

Το μεσοδιάστημα των ελάχιστων επαναληπτικών στοιχείων: το κενό στον μινιμαλισμό

επιμέλεια: Γιάννης Παπανίκος
επίβλεψη: Δήμητρα Χατζησάββα
Σχολή Αρχιτεκτονικής
Πολυτεχνείο Κρήτης
2022

φωτογραφία εξωφύλλου/οπισθόφυλλου: Donald Judd, Untitled, 1970. © 2020 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York. Courtesy of Kunstmuseum Basel, and The Museum of Modern Art, New York.

Περίληψη

Η ερευνητική εργασία πραγματεύεται την έννοια του μινιμαλισμού, παρουσιάζοντας τις σημαντικότερες τάσεις στην τέχνη, την μουσική και την αρχιτεκτονική μέσα από τις οποίες εκφράστηκε, δίνοντας έμφαση στην επανάληψη και το μεσοδιάστημα ως κυρίαρχα στοιχεία του. Με αφετηρία την έρευνα για την μινιμαλιστική τέχνη της δεκαετίας του 1960, η εργασία παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά και τις καταβολές μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας που ορίστηκε από τα ελάχιστα εκφραστικά μέσα, όπως αντιπροσωπευτικά δείχνει το έργο των καλλιτεχνών Frank Stella, Robert Morris, Donald Judd, κ.ά. Την ίδια περίοδο, η έκφραση των μινιμαλιστικών ιδεών στην μουσική των συνθετών La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, οδήγησε στην εμφάνιση του διακριτού μουσικού είδους του μινιμαλισμού, στο οποίο η επιτελεσματικότητα και η βιωματική αμεσότητα της ηχητικής εμπειρίας λαμβάνουν εξέχουσα θέση. Η μεταφορά αυτών των ιδεών και τεχνικών του μινιμαλισμού στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, είχε ως αποτέλεσμα μία έντονη δραστηριότητα, που ακολουθεί την προστακτική του Mies van der Rohe ‘less is more’ και χαρακτηρίζεται από την οικονομία του κενού. Οι εκφραστές της τάσης αυτής στην αρχιτεκτονική Edouardo Souto de Moura, Tadao Ando, SANAA, Sou Fujimoto, κ.ά., σχεδιάζουν από την δεκαετία του 1990 και μετά χώρους, η βίωση των οποίων προσιδιάζει σε μία τελετουργική μύηση, αντίστοιχη με την αίσθηση της τέχνης και την ακρόαση της μουσικής του μινιμαλισμού. Προκύπτει επομένως, ότι το πεδίο της αρχιτεκτονικής διαμόρφωσε και εξέλιξε τον χωρικό μινιμαλισμό, παρόλο που ο ρόλος της παραμένει μερικώς εξετασμένος, όπως παρατηρεί ο Mark Linder. Είναι προς αυτήν την κατεύθυνση που η παρούσα ερευνητική εργασία σιοπεύει να συμβάλλει, επιχειρώντας να αναδείξει και να κάνει ορατά τα κοινά συνθετικά στοιχεία του χωρικού, μουσικού και καλλιτεχνικού μινιμαλισμού.

Λέξεις κλειδιά:

Μινιμαλισμός, επανάληψη, κενό, μεσοδιάστημα, πλαστικές τέχνες, μουσική, αρχιτεκτονική

Η ερευνητική εργασία με τίτλο: *“Το μεσοδιάστημα των ελάχιστων επαναληπτικών στοιχείων: το κενό στον μινιμαλισμό”* εκπονήθηκε για το μάθημα της ερευνητικής εργασίας, της σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, του Πολυτεχνείου Κρήτης, από τον φοιτητή Ιωάννη Παπανίκο, υπό την επίβλεψη της καθηγήτριας Δήμητρας Χατζησάββα, χωρίς την οποία η εργασία αυτή με την μορφή που έχει σήμερα δεν θα υπήρχε. Η τριμελής επιτροπή αποτελείται από την επιβλέπουσα και τους καθηγητές της σχολής Δημήτρη Ανδρεαδάκη και Σπύρο Κακάβα. Η εργασία παρουσιάστηκε στις 2 Νοεμβρίου του 2022 υπό μορφή διάλεξης διαδικτυακά.

Abstract

The research paper discusses the concept of minimalism through its most notable expressions in art, music and architecture, with its focus on repetition and interval as its prime elements. Taking minimalist art of the 1960s as its starting point this research traces the characteristics and influences of an artistic practice that was defined by its minimum expressive means, as is shown in the works of artists such as Frank Stella, Robert Morris, Donald Judd and more. In the same period, the expression of minimalist ideas in the music of composers La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich and Philip Glass among others led to the appearance of the distinct musical genre of minimalism, in which performativity and experiential immediacy of the sonorous process acquired a leading role. The transfer of these ideas and techniques of minimalism in the field of architecture resulted in an intense activity that follows Mies van der Rohe's famous 'less is more' imperative and is described by its economy of the void. Practitioners of this tendency in architecture Edouardo Souto de Moura, Tadao Ando, SANAA, Sou Fujimoto and others, design from the 1990s onwards spaces that their occupancy attributes to a ritualistic initiation, equivalent to the sensation of the art and the hearing of the music of minimalism. It arises therefore that within the field of architecture spatial minimalism was figured and evolved, even though its role remains, as Mark Linder puts it, under examined. And it is to this direction that the current research paper aims at contributing by attempting to designate and make visible the shared composing elements in spatial, musical and artistic minimalism.

Keywords:

Minimalism, repetition, void, interval, art, music, architecture

Περιοχόμενα

Εισαγωγή.....	9
Μέθοδος - Δομή.....	12
I. Μινιμαλιστική τέχνη.....	15
Εισαγωγή.....	17
Καταβολές.....	17
Εμφάνιση του όρου μινιμαλιστική τέχνη και ο ορισμός της.....	20
Στοιχεία της μινιμαλιστικής τέχνης.....	22
Επανάληψη και μαθηματική λογική.....	24
Ο κάναβος στην μινιμαλιστική τέχνη.....	26
Το κενό μεσοδιάστημα και η θέση του στην σύνθεση.....	27
Οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες Stella, Morris, Judd.....	30
Frank Stella.....	30
Robert Morris.....	32
Donald Judd.....	35
Ο γραπτός λόγος ως εργαλείο της μινιμαλιστικής τέχνης.....	38
Τα περιοδικά Artforum και October.....	40
Συμπεράσματα ενότητας.....	42
II. Μινιμαλιστική μουσική.....	45
Εισαγωγή.....	47
Οι καταβολές σε Ευρώπη, Ασία, Αφρική.....	48
Η επανάληψη και η παύση στην σύγχρονη δυτική μουσική.....	50
Στοιχεία της μινιμαλιστικής μουσικής.....	54
Οι μινιμαλιστές συνθέτες Young, Riley, Reich & Glass.....	55
La Monte Young.....	55
Terry Riley.....	59
Steve Reich.....	61
Philip Glass.....	64
Το έργο <i>‘Jesus’ blood never failed me yet’</i>	66
Συμπεράσματα ενότητας.....	68

III. Μινιμαλιστική αρχιτεκτονική.....	71
Εισαγωγή.....	73
Καταβολές στο μοντέρνο κίνημα.....	75
Το κίνημα de stijl.....	75
Πουρισμός.....	76
Σχολή του Bauhaus.....	77
Mies Van der Rohe.....	78
Αφιέρωμα στον μινιμαλισμό από την Rassegna.....	80
Στοιχεία της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής.....	82
Τα διάφορα είδη μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής.....	83
Το μινιμαλιστικό design.....	86
Η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική.....	87
Ο ιαπωνικός μινιμαλισμός.....	92
Tadao Ando.....	94
SANAA.....	97
Sou Fujimoto.....	101
Συμπεράσματα ενότητας.....	104
Συμπεράσματα της έρευνας.....	107
Βιβλιογραφία.....	111
Πηγές εικόνων.....	119

Εισαγωγή

Η επανάληψη και το ενδιάμεσο μεσοδιάστημα, που την διαμορφώνει, αποτελούν τα βασικά στοιχεία της μινιμαλιστικής τέχνης, που εμφανίζεται στις ΗΠΑ την δεκαετία του 1960. Το σειριακό κενό με το οποίο συνθέτουν τα έργα τους οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες, διαμορφώνει αντικείμενα που αποκτούν γεωμετρικές, επαναλαμβανόμενες δομές και εδράζονται κάπου ανάμεσα στην ζωγραφική και την γλυπτική. Τα μινιμαλιστικά αντικείμενα, όπως έγιναν γνωστά τα έργα τέχνης του μινιμαλισμού, κατασκευάζονται με σύγχρονα για την εποχή τους βιομηχανικά υλικά και χρησιμοποιούνται τεχνικές που δεν εμπεριέχουν το προσωπικό άγγιγμα του καλλιτέχνη· παράγονται, άλλωστε, από εξειδικευμένους τεχνίτες και ο ρόλος του καλλιτέχνη μετατοπίζεται πλέον σε εννοιολογικό και εποπτικό. Η τέχνη του μινιμαλισμού αποτελεί την σημαντική μετάβαση της τέχνης από την εκφραστικότητα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού -ως αντίδραση στον οποίο φαίνεται να προέκυψε- προς μια εννοιολογική κατεύθυνση. Επομένως είναι μια τέχνη ψυχρή και χαρακτηρίζεται από την απουσία εξωτερικών αναφορών, συμβολισμών και αυτοβιογραφικών στοιχείων του καλλιτέχνη, που παράγεται με μία σχεδόν μαθηματική λογική. Απομακρύνεται από την αναπαράσταση και τον απεικονιστικό χώρο, με σκοπό την έμφαση στην φυσική παρουσία του έργου τέχνης και την ενεργοποίηση του εκθεσιακού χώρου. Οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες επιτυγχάνουν την συνθήκη αυτή αναδεικνύοντας την υλικότητα των έργων τους, στα οποία το θέμα είναι οι ιδιότητες της ύλης. Οι χειρισμοί τους οδηγούν την τέχνη σε μία αδιαμεσολάβητη εμπειρία, την οποία εξασφαλίζει η αντιληπτική αμεσότητα που προσδίδει στα μινιμαλιστικά αντικείμενα η κρυσταλλογραφική τους μορφολογία. Η χωρικότητα που επιτυγχάνουν έτσι τα μινιμαλιστικά αντικείμενα δημιουργεί ένα κενό πεδίο, το οποίο χρησιμοποιεί την κίνηση του παρατηρητή για να προσφέρει διαφορετικές θεάσεις. Καλλιτέχνες όπως οι Frank Stella, Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Anne Truitt, John McCracken, Sol LeWitt,

Agnes Martin, Eva Hesse κ.ά., είναι από τους πιο αντιπροσωπευτικούς της τέχνης του μινιμαλισμού της πρώτης αυτής περιόδου. Οι χωρικές τους αναζητήσεις οδηγούν σταδιακά την τέχνη εκτός του εικασιακού χώρου σε ένα διευρυμένο πεδίο¹, όπως έγραψε σχετικά με την κατάσταση για την γλυπτική η θεωρητικός Rosalind Krauss το 1979. Η συνθήκη αυτή αποτελεί το εύφορο έδαφος για την ανάπτυξη νέων καλλιτεχνικών κινήσεων και κατευθύνσεων στην τέχνη, όπως χαρακτηριστικά η Land Art. Το ενδιαφέρον για την τέχνη του μινιμαλισμού επιστρέφει ανανεωμένο κατά την δεκαετία του 1980, οδηγώντας στην εμφάνιση του Μεταμινιμαλισμού, όπως θα χαρακτηρίσει την δεύτερη αυτή περίοδο ο θεωρητικός Robert Pincus-Witten το 1987², που διαφοροποιείται σε σχέση με την πρώτη όσο αφορά στην μεγαλύτερη ευκαμψία των μορφών, των υλικών και των υλικοτήτων που παρουσιάζονται.

Η μινιμαλιστική αρχή της επανάληψης παρατηρείται επίσης κατά την ίδια περίοδο που διερευνά η εργασία, την δεκαετία του 1960, στα έργα μερικών Αμερικανών μουσικοσυνθετών. Οι πιο εμβληματικοί από αυτούς La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich και Philip Glass, οδηγούν σύμφωνα με τον συνθέτη Wim Mertens, στην δημιουργία ενός νέου, ανεξάρτητου είδους, την μινιμαλιστική μουσική. Η έκφραση του μινιμαλισμού στην δυτική μουσική δείχνει να αντλεί περισσότερα στοιχεία από τις μουσικές του κόσμου, δηλαδή τις μουσικές παραδόσεις της Ασίας και της Αφρικής και λιγότερα από την κλασική μουσική. Το –επαναληπτικό– κενό, που εκφράστηκε στην *Μονότονη Συμφωνία*, (1949), του Yves Klein, αλλά και στο σιωπηλό έργο *‘4 ‘33 ‘’*, (1952), του John Cage, λαμβάνει εξέχουσα θέση στην μινιμαλιστική σύνθεση, με την παύση να ανάγεται σε κυρίαρχο στοιχείο της δομής της. Η επανάληψη στην μουσική της ελάχιστης ηχητικής έκφρασης του μινιμαλισμού, υπερβαίνει τις καθιερωμένες συμβάσεις του χρόνου και της αρμονίας μιας κλειστής και ιεραρχημένης σύνθεσης, δημιουργώντας ένα επιτελεστικό συμβάν, μια ηχητική εγνατάσταση, ένα μέρος ενός συνεχούς, όπως στην μουσική του Glass, χωρίς αρχή, τέλος ή προϋπάρχον νόημα.

¹ Rosalind, Krauss, “Sculpture in the expanded field”, *October*, Vol. 8 (Spring, 1979), σσ. 30-44

² Robert Pincus-Witten, *Postminimalism into Maximalism*, (Ann Arbor: UMI Research Press, 1987), σελ: 9

Η έκφραση των μινιμαλιστικών ιδεών στην τέχνη και την μουσική συνάδει με την γενικευμένη τάση για αφαίρεση που χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική κατά την περίοδο του μοντερνισμού. Η συνθετική απλότητα στην αρχιτεκτονική περιγράφεται στην περίφημη προστακτική του Mies van der Rohe “less is more”, με τα κτίριά του να χαρακτηρίζονται για αυτόν τον λόγο ως ένας ‘υψηλός μοντερνισμός’, προπομπός της μινιμαλιστικής έκφρασης. Η έκφραση αυτής της τάσης στην αρχιτεκτονική διακρίνεται από την κεντροβαρή συνθετική παρουσία του κενού, την καθαρότητα στις φόρμες και την γεωμετρία, τα ελάχιστα επαναληπτικά συνθετικά στοιχεία στις προσόψεις και την οικονομία των κατασκευαστικών υλικών, όπως του χάλυβα και του γυαλιού. Η ανάδειξη των επιλογών αυτών της συνθετικής λιτότητας σε κυρίαρχη τάση απέκτησε προς τα τέλη της δεκαετίας του 1970 ευρεία απήχηση με την εμφάνιση του στυλ της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής σε παγκόσμιο επίπεδο. Οι διαφορετικές εκδοχές αυτού του στυλ αντλούν τις αναφορές τους από ένα ευρύ φάσμα που εκτείνεται από την ιαπωνική ζεν αρχιτεκτονική, την ανώνυμη αρχιτεκτονική της μεσογείου, την ευρωπαϊκή ναοδομία μέχρι το σκανδιναβικό design. Εμφανίζονται έτσι αντίστοιχα ο ιαπωνικός μινιμαλισμός, ο μεσογειακός μινιμαλισμός, ο ελβετικός μινιμαλισμός και ο μινιμαλισμός του Λονδίνου. Η κοινή συνισταμένη όλων αυτών των εκφράσεων του μινιμαλισμού στην αρχιτεκτονική είναι ο κενός χώρος, που ρυθμίζει ένα επαναληπτικό μεσοδιάστημα μιας ελάχιστης μονάδας από την οποία αποτελείται η σύνθεση. Έτσι, αρχιτέκτονες όπως οι Tadao Ando, Kazuyo Sejima (SANAA), Sou Fujimoto, Aires Mateus, Alberto Campo Baeza, Edouardo Souto de Moura, Herzog & de Meuron, David Chipperfield, John Pawson κ.ά., που σχεδιάζουν με την οικονομία της παύσης και του κενού αποτελούν εκφραστές του μινιμαλισμού στην αρχιτεκτονική.

Μέθοδος

Η εργασία στηρίχθηκε στην μέθοδο της βιβλιογραφικής έρευνας και την υποστήριξή της μέσω κατάλληλης εικονογραφίας. Η συλλογή του υλικού προήλθε από τις βιβλιοθήκες των σχολών Αρχιτεκτονικής του Πολυτεχνείου Κρήτης και του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, καθώς και από την βιβλιοθήκη της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας. Χρησιμοποιήθηκαν ακόμη πληροφορίες από το διαδίκτυο και τεκμήρια από ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες. Η καταγραφή της βιβλιογραφίας έγινε με το σύστημα Harvard.

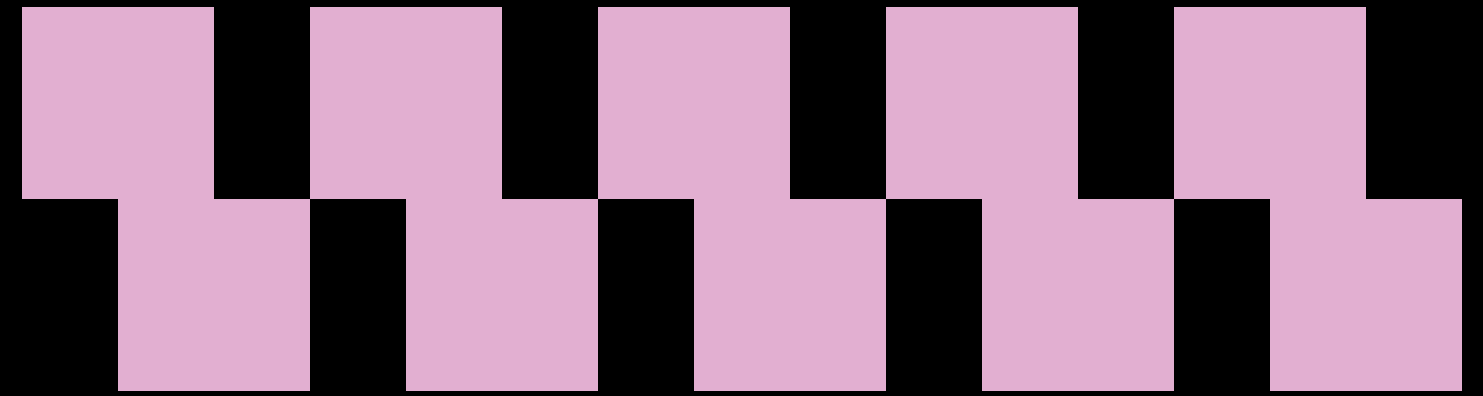
Δομή

Η δομή της ερευνητικής εργασίας αποτελείται από τρεις βασικές ενότητες:

Η πρώτη ενότητα αφορά στην εμφάνιση του κινήματος του μινιμαλισμού στην τέχνη της δεκαετίας του 1960 στις Η.Π.Α. Στην ενότητα αυτή παρουσιάζονται οι καταβολές της μινιμαλιστικής τέχνης από τα κινήματα της πρωτοπορίας (σουπρεματισμός και νταντά), ενώ διερευνάται επίσης ο ορισμός της μινιμαλιστικής τέχνης και η παρουσία του στο εικαστικό πεδίο. Μέσα από τα έργα των κεντρικών φυσιογνωμιών της μινιμαλιστικής τέχνης Stella, Morris, Judd και την ανάδειξη του συγγραφικού έργου των καλλιτεχνών αυτών καθώς και της θεωρητικού Rosalind Krauss, επιχειρείται η αποσαφήνιση της έννοιας του μινιμαλισμού και της δραστηριότητας των εκφραστών του στην γλυπτική.

Η δεύτερη ενότητα αναδεικνύει την εμφάνιση του μινιμαλισμού στην μουσική, με βάση την έρευνα *‘American Minimal Music’* του Wim Mertens. Η ενότητα αυτή στοχεύει να παρουσιάσει την σημασία της επανάληψης ως συνθετικού χειρισμού της μουσικής και της παύσης, ως δομικού στοιχείου της στο έργο των μινιμαλιστών συνθετών LaMonte Young, Terry Riley, Steve Reich και Philip Glass, με σκοπό την ευρύτερη κατανόηση πάνω στις βασικές ιδέες του μουσικού μινιμαλισμού.

Η τρίτη ενότητα επικεντρώνεται στην έκφραση του μινιμαλισμού στο πεδίο της αρχιτεκτονικής. Με βάση την ανακάλυξη της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής από το ιταλικό περιοδικό αρχιτεκτονικής Rassegna και τον Gregotti το 1988, ανατρέχει στις καταβολές των διαφορετικών στυλ μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής και αναζητά την παρουσία στοιχείων που προέρχονται από την μινιμαλιστική τέχνη της δεκαετίας του 1960, όπως το μεσοδιάστημα και η επανάληψη. Η ενότητα αυτή επιχειρεί να αναδείξει τον ρόλο της αρχιτεκτονικής στην έκφραση και την εξέλιξη του μινιμαλισμού, φωτίζοντας τις μινιμαλιστικές αρχές στα έργα διάφορων αρχιτεκτόνων που σχεδιάζουν με την επαναληπτική οικονομία της παύσης και του κενού.



I. Μινιμαλιστική Τέχνη

Εισαγωγή

Ο μινιμαλισμός αποτελεί ένα avant-garde κίνημα στην τέχνη της δεκαετίας του 1960, που αναπτύχθηκε πρωταρχικά στις ΗΠΑ ως μία τάση στην ζωγραφική και την γλυπτική. Σύμφωνα με τον καθηγητή Νίκο Δασκαλοθανάση, “η μινιμαλιστική τέχνη αναδύεται και καθιερώνεται θεσμικά μέσω μιας εκθεσιακής δραστηριότητας, στο πλαίσιο της οποίας ορισμένοι από αυτούς που αργότερα θα αποκληθούν μινιμαλιστές, θέτουν ενώπιον του θεατή συνήθως απλά, συμμετρικά, μονόχρωμα, γεωμετρικού χαρακτήρα αντικείμενα, κατασκευασμένα από μη παραδοσιακά καλλιτεχνικά υλικά. Η περίοδος αυτή ξεκινά –τουλάχιστον στις ΗΠΑ– γύρω στο 1963³ και ολοκληρώνεται γύρω στο 1968, όταν έχουν δημοσιευθεί –και ανθολογηθεί– τα περισσότερα θεμελιώδη σχετικά θεωρητικά κείμενα, ενώ διοργανώνονται πλέον μεγάλες περιοδεύουσες εκθέσεις⁴, στις οποίες η μινιμαλιστική τέχνη κατέχει περίοπτη θέση. Παρότι είναι εμφανές πως πρόκειται για ένα αρκετά βραχύβιο κίνημα, η μινιμαλιστική –και, στην συνέχεια, η εννοιολογική τέχνη– χαράζει μια καθοριστική τομή στη δυτική καλλιτεχνική παράδοση⁵”. Ιδεολογικά, ο μινιμαλισμός μπορεί να θεωρηθεί ως “μία αντίδραση ενάντια στον συναισθηματισμό του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, ο οποίος είχε κυριαρχήσει στην μοντέρνα τέχνη κατά την δεκαετία του 1950⁶”.

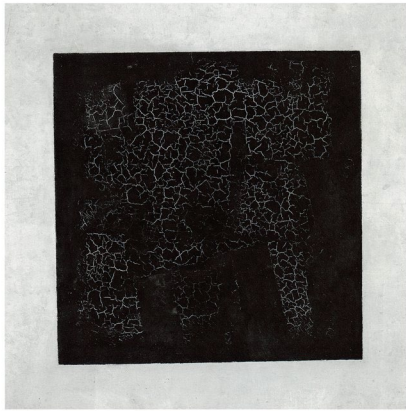
³ Η αφετηρία ταυτίζεται με την πρώτη μεγάλη έκθεση του είδους με τίτλο: «New Work: Part 1» στην Green Gallery της Νέας Υόρκης που εγκαινιάστηκε τον Ιανουάριο του 1963, ενώ την εξαετία που ακολουθεί, 1966-1972, γίνεται το ίδιο για την εννοιολογική τέχνη, όπου δίνεται έμφαση στην διαδικασία σύλληψης του καλλιτεχνικού έργου και με την οποία το κίνημα του μινιμαλισμού εμφανίζει ιδιαίτερη εκλεκτική συγγένεια”. Δασκαλοθανάσης, Ν., *Από την μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη: μια κριτική ανθολογία*, 2006, σελ. 9

⁴ Πιο εμβληματική θεωρείται η έκθεση που οργάνωσε το MoMA με τίτλο: «The Art of the Real: USA 1948-1968», που εγκαινιάστηκε τον Ιούλιο του 1968 και στη συνέχεια παρουσιάστηκε στο Παρίσι, τη Ζυρίχη και το Λονδίνο.

⁵ Δασκαλοθανάσης, ό.π.

⁶ *The Art Book*, Phaidon Press, 1994

Καταβολές



1 Kasimir Malevich, *Μαύρο Τετράγωνο*, (1913)



2 Marcel Duchamp, *Σχάρα μπουκαλιών*, (1914)

Στις οπτικές τέχνες, οι απαρχές του μινιμαλισμού εντοπίζονται σε δύο πολύ συγκεκριμένα γεγονότα. Το πρώτο συνέβη το 1913, στην Ρωσία, όταν ο Kasimir Malevich ζωγράφισε ένα μαύρο τετράγωνο πλαισιωμένο από λευκό φόντο, το οποίο ορίστηκε ως το πρώτο σουπρεματιστικό έργο μέσα στο ευρύτερο κονστρουκτιβιστικό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι, και το δεύτερο, έναν χρόνο αργότερα, στην Γαλλία, όταν ο Marcel Duchamp εξέθεσε μία μεταλλική σχάρα για μπουκάλια ως έργο τέχνης. Γιατί όμως αυτά τα δύο έργα που προκύπτουν από διαμετρικά αντίθετες χειρονομίες, καθώς το ένα ταυτοποιείται από τον ίδιο τον καλλιτέχνη ως “το κενό”, αναζητά το υπερβατολογικό, το παγκόσμιο, το απόλυτο, και το άλλο δηλώνει κατάφωρα την άρνηση του καλλιτέχνη του για απόλυτες αξίες - έχουν περισσότερα κοινά από ό,τι φαίνεται και αποτελούν τις βάσεις του οπτικού μινιμαλισμού της δεκαετίας του 1960;

Πιο συγκεκριμένα, η σουπρεματιστική έκθεση που οργάνωσε ο ζωγράφος του κονστρουκτιβιστικού κινήματος Kasimir Malevich, για να εκθέσει μία σειρά έργων του, με πιο αντιπροσωπευτικό τον πίνακα *Μαύρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο*⁷ το 1913, χαρακτηρίστηκε από την έντονη αφαίρεση και τις αφηρημένες γεωμετρικές φόρμες. Τα χαρακτηριστικά αυτά επανεμφανίζονται μεταγενέστερα στην μορφολογία της μινιμαλιστικής τέχνης την δεκαετία του '60. Με αυτόν τον πίνακα, ο Malevich πραγματεύτηκε την έννοια του κενού, ερχόμενος σε συθέμελη ρήξη με την απεικονιστική τέχνη. Ο πίνακας είναι όπως επισημαίνει η Gablik⁸ “μια αισθητική θέση, σύμφωνα με την οποία η κατασκευή ενός αντικειμένου θα οδηγούσε προς την κατεύθυνση μιας άμεσης, ευανάγνωστης γεωμετρίας”. Τα μινιμαλιστικά αντικείμενα φαίνεται να στηρίζονται στην θέση αυτή, όντας κυβοειδή στερεά, τα οποία χαρακτηρίζονται από την απουσία χρώματος και την καθαρή, αφαιρετική γεωμετρία,

⁷ “Παρότι (ο Malevich) ανακύρηξε το Μαύρο Τετράγωνο ως τον πρώτο πίνακα του σουπρεματισμού, ακτίνες-χ δείχνουν μία πολύχρωμη σουπρεματιστική σύνθεση από κάτω”. (<https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>)

⁸ Suzi Gablik, *Μινιμαλισμός*, *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης*, επιμ. Στάγκος, ΜΙΕΤ, σ. 341

όμοια με το Τετράγωνο του σουπρεματισμού και γενικά τις μορφολογικές αρχές του κονστρουκτιβιστικού κινήματος. Η υπαγόρευση του κονστρουκτιβιστή καλλιτέχνη και αρχιτέκτονα Vladimir Tatlin, δημιουργό του εμβληματικού έργου *Monument to Third International (1919-20)*, για πραγματικό χώρο και πραγματικά υλικά άσκησε άμεση επιρροή στην σκέψη και το έργο των μινιμαλιστών.

Η ιστορικός τέχνης Barbara Rose το 1965, συνδέει ακόμη τον μινιμαλισμό και με τον Duchamp. Τα απλά, καθημερινά αντικείμενα, όπως λαμπτήρες φωτισμού, κομμάτια υφάσματος, επιφάνειες κόντρα-πλακέ κλπ., που ενσωματώνουν στα έργα τους οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες και τα οποία παραθέτουν αυτούσια, χωρίς κανένα σικοπό εξωραϊσμού των υλικών τους, παρουσιάζουν ομοιότητες με τα αντικείμενα –ready mades– που χρησιμοποιούσε ο Duchamp. Η απλή διάταξη των μινιμαλιστικών αντικειμένων στον χώρο -πάνω σε τοίχους, με κενά, στο πάτωμα, σε στίβες- μοιάζει με την ανορθόδοξη τοποθέτηση των καθημερινών αντικειμένων που εκθέτουν οι ντανταϊστές μεταβάλλοντας το αρχικό νόημά τους. Έργα-ευρήματα, όπως η *Σχάρα μπουκαλιών (bottle-rack)*⁹ (1920) του Duchamp, που περιόριζαν την επέμβαση του καλλιτέχνη στο ελάχιστο, ως ένα βαθμό ανακαλούνται στα μινιμαλιστικά αντικείμενα, τα οποία κατασκευάζονται με τα ελάχιστα μέσα. Η τέχνη του μινιμαλισμού αποτέλεσε μία κριτική της καταναλωτικής κουλτούρας και της μαζικής παραγωγής, παρουσιάζοντας έργα τα οποία αποτελούνται από προϊόντα της κουλτούρας αυτής. Η οπτική αδιαφορία που χαρακτηρίζει τα έργα τα οποία παράγονται υπό αυτές τις συνθήκες προϋπήρχε στα περισσότερα ντανταϊστικά έργα, τα οποία δημιουργήθηκαν έτσι ώστε να καταδικάσουν την βιαιότητα και τον παραλογισμό του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου¹⁰. Τα μινιμαλιστικά αντικείμενα ακολουθώντας την ντανταϊστική θεώρηση του Duchamp για την τέχνη, “αντικαθιστούν τον ζωγραφικό πίνακα χωρίς

⁹ Ο Robert Rauschenberg, ο οποίος είχε στο εργαστήριό του ένα αντίγραφο *bottle-rack*, που περήφανα επιδείκνυε για χρόνια, δήλωσε πως η αναγνώριση της έλλειψης της τέχνης στην τέχνη και η τέχνη μέσα στο κάθε τι είναι η μεγάλη συνεισφορά του Duchamp στην τέχνη. <https://www.artic.edu/articles/698/marcel-duchamps-bottle-rack>

¹⁰ Ο Duchamp επηρέασε σε βάθος πολλούς από τους καλλιτέχνες της μεταπολεμικής Αμερικής, γεγονός που ίσως εξηγείται από την διαφυγή πολλών Ευρω-Ρώσων κατά την διάρκεια του πολέμου.



3 Vladimir Tatlin, *Μακέτα για το Μνημείο για την 3η Διεθνή*, (1919)



4 Constantin Brancusi, ‘Sleeping muse’, (1910), ορείχαλκος, 16.1 × 27.7 × 19.3 cm



5 Andy Warhol, ‘Brillo Boxes’, (1969) [1964], ακρυλικά μεταξοτυπία σε ξύλο, κάθε κουτί: 50.8 x 50.8 x 43.2 cm

να έχουν τίποτα το ζωγραφικό πάνω τους—δεν υπάρχει μπογιά, δεν υπάρχει καμβάς, δεν υπάρχει εικόνα, επιφάνεια ή κάδρο, τα έργα αυτά είναι avant-garde προτάσεις για την ζωγραφική και τον ρόλο της”. Με άλλα λόγια, ο Duchamp έτσι “στρέφεται εναντίον της ζωγραφικής¹¹” αμφισβητώντας την αισθητική σκέψη και την δημιουργική παρέμβαση του καλλιτέχνη.

Συχνά επιχειρούνται ακόμα, συνδέσεις με το ευρύτερο κίνημα της φορμαλιστικής ζωγραφικής της αμερικάνικης τέχνης της δεκαετίας του 1950, όπως επίσης με το κίνημα της pop art, η εμμονή της οποίας για την επανάληψη και τα υλικά καθημερινής χρήσης, εμφανίζονται εξίσου συχνά έπειτα στον μινιμαλισμό¹², ενώ τέλος, ιδιαίτερη αναφορά οφείλει να γίνει στο έργο του γλύπτη Constantin Brancusi (1876-1957), το οποίο διακρίνεται για την μειωμένη στα απολύτως απαραίτητα μορφολογία του.

