

Διδακτορική Διατριβή

Θεόδωρος Κ. Ζαφειρόπουλος

**Η Α-στοχία ως αναστοχαστικός μηχανισμός στη
Σύγχρονη Εικαστική Πρακτική**



Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Τριμελής επιτροπή:

Φίλιππος Ωραιόπουλος, Ομότιμος Καθηγητής

TAM, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Ζάφος Ξαγοράρης, Αναπληρωτής Καθηγητής

Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Άρης Τσαγκαρασούλης, Αναπληρωτής Καθηγητής

TAM, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου και να τονίσω ότι η εργασία αυτή ολοκληρώθηκε χάρη στην αδιάκοπη καθοδήγηση και συμπαράσταση του εγκάρδιου φίλου και επιβλέποντα καθηγητή Φίλιππου Ωραιόπουλου. Οι παρατηρήσεις και η συνεισφορά αλλά κυρίως η παρότρυνση και η αρωγή του ήταν ανεκτίμητες. Τα περισσότερα παραδείγματα, ιδέες και σκέψεις γεννήθηκαν μέσα από καθοριστικά παραγωγικό διάλογο, συνεργασία και συνέργεια σε πολλά κοινά μας ταξίδια και συμμετοχές σε projects, συναντήσεις και residency στην Ελλάδα και ΗΠΑ. Θέλω ακόμα να ευχαριστήσω τα μέλη της τριμελούς επιτροπής Ζάφο Ξαγοράρη και Άρη Τσαγκαρασούλη γιατί χάρη στις διεισδυτικές παρατηρήσεις τους κατάφερα να αποσαφηνίσω τον τρόπο που αξιοποιώ συγκεκριμένες έννοιες, εμπλουτίζω την προβληματική και διευρύνω τις κατευθύνσεις στη μελέτη μου. Ευχαριστώ τους φίλους μου καλλιτέχνες, επιμελητές και θεωρητικούς της Τέχνης που μοιράστηκαν μαζί μου τον ενθουσιασμό, τις αμφιβολίες, τις απορίες και τις ανησυχίες μου μέσα από τις συνεντεύξεις, εκθέσεις και συζητήσεις που κάναμε σε όλη την διάρκεια της ερευνητικής και καλλιτεχνικής μου πορείας. Οι απόψεις και η κριτική τους κατάθεση εμπλούτισαν ποικιλοτρόπως τη μελέτη μου. Ευχαριστώ τους Αλέξη Δάλλα, Κώστα Χριστόπουλο, Μερόπη Ζαβλάρη, Σοφία Ντώνα και Σωτήριο Μπαχτσετζή των οποίων η ενθάρρυνση και τα κριτικά σχόλια υπήρξαν καθοριστικά σε όλες τις φάσεις της καλλιτεχνικής πρακτικής, ερευνητικής πορείας και συγγραφής της εργασίας. Πρέπει επίσης να ευχαριστήσω όλους του συγγραφείς των κειμένων που χρησιμοποιήθηκαν ως αναφορές στο σώμα της διατριβής καθώς χωρίς τις διαφωτιστικές τους απόψεις δεν θα είχα καταλήξει σε συμπεράσματα και το κείμενο μου θα ήταν εμφανώς ελλιπές. Τέλος θέλω να εκφράσω ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένεια που στέκεται πάντα με στοργή δίπλα μου, συμβουλεύοντας και στηρίζοντας ακούραστα τις προσπάθειες μου σε κάθε βήμα. Χωρίς την αγάπη και την αφοσίωση τους η ολοκλήρωση της διατριβής μου δεν θα ήταν ποτέ δυνατή.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

σελ. 7-21

- Η υπόθεση εργασίας
- Η μεθοδολογία αποκωδικοποίησης
- Μια μετάβαση από το σημασιολογικό στο ερμηνευτικό ως μηχανισμός εκμείευσης συμπερασμάτων
- Η συμβολή του προσωπικού καλλιτεχνικού έργου
- Η Α-στοχία ως εργαλείο σχεδιασμού

Κεφάλαιο 1

σελ. 22-89

Η αποτυχία ως προϋπόθεση της Α-στοχίας;

Εισαγωγή

- 1.1** Η παρερμηνεία ως απαρχή της α-στοχίας
- 1.2** Από το λάθος στο τυχαίο, τυχαιότητα ή αστοχία
- 1.3** Η α-στοχία ως μεταφορά
- 1.4** Το παρελθόν της Α-στοχίας
- 1.5** Το ναυάγιο ως γενεαλογική απαρχή της Α-στοχίας

Συμπεράσματα

Κεφάλαιο 2

σελ. 90-166

Η προσέγγιση του τέλους ως απαρχή της Α-στοχίας

Εισαγωγή

- 2.1** «...Try again. Fail again. Fail better (...Προσπάθησε πάλι, απότυχε πάλι, απότυχε καλύτερα)»
- 2.2** Η Α-στοχία του έξω
- 2.3** Η τραγωδία ως Α-στοχία

2.4 Ο στόχος πέρα από τον θάνατο.

Συμπεράσματα

Κεφάλαιο 3

σελ. 167-244

A-στοχία και Υλικότητα

Εισαγωγή

3.1 Η A-στοχία ως υλομορφική διεργασία

3.2 Η A-στοχία ως εντροπία

3.3 Η ύλη ως προϊόν A-στοχίας

3.4 Το διανοητικό κενό μεταξύ Υλης και υλικότητας

3.5 Η υλικότητα ως το υποκείμενο της A-στοχίας

Συμπεράσματα

Κεφάλαιο 4

σελ. 245-325

Το βίωμα της A-στοχίας

Εισαγωγή

4.1 Η A-στοχία ως ανθρωπιστικό σύμπτωμα

4.2 Η A-στοχία ως απάντηση στην κρίση της συλλογικής συμβίωσης

4.3 Το συμβάν ως μηχανισμός ενόρασης της A-στοχίας

4.4 Το εφικτό της A-στοχίας

Συμπεράσματα

Κεφάλαιο 5

σελ. 326-388

Η A-στοχία ως αναστοχαστικός μηχανισμός

Εισαγωγή

5.1 Η απομάκρυνση από τον στόχο ως μέθοδος για την κατάκτηση του σκοπού

5.2 Η αστοχία του οράματος επίλυσης προβλημάτων

5.3 Η προσομοίωση ως μέσο αποτύπωσης της Α-στοχίας

5.4 Από την αποτίμηση στην εκτίμηση της Α-στοχίας

5.5 Το υβριδικό της Α-στοχίας

Συμπεράσματα

Γενικά συμπεράσματα **σελ. 389-393**

Βιβλιογραφία **σελ. 394-417**

-Διεθνής και Ελληνική Βιβλιογραφία

-Συλλογικοί τόμοι

-Άρθρα και διαδυσκτιακές δημοσιεύσεις

-Συνεντεύξεις

Καλλιτεχνικό έργο και Ακαδημαϊκή δραστηριότητα **σελ. 418-427**

-Έπαινοι-Βραβεία-Υποτροφίες- Αναθέσεις

-Residencies

-Ακαδημαϊκή διδακτική εμπειρία

-Επαγγελματική εμπειρία - Εκπαιδευτική δραστηριότητα

-Επιμελητική δραστηριότητα

-Συμμετοχή σε Συνέδρια, Ημερίδες, Διαλέξεις

-Εκδόσεις

-Ατομικές Εκθέσεις

-Ομαδικές Εκθέσεις

Εισαγωγή

Η διερεύνηση της εννοιακής υπόστασης του όρου «Α-στοχία» στη σύγχρονη Τέχνη αποτελεί τον πυρήνα της προκείμενης διατριβής.

Η «Α-στοχία» περιλαμβάνει ένα τεράστιο πλήθος εννοιών, όπως το εσφαλμένο, το ανολοκλήρωτο, το τυχαίο, η παράλειψη, το απρόοπτο, το ακατόρθωτο, η ανημποριά και μια μακροσκελή λίστα από όρους που κυρίως προσδιορίζουν την αδυναμία επίτευξης ενός προδιαγεγραμμένου στόχου. Για την κατάταξη των γλωσσικών και εννοιακών στοιχείων που θα εμφανιστούν στο παρόν κείμενο οδηγός είναι, πλην άλλων, ομοιότητες που υπάρχουν ή που θα γεννηθούν μέσα από την τεκμηρίωση, με απώτερο στόχο την πραγματική ανακάλυψη συγγενειών μεταξύ λέξεων και εννοιών οι οποίες θα καταστούν ικανές να καλύψουν το εννοιολογικό φάσμα προσέγγισης του όρου. Ενισχύοντας τη σημασία στη θεωρητική όσο και στην πρακτική αστοχία, η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να αναζητήσει νέους, εναλλακτικούς, απροσδόκητους τρόπους ανοίγματος των πεπερασμένων καταστάσεων, που κυμαίνονται από την ιδεολογική τοποθέτηση για ανεκπλήρωτες υποσχέσεις και τη μη οντολογική χειραφέτηση σε ό,τι αφορά την εμπλοκή της υλικότητας στην εικαστική παραγωγή. Βασική αναζήτηση του ερευνητικού πεδίου αποτελεί ο προσδιορισμός των μεταποιητικών μηχανισμών που παρατηρούνται στη διαδικασία παραγωγής του έργου τέχνης και των συνθηκών που παρουσιάζονται κατά τη χρονική διάρκεια της υλοποίησής του.

Η υπόθεση εργασίας

Σημείο αφετηρίας της προκείμενης εργασίας είναι η υπόθεση πως η αποτυχία αναφέρεται στην κατάσταση κατά την οποία η εικαστική πρακτική (η μέθοδος παραγωγής έργου) αδυνατεί να επιφέρει τα επιθυμητά αποτελέσματα, δηλαδή να προσεγγίσει τον προδιαγεγραμμένο στόχο.

Η ανάλυση της αποτυχίας και η σύζευξή της με την Α-στοχία αποτελεί το πεδίο συλλογής και ανάλυσης δεδομένων για τον προσδιορισμό των αιτιών που οδήγησαν σε καταστάσεις αδιεξόδου. Η παρούσα διατριβή, χρησιμοποιώντας ένα ευρύ φάσμα μεθόδων για να εξετάσει τα αίτια ή τις αιτίες της αποτυχίας, προσδιορίζει τη διαδικασία ανάλυσης και ορισμού των αιτιάσεων μεταστροφής βασιζόμενη στη

συλλογή συστατικών που διακόπτουν ή διαταράσσουν τη διανοητική και υλομορφική διεργασία του έργου.

Το ενδεχόμενο της συνειδητής έλλειψης στόχου (Α-στοχία) ως μια παράλληλη περιοχή-εκδοχή κινείται στη σφαίρα της κρίσης του αποτελέσματος μέσα από την εμπειρική βίωση της αποτυχίας. Μέθοδος που παρακολουθεί και καταγράφει γεγονότα που βρίσκονται σε εξέλιξη, σε παράλληλο χρόνο με τη διαδικασία παραγωγής του έργου, χωρίς να προσδιορίζει το σαφές πλαίσιο του επιστημονικού αντικειμένου, καθώς οριοθετείται ως ένα παράλληλο σύμπαν ικανό να αποκαλύψει και να λειτουργήσει ως διάυλος επικοινωνίας για τη δυϊστική αμφισημία του όρου «στόχος – μη στόχος = Α -στοχία». Μέσα από τη συλλογή γραπτών δηλώσεων, διαμεσολαβήσεων, μυθοπλασίας¹ και αντιπαραθέσεων θα εξετάζεται και θα προσδιορίζεται το δίπολο μεταξύ αποτυχίας και αστοχίας στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της προκείμενης μελέτης ως μια προοπτική για διευρυμένη παραγωγική διαδικασία.

Προκείμενο ζητούμενο είναι η εύρεση χρήσιμων και αποτελεσματικών κριτηρίων ικανών να κρίνουν την επιτυχία ή την αποτυχία της μεταφοράς από μια πρωτογενή περιοχή σε μια δευτερογενή συνθήκη. Η τροπικότητα και η μεθόδευση αυτής της μετάβασης αποτελείται από ένα σύνολο κειμενικών περιοχών που θα συγκροτήσουν μια θεωρητική εργαλειοθήκη ικανή να διεισδύει και να αποκαλύπτει την πολυπλοκότητα θέασης του ζητήματος. Η κατανόηση της α -στοχίας είναι συνδεδεμένη με μια σειρά αλυσιδωτών μεταφορών που συνεχώς μεταθέτουν τη νοηματική συνοχή και το περιεχόμενο του έργου. Τα στοιχεία που την καθορίζουν μπορεί να αυτονομηθούν και να αποτελούν από μόνα τους μια νέα συνθήκη - «ένα σημαντικό έργο», ενώ παράλληλα μπορεί να αποτελούν τον βασικότερο – κωδικοποιημένα πια– αναστοχαστικό παράγοντα. Αυτό το παράδοξο² είναι το νευραλγικό σημείο στην επιχειρηματολογία του Derrida: «Οσάκις μια ρητορική (δηλαδή μια αναστοχαστική εκφορά) καθορίζει τη μεταφορά, υπονοεί όχι μόνο μια φιλοσοφική στάση, αλλά ένα θεωρητικό δίκτυο. Κάθε νόημα μέσα σε αυτό το υφάδι

¹ Paul Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1998, σ. 17.

² Στο ίδιο, σ. 38, υποσ. 2.

αποτελεί επιπλέον μια τροπή του λόγου – μια μεταφορά του νοηματικού χώρου».³ Συνεπώς, το οριζόμενο υπονοείται μέσα στο ορίζον του ορισμού. Κάτω από αυτή την αρχικά γενικευτική γνωμάτευση η αστοχία προτάσσεται ως μια «νεωτερική» λειτουργία που άλλοτε θα λειτουργεί ως «ανεπίστροφη βαλβίδα ελέγχου» και σε μια πιο εξειδικευμένη θεώρηση θα είναι εξατομικευμένα το «νέο» έργο.

Η μεθοδολογία αποκωδικοποίησης

Για να οργανωθεί μια τέτοιου είδους αποκωδικοποίηση, η έρευνα διεξάγεται στο πλαίσιο συλλογής, μελέτης, αρχειοθέτησης και διαλεύκανσης των ενδογενών και εξωγενών παραγόντων που επηρεάζουν τη σύλληψη, τον σχεδιασμό και την υλοποίηση του έργου τέχνης. Η αποκαλυπτική αφηγηματική λειτουργία της διαδικασίας παραγωγής, η πρωτοκαθεδρία του ρόλου του δημιουργικού υποκειμένου, το βάρος της τεχνικής δεξιότητας που κατά βάση ορίζει την υλομορφική μετάλλαξη, η επιλογή του «μέσου» και, κατ' επέκταση ο προσδιορισμός των «αντικειμενικών» κριτηρίων αξιολόγησης της καλλιτεχνικής πρακτικής, οι «μοντέρνες εξάρσεις της μοναδικής αυθεντίας» μοιάζουν να αποτελούν μερικές από τις «απόκρυφες γωνίες» της παραγωγής του έργου τέχνης και είναι μερικές από τις «στιγμές» στην ιστορική συνέχεια του πολιτισμού που δεν απολαμβάνουν τη σημασία που τους αναλογεί. Όσο και αν δεν συνηγορεί η αστοχία σε μια προσφιλή ανάγνωση του ολοκληρώματος, δηλαδή του στόχου, αυτό που προκρίνει είναι η ακραιφνής διάσταση ενός ποιητικού υποκειμένου που αποστρέφεται συχνά την ετερονομία της έξωθεν καλής μαρτυρίας και στοχεύει στην αναδιάταξη των σημείων του στοχασμού σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής παραγωγής. «Αυτό το καρτεσιανό “ego” είναι που συντρέχει τις πιο αιχμηρές εκδηλώσεις των “ιστορικών” πλέον πρωτοποριών, εκείνων δηλαδή που, όπως γενικά έχει σημειωθεί, επιδίωξαν μια κάποια συνένωση της τέχνης με τη ζωή. Μια τέτοια πρόθεση προϋποθέτει τη δυνατότητα αναστοχασμού και δράσης μέσα και πάνω από την εκάστοτε πολιτισμική συνθήκη, προαπαιτεί τησχόλη, την ευκαιρία συμμετοχής στο παίγνιο της παραγωγής της»⁴. Συνδέοντας με αυτόν τον τρόπο την

³ Jacques Derrida, *Η λευκή μυθολογία: Η μεταφορά μέσα στο φιλοσοφικό κείμενο*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2004, σ. 44.

⁴ Σχόλιο του Κώστα Χριστόπουλου στο: http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2014/02/blog-post_8211.html για το βιβλίο Κωνσταντίνος Βασιλείου, *Προς την τεχνολογία της τέχνης: Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2012.

μυθοπλασία και την αναπεριγραφή, συντασσόμαστε με την ανακάλυψη του Αριστοτέλη στην *Ποιητική*, ότι δηλαδή η ποίησης τόσο της γλώσσας όσο και της πράξης απορρέει από τη συνάφεια μεταξύ μύθου και μιμήσεως. Από αυτή τη σύζευξη μυθοπλασίας και αναπεριγραφής μπορούμε να οραματιστούμε ως συμπέρασμα ότι ο «τόπος» της μεταφοράς, το πιο μύχιο και έσχατο σημείο της, δεν είναι το όνομα, η φράση, ούτε καν ο λόγος, αλλά το συνδεδετικό «είναι». Στην καντιανή θεώρηση «η γνώση “είναι” απεριόριστη. Γι’ αυτό η διαφορά ανάμεσα σ’ αυτούς που ξέρουν πολλά και σ’ αυτούς που ξέρουν πολύ λίγα είναι απειροελάχιστη».⁵ Το μεταφορικό «είναι» στην περίπτωση μας αποκτά τη σημασία τού «δεν είναι» και συνάμα «είναι σαν». Η μεταφορική αλήθεια ως προϊόν μετά-χρήσης στη βάση μιας κατασκευασμένης πραγματικότητας αποκτά σημαίνοντα «εντασιακά» χαρακτηριστικά εξίσου εκτενή και διαφορούμενα όσο αυτά που συγκροτούν τη σημασία της λέξης αλήθεια.⁶ Στην καντιανού τύπου⁷ θεώρηση, η οποία στηρίζεται στον δυϊσμό μεταξύ Είναι και Συμβάντος, ο Alain Badiou⁸ προτείνει πως μία από τις μορφές του «Κακού» θα ήταν ακριβώς ο υπερκερασμός αυτού του χάσματος, δηλαδή η άμεση αλληλεπικάλυψη ή η εξαναγκασμένη σύμπτωση δύο δραστικά μη αμοιβαία αναγώγιμων διαστάσεων που είναι –ή θα έπρεπε να είναι– το Είναι και το Συμβάν της Αλήθειας. Ο Badiou μάς υπενθυμίζει την αναντικατάστατη προϋπόθεση ότι το επιτελεσμένο Συμβάν Αλήθειας πρέπει να ιδωθεί ως ρυθμιστική ιδέα και όχι ως συντακτική αρχή [constitutive principle]. Αντίστοιχα, ο Slavoj Žižek⁹ στηρίζει το επιχείρημα για τον «ωσάν» [as if] τρόπο [mode] της γενολογικής προέκτασης μιας

⁵ R. Woolhouse, *Φιλοσοφία της επιστήμης Β΄: Οι εμπειριστές*, μτφρ. Σ. Τσούρτης, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα 2003, σ. 117-9.

⁶ Alain Badiou, «Ρήσεις του Philippe Lacoue-Labarthe», μτφρ. Δημήτρης Βεργέτης, *αλήθεια* 3, Άνοιξη 2008, σ. 126-30.

⁷ Slavoj Žižek, «From Purification to Subtraction: Badiou and the Real», στο Peter Hallward (επιμ.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, London: Continuum, 2004, p. 165.

⁸ Alain Badiou, Joël Bellasen και Louis Mossot, *Le noyau rationnel de la dialectique hégélienne [Ο λογικός πυρήνας της εγελιανής διαλεκτικής]*, Paris: François Maspero, 1978, p. 30.

⁹ Slavoj Žižek, *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality [Οι μεταστάσεις της απόλαυσης: Έξι δοκίμια για τη γυναίκα και την αιτιότητα]*, London: Verso, 1994, p. 61, και *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso, 1989, p. 124 [ελλ. έκδ. *Το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, επιμ. Γιάννης Σταυρακάκης, εκδ. Scripta, Αθήνα 2006]. Βλ. επίσης Mladen Dolar, «Beyond Interpellation» [Πέρα από την έγκληση], *Qui Parle* 6, 2 (1993), p. 75-96· Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1997, p. 106-31· και Alenka Zupančič, *Ethics of the Real: Kant, Lacan*, London: Verso, 2000, το οποίο συνοψίζει τη διαφωνία με τον πιο επιγραμματικό τρόπο: «το (ψυχαναλυτικό) υποκείμενο δεν είναι παρά η αποτυχία να γίνεις ένα (αλτουσεριανό) υποκείμενο» (σ. 41-2, υποσημ. 11).

κατάστασης: «Μπορούμε να φανταστούμε μια πιο άμεση εφαρμογή του καντιανού διαχωρισμού μεταξύ συντακτικών αρχών (κατηγοριών a priori που διαμορφώνουν άμεσα την πραγματικότητα) και ρυθμιστικών ιδεών, οι οποίες θα πρέπει να εφαρμόζονται στην πραγματικότητα με τον ωσάν τρόπο».

Αντίστοιχα, η «εύστοχη» μεταφορά στον Αριστοτέλη¹⁰ «συνεπάγεται με τη σύλληψη του ο μοιού». Η μετάβαση από τις γενικότερες προτάσεις της επιστήμης στις ειδικότερες γίνεται με έναν μηχανισμό «αποδεικτικού συλλογισμού».¹¹ Η Brenda Walpole παρατηρεί: «Το κείμενο και το νόημα κάθε φράσης είναι πολύ αμφίβολα. Το νόημα φαίνεται λιγότερο αμφίβολο αν συσχετίσουμε την παρατήρηση με τη λειτουργία του σχήματος, που συνίσταται στη φανέρωση του λόγου».¹² Η μετάφραση Ross του Αριστοτέλη¹³ εξαλείφει κάθε αμφιλογία: «What, indeed, would be the good of the speaker, if things appeared in the required light even apart from anything he says?» Αυτό που λείπει από τη «σκέψη» για να γίνει «ποίημα» είναι η εμφάνιση. Από αυτή την πλευρά ο Derrida παρατηρεί: «Αν δεν υπήρχε διαφορά ανάμεσα στην διάνοια και την λέξι, δεν θα υπήρχε χώρος για την τραγωδία... Αυτή η διαφορά δεν έγκειται μόνο στο γεγονός ότι το πρόσωπο μπορεί να πει κάτι άλλο από εκείνο που σκέφτεται. Δρα και υπάρχει μέσα στην τραγωδία μόνο με την προϋπόθεση ότι μιλάει».¹⁴ Η εισαγωγή, η ανάλυση και μεταφορά των συλλογισμών ως βασικό χαρακτηριστικό της επιστήμης είναι αυτό που τις διακρίνει από κάθε άλλη μορφή γνώσης. Εκείνο που ονομάζουμε κατανόηση μιας γλώσσας μοιάζει συχνά με την κατανόηση ενός λογισμικού συστήματος, κατανόηση που αποκτούμε όταν μαθαίνουμε την ιστορία ή τις πρακτικές εφαρμογές του μέσα από έναν εύκολα εποπτεύσιμο συμβολισμό αντί για εκείνον που μας ήταν ξένος. Εδώ κατανόηση σημαίνει κάτι σαν επισκόπηση. Βασικό στίγμα αυτής της τοποθέτησης είναι πως η επιστημολογική εγκυρότητα της προκειμένης διατριβής καταλήγει στα

¹⁰ «Ονομάζω απόδειξη τον επιστημονικό συλλογισμό· και επιστημονικό συλλογισμό αυτόν τον συλλογισμό δια μέσου του οποίου αποκτούμε έγκυρη γνώση» (*Αναλυτικά ύστερα*, 71b18-19).

¹¹ «Συλλογισμός είναι ένα είδος λόγου, όπου, όταν τεθούν ορισμένα πράγματα, κάτι άλλο από αυτά που έχουν τεθεί ακολουθεί κατ' ανάγκην, εξαιτίας αυτών ακριβώς που έχουν τεθεί» (*Τοπικά*, 100a25-27).

¹² Brenda Walpole, *Εργαστήριο της επιστήμης*, μτφρ. Απ. Φέρτης, εικονογράφηση Jeff Bowles, David A. Hardy, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 1998.

¹³ William David Ross, *Αριστοτέλης*, μτφρ. Μ. Μητσού-Παππά, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1991.

¹⁴ Στέλιος Βιβιδάκης, *Η υφή της ηθικής πραγματικότητας*, εκδ. Leader Books, Αθήνα 2009, σ. 12.

συμπεράσματά της με έναν απολύτως πλάγιο και υπόσκαφο τρόπο, καθώς ως βασική μεταβλητή αρχή έχει το ίδιο το «γεγονός ως απόδειξη».

Με βάση όσα προαναφέρθηκαν, η έρευνα εστιάζεται σε δύο βασικούς άξονες:

1) Φυσικά ή τεχνητά συμβάντα που εμβόλιμα αλλοιώνουν το περιεχόμενο και διαστρεβλώνουν δομές και καταστάσεις αποτελούν την «πλατφόρμα» πάνω στην οποία θα συλλεχθεί κάθε μορφή «ύλης» μέσα από παρατήρηση, παράθεση και απολογισμό του συμβάντος. Τα συμπεράσματα προκύπτουν μέσα από παράθεση και κριτικό σχολιασμό των περιστατικών και γεγονότων που μετάλλαξαν την εξελικτική πορεία μιας διαδικασίας ή άλλοτε από άστοχες αποφάσεις των δημιουργών και του θεσμικού πλαισίου μέσα στο οποίο παράγεται κάθε έργο¹⁵ και ενσωματώνουν στη λογική τους τη «δημιουργική καταστροφή».

2) Έργα τέχνης και ευρύτερες εικαστικές πρακτικές που «εκ προθέσεως» δεν αποσκοπούν σε μια «τελεολογική ολοκλήρωση» (on going activities) είναι το πεδίο μέσα στο οποίο διερευνώνται πιθανότητες για μια «άλλης τάξης» κοσμοθεώρηση της άστοχης διαδικαστικής αλληλουχίας με κεντρικό στόχο την παρατήρηση του «νέου/διαφορετικού έργου» που αναμφίβολα-υποχρεωτικά προκύπτει μετά από κάθε υποχρεωτική ή ηθελημένη μεταστροφή.

Το ερευνητικό πεδίο μέσα από αυτό το πρίσμα εστιάζεται σε projects και πρακτικές που ακολουθούν μια «μεθοδολογία τυχαιότητας». Έργα που κυρίως έχουν τη δυνατότητα ή την επιθυμία να χρησιμοποιούν ως συγκροτησιακό στοιχείο του περιεχομένου τους εμβόλιμες παρεμβολές κάθε τύπου ή ακολουθούν στρατηγικές ατέρμονης διαδικαστικής αλληλουχίας χωρίς προσανατολισμένο στόχο, μη οριοθετημένη περιοχή δράσης και μη στοχευμένη ή αποκρυσταλλωμένη κατευθυντήρια πορεία.

¹⁵ Κωνσταντίνος Παπαγεωργίου, «Η εικονικότητα της γλώσσας στο δωμάτιο των λέξεων. Μερικές σκέψεις για τον γραπτό λόγο στη σύγχρονη τέχνη», *HIPPIE*, Ιούνιος 2011, Εκδόσεις Οκτώ, σ. 58.

Μια μετάβαση από το σημασιολογικό στο ερμηνευτικό ως μηχανισμός εκμείωσης συμπερασμάτων

Το υποκείμενο (ο δημιουργός) αντιμετωπίζει την «αλήθεια της διαδικασίας» χωρίς να αρνείται κάθε κρυμμένη πτυχή της. Πασχίζει να αφήσει την αλήθεια του να παίξει, να ξεδιπλώσει κάθε τυχαία ή συνειδητή πτυχή της με την προσδοκία να εγκλωβίσει στο περιεχόμενό της μια οικουμενική γλώσσα με διευρυμένο εκφραστικό λεξιλόγιο και να κατασκευάσει ένα δίκτυο συμπερασμάτων ικανό να καλύψει όλο το φάσμα εννοιών και μορφών που συγκαταλέγονται στην πρακτική. Θέλει να εγκλείσει «όψεις της προβληματικής» σε λέξεις, μορφές, δομές και νοήματα, χωρίς να περιορίζει τις δυνάμεις του μέσω της κατασταλτικής βίας των αναπαραστάσεων. Την αναπαραστάση που ενώ είναι –όχι κατά κανόνα– το προκείμενο «αποτέλεσμα» στην παραγωγική διαδικασία –τη μεταφορά, δηλαδή, από το άυλο στο υλικό–, αποτελεί τον απώτερο στόχο για κάθε σχεδιασμό εξασφαλίζοντας την προοπτική της υλοποίησης.

Μέσα από αυτό το πρίσμα μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες ομοιότητες με την ψυχαναλυτική θεραπεία οι οποίες βασίζονται στη λειτουργία του συμβολισμού. «Στα «σκουπίδια του κόσμου των φαινομένων»¹⁶ κατέταξε ο Freud μία ευρεία κατηγορία παραδρομών, στα οποία μάλιστα ήρθε να δώσει περιεχόμενο και σκοπό ορίζοντάς τα ως «νοητικές πράξεις που γεννιούνται από την αμοιβαία παρεμβολή δύο προθέσεων».¹⁷ Είτε αναφερόμαστε σε παραδρομές της γλώσσας (*lapsus linguae*), της μνήμης (*lapsus memoriae*) ή του χεριού (*lapsus manus*), τα λάθη εκφράζουν ταυτόχρονα τη σύγκρουση και τον συμβιβασμό δύο ή και περισσότερων αντιτιθέμενων τάσεων.¹⁸ Η συμβολική σημασιодότηση που αποκτά η α-στοχία και η πληθώρα ανακλαστικών δυναμικών της σε ιδιοσυγκρασιακό και ψυχαναλυτικό επίπεδο παραπέμπει στο έργο μιας πληθώρας μελετητών, οι παρεμβάσεις των οποίων ανοίγουν τον δρόμο για τη σύνδεση του Lacan με την πολιτική της πρακτικής και αποκαλύπτει τη φύση ενός δύσβατου πεδίου που παραμένει, εν πολλοίς, «no man's land», καθώς το πεδίο είναι απόλυτα αυτοαναφορικό και επιζητά εκ των έσω

¹⁶ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση*, εκδ. Γκοβόστη, 2005, σ. 36.

¹⁷ Στο ίδιο, σ. 63.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 65-9.

διεξόδους μέσω της συγκρουσιακής εσωαναλυτικής διεργασίας. Στην προκειμένη περίπτωση η ύλη είναι οι ψυχοσωματικές αποθήκες του υποκειμένου. Και στις δύο περιπτώσεις οι συγκρούσεις και οι αντιστάσεις επιλύονται όχι τόσο λόγω της γνώσης αυτής καθεαυτήν, όσο εξαιτίας του γεγονότος ότι αυτή η γνώση διευκολύνει μια ειδική εμπειρία κατά τη διάρκεια της οποίας οι συγκρούσεις νοηματοδοτούνται,¹⁹ παίρνουν μια συνεκτική και οργανωμένη μορφή, η οποία τελικά επιτρέπει την ελεύθερη εξέλιξή τους και, άρα, την επίλυσή τους.

Από αυτό συνάγεται πως η λειτουργία μιας από τις δυνάμεις του νου πρέπει να ανασταλεί για να τεθεί σε κίνηση μια άλλη ή, σε μια πιο συμβατή εκδοχή, να ενεργοποιηθούν πιο ευαίσθητα αισθητήρια ικανά να αντιληφθούν τη μοναδική στιγμή που τα πράγματα μπαίνουν σε μια πιο μεταβλητή τροχιά. Τέτοιου είδους διαταραχές συμβαίνουν όταν ακριβώς μια νοητική δύναμη λειτουργεί σε βάρος μιας άλλης.

Η μετάβαση έτσι από το σημασιολογικό επίπεδο στο ερμηνευτικό θα διασφαλιστεί μέσω του έργου της ομοιότητας. Με στόχο την κατασκευή ενός εννοιολογικού πλαισίου που θα απαντά στο πρόβλημα της σημασιολογικής καινοτομίας, δηλαδή της δημιουργίας μιας «νέου είδους» ευστοχίας, θα ξεκινήσω με την ανακατασκευή της θέσης την οποία υποστηρίζει ο Roman Jakobson²⁰ σύμφωνα με την οποία η τύχη της ομοίωσης είναι αξεδιάλυτα δεμένη με την τύχη μιας θεωρίας της υποκατάστασης. Έτσι, η έρευνα έρχεται αντιμέτωπη με μια πληθώρα φαινομένων και «το έργο» είναι ακριβώς η εξήγηση αυτών των φαινομένων. Κατ' αυτόν τον τρόπο η αστοχία δημιουργεί μια σειρά υβριδικών διαλόγων ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό, τον αναγνώστη και τον ερμηνευτή, την προδιαγραφή (σχεδιασμό) και την κατασκευή (υλοποίηση), την ατομική και τη συλλογική εργασία. Τα ερευνητικά αποτελέσματα θα αποτελέσουν μηχανισμό ανάδρασης για τον σύγχρονο αναστοχασμό έναντι του έργου τέχνης. Μέσα από τη διερεύνηση της ποιητικής του υλομορφισμού, των πολιτισμικών και πολιτικών συνδηλώσεων του απορρίμματος και του αποκειμένου, όπως και την επανεξέταση της επιτελεστικότητας των μετα-φορντικών μορφών εργασίας, θα τεθούν ζητήματα που ανακεφαλαιώνουν σύγχρονες ή/και ιστορικές έννοιες οι οποίες έχουν λειτουργήσει ως σημεία αναφοράς στη σύγχρονη σκέψη και

¹⁹ Το κριτικό σχόλιο του Alexander Nehamas για το παραπάνω στο άρθρο «What an Author is», *Journal of Philosophy* 83/11, 1986, σ. 685-691.

²⁰ Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, ό.π., σ. 15-6.

την καλλιτεχνική πρακτική. Η κατανόηση της αστοχίας εντέλει θα τοποθετήσει σε ανανεωμένο πλαίσιο την ποιότητα της απόφασης. Μέσα από το υλικό λεξιλόγιο της ρευστότητας, της ελαστικότητας και της αποκρισιμότητας, που σε ακολουθία από συνεχείς αλλοιώσεις υποδηλώνει μια σταθερή θέση απάθειας, καθώς φτάνει στην καρδιά της παρωδίας κάθε τετριμμένη λογική, η μπαναλιτέ γίνεται εδώ το όχημα της σοφίας, μια αποκαλυπτική οδηγία για την πόρευση μέσα στον κόσμο. Τα υλικά που τίθενται σε δοκιμασία ελίσσονται με τέτοια νωθρότητα, που περνούν απαρατήρητα και εντέλει η πλαστικότητα τους συνδράμει σε μια βασική αποτίμηση: της παρακαταθήκης του ευλύγιστου νοήματος και πώς αυτή μπορεί να ανιχνευτεί στη σύγχρονη πρακτική, όπου η ρευστότητα και η εδραίωση φαίνεται να έχουν φτάσει σε συμφωνία. Η πρακτική πηγάζει από μια διεγερμένη περιφέρεια αισθησιακής κοινοτοπίας και, τελικά, επανευρίσκονται η ρευστότητα και η εδραίωση μέσα από ελεγχόμενες μίξεις και χειρονομίες με θεατρική προδιάθεση (performativity).

Για να επιτευχθεί μια τέτοιου είδους ανάλυση, θα χρησιμοποιηθεί μια σειρά από έγκυρους συλλογισμούς και προσομοιώσεις μέσω των οποίων αναλύεται πώς το «φαινόμενο» μετατρέπεται σε «έργο» και πώς αυτή η μετεξέλιξη συνδέεται με τους γενικά αποδεκτούς νόμους της αντίστοιχης επιστήμης.

Έτσι, η ομοιότητα πρέπει να κατανοηθεί ως μια ένταση ανάμεσα στην ταυτότητα και τη διαφορά μέσα στο κατηγορηματικό ενέργημα που κινητοποιεί η σημασιολογική καινοτομία. Για τον Wittgenstein η ικανότητα αυτή είναι μια όψη της σημασιολογικής πράξης αυτής καθεαυτήν²¹ που συνίσταται στον εντοπισμό του όμοιου μέσα στο ανόμοιο. Κατά τον Wittgenstein, η σημασία είναι ενσωματωμένη στην εξήγηση της σημασίας. Με τη λέξη «σημασία» εννοούμε ένα χαρακτηριστικό κριτικό και ερευνητικό πλαίσιο συνδεδεμένο με την έννοια της επεξήγησης. Στην περίπτωση που η εξήγηση της λέξης έχει συνυφανθεί με τη σχέση αιτίου - αιτιατού απλώνεται ένα πεδίο διερεύνησης όλων των ενδεχομενικοτήτων που θα ενσαρκώσουν την υπόσταση της αστοχίας. Η παραδοχή αυτή είναι ικανή να αποκαλύψει όλες τις πιθανές εκδοχές αποκωδικοποίησης²² των δομών των συστημάτων μέσα στα οποία εμφανίζεται και λειτουργεί η έννοια της α-στοχίας. Συστήματα που αφορούν δομές καλλιτεχνικών και αρχιτεκτονικών πρακτικών, θεσμών, περιγραφές ατυχημάτων και

²¹ Wittgenstein, *Φιλοσοφική Γραμματική*, μτφρ.-πρόλογος Κ. Κωβαίος, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2010, σ. 170-1.

²² Στο ίδιο, σ. 70.

ακραίων καιρικών φαινομένων, αποτιμήσεις μηχανικών και τεχνικών λαθών, δυσλειτουργιών και παραλείψεων που κυρίως συμβαίνουν μέσα από εμπειρικές επισημάνσεις, θεωρητικές και επιστημολογικές παρανοήσεις (misunderstanding), εσφαλμένων διατυπώσεων μεταφοράς από μια κειμενική περιοχή σε μια άλλη.

Η συμβολή του προσωπικού καλλιτεχνικού έργου

Βασιζόμενος στην παραπάνω λογική-προσμονή της μεταβλητότητας, θα προσπαθήσω να προσδιορίσω την έκταση, τα συμπτώματα, τις αλληλεπιδράσεις, τα προφανή αλλά και αθέατα γεγονότα που συνοψίζονται γύρω από τα κομβικά συμβάντα που παράγει η αστοχία, συμβάλλοντας έτσι στην αναζωογόνηση και καθοδήγηση των αρετών της όρασης μέσα από τη χρήση της εμπειρίας ως βασικό άξονα διερώτησης και απόδειξης. Το ίδιο το εικαστικό έργο μου, που στο σύνολό του διέπεται από μια συνεχή αναζήτηση σχετικά με τη φύση και τις δυνατότητες μετάπλασης της ύλης, θα είναι πάντα το βασικό σημείο αναφοράς, καθώς μέσα από την προσωπική πρακτική και τη συνεχή αναζήτηση θα προκύπτουν τυχαία και συνειδητά γεγονότα πάνω στα οποία θα βασίζεται κάθε αντίστοιχη θεωρητική, αισθητική και εννοιακή τοποθέτηση. Ο Henri Focillon αποκαλεί «άγγιγμα», με την ευρεία σημασία του όρου, την καθοριστική εκείνη στιγμή κατά την οποία «το εργαλείο αφυπνίζει τη μορφή στο υλικό», όταν το χέρι ανακαλύπτει τη σωστή σχέση ανάμεσα στην παρόρμηση του λέγειν και την αντίσταση του μέσου. Συχνά η λύση προκύπτει από μια εμμονή να χαράξουμε το ίδιο αυλάκι, κάποιες φορές από την τολμηρή παραλλαγή μιας διεργασίας, άλλες φορές πάλι από μια ορισμένη ανταλλαγή, η οποία προκαλεί τη μετάβαση από μια τέχνη σε μια άλλη. Πράγματι, τα υλικά αντικαθιστούν το ένα το άλλο, όμως οι τεχνικές διεισδύουν η μία μέσα στην άλλη και η διασύνδεση στα σύνορά τους τείνει να δημιουργήσει νέα υλικά. Η ιστορική ευαισθησία για τον ρόλο των αιτιών περιλαμβάνει επιπρόσθετα κάτι περισσότερο από την απόφαση για το εάν οι πρακτικοί, υλικοί, νοηματικοί, επιστημολογικοί ή κοινωνιολογικοί παράγοντες επενεργούν σε κάθε περίπτωση. Ο σύγχρονος καλλιτέχνης, αν πρέπει να αυτοπροσωπογραφηθεί, δεν μπορεί να υπάρξει στο έργο του παρά ως άλλος ή ως απών. Μια τέτοια κριτική μας ευαισθητοποιεί ως προς το κατακερματισμένο ή αλλοτριωμένο υποκείμενο της σύγχρονης συνθήκης. Δεν αναφέρεται, όμως, από την άλλη στην καταστατικότητα της αλλότητας (otherness) για τον σχηματισμό του υποκειμένου ούτε στην περίπτωση που το υποκείμενο αυτό είναι παρόν ως εμείς, το

οποίο όμως έχει συναίσθηση της απαραίτητης ξένωσης ως μέρους της πρωτότυπης διαδικασίας του λέγειν και του τεύχειν. Επιπλέον, το υποκείμενο αυτό δεν είναι μοναδικά εκτεθειμένο σε «ένα διογκωμένο θεσμικό σύστημα». Αυτή ακριβώς η θέση προϋποθέτει την ενεργή ανάληψη των πολιτικών ευθυνών της αστοχίας, θα λέγαμε οικειοποιούμενοι τον εμφατικό, ταυτολογικό και εννοιολογικό λόγο της τέχνης ως κοινωνική πρακτική. Σε αυτή τη συνθήκη το καλλιτεχνικό υποκείμενο δεν είναι το μόνο που στερείται συγκεκριμένη ταυτότητα έναντι των λοιπών υποκειμένων της τέχνης, συλλεκτών, κριτικών και άλλων, που έχουν συγκεκριμένη ταυτότητα. Εξίσου και ο καλλιτέχνης αγωνιστικά αναλαμβάνει την ταυτότητά του. Αν κάτι τέτοιο παραδειγματικά επιβεβαιώνει και ενεργοποιεί «το ιδεολόγημα της υποκειμενικότητας», κάθε βαθύτερη σύλληψη του εμπειρικού έργου της ιστορικής πληροφόρησης θα απορρίπτει στην πραγματικότητα αυτόν τον διαχωρισμό. Κεντρικός σκοπός γίνεται η αντιμετώπιση κάθε συμπεράσματος ως προβληματικού και κάθε συνέπειας ως κάτι που απαιτεί διευκρίνιση από τα ενδεχόμενα που την περιβάλλουν. Μπορούμε, άραγε, στ' αλήθεια να οραματιστούμε την ολοκλήρωση αυτής της άσκησης και κάθε συσχέτισης μεταξύ μιας αρχικής θεώρησης και μιας τελικής κατάληξης μέσα από το φίλτρο των σύγχρονων κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων σε παγκόσμια κλίμακα;

Στα επόμενα κεφάλαια η αξιοποίηση - αξιολόγηση όλων αυτών των παραμέτρων της παρούσας προβληματικής θα χαρτογραφήσει το σύνολο της χρονικής διάρκειας ως την πραγματοποίηση του «υποτιθέμενου» τελικού έργου. Το τελικό έργο παραδίδεται στον θεατή με σκοπό να τον μυήσει στον κόσμο της «κουζίνας». Τον χώρο, δηλαδή, μέσα στον οποίο οτιδήποτε υπάρχει πρέπει να δοκιμαστεί, να ταυτοποιηθεί και να χρησιμοποιηθεί με τέτοιον τρόπο, ώστε να απελευθερώσει «αυτόν τον μοναδικό ήχο του». Η ποίηση, που στη συγκεκριμένη περίπτωση λειτουργεί με την έννοια του «ποιώ=κατασκευάζω», είναι ο πυρήνας στην προβληματική²³ μου και ο άξονας με τον οποίο εξελίσσονται και προτάσσονται τα αποτελέσματα κάθε προσπάθειάς μου. Ενστερνιζόμενος μια υπόδειξη του Paul Valéry και γενικεύοντάς τη στο σύνολο των τεχνών, ακόμη και στην ανθρώπινη συμπεριφορά, ο Jean-Claude Passeron προτείνει να ονομάσουμε ποιητικό «το σύνολο των σπουδών οι οποίες ασχολούνται με την

²³ «Η φιλοσοφία είναι ένα εργαλείο αποτελεσματικό κατά των φιλοσόφων και του φιλοσόφου εκείνου που βρίσκεται μέσα μας» (παρατίθεται από τον Anthony Kenny στο άρθρο του «Wittgenstein on the Nature of Philosophy», στο Brian McGuinness (επιμ.) *Wittgenstein and his Times*, Oxford: Basil Blackwell, 1982).

εδραίωση του έργου».²⁴ Σύμφωνα με την ίδια την αρχή της, η ποιητική (poïétique) εξασφαλίζει τη «φιλοσοφική προαγωγή των επιστημών της τέχνης εν τω γίνεσθαι»²⁵, σε αντίθεση με εκείνες που αρκούνται «να θαυμάσουν ή να αναλύσουν τα τελικά προϊόντα».²⁶

Η παρέκκλιση που υποθάλπει η Α-στοχία εν πρώτοις φαίνεται ως λεξικολογικής τάξεως, εδώ όμως δύναται να συνδεθεί με μια παράκαμψη που απειλεί την ταξινόμηση. Αυτό που απομένει να σκεφτούμε είναι η σχέση ανάμεσα στις δύο όψεις του φαινομένου: ανάμεσα στη λογική παρέκκλιση και την παραγωγή του νοήματος που ο Αριστοτέλης αποκαλεί «επιφορά»²⁷. Αυτό το πρόβλημα θα λυθεί ικανοποιητικά μόνο όταν αναγνωριστεί πλήρως ο αποφαντικός χαρακτήρας της ενδοσχεσιακής επιτυχούς ή άστοχης μεταφοράς. Στο χρονολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η παρούσα διατριβή έχουν παρουσιαστεί πληθώρα ερευνών αλλά και διαφορετικά σημεία αφετηρίας, ώστε να υποστηριχθούν τρόποι προσέγγισης του ζητήματος. Ο Pierre Bourdieu δείχνει ποιες δυνάμεις κρύβονται μεταξύ τέτοιων αντιθετικών ζευγών και τι σημαίνει να αναγνωρίζει και να ενσωματώνει κανείς την ίδια του τη θέση στην έρευνα. Αυτό που αποκαλούμε «πρωτόγονη», «προ-λογική» ή «άγρια» σκέψη δεν είναι άλλο από την πρακτική λογική στην οποία προσφεύγουμε καθημερινά με τις πράξεις και τις κρίσεις μας. Η καταλυτική κριτική στη δομιστική παράδοση από τη σκοπιά της ανθρώπινης δράσης και της στρατηγικής εισάγει την έννοια της «έξης» (habitus) στις κοινωνικές επιστήμες και προσφέρει την πιο ολοκληρωμένη διατύπωση της ρηζικέλευθης θεωρίας για την πρακτική.²⁸

²⁴ Συλλογικό έργο, *Όψεις της ανάγνωσης* (Jacques Leenhardt, Martine Burgos, François de Singly, Jean-Claude Passeron, Christophe Evans, Michele Petit, Gerald Prince, Wolfgang Iser, Jonathan Culler, Kathleen McCormick, Gary F. Waller, Elizabeth A. Flynn, Pierre Bayard, Norman N. Holland), μτφρ. Κ. Αθανασίου, Φ. Σιατίτσας, ανθολ.-επιμ. Μ. Λεοντσίνη, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2000, σ. 13.

²⁵ Jacques Derrida, «La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique», *Poétique* 5 (1971), p. 20.

²⁶ Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot και Roger Pouivet, *Ζητήματα αισθητικής*, μτφρ. Σ. Χρυσικού, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2005, σ. 107.

²⁷ Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, ό.π., σ. 48.

²⁸ Pierre Bourdieu, *Η αίσθηση της πρακτικής*, μτφρ.-επιμ. Θ. Παραδέλλης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 155.

Η Α-στοχία ως εργαλείο σχεδιασμού

Η παρατήρηση της διαδικαστικής αλληλουχίας τόσο σε νοητικό όσο και υλικό επίπεδο που τελικά οδηγεί σε α-στοχία ή υποθάλλει πιθανότητες εμφάνισής της είναι ο χώρος μέσα στον οποίο εξετάζονται υποθέσεις και παραδείγματα με σκοπό τον προσδιορισμό αφενός των παραγόντων που τις δημιούργησαν και αφετέρου την καταγραφή των νεωτερικών δομών που προκύπτουν μέσα από την προσπάθεια αποφυγής και ανασχηματισμού κάθε πρωταρχικού οραματισμού.

Η αποτυχία ως μέθοδος σχεδιασμού είναι ένας τρόπος επίλυσης των προβλημάτων με την τεχνική «trial and error» (δοκιμή και λάθος). Μπαίνουμε σε μια κατάσταση επείγουσας ανάγκης και –υπό την πίεσή της– αναγκαζόμαστε να γίνουμε πιο δημιουργικοί, να αναστοχαστούμε, να επιστρατεύσουμε βαθύτερες δυνάμεις και να ανακαλύψουμε νέους τρόπους δράσης όταν οι πεπερασμένοι αποδεικνύονται ανεπαρκείς. Οι αποτυχίες μας φέρνουν σε επαφή με την ευρύτερη έννοια του «ορίου» αλλά και με δυνατότητες που ποτέ δεν υποψιαζόμαστε ότι είχαμε. Η συνειδητοποίηση του «λάθους» δίνει το έναυσμα για να σκεφτούμε ότι «μπορούμε να είμαστε και κάτι άλλο» από αυτό που πιστεύαμε έως σήμερα. Ακόμη κι αν πιστεύαμε ότι βρισκόμαστε στον «σωστό» για εμάς δρόμο, μπορεί να ανακαλύψουμε μετά από μία «ήττα» ότι κρύβουμε εφόδια για κάτι εντελώς διαφορετικό. «Μπορώ κάτι άλλο»: Σε αυτή τη διαπίστωση-διακήρυξη κρύβεται η δύναμη για να ξεκινήσουμε κάτι καινούργιο ή να τροποποιήσουμε το υπάρχον. Μία από τις κατηγορίες του τομέα μελετών²⁹ στις εφαρμοσμένες επιστήμες είναι οι Μελέτες Αστοχίας. Αστοχία ενός υλοποιημένου σχεδιασμού αποτελεί η ίδια η κατασκευή ή το εξάρτημα μιας κατασκευής, το μέρος ή το όλον ενός μηχανισμού που η διακοπή της λειτουργίας του πιστοποιεί την πρόωρη καταστροφή ή φθορά του³⁰. Στον τομέα αυτό για τη διερεύνηση της αστοχίας γίνεται ανάλυση με δοκιμές, αξιολόγηση των αποτελεσμάτων και σύνταξη έκθεσης με τα αποτελέσματα των δοκιμών καθώς και με προτάσεις για την αποφυγή της αστοχίας. Η αποτίμηση των αστοχιών στις εφαρμοσμένες επιστήμες είναι μια μαθηματική θεωρία³¹ που ασχολείται με έννοιες

²⁹ Harold Brown, *Αντίληψη, θεωρία και δέσμευση*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1995, σ. 55.

³⁰ Reliability Analysis Center, *Reliability Toolkit: Commercial Practices Editions*, Rome Laboratory

³¹ R. B. Abernethy, *The New Weibull Handbook* 4th edition, Abernethy 2000

ακριβώς ορισμένες, αριθμητικά (ποσοτικά) υπολογίσιμες και, ως έναν βαθμό, υποκείμενες σε μια σειρά από α ποδεικνυόμενα θεωρήματα και άλλα αυστηρά αποτελέσματα.³² Στο σημείο αυτό πρέπει να καταστήσουμε σαφές πως η προκειμένη διατριβή δεν θα ασχοληθεί με την ανάλυση τεχνολογικών, μηχανολογικών και μαθηματικών όρων, καθώς κάτι τέτοιο δεν συνάδει με το επιστημονικό πεδίο του γράφοντος. Κυρίαρχο ζητούμενο είναι η αναστοχαστική διατύπωση σχετικά με «το υποκείμενο της θεμελίωσης (ο εν δυνάμει δημιουργός) που αναζητά συνεχώς νέες δομές, προκειμένου να επιτρέψει στις κατασκευές του (τέχνη, αρχιτεκτονική, ποίημα, στοχασμός, οικονομία, πολιτειακή μορφή) να συνυφανθούν με τις δυνάμεις που επενεργούν καταλυτικά –ενδογενώς ή εξωγενώς– στην πορεία μετακίνησης από το μη υπαρκτό στο υπαρκτό και από την ιδέα στη χωρική σύλληψη.³³ Σύμφωνα με την υπόθεση εργασίας, πρέπει να διακινδυνεύσει να έρθει πιο κοντά με ό,τι αυτό τις απειλεί περισσότερο, προκειμένου να αντιμετωπίσει το σύνολο της διαδικαστικής αλληλουχίας με τρόπο τέτοιο ώστε σε κάθε στάδιο να μπορεί να αντιλαμβάνεται, να ελέγχει και –να καταστεί ικανό– να αντεπεξέλθει σε κάθε ενδεχομενικότητα.

Ο ρόλος του δημιουργού κάτω από αυτό το «α-σταθές» περιβάλλον εργασίας είναι αρχικά να ανταποκριθεί στην ανάγκη για δημιουργία ή τη δημιουργία σύμφωνα με μια ορισμένη σειρά γενικών κατευθύνσεων (προδιαγραφές), που άλλοτε προϋπάρχουν (είναι υποχρεωμένος να υιοθετήσει) και άλλοτε παρουσιάζονται κατά την πορεία υλοποίησης (αστάθμητοι κυρίως τεχνικοί παράγοντες), με στόχο να εκτελέσει μια συγκεκριμένη λειτουργία. Το έργο τέχνης ως υλικό αντικείμενο που εκτίθεται στις αισθήσεις και την ερμηνεία του παρατηρητή/κριτικού εμφανίζεται, ως εκ τούτου, ως μια διαφυγή σε έναν νοητικό χώρο όπου δεν θα υπάρχουν αφορμές για παρεξηγήσεις, αλλά ούτε και βάση για ερμηνευτική εκμετάλλευση. Το εν λόγω παραγόμενο προϊόν, πρόγραμμα ή δημιουργία θα πρέπει να επιτελεί τη λειτουργία του και συγχρόνως να είναι αρκετά ευέλικτο, ώστε να μπορεί ανά πάσα στιγμή να ανασκευαστεί και να τροποποιηθεί με βάση κάθε προκειμένο δεδομένο εν μέσω κάθε άστοχης δοκιμασίας. Ο δημιουργός έτσι χρησιμοποιεί έναν μηχανισμό προθεσιακής

³² Michael Morris, *An Introduction to the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 2007.

³³ Gilles Deleuze, *Εμπειρισμός και υποκειμενικότητα*, μτφρ. Π. Πούλος, εκδ. Ολκός, Αθήνα 1995.

παραδοχής³⁴ δεκτικό στην αποδοχή των εκάστοτε συνθηκών που εμβόλιμα εισβάλλουν στο περιεχόμενο του αντικειμένου του. Με άλλα λόγια, να είναι δεκτικός να συμπεριφέρεται προθεσιακά μ' έναν ενεργητικό και παράλληλα ριψοκίνδυνο, ευαίσθητο τρόπο απέναντι στη διαδικασία παραγωγής του έργου, χωρίς να καταπίνεται ή να συντρίβεται από αυτό. Η πρόθεση, όπως την οριοθετεί ο Wittgenstein,³⁵ χρησιμοποιεί το σημείο στη σκέψη. Η πρόθεση μοιάζει να ερμηνεύει, να δίνει την οριστική ερμηνεία. Δεν δίνει την οριστική ερμηνεία. Δεν δίνει ακόμη ένα σημείο ή εικόνα, αλλά κάτι άλλο. Που δεν μπορούμε να ερμηνεύσουμε περαιτέρω. Η α-στοχία προτάσσεται μέσα από αυτό το πρίσμα ως ένα ακόρεστο υλικό που θέτει σε κίνδυνο όλες τις δραστηριότητες, την επιθυμία για αυτάρκεια, για αυτοκατάφαση και αυτοεπικύρωση.

³⁴ Pierre Duhem, *Σώζειν τα φαινόμενα: Δοκίμιο για την έννοια της φυσικής θεωρίας από τον Πλάτωνα έως τον Γαλιλαίο*, μτφρ.-επιμ. Δ. Διαλέτης, Γ. Χριστιανίδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2007, σ. 19.

³⁵ Wittgenstein, *Φιλοσοφική Γραμματική*, ό.π., σ. 89.

Κεφάλαιο 1

Η αποτυχία ως προϋπόθεση της Α-στοχίας;

Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό αναλύεται η διαδικασία μετακίνησης από τη σύμβαση της αποτυχίας στην προοπτική που υποθάλπει και συντηρεί η Α-στοχία. Τόσο το θεωρητικό πλαίσιο όσο και τα παραδείγματα που παρατίθενται διερευνούν την ολιστική τροπικότητα μετάβασης από μια προβληματική συνθήκη (αποτυχία) σε μια κατάσταση στοχαστικής επανεκκίνησης (α-στοχία). Τα συμπεράσματά μας προκύπτουν από την παράθεση κειμενικών περιοχών (θεωρητικών κειμένων και απόψεων) και παραδειγμάτων που μέσω μιας ταυτισιακής αλληλουχίας παράγουν μια θεωρητική αναστοχαστική κατασκευή που προσδιορίζει το «τι είναι» και σε «ποιο είδος» μπορεί να ανήκει η θεώρηση πως μία «πρακτική» ή ένα «έργο» αποτελούν μέρη μιας ρηξικέλευθης συνάρτησης. Τόσο η αποκαλυπτική διαβάθμιση της εικαστικής πρακτικής ως αφήγημα (διαδικασία) όσο και η αποτίμηση του έργου ως αποτέλεσμα (αντικείμενο) οριοθετούν μια καταστασιακή περιοχή που διακατέχεται από ασυνέχειες, άρα μία σύμβαση μη ολοκλήρωσης, ένα περιβάλλον με ελλείψεις και ολισθηρά αποτελέσματα. Ο οντολογικός προσδιορισμός της α-στοχίας ως αυτόνομης και αυθύπαρκτης (γνωστικής) περιοχής οριοθετείται και προσδιορίζεται ως πεδίο έκτασης αποτυχόντων συμπτωμάτων, τα οποία επεκτείνουν νοηματικά και ανακαθορίζουν την έννοια του λάθους, του εσφαλμένου.

Α) Αποτυχία: Σε πρωταρχικό πρίσμα θεώρησης του ζητήματος η αποτυχία μπορεί να θεωρηθεί ως το μεγάλο αντίθετο της επιτυχίας – του σταδίου, δηλαδή, κοντά στην προγραμματική ολοκλήρωση. Τα κριτήρια που κατατάσσουν την αποτυχία εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από το πλαίσιο του σχεδιασμού, τους τυχαίους παράγοντες που εμφανίστηκαν ή εμφανίζονται εν μέσω του σχεδιασμού, ελλείψεις, παραλείψεις κατά τη διάρκεια της κατασκευής/υλοποίησης, τη μετέπειτα ή ύστερη χρήση, αλλά κυρίως αναφέρονται ως ένας μηχανισμός (μια κατασκευή) συλλεκτικού εναποθέτη (διανοητικός ή φυσικός χώρος) μέσα στον οποίο κάθε εμφανιζόμενος παράγοντας πρέπει να αποκωδικοποιηθεί, να εγκυροποιηθεί (να καταστεί έγκυρος) και να αρχειοθετηθεί (τόσο με την έννοια του αρχίζω όσο και του άρχω = εξουσιάζω) με μια μεθοδολογία σχεσιακής διάταξης από έναν συγκεκριμένο παρατηρητή ή

σύστημα πεποιθήσεων. Ο όρος εναποθέτης εδώ, κατά την άποψή μου, είναι πολύ κοντά στον όρο «τοπονομολογία», τον οποίο εισάγει ο Derrida,³⁶ και περικλείει τη σύνθετη σχέση του αρχείου με τον τόπο στον οποίο φυλάσσεται και με την αρχή, την εξουσία. Αυτή η σχέση περιγράφει τη «διασταύρωση του τοπολογικού και του νομολογικού, του τόπου και του νόμου, του ερείσματος και της αυθεντίας», κατά την οποία, σύμφωνα με τον Derrida, μια σκηνή εγκατάστασης γίνεται ορατή και συνάμα αόρατη. Μια κατάσταση που θεωρείται αποτυχία από ένα σύστημα αξιολόγησης θα μπορούσε να θεωρηθεί επιτυχία από ένα άλλο. Ομοίως, ο βαθμός της επιτυχίας ή της αποτυχίας σε κάθε σύστημα μπορεί να θεωρηθεί με διαφορετικό τρόπο από διαφορετικούς παρατηρητές, χρήστες ή συμμετέχοντες. Μια κατάσταση κατά την οποία διατυπώνεται πως οδηγεί ή εγκυμονεί τον κίνδυνο να οδηγήσει σε μια αποτυχία μία άλλη μερίδα αποδεκτών να θεωρούν ότι μπορεί να είναι επιτυχία, μια «ειδική» επιτυχία ή ακόμη και μια «ουδέτερη-ενδιάμεση» κατάσταση. Μπορεί, επίσης, να είναι δύσκολο ή αδύνατο να εξακριβωθεί εάν μια κατάσταση πληροί τα κριτήρια για την αποτυχία ή την επιτυχία, πράγμα το οποίο κυρίως οφείλεται σε σχεσιακό, διφορούμενο ή ασαφή ορισμό των εν λόγω κριτηρίων.

B) Α-στοχία: Ανάμεσα στους δύο πόλους της υποκειμενικής επιτυχίας και της επίσης μη αντικειμενικής αποτυχίας βρίσκεται ένας χώρος που είναι ικανός να φιλοξενήσει δυνητικά παραγωγικές δραστηριότητες μέσα στις οποίες οι παράδοξοι κανόνες και το εκάστοτε δόγμα απορρίπτονται. Η α-στοχία ως ο ενδιάμεσος χώρος προσδιορίζει στιγμές της σκέψης που έχουν αποφύγει τη συναίνεση και ενισχύει την επιλογή για αντιμετώπιση των ερωτήσεων παρά προτίθεται να δώσει απαντήσεις. Οι αφηρημένες αλλά και ταυτόχρονα πολλαπλές δυνατότητες που προσφέρει η αστοχία ενισχύονται περαιτέρω από τα προβλήματα και τα εμπόδια της φυσικής υλοποίησης, διατηρώντας μια αέναη πάλη με τις ιδέες, τον υλομορφισμό, την εκπροσώπηση και υποστήριξη κάθε νόρμας και ορισμού, καθώς αποτελεί βασικό ανασταλτικό αντικείμενο στην οριστική λήψη αποφάσεων και, κατ' επέκταση, σε κάθε είδους κατασκευαστικότητα (μεταφορά από τον χώρο της άυλης ιδέας στο υλοποιημένο αντικείμενο) που εμπεριέχει τη διαμεσολάβηση της ύλης. Το τεχνητό αντικείμενο περιγράφεται από τον Αριστοτέλη ως «το παράγωγο μιας στρατηγικής διαδικασίας: η σύλληψη του

³⁶ Jacques Derrida, *Η έννοια του αρχείου*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 1996, σ. 45.

στόχου από τον δημιουργό έτσι θέτει μια διαδικασία σκέψης ως προς την κατάλληλη μορφή εκτέλεσης». ³⁷ Στον βαθμό που ο δημιουργός κατέχει την τέχνη του, η σύλληψη του στόχου καθορίζει την επιλογή της ύλης που θα εξυπηρετούσε καλύτερα αυτόν τον στόχο, καθώς και την κατάλληλη διαμόρφωση της ύλης. Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινίσω πως η έννοια «ύλη» προσεγγίζεται μέσα από ανάγνωση του κειμένου του Derrida ως «το ενδεχόμενο μιας ουσίας στη βάση της ολότητάς της, η οποία συνοψίζει όλη την κρυμμένη δυναμική της πραγματικότητας, καθώς εμφανίζει τον κόσμο “ως φαινόμενο” της στις ανώτερες διαστρωματώσεις της, ουσία που θα επιτρέψει στο γνωστικό και ενεργό (που πράττει ενεργά και παράγει ενεργήματα) ιστορικοπολιτικό υποκείμενο “να θεσμοθετήσει πάνω της, εγγράφοντας στο σώμα της την εφαρμογή των κατηγοριών της κριτικής δύναμης”». ³⁸

Ο Derrida απομακρύνεται, πολύ εύστοχα, από την παραδοσιακή εμμονή στην έννοια της αλήθειας του στόχου: Η εξαφάνιση της πρωταρχικής παρουσίας του στόχου είναι ταυτοχρόνως η προϋπόθεση της δυνατότητας και η προϋπόθεση του αδυνάτου της αλήθειας. Καθώς η ιδεοληπτική εμμονή στην επιδίωξη του αληθούς (ως προκείμενη έκβαση) συνιστά μια κολοσσιαίων διαστάσεων λήψη του ζητούμενου, που εντούτοις συχνότατα συναντάται –το αληθές δεν είναι παρά το τελικό απαύγασμα μιας επίπονης πορείας και με τη σειρά του αμφισβητήσιμης εγκυρότητας κι αυτό–, «η διαφορά» (la *differance*) περιλαμβάνει συμπυκνωμένο χρόνο και «ενέργεια», ορμή που θα θελήσει να διαρρήξει το συνεχές της φιλοσοφικής παράδοσης. Η ύλη ως το μέσον είναι δυνατόν να αφαιρέσει από την έννοια της αλήθειας και να μας απομακρύνει από το χαϊντεγκεριανό πεπρωμένο τού Είναι, καθώς και να προσδώσει στο Ον μια νέα συνοχή». ³⁹ Η γραπτή εκφορά του προφορικού λόγου (*discours*) αντίστοιχα ως

³⁷ Κατερίνα Μπαντινάκη, «Η καλλιτεχνική αξία της εννοιολογικής τέχνης», *HIPPIE*, Ιούνιος 2011, Εκδόσεις Οκτώ, σ. 32.

³⁸ Jacques Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία*, εισαγ.-μτφρ.-σημειώσ. Χ. Γ. Λάζος, εκδ. Αγρα, Αθήνα 1990, σ. 229.

³⁹ Η γλώσσα είναι αυτή που κατ' αρχάς και τελικά μας στέλνει νεύματα για την ουσία ενός πράγματος. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι η γλώσσα -με κάθε σημασία της λέξης, που την έχουμε συλλάβει τυχαία- μας παρέχει και τη διαφανή ουσία του πράγματος άπαξ διά παντός, όπως συμβαίνει με ένα έτοιμο προς χρήση αντικείμενο. Αλλά η αντίστοιχη κατάσταση, στην οποία ο άνθρωπος ακούει πραγματικά την προσαγόρευση της γλώσσας, είναι εκείνο το λέγειν που ομιλεί μέσα στο στοιχείο της ποίησης. Όσο πιο ποιητικό είναι το έργο ενός ποιητή, τόσο πιο ελεύθερο είναι το λέγειν του, δηλαδή πιο ανοιχτό και πιο έτοιμο να δεχτεί το απρόβλεπτο, τόσο πιο καθαρά θέτει το λεχθέν του στην κρίση του ακούειν που καταβάλλει όλο και μεγαλύτερες προσπάθειες, τόσο πιο μακριά είναι το λεχθέν του από την απλή απόφαση, για την οποία συζητούμε μόνο για το αν είναι ορθή ή όχι. Heidegger, Martin, 1889-1976. "... Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος..." μετάφραση Ιωάννα Αβραμίδου · επιμέλεια Γιώργος Ξηροπαϊδης. - 1η έκδ. - Αθήνα : Πλέθρον, 2008.

ετυμηγορία αποσπά το εκάστοτε κείμενο από το πλαίσιο γένεσής του ώστε να το καθαρίσει από τις εμπειρικές προσμείξεις της γλωσσικής έκφρασης, χωρίς την οποία μας είναι αδύνατον να συλλάβουμε τη σημασία.

Η «παρουσία» ως «ο τόπος» της ουσίας υποχωρεί χάριν των περιεχομένων που θα διεισδύσουν μέσα από «την εσωτερικά διαφοροποιημένη σχέση μεταξύ έκφρασης, σημασίας και βιώματος»⁴⁰ μέσα από «τη σχισμή απ' ό που πέφτει το φως της γλώσσας, χάρη στο οποίο και μόνο κάτι μπορεί να είναι αντιληπτά υπαρκτό ή παρόν μέσα στον κόσμο».⁴¹ Δραττόμενοι αυτής της επισήμανσης καθώς και από τα σχόλια του Habermas πως «τα γλωσσικά σημεία “παρά την πλήρη απουσία ενός υποκειμένου και πέρα από τον θάνατό του” καθιστούν δυνατή την αποκρυπτογράφηση της απόστασης μεταξύ ύλης και στόχου να είναι μία εννοιολογική περιοχή όχι μόνο φορτισμένη, μα και προικισμένη με ενόρμηση, τούτη η ενόρμηση –κίνηση νοημάτων, μα και ανθρώπινων αδύτων και παθών– τελικά αναδύεται από τα βάθη της δυτικής μεταφυσικής για να διαρρήξει το πλαίσιο “των φιλοσοφημάτων” και των σημασιών –μια “διάτρηση στον ορίζοντα”– και ν’ απελευθερώσει πραγματική άβυσσο άρρητων σημασιακών φορτίων – μια παρακαταθήκη που τρέφει όλη τη μετανεωτερικότητα, άσχετα με το κατά πόσον τούτη συνειδητοποιεί τις πραγματικές καταβολές αυτής της δύναμης»⁴². Αντίστοιχα, στον μύθο του Πύργου της Βαβέλ το όραμα για μια κατασκευή που να φτάνει μέχρι τον ουρανό ανατρέπεται υποδειγματικά άστοχα, καθώς ο ι γλώσσες των κατασκευαστών του συγχύστηκαν και εκείνος έμεινε ένα όνειρο.

1.1 Η παρερμηνεία ως απαρχή της Α-στοχίας

Σε λεξικολογικό επίπεδο,⁴³ όπως εμφανίζεται στη διεθνή βιβλιογραφία, ο όρος «failure» μεταφράζεται από τα αγγλικά τις περισσότερες φορές με κοινή ερμηνεία τόσο ως αποτυχία όσο και ως αστοχία. Γεγονός που αποτελεί πρωταρχική διερώτηση

⁴⁰ Jacques Derrida, ο.π σ. 220.

