Οι Έλληνες καλλιτέχνες και το έργο τους

Α. Η γνωριμία των Ελλήνων δημιουργών με τις διερευνήσεις της σύγχρονης δυτικής τέχνης στο χώρο. Τα χαρακτηριστικά της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς.

Οι δεκαετίες του '60 και '70

Η πρώτη σημαντική παρουσίαση ενός ολοκληρωμένου εικαστικού προβληματισμού στο χώρο από Έλληνες καλλιτέχνες πραγματοποιήθηκε εκτός Ελλάδας. Τον Ιούνιο του 1964, παράλληλα με την Biennale, λειτούργησε στο Teatro La Fenice, στη Βενετία η ομαδική έκθεση με τον χαρακτηριστικό τίτλο: "**3 propositions pour une nouvelle sculpture grecque**" ("3 προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική"). Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν, ο Βλάσης Κανιάρης, ο Νίκος Κεσσανλής κι ο Δανιήλ Παναγόπουλος, διαμόρφωσαν το φουαγιέ του θεάτρου (Sale Apollinée) σ' ένα ενιαίο σχεδόν περιβάλλον, με τα έργα τους να διεισδύουν το ένα στο άλλο, προβάλλοντας την άποψή τους για την ανάγκη διαμόρφωσης νέων κωδίκων έκφρασης.

Εγκατεστημένοι στο εξωτερικό από χρόνια και οι τρεις, έζησαν την εποχή που η κυριαρχία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού όδευε σε μια φθίνουσα πορεία, ενώ καινούργιοι πειραματισμοί έρχονταν στην επιφάνεια. Ο Νίκος Κεσσανλής κι ο Δανιήλ προσέγγισαν το κίνημα του Nouveau Réalisme, το πιο γνωστό ίσως γαλλικό μεταπολεμικό κίνημα, που πρότεινε μια διαφορετική αντιληπτική αντιμετώπιση του πραγματικού, με έντονο τον κοινωνιολογικό χαρακτήρα. Αυτό σήμαινε κατά βάση

Έκθεση "3 propostitions pour une nouvelle sculpture grecque", Teatro La Fenice, Βενετία, 1964 (γενική άποψη).

την προσπάθεια για γεφύρωση της τέχνης με τη σύγχρονη ζωή, με τον κόσμο δηλαδή του καταναλωτισμού και των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Πραγματικά υλικά και τεχνολογικά αντικείμενα χρησιμοποιήθηκαν για τη διαμόρφωση πρωτότυπων έργων τέχνης, δίνοντας στους Nouveaux Réalistes την ευκαιρία ν' αναδείξουν τον αστικό χώρο και την τεχνολογία ως στοιχεία που μπορούν να εισαχθούν στην τέχνη.[1]

Στο κλίμα αυτού του προβληματισμού θα μπορούσαν να ενταχθούν και οι "3 Προτάσεις" του Teatro La Fenice. Δεν είναι περίεργο, επομένως, το γεγονός ότι το κείμενο που τις συνόδευε γράφτηκε από τον θεωρητικό υποστηρικτή του Nouveau Réalisme, τον τεχνοκριτικό Pierre Restany, ο οποίος τέσσερα μόλις χρόνια πριν είχε συντάξει το μανιφέστο του κινήματος. Αυτός, αν και παραδέχεται ότι οι τρεις Έλληνες δημιουργοί δεν είναι Νέοι Ρεαλιστές "με την αυστηρή έννοια του όρου", θεωρεί ότι κινούνται σε συναφείς χώρους. Χαρακτηρίζει την προσπάθειά τους "απόδραση από το ρητορικό πλαίσιο του πίνακα και απόπειρα να εγκαθιδρύσουν μια νέα σχέση υποκειμένου-αντικειμένου". Η επιλογή των υλικών είναι ενδεικτική αυτής της προσπάθειας: "απορρίμματα, καταναλωθέντα αντικείμενα, κοινωνιολογικά κατακάθια του ανθρώπινου εμπορίου", που ωστόσο προικίσθηκαν με ποιητικότητα κι ευγένεια, "ακτινοβολούν ανθρώπινη ζεστασιά". Στην έκθεση αυτή "οι ζωγράφοι έγιναν γλύπτες, συλλέκτες ή πιο συγκεκριμένα σκηνοθέτες της ελπίδας"· η τέχνη τους αποτελεί μια προσπάθεια αντίδρασης στο "διαβρωμένο από τη χρήση κόσμο" και στις αξίες του. Εύλογα, λοιπόν, προκύπτει ότι "πέρα από όλες τις ψεύτικες κι εύκολες μηδαμινότητες, είναι ένας νέος ουμανισμός, πρελούδιο σε μια δεύτερη Αναγέννηση, που αυτές οι διαφορετικές προτάσεις για μια γλυπτική "αληθινά ελληνική" ζητούν να απεικονιστεί".[2]

Η έκθεση ήταν μια αιχμή προωθημένου προβληματισμού ακόμα και για τον τόπο όπου παρουσιάστηκε. Την ίδια χρονιά στην Biennale της Βενετίας κυριάρχησαν οι αμερικανοί καλλιτέχνες της Pop Art (Rauschenberg, Warhol, κ.ά.). Η έκθεση στο Teatro La Fenice χρωμάτισε εντονότερα την ευρωπαϊκή θέση απέναντι στην αμερικανική "εισβολή".[3] Στην Ελλάδα, ωστόσο, η έκθεση καταγράφηκε αμήχανα και, σε ορισμένες περιπτώσεις, κρίθηκε εντελώς αρνητικά.[4] Όχι χωρίς πικρία, ο Δανιήλ έγραψε: "Αν το να αγωνίζεται κανένας για την ανανέωση της τέχνης είναι αμάρτημα, τότε θα κατεβάσουμε τα μουντζουρωμένα χέρια μας από την άσπιλη λευκότητα της ελληνικής γλυπτικής."[5]

Η έκθεση της Βενετίας είναι αξιοσημείωτη όχι μόνο γιατί πρόβαλε μια κατεύθυνση της μεταπολεμικής ελληνικής τέχνης, η οποία εξελίχθηκε στις επόμενες δεκαετίες, αλλά και γιατί συνιστούσε το πρώτο σημαντικό ορόσημο στην ξεχωριστή προσωπική πορεία των τριών Ελλήνων καλλιτεχνών. Ο **Βλάσης Κανιάρης** (1928) παρουσίασε σ' αυτήν τα πρώτα του "πρόσωπα-αντικείμενα", ανδρείκελα ντυμένα από τα παλιατζίδικα της Βενετίας. Από εκεί κι έπειτα η πορεία του στρέφεται οριστικά στην εικαστική διαμόρφωση χώρων. Στον τομέα αυτό ο Κανιάρης εμφανίζεται ως ένας από τους συνεπέστερους Έλληνες δημιουργούς. Η εξέλιξη του έργου του αποδεικνύει τη συνοχή του προβληματισμού του τόσο σχετικά με το ρόλο της τέχνης στη σημερινή κοινωνία όσο και με τους διάφορους τρόπους ένταξης της πραγματικότητας στο έργο τέχνης.

