

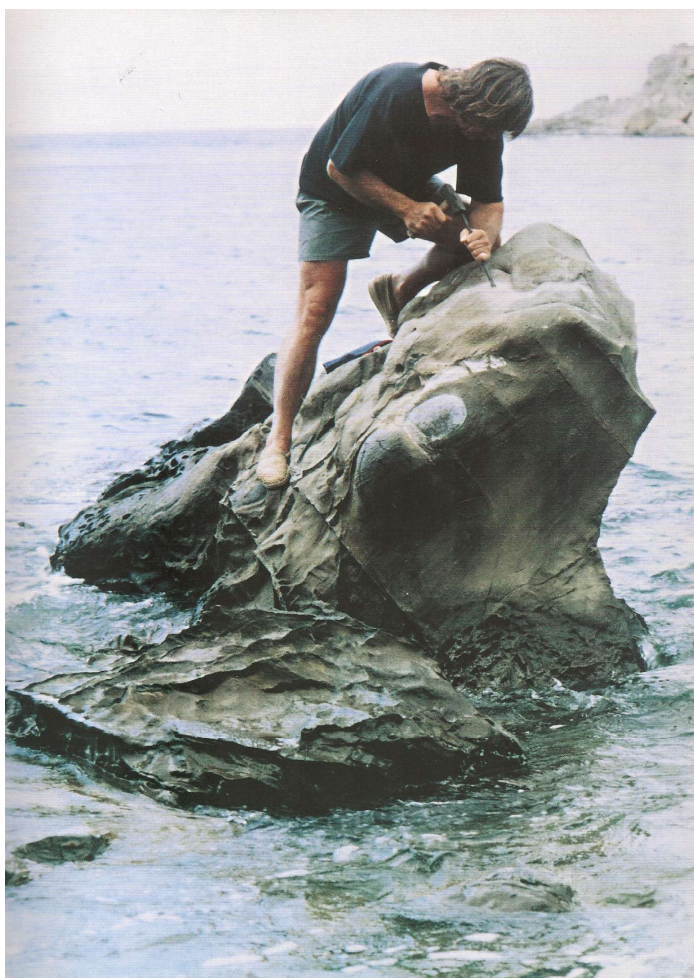
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης



Μάστορα Χριστίνα

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Κυριάκος
Ρόκος**
Ο χρόνος
και ο χώρος
στο έργο του



Ιωάννινα 2016

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης



Μάστορα Χριστίνα

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

"Ιστορία και Θεωρία της Τέχνης - Επιμέλεια Εκθέσεων"

Κυριάκος Ρόκος
Ο χρόνος και ο χώρος
στο έργο του

Ιωάννινα 2016

Επιβλέπων Καθηγητής:

Κατσικούδης Νικόλαος, Αναπληρωτής Καθηγητής

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Κατσικούδης Νικόλαος

Αδαμοπούλου Αρετή

Φερεντίνου Βικτωρία

Ημερομηνία έγκρισης:

«Η έγκριση της Μεταπτυχιακής Εργασίας από το Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Π.Ι. δεν υποδηλώνει αναγκαστικά ότι αποδέχεται το Τμήμα τις γνώμες του συγγραφέα».

Στα παιδιά μου
Εύα και Μάρκο

Περιεχόμενα

Εισαγωγή..... 9

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο - Ο ΓΛΥΠΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΡΟΚΟΣ

Βιογραφικά στοιχεία..... 13

Ο άνθρωπος, ο δάσκαλος και ο καλλιτέχνης..... 16

Ο άνθρωπος..... 17

Ο Δάσκαλος..... 20

Ο καλλιτέχνης

Η γενιά του..... 22

Επιρροές, τεχνοτροπία και ένταξη σε καλλιτεχνικά κινήματα..... 24

Χαρακτηριστικά της τέχνης του Κυριάκου Ρόκου..... 30

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο - Ο ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Ο Χρόνος..... 35

Έργα τέχνης βασισμένα στο χρόνο..... 42

Έργα τέχνης που αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου..... 45

Έργα που καταγράφουν τη σύλληψη μιας στιγμής στο χρόνο..... 49

Ο Χώρος..... 58

Ιδιωτικός και δημόσιος χώρος..... 67

Μνημεία και η χωροθέτησή τους..... 78

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο - Ο ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΥΡΙΑΚΟΥ ΡΟΚΟΥ

Οι έννοιες του χρόνου, του χώρου και τα πιστεύω του Ρόκου.....	81
Έργα του Κυριάκου Ρόκου βασισμένα στο χρόνο.....	84
Έργα του Κυριάκου Ρόκου που αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου.....	102
Έργα του Κυριάκου Ρόκου που καταγράφουν τη σύλληψη μιας στιγμής στο χρόνο	
Ιστορικά Γεγονότα.....	109
Σειρά των τελευταίων στιγμών 1972-2008.....	115
Μνημεία και ο χώρος	
Επιτύμβια μνημεία.....	121
Τιμητικά μνημεία.....	128
Επίλογος.....	135
Βιβλιογραφία.....	139

Εισαγωγή

Η ιδέα για την εκπόνηση αυτής της μελέτης ανάγεται στη γνωριμία μου με τον Κυριάκο Ρόκο από το 2001. Ως νέα φοιτήτρια στο τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης του ΑΤΕΙ Αθήνας, βρέθηκα στο εργαστήριο πλαστικής όπου δίδασκε και αυτή ήταν η αφορμή για να αλλάξει ο τρόπος που θα αντιλαμβανόμουν στο εξής την τέχνη.

Αντικείμενο αυτής της μελέτης είναι μια συνοπτική και όσο το δυνατόν περιεκτική επισκόπηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Κυριάκου Ρόκου (1945-), ενός από τους σημαντικότερους γλύπτες της νεοελληνικής τέχνης, μέσα από το πρίσμα των εννοιών του χρόνου και του χώρου.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα παρακολουθήσουμε την καλλιτεχνική διαδρομή του καλλιτέχνη, από τα σπουδαστικά του χρόνια έως τις μέρες μας. Θα ανιχνεύσουμε τον Κυριάκο Ρόκο ως άνθρωπο, δάσκαλο και καλλιτέχνη και θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τα χαρακτηριστικά του έργου του και τον γενικότερο τρόπο σκέψης και δημιουργίας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα αναφερθούμε στη σχέση του χώρου και του χρόνου με την τέχνη, θα δούμε πώς αυτές οι δύο έννοιες παρουσιάζονται ή εμπεριέχονται στα διάφορα έργα τέχνης και πώς επηρεάζουν την προσπάθεια του ανθρώπου και του καλλιτέχνη να αποδώσει, να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τη ρευστότητά τους.

Στο τρίτο κεφάλαιο, θα αναφερθούμε στη σχέση του Κυριάκου Ρόκου και στις απόψεις του ως προς την φύση της τέχνης της εποχής του, το χώρο και το χρόνο, την «κοσμοθεωρία» του, και πώς όλοι αυτοί οι παράγοντες μαζί συμβάλλουν στο έργο του. Μέσω μιας επιλογής θεματικών κατηγοριών και έργων, θα δούμε την εικαστική ταυτότητα του Ρόκου με γνώμονα το χώρο και το χρόνο, τις επιδράσεις που

δέχθηκε και τέλος την προσπάθειά του να εκφράσει τις απόψεις του καθώς και όλα όσα η εποχή προστάζει.

Η μελέτη αυτή δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς τη βοήθεια και τη συμπαράσταση ορισμένων ανθρώπων προς τους οποίους οφείλω να εκφράσω την ειλικρινή ευγνωμοσύνη μου. Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Νικόλαο Κατσικούδη που παρακολούθησε την πορεία της έρευνας, καθοδηγώντας με και κάνοντας καίριες παρατηρήσεις και υποδείξεις. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον γλύπτη Κυριάκο Ρόκο που μου παρείχε την πρόσβαση στο υλικό από το αρχείο του και διευκόλυνε την έρευνά μου, καθώς και για τον προσωπικό χρόνο που μου αφιέρωσε. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την οικογένειά μου που με στηρίζει σε κάθε βήμα.

«Ο Χρόνος, αυτός ο μέγιστος των γλυπτών που με θαυμαστή δεξιοτεχνία τίποτα δεν αφήνει να πάει χαμένο, χωρίς να τ' αγγίξει το θείο ταλέντο του, χαρίζοντάς τους τίτλους αναγνωρίσιμους για μας τους διαχειριστές της κληρονομιάς εκείνων που έρχονται. Σπαράγματα ιστορικού ενδιαφέροντος αλλά και σπαράγματα έργων τέχνης που κι από μόνα τους, με τη φροντίδα του χρόνου λάμπουν σαν διαμάντια. Ο Γιαννούλης Χαλεπάς έλεγε ότι «ένα γλυπτό γεννιέται στον πηλό, πεθαίνει στον γύψο και ξαναγεννιέται στο υλικό του». Και ύστερα; Ύστερα αυτονομείται, αφήνει πίσω του τον δημιουργό και ανήκει στον χρόνο. Τον μέγα κριτή μα και τον Μέγιστο των γλυπτών.»

Κυριάκος Ρόκος

12/7/2009

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

Ο ΓΛΥΠΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΡΟΚΟΣ

Βιογραφικά στοιχεία

Ο Κυριάκος Ρόκος, γιος του υπαλλήλου του ΟΤΕ Κλεάνθη Ρόκου και της μοδίστρας Πελαγίας Ρόκου (το γένος Μπαρμπούρη) κατάγεται από το Μέτσοβο και γεννήθηκε στα Ιωάννινα στις 27 Μαΐου του 1945. Μαθητής της Ζωσιμαίας Σχολής στα Ιωάννινα χρωστάει το δρόμο του στον Καθηγητή των Γαλλικών Αρσένη Γεροντικό και τον γλύπτη Παύλο Βρέλλη οι οποίοι πρώτοι αναγνώρισαν το ταλέντο του και τον ώθησαν να σπουδάσει στην Καλών Τεχνών¹. Το 1961 η οικογένειά του αποφασίζει να μετοικήσει στην Αθήνα όπου ο Ρόκος παρακολουθεί την τελευταία τάξη του Γυμνασίου στο Β΄ Γυμνάσιο της Αθήνας απ' όπου και αποφοιτά. Ταυτόχρονα παίρνει τα πρώτα μαθήματα σχεδίου στο εργαστήριο των Σαραφιανού – Βλαχοπούλου.

Το 1965 εισάγεται πρώτος στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας όπου σπουδάζει, με υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών, γλυπτική με δάσκαλο τον Γιάννη Παππά και γυψοτεχνία-χαλκοχυτική με δάσκαλο τον Νίκο Κερλή. Ενώ είναι ακόμα δευτεροετής σπουδαστής στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών ο Κωνσταντίνος Φρόντζος του αναθέτει τη δημιουργία της προτομής του Δημητρίου Σαλαμάγκα, που είναι και το πρώτο του έργο σε δημόσιο χώρο. Αποφοιτά το 1969. Το 1972 με υποτροφία της Ακαδημίας Αθηνών (κληροδότημα Ουρ. Κωνσταντινίδη και εξεταστές τους Ακαδημαϊκούς Γλύπτες Αντώνη Σώχο και Μιχάλη Τόμπρο) πηγαίνει στο Παρίσι για μεταπτυχιακές σπουδές στην Ecole Superieure des Beaux Arts, όπου

¹ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Επετειακός Κατάλογος, Κυριάκος Ρόκος, Από τα Σκεψοχώραφα Βιολογικής Καλλιέργειας, Νομαρχία Πειραιά, 2009, 17.

δουλεύει κοντά στον Κώστα Κουλεντιανό και τον Cesar (César Baldaccini) και λιθογραφία δίπλα στον Georges Dayez μέχρι το 1976².

Το διάστημα μεταξύ 1981-1983 διδάσκει ελεύθερο σχέδιο στη Σχολή ΒΑΚΑΛΟ στην Αθήνα. Το 1983 οργανώνει το πρώτο εργαστήριο πλαστικής στο τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης του Ανώτατου Τεχνολογικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος της Αθήνας στο οποίο διδάσκει ως τακτικός Καθηγητής Πλαστικής έως το 2012, όταν και συνταξιοδοτείται. Ο ίδιος προΐστατο στο εν λόγω τμήμα επί σειρά ετών, ενώ πλέον είναι ομότιμος καθηγητής του τμήματος.

Είναι παντρεμένος με τη ζωγράφο και χαράκτρια Ρουμπίνα Σαρελάκου με την οποία έχει αποκτήσει δύο γιούς, το Στέφανο και το Δημήτρη, και οι δύο ζωγράφοι.

Από το 1972 έως σήμερα έχει κάνει 34 ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, ενώ έχει λάβει μέρος σε πολλές ομαδικές και διεθνείς εκθέσεις, σε συμπόσια γλυπτικής, ημερίδες και συνέδρια³. Έργα του υπάρχουν σε πολλούς δημόσιες και ιδιωτικές αίθουσες τέχνης καθώς και σε δημόσιους χώρους και ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Έχει συνεργαστεί με το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, το Εθνικό Θέατρο και το Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων φτιάχνοντας μάσκες, σκηνικά και κοστούμια. Έχει φιλοτεχνήσει σημαντικά μνημεία, επιτύμβια γλυπτά καθώς και πλήθος γλυπτικών εφαρμογών (τραπέζια, καθρέφτες, τζάκια, επιτοίχια έργα και γλυπτικές μεταπλάσεις αρχιτεκτονικών στοιχείων στο χώρο). Σχεδίασε και εκτέλεσε επίσης μεγάλο αριθμό από σήματα, μετάλλια και πλακέτες επετειακού ή αναμνηστικού χαρακτήρα.⁴ Στα έργα του χρησιμοποιεί μια μεγάλη ποικιλία υλικών, όπως μάρμαρο, γρανίτη, πωρόλιθο, σμυριδόπετρα, μπρούντζο, ξύλο, πηλό, και πολυεστέρα.

² Ματθιόπουλος 1997, 105-6.

³ ο.π. 105-6.

⁴ Για λεπτομέρειες βλ. Τριανταφύλλου 1993, 1091-1102, 1451-3.

Είναι ιδρυτικό μέλος του Ομίλου «Τέχνη και Φιλοσοφία» της εταιρείας Μουσικής Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «ΚΟΜΜΟΣ», μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. και του Συλλόγου Γλυπτών Ελλάδος. Είναι παράλληλα και συγγραφέας και έχει εκδώσει 11 βιβλία ενώ κείμενά του δημοσιεύονται σε εφημερίδες και περιοδικά.

Ο άνθρωπος, ο δάσκαλος και ο καλλιτέχνης

Πρόκειται για μια προσωπικότητα με ταυτόχρονη θεωρητική αναζήτηση και πρακτική εφαρμογή. Ενδιαφέρει τον ιστορικό της τέχνης - για να καταλάβει τη θέση του γλύπτη στην πνευματική και καλλιτεχνική πραγματικότητα, στην ίδια την ιστορική ζωή- να μελετήσει όχι μόνο τον καλλιτέχνη στα έργα του, αλλά και τον άνθρωπο στις αντιδράσεις του, να κρίνει τη διδασκαλία του στη σχολή, την επαφή του με τους νέους σπουδαστές. Οι άνθρωποι που τον γνωρίζουν ή έζησαν για μικρό ή μεγάλο χρονικό διάστημα κοντά του μπορούν να συμβάλλουν στο περίγραμμα της φυσιογνωμίας του, ενώ οι μελετητές που προσέγγισαν στο ένα ή το άλλο σημείο το έργο του μπορούν να προσθέσουν μερικά στοιχεία και να ολοκληρώσουν όσο είναι δυνατό με τη γνώμη τους, το ψηφιδωτό της ζωής του και από την πλευρά αυτή.

Ο άνθρωπος

Πνεύμα ανήσυχο ο Ρόκος, με δυναμική προσωπικότητα, χαρακτηρίζεται τόσο από υπομονή όσο και από επιμονή. Ακούραστος και επίμονος, προσπαθεί με μεθοδευμένη πειθαρχία να διεκπεραιώσει ό,τι καταπιάνεται χωρίς να φοβάται να πειραματιστεί με το καινούργιο. Επιμελής, βάζει στόχους και μεθοδικά τους κατακτά. Φύσει ευγενής, τον χαρακτηρίζει η πνευματική καλλιέργεια, η φιλοσοφική διάθεση και η οξεία αντίληψη. Παρατηρεί τον κόσμο που τον περιβάλλει και συμμετέχει σε ό,τι διαδραματίζεται γύρω του. Συλλαμβάνει εικόνες, αποζητά εντυπώσεις και συγκινήσεις. Διψάει για γνώση και γι αυτό εξακολουθητικά διδάσκεται. Φιλοσοφεί από ιδιοσυγκρασία και από ανάγκη, αναζητώντας τα λάθη και τα σωστά.

Ο Ρόκος δε ζει με την αγωνία αν θα χαρακτηριστεί μοντέρνος ή συντηρητικός, δεν ξεφυλλίζει περιοδικά για να δει τι «φοριέται» έξω, ώστε να είναι επίκαιρος. Ζει την εποχή του με ορθάνοιχτα μάτια και αυτιά, δουλεύοντας απόμερα και μέσα σε αυτή.⁵ Όπως αναφέρει ο ίδιος σε συνέντευξή του *«Για να θεωρηθείς "in" θα πρέπει να παίρνεις εντολές από κάποια κέντρα που εξουσιάζουν ορισμένοι, είτε είναι πολυεθνικές, είτε μηδενικά... που δίνουν εντολές και λένε ότι τέχνη σήμερα είναι αυτό, μεθαύριο κάτι άλλο... Και ξεφυλλίζεις τα περιοδικά και για να είσαι πρώτος στο "χωριό σου" ακολουθείς αυτές τις κατευθύνσεις, πράγμα που δεν έκανα ποτέ και δε θα κάνω. Ακολουθώ ένα μονοπάτι που το ανοίγω μόνος μου και βαδίζω πάνω σ' αυτό. Ζω στην εποχή τη σημερινή, δεν είμαι απομονωμένος, συμμετέχω παντού και πάντα, θυμώνω για όλα, ευχαριστιέμαι για όλα και από εκεί παίρνω ό,τι θέλω, χωρίς όμως να το μεταφέρω συνειδητά»*.⁶

Πρόκειται για ενεργό πολίτη της κοινωνίας στην οποία ζει και όπως λέει χαρακτηριστικά, χαίρεται για το «ελάττωμά» του να αντιστέκεται με

⁵ Αλεξίου 1992, 60-1.

⁶ Μόρτογλου 2002, 3.

χίλιους τρόπους στην «προβατοποίηση» του. Με κοινωνικούς προβληματισμούς που δεν αφορούν μόνο την καλλιτεχνική του έκφραση αλλά και την κοινωνική του δραστηριότητα, δεν διστάζει να εκτεθεί εκφράζοντας με ειλικρίνεια την άποψή του. Σε όλα τα χρόνια της δημιουργίας του ο Ρόκος υπηρετεί με συνέπεια τη θέση, ότι το μόνο όπλο που μπορεί να αντιπαρατεθεί στη βία του καιρού μας, είναι η ευαισθητοποίηση του πολίτη και αυτό συμβαίνει μονάχα μέσα από την τέχνη.⁷

Παράξενος άνθρωπος ο Ρόκος, πάει κόντρα στο υλιστικό ρεύμα της εποχής και αρκείται σε αυτά που έχει να του προσφέρει η τέχνη που υπηρετεί. Απέριπτος, ανιδιοτελής και μακριά από τα φώτα της δημοσιότητας βρέθηκε πολιορκημένος από τις κάμερες των καναλιών ευθύς μόλις διέρευσε η είδηση ότι ανέλαβε να φιλοτεχνήσει το μνημείο του Ανδρέα Παπανδρέου. Ωστόσο ακόμα και τότε, κράτησε ερμητικά κλειστά τα σχέδιά του και αρνήθηκε πεισματικά ακόμα και τις χρηματικές προσφορές των ΜΜΕ για ένα πλάνο ή έστω μια φωτογραφία. Όταν αυτός θεώρησε ότι το δημιούργημά του έφτασε στο τέλος έδωσε, την είδηση και φωτογραφίες σε μια τετρασέλιδη πολιτιστική εφημερίδα της γειτονιάς του στην Αγία Παρασκευή.⁸

Ο Ρόκος είναι λιγομίλητος όταν πρόκειται για τη δουλειά του. Ο γραπτός και ο προφορικός λόγος του γλύπτη είναι η ποίηση των χεριών του, θα γράψει ο Παπαγεωργίου⁹ ενώ ο ίδιος θα συμπληρώσει ότι χρησιμοποιεί τις προεκτάσεις της καρδιάς, τα χέρια, για να βγάλει αυτό που αισθάνεται η καρδιά.¹⁰ Τον διακρίνουν η εργατικότητα και η καρτερία, η αδιάκοπη αναζήτηση και ο πειραματισμός προς κάθε κατεύθυνση¹¹. Γι αυτό και δε σταματά να εργάζεται ακόμα και κατά την περίοδο των διακοπών του.

⁷ Λαζάρου 2002, 406.

⁸ Μαζαράκης 1998, 30.

⁹ Παπαγεωργίου 1979, 21.

¹⁰ Μόρτογλου 2002, 3.

¹¹ Ελληνούδη 1996, 153.

Ο Ρόκος υπήρξε πάντα σεμνός και ταπεινός, ως άνθρωπος και ως καλλιτέχνης, από την αρχή της καλλιτεχνικής του πορείας. Όταν ο Ξυδής τον εξομοιώνει με τον Χαλεπά, που τα οράματά του τα έκανε ύλη δίχως να χάνουν την πνευματικότητά τους, σε ένα περιοδικό τέχνης το 1974¹², ο Ρόκος θα νιώσει έντονο πάνω του το βάρος αυτής της εξομοίωσης και της βαρύγδουπης δήλωσης, σε σημείο που θα του ζητήσει να ανακαλέσει τον χαρακτηρισμό.¹³

Το στοιχείο του σαρκασμού είναι ιδιαίτερα έκδηλο στο χαρακτήρα του Ρόκου, χωρίς ποτέ να αφήνει τον εαυτό του απ' έξω. Ο ίδιος θα πει σε συνέντευξή του *«Είμαι ο Κυριάκος Ρόκος, ένας παρορμητικός άνθρωπος, που με την ίδια αγάπη θα καθίσει να φτιάξει ένα τραπέζι ή θα κολλήσει τα παπούτσια του όταν τρυπήσουν»*¹⁴.

¹² Ξυδής 1974, 150.

¹³ Αλεξίου 1992, 60-1.

¹⁴ Μόρτογλου 2005, 4.

Ο δάσκαλος

Το διάστημα μεταξύ 1981-1983, ο Κυριάκος Ρόκος διδάσκει ελεύθερο σχέδιο στη Σχολή ΒΑΚΑΛΟ στην Αθήνα, ενώ το 1983 διορίζεται έκτακτος καθηγητής της γλυπτικής στο τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης του ΑΤΕΙ της Αθήνας, όπου θα διδάξει χωρίς διακοπή ως το 2012, έτος της συναξιοδότησής του. Ως δάσκαλος ο Ρόκος έπαιξε τον καθοριστικότερο ρόλο στην ανάπτυξη και καθιέρωση του εν λόγω τμήματος οργανώνοντας το πρώτο εργαστήριο γλυπτικής.

Οι μαθητές του θυμούνται τον Ρόκο για τη σχολαστικότητα του και την τάξη στο εργαστήριο αλλά και για τη διδασκαλία του. Ποτέ δεν αρνήθηκε τη βοήθεια του σε σπουδαστή. Με μια απεριγράπτη ηρεμία στην κάθε κίνησή του, εξέπληττε πάντα τους νέους με τον τρόπο που μπορούσε να μεταδίδει τις γνώσεις του και ταυτόχρονα να τους ξυπνά τη διάθεση για νέες πραγματικότητες και κατάκτησεις, ενώ και ο ίδιος έπαιρνε από εκείνους λίγη από τη φρεσκάδα και την καθαρότητα της ψυχής τους. Ο ίδιος θα πει σε συνέντευξή του *«Με συναρπάζει η επαφή με τους νέους γιατί σαν δάσκαλος μου δίνεται η δυνατότητα να μπω στην ψυχή τους και να αγγίξω όσο μπορώ την καθαρότητα της σκέψης τους. Ξέρουν τι θέλουν χωρίς υπολογισμούς. Κάποτε ήταν λίγοι, τώρα πιο πολλοί. Να ελπίδα για τον καλύτερο κόσμο. Χρέος μας να κόψουμε τα πόδια σ' αυτούς που είναι έτοιμοι να τους βάλουν τρικλοποδιές.»*¹⁵

Πάντα πρόθυμος στο νέο και ακαταπόνητος στις προσπάθειές του, με μεγάλη πίστη και αγάπη στους σπουδαστές και με παιδαγωγικές αρχές που στηρίζονταν στην ελευθερία και την ατομική κλίση του κάθε νέου χωριστά, ο Ρόκος ποτέ δεν επέβαλε τις δικές του δογματικές αρχές. Έδινε στους μαθητές του τις βάσεις για να προχωρήσουν σε μια προσωπική ο καθένας διερεύνηση των δυνατοτήτων του καθώς παρακολουθούσε την πορεία τους. Ζητούσε μόνο απ' αυτούς να ενδιαφέρονται για την ισορροπία των όγκων κατά την επεξεργασία του

¹⁵ Επετειακός Κατάλογος, Κυριάκος Ρόκος, Από τα Σκεποχώραφα Βιολογικής Καλλιέργειας, Νομαρχία Πειραιά, 2009, 14.

υλικού τους. Απαιτούσε, κατά κάποιον τρόπο, με τη διδασκαλία του τη μελέτη των αναλογιών που βγαίνουν από τον εσωτερικό κόσμο του δημιουργού. Έχοντας αρνηθεί τους περιορισμούς και τα πλαίσια μιας απρόσωπης ακαδημαϊκής διδασκαλίας, ο Ρόκος μπορούσε να μεταδίδει στους νέους τη φλόγα και την ανάγκη της ελεύθερης αναζήτησης, να τους εξάπτει το ενδιαφέρον για την αφηρημένη τέχνη, ενώ την ίδια στιγμή τους έδινε ένα παραστατικό θέμα για άσκηση.

Όλοι οι μαθητές του συμφωνούν σ'ένα σημείο: ότι ο Ρόκος ήταν ένας χαρισματικός δάσκαλος που ήξερε να συστηματοποιεί τις γνώσεις που πρόσφερε, αποφεύγοντας τις υπερβολές. Πολλοί από τους νέους, που τον έζησαν από κοντά, θυμούνται τις ουσιαστικές και καίριες παρατηρήσεις του για το έργο τους, όπως έχει μείνει μέσα τους και η εικόνα του ανθρώπου που τους σεβόταν. Ένιωθε, αναμφίβολα, τον προβληματισμό των νέων και με τη στάση του, τους βοηθούσε να βρουν το δρόμο τους στην τέχνη αλλά και στη ζωή.

Ο καλλιτέχνης

Η γενιά του

Ο Ρόκος, ανήκει στη γενιά εκείνη των μεταπολεμικών καλλιτεχνών, η οποία υπήρξε πάντα ανοιχτή σε πειραματισμούς και προβληματικές, που ανδρώνεται παράλληλα και σε αντίθεση με τη διεθνή έκφραση της μεταμοντέρνας τέχνης και που εγκαταλείποντας την ογκομετρική έννοια της ορθόδοξης γλυπτικής, απλώνει τις δημιουργίες της στο χώρο και ενσωματώνει στην αισθητική της και ζωγραφικές αξίες, τείνοντας προς μια συνένωση των επιμέρους μορφών τέχνης. Μετά το 1965 η γλυπτική κερδίζοντας μεγαλύτερη πολυμέρεια απλώθηκε σε ποικίλα, ανορθόδοξα υλικά, και κινήθηκε ελαστικά προς την επίτευξη ενός εικαστικού «όλου», θηρεύοντας παράλληλα μέσα από τις τρεις διαστάσεις ένα αποτέλεσμα τόσο γλυπτικό-απτικό, όσο και ζωγραφικό-οπτικό.¹⁶ Η γενιά αυτή χαρακτηρίζεται από εμφανείς αναφορές στην Pop art¹⁷ και το Νέο Ρεαλισμό¹⁸ αλλά και από την ύπαρξη μιας «μνήμης» ευεργετικής και παρούσας πίσω από την επιδερμίδα του έργου¹⁹. Έχουμε δηλαδή μια στροφή της τέχνης προς τον εαυτό της, μια εσωτερικότητα που ζητά να εκφράσει το μέλλον μέσα από τη συνειδητοποίηση του παρελθόντος.²⁰ Γεγονός που είναι ιδιαίτερα εμφανές στο έργο του Ρόκου, όπου ο καλλιτέχνης με οδηγό τις κατακτήσεις της αρχαιότητας που θαυμάζει, μελετά και διδάσκει και τα σύγχρονα γεγονότα της

¹⁶ Στεφανίδης 1984, 91.

¹⁷ Οι καλλιτέχνες της Pop art επιδιώκουν να αξιοποιήσουν στο έργο τους την εμπειρία της καθημερινής ζωής και την κοινοτυπία της. Χαρακτηριστικό του ενδιαφέροντος για την προσάρτηση και εικαστική μετάπλαση υλικού από τέτοιες πηγές αποτελεί το έργο-κλειδί του Richard Hamilton, «Τι τέλος πάντων κάνει τα σπίτια μας σήμερα τόσο αλλιώτικα, τόσο ελκυστικά;»(1956). Χαραλαμπίδης 1995, 194.

¹⁸ Ο Νέος Ρεαλισμός βλέπει τη μεταμόρφωση του αντικειμένου ως θεμελιακό γεγονός και σ' αυτό στηρίζει τη θεωρία του. Το ζήτημα ήταν να χρησιμοποιηθούν φτηνά είδη μαζικής παραγωγής, δηλαδή αντικείμενα προερχόμενα είτε από απορρίμματα είτε αγορασμένα καινούρια, ως μαρτυρία για τις υλιστικές αξίες της μεταπολεμικής καταναλωτικής κοινωνίας –Arman, Jean Tinguely, Cesar. Χαραλαμπίδης 1995, 203-4.

¹⁹ Στεφανίδης 1984, 91.

²⁰ ο.π. 93.

επικαιρότητας, κατορθώνει να δημιουργήσει έναν μοναδικό συγκερασμό στοιχείων του χθες και του σήμερα.

Οι γλύπτες της μεταπολεμικής περιόδου, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι λειτουργούν στο πλαίσιο ενός διεθνιστικού κλίματος, χωρίς να είναι εύκολο και, διόλου επιθυμητό από μέρους τους, να τους αποδοθεί «ταμπέλα», μιας και ξεφεύγουν από το προσωπικό στυλ των δασκάλων τους, αναπτύσσοντας από τα φοιτητικά τους, ακόμα, χρόνια, το δικό τους ύφος. Η πλειονότητα έχει αφομοιώσει τα μοντέρνα κινήματα, επιστρατεύοντας την αφαίρεση και ο κάθε δημιουργός, χωρίς να είναι μέλος κάποια ομάδας ή κινήματος, δημιουργεί σε δικό του, προσωπικό στυλ. Έτσι ο ανθρωποκεντισμός, τα γεωμετρικά στοιχεία, οι μανιέρες ή ο συνδυασμός των παραπάνω, αποδίδονται με τρόπο συμβολικό, μαρτυρικό, γκροτέσκο, μνημειακό, άλλοτε ευδιάθετα, άλλοτε σατιρικά και άλλοτε σαρκαστικά.²¹

Η στυλιστική ανάλυση ξεκινά από τα τεχνοτροπικά δεδομένα των έργων, όπως υλοποιούνται μέσα από τις προσπάθειες του δημιουργού, προχωρεί στη διαγραφή κάποιων επιδράσεων ή και προσωπικών αναζητήσεων με αφετηρία άλλες διατυπώσεις και καταλήγει αναγνωρίζοντας τα στοιχεία εκείνα που στην προσεκτική θεώρησή τους αποκαλύπτουν την ιδιαιτερότητα της γλώσσας του καλλιτέχνη. Είναι όπως καταλαβαίνει κανείς, και αυτή μια επιμέρους ανάλυση, αφού δεν είναι εύκολο να εξηγήσει ο μελετητής τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά σε κάθε προσπάθεια, αν δεν τα αντιμετωπίσει και στο χρόνο που τα κυοφόρησε και αν δεν διερευνήσει τα θέματα που ζητάει να παρουσιάσει ο δημιουργός τους.

²¹ Αλεξίου 1992, 60-1.

Επιρροές, τεχνοτροπία και ένταξη σε καλλιτεχνικά κινήματα

Ως δημιουργός ο Ρόκος κατακτά ένα προσωπικό λεξιλόγιο με ιδιαίτερη αγάπη για το σχέδιο, κάτι που του μετέδωσε ο δάσκαλός του Γ. Παππάς, με την ανθρώπινη μορφή να βρίσκεται πάντα στο επίκεντρο των αναζητήσεών του. Η μετεκπαίδευσή του στο Παρίσι το 1972 τον έφερε πιο κοντά στις σύγχρονες τάσεις και ενίσχυσε την εξέλιξη της γλυπτικής του με αποτέλεσμα τα προσφιλή του θέματα όπως το περιστέρι και το χέρι να ανανεωθούν δίνοντας πιο δυναμικές φόρμες, που συμπυκνώνουν την εκφραστική τους δύναμη. Στον τομέα αυτό, η επιρροή του Cezar με τον περίφημο «Αντίχειρά» του είναι κάτι παραπάνω από εμφανής²².