Εμφάνιση του όρου μινιμαλιστική τέχνη και ο ορισμός της

Η λέξη μινιμαλισμός χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά ως καλλιτεχνικός όρος το 1937 από τον καλλιτέχνη John Graham για να περιγράψει την “μείωση της ζωγραφικής στα ελάχιστα συστατικά για χάρη της ανακάλυψης του υπέρτατου, λογικού προσορισμού της στην διεργασία της αφαίρεσης¹³”. Στην συνέχεια “ο όρος μινιμαλιστική τέχνη, που κριθίκε υπερβολικά περιοριστικός από τους ίδιους τους καλλιτέχνες εμφανίζεται για πρώτη φορά όταν ο Richard Wollheim γράφει για το νεοϋορκέζικο περιοδικό *Arts Magazine* το 1966 ένα άρθρο με τίτλο *Μινιμαλιστική Τέχνη*’ με αφορμή τα έργα του Duchamp, του Reinhardt και της Pop Art, που απαιτούν μόνο την ελάχιστη παρέμβαση των καλλιτεχνών¹⁴”. Όπως δηλώνει ο όρος, η μινιμαλιστική τέχνη αποτελείται από τα ελάχιστα

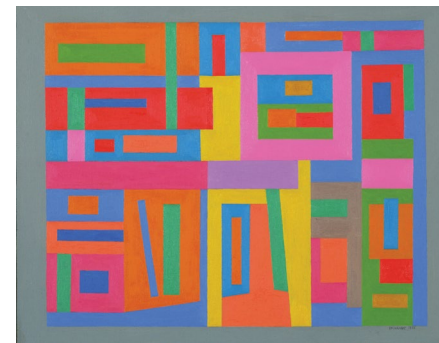
συνθετικά στοιχεία· είναι καθαρά αφηρημένη, αντικειμενική και ανώνυμη, απελευθερωμένη από επιφανειακή διακόσμηση ή εκφραστική χειρονομία.

Κατά τον ορισμό του Meyer, “η μινιμαλιστική τέχνη, πρωτίστως γλυπτική, στην ουσία απαρτίζεται από μοναδικές ή επαναλαμβανόμενες γεωμετρικές μορφές, βιομηχανικά παραγόμενες ή κατασκευασμένες από εξειδικευμένους τεχνίτες σύμφωνα με τις οδηγίες του καλλιτέχνη, απ’όπου έχουν απαλειφθεί τα ίχνη οποιουδήποτε συναισθήματος ή διαίσθησης. Το μινιμαλιστικό έργο δεν παραπέμπει σε κάτι άλλο πέρα από την κυριολεκτική του παρουσία ή την ύπαρξή του στον φυσικό κόσμο. Συχνά τοποθετείται στον τοίχο ή σε γωνίες, ή απευθείας στο πάτωμα ως εγκατάσταση που επισημαίνει τον πραγματικό εκθεσιακό χώρο, κάνοντας τον θεατή να συνειδητοποιήσει την ίδια του την κίνηση εντός αυτού του χώρου¹⁵”.

Η επινόηση του όρου μινιμαλιστική τέχνη, που έγινε από τεχνοκριτικούς, δεν περιλαμβάνει τις ακριβείς επιδιώξεις και προθέσεις των καλλιτεχνών στους οποίους αποδόθηκε. Είναι χαρακτηριστική άλλωστε η έλλειψη κάποιας ιδρυτικής διακήρυξης από τους καλλιτέχνες που συγκαταλέγονται στο κίνημα αυτό. Παρόλα αυτά, ως μινιμαλιστική τέχνη μπορεί να θεωρηθεί η συλλογική δουλειά μερικών καλλιτεχνών σε διάφορες πόλεις των Η.Π.Α. κατά την δεκαετία του 1960, οι οποίοι δρούσαν ατομικά και συμμετείχαν σε ομαδικές εκθέσεις παρουσιάζοντας τέχνη που χαρακτηριζόταν από την μείωση και την επανάληψη των ελάχιστων στοιχείων. Καθώς εκτράπηκε από το αρχικό νόημα που είχε στο άρθρο του Wollheim, η μινιμαλιστική τέχνη χαρακτήρισε στην συνέχεια έργα που δημιουργήθηκαν ανάμεσα στο 1962 και το 1965 από τους Αμερικανούς Frank Stella, Donald Judd, Richard Serra, Robert Kelly, Carl Andre, Mel Bochner, Walter De Maria, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Mangold, Brice Marden, Robert Morris, Robert Ryman, κ.ά. Μερικές φορές οι τεχνοκριτικοί χρησιμοποίησαν άλλους όρους όπως Cool Art, ABC Art, Serial Art, Primary Structures, Art in Process, Systemic Painting, ενώ σύμφωνα με τον Oliva¹⁶, ο όρος μινιμαλισμός απέκτησε αποδοχή από τους ίδιους τους μινιμαλιστές καλλιτέχνες μόνο μετά το 1965.

¹⁵ James Meyer, *Minimal Art*, Λονδίνο, (μτφρ.) Δασκαλοθανάσης, Phaidon (Themes & Movements), 2000, σελ. 15

¹⁶ Achille Bonito Oliva, *Minimalia*, 1999, σελ. 34



6 Ad Reinhardt, ‘Untitled’, (1938), λαδομπογιά σε καμβά, (40.6 x 50.8 cm)



7 Yves Klein, ‘IKB 79’, (1959), μπογιά σε καμβά επί κόντρα-πλακέ, 139, 7 x 119,7 x 3,2 cm

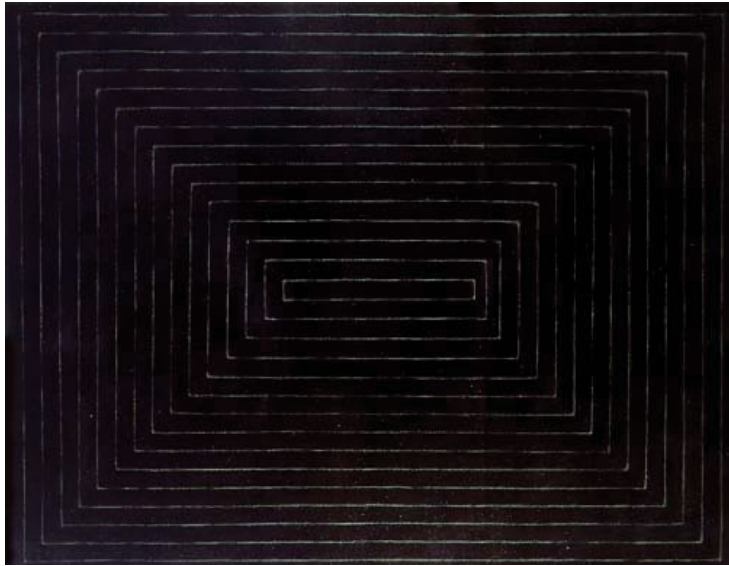
¹¹ Mark Titmarsh, “Contemporary Hybrid Painting: The Aesthetics of a Post-Medium Condition”, Sydney 2010 , p. 134

¹² Στην pop art σκοπός είναι να θολώσει η διαχωριστική γραμμή του φαντασιακού κόσμου της τέχνης από τον πραγματικό. Στον μινιμαλισμό είναι σαφής η προτίμηση για τον πραγματικό κόσμο.

¹³ Franco Bertoni, *Mnimalist Architecture*, Birkhauser, Basel, 1998, p. 8

¹⁴ Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού (επιμ.), (μτφρ) Μ., Καραγιάννη, Β., Τομανάς, *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*, Αθήνα, Εξάντας, 1993

Στοιχεία της μινιμαλιστικής τέχνης



8 Frank Stella, Tomlinson Court Park, Black Paintings, (1959)

Η μινιμαλιστική τέχνη αναπτύχθηκε κυρίως μέσα από την γλυπτική, ενώ ακόμη στην ζωγραφική επεδίωξε μία σχέση με την τρίτη διάσταση και την εγγραφή της στον πραγματικό χώρο. Αυτό δείχνουν οι πίνακες των Robert Mangold, Brice Marden και Robert Ryman, ενώ είχε ήδη αρχίσει να διαφαίνεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 στην ζωγραφική του Frank Stella. Η ζωγραφική του Stella, αποτελεί έναν προπομπό για την μινιμαλιστική τέχνη, καθώς μειώνεται στα ελάχιστα μορφολογικά της συστατικά, όπως γράφει ο γλύπτης Carl Andre στο κείμενό του *‘Preface to Stripe Painting’*, (1959). Η σειρά των *Μαύρων Πινάκων*, από παραλλαγές επαναλαμβανόμενων γραμμικών μοτίβων με ευθύγραμμη και συστηματική εξωτερική μορφή, που δημιουργεί το 1959-60, είναι ενδεικτική αυτής της τάσης της ζωγραφικής να διαπραγματεύεται τα όρια του καμβά και να προβάλλει προς τον χώρο. Τα έργα της μινιμαλιστικής τέχνης -που είναι πρωτίστως γλυπτικά, μάλλον ορίζονται κάπου μεταξύ της γλυπτικής και της ζωγραφικής.

Πρόκειται για απλά, γεωμετρικά, αντικείμενα, τα οποία είναι κατά κανόνα συμμετρικά, μονόχρωμα και κατασκευάζονται από μη παραδοσιακά καλλιτεχνικά υλικά, με βιομηχανικές μεθόδους και τεχνικές παραγωγής.

Ο καλλιτέχνης Donald Judd χαρακτηρίζει τα αντικείμενα που θέτουν οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες και ο ίδιος ενώπιω του θεατή ως *‘specific objects’*, δηλαδή συγκεκριμένα αντικείμενα. Τα αντικείμενα αυτά, είναι, σύμφωνα με τον Judd, πιστά σε μια αρχή μοναδικότητας, που δεν ανήκει στους παραδοσιακούς τομείς της ζωγραφικής και της γλυπτικής, ενώ για τον Andre τα έργα του είναι τόπος και χρόνος που πρέπει να διανύσει ο θεατής. Η μορφολογική αμεσότητα από την οποία χαρακτηρίστηκαν τα μινιμαλιστικά αντικείμενα αυτά, δηλώνει πάνω απ’ όλα την διάθεση των καλλιτεχνών του μινιμαλισμού να διαχειριστούν με μία πρωτοφανή κυριολεξία το υλικό τους¹⁷.

Σύμφωνα με το παράδειγμά του Stella, τα πρώτα μινιμαλιστικά έργα, που χρονολογούνται από το 1962-1963, αναγγέλουν την άρνηση του ψευδαισθητισμού και την απόρριψη κάθε υποκειμενικότητας στην ζωγραφική και τη γλυπτική. Η μινιμαλιστική ζωγραφική και το μινιμαλιστικό σχέδιο είναι μονοχρωματικά και μπορεί επίσης να προκαλούν μία αίσθηση του υψηλού και των υπαρκτικών καταστάσεων¹⁸. Αυτό γίνεται κατά κανόνα ως ένα οπτικό ερέθισμα, μια απεύθυνση προς τον αμφιβληστροειδή παρά το στομάχι του θεατή. Αποστερημένα από τους συναισθηματισμούς της εκφραστικής τέχνης, τα μινιμαλιστικά έργα προσδίδουν ένα νέο βαθμό αυτονομίας στην τέχνη. Η επιλογή της τέχνης αυτής είναι από την δεκαετία του 1960 η μόνη λύση, όπως γράφει ο Christopher Lasch, για όσους καλλιτέχνες απελπίζονται από την έκφραση του ανέκφραστου, την οποία μία εκφραστική τέχνη δεν μπορεί πλέον να προσιδιάσει¹⁹.

¹⁷ Ο Dan Flavin θεωρεί τα έργα του από φως, το οποίο αποτελεί ένα αυτόνομο υλικό για τον καλλιτέχνη, ότι *είναι απλά αυτό που είναι*, ή όπως λέει ο ίδιος: “it is what it is, and it ain’t nothing else”. Η θέση του αυτή φέρνει στο νου την αντίστοιχη άποψη του Stella για την τέχνη του, *ότι οι πίνακές του είναι απλά πίνακες και είναι ό,τι βλέπει κανείς* ή με δικά του λόγια: “what you see, is what you see” & “a painting, is a painting, is a painting”.

¹⁸ *The Art Book*, ό.π.

¹⁹ Κρίστοφερ Λας, *Ο ελάχιστος εαυτός*, Νησίδες, 2006, σελ. 111



9 Tony Smith, Night, (1962)



10 Dan Flavin, ‘Monument for V. Tatlin’, (1964), σωλήνες λαμπτήρων φθορισμού, φωτιστικά, 244 x 66,5 x 10 cm



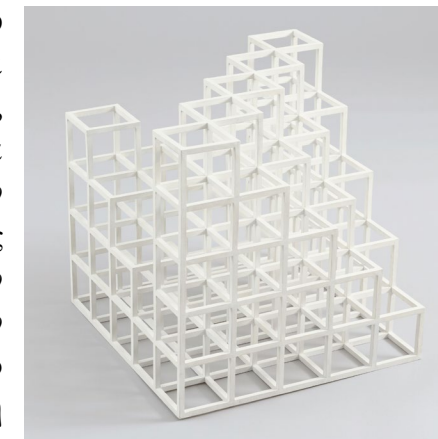
11 Donald Judd, 'Untitled (Stack)', (1967), Λάκα σε γαλβανισμένο σίδερο, Δώδεκα μονάδες, κάθε μία 22,8 x 101,6 x 78,7 cm, τοποθετημένες κάθετα με μεσοδιαστήματα 22,8 cm

Στη μινιμαλιστική γλυπτική τα υλικά δεν υφίστανται ισχυρό μετασχηματισμό και οι καλλιτέχνες τα εκμεταλλεύονται για τις καθαυτό ιδιότητές τους· αυτά είναι κατεργασμένα βιομηχανικά υλικά όπως το ατσάλι, το τεχνητό γυαλί (Perspex), λαμπτήρες φθορισμού ενώ δίνεται προτεραιότητα σε μεθόδους μηχανικής αναπαραγωγής και τυποποίησης. Οι μορφές και οι όγκοι ακολουθούν απλή γεωμετρία και αισθητική λιτότητα και βασίζονται σε μία σωματική εμπειρία του έργου για τον θεατή. Τα έργα της τέχνης αυτής διακρίνονται για την αυτοαναφορικότητά τους, χωρίς να εμφανίζουν τις εξωτερικές σχέσεις αναφοράς και αναπαράστασης των περίτεχνων μορφών της κλασσικής τέχνης. Αντιθέτως, πρόκειται για έργα μονολιθικά, γεωμετρικά, τα οποία γίνονται αντιληπτά στην ολότητά τους εύκολα από οποιαδήποτε θέαση, όπως τα πλατωνικά στερεά. Είναι έργα κλειστά, εσωστρεφή, και καθώς τοποθετούνται χωρίς συγκείμενο(context), το νόημά τους κατασκευάζεται πάντα in situ, σε συνάρτηση με το περιβάλλον στο οποίο εκτίθενται. Η απουσία ενός προϋποτιθέμενου συνόλου γνώσεων για την κατανόηση των έργων αυτών, καθιστά την μινιμαλιστική τέχνη άμεσα προσβάσιμη στο ευρύ κοινό, καταρρίπτοντας την ελιτίστικη διάθεση που επικρατεί στον χώρο της τέχνης.

Επανάληψη και μαθηματική λογική

Ένα στοιχείο της μινιμαλιστικής τέχνης είναι η επαναληπτική δομή των έργων. Είτε πρόκειται για συντακτικές μονάδες μίας σύνθεσης, είτε για συνθέσεις ολόκληρες που επαναπροσεγγίζουν οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες, αυτές επαναλαμβάνονται και σχηματίζουν σειρές. Μέσα από αυτήν την πολλαπλότητα επικυρώνεται η ζητούμενη από τους μινιμαλιστές καλλιτέχνες φυσική παρουσία των μινιμαλιστικών αντικειμένων στον χώρο, ενώ αυτός ο πολλαπλασιασμός της χειρονομίας αποκτά επίσης ιδιαίτερη σημασία για την επικοινωνία του νοήματος των έργων αυτών. Κάτι τέτοιο φαίνεται σχεδόν σε όλα τα μινιμαλιστικά έργα, από επάλληλες λωρίδες στην ζωγραφική του Frank Stella, ακολουθίες στερεών στα

γλυπτά των Mel Bochner²⁰, Sol Le Witt και στις άτιτλες συνθέσεις του Donald Judd, η επανάληψη είναι κοινό στοιχείο στον μινιμαλισμό. Οι επαναληπτικές αυτές δομές αναπτύσσονται σχεδόν με μαθηματική λογική, σε προοδευτικούς καννάβους και γραμμικές μήτρες. Τα πρώτα κομμάτια του LeWitt, όπως και του Bochner, από το 1965-66, πραγματοποιήθηκαν σύμφωνα με αριθμητικές διεργασίες, αλλά και στα έργα του Judd της δεκαετίας του 1960, είναι επίσης παρούσες οι πρόοδοι. Μέσα από την χρήση ακολουθιών, ο Judd, καθόριζε τις αναλογικές σχέσεις των έργων του, ενώ εξασφάλιζε έναν βαθμό παραλλαγής χωρίς να επεισέρχεται ο ίδιος στην σύνθεση²¹. Η μαθηματική λογική εισάγεται με έναν παιγνιώδη τρόπο στα έργα, που παρέχει την δυνατότητα στους καλλιτέχνες να διερευνήσουν προοδευτικά τις ιδέες τους, πειραματιζόμενοι με τις παραλλαγές και την επανάληψη. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Judd, ο οποίος παρομοιάζει την ανάπτυξη των επαναληπτικών στοιχείων στα έργα του, με την προσθήκη πραγμάτων στην λίστα του σούπερ μάρκετ. Δεν υπάρχει κάποιο μαθηματικό μυστήριο σε αυτά, λέει ο ίδιος, αν φαίνεται σαν αντίδραση στην ευρωπαϊκή τέχνη, είναι επειδή δεν έχουν να κάνουν με κοσμοϊστορικές υποθέσεις επί παντός επιστητού. Ο Judd μέσα από αυτή του την στάση εκφράζει την άρνησή του να συνταχθεί με την αποτύπωση κάποιας αντίληψης ή στοχασμού σχετικά με μία τάξη του σύμπαντος, όπως έκαναν οι Ευρωπαίοι συνάδελφοί του. Η αντίθεση την οποία εκφράζει ο Judd προς την ευρωπαϊκή τέχνη έχει την βάση της στην απόρριψη της αρχής της ισορροπίας που χρησιμοποιούν οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες, μία λογική συνεχούς αντιστάθμισης των στοιχείων των συνθέσεων με άλλα στοιχεία, ώστε να λειτουργεί το σύνολο σε ένα επίπεδο συσχετισμών²². Με άλλα λόγια, η επαναληπτική τέχνη του μινιμαλισμού δεν περιγράφεται από μαθηματικές φόρμουλες και δεν αναπαριστά αφαιρετικά κάποια γνώση για την οργάνωση της ύλης,



12 Sol LeWitt, 'Cubic Construction-Diagonal 4', Opposite Corners 1 and 4 Units (1971)

²⁰ James Meyer, (ed.) *Minimalism*. Abridged, rev.updt. London ; New York, NY: Phaidon. (2010) σσ. 110-113

²¹ Angeli Janhsen, "Discussion with Donald Judd," in *Donald Judd*, exh. cat. (St. Gallen, Switzerland: Kunstverein St. Gallen, 1990), σελ. 52.

²² Grace Glueck, "Art Notes: A Box is a Box is a Box," *New York Times*, March 10, 1968, D23. (<https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1987-4/>)

όπως επιχείρησαν να κάνουν, για παράδειγμα, οι κονστρουκτιβιστές καλλιτέχνες. Τα επαναληπτικά μοτίβα στην μινιμαλιστική τέχνη φαίνεται να ακολουθούν την απλή λογική του ενός πράγματος μετά το άλλο· της σειριακής οργάνωσης χωρίς κέντρο και χωρίς σκοπό. Πρόκειται για μία μηχανική επαναληπτικότητα, όπως αυτή με την οποία καλύπτουν ομόκεντρες ή παράλληλες σειρές τον χώρο του καμβά στους πίνακες του Stella, ή αυτή με την οποία πανομοιότυπες μονάδες στοιβάζονται πάνω σε τοίχους στην γλυπτική του Judd, αφήνουν ίσα κενά μεσοδιαστήματα ανάμεσά τους, αποκλείοντας την οποιαδήποτε σημασία της διάταξης της μορφής. Στην μινιμαλιστική τέχνη δεσπόζει έτσι η αντίληψη της ενότητας και όχι το σύστημα που ενώνει το έργο, όπως παρατηρεί η Smith²³.

Ο κανάβος στην μινιμαλιστική τέχνη

Ωστόσο, διαφαίνεται στα έργα και των μινιμαλιστών καλλιτεχνών ένα σύστημα, το οποίο μοιάζει να υπακούει σε έναν κανάβο. Όπως γράφει η Krauss, ο κανάβος είναι μία μορφή η οποία επανεμφανίζεται σε κάθε πρωτοτυπία της τέχνης. Καλλιτέχνες που αυτοπροσδιορίζονταν ως avant-garde εκφραστές της πρωτοπορίας, όπως οι Malevich, Mondrian, Leger, Picasso, Schwitters, Cornell, Reinhardt, Johns, Andre, LeWitt, Hesse, Ryman, είχαν παντού στα έργα τους, την παρουσία του κανάβου, ο οποίος ως σύστημα και μορφή κατέχει πολλές συνθετικές ιδιότητες που τον καθιστούν εγγενώς ανοιχτό στην ιδιοποίησή του από την τέχνη της avant-garde. Η έλλειψη ιεραρχίας και κέντρου που προσφέρει ο κανάβος είναι μερικές μόνο από τις συνθετικές αρχές στις οποίες βασίστηκαν οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες, για να παράγουν επαναληπτικές δομές. Με άλλα λόγια, ο κανάβος είναι ένα σημείο μηδέν. Το οπτικό αποτέλεσμα που παράγει η μορφή του κανάβου όποτε χρησιμοποιείται από τους μινιμαλιστές, όπως στο έργο του Reinhardt και σε αυτό της Martin, είναι αδιαπέραστο από κάθε γλώσσα, όπως γράφει η Krauss και “προσιδιάζει την σιωπή· είναι ένα πλέγμα, το οποίο προστατεύει την δομή και την σύστασή του από κάθε εξωτερική εισβολή, έχει εγκλωβίσει την χωρικότητα της”²⁴.
²³ Roberta Smith, “Donald Judd,” in *Donald Judd: Catalogue Raisonné of Paintings, Objects, and Wood-Blocks 1960–1974*, p. 25.

φύσης στην περιορισμένη επιφάνεια ενός πολιτισμικού κατασκευάσματος, αποτελώντας για πολλούς την αρχή, τις καταβολές της Τέχνης²⁴”.

Το κενό μεσοδιάστημα και η θέση του στην σύνθεση

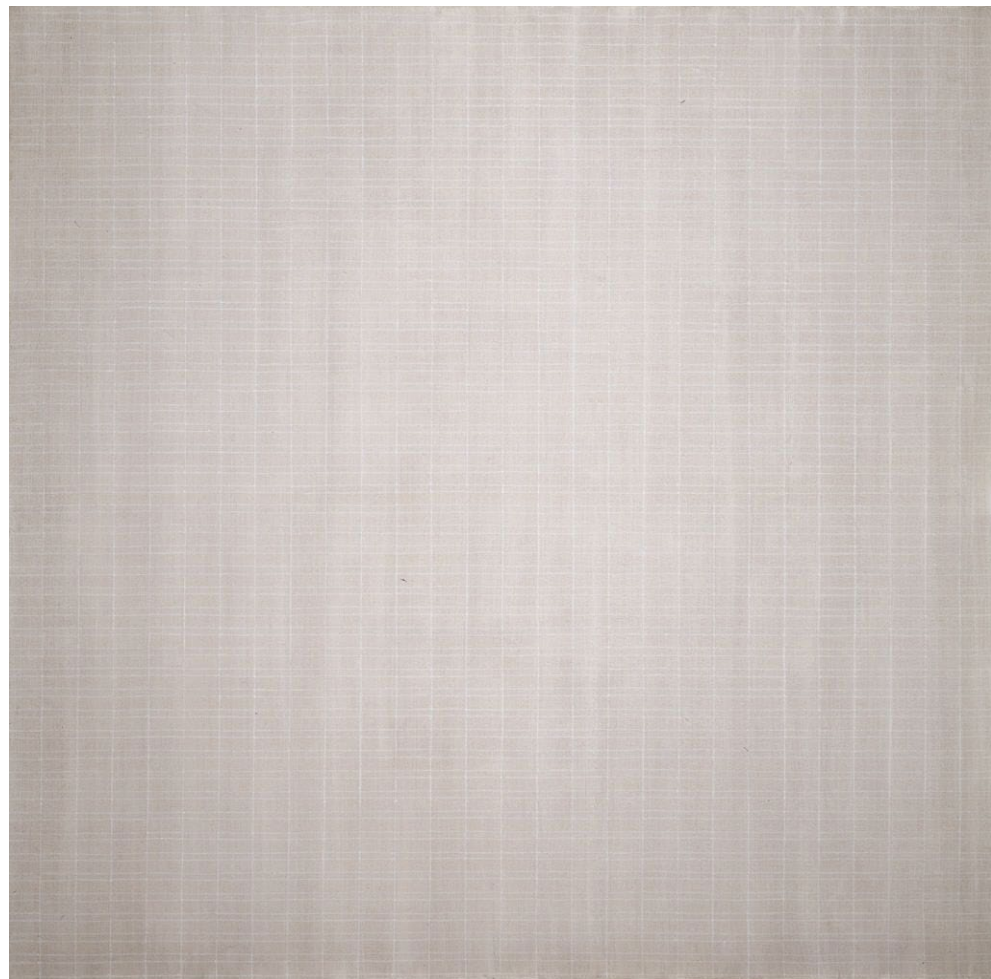
Το κενό μεσοδιάστημα αποκτά σημαντικό ρόλο στην μινιμαλιστική σύνθεση καθώς οργανώνει τα επαναλαμβανόμενα μέρη της, όπως αυτή αναδιατάσσεται με κενά ανάμεσα στις μονάδες. Η απουσία ενός κεντροβαριού, ιεραρχικού σημείου στην μινιμαλιστική τέχνη, όπως είχε αρχίσει να γίνεται ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην μοντέρνα γλυπτική, ρυθμίζει το στοιχείο του μεσοδιαστήματος που αναλαμβάνει συντακτικό ρόλο στην σύνθεση, κάτι το οποίο οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες αναδεικνύουν συνεχώς. Δεν είναι λίγες οι φορές που το μεσοδιάστημα φτάνει να αποτελεί ολόκληρη την σύνθεση, η οποία παρουσιάζει το κενό, ως ρυθμιστικό όριο, ως λευκό καμβά, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κάτι τέτοιο γινόταν καθολικά αποδεκτό από τον κόσμο της τέχνης²⁵.

Η παρουσία του κενού στην μινιμαλιστική ζωγραφική εκφράζει την απομάκρυνση από την απεικόνιση, και στην γλυπτική, δίνει ακόμη περισσότερη σημασία στον περιβάλλοντα χώρο, ο οποίος συμμετέχει στην κατασκευή του νοήματος του έργου τέχνης. Ο κενός χώρος, που αποτελεί προέκταση του μεσοδιαστήματος και απασχολεί τους μινιμαλιστές καλλιτέχνες, φωτίζεται από την απουσία χρώματος και διάκοσμου στα μινιμαλιστικά αντικείμενα. Το μεσοδιάστημα επιλέγεται από τους μινιμαλιστές καλλιτέχνες έναντι του εσωτερικού βάθους, καθώς δεν οδηγεί απλά στην ουσία των πραγμάτων, αλλά αποτελεί και την βασική τακτική αντίστασης που ακολουθούν ενάντια στην πολυτάραχη καθημερινότητα. Το μεσοδιάστημα οδηγεί στη δραστική συρρίκνωση του οπτικού πεδίου και τη ριζική συρρίκνωση της προοπτικής, τα οποία για τον Lasch²⁶ αποτελούν την μοναδική επιβίωσή της τέχνης από την εποχή του μινιμαλισμού.

²⁴ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, σελ. 158

²⁵ Σύμφωνα με τον Greenberg, ο λευκός -κενός- καμβάς, που είχε αρχίσει να απασχολεί τους μοντερνιστές καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες, όπως οι ‘Λευκοί Πίνακες’ του Rauschenberg, ήταν *κακή τέχνη*, ενώ για τον Fried *δεν είναι καν τέχνη*.

²⁶ Κρίστοφερ Λας, ό.π., σελ. 130



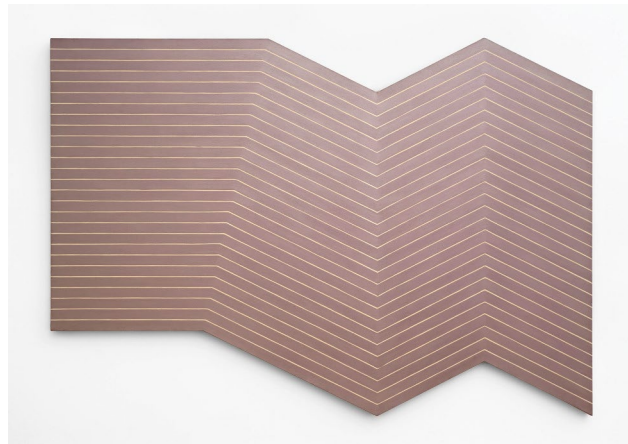
13 Agnes Martin, '*Play*' (1966)



14 Robert Ryman, '*Untitled*', (1965)

Οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες Stella, Morris, Judd

Κεντρικές φιγούρες στην έκφραση και την εξέλιξη της τέχνης του μινιμαλισμού αποτέλεσαν με το έργο και τα θεωρητικά τους κείμενα οι καλλιτέχνες Frank Stella, Donald Judd, Robert Morris, Tony Smith, Ad Reinhardt, Carl Andre, Anne Truitt, Jo Baer, Agnes Martin, John McCracken, Eva Hesse, κ.ά. Η θεωρητική προσέγγιση του μινιμαλισμού στηρίχθηκε στην κριτική για την τέχνη που άσκησαν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες του είδους, αλλά και η θεωρητικός Rosalind Krauss και ο Michael Fried, οι οποίοι ξεκίνησαν από την παράδοση του Greenberg στην αμερικανική τεχνοκριτική, για να πάρουν τελικώς διαφορετικές κατευθύνσεις. Παρακάτω παρουσιάζονται συνοπτικά οι Stella, Morris και Judd.



15 Frank Stella, *Claroquesi*. (1964)

Frank Stella

Ο Frank Stella(1936-) θεωρείται ένας από τους πιο υποδειγματικούς προδρόμους της μινιμαλιστικής τέχνης, που απέκτησε άμεση αναγνώριση το 1959, όταν παρουσίασε την σειρά από απρόσωπους *Μαύρους Πίνακες*, με τους οποίους ανέστειλε τις χειρονομιακές(gestural) πινελιές και συνάμα τον υπαρκτικό τρόπο του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Ο

Frank Stella επικεντρώθηκε στα τυπολογικά στοιχεία της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, δημιουργώντας ολοένα πιο πολύπλοκα έργα, που έδειχναν να ακολουθούν μία φυσική πρόοδο δυναμισμού, απτικής και κλίμακας: αρχικά, διανθίζοντας την πρωταρχική του μονόχρωμη παλέτα με έντονα χρώματα και, στην συνέχεια, μεταφέροντας την ζωγραφική στην τρίτη διάσταση μέσα από την ενσωμάτωση άλλων, μη-ζωγραφικών στοιχείων στον καμβά. Τελικώς κατέληξε να δημιουργεί μεγάλης κλίμακας ελεύθερες γλυπτικές και αρχιτεκτονικές δομές και την πιο πολύπλοκη δουλειά που έγινε ποτέ στο μέσο της χαρκτηικής. Οι διαρκείς πειραματισμοί του Stella, τον κατέστησαν μία καθοριστική φιγούρα του αμερικανικού μοντερνισμού, ωθώντας στην άνοδο εξελίξεις όπως ο Μινιμαλισμός, η Μετα-ζωγραφική Αφαίρεση(Post-painterly Abstraction) και η ζωγραφική του Χρωματικού Πεδίου(Color Field).

Η σημαντικότερη συμβολή του Stella στο πεδίο της τέχνης, είναι η αποφασιστική αναχώρηση από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, την οποία πέτυχε με τους *Μαύρους Πίνακες* του από παράλληλες μαύρες λωρίδες. Το ρυθμιστικό σύστημα που παράγεται από το ριγέ μοτίβο, σύμφωνα με τα λόγια του Stella, εκτόπισε “τον ψευδαισθητικό χώρο έξω από τον πίνακα με σταθερό ρυθμό”. Οι Μαύροι Πίνακες που δημιουργήθηκαν πάνω σε ένα προκαθορισμένο, περιγεγραμμένο σύστημα επιβεβλημένο από τον καλλιτέχνη, υπήρξαν καταλυτικοί για την μινιμαλιστική τέχνη του 1960. Παρόμοια με τις παράλληλες λωρίδες και τον λείο χειρισμό της μπογιάς από τον Stella, οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες δημιούργησαν αφηρημένα έργα από επαναλαμβανόμενα γεωμετρικά σχήματα, βιομηχανικής εμφάνισης, απογυμνωμένα από κάθε αναπαραστατικό θέμα ή συναισθηματικό περιεχόμενο.