⁴¹ Στο ίδιο, σ. 221.

⁴² Jürgen Habermas, *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας: Δώδεκα παραδόσεις*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αν. Καραστάθη, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1993, σ. 210.

⁴³ <http://www.wordreference.com/engr/failure>

και πρόκληση σχετικά με τη δυνατότητά μας να ξεχωρίσουμε και να κατανοήσουμε την απόσταση και την υπόσταση που χωρίζει τις δύο κοντινά συνώνυμες αλλά και ιδιαίτερα παρερμηνευμένες ως προς την προέλευσή τους έννοιες. Ένα μέτρο αυτών των διαφορών είναι το κατά πόσο επεκτείνεται η αστοχία σε μια χαοτική, μη μετρήσιμη, εσφαλμένη και εντέλει μη τεκμηριωμένη διατύπωση. Οι όποιες διατυπώσεις που απεικονίζουν την αστοχία ως «επιτυχημένη αποτυχία» αφορούν τη γλώσσα και κάποιες κειμενικές οντότητες που ο Derrida, καταφεύγοντας στη σημειωτική και όχι στη σημασιολογία, «προβάλλει την αδιάλειπτη διαπλοκή κάθε νοητού με το σημειακό υπόστρωμα της γλωσσικής του έκφρασης, και μάλιστα την υπερβασιακή πρωτοκαθεδρία του σημείου έναντι της σημασίας»,⁴⁴ έννοιες που μετά βίας υπόκεινται σε οποιονδήποτε ουσιαστικό (μαθηματικό) φορμαλισμό καθώς ως «φάρμακον», άλλοτε ίαμα και άλλοτε δηλητήριο, σύμφωνα με τη χρήση που του γίνεται, είναι κατεξοχήν αντικείμενο επιδεκτικό άσκησης της κριτικής δύναμης του ζητούμενου υποκειμένου. Ενός υποκειμένου πως ως «ζών λόγον έχον» μπορεί να ξανακατοικήσει τον κόσμο και να αποτυπώσει πάνω του τις κατηγορίες του και τις σώφρονες επιλογές του. Το όλο στρατήγημά του έχει σκοπό, μεταξύ άλλων, να πλήξει την αντίληψη του Είναι «ως αντιληπτής παρουσίας, ως κάτι που το αναλογιζόμαστε ή που παρευρίσκεται»,⁴⁵ μ' αυτή δε την προσπάθειά του αγγίζει τόσο καίρια το πρόβλημα της ουσίας του δυτικού λογοκεντρισμού.

Στο πεδίο της τέχνης όταν ένας καλλιτέχνης κάνει χρήση της εννοιολογικής αποτίμησης (δηλαδή της αναστοχαστικής μεθόδου) σημαίνει ότι όλος ο σχεδιασμός και οι αποφάσεις λαμβάνονται εκ των προτέρων και η εκτέλεση δεν είναι παρά μια αδιάφορη υπόθεση. Στην ερμηνεία του Derrida⁴⁶ αυτό το σημείο είναι ζωτικής σημασίας. Αποτελεί έναν από τους κρίκους της απόδειξης του στενού δεσμού ανάμεσα στη θεωρία της μεταφοράς και στην αριστοτελική οντολογία, καθότι το κύριον της *Ποιητικής* και της *Ρητορικής* και το ίδιον των *Τοπικών* δεν ενθαρρύνουν ούτε τον συσχετισμό του κύριου με το ίδιον ούτε προπάντων την παρουσία της ερμηνείας του ίδιου προς τη «μεταφυσική» κατεύθυνση του πρωταρχικού, του καταγωγικού. Παρουσία σημαίνει «κοντά στην ουσία» και με την καταγγελία του

⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 215.

⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 211.

⁴⁶ Paul Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1998, σ. 41.

όρου φτάνουμε σε έναν «μη τόπο»: Αν το είναι μιλήθηκε ως παρουσία, η σημερινή αξιακή ερήμωση μαρτυρεί για ένα «παρά», για ένα «δίπλα», που ο Derrida⁴⁷ το θέλει να είναι ρυθμιστικό, καθώς ο αναγνώστης αποκωδικοποιεί με διαφορετικό τρόπο, κάθε φορά, ένα «αρχικό κείμενο» που ποτέ του δεν γράφτηκε, που ποτέ δεν υπήρξε ως τέτοιο. Ο τόπος της παραδοσιακής ουσίας φαντάζει αποψιλωμένος από οτιδήποτε θα μπορούσε να νοηματοδοτεί. Υπαινιγμός για μία ουσία που δεν μιλήθηκε ποτέ στην ολότητά της, μα που μέσα από τις εκάστοτε εκφάνσεις της παρήγαγε τον κόσμο «ως φαινόμενο» μέσα από τις αλληπάλληλες διαστρωματώσεις της. Μια ουσία που οφείλει να εγγράψει, κάποια στιγμή, τις κατηγορίες της ανθρώπινης κριτικής δύναμης προσδιοριζόμενη για πρώτη ίσως φορά μέσα από τις αμιγείς επιλογές του υποκειμένου και όχι μέσα από τις επιταγές της δεσποτείας της έννοιας. Η αντιμετώπιση του ίδιου μέσα στα *Τοπικά* προκύπτει από μια θεώρηση απολύτως ξένη προς τη θεωρία της λέξης και ιδιαίτερα προς την τρέχουσα ή την έκτακτη «κατονομασία». Το «Ίδιον της έννοιας της γλώσσας» (στην περίπτωση μας η απόπειρα εννοιολόγησης της α-στοχίας) είναι μία από τις τέσσερις βασικές έννοιες που η παράδοση ονόμασε «κατηγορούμενα» (predicables) για να αντιτάξει στις «κατηγορίες». Όπως σημειώνει ο Deleuze: «Η αξιολόγηση του “αυτού” και του εκείνου, το λεπτεπίλεπτο ζύγισμα των πραγμάτων και των νοημάτων του καθενός, η αποτίμηση των δυνάμεων που προσδιορίζουν ανά πάσα στιγμή τις όψεις ενός πράγματος και των σχέσεών του με τα άλλα πράγματα – όλα εκείνα (ή όλα αυτά) ανάγονται στην υψηλότερη τέχνη, την τέχνη της ερμηνείας».⁴⁸ Να ερμηνεύει κανείς, και μάλιστα να αξιολογεί, είναι σαν να ζυγίζει. Η έννοια της ουσίας δεν χάνεται στην ερμηνεία, αλλά αποκτά νέα σημασία. «Διότι όλα τα νοήματα δεν έχουν ανά πάσα στιγμή την ίδια αξία. Ένα πράγμα έχει τόσα νοήματα, όσες και δυνάμεις ικανές να το σφετεριστούν». Η δυϊστική υπόσταση του όρου α-στοχία, όπως περιλαμβάνεται στην παρακάτω συνοπτική λεξικολογική παράθεση, καλύπτει ένα εύρος νοηματικών περιοχών που μπορούν να ομαδοποιηθούν σε δύο βασικές κατηγορίες:

- ως (*unsuccessful attempt*) μη επιτυχία, ουσ. θηλ.

- ως (*deficiency*) έλλειψη - μη ολοκλήρωση, ουσ. θηλ.

Ο όρος περιλαμβάνει επίσης τις εξής ομάδες ερμηνειών:

⁴⁷ Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία*, ό.π., σ. 212.

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*, μτφρ. Γ. Σπανός, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2002.

failure (technical breakdown) = αποτυχία

inexpediency = αστοχία ουσ. θηλ., αναποτελεσματικότητα ουσ. θηλ.

flub [sth] = αστοχία ουσ. θηλ. (συνήθως φραστική), γκάφα ουσ. θηλ. (σφάλμα), κοτσάνα ουσ. θηλ., (αναγραμματισμός) σαρδάμ ουσ. ουδ. άκλιτο.

infelicity (inappropriateness) = ατυχία, αστοχία ουσ. θηλ.

infelicity (something inappropriate) = ατυχία, αστοχία ουσ. θηλ., απόπημα ουσ. ουδ.

system failure (technical breakdown) = αποτυχία συστήματος, αστοχία συστήματος φρ. ως ουσ. θηλ.

Και μια σειρά από συνώνυμα:

bankruptcy - πτώχευση, bet against - στοίχημα κατά, disappointment - απογοήτευση, bomb - βόμβα, breakdown - κατάρρευση, bust - arrest - ανακοπή, catastrophe - καταστροφή, debacle - συμφορά, default - τυχαία, disappointment - απογοήτευση, dog - κυνισμός, doom - μοίρα, fiasco - φιάσκο, fuck up - σκασμός, heart attack - καρδιακή προσβολή, improvidence - απρονοησία, incomprehension - ακατανοησία, inefficacy - αναποτελεσματικότητα, ingratitude - αχαριστία, jinx - γρουσουζιά, lack of discipline - έλλειψη πειθαρχίας, lack of foresight - έλλειψη προνοητικότητας, lack of preparation - έλλειψη προετοιμασίας, lack of respect - έλλειψη σεβασμού, loss - απώλεια, malfunction - δυσλειτουργία, marital breakdown - διάλυση, miscarriage - αποβολή, miscue - παρανόηση, misprision - παρανόηση, miss - απώλεια, moment of truth - στιγμή της αλήθειας, wrench - κλειδί, no go - δεν πάει, nonappearance - απών, nonattendance - απόρριψη, nondelivery - μη παράδοση, nonobservance - μη εποπτεύσιμο, nonoccurrence - αναξιοπιστία, nonpayment - μη τήρηση, nonperformance - unsupported - μη υποστηριζόμενο, nonsupport - παράλειψη συντήρησης, rise and fall - άνοδος και πτώση, shakeout - εξυγίανση, suicide - αυτοκτονία, system recovery - αποκατάσταση του συστήματος, underemployment - υποαπασχόληση, unsuccessful - ανεπιτυχής.

Σίγουρα η λίστα αυτή δεν είναι απολύτως ολοκληρωμένη, καθώς στην πορεία αναζήτησης των όρων που πλαισιώνουν την αστοχία θα υπάρξει συνεχής διόγκωση των επεξεργάσιμων λέξεων που συνδράμουν στην κατανόησή της. Για την κατάταξη των γλωσσικών στοιχείων –και του τρόπου που θα μας βοηθήσουν να προσεγγίσουμε καλύτερα την καταγωγή και χρήση του όρου α-στοχία– οδηγός είναι, πλην άλλων, ομοιότητες που υπάρχουν, με αποτέλεσμα άλλοτε να ανακαλυφθεί η πραγματική μεταξύ λέξεων συγγένεια και άλλοτε να συνδυάζονται άσχετες ως προς την

προέλευσή τους λέξεις. Η κατανόηση της α-στοχίας προσεγγίζεται αρχικά μέσα από την εσφαλμένη ετυμολογική ταύτισή της με την αποτυχία.

[Το φαινόμενο αυτό της εσφαλμένης σύνδεσης μιας λέξης με άλλη ως παρετυμολογία σχετίζεται πάντοτε είτε με το θέμα και τη ρίζα της –όχι με την κατάληξη– και άλλοτε με τη μεταφορά της ως νοηματικής ολότητας κυρίως μέσα από τη μετάφραση και ερμηνεία. Η αφετηρία της παρετυμολογίας βρίσκεται στην εκ φύσεως υπάρχουσα επιθυμία να γνωρίζουμε όσο το δυνατόν περισσότερο και καλύτερα ό,τι μας περιβάλλει και ό,τι μεταχειριζόμαστε. Γίνεται αντιληπτό ότι η παρετυμολογία μπορεί να είναι έργο (δηλαδή ολίσθημα...), καθώς κοινός τόπος είναι η αστοχία (σπανίως και από τύχη είναι δυνατόν να υπάρξει ευστοχία!) και η απομάκρυνση από την αλήθεια. Βασικό σύμπτωμα του φαινομένου είναι η ορθή ή εξόφθαλμα εσφαλμένη «εκφορά», περίπτωση κατά την οποία γνωρίζουμε ότι έχουμε παρετυμολογία, αποδεχόμαστε όμως τις συνέπειές της. Το «λάθος» προέρχεται από το αρχαίο ρήμα «λανθάνω», που σημαίνει διαφεύγω την προσοχή, μένω απαρατήρητος, ενώ το «σφάλμα» από το «σφάλλω», που σημαίνει αστοχώ. Η έννοια του αστοχώ δεν εμπεριέχει πρόθεση. Το «εσκεμμένη» είναι παθητική μετοχή του «σκέπτομαι» και σαν ενέργεια σημαίνει την ενέργεια που γίνεται με ενσυνείδητη πρόθεση. Ο όρος «εσκεμμένη πρόθεση» δεν υφίσταται, επειδή το «εσκεμμένη» εμπεριέχει πρόθεση. Το αν έκανες ό,τι έπρεπε για να μην αστοχήσεις μόνο εσύ το ξέρεις. Αν όμως δεν το έκανες, τότε έχουμε ηθελημένη «αστοχία», ήτοι προσποίηση αστοχίας. Καταλογισμός πρόθεσης αστοχίας μπορεί να εμφανιστεί αν υπάρχει πρόθεση αστοχίας, τότε μιλάμε για ηθελημένη ή εσκεμμένη αστοχία, την οποία όμως ο ενεργών πρέπει να ομολογήσει.

Τυπικό παράδειγμα η λέξη πολυθρόνα, η οποία έχει επικρατήσει να γράφεται με ύψιλον για τον λόγο ότι παλαιότερα είχε θεωρηθεί πως πρόκειται για σύνθετη λέξη με πρώτο συνθετικό το επίθ. πολύς (και δεύτερο το ουσ. θρόνος). Πρόκειται όμως για την ιταλική λέξη *poltrona*, γι' αυτό έπρεπε να γράφεται με γιώτα (πολιθρόνα).

Άλλοτε πάλι γίνεται χρήση εσφαλμένης ετυμολογίας, αν και αυτή είναι καταγεγραμμένη στα λεξικά. Για παράδειγμα, η λέξη ρίγανη είναι η σημερινή μορφή του ονόματος «ορίγανος», το οποίο «προέρχεται από τις λέξεις όρος και γάνος (λαμπρότητα, κάλλος, ευφροσύνη). Σημαίνει δηλαδή «αυτό που λάμπει στα βουνά». Πώς όμως είναι δυνατόν η ρίγανη να «λάμπει στα βουνά»: γεγονός που για μία ακόμη

φορά μας οδηγεί σε ολίσθηση, καθώς η λέξη ορίγανος είναι αβέβαιου ετύμου με προέλευση αφρικανική.]⁴⁹

Ο αριθμός των λέξεων για τις οποίες κατά καιρούς έχει προταθεί προέλευση οφειλόμενη σε εσφαλμένη ετυμολογία είναι πολύ μεγάλος. Είναι λέξεις παλαιότερες αλλά και νεότερες, κύρια ονόματα και προσηγορικά, ανθρωπωνύμια και τοπωνύμια καθώς επίσης λέξεις οι οποίες, με την αστοχία που υπάρχει για εμπειριστατωμένη ετυμολογία τους, οδηγούν σε συμπεριφορά προσαρμοσμένη στη μη αληθή σημασία τους. Η ευρεία κατανόηση της λέξης «accident», για παράδειγμα, αποδίδεται ως ατύχημα την ίδια στιγμή που στα αγγλικά χρησιμοποιείται για να περιγράψει επίσης: το συμβάν, την κακοτυχία, το τυχαίο, το πάθημα, την απώλεια, την αναποδιά, το δυστύχημα, τον θάνατο.

Σε όσα εκτέθηκαν ως τώρα προσθέτω και το εξής: Είναι σχεδόν βέβαιο ότι πάντα θα υπάρχει το φαινόμενο της παρετυμολογίας, επειδή ακριβώς μέσα στο πλήθος των λέξεων που έχει η γλώσσα θα εμφανίζονται αστοχίες στη θεμιτή (και αναγκαία) προσπάθεια για ανεύρεση της προέλευσης και χρήσης κάθε λέξης στο εκάστοτε διεθνές λεξιλόγιο. Πέραν τούτου όμως, πρέπει να επισημάνω ότι είναι άλλο η παρετυμολογία που οφείλεται σε άγνοια, σε επιφορτισμένη ερμηνεία, είτε άλλοτε σε προσπάθεια αστεϊσμού (π.χ., πολύ εύκολα φορτώνεται στην καθημερινή απόκριση κάθε λάθος φραστικό ως αστοχία υλικού) και άλλο η παρετυμολογία που προκύπτει εκβιαστικά από την απόπειρα να «αποδειχθεί» η αξία και η προσφορά της γλώσσας ως το μοναδικό εργαλείο ανάδειξης κάθε άτοπου νοήματος. Ο Wittgenstein κατανόησε τη γλώσσα σε σύνδεση με τη μορφή ζωής των ανθρώπων, με τον ορίζοντα της ανθρώπινης ύπαρξης. Επιπλέον επισήμανε τον κομβικό ρόλο της γλώσσας τόσο στην προαγωγή της κατανόησης όσο και στη δημιουργία παραπλανητικών εικόνων που αιχμαλωτίζουν τη σκέψη μας και κατά συνέπεια τη δράση μας, θεώρηση που μπορεί να μας οδηγήσει στη συνειδητοποίηση ότι πολλές φορές ο τρόπος με τον οποίο αναγνωρίζουμε, κατανοούμε και επιχειρούμε να αντιμετωπίσουμε ένα πρόβλημα είναι κομμάτι του προβλήματος, όχι της λύσης. Στην ανάλυση της γλωσσικής σήμανσης από τον Charles Sanders Peirce αναγνωρίζεται «η συστατική διαπλοκή –και ένταση– ανάμεσα στην εικονική/δεικτική και στη συμβολική, δηλαδή

⁴⁹ Απόσπασμα από το άρθρο του Γεώργιου. Ι. Λουπάση, «*Η παρετυμολογία των λέξεων*», στο <http://www.kandanos.eu/en/node/1214>

γενικευτική/αφαιρετική, διάσταση της γλώσσας».⁵⁰ Το σύμβολο –η γενίκευση και η αφαίρεση– δεν είναι το «ψυχρό» αποτύπωμα της σχέσης με τον κόσμο, αλλά η «θερμή» ανάκλαση της επίμοχθης, βιωματικής, ιστορικής σχέσης μαζί του. Αυτή η θέρμη διατηρείται στα «σκοτεινά», δεικτικά συστατικά του γλωσσικού σημείου. Ο Wittgenstein αναφέρει: «Όλες οι εξηγήσεις πρέπει να παραμεριστούν και στη θέση τους να μπει μονάχα η περιγραφή».⁵¹ Στο *Περί Βεβαιότητας* ο Wittgenstein περιγράφει ένα υπόβαθρο που προϋποτίθεται από τον καθέναν στην καθημερινή ζωή, το οποίο, ωστόσο, είναι τόσο προφανές και αυτονόητο ώστε να περνά απαρατήρητο. Ο στόχος του είναι να περιγράψει πτυχές της καθημερινής ζωής που ο ίδιος αποκαλεί γλωσσικά παιχνίδια και που συνδέονται με μια μορφή ζωής αλλά και ένα υπόβαθρο που η καθημερινή ζωή προϋποθέτει. Το υπόβαθρο αυτό αναγνωρίζεται και αναδύεται υπό τη μορφή της βεβαιότητας. Η απόλυτη (στην ουσία βερμπαλιστική) ανατροπή των κοινών κωδικών στοχεύει στη «μεταστοιχείωση» της γλώσσας όπως υπονοείται από τον Roland Barthes, όταν δήλωνε ότι «η αναπαράσταση μέσω της γλώσσας πάντα θα υπάρχει»⁵². Η σύγχρονη απαίτηση να απαλλαγεί η τέχνη από τη μηχανική και σχολαστική μίμηση –αντίληψη που απέρριπτε και ο Αριστοτέλης,⁵³ ο εισηγητής της μιμητικής θεωρίας της τέχνης– δεν σημαίνει με κανέναν τρόπο απόρριψη όλων των ανακαλύψεων. Θέσεις όπως αυτές που προωθούν τη μη λεκτική λανθάνουσα σχέση και όχι τον λόγο ως φέροντα την ψυχική αλλαγή, γνωστές από παλιά ως «επιδιορθωτική εμπειρία»,⁵⁴ αν και ανέκαθεν μάλλον περιορισμένης αποδοχής, αποτελούν και πάλι σήμερα σημαντική πρόκληση που η σύγχρονη εικαστική πρακτική (του εικάζειν) δεν μπορεί τελικά να μη λάβει υπόψη. Σε συνέχεια του παραπάνω συλλογισμού ο Barthes το 1970 διακρίνει δύο ποιότητες στο κείμενο,

⁵⁰ Α.-Φ. Χριστίδης, «Η φύση της γλώσσας», στο *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας: Από τις αρχές έως την ύστερη αρχαιότητα*, επιμ. Α.-Φ. Χριστίδης, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη 2001, σ. 21-52.

⁵¹ Ludwig Wittgenstein, *Φιλοσοφική γραμματική*, μτφρ. Κ. Μ. Κωβαίος, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1994, σ. 109.

⁵² R.Barthes, «Ο βαθμός μηδέν της γραφής. Νέα κριτικά δοκίμια», μετάφραση Κατερίνα Παπαϊακώβου. - Αθήνα : Κέδρος - Ράππα, 1987, σ. 46

⁵³ Γράφει ο Αριστοτέλης (*Ποιητική* XXV, 17): «αιρετώτερον πιθανόν αδύνατον ή απίθανον και δυνατόν». Που σημαίνει: η τέχνη προτιμά το αδύνατο, το ασυνήθιστο, παρά εκείνο που φαίνεται δυνατό (πραγματικό), αλλά που δεν πείθει, ούτε συγκινεί κανέναν.

⁵⁴ «Η πρώτη αφηρημένη λειτουργία λοιπόν είναι η παρατήρηση. Από κει και πέρα οι άνθρωποι άρχισαν να συνειδητοποιούν ότι μπορούν, ξεκινώντας από αυτή τη στοιχειώδη διαίσθηση και με τη βοήθεια της σκέψης, να κατακτήσουν πράγματα όλο και πιο πολύπλοκα». Από τη συνέντευξη του Laurent Lafforgue στην εφημερίδα *Το Βήμα*, Κυριακή 27.2.05 και διάλεξη στο MMA.

χαρακτηριστικά που μπορούν να μεταφερθούν και στην ερμηνεία του κειμένου: Το «αναγνωσιότροπο» (readerly) και το «γραφίσιμο» (writerly). «Ο αναγνώστης, για να πάψει να είναι απλός καταναλωτής ενός κειμένου, καλείται να το παραγάγει ο ίδιος, στη βάση της δυνατότητάς του να γραφεί, που είναι το αντίθετο της αναλώσιμης αναγνωσιμότητας. Το γραφίσιμο κείμενο παράγεται ξανά και ξανά τη στιγμή της παρουσίας. Δεν μπορεί να αποθηκευτεί στο παρελθόν με μία οριστική ερμηνεία. Ασφαλώς, οι ποιότητες “readerly” και “writerly” δεν είναι αντικειμενικές ποιότητες του κειμένου, αλλά ενεργοποιούνται στη σχέση μεταξύ κειμένου και αναγνώστη».⁵⁵

Για τον Jorge Luis Borges ο ίλιγγος που θα νιώσει ο αναγνώστης καθώς θα προσπαθήσει να εκμηδενίσει τις αποστάσεις ανάμεσα στις διαφορετικές παραδόσεις και εκφορές είναι δεδομένος, αλλά όταν θα απαλλαγεί από τα στεγανά –της μετάφρασης, της αποκωδικοποίησης, του ορθού και του λάθους– θα γευτεί τη μαγεία. Σπάζοντας τον κώδικα, θα μπει στον καρπό και στην ουσία, θα νιώσει τη γεύση, θα αφεθεί στο σύμπαν. [Μόνο τότε, όταν ακραγγίζει τη στιγμή που κλείνει μέσα της όλες τις λεπτομέρειες του σύμπαντος, θα δει την αιωνιότητα: γιατί «χωρίς την αιωνιότητα, χωρίς έναν μυστικό και λεπτεπίλεπτο καθρέφτη αυτών που πέρασαν απ’ τις ψυχές, η παγκόσμια ιστορία είναι χαμένος χρόνος – μαζί της, και η προσωπική μας ιστορία, κάτι που δεν είναι και πολύ ευχάριστο, γιατί μας υποβιβάζει σε φαντάσματα». Για τον ποιητή, φιλόσοφο-λογοτέχνη και, κυρίως, δημιουργό, η αιωνιότητα δεν μπορεί να διασωθεί αλλά ούτε και να αφεθεί αποκλειστικά στην ποταπή χρονική συνθήκη. Ενυπάρχει στη λεπτομέρεια κάθε κειμένου και κάθε βιώματος, στην προσθήκη που βάζει ο μεταφραστής επηρεασμένος από τη δόλια επιθυμία του, στις παρερμηνείες που κάνει και στα λάθη, σε εξωλογικές καταστάσεις όπως ο πόθος που νιώθουν οι πόρνες στα χαμαιτυπεία, στα απόλυτα πάθη που εκφράζει το τανγκό. «Το στυλ του πόθου είναι η αιωνιότητα» γράφει ο Borges και ο πόθος δεν λαθεύει ποτέ. Αλλά και «η ζωή είναι πολύ φτωγή για να μην είναι αθάνατη» και γι’ αυτό ακριβώς έχει ανάγκη από τις πολύτιμες προσθήκες που θέτει η δύναμη της μεταφοράς μέσα από προφορικές αφηγήσεις και τα κείμενα – όχι από τις θεωρίες. Εξού και το ότι ο ίδιος ποτέ δεν προκρίνει μια θεωρία ως ισχύουσα ή δυνατή, φτάνοντας να προασπιστεί με κάθε τρόπο τα λάθη συγκεκριμένων αποδόσεων: υπερασπίζεται, για παράδειγμα, τις λάθος αποδόσεις του Berton, του

⁵⁵ R. Barthes, «*Η απόλαυση του κειμένου*», μετάφραση Φούλα Χατζιδάκη, Γιάννης Κρητικός. - Αθήνα : Κέδρος - Ράππα, 2008.

Lein ή του Gallan στις *Χίλιες και μία νύχτες* ακριβώς γιατί αποκαλύπτουν τους διαφορετικούς κόσμους που τις δημιούργησαν ή αντιλαμβάνεται και καταγράφει τις διαφορετικές κοσμοθεωρίες στην απόδοση των ομηρικών έργων. Το μυθιστόρημα, όπως και η μετάφραση, πρέπει να είναι «ένας συγκροτημένος συνδυασμός επαγρυπνήσεων, συγγενειών και αντηχήσεων» και όχι ένα βαρετό οριοθετημένο δίλημμα ανάμεσα στο σωστό και στο λάθος. Άλλωστε τίποτα δεν είναι ποτέ αυτό που φαίνεται για τον Borges και ο κόσμος δεν αρχίζει και δεν τελειώνει εκεί που βλέπουμε. Το παράδοξο λειτουργεί εξίσου με το πραγματικό, το αντιληπτό με το μεταφορικό. Το απόλυτο υπάρχει στο λίγο και το λίγο αναπαράγει την αιωνιότητα στις στιγμές του – γι' αυτό και ο ίδιος δείχνει να αγαπάει τόσο τους Γνωστικούς ταυτόχρονα με τους μαθηματικούς του Μεσαίωνα. Σημασία δεν έχει να κατακρίνεις ή να επεξηγείς το παράλογο, αλλά να βλέπεις τι είναι αυτό που το μετέτρεψε σε θεωρία, ποιο πάθος το οδήγησε στο να θέλει να ωριμάσει: «Άλλο πράγμα είναι η αφηρημένη θεωρία της θεϊκής ενότητας και άλλο η ριπή του ανέμου που ξεσήκωσε κάποιους Άραβες βοσκούς από την έρημο και τους έριξε σε μια μάχη που δεν έληξε ακόμα και που έφτανε απ' την Ακουιτανία ως τον Γάγγη»⁵⁶ γράφει χαρακτηριστικά αναφερόμενος στον Ουόλτ Ουίτμαν, «που ήθελε να πλάσει έναν ιδεώδη δημοκράτη, όχι να διατυπώσει μια θεωρία».]⁵⁷

Αντίστοιχα, η «αλληλεξάρτηση» κειμένου και ανάγνωσης ως βασικός στόχος του Louis Althusser⁵⁸ να δώσει δυνατότητες και να διαβλέπει πτυχές της αστοχίας της αντίληψης (ως μερική κατανόηση) είναι γνωστή ως «άρνηση της άρνησης» και συνδέει το νεωτερικό υποκείμενο (στην περίπτωσή μας τον καλλιτέχνη ως αναγνώστη και συνομιλητή) με την a priori θεωρία της γνώσης. Η άποψη αυτή εμπνευσμένη τόσο από τον Spinoza⁵⁹ όσο και από τη μεταφροϋδική ψυχανάλυση (από λάθος σε λάθος, ανακαλύπτει κανείς ολόκληρη την αλήθεια) και τη θεωρία για το ασυνείδητο αποκαλύπτει απόψεις που αποκτούν εύρος ψυχαναλυτικού και θεωρητικού τύπου (αλλά και δραματικές) προεκτάσεις «σ' ένα μεγάλο (αν και

⁵⁶ Jorge Luis Borges, *Δοκίμια I*, μτφρ. Α. Κυριακίδης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2015.

⁵⁷ Απόσπασμα από το άρθρο της Τίνας Μανδηλαρά, «Χόρχε Λουίς Μπόρχες: Ο παράφορος ιδαιγός των κειμένων», *Lifo*, τχ. 438, 2.7.2015.

⁵⁸ Louis Althusser, *Το μέλλον διαρκεί πολύ. Τα γεγονότα: Αυτοβιογραφίες*, μτφρ. Α. Ελεφάντης, Ρ. Κυλιντηρέα, εκδ. Ο Πολίτης, Αθήνα 1992.

⁵⁹ Spinoza, *Ηθική*, μτφρ. Ν. Κουντουριώτου, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 2013.

αμφιλεγόμενο) φάσμα γνώσεων». ⁶⁰ Η πρόκληση της νεωτερικότητας, σύμφωνα με τον Antonio Gramsci, είναι να ζεις δίχως ψευδαισθήσεις και δίχως απογοήτευση: «Είμαι απαισιόδοξος λόγω ευφυΐας και αισιόδοξος λόγω θέλησης». ⁶¹ Συστατικά που υπενθυμίζουν ότι το μυστικό της σήμανσης –της κάθε σήμανσης– είναι η κίνηση προς και η συγκίνηση.

Με την υποψία πως σε αντιστοιχία με την παραπάνω υπόδειξη της παρερμηνείας τόσο τα ερμηνευτικά κείμενα όσο και τα ίδια τα έργα τέχνης που περιγράφονται και χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα περιέχουν μεγάλο πλήθος απόκρυψης στοιχείων, ελλείψεις και δυσλειτουργίες στην αφηγηματική λειτουργία των λαθών και παραλείψεων, καθώς καμία οριστική απόφαση, καμία οριστικά καθιερωμένη σημασία και καμία εμπειριστατωμένη θεμελίωση δεν μπορεί να παρατηρηθεί αν αυτά δεν δοκιμαστούν στο πεδίο της υλοποίησης.

1.2 Από το λάθος στο τυχαίο, τυχαιότητα ή Α-στοχία;

«Splendide mendax» (=Υπέροχα λάθος) είχε πει ο Λατίνος ποιητής Οράτιος. Η λέξη «σφάλμα» μπορεί να συμβολίζει όχι μόνο την αρχή του τέλους, αλλά και μία αισιόδοξη οπτική, απαλλαγμένη από κάθε αρνητική χροιά. Η λέξη «σφάλμα» εμπεριέχει με μία καλλιτεχνική δυναμική την ευκαιρία για επαναπροσδιορισμό και επανεξέταση, ακόμα και τη δράση, υπό το πρίσμα νέων συνθηκών και νέων δεδομένων. Σύμφωνα με το *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, ⁶² λανθασμένο θεωρείται:

⁶⁰ «Εννοείται έχω πλήρη επίγνωση ότι η απάντηση, που εδώ επιχειρώ να δώσω, δεν είναι σύμφωνη με τους κανόνες της ποινικής διαδικασίας, που όμως δεν υπήρξε, ούτε έχει τη μορφή που θα έπαιρνε κανονικά σε μια τέτοια περίπτωση. Αναρωτιέμαι, ωστόσο, μήπως η οριστική και διά παντός απουσία παραπομπής, των κανόνων της και της μορφής της, δεν εκθέτει ακόμη περισσότερο στη δημόσια κριτική και στην ελεύθερη έκφρασή της όσα θα προσπαθήσω να πω. Εν ολίγοις αυτό επιθυμώ. Είναι μοίρα μου: δεν μπορώ να διανοηθώ ότι θα καταπραΰνω μια ανησυχία μου παρά μόνο διατρέχοντας τον κίνδυνο να προκαλέσω άπειρες άλλες». Μ' αυτά τα λόγια ο Λουί Αλτουσέρ υπογραμμίζει τον σκοπό του βιβλίου του: ν' αποτινάξει την «ταφόπλακα της σιωπής» που έπεσε πάνω του μετά τον φόνο της γυναίκας του, τον Νοέμβριο του 1980, για τον οποίο εγκλείστηκε σε ψυχιατρική κλινική.

⁶¹ Antonio Gramsci, *Ιστορικός υλισμός: Τετράδια της φυλακής*, μτφρ. Τ. Μυλωνόπουλος, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2008.

⁶² Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998.

1. οτιδήποτε αποκλίνει από τον κανόνα, που δεν λέγεται ή γίνεται σύμφωνα με τον σωστό τρόπο.
2. μία ατυχής επιλογή, πράξη, εκτίμηση.
3. ό,τι απέχει από την πραγματικότητα.

Η παραπάνω κατάταξη αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον αν προσθέσουμε την άποψη του Kierkegaard σύμφωνα με την οποία: «η επιθυμία του λάθους υπάρχει μόνο όταν υπάρχει το αντίστοιχο αντικείμενο»⁶³. Στο αντικείμενο (της νόησης) υπάρχει τέτοιου είδους σημασιολογία μόνο όταν υπάρχει η επιθυμία. Επιθυμία και αντικείμενο είναι ένα ζευγάρι διδύμων. Κανένα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το άλλο». Στην κίνηση προς αυτή την κατανόηση βρίσκεται ακριβώς η λειτουργία της δείξης του λάθους. Στη δείξη –και χαρακτηριστικός αρχαϊκός εκπρόσωπός της είναι η φωνή– βρίσκεται η μήτρα, ο ομφάλιος λώρος που τις συνδέει διαμέσου της αφαιρετικής και γενικευτικής, συμβολικής σήμανσης της ανθρώπινης γλώσσας.

Θα προσπαθήσω στα επόμενα κεφάλαια να τεκμηριώσω τις αμφιβολίες μου σχετικά με τη διαφορούμενη σχέση λάθους και τυχαίου έναντι σχεδιασμού και απόλυτου ελέγχου εντός της περιοχής της τέχνης. Η νεότερη έρευνα για το ασυνείδητο και τα άλλα στοιχεία σε σχέση με την καλλιτεχνική πρακτική έχει κάνει στις μέρες μας μεγάλες προόδους. Απ' αυτή προκύπτει ότι η τέχνη είναι ένα πολύπλοκο κοινωνικό φαινόμενο. Έχει σχέση ανάμεσα στη βάση και το εποικοδόμημα, αλλά αυτή ακριβώς η σχέση είναι πολυσύνθετη και πολύπλοκη και προπαντός όχι συμμετρική. Η καλλιτεχνική λειτουργία παρουσιάζει (πέρα από αυτή τη σχέση) και στοιχεία που της δίνουν ένα μεγάλο περιθώριο αυτονομίας το οποίο προκύπτει από την ατομική κατάσταση του καλλιτέχνη, από τις αταβιστικές καταβολάδες του και τις ιδιόμορφες συχνά συγκυρίες που έδρασαν ανεπαίσθητα στη διαμόρφωση τόσο της προσωπικότητάς του όσο και του ίδιου του έργου. Ο Πέρσης ποιητής Rumi έλεγε: «Θέλετε να αναπτύξετε νέα όργανα αντίληψης; Αυξήστε την αναγκαιότητα.

⁶³ Ο Kierkegaard έγραψε τα μισά από τα έργα του με τη «μάσκα» διαφόρων ψευδώνυμων χαρακτήρων που δημιουργούσε ο ίδιος για να αναπαραστήσει διαφορετικούς τρόπους σκέψης. Αυτή η μέθοδος ήταν μέρος των έμμεσων δημοσιεύσεών του. Σύμφωνα με διάφορα αποσπάσματα από τα έργα και τα ημερολόγιά του, όπως το έργο *Η Άποψη για το Έργο μου ως Συγγραφέα*, ο Kierkegaard έγραφε με αυτόν τον τρόπο αποσκοπώντας να αποφύγει την αντιμετώπιση των έργων του ως ενιαίου φιλοσοφικού συστήματος με συγκεκριμένη συστηματική δομή. Στο έργο του *Η Άποψη* ο Kierkegaard έγραψε: «Στα ψευδώνυμα έργα δεν υπάρχει ούτε μία λέξη που να είναι δική μου. Δεν έχω καμία άποψη για αυτά τα έργα παρά μόνο ως τρίτος, καμία κατανόηση της έννοιάς τους παρά μόνο ως αναγνώστης, δεν έχω την παραμικρή προσωπική σχέση με αυτά». Søren Kierkegaard, *The Point of View*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

Καλλιεργήστε συνθήκες». ⁶⁴ Το πολυσύνθετο στοιχείο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αυτό που καθιστά την τέχνη μια ιδιάζουσα ενεργητικότητα, διέπεται από μία σε μεγάλο βαθμό ιδιοσυστασία που είναι το α-συνείδητο, χωρίς να είναι το αποκλειστικό χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Είναι εντούτοις ένα αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό της. Ο καλλιτέχνης, σε μια πρώτη στιγμή από τη διαδικασία της «έμπνευσης-αφετηρίας» βρίσκεται στην αναγκαιότητα μιας επιλογής (μιας αλυσιδωτής σειράς αποφάσεων που βασίζονται στην εμπειρία). Είναι απαραίτητο να σημειωθεί η πραγματική έννοια της επιλογής εδώ. Είναι μια πρώτη αίσθηση, που προκαλεί έναν αφετηριακό ασυναίσθητο κραδασμό, ένα πρώτο κέντρισμα. Ο Mallarmé καταλήγει με την απόφαση: «κάθε σκέψη στέλνει μια ζαριά, το “κάθε” έρχεται να υπερκεράσει την αυτοτέλεια του ποιήματος, με τον ζωτικό σύνδεσμο που καθιερώνει ανάμεσα στη σκέψη, στο Τυχαίο και στον αριθμό». ⁶⁵ Ο όρος επιλογή πρέπει εδώ να νοηθεί όχι ως μια νοητική διαδικασία (που ανήκει ήδη σε μια περιοχή προχωρημένης λογικής τάξης), αλλά ως ένα πρωταρχικό ερέθισμα ασυνείδητο, μια προ-εκ-τίμηση που ξεκινά ασυναίσθητα. Είναι κάτι που δεν έχει ακόμη το σχήμα κάποιου λόγου (non-formalisable), αντικείμενο ακριβώς μιας έρευνας με κατευθύνσεις στην περιοχή της κυβερνητικής, της βιοφυσικής, της ψυχαναλυτικής και της φιλοσοφίας. Η ενόραση (intuition), δηλαδή μια κατάσταση «εξωνού», αποκλείει κάθε διαδικασία νοητικής-λογικής τάξης, ιδιότητα –όπως υποστηρίζει ο Αριστοτέλης– κάθε καλλιτεχνικού έργου, που το χαρακτηρίζει έτσι μια ρέμβη από τη γέννησή του, την πορεία του και την τελειώσή ή ολοκλήρωσή του.

Η αναγνώριση εμπλεκόμενη με τη νοητικοποίηση (δηλαδή με την εγκεφαλική κατανόηση και τη σφαιρική εποπτεία αποκωδικοποίησης) τόσο των σφαλμάτων όσο και της αβεβαιότητας του τυχαίου επιβάλλει την αποδοχή της ύπαρξης του νου του «λάθους» ως διαφορετικού, περιορίζοντας τη ναρκισσιστική, παντοδύναμη συμβιωτική κατάσταση. Δανειζόμενοι την ορολογία από την αναπτυξιακή ψυχολογία, το ενδιαφέρον μας κυρίως εστιάζεται σε «στιγμές συνάντησης» (moments of meeting) που πυροδοτούνται από αργά και βαθμιαία προετοιμαζόμενες ρήξεις στη γνώριμη και σταθερά επαναλαμβανόμενη κατάσταση του ψυχαναλυτικού πεδίου. Το

⁶⁴ Δημήτρης Δέδες, «Τα ελληνικά ποιήματα του Μαντανά Ρουμή και του γιου του Βαλέντ κατά τον 13ο αιώνα», περ. *Τα Ιστορικά*, τ. 10, τεύχος 18-19 (1993), σ. 3-22.

⁶⁵ Alain Badiou, «Η εποχή των ποιητών», εισαγ.-μτφρ. Βλ. Σκολιδής, *Ποίηση* 10, Φθινόπωρο-Χειμώνας 1997, σ. 148.

ιστορικό δίπολο αντίληψη και νους αντιλαμβάνεται το σφάλμα ως ένα διαθέσιμο αντί-κείμενο εύκολο στην προσαρμογή και τη χειραγώγησή του. Τα όριά του δοκιμάζονται μέσα από τη δυναμικότητα του υλικού πολιτισμού καθώς ελέγχεται σχεδόν εξ ολοκλήρου από τις τεχνικοποιημένες εφαρμογές του. Οι στιγμές αυτές χαρακτηρίζονται από δυποκειμενική αναγνώριση μιας κοινής υποκειμενικής πραγματικότητας που δημιουργείται από την προσωπική και αυθεντική συμβολή των δύο αυτών υποκειμένων, ασχέτως του περιεχομένου του λόγου. Συνάγεται έτσι το συμπέρασμα πως οι στιγμές συνάντησης επηρεάζουν και σταδιακά μεταλλάσσουν τη «λανθάνουσα γνώση μέσω σχετίζεσθαι» που είναι μία πρόυμα και προ-λεκτικά εγκατασταθείσα δυναμική σχετίζεσθαι και που αποτελεί τον χώρο και το «αντικείμενο αλλαγής».⁶⁶ Στην τέχνη έχει επανειλημμένα επιβεβαιωθεί η θετική επίδραση του τυχαίου, συμπτωματικού ή και λάθους στην δράση εν εξέλιξη του καλλιτέχνη. Η πρόσκρουση με τον εαυτό και τον Άλλο που προκύπτει αβίαστα λειτουργεί ευεργετικά φέρνοντας στην επιφάνεια αισθήσεις και καταστάσεις ειδάλλως άφατες. Η αναγκαστική ενεργοποίηση της συνείδησης του καλλιτέχνη προκειμένου να αντεπεξέλθει στα νέα δεδομένα καταργώντας και ταυτόχρονα αναδομώντας την αρχική του πρόθεση φαίνεται συχνά να αποκαλύπτει μια πιο ειλικρινή πλευρά του έργου. Στο εικαστικό έργο το λάθος δεν φαίνεται αρχικά να είναι εξίσου επιθυμητό καθώς μπορεί να λειτουργήσει ανασταλτικά και όχι εποικοδομητικά, επιμηκύνοντας τον χρόνο παραγωγής του έργου προκειμένου η φόρμα να επεξεργαστεί, διορθωθεί και, τελικά, να συνταχθεί ξανά με τα υπόλοιπα εικαστικά στοιχεία.

Τι θα συνέβαινε ωστόσο αν το λάθος δεν αποτελούσε εμπόδιο αλλά συνέχεια, όχι το τέλος μιας ιδέας αλλά η αρχή μιας άλλης, όχι μια καταστροφική αλλά μια ανανεωτική συνέπεια; Και πώς θα επηρέαζε τη μελλοντική εξέλιξη του καλλιτέχνη και του έργου του μια τέτοια αντιμετώπιση απέναντι στη λανθάνουσα συμπεριφορά της χειρονομίας του;

Η πολυσυζητημένη θεωρία της εξέλιξης των ειδών του Δαρβίνου αποτελεί σαφώς ένα ουσιαστικό και επαναστατικό εύρημα της επιστήμης που δείχνει ότι πάνω στον πλανήτη γη συμβαίνουν συνεχώς απροσδόκητα «θαύματα» που δύσκολα μπορούν να

⁶⁶ Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1987, σ. 179-80.

εξηγηθούν.⁶⁷ Ό,τι καινούργιο γνωρίζει σήμερα η επιστήμη χαρακτηρίζεται από τη μη γραμμικότητα, η οποία αποτελεί το νέο οδηγητικό νήμα ενοποίησης της φυσικής θεωρίας –όχι μόνο στο επίπεδο των «θεμελιωδών αλληλεπιδράσεων στη θεωρία πεδίου»– αλλά και στο επίπεδο ενοποίησης λειτουργιών που πριν από λίγο καιρό ήταν ξένες μεταξύ τους (φυσική, χημεία, βιολογία, οικολογία, ιατρική, ψυχολογία, γλώσσα, κοινωνιολογία, ανθρωπολογία κ.λπ.). Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες εκτελείται ένα πείραμα με άξονα την τύχη (δηλαδή το μη αναμενόμενο) δεν καθορίζουν το αποτέλεσμα με βάση την αρχή της αιτιότητας. Το αποτέλεσμα αποδίδεται στην τύχη. Έτσι, σήμερα γίνεται όλο και περισσότερο παραδεκτή η ολιστικότητα και η μη αναγωγικότητα ως καίρια γνωρίσματα και του κόσμου και της φυσικής θεωρίας. Αυτό συχνά εκφράζεται ως μη γραμμικότητα, μολονότι ο αρνητικός χαρακτηρισμός (μη γραμμικότητα) αρχικά είναι αδύναμος και δεν φανερώνει αμέσως την επανάσταση που εγκυμονείται όσον αφορά τη φυσική θεωρία. Αυτή η εκμηχάνιση, η απόκριση στην υλικότητα του σφαλερού, δεν είναι παρά η βάση της φαινομενολογίας του λάθους, η απόλυτη εμπράγματοι αντίληψη για τον κόσμο που καθιερώνει μια νέα αντίληψη για ένα ενδεχομενικό αντικείμενο. Όσο σκληρά και συστηματικά και αν αμφισβητήθηκε αυτή η αντίληψη (Durkheim, Ponty, Foucault, Bourdieu), παραμένει μέχρι και σήμερα ακέραιη, καθώς αποτελεί ένα από τα πιο ηθελημένα άλματα μυστήρια. Η καθημερινή ζωή, τα media, η οικονομία, ένα ολόκληρο πολιτισμικό πλαίσιο επενδύει σ' αυτή τη διαθεσιμότητα του τυχαίου ολισθήματος. Η παγκοσμιοποιημένη κουλτούρα της κατανάλωσης συγκροτεί ένα κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό τοπίο που αποδίδει τον ρευστό του χαρακτήρα τόσο στις αντιλήψεις του για το ανθρώπινο λάθος όσο και για τις ανακαλύψεις που τόσο τυχαία και αναπάντεχα εμφανίζονται μπροστά στα μάτια μας. Είναι γνωστό πως οι πρωτοπορίες του μοντερνισμού ανέδειξαν την «πρωτόγονη τέχνη» και επηρεάστηκαν από αυτή για να ανατρέψουν τα καθιερωμένα. «Η ανάλυση της «πρωτόγονης τέχνης» χρησιμοποιήθηκε, επίσης, από τον Franz Boas, έναν από τους θεμελιωτές της ανθρωπολογίας, για να υποστηρίξει τη βασική ομοιότητα μεταξύ των νοητικών διαδικασιών όλων των φυλών και να επιφέρει ρήξη με τον «εξελικτισμό». Ο Boas εισήγαγε την έννοια του πολιτιστικού σχετικισμού, υποστηρίζοντας ότι: «όλες οι ανθρώπινες ομάδες έχουν εξελιχθεί εξίσου αλλά με διαφορετικούς τρόπους

⁶⁷ Charles Darwin, *Η καταγωγή των ειδών*, μτφρ. Δ.Ε.Π. Τμήματος Βιολογίας Πανεπιστημίου Πατρών, επιμέλεια σειράς Ά. Αστρινάκη, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2010.

που προέκυψαν από ιστορικές συνθήκες και όχι γενετικούς παράγοντες».⁶⁸ Πέρα, όμως, από τις εμφανείς διασυνδέσεις, οι καλλιτέχνες του 20ού αιώνα τείνουν να αμφισβητούν ποικιλότητα, με το έργο τους, τα αυτονόητα της καθημερινότητας που υποβοηθά τέτοιου είδους συσχετισμούς γνωρίζοντας περισσότερα για τα αυτονόητα των «άλλων» (για τον «πολιτισμό» τους), επηρεάζουν και μεταβάλλουν καθιερωμένες στάσεις απέναντι στη διαφορά. Από αυτή την άποψη, λοιπόν, η ανθρωπολογία και η τέχνη συναντώνται σε μια πολιτική αμφισβήτησης των παραδεδεγμένων. Συνάμα συγκροτούνται ως δραστηριότητες μυθοπλασίας στο πλαίσιο θεσμών που κατευθύνουν με δεδομένους τρόπους αυτή την αμφισβήτηση. Εννοείται, συνεπώς, πως: «η μαθητεία στη δύσκολη τέχνη του αναστοχασμού δεν εξαρτάται μόνο από την επαγγελματική εξειδίκευση, αλλά και από την προσωπική, όσο και πολιτική, επιλογή να σταθείς κριτικά απέναντι στα αυτονόητα που σε διασφαλίζουν, καθηλώνοντάς σε ένα αφήγημα που αναζητά “κοινούς τόπους”».⁶⁹

Η αναφορικότητα των μυθοπλασιών σχετικά με την αστοχία προσομοιάζεται από τον Nelson Goodman⁷⁰ ως αναπαραστάσεις μοναχικά «νοητικών αντικειμένων», ως το πανομοιότυπο μιας πραγματικότητας που προϋπάρχει, η οποία εμφανίζεται ως εκφορά μέσω της οποίας έμμεσα αναφέρεται η νοητική εικόνα. Η περίπτωση της αστοχίας ως νοητικό αντικείμενο εμφανίζεται ως το αντίγραφο ή το πανομοιότυπο μιας πραγματικότητας που προϋπάρχει. Η μεταφορά αυτή τοποθετεί (επανασημαίνει) κάτι μπροστά στα μάτια μας, δείχνει κάνοντας «κάτι» γνωστό μέσα σε μια «δράση», μια εικονιστική επαύξηση του κόσμου της ανθρώπινης δράσης. Η δράση αυτή δεν είναι κλεισμένη μέσα στον νου, διακρίνεται από μια χαρακτηριστική προθετικότητα και, πιο συγκεκριμένα, από μια πρόθεση να προσφέρει ένα πρότυπο για μια αντίληψη των πραγμάτων «διαφορετική»⁷¹ μέσα από το παράδειγμα-πρότυπο ενός νέου οράματος. Η ανά-δημιουργική φαντασία και όχι η δημιουργική φαντασία ως

⁶⁸ Franz Boas, *Η σκέψη του πρωτόγονου ανθρώπου και η πρόοδος του πολιτισμού*, μτφρ. Β. Κοκοντίνη, επιμ. Δ. Νταβέας, εκδ. Printa, Αθήνα 2009.

⁶⁹ Ελπίδα Ρίκου, «Χρήσεις των εικαστικών τεχνών στη σύγχρονη ελληνική ψυχιατρική. Ανθρωπολογική προοπτική», *Εθνολογία*, τόμ. 14, 2010, σ. 225-45.

⁷⁰ Nelson Goodman, *Γλώσσες της τέχνης*, μτφρ. Π. Βλαγκόπουλος, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2005, σ. 96-9.

⁷¹ Paul Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σ. 69.

περίπτωση μυθοπλασίας αναφέρεται στην πραγματικότητα όχι με σκοπό αντιγραφής, αλλά με σκοπό να υποδείξει μια νέα ανάγνωση.

Η έννοια του τυχαίου συνδέεται με το πολυσύνθετο και το περιορισμένο της γνώσης των αιτίων που προκαλούν το αποτέλεσμα. Το χαρακτηριστικό ενός πειράματος είναι ότι, σε μια εκτέλεσή του, δεν μπορούμε να προβλέψουμε με βεβαιότητα το αποτέλεσμα που θα εμφανιστεί. Μπορούμε, όμως, να καταγράψουμε όλα τα δυνατά αποτελέσματά του ως επιτελεστική γνωσιολογία. Στο ίδιο μήκος κύματος, η θεωρία πιθανοτήτων είναι ο κλάδος των μαθηματικών ο οποίος ασχολείται με την ανάλυση τυχαίων φαινομένων. Κεντρικό ρόλο στη θεωρία πιθανοτήτων παίζει η έννοια της πιθανότητας, ενώ σημαντικές είναι οι τυχαίες μεταβλητές, οι συναρτήσεις κατανομής, οι στοχαστικές διαδικασίες και τα γεγονότα.⁷² Οι πρώτες επιστημονικές πραγματείες για την έννοια της πιθανότητας του τυχαίου δίνονται στα βιβλία: Cristjaan Huygens, *De Ratiociniis in Ludo Aleae* (1657), Jacob Bernoulli, *Ars Conjectandi* (1713) και Abraham de Moivre, *Doctrine of Chances* (1718), οι οποίοι ενέταξαν τη θεωρία πιθανοτήτων στα μαθηματικά ως νέο κλάδο.⁷³ Υπό την έννοια «τυχαιότητα» περιλαμβάνονται το μη προβλέψιμο, αυτό που δεν μπορεί να υπολογιστεί, αυτό που δεν υπακούει σε νόμους, το ακανόνιστο, το αναίτιο, το απροσδόκητο, αυτό που δεν περιμέναμε, αυτό που συμβαίνει απρογραμματίστα, αυτό που δεν μπορεί να καθοριστεί, αυτό που δεν μπορούμε να επηρεάσουμε, αυτό που προκαλεί έκπληξη, αυτό που συμβαίνει ξαφνικά, αυτό που συμβαίνει χωρίς πρόθεση, αυτό που δεν μπορούμε να εξηγήσουμε. Σύμφωνα με τις θεμελιώδεις αρχές της στατιστικής,⁷⁴ κανένα αποτέλεσμα δεν έχει αξία αν δεν συνοδεύεται με μια αντικειμενική εκτίμηση του πιθανού σφάλματος το οποίο το συνοδεύει. Αντίθετα, εκφράσεις όπως «εκτιμώ», «μάλλον», «κατά τη γνώμη μου» είναι υποκειμενικές και έχουν ελάχιστη θέση στην παρουσίαση των αποτελεσμάτων μιας ολοκληρωμένης ανάλυσης που να προσδιορίζει με σαφήνεια την υπαιτιότητα του λάθους. Με βάση όσα προαναφέρθηκαν, συνοπτικά τα σφάλματα μπορούν να ομαδοποιηθούν σε:

1. Τυχαία σφάλματα (random errors). Δεν υπεισέρχονται σε κάθε μέτρηση. Οφείλονται σε παράγοντες που δεν γνωρίζουμε ή δεν μπορούμε να ελέγξουμε. Επειδή

⁷² <http://www.clab.edc.uoc.gr/aestit/3rd/contributions/244.pdf> [πρόσβαση 2-2-2012].

⁷³ <http://androulakis.bma.upatras.gr/mediawiki/index.php> [πρόσβαση 3-12-2014].

⁷⁴ <http://www.chemeng.ntua.gr/courses/fma/files.pdf> [πρόσβαση 23-2-2012].

προέρχονται από διάφορες πηγές, μπορούν να αλληλοαναιρεθούν. Οι μετρήσεις κατανέμονται ομοιόμορφα γύρω από μια συνεχώς μεταβλητή μέση τιμή ακολουθώντας την κατανομή. Η έννοια του τυχαίου σφάλματος είναι σχετική και εξαρτάται από τη διαθέσιμη μετρητική διάταξη.

2. Συστηματικά σφάλματα (systematic errors). Οφείλονται σε κάποιο συστηματικό λάθος που γίνεται κατά τη διάρκεια του πειράματος. Μπορεί να οφείλονται σε λανθασμένη ρύθμιση/βαθμονόμηση οργάνου, ατέλειες προσμείξεων της προκατεργασίας. Δεν αλληλοαναιρούνται και οδηγούν σε απόκλιση τη μετρούμενη τιμή από την αληθινή. Επηρεάζουν κατά το ίδιο μέτρο (είτε μόνο θετικά είτε μόνο αρνητικά) τις μετρήσεις, οι οποίες κατανέμονται γύρω από τη μέση τιμή, που είναι όμως διάφορη της πραγματικής.

3. Ολικό σφάλμα = τυχαία σφάλματα + συστηματικά σφάλματα.

Τα κριτήρια τα οποία εφαρμόζονται για να χαρακτηρίσουν ένα γεγονός ως τυχαίο, όταν καλούνται να εξηγήσουν φυσικά φαινόμενα, βασίζονται στις σημασίες που αποδίδουν στην έννοια «τυχειότητα» όπως και στη σύγκριση των αποτελεσμάτων της διαδικασίας, όταν αυτή επαναλαμβάνεται κάτω από τις ίδιες συνθήκες. Το γεγονός ότι δεν μπορεί να προβλεφθεί ένα αποτέλεσμα αποτελεί το πιο συνηθισμένο κριτήριο για τον χαρακτηρισμό ενός γεγονότος ως τυχαίου. Μη γραμμικά δυναμικά συστήματα χαρακτηρίζονται από μια «εκλεπτυσμένη» αλληλεπίδραση ντετερμινιστικών νόμων και τυχειότητας, η οποία εξηγεί από τη μια την περιορισμένη προβλεψιμότητα χαοτικών συστημάτων και από την άλλη τις δομές που εμφανίζονται σε φράκταλ σχηματισμούς καθώς και σε συστήματα αυτο-οργάνωσης. Η διερεύνηση της σχέσης ντετερμινισμού και τυχειότητας ως ένα από τα κεντρικά σημεία για την κατανόηση των μη γραμμικών δυναμικών συστημάτων απέδειξε ότι η έννοια «τυχαίο» έχει ποικίλες σημασίες και είναι εξαιρετικά δύσκολο να δοθεί ένας ενοποιημένος ορισμός για την τυχειότητα. Η τυχειότητα μπορεί να καθοριστεί μόνο σε σχέση με κάτι το οποίο αποτελεί και το σημείο αναφοράς. Σημείο αναφοράς μπορεί να αποτελεί, για παράδειγμα, το αίτιο, η προβλεψιμότητα, η πρόθεση, η προσδοκία κ.λπ. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις το τυχαίο εμφανίζεται με αρνητική σημασία, δηλαδή ως το αναίτιο, το απρόβλεπτο. Στις φυσικές επιστήμες, για να χαρακτηριστεί κάτι ως τυχαίο, θα πρέπει να έχουν εξαντληθεί όλα τα περιθώρια διερεύνησης του φαινομένου. Με ποιες από τις σημασίες αυτές χρησιμοποιείται κάθε

φορά η τυχαιότητα εξαρτάται από την περιοχή ενδιαφέροντος του εκάστοτε τομέα (επιστημονικού ή μη) στον οποίο το τυχαίο παίζει κάποιον ρόλο. Στο *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό για τη Φιλοσοφία και Θεωρία της Επιστήμης*⁷⁵ (1996) κάτω από το λήμμα «τυχαιότητα» δίνεται ο εξής ορισμός: Στην καθημερινή ζωή χαρακτηρισμός για ένα γεγονός, το οποίο λαμβάνει χώρα χωρίς αναγκαιότητα ή χωρίς αναγνωρίσιμο λόγο ή χωρίς πρόθεση.

Στο βιβλίο του *Η τέχνη σαν εμπειρία*⁷⁶ ο John Dewey υπογράμμισε προφητικά «την αυξανόμενη μελλοντική συμμετοχή του καλλιτέχνη στη διαδικασία δημιουργίας ενός εικαστικού έργου μέσα από το πρίσμα του τυχαίου πριν ακόμη επινοήσει το περιεχόμενο του έργου τη στιγμή της διαδικαστικής πράξης. Έτσι, η αλήθεια του έργου δεν θα ήταν μόνο παράγωγο προϊόν της ταυτόχρονης και ίσως συμπτωματικής εκτέλεσής του, αλλά ως εμπειρία της στιγμιαίας εφευρετικότητας της υποσυνείδητης ενέργειας και του ενστίκτου».⁷⁷



Ο Jackson Pollock, ένας ζωγράφος κατεξοχήν μη ανεκτικός⁷⁸ με τις συμβατικές μεθόδους ζωγραφικής, πρωτοπόρος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, κατάφερε να προσπεράσει τα προκατασκευασμένα της εποχής του,⁷⁹ φλερτάροντας με το ανορθόδοξο και δημιουργώντας το παράδοξο, έριχνε τον καμβά στο πάτωμα, πετούσε και έσταζε μπογιά (dripping) αποσκοπώντας στη σύνθεση μιας αυθόρμητης εκτόνωσης και σε μια συνομιλία με τα τυχαία (ζωγραφικά) γεγονότα που θα αποτυπωθούν. Ο ίδιος βρισκόταν συνέχεια σε κίνηση κατά μήκος ή ακόμη και πάνω στον μουσαμά. Δημιουργούσε «καθοδηγούμενος από μυστηριώδεις ψυχικές δυνάμεις και εξερευνούσε κάθε είδος

⁷⁵ <http://web.auth.gr/virtualschool/2.1/Praxis/Kotsakosta.html> [πρόσβαση 23-2-2012].

⁷⁶ John Dewey, *Art as Experience*, New York: Minton, Balch & Company, 1934.

⁷⁷ Διδακτορική διατριβή της Θεοδώρας Μακρυδημήτρη με θέμα: «Σχεδιαστικά και τεχνικά θέματα στην εργασία του Jackson Pollock», Θεσσαλονίκη 2013, σ. 139.

⁷⁸ Mary Lee Corlett, «Jackson Pollock: American Culture, The Media and The Myth», *Rutgers Art Review* 8 (1987), p. 71-108.

⁷⁹ Bernard Harper Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, New York: Da Capo Press, 1995.

“γραμματικής” που θα επικοινωνούσε με το δικό του νευρώδες κύκλωμα αισθήσεων»⁸⁰ που τον παρακινούσαν να εκφράσει τον εσωτερικό του κόσμο τη στιγμή που είχε ήδη επιλέξει την αναπάντεχη διανοητική διεργασία την οποία έμπρακτα αποτύπωνε χωρίς κάποια προμελέτη ή προδιαγεγραμμένο σχεδιασμό. Η κίνηση αυτή του Pollock βρίσκει θεωρητική θεμελίωση στη φράση του Donald Judd: «Το επίτευγμα του Πόλλοκ και των άλλων σήμαινε ότι η εξέλιξη του χρώματος αυτό τον αιώνα δεν είχε μέλλον σε μια επίπεδη επιφάνεια. Το χρώμα για να επιβιώσει έπρεπε να προκύψει στον χώρο». Ο Pollock βάδιζε συστηματικά προς την επίτευξη ενός ενεργού βάθους όπου το κάθε σχήμα ή χρώμα θα πρόσφερε τη δική του «εσωτερική αναγκαιότητα». Όριζε την ψυχρή κίνηση ως έναν θερμό πόλο επαφής με «τις φαινομενικές αντιθέσεις και ανισορροπίες που δεν έτειναν προς την κακοφτιαγμένη αντίφαση, αλλά προς τη συνολική αρμονία».⁸¹ Η απόρριψη παραδοσιακών τεχνικών τον οδήγησαν στη δυναμική των λαβυρινθωδών περιελίξεων που παρουσιάζονται στα έργα σταξίματος καθώς και στις απότομες γραμμές των έργων της περιόδου 1947-50. Τα έργα του φαίνονται «να φουσκώνουν και να εξογκώνονται σαν ένα αόρατο τέρας, παγιδευμένο στα βάθη τους, να προσπαθεί να απελευθερωθεί».⁸²

Στις φυσικές επιστήμες ο όρος τυχαιότητα υποδηλώνει την αντίθεση προς αιτιώδη ντετερμινιστικά και προβλέψιμα ή «υπολογίσιμα γεγονότα». Η έννοια τυχαιότητα χρησιμοποιείται ως επί το πλείστον στην καθημερινή ζωή έχοντας ως επίκεντρο τον άνθρωπο. Οι ενέργειές του, οι προθέσεις και οι προσδοκίες του αποτελούν το σημείο αναφοράς για τον καθορισμό του τυχαίου. Πολλές φορές γίνεται και μια αξιολόγηση του τυχαίου, το οποίο τότε εμφανίζεται ως τύχη, ατυχία, μοιραίο. Στις φυσικές επιστήμες η τυχαιότητα καθορίζεται ως επί το πλείστον σε σχέση με το αίτιο - αποτέλεσμα, τους φυσικούς νόμους και την επακόλουθη προβλεψιμότητα. Έτσι η σημασία του τυχαίου, όταν χρησιμοποιείται, για παράδειγμα, για μια τυχαία ανακάλυψη που έγινε στο πλαίσιο μιας τυχαίας έκβασης στη διεξαγωγή ενός πειράματος, δεν καλύπτει το τυχαίο όπως αυτό νοείται στις φυσικές επιστήμες ως Οντολογική ή Επιστημολογική Τυχαιότητα. Στο πλαίσιο της νευτώνειας φυσικής η τυχαιότητα θεωρητικά αποκλείεται και όπου εμφανίζεται είναι αποτέλεσμα της

⁸⁰ Deborah Solomon, *Jackson Pollock: A Biography*, New York: Simon & Schuster, 1987.

⁸¹ Ellen G. Landau, *Jackson Pollock 1912-1956*, London: Thames & Hudson, 1989, p. 190.

⁸² Sam Hunter, *Art Since 1945*, New York: Abrams, 1958, p. 277.

ανθρώπινης άγνοιας (επιστημολογία). Στο πλαίσιο της κβαντικής φυσικής η τυχαιότητα αποτελεί οντολογική κατηγορία. Στο ερώτημα αν η «τυχαιότητα» είναι μια όψη της πραγματικότητας ή όχι –ερώτημα με φιλοσοφικές διαστάσεις και με προεκτάσεις και στις φυσικές επιστήμες– ο Pierre-Simon de Laplace⁸³ (1774) συσχέτισε τα σφάλματα με την πιθανότητα και παράστησε τη σχέση με μία συνάρτηση τις ιδιότητες της οποίας μελέτησε. Θεμελίωσε την κλασική θεωρία πιθανοτήτων με το βιβλίο του *Théorie Analytique des Probabilités* (1795) με απόψεις που θεωρούν την τυχαιότητα ως μια όψη της πραγματικότητας και, επομένως, ως μια οντολογική κατηγορία με αντίθετες απόψεις, οι οποίες θεωρούν την τυχαιότητα ως μια «επιστημολογική» κατηγορία και, επομένως, ως αποτέλεσμα της ανθρώπινης άγνοιας. Ο Gauss το 1809 έδωσε την πρώτη γνωστή στην Ευρώπη απόδειξη για την κατανομή των σφαλμάτων. Η ανάγκη για μια αξιωματική θεμελίωση της θεωρίας πιθανοτήτων με μαθηματική αυστηρότητα παρουσιάστηκε από τον David Hilbert στον κατάλογο των σπουδαίων άλυτων προβλημάτων το 1900.



Annika Kahrs (γενν. 1984)

Strings, 2010, HDV-Video, έγχρωμο με ήχο, διάρκεια 8'20''.

Courtesy the artist and
Produzentengalerie, Hamburg

Ο Walter Benjamin πρότεινε μια ινώδη αντίληψη για τον χρόνο, σύμφωνα με την οποία υπάρχουν πολλές στιγμές της χρονικότητας, δεν υπάρχει ενιαία, κοινή ώρα, αλλά μια κυλιόμενη πολλαπλότητα μπερδεμένη και μερικές φορές με πολλαπλές αντιφατικές προσωρινότητες. Ο χρόνος της αστοχίας –συμπεριλαμβανομένων των μαθηματικών και φυσικών εννοιών που καθορίζουν τη γραμμικότητά της– είναι μια

⁸³ M. Komorek, D. Stavrou & R. Duit, *Unterricht zur nichtlinearen Physik: Ergebnis einer Kooperation von Schulpraxis und fachdidaktischer Forschung*, Tagungs-CD der DPG - Tagung in Bremen, 2001b [Διδασκαλία μη γραμμικής Φυσικής. Αποτέλεσμα συνεργασίας σχολικής πρακτικής και διδακτικής έρευνας. Πρακτικά σε CD του συνεδρίου της Γερμανικής Ένωσης Φυσικών στη Βρέμη]. M. Komorek, *Elementarisierung und Lernprozesse im Bereich des deterministischen Chaos* [Αναγωγή στο στοιχειώδες και διαδικασίες μάθησης στην περιοχή του ντετερμινιστικού χάους], Kiel: IPN, 1997. Siegfried Lamnek, *Qualitative Sozialforschung*, Band 1 & 2 [Ποιοτική κοινωνική έρευνα, τόμοι 1 & 2], Weinheim: Beltz, 1995.

στιγμή, όχι μια μοναδικότητα που πηγαίνει πέρα από την αίσθηση του μετρήσιμου χρόνου και καταστρέφει την απλουστευμένη γραμμικότητα.

Στο έργο της Annika Kahrs (1984) «Χορδές» του 2010 ένα κουαρτέτο εγχόρδων εκτελεί το κουαρτέτο του Λούντβιχ βαν Μπετόβεν σε ντο ελάσσονα, *Op. 18, No. 4*, το οποίο δημιουργήθηκε περίπου το 1800. Στο τέλος του πρώτου μέρους οι τέσσερις μουσικοί αλλάζουν θέσεις ώστε το ίδιο κομμάτι να επαναλαμβάνεται με αυτή την ενέργεια τέσσερις φορές, έως ότου ο καθένας επιστρέφει κυκλικά πίσω στην αρχική του θέση και στο δικό του όργανο. Κατά τη διάρκεια αυτού του παιχνιδιού της ανταλλαγής η λεπτή τέχνη του συνδυασμού τεσσάρων μεμονωμένων ερμηνειών σε ένα ομοιογενές, αρμονικό σύνολο διαχωρίζεται σταδιακά. Η εμπιστοσύνη και η δεξιοτεχνία με την οποία οι μουσικοί παίζουν κάθε φορά τα δικά τους όργανα (σε αυτά που έχουν εντρυφήσει) δίνει όλο και περισσότερο τον τρόπο στην αβεβαιότητα, προκαλεί συχνά λάθος νότες και αδυναμία εξοικείωσης με το αντίστοιχο «ξένο» ως προς τη δεξιότητα μουσικό όργανο. Παρ' όλα αυτά το έργο συστήνει μια προθυμία να εξερευνήσουν νέους δρόμους και να υποδειχθεί το ενδεχόμενο της αποτυχίας. Με τη φράση της ίδιας της Kahrs: «Η δοκιμασία με το λάθος είναι απαραίτητη αν επιθυμείτε να δημιουργηθεί κάτι νέο και εξαιρετικό, γι' αυτό και η βάση της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας θα πρέπει να είναι μια ανοιχτή διαδικασία και όχι μεμονωμένα η προσανατολισμένη κατασκευή ενός προϊόντος». Ο John Baldessari έθεσε, αντίστοιχα, πολύ ουσιαστικά το ζήτημα δηλώνοντας πως: «Η τέχνη προκύπτει από την αποτυχία μόνο αν τη δοκιμάσει. Δεν μπορείτε να καθίσετε γύρω, τρομοκρατημένοι και γεμάτοι ανακρίβειες, λέγοντας “εγώ δεν θα κάνω τίποτα μέχρι να κάνω ένα αριστούργημα”...»