Από το ξεκίνημά του στη ζωγραφική έδειξε ότι συνελάμβανε την έννοια "πίνακας" πάντοτε πολύ πλατιά. Με την ολοκλήρωση των σπουδών του και για ένα μικρό διάστημα τα έργα του ήταν παραστατικά. Χαρακτηριστικό αυτής της αρχής είναι το "Athens '55 (Zoro)", 1956, ένας πίνακας, όπου εμφανίζονται σπερματικά όλα σχεδόν τα στοιχεία που αναπτύχθηκαν αργότερα: η κριτική στάση απέναντι στην ελληνική κοινωνία της εποχής του, η οργάνωση σε επίπεδα (σπίτια - άνθρωποι - είδωλα), η αρχιτεκτονική αντίληψη της σύνθεσης, οι "Τοίχοι" που φέρουν τα ίχνη της καθημερινότητας, οι προκηρύξεις, οι αστυφύλακες. Η στροφή του στην Art Informel και τον Tachisme τον οδήγησε σε τεράστια κολάζ από χαρτί, σκεπασμένα μ' ένα ελαφρό στρώμα γύψου, πιτσιλισμένο σε διάφορα σημεία με χρώμα. Μ' αυτόν τον τρόπο προβλήθηκε εντονότερα το ενδιαφέρον του για τη χειρονομία. Η πρώτη του ατομική έκθεση στο "Ζυγό" το 1958 προκάλεσε αίσθηση, κάτι που συνέβη από τότε και στο εξής αρκετές φορές στη σταδιοδρομία του. [6]

Από τις έρευνές του τα χρόνια γύρω στο 1960 προέκυψε η σειρά "Φόρος τιμής στους τοίχους της Αθήνας". Τα έργα είχαν έντονο το στοιχείο του ανάγλυφου, καθώς το καναβάτσο χρησιμοποιήθηκε σαν ένα υπόστρωμα, πάνω στο οποίο ο καλλιτέχνης "έχτιζε" τους "Τοίχους" του: τα πολύχρωμα συνθήματα, ξεσηκωμένα από τους τοίχους της

Αθήνας της περιόδου 1941-49 καλύπτονταν με χαρτί ή ύφασμα μουσκεμένο στο γύψο. Από πάνω γράφονταν κι άλλα συνθήματα, κάποια τμήματα αποκολλούνταν, ώστε να φαίνονται οι κάτω επιφάνειες και η διαδικασία συνεχιζόταν "μέχρι το έργο να φορτωθεί τόσο με μνήμες και βίους, όσο κατάφερνε αυτή η μίμηση της πραγματικότητας να συγκρατήσει".[7] Οι τοίχοι είναι ένα θέμα που, όπως θα δούμε, πάντοτε συγκινούσε τον Κανιάρη. Οι διαδοχικές επιστρώσεις τους, που μαρτυρούν μια εσωτερική ζωή, μεταφέρθηκαν στα έργα του όχι μονάχα ως μορφολογικό στοιχείο, αλλά και ως ουσιαστικό τμήμα της δομής και του περιεχομένου. Η συγκεκριμένη σειρά συνιστά ένα σημαντικό βήμα προς μια ρεαλιστική πολιτική τέχνη, μια κατεύθυνση που οι M. Fehr και M. Imdahl χαρακτήρισαν με τον όρο Konkreter Realismus. Όπως διευκρινίζει ο M. Fehr, η Konkrete Kunst δεν αναπληρώνει την πραγματικότητα, αλλά δείχνεται σαν ένα κομμάτι της. Επιχειρεί να προκαλέσει στο θεατή μια αληθινή εμπειρία, που θα την βιώσει ως μία παραδειγματική εμπειρία της πραγματικότητας. Δεν γίνεται, επομένως, προσπάθεια να παρασταθεί η πραγματικότητα στο έργο τέχνης, αλλά αντίθετα να συλληφθεί η πραγματικότητα ως έργο τέχνης.[8] Η στροφή του Κανιάρη από το αποτέλεσμα στη διαδικασία επιβεβαίωσε τα παραπάνω. Ο ίδιος δήλωσε για τους "Τοίχους": "η επέμβασή μου ήταν μια ρεαλιστική πράξη με σκοπό να δημιουργήσω ένα συγκεκριμένο πράγμα. Ο ρεαλισμός περιέκλειε όχι μόνο το ολοκληρωμένο έργο, αλλά και τη διαδικασία δημιουργίας του".[9]

Δεν είναι περίεργο, λοιπόν, που οι αναζητήσεις του απομακρύνονται αποφασιστικά από τα όρια της "παραδοσιακής" ζωγραφικής του καβαλέτου και του τελάρου. Τα έργα του καταργούν τα πλαίσια και εκτείνονται πλέον σε τρεις διαστάσεις, ενώ σιδερένιες ράβδοι τα διαπερνούν. Πρόκειται ουσιαστικά για συναρμολογήσεις ή για προτεινόμενες δομές στο χώρο. Σημαντική στην φάση αυτή ήταν η χρησιμοποίηση του συρματοπλέγματος, ενός υλικού χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις στο χειρισμό

Βλ. Κανιάρης*, έργο από τη σειρά "Gastarbeiter-Fremdarbeiter" (1974). Συρματόπλεγμα, γύψος, χρησιμοποιημένα ρούχα και αντικείμενα. Όπως παρουσιάστηκε στην αναδρομική του καλλιτέχνη στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Μονή Λαζαριστών, Θεσσαλονίκη, Δεκέμβριος 1999-Ιανουάριος 2000.*

του, στέρεο κατασκευαστικά, με άπειρες δυνατότητες διαμόρφωσης. Τούτο οδήγησε στη συρρίκνωση της λινής βάσης του έργου, η οποία μετά το 1960 αντικαταστάθηκε από υφάσματα και κουρέλια. Στη συνέχεια το πλέγμα λύγισε και απέκτησε γλυπτική μορφή. Σ' αυτές τις τεχνικές και μορφικές έρευνες στηρίχθηκαν οι εκθέσεις του στις Βρυξέλλες, στην γκαλερί "Zodiaque", όπου παρουσίασε το 1963 το "Μαγαζί" και "Προς το οικονομικό θαύμα" και στο Παρίσι, στην γκαλερί "J", τον επόμενο χρόνο. Πιστεύω ότι τα έργα αυτά θα πρέπει να αντιμετωπιστούν σε σύγκριση με τους Nouveaux Réalistes που εκείνα τα χρόνια εξέθεταν επίσης στο Παρίσι. Αν και υπάρχουν μεταξύ τους πολλές μορφολογικές ομοιότητες, ο Κανιάρης διαφοροποιείται ιδεολογικά. Αυτός δεν στέρησε απλώς τα αντικείμενα που χρησιμοποίησε από την πρακτική τους αξία για να τους δώσει έναν ρόλο αισθητικό, δεν στόχευε στο να παρουσιάσει τον πραγματικό κόσμο σαν ένα πίνακα. Η στάση του είναι περισσότερο κριτική, καθώς υπογράμμισε, αποστασιοποιούμενος από τους Nouveaux Réalistes, ότι η κοινωνική πραγματικότητα είναι δυνατόν όχι μόνο να αμφισβητηθεί από μία καλλιτεχνική δράση, αλλά και να βρει σ' αυτήν την πλήρη έκφρασή της. Αυτοί οι προβληματισμοί και οι μορφολογικές έρευνες δικαιολογούν το γεγονός ότι συχνά φέρεται ως προάγγελος της Arte Povera,[10] μιας τάσης που εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60 στην Ιταλία και που εκτός από την χρήση "φτωχών" υλικών στην τέχνη, τόνισε τον εμπειρικό και όχι θεωρητικό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής έρευνας.[11]

