραφίας που επιτεύχθηκε με την ψηφιακή τους επεξεργασία.

Η Lou Pat θέλησε να φωτογραφίσει το μοντέλο της σε πόζες εσωστρεφείς, αντίστροφες από τις τολμηρές στάσεις των *Κοριτσιών*, που εκτίθενται προκλητικά μπροστά στον πιθανό επισκέπτη του πορνείου στον κακόφημο δρόμο της Βαρκελώνης, αλλά και στον θεατή. Με τον τρόπο αυτό, θέλησε να αποδώσει την ψυχολογία των γυναικών που γίνονται θύματα σεξουαλικής και ψυχολογικής βίας με σκοπό την οικονομική τους εκμετάλλευση. Πράγματι, τα χέρια και τα πόδια των *Κοριτσιών* στον πίνακα του Picasso σχηματίζουν αιχμηρά τρίγωνα ενώ η νεαρή γυναίκα στο έργο της Lou Pat διατηρεί τα άκρα της «κλειστά», σχεδόν κολλημένα στο σώμα, στοιχείο που μαρτυρά συστολή και φόβο, μια συνθήκη άμυνας.



Εικόνα 39(αριστερά): Η σύνθεση των *Κοριτσιών της Αβινιόν* σε σχήμα V.

Εικόνα 40(δεξιά): Η σύνθεση του έργου της Lou Pat σε σχήμα πυραμίδας.

Αλλά και η συνολική σύνθεση των μορφών, στην περίπτωση των *Κοριτσιών της Αβινιόν* έχει σχήμα V, ορθάνοιχτο προς τα πάνω¹³⁸ (εικόνα 39) ενώ αντίθετα στο έργο της Lou Pat η σύνθεση σχηματίζει μια κλειστή πυραμίδα από πάνω προς τα

¹³⁸ Η Φουντουλάκη στην *Επαναφορά στον Γκρέκο* παραθέτει μια από τις τελευταίες μελέτες του Πικάσο για το έργο στην οποία είναι σαφές το V ενώ θεωρεί ότι το σχήμα αυτό προκύπτει από τη σχέση των *Κοριτσιών* με την *Πέμπτη σφραγίδα της Αποκαλύψεως*.

κάτω¹³⁹ (εικόνα 40). Ο συμπυκνωμένος εικαστικός χώρος του Picasso δε καταργείται εντελώς. Στο φόντο, κυριαρχεί ένας έντονος, σε σύγκριση με την γκριζα παλέτα του υπόλοιπου έργου, μαύρος κύκλος. Η Lou Pat υποστηρίζει πως χρησιμοποίησε το σχήμα αυτό και όχι κάποιο άλλο για να δηλώσει την αέναη επανάληψη, τον εγκλεισμό αλλά και την αδυναμία διαφυγής από την κατάσταση της εκμετάλλευσης.

Σε αντίθεση με τα *Κορίτσια της Αβινιόν*, των οποίων η έλλειψη στιλιστικής ενότητας διακόπτει την αφήγηση και προκαλεί την άμεση απεύθυνση του έργου στον θεατή, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το κορίτσι της Lou Pat είναι ένα, ενιαίο, όπως μία είναι η μοίρα των γυναικών που πέφτουν θύματα εκμετάλλευσης. Θα μπορούσαμε με μια πρώτη ματιά να πούμε ότι το σχεδόν γυμνό σώμα του μοντέλου, που καλύπτεται μόνο από εσώρουχα, γίνεται βορά στα μάτια του θεατή. Όμως, η γυναίκα δεν μετατρέπεται από δρον υποκείμενο σε αντικείμενο προς τέρψη και κατανάλωση, δεν χάνει την ανθρωπινή της υπόσταση, όπως συνέβαινε στις οδαλίσκες του Ingres ή στα γυμνά του ροκοκό. Αντίθετα, αυτό ακριβώς είναι που κρίνει η Lou Pat. Τα σημεία που θα μπορούσαν να φανούν θελκτικά και να προκαλέσουν τη σεξουαλική του επιθυμία αποσιωπώνται με τη στάση των χεριών στην εκάστοτε πόζα (όπως για παράδειγμα, στη δεύτερη και στην τέταρτη όπου κρύβεται το στήθος) ενώ ιδιαίτερα χαρακτηριστικές είναι οι στάσεις που έχουν τοποθετηθεί στο δεξί και το αριστερό άκρο. Στα αριστερά μάλιστα, η φιγούρα συστρέφει το σώμα της και γυρίζει την πλάτη της στο φακό κάνοντας φανερή μια άρνηση, ίσως και εξάντληση που μαρτυρείται από τη στάση της που γέρνει προς τα αριστερά. Το ίδιο συμβαίνει και με τη φιγούρα στα δεξιά (που αποδίδει τη καθισμένη στα δεξιά φιγούρα του πίνακα), η οποία έχει κουλουριαστεί κοντά στα γόνατά της ενώ το βλέμμα της κοιτάζει πάντοτε χαμηλά, σε αντίθεση με το τολμηρό βλέμμα των *Κοριτσιών* του Picasso.

Το πρόσωπό της νεαρής γυναίκας δεν φαίνεται σε καμία από τις πόζες, καλύπτεται είτε από τα χέρια είτε από τα μαλλιά της. Η ίδια εκτίθεται μπροστά μας και μοιάζει να μην αισθάνεται καλά μέσα σε αυτή τη συνθήκη. Ενώ αντίθετα, ο ντυμένος θεατής που αντικρίζει το έργο βρίσκεται σε ασφαλή θέση και απλώς παρατηρεί.

¹³⁹ Είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακό ότι η Lou Pat επανερμήνευσε με αυτό τον τρόπο το έργο ενώ δεν μπορούσε να εξηγήσει τους λόγους που την οδήγησαν σε αυτές τις επιλογές της.

Αυτό πιθανώς είναι ένα σχόλιο για την απάθεια του αποξενωμένου σύγχρονου ανθρώπου και την άρνηση εμπλοκής στα κακώς κείμενα που συμβαίνουν γύρω του όταν αυτά δεν τον αφορούν άμεσα. Η φωτογράφος κατορθώνει μεν να θίξει ένα συγκεκριμένο ζήτημα, αυτό του trafficking, αλλά μπορούμε να πούμε πως κάνει μια κριτική για τη θέση της γυναίκας σήμερα. Το έργο της Lou Pat είναι ένα έργο-σχόλιο και σκιαγραφεί μια κατάσταση, τακτική σύμφυτη με την τέχνη του μεταμοντερνισμού, κατορθώνει να θέσει ερωτήματα, να προβληματίσει αλλά δεν προτείνει λύσεις.

Συμπεράσματα-Επίλογος

Με το *Unleash the Classics* καταφέραμε να κινητοποιήσουμε επτά σημαντικούς εκπροσώπους της τρέχουσας αθηναϊκής street art σκηνής να συνομιλήσουν με την τέχνη του παρελθόντος και να τη χρησιμοποιήσουν ως αναφορά για να δημιουργήσουν ένα δικό τους πρωτότυπο έργο στους τοίχους του Βυρσοδεψείου. Το πιο ενδιαφέρον και εντυπωσιακό στοιχείο αυτού του project ήταν ο τρόπος με τον οποίο οι καλλιτέχνες, που προέρχονται από διαφορετικούς -αν και συγγενείς μεταξύ τους- χώρους ο καθένας και έχουν δεχτεί διαφορετικές προσλαμβάνουσες, επομένως έχουν διαφορετικό ορίζοντα αναμονής, κατόρθωσαν να υποδεχτούν τα έργα του παρελθόντος και να τα ορίσουν εκ νέου δραστηριοποιώντας τα στο σημερινό συγκείμενο. Προκειμένου να προχωρήσουμε στα συμπεράσματά μας και να προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στα ερωτήματα που είχαμε θέσει αρχικά, κρίνεται σκόπιμο να χωρίσουμε τα τέσσερα από τα επτά συνολικά έργα που αναλύθηκαν στην παρούσα εργασία σε δύο κατηγορίες: στην πρώτη θα συμπεριλάβουμε τα έργα του Lune82 και του Don40 ενώ στη δεύτερη αυτά του RtmOne και της Lou Pat, τα οποία μάλιστα τυχαίνει να φιλοξενοούνται στον ίδιο χώρο, τον προθάλαμο της τουαλέτας του πρώτου ορόφου του Βυρσοδεψείου.