Ο Stella, υπέρμαχος της μη-αναπαραστατικής ζωγραφικής, αντιτίθεται σε μια τέχνη που περιέχει νοήματα, συναισθήματα, ή αφηγήσεις. Οι σχεδιαστικές του αρχές περιγράφονται δογματικά με τις λέξεις ‘γραμμή, επιφάνεια, όγκος και σημείο, εντός του χώρου’, και το ενδιαφέρον του επικεντρώνεται στα βασικά συστατικά του έργου τέχνης – χρώμα, σχήμα και σύνθεση. Ο Stella μέσα από τα έργα του αποδιαρθρώνει τους μηχανισμούς του τρισδιάστατου ψευδαισθητισμού.



16 Frank Stella, *Zambezi, Black Paintings*, (1959)



17 Frank Stella, 'Union 1', Irregular Polygon, (1966), μπογιά αλκυδικής, φθοριζουσας & εποξεικής ρητίνης σε καμβά

τα σχήματα και τα ασύμμετρα μη κανονικά πολύγωνα που σχεδιάζει εξερευνούν την ένταση ανάμεσα στην διάταξη των χρωμάτων πάνω στην επίπεδη επιφάνεια του καμβά καθώς και το οπτικό ερέθισμα που προκαλούν οι αύξουσες και φθίνουσες μορφές. Ο Stella επέκτεινε την ζωγραφική προς την τρίτη διάσταση με τα ζωγραφικά του ανάγλυφα, που εισέρχονται με την υλικότητά τους και προβάλλουν στον χώρο του θεατή.

Ανάμεσα στα έργα του, χαρακτηριστικά είναι τα: The Marriage of Reason and Squalor, II (1959), Harran II (1967), Michapol I (1971), Shoubeegi (1978), The Fountain (1992), Prinz Friedrich von Homburg, Ein Schauspiel, 3X (1998-2001)²⁷.

Robert Morris

Ο Robert Morris(1931-2018) εξέφρασε μέσα από τα γλυπτά και τα θεωρητικά του δοκίμια, ένα εικαστικό όραμα απλουστευμένο στα βασικά γεωμετρικά σχήματα και απογυμνωμένο από μεταφορικούς συσχετισμούς για να επικεντρωθεί στην διάδραση του έργου τέχνης με τον θεατή. Ωστόσο, σε αντίθεση με τους συντρόφους μινιμαλιστές Donald Judd και Carl Andre, ο Morris είχε ένα εξαιρετικά ποικίλο καλλιτεχνικό εύρος, που εκτεινόταν πολύ πέρα από το μινιμαλιστικό ήθος και που βρισκόταν στο μεταίχμιο ανάμεσα σε άλλα σύγχρονα αμερικανικά καλλιτεχνικά κινήματα με πιο χαρακτηριστικά, την Τέχνη της Διαδικασίας (Process Art)²⁸ και την Land Art. Τα νοήματα που ο Morris πραγματεύτηκε μέσα από την τέχνη του και τα κείμενά του, αφορούν στην τυχαιότητα, την χρονικότητα και το εφήμερο.

²⁷ (<https://www.theartstory.org/artist/stella-frank/>)

²⁸ Τάση που εκδηλώθηκε στην τέχνη των μέσων της δεκαετίας του 1960 και του 1970 και συνίσταται στη χρησιμοποίηση υλικών κάθε είδους (λίπος, λάδια, κάρβουνο, μαγιά, κ.α.). Οι φόρμες, τείνουν προς το οργανικό και το άμορφο και, σε αντιδιαστολή με τις σταθερές δομές της ελάχιστης τέχνης, συχνά προς το πεπερασμένο. Η έμφαση δίνεται σ' αυτή καθαυτή τη διαδικασία της κατασκευής ή της συσσώρευσης (στοίβαγμα, πασάλειμμα, τύλιγμα). Οι αμερικάνοι καλλιτέχνες R.Serra, R.Morris και L.Wiener είναι ίσως οι γνωστότεροι εκπρόσωποι του είδους αυτού τέχνης. (<http://www.nikias.gr/ell/keyword/Διαδικασίατέχνης>)



18 Robert Morris, άποψη εγκατάστασης, με στοιχεία από την έκθεση στην Green Gallery της Νέας Υόρκης από το 1964, (2016)

Στα μέσα του 1960, ο Morris δημιούργησε μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα της μινιμαλιστικής γλυπτικής: πελώριες, επαναλαμβανόμενες γεωμετρικές φόρμες, όπως κύβοι και παραλληλεπίπεδες δομές, στερούμενα διαμόρφωσης υφής και εκφραστικού περιεχομένου. Τα έργα αυτά ωθούσαν τον θεατή να λάβει υπόψιν την διάταξη και την κλίμακα των ίδιων των μορφών και το γεγονός ότι η αντίληψή τους μεταβαλλόταν ανάλογα με την κίνηση του.

Το δοκίμιο του Morris 'Σημειώσεις για την γλυπτική' του 1966 ήταν από τα πρώτα που άρθρωσαν την εμπειρική βάση του μινιμαλιστικού έργου τέχνης. Έθετε ως ζητούμενο την χρήση απλών μορφών, όπως τα πολύεδρα, που μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά ενστικτωδώς και άμεσα από τον θεατή. Στα τέλη του 1960, ο Morris ξεκίνησε να εισάγει την απροσδιοριστία και την χρονικότητα στην καλλιτεχνική διεργασία, αναφερόμενος σε αυτό ως Τέχνη της Διεργασίας(Process Art) ή Ενάντια στην Μορφή(Anti-Form). Κόβοντας, πετώντας ή στοιβάζοντας καθημερινά

υλικά όπως γούνες ή κουρέλια, ο Morris έδινε έμφαση στην εφήμερη φύση του έργου τέχνης, το οποίο άλλαζε με κάθε νέα εγκατάσταση. Αντικατέστησε έτσι αυτό που ο Morris εξελάμβανε ως καθορισμένη, στατική υπόσταση της μινιμαλιστικής, ή αλλιώς ‘αντικειμενικής’ τέχνης.

Χαρακτηριστικά του έργα περιλαμβάνουν τα: Box with the Sound of Its Own Making (1961), Site (1964), Untitled (L-Beams) (1965), Untitled (Pink Felt) (1970), Advertisement for Castelli-Sonnabend Exhibition (1974), Steam Work for Bellingham-II (1974)²⁹.



20 Robert Morris, *Steam Work for Bellingham-II* (1974)



19 Robert Morris, *Untitled (Mirrored Boxes)*, (1965), (1971)

²⁹ (<https://www.theartstory.org/artist/morris-robert/>)



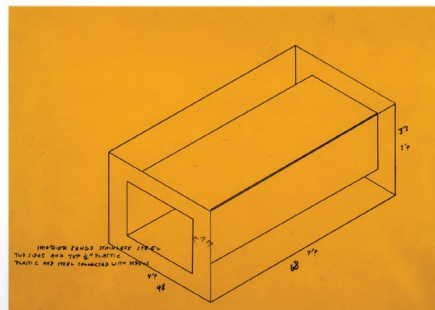
21 Judd Foundation, προηγούμενος studio του καλλιτέχνη, Μάρφα (1968-)

Donald Judd

Ο Αμερικανός καλλιτέχνης Donald Judd(1928-1994) ξεκίνησε να ζωγραφίζει με εξπρεσιονιστικές επιρροές και να πειραματίζεται με την χαρακτηριστική σε ξύλο, περνώντας προοδευτικά από την απεικονιστική στην αφηρημένη ζωγραφική. Ο Judd απέριπτε την παραδοσιακή ζωγραφική και γλυπτική και ανέπτυξε την ιδέα της τέχνης ως ένα αντικείμενο του περιβάλλοντος. Στο έργο του οι επαναληπτικές ή μοναδιαίες γεωμετρικές φόρμες του μινιμαλισμού βρήκαν έναν από τους πιο εμβληματικούς τους εκφραστές, χωρίς αυτοβιογραφικά ίχνη, συμβολισμούς ή συναισθηματισμούς. Ο Judd πιστός στο πνεύμα του μινιμαλισμού χρησιμοποίησε συνδυασμούς νέων κατεργασμένων, βιομηχανικών υλικών από σίδερο, ατσάλι, πλαστικό και Plexiglass και τις κατασκευαστικές τεχνικές που εισήγαγε η σχολή του Bauhaus. Στόχος της τέχνης του ήταν η κατασκευή αυτοαναφορικών αντικειμένων τέχνης. Τα αντικείμενα αυτά τοποθετούνταν χωρίς τον παραδοσιακό πλίνθο



22 Donald Judd, *'Untitled'*, print, (1961-78)



23a Donald Judd, 'Untitled', (1967 ή 1968)



23b Donald Judd, 'Untitled', (1973)

έδρασης απευθείας πάνω στο έδαφος, ώστε ο θεατής να τα αντιμετωπίσει χωρίς διαμεσολάβηση σε άμεση σχέση με την δική τους μόνο υλική υπόσταση. Δημιουργώντας σειρές έργων ο Judd αναφερόταν στην μεταπολεμική, καταναλωτική κουλτούρα, κύρια χαρακτηριστικά της οποίας αποτέλεσαν η τυποποίηση και η αναπαραγωγικότητα πανομοιότυπων πολλαπλών μορφών και συστημάτων. Όπως αναφέρθηκε, στην μινιμαλιστική τέχνη η επανάληψη ήταν μία τεχνική να ενισχυθεί η υλικότητα της φυσικής παρουσίας της τέχνης. Αυτή η ιδιότητα θεωρείται έκφραση της γενικευμένης τάσης για την εκδημοκρατίωση της τέχνης, αυξάνοντας την προσβασιμότητά της σε ευρύτερο κοινό. Η επιδεικτική απόσταση που κράτησε ο Judd από την αποδοχή της κατηγοριοποίησης της τέχνης του ως μινιμαλιστικής, αμφισβητεί την θεώρηση των μινιμαλιστικών αντικειμένων ως την απόδειξη της σύστασης κινήματος, σχολής ή ύφους, καθώς σύμφωνα με τον ίδιο, οι κοινές ιδέες στα έργα της τέχνης στην οποία αναφέρθηκαν οι κριτικοί, είναι πολύ γενικές και ελάχιστα κοινές και οι διαφορές είναι περισσότερες από τις ομοιότητές τους³⁰.

Το δοκίμιό του με τίτλο 'Συγκεκριμένα Αντικείμενα (*Specific Objects*, 1964)', που αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα στην θεωρία της τέχνης του μινιμαλισμού, έθεσε τις βάσεις για την οριστική απόσχιση από την ευρωπαϊκή τέχνη και τις αξίες του απεικονιστικού χώρου και του ψευδαισθητισμού³¹, δείχνοντας την κατεύθυνση προς την ανάδειξη του πραγματικού χώρου και τον κυριολεκτικισμό. Από την πρώτη προσωπική του έκθεση στην Green Gallery της Νέας Υόρκης το 1963 και για 30 χρόνια μέχρι τον θάνατό του, ο Judd εισήγαγε ένα λεξιλόγιο από στοίβες, κουτιά και ακολουθίες, που δομούν το σύνολο του έργου του, το οποίο χαρακτηρίζουν η απουσία ενός εστιακού σημείου, η έλλειψη ιεραρχίας και προκαθορισμένου νοήματος, η οπτική άλλων διαστάσεων, ο χωρικός ορίζοντας, η παρουσία και η αορατότητα και το βίωμα του υψηλού στην ζωή.

³⁰ Donald Judd, "Specific Objects", *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell, 1992, σσ. 809-813.

³¹ Η Krauss ασκεί κριτική στον ισχυρισμό του Judd για οριστική απόσχιση της μινιμαλιστικής τέχνης από τον ψευδαισθητισμό, υποστηρίζοντας πως οι αντικατοπτρισμοί στο 'άτιτλο' του καλλιτέχνη, προσδίδουν στο έργο ιλουσιονισμό, που αντιτίθεται στις επιδιώξεις της κυριολεκτιστικής τέχνης. (Meyer, J., *Minimalism*, 2000, Phaidon Press Limited, σελ. 87)

Χαρακτηριστικά έργα του είναι τα: *Untitled* (1968), *Untitled* (1972), *Untitled* (1973), *Untitled* (1980), *Untitled* (1984), *Untitled* (1982-86), Judd Foundation: Judd's Restored Studio (1968-)³².



24 Donald Judd, 'Untitled', (1973)



25 Donald Judd, 'Untitled', λεπτομέρεια (1991)

³² (<https://www.theartstory.org/artist/judd-donald/>)

Ο γραπτός λόγος ως εργαλείο της μινιμαλιστικής τέχνης

Πριν την δεκαετία του 1960 στις ΗΠΑ, η έλλειψη ενός πλούσιου πολιτισμικού παρελθόντος, όπως για παράδειγμα στην Ευρώπη, είχε ως αποτέλεσμα η τέχνη του αφηρημένου εξπρεσιονισμού να μην κατορθώσει να εδραιώσει σαφή καλλιτεχνικό λόγο και υπόβαθρο. Οι θεωρητικοί Rosenberg και Greenberg κινήθηκαν την εποχή αυτή προς την κατεύθυνση της κριτικής στην τέχνη και τους καλλιτέχνες του μοντερνισμού, ωστόσο είναι η εμφάνιση του κινήματος της μινιμαλιστικής τέχνης που θα συμβάλει σημαντικά στον εμπλουτισμό του καλλιτεχνικού αυτού διαλόγου επί αμερικανικού εδάφους. Οι καλλιτέχνες του μινιμαλισμού είναι η πρώτη μεταπολεμική γενιά Αμερικανών καλλιτεχνών που αποκτά ανώτερη ακαδημαϊκή μόρφωση, με ένα εύρος που εκτείνεται από τις καλές τέχνες μέχρι τις ανθρωπιστικές επιστήμες και την φιλοσοφία, πράγμα που οδηγεί στην ανάπτυξη της σύνθετης θεωρητικής τους σκέψης.

Οι καλλιτέχνες αυτοί αποδομούν το μέχρι πρότινος ιδανικό πρότυπο του ρομαντικού καλλιτέχνη-Προμηθέα ο οποίος εκφραζόταν αποκλειστικά μέσα από το έργο του, και αρχίζουν να χρησιμοποιούν τον γραπτό λόγο ως ένα σημαντικό εργαλείο για την ανάπτυξη των θέσεων τους σχετικά με την τέχνη και τον ρόλο της. Ξεκινούν έτσι να συντάσσουν σύνθετα θεωρητικά κείμενα στα οποία πραγματεύονται έννοιες της τέχνης, συγκροτώντας οι ίδιοι πλέον μόνοι τους τον θεωρητικό περί τέχνης λόγο, τάση που αποτελεί μέρος της γλωσσολογικής στροφής που συντελείται στην ευρύτερη πολιτιστική ιστορία του δυτικού κόσμου της μεταπολεμικής περιόδου. Οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες καταλαβαίνουν πως είναι πλέον ανάγκη να αντιμετωπίσουν μια σειρά προβλημάτων που σχετίζονται με τη καλλιέργεια του γραπτού λόγου, για να διατυπώσουν τις θέσεις τους και να εμπλακούν αυτοπροσώπως σε έναν διαφορετικό κριτικό διάλογο, όπως επίσης και για να ανιχνεύσουν τις δυνατότητες που τους προσφέρει μια τέτοια κατεύθυνση ως προς την δημιουργία και την παραγωγή του ίδιου τους έργου³³. Κείμενα όπως οι *Σημειώσεις για την γλυπτική I-IV* του Morris (1966- 1969) και τα *Συγκεκριμένα Αντικείμενα*

του Judd (1965), μεταξύ άλλων, εκφράζουν θεμελιώδεις ιδέες για την τέχνη του μινιμαλισμού, ωστόσο δεν συνιστούν κάποιο маниφέστο του μινιμαλισμού, ούτε κάνουν λόγο για την ίδρυση κάποιου κινήματος. Είναι τόσο σημαντική η χρήση του γραπτού λόγου στην παρακαταθήκη της τέχνης του μινιμαλισμού, την οποία παραλαμβάνοντας στην συνέχεια οι εννοιολογικοί καλλιτέχνες συνεχίζουν, διερευνώντας την διτή υπόσταση του κειμένου ως φορέα νοήματος και ως οπτικό συνθετικό σημείο και μέσο.

Κι ενώ δεν είναι η πρώτη φορά που ο θεωρητικός λόγος αποτέλεσε μέσο έκφρασης των καλλιτεχνών –κάτι τέτοιο έγινε στα κινήματα της τέχνης της πρωτοπορίας του 20^{ου} αιώνα με την πληθώρα κειμένων που τα συνόδεψαν³⁴– η διαφορά εδώ έγκειται στην απόρριψη του συνήθους πολεμικού χαρακτήρα των κειμένων της τέχνης και την απουσία маниφέστων. Αντιθέτως, τα κείμενα αυτά έχουν δοκιμαϊκό χαρακτήρα, ο οποίος εξυπηρετεί στην επικοινωνήση των σύνθετων ιδεών που εκφράζουν. Άλλωστε, η διαλλακτική στάση των μινιμαλιστών καλλιτεχνών και η εκ των έσω παρουσία τους στα κοινά και η αναζήτηση των ρωγμών του συστήματος μέσα από την έντονη παρεμβατικότητα, διαφοροποιήθηκε από την εξωσυστημική στάση των κινήματων της πρωτοπορίας.

Τέτοια κείμενα είναι ακόμη τα: *‘Η τέχνη ως τέχνη’* του Ad Reinhardt (1962), *‘Η τέχνη και η ιδιότητα του αντικειμένου’* του Michael Fried (1967), οι *Παράγραφοι για την εννοιολογική τέχνη* του Sol Le Witt (1967), *‘Η τέχνη μετά την φιλοσοφία’* του Joseph Kosuth (1969), η *‘Εισαγωγή’* της ομάδας Art & Language (1969) κ.ά.

³³ Δασκαλοθανάσης, ό.π., σελ. 20

³⁴ Όπως, για παράδειγμα, το περίφημο ντανταϊστικό маниφέστο του 1918

Τα περιοδικά Artforum και October

Τα κείμενα της τέχνης του μινιμαλισμού παρουσιάστηκαν στα περιοδικά Artforum, Arts Magazine, Art International και October, τα οποία στάθηκαν καταλυτικά για την διάδοση της τέχνης αυτής. Οι εκδόσεις αυτές αποτέλεσαν τα όχημα της εκάστοτε επί μέρους ομάδας με τις οποίες οδηγήθηκαν στην εξάπλωση των ιδεών που πραγματεύτηκαν.

Το περιοδικό Artforum(1962), το οποίο ίδρυσε η ομάδα με επικεφαλής τον καλλιτέχνη Ed Ruscha στο Los Angeles, αποτέλεσε ένα forum ιδεών για την μινιμαλιστική τέχνη. Ενεργό μέχρι σήμερα, φιλοξένησε τα πρώτα κείμενα της θεωρητικού Rosalind Krauss, που κατέχουν περίοπτη θέση στην κριτική της τέχνης του μινιμαλισμού. Η Krauss όντας εξαρχής οπαδός των μινιμαλιστών Donald Judd και Dan Flavin, κάνει λόγο για περιεχόμενο και συναίσθημα σε μία σειρά κειμένων και διαλέξεων για τον μινιμαλισμό και τον μετα-μινιμαλισμό. Τα άρθρα της 'Allusion and Illusion in Donald Judd' , (Artforum , Μάιος 1966) και 'A View of Modernism' (Artforum , Σεπτέμβριος 1972) την ανέδειξαν ως κεντρική φιγούρα της θεωρίας της τέχνης του 20^{ου} αιώνα. Η Krauss αποχώρησε από το περιοδικό Artforum το 1974 έπειτα από μία κορύφωση της αντιπαράθεσης των καλλιτεχνών Robert Morris και Lynda Benglis που εκτυλίχθηκε στις σελίδες του περιοδικού.

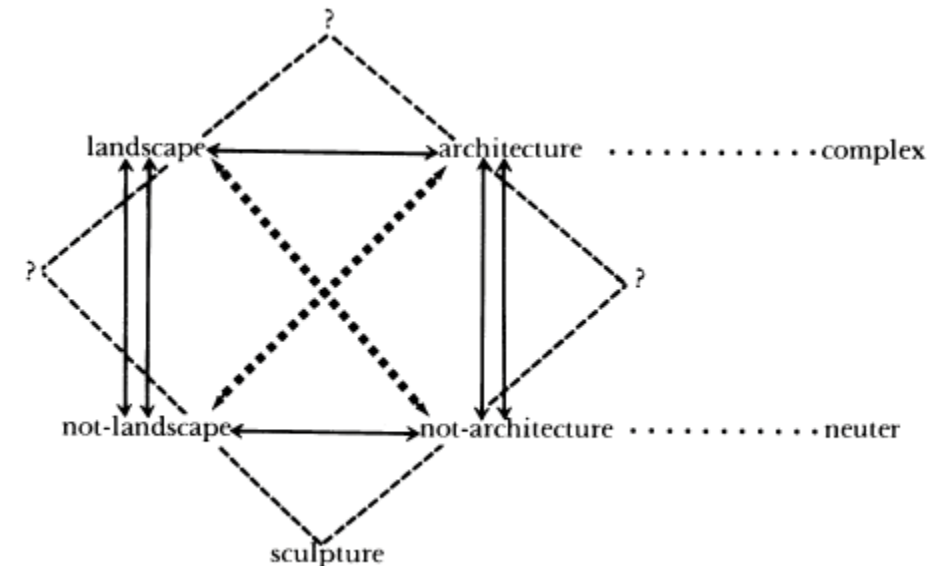
Το περιοδικό October που συνίδρυσαν το 1976 οι Krauss και Michelson, η οποία επίσης αποσχίστηκε από την συντακτική ομάδα του Artforum, υπήρξε πρωτοπόρο στην θεωρία και κριτική της σύγχρονης τέχνης, στρέφοντας το κριτικό ενδιαφέρον στις σύγχρονες τέχνες και τις ερμηνείες τους από τον κινηματογράφο, την ζωγραφική, την μουσική, την φωτογραφία, την τέχνη της performance, την γλυπτική και την λογοτεχνία, με σκοπό να εξετάζει τις σχέσεις μεταξύ των τεχνών και των κριτικών και κοινωνικών τους συγκείμενων(contexts). Οι εκδότριές του παρουσίασαν στο αμερικανικό κοινό κείμενα για την αισθητική θεωρία, τον φεμινισμό, τον Freud, τον Lacan και την ψυχανάλυση, τον μεταστρουκτουραλισμό, την αποδόμηση, τον Derrida, τον Barthes και τον Foucault, που είχαν ήδη διαδοθεί στην Ευρώπη, όπου η πλούσια καλλιτεχνική και κοινωνική παράδοση ευνοούσε

αυτή την διανοητική ευαισθητοποίηση. Για την Krauss έχει σημασία να επανεξετάσουμε την μεγάλη ιστορική αξία των avant-garde κινήσεων των αρχών του 20^{ου} αιώνα: κυβισμό, σουρεαλισμό, εξπρεσιονισμό. Η μεγάλη της συνεισφορά στον χώρο της θεωρίας της τέχνης είναι η θέση της για την μετάβαση από το μέσο(medium) στο μετα-μέσο(post-medium), όπου το έργο δεν λειτουργεί ως ένα μέσο-διαμεσολαβητής μιας εμπειρίας, αλλά περισσότερο ως ένα βίωμα, μία εμπειρία που είναι το ίδιο το έργο, όπως ακριβώς το συναντάμε στην μινιμαλιστική τέχνη.

Η Krauss τοποθετεί την γλυπτική σε ένα διευρυμένο πεδίο, έξω από τον εκθεσιακό χώρο, οριζόμενη πλέον μεταξύ μη-αρχιτεκτονικής και μη-τοπίου. Σύμφωνα με ένα διάγραμμα που η Krauss εισάγει, η γλυπτική του μινιμαλισμού λαμβάνει πλέον στο πεδίο αυτό την μορφή α) σηματοδοτημένων πεδίων, που ορίζονται μεταξύ του τοπίου και του μη-τοπίου, β) εργοταξίων, μεταξύ του τοπίου και της αρχιτεκτονικής και γ) αξιωματικών κατασκευών, που βρίσκονται ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την μη-αρχιτεκτονική. Ως αποτέλεσμα της θεώρησης της γλυπτικής αυτής δημιουργείται το εικαστικό κίνημα της Land Art.



27 Robert Smithson, 'The Spiral Jetty', Great Salt Lake City, Utah, (1970), λάσπη, ιζήματα κρυσταλλικού άλατος, βράχια, νερό μήκός 452,2 και πάχος 4,6 m



26 Rosalind Krauss, διάγραμμα για το διευρυμένο πεδίο της γλυπτικής, (1979)

Συμπεράσματα ενότητας

Στην ενότητα κατέστη σαφές ότι το κίνημα της μινιμαλιστικής τέχνης στόχευε στην μείωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως υποκειμενικής αυθεντίας και στην έμφαση στα ελάχιστα μέσα και στοιχεία της σύνθεσης. Έγινε επίσης σαφές η αποστασιοποίηση των καλλιτεχνών από το έργο τέχνης και η μετατόπισή τους προς την παραγωγή μιας ανοιχτής καλλιτεχνικής διαδικασίας. Η παραγωγή του μινιμαλιστικού αντικειμένου σταδιακά αυτοματοποιείται και χρησιμοποιούνται μόνο τα ελάχιστα μέσα. Οι επαναλαμβανόμενες, γεωμετρικές δομές των αντικειμένων αυτών αντικατοπτρίζουν την ταχύρρυθμη πολεοδομική ανάπτυξη που λάμβανε χώρα στις ΗΠΑ τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Η ψυχρή, στιβαρή, φυσική υπόσταση τους διαμορφώθηκε μέσα στο κλίμα αισιοδοξίας που έφερε για την Αμερική η έκβαση του πολέμου. Οι συνθήκες που επικρατούσαν επέτρεπαν την αποδέσμευση από το συγκείμενο για τους μινιμαλιστές καλλιτέχνες. Η αμερικάνικη κοινωνία της δεκαετίας του 1960, που έκανε άλματα προς τον ανθρωπισμό και την ισότητα των δικαιωμάτων, προωθώντας συλλογικές κινητοποιήσεις κατά του πολέμου στο Βιετνάμ, φαίνεται να έπαιξε ρόλο στην διαμόρφωση της μινιμαλιστικής τέχνης και την παρεμβατική φύση των καλλιτεχνών της.

Η συνθετική χειρονομία την επανάληψης που αποτέλεσε αντικείμενο έρευνας φαίνεται συμπερασματικά να ενισχύει την φυσική παρουσία του έργου τέχνης και να εντείνει την ισχυροποίηση του νοήματος. Στο *‘Πορτραίτο μιας γυναίκας (Pita)’* του Giacometti, η εμφανής αλληλεπίθεση των πολλαπλών γραμμών από τον καλλιτέχνη, σχετίζεται με τον υπαρξιακό τρόπο που χαρακτήριζε τον άνθρωπο που είχε βιώσει το άγχος και την θλίψη δύο παγκόσμιων πολέμων, νοηματοδοτώντας με αυτόν τον τρόπο την επαναληπτική χειρονομία του καλλιτέχνη. Η επαναληπτική δομή των μινιμαλιστικών αντικειμένων παρουσιάζει τώρα την εμμένεια που επωμίζεται η τέχνη του μινιμαλισμού. Κι ενώ στα γλυπτά του Giacometti ο Jean Paul Sartre θα παρατηρήσει να μεταφράζονται τέλεια οι ιδέες του γύρω από το ακατανόητο και την μοναξιά της ανθρώπινης κατάστασης, στα μινιμαλιστικά αντικείμενα οι ιδέες αυτές μετατοπίζονται προς τη σημασία



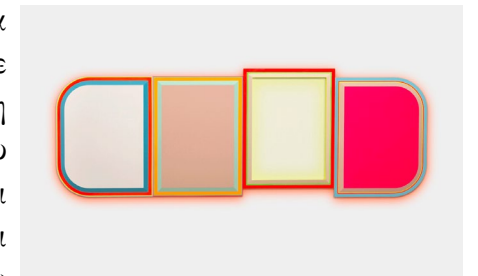
28 Alberto Giacometti,
***‘Πορτραίτο μιας γυναίκας (Pita)’*,**
(1965),
86 x 65 cm

που αποκτά το βίωμα στον πραγματικό χώρο και την φαινομενολογική εμπειρία της αντίληψης των έργων τέχνης. Το κενό αποκτά κεντρικό ρόλο δομώντας την επανάληψη των επιμέρους στοιχείων τους και δημιουργώντας συνοχή μεταξύ των σειριακών παραλλαγών της μορφής με την οποία πειραματίζονται οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες. Ο ρόλος του όμως εδώ, φάνηκε να διαφοροποιείται από εκείνον στον σουπρεματισμό· άλλωστε, οι συσχετισμοί μεταξύ των τετράγωνων συνθέσεων του σουπρεματισμού και των γεωμετρικών κυβοειδών της μινιμαλιστικής τέχνης, μπορούν τελικώς να θεωρηθούν αμιγώς φορμαλιστικοί³⁵. Στην μινιμαλιστική τέχνη, το κενό είναι πλέον το μεσοδιάστημα που αναφέρεται άμεσα στον συγκεκριμένο περίγυρο, μέσα στον οποίο τα έργα υπάρχουν.

Συμπερασματικά, η μινιμαλιστική τέχνη προκύπτει ως μία προκαθορισμένη διαδικασία διαμόρφωσης η οποία σταδιακά περνάει σε ένα διευρυμένο πεδίο με διττή μορφή. Αφενός εκφράζεται ως ιδέα, θέση που υιοθετείται μεταγενέστερα από την εννοιολογική τέχνη, και αφετέρου ως δράση που επικεντρώνεται στην εμπειρία της πραγματικότητας και τον εφήμερο χαρακτήρα της, που αποκαλύπτεται μέσα στο χώρο και το χρόνο που επηρέασε τα κινήματα της Anti-Art, της Land Art και του Μεταμινιμαλισμού.



29 Eva Hesse, *‘Repetition nineteen III’* (1968)



30 Beverly Fishman
‘Untitled’ (Anxiety, Three Missing
***Doses)*, 2020**
μπογιά ουρεθάνης σε ξύλο,
109.2 x 315 cm

³⁵ Rosalind Krauss, *Sculpture in the expanded field*, 1979, p. 32

Εισαγωγή

Η έκφραση του μινιμαλισμού στις πλαστικές τέχνες ως μία αντίσταση στον καταιγισμό των εικόνων του μοντερνισμού, ακολουθήθηκε σχεδόν συγχρόνως από μία αντίστοιχη έκφραση στον χώρο της μουσικής. Ως μία αντίδραση στην κατακλυσμιαία έκταση της μουσικής Muzak, η οποία χρησιμοποιήθηκε για την σίγαση του μηχανικού θόρυβου λειτουργίας στα πρώτα μετα-βιομηχανικά περιβάλλοντα και τον εξωραϊσμό του ηχοτοπίου, ο John Cage παρουσιάζει ένα σιωπηλό μουσικό κομμάτι, το '4 '33 '' (1952). Το έργο αυτό, όπως και το συνολικό έργο του Cage, στάθηκε καθοριστικό στην εμφάνιση του μινιμαλισμού στην αμερικάνικη μουσική της δεκαετίας του 1960. Μία ολόκληρη γενιά μουσικών άρχισαν να συνθέτουν με την παύση και τα ελάχιστα εκφραστικά μέσα. Ο όρος μινιμαλισμός εισάγεται από τις πλαστικές τέχνες στο πεδίο της μουσικής από τον Michael Nyman -μόλις- το 1967, ενώ έχουν ήδη γραφτεί μερικά από τα σημαντικότερα έργα μινιμαλιστικής μουσικής, στα οποία αποδίδοταν ο χαρακτηρισμός επαναληπτική μουσική, τονίζοντας το βασικό στοιχείο της επανάληψης που τα διέπει. Πρώτοι εκφραστές του μουσικού είδους είναι τέσσερεις Αμερικανοί συνθέτες, οι LaMonte Young, Terry Riley, Steve Reich και Philip Glass, σύμφωνα με την μελέτη του Wim Mertens, *American Minimal Music* (1983)³⁶. Το μουσικό είδος του μινιμαλισμού αφορούσε αρχικά σε ένα αρκετά περιορισμένο ακροατήριο, ενώ στην συνέχεια εξαπλώθηκε λαμβάνοντας ευρύτερη αποδοχή εκατέρωθεν του Ατλαντικού.

Η δεκαετία του 1970 βρίσκει έτσι πολλούς Ευρωπαίους συνθέτες να ακολουθούν την καινούργια επαναληπτική μουσική που έρχεται από την Αμερική· οι Michael Nyman και Gavin Bryars, για παράδειγμα, στην Μεγάλη Βρετανία, ο Ολλανδός Louis Andriessen, ο Richard Pinhas και το συγκρότημα Urban Sax στην Γαλλία, ο Peter Michael Hamel και ο Michael Fahres στην Γερμανία κι οι Βέλγοι Karel Goeyvaerts, Frans Geysen και Dominique Lawalree, ενσωματώνουν ολοένα και περισσότερο τις επαναληπτικές φόρμες του μινιμαλισμού στην μουσική τους. Παρόλο όμως που οι τεχνικές τους είναι ανάλογες με αυτές των αμερικανών

³⁶ Wim Mertens, (pref. Michael Nyman), *American Minimal Music*, Kahn&Averill, London, 1983

συναδέλφων τους, αισθητικά φαίνεται να συνιστούν μία μάλλον διαφορετική σχολή. Εμφανίζονται ακόμα έργα, όπως το γερμανικό space-rock του Klaus Schulze και των Kraftwerk, για παράδειγμα, ή το πειραματικό rock των XTC και των Public Image Ltd, όπου οι επιρροές της επαναληπτικής μουσικής είναι εμφανείς, παρά την διαφορετική μουσική κατεύθυνση. Άρα ο όρος μουσικός μινιμαλισμός με την ευρεία χρήση του πέρα από τους τέσσερεις μινιμαλιστές, περιγράφει αρκετά αδρά ένα γενικό μουσικό φαινόμενο. Πράγματι, διάφορες άλλες ονομασίες όπως επαναληπτική μουσική, ακουστική τέχνη και διαλογιστική μουσική επιχειρούν να ταξινομήσουν περαιτέρω την μουσική αυτή.