Η παρουσίαση του Κανιάρη στο Teatro La Fenice το 1964 αποτελεί το απόσταγμα της μέχρι τότε πορείας του, το πρώτο του περιβάλλον. Εκεί, οι αποσπασματικές συναρμολογήσεις του οργανώθηκαν σε μία επέμβαση στο χώρο, ο οποίος πλέον δε θεωρείται μονάχα ως ο χώρος των φυσικών διαστάσεων του έργου, αλλά και ως κοινωνικός χώρος, δηλαδή ως πεδίο επικοινωνίας. Τα μεταχειρισμένα ρούχα και αντικείμενα, προϊόντα απόρριψης της καταναλωτικής κοινωνίας, "έντυναν" με προσοχή τα ανδρείκελα από συρμάτινο πλέγμα. "Σχηματίζουν όλα μαζί μία σειρά από πρόσωπα που είναι σαν να βγαίνουν από το θέατρο του Παραλόγου. Ανήκουν στους ήρωες του Μπέκετ", παρατήρησε ο P. Restany.[12] Το περιβάλλον που οργάνωσε με μαζικά παραγόμενα αντικείμενα, τα οποία είχαν εξαντλήσει τα όρια χρησιμοποίησής τους και που γι' αυτόν το λόγο είχαν ήδη τη δική τους ιστορία, ήταν φορείς ανθρώπινων βιωμάτων, αποτελούσε έναν κόσμο αυθύπαρκτο, το ίδιο αληθινό μ' εκείνον που υπήρχε έξω από το φουαγιέ του θεάτρου.

Σταθερό πιστεύω του Κανιάρη υπήρξε ότι "τα έργα είναι μία λιγότερο ή περισσότερο προσωπική, αυθαίρετη εμπειρία, αλλά αυτό το προσωπικό γίγνεσθαι είναι επίσης το αποτέλεσμα των κοινωνικών συνθηκών."[13] Κι αυτό μπορεί εύκολα να φανεί με τη θαρραλέα έκθεσή του στη "Νέα Γκαλερί", στην Αθήνα, το 1969, όπου παρουσίασε τους "γύψους" και τα "γαρίφαλα". Η Ελλάδα ζούσε τότε την Δικτατορία των συνταγματαρχών και τούτο στάθηκε η προϋπόθεση για τη συγκεκριμένη έκθεση. Ο χαρακτήρας της υπήρξε έντονα πολιτικός και ακτιβιστικός, καθώς στόχος της ήταν εμφανώς η κινητοποίηση των πολιτών. Σ' αυτήν την περίπτωση τον ενδιέφερε η εφαρμογή και όχι η ανάπτυξη των καλλιτεχνικών του μέσων. Έτσι, μορφικές κατακτήσεις των ετών 1963/64 (γύψος, objects trouvés, επέκταση και οργάνωση του χώρου) χρησιμοποιήθηκαν μαζί με κόκκινα γαρίφαλα, σύμβολα του αγώνα. Ανθρώπινα μέλη και αντικείμενα, όλα καλύφθηκαν με γύψο. Ήταν μια οξυδερκής αναφορά στη γνωστή φράση του Παπαδόπουλου "η Ελλάς ασθενεί. Τήν έχομεν θέσει εις τον γύψον. Θα παραμείνη εις τον γύψον μέχρις ότου ιαθεί". Οι υπαινιγμοί ήταν ξεκάθαροι, η έκθεση σημείωσε επιτυχία και η ηχώ της έφθασε μέχρι τον ξένο τύπο. Ο Κανιάρης αναγκάστηκε να εκπατριστεί.[14]

Κατά την παραμονή του στο εξωτερικό είχε τη δυνατότητα να δουλέψει με υποτροφία της DAAD για δύο χρόνια (1973-1975) στο Δ. Βερολίνο, πάνω σ' ένα θέμα που είχε ήδη ξεκινήσει από το 1970-71: τους "Μετανάστες". Προέκυψε έτσι η ομώνυμη έκθεση (ο γερμανικός τίτλος "Gastarbeiter-Fremdarbeiter" την περιγράφει ακριβέστερα), άριστη εφαρμογή των καλλιτεχνικών μέσων που είχε κατακτήσει και απόδειξη των εκφραστικών του δυνατοτήτων. Η έκθεση περιόδευσε το 1975 πολλές πόλεις της Γερμανίας (Βερολίνο, Χαϊδελβέργη, Ίνγκολσταδ, Μπόχουμ) και το 1976 κατέληξε στο Λονδίνο. Ήταν η πρώτη φορά που μεμονωμένα έργα του οργανώθηκαν σε μία σειρά, με σκοπό να θίξουν μια δεδομένη κοινωνική κατάσταση και συγκεκριμένα τον τρόπο ζωής των ανθρώπων οι οποίοι εγκατέλειπαν την πατρίδα τους από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και εξής για να δουλέψουν συνή-

θως ως ανειδίκευτοι εργάτες στις βιομηχανίες των ανεπτυγμένων χωρών του Βορρά και κυρίως στη Γερμανία. Με εμπιστοσύνη στην οικονομική δύναμη της Δύσης και προσδοκώντας ένα ασφαλέστερο μέλλον για τους ίδιους και τις οικογένειές τους (που συχνά δεν τους ακολουθούσαν), έγιναν οι πιο κακοπληρωμένοι εργάτες στις χώρες υποδοχής, δίχως να μπορούν να αποκτήσουν κάποια ειδίκευση και απασχολούμενοι μόνο σε βοηθητικές εργασίες. Όπως δηλώνει και η γερμανική λέξη που χρησιμοποιήθηκε για να τους περιγράψει (Gastarbeiter-Gäste = προσκεκλημένοι), δεν αντιμετωπίζονταν σαν ισότιμα μέλη της κοινωνίας, αλλά μάλλον σαν μια απρόσωπη εργατική δύναμη, της οποίας η αποστολή ήταν να εργάζεται και τίποτε περισσότερο. Οι συνθήκες ζωής τους, σε περιοχές που έμοιαζαν με ghetto και η στέρηση βασικών δικαιωμάτων όπως η ελευθερία της μετακίνησης, της επιλογής επαγγέλματος, θέσης εργασίας και επαγγελματικής κατάρτισης υπογράμμιζαν την προσωρινότητα της παραμονής τους, εντείνοντας τα συναισθήματα νοσταλγίας για την πατρίδα, του φόβου και της ανασφάλειας για την ζωή τους εκεί.

