

Η τέχνη των ιδεών: Στρατηγικές της Εννοιολογικής τέχνης στο έργο του Γιάννη Μελανίτη

Ασημίνα Κανιάρη¹

Στην ατομική έκθεσή του με τίτλο *Ο κυνηγός του φωτός/The hunter of light*, ο Γιάννης Μελανίτης παρουσιάζει στο ελληνικό κοινό μια πρωτότυπη πειραματική διάταξη. Η διάταξη αυτή, και τα αποτελέσματα της χρήσης και της λειτουργίας της, τα έργα που εκτίθενται στην DEPODARM Gallery, είναι μια παγίδα για το «εννοιολόγημα της ελάχιστης ποσότητας του φωτός», με τα λόγια του ίδιου του εικαστικού, ένα *Artbit*.

Πώς λειτουργεί και ποιά η σημασία του για την Ιστορία της Τέχνης; Το φως, και οι ελάχιστες μορφές-εκδοχές του, στο πλαίσιο της σύγχρονης φυσικής την οποία ο Μελανίτης έχει μελετήσει, ένα φωτόνιο, για παράδειγμα, δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό, πόσο μάλλον να καταγραφεί, επισημαίνει στη συζήτηση που κάνουμε στο καφέ της ΑΣΚΤ στην Πειραιώς με αφορμή την έκθεσή του και το κείμενο αυτό, παρά μόνο μέσα από μια διαδικασία παγίδευσής του. Και αν η διαδικασία αυτή φαίνεται να ακολουθεί στο επιστημονικό πείραμα μια αυστηρή και δεδομένη πειθαρχία, ένα πρωτόκολλο, τα αποτελέσματά της, όπως και τα *Artbit* του Μελανίτη στην έκθεση αυτή, δεν είναι το αποτέλεσμα μιας απόλυτα ελεγχόμενης και προβλέψιμης διαδικασίας. Αντίθετα, υπάγονται στους νόμους της τυχαιότητας και των πιθανοτήτων, οι οποίοι διέπουν τόσο την έκβαση των πειραμάτων και την 'καλή' λειτουργία των διατάξεων που χρησιμοποιούν οι επιστήμονες στο εργαστήριο, όπως και το παραγόμενο έργο του Μελανίτη μέσα από την εγκατάσταση/διάταξη «θήρευσης του φωτός». Οι συνειρμοί και οι συνηχήσεις του έργου με την παράδοση και τα θεμέλια της εννοιολογικής τέχνης είναι πολλοί και σημαντικοί για να κατανοήσουμε τον συστηματικό τρόπο με τον οποίο ο Μελανίτης επιλέγει και αναπτύσσει την εικαστική στρατηγική του στο έργο και έκθεση αυτή, αλλά και το θεωρητικό υπόβαθρο το οποίο εμπλουτίζει τον οπτικό/εννοιολογικό στοχασμό του για τα πράγματα-εδώ ένα στυλό LASER το οποίο ευθύνεται για το θαυμάσιο πράσινο χρώμα που συλλαμβάνεται στο video-εγκατάσταση ως τυχαίο αποτέλεσμα μιας αυστηρά επιμελημένης και τεκμηριωμένης καλλιτεχνικής και πειραματικής διάταξης, της *συσκευής θήρευσης Artbit*.

Και όπως το αρχετυπικό παράδειγμα έργου-θεμελίου της εννοιολογικής τέχνης αλλά και της στροφής στο τυχαίο ως εικαστικής στρατηγικής, το έργο του Duchamp *3 Standard Stoppages* (1913-1914) στην ανάλυση της Margaret Iversen², έτσι και ο Μελανίτης μετουσιώνει το πείραμα σε αντικείμενο

¹ Η Ασημίνα Κανιάρη είναι λέκτορας Ιστορίας της Τέχνης στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της ΑΣΚΤ και διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης.

² Margaret Iversen, "Introduction. The aesthetics of Chance". Στο: Margaret Iversen (ed.) *Chance*, MIT/Whitechapel Gallery, 2010: 12-21, 12.

(καταγραφές σε video και γλυπτική)-κάνοντας, όμως έτσι σαφή αναφορά στον ορισμό του έργου τέχνης εντός του παραδοσιακού πλαισίου της εννοιολογικής τέχνης που επηρέασε τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή από τα τέλη του 1960 και εξακολουθεί να την επηρεάζει και σήμερα, αν δεχθούμε τη θέση αυτή του Brandon Taylor, και από τον χώρο της Ελλάδας, του Νίκου Δασκαλοθανάση³.

«Το έργο», γράφει η Iversen με αφορμή το *3 Standard Stoppages* του Duchamp, «προήλθε από ένα σύνθετο και ακριβές σύνολο οδηγιών τις οποίες κατέγραψε ο Duchamp στο κουτί των σημειώσεών του για το 1913».⁴ Στις οδηγίες αυτές, ο Duchamp περιγράφει τη διάταξη που οδήγησε στο αντικείμενο αυτό ως εξής:

αν μια ευθεία οριζόντια κλωστή ενός μέτρου πέσει από ύψος ενός μέτρου σε μια οριζόντια επιφάνεια θα υποστεί παραμόρφωση ως προς το σχήμα της η οποία όμως δημιουργεί και μια νέα μορφή ή σχήμα στο ίδιο το μέτρο μήκους- από λιγότερο ή περισσότερο όμοιες συνθήκες προκύπτουν τρία διακριτά μοτίβα⁵.