Οι καταβολές της επανάληψης σε Ευρώπη, Ασία, Αφρική

Στην ευρωπαϊκή μουσική η επανάληψη εμφανίζει αρκετά μακροίωνα παρουσία και οι συνθέτες του μινιμαλισμού δείχνουν να προσθέτουν σε αυτήν. Η επανάληψη αποτελεί δομικό στοιχείο στην πολυφωνική μουσική της περιόδου της Αναγέννησης, κατά την διάρκεια της οποίας εμφανίζεται στην απόκριση και ιερή μουσική του 14ου αιώνα στην Γαλλία και την Ιταλία³⁷ και στην ισορρυθμική τεχνική της Ars Nova, του 14ου αιώνα, όπου μελωδίες και ρυθμοί επαναλαμβάνονται εκτός συγχρονισμού.

Η μνητική επανάληψη, επομένως, ως πρόθεση και συνθετική αρχή στην σύγχρονη αμερικάνικη μουσική φαίνεται σε πρώτη ανάγνωση να είναι η μετουσιωμένη επανάληψη που ενυπάρχει ήδη για αρκετούς αιώνες στην δυτική μουσική παράδοση. Ωστόσο, μία ειδοποιός διαφορά στο μουσικό context εντός του οποίου χρησιμοποιείται η επανάληψη στην περίπτωση του μινιμαλισμού, διαχωρίζει τον ρόλο της από εκείνον που παίζει στην κλασική μουσική. Συγκεκριμένα, εκείνο που η επανάληψη εξυπηρετεί στην παραδοσιακή μουσική, είναι το αφηγηματικό και τελεολογικό πλαίσιο, έτσι ώστε μέσα σε αυτό τα μουσικά συστατικά όπως ο ρυθμός, η μελωδία, η αρμονία κ.ά., να χρησιμοποιούνται με έναν

αιτιώδη, προκαθορισμένο τρόπο, που δίνει στην μουσική μία προοπτική, προσανατολίζοντας σταθερά τον ακροατή και πληροφορώντας τον με την σημασία των μουσικών περιεχομένων. Η υποβόσκουσα δυναμική, διαδραματιστική κατασκευή, δημιουργεί μία κατευθυντικότητα που απαιτεί την γραμμική μνήμη του ακροατή, ο οποίος παρακολουθεί την μουσική εξέλιξη. Η επανάληψη στα παραδοσιακά έργα είναι πάντα σε συνάρτηση με όσα έχουν προηγηθεί, προϋποθέτει την διαρκή ενθύμηση όσων ξεχάστηκαν. Αυτό απαιτεί μία εξειδικευμένη, σοβαρή και συγκεντρωμένη, μνημο-κεντρική προσέγγιση στην ακρόαση.

Η επανάληψη κατέχει επίσης ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην μουσική της Ασίας και της Αφρικής, όπου οι παραδόσεις της Ινδίας και του Μπαλί και τα ρυθμικά σχήματα των κρουστών της δυτικής Αφρικής, αναπτύσσονται με βάση αυτή την τεχνική. Η γοητεία που ασκεί η απλή, επαναλαμβανόμενη τεχνική της μουσικής των λαών της Ασίας και της Αφρικής στον δυτικό κόσμο του 20^{ου} αιώνα, είναι προδηλη στις μουσικές συνθέσεις του μινιμαλισμού της δεκαετίας του 1960. Οι μουσικές του κόσμου, ή αλλιώς έθνικ μουσική, όπως χαρακτηρίστηκαν, που διακρίνονται για την λιτότητα τους, φαίνεται να έχουν άμεση επιρροή στην μινιμαλιστική μουσική. Ο La Monte Young επηρεάστηκε από το γιαπωνέζικο gagaku θέατρο και μαζί με τον Terry Riley ήταν και οι δύο τους ακόλουθοι του Ινδού δάσκαλου της ράγκα Pandith Pran Nath, η επιρροή του οποίου φαίνεται στο έργο του πρώτου. Ο Steve Reich υιοθέτησε κάποια ρυθμικά σχήματα της μουσικής της Γιάνας και της Αιτής Ελεφαντοστού, και επίσης από την μπαλινέζικη και την gamelan μουσική της Ινδονησίας. Ο Philip Glass βάσισε τα ρυθμικά του συστήματα στην προσθετική τεχνική της τάμπλας, όλα ενδεικτικά στοιχεία της μακρινής σύνδεσης του μινιμαλισμού με τις πρωτόγονες, μη-ευρωπαϊκές μουσικές.

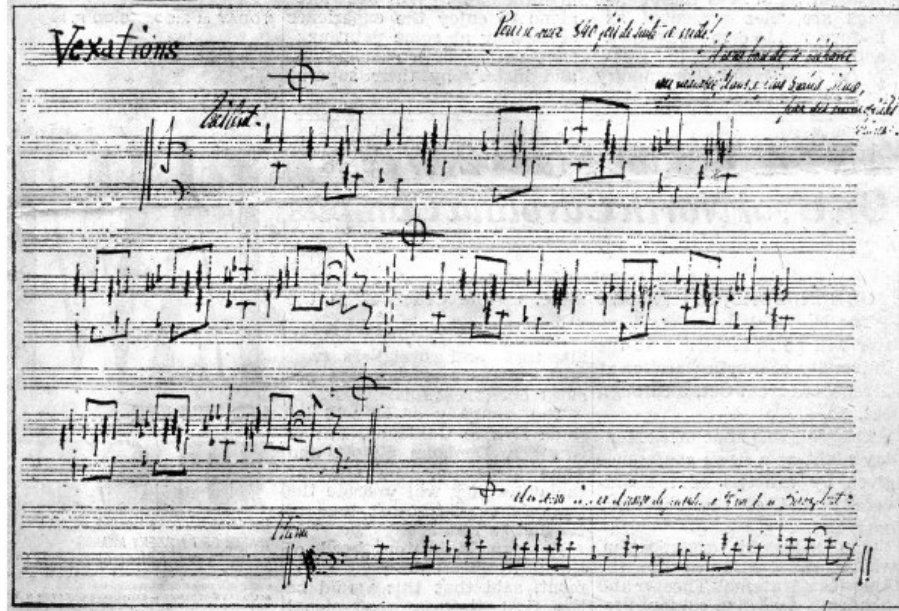
Παρ'όλα αυτά, οι μουσικές παραδόσεις των λαών της Ασίας και της Αφρικής ενώ είναι βέβαιο πως τράβηξαν την προσοχή των μινιμαλιστών συνθετών, δεν μπορούν να θεωρηθούν ως θεμέλιες για την μουσική τους. Αντιθέτως, είναι πλέον μάλλον βέβαιο πως η εμφάνιση αυτών των καταβολών στην μινιμαλιστική μουσική είναι το αποτέλεσμα της ικανότητας της βιομηχανίας του σύγχρονου δυτικού κόσμου να προσαρτά

³⁷ Τα χειρόγραφα TuB (γύρω στο 1400) και Codex Ivrea (1360) δείχνουν τον ρόλο της επανάληψης στην δομή της μουσικής σύνθεσης που πασχίζει για το παιχνιδισμα με τον ήχο.

πολιτιστικά στοιχεία άλλων λαών στο πολιτισμικό λεξιλόγιο του, ως μία περίπτωση πολιτιστικής ιδιοποίησης, με σκοπό την εμπορευματοποίηση.

Η επανάληψη και η παύση στη σύγχρονη δυτική μουσική

Στην σύγχρονη ιστορία της δυτικής μουσικής εμφανίζονται μερικά εμβληματικά έργα που προετοιμάζουν το πεδίο για την έκφραση των



31 Erik Satie, παρτιτούρα του 'Vexations' (1893-94),
("Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses")

μινιμαλιστικών ιδεών, επιβεβαιώνοντας τον ισχυρισμό του Mertens ότι η μινιμαλιστική μουσική αποτελεί τελικά ένα στάδιο σε μία γενεαλογία της δυτικής μουσικής του 20^{ου} αιώνα, συνδέοντας τους μινιμαλιστές μουσικούς Young, Riley, Reich και Glass, με το ευρύτερο μουσικό τοπίο της Δύσης και την συνέχιση των ιδεών των Schoenberg, Stockhausen, Webern και Cage. Προς την θέση αυτή φαίνεται να συγκλίνει και η άποψη του Nyman σχετικά με το ότι οι συνθέτες της μινιμαλιστικής μουσικής δεν δείχνουν

μέσα από τις έννοιες, τις διεργασίες, την δομή, και την χρονικότητα που καταλαμβάνουν τις σκέψεις τους να διαχωρίζονται ή να έρχονται σε ρήξη με την πρόσφατη ευρωπαϊκή μουσική παράδοση· αντιθέτως δείχνουν να αποτελούν την λογική συνέχεια της παράδοσης αυτής³⁸.

Μια κοινώς αποδεκτή αφετηρία στην επαναληπτική σύνθεση από την σύγχρονη δυτική μουσική, αποτελεί η σύνθεση 'Vexations' (1893-94) του Γάλλου Erik Satie. Η υπνωτικά επαναληπτική δομή του έργου –αποτελούμενη συνολικά από 840 επαναλήψεις ενός μουσικού θέματος, ή όπως σημείωσε ο Satie στην παρτιτούρα του “για να παίξει κανείς το μουσικό θέμα αυτό X840 φορές, θα πρέπει να είναι καλά προετοιμασμένος³⁹”- καθιστά την ακρόασή του ένα πρώιμο επιτελεστικό συμβάν. Η πρώτη καταγεγραμμένη ερμηνεία του έργου που οργανώθηκε από τον Cage μισό αιώνα μετά την σύνθεσή του και μεταθανάτια του Satie, το 1963 στις ΗΠΑ, είχε τελικά διάρκεια 19 ώρες.

Ακόμη, καθοριστικής σημασίας στην εξέλιξη της δυτικής μουσικής προς την κατεύθυνση του μινιμαλισμού ήταν η εμφάνιση της δωδεκατονικής μουσικής του Arnold Schoenberg, το 1919. Ως ένα παραδειγματικό ισοτονικό σύστημα, η δωδεκατονική μουσική αρθρώνεται πάνω σε έναν κάναβο, με τον οποίο η σύνθεση που παράγεται αποτελείται από δώδεκα ίσους τόνους. Αυτοί αποκτούν ίση αξία και επαναλαμβάνονται με ίση συχνότητα, με αποτέλεσμα την απουσία εντάσεων(crescendo) και των χαλαρώσεων(diminuendo), απορρίπτοντας την ιεράρχηση που προέκυπτε από τους κανόνες της αρμονίας. Έτσι, μπορεί να προκύψει στην συνέχεια η αμφιταλαντευόμενη διαδικασία που προσομοιάζει η μινιμαλιστική μουσική.

Αντίστοιχα με την έκφραση των μινιμαλιστικών αρχών στις πλαστικές τέχνες, στην μινιμαλιστική μουσική εκτός από το στοιχείο της επανάληψης και την εισαγωγή ενός πλέγματος-κανάβου στην συνθετική δομή, εξέχουσα θέση κατέχει το στοιχείο του κενού μεσοδιαστήματος, που στην συγκεκριμένη περίπτωση εμφανίζεται με την μορφή της παύσης.

Η Μονότονη Συμφωνία (1949) του Yves Klein, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό έργο που χρησιμοποιεί το στοιχείο της παύσης με τον τρόπο που

³⁸ Wim Mertens, *American Minimal Music*, Kahn & Averill, London, 1983, p. 8

³⁹ Mertens, ό.π., p. 15

αργότερα θα πραγματοποιεί ο Cage την σιωπή και οι μινιμαλιστές συνθέτες θα προσαρτήσουν στα έργα τους. Το μουσικό αυτό κομμάτι του Klein, αποτελείται από ένα μέρος μακρόσυρτων ήχων(drones), όπως αυτούς που θα χρησιμοποιήσει μερικά χρόνια αργότερα ο μινιμαλιστής La Monte Young και ένα ίσης διάρκειας μέρος μίας παρατεταμένης παύσης, όπως αυτό στο έργο του Cage. Ο Klein αποτέλεσε μία ιδιαίτερα επιδραστική περίπτωση καλλιτέχνη για το κίνημα του μινιμαλισμού, τόσο στην τέχνη όσο και στην μουσική. Δεν είναι τυχαίο ότι στο δοκίμιο *‘Specific Objects’* που αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα ο Judd εκθειάζει τους *‘Μπλε Πίνακες’* του Klein ως τα μόνα μη-χωρικά έργα στην ζωγραφική.

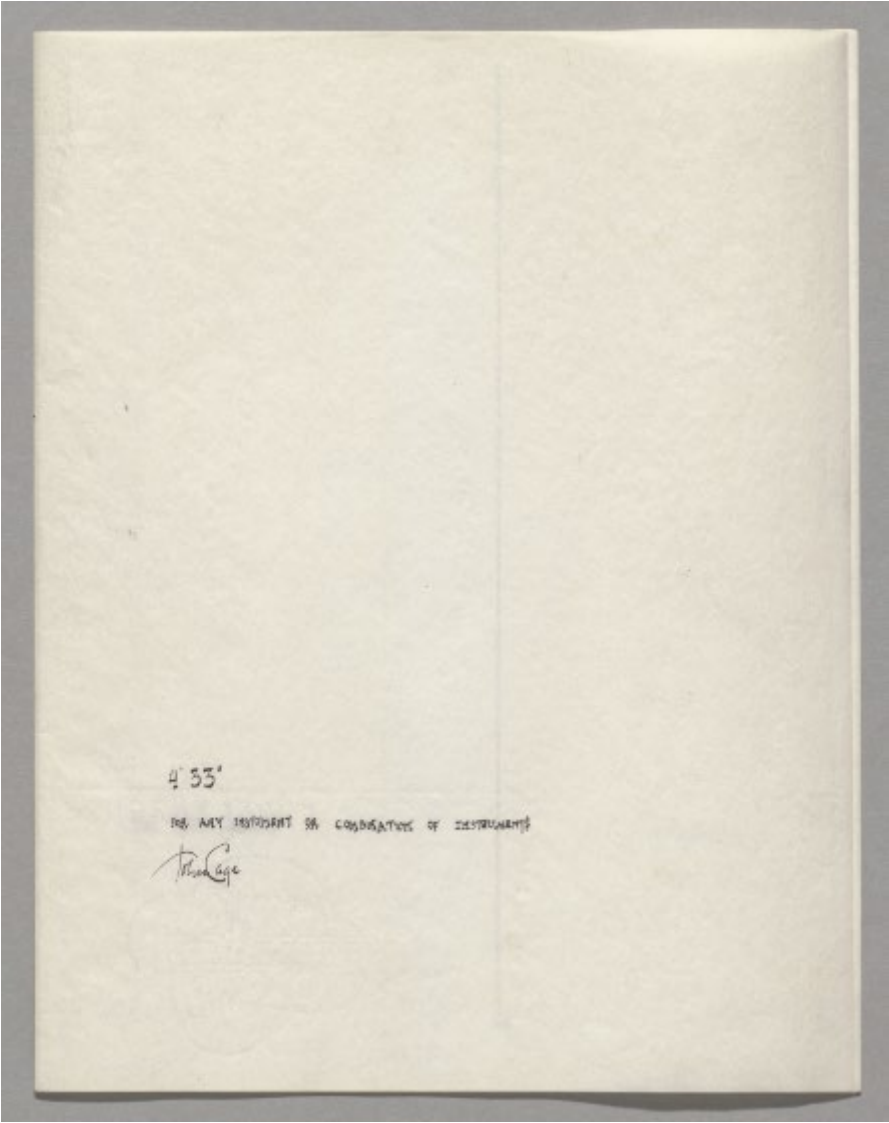
Η αναγωγή της παύσης σε κυρίαρχο στοιχείο της σύνθεσης στο έργο του Klein αποτελεί προπομπό του σιωπηλού έργου ή αλλιώς *‘4’33’⁴⁰* (1952) και του επαναληπτικού κενού στο έργο του Cage, όπως αναφέρθηκε, που επηρέασε ιδιαίτερα τους μινιμαλιστές συνθέτες που ακολούθησαν τις μουσικές του ιδέες. Η ακρόαση του *‘4’33’* έφερε στο προσκήνιο τους ατυχηματικούς ήχους ή αλλιώς ήχους του παρασκηνίου, όπως τα βήματα, οι ψίθυροι, τα στοιχεία της φύσης άνεμος και βροχή που τύχαιναν εκείνη την στιγμή να επικρατούν, αναδεικνύοντας την διερεύνηση των ψυχοακουστικών ιδιοτήτων της μουσικής που απασχόλησαν τον Cage και στην συνέχεια τους μινιμαλιστές συνθέτες, που εξερεύνησαν την σχέση του ήχου με τον χώρο. Ενώ το έργο αυτό στην πρώτη του εκείνη ακρόαση της 29^{ης} Αυγούστου του 1952, στο Maverick Concert Hall, θεωρήθηκε από το ακροατήριο ως μία ντανταϊστική πράξη, ο Cage χρησιμοποιεί το κενό στοιχείο της παύσης, για να αναδείξει με τα ελάχιστα μέσα τον πραγματικό χώρο και το ακουστικό περιβάλλον του, ορίζοντας μία σαφή εννοιολογική κατεύθυνση⁴¹.



32 Maverick Concert Hall (2008)

⁴⁰ Η ιδέα για την σύνθεση του *‘4’33’* πρέπει να ήρθε στον Cage κατόπιν εξερεύνησης της σιωπής σε ειδικά ηχομονωμένους ανηχικούς θαλάμους. Εντός των ανηχικών δωματίων άκουγε έναν ψηλό και έναν βαθύ ήχο, τους οποίους εμήνευσε ως τους ήχους λειτουργίας του σώματός του, του νευρικού και του κυκλοφορικού του συστήματος αντίστοιχα. Ωστόσο, είναι μάλλον απίθανο οι διεργασίες των νευρώνων να παράγουν ήχους και μάλλον πρόκειται για εμβοές που μπόρεσαν να γίνουν αντιληπτές στο ειδικό περιβάλλον του ανηχικού θαλάμου.

⁴¹ Kyle Gann, No Such Thing As Silence, 2010



33 John Cage, παρτιτούρα του *‘4’33’*”, σε αναλογική σημειογραφία, 1 από τις 3 εκδοχές
 (“for any instrument or combination of instruments”)

Στοιχεία της μινιμαλιστικής μουσικής

Τα μουσικά έργα των τεσσάρων Αμερικανών συνθετών του μινιμαλισμού διακρίνονται από την εκτεταμένη χρήση της επανάληψης, που ορίζεται από συνεχόμενες παύσεις, το επαναληπτικό κενό. Η επαναληπτική μουσική περιγράφεται ως μη-αφηγηματική, α-τελεολογική και απορρίπτει τα παραδοσιακά αρμονικά λειτουργικά σχήματα της έντασης και της χαλάρωσης ενώ απομακρύνεται από τα κλασσικά επίσημα σχήματα και τη μουσική αφήγηση που τα συνοδεύει. Στην θέση τους εμφανίζεται μια μη-κατευθυνόμενη εξέλιξη, στην οποία ο ακροατής πλέον δεν υποβάλλεται στην παρακολούθηση μίας συγκεκριμένης πλοκής μουσικών γεγονότων.

Η μινιμαλιστική μουσική χαρακτηρίζεται επιπλέον από την απόλυτη αφαίρεση των μουσικών μέσων που χρησιμοποιούν οι συνθέτες. Το υλικό και οι τεχνικές μετασχηματισμού των μινιμαλιστικών συνθέσεων είναι αρκετά περιορισμένο, ειδικά στα έργα των Reich και Glass. Πρόκειται για μία τάση στην μουσική που χαρακτηρίζεται σε συνθετικό επίπεδο από την ισορροπία μεταξύ ηχοχρώματος(timber) και ρυθμικών μερών(percussion). Η σταθερή ένταση και οι ελάχιστες μεταβολές στην τονικότητα(pitch) χαρακτηρίζουν επίσης τις μινιμαλιστικές συνθέσεις. Η επαναληπτική μουσική του μινιμαλισμού ξεπερνά κατά πολύ την παραδοσιακή διάρκεια των κλασσικών μουσικών έργων. Ο Terry Riley, για παράδειγμα, έδινε ‘Ολονύχτιες Συναυλίες’ και το έργο ‘Μουσική σε Δώδεκα Μέρη’ του Philip Glass διαρκεί περισσότερες από τέσσερις ώρες. Με αυτόν τον τρόπο οι μινιμαλιστές συνθέτες επισημαίνουν την σημασία της αδιατάραχτης διεργασίας και των ψυχο-ακουστικών ιδιοτήτων της μουσικής, που έφερνε στο προσκήνιο η ακρόαση των έργων τους -σε αντίθεση με την γραμμική παρακολούθηση και απομνημόνευση της πλοκής της κλασσικής μουσικής φόρμας. Σταδιακά, οι συνθέσεις του μινιμαλισμού, χαρακτηρίστηκαν από μία αύξηση στην ρυθμική και την αρμονική τους πολυπλοκότητα. Ενδεικτικά, ο Reich χρησιμοποίησε μόνο έξι τόνους στο ‘Piano Phase’ (1967), ενώ στο έργο του ‘Μουσική για κρουστά όργανα, Φωνές και Όργανο’ (1973) ο αριθμός αυτός αυξάνεται στους εννιά. Όμοια με τον Glass, ο

Reich διεύρυνε την αρχικά περιορισμένη και ομοιόμορφη ενορχήστρωσή του, έχοντας ως αποτέλεσμα όλο και περισσότερο διαφοροποιημένα ηχοχρώματα. Στο ‘Phase Patterns’ (1970), ο Reich εισάγει ένα δεύτερο, μελωδικό, μοτίβο ενώ γύρω στα δέκα μοτίβα εμφανίζονται στο ‘Drumming’ (1971). Εξαιρεση αποτελούν τα έργα του Young, τα οποία διατηρούν την απλότητά τους καθόλη την μουσική πορεία του συνθέτη.

Οι μινιμαλιστές συνθέτες Young, Riley, Reich & Glass

Ο μινιμαλισμός, όπως αναφέρθηκε, αποτέλεσε ένα τελικό στάδιο μιας σειράς εξελίξεων στην σύγχρονη ιστορία της δυτικής μουσικής. Οι τέσσερις μινιμαλιστές συνθέτες Young, Riley, Reich, Glass, εδραίωσαν τις βάσεις για την ανάδυση της μινιμαλιστικής μουσικής σε ένα αναγνωρίσιμο, ξεχωριστό μουσικό είδος.

LaMonte Young

Ο πρωτοπόρος συνθέτης της μινιμαλιστικής μουσικής La Monte Young (1935) απέκτησε σπουδές στην ηλεκτρονική μουσική κοντά στον Richard Maxfield και τον Karlheinz Stockhausen, όπως και στην εθνομουσικολογία και έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους μουσικούς της τζαζ Lee Konitz, Eric Dolphy και John Coltrane. Τόσο το έργο του John Cage όσο και του δάσκαλού του, Arnold Schoenberg, αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης για τον Young. Το 1962 ίδρυσε με την ζωγράφο και light artist, Marian Zazeela, τον σκηνοθέτη μινιμαλιστικών ταινιών Tony Conrad και τον John Cale την μουσική κολλεκτίβα Theatre of Eternal Music, με αποκλειστικό σκοπό την ερμηνεία της μουσικής του. Μαθήτευσε κοντά στον Ινδό μουσικό Pandith Pran Nath, από τον οποίο επηρεάστηκε το σύνολο του έργου του. Αφού ακολούθησε μία εντατική περίοδο συναυλιακής δραστηριότητας στην Ευρώπη μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970, οι εμφανίσεις του σε κοινό στα χρόνια που ακολούθησαν λιγόστεψαν.

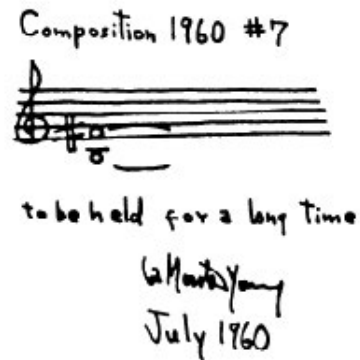
Το έργο του Young διακρίνεται σε τρεις περιόδους: α) στην πρώτη, από το 1956 έως το 1958, της σειριακής μουσικής, β) στη δεύτερη, από το 1959 έως το 1961, της περιόδου του κινήματος FLUXUS⁴², ως μία απάντηση στην απροσδιοριστία της μουσικής της εποχής, και γ) στην τρίτη από το 1962 και έπειτα, της επαναληπτικής μουσικής. Το έργο του διέπει μία συνέχεια και το πέρασμα από την μία φάση στην επόμενη γίνεται σταδιακά.

Χαρακτηριστικό στοιχείο της μουσικής του Young είναι οι μακρόσυρτοι ήχοι(drones) που χρησιμοποιεί. Οι ήχοι αυτοί προέρχονται από την παράταση ή την συνεχόμενη επανάληψη μιας νότας ή συγχορδίας και μπορούν να διαρκέσουν από αρκετά λεπτά έως μερικές ώρες, όπως στην συνεργασία του με τον Terry Riley από το 1959 για την χορογράφο Ann Halprin. Για τον Young η μεγάλη διάρκεια, όπως για παράδειγμα στην *Σύνθεση* #7, 1960 η οποία αποτελείται από μία ανοιχτή πέμπτη συγχορδία με την οδηγία να κρατηθεί για πολλή ώρα⁴³, εκφράζει την ανάγκη του να διεισδύσει στην ενδότερη φύση του ήχου, καθώς ο ίδιος φαίνεται να πιστεύει πως μόνο κάτι που υπάρχει για πολύ καιρό, μπορεί να μεταδώσει κάποια γνώση. Οι συνθέσεις του χαρακτηρίζονται ακόμα από την ύπαρξη μονάδων ήχου, οι οποίες στέκουν αυτόνομες χωρίς ο συνθέτης να δημιουργεί συνδέσεις, αποτελούνται δηλαδή από τα ελάχιστα στοιχεία εκφράζοντας την μινιμαλιστική του προσέγγιση. Για τον Young άλλωστε κάθε ήχος έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον και όπως ο Cage, προσπαθεί να τον απελευθερώσει από την βαρύτητά του. Οι συνθέσεις του ‘2, 3, 4 & 6’ από το 1960 είναι ενδεικτικές των πρώτων αυτών ιδεών του Young. Ο Young δημιουργεί ήχους με ανορθόδοξους τρόπους, όπως ασκώντας τριβή μεταξύ επιφανειών διαφορετικών υλικοτήτων. Για παράδειγμα στο

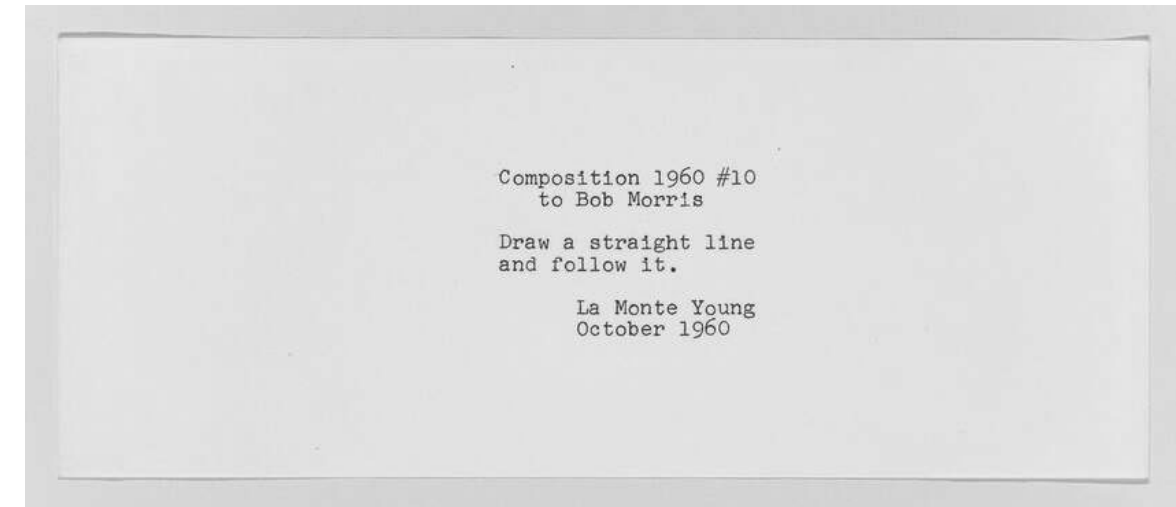
⁴² Το FLUXUS είναι ένα κίνημα αντι-τέχνης, εικαστικού νυχτισμού και κοινωγετισμού, το οποίο διασυνδέει άμεσα την τέχνη με την ζωή. Ο βασικός ιδρυτής του κινήματος George Maciunas, τον οποίο ο Young συναναστράφηκε στα χρόνια του στην Νέα Υόρκη, θέτει τρεις κεντρικές αρχές στο μανιφέστο του 1963: την διάδραση της τέχνης με την ζωή, τον ρόλο του ως μέσο για την εκτόνωση της έντασης, την καταλυτική δράση στις κοινωνικο-πολιτικές επαναστάσεις. Είναι σαφές ο περισσότερο κοινωνικός και λιγότερο αισθητικός χαρακτήρας του κινήματος αυτού. Το μότο του κινήματος είναι ‘Η τέχνη είναι ζωή, η ζωή είναι τέχνη’. Ο Young προσχώρησε στους κύκλους του FLUXUS κινήματος επηρεασμένος ιδιαίτερα από την ακρόαση του έργου του Cage ‘Concert for piano and Orchestra’, όπως ερμηνεύτηκε από τον David Tudor στο Darmstadt το 1959 και διατήρησε την FLUXUS προσέγγισή του καθόλη την πορεία του.

⁴³ Mertens, *ό.π.*, p. 26

έργο “*Two sounds*” από την FLUXUS περίοδο, δύο ήχοι διάρκειας 15-20 λεπτών παράγονται από την τριβή μετάλλου, ξύλου και γυαλιού και το ακουστικό αποτέλεσμα θυμίζει τους ήχους των τροχών του τρένου.



34 La Monte Young, ‘Composition 1960 No 7’, (1960)



35 La Monte Young, ‘Composition 1960 No 10’, (1960), μελάνι γραφομηχανής σε χαρτί, 8.6 × 21.7 cm

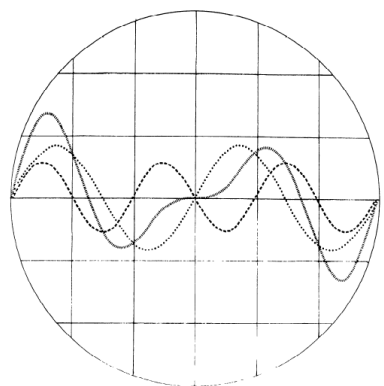
Η ταυτόχρονη απλότητα της πράξης αυτής και η πολυπλοκότητα του ήχου με την οποία βρίσκεται τελικά αντιμέτωπος ο ακροατής, προκαλεί συγκρίσεις της χρήσης των αυτοσχέδιων μουσικών οργάνων του Young με την μουσική σκέψη του John Cage. Σε αντίθεση όμως με την διάχυτη μουσική προσέγγιση στα πολλαπλά συμβάντα των happenings του Cage, το έργο του Young χαρακτηρίζεται από την προσήλωση στο ένα, μοναδιαίο συμβάν, το οποίο εκφράζεται με μουσικούς όρους από την εμμονική επανάληψη του συνθέτη· όπως για παράδειγμα στις 30 διαφορετικές εκδοχές της *Σύνθεσης* #10, (1960), στην οποία πραγματεύεται την *χάραξη μίας ευθείας γραμμής και την προσπάθεια να την ακολουθήσει*.

Το πρώτο δείγμα επαναληπτικής μουσικής στο έργο του Young έρχεται αργότερα στο 1960, με την σύνθεση ‘*Arabic Numeral for Henry Flynt*’ ή ‘*X for Henry Flynt*’. Στην συνέχεια, το 1962, το έργο του ‘*The Second dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer*’, σηματοδοτεί το πέρασμα του στην ηλεκτρονική μουσική.



36 La Monte Young, 'Dream House', (1964-), εμπυθιστικό περιβάλλον

Η μουσική του Young διακρίνεται από την αντιληπτική αμεσότητα της ακρόασής της, η οποία λαμβάνει τις διαστάσεις ενός συνεχούς, ασταμάτητου σχεδόν, επιτελεστικού συμβάντος. Από τα πρώτα έργα της μουσικής κολλεκτίβας Theatre of Eternal Music, τα projects Dream House (1964) και Tortoise διερεύνησαν την ιδέα της συνέχειας μέσα από την μουσική, παίζοντας ασταμάτητα, με τους ήχους να διαδέχονται ο ένας τον άλλο, χωρίς διακριτή μνήμη κάποιου αφετηριακού σημείου για τον ακροατή, προτείνοντας στην θέση του κάποια σχεδόν πρωτόγονη καταγωγή του ήχου. Στην εξερεύνηση αυτή σημαντικό ρόλο παίζει η εισαγωγή αναλογιών μεταξύ των συχνοτήτων και της περιοδικότητας των ήχων, αναδεικνύοντας την κυματική τους φύση και τις ημιτονοειδείς τους ιδιότητες, ενώ το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα φαίνεται να μεταβάλλεται ανάλογα με την θέση και την κίνηση του ακροατή στον χώρο, ο οποίος με αυτόν τον τρόπο εντοπίζει διαφορετικά στιγμιότυπα του κύματος αυτού.