Τη σφαίρα της ιδιωτικής ζωής αυτών των συμπατριωτών του παρουσίασε ο Κανιάρης. Εκπατρισμένος κι ο ίδιος για χρόνια, θα πρέπει να ένοιωθε συναισθηματική εγγύτητα προς αυτούς. "Είδα πολλές κατοικίες, εσωτερικά και εξωτερικά, καταστάσεις, γεγονότα και γιορτές - και παιχνίδια παιδιών. Και προσπάθησα να τα νιώσω κι εγώ, όχι μόνο να μάθω."[15] Τα έργα, που εξέφραζαν αυτό ακριβώς το προσωπικό του βίωμα, δε συγκρότησαν μία έκθεση με παγιωμένη μορφή, αλλά η οργάνωσή τους διαφοροποιούνταν ελαφρά σε κάθε νέα της παρουσίαση. Υλικά του παρέμειναν τα μεταχειρισμένα αντικείμενα, τούτη τη φορά των μεταναστών. Τα ανδρείκελα από σύρμα του Teatro La Fenice, συνήθως ακέφαλα και κάποτε χωρίς καθόλου στέρνο, "ντύθηκαν" με τα τριμμένα ρούχα και παπούτσια των Fremdarbeiter, "έπαιξαν" με τα παλιά παιχνίδια των παιδιών τους. Ο εκάστοτε χώρος της έκθεσης οργανωνόταν αρχιτεκτονικά, σχηματίζοντας άλλοτε δωμάτια κι άλλοτε πεδία δράσης για τους πρωταγωνιστές της εγκατάστασης. Για παράδειγμα, σ' ένα "δωμάτιο" ένα βρώμικο ράφι στήριζε παλιές κονσέρβες και κομμάτια ξύλου. Οι "τοίχοι" του ήταν επενδυμένοι με εφημερίδες και φτηνή ταπετσαρία και κάτω βρισκόταν μια ρόδα ποδηλάτου. Στο διπλανό "δωμάτιο" ένας άνδρας "γδυνόταν" μπροστά σ' έναν καθρέφτη που στηριζόταν σ' ένα κομοδίνο. Μία μορφή έστεκε ανάμεσα σε δύο βαλίτσες: άφιξη, αναχώρηση ή το μεταξύ τους διάστημα; Αντικείμενα συσσωρευμένα το ένα πάνω στο άλλο έδιναν την αίσθηση μιας διαρκούς μετακόμισης, ενός αδιάκοπου ξεριζωμού. Πιο κάτω ανδρείκελα, με το κάτω μέρος του κορμού τους διαμορφωμένο σε δοχείο, ξεχείλιζαν απορρίμματα. Μία μορφή ισορροπούσε πάνω σε πατίνια στον περιορισμένο χώρο μιας σκακιέρας, υπαινιγμός ίσως σ' έναν σύγχρονο Ερμή, που από όμορφος, γυμνός νέος με φτερωτά σανδάλια έχει εκπέσει σ' έναν ρακένδυτο "άνθρωπο-πατίνι", καταδικασμένο να κινείται σε περιορισμένο χώρο. Μέσα σ' αυτά τα βουβά περιβάλλοντα, με φιγούρες σε φυσικό μέγεθος, ο θεατής μπορούσε να περιπλανηθεί ελεύθερα. Ο καθένας μπορούσε ανενόχλητος να κοιτάξει στα "δωμάτια", που υπό φυσιολογικές συνθήκες στην πραγματικότητα θα μπορούσε να αντικρίσει μόνο από ένα ανοιχτό παράθυρο.

Ο Κανιάρης, ακολούθησε λίγο πολύ την αρχαιολογική μεθοδολογία, που επιχειρεί να αποδώσει την εικόνα της ζωής που βίωναν οι άνθρωποι του παρελθόντος μέσα από τα κατάλοιπα του πολιτισμού τους. Έφερε, έτσι, τους θεατές της έκθεσης μπροστά σ' έναν τρόπο ζωής που ίσως τους ήταν άγνωστος και πέτυχε να τους πληροφορήσει για τη συγκεκριμένη κοινωνική κατάσταση. Επιπλέον, τούτο έγινε μ' έναν τρόπο άμεσο για τον επισκέπτη της έκθεσης, αφού ουσιαστικά ο καλλιτέχνης τον βοηθούσε να προχωρήσει σε στιγμιαία ταύτιση με το άτομο που έχει εμπλακεί σε μία ιστορική εξέλιξη, την οποία δεν ελέγχει. Με τα περιβάλλοντα αυτά, επομένως, προβλήθηκε η θέση του Κανιάρη για μια τέχνη με έντονο κοινωνικό χαρακτήρα, που μπορεί να λειτουργήσει σαν καταλύτης μιας ομάδας προβλημάτων. Διαμορφώνοντας μια πραγματικότητα μέσα στην πραγματικότητα μετέτρεψε τα απορρίμματα σε ιστορική μνήμη κι ελπίδα. Χωρίς ύφος πομπώδες και επιδεικτικό, χωρίς υψηλούς τόνους, με το να συμπάσχει, έδειξε ξεκάθαρα τι χρειάζεται να αλλάξει.[16]

Ο Κανιάρης εξελέγη καθηγητής στην έδρα της ζωγραφικής στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβειου Πολυτεχνείου και εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Ελλάδα το 1976. Η εμπειρία του από την μεταδικτατορική ελληνική κοινωνία καταγράφηκε με την επόμενη μεγάλη του έκθεση "Hé-

las Hellas" (ο ελληνικός τίτλος: "Αλίμονο Ελλάδα ή ο ζωγράφος και το μοντέλο του", καταργεί το λογοπαίγνιο), το 1980. Αυτή τη φορά η έκθεση δεν οργανώθηκε σε αίθουσα τέχνης, αλλά στο εγκαταλειμμένο παγοποιείο του Φιξ, ένα χώρο τόσο αληθινό όσο και η πραγματικότητα που παρουσίασαν τα έργα. Η τεχνική που εφάρμοσε ήταν ίδια με των "Μεταναστών", εμφανίστηκαν όμως και εξελιγμένα στοιχεία από προηγούμενες φάσεις του έργου του, τα οποία παρουσιάστηκαν αφομοιωμένα και σε αλληλοσυσχέτιση. Θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει αυτήν την έκθεση αναδρομική. Περιλάμβανε περίπου 40 φιγούρες και ξεδιπλωνόταν σε δύο χώρους (προθάλαμο και αίθουσα). Στην περίπτωση αυτή ο Κανιάρης δούλεψε μέσα στο παλιό εργοστάσιο για τέσσερις μήνες, ζωγραφίζοντας τους Τοίχους και τοποθετώντας τα ανδρείκελά του. Ο χώρος λειτούργησε σαν ένα υλικό υποδοχής, σαν το καναβάτσο, για να δεχτεί τη ζωγραφική του.