Ο Λυδάκης αναφερόμενος στο Ρόκο και τους δασκάλους του θα γράψει: *«Μαθητής του Γιάννη Παππά ο Κυριάκος Ρόκος, τις τελευταίες δύο δεκαετίες δημιουργεί συνθέσεις συμβολικού – αινιγματικού χαρακτήρα, με εντελώς προσωπικό ύφος. Στο έργο του συνδέει αποσπάσματα της πραγματικότητας με τόλμη και φαντασία, δημιουργώντας έτσι τύπο «ασαμπλάζ», με πρωταγωνιστή τον δικό του φανταστικό κόσμο.»*²³

Ο Στεφανίδης το 2008 έρχεται να συμπληρώσει *«Ο Κυριάκος Ρόκος είναι ένας γλύπτης με πρωτότυπες ιδέες και με πλαστική ευρηματικότητα. Μαθητής του Γιάννη Παππά αλλά και του ανατρεπτικού Cesar και του πολυεπίπεδου Κώστα Κουλεντιανού φαίνεται κάθε φορά να υπερβαίνει τα όποια εσκαμμένα με τα έργα του.»*²⁴

Ο Ρόκος, αρχικά επηρεασμένος από τα πλαστικά σχέδιάσματα του P. Picasso και του J. Lipchitz, αφομοιώνει την πνοή και τον τρόπο των προτύπων του, για να προχωρήσει σε μικρές ή μεγάλες γλυπτικές

²² Το 1966, ο Cesar άρχισε τη σειρά Αντίχειρες χυτεύοντας το δικό του δάχτυλο σε διάφορα υλικά, πολυεστέρες, επάργυρο μέταλλο, γυαλισμένο μπρούντζο. Η αισθητική αντίδραση σε τέτοια έργα καθορίζεται από την απόλυτη ακρίβεια στην απόδοση των λεπτομερειών, αλλά και από το μέγεθος που ξεπερνά το ενάμιση μέτρο.

²³ Λυδάκης 1981, 171, 442.

²⁴ Κατάλογος έκθεσης «Ανοξείδωτα Ταξίδια», Ρόκος Κ. (επιμ.), 2008, 11.

συνθέσεις.²⁵ Σχετικά με τις πηγές του συμβολισμού του στα έργα του, διάφορα στοιχεία φαίνεται ότι προέρχονται από καθοριζόμενες πηγές, π.χ. τα δάχτυλα από τη γλυπτική Ποπ του τύπου της τέχνης του Cesar²⁶, η απειλητική ατμόσφαιρα από τον Μετεμπρεσιονισμό του είδους της τέχνης του J. Ensor²⁷ και οι εφιαλτικές μνήμες από τον Υπερρεαλισμό.²⁸

Κατά καιρούς έχουν γίνει πολλές προσπάθειες ανάλυσης του έργου του Ρόκου και ένταξής του σε κάποιο από τα γνωστά κινήματα. Κάποιοι μελετητές θα μιλήσουν για κολάζ²⁹ αναφερόμενοι στο έργο του Ρόκου ενώ άλλοι για ασαμπλάζ³⁰. Κάποιοι θα μιλήσουν για σουρεαλισμό³¹, ενώ άλλοι για νέο ρεαλισμό³², συμβολισμό³³, εξπρεσιονισμό³⁴ και διάφορα άλλα. Τι ισχύει όμως στην πραγματικότητα και τι απαντάει ο ίδιος ο καλλιτέχνης;

Ο Παπανικολάου θα αναφέρει πως οι επιφάνειες του υλικού του Ρόκου μοιάζουν να έχουν συμπυκωθεί σε μια ενότητα σαν να είναι κολάζ, συνδυάζοντας την εσωτερική, χωρική διάστασή τους με τον εξωτερικό χώρο.³⁵ Οι εικόνες είναι παράδοξες και σουρεαλιστικές, αλλά εξαιρετικά γοητευτικές και ελπιδοφόρα πειραματικές, που ελκύουν το θεατή με τον ιδεογραμματισμό τους³⁶, αλλά και την απλοϊκή αρχοντιά τους.³⁷

Ο Λυδάκης θα υποστηρίξει ότι στα έργα του ο Ρόκος (χρησιμοποιεί μπρούτζο, μάρμαρο, ξύλο, πολυεστέρα), καλλιεργεί έναν τύπο

²⁵ Ματθιόπουλος 1997, 105-6.

²⁶ Βλ. Janson 1966, 550, εικ.826: «Ο Αντίχειρας».

²⁷ ο.π. 512, εικ.771: «Ραδιουργία».

²⁸ Τριανταφύλλου 1993, 1453.

²⁹ Παπανικολάου 2006, 325.

³⁰ Λυδάκης 1981, 442.

³¹ Στεφανίδης 1984, 92.

³² Μυκονιάτης 1996, 217-8.

³³ Λοϊζίδη 1972, 148-50.

³⁴ Μυκονιάτης 1996, 217-8.

³⁵ Παπανικολάου 2006, 325.

³⁶ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του 1991, «Δελαστικό πορτραίτο εξουσίας οποιουδήποτε επιπέδου με ακροατή που έχει φύγει από καιρό χωρίς εκείνη να το χει πάρει χαμπάρι», Μουσείο Βορρέ, Αθήνα

³⁷ Παπανικολάου 2006, 325.

"ασαμπλάζ" που συναρμολογείται από γλυπτικά δοσμένα τμήματα της πραγματικότητας, σε ένα ύφος σουρεαλιστικό.³⁸

Ο Μυκονιάτης θα παρατηρήσει ότι σε μπρούτζο, ξύλο, ή μάρμαρο, τα γλυπτά του Ρόκου διακρίνονται για τον ελλειπτικό χαρακτήρα τους. Συχνά τμήματα της ανθρώπινης μορφής αναδύονται μέσα από αφηρημένα σχήματα, δείγματα μιας ιδεογράμματος γραφής, συμβολικής και υπαινικτικής.³⁹ Ο δε Στεφανίδης θα σημειώσει ότι ο Ρόκος με κύριο έναυσμά του μια πλούσια φαντασία, συναιρεί αλληλοσυγκρουόμενα θέματα με πληθωρική, σουρεαλιστική πνοή και αίσθηση του γλυπτικού όγκου.⁴⁰

Ο Neumeyer θα υποστηρίξει αναφερόμενος στο Ρόκο ότι πρόκειται για πολύπλευρη προσωπικότητα που εκτός από τα παραδοσιακά υλικά που χρησιμοποιεί κατά κόρον στη γλυπτική του, κατά καιρούς αναζητά τη δημιουργία μέσω καινοτόμων υλικών και μεθόδων.⁴¹ Κι αυτό γιατί ως σύγχρονος καλλιτέχνης δεν έχει ως σημείο εκκίνησης τον ορατό κόσμο, αλλά παρατηρεί το υπό διαμόρφωση υλικό του. Έτσι το τελικό προϊόν προκύπτει από το συνδυασμό της καλλιτεχνικής βούλησης και ταυτόχρονα της κατανόησης των δυνατοτήτων που ενυπάρχουν στα ίδια τα υλικά, τις υφές και τα σχήματά τους⁴².

Η Λοϊζίδη θα γράψει ότι η ευρηματικότητα του Ρόκου αποτελεί σπάνιο φαινόμενο και οδηγεί το έργο σε νέες manières και καλλιτεχνικές κατευθύνσεις. Η maniera του κινείται ανάμεσα στο βίαιο συμβολισμό και στην πλαστική αμεσότητα που σχεδόν αγγίζει τα όρια του αρχέγονου και

³⁸ Λυδάκης 1981, 442.

³⁹ Μυκονιάτης 1996, 217-8.

⁴⁰ Στεφανίδης 1984, 92.

⁴¹ Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί η σειρά του με τα κεντήματα και τα ζωγραφισμένα κουτιά που παρουσιάστηκε πρώτη φορά στο ΠΟΛΥΠΛΑΝΟ το 1975. Ο γλύπτης εκφράζεται με μια δικιά του μεθοδολογία κεντώντας με ριζοβελονιά, και ζωγραφίζοντας κουτιά, που άλλη δεν έχουν χρήση παρά στην καλύτερη περίπτωση να μην ανοίγουν. Η έκθεση αυτή έφερε μια νέα διάσταση στα μέσα έκφρασης του καλλιτέχνη, αλλά με παραδοσιακό τρόπο. Επετειακός Κατάλογος, Κυριάκος Ρόκος, Από τα Σκεποχώραφα Βιολογικής Καλλιέργειας, Νομαρχία Πειραιά, 2009, 118-9.

⁴² Neumeyer 1961, 24-5.

πρωτοπλαστικού.⁴³ Η δε Βακαλό θα επισημάνει, πως ο συμβολισμός της θεματολογικής τους σύνθεσης μοιάζει να γίνεται ταυτόχρονα με την ανάλυση και την ανασύνθεσή τους στην ύλη.⁴⁴

Έχει αναφερθεί ότι στις συνθέσεις του Ρόκου, με ρεαλιστικό τρόπο προβάλλουν μέρη, μέλη και τομές μορφών σε μια εν εξάρσει φυσικότητα του ρευστού όγκου. Παράλληλα, σημειώνεται μια έγχυση ονειρικών στοιχείων μέσα στην πραγματικότητα, και προκύπτουν νέες σχέσεις μέσα από αλλαγές κλίμακας, συνειρμούς και μεταμορφώσεις, που ενεργοποιούν ψυχικούς αυτοματισμούς σουρεαλιστικού χαρακτήρα.⁴⁵ Ωστόσο σχετικά με αυτό το χαρακτηρισμό, ο ίδιος ο καλλιτέχνης έρχεται να διευκρινίσει ότι *«Το τι διακρίνει κανένας στα έργα μου είναι θέμα καθαρά προσωπικό και εξαρτάται από το τι κουβαλάει ο καθένας μέσα του. Τα έργα μου δεν είναι ούτε όνειρα ούτε εφιάλτες. Είναι απλά αιτίες για προσωπικά ταξίδια με στόχο την αλήθεια.»*⁴⁶

Η γλυπτική του Ρόκου είναι μια γλυπτική των ορίων. Ένα παράθυρο, ένα κουτί, μια κασέλα, ένα κοινό σκεύος μαγειρικής, αλλά και ένα μπλοκ μαρμάρου που διατηρεί εν πολλοίς τα γήινα χαρακτηριστικά του· κι εκεί μέσα η ανθρώπινη μορφή σε κομμάτια, πρόσωπα ή τμήματα προσώπου, χέρια ή μόνο κάποιο μέρος τους, που μόλις διακρίνεται. Μερικά από τα γλυπτά αυτά φαντάζουν ως παγίδες που μας εισάγουν σε ερωτικές αγωνίες, άλλοτε πάλι στον κόσμο του παραμυθιού ή του ονείρου και άλλοτε σε εικόνες του σύγχρονου αδιέξοδου και της καθημερινής απόγνωσης. Παντού, ωστόσο, υπάρχει διάχυτη μια ειρωνεία και ένα αδιόρατο χιούμορ που συνεχούν την ιδιότυπη εξπρεσιονιστική διάθεση του γλύπτη. Μόνο προσεκτικά και σιωπηλά μπορεί κανείς να περάσει από τα παραπετάσματα των γραμμών και των όγκων και να

⁴³ Λοιζίδη 1972, 148-50.

⁴⁴ Βακαλό 1972, 150.

⁴⁵ Ματθιόπουλος 1997, 105-6.

⁴⁶ Επετειακός Κατάλογος, Κυριάκος Ρόκος, Από τα Σκεποχώραφα Βιολογικής Καλλιέργειας, Νομαρχία Πειραιά, 2009, 12.

φτάσει έτσι στον κρυμμένο πυρήνα, από όπου πηγάζει ο συμβολισμός. Και αν δεν το μετανιώσει κιόλας, παρασύρεται τότε σε ένα πλαστικό γεγονός, στα όρια της ρομαντικής ευαισθησίας και του μαγικού ρεαλισμού.⁴⁷

Ο ίδιος ο γλύπτης έρχεται λοιπόν με τη σειρά του να διαφεύσει όλους εκείνους που πασχίζουν να τον εντάξουν σε κάποιο κίνημα υποστηρίζοντας πως δεν ακολουθεί κάποια τεχνοτροπία. Αφού απορρίπτει τις διάφορες ταμπέλες του σουρεαλιστή ή του νεοντανταϊστή⁴⁸, προσδιορίζει την τεχνοτροπία με την οποία δουλεύει το μάρμαρο, το ξύλο, τον πηλό ή το μέταλλο με τον αυτοσχέδιο όρο «οτισουρθισμός».⁴⁹ Ο ίδιος ο Ρόκος κατά τη διάρκεια της διεξαγωγής του ανοιχτού εργαστηρίου γλυπτικής στο Μέτσοβο το 2010⁵⁰ θα αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Κάνω γλυπτική γιατί αισθάνομαι την ανάγκη να κάνω κάτι. Και όσα δε γίνονται γλυπτική γίνονται σχέδια και όσα δε μπορέσω να τα βγάλω σε σχέδια κάθομαι και τα γράφω».*

Επίσης ο Ρόκος απορρίπτει ρητά και τον όρο «έμπνευση». Για τον ίδιο δεν υπάρχει αυτό που κάποιοι ονομάζουν έμπνευση αλλά ανάγκη για να πεις κάτι και σκληρή δουλειά. Ο ίδιος διατυπώνει: *«Δεν πιστεύω σε αυτό που ονομάζουν έμπνευση. Αυτό είναι ένας μύθος που περνάει από γενιά σε γενιά. Για μένα υπάρχει συνεχής, σκληρή δουλειά. Στο εργαστήριο εργάζομαι ατελείωτα, πολλές φορές είκοσι ώρες και μπορεί να μην έλθει στιγμή να κάνω κάτι που να με ικανοποιεί. Την έμπνευση τη δημιουργώ μόνος μου, δουλεύοντας, κάνοντας σχέδια, χτυπώντας το μάρμαρο. Αν υπήρχε έμπνευση τότε θα έπρεπε όλα να τελείωναν σε δευτερόλεπτα. Η γλυπτική όμως διαρκεί μήνες ή ακόμα και χρόνια, πριν έρθει η στιγμή που θα θεωρήσεις ότι πρέπει να σταματήσεις ένα έργο. Και τότε ακόμα δεν είσαι σίγουρος ότι αυτό που έφτιαξες δε θα μπορούσε*

⁴⁷ Μυκονιάτης 1996, 217-8.

⁴⁸ Σπηλιάδη 1985, 150.

⁴⁹ Μαζαράκης 1998, 25.

⁵⁰ Πατέλης 2010.

να γίνει διαφορετικά. απλά το σταματάς και από εκεί και πέρα δε γυρνάς πίσω στο ίδιο έργο.»⁵¹

Γι' αυτό και ο καλλιτέχνης δουλεύει χωρίς προσχέδια από το διάστημα που ήταν ακόμη φοιτητής στη Σχολή Καλών Τεχνών μέχρι και σήμερα. Η δημιουργική έκφραση έρχεται αυτόματα για το Ρόκο, από μόνη της, ενώ ο ίδιος αφήνεται να οδηγηθεί από την ποιότητα του υλικού που κείται μπροστά του και έτσι να δημιουργήσει τον κόσμο του. Έναν κόσμο που εμψυχώνεται με τρόπο γλαφυρό, μέσω παραστάσεων στον πηλό, στο μάρμαρο, στο ξύλο και στο μέταλλο.

⁵¹ Μαζαράκης 1998, 25.

Χαρακτηριστικά της τέχνης του Κυριάκου Ρόκου

Από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της γλυπτικής του Κυριάκου Ρόκου είναι η εμπύχωση του υλικού από μορφές, εικόνες, πρόσωπα και ιδέες. Ο συμπαγής, αρμονικός και λείος όγκος του μαρμάρου, του μπρούτζου ή ακόμα και του ξύλου, μοιάζει κλεισμένος στην αρχή και ξαφνικά σχίζεται στα δύο αφήνοντας να βγουν στην επιφάνεια, ορμητικά και θριαμβολογικά από ένα άνοιγμα ή ένα φερμουάρ, μια πληθώρα μορφών και σχημάτων. *«Όταν σκαλίζεις την πέτρα, θα πει ο Ρόκος⁵², ανακαλύπτεις έναν κόσμο που υπάρχει μέσα της, που θέλει να βγει προς τα έξω»*. Μέσα από αυτό το άνοιγμα καταφέρνει να φέρει σε μια ποιητική αντίθεση τις ιδιότητες των υλικών του (λείο-τραχύ, πλαστικό-γραμμικό) και κατ' επέκταση το φως με το σκοτάδι, τη γνώση με την άγνοια αναδεικνύοντας τη γένεση της μορφής από το άμορφο. Από φιλοσοφική άποψη τα έργα του δίνουν την αίσθηση μιας νέας αρχής, της αρχής και της πρώτης δημιουργίας του κόσμου.

Ο Ρόκος εξακολουθεί, όπως έκανε πάντα, να κάνει αυτό που αισθάνεται, σαν ένας «λαϊκός μάστορας», που δεν έχει ιδέα τι συμβαίνει στην παγκόσμια εικαστική σκηνή, αλλά που έχει την ανάγκη να βγάλει πράγματα από μέσα του. Ο μικρόκοσμος του Ρόκου είναι γεμάτος μορφές που ασφικτυούν, χλευάζουν ή θλίβονται, γεωμετρικά σχήματα, καμπύλες και πρόσωπα αδρά αλλά σαφή που χάνονται μέσα στην καρδιά της πέτρας ή του μαρμάρου, άλλα λεία και άλλα τραχιά στην αφή, και όλα μαζί ενωμένα σαν σε συνομωσία τρομερή, να θέλουν να ξεφύγουν από μια αόρατη φυλακή, ίσως το μυαλό του γλύπτη. Σχετικά με αυτό ο καλλιτέχνης αναφέρει: *«Πιστεύω ότι δεν είμαι ο μόνος που είναι εγκλωβισμένος. Μας έχουν υποχρεώσει να ακολουθούμε ένα δρόμο που δε διαλέξαμε. Ο καλλιτέχνης είναι ένας μεσάζοντας, ένας συνδυετικός κρίκος που μεταφέρει όλα αυτά που ο απλός άνθρωπος θα ήθελε να δει ή να κάνει στη ζωή του. Όλοι μας αποζητάμε να ελευθερωθούμε από*

⁵² Μόρτογλου 1991, 151.

κάτι για να κάνουμε αυτό που αισθανόμαστε. Αυτό το άνοιγμα δείχνω μέσα από τα έργα μου, είναι η προσπάθεια να βγάλουμε όλοι από μέσα μας, προς τα έξω αυτόν τον κόσμο που κρύβουμε, που κρατάμε φυλακισμένο.»⁵³

Όσον αφορά στον τρόπο που ο Ρόκος οργανώνει τη γλυπτική του, φαίνεται να απλώνει τις δημιουργίες τους στο χώρο εκμεταλλευόμενος και τις τρεις διαστάσεις του, συνδυάζοντας με μοναδικό τρόπο ζωγραφικές αξίες και συμπαγείς όγκους. Με τον τρόπο αυτό επιδιώκει μια σύζευξη των επιμέρους μορφών τέχνης. Πολύεδρα και σφαίρες βρίσκονται σε διάλογο με πρόσωπα και πράγματα που ξεπροβάλλουν αποσπασματικά, όπως οι ιδέες με τις αισθήσεις μας.⁵⁴

Το πλάσιμο του εκάστοτε υλικού σε γεωμετρικές φόρμες, είναι βασικό στοιχείο δομής στο έργο του. Οι σφαιρικοί όγκοι, τα επίπεδα, οι ακτίνες, αναπτύσσονται συνήθως σε κάθετες συνθέσεις χωρίς κενά.⁵⁵ Ο Χιωτίνης επισημαίνει ότι ο Ρόκος χρησιμοποιεί τέλεια σχήματα και όγκους (όπως κύκλος και τετράγωνο), που παραπέμπουν σε πρότυπες υπαρξιακές μορφές ή ιδέες: τις χρησιμοποιεί όχι αφηρημένα και απρόσωπα (όπως κάνουν πολλοί που καταφεύγουν σε αυτές για επίκληση κοσμικών προτύπων), αλλά ενταγμένες στην αναζήτηση της επέκτασης της εμβέλειας της ανθρώπινης παρουσίας.⁵⁶

Ο Παπαιωάννου αναφέρει ότι μέσα στα έργα του Ρόκου διακρίνει κανείς να επανέρχονται σε πλήθος παραλλαγών κάποιες έμμονες ιδέες που με ευρηματικό τρόπο και ετερόκλητες κλίμακες αρθρώνουν τους συχνά σαρκαστικούς συμβολισμούς του: η βίδα, το δάχτυλο, το φερμουάρ, το περιστέρι, τα άλογα, τα μπουκάλια, οι σκάλες, ο καθρέφτης. Τα απίστευτα εκμαγεία χεριών και η χαρμολύπη του αέναου

⁵³ Μαζαράκης 1998, 28.

⁵⁴ Κατάλογος Έκθεσης «Παράλληλες Διαδρομές», 2010, 4.

⁵⁵ Λαζάρου 2002, 405-12.

⁵⁶ Κατάλογος έκθεσης «Ανοξείδωτα Ταξίδια», Ρόκος Κ. (επιμ.), 2008, 13.

περάσματος από το ένα πρόσωπο στο άλλο. Τα προσωπεία και τα σύμβολα από το βεστιάριο της ανθρώπινης δόξας, η οδυνηρή γειτνίαση του βάθρου με το βάραθρο.⁵⁷

Η Μάργαρη θα επισημάνει ότι αυτό που εκπλήσσει το θεατή είναι πως, παρά την αυθόρμητη δημιουργία της εκάστοτε σύνθεσης, το περιεχόμενό της μοιάζει σύνθετο, περίπλοκο, αλλά και ταυτόχρονα γνωστό και οικείο.⁵⁸ Οικείο διότι αναγνωρίσιμα είναι σε όλους τα τμήματα του ανθρώπινου σώματος, παλάμες, δάχτυλα, πρόσωπα, ολόκληρα ή αποσπασματικά, μύτες, μάτια, χείλη που ξεπροβάλλουν από τις πυκνές συνθέσεις. Όλες αυτές οι μορφές προσφέρουν την ερμηνευτική άκρη του νήματος. Μόνο, ωστόσο, την άκρη του, όχι την λύση του γόρδιου δεσμού των ανθρώπινων μελών που περιπλέκονται σε κάθε έργο. Αυτό καλείται να το λύσει ο ίδιος ο θεατής με τον τρόπο το δικό του, να ταυτίσει τις μορφές όπως εκείνος νομίζει, χωρίς περιορισμό. Εξάλλου, ο τίτλος «Κόσμος», που πολύ συχνά χρησιμοποιείται από το Ρόκο, διευρύνει το ερμηνευτικό πεδίο και αυξάνει τις επιλογές και τις δυνατότητες προσέγγισης του γλυπτού από το κοινό.⁵⁹ Στις πλέον χαρακτηριστικές του δημιουργίες, πρόκειται για ένα κόσμο, που χαρακτηρίζεται από τμήματα προσώπων, δάκτυλα, βίδες, καρφιά και άλλα και που ασφυκτικά συμπιεσμένος, θέλει να ξεπεταχτεί, άλλοτε από ένα γεωμετρικό σχήμα, άλλοτε από ένα φερμουάρ ή από ένα παράθυρο. Έργα, που μας παραπέμπουν σε στοιχεία μιας σύγχρονης μυθολογίας.

«Μέσα σε αυτή την επική απομυθοποίηση, σαλεύουν επαναλαμβανόμενες ιδέες: το πανάγαθο περιστέρι, η γραμμική χερσαία θάλασσα, η απειλητική βίδα, η τυραννική γυναίκα-νυχτερίδα και πάνω απ' όλα ο πρωταγωνισμός του χεριού» θα γράψει το 1972 ο Λιγνάδης αναφερόμενος στην πρώτη ατομική έκθεση του Ρόκου.⁶⁰ Γραμμές που θα

⁵⁷ Παπαϊωάννου 2002, 9.

⁵⁸ Κατάλογος έκθεσης «Ανοξείδωτα Ταξίδια», Ρόκος Κ. (επιμ.), 2008, 17.

⁵⁹ ο.π. 17.

⁶⁰ Λιγνάδης 1972, 148.

μπορούσαν να γραφτούν και στις μέρες μας για τον ετερόκλητο και φανταστικό κόσμο με τον οποίο συνδιαλέγεται ο γλύπτης. Έναν κόσμο που το ρεπερτόριο των μορφών του ανανεώνεται κι εμπλουτίζεται καθημερινά, έναν κόσμο στον οποίο συνυπάρχει η γοητεία της ύπαρξης μιας βίδας, ενός αστροναύτη, ενός δαχτύλου, ενός αυτιού, ενός περιστεριού κ.τ.λ. ένας κόσμος (ο κόσμος μας) που συχνά είναι κλεισμένος πίσω από ένα φερμουάρ, ή μέσα σ' ένα παράθυρο και θέλει να βγει προς τα έξω.⁶¹

Η τέχνη σε όλους τους πολιτισμούς αποτελεί την συνισταμένη των προσπαθειών του ανθρώπου να φτιάξει έναν δικό του κόσμο. Να φτιάξει έναν κόσμο μορφών που θα του επιτρέπουν να ξεφύγει από το χάος του κόσμου που δεν έφτιαξε ο ίδιος και που γι' αυτό δεν καταλαβαίνει. Έναν κόσμο βγαλμένο από την ίδια την ψυχή του γι' αυτό παραστάτη του, σύντροφό του σε ό,τι αποτελεί χαρά και πόνο. Από την άποψη αυτή το έργο τέχνης δεν είναι μίμηση του έξω κόσμου αλλά εικόνα του μέσα κόσμου. Δεν είναι κάτι που έχει απλώς μορφή, αλλά μια μορφή που είναι αλήθεια. Όχι γιατί επιδιώκει να μας πείσει για κάτι, αλλά γιατί μας δίνει την υλοποίηση μιας πίστewας.⁶²

Με το πέρασμα των χρόνων φαίνεται να αλλάζει και η τέχνη του Ρόκου, ή ίσως πιο σωστά να προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα. Γεγονός ιδιαίτερα εμφανές στα νεότερα έργα του (της δεκαετίας του '90) όπου ο Ρόκος, ωθημένος από μια μεταφυσική ανησυχία και από ιδέες με κοινωνιολογικό προβληματισμό, έριξε το βάρος στην εσωτερική «πλοκή» και στις ιδεατές φόρμες. Έτσι, οι συνθέσεις του μεταβάλλονται βαθμιαία σε πολύπλοκα και «δύσμορφα» σχήματα, που παραπέμπουν σε κοσμολογικά φαινόμενα, ή σε συμπλέγματα, όπου μορφές με εικονιστική ή αφηρημένη όψη μοιάζουν να αναδύονται από το άγνωστο. Πρόκειται

⁶¹ Αλεξίου 1992, 60-1.

⁶² Χρήστου 1961, 5.

για εικόνες πρωτοδημιουργικής πνοής, που φέρουν έντονα τα στοιχεία της «δημιουργίας του κόσμου». Ωστόσο ο καλλιτέχνης επανέρχεται συχνά σε κοσμικά σχήματα, όπως κύκλος και τετράγωνο, κάνοντας μια αναγωγή στην «ουράνια και θεία τάξη».⁶³

⁶³ Παπανικολάου 2006, 325.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Ο ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Ο Χρόνος

Μέχρι ένα θεμελιώδες επίπεδο, όλα τα είδη τέχνης και γενικότερα τα προϊόντα δημιουργίας είναι το αποτέλεσμα της δαπάνης χρόνου, καθώς ο χρόνος είναι το μέσο στο οποίο πραγματοποιούνται η σκέψη και η φυσική κατασκευή. Ωστόσο, ο τρόπος που βιώνουμε την τέχνη πολλές φορές απομακρύνεται από το χρόνο, όχι μόνο από την πάροδο του χρόνου, όπως αυτή σχετίζεται με εμάς, αλλά όσο ο χρόνος που δαπανήθηκε από τον καλλιτέχνη ώστε να δημιουργήσει το έργο ή ακόμα και η χρονική περίοδος στην οποία δημιουργήθηκε. Σε έναν εκθεσιακό χώρο ή μουσείο (γενικά σε κάθε χώρο εκτός από το ενεργό εργαστήριο του καλλιτέχνη) η τέχνη προσλαμβάνεται ως ένα στατικό αντικείμενο, απομακρυσμένο από το χρόνο και τη ροή.

Αυτό εγείρει μερικά ερωτήματα όπως για παράδειγμα κατά πόσο είναι δυνατόν ένα έργο τέχνης να εκφράσει την πραγματικότητα ως μια εμπειρία κατεργασμένη από το χρόνο. Και αν είναι δυνατόν, είναι αυτό απαραίτητο ή παραγωγικό ή ενδιαφέρον; Αντιστρόφως, μπορεί κανείς να δημιουργήσει τέχνη τελείως έξω από το χρόνο; Είναι δυνατόν να δημιουργηθεί τέχνη η οποία δεν σχετίζεται καθόλου με το χρόνο;

Το μόνο μέσο το οποίο θα μπορούσε ίσως να αντιμετωπίσει επάξια το χρόνο είναι η τηλεόραση, γιατί ο θεατής είναι σε θέση να αντιληφθεί και να κατανοήσει την εμπειρία όπως εκτυλίσσεται στο χρόνο, και όχι να διανοηθεί υπό πίεση τον κρυσταλοποιημένο χρόνο, όπως τον γνώριζε σε άλλα αντικείμενα τέχνης. Ωστόσο, αυτό σημαίνει πως χάνονται πολλές όψεις του τρόπου που αντιλαμβανόμαστε το χρόνο. Πολλοί καλλιτέχνες

όπως ο Andy Warhol, ο Pablo Picasso, ο Salvador Dali, ο Paul Klee και άλλοι κατάφεραν να δημιουργήσουν έργα τα οποία προσλαμβάνονται τόσο ως μέρος του χρόνου όσο και ως αντικείμενα τέχνης του εαυτού τους, έργα που χρησιμοποίησαν χρόνο και καθιστούν τον θεατή ενήμερο του χρόνου που χρησιμοποιήθηκε, με τρόπους που διευρύνουν την εκτίμησή μας για τα ίδια τα αντικείμενα.⁶⁴

Τόσο ο χρόνος όσο και η τέχνη είναι μυστηριώδεις έννοιες οι οποίες ερμηνεύονται διαφορετικά από διαφορετικά άτομα. Και οι δύο έννοιες μπορεί να είναι κάτι πολύ προσωπικό για τον καθένα, ή μπορεί να είναι ακόμα και αόριστες μερικές φορές. Το να βλέπεις την τέχνη μέσα από τα μάτια ενός καλλιτέχνη μπορεί να είναι εξίσου διαφωτιστικό και προκλητικό, μιας και διαφέρει πολύ από το να βλέπεις το χρόνο μέσα από τα μάτια ενός φυσικού, ψυχολόγου ή φιλόσοφου. Ο Στεφανίδης θα αναφέρει σχετικά με την τέχνη μέσα από τη ματιά του καλλιτέχνη ότι σήμερα ο καλλιτέχνης οφείλει να «επιστρέψει» στον εαυτό του, να εξαντλήσει την ερωτική σχέση με το δημιούργημά του, να συνάψει βαθιά συνομιλία με το χώρο και την εποχή του, ξέροντας ότι υπακούοντας έντιμα στην ατομικότητά του, υπηρετεί το ιδανικό της συλλογικότητας.⁶⁵

Αναφερόμενοι στο χρόνο στη ζωγραφική είναι αναγκαίο να γίνει διαχωρισμός σε τρεις κατηγορίες: στον ιστορικό χρόνο δηλαδή την περίοδο της δημιουργίας του έργου, στο χρόνο που απαιτείται από το θεατή για να παρατηρήσει τον πίνακα και να διατυπώσει μια ερμηνεία⁶⁶, και στον εικονογραφικό χρόνο, δηλαδή την αφηγηματική δομή της σκηνής που απεικονίζεται η οποία υπαινίσσεται το πέρασμα του χρόνου.

⁶⁴ Ο τίτλος του έργου του Paul Klee «Βγάζοντας βόλτα τη γραμμή» είναι ταυτόχρονα και η περιγραφή του ίδιου του καλλιτέχνη σχετικά με τον τρόπο δημιουργίας του έργου. Ο θεατής παρατηρώντας αυτό το έργο μπορεί νιώσει το πέρασμα του χρόνου από τον τρόπο που είναι ζωγραφισμένες οι γραμμές. Garret 1972, 329-31.

⁶⁵ Στεφανίδης 1984, 93.

⁶⁶ Η διαδικασία της παρατήρησης ενός έργου συνήθως διαρκεί από τριάντα δευτερόλεπτα έως δέκα λεπτά. Ένα μεγαλύτερο χρονικό διάστημα δεν θα ήταν φυσιολογικό αφού θα περιελάμβανε παράγοντες εκτός από την καθαρά αισθητική στάση (για παράδειγμα εικονογραφική μελέτη του έργου κ.α.). Souriau 1949, 294-307.

Για να προσδιοριστεί ο εικονογραφικός χρόνος ενός πίνακα υπάρχουν τρεις επιμέρους παράγοντες που πρέπει να εξεταστούν: το περιεχόμενο της συγκεκριμένης σκηνής ή η ιστορία, η ζωγραφική σύνθεση και η εικονογραφία.⁶⁷

Όσον αφορά τη γλυπτική, ο χρόνος και ο χώρος είναι οι κύριοι παράγοντες ερμηνείας των γλυπτών. Το κυρίαρχο σύστημα αξιών και αντιλήψεων και η υποκειμενικότητα του θεατή είναι αδιαμφισβήτητα δύο βασικοί παράγοντες στην ερμηνεία των ποικίλων νοημάτων που φέρουν τα γλυπτά. Για τον εντοπισμό όμως της λειτουργίας και της επίδρασης αυτών των παραγόντων είναι ανάγκη να λαμβάνει κανείς υπόψη του τις ειδικές συνθήκες που διαμορφώνουν οι συγκεκριμένες διαστάσεις του χώρου και του χρόνου. Αυτοί οι δύο προσδιορισμοί δεν είναι θεωρητικά μορφώματα αλλά πραγματικές συνιστώσες που καθορίζουν τους βασικούς άξονες νοηματοδότησης των έργων.⁶⁸

Στην ερώτηση πώς ο χρόνος εκφράζεται στη γλυπτική ίσως η πιο προφανής απάντηση να ήταν με την πραγματική ή την υπαινισσόμενη κίνηση, με τη παράθεση των γεγονότων που προηγούνται ή έπονται του αναπαριστώμενου συμβάντος, με αναφορά στο παρελθόν, το παρόν ή το μέλλον στη δράση, ή με τη χρήση συμβόλων.⁶⁹ Ο Rodin πίστευε ότι η έκφραση της ζωής σε ένα γλυπτό απαιτούσε τη συμμετοχή της κίνησης και αυτό μπορούσε να επιτευχθεί παραθέτοντας τη μετάβαση από μια στάση σε μια άλλη. Θα έπρεπε δηλαδή ο θεατής να νιώσει τις κινήσεις ή τα γεγονότα που προηγήθηκαν και που έπονται, το πέρασμα του χρόνου, και όχι μια παγωμένη στιγμή.⁷⁰

Η τέχνη ανέκαθεν προσπαθούσε να καταγράψει την προσπάθεια του ανθρώπου να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τη ρευστότητα του

⁶⁷ Netta 1998, 256-63.