Στην πρώτη κατηγορία, τοποθετήσαμε την επαναφορά στην επικαιρότητα του έργου του El Lissitzky *Νέος Άνθρωπος* και της λιθογραφίας του Goya *Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα*. Οι δύο καλλιτέχνες που συνδιαλέχθηκαν με τα παραπάνω έργα, ο Lune82 και ο Don40 αντίστοιχα, τοποθετήθηκαν στην ίδια κατηγορία καθώς γνωρίζουν καλά το συγκείμενο μέσα στο οποίο αυτά δημιουργήθηκαν, όπως επίσης γνωρίζουν καλά τις προθέσεις των καλλιτεχνών που τα δημιούργησαν. Γι' αυτό άλλωστε γοητεύτηκαν απ' αυτά και θέλησαν να τα χρησιμοποιήσουν ως μέσο κοινωνικής και πολιτικής κριτικής. Η σχέση τους όμως με τους ζωγράφους του παρελθόντος φαίνεται ότι λειτούργησε ανασταλτικά, τους εγκλώβισε και τους εμπόδισε να επικοινωνήσουν τις δικές τους προθέσεις. Οι προθέσεις αυτές φυσικά δεν μπορούν να είναι ανεξάρτητες από την παρούσα πολιτική, οικονομική και κοινωνική κατάσταση που βιώνει σήμερα η χώρα, η οποία είναι ακόμα πιο έντονη στα μεγάλα αστικά κέντρα και ειδικά στην Αθήνα. Ο Lune επέλεξε τη λιθογραφία

ενός στρατευμένου καλλιτέχνη, ο οποίος με τα έργα του θέλησε να προπαγανδίσει το νεαρό τότε σοβιετικό καθεστώς και τις ιδέες της επανάστασης. Ο graffiti writer όμως, αναλώθηκε στην απόδοση της φόρμας του έργου αναφοράς, την οποία θα πρέπει να αναγνωρίσουμε πως μετέφερε στο σύγχρονο έργο με μεγάλη τεχνική αρτιότητα, αλλά δεν μπόρεσε να κινητοποιήσει τον θεατή, όπως ο ίδιος θα ήθελε. Από την άλλη, ο Don δεν υποκινήθηκε από τις επαναστατικές προθέσεις του Lune αλλά από την ανάγκη του για κριτική σκιαγράφιση της σημερινής κατάστασης, κάτι που έκανε άλλωστε και ο Goya στην εποχή του. Το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του Don, η κουκουβάγια, η οποία πιθανώς αντλείται από τον ισπανό ζωγράφο, παραμένει βουβό μπροστά στο βλέμμα του σύγχρονου θεατή. Επομένως, κανένας από τους δύο αυτούς καλλιτέχνες δεν κατόρθωσε να ασκήσει την κριτική που πετυχαίνει, σε πολλές άλλες περιπτώσεις, η σύγχρονη street art της Αθήνας με πολύ πιο άμεσο, εύληπτο και οξύ τρόπο.

Αντίθετα, τα άλλα δύο έργα, αυτά του Rtm και της Lou Pat μπορούν να κριθούν ως πιο επιτυχημένα. Παρ' όλο που κοιτάζοντάς τα ο θεατής δεν μπορεί να ταυτοποιήσει το έργο στο οποίο αναφέρονται, οι προθέσεις των καλλιτεχνών διαδραματίζουν κυρίαρχο ρόλο. Παρατηρώντας ο «σκεπτόμενος» σημερινός θεατής τις ασπρόμαυρες αντικριστές φιγούρες του Rtm μπορεί να μην συνειδητοποιήσει ότι η έμπνευση για τη δημιουργία τους κατασκευάστηκε χιλιάδες χρόνια πριν, σίγουρα όμως θα νιώσει το προσωπικό αδιέξοδο του καλλιτέχνη που τα τροφοδότησε και θα στοχαστεί πάνω σε ζητήματα που μας απασχολούν σήμερα: στην μοναξιά του σύγχρονου ανθρώπου, την παραλυμένη δημιουργικότητα των νέων, το άγχος αλλά και την απογοήτευση που προκαλεί η σημερινή κοινωνική και πολιτική κατάσταση. Το πιο εντυπωσιακό παράδειγμα πάντως υπήρξε το έργο της Lou Pat η οποία επέλεξε σχεδόν τυχαία το έργο που επανέφερε στην επικαιρότητα, με βάση κάποια μορφολογικά του χαρακτηριστικά, χωρίς να γνωρίζει σχεδόν καθόλου τον Picasso ή την εποχή που αυτός έδρασε. Πολλές φορές μάλιστα δεν ήταν σε θέση να εξηγήσει, να δικαιολογήσει με λέξεις τις επιλογές της, όπως οι υπόλοιποι καλλιτέχνες. Το έργο αναφοράς, λοιπόν, μπορεί να μην επανήλθε στο νου, αλλά «επανήλθε στον χρωστήρα της» ή ακόμα καλύτερα στην ψηφιακή της γραφίδα. Η Lou Pat συνδιαλέχθηκε μορφολογικά με το έργο κατορθώνοντας με τον

τρόπο αυτό να πει όσα ήθελε για την οικονομική και σεξουαλική εκμετάλλευση των γυναικών, κάνοντας παράλληλα ένα γενικότερο σχόλιο για τη θέση της γυναίκας σήμερα.

Κλείνοντας, θα θέλαμε να τονίσουμε ότι το *Unleash the Classics* Project δεν μπορεί να θεωρηθεί ολοκληρωμένο με την κατάθεση της παρούσας εργασίας. Άλλωστε, η επιμελητική λογική, το στήσιμο, η παρουσίαση αλλά και η αξιολόγηση μιας έκθεσης τέχνης, στη συγκεκριμένη περίπτωση street art, θέματα στα οποία εμείς αναφέραμε είτε συνοπτικά είτε καθόλου, θα μπορούσαν να γεμίσουν τις σελίδες για να γραφτεί ακόμα μια διπλωματική εργασία. Αυτή, όμως, δεν είναι η μοναδική εκκρεμότητα που αφήνουμε. Δυστυχώς, όπως έχουμε επισημάνει ξανά, δεν κατορθώσαμε να αναφερθούμε εκτενέστερα στα έργα όλων των καλλιτεχνών που δέχτηκαν να συμμετάσχουν στο project. Αυτά, για τα οποία δεν έγινε εκτενής αναφορά στο κείμενο της εργασίας αλλά βρίσκονται στους τοίχους του Βυρσοδεψείου από τις αρχές Ιουλίου, είναι η επαναφορά στην επικαιρότητα της *Προέλευσης του Κόσμου* του Gustave Courbet από τον BooHaha, του έργου της Frida Kahlo *Μια αγκαλιά αγάπης στο Σύμπαν, τη Γη (Μεξικό)*, τον *Ντιέγκο, εμένα και τον κύριο Xolotl* από τον ThisisOrpium και της *Αναδυόμενης Αφροδίτης* του William-Adolphe Bouguereau από τον Loonatik¹⁴⁰.

Σίγουρα όμως, θα μπορούσαμε να υπερηφανευτούμε ότι «απελευθερώσαμε» την εργασία αυτή από ένα αυστηρά ακαδημαϊκό πλαίσιο αφού κατορθώσαμε με τις όποιες δυσκολίες να υλοποιήσουμε μια παρέμβαση τέχνης, η οποία πιθανώς θα γίνει το έναυσμα για κάτι μεγαλύτερο¹⁴¹. Ταυτόχρονα, δημιουργήσαμε έναν διάυλο επικοινωνίας ανάμεσα στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και στην τέχνη του παρελθόντος. Αποτελέσαμε την αφορμή για να έρθουν σε επαφή οι σύγχρονοι street artists με έργα που δημιούργησαν κάποτε ο Goya, ο Picasso ή ο Bouguereau, να συνομιλήσουν μαζί τους, να τα ερμηνεύσουν με τον δικό τους τρόπο και να τα

¹⁴⁰ Στο παράρτημα εικόνων, στο τέλος της εργασίας, υπάρχουν φωτογραφίες που τραβήχτηκαν κατά τη διαδικασία δημιουργίας των έργων του BooHaha και του Loonatik, όπως επίσης και φωτογραφία του έργου του ThisisOrpium το οποίο δεν αποτελεί «κομμάτι» street art αλλά, λόγω κακής συνεννόησης με τον καλλιτέχνη, ζωγραφίστηκε σε καμβά.