Μολονότι στις φυσικές θεωρίες η τυχαιότητα εμφανίζεται τόσο ως επιστημολογική όσο και ως οντολογική κατηγορία, έννοιες όπως τυχαιότητα και (αιτιώδης) ντετερμινισμός καθώς και έννοιες που σχετίζονται με αυτόν (αναγκαιότητα, αιτιώδεις νόμοι, προβλεψιμότητα βάσει των αιτιωδών νόμων) καταλήγουν σε αντιφατικές εννοιολογήσεις, καθώς η οντολογική τυχαιότητα αποκλείει τον (αιτιώδη) ντετερμινισμό και ο καθολικός ντετερμινισμός επιτρέπει το «τυχαίο» μόνο σε επιστημολογικό επίπεδο. Στα μη γραμμικά δυναμικά συστήματα, τα οποία κατά βάση καλούνται να υπακούσουν σε ντετερμινιστικούς νόμους, μικρές ή τυχαίες αποκλίσεις (π.χ., στον καθορισμό των αρχικών συνθηκών ή λόγω εξωτερικών επιδράσεων ή από διαδικασίες στο εσωτερικό του συστήματος) ενισχύονται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε

από τη μια να μην είναι δυνατή μια πρόβλεψη της λεπτομερούς εξέλιξης του συστήματος και από την άλλη οδηγούν σε συνδυασμό με ντετερμινιστικούς νόμους στον σχηματισμό δομών. Τα συστήματα αυτά χαρακτηρίζονται από μια «εκλεπτυσμένη» αλληλεπίδραση ντετερμινιστικών νόμων και τυχαιότητας, η οποία εξηγεί από τη μια την περιορισμένη προβλεψιμότητα χαοτικών συστημάτων και από την άλλη τις δομές που παρουσιάζονται. Στο βιβλίο του *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι* ο Johan Huizinga,⁸⁴ ένας από τους σημαντικότερους ιστορικούς του 20ού αιώνα, διατυπώνει μια γενική θεωρία για τη γένεση του ανθρώπινου πολιτισμού: «Το παιχνίδι είναι αρχαιότερο από τον πολιτισμό», ο πολιτισμός γεννιέται από την έμφυτη στον άνθρωπο τάση να «παίζει» με το τυχαίο, και οι διάφορες πολιτισμικές μορφές (από το δίκαιο και τη φιλοσοφία έως την ποίηση και την τέχνη) μπορούν να κατανοηθούν ως εκδηλώσεις ή μεταμορφώσεις της θεμελιώδους ορμής προς τα άγνωστα και ανεξερεύνητα ευρήματα, καθώς παραμένουν σε μια φαινομενολογική περιγραφή της δομής και δεν μπορούν να εξηγήσουν πώς προκύπτει η δομή αυτή. Το τυχαίο είναι μια εξωτερική επίδραση η οποία αλλοιώνει το αποτέλεσμα. Ο Daniel Bernoulli⁸⁵ (1778) εισήγαγε την αρχή του μέγιστου γινομένου πιθανοτήτων σε σύστημα με ταυτόχρονα σφάλματα. Ο Adrien-Marie Legendre⁸⁶ (1805) ανέπτυξε τη μέθοδο ελαχίστων τετραγώνων και συνέβαλε στον καθορισμό των τροχιών των τυχαιοτήτων με νέες μεθόδους. Τα κριτήρια που χρησιμοποιούν για τον χαρακτηρισμό του τυχαίου, όταν καλούνται να ερμηνεύσουν φυσικά φαινόμενα, είναι ποικίλα, βασίζόμενα στην εννοιολογική σημασία του όρου «τυχαιότητα» καθώς και στη σύγκριση των αποτελεσμάτων της διαδικασίας, όταν αυτή επαναλαμβάνεται κάτω από τις ίδιες συνθήκες. Έτσι, αναπτύχθηκε από τον Alfred Rényi το 1955 μία αξιωματική θεμελίωση βασισμένη στις δεσμευμένες πιθανότητες. Το αν ικανοποιούνται αυτά τα κριτήρια ή όχι φαίνεται να εξαρτάται και από άλλους

⁸⁴ J. Huizinga, *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, μτφρ. Σ. Ροζάνης, Γ. Λυκιαρδόπουλος, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1989, σ. 11.

⁸⁵ M. Komorek, D. Stavrou & R. Duit, «Nonlinear Physics in Upper Physics Classes: Educational Reconstruction as a Frame for Development and Research in a Study of Teaching and Learning Basic Ideas of Nonlinearity», στο D. Psillos, P. Kariotoglou, V. Tselfes, G. Bisdikian, G. Fassoulopoulos, E. Hatzikraniotis & M. Kallery (επιμ.) *Proceedings of the Third International Conference on Science Education Research in the Knowledge-Based Society*, Θεσσαλονίκη, 21-26 Αυγούστου 2001, σ. 483-5.

⁸⁶ R. Duit, «Ένα μοντέλο εκπαιδευτικής επανοικοδόμησης. Ένα πλαίσιο για την έρευνα και την ανάπτυξη στη Διδακτική των Φυσικών Επιστημών», στο Π. Κουμαράς, Π. Καριώτογλου, Β. Τσελέφης, Δ. Ψύλλος (επιμ.) *Πρακτικά του 1ου Πανελληνίου Συνεδρίου: Διδακτική των Φυσικών Επιστημών και Εφαρμογή Νέων Τεχνολογιών στην Εκπαίδευση*, Θεσσαλονίκη, 29-31 Μαΐου 1998, σ. 30-4.

παράγοντες, όπως φαινομενολογικά χαρακτηριστικά της διαδικασίας, την οπτική γωνία με την οποία παρατηρείται η διαδικασία, καθώς επίσης και εκτιμήσεις ή παραδοχές καθαρά υποκειμενικού χαρακτήρα. Στην ερμηνεία των μη γραμμικών συστημάτων ο A. N. Kolmogorov⁸⁷ (1933) δημοσίευσε την αξιωματική θεμελίωση που θεωρεί την πιθανότητα ως ειδική περίπτωση της θεωρίας μέτρου. Η θεωρία του Kolmogorov μέσα από τη μαθηματική αυστηρότητα βάζει τα θεμέλια για τις εφαρμογές της θεωρίας πιθανοτήτων να αναγνωρίζουν ότι υπάρχει μια αλληλεπίδραση του τυχαίου με το νομοτελειακό στη διαδικασία. Επίσης, ο Donald Winnicott⁸⁸ (2004) αναφέρει στο βιβλίο του *Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα* πως το παίγνιο τα εμπεριέχει όλα. Κατά τη διάρκεια «ανέμελης» με όρους δημιουργικής ενασχόλησης «είναι κανείς ελεύθερος και δημιουργικός και μπορεί να ανακαλύπτει τον εαυτό του». Σύμφωνα με τον ίδιο, για να προκληθεί ευχαρίστηση πρέπει η διέγερση του ενστίκτου να υπερβεί ένα όριο. Το τυχαίο εμπεριέχει ένα σημείο κορεσμού, το οποίο αναφέρεται στη δυνατότητα να αναζωογονεί την εμπειρία. Ανάλογα με τις πολιτισμικές καταβολές, τα ήθη και τις συνήθειες κάθε κοινωνικού πλαισίου, υιοθετούνται στον χώρο και στον χρόνο ίδιες ή διαφορετικές συμπεριφορές γύρω από τη σχέση ανεμελιάς και παιγνίου. Κι εδώ θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι χρησιμοποιούμε τη λέξη «παιχνίδι» όχι με την αυστηρή της έννοια, αλλά με την ευρύτερη σχέση που έχει ως μορφή ψυχαγωγικής ανακάλυψης. Πρόκειται για έναν διαφορετικό, εικονικό κόσμο, που συνδυάζει την ίδια τη ζωή με την ψυχαγωγία και την κάλυψη συγκεκριμένων ψυχολογικών αναγκών. Η φράση του Winnicott ότι «η αναμέτρηση με το τυχαίο είναι μια εμπειρία, πάντοτε μια δημιουργική εμπειρία και είναι μια εμπειρία στο συνεχές του χώρου-χρόνου, μια βασική μορφή του ζην»⁸⁹ βρίσκει αντανάκλαση στους εικονικούς κόσμους όπου εκεί πραγματικά οι εμπλεκόμενοι ζουν, αποκτούν εμπειρίες και διασκεδάζουν. Σύμφωνα με τη θεωρία των παιγνίων, στόχος είναι να καταβληθεί η

⁸⁷ R. Duit, M. Komorek & J. Wilbers, «Studies on educational reconstruction of chaos theory», *Research in Science Education* 27 (3), 1997, p. 339-57. R. Duit, «Zur Rolle der konstruktivistischen Sichtweise in der naturwissenschaftsdidaktischen Lehr- und Lernforschung [Για τον ρόλο της κοστρουκτιβιστικής θεώρησης στην έρευνα της Διδακτικής των Φυσικών Επιστημών], *Zeitschrift für die Pädagogik* 41 (1995), p. 905-23.

⁸⁸ Ο Homo Ludens - παίζων άνθρωπος αναφέρεται στο βιβλίο του Huizinga, κατ' αναλογία με τους Homo Sapiens και Homo Faber, για να δείξει τη σημασία που έχει στη ζωή του ανθρώπου το παιχνίδι, ό.π., σ. 9.

⁸⁹ Donald Winnicott, *Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*, London: Hogarth Press, 1965.

μικρότερη δυνατή προσπάθεια για το μέγιστο δυνατό αποτέλεσμα. Καθοριστικό σημείο για την κατανόηση αυτής της αλληλεπίδρασης αποτελεί η ανάδειξη του ρόλου της ενίσχυσης των μικρών γεγονότων (οποιασδήποτε μορφής) με αποτελέσματα που γίνονται ορατά μακροσκοπικά. Ο Bonner εξετάζει κριτικά ένα από τα κεντρικά δόγματα της εξελικτικής βιολογίας και αμφισβητεί πως η εξέλιξη στηρίζεται αποκλειστικά στη φυσική επιλογή υποστηρίζοντας τον ανεκτίμητο ρόλο που η τυχαιότητα –ή η πιθανότητα– παίζει στην εξέλιξη. Η ριζική πρόταση του Δαρβίνου γύρω από τη φυσική επιλογή για πολλά χρόνια επισκίασε τον ρόλο που μπορεί να έχουν τυχαία γεγονότα στην εξέλιξη των οργανισμών. Ισχυρίζεται μάλιστα πως όσο μικρότερος ένας οργανισμός, τόσο πιο πιθανό οι μορφολογικές διαφορές του να είναι αποτέλεσμα της τυχαιότητας, ενώ η φυσική επιλογή έχει μικρότερο ρόλο.⁹⁰

Η Ασημίνα Κανιάρη⁹¹ στο κείμενό της «Η τέχνη των ιδεών: Το τυχαίο ως στρατηγική της Εννοιολογικής τέχνης (με αφορμή το έργο του Γιάννη Μελανίτη *Ερμής Τυχόμαχος - Θηρευτής του φωτός*)» περιγράφει τη διαδικασία αυτή που φαίνεται να ακολουθεί ως επιστημονικό πείραμα μια αυστηρή και δεδομένη πειθαρχία, ένα πρωτόκολλο, που τα αποτελέσματά της δεν οφείλονται σε μια απόλυτα ελεγχόμενη και προβλέψιμη διαδικασία. Αντίθετα, τα όποια αποτελέσματα υπάγονται στους νόμους της τυχαιότητας και των πιθανοτήτων, οι οποίοι διέπουν τόσο την έκβαση των πειραμάτων όσο και την «καλή» λειτουργία των διατάξεων που χρησιμοποιούν οι επιστήμονες στο εργαστήριο.⁹²

Οι συνειρμοί και οι συνηχήσεις του έργου με την παράδοση και τα θεμέλια της εννοιολογικής τέχνης είναι πολλοί και σημαντικοί για να κατανοήσουμε τον συστηματικό τρόπο με τον οποίο επιτελείται το τυχαίο αποτέλεσμα μιας αυστηρά επιμελημένης και τεκμηριωμένης καλλιτεχνικής πρακτικής. Αρχετυπικό παράδειγμα έργου-θεμελίου της εννοιολογικής τέχνης αλλά και της στροφής στο τυχαίο ως εικαστικής στρατηγικής, σύμφωνα με τη γράφουσα, αποτελεί το έργο του Duchamp:

⁹⁰ John Tailer Bonner, *Τυχαιότητα και εξέλιξη*, μτφρ. Τάκης Κωνσταντίνος, εκδ. Ροπή, Θεσσαλονίκη 2015.

⁹¹ Η Ασημίνα Κανιάρη είναι λέκτορας Ιστορίας της Τέχνης στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της ΑΣΚΤ και διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης.

⁹² Brandon Taylor, *Art Today*, London: Laurence King, 2005. Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Ο καλλιτέχνης ως θεωρητικός: Ανάμεσα στο αντικείμενο και τη λέξη», στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.) *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, ΑΣΚΤ, 2006, σ. 9 (9-30).

3 *Standard Stoppages*⁹³ (1913-14). Στην ανάλυσή της η Margaret Iversen⁹⁴ παραθέτει: «Το έργο προήλθε από ένα σύνθετο και ακριβές σύνολο οδηγιών τις οποίες κατέγραψε ο Duchamp στο κουτί των σημειώσεών του για το 1913». Στις οδηγίες αυτές ο Duchamp περιγράφει τη διάταξη που οδήγησε στο αντικείμενο αυτό ως εξής:

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

Τα τρία αυτά μοτίβα είναι οι κυματοειδείς ξύλινοι χάρακες οι οποίοι αποτελούν το έργο στην τελική εκδοχή του, όπως επέλεξε να το εκθέσει αλλά και όπως αυτός ο τρόπος έκθεσης επιβιώνει σήμερα μέσα από τις συλλογές του MoMA και της Tate Liverpool, στις οποίες ανήκουν, αντίστοιχα, το έργο και ένα αντίγραφο του 1964. Οι ξύλινοι χάρακες-μέτρα και οι καμπύλες τους μεταπλάθουν το αποτέλεσμα (τυχαίο;) των νόμων της βαρύτητας ή τη διαμεσολάβηση αυτής στην εικαστική διάταξη-επινόημα καλλιτεχνικό-εννοιολογικό του Duchamp.

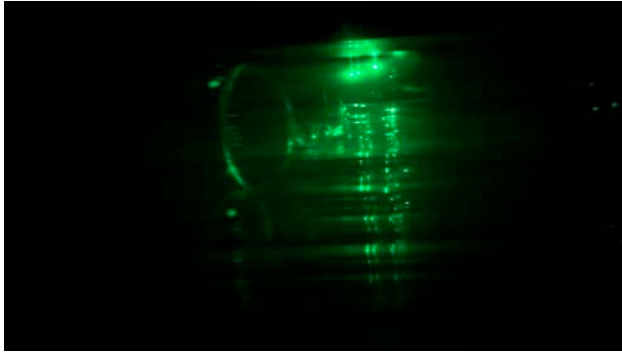
Η Iversen⁹⁵ μιλώντας για το τυχαίο το ορίζει ως «αυτό το κενό ανάμεσα στην πρόθεση και το αποτέλεσμα», το οποίο όμως συμμετέχει στο πλαίσιο της επιλεγόμενης εικαστικής στρατηγικής με την πλήρη «συνενοχή» του εικαστικού. Η πραγματικότητα συμμετέχει στο έργο και η καλλιτεχνική διαδικασία ταυτίζεται με τη διαδικασία κωδικοποίησής της σε έννοιες και ιδέες με όπλο μια φαντασία ποιητική, έχοντας ως εργαλείο την εννοιολογική παράδοση και τη στρατηγική των οδηγιών. Η ανάγνωση του Duchamp από την Iversen τοποθετεί τα θεμέλιά της στις αρχές του 20ού αιώνα ως θεωρητική θέση των ίδιων των καλλιτεχνών-θεωρητικών, η στρατηγική αυτή καταγράφεται πρώτα στο κείμενο-θεμέλιο της εννοιολογικής τέχνης του Sol Le Witt⁹⁶ του 1969 «Προτάσεις για την εννοιολογική τέχνη».

⁹³ *Standard Stoppages*, Marcel Duchamp, MoMA δημοσιευμένο στο: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-3-standard-stoppages-1913-14.

⁹⁴ Margaret Iversen, «Introduction. The aesthetics of Chance», στο Margaret Iversen (επιμ.) *Chance*, MIT/Whitechapel Gallery, 2010, p. 12-21.

⁹⁵ Marcel Duchamp, cited in Margaret Iversen, «Introduction. The aesthetics of Chance», ό.π., σ. 12.

⁹⁶ Βλ. Sol Le Witt, «Προτάσεις για την εννοιολογική τέχνη», στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.-εισαγ.), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, ΑΣΚΤ, 2006, σ. 215-8. Βλ. επίσης, Sol Le Witt, «Παράγραφοι για την εννοιολογική τέχνη. 1967», στο ίδιο, σ. 203-10.



Στην έκθεση *Κυνηγός του φωτός*, που παρουσιάστηκε στην Gallery Depo Darm τον Μάιο του 2015, ο Γιάννης Μελανίτης –τα έργα του οποίου εκκινούν κυρίως από μια σύλληψη που αναφέρεται στο επιστημολογικό πλαίσιο της

τέχνης, ενώ ιδιαίτερη σημασία στη δημιουργία τους έχει η επίδραση της εννοιολογικοποίησης των στρατηγικών του καλλιτέχνη που επιχειρεί– παρουσιάζει μια σειρά από ενεπίγραφα κομμάτια μαρμάρου, ελαιογραφίες, σχέδια και φωτογραφίες πάνω στη μελέτη του ελάχιστου εννοιολογικά φωτός που χρειάζεται για την εμφάνιση μιας έννοιας. Σε μια προσπάθεια προσέγγισης του «απόλυτα εννοιολογικού έργου», ο Γιάννης Μελανίτης⁹⁷ το ορίζει ως ένα φωτόνιο πάνω σε μια επιφάνεια για τη ζωγραφική ή για τη γλυπτική ως ένα φωτόνιο σε καθορισμένο χώρο. Το ελάχιστο εννοιολόγημα, το ελάχιστο αναγκαίο φως ως φορέας πληροφορίας, αντιστοιχεί σε 1 ARTBIT. Στο εργαστήριο η θέση του καλλιτέχνη τίθεται ως παρατηρητή του φωτός σε συνθήκες όπου η ανίχνευση είναι πολύ δύσκολη. Συνεπώς, το ιδεατό μπορεί να παρατηρηθεί μόνο εμμέσως, με τη βοήθεια κάποιου μηχανισμού θήρευσης και παγίδευσης.

Ο καλλιτέχνης ως κυνηγός φωτονίων χρησιμοποιεί την τεχνική τριών φάσεων της θήρευσης κινούμενου στόχου: αναμονή, παράκαμψη και στόχευση. Η κατασκευή στον εκθεσιακό χώρο παρουσιάζει τις ανακλάσεις του φωτός και τη μηχανική της στοχευμένης θήρευσης του φωτονίου. Για τη θήρευση ενός κινούμενου στόχου στα κυνηγετικά εγχειρίδια, συχνά ο κυνηγός στοχεύει στον κενό χώρο, μαντεύοντας την κίνηση του πτηνού, συνυπολογίζοντας την τροχιά μέσω της προαποκτηθείσας εμπειρίας. Η παρελθούσα πληροφορία μπορεί να προβάλλεται στο μέλλον σαν ένα λειτουργικό pattern, όπως ο καλλιτέχνης-παρατηρητής μπορεί να παγιδεύσει μια ιδέα σαν θήραμα στοχεύοντας στο κενό, αναμένοντας την κίνησή της. Εξάλλου, η ιδέα⁹⁸ μεταβάλλεται από τη στιγμή που την αντιμετωπίζουμε, ελίσσεται σαν ανεξάρτητη οντότητα. Πάνω στην επιφάνεια του οπτικού πεδίου το διάγραμμα του θηρευτή

⁹⁷ <http://www.culturenow.gr/36550/kynhgos-toy-fwtos-atomikh-ekthesh-toy-giannh-melanith-sth-depo-darm>

⁹⁸ Iversen, «Introduction. The aesthetics of Chance», ό.π., σ. 12.

περιλαμβάνει μια εποπτική εικόνα της σκηνής: οι τροχιές και ευθείες γραμμές του διαγράμματος πρέπει να αντιστοιχούν με την εικόνα της φύσης, ώστε να πραγματοποιηθεί η επιτυχής βολή. Καταγράφει, επίσης, τον τρόπο με τον οποίο εξερευνά τον κόσμο και αντιδρά σ' αυτόν. Ή, όπως παρατηρεί ο Bickerton, «αυτό που παρουσιάζεται σε οποιοδήποτε ζωικό είδος από τις αισθήσεις δεν είναι “αυτό που υπάρχει εκεί έξω”, αλλά αυτό που είναι χρήσιμο για το είδος να ξέρει γι' αυτό που είναι εκεί έξω».

1.3 Η Α-στοχία ως μεταφορά

Ο Theodor Adorno σε γράμμα του στον Walter Benjamin, σχολιάζοντας την έννοια της «αύρας», που απασχολούσε τον δεύτερο, σημειώνει τα εξής: «Η αύρα δεν είναι πάντοτε το ίχνος του ξεχασμένου ανθρώπινου στοιχείου ενός πράγματος;» Στη διατύπωση αυτή μοιάζει να αντηχεί η περίφημη «παρατήρηση» του Marcel Proust «τα πράγματα κρατούν κάτι από τη ματιά που σταμάτησε επάνω τους». Η ανάδειξη της δεικτικής θέρμης που διαποτίζει την έννοια α-στοχία μπορεί να θεωρηθεί ότι ισοδυναμεί με την ανάδειξη αυτής ακριβώς της αύρας ή της «ματιάς» που είναι αποθεμιμένη πάνω στα πράγματα. Η ανάδειξη αυτή αποκαλύπτει ότι ο κόσμος της γενίκευσης και της αφαίρεσης –των συμβόλων– δεν διαρρηγνύει ποτέ τη σχέση του με τον θολό, διάχυτο, σκοτεινό κόσμο της αίσθησης και του αισθήματος – της εικόνας και του δείκτη. Η «αποστείρωση» του συμβόλου –μέσω της περιθωριοποίησης της μεταφοράς ως εργαλείου ειδικών χρήσεων, της ποιητικής διαδικασίας κατά κύριο λόγο– συρρικνώνει και στρεβλώνει το γλωσσικό φαινόμενο. Η δεικτική «αύρα» που περιβάλλει την έννοια τώρα «ορατή α-στοχία» αποκαλύπτει δραματικά τη σχέση στη γλωσσική σήμανση ως εποπτεία. Σ' αυτή τη σχέση βρίσκεται η απάντηση στο ερώτημα της απώτερης καταγωγής της, αλλά και του ρόλου της στη δόμηση της υποκειμενικότητας που ενέχει.

Ο Descartes υποβαθμίζει τον ρόλο της νόησης και στο αποτύπωμά της –στη γλωσσική σήμανση– σημειώνει ότι τα *passions de l'âme* (τα πάθη της ψυχής) «ισχυροποιούν και δίνουν διάρκεια στη σκέψη». Η παρατήρηση του Descartes, που σχολιάζει το «πάθος» κρατώντας πάντα τη σκέψη «σε απόσταση» από αυτό που προκαλεί μεταφορικές αλλοιώσεις, συγκλίνει με τις θέσεις του Hamann,⁹⁹

⁹⁹ James C. O'Flaherty, *Unity and Language: A Study in the Philosophy of Johann Georg Hamann*, University of North Carolina, 1952.

ιδεολογικού αντιπάλου του ορθολογισμού, ιδίως όπως μορφοποιείται στην εποχή του Διαφωτισμού. Κατά την Arendt, η μεταφορά «δίνει πίσω-επιστρέφει» στη λέξη την αισθητηριακή υποδομή της (*its sensual substructure*). Κατά τον Ricoeur, που βασίζεται στην αριστοτελική αντίληψη για τη μεταφορά, η μεταφορά «δείχνει» ή «μας κάνει να βλέπουμε». Καθώς στηρίζεται στην ομοιότητα, αλλά και στη συναισθηματική εκφορά, εκφράζοντας μια κατάσταση μέσω μιας άλλης, η μεταφορά «μεταγγίζει» στην καρδιά αυτής της κατάστασης τα αισθήματα που ανήκουν στην αρχική κατάσταση. Για τον Κικέρωνα (*De Oratore*), αυτή η απώτερη «μήτρα» –η άμορφη, δεικτική φωνή– αντηχεί ως *cantus obscurior*, ως «σκοτεινό τραγούδι», σε κάθε γλωσσική εκφορά. Για τον Αυγουστίνο (*De Trinitate*), ο λόγος είναι *cum notitia*, «μετά σημείωσης». Στην περίπτωση που κανείς θελήσει να παρατηρήσει σχεδόν «διά γυμνού οφθαλμού» τη δράση και τη δραστηριότητα αυτού του αντίπαλου στο αρχαϊκό *cantus obscurior*, της φωνής που διαπερνά την αφαιρετική και γενικευτική *notitia*, δεν έχει παρά να στραφεί σε μια περιοχή της γλώσσας αγνοημένη από τα κυρίαρχα «παραδείγματα» της γλωσσολογικής σκέψης. Η μεταφορά είναι το κατεξοχήν τεκμήριο «της δεικτικής θέρμης» που διαπερνά τις φαινομενικά «ψυχρές» γενικεύσεις και αφαιρέσεις που συγκροτούν το σύμβολο στην ανθρώπινη γλώσσα.¹⁰⁰ Με ποιον τρόπο, άραγε, μπορεί να συνδέεται η μεταφορική έκφραση φωτεινό μυαλό με την «κυριολεκτική» έκφραση φωτεινή επιγραφή; Αυτό που αναδεικνύεται στη μεταφορική έκφραση –και την παράγει– είναι η δεικτική θέρμη μέσα στην οποία είναι εμβαπτισμένη η έννοια α-στοχία – η γενικευτική και αφαιρετική ανάκλαση της βίωσής της. Η δεικτική αυτή θέρμη είναι η «ανάμνηση» –μέσα στη συμβολική γλώσσα που μας «απομακρύνει από την πραγματικότητα»– της πρωτογενούς θέρμης με την οποία συνδέεται η εμπειρία, η βίωση: το ευχάριστο συναίσθημα που γεννά η εμπειρία του λάθους σε αντίστιξη με το δυσάρεστο συναίσθημα (φόβος) που γεννά η βίωσή του. Εξίσου και οι μεταφορές που προκαλούνται από τον όρο, όπως σκοτεινές, μαύρες σκέψεις.

Τα τρία σημαντικότερα στοιχεία στη διεργασία του στοχασμού:¹⁰¹ επιστροφή στην εμπειρία μέσω της ανάκλησης των σημαντικών γεγονότων, αναπαράσταση της

¹⁰⁰ Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, ό.π. (υποσ. 10), σ. 110.

¹⁰¹ Εποπτεία: (φιλοσοφικά) η άμεση αντίληψη φυσικών ή ψυχικών φαινομένων, (ψυχολογικά) παράσταση αισθητού, η οποία αναπαράγεται με εξαιρετική σαφήνεια (Λεξικό Κριαρά). Γνώση που προέρχεται από τις αισθήσεις, καθώς και η άρτια και καθαρή παράσταση (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη). Η αντίληψη με τις αισθήσεις (Λεξικό Τεγόπουλου - Φυτράκη). (ψυχολ.) Ακριβής και έντονη παράσταση, (φιλοσ.) η άμεση αντίληψη των φυσικών ή ψυχικών φαινομένων μέσω των

αρχικής εμπειρίας και εκ νέου αφήγηση βασικών σημείων της εμπειρίας. Η προσέγγιση αυτή έχει δύο διαστάσεις: την αξιοποίηση των θετικών συμπερασμάτων και τον παραμερισμό εκείνων που εμποδίζουν την καθαρότητα. Η αξιοποίηση των θετικών μετα-ερμηνειών αποτελεί το αντικείμενο του στοχασμού και περιλαμβάνει τη συνειδητή ανάκληση στη μνήμη θετικών εμπειριών, την εστίαση της προσοχής στην πρόβλεψη των πιθανών μοντελοποιημένων δομών που θα προκύψουν από την επεξεργασία των γεγονότων. Ο παραμερισμός κάθε αρνητισμού είναι ο απαραίτητος πρόδρομος μιας ορθολογικής θεώρησης των γεγονότων, καθώς περιλαμβάνει οτιδήποτε μπορεί να γίνει προκειμένου να παραμεριστούν τα εμπόδια και να πραγματοποιηθεί μια ολοκληρωμένη επεξεργασία της εμπειρίας. Ο Foucault αναζητεί τα σύνορα ανάμεσα στην εννοιολογική υπαρκτική περιχώρηση του υποκειμένου, είτε αυτή εγγράφεται με όρους αρνητικούς, δηλαδή βάσει μιας έλλειψης παραγωγής από την πλευρά του υποκειμένου, είτε βάσει μιας κατάφασης του τελευταίου σε ένα καθεστώς θετικών όρων με τους οποίους όχι μόνο συμπλέει, αλλά και αναπαράγεται οντολογικά. Η ερμηνευτική του υποκειμένου στον Foucault δεν συντελείται σε ένα πλαίσιο κριτικής αξιολόγησης των αρνητικών μεγεθών των κοινωνικών και εννοιολογικών προβληματικοτήτων, αλλά σε ένα κλίμα «επιφυλακής απέναντι στις θετικές εναντιολογήσεις που παράγει το υποκείμενο και που οι ίδιες αναπαράγονται μέσα από το τελευταίο».¹⁰²

Αυτό οδηγεί σε ένα τρίτο στάδιο επαναξιολόγησης της εμπειρίας, το οποίο, αν και είναι το πιο σημαντικό, συχνά δεν ολοκληρώνεται αν τα δύο προηγούμενα

αισθήσεων ή της συνείδησης, η άμεση συνειδητοποίηση σχέσεων (σαν να φωτίζεται ξαφνικά το πνεύμα) η οποία προκύπτει ως αποτέλεσμα προγενέστερης μακροχρόνιας αλλά ασυνείδητης διανοητικής αναζήτησης (λ.χ. το «Εύρηκα» του Αρχιμήδη) (Λεξικό Μπαμπινιώτη).

Ενόραση: Σαφής και άμεση γνώση της αλήθειας χωρίς τη μεσολάβηση της διάνοιας ή των αισθήσεων (Λεξικό Κριαρά). Τρόπος γνώσης άμεσος χωρίς την παρέμβαση του λογικού, γνώση άμεση, ζωντανή, προσωπική, βιωματική (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη). Άμεση γνώση με το υποσυνείδητο (Λεξικό Τεγόπουλου - Φυτράκη). (φιλοσοφικά) Είδος απευθείας άμεσης γνώσης που επιτρέπει τη σύλληψη των αντικειμένων χωρίς την προσφυγή σε ενδιάμεσες (π.χ. συλλογιστικές διαδικασίες) (Λεξικό Μπαμπινιώτη).

Διαίσθηση: (ψυχολ.) το να προαισθάνεται κανείς κάτι ορμεμφύτως, (φιλος.) άμεση γνώση χωρίς την επέμβαση του λογικού (Λεξικό Κριαρά). Απροσδιόριστη γνώση αυτού που δεν μπορεί να αποδειχτεί με τη λογική ή αυτού που δεν υπάρχει ακόμη (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη). Άμεση αντίληψη χωρίς τη μεσολάβηση του λογικού (Λεξικό Πατάκη). Η κατανόηση με το υποσυνείδητο χωρίς την επέμβαση του λογικού (Λεξικό Τεγόπουλου - Φυτράκη). Η αντίληψη ή κατανόηση χωρίς τη συμβολή της λογικής ή των δεδομένων των αισθήσεων (Λεξικό Μπαμπινιώτη).

¹⁰² M. Foucault, «Οι λέξεις και τα πράγματα : Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου», μετάφραση Κωστής Παπαγιώργης · επιμέλεια σειράς Παναγιώτης Κονδύλης. - Αθήνα, Γνώση, 2008.

παραλειφθούν. Μια μορφή αξιολόγησης πιθανόν να έχει γίνει τη στιγμή της εμπειρίας, αλλά μπορεί να αποτελεί τμήμα της ίδιας της εμπειρίας. Η επαναξιολόγηση περιέχει την επανεξέταση της εμπειρίας με τη σύνδεση της γνώσης με εκείνη που ήδη κατέχει και την ενσωμάτωση της νέας γνώσης στο αντιληπτικό του σύστημα. Αυτό οδηγεί στον εμπλουτισμό των συμπεριφορών και μπορεί να εμπεριέχει μια δοκιμή, όπου η «νέα πρακτική» εφαρμόζεται νοητά ώστε να εξεταστεί η αυθεντικότητά της και σχεδιάζονται επόμενες δραστηριότητες στις οποίες μπορεί να εφαρμοστεί. Αν και έχουμε διαχωρίσει αυτά τα στοιχεία και τα στάδια, δεν είναι δυνατό να τα θεωρήσουμε ξεχωριστά και μη συνδεδεμένα. Η διεργασία μπορεί να τείνει να διεξάγεται με τη σειρά που περιγράφηκε, αλλά μπορεί να περιλαμβάνει πολλούς κύκλους μεταξύ των σταδίων, επαναλήψεις σημαντικών στοιχείων και αφιέρωση περισσότερου χρόνου σε ιδιαίτερα σημαντικά στοιχεία.

Μία από τις πιο χρήσιμες δραστηριότητες, η οποία μπορεί να δώσει το έναυσμα σε μια φάση στοχασμού, είναι η ανάκληση στη μνήμη όσων έχουν συμβεί και η αναπαράσταση της εμπειρίας, ώστε να παρατηρήσουμε το γεγονός όπως ακριβώς συνέβη, καθώς και να καταγράψουμε την αντίδραση του καθενός σε όλα του τα στοιχεία μέσω μιας αρχαιακού τύπου καταγραφής. Η περιγραφή θα πρέπει να δίνει προσοχή στα κομβικά συμβάντα και να αποφεύγεται η διατύπωση κρίσεων. Εφόσον κάποιος αναπαριστά την εμπειρία με χρονολογική σειρά, οι λεπτομέρειες συνήθως αρχίζουν να αναδεικνύουν εκείνα που αγνοήθηκαν κατά τη διάρκεια της εμπειρίας ή απλώς παρατηρήθηκαν. Καθώς βλέπουμε τα γεγονότα ξανά, έχουμε τη δυνατότητα να τα επαναθεωρήσουμε και να τα εξετάσουμε από την αρχή. Αυτή η περιγραφή παρέχει τα δεδομένα για επόμενες διεργασίες και μπορεί να μας βοηθήσει να επιβεβαιώσουμε ότι ο στοχασμός μας γίνεται με βάση πραγματικά γεγονότα που βιώσαμε και όχι σε σχέση με το τι νομίζαμε ότι είχε συμβεί.

Μέσα στη «θέρμη» που διαποτίζει την έννοια του φωτός ή του σκότους διατηρείται η «μνήμη» της πρωτογενούς δεικτικής σχέσης με τον κόσμο. Οι νευροφυσιολόγοι Antonio και Hanna Damasio σημειώνουν πως «ο εγκέφαλος δεν απεικονίζει απλώς όψεις της εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά αναζητά συνεχώς αλγοριθμικές αναπροσαρμογές για να κατανοήσει το ανήμπορο» (αυτό που αδυνατεί να συλλάβει). Η άποψη αυτή δεν είναι διαφορετική από την άποψη του Peirce, κατά την οποία το σύμβολο –η γενίκευση και η αφαίρεση, η Thirdness– «γειώνεται» στην εικόνα και στον δείκτη, στη Firstness και στη Secondness. Η ανάδειξη της δεικτικής μεταφοράς αποκαλύπτει τη λειτουργία της Firstness και της Secondness μέσα στη Thirdness – το

αισθηματικό «στημόνι» του συμβολικού «υφαιδιού», τη συστατική μείξη αίσθησης/αισθήματος και παράσταση/έννοιας. Οι μεταφορικές «περιπέτειες» της γλωσσικής σήμανσης –αυτή η λειτουργία «μεταβίβασης ευθυνών» δημιουργεί νέες παραστάσεις– είναι συνάρτηση αυτής της καταστατικής μείξης, μιας μείξης που διατηρεί, όπως θα έλεγε ο Αηζιου, τη σύνδεση του σημείου με τη σωματική βάση της εμπειρίας. Γι' αυτό και η μεταφορά για όποια α-στοχία δεν ισοδυναμεί με μια «ψυχρή» σύγκριση (παρομοίωση) που κρατά τις αποστάσεις ανάμεσα στις παραστάσεις/έννοιες (είναι σαν), αλλά συνίσταται στη «θερμή» ταύτισή τους (είναι). Για τον Ricoeur, αυτή είναι, κατ' ουσίαν, η αριστοτελική αντίληψη για τη μεταφορά και όχι η μεταγενέστερη παρερμηνεία της – η θεώρηση, δηλαδή, της μεταφοράς ως «συντομογραφικής» παρομοίωσης. Συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο, επισημαίνει ο Ricoeur: η παρομοίωση είναι μια ανεπτυγμένη μεταφορά.¹⁰³

Η ταύτιση της α-στοχίας στην περίπτωσή μας ως καθοριστικού χαρακτηριστικού της μεταφοράς σημαίνει «υπονόμευση» ή και «ανατροπή» των οριοθετήσεων –της κανονικότητας– στην οποία βασίζεται η αφαιρετική/γενικευτική –συμβολική– γλώσσα. Κάτω από το πρίσμα αυτό εντοπίζεται μια προγενέστερη μορφή γενίκευσης, μέσω της οποίας οργανώνεται η εμπειρία. Κάθε φορά που λέμε ότι ο Γιώργος είναι λιοντάρι, αυτό το είναι μοιάζει να παραβιάζει όλα τα πρωτογενή χαρακτηριστικά του ζώου στο οποίο αναφερόμαστε (αντίθετα με το «είναι σαν» της παρομοίωσης), να «περιφρονεί», κατά τη διατύπωση του Ricoeur, τις όποιες εννοιακές οριοθετήσεις.



Jeanne Faust

Interview, 2003, μονοκάναλο βίντεο, έγχρωμο με ήχο, διάρκεια 8'12''.

Hamburger Kunsthalle

New Media Collection

¹⁰³ Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, ό.π., σ. 144.

Σε κανένα σημείο κατά τη διάρκεια της συνέντευξης-έργου της Jeanne Faust (1968) δεν έχει κανείς την αίσθηση ότι είτε ο ερευνητής ή ο ερωτώμενος εκπληρώνουν τους ρόλους τους με τον τρόπο που θα τους περιμέναμε κανονικά σε αυτή την περίπτωση. Αντί για την εμπλοκή σε μια ανοιχτή συζήτηση, όπου ο ένας αντιμετωπίζει κατά μέτωπο τον άλλο σε μια καταπιεστική ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζεται από αμοιβαία δυσπιστία, συγκαταβατική συμπεριφορά και εσκεμμένες προσπάθειες για να εκτεθεί αποκάλυπτα το άλλο μέρος, η συνέντευξη έχει τελειώσει προτού καν πραγματικά αρχίσει. Ακριβώς επειδή δεν ακολουθείται η κανονική διάρκεια αυτών των συνομιλιών, μαθαίνουμε περισσότερα για τους μηχανισμούς λειτουργίας της συνέντευξης από ό,τι για το θέμα της με τον Lou Castel, έναν ηθοποιό ο οποίος έχει συνεργαστεί με τον Rainer Maria Fassbinder και τον Philippe Garrel, μεταξύ άλλων. Η σχεδόν τέλεια αποτυχία της συνάντησης την κάνει να φαίνεται αρκετά τεχνητή και δημιουργεί αμφιβολίες ως προς το αν η συζήτηση πραγματικά σπάσει ή εάν η ανταλλαγή απλώς ενεργήσει έξω από τη λογική της αλληλουχίας. Εδώ μια συνέντευξη που η Faust είχε διεξάγεται ανεπιτυχώς με τον Castel, έχει υποστεί επανασταδιοποίηση (editing) και υπόκειται στο αναλυτικό βλέμμα τόσο του καλλιτέχνη όσο και του θεατή. Οι ρήξεις που εκδηλώνονται σε αυτή την αναπαράσταση εκθέτουν τους κρυφούς μηχανισμούς της μεταφοράς έναντι του κλασικού τύπου συνέντευξης. Κατά τον Hobbes, η μεταφορά παραβιάζει τις «καθορισμένες» σημασίες των λέξεων (senses... they are ordained for). Για τον Locke, η μεταφορά και άλλα ρητορικά σχήματα πρέπει να στιγματίζονται, γιατί αλλιώς «υποβάλλουν ψευδείς ιδέες», κινούν τα πάθη κι έτσι παραπλανούν την ορθή κρίση και αποτελούν «εργαλεία εξαπάτησης». Στις απόψεις αυτές εκφράζεται η θέση που αρνείται τα «θερμά-βεβιασμένα», δεικτικά συστατικά της συμβολικής σήμανσης.¹⁰⁴ Η αστοχία εστιάζεται ακριβώς στη δημιουργική «ανατροπή» της συμβολικής «κανονικότητας», καθώς εκπροσωπείται από τη μεταφορική ταύτιση, η οποία, με τα λόγια του Ricoeur, δεν «συνίσταται στη διαπίστωση της τάξης μιας δομής, αλλά στη “λήθη” της, την εξαφάνισή της». Το να αποκαλούμε μια σειρά συνεπακόλουθων μεγεθών προσδιοριστικά ως «επέκεινα» ισοδυναμεί με την αγνόηση όλων των άλλων εννοιακών χαρακτηριστικών πλην του μήκους.¹⁰⁵ Η μεταφορά έτσι δεν είναι η «σύλληψη της ταυτότητας» μέσα στη διαφορά και παρά τις διαφορές,

¹⁰⁴ http://www.glossa.edu.gr/glwssa/Odigos/thema_a5/a_5_k4.htm

¹⁰⁵ Ricoeur, ό.π., σ. 137.

αλλά η συσχέτιση του συνόλου των συμπεριφορών με έναν τρόπο προ-εννοιακό.¹⁰⁶ Αλλά τι σημαίνει «προ-εννοιακός» τρόπος; Σημαίνει, απλώς, την αρχαϊκή, εικονική, δεικτική αφετηρία της μεταφορικής ταύτισης που συνυπάρχει –σε αέναη ένταση– με τον αφαιρετικό/γενικευτικό διαχωρισμό της α-στόχευσης του μη στόχου ως αναπόσπαστου μέρους της συμβολικής γλώσσας. Σύμφωνα με την ορολογία του Vygotsky (1962), η μεταφορά μπορεί να θεωρηθεί ως η δραστική επιβίωση της «συμπλεγματοτικής» [complexive] νόησης που εξακολουθεί να καθορίζεται –από την αισθητηριακή πρόσληψη της εμπειρίας– μέσα στον χώρο της εννοιακής [conceptual] νόησης που βασίζεται στο σύμβολο, στη γενίκευση και την αφαίρεση. Η δυνατότητα ά-στοχης μεταφοράς είναι η «πυκνή» διάσταση της «αναλυτικής» συμβολικής σήμανσης. Στην αναλυτική σήμανση της εμπειρίας, όπως εκπροσωπείται μέσω της γενικευτικής/αφαιρετικής έννοιας, «αντιπαράθεται» η πυκνή σήμανση της μεταφοράς. Αυτή η «αντιπαράθεση» ολοκληρώνει τη σήμανση και επαναφέρει στο περιεχόμενο την πολλαπλότητα της προκειμένης ενδεχομενικότητας. Κατά τον Piaget, η μεταφορά είναι το τεκμήριο της δεικτικής, ενός είδους νόησης, που είναι, όπως λέει, «προ-λογικό και όχι αντί-λογικό» (pre-logical and not... anti-logical). Αυτό το είδος νόησης γενικεύει –δίνει ένα κοινό νόημα– σε έναν αριθμό «διακεκριμένων αντικειμένων» στη βάση των εκάστοτε «συγκινησιακών σχημάτων» [affective schemas], στη βάση «μετάγγισης αισθημάτων», όπως θα έλεγε ο Ricoeur.¹⁰⁷ Η γενίκευση στη βάση συγκινησιακών σχημάτων –η συγκινησιακή, δεικτική σήμανση– δεν επιτυγχάνει τον ίδιο βαθμό γενίκευσης και αφαίρεσης, όπως τα λογικά σχήματα ή τη συμβολική σήμανση. Σε αυτού του είδους την «ανεπάρκεια» βρίσκεται η ουσία της μεταφοράς ως συγκινησιακής/δεικτικής «γείωσης» –και ολοκλήρωσης– του συμβολικού κόσμου που περιβάλλει τον όρο α-στοχία.

Στην ψυχαναλυτική οπτική, όπως εκπροσωπείται από τον Lacan, η μεταφορική ταύτιση είναι «ο τόπος όπου πρέπει να τοποθετήσουμε την αρχέγονη διάσταση της ανθρώπινης γλώσσας στη δόμηση της ανθρώπινης δραστηριότητας»¹⁰⁸. Αυτό που έχει σημασία να επισημανθεί είναι ότι το «αρχέγονο» της μεταφοράς οφείλεται στο γεγονός ότι η διαδικασία αυτή κινητοποιείται από «αρχέγονα» συστατικά της

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 253.

¹⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 255.

¹⁰⁸ Lacan, Jacques, «Λειτουργία και πεδίο της ομιλίας και της γλώσσας στην ψυχανάλυση», μετάφραση Νάσια Λινάρδου - Μπλανσέ, Ρεζινάλντ Μπλανσέ · επιμέλεια σειράς Στέλιος Βιρβιδάκης, Παύλος Καλλιγιάς, Γιώργος Ξηροπαΐδης, Ν. Μ. Σκουτερόπουλος. - Αθήνα : Εκκρεμές, 2005. σ. 55.

συμβολικής σήμανσης – τη δείξη, κατά κύριο λόγο. Αυτή η διάσταση είναι που «αποτρέπει», αν μπορεί κανείς να θέσει το δίλημμα με τέτοιους όρους, ως «αποτυχία» της έννοιας ή την «αστοχία» ως γενικευτική/αφαιρετική σήμανση. Ο τρόπος αλληλοσύνδεσης αστοχίας-αποτυχίας γίνεται έτσι ώστε ο προθεσιακός μηχανισμός να μας παραπέμπει σε κάποια «πραγματικότητα», άλλοτε πάλι σε λέξεις και έννοιες ως επεξεργασίες προηγούμενων λέξεων, ώστε η «διακειμενικότητα» [intertextuality], η σχέση με άλλα προηγούμενα κείμενα, συμβάντα και ετυμολογίες και η επίδραση από αυτά, να αποτελεί βασικό στοιχείο στη γραφή της προκειμένης διατριβής. Οι παρατηρήσεις και κάθε αναφορές παρουσιάζουν αλληλεπιδράσεις με κάποιο άλλο κείμενο. Έτσι, η μέθοδος αυτή είναι μια χωρίς τέλος ερμηνευτική διαδικασία που απομυθοποιεί την αντίληψη ότι το κείμενο έχει μια δεδομένη σημασία και οδηγεί συνεχώς σε μια νέα «ερμηνευτική υποψία». Ο καλλιτέχνης Πέτρος Μώρης δηλώνει πως τον ενδιαφέρει «πως ένας όρος μπορεί να αξιοποιείται καλλιτεχνικά ως περιεχόμενο και νοηματικό στοιχείο μέσα από τον θεωρητικό ή επιστημονικό λόγο που παράγει, αλλά και καθαρά γλωσσολογικά. Πολλές φορές μάλιστα, ένας όρος τυχαίνει να έχει ως λέξη πολλαπλές χρήσεις στην καθομιλούμενη, δημιουργώντας ένα δίκτυο ερμηνειών, παρερμηνειών, σημειολογικών φορτίσεων και συνεκδοχών που εμπλουτίζουν με απρόβλεπτο τρόπο την ανάγνωση του έργου».¹⁰⁹ Βασικός λόγος που συμπεριλαμβάνονται αυτές οι αναφορές είναι για να προτείνουμε τον αναγνώστη να οδηγηθεί ολοένα και βαθύτερα αλλά και κριτικά στην «εμπειρία του ορίου της α-στοχίας». Συνεπώς, το παρόν κείμενο να μπορέσει να προχωρήσει πιο πέρα από τη θέση που κατονόμασε ο Foucault ως «αναγνωστική ανταπόκριση» (Reader-Response Criticism), κάνοντας πιο ριζοσπαστική τη σχέση αναγνώστη και κειμένου, αφήνοντας ακόμη περισσότερο χώρο στον αναγνώστη-ερμηνευτή και, φυσικά, πολύ λιγότερο χώρο στο ίδιο το κείμενο. Στο κείμενο του Φοίβου Γκικόπουλου «Ποίηση και Ιστορία» υποστηρίζεται πως ο μεταμοντερνισμός έβαλε σε κρίση όχι μόνο την αριστοτελική αρχή, αλλά και την ίδια τη δυνατότητα ερμηνείας, χωρίς να προσφέρει εναλλακτικές λύσεις στο πρόβλημα της επικοινωνιακής αναφοράς στο παρελθόν. «Η ποίηση ακουμπά στην αναγνώριση των ορίων και των διαφορών, όχι για να κρατήσει χωριστά τις σκέψεις ή τις ιδέες, αλλά για να τις

¹⁰⁹ Πέτρος Μώρης: «Στον πυρήνα της δουλειάς μου βρίσκεται το ενδιαφέρον για τη δυναμική σχέση μνήμης και προόδου», συνέντευξη στη Δέσποινα Ζευκλή στις 2-6-2015, δημοσιευμένη στο http://www.athinorama.gr/arts/article/petros_moris_ston_purina_tis_douleias_mou_brisketai_to_endiaferon_gia_ti_dunamiki_sxesi_mnimis_kai_proodou-2507201.html

καταστήσει ευκαιρία για πνευματική ανασυγκρότηση, συνάντηση και συζήτηση ανάμεσα στα άτομα. Η ποίηση είναι ο μόνος τρόπος για να υπερασπίσει την ποικιλότητα και τη διαφορετικότητα, για να εξερευνήσει ή να προσεγγίσει την ακαθόριστη πολυπλοκότητα της ανθρώπινης συμπεριφοράς· η μυστηριώδης πηγή των πράξεων, των προθέσεων, των ατομικών και συλλογικών επιλογών· την ιδιοτέλεια της αγάπης και του μίσους. Η ποίηση διευρύνει τα νοήματα μέσα από τη σημασιολογική πολυπλοκότητα. Η ανθρώπινη γλώσσα είναι περιορισμένη. Η ποίηση εξαπλώνει την αξία της γλώσσας κάνοντας τις λέξεις να μιλούν μεταξύ τους, και με τον τρόπο αυτό εκπαιδεύει τον ανθρώπινο νου στο να αντιληφθεί την εκπληκτική πολυμορφία του κόσμου».¹¹⁰

Μια τέτοια διαπίστωση ακολουθεί τις βασικές αρχές των θεωριών της «κειμενικότητας» όπως εκφράστηκαν από τους Jacques Derrida, Harold Bloom και Paul de Man, κυρίως γιατί αποτελούν, πάνω απ' όλα, θεωρίες των διακειμενικών σχέσεων. Και οι τρεις θεωρητικοί περιγράφουν το «κείμενο» μέσα στην επίδρασή του, στην απήχησή του ή στον υβριδικό υπαινιγμό του με άλλα κείμενα. Για τον Derrida, η ανάγνωση πρέπει πάντα να στοχεύει σε μια ορισμένη σχέση –μη αντιληπτή από τον γράφοντα– ανάμεσα σε ό,τι αυτός επιβάλλει και ό,τι δεν επιβάλλει μέσα από τη μορφή της γλώσσας που χρησιμοποιεί. Αυτή η σχέση δεν αποτελεί μια ποσοτική εφαρμογή, αλλά μια σημαίνουσα μορφή που η κριτική ανάγνωση πρέπει να παράγει. Με αυτή την έννοια η αποδομητική ανάγνωση που βασίζεται στη δυναμική της μεταφοράς δεν αναφέρεται μόνο στις ατέλειες, τις αδυναμίες ή τα λάθη, αλλά στη συνειδητοποίηση της αναγκαιότητας της αστοχίας με την οποία ό,τι ο αναγνώστης βλέπει συναρτάται με ό,τι δεν βλέπει ή αδυνατεί να δει. Η αποδομητική ανάγνωση (ως μια άλλη τάξη και μορφή αστοχίας) είναι μια ανάστροφη ανάγνωση. Ο Bloom προτιμά να χρησιμοποιεί τον όρο «ενδοκειμενικότητα»¹¹¹ από τον όρο

¹¹⁰ Φοίβος Γκικόπουλος, «Ποίηση και Ιστορία», δημοσιευμένο στις 30-5-2015 στο http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2015/05/blog-post_91.html#more

¹¹¹ Το φαινόμενο αυτό της απορρόφησης ενός κειμένου ή κειμενικού αποσπάσματος από ένα άλλο και της ταυτόχρονης επανοργάνωσής του στα νέα του συμφραζόμενα ορίζεται από την Julia Kristeva ως διακειμενικότητα (intertextualité). Για τη διακειμενικότητα, βλ. κυρίως: J. Kristeva, *Semeiotike: Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969· της ίδιας, *La Révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974· M. Riffaterre, «La syllepse intertextuelle», *Poétique* 40 (Nov. 1979), p. 496-8· του ίδιου, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press, 1978, και «L'intertexte inconnu», *Littérature* 41 (1981), p. 4-7· R. Barthes, «Théorie du texte», ό.π. (1973), p. 1013-7· L. Jenny, «La Stratégie de la forme», *Poétique* 27 (1976), p. 257-81· E. Γ. Καψωμένος, *Ποιητική*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 122-3· Z. Σαμαρά, *Οι προοπτικές του κειμένου*, εκδ. Κώδικας, Θεσσαλονίκη 1987· της ίδιας, *Τα άδυστα του σημείου. Προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002 (κυρίως σ. 17-20) και *Ο κατοπτρισμός του άλλου κειμένου*, εκδ. University Studio Press,

διακειμενικότητα στον οποίο παραπέμπει το σκεπτικό του να μην αποτελεί παρά ένα αρχαίο, κριτικό και ποιητικό φαινόμενο που παραδοσιακά εντάσσεται στις ευρύτερες κατηγορίες της απήχησης, του υπαινιγμού και της επίδρασης στην αλληγορία. Η ρητορική της αστοχίας αναμφίβολα παίζει με την πληθώρα της γλώσσας. Χρησιμοποιεί τη δυνατότητα να πει δύο φορές τα ίδια πράγματα με διαφορετικές λέξεις. Επωφελείται από τον πλεονάζοντα πλούτο που μας επιτρέπει να πούμε δύο διαφορετικά πράγματα με μία και μόνη λέξη. Στο σημείο αυτό θα συμφωνήσω απόλυτα και θα χρησιμοποιήσω τις φράσεις του Φ. Ωραιόπουλου: «ότι δεν πρόκειται για μια μεταφυσική εκδοχή στη σχέση σκέψης και γραφής (της εν γένει γραφής, άρα και του έργου τέχνης), δηλαδή μια σχέση της σκέψης με την υλικότητα (αν και η εννοιολογική εκδοχή της ακουμπά τον υπερβατικό χώρο), αλλά πρόκειται για τον πιο αβέβαιο και απροσδιόριστο ενδιάμεσο χώρο, όπου συμβαίνουν οι ποιητικές διαδικασίες (τελεστικές). Είναι εκεί όπου η ύλη (για την ακρίβεια η υλικότητα) μπορεί να πάρει άπειρες ενδεχόμενες σημασίες, και έτσι να εισαχθεί συμβολικά ή μη στον κόσμο του πραγματικού (θα έλεγα του ρεαλισμού), που συνήθως ονομάζουμε περιοριστικά πολιτισμό. Από αυτή την άποψη δηλαδή, του ποιητικού μηχανισμού που με σύγχρονους όρους θα ονόμαζα νεοΠοιητική – χωρίς να υπονοώ το νέο, αλλά τον στοχασμό πάνω στην παράδοσή του».¹¹² «Η ουσία της ρητορικής» άλλωστε για τον Foucault «βρίσκεται στην αλληγορία».¹¹³ Με τα ίδια τα λόγια του Rudolf Arnheim: «Η λεπτή ισορροπία των δυνάμεων ενός ανθρώπου –που αυτή και μόνη του επιτρέπει να ζει και να εργάζεται ολοκληρωμένα– διαταράσσεται όχι μόνο όταν η διάνοια παρακωλύει τη διαίσθηση, αλλά, εξίσου, κι όταν η αίσθηση παραγκωνίζει τη λογική».¹¹⁴

Θεσσαλονίκη 2003, σ. 15, 25· Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια: Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1994 (ιδιαίτερα σ. 13-9, 20-6).

¹¹² Απόσπασμα από το κείμενο του Φίλιππου Ωραιόπουλου με τίτλο «Η έκθεση “Παρυφές και μεθόριοι”. Μια ενδεχόμενη ανάγνωση», δημοσιευμένο την 1-11-2015 στις «Αναγνώσεις» της *Avγής* στο http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2015/11/blog-post_81.html

¹¹³ M. Foucault, *Το μάτι της εξουσίας*, μτφρ. Τ. Μπέτζελος, εκδ. Βάνιας, Αθήνα 2008, σ. 177.

¹¹⁴ Rudolf Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη*, μτφρ. Ι. Ποταμιάνος, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2005, σ. 15.

1.4 Το παρελθόν της Α-στοχίας

Το χρονολογικό φάσμα που καλύπτουν τα παραδείγματα εκτείνεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 έως σήμερα, ένα διάστημα στην Ιστορία της Τέχνης και Αρχιτεκτονικής που, σύμφωνα με την πλειονότητα των ιστορικών, θεωρητικών και αναλυτών της τέχνης (αναφέρω επιγραμματικά Goodman, Gombrich, A. Dando), συνδέεται με τον πυρήνα του μεταμοντέρνου, νομιμοποιεί το αναπάντεχο και υποστηρίζει το ενδεχόμενο «μετατροπής του αδιεξόδου» σε συγκροτησιακό στοιχείο της παραγωγικής διαδικασίας. Η ρήξη που επήλθε στη δεκαετία του 1960 αλλά και η έξοδος της τέχνης προς την κοινωνία επέτρεψαν στους καλλιτέχνες να απελευθερωθούν από ό,τι μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πολιτισμική καταβολή, έτσι ώστε την ίδια αυτή καταβολή να την εμφυσήσουν στις παρούσες κοινωνικές συνθήκες που διαπότιζαν την κοινωνία, οι οποίες εξέφραζαν αλλά και αναφέρονταν στις μεταλλαγές της κοινωνικής ζωής. Ο Pierre Restany στο πρώτο μανιφέστο των νεορεαλιστών αναφέρει ότι η κοινωνιολογία έρχεται να βοηθήσει τη συνείδηση και το τυχαίο είτε σε επίπεδο επιλογής είτε μέσα από τις σκισμένες αφίσες, είτε πρόκειται για την όψη ενός αντικειμένου, ενός απόβλητου, είτε αφορά στη διάχυση μιας ευαισθησίας που ξεπερνά τα όρια της αντίληψης. Η σχέση που αναπτύσσουν μεταξύ ιδέας, έννοιας και υλικού διαφαίνεται να είναι μια σχέση η οποία αξιοποιεί πρωτίστως την αντίληψη καθιστώντας την υλικό κοινωνικοπολιτικής κριτικής. Ωστόσο η σχέση τους με τα υλικά είναι μια σχέση που αντικαθιστά την έννοια από το αντικείμενο, με αποτέλεσμα οι εικόνες τους να διαμορφώνουν μια γλώσσα που ενσαρκώνεται από τα υλικά.¹¹⁵ Η απάντηση της αιτίας αυτής της «μετατόπισης» βασίζεται εν μέρει στην «κόπωση» των κινημάτων που προηγήθηκαν, όπως ο μοντερνισμός –αλλά και ο μινιμαλισμός σε κατοπινό στάδιο–, και γενικότερα στη φθορά της επικρατούσας αντίληψης για τη σχέση καλλιτέχνη και έργου τέχνης. Η σχέση που αναπτύσσεται την περίοδο αυτή μεταξύ ιδέας, έννοιας και υλικού διαφαίνεται να είναι μια σχέση η οποία αξιοποιεί πρωτίστως την αντίληψη για διαρκείς πειραματισμούς με την υλικότητα του μέσου και τη σημασιολογία του έργου τέχνης, καθιστώντας την υλικό ως μέσο κοινωνικοπολιτικής κριτικής. Η μερικές φορές βεβιασμένη χρήση διαφόρων μέσων έκφρασης και υλικών επιτρέπει στους καλλιτέχνες να πειραματιστούν αλλά και να ικανοποιήσουν όλες τις αισθήσεις,

¹¹⁵ Δωροθέα Π. Κοντελετζίδου, *Η ιδέα ως υλικό. Το υλικό ως ιδέα*, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2014.

επιτρέπει να αναπτύξουν συμβολικά σχήματα τα οποία κοινοποιούν την πολιτισμική ιστορία της καταγωγής με τρόπο ώστε να αναπτύσσουν ένα εννοιολογικό και εικονολογικό σύστημα το οποίο λειτουργεί ως συμβολικό σύστημα μεταμορφώσεων, που υπογραμμίζει, σε διεθνές πλέον επίπεδο, την καταγωγή αλλά και την επιρροή ενός πολιτισμού σε έναν άλλον. «Ενώ ως τώρα οι τέχνες αντιμετωπίζονται κατά κανόνα με όρους ευρύτερων κατηγοριών, εκ των υστέρων κατατάξεων, ή εκείνου που οι ιστορικοί της τέχνης αποκαλούν «τεχνοτροπίες», τώρα εξελίσσονται με όρους “κινήματων” τα οποία έδειχναν να διαδέχονται το ένα το άλλο με όλο και ταχύτερους ρυθμούς για να γίνουν τελικά τόσο βραχύβια, ώστε να περνούν ουσιαστικά απαρατήρητα. Οι έννοιες, οι θεωρίες και οι ιδέες, οι οποίες συχνά προηγούνται, επηρέαζαν και προκαθόριζαν τη φύση του ίδιου του έργου τέχνης (αν όχι χρονολογικά, τουλάχιστον νοητικά), άρχισαν να αναδεικνύονται σε πρωταγωνιστές της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Επιπλέον τα όρια ανάμεσα στις διάφορες κατηγορίες των μέσων που χρησιμοποιούνταν γίνονταν ολοένα και πιο δυσδιάκριτα».¹¹⁶

Η αμφισβήτηση του αυτονόητου στην τέχνη,¹¹⁷ συνδεδεμένη και με τη μέθοδο της επιτόπιας έρευνας, κατέληγε, για δεκαετίες, στην επιβεβαίωση της επιστημονικής αυθεντίας του ανθρωπολόγου. Συγκεκριμένοι τύποι συλλογής και ανάλυσης δεδομένων καθοδηγούσαν τον ερευνητή-καλλιτέχνη, ώστε να αναγάγει τις ιδιαιτερότητες της προσωπικής του επαφής με τους «ιθαγενείς» σε μια γενικεύσιμη επιστημονική γνώση για τον «άνθρωπο». Στα μέσα της δεκαετίας του '80, όμως, υπό την επιρροή του ρεύματος της «πολιτισμικής κριτικής», υπογραμμίστηκαν οι ευρύτερες σχέσεις εξουσίας για το βεληνεκές της γνώσης και τονίστηκε η αναγκαιότητα του αναστοχασμού, κυρίως πάνω στον τρόπο αναπαράστασης του «άλλου» κατά τη συγγραφή μιας εθνογραφίας. Σ' αυτή τη συγκυρία η τέχνη (η λογοτεχνία, κυρίως) υποδείχθηκε ως δίοδος για την επινόηση νέων τρόπων να

¹¹⁶ Νίκος Στάγκος (επιμ.) *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης. Από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2003, σ. 15.

¹¹⁷ Η διαδρομή από την προσκόλληση στο παρελθόν στην άρνησή του μέσα από το παιχνίδι των γενεών αναπτύσσεται στη μελέτη του Γιώργου Τζιρτζιλάκη, *Υπο-νεωτερικότητα και εργασία του πένθους: Η επήρεια της κρίσης στη σύγχρονη ελληνική κουλτούρα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2014. Σύμφωνα με τον συγγραφέα απέναντι σε αυτή την πληθωρική υπεροχή του παρελθόντος και της παράδοσης διακρίνονται δύο στάσεις: «η πρώτη έχει να κάνει με τη συνέχεια και με την ταύτιση, ενώ η δεύτερη με την ασυνέχεια και την άρνηση. Η μία με την ταυτότητα και η άλλη με την ετερότητα, τη διστακτικότητα και τη σύγκρουση», στο ίδιο, σ. 49.

«γράφεται ο πολιτισμός». ¹¹⁸ Σταδιακά οι αναζητήσεις διευρύνθηκαν και αναδείχθηκαν, επίσης, κοινές καταβολές ως προς την «κριτική του πολιτισμού» ¹¹⁹ μεταξύ της ανθρωπολογίας και της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης.

Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα των καλλιτεχνικών διερευνήσεων στις ΗΠΑ της δεκαετίας του '90 διευκόλυνε παρόμοιες διασυνδέσεις. Ήταν η εποχή που οι «άλλοι» και οι πολιτικές διεκδικήσεις τους για αναγνώριση της ιδιαίτερης ταυτότητάς τους (εθνοτικής, σεξουαλικής κ.ά.) αποτέλεσαν για πολλούς καλλιτέχνες το έναυσμα για μια «εθνογραφική στροφή» στην τέχνη, που χαρακτηρίστηκε από τη «ρεαλιστική» αποτύπωση μορφών ετερότητας. ¹²⁰ Οι καλλιτέχνες διεκδίκησαν, αρχικά, τη δυνατότητα να στραφούν κριτικά απέναντι σ' αυτού του είδους την καλλιτεχνική παραγωγή, εφόσον μεταχειριζόταν με ευκολία κάθε είδους διαφορά. Στη συνέχεια, όμως, η κριτική λειτουργία υποβαθμίστηκε «προς όφελος του πολλαπλασιασμού των συνεργασιών μεταξύ ανθρωπολόγων και καλλιτεχνών, στο επίπεδο των πρακτικών», ¹²¹ με έμφαση, δηλαδή, στην επιτόπια έρευνα, την οποία χρησιμοποιούν πλέον πολλοί καλλιτέχνες.

Αν και πολλές φορές θα ανατρέχουμε με παραβολές και αναφορές σε ιστορικά παραδείγματα-ορόσημα, η σημασία χρήσης της προκείμενης συγχρονικότητας είναι εξέχουσα, καθώς βρισκόμαστε πιο κοντά στην εμπειρική και όχι στην ιστορική, κειμενική ή αρχειακή τεκμηρίωση –που σε κάθε περίπτωση θα συγκαταλέγεται–, αλλά μέσω της αυτόπτου μαρτυρίας θα μας δίνεται η δυνατότητα να παρακολουθούμε τα εμφανιζόμενα συμβάντα, την κάθε αναπάντεχη τροπή των γεγονότων και την ποσοστιαία μετρήσιμη λήψη κάθε «απόφασης» ¹²² εν τω γενέσθαι-γίγνεσθαι. Θεωρείται, επίσης, εξαιρετικά σημαντικό και χρήσιμο να συνομιλούμε (μέσω συνεντεύξεων και συλλογής δεδομένων σε παράλληλο χρόνο) με τους καλλιτέχνες, επιμελητές, φορείς υλοποίησης και ιθύνοντες, έτσι ώστε κάθε μελέτη και εκμαίευση συμπερασμάτων να είναι άμεση και να βασίζεται τόσο σε

¹¹⁸ J. Clifford & G. Marcus (επιμ.) *Writing Culture*, University of California Press, 1986.

¹¹⁹ G. Marcus & F. Myers (επιμ.) *Traffic in Culture*, University of California Press, 1995.

¹²⁰ Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

¹²¹ A. Schneider & C. Wright (επιμ.) *Contemporary Art and Anthropology*, London: Bloomsbury Academic, 2006.

¹²² Sol Le Witt, «Paragraphs on Conceptual Art», στο Peter Osborne (επιμ.) *Conceptual Art*, London: Phaidon Press, 2002, p. 214.

