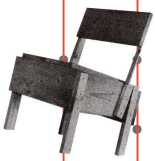
# ΦΤΩΧΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ

## ΙΤΑΛΙΑ 1968-1975



## ΜΕΤΑΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΣΤΟΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΧΩΡΟ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:

ΜΑΡΙΑ ΝΕΦΕΛΗ ΞΟΥΡΑΦΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:

ΑΛΕΞΙΟΣ ΤΖΟΜΠΑΝΑΚΗΣ



ΝΟΕΜΒΡΗΣ 2021

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ-ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

Το κείμενο αυτό προέκυψε
απο την ανάγκη
για ερμηνεία της
ρακοσυλλεκτικής
και
μεταποιητικής

εμμονής
που με διακατέχει,
και της ανάγνωσής της ως
εργαλείο
αρχιτεκτονικής
και καλλιτεχνικής σύνθεσης

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ


0 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ..... 8

1 ΦΤΩΧΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΩΣ ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ ..... 12

1.1 Το άμορφο ως αντι-μορφή και επανερμηνεία της μορφής ..... 14-19

1.2 Τέχνη, Τεχνική και Μηχανή. Όρια - Συνδέσεις ..... 20-23

1.3 Εισαγωγή στις Τεχνικές Μεταπαραγωγής ..... 24-31

1.4 Η Φτωχή Τεχνική στα καλλιτεχνικά κινήματα από τον 19ο αι. έως το 1960 ..... 32-45

2 ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ. ΙΤΑΛΙΑ 1968-1970 ..... 46

2.1 Η κοινωνικοπολιτική συνθήκη. Επιρροές της τέχνης και της αρχιτεκτονικής ..... 48-53

2.2 Radical Design, ο Ριζοσπαστικός Σχεδιασμός ..... 54-61

2.3 Arte Povera, η Φτωχή Τέχνη ..... 62-69

2.4 Σημείο τομής του Radical Design και της Arte Povera ..... 70-75

3 ΦΤΩΧΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ. ΙΤΑΛΙΑ 1970-1975 ..... 78

3.1 La Cultura del «Fare» - Η κουλτούρα του να «φτιάχνεις». Το έργο τριών δημιουργών ..... 80-91

3.1.1 Ugo La Pietra: Παρατήρηση, Αποκωδικοποίηση και Επανερμηνεία ..... 82-85

3.1.2 Gianni Pettena: Η επιστροφή στις ρίζες, η αυθόρμητη αρχιτεκτονική και η αναζήτηση του «φυσικού» ..... 86-87

3.1.3 Ettore Sottsass: Φτωχά υλικά, άνθρωπος, φυσικό περιβάλλον και μεταφορές ..... 88-91

3.2 Tecnica Povera, σύμφωνα με τον Riccardo Dalisi ..... 92-97

3.3 Το έργο της ομάδας Global Tools ..... 98-114

4 ΕΠΙΛΟΓΟΣ ..... 116

5 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ - ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ..... 120

# 0. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Στην εργασία αυτή εξετάζεται το ζήτημα της ύπαρξης **μεταποιητικών και μεταπαραγωγικών διαδικασιών** στην αρχιτεκτονική και καλλιτεχνική σύνθεση.

Σε μια εποχή ταχείας και συνεχούς παραγωγής πληροφορίας και εικόνας, κρίνεται αναγκαία η διαδικασία επανεξέτασης, επανερμηνείας του καλλιτεχνικού και αρχιτεκτονικού έργου με σκοπό την μεταπαραγωγή του, σε μια προσπάθεια διερεύνησης νέων νοημάτων, εικόνας και επικοινωνίας, αλλά και κατανόησης της σύγχρονης πραγματικότητας. Για την επίτευξη αυτού απαιτείται η χρήση τεχνικών μεταπαραγωγής, οι οποίες αντιτίθενται στην πολυτέλεια της αυτοματοποίησης της μαζικής παραγωγής και επανεξετάζουν το «ασήμαντο» και το «φτωχό» στοιχείο στην καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική σύνθεση.

Οι **«φτωχές» τεχνικές**, δεν είναι παρά ο συνδυασμός της αντίδρασης στην τυπική μορφή-ιδέα και της μεταποιητικής διαδικασίας. Αυτές εντοπίζονται στο έργο πολλών καλλιτεχνών από τον 19ο αιώνα έως και σήμερα, με επίκεντρο τις δεκαετίες ’60 και ’70.

Με βάση τα παραπάνω αναλύεται το έργο και οι ιδέες του Ριζοσπαστικού Σχεδιασμού και της Φτωχής Τέχνης στον ιταλικό αρχιτεκτονικό και καλλιτεχνικό χώρο αυτών των δεκαετιών. Επιπλέον, παρουσιάζονται κοινές θεματικές των δύο αυτών κινημάτων, όπως η χειροτεχνία - crafting, η αντικουλτούρα - counterculture, το D.I.Y - «do it yourself» πνεύμα της εποχής, ο πρωτογονισμός καθώς και η οικολογία. Στην

συνέχεια παρουσιάζεται η περίοδος 1970-1975, η οποία συγκεντρώνει καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες της «φτωχής τεχνικής», που παράγουν έργο δημιουργώντας ένα είδος αντι-σχολής μέσα από εφήμερες δράσεις και κατασκευές. Μέσα από αυτές τις αναλύσεις παρουσιάζεται η άλλη όψη του ιταλικού design, δηλαδή του σχεδιασμού ως παράγωγο της κατασκευής και της τεχνικής και όχι αποκλειστικά της μηχανής. Συνολικά στόχος της εργασίας είναι να προβληθεί η σημασία των φτωχών τεχνικών στην συνθετική σκέψη και πράξη.

Αναζητώντας τα παραπάνω, η μελέτη θα κινηθεί σε τρεις ενότητες:

Στην **πρώτη ενότητα**, αρχικά θα αναλυθεί η έννοια του άμορφου – informe, έτσι όπως ορίστηκε από τον George Bataille καθώς και η επαναδιατύπωση του όρου από τους Rosalind Krauss και Yves-Alain Bois. Μέσα από αυτή την ανάλυση θα φανερωθεί η μεταποιητική δράση αλλά και η αντι-θέση του όρου. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστεί ο όρος τεχνική έτσι όπως την όρισε ο Lewis Mumford, και μετέπειτα θα τονιστεί η σημασία του όσων αφορά την μεταπαραγωγή και την επανερμηνεία της μορφής. Επιπλέον, θα γίνει μια εισαγωγή στις τεχνικές μεταπαραγωγής, έτσι όπως τις όρισε ο Nicolas Burriaud, ως διαδικασία ανάδειξης του «φτωχού» στοιχείου. Τέλος, θα αποσαφηνιστεί ο όρος της φτωχής τεχνικής ως τεχνικής μεταπαραγωγής και διαδικασίας μεταποίησης και, για την κατανόηση του όρου, θα εντοπιστούν τέτοιες τεχνικές

στα καλλιτεχνικά κινήματα του 19ου αιώνα.

Στην **δεύτερη ενότητα**, θα αναφερθεί το παράδειγμα του Ιταλικού Σχεδιασμού την περίοδο 1960-1970. Αρχικά θα παρουσιαστεί το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο γύρω από το οποίο διαμορφώνεται η δημιουργική έκφραση και κουλτούρα. Στη συνέχεια, θα μελετηθεί το έργο του ριζοσπαστικού σχεδιασμού – Radical Design, η αντικουλτούρα και το anti-design. Έπειτα, θα αναλυθεί το έργο του κινήματος της Φτωχής Τέχνης – Arte Povera, προκειμένου να εντοπιστούν έννοιες όπως η αντι-θέση και η μεταποίηση στον καλλιτεχνικό χώρο. Τέλος, θα γίνει μια αναζήτηση κοινών θεματικών των δύο αυτών κινημάτων, με επίκεντρο τις φτωχές τεχνικές, δηλαδή τεχνικές μεταποίησης και επανερμηνείας.

Στην **τρίτη ενότητα**, αρχικά θα γίνει μια εισαγωγή στην *cultura del «fare»* (*κουλτούρα του να «φτιάχνεις»*) και στις χειρωνακτικές τεχνικές οι οποίες επικρατούν στην καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική πρακτική την δεκαετία του ’70. Επιπλέον θα παρουσιαστεί το έργο τριών δημιουργών, του Ugo la Pietra, του5 Gianni Pettena και του Ettore Sottsass. Στη συνέχεια, θα αποσαφηνιστεί ο όρος «φτωχή τεχνική» - tecnica povera, έτσι όπως τον όρισε ο Riccardo Dalisi, καθώς και θα παρουσιαστεί το έργο του και η συμβολή του στο ιταλικό design και τον αρχιτεκτονικό πειραματισμό. Τέλος, θα παρουσιαστεί το έργο της ομάδας Global Tools,

βασικής εκπροσώπου της “φτωχής τεχνικής”. Αυτό το παράδειγμα στοχεύει στην προβολή της αναβίωσης του crafting στον ριζοσπαστικό σχεδιασμό, στην ανάδειξη του «φτωχού» στοιχείου που εμφανίζεται στην μεταπολεμική avantgarde σκηνή, και της επίδρασης του D.I.Y στον σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική σύνθεση.

# 1

# ΦΤΩΧΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΩΣ ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΝΟΤΗΤΑΣ


1.1 ΤΟ ΑΜΟΡΦΟ ΩΣ ΑΝΤΙ-ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ

1.2 ΤΕΧΝΗ, ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΗ. ΟΡΙΑ - ΣΥΝΔΕΣΕΙΣ

1.3 ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΙΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

1.4 Η ΦΤΩΧΗ ΤΕΧΝΙΚΗ ΣΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΚΙΝΗΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟΝ 19ο αι. ΕΩΣ ΤΟ 1960

Στην ενότητα αυτή διερευνάται η σκέψη του φιλοσόφου George Bataille γύρω από την έννοια του άμορφου, ως μεταποιητική δράση και διαδικασία. Αυτή η διαδικασία μεταποίησης, περιλαμβάνει την επανερμηνεία της μορφής και την εξύψωση του «φτωχού» στοιχείου. Στο πλαίσιο αυτό μελετάται η σχέση τεχνικής, τέχνης και μηχανικής διαδικασίας, όπως την έχει ερευνήσει ο Lewis Mumford, προκειμένου να φανερωθεί η σημασία των τεχνικών στην μεταποιητική και μεταερμηνευτική διαδικασία. Τέλος, παρουσιάζονται οι «τεχνικές μεταπαραγωγής», όπως τις όρισε ο Nicolas Bourriaud, ως φτωχές τεχνικές και έπειτα αυτές εντοπίζονται στα καλλιτεχνικά κινήματα του 19ου αιώνα.

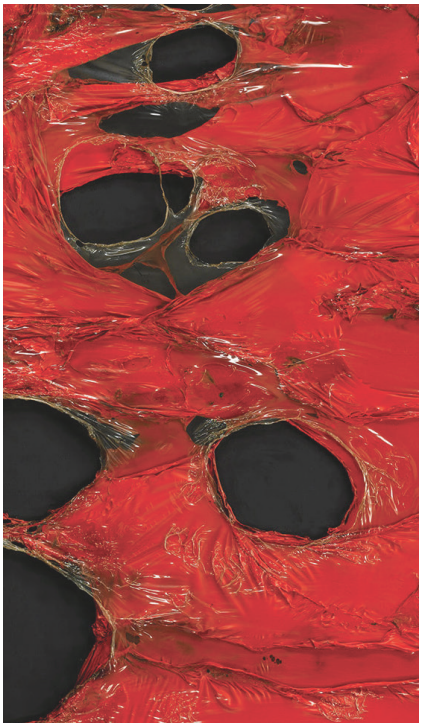
# 1.1 ΤΟ ΑΜΟΡΦΟ ΩΣ ΑΝΤΙ-ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ

Στον καλλιτεχνικό και αρχιτεκτονικό χώρο τον τελευταίο αιώνα, παρατηρείται μια ανάγκη για αναζήτηση και επανερμηνεία της μορφής, μέσα από αναλύσεις της ήδη υπάρχουσας μορφής στη φύση, αλλά και του ήδη κατασκευασμένου τοπίου. Αυτή η ανάγκη αναγνωρίζεται μέσα από το έργο καλλιτεχνών-αρχιτεκτόνων που, χωρίς να απορρίπτουν τα ήδη παραγόμενα αντικείμενα και μορφές, προσπαθούν να τα εξετάσουν, να αντλήσουν στοιχεία ή ακόμη και υλικά από αυτά και να τα μεταποιήσουν, ή να δώσουν άλλες έννοιες σε αυτά. Στόχος αυτής της δράσης είναι η γνωριμία με τον σύγχρονο κόσμο και η κατανόησή του σε βάθος. Παρατηρείται λοιπόν, η **μη αποδοχή της καθιερωμένης τέχνης της κάθε εποχής, συγκεκριμένα της αισθητικά υψηλής τέχνης, και μια πορεία εξερεύνησης της «χαμηλής», «φτωχής» τέχνης.** Με τον όρο χαμηλό εννοούμε το λαϊκό, το ευτελές, το αντίθετο του υψηλού-τυπικού-καθιερωμένου.

Η απεικόνιση του λαϊκού στην τέχνη παρατηρείται αρχικά στους πίνακες από τον 15ο αι. Σε αυτούς ο καλλιτέχνης έχει την τάση να απεικονίζει με ειλικρίνεια και εξαιρετική ακρίβεια την καθημερινή σκηνή, ακόμη κι αν αυτή δεν συμβαδίζει με τις αξίες της υψηλής τέχνης. Αυτή η τεχνική ονομάστηκε Ρωπογραφία, ή αλλιώς genre (είδος), από την λέξη «ῥῶπος» που σημαίνει ευτελής, ασήμαντος. Η θεματολογία αυτών των έργων είναι εμπνευσμένη από ευτελείς και κατώτερες σκηνές, για παράδειγμα θέματα όπως η αγροτική ζωή, γάμοι κλπ.

Εικ.1: Vincenzo Campi, Pescivendoli (The fishmongers), 1579. La Roche-sur-Yon museum.

Έτσι λοιπόν, το χαμηλό αρχίζει να αποτελεί θεματική για πολλά έργα τέχνης. Αυτή είναι η κυριολεκτική προσέγγιση του φτωχού-χαμηλού, πρακτικά μέσα από την εικόνα. Πέραν αυτού, η ανάλυση του χαμηλού απασχόλησε πολλούς διανοούμενους, φιλοσοφικά, προκειμένου να διερευνήσουν την έννοια της μορφής. Συγκεκριμένα, από την δεκαετία του '20, διανοούμενοι και φιλόσοφοι έρχονται αντιμέτωποι με την έννοια του χαμηλού και της μορφής που δεν έχει σχηματοποιηθεί ακόμη, σε μια προσπάθεια ανάδειξης, θα μπορούσαμε να πούμε, αυτού που κρύβεται κάτω από τον μανδύα της μοντέρνας και «καθαρής» τέχνης, που έως τότε θεωρείται ασήμαντο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της διανόησης αποτελεί ο γάλλος φιλόσοφος και διανοούμενος Georges Bataille, με το κείμενο που δημοσιεύει το 1929, *L' informe (Formless)*, ή αλλιώς, ο οποίος υποστήριξε για πρώτη φορά ότι **η τέχνη πρέπει να μεταφερθεί, από την υψηλή της θέση, στη βάση της, στο χαμηλότερο σημείο**, και ότι αυτή η διαδικασία πρέπει να αποτελεί ένα εργαλείο δημιουργίας για τον καλλιτέχνη. Για τον Bataille ο όρος «άμορφο» δεν αναφέρεται στην φόρμα και το περιεχόμενο αλλά σε μια *διαδικασία πτώσης (A fall)*,



Εικ.2: Alberto Burri, Red Plastic,1961.

## ΆΜΟΡΦΟ

όπως αναφέρει. Η διαδικασία αυτή περιγράφει την πτώση της τέχνης από την υψηλή της θέση (ορθολογισμός, καθαρότητα, ακαδημαϊσμός), στη βάση της (πρωταρχικό, βρώμικο, χαμηλό). Το informe ή άμορφο για τον Bataille, είναι «αυτό που δεν έχει σαφή μορφή ή σχήμα […] ελκύοντας τα πάντα προς τα κάτω (bassesse), προς τη βάση της υλικής τους υπόστασης και τα διαταραγμένα θεμέλια της γλώσσας» (Κοντάκος, 2020, 78) .

Έτσι, «κατεβάζοντας» την τέχνη από τα ψηλά της επίπεδα, αψηφά την τυπολογία και την κατηγοριοποίηση και προωθεί μια τέχνη, πιο φτωχή, χωρίς αυτό να σημαίνει λίγη, αλλά γυμνή και με ατέλειες.

Εικ.3 (πάνω): Σκηνή από την ταινία Fando y Lis, Alexandro Jodorowsky, 1968

Εικ.4 (αριστερά): Alberto Giacometti, Objet désagréable, 1931

Εικ.5(κάτω): Alberto Giacometti, Tall Woman II, 1960

Ο Bataille, με την ιδέα του «άμορφου» επηρέασε την καλλιτεχνική πρακτική πολλών δημιουργών της εποχής. Ένα παράδειγμα είναι ο γνωστός γλύπτης Alberto Giacometti, ο οποίος μετά από την συνάντησή του με τον Bataille ξεκίνησε μια σειρά γλυπτών που αντιτίθενται στις μορφές που συνήθιζε να δημιουργεί. Συγκεκριμένα, **αντέστρεψε την κλασσική κάθετη φιγούρα που συνήθιζε να απεικονίζει μέσα από το έργο του, και άρχισε να δημιουργεί οριζόντιες μορφές που γίνονται ένα με το χαμηλό, τη βάση.**

Η έννοια του άμορφου επαναπροσδιορίστηκε το 1997 από τους θεωρητικούς Rosalind Krauss και Yves-Alain Bois, όταν χρησιμοποίησαν την έννοια του *informe* του Bataille, σε μια έκθεση στο Παρίσι με τίτλο ***Formless: A User's Guide***. Σε αυτή την έκθεση γίνεται μια αναφορά σε καλλιτέχνες του 20ου αιώνα, οι οποίοι χρησιμοποίησαν την έννοια του άμορφου ως εργαλείο δημιουργίας, με στόχο να «κατεβάσουν» την τέχνη στη βάση της. Στην έκθεση παρουσιάζονται έργα όπως το *Yellow Islands* του Jackson Pollock, στο οποίο ο καλλιτέχνης ρίχνει χρώμα στον καμβά το οποίο χύνεται μέχρι το πάτωμα, το χαμηλό. Στη συνέχεια το χρώμα αναμιγνύεται με τις στάχτες από το τσιγάρο του ίδιου του καλλιτέχνη και συντελούν το τελικό έργο τέχνης.

# Formless: A User's Guide

Έναν χρόνο μετά, η Krauss και ο Bois εκδίδουν ένα βιβλίο με τον τίτλο της έκθεσης στο οποίο εισάγουν νέες έννοιες για την κατανόηση των πρωτοποριακών πρακτικών της τέχνης. Έχοντας περάσει πάνω από εξήντα χρόνια από την πρώτη αναφορά του όρου informe από τον Georges Bataille, οι δύο θεωρητικοί επαναφέρουν αυτόν τον όρο προκειμένου να αναδιαρθρωθεί ο χώρος της τέχνης. Σε αυτή την περίοδο μεταξύ των δύο αναφορών παρατηρείται μια μάχη μεταξύ μορφής και περιεχομένου στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής σκέψης και πρακτικής. Όπως αναφέρουν οι δύο θεωρητικοί,

**«Το άμορφο τώρα έρχεται να αντικρούσει αυτή την τυπική (formal) διαμάχη, ανακηρύσσοντας την άκυρη και κενή»** (Bois & Krauss, 1997, 15-16).

Το άμορφο σαν έννοια αντιτίθεται στην αμεσότητα και την απλοϊκότητα του μοντέρνου κινήματος και σκέψης, αποτελώντας ένα έναυσμα για αναδιαμόρφωση, αμφισβήτηση και επανερμηνεία του έργου. Συγκεκριμένα, το άμορφο στο βιβλίο Formless, αναφέρεται ως μια διαδικασία, μια επιτέλεση(ο.π., 18). Η Krauss και ο Bois ισχυρίζονται ότι η επανεγκαθίδρυση του θέματος σε διαφορετική βάση δεν αποτελεί απόρριψή του. Το άμορφο, όπως λένε, είναι ενός είδους μεταποίηση, που δεν αναφέρεται σε μορφολογικές καταγραφές ενός αντικειμένου, αλλά στο ερμηνευτικό πλέγμα-χώρο, την κατασκευή που μας επιτρέπει να κάνουμε αυτές τις καταγραφές(ο.π., 17-27). Αναφέρουν χαρακτηριστικά ότι «το άμορφο αποτελεί μια διαδικασία, μια αποκλίνουσα σχέση, έναν διαχωρισμό χώρου και χρόνου, στα χωρικά συστήματα, στις ιδιότητες της ύλης και στη δομική κατασκευή των συστημάτων»(Κοντάκος, 2020, 79).

Η έννοια του άμορφου αποκτά ανά τους μελετητές διαφορετικές διαστάσεις. Από το άμορφο ως ενέργεια περνάμε στο άμορφο ως ύλη. Ο Θανάσης Φαραγγάς μελετάει τον όρο «άμορφο» από δύο σκοπιές, αυτή του άμορφου με α στερητικό, σαν *αντίφαση της μορφής* δηλαδή, και αυτή του άμορφου ως *μη κανονικού*, ως τερατόμορφου. Στην πρώτη αναφέρει ότι οποιαδήποτε μορφή δεχθεί μεταβολή, σχήματος, χρώματος ή μορφής, αυτός ο σχηματισμός προσεγγίζεται ως άμορφος. Στην δεύτερη πορεία-σκοπιά το άμορφο αντιμετωπίζεται ως μη ορθολογικό, ως αυτό που *αντιβαίνει την αισθητική τελειότητα*(Φαραγγάς, 2016, 64).

**Το άμορφο είναι ένας αντί-κόσμος, είναι η «αθέατη πλευρά του κόσμου και γίνεται αντιληπτό μέσα από οξύμωρες σχέσεις που συγκρούονται με την πραγματικότητα και το κατεστημένο»** (ο.π., 69).

Στο κείμενο αναφέρεται ότι το άμορφο μπορεί να αναλυθεί και ως όρος αισθητικής αξιολόγησης. Παρουσιάζεται ως όρος κοντινός στο ά-σχημο και το μη-κανονικό που έρχεται σε ρήξη με τους νόμους και τη θεσμοθετημένη, τυπική μορφή(ο.π., 77). Παρ' όλα αυτά το άμορφο χρειάζεται την μορφή για να προσεγγιστεί και αντιστρόφως.

Το τέρας για τον Θανάση Φαραγγά αποτελεί την διασταύρωση του φυσικού πραγματικού με το άγνωστο του χάους. Δηλαδή το τέρας αποτελεί τη στιγμή της αποκάλυψης ενός άλλου κόσμου, μιας άλλης πραγματικότητας, αυτής του αντι-κόσμου. Έπειτα η ερμηνεία δίνεται από τον άνθρωπο, τον καλλιτέχνη, τον αρχιτέκτονα και γενικότερα τον δημιουργό(ο.π., 82). Όπως αναφέρει «Το τέρας υποστηρίζει μιαν αντίστροφη πορεία της παραγωγής και όχι την διάλυση της μορφής. Αφορά σε μιαν άλλη εκδήλωση της έννοιας της φύσης, την οποία η ανθρώπινη δημιουργία δεν μπορεί να εξηγήσει ακόμη»(ο.π., 84-85). «…το άμορφο έρχεται -όπως και στην τέχνη- ως ένα εργαλείο της δημιουργικότητας όχι για να εξυψώσει την αρχιτεκτονική, αλλά για να την φέρει στο προσκήνιο και να την κάνει «βρώμικη», μακριά από οποιαδήποτε καθαρότητα ή μιμητισμό. […] το άμορφο είναι μία δύναμη μορφοποίησης που συνεχώς διαρκώς αυτό-μεταμορφώνεται, μεταβάλλοντας την δύναμη των αισθήσεων και της σκέψης» (ο.π., 89-90).

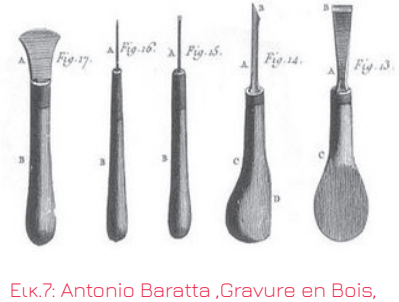
Η ανάλυση του όρου άμορφο είναι άμεσα συνδεδεμένη με την έρευνα του χαμηλού, του περιθωριοποιημένου, του φτωχού στοιχείου, και την φανέρωσή του στο καλλιτεχνικό και αρχιτεκτονικό έργο. Αυτός ο όρος φανερώνει τις αξίες και τις προοπτικές που έχουν οι ήδη υπάρχουσες μορφές και ανοίγει το πεδίο έρευνας για μια πιθανή επανερμηνεία της και μετέπειτα την μεταποίησή της, προκειμένου να γίνει αντιληπτή η σύγχρονη μορφή. Εκτός από διαδικασία θα μπορούσε να αποτελέσει έναυσμα για νέες τεχνικές μετα-ποίησης και μετα-ερμηνείας του αντικειμένου, του αρχιτεκτονικού έργου ή ακόμη και μιας μορφής της φύσης. Σε αυτό το σημείο, είναι θεμιτό να γίνει μια ανάλυση του όρου τεχνική προκειμένου να παρατεθούν παραδείγματα τεχνικών μετα-παραγωγής και επανερμηνείας που θα βοηθήσουν την διεκπεραίωση της έρευνας.

Ο όρος *τεχνική*, την εποχή της βιομηχανοποίησης υπέστη μια επίθεση από την μαζικοποίησης και την μηχανική παραγωγή. Οι παραδοσιακές τεχνικές, που σαν βάση είχαν το ανθρώπινο σώμα και ως μέσο-εργαλείο τα χέρια, αντικαθίστανται από αυτόματες μηχανές. Όπως αναφέρει ο Lewis Mumford «οι τέχνες για την έκφρασή τους έχουν ανάγκη από κάποιου είδους εργαλεία»(Mumford, 1997, 42). Σε μια τέτοια συνθήκη, οι μηχανές αποτελούν κι αυτές εργαλεία, εφόσον αποτελούν μέσο παραγωγής της εργασίας, αλλά σε αυτήν την περίπτωση αναφέρουμε τα εργαλεία ως προέκταση των χεριών του ανθρώπου και ως χειροκίνητη διαδικασία και μη αυτοματοποιημένη.

Εικ.6: Pehr Hilleström ,En snickare (=A carpenter), 1794, Sweden

Για τον Vilem Flusser **«τα εργαλεία, με τη συνηθισμένη έννοια, αποτελούν προέκταση των ανθρώπινων οργάνων [...] φτάνουν βαθύτερα στη φύση και αποσπούν από αυτήν αντικείμενα, αποτελεσματικότερα και ταχύτερα από ό,τι το γυμνό ανθρώπινο σώμα»** (Ανδρούτσος, 2019, 16). Εδώ παρουσιάζεται η σχέση του καλλιτέχνη με το εργαλείο σαν μια ισχυρή σύνδεση, η διαδικασία της συλλογής, καθώς και η αποτελεσματικότητα της χρήσης εργαλείων. Ο τεχνίτης-καλλιτέχνης εκτός από τη λειτουργικότητα , θα προσπαθήσει να αποδώσει στο έργο του και μορφολογικά στοιχεία που θα γοητεύσουν το μάτι και την αισθητική του χρήστη. Για παράδειγμα τα γυρίσματα ή άλλες λεπτομέρειες που σμιλεύει ένας τεχνίτης σε ένα ξύλινο έπιπλο, αποδίδονται με το εργαλείο χωρίς χρηστικό χαρακτήρα αλλά είτε για αισθητικούς είτε για συμβολικούς λόγους. Για πολλά χρόνια άλλωστε το αισθητικό και συμβολικό αποτέλεσμα δέσποζε επί του τεχνικού.

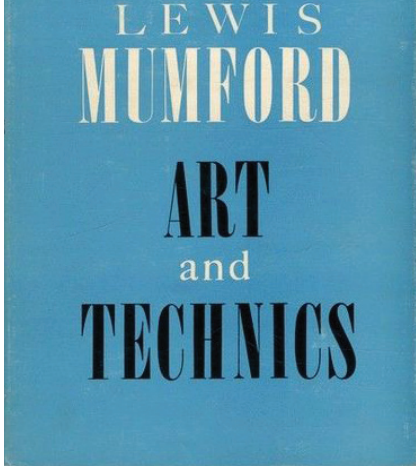
Σε αντίθεση με τις μηχανές και τις λειτουργίες τους, η χρήση των εργαλείων δημιουργεί νέες σχέσεις ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το έργο του, ενισχύει το ανθρώπινο πνεύμα, τον αυθορμητισμό του και την δημιουργικότητα. Αυτά ήταν και κάποια από τα αιτήματα των εξεγέρσεων, που έγιναν από τους καλλιτέχνες των δύο προηγούμενων αιώνων, ενάντια στην μηχανή και τη μαζική παραγωγή και υπέρ του ανθρώπινου πνεύματος.




Εικ.7: Antonio Baratta ,Gravure en Bois, Outils:pl. II,1771-1779

Σύμφωνα με τον Mumford, όπως η επαναξιολόγηση της ζωής μας είναι αναγκαία προκειμένου να αναθεωρηθεί και να αλλάξει πορεία ο εκάστοτε πολιτισμός, έτσι και **όλοι οι θεσμοί, όπως και η τέχνη, πρέπει να επιδιώξουν μια *ανανέωση-ανακαίνιση*** (Mumford, 1997, 19). Η μηχανική ανάπτυξη δεν πρέπει να είναι αποκομμένη από τις πηγές της στην τέχνη και τη χειροτεχνία, αλλά πρέπει να βασίζεται και να πορεύεται μαζί τους. Επιστρέφουμε έτσι στην ιδέα της επανερμηνείας της τέχνης μέσω της επιβολής του ανθρώπου στις μηχανές τις οποίες ο ίδιος δημιούργησε. Άλλωστε ο Mumford ορίζει την τεχνική ως «το μέρος εκείνης της ανθρώπινης δραστηριότητας στο οποίο, με μιαν ερευνητική διοργάνωση της εργασιακής διαδικασίας, ο άνθρωπος ελέγχει και κατευθύνει τις φυσικές δυνάμεις για να πετύχουν τους σκοπούς του» (ο.π., 23).

Σε αυτόν τον ορισμό η τεχνική παρουσιάζεται ως μια διαδικασία στην οποία η συμβολή του ανθρώπου είναι απαραίτητη. Η μηχανική τεχνική ως εκδήλωση της τέχνης, αντιθέτως, αποκλείει την ανθρώπινη προσωπικότητα κάνοντας το έργο απρόσωπο και δίνοντας του μηχανικό χαρακτήρα. Οι δυνατότητες που μας δίνει η μηχανή, όπως η κανονικότητα και η επανάληψη, θα πρέπει να περιορίζονται στο μέρος της ανθρώπινης ζωής που αυτές είναι αναγκαίες, καθώς δεν έχουν κάτι να προσφέρουν στα *συναισθήματα, την φαντασία, τα αισθητικά αισθήματα και στον ορθολογικό στοχασμό*, όπως αναφέρει ο Mumford (ο.π., 105).




Εικ.8: Εξώφυλλο από το βιβλίο Art and Technics, Lewis Mumford, 1952

Αυτές οι δυνατότητες αποτελούν μεν εργαλείο εξέλιξης για την τέχνη αλλά ταυτόχρονα υπονομεύουν την ελευθερία, καθώς *υποσκάπτουν τις συνήθειες επιλογής, διάκρισης και εξέτασης*, και κατ' επέκταση την δημιουργική διαδικασία(ο.π., 106). Παραθέτοντας το παράδειγμα του Τύπου, ο συγγραφέας αναφέρει ότι οι τέχνες της μηχανής κρύβουν έναν κίνδυνο, αυτόν της *κακοτοποθετημένης δημιουργικότητας*, δηλαδή της *προσπάθειας του ανθρώπου να κάνει τη μηχανή να επωμιστεί τις λειτουργίες του προσώπου*(ο.π., 78). Αυτή η μηχανοποίηση, προκαλεί την αντίδραση της τέχνης, η οποία με τη σειρά της επιστρέφει σε πρωτόγονους συμβολισμούς και άμορφες φιγούρες. Χαρακτηριστικά ο Mumford, αναφέρει ότι **«[…]η τέχνη[…] δείχνει πως γίνεται πιο νευρωτική και αυτοκαταστροφική, οπισθοδρομεί σε πρωτόγονο ή νηπιακό συμβολισμό, σε ψελλίσματα, λασποκεφτεδάκια και άμορφες καλικαντζούρες»**(ο.π., 39).