⁶⁸ Σίδερης 2003, 32.

⁶⁹ Cleaver 1963, 232-6, 245.

⁷⁰ Rodin 1911, 76.

χρόνου και του χώρου και γενικότερα να αποκωδικοποιήσει το μυστήριο της ζωής. Με τις φιλοσοφικές απόψεις του μεταμοντερνισμού οι καλλιτέχνες ένιωσαν τη μεγάλη αγωνία μιας «κατακερματισμένης» αντίληψης για τη ζωή που ήδη είχε ξεκινήσει από τον κυβισμό, είχε διερευνηθεί διεξοδικώς από το dada και συνεχίστηκε στα πλαίσια του μεταπολεμικού νεο-dada.⁷¹ Συγκεκριμένα, η γλυπτική των κυβιστών, όπως και η ζωγραφική, τείνει να παρουσιάζει μια αλληλουχία από διαφορετικές όψεις ή διαφορετικές θέσεις της εικόνας. Ο καλλιτέχνης με τον τρόπο αυτό δίνει στο θεατή μια ολοκληρωμένη εικόνα του αντικειμένου αφού παραθέτει μια σύνοψη της εμπειρίας από διαφορετικές στιγμές στο χρόνο και υποδηλώνει τη σχετικότητα του χρόνου και του χώρου.⁷²

Στο έργο των Φουτουριστών, τονίζεται περισσότερο η βιαιότητα της κίνησης μέσω των δυναμικών γραμμών και της χρήσης πολλών αιχμηρών καταλήξεων ενώ παράλληλα εμπλέκεται η εσωτερική-εξωτερική αναζήτηση της φόρμας με τρόπο παρόμοιο με εκείνον των έργων των Κυβιστών. Σε τέτοια έργα η σχετικότητα του χρόνου μπορεί να αποτελεί συνειδητή επιλογή, παρόλο που περισσότερο υπαινίσσεται παρά διατυπώνεται σαφώς στα κείμενα των Κυβιστών και των Φουτουριστών. Οι Φουτουριστές, στα κείμενά τους, αποκαλύπτουν μια σχέση με το χρόνο μέσω μιας εμμονής με την κίνηση και της διαρκούς αλλαγής ως βασικά στοιχεία της ύπαρξης.⁷³

Η διατύπωση της Θεωρίας της Σχετικότητας από τον Einstein, είχε καταστροφικές συνέπειες στις απόλυτες έννοιες του χρόνου και του χώρου⁷⁴ αφού απέρριπτε τη γενική ιδέα του απόλυτου χώρου και την αμίλικτη ροή του χρόνου για να συλλάβει το χώρο ως μια πιθανή σειρά

⁷¹ Πολυχρονάτου 2006, 317.

⁷² Cleaver 1963, 232-6, 245.

⁷³ Βλ. The futurists manifestoes, Taylor 1961, Appendix A.

⁷⁴ Στην προσπάθεια για την διασάφηση του χώρου και συναφών εννοιών όπως ο χρόνος στην τέχνη, αντιλαμβανόμαστε ότι τα προβλήματα αυτά στις μέρες μας εξετάζονται μαζί λόγω της θεωρίας της σχετικότητας που μιλάει για χωροχρόνο.

από αντικείμενα και το χρόνο ως μια πιθανή σειρά από γεγονότα.⁷⁵ Είναι εμφανές ότι κάποιοι από τους καλλιτέχνες ήταν γνώστες των πρωτοποριακών αυτών μελετών της επιστήμης. Αυτό διακρίνεται ιδιαίτερα στο έργο των γλυπτών Gabo και Pevsner.⁷⁶ Το Ρεαλιστικό Μανιφέστο που γράφτηκε από τους Gabo και Pevsner το 1920 δήλωνε ότι ο χώρος και ο χρόνος ήταν οι μόνες μορφές πάνω στις οποίες οικοδομείται η ζωή, επομένως και η τέχνη πρέπει να οικοδομηθεί πάνω σε αυτές.⁷⁷

Από την εποχή αυτή κι έπειτα, η σχετικότητα του χρόνου εμφανίζεται πολλές φορές ως κεντρικό θέμα της καλλιτεχνικής έρευνας ή ακόμα και ως σημαντικό συστατικό της δομής του καλλιτεχνικού έργου. Με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης διερευνά τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο εφήμερο και στο διαρκές. Με τις Performances⁷⁸, τις Εγκαταστάσεις⁷⁹, την Process Art και με τη χρήση μέσων της τεχνολογίας που στηρίζονται στο χρόνο⁸⁰ (βίντεο, κινηματογράφος, ψηφιακή εικόνα, Η/Υ) η έννοια του χρόνου αποτελεί πλέον δομικό στοιχείο του έργου τέχνης.

Ο χρόνος είχε πάντα μια θέση και μια πολύ σημαντική επιρροή στον κόσμο της τέχνης γι αυτό και πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν διάφορα σύμβολα στα έργα τους όπως ρολόγια⁸¹ (Εικόνα 1), εποχές, περιόδους, σημαντικά γεγονότα της ιστορίας, για να παρουσιάσουν ή να αναπαραστήσουν το πέρασμα του χρόνου. Κάποιοι άλλοι καλλιτέχνες ωστόσο, επιλέγουν να μεταμορφώσουν το χρόνο σε κάτι πιο από για το κοινό, όπως για παράδειγμα η κρυστάλλινη σφαίρα που πέφτει στην

⁷⁵ Cleaver 1963, 232-6, 245.

⁷⁶ ο.π. 232-6, 245.

⁷⁷ Για το κείμενο από το Ρεαλιστικό Μανιφέστο βλ. Reid & Martin 1957.

⁷⁸ Βλ. Goldberg 2011.

⁷⁹ Βλ. Krysa 2016.

⁸⁰ Βλ. Rush 1999.

⁸¹ Πιθανότατα το πιο γνωστό παράδειγμα αναπαράστασης του χρόνου στην τέχνη είναι το έργο του Salvador Dalí, «Η εμμονή της μνήμης».

Times Square της Νέας Υόρκης, στις 23:59 το βράδυ της παραμονής Πρωτοχρονιάς⁸² (Εικόνα 2) ή να τον παρουσιάσουν με έμμεσο τρόπο, για παράδειγμα ζωγραφίζοντας μια εικόνα ενός ατόμου που περιμένει το λεωφορείο. Επομένως, μιλώντας για χρόνο στην τέχνη, αυτός μπορεί να έχει κυριολεκτική έννοια ή απλά να υπαινίσσεται. Ο χρόνος με την κυριολεκτική του σημασία περιλαμβάνει έργα βασισμένα στην έννοια του χρόνου, έργα που αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου αλλά και το αποτέλεσμα του χρόνου πάνω στα έργα καθώς και πώς αυτό επηρεάζει το νόημά τους. Ο χρόνος που υπαινίσσεται μπορεί να εκπροσωπηθεί στη συγκεκριμένη στιγμή της σύλληψης ως μια ψευδαίσθηση του χρόνου που περνάει ή ως η απόδειξη του χρόνου που πέρασε ήδη. Με κάθε τρόπο πάντως η χρήση του χρόνου στην τέχνη ήταν πάντα και παραμένει ιδιαίτερα ισχυρή.



Εικόνα 1. Salvador Dalí, Η εμμονή της μνήμης, 1931, Λάδι σε καμβά, 24.1 x 33cm

⁸² Πρόκειται για μια κρυστάλλινη, γαιωδαιτική σφαίρα με λάμπες φωτισμού LED που βρίσκεται στην Times Square της Νέας Υόρκης. Είναι τοποθετημένη στην κορυφή ενός ουρανοξύστη και αποτελεί σημαντικό μέρος του εορτασμού της πρωτοχρονιάς στο εν λόγω σημείο. Η σφαίρα κατεβαίνει 141 πόδια (43 μέτρα) σε 60 δευτερόλεπτα πάνω σε ένα ειδικά σχεδιασμένο κοντάρι, αρχίζοντας στις 11:59:00 μ.μ., και φτάνοντας στο έδαφος ακριβώς στις 00:00 ώστε να σηματοδοτήσει την έναρξη του νέου έτους.



Εικόνα 2. Κρυστάλλινη σφαίρα Times Square, Νέα Υόρκη

Έργα τέχνης βασισμένα στο χρόνο

Μιλώντας για έργα τέχνης βασισμένα στο χρόνο στην κατηγορία των πλαστικών τεχνών, αναφερόμαστε σε έργα των οποίων η εμπειρία θα πρέπει να βιωθεί κατά τη διάρκεια ενός χρονικού διαστήματος, προκαθορισμένου ή αυθόρμητου. Τα έργα τέχνης που βασίζονται στο χρόνο, ενσωματώνουν τη χρήση του χρόνου με τον ίδιο τρόπο όπως η μουσική, ο χορός, ο κινηματογράφος και το θέατρο. Στις τέχνες αυτές ο χρόνος είναι η χειροπιαστή ουσία από την οποία δημιουργούνται τα έργα. Ο χρόνος που δαπανάται από τον ακροατή ή το θεατή είναι προκαθορισμένος μιας και το έργο είναι υπολογισμένο για εκείνον, από στιγμή σε στιγμή, σύμφωνα με τη βούληση του δημιουργού. Ο συνθέτης και ο δραματουργός φαίνεται να είναι οι κυρίαρχοι ενός άμεσου και προφανή χρόνου.⁸³

Η διαφορά ανάμεσα στις παραστατικές τέχνες όπως η μουσική, το θέατρο και ο κινηματογράφος και στις πλαστικές τέχνες όπως η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική είναι ότι στις πρώτες η σειρά της διαδοχικής παρουσίασης έχει ρυθμιστεί, είναι σταθερή, ακριβώς υπολογισμένη και καθορισμένη ενώ αντίθετα στις δεύτερες δε συμβαίνει αυτό. Ο θεατής είναι ελεύθερος να σταθεί όπου θέλει, να κινηθεί κατά βούληση και σε οποιαδήποτε κατεύθυνση επιθυμεί, ή να παραμείνει σε ένα σημείο για πολύ ώρα, ενώ κινούνται μόνο τα μάτια του. Η σειρά με την οποία βλέπει το αντικείμενο, ο χρόνος που θα ξοδέψει παρατηρώντας το και η ταχύτητα με την οποία μεταβαίνει από το ένα σημείο στο άλλο εξαρτώνται αποκλειστικά και μόνο από εκείνον.⁸⁴

Με το πέρασμα του χρόνου, κάποιοι καλλιτέχνες κατάφεραν να συγχωνεύσουν τις πλαστικές τέχνες με τις παραστατικές τέχνες στο έργο τους με ιδιαίτερα συναρπαστικούς τρόπους. Υπάρχει μια μακρά ιστορία από συνεργασίες καλλιτεχνών των πλαστικών τεχνών με καλλιτέχνες

⁸³ Souriau 1949, 294-307.

⁸⁴ ο.π. 295.

από διαφορετικούς τομείς όπως μουσική, χορογραφία και συγγραφή. Επιπλέον, υπάρχουν καθιερωμένες σχέσεις μεταξύ των πλαστικών τεχνών και των υπολοίπων ειδών τέχνης. Αυτές περιλαμβάνουν το σχεδιασμό θεατρικών σκηνικών, εικονογράφηση μόδας, σχεδιασμός και εικονογράφηση βιβλίων, σχεδιασμός κοστούμιών και εσωτερικός σχεδιασμός.

Οι πλαστικές, οι λογοτεχνικές και οι παραστατικές τέχνες λειτουργούν επίσης ως πηγές έμπνευσης η μία για την άλλη. Τα έργα τέχνης που βασίζονται στο χρόνο περιλαμβάνουν ταινίες, τέχνη των νέων μέσων, διαδραστική τέχνη μέσω του διαδικτύου, βιντεοπαιχνίδια και εγκαταστάσεις οι οποίες περιλαμβάνουν βίντεο, ψηφιακό ήχο ή και άλλα στοιχεία τα οποία βασίζονται στο χρόνο.

Το πιο εύστοχο παράδειγμα στην κατηγορία αυτή αποτελεί το εξαιρετικό έργο «The Clock» («Το ρολόι») του Αμερικανοελβετού εικαστικού Christian Marclay (1955-) που κέρδισε τον Χρυσό Λέοντα στη Μπιενάλε της Βενετίας το 2011⁸⁵. Πρόκειται για μια εντυπωσιακή βίντεο-εγκατάσταση, διάρκειας 24 ωρών, η οποία αποτελεί σύνθεση από δεκάδες αποσπάσματα ταινιών, κλιπ και τηλεοπτικών σποτ με θέμα την ώρα. «Το ρολόι» ενσωματώνει σκηνές από τα πάντα, από καταδιώξεις αυτοκινήτων και αίθουσες συνεδριάσεων μέχρι επείγοντα περιστατικά νοσοκομείου, ληστείες τραπεζών, ερωτική ζωή ζευγαριών και ανταλλαγές πυροβολισμών. Οποιαδήποτε στιγμή κι αν μπει ο θεατής στη σκοτεινή αίθουσα όπου προβάλλεται, ένας κινηματογραφικός ήρωας, από τον Garry Cooper ως τον Laurence Olivier, θα τον πληροφορήσει, με τον πιο απρόβλεπτο τρόπο για το τι ακριβώς ώρα είναι εκείνη τη στιγμή που παρακολουθεί το βίντεο. Το έργο εκθειάζεται ως εξαιρετικό παράδειγμα

⁸⁵ Brown 2011, 3.

στοχασμού για τη σχέση του σύγχρονου ανθρώπου με το χρόνο, τη φύση της πραγματικότητας και της αφήγησης.⁸⁶

⁸⁶ Lesser 2011, 24-5.

Έργα τέχνης που αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου

Η πλειοψηφία των έργων τέχνης στο παρελθόν είχαν ως στόχο την μονιμότητα. Σε αντίθεση, η τέχνη του σήμερα έχει ως στόχο την αλλαγή. Η φύση διαρκώς συμβάλλει στην αναδιάταξη του έργου, συμμετέχει στη διαδικασία της ύπαρξής του μέσω των δυνάμεων των εποχών. Επομένως η γλυπτική εμπεριέχει και μια τέταρτη διάσταση, αυτή του χρόνου. Το γεγονός αυτό έχει λογική μιας και ο χρόνος και ο χώρος θεωρείται ότι αποτελούν κοινές και αναπόφευκτες ιδιότητες των φυσικών πραγμάτων. Αναφέρομαι στις επιδράσεις του χρόνου και των εποχών πάνω στο έργο τέχνης, για παράδειγμα, οι μακροχρόνιες επιδράσεις του χρόνου στην Ακρόπολη και στις μαρμάρινες επιφάνειές της, ή το ορατό ξεθώριασμα των κάποτε έντονων χρωμάτων των Ιταλικών τοιχογραφιών. Εδώ, η παρουσία του χρόνου είναι αισθητή και με κάποιο τρόπο αυτό προσδίδει μια αυξημένη αίσθηση ζωής στο ίδιο το έργο.⁸⁷

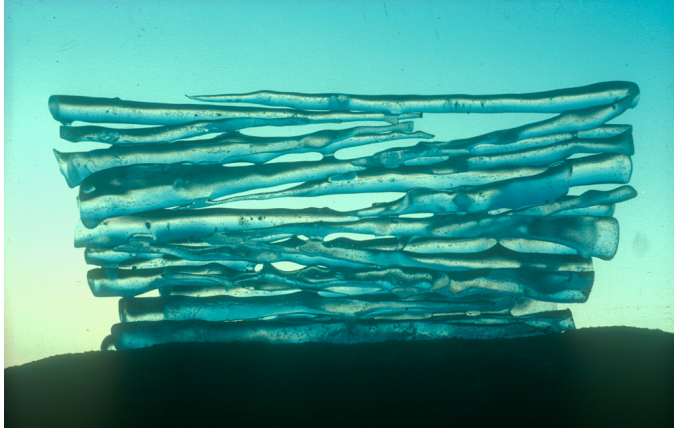
Σήμερα, μερικοί καλλιτέχνες σκόπιμα δημιουργούν έργα τα οποία πρόκειται να αλλάξουν με το πέρασμα του χρόνου. Για να μπορέσει κανείς να αποκομίσει ολόκληρη την εμπειρία του έργου, θα πρέπει να επιστρέψει μετά την πάροδο ενός χρονικού διαστήματος για να δει το αποτέλεσμα. Είναι ωστόσο εξαιρετικά απρόβλεπτο. Το τελικό αποτέλεσμα μπορεί να παρουσιάζει μια εντελώς διαφορετική μορφή, και μερικές φορές διαφορετικό υλικό, το οποίο λειτουργεί ως διαθήκη στην ιστορία της ύπαρξής του και των αλλαγών που πραγματοποιήθηκαν. Αυτό το είδος τέχνης είναι εφήμερο και μερικές φορές, στο τέλος, δεν απομένει τίποτα παρά μια ανάμνηση. Αυτό το είδος έργων μπορεί να ενσωματώσει τις φυσικές ποιότητες ενός υλικού, όπως ο πάγος και το νερό, ή μπορεί να πραγματοποιηθεί κάπου στο περιβάλλον όπου ο καλλιτέχνης έχει συναντήσει διάφορα στοιχεία τα οποία μπορούν να επιδράσουν πάνω στο έργο οδηγώντας το να ακολουθήσει τη φυσική του πορεία.

⁸⁷ Pepper 1978, 251-2.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι περιβαλλοντικοί καλλιτέχνες⁸⁸ οι οποίοι βλέπουν την αλλαγή στον κύκλο της φύσης να παίζει ουσιαστικό ρόλο στην κατανόηση της ύπαρξής μας. Δουλεύοντας με τη φύση, ο καλλιτέχνης αναγκάζεται να μπει σε διάλογο με την ανεξάρτητη ύπαρξη των υλικών ή τουλάχιστον να την αποδεχτεί. Οι φυσικές αλλαγές γίνονται ένα έμφυτο στοιχείο του έργου και αποτελούν μια σημαντική διάστασή του. Σε αυτές τις περιπτώσεις η δημιουργική πράξη του καλλιτέχνη ολοκληρώνεται τη στιγμή που επιλέξει το υλικό του (πάγο, γρασίδι, χώμα, χιόνι κ.λπ.) και το διαμορφώσει με κάποια δομή (π.χ. σωρός, επανάληψη, επάλειψη, περιτύλιξη). Στη συνέχεια το έργο διαμορφώνεται από τις δυνάμεις της φύσης, δηλαδή το χρόνο και τις ατμοσφαιρικές συνθήκες (θερμοκρασία, υγρασία, άνεμος, βροχή). Με τον τρόπο αυτό το υλικό και η δομή αποτελούν μέρος του έργου τέχνης, το οποίο εννοείται ως μια γενικότερη καλλιτεχνική και φυσική διαδικασία.

Για παράδειγμα, ο Andy Goldsworthy (1956-) έφτιαξε γλυπτά από πάγο (Εικόνα 3) και χιόνι (Εικόνα 4), τα οποία με την πάροδο του χρόνου εξαφανίζονταν. Σε τέτοιες παρεμβάσεις, που εστιάζουν στη συνάντηση περιβάλλοντος, φύσης και χρόνου, το τελικό έργο δεν είναι ο σκοπός. Η σημασία του έργου υποβιβάζεται προς χάρη του οραματισμού και της κατανόησης, της κίνησης, της ίδιας της αλλαγής και των φαινομένων που βρίσκονται πέρα από τον ορατό κόσμο, όπως είναι ο χρόνος.

⁸⁸ Για λεπτομέρειες βλ. Kastner 2010.



Εικόνα 3.

Andy Goldsworthy,
Στιβάδες Πάγου,
Πάγος,
Μήκος Περίπου 20cm,
Morecambe Bay, Lancashire,
Φεβρουάριος 1978

Εικόνα 4.

Andy Goldsworthy,
Η πρώτη χιονόμπαλα,
Χιόνι, χώμα και δέντρα,
Leeds, Yorkshire,
Ιανουάριος 1977



Ο χρόνος βιώνεται και κατανοείται επίσης και σε μονιμότερα έργα του ίδιου καλλιτέχνη, με διαφορετικούς τρόπους. Για παράδειγμα, στο έργο του «Επτά Πύργοι» (Seven Spires, 1984) (Εικόνα 5) ο χρόνος αποτελεί μια ιδιότητα του γλυπτού με την έννοια ότι το έργο επηρεάζεται από τη φθορά του χρόνου. Από την άλλη, το έργο του «Lambton Earthwork» (Εικόνα 6) απαιτούσε πολύ χρόνο ώστε να το βιώσει πλήρως ο θεατής και παράλληλα τον οδηγούσε πίσω σε μια παλαιότερη στιγμή της ιστορίας. Θύμιζε αρχαία ταφικά αναχώματα και έμοιαζε με αρχαιολογικό χώρο όπου έχουν γίνει ανασκαφές για την αναζήτηση αρχαιολογικών ευρημάτων.⁸⁹

⁸⁹ Βλ. Weilacher 1999.

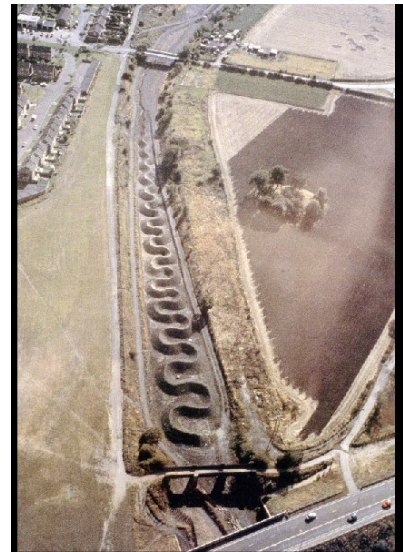


Εικόνα 5.

Andy Goldsworthy,
Επτά Πύργοι (Seven Spires),
Ξύλο, κορμοί δέντρων και μεταλλικές ράβδοι,
Δάσος Grizedale, Cumbria, 1984

Εικόνα 6.

Andy Goldsworthy,
Πρόχωμα Lambton (Lambton Earthworks),
County Durham,
1988-9



Έργα που καταγράφουν τη σύλληψη μιας στιγμής στο χρόνο

Τα έργα τέχνης τα οποία καταγράφουν τη σύλληψη μιας στιγμής στο χρόνο είναι ίσως αυτά που συναντάμε πιο συχνά. Αυτή η στιγμή πολλές φορές είναι ένα ιστορικό γεγονός του παρελθόντος ή του παρόντος, θέμα που ως επί το πλείστον έχει αποτελέσει αιτία έμπνευσης καλλιτεχνών, οι οποίοι στη μακρά διάρκεια της παγκόσμιας ιστορίας έχουν δώσει έργα που διακρίνονται από τις παραστατικές, εκφραστικές, συμβολικές, μορφικές αλλά και από τις αφηγηματικές δυνατότητές τους. Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας υποστηρίζει σχετικά ότι «ο χρόνος είναι ανύπαρκτος χωρίς τα γεγονότα που τον σημαδεύουν».⁹⁰ Πολύ συχνά οι καλλιτέχνες απεικονίζουν σημαντικά ιστορικά γεγονότα στα έργα τους τα οποία παραγγέλλονται σε αυτούς από πρόσωπα που μετείχαν σε αυτά (τα γεγονότα) και επιθυμούν να έχουν μαρτυρίες των γεγονότων στα οποία έπαιξαν ουσιαστικό ρόλο. Άλλωστε η τέχνη μιας εποχής ή ενός λαού είναι μέρος της ιστορίας, ενώ τα έργα τέχνης έχουν χαρακτηριστεί ως «αποκρυσταλλωμένη ιστορία», σύμφωνα με τον τεχνοκριτικό Roger Fry⁹¹, η οποία μπορεί να χρησιμεύσει σε έναν ιστορικό για να ανακατασκευάσει ή να σχολιάσει μια εποχή.⁹²

Ο λειτουργικός και επικοινωνιακός ρόλος της τέχνης αναδεικνύεται από ποιητικά, θεατρικά και ζωγραφικά έργα που καταγράφουν ακριβώς ή ερμηνεύουν ιστορικά γεγονότα και κοινωνικά φαινόμενα. Τέτοιες υφής είναι τα θεατρικά έργα του Shakespeare, τα ιστορικά μυθιστορήματα του

⁹⁰ Μύστακας 2005, 59.

⁹¹ Fry 1924, 1.

⁹² Το είδος της ιστορικής ζωγραφικής άνθισε κυρίως στη Δύση μεταξύ της Γαλλικής Επανάστασης και του Ά Παγκόσμιου πολέμου. Το συγκεκριμένο είδος απαιτούσε προσεκτική έρευνα, όπως αναγνωρίζουν πολλοί καλλιτέχνες. Οι ζωγράφοι αυτοί μπορούν να θεωρηθούν ως ένα βαθμό ιστορικοί αφού διδάχτηκαν από την εργασία των επαγγελματιών ιστορικών. Ωστόσο, οι πίνακες πολλές φορές δίνουν πρόσβαση όχι άμεσα στον κοινωνικό κόσμο, αλλά στις σύγχρονες απόψεις για τον κόσμο. Η μαρτυρία των εικόνων πρέπει να τοποθετείται στα «συμφραζόμενα» της ή, καλύτερα, σε μια σειρά από συμφραζόμενα στον πληθυντικό (πολιτισμικά, πολιτικά, υλικά, κ.λπ.), συμπεριλαμβανομένων και των καλλιτεχνικών συμβάσεων, καθώς και των ενδιαφερόντων του καλλιτέχνη και του πελάτη και της προοριζόμενη λειτουργίας της εικόνας. Για λεπτομέρειες βλ. Burke 2003.

Scott, η φανταστική και φιλοσοφική διήγηση των Ναπολεόντειων πολέμων του Thomas Hardy στο έργο *Dynasts*, ή τα προσωπογραφικά ποιήματα στο *Childe Harold* του Λόρδου Βύρωνα.⁹³

Στις εικαστικές τέχνες, και ιδιαίτερα στη ζωγραφική, τα παραδείγματα έργων με έμπνευση από ιστορικά γεγονότα αφθονούν. Από τα πιο γνωστά ίσως έργα είναι ο ρεαλιστικός ιστορικός πίνακας «Η 3η Μαΐου 1808» (1814, Prado, Μαδρίτη), έργο του Francisco de Goya (1746-1828) (Εικόνα 7), εμπνευσμένο από την αναλήθη καταστολή των αντιγαλλικών κινημάτων του Μαΐου, καταγγελία της βίας και της καταπίεσης, στο οποίο ο καλλιτέχνης προσπαθεί να απεικονίσει την αγωνία και τον πόνο των συμπατριωτών του που εκτελούνται στη Μαδρίτη από τους Γάλλους κατακτητές.⁹⁴



Εικόνα 7. Francisco de Goya, Η 3η Μαΐου 1808, Λάδι σε Καμβά, 1814, Prado, Μαδρίτη

⁹³ Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη 2011, 323.

⁹⁴ ο.π. 321.

Τη σχέση τέχνης και ιστορίας αναδεικνύει και ο πίνακας «Guernica» (1937, Museo Nacional-Centro de arte Reina Sofia, Μαδρίτη) του Pablo Picasso (1881-1973) (Εικόνα 8), έργο εμπνευσμένο από τον καταστροφικό βομβαρδισμό της 29ης Απριλίου του 1937, της ομώνυμης βασικής πόλης από τα γερμανικά βομβαρδιστικά που βρίσκονταν στην υπηρεσία του Φράνκο.⁹⁵



Εικόνα 8. Pablo Picasso, Guernica, Λάδι σε Καμβά, 1937, Museo Nacional-Centro de arte Reina Sofia, Μαδρίτη

Ο αγώνας των νεώτερων δημοκρατιών προβάλλει καίρια και ρεαλιστικά στο γνωστό πίνακα του Jacques-Louis David (1748-1825) «Ο όρκος του σφαιριστηρίου» (1791, Serment du Jeu de Paume, Μουσείο Βερσαλλιών) (Εικόνα 9), όρκος των επαναστατών, που εκπροσωπούν την Τρίτη Τάξη, οι οποίοι την 20η Ιουνίου 1789 εισβάλλουν στις Βερσαλλίες για να δηλώσουν την έμπρακτη αντίστασή τους στον βασιλιά και στην εξουσία του ενός, δηλ. του Λουδοβίκου 16ου, αλλά και δείγμα

⁹⁵ Για λεπτομέρειες βλ. Argan 1998, 524-5.

του αγώνα των νεώτερων δημοκρατιών για την κατάκτηση της αυτονομίας τους.⁹⁶



Εικόνα 9. Jacques-Louis David, Ο όρκος του σφαιριστηρίου, Λάδι σε καμβά, 1791, Serment du Jeu de Paume, Μουσείο Βερσαλλιών

Ανάλογης αξίας είναι και οι πίνακες του Eugene Delacroix (1798-1863) «Η ελευθερία οδηγεί τον λαό»⁹⁷ (1830, Λούβρο, Παρίσι) (Εικόνα 10), ο οποίος εκθειάζει την εξέγερση του Ιουλίου του 1830, που έβαλε τέλος στην τρομοκρατία της παλινорθωμένης μοναρχίας των Βουρβόνων και θεωρείται ο πρώτος πολιτικός πίνακας στην ιστορία της μοντέρνας ζωγραφικής, και «Η σφαγή της Χίου» (1824, Λούβρο, Παρίσι) (Εικόνα 11), στον οποίο η φρίκη του πολέμου και το δράμα του ελληνικού λαού απεικονίζονται με ρεαλισμό, αναδεικνύοντας την εμμονή

⁹⁶ Για λεπτομέρειες βλ. Gauchet 2009.

⁹⁷ Βλ. Burke 2003, 78-9.

των ρομαντικών να ασχοληθούν με το θέμα της ελευθερίας και της εθνικής ανεξαρτησίας.⁹⁸



Εικόνα 10.

Eugene Delacroix,
Η ελευθερία οδηγεί τον λαό,
Λάδι σε καμβά, 1830,
Λούβρο, Παρίσι

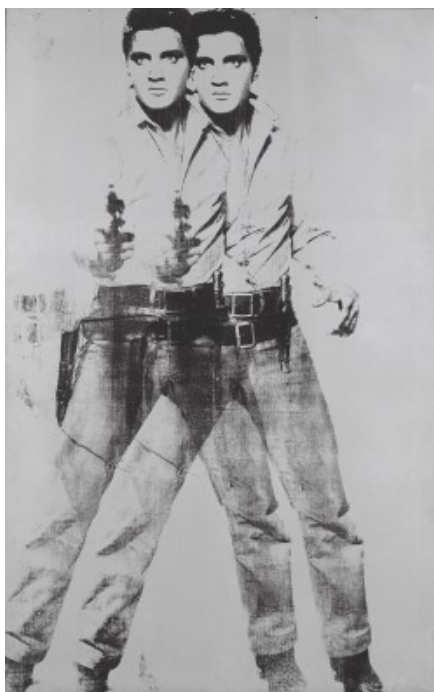
Εικόνα 11.

Eugene Delacroix,
Η σφαγή της Χίου,
Λάδι σε καμβά, 1824,
Λούβρο, Παρίσι



⁹⁸ Για λεπτομέρειες βλ. Argan 1998, 57-60.

Σε αντίθεση με τα προηγούμενα παραδείγματα, και περνώντας στον 20ο αιώνα, βλέπουμε τα έργα του Andy Warhol (1928-1987), τα οποία αφορούν επίσης το χρόνο αλλά όχι από την πλευρά της ιστορίας αλλά από εκείνη της επικαιρότητας και του λαϊκού πολιτισμού. Ο Warhol ήταν ένας επίκαιρος καλλιτέχνης και τα έργα του σχετίζονται με το χρόνο λόγω των θεμάτων και του τρόπου που επέλεξε να δημιουργήσει τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Η απεικόνιση του Elvis⁹⁹ (Εικόνα 12) ή της κονσέρβας Campbell (Εικόνα 13), ή ακόμα και τα μπαλόνια με τα οποία γέμισε τον εκθεσιακό χώρο Leo Castelli το 1966 (Εικόνα 14) –όλα τους αντικείμενα τέχνης- είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με το χρόνο λόγω του ότι δε θα μπορούσαν να έχουν δημιουργηθεί σε οποιαδήποτε άλλη χρονική στιγμή με την ίδια επιτυχία. Αυτά τα αντικείμενα ανάγκασαν τον σύγχρονο θεατή να συνειδητοποιήσει την αλλαγή της τέχνης μπροστά στα μάτια του αλλά και ο ίδιος ο θεατής άλλαξε λόγω των υπογείων ρευμάτων.



Εικόνα 12.

Andy Warhol, Διπλός Elvis,
μεταξοτυπία, μελάνι σε συνθετικό πολυμερές
χρώμα σε καμβά, 1963,
Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη

⁹⁹ McCarthy 2006, 354-72.



Εικόνα 13. Andy Warhol, Συσκευασία Σούπας Campbell, 1962, Συνθετικό πολυμερές χρώμα σε 32 καμβάδες, Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη



Εικόνα 14. Andy Warhol, Ασημένια Σύννεφα, 1966, Μπαλόνια από πολυεστέρα με ήλιο, Γκαλερί Leo Castelli, Νέα Υόρκη

Την ίδια δύναμη φαίνεται να έχουν τα έργα IKB¹⁰⁰ (International Klein Blue) του Yves Klein (1928-1962) (Εικόνα 14) ή ο σβησμένος De Kooning¹⁰¹ του Robert Rauschenberg¹⁰² (1925-2008) (Εικόνα 15), τέχνη που αναπόφευκτα έγινε μέρος του ιστορικού παρελθόντος λόγω της επίμονης αυθεντικότητάς της.