πρωτογενείς, επιτόπιες μαρτυρίες και ετυμηγορίες όσο και σε δευτερογενείς διαμεσολαβήσεις ιστορικού, θεωρητικού, δημοσιογραφικού, κριτικού ή επιμελητικού τύπου. Στο πλαίσιο της έρευνας διεξάχθηκαν μια σειρά από συνεντεύξεις, projects και case studies τα οποία αποκάλυψαν και επαλήθευσαν την α-στοχία να ορίζεται πρωτίστως ως βασικός παράγοντας στη «σφαίρα της ανθρώπινης δραστηριότητας» που έργο της είναι η επεξεργασία και η θεωρητική συστηματοποίηση των γνώσεων για την αντικειμενική πραγματικότητα. Στόχος είναι να αποκαλυφθεί πως η α-στοχία και η υλική υπόσταση των έργων τέχνης επενεργεί καταλυτικά στην πορεία της εξέλιξης της κοινωνίας, μετατρέπεται σε παραγωγική δύναμη και σε σπουδαιότατο κοινωνικό θεσμό. Η έννοια «Α-στοχία» εδώ περιλαμβάνει τόσο τη δραστηριότητα για την απόκτηση νέων γνώσεων όσο και τα αποτελέσματα αυτής της δραστηριότητας στο σύνολο, δηλαδή των γνώσεων που έχουν αποκτηθεί ως τη δοσμένη στιγμή και που συγκροτούν τη γενική εικόνα του κόσμου. Ο όρος Α-στοχία χρησιμοποιείται επίσης για την επισήμανση των επιμέρους κλάδων της επιστημονικής γνώσης, όπως ο άμεσος σκοπός, η περιγραφή, η ερμηνεία και η πρόγνωση των διαδικασιών και των φαινομένων της πραγματικότητας, με βάση τους νόμους που ανακαλύπτει η ευρύτερη έννοια, η θεωρητική αντανάκλαση της πραγματικότητας. «Η αναφορά στην επιστήμη όχι ως γενική κατηγορία, αλλά ως ειδική γνώση σε μια περιοχή της πραγματικότητας σημαίνει αναζήτηση και γνώση των αιτιών ενός φαινομένου και των νόμων που διέπουν μια κατηγορία φαινομένων ή μια περιοχή της πραγματικότητας».¹²³ Οι κατηγορίες της αιτίας και του νόμου είναι κατηγορίες ιστορικές. «Αυτό που σήμερα θεωρείται ως αιτιακή περιγραφή αύριο παρουσιάζεται ως το επιφανόμενο μιας βαθύτερης νομοτέλειας».¹²⁴ Η επιστημονική εξήγηση μπορεί να κατανοηθεί μόνο ως διαδικασία. «Ωστόσο στην ιστορική αυτή διαδικασία μπορούμε να διακρίνουμε μια αποφασιστική στιγμή: τη στιγμή διαμόρφωση μιας επιστήμης».¹²⁵

Οι απαρχές της σύγχρονης πολιτισμικής συνθήκης αναζητούνται εύλογα στις συνεχείς μεταμοντέρνες ρήξεις και μετατοπίσεις. Στο σημείο αυτό παραθέτω την υπόδειξη του εκλεκτού συναδέλφου και συντάκτη των «Αναγνώσεων» της κυριακάτικης εφημερίδας *Αυγή* Κ. Χριστόπουλο, που τόσο εύστοχα συνοψίζει έναν

¹²³ Karl Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, London: Routledge, 1992, p. 29.

¹²⁴ Λ. Γλιτσεφ - Π. Φεντοσέγεφ, *Φιλοσοφικό Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό*, τ. 2, εκδ. Καπόπουλος.

¹²⁵ Ευτύχης Μπιτσάκης, *Θεωρία και πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2003, σ. 123.

σηματικό απολογισμό για το μέλλον και το παρόν της πορείας της σύγχρονης τέχνης: «Λανθάνει εδώ ένας θεμιτός ιστορικός ντετερμινισμός καθώς η αιτιοκρατία είναι εκείνη που κατασκευάζει μια κάποια γενεαλογία. Υπάρχει, επίσης, μια συγκεκριμένη ανάγνωση της ιστορίας της τέχνης, που ακολουθεί μια καθορισμένη πορεία προς την πρόοδο και τη σταδιακή απελευθέρωση, μια εντατικοποίηση της διαδικασίας της “δημοκρατικοποίησης”. Ως “γενεαλογία”, όμως, είναι προϊόν ενός εκλεκτικισμού, επιλέγοντας τους “φίλους” ή τους “αντιπάλους” και, πολύ περισσότερο, τους “προγόνους” της ως ένα “νεωτερικό” εγχείρημα της ανακατεύθυνσης μιας ολόκληρης εποχής ή, καλύτερα, της σήμανσης μιας “βολικής” πορείας».¹²⁶ Η περιγραφική εδώ «διαφορετική» επιστήμη μπορεί να είναι αυστηρή, αλλά είναι αναγκαστικά ανακριβής, καθώς βασίζεται όχι σε θεωρήματα και ασφαλή αποτελέσματα αλλά σε έναν κόσμο (σύνολο) συμπτώσεων χωρίς «αναπηρία»-ελλείψεις. Για τον Derrida, η ακρίβεια είναι πάντα το παράγωγο μιας «ιδεοποίησης» και μιας «οριακής πράξης» που μπορεί να αφορά μόνο μια αφηρημένη στιγμή, ένα αφηρημένο «ειδητικό συστατικό» (την απόλυτη θεώρηση της χωρικότητας, για παράδειγμα) ενός υλικώς καθορισμένου πράγματος ως «αντικειμενικού σώματος» έξω από τα άλλα ειδητικά συστατικά ενός σώματος εν γένει¹²⁷. Για τον λόγο αυτό, αν και η γεωμετρία είναι μια υλική και αφηρημένη επιστήμη, στην προκειμένη περίπτωση είναι η «γεωμετρία του βιώματος» μια μαθηματική ανακολουθία¹²⁸ των φαινομένων που παραμένει ανέφικτη καθώς είναι ένα «σφαλερό σχέδιο». Σχετικά με αυτό το ζήτημα ο Hintikka αναφέρει: «Ήταν από πολλές απόψεις συγκλονιστικό να αποδείξει ο Gödel ότι μια μαθηματική θεωρία τόσο απλή όσο και η στοιχειώδης αριθμητική δεν είναι πλήρης. Ακόμη η σχεδόν καθολική υπόθεση είναι ότι αυτή η μη πληρότητα αποδίδεται κάπως στο χαρακτήρα της στοιχειώδους αριθμητικής ως μαθηματικής θεωρίας. Οι επιστήμονες της λογικής και οι φιλόσοφοι θα μπορούσαν να βρουν κάποια παρηγοριά στη σκέψη ότι η καθαρή λογική, που έχει ληφθεί χαρακτηριστικά ως πρωτοβάθμια λογική, παρέμεινε αμόλυντη από τον εκφοβιστικό ιό της μη πληρότητας. Κατά γενική ομολογία, ορισμένες περιοχές αυτού που καλείται

¹²⁶ «Η πολιτισμική στιγμή της τεχνολογικής εξέλιξης» του Κώστα Χριστόπουλου στο http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2014/02/blog-post_8211.html [πρόσβαση 2-3-2015].

¹²⁷ Derrida Jacques, *Η γραφή και η διαφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2003, σ. 235.

¹²⁸ Jaakko Hintikka, *The Principles of Mathematics Revisited*, ch. 5 «The Complexities of Completeness», Cambridge: Cambridge University Press, 1998, μτφρ. κεφ. 5 Θ. Βλάχος.

συνήθως λογική, παραδείγματος χάριν η δευτεροβάθμια λογική, ήταν γνωστές ότι είναι μη πλήρεις. Αλλά η χαρακτηριστική αντίδραση στη μη πληρότητά τους ήταν να αναδιαταχθούν σαν μαθηματικές παρά σαν καθαρώς λογικές θεωρίες, αναγόμενες στη θεωρία συνόλων (ή μέρος αυτής) που θεωρείται μαθηματική θεωρία. Αυτό το είδος αντίδρασης στο αποτέλεσμα της μη πληρότητας δεν είναι μια ιδιαιτερότητα των φιλοσόφων του εικοστού αιώνα. Είναι στην πραγματικότητα αναπόσπαστο μέρος μιας μακροχρόνιας παράδοσης, η οποία μας γυρίζει τουλάχιστον στον Descartes. Ο Descartes απέρριψε την παραδοσιακή συλλογιστική λογική ως τετριμμένη και άκαρπη, εξυμνώντας τη δύναμη του μαθηματικού συλλογισμού, ειδικά της αναλυτικής μεθόδου¹²⁹. Σε παρόμοιο πνεύμα, ο Kant εξέφρασε τη λογική ως «βασισμένη στο νόμο της αντίφασης παράγοντας μόνο αναλυτικές αλήθειες, σε αντίθεση προς τις συνθετικές a priori αλήθειες των μαθηματικών»¹³⁰. Η πληρότητα του Gödel θεωρήθηκε ως οφειλόμενη στο status της στοιχειώδους αριθμητικής ως μαθηματικής θεωρίας. Μία ακόμη πιο λεπτή ανάλυση της ιστορίας αυτής της παράδοσης παράγει σύντομα τα σήματα προειδοποίησης. Οποιαδήποτε κι αν είναι η σωστή ερμηνεία της αρχαίας αναλυτικής μεθόδου και οποιοσδήποτε κι αν σκέφτεται τη χρήση της στα χέρια του Descartes και των συγχρόνων του, είναι γεγονός ότι χρησιμοποιήθηκε από τους Έλληνες γεωμέτρους στο πλαίσιο του συλλογισμού ο οποίος μπορεί να συμπεριληφθεί στην περιουσία της συνηθισμένης πρωτοβάθμιας λογικής μας. Επιπλέον, για τον Kant η ουσία της μαθηματικής μεθόδου συνίστατο στη χρήση άμεσων, τρεχόντων κανόνων, οι οποίοι με την ύστερη γνώση του 20ού αιώνα μας είναι πάλι αναπόσπαστο μέρος της λογικής υπό την έννοια, δηλαδή, της πρωτοβάθμιας λογικής¹³¹.

Μέσα από τις προθέσεις αυτές γίνεται ορατό πως το παρόν «έργο» φιλοδοξεί να συμβάλει στη διαμόρφωση –πέρα από την κατασκευή ενός πλαισίου βασικών εννοιών και ενός μεθοδολογικού οργάνου– μιας φιλοδοξίας που θα γινόταν δυνατό να πραγματοποιηθεί μόνο μέσα από ένα σύνολο περιπτώσεων ολοκληρωμένης

¹²⁹ Descartes, René. «Λόγος περί της μεθόδου : Για την καλή καθοδήγηση του λογικού μας και την αναζήτηση της αλήθειας στις επιστήμες», μετάφραση Χριστόφορος Χρηστίδης · επιμέλεια Χριστόφορος Χρηστίδης · επιμέλεια σειράς Νίκος Γιανναδάκης. - Αθήνα : Εκδόσεις Παπαζήση, 1976

¹³⁰ Kant, Immanuel, «Πρώτες μεταφυσικές αρχές της φυσικής επιστήμης», μετάφραση Χάρης Τασάκος. - Αθήνα : Printa, 2016. σ. 34.

¹³¹ Kant, Immanuel, «Ανθρωπολογία από πραγματολογική άποψη», μετάφραση Χάρης Τασάκος · επιμέλεια σειράς Ελευθέριος Καρτάκης. - 1η έκδ. - Αθήνα : Printa, 2011. σ. 45-47.

εφαρμογής μεθόδων και αρχών του συστημικού στοχασμού. Μέσα από αυτή τη λογική μια εκλεκτική¹³² ή ακόμη και μεταφορική χρησιμοποίηση της άστοχης διατύπωσης θα μας εξασφαλίζει μια σειρά από θεωρητικά και πρακτικά «νέας αποδοχής»¹³³ κριτήρια. Βασική επιδίωξη με άξονα την παραπάνω θεώρηση είναι η επινόηση μιας σειράς στοχαστικών εργαλείων που βασίζονται στο πλαίσιο της αναγνώρισης πως οι δρόμοι προς κάθε είδους ερμηνευτική που αφορά την «οντολογία της αστοχίας» είναι περισσότεροι από ένας και ποικίλοι, παράλληλα με τη βεβαιότητα πως μια ολοκλήρωση με την προοπτική του -ισμού είναι ανέφικτη. Για τον προσδιορισμό μιας οντολογικής θεώρησης της Α-στοχίας θα ακολουθηθεί μια παραγωγική μέθοδο (deduction), που σημαίνει ότι θα κατασκευάσει εκ των προτέρων (a priori) ένα υποθετικό μοντέλο και με βάση αυτό θα προσπαθήσω να δημιουργήσω «ένα μοναδικό εργαλείο περιγραφής το οποίο είναι ικανό να ανεύρει τον πλουραλισμό των αφηγήσεων, τον ιστορικό, γεωγραφικό, πολιτιστικό διαφορισμό τους.

«Όλα τα έργα τέχνης, η τέχνη στο σύνολό της, είναι αινίγματα, αυτό εξόργιζε ανέκαθεν τη θεωρία της τέχνης...»

Th. W. Adorno

Ένα έργο σε εξέλιξη, που ο αιφνίδιος θάνατος του συγγραφέα εμπόδισε την αποπεράτωσή του, η *Αισθητική θεωρία* του Αντόρνο, φωτίζει πολυπρισματικά τις σχέσεις της τέχνης με την κοινωνία, την ιστορία, τη γλώσσα, τη λατρεία, την τεχνική. Σε αντιστοιχία ο Popper υποστηρίζει πως κάθε «ορθολογική συζήτηση» και «κριτική» γίνεται προκειμένου να αποφευχθεί κάθε παρανόηση που εξισώνει την ορθολογική συμπεριφορά και την κριτική στάση. Κάθε φορά που προτείνουμε μια λύση σε ένα πρόβλημα, οφείλουμε να προσπαθήσουμε όσο πιο σκληρά μπορούμε για να ανατρέψουν τη λύση, αντί να υπερασπιστούμε τη διεκπεραίωση αυτή καθεαυτήν. Δυστυχώς, η πρακτική αυτού του κανόνα θα προμηθεύει την κριτική μας αν δεν

¹³² Ο Γάλλος φιλόσοφος Althusser, έντονα επηρεασμένος από τα σύγχρονα νεοτεριστικά ρεύματα της νεοθετικιστικής επιστημολογίας, προώθησε «άμεσα και έμμεσα ορισμένα προβλήματα διαμέσου ενός ανανεωτικού μαρξισμού με προθέσεις οπωσδήποτε και αναμφισβήτητα ρηξικέλυθες. Πιο συγκεκριμένα: προσπάθησε να συνδέσει τον μαρξισμό με τις εντελώς σύγχρονες επιστημολογικές θεωρίες και με ρεύματα όπως ο στρουκτουραλισμός της μοντέρνας γλωσσολογίας, η θεωρία για το ασυνείδητο, τα μεθοδολογικά προβλήματα που σχετίζονται με τα ζητήματα της υποθετικοπαραγωγικής μεθοδολογίας deduction, με θέματα «επιστημονικής ρήξης» κατά το πρότυπο του επιστημολόγου Μπασελάρ, με ζητήματα κριτικής που συνδέονται με το θέμα της σχέσης Χέγκελ - Μαρξ, όπως και με θέματα σύγχρονης γνωσιολογίας (Γιώργος Διζικιρίκης, *Πολιτιστική* 26, Δεκέμβριος 1985).

¹³³ R. Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communication* (1981), p. 8.

καταφέρουμε να το προμηθεύσει αυτή συνεπακόλουθα στους εαυτούς μας. Η κριτική θα είναι καρποφόρα μόνο εάν δηλωθεί το πρόβλημα εξαρχής σαφώς. Από το σημείο αυτό να μπορεί να τεθεί σε μια επαρκώς καθορισμένη μορφή-άμορφη λύση με την οποία μπορεί να συζητηθεί κριτικά κάτι το οποίο μπορεί να ονομαστεί «λογική ανάλυση» και κατόπιν να παίζει κάποιον ρόλο σε αυτή τη διαδικασία αποσαφήνισης και ελέγχου των προβλημάτων. Οι προτεινόμενες λύσεις δεν αποκλείουν τις μεθόδους «λογικής ανάλυσης» ή «γλωσσικής ανάλυσης», καθώς είναι αναγκαστικά άχρηστες τη στιγμή που οι μέθοδοι είναι το πλεονέκτημα, σε καμία περίπτωση κάτι τέτοιο δεν χαρακτηρίζεται από επιστημονική ή λογική έρευνα. Η ιχνηλασία της εξέλιξης τόσο των ιδεών όσο και της πραγμάτωσης δεν έχει μόνο ιστορικό ενδιαφέρον, αλλά, κυρίως, «ενοποιεί τις θρυμματισμένες αντιλήψεις που εγκυμονούν στον χαώδη κόσμο του αναπάντεχου, του τυχαίου και του μη εφικτά μετρήσιμου». Κάνοντας μια συνολική ανασκόπηση της γενεαλογίας της αστοχίας με έμφαση στη μη γραμμικότητα και την ολιστικότητα από το μικροσκοπικό μέχρι το μεσοσκοπικό και το μακροσκοπικό (κοσμολογικό) επίπεδο, η περίοδος αυτή αναδεικνύει μια νέα διάσταση του κοσμικού γίνεσθαι, το οποίο εδώ με σκόπιμα προκλητικό τρόπο το χαρακτηρίζουμε ως έναν διαρκώς δημιουργούμενο κόσμο. Να υπενθυμίσω πως το Big Bang κατά την κοσμολογική ιστορία συγκρότησε την εμφάνιση του κόσμου εκ του απολύτως τίποτα (absolute nothing). Από την στιγμή αυτή έχουμε μια ταυτόχρονη εμφάνιση του χώρου, του χρόνου και της ύλης. Το καινοφανές χαρακτηριστικό του σημείου μηδεν (ως αρχή-σημείο αφετηρίας) φαίνεται ότι αποτελεί την απαρχή για τη συνεχιζόμενη προκλητικότητα του κοσμικού «είναι» και του κοσμικού «γίνεσθαι».

Με την ίδια γραμμική ακολουθία και με οροσημιακό σημείο αφετηρίας ο μοντερνισμός «γεννήθηκε» από εξίσου «ανορθόδοξα, λανθασμένα, ελλιπή και απαγορευμένα» έργα –όπως τα χαρακτήρισαν και περιφρόνησαν τότε οι κριτικοί, γεγονός που αργότερα αποδείχθηκε μέγα λάθος– καθώς αφήφισαν τους κανόνες των ακαδημιών, ήρθαν σε ρήξη και αντιδικία με τους συντηρητικούς συναδέλφους τους και όλα μαζί έκαναν τη διαφορά στο Salon des refusés του 1863, καταφέροντας να γυρίσουν σελίδα στην ιστορία της τέχνης.¹³⁴ Το 1857 ο Φλωμπέρ εκδίδει τη *Μαντάμ*

¹³⁴ Μαρία Λαμπράκη-Πλάκα, *Εισαγωγή στη μοντέρνα τέχνη. Σημειώσεις ιστορίας της τέχνης*, εκδ. Αδάμ - Πέργαμος, Αθήνα 2002.

Μποβαρύ και ο Μπωντλέρ τα *Άνθη του κακού*, κείμενα που έφεραν την υπαρξιακή δυσφορία και ανησυχία στο προσκήνιο της τέχνης.



Τα έργα που απερρίφθησαν (δηλαδή αστόχησαν να συμβιβαστούν με τα στάνταρντ της εποχής) αποτέλεσαν πόλο αναφορικής έλξης για πολλά κινήματα. Το έργο *Πρόγευμα στη χλόη* του Claude Monet, για παράδειγμα, ήταν τόσο αδύνατον να συντονιστεί με τα αξιολογικά

κριτήρια¹³⁵ της εποχής του και φυσικά μισηθήκε, κοροϊδεύτηκε, απαξιώθηκε, γι' αυτό και δεν έγινε αποδεκτό από τη γαλλική κοινωνία που σταδιακά γίνεται «η μέκκα των τεχνών», όπως πολύ αργότερα περιγράφει ο Ernest Hemingway στο μυθιστόρημά του *Μια κινητή γιορτή*. Όταν όμως συμπεριλήφθηκε στα έργα του Salon des refusés¹³⁶ με τον τίτλο *Le Bain*, τότε έγινε επίσημα σημείο αναφοράς και ένα από τα πιο πρωτοποριακά έργα τέχνης στην ιστορία. Το ιμπρεσιονιστικό κίνημα, που αναπτύχθηκε στο Παρίσι τη δεκαετία 1860-70, έδωσε οριστική μορφή στη ρήξη με την παράδοση και την καλλιτεχνική συμβατικότητα.

Η πρώτη ιμπρεσιονιστική έκθεση έγινε το 1874 –αν και ιμπρεσιονιστικά έργα είχαν εκτεθεί στο «Σαλόνι των απορριφθέντων» ήδη από το 1863– και ένα χλευαστικό σχόλιο του κριτικού Louis Leroy που αναφέρεται στον πίνακα του Monet –ο οποίος βάφτισε και το κίνημα– *Impression: Soleil levant* (Εντύπωση της ανατολής του ηλίου). Σχετικά με αυτόν τον πίνακα, ο Leroy αναφέρει στο σατιρικό περιοδικό *Charivari*: «Εντύπωση, ήμουν βέβαιος. Μια ταπετσαρία σε εμβρυακό στάδιο μοιάζει πιο ολοκληρωμένη από αυτή τη θαλασσογραφία. Η οδός Λε Πελτιέ είναι πραγματικά οδός ολέθρου. Μετά την πυρκαγιά στην Όπερα, μας περιμένει εκεί ακόμη μία συμφορά. Μόλις άνοιξε μια έκθεση στην γκαλερί Ντυράν-Ρυέλ, που υποτίθεται ότι περιέχει έργα τέχνης. Μπαίνω μέσα, και τα έκπληκτα μάτια μου αντικρίζουν κάτι φρικιαστικό. Πέντε ή έξι τρελοί, ανάμεσά τους και μια γυναίκα, εκθέτουν από κοινού τα έργα τους. Είδα ανθρώπους να σκάνε στα γέλια μπροστά σε αυτές τις εικόνες, η

¹³⁵ C. Graber & J. F. Guillou, *Οι Ιμπρεσιονιστές*, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1992.

¹³⁶ E. H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λ. Κάσδαγλη, MIET, Αθήνα 1998.

δική μου όμως η καρδιά μάτωσε. Αυτοί οι λεγόμενοι καλλιτέχνες θεωρούν πως είναι επαναστάτες και ονομάζονται Ιμπρεσιονιστές. Παίρνουν ένα κομμάτι μουσαμά, μπογιές και πινέλο, τον πασαλείβουν στην τύχη με μερικές κηλίδες χρώμα και υπογράφουν τον δήθεν πίνακα. Είναι μια παραίσθηση, ακριβώς όπως των τροφίμων ενός φρενοκομείου που μαζεύουν πέτρες από το δρόμο πιστεύοντας πως έχουν βρει διαμάντια».¹³⁷

Οι πρώτοι επισκέπτες των εκθέσεων των ιμπρεσιονιστών κολλούσαν προφανώς τη μύτη τους στον μουσαμά και δεν έβλεπαν τίποτε παρά μόνο ένα χάος από τυχαίες πινελιές. Γι' αυτό πίστεψαν πως αυτοί οι ζωγράφοι ήταν τρελοί, αδαείς, άτεχνοι.¹³⁸

Πέρασε κάμποσος καιρός προτού εκπαιδευτεί το κοινό ότι, για να εκτιμήσει κανείς έναν ιμπρεσιονιστικό πίνακα, έπρεπε να τον βλέπει από μακριά, κι έτσι να χαρεί ένα θαύμα: τα αινιγματικά κομμάτια από χρώμα ν' αποκτούν ξαφνικά νόημα και να ζωντανεύουν μπροστά στα μάτια του. Αυτός ήταν ο πραγματικός στόχος των ιμπρεσιονιστών, να κατορθώσουν αυτό το θαύμα, και να μεταθέσουν ή να αμβλύνουν την εικαστική εμπειρία από τον ζωγράφο στον θεατή. Η αίσθηση της καινούργιας ελευθερίας και της δύναμης να μετατοπίσουν τον στόχο και τον ρόλο που έχει το αντικείμενο της τέχνης που είχαν αυτοί οι καλλιτέχνες θα τους αποζημίωνε για τους γλευασμούς και την εχθρότητα που συναντούσαν. Σύμφωνα με τη Νίκη Λοϊζίδη: «Η αποδόμηση του χεγκελιανού μοντέλου της προοδευτικής ροής της Ιστορίας και η προώθηση της νέας ιδέας για μια ισότιμη συνύπαρξη όλων των πολιτισμών (multiculturalism) αποτελούν τις δύο βασικές ορίζουσες μιας ανθρωπολογίας του μέλλοντος, η οποία ελπίζεται ότι θα αντικαταστήσει δυναμικά τη χρεοκοπημένη πλέον πορεία της Ουμανιστικής Δύσης. Σύμφωνα με τις απολογητικές αυτές θέσεις, η Ιστορία της Τέχνης στηρίχθηκε πάνω σε αυθαίρετες προϋποθέσεις και σε ακόμη πιο άστοχους συλλογισμούς. Καθώς προϋποθέτει την ύπαρξη: α) μοναδικών αξιολογικών κριτηρίων για την τέχνη κάνοντας σχετική ή πλήρη αφαίρεση της ιδιαιτερότητας των πολιτισμικών περιόδων και κυρίως της ιδιαιτερότητας των ίδιων των πολιτισμών, β) μιας συνεχούς ροής της ιστορίας και εξέλιξης των μορφών, αγνοώντας την πραγματικότητα των συχνών παλινδρομήσεων αλλά και των συμπτωμάτων

¹³⁷ «Το Σαλόνι των Απορριφθέντων ή μήπως των Νικητών;» στο: http://artinarticle.blogspot.gr/2013/11/blog-post_28.html

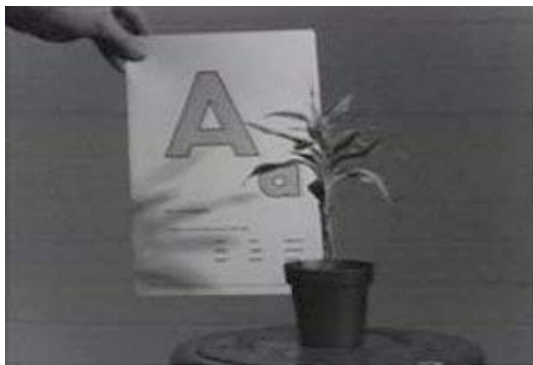
¹³⁸ Χιου Χόνορ & Τζον Φλέμινγκ, *Ιστορία της τέχνης*, μτφρ. Αν. Παππάς, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1998, σ. 170-6.

ασυνέχειας, γ) η ίδια η τέχνη και η ιστορία της παρέμειναν άρρηκτα συνδεδεμένες με τους πολιτικούς και κοινωνικούς μύθους της Δύσης και ως έναν βαθμό δέσμιες του ιστορικού ντετερμινισμού, ο οποίος έβλεπε την περιπέτεια ως μια διαρκή και “εν προόδω” αναμέτρηση με το απόλυτο. Το αδιέξοδο αλλά και η παρακμή αυτής της αντίληψης, που άρχισε με την περίοδο του μοντερνισμού και συνεχίστηκε με τη σύγχρονη μεταβιομηχανική εποχή, δημιούργησαν πολύ σοβαρές αμφιβολίες για το κατά πόσο η τέχνη και η “υπερβατική πορεία” της μπόρεσαν τελικά να συμβαδίσουν με την “πρόοδο”». ¹³⁹ Όλοι αυτοί οι εξόχως αρνητικοί όροι δεν σκοπεύουν βέβαια να περιγράψουν αντικειμενικά μια ολόκληρη περίοδο, παρά έχουν ως μοναδικό σκοπό να στιγματίσουν και να επισημάνουν την αναγκαιότητα μιας αλλαγής. Πρόκειται σαφώς για μια θέαση τουλάχιστον ιδεολογική. Διότι το όφελος που προκύπτει είναι ακριβώς η επισήμανση πως ό,τι κατακτήθηκε κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά μέσα από μια ανασκόπηση της συγκεκριμένης περιόδου που θα έβλεπε την οικονομική ανέλιξη, τη διεύρυνση των ευκαιριών και της πρόσβασης σε αγαθά όπως η παιδεία, η υγεία και ο πολιτισμός για τα πλατιά στρώματα, την αναγνώριση ατομικών και κοινωνικών δικαιωμάτων, το κράτος πρόνοιας, την ασφάλεια και το αίσθημα μιας κάποιας –έστω μερικής– κοινωνικής δικαιοσύνης, όλα εκείνα δηλαδή που κρίνονται ως προαπαιτούμενα για την κατασκευή ενός μηχανισμού παραγωγής «μεγάλων αφηγημάτων» ¹⁴⁰ δεν είναι τίποτα παραπάνω από εξευγενίσεις και αποσταθεροποιήσεις μιας σειράς αστοχιών. Η ταύτιση της αστοχίας με κάποιο συγκεκριμένο αφήγημα, η ακούσια ή εκούσια υιοθέτηση των όρων και των εννοιών που αυτό χρησιμοποιεί ως εργαλείο, η ιδεολογικά καθορισμένη αποτίμησή τους, καθώς και η ενσωμάτωση συγκεκριμένων αναγνώσεων ¹⁴¹ αποτελούν το θεμέλιο πάνω στο οποίο τότε επρόκειτο να οικοδομηθεί μια νέα μορφή τέχνης.

¹³⁹ Νίκη Λοϊζίδη, *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης. Και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 36-7.

¹⁴⁰ Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, ό.π., σ. 573.

¹⁴¹ F. de Saussure, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1979, σ. 34.



John Baldessari

Teaching a Plant the Alphabet, 1972, μονοκάναλο βίντεο, ασπρόμαυρο με ήχο, διάρκεια 18'.

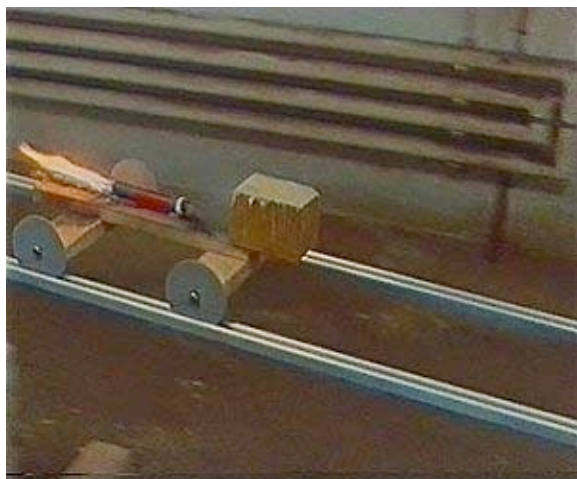
Hamburger Kunsthalle New Media Collection

Το βίντεο του John Baldessari με τίτλο *Διδασκαλία αλφάβητου σε ένα φυτό* παρουσιάζει ένα είδος αναγνωστικής διδασκαλίας. Ο ίδιος αναλαμβάνει τον ρόλο του δασκάλου και ένα μικρό δοχείο με φυτό είναι ο «μαθητής» του. Ο Baldessari κρατά ψηλά μια σειρά flashcards που απεικονίζουν τα γράμματα του αλφάβητου, εκφέροντας κάθε γράμμα δυνατά αρκετές φορές προτού κινηθεί στην επόμενη. Το φυτό, όπως είναι φυσικό, δεν ανταποκρίνεται. Η εκπαιδευτική διαδικασία είναι σαφώς καταδικασμένη εξαρχής να αποτύχει. Παρ' όλα αυτά, ο καλλιτέχνης εκτελεί αποφασιστικά το έργο του, παρά την προφανή ματαιότητα της πράξης. Εδώ η αστοχία προασπίζει τη συμβολική επιτυχία να επιτευχθεί ένας στόχος, ώστε να προσφερθεί ή να υποκινηθεί μια νέα ιδέα σχετικά με την έννοια της εκμάθησης. Με την έκθεση της τεχνητής φύσης της γλώσσας και της υποκειμένης δομής της ως ένα σύστημα σημείων το φυτό μέσα σε γλάστρα αποδεικνύει αλληγορικά την ακαταλληλότητα του θέματος στο πείραμα του Baldessari. Πίσω από τις διαφορετικές και αποκλίνουσες αναγνώσεις συγκεκριμένων, και μάλιστα πρόσφατων, ιστορικών περιόδων «κρύβεται μια μάχη σχετική με τους όρους και τις έννοιες που επιστρατεύονται για να τις περιγράψουν».¹⁴² Ο πραγματικός και όχι ο ιδεατός κόσμος για την άποψη του Argan γίνεται αντικείμενο μελέτης για τον καλλιτέχνη, γνωρίζοντας ότι «αν δώσεις στο ανθρώπινο μάτι το σωστό ερέθισμα, συμπληρώνει ολόκληρη τη μορφή που γνωρίζει πως υπάρχει και πραγματικός σκοπός των μπρεσιονιστών ήταν να μεταφέρουν την εικαστική εμπειρία από το ζωγράφο στον θεατή».¹⁴³

¹⁴² Κώστας Καυκαρίδης, *Από την Αναγέννηση μέχρι τον 20ό αιώνα*, Λευκωσία 1998, σ. 123.

¹⁴³ Giulio Carlo Argan, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη, Παν/κές Εκδόσεις Κρήτης, ΑΣΚΤ, 2006, κεφ. 1, εισαγωγή.

Μια περίοδος ορίζεται, τίθεται υπό εξέταση, ιστορικοποιείται και αξιολογείται θετικά ή αρνητικά «πάντοτε σε σχέση με έναν μελλοντικό σκοπό».¹⁴⁴ Το παρελθόν αποτελεί κατ' αυτόν τον τρόπο ένα συγκεκριμένο προηγούμενο, πάνω στο οποίο ή στη θέση του οποίου θα οικοδομηθεί κάτι νέο.¹⁴⁵ Σε πολλές επίσης περιπτώσεις αναζητούνται μέσω αυτής της αλληγορικής δυναμικής αστοχίας σε αντιστοιχία στη σύγχρονη τέχνη συγκεκριμένες πολιτικές και πολιτισμικές γενεαλογίες.



Peter Fischli & David Weiss

The course of events, 1986-1987, μονοκάνναλο βίντεο, έγχρωμο με ήχο, διάρκεια 30'.

Hamburger Kunsthalle

Στο περίφημο βίντεο με τίτλο *Der Lauf der Dinge* 1986-1987 το καλλιτεχνικό δίδυμο Fischli και Weiss παρουσιάζουν αντικείμενα καθημερινής χρήσης στοιχισμένα σε μια αλυσιδωτή αντίδραση, όπου ένα αντικείμενο θέτει σε κίνηση ένα άλλο. Η παρέμβαση των καλλιτεχνών αφορά μόνο τη διάταξη των αντικειμένων, όχι την πραγματική κίνησή τους. Ο δυναμισμός που εξαπολύει η αφηγηματική λειτουργία από συνηθισμένα αντικείμενα σε αυτό το έργο θυμίζει τις συνέπειες που μπορεί να προκύψουν από μια φαινομενικά απλή πράξη, η οποία φυσικά δεν μπορεί ποτέ να προβλεφθεί, αλλά να προσχεδιαστεί η πλήρης συνέπεια και συνέχεια της συμπεριφοράς της. Εδώ όσα γεγονότα βρίσκονται φαινομενικά σε τυχαία σειρά τους προσδίδεται μια απαραίτητη πλοκή, προκειμένου να διατηρηθεί η αλληλουχία της ταινίας (αφηγηματική πλοκή). Με τον τρόπο αυτό καθίσταται δυνατό να αποκαλυφθούν οι θετικές ιδιότητες στην απουσία εξωτερικού ελέγχου. Οι φαινομενικά ασύνδετες ολοκληρώσεις αποκαλύπτεται πως διατηρούν εγγενή συνοχή

¹⁴⁴ E. H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1995, σ. 55.

¹⁴⁵ Walter Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1978, σ. 36.

και αφηγηματική λειτουργία – γεγονός που μπορεί να είναι κάποιου είδους παρηγοριά για τους τηλεθεατές σε σχέση με την ανυπαρξία πλήρη ελέγχου. Η τεχνολογία αποτελεί, αντίστοιχα, αναπόσπαστο στοιχείο των πολιτισμικών δομών της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, ώστε να μπορούμε να κάνουμε λόγο για τη διαμόρφωση –στο πλαίσιο του πλέγματος αυτού– ενός πολιτισμικού κώδικα, «απότοκου του τεχνοκρατικού και βιομηχανικού πολιτισμού». ¹⁴⁶ Άξονας της προβληματικής της στοιχισμένης αστοχίας είναι ακριβώς ο αντίκτυπος στην καλλιτεχνική έκφραση του τεχνολογικού μύθου της μοντέρνας εποχής, που, ως τέτοιος, «θεμελιώνεται πάνω σε αντιφάσεις» ¹⁴⁷ οι οποίες συναρτώνται με τον αμφίσημο χαρακτήρα της τεχνολογίας –απόρροια των άμετρων χειρισμών και της στρεβλής αξιοποίησης της δυναμικής της– και την αμφιθυμική σχέση του ανθρώπου μ’ αυτή και τα παράγωγά της: χάρη στην προσδοκώμενη, θελκτική και ευδαιμονική λειτουργία της από τη μια και με τη στοχοποίησή της από την άλλη, βάσει της απειλής που συνιστά και της πρόκλησης σε αναμέτρηση του ανθρώπου-δημιουργού με τα ίδια τα επινοήματά του. ¹⁴⁸

Ο George Orwell αποδίδει την αντίληψη ότι «αυτός που ελέγχει το παρελθόν ελέγχει το μέλλον και αυτός που ελέγχει το παρόν μπορεί εν δυνάμει να ελέγχει το παρελθόν» στον *Μεγάλο Αδελφό* και στον ολοκληρωτισμό του, ενώ στο μυθιστόρημα του Borges *Πιερ Μενάρ, ο συγγραφέας του Δον Κιχώτη* είχε ήδη αρχίσει να εκκολάπτεται μια ανάλογη αντίληψη, την οποία ανέπτυξε ο μεταμοντερνισμός. Ένα «ανησυχαστικό σημάδι στην ασφάλεια αυτού του καταγωγικού σκηνικού που το

¹⁴⁶ Ν. Λοϊζίδη, «Η άρθρωση και τα σύμβολα του σουρεαλιστικού φαντασιακού χώρου», στις ίδιες *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1987, σ. 135.

¹⁴⁷ Βλ. σχετικά, Marc Le Bot, «Il mito della macchina», ιταλ. μτφρ., στον συλλογικό τόμο *Le macchine celibi*, επιμ. Η. Szeemann, Milano: Electa, 1989, p. 190-1, και P. Bellasi, «Dada e il mito inerte: le macchine celibi», στον τόμο *Dadaismo Dadaismi: Da Duchamp a Warhol*, επιμ. G. Cortenova, Milano: Electa, 1997, p. 272-3, όπου ο τεχνολογικός μύθος προσδιορίζεται, όπως και κάθε μυθική εκδήλωση, από τη σύζευξη ετερογενών στοιχείων: η βασική δηλαδή σταθερά του συνίσταται στην προσέγγιση δύο αντιφατικών και απομακρυσμένων πραγματικοτήτων, όπως επισημαίνεται με αναφορά και στη θεμελιώδη μελέτη του M. Carrouges, *Les machines célibataires*, Paris: Chêne, 2, 1976, p.13.

¹⁴⁸ Ν. Λοϊζίδη, «Η ανθρώπινη μορφή», ό.π., σ. 162, και της ίδιας, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1992, σ. 22. Βλ. επίσης Π. Ρηγοπούλου, «Τέχνη και Τεχνολογία: Σε αναζήτηση λόγου και διαλόγου», Πρακτικά Συμποσίου Τέχνη και Τεχνολογία (Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 6-8 Μαρτ. 1987), εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1988, σ. 17, και της ίδιας, *Αυτοματοποιητική. Ένας λόγος για την τέχνη και την ιδεολογία*, εκδ. Άποψη, Αθήνα 1988, σ. 214-7 (κεφ. «Λόγοι και αντίλογοι για τη μηχανή»), σ. 221.

εγείρουν οι λέξεις, εύθραυστες πάντα στον όποιον άνεμο».¹⁴⁹ Γιατί αυτή είναι η θέση του ποιητή, μια θέση ανυπόφορη: «Όπου και να σταθείς το ίδιο αόρητο σκηνικό/ομορφιά σωρεύει γύρω σου εικόνες και λέξεις φθαρμένες... λέξεις κάθιδρες και εξαντλημένες λέξεις που αναγγέλλουν τι άλλο απ' τη σιωπή τους» (Bachelard). Η ποιητική γλώσσα δεν είναι η γλώσσα του κόσμου, η γλώσσα του νοήματος, αλλά αυτή η ανοησία του κόσμου, το κενό των αναπαραστάσεών του. Είναι μια γλώσσα που έρχεται από αλλού, απ' Έξω, θα έλεγε ο Foucault, και μεταγγίζει κάτι απ' την κενότητά του. Η κρίσιμη διαφορά, στην οποία παραπέμπει ο Orwell, είναι ότι «το παρελθόν» ανακαθορίζεται ώστε να δικαιώνει ένα τυραννικό παρελθόν, ενώ για τους μεταμοντέρνους αναδεικνύεται ο κάθε αναγνώστης ο οποίος ξαναγράφει στη συνείδησή του όσα παραθέτει το έργο, ανάλογα με τις κοσμοαντιλήψεις και τις επιδράσεις που έχει δεχτεί από άλλα αναγνώσματα, και γίνεται έτσι ο νέος συγγραφέας του ίδιου κειμένου.¹⁵⁰ Με αφετηρία τις παραπάνω σκέψεις μπορούμε να συγκροτήσουμε μια δεσπόζουσα εποπτεία με θεματικό άξονα την αστοχία, με γνώμονα την πληθωρική αξιοποίηση στο επίπεδο του οπτικού σημαίνοντος της υπερρεαλιστικής, κατεξοχήν, σύζευξης αντιφατικών και ετερόκλητων στοιχείων, και ειδικότερα την άρση της διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα σε όρους που αντλούνται από τη φύση και τον πολιτισμό.

Πρόκειται για μια συνάρτηση και ο μογενοποίηση που διαπερνά όλα τα επίπεδα, ανθρώπινο και συμπαντικό, και ανατρέπει τους συμβατοποιημένους τρόπους σύλληψης του κόσμου, αποκαλύπτοντας, μέσα από την κοσμική προοπτική του καλλιτέχνη, τη βαθύτερη αντινομική σύστασή του.

1.5 Το ναυάγιο ως γενεαλογική απαρχή της Α-στοχίας

Τόσο ο δημιουργός όσο και οι αποδέκτες δεν είναι «ουδέτεροι» συντελεστές στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής διαδικασίας, αφού διακρίνονται από συγκεκριμένα ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά, αντιλήψεις, προθέσεις και διαθέσεις. Πέραν αυτών

¹⁴⁹ Umberto Eco, *Θεωρία σημειωτικής*, μτφρ. Έ. Καλλιφατίδη, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1988, σ. 33.

¹⁵⁰ Πέτρος Μαρτινίδης, «Ο μεταμοντερνισμός των αναλφαβήτων» στο http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_columns_2_16/05/2012_482351 [πρόσβαση: 17-5-2012].

όμως, επηρεάζονται επίσης ο μιν από προδιαμορφωμένους καλλιτεχνικούς κώδικες και οι δεύτεροι από καθιερωμένες πρακτικές πρόσληψης και ερμηνείας, που εξαρτώνται στο σύνολό τους από τα εκάστοτε πολιτισμικά συμφραζόμενα. Το ναυάγιο ήταν ανέκαθεν χαρακτηριστική εικόνα της αποτυχίας. Στη γερμανική γλώσσα η λέξη scheitern (για να αποτύχει) ετυμολογείται από το ουσιαστικό Scheit (log), συνήθης έκφραση όταν ο κορμός του ξύλου κόβεται σε μικρά κομμάτια. Η λέξη scheitern συχνά χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα ναυάγιο. Για ένα πλοίο λέγεται πως επήλθε σε gescheitert, ανέτρεξε προς τη γείωση (προσέκρουσε) ή χωρίστηκε στα δύο (συντριβή, έκρηξη, διαμελισμός). Κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα η λέξη scheitern χρησιμοποιείται με τη μεταφορική έννοια για πράγματα που, χωρίς να χαλάσουν, είναι ανεπιτυχή, πηγαίνουν στραβά. Η εικόνα του ναυαγίου από τους αρχαίους χρόνους εγκλωβίζει έναν τεράστιο κόσμο αλληγορίας τόσο για τη στιγμή της βύθισης μετά από διαμελισμό ως πτώση (Ίκαρος), όσο και το ξύλινο σπάραγμα που επιπλέει ως η ύστατη δοκιμασία επιβίωσης (Οδυσσέας). Επομένως, στην «εξίσωση» που περιλαμβάνει το έργο, τον δημιουργό και τον αποδέκτη παρεμβάλλεται και άλλη μία σημαντική μεταβλητή, οι κοινωνικοϊστορικές συνθήκες, που «επεμβαίνουν» στον τρόπο παραγωγής και αντίληψης των καλλιτεχνικών προϊόντων.



Τον Ιούνιο του 1816 το πλοίο «Μέδουσα» απέπλευσε με άλλα τρία πλοία για το λιμάνι Saint-Louis της Σενεγάλης, η οποία είχε δοθεί στη γαλλική κυριαρχία από τους Βρετανούς ως ένδειξη καλής πίστης προς την επαναφορά του βασιλιά της Γαλλίας Λουδοβίκου ΙΗ΄. Στο πλοίο

επέβαιναν σχεδόν 400 άνθρωποι, μεταξύ των οποίων ο νέος διοικητής της Σενεγάλης, οι στρατιώτες του και 160 μέλη του πληρώματος. Ο 53άχρονος καπετάνιος Hugues de Duroy Chaumereys δεν είχε μπει στη θάλασσα για είκοσι πέντε χρόνια και ποτέ δεν είχε κυβερνήσει πλοίο.

Θέλοντας να κερδίσει χρόνο, η «Μέδουσα» επέλεξε να πλεύσει κοντά στις αφρικανικές ακτές και γρήγορα ξεπέρασε τα άλλα πλοία. Δυστυχώς, ήταν πολύ κοντά στην ακτή και αναπόφευκτα προσέκρουσε και παγιδεύτηκε σε περιοχή με αβαθή νερά

και υφάλους.¹⁵¹ Έγιναν προσπάθειες ώστε να πεταχτεί στη θάλασσα το πρόσθετο βάρος και το σκάφος να ξεκολλήσει με τη βοήθεια της παλίρροιας, αλλά ο Chamereys δεν επέτρεψε ποτέ στο πλήρωμα να απαλλαγεί από τα κανόνια και τα πυρομαχικά με τον φόβο πως μια τέτοια κίνηση παράδοσης θα εξαγρίωνε τους ψηφοφόρους του πίσω στη Γαλλία.¹⁵²

Τελικά, όλοι αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν το πλοίο. Στους εύπορους και στους αστούς δόθηκε χώρος στις ναυαγοσωστικές λέμβους, ενώ οι υπόλοιποι 149 άνθρωποι αναγκάστηκαν να σωθούν σε μια πρόχειρη σχεδία δεμένη με σχοινί σε μία από τις σωσίβιες λέμβους. Κάποια στιγμή η σχεδία, είτε σκόπιμα είτε τυχαία, αποκόπηκε, αν και σύμφωνα με άλλες πηγές ο ίδιος ο καπετάνιος αποφάσισε να κοπουν τα σχοινιά, γιατί η ρυμούλκηση της σχεδίας από τις λέμβους ήταν αδύνατη.¹⁵³ Τα 150 άτομα που επέβαιναν στη σχεδία διέθεταν ελάχιστα τρόφιμα και νερό, κανένα μέσο πλοήγησης και ήταν τόσο στριμωγμένα στη σχεδία, που σχεδόν δεν είχαν χώρο να κινηθούν. Η πλεύση της σχεδίας ήταν πραγματική κόλαση για τους επιβαίνοντες. Μερικοί παρασύρθηκαν από τα κύματα κατά τη διάρκεια καταιγίδων, άλλοι πέθαναν κατά τη διάρκεια μιας βίαιης εξέγερσης, ενώ από την τρίτη ημέρα άρχισαν να παρατηρούνται φαινόμενα κανιβαλισμού. Την έκτη ημέρα οι τραυματίες και οι άρρωστοι πετάχτηκαν στη θάλασσα για να εξοικονομηθούν τα ελάχιστα εφόδια που απέμεναν.¹⁵⁴ Η σχεδία παρασύρθηκε από τα ρεύματα και εξακολούθησε να πλέει για ακόμη μία εβδομάδα, συνολικά δηλαδή επί δεκατρείς ημέρες, πριν βρεθεί ολοσχερώς κατά τύχη και περισυλλεγεί από το πλοίο «Argus». Το ναύαγιο ξεπέρασε τα όρια μιας καταστροφής εξαιτίας των φαινομένων κτηνωδίας και κανιβαλισμού που έλαβαν χώρα μεταξύ των επιβαινόντων. Από τους περίπου 150 επιβαίνοντες περισυνελέγησαν ζωντανοί μόνο δέκα.¹⁵⁵

¹⁵¹ Steve Durbin, «Ο Géricault και η σχεδία της “Μέδουσας”», στο *Τέχνη & Αντίληψη* (δημοσιεύτηκε στις 17-10-2007), <http://artandperception.com/2007/10/gericaults-the-raft-of-the-medusa-by-tree.html>

¹⁵² Albert Alhadeff, *The Raft of the Medusa: Géricault, Art and Race*, New York: Prestel, 2002.

¹⁵³ John Harding, *Sailing's Strangest Moments: Extraordinary but true tales from over 900 years of sailing*, London: Robson Books, 2004, p. 51.

¹⁵⁴ Albert Boime, *Art in an Age of Counterrevolution, 1815-1848*, Chicago: University of Chicago Press, 2004, p. 142.

¹⁵⁵ Alexander McKee, *Wreck of the Medusa, The Tragic Story of the Death Raft*, Penguin Putnam, 1975, p. 45.

Αυτό που ακολούθησε ήταν εφιαλτικές εβδομάδες στη θυελλώδη θάλασσα, άγριες δολοφονίες, τρέλα και κανιβαλισμός από την πείνα και τις κακουχίες. Μόλις δεκαπέντε άντρες επέζησαν από το μαρτύριο, και πέντε από αυτούς πέθαναν λίγο μετά τη διάσωσή τους. Η τραγωδία έγινε σημαντική είδηση και σκάνδαλο της εποχής. Ο Chaumereys πέρασε στρατοδικείο και στη συνέχεια αθωώθηκε, καθώς η γαλλική κυβέρνηση φοβήθηκε γελοιοποίηση από τους Βρετανούς για την τοποθέτηση του Chaumereys ως υπεύθυνο για το συμβάν.¹⁵⁶

Δύο χρόνια αργότερα ο καλλιτέχνης Géricault έκανε τα αποκαλυπτήρια της ζωγραφικής σύνθεσης με τίτλο *Η Σχεδία της «Μέδουσας»*. Ο Géricault είχε ερευνήσει διεξοδικά το θέμα διαβάζοντας τη σχετική αναφορά (report) που γράφτηκε από δύο από τους επιζώντες, πήγε σε νοσοκομεία και νεκροτομεία για να μελετήσει τους ετοιμοθάνατους και νεκρούς (ακόμη και με κομμένα μέρη του σώματος που άφησε η φθορά) και έθεσε στο εργαστήριό του και στη θάλασσα μια σειρά από μοντέλα σχεδίας για να δει πώς την οδηγούσαν τα κύματα. Ο Géricault έκανε μια έρευνα σε βάθος όχι μόνο των γεγονότων, αλλά ακόμα και των φυσικών φαινομένων. Ταξίδεψε ως την πόλη Dieppe της Γαλλίας, προκειμένου να μελετήσει τις φυσικές συνθήκες των κυμάτων, του ουρανού και των σύννεφων, αφού είχε πρώτα κατασκευάσει ένα ομοίωμα του πλοίου «Μέδουσα» πάνω στο οποίο εργάστηκε για καιρό. Στη συνέχεια επισκέφθηκε στο νοσοκομείο δύο από τους επιζήσαντες και τους πήρε συνέντευξη. Ίσως αυτός να ήταν κι ο λόγος που κατάφερε να αποδώσει με εξαιρετικό ρεαλισμό την εξαθλίωση των ναυαγών, αφήνοντας να φανεί μέσα από την τεχνική φωτοσκίασης η εσωτερική αγωνία επιβίωσης και ελπίδας. Ο πίνακας παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Σαλόνι του Παρισιού το 1819, όπου αποτέλεσε το εξέχον έργο: «Χτυπά στο μάτι και ελκύει τον κάθε επισκέπτη» έγραφε η *Journal de Paris*. Οι κριτικοί, ωστόσο, διχάστηκαν: Ναι μεν η φρικαλεότητα του θέματος του πίνακα ήταν άριστα αποτυπωμένη, αλλά οι «κλασικιστές» τον αποκαλούσαν «ένα σωρό από σώματα» που πολύ απείχαν από το «ιδεώδες κάλλος» που απεικόνιζε ο πίνακας του Girodet *Πυγμαλίων και Γαλάτεια*, ο οποίος εκτέθηκε με διθυραμβικές κριτικές το ίδιο έτος. Ο ζωγράφος Marie-Philippe Coupin de la Couperie έγραψε σχετικά: «Ο κ. Ζερικό μοιάζει να έχει κάνει λάθος. Ο σκοπός του πίνακα είναι να “μιλήσει” στην ψυχή και στην όραση, όχι να προκαλέσει απέχθεια». Υπήρξαν, βεβαίως, και αρκετοί

¹⁵⁶ Στο παράδειγμα του C. S. Matheson, «“A Shilling Well Laid Out”: The Royal Academy’s Early Public», στο David Solkin (επιμ.) *Art on the Line*, New Haven: Yale University Press, 2001, p. 40.

θαυμαστές του έργου, όπως ο κριτικός Auguste Jal, που εξύμνησε τόσο το πολιτικό της θεματολογίας του πίνακα όσο και τον μοντερνισμό του. Ο ιστορικός Jules Michelet πρόσθεσε: «...όλη η κοινωνία μας επιβαίνει στη σχεδία της “Μέδουσας”...»

Όταν, το 1819, ο πίνακας εκτέθηκε στο Σαλόνι, το οποίο επιχορήγησε ο Λουδοβίκος ΙΗ΄, ο μη περιγραφικός τίτλος που αναγραφόταν στον κατάλογο της έκθεσης ήταν *Scene de naufrage* (Σκηνή ναυαγίου),¹⁵⁷ ο οποίος, ωστόσο, δεν ξεγέλασε κανέναν από όσους τον είδαν σχετικά με την προέλευση του θέματος. Ο Géricault δεν κατάφερε να βρει αγοραστή για το έργο του, μολονότι το κοινό σε γενικές γραμμές εντυπωσιάστηκε, αλλά υπήρξαν και αρκετοί επισκέπτες που το βρήκαν απωθητικό, με αποτέλεσμα το έργο να μην έχει την απήχηση που πίστευε ο δημιουργός του. Στο τέλος της έκθεσης το έργο τιμήθηκε με χρυσό μετάλλιο από την κριτική επιτροπή, η οποία ωστόσο απέφυγε να του απονεμίσει την ύψιστη διάκριση της επιλογής για το Λούβρο.

Σε αντιστοιχία με το παραπάνω παράδειγμα παραθέτω την παραδειγματική δράση της



Ομάδας Φιλοπάππου με τίτλο *Solus Locus*¹⁵⁸ που πραγματοποιήθηκε στην Ιθάκη το καλοκαίρι του 2003. Η κατασκήνωση των συμμετεχόντων για μία εβδομάδα στην ύπαιθρο (camping) αποτέλεσε εφελτήριο για τη δημιουργία των κανόνων ενός «παιχνιδιού». Το παιχνίδι αποτέλεσε το

μέσο δραστηριοποίησης των συμμετεχόντων, με σκοπό την ανάδειξη των όρων εκείνων που θα επέτρεπαν την παραγωγή, ή όχι, συλλογικού έργου, πράγμα που έδωσε την αφορμή για να αναγνωριστούν οι όροι με τους οποίους μπορεί να λειτουργήσει μια καλλιτεχνική συλλογικότητα. Η επανάδραση της *Σχεδίας της «Μέδουσας»* του Géricault¹⁵⁹ από συμμετέχοντες στην ομάδα, όπου οι ίδιοι αντικατέστησαν τα πρόσωπα του πίνακα, σηματοδοτεί τη στροφή προς ένα

¹⁵⁷ Ralph Hyde, *Panoromania! The Art and Entertainment of the All-Embracing View*, exhibition catalogue, London: Barbican Art Gallery, 1988, p. 39.

¹⁵⁸ http://omadafilopappou.info/solus_locus.htm [πρόσβαση 22-2-2015].

¹⁵⁹ Η φωτογραφία της επανάδρασης της *Σχεδίας της «Μέδουσας»*, καθώς και άλλα συλλογικά σχεδιάσματα και επιτόπιες παρεμβάσεις εκτέθηκαν τον Σεπτέμβριο του 2003 στην γκαλερί Gazon Rouge.

ομαδικότερο πνεύμα. Ο λόγος που ωθήθηκε η ομάδα να μπει σε αυτή τη νεο-αναπαραστατική διαδικασία βασίζεται κυρίως και περιέργως στον μύθο που συνοδεύει τον πίνακα (αν κάποιος από το πλοίο που διακρίνεται στο βάθος εντοπίσει τους επιβαίνοντες στη σχεδία και τους περισυλλέξει, τότε το έργο –το οποίο, σύμφωνα με την ίδια φήμη, είναι φτιαγμένο από κατράμι και ως εκ τούτου θα χαθεί μελλοντικά στο σκοτάδι– θα σωθεί από κάποια κατοπινή εξέλιξη στον τομέα της συντήρησης. Στην αντίθετη περίπτωση, σε αυτήν που θέλει τους ναυαγούς να μη διασώζονται από το πλοίο, οι επιβαίνοντες στη σχεδία, ως εκ τούτου και ο πίνακας, είναι καταδικασμένοι). Το γεγονός πως κάποιος κατάφεραν να επιβιβαστούν στη σχεδία, έστω και συμβολικά, παρέτεινε τη δυνατότητα ύπαρξης της ομάδας. Αυτή, στην πραγματικότητα, εκκρεμεί μέχρι και σήμερα ανάμεσα σε όλο και περισσότερο ισχυρές ατομικότητες από τη μία πλευρά και τη σταθερή πρόσδεση στην αναγκαιότητα μιας περισσότερο συλλογικής πρακτικής από την άλλη.

Επιστρέφοντας στην πλοκή σχετικά με το έργο του Géricault, μετά την οδύσσεια αναζήτησης της αναγνώρισης και καταξίωσης στον κόσμο της τέχνης βρέθηκε τελικά αγοραστής για το έργο του: αγοράστηκε από μια ομάδα Γάλλων ευγενών, οι οποίοι σχεδίαζαν να το τεμαχίσουν και να πωλήσουν κάθε τμήμα του χωριστά. Επενέβη η γαλλική κυβέρνηση αγοράζοντας ξανά το έργο, το οποίο εκτίθεται σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου, αν και άλλες πηγές αναφέρουν ότι το έργο αγοράστηκε από τους κληρονόμους του δημιουργού (ο Géricault απεβίωσε το 1824) από τον τότε έφορο του Λούβρου κόμητα ντε Φορμπέν, ο οποίος το τοποθέτησε στην ειδική αίθουσα όπου στεγάζεται και σήμερα. Στην επεξηγηματική επιγραφή του έργου αναγράφεται: «Ο μοναδικός ήρωας σε αυτή την οδυνηρή ιστορία είναι η ανθρωπότητα».¹⁶⁰



Bruce Nauman (*1941)

Anthro/Socio (Rinde Spinning), 1992,

εξακάναλη βιντεοεγκατάσταση (3 βίντεο προτζέκτορες, 6 μόνιτορ), πολυτονικός ήχος, διάρκεια 27'43''.

Hamburger Kunsthalle

¹⁶⁰ Jonathan Miles, «The Wreck of the Medusa: The Most Famous Sea Disaster of the Nineteenth Century», *Atlantic Monthly Press*, 2007.

Πολλά χρόνια αργότερα, στη βίντεο εγκατάσταση του 1992, ο Bruce Nauman βομβαρδίζει τους τηλεθεατές με ένα ανησυχητικό μείγμα αλληλοεπικαλυπτόμενων αισθητηριακών εντυπώσεων. Τρεις βίντεο προβολές και έξι οθόνες δείχνουν close-up εικόνες από το κεφάλι του καλλιτέχνη Rinde Eckert που περιστρέφεται γύρω από τον άξονά του. Απηχώντας μια σειρά από δυνατές και επίμονες φωνητικές απαιτήσεις οι οποίες σχηματίζουν έναν αδιάσπαστο βρόχο: «*Feed me / Eat me / Anthropology*», «*Help me / Hurt me / Sociology*» και «*Feed me / Help me / Eat me / Hurt me*».

Αυτές οι απαιτήσεις παράγουν μια τραγική αλληλεπίδραση μεταξύ του ερμηνευτή και του θεατή, με όλες τις εκλεπτύνσεις που αυτό μπορεί να συνεπάγεται. Ο θεατής είναι ανήμπορος να εστιάσει σωστά σε αυτό που θέλει να πει ο Eckert λόγω των πολλαπλών προβολών που ανταγωνίζονται την προσοχή και είναι εξίσου αδύνατο να κάνει οποιαδήποτε πραγματική επαφή με τον έξω κόσμο. Η διαρκής περιστροφή γύρω από τον εαυτό του έχει ως αποτέλεσμα τα λόγια του να ακούγονται σαν μια απελπισμένη επίκληση.

Ο Dave Hickey, καθηγητής, έφορος μουσείων και συγγραφέας, γνωστός για το ευρύτατο φάσμα της κριτικής στόχευσής του και την παθιασμένη υπεράσπιση της ομορφιάς στη συλλογή δοκιμίων του *The Invisible Dragon*, ξεσπάει: τη στιγμή που πολλοί έφοροι σύγχρονης τέχνης σε φημισμένα μουσεία και πινακοθήκες παραπονούνται ότι έργα καλλιτεχνών όπως η Τρέισι Έμιν, ο Άντονι Γκρόμλεϊ και ο Μαρκ Κουίν είναι αποτέλεσμα «υπερβολικά μεγάλης φήμης, υπερβολικά μεγάλης επιτυχίας και υπερβολικά λίγης κριτικής αξιολόγησης»¹⁶¹ και ότι είναι «σε μεγάλο βαθμό υπερτιμημένα». Ο Will Gompertz στο βιβλίο *What Are You Looking At? 150 Years of Modern Art* συμμερίζεται το ξέσπασμα του Hickey συμπληρώνοντας: «Το χρήμα και η διασημότητα έχουν ρίξει τη σκιά τους στον κόσμο της τέχνης, ο οποίος εμποδίζει τις ιδέες και τις διαμάχες να βγουν στο προσκήνιο», προσθέτοντας ότι το σημερινό δίκτυο συλλεκτών, γκαλερί, μουσείων και εμπορών τέχνης προσπαθεί με κάθε τρόπο να διατηρήσει τη χρηματική αξία και το στάτους καλλιτεχνών. Η ελπίδα είναι να ξεκινήσει κάτι που θα σπάσει αυτό το σύστημα. Αυτή τη στιγμή είναι σαν να βρισκόμαστε σε παρισινό σαλόνι του 19ου αιώνα, όπου γραφειοκράτες και συντηρητικοί συνεργάζονται για να κρατήσουν σε ακινησία την καλλιτεχνική

¹⁶¹ «Βαριά άρρωστος ο κόσμος της σύγχρονης τέχνης». Ο κορυφαίος τεχνοκριτικός Ντέιβιντ Χίκεϊ εγκαταλείπει το επάγγελμά του. Άρθρο: *The Observer*.

δημιουργία. Οι ιμπρεσιονιστές ήταν εκείνοι που έδωσαν την ώθηση για ένα νέο σύστημα, με επικεφαλής τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Αυτό δημιούργησε τη μοντέρνα τέχνη και έναν καινούργιο τρόπο θέασης των πραγμάτων».

Σύμφωνα με τον Argan:¹⁶² Κυρίαρχο μοτίβο της ποιητικής του έργου του Ζερικό είναι η ενέργεια, η εσωτερική ώθηση, η ορμή που δεν συγκροτείται σε κάποια πράξη συγκεκριμένη, ιστορική (το ίδιο μοτίβο κυριαρχεί την ίδια εποχή στην ποιητική ενός μεγάλου μυθιστοριογράφου, του Balzac). Θέματα συναφή η τρέλα ως ύστατη διάχυση της ενέργειας πέρα από τη λογική, ο θάνατος ως αποτέλεσμα της ενεργειακής ροής.¹⁶³ Για τον Ζερικό, η εικόνα αυτή αποτελεί ακριβώς την προσομοίωση της κατάρρευσης του ιδεώδους, την ανωφέλεια και αρνητικότητα της ιστορίας, την εχθρότητα ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση, τον επικρεμάμενο θάνατο στις πράξεις της ζωής. Η απάρνηση της διάταξης που στη θολή του πάθους ροή (την ενέργεια) απομονώνει και διακρίνει τα συναισθήματα (τις δυνάμεις) οδηγώντας τα προς μια δράση αποφασισμένη με ψυχρή διαύγεια (την ιστορία). «Η αστοχία σύλληψης στο ίδιο πρόσωπο, στο ίδιο σώμα, στην ίδια κατάσταση, των αντιτιθέμενων στοιχείων του μεγαλείου και της παρακμής, της ανωτερότητας και της διαφθοράς, του ωραίου και του άσχημου, η σύλληψη δηλαδή της ζωής στην αντιφατικότητα και στην προσκαιρότητά της που δεν είναι καθόλου μίμηση της πραγματικότητας, αλλά ηθική άρνηση της κλασικά χριστιανικής σύλληψης της Τέχνης ως κάθαρσης» (Argan).

(...) μα είναι μπορετό να τσιμπήσει κανείς τη θάλασσα. Η ιστορία τελικά συναναστρέφεται αγάλματα. (...)

Νίκος Καρούζος, *Νεολιθική νυκτωδία στην Κροστάνδη*, 1987

¹⁶² Argan, *Η μοντέρνα τέχνη*, ό.π. (υποσ. 104), σ. 55-6.

¹⁶³ Lorenz Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa*, London: Phaidon, 1972.

Ένα από τα κύρια έργα της συλλογής του Hamburger Kunsthalle είναι το ζωγραφικό έργο με τίτλο *Θάλασσα του πάγου* (1823-1824) από τον Caspar David Friedrich. Η θαλασσογραφία της Αρκτικής απεικονίζει μαζικά πανύψηλους όγκους πάγου και ανάμεσά τους μέρη της πρύμνης και το κατάρτι από ιστιοφόρο που έχει ανατραπεί.



Για μεγάλο χρονικό διάστημα το έργο έφερε τον τίτλο *Η αποτυχία της ελπίδας*, γιατί είχε γίνει κατά λάθος ως υπόλειμμα παλαιότερου έργου του ζωγράφου. Ο πίνακας ζωγραφίστηκε το έτος 1823-1824 κατόπιν παραγγελίας του συλλέκτη Γιόχαν Γκότλομφον Κβαντ. Η σύνθεση του

έργου συμπίπτει χρονικά με την περίοδο αποκατάστασης στην Ευρώπη που ακολούθησε μετά την πτώση της Πρώτης Γαλλικής Αυτοκρατορίας, ενώ ταυτόχρονα βρίσκει τον Friedrich σε μια περίοδο καλλιτεχνικής κάμψης και έχει ήδη αρχίσει να αποσύρεται από τη δημόσια ζωή.¹⁶⁴ Η πικρία οφειλόταν στο γεγονός ότι η δουλειά του είχε απολέσει μεγάλο μέρος της φήμης της καθώς νέα κινήματα και στυλ είχαν έρθει στο προσκήνιο. Σε αυτό το κλίμα ολοκληρωτικής απογοήτευσης και τραγικής αποτυχίας των μεγάλων ιδεωδών, ο Friedrich εμπνεύστηκε από την αρκτική αποστολή για να σχεδιάσει τον αλληγορικό αυτό πίνακα, που παρουσιάζει το ολοκληρωτικό, αμετάκλητο μα και άδοξο τέλος όλων των ελπίδων.¹⁶⁵ Στο εξωτικό τοπίο των αρκτικών πάγων ένα καράβι ναυάγησε και τα συντρίμμια του βρίσκονται τώρα θαμμένα κάτω από τις στιβαρές πλάκες του παγερού τάφου. Η πρύμνη του караβιού φαίνεται αμυδρά στα δεξιά και στην ταμπέλα επάνω της είναι γραμμένο το όνομά του. Το ναυαγισμένο σκαρί με όνομα «HMS Griper» ήταν το ένα από τα δύο σκάφη που συμμετείχαν στην αποστολή του Άγγλου Edward William Parry στον Βόρειο Πόλο το 1819-1820.

¹⁶⁴ William Vaughan, *Friedrich*, London: Phaidon Press, 2004.

¹⁶⁵ Norbert Wolf, *Friedrich*, Cologne: Taschen, 2003.

Η «πρόθεση»¹⁶⁶ του Friedrich να συλλάβει σε αυτή την εικόνα την τραγική κατάληξη της ιστορίας του ναυαγίου, μια εικόνα τρόμου, είναι υπόδειξη μιας «νεκρικής σιγής» σαν την ηρεμία πριν την καταιγίδα, την αίσθηση ότι κάτι είναι ακόμη ζωντανό πίσω από το παχύ στρώμα πάγου, η μεταφορική λειτουργία του «συμβάντος» λειτουργεί και ως υπενθύμιση της θλιβερής πορείας που βιώνει η ανθρωπότητα. Ο Friedrich έζησε στην παιδική του ηλικία μια αντίστοιχη προσωπική τραγωδία –και η ιδέα του παγωμένου τάφου επανήλθε στο προσκήνιο ως ανάκληση μνήμης από το παρελθόν– όταν ο μικρός αδερφός του πνίγηκε κάτω από τον πάγο της λίμνης που έσπασε και τον παγίδευσε στον θάνατο ενώ έκανε πατινάζ. Η ψυχαναλυτική ερμηνεία συγκλίνει με το γεγονός ότι ο Friedrich ήταν μανιώδης υπέρμαχος του συμβολισμού. Το σύνολο των εικόνων του σπάνια στερείται κοινωνικοπολιτική κριτική, αλληγορίες και σύμβολα. Το κίνητρο της δημιουργίας¹⁶⁷ του μπορεί να έχει προέλθει από διάφορες πηγές: είτε πρόκειται για διαμάχες σχετικά με το δημόσιο συμφέρον στις αρχές του 19ου αιώνα στον Βόρειο Πόλο είτε από επιστημονικό ενδιαφέρον για την απεικόνιση των διεργασιών κρυστάλλωσης του νερού σε πάγο.

Η εικόνα έτσι υποδεικνύει, επίσης, την αποτυχία να επιτευχθεί ελευθερία μετά τον πόλεμο της Απελευθέρωσης εναντίον του Ναπολέοντα στη Γερμανία μετά τα διατάγματα του 1819, όταν οι ελπίδες για δημοκρατικά πολιτικά δικαιώματα και την ελευθερία του Τύπου γκρεμίστηκαν, δίνοντας τη θέση τους σε μια αυξανόμενη οστεοποίηση του πολιτικού και κοινωνικού κλίματος.¹⁶⁸ Το «κρύο» πολιτικό τοπίο στην «προ-Μαρτίου» περίοδο μετά το Συνέδριο της Βιέννης (1815) ήταν καθοριστική αφετηρία για τον Friedrich να επικρίνει το πάγωμα του κλίματος σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο μετά το 1819 μέσω του έργου του ως «φόρμα» σχετικής γνωμοδότησης, ακόμη κι αν μία αχτίδα ελπίδας έχει αρχίσει να διαφαίνεται.