Για την κατανόηση της επιρροής της μηχανικής οργάνωση στη ζωή του ανθρώπου, ο Mumford παραθέτει την έρευνα του Roderick Seidenberg, παρατηρώντας στην ανάλυσή του ότι «αν οι δυνάμεις που κατέχουμε σήμερα , δεν τεθούν υπό έλεγχο και δεν αναπροσανατολιστούν, το τέλος μας είναι ορατό, και ένα καινούριο πλάσμα, ο μετα-ιστορικός άνθρωπος […] θα καταλάβει το προσκήνιο, ή μάλλον θα συγχωνευτεί με τα σκηνικά αντικείμενα, τα παρασκήνια και τους προβολείς, αξεχώριστος κατά κάποιον τρόπο, από το εν γένει σκηνικό»(ο.π., 13). Ο μετα-ιστορικός άνθρωπος, δηλαδή, αποτελεί την οντότητα εκείνη που, απορροφημένη από την διαδικασία της εκμηχάνισης, θα γίνει κι αυτή μέρος της μηχανικής διαδικασίας. Αντί η μηχανή να αποτελέσει εργαλείο γι αυτόν, ο ίδιος θα αποτελεί εργαλείο της μηχανής. Αντιθέτως, **αν ο άνθρωπος χρησιμοποιήσει την μηχανή για την προσωπική του έρευνα χωρίς να απορροφηθεί από αυτή, θα μπορέσει να φτάσει σε νέες μετα-μορφές, δηλαδή μορφές που αποτελούν προϊόντα μετα-παραγωγής.** Η διαδικασία αυτή εμπεριέχει την έρευνα της υπάρχουσας συνθήκης στην κοινωνία, την τέχνη και την παραγωγή, την ανάλυση των υπαρχουσών αξιών, και την χρήση αυτών ως εργαλείο για την αναδιαμόρφωση και την επανερμηνεία των θεσμών.

«Αν ερωτευτείτε μια μηχανή,
τότε κάτι δεν πάει καλά
με την ερωτική σας ζωή.

Σε μια προσπάθεια εξήγησης του σύγχρονου κόσμου, ο άνθρωπος οδηγείται σε τεχνικές μετα-παραγωγής, δηλαδή τεχνικές επανερμηνείας και μεταποίησης. Οι διαδικασίες αυτές επηρεάζονται από τη μηχανή και τις λειτουργίες της, και μη αγνοώντας την παρούσα συνθήκη, μετα-παράγουν, δηλαδή επανασυνθέτουν. Ο Mumford, σε μια θεώρηση για το μέλλον, δηλαδή στην προκειμένη το σήμερα, αναφέρει ότι **οι μηχανές στην μαζική παραγωγή θα επιστρέψουν στον έλεγχο από τον άνθρωπο, χωρίς να χάσουν τις ιδιότητές τους, αλλά «χρησιμοποιώντας τες για καλύτερες επιδιώξεις, όχι ποσοτικοποιώντας, αλλά ποιοτικοποιώντας την περαιτέρω χρήση τους»**(ο.π., 83). Καταλήγουμε λοιπόν στο ότι η χρήση των ιδιοτήτων της μηχανής και η αναθεώρηση του τρόπου παραγωγής από τον ίδιο τον άνθρωπο, καλλιτέχνη, μπορεί να φέρει ποιοτικά αποτελέσματα, να διευρύνει την γνώση της παραγωγής και να εντείνει την δημιουργικότητα.

Αν λατρέψετε μια μηχανή,
τότε κάτι δεν πάει καλά
με την θρησκεία σας.»

# 1.3 ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΙΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Σύμφωνα με τον Hal Foster η εποχή της πληροφορίας διαδέχθηκε την εποχή της παραγωγής και σήμερα βρισκόμαστε στην εποχή της μεταπαραγωγής (Ντάφλος, 2014, 132). Με τον όρο μεταπαραγωγή θεωρούμε μια διαδικασία επεξεργασίας και διαμόρφωσης ενός πρωτογενούς υλικού με τη χρήση εργαλείων, είτε ψηφιακών είτε αναλογικών. Η τέχνη της μεταπαραγωγής αντιτίθεται στην αφθονία της πληροφορίας και της εικόνας της παγκοσμιοποιημένης κουλτούρας και συμβάλλει στην ανάδειξη μορφών της τέχνης που μέχρι τώρα θεωρούνταν ασήμαντες (Bouriaud, 2015, 17). Ένα παράδειγμα για την κατανόηση του όρου αυτού είναι ο κινηματογράφος, όπου μεταπαραγωγή θεωρείται το μοντάζ, δηλαδή η τεχνική της επιλογής και σύνθεσης μικρών κομματιών εικόνας, και το ντουμπλάζ, δηλαδή η επεξεργασία του ήχου. Στην περίπτωση αυτή, η εικόνα και ο ήχος (πρωτογενές υλικό) έχει ήδη παραχθεί (παραγωγή) και ύστερα επεξεργάζεται και αναδιαμορφώνεται, για να παραχθεί το τελικό αποτέλεσμα (μεταπαραγωγή).

Εικ.9: A corner of a cabinet, Frans II Francken, 1636

Στην συνέχεια αντλεί πληροφορίες από αυτό και το αναδιαμορφώνει, δηλαδή επανερμηνεύει την έννοια του ή το επανασυνθέτει.

Η τεχνική της συλλογής δεν αποτελεί τεχνική μεταπαραγωγής αλλά διαμορφώνει τον χώρο και τις απαραίτητες πληροφορίες για μια μελλοντική επεξεργασία ή επανάχρηση. Συγκεκριμένα ο Foster θεωρεί ότι η μέθοδος της συλλογής στις αρχειακές τέχνες, αποτελεί μια διαδικασία προ-παραγωγής. Ο ίδιος ορίζει τις σημειώσεις και τα αρχεία ως *υποσχέσεις για περαιτέρω επεξεργασία* ή ως *αινιγματικές προτροπές για μελλοντικά σενάρια.* Για τον Foster η συλλογή είναι μια επιτελεστική εργασία «γιατί δεν σχεδιάζει μόνο τα ανεπίσημα αρχεία αλλά επίσης τα θεσμίζει στη διαδικασία της εξελισσόμενης πρακτικής και τα παράγει.» (Ντάφλος, 2014, 126).

Η τέχνη της συλλογής και του αρχείου δεν αποτελεί μόνο συγκέντρωση πληροφορίας και πηγών αλλά ανακαλύπτει και τις άγνωστες πλευρές ανολοκλήρωτων δουλειών, θεωρώντας αυτές ως νέα αφετηρία. Σύμφωνα με τον Walter Benjamin, ο συλλέκτης προσπαθεί να εξιδανικεύσει τα αντικείμενα, αφαιρώντας τους τον χρηστικό και το εμπορευματικό τους χαρακτήρα(ο.π., 125). Κατά κάποιον τρόπο λοιπόν, δίνεται μια «δεύτερη ευκαιρία» στα αντικείμενα, να προβάλλουν τις εσωτερικές τους ιδιότητες χωρίς αυτό να επηρεάζεται από τις χρήσεις που τους έχει δώσει η κοινωνία. Επιπλέον μέσα από την συλλογή των αντικειμένων διευρύνεται η γνώση του συλλέκτη-καλλιτέχνη πάνω στις ιδιότητες των αντικειμένων και των υλικών από τα οποία συντελούνται. Η συλλογή είναι σαν ένα δωμάτιο τεκμηρίων. (βλ. Εικ.10)

## Η ΣΥΛΛΟΓΗ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΝ

Εικ.10: Sectional Perspective of Sir John Soane's Museum London, George Bailey

Ο Κορνήλιος Καστοριάδης, δίνοντας τον ορισμό του *τεύχειν*, αναφέρει ότι «τεύχειν σημαίνει: **συλλέγω-προσαρμόζω-τεχνουργώ-κατασκευάζω** […]Ό,τι ονομάστηκε τέχνη, παράγωγο του τεύχειν, και που έδωσε τον όρο τεχνική, δεν είναι παρά μια ιδιαίτερη εκδήλωση του τεύχειν και δεν αφορά παρά στις δευτερεύουσες και παράγωγες πλευρές του»(Καστοριάδης, 2010, 370).

Εικ.11: Tempio Industriale, Scrap Hill, 2018

Η διαδικασία της διάκρισης, της επιλογής, του μετρήματος, της συλλογής και της κατασκευής για τον Καστοριάδη ταυτίζονται με την δράση του χειροτέχνη-μπρικολέρ. Η εικαστική τεχνική του *bricolage* εμπεριέχει την έννοια της μαστορευτικής. Η διαφορά μεταξύ στον τεχνικό και τον μάστορα έγκειται στην χρήση των εργαλείων. Ο πρώτος χρησιμοποιεί τα εργαλεία, τον ειδικό εξοπλισμό, ενώ ο δεύτερος **συνδιαλέγεται με τα σύνεργά του, ανακυκλώνει και ανακατασκευάζει.** Μπρικολέρ, από το bricolage, ορίζεται εκείνος που χρησιμοποιεί δημιουργικά οποιοδήποτε υλικό ή αντικείμενο, λειτουργεί με *ετερόκλητα υπολείμματα, θραύσματα και συναρτήσεις*(Lévi-Strauss, 1977).

Ένα παράδειγμα συλλέκτη-μπρικολέρ της σύγχρονης τέχνης του 20ου αιώνα είναι αυτό του Mike Kelley, ο οποίος χρησιμοποιεί αντικείμενα, επαναπροσδιορίζει τα υλικά από τα οποία απαρτίζονται αυτά και επανασυνθέτει μορφές. Σύμφωνα με τον Nicolas Bourriaud, ο Kelley **«χρησιμοποιεί τις μορφές σαν γνωσιακά εργαλεία, απαλλαγμένα από τα αρχικά πλαίσιά τους»**(Bouriaud, 2015, 55). Μέσα από το έργο του προσπαθεί να ενσωματώσει τη λαϊκή εικονογραφία στον χώρο της υψηλής τέχνης.

Εικ.12: Mike Kelley, Memory Ware Flat #58, 2009

Στην πρόσφατη έκθεση *Do_As: Μια εγκατάσταση της νέας οικιακότητας*, του Ζήση Κοτιώνη, που έλαβε χώρα στην Αθήνα το 2018, παρατηρούμε μια μεθοδολογία συλλογής και καταγραφής του σημερινού οικιακού εξοπλισμού, από τον καλλιτέχνη, και έπειτα την μετα-παραγωγή αυτών μέσα από διαφορετικούς συνδυασμούς. Ο καλλιτέχνης ***συλλέγει, καταγράφει και επαναδιατυπώνει τα οικιακά αντικείμενα***. «Έπιπλα που συναρμολογούνται, συντίθενται και αποσυντίθενται»(Σωτηροπούλου, 2021).

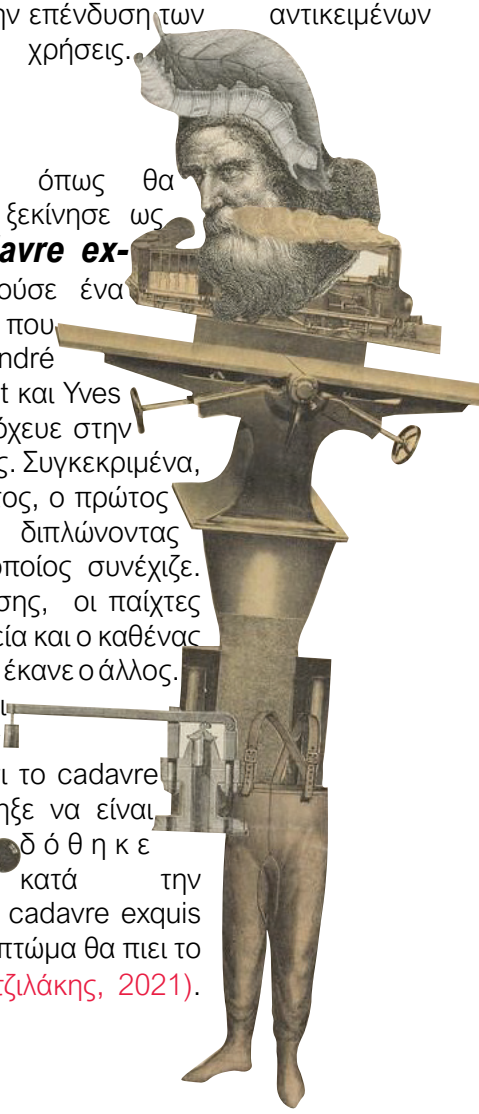
Η τεχνική μεταπαραγωγής που χρησιμοποιείται στο συγκεκριμένο παράδειγμα είναι η τεχνική του ***D.I.Y (Do It Yourself)*** ή αλλιώς «κάντο μόνος σου». Αυτή περιλαμβάνει την κατασκευή του έργου εξ' ολοκλήρου από τον καλλιτέχνη, καθώς σαν τεχνική-ρεύμα εναντιώθηκε στην μαζική παραγωγή και την βιομηχανοποίηση. Όπως αναφέρει ο Nicolas Bourriaud, στο βιβλίο του *Μεταπαραγωγή*, **«Το ζήτημα δεν είναι πλέον η εκ του μηδενός δημιουργία νοήματος στη βάση του παρθένου «άγραφου» υλικού, αλλά η εύρεση ενός τρόπου παρεμβολής στις αναρίθμητες ροές παραγωγής»**(Bouriaud, 2015, 23).

Εικ.13-14: Do_As: domestic assemblage, Ζήσης Κοτιώνης,

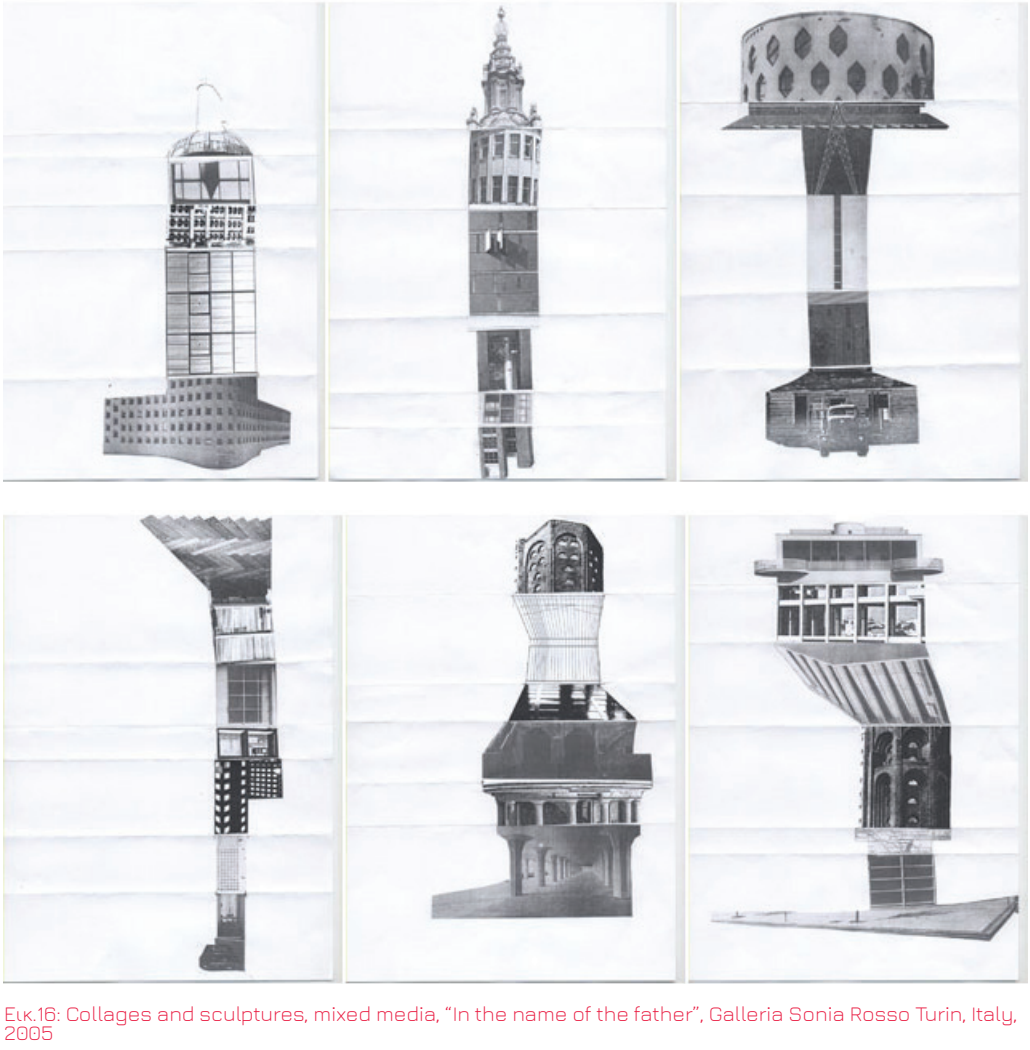
Γίνεται λοιπόν μια *ποιητική παραγωγή*, ένα *ποιητικό μαστόρεμα*, όπως αναφέρει ο Michel de Certeau, αναφερόμενος στις χειρωνακτικές εργασίες που παράγουν τα χειροποίητα αντικείμενα(D.I.Y)(Ντάφλος, 2014, 131).

Μια άλλη τεχνική μεταπαραγωγής, σαν συνέχεια της διαδικασίας της συλλογής, θα μπορούσε να θεωρηθεί το **παζάρι μεταχειρισμένων ειδών.** Το παζάρι ή αλλιώς ανοιχτή αγορά αποτελεί ένα είδος συλλογής αντικειμένων-προϊόντων, συχνά σπάνιας προέλευσης ή υλικού, τα οποία έχουν απαλλαγεί από τη χρήση τους και αναμένουν να βρουν νέες χρήσεις(Bouriaud, 2015, 37). Εφόσον λοιπόν η παραγωγή **ανακυκλώνεται και αλλάζει κατεύθυνση**, η τέχνη του παζαριού θα μπορούσε να θεωρηθεί τεχνική μετα-παραγωγής(ο.π., 37). Εδώ παρατηρείται η ομοιότητα της δράσης αυτής με το έργο των Νταναϊστών καλλιτεχνών, όσων αφορά την επένδυση των αντικειμένων με διαφορετικές, νέες χρήσεις.

Μία **μέθοδος συναρμολόγησης**, όπως θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε, που ξεκίνησε ως παιχνίδι, ήταν το *exquisite corpse*, (***cadavre exquis***) ή εξαίσιο πτώμα. Αυτό αποτελούσε ένα πειραματικό παιχνίδι των σουρεαλιστών, που επινοήθηκε από τους σουρεαλιστές André Breton, Marcel Duchamp, Jacques Prévert και Yves Tanguy, το 1925 στη Γαλλία, το οποίο στόχευε στην αλλαγή των όρων παραγωγής του νοήματος. Συγκεκριμένα, όταν επρόκειτο για σύνθεση ενός ποιήματος, ο πρώτος παίχτης έγραφε τον πρώτο στίχο του, διπλώνοντας το και περνώντας το στον επόμενο ο οποίος συνέχιζε. Στην περίπτωση της καλλιτεχνικής σύνθεσης, οι παίχτες δίπλωναν το χαρτί σε 2 ή περισσότερα σημεία και ο καθένας δημιουργούσε, χωρίς να έχει αντίληψη του τι έκανε ο άλλος. Σε αυτό το παιχνίδι συμμετείχαν σπουδαίοι συγγραφείς, ζωγράφοι και ποιητές της εποχής. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι το cadavre exquis ξεκίνησε ως παιχνίδι αλλά κατέληξε να είναι εποικοδομητικό γι' αυτούς. Το όνομα του δόθηκε από την πρώτη φράση που δημιουργήθηκε κατά την διάρκεια του παιχνιδιού η οποία ήταν «le cadavre exquis boira le vin nouveau», δηλαδή «το εξαίσιο πτώμα θα πιει το καινούριο κρασί»(Παπαδόπουλος & Τζιρτζιλάκης, 2021).



Εικ.15: Cadavre Exquis, André Breton, Yves Tanguy, Jacqueline Lamba, 1938



Εικ.16: Collages and sculptures, mixed media, "In the name of the father", Galleria Sonia Rosso Turin, Italy, 2005

Ο Hal Foster επισημαίνει ότι μια «χαρακτηριστική εικαστική μεταπαραγωγή στο παρελθόν παράχθηκε από τις πρακτικές τέχνης που χρησιμοποίησαν καθημερινά αντικείμενα (σουρεαλισμός, dada), έτοιμα (ως έχουν) κοινότυπα βιομηχανικά αντικείμενα (ready-mades), ή ταπεινά (φτωχά) υλικά (Arte povera)»(Ντάφλος, 2014, 132).

# 1.4 Η «ΦΤΩΧΗ» ΤΕΧΝΙΚΗ ΣΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΚΙΝΗΜΑΤΑ // ΑΠΟ ΤΟΝ 19ο αι. ΕΩΣ ΤΟ 1960 //

## ΑΠΟ ΤΟΝ ΡΕΑΛΙΣΜΟ ΜΕΧΡΙ ΤΗΝ ΦΤΩΧΗ ΤΕΧΝΗ

Στο παρόν κεφάλαιο γίνεται μια σύμπτυξη των εννοιών των προηγούμενων τριών κεφαλαίων, όσον αφορά την έννοια του *άμορφου*, της *τεχνικής* και της *μεταπαραγωγής* και εισάγεται η έννοια της «φτωχής» τεχνικής. Εδώ θα θεωρήσουμε ως **φτωχή τεχνική αυτή που αποδομεί τους καθιερωμένους τρόπους κατασκευής και σύνθεσης, επανερμηνεύει το αντικείμενο ή μορφή, και επανασυνθέτει αναβιώνοντας τεχνικές και υλικά που θεωρούνται μέχρι τότε ασήμαντα, ευτελή**. Επιπλέον, γίνεται μια προσπάθεια εντοπισμού αυτών των τεχνικών σε καλλιτεχνικά κινήματα από τα μέσα του 19ου αιώνα έως τα μέσα του 20ου αιώνα.

Ξεκινώντας από την περίοδο που ακολουθεί τον Ρομαντισμό, δηλαδή στα μέσα του 19ου αιώνα, παρατηρείται ένας τεχνολογικός και πληροφοριακός αναβρασμός, καθώς αναφερόμαστε στην περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης, των εφευρέσεων και των τεχνολογικών ανακαλύψεων. Αυτή η απότομη στροφή όλης της κοινωνίας προς την τεχνολογία και την αυτοματοποίηση επηρεάζει τον καλλιτεχνικό χώρο, στον οποίο δημιουργούνται κινήματα που αντιτίθενται στη βιομηχανική παραγωγή. Εκείνη την περίοδο οι καλλιτέχνες επηρεασμένοι από τα κοινωνικο-πολιτικά και οικονομικά γεγονότα και αναθεωρώντας για τον υποκειμενισμό του κινήματος του Ρομαντισμού, στρέφονται στην σύνδεση της τέχνης και του καλλιτεχνικού έργου με την καθημερινή ζωή, την πραγματικότητα. Έτσι δημιουργείται το κίνημα του **Ρεαλισμού** το οποίο προωθεί μια τέχνη πιο ειλικρινή, θα λέγαμε, όσον αφορά τις θεματικές που θίγει. Αυτές εμπεριέχουν τη ζωή του καθημερινού ανθρώπου, την εργασία, τον μόχθο του εργάτη καθώς ακόμη και αδρανείς στιγμές της ζωής. Έτσι η θεματολογία του *ηρωισμού*, που απεικονίζεται έως τότε στα έργα τέχνης της εποχής, αντικαθίσταται από τον *ανθρώπινο μόχθο*. Αυτό το κίνημα έφερε μια επανάσταση στον καλλιτεχνικό χώρο καθώς **φανέρωσε και έκανε μέρος της «υψηλής» τέχνης, το καθημερινό** (Ρήτου, 2015, 30).

Εικ.17: Asleep, Unknown artist, τέλη 19ου αι.

Την ίδια εποχή, το 1850, δημιουργείται το κίνημα **Arts and Crafts**, δηλαδή Τέχνες και Χειροτεχνήματα. Αυτό το κίνημα, θεωρείται η αρχή των Μοντερνιστικών κινημάτων και στρέφεται ενάντια στην μηχανική παραγωγή εξυψώνοντας την χειροποίητη παραγωγή. Σκοπός του κινήματος είναι η αντιμετώπιση της κρίσης των τεχνιτών, που έχει προκληθεί από την βιομηχανική παραγωγή, η ενδυνάμωση της καλλιτεχνικής κοινότητας και η αναγέννηση της χειροποίητης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι υποστηρικτές αυτού του κινήματος πίστευαν πως η μηχανή καταστρέφει τη «χαρά της εργασίας» και σκοτώνει τις δυνατότητες της τέχνης. Έτσι διαχωρίζεται η τέχνη από την τεχνική. Σημαντική φιγούρα για την δημιουργία και την εξέλιξη αυτού του κινήματος ήταν ο William Morris, ο οποίος μαζί με τους ομοϊδεάτες του στόχευαν στην **αναβίωση του χειροποίητου προϊόντος** (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015, 146).

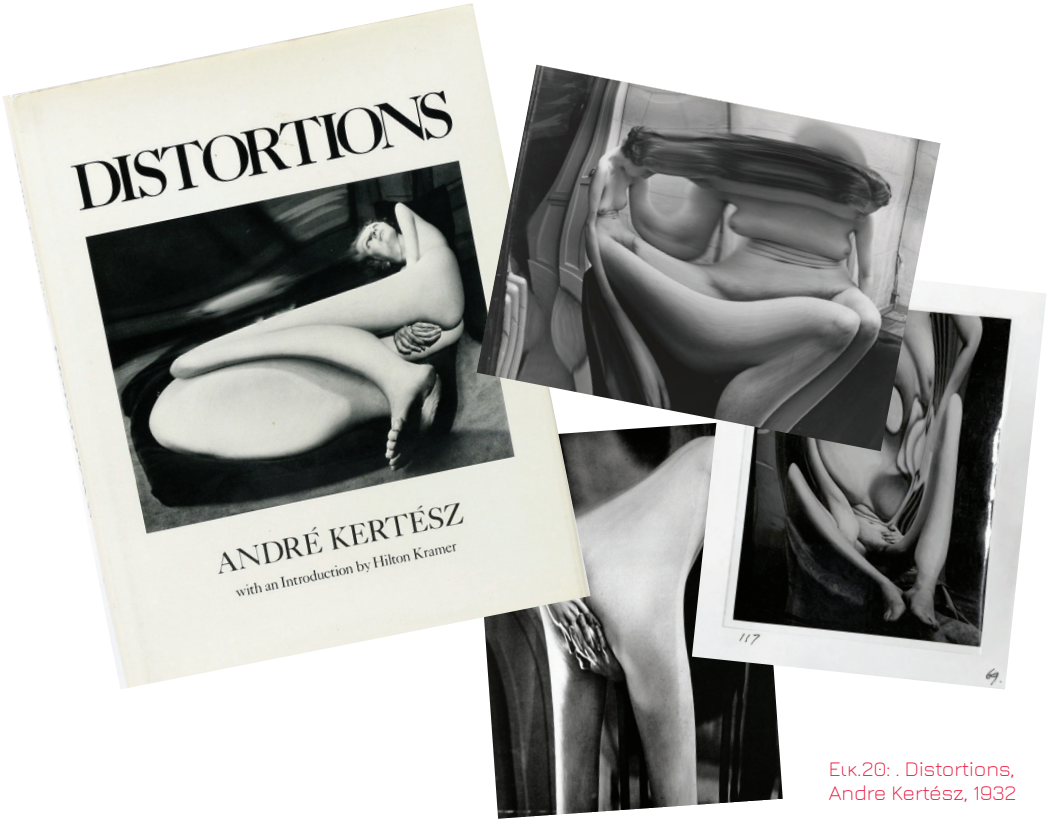
Στις αρχές του 1900, με την γέννηση του μοντερνισμού παρατηρείται στην τέχνη μια κλίση προς τη γεωμετρική τάξη στις μορφές καθώς και μια προσπάθεια εξοικείωσης του ανθρώπινου πνεύματος με τη μηχανή. Τα κινήματα του Κυβισμού και του Κονστρουκτιβισμού έρχονται για να καταπνίξουν το συναίσθημα και τη συγκίνηση, με μια πιο αυστηρή, θα λέγαμε, καλλιτεχνική απεικόνιση. Στα έργα αυτά παρατηρείται ότι εξαλείφεται η ανθρώπινη προσωπικότητα καθώς και ο συμβολισμός του έργου. Ο Lewis Mumford, κατακρίνει αυτή την προσπάθεια σύνδεσης και συνδιαλλαγής με τη μηχανή, και αναφέρει ότι αυτή η κίνηση παράγει μόνο την αντίδραση κάποιων καλλιτεχνών και τη δημιουργία άλλων αντι-κινημάτων. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι: **«Αυτή η προσπάθεια να κάνουμε θέμα της τέχνης την ίδια την μηχανική τάξη και αντικειμενικότητα, έχει χρησιμεύσει σε μιαν έννοια ως αντιστάθμισμα, στην τάση να ξανακυλήσουμε στο πρωτόγονο και το νηπιακό, το ατακτοποίητο και το διεστραμμένο- την αντίδραση εκείνων, που αισθάνονται αποκλεισμένοι από τον νεωτερικό κόσμο[...]»** (Mumford, 1997, 59).

Εικ.18: Henri Cartier-Bresson, "Marcel Duchamp and Man Ray at Man Ray's home" , 1968

Την περίοδο του μεσοπολέμου εμφανίζεται το καλλιτεχνικό κίνημα του **Νταναϊσμού (Dada), ένα κίνημα «αντι-τέχνης»**, όπως χαρακτηρίζεται, το οποίο προσπαθεί να απορρίψει την ιδέα του «ωραίου» όπως επικρατεί εκείνη την εποχή, και με σαρκαστικό και ειρωνικό χαρακτήρα να αντιταχθεί στην υπάρχουσα τέχνη. Ο Nicolas Bourriaud αναφέρει ότι ο πρεσβευτής του κινήματος Marcel Duchamp, «ολοκληρώνει τον ορισμό του όρου δημιουργία, λέγοντας πως το **να δημιουργείς είναι να εισάγεις ένα αντικείμενο σε ένα νέο σενάριο, να το θεωρείς ως χαρακτήρα σε μια αφήγηση**» (Ντάφλος, 2014, 147). Ο Marcel Duchamp επινοεί τα «ready-mades», τα βιομηχανικά «έτοιμα» αντικείμενα, προκειμένου να τους δώσει αξία και να τα αναγάγει στο επίπεδο του έργου τέχνης, καθώς επίσης «κατεβάζει» τα αριστουργήματα στο επίπεδο των κοινών πραγμάτων. Ο Marcel Duchamp αποσπώντας ένα αντικείμενο από την συνηθισμένη καθημερινή του χρήση, αλλάζοντας του θέση , καταργεί την δεδομένη λειτουργία του και το παρουσιάζει από άλλη οπτική γωνία, *δημιουργεί δηλαδή μια ιδέα.* Με την προκλητική του στάση δεν διστάζει να αντιταχθεί στα πρότυπα της αστικής τάξης, και αποδεικνύει μέσα από το έργο του ότι η επιλογή σαν διαδικασία του καλλιτέχνη μπορεί να συντελέσει στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δίνει έτσι αισθητική αξία στην χειρονομία του καλλιτέχνη, αντί της δεξιοτεχνίας του(Πετρίδου & Ζιρώ, 2015, 228). Για τον Duchamp, δημιουργία είναι η εισαγωγή ενός αντικειμένου σε ένα νέο σενάριο, το να το *εκθέτεις ως χαρακτήρα σε ένα αφηγηματικό πλαίσιο*(Bouriaud, 2015, 32).