¹⁴¹ Το *Unleash the Classics*, όπως έχει αναφερθεί και νωρίτερα μέσα στο κείμενο, πιθανώς θα αποτελέσει την αρχή για μια πιο φιλόδοξη προσπάθεια που θα εγκαινιάσει το Βυρσοδεψείο, η οποία θα έχει ως στόχο να γεμίσει με έργα street art την οδό Ορφέως. Γι' αυτό άλλωστε, η Έλλη Παπακωνσταντίνου προτίθεται να διατηρήσει τα έργα στο χώρο και μετά την έκθεση.

απελευθερώσουν στους τοίχους του Βυρσοδεψείου. Εκεί, τα έργα αυτά θα είναι προσβάσιμα, είτε κατά τη διάρκεια της έκθεσης αλλά και μετά απ' αυτήν, και διαθέσιμα για διαρκή και ανοιχτό διάλογο, ανοιχτά σε νέες ερμηνείες. Μπορεί άλλωστε κάποια στιγμή κι αυτά με τη σειρά τους να προκαλέσουν νέες υλοποιήσεις.

Βιβλιογραφία

Βιβλία:

- **Adkins Helen 1998**, «Première Messe-Dada Internationale Berlin 1920», στο Kluser Bernd (επιμ.), *L'Art de l'Exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, μτφ. από τα γερμανικά Denis Trierweiler, Παρίσι: Editions du Regard, σελ. 133-143
- **Altshuler Bruce 1998**, «DADA ist politisch. The First International Dada Fair. Berlin, June 30-August 25, 1920» (κεφ. 6), στο *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th century*, Λονδίνο: University of California Press, σελ. 98-115
- **Benjamin Walter 2013**, «Το έργο τέχνης την εποχή δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του», στο *Το έργο τέχνης: Τρία δοκίμια*, μτφ. Αντώνης Οικονόμου, Αθήνα: Πλέθρον
- **Berger John 1972**, *Ways of Seeing*, Based on the BBC Television Series, Λονδίνο: Penguin
- **Berger John 2005**, *Άλμπρεχτ Ντύρερ. Ακουαρέλες και σχέδια: με ένα δοκίμιο του John Berger*, μτφ. Αντώνης Μπίκος, Αθήνα: Γνώση
- **Berstein Serge και Milza Pierre 1997**, *Η ιστορία της Ευρώπης (τόμος 3). Διάσπαση και Ανοικοδόμηση της Ευρώπης. 1919 έως σήμερα*, μτφ. Μιχάλης Κοκολάκης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- **Bois Yve-Alain, Buchloh Benjamin, Foster Hal και Krauss Rosalind 2007**, «1920», στο Παπανικολάου Μ. (επιμ.) *Η τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός*, μτφ. Ιουλία Τσολακίδου, Αθήνα: Επίκεντρο, σελ. 168-173
- **Bois Yve-Alain, Buchloh Benjamin, Foster Hal και Krauss Rosalind 2007**, «1907», στο Παπανικολάου Μ. (επιμ.) *Η τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός*, μτφ. Ιουλία Τσολακίδου, Αθήνα: Επίκεντρο, σελ. 78-84

- **Γκραίη Κάμυλα 1987**, *Η Ρωσική Πρωτοπορία. Προεπαναστατική και επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922*, μτφ. Πέπη Ρηγοπούλου, Αθήνα: Υποδομή
- **Δασκαλοθανάσης Νίκος 2012**, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα*, Αθήνα: Άγρα
- **De Certeau Michel 2010**, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μτφ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα: Σμίλη
- **Edson Gary και Dean David 1994**, «Object Interpretation», στο *The Handbook for Museums*, Λονδίνο: Routledge, σελ. 185-90
- **Freeland Cynthia 2005**, *Μα είναι αυτό τέχνη;*, Μτφ. Μάντυ Αλμπάνη, Αθήνα: Πλέθρον
- **Golding John 2003**, «Κυβισμός», στο Νίκος Στάγκος (επιμ.), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 77-115
- **Hobsbawm Eric 2010**, *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος εικοστός αιώνας (1914-1991)*, μτφ. Βασίλης Καπετανγιάννης, Αθήνα: Θεμέλιο
- **Honour Hugh και Fleming John 1998**, *Ιστορία της Τέχνης*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Υποδομή, σελ. 20-23
- **Jameson Fredric 1999**, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφ. Γιώργος Βάρσος, Αθήνα: Νεφέλη
- **Jauss Hans Robert 1995**, *Η θεωρία της πρόσληψης: τρία μελετήματα*, μτφ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Αθήνα: Εστία
- **Κασιμάτη Μαριλένα (επιμ.) 2008**, *Goya. Χαρακτήρας της Εθνικής Πινακοθήκης «Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα»*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
- **Licht Fred 1979**, *Goya. The Origins of the Modern Temper in Art*, Νέα Υόρκη: Universe Books
- **Lynton Norbert 2010**, «Εξπρεσιονισμός», στο *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον φωβισμό στο μεταμοντερνισμό*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 47-75
- **Milner John 2009**, *Design. El Lissitzky*, Νέα Υόρκη: Antique Collectors' Club

- **Ντε Μικέλι Μάριο 1998**, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα*, μτφ. Λένα Παπαματθεάκη, Αθήνα: Οδυσσέας
- **O'Doherty Brian 1999**, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press
- **Perez-Sanchez E. Alfonso 1997**, στο Jose Capa Eiriz και Martin Molinero (επιμ.), *Goya: Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, μτφ. Ευδοκία Τσέκου, Θεσσαλονίκη: Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης
- **Reed Christopher 2010**, «Μεταμοντερνισμός και τέχνη της ιδιαίτερης ταυτότητας», στο Νίκος Στάγκος (επιμ.), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 377-40
- **Σάιμονς Σάρα 2000**, *Γκόγια*, μτφ. Πηνελόπη Σταφυλά, Αθήνα: Καστανιώτης
- **Sartwell Crispin 1998**, «Appropriation», στο Michael Kelly (επιμ.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Τόμος 1, σελ. 68-70
- **Scharf Aaron 2010**, «Σουπρεματισμός», στο Νίκος Στάγκος (επιμ.), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 203-206
- **Scharf Aaron 2010**, «Κονστρουκτιβισμός», στο Νίκος Στάγκος (επιμ.), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 231-242
- **Snyder James 2005**, *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, The graphic arts from 1350 to 1575*, New Jersey: Pearson Prentice Hall
- **Treil René, Darcque Pasqual, Jean-Claude Poursat και Touchais Gilles 1998**, *Οι πολιτισμοί του Αιγαίου κατά τη Νεολιθική και την Εποχή του Χαλκού*, μτφ. Όλγα Πολυχρονοπούλου-Άννα Φίλιππα-Touchais, Αθήνα: Καρδαμίτσας, σελ. 153-5
- **Vulpe Alexandru 2001**, «Η προϊστορία της Ρουμανίας», στο Γραμματικοπούλου Ελένη (επιμ.), *Τα Βαλκάνια στην Ιστορία*, μτφ. Άρης Τσαραβόπουλος, Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, σελ. 129-154.