Τα τρία αυτά μοτίβα είναι οι κυματοειδείς ξύλινοι χάρακες οι οποίοι αποτελούν το έργο στην τελική του εκδοχή, όπως επέλεξε να το εκθέσει αλλά και όπως αυτός ο τρόπος έκθεσης επιβιώνει σήμερα μέσα από τις συλλογές του MoMA και της Tate Liverpool, στις οποίες το έργο και ένα αντίγραφο του 1964 αντίστοιχα ανήκουν. Και όπως στο έργο του Duchamp οι ξύλινοι χάρακες-μέτρα και οι καμπύλες τους μεταπλάθουν το αποτέλεσμα (τυχαίο;) των νόμων της βαρύτητας ή τη διαμεσολάβηση αυτής στην εικαστική διάταξη-επινόημα καλλιτεχνικό-εννοιολογικό του Duchamp, κατά τον ίδιο τρόπο, η γλυπτική, οι διάτρητες επιφάνειες του μαρμάρου με τη χρήση παραδοσιακών εργαλείων της γλυπτικής, τρυπανιού, στο έργο του Μελανίτη με τον τίτλο «ο κυνηγός του φωτός» μετατρέπουν το θηρευμένο πειραματικά φως υπό του όρους της «διάταξης» του Μελανίτη, σε εγχάρακτες λέξεις, πάγιες μορφές, σε γλυπτά Artbit.

Τί είναι το έργο εν τέλει; Η Iversen μιλώντας πάλι για το τυχαίο το ορίζει ως «αυτό το κενό ανάμεσα στην πρόθεση και το αποτέλεσμα» το οποίο όμως συμμετέχει στο πλαίσιο της επιλεγόμενης εικαστικής στρατηγικής με την πλήρη «συνενοχή» του εικαστικού.⁶ «Γιατί οι εικαστικοί από πρόθεση τοποθετούν/στήνουν το κενό αυτό στην πρακτική τους», ρωτά;⁷ Στην διάταξη του Μελανίτη το κενό συμμετέχει τόσο μέσα από τη σύνδεσή του με το χώρο (το φως παγιδευείται) αλλά η πράξη αυτή εμπλέκει και μια διαδικασία και στιγμή αβεβαιότητας. Ο κυνηγός, γράφει ο Μελανίτης, στοχεύει στο κενό και ταλαντεύεται μαζί με το όπλο του απέναντι στον «χώρο» και χρόνο αυτό, πριν το συμβάν που συγκροτεί τη στιγμή της θήρευσης.

³ Brandon Taylor, *Art Today*, Laurence King, 2005. Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Ο καλλιτέχνης ως θεωρητικός: Ανάμεσα στο αντικείμενο και τη λέξη». Στο: Νίκος Δασκαλοθανάσης (Επιμέλεια), *Από το Μινιμαλισμό στην Εννοιολογική Τέχνη*, ΑΣΚΤ, 2006: 9-30, 9.

⁴ Iversen, "Introduction. The aesthetics of Chance", 12.

⁵ Marcel Duchamp, cited in Margaret Iversen, "Introduction. The aesthetics of Chance", 12.

⁶ Iversen, "Chance", 12.

⁷ Iversen, "Chance", 12.

Η πραγματικότητα συμμετέχει στο έργο του Μελανίτη και η καλλιτεχνική διαδικασία ταυτίζεται με την διαδικασία κωδικοποίησής της σε έννοιες και ιδέες, με όπλο μια φαντασία ποιητική έχοντας ως εργαλείο την εννοιολογική παράδοση και τη στρατηγική των *οδηγιών*, που αν και η ανάγνωση του Duchamp από την Iversen τοποθετεί τα θεμέλιά της στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ως θεωρητική θέση των ίδιων των καλλιτεχνών-θεωρητικών, η στρατηγική αυτή καταγράφεται πρώτα στο κείμενο-θεμέλιο της εννοιολογικής τέχνης του Sol Le Whitt του 1969 «Προτάσεις για την Εννοιολογική Τέχνη». ⁸ Με τον ίδιο τρόπο, ο Μελανίτης είναι ένας έλληνας εικαστικός της εννοιολογικής παράδοσης, ποιητής και *πειραματοποιός*, αλλά το έργο του αποτελεί ταυτόχρονα και θεωρητική θέση για τα όρια του έργου τέχνης σήμερα-και εκεί έγκειται η διπλή σημασία του αλλά και της έκθεσης που θα έχει τη χαρά να δει το ελληνικό κοινό στη νέο εκθεσιακό χώρο της DEPO DARM Gallery, μιας νέας αίθουσας τέχνης που εγκαινιάζει τη δραστηριότητα των ατομικών εκθέσεών της με το έργο του Γιάννη Μελανίτη, έλληνα εικαστικού με εξωστρεφή ματιά και καλλιτεχνική δραστηριότητα στο εξωτερικό, αλλά και ενός από τους καθηγητές που αποτελούν το σώμα των ελλήνων εικαστικών-ακαδημαϊκών διδασκάλων στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών σήμερα.

Αθήνα, Απρίλιος 2015

⁸ Βλ. Sol Le Whitt, «Προτάσεις για την Εννοιολογική Τέχνη». Στο: Νίκος Δασκαλοθανάσης (Επιστημονική Επιμέλεια, Εισαγωγή), *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, ΑΣΚΤ, 2006: 215-218. Βλ. επίσης Sol Le Whitt, «Παράγραφοι για την Εννοιολογική Τέχνη. 1967». Στο: Νίκος Δασκαλοθανάσης (Επιστημονική Επιμέλεια, Εισαγωγή), *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, ΑΣΚΤ, 2006: 203-210.