Εικ.19: Man Ray, Rayograph #3 from Champs Délicieux, 1922 (Pompidou Center, Paris)

Ο καλλιτέχνης Man-Ray, επηρεασμένος από το έργο των Ντανταϊστών, μαζί με τον Marcel Duchamp πειραματίζονται με την φωτογραφία με σαρκασμό αντιτιθέμενοι στον ακαδημαϊσμό και την αυστηρότητα της φωτογραφίας. Συγκεκριμένα το 1922 ανακαλύπτει την τεχνική rayographe, ένα είδος κολάζ της αρχικής φυσικής παρουσίας του αντικειμένου. Ακουμπώντας το αντικείμενο πάνω στο φωτογραφικό χαρτί και εκθέτοντάς το στο φως, συνέθετε με το αποτύπωμά του πάνω στην φωτογραφία. (βλ. Εικ.19) Ένα άλλο παράδειγμα στην φωτογραφία, είναι αυτό του Ούγγρου φωτογράφου Andre Kertész. **Σε μια προσπάθεια αποδιοργάνωσης της ομαλότητας της καθημερινότητας και επανερμηνείας του τυπικού, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιώντας το πιο καθημερινό αντικείμενο, το σώμα, αναδιαμορφώνει την κλασσική φωτογραφική απεικόνιση.** Με τη βοήθεια τριών καθρεφτών, τεντώνει κι στρεβλώνει τις μορφές των γυμνών μοντέλων, με αποτέλεσμα τα μέλη του σώματός τους να δημιουργούν ένα θολό τοπίο (βλ. Εικ.20) (Kertész, André. Distortions, χ.χ). Όπως αναφέρει ο Ντάφλος «Το ντανταϊστικό και το σουρεαλιστικό (ανατρεπτικό) εικαστικό αντικείμενο συνοδεύτηκε από (υπερκειμενικές) παραγωγικές μορφές αμφισβήτησης απέναντι στην καθημερινή ζωή και τις καθορισμένες ιστορικές μορφές, οι οποίες κληρονομήθηκαν στο αποϋλοποιημένο εννοιολογικό, συχνά ανολοκλήρωτο (non finito), εικαστικό αντικείμενο.» (Ντάφλος, 2014, 114).




Εικ.20: . Distortions, Andre Kertész, 1932

Η απαξίωση της παραδοσιακής παραγωγής και τεχνικής στην καλλιτεχνική έκφραση οδήγησε στην **αναζήτηση μιας νέας σχέσης του καλλιτέχνη και των υλικών που χρησιμοποιεί.** Ο καλλιτέχνης στράφηκε στην δημιουργία μέσα από την άμεση επαφή του με το υλικό και την ύλη. Έτσι, την δεκαετία του'40, δημιουργήθηκε ένα νέο είδος τέχνης, αυτού της **άμορφης τέχνης (Informal Art)**. Χαρακτηριστικά της άμορφης τέχνης ήταν ο αυθορμητισμός, η περιφρόνηση κάθε κανόνα και παγιωμένης ιδέας, καθώς και η διάσπαση των ορίων ανάμεσα στην σύλληψη και την εκτέλεση του έργου (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015, 273-275). Οι καλλιτέχνες της άμορφης τέχνης, προσπαθούν με λίγα και απλά υλικά να δημιουργήσουν μια μεταγραφή, με άτυπες τεχνικές να αποδώσουν μια χειρονομία. Ο Antoni Tapies, ισπανός ζωγράφος, δημιούργησε δικές του εικαστικές τεχνικές, ενσωματώνοντας διαφορετικές διαδικασίες επεξεργασίας, όπως το ανάγλυφο, το κολάζ, το σχίσιμο και το κόψιμο, την χρήση υφασμάτων, προκειμένου να εμπλουτίσει τις υφές του καλλιτεχνικού έργου. (βλ. Εικ.21)

Εικ.21: Pintura en blau, Antoni Tàpies,1955

***«Για να εκφραστούν σημαντικές έννοιες και νοήματα, δεν είναι απαραίτητη η χρήση μεγάλων πόρων ή επιβλητικών εικόνων. Ολόκληρο το σύμπαν μπορεί να συγκεντρωθεί μέσα σε ένα κόκκο σκόνης.»***

Antoni Tàpies

Στα μέσα της δεκαετίας του ’50, εμφανίζεται το κίνημα της Pop Art στην Μεγάλη Βρετανία που προτείνει μια «λαϊκή» τέχνη που αξιοποιεί αντικείμενα της μαζικής κουλτούρας, όπως για παράδειγμα οι διαφημίσεις. Σε μια σύνθεση-collage, οι καλλιτέχνες προσπαθούν να συνδυάσουν την λαϊκή με την υψηλή τέχνη σε μια προσπάθεια κριτικής της μαζικής κουλτούρας. Ο Richard Hamilton, ιδρυτής της pop art, το 1957 αναφέρει χαρακτηριστικά για το έργο της pop art: «Το έργο πρέπει να είναι λαϊκό (να έχει γίνει για τις μάζες), να είναι εφήμερο (να μην μπορεί να διατηρηθεί πολύ), αναλώσιμο (να ξεχνιέται γρήγορα), φτηνό, να παράγεται μαζικά, να είναι νέο (προσανατολισμένο στη νεολαία), χωρατατζίδικο, σέξι, παιχνιδιάρικο, δελεαστικό και τέλος, χωρίς αυτό να είναι λιγότερο σημαντικό, να είναι εμπορικό και επιχειρηματικό» (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015, 281). Εδώ παρατηρούμε ότι το κίνημα αυτό ενώ στόχευε στην εξισορρόπηση του χαμηλού-λαϊκού με το υψηλό δεν αντιτασσόταν ούτε επικροτούσε την καταναλωτική κουλτούρα και τον καπιταλισμό. Στόχος του κινήματος δεν ήταν η προβολή και κριτική των κοινωνιολογικών φαινομένων, αλλά η εκμετάλλευση και η αναδιαμόρφωση ενός *νέου εικονογραφικού υλικού*, αυτού της διαφήμισης (Bouriaud, 2015, 33).

Ο Claes Oldenburg, καλλιτέχνης της Pop Art, επηρεασμένος από τα ready mades του dada, χρησιμοποιεί καθημερινά προϊόντα και "φτωχά" υλικά, όπως εφημερίδα, σχοινί, γύψο, για να ασκήσει κριτική στην κουλτούρα του καταναλωτισμού. Το 1959 γράφει ότι **«ο εξπρεσιονισμός είναι ο πόλεμος μεταξύ μορφής και αντι-μορφής, μεταξύ τάξης και αταξίας, μεταξύ λόγου και αντίλογου, μεταξύ γούστου και ευγένειας και κακού γούστου και αγένειας».** Στο έργο του *Ray Gun Wing* το 1969, παρουσιάζεται μια συλλογή 258 αντικειμένων του δρόμου της πόλης που μοιάζουν με όπλα. Την εποχή των διαμαρτυριών ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ, το μόνο που βλέπει στα ευρήματά του, τα αντικείμενα, είναι η επαναλαμβανόμενη εικόνα ενός όπλου. Εδώ ο καλλιτέχνης παρουσιάζει το αντικείμενο ως συλλεκτικό, απεικονίζοντας το συνηθισμένο αντικείμενο με ακατέργαστο τρόπο.

Εικ.22: Ray Gun Wing, Claes Oldenburg, 1969

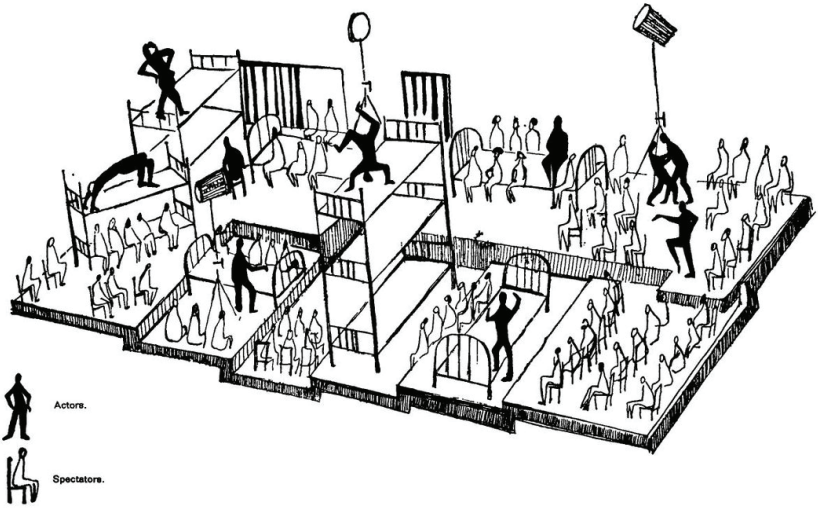
Η δεκαετία του ’60 έφερε ριζικές αλλαγές στον καλλιτεχνικό χώρο. Κύριο χαρακτηριστικό αυτής της περιόδου, η βιομηχανική ανάπτυξη, η τεχνολογική άνθιση, η αύξηση των μέσων επικοινωνίας, νέες ανακαλύψεις και τεχνικές. Αυτή η συνθήκη γέννησε πολλές αμφισβητήσεις, έτσι δημιουργήθηκαν πολλά αντι-κινήματα. Κάποια από τα βασικά θέματα της αντι-κουλτούρας που πρέσβευαν αυτά τα κινήματα, ήταν η **οικολογική συνείδηση, ο πρωτογονισμός, η επιστροφή στην παράδοση, ο νομαδισμός, η επανάχρηση.** Η μαχητική αμφισβήτηση του κατεστημένου, κορυφώνεται με τα φοιτητικά κινήματα του Μάη του ’68. Μέσα σε ένα τόσο έντονο και ριζοσπαστικό κλίμα ο καλλιτεχνικός χώρος στρέφει το βλέμμα του περισσότερο στην ιδέα του έργου παρά στην εκτέλεσή του. Τα καλλιτεχνικά έργα παρουσιάζονται με πιο «λαϊκά» χαρακτηριστικά με πιο εφήμερο χαρακτήρα, φτωχότερα υλικά, σε μια αναζήτηση της σχέσης τέχνης και καθημερινής ζωής. Τα έργα αυτά είχαν έναν αντι-εμπορευματικό χαρακτήρα ως αντίδραση στην εντατικοποιημένη βιομηχανοποίηση (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015, 281).

Προκειμένου το έργο τέχνης να μην είναι μόνο εμπορεύσιμο προϊόν αλλά να αποτελεί και μια πράξη-χειρονομία, οι καλλιτέχνες αρχίζουν και βιώνουν την εικαστική δημιουργία σαν μέρος της πραγματικής ζωής. **Το έργο τέχνης αποτελεί ένα «συμβάν»** όταν πρωτοεμφανίζεται το κίνημα των **Happenings**. Αυτό παύει να αποτελεί ένα εμπορεύσιμο αντικείμενο και γίνεται μια πράξη, μια δράση. Ο θεατής πλέον βιώνει την εμπειρία της εικαστικής δημιουργίας και δεν την παρακολουθεί απλά σαν έκθεμα. Ο Allan Kaprow, δημιουργός των Happenings δίνει τον εξής ορισμό: « Είναι μια σειρά γεγονότων που μπορούν να πραγματοποιηθούν ή να συλληφθούν ανεξάρτητα από το χώρο ή το χρόνο. **Τα υλικά τους μπορεί να κατασκευαστούν, να ληφθούν άμεσα από ό,τι υπάρχει διαθέσιμο ή να τροποποιηθούν ελαφρά.** Οι δράσεις μπορεί να επινοηθούν εκείνη τη στιγμή ή να είναι συνηθισμένες καθημερινές πράξεις. […] **Το Happening […] Είναι τέχνη αλλά μοιάζει περισσότερο με πραγματική ζωή»** (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015, 284).

Εικ.23 (δεξιά): Allan Kaprow, Yard, 1961, Photo: Ken Heyman

Ένα άλλο παράδειγμα φτωχής τεχνικής μπορεί να θεωρηθεί το φτωχό θέατρο, ή αλλιώς **Grotowski** που πρωτοεμφανίζεται το 1958, το οποίο αλλάζει τα δεδομένα του θεάτρου και της σχέσης ηθοποιού με θεατή. Στο φτωχό θέατρο γίνεται ο **μετασχηματισμός καθημερινών αντικειμένων σε πολυλειτουργικά σκηνικά αντικείμενα.** Η αυθόρμητη δράση επιλέγει τα απαραίτητα εργαλεία για την επίτευξη ενός μετασχηματισμού («Poor Theatre», 2012).

Ένα κίνημα που προσπαθεί να απαλείψει τα όρια ανάμεσα στο θέατρο, τη μουσική και τις εικαστικές τέχνες, με εργαλεία τον αντι-εμπορικό χαρακτήρα, την απλότητα και το D.I.Y, είναι το **Fluxus**. Το *Fluxus*, δηλαδή «ρευστός» ιδρύθηκε στην Γερμανία το 1962 από μια ομάδα καλλιτεχνών της πρωτοπορίας. Ήταν επηρεασμένο από τις ιδέες του *Dada* και εργαλείο του αποτελούσαν οι πειραματικές τεχνικές. Στόχος του κινήματος ήταν η άμεση πρόκληση του θεατή, καθώς και η κατάργηση της απόστασης μεταξύ του κοινού και των ίδιων των καλλιτεχνών (Πετρίδου & Ζιρώ, 2015, 284). Επηρεασμένο από το *Dada*, το κίνημα αυτό είχε ως στόχο την απάλειψη των ορίων μεταξύ ζωής και τέχνης και κατ' επέκταση των μορφών της τέχνης. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες του *Fluxus* να υποστηρίζουν την ανάμειξη διαφορετικών καλλιτεχνικών πρακτικών στη δημιουργία του έργου. Η αντίδραση των καλλιτεχνών αυτών στο κατεστημένο εκφράστηκε μέσα από την χρήση απλών, ευτελών υλικών και την υλοποίηση εφήμερων και απλών δράσεων. Ο πειραματισμός και το παιχνίδι ήταν βασικά συστατικά της fluxus δημιουργίας.




Εικ.24: Jerzy Gurawski, Grotowski: Towards a Poor Theatre,

Το «κίνημα-σταθμός» για τις φτωχές τεχνικές και την επανερμηνεία της μορφής ήταν αυτό της **Arte Povera**, αλλιώς *Φτωχής Τέχνης,* που δημιουργείται στα τέλη της δεκαετίας του '60. Λόγω του όγκου πληροφορίας και της ουσιώδης δράσης του στον ιταλικό χώρο, θα αναφερθούμε εκτενέστερα στο κίνημα αυτό στην επόμενη ενότητα.

Καταλήγουμε λοιπόν στο ότι, η καλλιτεχνική πρακτική του τελευταίου αιώνα, χαρακτηρίζεται από πολλά κινήματα που αντιτίθενται στην τυποποίηση, καταφεύγουν σε φτωχές τεχνικές και υλικά, στοχεύουν στην προβολή του λαϊκού και καθημερινού και προωθούν τη χειρωνακτική εργασία και ένα DIY μοντέλο ζωής. Μακριά από προκαταλήψεις και αισθητικές αξίες του παρελθόντος, οι καλλιτέχνες προσπαθούν να προκαλέσουν το κοινό με τις διαφορετικές τους τεχνικές καθώς και να κάνουν κριτική στην «υψηλής αισθητικής» τέχνη που επικρατούσε. Οι καλλιτέχνες-ερευνητές επιδιώκουν νέους τρόπους επικοινωνίας με το κοινό χωρίς να στοχεύουν στην ένταξή τους στο επίσημο καλλιτεχνικό ρεύμα. **Το έργο τους χαρακτηρίζεται από την συνύπαρξη νέων και παλαιότερων τεχνολογιών, την επανάχρηση «άχρηστων» αντικειμένων και την υιοθέτηση απλών καθημερινών τεχνικών.** Από τα χειροτεχνήματα του ρεύματος Arts n Crafts μέχρι τις συνθέσεις από κουρέλια της Arte Povera. Αυτές οι τεχνικές θυμίζουν τις τακτικές του μάστορα (bricoleur) καθώς αποδίδουν πολύπλοκα αποτελέσματα μέσα από πρόχειρες λύσεις. Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι καλλιτέχνες λειτουργούν σαν ερευνητές, συλλέκτες, παρατηρητές και επεξεργαστές της πληροφορίας. Προωθούν την αυθόρμητη δημιουργία, επανεξετάζοντας την παρούσα συνθήκη στην τέχνη και αναδιαμορφώνοντάς την.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Συμπερασματικά, το άμορφο αποτελεί αφετηρία των τεχνικών μεταπαραγωγής, καθώς δίνει τις βάσεις για σκέψεις γύρω από την μεταποίηση αλλά και την ανάγκη επανερμηνείας των μορφών και των νοημάτων. Οι διάφορες τεχνικές του παρελθόντος πρέπει να μελετώνται προκειμένου να ενταχθούν στο σήμερα και να εξελιχθούν και η μηχανή να λειτουργεί σαν εργαλείο του ανθρώπου και όχι το αντίστροφο. Οι τεχνικές μεταπαραγωγής σηματοδοτούν μια περίοδο πειραματισμού αλλά και αμφισβήτησης των καθιερωμένων καθαρών μορφών και ιδεών.

# 2

# ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ. ΙΤΑΛΙΑ 1968-1970

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΝΟΤΗΤΑΣ


2.1 Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΥΝΘΗΚΗ. ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

2.2 RADICAL DESIGN, Ο ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

2.3 ARTE POVERA, Η ΦΤΩΧΗ ΤΕΧΝΗ

2.4 ΣΗΜΕΙΟ ΤΟΜΗΣ ΤΟΥ RADICAL DESIGN ΚΑΙ ΤΗΣ ARTE POVERA

Στην παρούσα ενότητα μελετάται το παράδειγμα της Ιταλίας την δεκαετία του ’60, ως σημαντικό κεφάλαιο επαναπροσδιορισμού του design και της δημιουργικής έκφρασης. Η ανάλυση της κοινωνικοπολιτικής συνθήκης τη συγκεκριμένη περίοδο φανερώνει τα κίνητρα που κάνουν την τέχνη και την αρχιτεκτονική να αμφισβητούν τα υψηλά επίπεδα του μοντερνισμού και να στρέφονται σε νέες αναζητήσεις. Μέσα από την ανάλυση του Ριζοσπαστικού Σχεδιασμού και της Φτωχής Τέχνης, εντοπίζονται κοινά θέματα και προβληματισμοί που επικεντρώνονται στη χρήση φτωχών τεχνικών και τεχνικών μεταπαραγωγής, με σκοπό την ερμηνεία της σύγχρονης συνθήκης διαβίωσης αλλά και παραγωγής. Σε αυτό το πλαίσιο μελετάται η εμφάνιση και η κυριαρχία χειρωνακτικών τεχνικών, πρωτόγονων συμβολισμών, D.I.Y πνεύματος και οικολογικής συνείδησης στην ιταλική συνθετική σκέψη και πρακτική.

Η περίοδος 1960-1970 χαρακτηρίζεται από έντονες αντιδράσεις της κοινωνίας απέναντι στον πόλεμο, τις κυβερνήσεις, τις καθιερωμένες αξίες και αρχές καθώς και την καταναλωτική κουλτούρα που ακμάζει εκείνο το διάστημα. Την εποχή αυτή εξελίσσεται ο Ψυχρός Πόλεμος, ο πόλεμος στο Βιετνάμ και η κρίση στην Κούβα. Αυτό προκαλεί επαναστατικές κινητοποιήσεις στον δυτικό κόσμο ενάντια στην καταπίεση της ελευθερίας και της έκφρασης. Δημιουργούνται έτσι **ριζοσπαστικές πρωτοποριακές ομάδες, οι οποίες αντιτίθενται στις συντηρητικές αξίες και αναζητούν εναλλακτικούς κοινωνικούς στόχους και πλάνα**. Χαρακτηριστική ήταν η εμφάνιση φοιτητικών κινημάτων όπως αυτού του Μάη του '68, στο Παρίσι. Παράλληλα, εμφανίζονται αντιπολεμικά κινήματα, κινήματα υπεράσπισης των πολιτικών δικαιωμάτων, φεμινιστικά κινήματα και το κίνημα των hippies. Αυτά πρέσβευαν τις ιδέες της αντικουλτούρας δηλαδή της αντίστασης στο υπάρχον κοινωνικοπολιτικό σύστημα. Όσων αφορά το υπάρχον κίνημα του μοντερνισμού σε σχέση με τα αντι-κινήματα είχαν ως κοινό σημείο ότι στόχευαν στην αναζήτηση μιας νέας μορφής. Παρ' όλα αυτά, ενώ ο μοντερνισμός προσπαθούσε να δημιουργήσει αυτή τη μορφή απορρίπτοντας ότι υπήρχε έως τότε ξεκινώντας από το μηδέν, το κίνημα του χιπισμού επανεξέταζε την υπάρχουσα κοινωνία και τάσεις και προσπαθούσε να την επαν-εγκαθιδρύσει με νέες αξίες και αρχές. Μέσα από αυτές τις ιδέες, ξεκινάει και μια έρευνα για εναλλακτικά περιβάλλοντα διαβίωσης καθώς υποστηρίζεται και ο νομαδικός τρόπος ζωής.

Την ίδια περίοδο στην Ιταλία, παρατηρείται έντονη αντίδραση του λαού απέναντι στην κυβέρνηση λόγω των κοινωνικών ανισοτήτων που εξακολουθούν να υπάρχουν. **Το οικονομικό θαύμα ή *Miracolo Italiano*, με τη βιομηχανική παραγωγή να ακμάζει και να αποτελεί σύμβολο του ιταλικού design παγκοσμίως, προκαλεί κοινωνικούς διαχωρισμούς και ένταση, καθώς ξεκινάει μια μαζική μετανάστευση** του λαού του «φτωχού» Νότου προς τον «πλούσιο» Βορρά. Ως συνέπεια αυτού η ύπαιθρος του Νότου ερημώνει και τα κέντρα των πόλεων σφύζουν από την υπερσυγκέντρωση του πληθυσμού.

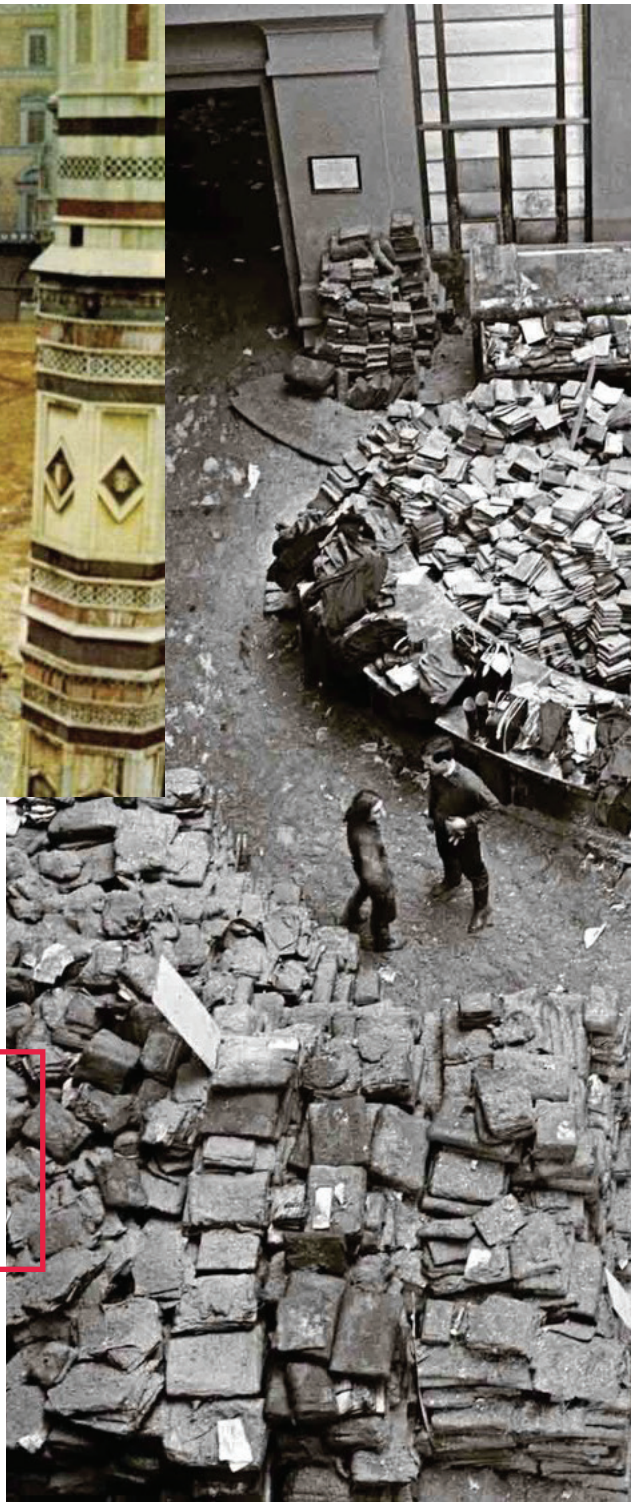
Εικ.25: L' Italia d' oro, Luciano Fabro, 1968

Εικ.26: UFO, lovers on a swing chair, Bamba Issa, Forte dei Marmi, 1970. Photograph by Carlo Bachi

Το 1966, η τραγική πλημμύρα του ποταμού Άρνου στην Φλωρεντία, κατά την οποία καταστράφηκαν σημαντικά έργα τέχνης και βιβλία, ξεσήκωσε καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν πειραματικές καλλιτεχνικές ομάδες αντι-σχεδιασμού, όπως ονομάστηκε. Το *anti-design*, αργότερα έδωσε το όνομα του στον ριζοσπαστικό σχεδιασμό (radical design), τονίζοντας την εναντίωση των μελών αυτού του κινήματος στις καθιερωμένες τάσεις και νόρμες, και τον επαναστατικό του χαρακτήρα. Απόφοιτοι και φοιτητές της Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου της Φλωρεντίας, συντελούν ριζοσπαστικές πρωτοποριακές ομάδες, κάνοντας επαναστατικές δράσεις και θεωρητικές προσεγγίσεις των ουτοπιών. Κάποιες από αυτές τις ομάδες ήταν οι Superstudio, οι Archizoom, οι UFO, οι 9999 και οι Ziggurat. Έτσι **η Φλωρεντία την συγκεκριμένη περίοδο, αποτελεί κέντρο θεωρητικής επεξεργασίας των πιο ριζοσπαστικών ιδεών και προτάσεων**. Παράλληλα, στις ιταλικές σχολές αρχιτεκτονικής παρατηρείται η **άνθιση της αρχιτεκτονικής θεωρίας έναντι της αρχιτεκτονικής αισθητικής**. Νέοι τομείς έρευνας εντάσσονται στα μαθήματα αρχιτεκτονικής, όπως για παράδειγμα έρευνες για το φύλο και τον χώρο κ.α.

**Γίνεται έτσι μια προσπάθεια ανακατασκευής του αρχιτεκτονικού μέσου και των σχεδιαστικών αρχών, δίνοντας σημασία στον σχεδιασμό μιας σειράς δράσεων-ενεργειών και όχι τον σχεδιασμό μιας μορφής** (Loosen, Heynickx & Heynen, 2020). Σε αυτό το πνεύμα επαναπροσδιορισμού της αρχιτεκτονικής στα τέλη της δεκαετίας του 1960, ο όρος *architettura radicale*, δηλαδή ριζοσπαστικός σχεδιασμός και η κριτική του προσέγγιση, αποτέλεσε αφετηρία για τη δημιουργία κι άλλων στρατηγικών

Εικ.27 (πάνω): Piazza del Duomo, Φλωρεντία, 5/11/1966
Εικ.28 (δεξιά): Οι συνέπειες της πλημμύρας

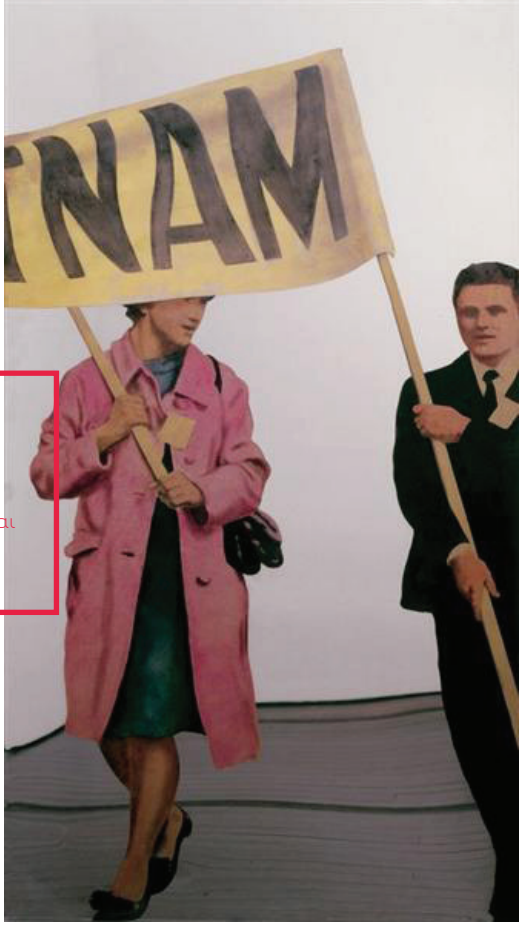


Οι καταστροφές της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Φλωρεντίας μετά την μεγάλη πλημμύρα.

πειραματικού σχεδιασμού όπως οι: *superarchitettura*, *architettura inconscia* (ασυνείδητη), *disequilibrante* (ασταθής), *concettuale* (εννοιολογική), *eventuale* (πιθανή) και *progettazione di comportamento*, δηλαδή ο σχεδιασμός συμπεριφορών-δράσεων. Η ριζοσπαστική αρχιτεκτονική, έτσι, ανατρέπει τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, διαλύοντας τις αρχές του «καλού» σχεδιασμού, **κάνοντας προκλητικές-ειρωνικές προτάσεις, επαναπροτείνει τον κόσμο**. Παρατηρείται επιπλέον στους ριζοσπάστες αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες της εποχής, η προτίμηση στην χειρωνακτική εργασία, καθώς και η αναζήτηση ενός άλλου τύπου σχολείου-σχολής αρχιτεκτονικής και design, ενός «μη-σχολείου», όπως ανέφεραν.

Εικ.29 (πάνω): Superarchitettura I, installation manifesto, Superstudio & Archizoom, Pistoia, 1966

Στον καλλιτεχνικό χώρο, η κοινωνική σκληρότητα αποδόθηκε μέσα από τα έργα της Φτωχής Τέχνης, δηλαδή μέσα από την χρήση αδρών υλικών και την επανερμηνεία της λειτουργίας-χρήσης των αντικειμένων, από αυτής της αρχικής τους κατάστασης. Οι Ιταλοί καλλιτέχνες της Arte Povera, διαμαρτύρονται ενάντια στην τυποποίηση και τα παράγωγα του βιομηχανικού πολιτισμού, δίνοντας στα έργα τους έναν ευμετάβλητο χαρακτήρα. Ο μαχητικός χαρακτήρας του κινήματος φαίνεται μέσα από τις θεματικές που επιλέγουν οι καλλιτέχνες του στα έργα τους, επηρεασμένοι από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής.




Καθρέπτης ο οποίος τοποθετεί τον θεατή μέσα στο πλήθος των πολιτικών διαμαρτυριών και τον απεικονίζει ως παθητικό θεατή.

Συνολικά, οι πρωτοποριακές ριζοσπαστικές ιδέες έρχονται να ασκήσουν κριτική στον ρόλο της μηχανής και του μοντέρνου στην καθημερινότητα του ανθρώπου, στην κυριαρχία της κατανάλωσης, να επιτεθούν στην σύγχρονη κοινωνία και όλα αυτά μέσα από καλλιτεχνικές και αρχιτεκτονικές δράσεις. Στόχος τους ήταν **η ανάπτυξη ενός συλλογικού δημιουργικού πνεύματος, η ελευθερία του σώματος και του μυαλού και η έρευνα εναλλακτικών σχεδιαστικών μέσων και τεχνικών**.

Εικ.30 (πάνω): Vietnam, Installation, Michelangelo Pistoletto, 1965

Ο ριζοσπαστικός σχεδιασμός συντελείται όταν ομάδες νέων σχεδιαστών που αντικρούουν την σχεδιαστική κουλτούρα που διδασκόταν στις ιταλικές σχολές αρχιτεκτονικής, που ήταν άμεσα συνδεδεμένη με το μοντέρνο κίνημα, έχουν ως κύριο όραμα αυτό του σχεδιασμού των ανθρώπινων αναγκών. Υιοθετούν έτσι μια ριζοσπαστική στάση ως «εργαλείο μάχης και πολιτιστικής έρευνας» (Martino, 2007, 7). **Ένα είδος διαμαρτυρίας, με στόχο όχι την απόδραση αλλά την ενσωμάτωση με τα νέα κοινωνικά και πολιτιστικά μέσα.** Η ενοποίηση και η μίξη διαφορετικών τεχνών ήταν μια από τις ριζοσπαστικές μεθόδους. Εκείνη την περίοδο, ο καθένας δούλευε με γνώμονα την ευαισθησία απέναντι στις τέχνες, τη μόδα, τη μουσική, και όχι τα «παραδοσιακά πλαίσια της πειθαρχίας» (ο.π., 8). Τα αντικινήματα που διαμορφώνονται εμπνέονται από κινήματα της τέχνης, όπως η *Arte Povera*, η *Body Art*, η *Conceptual Art* (Εννοιολογική Τέχνη), με στόχο την διαμόρφωση μιας νέας ελευθερίας της έκφρασης.