¹⁶⁶ Linda Siegel, *Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism*, Boston: Branden Publishing Co, 1978, p. 34.

¹⁶⁷ Antony Griffiths & Francis Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe*, British Museum Press, 1994, p. 206.

¹⁶⁸ Caspar David Friedrich Foundation.

Με αφορμή το τεράστιο και σύνθετο έργο του Gaspar David Friedrich στην έκθεση-case study που διοργάνωσα στο πλαίσιο του Symptom Projects στην Άμφισσα με τίτλο *Α-στοχία* το έργο του Νίκου Καναρέλη αποτέλεσε αφορμή για την αποκωδικοποίηση αστοχιών που προκύπτουν ή προκαλούνται κατά τη σύγχρονη αναπαραστατική σχεδιαστική πράξη.

Τρεις αποτυχημένες προσπάθειες με διαφορετικό κάθε φορά χειρισμό τόσο του χαρτιού όσο και του σχεδίου συνηγόρησαν σε μια ακολουθία αστοχίας, καθώς δεν υπήρχε προαποφασισμένο αποτέλεσμα και η διαδικασία απλώς είχε αφεθεί στην τυχαιότητα της ανακάλυψης και στην απόρριψη της ολοκλήρωσης. Τα προσχέδια (τα δοκίμια) γίνονται μια αλυσίδα αυτόνομων συσχετισμών και καταλήγουν ως παραθετική σύμπραξη. Οι πολλαπλές δοκιμαϊκές εκδοχές αναπαραγωγής του



πρωτότυπου έργου προκαλούν στην πρακτική του Καναρέλη ενδοσκοπικό έλεγχο για τη μορφή του τελικού αποτελέσματος, καθώς απορρίπτουν κάθε «ολότητα» υπερθεματίζοντας την ίδια τη διαδικαστική αλληλουχία της σχεδιαστικής πρακτικής.¹⁶⁹ Ανέστια αντικείμενα περικλείουν και εκδιπλώνουν νέα εννοιακά

συμφραζόμενα ως πυρήνες του cogito, ως εικαστικά σπαράγματα και εννοιολογικά ολισθήματα, χωρίς καταφύγιο, πάνω στο χαρτί. Καθώς αποδίδονται υπαινικτικά και απωθώντας οτιδήποτε περιττό, εμπεριέχουν το ουσιώδες, αυτό που ο Καρτέσιος ονομάζει «ουσία» στη γενική μορφή τού είναι ως κάτι αληθώς υπαρκτό.

Με μία διαλεκτική συλλειτουργία τσακίσματος (ως φθορά) και σχήματος (ως αντιγραφή) και μία ιδεαλιστική-ποιητική ερμηνευτική αντιμετώπιση χλευάζουν τη φυσιοκρατική υπόστασή τους και αποκτούν οντολογικό πένθος, με σαφή μετατόπιση στον χώρο της εσωτερικευμένης εμπειρίας. Με την έννοια που ο George Bataille

¹⁶⁹ Απόσπασμα από τον κατάλογο της έκθεσης με τίτλο *Αστοχία* που παρουσιάστηκε στην Άμφισσα τον Οκτώβριο 2014 στο πλαίσιο του Symptom Projects 5 σε επιμέλεια Θ. Ζαφειρόπουλου.

ορίζει την «εσωτερική εμπειρία»,¹⁷⁰ ως την αναμέτρηση με τον ίδιο μας τον εαυτό, ως τη μόνη ουσιαστική επιλογή για την επίτευξη της «ατομικής κυριαρχίας».

Τα παραπάνω παραδείγματα χρησιμοποιούνται με στόχο να εξηγηθεί σε ποιον βαθμό και μέσα από ποιες διεργασίες οι εικαστικές τέχνες μπορούν να συμβάλουν στη διαμόρφωση της ιδεολογίας και του πολιτισμικού συστήματος της σύγχρονης τέχνης και κοινωνίας μέσα από το πρίσμα της αστοχίας που ενέχεται στο περιεχόμενό τους. Η σειρά λαθών, αντιφάσεων και δρομολογημένων αστοχιών που εμφανίζονται είναι αφενός μέρος της αυτονομίας τους ως αντικείμενα και αφετέρου πολιτισμικοί κόμβοι, καθώς αναπόφευκτα συμμετείχαν άμεσα και αυτόνομα στις εντάσεις, αντιφάσεις και κρίσεις της εποχής. Ο Κ. Βασιλείου στο βιβλίο του *Προς την τεχνολογία της τέχνης: Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη*, ανιχνεύοντας τις αλλαγές που επήλθαν στην καλλιτεχνική παραγωγή τις τελευταίες δεκαετίες, επεκτείνεται σε κάτι ευρύτερο: «στη σκιαγράφηση των χαρακτηριστικών της νέας, γενικότερης πολιτισμικής συνθήκης, στην ιδιαίτερη λογική που τη διέπει, με αναφορά πάντοτε τη συνολικότερη αλλαγή του τρόπου ζωής που επέφερε η ραγδαία τεχνολογική και κοινωνικοπολιτική εξέλιξη και, κατ' επέκταση, στο πώς αυτή μετασχηματίζει ριζικά τη φύση της τέχνης».¹⁷¹ Καταδεικνύοντας πώς εντοπίζονται και διαμορφώνονται στην τέχνη τα μεγάλα πολιτισμικά θέματα, μέσα από την ανάλυση των έργων δεν αποτελεί στόχο απλώς να προβληθεί η ποιοτική αξία των έργων που έχουν επιλεγεί ως τα σημαίνοντα, αλλά να δοθεί η δυνατότητα στον αναγνώστη να παρακολουθήσει τις διεργασίες με τις οποίες οι αναφερόμενοι καλλιτέχνες συνέβαλαν, με τη δική τους αυτόνομη έρευνα στον δικό τους ιδιαίτερο τομέα, στην εξελικτική διαμόρφωση του πολιτισμού.

Η αναγνώριση της αφετηρίας της τέχνης στην κοινωνική ζωή αλλά και η υπεράσπιση της αυτονομίας της απέναντι σε αυτή την ανατρεπτική κριτική των καθιερωμένων αισθητικών κατηγοριών του ωραίου, της μορφής, του περιεχομένου, της μίμησης, της αρμονίας, της ενότητας «ως καταγγελία της πολιτιστικής βιομηχανίας αλλά και επιφύλαξη απέναντι σε απατηλές μορφές πρωτοπορίας, αμφισβήτησης κάθε

¹⁷⁰ Georges Bataille, *Η εσωτερική εμπειρία*, μτφρ. Ξ. Κομνηνός, επιμ. Π. Γιαρμενίτης, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2013.

¹⁷¹ Κωνσταντίνος Βασιλείου, *Προς την τεχνολογία της τέχνης: Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη*, σχόλιο του Κ. Χριστόπουλου στο http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2014/02/blog-post_8211.html, δημοσίευση στις 28-2-2014.

προσπάθειας αναστήλωσης του παραδοσιακού και ένθερμη υποστήριξη της τέχνης»,¹⁷² πραγματώνονται στα έργα μοναδικών δημιουργών όπως οι Proust, Beckett, Schönberg, Klee, Celan και εντοπίζονται στο πέρασμα από την προνεωτερική στη νεωτερική συνθήκη, όταν ακόμη η ενασχόληση με την τέχνη αποτελούσε προνόμιο μιας μικρής μερίδας ανθρώπων, είτε ως εχέγγυο κοινωνικής διάκρισης είτε ως προϊόν μιας εξειδικευμένης γνώσης και εφαρμογής.

Συμπεράσματα

Η αστοχία ως το σημείο αυτό ακροβατεί μεταξύ μεταφοράς και «κυριολεξίας» – ή, ακριβέστερα, μεταξύ «ζωντανής» και «νεκρής» μεταφοράς. Στην περίπτωση «κυριολεκτικής απόδοσης της αστοχίας» η δεικτική δυναμική της είναι αφανής, «εν υπνώσει», καθώς χωρίς την απουσία της δεν θα ήταν δυνατή η μεταφορική «αφύπνισή» της - η ανάδειξή της. Πρόκειται για μια διαδικασία «μεταβίβασης/μετάγχισης» ή ανάδειξης της αισθητηριακής υποδομής της. Στις διατυπώσεις αυτές μπορούν να προστεθούν μια σειρά άλλες που επιχειρούν να ονομάσουν, με ανάλογο τρόπο, τη φύση της ως διαδικασία της μεταφοράς με βάση την «ορατότητα του λόγου/εικονικότητα του λόγου», «επιστροφή από τον λόγο στην όραση», «την αποκαλυπτική στιγμή (momentum) της εμπειρίας», την «απτότητα» (palpability). Οι προσεγγίσεις αυτές μπορούν να μεταφραστούν με τους εξής όρους: η αστοχία αναδεικνύει την εικονική και δεικτική διάσταση της αφαιρετικής/γενικευτικής –συμβολικής– σήμανσης, τον δείκτη (και την εικόνα) που διαποτίζουν την πρακτική και την πολυσημία του συμβόλου. Για να πραγματοποιηθεί κάτι τέτοιο γίνεται η «μεταβίβαση/μετάγχιση» στα «έγκατα» της συμβολικής γλώσσας που αντηχεί η α-στοχία ως το πρωτογενές *cantus obscurior* –η αρχέγονη φωνή– ως πρόθεση για σήμανση η οποία βρίσκει την εκρηκτική ολοκλήρωσή της στον ανθρώπινο λόγο που δεν αρκείται στη δείξη και στη ζωική έλξη προς τα πράγματα ή στην άπωση από αυτά, αλλά την υπερβαίνει μέσα από τη μορφοποίηση της αρχέγονης αυτής πρόθεσης για σήμανση σε γενικευτικές/αφαιρετικές παραστάσεις ή έννοιες. Η υπέρβαση που προτείνει ο όρος , ωστόσο, δεν «αποστραγγίζει» τις παραστάσεις από τους δεικτικούς «χυμούς» τους. Η παράσταση

¹⁷² John Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα*, μτφρ. Ζ. Κοντοράτος, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1993, σ. 45.

δεν παύει να είναι ένα μείγμα πράξης και λόγου. Αυτή ακριβώς η μείξη –και η ένταση– αναδεικνύεται από τις αναστολές της λογικής και μέσα από μια ελεύθερη θεώρηση του κόσμου. Η αστοχία ως ισότιμο μέλος της ιστορίας εικονογραφεί τον αρχέγονο,¹⁷³ πρωτεϊκό –τον αρχικό, τον καταγωγικό–, την ίδια τη στιγμή της γέννησής του, με τις μορφές και τα στοιχεία του επανατοποθετημένα σ’ αυτόν, σε ρευστότητα και διαρκή ανασχηματισμό. Με μια παιγνιώδη διάθεση υπέρβασης του πραγματικού δίνει χώρο στο όνειρο, πυροδοτώντας συνειρμούς και απελευθερώνοντας τα ένστικτα και τους μηχανισμούς του ασυνειδήτου. Εκεί είναι απ’ όπου αναβλύζει το φροϋδικό πρωτογενές και ανόθευτο υπόστρωμα του ψυχισμού, το παλλόμενο από την επιθυμία και τις ενστικτώδεις ορμές, το αποδεσμευμένο από τις αρνήσεις, τη χαλιναγώγηση της συνειδητής σκέψης,¹⁷⁴ τη δεσποτική κυριαρχία της υπονομευτικής, απέναντι στην ίδια μας τη φύση, λογικής· από εκεί διαρρέει το απροσδόκητο, το παράδοξο, το αντικειμενικό τυχαίο, το απίθανο, το θαυμαστό, καθιστώντας νόμιμη τη συναίρεση και την αμοιβαία γονιμοποίηση των τυπικά ασυμβίβαστων στοιχείων, τη συμφιλίωση δηλαδή και την αναγωγή των πάντων στη διαλεκτική ενότητά τους.

Ο μεταμοντερνισμός συνιστά μια διαδοχή ενεργειών που οδηγούν στη σημερινή στυλιστική ποικιλομορφία, στη συμμετοχική και διαδραστική τέχνη, στην άρση της αυτονομίας της, στην κυριαρχία του θεατή, στον εκλεκτικισμό, στον υβριδισμό και τον συγκεκριμένο μορφοποιήσεων του παρελθόντος, σε έναν ιδιότυπο κοσμοπολιτισμό, στην ενδεχόμενη έλλειψη πρωτοτυπίας ή μάλλον στην πανσπερμία των «ευρημάτων», στη διστακτικότητα απέναντι σε κάθε είδους επίκληση μιας αυθεντίας, στη δυσανεξία στα κριτήρια αξιολόγησης των έργων, στη διαπερατότητα των ορίων μεταξύ τέχνης και μαζικής κουλτούρας, στην από τους θεσμούς ενσωμάτωση της υπονόμευσής τους και σε όλα εκείνα που εμφανίζονται ως συμπτώματα της πολιτισμικής κατάστασης ενός συναφούς με τις ραγδαίες

¹⁷³ Τις δύο βασικές κατηγορίες με τις οποίες οι άνθρωποι, σύμφωνα με τον Claude Lévi-Strauss, συλλαμβάνουν και νοηματοδοτούν τον εμπειρικό κόσμο, όπως υποδεικνύει ο Ε. Γ. Καψωμένος στη μελέτη «Η διχοτομία φύση / πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης του στίγματος της πρώτης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς», *Σπείρα*, Β΄ περ., τχ. 2-3 (Φθινόπωρ.-Χειμ. ’84), σ. 113-32, *Κώδικες και σημασίες*, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα 1990, σ. 156-77.

¹⁷⁴ Sigmund Freud, *Δοκίμια μεταψυχολογίας (1915)*, μτφρ. Θ. Παραδέλλης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σ. 74. Βλ. επίσης, Θ. Τζούλης, «Υπερρεαλισμός και Ψυχανάλυση», στον τόμο *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, εισαγ. Ε. Γ. Καψωμένος, επιμ. Γ. Η. Παππάς, εκδ. Περί τεχνών, Πάτρα 2005, σ. 73-93.

τεχνολογικές εξελίξεις «νέου τύπου ανθρωπότητας». Όλα τούτα τη στιγμή που η «άνευ προηγούμενου διάχυση»¹⁷⁵ της σύγχρονης τέχνης απομυζά κάτι από την τελεστικότητα που της προσδίδει η ιδιότητα του ξεχωριστού, του έξοχου, του ιδιωματικού, του πέρα και έξω από το τετριμμένο και καθημερινό.

Το ίδιο πεδίο που ορίζει η αστοχία περιορίζει την εσωτερικότητα και περιγράφει την εξωτερικότητα. Η αστοχία ως μια μορφή εσωτερικότητας έχει την τάση να αναπαράγεται, παραμένοντας ταυτισμένη με τον εαυτό της μέσω των ποικιλιών της εμφάνισης και αναγνωριζόμενη εύκολα μέσα στα όρια των πόλων της, αναζητώντας πάντοτε την αναγνώριση. Η μορφή της αστοχίας ως μηχανισμού είναι τέτοια που υφίσταται μόνο μέσα στις δικές της μεταμορφώσεις· υφίσταται ως μια επινοημένη καινοτομία, όπως επίσης ως μια διανοητική εφεύρεση, σ' ένα υλιστικό κύκλωμα, όπως επίσης σε μια προθεσιακή δημιουργία, σε όλες τις ροές και τις χρονικότητες που μόνο δευτερευόντως επιτρέπουν να οικειοποιούνται τη γραμμικότητα του χρόνου ως διαδικασία, τα στάδια μεταμόρφωσης και τους συσχετισμούς ταυτότητας. Δεν εμφανίζεται με όρους ανεξαρτησίας, αλλά συνύπαρξης σε ένα διαρκές πεδίο αλληλεπίδρασης.

¹⁷⁵ Roland Barthes, *Μυθολογίες*, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1973.

Κεφάλαιο 2

Η προσέγγιση του τέλους ως απαρχή της Α-στοχίας

Εισαγωγή

Στο πλαίσιο της «χαρούμενης ανακάλυψης» που μας απασχόλησε στο προηγούμενο κεφάλαιο κάθε μέσο και υλικότητα είναι πηγή αποκάλυψης. Στα αρχαία εβραϊκά η λέξη «αποκάλυψη» σημαίνει, σύμφωνα με τον Derrida, την τελετουργική εκκάλυψη «ενός μέρους του σώματος, του κεφαλιού ή των ματιών, επίσης ενός μυστικού ή των γεννητικών οργάνων». Το αντικείμενο της αποκάλυψης αποκαλύπτει τη «γυμνότητα του πραγματικού» (Αρτινός) που είναι κυρίαρχη πάνω από κάθε δυνατότητα μίμησης. Στο κεφάλαιο αυτό η εξιδανίκευση του επιστημονικού ή του τεχνολογικού καθώς και η επάρκεια της φαντασίας δείχνουν να γονατίζουν μπροστά στην αδυναμία της πραγματικότητας ή, με άλλη διατύπωση, στην απειλή του ίδιου του πραγματικού. Μπροστά στις ακρώρειες αυτής της απογοήτευσης των αλληπάλληλων συμπτώσεων, που για τον Jung αποτελούν την κορυφή του παγόβουνου, η εικόνα που αναδύεται ως αποκαλυπτικά δεικτική ως η υπέρτατη αστοχία είναι αυτή του φόβου για τον θάνατο. Το αντικείμενο της αστοχίας δεν είναι ο θάνατος του ανθρώπου ως βιολογική κατάληξη, αλλά το θανάσιμο ατύχημα, το διαθέσιμο πτώμα του χειρουργείου δηλαδή, η σορός του έργου που έχει περιπέσει σε κατάσταση ανεπίστροφου λήθαργου. Τα μοντελοποιημένα σώματα των έργων που υπόκεινται σε μια μετα-χειρουργική επιχείρηση ανάστασης μαρτυρούν το ίχνος αυτού του τραύματος. Η μελαγχολία αυτής της ηττημένης μορφής εντοπίζεται μέσα από την επισκόπηση των κυριότερων αλλαγών που έχουν συντελεστεί τα τελευταία σαράντα χρόνια τόσο στην παραγωγή όσο και στη διακίνηση - προβολή της σύγχρονης τέχνης, με κυριότερους άξονες τον ρόλο του καλλιτέχνη, των θεσμών της τέχνης (αγορά, ιδρύματα, συλλέκτες, μουσεία), αλλά και τις αλλαγές που έχουν επέλθει στον θεωρητικό στοχασμό γύρω από τη σύγχρονη τέχνη. Ο πλουραλισμός των εκφραστικών μέσων, η υβριδικότητα, η συμμετοχική τέχνη, ο ενεργός ρόλος του κοινού, η ανάδειξη της υποκειμενικότητας, των ζητημάτων φύλου και ταυτότητας, τα παγκοσμιοποιημένα δίκτυα, το σχήμα κέντρο - περιφέρεια, η ανάδυση νέων αγορών, η επίδραση της τεχνολογίας, η προβληματική του δημόσιου χώρου, ο ρόλος των διεθνών διοργανώσεων είναι ορισμένα από τα ζητήματα που θα αγγίξει το κεφάλαιο επιχειρώντας να διαγράψει το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η έννοια της α-στοχίας στη σύγχρονη τέχνη σε μια

εποχή μη στοχευμένης (αποκρυσταλλωμένης) πορείας που ακολουθεί η σύμβαση της παγκοσμιοποίησης.

Η προσέγγιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι αλληλένδετα συνδεδεμένη με τις θεμελιώδεις θεωρητικές μετατοπίσεις που έχουν σημειωθεί τις τελευταίες δεκαετίες μέχρι σήμερα με έμφαση την επιστημολογία, τη μετα-αποικιακή ανθρωπολογία, τις πολιτικές και κοινωνιολογικές επιστήμες, την ψυχανάλυση. Η φυσική θεωρία προσπάθησε να χτίσει όλο τον κόσμο κάτω από ένα θεμελιώδες μικροσκοπικό επίπεδο, γνωστό ως το μηχανιστικό κοσμοείδωλο, που εντούτοις αποδυναμώνεται διαρκώς, αφού α) κάθε φορά το υποτιθέμενο θεμελιώδες επίπεδο αποδεικνύεται ότι αποτελεί την επιφάνεια ενός θεμελιωδέστερου και β) το πέρασμα από τον μικρόκοσμο στον μακρόκοσμο συνοδεύεται από χαρακτηριστικά και λειτουργίες μη εξηγήσιμες και μη αναγόμενες σε αυτό.

«Τίποτε πλέον δεν είναι ικανό να απαλύνει τον πόνο;»

Με τη φράση αυτή από το βιβλίο *Γραμμόφωνο, Κινηματογράφος, Γραφομηχανή* ο Friedrich Kittler, καθηγητής Αισθητικής και Ιστορίας των Μέσων στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου, επιχειρεί να συντάξει την τεχνική τάξη των πραγμάτων που μας περιβάλλουν αποδομώντας με έναν απόλυτο τρόπο την προαιώνια ιδέα της άυλης πνευματικότητας. Το όραμα της γενετικής ως μια «ολική μετωνυμία», αυτό που ο Max Weber τόσο εύστοχα θα ονομάσει «απομάγευση του κόσμου», γίνεται η εκπραγμάτιση του φαντασιακού. Στα εργαστήρια των καλλιτεχνών γίνεται εργαλείο μόχλευσης που αφαιρεί από το ανθρώπινο υλικό την αύρα (Benjamin), τον ζωτικό ορίζοντα των προσδοκιών του, τους ουτοπικούς ορίζοντές του. Ο Albert Camus από τη σκοπιά της λογοτεχνίας δεν αποδέχεται τον σουρεαλισμό (δηλαδή τις στιγμές, τις σκέψεις που υπερβαίνουν κάθε ορθολογισμό) και δηλώνει πως δεν υπάρχει παρά ένα μονάχα πρόβλημα πραγματικά σοβαρό σχετικά με την ουτοπία, το πρόβλημα της αυτοκτονίας. Τη στιγμή που αποφασίζεις πως η ζωή αξίζει ή δεν αξίζει τον κόπο να τη ζήσεις. Σύμφωνα με τον Nietzsche, για να εκτιμηθεί μία ανθρώπινη οντότητα οφείλει να δίνει το παράδειγμα, αφού απ' αυτή εξαρτάται η τελική χειρονομία, αν και, όπως αργότερα καταλήγει: «δεν είδα ποτέ κανέναν να πεθαίνει για το οντολογικό επιχείρημα». Η λογική πλάνη του ψευδούς διλήμματος (γνωστή επίσης και ως ψευδής διχοτόμηση, πλάνη των άκρων, «άσπρο ή μαύρο» σκεπτικό, ψευδής διάζευξη, πλάνη «είτε/είτε» και πλάνη της διακλάδωσης) υφίσταται όταν δημιουργείται η εντύπωση

ότι δύο απόψεις, εναλλακτική η μία της άλλης, αποτελούν τις μοναδικές επιλογές, ενώ στην πραγματικότητα υπάρχει τουλάχιστον μία ακόμη επιλογή, η οποία όμως δεν γίνεται γνωστή. Καθώς οι δύο εναλλακτικές συχνά αποτελούν τα ακραία σημεία του φάσματος, είναι καταλληλότερο να γίνει εξέταση ολόκληρου του φάσματος.

Το ψευδές δίλημμα δεν είναι απαραίτητα αυτό καθαυτό «δί-λημμα» αντί των υπεραπλουστεύσεων και των ευσεβών πόθων όπως στην ασαφή λογική ή διχοτόμηση, δηλαδή δεν περιορίζεται σε δύο επιλογές. Είναι δυνατόν να περιλαμβάνει τρεις (τριχοτόμηση) ή και περισσότερες, οπότε οι υπόλοιπες άγνωστες επιλογές ίσως παραλείφθηκαν από αβλεψία. Ο Γαλιλαίος, που ήταν κάτοχος μιας σημαντικής επιστημονικής αλήθειας, την απαρνήθηκε με ευκολία τη στιγμή που έβαζε τη ζωή του σε κίνδυνο, χαρακτηρίζοντάς την παρωχημένο πνευματικό κίνημα, ακριβώς επειδή αντιλαμβάνεται το παράλογο με την έννοια του αντιφατικού, του μη λογικού. Δεν θεωρεί λογικό εκείνον που σκέφτεται, αλλά εκείνον που αισθάνεται λογικά, αναφέροντας ότι «η τέχνη δεν αντέχει τη λογική» συσχετίζοντας την τελεολογική έννοια της αυτοκτονίας με την προκείμενη διερεύνηση της α-στοχίας. Στις επόμενες σελίδες η νύξη του παρόντος προβληματισμού θα εξεταστεί και θα αναλυθεί με αντίστοιχα παραδείγματα, ώστε να προσδιοριστούν τα όρια μεταξύ λογισμού και ανατροπής ξεκινώντας με το απόσπασμα από το κείμενο του Θεοφάνη Τάση σύμφωνα με το οποίο: «Το θνήσκει αναλύει τον παρελθόντα χρόνο σε ποικίλες ιδιοσυχνότητες βιωμάτων, ενίοτε αρμονικές άλλοτε όχι. Όταν δεν είναι ακαριαίο, τότε όσο περισσότερο διαρκεί τόσο μεγαλύτερες είναι οι εναλλαγές μεταξύ οδύνης και φόβου, θυμού και λύπης του θνήσκοντος, αλλά και όσων συμπάσχουν. Ο χρόνος κυλάει αργά ενόσω λαμπυρίζουν η φθαρτότητα, η αδυναμία και το επικείμενο ακαταμάχητο. Καθώς περισσότερα μηχανήματα υποβοηθούν, οι σωματικές δραστηριότητες δυσκολεύουν, οι βιολογικές λειτουργίες γίνονται δοκιμασίες. Οι στιγμές διαύγειας αραιώνουν, ωστόσο εντός τους τα ερωτήματα φεγγίζουν αμείλικτα: “Εξησα καλά;”, “Θα μπορούσα να είχα ζήσει διαφορετικά;”, “Τι έκανα λάθος;”». Αναδύονται απωθημένες τύψεις, όμως επίσης ευχαρίστηση για τα επιτεύγματα του βίου».¹⁷⁶ Ο Καστοριάδης θα προσδιορίσει τον φόβο του θανάτου ότι διακατείχε παντού και πάντοτε όλους τους θνητούς: «Ίσως αυτός μάς εμποδίζει κι εμάς σήμερα, όπως εμπόδιζε πολλές φορές στο παρελθόν τους ανθρώπους, να έχουμε τον

¹⁷⁶ Θεοφάνης Τάσης, «Ο θάνατος του άλλου είναι πάντοτε και δικός μας θάνατος», δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Καθημερινή* στις 26-6-2016.

απαιτούμενο οίστρο για την ζωή μας, να έχουμε δηλαδή την επίγνωση ότι είμαστε πραγματικά θνητοί, και ό,τι έχουμε να κάνουμε, αν γίνεται, θα γίνει εδώ, από μας, και εδώ θα το κάνουμε, εμείς».¹⁷⁷

2.1 «...Try again. Fail again. Fail better (...Προσπάθησε πάλι, απότυχε πάλι, απότυχε καλύτερα)»

Από τις εννοιολογικές επεξεργασίες της αστοχίας, των λαθών, της ματαιώσης και του φόβου του θανάτου περνάμε στις υβριδικές εικονογραφήσεις μιας προσομοίωσης της αποτυχίας, για να φτάσουμε στη διάψευση οποιασδήποτε προσδοκίας σχετικά με την ύπαρξη αξιολογικής στόχευσης. Η άμβλυνση του ερευνητικού πεδίου που ακολουθούν οι πρακτικές στο διάστημα αυτό και των αποδοχών που συστρατεύτηκαν με τη φύση της δημιουργίας μέσα από την «ηρωοποίηση της αποτυχούσας πράξης», όχι το δημιούργημα αυτό καθεαυτό, κινείται παράλληλα με το τιτάνιο σχέδιο μιας μυθιστορίας «που αγκαλιάζει ταυτόχρονα την Ιστορία και την κριτική της κοινωνίας».¹⁷⁸ Σε λογοτεχνικό επίπεδο εκδηλώνεται όπως το κάνει σαφές ο ζωγράφος Frenhofer στο *Άγνωστο αριστούργημα* του Balzac.¹⁷⁹ Στο ίδιο μήκος κύματος η *Ανθρώπινη κωμωδία* αναζητά να εκφράσει τη σύγχρονη κοινωνία ως «διαδικασία Φυσικής Ιστορίας», χωρίς να μένει στην περιγραφή, αλλά προχωρώντας στις «φυσικές αρχές», στην «αιτία της κίνησης», όπως την κατονομάζει ο Balzac. «*Το απόλυτο πάθος αυτού του μοναδικού φυσιοδίφη των ανθρώπινων παθών που στην προσπάθειά του να τελειοποιήσει το έργο του, να δώσει σάρκα και οστά στη γυναίκα που έχει πλάσει με τη φαντασία του, το καταστρέφει. Η ιδανική γυναίκα που όμοιά της δεν υπάρχει στον κόσμο είναι ανύπαρκτη, είναι μια χίμαιρα, μια ουτ οπία, ένα κατασκεύασμα της φαντασίας του. Σκοπός της ζωής του δεν υπάρχει πια. Χωρίς στόχο,*

¹⁷⁷ Απόσπασμα από το *Η αρχαία ελληνική δημοκρατία και η σημασία της για μας σήμερα* (διάλεξη στο Λεωνίδιο Αρκαδίας το καλοκαίρι του 1984), εκδ. Ύψιλον, 1999.

¹⁷⁸ J.L. Borges, *Μυθοπλασίες*, μτφρ. Α. Κυριακίδης, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1989.

¹⁷⁹ Honoré de Balzac, *Το άγνωστο αριστούργημα*, μτφρ. Β. Νουνοπούλου, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2005, σ. 23.

χωρίς σκοπό, χωρίς ελπίδα, χωρίς την ανύπαρκτη γυναίκα, η ζωή δεν έχει κανένα νόημα, δεν αξίζει να συνεχιστεί. Καίει τους πίνακές του και πεθαίνει».¹⁸⁰

Ο καλλιτεχνικός και λογοτεχνικός στοχασμός έτσι επαναθεωρείται σε σχέση με το ανθρώπινο πνεύμα που ορίζεται σε σχέση με κάτι το εξωτερικό, με μια παραληρηματική τεχνικότητα, απροσπέλαστη σε κάθε ερμηνεία. Η Hannah Arendt θα υπογραμμίσει πως «βρίσκονται όλοι έγκλειστοι στην υποκειμενικότητα της δικής τους ατομικής εμπειρίας, η οποία δεν παύει να είναι ατομική, έστω κι αν πολλαπλασιάζεται απειράριθμες φορές. Το τέλος του κοινού κόσμου έχει επέλθει όταν αυτός αντικρύζεται από μια μόνο πλευρά κι όταν έχει τη δυνατότητα να παρουσιάζεται σε μια μόνο προοπτική»,¹⁸¹ αντίστοιχα όπως επισημαίνει ο Heidegger, «η τεχνική εμποδίζει κάθε εμπειρία της ουσίας της».¹⁸² Το επιχείρημα αυτό στο πλαίσιο της φαινομενολογίας του Husserl ορίζει την έκταση της συνείδησης για τη δυσκολία. Πιο συγκεκριμένα, «η φυσική στάση και η κατ' αίσθηση αντίληψη είναι νόμιμες στην ιδιαιτερότητά τους και, κατ' ακολουθία, ενέχουν έναν ίδιο/οικείο τρόπο να δίδονται με ενάργεια, εάν από τη φύση τους δεν είναι δυνατόν να δίδονται σε πλήρη εποπτική ενάργεια: στην ουσία, “μια αντίληψη γνήσια [εποπτευόμενη] σε όλο της το πλάτος, χωρίς κάποιο ορίζοντα αυτού που σκοπεύεται ταυτόχρονα (Mitmeinung), είναι κάτι το αδιανόητο”».¹⁸³ Εάν, λοιπόν, η εποπτεία των αισθητών πραγμάτων και η εποπτεία της ύπαρξης του κόσμου έχουν από τη φύση τους την ιδιαιτερότητα να μην είναι εναργείς σε όλο τους το πλάτος, τι νόημα έχει η οποιαδήποτε αποτίμηση τόσο της έννοιας του στόχου ως σημασίας και ταυτόχρονα ως εργαλείου μόχλευσης για την ανακάλυψη μιας σειράς νέων πραγματικοτήτων;

Στις μυθοπλασίες του Borges τα κείμενα του Θερβάντες και του Menard είναι κατά λέξη πανομοιότυπα, αλλά το δεύτερο είναι σχεδόν απείρως πλουσιότερο (πιο επαμφοτερίζον, θα πουν οι επικριτές του, ωστόσο και ο επαμφοτερισμός είναι πλούτος). Η σύγκριση του *Don Kixότη* του Menard με εκείνον του Θερβάντες είναι

¹⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 45, 47 και 51.

¹⁸¹ Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, 1958 (ελλ. μτφρ., Χάννα Άρεντ, Η ανθρώπινη κατάσταση, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Σ. Ροζάνης, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2008, σ. 80-5).

¹⁸² M. Heidegger, *Είναι και χρόνος*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1985, σ. 45.

¹⁸³ Edmund Husserl, *Φαινομενολογία: Το άρθρο για την εγκυκλοπαίδεια Britannica μαζί με την ημιτελή εκδοχή, τα marginalia και μια επιστολή του Martin Heidegger*, εισαγ.-μτφρ.-σχόλια Π. Θεοδώρου, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2005, σ. 46.

αποκαλυπτική. Γραμμένη τον 17ο αιώνα από τον Θερβάντες, την «αστοιχείωτη μεγαλοφυΐα» κατά τον Borges, η απορρύθμιση αυτή δεν συνιστά παρά ένα ρητορικό εγκώμιο της ιστορίας. Ο Menard απεναντίας γράφει: «Η ιστορία μητέρα της αλήθειας...» Η ιδέα είναι εκπληκτική. Ο Menard, σύγχρονος του William James, δεν ορίζει την ιστορία ως αναζήτηση της πραγματικότητας, αλλά ως καταγωγή της. Η ιστορική αλήθεια δεν είναι αυτό που συνέβη, αλλά είναι αυτό που κρίνουμε πως συνέβη. Οι τελευταίες λέξεις –το παράδειγμα και η συμβουλή για το παρόν, η προειδοποίηση για το μέλλον– είναι ασύστολα πραγματοκρατικές.¹⁸⁴

Οι αποτυχημένες υποσχέσεις που στο όνομα της εξέλιξης προτάθηκαν ως «οι μύθοι της avant-garde» συγκεντρώθηκαν στα λόγια του σπουδαίου στοχαστή που συνέβαλε καθοριστικά στην κατανόηση και αποκωδικοποίηση της προοπτικής που συγκαλύπτει η αποτυχία. Ο Samuel Beckett έγραψε στο *Τρεις διάλογοι με τον Georges Duthuit* (1949): «To be an artist is to fail as no other dare to fail». Η προσωπική μου ερμηνεία στην πολυσύνθετη αυτή φράση είναι: «Για να μπορέσει κάποιος να θεωρήσει τον εαυτό του καλλιτέχνη, πρέπει να δεχτεί την αστοχία, όπως κανένας από τους άλλους δεν τολμούν να έρθουν αντιμέτωποι με την αποτυχία».

Ο Beckett αντιμετωπίζει εδώ δύο σημαντικές πτυχές:

A) Ένα ορισμένο ποσοστό του θάρρους είναι η προϋπόθεση για την αποτυχία και η (καλλιτεχνική) ενασχόληση ως α-στοχία απαιτεί θαρραλέα απόφαση.

B) Η τέχνη και η αποτυχία δεν μπορεί να θεωρηθούν χωριστά. Ο κοινός τους ορίζοντας συνίστατο στο ατόπημα του ενδεδειγμένου προσδιορισμού της στόχευσης.

Στο κείμενο του Wilhelm Genazino το οποίο συμπεριλήφθηκε στον κατάλογο της έκθεσης *Fail Better*, που παρουσιάστηκε στην Kunsthalle του Αμβούργου το 2013, αναφέρεται: [Στην πρακτική δεν έχουμε ακόμα κατακτήσει τη δυνατότητα να μάθουμε πώς να αποτύχουμε με ψυχραιμία. Η αίσθηση μνήμης, συνείδησης και βιογραφικής ανάκλησης μπορεί να διακοπεί άξαφνα, μόλις με μία απλή βλάβη. Από τη μία πλευρά, η αποτυχία είναι προφανώς μέρος της ζωής (με επίμονες προσπάθειες να γίνει γνώση-μάθημα το πάθημα) και αφετέρου είναι πάρα πολύ επικίνδυνη. Αλλά το όριο μεταξύ των δύο βρίσκεται στο σκοτάδι αυτής της διαχωριστικής γραμμής,

¹⁸⁴ Borges, *Μυθοπλασίες*, ό.π., σ. 39.

γιατί κάθε νέα αποτυχία μπορεί να οδηγήσει σε άρνηση του εγώ (EGO). Αυτή η άρνηση είναι η πιο τρομερή, γιατί ακριβώς αυτό που εμείς πιστεύουμε πως θα επιφέρει την καθιστά προσωρινά άκυρη. Δεν μπορούμε να καταλάβουμε την αποτυχία μας (δεν έχουμε τη θέληση να την αποτρέψουμε), δεν μπορούμε να το αποδείξουμε και να ζούμε με αυτό. Το χειρότερο πράγμα είναι ότι δεν μπορούμε να εκφράσουμε και να επικοινωνήσουμε την αποτυχία μας. Το χειρότερο είναι ότι μπορούμε να το αποκρύψουμε ακόμα και από τον εαυτό μας καθώς ζούμε σε μια «εσωτερική σύγκρουση» (Witold Gombrowicz). Η ηχώ της αποτυχίας είναι «λαβή» στο διάστημα της περιόδου αναμονής και δεν μπορεί να επαναληφθεί επ' άπειρον. Σε πολλούς κλάδους απαγορεύεται να αποτύχεις πάνω από μία φορά. Αλλά έστω αν κάποιοι εξακολουθούν να αποτυγχάνουν, θα αισθανθούν αποτυχημένοι ακόμη και εάν δεν δηλώσουμε κάτι τέτοιο ώστε να στιγματίσουν τον εαυτό τους. Εκτός αν έχουμε γίνει διάσημοι μέσω της αποτυχίας και απλώς συνομιλούμε με το κοινό σχετικά με την ατυχία. Μεταξύ αυτών των λίγων –οι οποίοι κατ' επανάληψη (και σημαντικά) αποτυγχάνουν και στη συνέχεια ασχολούνται με τη μοίρα (με τη μορφή εικόνων, ταινιών, βιβλίων)– είναι οι καλλιτέχνες. Η εργασία τους καθιστά την αποτυχία σε μια κατηγορία της γενικής σκέψης. Μέσα από αυτούς –ως ηγετικές φυσιογνωμίες– χτίζεται το γυμναστήριο της αποτυχίας. Η ματαιότητα ανθρωπίνως εξευγενίζεται και γίνεται κατανοητή την ίδια ώρα. Στην αγάπη για την αποτυχημένη βιογραφία του καλλιτέχνη, για παράδειγμα, βρίσκεται η αναγνώριση του παράδοξου, το γεγονός ότι μόνο μια αδύνατη ζωή θα μπορούσε να φέρει στο προσκήνιο την πολυαγαπημένη ενασχόληση. Πολλοί καλλιτέχνες πετυχαίνουν μια θαυμάσια πρωτοτυπία έξω ή γύρω από την ατυχία τους και διατυμπανίζουν την αποτυχία τους σαν μια λαμπερή πρόβα τσίρκου. Με τη βοήθειά τους κάθε δεξιοτεχνικό επίτευγμα μπορεί να συλλογιστεί, αν δεν μιλάμε για «σιωπηλή αποτυχία» και να αποστασιοποιηθεί (σιγά-σιγά, διστακτικά και προσωρινά) από τη μοίρα του. Με αυτόν τον τρόπο, ακόμη και τα έργα που για κάποιους είναι δύσκολα (να τα χωνέσουν) έχουν μια βαθιά κοινωνική διάσταση, η οποία με τη σειρά της έχει αποκηρυχθεί από πολλούς. Σε αυτή την αποκήρυξη υπάρχει μια πράξη απομόνωσης στην εμπειρία της αποτυχίας.]¹⁸⁵

¹⁸⁵ Wilhelm Genazino, «Omnipotence and Naivety. On Failure», στο Hubertus Gäßner & Brigitte Kölle (επιμ.) *Besser scheitern*, Hamburg Kunsthalle, 2014.

Ο Αμερικανός κοινωνιολόγος Richard Sennett ονομάζει αποτυχία το «μεγάλο ταμπού της νεωτερικότητας», χωρίς να προσδιορίζει ως επώδυνες ή ντροπή τις μικρές ή μεγάλες αποτυχίες που βιώνουμε. «Δεν υπάρχει σχεδόν μια θέση για την αποτυχία, την ήττα και όταν τα πράγματα πηγαίνουν στραβά στη σημερινή κοινωνία, η οποία κινείται και οδηγείται από την επιτυχία και την πρόοδο». Η αποτυχία βρίσκεται σε μια ορισμένη εκτίμηση για την τέχνη –όπως αφήνει να εννοηθεί ο Beckett–, αρκεί όποιος τολμήσει να την αντιμετωπίσει πρέπει να είναι υποχρεωμένος να απαρνηθεί τα συνήθη μονοπάτια, να εγκαταλείψει τα συνηθισμένα όρια, προκειμένου οι όποιες εμπειρίες να παραμείνουν μόνο ως μια «διασταύρωση». Κάτι νέο και διαφορετικό μπορεί να προκύψει μόνο αν ο αυξημένος κίνδυνος της αποτυχίας ληφθεί σοβαρά υπόψη. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα στην περίπτωση του δημιουργικού, καλλιτεχνικού πεδίου και στη φιλοδοξία για ανακάλυψη του δρόμου της πρωτοτυπίας. Ο σκόπιμα διασκεδαστικός κίνδυνος της αποτυχίας σημαίνει ότι μια ανοιχτή διαδικασία προτιμάται στην αναζήτηση της τελειότητας, με την έννοια της πιθανολόγησης για την παραγωγή ή προοπτική ενός νέου αριστουργήματος.

Στη συνέντευξη με την επιμελήτρια Brigitte Kölle της έκθεσης *Fail Better*, που παρουσιάστηκε στην Kunsthale του Αμβούργου το 2013, συνοψίζονται οι παρακάτω απόψεις: Η αποτυχία δεν αποτέλεσε ανέκαθεν το αντικείμενο των τεχνών. Ο Beckett επινόησε τη σημαίνουσα αυτή φράση ως μια «απεργία της ποιητής» όταν καταφεύγουμε στην αναζήτηση της καρδιάς του προβλήματος, εφόσον οι καλλιτέχνες συχνά περνούν όλη τους τη ζωή σε επαφή με την αποτυχία. Με άλλα λόγια, ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να σταματήσει να αποτυγχάνει. Αν ο καλλιτέχνης (στην περίπτωση του Beckett) ήταν ένα φυσιολογικό άτομο, θα μπορούσαμε να πούμε γι' αυτόν: «Παρακαλώ, σταματήστε να γράφετε τώρα. Τέσσερα μυθιστορήματα από εσάς είναι αρκετά». Ωστόσο ο καλλιτέχνης δεν είναι ένα φυσιολογικό άτομο, αλλά ένας αδιόρθωτος νάρκισσος, έχοντας «το πείσμα της κρίσης» ως τον καλύτερο σύμβουλό του. Το κοινό χαρακτηριστικό της συμπαράθεσης στοιχείων που η αστοχία είναι παρεμβατική στην καλλιτεχνική πρακτική τροφοδοτεί πολλαπλά το εικονοπλαστικό και μεταφορικό σύστημα του Beckett. Γίνεται συχνά ο διάυλος «αναπαράστασης» και «καταγγελίας» της διατάραξης της αρμονικής συνύπαρξης του ανθρώπου με τον εφησυχασμό της επιτυχίας και της εναντίωσης σε μια α-στοχία, δηλαδή σε μια διαρκή απεμπλοκή από την αδράνεια. Οι ανεπάρκειες της ψυχολογίας ως επιστήμης που ισχυρίζεται ότι είναι αντικειμενική δεν λαμβάνει καθόλου υπόψη

τη «διαίρεση» του υποκειμένου σε αληθινό και πραγματικό. Ο Lacan εισάγει εδώ μια έννοια σημαντική με παράδειγμα το σύμπτωμα διαφοροποίησης μεταξύ «πραγματικού» και «αληθινού» γεγονότος.¹⁸⁶ Ο Fink έφερε στο φως αυτή την απορία της εκκίνησης της αναγωγής, επισημαίνοντας ότι όλα τα παραπάνω, που ο Husserl θεωρεί ως δρόμους που οδηγούν από τη φυσική στάση στην υπερβατολογική, στην ουσία ουδόλως μπορούν να τεθούν ως κίνητρο της αναγωγής: τίποτε στη φυσική στάση δεν οδηγεί πέρα από αυτήν ή, αλλιώς, «η αναγωγή συνιστά για τη φυσική στάση κάτι το απολύτως αδύνατο να συλληφθεί».¹⁸⁷ Υπό αυτή την έννοια, βρισκόμαστε ενώπιον μιας εμπειρίας της πτώσης (ως ματαίωση του συμβατικού) που αφορά την ίδια την ύπαρξη του καθενός και η οποία κάνει εποπτικά ορατό τον κόσμο ως ολότητα και, ταυτόχρονα, φέρει τη συνείδηση σε αυτο-συνειδησία, δηλαδή στην κατανόηση του ότι δεν αποτελεί ένα ον απέναντι στα ενδόκοσμα επιμέρους όντα αλλά ένα ον οντολογικά ισαρχέγονο (gleich-ursprünglich) του ίδιου του κόσμου.

Ο Bas Jan Ader παρήγαγε ένα σημαντικό σώμα έργων σχετικά με το θέμα της πτώσης. Σε μια σειρά από ασπρόμαυρες ταινίες μικρού μήκους από τις αρχές του 1970 με τίτλο *Σε αναζήτηση του θαυματουργού*, ο ίδιος ο καλλιτέχνης κάθεται σε μια καρέκλα στη δίριχτη στέγη του σπιτιού του, χάνει την ισορροπία του και πέφτει στο έδαφος. Οδηγεί το ποδήλατό του και βουτά σε ένα κανάλι στο Άμστερνταμ, προσπαθεί να αψηφήσει τους νόμους της βαρύτητας και κρέμεται από το κλαδί ενός δέντρου για όσο το δυνατόν περισσότερο μέχρι που κουράζεται και πέφτει.



Bas Jan Ader (1942-1975)

Fall 2, Amsterdam, 1970, 16mm ασπρόμαυρη προβολή χωρίς ήχο, διάρκεια 19'.

Courtesy Mary Sue Ader-Andersen/Bas Jan Ader Estate at the Patrick Painter Inc., Los Angeles.

¹⁸⁶ Michel Dethy, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση του Λακάν*, μτφρ. Ν. Ποταμιάνου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σ. 28-9.

¹⁸⁷ Edmund Husserl, *Η φιλοσοφία ως αυστηρή επιστήμη*, εισαγ.-μτφρ.-σχόλια Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, εκδ. Ροές, Αθήνα 1988, σ. 63.

Ο ίδιος έκανε τη σύνδεση μεταξύ «πτώσης» και «μη», χρησιμοποιώντας το μοτίβο της πτώσης (salto mortale) ως μια οπτική μεταφορά για την αποτυχία, και πάνω απ' όλα για την αστάθεια και την ανασφάλεια της ανθρώπινης ύπαρξης.

Στις ταινίες του Bas Jan Ader διακρίνονται επίσης πολλές σύνθετες αναφορές. Τα θραύσματα της πτώσης αντιμετωπίζονται ως έννοια «μερικής ανάπαυσης» ή «στιγμιαίας ανάπαυλας» μέσα από την επιθυμία να βρεθεί μια «τέλεια ισορροπία», ως σκεπτικιστική ανατροπή για την καλλιτεχνική ή υπαρξιακή ουτοπία της αρμονίας (γεωμετρικού τύπου) με έμμεση αναφορά στο έργο του ομοεθνούς του P. Mondrian.

Η πράξη της πτώσης και η εμπειρία του ναυαγίου (βλ. κεφάλαιο 1) είναι ακόμη δύο κύριες μεταφορές για την αποτυχία που καθορίζουν, επίσης, το έργο του Bas Jan Ader. Τον Ιούλιο του 1975 ο 33χρονος Ολλανδός καλλιτέχνης και έμπειρος ναυτικός απέπλευσε από το Cape Cod της Μασαχουσέτης προς την Αγγλία. Για τον Ader, αυτό το μοναχικό ταξίδι δεν ήταν μόνο η προσπάθεια να σπάσει το παγκόσμιο ρεκόρ για απευθείας διάπλου του Ατλαντικού Ωκεανού. Η βάρκα του «Ocean Wave» ήταν το μικρότερο σκάφος που είχε ποτέ επιχειρήσει αυτό το κατόρθωμα. Η αναχώρηση ήταν μέρος της σειράς έργων του με τίτλο *Σε αναζήτηση του θαυματουργού* (1975), ο Bas Jan Ader δεν επέστρεψε ποτέ από αυτό το ιστιοπλοϊκό ταξίδι και, κατά συνέπεια, το έργο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Η τηλεπικοινωνιακή επαφή με τη βάρκα του διεκόπη τρεις εβδομάδες μετά την έναρξη του ταξιδιού και, παρόλο που το ναυάγιο βρέθηκε στα ανοιχτά των ακτών της Ιρλανδίας, έναν χρόνο αργότερα, ο ίδιος θεωρήθηκε ότι χάθηκε και πνίγηκε στη θάλασσα, αν και υπάρχουν σοβαρές ενδείξεις από μαρτυρίες συγγενών του πως απλώς εξαφανίστηκε τεχνητά και τώρα ζει σε κάποια γωνιά της γης συντηρώντας τον μύθο της απόφασής του. Η εξαφάνιση του καλλιτέχνη μετατράπηκε από την κοινή γνώμη σε μια ρομαντική θυσία στον βωμό της αναζήτησης και στο όνομα του «θαυματουργού», μια παραβολή για την ανθρώπινη αδυναμία και ανεπάρκεια.

Ο Adorno¹⁸⁸ συνομιλεί με τη φράση του Beckett μέσα από μια αισθητική της αποτυχίας. Γι' αυτόν, η αποτυχία γίνεται το πρόσχημο ενός «επιτυχημένου» έργου τέχνης: «Η μαγεία της τέχνης είναι απελευθερωμένη από το ψέμα, ό,τι είναι αλήθεια εκμηδενίζεται την ώρα που σκοπός της τέχνης είναι να φέρει το χάος στην τάξη». Η

¹⁸⁸ Jappe Anselm, *Το τέλος της τέχνης στον Αντόρνο και τον Ντεμπόρ*, μτφρ. Λ. Γυιόκα, Εκδόσεις των Ξένων, Αθήνα 2007.

«ψεύτικη ζωή» για τον Adorno δεν μπορεί πλέον να φέρει στο προσκήνιο ένα αφελώς όμορφο έργο τέχνης, καθώς «η αγκίθα στο μάτι σου είναι ο καλύτερος μεγεθυντικός φακός». Αυτός είναι ο λόγος που στα σύγχρονα έργα τέχνης μπορεί να διατηρηθεί η αυθεντικότητα συνενοχής με την α-στοχία και παρ' όλα αυτά να διατηρηθεί η καλλιτεχνική φιλοδοξία τους. «Η τέχνη αποτελεί για τον Adorno έναν αυτόνομο χώρο και τα έργα της εκφράζουν μια κριτική αρνητικότητα σε σχέση με την κοινωνία που τα παράγει. Μόνο η ενσωμάτωση αυτής της αρνητικότητας που δίνει στο έργο έναν ριζοσπαστικό και συχνά βίαιο χαρακτήρα τού επιτρέπει να είναι αυθεντικό. Σε μια εποχή που η επικοινωνία αποτελεί έννοια η οποία καλύπτει σχεδόν κάθε δραστηριότητα, ο Adorno μάς θυμίζει ότι η μόνη νόμιμη επικοινωνία στον “διοικούμενο κόσμο” είναι εκείνη που προκύπτει από την άρνηση πρόσληψης και μεταφοράς των αξιών του. Ωστόσο το έργο τέχνης δεν εξαντλείται σε αυτή την, απαραίτητη παρ' όλα αυτά, αρνητικότητά του. Ταυτόχρονα οφείλει να δείχνει και τα σημάδια μιας ειρηνευμένης εποχής, χωρίς το ίδιο ποτέ να ειρηνεύει, μιας εποχής που ο κόσμος θα έχει γίνει ανθρωπότητα: “χωρίς την προοπτική της ειρήνης η τέχνη θα ήταν τόσο αναληθής, όσο και όταν θέλει να παρουσιάσει τη συμφιλίωση ως ήδη πραγματοποιημένη”. Με α υτόν τον τρόπο το έργο τέχνης, εξ ορισμού προϊόν κοινωνικής εργασίας, επαναπροσεγγίζει την κοινωνία και, καταγράφοντας τον συσσωρευμένο πόνο της, δίνει στον άνθρωπο τη δυνατότητα του στοχασμού».¹⁸⁹

Η επανερμηνεία μέσα από το πρίσμα του Beckett της σχέσης αποτυχίας - αστοχίας γεννά ένα καταθλιπτικό/καταστροφικό δίπολο. Ο Karl Valentin υπογραμμίζει πως η εκμάθηση ξένων γλωσσών ως πολιτισμική διαδικασία συνιστάται να είναι λάθος από την αρχή, καθώς «δεν πρόκειται ποτέ να είμαστε σε θέση να μιλήσουμε εντελώς σωστά», εννοώντας ότι είμαστε όντα ικανά μόνο για τη δημιουργία μιας σταδιακής ζωής με όρους «κατευθυνόμενης προσπάθειας» (Dieter Henrich). Η Brigitte Kölle, συνεχίζοντας τον συλλογισμό της, αναφέρει πως η διαφοροποίηση τώρα μετατίθεται στο σημάδι αναγνώρισης ενός σημείου ποιότητας. Αυτό μετατρέπει ομολογουμένως και ταυτόχρονα το θέμα προς ερώτηση σχετικά με την παρακαταθήκη των δηλώσεων του Beckett για την αποτυχία καθώς: Πώς κάτι εξουδετερώνεται αισθητικά μέσα από την αισθητική της αποτυχίας; Παρόλο που ο ίδιος άφησε πίσω του μια ακριβή πρόταση για το τι συνιστά η αποτυχία, δύσκολα μπορούμε να πούμε πως λειτουργικά

¹⁸⁹ Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Το επικίνδυνο αριστούργημα: Ο κατά τον Αντόρνο χαρακτήρας της τέχνης», δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Το Βήμα* στις 8-7-2001.

απέτυχε. Άφησε μια πλουσιότατη εργασία, τιμήθηκε πολύ σε όλο τον κόσμο, μέχρι λίγο πριν από τον θάνατό του. Φυσικά, υπάρχει μια διαφορά μεταξύ ενός καλλιτέχνη που υποχρεώνεται να διακόψει ή να παραιτηθεί από την ενεργό δραστηριότητα λόγω μαρασμού του ταλέντου του, αφήνοντας πίσω την ηχώ της αποτυχίας του. Ο Beckett, αν και αισθητικά ασχολείται με το θέμα της αποτυχίας, παραμένει παραγωγικός σχεδόν έως την τελευταία ημέρα της ζωής του.

Ο *Ανέκφραστος* –τίτλος της ταινίας του 1997 του Steve McQueen– χρησιμοποιείται για να περιγράψει σκόπιμα το κενό της απάθειας. Το έργο αναφέρεται συγκεκριμένα σε μια διάσημη σκηνή στη βουβή ταινία *Steamboat Bill, Jr.* (1928), όπου ο Buster Keaton στέκεται με την πλάτη του σε ένα σπίτι, όταν όλο το μπροστινό κτίριο καταρρέει ξαφνικά γύρω του.



Steve McQueen

Deadpan, 1997, 16mm φιλμ με αποκωδικοποίηση για video projection, ασπρόμαυρο χωρίς ήχο, διάρκεια 4'35".

Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery, New York.

Ο πρωταγωνιστής Keaton προκύπτει αλώβητος, ατάραχος από το περιβάλλον χάους και προστατεύεται μονάχα από την αφέλεια και την αθωότητά του. Το άνοιγμα ενός παραθύρου τον έσωσε ως εκ θαύματος από το να τραυματιστεί ή να θαφτεί θανάσιμα από την πτώση του τοίχου. Στο έργο του McQueen το πλάνο που απεικονίζει τον πρωταγωνιστή είναι γυρισμένο από χαμηλά, δίνοντας μια μνημειώδη εμφάνιση. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης παίζει τον κεντρικό ρόλο σε ένα δράμα όπου όλος ο κόσμος γύρω του καταρρέει και απλώς καταγράφει το γεγονός αυτό με ηρωική, ήρεμη και ανυποψίαστη στωικότητα.

Σε αυτό το σημείο ο έπαινος της αποτυχίας αποκτά νέα υπόσταση. Ο Beckett σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει να γίνει το είδωλο της επιτυχούς αποτυχίας. Η πρότασή του είναι φυσικά ένα θαυμάσιο αστείο, αλλά είναι κάτι πολύ περισσότερο από αυτό: μια ένδειξη του γεγονότος ότι είναι ένας τρόπος ζωής σε έναν κόσμο που

αποτυγχάνει σε μια μεγάλη κλίμακα, και στην οποία ο στόχος δεν μπορεί να είναι αυτοσκοπός. Κάθε αποτυχία μας μετακινεί προσωρινά από την πορεία μας και οδηγεί σε ένα εσωτερικό αναμονής, το οποίο δεν είναι μόνο μια κατάσταση αποτροπιασμού, αλλά μια δυνατότητα να ξανακοιτάξουμε πίσω και να συλλογιστούμε τον τρόπο με τον οποίο σκεφτόμαστε. Η βιογραφική αποτυχία γίνεται αντανάκλαστικά μια συνεκτική αφήγηση που σταδιακά εξελίσσεται σε μια εσωτερική προοπτική, μια επιπλέον ασυνεχή εξέταση του νοήματος. Μέσα από τη στιγμιαία (ή περισσότερο) έλλειψη επιτυχίας, εμπιστοσύνης και αξιοπρέπειας η α-στοχία σταθμίζεται ως επικρατούσα εμμονή για κατάκτηση του αυτοπροσδιορισμού και σχηματισμού της ταυτότητας. Ο Lacan υποβάλλει την ιδέα της «χαράς για αποτυχία» με την πιθανότητα να έχουμε να κάνουμε εδώ με ένα είδος ψυχολογικής παράνοιας, ασθένεια προσαρμοσμένη στη συμπεριφορά του ασθενούς και συσχετισμένη με την προσωπικότητά του. Η παράνοια δεν παρουσιάζεται πλέον ως μια ασθένεια βιοχημικής ή κληρονομικής προέλευσης, αλλά ως λογική πορεία της προσωπικότητας του υποκειμένου. Η εμπλοκή με την άρνηση της επίτευξης του στόχου είναι το ελατήριο της ψύχωσης, μια εντελώς «υποχρεωτική» και πλήρως ασυνείδητη επιθετικότητα, αν και αργότερα προτείνει τον όρο «αποκλεισμένη», επίθεση καλυμμένη από ψεύτικες αιτίες, η οποία εκφράζεται με παραληρηματικό λόγο.¹⁹⁰

Στον στοχασμό του Καστοριάδη: «...Κυνηγώ τάχα τη χίμαιρα να θέλω να εξαλείψω την τραγική πλευρά της ανθρώπινης ύπαρξης; Μου φαίνεται μάλλον πως θέλω να εξαλείψω απ' αυτήν το μελόδραμα, την ψεύτικη τραγωδία – αυτήν όπου η καταστροφή επέρχεται χωρίς αναγκαιότητα, όπου όλα θα συνέβαιναν διαφορετικά, αν μονάχα τα πρόσωπα ήξεραν ή έκαναν αυτό ή εκείνο. (...) Όταν ένας νευρωτικός επαναλαμβάνει για εικοστή φορά την ίδια συμπεριφορά αποτυχίας, αναπαράγοντας για τον εαυτό του και για τους δικούς του τον ίδιο τύπο δυστυχίας, το να τον βοηθήσεις να το ξεπεράσει αυτό σημαίνει να εξαλείψεις από τη ζωή του τη χονδροειδή φάρσα, όχι την τραγωδία: σημαίνει να του επιτρέψεις ν' αντικρίσει επί τέλους τα πραγματικά προβλήματα της ζωής του και ό,τι τραγικό μπορεί να

¹⁹⁰ Dethy, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση του Lacan*, ό.π., σ. 23.

περιέχουν, που η νεύρωσή του είχε για λειτουργία εν μέρει να εκφράζει αλλά κυρίως να καλύπτει».¹⁹¹

Ο Νίκος Ναυρίδης στο έργο με τίτλο *Ever tried. Ever failed. No matter*, που παρουσιάστηκε στα Αισχύλεια το 2013 στο Παλαιό Ελαιουργείο, Παραλία Ελευσίνας, θεωρεί ότι η Ελευσίνα είναι μια μικρογραφία της ελληνικής πραγματικότητας και συμπυκνώνει το δράμα ολόκληρης της Ελλάδας που σήμερα, όπως λέει: «ανασαίνει με τον ήχο μιας κουραστικής ματαιότητας». Ο Ναυρίδης «επέλεξε δύο βασικά υλικά για να επανερμηνεύσει το παρελθόν και να αναστοχαστεί το παρόν: το στάρι ως θρυλικό ελευσίνιο δημητριακό και μια φράση του Beckett, επίσης θρυλική ως έναν βαθμό».¹⁹² Το έργο έχει να κάνει με το ανέφικτο και την αποτυχία. Έτσι, αποφασίζει να επέμβει με μια κίνηση υπέρμετρης ευαισθησίας, που σε μια εποχή εντάσεων και αδιεξόδου ενεργοποιεί τη σκέψη, τα συναισθήματά μας και λειτουργεί θεραπευτικά και αισιόδοξα.



Στη συνέντευξη που μου παρέθεσε τον Φεβρουάριο του 2015 στο εργαστήριο όπου διδάσκει στην ΑΣΚΤ, η «ανεμπορία» ως στάση του καλλιτέχνη απέναντι στο δημιούργημά του ήταν το κλειδί που δένει το έργο του με τη φράση του Beckett, απόσπασμα από το

προτελευταίο του μυθιστόρημα *Worstward Ho* (1983), «Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail again. Fail better»¹⁹³ (Πάντα να προσπαθείς. Πάντα να αποτυγχάνεις. Δεν πειράζει. Προσπάθησε ξανά. Απότυχε ξανά. Απότυχε καλύτερα). Η ρήση αυτή συνοψίζει τις έννοιες της αποτυχίας, της επιμονής και της επανάληψης σαν «προφητεία», έναν «σύγχρονο χρησμό», όμως πιο τρυφερό, παρηγορητικό, γι' αυτό και ιαματικό, που ενεργοποιεί τη συνείδηση. Αν αυτή η φράση δεν μπορούσε να μας χαρίσει ολοκληρωτική άφεση και γαλήνη, τότε τα λάθη μας δεν θα ήταν ευλογία. [Αξίζει να ελπίζουμε, λέει, ακόμη και στο ανέφικτο. Όντας λιγότερο γενναιόδωρος

¹⁹¹ Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η φανταστική θέσμιση της κοινωνίας*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1978, σ. 45.

¹⁹² Κείμενο της Rosa Martinez στον κατάλογο Νίκος Ναυρίδης, *Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail again. Fail better*, Δήμος Ελευσίνας, εκδ. Futura 2013, σ. 18.

¹⁹³ Κείμενο της Rosa Martinez, στο ίδιο, σ. 22.

από τον Beckett και περισσότερο επιπόλαιος, ο ίδιος πιστεύει ότι αξίζει να ελπίζουμε ακόμη και το ανέφικτο, αφού συχνά η αποτυχία και η επιτυχία δεν διαφέρουν. «Θέλησα να συνδέσω την Ελευσίνα με αυτό που συμβαίνει σήμερα στην Ελλάδα, όχι μόνο συλλογικά, κοινωνικά, αλλά και ατομικά, σε επίπεδο προσωπικό. Να ελπίσω στην ίδια ουτοπία με το σύνθημα του Μάη του '68 “sous les paves, la plage” (κάτω από το πεζοδρόμιο η παραλία). Αξίζει να δοκιμάσω κι εγώ το διάβαζα ανάποδα: “Πάνω από το τσιμέντο, τα στάχνα”. Και τα δύο το ίδιο αδύνατο επιθυμούν.}]¹⁹⁴

Στις δηλώσεις του αναφέρει πως η Ελευσίνα υπήρξε ένας τόπος που πάντα έκρυβε μέσα της κάτι το απειλητικό, αφού οι επισκέπτες της ζητούσαν να υπερβούν το ανθρώπινο μέτρο, την ανθρώπινη μοίρα. Ένας «Κοινός Τόπος» γεμάτος προσδοκίες και οράματα. Γι' αυτό και εντελώς γεμάτη από ανάσες, δηλαδή εντελώς άδεια. Κι όμως, η ζωή δεν μετριέται από τον αριθμό των αναπνοών που παίρνουμε, αλλά από τις στιγμές που μας κόβουν την ανάσα. Μόνο που τώρα σχεδόν υποψιάζομαι πως όσο περισσότερες οι απαντήσεις, τόσο πιο αναπάντητα τα ερωτήματα. Άλλωστε, όπως λέει και ο Beckett, «όσο πιο μεγάλος, τόσο και πιο γεμάτος, τόσο και πιο άδειος». «Μετέφερα ένα χωράφι μέσα στο εργοστάσιο. Ξαναγέννησα την αρχαία ανάσα του τοπίου, φυτεύοντας στάχνα και γεμίζοντας όλη την αυλή. Το εργοστάσιο άρχισε να αναπνέει και η ανάσα του ήταν το θρόισμα των σταχυών που το γέμιζε. Μια αναπνοή που υπήρξε στο παρελθόν και τώρα ξαναβρίσκει τον δρόμο της, ο ίδιος παμπάλαιος ήχος, όπως αυτός της ανάσας μου. Κι επίσης, ήθελα να δουλέψω με το κενό, το άδειο, έναν χώρο που στερείται σημασίας, αλλά είναι γεμάτος νοήματα. Όπως ακριβώς συμβαίνει με τα αρχαία κείμενα που για πολλούς η σοφία τους εντοπίζεται στο κενό ανάμεσα στις λέξεις, στη σιωπή. Άλλωστε, το να αντιλαμβάνεται κανείς το “Γεμάτο Έξω” μέσα από το “Μέσα Άδειο” είναι μια σύμβαση που ακολουθώ στη δουλειά μου, είναι μια στάση ζωής».

Και συνεχίζει: «Άλλωστε, δεν ζεις από την τέχνη, αλλά ζεις με την τέχνη. Το ίδιο συμβαίνει και όταν κάνεις τέχνη, και επιπλέον, τότε, ζεις για την τέχνη, με έναν τρόπο. Επειδή η ματαιότητα κρύβει στο τέλος της μια ηδυπάθεια, συχνά σκέφτομαι πως είναι ανώφελο να κάνεις τέχνη. Συνήθως, όμως, το σκέφτομαι μόλις τελειώσει ένα έργο. Κι επίσης είναι αδύνατο να κάνεις τέχνη σήμερα αγνοώντας τις προϋποθέσεις που την τροφοδοτούν. Το μοντέλο του καλλιτέχνη που απομονωμένος

¹⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 22.

στο εργαστήριό του συλλαμβάνει υψηλά νοήματα έχει προ πολλού εξαφανιστεί. Τα έργα έχουν να αναμετρηθούν με τις ταχύτητες των επεξεργαστών κι αυτό αλλάζει απόλυτα τις συμβάσεις μας για το τι είναι έργο τέχνης σήμερα. Τα έργα οφείλουν να μιλούν με την ίδια καθαρότητα σε όποιον τα βλέπει, τα ακούει, τα περπατάει, τα αγγίζει ή τα οσφραίνεται. Με ενδιαφέρει να διατυπώνω τα νοήματα των έργων μου έχοντας τα εφόδια που πήρα από τον τόπο μου. Το ζητούμενο είναι η ελληνική γλώσσα να είναι σε θέση να πραγματευτεί παγκόσμια ζητήματα. Με άλλα λόγια, να γεννήσει πρωτογενή προβληματισμό. “Ποτέ να μην εμπιστεύονται τον παραμυθά, μόνο το παραμύθι”... και πως “όταν η απραξία γίνεται αυτάρκεια και ο στοχασμός απραξία, τότε οι λύκοι χορεύουν” – το πρώτο είναι του Ντάρρελ και το δεύτερο του Ρίτσου». ¹⁹⁵

Η «ουτοπία» στον γενικότερο συλλογισμό του Beckett όσο και στο έργο του Ναυρίδη ορίζεται ως ο «ιδανικός τόπος» που διακρίνεται από μια εξιδανίκευση, μια στοχαστική πραγματεία σχετικά με την «αρετή της τελειότητας» για τους νόμους, την κυβερνητική δομή και τις κοινωνικές συνθήκες. Ο περίπλοκος όρος «ιδανικό» είναι αρκετά «αδύναμος» ώστε να έχουμε τη συνολική αίσθηση του τι θα αποτελούσε μια κατάσταση «τελειότητας», όπως εξιδανικευμένα αναφέρεται στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα, δεν είναι τίποτα παραπάνω από το προϊόν μιας αφηρημένης σύλληψης, ένα προσωπικό ιδεατό «δοχείο σκέψης». Επιπρόσθετα, η αλληλεπίδραση όλων αυτών των κατά τεκμήριο πολύπλοκων συστημάτων καθιστά τα γεγονότα απρόβλεπτα, χωρίς παρ’ όλα αυτά να αναιρούν το αναμφισβήτητο σήμα ενός ευφυούς νου: την ικανότητά του να διακρίνει τι είναι αυτονόητο και τι όχι.

Το διαμάντι, για παράδειγμα, είναι η σκληρότερη γνωστή ουσία, ενώ ο γραφίτης η πιο μαλακή: και τα δύο ωστόσο αποτελούνται από άνθρακα. Η μοριακή δομή των διαμαντιών αποτελείται από πολύπλοκα δίκτυα των οποίων η δύναμη προέρχεται από ένα σύστημα αλληλοσύνδεσης των συστατικών στοιχείων που μορφοποιούν την οργανική δομή τους. Τα μόρια στον γραφίτη, από την άλλη πλευρά, οργανώνονται σε παράλληλα στρώματα, με άμεσο αποτέλεσμα μια δομή πολύ πιο αδύναμη.