Εικόνα 14.

Yves Klein, IKB 79, 1959,

Χρώμα σε καμβά σε κόντρα πλακέ,

Tate, Λονδίνο

¹⁰⁰ Η σειρά έργων του Yves Klein με την ονομασία IKB (International Klein Blue) αποτελούνταν από περίπου 200 μονόχρωμους πίνακες μπλε χρώματος, τους οποίους έφτιαξε καλλιτέχνης κατά τη διάρκεια της ζωής του. Ξεκίνησε να φτιάχνει μονόχρωμους πίνακες το 1947, θεωρώντας τους έναν τρόπο απόρριψης της ιδέας της αναπαράστασης στη ζωγραφική και κατ'επέκταση επίτευξης της δημιουργικής ελευθερίας.

¹⁰¹ Binkley 1977, 265-77.

¹⁰² Από το 1951 ως το 1953 ο Robert Rauschenberg έφτιαξε μια σειρά από έργα τέχνης τα οποία διερευνούν τόσο τα όρια όσο και τον ορισμό της τέχνης. Αυτά τα έργα θυμίζουν και επεκτείνουν την έννοια του καλλιτέχνη ως δημιουργού ιδεών, μια έννοια που πρώτος έθιξε ο Marcel Duchamp (1887-1968) στις αρχές του 20ου αιώνα. Με το σβησμένο De Kooning (1953), ο Rauschenberg έθεσε ως στόχο να ανακαλύψει αν ένα έργο τέχνης θα μπορούσε να παραχθεί εξ ολοκλήρου μέσω της διαγραφής, μια πράξη που επικεντρώθηκε στην απομάκρυνση του υλικού και όχι τη εναπόθεσή του. Ο Rauschenberg αρχικά επιχείρησε να σβήσει έναν από τους δικούς του πίνακες αλλά τελικά αποφάσισε ότι, προκειμένου το πείραμα να πετύχει έπρεπε να ξεκινήσει με ένα έργο τέχνης που ήταν αναμφισβήτητα σημαντικό από μόνο του. Πλησίασε τον Willem de Kooning (1904-1997), έναν καλλιτέχνη για τον οποίο έτρεφε τεράστιο σεβασμό, και του ζήτησε έναν πίνακα για να τον σβήσει. Ο de Kooning συμφώνησε και αφού ολοκληρώθηκε η διαγραφή, έβαλε τον πίνακα σε κορνίζα με την επιγραφή «Σβησμένος πίνακας De Kooning, Robert Rauschenberg, 1953».



Εικόνα 15. Robert Rauschenberg, Σβησμένος De Kooning, 1953, Ίχνη από χρωματικό μέσο σε χαρτί με ετικέτα και επιχρυσωμένο πλαίσιο, Museum of Modern Art, Σαν Φρανσίσκο

Ο Χώρος

Το ερώτημα τι είναι ο χώρος πάντα αφορούσε τον άνθρωπο. Για πολλά χρόνια η έννοια του χώρου κινούσε το ενδιαφέρον καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων και απασχολούσε τη σκέψη φιλοσόφων και μαθηματικών. Τα τελευταία χρόνια, ψυχολόγοι και ανθρωπολόγοι συγκεκριμένα έχουν ανοίξει νέους δρόμους που προτείνουν μια αναθεώρηση της συνήθους προσέγγισης για τη σύλληψη και την εκπροσώπηση του χώρου.¹⁰³

Ο χώρος αποτελεί μια έννοια που πάντα προκαλούσε και συνεχίζει να προκαλεί συζητήσεις και διαφωνίες. Για παράδειγμα, η κλασική ερμηνεία του όρου δηλώνει μια περιοχή ενώ στη φυσική, ο χώρος εμφανίζεται τρισδιάστατος και δηλώνει όγκο.¹⁰⁴ Η ιδέα του χώρου όπως την συνέλαβε ο Sir Isaac Newton τον 17ο αιώνα αναφέρεται σε έναν χώρο απόλυτο, αυθύπαρκτο και ανεξάρτητο από τα σώματα που περιέχει.¹⁰⁵ Αντίθετα ο Einstein, αργότερα, θα απορρίψει τον απόλυτο χαρακτήρα του χώρου και θα υποστηρίξει τη σχετικότητά του. Πολλές φορές αναφέρονται δύο διαφορετικοί όροι, αυτός του «χώρου» και αυτός του «τόπου» για να περιγράψουν την ίδια ή παρόμοιες έννοιες μιας και υποστηρίζεται πως δεν γίνεται να εξετάσουμε το ένα χωρίς το άλλο.¹⁰⁶

Κάθε άνθρωπος από τη βρεφική του ηλικία τοποθετεί τον εαυτό του μέσα σε ένα περιβάλλον χωροχρονικού τύπου και τα πρώτα προσλαμβανόμενα βιώματα περιλαμβάνουν αναγκαστικά έννοιες που αφορούν το χώρο, δηλαδή διεύθυνση, κατεύθυνση, προσανατολισμός κ.λ.π. Η ζωή μας και τα συναισθήματά μας, φορτίζονται, από αυτό το πλαίσιο, άρα και ο καλλιτέχνης στο βαθμό που μεταφέρει αυτά τα βιώματα στον καμβά, θα μεταφέρει και τη συναισθηματική και συγκινησιακή φόρτιση αυτού του περιβάλλοντος. Οι κυβιστές ζωγράφοι,

¹⁰³ Patricios 1973, 311-8.

¹⁰⁴ ο.π. 311-8.

¹⁰⁵ Jammer 1954, 108.

¹⁰⁶ Casey 2009, 317-48.

για παράδειγμα, απέδιδαν το χώρο με ένα ορισμένο τρόπο. Αυτό είναι δυνατόν να συσχετισθεί με μια ορισμένη σύλληψη του φωτός μέσα στο χώρο. Μια ανάλυση η οποία εμπεριέχει τη γεωμετρία. Οι κυβιστές δηλαδή βασίζονταν, όπως π.χ. βασίζονταν παλαιότερα οι ιμπρεσιονιστές στη θεωρία της πρισματικής ανάλυσης του φωτός, σε ορισμένα στοιχεία μιας επιστήμης, τα οποία είχαν προσλάβει κατ'αρχάς μέσω του Cézanne (κύλινδρος, σφαίρα, κώνος) και αυτό ήταν ένα χαρακτηριστικό του κοινού τους υποκειμενισμού.¹⁰⁷

Όσον αφορά τον χώρο, τίθενται οντολογικά και γνωσιολογικά ερωτήματα (ενώ η φαινομενολογία του χώρου ως παρατήρηση της καθημερινής ζωής μας οδηγεί στον βιωματικό χώρο). Οντολογικά ερωτήματα θα ήταν ερωτήματα όπως, ποια είναι η υφή του χώρου; Πώς πρέπει να νοήσουμε τον χώρο ως υπάρχοντα; Υπάρχει από μόνος του; Αυθύπαρκτος; Υπάρχει ως ένα σύστημα, ένα πλέγμα σχέσεων, έτσι ώστε να μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο χώρος δεν έχει υπόσταση από μόνος του αλλά συγκροτείται από αντικείμενα; Και γνωσιολογικά, θα ήταν ερωτήματα όπως, ποια είναι η σχέση του χώρου με το γινώσκον υποκείμενο; Το υποκείμενο (τον άνθρωπο), που τον πλησιάζει. Πώς και κατά ποιο τρόπο επηρεάζει το βλέμμα του ανθρώπου την διαμόρφωση του χώρου και πώς γνωρίζει την υφή του χώρου;

Η φιλοσοφική ανάλυση εξετάζει τα προβλήματα αυτά αφηρημένα, αλλά η προσέγγιση των προβλημάτων αυτών λαμβάνει χώρα επίσης, στο πλαίσιο των διαφόρων επιστημών. Μέσα από το πρίσμα των διαφόρων επιστημών αλλά κυρίως της φυσικής επιστήμης και των κοινωνικών επιστημών, της ψυχολογίας και της κοινωνιολογίας, καταφέρνουμε να λάβουμε γνώση του χώρου μέσω της έννοιας της αναπαράστασής του.

¹⁰⁷ Garrett 1972, 329.

Δηλαδή πως αναπαρίσταται ο χώρος μέσα από τις κοινωνικές σχέσεις, μέσα από την επεξεργασία του νου του ανθρώπου.¹⁰⁸

Ο G.Bachelard¹⁰⁹ μας λέει ότι ο χώρος έτσι όπως τον συλλαμβάνει η φαντασία δεν έχει σχέση με τον αδιάφορο χώρο που παραδίδεται στο μέτρο και το λογισμό του μηχανικού. Είναι ένας βιωμένος χώρος, βιωμένος όχι μόνο στη θετικότητά του -δηλαδή σ' αυτό που βλέπουμε, στα στοιχειώδη του δεδομένα, τα βασικά στοιχεία, τα οποία συλλαμβάνουμε αμέσως και αποδεχόμαστε- αλλά και με όλες τις μεροληψίες της φαντασίας, τις υποκειμενικές στρεβλώσεις, τα σύμβολα, τις νοηματοδοτήσεις κ.λ.π. Ο Bachelard αναπτύσσει μια διεξοδική έρευνα των διαφόρων μοτίβων που χρησιμοποιούν και νοηματοδοτούν το χώρο. Τέτοια μοτίβα¹¹⁰ είναι το σπίτι, το υπόγειο, η σοφίτα, η καλύβα, ως απομόνωση, ασφάλεια, ζεστασιά κ.λ.π. Το περιεχόμενο λοιπόν του καλλιτεχνικού έργου νοηματοδοτείται από την ένταξή του στο πλαίσιο του χώρου και τη χρησιμοποίηση από αυτό συμβόλων του χώρου.

Στην τέχνη, και ειδικά στις εικαστικές τέχνες και την αρχιτεκτονική, θεωρείται ιδιαίτερως σημαντική η σημασία του χώρου. Εδώ εισερχόμαστε στην φαινομενολογία του χώρου και την αισθητική αξιολόγηση της διάστασης του χώρου σε έργα τέχνης. Ο όρος χώρος μπορεί να αναφέρεται ποικιλοτρόπως στον εικονικό χώρο των δισδιάστατων εικόνων, στους κοινωνικούς χώρους που κατοικούνται από αντικείμενα τέχνης, και στους κατασκευασμένους χώρους κτιρίων και άλλων περιβάλλοντων.¹¹¹ Εφ' όσον η αρχιτεκτονική είναι τέχνη διαμόρφωσης χώρου και κατασκευής, άμεση προϋπόθεση για να μιλήσουμε για αυτή είναι ο χώρος. Και εφ' όσον η ζωγραφική είναι δισδιάστατη, ή επεκτείνεται καλύπτοντας μια επιφάνεια -τουλάχιστον η παραδοσιακή ζωγραφική- αμέσως προϋποθέτουμε ότι ο χώρος είναι

¹⁰⁸ Jammer 1954, 108.

¹⁰⁹ Βλ. Bachelard 1992.

¹¹⁰ ο.π. 30.

¹¹¹ Guest 2012, 219-30.

συστατικό στοιχείο της ίδιας της τέχνης, πέραν της αναπαραστάσεως του χώρου μέσα στο ίδιο το έργο τέχνης. Έχουμε δηλαδή ένα πρόβλημα ως προς την (βαθύτερη) υφή της ίδιας της εικαστικής τέχνης, που χρησιμοποιεί τον χώρο, και ένα περαιτέρω πρόβλημα ή ερώτημα το πώς κατανοείται ο χώρος (ως αναπαράσταση) ως αναπαριστώμενος μέσα στο έργο τέχνης.¹¹²

Από την άλλη, η γλυπτική είναι περίοπτη και απαιτεί από το θεατή να κινηθεί γύρω της προκειμένου να του αποκαλυφθεί. Έχει όγκο, μετριέται ως προς το ύψος, το πλάτος και το βάθος. Ένα γλυπτό αναπτύσσεται στο χώρο και βρίσκεται σε διάλογο με αυτόν. Πιέζει το χώρο με τα κυρτά επίπεδά του και πιέζεται από αυτόν στα κοίλα επίπεδα, έτσι ώστε να έχουμε μια άρρηκτη σχέση χώρου και γλυπτού. Το ίδιο συμβαίνει και με το φως που μοιάζει να διαλύει τις γλυπτικές φόρμες, να τις αναδημιουργεί και να τις επανασυνθέτει μέσω των φωτοσκιάσεων. Παρουσιάζει τις διάφορες όψεις του, που είναι αισθητικά αρκετά διαφορετικές, ανάλογα με την οπτική γωνία από την οποία κάποιος το παρατηρεί. Ο ίδιος ο γλύπτης έχει ήδη προβλέψει αυτές τις διαφορετικές όψεις και τις έχει συνδυάσει με μια συγκεκριμένη σχέση, ώστε ο όγκος του μαρμάρου ή του χαλκού να αποτελούν μόνο το μέσο και το υλικό. Ωστόσο, δεν είναι απαραίτητο ο θεατής να δει αυτές τις διαφορετικές όψεις τη μία μετά την άλλη με μια συγκεκριμένη σειρά. Η κίνησή του στο χώρο γύρω από το γλυπτό, φέρνει στο φως τις διάφορες όψεις του, τις διάφορες προβολές, τη σκιά και το φως, έτσι, η πλήρης εκτίμηση της αισθητικής πολυπλοκότητας του έργου μπορεί να αποκτηθεί μόνο από το κινούμενο θεατή.¹¹³

Ο χώρος λοιπόν υφίσταται στις αισθητικές θεωρήσεις πρώτον ως βασικό στοιχείο ορισμένων τεχνών, που τις αποκαλούμε τέχνες του

¹¹² Zupnick 1959, 215-21.

¹¹³ Souriau 1949, 295.

χώρου¹¹⁴, διότι αυτές οι τέχνες συγκροτούνται από αυτόν (και στο συσχετισμό του με το χρόνο), δεύτερον ως αναπαράσταση, δηλαδή πώς αναπαριστάται ο χώρος μέσα στα έργα τέχνης και τρίτον ως φαινομενολογική μελέτη του βιωματικού χώρου, δηλαδή πώς νοηματοδοτείται ο χώρος μέσα από τα βιώματά μας, πώς τον οικειοποιούμαστε, και πώς αναδεικνύουμε αυτήν την ιδιαίτερη νοηματοδότηση μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο καλλιτέχνης εμπνέεται από τον περιβάλλοντα χώρο (μέσα στον χρόνο), και η καλλιτεχνική του φόρτιση συντελείται με τη σύλληψη αυτού του άμεσου περιβάλλοντος, γεγονός που σχετίζεται με την καθημερινή μας ζωή.¹¹⁵

Τις δεκαετίες του '50 και του '60, αν και η τεχνολογία έδινε τη δυνατότητα να δημιουργηθούν πολυδιάστατες κατασκευές με επιστημονικό χαρακτήρα, η εννοιολογική προσέγγιση του καλλιτεχνικού έργου οδήγησε τους μινιμαλιστές να μελετήσουν τις δυναμικές παρεμβάσεις των βιομηχανικών κατασκευών μέσα στο χώρο, φυσικό ή αστικό. Στη μινιμαλιστική αντίληψη ο χώρος είναι ένα ζήτημα εξίσου σημαντικό όσο τα ίδια τα έργα και αυτό αποτέλεσε μια νέα αρχή στα ζητήματα της τέχνης. Σκοπός των Πρωταρχικών Δομών (Primary Structures) του μινιμαλισμού είναι η τοποθέτηση μέσα στο χώρο ορισμένων όγκων που τον δυναμώνουν, ορίζοντας μια νέα χωρική τάξη.¹¹⁶ Ένα βασικό χαρακτηριστικό τους αποτελεί η μεγάλη κλίμακα.

¹¹⁴ Στο παρελθόν έχει γίνει ένας άστοχος διαχωρισμός των τεχνών σε δύο κατηγορίες, τις «τέχνες του χώρου» και τις «τέχνες του χρόνου». Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται οι πλαστικές τέχνες όπως το σχέδιο, η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική ενώ στη δεύτερη κατηγορία οι φωνητικές και κινηματογραφικές τέχνες όπως η μουσική, η ποίηση, ο χορός και ο κινηματογράφος. Αυτός ο διαχωρισμός, τον οποίο συνυπογράφει ένας μεγάλος αριθμός από αισθητικούς από τον Hengel ως τον Max Dessoir, έχει την ιστορική του προέλευση στη φιλοσοφία του Kant, κυρίως στην διάκριση που κάνει μεταξύ των εξωτερικών αισθήσεων, στις οποίες η μορφή του χώρου θα έπρεπε να είναι έμφυτη, και των εσωτερικών αισθήσεων των οποίων η έμφυτη μορφή είναι εκείνη του χρόνου. Souriau 1949, 294-307.

¹¹⁵ Μύστακας 2005, 56-7.

¹¹⁶ Επιπροσθέτως, θεατής και έργο στέκονται στον ίδιο χώρο, αφού τα μινιμαλιστικά έργα δεν τοποθετούνται σε βάση.

Στην έκθεση «Χώροι»¹¹⁷ του 1969, οι καλλιτέχνες Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris και Franz Erhard Walther κλήθηκαν να δημιουργήσουν έργα των οποίων βασικός όρος και καθοριστικός παράγοντας είναι η κάλυψη μιας «χωρικής» εμπειρίας. Στον κάθε καλλιτέχνη δόθηκε ένας κενός χώρος, στον οποίο ήταν ελεύθερος να κάνει ό,τι επιθυμεί. Οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους χειρίστηκαν οι καλλιτέχνες τους χώρους που τους ανατέθηκαν είναι το καλύτερο παράδειγμα των απεριόριστων δυνατοτήτων της πλαστικής χρήσης του χώρου. Χειριζόμενος αυτή την αόρατη διάσταση, ο καλλιτέχνης είναι σε θέση να επηρεάσει και να καθορίσει, ακόμη και να καθοδηγήσει τις αισθήσεις του θεατή. Ο χώρος είναι βέβαια κάτι άυλο και δε μπορεί να συλληφθεί από καμία από τις πέντε αισθήσεις. Μπορεί όμως να χαρακτηριστεί από όρια ή συμβάντα και μπορεί να κατανοηθεί μέσω της άμεσης κιναισθητικής εμπειρίας. Χειριζόμενος το χώρο, ο καλλιτέχνης, μπορεί να εμπλέξει το ακροατήριό του και την τέχνη του σε μια κατάσταση με μεγαλύτερη έκταση από ότι ήταν δυνατόν όταν οι παραδοσιακές μορφές τέχνης προϋπέθεταν ένα στατικό αντικείμενο και ένα παθητικό θεατή. Σε αυτή την έκθεση, το έργο τέχνης δεν είναι ένα τελειωμένο αντικείμενο που δημιουργήθηκε από τον καλλιτέχνη, αλλά εξαρτάται από μια σειρά παραγόντων οι οποίοι ορίστηκαν από εκείνον. Ο θεατής, μπαίνοντας στον χώρο του έργου τέχνης, προσλαμβάνει την ολική εμπειρία μέσω της ενεργοποίησης πολλών αισθήσεων και όχι μόνο της όρασης. Η ανθρώπινη παρουσία και η αντίληψη του χωροταξικού πλαισίου έγιναν έτσι μέρος της τέχνης.¹¹⁸

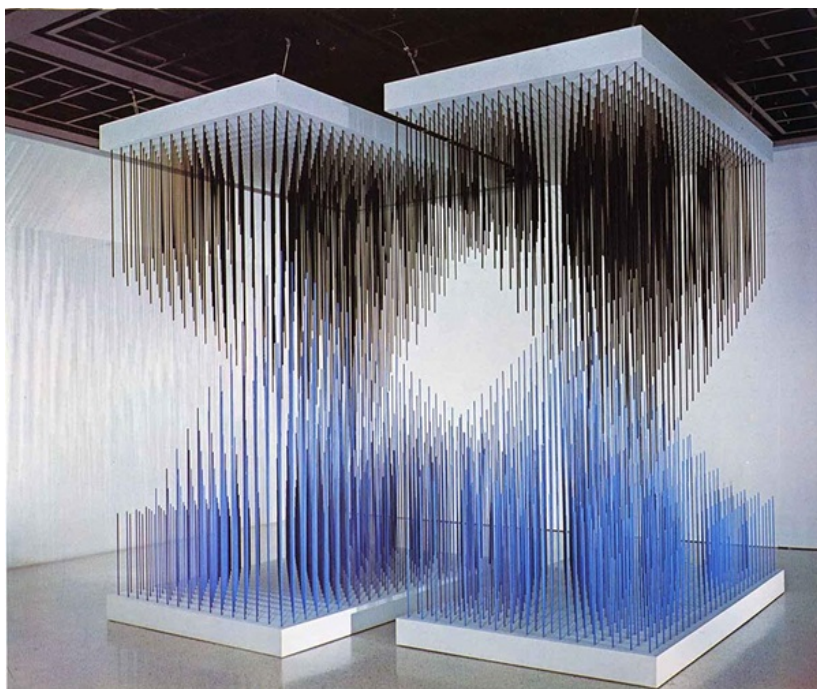
Ο Jesus Rafael Soto, από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 στην περιοχή της Κινητικής και Οπτικής Τέχνης¹¹⁹ δεν μπορούσε να ξεχωρίσει την κίνηση από την ιδέα του χώρου, του χρόνου και της ύλης, θεωρώντας ότι αποτελούν μια ενιαία, παγκόσμια ιδέα και ότι η κίνηση

¹¹⁷ Για λεπτομέρειες Βλ. Members Newsletter 1970, 1-3.

¹¹⁸ ο.π. 1.

¹¹⁹ De Bertela 1972, 27-30.

είναι μια γλώσσα που εξηγεί την ύπαρξη αυτής της τριλογίας. Ο Μαυρομάτης θα γράψει σχετικά ότι «οι εικαστικές τέχνες ως μορφή έχουν περιορισμένο ενδιαφέρον και το ξεπέρασμά τους θα γίνει λειτουργία στο κοινωνικό πεδίο μόνο από τη στιγμή που θα πρόκειται για μια ιδέα, για την ιδέα του χώρου, του χρόνου και της κίνησης».¹²⁰



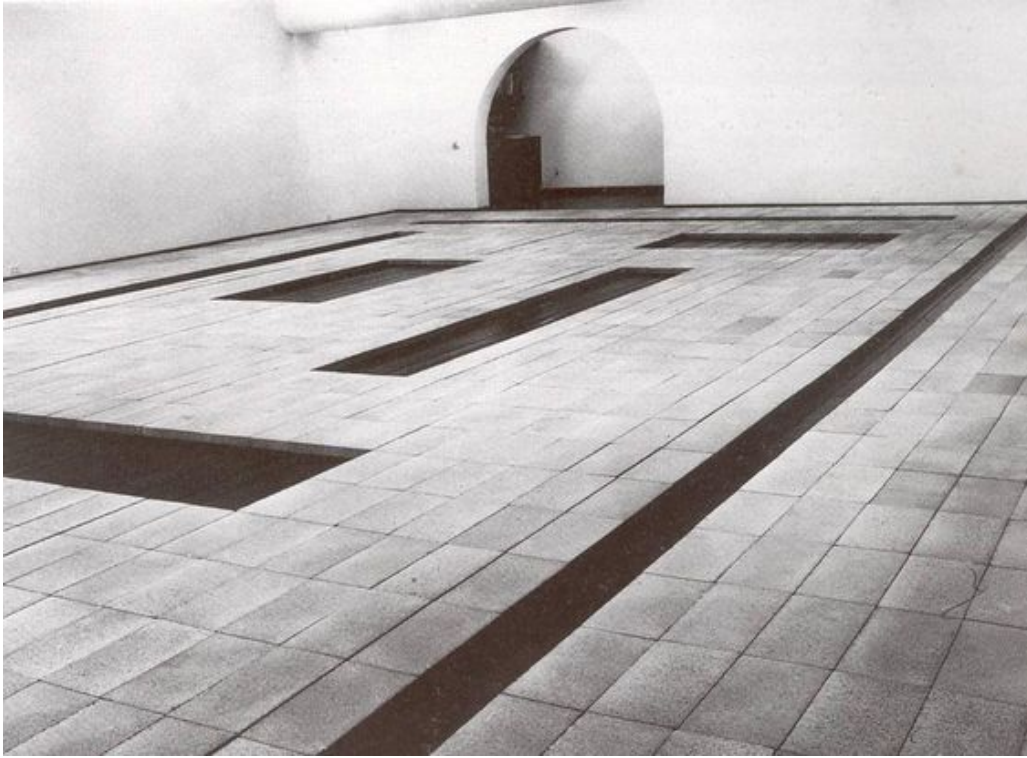
Εικόνα 16.

Jesús Rafael Soto,
Pénétrable BBL bleu
(1999)

Ο μινιμαλιστής Carl Andre θα καινοτομήσει επινοώντας την επίπεδη γλυπτική, μια γλυπτική χωρίς όγκο με δύο διαστάσεις, στην οποία ο θεατής καλείται να περπατήσει, να περιπλανηθεί πάνω της, να την αισθανθεί με την κίνηση του μέσα στο χώρο. Με το πέρασμα του χρόνου παρατηρούμε ότι ενώ τα πρώιμα έργα του Andre σχετίζονταν με την αρχιτεκτονική δομή, τα επιδαπέδια έργα μοιάζουν περισσότερο με δρόμους παρά με κτίρια.¹²¹

¹²⁰ Μαυρομάτης 2005, 18-9.

¹²¹ Φλώρου 2001, 175.



Εικόνα 17. Carl Andre, 8 Τομές, (εγκατάσταση 2 x 368 x 512 εκ.),1967. Los Angeles, Dwan Gallery

Ο Lucio Fontana με τη σειρά του, διατύπωσε με σαφήνεια πως οτιδήποτε κάνουμε συνειδητά είναι μια διαδικασία πλασίματος (πλάθω) του χώρου. Ως γλύπτης φτιάχνει μεγάλες σφαίρες και τις κομματιάζει, ως ζωγράφος απλώνει το χρώμα στην επιφάνεια του τετάρου και μετά τη σκίζει. Οι δράσεις αυτές θα ενώσουν τον εσωτερικό χώρο με τον εξωτερικό, το χώρο του εδώ επιπέδου με το χώρο του εκεί. Αυτή η διάνοιξη του υλικού χώρου στοχεύει στη συνειδητοποίηση της ενότητας του φυσικού και του ψυχικού χώρου και εκφράζει την άποψη ότι η τέχνη έχει τις δυνατότητες να αντιμετωπίσει το ανθρώπινο πρόβλημα, ενοποιώντας όλες τις διαστάσεις της ύπαρξης.¹²²

¹²² White 2001, 54-77.



Εικόνα 18. Lucio Fontana, Φύση, (αχρονολόγητο), Πέντε μπρούτζινες μπάλες διαμέτρου 0,97, 0,91, 0,91, 0,97, 1,02 και 1,09 μέτρα.

Η τέχνη του 20ού αιώνα επομένως, πρώτη, μην έχοντας πρακτικούς περιορισμούς και ξεφεύγοντας από τους περιορισμούς μιας τέχνης μίμησης και αναπαράστασης, φαίνεται πως διευρύνει την κλίμακα και εστιάζει στη σχέση του ανθρώπου με τη διευρυμένη έννοια του χώρου και στη διαμόρφωση του ίδιου του κοινωνικού και γήινου χώρου.

Ιδιωτικός και δημόσιος χώρος

Όλες οι συζητήσεις σχετικά με τη δημόσια τέχνη θα πρέπει να εξετάζουν έναν ουσιαστικό ορισμό του όρου «δημόσιο». Όταν λέμε «δημόσιο» τι εννοούμε; Ποιο είναι το κοινό για τη δημόσια τέχνη και ποιος πρέπει να συμμετέχει στη διαδικασία της επιλογής;¹²³ Συχνά αναφέρονται επίσης όροι όπως κοινωνική τέχνη, κοινωνικός χώρος, δημόσια τέχνη, δημόσιος χώρος και δημόσιος τόπος, όμως θα πρέπει να σημειωθεί πως δεν αποτελούν έννοιες ταυτόσημες γι' αυτό και οι εκφράσεις που χρησιμοποιούμε πολλές φορές θα πρέπει να αναθεωρηθούν.¹²⁴

Είναι σαφές ότι ο χώρος παίζει πρωταρχικό ρόλο στη δημιουργία ενός έργου τέχνης, γι' αυτό και ο δημόσιος χώρος και η δημόσια τέχνη αποτελούν έννοιες άρρηκτα συνδεδεμένες. Μέχρι πρόσφατα, είχε επικρατήσει η τάση να διαχωρίζεται ο χώρος τέχνης σε δημόσιο και ιδιωτικό. Ο δημόσιος ή ιδιωτικός χαρακτήρας της τέχνης καθοριζόταν από το αν είναι προορισμένη να διακοσμήσει ή να διαμορφώσει ανοιχτούς ή κλειστούς χώρους δημόσιας χρήσης, ή χώρους που δεν είναι προσιτοί στο κοινό -αλλά όχι μόνο από αυτό. Κάθε έργο τέχνης έχει εν δυνάμει έναν δημόσιο χαρακτήρα, αφού δυνητικά εκτίθεται για μικρό ή μεγάλο διάστημα μπροστά στους επισκέπτες μιας έκθεσης σε ιδιωτικό χώρο ή μουσείο. Ανάμεσα στους δύο πόλους, τον ιδιωτικό και τον δημόσιο, υπάρχουν τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα που επηρεάζονται από τον έναν ή τον άλλο, ανάλογα με το βαθμό ιδιωτικοποίησης του δημόσιου ή δημοσιοποίησης του ιδιωτικού.¹²⁵

Η δημόσια τέχνη αποτελεί ένα οξύμωρο σχήμα, σύμφωνα με τα πρότυπα της μοντέρνας τέχνης και της αισθητικής θεωρίας. Η μοντέρνα

¹²³ Η δημόσια αιγίδα είναι ένα σύνθετο ζήτημα, το οποίο συχνά συγκαλύπτει ιδιωτικά συμφέροντα και καλύπτει σιωπηλές πολιτικές επιδιώξεις. Senie 1989, 287-90.

¹²⁴ McGonagle 1990, 42-3.

¹²⁵ Κωπτίδης 1993, 103.

φιλοσοφική αισθητική επικεντρώνεται σχεδόν αποκλειστικά στην υποκειμενική εμπειρία και το εμπορευματοποιημένο έργο τέχνης. Η τέχνη θεωρείται ιδιωτική, αφού πρόκειται για το προϊόν ενός ατόμου και την αυτόνομη πράξη έκφρασής του, ενώ και η εκτίμησή της αποτελεί επίσης μια ιδιωτική πράξη. Αντίθετα, ως δημόσιο γεγονός, η τέχνη συνεπάγεται το σεβασμό του καλλιτέχνη για μια συλλογική κοινότητα. Στην κυριολεξία, καμία τέχνη δεν είναι ιδιωτική. Ακόμη και εκείνα τα αποτυχημένα έργα, τα οποία καταλήγουν στις φλόγες λόγω της απογοήτευσης των δημιουργών τους, προφανώς, δημιουργήθηκαν αρχικά για να δημοσιοποιηθούν.¹²⁶

Αν υπάρχει ένα ασαφές όριο μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου, η ασάφεια επηρεάζει την ταυτότητα, όχι μόνο των έργων τέχνης, αλλά και των καλλιτεχνών που τα παράγουν καθώς και του ακροατηρίου που είναι ο τελικός αποδέκτης. Οι καλλιτέχνες είναι πολίτες και μέλη διαφόρων κοινοτήτων αναφοράς και τόπου καθώς και ιδιώτες, και δεν είναι πάντα σαφές -είτε στους καλλιτέχνες που ασχολούνται με την τέχνη στο δημόσιο χώρο, είτε στο ακροατήριο που δημιουργείται από το έργο τους- ποια ιδιότητα ή ιδιότητες είναι ή θα έπρεπε να είναι παρούσες κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας, από την σύλληψη ως την παρουσίαση.¹²⁷

Η τέχνη είναι ιδιωτική έκφραση αλλά ταυτόχρονα και επικοινωνία με το κοινό γι' αυτό και δεν θεωρείται απαραίτητο για τη δημόσια τέχνη να αποκτήσει ιδιωτικό χαρακτήρα ώστε να της αποδοθεί αισθητική αξία, και ομοίως για την ιδιωτική τέχνη να αποκτήσει δημόσιο χαρακτήρα προκειμένου να γίνει κατανοητή.¹²⁸ Χάρη στο έργο των ειδικών σε θέματα ηθικής, όπως η Susan Moller Okin¹²⁹ και η Seyla Benhabib¹³⁰ και

¹²⁶ Hein 1996, 1-7.

¹²⁷ Fisher 1996, 41-57.

¹²⁸ Nahm 1947, 251-69.

¹²⁹ Για λεπτομέρειες βλ. Moller-Okin 1989.

¹³⁰ Για λεπτομέρειες βλ. Benhabib 1992.