Στην Ιταλία του 1960, το αντί-κίνημα γνωστό ως *radicali* αντιμετωπίζει την κρίση του μοντερνισμού, καθιστώντας την πόλη ως το κέντρο νέων ιδεών και οπτικών αναπαραστάσεων. Κάποιες από αυτές τις ομάδες στα τέλη της δεκαετίας του '60 ήταν οι *Archizoom*, οι *UFO*, οι *Strum* και οι *Superstudio*. Ο λόγος που εξετάζουμε αυτές τις ομάδες είναι η αξία που έχουν ακόμη και σήμερα λόγω της πληθώρας διαφορετικών απόψεων και διαφωνιών που υπήρξαν στο κίνημα. Τα μέλη αυτού ακόμη τονίζουν πόσο σημαντική ήταν η παραγωγή κριτικής σκέψης και δημιουργίας. Συγκεκριμένα ο Andrea Branzi αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το σημαντικότερο για εκείνον γνώρισμα της ριζοσπαστικής αρχιτεκτονικής, ήταν το γεγονός ότι **δεν παρήγαγε μια «formal» τυπική γλώσσα, αλλά μια κριτική απέναντι στη βεβαιότητα του «εκσυγχρονισμού» σε μια περίοδο συνεχούς έρευνας.**

Το σημείο ακμής των ριζοσπαστικών ιδεών και της άνθισης του ριζοσπαστικού σχεδιασμού αποτελεί το έτος 1968. Η κοινωνία απογοητεύεται απέναντι στην απουσία της υποσχόμενης αναδιαμόρφωσής της και στην ανεργία (Rossi, 2015, 349). Αυτό εκφράζεται μέσα από την αντίσταση και τις διαμαρτυρίες του λαού που ακολουθούσε τις αξίες της αντικουλτούρας.

Ο αγώνας του Μάη του ’68, δεν συγκεντρώνεται μόνο στην πόλη του Παρισιού, αλλά αποκτά κι ένα δεύτερο κέντρο στο Μιλάνο. Οι Ιταλοί αρχιτέκτονες αντιστέκονται. Συγκεκριμένα η 14η Triennale, τον Μάη του ‘68, ανοίγει με θεματική το *Il Grande Numero* (The Great Number), αναφερόμενη στην κοινωνία της μαζικής εργασίας και παραγωγής. Αρχιτέκτονες προσπαθούν να προβάλλουν την αλληλεγγύη τους μέσα από εγκαταστάσεις-installations, όπως η *La Protesta dei Giovani* (Youth Protest), που ήταν αφιερωμένη στην διαμαρτυρία των νέων. Την έκθεση επιμελείται ο αρχιτέκτονας Giancarlo de Carlo. Το έργο περιλαμβάνει μια σύνθεση αποτελούμενη από μια σωρό από καταναλωτικά προϊόντα που σχηματίζουν έναν δρόμο, καθώς και φωτογραφικό υλικό από πορείες διαδηλωτών, σε ένα στήσιμο που θυμίζει ανατιναγμένη πόλη. Παρ’ όλα αυτά η ίδια η έκθεση, καταλαμβάνεται από αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες και φοιτητές, που εναντιώνονται στην θεσμοθέτηση αυτού του αυθόρμητου, λαϊκού κινήματος (ο.π., 350).

Στα γκράφιτι γράφει: “La Triennale è morta”, δηλαδή «Η Triennale είναι νεκρή»

Εικ.31: Palazzo dell’Arte, κατάληψη της 14ης Triennale, Μιλάνο, 1968

Η κατάληψη της Triennale του ’68 στο Μιλάνο προβάλει την πληθώρα διαφορετικών προσεγγίσεων που χαρακτήριζε τις ριζοσπαστικές ομάδες. Ο Ugo la Pietra κάνει έναν διαχωρισμό στους αρχιτέκτονες εκείνης της εποχής. **Υπήρχαν, σύμφωνα με τον ίδιο, οι αρχιτέκτονες που δεν δέχονταν να σχεδιάσουν για αυτή τη λάθος κοινωνία, αυτοί που σχεδίαζαν ουτοπίες, δηλαδή σχεδίαζαν μια άλλη κοινωνία που δεν υπήρχε, και αυτοί που σχεδίαζαν σε αυτή την κοινωνία αλλά ενάντια στις αξίες της.** Με αυτή την τρίτη κατηγορία θα ασχοληθούμε εκτενέστερα στη συνέχεια.

Οι radicals αντιμετωπίζουν και παρατηρούν την αρχιτεκτονική από τις ρίζες της, επανεξετάζουν τις προβληματικές της κατοίκησης, της ζωής, της χρήσης των αντικειμένων και άλλα (Toraldo di Francia, 2007). Σύμφωνα με τον Gaetano Pesce, πρωτοπόρο αρχιτέκτονα της εποχής, «η αρχιτεκτονική δεν είναι πλέον χρήσιμη για την κοινωνία, επειδή δεν διεξάγει τυπολογική έρευνα, ούτε ενθαρρύνει μελέτες για υλικά και τεχνολογίες». Ο ίδιος προσθέτει: «Τα τελευταία τριάντα χρόνια προσπάθησα να κάνω την αρχιτεκτονική να είναι χρήσιμη, μέσω της παραπομπής χαρακτηριστικών και αναγνωρίσιμων εικόνων του δρόμου και της λαϊκής κουλτούρας και μέσω της δημιουργίας νέων τυπολογιών. […] Προσπάθησα να επικοινωνήσω με έκπληξη, αισιοδοξία και πρωτοτυπία»(Martino, 2007, 19). Ο αρχιτεκτονικός χώρος, στρέφεται στην ανάλυση των διαδικασιών-ενεργειών που κρύβονται πίσω από την παραγωγή και τον καταναλωτισμό, προκειμένου να «υπερβούν τις αλλοτριωτικές επιδράσεις του εμπορικού και καταναλωτικού φετιχισμού της εποχής» (Rossi, 2015, 355). Ο Franco Raggi, αρχιτέκτονας της εποχής αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «ο επαναπροσδιορισμός της αρχιτεκτονικής, είναι μια σκοτεινή και απλή εργασία, η οποία δεν προϋποθέτει την ανάδειξη νέων υπαρξιακών θεωριών, αλλά μια σύνδεση με τα θέματα που αναδεικνύουν το πολιτιστικό και κοινωνικό πλαίσιο του αρχιτεκτονικού έργου, δηλαδή την οικία, την πόλη, ως μια δομή στην οποία συνδυάζονται πολλές ανθρώπινες ανάγκες» (Raggi, 1974, 39).

Εικ.32: «La moglie di Lot», Superstudio, Biennale, Βενετία, 1978

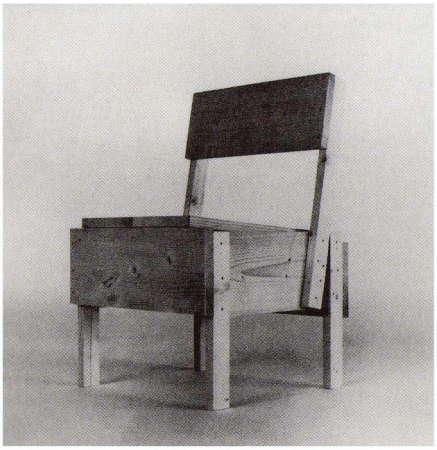
Οι Superstudio στο έργο τους *La Moglie di Lot*, παραμορφώνουν και επαναπροσδιορίζουν υπάρχουσες μορφές, παρουσιάζοντάς τες με έναν συμβολισμό. Δηλαδή, χρησιμοποιώντας μια οικεία εικόνα, αυτή των μνημείων, μεταφέρουν στον θεατή τον συμβολισμό και την κριτική μέσα από το έργο-κατασκευή τους. Πρόκειται για μια «χάρτινη αρχιτεκτονική» όπως θα την λέγαμε. Ο τίτλος του project προέρχεται από τη βιβλική ιστορία «Η σύζυγος του Λωτ» στην οποία περιγράφεται πως αυτή μετατράπηκε σε μια στοίβα από αλάτι όταν κοίταξε πίσω την πόλη Σόδομα. Στο συγκεκριμένο project γίνεται η αντίστροφη διαδικασία. Σε ένα τραπέζι είναι τοποθετημένες πέντε μακέτες από αλάτι που αναπαριστούν αρχιτεκτονικά μνημεία. Ένα μικρό κοντέινερ στην κορυφή της κατασκευής αφήνει σιγά-σιγά νερό στις μακέτες. Κάτω από τις επιφάνειες αλατιού που έχει κάθε μακέτα εμφανίζονται σταθερές μακέτες των ίδιων κτιρίων. Η performance αποδίδει μεταφορικά την ιδέα της 'μονιμότητας' στην αρχιτεκτονική. Εδώ τονίζεται ότι η αρχιτεκτονική εξακολουθεί να υπάρχει στον χρόνο όπως το αλάτι στο νερό.

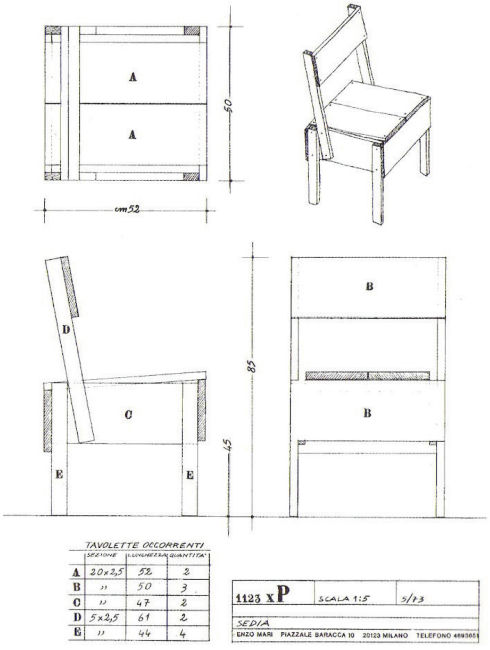
Εκείνη την εποχή παρατηρείται η κινητοποίηση ερασιτεχνών καλλιτεχνών-αρχιτεκτόνων μέσα από πειραματικές κατασκευές, με στόχο την αναθεώρηση του τυπικού τρόπου διαβίωσης και των καθιερωμένων τεχνικών δόμησης. Αυτοί, χρησιμοποιώντας παλιές τεχνικές και νέα υλικά, προσπαθούν να συνδυάσουν αυτές τις εργασίες με την ζωή τους, τις προσωπικές ή συλλογικές ανάγκες, έναντι των επαγγελματικών πρακτικών και των περιορισμών που θέτει ο «πελάτης». Δίνοντας λιγότερη σημασία στην θεωρία αλλά ουσιαστική σημασία στην πράξη, δημιουργούν την αρχιτεκτονική της αντι-κουλτούρας. Κύριες τεχνικές τους είναι αυτή της **επανάχρησης βιομηχανικών υλικών, της ανακύκλωσης αντικειμένων και της χρήσης εργαλείων και χειρονακτικών εργασιών για την υλοποίηση του έργου**. Σε μια αναζήτηση πολιτισμική ταυτότητας, γίνεται η εμφάνιση **DIY καταλόγων - manuals, οδηγών δηλαδή παραγωγής για όλους, στο πνεύμα της αντικουλτούρας.** Το πιο γνωστό manual ήταν το *Whole Earth Catalog (WEC)*, στο οποίο συγκεντρώνονταν πληροφορίες πάνω σε διαφορετικές θεματικές όπως, η αρχιτεκτονική, η θρησκεία, η δόμηση κτιρίων, προκειμένου να προωθήσει ένα αυτοοργανωμένο και ανεξάρτητο πρόγραμμα και στυλ διαβίωσης. Επιπλέον έδινε πρόσβαση σε εργαλεία και πληροφορίες αναφορικά με την χρήση τους, αντιτιθέμενο έτσι την μαζική παραγωγή και τον καταναλωτισμό που κυριαρχούσαν τότε (Smith, 2014).

Εικ.33: Ant Farm's Flea Market

Στις αρχές της δεκαετίας του '70, οι αξίες του radical design προσελκύουν τους πρεσβευτές της αντικουλτούρας και του πρωτοποριακού σχεδιασμού της Βόρειας Αμερικής. Τον Μάιο του 1972, το μουσείο MoMA μαζί με τον Αργεντινό αρχιτέκτονα-curator Emilio Ambasz διοργανώνουν μια έκθεση αφιερωμένη στο ιταλικό πρωτοποριακό design. Ο τίτλος της έκθεσης ήταν *Italy: The New Domestic Landscape.* Η ομάδα Gruppo Strum, αντιστέκεται στο τυποποιημένο και καθιερωμένο σχέδιο του οικιακού περιβάλλοντος και επιλέγει να στήσει το έργο στον δρόμο. Οι αρχιτέκτονες-καλλιτέχνες, δημιουργούν ένα περίπτερο-stand για το μοίρασμα τριών διαφορετικών ενημερωτικών φυλλαδίων. Το πρώτο (λευκό), απεικονίζει την «παρούσα συνθήκη της αστικής κατάπτωσης», το δεύτερο (κόκκινο) παρουσιάζει «τις μεθόδους που πρέπει να υιοθετηθούν προκειμένου να αλλάξει η παρούσα συνθήκη», και στο τρίτο (πράσινο) φαίνονται όλες «οι μορφές αστικών ουτοπιών που οραματίζονται οι σχεδιαστές του κόσμου» (Aoun, 2020, 100). (βλ. Εικ.34)

Εικ.34: "The Struggle for Housing", αποσπάσματα από τις «φυλλάδες» των Gruppo Strum στην έκθεση Italy: The New Domestic Landscape, MoMA, 1972






Εικ.35: Απόσπασμα από τον κατάλογο «Autoprogettazione», Enzo Mari , 1974

Στην συγκεκριμένη έκθεση αρνείται να συμμετάσχει ο αρχιτέκτονας Enzo Mari, γράφοντας ένα κείμενο τονίζοντας ότι τα αντικείμενα που σχεδιάζει δεν εξυπηρετούν εμπορικούς σκοπούς. Ως απάντηση σε αυτό, και επηρεασμένος από το D.I.Y πνεύμα της εποχής και τους καταλόγους-manuals, όπως το *Whole Earth Catalog*, δημιουργεί το 1974 έναν κατάλογο γεμάτο με φωτογραφίες και σχέδια επίπλων ως μια **«πρόταση αυτό-σχεδιασμού»**, ονομάζοντάς τον «Autoprogettazione». Ο κατάλογος περιλαμβάνει σχέδια επίπλων που είναι εύκολα στην κατανόηση από τον οποιοδήποτε, και απαιτείται η χρήση απλών εργαλείων και υλικών όπως το ξύλο. Με αυτή του την κίνηση, δεν προσπαθεί να βρει μια εναλλακτική της βιομηχανικής παραγωγής αλλά να παρακινήσει τον κόσμο να σχεδιάσει και να μεταπαράγει καθώς και δίνει έναυσμα για μια κριτική σκέψη του κοινού στην τότε παραγωγική διαδικασία. **Το Autoprogettazione ήταν ένα «επαναστατικό project επικοινωνίας, που χρησιμοποίησε την γλώσσα της αυτό-κατασκευής προκειμένου να πολιτικοποιήσει την αυτό-παραγωγή»**(Rossi, 2015, 361-362). Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μία έρευνα μέσω της πρακτικής.

Παρατηρούμε λοιπόν, ότι εκτός από τις ουτοπίες που σχεδίαζαν οι ριζοσπάστες αρχιτέκτονες της περιόδου, υπήρχε και ένα μεγάλο μέρος αυτών που εξερευνούσαν το κομμάτι της **αυτό-παραγωγής και της μεταποίησης**. Αυτοί μέσα από το έργο τους ασκούσαν μια κριτική στην τότε συνθήκη της παραγωγής και του σχεδιασμού, δημιουργώντας αντι-προτάσεις που προβλημάτιζαν την κοινωνία σε σχέση με την μαζική παραγωγή και την πειθαρχία σκέψης και πράξης. Προωθούσαν την **επανερμηνεία και την εξέταση των ήδη υπαρχόντων σχεδίων μικρής κλίμακας, συνθηκών διαβίωσης, παραδοσιακών τεχνικών και κουλτούρας.** Επιπλέον, χαρακτηριστικό τους ήταν ότι αντιμετώπιζαν τον σχεδιασμό με χιούμορ, ειρωνεία και αυθορμητισμό, χωρίς να χάνουν τον στόχο τους, δηλαδή την κριτική των επικρατούμενων σχεδιαστικών αρχών. Είχαν ως όραμα να αλλάξει ο τρόπος διδασκαλίας του σχεδιασμού στις αρχιτεκτονικές σχολές και να γίνει πιο ανοιχτός, αναθεωρώντας για τις καθιερωμένες και αυστηρές μορφές και τεχνικές.

Εικ.36: Enzo Mari, Proposta Autoprogettazione, 1973

## 2.3 ARTE POVERA, Η ΦΤΩΧΗ ΤΕΧΝΗ

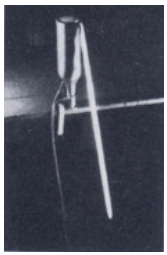
Στον καλλιτεχνικό χώρο της Ιταλίας στα τέλη του 1960, παρατηρείται μια τάση αντίστασης απέναντι στο μοντέρνο και την αποστειρωμένη-καθαρή του όψη. Επιπλέον, υπάρχει ανάγκη για ενεργοποίηση μιας νέας συμβολικής δύναμης και γλώσσας μέσα από το καλλιτεχνικό έργο. Οι καλλιτέχνες ξεκινούν μια έρευνα γύρω από την αυθεντικότητα του απλού. Συνδυάζουν την καλλιτεχνική πράξη με κοινωνικά θέματα, απορρίπτοντας τις ιδεολογίες της καταναλωτικής κοινωνίας. **Υιοθετώντας μια αντιτεχνολογική στάση, οι καλλιτέχνες της φτωχής-απογυμνωμένης τέχνης, εντάσσουν τις χειρονακτικές μορφές εργασίας και δημιουργίας στην καλλιτεχνική πρακτική.** Ως προέκταση αυτού, και λόγω της σύνδεσης της τεχνολογίας με την μινιμαλιστική και την αμερικάνικη τέχνη που επικρατούσαν, η στάση των καλλιτεχνών θα μπορούσε να θεωρηθεί και αντιμινιμαλιστική και αντιορθολογική. Η φωτογραφία ως βασικό καλλιτεχνικό μέσο της pop art, δίνει χώρο στις εγκαταστάσεις-installations της Φτωχής Τέχνης. Επιπλέον η φράση του Γιάννη Κουνέλλη, εκπροσώπου του καλλιτεχνικού αυτού κινήματος, ότι «η Arte Povera επινόησε εκ νέου για τον εαυτό της μια εμπειρία […] της ανάκτησης του παρωχημένου» (Foster, κ.α, 2018, 553) ,μας φανερώνει την σύνδεση του παρελθόντος με το τότε, χωρίς να στοχεύει στην μνήμη τόσο όσο την επαγρύπνηση και την υπενθύμιση. Η φτωχή τέχνη με λίγα λόγια, σε έναν κόσμο κυριαρχούμενο από τον καταναλωτισμό και την τεχνολογία, καλεί τους καλλιτέχνες να παρατηρήσουν «το απλό, καθημερινό αντικείμενο» και να σκεφτούν «τι προοπτικές θα μπορούσε να έχει ως έργο τέχνης ή ως απόδειξη ότι η ζωή έχει ακόμη κάποιες αξίες προς ανακάλυψη.» (Gafà, 2021, 11).

Κομμάτια αλυσίδας και σκουριασμένα θραύσματα από πλοία που εκτίθενται σε ράφια σαν αρχαιολογικά ευρήματα

Εικ.37: Γιάννης Κουνέλης, Χωρίς Τίτλο, 1994

Στα πλαίσια της έκθεσης «Arte Povera-IM spazio», που πραγματοποιείται στην Galleria La Bertesca στην πόλη της Genova το 1967, ο ιταλός κριτικός τέχνης Germano Celant τοποθετεί τον όρο Arte Povera, δηλαδή Φτωχή Τέχνη, ως μια καλλιτεχνική τάση που, απορρίπτοντας τις πολιτιστικές αξίες που είναι συνδεδεμένες με μία αναπτυγμένη τεχνολογικά και οργανωμένη κοινωνία, στοχεύει στην ανάκαμψη της δράσης, του σώματος και των αρχέτυπων, ως μοναδικού αντικειμένου τέχνης. Σύμφωνα με τον ίδιο η Arte Povera «απομακρύνει, μειώνει, κατεβάζει τα αντικείμενα στο ελάχιστο, φτωχαίνει τα σύμβολα προκειμένου να τα αναγάγει σε αρχέτυπα». (Minnucci, 2017) Πρακτικά η φτωχή τέχνη προέβαλε αρχαϊκά νοήματα, χρησιμοποιώντας είτε φυσικά ανεπεξέργαστα υλικά, είτε ανακυκλώσιμα. Σκοπός της δεν ήταν να εκθειάσει τα φτωχά υλικά και να τους δώσει αξία, αλλά να δημιουργήσει μια νέα συμβολική δύναμη. Με τα ελάχιστα μέσα, δηλαδή, να αποδοθεί το μέγιστο της έκφρασης, καθώς απλότητα δεν σημαίνει φτώχεια. Επιπλέον, καταφέρνει να αναδείξει τα φυσικά μέσα και πως αυτά λειτουργούν. Ο Γιάννης Κουνέλλης, αναφέρει ότι «η τέχνη είναι ένα ισχυρό μέσο επανένταξης του ανθρώπου στην κοινωνία, σε έναν κόσμο κατακερματισμένο από τις διαμάχες και αποκομμένο από τη φύση». Η κλίση των καλλιτεχνών προς τα φτωχά, αντικαλλιτεχνικά υλικά εκείνη την εποχή, μπορεί να ερμηνευτεί ως η συνειδητοποίησή των εκφραστικών δυνατοτήτων που ενυπάρχουν σε φυτικές, ζωικές, ανόργανες ύλες ή ακόμη και αυτή μιας στοιχειώδους διανοητικής διαδικασίας. Παράλληλα, στις αρχές της δεκαετίας του ’70, παρατηρείται η τάση των καλλιτεχνών για σύνδεση με την φύση και η εμφάνιση πολλών περιβαλλοντικών κινημάτων στην τέχνη, γεγονός που ασκεί μεγάλη επιρροή στην πορεία του κινήματος της Φτωχής Τέχνης. Κινήματα όπως η περιβαλλοντική τέχνη (*Environmental art*), η τέχνη της γης (*Land Art*), η *Site Specific Art* κ.α. (Ρήτου, 2015, 52)

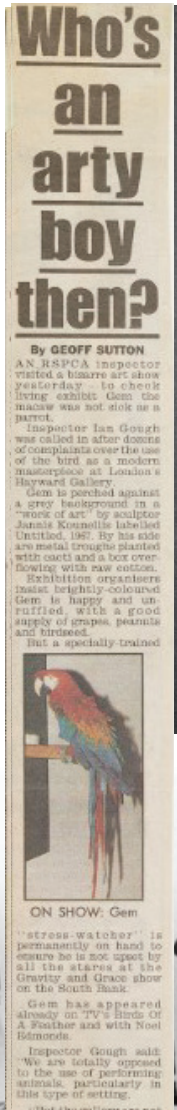
Οι δράσεις της Arte Povera, όπως προαναφέρθηκε, έρχονται ως απάντηση στην αυξανόμενη εμπορευματοποίηση της τέχνης, όπου κύριο εκπρόσωπο αυτής αποτελούσε η Pop Art. Αυτή, ως αντίθετο υποστήριξε την διατήρηση των καπιταλιστικών δομών στην οικονομία, ενισχύοντας την εμπορευματοποίηση και υιοθετώντας πρακτικές που αντικατοπτρίζουν αυτές της μαζικής βιομηχανικής παραγωγής.



Εικ.38: Germano Celant, Arte Povera Notes on a Guerrilla War, 1967

Αντιθέτως, οι καλλιτέχνες της *Arte Povera*, ασχολούνται με τη σύγκρουση της «Μεσογειακής Ζωής» και του «Δυτικού Μοντερνισμού». Ανακαλύπτουν την σχέση της τέχνης με την ζωή που εκφράζεται μέσα από την φύση, τις υλικές ή πολιτιστικές κατασκευές και το σώμα. (Veikos, 2005, 12) Το έργο τους έρχεται αντιμέτωπο με το φυσικό και το τεχνητό, καθώς και με το αστικό και το αγροτικό. Για παράδειγμα ο Alberto Burri συνθέτει με βιομηχανικά αλλά και ακατέργαστα υλικά. Δηλαδή, χρησιμοποιεί συνδυαστικά μέταλλο, πλαστικό αλλά και λινάτσα και ξύλο. **Σε μια προσπάθεια προβολής αντιθέσεων, γίνεται ένα διαλεκτικό παιχνίδι μεταξύ αντικειμένων και υλικών αντίθετης αξίας (φυσικά και τεχνητά, βαριά και ελαφριά, οργανικά και ανόργανα)**. Αυτές τις αντιθέσεις προέβαλαν πολλά από τα έργα της Arte Povera.

Η σχέση φυσικού και τεχνητού καθώς και η ένταξη του στοιχείου της φύσης στο καλλιτεχνικό έργο, απεικονίζεται έντονα στο έργο του Γιάννη Κουνέλλη. Συγκεκριμένα, στο έργο του «Άτιτλο», το 1967, παρουσιάζεται μια εγκατάσταση τριών στοιχείων: μια «canotiera», δηλαδή μια σιδερένια κατασκευή, η οποία γεμίζει με βαμβάκι, τέσσερις σιδερένιες ανθοδόχες που περιέχουν χώμα και κάκτους και μια λαμαρίνα στο κέντρο της οποίας τοποθετείται ένας αληθινός παπαγάλος. Εδώ **ο καλλιτέχνης καταφέρνει να συνδυάσει την πρώτη ύλη, το φυσικό υλικό (βαμβάκι), με το βιομηχανικό, τεχνητό υλικό (σιδερένια κατασκευή), βρίσκοντας ισορροπία μεταξύ αυτών των αντίθετων υλικών-δυνάμεων**. Με την τοποθέτηση του ζωντανού πτηνού, αλλάζει τα δεδομένα της τέχνης την παρούσα στιγμή, καθιστώντας έναν ζωντανό οργανισμό ως έργο τέχνης. Το στοιχείο του χώματος με τους κάκτους υποδηλώνει τον εφήμερο χαρακτήρα του έργου. Έτσι, ο Κουνέλλης εισάγει την φύση στον χώρο της γκαλερί. Βέβαια, μετά από χρόνια, αυτό προκάλεσε αντιδράσεις στα οικολογικά κινήματα, με αποτέλεσμα το ζωντανό πτηνό να απομακρυνθεί από τον χώρο του μουσείου (Αθανασιάδου, 2016, 36). Ο καλλιτέχνης, παρ 'όλα αυτά, συνέχισε να χρησιμοποιεί στην καλλιτεχνική του δράση, ζωντανούς οργανισμούς, όπως το πολύφημο έργο του με τα άλογα. Ο ίδιος υποστηρίζει πως είναι ζωγράφος, καθώς «από τότε που βγήκαμε από το κάδρο, όλα έγιναν κάδρο» (ο.π., 57).



# Who's an arty boy then?

By GEOFF SUTTON

AN RSPCA inspector visited a bizarre art show yesterday . . . to check living exhibit Gem the macaw was not stok ne a parrot.

Inspector Ian Gough was called in after dozens of complaints over the use of the bird as a modern masterpiece at London's Hayward Gallery.

Gem is perched against a grey background in a "work of art" by sculptor Jannis Kounellis labelled Untitled, 1967. By his side are metal troughs planted with cacti and a box overflowing with raw cotton.

Exhibition organisers insist brightly-coloured Gem is happy and unruffled, with a good supply of grapes, peanuts and birdseed.

But a specially-trained



ON SHOW: Gem

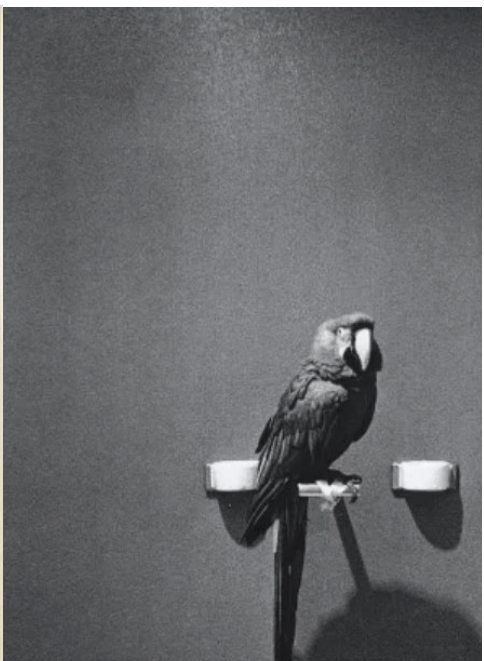
"stress-watcher" is permanently on hand to ensure he is not upset by all the stares at the Gravity and Grace show on the South Bank.

Gem has appeared already on "TV's Birds Of A Feather and with Noel Edmonds.

Inspector Gough said: "We are totally opposed to the use of performing animals, particularly in this type of setting.

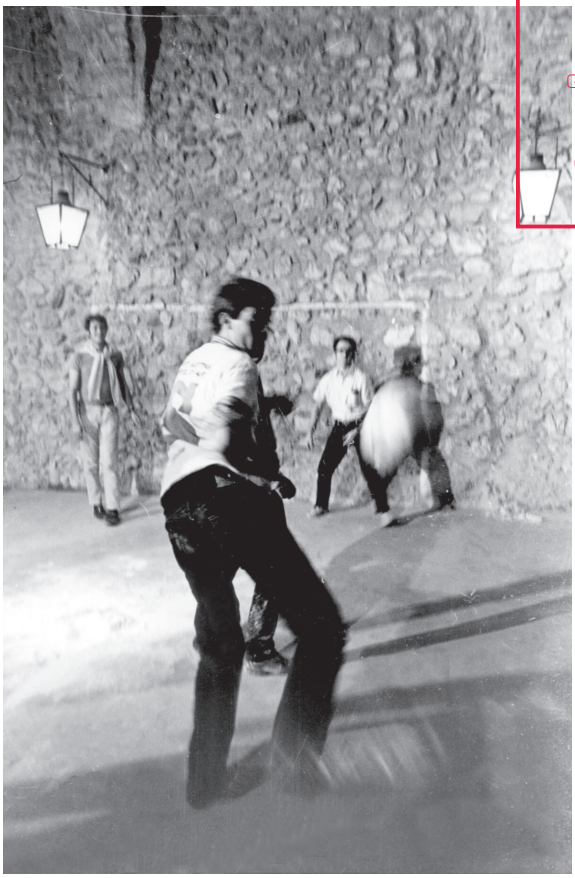
"But the gallery are not breaking any animal welfare laws."

Exhibition director Henry Meyric Hughes said: "We have gone to great lengths to ensure the macaw is not unhappy. We are happy to consult with the RSPCA."



Εικ.39: . Άτιτλο, Γιάννης Κουνέλλης, 1967

Σημαντική στιγμή για την προβολή της καλλιτεχνικής τάσης της Φτωχής Τέχνης, ήταν η τριήμερη εκδήλωση **Arte Povera + Azioni Povere**, δηλαδή *Φτωχή Τέχνη + Φτωχές Δράσεις*, με επιμελητή τον Germano Celant, το 1968 στο Amalfi της Ιταλίας. Σε αυτή συμμετέχουν καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο, γεγονός που επηρεάζει το στήσιμο αλλά και τις θεματικές της εκδήλωσης αυτής. Στον εκθεσιακό χώρο παρατηρείται ότι **καταργείται η στατικότητα των αντικειμένων, συνδυάζοντας την τυπική έκθεση αντικειμένων-εκθεμάτων με παράλληλες δράσεις**. Από φωτογραφίες φαίνεται ότι οι καλλιτέχνες συνδυάζουν δραστηριότητες της καθημερινότητας με τα έργα τους που εκτίθενται μέσα στην πόλη. Η έκθεση προωθεί τον αυθορμητισμό αλλά και ένα πνεύμα συλλογικότητας καθώς είναι ανοιχτό στη συμμετοχή του κοινού. Επηρεασμένη από τα αμερικάνικα καλλιτεχνικά πρότυπα των happenings, εξερευνά το πεδίο των επιτελεστικών και εφήμερων πρακτικών, χωρίς να περιορίζεται στην στείρα έκθεση αντικειμένων (Merjian, 2019).