¹⁹⁵ «Ο Αθηναίος της εβδομάδας: Νίκος Ναυρίδης», συνέντευξη στον Μ. Hulot: Πηγή: www.lifo.gr [πρόσβαση 23-3-2015].



Jill Magid, *Auto Portrait Pending*.

Χρυσό δαχτυλίδι με κενή βάση, κουτί δαχτυλιδιού, βιτρίνες, εταιρικές και ιδιωτικές συμβάσεις. Διαστάσεις μεταβλητές, 2005.

Το 2005 η Αυστραλοεβραία εικαστικός καλλιτέχνης Jill Magid υπέγραψε σύμβαση με μια εταιρεία ώστε μετά τον θάνατό της η τέφρα της σορού της να μετατραπεί μέσω διεργασίας μοριακής σύνθλιψης σε διαμάντι. Η σύμβαση μεταξύ καλλιτέχνης και συλλέκτη που θα αγοράσει το έργο ορίζει ρητά τη συμφωνία για τον μετασχηματισμό του άνθρακα (βασικό συστατικό της στάχτης) σε διαμάντι και τις σχετικές λεπτομέρειες για τα χαρακτηριστικά και την αξία με βάση τις διεθνείς προδιαγραφές για την κοπή και πώληση διαμαντιών. «Θα έχει στρογγυλό κόψιμο, θα ζυγίζει ένα καράτι και να τοποθετηθεί σε ένα χρυσό δαχτυλίδι».¹⁹⁶ Μέχρι τη δημιουργία του διαμαντιού (την ώρα του θανάτου της καλλιτέχνης) η κενή βάση για μονόπετρο δαχτυλίδι, η εταιρική σύμβαση τεχνικής μετατροπής, η υπεύθυνη δήλωση παραχώρησης της καλλιτέχνης και ο δικαιούχος της σύμβασης συνιστούν τα στοιχεία που απαρτίζουν το έργο τέχνης. Το έργο με τα απαραίτητα έγγραφα (πιστοποιητικά, συμβόλαια, χαρακτηριστικά) ως συνοδευτικό documentation εκτέθηκε στην Gagosian Gallery στη Νέα Υόρκη το 2008 και κατόπιν στην Tate Modern στο Λονδίνο.

Η ίδια δηλώνει: «Κάντε με ένα διαμάντι όταν πεθάνω. Με στρογγυλή και λαμπερή κοπή, να ζυγίζει ένα καράτι, βεβαιωθείτε ότι είναι πραγματικό».

Το έργο απέκτησε τεράστια δημοσιότητα και αποτέλεσε έριδα αντιπαραθέσεων στους νομικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους των ΗΠΑ από δικηγορικές, τεχνοκριτικές και ανθρωπιστικές οργανώσεις. Η προπώληση και μετα-χρήση του υπολείμματος του ανθρώπινου θανάτου (σορός) ήρθε για πρώτη φορά ως θέμα γνωμοδότησης στα

¹⁹⁶

<http://www.jillmagid.net/projects/auto-portrait-pending> [πρόσβαση 3-4-2015].

αμερικανικά δικαστήρια και δημιούργησε τεράστιο διχασμό στην κοινή γνώμη. Η *Observer* αναφέρει: «Δεν είμαι σίγουρος για τον στοχασμό ή για τον θάνατο, ή συλλογή για ένα όνομα, ή την επιθυμία του καλλιτέχνη να μπει σε ένα μουσείο (ελπίζει ότι θα πάει σε ίδρυμα), αλλά οι πολύ πραγματικές συνέπειες έχουν πολύ περισσότερη απήχηση από ό,τι και αν πούμε, ένα σωρό πλαστά χρήματα».¹⁹⁷ Το νομικό συμβούλιο της πολιτείας της Νέας Υόρκης και το FBI θεώρησαν αβάσιμη και επικίνδυνη μια τέτοια μεταθανάτια παραχώρηση, καθώς πολύ πιθανά να προκαλούσε επίσπευση του θανάτου (κίνητρο δολοφονίας ή α παγωγής) της καλλιτέχνης, προκειμένου ο συλλέκτης-κάτοχος της σύμβασης να αποκτήσει και να εξαργυρώσει το απόκτημά του. «Το συμβόλαιο μεταθανάτιας χρήσης δεν έχει καμιά νομική ισχύ, είναι απλώς μια φανταστική διατύπωση για να ενισχύσει το έργο της Magid, όποιος το αγοράσει θα κατέχει μια αχρηστία, ένα άδειο κομμάτι χρυσού, τη λαγνεία της εικόνας του θανάτου του» γράφουν οι *NY Times*. Το διαμάντι λειτουργεί ως μια χρήσιμη μεταφορά για τον αναστοχασμό των συστημάτων κοινωνικής αλληλεπίδρασης που στηρίζονται στην πολύπλοκη συνδεσιμότητα και ετερογένεια των μελών. Η αποτυχία της Πολιτείας (του νόμου) να απαντήσει στο ζήτημα που έθεσε το έργο είναι μια εξερεύνηση των συμπτώσεων και της ποιητικής αστοχίας της ανάμεσα στα εμπόδια που προβάλλει η γραφειοκρατία και η κυβερνητική εξουσία.

Το πείραμα της Magid καταστρώνει και προδιαγράφει έναν ιστό από ά-στοχα, μη έγκυρα, άχρηστα πρωτόκολλα ύστερης χρήσης, καθώς «αντικείμενο» του έργου της είναι όχι μόνο η νέα μορφή υλικότητας που θα προκύψει μέσα από τη χημική διεργασία, αλλά και οι προκλήσεις των συνθηκών ανακατάταξης σε μια κυρίαρχη ιδεολογία που διατρέχει έννοιες όπως η θεμιτή κατοχή, η απέκδυση της σωματικότητας, η ηθική του θανάτου.

Στο ίδιο μήκος κύματος το μυθιστόρημα «μη φαντασίας» της Magid με τίτλο *Αποτυχημένες Πολιτείες*¹⁹⁸ (*Failed States*) προσεγγίζει τα θέματα της διαφάνειας, της μυστικότητας και της δημοσιότητας μέσα από την προσωπική επιθυμία της καλλιτέχνης να συμμετάσχει στον πόλεμο κατά της τρομοκρατίας. Μέσα από την

¹⁹⁷ Σχετικά άρθρα: Review: AO On Site - Los Angeles: Jill Magid at Honor Fraser Gallery, *Art Observed*, by M. Hoetger, June 7th, Interview: Jill Magid, *Artforum.com*, 500 words, as told by Zach Cahill. *Between Words and Deeds: Jill Magid Art Papers*, Mar/Apr Issue *Artforum Critics Pick: Campaign*, *Artforum*, by Johanna Fateman. Review: Jill Magid, *Might be Good*, by Kate Green, Feb. 10 [πρόσβαση 3-4-2015].

¹⁹⁸ Jill Magid, *Failed States*, designed by Emily Lessard, Publication Studio, 2012.

προσωπική εκπροσώπηση/εμπλοκή της στα μέσα ενημέρωσης γίνεται αυτόπτης μάρτυρας διεισδύοντας στους κρατικούς μηχανισμούς ασφάλειας των ΗΠΑ. Στο πλαίσιο της έρευνας σχετικά με την ιστορία των ελεύθερων σκοπευτών στο Όστιν του Τέξας, η Jill Magid παραβρέθηκε σε μια σειρά μυστηριωδών περιστατικών στα σκαλιά του Καπιτωλίου. Στις 21 Ιανουαρίου 2010 η Jill Magid αποφάσισε να επισκεφθεί το Καπιτώλιο. Την ημέρα εκείνη ο Fausto Cardenas πυροβόλησε στον αέρα με όπλο έξι φορές στα σκαλιά του Καπιτωλίου. Οι κρατικές αρχές συνέλαβαν άμεσα τον 24χρονο Cardenas από το Χιούστον.



PHOTO BY CHRIS TOMLINSON
Jill Magid during training to be an embedded journalist with the U.S. military in Afghanistan.

Η καλλιτέχνις κατά τη διάρκεια εκπαίδευσης ως εντεταλμένη ανταποκρίτρια με τον αμερικανικό στρατό στο Αφγανιστάν.

Η Magid, παρούσα στο συμβάν, ρωτήθηκε και έδωσε συνέντευξη σε δημοσιογράφους για όσα είδε. Τα τηλεοπτικά μέσα μετά από κρατική εντολή αλλοίωσαν τις δηλώσεις της ενισχύοντας τραγικά την απειλή για τρομοκρατία, γεγονός που την εξόργισε και την προβλημάτισε βαθύτατα σχετικά με την εγκυρότητα αναμετάδοσης του «πραγματικού συμβάντος». Για τους επόμενους δεκαοκτώ μήνες εκπαιδεύεται ως ανταποκρίτρια, ενώ παρακολουθεί από κοντά την περίπτωση Cardenas, ο ίδιος περίμενε αρχικώς δίκη στη φυλακή Travis County, αλλά τελικά δικάστηκε από ανώτατο δικαστήριο με κατηγορίες και κυρώσεις τρομοκρατικού κινδύνου. Έτσι, ξεκίνησε μια σειρά έργων με στόχο τη διερεύνηση μέσω προσωπικής εμπειρίας και μαρτυρίας της «αποτυχίας της αληθινής οπτικής» των media με βάση το ερώτημα «πόσο μακριά μπορεί να τεντωθεί ο ορισμός της

τρομοκρατίας ή του πολέμου». Το γεγονός πως κάθε φορά που μεταδίδονται έγκυρες ή πλασματικές (τροποποιημένες) αναπαραστάσεις ειδήσεων της τρομοκρατίας αναμφίβολα διανοίγεται ένα απέραντο πεδίο ερωτημάτων. Ο Chris Tomlinson συνέβαλε στην προετοιμασία της Magid, ώστε να έχει πρόσβαση σε περιοχές υψηλού κινδύνου με δρακόντεια μέτρα ασφαλείας με την ιδιότητα του ανώτερου ανταποκριτή στο γραφείο του Όστιν του *Associated Press* και πρώην πολεμικού ανταποκριτή και αρχισυντάκτη της *Observer*. Η Magid υπό την καθοδήγηση του Tomlinson ξεκινά την εκπαίδευσή της για να γίνει ενσωματωμένος δημοσιογράφος στον στρατό των ΗΠΑ στο Αφγανιστάν. Με αυτό το έργο απόκτησε νέα ταυτότητα και κατάφερε να εισβάλει σε διάφορα συστήματα της υπόθεσης, όπως ο Τύπος και το κρατικό καθεστώς φυλάκισης. Η Magid αναφέρει: «Αρχικά ήθελα να εξετάσω εκ των έσω τις πιθανές έννοιες της δράσης μέσα από διαφορετικά πλάνα βίντεο και συνεντεύξεων με τοπικούς δημοσιογράφους σχετικά με τον πυροβολισμό του Cardenas, αλλά όσο βυθιζόμουν στην καρδιά των γεγονότων, τόσο μεγαλύτερη γινόταν η δίψα μου να συνδέσω όσα έβλεπα».¹⁹⁹



PHOTO BY ERICA NIX

Image of Magid's Mercedes, which was armored to withstand the gunfire common in war zones. The car is parked at the Capitol in the same space used by Fausto Cardenas.

Η Θωρακισμένη Mercedes Benz της καλλιτέχνιδος που κατασκευάστηκε για να προστατεύει από εχθρικά πυρά. Το όχημα βρίσκεται παρκαρισμένο στην πλατεία του Καπιτωλίου στο Όστιν του Τέξας, στο ίδιο σημείο που χρησιμοποίησε ο Fausto Cardenas.

Η πρακτική της επεκτάθηκε σε παγκόσμια κλίμακα με μια σειρά έργων που διερευνούν την εύρεση γωνίας αληθινής ή ψευδούς θέασης της πραγματικότητας. Το 2009 της ανατέθηκε από τις ολλανδικές μυστικές υπηρεσίες να βρει «το ανθρώπινο πρόσωπο» του Οργανισμού για την Ασφάλεια. Το βιβλίο της ως το αποτέλεσμα της δουλειάς της με τις μυστικές υπηρεσίες αργότερα λογοκρίθηκε και κατασχέθηκε από Ολλανδούς αξιωματούχους. Στο Λίβερπουλ της Αγγλίας το 2010 η Magid απέκτησε

¹⁹⁹ Susan Smith Richardson, «Failed States: Embedding in the War on Terror», στο <http://www.texasobserver.org/failed-states-embedding-in-the-war-on-terror> [πρόσβαση 3-4-2105].

πρόσβαση στον μηχανισμό βιντεοεπιτήρησης της αστυνομίας σχετικά με την παρακολούθηση του εαυτού της ως έναν κύκλο μνήμης με το βλέμμα των Άλλων επάνω μας.

Η θωρακισμένη Mercedes station wagon νοσηματοδοτήθηκε με βάση το έργο της ως το μνημείο άμυνας από πυροβολισμούς στις εμπόλεμες ζώνες. Το όχημα «δικαιωματικά» σταθμεύει στις θέσεις που ο Cardenas είχε σταθμεύσει το αυτοκίνητό του την ημέρα του συμβάντος στο Καπιτώλιο.

Με γνώμονα τα παραπάνω παραδείγματα και τις αλληλοεμπλεκόμενες αστοχίες που αποτυπώνουν στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον, όπως σκιαγραφούνται μέσα από τα προκείμενα έργα, γεννιέται το ερώτημα: ποια είναι τελικά η «αληθινή ή πλασματική» ουτοπία; Όλες αυτές οι διαδικασίες ενορχηστρώνουν έναν μηχανισμό, ο οποίος εμπλέκει ζητήματα ηθικής τάξης: παράγει τους όρους που συγκροτούν μια οντολογική συνθήκη η οποία υπερβαίνει τα επιμέρους πεδία – την τέχνη, τη γνώση, την πληροφόρηση και ούτω καθεξής. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι λόγοι και τα έργα, οι πράξεις και οι πρακτικές μας, υποστασιοποιούνται, λαμβάνουν σημαίνουσες πολιτικές διαστάσεις και καταδεικνύουν το επείγον της αποκρυστάλλωσης, της κριτικής μετατόπισης και του επαναπροσδιορισμού. Η αστοχία ως προϊόν μιας «αδυναμίας σύγκλισης» παραμένει απλώς μια λέξη που χρησιμοποιείται για να καθορίσει τι μπορεί γενικά να περιγραφεί ως το «άψογο όνειρο» στο επίπεδο της ανθρώπινης ύπαρξης. Δεδομένου του κοινού τόπου για έναν καλύτερο κόσμο, ό,τι θα ήταν ωραίο αν δεν υπήρχε η ασθένεια, η φτώχεια, η εγκληματικότητα, η ανθρωπότητα έχει ένα κοινό όνειρο: την αναγνώριση των τεχνητών διαφορών στα «κοινά». Η «συλλογική ουτοπία» αποτελεί μια προβληματική συνθήκη. Η συνεχιζόμενη εμφάνιση α-στοχιών που προκύπτουν τόσο από συλλογικούς όσο και από ατομικούς «απερίσκεπτους ηρωισμούς» την καθιστά ανέφικτη στην έκφρασή της. Η περίεργη αποτυχία γίνεται κοινό όραμα και ξανά και ξανά και ξανά ο ατέρμων βρόχος «τρικλίσματος» της κανονικότητας, όπως με τόσο χιούμορ κορυφώνεται στις ταινίες του Buster Keaton και του Charlie Chaplin. Η ευτυχέστερη επίτευξη συγκεκριμένων στόχων με το όραμα για το «ιδανικό» είναι μια φενάκη που αναμφίβολα πάντα αλλάζει συνεχώς και πέρα από τον έλεγχό μας ως εστιασμένη εμπειρία ή ως αφηρημένη σκέψη αποφεύγοντας τον καταναγκασμό. Την 11η Σεπτεμβρίου 2001 δύο αεροπλάνα συνετρίβησαν στη Νέα Υόρκη στο Διεθνές Κέντρο Εμπορίου ως προφανή αντίποινα για τη χρόνια στρατιωτική ανάμειξη της

αμερικανικής κυβέρνησης στις ισλαμικές χώρες στη Μέση Ανατολή, πολιτικοί στόχοι καταστρέφονται από βομβιστές αυτοκτονίας και χιλιάδες αθώοι πολίτες σκοτώνονται. «Τέτοιες βίαιες και καταστροφικές πρακτικές αποτελούν αναντίρρητα την ουσία του ρεαλισμού που μας περιβάλλει», θα περιγράψει ο Virilio. «Ο ίδιος ο παραγωγός, λοιπόν, πολιτογραφείται εκ νέου ως ανώνυμος χειριστής, ως εργάτης περιεχομένου. Ενδόμυχη προσδοκία του η προσέλευση ενός αναγνώστη-μάρτυρα, στον οποίο ο ίδιος θα μεταβιβάσει τον ρόλο ενός δρώντος υποκειμένου».²⁰⁰

Η κλασική παρατήρηση του Richard Weaver, ότι «οι ιδέες έχουν συνέπειες», έχει την ίδια εφαρμογή και στις παραδοχές γύρω από τις οποίες οργανώνονται τα συστήματα της ουτοπικής σκέψης. Ανάμεσα στα διάφορα προσφερόμενα μοντέλα συχνότατα επιλέγουμε εκείνα που πιστεύουμε ότι θα εξυπηρετήσουν καλύτερα τα συμφέροντά μας τη στιγμή που «είναι προφανώς εφικτή η επιλογή να αποφύγουμε τις συνέπειες των αποφάσεων που λαμβάνουμε» (Foucault). Η αντιμετώπιση της εγγενούς ανεντιμότητας της ιδέας της «δυστοπίας», σύμφωνα με τον Benjamin, πολύ εύκολα μπορεί να αντικατασταθεί με μία νέα ψευδαίσθηση, αυτή της υποτιθέμενης «ευτοπίας».

2.2 Η Α-στοχία του έξω

Από την ανθρωποκεντρική δημόσια τέχνη της αρχαιότητας έως τα επιβλητικά πομπώδη μνημεία της Αναγέννησης, από τους αχανείς ανοιχτούς χώρους των μεγαλουπόλεων των ΗΠΑ, τις προστατευόμενες και λεπτομερώς συντηρημένες νοσταλγικές πλατείες της Ευρώπης έως τις σύγχρονες «εικαστικές παρεμβάσεις», τα έργα τέχνης στον δημόσιο χώρο σε παγκόσμια κλίμακα προσβλέπουν είτε ως μνημειακές φόρμες είτε ως «κόμβοι» στο να ανακαθορίσουν τη «σχέση» των ανθρώπων που «κινούνται» στον δημόσιο χώρο με την τέχνη. Η σημερινή σκηνή της σύγχρονης τέχνης, ο ρόλος του καλλιτέχνη, τα μέσα και οι μέθοδοι δημιουργίας, η στάση απέναντι στην αναπαράσταση και την πραγματικότητα εμφανίζονται ως αποτέλεσμα της στροφής των πρακτικών τέχνης στον δημόσιο χώρο κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70. Αλλά αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι η κυρίαρχη

²⁰⁰ Αλέξης Δάλλας, «Απόκοσμη μεταπολίτευση: Με αφορμή την έκθεση του Κώστα Χριστόπουλου “y.st.rd”, στην γκαλερί Ζουμπουλάκη», δημοσιευμένο στις «Αναγνώσεις» της *Avγής* στις 24-4-2016, http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2016/05/blog-post_86.html#more

σήμερα σημασία των εμφανιζόμενων αστοχιών που εμφανίζονται κατά την παραγωγή, έκθεση και πρόσληψη του έργου όταν αυτό βγαίνει από το κέλυφος του «μέσα» και υπόκειται σε μια σειρά από δοκιμασίες με ένα διαφορετικό σύνολο παραγόντων. Η στροφή της σύγχρονης τέχνης προς τη χωρική και εθνογραφική συνθήκη, η καλλιτεχνική δραστηριότητα στον κοινωνικό χώρο, με όρους σχεδιασμού, παρέμβασης και συμμετοχής, που θα ονομάζαμε πολύ γενικά τέχνη του πεδίου (site-specific), έχει προκαλέσει μια σειρά προβληματισμών ανάμεσα σε θεωρητικούς τέχνης, καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες για την ταυτότητα του ενδιάμεσου χώρου δημόσιο - ιδιωτικό. Η τέχνη από τη δεκαετία του 1960 ενσωματώνει τον δημόσιο χώρο και πραγματεύεται τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα που του αντιστοιχούν, αφήνοντας τα εφήμερα ίχνη των καλλιτεχνών ολοένα και περισσότερο να παρεμβαίνουν στον κορμό της αισθητικής και λειτουργικής έκτασής του. Από το site specific έως τον τηλεοπτικό και διαδικτυακό δημόσιο χώρο ακούγονται όλο και πιο συχνά αστοχίες για «καθαρή» διατύπωση της έννοιας που περιγράφει την ταυτότητα της σύγχρονης δημόσιας τέχνης. Η συχνά τυχαία διαχείριση των πολιτιστικών παραγώγων (σε αντιπαράθεση ή πολλές φορές σε σύμπραξη με τη στάση του καλλιτέχνη) και η ακαθόριστη κλίμακα μορφών και ιδεών υπονόμευσαν και συνεχώς αναδομούν τον τρόπο επαφής της κοινωνίας με το αντικείμενο. Θεωρώντας καταρχάς απαραίτητη την ύπαρξη έργων τέχνης στους δημόσιους χώρους, θα παραθέσω μια σειρά παραδειγμάτων που συνοψίζουν επιγραμματικά τα χαρακτηριστικά των εμφανιζόμενων αστοχιών που διέπουν τα έργα τέχνης όταν αυτά εκτίθενται στη δημόσια σφαίρα, τις αμηχανίες στη λειτουργία της τέχνης όταν αποκτά δημόσιο χαρακτήρα αλλά και τις στοχαστικές δυνατότητες για ψηλάφηση «της επόμενης μέρας» ως μια πιθανολόγηση των προοπτικών που μπορούν να προσφερθούν μέσα από αυτή τη συλλογή εμφανιζόμενων προβλημάτων. Ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα η ιστορική πρωτοπορία της τέχνης (κονστρουκτιβισμός και νταντά) παρείχε νέους τρόπους άμεσης συσχέτισης με τον χώρο και τη διάρκεια, οργανώνοντας συμβάντα, παρεμβάσεις στον αστικό χώρο, σωματικές δράσεις κ.ά. Τα κινήματα της «νεο-πρωτοπορίας» μετά το 1960 επέκτειναν τις δραστηριότητες αυτές, δίνοντας νέες απαντήσεις στα ζητήματα της αισθητικής αυτονομίας, της διάρκειας και της αφηγηματικότητας. Με την επέκταση του έργου τέχνης από το ιδιωτικό καλλιτεχνικό σύστημα έκφρασης-έκθεσης στην επικράτεια του δημόσιου χώρου αρχίζουμε να κατανοούμε ότι δεν είναι μόνο οι αργές δομές σχεδιασμού που μπορούν να παράγουν αστοχίες, αλλά και οι εφήμερες in-situ σκηνοθεσίες μικρο-περιβαλλόντων, που εδώ

και τώρα αλλάζουν την αντίληψη και τις σημασίες του καθημερινού χώρου. Σήμερα, με την επίδραση νέων πολιτισμικών, κοινωνικών και τεχνολογικών παραδειγμάτων που θα χρειάζονταν εκτενή πραγμάτευση, οι καλλιτεχνικές πρακτικές πεδίου (site-specific) εγκαθιστούν νέους τρόπους παραγωγής της εμπειρίας. «Η σύγχρονη τέχνη δεν παράγει νέες μορφές δημιουργίας, αλλά νέους συσχετισμούς ανάμεσα στις εικόνες και το περιβάλλον τους» (Boris Groys). «Οι παραπάνω θεωρήσεις και η τάση αναγνώρισης της διαρκούς μεταβλητότητας του καλλιτεχνικού αντικειμένου, ή ακόμη και της εξ ολοκλήρου αναστολής του ως κατηγορία, προσδίδουν κάποιου είδους καταστατικής υβριδικότητας στο πεδίο της τέχνης «(αυτό βέβαια ισχύει λίγο ή πολύ για οποιοδήποτε πεδίο στον βαθμό που διέπεται από γλωσσικές συμβάσεις), υπό την έννοια ότι αυτό το πεδίο βρίσκεται καταστατικά σε μια διαρκή συνομιλία με άλλες σφαίρες πρακτικής και εμπειρίας, ενώ τα αντικείμενα που το αποτελούν δεν οφείλουν να καλύπτουν μια σειρά μορφολογικών –τουλάχιστον– χαρακτηριστικών ώστε να θεωρηθούν μέρος του».²⁰¹

Ο δημόσιος χώρος πολύ συχνά «βανδαλίζεται-κακοποιείται» πολιτιστικά από τους αιτίους και «απολίτιστους» δηλώνει η Δωροθέα Κοντελετζίδου στο παρακάτω άρθρο: [Μια αντίστροφη ανάγνωση θα αποδείκνυε ότι ο δημόσιος χώρος «βανδαλίζεται» κυρίως από την ίδια την πολιτεία, και πιο συγκεκριμένα από τις εκάστοτε αρχές (Δήμος, Νομαρχία, Μουσεία), η οποία ενώ έχει επιλέξει να εμπλουτίσει πολιτιστικά το καθημερινό πλαίσιο ζωής μας, με τις πράξεις της αναιρεί την ίδια της την απόφαση.]²⁰² Αντίστοιχα, η Μαρία Μαραγκού υπογραμμίζει: [Μερικές από τις φανερές ιδιότητες του έργου τέχνης ήταν και παραμένει ο δημόσιος χαρακτήρας του, όσο και αν ο χρόνος μάς παραχωρεί, απενοχοποιημένη, τη δυνατότητα της παραγωγής τέχνης χάριν της διαδικασίας και δίχως την παρουσίαση του αποτελέσματος στο θεατή. Η δημόσια τέχνη είναι μια έννοια που βρίσκεται σε διαρκή αναθεώρηση, ακολουθώντας τις εξελίξεις και τις μεταμορφώσεις των δημόσιων χώρων. Στην Αθήνα την τελευταία δεκαετία επικρατεί μια τάση προς τις σύγχρονες μορφές δημόσιας τέχνης, η σχέση της τέχνης με τον δημόσιο χώρο είναι,

²⁰¹ Πάνος Κομποτσιάνης, «Σύγχρονη τέχνη και παρεμβατικά μοντέλα γνώσης: Η περίπτωση της “Προσωρινής Ακαδημίας Τεχνών”», δημοσιευμένο στις «Αναγνώσεις» της *Αυγής* στις 29-5-2016, http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2016/05/blog-post_86.html#more

²⁰² Δωροθέα Κοντελετζίδου, «Η πολιτιστική κακοποίηση του δημόσιου χώρου», στο <http://www.athensvoice.gr/article/city-news-voices/πολιτική/η-πολιτιστική-κακοποίηση-του-δημόσιου-χώρου> [πρόσβαση 8-2-2015].

ακόμα, ένα ανεξερεύνητο πεδίο. Έτσι, οι περιπτώσιολογικές υπαίθριες εκθέσεις τέχνης, τα δρώμενα και τα φεστιβάλ της street art που στοχεύουν στη βελτίωση της εικόνας της πόλης και την αναψυχή των πολιτών αποπροσανατολίζουν και απομακρύνουν κάθε ευκαιρία ενσωμάτωσης της τέχνης στην καθημερινότητα των πόλεων. Απέχοντας πολύ από τα παραδείγματα των ανεπτυγμένων μεγαλουπόλεων, η σύγχρονη δημόσια τέχνη στον ελλαδικό χώρο βρίσκεται σε εμβρυακό επίπεδο από τη στιγμή που δεν πλαισιώνεται από ένα ιδεολογικό και θεσμικό υπόβαθρο που θα την αναγνωρίζει ως βασικό παράγοντα κοινωνικής και οικονομικής ανάπτυξης σε τοπικό, περιφερειακό και εθνικό επίπεδο.]²⁰³

Να υπενθυμίσω πως η ελληνική Βουλή έχει καταθέσει σχετική νομοθεσία για το ποσοστό στην τέχνη το 1997 (νόμος 2557/97 και η ΚΥΑ 29570/26-6-2001). Ωστόσο το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας (ΕΕΤΕ), ως αρμόδιος φορέας διαχείρισης των εικαστικών τεχνών, ακολουθώντας ένα στενά παραδοσιακό ιδεολογικό μοντέλο, κωλυσιεργεί στη σύσταση ειδικού προγράμματος για την εφαρμογή της νομοθεσίας που να θέτει ξεκάθαρα τους στόχους, τους σκοπούς, τους όρους και τις προϋποθέσεις για την ένταξη όλων των μορφών της τέχνης (μόνιμων και εφήμερων) στο αστικό περιβάλλον. Στηριζόμενο στο υπόστρωμα προκατάληψης και άγνοιας από μερίδα των εικαστικών και των φορέων της τοπικής αυτοδιοίκησης για τη σύγχρονη τέχνη, χρησιμοποιεί μονομερώς τη νομοθεσία του 1% ως εργαλείο συντεχνιακών σκοπιμοτήτων, θέτοντας ως αδιαμφισβήτητο τρόπο ανάγνωσης της νομοθεσίας με όρους διακόσμησης κοινόχρηστων χώρων μέσα από τους όρους των διαγωνισμών που θέτει το μη αναθεωρημένο για χρόνια καταστατικό του, με αποτελέσματα άκρως επιζήμια για τις νέες γενιές καλλιτεχνών (απόσπασμα από το παραπάνω άρθρο της Δ. Κοντελετζίδου).

Το στοίχημα που θέτει η νομοθεσία του 1% είναι να ενεργοποιήσει όχι μόνο τις καλλιτεχνικές δυνάμεις της χώρας μας μέσα από την ώσμωση διαφορετικών ιδεών και μέσων, αλλά να ωθήσει στη σύμπραξη των καλλιτεχνών και των ιδρυμάτων της τέχνης με τους αρχιτέκτονες, τους χωροτάκτες, τους αναπτυξιακούς φορείς και τους παράγοντες της τοπικής και περιφερειακής αυτοδιοίκησης. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, όλους όσους εμπλέκονται με τη δημόσια σφαίρα, που ενισχύει τους δεσμούς

²⁰³ Μαρία Μαραγκού, «Τέχνη στο δημόσιο χώρο - Ουτοπία ή πραγματικότητα;», στο <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=438780> [πρόσβαση 25-4-2015].

της τέχνης με την κοινωνία στην εποχή των συνεχών αλλαγών και των πολιτισμικών προκλήσεων που βιώνουμε στη χώρα μας.²⁰⁴

Η Claire Bishop στο κείμενο *Antagonism and Relational Aesthetics* θεωρεί ότι η δημόσια πραγματικότητα είναι αρκετά «νωπή» για να δημιουργήσει έργα τέχνης και η τέχνη δεν είναι το καλύτερο μέσο για να προκαλέσει άμεσες και γρήγορες αντιδράσεις. Ισχυρίζεται ότι σκοπός των καλλιτεχνών δεν είναι να διαδραματίσουν καθοριστικό ρόλο στη μεταμόρφωση της κοινωνίας, εάν μάλιστα συνδέονται μ' ένα προϋπάρχον πολιτικό κίνημα μπορούν να δημιουργήσουν έργα εξαιρετικής δύναμης. Η τέχνη μπορεί να επιτύχει εκεί που υστερεί η πολιτική, αρκεί να μην υπερεκτιμηθούν οι ικανότητές της και να μην υποτιμηθεί το έργο όσων αναλαμβάνουν σημαντική πολιτική δράση χωρίς την επιβράβευση και την απήχηση που έχει ένα έργο στον προβεβλημένο χώρο της τέχνης. Ο επιταχυμένος παροντισμός και η κοινωνική οριακότητα της κρίσης δεν ευνοούν τη συνθήκη της καλλιτεχνικής μετάπλασης· αντιθέτως, διαμορφώνουν ένα πεδίο αστάθειας και μη αφομοιωμένης καλλιτεχνικής παραγωγής. Εγκαθιδρύεται, επομένως, η επικράτεια των αντανακλαστικών σχολιασμού και της γρήγορης ανταπόκρισης σε επείγουσες συνθήκες, καλλιεργείται η λογική της γνώμης και μάλιστα μεταφέρεται στο πεδίο της τέχνης ως αναλογία: ένα καλλιτεχνικό opinionism που παράγει βιαστικές δημιουργικές συναρμογές. «Βρισκόμαστε για μια ακόμα φορά στο σημείο που η έρευνα, η σημασιολογική θεμελίωση, η οργανική εμπέδωση, υποχωρούν μπροστά στην υπαγόρευση μιας επιταχυμένης πρακτικής που βιάζεται να κεφαλαιοποιήσει την κρίση, την ανάγκη για επεξηγήσεις, κατασκευάζοντας ανεδαφικά μοντέλα σκέψης και ανυπόστατες μορφοποιήσεις, βασισμένες στη μεταχείριση της γενικευμένης ρευστότητας του νοήματος».²⁰⁵ Η εν λόγω ρευστότητα επιτρέπει τη μεταστροφή των λόγων, των σημασιών, των πρακτικών, με μια έννοια επιτρέπει τη χειραγώγησή τους και παράγει επιφαινόμενες, ψευδότυπες κοινωνικές και δημιουργικές ενδεχομενικότητες. «Ο Rancière σε συνομιλία με την Bishop από τα τέλη της δεκαετίας του '90 προσπάθησε να επαναπροσεγγίσει την αισθητική του εξωτερικού

²⁰⁴ Στέλλα Μπολωνάκη, «Τέχνη και δημόσιος χώρος στην Ελλάδα, ένα ανεξερεύνητο πεδίο», στο kathimerini.gr/784585/article/politismos/polh/texnh-kai-dhmosios-xwros-sthn-ellada-ena-anezereynhto-pedio [πρόσβαση 8-4-2014].

²⁰⁵ Ευαγγελία Λεδάκη, «Κρίση, αφηγηματική εκπροσώπηση, καλλιτεχνική έκρηξη», δημοσιευμένο στις «Αναγνώσεις» της *Αυγής* στις 12-3-2016, http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2016/03/blog-post_67.html#more

χώρου και να την κατανοήσει όχι με την έννοια της “ομορφιάς”²⁰⁶, αλλά μάλλον με ιδεαλιστικούς όρους ως μια αναδιάταξη του αισθητού κόσμου. Γι’ αυτόν όλη η τέχνη είναι πολιτική, ή μάλλον μετα-πολιτική, όπως και η πολιτική έχει αισθητικά χαρακτηριστικά ως ένας κόσμος εικόνων επιρροής και προσδιορισμού ταυτότητας.²⁰⁷ Υποστηρίζει ότι η τέχνη δεν χρειάζεται να έχει στρατηγική πολιτική λειτουργία, επειδή πάντοτε εμπλέκεται στον «μετα-πολιτικό επανασχεδιασμό ενός κόσμου που έρχεται». Κάποιοι καλλιτέχνες για παράδειγμα, έρχονται αντιμέτωποι με τις καταστροφές που μας περιβάλλουν, νιώθουν ένοχοι επειδή κάνουν τέχνη. Γι’ αυτό και διοχετεύουν την ενέργειά τους σε έργα που θεωρούν ότι επιδρούν άμεσα στη ζώσα πραγματικότητα (αναφέρω παραδειγματικά τα έργα *προπέλα* και το *καράβι με τίτλο «Απόβαση»* του Κώστα Βαρώτσου). Τέτοιου είδους έργα συχνά προέρχονται από μια υπερ-εγωτική αίσθηση της ενοχής και όχι από την πεποίθηση ότι η τέχνη έχει πάντοτε κάτι διαφορετικό να πει (με τον τρόπο του μπεκετικού ήρωα Molloy που έλεγε: «Δεν μπορώ να συνεχίσω. Θα συνεχίσω»). Οι πιο ενδιαφέροντες καλλιτέχνες της εποχής δεν χρησιμοποιούν την τέχνη σαν Δούρειο Ίππο για κοινωνική αλλαγή. Ο Lacan συστήνει πως η «καλή» ηθική στάση δεν έχει σχέση με την πεποίθηση ότι πρέπει να κάνεις κάτι που φαίνεται καλό στα μάτια του «μεγάλου Άλλου» (κοινωνία, οικογένεια κ.λπ.), αλλά κάνοντας ό,τι είναι καλό για το θέμα και για την (ασυνείδητη) επιθυμία τού ή της δημιουργού, όσο παράλογη, ενοχλητική και ασυμβίβαστη μπορεί να είναι. Είναι αυτό που βλέπουμε ένας οπτικός ή, ακριβέστερα, ένας οπτικο-ηλεκτρονικός φетиχισμός; Θα έπρεπε να αποστρέψουμε το βλέμμα, να κλέψουμε προσεκτικά μια πλάγια ματιά, και έτσι να αποφύγουμε την εκμεταλλευτική εστίαση που μας προσφέρεται; Είναι πολλές οι ερωτήσεις που δεν περιορίζονται αποκλειστικά στην αισθητική, αλλά αφορούν εξίσου την «ηθική της σύγχρονης αντίληψης».²⁰⁸ Η Bishop διευρύνει το ζήτημα και αναφέρεται στους καλλιτέχνες οι οποίοι λειτουργούν παρεμβατικά μέσω τρίτων, εμπλέκοντάς τους στις δράσεις τους στη βάση μιας συνεργασίας ή στοχασμού, κάτι που αποκαλεί *performance* δια αντιπροσώπου (*delegated performance*) στη λογική μιας «επιστροφής στις παλιές τελετουργίες» και της «απόδοσης» ενός δημόσιου ιδρύματος στο κοινό.

²⁰⁶ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée, 2004.

²⁰⁷ Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 2004.

²⁰⁸ Lucy Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York: New Press, 1997.

Ο Μάνος Στεφανίδης στο παρακάτω άρθρο συνοψίζει πολύ διεισδυτικά το συμβάν που απασχόλησε την Αθήνα τον Μάρτιο του 2015: [Τα γκράφιτι στην Αθήνα, τα οποία έχουν έγκαιρα προβάλει διεθνείς εφημερίδες, είναι ό,τι πιο παρήγορο συμβαίνει σε αυτόν τον τόπο της συχνής απελπισίας. Συχνά στα όρια του νόμιμου και του παράνομου, συχνά διωκόμενα, τα γκράφιτι με την έμμονή τους παρουσία είναι σαν να λένε πως εξακολουθεί να υπάρχει και να δρα μια νέα γενιά και ένας άλλος κόσμος, έστω κι αν το επίσημο κράτος το αγνοεί.

Η μεγάλη σύνθεση στην πρόσοψη του κτιρίου του Πολυτεχνείου έχει μελετήσει την ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης αρχιτεκτονικής και έχει ενσωματωθεί εξαιρετικά με



αυτή, χωρίς να προσβάλει ή να απειλεί τις ενθέσεις μαρμάρου, τις μετόπες, τα τρίγλυφα κ.λπ. Οι ζωγράφοι λειτούργησαν με ταχύτητα, ακρίβεια και ευαισθησία, κυριολεκτικά κάτω από τον συμβολικό ύπνο των θεσμών. Και αυτό κάτι σημαίνει. Ήταν για μένα μια έκπληξη αυτό το γκριζάιγ,

καθώς αγκαλιάζει το κέλυφος του κτιρίου σαν να το προστατεύει. Ασφαλώς λοιπόν και δεν πρόκειται για βανδαλισμό, εφ' όσον υπάρχει πολλή γνώση και πολλή μαστοριά στην παρέμβαση. Ασφαλώς και πρόκειται για τέχνη, έστω κι αν μετράει τα όρια του μικροαστισμού μας. Για μια τοιχογραφία που αναπνέει σε συνθήκες που πια δεν υφίστανται (εννοώ την επική ζωγραφική των μεταβυζαντινών μοναστηριών ή της λαϊκής γραφής του Θεόφιλου που έχουν σήμερα εκλείψει).

Δημιουργείται βεβαίως ένα θέμα νομιμότητας. Μπορούμε να «γράφουμε» σε διατηρητέα μνημεία, σε ιστορικά κτίρια, στα ελάχιστα δείγματα του νεοκλασικισμού του 19ου αιώνα; Αντέχει αυτή η πόλη περισσότερη αυθαιρεσία ή «ετσιθελισμό»; Η απάντησή μου είναι «όχι», αλλά υπό προϋποθέσεις. Στη συγκεκριμένη παρέμβαση οι ζωγράφοι σεβάστηκαν το μνημείο και το αντιμετώπισαν σαν αυτό που είναι, δηλαδή

ένας ζωντανός οργανισμός. Είναι υποκρισία να μη θυμάται κανείς πως επρόκειτο για έναν βρώμικο τοίχο, γεμάτο επιγραφές και σκισμένες αφίσες.]²⁰⁹

Η καλλιτεχνική πρακτική στη δημόσια σφαίρα είναι από τη φύση της ένα κοινωνικό φαινόμενο. Παρουσιάζει μια ιδιαιτερότητα σε σχέση με την ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία έναντι των «κλεισμένων» έργων που φυλάσσονται στα μουσεία. Τοποθετείται στον δημόσιο χώρο και καλείται να τραβήξει την προσοχή του θεατή, να συνομιλήσει μαζί του και να κριθεί από την αισθητική του. Ο ίδιος ο σχεδιασμός του έργου δεν αναφέρεται σε μια κεντρική και αυτόνομη πράξη, αλλά αποκτά νόημα «ως πολλαπλότητα χειρισμών και εύρος διαμοιρασμένων δραστηριοτήτων»²¹⁰ του εκάστοτε περιβάλλοντος με το οποίο συνομιλεί. Ο Κωστής Σταφυλάκης στον συλλογικό τόμο *Public Domain*, που εκδόθηκε πρόσφατα από την εικαστική ομάδα *Lo and Behold*, αναφέρει: [το «δημόσιο» δεν είναι παρά η εφήμερη επιτέλεση του χάσματος ανάμεσα στις δύο λέξεις. Με αντίστοιχο τρόπο, ο Lefort βλέπει την ανάδυση της δημόσιας σφαίρας ως το πεδίο που αντικαθιστά τη μεταφυσική ενότητα που εξασφάλιζε το σώμα του μονάρχη πριν την επανάσταση.²¹¹ Ο δημόσιος χώρος αναδύεται ως απουσία υπερβατικού θεμελίου – το νόημά του τίθεται διαρκώς υπό διαπραγμάτευση, και η νομιμοποίησή του προέρχεται, τελικά, από την ίδια τη διαμάχη. (...) Η έννοια του «δημόσιου», αλλά και της «δημόσιας τέχνης», θα συνεχίσει να έχει κάποια αξία στο βαθμό που συγκρούεται με όλες εκείνες τις τάσεις αναγωγής του κοινωνικού χώρου σε ένα ομαλό συνεχές, που είτε αυτοθεσμιζείται χωρίς διχασμούς/ετεροκαθορισμούς είτε ρυθμίζεται τεχνοκρατικά/ορθολογικά με συναινετικά ιδεώδη.]²¹²

²⁰⁹ Μάνος Στεφανίδης, «Για το Πολυτεχνείο: Να γνωρίσουμε τα κτίσματα, να αγαπήσουμε τους ανθρώπους. Στη μνήμη του Λύσανδρου Κανταντζόγλου, αρχιτέκτονα του ΕΜΠ, και των Barnes και RTL που σκοτώθηκαν στις ράγες του Ηλεκτρικού ενώ ζωγράφιζαν», στο <http://www.avgi.gr/article/5381294/gia-to-polutexneio-na-gnorisoume-ta-ktismata-na-agapisoume-tous-anthropous> [πρόσβαση 19-3-2015].

²¹⁰ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1989.

²¹¹ Βλ. σχετικά, Claude Lefort, «Το ζήτημα της δημοκρατίας», στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμ. Γ. Σταυρακάκης, Κ. Σταφυλάκης, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008, σ. 57-62 και του ίδιου, «The Question of Democracy», *Democracy and Political Theory*, μτφρ. David Macey, Minneapolis: University of Minnesota, 1988, p. 10.

²¹² Συλλογικός τόμος *Public Domain*, επιμ. Γ. Παπαδάτος, Ά. Ποταμιάνου, έκδοση της *Lo and Behold*, 2015, σ. 25.

Προϋποτίθεται, λοιπόν, ενός είδους «κοινωνία» που θα δεσμεύει τα υποκείμενα που λειτουργούν ως εκπρόσωποι. Με λίγα λόγια, το να μιλά κανείς για την αστοχία στον δημόσιο χώρο και την ευαλωτότητά του ως γενικευμένο πεδίο ενέχει ένα τίμημα και δεν μπορεί να αποτελεί όχημα επιτάχυνσης προσωπικών διαδρομών. «Δίχως να εννοείται ότι θα πρέπει όσοι αρθρώνουν λόγους σχετικά με την κρισιμότητα να βρίσκονται σε μια συνθήκη αυταπάρνησης όμοια με εκείνη στην οποία υπέβαλλε τον εαυτό της η μαρτυρική Simone Weil, και όσο κι αν είναι διαφορούμενες παρόμοιες ταυτίσεις και τέτοια παραδείγματα, την ίδια στιγμή δεν μπορούμε να μην αντιμετωπίζουμε κριτικά τις περιπτώσεις εκείνων που προπαγανδίζουν κρίσιμα ζητήματα του παγκόσμιου πεδίου, ακολουθώντας απλά μια τάση και εκπληρώνοντας μια τυπική προϋπόθεση για να παραμείνουν ενεργοί και να θεωρούνται ριζοσπαστικοί και αλληλέγγυοι στο πλαίσιο αναφοράς στο οποίο λογοδοτούν».²¹³



Christoph Schlingensiefel (1960-2010)

Siegfried's overthrow in 1999, μονοκάναλο βίντεο, έγχρωμο με ήχο, διάρκεια 14'.

Hamburger Kunsthalle

New Media Collection

Στο (πολύ) μικρό απόσπασμα σε loop, από την ταινία μικρού μήκους, ένας ηθοποιός πέφτει από τις σκάλες κατά τη διάρκεια της πρόβας για τη θεατρική παραγωγή του Christoph Schlingensiefel με τίτλο *Die Berliner Republik oder der Ring in Afrika*. Το περιστατικό παίρνει μια εξαιρετικά συμβολική σημασία λόγω του τίτλου του αποσπάσματος από το βίντεό του, *Siegfrieds Sturz*. Την ίδια χρονιά ο Schlingensiefel ξεκίνησε επίσης το έργο *Deutschlandsuche '99*, στο οποίο κλιμακώνεται η προσπάθεια της Γερμανίας να βρει τη νέα «Siegfried» (τον νέο βηματισμό). Μέσα από αυτή την αναζήτηση «του πρωτο-τυπικού γερμανικού ήρωα» η πτώση του

²¹³ Ε. Λεδάκη, «Κρίση, αφηγηματική εκπροσώπηση, καλλιτεχνική έκρηξη», ό.π., http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2016/03/blog-post_67.html#more

ηθοποιού φαίνεται ως μια απελπισμένη προσπάθεια, που διαλύει τον ίδιο τον τρόπο της χαμένης ηρωικής αύρας.

Ο θεατής περιμένει με ανυπομονησία την επαναφορά της λούπας για να επιτευχθεί κάποιου είδους συμπέρασμα, αλλά η διαρκής επανάληψη μεταμορφώνεται σε μια πολυαναμενόμενη επινοημένη συμφωνία με τη στιγμή της αποτυχίας. Έναν χρόνο αργότερα ο Schlingensief διαμόρφωσε το δικό του πολιτικό κόμμα «Η ευκαιρία του 2000» –που οδήγησε στο σύνθημα «Scheitern als Chance» (η αποτυχία ως ευκαιρία)– και γίνεται πολύ γνωστή φράση. Ο ίδιος περιγράφει το έργο ως εξής: «Όταν ασχολούμαι με απώλειες, με βεβαιότητα μπορώ να πω πως αποκτώ νέες κεραίες, εισέρχομαι σε τεράστια εγρήγορση, προς την κατεύθυνση αυτή, το έργο επαναπροσδιορίζει τον πλούτο, είναι η συνειδητοποίηση του τι έχει χαθεί».

Ο Foucault χαρακτηρίζει το «επινοημένο» να μη βρίσκεται ποτέ στα πράγματα ούτε στους ανθρώπους, αλλά στην ανέφικτη αληθοφάνεια αυτού που βρίσκεται ανάμεσά τους: «συναντήσεις, εγγύτητα του πιο απόμακρου, απόλυτη απόκρυψη εκεί που είμαστε. Η επινόηση συνίσταται, λοιπόν, όχι να μας κάνει να δούμε το αόρατο, αλλά να μας κάνει να δούμε πόσο είναι αόρατη η μη ορατότητα του ορατού. Εξ ου και η βαθύτατη συγγένειά της με το χώρο, ο οποίος εννοούμενος κατ' αυτόν τον τρόπο, είναι στην επινόηση αυτό που το αρνητικό είναι στον αναστοχασμό (ενώ η διαλεκτική άρνηση συνδέεται με τον μύθο του χρόνου)».²¹⁴

Η σύγκλιση αυτή, που τροφοδοτείται από τη σημερινή καλλιτεχνική παραγωγή και από ισχυρά δίκτυα συνεργασιών, δημιουργεί νέες δυνατότητες για την πρακτική. Η τέχνη λειτουργεί ολοένα και λιγότερο ως στρατηγική παραγωγή αναπαραστάσεων, αλλά ολοένα και περισσότερο ως σχεδιασμός και οργάνωση συμβάντων. Η ιδέα της «αισθητικά αυτόνομης λειτουργίας» και ο «ρόλος των μορφών», μέσα στο πλαίσιο της συστηματικής θεωρίας αντίληψης του χώρου, καθιερώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του '50 από τους Colin Rowe, Robert Slutzky και John Hejduk. Προσαρμόζοντας το μοντέλο οπτικής αντίληψης του Kepes και του Moholy-Nagy στην αρχιτεκτονική, οι Texas Rangers απογύμνωσαν την έρευνα των μορφών από την ουτοπική πίστη κοινωνικού μετασχηματισμού, προάγοντας αποκλειστικά την

²¹⁴ Michel Foucault, *Ο στοχασμός του έξω*, μτφρ. Γ. Σπανός, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1998, σ. 24.

εικαστική αντίληψη σ' έ να α -χρονικό, α -ιστορικό πλαίσιο.²¹⁵ Αναφέρουν: «Ερχόμαστε από μια παράδοση οικοδόμησης μνημείων, αλλά σήμερα είμαστε σχεδόν ολοκληρωτικά βυθισμένοι στον σχεδιασμό για καθημερινά περιβάλλοντα».²¹⁶ Το καθημερινό περιβάλλον είναι τώρα αντικείμενο της αρχιτεκτονικής, υποστηρίζει στο ίδιο κείμενο ο John Habraken. Η «αρχιτεκτονική της τέχνης» και η τέχνη της αρχιτεκτονικής, μέσα στα θεσμικά και γνωστικά όριά τους, μοιράζονται κοινές μεθόδους εργασίας και πρακτικές σχεδιασμού του δημόσιου χώρου. Ο καλλιτέχνης, αντί για παραγωγός αισθητικών αντικειμένων, μετατρέπεται σε «χειριστή» ο οποίος διαχειρίζεται την πληροφορία, προσφέρει εργαλεία για χρήσεις ή διερευνά την πρόσληψη της τέχνης μέσα στις βιοπολιτικές σχέσεις της πραγματικότητας.²¹⁷ Η μετάβαση αυτή, από τη δημιουργία αντικειμένων στον σχεδιασμό συμβάντων, από το έργο στη διαδικασία, από την αισθητική στη χρήση, σημαίνει και την εκ νέου πραγμάτευση της θέσης της τέχνης και του καλλιτέχνη στην κοινωνία και τους θεσμούς. Δοκιμάζεται η λειτουργία του έργου και έξω από τα στενά πλαίσια του συστήματος της τέχνης (τόποι παραγωγής - έκθεσης). Με βάση τα παραπάνω, η εικαστική πρακτική μετατρέπεται σε τέχνη του πεδίου όχι ως ειδική καλλιτεχνική κατηγορία, αλλά «ως πολιτισμική διαμεσολάβηση που τέμνει τους μηχανισμούς της πολιτικής του σχεδιασμού εν γένει».²¹⁸

Δεν είναι μόνο οι χωρικές συνθήκες έκθεσης του έργου που αλλάζουν, αλλά και μια σειρά από παραδοχές της τέχνης που σχετίζονται με την υλική και αισθητικά αυτόνομη υπόσταση του έργου, τους ρόλους καλλιτέχνη και θεατή, καθώς και την ίδια τη δημιουργική διαδικασία. «...Η πρακτική δεν ορίζεται σε σχέση με ένα δεδομένο μέσο, αλλά περισσότερο σε σχέση με τους λογικούς χειρισμούς πάνω σ' ένα σύνολο πολιτισμικών όρων, για τους οποίους οποιοδήποτε μέσο –φωτογραφία, βιβλία, γραμμές σε τοίχους ή η ίδια η γλυπτική– μπορεί να χρησιμοποιηθεί» (Rosalind Krauss). Τους καινοφανείς τρόπους σχεδιασμού παρεμβάσεων και μικρο-συμβάντων που επιχειρεί σήμερα η σύγχρονη τέχνη θα πρέπει να τους παρατηρήσει

²¹⁵ Suzanne Lacy (επιμ.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995.

²¹⁶ John Habraken, «Questions That Will Not Go Away: Some Remarks on Long-Term Trends in Architecture and their Impact on Architectural Education», *European Association for Architectural Education Bulletin* 68, Feb. 2004, p. 42.

²¹⁷ Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

²¹⁸ Στο ίδιο.

κανείς ως συνέχεια μιας γενεαλογίας εννοιολογικών και τοπιακών έργων, που κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70 συστηματικά αμφισβήτησαν την αυτονομία της δημιουργικής διαδικασίας και κατανόησαν το θεσμικό πλαίσιο της τέχνης²¹⁹ (τους χώρους έκθεσης, την αγορά, την κριτική κ.λπ.) διαμορφώνοντας το εσωτερικό πεδίο δράσης του έργου. Η έννοια του site-specific για πρώτη φορά αναθεωρείται έτσι ώστε να περιλαμβάνει, εκτός από το φυσικό ανάγλυφο του τόπου, το σύνολο των θεσμών (κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών) που το διαμορφώνουν και που άλλοτε παρέμεναν εκτός της αισθητικής εμβέλειας του έργου.²²⁰ Αυτή η αλλαγή έδωσε στην τέχνη τη δυνατότητα να παρεμβαίνει στο σύνολο των περιστάσεων και θεσμών, εντός των οποίων δρα: στα συστήματα χρήσης, ανάθεσης, πρόσληψης κ.λπ. (Αναφέρομαι στο παράδειγμα χαρτογράφησης του Hans Haacke στο Μανχάταν καθώς και στο έργο του Matta-Clark.) Ας μη μας εκπλήσσουν, λοιπόν, τα συχνά φαινόμενα των γκράφιτι που, επιπροσθέτως, «διακοσμούν» τα δημόσια γλυπτά-εγκαταστάσεις, γιατί παρά τις όποιες εθελοντικές ομάδες καθαρισμού θα συνεχίσουν να αυξάνονται όσο δεν λαμβάνεται υπόψη ότι η τέχνη όταν «καλείται» στην πόλη απευθύνεται, συνήθως, σ' ένα κοινό που δεν διαβαίνει ποτέ την πόρτα ενός μουσείου.

Η κατανόηση του τόπου ως σύνθετου δικτύου θεσμών, ιδεολογιών και δραστηριοτήτων οδηγεί σε κριτικές παρεμβάσεις τέχνης για τις οποίες απαιτείται ενεργοποίηση διαδικασιών σχεδιασμού, πολλαπλών συνεργασιών και διαπραγματεύσεων (project-based, context-specific, community-specific). Μία από τις παραμέτρους «κακοποίησης» αλλά και αναιρέσης είναι ότι η ανάπτυξη του αστικού ιστού δεν λαμβάνει υπόψη τη χωροταξική τοποθέτηση γλυπτών, εγκαταστάσεων, παρεμβάσεων στον δημόσιο χώρο, ώστε να λειτουργούν εν αρμονία αλλά και να συνδιαλέγονται με τον πολίτη με απόλυτα φυσικό τρόπο.²²¹ Η άναρχη πολεοδομική ανάπτυξη είναι φυσικό, λοιπόν, να «απορρίπτει» οτιδήποτε δεν αποτελεί «φυσική» της προέκταση, οτιδήποτε δεν παρεμβαίνει στον αστικό ιστό με στόχο να «συναντήσει», να «αναζητήσει» τους κατοίκους στους κατά τόπους χώρους

²¹⁹ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984 (ελλ. έκδ. *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική: Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μτφρ. Κ. Καμαμπέλη, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 2010).

²²⁰ Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, μτφρ. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1995.

²²¹ Marc Augé, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, New York: Verso, 1995.

διαβίωσης. Η αρχιτέκτων Κ. Θεοδώρου, μέλος της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού *Αρχιτέκτονες* και ιδρυτικό μέλος της ερευνητικής ομάδας Κοίνο Athina, υποστηρίζει πως η διαγραφή είναι η μόνη διέξοδος σ' αυτή τη διαμάχη για τους χαμένους δημόσιους χώρους: η απο-εγγραφή του χώρου από δημόσιος, η αφαίρεση των ροών και των κινήσεων που τον κάνουν τέτοιο, η μετατόπιση του δημόσιου. Συμβαίνει ήδη σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα με τις ίδιες τις πόλεις, ολόκληρες περιοχές να εξαφανίζονται από τον χάρτη, να κατεδαφίζονται, να επιστρέφουν στο δάσος και να εμφανίζονται αλλού. Σε έναν κυματισμό η επιφάνεια του πλανήτη γίνεται και ξεγίνεται πόλη. Το ίδιο και ο δημόσιος χώρος. Σε μια αντιφατική τους δράση τον Δεκέμβριο του 2014, η οποία ξεσήκωσε τη διαμαρτυρία του κοινού, οι BLU έσβησαν ένα ιστορικό τους γκράφιτι στο Βερολίνο που είχε μετατραπεί σε τοπόσημο στο πλαίσιο μιας διαδικασίας εξευγενισμού, διαμαρτυρόμενοι ακριβώς γι' αυτό και δίνοντας το σήμα για την αναζήτηση του δημόσιου κάπου αλλού. Στην αναζήτηση αυτή, σε τούτη τη διαδικασία της μετατόπισης, χρειάζεται ένας κώδικας πλοήγησης, κάτι που να υποδεικνύει το σημείο στο οποίο ο χώρος θα βγει από την *in vitro* κατάστασή του, ανασύροντάς τον στη σφαίρα του δημόσιου. Κι είναι πολλές φορές η τέχνη που φανερώνει αυτή τη δυνατότητα, που βάζει τα σημεία στον χάρτη, κάνοντας ορατό αυτό που πριν δεν ήταν, που ανοίγει δηλαδή τη συζήτηση. Στα «ρετάλια» του αστικού, του όχι-ακόμη-δημόσιου, μπορεί για λίγο να στρέψει το βλέμμα και τις κινήσεις η τέχνη. Αυτό που ακολουθεί είναι ο αναμενόμενος κύκλος: οι σημασίες συσσωρεύονται κι όταν πια αυτές στερεώνονται, έρχεται η ώρα που το ερώτημα του δημόσιου χώρου τελειώνει, η ώρα να τεθεί καινούργιο κάπου αλλού. Είναι αυτό ο δημόσιος χώρος; Αν η απάντηση έρθει με βεβαιότητα, πολύ πιθανό θα είναι λάθος. Ο δημόσιος χώρος βρίσκεται πάντα σε διαδικασία ανάκτησης. Ανακτημένος είναι κιόλας χαμένος μέσα στη σφαίρα προστασίας του.

Ο σχεδιασμός, η κατασκευή, η χρήση, η συνεργασία, η οργάνωση δεδομένων της πραγματικότητας, αποτελούν τώρα καλλιτεχνικά μέσα και τεκμηριώνονται ως τέτοια καθώς δεν είναι ουδέτερες διαδικασίες προς ένα τελικό έργο, αλλά χωρικές δραστηριότητες που έχουν συλληφθεί στην προοπτική πολλαπλών αισθητικών

συσχετίσεων με το κοινό, αποδίδοντας στον τόπο μια «δυναμική συλλογικής διαμόρφωσης».²²²

Η υλικότητα του αναπαραστατικού μέσου δεν είναι εκείνη που καθορίζει την ιδιαιτερότητά του, αλλά, αντίθετα, η «ιδιοσυστατική του ετερογένεια» (R. Krauss), το γεγονός ότι πάντα διαφέρει από τον εαυτό του, δημιουργώντας γέφυρες μ' ένα σύνολο πολιτισμικών όρων, διακαλλιτεχνικών μέσων και επιστημονικών πρακτικών. Διαφάνηκε γρήγορα, σε όλα τα κινήματα της νεο-πρωτοπορίας, η ανάγκη συγκρότησης καλλιτεχνικών τρόπων που να διαχειρίζονται το σύνθετο αυτό υλικό από γνώσεις και μέσα. Στη σημερινή εποχή του post-production και μετά την αισθητική του ready-made²²³ η εικαστική δραστηριότητα, «έχοντας αφήσει πίσω τη χειρωνακτική δεξιότητα, τη μίμηση της φύσης και το ιδεώδες της προσωπικής έκφρασης, αναλαμβάνει να αλλάζει έννοιες και χρήσεις της πραγματικότητας, να ανασυντάσσει ήδη υπάρχουσες μορφές παρά να επινοεί καινούργιες».²²⁴



Στο σημείο αυτό πιστεύω πως πολύ καθοριστικά συμβάλλει η άποψη της Μαρίας Παπαδημητρίου και το έργο της που εκπροσώπησε την ελληνική συμμετοχή στην 56η Μπιενάλε της Βενετίας υπό τον τίτλο *Αγριμικά*. Σε καμία

περίπτωση δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ως ένα παράδειγμα αστοχίας αλλά μιά υπόνοια σχετικά με την μεταφορική δοκιμασία ενός χώρου που υπέφερε τα χαρακτηριστικά μιας αποτυχούς απαξίωσης (το παρελθόν ως τέλος εποχής) καθώς εμπεριέχει σαφώς αντίστοιχες ιδεολογικές και κοινωνικές αναφορές. Η εγκατάσταση της Μαρίας Παπαδημητρίου είναι μια ανάπλαση του περιβάλλοντος εργασίας και διαμονής των δερματάδων. Πρόκειται για μια «αυτούσια μεταφορά» και επανέκθεση της πραγματικής εικόνας ενός «παλιού» μαγαζιού επεξεργασίας δερμάτων άγριων ζώων

²²² Oscar Negt & Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1993.

²²³ Marcel Duchamp, «The Creative Art», Lecture, American Federation of Arts, Houston, Texas, April 1957.

²²⁴ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon: Les Presses du réel, 2003.

του Βόλου. Στη συνέντευξη που παραθέτει στο περιοδικό *ElCulture* η καλλιτέχνης αναφέρει: «Αρχικά σκέφτηκα ένα θέμα που είχε μεν ενδιαφέρον ακουμπώντας την πολιτική, αλλά έλειπε ο άνθρωπος. Ήταν πολύ εγκεφαλικό κι εγώ έχω μεν εγκέφαλο, αλλά δεν είμαι εγκεφαλική, είμαι post conceptual! (...) Ήθελα να δείξω αυτό το μαγαζί σε πολύ μεγάλο κοινό. Δεν ήξερα αν ο κ. Δημήτρης (σ.σ.: τεχνικός δερμάτων και ιδιοκτήτης του μαγαζιού από το οποίο εμπνεύστηκε η Μαρία Παπαδημητρίου) θα το δεχόταν, αλλά τελικά ο τρόπος που δουλεύει είναι καλλιτεχνικός, έχουμε τα ίδια μυαλά! Στην αρχή είπε ότι θα γελάνε όλοι μαζί μας, αλλά κατάλαβε αμέσως τη διαδικασία και την οικειοποιήθηκε. Πρόσφατα τον ρώτησα τι πιστεύει πλέον αφού είδε πώς δουλεύει ένας σύγχρονος καλλιτέχνης. Μου είπε: “Πιστεύω ότι το έργο είναι πολύ σημαντικό, γιατί δείχνει στον κόσμο κάτι που δεν ξέρει. Όσοι έχουν συνείδηση θα το κατανοήσουν, όσοι δεν έχουν δεν θα το κατανοήσουν. Εξάλλου, έτσι γίνεται πάντα στη ζωή”». ²²⁵ Ο επιμελητής της εθνικής συμμετοχής στην Μπιενάλε της Βενετίας 2014 Αλέξιος Παπαζαχαρίας αναφορικά με το έργο συντάσσει μια σειρά ερωτημάτων: «Ποιος κυνηγάει ποιον; Ποιες είναι οι συνθήκες που οδηγούν σε ισορροπία μια κοινωνία; Ποιες είναι οι συμβάσεις τις οποίες κάνουμε καθημερινά και τα ζώα δεν έχουν; Επίσης σε βάζει να ξαναθεωρήσεις τα μέτρα σου. Πόσο κοντά είσαι σε αυτό που λέγεται φύση και όταν μιλάμε για φύση και οικολογία, τα θεωρούμε με έναν ευρύτερο όρο. Εννοούμε και τα μέτρα και τις αποκλίσεις σε σχέση με αυτά και σαφώς την επισήμανση της αυτόνομης λειτουργίας της φύσης, μέχρι να επέμβει ο άνθρωπος. Ποιες συνθήκες τα προστάζουν αυτά; Οπότε βλέπεις στο έργο με έναν τρόπο τη συνύπαρξη του προϊόντος που έρχεται από τη φύση με το κομμάτι της δικής σου φύσης που το έχει κάνει “μαγαζί”, με λογιστικό σχεδόν τρόπο. Μέσω της επεξεργασίας αυτού του θέματος η Μαρία Παπαδημητρίου κάνει έμμεση αναφορά στα πιο αρχαία ριζωμένα αρχέτυπα και τα στερεότυπα και στα ζητήματα που επικεντρώνεται η καλλιτεχνική της εργασία: διαφορετικότητα, διακρίσεις, αποκλεισμός, περιθωριοποίηση, βαναυσότητα, φόβος, ελευθερία, ανθρώπινα δικαιώματα, αλληλεγγύη. Μιλάει για φαινόμενα και καταστάσεις σημερινές, για μια ανθρώπινη αξιοπρέπεια επί ίσοις όροις, ένα στόχο που ιδανικά μπορούμε να φτάσουμε. Αφήνει να αναδυθούν σαν σε δαντέλα οι ψυχολογικές και κοινωνικές εντάσεις, οι διαφορούμενες έννοιες και η βία, άλλες φορές εκρηκτική, άλλες φορές

²²⁵ [http://www.elculture.gr/blog/article/egkeniastike-to-elliniko-periptero-tis-56is-bienale-tis-venetias/#!prettyPhoto\[pp_gal\]/1/](http://www.elculture.gr/blog/article/egkeniastike-to-elliniko-periptero-tis-56is-bienale-tis-venetias/#!prettyPhoto[pp_gal]/1/) [πρόσβαση 11-5-2015].

υπόγεια και άλλες φορές γλοιώδης, που εμείς και η κοινωνία είμαστε εμποτισμένοι. Και φυσικά μιλάει και αναφέρεται στις βαθιές εμπλοκές στη ζωή των ατόμων και των εθνών».²²⁶ Θα προσθέσω επίσης μία ανάρτηση στο Facebook (12-5-2015) του Γ.-Ι. Μπαμπασάκη όπου αναφέρει: «Είναι ο Βόλος. Είναι το πηγαϊνέλα στην Ιστορία, το ρίζωμα στο χρόνο. Είναι το εντόπιο που γίνεται παγκόσμιο γιατί είναι παγκόσμιο το βουητό του καταρράκτη του χρόνου. Ξανά: είναι ο Βόλος. Είναι το ότι βλέπω μυρωδιές, ακούω εικόνες, μυρίζω ήχους. Είναι ο Βόλος, και η αγωνία μας να μη χάσουμε τους σπονδύλους μας, να μην ξεχάσουμε εκείνον εκεί τον στίχο: Από τι μακελειό κατάγομαι. Μόνον όσο υπερβαίνει την τέχνη, γίνεται τέχνη η τέχνη. Συμπαθάτε με για τη μη ανάλυση, συμπαθάτε με για το ψέλλισμα, αλλά έχουν προηγηθεί και πολύτομα πονήματα και πείσμονα ουρλιαχτά. Είναι ο Βόλος». Σε μια άλλη συνέντευξη η Μ. Παπαδημητρίου δηλώνει: «Κατά τη γνώμη μου, το έργο βάζει τον θεατή να συνειδητοποιήσει ότι δεν είναι ο άρχων, ο αθάνατος. Τον βάζει σε μια ανθρώπινη διάσταση και ίσως επανατοποθετεί τις αξίες του σε μια βάση πιο ουσιαστική, πραγματική και απολύτως αναγκαία. Αυτό το πράγμα δεν έχει τίποτα το περιττό, καμία γκλαμουριά, κανένα lifestyle, από όλα αυτά που έχουν διαλύσει την κοινωνία. Πραγματεύεται αξίες, τη μεταπολεμική ιστορία και οικονομία της Ελλάδας και εκεί αντιλαμβάνεσαι πώς λειτούργησε τελικά η έννοια της παγκοσμιοποίησης. Η οικονομία έχει πάει στα χέρια ορισμένων, επαγγέλματα τα οποία ήταν πολύ σημαντικά έχουν αρχίσει να εξαφανίζονται και έχουν γίνει όλα επιχειρήσεις, ακόμα και τα κράτη πάνε να γίνουν επιχειρήσεις. Πιστεύαμε ότι η παγκοσμιοποίηση θα κατέλυε τα σύνορα, αλλά, αντί να συμβαίνει αυτό, δημιουργούνται καταστάσεις ανυπόφορες με αιχμή τη θρησκεία. Πριν από λίγες ημέρες πνίγηκαν 900 άνθρωποι στη Μεσόγειο προσπαθώντας να διαφύγουν από μία φοβερή κατάσταση».²²⁷

Η μετατόπιση από το media-specific στο context-specific θέτει υπό ερώτηση την έως τώρα κυρίαρχη μονοκαλλιέργεια της οπτικής αντίληψης για τον σχεδιασμό και την αντίληψη του χώρου. Ο μηχανισμός της σύγκλισης προάγει την οπτικότητα και επιβραβεύει τις μορφολογικές καινοτομίες, αναπτύσσει σωματικούς και ολικούς

²²⁶ «Γιατί η Ελλάδα στέλνει τα *Αγριμικά* της Μαρίας Παπαδημητρίου στη Μπιενάλε της Βενετίας; Ο επιμελητής της ελληνικής συμμετοχής Αλέξιος Παπαζαχαρίας εξηγεί στο Lifo.gr», δημοσιευμένο στις 8-12-2014, Πηγή: www.lifo.gr

²²⁷ Ιωάννα Γκομούζα, «Μαρία Παπαδημητρίου: Με δέρματα ζώων στην Μπιενάλε Βενετίας», στο <http://www.athinorama.gr/arts/article.aspx?id=2506412#.VVI7628XCfE.email> [πρόσβαση 13-5-2015].