των κρίσιμων θεωρητικών στον τομέα των πολιτισμικών σπουδών¹³¹ δεν θεωρείται πλέον απαραίτητο ο χώρος να διακρίνεται σε δημόσιο και ιδιωτικό. Αντιμετωπίζοντας το θέμα αυτό από την πλευρά της αισθητικής και κριτικής της τέχνης, η Suzi Gablik επισημαίνει τις συνέπειες τόσο για την τέχνη όσο και για την κοινωνία από την αποδοχή μιας τέτοιου είδους ισχυρής διχοτόμησης.¹³²

Επομένως, σήμερα καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο δημόσιος χώρος δεν θα πρέπει να ορίζεται μέσω της αντίθεσής του με τον «ιδιωτικό» χώρο, αλλά ως χώρος στον οποίο όλα τα μέλη της κοινότητας έχουν τη θέση που η ίδια η κοινότητα τους παρέχει, ή ως χώρος που προορίζεται για αιτιολογημένη δημόσια λειτουργία.¹³³ Καθένα από αυτά τα σημεία στο χώρο έχει τόσο κυριολεκτική όσο και μεταφορική έννοια και εμπλέκεται στον καθορισμό του ρόλου της τέχνης στο δημόσιο χώρο.¹³⁴

Τόσο η πρόσβαση όσο και η ιδιοκτησία έχουν θεωρηθεί στο παρελθόν έννοιες που καθορίζουν το δημόσιο χώρο, αλλά υπόκεινται σε πολλαπλές ερμηνείες στις οποίες η ασάφεια παράγεται από εντάσεις μεταξύ της κυριολεκτικής και της μεταφορικής τους σημασίας. Η έννοια του αιτιολογημένου δημοσίου σκοπού, η οποία ενσωματώνει περισσότερο λειτουργικό και όχι τόσο φυσικό ορισμό για το δημόσιο χώρο, είναι ανοικτή προς συζήτηση.¹³⁵

Η πρόσβαση προϋποθέτει τόσο τη δημόσια φυσική παρουσία όσο και την πρόσβαση σε διάφορες τοποθεσίες. Με αυτή την έννοια μουσεία τέχνης και βιβλιοθήκες, η είσοδος ενός κτιρίου όπου στεγάζονται

¹³¹ Για πληροφορίες βλ. Fisher 1996, Note 13, 16.

¹³² Βλ. Gablik 1984, 29.

¹³³ Ένας ελάχιστος, κυριολεκτικός ορισμός του «αιτιολογημένου δημοσίου ρόλου» θα ήταν κάθε πολιτική που έχει λάβει σωστή, επίσημη νομική έγκριση, μέσω της πλειοψηφίας του δημοτικού συμβουλίου ή του κρατικού νομοθετικού σώματος, Fisher 1996, 41-57.

¹³⁴ ο.π. 41-57.

¹³⁵ ο.π. 41-57.

γραφεία ή ιατρεία, η αυλή ενός εμπορικού κέντρου ή ένα δημόσιο πάρκο αποτελούν όλα δημόσιους χώρους, δεδομένου ότι είναι (συνήθως) ανοικτά για το κοινό. Αλλά κανένας από αυτούς τους χώρους δεν είναι τελείως ελεύθερος ή ανοιχτός αφού όλοι υπόκεινται σε περιορισμούς με διάφορους τρόπους. Οι άστεγοι, για παράδειγμα, είναι σπάνια ευπρόσδεκτοι στις εισόδους των κτιρίων όπου στεγάζονται γραφεία και στα εμπορικά κέντρα, ενώ μόλις και μετά βίας γίνεται δεκτή η παρουσία τους σε μουσεία τέχνης και βιβλιοθήκες. Μερικές φορές διώχνονται ή αναγκάζονται να μετακινηθούν ακόμη και από δημόσια πάρκα. Έτσι, δεν είναι σαφές ότι όλα τα μέλη του κοινού έχουν ίση πρόσβαση σε αυτά τα μέρη. Είναι ακόμα λιγότερο σαφές ότι οι δημιουργικές εκφράσεις, εκτός από τα ουδέτερα ή διακοσμητικά αντικείμενα που επιλέγονται από άτομα σε θέσεις εξουσίας για αυτούς τους χώρους, είναι ευπρόσδεκτες. Είδη τέχνης όπως οι performances, το θέατρο δρόμου, ή η γλυπτική που μπορεί να προσβάλλουν τις αξίες της κοινότητας έχουν υποστεί επίθεση και απαγορεύτηκαν σε δημόσιους χώρους. Εάν η πρόσβαση σημαίνει περισσότερο από τη δυνατότητα θέασης, αν περιλαμβάνει ή θα έπρεπε να περιλαμβάνει την πιθανότητα τοποθέτησης/χωροθέτησης έργων, τότε η πρόσβαση είναι ακόμα περισσότερο περιορισμένη σε δημόσιους χώρους.¹³⁶

Η ιδιοκτησία, όπως και η πρόσβαση, είναι μια διφορούμενη έννοια. Στην κυριολεκτική έννοια του όρου μπορεί να σημαίνει εκείνους τους χώρους για τους οποίους το κράτος κατέχει τους τίτλους. Σε μια διευρυμένη, μεταφορική έννοια η ιδιοκτησία συνεπάγεται και τα προϊόντα για τα οποία το κοινό θα έπρεπε να αναλάβει την ευθύνη, όπως το χρέος όλων προς τα θύματα αδικίας, τους ηλικιωμένους και τους φτωχούς, ή τις μελλοντικές γενιές.¹³⁷ Τα δημόσια έργα, όμως, φαίνεται πως υπονομεύουν και τις έννοιες της ιδιοκτησίας, καθώς ο δημόσιος χώρος ανήκει στον καθένα και σε κανένα, προσκαλούν το κοινό να

¹³⁶ Fisher 1996, 41-57.

¹³⁷ ο.π. 41-57.

ανακαλύψει μέσα στην καθημερινή του ζωή έργα σύγχρονης τέχνης που συνδιαλέγονται με το ιστορικό, αστικό και κοινωνικό περιβάλλον της πόλης, προκαλώντας μας να ξανασκεφτούμε την ουσία της δημόσιας τέχνης ως εν δυνάμει πολιτικής πράξης. Μίας πολιτικής πράξης που στηλιτεύει τα φαινόμενα κοινωνικής διάσπασης, περιχαράκωσης απέναντι στην ετερότητα, κρίσης εθνικής και ιστορικής ταυτότητας και ιδιωτικοποίησης του δημόσιου χώρου.¹³⁸

Είναι πλέον σαφές ότι η θέση, η ιδιοκτησία και η προσβασιμότητα είναι παραπλανητικές παραμέτροι του δημόσιου χαρακτήρα. Η παρουσία και μόνο ενός έργου τέχνης σε ανοιχτό χώρο, στο σταθμό των λεωφορείων, στο πανεπιστήμιο, σεμια τράπεζα ή στο χώρο υποδοχής ενός ξενοδοχείου δεν καθιστά αυτόματα το εν λόγω έργο δημόσιο όπως και η τοποθέτηση ενός lionταριού στην αυλή του σπιτιού μας δεν το καθιστά κατοικίδιο. Το αντικείμενο, έργο τέχνης ή ζώο, δεν αντλεί την ταυτότητά του από το χαρακτήρα του τόπου στον οποίο βρίσκεται. Η δημόσια τοποθέτηση, ωστόσο, καθιστά το έργο διαθέσιμο σε περισσότερους ανθρώπους από όσους θα μπορούσαν να το βιώσουν σε άλλη περίπτωση.¹³⁹

Αλλά ούτε και η τέχνη αποκτά δημόσιο χαρακτήρα απλά, λόγω της έκθεσης και της προσβασιμότητάς της στον κόσμο. Η δημοσιότητα έχει κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις που δεν μεταφράζονται πάντα σε δημόσια πρόσβαση. Ο όρος «δημόσια τέχνη» θα έπρεπε να αναφέρεται σε μια ομάδα συνθηκών-προϋποθέσεων, συμπεριλαμβανομένης της καταγωγής του αντικειμένου, της ιστορίας, της τοποθεσίας και του κοινωνικού σκοπού. Η έννοια αυτών των συνθηκών όμως μπορεί να μεταβάλλεται στον κόσμο της εξελισσόμενης τεχνολογίας, εκκοσμίκευσης, πολιτιστικής μετανάστευσης και οικονομικής

¹³⁸ Κενανίδου 2008, 35-40.

¹³⁹ Hein 1996, 1-7.

αναδιάρθρωσης. Παρόλα αυτά, τα δημόσια έργα τέχνης του σήμερα, εξακολουθούν να έχουν εννοιολογικούς δεσμούς με τις παραδοσιακές μορφές τέχνης.¹⁴⁰

Η δημόσια τέχνη δυνητικά περιλαμβάνει όλες τις μορφές δημιουργικής έκφρασης στο δημόσιο χώρο. Κατά καιρούς έχουν γίνει διάφορες προσπάθειες ανάλυσης του δημόσιου χαρακτήρα της τέχνης και απόπειρες κατάταξής της σε κατηγορίες. Μια από αυτές τις απόπειρες, διατυπωμένη από τον Fisher, υποστηρίζει ότι η δημόσια τέχνη μπορεί να είναι «χωροκεντρική» (site-specific), δηλαδή να αφορά ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα που έχει σχεδιασθεί και προορίζεται για συγκεκριμένη δημόσια θέση, ή μπορεί να είναι «τοποκεντρική» (place-specific) δηλαδή το δημιουργικό προϊόν να προκύπτει από τη συνεργασία μεταξύ καλλιτεχνών και μιας κοινότητας.¹⁴¹ Η τοποκεντρική τέχνη διαφέρει σε σημαντικό βαθμό από την χωροκεντρική τέχνη. Αυτό το σημείο τονίζεται ιδιαίτερα από τον Jeff Kelley στη διάκριση που κάνει ανάμεσα στον χώρο και τον τόπο.¹⁴² Στην ορολογία του Kelley¹⁴³, ο χώρος (site) είναι ένας τόπος για την τέχνη και όχι η τέχνη του τόπου. Ένας χώρος αντιπροσωπεύει τις φυσικές ιδιότητες που συνιστούν έναν τόπο -τη μάζα, το φως, τη διάρκεια, την τοποθεσία και την επεξεργασία του υλικού- ενώ ένας τόπος αντιπροσωπεύει τις πρακτικές, λαϊκές, πολιτιστικές, τελετουργικές, εθνικές και οικονομικές διαστάσεις του χώρου. Είτε ένα έργο τέχνης καταλαμβάνει μόνο έναν χώρο ή εκφράζει τη λογική ενός τόπου, η πράξη της τοποθέτησης ή της εκτέλεσης ενός έργου δημιουργικής έκφρασης στο δημόσιο χώρο μεταβάλλει τον τρόπο με τον οποίο βλέπει κανείς το χώρο, καθώς και τον τρόπο που το κοινό βλέπει το έργο. Εφόσον προσελκύσει αρκετό ενδιαφέρον και καταφέρει να εμπλέξει το κοινό, μπορεί ακόμη να αλλάξει και τον τρόπο με τον

¹⁴⁰ ο.π.1-7.

¹⁴¹ Fisher 1996, 41-57.

¹⁴² Βλ. Kelley 1995.

¹⁴³ ο.π. 142.

οποίο βλέπει ο καλλιτέχνης και το κοινό τον ίδιο τον εαυτό τους αλλά και τον κόσμο.¹⁴⁴

Ο Robert Irwin παρατήρησε ότι αν και ο άνθρωπος ακόμη νομίζει ότι έχει ανάγκη από τα αντικείμενα, εντούτοις ο χώρος αποδεικνύεται πιο σημαντικός στη ζωή του. Κατά την άποψή του, οι δημόσιοι χώροι που σχετίζονται με τα δημόσια έργα τέχνης, μπορούν να χωριστούν σε 4 κατηγορίες. Στο χώρο που κυριαρχεί και επιβάλλεται στο γλυπτό (site dominant), στο χώρο που μπορεί να ρυθμιστεί (site adjusted) κατ' αναλογία με το γλυπτό, στον ειδικό χώρο (site specific) και στον καθορισμένο/προσδιορισμένο χώρο (site conditioned/determined).¹⁴⁵ Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται τα δημόσια ιστορικά μνημεία και τα έργα που παρουσιάζονται σε μουσεία και γκαλερί. Αναγνωρίζονται, γίνονται κατανοητά και εκτιμούνται από το περιεχόμενό τους, τη σκοπιμότητα, την οικειότητα του θεατή προς τη φόρμα, τα υλικά, την επιδεξιότητα του καλλιτέχνη κ.ά. Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται τα έργα που έγιναν μεν στο εργαστήριο του καλλιτέχνη λαμβάνοντας όμως υπόψη την ιδιαιτερότητα του χώρου στον οποίο πρόκειται να τοποθετηθούν. Τα έργα της τρίτης κατηγορίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με το τόπο και δεν μπορούν να επανατοποθετηθούν χωρίς να αλλάξει η μορφή, ο σκοπός και η σημασία τους. Τα έργα της τέταρτης κατηγορίας αντλούν όλα τα στοιχεία τους από το περιβάλλον, τις φυσικές ή τις δομικές απαιτήσεις του χώρου καθώς επίσης και από την οπτική ποικιλία των στοιχείων του περιβάλλοντος.¹⁴⁶

Τι απομένει λοιπόν ώστε να θεωρηθεί ένα αντικείμενο δημόσιο έργο τέχνης, αν ούτε η συλλογική προέλευση ούτε η πνευματική συνοχή του, ούτε η κεντρική τοποθέτηση ούτε καν η δημοτικότητά του δεν χρησιμεύει για να το καθορίσει; Ένας ωμά ρεαλιστικός και στενός

¹⁴⁴ Fisher 1996, 41-57.

¹⁴⁵ Bach 1982, 157.

¹⁴⁶ Για λεπτομέρειες και παραδείγματα βλ. Bach 1982.

ορισμός της δημόσιας τέχνης το εξισώνει με την τέχνη που εγκαθίσταται από δημόσιες υπηρεσίες σε δημόσιους χώρους και με δημόσια δαπάνη.¹⁴⁷ Οπότε με βάση αυτό τον ορισμό, ως δημόσια έργα τέχνης ορίζονται τα έργα που τοποθετούνται σε κάθε χώρο χαρακτηρισμένο ως «δημόσια ζώνη» και που η δημιουργία τους γίνεται ως επί το πλείστον με κρατική ή ιδιωτική χρηματοδότηση και αντανακλά την επιθυμία κυβερνητικών, τοπικών και ιδιωτικών παραγόντων να αναπτύξουν τον πολιτισμό μαζί με το περιβάλλον και να διαμορφώσουν καλύτερες συνθήκες ζωής.

Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε ουσιαστικά την τέχνη στο δημόσιο χώρο, θα πρέπει να την εξετάσουμε μέσα στο πλαίσιο στο οποίο συνελήφθη, ανατέθηκε, κατασκευάστηκε και εκτέθηκε. Απαιτείται κάτι παραπάνω από μια τυπική ανάλυση των έργων, παρόλο που η θέση της τέχνης στο δημόσιο χώρο στην ιστορία της τέχνης, καθώς και η αξία της ως η τέχνη, δεν μπορεί να αγνοηθεί. Παραδείγματα δημόσιας τέχνης περιλαμβάνουν αγάλματα, μνημεία, ιστορικά κτίρια, κήπους και μεγάλα γλυπτά σε πάρκα και αυλές. Τα έργα αυτά υπάρχουν στις πόλεις στις οποίες ζούμε και ενσωματώνουν τις ιστορικές και πολιτιστικές έννοιες των περιοχών όπου εκτίθενται. Η Suzanne Lacy¹⁴⁸ περιγράφει τη σύγχρονη δημόσια τέχνη ως πολύ διαφορετική από το παραδοσιακό είδος (ανδριάντες, προτομές κ.λπ.) με το οποίο είμαστε ίσως πιο εξοικειωμένοι. Ονομάζει τα έργα αυτά «νέο είδος τέχνης στο δημόσιο χώρο», επειδή ασχολείται με μερικά από τα πιο βαθιά ζητήματα της εποχής μας και απαντά σε μια εσωτερική ανάγκη την οποία αντιλήφθηκε ο καλλιτέχνης σε συνεργασία με το κοινό του.¹⁴⁹ Παραδοσιακές και σύγχρονες προσεγγίσεις για τη δημόσια τέχνη συχνά λειτουργούν ως οπτικά μνημεία σχετικά με κοινωνικά θέματα, πολέμους και άλλα τραγικά γεγονότα του παρελθόντος και του παρόντος. Σήμερα, χάρη στην τηλεόραση και το διαδίκτυο, το πλαίσιο στο οποίο δρα η δημόσια τέχνη

¹⁴⁷ Hein 1996, 1-7.

¹⁴⁸ Lacy 1995, 19-47.

¹⁴⁹ Carpenter 2004, 4-5.

όλων των ειδών συνεχίζει να επεκτείνεται όπως επίσης επεκτείνεται και το φάσμα των δυνατοτήτων των έργων αυτών. Οι Senie & Webster¹⁵⁰ υποστηρίζουν ότι το να τοποθετήσει κάποιος έργα τέχνης στο δημόσιο χώρο σήμερα, μπορεί μερικές φορές να θεωρηθεί περίπλοκη και ριψοκίνδυνη προσπάθεια μιας και δεν μοιράζονται όλοι το ίδιο σύνολο «πιστεύω» και αξιών όσον αφορά τα έργα τέχνης.

Η πλειοψηφία των δημόσιων έργων τέχνης που ανατέθηκαν από το 1960 κι έπειτα δεν έχουν ούτε μνημειακό περιεχόμενο αλλά ούτε καθαρά διακοσμητική λειτουργία. Στη δεκαετία του 1970, μετά την πρωτοποριακή περιβαλλοντική τέχνη του Robert Smithson και σε συνδυασμό με τη δυσαρέσκεια πολλών καλλιτεχνών με το εμπορικό σύστημα των γκαλερί, η έννοια του χωροκεντρικού (site-specific) έργου άρχισε να εφαρμόζεται σε εγκαταστάσεις και στη γλυπτική τοπίου. Για τη δημόσια τέχνη είχε μια ιδιαίτερη σημασία, δεδομένου ότι αναγνωρίζεται και ενσωματώνεται ο χώρος ως μέρος του περιεχομένου. Θεωρητικά, ένα έργο δημιουργήθηκε για ένα συγκεκριμένο χώρο και έπειτα έγινε μέρος του. Ο χωροκεντρισμός θα μπορούσε να δημιουργηθεί μέσω επίσημων αισθητικών συνδέσμων ή μέσα από ιστορικές και πολιτιστικές αναφορές. Αυτό δεν συνεπάγεται ένα ενιαίο ύφος. Έτσι, μεγάλης κλίμακας γλυπτά φτιαγμένα από βιομηχανικά υλικά μπορεί να είναι χωροκεντρικά, όπως εξίσου θα μπορούσαν να είναι και έργα που χρησιμοποιούν φυσικές μορφές και υλικά. Η τελευταία αυτή προσέγγιση έχει επεκταθεί πρόσφατα από έναν αριθμό καλλιτεχνών ώστε να προχωρήσουμε πέρα από την χωροκεντρικότητα στη δημιουργία ολόκληρου του χώρου. Μερικοί έχουν ενσωματώσει ακόμη και οικολογικές ανησυχίες όσον αφορά την χωροκεντρική τέχνη στο δημόσιο χώρο, συμβάλλοντας έτσι

¹⁵⁰ Βλ. Senie & Webster 1992.

στην κοινωνική πρόνοια, βοηθώντας στη διατήρηση του περιβάλλοντος.¹⁵¹

Αντί για τον όρο «χωροκεντρικό» (site-specific), πλέον προτείνεται ο όρος «κοινωνιοκεντρικό» (community-specific) για το γλυπτό που γίνεται για ένα συγκεκριμένο δημόσιο χώρο και λαμβάνει υπόψη τις κοινωνικές ανάγκες του συγκεκριμένου χώρου. Πρόκειται για επιστροφή σε μια προηγούμενη στάση και μια νέα εξέλιξη ταυτόχρονα. Προφανώς η δημόσια γλυπτική στην εποχή μας δεν μπορεί να είναι το επίκεντρο μιας κοινότητας με τον οικείο τρόπο που ήταν κατά τον Μεσαίωνα. Παρ' όλα αυτά, η επιτυχημένη δημόσια γλυπτική απαιτεί από τον γλύπτη να κατανοεί το κοινό πλαίσιο. Οι γλύπτες σε αυτόν τον τομέα πρέπει να ισορροπήσουν το ιδιωτικό τους όραμα με την κατανόηση της δημόσιας ανάγκης. Το να δημιουργεί κανείς δημόσια γλυπτική δεν είναι ένα πεδίο θεωρητικών σπουδών, είναι μια δραστηριότητα στην οποία οι γλύπτες πρέπει να αντιμετωπίσουν πρόσωπο με πρόσωπο ανθρώπους έξω από τον κόσμο της τέχνης. Επομένως, θα μπορούσαμε να πούμε πως ένα επιτυχημένο δημόσιο γλυπτό είναι ένα μνημείο, που αποτελεί την εξωτερική έκφραση της εσωτερικής ιδέας μιας κοινότητας. Δεν είναι τόσο πολύ «χωροκεντρικό» όσο «κοινωνιοκεντρικό»: η έκφραση μιας κοινότητας παράλληλα με εκείνη του καλλιτέχνη.¹⁵²

Η επιτυχημένη τέχνη των δημόσιων χώρων εκφράζει τις αξίες μιας κοινότητας και ένα είναι δεδομένο, ότι χρειαζόμαστε σύγχρονη τέχνη για να εκφράσουμε τις αξίες των σύγχρονων κοινοτήτων μας. Το παλιό εικονιστικό λεξιλόγιο της γλυπτικής έχει εκφυλιστεί σε μια ξεπερασμένη πρακτική ενώ έτοιμα εικονιστικά γλυπτά δεν αποκαλύπτουν πλέον τη ζωή μας. Η δημόσια τέχνη ενός γλύπτη πρέπει να αντικατοπτρίζει τις ζυμώσεις της εποχής μας όπως ακριβώς και η τέχνη στο εργαστήριό του. Τα δημόσια γλυπτά, όπως όλα τα γλυπτά, είναι το προϊόν της φαντασίας

¹⁵¹ ο.π. 287-90.

¹⁵² Nettleship 1989, 171-4.

ενός γλύπτη. Αλλά η γλυπτική σε δημόσιους χώρους, πρέπει να λαμβάνει υπόψη της και την κοινότητα γύρω από αυτή, τις κοινωνικές χρήσεις της, την ιστορία της και τα σύμβολά της. Δουλεύοντας με μια κοινότητα δίνει στον γλύπτη μια αφετηρία και ένα πλαίσιο και είναι ένας τρόπος για να μετατρέψει ένα ιδιωτικό όραμα σε δημόσια τέχνη.¹⁵³

Η δημόσια τέχνη σήμερα φαίνεται να εμπλέκει πιο αφηρημένες ανησυχίες και πιο εφήμερες ερμηνείες του χώρου, της μνήμης και της έννοιας. Ο χώρος και ο χρόνος συνεχίζουν να παίζουν καθοριστικό ρόλο, αλλά όπως στις περισσότερες φιλοσοφικές κατηγορίες, η δύναμή τους φαίνεται να έχει εξασθενήσει. Δεν αναφέρονται πλέον απλά στο "πού" και το "πότε", αλλά έχουν γίνει συμβολικοί και σχεσιακοί δείκτες, απομακρυνσμένοι από τις συντεταγμένες που κάποτε αρκούσαν για να οριοθετήσουν τα πράγματα. Τα δημόσια έργα του σήμερα μπορεί να είναι παροδικά και ασυνεχή, μπορεί να υφίστανται μόνο στιγμιαία, να είναι άυλα ή να μπορούν να πραγματοποιηθούν αποκλειστικά και μόνο σε ξεχωριστούς νοερούς χώρους.¹⁵⁴ Η δημόσια τέχνη φαίνεται να είναι σήμερα τόσο διαφορετική όσο και η τέχνη των μουσείων ή των γκαλερί κι αυτό είναι που την κάνει τόσο ενδιαφέρουσα.¹⁵⁵

¹⁵³ ο.π. 71-4.

¹⁵⁴ Για παραδείγματα τέτοιων έργων βλ. Hein 1996, 2.

¹⁵⁵ Senie & Webster 1989, 287-90.

Μνημεία και η χωροθέτησή τους

Τα μνημεία αποτελούν μεγάλο, αν όχι το μεγαλύτερο κομμάτι της τέχνης του δημόσιου χώρου. Ο όρος μνημείο σχετίζεται με την έννοια αντικειμένου που προκαλεί ανάμνηση προσώπου ή γεγονότος. Επομένως, θα μπορούσε να ειπωθεί πως τα μνημεία είναι τεκμήρια της μνήμης στο χρόνο αφού αυτό που πετυχαίνουν είναι να ενεργοποιούν και να συντηρούν τη μνήμη. Η μνήμη είναι μια ενεργητική διαδικασία ανακατασκευής με βάση τα ίχνη ή τα σύμβολα του παρελθόντος, όπως τα μουσεία, τα μνημεία, τα σύμβολα ή ακόμη και τα σχολικά εγχειρίδια, τα λεξικά κ.ο.κ. Κάθε συλλογική μνήμη συνδιαλέγεται με άλλες ιδεολογικές, θρησκευτικές, πολιτισμικές γενικότερα αφηγήσεις.

Ένας λαός εκφράζει το ύψος του πολιτισμού του, και ταυτόχρονα πιστοποιεί τη σφριγηλή λειτουργία της εθνικής μνήμης, της τόσο αναγκαίας για τη μελλοντική του επιβίωση, με την ανέγερση μνημείων, τιμώντας τις φυσιογνωμίες εκείνες (εθνικές, πνευματικές, επιστημονικές), που το πέρασμά τους από τη ζωή άφησε με το έργο που επετέλεσαν, ανεξίτηλα τα σημάδια της παρουσίας τους, μιας παρουσίας που πάντοτε εμπνέει τις επερχόμενες γενιές. Ωστόσο, τα πρόσωπα που αποδίδονται στα διάφορα μνημεία έχουν εξασφαλίσει με τα έργα τους την επιβίωσή στη μνήμη μας. Δεν περιμένουν να αποκτήσουν την αθανασία με τα μάρμαρά μας. Τα δικά μας αισθήματα –αισθήματα τιμής και ευγνωμοσύνης- δαιωνίζουν συνήθως οι ανδριάντες, οι προτομές και τα μνημεία που στήνουμε.

Μια παράμετρος η οποία πρέπει να επισημανθεί όσον αφορά τη σχέση του έργου με το χώρο είναι το γεγονός ότι η ιστορία του δεν αρχίζει, ούτε ολοκληρώνεται με την εγκατάστασή του σε ένα συγκεκριμένο σημείο του δημόσιου χώρου και την πανηγυρική ή σεμνή τελετή εγκαινιασμού του. Όσο σημαντικό είναι να ανιχνεύσει κανείς τις προϋποθέσεις της ύπαρξής του, την προϊστορία των συζητήσεων που

επέβαλαν την ανάγκη της ανέγερσής του¹⁵⁶, εξίσου σημαντικό είναι να αντιληφθεί ότι με την εγκατάστασή του στο χώρο το έργο αυτονομείται σταδιακά από τις αναγκαιότητες που το γέννησαν και ακολουθεί τη δική του πορεία. Οι επιγραφές, η τυπολογία, οι λεπτομέρειες της απεικόνισης, το ύψος του βάθρου, ο όγκος, το υλικό κατασκευής, η συνολική διαμόρφωση του χώρου και διάφοροι άλλοι εξωτερικοί παράγοντες αποκαλύπτουν πολύτιμες πληροφορίες.¹⁵⁷

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του κατά πόσο διαφοροποιείται το νόημα των μνημείων από την τοποθεσία τους αποτελούν τα εβραϊκά μνημεία στις διάφορες χώρες. Στη Γερμανία τα μνημεία του εβραϊκού ολοκαυτώματος λειτούργησαν ως αρνητική μνημειακή κληρονομιά, ως μέσο εξορκισμού και απώθησης ενός ανεπιθύμητου παρελθόντος. Η αρνητική, απωθημένη μνήμη, ή η λήθη, αποτελούν κι αυτές πολύτιμες βάσεις εθνικής συνοχής. Από την άλλη, στο Ισραήλ τα μνημεία του εβραϊκού ολοκαυτώματος λειτουργούν ως το ορατό σημείο ενός ιστορικού τραύματος, που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εβραϊκή εθνική συνείδηση. Το Ισραήλ, όπως και κάθε κράτος, καλλιεργεί τη μνήμη αυτού του τραύματος σύμφωνα με τους δικούς του μύθους και τις πολιτικές ανάγκες του παρόντος. Η ανάσυρση του παρελθόντος, η αναβίωση της πρόσφατης τραγικής ιστορίας της γενοκτονίας και η συλλογική ερμηνεία της κοινής εμπειρίας προσφέρουν μια βάση συνοχής. Στη συλλογική μνήμη των Εβραίων η εμπειρία του ολοκαυτώματος καταχωρίζεται ως βασικός σταθμός στην πορεία προς τη συγκρότηση εθνικού κράτους, γι αυτό και οι Εβραίοι θεωρούν καθοριστική για τη μελλοντική εθνική πορεία τους τη διατήρηση με κάθε μέσο της μνήμης του ολοκαυτώματος. Ο χώρος εδώ πρέπει να ειδωθεί

¹⁵⁶ Nettleship 1989, 171-4.

¹⁵⁷ Σίδερης 2003, 32.

ως κοινωνικά παραγόμενη κατηγορία που υπόκειται σε πολιτικές και ιστορικές μεταλλάξεις.¹⁵⁸

¹⁵⁸ ο.π. 32.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

Ο ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΥΡΙΑΚΟΥ ΡΟΚΟΥ

Οι έννοιες του χρόνου, του χώρου και τα πιστεύω του Ρόκου

Η περιπλοκότητα των συνθέσεων στα έργα του Ρόκου μαρτυρά και την περιπλοκότητα, αντίστοιχα, της προέλευσής τους. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης φροντίζει να την αποκαλύψει μέσα από τα λεγόμενά του: «Για μένα το έργο τέχνης είναι αποτέλεσμα συμμετοχής του χρόνου, του χώρου, του τόπου και της ιδεολογίας του δημιουργού του και της ανάγκης έκφρασής του»¹⁵⁹. Τα γλυπτά του, συνεπώς, συνιστούν δημιουργήματα σύνθετα, με πολλαπλά σημαινόμενα, τα οποία ωστόσο δε φανερώνονται με μιας, ξεκάθαρα κι απλά. Παίρνουν την εικόνα συμβολικών μορφών, που δονούν το υλικό, δεν το διαμορφώνουν απλώς σε μια ισορροπημένη σύνθεση.¹⁶⁰

Για το Ρόκο, η τέχνη αποτελεί όχημα για ένα ταξίδι στο χρόνο. Ο ίδιος πιστεύει πως οποιαδήποτε σκέψη, ιδέα, άποψη, συναίσθημα, πρέπει να εκφραστεί για να μείνει στο χρόνο. Οτιδήποτε δεν εκφράστηκε γραπτώς ή δε μεταφράστηκε σε κάποιο είδος τέχνης, είτε αυτό λέγεται μουσική, ζωγραφική ή γλυπτική δε διατηρήθηκε στο χρόνο. Μόνο όσοι έγραψαν ή έφτιαξαν τέχνη κατάφεραν να ξεπεράσουν το χρόνο. Η τέχνη υπάρχει στο χρόνο όπως και ο χώρος. Η τέχνη συνεπάγεται αλλαγή και κίνηση, ενώ η κίνηση συνεπάγεται με τη σειρά της το πέρασμα του χρόνου. Κίνηση και χρόνος, με την κυριολεκτική τους έννοια ή ως αυταπάτη, είναι κρίσιμα στοιχεία στην τέχνη αν και μπορεί να μην το αντιλαμβανόμαστε.

¹⁵⁹ Ρόκος 2002, 4.

¹⁶⁰ Κατάλογος έκθεσης Ανοξείδωτα Ταξίδια, Ρόκος Κ. (επιμ.), 2008, 17.

Ο Ρόκος με το πέρασμα των χρόνων φαίνεται να πηγαίνει κάθε φορά και πιο μακριά την τέχνη του. Έτσι, βλέπει την ανθρώπινη παρουσία στη φύση, στο χώρο και στο χρόνο, με όλες τις νοητικές φορτίσεις τους, καθόσον τα έργα του στοχεύουν στη με συμβολικές ιστορικές αναφορές αφύπνιση του βαθύτερου "είναι" μας, θα γράψει η Μάργαρη το 2008 στον κατάλογο της έκθεσης του Ρόκου. Αυτές δε οι αναφορές του δεν αφορούν μόνο εμάς, είναι αναφορές σε μορφές και σύμβολα με οικουμενική αξία: είναι διείσδυση στην ιστορία, είναι διείσδυση στη φύση, είναι διείσδυση με στόχο την αναζήτηση υπαρξιακών πεδίων αναφοράς του ανθρώπου.¹⁶¹

Το πόσο απασχολεί το Ρόκο η έννοια του χρόνου και του χώρου φαίνεται ακόμα και στα κείμενά του. Λάτρης ο ίδιος των έργων της αρχαιότητας, ασταμάτητα παρατηρεί και θαυμάζει τον τρόπο που ο χρόνος περνάει από πάνω τους και αφήνει τα σημάδια του. Αναφερόμενος στο χρόνο θα γράψει: *«Ο Χρόνος, αυτός ο μέγιστος των γλυπτών που με θαυμαστή δεξιότητα τίποτα δεν αφήνει να πάει χαμένο, χωρίς να τ' αγγίξει το θείο ταλέντο του, χαρίζοντάς τους τίτλους αναγνωρίσιμους για μας τους διαχειριστές της κληρονομιάς εκείνων που έρχονται. Σπαράγματα ιστορικού ενδιαφέροντος αλλά και σπαράγματα έργων τέχνης που κι από μόνα τους, με τη φροντίδα του χρόνου λάμπουν σαν διαμάντια. Αρκεί ένα τέτοιο μικρό κομματάκι, αν το θέλουμε, το οποίο μπορεί να ενεργοποιήσει τις πιο ευαίσθητες χορδές μας για να δούμε με τα μάτια της ψυχής μας με πόση αγάπη ο γλύπτης παρέδωσε στον άνθρωπο και στον χρόνο όσα με καμιά άλλη γλώσσα δε λέγονται. Ο Γιαννούλης Χαλεπάς έλεγε ότι «ένα γλυπτό γεννιέται στον πηλό, πεθαίνει στον γύψο και ξαναγεννιέται στο υλικό του». Και ύστερα; Ύστερα αυτονομείται, αφήνει πίσω του τον δημιουργό και ανήκει στον χρόνο. Τον μέγα κριτή μα και τον Μέγιστο των γλυπτών. Το άγαλμα, ταξιδεύοντας στους αιώνες, γίνεται και φορέας αναμνήσεων, αφήνοντας τις πιο πολλές φορές ίχνη δακρύων, αλλά και σημάδια θαυμασμού και*

¹⁶¹ Κατάλογος έκθεσης Ανοξείδωτα Ταξίδια, Ρόκος Κ. (επιμ.), 2008, 13.