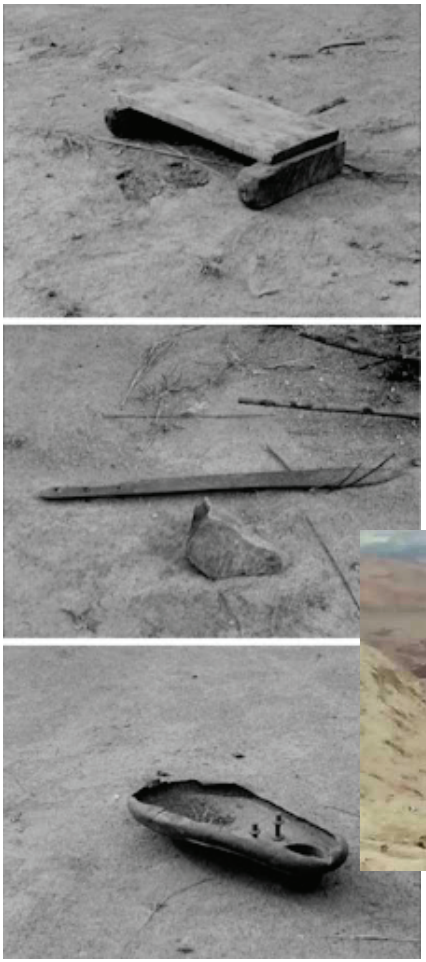
Ο Richard Long, ο Paolo Icaro και ο Francesco Gozzano παίζουν ποδόσφαιρο στο Arsenale, στα πλαίσια της έκθεσης

Εικ.40: Arte Povera + Azioni Povere, Amalfi, 1968

Το έργο Cone (1968) του καλλιτέχνη Mario Merz, που παρουσιάζεται στην ίδια έκθεση, αναδεικνύει την χρήση ανορθόδοξων υλικών, τα οποία μαρτυρούν την διαδικασία κατασκευής του. Αυτό τονίζει την σημασία της χειροποίητης κατασκευής– *crafting* και τις παραδοσιακές τεχνικές. Το έργο του έχει αναφορά στη μορφή ενός παραδοσιακού καλαθιού (gerla) που χρησιμοποιούταν στο παρελθόν στην Ιταλική ύπαιθρο για την συλλογή λαχανικών. Ο καλλιτέχνης βλέπει σε αυτή τη κωνική φόρμα μια αρχετυπική μορφή κατοικίας. Επιπλέον προσπαθεί να αναδείξει το αγροτικό στοιχείο, τα χειροποίητα εργαλεία-εξαρτήματα και τις παραδοσιακές τεχνικές.

Εικ.41 (αριστερά): Cone, Mario Merz, Arte Povera + Azioni Povere, Amalfi, 1968
Εικ.42 (δεξιά): Παραδοσιακό καλάθι «gerla»

Αυτή η στροφή προς το *crafting*, το αγροτικό στοιχείο και τον πρωτογονισμό φαίνεται και τις ταινίες του σκηνοθέτη Pier Paolo Pasolini, ο οποίος προσπαθεί να «διασώσει» το χειροτεχνικό και αγροτικό στοιχείο από την μάστιγα της μαζικής παραγωγής. Ο σκηνοθέτης παρουσιάζει την κουλτούρα και τον πολιτισμό τριτοκοσμικών, μη-δυτικών κρατών και τις πρακτικές τους, και **αφιερώνει την αισθητική του στον βωμό της κατασκευής και του πρωτόγονου αυτών των πολιτισμών** (Merjian, 2021). Παρατηρώντας σκηνές από τις ταινίες του, βλέπουμε το στοιχείο του **ακατέργαστου** και του **ευτελούς** που ταυτίζεται με τα έργα των καλλιτεχνών της Arte Povera. Όπως αναφέρει ο Γιάννης Κουνέλλης, παρατηρείται αυτή η «αργκό της ύλης» (Foster, κ.α, 2018).



Το στοιχείο του πρωτογονισμού παρατηρούμε, παράλληλα, και στο έργο του Pino Pascali. ο οποίος παρουσιάζει αρχετυπικές μορφές, καθώς και μορφές που θυμίζουν παραδοσιακά γλυπτά Αφρικανικής τέχνης. Ο ίδιος, θεωρεί ότι **«ο πρωτόγονος άνθρωπος δεν δημιουργεί μια φόρμα, αλλά από την αρχή έναν ολόκληρο κόσμο ο οποίος πριν δεν υπήρχε»**. (Modolo, 2020, 21) Αυτό αποδεικνύει ότι πίστευε στον σχεδιασμό ο οποίος δεν ακολουθεί απαραίτητα κάποιο συγκεκριμένο σύστημα αλλά στον πιο αυθόρμητο και ζωτικό σχεδιασμό, που αποτελεί προσωπική έκφραση για τον καθένα.

Εικ.43: Notes towards an African Orestes, Pier Paolo Pasolini, 1970
Εικ.44: Edipo re (Oedipus Rex), Pier Paolo Pasolini, 1967

Οι καλλιτέχνες της Arte Povera παραμένουν ενεργοί έως και σήμερα με σημαντικό καλλιτεχνικό έργο. Ενδιαφέρον έχει η πίστη των καλλιτεχνών της φτωχής τέχνης στη «δύναμη της ύλης και των αντικειμένων», (Αθανασιάδου, 2016, 109) καθώς και στο γεγονός ότι τέχνη μπορεί να παραχθεί με οποιοδήποτε μέσο. Ανατρέποντας και όχι απορρίπτοντας την τεχνολογία, οι καλλιτέχνες, μέσα από αρχέγονες μορφές ή υλικά, προσπαθούν να παράγουν έναν κώδικα καλλιτεχνικής επικοινωνίας και συμβολισμού, όσων αφορά τα αντικείμενα και τον επαναπροσδιορισμό τους. Οι αντιθέσεις που παρατηρούνται στη χρήση διαφορετικών υλικών, οφείλεται στην ανάγκη του καλλιτέχνη να επανερμηνεύσει ένα υλικό ή μια μορφή. Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο, παραθέτουμε ένα παράδειγμα που επιτυγχάνει αυτή την επανερμηνεία του αντικειμένου και της χρήσης του, και κατ' επέκταση απεικονίζει ένα προϊόν μεταπαραγωγής. Στο έργο «teatrino», ή αλλιώς «θεατράκι» του Pino Pascali, παρουσιάζεται ένα μικρό θέατρο κατασκευασμένο από τμήματα ενός ζωγραφικού πίνακα. Ο πίνακας αποδομείται και μετατρέπεται στην «υβριδική κατάσταση μιας θεατρικής σκηνής». (Foster, κ.α, 2018, 555) Αυτός ο υβριδικός χαρακτήρας παρουσιάζεται σε πολλά έργα της Φτωχής Τέχνης, και αποτελεί βασικό στοιχείο της αισθητικής της.

Εικ.45: Pino Pascali, Αφρικανικές Μάσκες, Fondazione Carriero, Milan, 2017

## 2.4 ΣΗΜΕΙΟ ΤΟΜΗΣ ΤΟΥ RADICAL DESIGN ΚΑΙ ΤΗΣ ARTE POVERA

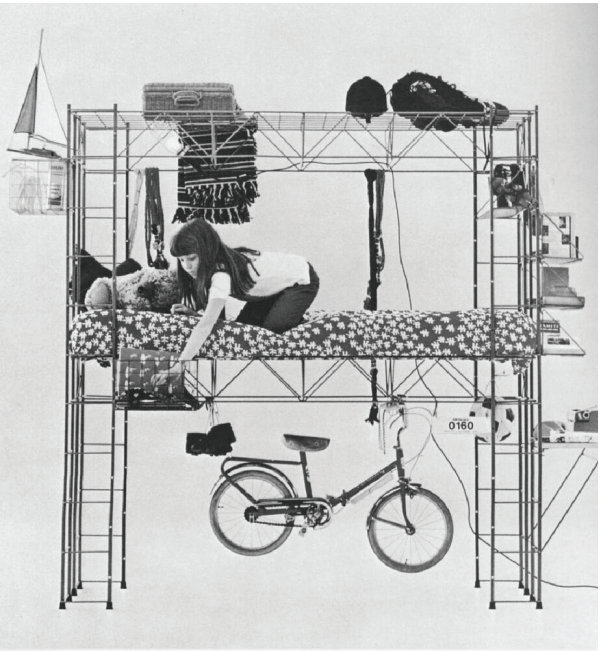
Το κίνημα του ριζοσπαστικού σχεδιασμού και το καλλιτεχνικό ρεύμα της Φτωχής Τέχνης παρουσιάζουν πολλά σημεία τομής. Η αντίδραση στην καθιερωμένη και αυστηρή μορφή και τεχνική δημιουργίας, καθώς και η έντονη ανάγκη για επαναπροσδιορισμό της ίδιας, αποτελούν κοινά γνωρίσματα των δύο κινημάτων. Οι καλλιτέχνες αυτών εξερευνούν τεχνικές, υλικά καθώς και καθημερινά αντικείμενα προκειμένου να παράξουν ιδέα και έργο. Συνολικά, μέσα από τα παραδείγματα των δράσεων των δύο κινημάτων, παρατηρούμε ότι **η αντικουλτούρα και γενικότερα η αντί-δραση , το χειροτεχνικό πνεύμα, η κουλτούρα του D.I.Y, καθώς και η προβολή του πρωτόγονου στοιχείου στο έργο, αποτελούν κοινή πορεία και στάση του έργου των Radicali και των εκπροσώπων της Arte Povera.**

Αρχικά, αναφερόμενοι στις «φτωχές τεχνικές», όπως τις εντοπίσαμε στην πρώτη ενότητα, παρατηρούμε ότι το χειροτεχνικό στοιχείο ή αλλιώς crafting, κυριαρχεί στο έργο των δύο κινημάτων. Το crafting αποτελεί σημαντικό εργαλείο για την διαμόρφωση του ιταλικού μεταπολεμικού design, και κατ' επέκταση του μεταπολεμικού καλλιτεχνικού και αρχιτεκτονικού έργου στην Ιταλία. Από την δεκαετία του '50 , η οποία χαρακτηρίστηκε από την βιομηχανοποίηση τόσο της παραγωγής όσο και της ίδιας της ζωής, οι χειροτέχνες και οι τεχνίτες παραμένουν ενεργοί και αποτελούν βασικό θεμέλιο της ιταλικής παραγωγής (Rossi, 2015, 3). Ενώ στις αρχές της δεκαετίας του '60 οι τεχνίτες και οι τοπικοί παραγωγοί γοητεύονται από την πολυτέλεια και τον καταναλωτισμό, που χαρακτήριζε έως τότε το ιταλικό design, αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες απορροφούν την τέχνη του crafting, βρίσκοντας διέξοδο από την κρίση του σχεδιασμού που επικρατούσε στην Ιταλία. Το έργο πλέον ή είναι προϊόν χειροτεχνικής πρακτικής, ή είναι επηρεασμένο από την ιδέα της χειροτεχνικής δημιουργίας. Για παράδειγμα έργα του ριζοσπαστικού σχεδιασμού αλλά και της φτωχής τέχνης, μπορεί να προκύπτουν από την αναπαραγωγή μιας χειροτεχνικής πρακτικής της αρχαιότητας, αλλά και μπορεί το ίδιο

**το crafting να αποτελεί πηγή έμπνευσης για αυτά και η ίδια η χειροτεχνική πρακτική να παρουσιάζεται παραλλαγμένη, είτε με σύγχρονα υλικά είτε με σύγχρονες μορφές.**

Το crafting συνδυαστικά με την D.I.Y κουλτούρα κυριαρχεί στο έργο καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων στην Ιταλία την περίοδο 1967-1975, καθώς υπόσχεται στον κόσμο μια ατομικότητα στην δημιουργία, σε έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από την μαζικότητα της παραγωγής και την ανωνυμία του έργου.

Τα δύο κινήματα παρουσιάζουν ενδιαφέρον όσων αφορά τα υλικά, τον συνδυασμό τους καθώς και την χρήση «ασήμαντων», «ευτελών» υλικών. Σαν συνέχεια του crafting και των φτωχών τεχνικών, οι καλλιτέχνες-αρχιτέκτονες οδηγούνται στην ανακύκλωση υλικών και την επανάχρηση αντικειμένων για την δημιουργία του έργου. Από τα έργα της φτωχής τέχνης με τις διαφορετικές επιφάνειες υφών και χρωμάτων μέχρι τις ξύλινες κατασκευές μικρής κλίμακας του radical design, παρατηρείται το ενδιαφέρον των δημιουργών για το ευτελές, το πρόχειρο και το φτωχό και η πειραματική διάθεσή τους για επανάχρηση και επανερμηνεία αυτών.



Εικ.46: Abitacolo, Bruno Munari, 1971

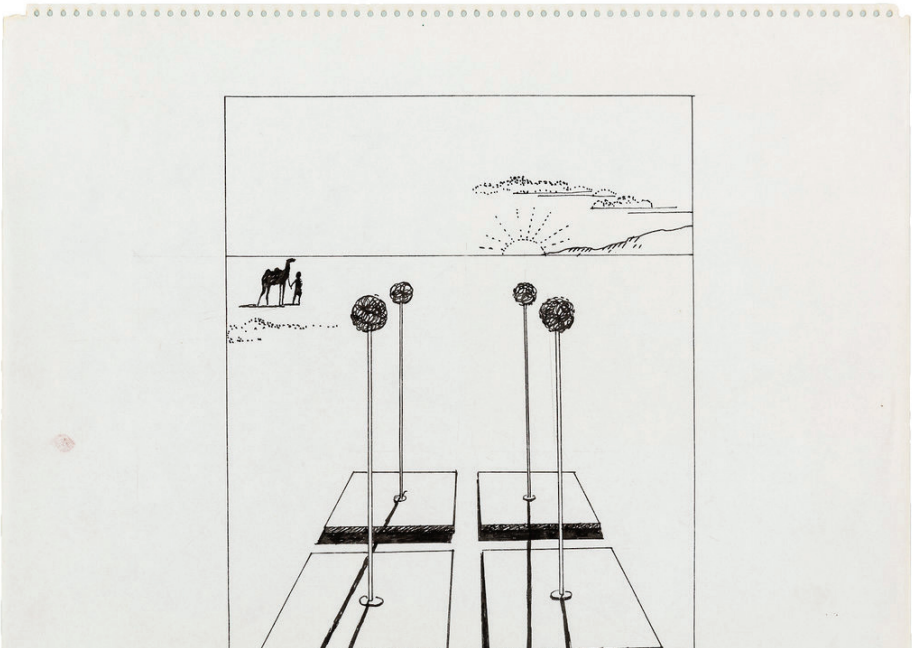
Σημαντική στο έργο των δύο κινημάτων είναι η έρευνα πάνω στο σώμα και τις συμπεριφορές του. Όπως αναφέρθηκε, η φτωχή τέχνη, μέσα από τις εκθέσεις που πραγματοποιούνται, έχει σαν στόχο να καταργήσει τα όρια μεταξύ του θεατή και του έργου. Παράλληλα, οι αρχιτέκτονες του ριζοσπαστικού σχεδιασμού **ερευνούν τις συμπεριφορές του σώματος στον χώρο, και προτείνουν νέες οπτικές της πόλης και του τόπου.** Και τα δύο κινήματα στοχεύουν στην ανάδειξη της ικανότητας του design να διαμορφώσει κοινωνικές σχέσεις, είτε αυτό γίνεται στα πλαίσια μιας έκθεσης, στην σχέση των θεατών με τα έργα είτε στα πλαίσια μιας κατασκευής-ιδέας για την σύγχρονη κατοίκηση-ζωή.

Η έρευνα των Radicali πάνω στο σώμα και τις συμπεριφορές του, φαίνεται μέσα από το έργο του Bruno Munari *Abitacolo*, που σημαίνει πιλοτήριο, στο οποίο παρουσιάζεται μια πολυλειτουργική μεταλλική κατασκευή για το ιδανικό παιδικό δωμάτιο, η οποία συγκεντρώνει όλες τις ανάγκες των νέων σε έναν χώρο-καμπίνα, και τους επιτρέπει να τον διαμορφώσουν με βάση τα δικά τους αξεσουάρ και αντικείμενα.

Εικ.47: Ο Bruno Munari στο Abitacolo το 1971, The Serving Library Annual 2019/20

Κοινή θεματική και ιδεολογία για τα δύο κινήματα αποτελεί το στοιχείο της φύσης. Ζώα και τρόφιμα παίρνουν μέρος στην τέχνη και στις πρακτικές της. Γίνονται μέρος μιας επαναστατικής σύνθεσης και προκαλούν την σκέψη του θεατή. Ο καλλιτέχνης έρχεται κοντά με το στοιχείο της φύσης, σε μια αναζήτηση της ρίζας και της προέλευσης των παράγωγών της. Κατ' επέκταση ο δημιουργός δίνει αξία σε αυτά και προσπαθεί να τα επαναορίσει, να επαναεγκαθιδρύσει την όψη, την χρήση και την σημασία τους. **Τα στοιχεία της φύσης παρουσιάζονται συνήθως ελεύθερα όσων αφορά την φυσική τους εξέλιξη**, όσο αυτό μπορεί ναι είναι δυνατό στα πλαίσια μιας έκθεσης, δίνοντας έτσι σημασία στην διαδικασία εξέλιξης και στην μορφή τους. Παρ' όλα αυτά μεγάλο μέρος των έργων της Φτωχής Τέχνης, που παρουσιάζουν εγκαταστάσεις ή καλλιτεχνικά έργα με πρωταγωνιστές τα ζώα, κατηγορείται για κακοποίηση ζώων.

Εικ.48: Φωτογραφία από την εγκατάσταση του Γιάννη Κουνέλλη "12 Άλογα", 1969, Ρώμη




Εικ.49: Adolfo Natalini, Έρημος με μικρή Όαση, σκίτσο, 1969

Στο κίνημα του ριζοσπαστικού σχεδιασμού, αντιθέτως, το στοιχείο της φύσης προσεγγίζεται από μια χωροταξική σκοπιά, με στόχο την αειφορία της πόλης. Συγκεκριμένα, ερευνώνται **νέοι τρόποι κατοίκησης σεβόμενοι το περιβάλλον, καθώς και το μελλοντικό περιβάλλον διαβίωσης, σε ένα ουτοπικό πνεύμα**. Το φαινόμενο της Φλωρεντίας που προαναφέρθηκε, με τους φοιτητές που εξερευνούν νέους καινοτόμους τρόπους σχεδιασμού, αποτελεί την βάση αυτού του οικολογικού πνεύματος των αρχιτεκτόνων. Ο Leonardo Savioli, καθηγητής στην αρχιτεκτονική σχολή της Φλωρεντίας την περίοδο που μελετάμε, ενώ το έργο του χαρακτηρίζεται ως μπρουταλιστικό, εισάγει στην σχολή μαθήματα για την ιστορία του κήπου καθώς και το ζήτημα του πράσινου δημόσιου χώρου.

Το ενδιαφέρον των ριζοσπαστών καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων της εποχής για την αγροτική ζωή σε σύγκριση με την κουλτούρα της πόλης είναι εμφανές. Ενάντια στην πολυτέλεια και τον συντηρητισμό που χαρακτήριζε το επικρατούμενο ιταλικό εμπορικό design, παράγουν έργο συνυφασμένο με τις ανθρώπινες αξίες, πολλές φορές αποκομμένο από τα τεχνολογικά ευρήματα και αξίες, σε μια προσπάθεια επανερμηνείας της τέχνης και του σχεδιασμού. Αυτό που έχει σημασία για το έργο τους είναι το απροσδόκητο και όχι η εξέλιξη, συγκεκριμένα η τεχνολογική. Έτσι στρέφονται σε αρχαϊκές μορφές και νοήματα. Συγκεκριμένα ο Andrea Branzi αναφέρει ότι: **«Αυτή η συνθήκη νεο-πρωτογονισμού, δεν αποτελεί έναν σχεδιασμό που επιθυμεί να γίνει τελευταία τάση της avant-garde σκηνής, αλλά αποτελεί μια συνθήκη στην οποία διαφορετικές γλώσσες και συμπεριφορές αναμιγνύονται»** (Branzi, 1986, 23) .

Παρατηρείται λοιπόν ότι το στοιχείο του πρωτογονισμού δίνει μια ελευθερία στο κίνημα για πειραματισμό και παραγωγή νέων νοημάτων και μορφών και δεν αποτελεί μια επιφανειακή και επαναλαμβανόμενη τάση. Ο πρωτογονισμός στο έργο του radical design και της arte povera, συντελείται από την αναπαραγωγή αρχετύπων και στοχεύει στην ανάδειξη της αγροτικής-πρωτόγονης χειροτεχνικής πρακτικής, ως αντίδοτο στον βιομηχανικό σχεδιασμό της μαζικής κουλτούρας. Ο Germano Celant, αναφέρει ότι η Arte Povera,

**«ΑΠΟΡΡΙΠΤΕΙ ΤΟΝ ΠΟΥΡΙΤΑΝΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΟΜΟΓΕΝΟΠΟΙΗΣΗ, ΜΟΛΥΝΟΝΤΑΣ ΤΑ, ΜΕ ΜΑΛΑΚΗ ΥΛΗ, ΖΩΑ, ΦΩΤΙΑ, ΜΕ ΠΡΩΤΟΓΟΝΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ, ΟΠΩΣ ΧΤΥΠΗΜΑΤΑ ΜΕ ΤΣΕΚΟΥΡΙΑ, ΜΕ ΚΟΥΡΕΛΙΑ ΚΑΙ ΧΩΜΑ, ΜΕ ΠΕΤΡΕΣ ΚΑΙ ΧΗΜΙΚΑ»** Τονίζει επίσης ότι έχει σημασία να «διαβρωθεί και να αποσυντεθεί το επιβαλλόμενο πολιτιστικό καθεστώς» (Celant, 1969, 16). Καταλήγουμε, λοιπόν ότι και το καλλιτεχνικό και το αρχιτεκτονικό ριζοσπαστικό κίνημα ακολουθεί έναν σχεδιασμό ερευνώντας αρχαϊκές μορφές και πρακτικές προκειμένου να εναντιωθεί στις καθιερωμένες πολιτιστικές αξίες της εποχής, αυτές δηλαδή που στηρίχθηκαν στην τεχνολογική ανάπτυξη, χωρίς να επανεξετάζουν τεχνικές και καλλιτεχνικές πρακτικές που έθεσαν την βάση για μια τέτοια ανάπτυξη.

Συνολικά στο έργο της Φτωχής Τέχνης και του Ριζοσπαστικού Σχεδιασμού, εντοπίζεται η έννοια του άμορφου, έτσι όπως την προσεγγίσαμε στην πρώτη ενότητα της εργασίας. Δηλαδή, του άμορφου ως διαδικασία μεταποίησης και επανερμηνείας, καθώς παρουσιάζεται η πτώση της τέχνης και της τεχνικής από τα υψηλά επίπεδα της τυπικής-formal τέχνης, στο «χαμηλό» και το φτωχό, ως γυμνό και ειλικρινές πεδίο. Η χειροτεχνία, ο δανεισμός τεχνικών του παρελθόντος από τους δημιουργούς, η αναπαράσταση αρχαϊκών μορφών, οι διαφορετικές υφές και ο συνδυασμός υλικών στο έργο, καθώς και η αναζήτηση των διαφορετικών συμπεριφορών του σώματος και η παρατήρηση της φύσης, είναι χαρακτηριστικά της φτωχής τεχνικής που χρησιμοποιούν τα δύο αυτά κινήματα.

Εικ.50: Άτιτλο, Γιάννης Κουνέλλης, 2010, Ambika P3, Λονδίνο

# Ε2. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ. ΙΤΑΛΙΑ 1968-1970

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Καταλήγουμε στο γεγονός ότι η αμφισβήτηση των διαδικασιών παραγωγής και σύνθεσης την συγκεκριμένη περίοδο, επηρεάζει τις τεχνικές δημιουργικού σχεδιασμού και σκέψεις και ωθεί τους δημιουργούς σε πειραματισμούς γύρω από υπάρχουσες τεχνικές, εργαλεία και υλικά. Στο καλλιτεχνικό και αρχιτεκτονικό έργο εντοπίζεται η μίξη διαφορετικών τεχνικών, η αναζήτηση των υλικών, η αμφισβήτηση και η κριτική στη βεβαιότητα του εκσυγχρονισμού. Η τέχνη πλέον είναι απογυμνωμένη, αντιορθολογική, ευτελής και εφήμερη. Θέματα όπως το σώμα και οι συμπεριφορές του, η οικολογία και ο πρωτογονισμός φανερώνουν την προέλευση νοημάτων και μορφών, η οποία συμβάλει στην καλύτερη κατανόηση της σύνθεσής τους και την μετέπειτα επεξεργασία τους.

# 3

# ΦΤΩΧΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ. ΙΤΑΛΙΑ 1970-1975

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΝΟΤΗΤΑΣ


3.1 LA CULTURA DEL «FARE» - Η ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΤΟΥ ΝΑ «ΦΤΙΑΧΝΕΙΣ». ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΡΙΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ

3.2 TECNICA POVERA, ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟΝ RICCARDO DALISI

3.3 ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ GLOBAL TOOLS

Αυτή η ενότητα επικεντρώνεται στην μεταποιητική κουλτούρα και την κουλτούρα του να «φτιάχνεις» που κυριάρχησε στην Ιταλία την δεκαετία του ’70 και έθεσε την βάση για την εξέλιξη του ιταλικού design. Στο πλαίσιο αυτό, μέσα από παραδείγματα έργων των δημιουργών και εκπροσώπων αυτής της «φτωχής τεχνικής», φανερώνονται συνθετικά εργαλεία όπως η αποκωδικοποίηση, η παρατήρηση, η από-ανάπτυξη και ο αυθορμητισμός. Τέλος η μελέτη εστιάζει στο έργο της ομάδας που συγκεντρώνει αυτές τις ιδέες-μεθόδους, των Global Tools, ως πηγή συγκρότησης των παραπάνω και ως επιρροή της ιταλικής βιομηχανικής κουλτούρας της εποχής.

Την δεκαετία του ’70, με την δημιουργία των περιφερειακών κυβερνήσεων στην Ιταλία, διαμορφώθηκαν διαφορετικά τοπικά δίκτυα, γεγονός που επηρέασε το design της κάθε περιοχής-περιφέρειας. Συγκεκριμένα, η κάθε περιοχή ξεκινά να αναζητά την ταυτότητά της στο design, σύμφωνα με τις παραδόσεις και τις τεχνικές που τις χαρακτηρίζουν. Επιπλέον, στον αρχιτεκτονικό χώρο, το σύστημα της δόμησης κτιρίων διαμορφώνεται από οικογενειακούς κύκλους και τοπικά δίκτυα, με αποτέλεσμα να υπάρχει δυσκολία στη δόμηση. Το γεγονός αυτό ωθεί τους απόφοιτους των αρχιτεκτονικών σχολών να στραφούν στον σχεδιασμό μικρής κλίμακας, όπως τον σχεδιασμό αντικειμένων και επίπλων, αντί για κτίρια. Έτσι ξεκινά η εμφάνιση μιας σειράς νεοσύστατων ομάδων, που αποτελούνται από καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες, σε διαφορετικές περιοχές της Ιταλίας. Το 1973 ο Michele de Lucchi ιδρύει την ομάδα Cavart στην Πάντοβα και ο Ugo la Pietra μαζί με άλλους συντάσσει την ομάδα Global Tools, μέσω του περιοδικού Casabella. **Ο Τύπος αποτελεί ισχυρό μέσο για την επικοινωνία του έργου αυτών των ομάδων με τον κόσμο και την πληροφόρησή του.** Περιοδικά όπως το Abitare, το Casabella και το Domus φιλοξενούν την σκέψη και τα σχέδια αυτών των πρωτοπόρων δημιουργών, καθώς και νέα περιοδικά όπως το Modo κάνουν την εμφάνισή τους εκείνη την περίοδο (Lees-Maffei & Fallan, 2013).

Εικ.51 (πάνω): Εξώφυλλο του περιοδικού Casabella n. 365, Ettore Sottsass, 1972

Εικ.52 (κάτω): Εξώφυλλο του περιοδικού Casabella n. 400, 1975

Εικ.53-54: Φωτογραφίες από την 15η Triennale, Sezione del lavoro artigianato, 1973

Εικ.55 (δεξιά πάνω): Αφίσα από την 15η Triennale, 1973

Τα πρώτα έτη της δεκαετίας του '70 παρατηρείται έντονο ενδιαφέρον των αρχιτεκτόνων προς την χειροτεχνία και τη χειρωνακτική εργασία. Τον Σεπτέμβρη του 1973, ένα νέο τμήμα εντάσσεται στην έκθεση Triennale με τίτλο «Sezione del lavoro artigianato», δηλαδή αφιερωμένο στην χειρωνακτική εργασία. Αυτή η έκθεση αποτελεί τη στιγμή που το crafting γίνεται επισήμως θέμα αρχιτεκτονικής έρευνας. Μέσα από αυτό το εγχείρημα προωθείται ο αυθορμητισμός της δημιουργικής έκφρασης που προσφέρει το crafting και φανερώνεται η **απουσία της ατομικότητας στον σχεδιασμό και η ανάγκη για αναβίωση του συλλογικού σχεδιασμού και συμπεριφορών** (Rossi, 2015, 376). Οι αρχιτέκτονες αναλύοντας και σχεδιάζοντας σε διαφορετικές κλίμακες, προσπαθούν να αποκωδικοποιήσουν από την ζωή στην πόλη έως τις συμπεριφορές του ανθρώπου στη φύση.