- **Φουντουλάκη Έφη 2005**, *Επαναφορά στον Greco*, μτφ. Ασπασία Κυρίμη, Αθήνα: Νεφέλη

Αρθρογραφία:

- **Chave C. Anna**, «New Encounters with the Demoiselles d'Avignon: Gender, Race and the Origins of Cubism», *The Art Bulletin* 76 (4), σελ. 596-611. On-line στη διεύθυνση: <http://www.jstor.org/stable/3046058> (τελευταία πρόσβαση: 18/03/2014)
- **Γκαζή Ανδρομάχη 2004**, «Μουσεία για τον 21^ο αιώνα», *Τετράδια Μουσειολογίας* 1
- **Γκιννοσάτης Δημήτρης 2011**, «Πρακτικές του βλέπουν: Σύντομο σχόλιο για την ένθεση εικαστικών έργων στο δημόσιο αστικό ιστό», στο Υπουργείο Περιβάλλοντος και Κλιματικής Αλλαγής & Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών-Γραφείο Διασύνδεσης (επιμ.), *Πρόγραμμα ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ-ΑΤΤΙΚΗ 2014»-Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο: Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων Κτιρίων της Αθήνας*, Αθήνα: Δεκάλογος Ψηφιακές Τέχνες
- **Dickens Luke 2008**, «Placing the post-graffiti: The journey of the *Peckham Rock*», *Cultural Geographies* 15, σελ. 471-496. On-line στη διεύθυνση: <http://cgj.sagepub.com/content/15/4/471> (τελευταία πρόσβαση: 29/01/2014)
- **Golding John 1958**, «The 'Demoiselles d' Avignon'», *The Burlington Magazine* 100, σελ. 154-163. On-line στη διεύθυνση: <http://www.jstor.org/stable/872425> (τελευταία πρόσβαση: 18/03/2014)
- **Haxthausen Charles 2003**, *Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein*, *October Magazine* 105, σελ. 105-118, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. On-line στη διεύθυνση: https://www.academia.edu/4965403/Bloody_Serious_Two_Texts_by_Carl_Einstein (τελευταία πρόσβαση: 7/6/2014)
- **Andreas Hyussen 1984**, «Mapping the Postmodern», *New German Critique*, No 33, Modernity and Postmodernity, σελ. 5-52. On-line στη διεύθυνση:

<http://www.scribd.com/doc/84703873/Andreas-Huyssen-Mapping-the-Postmodern> (τελευταία πρόσβαση: 7/6/2014)

- **Irvine Martin 2012**, «The Work on the Street: Street Art and Visual Culture», On-line στη διεύθυνση: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/articles/Irvine-WorkontheStreet-1.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- **Marter Joan 1985**, «The Art of Appropriation», *Arts Magazine* 60, σελ. 106
- **Μουτσόπουλος Θανάσης 2011**, «Δημόσια Τέχνη στην Αθήνα: Μπουκάλια στον ωκεανό των σημείων» στο Υπουργείο Περιβάλλοντος και Κλιματικής Αλλαγής & Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών-Γραφείο Διασύνδεσης (επιμ.), *Πρόγραμμα ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ-ΑΤΤΙΚΗ 2014»- Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο: Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων Κτιρίων της Αθήνας*, Αθήνα: Δεκάλογος Ψηφιακές Τέχνες
- **Riggle Nicholas Alden 2010**, «Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68 (3), σελ. 243-257
- **Rubin William 1983**, «From Narrative to 'Iconic' in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdish on a Table* and the Role of *The Demoiselles d'Avignon*», *The Art Bulletin* 65 (4), College Art Association, σελ. 615-649. On-line στη διεύθυνση: <http://www.jstor.org/stable/3050371>
- **Steinberg Leo 1988**, «*The Philosophical Brothel*», *October* 44, MIT Press, σελ. 9-74. On-line στη διεύθυνση: <http://www.jstor.org/stable/778974>
- **Χαρβαλιάς Γιώργος 2011**, «Εικαστικές παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο. Σύνομη παρουσίαση του ερευνητικού προγράμματος», στο Υπουργείο Περιβάλλοντος και Κλιματικής Αλλαγής & Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών-Γραφείο Διασύνδεσης (επιμ.), *Πρόγραμμα ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ-ΑΤΤΙΚΗ 2014»- Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο: Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων Κτιρίων της Αθήνας*, Αθήνα: Δεκάλογος Ψηφιακές Τέχνες

Άρθρα στον ηλεκτρονικό τύπο:

- **Harper Leah 2013**, «Baroque paintings given a street art makeover-in pictures», *The Guardian*. On-line στη διεύθυνση: <http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2013/aug/24/baroque-paintings-street-art-makeover> (τελευταία πρόσβαση 4/6/2014)
- **Ρηγόπουλος Δημήτρης 2014**, «Η τοιχογραφία που λυτρώνει τα Χαυτεία», *Η Καθημερινή*. On-line στη διεύθυνση: <http://www.kathimerini.gr/757071/article/politismos/polh/h-toixografia-poy-lytrwnei-ta-xayteia> (τελευταία πρόσβαση: 8/3/2014)
- **Sawyer Miranda 2009**, «Take a stuffy old institute. Remix. Add wit. It's Banksy v the museum», *The Guardian*. On-line στη διεύθυνση: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jun/13/banksy-bristol-city-museum> (τελευταία πρόσβαση: 8/3/2014)
- «Omg who stole my ads? Etienne Lavie's project replaces Parisian ads with famous masterpieces», *The Heritage's Studio. Different Stories of Style*. On-line στη διεύθυνση: <http://theheritagestudio.com/2014/02/06/omg-who-stole-my-ads-etienne-lavies-project-replaces-parisian-ads-with-famous-masterpieces/> (τελευταία πρόσβαση 4/6/2014)
- «Baroque the Streets: Dulwich Street Art Festival 2013», *Street Art London*. On-line στη διεύθυνση: <http://streetartlondon.co.uk/blog/2013/04/30/baroque-the-streets-dulwich-street-art-festival-2013/> (τελευταία πρόσβαση 4/6/2014)

Διπλωματικές εργασίες:

- **Κουσιάππα Κωνσταντίνα 2013**, *Η τέχνη του δρόμου ως δημόσια τέχνη: Οργανωμένες εικαστικές παρεμβάσεις στο αστικό τοπίο*, ΠΜΣ «Πολιτιστική Διαχείριση», Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ:

- «Zilda and Rö: The assassination of Marat» by Ginger, *Hahamag. High on Art, Heavy on Antics*. On-line στη διεύθυνση: <http://hahamag.com/zilda-and-ro-the-assassination-of-marat/> (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- «Bonus Web: Zilda in Naples», *Metropolis*, On-line στη διεύθυνση: <https://vimeo.com/52408831> (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)

Διαδικτυακές πηγές:

- Yola street art (<http://www.yolart.net/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Street art London (<http://streetartlondon.co.uk/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Street Museum of Art (<http://streetmuseumofart.org/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Etienne Lavie (<http://etiennelavie.fr/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Can Gallery (<http://www.can-gallery.com/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- *Baroque the Streets*. Παρουσίαση του project της Dulwich Picture Gallery (<http://vimeo.com/71633271>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Dulwich Festival (<http://www.dulwichfestival.co.uk/streetart>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Zilda street art (<http://zildastreetart.blogspot.gr/>)
- My Modern Met. Classical street art by Zilda (<http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/classical-street-art-by-zilda>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Η σελίδα στο facebook της Dulwich Outdoor Gallery (<https://www.facebook.com/DulwichOutdoorGallery?fref=ts>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Ιδρύματος Ωνάση. Έκθεση graffiti και street art *No Respect* (<http://www.sgt.gr/gr/programme/event/1656>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)

- Russell Connor (<http://russellconnor.com/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Πολιτιστικός και Αναπτυξιακός Οργανισμός NEON (<http://neon.org.gr/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Gallery@Sarri12 (<http://www.sarri12.com/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- DesignWars (<http://www.designwars.gr/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Zilda VS Rö: «L' assassinat de Marat». Το βίντεο της δημιουργίας της εγκατάστασης των Zilda και Rö που βασίζεται σε έργο του Jean-Joseph Weerts (<http://vimeo.com/26860052>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- The Breeder System. Σελίδα του εικαστικού και street artist Στέλιου Φαϊτάκη (<http://thebreedersystem.com/artists/stelios-faitakis-artist-page/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Ino street art (<http://www.ino.net/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Πλατφόρμα διαδικτυακής μικροχρηματοδότησης Groopio (<http://www.groopio.com/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Βυρσοδεψείο (<http://www.vyrsodepseio.com/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Imaginary Rooms (<http://www.imaginaryrooms.com/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Βίντεο για την έκθεση Banksy VS Bristol Museum (<https://vimeo.com/57836126>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)

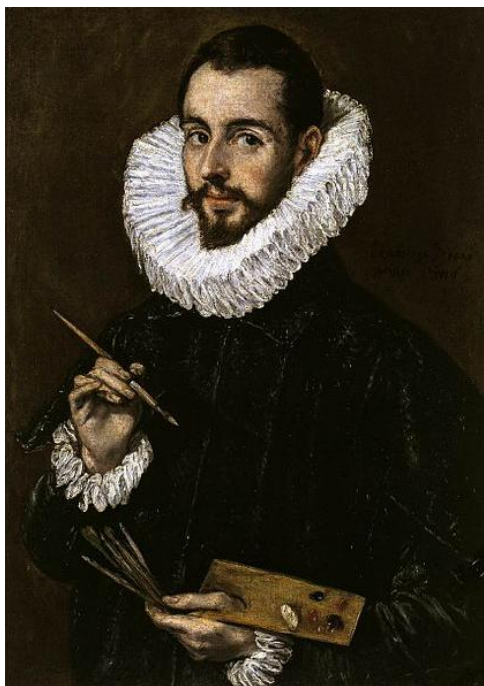
Σημειώσεις παραδόσεων μαθημάτων της Έφης Φουντουλάκη για το μάθημα Ιστορία Τέχνης του ΠΜΣ «Πολιτιστική Διαχείριση» (2012-2013)