τρόπους κατανόησης του χώρου, ενεργοποιώντας απτικές αισθήσεις που συνήθως αποκλείονται ή υποβαθμίζονται από την α-στοχία διείσδυσής τους στις πραγματικές συνθήκες. Εδώ οι διερευνήσεις, μεθοδολογίες και πρακτικές που ανέδειξε η τέχνη περιβαλλόντων (installations) με τη λογική της διεύρυνσης της σωματικής και οπτικής εμπειρίας, δομώντας υβριδικές αναπαραστάσεις πάνω στην τοπικότητα της εμπειρίας, συνεχίζουν να παραμένουν ως η βασική κριτική της οπτικότητας, ως συνέπεια ανάδειξης της σημασίας των σωματικών, χωρικών και επιτελεστικών μέσων σε μια ολόκληρη γενεαλογία έργων στον ενδιάμεσο χώρο τέχνης - αρχιτεκτονικής.

Στο παρακάτω απόσπασμα ο καλλιτέχνης Κ. Βελώνης αναπτύσσει διεξοδικά την αντίστοιχη προβληματική: [Τα τελευταία χρόνια αναφερόμαστε ολοένα και συχνότερα σε έναν «κοινωνικά υπεύθυνο σχεδιασμό», ο οποίος καλείται να διορθώσει την άλλοτε δημοφιλή αντίληψη ότι το design αφορά αποκλειστικά προϊόντα της αγοράς. Παράλληλα, κάποιες πρόσφατες «μετατοπίσεις» στη γλυπτική και στη σύγχρονη τέχνη ανανεώνουν το ενδιαφέρον της σχέσης μας με το design, τοποθετώντας το στο επίκεντρο της καθημερινότητας.

Ακόμη και ως παρωδία από την πλευρά της εικαστικής παραγωγής, ένας σχεδιασμός για το «δημόσιο καλό» μας προτρέπει να διαπιστώσουμε μιαν αλλαγή πλεύσης: την αντικατάσταση του ασφυκτικά υψηλού σχεδιασμού με προτάσεις χρήσιμες σε ένα κοινό που τον έχει ανάγκη. Αν, όμως, στην κυριολεκτική σημασία του «υπεύθυνου σχεδιασμού» αναγνωρίσουμε πως αυτός καλύπτει τις σχέσεις εμπιστοσύνης που αναπτύσσονται ανάμεσα σε μια επιχείρηση και στους πελάτες της, η επιτυχημένη εφαρμογή του σε προκαθορισμένες μη ευνοούμενες ομάδες μοιάζει ανεδαφική.

Ο κοινωνικά υπεύθυνος σχεδιασμός αποτυγχάνει πολλές φορές στους στόχους του. Τούτο διότι το κοινό στο οποίο απευθύνεται δεν είναι αυτό που ενδιαφέρεται ενώ το κοινό που ενδιαφέρεται δεν είναι αυτό που θα επιθυμούσε. Οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι για πολλούς ριζοσπάστες σχεδιαστές το κοινό δεν υπήρξε εκείνο που οι ίδιοι αρχικά είχαν οραματιστεί, γεγονός που δεν αποκλείει καθόλου την περίπτωση το ίδιο το αντικείμενο να πετύχει στην αγορά.

Ωστόσο, είναι σημαντικό να αντιληφθούμε ότι στο μοντέλο της αγοράς οικονομίας διαμοιρασμού κάθε σχεδιασμός, όσο αυστηρός και σαφής κι αν είναι ως προς τις ανάγκες που καλύπτει, μπορεί να διατεθεί σαν ένας ανοικτός κώδικας και να προσαρμοστεί σε αμεσότερες απαιτήσεις. Σ τη γλώσσα της πληροφορικής θα

μιλούσαμε για λογισμικό ανοικτού κώδικα (open source software) που αφορά στους όρους της ελεύθερης διακίνησης (free access) και της επαναχρησιμοποίησης (redistribution)]²²⁸



Bruce Nauman, 1995

Slow Angle Walk (Beckett Walk), 1968, μονοκάνναλο βίντεο, ασπρόμαυρο με ήχο, διάρκεια 56'.

Hamburger Kunsthalle

New Media Collection

Στο έργο του Bruce Nauman με τίτλο *Slow Angle Walk (Beckett's Walk)* υπάρχει μια αντίστοιχα περίεργη ομοιομορφία με τις περίτεχνες κινήσεις και στάσεις που εκτελεί για πάνω από μία ώρα μπροστά στην κάμερα. Αυτή η ακολουθία από επαναλαμβανόμενες κινήσεις του σώματος εμφανίζεται ολοένα και πιο παράλογη, δεδομένου ότι για την πραγματοποίησή τους απαιτείται προφανώς κουραστική πράξη εξισορρόπησης και από την άλλη δεν διαφαίνεται να υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος στόχος.

Ένα άλλο ανησυχητικό στοιχείο είναι το γεγονός ότι η φωτογραφική μηχανή, η οποία έχει υποστεί οπτική μετατροπή ενενήντα μοιρών, φαίνεται να κινηματογραφεί τον καλλιτέχνη να περπατά επάνω ή κατά μήκος της κατακόρυφης όψης ενός τοίχου. Η σκηνοθετημένη χορογραφία του Nauman αποδίδει φόρο τιμής στην παράξενη βάδιση που είχε επιλεγεί από τον Samuel Beckett για τους χαρακτήρες Watt και Molloy στο μυθιστόρημά του *Molloy*. Όσο περισσότερο κανείς παρακολουθήσει την περίεργη εκτέλεση αυτών των ενεργειών, τόσο πιο εμφανές γίνεται ότι είναι το περπάτημα που πραγματοποιείται μέσα σε μια επακριβώς οριοθετημένη περιοχή. Η προσπάθεια του Nauman να βρουν νόημα οι δράσεις που εκτελούνται στο πλαίσιο μιας εγγενώς άσκοπης επιχείρησης φαίνεται σαν την προσπάθεια να χαλιναγωγηθεί το βλέμμα και η αντιληπτικότητα του θεατή προς έναν συμβιβασμό με το αδύνατο.

²²⁸ Κ. Βελώνης, «Η χρήση του ανοικτού κώδικα, Γλυπτική και σχεδιασμός εκτάκτου ανάγκης», δημοσιευμένο στις Αναγνώσεις της Αυγής στις 31-07-2016 στο: http://avggi-anagnoseis.blogspot.gr/2016/07/blog-post_26.html#more

Όπως αναφέρει ο δημιουργός Gary Hill: «Η όραση δεν είναι πια η ικανότητα να βλέπουμε, αλλά η ανικανότητα να μη βλέπουμε». Από την απάντηση που θα δώσουμε σε τέτοιες φαινομενικά χωρίς νόημα ερωτήσεις εξαρτώνται στην πραγματικότητα πολλές πρακτικές συνέπειες για την καθημερινή ζωή. Αν ήδη δεν υπάρχει πια η φωτογραφία με την έννοια που την ασκούσαν οι εφευρέτες της, ο Νιέρσε και ο Daguerre, η έννοια του βλέμματος «θα παρέμενε συρρικνωμένη απλώς σαν ένα παγωμένο πλάνο».

Στην έκθεση του Ανδρέα Αγγελιδάκη στο ΕΜΣΤ: *Κάθε τέλος είναι μια αρχή*, τα παραπάνω ζητήματα που αφορούν την αστοχία και την αδυναμία συμπύκνωσης σε μία και μοναδική λύση πυκνώνουν σε ένα μνημειακού χαρακτήρα project, στο οποίο ο δημόσιος χώρος και ο ιδιωτικός μετέχουν ποιητικά και ανταλλάσσουν εμπειρίες μετάβασης, κατοίκησης, γοητείας του ερειπίου, επαν-εύρεσης. Το τοπίο της μνήμης γίνεται όχημα εποίκησης στον κόσμο του διαδικτύου. Η έννοια της αρχής και του τέλους μεταφράζεται σε πρωτόκολλο συμφιλίωσης με ένα υβριδικό στοιχείο του πραγματικού κόσμου. Σε συνέντευξή του αναφέρει: «Όταν περιγράφω το συννεφόσπιτο αναφέρομαι συχνά και στο βιβλίο του Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, που κυκλοφόρησε στα 60s στις ΗΠΑ και παρουσίαζε το πώς αλλάζει η αρχιτεκτονική όταν τη βλέπουμε μέσα από το αυτοκίνητο. Ο Venturi χρησιμοποίησε το Las Vegas ως παράδειγμα γιατί είναι η κατεξοχήν μη-πόλη, είναι απλώς πράγματα, αντικείμενα και ταμπέλες που προσπαθούν να προσελκύσουν κάποιον που περνάει με το αυτοκίνητο. Ο Venturi έλεγε ότι ένα κτίριο που έχει το σχήμα πάπιας μπορεί να τραβήξει κατευθείαν την προσοχή του οδηγού, που θα καταλάβει αμέσως τι πουλιέται



σε αυτό το κτίριο, χωρίς να χρειάζεται να διαβάσει κάποια επιγραφή ή ταμπέλα. Με αυτές τις ιδέες παίζω, απλώς το τωρινό αυτοκίνητο ή ο αυτοκινητόδρομος είναι το internet. Το συννεφόσπιτο έχει και μια άλλη αναφορά: αυτή του ελληνικού αυθαίρετου. Μιλώ

δηλαδή για το κτίριο που το χτίζουν σαν σκελετό αρχικά, μόνο τα τσιμέντα, θα πάνε το καλοκαίρι να βάλουν μερικά νάιλον και θα περάσουν εκεί τις διακοπές τους και τον επόμενο χρόνο θα φτιάξουν τον πάνω όροφο και όταν μεγαλώσουν τα παιδιά τους

θα τελειώσουν το ισόγειο για να μένουν αυτοί από κάτω. Άρα μιλάμε για ένα είδος σπιτιού που δεν σχεδιάζεται παραδοσιακά. Η λογική σειρά σχεδιασμός, κατασκευή, χρήση ανακατεύεται τελείως και γίνεται κατασκευή, χρήση, σχεδιασμός, ξανά κατασκευή, ξανά χρήση και πάει λέγοντας. Κι αυτή είναι η ιδέα της έκθεσης: κάθε τέλος μιας κατάστασης είναι ήδη το ξεκίνημα μιας άλλης. Η εξέλιξη δεν σταματάει ποτέ».²²⁹

Η επανάκτηση του δημόσιου χαρακτήρα της τέχνης, εκτός του παραδοσιακού περιβάλλοντος του μουσείου, με πράξεις παρουσίας και όχι αναπαράστασης, με οργάνωση μικρο-περιβαλλόντων ή μικρο-ουτοπιών, με χρήση πληροφοριακών δικτύων ή σωματικών επαφών, στρέφει ολοένα και λιγότερο την προσοχή στις διαδικασίες συγγραφής και επικοινωνίας του έργου.²³⁰

Η απαγόρευση της αναπαράστασης σε ορισμένες πολιτιστικές πρακτικές και η άρνηση του οράν –τις γυναίκες, για παράδειγμα, στην περίπτωση του ισλάμ– ξεπερνιέται αυτή τη στιγμή από την πολιτιστική υποχρέωση του οράν, με την υπερέκθεση του ορατού της εποχής να παίρνει τη θέση της υποέκθεσης της εποχής. Ανανεώνοντας τη μοντέρνα παράδοση συμμετοχικών πρακτικών, η «νέα τέχνη του δημόσιου χώρου» (new genre public art) και ένα πλήθος σύγχρονων ανομοιογενών έργων που χρησιμοποιούν μορφές διαλόγου και ανταλλαγής στον κοινωνικό χώρο (relational aesthetics, dialogical art, dialogue-based public art) προσβλέπουν στις δυνατότητες παραγωγής συλλογικού νοήματος στο σημείο διασταύρωσης του έργου με τον θεατή²³¹ (ή με τον πολίτη, ως πρόσωπο που συμμετέχει χωρίς να γίνεται μέρος του θεάματος του έργου).²³² Η όραση ήταν κάποτε μια μικρή βιοτεχνία, μια «τέχνη του οράν». Αλλά σήμερα είμαστε μάρτυρες μιας «επιχείρησης απτών εμφανίσεων» που μπορεί να είναι μια μορφή ολέθριας βιομηχανοποίησης της όρασης.²³³ Ο

²²⁹ Ανδρέας Αγγελιδάκης, «Κάποια στιγμή το facebook θα είναι η Αρχαία μας Ρώμη», στο <http://propaganda.gr/andreas-angelidakis-kapia-stigmi-facebook-tha-ine-archea-mas-romi/> [πρόσβαση 10-5-2015].

²³⁰ Henri Lefebvre, *The Urban Revolution*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003.

²³¹ Paul Ardenne, *Un Art Contextuel*, Paris: Flammarion, 2002.

²³² Πάνος Κούρος, «Το Παράδειγμα της Συνεργασίας», εισήγηση στο πλαίσιο της ελληνικής συμμετοχής στην 9η Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας, Μουσείο Μπενάκη (20/12/04-23/1/05).

²³³ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

προσωπικός συμβολικός χώρος επενδύεται σε μια εικόνα ή ένα αντικείμενο, τη στιγμή που η αισθητική των ανθρώπινων διαδράσεων μέσα σε εν εξελίξει διαδικασίες επιτέλεσης εμπλέκεται με διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, ή ακόμη περιλαμβάνεται σε συλλογικά σχήματα συνεργασίας και ομάδες δράσης.²³⁴

2.3 Η τραγωδία ως Α-στοχία

Η φράση «Να μην μπορείς να πιστέψεις στα μάτια σου» δεν είναι πια, στην πραγματικότητα, δείγμα κατάπληξης ή έκπληξης, αλλά μάλλον ένα σημάδι «συνειδητής αντίρρησης» που τώρα ενίσταται στο κράτημα της αντικειμενικής εικόνας των γεγονότων, της εικόνας που μεσοποιείται όχι μόνο από τη ζωντανή ή πρόσφατα μαγνητοσκοπημένη τηλεοπτική μετάδοση, αλλά επίσης από μια «εκτεταμένη κινητοποίηση».²³⁵ Αν αυτό που βλέπουμε μέσα στη συνείδηση και τα ενεργήματά της το αποκαλέσουμε το πεδίο της εμμένειας (Immanenz), τότε το ερώτημα έχει ως εξής: πώς είναι δυνατόν μέσα στη εμμένεια της συνείδησης να ενυπάρχει η πραγματικότητα του αντικειμένου ακόμη και όταν ο στόχος συνεχώς μετατοπίζεται; Η απάντηση πρέπει να διατυπωθεί με τρόπο εξαιρετικά προσεκτικό: η πραγματικότητα του αντικειμένου δεν είναι κάτι που του ανήκει, θα μπορούσε να έχει δοθεί σε ένα βίωμα/ενέργημα της φαντασίας ή της μνήμης. Η πραγματικότητα του αντικειμένου αποτελεί έναν τρόπο με τον οποίο αυτό δίδεται, παρουσιάζεται, έναν τρόπο εμφάνισής του, έναν τρόπο εμφάνισης που είναι οικείος σε αυτή την κατηγορία όντων. Πιο αναλυτικά, όταν κοιτάζω και βιώνω μετά την αναγωγή την κατ' αίσθηση αντίληψη, βλέπω από τη μια πλευρά αυτό που ανήκει πραγματικά (reel) στη συνείδηση, δηλαδή το ίδιο το ενέργημα της αντίληψης και την ύλη του, δηλαδή τα αισθητηριακά δεδομένα. Ταυτόχρονα, βλέπω ότι στο ενέργημα ενυπάρχει το αντικείμενό του και μάλιστα φέρει το κατηγορημα «πραγματικό». Αυτό το κατηγορημα δεν έχει τίποτα αντίστοιχο στα αισθητηριακά δεδομένα, δεν περιλαμβάνεται στις πληροφορίες σχετικά με το «πώς» και «γιατί» έχει τόσο επιτακτικά αποφασιστεί να υλοποιηθεί.

²³⁴ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, New York: Lukas & Sternberg, 2002.

²³⁵ M. Heidegger, *Τα βασικά προβλήματα της φαινομενολογίας*, μτφρ. Π. Κόντος, εκδ. «Γνώση», Αθήνα 1999, σ. 18.

Η τομή που χωρίζει τους δύο αυτούς χώρους οριοθετήθηκε από τον Derrida στην εξαιρετικά γνωστή και σύνθετη θεωρία της «Κοσμοθέασης»,²³⁶ σύμφωνα με την οποία τα περιμετρικά αυστηρά όρια μιας περιοχής σκιαγραφούνται:

(A) με μια προδιάγνωση (σχεδιασμός) και (B) με μια επίσπευση (ηθική).

Η παραπάνω έννοια της διαφοράς (differance),²³⁷ δηλαδή εδώ της κατάταξης, σχετίζεται με μια ατελείωτη (ανεκπλήρωτη-αδιάκοπη) διαφοροποίηση της – θεωρητικής αρχικά και αργότερα μέσω της υλοποίησης– έννοιας του θεμελίου. Η «διαφορά», ομόηχη με τη λέξη διαφορά [différence], αποτελεί νεολογισμό ο οποίος επινοήθηκε από τον Jacques Derrida για να περιγράψει ότι η γλώσσα λειτουργεί μέσα από δίπολες αντιθέσεις [binary oppositions]. Στην προσπάθειά του να υπονομεύσει τον λογοκεντρισμό [logocentrism] του δυτικού κόσμου, ο Derrida χρησιμοποιεί την ορθογραφία -ance αντί της κανονικής -ence για να υποδείξει μια συγχώνευση των δύο εννοιών του γαλλικού ρήματος difféter «διαφέρω/αναβάλλω». Με αυτό το λογοπαίγνιο παραπέμπει στο φαινόμενο κατά το οποίο ένα κείμενο παρέχει την εντύπωση ότι έχει μια σημασία που είναι προϊόν της διαφοράς του. Ταυτόχρονα, αφού αυτή η παρεχόμενη σημασία δεν μπορεί ποτέ να στηριχτεί σε μια πραγματική «παρουσία» ή σε μια ανεξάρτητη από τη γλώσσα πραγματικότητα, την οποία ο Derrida ονομάζει υπερβατικό σημαίνόμενο, ο τελικός καθορισμός της αναβάλλεται, ενώ παράλληλα ματαιώνει τη δυνατότητα ύπαρξής της. Ο Derrida πιστεύει ότι η διαφορά διέπει ολόκληρο το σύστημα της γλώσσας, αφού χάρη σε αυτή αποκτά νόημα, αλλά ταυτόχρονα είναι ένα διασπαστικό στοιχείο που εμποδίζει την έλευση της απόλυτης σημασίας της αλήθειας. Το λογοπαίγνιο σχετίζεται με το πλέγμα των ετερογενών διαφορών που χαρακτηρίζει τις λέξεις μεταξύ τους και με το γεγονός ότι το σημαίνόμενο [signified] (δηλαδή η σημασία) δεν είναι ποτέ παρόν και πάντα καθυστερεί στη γραφή, αφού η γραφή παράγει νόημα σε έναν απεριόριστο αριθμό περικειμένων που μπορεί να υπάρξει στο μέλλον. Έχουμε δηλαδή συνεχή αναβολή του σημαινομένου, το οποίο όμως παράγεται λόγω της διαφοροποίησής του από άλλα σημαίνόμενα. Από την άλλη πλευρά, όμως, τα γνωρίσματα που θα μπορούσαν να

²³⁶ Derrida, J, *Η γραφή και η διαφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2003, σ. 224.

²³⁷ <http://www.thefylis.uoa.gr>

εδραιώσουν τη σημασία μιας λέξης δεν είναι δυνατό να θεωρηθούν απολύτως «απόντα». Το επακόλουθο, κατά τον Derrida, είναι ότι δεν μπορούμε ποτέ, σε καμία περίπτωση να έχουμε ένα αποδεδειγμένα πάγιο και προσδιορισμένο παρόν νόημα. Η διαφορά συνδέεται με τον χώρο, ενώ η αναβολή συνδέεται με τον χρόνο. Ο Derrida κατανοεί αυτή τη διαφοροποίηση, το σχίσμα δηλαδή που χαράσσει η αναβολή μέσα στον παρόντα χρόνο ως τόπο ανάδυσης της γραφής. Μια διαφορούμενη κατευθυντήρια που κάθε αναγκαιότητα για επείγουσες απαντήσεις επιζητά πρακτικές απαντήσεις ικανές να οργανωθούν μέσα στο σημείο της ιστορικής ύπαρξης, να προηγηθούν μιας απόλυτης επιστήμης καθώς τα συμπεράσματα δεν μπορεί κανείς να τα ανα-μένει. Το προληπτικό αυτό σύστημα που παράγει δομές βεβαιωμένες αποκαλείται από κοινού από τους Husserl και Derrida με τον διαφορούμενο ορισμό της «Κοσμοθέασης»²³⁸, και είναι ικανό να αναγνωρίζει και να κατατάσσει νοήματα και καταστάσεις, εισάγοντας την επιφύλαξη της «προσωρινής ηθικής»²³⁹ σε προσωπικό (για τον δημιουργό) και κοινοτικό για τον αποδέκτη-χρήστη επίπεδο. Με βάση τα παραπάνω η ουσία της συνείδησης (συνειδησιακής πράξης) είναι οι ουσίες των «φαινομένων» εν γένει που δεν μπορούν με μια επιστημολογική δομή (πολλαπλότητας μαθηματικού τύπου) να μας ορίσουν το πλαίσιο μιας τεκμηριωμένης-μαθηματικής στόχευσης.²⁴⁰ Η περίπτωση των φαινομαίων της α-αστοχίας μπορούν να ταξινομηθούν μέσω της «μαθηματικής απο-περατότητας»²⁴¹ (μετα-περάτωσης) κυρίως όταν αντιπαρατάσσονται από ορισμένες ύστερες ανακαλύψεις. Τα μαθηματικά αντικείμενα είναι το σύνολο των «νέων κατασκευών» τις οποίες συλλαμβάνει τόσο ο μαθηματικός όσο και στην περίπτωση μας ο εικαστικός καλλιτέχνης πριν εξετάσει όλες τις ιδιότητές τους. Αρχικά αποτελούν «εικασίες και αιτήματα» που μπορούν είτε να αποδειχτούν είτε όχι. Στο εσωτερικό αυτών των εικασιών, μέσα στο οικοδόμημα των αρχικών αιτημάτων, εκεί μπορούμε να ψηλαφίσουμε τη φύση των μαθηματικών

²³⁸ Edmund Husserl, *Η φιλοσοφία ως αυστηρή επιστήμη*, μτφρ. Ν. Σκουτερόπουλος, εκδ. Ροές, Αθήνα 1988.

²³⁹ Critical Art Ensemble, «Observations on Collective Cultural Actions», *Art Journal* 1998, p. 73-85.

²⁴⁰ Jean-Pierre Changeux & Alain Connes, *Conversations on Mind, Matter, and Mathematics*, επιμ.-μτφρ. Μ. Β. DeBevoise, Princeton University Press, 1992, p. 78-80.

²⁴¹ Όπως σημειώνει ο Β. L. van der Waerden στο *Η απόπνιση της επιστήμης*, μτφρ. Γ. Χριστιανίδης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 55: «Ο Πλάτων γράφει στην *Πολιτεία* για την ανυπόθετη αρχή, τα αξιώματα, την παραγωγική διαδικασία και τη χρήση σχημάτων και αποδεικτικών μεθόδων στη γεωμετρία, ώστε με λογικά βήματα να οδηγηθούμε από τα ορατά στη νόηση με το λογισμό».

αντικειμένων και να αναλογιστούμε αν μπορούν να αναλάβουν το φορτίο της μετάπλασης σε αναπαραστάσεις (αντικείμενα).

Ας πάρουμε το παράδειγμα της κατ' αίσθηση αντίληψης. Το ενέργημα της αντίληψης εμπεριέχει την πίστη στην ύπαρξη του αντικειμένου και, περαιτέρω, την πίστη στην ύπαρξη του κόσμου ως ορίζοντα μέσα στον οποίο εγγράφεται το μεμονωμένο αντικείμενο. Αυτή η κατ' αίσθηση αντίληψη για την α-στοχία στην πραγματικότητά της ουδόλως χάνεται με την αναγωγή. Το ίδιο το βίωμα της αντίληψης δεν εξαφανίζεται ούτε αλλοιώνεται. Ούτε φυσικά χάνεται η πίστη στην ύπαρξη του αντικειμένου και του κόσμου, όπως αυτή η πίστη εμπεριέχεται στην αντίληψη.²⁴² Άλλωστε, δεν θα μπορούσαμε να συλλάβουμε την αντίληψη, εάν της είχε αφαιρεθεί αυτό το ουσιώδες στοιχείο της. [Τι σημαίνει τότε το να θέσω την αντίληψη «εντός παρενθέσεων». Αυτό που καλούμαι να κάνω είναι να θέσω εντός παρενθέσεων την αντίληψη, δίχως να αφαιρέσω κανένα στοιχείο της. Και τη θέτω εντός παρενθέσεων όταν, αντί να αφομοιώνομαι στην ίδια την επιτέλεση του αντιληπτικού ενεργήματος, παύω να μετέχω στην ίδια την αντίληψη και λαμβάνω τη θέση ενός «θεωρού», παρατηρώ τη λειτουργία της αντίληψης. Η μορφή της θεσιληψίας για την ύπαρξη του αντικειμένου και του κόσμου, όπως την προϋποθέτει η εν δράσει αντίληψη. Με άλλα λόγια αντί να υιοθετούμε αυτή τη θεσιληψία, αρκούμαστε στην παρατήρηση της ως «μέρος» της αντίληψης, ως μέρος του συνειδησιακού ενεργήματος. Μένει, βέβαια, να προσδιορισθεί η έννοια του «μέρους». Αυτό θα είναι το τελικό συμπέρασμα της αναγωγής.]²⁴³

Ο John Stuart Mill προτείνει: «το γεγονός που εκφράζεται κατά τον ορισμό ενός αριθμού είναι ένα φυσικό γεγονός».²⁴⁴ Δεν υπάρχει τίποτε το εντυπωσιακό στο ότι οι ακέραιοι αριθμοί έχουν την τάδε ή τη δείνα ιδιότητα, αυτές περιέχονται ήδη στον ορισμό που προτείνει ο μαθηματικός, βρίσκονται ήδη μέσα στην αρχική διαίσθησή του. Χρειάζεται, όμως, χρόνος για να αναγνωριστούν τόσο διανοητικά όσο εμπειρικά (αυταπόδεικτα) αυτές οι ιδιότητες. Συνεπώς, η αξιωματική, η λογική και όλες οι

²⁴² M. Foucault, *Εξουσία, γνώση και ηθική*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1987, σ. 21.

²⁴³ Απόσπασμα από το βιβλίο των Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, κεφάλαιο «Traité de nomadologie: La machine de guerre», Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

²⁴⁴ Philip Glahn, «Public Art: Avant-garde practice and the possibilities of critical articulation», *Afterimage* November/December 2000, p. 10-2.

εγκεφαλικές λειτουργίες με τις οποίες συνδέονται παίζουν αποφασιστικό ρόλο σ' αυτό το έργο της ανάλυσης και της λογικής παραγωγής: χρησιμεύουν ως λογικός μηχανισμός. Επομένως, ένα από τα εκπληκτικότερα γνωρίσματα της ανθρώπινης εγκεφαλικής μηχανής είναι τόσο ότι δημιουργεί καινούργια νοητικά αντικείμενα όσο και ότι αναλύει τις ιδιότητές τους, οι οποίες συχνά, αλλά εκ των υστέρων, φαίνονται εξαιρετικά απλές. Το βασικό στοιχείο στην Οντολογία του Heidegger είναι ότι δεν αποσκοπεί σε επιστημονικού τύπου θεμελίωση που υπάρχει στον Kant,²⁴⁵ καθώς ο δεύτερος κάνει μια γνωσιολογική προσέγγιση και μάλιστα με σκοπό να καταστήσει τη Μεταφυσική ισάξια, τουλάχιστον ως προς την εγκυρότητα, των επιστημών. «Σε αντίθεση με την ηδονή, η οδύνη δεν είναι αυτάρκης, διότι αναζητά την αιτία της. Ρωτά “γιατί;”, ενώ η ηδονή σωπαίνει. Γι' αυτό η οδύνη βρίσκεται εγγύτερα στον λόγο. Όμως, βρίσκεται εγγύτερα στον λόγο όχι απλώς ως έναυσμα θεωρητικής ενατένισης, αλλά ως αφετηρία πράξης. Όποιος υποφέρει ρωτά “γιατί;” όχι απλώς για να καταλάβει, αλλά κυρίως για να βρει τρόπους ανακούφισης. Έτσι, η οδύνη ως αφετηρία πράξης συνδιαμορφώνει μαζί με τον μόχθο, δηλαδή την ανάγκη, το πολιτικό».²⁴⁶ Ο Heidegger κινείται σταθερά γύρω από το ερώτημα για το Είναι, «ερώτημα το οποίο ο Kant εξοστράκισε από τον χώρο της γνώσεως, ο Heidegger στη θέση της γνώσεως προκρίνει την κατανόηση (Verstehen)».²⁴⁷ Η θέση του Heidegger για την κατανόηση απορρέει από τη συνείδηση μετά τη φαινομενολογική της αναγωγή,²⁴⁸ κατά την οποία ανακαλύπτει τον κατηγορικό χαρακτήρα της γνώσεώς της για τα πράγματα, επανέρχεται στην αρχική σχέση της με τα πράγματα. Αυτή η αρχέγονη επαφή με τα πράγματα ενδιαφέρει τον Heidegger και τη θεωρεί ως «τον

²⁴⁵ Heidegger, *Είναι και Χρόνος*, ό.π. (υποσ. 7), σ. 256. «Σκοπός δεν είναι να εξομοιωθεί η κατανόηση και η ερμηνευση με ένα ορισμένο ιδεώδες γνώσης, το οποίο δεν είναι παρά παράγωγο είδος κατανόησης, που παραπλανήθηκε μες στο νόμιμο μέλημα του να συλληφθούν τα παρευρισκόμενα όντα μες στην ουσιαστική τους ακαταληπτότητα». Επίσης, βλ. σ. 322, «...το γνωρίζειν είναι παράγωγος τρόπος πρόσβασης στα ρεαλιστικά όντα».

²⁴⁶ Θεοφάνης Τάσης, «Μια εποχή στην κόλαση: Στοχασμοί περί οδύνης», στην *Athens Review of Books* (Μάιος 2016).

²⁴⁷ M. Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1986, σ. 59-61.

²⁴⁸ Ν.-Χ. Μπανάκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού. Η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, εκδ. Έννοια, Αθήνα 2008, σ. 11-54, όπου παρουσιάζεται το φιλοσοφικό κλίμα γύρω από τη φιλοσοφική δράση του Γάλλου φιλοσόφου αναδεικνύοντας μεταξύ άλλων και τη σημασία όλου του φαινομενολογικού κινήματος, συμπεριλαμβανομένων και των Husserl και Heidegger ως βασικών επιρροών του. Επίσης, ο ίδιος ο Heidegger παρουσιάζει τη φαινομενολογική του μέθοδο στο *Είναι και χρόνος*, ό.π., σ. 62-80.

δρόμο προς την εύρεση του Είναι και το πώς εμφανίζονται τα πράγματα μέσα στην καθημερινότητα του Dasein». ²⁴⁹ Αυτό λοιπόν που προκύπτει είναι ότι ο Heidegger, χωρίς να απορρίπτει τον γνωσιολογικό απριρισμό του Kant, προβαίνει σε έναν οντολογικό απριρισμό διευρυμένο σε βαθμό που φτάνει στην «εκμηδένισή του». ²⁵⁰ Αυτό το παράδοξο σημαίνει ότι προσπαθώντας να υπερβεί τους γνωσιολογικούς περιορισμούς του Kant που φράζουν τον δρόμο προς το Είναι, τους υποτάσσει στην πρώτη-πρωταρχική επαφή με τα πράγματα. Η κατάσταση που προκρίνει είναι πιο διευρυμένη από τη γνώση, αφού η γνώση είναι μόνο μία δυνατότητα της κατανόησης, μιας δυνατότητας αντιμετώπισης των πραγμάτων ως παρευρισκόμενα που δεν μπορεί να οδηγήσει στο Είναι τους. ²⁵¹

Η λειτουργία της συνείδησης στο εσωτερικό της συστοιχίας συνείδηση - γνώση καλείται φαινομενολογικά «συγκρότηση» ²⁵² (Konstitution). Η συνείδηση συγκροτεί τον στόχο, αλλά δεν τον κατασκευάζει. Τον συγκροτεί σημαίνει ότι αποτελεί οντολογική προϋπόθεση της φανέρωσης ενός πεδίου (κόσμου) ως ενεργό βεληνεκές. Για παράδειγμα, η πραγματικότητα του κόσμου αποτελεί μια μορφή συγκρότησης, υπό την έννοια ότι η συνείδηση νοηματο-δοτεί τον κόσμο ως πραγματικό χάρη σε ένα συγκεκριμένο ενέργημα, αυτό της αντίληψης. Αυτό που η «φυσική στάση» είναι απλώς μια «φυσική διαδικασία», τώρα αποκαλύπτεται ως συγκρότηση. Άρα, ήδη στη «φυσική στάση» το συγκροτησιακό εγώ ήταν εν δράσει, μόνο που παρέμενε συγκαλυμμένο, σε λήθη.

Ο Johan Wagemans, πειραματικός ψυχολόγος που ειδικεύεται στην οπτική αντίληψη στο Πανεπιστήμιο της Leuven, αναφέρει ότι όταν κάποιος αρχίζει να χρησιμοποιεί τις εικόνες με έναν αντίστοιχο τρόπο, «είναι σαφές ότι αυτό δεν γίνεται για το νόημα,

²⁴⁹ Ο όρος αυτός αποτελείται από δύο συνθετικά, το da το οποίο μεταφράζεται ως «εδώ» και το sein που είναι το «είναι». Ωστόσο η απόδοσή του στην ελληνική γλώσσα με αυτόν τον τρόπο θα έχανε μέρος του νοήματος. Οι μεταφραστικές απόψεις ούτως ή άλλως δίστανται, καθώς ο Γ. Τζαβάρας το μεταφράζει ως εδανά-Είναι, βλ. M. Heidegger, *Είναι και Χρόνος*, ό.π., σ. 56, ενώ ο Γ. Ξηροπαίδης το αποδίδει ως ώδε-είναι, βλ. M. Heidegger, *Επιστολή για τον ανθρωπισμό*, μτφρ.-εισαγ. Γ. Ξηροπαίδης, εκδ. Ροές, Αθήνα 2006. Επίσης, υπάρχει και η επιλογή να αποδοθεί ως άνθρωπος, την οποία προτείνει ο Χρ. Μαλεβίτσης, βλ. *Η φιλοσοφία του Χάιντεγκερ*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1974.

²⁵⁰ Εδώ ο Heidegger μιλώντας για τον χώρο τον θέτει σε ένα απριριστικό επίπεδο προγενέστερο του υποκειμένου, M. Heidegger, *Είναι και Χρόνος*, ό.π., σ. 189-90.

²⁵¹ M. Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, ό.π., σ. 50. Εδώ ο Heidegger, έχοντας πρώτα απορρίψει τις καθιερωμένες μεθόδους προσέγγισης των πραγμάτων, προχωρεί στην αξίωσή του «να τους επιτρέψουμε να εφησυχάσουν μέσα στην ουσία τους». Βλ. *Είναι και χρόνος*, ό.π., σ. 62-80.

²⁵² Edmund Husserl, *Καρτεσιανοί στοχασμοί*, μτφρ. Π. Κόντος, εκδ. Ροές, Αθήνα 2002, σ. 19.

αλλά για την ειδική σχέση μεταξύ των πραγμάτων και το πώς αυτά σχηματίζουν μια ομάδα ή μια σύνθεση».²⁵³

Το πράγμα ως αντικειμενική οντότητα «*Objectives*» που είναι επιθυμεί να κρατηθεί σε απόσταση από τον θεατή, να διατηρήσει τη μορφική του εντέλεια ανέγγιχτη, δεν θέλει να αναχθεί σε ένα εκκεντρικό σημείο φυγής, σε ένα προοπτικό σύστημα, οι άξονες του οποίου δεν εμφανίζονται στην αντικειμενική παρουσία του αλλά μόνο στη φαντασία του θεατή.²⁵⁴ Το αντικείμενο εδώ έχει απαιτήσεις, επιθυμίες που συγκρούονται με τις φιλοδοξίες, τις επιθυμίες του υποκειμένου. Φαίνεται δε να κατέχει κάποια μορφή αυτογνωσίας, συναίσθησης της μορφής του, η οποία ακριβώς δεν του επιτρέπει να υποταχθεί σε μια άλλη αυθαίρετη βούληση που θα το αλλοιώσει. Το αντικείμενο επιθυμεί να συνεχίσει να αυτο-ορίζεται και αποφεύγει να ετεροπροσδιοριστεί με βάση τη βούληση του αναγεννησιακού υποκειμένου, το οποίο μετρά πλέον τον κόσμο με τα δικά του μέτρα και επιδιώκει να επιβάλλει αυτά τα μέτρα στον κόσμο των αντικειμένων.²⁵⁵

Ο ιστορικός της μοντέρνας τέχνης Michael Fried, στο κείμενό του «*Art and Objecthood*», κύκνειο άσμα του ορθόδοξου γκρηνπεργκιανού μοντερνισμού, ισχυρίζεται ότι η κατάλυση των στεγανών ορίων μεταξύ των μέσων που επιχειρείται από τους μινιμαλιστές, οι οποίοι δεν φτιάχνουν πλέον γλυπτά ή φορητούς πίνακες, αλλά αντικείμενα στον χώρο, συνιστά ατόπημα που αναιρεί την οποιαδήποτε καλλιτεχνική αξία ενός πράγματος. Τα μινιμαλιστικά αντικείμενα για τον Fried δεν είναι έργα τέχνης, είναι απλώς αντικείμενα-παρουσίες (*presences*). Και μάλιστα, παρά τα βιομηχανικά χαρακτηριστικά τους, ανθρωπομορφικού χαρακτήρα παρουσίες – έστω και λανθάνοντος. Οι λόγοι: «η ανθρωποκεντρική κλίμακα που κάνει αυτά τα πράγματα να διεκδικούν απέναντι στο δικό σου σώμα μια ισότιμη αλλά και

²⁵³ Allyssia Alleyne, «This is your brain on tidiness: The psychology of “organization porn”», <http://edition.cnn.com/2015/04/22/world/this-is-your-brain-on-tidiness/>

²⁵⁴ M. Fried, «Τέχνη και ιδιότητα του αντικειμένου», στον τόμο Ν. Δασκαλοθανάσης (επιμ.) *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη*, Αθήνα 2006, σ. 167-8.

²⁵⁵ Κώστας Ιωαννίδης, «Τα πράγματα ως παρουσίες στην ιστορία της τέχνης: μια σύντομη εισαγωγή», δημοσιευμένο στις «Αναγνώσεις» της *Αυγής* στις 6-9-2105, http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2016/03/blog-post_67.html#more

ανησυχητική θέση. Επίσης το ότι είναι κούφια, καλύτερα το γεγονός ότι “διαθέτουν ένα εσωτερικό”, σαν να διαθέτουν μια “εσωτερική (ακόμη και μυστική) ζωή”». ²⁵⁶



Maurice Agis, *Dreamspace* (2006) (εικόνα από guardian.co.uk)

Ο Maurice Agis²⁵⁷ πέθανε στις 12 Οκτωβρίου 2015 σε ηλικία 77 ετών, πρωτοπόρος της pop art και δημιουργός της τεράστιας διαδραστικής φουσκωτής εγκατάστασης γνωστής ως *Dreamspace*, η οποία νομαδικά εγκαταστάθηκε σε πόλεις και κωμοπόλεις σε όλη την Ευρώπη. Η χρήση του φωτός, το χρώμα, η μορφή, η κίνηση και ο ήχος που προσφέρει η περιδιάβαση στο εσωτερικό του φουσκωτού κελύφους περιγράφεται ως μια αρμονική χωρική εμπειρία, καθώς οι επισκέπτες φορώντας κάπες μπορούσαν να μετακινούνται μέσα σε μια ανοιχτόχρωμη κηρήθρα με ημιδιαφανείς αναπαραστάσεις κυττάρων από κόκκινα, μπλε, πράσινα, κίτρινα και γκρι χρώματα. Γιγαντιαίες αεροτουρμπίνες φούσκωναν τα διαφορετικού χρώματος δωμάτια στο *Dreamspace*, ενώ η μουσική ambient που ακουγόταν στον χώρο προκαλούσε την εμπειρική βίωση μιας ήρεμης, χαλαρής διάθεσης. Ο Agis εξηγεί ότι η ιδέα ήταν να φέρει πιο κοντά την τέχνη με τους ανθρώπους, παρέχοντάς τους «ένα θραύσμα από το χάος και τον κατακερματισμό των αισθήσεων της καθημερινής ζωής στην πόλη».

Όμως, τον Ιούλιο του 2006 δύο γυναίκες έχασαν τη ζωή τους σε ένα φρικτό δυστύχημα στο πάρκο Durham, όταν ο γιγαντιαίος φουσκωτός λαβύρινθος αποκόπηκε (σκίστηκε) από τα αγκυροβόλια (ιμάντες) που τον συγκρατούσαν στο έδαφος με ένα φύσημα του δυνατού ανέμου. Έντεκα άνθρωποι, μεταξύ των οποίων

²⁵⁶ M. Fried, «Τέχνη και ιδιότητα του αντικειμένου», ό.π., σ. 168.

²⁵⁷ Άρθρο για τον Maurice Agis στην *Telegraph*: <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/art-obituaries/6350529/Maurice-Agis.html> [πρόσβαση 3-5-2015].

παιδιά, υπέστησαν πολύ σοβαρούς τραυματισμούς. Ακόμη και ο Agis τραυματίστηκε στην αγωνιώδη προσπάθειά του να κρατήσει ανεπιτυχώς τη δημιουργία του στο έδαφος.

Ο Agis ορκίστηκε να μην ξανακάνει ποτέ τόσο μεγάλα έργα. Στο δικαστήριο είπε: «Συνεχίζω να αναλώνομαι από την τραγωδία και την ταλαιπωρία όλων αυτών που επηρεάστηκαν, η θλίψη και ο πόνος είναι τα μόνα συναισθήματα που αισθάνομαι». Ο καλλιτέχνης, από το Bethnal Green του ανατολικού Λονδίνου, με επιστολή εξέφρασε τη θλίψη του, ένα μεγάλο συγγνώμη στους συγγενείς των θυμάτων μετά την καταστροφή και υποσχέθηκε ότι η εγκατάσταση *Dreamspace* θα διαλυθεί. Είχε προηγουμένως περιγράψει το έργο του ως το αποκορύφωμα της καριέρας του.

Η εφημερίδα *Guardian* αναφέρει: «Η νομική επιτροπή έκρινε ένοχο τον Agis, αν και χρειάστηκε διαβούλευση δύο ημερών για να εξετάσει περαιτέρω αν και κατά πόσο η ανθρωποκτονία των θυμάτων έγινε από μερική ή από βαριά αμέλεια. Η δικαστής Cox έδωσε την εντολή για ενδελεχή έρευνα, επιτρέποντας την απόφαση να κριθεί από την πλειοψηφία των ενόρκων και τον παρευρισκομένων στο συμβάν. Η πρώτη ετυμηγορία ήρθε στο τέλος του μήνα με βάση τα αποδεικτικά στοιχεία που συγκέντρωσε το δικαστήριο του Newcastle. Ο καλλιτέχνης άκουγε με προσήλωση στη διάρκεια της δίκης, συχνά κρατώντας σημειώσεις. Του επιτράπη να καθίσει με τους δικηγόρους, και όχι στο εδώλιο του κατηγορουμένου. Καταδικάστηκε για παραβίαση του νόμου Υγείας και Ασφάλειας στο Ηνωμένο Βασίλειο με πρόστιμο 10.000 στερλίνες, το οποίο στη συνέχεια μειώθηκε κατόπιν έφεσης σε 2.500 στερλίνες».²⁵⁸

Η Elizabeth Collings, ετών 68, και η Claire Furmedge, ετών 38, και οι δύο από την περιοχή Chester-le-Street, έπεσαν από την κορυφή του έργου που βρισκόταν σε στάση πτητικής ανύψωσης μέσα από τα σαθρά χωρίσματα και σκοτώθηκαν κατά την πρόσκρουσή τους στο έδαφος. Από τους είκοσι επτά ανθρώπους που συνολικά τραυματίστηκαν η τριών ετών Rosie Rait χτυπήθηκε από έναν από τους ηλεκτρικούς ανεμιστήρες του φουσκωτού. Η ζωή της σώθηκε ως εκ θαύματος από έναν

²⁵⁸ «Inflatable artwork “broke safety rules”», στο: <http://www.theguardian.com/uk/2009/feb/25/ags-artwork-deaths-conviction> [πρόσβαση 3-5-2015].

αναισθησιολόγο εκτός υπηρεσίας, ο οποίος έδωσε άμεσα τις πρώτες βοήθειες πριν το ασθενοφόρο τη μεταφέρει με πολλαπλά τραύματα στο νοσοκομείο του Νιούκαστλ.

Υπήρξε όμως και προηγούμενο παρόμοιων καταστάσεων στα έργα του Agis. Στη Γερμανία το 1986 η αντίστοιχη εγκατάσταση είχε, επίσης, σχιστεί σε μικρό βαθμό από τα αγκυροβόλιά της. Η *Dreamspace* στην περιοδεία της Βρετανίας εκκενώθηκε αρκετές φορές στο Λίβερπουλ λόγω ξαφνικών ανέμων. Το προσωπικό στο Chester-le-Street είχε αναφερθεί νωρίτερα σε προβλήματα που είχαν παρατηρηθεί την ημέρα της τραγωδίας στο Riverside Park.

Η ιδέα της *Dreamspace* προέρχεται από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, όταν, με τον συνεργάτη του Peter Jones, ο Agis έθεσε ως στόχο να δημιουργήσει τέχνη με «ένα στοιχείο της ανθρώπινης κίνησης». Η πρώτη τους συλλογική δουλειά το 1980 ήταν το *Colourscape*, μια εγκατάσταση από 49 όμοιες μονάδες σε διάταξη που σχημάτιζαν μια συστοιχία από αφηρημένα γεωμετρικά σχέδια. Ο Agis και Jones πειραματίστηκαν με ημιδιαφανές ύφασμα PVC για τη δημιουργία «αφηρημένων χώρων walk-through». Αποφασισμένοι να κάνουν την τέχνη προσιτή στους απλούς ανθρώπους, έστησαν έναν θόλο από χρωματιστούς σωλήνες στον δρόμο και κάλεσαν τους περαστικούς να εισέλθουν στο εσωτερικό, αλλά η αστυνομία παρενέβη αμέσως. Η πρώτη μεγάλη έκθεσή τους πραγματοποιήθηκε στο Spaceplace του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Οξφόρδης το 1966. Το επόμενο έτος οι Agis και Jones μετακόμισαν στο Άμστερνταμ για να ερευνήσουν το κίνημα De Stijl. Στην έκθεση που έκαναν στο Μουσείο Stedelijk κέρδισαν το βραβείο Sikkens. Η επιτυχία στο εξωτερικό οδήγησε σε μια σειρά από περιοδείες σε εθνικό επίπεδο με γιγαντιαίες διαδραστικές εγκαταστάσεις που ο Agis περιγράφει ως «σουρεαλιστική μαγεία, όπως το κολύμπι σε μια θάλασσα». Η συναισθηματική επίδραση αυτής της έκρηξης χρώματος, φωτός και ήχου ήταν ισχυρή και είχε ένθερμη ανταπόκριση από το κοινό. Ένας επισκέπτης σχολίασε: «Αν υπήρχε Παράδεισος, το περπάτημα στο έργο σας θα ήταν μια προσέγγιση».

Η ιδέα τελικά πέρασε από πέντε διαφορετικές εκδοχές, προσελκύοντας περισσότερους από 250.000 θεατές σε είκοσι πέντε χώρους σε όλη την Ευρώπη. Το 2006 η περιοδεία του έργου του επιχορηγήθηκε με 60.000 στερλίνες από το Συμβούλιο Τεχνών και ξεκίνησε με αφετηρία το Λίβερπουλ, αν και μια συμμορία νεαρών καθυστέρησε την έναρξη ανοίγοντας τρύπες στο PVC υλικό με μαχαίρια.

Μετά τον θάνατό του η πρώην σύζυγος του Maurice Agis, Paloma Brotons και τα τέσσερα παιδιά του ανέλαβαν να χωρίσουν τις στάχτες της σορού του σε τέσσερις γλάστρες με τα χρώματα που ήταν το σήμα κατατεθέν των έργων του: κόκκινο, πράσινο, κίτρινο και μπλε.

Σε μια άλλη γεωγραφική περιοχή το καλοκαίρι των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004 83 σύγχρονοι εικαστικοί δημιουργοί μετέτρεψαν την Αθήνα σε ένα υπαίθριο μουσείο, πλημμυρίζοντας την πόλη με έργα τέχνης από το Ζάππειο έως τον Κεραμεικό και από την πλατεία Κουμουνδούρου έως τη λεωφόρο Αλεξάνδρας.

Ένα ατύχημα όμως –ένα παιδάκι (Δ. Ανδριώτης) που σκαρφάλωσε στη μεταλλική γλυπτική εγκατάσταση του Νίκου Αλεξίου με τίτλο *Κύματα*, κατασκευασμένη από τρεις κυματιστές επιφάνειες με διάτρητο διάκοσμο, εμπνευσμένη από βυζαντινά μοτίβα, που είχε τοποθετηθεί στην πλατεία Ασωμάτων, και έκοψε το μικρό δάχτυλο του αριστερού του χεριού– σκίασε τη γιορτή του *Athens by Art*, όπως ήταν ο τίτλος της έκθεσης. Ατύχημα που στοιχειώνει ακόμη την Ένωση Ελλήνων Τεχνοκριτικών (AICA Hellas), η οποία είχε την ιδέα για τη διοργάνωση της έκθεσης σε συνεργασία με τον Δήμο Αθηναίων, και την έχει οδηγήσει στα δικαστήρια. Τα οποία και έχουν καταδικάσει τέσσερις φορές την τότε πρόεδρό της Έφη Στρούζα (έχουν γίνει αναιρέσεις στον Άρειο Πάγο), καθώς κρίθηκε υπεύθυνη για τη φύλαξη και την ασφάλεια της έκθεσης έναντι τρίτων.²⁵⁹

«Βρισκόμαστε ενώπιον μιας πρωτοφανούς κατάστασης που θέτει σε κίνδυνο τον ρόλο μας ως επιμελητών», επισημαίνει στα *Νέα* την Τετάρτη 15 Δεκεμβρίου 2010 η τότε πρόεδρος της AICA Hellas, Μαρία Μαραγκού. «Η Ελλάδα κινδυνεύει να γίνει διεθνώς ρεζίλι. Η καταδικαστική απόφαση βασίστηκε στην κρίση ότι η AICA Hellas έφερε την ευθύνη για τη φύλαξη και την ασφάλεια της έκθεσης έναντι τρίτων. Κρίση που διαμορφώθηκε μετά τις μαρτυρίες της εκπροσώπου του διοργανωτή της έκθεσης, δηλαδή του Δήμου Αθηναίων. Πουθενά στον κόσμο οι επιμελητές εκθέσεων δεν θεωρούνται και φύλακες».

«Βάσει των όρων της σύμβασης οριζόταν ρητώς ο Δήμος Αθηναίων ως υπεύθυνος για τη φύλαξη των έργων με τη δημοτική αστυνομία και την ΕΛ.ΑΣ, η εκπρόσωπος του δήμου Αθηναίων παρουσίασε την AICA Hellas ενώπιον των δικαστηρίων όχι ως

²⁵⁹ <http://www.tanea.gr/politismos/article/?aid=4609270> [πρόσβαση 8-2-2013].

καλλιτεχνικό υπεύθυνο της έκθεσης, αλλά ως διοργανωτή», επισημαίνει σε επιστολή της η Ένωση Ελλήνων Τεχνοκριτικών. Γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα να θεωρηθεί ότι η AICA έπρεπε «να αποφαινεται για την τεχνική αρτιότητα κάθε εγκατάστασης έργου τέχνης – όπως θα έπραττε ένας ειδικευμένος μηχανικός που παραλαμβάνει δημόσιο έργο. Να προβλέπει τον ενδεχόμενο, έστω απειροελάχιστο, κίνδυνο μελλοντικού ατυχήματος, που μπορεί να συμβεί υπό ακραίες συνθήκες από τη χρήση υλικών του καλλιτέχνη και από την εντελώς απρόβλεπτη και αντισυμβατική χρήση του έργου – όπως θα έπραττε ένας εμπειρογνώμων ασφαλειών, ειδικευμένος στο risk management. Και να αναλαμβάνει ρόλο αστυφύλακα για να επιτρέπει ή να απαγορεύει την πρόσβαση του κοινού στον δημόσιο χώρο όπου τοποθετείται το έργο τέχνης».



«Αναμφισβήτητα είναι πολύ δυσάρεστο το γεγονός ότι ένα παιδάκι έχασε το δάχτυλό του», εξηγεί στα *Νέα* ο γκαλερίστας Γεράσιμος Καππάτος, που είχε και την πρωτοβουλία για τη διοργάνωση της έκθεσης αφιλοκερδώς. «Πουθενά στον κόσμο όμως δεν αστυνομεύονται τα έργα που βρίσκονται σε δημόσιους χώρους. Μια τέτοια απόφαση θα αποτελέσει δεδικασμένο και κατά συνέπεια θα κινδυνεύει όποιος διοργανώνει μια έκθεση».

Η δικαστική περιπέτεια για την AICA δεν έχει τελειώσει, καθώς εκκρεμούν αγωγές κατά της Ένωσης και της τότε προέδρου της Έφης Στρούζα, ενώ δεν έχει οριστεί ακόμη αποζημίωση για την οικογένεια του παιδιού που ζητά 73.000 ευρώ και τα δικαστικά έξοδα έχουν ξεπεράσει τις 15.000 ευρώ. Καθώς η AICA είναι σωματείο που δεν έχει πόρους, για να αντιμετωπίσει την κατάσταση απηύθυνε έκκληση στους σύγχρονους εικαστικούς δημιουργούς, με αποτέλεσμα εκατό και πλέον εικαστικοί συμμετέχοντες και μη στο *Athens by Art* να προσφέρουν τα έργα τους σε συμβολική τιμή για να ενισχύσουν οικονομικά το σωματείο.

Σε συνέντευξη που μου παραχώρησε στις 15/2/2015 ο τωρινός πρόεδρος της AICA Χριστόφορος Μαρίνος μού αφηγείται μια εξαιρετική περιγραφή των εκκρεμοτήτων που κληρονόμησε και έπρεπε να διαχειριστεί. Η συζήτηση ξεκίνησε με την αναφορά

στον Virilio πως «κάθε ατύχημα προκαλεί τραύμα και κάθε τραύμα πολλαπλά τραύματα. Παραθέτω με απόλυτη ακρίβεια τα όσα μου αφηγείτε: Η όλη κατάσταση ήταν μια πολύ κακή συγκυρία καθώς επικράτησε έλλειψη ψυχραιμίας και πραγματισμού. Θα μπορούσε πολύ απλά η υπόθεση να κλείσει με άμεση αποζημίωση στο παιδί σε μια εποχή που τόσο η ΑΙCΑ όσο και ο καλλιτέχνης τότε είχαν την οικονομική δυνατότητα να το κάνουν. Αν και δεν το είδα από κοντά, το έργο όντως δείχνει επικίνδυνο εξ αποστάσεως, ξεφυλλίζοντας τον κατάλογο της έκθεσης. Αλλά και οι γονείς έχουν εν μέρει ευθύνη συνεχίζει ο Χ. Μαρίνος, καθώς δεν είναι δυνατόν να αφήνεις χωρίς εποπτεία να σκαρφαλώνει το παιδί σου σε ένα περίεργο αντικείμενο στη μέση της πλατείας Ασωμάτων και να κρέμεται σαν μαϊμού και εσύ απλώς να κοιτάς. Η υπόθεση θα έπρεπε να είχε κλείσει προ πολλού με συμβιβασμό αποζημίωσης στους ενάγοντες από τότε και όχι να έχουν δαπανηθεί για δικηγορικές αμοιβές ύψους περίπου 18.000 ευρώ μέσα στα 11 αυτά χρόνια και να κινδυνεύει τώρα να κατασχεθεί το ακίνητο της ΑΙCΑ. Πολύ σημαντικό ζήτημα που παρατήρησα κατά την παράσταση στη δίκη ήταν η δικαστική παρανόηση του ρόλου, των αρμοδιοτήτων και της θέσης του επιμελητή. Αναλόγως υπάρχει αδυναμία διαχωρισμού της ευθύνης ή της θέσης του επιμελητή και του διοργανωτή (υπεύθυνος για τη φύλαξη ήταν ο Δήμος Αθηναίων). Ο δήμος όμως δεν μπορεί τόσο εύκολα να καταδικαστεί για αμέλεια, καθώς κάτι τέτοιο θα οδηγούσε σε γενίκευση του δεδικασμένου (προηγούμενο) και εφεξής θα καλύπτει όλα τα έργα τέχνης που υπάρχουν στην Αθήνα, με αποτέλεσμα ο Δήμος στο μέλλον να υποχρεούτο να αποζημιώνει κάθε τυχαίο τραυματισμό σε αυτά. Υπάρχουν άλλωστε πολλά επικίνδυνα γλυπτά, π.χ. το γυάλινο έργο *Δρομέας* του Κ. Βαρώτσου, που απλώς προστατεύεται από μια στενή υδάτινη τάφρο και φυσικά κάθε επαφή με τις κοφτερές και σουβλερές γυάλινες φέτες θα ήταν ακόμη και θανατηφόρα. Παρ' όλα αυτά, όμως, ένα έργο επικίνδυνο δεν το βγάζεις έξω, πράγμα που σημαίνει –προσωπική εκτίμηση– πως κακώς ή ατυχώς η επιμελητήρια Χ. Πετρινού επέλεξε το συγκεκριμένο έργο για τη συγκεκριμένη έκθεση φυσικά με τη συγκατάβαση της καλλιτεχνικής διευθύντριας Έφης Στρούζα. Η προνοητικότητα και η αίσθηση της ευθύνης ενός έμπειρου επιμελητή θα μπορούσε να είχε αποτρέψει το συμβάν. Μέσα από όλα αυτά χάθηκε η αξία και σημασία του έργου, χάθηκαν στην πορεία πολύ σοβαρά κομμάτια και αναφορές στο περιεχόμενο του έργου. Στερηθήκαμε την απόλαυση και προσέγγιση καθώς πολύ βίαια αποκοπήκαμε από επιμελητικά και ερευνητικά ερωτήματα, όπως πού βρίσκεται και σε τι κατάσταση είναι άραγε σήμερα

το έργο, θα μπορούσε να ξαναεκτεθεί και κάτω από ποιες συνθήκες με ένα τόσο βεβαρημένο ιστορικό; Πρέπει να υπάρξει μια λύτρωση και μια επαναφορά για να ξαναδούμε το έργο με μια άλλη οπτική. Το πιθανότερο είναι να έχει καταστραφεί, αλλά μόνο η Πόπη Αλεξίου (αδερφή του Νίκου) μπορεί να το ξέρει. Γιατί δεν έγινε μια κριτική αποτίμηση του έργου; Είναι άραγε καλύτερο έργο τώρα, το συμβάν τού προσέδωσε μια μυθική διάσταση ή απλώς είναι ένα ρητορικό ερώτημα; Αυτή η αστοχία, αυτό το ατύχημα δεν πήρε τις διαστάσεις ως προς την κριτική αποτίμηση που πήρε, για παράδειγμα, στο έργο του R. Serra, γιατί μάλλον στις ΗΠΑ υπάρχει σαφής διαχωρισμός μεταξύ τεχνίτη και καλλιτέχνη. Τώρα μέσω του δικηγόρου της AICA I. Βαρότσου προσπαθείται ένας τελικός χρηματικός συμβιβασμός και το επόμενο Δ.Σ. θα διευθετήσει το θέμα, αν και ακόμη υπάρχει κίνδυνος κατάσχεσης της κτιριακής περιουσίας της AICA. Το θετικό στην υπόθεση είναι πως ο σημερινός αναπληρωτής υπουργός Πολιτισμού Ν. Ξυδάκης, μέλος και τότε γενικός γραμματέας της AICA, είχε παραστεί ως μάρτυρας υπεράσπισης στα δικαστήρια, γνωρίζει την υπόθεση πολύ καλά, και από τη σημερινή του θέση θα μπορέσει να στηρίξει την κατάσταση είτε οικονομικά είτε ηθικά προκειμένου να κλείσει η υπόθεση. Σύσσωμη η καλλιτεχνική κοινότητα ανταποκρίθηκε στο κάλεσμά μου για τη δεύτερη έκθεση “άμεσης βοήθειας” που πραγματοποιήθηκε στην Gallery Ζουμπουλάκη, αλλά ακόμη και με αυτά τα έσοδα τα χρήματα δεν φτάνουν αν η οικογένεια δεν δεχτεί τον συμβιβασμό. Το παιδάκι έχασε τη φάλαγγα του μικρού δαχτύλου στο αριστερό χέρι του, αλλά λόγω σκοταδιού την ώρα που έγινε το ατύχημα δεν βρέθηκε στον χώρο το κομμένο κομμάτι, το οποίο πιθανώς χειρουργικά να μπορούσε να συγκολληθεί και να αποκατασταθεί».

Καταλήγοντας ο Χ. Μαρίνος μού εξομολογείται ως επιμελητής πως, αν έμπαινε στη διαδικασία να κάνει μια έκθεση στον δημόσιο χώρο, προτεραιότητά του θα ήταν όλες οι πλευρές να είναι «καλυμμένες» από άποψη ασφάλειας και ευθυνών μέσα από νόμιμα έγγραφες συμβάσεις: [Γεγονότα που δεν μπορείς να σκεφτείς (φυσικά, τεχνικά) ποτέ δεν αποκλείουν την πιθανότητα ατυχήματος. Ένα μη σωματικό ατύχημα από την άλλη θα μπορούσε να έχει τον χαρακτήρα του ενοχλητικού ή του χυδαίου που θα επηρέαζε την ψυχολογία του θεατή, αλλά και πάλι αυτό είναι πολύ σχετικό. Ένα μη σωματικό δράμα πολύ δύσκολα μπορείς να το προσδιορίσεις και να το ελέγξεις. Δεν νομίζω να έχω παρουσιάσει έργα που να έχουν προκαλέσει στον επισκέπτη κάποιον τέτοιου είδους τραυματισμό. Αλλά η τέχνη εν γένει έχει να κάνει

με το κακό και έχει συχνά ένα αρνητικό πρόσημο, αν και θεωρώ πως σκοπός της τέχνης είναι να θεραπεύει, η τέχνη αντανακλά την πραγματικότητα και η πραγματικότητα είναι σκληρή. Μου έχει συμβεί στο παρελθόν να ζητήσω ένα έργο από καλλιτέχνη και εγκαίρως αντιλήφθηκα πως θα μπορούσε να ενοχλήσει λόγω περιεχομένου, και εκεί η πρόγνωση δούλεψε καταλυτικά και ξέφυγα από τη δύσκολη θέση αποφεύγοντας τη σύγκρουση. Γενικά προσέχω τα νώτα μου, αν και όσο προσεκτικός και εάν είσαι, πάντα κάτι μπορεί να σου ξεφύγει. Ιδιοσυγκρασιακά θέλω να κοιτάζω, να παρατηρώ και να αξιολογώ το έργο αυτό καθεαυτό, γιατί αυτό που έχει χαθεί σήμερα είναι να “κοιτάμε πολύ το έργο”. Όντως, ό μωσ, το έργο του Αλεξίου μετά το συμβάν έχει μια άλλη θέση στην ιστορία της ελληνικής τέχνης και σίγουρα θα αφιέρωνα περισσότερες σελίδες για να το τεκμηριώσω, ακόμη σε μια αναδρομική έκθεση του Αλεξίου σε ένα μουσείο το έργο αυτό θα χρειαστεί να το ξαναδούμε μετά από χρόνια δεδομένου του κλεισίματος της δικαστικής υπόθεσης και πιθανώς σε διάλογο με αντίστοιχα προσχέδια που συνοδεύουν την υλοποίησή του. Όλο αυτό έχει ενδιαφέρον σε σχέση με την άποψη που θέλει τα έργα τέχνης “να έχουν ζωή”, για παράδειγμα η προηγούμενη επιμελήτρια της *Documenta* αυτό είχε υποστηρίξει, αν και είναι πολύ σχετικό κατά πόσο ένα έργο τέχνης έχει ζωή. Κοιτάζοντάς το μεταφορικά θα έλεγα πως κάποια έργα είναι ευυπόληπτοι και καλοί πολίτες και άλλα είναι ληστές-τρομοκράτες, διαπράττουν εγκλήματα, αλλά πάλι είναι ασκητές, π.χ. το έργο του Σκλάβου, μοναχικό, ασκητικό που παλεύει με τον χρόνο. Συχνότατα γύρω από τα έργα χτίζεται ένας μύθος ή ένα εγκώμιο, στην περίπτωσή μας τώρα το έργο του Αλεξίου είναι υπό κράτηση, είναι φυλακή, του έχουν επιβληθεί περιοριστικά μέτρα].

Με βάση την περιγραφή και τα γεγονότα που ακολούθησαν τα παραπάνω παραδείγματα η επιτυχία ή αποτυχία ενός έργου τέχνης στον δημόσιο χώρο εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό τόσο από τον ευρύτερο σχεδιασμό (καθορισμός προδιαγραφών και νομικό ή θεσμικό πλαίσιο) του δημόσιου χώρου στον οποίο απευθύνεται ή βρίσκεται, όσο και από τη σχεδιαστική προβλεψιμότητα του καλλιτέχνη που το φιλοτέχνησε. Πολλά στοιχεία υπεισέρχονται και αλληλοσυγκρούονται στην προσπάθεια να προσδιοριστούν οι σχέσεις που το καθιστούν ένα τεχνικά άρτια ολοκληρωμένο και συγκροτησιακά κατασταλαγμένο σύνολο. Η μεταφορά των χαρακτηριστικών που διέπουν τη συνθετότητα των νομικών επιστημών στην τέχνη αποκτούν με βάση τα παραπάνω παραδείγματα τεκμήρια καθοριστικής σημασίας για την κατανόηση της

αστοχίας. Ο νόμος και αφετέρου οι περιορισμοί της θεσμικά κατοχυρωμένης απόφασης (δεδικασμένο) ως μια πλατφόρμα επικρατούσας συνθήκης επιβάλλει μια νέα έμφαση στον σχεδιασμό ως διαμοιρασμένη δραστηριότητα σ' ένα διαρκώς μετασχηματιζόμενο περιβάλλον, που κατανέμει την ευθύνη, τις δεξιότητες και τη γνώση σε πολλαπλές και διακριτές περιοχές και δίκτυα. Η συστηματική διερεύνηση αυτού του ενδιάμεσου χώρου, των εργασιών πεδίου, με κριτική πρακτική των αναπαραστατικών μέσων, μπορεί να ευαισθητοποιήσει σε διαφορετικούς τρόπους κατανόησης του καθημερινού δημόσιου χώρου, να εστιάσει σε νοήματα και πρακτικές που διευρύνουν το υπόβαθρο της σχεδιαστικής πρακτικής ή ακόμη και να διευρύνουν τον χώρο άσκησης και συζήτησης των ορίων που συνεχώς επαναπροσδιορίζουν την έκταση εμπλοκής του καλλιτέχνη στην κανονικότητα της ζώσας συνθήκης.

Εδώ έχουμε μια σειρά από διπλές κατευθυντήριες (δίπολα):

A) Στη μετάβαση από την παραγωγή σταθερών αναπαραστάσεων στην παραγωγή έργων που οργανώνουν σύνθετες διαδικασίες παρέμβασης στον δημόσιο χώρο, στην πόλη και στην καθημερινή ζωή.

B) Στην ιστορική μετάβαση από «ειδικές» σε «γενικές» μορφές τέχνης, από την αισθητική των μεμονωμένων μέσων στην αισθητική της συναρμογής ανάμεσα στα μέσα.

Γ) Στη σύλληψη της δημιουργικής διαδικασίας όχι μόνο ως εκφραστικής δυνατότητας, αλλά και ως διαπροσωπικής επικοινωνίας, διάδρασης και συμμετοχής.

Κάποιοι παράμετροι που με βάση τα όσα παρατηρήθηκαν μπορούν να προσδιορίσουν σχηματικά ως standards καταλληλότητας έναντι πιθανών αστοχιών για ένα έργο τέχνης στον δημόσιο χώρο είναι οι:

- Σχέσεις κλίμακας.
- Συντήρηση.
- Ασφάλεια.
- Ύπαρξη περιφερειακών υποδομών.
- Ανέσεις παραμονής.

- Πρόβλεψη για εστίαση.
- Περιφερειακοί χώροι στάθμευσης.
- Προδιαγραφές πρόσβασης για τους πεζούς και για άτομα με ειδικές ανάγκες.
- Σύνδεση με οδικούς και συγκοινωνιακούς κόμβους και με συνδυαστικούς προορισμούς.
- Ο χρόνος που χρειάζεται για να το επισκεφτείς.