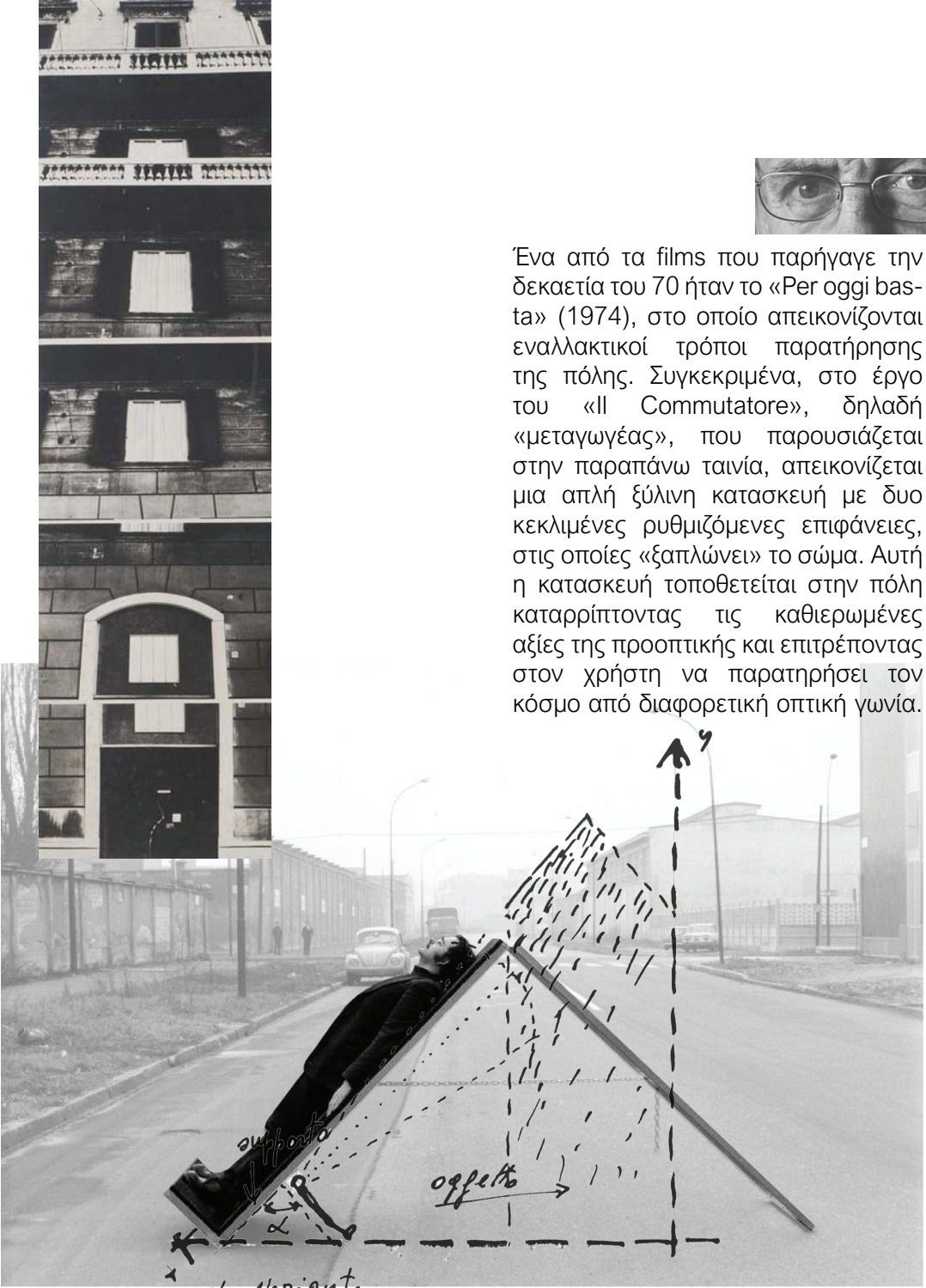
# 3.1.1 UGO LA PIETRA: ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ, ΑΠΟΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΑ

Ο Ugo la Pietra με το έργο του «barriera antiterrorismo- poltrona» / «αντιτρομοκρατικό φράγμα-πολυθρόνα»

Εικ.56: φωτομοντάζ, 2016-2017

Όπως αναφέρει ο Victor Buchli: **«το έργο του μπρικολέρ είναι αντι-μοντέρνο, επειδή αυτό που κάνει είναι να αποδεχτεί τον κόσμο έτσι όπως είναι και να τον επαναδιαμορφώσει και όχι να προβλέψει έναν καινούριο κόσμο και να τον εφεύρει.»** (Rossi, 2015, 386). Αν θεωρήσουμε αυτές τις ομάδες αρχιτεκτόνων χειροτέχνες-μπρικολέρ μπορούμε να κατανοήσουμε το πως αντιμετωπίζουν την πόλη, το αρχιτεκτονικό έργο και το αντικείμενο. Η παρατήρηση του σημερινού κόσμου αποτελεί μέσο για την μετέπειτα επεξεργασία και ανάλυση. Αυτό που κάνουν πολλοί αρχιτέκτονες εκείνης της εποχής, είναι να παρατηρούν και να καταγράφουν την τότε πραγματικότητα, με εργαλεία όπως η χαρτογράφηση, το βίντεο, η φωτογραφία, και ύστερα να περνάνε σε διαδικασίες επεξεργασίας και μεταποίησης του υπάρχοντος νοήματος ή μορφής. Ο Ugo La Pietra, ένα από τα ιδρυτικά μέλη της ομάδας Global Tools, σε μια περίοδο όπου ο πειραματισμός και η κριτική σκέψη ακμάζουν, **χρησιμοποιεί ως σχεδιαστικό εργαλείο την ευαίσθητη παρατήρηση και τις ριζοσπαστικές συμπεριφορές.** Όπως αναφέρει αυτός, η τεχνική του είναι το «decoding tool», δηλαδή το εργαλείο αποκωδικοποίησης. Συγκεκριμένα, απορρίπτοντας τις υπάρχουσες διδακτικές μεθόδους, προσπαθεί να διδάξει μέσα από την παρατήρηση των συμπεριφορών, των ίδιων των ανθρώπων, είτε των αντικειμένων. Ως μέσο χρησιμοποιεί το φωτομοντάζ, το σκίτσο καθώς και το βίντεο.

Ένα από τα films που παρήγαγε την δεκαετία του 70 ήταν το «Per oggi basta» (1974), στο οποίο απεικονίζονται εναλλακτικοί τρόποι παρατήρησης της πόλης. Συγκεκριμένα, στο έργο του «Il Commutatore», δηλαδή «μεταγωγέας», που παρουσιάζεται στην παραπάνω ταινία, απεικονίζεται μια απλή ξύλινη κατασκευή με δυο κεκλιμένες ρυθμιζόμενες επιφάνειες, στις οποίες «ξαπλώνει» το σώμα. Αυτή η κατασκευή τοποθετείται στην πόλη καταρρίπτοντας τις καθιερωμένες αξίες της προοπτικής και επιτρέποντας στον χρήστη να παρατηρήσει τον κόσμο από διαφορετική οπτική γωνία.

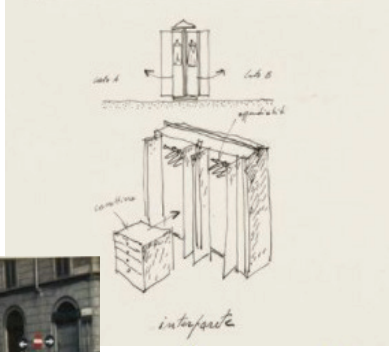



Εικ.57-58: «Il Commutatore», Ugo la Pietra, 1970

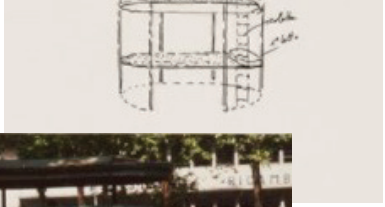
Βασικός άξονας στην σχεδιαστική σκέψη του Ugo La Pietra είναι η έρευνα και η ανάλυση των συμπεριφορών και όχι των τυπολογιών. Ένα άλλο παράδειγμα που μπορεί να βασιστεί σε αυτή του την σχεδιαστική αρχή ήταν η ταινία «La riappropriazione della città», «η επανοικειοποίηση της πόλης» το 1977, και η χαρακτηριστική φράση που επαναλαμβάνεται στην ταινία «abitare è essere ovunque a casa propria», δηλαδή «το να κατοικείς είναι σαν να είσαι παντού σαν στο σπίτι σου». Σύμφωνα με τον κριτικό ταινιών Paolo Mareghetti, **στην ταινία παρουσιάζεται η οικειοποίηση της πόλης όχι τόσο με «σωματικές παρεμβάσεις» αλλά με «συμπεριφορές και πνευματικές επεμβάσεις»**. Ο Ugo μέσα από τις ταινίες προσπαθεί να αποσυναρμολογήσει και στη συνέχεια να επανασυναρμολογήσει το αστικό τοπίο της πόλης, τονίζοντας τις συμπεριφορές οι οποίες είναι ικανές να αναβιώσουν το τοπίο αυτό (La Pietra, 2018).

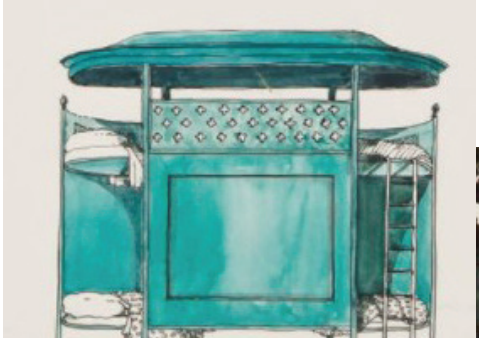
«το να κατοικείς είναι σαν να είσαι παντού σαν στο σπίτι σου»

Εικ.59: :Απόσπασμα από την ταινία «La riappropriazione della città», Ugo la Pietra, 1977



Στην εποχή των διανοούμενων στην Ιταλία, όπως ο σκηνοθέτης Pier Paolo Pasolini, ο Ugo La Pietra, και πολύ άλλοι, προσπαθούν να διαβάσουν και να αποκωδικοποιήσουν την κοινωνία, με στόχο να κατανοήσουν τι συμβαίνει το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Ο La Pietra την δεκαετία του 80, παρά το γεγονός ότι στο ιταλικό design επικρατούσαν ομάδες όπως οι Alchimia και οι Memphis, που είχαν μεταμοντέρνα στοιχεία, συνέχισε να είναι «radical», όπως αναφέρει, και κρατώντας στο προσκήνιο την τέχνη της μαστορικής, συνέχισε το έργο του, ασκώντας το σε ανθρώπους της περιφέρειας που εξασκούσαν ακόμη χειρονακτικές τεχνικές (La Pietra, 2021) .



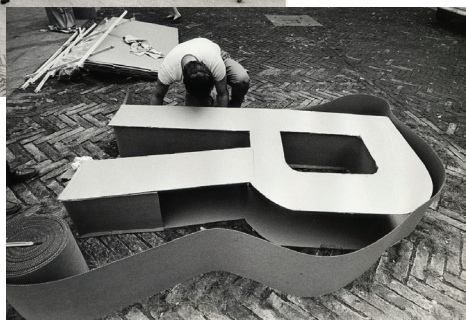


Εικ.60: : «Attrezzature urbane per la collettività», Ugo la Pietra, 1977-1979

# 3.1.2 GIANNI PETTENA: Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΙΣ ΡΙΖΕΣ, Η ΑΥΘΟΡΜΗΤΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ «ΦΥΣΙΚΟΥ»

## "I BECAME AN ARCHITECT WHO WAS MAKING ARCHITECTURE WITH THE TOOLS OF ART"

Ο Gianni Pettena ήταν καλλιτέχνης, αρχιτέκτονας καθώς και κριτικός τέχνης, εκπρόσωπος του ριζοσπαστικού κινήματος. Σε κάποια από τα έργα του φαίνεται ότι ο σχεδιασμός του αντιτίθεται στην ανθρώπινη κλίμακα, υιοθετώντας την κλίμακα του τόπου. Πέραν αυτού, ο αρχιτέκτονας δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα εργαλεία της γλώσσας αλλά και των παραστατικών τεχνών. Ο ίδιος, στο έργο *Carabinieri* δημιουργεί εγκαταστάσεις από γράμματα, κατασκευασμένα από μέταλλο και χαρτόνι, τοποθετώντας τα στον ανοιχτό δημόσιο χώρο, με στόχο την αλληλεπίδραση του θεατή-περαστικού με το αστικό τοπίο (Parsons, 2017). Στόχος του είναι μέσα από αυτό το έργο να συνδυάσει πολιτικά σλόγκαν με προσωρινές, μνημειακού χαρακτήρα και κλίμακας, εγκαταστάσεις (Pettena, 2018, 25).



Εικ.61-62: Carabinieri, Gianni Pettena, Palazzo Comunale, Novara 1968

Επιπροσθέτως, ο Pettena παρουσιάζει έντονο ενδιαφέρον για τα φυσικά υλικά. Έτσι, συνδυάζοντας το στοιχείο της φύσης με την αρχιτεκτονική, εξερευνά υλικά και τη χρήση τους. Στο έργο του «Clay House», που έλαβε τόπο στην Αμερική το 1972, εντοπίζει το στοιχείο της φύσης και προσπαθεί να το εντάξει στην όψη ενός κτιρίου, με στόχο την επανοικειοποίηση του με τη αυτή. Το έργο αυτό αποτελείται από φωτογραφικό υλικό αυτής της διαδικασίας μεταποίησης του κτιρίου σε κάτι "φυσικό" και αδρό. Συγκεκριμένα, πρόκειται για μια περιοχή στην οποία υπάρχουν επαναλαμβανόμενες μορφές κοινότυπων λευκών κτιρίων. Ο Pettena δίνει αυτή τη «φυσικότητα» σε ένα από αυτά καλύπτοντάς το εξ' ολοκλήρου με πηλό. Με το πέρασμα του χρόνου, δημιουργούνται φθορές, αλλάζει το χρώμα του πηλού, γεγονός το οποίο «ζωντανεύει» το κτίριο μέσα από την εξέλιξή του. Χαρακτηριστικά, ο δημιουργός αναφέρει ότι **το κτίριο πλέον αποτελεί έναν «γεωλογικό φλοιό, ο οποίος έχει σπασίματα και σχισμές, εξερευνάται από έντομα, και έτσι είναι μια εξελισσόμενη ύλη με απρόβλεπτη την τελική της όψη-εικόνα»** (Pettena, 2018, 156).

Εικ.63-64: Clay House, Gianni Pettena, Salt Lake City, Utah (USA), 1972

Χρησιμοποιώντας «φτωχές» τεχνικές, όσων αφορά τα υλικά και την μεταποιητική δράση, ο Gianni Pettena «βρωμίζει» την καθαρή λευκή όψη του κτιρίου, αναδεικνύοντας το φυσικό στοιχείο στην όψη, και διαφοροποιώντας το από το τυπικό, «καθαρό» και σταθερό σπίτι.

## 3.1.3 ETTORE SOTTSASS: ΦΤΩΧΑ ΥΛΙΚΑ, ΑΝΘΡΩΠΟΣ, ΦΥΣΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ

"I AM GREATLY INTERESTED IN HOW MUCH THINGS WEIGH:
I'M NOT INTERESTED IN FLYING, I'M INTERESTED IN STAYING ON THE GROUND."

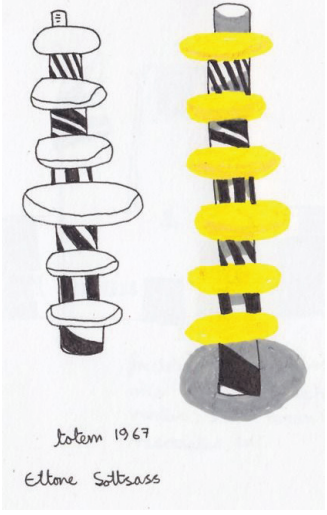
Ο Ettore Sottsass, ζωγράφος, γλύπτης, designer και φωτογράφος αυτοαποκαλείται και ως αρχιτέκτονας, καθώς εξερευνεί όλα τα πεδία με ισάξιο τρόπο (τέχνη - αρχιτεκτονική). Ο Sottsass την δεκαετία του '70, σχεδιάζει χώρους αλλά και αντικείμενα αναζητώντας την απλότητα μέσα από το έργο του. Μέσα από τα ταξίδια που πραγματοποιεί την συγκεκριμένη περίοδο, **προσεγγίζει από μια ανθρωπολογική σκοπιά την αρχιτεκτονική, ερευνώντας το πώς διαφορετικές κουλτούρες μπορούν να απεικονίσουν την πραγματικότητα**. Παρουσιάζει ενδιαφέρον κυρίως στην εικόνα της αγροτικής ζωής, σε περιβάλλοντα που μαρτυρούν την ύπαρξη μιας «απλή ζωή» σε αυτά. (Sala, 2019) Στο έργο του «Metaphors», στο οποίο παρουσιάζεται μια συλλογή φωτογραφιών από το ταξίδι του στα Πυρηναία, την περίοδο 1972-1979, γίνεται μια ποιητική αλλά και ειρωνική απεικόνιση αντικειμένων, εργαλείων και κατασκευών, προβάλλοντας την σχέση αρχιτεκτονικής και περιβάλλοντος, αρχιτεκτονικής και καθημερινών δράσεων καθώς και κλίμακας. Το έργο αποτελείται από μια σειρά καλλιτεχνικών εγκαταστάσεων, κατασκευασμένων από ευτελή υλικά, τοποθετημένων σε έρημο τοπίο, οι οποίες άλλοτε συνθέτουν σκηνές από την καθημερινότητα και άλλοτε σκηνές της πόλης και του καταναλωτισμού , αλλά σε ένα αδρό, φυσικό τοπίο. Αυτό λειτουργεί συμβολικά και σε ένα πλαίσιο επανερμηνείας της καθημερινότητας και του περιβάλλοντος στο οποίο ζει ο άνθρωπος την συγκεκριμένη περίοδο (Lucarelli, 2014).

*«Ένιωσα βαθιά ανάγκη να επισκεφτώ ερημικά μέρη, βουνά, να επανεγκαθιδρύσω μια φυσική σχέση με το σύμπαν, το οποίο είναι το μόνο περιβάλλον που δεν είναι ελέγξιμο, μετρήσιμο και προβλέψιμο »* (Lucarelli, 2014).

Εικ.65: Metaphors, "La mia fidanziata ogni giorno prende il metro", 1977, Pyrenees

«Η σύντροφός μου κάθε μέρα παίρνει το μετρό»

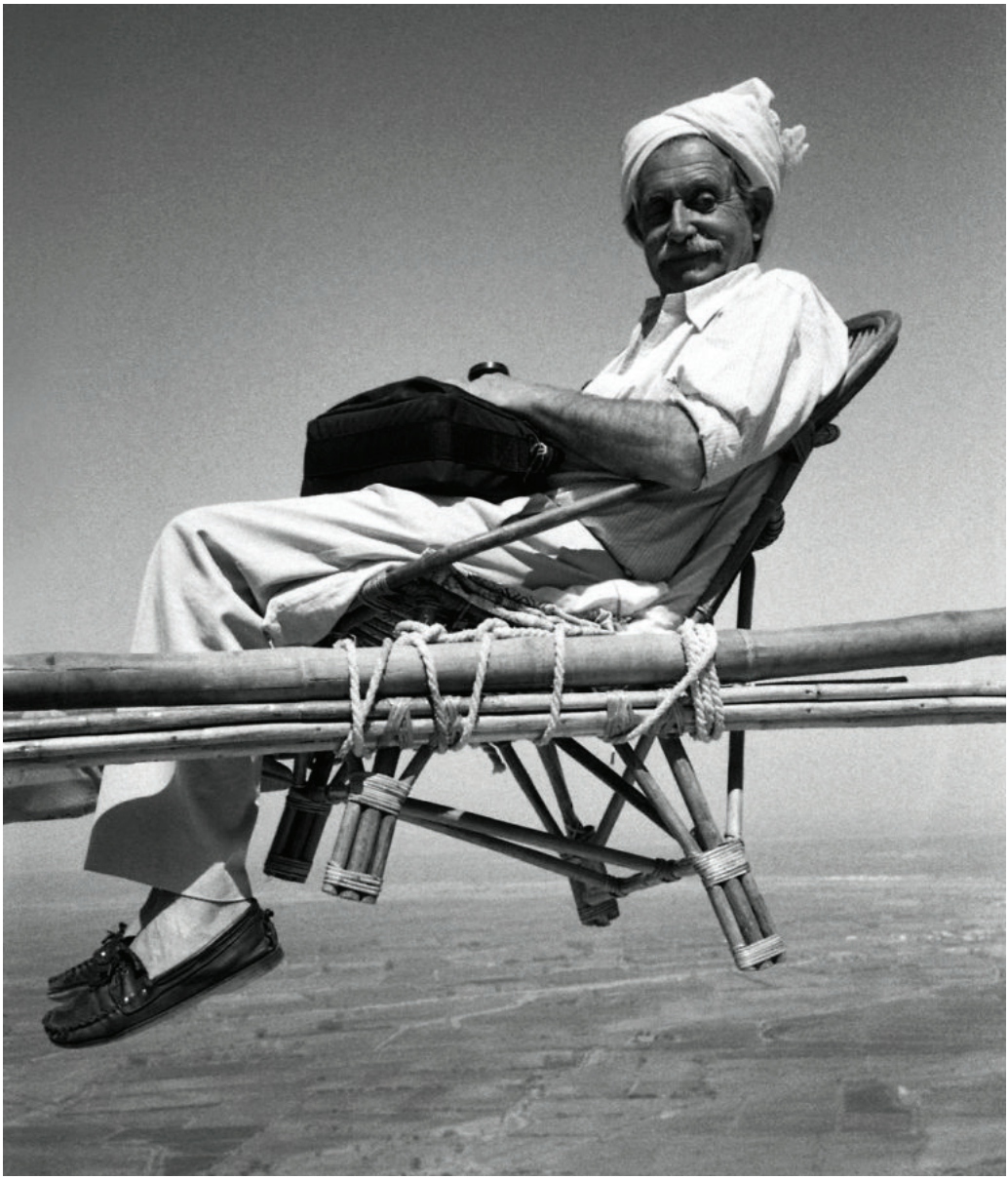
Επιπλέον ο Sottsass προσπαθεί να εντάξει το λαογραφικό στοιχείο στο ιταλικό design. Συγκεκριμένα δανείζεται τεχνικές και στοιχεία της **κεραμικής και της χειροτεχνίας** προκειμένου να αποδώσει μια πρωτόγονη και απλή αισθητική μέσα από το έργο του. Οι φόρμες των αντικειμένων που σχεδιάζει αντιτίθενται στην αυστηρότητα του τότε σκανδιναβικού design, και υιοθετούν έναν πιο απλό και ατελή χαρακτήρα (Rossi, 2015, 333).




Εικ.67-68: Ettore Sottsass totem, 1967

Η συνεισφορά του Sottsass στο ιταλικό design είναι σημαντική, καθώς προσπαθεί να δημιουργήσει ένα νέο διεθνές στυλ, **χρησιμοποιώντας τα μέσα του βιομηχανικού σχεδιασμού και παραγωγής αλλά διατηρώντας την σκέψη και την λογική της μεταποίησης και της φτωχής τεχνικής**. Συγκεκριμένα, ο συνδυασμός των υλικών είναι χαρακτηριστικό του βιομηχανικού σχεδιασμού που καθιέρωσε. Ο βιομηχανικός σχεδιασμός αποκτά μια παιχνιδιάρικη και πιο πειραματική όψη, η εργονομία παύει να αποτελεί βασικό παράγοντα για αυτόν και η ιδέα της διαχρονικότητας εξαλείφεται. Η δημιουργία της ομάδα Memphis την δεκαετία του ’80 αποτελεί βασικό παράδειγμα που συγκεντρώνει αυτή την σκέψη και πρακτική. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Sottsass, ***το design είναι ένα καζάνι μεταλλάξεων που βράζει και παράγει «μπάσταρδα» αντικείμενα***. Η ομάδα Memphis προέβαλε προκλητικές προτάσεις μέσω της χρήσης διαφορετικών χρωμάτων, υλικών και μορφών. Αυτό το αποτέλεσμα «φλέρταρε» με την έννοια του «Kitsch» που εμφανίστηκε μετέπειτα στον καλλιτεχνικό και αρχιτεκτονικό χώρο.

Εικ.69: Ο Ettore Sottsass κρεμασμένος από την κορυφή του γλυπτού του, σχεδιασμένο το 1966 για την εταιρία Poltronova.



Εικ.70: Ο Ettore Sottsass στην Ινδία το 1988

# 3.2 TECNICA POVERA, ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟΝ RICCARDO DALISI

**«ΜΠΟΡΟΥΜΕ, ΜΕ ΕΥΚΟΛΙΑ, ΝΑ ΜΙΛΗΣΟΥΜΕ ΓΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ, DESIGN, ΤΕΧΝΗ, ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΚΑΙ, ΓΙΑΤΙ ΟΧΙ, ΓΙΑ ΠΟΙΗΣΗ ΕΡΧΟΜΕΝΟΙ ΣΕ ΕΠΑΦΗ ΜΕ ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΛΕΜΕ «ΤΕΧΝΙΚΗ», ΠΟΥ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΑΛΛΟ ΑΠΟ ΜΙΑ ΞΕΚΑΘΑΡΗ ΚΑΙ ΒΑΣΙΚΗ ΠΤΥΧΗ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ»**

Riccardo Dalisi

## LA TECNICA POVERA IN RIVOLTA

Ο Riccardo Dalisi ως εμπνευστής του όρου «φτωχή τεχνική», δημιουργεί μέσα από την αποδόμηση του καθιερωμένου τρόπου δημιουργίας και κατασκευής. Οι ιδέες του, επηρεασμένες από την κοινωνικοπολιτική κατάσταση στην Ιταλία μετά τον Μάη του '68, ακολουθούν μια αντι-πορεία, δηλαδή αμφισβητούν τους επικροτούμενους τρόπους διδασκαλίας της αρχιτεκτονικής μέσα από το αντι-design, και οραματίζεται μια πιο ελεύθερη και αυθόρμητη διαδικασία σχεδιασμού και κατασκευής. Ο Andrea Branzi, υποστηρίζει αυτή την διαδικασία, αναφέροντας ότι: «η κατασκευαστική ορθότητα ή ανακρίβεια είναι η πολιτική ιδεολογία που χωρίζει αυτόν τον κόσμο των κατασκευών στα δύο: η μόνη αναγνωρισμένη κατασκευαστική ενέργεια είναι η επιστήμη, καθώς παράλληλα η έλλειψη γνώσης δεν έχει αναγνωριστεί ποτέ ως αντίστροφη αυτής. Ο Riccardo Dalisi, ανακαλύπτει την δημιουργική ή κατασκευαστική ενέργεια της «άγνοιας», χωρίς κάποια μέθοδο και χωρίς κάποιον προορισμό» (Catenacci, 2015, 190).

Η έρευνα του Dalisi επικεντρώθηκε στον «φτωχό σχεδιασμό», την επεξεργασία υπάρχοντων υλικών και αντικειμένων με χειροτεχνικές τεχνικές, την συμμετοχή όλων, μεγάλων και μικρών, ειδικών και μη, στον σχεδιασμό και την κατασκευή, δίνοντας έτσι στο design μια κοινωνικοπολιτική αξία. Όπως αναφέρει ο Alessandro Mendini, Ιταλός σχεδιαστής και αρχιτέκτονας της εποχής, το έργο του Dalisi κινείται μεταξύ της συμμετοχικής δημιουργίας και του ουτοπικού ριζοσπαστισμού, με την ιδέα της συμμετοχής μέσω της φόρμας. Σε αυτό **θίγονται για πρώτη φορά θέματα όπως η ανακύκλωση, η επανάχρηση και η βιωσιμότητα στον χώρο του design.**

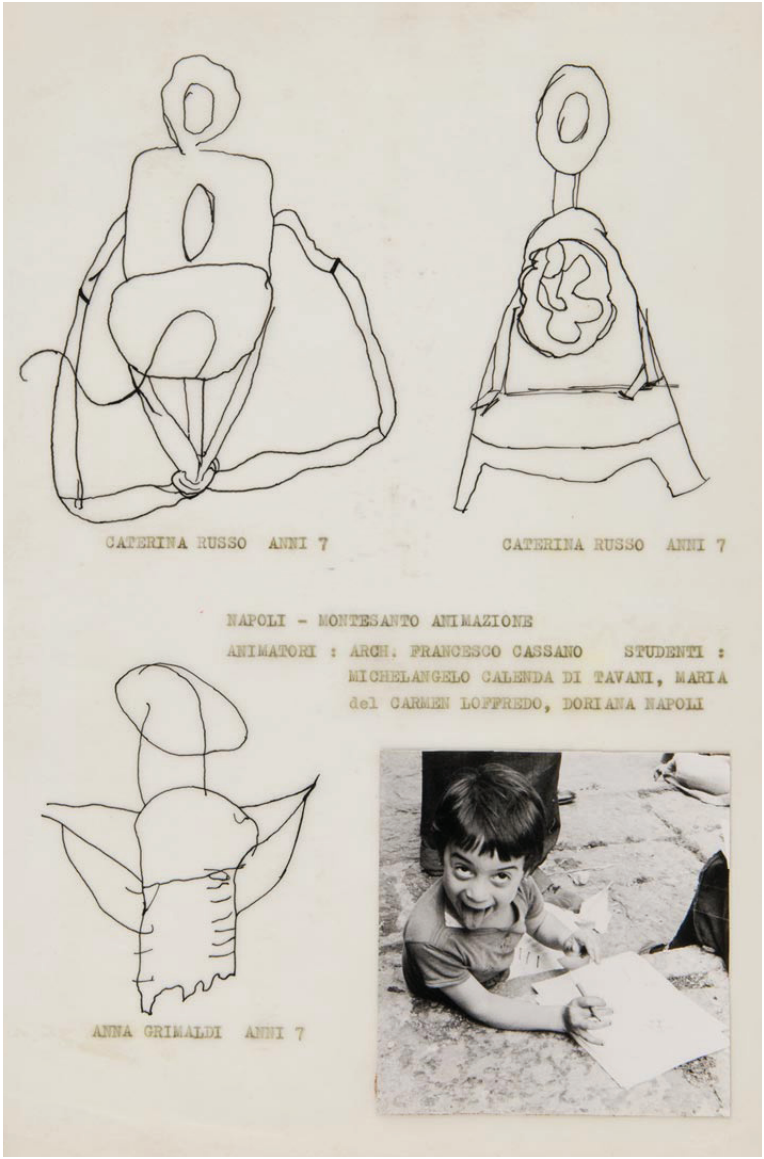
Εικ.71: Ο Riccardo Dalisi με τον Alessandro Mendini

Εικ.72: «Il Trône», Riccardo Dalisi, 1973

Σε αυτό το πλαίσιο αναγέννησης του crafting και της επανάχρησης κα μεταποίησης, ο Dalisi εισάγει την έννοια της **«Tecnica Povera»**, δηλαδή «Φτωχή Τεχνική». Πίστευε ότι εντάσσοντας αυτή την έννοια στον χώρο του design, θα ανακατασκευάσει αλλά και θα εξελίξει την δημιουργικότητα στον χώρο της εργασίας και της παραγωγής και **θα θέσει νέες βάσεις στην σχέση διαχείρισης και παραγωγικής διαδικασίας** (Rossi, 2015, 377). Ο όρος αυτός πρωτοεμφανίστηκε στις σελίδες του περιοδικού Casabella, όπου ο Dalisi αναφέρει το «φτωχό» ως το απλό, το αρχάριο και το μη καθιερωμένο. Επιπλέον τονίζει ότι δεν πρόκειται για την αναγέννηση του χειροποίητου και την κατάργηση της βιομηχανικής τεχνολογίας και μέσων, αλλά για την **αναβίωση της φαντασίας και του πειραματισμού στην δημιουργική διαδικασία** (Scopelliti, 2012, 134). Για τον Riccardo Dalisi ο όρος «tecnica povera» εμπεριέχει την μεθοδολογία της επαναδημιουργίας. Προσπαθεί να ερμηνεύσει το αντικείμενο που χρησιμοποιείται, χωρίς να αρνείται ή να αδιαφορεί για την βιομηχανική ανάκαμψη, καθώς και να προσδιορίσει μεθόδους αναγέννησης του design και της αρχιτεκτονικής της εποχής. (Catenacci, 2015). Τα έργα για τον Dalisi ξεκινούν όταν κάτι μπορεί να αποτελέσει «κίνητρο λύτρωσης, μια ευκαιρία συνειδητής κατασκευής και μια σύνθεση ποιητικής λειτουργικότητας» (Sammicheli, 2016). Τα αντικείμενα προβάλλουν στοιχεία και μορφές της αρχαιότητας, μεταμορφώνουν υλικά μέσω της ανακύκλωσης και μεταποιησής τους, αποδίδοντάς τους έναν νέο συμβολισμό.

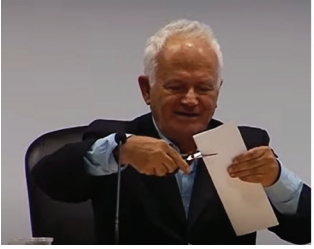
Χαρακτηριστική προσφορά του Dalisi στο ιταλικό design ήταν το εναλλακτικό εργαστήριο που πραγματοποίησε στην περιοχή Traiano της Νάπολης το 1971. Σε αυτό σκοπός του ήταν να προσδιορίσει μεθόδους αναγέννησης της αρχιτεκτονικής και του design, λαμβάνοντας υπόψιν τις βασικές ανάγκες. Το εργαστήριο αυτό αποτέλεσε μια συνεύρεση των παιδιών της γειτονιάς με στόχο την εμπειρία του αυθόρμητου σχεδιασμού και εκμάθησης (Scopelliti, 2012, 134). Όπως αναφέρει ο Branzi **«το αποτέλεσμα του εργαστηρίου ήταν μια σειρά από κατασκευές, αντικείμενα και χώρους διαβίωσης, που ο Dalisi αποκαλούσε «φτωχή τεχνική», το οποίο απέδειξε ότι οι άνθρωποι έχουν προοπτικές δημιουργίας στον δημόσιο χώρο.»** Ο Riccardo Dalisi ακολουθώντας ένα πρωτόγονο χαρακτήρα στο σχεδιασμό του, σε συνδυασμό με το ενδιαφέρον του για τις ανεπιτήδευτες και φυσικές κατασκευαστικές ικανότητες των παιδιών, κατευθύνει τα παιδιά στην δημιουργία πρώιμων και πολλές φορές ατελών μορφών (Rossi, 2015, 385). Πρέπει, επίσης, να τονιστεί η βιωματική αξία αυτού του εγχειρήματος. Ο Dalisi προσπαθεί να δώσει μορφή και φόρμα στην εμπειρία της συνεργασίας και της κοινωνικής της ευθύνης. Δεν θέλει να ιδρύσει έναν νέο τρόπο εκπαίδευσης αλλά να κατασκευάσει δράσεις βασισμένες σε διαφορετικές παιδαγωγικές και ψυχολογικές

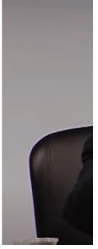
θεωρίες που κυκλοφορούν στην Ιταλία εκείνη την περίοδο. Στόχος του εγχειρήματος αυτού ήταν η αναζωογόνηση της σχεδιαστικής πρακτικής μέσω της συνεργασίας. Βασικά χαρακτηριστικά του η κριτική στάση και η καταπάτηση της πειθαρχίας, ιδέες που ενστερνίζονται οι ριζοσπάστες καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες της εποχής (Catenacci, 2015).