Ιστοσελίδες-Ιστολόγια των συμμετεχόντων στην έκθεση:

- BooHaha (<http://boohahart.blogspot.gr/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Don40: (<http://donforty.com/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Lou Pat: (<http://loupatphotographyandmore.tumblr.com/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)

- Loonatik: (<http://loonatik.tumblr.com/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- Lune82: (<http://lune82.blogspot.gr/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- RtmOne : (<http://www.rtmone.com/>) (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)
- ThisisOpium: <http://this-is-opium.tumblr.com/> (τελευταία πρόσβαση: 4/6/2014)

Παράρτημα εικόνων



Αριστερά: El Greco, *Το πορτραίτο του Jorge Manuel Theotocopoulos*, 1600-1605
(Museo Provincial de Bellas Artes, Σεβίλλη)



Δεξιά: Pablo Picasso, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη μετά τον El Greco*, 1950
(ιδιωτική συλλογή)

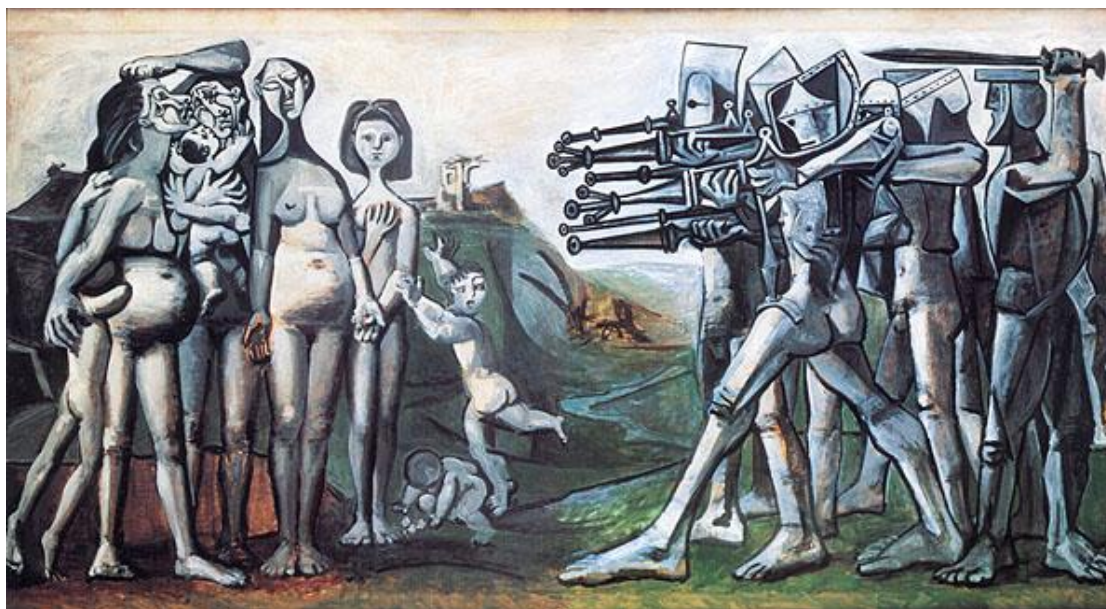


Αριστερά: Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656 (Prado, Μαδρίτη)
Δεξιά: Μία από τις εκδοχές του Picasso για το έργο (1957)





Francisco Goya, *Η 3^η Μαΐου 1808 στη Μαδρίτη*, 1814-5 (Prado, Μαδρίτη)



Pablo Picasso, *Σφαγή στην Κορέα*, 1951 (Μουσείο Picasso, Παρίσι)



Τιζιανο, *Η Αφροδίτη του Urbino*, 1538 (Πινακοθήκη Uffizzi, Φλωρεντία)



Edouard Manet, *Olympia*, 1863 (Μουσείο Orsay, Παρίσι)



Jean-Michel Basquiat, *Olympia*, 1982 (ιδιωτική συλλογή)



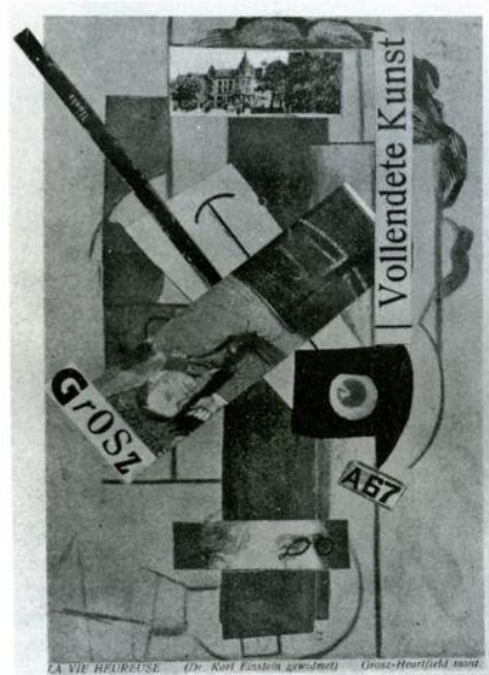
Marcel Duchamp, *Κρήνη*, 1917-αντίγραφο 1964 (Tate, Λονδίνο)



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919

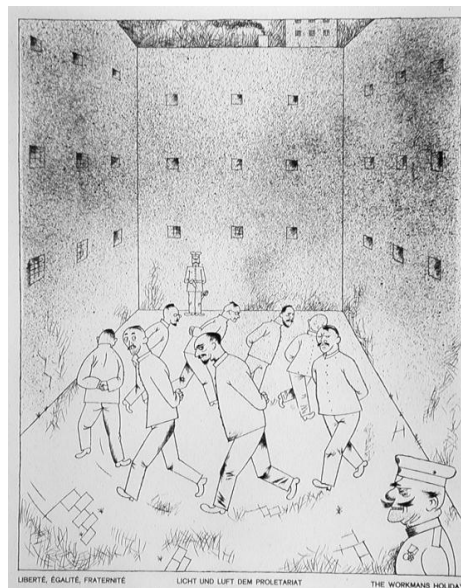
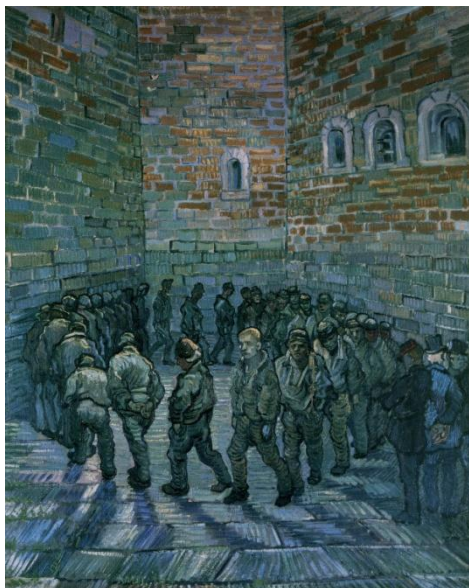


Το εξώφυλλο του καταλόγου της Πρώτης Διεθνούς Γιορτής Νταντά στο Βερολίνο, 1920



Αριστερά: Pablo Picasso, *Κεφάλι νεαρού κοριτσιού*, 1913.