λατρείας. Πάνω στην ζωντανή του σάρκα, χριστιανοί και βάρβαροι, ξεκινώντας από διαφορετικά σημεία, αντάμωναν στα κοινά τους, καταστροφικά ένστικτα, προς δόξα κάποιας πίστης. Μα ποιος μπορεί να καταστρέψει την ψυχή ενός έργου τέχνης που μέχρι σήμερα ακόμα μας χαμογελάει και το παραμικρό του σπάραγμα; Ζηλεύω τον ευαίσθητο συντηρητή που με τρυφερότητα ακούει τους πρώτους ήχους ανάσας, μιας πέτρας που'χε την τύχη να σμιλευτεί μ' αγάπη και να στολιστεί από τον χρόνο με την πατίνα της αιωνιότητας.»¹⁶²

¹⁶² Αδημοσίευτες σημειώσεις του καλλιτέχνη, 12/7/2009.

Έργα του Κυριάκου Ρόκου βασισμένα στο χρόνο

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο στην κατηγορία αυτή εμπίπτουν έργα τέχνης που ενσωματώνουν τη χρήση του χρόνου. Πρόκειται δηλαδή για τέχνη η οποία θα πρέπει να βιωθεί κατά τη διάρκεια ενός χρονικού διαστήματος, το οποίο διάστημα μπορεί να είναι προκαθορισμένο ή αυθόρμητο. Τα έργα του Ρόκου που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία είναι εκείνα που προέρχονται από τη συμμετοχή του σε Συμπόσια Γλυπτικής.

Τα Συμπόσια Γλυπτικής είναι ένας θεσμός που ξεκίνησε και καθιερώθηκε στην Ελλάδα χάρη στην προσπάθεια πρωτίστως του Κυριάκου Ρόκου καθώς και δύο ακόμη Ηπειρωτών γλυπτών-δασκάλων, του Θεόδωρου Παπαγιάννη και του Γιώργου Χουλιάρα. Ο θεσμός ξεκίνησε από τα Ιωάννινα (ιδιαίτερη πατρίδα των τριών καλλιτεχνών) το 1996 και μέχρι σήμερα έχει πραγματοποιηθεί σε περισσότερες από 20 πόλεις. Μέσα από τα Συμπόσια Γλυπτικής δίνεται η δυνατότητα στο ευρύ κοινό να παρακολουθήσει τη δημιουργία του γλυπτού από το πρώτο ως το τελευταίο του στάδιο, μέχρι και την τοποθέτησή του στο χώρο. Παράλληλα υπάρχει μια διαρκής συνομιλία των θεατών με τους δημιουργούς αλλά υποσυνείδητα και με το ίδιο το έργο, πράγμα που το καθιστά αναπόσπαστο κομμάτι του εαυτού τους για την υπόλοιπη ζωή τους.

Πέρα από αυτά, που είναι τα πιο σημαντικά ίσως οφέλη των Συμποσίων Γλυπτικής, θα πρέπει να αναφερθεί και η συμβολή τους στη διάπλαση-καλλιέργεια νέων καλλιτεχνών μέσα από την ενεργή συμμετοχή τους στη δημιουργία των έργων. Ο θεσμός αυτός, βασίζεται δηλαδή σε μια θεμελιώδη σχέση που διασφαλίζει τη μετάδοση και δημιουργική ανάπλαση της βιωμένης γνώσης: τη σχέση του μάστορα με το βοηθό, του δασκάλου με το μαθητή. Στις περισσότερες συνεργασίες (γλύπτης-συνεργάτης-βοηθός) γίνεται ένας συνδυασμός της εμπειρίας με

τη φρεσκάδα, της υπομονετικής και ουσιαστικής επέμβασης με την ανυπόμονη και ενθουσιώδη αύρα του νέου καλλιτέχνη.

Όσον αφορά τα Συμπόσια γλυπτικής σημαντικό ρόλο παίζει και ο χώρος στον οποίο δημιουργείται το έργο. Πρόκειται για δημιουργία σε κατεξοχήν εξωτερικούς χώρους και όχι στον ελεγχόμενο και προστατευμένο χώρο του εργαστηρίου του καλλιτέχνη. Με τον τρόπο αυτό, τόσο ο Ρόκος όσο και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες που λαμβάνουν μέρος στα Συμπόσια Γλυπτικής, αντιπαρατίθενται στη χειραγώγηση της φύσης και τον παραγκωνισμό των δυνάμεών της, με την υποκατάσταση της φυσικής ύλης από τον τεχνοκρατικό πολιτισμό, και εκφράζουν έμπρακτα την επανάκτηση της ισόρροπης σχέσης του ανθρώπου μ' αυτή και τα αιτήματά της. Σε άμεση επικοινωνία με τον ανεξάντλητο πλούτο της, ανοίγουν διάλογο με τα πρωτογενή υλικά της (μάρμαρο, γρανίτη, ξύλο), ξεδιπλώνοντας τη χειρωνακτική δράση τους στο περιβάλλον και χαρίζοντάς τη σ' αυτό. Η τέχνη τους απεκδύεται έτσι τη στατικότητα και την οχύρωσή της στον κλειστό χώρο, λειτουργώντας ως «συμβαίνον θέαμα» σε σχέση διάδρασης με το θεατή-αποδέκτη της¹⁶³, και διεκδικώντας τον οικείο χώρο και την άμεση επαφή της με τη φυσική μήτρα.

Η κίνηση αυτή των Συμποσίων Γλυπτικής αποτελεί μια γεννήτρια σκέψεων και συναισθημάτων για το κοινό ενεργοποιώντας τη σύνθεση, την ανάλυση ή και τη διάλυση, μέσω της ματιάς και του τρόπου δράσης του κάθε καλλιτέχνη, που εφευρίσκει μέσα από την επέμβασή του στο δημόσιο χώρο και την παρεμβατική παρουσία του έργου τέχνης μέσα στο αστικό περιβάλλον, μία ευκαιρία να σπάσει τη δημόσια σιωπή και να προκαλέσει δημόσιο διάλογο, διαφωνίες και συζήτηση.¹⁶⁴

¹⁶³ Για λεπτομέρειες βλ. Βακαλό 1996, 284-6.

¹⁶⁴ Κενανίδου 2008, 35-40.

Α' Συμπόσιο Γλυπτικής Ιωάννινα

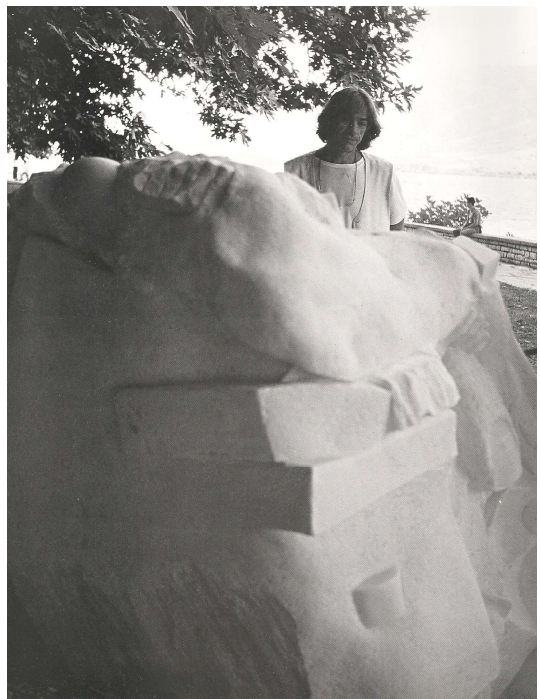
Έτος: 1996

Τίτλος: Σπονδή στη θεά λίμνη και στο θεό Μιτσικέλι

Συνεργάτης: Δ. Δημόπουλος

(Εικόνες 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26)





Α' Συμπόσιο Γλυπτικής Καλαμάτα

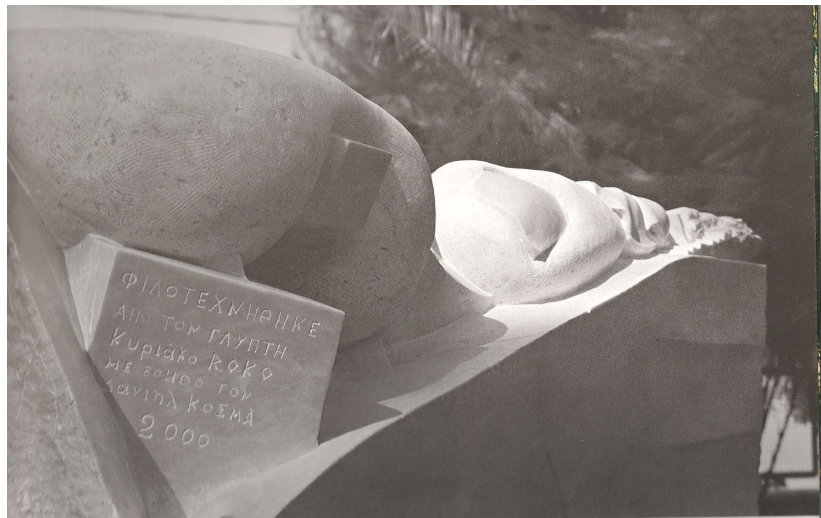
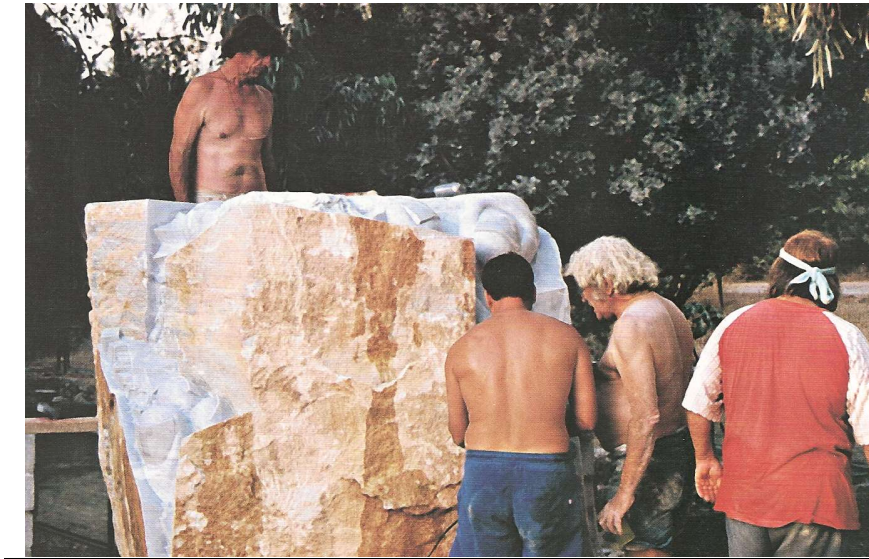
Έτος: 2000

Τίτλος: Στο φεγγαράκι του Ταΰγετου

Συνεργάτης: Δ. Κοσμάς

(Εικόνες 27, 28, 29, 30, 31, 32)





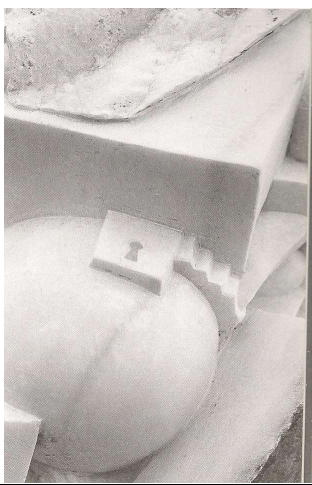
Α' Συμπόσιο Γλυπτικής Γεωπονικό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Έτος: 2001

Συνεργάτης: Δ. Σκαλμώτος

(Εικόνες 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39)





Α' Συμπόσιο Γλυπτικής Αγία Παρασκευή

Έτος: 2004

Τίτλος: Φιδιππίδης

(Εικόνες 40, 41, 42)



Α' Συμπόσιο Γλυπτικής Διόνυσος

Έτος: 2004

(Εικόνες 43,44,45)



Α' Συμπόσιο Γλυπτικής Καρδίτσα

Έτος: 2005

Τίτλος: Οι ζευγάδες φεύγουν η σπορά μένει

(Εικόνα 46)



Α' Συμπόσιο Γλυπτικής Πειραιάς

Έτος: 2006

Τίτλος: Ο κόσμος που έπαψε να βλέπει

(Εικόνες 47, 48, 49)

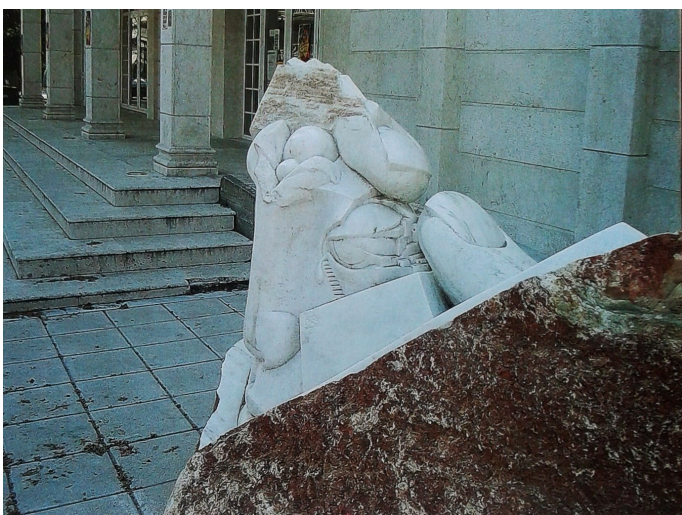


Α' Συμπόσιο Γλυπτικής Κατερίνη

Έτος: 2006

Τίτλος: Ορφέας και Ευρυδίκη

(Εικόνες 50, 51, 52, 53)



Α' Συμπόσιο Γλυπτικής Ερεσσός Λέσβος

Έτος: 2006

Τίτλος: Αφιέρωμα στη Σαπφώ

(Εικόνες 54, 55, 56, 57)





Α' Συμπόσιο Γλυπτικής Αμαλιάδα

Έτος: 2006

Τίτλος: Αρέθουσα και Αλφειός

(Εικόνες 58, 59, 60)



Α' Συμπόσιο Γλυπτικής Άνοιξη Αττικής

Έτος: 2008

Τίτλος: Κόσμος καθοδηγούμενος

Συνεργάτης: Γ. Παλαμάρης

(Εικόνες 61, 62)



Α' Συμπόσιο Γλυπτικής Πάρου

Έτος: 2011

Τίτλος: Αναζητώντας την ποίηση του Αρχίλοχου

(Εικόνες 63, 64)



Έργα του Κυριάκου Ρόκου που αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου

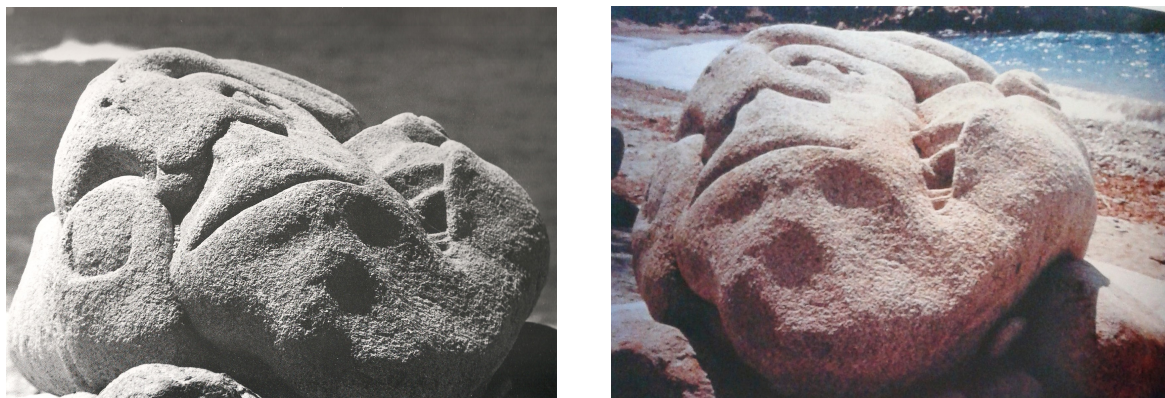
Όπως προαναφέρθηκε στην κατηγορία αυτή ανήκουν έργα τέχνης τα οποία αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου λόγω της επίδρασης διαφόρων παραγόντων (συνήθως περιβαλλοντικών). Ο Κυριάκος Ρόκος δημιούργησε μια σειρά από έργα με τέτοιο χαρακτήρα. Τα έργα αυτά δημιουργήθηκαν ως επί το πλείστον κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών του διακοπών αρχικά στο χωριό Αμπράμι της Νάξου κι έπειτα στη Βολισσό της Χίου.

Ο Ρόκος για πάνω από δέκα χρόνια περνούσε τα καλοκαίρια του με την οικογένειά του στο ερημικό χωριό Αμπράμι της Νάξου. Όταν το Αμπράμι άρχισε να αποκτά τουρισμό ο Ρόκος αποφάσισε ότι έπρεπε να αλλάξει προορισμό και διάλεξε το ερημικό χωριό Λευκάθια κοντά στη Βολισσό της Χίου. Τόσο στο ένα μέρος όσο και στο άλλο, μαγεμένος από «τα αγάλματα των βράχων» άρχισε να σκαλίζει πότε τους βράχους που βρίσκονταν στην παραλία, πότε μάρμαρο που του προμήθευαν οι κάτοικοι της περιοχής, δημιουργώντας έργα τέχνης.

Πρόκειται για έργα που αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του φυσικού τοπίου, έργα που δημιουργήθηκαν *in situ* και που σκοπός τους είναι να παραμείνουν εκεί. Τα έργα αυτά εκτεθειμένα τόσο στις φυσικές όσο και στις περιβαλλοντικές συνθήκες (καιρικές μεταβολές, θαλασσινό νερό, κύμα, άμμος κ.α.) φαίνεται να ακολουθούν τη φυσική πορεία του υλικού ενώ υπόκεινται σε μεταβολές με το πέρασμα του χρόνου. Ο χώρος σε αυτή την περίπτωση φαίνεται να παίζει πρωταρχικό ρόλο, αφού αποτέλεσμα των επιδράσεών του είναι η μεταβολή στη σύσταση του υλικού, που συνεπάγεται αλλαγή της μορφής του έργου. Τα έργα αυτά είναι κυρίως περίοπτα γλυπτά μεγάλων διαστάσεων, σμιλευμένα με απαιτητική λεπτομέρεια απ' άκρη σ' άκρη, έργα χαρισμένα στο Αιγαίο, στη Χίο, στη Νάξο, στον κυκλαδίτικο πολιτισμό, και στο μεράκι που

διδάσκουν οι μαστόροι του, αν και άγνωστοι μέσα στο χρόνο. Τέχνη χαρισμένη στην ίδια τη γλυπτική και στην ελευθερία της να αναπνέει, να υπάρχει και να λειτουργεί στο ύπαιθρο και στο φως ακέραια.¹⁶⁵

Αμπράμι, Νάξος



Εικόνα 65. Ο άνθρωπος της θάλασσας, Σμυριδόπετρα Νάξου

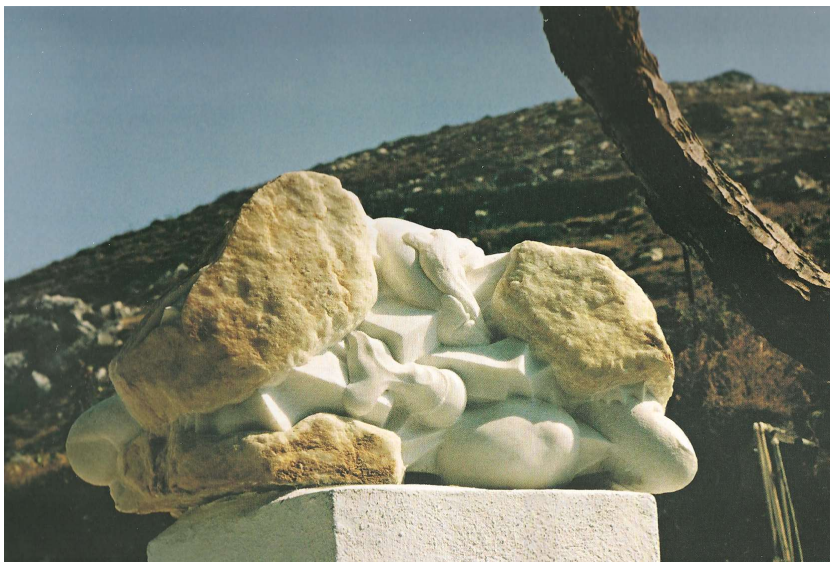


Εικόνες 66, 67. Γκρίζο μάρμαρο Νάξου

¹⁶⁵ Ελληνούδη 1996, 153.



Εικόνα 68. Κύκλωπας, Μάρμαρο Νάξου



Εικόνα 69. Λευκό μάρμαρο Νάξου



Εικόνα 70.

Λευκό μάρμαρο Νάξου

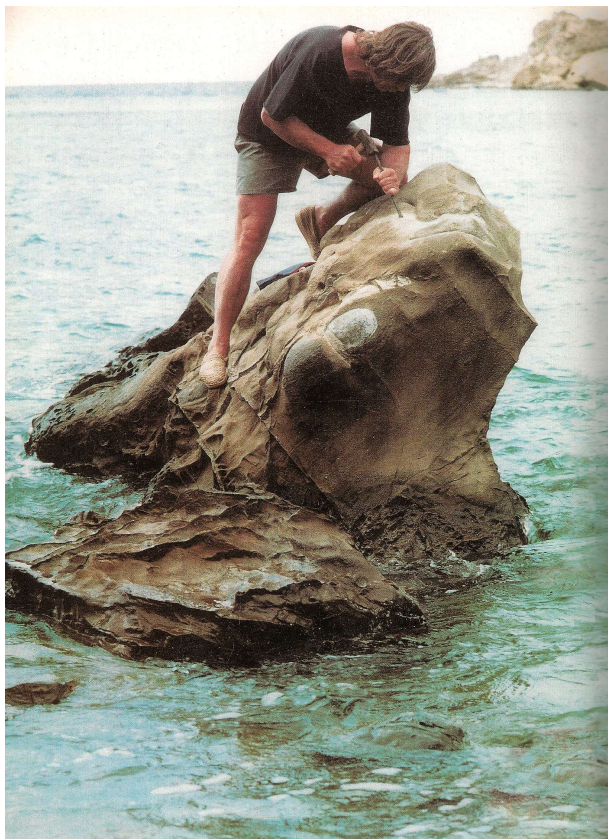
Εικόνα 71.

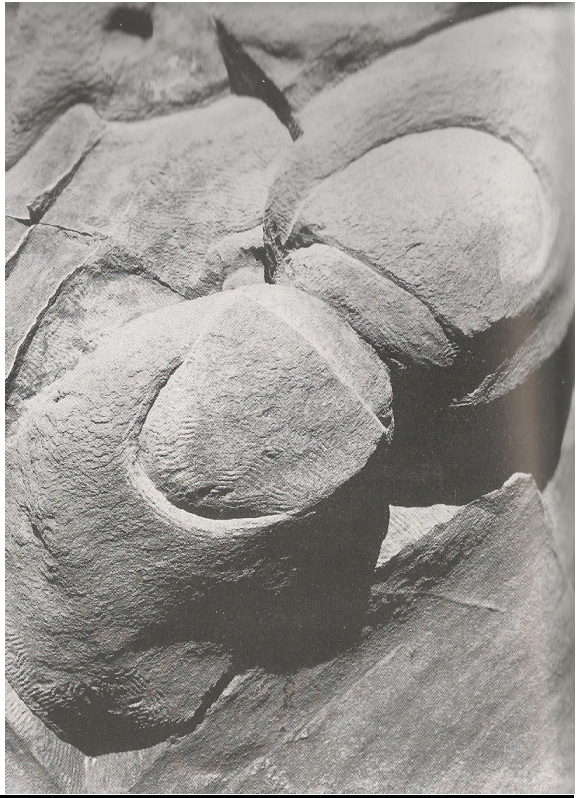
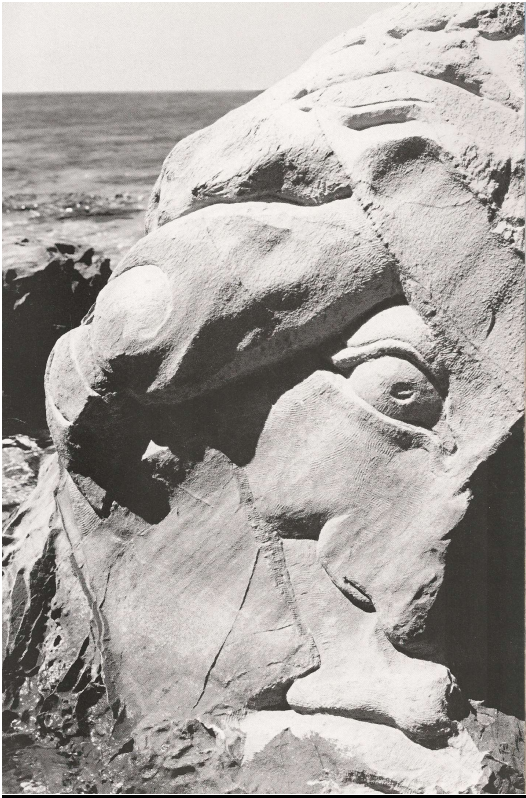
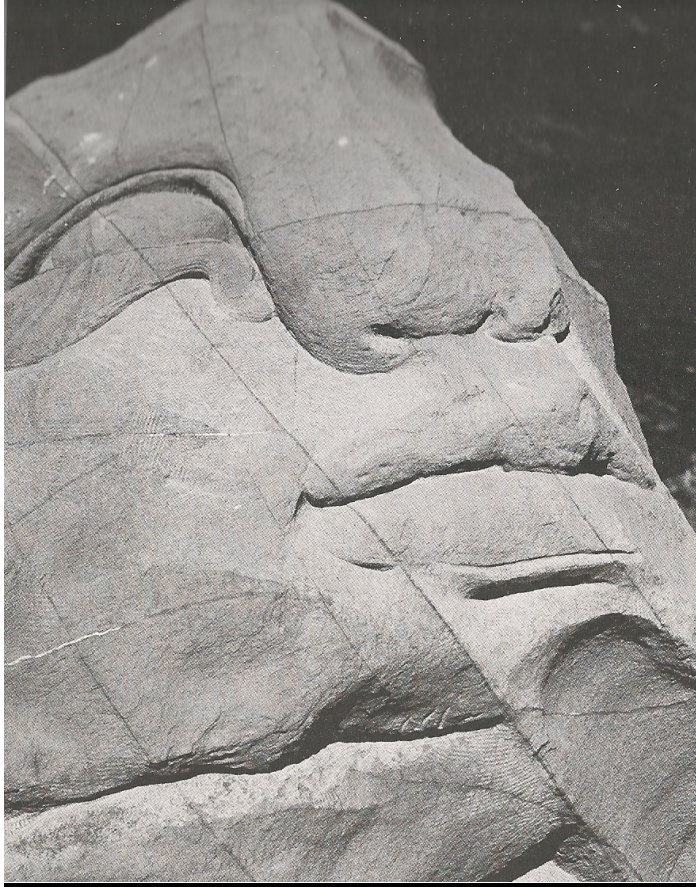
Λευκό μάρμαρο Νάξου



Βολισσός, Χίος

Ο Βασιλιάς της Βολισού, (Εικόνες 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78)





Το παραμύθι της Βολισσού

«Η Λευκοθέα ήταν μια νύμφη στο λιμάνι Λευκάθια, της Βολισσού στη Χίο. Το λιμάνι αυτό πήρε την ονομασία του συνδέοντας τη Λευκοθέα με τα λευκά άνθη που φυτρώνουν εκεί. Σ' αυτό το λιμανάκι προεξείχε ένας βράχος που μου άρεσε και θα 'θελα πολύ να τον σκαλίσω. Κουβαλάω πάντα όπου πάω τα εργαλεία μου οπότε ξεκίνησα με το ματρακά και το καλέμι να ρίχνω μερικά χτυπήματα. Σιγά σιγά πήρα και τα άλλα τα εργαλεία κοντά και άρχισα να δουλεύω δύο καλοκαίρια το βράχο αυτό στη θάλασσα. Άρχισε λοιπόν να βγαίνει μια μορφή, η μορφή ενός γέροντα μέσα στη θάλασσα. Τον σκάλισα το γέροντα αυτόν και πάνω στο κεφάλι έβγαλα τη μορφή μιας κοπέλας. Ήταν κι ένα παιδάκι μαζί που με παρακολουθούσε και μου λέει κάποια στιγμή: ποιος είναι αυτός ο γέρος; Και του λέω είναι ο βασιλιάς της Βολισσού. Ο Κύρος; Μου λέει το παιδάκι. Του λέω ο Κύρος. Δεν υπήρχε βασιλιάς της Βολισσού, ούτε Κύρος. Κι έτσι ξεκίνησε το παραμύθι. Και η κοπέλα αυτή που έχει στο κεφάλι; Λέω είναι η Λευκοθέα, η νύμφη που γύριζε εδώ, που ήταν ένα κοριτσάκι πανέμορφο και το είχε ερωτευτεί ο παππούς ο βασιλιάς. Δε μπορούσε όμως να πει τον έρωτά του και το είχε το κοριτσάκι στο μυαλό του συνέχεια. Απέναντι από το γλυπτό αυτό υπήρχε ένας βράχος που τη μισή μέρα γινότανε μάγισσα και την άλλη μισή λιοντάρι. Ζήτησε από τη μάγισσα λοιπόν ο βασιλιάς να τον πετρώσει με τη σκέψη της Λευκοθέας και να τον κάνει βράχο στη θάλασσα. Σκάλισα το ένα μάτι του βασιλιά αλλά από την άλλη μεριά δεν είχα σκαλίσει το άλλο μάτι γιατί ήταν άπατα. Το παιδάκι ρώτησε το άλλο μάτι; Δεν έχει; Πήγα λοιπόν απέναντι και σκάλισα ένα μάτι για να μπορεί να βλέπει ο βασιλιάς με το μάτι το δικό του τη Λευκοθέα που είχε στο κεφάλι του.¹⁶⁶ Από τότε, όποτε έχει φουρτούνα στην ερημική αυτή παραλία της Βολισσού, τα δυο μάτια του γέρου βασιλιά γεμίζουν αλμυρά δάκρυα.»

¹⁶⁶ Ρόκος 2007, 41-8.

Έργα του Κυριάκου Ρόκου που καταγράφουν τη σύλληψη μιας στιγμής στο χρόνο

Ιστορικά γεγονότα

Όπως προαναφέραμε, τα έργα που καταγράφουν ένα ιστορικό γεγονός του παρελθόντος ή του παρόντος είναι ίσως αυτά που συναντάμε πιο συχνά στην τέχνη. Το ίδιο ισχύει και στο έργο του Ρόκου, ο οποίος, ζώντας τα συγκλονιστικά γεγονότα, τις ιδεολογικές ζυμώσεις και τις πολιτικοκοινωνικές ανακατατάξεις του καιρού του, δεν είναι δυνατόν να μην επηρεαστεί. Λέει ο ίδιος: *«όταν δουλεύω, δεν σκέπτομαι τι πρέπει να κάνω. Δουλεύω ανάλογα με τις παραστάσεις που έχω, με αυτά που ακούω από τον κόσμο, με αυτά που διαβάζω από τις εφημερίδες»*. Και συνεχίζει: *«Ζω τον τόπο μου, την εποχή μου, τους καημούς της, τις ελπίδες της, τις απογοητεύσεις της. Φτιάχνω ότι αισθάνομαι, όπως το αισθάνομαι, με τις όποιες δυνάμεις μου. Ζω τη επικαιρότητα και δουλεύω τις παραγγελίες μου ως ένας λαϊκός μάστορας»*.¹⁶⁷

Από το 1960 ξεκίνησε μια διαμάχη για τη σχέση της τέχνης με την πολιτική, η οποία συνεχίστηκε στις επόμενες δεκαετίες. Οι προσπάθειες των καλλιτεχνών να ενσωματώσουν πολιτικές παραμέτρους στα έργα τέχνης έχουν αφομοιωθεί από τη σύγχρονη τέχνη ως σημαντικοί παράγοντες παραγωγής και αποδοχής της.¹⁶⁸ Ο Κυριάκος Ρόκος είναι ένας από αυτούς τους γλύπτες που υπερασπίζεται την πολιτική δυνατότητα της τέχνης και που συνδυάζει την αισθητική έρευνα με το ιδεολογικό περιεχόμενο.¹⁶⁹

Το πολιτικό κλίμα και τα γεγονότα που έζησε ο τόπος τα χρόνια της δικτατορίας, συνδέονται άρρηκτα, με τις θεματολογικές και

¹⁶⁷ Λαζάρου 2002, 405.

¹⁶⁸ Πολυχρονάτου 2006, 227.

¹⁶⁹ Κατάλογος έκθεσης Ανοξείδωτα Ταξίδια, Ρόκος Κ. (επιμ.), 2008, 11.

αισθητικές αναζητήσεις του Ρόκου.¹⁷⁰ Ο ίδιος συμμετείχε με τον τρόπο του στην αντιδικτατορική νεολαία, γεγονός που είναι έκδηλο και στην καλλιτεχνική του δημιουργία, μέσω μιας ομάδας έργων που ανήκουν στην περίοδο αυτή. Ο Ρόκος από το 1970 ακόμα, σε έκθεση του στην γκαλερί «Νέες Μορφές», παρουσιάζει το περιστέρι της ειρήνης σε διάφορες παραλλαγές γλυπτών και ζωγραφικών έργων. Είναι φανερά επηρεασμένος από τα γεγονότα της εποχής, κινείται με αντιδικτατορική διάθεση και σχετίζεται με τον Μίκη Θεοδωράκη και άλλους αντιδικτατορικούς, που σχηματίζουν ομάδες ενός αντάρτικου πόλεων. Μία εμμονή του Ρόκου είναι το περιστέρι, ή μάλλον ένα χέρι που γίνεται περιστέρι. Στο ένα δάχτυλο υπάρχει συνήθως ένα δαχτυλίδι, το οποίο μπορεί να ερμηνευτεί ως ένας ιερός γάμος με την επανάσταση. Αυτά τα συμβολικά έργα παρουσιάζονται σε μορφή γλυπτού αλλά και σχεδίου.¹⁷¹



Εικόνα 79.