Εικ.73-74-75 (αριστερά): Animazione al rione Traiano, 1971-1975,Centre Pompidou

Εικ.76: Riccardo Dalisi, Σχέδια και φωτογραφικό collage από το Atelier de design participatif, 1972-1978





Ο Dalisi στο έργο του παρουσιάζει μια περιβαλλοντική ευαισθησία, συνθέτοντάς το γύρω από την έννοια της «αποανάπτυξης» (decrescità). Η «αποανάπτυξη» αποτελεί μια φιλοσοφία που υποστηρίζει ότι αν η παραγωγή και η κατανάλωση συρρικνωθεί και δημιουργηθούν εγχειρήματα αυτοδιαχείρισης, θα ανακτηθεί η ευημερία των ανθρώπων, βιώσιμες συνθήκες διαβίωσης καθώς και η περιβαλλοντική ισορροπία του πλανήτη. Αυτή η ιδέα αποτυπώνεται μέσα από εικονογραφήσεις, κείμενα, σχέδια αλλά και κατασκευές από ανακυκλωμένο υλικό. Ο Dalisi υποστηρίζει ότι για να μειωθούν οι κίνδυνοι της περιβαλλοντικής καταστροφής **«δεν αρκεί η εξοικονόμηση ενέργειας, αλλά είναι απαραίτητο να ανακτήσουμε τη σωστή σχέση μεταξύ ανθρώπινου χώρου και φυσικού περιβάλλοντος, να αφήσουμε την αρχιτεκτονική να ανθίσει, δίνοντας σημασία σε στοιχεία που μέχρι τώρα θεωρούνταν ασήμαντα και άχρηστα.»** (Dalisi, 2009).

Σημαντική είναι η συνεισφορά του Dalisi και στον βιομηχανικό σχεδιασμό. Η έρευνά του πάνω στην ναπολετάνικη καφετιέρα το 1979, ανοίγει έναν ισχυρό διάλογο μεταξύ του χώρου της βιομηχανικής και της βιοτεχνικής παραγωγής. Ο Dalisi σχεδιάζει την κλασσική καφετιέρα για την εταιρεία Alessi και, όπως αναφέρει ο Alberto Alessi, το έργο αυτό αποτελεί **«ένα αντικείμενο πολύ πιο προηγμένο από αυτό που θα παρήγαγε ένας τεχνίτης και ταυτόχρονα πιο ώριμο από αυτό που θα ακολουθούσε την βιομηχανική λογική, δηλαδή την σιγουριά της τεχνολογικής ασφάλειας του προϊόντος»** (Sottsass Associati, 1989).

## «NOTHING BETTER THAN A TOUCH OF ECOLOGY AND CATASTROPHE TO UNITE THE SOCIAL CLASSES»

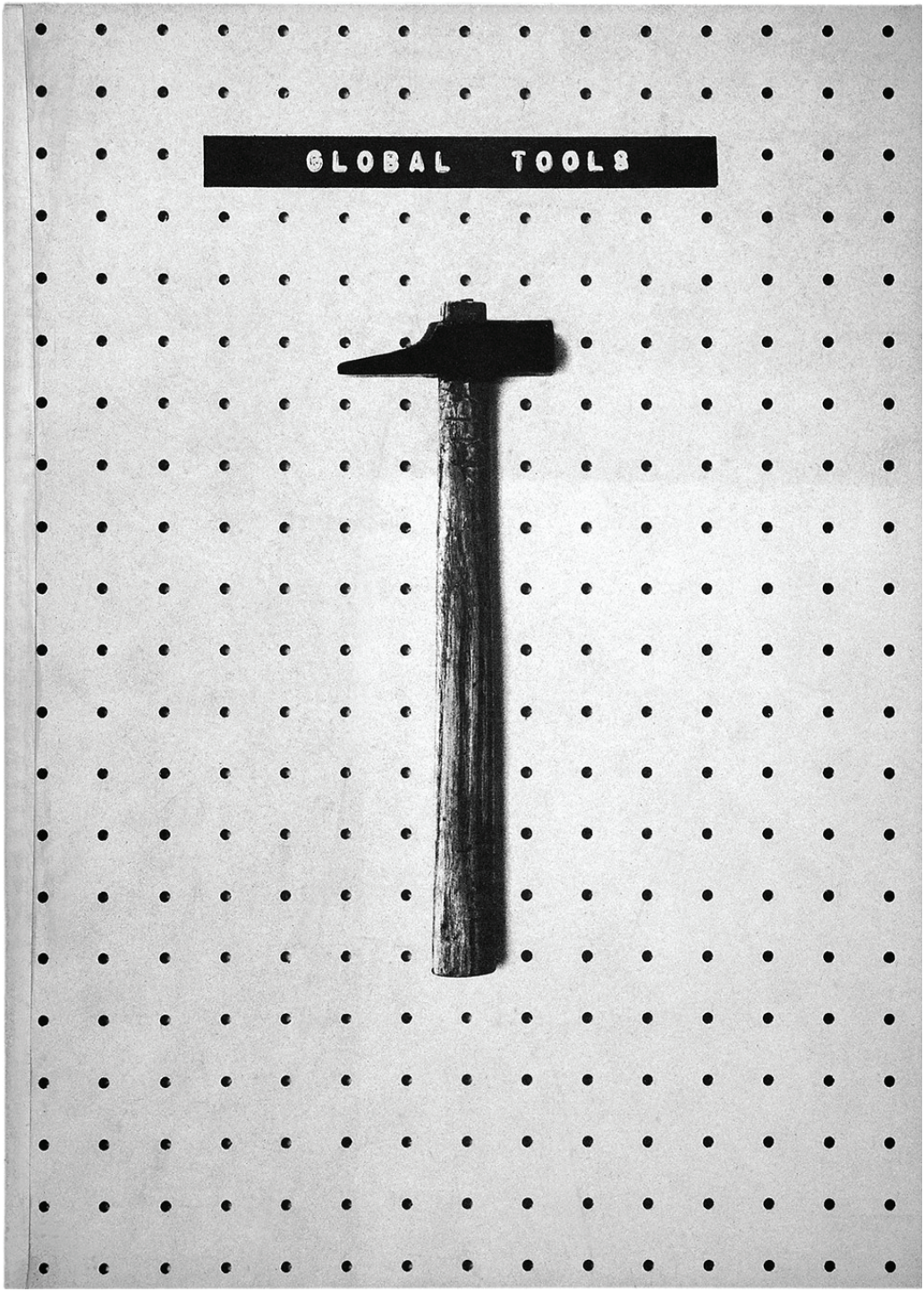
Jean Baudrillard

Εικ.77 (αριστερά): Caffettiera Napoletana, Riccardo Dalisi, 1979

Εικ.78 (πάνω): Riccardo Dalisi, HGT (High Green Tech Symposium), 2011, Milano

Ο βιομηχανικός σχεδιασμός εμπλουτίζεται από μια δημιουργική έκφραση η οποία απέχει από αυτήν του «Bel Design», του τυπικού σχεδιασμού, αποκτώντας έναν αυθόρμητο και παιχνιδιάρικο χαρακτήρα. Χαρακτηριστικά, ο Dalisi αναφέρει ότι: «Η βιομηχανία πρέπει να μελετήσει και να συντηρήσει μορφές εργασίας και δημιουργικότητας που εντοπίζονται σε τεχνικές που για χιλιετίες στήριζαν την οικονομία.» (Rossi, 2015, 375). Έτσι, μέσω των φτωχών τεχνικών, εισάγει μεθόδους που βασίζονται σε υλικά και αντικείμενα που βρίσκονται και επεξεργάζονται με απλές τεχνικές, ενάντια στους ακριβούς εξοπλισμούς και τις αυτοματοποιημένες μεθόδους.

Ως συνέχεια της ιδέας συγκρότησης μιας συλλογικής δημιουργικότητας, εμφανίζεται στην Φλωρεντία, ως αρχιτεκτονική αντι-σχολή, η ομάδα των Global Tools. Αυτή **αποτελούσε έναν πειραματισμό διδακτικής του σχεδιασμού που ιδρύθηκε από μέλη των Radicals και της Arte Povera**. Πρωτοεμφανίστηκε στις 12 Ιανουαρίου του 1973 στο περιοδικό Casabella ως ένα σύστημα εργαστηρίων στην Φλωρεντία με στόχο την διάδοση της χρήσης των φυσικών υλικών και τεχνικών καθώς και των σχετικών συμπεριφορών τους. Η ομάδα απαρτιζόταν από καλλιτέχνες-αρχιτέκτονες του ριζοσπαστικού σχεδιασμού όπως οι Archizoom, οι 9999, οι Superstudio, οι UFO και οι Zziggurat, καθώς επίσης και εκπρόσωποι των «φτωχών τεχνικών» όπως ο Gianni Pettena, ο Ugo la Pietra, ο Ettore Sottsass και ο Riccardo Dalisi. Τα περισσότερα από τα μέλη της ομάδας ήταν αρχιτέκτονες, των οποίων η συνεισφορά στις οπτικές εικαστικές τέχνες ήταν σημαντική. Άλλωστε τα κινήματα της Φτωχής Τέχνης και του Ριζοσπαστικού σχεδιασμού, καθιερώθηκαν από τον κριτικό τέχνης Germano Celant, με επίκεντρο την σχολή και τους τρόπους διδασκαλίας των αρχιτεκτόνων της Φλωρεντίας. Τα μέλη της ομάδα των Global Tools **προωθούσαν την ελεύθερη ανάπτυξη μέσω του σχεδιασμού και την ατομική δημιουργικότητα. Επιπλέον, παρείχαν γνώσεις για την χρήση των εργαστηριακών εργαλείων και οργάνων καθώς και πληροφορίες για παραδοσιακές τεχνικές κατασκευής** από διάφορα μέρη του πλανήτη, εξ ου και ο όρος Global Tools=παγκόσμια εργαλεία.




Εικ.79: "Global Tools" Bulletin n.1, Edizioni L'uomo e l'arte, Milan, June 1974

Από το 1968 η ιδέα της «πλειοψηφίας» σαν αξία έχει εξαλειφτεί, και η παραγωγή πολιτιστικής δημιουργίας και ποιοτητας αφόρα μόνο την μειοψηφία. Η ομάδα των Global Tools δεν αποτελεί ένα σχολείο όπου κανείς δεν έχει να διδάξει σε κανέναν, παρά ένα «σύστημα εργαστηρίων» όπου ο καθένας θα μπορεί να ανακτήσει, με πειραματικές δραστηριότητες κατασκευής με τα χέρια, τις δημιουργικές του ικανότητες, οι οποίες υπολειτουργούν στην κοινωνία της εργασίας. **Σε αυτή την αντι-σχολή, όπως χαρακτηρίστηκε, προωθείται μια ανθρωπολογική διάσταση του σχεδιασμού καθώς μελετάται και μια πιθανή ανακατάληψη των αξιών του κοινωνικοπολιτικού περιβάλλοντος.**

Όραμα αυτής της ομάδας ήταν η απελευθέρωση από την εργασία και η δημιουργία μιας «κοινωνίας ελεύθερου χρόνου στην οποία ασκούνται κυρίως πολιτιστικές δραστηριότητες» (Martino, 2007, 10). Χαρακτηριστικό στοιχείο των έργων της ομάδας είναι επίσης και η τυχαιότητα της ανθρώπινης παρέμβασης. Το «σχολείο» αυτό προτείνει την ανάδειξη των δημιουργικών ικανοτήτων κάθε ατόμου, ενάντια στις πολιτιστικές υπερκατασκευές που υπονομεύουν την εκφραστική ικανότητα του καθενός.

**Γίνεται μια προσπάθεια ανίχνευσης και ερμηνείας μιας πρωταρχικής κατάστασης, μέσω της χρήσης πρωταρχικών εργαλείων, χειρωνακτικής εγκεφαλικής και σωματικής δραστηριοτητας.**

Οι χειροτεχνίες και οι φτωχές τεχνολογίες ή οι βιοτεχνικές, για την ομάδα αυτή, δεν είναι μια εναλλακτική στην βιομηχανική παραγωγή, αλλά λειτουργούν σαν έναυσμα για επαναπροσδιορισμό της ίδιας της παραγωγής. Δεν αποσκοπούν στην αναπαραγωγή νέων αντικειμένων και λειτουργιών αλλά στην υποστήριξη της ατομικής δημιουργίας και της αυθόρμητης επικοινωνίας (Branzi, 2014).

Εικ.80: . Τα μέλη των Global Tools, Bulletin n.1, Edizioni L'uomo e l'arte, Milan, June 1974

1


2

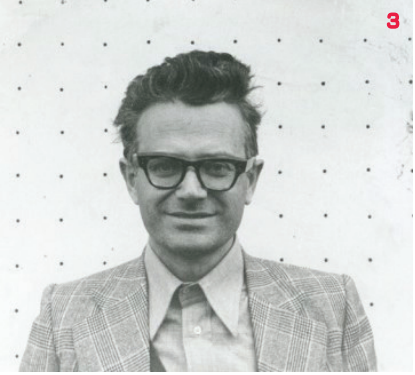

4


5


8


9


12




Εικ.81: Portraits Sambuca, 1974, Archive Adolfo Natalini.

(1) Adolfo Natalini (Superstudio)

(2) Paolo Galli (9999)

(3) Riccardo Dalisi

(4) Andrea Branzi (Archizoom)

(5) Davide Mosconi

(6) Alessandro Mendini

(7) Titti Maschietto (UFO)

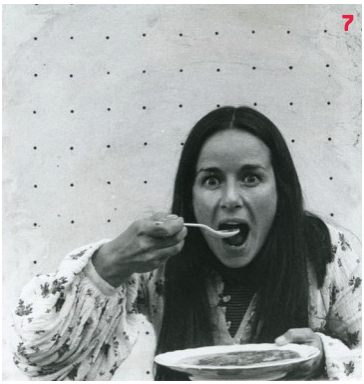
(8) Gian Piero Frassinelli (Superstudio)

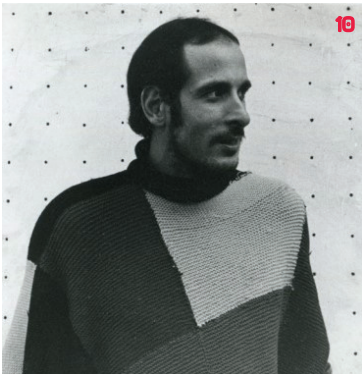
(9) Fabrizio Fiumi (9999)

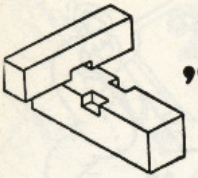
(10) Lapo Binazzi (UFO)

(11) Remo Buti

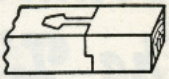
(12) Cristiano Toraldo di Francia (Superstudio)





# Document-o No.4
# "The-Il-Program-ma"



IL PROGRAMMA PER IL PRIMO SEMINARIO, SETTEMBRE 1974.

Le esperienze che si concretizzeranno all'interno di questo mese saranno tese allo sviluppo di quattro particolari tematiche riguardanti:

— il corpo
— la costruzione
— la comunicazione
— la sopravvivenza

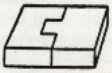
Attraverso l'indagine e l'approfondimento di questi settori, dell'"esperienza" individuale e collettiva, legati ad un recupero del comportamento creativo nei processi di riappropriazione dell'ambiente, si intende ricavare una serie di indicazioni e di dati indispensabili per la definizione dei programmi di lavoro da realizzarsi per tutto l'anno 1975.

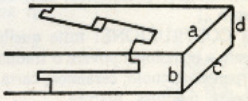
**PROGRAMME FOR THE FIRST SEMINAR, SEPTEMBER 1974**

**The activities which will be arranged during this month will have the object of developing four particular themes regarding:**

- **the body**
- **construction**
- **communication**
- **survival**

**By carrying out research in depth into these themes and individual and collective experiences, linked to a revival of creative activity in the process of reconquering the environment, it is the aim to obtain a series of facts and figures for the setting up of work programmes for the whole of 1975.**






# Document-o No.5
# "Groups-Ac-ttivit-y-à-Dei Gruppi"

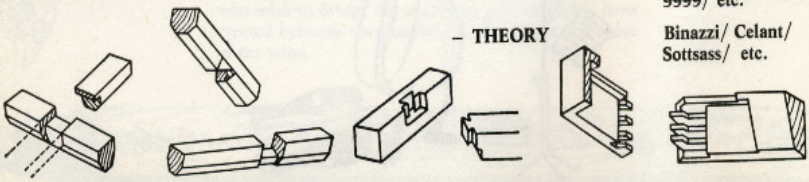
Ogni tematica sarà sviluppata da gruppi di "operatori" che definirono i programmi e le modalità operative con la partecipazione degli "iscritti".

Lo sviluppo teorico e pratico di ogni tematica avrà una durata massima di otto giorni. Le tematiche saranno svolte una successivamente all'altra. All'interno di ogni "argomento" i vari operatori si collocheranno nel seguente ordine:

— CORPO: Natalini, Pesce, Chiari, Celant, eccetera.
— COSTRUZIONE: Dalisi, Sottsass, Branzi, Alison, Fabro, eccetera.
— COMUNICAZIONE: La Pietra, Pettena, Vaccari, Mendini, eccetera.
— SOPRAVVIVENZA: Superstudio, Ufo, Raggi, 9999, eccetera.
— TEORIA: Binazzi, Celant, Sottsass, eccetera.

**Each theme will be developed by groups of "workers", who will devise the programmes and the way they are going to be carried out, and this will also involve a contribution from the "students".**
**The theoretical and practical development of each theme will not last more than eight days. The themes will be studied one after the other. For each of the various subjects the "workers" will take the following order:**

| | |
|---|---|
| **– BODY** | **Natalini/ Pesce/ Chiari/ Celant/ etc.** |
| **– CONSTRUCTION** | **Dalisi/ Sottsass/ Branzi/ Alison/ Fabro/ etc.** |
| **– COMMUNICATION** | **La Pietra/ Pettena/ Vaccari/ Mendini/ etc.** |
| **– SURVIVAL** | **Superstudio/ Ufo/ Raggi/ 9999/ etc.** |
| **– THEORY** | **Binazzi/ Celant/ Sottsass/ etc.** |



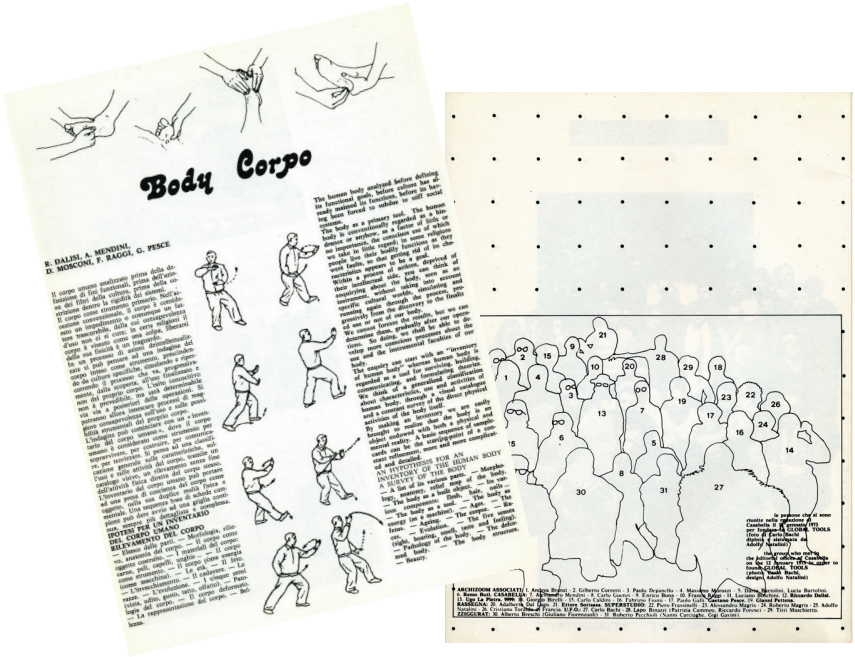
Εικ.82: Global Tools Bulletin n. 1, Documento n. 4, The-Il-Program-ma, Edizioni L'uomo e l'arte, Milan, June 1974

Εικ.83: Superstudio, Survival and Construction Groups' workshop, first Global Tools seasonal workshop, 1974, Sambuca Val di Pesa, Florence. Courtesy of Adolfo Natalini Archive

Το πρώτο σεμινάριο των Global Tools παρουσιάστηκε το 1975 στο «Documento n.4», «The-Il-Programma», με στόχο την ανακάλυψη της αρχιτεκτονικής σύνθεσης μέσα από τις καθημερινές πρακτικές. Το σεμινάριο αναφερόταν στις εξής θεματικές:

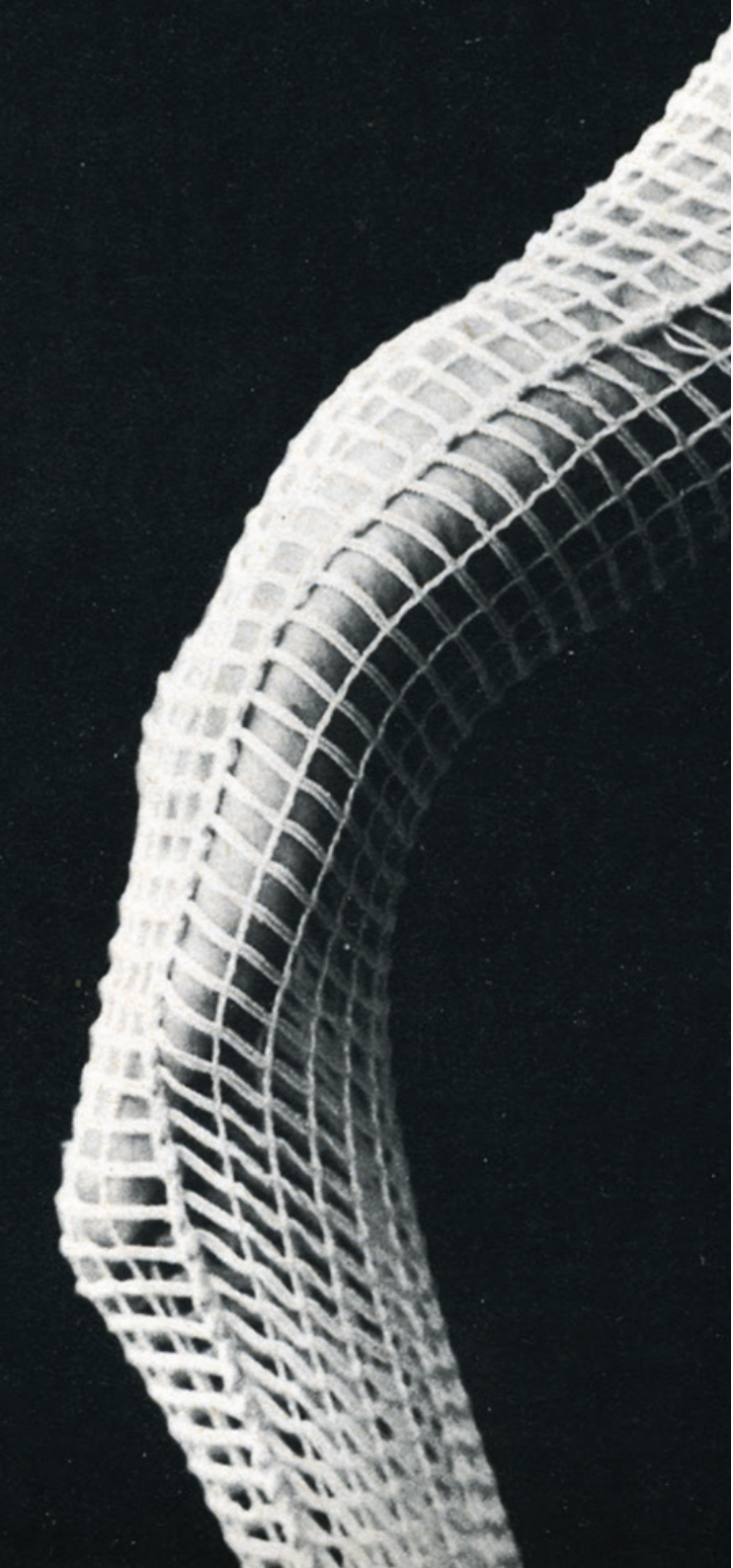
**Corpo** (σώμα),
**Construzione** (κατασκευή),
**Communicazione** (επικοινωνία),
**Sopravvivenza** (επιβίωση) και
**Teoria** (θεωρία).

Κάθε μια από τις θεματικές είχε μια ομάδα διαχείρισης η οποία καθόριζε την θεωρητική και πρακτική δραστηριότητα. Μάλιστα τα μέλη αυτής της αντι-σχολής που ονομαζόταν Global Tools προτιμούσαν να αποκαλούν τους μαθητές και τους δασκάλους «εργάτες», σε μια προσπάθεια εξισορρόπησης των ρόλων στον διδακτικό χώρο (Franceschini, 2020).




Εικ.84: Global Tools Bulletin n. 2, Documento n. 4, Body Corpo, Edizioni L'uomo e l'arte, Milan, January 1975

Η θεματική «Corpo» (Σώμα) συντάχθηκε από τους Dalisi, Mendini, Mosconi, Raggi και Pesce και προωθούσε μια έρευνα πάνω στο ανθρώπινο σώμα και τη χρήση του ως εργαλείο για μια ερμηνευτική ανάλυση. Στο παράδειγμα «Il corpo e i vincoli», δηλαδή «Το σώμα και οι δεσμοί», το 1974, **οι δημιουργοί σχεδιάζουν άβολα, μη συμβατά, εφήμερα αντικείμενα προκειμένου να προκαλέσουν με την δυσλειτουργία τους και τις αρχαϊκές τους μορφές**. Όπως σε πολλά από τα έργα της δεκαετίας του '70, οι καλλιτέχνες επικεντρώνονταν στην δράση και τις συμπεριφορές, ακολουθώντας την ιδέα και όχι τόσο το αποτέλεσμα του αντικειμένου.



# GLOBAL TOOLS

Milano - giugno '75

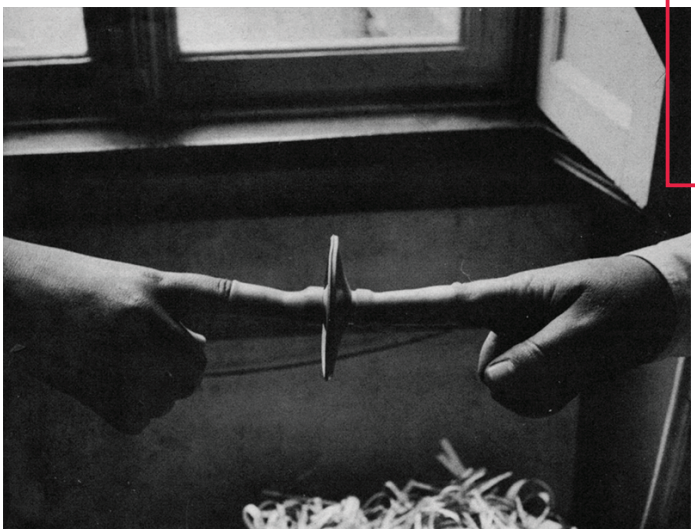
## IL CORPO E I VINCOLI
## THE BODY AND THE BONDS

L'uso anomalo del corpo
come strumento conoscitivo.
Azioni-oggetti-progetti inutili

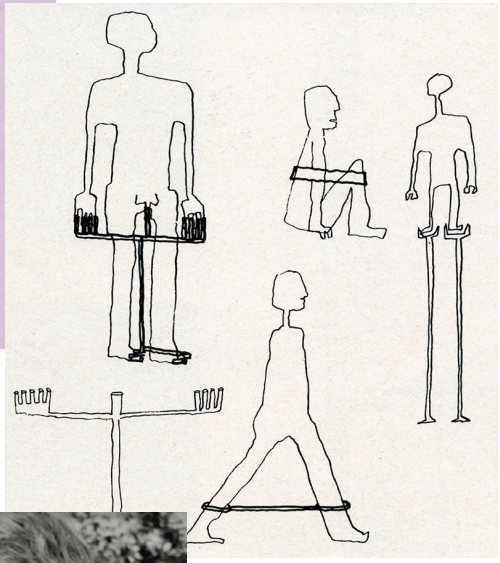
The anomalous use of the body
as an instrument for knowledge.
Actions-objects-usefullless! projects

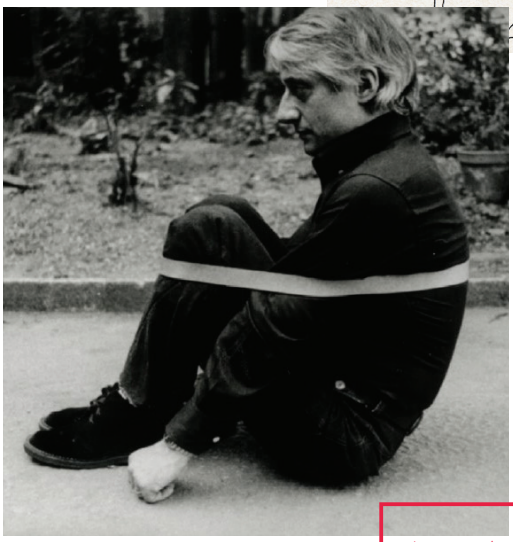
Εικ.85: Body Group workshop "Il corpo e i vincoli" (The body and constraints), 1975, Milan

Αντικείμενα που δεσμεύοντας, αποκρύπτοντας ή ανατρέποντας τη συνήθη χρήση, αποκάλυπταν κάτι άλλο. Αντικείμενα ικανά να συσχετίσουν διαφορετικά μέρη του σώματος ή ανθρώπους.



Εικ.86: Finger constraints, Milan, 1975, Archive Casabella





Εικ.87: Alessandro Mendini, Milan, 1975, Archive Casabella

Ελαστικό ύφασμα που προκαλεί ακούσιες συνεργίες στους γύρω μας

Εικ.88: Global Tools Bulletin n. 2, Documento n. 4, T-h-eor-y-ia, Edizioni L'uomo e l'arte, Milan, January 1975

Η θεματική «T-h-eor-y-ia» (Θεωρία) αποτελούταν από τους Binazzi, Breschi, Recchioli και Buti, αντιμετώπιζε την έννοια της θεωρίας ως μια «αγνή δημιουργικότητα» (Rubessi, 2021), η οποία παίρνει μορφή μέσα από δράσεις, συμπεριφορές και σκέψεις.

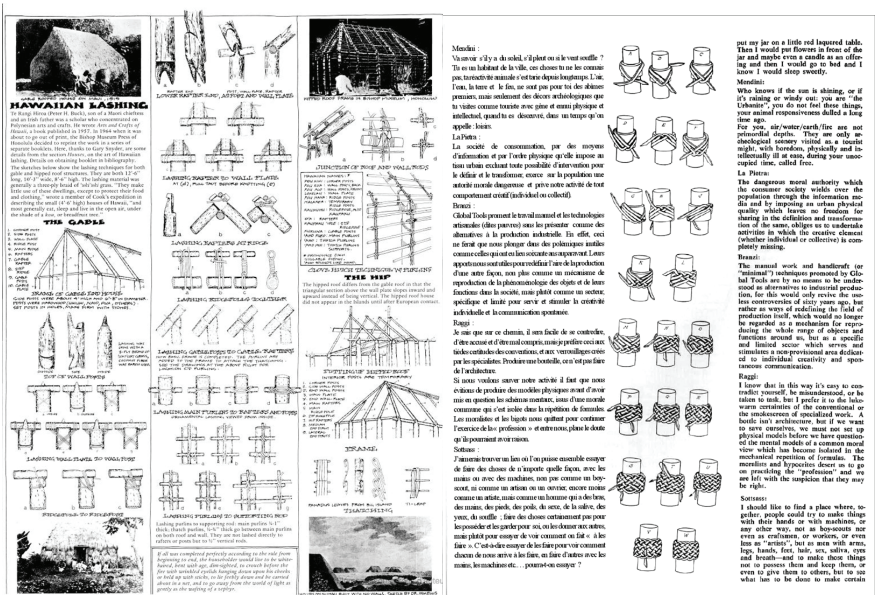
Συνολικά, τα θέματα που θίγονται στο έργο της ομάδας είναι: η χρήση φυσικών και τεχνητών υλικών, η ανάπτυξη ατομικών και ομαδικών δράσεων, η χρήση και οι τεχνικές επικοινωνίας και πληροφόρησης και οι στρατηγικές επιβίωσης. Σκοπός της ήταν η γεφύρωση μεταξύ της χειρωνακτικής εργασίας και αυτής του εγκεφάλου.