Δεξιά: George Grosz και John Heartfield, *Διορθωμένος Picasso: Η ευτυχισμένη ζωή* (αφιερωμένο στον Dr. Karl Einstein), 1920, αναπαραγωγή του χαμένου φωτοκολάζ που παρουσιάστηκε στον κατάλογο της Γιορτής Νταντά (ιδιωτική συλλογή, Νέα Υόρκη)



Αριστερά: Vincent Van Gogh, *Ο περίπατος των φυλακισμένων*, 1890
(Μουσείο Καλών Τεχνών Πούσκιν, Μόσχα)

Δεξιά: George Grosz, *Οι διακοπές του εργάτη* (από τη σειρά χαρακτηριστικών *Ο Θεός μαζί μας*), 1919

Baroque the Streets



Roussin, *Θρίαμβος του Δαβίδ* (λεπτομέρεια), 1630 (Dulwich Picture Gallery, Λονδίνο) και η εκδοχή του Phlegm (2013)



Rynacker, *Τοπίο με αθλητές και παιχνίδι* (λεπτομέρεια), 1665 (Dulwich Picture Gallery, Λονδίνο) και η εκδοχή του Roa (2013)



G.B. Tiepolo, *Ο Ιωσήφ δέχεται το δαχτυλίδι του Φαραώ*, 1755 (Dulwich Picture Gallery, Λονδίνο) και η εκδοχή του Thierry Noir (2013)



Anthony Van Dyck, *Σαμψών και Δαλιδά*, 1620 (Dulwich Picture Gallery, Λονδίνο) και η εκδοχή του David Shillinglaw (2013)



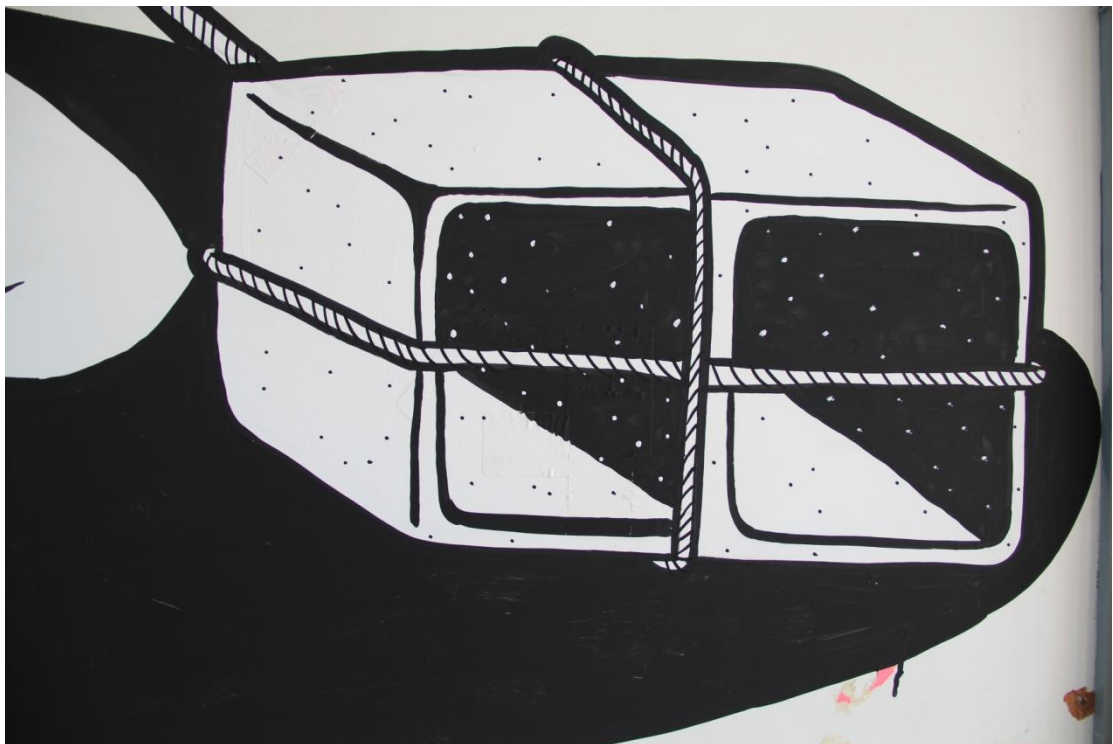
Marcantonio Franceschini, *Φύλακας Άγγελος*, 1716 (Dulwich Picture Gallery, Λονδίνο) και η εκδοχή του Stik (2013)

Unleash the Classics Project

Rtm One, Άτιτλο, Μάιος 2014 (Βυρσοδεψείο). Φωτογραφίες: Rtm One







Lune82, *New Man*, Μάιος 2014 (Βυρσοδεψείο). Φωτογραφίες: ΒοοHaha





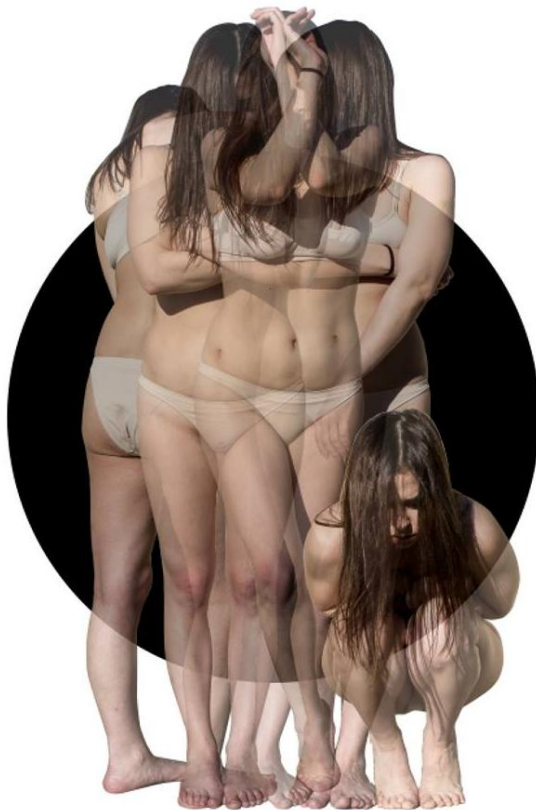
Don40, *The Sleep of Reason*, Ιούνιος 2014 (Βυρσοδεψείο).
Φωτογραφίες: Alex Grymanis





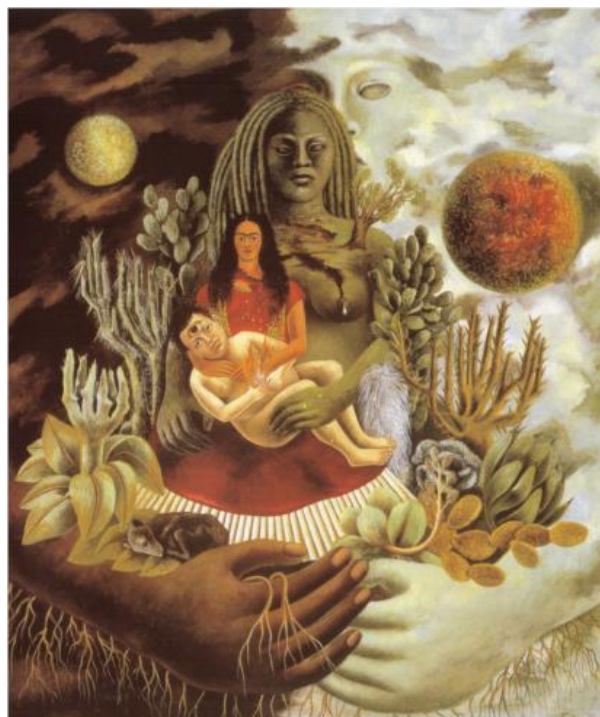
Λου Ρατ, Άτιτλο, Απρίλιος 2014 (Βυρσοδεψείο)





ThisisOrium, Άτιτλο, ακρυλικό σε καμβά, Μάιος 2014 (Βυρσοδεψείο)

Έργο αναφοράς: Μια αγκαλιά αγάπης στο Σύμπαν, τη Γη (Μεξικό), τον Ντιέγκο, εμένα και τον κύριο Χολοτl της Frida Kalho.