Μπαίνοντας κανείς στον προθάλαμο αντίκριζε την "Ομάδα που έπαιρνε κοκτέιλ", μορφές που παρουσιάζονταν να συνομιλούν μεταξύ τους στα όρια της έκθεσης. Στην κυρίως αίθουσα ο "Καλλιτέχνης" μπροστά από ένα άδειο "τελάρο" ήταν το αντικείμενο παρατήρησης του "Κοινού". Απέναντι από την είσοδο βρισκόταν η ομάδα των "Ουρητών" μπροστά σ' έναν τοίχο, τον "Τοίχο" ίσως των έργων του 1959. Φορτωμένος με συνθήματα, μπογιές, αίματα, ανακοινώσεις, ασβέστες, αφίσες τότε, παρουσιάστηκε στον Τεχνοχώρο καλυμμένος και οξειδωμένος: υπαινιγμός στην αδιαφορία, στην εξάλειψη μνήμης; Είχε πάντως μετατραπεί σε παρελθόν. Πάνω από τις φιγούρες –και πάνω από τους θεατές– ο Κανιάρης είχε κρεμάσει εγκάρσια ένα σκοινί για μπουγάδα, με χρωματιστά υφάσματα και πλυμένα ρούχα: αυτός ήταν ο "Ουρανός". Σε "ουράνια ύψη", σε προεξοχές του τοίχου ή σε εξέδρες βρίσκονταν οι "Μάρτυρες", που με τον προσανατολισμό τους έδειχναν να συμμετέχουν σ' ό,τι συνέβαινε στο χώρο κάτω, στα "πραγματικά" γεγονότα. Το έργο χαρακτηρίστηκε δικαιολογημένα "χωρο-πίνακας", κινούνταν σε πολλαπλά πλαίσια και έδινε τη δυνατότητα για πολυάριθμες αναγνώσεις. Ο θεατής εισαγόταν, στην ουσία, στον "πίνακα" που δημιούργησε ο Κανιάρης, και που τον περιέβαλλε σε κλίμακα 1:1. Αυτή η άποψη της πραγματικότητας ενισχύθηκε το βράδυ των εγκαινίων από την έντονη μυρωδιά του κρέατος που ψηνόταν σε δύο ψησταριές στην κυρίως αίθουσα. Η έκθεση θα μπορούσε να θεωρηθεί μία εξιστόρηση της κατάστασης της ελληνικής κοινωνίας, με μία διάθεση διακωμώδησης. Ωστόσο, στο κέντρο της βρισκόταν ο "καλλιτέχνης", φιγούρα ίδια με τις άλλες που "έβλεπε" τα γεγονότα, τον εαυτό του, το "κοινό" και τους επισκέπτες της έκθεσης. Οι τελευταίοι χρειαζόταν να θεωρήσουν τον εαυτό τους μέρος των εκθεμάτων, μέρος του έργου: να βρεθούν μ' αυτούς που πίνουν το κοκτέιλ τους στην είσοδο, να σταθούν πίσω από τον "καλλιτέχνη" παρατηρώντας το "έργο" του ή να ανακατευτούν με την "πραγματικότητα" που προσπαθούσε αυτός να "απεικονίσει". Μπορούσαν, λοιπόν, να περιδιαβαίνουν στους διάφορους "κόσμους", ελεύθεροι από χώρο και χρόνο, εντέλει να παροτρυνθούν σε μία αυτο-αντανάκλαση, να καθορίσουν τον εαυτό τους. Παράλληλα, η έκθεση έθετε το πρόβλημα της σχέσης του υποκειμένου και του αντικειμένου της ζωγραφικής, καθώς αντανακλούσε τη θέση του Κανιάρη που παρατηρούσε τον εαυτό του και το ρόλο του μέσα στο κοινωνικό σύνολο.[17]

Βασισμένη στις ίδιες εικαστικές κατακτήσεις ήταν η έκθεση "Βορράς-Νότος", που παρουσιάστηκε στα πλαίσια της Biennale της Βενετίας το 1988. Οι "Τοίχοι" σκεπάστηκαν ακόμη περισσότερο, έγιναν πλέον οριστικά παρελθόν. Οι φιγούρες ήταν τοποθετημένες σε διάφορα επίπεδα, άλλες στο ίδιο με τον θεατή και άλλες, σκαρφαλωμένες σε σκάλες, ψηλότερα. Το σχόλιο του Κανιάρη αφορούσε αυτή τη φορά την καινούρια φύση των σχέσεων μεταξύ Βορρά και Νότου. Αν στους "Μετανάστες" προβλήθηκε η δυναμική σχέση οικονομικής εξάρτησης και εκμετάλλευσης των κρατών του Νότου από τον ανεπτυγμένο Βορρά, το 1988 παρουσιάστηκε η εξέλιξη αυτής της κατάστασης: η οικονομική εξάρτηση άλλαξε πρόσωπο και συνδέθηκε με την πολιτιστική εξάρτηση. Ο καλλιτέχνης κατέγραψε τις αλλαγές: ο φτωχός μετανάστης που εγκατέλειπε την πατρίδα του για να γίνει πολίτης β' κατηγορίας, άνθρωπος χωρίς πρόσωπο στο εξωτερικό, έπαψε να υπάρχει. Οι φιγούρες ήταν ντυμένες με ρούχα της μόδας, τα πρότυπα των οποίων διαμορφώνονται στο εξωτερικό. Ο θεατής καλούνταν κι εδώ να ζήσει την έκθεση σαν μία πραγματική εμπειρία, να οδηγηθεί σε συμπεράσματα για την δική του κατάσταση ζώντας την σαν τρίτος.[18]

Η παρουσίαση της μεγάλης αναδρομικής έκθεσης του καλλιτέχνη σε δύο κρατικά μουσεία της χώρας (Εθνική Πινακοθήκη και Κρατικό Μουσείο

Σύγχρονης Τέχνης) στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη το 1999, αποτελεί μια ακόμα απόδειξη της αναγνώρισης που κέρδισε το έργο του στις τελευταίες δεκαετίες.

Αυτό που φαίνεται να απασχόλησε πάγια τον Κανιάρη είναι η σχέση της τέχνης με τη ζωή ή καλύτερα ο ρόλος του καλλιτέχνη στη σύγχρονή του κοινωνική πραγματικότητα. Τα θέματα που επέλεξε, αν και παρμένα από την επικαιρότητα, αντανακλούν διαχρονικές αξίες και προβληματισμούς, επικεντρώνονται στην ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης. Η στάση που κράτησε ήταν κριτική και αρκετές φορές εύστοχα ειρωνική. Κι αν λόγος ύπαρξης ενός έργου τέχνης είναι να προβληματίσει τους θεατές του, να τους γνωρίσει μία άλλη όψη της πραγματικότητας, να κινήσει αισθήματα, να τους βοηθήσει να καταλάβουν και να συναισθανθούν τη δική τους κατάσταση, τότε τα έργα του Κανιάρη σίγουρα πετυχαίνουν τον στόχο τους. Περισσότερο διευκρινιστική είναι η γνώμη του ίδιου για τα έργα του: "Μέρος του πραγματικού κόσμου, κόσμος είναι και τα ίδια, διαμορφώνουν και διαμορφώνονται (...) Ούτε είναι θέσφατα, ούτε για πάντα. Μεταβάλλονται και πεθαίνουν όπως εμείς οι ίδιοι".[19]