Βασικές αξίες και ιδέες της ομάδας είναι η «φτωχή τεχνική», όπως την είχε ορίσει ο Riccardo Dalisi, και ο συμμετοχικός σχεδιασμός. Τα εργαστήρια ήταν ανοιχτά για όλες τις ηλικίες, παρέχοντας πρωταρχικές γνώσεις και έχοντας σαν βάση, συνήθως, τον ανοιχτό δημόσιο χώρο. Οι θεματικές που τους απασχολούν είναι αυτές της αγροτικής ζωής και το πώς μπορούσαν να επαναφέρουν τις χαμένες παραδόσεις. Επιπλέον, αναλύοντας πρωτόγονους τρόπους επιβίωσης **προσπαθούσαν να καταλάβουν τις συμπεριφορές του ανθρώπινου σώματος** (Borgonuovo & Franceschini, 2020).

Από την ανάλυση του σεμιναρίου της ομάδας, παρατηρούμε ότι σημαντικό μέσο επικοινωνίας της ιδέας της ήταν τα φυλλάδια-περιοδικά που εξέδιδαν. Ένα σύνολο κειμένων και κολλάζ, τα οποία ενώ παρουσιάζονται αποσπασματικά δίνουν στον αναγνώστη μια εναλλασσόμενη και ευχάριστη εμπειρία. Αυτή η **εναλλαγή των θεμάτων και η απεικόνιση διαφορετικών-παράδοξων εικόνων**, οφείλεται στις αποκλίσεις μεταξύ των συγγραφέων. Έτσι δημιουργείται ένα παλίμψηστο χειρόγραφο, στο οποίο συντίθενται διάσπαρτα υλικά, άρθρα, τεχνικές απεικόνισης και προβάλλεται έτσι η ερευνητική και πολυδιάστατη δραστηριότητα της ομάδας αυτής. Όπως αναφέρει ο Andrea Branzi:

**«θέλαμε να γίνουμε ο κίτρινος τύπος του πολιτισμού, να συγκεντρωθούμε σε προσωρινές και ιδιωτικές ερευνητικές ομάδες, να εργαστούμε για τη διάδοση δημιουργικών δραστηριοτήτων που σχετίζονται με κατασκευαστικές τεχνικές, την αρχιτεκτονική και το περιβάλλον: ένα είδος υπηρεσίας που φέρνει σε επαφή τους ανθρώπους και τις ομάδες που εργάζονται με ίδια πορεία, προκειμένου να ελευθερώσουν τον άνθρωπο και τον πολιτισμό»** (Branzi, 1985, 83).

Εικ.89: Il corpo e I vincoli, Riconstruzione filologica di un idea del 1974 , performance Mendini , Guerriero , Raggi



Εικ.90 (αριστερά): Lloyd Kahn & Bob Easton, Shelter, Shelter Publications Inc., U.S., 1973
Εικ.91 (δεξιά): . Global Tools, Bulletin n°2, 1975, σελ.14

Μέσα από την σύγκριση των ενημερωτικών φυλλαδίων-καταλόγου των Global Tools με αυτών του Lloyd Kahn, αμερικανού συγγραφέα της εποχής, παρατηρούμε τα εξής: ενώ ο κατάλογος του Kahn παρουσιάζει αντικειμενικές τεχνικές πληροφορίες για παραδοσιακές πρακτικές σύνθεσης και δόμησης αρχιτεκτονικών έργων, **ο κατάλογος των Global Tools εμπεριέχει μια συνομιλία, έναν διάλογο μεταξύ των συγγραφέων όσων αφορά την δραστηριότητα των αυτόνομων σχεδιαστών.**

Τα φυλλάδια των Global Tools ανοίγουν πεδία προς συζήτηση χωρίς να δίνουν μια τεκμηριωμένη πληροφορία (Marion, 2016). Αυτό βέβαια οφείλεται στις διαφωνίες-διαφορές όπως προαναφέρθηκε των δημιουργών. Μέσα από τα κείμενα αυτά **γίνεται μια αναζήτηση ενός άλλου τρόπου προσέγγισης του εργαλείου αλλά και οποιουδήποτε τεχνικού αντικειμένου, συνδέοντας το ίδιο το ανθρώπινο σώμα με αυτό και ασκώντας απλές, φτωχές τεχνικές**.

Εικ.92: Seminario Cavart, Global Tools, 1975, Cava Monte Rico Monselice

Παρά το σημαντικό έργο των Global Tools γύρω από τους εναλλακτικούς τρόπους σχεδιασμού, οι διαφωνίες μεταξύ των μελών της ομάδας δεν τους επέτρεψε να συνεχίσουν την δημιουργία ως ομάδα, αλλά να διασπαστούν και να δημιουργήσουν άλλους συνδυασμούς καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων. Συγκεκριμένα ο Franco Raggi αναφέρει ότι: **«Πραγματοποιήσαμε μια σειρά συναντήσεων οργάνωσης και προπαρασκευαστικών σεμιναρίων, αλλά δεν μπορέσαμε να συζητήσουμε τα αποτελέσματα της έρευνας, καθώς προέκυψαν διαφορές και παρεξηγήσεις»** (Biraghi, 2012). Η τελευταία δράση της ομάδας πριν την διάλυσή της ήταν το 1975, μια εκδήλωση σε ένα εγκαταλελειμμένο λατομείο στο Veneto, η οποία ονομάστηκε «Cavart» και στην ουσία αποτελούσε την κατάληψη αυτού του χώρου σε ένα πνεύμα οικολογικού ακτιβισμού, με σκοπό τον επαναπροσδιορισμό του αλλοιωμένου και ερημωμένου τοπίου.

Την ίδια χρονιά, μαζί με την διάλυση των Global Tools, παρακμάζει και η ιδέα του ριζοσπαστικού σχεδιασμού, καθώς κατακρίνεται από το Instituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) για την απλοϊκότητα στην πολιτική του και τον απόλυτο εξτρεμισμό των απόψεών του. Έτσι, **ο σχεδιασμός μετατρέπεται από πολιτική πράξη σε έναν εναλλακτικό, πολλές φορές μεταμοντέρνο τρόπο παραγωγής νέων αντικειμένων**. Ομάδες όπως οι Alchimia, με ιδρυτή τον Alessandro Guerriero, και οι Memphis, με ιδρυτή τον Ettore Sottsass, παίρνουν την σκυτάλη του εναλλακτικού σχεδιασμού (Molinari, χ.χ).

Σημερα ο όρος «Global tools» είναι συνυφασμένος με τις τεχνολογίες της διεθνούς αγοράς. Για παράδειγμα, τα smart phones , τα social media, όπου αποτελούν τον πυρήνα της διεθνούς οικονομίας. Αντιθέτως, πριν 40 χρόνια, αποτελούσε μια μορφή αντίστασης καθώς και μια νοσταλγία για τεχνικές και πρακτικές άλλων εποχών. **Το έργο των Global Tools σκόπευε στην «εγκαθίδρυση μιας εναλλακτικής σχέσης του σχεδιασμού με την ιταλική βιομηχανία, μέσα από την απόρριψη της διανοητικής και της καταναλωτικής λογικής.»** (Sala, 2019).

Εικ.93: Group discussions, Sambuca 1974, Archive Adolfo Natalini

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Στην ενότητα αυτή εντοπίζονται διαφορετικές προσεγγίσεις των φτωχών τεχνικών από τους δημιουργούς που παρουσιάζονται. Οι δημιουργοί, μελετώντας διαφορετικές κλίμακες προσεγγίζουν τον σχεδιασμό από μια οικολογική, χειρονακτική και εγκεφαλική σκοπιά. Μέσα από τα παραδείγματα, παρουσιάζεται η πληθώρα διαφορετικών προσεγγίσεων έχοντας ως κοινή βάση την μεταπαραγωγική δράση και την αναβίωση μεθόδων που τείνουν να εξαλειφθούν στο πέρασμα του χρόνου. Παρά την σύντομη δράση της ομάδας των Global Tools στον καλλιτεχνικό και αρχιτεκτονικό χώρο, αυτή αποτελεί έναυσμα για την βιομηχανική εξέλιξη και εξομαλύνει τα όρια μεταξύ τέχνης, τεχνικής και μηχανοποίησης. Έτσι, πολλοί δημιουργοί εντάσσονται στην βιομηχανική παραγωγή διατηρώντας τις αξίες των φτωχών τεχνικών και εμπλουτίζοντας τη με τις αξίες και τα εργαλεία τους.

# 4. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συμπερασματικά, σε μια περίοδο κοινωνικοπολιτικών αλλαγών και μεταρρυθμίσεων, τέχνη και αρχιτεκτονική επηρεάζονται και στρέφονται προς μια αναζήτηση της ταυτότητας αλλά και των μέσων με τα οποία αυτές παράγονται. Στο παράδειγμα της Ιταλίας και γενικότερα του κόσμου την περίοδο 1960-1970, παρατηρείται έντονο το στοιχείο της ταχείας παραγωγής πληροφορίας και αντικειμένων. Αυτό καθιστά δύσκολο στην κοινωνία να κατανοήσει πλήρως όλες αυτές τις πληροφορίες και τις γνώσεις τεχνικών, με αποτέλεσμα το μεγαλύτερο μέρος τους να μην μπορεί να ακολουθήσει αυτή τη γραμμική εξέλιξη που έχει η κοινωνία την δεδομένη στιγμή. Έτσι, **ο άνθρωπος κάνοντας μια παύση στις εισροές πληροφοριών και εικόνων, επεξεργάζεται ήδη υπάρχοντα νοήματα, αντικείμενα και αξίες με σκοπό την κατανόηση αλλά και την επανερμηνεία του σύγχρονου κόσμου, για την μετέπειτα μεταπαραγωγή τους**. Η αντίδραση στην μαζική και την καταναλωτική κουλτούρα, αποτελεί κίνητρο για τον άνθρωπο προκειμένου να προχωρήσει στην αμφισβήτηση των καθιερωμένων τεχνικών και αξιών. Καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες συνεργάζονται για την αναζήτηση ενός εναλλακτικού τρόπου σχεδιασμού αλλά και διδασκαλίας του. Πολλές φορές ανακαλύπτουν αυθεντικές εγχώριες μορφές και αξίες ή πρωταρχικές μορφές και τεχνικές παραγωγής που παρουσιάζουν ερευνητικό

ενδιαφέρον. Παρατηρείται ότι μέσα από τον πειραματισμό σε παλαιότερες ή ξεπερασμένες τεχνικές, μπορεί να μην παράγεται απαραίτητα κάποιο αντικείμενο ή γενικότερα μορφή, αλλά νέοι τρόποι συνθετικής σκέψης και πρακτικής. **Οι δημιουργοί δίνοντας μια δεύτερη ευκαιρία σε υλικά και αντικείμενα, επαναπροσδιορίζουν την χρήση και την μορφή τους, γεγονός που εμπλουτίζει την συνθετική διαδικασία και σκέψη**. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο έρχονται πιο κοντά σε τεχνικές του παρελθόντος, οι οποίες σε συνδυασμό με τα σύγχρονα μέσα εμπλουτίζουν την δημιουργική παραγωγή. **Η μεταπαραγωγική διαδικασία ενισχύει την οικολογική παραγωγή, την επικοινωνία και τη συνεργασία μεταξύ διαφορετικών δημιουργών, την πειραματική, χειρονακτική αλλά και εγκεφαλική δράση**. Το crafting καθώς και άλλες «φτωχές» τεχνικές αποτελούν θεμέλιο για το ιταλικό design αλλά και για την συνθετική δημιουργία στον υπόλοιπο κόσμο. Επιπλέον, οι τεχνικές αυτές λειτουργούν και ως εκπαιδευτικό εργαλείο, καθώς ευαισθητοποιούν την κοινωνία για περιβαλλοντικά θέματα και για την ανάγκη για ανακύκλωση και επανάχρηση. Η εξελικτική διαδικασία είτε αφορά την παραγωγή μιας σύνθεσης είτε ενός αντικειμένου απαιτεί την ανάλυση του πραγματικού, του απλού, του μη επεξεργασμένου, προκειμένου να μην παραχθεί ένα ακόμη παράγωγο αυτοματοποίησης,

απομακρυσμένο από την ανθρώπινη πραγματικότητα, αλλά ένα αποτέλεσμα αξιοποίησης και μεταπαραγωγής της υπάρχουσας πληροφορίας. Συνοπτικά, ο δημιουργός θα πρέπει να διαχειρίζεται την πληροφορία και να την χρησιμοποιεί σαν εργαλείο μεταπαραγωγής και να μην επιτρέπει στη νέα πληροφορία να κατακλύζει την συνθετική του σκέψη. **Το α-τυπο και το φτωχό συλλέγονται, μελετώνται και συντάσσουν ένα πλούσιο αρχιτεκτονικό και καλλιτεχνικό λεξιλόγιο, το οποίο μέσα από την μεταπαραγωγή του εμπλουτίζει την δημιουργική σκέψη και παραγωγή.**

Εικ.94: Gianni Pettena, Applausi, 1968

# 5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ - ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

**ΒΙΒΛΙΑ**


Bois, Yve-Alain & Krauss, Rosalind E. (1997). Formless: A User's Guide. New York: Zone

Borgonuovo, V. & Franceschini, S. (2020). Global Tools (1973-1975): When Education Coincides with Life. Roma: Produzioni Nero

Bourriaud, Nicolas. (2015[2004]). Μεταπαραγωγή. / μτφρ. Γκινοσάτης Ι. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών

Branzi, Andrea. (1985). Le design italien : la casa calda. Paris: L'Equerre

Branzi, Andrea. (2014). Una generazione esagerata. Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione. Milan: Baldini & Castoldi

Celant, Germano. (1969). Art Povera. Connecticut: Praerger

Dalisi, Riccardo (2009). Decrescita: Architettura della nuova innocenza. Mantova: Corraini Edizioni

Foster, H., Krauss, R. & Bois, Y. & Buchloh, B. (2018[2007]). Η Τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός – Αντιμοντερνισμός-Μεταμοντερνισμός. / μτφρ. Τσολακίδου Ιουλία. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο

Lees-Maffei, G. & Fallan, K. (2013). Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design. London: Bloomsbury Academic

Lévi-Strauss, Claude. (1977[1962]). Άγρια Σκέψη. / μτφρ. Καλπουρτζή Εύα. Αθήνα: Παπαζήσης

Loosen, S., Heynickx, R. & Heynen, H. (2020). The Figure of Knowledge. Conditioning Architectural Theory, 1960s - 1990s. Leuven: Leuven University Press

Martino, Carlo. (2007). Gaetano Pesce. Materia e differenza. Venezia: Marsilio Editori

Mumford, Lewis. (1997[1952]). Τέχνη και Τεχνική. / μτφρ. Τομανάς Β. Αθήνα: Νησίδες

Pettena, Gianni (2018). Non-Conscious Architecture. Berlin: Sternberg

Press

Rossi, Catharine. (2015). Crafting design in Italy. From post-war to postmodernism (Studies in Design and Material Culture). Manchester: Manchester University Press

Sottsass Associati (1989). Officina Alessi 1989. Crussinallo: Alessi

Καστοριάδης, Κορνήλιος. (2010[1975]). Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας. / μτφρ. Χαλικιάς Σ., Σπαντιδάκης Κ., Σπαντιδάκη Γ. Αθήνα: Κέδρος

Πετρίδου, Β. & Ζιρώ, Ό. (2015). Τέχνες και αρχιτεκτονική από την αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα. Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Αθήνα: Κάλλιπος

**ΠΡΟΠΤΥΧΙΑΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ**

Modolo, Y. (2020) Pino Pascali. Tesina di Plastica Ornamentale, Accademia di Belle Arti di Venezia. Venezia

Κοντάκος, Π. (2020). Η Τομή: Διερεύνηση της έννοιας του τόπου στα ομώνυμα έργα των MichelFoucault – Χρήστου Παπούλια,Ετεροτοπίες και Υπερτόπος. Ερευνητική Εργασία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. Ιωάννινα

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ**

Scopelliti, S. (2012). Il design degli anni Sessanta e Settanta: un nuovo modo di intendere l'utenza, tra progetti di utopia radicale e impegno sociale. Tesi di Laurea magistrale. Storia delle arti e conservazione dei beni artistici. Università Ca' Foscari Venezia

Αθανασιάδου, Μ. (2016). Η Arte Povera: η διεθνής παρουσία του ρεύματος και η ελληνική εκδοχή του. Μεταπτυχιακή Εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας & Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης. Θεσσαλονίκη

Ρήτου, Μ. (2015). Η δημόσια τέχνη και ο ρόλος της στο σύγχρονο αστικό τοπίο. Μεταπτυχιακή Εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Γεωπονική Σχολή,

Διατμηματικό πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, Αρχιτεκτονική Τοπίου, Θεσσαλονίκη

Φαραγγάς, Α. (2016). Άμορφο κατά Φύσιν: Οι Μεταπτώσεις της Μορφής και η Τοπιακή Σύλληψη της Αστάθειάς της. Μεταπτυχιακή Εργασία. Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Ε.Μ.Π, Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός. Αθήνα

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ**

Ανδρούτσος, Γ. (2019). Η Ύλη ως Καλλιτεχνικό Μέσο. Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Εφαρμοσμένων Μαθηματικών και Φυσικών Επιστημών, Τομέας Ανθρωπιστικών Κοινωνικών Επιστημών και Δικαίου. Αθήνα

Ντάφλος, Κ. (2014) Η Πλαστική ως γλώσσα των διαλογικών τεχνών: από τις χωρικές θεωρήσεις των τεχνοπολιτικών μέσων στις συλλογικές επιτελεστικές πρακτικές. Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Τομέας ΙΙΙ : Αρχιτεκτονικής Γλώσσας, Επικοινωνίας και Σχεδιασμού. Αθήνα

**ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ**

Aoun, Mathieu-Louis. (2020). Anarchy, Radicalism, Utopia: Gruppo 9999, UFO, Gruppo Strum, & Gianni Pettena (1968-1972). Utopia Now or Never. Architecture, Urbanism, Praxis &Theory (1945-1989), pp. 1-101

Biraghi, M. (2012).Appunti su Global Tools. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου από http://www.gizmoweb.org/2012/06/appunti-su-global-tools/

Catenacci, S. & Galimberti, J. (2017). Tutti gli Hippie di Sottsass e Mendini. Storia di Global Tools, il collettivo di designer che nell'Italia degli anni Settanta incrociò Mao, sogni di descolarizzazione, riviste d'architettura e primitivismo freak. NERO Editions. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου από https://not.neroeditions.com/global-tools/

Catenacci, S. (2015). Maieutica del progetto. Riccardo Dalisi tra architettura, design e "animazione", 1967-1974. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου από https://www.researchgate.net/publication/304416297_

Maieutica_del_progetto_Riccardo_Dalisi_tra_architettura_design_e_animazione_1967-1974

Gafà, D. (2021). ARTE POVERA Italy's 'Poor Art' of the 1960's. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021 από https://www.academia.edu/6884940/ARTE_POVERA_Italys_Poor_Art_of_the_1960s

Kertész, André. Distortions. (χ.χ) Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021, από https://www.manhattanrarebooks.com/pages/books/1419/andre-kertesz/distortions?soldItem=true

La Pietra, Ugo. (2018). CINEMA D'ARTISTA. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021 από https://ugolapietra.com/cinema-dartista/

Lucarelli, F. (2014). Ettore Sottsass Jr.'s Metaphors (1972-1979). Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου από https://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/

Marion, G. (2016). Énergies de la GLOBAL TOOLS. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου από https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/meta/energies-de-la-global-tools/#identifier_4_42514

Merjian, Ara H. (2019). The Free-Spirited Amalfi Coast Weekend That Launched Arte Povera. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου από https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-free-spirited-amalfi-coast-weekend-birth-arte-povera

Minnucci, R. (2017). Impoverishing signs to reduce them to their archetypes: an Introduction to Arte Povera. In Poor Art / Arte Povera: Italian Influences, British Responses. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021 από https://www.academia.edu/37252589/_Impoverishing_signs_to_reduce_them_to_their_archetypes_an_Introduction_to_Arte_Povera_

Molinari, L. (χ.χ). Emilio Ambasz. The new domestic landscape exhibition at MoMA. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου από https://radical-pedagogies.com/search-cases/a01-new-domestic-landscape-exhibition-moma/

Parsons, T. (2017) In Conversation: Lapo Binazzi and Gianni Pettena. The Cicago Architecture Biennial. The Architecture & Design Society of the Art Institute of Chicago. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021 από https://www.saic.edu/academics/departments/aiado/events/la-

po-binazzi-and-gianni-pettena

Poor Theatre. (2012,March 15). Ανακτήθηκε από https://grotowski.net/en/encyclopedia/poor-theatre

Rubessi, C. (2021).L' esperienza interdisciplinare del gruppo Global Tools 1973_1975. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου από https://www.chiara-rubessi.com/

Sala, F. (2019). Ettore Sottsass: If Something Saves Us It will be Beauty. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου από https://www.pressreader.com/france/l-officiel-art/20190701/page/172/textview

Sammicheli, M. (2016). L'anti-minimalista Dalisi. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου από https://www.abitare.it/it/eventi/2016/08/17/dalisi-mostra-parigi-centre-pompidou/

Smith, C. (2014) Handymen, Hippies and Healing: Social Transformation through the DIY Movement (1940s to 1970s) in North America. Architectural Histories,2(1): 2, pp. 1-10, DOI: http://dx.doi.org/10.5334/ah.bd

Veikos, C. (2005). Arte Povera / Arquitetura Pobre. 93rd ACSA Annual Meeting Proceedings, The Art of Architecture/The Science of Architecture. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου από https://www.acsa-arch.org/chapter/arte-povera-arquitetura-pobre/

Γιαννάτου, Μ. (2018). Ettore Sottsass jr. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021, από https://www.archetype.gr/blog/arthro/ettore-sottsass-jr

Παπαδόπουλος, Λ.-Θ. & Τζιρτζιλάκης, Γ. (2021). Σύγχρονες Πρακτικες της Τέχνης και της Αρχιτεκτονικής. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021, από http://www.arch.uth.gr/el/studies/postgraduate/course/426/2

Σωτηροπούλου, Τ. (χ.χ). Do_As: domestic assemblage | Μια εγκατάσταση της νέας οικιακότητας * Ζήσης Κοτιώνης. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021, από https://slus.gr/2018/02/11/do_as-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%B5%CE%B3%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%83-%CE%BD%CE%B5%CE%B1%CF%83-%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CE%BF%CF%84%CE%B7%CF%84/

**ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ – ΑΡΘΡΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΣΕ ΕΝΤΥΠΗ ΜΟΡΦΗ**

Branzi, Andrea (1986). We are the Primitives. Design Issues, Vol.3 (No 1) 23-27

Raggi, Franco (1974). Architettura d' opposizione. Casabella, No 386. 43-45

Toraldo di Francia, C. (2007). Radical Italian Architecture. Yesterday and Today. Architectural Design- Italy: a New Architectural Landscape, Vol. 77 (No 3) . 99-101

**ONLINE LECTURES – ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ**

Franceschini, Silvia. (2020). Global Tools 1973-1975 When Education Coincides with Life. AA School of Architecture-Projective Cities Seminar. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021 από https://www.youtube.com/watch?v=dEgJ84Ty8dM

La Pietra, Ugo (2021) Radical Observation. Sensitive Observation Seminar Series. AA School of Architecture-Diploma 16. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021 από https://www.youtube.com/watch?v=doR-W7Z-molg

Merjian, Ara H. (2020). Against the Avant-Garde: Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism. University of Chicago Press. Ανακτήθηκε 5 Οκτωβρίου 2021 από https://www.youtube.com/watch?v=AfCvsnGEQiE

**ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗ ΕΚΠΟΜΠΗ**

Fusi, L. (2008) Gianni Pettena- I'm a spy. About (an)architecture. [Radio Papesse]. Firenze: Villa Romana

**ΕΙΚΟΝΕΣ**

Εξώφυλλο: προσωπικό αρχείο

1: jstor.org

2: https://www.widewalls.ch/artists/alberto-burri

3: https://blizzarradas.blogspot.com/2019/08/fando-y-lis-1968.html

4: https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/alberto-giacometti/face-to-face/

5: https://www.fondation-giacometti.fr/en/database/181863/tall-woman-ii

6: https://www.bukowskis.com/sv/auctions/589/1057-pehr-hillestrom-en-snickare

7: https://www.alamy.com/antonio-baratta-italian-1724-1787-gravure-en-bois-outils-pl-ii-1771-1779-engraving-on-laid-paper-reimagined-image230069913.html

8: https://k-townconsignments.com/products/lewis-mumford-american-writer-author-vintage-portrait-gallery-poster-photo-print

9: https://useum.org/artwork/Art-Room-Frans-Francken-the-Younger-1636

10: https://www.soane.org/

11: https://tempioindustriale.com/scrap-hill

12: https://www.yatzer.com/mike-kelley-memory-ware

13-14: http://www.gradreview.gr/2017/06/ev00818-doas-domestic-assemblages.html

15: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/31332/cadavre-exquis-exquisite-corpse

16: http://www.gruppoa12.org/cadavre%20exquis/cadavre%20exquis_01.htm

17: http://www.duesseldorfer-auktionshaus.de/de/katalog/view/01_2008/500

18: https://hyperallergic.com/480835/a-new-book-probes-duchamps-last-hours-of-life/

19: https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/xdc974a79:surrealism/a/surrealist-photography

20: https://magazine.sangbleu.com/2014/03/22/distortions-andre-kertesz/

21: https://www.fundaciosunol.org/en/artista/tapies-antoni/

22: https://brooklynrail.org/2013/05/artseen/claes-oldenburg-the-street-and-the-store-and-mouse-museumray-gun-wing

23: https://www.thecollector.com/allan-kaprow-art-of-happenings/

24: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/23322551.2015.1115679?journalCode=rdes20

25: https://www.artforum.com/print/198808/luciano-fabro-the-image-that-isn-t-there-34680

26: https://hero-magazine.com/article/50355/freak-out-tracing-the-radical-architecture-of-italian-discotheques-in-the-60s-and-70s

27-28: https://blogs.libraries.indiana.edu/craiglab/2019/04/05/before-the-flood-after-the-flood/

29: https://www.cristianotoraldodifrancia.it/superarchitettura-ii-comunal-gallery-modena-1967-2/

30: https://www.wikiart.org/en/michelangelo-pistoletto/vietnam-1965

31: https://archives.cl/en/the-triennale-is-dead-long-live-the-biennale-exhibition-mirrors-and-speculation/

32: https://design.repubblica.it/2016/04/19/superstudio-cinquantanni-di-design/#1

33: https://www.foundsf.org/index.php?title=File:Antfarm_10_flea-mar-

ket.jpg

34: https://diagst.com/post/178201271741/three-fotoromanzi-by-gruppo-strum-italy-the-new

35: https://www.archiportale.com/news/2020/03/eventi/costruire-l-equilibrio.-enzo-mari-tra-gioco-e-progetto_75261_32.html

36: https://www.archiportale.com/news/2020/03/eventi/costruire-l-equilibrio.-enzo-mari-tra-gioco-e-progetto_75261_32.html

37: https://artsandculture.google.com/exhibit/arte-povera-gallery-6/KAICzlVsxQMhIw

38: https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/

39: https://ikee.lib.auth.gr/record/289204?ln=el

40: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-free-spirited-amalfi-coast-weekend-birth-arte-povera

41-42: https://decoratingdissidence.com/2020/12/18/mario-merzs-cono-the-hidden-power-of-craft/

43: http://www.thevisualist.org/2019/12/ara-h-merjian/
44: https://www.youtube.com/watch?v=AfCvsnGEQiE

45: https://www.domusweb.it/en/news/2017/03/25/pascali_sciamano.html

46-47: https://www.italianarchitecture.org/home/abitacolo-munari

48: http://mouseandpencil.blogspot.com/2015/04/conceitualismofluxu-sarte-poveraarte.html

49: https://drawingmatter.org/tree-speech/

50: http://artpulsemagazine.com/jannis-kounellis-non-verbal-communication

51: https://www.catawiki.com/en/l/38368293-alessandro-mendini-casabella-n-365-may-1972

52:https://www.pinterest.se/pin/213991419771784975/?amp_client_id=CLIENT_ID(_)&mweb_unauth_id=&amp_url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.se%2Famp%2Fpin%2F213991419771784975%2F&amp_expand=true

53-54-55: http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/23091-15trn?filter_catphoto=23107&cat=23107&filter_type=image

56: http://www.toarchmagazine.it/index.php/2018/03/29/le-istruzioni-per-abitare-la-citta-raccolte-nellopera-di-ugo-la-pietra/

57-58: https://www.artribune.com/editoria/2017/07/libro-design-jehanne-dautrey-emanuele-quinz/

59: https://www.youtube.com/watch?v=doRW7Z-molg

60: https://www.circolodeldesign.it/whats-on/WPAC/a-cura-di-guglielmo-brambilla

61-62: https://www.giannipettena.it/italiano/opere-1/inst-carabinieri-1968/

63-64: https://www.giannipettena.it/italiano/opere-1/nat-clay-house-1972-1/

65: https://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/

66: https://www.architecturaldigest.com/story/celebrating-italian-architect-ettore-sottsass/amp?epik=dj0yJnU9RUtSQnZ1OHlXTGVHUDc4QkV3SDlFWWZYMVpxTTc3eWcmcD0wJm49bG9oYVkxYjZnNmxEeEJfVUhhX21IUSZ0PUFBQUFBR0ZwbVg0

67: https://www.italianways.com/the-freedom-of-sottsasss-totems/

68: https://gr.pinterest.com/pin/25755029107341914/

69: https://www.flickr.com/photos/7450568@N03/5327352746/in/photostream/

70: https://design.repubblica.it/2017/07/14/gli-omaggi-a-ettore-

sottsass/#2

71: https://www.optimagazine.com/2019/05/09/rompete-le-righe-disegno-e-liberta-creativa-una-mostra-dedicata-ad-alessandro-mendini-e-riccardo-dalisi/1456899

72: https://www.frac-centre.fr/_en/authors/rub/rubinventory-319.html?authID=309&ensembleID=617

73-74-75: https://flash---art.it/article/per-una-controcultura-del-design-le-categorie-del-pastorale-e-del-primitivo-nel-design-radicale-italiano/

76: https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/dalisi-riccardo/tecnica-povera-ateliers-design-participatif-317.html?authID=309&ensembleID=710

77: https://www.riccardodalisi.it/caffettiere/

78: https://www.youtube.com/watch?v=IOjMzR1z0nw

79-80: https://ugolapietra.com/en/the-1970s/global-tools/#&gid=psgal_2706_1&pid=1

81: https://saltonline.org/media/files/globaltools_scrd-1.pdf

82: https://www.candid-project.com/global-tools

83: http://www.grahamfoundation.org/grantees/5746-global-tools-19731975-when-education-coincides-with-life

84: https://www.candid-project.com/global-tools

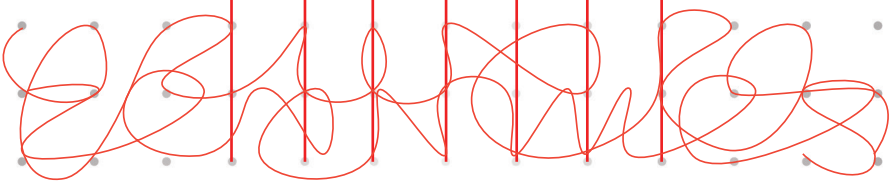
85-86-87: https://saltonline.org/media/files/globaltools_scrd-1.pdf

88: https://www.candid-project.com/global-tools

89: https://www.facebook.com/ALCHIMIADESIGN/photos/il-corpo-e-i-vincoliricostruzione-filologica-di-unidea-del-1974performance-di-me/1418141531532192/

90-91 : https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/meta/energies-de-la-global-tools/#footnote_5_42514

92: http://www.the-offbeats.com/articles/cavart-between-archaism-and-futurism/

93: https://saltonline.org/media/files/globaltools_scrd-1.pdf

94: https://www.pinterest.co.uk/pin/418553359101789428/?amp_client_id=CLIENT_ID(_)&mweb_unauth_id={{default.session}}&amp_url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.co.uk%2Famp%2Fpin%2F418553359101789428%2F&amp_expand=true