Frida Kalho, Μια αγκαλιά αγάπης στο Σύμπαν, τη Γη (Μεξικό), τον Ντιέγκο, εμένα και τον κύριο Χολοτl, 1949 (ιδιωτική συλλογή)

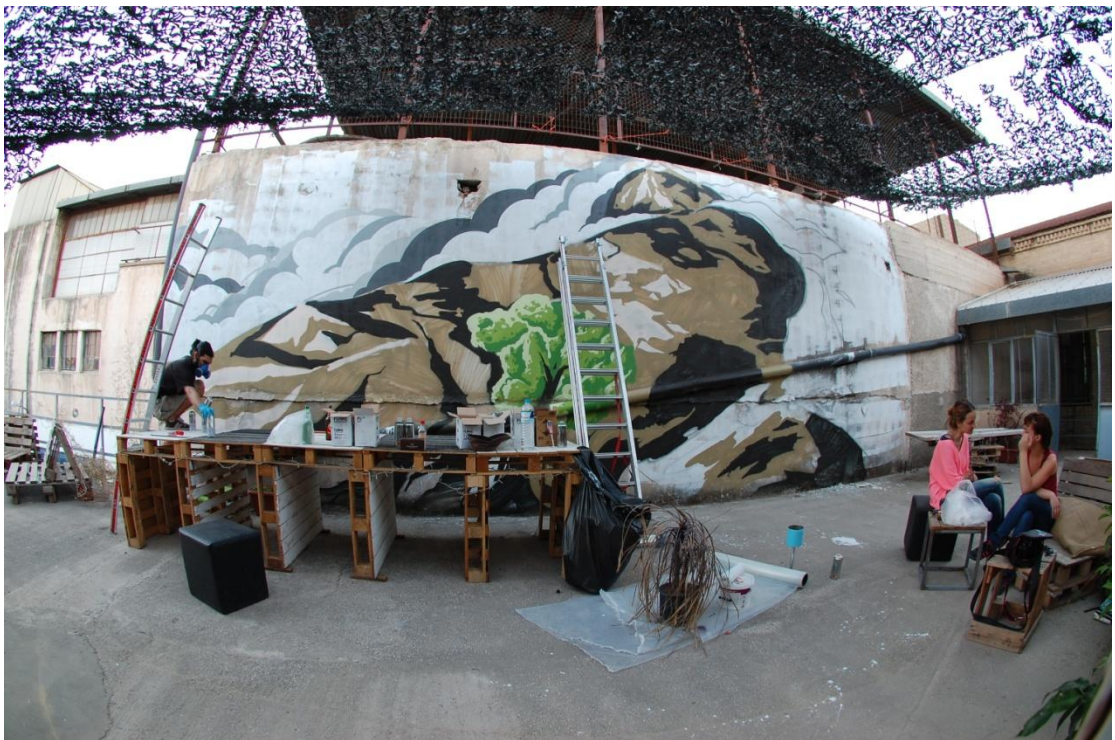
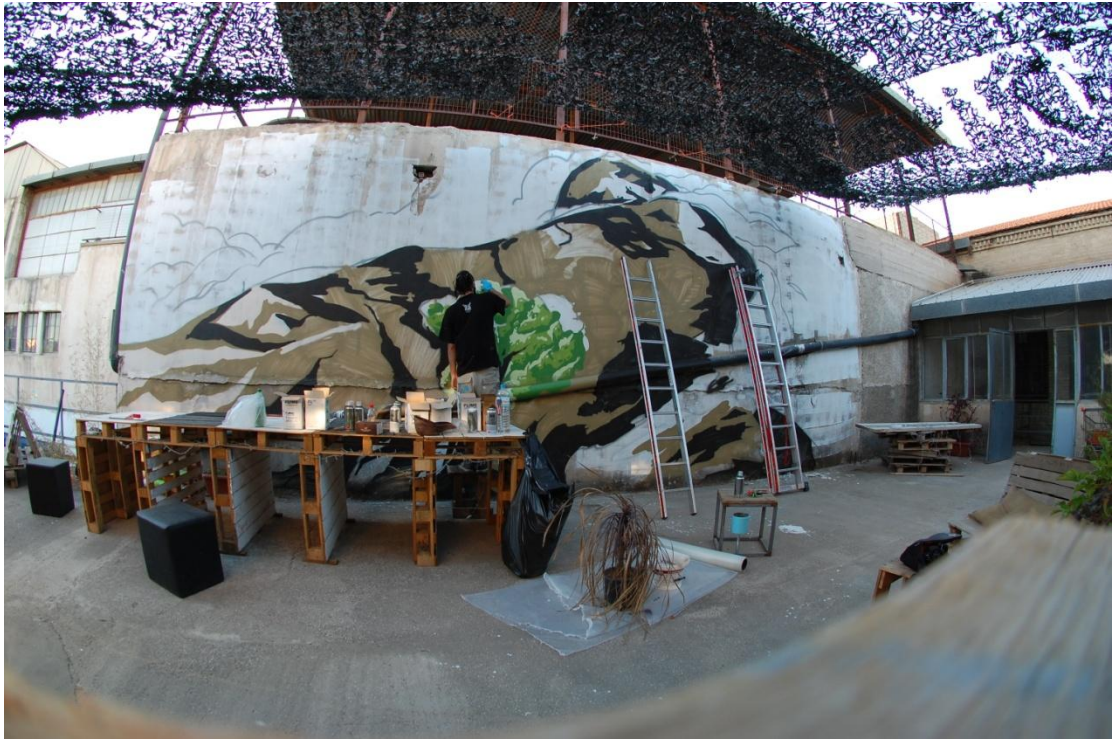
BooHaha, Άτιτλο, Απρίλιος 2014 (Βυρσοδεψείο). Φωτογραφίες: BooHaha, Lou Pat.

Έργο αναφοράς: *Η προέλευση του κόσμου* του Gustave Courbet (1866)



Προσχέδια του BooHaha





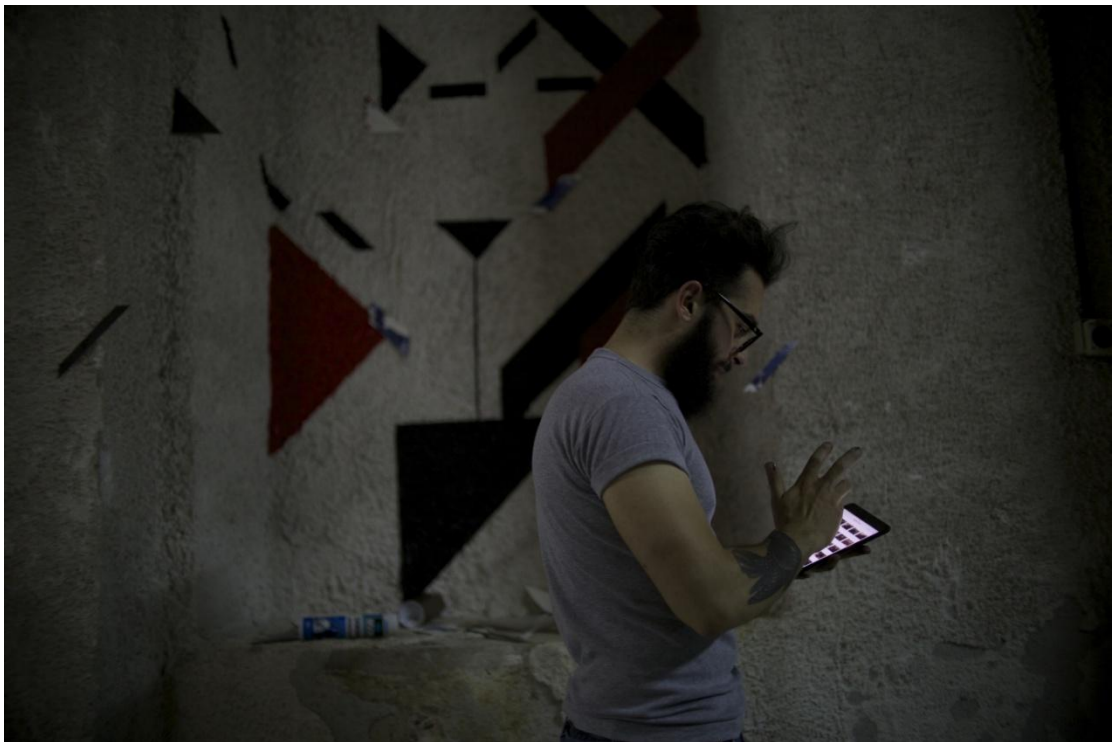
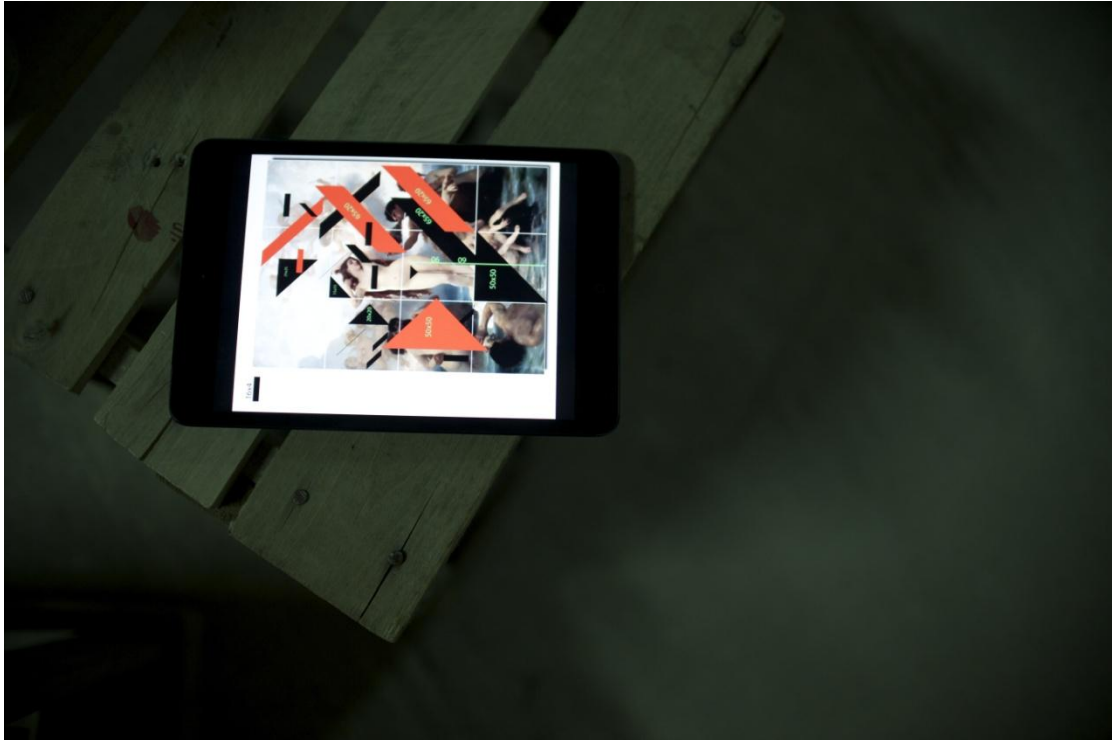