Το ζήτημα της χειρονομίας, η σημασία του αντικειμένου στην τέχνη και ο ρόλος της εικόνας στην καθημερινή ζωή είναι σημαντικοί παράγοντες διαμόρφωσης της σύγχρονης εικαστικής γλώσσας. Σ' αυτές επικεντρώθηκαν από πολύ νωρίς οι έρευνες του **Νίκου Κεσσανλή** (1930), για τις οποίες το 1964 υπήρξε –όπως και στην περίπτωση του Βλ. Κανιάρη– ένας σημαντικός σταθμός. Η "Μεγάλη Λευκή Χειρονομία", που συνιστούσε την "πρόταση" του στην έκθεση του Teatro La Fenice και είχε ήδη παρουσιαστεί σε παραλλαγές την Άνοιξη του ίδιου χρόνου στη Φλωρεντία και τη Ρώμη,[20] ήταν ένα οριακό σημείο, μια επέμβαση που έμοιαζε στο χαρακτήρα με την αναζήτηση του απόλυτου "κενού" από τον Y. Klein, του απόλυτα "πλήρους" από τον Arman, του απεριόριστου "πακεταρίσματος" από τον Christo. Το έργο αποτελούσε ένα τεράστιο λευκό σεντόνι (περίπου 152 μ. μήκος) που αναδιπλωνόταν και ελισσόταν στο χώρο, δημιουργώντας μια ελεύθερη φόρμα με πτυχώσεις, τσαλακώματα, απλωμένες επιφάνειες που "χύνονταν" από την οροφή στο δάπεδο και διακλαδίζονταν στις αίθουσες. Οι όγκοι σ' αυτή τη γλυπτική από πανί ήταν ανάλαφροι και εύπλαστοι, υποκείμενοι εξ ολοκλήρου στις προθέσεις του δημιουργού τους. Οι

***Ν. Κεσσανλής**, "Μεγάλη Λευκή Χειρονομία", 1964. Ύφασμα, μήκ. 152 μ., Teatro La Fenice, Βενετία.*

θεατές καλούνταν να κινηθούν στον εκ νέου διαμορφωμένο χώρο της έκθεσης που οριζόταν από ένα υλικό εξίσου ευτελές με τα ρούχα που έντυναν τα ανδρείκελα του Κανιάρη, να έρθουν σ' επαφή με μια διαφορετική αντιμετώπιση της ελληνικής γλυπτικής, που ίσως αποτελούσε και ένα σχόλιο προς την κλασική αρχαιότητα. Το άφθονο λευκό χρώμα, η πτυχολογία και η αρμονία των αναλογιών του έργου οδήγησαν τον P. Restany, του οποίου οι θεωρητικές αναζητήσεις συναντούσαν τις πρακτικές του Κεσσανλή, να δει μια τέτοια αντιστοιχία, και μάλιστα να δηλώσει: "Στο επίπεδο του μεγαλειώδους της κίνησης το σεντόνι του κρεββατιού αξίζει όσο όλα τα μάρμαρα της Πάρου."[21] Πέρα, όμως, από οποιαδήποτε αναφορά ή σύνδεση, η οποία ενείχε τον κίνδυνο εμπλοκής με τον ευαίσθητο όρο "ελληνικότητα", ο Restany υπογράμμισε την ουσία πίσω από τις φορμαλιστικές παρατηρήσεις: "Το πρόβλημα ήταν να δυναμικοποιήσει ένα χώρο, να κάνει ποιητικό έναν προϋπάρχοντα όγκο, να εξασφαλίσει μια σχέση ανάμεσα στους αέρινους ρυθμούς και τις σταθερές διαστάσεις μιας

αρχιτεκτονικής βασισμένης πάνω στην πλάκα και τον κίονα."[22] Ουσιαστικά επρόκειτο για μια "κατάληψη" του χώρου από την υλοποίηση μιας δράσης, από την "αντικειμενοποίηση", δηλαδή, μιας χειρονομίας. Ο έντονα εφήμερος χαρακτήρας του έργου λειτουργούσε σαν μανιφέστο που προπαγάνδιζε "το προβάδισμα στην αυτο-εκφραστικότητα της χειρονομίας, παρά στην 'ποιότητα' του υλικού,"[23] με άλλα λόγια, υποστήριζε την πρωτοκαθεδρία της ενέργειας που διαμορφώνει το έργο, έναντι της ύλης. Η έννοια της εκδήλωσης ήταν να παρουσιαστεί ένα ακρότατο σημείο καλλιτεχνικής έκφρασης, η διατύπωση ενός ορίου: η "Μεγάλη Λευκή Χειρονομία" ήταν πράγματι μια παράλογη επέμβαση, που δεν μπορούσε να διατηρηθεί (δεν υπήρχε σταθερό έργο· το πανί μαζευόταν και απλωνόταν με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά), δεν είχε λόγο να επαναληφθεί (το νόημα της εκδήλωσης εξαντλήθηκε με την πραγματοποίησή της) και δεν μπορούσε να πουληθεί.[24] Η κατασκευή ενός "μη-έργου", ασύμβατου με κάθε έννοια ζωγραφικού πίνακα ή γλυπτού, είχε σκοπό να κάνει φανερό πως το κέντρο βάρους δεν ήταν πλέον η αναζήτηση της φόρμας, αλλά ένα "état d' esprit". Ο συγκεκριμένος τόπος και ο χρόνος (τόσο αυτός που χρειαζόταν για να αναδιπλωθεί το σεντόνι και να στηθεί το έργο, όσο και εκείνος που θα περνούσαν οι θεατές για να αντιληφθούν τη λειτουργία του) δεν αποτελούσαν μονάχα γενετικό σύστημα της δομής του έργου. Στην περίπτωση που εξετάζουμε το ίδιο το έργο μεταμορφώθηκε σε αρχιτεκτονημένο και επισκέψιμο περιβάλλον.

Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής εργασίας στους τρόπους που τη διαμορφώνουν υπήρξε ο βασικός άξονας της πορείας του Κεσσανλή και σταθερός προβληματισμός της δυτικής μεταπολεμικής τέχνης. Η αισθητική και η ηθική του ready-made άλλαξε ριζικά και γνώρισε μια νέα και διαφορετική φάση πραγμάτευσης στα χρόνια του '60, όταν ο Κεσσανλής, μετά τη μαθητεία του στην ΑΣΚΤ και το πέρασμά του από τους καλλιτεχνικούς κύκλους της Ρώμης, εγκαθίστατο στο Παρίσι. Εκεί εντάχθηκε δυναμικά στο κλίμα του υπάρχοντος προβληματισμού, υπερβαίνοντας μια πρώτη, προπαρασκευαστική θα έλεγε κανείς, φάση της πορείας του, κατά την οποία τα εκφραστικά του μέσα βρίσκονταν εγγύτερα στην Art Informel και τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Η σειρά με τα λουλούδια και τα παγώνια της Ρώμης, όπου κυριαρχούσε η "συγκινησιακή ένταση,"[25] και οι "Τοίχοι", αργότερα, στους οποίους το πηχτό χρωματικό υλικό και οι ποικίλες επικολλήσεις δημιουργούσαν άτυπες διαμορφώσεις, υπήρξαν πειραματισμοί πάνω στη σχέση του αντικειμένου με τη ζωγραφική και της ύλης με τη χειρονομία. Οι πρώτες του χειρονομίες-αντικείμενα, συναρμολογήματα συρμάτινων δικτυωτών και τσαλακωμένων χαρτιών, παρουσιάστηκαν στην ομαδική έκθεση "Nouvelles aventures de l' objet" στην γκαλερί "J", διοργανωτής της οποίας ήταν και πάλι ο P. Restany. Στα χρόνια που ακολούθησαν ως το 1963 η τεχνική του συνίστατο σε επεμβάσεις σε υλικά (χαρτιά, πανί, συρματόπλεγμα). Τα επικολλημένα χαρτιά των "Τοίχων" εμφανίστηκαν ως αυτόνομα αντικείμενα στο χώρο. Το τσαλάκωμα έγινε το σημείο εκκίνησης για μια προσπάθεια επανακατασκευής της εικόνας, ενώ η φωτογραφία τού φάνηκε το ιδεώδες μέσο για τον σκοπό αυτό.[26] Τότε πραγματοποίησε τα πρώτα φωτομηχανικά πορτραίτα: της Χρύσας Ρωμανού και το δικό του. Ήταν, επομένως, απόλυτα φυσικό να ενταχθεί στο ρεύμα της Mec Art.