37 La Monte Young, 'Map of 49's Dream...', (1966), περιβάλλον, συχνότητες ήχων και φως

Terry Riley

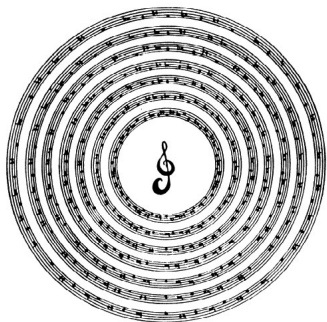
Ο Terry Riley (1935), ιδιαίτερα σημαντικός συνθέτης, εκπρόσωπος της μινιμαλιστικής μουσικής, απέκτησε σπουδές στην μουσική και την σύνθεση και ξεκίνησε την σταδιοδρομία του μέσα από μία αυτοσχεδιαστική συνεργασία με την Pauline Oliveros και τον Loren Rush. Στην συνέχεια, το 1959, συνεργάστηκε με τον La Monte Young και την χορογράφο Ann Halprin. Την διετία 1962-1964 περιόδευσε εκτενώς στην Ευρώπη, με σημαντικότερους σταθμούς την Γαλλία και την Σκανδιναβία, όπου πήρε μέρος σε happenings, θέατρο δρόμου και τζαζ συναυλίες. Εκείνη την περίοδο έδωσε τις πρώτες του 'Ολονύχτιες Συναυλίες(All-Night-Concerts)', για σαξόφωνο και πλήκτρα και ξεκίνησε επίσης να συνθέτει τα πρώτα έργα επαναληπτικής μουσικής. Το 1964, με την επιστροφή του στη Νέα Υόρκη, είχε ήδη ξεκινήσει να εξερευνά τις δυνατότητες της ηλεκτροακουστικής μουσικής, ενώ το 1967 επέστρεψε στην Σκανδιναβία για να δώσει διαλέξεις ως καλεσμένος της Βασιλικής Ακαδημίας της Στοκχόλμης και να εκτελέσει χρέη παραγωγού για το σουηδικό ραδιόφωνο. Την ίδια χρονιά, παρουσίασε το έργο του 'An All Night Flight' στο κολλέγιο τεχνών της Φιλαδέλφειας, μία ολονύχτια συναυλία για σόλο σαξόφωνο, διάρκειας οχτώμισι ωρών. Καινοτόμα στην μουσική του Riley ήταν η χρησιμοποίηση σφαιρικών ηχείων, προς αναζήτηση της μέγιστης δόνησης του ήχου. Αυτό αποτέλεσε σημαντική συμβολή στην μινιμαλιστική μουσική, η οποία στόχευε να δημιουργεί εμπυθιστικά περιβάλλοντα ακρόασης.

Σε συνθετικό επίπεδο, η συναναστροφή του με τον δάσκαλο της Ινδικής ράγκα μουσικής Pandit Pran Nath, δεν φαίνεται να επηρέασε το έργο του στον βαθμό που επηρέασε το έργο του La Monte Young, ωστόσο η μουσική αυτή αποτέλεσε ένα εργαλείο για την διερεύνηση των δικών του μουσικών ιδεών. Απουσιάζει από το έργο του Riley η ύπαρξη κάποιας φόρμας ή βάσης, όπως αυτή της ινδικής μουσικής, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους συνθέτες του μινιμαλισμού, έτσι η μουσική του Riley είναι αρκετά πιο αυτοσχεδιαστική, με περισσότερη ελευθερία. Εμφανής στο έργο του Riley διαφαίνεται η επιρροή του Stockhausen. Οι μουσικοί αυτοσχεδιασμοί του Riley με τον Young τα χρόνια 1959-



Figure 1.1. Score of *In C* (copyright Terry Riley, 1964).

38 Terry Riley, *'In C'* (1964)



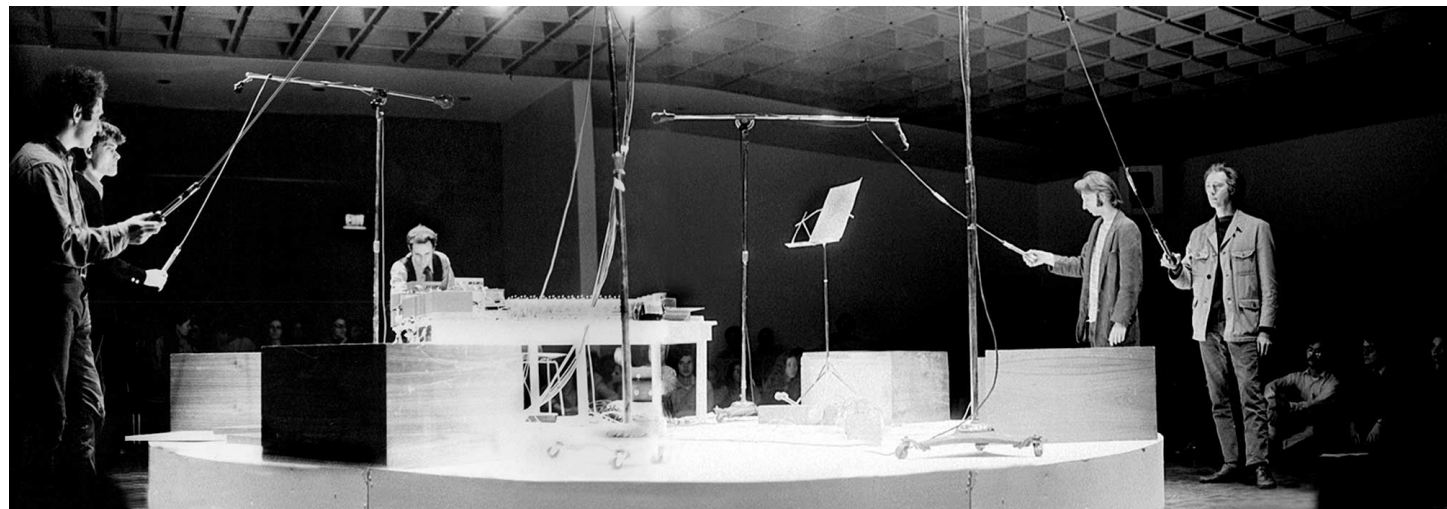
39 Terry Riley, *'Keyboard studies No 7'* (1967)

60, που είχαν σκοπό τον βιωματικό πειραματισμό και το ατύχημα, φανερώνουν έντονα την επίδραση που είχε ο Cage και το ενδιαφέρον του για τα ακουστικά φαινόμενα στους δύο μουσικούς. Μια βασική διαφορά στο έργο του Riley από αυτό του Young, ωστόσο, είναι ότι η μουσική του Riley αναπτύσσεται εκεί που ο Young αγγίζει το όριο της μουσικής του με τα επαναληπτικά έργα *‘Arabic Numeral for Henry Flynt’* και *‘Dorian Blues’*. Για τον Young άλλωστε η επανάληψη εισάγεται ως ένα μέσο ελέγχου και επομένως σε μικρότερο βαθμό, ενώ στον Riley, αυτή είναι ένα εργαλείο που δίνει μορφή στο ασυνήθιστο υλικό του. Η επανάληψη στο έργο του Riley είναι ακόμη ένα μέσο για να διακινήσει το συναίσθημα του ακροατή. Η μουσική του Riley αποτελείται από μονάδες οι οποίες σταδιακά μέσω της επανάληψης μετασχηματίζονται σε μία διαρκή κίνηση που καταλήγει να είναι η μόνη σταθερά στο έργο του. Φαίνεται μακροσκοπικά μία συνεχής δομή, που καταλήγει στην ακρόασή της να έχει την αίσθηση μίας στάσης. Το μόνο που μένει αναλωίωτο στον διαρκή μετασχηματισμών των μοναδιαίων στοιχείων που αποτελούν την σύνθεση στην μουσική του Riley, είναι η παύση ανάμεσα σε δύο διαδοχικά στοιχεία, αυτό το αναλλοίωτο μεσοδιάστημα που κρατά άρρηκτο το συνεχές της σύνθεσης.

Η ιδιαίτερη σημασία του αυτοσχεδιασμού στο έργο του Riley τον ωθεί στην ανάπτυξη των τεχνικών του λουπαρίσματος(tape-looping) και της καθυστέρησης (tape-delay), τις οποίες παρουσιάζει στα έργα του *‘Five legged stool’* και *‘Dorian Reeds’*, αντίστοιχα. Πιο γνωστές συνθέσεις του Riley είναι τα έργα *‘In C’* (1964) και *‘A Rainbow In Curved Air’* (1967), στο οποίο ο Riley χρησιμοποιεί την τεχνική του overdubbing για να παίζει όλα τα όργανα. Σύμφωνα με τον Mertens, ο Riley τοποθετεί την μουσική του μεταξύ της κλασικής και της τζαζ, ενώ εξαιρεί τον εαυτό του από την θεώρηση της μουσικής ως άντικείμενο, αλλά αντίθετα θεωρεί πως η μουσική οφείλει να εκφράζει *το πνευματικό στοιχείο, την φιλοσοφία, την γνώση την αλήθεια και τα ανθρώπινα ιδανικά και για να το καταφέρει αυτό, η μουσική του θα πρέπει να ακτινοβολεί ισορροπία και χαλάρωση*⁴⁴.

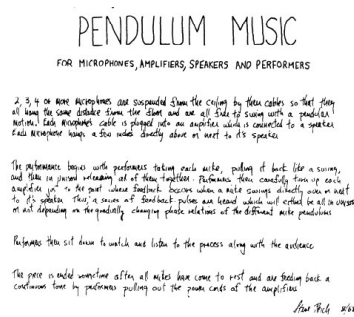
⁴⁴ Mertens, ό.π., p. 45

Steve Reich



Ο Steve Reich (1936), απόφοιτος του πανεπιστημίου Cornell και της σχολής μουσικής Julliard, ξεκίνησε να συνθέτει στις αρχές της δεκαετίας του 1960 στο Σαν Φρανσίσκο. Στην Νέα Υόρκη το 1966 ίδρυσε το προσωπικό του μουσικό σύνολο με τρεις μουσικούς. Ο αριθμός των μουσικών αυξάνοταν σταδιακά, ανάλογα με την αύξηση της πολυπλοκότητας των συνθέσεων του Reich, φτάνοντας την δεκαετία του 1980 τους είκοσι. Ο Reich και οι μουσικοί του έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις μουσικές παραδόσεις της Ανατολής και τους αφρικανικούς ρυθμούς, έχοντας παρακολουθήσει τον κύκλο σπουδές στην εθνομουσικολογία στο πανεπιστήμιο Wesleyan. Με την διάδοση της μινιμαλιστικής μουσικής στην Ευρώπη, ο Reich στις αρχές του 1972 ξεκινάει να δίνει επί ευρωπαϊκού εδάφους κοινές παραστάσεις με την χορογράφο/χορεύτρια Laura Dean. Στο Βερολίνο, το 1974, ως υπότροφος του ιδρύματος DAAD, ασχολήθηκε με την τέχνη και εξέδωσε το βιβλίο του *Writings about Music*, στο οποίο παρουσιάζει τις ιδέες του για την μουσική. Η ανάθεση του έργου *‘Music for a Large Ensemble’*, (1979), για το Φεστιβάλ της Ολλανδίας και η κυκλοφορία επτά έργων του από την περίοδο 1967-73 στην δισκογραφική Universal Edition(Λονδίνο) στις αρχές του 1980, είναι ενδεικτικές της αποδοχής που έλαβε η μουσική του Reich σε αυτήν την πλευρά του Ατλαντικού.

40-41 Steve Reich, *‘Pendulum Music’*, (1968), α-8: Richard Serra, James Tenney, Steve Reich, Bruce Nauman, Michael Snow, (May 27, 1969)



Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση του γραπτού λόγου στο έργο του Reich, μέσα από συνοδευτικά κείμενα για την μουσική του. Από την έναρξη της ενασχόλησής του με το μέσο της μαγνητοταινίας⁴⁵, με τρόπο αντίστοιχο με το λουπάρισμα στο έργο του Riley, ο γραπτός λόγος αντικαθίσταται με την παράθεση ηχητικών αποσπασμάτων μέσα στην σύνθεση. Οι πειραματισμοί του Reich με το μέσο της μαγνητικής ταινίας, τον οδηγήσαν το 1965 στην τυχαία ανακάλυψη της τεχνική που ονόμασε phase shifting process: φαινομενικά αμελητέες μικροδιαφορές στις ταχύτητες αναπαραγωγής διαφορετικών μαγνητοφώνων είχαν ως αποτέλεσμα την μεταβολή των φάσεων των ταυτόχρονων αναπαραγωγών, καταλήγοντας να εμφανίζεται μία διχοφωνία και η αρχική ηχογράφηση χάνοταν σε έναν ακατανόητο θόρυβο. Η σημασία αυτής της διεργασίας της διαφοράς φάσεων στο έργο του Reich έγκειται στον απρόσωπο χαρακτήρα της, με τον οποίο όπως ο ίδιος σημειώνει στο βιβλίο του *‘Writings about Music’*, η διεργασία άπαξ και καθοριστεί, επιλύεται από μόνη της, είναι πολύ ακριβής και δεν αφήνει τίποτα στην τύχη⁴⁶. Η τεχνική αυτή, η χρήση ηχητικών αποσπασμάτων και το αυξανόμενο ενδιαφέρον του συνθέτη για την επανάληψη αποτελούν τα τρία χαρακτηριστικά του έργου του Reich.

Την διεργασία αυτή ο Reich παρουσίασε μέσα από τα έργα του *‘It’s Gonna Rain (1965)’*, *‘Come Out’* & *‘Melodica (1966)’*. Πιο αναλυτικά, ο Reich παρουσιάζει διαφορετικές εφαρμογές της τεχνικής αυτής που ποικίλλουν από μία απλή, σταδιακή μεταβολή μεταξύ των φάσεων των επιμέρους ηχογραφήσεων, όπως στο πρώτο μέρος από το κομμάτι *‘It’s Gonna rain’*, μέχρι το σύνθετο παράδειγμα του δευτέρου μέρους του κομματιού, στο οποίο γίνεται μία διασκευή του ατέρμονου κανόνα της πολυφωνικής μουσικής του μεσαιώνα. Στο έργο *‘Come Out’*, μία αρχική φράση επαναλαμβάνεται και σταδιακά τα διαφορετικά αποσπάσματα χάνονται εκτός συγχρονισμού με την φράση να υπόκειται σε κατακερματισμό και το κομμάτι να μετατοπίζεται από την αρμονία στην ακατανόητη αλληλοανάληψη κειμένου και φωνητικών θραυσμάτων. Το

⁴⁵ Αυτό τοποθετείται ήδη από το 1964, όταν ο Reich είχε αρχίσει να εξερευνά τις δυνατότητες του μέσου κατά την σύνθεση του soundtrack για το πειραματικό φιλμ του Robert Nelson με τίτλο *‘Plastic Haircut’*.

⁴⁶ Mertens, ό.π., p. 48

ίδιο ρυθμικό σχήμα εμφανίζεται και στο έργο *‘Melodica’*, με την διαφορά ότι αντί για φωνητικά μέρη ο Reich χρησιμοποιεί τους τόνους μιας μελόντικας, ενώ μετά από αυτό ο Reich περνάει στην ορχηστρική σύνθεση.

Με το πέρασμά του στην ορχηστρική σύνθεση από το 1967 και έπειτα, ο Reich συνέχισε να πειραματίζεται με τις μεταβαλλόμενες φάσεις των οργάνων του, δημιουργώντας κενά μεταξύ τους, όπως στα έργα *‘Piano Phase’* και *‘Violin Phase’* αυτής της περιόδου. Ο δυισμός της επαναληπτικής μουσικής, που εμφανίστηκε ήδη στα επαναληπικά έργα του Young ως δύο διαφορετικοί ήχοι της σύνθεσης, εμφανίζεται και στην μουσική του Reich, με ένα σταθερό μέρος που επαναλαμβάνει το βασικό σχήμα καθόλη την σύνθεση κι ένα δεύτερο, συνεχώς μεταβαλλόμενο, που βγαίνει διαρκώς εκτός φάσης, τονίζοντας κάθε φορά διαφορετικές νότες ή μουσικά θέματα. Η επαναληπτική δομή σε αυτές τις συθέσεις εξυπηρετεί τον διαφορετικό τονισμό των στοιχείων της σύνθεσης κάθε φορά, ανάλογα με την επιθυμία του συνθέτη, που επιτυγχάνεται στο έργο του Reich με τον διπλασιασμό ενός προϋπάρχοντος θέματος από ένα δεύτερο όργανο.

Η εξέλιξη της πειραματικής πορείας του Reich δίνει έργα όπως τα *‘PulseMusic’* & *‘PendulumMusic’*, *‘PhasePatterns (1970)’* και *‘Drumming (1971)’*, τα οποία είναι ενδεικτικά της μετατόπισης του συνθετικού ενδιαφέροντός του προς την εξερεύνηση της ρυθμικότητας. Η τεχνική της σταδιακής αντικατάστασης των παύσεων από ήχους και των ήχων από παύσεις με την οποία δομεί τα έργα αυτά, φαναιρώνουν την μετασχηματιστική δύναμη της μινιμαλιστικής σύνθεσης. Ακόμη, σε έργα όπως τα *‘Clapping Music’* και *‘Music for Pieces of Wood (1973)’*, ο Reich εκφράζεται προς μία κατεύθυνση μείωσης των μουσικών μέσων, η οποία ωστόσο στην συνέχεια πάλι αντιστρέφεται, μέσα από συνθέσεις για μεγάλα μουσικά σύνολα, όπως τα έργα *‘Music for 18 Musicians (1976)’* και *‘Music for a Large Ensemble (1979)’*. Τα έργα για ορχήστρα του Reich συνεχίζουν να αναδεικνύουν τις ψυχοακουστικές ιδιότητες της μουσικής και την σχέση με τον χώρο και το ενδιαφέρον του ίδιου για την ρυθμική σχέση αρμονίας και μελωδίας, όπως κάνει το έργο *‘Octet (1979)’*. Η μινιμαλιστική μουσική απευθύνεται πλέον σε ένα ευρύ κοινό και με την συναυλία του Reich στο Carnegie Hall στη Νέα Υόρκη, (1980), κατοχυρώνεται η καθιέρωσή της ως ανεξάρτητο είδος.

Philip Glass

Ο Philip Glass (1937) εμφανίστηκε ως ο τέταρτος σημαντικός συνθέτης μινιμαλιστικής μουσικής και ίσως εκείνος που βρήκε την μεγαλύτερη απήχηση στο ευρύ κοινό, όταν πλέον η μινιμαλιστική μουσική είχε διαφύγει από το μικρό μυημένο ακροατήριο από το οποίο ξεκίνησε. Απέκτησε σπουδές στην σύνθεση και την αρμονία και φοίτησε στην σχολή μουσικής Julliard με δάσκαλο τον Darius Milhaud. Ο Glass στο Παρίσι όπου μαθήτευσε κοντά στην Nadia Boulanger (1964-66) και ήρθε σε επαφή με τον Ινδό μουσικό Ravi Shankar και τον παίκτη τάμπλας Alan Rakka, που επηρέασαν έντονα την μουσική του σκέψη. Τα επόμενα χρόνια ταξίδεψε στο Θιβέτ και την Ινδία, όπου εξέλιξε το ενδιαφέρον του για την μη-ευρωπαϊκή μουσική και το 1967, με την επιστροφή του στην Νέα Υόρκη, ίδρυσε το προσωπικό του μουσικό σύνολο.

Η μουσική του Glass βασίζεται κυρίως στην επανάληψη στοιχείων, τα οποία δομεί με προσθετική μέθοδο. Η επιρροή της ινδικής μουσικής όπου οι συνθέσεις αποτελούνται από μικρές μονάδες που επαναλαμβάνονται σχηματίζοντας μία διαφορετική συνολική μορφή, είναι έντονη στα έργα του Glass. Τα έργα του χαρακτηρίζονται από έναν συνεχή μετασχηματισμό, αντίστοιχο με την κυκλική επιτελεστική διεργασία της ινδικής μουσικής, με τα μέρη τους να δουλεύουν ταυτόχρονα σε έναν συνεχή μετασχηματισμό. Ήδη προτού την εισαγωγή της προσθετικής του μεθόδου στο έργο *‘One + One (1968)’* για έναν ερμηνευτή, σε έργα όπως το *‘Strung Out (1967)’*, ο Glass χρησιμοποίησε την επανάληψη και τους ρυθμικούς κύκλους. Στο έργο *‘Two Pages (1969)’* η προσθετική μέθοδος εφαρμόζεται στην κλίμακα ορχήστρας. Η μουσική εδώ, όπως και στα έργα *‘Music in Fifths’*, *‘Music in Contrary Motion’* και *‘Music in Similar Motion’*, ακολουθεί μελωδικά σχήματα τα οποία επαυξάνονται ή απομειώνονται με την προσθήκη ή την αφαίρεση στοιχείων. Αυτές οι τεχνικές είναι ενδεικτικές της ιδέας του Glass για την μουσική ως ένα συμβάν χωρίς αρχή και τέλος, ένα μουσικό συνεχές και αυτός είναι ο λόγος που τα έργα του Glass χαρακτηρίζονται από μία ξαφνική έναρξη και ένα απότομο τέλος. Στην ακρόαση των έργων αυτών, ο ακροατής έχει την

αίσθηση πως ακούει ένα τμήμα από το συνεχές της μουσικής, ενώ όπως και στα έργα των υπόλοιπων μινιμαλιστών συνθέτων που παρουσιάζονται σε αυτή την ενότητα, είναι επίσης έντονη η ψυχοακουστική επίδρασή της.

Η εξερεύνηση αυτής της ψυχοακουστικής επίδρασης της μουσικής από τον Glass στο διάρκειας τεσσεράμισι ωρών επαναληπτικό έργο *‘Music in Twelve Parts’*, (1971-1974), αποτέλεσε ένα σημαντικό συμβάν στην ιστορία της μινιμαλιστικής μουσικής. Τοποθετώντας την μουσική εκτός της συνηθισμένης αίσθησης του χρόνου, ο τρόπος ακρόασης ουσιαστικά μεταβάλλεται σε ένα βίωμα, που παύει να βασίζεται στην μνήμη και την προσδοκία, οι οποίες δεν μπορούν να προσδώσουν στην ακρόαση την υφή, την ποιότητα ή την πραγματικότητα της μουσικής εμπειρίας. Ο Glass ελπίζει έτσι πως το ακροατήριό του θα αντιληφθεί την μουσική ως ένα δράμα και ως ένα καθαρό μέσο του ήχου. Για τον Glass αυτό που έχει σημασία είναι ο ήχος και όχι η δομή, ούτε η ενότητα της μορφής της μουσικής και από αυτή την άποψη ο συνθέτης, που τον απασχολούν όλα αυτά, είναι πάντοτε ένα βήμα πίσω από τον ακροατή.

Χαρακτηριστικό της μουσικής σκέψης του Glass είναι η βίαιη ανατροπή μίας φαινομενικά ακίνδυνης αίσθησης, που δημιουργείται από την άνεση της επανάληψης, με τελικό αποτέλεσμα τον αποπροσανατολισμό του ακροατή. Με άλλα λόγια, η γραμμική και χωρίς εντάσεις επαναληπτική δομή της μινιμαλιστικής μουσικής, στην περίπτωση του Glass διασπάται από δραματικές αλλαγές. Η αρμονία ωστόσο συνεχίζει να επανέρχεται στην μουσική σκέψη του μινιμαλιστή συνθέτη Glass, παρά την εντρύφηση του στις ιδιότητες του ήχου. Έτσι στην όπερα *‘Einstein On the Beach’* (1975) που έγραψε σε συνεργασία με τον Bob Wilson και στο έργο *‘Another look at harmony’* (1977), η αρμονία αποτελεί βασικό στοιχείο της μουσικής. Αυτό όμως, αντίστροφα με την παραδοσιακή πρωτοκαθεδρία της αρμονίας πάνω στον ρυθμό, συναντάται στην περίπτωση της μουσικής του Glass ως μία αρμονία, η οποία ακολουθεί την ρυθμική δομή των συνθέσεων. Με αυτόν τον τρόπο, ο Glass δείχνει να ανάγει την ρυθμικότητα ως τον βασικό χειρισμό της μινιμαλιστικής μουσικής.

Το έργο 'Jesus' blood never failed me yet'

Ανάμεσα στις μινιμαλιστικές συνθέσεις που εμφανίστηκαν κατά την εξέλιξη της μουσικής του μινιμαλισμού, μία περίπτωση που αξίζει να σημειωθεί είναι το έργο *Jesus' blood never failed me yet'* του Βρετανού συνθέτη Gavin Bryars. Σε αυτό ο δημιουργός του πέτυχε να παρουσιάσει ένα από τα πιο εμβληματικά δείγματα χρήσης της υπνωτικής επαναληπτικής μελωδίας. Στην μία ώρα και κάτι που εκτείνεται η διάρκεια του κομματιού, η φωνή ενός άγνωστου άντρα που τραγουδάει μερικούς στίχους από κάποιο θρησκευτικό gospel για την σωτήρια δύναμη του αίματος του Χριστού, επαναλαμβάνεται συνεχώς σε μια αποθέωση της μινιμαλιστικής τεχνικής και συνάμα μια υπενθύμιση της δύναμης του απλού τραγουδιού.

Το έργο που ξεινά με τα τραγουδιστά λόγια, σταδιακά αποκτά μία ενορχήστρωση με έγχορδα και πνευστά, η οποία κλιμακώνεται μέσω της επανάληψης σε ένα ιδιαίτερα συναισθηματικά φορτισμένο σημείο, μέχρι λίγο πριν το τέλος να προστεθεί ακόμα η βαρίτονη φωνή του τραγουδιστή Tom Waits. Η μορφή του έργου σχηματίζεται μέσα από μία συνεχή διερεύνηση του συνθέτη Bryars σε ζωντανές εκτελέσεις, οι οποίες στα πενήντα χρόνια ύπαρξής του παίρνουν διάφορες μορφές. Η ανοιχτή δομή του έργου αυτού, το οποίο αποτελείται από το φωνητικό απόσπασμα των 26 δευτερολέπτων που επαναλαμβάνεται, επανερμηνεύεται κάθε φορά από χορωδίες, έγχορδα και πνευστά, με τον Bryars να γράφει τα μέρη του κομματιού κάθε φορά για τα μέσα που έχει στην διάθεσή του, επιτρέποντας εκτελέσεις που φτάνουν όπως αυτήν στην Tate Modern του Λονδίνου (2019), η οποία διήρκησε 12 ώρες.

Τα μέσα που είχε στην διάθεσή του ο συνθέτης, όπως ακριβώς ίσχυε για τους μινιμαλιστές, υπαγορεύουν τελικά κάθε φορά και την μορφή του έργου αυτού που διαρκώς επαναπροσδιορίζεται. Έτσι, το ρολό της μαγνητοταινίας έδωσε την μισής ώρας διάρκεια στις πρώτες ζωντανές εκτελέσεις του 1972, ο δίσκος βινυλίου τα 25 λεπτά που χωρούσαν στην μία πλευρά του το 1975, η κασέτα την 60λεπτη εκδοχή, και η τεχνολογία του CD οδήγησε στην 74λεπτη εκδοχή των αρχών της δεκαετίας του 1990, με την συμμετοχή του ποπ τραγουδιστή Tom Waits.

Συμπεράσματα ενότητας

Στην ενότητα συνοψίσθηκαν τα βασικά χαρακτηριστικά της μινιμαλιστικής μουσικής, η οποία φαίνεται να διακρίνεται από λιτά και απλά στοιχεία, την αξία της παύσης στην δομή της επανάληψης, η οποία επιτρέπει τον στοιχειώδη και σταδιακό μετασχηματισμό των μουσικών φράσεων και μοτίβων. Οι επαναλαμβανόμενοι, μακρόσυρτοι ήχοι(drones) λειτουργούν ως ισοκράτες στην μινιμαλιστική μουσική εξασφαλίζοντας μια δομική συνέχεια που αντανακλά την αδιατάραχτη διεργασία και τον α-τελεολογικό χαρακτήρα των συνθέσεων της. Παράγεται, όπως είδαμε μια μουσική υφή που αναδεικνύει τα ψυχοακουστικά φαινόμενα του ήχου, μέσα από τους συνδυασμούς παράλληλων μουσικών πηγών και τους διαφορετικούς τονισμούς των στοιχείων με την τεχνική των συνηχήσεων, τις περισσότερες φορές με μία ιδιαίτερη οικονομία στα μέσα, την χρήση οργάνων και τις τεχνικές που οι συνθέτες οι οποίοι παρουσιάστηκαν στην ενότητα χρησιμοποιούσαν.

Παρά την διαφορετική προσέγγιση κάθε συνθέτη, όπως η χρήση μακρών φθόγγων, στο έργο του Young, το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού στο έργο του Riley, η διαδικασία του phase shifting στον Reich και η προσθετική –και αφαιρετική– συνθετική τεχνική που εισήγαγε ο Glass, η μινιμαλιστική μουσική έχει κοινή συνισταμένη την υπνωτική επανάληψη. Η επανάληψη αυτή φαίνεται να τρέφει την μη-κατευθυντικότητα που εμφανίζουν οι συνθέσεις μινιμαλιστικής μουσικής, απομακρύνοντάς τις από την κλασική γραμμική εξέλιξη των μουσικών συμβάντων εντός ενός χρονικού συνεχούς προς την κατεύθυνση μίας μη-γραμμικής μορφής ως μέρος του χρονικού συνεχούς αυτού, που ονομάστηκε αλλιώς κάθετος χρόνος. Μέσα σε αυτήν την κατάσταση, αναδύεται η έννοια της στάσης στην μινιμαλιστική μουσική, που προσιδιάζει ταυτόχρονα το τώρα και την αιωνιότητα. Γίνεται δηλαδή αυτή η συνεχής επανάληψη μία έκφραση ενός επαναληπτικού κενού, που είναι η ιδέα της ουτοπίας που υπερβαίνει τον διαλεκτικό χρόνο, για να δηλώσει το τέλος της ιστορίας και να αναζητήσει έναν μακροχρόνο, ενάντια σε ό,τι είναι προορισμένο να τελειώσει.

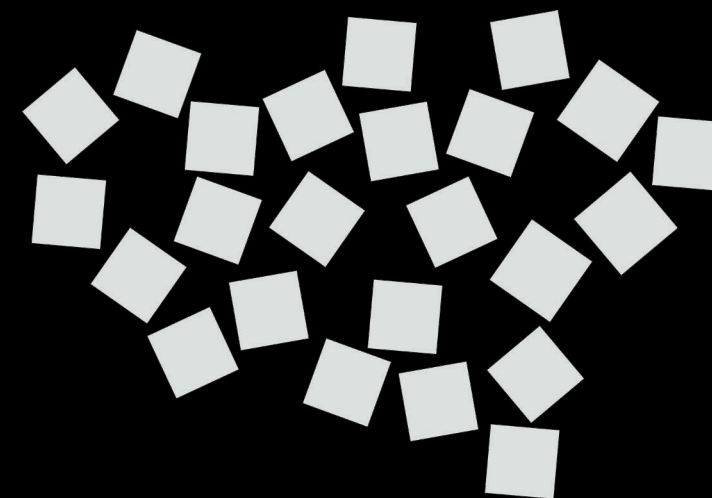
Η άμεση, αδιαμεσολάβητη εμπειρία της μινιμαλιστικής μουσικής, αποκτά

νόημα κατά την επιτέλεσή της, που γίνεται αμεσα αναγνωρίσιμο από τον ακροατή, σε μια βιωματική ακρόαση που μοιάζει με μύηση σε κάποια τελετουργία. Η μινιμαλιστική μουσική φαίνεται να ακολουθεί την σκέψη του Deleuze σύμφωνα με τον οποίο “η αναπαράσταση είναι μεσολάβηση - το κίνημα πρέπει να δημιουργείται από το ίδιο το έργο, το οποίο θα κινητοποιεί τον νου χωρίς αναπαράσταση, το κίνημα πρέπει να γίνει το ίδιο ένα αδιαμεσολάβητο έργο⁴⁷”.

Στο επαναληπτικό κενό της μινιμαλιστικής μουσικής, όπου συμβαίνει η την ταύτιση της μορφής με το περιεχόμενο, η αναπαράσταση της ζωής μετατοπίζεται στην δημιουργία της ζωής. Η εξέλιξη της μινιμαλιστικής μουσικής οδήγησε μετά την δεκαετία του 1980 στην ανάδυση ενός μουσικού στυλ, το οποίο με αφετηρία τα τεχνικά και αισθητικά στοιχεία του μινιμαλισμού, αλλά -όπως παρατηρεί ο Dimitri Cervo⁴⁸- με περισσότερη εκφραστικότητα στις μελωδίες, περισσότερες εναλλαγές τμημάτων με διαφορετικές ταχύτητες και μεγαλύτερες αντιθέσεις, υιοθέτησε, όπως και στις πλαστικές τέχνες, τον χαρακτηρισμό του μεταμινιμαλισμού.