Ο Κυριάκος Ρόκος μπροστά από ένα από τα γλυπτά χέρια-περιστέρια,

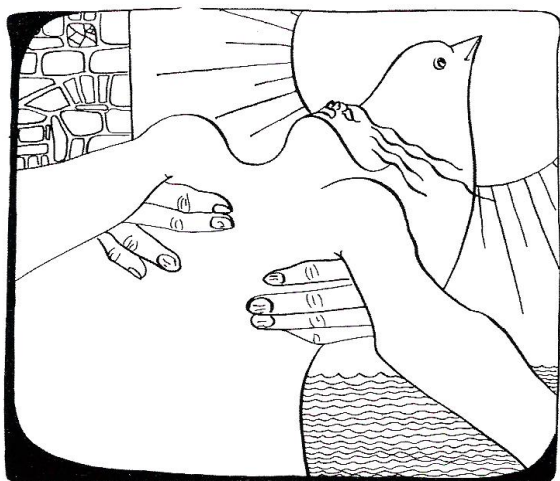
1972

¹⁷⁰ Ελληνούδη 1996, 143.

¹⁷¹ Νταλούκας 2006, 333.

Σε ένα από τα γλυπτά χέρια-περιστέρια, είναι κλεισμένα αντιδικτατορικά ποιήματα και σκέψεις φίλων του Ρόκου, που τα έβαλαν εκεί, όπως σε έναν κουμπαρά καταθέτει κανείς τα λεφτά του (Εικόνα 79). Οσες φορές προσπάθησε κάποιος να πείσει το Ρόκο να σπάσει το έργο και να φανερωθούν τα φυλαγμένα γραπτά, αρνήθηκε, λέγοντας ότι η «απόκρυψη συνεχίζεται για τον κόσμο του μέλλοντος».¹⁷²

Ο Ρόκος μας έχει παραδώσει και μια σειρά εξαιρετικών σχεδίων για το έπος του Πολυτεχνείου. Στα σχέδια αυτά, οι φοιτητές έχουν το πρόσωπο περιστεριού και σώμα ανθρώπου. Αυτός ο «περιστερομορφισμός» είναι μια εξαιρετική απόδοση της αντιδικτατορικής αθωότητας. Τα σχέδια συνοδεύονται από φράσεις γραμμένες σε μία μυστηριώδη γλώσσα που Ρόκος ονομάζει «οτισουρθισμός»¹⁷³ και που προφανώς επινοεί για να μη γίνει φανερό το νόημα στα απανταχού μάτια της δικτατορίας. Με κόπο και φαντασία, κατορθώνει κανείς να ερμηνεύσει τον «οτισουρθισμό» του Ρόκου, αλλά όχι πάντα. Ο ίδιος ποτέ δεν ερμηνεύει τα σχέδιά του, που αποτελούν την εικονογραφημένη ιστορία της δικτατορίας.¹⁷⁴



Εικόνα 80.

Σχέδιο όπου ένα περιστέρι παίρνει το νεκρό φοιτητή του Πολυτεχνείου για να τον ταξιδέψει στον ήλιο,

1973

¹⁷² Νταλούκας 2006, 333.

¹⁷³ Ο όρος αυτός επινοήθηκε από τον καλλιτέχνη στην πρώτη του έκθεση στις «Νέες Μορφές» το 1972. Σε ερώτηση ποιο είναι το στυλ του εκείνος απάντησε με την αυτοσχέδια λέξη οτισουρθισμός. Βλ. Ρόκος 1996, 120-6.

¹⁷⁴ Νταλούκας 2006, 336.

Εικόνα 81.

Σχέδιο όπου ο φοιτητής του Πολυτεχνείου προτάσσει τα στήθη του στους Δικτάτορες, 1973



Εικόνα 82.

Σχέδιο για την εξέγερση του Πολυτεχνείου, Οι φοιτητές παριστάνονται σαν περιστέρια που ενώνουν τα χέρια σε ιερό όρκο. Στο πάνω μέρος υπάρχει μυστική συμβολική επιγραφή,

1973

Ευαίσθητος «τοιχογράφος» της κοινωνίας μας ο Κ. Ρόκος, όπως προαναφέραμε, παίρνει τα ερεθίσματά του από τα γεγονότα που συμβαίνουν γύρω μας.¹⁷⁵ Σχολιάζει πάθη ανθρώπινα και καυτηριάζει φαινόμενα των καιρών. Δεν περιορίζεται στα γεγονότα που συμβαίνουν στη Ελλάδα αλλά επηρεάζεται και από τα γεγονότα της παγκόσμιας σκηνής. Μερικές από τις στιγμές που τον έχουν σημαδέψει είναι τα γεγονότα της 11ης Σεπτεμβρη στη Νέα Υόρκη, ο πόλεμος στη Γιουγκοσλαβία και στο Ιράκ. *«Είχα συγκλονιστεί με την εικόνα που είδαμε στην τηλεόραση από το κομμένο χέρι του μικρού παιδιού, στον πόλεμο στη Γιουγκοσλαβία. Ήταν οι "παράπλευρες απώλειες", ένα δείγμα από τις "έξυπνες" βόμβες των Αμερικάνων. Επίσης, με σημάδεψε η εικόνα του μικρού Αλί, στον πόλεμο του Ιράκ»* θα πει σε συνέντευξή του.¹⁷⁶



Εικόνα 83.

Ο μικρός Αλί
από τον πόλεμο στο Ιράκ

¹⁷⁵ Μόρτογλου 2002, 3.

¹⁷⁶ Μόρτογλου 2005, 4.

Είναι χαρακτηριστικό ότι σε αυτά τα έργα του Κ. Ρόκου η φαντασία κυριαρχεί της τεχνοτροπικής έκφρασης. Ο θεατής βλέπει τις «σκηνές» σαν μια έκφραση συναισθημάτων διαμαρτυρίας μέχρι επαναστατικότητας, αλλά συγχρόνως και σαν εικόνες των απόψεων ενός σχολιαστή της πολιτικής και κοινωνικής κατάστασης, και όχι απαραίτητα των απόψεων του ίδιου του επαναστάτη.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Τριανταφύλλου 1993, 1453.

Σειρά των τελευταίων στιγμών 1972-2008

Τα έργα του Ρόκου που αφορούν τη σύλληψη μιας στιγμής στο χρόνο δεν έχουν πάντα ως στόχο να καταγράψουν ένα ιστορικό γεγονός. Κάποιες φορές στόχος του είναι να παρουσιάσει ή να σχολιάσει την επικαιρότητα με τον πιο καυστικό τρόπο. Αυτός ο εικαστικός «σχολιασμός» της Ελληνικής πραγματικότητας με αιχμές εναντίον της εξουσίας και του κατεστημένου αποτελεί σταθερό χαρακτηριστικό της δουλειάς του Ρόκου. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι «ο καλλιτέχνης οφείλει να είναι αντιεξουσιαστής με τη δουλειά του». Ο ίδιος νιώθει πολύ συχνά την ανάγκη να πει κάτι και το κάνει μέσα από τα έργα του. *«Ζω την φανταστική εποχή μας ψαχουλεύοντας κάθε φορά γι' ανοίγματα, άλλοτε κατηγορώντας μας, για ολιγωρία, άλλοτε σαρκάζοντας τους εραστές της σωτηρίας μας, κι άλλοτε υμνώντας τις χαμένες ευκαιρίες που σίγουρα τις ξαναβρίσκουμε μπροστά μας. Δεν έχω δικαίωμα να είμαι έξω απ' το χορό»* θα πει σε συνέντευξή του.¹⁷⁸

Γι αυτό και από το 1972 ως σήμερα, δημιουργεί πριν το στήσιμο της κάθε ατομικής του έκθεσης ένα έργο, με αφορμή την επικαιρότητα, και το ενσωματώνει στην έκθεση. Σε συνέντευξή του θα πει σχετικά: *«Πριν από κάθε έκθεση, κάνω ένα έργο της "τελευταίας στιγμής", που το εκθέτω μαζί με τα άλλα. Το έργο αυτό βγαίνει πάντα από κάτι που με έχει ενοχλήσει την τελευταία στιγμή, ή με έχει εντυπωσιάσει. Είναι δηλαδή τα ερεθίσματα της τελευταίας στιγμής»*¹⁷⁹

Σε αυτά τα «έργα της τελευταίας στιγμής» όπως τα ονομάζει, ο Κυριάκος Ρόκος δημιουργεί έναν χώρο που αποτελείται από βιομηχανοποιημένα, χρησιμοποιημένα αντικείμενα (όπως καρέκλες, παπούτσια, σημαιούλες κ.α.) και προτομές γύψινες (έργα από παραγγελίες) που όμως, έχει μεταμορφώσει, για την εξυπηρέτηση του

¹⁷⁸ Επετειακός Κατάλογος, Κυριάκος Ρόκος, Από τα Σκεποχώραφα Βιολογικής Καλλιέργειας, Νομαρχία Πειραιά, 2009, 11.

¹⁷⁹ Μόρτογλου 2002, 3.

μηνύματος της σύνθεσης και τις έχει αποκεφαλίσει, τις έχει απομυθοποιήσει, αυτοσαρκάζοντας το ίδιο του το έργο και ίσως τα όνειρα του νεοέλληνα σήμερα. Πλάθει του όγκους, τα επίπεδα, τις εικονικές μορφές ανθρώπινων μελών με τρόπο ρεαλιστικό αλλά αφαιρετικό στη γενίκευση τους.¹⁸⁰ Τα έργα αυτά συγκεντρώθηκαν και εκτέθηκαν στην Αίθουσα Τέχνης «Αγκάθι» το 1993 και στο Γαλλικό Ινστιτούτο της Θεσσαλονίκης το 1995 με τίτλο «Οι βλαβερές συνέπειες της καρέκλας». Οι συνθέσεις αυτές του Κυριάκου Ρόκου λειτουργούν ως αφύπνιση της συνείδησης του θεατή, δίνοντας του εικαστικά την εικόνα της κατάστασης στην οποία βρίσκεται.

Ο ίδιος αναφερόμενος στη σειρά των «τελευταίων στιγμών» θα πει: *«Από την πρώτη ατομική μου έκθεση που έγινε το 1972 στην αίθουσα τέχνης «ΝΕΕΣ ΜΟΡΦΕΣ συνηθίζω να φτιάχνω, «κάτι» σχεδόν την τελευταία στιγμή, πριν από κάθε ατομική μου έκθεση. Κοινό τους χαρακτηριστικό, η μυρωδιά της ατμόσφαιρας εκείνων των στιγμών και η άμεση αντίδρασή μου, μ' ότι έβρισκα μπροστά μου. Τα λέω «τρισδιάστατες σημειώσεις» για αστραπιαία επαφή με το θεατή τους. Τις περισσότερες φορές είναι ο τελευταίος μου σαρκασμός «διδακτικού περιεχομένου» για κάτι, όμως, που δεν διορθώνεται γιατί καθένας μας, βλέπει τον άλλο στην ιστορία και ποτέ τον εαυτό του.»¹⁸¹*

Σε συνέντευξή του, όταν θα ερωτηθεί τι σημαίνουν για εκείνον τα έργα της τελευταίας στιγμής, θα απαντήσει: *«Πώς όταν γράφεις ένα κείμενο και στο τέλος τραβάς μια γραμμή. Μονάχα που για μένα, έχει κι αυτή κάποιο νόημα. Το νόημα του καθρέφτη, που καθόμαστε μπροστά του και βλέπουμε μονάχα το είδωλο του διπλανού μας ή κάτι που μας μαθαίνουν να μη βλέπουμε.»¹⁸²*

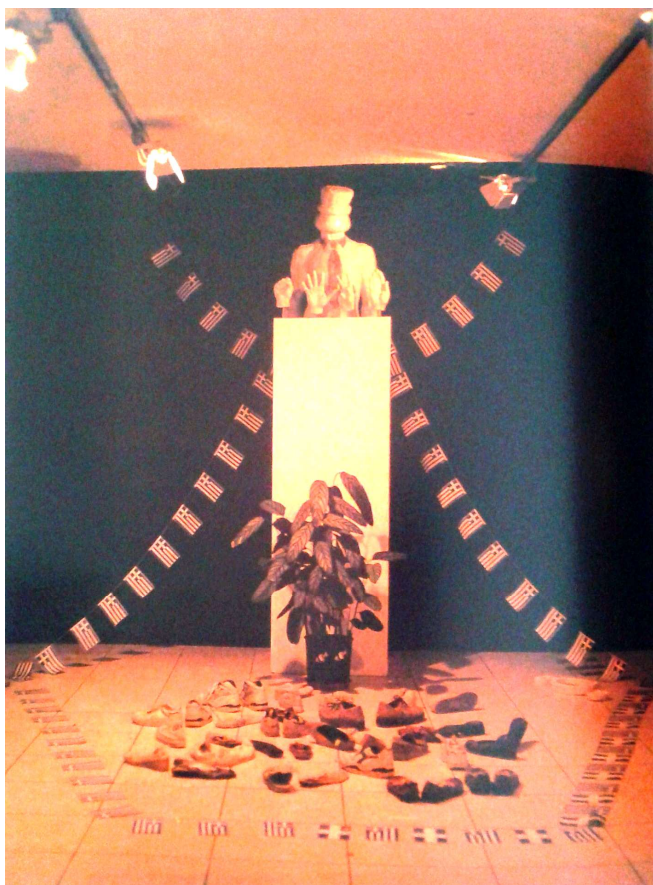
Στον κόσμο «των τελευταίων στιγμών» του αναγνωρίζει κανείς ανάμεικτα το συναίσθημα της χαράς, της ελπίδας, της λύπης αλλά και

¹⁸⁰ Λαζάρου 2002, 406.

¹⁸¹ Επετειακός Κατάλογος, Κυριάκος Ρόκος, Από τα Σκεποχώραφα Βιολογικής Καλλιέργειας, Νομαρχία Πειραιά, 2009, 11.

¹⁸² Μόρτογλου 2008, 5.

του σαρκασμού για τα καθημερινά συμβάντα. Ο καλλιτέχνης σαρκάζει με τον άνθρωπο-φελλό και τα άδεια παπούτσια (Εικόνα 84), με τη δελεαστική καρτέκλα πάνω στην οποία έχει θρονιαστεί ο πλαδαρός πισινός μ' ένα χέρι εξουσίας που θέλει να διατάξει (Εικόνα 86), με την άνοδο του μηδενικού (Εικόνα 87). Αφουγκράζεται και βιώνει την εποχή του, προσπαθώντας να αντισταχτεί στο κυρίαρχο ρεύμα, βγάζοντας σε κοινή θέα, ταυτόχρονα, τη γύμνια και τον κυνισμό της εξουσίας.¹⁸³



Εικόνα 84.

Το λέγειν του πολιτικού

¹⁸³ Μόρτογλου 2009, 5.

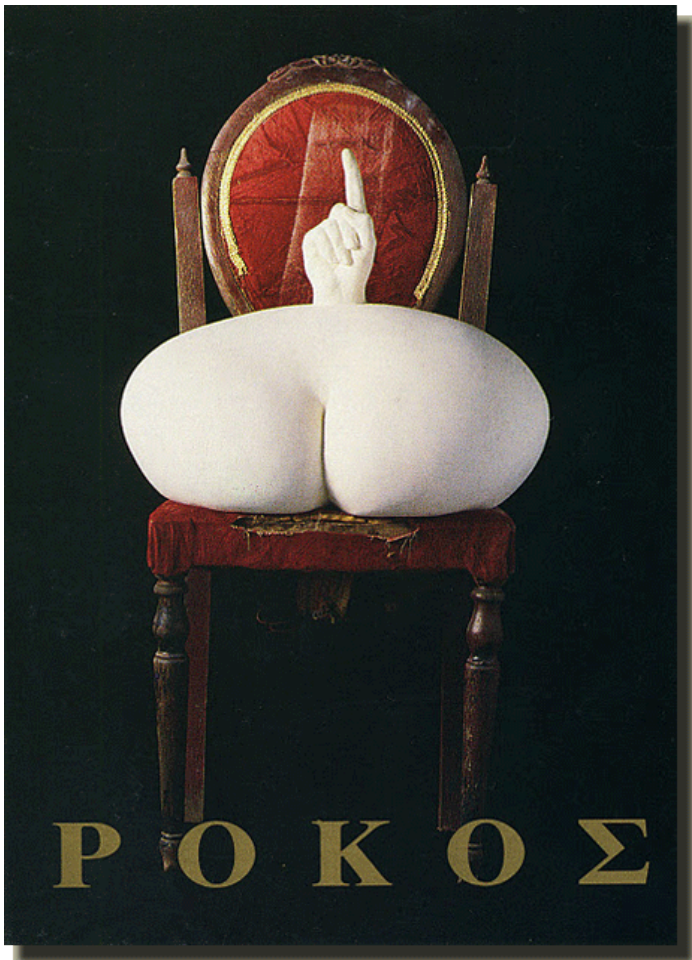


Εικόνα 85.

Έργα από τη
σειρά των
τελευταίων
στιγμών

Ο τίτλος των έργων της σειράς, είτε είναι παραδοσιακό γλυπτό, είτε avant-garde θεατρικό περιβάλλον, πολλές φορές καθίσταται ρηματικό συμπλήρωμα της σύνθεσης, όπως για παράδειγμα το έργο με τίτλο «Δελεαστικό πορτραίτο εξουσίας οποιουδήποτε επιπέδου με ακροατή που έχει φύγει από καιρό χωρίς εκείνη να το χει πάρει χαμπάρι», του 1991. Πρόκειται για ένα από τα πιο γνωστά ίσως έργα του καλλιτέχνη και αναφέρεται στο ζήτημα της εξουσιολαγνείας, αλλά και το διαρκές αίτημα των νεοελλήνων να κατακτήσουν τη σιγουριά της καρέκλας. Μια σιγουριά που μετασχηματίζεται -συνήθως- σε άνδρο απόκρυψης και εξορμήσεων των συμπλεγμάτων και των απωθημένων των καθημένων με σκοπό την επιβολή και τη συμμόρφωση. Πρόκειται για ένα θέμα καθολικό και επίκαιρο. Ταλανίζει τις συλλογικότητες αφού εμπνέει φιλοδοξίες και διεγείρει ματαιοδοξίες. Η εξουσία ανέκαθεν λειτούργησε ως μήλον της έριδος. Αν μάλιστα δεν προκύψουν

"μυστήριες" μεταλλάξεις στο διηνεκές θα λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο. Κανείς δεν εξαιρείται αφού σε κάθε πολλαπλότητα -περισσότεροι από δύο- υπεισέρχεται πάντα το ζήτημα της εξουσίας. Το «Δελεαστικό πορτραίτο εξουσίας, οποιουδήποτε επιπέδου» είναι μέρος ενός ελληνικότατου περιβάλλοντος που μας καταδυναστεύει καθημερινά, αλλά και μας αρέσει όταν γατζωθούμε εμείς σε κάποια καρέκλα. Δυστυχώς τη μεταμόρφωσή μας, τη βλέπουμε μονάχα στους άλλους. Όσο για τον «ακροατή που έχει φύγει» είναι το όνειρο, που με τίποτα δε σε αφήνει να δραπετεύσεις. Μια ανάγκη που κάθε μέρα γίνεται πιο έντονη. Το ωραίο είναι ότι κανείς, ποτέ, δεν την αρνιέται.



Εικόνα 86.

Δελεαστικό πορτραίτο εξουσίας
οποιοδήποτε επιπέδου με
ακροατή που έχει φύγει από
καιρό χωρίς εκείνη να το χει
πάρει χαμπάρι,

1991

Το έργο με τίτλο «Μηδενός ανάβαση» (Μάρμαρο, αλουμίνιο, πλεξιγκλάς), ανήκει επίσης στην ίδια κατηγορία. Πρόκειται για ένα μικρό μηδενικό, το οποίο προσπαθεί να ανέβει με μια μικρή σκάλα τις μεγάλες σκάλες, για να φτάσει στην κορυφή όπου είναι μια πολυθρόνα που κάθεται ένα τεράστιο χρυσό μηδενικό. Τι ώθησε όμως το Ρόκο για να φτιάξει αυτό το έργο; Όπως λέει ο ίδιος: «*Το γεγονός ότι πάντα μας κυβερνάει το μηδέν. Το μηδέν καθορίζει τη ζωή μας και κυριαρχεί σε όλα τα επίπεδα*».¹⁸⁴



Εικόνα 87.

Η άνοδος του μηδενικού

¹⁸⁴ Μόρτογλου 2002, 3.

Μνημεία και ο χώρος

Επιτύμβια μνημεία

Τα επιτύμβια μνημεία εξετάζονται λόγω της ιδιαιτερότητας του χώρου για τον οποίο προορίζονται. Ο χώρος στην προκειμένη περίπτωση είναι πρωταρχικής σημασίας και υπαγορεύει το θέμα. Η επιτύμβια γλυπτική αποτελεί αντικείμενο μελέτης όχι μόνο από τους ιστορικούς της τέχνης αλλά και από άλλους κλάδους των κοινωνικών επιστημών, αφού τα νεκροταφεία αποτελούν τον καθρέφτη της κοινωνίας που τα δημιούργησε και παρέχουν πολλές πληροφορίες για τη διαδρομή της μέσα στο χρόνο.¹⁸⁵ Έτσι η μελέτη των επιτύμβιων μνημείων πραγματοποιείται στο πλαίσιο του ενδιαφέροντος για τη λειτουργία της μνήμης γενικά και ειδικά στο πλαίσιο της συστηματικής μελέτης της ανάπτυξης των μεγάλων ιδιαίτερα αστικών κέντρων, γιατί τα γλυπτά και οι επιγραφές τους συμβάλλουν στην κατανόηση της οικονομικής, της κοινωνικής και της πολιτισμικής δομής τους.

Ο Ρόκος δεν ασχολήθηκε σε μεγάλο βαθμό με τον τομέα της επιτύμβιας γλυπτικής, ωστόσο υπάρχουν δύο έργα που αξίζει να αναφερθούν. Πρόκειται για το επιτύμβιο γλυπτό της Φανής Λαμπράκη και του Ανδρέα Παπανδρέου.

¹⁸⁵ Μαρκάτου, Μαυρομιχάλη & Παυλόπουλος 2015, 17-8.

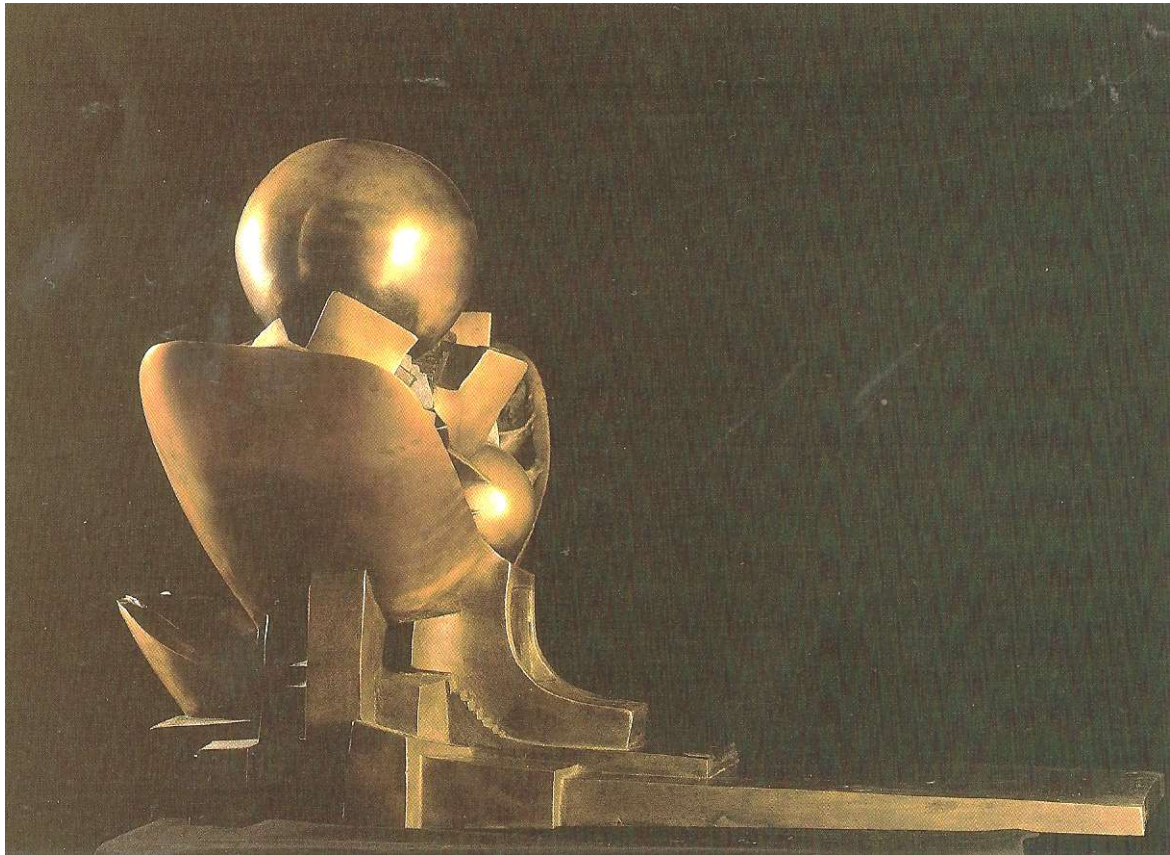
Επιτύμβιο Φανούλας Λαμπράκη (2001)

Το επιτύμβιο αυτό μνημείο φιλοτέχνησε ο γλύπτης στη μνήμη της επτάχρονης Φανούλας Λαμπράκη που βρήκε τραγικό θάνατο. Ο Ρόκος ακόμα κι εδώ δεν αλλάζει το ύφος της γλυπτικής του. Ακουλουθεί τους ίδιους εικονιστικούς τύπους, συμβολισμούς και αναφορές όπως σκαλιά, κλειδί, γεωμετρικά σχήματα. Προσπαθεί στο συγκεκριμένο έργο, πέρα από τις εύκολες συγκινησιακές διατυπώσεις να μεταμορφώσει τον πόνο μιας σύντομης ζωής σε ένα αισιόδοξο μήνυμα όπου οι ήλιοι (οι σφαίρες του γλυπτού) δε σταματούν να ανατέλλουν. Οι τουλίπες που σχεδίαζε η Φανούλα και το αγαπημένο της αρκουδάκι, ενισχύουν τους συμβολισμούς του έργου αυτού και υπομνηματίζουν την ταυτότητα του νεκρού.¹⁸⁶



Εικόνες 88, 89. Επιτύμβιο μνημείο Φανής - Ιζαμπέλ Λαμπράκη, Ορείχαλκος, Εβραϊκό Κοιμητήριο, Ιωάννινα, 2000

¹⁸⁶ Παπασταύρος 2009, 209.



Εικόνα 90. Επιτύμβιο μνημείο Φανής - Ιζαμπέλ Λαμπράκη, Ορείχαλκος, Εβραϊκό Κοιμητήριο, Ιωάννινα, 2000

Επιτύμβιο μνημείο Ανδρέα Παπανδρέου

Ο Ρόκος στο συγκεκριμένο μνημείο «πλάθει» πρόσωπα οικεία μα ταυτόχρονα απόκοσμα, κοντινά μα και τόσο μακρινά, πρόσωπα που κινούνται αέναα στον χρόνο και στον χώρο, εγκλωβίζοντας κάτι από την αιώνια αλήθεια που μας περιβάλλει. Πρόκειται για μια απόδοση καθαρά ανθρωποκεντρική, η οποία με αφετηρία και τέρμα της την ανθρωπινή μορφή, επικεντρώνεται, μέσα από μία όχι τόσο ρεαλιστική όσο εμπειρική απεικονιστική αφήγηση, στην λυρική απόδοση του θέματος. Πανανθρώπινοι συμβολισμοί, σιωπηλά μηνύματα και βουβές σημασίες αναδύονται με ζωντάνια μέσα από κάθε ατομικό ή και το ομαδικό «πορτραίτο», καθιστώντας το εν λόγω έργο οικείο και γνώριμο στον σύγχρονο θεατή.

Το έργο αυτό μετουσιώνει με τρόπο μοναδικό συναισθήματα και μνήμες, οδηγώντας μας μέσω μιας αληθινά ποιητικής και μεταφυσικής διάστασης στον πυρήνα της ανθρωπίνης ύπαρξης. Οι μορφές του Ρόκου αρχέγονες, πνευματικές αλλά και απροκάλυπτα υλικές, μας ταξιδεύουν στον χώρο και στον χρόνο. Ο χώρος αποκτά συμβολική διάσταση. Ο χρόνος, από την άλλη, ρευστοποιείται και φαίνεται να ακροβατεί σ' ένα αδιόρατο μεταίχμιο μεταξύ του χθες και του σήμερα, καθώς οδηγούμαστε σε μια υπέρβαση της καθιερωμένης αντίληψής του. Το να αιχμαλωτίσει μια συγκεκριμένη στιγμή στο διηνεκές του χρόνου είναι άνευ σημασίας. Αυτό που προέχει είναι η αποτύπωση του αιώνιου και ασύλληπτου, η ουσία δηλαδή της ανθρωπίνης φύσης.

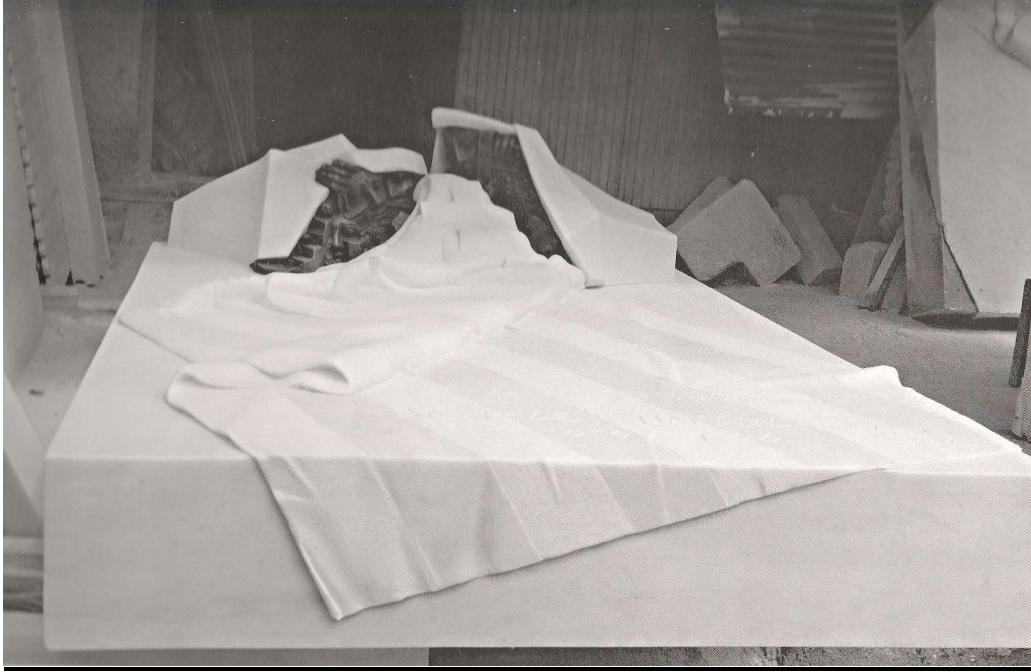
Όταν ο Ρόκος ρωτήθηκε σχετικά με το μνημείο του Ανδρέα Παπανδρέου και γιατί προτίμησε τη συγκεκριμένη μορφή απάντησε: *«Θα πρέπει πρώτα να εξηγήσω ότι εγώ δεν υπήρξα ποτέ ΠΑΣΟΚ. Ο μοναδικός άνθρωπος που πίστεψα στη ζωή μου και στον οποίο προσπάθησα να μοιάσω ήταν ο παππούς μου, ένας βαθιά θρησκευόμενος κομμουνιστής που πέρασε τη ζωή του στις φυλακές, τα βασανιστήρια και την εξορία. Όμως δε μπορώ να μην παραδεχτώ ότι ο Ανδρέας Παπανδρέου ήταν*

ένας πραγματικός ηγέτης. Ήταν ο άνθρωπος τον οποίο ήθελε να ακολουθήσει όλη η Ελλάδα. Είχε το μοναδικό ταλέντο να ακουμπάει με το βλέμμα του και με αυτά που έλεγε όλους τους απλούς ανθρώπους και να πιάνει τις πιο ευαίσθητες χορδές του απλού πολίτη. Ήταν ο πρώτος και μοναδικός που προσπάθησε να κάνει πραγματικότητα αυτό το άνοιγμα που λέγαμε, να ξεφύγουμε από τη μιζέρια μας. Όταν πέθανε ο Ανδρέας, έλειψε μόνο από τους απλούς ανθρώπους, από αυτούς που είχαν πραγματικά ανάγκη την παρουσία του.»¹⁸⁷

Το εν λόγω μνημείο τελικά δεν επιλέχθηκε για να κοσμήσει τον τόπο ταφής του Ανδρέα Παπανδρέου και έμεινε για μεγάλο διάστημα κλεισμένο σε μια αποθήκη στο Περιστέρι. Αργότερα, η οικογένεια του Ανδρέα Παπανδρέου, και οι επίγονοί του επέλεξαν να εκθέσουν το μνημείο του στις αποθήκες του ΠΑΣΟΚ. Σχετικά με αυτό θα πει ο Ρόκος: «Δε με πειράζει. Θα με ενοχλούσε μόνο αν με είχαν σταματήσει πριν το τελειώσω. Δε με πειράζει γιατί, όπως είπα, αυτό και ο Ανδρέας θα υπάρχουν όταν εκείνοι θα έχουν φύγει και κανένας δε θα ξαναμιλήσει γι' αυτούς. Είμαι σίγουρος ότι το μνημείο θα βρει κάποτε το χώρο του.»¹⁸⁸

¹⁸⁷ Μαζαράκης 1998, 30.