Η έκθεση "Hommage à Nicephore Niepce", που έλαβε χώρα στο Παρίσι, στην γκαλερί "J", τον Οκτώβριο του 1965, σηματοδότησε την καθιέρωση της Mec Art. Στην ομαδική αυτή έκθεση συμμετείχαν, εκτός από τον Κεσσανλή, οι Béguier, G. Bertini, P. Bury, A. Jacquet και M. Rotella. Κοινός παρονομαστής τους ήταν η χρήση φωτογραφικών μεθόδων μεταφοράς κλισέ σε ποικίλα υπόβαθρα (χαρτί, ύφασμα, φύλλο μετάλλου προετοιμασμένο με γαλάκτωμα), με ενδιάμεσο τη σεριγραφία και τελικό σκοπό τη μηχανική αναπαραγωγή των εικόνων. Παρόμοιες τεχνικές (φωτογραφική μεταφορά στη σεριγραφία) εφάρμοζε ήδη από το 1961 στη Νέα Υόρκη ο A. Warhol για να ενσωματώσει εικόνες στη ζωγραφική του και την ίδια περίπου εποχή ο Rauschenberg στα combine-paintings του. Γι' αυτούς η φωτογραφική μεταφορά αποτελούσε το πέρασμα από το τρισδιάστατο στο επίπεδο ready-made. Η εικόνα-εύρημα, δηλαδή, ενσωματωνόταν χωρίς επέμβαση στη δομή της εικόνας-αντικειμένου. Αντίθετα, για τους ευρωπαίους συναδέλφους τους, η μεταφορά της εικόνας σήμαινε και τη μηχανική ανακατασκευή της. Ζητούμενο στην περίπτωση αυτή ήταν η χρήση των συμβόλων της καταναλωτικής κοινωνίας στην τέχνη μέσω της αντικει-

μενικής επανεγγραφής τους και η αναπαραγωγή του πρωτότυπου έργου σε πολυάριθμα αντίτυπα, ώστε να γίνει πιο προσιτό στο κοινό, ένα αντικείμενο τέχνης για όλους.[27] Αν, λοιπόν, η Pop Art ασχολήθηκε με την κριτική ή την ειρωνεία της μαζικής εικόνας, η Mec Art επιχείρησε τη διερεύνηση της εξαρχής σχέσης με τη φωτογραφία.

Στα πλαίσια αυτού του προβληματισμού ο Νίκος Κεσσανλής πραγματοποίησε τη σειρά "Φανταστικογορίες της ταυτότητας", που ακολουθήθηκε από τις "Αναμορφώσεις" και τις "Αναμορφώσεις σε τρεις διαστάσεις", τις τελευταίες σειρές έργων του που θα εξετασθούν εδώ. Οι πειραματισμοί του σ' αυτό το πεδίο κάλυψαν σε γενικές γραμμές τα χρόνια από το 1964/5 έως το 1976. Οι "Φαντασμαγορίες" παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά το 1965 στο Βερολίνο (γκαλερί "Katz"), στη Ρώμη (γκαλερί "del' Obelisco") και στο Παρίσι (γκαλερί "Lacloche"), και ήταν ένας ενδιαφέρον συνδυασμός θεάτρου σκιών και φωτογραφίας. Οι επισκέπτες της έκθεσης φωτογραφίζονταν πίσω από μια διάφανη οθόνη, κάτω από το μεταβαλλόμενο φως των προβολέων. Προέκυπτε, έτσι, μια ποικιλία αποτελεσμάτων. Οι εικόνες τυπώνονταν στη συνέχεια σε μεγέθυνση πάνω σε κατάλληλα προετοιμασμένο πανί. Στο Jardin d' hiver, στη Biennale Νέων του Παρισιού του ίδιου χρόνου, τη συμμετοχή του αποτελούσαν δύο έργα: ένα πορτραίτο σκιών σταθεροποιημένο με τον παραπάνω τρόπο σε καναβάτσο και μία οθόνη που φωτιζόταν πλάγια και όπου "εγγράφονταν" οι σιλουέτες των επισκεπτών, παίρνοντας έτσι μέρος σ' ένα διαρκές happening. Στα έργα αυτά στενή υπήρξε η συνεργασία του με αρχιτέκτονες για μια παράλληλη έρευνα ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής ανάπλασης του χώρου. Όσον αφορά στις "Αναμορφώσεις", οι επίπεδες βασίζονταν στις επιθέσεις θετικών-αρνητικών των οποίων τα περιγράμματα δεν συνέπιπταν ακριβώς, ενώ οι τρισδιάστατες αποτελούσαν μια πρόταση πιο κοντά στη γλυπτική, καθώς η εικόνα αποσυντίθετο και τα κομμάτια της τοποθετούνταν σε ποικίλα επίπεδα στο χώρο, ενώ στην ολότητά της αποκαθίστατο μόνο μέσω της οπτικής εστίασης από απόσταση. Αυτού του είδους τα έργα προκαλούσαν μια πιο ενεργή συμμετοχή του θεατή, καθώς ο τελευταίος έπρεπε να περιπλανηθεί στο εσωτερικό τους και να επιλέξει την οπτική γωνία από την οποία θα μπορούσε να ανασυνθέσει την αρχική εικόνα.[28]

Η πορεία και οι αναζητήσεις του Νίκου Κεσσανλή συνεχίστηκαν κατά τις επόμενες δεκαετίες με σειρές όπως οι "Μεταδομές" (1971-1977), οι "Τοίχοι", τα "Πεζοδρόμια", τα "Παλίμψηστα" και τα "Τσιμέντα" (δεκαετία του '80), επικεντρωμένες όλες στους προβληματισμούς σχετικά με τη δομή της εικόνας, τη δυνατότητα πολλαπλής αναπαραγωγής του έργου τέχνης, τη σημασία της χειρονομίας, την εμπλοκή του θεατή στο τελικό αποτέλεσμα. Όπως και ο Κανιάρης, επέστρεψε κι αυτός στην Ελλάδα, όπου και εγκαταστάθηκε μόνιμα το 1981, ενώ την επόμενη χρονιά εξελέγη καθηγητής στην ΑΣΚΤ. Καλλιτέχνης πολύπλευρος και με πολλαπλή προσφορά στη σύγχρονη ελληνική τέχνη, ασχολήθηκε με τη δημιουργία έργων που πραγματεύονταν άμεσα το χώρο. Στη συνέχεια, όμως, καθώς ήδη φαίνεται από τον εναρμονισμό του με τις αρχές της Mec Art, οι επιδιώξεις και η τεχνική του επικεντρώθηκαν σε άλλους χώρους. Κάτι τέτοιο, άλλωστε, παραδέχθηκε και ο ίδιος όταν απέρριψε την πρόσκληση για συμμετοχή στην έκθεση "Περιβάλλον-Δράση" που οργάνωσε η Ένωση Ελλήνων Τεχνοκριτών το 1981, με το σκεπτικό ότι τα έργα του δεν εντάσσονται πλέον στον προβληματισμό της συγκεκριμένης ενότητας.[29]