⁴⁷ Mertens, ό.π., σελ. 120

⁴⁸ Βασίλης Σταμάτης, Η εξέλιξη του μινιμαλισμού στη μουσική από το 1960 ως σήμερα: η δημιουργία νέου έργου και παιδαγωγικές εφαρμογές για το δημοτικό, 2014, σελ. 199

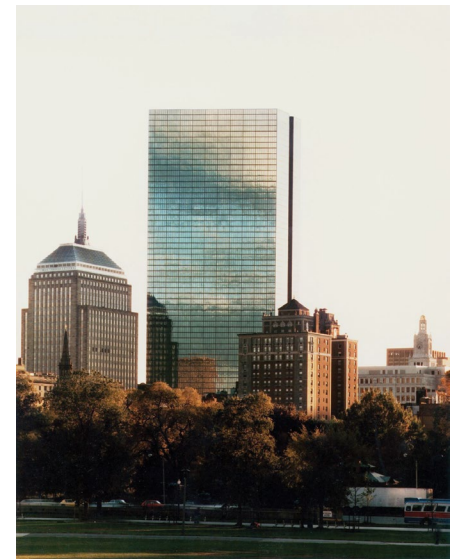


III. Μινιμαλιστική Αρχιτεκτονική

Εισαγωγή

Οι αμοιβαίες ανταλλαγές μεταξύ της τέχνης και της αρχιτεκτονικής στην διάρκεια του 20^{ου} αιώνα είχαν ως αποτέλεσμα την παράλληλη εξέλιξη των δύο πεδίων. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1910 μια ολόκληρη σειρά από πλαστικά και συνθετικά πρότυπα που είχαν προκύψει από τους πρωτοποριακούς πειραματισμούς στη ζωγραφική και την γλυπτική, υιοθετήθηκαν από την κονστρουκτιβιστική και την νεοπλαστική(de stijl) αρχιτεκτονική. Για την αρχιτεκτονική, είναι πράγματι ζωτικής σημασίας να εισαγάγει νεωτερισμούς που να έχουν ήδη δοκιμαστεί από οπτική και πλαστική άποψη σε άλλα καλλιτεχνικά πεδία με μεγαλύτερη ικανότητα μεταμόρφωσης και πειραματισμού⁴⁹. Έτσι, η αρχιτεκτονική της δεκαετίας του 1960 παραλαμβάνει τις φορμαλιστικές έννοιες και τεχνικές της τέχνης του μινιμαλισμού και υιοθετεί την μορφολογία του⁵⁰. Αυτό συνεχίζεται και τις επόμενες δεκαετίες 1970-1980 με τις μορφές των ουρανοξύστων να εμφανίζουν αναλογίες με τα έργα της μινιμαλιστικής τέχνης.

Ωστόσο, δεν αφομοιώνουν μόνο οι αρχιτέκτονες στοιχεία από τις πλαστικές τέχνες, αλλά και αμφίδρομα οι πλαστικοί καλλιτέχνες από την αρχιτεκτονική, στρέφοντας το ενδιαφέρον τους προς την μεταβλητή του χώρου, είτε πρόκειται για τοπίο, δημόσιο χώρο, ή το εσωτερικό μιας γκαλερί ή ενός μουσείου. Ακόμη, η τέχνη των εγκαταστάσεων, το site-specific και η performance art στις δεκαετίες του 1970 και του 1980 εκφράζουν την πρώτη ενασχόληση των καλλιτεχνών με την αρχιτεκτονική. Οι τοπιακοί πειραματισμοί της land art των Robert Smithson και Walter de Maria κι οι επεμβάσεις σε δημόσιους χώρους από τον Richard Serra, τον Claes Oldenburg, και άλλων, εκφράζουν αυτή την αυξανόμενη χωρική διάσταση που αποκτά η τέχνη από την δεκαετία του 1960. Η σπουδή του Robert Morris στα υλικά και την αντανάκλαση κι οι απλές γεωμετρικές συνθέσεις των Sol LeWitt, Dan Flavin και Donald Judd, που παρουσιάστηκαν στην πρώτη ενότητα, προσομοιάζουν τα αρχιτεκτονικά



42 I. M. Pei & Henry Cobb, 'John Hancock Tower', Βοστώνη(1967-76)

⁴⁹ Joseph Maria Montaner, Montaner, *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής: κινήματα, ιδέες και δημιουργοί στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα*, Α., Γιακουμακάτος (επιμ.), Νεφέλη, Αθήνα, 2014, σελ. 463

⁵⁰ Mark Linder, *Nothing Less Than Literal: Architecture after Minimalism*, MIT Press, από την περιγραφή του βιβλίου

επιτεύγματα των I. M. Pei και Henry Cobb στον πύργο John Hancock στη Βοστώνη (1967-1976), στους πύργους της College Life Insurance Co. στην Ινδιανάπολη (1973), στο κτίριο των Ηνωμένων Εθνών των Kevin Roche και John Dinkeloo (1973-1983) στη Νέα Υόρκη ή τους πύργους της Penzoil Place των Philip Johnson και John Burgee (1976) στο Χιούστον. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Sol LeWitt δούλεψε ως σχεδιαστής τρισδιάστατων κατασκευών στο γραφείο του Pei, ενώ ο πρωτοπόρος της μινιμαλιστικής γλυπτικής, Tony Smith, ήταν αρχιτέκτονας⁵¹.

Παρά τον κοινό προσανατολισμό αρχιτεκτόνων και πλαστικών καλλιτεχνών στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική, όπως τελικά διαμορφώθηκε κατά την δεκαετία του 1990, παρουσιάζει μία σχέση οπτική με την τέχνη της δεκαετίας του 1960, καθώς αναπτύχθηκε ανεξάρτητα από τις περιστάσεις και τα ξεχωριστά κίνητρα που ενέπνευσαν και παρακίνησαν τους καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960. Χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει πως η αρχιτεκτονική δεν έπαιξε ρόλο στην έκφραση και την περεταίρω ανάπτυξη των ιδεών του μινιμαλισμού, ακόμη κι αν αυτό παραμένει, όπως παρατηρεί ο Linder στην αφάνεια⁵².



43 Kevin Roche, John Dinkeloo and Associates, 'College Life Insurance Co.', Ινδιανάπολη, (1973)

⁵¹ Montaner, ό.π., σελ. 463

⁵² Linder, ό.π., σελ. 4

Καταβολές στο μοντέρνο κίνημα

Η έκφραση των αρχών του μινιμαλισμού στο πεδίο της αρχιτεκτονικής αποτελεί το προϊόν μιας εξελικτικής πορείας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα. Η απλότητα και η γενικευμένη τάση για αφαίρεση στα αρχιτεκτονικά στυλ του μοντερνισμού μετουσιώθηκαν σταδιακά στην μινιμαλιστική αρχιτεκτονική.

Το κίνημα de Stijl

Ένα από τα αρχιτεκτονικά στυλ που αποδεικνύουν αυτή την ιστορική σχέση του μινιμαλισμού με την μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι το ολλανδικό de Stijl, που ίδρυσαν το 1917 οι Piet Mondrian και Theo van Doesburg. Σύμφωνα με τον Mondrian, ένα έργο τέχνης δημιουργείται πρώτα ως μια ολοκληρωμένη νοητική εικόνα στο μυαλό του καλλιτέχνη και στην συνέχεια παράγεται, όπως δηλαδή η άποψη που αργότερα σχημάτισαν οι μινιμαλιστές και οι εννοιολογικοί καλλιτέχνες. Γνωστό ως νεο-πλαστικισμός, παρουσίασε ανάμεσα στα έργα των εκφραστών του κτίρια, που χαρακτηρίστηκαν από τις γεωμετρικές μορφές, την ασυμμετρία, την αφαιρετική διάταξη των κανάβων, και την χρήση των βασικών χρωμάτων στις τοιχοποιίες και τα φέροντα στοιχεία.

Στην αρχιτεκτονική, συγκεκριμένα, βρήκε τον σημαντικότερο εκφραστή του στο πρόσωπο του Gerrit Thomas Rietveld, του οποίου η κατοικία *Schröder* (1924), στην Ουτρέχτη της Ολλανδίας, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των αισθητικών αρχών της καθαρής γεωμετρίας και της λιτότητας της μορφής. Στο de Stijl η μείωση στα βασικά στοιχεία της σύνθεσης και η ανεξαρτησία μορφής και στατικής συνέχειας στην κατασκευή, θέτουν τα θεμέλια των μινιμαλιστικών αρχών, όπως αναδεικνύει ο αρχιτέκτονας Eduardo Souto de Moura, ο οποίος διαμέσου μιας υλικής ερμηνείας των αισθητικών αντιλήψεων του Modrian δίνει έμφαση σε μία επιμελώς ατελή κι ανολοκλήρωτη κατασκευαστική μέθοδο, που την στηρίζει με την χρήση γεωμετρικών αποσπασμάτων⁵³.



44 Gerrit Rietveld, 'Schröder House', εσωτερικό με καρέκλα Red and Blue (1917), Ουτρέχτη, (1924)

⁵³ Franco Bertoni, *Minimalist Architecture*, Birkauer, Basel, 2002, p. 166



45 Le Corbusier, *Villa Stein* (1928)

Πουρισμός

Το γαλλικό κίνημα του πουρισμού προήλθε μέσα από την εξάπλωση των ιδεών και των αισθητικών αρχών του κινήματος de Stijl, που ήταν το αποτέλεσμα της έντονης κινητικότητας και δραστηριότητας των δημιουργών του στον ευρωπαϊκό χώρο. Ο πουρισμός εμφανίστηκε στην ζωγραφική την δεκαετία του 1920, διακηρύσσοντας μία καθαρή τέχνη, εμπνεόμενη από την σαφήνεια της μηχανής τόσο λειτουργικά όσο και συμβολικά. Το κίνημα αυτό αντηχεί άμεσα μέσα στα μινιμαλιστικά γλυπτικά αντικείμενα της δεκαετίας του 1960 που κατασκευάστηκαν με βιομηχανικά μέσα. Η κομψότητα και η ακρίβεια που μπορούσαν πλέον να επιτευχθούν μέσω της μηχανικής παραγωγής από την εποχή του πουρισμού, οδήγησαν στην ανάδυση των ιδανικών της καθαρής μορφής και του οριοθετημένου περιγράμματος στην τέχνη.

Ένα μεγάλο μέρος της θεωρίας του πουρισμού αναπτύχθηκε από τον αρχιτέκτονα Le Corbusier και παρουσιάζεται στο βιβλίο του *Για μία αρχιτεκτονική*, ενώ τα σχέδια των έργων του, όπως παραδειγματικά στην *Villa Stein* (1928), αποτέλεσαν έκφραση αυτής της θεωρίας, στην οποία η αρχιτεκτονική εμφανίζεται ως γεωμετρικά κουτιά, άκαμπτα περιβλήματα που συγκρατούν τα εσωτερικά όργανα του κτιρίου. Η γεωμετρική ανοιχτή δομή προσφέρει τη δυνατότητα της εν σειρά προσθετικής αναπαραγωγής των επιμέρους μονάδων. Τόσο η μινιμαλιστική τέχνη όσο κυρίως η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική δείχνουν να ταυτίζουν την προβληματική τους με το καινούργιο πνεύμα που εισήγαγε ο πουρισμός.



46 Walter Gropius, *Bauhaus Prellerhaus*, Dessau-Rosslau, (1925-26)

Σχολή του Bauhaus

Η σχολή του Bauhaus αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα κέντρα διάδοσης των αρχών του μοντερνισμού στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, οδηγώντας προς την απόλυτη αφαίρεση του μινιμαλισμού. Η αποκοπή από το ιστορικό πλαίσιο αναφορών και η υποδειγματική χρήση νέων υλικών και κατασκευαστικών καινοτομιών είναι από τις σημαντικότερες κατακτήσεις της σχολής του Bauhaus. Ο αρχιτέκτονας Walter Gropius, ιδρυτής τη σχολής του Bauhaus, έθεσε το αρχιτεκτονικό του όραμα για την λειτουργική αρχιτεκτονική και την αποδέσμευση από την φόρμα, το οποίο συμπλήρωσαν και άλλοι αρχιτέκτονες του μοντερνισμού στα χρόνια λειτουργίας της από το 1919 μέχρι το 1933. Οι γεωμετρικές φόρμες, η καθαρότητα των μορφών, η αφαίρεση στα ελάχιστα, τα βιομηχανικά υλικά και μέσα παραγωγής, καθώς και η εικαστική σημασία του σχεδιαστικού αντικειμένου από τους δημιουργούς, φαίνεται να καθόρισαν την κατεύθυνση της αρχιτεκτονικής του μοντερνισμού, μέχρι την έκφραση του μινιμαλισμού στο πεδίο της αρχιτεκτονικής.

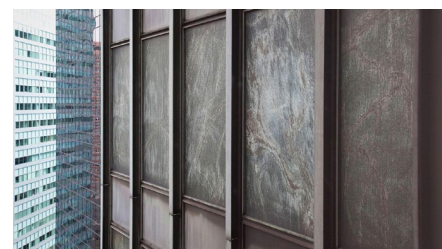
Mies van der Rohe

Ο Mies van der Rohe ερεύνησε σε βάθος τις έννοιες της αισθητικής θεωρίας και την θεωρία του αντικειμένου στην τέχνη, ενσωματώνοντάς τις στα πρωτομινιμαλιστικά κτίριά του, ώστε άρχισαν να θεωρούνται τα ίδια έργα τέχνης (masterpieces), και η αρχιτεκτονική μία τέχνη ισάξια της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Η προστακτική 'less is more'⁵⁴ που χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου του, θέτει ως προϋπόθεση την αυστηρή στυλιστική λιτότητα. Η κατασκευαστική μαεστρία των καθαρών μορφών των κτιρίων του Mies van der Rohe είναι εμβληματική της αφαίρεσης της αρχιτεκτονικής του μοντερνισμού και υιοθετήθηκε από την αρχιτεκτονική του μινιμαλισμού, η οποία πραγματεύεται με εξελιγμένο ενδιαφέρον την ιδέα του κτιρίου ως εικαστικό αντικείμενο.

Οι επαναληπτικές μορφές της μινιμαλιστικής τέχνης αντικατοπτρίζονται στα επαναληπτικά κατασκευαστικά μοτίβα της αρχιτεκτονικής του Mies van der Rohe, κάτι που επέτρεψε η χρήση των βιομηχανικών υλικών στην κατασκευή. Ο χαλύβδινος φέροντας οργανισμός επενδύεται με γυάλινη επιδερμίδα, παράγοντας αυτοαναφορικά κτίρια στον χώρο. Η αναζήτηση των στοιχειωδών κατασκευαστικών αφηγημάτων από την τέχνη του μινιμαλισμού, και την έκφρασή της μέσα από τις αντανakλάσεις των επιφανειών και των γυάλινων πρισμάτων ήταν κοινή στρατηγική για την μινιμαλιστική γλυπτική και αρχιτεκτονική. Ήδη από την κατοικία *Farnsworth* (1950) η τάση αυτή του αρχιτέκτονα για την καθαρή γεωμετρία έγινε σαφής, την οποία εξέλιξε στους ουρανοξύστες, χάρη στην προοπτική που προσφέρει η τυπολογία τους να αφορά στην μεγάλη κλίμακα του μινιμαλιστικού έργου, όπως παραδειγματικά στο κτίριο *Seagram* (1958). Οι σύνθετες οικονομικές και μηχανικές απαιτήσεις των ουρανοξυστών συμφιλιώνονται στο έργο του Mies van der Rohe με την απλή μορφή της τέχνης των μινιμαλιστών, ενώ ο η εμφάνιση ενός όλο και πιο σύνθετου, διαδραστικού τεχνικού λόγου στερεί από αυτόν την παραστατικότητα και οδηγεί σε προσέγγιση μινιμαλιστικών ογκοπλασιών.



47 Ludwig Mies van der Rohe, 'Farnsworth House', Πλάνο (1950)



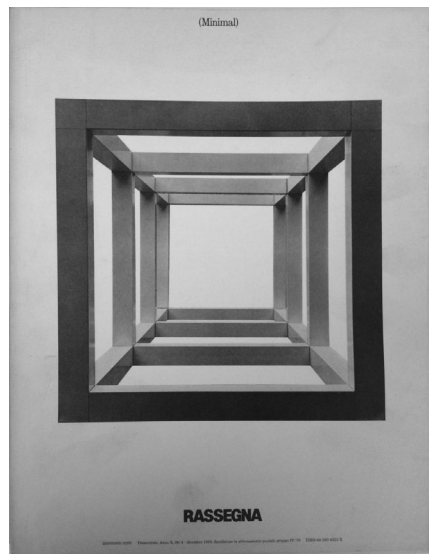
48 Ludwig Mies van der Rohe, 'Seagram', Νέα Υόρκη (1958)

⁵⁴ “Δεν χρειαζόμαστε λιγότερη αλλά περισσότερη τεχνολογία(...) ούτε λιγότερη επιστήμη, αλλά μία περισσότερο πνευματική επιστήμη” -Mies van der Rohe , Franco Bertoni, ό.π., σελ.13



49 Ludwig Mies van der Rohe, 'Neue Nationalgalerie', Βερολίνο (1968)

Η *Neue Nationalgalerie* (1968) στο Βερολίνο, το τελευταίο από τα masterpieces του Ludwig Mies van der Rohe, είναι συνάμα το απαύγασμα της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής του αρχιτέκτονα. Με το κτίριο να αποτελείται από ένα γυάλινο pavilion έκτασης 2.600 τετραγωνικών μέτρων, πάνω από το οποίο μία ευμεγέθους τετράγωνη επίπεδη οροφή υποστηριζόμενη από οχτώ σταυροειδείς κολώνες στεγάζει το εσωτερικό ενός κτιρίου, το πρόγραμμα του οποίου αναπτύσσεται στο επίπεδο



50 *Rassegna*, 36, (1988)

του υπογείου, ο Mies van der Rohe δημιούργησε έναν χώρο ο οποίος αποτελεί κοιτίδα μινιμαλιστικής τέχνης, συναρμολογούμενο μόνο από τα ελάχιστα στοιχεία, τα νέα υλικά και τα επαναληπτικά μοτίβα που πήρε από τον μινιμαλισμό. Η δομή του κτιρίου, η καινοτομία της εισαγωγής της ελεύθερης κάτοψης στην τυπολογία των μουσείων και ο τρόπος που την κατακλύζει το φως είναι τέτοια ώστε κάθε έκθεση να είναι διαφορετική, με τους καλλιτέχνες να υποβάλλονται στην έναρξη ενός διαλόγου με το μουσείο, τονίζοντας την μινιμαλιστική πολυλειτουργικότητα και την σημασία του άμεσου περιγύρου και εμπειρίας.

Αφιέρωμα στον μινιμαλισμό από την *Rassegna*

Παρότι η αρχιτεκτονική του Mies van der Rohe είχε εκφράσει ξεκάθαρες μινιμαλιστικές αρχές, ήδη από την δεκαετία του 1960, ο όρος μινιμαλισμός δεν εισήχθη στον αρχιτεκτονικό λόγο μέχρι το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1970⁵⁵, όταν άρχισε να εμφανίζεται σε άρθρα και δημοσιεύσεις για να περιγράψει μορφολογικά στοιχεία στα έργα μεμονωμένων αρχιτεκτόνων ή ομάδων. Οι αναφορές στα έργα των Legoretta, Kahn και Ando, αντίστοιχα από τους Smith(1976), Bonnefoi(1979) και Taki(1984), όπως και από τον Jencks(1982, 1987), ο οποίος χρησιμοποίησε τον όρο για να αναφερθεί στην αναβίωση του πουρισμού στα έργα των New York Five και στο ασκητικό στυλ των πρωταρχικών, πλατωνικών στερεών του νεορασιοναλιστή Rossi και σε αυτό του Ungers, κι ακόμη οι αναφορές του Curtis(1982) στην ψυχρή αφαίρεση και τις αυστηρές μινιμαλιστικές τάσεις της σκανδιναβικής αρχιτεκτονικής, ιχνηλατούν την πορεία της εμφάνισης του όρου στον αρχιτεκτονικό λόγο.

Ενώ η έκφραση του μινιμαλισμού στην αρχιτεκτονική είχε ήδη αρχίσει λοιπόν να συζητιέται από αρχιτέκτονες και σχεδιαστές στις αρχές της δεκαετίας του 1980, ο όρος παρέμεινε στο παρασκήνιο, με κριτικούς όπως ο Frampton(1983) και ο Jencks(1987) να τοποθετούνται με όρους κριτικού τοπικισμού και μεταμοντέρνου φονταμενταλισμού.

⁵⁵ Vladimir Stevanovic, *A reading of interpretative models of minimalism in architecture*, 2013

Η πρώτη επίσημη ανακήρυξη της έκφρασης αυτής του μινιμαλισμού στην αρχιτεκτονική ως μία διακριτή τάση συνέβη μόλις το 1988, μέσα από το αφιέρωμα στο τεύχος 36 του ιταλικού περιοδικού αρχιτεκτονικής *Rassegna*. Ο εκδότης του περιοδικού, Vittorio Gregotti, αρχιτέκτονας και θεωρητικός της νεορασιοναλιστικής σχολής της Βενετίας, αξιώνει μέσα από το εισαγωγικό του άρθρο την συγκεκριμένη ονομασία ‘minimal’ για ένα αυτόνομο στυλ μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής στο οποίο συγκαταλλέγονται οι αρχιτέκτονες Ando, Kahn και Ungers, μαζί με τους Isozaki, Barragan, Siza, Souto de Moura, de la Sota Martinez, Herzog & DeMeuron, Nouvel, Valle, Snozzi και τον ίδιο⁵⁶.

Κατά τον Gregotti, ο μινιμαλισμός ορίζεται ως η γενικευμένη τάση να περιοριστεί ό,τι είναι υπερβολικό στην καλλιτεχνική πρακτική, προς όφελος της ανακάλυψης βασικών, στοιχειωδών, αρχετυπικών χειρονομιών. Οι βασικές αρχές της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής είναι σύμφωνα με την καταγραφή τους στην έκδοση αυτή η υπεραπλούστευση της μορφής και η μείωση στην ελάχιστη γεωμετρία. Επίσης, η απουσία στοιχείων που μπορούν να δηλώσουν λειτουργία και μέγεθος –έναντι των οποίων προτιμάται μια αίσθηση πολυλειτουργικότητας και μη κλίμακας (asclarity), να προκαλέσουν συναίσθημα – έναντι της επιθυμητής ουδετερότητας, να μεταφέρουν ένα συμβολικό μήνυμα – έναντι της απουσίας νοήματος και της αυτοαναφορικότητας, στο οποίο συντελεί και η κυριολεκτική χρήση των υλικών που είναι επίσης ζητούμενο. Ακόμη, δίνεται βάση στην σωματική αίσθηση και την απτική εμπειρία, σύμφωνα με την φαινομενολογία της αντίληψης. Ο χώρος που αποτελείται μόνο από πρωταρχικά αρχιτεκτονικά στοιχεία, φως και υλικά, ενισχύει την σχέση με τον χρήστη. Η κίνηση, η αφή και το βλέμμα αποκτούν συγκεκριμένη σημασία, όταν δεν έρχονται στο προσκήνιο μορφολογικές πολυπλοκότητες.

Οι Avon και Vragnaz συσχετίζουν ακόμη την Ιαπωνία με τον μινιμαλισμό μέσα από μία εμπειρία της κενότητας, προερχόμενη από την Βουδιστική παράδοση, στην οποία ο διαχωρισμός από τα υλικά

⁵⁶ Σύμφωνα με τον Franco Bertoni συγκαταλλέγονται και οι Alberto Campo Baeza, A.G. Fronzoni, Michael Gabellini, John Pawson, Claudio Silverstrin, Peter Zumthor, Kazuyo Sejima στο: Bertoni, Franco Bertoni. *Minimalist Architecture*, Birkhäuser, 2002.

αγαθά οδηγεί στην αυτοπραγμάτωση και την απελευθέρωση από τον εαυτό. Σύμφωνα με τον Gregotti και τους αρθρογράφους της έκδοσης της Rassegna, η μινιμαλιστική λιτότητα αντιπροσωπεύει τελικά ένα κάλεσμα για αντίσταση ενάντια στην μεταμοντέρνα εκλεκτική συναρμολόγηση και την διακοσμητική υπερτροφία. Η πλέον δυσεύρετη εκείνη έκδοση του Μιλάνου είχε μικρή ωστόσο επίδραση στην περεταίρω ανάπτυξη της θεωρίας του μινιμαλισμού στην αρχιτεκτονική καθώς άλλοι θεωρητικοί έκαναν αναφορά σε μερικά μόνο σημεία από τα κείμενα της Rassegna. Ωστόσο, σήμερα αναδεικνύεται η σημασία εκείνου του αφιερώματος στο οποίο η πλειοψηφία των κυρίαρχων ερευνητικών προσεγγίσεων αναφέρεται για τον μινιμαλισμό και την αρχιτεκτονική.

Στοιχεία της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής

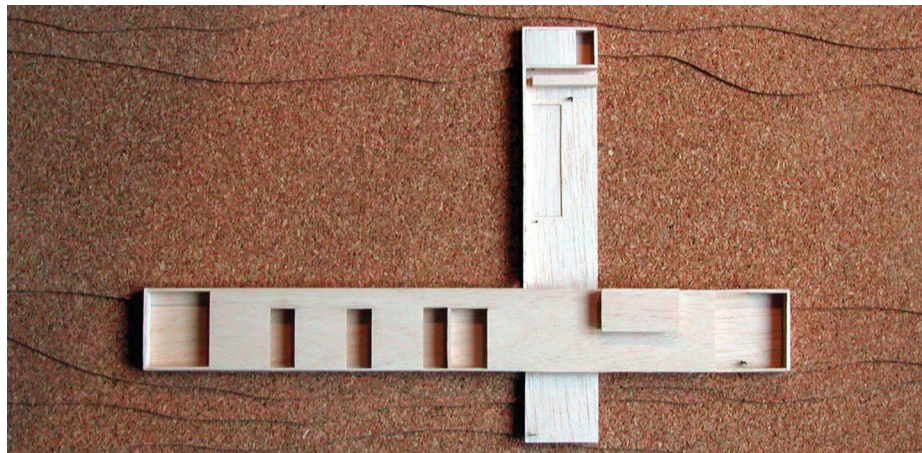
Η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική αρχικά εμφανίστηκε σε έργα μικρής κλίμακας, κυρίως κατοικίες, με περιορισμένη αποδοχή από τον ακαδημαϊκό και τον σχεδιαστικό χώρο. Σταδιακά στην συνέχεια βρήκε ευρεία εφαρμογή σε έργα πολλών αρχιτεκτόνων ανά τον κόσμο. Οι αρχές του μοντερνισμού και η τέχνη του μινιμαλισμού όπως εκφράστηκε πρωτίστως κατά τη δεκαετία του 1960, διαμόρφωσαν τις μινιμαλιστικές αρχές που παρουσίασαν οι αρχιτέκτονες αυτοί. Η παρουσία του κενού δηλώνει την διεργασία της συνεχούς αφαίρεσης που είναι δομική στις συνθέσεις. Η απουσία χρώματος ή μία περιορισμένη χρωματική παλέτα στοχεύει στην μονοχρωματικότητα, με την οποία αναδεικνύεται το αντικείμενο του σχεδιασμού. Η μεγάλη κλίμακα σε συνδυασμό με την προσοχή στις σχεδιαστικές λεπτομέρειες, που θα βοηθήσουν στην ανάγνωση της μορφολογικής καθαρότητας, μπορούν να επιτύχουν την αίσθηση της πολυλειτουργικότητας, όπως την χαρακτηρίζει ο Gregotti, η οποία προσφέρει την δυνατότητα πολλαπλών σεναρίων. Οι μινιμαλιστικοί χώροι αναπτύσσονται συνήθως μέσα από επαναληπτικά συνθετικά μεσοδιαστήματα και απλές, γεωμετρικές μορφές. Η επιλογή απλών, φαινομενικά ακατέργαστων υλικών είναι αντιπροσωπευτική της

τάσης για επιστροφή στην ουσία των πραγμάτων την οποία εκφράζει και η υποδειγματική σαφήνεια της μορφής που υιοθετείται από την μινιμαλιστική αρχιτεκτονική. Η υπέρτατη απλούστευση στηρίζεται στην παρουσία μόνο ό,τι είναι απαραίτητου, ενώ καθετί περιττό εγκαταλείπεται. Τα μεγάλα ανοίγματα, η έλλειψη διάκοσμου και η σημασία του φυσικού φωτός στην ανάδειξη της βαθύτερης πνευματικότητας του μινιμαλισμού, είναι χαρακτηριστικά της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής. Η εφαρμογή των σχεδιαστικών αρχών αυτών σε έργα μικρής κλίμακας δείχνει πως ο ρόλος της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής είναι αυτός του πολιτιστικού και αισθητικού αναπροσδιορισμού, παρά της επίλυσης των μεγαλύτερων ζητημάτων του αστικού χώρου.

Σύμφωνα ακόμα με τον Pawson, θιασώτη του βρετανικού μινιμαλισμού, γνωστού ως London minimum, βασικές για την κατανόηση του μινιμαλισμού είναι οι έννοιες της απλότητας, της μείωσης και της ουσίας. Το στοιχείο του ελάχιστου (minimum) για αυτόν είναι η τελειότητα που μπορεί να επιτύχει ένα έργο τέχνης, χωρίς να υπάρχει η δυνατότητα περεταίρω καλυτέρευσής του μέσω αφαίρεσης. Αυτή την ποιότητα κατέχει ένα αντικείμενο όταν όλα του τα συστατικά, κάθε λεπτομέρεια και κάθε του σύνδεση έχει μειωθεί στα απολύτως απαραίτητα και έχουν απαλειφθεί όλα τα περιττά. Η ιδέα της απλότητας είναι ένα ιδανικό, κοινό σε πολλές παραδόσεις, όλες τους ορμώμενες από μία οπτική για έναν τρόπο ζωής απελευθερωμένο από το νεκρό φορτίο μίας πληθώρας υπαρχόντων (excess of possessions). Από τις ιαπωνικές ιδέες του Ζεν, στην αναζήτηση της απλότητας από τον Thoreau, η ελάχιστη κατοίκηση (minimal living) πάντοτε πρόσφερε μία αίσθηση απελευθέρωσης, μία ευκαιρία για επαφή με την ουσία της ύπαρξης, πέρα από τους καθημερινούς περισπασμούς. Είναι εμφανές πως η απλότητα έχει διαστάσεις που φτάνουν πέρα από το καθαρά αισθητικό κομμάτι· μπορεί να ιδωθεί ως ο αναστοχασμός κάποιας εγγενούς, ενδότερης ποιότητας ή ως το κινήγι της φιλοσοφικής ή λογοτεχνικής διορατικότητας μέσα στην φύση της αρμονίας, της λογικής και της αλήθειας. Η απλότητα έχει μία ηθική διάσταση, υποδηλώνοντας ανιδιοτέλεια και απόσταση από τα εγκόσμια. Η λατρεία της απλότητας έχει υπερασπιστεί από σχεδόν κάθε θρησκευτική ή πνευματική σέχτα, από

τους Κουακέρους μέχρι τους Βουδιστές και έχει αντιπροσωπευθεί από αυτούς, ανεξαρτήτως πίστης, ως μία αρετή που μπορεί να εξαγνίσει το πνεύμα και μπορεί να προσφέρει μία αίσθηση εσωτερικής ηρεμίας.

Τα διάφορα είδη μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής



51 Alberto Campo Baeza

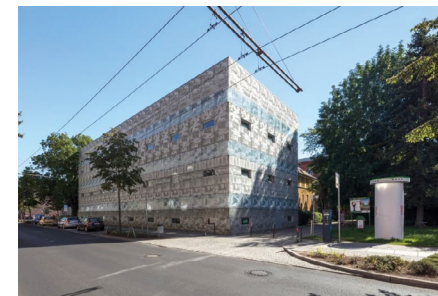
Η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική ως μία παγκόσμια σύγχρονη τάση με διαφορετικές εκφραστικές σχολές, έχει αντίστοιχα ετερόκλητες καταβολές από τις αρχιτεκτονικές παραδόσεις της Ιαπωνίας, της Μεσογείου και της Βόρειας Ευρώπης. Η παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Ιαπωνίας, η οποία είναι μία μεταφορά της φιλοσοφίας του ζεν και των αισθητικών αρχών που απορρέουν από τις έννοιες της, όπως το ma και το wabi, αξιολογεί τον ρόλο του κενού, του μεσοδιαστήματος και της επιτηδευμένης ατέλειας, ως βασικά στοιχεία της σύνθεσης. Αλλά και η απλή, κυριολεκτική χρήση των υλικών, η καθαρή γεωμετρία των επιφανειών και ο τονισμός συγκεκριμένων συνθετικών στοιχείων σε συνδυασμό με την έλλειψη διάκοσμου στην αρχιτεκτονική της Ιαπωνίας, έχουν συντελέσει στην εμφάνιση ενός αναγνωρίσιμου στυλ ιαπωνικού μινιμαλισμού. Κεντρικοί εκφραστές του στυλ είναι οι αρχιτέκτονες Tadao Ando, SANAA, Sou Fujimoto, κ.ά.