¹⁸⁸ ο.π. 30.



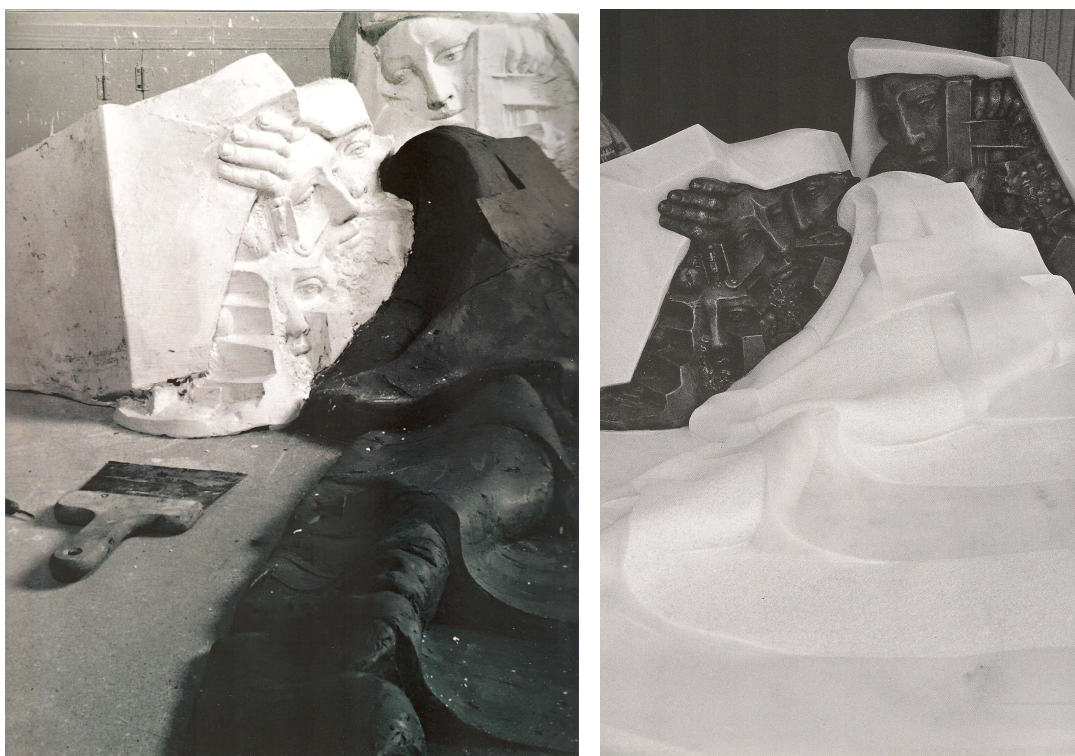
Εικόνα 91. Επιτύμβιο μνημείο Ανδρέα Παπανδρέου, Μάρμαρο Διονύσου και μπρούτζος,
1997



Εικόνα 92.
Επιτύμβιο μνημείο Ανδρέα
Παπανδρέου, Μάρμαρο
Διονύσου και μπρούτζος,
1997



Εικόνα 93. Επιτύμβιο μνημείο Ανδρέα Παπανδρέου, Μάρμαρο Διονύσου και μπρούτζος, 1997



Εικόνα 94. Επιτύμβιο μνημείο Ανδρέα Παπανδρέου, Μάρμαρο Διονύσου και μπρούτζος, 1997

Τιμητικά Μνημεία

Η ανέγερση του μνημείου του Ηπειρώτη Μάστορα στην πόλη των Ιωαννίνων αποφασίστηκε το 1994. Το εν λόγω μνημείο θεωρήθηκε απαραίτητο για την πόλη των Ιωαννίνων για να τιμήσει τους ανώνυμους Ηπειρώτες Μάστορες που με το εκπληκτικό έργο τους έκαναν γνωστή την Ήπειρο στα πέρατα του κόσμου, και άφησαν έργα ανεκτίμητης πολιτιστικής κληρονομιάς και αξίας.¹⁸⁹

Καθίσταται σαφές ότι η επιλογή του χώρου τοποθέτησης ενός μνημείου είναι ιδιαίτερα σημαντική για την εξυπηρέτηση του σκοπού του. Η απόφαση του δημοτικού Συμβουλίου το 1994, σχετικά με το μνημείο αυτό από τα πρακτικά του Δήμου¹⁹⁰ αναφέρει ότι ο Δήμαρχος Φ. Φίλιος εισηγείται το θέμα και ζητάει την έγκριση του Δημοτικού Συμβουλίου για την παραχώρηση χώρου επί της οδού Αβέρωφ προκειμένου να τοποθετηθεί το Μνημείο «Του Ηπειρώτη Μάστορα», το οποίο φιλοτέχνησε ο Ηπειρώτης γλύπτης Κυριάκος Ρόκος και προσφέρει στην πόλη. Συγκεκριμένα, διευκρινίζει ότι ο χώρος που προτείνεται μετά από επιτόπια επίσκεψη που έκανε ο γλύπτης με τον τεχνίτη του χυτηρίου, είναι το τέλος της Πλατείας στη συμβολή των οδών Αβέρωφ και Καλλάρη. Η επιλογή του συγκεκριμένου χώρου κρίθηκε ιδανική αφού βρίσκεται κοντά τόσο στο Εργατικό Κέντρο όσο και στα εργατικά καφενεία.

Το μνημείο είναι ένα από τα αντιπροσωπευτικά έργα του Ρόκου. Πρόκειται για ένα σύμπλεγμα προσώπων σε λίθο και μέταλλο, με τελικό αποτέλεσμα ένα πολύπλοκο και “δύσμορφο” σχήμα, που παραπέμπει σε κοσμολογικά φαινόμενα. Μέσα στην μεταλλική πλάκα διακρίνεται ανάγλυφα ένα πλήθος χεριών και μορφών που με αφηρημένη όψη μοιάζουν να αναδύονται από το άγνωστο. Πρόκειται ίσως για τα

¹⁸⁹ Είναι γεγονός ότι οι Ηπειρώτες υπήρξαν ανέκαθεν από τους σημαντικότερους χτίστες του Ελληνικού χώρου, γι αυτό και ένα σύμπλεγμα χωριών βόρεια της πόλης των Ιωαννίνων, κοντά στην Κόνιτσα, φέρει το όνομα «Μαστοροχώρια». Προς τιμήν τους λοιπόν ανεγέρθη αυτό το μνημείο.

¹⁹⁰ Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου Ιωαννίνων, αρ. απόφασης 128, 1994

πρόσωπα και τα χέρια των μαστόρων που μετέτρεψαν την Ήπειρο σε πέτρινο καλαισθητό βράχο. Κυρίαρχο σημείο πάνω στο μεταλλικό ανάγλυφο αποτελεί ένα κλειδί. Το κλειδί αυτό θα μπορούσε να ανοίγει τις πόρτες των σπιτιών, των αρχοντικών ή των ναών που έχτισαν οι μαστορες αυτοί. Κάτω από το ανάγλυφο υπάρχει μεταλλική πλάκα στην οποία αναγράφεται στίχοι από ποίημα του Γιαννιώτη ποιητή Ν. Μούλια:

Άγνωστε Μάστορα Ηπειρώτη

Οι μούσες σε κοιτάζανε και πήρες

άνοιξες θησαυρούς με το κλειδί

να χτίσεις, να στεριώσεις με την πέτρα

ιδανικά, αγώνες, προκοπή

Ν. Μούλιας



Εικόνα 95. Μνημείο για τον Ηπειρώτη Μάστορα, Μπρούτζος και μάρμαρο, Ιωάννινα, 1994



Εικόνα 96. Μνημείο για τον Ηπειρώτη Μάστορα, Μπρούτζος και μάρμαρο, Ιωάννινα, 1994

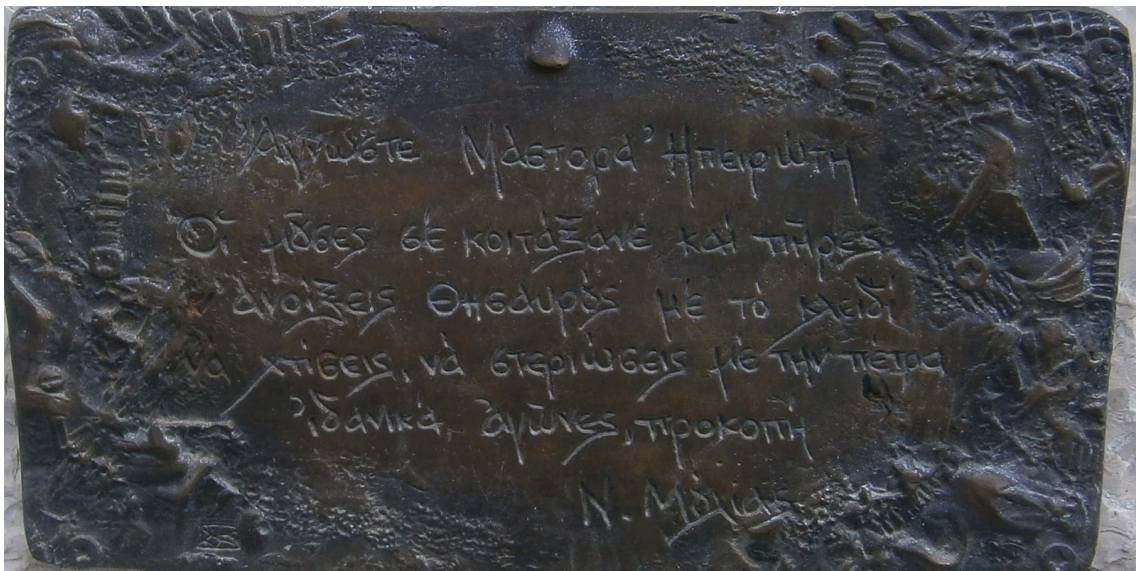


Εικόνα 97. Μνημείο για τον Ηπειρώτη Μάστορα, Μπρούτζος και μάρμαρο, Ιωάννινα, 1994



Εικόνα 98.

Μνημείο για τον Ηπειρώτη Μάστορα,
Μπρούτζος και μάρμαρο, Ιωάννινα,
1994



Εικόνα 99. Μνημείο για τον Ηπειρώτη Μάστορα, Μπρούτζος και μάρμαρο, Ιωάννινα,
1994

Αναφερθήκαμε πιο πάνω στο πόσο σημαντικός είναι ο χώρος στον οποίο τοποθετείται ένα μνημείο τόσο για το νόημα όσο και για τη λειτουργία του. Τι ισχύει όμως σχετικά με τη μετακίνησή του από την αρχική του τοποθεσία σε κάποια άλλη; Επιτρέπεται η αλλαγή θέσης όταν οι συνθήκες το επιβάλλουν; Η απάντηση εξαρτάται από το εάν δημιουργήθηκε ειδικά για τη συγκεκριμένη τοποθεσία και από το εάν αυτή η σύνδεση χώρου και έργου είχε επιτευχθεί και εξακολουθεί να διατηρείται. Σε κάποια έργα ο χώρος χρησιμοποιείται ως λειτουργικό και καθοριστικό στοιχείο του μηνύματος του έργου τέχνης και το έργο δεν μπορεί να διαχωριστεί από το συγκεκριμένο χώρο μέσα στον οποίο δημιουργείται. Το έργο αυτό δεν μπορεί να αναπαραχθεί ή να μεταφερθεί, αφού σε άλλο χώρο αποτελεί ένα άλλο έργο.¹⁹¹ Ακόμα και στη μικροκλίμακα μιας τοπικής κοινωνίας η ένταξη ενός μνημείου σε ένα συγκεκριμένο χώρο και η μετακίνησή του –κάτω από ορισμένες ιστορικές συνθήκες– σε έναν άλλο, αποτελούν πράξεις φορτισμένες νοηματικά που προσδίδουν νέες ερμηνείες στα μνημεία.

Η περίπτωση του μνημείου του Ηπειρώτη Μάστορα, αποτέλεσε θέμα έντονης συζήτησης όταν με το πέρασμα του χρόνου υποβιβάστηκε η αξία του αφού βρέθηκε «θαμμένο» ανάμεσα σε κάδους σκουπιδιών, ψυγεία αναψυκτικών και κάδους ανακύκλωσης. Φωτογραφία της απαξίωσης του μνημείου δημοσίευσε η τοπική εφημερίδα Ηπειρωτικός Αγών¹⁹² η οποία αποτέλεσε έναυσμα για για έναν διάλογο, με τον ίδιο τον καλλιτέχνη να απαντά εκφράζοντας την απογοήτευσή του για την πορεία του συγκεκριμένου έργου του¹⁹³. Η απογοήτευση του καλλιτέχνη φαίνεται εξάλλου και στο γεγονός ότι επέλεξε να μετονομάσει το έργο λόγω μνημείο και να του αποδώσει τον τίτλο «Μνημείο της αδιαφορίας». Μετά από διάστημα αρκετών ετών αποφασίστηκε η μετακίνησή του ώστε να εξακολουθεί να διατηρείται η σύνδεση χώρου και έργου.

¹⁹¹ Πολυχρονάτου 2006, 228.

¹⁹² Ηπειρωτικός Αγών, 2011.

¹⁹³ Η ίδια εφημερίδα δημοσίευσε την απάντηση του καλλιτέχνη, Ηπειρωτικός Αγών, 2011.



Εικόνα 100.

Το μνημείο της αδιαφορίας



Εικόνα 101.

Το μνημείο της
αδιαφορίας



Εικόνα 102. Το μνημείο της αδιαφορίας

Επίλογος

Άνθρωπος με πολλές αρετές, δημιουργός με απεριόριστες δυνατότητες, δάσκαλος με εξαιρετικά αποτελέσματα, διανοούμενος με ανυποχώρητες θέσεις και αγωνιστής με ασυμβίβαστες αρχές, ο Κυριάκος Ρόκος αφήνει αδιαμφισβήτητα ανεξίτηλα τα ίχνη του στο χώρο της σύγχρονης γλυπτικής. Αλλά μια τόσο πολυεπίπεδη μορφή και ανήσυχη προσωπικότητα προκαλεί πολλά προβλήματα στο μελετητή της και δυσκολεύει την προσέγγιση των έργων του. Γιατί είναι αυτονόητο ότι σε δημιουργούς με κυριολεκτικά ανεξάντλητη δημιουργική δραστηριότητα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Ρόκου, δεν είσαι ποτέ ικανοποιημένος από όσα είδες, ξέροντας ότι υπάρχουν πολύ περισσότερα άγνωστα, δε βρίσκεις απάντηση σε όλα τα ενδεχόμενα ερωτήματά σου, κυρίως δε μπορείς να ισχυρίζεσαι πως κατανόησες την ευαίσθητη ισορροπία που μόνον ο ίδιος ξέρει να κρατάει, κινούμενος μεταβατικά ανάμεσα στους προσωπικούς οραματισμούς του και τη συμβατική τυποποίηση. Ωστόσο, από έναν τόσο προικισμένο καλλιτέχνη θα περιμέναμε να δούμε ακόμη περισσότερα, καθώς και καινοτόμα στοιχεία στα έργα του, ανανεώνοντας το προσωπικό του λεξιλόγιο που τον τελευταίο καιρό φαίνεται να επαναλαμβάνεται αρκετά. Με αυτό τον τρόπο θα καταφέρει να εισάγει εκ νέου τη συνομιλία μεταξύ θεατή, καλλιτέχνη και έργου, μια συνομιλία που θεωρείται απαραίτητη και γόνιμη και που τελευταία φαίνεται να έχει πάρει περισσότερο τη μορφή μονολόγου.

Το ιδιαίτερα ευρύ πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Ρόκου σε συνδυασμό με τις γενικές παραμέτρους του χρόνου και του χώρου που θέσαμε στη μελέτη, δεν μας εξασφαλίζει καθόλου από την πιθανότητα χρονολογικών ανακρίβειών, υπερβολικών κρίσεων, ή συναισθηματικής φόρτισης που αποτελώντας χαρακτηριστικές αδυναμίες κιόλας της ιστορίας της νεοελληνικής τέχνης, η οποία επιπλέον αριθμεί

σαν επιστήμη λίγα μόλις χρόνια βίου, είναι οπωσδήποτε συνυφασμένα με τις πρώτες θεωρητικές γενικεύσεις που χρειάζεται για να εργαστεί ο μελετητής. Πάντως, στο βαθμό που είναι εφικτό, προσπαθήσαμε να αποφύγουμε να παραπλανηθούμε από λανθασμένες πληροφορίες και υπερβολές στο έργο του.

Η πρωτοτυπία της παρούσας μελέτης συνίσταται στον τρόπο σύνδεσης των εννοιών του χρόνου και του χώρου με τα έργα τέχνης γενικότερα και ειδικότερα του Κυριάκου Ρόκου, στον τρόπο παρουσίασης του εικονογραφικού υλικού και στον τρόπο ταξινόμησης των έργων του καλλιτέχνη σε επιμέρους κατηγορίες-ενότητες. Στην προσπάθεια μας να παρουσιάσουμε το θέμα με το δικό μας προσωπικό τρόπο, προχωρήσαμε σ' έναν συνεχή διάλογο εικόνας και κειμένου για να γίνει η σύνδεση των εννοιών με τα έργα περισσότερο κατανοητή. Το έργο μας προήλθε από την προσωπική αναζήτηση και την επιστημονική αγωνία, χωρίς βέβαια να λησμονούμε και τους καθαρά διδακτικούς και παιδαγωγικούς λόγους, ενώ πυξίδα της αναζήτησης μας ήταν η προσπάθεια να ανακαλύψουμε τον αντίκτυπο που έχουν οι έννοιες του χώρου και του χρόνου στον εικαστικό χώρο.

Φυσικά, η παρούσα εργασία δεν φιλοδοξεί να κλείσει το τόσο ευρύ και τεράστιας σημασίας θέμα της παρουσίας του χρόνου και του χώρου στην τέχνη. Πρωτίστως, γιατί περιορίζεται στη μελέτη ενός μόνο μικρού μέρους αυτής, αυτό του έργου του γλύπτη Κυριάκου Ρόκου, αλλά κυρίως γιατί πρόκειται για έννοιες που δεν έχουν σταματήσει και ούτε θα σταματήσουν να εμπνέουν τους εικαστικούς δημιουργούς στα χρόνια που θα έρθουν. Ενδεχομένως στο μέλλον θα γνωρίσουμε νέες διατυπώσεις και προσεγγίσεις του θέματος που να εκκινούν από διαφορετικούς καλλιτέχνες ή από διαφορετικές αισθητικές αντιλήψεις.

Ωστόσο, ένα είναι σίγουρο. Ότι ο Κυριάκος Ρόκος έχει ήδη ενταχθεί στη σειρά εκείνη των Ελλήνων δημιουργών με σημαντική καλλιτεχνική συνεισφορά. Αφήνω τελευταία και την εξής παρατήρηση: με ένα εκπληκτικό τρόπο το έργο του και ο τρόπος που το παρουσιάζει,

μας θυμίζει τα κατά Panofsky τρία επίπεδα ανάγνωσης των έργων Τέχνης. Στην περίπτωση του Ρόκου και τα τρία αυτά επίπεδα είναι συν-κινητικά της «μυθολογίας του βλέμματος» (όπως θα έλεγε ο Σ. Ράμφος) –και αυτό είναι εξαιρετικής σημασίας διδακτικό παράδειγμα τέχνης.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Κατάλογος έκθεσης Ανοξείδωτα Ταξίδια, Ρόκος Κ. (επιμ.), 2008, 13.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

- Argan 1998: Argan J. P., Η μοντέρνα Τέχνη, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Ηράκλειο
- Bach 1982: Bach P. B., Public Art in Philadelphia, Philadelphia
- Bachelard 1992: Bachelard G., Η Ποιητική του Χώρου, μτφ. Ελένη Βέτσου, Αθήνα
- Βακαλό 1996: Βακαλό Ε., «Εκθέσεις σε ύπαιθρο», στον τόμο Κριτική εικαστικών τεχνών, Β΄, Δανιηλοπούλου Ο. (επιλ.-επιμ.), Αθήνα
- Benhabib 1992: Benhabib S., Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics, New York
- Burke 2003: Burke P., Αυτοψία, Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών, μτφ. Ανδρέας Ανδρέου, Αθήνα
- Casey 2009: Casey E., Getting back into place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World, 2nd ed., Bloomington, Indiana
- Gablic 2009: Gablic S., Has Modernism failed?, London, 1984
- Gauchet 2009: Gauchet M., Η άνοδος της δημοκρατίας, μτφρ. Α. Κιουπκιόλης, Αθήνα
- Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη 2011: Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη Αθ., Τέχνη, Ιστορία και Χρόνος, Ο καλλιτέχνης ως ιστορικός, στο:

- Ιστορίας μέριμνα, Τιμητικός τόμος στον
καθηγητή Γεώργιο Ν. Λεοντσίνη, Μπαμπούνης Χ.
(επιμ.), Αθήνα
- Goldberg 2011: Goldberg R., Performance Art: From Futurism to
the Present, London
- Jammer 1954: Jammer M., Concepts of Space, Cambridge
Mass.
- Janson 1966: Janson H. W., History of Art, New Jersey
- Kastner 2010: Kastner J., Land and Environmental Art, London,
- Krysa 2016: Krysa D., Art Installations: A Visual Guide, 2016
- Κωππίδης 1993: Κωππίδης Αν., Μοντερνισμός και "Παράδοση"
στην Ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου,
Θεσσαλονίκη
- Ματθιόπουλος 1997: Ματθιόπουλος Ευ. (επιμ.), Λεξικό Ελλήνων
Καλλιτεχνών, Μέλισσα
- Λυδάκης 1981: Λυδάκης Στ., Οι Έλληνες Γλύπτες, Τόμος 5ος,
Αθήνα
- Μαρκάτου,
Μαυρομιχάλη &
Παυλόπουλος 2015: Μαρκάτου Δ, Μαυρομιχάλη Ευθ., Παυλόπουλος
Δ., Νεοελληνική Ταφική Γλυπτική, Αρχές 19ου
-1940, Ίδρυμα Παναγιώτη & Έφης Μιχελή,
Αθήνα
- Moller-Okin 1989: Moller-Okin S., Justice, Gender and the Family,
New York
- Μυκονιάτης 1996: Μυκονιάτης Ηλ., Ελληνική Τέχνη, Ελληνική
Γλυπτική, Εκδοτική Αθηνών
- Neumeyer 1961: Neumeyer A., Το αισθητικό νόημα της
Μοντέρνας Γλυπτικής, Αθήνα
- Νταλούκας 2006: Νταλούκας Μ., Ελληνικό Ροκ, Άγκυρα, Αθήνα

- Παπαγεωργίου 1979: Παπαγεωργίου Γ., Λόγος ενεδρεύων στα σκοτεινά περάσματα της Τέχνης, Αθήνα
- Παπανικολάου 2006: Παπανικολάου Μ., Η Ελληνική Τέχνη του 20ου αιώνα, Ζωγραφική - Γλυπτική, Βάνιας, Θεσσαλονίκη
- Παπασταύρος 2009: Παπασταύρος Αν., Ιωαννίνων Γλυπτοθήκη, ΑΠΕΙΡΩΤΑΝ, Ιωάννινα
- Reid & Martin 1957: Reid H. & Martin L., Gabo: Construction, Sculpture, Paintings, Drawings and Engraving, London
- Rodin 1911: Rodin A., L' Art, ed. Paul Gsell, Paris
- Ρόκος 1996: Ρόκος Κ., Ένας επικίνδυνος γλύπτης, Αθήνα,
- Ρόκος 2007: Ρόκος Κ., Η πεταλούδα του Ίνσενμπορν και άλλες ιστορίες, Αθήνα
- Rush 1999: Rush M., New media in late 20th century art, New York
- Senie & Webster 1992: Senie H. F. & Webster S., Critical issues in public art: Content, context and controversy, New York
- Σίδερης 2003: Σίδερης Θ., Μνήμη της πέτρας, Εκδόσεις Κλειδάριθμος, Αθήνα
- Στεφανίδης 1984: Στεφανίδης Μ., Εισαγωγή στην Ελληνική Γλυπτική από την αρχαιότητα ως σήμερα, Εκδόσεις Φιλιππούτη, Αθήνα, 1984
- Τριανταφύλλου 1993: Τριανταφύλλου Ζ., Μετάλλια και Πλακέττες, Αθήνα
- Φλώρου 2001: Φλώρου Ε., Η Μεταπολεμική Τέχνη 1945-1990. Μεταμοντερνισμός 1980, Αθήνα

- Fry 1924: Fry R., *Vision and Design*, New York
- Χαραλαμπίδης 1995: Χαραλαμπίδης Αλ., *Η Τέχνη του 20ου αιώνα*, τ.3, Θεσσαλονίκη
- Weilacher 1999: Weilacher U., *Between, Landscape Architecture and Land Art*, Basel
- Χρήστου 1961: Χρήστου Χρ., *Από την επιφάνεια στο βάθος, Προβλήματα και δημιουργοί μορφών της σύγχρονης τέχνης*, Αθήνα, 1961

Διδακτορικές Διατριβές

- Λαζάρου 2002: Λαζάρου Σ., *Διδακτορική Διατριβή, Τόμος Α', Ελληνική Γλυπτική, των Ελλήνων Καλλιτεχνών που γεννήθηκαν κατά την περίοδο 1940-1950. Συστηματικοί κατάλογοι, βιογραφικών, εργογραφικών, βιβλιογραφικών στοιχείων, των εργασιών τους*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη
- Μύστακας 2005: Μύστακας Ε., *Ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας και ο χώρος στη ζωγραφική του*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα
- Πολυχρονάτου 2007: Πολυχρονάτου Ελ., *Διδακτορική Διατριβή, Έργα τέχνης μεγάλης κλίμακας στον αστικό και φυσικό χώρο, Από τη Δεκαετία του '60 έως τον 21ο Αιώνα*, ΑΣΚΤ, Αθήνα

Περιοδικά

- Αλεξίου 1992: Αλεξίου Π., Ο φανταστικός κόσμος του Κυριάκου Ρόκου, *Σήμα κινδύνου για τις τέχνες και τον πολιτισμό*, Μάρτιος – Απρίλιος 1992, 60-1
Άνωθεν της Πόλης, Τεύχος 5, Λαμία, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1998, 25
- Binkley 1977: Binkley T., Piece: Contra Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3, Spring, 1977, 265-77
- Brown 2011: Brown R., Review: Tock-Tick, Reviewed Work: "The Clock" by Christian Marclay, *James Joyce Broadsheet*, No. 89, June 2011, 3
- Carpenter 2004: Carpenter S., Art and the Public, *Art Education*, Vol. 57, No. 4, July 2004, 4-5
- Cleaver 1963: Cleaver D., The concept of Time in Modern Sculpture, *Art Journal*, Vol. 22, No.4, Summer 1963, 232-6, 245
- DeBertela 1972: DeBertela E., On Space and Time in Music and the Visual Arts, *Leonardo*, Vol. 5, No. 1, Winter 1972, 27-30
- Ελληνούδη 1996: Ελληνούδη Αρ., Τα αγάλματα των χεριών, *Έρεισμα*, Τεύχος 5-6, Χανιά, Ιούλιος 1996, 152-3
- Fisher 1996: Fisher D., Public Art and Public Space, *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 79, No. 1/2, Spring/Summer 1996, 41-57
- Garret 1972: Garret A., On space and time in Art, *Leonardo*, Vol. 5, Great Britain, 1972, 329-31

- Guest 2012: Guest G., *Space, Studies in Iconography*, Vol. 33, Special Issue Medieval Art History Today—Critical Terms, 2012, 219-30
- Hein 1996: Hein H., What Is Public Art?: Time, Place, and Meaning, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 1, Winter 1996, 1-7
- Kelley 1995: Kelley J., *Common Work, Mapping in Terrain: New genre Public Art*, Seattle, 1995
- Κενανίδου 2008: Κενανίδου Μ., Σύγχρονη Τέχνη και Δημόσιος Χώρος, *Intellectum*, Τεύχος 04, Μάιος 2008, 35-40
- Lacy 1995: Lacy S., Cultural Pilgrimages and metaphoric journeys, *Mapping the terrain: New genre public art*, Seattle, 1995, 19-47
- Lesser 2011: Lesser W., Review: Addictive Pleasures, Reviewed Work: "The Clock" by Christian Marclay, *The Threepenny Review*, No. 126, Summer 2011, 24-5
- Λιγνάδης 1972: Λιγνάδης Τ., Οδηγός Έκθεσης «Νέες Μορφές», 23/10/1972-09/11/1972, Έρεισμα, Χανιά, 148
- Μαζαράκης 1998: Μαζαράκης Άρ., Κυριάκος Ρόκος, Ένας επικίνδυνος γλύπτης, *Ανωθεν της Πόλης*, Τεύχος 5, Λαμία, Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1998, 30
- Members
- Newsletter 1970: Members Newsletter, *Spaces, Museum of Modern Art*, No.7, Winter 1969-1970, 1-3
- McCarthy 2006: McCarthy D., Andy Warhol's Silver Elvises: Meaning through Context at the Ferus Gallery in 1963, *The Art Bulletin*, Vol. 88, No. 2, June 2006, 354-72

- McGonagle 1990: McGonagle D., Public Art, *Circa*, No. 50, March-April 1990, 42-3
- Nahm 1947: Nahm M., On the Relations of Public Art and Private Art, *College Art Journal*, Vol. 6, No. 4, Summer 1947, 251-69
- Netta 1998: Netta I., The phenomenon of Time in the Art of Vermeer, *Studies in History of Art*, Vol. 55, Symposium Papers XXXIIIQ Vermeer Studies, 1998, 256-63
- Nettleship 1989: Nettleship W., Public Sculpture as a Collaboration with a Community, *Leonardo*, Vol. 22, No. 2, 1989, 171-4
- Ξυδής 1974: Ξυδής Α., Θέματα χώρου-τεχνών, *Έρειαμα*, Χανιά, Μάιος 1974, 150
- Patricios 1973: Patricios N., Concepts of Space in Urban Design, Architecture and Art, *Leonardo*, Vol. 6, 1973, 311-8
- Pepper 1978: Pepper B., Space, Time and Nature in Monumental Sculpture, *Art Journal*, Vol. 37, No.3, Spring 1978, 251-2
- Senie & Webster 1989: Senie H. & Webster S., Critical Issues in Public Art, *Art Journal*, Vol. 48, No. 4, Winter 1989, 287-90
- Souriau 1949: Souriau E., Time in the Plastic Arts, *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 7, No. 4, Special Issue On Aesthetics in France, June 1949, 294-307

- Taylor 1961: Taylor J. C., *The futurists manifestoes*, ,
Futurism, *The Museum of Modern Art*, New
York, 1961, Appendix A
- White 2001: White A., Lucio Fontana: Between Utopia and
Kitsch, *Grey Room*, No. 5, Autumn, 2001, 54-77
- Zupnick 1959: Zupnick I., Concept of Space and Spatial
Organization in Art, *The Journal of Aesthetics
and Art Criticism*, Vol. 18, No. 2, December
1959, 215-21

Κατάλογοι Εκθέσεων

- Επετειακός Κατάλογος, Κυριάκος Ρόκος, Από τα Σκεψοχώραφα Βιολογικής Καλλιέργειας, Νομαρχία Πειραιά, 2009
- Κατάλογος έκθεσης Ανοξειδωτα Ταξίδια, Ρόκος Κ. (επιμ.), 2008
- Κατάλογος Έκθεσης Παράλληλες Διαδρομές, Τρίπολη, 2010
- Κατάλογος Έκθεσης Ρόκος Κ., Γλυπτική σε κοινή θέα, 1980-2000, Αθήνα, 2002

Πρακτικά

Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου Ιωαννίνων, αρ. απόφασης 128, έτος 1994

Εφημερίδες

- Βακαλό 1972: Βακαλό Ε., «*Τα νέα*», 14/11/1972
- Λοϊζίδη 1972: Λοϊζίδη Ν., «*Απογευματινή*», 17/11/1972
- Μαυρομάτης 2005: Μαυρομάτης Ε., Jesus Raphael Soto (1923 - 2005): Χώρος, Χρόνος και Κινητικές Δομές, Οπτική και Ενδεχόμενη Κίνηση, «*Τα Νέα της Τέχνης*», Φύλλο 142, Αθήνα, Δεκέμβριος 2005, 18-9
- Μόρτογλου 2002: Μόρτογλου Ηλ., Κυριάκος Ρόκος, Γλυπτική σε κοινή θέα, «*Ριζοσπάστης*», Ένθετη Έκδοση: 7 Μέρες Μαζί, Κυριακή 02/06/2002, 3
- Μόρτογλου 2005: Μόρτογλου Ηλ., Δια χειρός ενός ποιητή, «*Ριζοσπάστης*», Ένθετη Έκδοση: 7 Μέρες Μαζί, Κυριακή 06/02/2005, 4
- Μόρτογλου 2008: Μόρτογλου Ηλ., Ανοξείδωτα ταξίδια γλυπτικής, «*Ριζοσπάστης*», Ένθετη Έκδοση: 7 Μέρες Μαζί, Κυριακή 14/12/2008, 5
- Μόρτογλου 2009: Μόρτογλου Ηλ., Μορφές ζωής και ελπίδας, «*Ριζοσπάστης*», Ένθετη Έκδοση: 7 Μέρες Μαζί, Κυριακή 01/11/2009, 5
- Πατέλης 2010: Πατέλης Γ., Δουλεύοντας στο χώρο, Μέτσοβο, Εγκαίνια Έκθεσης 25/09/2010, «*Ηπειρωτικός Αγών*», Σάββατο 21/08/2010
- Σπηλιάδη 1985: Σπηλιάδη Β., «*Ελευθεροτυπία*», 24/12/1985
Εφημερίδα «*Ηπειρωτικός Αγών*», Τετάρτη 23/02/2011
Εφημερίδα «*Ηπειρωτικός Αγών*», Τρίτη 01/03/2011