Ο τρίτος καλλιτέχνης που συμμετείχε στις "Προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική" ήταν ο **Δανιήλ** (Παναγόπουλος, 1924). Όπως και οι προηγούμενοι δημιουργοί ανήκει και αυτός στη γενιά των Ελλήνων που πέρασαν τα πρώτα χρόνια της μαθητείας τους από την ΑΣΚΤ και στη συνέχεια έζησαν στην Ευρώπη και εναρμονίστηκαν με τις εκεί εξελίξεις. Μέσα από τις συνεντεύξεις που έχει κατά καιρούς παραχωρήσει και τα θεωρητικά του κείμενα (πολλά με τη μορφή ημερολογίων) μπορεί κανείς να διαπιστώσει την προσπάθειά του –προσπάθεια που χαρακτηρίζει κατά κανόνα τους Έλληνες καλλιτέχνες της γενιάς του– να ξαναρχίσει τη ζωγραφική από μηδενική βάση σε σχέση με την ελληνική εικαστική παράδοση, σύγχρονη και προγενέστερη.

Η έννοια του αντικειμένου στην τέχνη και οι τρόποι πραγμάτευσης και απόδοσης του χώρου και του χρόνου τον απασχόλησαν σταθερά. Στο Παρίσι, όπου εγκαταστάθηκε το 1954, ήρθε και αυτός σε επαφή με τους Nouveaux Réalistes, που τον επηρέασαν ως προς τη χρήση αντικειμένων της καθημερινής ζωής στην τέχνη και του μετέδωσαν μια κοινωνιολογική αντίληψη του κόσμου και των

πραγμάτων. Ωστόσο, δεν ενσωματώθηκε πλήρως στην ομάδα αυτή, όπως ήταν φυσικό άλλωστε, αφού εκείνος προέρχονταν από μια άλλη κοινωνικοϊστορική και πολιτιστική περιοχή και έφερε, κατά συνέπεια, διαφορετικά βιώματα.[30] Ο Δανιήλ ασχολήθηκε ουσιαστικά με προβλήματα της ζωγραφικής. Έτσι, η μετάβαση που πραγματοποίησε στις αρχές του '60 στην τρίτη διάσταση ήταν το αποτέλεσμα των επίμονων αναζητήσεών του σχετικά με το χώρο. Η επιθυμία του για διερεύνηση των ορίων της "παραδοσιακής" ζωγραφικής και γλυπτικής χαρακτήρισε έντονα τα έργα εκείνης της δεκαετίας, η οποία ορίζει μια αυτοτελή φάση της καλλιτεχνικής του εξέλιξης. Λόγω της φύσης της είναι αυτή και μόνο που θα παρακολουθήσουμε εδώ.

Τα "Μαύρα Κουτιά" που παρουσίασε στην έκθεση της Βενετίας το 1964 ήταν το ώριμο στάδιο μιας σειράς την οποία άρχισε να δουλεύει το 1961. Είχαν ήδη παρουσιαστεί στην Αθήνα τον Ιούνιο του 1963, μέσα σ' ένα κλίμα "καθολικής αντίδρασης", και στην γκαλερί "J" στο Παρίσι τον Μάιο του ίδιου χρόνου. Ο Δανιήλ χρησιμοποίησε ευτελή υλικά, και συγκεκριμένα, κοινά χαρτονένια κουτιά που έβαφε μαύρα και έσχιζε την εμπρός πλευρά τους, έτσι ώστε να προβάλλεται η κενότητα του εσωτερικού τους χώρου. Αυτή ήταν η βασική αρχή μιας σειράς έργων. Κουτιά σε διαφορετικά μεγέθη συσχετίζονταν και δημιουργούσαν εσωτερικούς χώρους όλων των διαστάσεων και μορφών, που δεν ήταν πλέον κενοί· ποικίλα υλικά (άχυρο, χαρτί, ύφασμα, φωτογραφίες, κτλ.) συνδυάζονταν για να παρουσιάσουν "συμβάντα", εικόνες που δημιουργούσαν μια δραματική, τραγική αίσθηση. Μορφολογικά οι συνθέσεις αυτές βρίσκονταν ανάμεσα στη ζωγραφική και τη γλυπτική και επίσης κοντά στη θεατρική σκηνοθεσία (δεν είναι τυχαίο το ότι στη θεατρική ορολογία η σκηνή ονομάζεται "boîte italienne"). Εκείνο, όμως, που επιχείρησε να διερευνήσει ο καλλιτέχνης με τα "Μαύρα κουτιά" ήταν το πρόβλημα της αναπαράστασης και ειδικότερα της απόδοσης του βάθους. Η αναγεννησιακή προοπτική, που χρησιμοποιούσε ψευδαισθησιακούς τρόπους για την απεικόνιση της τρίτης διάστασης, αμφισβητήθηκε από τον Δανιήλ, ο οποίος κατ' ουσίαν πρότεινε την εισαγωγή του πραγματικού χώρου στο έργο. Όντας μέρος της πραγματικότητας το έργο τέχνης αποτελούσε πλέον αντικείμενο που ορίζει το χώρο και δεν ορίζεται σαν θέαμα που πρέπει να ειδωθεί από κάποια συγκεκριμένη θέση. Οι θεατές χρειαζόταν να περιπλανηθούν γύρω από τις κατασκευές και να εξερευνήσουν οπτικά και απτικά το εσωτερικό τους. Παροτρύνονταν, λοιπόν, σε μια πιο ενεργητική συμμετοχή και καλούνταν να νιώσουν την ένταση που επιχείρησε να μεταδώσει ο καλλιτέχνης. Στα "Μαύρα κουτιά" εκφράστηκαν, εξάλλου, τα βιώματα του Δανιήλ από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τον εμφύλιο που είχε ζήσει στην Ελλάδα. "Η μεταχείριση του υλικού", τόνισε ο ίδιος, "μετέφερε όλη αυτή τη βιαιότητα που είχαμε ζήσει, μια βιαιότητα της ιστορίας".[31] Μέσα από τις δραματικές σχισμές, μέσα στα οργανωμένα εσωτερικά των Μαύρων Κουτιών πρόβαλε η ανησυχητική όψη μιας άλλης, πικρής πραγματικότητας, απότοκος τόσο των τραυμάτων του παρελθόντος, όσο και καταγγελία της σύγχρονης ζωής. Σ' αυτήν την πρώτη φάση η επέμβαση του καλλιτέχνη στα υλικά είναι έντονη και καθοδηγητική: ο τρόπος που έκοβε και τσαλάκωνε το χαρτόνι, η κατανομή του χρώματος στις επιφάνειες, ο συνδυασμός των ετερόκλητων στοιχείων, συνδέονταν με την ψυχολογία και τη διάθεσή του, με τον αυτοματισμό της στιγμής.

Ένα μεμονωμένο έργο της ίδιας εποχής, διαφορετικό ως προς τη λειτουργία και τη μορφή με τη σειρά των "Κουτιών", σκιαγραφεί χαρακτηριστικά

***Δανιήλ**, "Κουτί Νο 53", 1965. Βαμμένο ξύλο.*