Από την άλλη, ο χειρισμός της μικρής κλίμακας, η διάρθρωση των χώρων γύρω από εσωτερικά αίθρια, οι λευκές ασβεστωμένες επιφάνειες και η οικονομία των υλικών και των ανοιγμάτων που εμφανίζονται στην ανώνυμη αρχιτεκτονική της Μεσογείου, οδήγησαν στην ανάπτυξη μιας τάσης μεσογειακού μινιμαλισμού στην αρχιτεκτονική, την οποία εκπροσωπούν οι αρχιτέκτονες Alvaro Siza, Edouardo Souto de Moura, Aires Mateus, Alberto Campo Baeza, κ.ά. Ακόμη, η επιβλητική λιτότητα των μεγάλων χώρων, κατασκευασμένων από συμπαγή στοιχεία που τονίζουν την έντονη υλικότητα σε συνδυασμό με τον ρόλο του κενού και την αυστηρή γεωμετρία της ναοδομίας του τάγματος των Κιστεριανών μοναχών της Βόρειας Ευρώπης, οδήγησαν στην ανάπτυξη ενός ιδιαίτερου μινιμαλιστικού τρόπου σχεδίασης, στον οποίο τα περιορισμένα υλικά και η χρήση των χρωμάτων εκφράζουν μια έντονη πνευματικότητα, που εκπροσωπεί ο ελβετικός μινιμαλισμός των Herzog&de Meuron και το λεγόμενο London minimum, με εκφραστές τους John Pawson, Claudio Silvestrin και David Chipperfield. Το τελευταίο αυτό, και λιγότερο αναγνωρισμένο, στυλ μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής, απουσιάζει από τις πρώτες ιταλόφωνες και ισπανόφωνες δημοσιεύσεις για την μινιμαλιστική αρχιτεκτονική, ενώ λόγω της αρχικά περιορισμένης εφαρμογής του κυρίως σε εσωτερικά κατοικιών και εκθεσιακούς χώρους παραμένει λιγότερο συζητημένο, παρόλο που περιλαμβάνει πλέον σήμερα ένα σημαντικό έργο.

Γίνεται έτσι εμφανές πως στην μινιμαλιστική αρχιτεκτονική αναγνωρίζονται επιμέρους στοιχεία που προϋπήρχαν για πολύ καιρό στο λεξιλόγιο πολλών αρχιτεκτονικών παραδόσεων, από τις οποίες οι σύγχρονοι αρχιτέκτονες αντλούν τις τυπολογικές τους καταβολές και δεν περιορίζεται σε όσα στοιχεία ανέπτυξε η τέχνη της δεκαετίας του 1960. Παρά τις μορφολογικές διαφορές που διακρίνουν τις διαφορετικές καταβολές και τις αντίστοιχες προσεγγίσεις που γεννούν, είναι κοινή μία λογική όλων αυτών των αρχιτεκτόνων, που σχεδιάζουν με την οικονομία των εκφραστικών μέσων, της παύσης και του κενού, ώστε να συγκροτείται ένα ενιαίο στυλ αρχιτεκτονικής, το οποίο υπακούει στους κανόνες που αναφέρθηκε ότι τέθηκαν από τον Gregotti το 1988.



52 John Pawson, *Abbey*, Bohemia, Czech Republic (1999 – 2004)



53 Herzog&De Meuron, *Eberswalde Technical School Library*, Germany (1999)

Το μινιμαλιστικό design

Ωστόσο, σε συνέχεια των όσων αναφέρθηκαν ακριβώς παραπάνω, δεν θα πρέπει να λησμονείται το σημαντικό στάδιο για την εξέλιξη της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής που αποτέλεσε το μινιμαλιστικό design. Σε αυτήν την σχεδιαστική τακτική που είχε τις βάσεις της στην μινιμαλιστική τέχνη και κατεύθυνσή της την λειτουργική διάσταση των αντικειμένων, τέθηκαν οι πρώτες εφαρμογές των μινιμαλιστικών αρχών σχεδιασμού. Εντύπωση προκαλεί ήδη από το 1964, η ιδιαίτερα λιτή, minimal αισθητική των καθισμάτων που σχεδίασε ο AG Fronzoni, ενώ ο Donald Judd ασχολήθηκε, επίσης, με τον σχεδιασμό επίπλων, ήδη από το 1978, με τα σχέδια αυτά να τελειοποιούνται αργότερα το 1990. Ακόμη, οι καρέκλες και τα σκηνικά αντικείμενα του Robert Wilson, έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλή, μεταφέροντας τα χαρακτηριστικά της μινιμαλιστικής καλλιτεχνικής δημιουργίας της δεκαετίας του 1960 στο ευρύ πεδίο του design. Έτσι, σταδιακά οι μινιμαλιστικές αρχές εισήλθαν στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και την μεγάλη κλίμακα, όπως για παράδειγμα στα βιομηχανικής αισθητικής έργα των Pawson και Silvestrin από την δεκαετία του 1990, με το φαινόμενο να έχει αναγνωριστεί και ταυτοποιηθεί ήδη, όπως αναφέρθηκε, από τα μέσα της δεκαετίας του 1980⁵⁷, που ήταν επίσης ήδη μία δεκαετία μετά τα έργα του Tadao Ando στα οποία αναφερόταν⁵⁸.

54 Robert Wilson,
'Little Prince Chair'

⁵⁷ Herbert Ypma, *London Minimum*, Thames and Hudson, London 1996

⁵⁸ Bertoni, ό.π., p. 7



55 Edouardo Souto de Moura, *Casa des Artes*, Πόρτο (1981-89)

Η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική

Η εμφάνιση της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής στις αρχές του 1990 συμπίπτει με την απόρριψη των μεθοδολογιών της προηγούμενης δεκαετίας κατά την οποία η αρχιτεκτονική χαρακτηριζόταν από έναν επεκτατικό μεταμοντέρνο εκλεκτικισμό, με αυθαίρετους δανειοληπτικούς μηχανισμούς που συνθέτουν ένα φλύαρο και ετερόκλητο κατασκευαστικό λεξιλόγιο, το οποίο αποσκοπεί στην ενίσχυση μίας οπτικής κουλτούρας η οποία τροφοδοτείται από την παραγωγή εικόνων. Η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική αντιτίθεται επίσης στον διανοουμενισμό και την κενότητα της νέας φορμαλιστικής αφαίρεσης της αποδόμησης. Η έκφραση του μινιμαλισμού γίνεται, όπως υποστηρίζει ο Montaner, με βάση την αυστηρή και αντικειμενική χρήση των υλικών, την δημιουργία χώρων άμεσων και καθαρών, την επεξεργασία απλών ογκομετρικών και γεωμετρικών μορφών, την υιοθέτηση μιας απερίττης σημειολογίας, την οικονομία των υλικών και της ενέργειας και με σεβασμό στο περιβάλλον. Μπροστά στην υπερεπάρκεια και την αμφιβολία, επιλέγεται το ελάχιστο⁵⁹.

⁵⁹ Josep Maria Montaner, *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής*, Νεφέλη, 2014, σελ. 519

Η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται από την χρήση περιορισμένου αριθμού στοιχείων, υλικών και ιδιωμάτων, τα οποία αρθρώνονται με τρόπο ουσιώδη. Ο διάκοσμος σχετίζεται αποκλειστικά με την δομή, τη λειτουργία και τα σημαινόμενα κάθε έργου. Τα σημαινόμενα αυτά χάνουν το πρωτότυπο νόημα και τον λόγο ύπαρξής τους έξω από το αρχικό περιβάλλον, διότι η τάση προς το μινιμαλισμό συνδέεται στενά με την ένταξη κάθε έργου σε συγκεκριμένο περίγυρο, γεγονός το οποίο στρέφει το ενδιαφέρον των αρχιτεκτόνων προς τις μεταβλητές της άμεσης εμπειρίας και του άμεσου περιβάλλοντος.

Αρχιτέκτονες που ανήκουν στον κριτικό τοπικισμό ενέχουν συχνά μινιμαλιστικά στοιχεία λόγω της ερμηνείας της οικονομίας της τοπικής παράδοσής τους. Οι αναφορές σε μινιμαλιστικά στοιχεία εντοπίζονται στα έργα των Richard Neutra, του Luis Barragan, του Jose Antonio Coderch ή του Alvaro Siza Vieira. Στα έργα αυτά αντικατοπτρίζεται η βούληση του μινιμαλισμού για αποκατάσταση μιας ποιητικής της απλότητας, της σιωπής και των συμφραζομένων. Η βούληση αυτή ενυπήρχε ήδη στον δομικό μινιμαλισμό, την κοινή λογική και την τοπικιστική κλίση του Ινδού αρχιτέκτονα Balkrishna Doshi, μαθητή των Le Corbusier και Luis I. Kahn. Η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική φαίνεται πως προτείνει τελικά την εγριότητα αντί της αφθονίας, τη μείωση αντί του πλεονασμού, την ενότητα αντί της διασποράς, την οπτική απλότητα αντί των διαπολιτισμικών φιλοδοξιών⁶⁰.

Ο Πορτογάλος αρχιτέκτονας Edouardo Souto de Moura αντιπροσωπεύει με τον πλέον εμβληματικό τρόπο τον δρόμο αυτό της στυλιστικής λιτότητας. Το κτίριό του για το Κέντρο Πολιτισμού στο Πόρτο (1981-1989), παρουσιάζει μία σύνθεση αρμονικά ενταγμένη στο τοπίο ενός νεοκλασσικού πάρκου. Ανάλογη με τον τρόπο του Mies, η χρήση διαστρωματώσεων επιπέδων από πέτρα, τούβλο και κρύσταλλο από τον αρχιτέκτονα, αναδεικνύει τα βασικά στοιχεία του τοίχου, του χώρου και της φύσης στην αρχιτεκτονική. Ανάμεσα στις πρώτες μινιμαλιστικές αρχιτεκτονικές μελέτες βρίσκονται εκείνες του Francesco Venezia. Ελεύθεροι χώροι όπως η πλατεία στο Lauro (1973-1976) και ο

κήπος της Gibellina (1985-1988) εμφανίζουν την έντονη γεωμετρικότητα των χαράξεων και την υπεροχή της υλικότητας και της εκμετάλλευσης των διαφορετικών υφών και ποιοτήτων της από την μινιμαλιστική αρχιτεκτονική. Ειδικά στο δεύτερο έργο του Venezia, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο τα αρχαιολογικά ευρήματα αποτελούν μέρος της σύνθεσης ως υλικά και όχι ως ιστορικά σπαράγματα⁶¹.

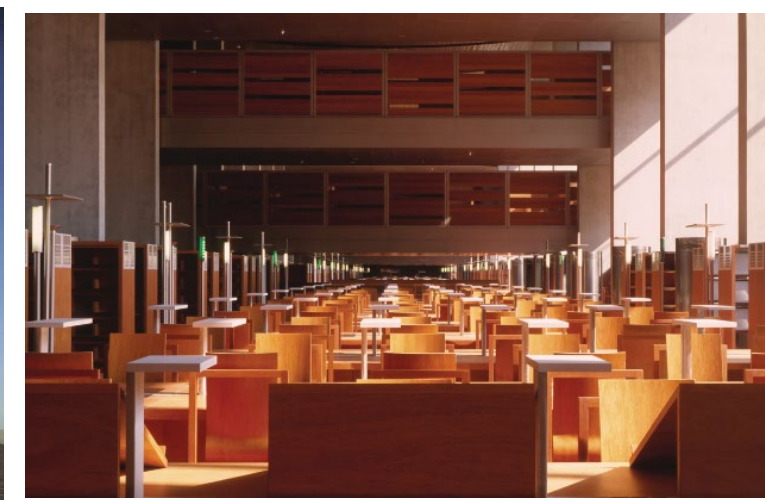
Ακόμη, στο έργο του Γάλλου νεομοντερνιστή αρχιτέκτονα Dominique Perrault για την Βιβλιοθήκη της Γαλλίας στο Παρίσι (1989-1996), εντοπίζονται τα μινιμαλιστικά χαρακτηριστικά της γλυπτικής της δεκαετίας του 1960. Συγκεκριμένα, η αναφορά αυτού του εμβληματικού έργου είναι το γλυπτό *Mirrored cubes* (1965-1966) του Robert Morris. Η μεταγραφή της μινιμαλιστικής δομής του γλυπτου του Morris σε κτίριο από τον Perrault λειτουργεί σε δύο επίπεδα: σε αυτό της βάσης, στο οποίο γίνεται αναφορά στην παραδοσιακή πολεοδομία των περίκλειστων τετραγώνων και των αστικών δρόμων, και σε αυτό των τεσσάρων πύργων, ως μία μεταφορά της μοντέρνας πόλης των αυτόνομων οικοδομικών μπλοκ. Το εσωτερικό –νεό– αίθριο του κτιρίου με την φύτευση εισάγει στο αστικό τοπίο το φυσικό περιβάλλον, κάνοντας ακόμη πιο εμφανές τον συνθετικό ρόλο του ως ένα μεσοδιάστημα.



56 Francesco Venezia, Gibellina, (1985-88)



57-58 Dominique Perrault, Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, Παρίσι (1989-1996)



⁶⁰ Josep Maria Montaner, ό.π.

⁶¹ Álvaro Siza Vieira, Francesco Venezia, Gustavo Gili, Βαρθελώνη, 1988, εισαγωγή



59 Roberto Ercilla, *Concurso Justicia*, Μπιλμπάο (1990)

Η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική στην Ισπανία παρουσιάζει μία ευρεία ποικιλία εφαρμογών στα έργα πολλών νέων αρχιτεκτόνων των δεκαετιών του 1980 και 1990, που κατευθύνονται προς έναν νεορασιοναλισμό, ευαίσθητο με οικονομία στα συμφραζόμενα. Αξίζει να γίνει αναφορά στον Roberto Ercilla από τη Vitoria για το κτίριο για το Δικαστικό Μέγαρο του Μπιλμπάο (1990) το οποίο εποτελεί ένα εμβληματικό δείγμα μινιμαλιστικής τέχνης. Αξίζει ακόμη να μνημονευθούν οι μελέτες που υλοποίησαν οι Dolores Alonso και Javier Garcia Solera από τη Βαλένθια, τα οινοποιεία στο Olite (1989-1990) και η μετατροπή της Μονής της Victoria σε Πολιτιστικό Κέντρο στο Sanlucar της Barrameda (1991) στη Ναβάρρα από τον Patxi Mangado, οι Σεβιλλιάνοι Purificacion Garcia, Ignacio Rubino και Luis Rubino, όπως ακόμη και τέλος οι Καταλανοί Viaplana και Pinon, με τη δεύτερη φάση της Plaza de Sants στη Βαρκελώνη (1990), οι Jordi Garces και Enric Soria με το αθλητικό περίπτερο στη Valle της Hebron (1988-1991), ο Carlos Ferrater με την IMPIVA στην Castellon (1995) και ο Tonet Sunyer με την κατοικία Nassia στη Βαρκελώνη (1987-1989).

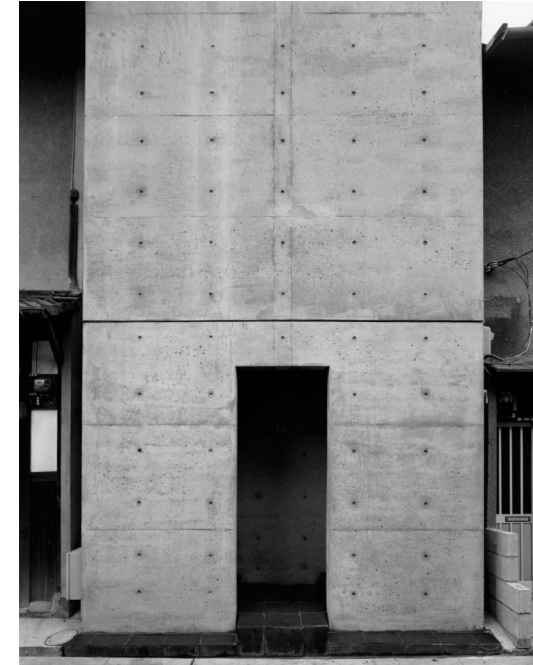
Η περίπτωση των Πορτογάλων αρχιτεκτόνων Aires Mateus αποτελεί μια υποδειγματική προσέγγιση της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής στην Ιβηρική χερσόνησο. Η χρήση των αρχέτυπων, της στερεομετρίας με τις γλυπτικές με αναφορές στον chillida σχέσεις, οι εναλλαγές του πλήρους με το κενό, του αστικού figure/ground, του φωτός, των υλικών, και της μικροκλίμακας των εσωτερικών τους συνθέτουν ένα από τα πιο δομημένα πρότυπα μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής της μεσογειακότητας.



60 Aires Mateus, *House Alenquer*, Alenquer (2001)

Ο ιαπωνικός μινιμαλισμός

Η περίπτωση του ιαπωνικού μινιμαλισμού εκφράζει μία άμεση σύνδεση με την αρχετυπική και ουσιώδη σχεδιαστική προσέγγιση της μακράιωνης ιαπωνικής αρχιτεκτονικής παράδοσης. Η έντονη επιρροή του τυπικού σχεδιασμού της παράδοσης αυτής στους αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες της δύσης, ήδη από το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, έδωσε το απαραίτητο χρονικό διάστημα για την αφομοίωση των στοιχείων αυτών από τον μοντερνισμό και τα αναπόφευκτα αντιδάνεια. Έτσι, από την δεκαετία του 1970, στον αντίποδα της μπρουταλιστικής τάσης και των επιθετικών μανιερισμών που οι αρχιτέκτονες ακολούθησαν, η γαλήνια επιρροή της οριενταλιστικής απλότητας έδωσε ώθηση σε μία νέα γενιά σχεδιαστών όπως οι Tadao Ando, Issey Miyake, Shiro Kuramata, Toyo Ito, που αλλάζουν την πορεία της μοντέρνας ιαπωνικής αρχιτεκτονικής, η οποία αλληλεπιδρά ταυτόχρονα με την αμερικάνικη μινιμαλιστική τέχνη και τον αρχιτεκτονικό ρασιοναλισμό της Ευρώπης προτείνοντας μία νέα κατεύθυνση. Η εξέλιξη των μινιμαλιστικών αρχών που παραλαμβάνει από αυτή την αλληλεπίδραση η αρχιτεκτονική, οδηγεί στη συνέχεια σε μία μεταμινιμαλιστική προσέγγιση που παρουσιάζεται μέσα από το έργο νεότερων αρχιτεκτόνων όπως οι SANAA και ο Sou Fujimoto.



61 Tadao Ando, *Azuma House*, Οσάκα, (1975)



62 Tadao Ando, Παρεκκλήσι στο νερό, Hokkaido

Tadao Ando

Ο αυτοδίδακτος αρχιτέκτονας Tadao Ando στο έργο του, που εκτείνεται από κατοικίες, συγκροτήματα διαμερισμάτων, χώρους λατρείας, δημόσια μουσεία, και εμπορικά κέντρα, κατάφερε να ενσωματώσει τα χαρακτηριστικά του ιαπωνικού μινιμαλισμού. Μέσα από την συγκρότηση ενός λεξιλογίου καθαρών γεωμετρικών μορφών όπως ο κύβος, ο τοίχος, ο σταυρός κλπ., και με σήμα κατατεθέν την χρήση του ανεπίχριστου σκυροδέματος επί τόπου χύτευσης, δημιουργεί με το στοιχείο του τοίχου επιβλητικούς περιόχτους χώρους μινιμαλιστικής απλότητας, παρέχοντας μία ζώνη στην οποία το άτομο μπορεί να υπάρχει μέσα στην κοινωνία. Σύμφωνα με τον ίδιο, η αρχιτεκτονική τάξη που δημιουργεί βασίζεται σε γεωμετρικά τετράγωνα, κύκλους, τρίγωνα και παραλληλόγραμμα, ενώ όπως γράφει ο John Morris Dixon στο *Progressive Architecture* (1990), η γεωμετρία των εσωτερικών χώρων του Ando από παραλληλόγραμμα συστήματα που κόβονται από καμπύλους ή τεθλασμένους τοίχους μπορεί να φαίνεται αυθαίρετα και αφηρημένη. Αυτό που μπορεί κανείς να βρει εκεί είναι χώροι προσαρμοσμένοι στην ανθρώπινη χρήση και οικειοποίηση (occupancy)⁶².

⁶² <https://www.pritzkerprize.com/biography-tadao-ando>

Οι χώροι που ο Ando σχεδιάζει έχουν την αίσθηση ενός haiku, με την κενότητα να παίζει τον μεγαλύτερο ρόλο της σύνθεσης. Ο άδειος χώρος, παίρνει εδώ την μορφή ενός μεσοδιαστήματος εντός του οποίου αναδιπλώνονται και εκτυλίσσονται τα φαινόμενα. Τα στοιχεία της φύσης, φως και αέρας, παίζουν επίσης έναν σημαντικό ρόλο στην αρχιτεκτονική του Ando· τα στοιχεία αυτά αποκτούν νόημα όταν εισάγονται σε ένα κέλυφος, που έχει μία μορφή αποκομμένη από τον έξω κόσμο. Η σχεδιαστική του προσέγγιση έχει να κάνει με την δημιουργία δυνάμεων στις περιοχές μελέτης, σκιοπεύοντας στην αποκατάσταση της ενότητας μεταξύ φύσης και αρχιτεκτονικής που χάθηκε με την ραγδαία ανάπτυξη του μοντερνισμού στην Ιαπωνία των δεκαετιών του 1950 και 1960.

Η κατοικία Azuma στο Σουμιγιόσι (1975-76) στο κεντρικό τμήμα της Οσάκα έγινε το αρχιτεκτονικό μανιφέστο του⁶³, με την μινιμαλιστική μορφή της από ανεπίχριστο σκυρόδεμα, ευθέως αντιτιθέμενη στα διπλανά παραδοσιακά ξύλινα σπίτια που 'επιβίωσαν' από τον πόλεμο. Η εμπληματική πρόσοψη από σκυρόδεμα με ένα μοναδικό άνοιγμα στο κέντρο για την είσοδο, έρχεται σε αντίθεση με τα γύρω, πορώδη, παραδοσιακά σπίτια από ξύλο και χαρτί. Ακολουθεί τη νέα μοντέρνα παράδοση συμφιλιώνοντάς την με τον σεβασμό του γεωγραφικού και φυσικού περιβάλλοντος και με τη νέα ερμηνεία των τοπικών και πολιτισμικών αξιών⁶⁴. Ο Ando χωρίζει την κατοικία αυτή σε δύο τμήματα, αφήνοντας ένα ανοιχτό μεσοδιάστημα στο οποίο επεμβαίνουν τα στοιχεία της φύσης, βροχή, αέρας και ήλιος. Για τον Ando η αρχιτεκτονική μειώνει την φύση στα βασικά της στοιχεία, άποψη ενταγμένη στο πνεύμα της ιαπωνικής αρχιτεκτονικής. Οι μεταφυσικές προβολές στο έργο του Ando συνδέονται θεμελιωδώς με τις ανιμιστικές πεποιθήσεις για τις δυνάμεις της φύσης του Shinto, το kami, και με τις αρχές του Zen Βουδισμού όπως εμφανίζονται στον βραχόκηπο Ryoanji. Οι πνευματικές του αναζητήσεις θα οδηγήσουν τον Ando να σχεδιάσει χώρους όπως το παρεκκλήσι πάνω στο νερό στο Hokkaido (1985-1988). Στο έργο αυτό που είναι ένα από τα πιο εμπληματικά του, διαφαίνεται η αναζήτηση μιας έντονης μορφολογικής και συμβολικής αφαίρεσης, που έχει τις βάσεις της στην ογκομετρική απλότητα, εισάγοντας στον

⁶³ <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/tadao-ando-1941>

⁶⁴ Joseph Maria Montaner, ό.π., σελ. 522



63 Ryoanji, 15ος αιώνας, Τόκιο

σχεδιασμό μία μοναστική νηφαλιότητα και σημειώνοντας την παρουσία του φυσικού φωτός. Ο μεγάλος σταυρός από σκυρόδεμα που αποτελεί κεντρικό στοιχείο στην σύνθεση είναι ενδεικτικός της πίστης του Ando στην καθαρή γεωμετρία των μορφών, ενώ στο μεταγενέστερο έργο του για την εκκλησία του Φωτός στο Ibaraki, το αρχέτυπο του σταυρού εξαϋλώνεται, ως ένα άνοιγμα το οποίο φωτίζει. Για τον Ando όλα κινούνται μεταξύ του σιοταδιού και του φωτός. Στα έργα του Ando, από τα εσωτερικά στην κατοικία Soseikan-Yamaguchi, στην Τακαραζούκα (1974) και την κατοικία Azuma στην Οσάκα (1975), η αρχιτεκτονική αντιπροσωπεύει ένα παράδειγμα μίας διαδικαστικής διαύγειας και μία απόλυτη καθαρότητα της μορφής. Η χρήση του νερού ενισχύει αυτή την αίσθηση των χώρων την οποία επιδιώκει και μέσα από το υγρό στοιχείο που συνεχώς αλλάζει μορφή. Η πρότασή του για τον διαγωνισμό στο μουσείο στο Fort Worth, Texas, στηρίζεται εξίσου πάνω σε αυτές τις ρευστές ιδιότητες των αντικατοπτρισμών των κτιρίων του και των υφιστάμενων κτιρίων του Luis I. Kahn. Πρόκειται για ένα συνολικό έργο διακριτικό και σιωπηλό, που αποφεύγει όπως γράφει ο Montaner, τον θόρυβο και τον καταναλωτισμό της σημερινής ιαπωνικής αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας. Οι έννοιες της ιαπωνικής παράδοσης όπως εκφράζονται μέσα από το ρεύμα της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής, απαντούν στην σύγχρονη ανάγκη για τάξη, απλοποίηση, διαύγεια και τα έργα του Ando είναι παραδείγματα της ουσιώδους αυτής χρήσης των υλικών και των συνθετικών κανόνων.



64 Tadao Ando, Fort Worth Modern, Ντάλας (2002)

SANAA

Το έργο των αρχιτεκτόνων Kazuyo Sejima και Ryue Nishizawa ή αλλιώς SANAA εκφράζει επίσης τις αρχές του ιαπωνικού ρεύματος της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής, παρά το εύρος του και την άρνηση των ιδρυτών του να ορίσουν ένα θεωρητικό όχημα για την περιγραφή του. Η βασική σχεδιαστική αρχή στο έργο των SANAA είναι η απλότητα και η αφαίρεση στον βαθμό της ανυπαρξίας και της αίσθησης του “τίποτα”. Οι χώροι τους μοιάζουν με τα κτιριακά ισοδύναμα των διαγραμμάτων επεξεργασίας του προγράμματος που σχεδιάζουν, όπως παρατηρεί ο αρχιτέκτονας Toyo Ito. Για την Sejima ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνονται το πρόγραμμα είναι πολύ αφηρημένος, επομένως δεν μπορεί να γίνει μορφή, δεν μπορεί να μετατραπεί σε κάτι που είναι αναγνωρίσιμο ως μορφή, σε κάτι τόσο καθορισμένο. Την διαγραμματική υπόσταση προσεγγίζουν μέσα από την φαινομενικά αβαρή αίσθηση που αποπνέουν τα κτίριά τους σε συνδυασμό με την κατασκευαστική ακρίβεια, τον σχεδιαστικό πλουραλισμό, την ατμοσφαιρικότητα και την ισχυρή σύνδεση με τις σύγχρονες πολιτιστικές και υλικές πρακτικές.

Οι SANAA διαχειρίζονται τα αντιληπτικά κατασκευάσματα της άυλης φύσης και της ελαφρότητας σαν δομικά στοιχεία, εκφράζοντας τις ισχυρές μινιμαλιστικές καταβολές τους. Η σύνθεση του κενού στο έργο τους χαρακτηρίζεται τελικά από την απουσία της μορφής, η οποία γίνεται μελετημένα. Τα διαδοχικά κενά ορίζουν μια οπτική και αντιληπτική χωρική διαπερατότητα. Η σχεδιαστική προσέγγιση των SANAA προκύπτει ως ένα δικό τους σύστημα ιεράρχησης, το οποίο τους δίνει την δυνατότητα να μπορούν να κάνουν διαφορετικά πράγματα και να βρίσκουν νέους τρόπους προσέγγισης.



65 SANAA, Toledo Museum, Οχάιο, (2001)

Το έργο των SANAA αποπνέει μια αίσθηση απομόνωσης και μία ελάχιστη φυσική υπόσταση στα πρόθυρα της εξαφάνισης, την οποία πετυχαίνουν με την επάλληλη χρήση της διαφάνειας, που εκφράζει την διχοτόμηση μεταξύ της οπτικής διασύνδεσης και της απομόνωσης στην σύγχρονη κοινωνία. Η διαφάνεια και τα άλλα υλικά στα κτίρια τους εισάγονται με μία λογική ενός περάσματος από συνεχόμενα κατώφλια, το οποίο ενισχύει την εφήμερη αίσθηση αυτή. Η διαφάνεια στα έργα των SANAA δεν επιτελεί απλά τον λειτουργικό της σκοπό, ούτε εισάγεται ως ένα αμιγώς οπτικό μέσο, αλλά με αυτήν οι αρχιτέκτονες δημιουργούν μία δυναμική σχέση προβολών, από τον έναν χώρο στον άλλο, προσδίδοντας μία κατάσταση ευελιξίας. Στο 'Μουσείο του Τολέδο' για παράδειγμα, εξερευνούν σε βάθος αυτή την δυνατότητα της αλληλεπιθέμενης διαφάνειας, καθιστώντας τον τοίχο(roche) ένα διαπερατό στοιχείο, το οποίο όπως επισημαίνει η Eve Blau, αποκαλύπτει την αντίφαση μεταξύ πληροφοριών και εμπειρίας, χωρίς να την επιλύει⁶⁵.

⁶⁵ Eve Blau, *Harvard Design Magazine*, 29, 2008. pp. 29-37

Ο χαρακτηρισμός μινιμαλιστικός, που συχνά αποδίδεται στην σχεδιαστική σιέψη των SANAA, εμφανίζει κάποια θεωρητικά κενά, όπως παρατηρεί ο Stan Allen⁶⁶. Όχι μόνο υπάρχουν μεθοδολογικές δυσκολίες που εμπλέκονται στην προσπάθεια να καταστεί δυνατός ένας παραλληλισμός μεταξύ του συγκεκριμένου εικαστικού κινήματος της δεκαετίας του 1960 και ενός άλλου πεδίου και περιόδου, αλλά ακόμη και με μία ελαστική χρήση του όρου, είναι αδύνατο να υποστηριχθεί ότι η αρχιτεκτονική των SANAA στοχεύει απλά στην αποκάλυψη του μορφολογικού ιδεαλισμού της μέσω της μείωσης των αρχιτεκτονικών και στατικών στοιχείων. Ωστόσο, το έργο των SANAA μπορεί να θεωρηθεί ως μία εξέλιξη των μινιμαλιστικών αρχών μέσα στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, ή μάλλον ως μια έκφραση του μεταμινιμαλισμού.

Η σειριακή επανάληψη αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο διερεύνησης των SANAA, οι οποίοι εξερευνούν την πολλαπλότητα των παραλλαγών που μπορεί η τρισδιάστατη ψηφιακή μοντελοποίηση να τους προσφέρει, πειραματιζόμενοι με παραλλαγές. Όμοια με τους μινιμαλιστές καλλιτέχνες, τους ενδιαφέρει η ανάδειξη της φυσικής υπόστασης των έργων τους, την οποία θέτουν προς διερεύνηση και όχι ως περιορισμό. Η διαρκής ανατροφοδότηση που παίρνουν από την διερεύνηση των επαναλήψεων των μοντέλων των έργων τους, προσφέρει μία εξαιρετικά εκπλεπυσμένη διαδικασία σχεδιασμού στους SANAA, που ενισχύει την αντιστοιχία του τελικού έργου με την αρχική αναπαράσταση της ιδέας, επιτυγχάνοντας μεγάλη ακρίβεια. Απορρίπτουν την αισθητική της πολυπλοκότητας και επιλέγουν μια ριζική απλότητα, χωρίς αυτή η εμμονή στην απλοποίηση και στον έλεγχο να μην ενέχει κάποιους κινδύνους. Η μείωση αυτή περιορίζει πολλές φορές τις διαθέσιμες αρχιτεκτονικές απαντήσεις σε καιρία προβλήματα του σχεδιασμού· περιορίζει την ικανότητα της αρχιτεκτονικής να ανταποκρίνεται και να προσαρμόζεται σε πολλαπλές κοινωνιολογικές και επιτελεστικές απαιτήσεις, κάποιοι περιορισμοί μπορεί να μην ληφθούν υπόψη, ή τα κτίρια τελικά να μην είναι τόσο άνετα ή λειτουργικά και να μην αναγνωρίζουν θεωρητικά αρχιτεκτονικά προβλήματα. Το φάσμα των πιθανών λύσεων περιορίζεται.

⁶⁶ Stan Allen, 'Sejima's Theater of Operations', *Assemblage* núm 30, 1996, págs. 99-107

Συνοψίζοντας, στο έργο των SANAA σκοπός δεν είναι ούτε η ‘λευκότητα’, ούτε η ελαφρότητα, ούτε η διαφάνεια, ούτε η απαλοιφή της ιεράρχησης, ούτε η αλληλεπίδραση με την περιοχή μελέτης, σε μία φορμαλιστική ερμηνεία των μινιμαλιστικών αρχών. Στο έργο των SANAA σκοπός είναι η δημιουργία μιας ατμόσφαιρας, που εδράζεται εντός της πραγματικότητας του φυσικού κόσμου και γίνεται αντιληπτή μέσω μίας ευαισθητοποίησης της όρασης. Η αρχιτεκτονική τους είναι το προϊόν μιας φαινομενολογίας του χώρου, μία ακριβής σύνθεση όλων των επιμέρους παραμέτρων που εξετάζονται, η υλοποίηση ενός τρόπου κατοίκησης. Η ίδια η Sejima θεωρεί πως σε μία κοινωνία όπου οι ιδεολογίες έχουν αναιρεθεί, η ικανότητα να σχεδιάζει κανείς με ευθύ τρόπο χωρίς περιστροφές, με διαγράμματα που ενσωματώνουν και ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, είναι από μόνη της μία στάση φορτωμένη με κριτική⁶⁷.