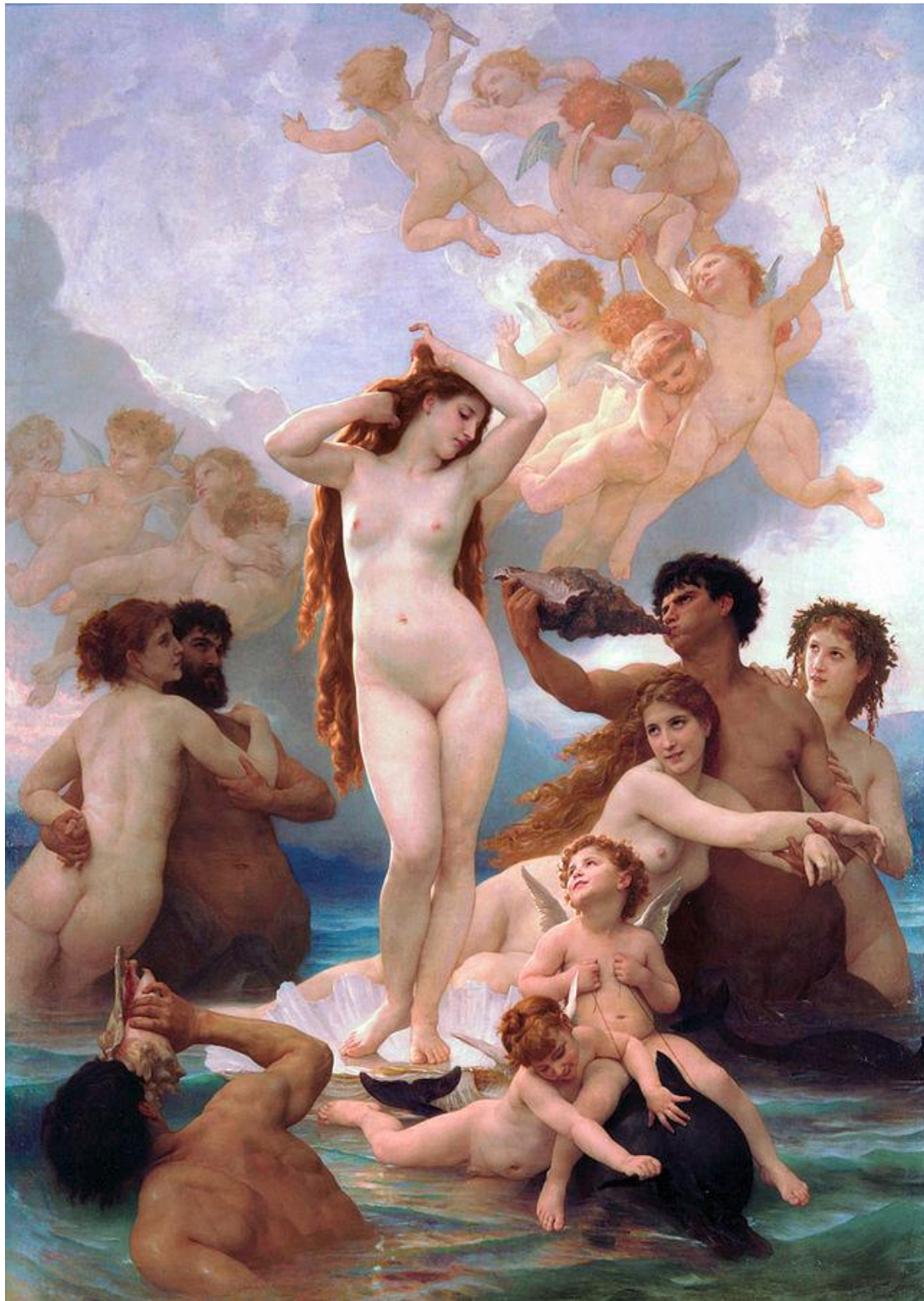
Gustave Courbet, *Η προέλευση του κόσμου*, 1866 (Musée d'Orsay, Παρίσι)

Loonatik, Άτιτλο, Ιούνιος 2014 (Βυρσοδεψείο). Φωτογραφίες: Lou Pat
Έργο αναφοράς: Η γέννηση της Αφροδίτης του William-Adolphe Bouguereau.



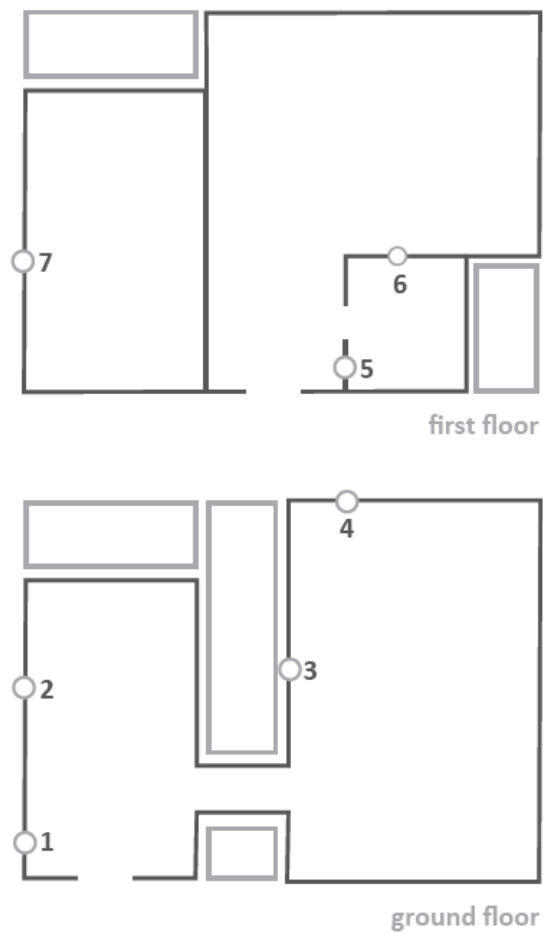






William-Adolphe Bouguereau, *Η γέννηση της Αφροδίτης*, 1879 (Musée d'Orsay, Παρίσι)

Κάτοψη του ισογείου και του πρώτου ορόφου του Βυρσοδεψείου



1. Don40, The Sleep of Reason
2. ThisisOpium, Άτιτλο
3. Loonatik, Άτιτλο
4. Lune82, New Man
5. Lou Pat, Άτιτλο
6. RtmOne, Άτιτλο
7. BooHaha, Άτιτλο



unleashtheclassics.tumblr.com