66 Ryue Nishizawa (SANAA), *Moriyama House*, Τόκιο, (2002-2005)

⁶⁷ SANAA.Figuration/Configuration, στο: <https://www.experimentalfields.com/wpcontent/uploads/2013/12/SANAA.pdf>



67 Sou Fujimoto Architects, *House N*, Oita, (2008)

Sou Fujimoto

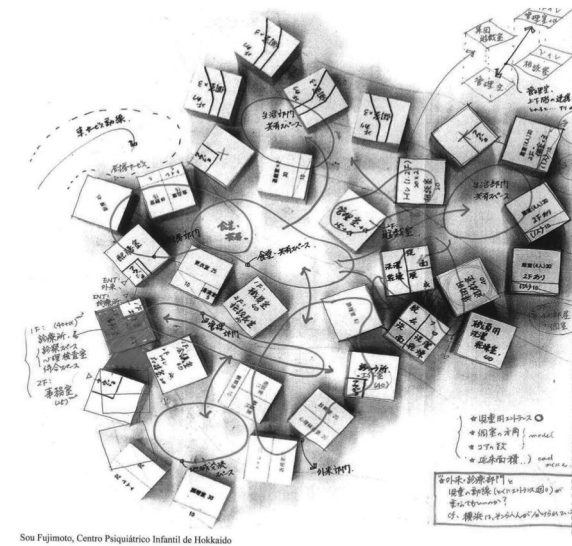
Ένας ακόμη εκφραστής των μινιμαλιστικών αρχών στο έργο του είναι ο Ιάπωνας αρχιτέκτονας Sou Fujimoto, ο οποίος εφαρμόζει στον σχεδιασμό του μία αντίστοιχη διαγραμματική προσέγγιση με αυτή των SANAA. Δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην έννοια του ενδιαμέσου στα έργα του και η οποία συνθετικά εκφράζεται ως μεσοδιάστημα. Μέσα από μια επαλληλία εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, επαναλαμβανόμενων μονάδων και κενών, αποβλέπει στην εξαϋλωση των κτιρίων που σχεδιάζει, ανοίγοντας την αρχιτεκτονική προς το περιβάλλον, σε μία νεφελώδη περιοχή, που ο ίδιος θεωρεί ως ιδανική συνθήκη. Η αρχιτεκτονική του Fujimoto είναι πολυεπίπεδη και αρθρώνεται μέσα από πολλαπλά στρώματα.

Χωρίς να αναπαράγει προϋπάρχουσες τυπολογίες⁶⁸, ο Fujimoto διερευνά μέσα από αφαιρετικές συνθέσεις τις σωματικές εμπειρίες που μπορεί να προκαλέσει ο χώρος. Στο *House N*, για παράδειγμα, επιλέχτηκε η δομή των τριών επάλληλων δομικών στοιχείων/ενσωματώσεων τα οποία θα μπορούσαν να πολλαπλασιαστούν ανεξάρτητα, με την μορφή μίας τεχνικής φωλιάσματος. Το φώλιασμα είναι ο όρος με τον οποίο ο Fujimoto αναφέρεται σε μία πολυεπίπεδη δομή, η οποία αποτελείται από στρώματα ‘κουτιών’ και αντίστοιχα διαδοχικά μεσοδιαστήματα. Τα στρώματα αυτά παράγουν ποικίλες ευέλικτες διαβαθμίσεις, που ευνοούν τις αμφισημίες και τις αποκλίσεις, δουλεύοντας προς μία κατεύθυνση ενός νεφελώδους εδάφους. Αν και η λειτουργία της τεχνικής είναι απλή, οι σχέσεις της διακρίνονται από την πολυπλοκότητα. Μέσα από το φώλιασμα, ο Fujimoto ανοίγει διαδοχικά τα στρώματα της κατοικίας προς τον δημόσιο χώρο. Στο *House N*, με την απλή χειρονομία της αλληλοκάλυψης καθαρών κουτιών, το συμβατικό σπίτι κατά μία έννοια μεταμορφώνεται και εμποτίζεται με δυναμικό επάλληλων διαβαθμίσεων.

Η ακόμα, στο *Παιδοψυχιατρικό κέντρο ανάρρωσης* στο Χοκάιντο, η δομή είναι φαινομενικά απλή και αποτελείται από μία οργανική επαναληπτικότητα μικρών, πανομοιότυπων ‘κουτιών’, την διάταξη των οποίων ο αρχιτέκτονας επεξεργάζεται με ποικίλες διαφοροποιήσεις, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στις μεταξύ τους σχέσεις, αλλά και τις σχέσεις τους με το σύνολο του οικοδομήματος. Τα επιμέρους δομικά κενά ή μεσοδιαστήματα, χρησιμεύουν ως χώροι για δενδροφύτευση, εκτόνωση και παιχνίδι, προσδίδοντας μια πορώδη μορφή, που παραπέμπει στην ρευστότητα ενός φυσικού σχηματισμού ή ενός μικρού χωριού. Ο διαγραμματικός σχεδιασμός στο έργο του Fujimoto παρουσιάζει ευελιξία

⁶⁸ Στις πέντε γραμμές του πενταγράμμου ως μουσικό σύστημα οι μελωδικές νότες τοποθετούνται σε ένα πλέγμα-πεντάγραμμα και υποδηλώνουν τον ‘ομοιογενή χρόνο’. Αυτή η μέθοδος μοιάζει με την σύγχρονη αρχιτεκτονική διευθέτησης των στοιχείων στον ομοιογενή χώρο του καρτεσιανού συστήματος συντεταγμένων. “Απομακρύνετε το πεντάγραμμα και σχεδιάστε μόνο τις νότες με τις οποίες οι ήχοι θα επιπλέουν (afloat). Θα ήταν αυτό ένα χάος; Όχι και τόσο. Εδώ εμφανίζονται οι σχέσεις μεταξύ των νοτών. Μυριάδες τόνοι αλληλεπικαλύπτονται στον τεράστιο ιστό των αλληλεξαρτήσεων. Υπάρχει μια δυναμική και μια ήπια σειρά από τοπικές σχέσεις. Αυτή η σειρά που υποδεικνύεται από μουσικές νότες είναι ακριβώς η σειρά για την αρχιτεκτονική του 21ου αιώνα”. Sou Fujimoto, *Primitive Future*, 2008

και αποτελεί μια μεταβαλλόμενη έννοια, περιέχοντας ένα σύστημα χώρων που αλληλοσυνδέονται ακανόνιστα, αντίθετα σε κάποια ιεράρχηση, διαχωρίζονται και διαχέονται ο ένας εντός του άλλου, καθιστώντας ένα φαινομενικά κλειστό –διαγραμματικό– πρόγραμμα, ανοιχτό, μινιμαλιστικό.



68-69 Sou Fujimoto, Παιδοψυχιατρικό κέντρο ανάρρωσης, Hokaido (2010)

Συμπεράσματα ενότητας

Στην ενότητα έγινε σαφές ότι η αρχιτεκτονική του μινιμαλισμού, κυριαρχείται από την πραγματιστική, ταυτολογική παραδοχή που ίσχυε στην τέχνη του μινιμαλισμού, σύμφωνα με την οποία κάποιο πράγμα είναι αυτό που είναι, όπως ένας κύβος είναι ένας κύβος, κ.ό.κ. Αυτή η αρχή τιμά την καθαρή πραγματικότητα και εξυψώνει την αυθεντική της αντίληψη ως πράξη ζωτικής αναγωγής στο απλούστερο και αγνότερο επίπεδο της ύπαρξης⁶⁹. Κατά τον Stevanovic⁷⁰, η έκφραση αυτή του μινιμαλισμού στην αρχιτεκτονική προέκυψε ως μέσο κοινωνικής κριτικής των φαινομένων της μαζικής κατανάλωσης, της οικονομικής κρίσης, της κουλτούρας του υλισμού και του μεταμοντέρνου κιτς και λαϊκισμού. Από την άλλη, όλο αυτό παραμένει αβέβαιο, κατά πόσο δεν είναι απλώς μία προσπάθεια να παρουσιαστεί ο μινιμαλισμός ως κάτι άλλο πέρα από μία στυλιστική αναβίωση ή ένα προϊόν του μάρκετινγκ και της διαφήμισης. Υπό αυτή την οπτική, οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις στα μοντέλα του μινιμαλισμού στην αρχιτεκτονική διίστανται.

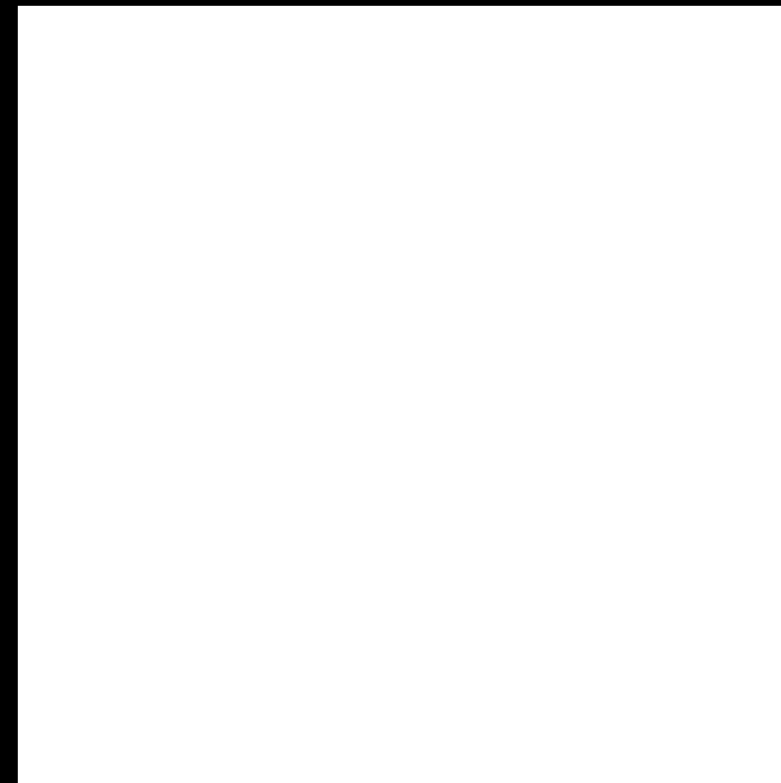
Όπως έγινε σαφές μέσα από τα παραδείγματα που παρουσιάστηκαν, η έκφραση του μινιμαλισμού στην αρχιτεκτονική αφορά κυρίως στην μικρή κλίμακα και δεν επιχειρεί να επιλύσει σύνθετα κοινωνικά προβλήματα αστικού σχεδιασμού, επωμίζεται δηλαδή έναν αισθητικό ρόλο πολιτισμικής αναθεώρησης· ωστόσο, η έμφαση στον κενό χώρο δηλώνει άμεσα τον οικολογικό προβληματισμό και την εφήμερη παρουσία των “ανθρώπινων όντων που τώρα πυκνοκατοικούν” την γη και η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική αποτελεί μία δραστική λύση στο πρόβλημα “της άλογης εκμετάλλευσης του πλανήτη⁷¹”. Άλλωστε, σύμφωνα με την άποψη του Tadao Ando η αλλαγή της κατοικίας, που αποτελεί το κύτταρο του πολεοδομικού ιστού, θα επιφέρει και την κοινωνική αλλαγή. Σε κάθε περίπτωση, χάρη στον χρόνο που πέρασε, η περίοδος που έρχεται προσφέρεται για άνοιγμα σε νέες ερμηνείες, οι οποίες μπορούν να αποτελέσουν θέμα μελλοντικών ερευνών και να εξελίξουν την μινιμαλιστική αρχιτεκτονική.

⁶⁹ Franco Bertoni, Minimalist Architecture, p. 44

⁷⁰ Vladimir Stevanovic, 2013, σελ. 191

⁷¹ Montaner, ό.π., σ.525

Συμπεράσματα της έρευνας



Συμπεράσματα της έρευνας

Η έρευνα αναζήτησε τις καταβολές της τέχνης του μινιμαλισμού στα κινήματα της πρωτοπορίας του 20^{ου} αιώνα και επιχείρησε να συγκεντρώσει τα χαρακτηριστικά εκείνα που οδήγησαν στην τέχνη των ελάχιστων εκφραστικών μέσων της δεκαετίας του 1960. Μέσα από τις συνθετικές τεχνικές του κενού μεσοδιαστήματος και της επανάληψης αναζήτησε στα έργα των καλλιτεχνών του μινιμαλισμού τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που συνιστούν σαφές καλλιτεχνικό κίνημα. Ανατρέχοντας στην αρχική χρήση του όρου μινιμαλισμός ως τρόπο να περιγραφούν τα έργα του κινήματος αυτού και άλλοτε ως υποτιμητικό και επικριτικό χαρακτηρισμό αυτής της τέχνης⁷², μέχρι την πρώτη ορθή χρήση του όρου από τον Wollheim το 1965, η έρευνα επικεντρώθηκε στην ανάδειξη των σημαντικότερων τάσεων στην περίοδο 1962-1968.

Η έρευνα στη συνέχεια διερεύνησε την έκφραση του μινιμαλισμού στην μουσική, με τον όρο να χρησιμοποιείται από τον Nyman το 1968, για να περιγράψει τα επαναληπτικά μουσικά έργα μίας σειράς μινιμαλιστών συνθετών. Η αναζήτηση της επανάληψης και της παύσης στα έργα των συνθετών αυτών οδήγησε στην καλύτερη κατανόηση των μινιμαλιστικών ιδεών της μη γραμμικής αφήγησης, της επιτέλεσης, της μη συμβατικής διάρκειας και των ψυχοακουστικών ιδιοτήτων της μουσικής, που υπήρξαν σημαντικές για την αμεσότητα της βιωματικής εμπειρίας της μινιμαλιστικής μουσικής, που μοιάζει με τελετουργική μύηση.

Σε ένα τρίτο επίπεδο, η έρευνα στράφηκε προς την αναζήτηση της έκφρασης των μινιμαλιστικών αρχών στο έργο σύγχρονων αρχιτεκτόνων. Αντίστοιχα με την απομάκρυνση της τέχνης του μινιμαλισμού από τον απεικονιστικό χώρο, η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική επέδειξε έναν έντονο κυριολεκτικισμό, προτείνοντας μία ασκητική σχεδιαστική προσέγγιση, απαλλαγμένη από τα περιττά. Η έκφραση του μινιμαλισμού στην αρχιτεκτονική αφορά στο ελάχιστο, που μπορεί να ανασυντάξει στην επανάληψή του μια σύνθεση με νόημα και να εγκαταστήσει έναν χώρο άμεσης εμπειρίας χωρίς διαμεσολαβήσεις τεχνολογικές, λειτουργικές,

⁷² Franco Bertoni, *Minimalist Architecture*, p. 6

συμβολικές. Το κενό μεσοδιάστημα στην αρχιτεκτονική αυτή, όπως και στην τέχνη, επιμένει και επιτρέπει την επανάληψη, που δίνει ρυθμό και παρουσία σε μια ελάχιστη και εύθραυστη ύπαρξη σε φλύαρους και πολύπλοκους καιρούς.

Κλείνοντας, αξίζει να σημειωθεί ότι η σημασία του μινιμαλισμού δεν σταματάει στην προσφορά του στα πεδία των πλαστικών τεχνών, της μουσικής και της αρχιτεκτονικής, τα οποία η παρούσα έρευνα ανέδειξε. Κάτι τέτοιο αποδεικνύουν άλλωστε οι χορογραφίες της Yvonne Rainer με κοινές, καθημερινές κινήσεις, ουδέτερα και ανέκφραστα εκτελεσμένες, ή της χορογράφου Lucinda Childs, που επινόησε ένα δραστικά μινιμαλιστικό είδος χορού, με άτεγκτες επαναληπτικές κινήσεις, άδεια σκηνή και μιμική συμμετρία, ο χαρακτήρας της μη-παράστασης στο θέατρο του Bob Wilson, ο οποίος μετατρέπει την σκηνή σε έργο στο οποίο ο κενός χώρος δεν είναι άδειος, και στα θεατρικά έργα του Samuel Beckett, έργα υπαρξιακού κενού, ή ακόμη στην λογοτεχνία του Raymond Carver, με τα μυθιστορήματά του να ακολουθούν μία δομή όπου η πλοκή συμβαίνει πάντα σε έναν ελάχιστο χώρο και αυτά είναι μόνο μερικά παραδείγματα, ενδεικτικά της ιδιαίτερης γοητείας που άσκησε και εξακολουθεί να ασκεί η παρουσία του κενού και η επανάληψη των ελάχιστων στοιχείων του μινιμαλισμού στον δημιουργικό κόσμο.

Βιβλιογραφία

Βιβλία

Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών Παρισιού (επιμ.), *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*, συλλογικός τόμος, μετάφραση Μ. Καραγιάννη και Β. Τομανάς, Εξάντας, Αθήνα, 1993 [1991]

Δασκαλοθανάσης, Νίκος (επιμ.), *Από την μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη: μια κριτική ανθολογία*, συλλογικός τόμος, εκδόσεις της ΑΣΚΤ, Αθήνα, 2006

Λας, Κρίστοφερ, *Ο ελάχιστος εαυτός, Ψυχική επιβίωση σε καιρούς αναστάτωσης*, μετάφραση Β. Τομανάς, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2006

Art Book, the, Phaidon Press, 1994

Attali, Jacques, *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi. Minneapolis ; London: University of Minnesota Press, 1985.

Battcock, Gregory (επιμ.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Νέα Υόρκη, (1968)

Bertoni, Franco, *Minimalist Architecture*, Birkhäuser, Basel 2002 [1998]

Cage, John, *Silence, Lectures and Writings by John Cage*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961

Carmagnola, Fulvio; Pasca, Vanni; Ranzo, Patricia; Vettese, Angela, *Minimalismo: etica delle forme e nuova semplicità nel design*, Lupetti, Milano, 1996

Deleuze, Gilles, *Διαφορά και επανάληψη*, μετάφραση Κ. Μπούντας, Δ. Τουλάτου(επιμ.), Εκκρεμές, Αθήνα, 2019

Fujimoto, Sou; Ito, Toyo, *Primitive future, Contemporary architect's concept series*, Inax, Tokio, 2008

Gann, Kyle, *No such thing as silence, John Cage's 4'33"*, Yale University Press, 2010

Gablik, Suzi, “Μινιμαλισμός”, στο Ν. Στάγκος(επιμ.), *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης*, μετάφραση Α. Παππάς, ΜΙΕΤ, 2010

Goodman, Steve, *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010

Judd, Donald, “Specific Objects”, αναδημ. στο Ch. Harrison και P. Wood (επιμ.), *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell, 1992

Krauss, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Viking Press, New York, 1977

Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1985

Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, 1993

Linder, Mark, *Nothing less than literal: Architecture after minimalism*, MIT Press, 2007

Meyer, James, *Minimal Art*, Λονδίνο, Phaidon (Themes & Movements), 2000

Meyer, James, *Minimalism*. Abridged, rev. updt. Phaidon, London ; New York, 2010

Mertens, Wim, (preface by Michael Nyman), *American Minimal Music*,

Kahn & Averill, London, 1988

Montaner, Joseph, Maria, *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής: κινήματα, ιδέες και δημιουργοί στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα*, Α., Γιακουμακάτος (επιμ.), Νεφέλη, Αθήνα, 2014

Morris, Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993

Nyman, Michael, (preface by Brian Eno), *Experimental Music, Cage and Beyond*, Cambridge University Press, New York, 1999 [1974]

Oliva, Achille, Bonito, *Minimalia: An Italian Vision in 20th-century Art*, Mondadori Electa, 1999

Pawson. John, *minimum*, Phaidon, London 1998

Pincus-Witten, Robert, *Postminimalism into Maximalism*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1987

Poli, Fransesco, *Minimalismo-Arte Povera-Arte Concettuale*, Laterza, Roma Bari, 1995

Reich, Steve, *Writings on Music 1965-2000*, Oxford University Press, 2002

Siza Vieira, Álvaro, *Francesco Venezia*, Gustavo Gili, Βαρκελώνη, 1988

Toy, Maggie, *Practically Minimal*, Thames and Hudson, London 2000

Ypma, Herbert, *London Minimum*, Thames and Hudson, London 1996

Zabalbeascoa, Anatxu; Marcos, Javier Rodríguez, *Minimalisms*, Gustavo Gili, Barcelona 2000

Άρθρα σε περιοδικά - Δημοσιεύσεις σε συνέδρια

“Aspects of Minimal Architecture I&II”, Architectural Design, London (1994) , (1999)

Blau, Eve, “Tensions in Transparency - Between Information and Experience: The Dialectical Logic of SANAA’s Architecture.” *Harvard Design Magazine*, 29, (2008) pp. 29-37

Bois, Yves-Alain, “A picturesque stroll around Clara-Clara”, *October*, Vol. 29 (1984), pp. 32-62

Bonnefoi, Christian, “Louis Kahn and Minimalism”, *Oppositions*, 24, (1981)

Glueck, Grace, “Art Notes: A Box is a Box is a Box”, *New York Times*, March 10, (1968)

Gregotti, Vittorio, “Minimal editorial”, *Rassegna*, 36, Milano, (1988)

Janhsen, Angeli, “Discussion with Donald Judd,” in Donald Judd, εκθ. κατ. (St. Gallen, Switzerland: Kunstverein St. Gallen, 1990)

Kakalis, Christos, Experimentations. John Cage in Music, Art and Architecture, *The Journal of Architecture*, 22/2, pp. 359-363, (2017) DOI: 10.1080/13602365.2017.1299402

Krauss, Rosalind, “Sculpture in the expanded field”, *October*, Vol. 8, (1979)

Krauss, Rosalind, “Όταν οι λέξεις απουσιάζουν”, *Διαβάζω. Δεκαπενθήμερη Επιθεώρηση του Βιβλίου*, 271, (2.10.1991), σελ.30

Kuspit, Donald, “Authoritarian Abstraction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36/1, Autumn, (1977)

Santa-Maria, Luis, Martinez, “Human Measure”, *El Croquis: Aires Mateus* ‘11- ‘16, No.186, Μαδρίτη: Medianex Exclusivas, (2016), pp. 120-121

Stan, Allen, ‘Sejima’s Theater of Operations’, *Assemblage*, núm 30, 1996, pp. 99-107

Stevanovic, Vladimir, *A reading of interpretative models of minimalism in architecture*, METU JFA 2013/2, DOI:10.4305/METU.JFA.2013.2.10

Steinberg, Leo, “Reflections on the state of Criticism”, *Artforum*, Μάρτιος, (1972)

Titmarsh, Mark, “Contemporary Hybrid Painting: The Aesthetics of a Post-Medium Condition”, Transdisciplinary Imaging Conference, Sydney 2010

Διατριβές - Ερευνητικές εργασίες

Σταμάτης, Βασίλης, *Η εξέλιξη του μινιμαλισμού στη μουσική από το 1960 ως σήμερα: η δημιουργία νέου έργου και παιδαγωγικές εφαρμογές για το δημοτικό*, Διδακτορική διατριβή: Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 2014

Campbell, Iain, *Experimental Practices of Music and Philosophy in John Cage and Gilles Deleuze*, Phd Thesis, University of Kingston, 2015

Γερογιαννάκη, Μ., Στρατάκη, Ε., *Από την αναπαράσταση στην παρουσία του αισθητού...*, Πολυτεχνείο Κρήτης, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2019, Επίβλεψη: Δ. Χατζησάββα

Καλφάκη Μ., *Μεσογειακός Μινιμαλισμός μέσα από το έργο των Aires Mateus*, Πολυτεχνείο Κρήτης, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2019, Επίβλεψη: Α. Τζομπανάκης

Λωρίτη Μ., *Σχεδιάζοντας με το κενό στην σύγχρονη αρχιτεκτονική*, Πολυτεχνείο Κρήτης, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2017, Επίβλεψη: Δ. Χατζησάββα

Ιστοτόποι

<https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>
<https://www.artic.edu/articles/698/marcel-duchamps-bottle-rack>
<https://www.frieze.com/article/dan-flavin>
<https://de.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2012/may/10/john-pawson-in-praise-of-minimalism/>
<https://www.experimentalfields.com/wp-content/uploads/2013/12/SANAA.pdf> [Πρόσβ: 6/9/22]
<https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1987-4/>
<http://www.nikias.gr/ell/keyword/Διαδικασίατέχνητης>
<https://www.theartstory.org/artist/stella-frank/>
<https://www.theartstory.org/artist/morris-robert/>
<https://www.theartstory.org/artist/judd-donald/>
<https://www.artycle.gr/theoria-istoria/139-minimalismos-i-texni-tou-elaxistou.html>
<https://www.kooness.com/posts/magazine/donald-judd-whats-minimal-about-minimal-art>
<https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,979088,00.html>
<https://www.journalijar.com/article/18170/mies-and-minimalism-a-perfect-coalescence/>
<https://archive.curbed.com/2015/3/27/9976378/mie-van-der-rohes-neue-nationalgalerie-berlin-bacardi>
<https://www.inexhibit.com/mymuseum/neue-nationalgalerie-berlin-mies-van-der-rohe/>
<https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/neue-nationalgalerie/home/>
<https://www.archdaily.com/3869/neue-national-gallery-in-berlin-mies-van-der-rohe>
<https://www.thisispaper.com/mag/row-house-azuma-house-tadao-ando>
<https://www.pritzkerprize.com/biography-tadao-ando>

<https://www.architectural-review.com/essays/reputations/tadao-ando-1941>
<https://sciencetheory.net/minimalism/>
<https://www.yvesklein.com/en/ressources/>
<https://medium.com/@hav/minimalism-and-meaning-making-the-self-referentialism-of-frank-stellas-black-paintings-ee6f2875f1eb>
<https://www.theartblog.org/2007/07/painted-space-real-space-and-frank-stella/>
<https://www.artnews.com/art-news/news/la-monte-young-dream-house-crowdfunding-1202694005/>

Πηγές εικόνων:

I. Μινιμαλιστική Τέχνη:

Εικόνα 1: <https://www.kazimirmalevich.org/black-square/>

Εικόνα 2: <https://sis.modernamuseet.se/objects/1273/portebouteilles>

Εικόνα 3: <https://sis.modernamuseet.se/objects/390/modell-till-monument-till-iiie-internationalen>

Εικόνα 4: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris, <https://www.artic.edu/artworks/9024/sleeping-muse>

Εικόνα 5: 2017 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York <https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.144.001-100>

Εικόνα 6: 2022 Estate of Ad Reinhardt / Artists Rights Society (ARS), New York, <https://www.moma.org/collection/works/79720>

Εικόνα 7: ADAGP, Paris and DACS, London 2020, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/klein-ikb-79-t01513>

Εικόνα 8: Prallan Allsten/Moderna Museet, ‘Monument 7 for V. Tatlin’, <https://sis.modernamuseet.se/objects/1415/monument-7-for-v-tatlin>

Εικόνα 9: <https://medium.com/@hav/minimalism-and-meaning-making-the-self-referentialism-of-frank-stellas-black-paintings-ee6f2875f1eb>

Εικόνα 10: <https://www.widewalls.ch/magazine/minimalism-art-architecture-design>

Εικόνα 11: https://www.moma.org/learn/moma_learning/donald-judd-untitled-stack-1967/

Εικόνα 12: <https://www.xibtmagazine.com/2018/06/sol-lewitt-art-architecture/>

Εικόνα 13: https://alibi.com/image_size/image_enlarge2.php?image_serial_no=21305

Εικόνα 14: <https://www.artsy.net/artwork/robert-ryman-untitled-55>

Εικόνα 15: Frank Stella, Claroquesi, 1964 © Frank Stella/BUS 2015. Photo: Albin Dahlström/Moderna Museet Bildupphovsrätt <https://www.modernamuseet.se/malmo/en/exhibitions/objects-bodies-rest-motion/>

Εικόνα 16: <https://www.sfmoma.org/artwork/2001.542/>

Εικόνα 17: https://www.cleveland.com/arts/2011/04/frank_stellas_luminous_irregul.html

Εικόνα 18: <https://www.artnews.com/art-news/news/robert-morris-at-diabeacon-beacon-new-york-7533/>

Εικόνα 19: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/minimalism>

Εικόνα 20: https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/wp.wvu.edu/dist/8/776/files/2017/05/IMG_4196-1ls15fq.jpg

Εικόνα 21: Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York; Douglas Tuck/The Chinati Foundation <https://www.nytimes.com/2022/08/12/arts/design/donald-judd-marfa-texas-debate.html>

Εικόνα 22: 2022 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York (1961-78) <https://www.moma.org/collection/works/62878>

Εικόνα 23a: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t04936>

Εικόνα 23b: <https://www.moma.org/calendar/events/6541>

Εικόνα 24: https://www.sohu.com/a/377943087_306436

Εικόνα 25: Donald Judd Art; Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York; Zack DeZon for The New York Times <https://www.nytimes.com/2020/02/27/arts/design/donald-judd-moma-review.html>

Εικόνα 26: Rosalind Krauss, Sculpture in the expanded field, October, σελ. 37

Εικόνα 27: Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation / Licensed by Artists Rights Society, New York <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>

Εικόνα 28: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/giacometti-alberto/retrato-mujer-rita-VEGAP,Madrid>

Εικόνα 29: <https://www.moma.org/collection/works/81930>

Εικόνα 30: <https://www.gavlakgallery.com/artists/beverly-fishman?view=slider>

II. Μινιμαλιστική Μουσική:

Εικόνα 31: <https://www.nytimes.com/2017/09/29/arts/music/erik-satie-vexations-guggenheim-museum.html>

Εικόνα 32: Kyle Gann (2008)

Εικόνα 33: 2022 John Cage Trust
<https://www.moma.org/collection/works/163616>

Εικόνα 34: Wim Mertens, American Minimal Music, p. 28

Εικόνα 35: <https://whitney.org/collection/works/38288>

Εικόνα 36: Marian Zazeela, <https://pitchfork.com/news/new-yorks-dream-house-launches-gofundme-campaign-to-pay-back-rent/>

Εικόνα 37: Wim Mertens, American Minimal Music, p. 31

Εικόνα 38: <https://newmusicusa.org/nmbx/terry-rileys-in-c/>

Εικόνα 39: Wim Mertens, American Minimal Music, p. 40

Εικόνα 40: Wim Mertens, American Minimal Music, p. 54

Εικόνα 41: Richard Landry (1969),
<https://schaulager.org/en/activities/exhibitions/bruce-nauman/program/music>

III. Μινιμαλιστική Αρχιτεκτονική:

Εικόνα 42: <https://www.pcf-p.com/projects/john-hancock-tower/>

Εικόνα 43: Jimmy Baikovicius, Aries Lang
https://www.archdaily.com/436672/ad-classics-college-life-insurance-company-headquarters-kevin-roche-john-dinkeloo-and-associates?ad_medium=gallery

Εικόνα 44: Maria Gonzalez, wikimedia commons, <https://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietsveld-schroder-house-gerrit-rietsveld>

Εικόνα 45: Villa Stein-de-Monzie, “Les Terrasses”, Garches (Vaucresson)
© FLC/ADAGP
<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5525&sysLanguage=en-en&itemPos=76&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=home>

Εικόνα 46: <https://architectuul.com/architecture/bauhaus-prellerhaus>

Εικόνα 47: <https://www.archdaily.com/59719/ad-classics-the-farnsworth-house-mies-van-der-rohe>

Εικόνα 48: <https://interactive.wttw.com/tenbuildings/seagram-building>

Εικόνα 49: © Reinhard Friedrich, Berlin, Krauss, R., *Richard Serra Sculpture*, Moma, (1968), p. 118, pl.80

Εικόνα 50: https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30223259200&searchurl=sortBy%3D17%26tn%3Drassegna%2Bminimal&cm_sp=snippet-_srp1-_image2

Εικόνα 51: Baeza

Εικόνα 52: <http://www.johnpawson.com/works/abbey-of-our-lady-of-novy-dvur>

Εικόνα 53: <https://divisare.com/projects/346256-herzog-de-meuron-federico-covre-eberswalde-technical-school-library>

Εικόνα 54: <https://robertwilson.com/furniture-and-design>

Εικόνα 55: <https://arquitecturaviva.com/works/centro-cultural-casa-das-artes-1>

Εικόνα 56: <https://www.miesarch.com/work/318>

Εικόνα 57: https://www.ribapix.com/isolated-house-alenquer-the-courtyard-with-the-secondary-entrance-staircase-from-the-street-at-the-centre_riba40584#

Εικόνα 57-58: https://www.perraultarchitecture.com/en/projects/2465-national_library_of_france.html

Εικόνα 59: https://www.robertoercilla.com/proyectos/proy_seleccionados/cultural/37/law-courts-in-bilbao/

Εικόνα 60: ORCH Orsenigo / RIBA Collections https://www.ribapix.com/isolated-house-alenquer-the-courtyard-with-the-secondary-entrance-staircase-from-the-street-at-the-centre_riba40584#

Εικόνα 61: Shinkenchiku-sha, National Art Center, Tokyo
<https://www.metalocus.es/en/news/row-house-sumiyoshi-azuma-house-tadao-ando>

Εικόνα 62: <https://www.metalocus.es/en/news/nature-image-transcendent-church-water-tadao-ando>

Εικόνα 63: E.T. Hall, *The Hidden Dimension*, Anchor Books Editions, (1990) [1969] plate 21, p. 163

Εικόνα 64: <https://www.azahner.com/works/the-moma-in-fort-worth>

Εικόνα 65: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-de-vidrio-museo-de-arte-de-toledo-ohio---4>

Εικόνα 66: Photos courtesy of Ryue Nishizawa, <https://whenin.tokyo/Moriyama-House-Kamata>

Εικόνα 67: Edmund Sumner <https://www.architectural-review.com/today/house-n-by-sou-fujimoto-architects-oita-city-oita-japan>

Εικόνα 68-69: Fujimoto