Αν κάποιοι από αυτούς τους παράγοντες παραβλεφθούν, το έργο κινδυνεύει να αποτύχει τόσο ως «αξιόθεατο» αντικείμενο όσο και ως «μέσο» ενίσχυσης της κοινότητας στην οποία βρίσκεται και απευθύνεται. Στην περίπτωση όμως που κάτι τέτοιο συμβεί, το ίδιο το πρόβλημα διανοίγει/χτίζει μια νέα δυναμική σειρά ερωτημάτων και επαναπροσδιορίζει τον μηχανισμό σύλληψης, σχεδιασμού, υλοποίησης και πρωτοκόλλου χρήσης. Την ίδια στιγμή το πρόβλημα μεταγγίζεται από την υλικότητα στην κοινότητα με την ανάπτυξη και την προσέλκυση νέων προσδιορισμών για την αστοχία, επαναθέσπιση ή ανακαθορισμό των απαραίτητων standards, δηλαδή μια βίαιη και εσπευσμένη υπόδειξη για ανάκληση μιας συλλογικής απόφασης (θεσμική) σχετικά με τη σοβαρότητα καθορισμού του προορισμού και την οριοθέτηση των πολλαπλών χρήσεων. Με βάση τα τόσο σοβαρά συμβάντα που αποκαλύπτουν τα παραδείγματα, η δημόσια τέχνη είναι περισσότερο αποτελεσματική όταν αποτελεί μέρος ενός μεγαλύτερου συνόλου συνομιλητών, μέσα από ολιστική διεύρυνση της διεπιστημονικής προσέγγισης και συνειδητοποίησης του ρόλου της για την «αναζωογόνηση μιας πόλης ή γειτονιάς». Τόσο ο σχεδιαστής, ο αρχιτέκτονας ή ο καλλιτέχνης όσο και η σύμπραξη με το κοινωνικό πλαίσιο και το κοινό μπορούν να σχηματίσουν μέσα από τη συνύπαρξη με την α-στοχία έναν μεγαλύτερο εύρους δημόσιο χώρο (με την ευρύτερη έννοια) που δημιουργεί και συντηρεί ισχυρότερες κοινωνίες. Η υπόθεση πρόκλησης και σύμπραξης τέτοιων χώρων προκύπτει από την αμοιβαία επιθυμία για συνεργασία με τους χρήστες του τόπου, οι οποίοι διαμορφώνουν την εκτίμηση «τι τελικά είναι η απαραίτητη βοήθεια προς τον καλλιτέχνη».

Ο Germano Celant, αναφερόμενος στο έργο του Γιάννη Κουνέλλη, θα προσδώσει μία επιπλέον παράμετρο, περιγράφοντας με μαρξιστικούς όρους το πλαίσιο συλλογικής και εμπειρικής δράσης σαν μια επιθυμία «υλοποίησης έργων που δεν έχουν καμία

φαινομενική πρακτική χρησιμότητα, για να υπογραμμίσουν με τον πιο μακροσκοπικό τρόπο την πρωταρχική σημασία της διαδικασίας, σε σύγκριση με τη δευτερογενή σημασία του προϊόντος». ²⁶⁰ Τη φράση αυτή συμπληρώνει η θεαματική προειδοποίηση του Virilio: ²⁶¹ «μαζί με κάθε εφεύρεση γεννιέται και το σύστοιχό της ατύχημα». Η α στοχία εδώ πρόκειται για μια επανεκτίμηση της πρωτογενούς σημασίας της «εργασίας» διαμέσου της χρησιμοποίησης της έννοιας της «δύναμης», η οποία, μέσα από τη φαντασιακή και αισθητική πρωτοβουλία, αποκτά εκ νέου βαρύτητα και καθοριστική επίπτωση στην ανθρώπινη και καλλιτεχνική δραστηριότητα. Τα παραπάνω παραδείγματα χρησιμοποιούνται με στόχο να συνειδητοποιήσουμε –στον δημόσιο χώρο– πόσο φαινομενικά αδύνατον είναι να είμαστε απόλυτα σίγουροι για την έκταση, ασφάλεια και σταθερότητα της εκάστοτε επιφάνειας εργασίας. Το μέσο αποκαλύπτεται όχι απλώς ως ένα μέσο μετάδοσης, αλλά ως αυτό το ίδιο το γεγονός της επικοινωνίας και του ανθρώπινου στοχασμού, αυτό που ο Kittler θα ονομάσει «υλικότητα και πολυσημία της επικοινωνίας» ²⁶² και, αντίστοιχα, ο Deleuze θα ονομάσει «φαινόμενα» τις τέχνες και τις επιστήμες που διερευνώνται πλέον μέσα από τις τεχνικές υποδομές τους. Αυτά τα συστήματα εγγραφής που μέσα από τη λήψη, την αποθήκευση και την επεξεργασία των δεδομένων τους συγκροτούν και συγκρατούν το πολιτισμικό περιβάλλον του ανθρώπου, ορίζοντας τα όριά του και διαγράφοντας την αλήθειά του μ' έναν ασυναγώνιστο τρόπο. ²⁶³

Συνοψίζοντας, στην τέχνη η υλική υπόσταση αποκτά σημαίνουσα σημασία. Η σύνδεση σημαίνοντος - σημαινομένου είναι ο κόμβος που παράγει το νόημα. Το Έργο δεν αναπαριστά, Είναι:

- Η ρήξη με την αιτιότητα και η αυτοαναφορικότητα. Αν και το έργο εγγράφεται σε μια σειρά από συνθήκες, εντέλει τις υπερβαίνει. Με τα λόγια του Bachelard, «η συνείδηση που υποθάλπεται γίνεται καταγωγή».

²⁶⁰ Germano Celant, *Jannis Kounellis*, Milano: Mazzotta 1983.

²⁶¹ Virillio, P, *Αυτό που έρχεται*, μτφρ. Β. Τομανάς, εκδ. Νησίδες, Σκόπελος 2004, σ. 34.

²⁶² Friedrich Kittler, *Γραμμόφωνο, κινηματογράφος, γραφομηχανή*, μτφρ. Τ. Σιετή, επιμ. Δ. Καββαθάς, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2005, σ. 25.

²⁶³ Deleuze, J, *Εμπειρισμός και υποκειμενικότητα: Δοκίμιο για την ανθρώπινη φύση κατά τον Χιουμ*, μτφρ. Π. Πούλος, εκδ. Ολκός, Αθήνα 1995.

- Η συνύπαρξη αντιφάσεων και η υπέρβαση των ορίων. Το μέσα και το έξω, το είναι και το άλλο, το οικείο και το ανοίκειο, το ανύπαρκτο και η πραγματικότητα.
- Η κυριαρχία των μεγεθυμένων ποιοτήτων. Ένα έργο συμπυκνώνει επιμέρους στοιχεία μέσα από τη συγκρότηση ενός εσωτερικού ιστού, δίχως τον ιστό αιωρείται στον άμορφο χώρο.

Συνδυάζοντας τα παραπάνω, παρατηρούμε ότι βασική ιδιότητα της ποίησης –τέχνης– είναι να παράγει νέα γλώσσα, διότι δεν είναι αποκλειστικά μια ιδιόλεκτος διεργασία. Είναι μια δόνηση της γλωσσικής δραστηριότητας που συνεχώς μεταθέτει τον κίνδυνο να ανακαλύπτεις τη γλώσσα από την αρχή. Μετάθεση είναι ο μηχανισμός με τον οποίο ο τονισμός, το ενδιαφέρον και η ένταση ορισμένων αναπαραστάσεων αποσπώνται και συνδέονται μέσω συνειρμικών αλυσίδων. Συμπύκνωση είναι ο μηχανισμός κατά τον οποίο μία και μόνη αναπαράσταση μπορεί να αντιπροσωπεύει πολλές συνειρμικές αλυσίδες στο σημείο διασταύρωσης (σημεία τομής).

2.4 Ο στόχος πέρα από τον θάνατο

Ο κλώνος, το τεχνητό πρόθεμα, η τεχνητή αναπαραγωγή, αυτό το σύμπαν των τεχνητών διακλαδώσεων είναι ο ορίζοντας των πυρηνικών σχέσεων στο περιεχόμενο των τεχνητών αντικειμένων. Και με τη φράση του Αποστόλη Αρτινού: «Δεν είναι οι αντανάκλασεις του φαντασιακού, αλλά η ολογραμματική φαντασμαγορία της πληροφορίας που προκαλεί πλέον μια σαγήνη για επαναπροσδιορισμό της υπαιτιότητας».²⁶⁴ Σ' αυτόν τον ορίζοντα η αστοχία εγγράφεται ως ένα φαινόμενο της μνήμης, ένα αρχαϊκό υπόλειμμα, όπως θα το χαρακτηρίσει ο Virilio, ένα μετα-ανθρώπινο σώμα (corpus), που για τους Hardt και Negri²⁶⁵ συνιστά μια οριακή, ανθρωπολογική έξοδο, μια παραδοχή ότι η ανθρώπινη φύση, αλλά και η φύση γενικότερα, είναι ένα ανοιχτό, τεχνητό πεδίο σε διαρκώς νέες μεταβολές, μείξεις και υβριδοποιήσεις. Μια οντολογία του στόχου (δηλαδή της κατεύθυνσης) είναι που συγκροτεί νέους οντολογικούς προσδιορισμούς μέσα από την ανατροπή των παραδοσιακών οριοθετήσεών τους. Τη θέση ενός ακέραιου και αμετάβλητου

²⁶⁴ Αποστόλης Αρτινός, «Χυδαία ύλη», δημοσιευμένο στο: http://leximata.blogspot.gr/2008/04/blog-post_14.html

²⁶⁵ Michael Hardt, Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μτφρ. Ν. Καλαϊτζής, εκδ. Scripta, Αθήνα 2002.

σώματος (έργου) έχει πάρει η ιδέα μιας αφηρημένης, μετα-ανθρώπινης αποτυχίας ευάλωτης στις επιδιώξεις και τις διαθέσεις ενός τεχνοποιημένου ουτοπισμού. Όπως επισημαίνει ο Flusser, «ό,τι αντιστέκεται καταδικάζεται στην υπαρκτική του συρρίκνωση». Η καλλιτεχνική πρακτική «συρρικνώνεται στον συμ-ψηφισμό των αδύνατων σημείων, καθώς υποκύπτει εντέλει στον προγραμματισμό του γεγονότος που υπακούει σ' ένα γενικότερο πρόσταγμα, αυτό της καθολικής αναπαράστασης, της απεικονιστικής λογικής» (Αρτινός, από το ίδιο άρθρο). Ανεξάρτητα από το αν ο θάνατος προδιαγράφεται ή όχι, παραμένει πάντοτε αιφνίδιος ως οριστική ρήξη στην καθημερινότητα των εναπομεινάντων. Ασύλληπτος στην αδιανόητη κοινοτοπία του, σημαίνει τη μερική απώλεια του εαυτού και μια αμετάκλητη απουσία, αφήνοντας πίσω του ένα χάσμα. Ζώντας στο χείλος του, σημαδεμένοι και υπό αναστολή, κληρονομούμε ένα καθήκον που εκτείνεται μεταξύ των σημείων όπου τέμνονται ο μεσημβρινός του ηθικού με τον παράλληλο του πολιτικού. Το καθήκον για τη νοηματοδότηση του εναπομείναντος χρόνου μας και την επιβίωση των τεθνεώτων στη μνήμη.²⁶⁶ Έτσι, η «αναζήτηση της αλήθειας», όπως την αντιλαμβάνεται ο Proust, δεν προαπαιτεί τη γνώση που αποκτάται μέσω της τυπικής εκπαίδευσης. Αντίθετα, βασίζεται στη γνώση που αποκτάται εμπειρικά μέσα από τη μαθητεία. Ο Deleuze εξηγεί: «Κάποιος γίνεται μαραγκός μόνο όταν γίνεται ευαίσθητος στις ενδείξεις του ξύλου, ένας ιατρός μόνο όταν γίνεται ευαίσθητος στις ενδείξεις της ασθένειας». Και εμείς θα προσθέταμε ότι κάποιος γίνεται λαξευτής της πέτρας μόνο όταν αποκτά την ικανότητα να αναγνωρίζει τις ενδείξεις της πέτρας· να τις «διαβάζει». Έτσι, η «αναζήτηση της αλήθειας» μετατρέπεται σε μία μαθητεία των ενδείξεων.²⁶⁷

Το σχέδιο-πλαίσιο που ο καλλιτέχνης Christo αποκάλεσε κάποτε «μια συμφωνία σε δύο μέρη» έγινε μια τραγωδία σε δύο πράξεις. Στις 26 Οκτωβρίου 1991 ξαφνικός άνεμος ξερίζωσε μια ομπρέλα βάρους 245 κιλών στο πέρασμα Tejon βόρεια του Λος Άντζελες και χτύπησε τη Lori Keevil-Matthews, 33 ετών, από το Camarillo της Καλιφόρνιας, προκαλώντας τον θάνατό της.

Σύμφωνα με τους *NY Times*: [Ο Christo διέταξε το σύνολο του έργου, που αποτελείται από 1.340 κίτρινες ομπρέλες στην Καλιφόρνια και 1.760 μπλε ομπρέλες

²⁶⁶ Θεοφάνης Τάσης, «Ο θάνατος του άλλου είναι πάντοτε και δικός μας θάνατος», δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Καθημερινή* στις 26-6-2016.

²⁶⁷ Deleuze, J, *Ο Προυστ και τα σημεία*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, εκδ. Κέδρος - Ράππα, Αθήνα 1977.

στην Ιαπωνία, να απομακρυνθούν «από σεβασμό στη μνήμη της». Κατά τη διάρκεια όμως της απεγκατάστασης στην Ιαπωνία, ένας 51χρονος εργαζόμενος χειριστής βαρέων μηχανημάτων, ονόματι Masaaki Nakamura, πέθανε όταν ο βραχίονας του γερανού άγγιξε τη γραμμή υψηλής τάσης ρεύματος 65.000 βολτ.

Για πρώτη φορά μετά από χρόνια ο καλλιτέχνης σβήνει τα φώτα της δημοσιότητας και την ικανότητά του να σφυρηλατεί διεθνείς συμμαχίες που έχουν ως αποτέλεσμα την υλοποίηση των έργων του. Τα έργα *Ομπρέλες*: Κοινό πρόγραμμα για την Ιαπωνία και τις ΗΠΑ έχουν τώρα υπονομευθεί από τους δύο θανάτους. Για να συνειδητοποιήσει κανείς το μέγεθος του εγχειρήματος μόνο για το μισό έργο, αυτό της Καλιφόρνιας, ο Christo ζήτησε τη συνεργασία 24 κρατικών και τοπικών υπηρεσιών. «Περιστατικά σαν αυτό μπορεί να λάβουν μυθικές διαστάσεις», είπε ο James Clark, εκτελεστικός διευθυντής του Ταμείου Δημόσιας Τέχνης στη Νέα Υόρκη. «Δεν μπορούμε να βοηθήσουμε, αλλά παρόμοια περιστατικά θα έχουν αντίκτυπο στην κριτική όταν συμβούλια και οργανισμοί εξετάζουν αντίστοιχες προτάσεις».

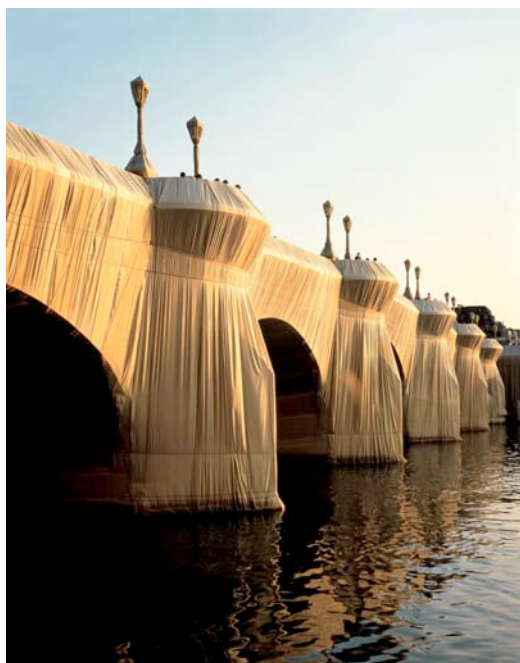


Παραδόξως, δεν έχουν κατατεθεί αγωγές για λογαριασμό της γυναίκας που σκοτώθηκε στην Καλιφόρνια ή από τους τρεις ανθρώπους που τραυματίστηκαν από την ομπρέλα. Ο δικηγόρος του Christo, Scott Hodes και ο συνεργάτης του από το γραφείο του Σικάγου Arvey Hodes,

Costello & Burman δήλωσαν: «Πιστεύουμε μετά από μια αρκετά διεξοδική έρευνα ότι το δυστύχημα δεν ήταν σφάλμα του καλλιτέχνη ή του τρόπου που η ομπρέλα κατασκευάστηκε, σχεδιάστηκε ή εγκαταστάθηκε. Το πρόβλημα είναι το μέλλον».

Τίθεται τώρα το πολύ δύσκολο ζήτημα ώστε να βρεθεί στο μέλλον ανάδοχος ασφάλισης. «Αμφιβάλλω αν οποιαδήποτε τοποθεσία θα δεχτεί μια εγκατάσταση του Christo, εκτός αν δοθούν πολύ σημαντικές παράμετροι στην ασφάλιση αστικής ευθύνης», δήλωσε ο Huntington T. Block του οποίου η εταιρεία στην Ουάσινγκτον ασφαλίζει πολλά μουσεία, γκαλερί και συλλέκτες. Ο δικηγόρος του Christo δήλωσε ότι για το σχέδιο ομπρέλα διεκδικείται ασφάλιση αστικής ευθύνης άνω των 2.000.000 δολαρίων, αλλά αρνήθηκε να δώσει ακριβή στοιχεία.

Φίλοι του καλλιτέχνη αποκαλύπτουν ότι ο ίδιος «σμπαραλιάστηκε» όταν άκουσε για τον θάνατο στην Καλιφόρνια. Σύμφωνα με την Jeanne-Claude Christo, σύζυγο και επιχειρηματική εταίρο του, το ζευγάρι πραγματοποίησε συλλυπητήρια επίσκεψη στον σύζυγο της Keevil-Matthews, Michael, ο οποίος είπε ότι τόσο ο ίδιος όσο και η σύζυγός του είχαν απολαύσει το έργο *Ομπρέλα*. Νωρίτερα, ο Albert Maysles, ο οποίος τελείωσε πρόσφατα τα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ για το έργο και τη ζωή του Christo, δήλωσε πως ο Christo «ξέσπασε σε κλάματα» όταν άκουσε για τον θάνατο της Keevil-Matthews, προσθέτοντας: «Δεν τον έχω δει ποτέ σε τέτοια κατάσταση». Αλλά ο βουλγαρικής καταγωγής καλλιτέχνης, σε συνέντευξη στο Σόχο στο σπίτι του μαζί με τη σύζυγό του, μίλησε με αισιόδοξο τόνο για το έργο *Ομπρέλα* και τα σχέδιά



του. Όταν ρωτήθηκε πώς έβλεπε το έργο τώρα, το χαρακτήρισε ως «τονωτικά όμορφο, στην τέχνη Όλα Είναι Πιθανά. Ένας γλύπτης όπως ο Alexander Calder δημιούργησε έναν τεχνητό χώρο, και ο χώρος ανήκει στον Calder. Τα έργα μου, αντίθετα, δανείστηκαν τον πραγματικό χώρο. Δεν υπάρχει καμία προσποίηση, δεν είναι θέατρο ούτε θέαμα. Ο πραγματικός χώρος περιλαμβάνει τα πάντα: τον κίνδυνο, την ομορφιά, την ενέργεια, οτιδήποτε μπορεί να συναντηθεί με τον πραγματικό κόσμο. Το έργο αυτό απέδειξε ότι όλα είναι

δυνατά, γιατί αποτελεί μέρος της πραγματικότητας». Ο Christo συνέχισε: «Το έργο σχεδιάστηκε για να δημιουργήσει μια αντιπαράθεση με τη φύση και τα πάντα που φέρνει η φύση». Η σύζυγός του συμπλήρωσε πανηγυρικά: «Η τέχνη του Christo είναι σαν τον γάμο, μπορεί να είναι για το καλύτερο ή και για το χειρότερο».

Ο καλλιτέχνης και η σύζυγός του είπαν πως και οι ίδιοι είχαν φοβηθεί τόσο τροχαία ατυχήματα στην εθνική οδό που περνά κοντά στο έργο της Καλιφόρνιας όσο και την πιθανότητα σύγκρουσης ελικοπτέρων που μετέφεραν θεατές πάνω από την περιοχή. Το γεγονός, όμως, ότι ένας ξαφνικός άνεμος θα μπορούσε να παρασύρει μια ομπρέλα φαινόταν απομακρυσμένο, όπως είπαν, δεδομένου ότι οι ομπρέλες είχαν δοκιμαστεί

σε αεροδυναμική σήραγγα για να αντέξουν ριπές ανέμων με ταχύτητα πάνω από 65 μίλια την ώρα.

Μολονότι η σύζυγός του αρνήθηκε να αναφερθεί στην «έναρξη» των μελλοντικών σχεδίων του Christo, το βιογραφικό του καλλιτέχνη απαριθμεί τρία νέα έργα «σε εξέλιξη»: το *Τυλιγμένο Ράιχσταγκ* στο Βερολίνο, το *Μασταμπά* του Αμπού Ντάμπι στα Ηνωμένα Αραβικά Εμιράτα και το *The Gates* για το Σέντραλ Παρκ της Νέας Υόρκης (1980).²⁶⁸



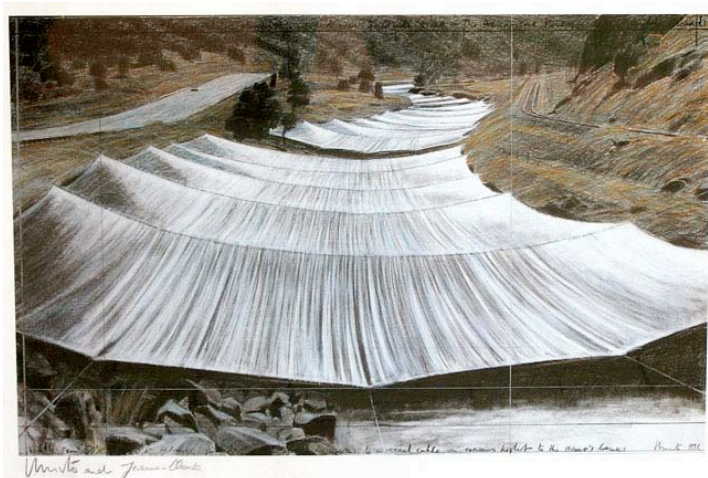
Και τα τρία βρίσκονται «σε εξέλιξη» για τουλάχιστον δέκα χρόνια. Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, «κανένα δεν έχει καμία πιθανότητα να πραγματοποιηθεί σύντομα». Ο καγκελάριος της Γερμανίας Χέλμουτ Κολ ανακοίνωσε κατηγορηματικά το 1986 ότι το Ράιχσταγκ δεν θα

τυλιχτεί κατά τη διάρκεια της θητείας του. Παρά το γεγονός ότι ένα μέλος του Κοινοβουλίου μίλησε υπέρ της ιδέας, δεν έχει σημειωθεί πρόοδος προς αυτή την κατεύθυνση. Ο Christo, ο οποίος συνέλαβε το έργο το 1972, είπε ότι ελπίζει πως με τις πάμπολλες εκθέσεις στις οποίες συμμετέχει στα ευρωπαϊκά μουσεία και το υλοποιημένο έργο του 1985 στην Pont Neuf, στο οποίο τύλιξε την πιο διάσημη γέφυρα του Παρισιού, θα επαναφέρει το δημόσιο αίσθημα παραδοχής στο πλευρό του.

Στο έργο *The Gates* για τη Νέα Υόρκη –το οποίο προβλέπει την παραγωγή τυλώνων επενδεδυμένων με ύφασμα ύψους 15 ποδιών (5 μ.) σε κάθε διάδρομο του Σέντραλ Παρκ– δόθηκε ένα ηχηρό όχι το 1981 από το Τμήμα Parks and Recreation της πόλης. Η κυρία Christo αναφέρθηκε στην υπερβολική χρήση προστασίας του πάρκου και στον κίνδυνο να δημιουργηθεί προηγούμενο. Η απόρριψη που ήρθε με τη μορφή μιας στοιβας δικαιολογητικών εγγράφων από το τμήμα πολιτικής διαχείρισης των πάρκων της Νέας Υόρκης εξακολουθεί να αποτρέπει πολλούς άλλους ομοϊδεάτες καλλιτέχνες

²⁶⁸ Vikki Cruz, «Christo's Umbrellas still fresh in memory, 20 years later», στο <http://kvpr.org/post/christos-umbrellas-still-fresh-memory-20-years-later> [πρόσβαση 3-5-2105].

να καταθέσουν τις προτάσεις τους. Ο Christo είπε ότι το έργο ήταν «σε δεύτερη μοίρα».



Σχέδιο των Christo και Jeanne-Claude για «πάνω από τον ποταμό» (εικόνα από NY times.com).

Το έργο του Αμπού Ντάμπι, το οποίο προβλέπει 390.500 βαρέλια πετρελαίου να ενωθούν και να σχηματίσουν μία δομή μεγαλύτερη από την Πυραμίδα του Χέοπος ως «σύμβολο του πολιτισμού του πετρελαίου σε ολόκληρο τον κόσμο», εκτροχιάστηκε από τον πόλεμο Ιράν - Ιράκ και ποτέ δεν επανήλθε στο προσκήνιο. Ο Christo λέει πως το έργο *Μασταμπά* «προς το παρόν έχει μπει στην άκρη και μάλλον θα πρέπει να περιμένουμε έως ότου η κατάσταση διευθετηθεί στη Μέση Ανατολή».

Όλα αυτά δημιουργούν πλήγμα για πολλούς κριτικούς τέχνης και εννοιολογικούς καλλιτέχνες που εδώ και καιρό θεωρούν τον Christo ως τον Norman Rockwell της εννοιολογικής τέχνης και τα έργα του, χαριτολογώντας, ως «περιτυλίγματα μιας ελάσσοнос νότας καθώς όλα τα έργα τους αφορούν πραγματικά πράγματα: πραγματικό άνεμο, πραγματικό ήλιο, πραγματικό υγρό, πραγματικό κίνδυνο, πραγματικό δράμα». Η παγκόσμια δημοτικότητά του παραμένει αναμφισβήτητη, καθώς έχει βάλει τη σφραγίδα του στην κοινή γνώμη τόσο επιτυχώς, που ακόμη και ένα κτίριο τυλιγμένο με μουσαμάδες ανακαίνισης συχνά φέρνει στον νου τη σχολή Christo.

Ο Christo εργάστηκε περαιτέρω στην τεκμηρίωση του έργου *Ομπρέλες* μέσα από τη διαλογή και αρχειοθέτηση πάνω από 19.000 διαφανειών και επίσημων εγγράφων, που τελικά εκδόθηκαν σε συλλογικό τόμο από τον οίκο Harry N. Abrams και χρηματοδοτήθηκε εν μέρει από τον Christo, αφιερωμένο στη μνήμη της Keevil-

Matthews. Όπως και για τα προηγούμενα μη υλοποιημένα έργα, ο καλλιτέχνης σχεδίασε και κατέστησε διαθέσιμη την τεκμηρίωση για μουσεία.

Σύμφωνα με την κυρία Christo, το ζευγάρι έχει λάβει πολλές επιστολές υποστήριξης: «Σκεφτείτε μόνο τη χαρά που έφεραν σε εκατομμύρια ανθρώπους, και λένε ότι αυτό που κάνουμε πρέπει να συνεχιστεί».²⁶⁹

Η πρόταση των Christo και Jeanne-Claude για «πάνω από τον ποταμό» (over the river) φαίνεται να είναι πολύ επικίνδυνη αναφέρουν οι *NY Times*: «αν και, αν το εγχείρημα δεν ήταν τόσο μεγάλο, μάλλον δεν θα ήταν τίποτα». Το προτεινόμενο σχέδιο προβλέπει την τοποθέτηση οφιοειδούς κορδέλας από πορώδες πολυπροπυλένιο, συνολικού μήκους σχεδόν έξι μιλίων, να αιωρείται πάνω από τον ποταμό Αρκάνσας στο Κολοράντο. Η τοπική εφημερίδα αναφέρει ότι οι ντόπιοι αισθάνονται «πως η περιοχή θα αξιοποιηθεί από το έργο, αν και έχουν βάσιμες αμφιβολίες για την ασφάλειά του».

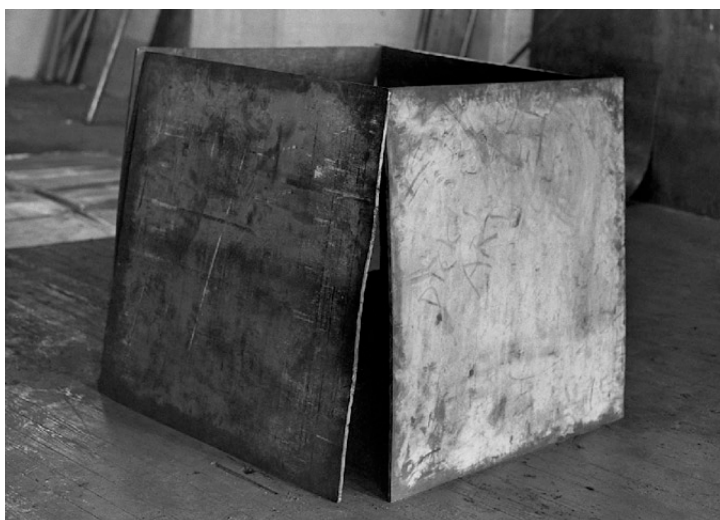
Από τους φόβους των ατυχημάτων που προκλήθηκαν από βαρέα μηχανήματα στον σχετικά μικρό γειτονικό αυτοκινητόδρομο US Route 50 και τις ανησυχίες για περιβαλλοντικές επιπτώσεις της περίφραξης του ποταμού, το έργο αποδοκιμάζεται αρνητικά από την τοπική κοινότητα. Η εκτίμηση της ROAR, Inc., μιας μη κερδοσκοπικής περιβαλλοντικής οργάνωσης που έχει κατ' επανάληψη πολεμήσει στην περιοχή την πρόταση των Christo και Jeanne-Claude, παρουσιάζεται στην ακόλουθη δήλωση:

[Η περιβαλλοντική ανασκόπηση του προτεινόμενου project καθοδηγείται από τη NEPA (National Environmental Policy Act). Τα θέματα που καλύπτονται σε αυτή τη διαδικασία επανεξέτασης σχετίζονται μεταξύ άλλων με περιβαλλοντικά ζητήματα και προβλήματα, όπως η ασφάλεια, η κυκλοφορία, η πρόσβαση του κοινού στα σπίτια, τις επιχειρήσεις και τους χώρους αναψυχής, η μόλυνση και επιβάρυνση του αέρα, των υδάτων, η χρήση ενέργειας, η βλάστηση και η άγρια ζωή. Η αισθητική αξιολόγηση του προτεινόμενου έργου ως έργου τέχνης δεν είναι μέρος της διαδικασίας ούτε της αποστολής ή του σκοπού μας. Κατά συνέπεια, η πολιτική της ROAR, Inc. είναι να

²⁶⁹ «“Umbrellas” Closing Leaves Christo With Empty Palette», στο: <http://www.nytimes.com/1991/11/12/news/umbrellas-closing-leaves-christo-with-empty-palette.html> [πρόσβαση 4-5-2015].

αποφύγει σχόλια σε όλα τα θέματα που σχετίζονται με τις καλλιτεχνικές αρετές του προτεινόμενου έργου.]²⁷⁰

Το παράδειγμα του Christo ως ένα σύνολο αστοχιών και κοινωνικοπολιτικών αντιφάσεων μαρτυρά πως η μετα-ανθρώπινη υλικότητα είναι μια τεχνο-οργανική διασύνδεση, ένα οργανικό ον που ενυπάρχει με την υπερδομή του αδύνατου. Τα έργα τους πάντα μοιάζουν με ποταμό υλικού, φαίνονται παράξενα στη σύλληψή τους και κινούνται με τα στοιχεία της φύσης. Τη βροχή και τον αέρα, φωσφορίζουν στο φως, δημιουργούν παράξενους όγκους στο σκοτάδι, χάνονται και εμφανίζονται πίσω από δέντρα, σκεπάζουν με έναν τρόπο σχεδόν ιδιοφυή τα νερά. Μια υπερδομή που το μετατρέπει τελικά σε μια εμβυστική οντότητα, σε υβρίδιο μιας αφηρημένης εικονικής συνείδησης. «Ο άνθρωπος και η μηχανή έχουν γίνει ισόμορφοι, κανένας πια δεν είναι το άλλο του άλλου», λέει ο Baudrillard. Μέσα σε αυτή την άκρατη τεχνικοποίηση οι διακρίσεις του εγώ και του άλλου, του εσωτερικού και εξωτερικού, του αντικειμενικού και υποκειμενικού, της οργανικότητας και της μηχανικότητας, της υλικής και εικονικής ζωής γίνονται ολοένα και πιο συγκεχυμένες και το φαινόμενο της α-στοχίας εμφανίζεται ως συνεκτικό συνεπακόλουθο.



Richard Serra, Ένας τόνος
Ιδιοκτησίας (House of Cards) (1969).

Τον Νοέμβριο του 1971 το γλυπτό με τίτλο *Sculpture No. 3* του Richard Serra είχε εγκατασταθεί στο Walker Art Center στη Μινεάπολη της Μινεσότα. Το γλυπτό σχηματίζεται από δύο πλάκες χάλυβα συνολικού βάρους 5 τόνων που ισορροπούν μεταξύ τους «η μία πάνω στην άλλη». Η εγκατάσταση έγινε θανατηφόρα όταν ο

²⁷⁰ <http://hyperallergic.com/11146/8-deadly-works-of-art/> [πρόσβαση 2-3-2013].

εργάτης Raymond Johnson, που μοντάρισε το έργο, παγιδεύτηκε κάτω από την πλάκα που γλίστρησε από την υποστήριξή της και έπεσε. Ο Johnson σκοτώθηκε και η σύζυγός του κατέθεσε μήνυση εναντίον του δημιουργού, του μουσείου και των κατασκευαστών του κομματιού για άδικο θάνατο

Η έρευνα που διεξήγαγαν τεχνικοί εμπειρογνώμονες απέδειξε πως οι υποδοχές ασφαλείας που βρίσκονταν στη βάση των λαμαρινών είχαν κατασκευαστεί ευτελώς και υποχώρησαν από το τεράστιο βάρος. Στο τέλος, οι κατασκευαστές βρέθηκαν ως υπεύθυνοι για τεχνική αμέλεια και ο καλλιτέχνης απαλλάχθηκε από οποια κατηγορία. Αντίστοιχο συμβάν σημειώθηκε, σύμφωνα με το *ArtFlaw*, τον Οκτώβριο του 1988, όταν δύο εργάτες εγκλωβίστηκαν για αρκετά λεπτά κάτω από το βάρος 32 τόνων χαλύβδινο γλυπτικό έργο του Richard Serra με τίτλο *Reading Cones*, όταν ανατράπηκε από τις υποδοχές του στην γκαλερί Leo Castelli.



Τοποθεσία: Jacob Javits Ομοσπονδιακό Κτίριο, Νέα Υόρκη, 1981-1989.

Στον δημόσιο χώρο η μινιμαλιστική γλυπτική του Richard Serra προκάλεσε «ομοσπονδιακό σάλο» με τον ογκώδη χαλύβδινο μονόλιθο με τίτλο *Arc*. Το έργο τού ανατέθηκε από την ομοσπονδιακή κυβέρνηση και ουσιαστικά «έκοβε» την ομοσπονδιακή πλατεία Foley μπροστά από το Ομοσπονδιακό Κτίριο Jacob Javits στο Μανχάταν της Νέας Υόρκης. Περισσότεροι από 1.300 άνθρωποι που εργάζονταν στο συγκρότημα υπέγραψαν αναφορά για την απομάκρυνση του έργου, επικαλούμενοι την αναστάτωση που προκαλούσε στην καθημερινή ζωή τους. Σύμφωνα με τις δηλώσεις τους, θα έπρεπε κανείς να περπατήσει γύρω από τον τεράστιο «φράχτη» μήκους 120 ποδιών που διχοτομούσε την πλατεία. Το αποτέλεσμα ήταν να διεξαχθεί μία από τις πιο διαβόητες δίκες στην ιστορία του δικαίου της τέχνης, όπου τελικά κρίθηκε πως το έργο πρέπει να αφαιρεθεί.

Στην επικράτεια αυτών των αντανακλάσεων, αυτού του τεχνο-επιστημονικού φαντασιακού, η θέση του καλλιτέχνη είναι η θέση του μάρτυρα. Μια μαρτυρία όμως που είναι η ίδια η αμεσότητα, η υποστασιοποίηση του ίδιου του πραγματικού, η αισθητική και σωματική αποθέωσή του. Η σύγχρονη πραγματικότητα είναι ισχυρότερη απ' όλες τις αναπαραστατικές εκδοχές της. «Δεν υπάρχει παρά ένα μονάχα φιλοσοφικό πρόβλημα πραγματικά σοβαρό: το πρόβλημα της αυτοκτονίας. Τη στιγμή που αποφασίζεις πως η ζωή αξίζει ή δεν αξίζει τον κόπο να τη ζήσεις, απαντάς στο βασικό πρόβλημα της φιλοσοφίας».²⁷¹ [Έτσι αρχίζει *Ο μύθος του Σισύφου*, έργο του νεαρού αντιστασιακού και φιλοσόφου Albert Camus. Το έργο εκδίδεται το 1942 στο κατεχόμενο από τους ναζί Παρίσι και πραγματεύεται το παράλογο ως την αντίθεση μεταξύ της ανθρώπινης ανάγκης για νόημα και την απουσία εγγενούς νοήματος του κόσμου. Ο Camus προσπαθεί να απαντήσει στο ερώτημα αν αξίζει να ζει κανείς σε έναν κόσμο δίχως νόημα ή όχι. Περίπου έναν αιώνα νωρίτερα ο Leo Tolstoy έχοντας καταξιωθεί ως συγγραφέας, εξασφαλίζει μια υλική ευημερία και δημιουργήσει μια χαρούμενη οικογένεια βιώνει λίγο πριν τα πενήντα του χρόνια μια βαθιά κρίση. «Είχα μια καλή σύζυγο που με αγαπούσε και την οποία αγαπούσα, καλά παιδιά και μια μεγάλη περιουσία, η οποία δίχως ιδιαίτερη προσπάθεια από μέρος μου αυξήθηκε. Έχαιρα σεβασμού από φίλους και γνωστούς περισσότερο από κάθε άλλη φορά. Με επαινούσαν και μπορούσα χωρίς να φενακίζομαι να θεωρώ το όνομά μου διάσημο. Επιπλέον, κάθε άλλο παρά ψυχικά ή διανοητικά ασθενής, απολάμβανα διανοητικό και σωματικό σφρίγος που σπάνια συνάντησα σε ανθρώπους του είδους μου. Σωματικά συναγωνιζόμουν τους αγρότες στο θέρισμα, ενώ διανοητικά μπορούσα να εργαστώ για οκτώ και δέκα ώρες δίχως διακοπή χωρίς δυσάρεστες συνέπειες. Σε αυτή την κατάσταση λοιπόν κατέληξα στο ότι δεν μπορούσα να ζήσω, ότι έπρεπε να επεξεργάζομαι τεχνάσματα για να μην αυτοκτονήσω».²⁷² Όπως και τον Camus, αυτό που ταλανίζει τον Tolstoy είναι το ζήτημα του νοήματος της ύπαρξης: «Το ερώτημα –το οποίο στην ηλικία των πενήντα με έφερε στα πρόθυρα της αυτοκτονίας– ήταν το απλούστερο των ερωτημάτων και βρίσκεται στην ψυχή κάθε ανθρώπου από το ανόητο νήπιο μέχρι τον σοφό ηλικιωμένο: όπως μου είχε δείξει η εμπειρία, ήταν ένα ερώτημα δίχως την απάντηση του οποίου δεν μπορεί να ζήσει κανείς. Το ερώτημα ήταν: Τι θα απογίνουν όσα κάνω

²⁷¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard, collection «Folio», 1985, p. 17.

²⁷² Leo Nikolayevich Tolstoy, Christian Classics Ethereal Library, 2000, p. 11.

σήμερα ή θα κάνω αύριο; Τι θα απομείνει από ολόκληρη τη ζωή μου; Με άλλα λόγια το ερώτημα είναι: Γιατί να ζήσω, να επιθυμήσω, να κάνω κάτι; Μπορεί να διατυπωθεί και ως εξής: Υπάρχει κάποιο νόημα στη ζωή το οποίο δεν καταστρέφεται από τον αναπόφευκτο θάνατο που με περιμένει;».^{273]}²⁷⁴

[Ο Γεράσιμος Σκλάβος είχε μια σχεδόν ερωτική σχέση με τον θάνατο. Τον προκαλούσε. «Τον προκαλούσε με εκείνη τη χαρακτηριστική αδιαφορία για τη ζωή όλων εκείνων που ξέρουν ότι θα ζήσουν και πέρα από αυτήν», όπως έγραψε η τεχνοκριτικός Μαρία Κοτζαμάνη. Ο Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967), πολυβραβευμένος Κεφαλλονίτης γλύπτης που διέπρεψε κυρίως στο εξωτερικό (Παρίσι). Σε όλη τη δημιουργική περίοδο της ζωής του αναμετρήθηκε με ογκώδες και σκληρό υλικό, γρανίτη, μάρμαρο, σίδηρο, προσπαθώντας να λαξεύσει σ' αυτό τα εικονογραφικά του οράματα. Το έργο του ήταν επίμοχθο και επικίνδυνο συνάμα. Είχε πλήρη συνείδηση των κινδύνων που συνεπάγεται η πάλη με δύσπλαστα και «δύστροπα» υλικά και μάλιστα μ' εκείνα που χρειάζεται η επικουρία της φωτιάς, για να λυγίσουν. Υπάρχουν γλυπτά του που ζυγίζουν πάνω από 500 κιλά.



Ο Προμηθέας των Δελφών έγινε από μάρμαρο 20 τόνων.

Το 1962 δοκίμασε να αυτοκτονήσει, πέφτοντας από το παράθυρο και συμπαρασύροντας κάποια από τα πράγματα που αγάπησε στη ζωή του. Ο Γεράσιμος Σκλάβος επέζησε τότε και μπορούμε να πούμε ότι στάθηκε τυχερός. Όμως σε μian άλλη περίπτωση δεν αποδείχθηκε το ίδιο τυχερός. Το πρωί του Σαββάτου, 29 Ιανουαρίου 1967, ενώ προσπαθούσε να χρησιμοποιήσει την ηλεκτρική σμίλη του στο εργαστήρι του στο Παρίσι, έπαθε ηλεκτροπληξία. Έμεινε δέκα ώρες κολλημένος στο

²⁷³ Στο ίδιο, σ. 14.

²⁷⁴ Απόσπασμα από το κείμενο του Θεοφάνη Τάση, «Συντροφεύοντας τον Σίσυφο: Σημειώσεις για τον χρόνο και το παράλογο», δημοσιευμένο στο *Athens Review of Books* (Δεκέμβριος 2015).

καλώδιο. Όταν τελικά κατάφερε να ξεκολλήσει από αυτό, να ανακτήσει τις αισθήσεις του και να ειδοποιήσει τους γείτονες, τα χέρια του είχαν πάθει σοβαρά εγκαύματα «ως το κόκκαλο», όπως δήλωσε στις εφημερίδες κάποιος απ' αυτούς. Η πρώτη αντίδραση του καλλιτέχνη ήταν τούτη η σπαραξικάρδια κραυγή: «Πάει η δουλειά, πάει και ο Σκλάβος». Δοκίμασε να χρησιμοποιήσει τα χέρια του, πιάνοντας το σκαρπέλο. Στάθηκε άωφο. Του είπαν να φωνάξουν τον γιατρό, αλλά αρνήθηκε. Ευχαρίστησε τους γείτονες, τους αποχαιρέτησε και κλείδωσε την πόρτα του ατελιέ. Πήγε κοντά στο έργο που δούλευε και το χάιδευε ώρα πολλή. Βρέθηκαν πάνω στον γρανίτη τα ίχνη των δακτύλων του. Φαίνεται πως κάποια στιγμή ο όγκος του τεράστιου επεξεργασμένου γκριζογαλανού γρανίτη, μήκους 2,30 μ. και βάρους μισού τόνου, έχασε την ισορροπία του, έπεσε πάνω του και τον καταπλάκωσε. Οι γείτονες, που είχαν άγρυπνο νου, νόμισαν ότι άκουσαν έναν «πνιχτό θόρυβο» από το σκοτεινό εργαστήρι του «Έλληνα ερημίτη». Πέρασαν άλλες δυο μέρες χωρίς ο καλλιτέχνης να δώσει σημεία ζωής. Τότε παραβίασαν την πόρτα και τον βρήκαν νεκρό. Ήταν το πρωί της Δευτέρας, 30 Ιανουαρίου 1967. Την άλλη μέρα έγραφαν οι γαλλικές εφημερίδες: «Πέθανε συντετριμμένος από το έργο του», σε ηλικία μόλις 39 χρόνων. Και διατύπωναν το ερώτημα: «Ήταν ατύχημα ή αυτοκτονία;» Ο Μιχάλης Τόμπρος, δάσκαλός του αγαπημένος, έγραφε γι' αυτόν: «Ο Σκλάβος ανέβηκε με ασυνήθη ταχύτητα σαν ένας τυχερός βιαστικός και χάθηκε με τόση δραματικότητα κακότυχα, πλακωμένος από την ύλη που δεν πρόλαβε να δαμάσει κι αυτή. Αυτή εκδικήθηκε τον στιβαρό αυτόν άνδρα, ή η κληρονομικότητα, που τον καταδίωκε μια και δυο φορές το χρόνο».²⁷⁵]

[Το πρωί της 16ης Σεπτεμβρίου 1993, η αστυνομία, ειδοποιημένη από ενοίκους των γύρω πολυκατοικιών, βρήκε νεκρό το σώμα του «πρωτομάστορα της ελληνικής αρχιτεκτονικής» Άρη Κωνσταντινίδη (1913-1993) στον ακάλυπτο χώρο ενός διαμερίσματος στον αριθμό 4 της λεωφόρου Βασιλίσσης Σοφίας, όπου ζούσε μόνος, ανάμεσα σε χιλιάδες βιβλία. Η αστυνομία είχε μιλήσει τότε για «ηθελημένη πτώση» και κανείς δεν αμφισβήτησε την εκούσια, όσο και θεαματική, έξοδο από τη ζωή ενός καλλιτέχνη που ήταν, εκτός από πρωτοπόρος αρχιτέκτονας, και φωτογράφος και σχεδιαστής και συγγραφέας δεινός με ευρεία απήχηση. Για τα αίτια της πτώσης, τα βαθύτερα κίνητρα που τον έσπρωξαν στο απονενομημένο διάβημα, γράφτηκαν πολλά.

²⁷⁵ <http://istoria.gr/aug02/3.html> [πρόσβαση 8-3-2015].

Άλλοι τα απέδωσαν στη θλίψη που φέρνουν τα γηρατειά κι άλλοι σε ψυχολογικά και συναισθηματικά αδιέξοδα. Ο εκδότης του, Σταύρος Πετσόπουλος, των εκδόσεων Άγρα, είχε δηλώσει στον τύπο ότι αδυνατούσε να πιστέψει το τραγικό τέλος του Άρη Κωνσταντινίδη, μιας και βρισκόταν σε συνεννόηση μαζί του για την προετοιμασία ενός ακόμη έργου του. Ένας άνθρωπος που βρίσκεται σε δημιουργική εξέλιξη, που κάνει όνειρα και σχέδια για το μέλλον, δεν κόβει βίαια το νήμα της ζωής του. Στο βιβλίο του Άρη Κωνσταντινίδη «Τα προλεγόμενα» συμπεριλαμβάνεται ως μόντο ένας στίχος του Διονύσιου Σολωμού: «Θυμώνω γιατί είμαι στενεμένος να ξαναπώ τα πράγματα... και δίχως ωφέλεια να τα ξαναπώ». Ίσως το βαθύτερο νόημα τούτου του στίχου να δίνει απάντηση στην απορία, γιατί ο Έλληνας Σόλνες έδωσε τη μοιραία βουτιά στον ακάλυπτο χώρο της Βασ. Σοφίας 4. Ο Κωνσταντινίδης ήταν οργισμένος, γιατί γύρω από την υψηλή τέχνη της Αρχιτεκτονικής όλα πήγαιναν στραβά. Ο ίδιος είχε μιλήσει για τη μάσκα του φτιαχτού, της ψευτιάς και της υποκρισίας, του εξωραϊσμού και της ωραιοποιημένης αυθαιρεσίας. Ο ίδιος δήλωσε: «Είμαι οργισμένος. Ό,τι έχω χτίσει στη ζωή μου, σήμερα, δεν το αναγνωρίζω, το έχουν αλλάξει. Ακόμη και το μικρό σπιτάκι στην Ανάβυσσο». Οργή λοιπόν για την κατάντια του τόπου και έντονη βίωση του συναισθήματος της αξιοπρέπειας, πιθανότατα, πυροδότησαν την «ηθελημένη πτώση» του Άρη Κωνσταντινίδη, στις παραμονές της έκδοσης ενός ακόμη βιβλίου του, όπου ήταν «στενεμένος» να επαναλάβει πράγματα, να δώσει συμβουλές και οδηγίες που δεν επρόκειτο να εισακουσθούν.]²⁷⁶

Φυσικά είναι αδύνατον στο σημείο αυτό να θεωρήσω πως η ακραία εκδοχή του θανάτου του (αυτοκτονία) αλλά και εξίσου του μοντερνιστή Ζενέτου αποτελεί αστοχία επίτευξης ενός ιστορικού στόχου στο πλαίσιο της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής. Θα αναφέρω επίσης τα συνέδρια της Δήλου²⁷⁷ που διοργάνωσε ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης, με τη συμμετοχή ξένων επιστημόνων διαφορετικών τομέων και τη μεταξύ τους συνεργασία για την επίτευξη ενός συλλογικού στόχου. Η ανάγκη βαθιάς σκέψης πάνω στα μεγάλα προβλήματα είναι ίσως μεγαλύτερη από ποτέ, όπως και η πρόκληση της σύνθεσης για τη λύση τους. Μπορεί να μην κατάφερε να δημιουργήσει την επιστήμη της «οικιστικής», αλλά το όραμα του Δοξιάδη για μία

²⁷⁶ <http://istoria.gr/aug02/3.html> [πρόσβαση 22-1-2015].

²⁷⁷ Κατερίνα Σώκου, «Από την καταστροφή στη δημιουργία», δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Καθημερινή* στις 11-11-2015.

εμπειρική, ολιστική προσέγγιση που συνδυάζει διαφορετικές επιστήμες είναι ο κατάλληλος τρόπος να προσεγγίσει κανείς τα πολυσύνθετα προβλήματα και να παρατηρήσει έστω και λοξά κάθε είδους αστοχία. Αλλά ας επιστρέψουμε στο ερώτημά μας: Είναι η ανθρώπινη ζωή όντως σύντομη για να χωρέσει έναν βίο, ακόμη και αν διαχειριστούμε τον διαθέσιμο χρόνο και στόχο με τον καλύτερο δυνατό τρόπο;²⁷⁸ Μήπως ακόμη και αν ζούσαμε πολύ περισσότερο το πρόβλημα θα παρέμενε, διότι οι φιλοδοξίες μας θα προσαρμόζονταν στην καινούργια κλίμακα; Άραγε ο άνθρωπος ορίζεται από το ότι ζητά πάντοτε όσα τον υπερβαίνουν; Ίσως η εμπειρία του παραλόγου να έγκειται στο ότι οι ανθρώπινες επιθυμίες θα υπερβαίνουν πάντα τη διάρκεια ζωής. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι όσο αυξάνει η διάρκεια ζωής η αίσθηση του παραλόγου δεν θα αμβλύνεται, σημαίνει απλώς ότι δεν μπορεί να εξαιρεθεί. Από την άλλη, βέβαια, υπάρχουν πολλοί άνθρωποι που η ζωή τους φαίνεται ήδη κάθε άλλο παρά σύντομη. Τους φαίνεται είτε βαρετή είτε δυσβάσταχτα επώδυνη και θέλουν να περάσει ταχύτερα, διότι είτε βαριούνται είτε υποφέρουν. Για αυτούς τους ανθρώπους μια ζωή μεγαλύτερη σε διάρκεια θα ήταν ακόμη πιο παράλογη. Όμως, ενδεχομένως η ζωή να τους μοιάζει μεγάλη σε διάρκεια επειδή ακριβώς είναι παράλογη, άρα αν ήταν ακόμη μεγαλύτερη σε διάρκεια θα τους έμοιαζε λιγότερο παράλογη. Αν όμως μια ζωή μεγαλύτερη σε διάρκεια ήταν λιγότερο παράλογη, αυτό δεν σημαίνει ότι μια αιώνια ζωή δεν θα ήταν παράλογη. Αυτό που πρέπει να σημειώσω εδώ είναι η σημασία του θανάτου τους και της απουσίας ως αποτέλεσμα μιας ευρύτερα άστοχης αντιμετώπισης ενός τεράστιου κοινωνικού συμπλέγματος απέναντι σε μια «πορεία» που ποτέ δεν θα ολοκληρωθεί, ποτέ δεν θα καταλήξει στην πλήρη «αυτονόμηση». Αναρωτιόμαστε, όμως, πόσο τελικά συνέβαλε στην ίδια τη συγκρότηση του πεδίου και με ποιους όρους, για το αν προκάλεσε, δηλαδή, έναν αντίλογο και αν πυροδοτώντας τις αντιπαραθέσεις εκείνες που εμφανίζονται ως το απαραίτητο προηγούμενο της παραπάνω συγκρότησης, θα μπορούσε κάλλιστα να διατυπώσει ένα επικοινωνιακό σώμα ισχυρό ώστε να κατασκευάσει αντισώματα.

[Αν το ερώτημα για την ηθική της επανάχρησης ενός αυστηρά οριοθετημένου σχεδιασμού τεθεί σε μακροπρόθεσμη κλίμακα, θα διαπιστώσουμε πόσο ανέφικτη είναι οποιαδήποτε φιλοδοξία αποκλειστικότητας. Θα μιλούσαμε ακριβέστερα για

²⁷⁸ Το ερώτημα αυτό απασχολούσε ήδη τον Σενέκα, βλ. Seneca, *De otio, de brevitare vitae*, Cambridge University Press, 2003.

μιαν εφήμερη «προσαρμογή», η οποία αν και θα συνέχιζε να ανταποκρίνεται στις επείγουσες και άμεσες ανάγκες, δεν θα μονοπωλούσε τις λύσεις των προβλημάτων ενώ ενδεχομένως θα ήταν καταδικασμένη να αντικατασταθεί εν καιρώ από μια άλλη πληρέστερη ή διαφορετική εφαρμογή.

Κάθε ερμηνεία ακολουθώντας το πνεύμα της εποχής της είναι θεμιτό να τροποποιεί τα χαρακτηριστικά ενός έτοιμου σχεδιασμού και να του δίνει «λόγο» και ύπαρξη στο πλαίσιο που επιθυμεί να το ορίσει. Όμως, κατά πόσο ένας σχεδιασμός του επείγοντος στη τέχνη όταν υιοθετεί στρατηγικές κοινωνικού σχεδιασμού μπορεί να έχει θετικό αποτέλεσμα χωρίς να υφίσταται αυτό στη πράξη; Σήμερα, σε ένα πλαίσιο απόλυτου ανταγωνισμού, ακόμη και αν στη κλίμακα της μαζικής βιομηχανικής παραγωγής επιβάλλονται κάποια χαρακτηριστικά δημοφιλή προϊόντα του σχεδιασμού, δεν είναι εύκολο κανένας “super” σχεδιασμός προϊόντος να επιβιώσει στις πολλές και διαφορετικές απαιτήσεις που προκύπτουν στο χρόνο, καθότι μέσα στη λογική της ανανέωσης της οικονομίας βρίσκεται η ανάγκη για τόνωση της αγοράς με προϊόντα που αλλάζουν διαρκώς. Και αυτό είναι μάλλον ευτυχές, όσο και αν φαίνεται ενεργειακά σπάταλο και αντιπεριβαντολογικό. Αν και για τους σχεδιαστές προϊόντων οποιοδήποτε λάθος είναι απευκαταίω πριν την τελική διανομή, στην πρακτική της τέχνης τα «ελαττωματικά» προϊόντα είναι επιθυμητά. Όταν επίσης το σχεδιαστικό προϊόν δεν οφείλει να δοκιμαστεί στην αγορά, αυτό το «σφάλμα» στην κατασκευή είναι αποδεκτό, δεδομένου ότι απομακρύνεται με όρους πολιτικής από την κυριαρχία ενός αποτελεσματικού «συνολικού σχεδιασμού».]²⁷⁹

Από το ανυπότακτο επιστημονικό σώμα (Hard, Negri) της σύγχρονης βιολογίας έως το εικονικό του διαδικτύου, ένα νέος γνωστικός πυρήνας αναδεικνύεται μέσω της αστοχίας, αυτός της μετα-δημιουργίας. Η γενικευμένη οπτικοποίηση μέσα από τον φακό του μικροσκοπίου φέρνει στην επιφάνεια τα σημεία που εκπραγματίσει το αδιόρατο ίχνος τους, ακυρώνοντας ταυτόχρονα την υπερβατική τους διάσταση. Ένα μεγάλο μέρος του ύστερου μοντερνισμού είχε από πολύ νωρίς εμπλακεί σ’ αυτή τη νέα συνθήκη. Οι απαρχές, όμως, της αστοχίας μπορούν να αναζητηθούν ήδη (βλ. κεφάλαιο 1) από την αναλυτική ματιά των ιμπρεσιονιστών και την αποδομητική μετέπειτα παρανάγνωση του κόσμου στο μοντερνιστικό κίνημα. Οπτικές αντιλήψεις

²⁷⁹ Κ. Βελώνης, «Η χρήση του ανοικτού κώδικα, Γλυπτική και σχεδιασμός εκτάκτου ανάγκης», δημοσιευμένο στις Αναγνώσεις της Αυγής στις 31-07-2016 στο: http://avggi-anagnoseis.blogspot.gr/2016/07/blog-post_26.html#more

που διαμορφώνουν μια εργαστηριακή αισθητική γύρω από το ζήτημα της αναπαράστασης. Το μέσο, με άλλα λόγια η «ύλη» από την οποία προκύπτει το έργο τέχνης, επιβάλλει συγκεκριμένους περιορισμούς στη μορφή του, δηλαδή στον τρόπο «αποτύπωσης» που επιλέγει ο δημιουργός προκειμένου να μετουσιώσει το περιεχόμενο. Εξίσου επιδρά και η επιλεγόμενη κάθε φορά τεχνική στη διαμόρφωση του τελικού καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Από την άλλη πλευρά έχουμε το «υποκείμενο» που δημιουργεί, καθώς και το κοινό στο οποίο εκείνο απευθύνεται.

Συμπεράσματα

Το καλλιτεχνικό βλέμμα γίνεται ένα επιστημονικό εργαλείο που καλείται να αποκρυπτογραφήσει την κυτταρική και μοριακή δομή του κόσμου. Μια μικροσκοπική ανάλυση που διεισδύει στην ύλη για να αποκαλύψει τη δομή της. Αυτή η επιστημονική ή ψευδοεπιστημονική θεώρηση της τέχνης (παραφυσική) ως το χαρακτηριστικό όραμα των καλλιτεχνών είναι η αναμόρφωση του ανθρώπου με έργα που προκύπτουν μέσα στον πυρετό των τεχνολογικών και επιστημονικών ζυμώσεων και εξελίξεων, σε εκείνη την ιστορική καμπή που η τεχνο-επιστήμη υπαγορεύει τις «αισθητικές εμπνεύσεις» της με έναν απόλυτο και κατηγορηματικό τρόπο, ενός ορθολογικού δημιουργήματος, «αέρινου και δραστήριου», προορισμένου για την αιωνιότητα. Οι κοινωνιολογικές αναλύσεις στο ζήτημα της παραγωγής και πρόσληψης του έργου τέχνης το προσδιόριζαν ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα με όρους βιο-πολιτικού χαρακτήρα, μια πολιτική αντίληψη που επένδυε σε βιο-πολιτικές έννοιες και αξιώματα, σε έναν εντέλει βιο-πολιτικό ορθολογισμό. Η βιοπολιτική συνθήκη της τέχνης εσωτερικεύεται από το μετα-νεωτερικό υποκείμενο και καθίσταται ο υπαρκτικός του κώδικας, αυτή η οντολογική συνθήκη του. Ένα υποκείμενο που δεν ελέγχεται πια εξουσιαστικά, κατασταλτικά, θεσμικά θα έλεγαν οι Hardt και Negri, αλλά εκφράζεται μέσα από αυτή την εσωτερική ενοποίησή του με τη δομή που α νέκαθεν το προσδιόριζε εξωτερικά. Αυτή η μετα-πολιτική υποκειμενικότητα είναι πλέον η αναγνωρίσιμη ταυτότητα, η ταυτότητα μιας ανθρωπολογικής διάρρηξης στην οποία οι καλλιτέχνες είναι οι μάρτυρες αυτού του πληθυντικού ενικού που απροκάλυπτα δηλώνει πως «η μοναδική δυνατότητα που

έχουμε να απολαύσουμε τον Θάνατο είναι μέσω της Τέχνης».²⁸⁰ Η αστοχία δεν είναι παρά η αισθητικοποίηση αυτής της τεχνοποιημένης ζωής, η ταυτοποίησή της, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα σε αυτή την τεχνοζωή να εξιστορηθεί, να απαθανατιστεί στην ιστορία.

Η σύγχρονη θεώρηση και θέαση του προβλήματος φανερώνει ότι ο κόσμος είναι προϊόν μιας θεμελιώδους αιτιοκρατικής-τελεολογικής λειτουργίας που δρα ταυτόχρονα σε όλα τα επίπεδα, από το μικροσκοπικό έως το μακροσκοπικό ή από το επίπεδο της άψυχης έως αυτό της έμψυχης ύλης. Ακόμη, προϊόν αυτής της κοσμικής λειτουργίας είναι και αυτές καθεαυτές οι φυσικές θεωρίες που στο επίπεδο γλώσσα - νους - πνεύμα ερμηνεύουν και περιγράφουν με νοητικά σύμβολα-εικόνες τον κόσμο τον ίδιο στην ολότητά του. Σε όλα δε τα επίπεδα της κοσμικής λειτουργίας εμφανίζεται ως κυρίαρχο στοιχείο η αυτοσυνέπεια ή, όπως χαρακτηριστικά το εξέφρασε ο Αϊνστάιν, «το ακατανόητο του κόσμου είναι το κατανοητό του». Από την άποψη αυτή και κατά έναν «μαγικά» ορισμένο τρόπο η αστοχία, χωρίς να χάνει την αυτοτέλειά της και την ιδιαιτερότητά της ως γνωσιολογικό-ερμηνευτικό εργαλείο, συνορεύει «αναγκαστικά» με την άποψη του Βαϊτσέκερ²⁸¹ που θέλει «τη φύση να προηγείται του ανθρώπου και ο άνθρωπος να προηγείται της φυσικής». Έτσι, αν ο κόσμος έχει ένα νόημα μέσα από ένα ερώτημα που δεν απαντιέται έξω από την ανθρώπινη πνευματικότητα και την ανθρώπινη συνείδηση, σχετίζεται στενά και άρρηκτα με τον μικρόκοσμο και επηρεάζεται καταλυτικά από την αμφίσημη διάδραση των φαινομένων και υποκειμένων που τον περιβάλλουν.

Οι πρακτικές που περιγράψαμε, θέτοντας με διαφορετικό τρόπο το πρόβλημα της δημιουργικής διαδικασίας και της επικοινωνίας του έργου, αποδίδουν έμφαση στις συνθήκες και μεθόδους πρόσληψης του νοήματος, ανοίγουν σημαντικές δυνατότητες κατανόησης της α-στοχίας ως μηχανισμού ανεύρεσης νέων δεξιοτήτων που μπορούν να καλλιεργηθούν για τη διαχείριση μορφών συλλογικότητας και συνεργασίας μέσα από εναλλακτικούς τρόπους ανταλλαγής και παραγωγής της γνώσης. Η απομόνωση του καλλιτεχνικού υποκειμένου από τον πραγματικό κόσμο, η μονοκαλλιέργεια της

²⁸⁰ Ο Δημήτρης Μεράντζας μιλά για την έκθεση με τίτλο *Περίπατο* που... χαρτογραφεί τον φόβο και τον θάνατο στον χώρο τέχνης a.antonopoulou.art, συνέντευξη στον Γιάννη Ασδραχά την 1-12-2015, <http://www.in2life.gr/culture/art/article/508562/o-eikastikos-dhnhthrs-merantzas-mila-sto-in2life.html>

²⁸¹ Rosy Parnell, «Knowledge Skills and Arrogance: Educating for Collaborative Practice», *EAAE Bulletin* 65, 1/2003.

ατομικής έκφρασης, η έλλειψη δεξιοτήτων συνεργασίας, η τοπική δομή του studio based practice σε μια εποχή διασύνδεσης της γνώσης, η κυριαρχία της αποκλειστικής και μονομερούς άποψης, έχουν σοβαρές αρνητικές επιπτώσεις στην πρακτική του εικαστικού καλλιτέχνη και στην πρόσληψη αυτής της πρακτικής από το κοινό. Η ανατροπή είναι εξαιρετικά δύσκολη υπόθεση, καθώς ένα ολόκληρο σύστημα αξιών βασίζεται σ' αυτές και μπορεί μόνο να επιτευχθεί αν η αποτυχία μεταφραστεί σε μια διαδικασία επανεμφάνισης του στόχου που με τη σειρά της θα γεννήσει ένα λαβυρινθώδες δίκτυο κατευθύνσεων από επικείμενες αστοχίες. Η συνεργασία με την απουσία στόχου αποτελεί ήδη έναν τόπο (site) της σύγχρονης τέχνης, μια site-non-specific,²⁸² πρακτική που μόλις αρχίζουμε να αισθανόμαστε το εύρος των δυνατοτήτων της. Η συνέργεια με το αδύνατο ως στοχευμένος τόπος και τρόπος εικαστικής πρακτικής μπορεί να προσφέρει λύσεις στα διαπιστωμένα προβλήματα και να ανακατατάξει τις κλειστές λογικές των περιφερειακών συστημάτων. Σε έναν κόσμο που αλλάζει συνεχώς, όχι μόνο λόγω της υπερφόρτωσης πληροφοριών αλλά επίσης από το γεγονός ότι η κοινωνία γίνεται όλο και πιο περίπλοκη, ο ακτιβισμός στο σχεδιασμό γίνεται μοιραία μια εφήμερη πράξη δίνοντας λύσεις στο παρόν.

Δημιουργείται η ανάγκη για «νέες δεξιότητες»²⁸³ που δεν βασίζονται τόσο στην καλλιέργεια του ίδιου του μέσου, όσο στην ικανότητα αντίληψης των διαφορών των μέσων, των συναρμογών τους, καθώς και των δυνατοτήτων τους να παραπέμπουν σ' ένα ευρύ πεδίο εξω-καλλιτεχνικών αναφορών. Η α-στοχία αντανάκλα τη μετατόπιση της τέχνης από το μέσο στο μετα-μέσο, από την παραγωγή εικαστικών αντικειμένων στο εικαστικό συμβάν που σχεδιάζεται και υλοποιείται με μια σειρά σύνθετων επιλογών και συσχετίσεων. Αυτό σημαίνει εξοικείωση με όσο το δυνατόν περισσότερα μέσα, εκφραστική, δεκτική και στοχαστική διαχείριση των συμμειξιών, αλλά και ανάπτυξη των δεξιοτήτων ενσωμάτωσης και σύγκλισης της γενικευμένης έννοιας της διαφορετικότητας μέσω νοηματικών κατασκευών και ευέλικτων αφηγηματικών σεναρίων.

²⁸² Κούρος, «Το Παράδειγμα της Συνεργασίας», ό.π. (υποσ. 56).

²⁸³ Alfredo Andia, «Reconstructing the Effects of Computers on Practice and Education during the Past Three Decades», *JAE*, 2002, p. 7-13.

Κεφάλαιο 3

Α-στοχία και υλικότητα

Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζεται η εννοιολογικά διαφορούμενη υπόσταση της ύλης και η αντίστοιχη εφαρμογή της στη διαδικασία κατασκευής εικαστικών έργων τέχνης σε σχέση με την α-στοχία. Η θεώρηση με την οποία προσεγγίζεται το ζήτημα χωρίζεται σε επιμέρους θεωρητικές και νοηματικές περιοχές, με παραθετική συμπλήρωση απόψεων που συγκροτούν το «είδος ύλης» ως αντικείμενο (με δομικά εργαλεία) και την υλικότητα ως ένα «είδος» διανοητικής συνθήκης. Επίσης, εξετάζονται συγκριτικά τα ποικίλα πεδία που τέμνουν εγκάρσια το φάσμα του υλικού πολιτισμού, αναζητώντας ταυτόχρονα τις ιστορικές καταβολές του και αναδεικνύοντας τις θεωρητικές αλληλεπιδράσεις του. Ο υλικός πολιτισμός και οι υπό εξέταση αστοχίες που εμφανίζονται κατά τη σχεδιαστική και υλομορφική διεργασία δεν αφορούν μόνο το «υλικό», δηλαδή την υλική υπόσταση, αλλά εξίσου και το «άυλο», δηλαδή κάθε ανυπόστατη οντότητα που εμπεριέχεται ως διαμεσολαβητής σε όλες τις εκφάνσεις της σύγχρονης κουλτούρας, τους κοινωνικούς θεσμούς, την πολιτισμική κληρονομιά, τον οπτικό πολιτισμό, τις τεχνικές της τεχνολογίας και την κατανάλωση. Η απουσία ενός διακεκριμένου ορίου ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό επισημαίνει την πρακτική δυσκολία μας να διαμορφώσουμε μια κλίμακα μετάβασης από το φυσικό στο τεχνητό, και έτσι οι κατηγορίες εμφανίζονται πλήρως συγκεχυμένες. Αν ακολουθούσαμε τις παραδοσιακές ταξινομήσεις στην κλίμακα φυσικού - τεχνητού, τότε εύκολα θα λέγαμε ότι τα πρώτα υλικά είναι σαφώς λιγότερο τεχνητά από τα δεύτερα, καθώς με μεγαλύτερη ευκολία θα ξαναγυρνούσαν μετά από χρόνο στην αρχική φυσική τους κατάσταση. Αν όμως υιοθετούσαμε μια άλλη οπτική, που όλο και περισσότερο μας γίνεται οικεία, μέσα από την οποία η φύση κατανοείται με όρους ροής πληροφορίας, διαδικασιών, σχέσεων μεταξύ διακεκριμένων ενοτήτων, γενετικών κωδίκων και αποκωδικοποιήσεων, τότε θα τα μπορούσαμε να τα εκλαμβάνουμε περισσότερο «φυσικά» ή θα βλέπαμε ως περισσότερο «τεχνητό» έναν γενετικά τροποποιημένο οργανισμό. Θα μπορούσαμε να πούμε πως δεν υπάρχουν θεμελιώδεις διαφοροποιήσεις ανάμεσα στον κόσμο των τεχνημάτων και τον φυσικό κόσμο, καθώς ο πρώτος τείνει να διαμορφώνεται ως μια ιδιαίτερη εκδοχή του δεύτερου. Με την ίδια λογική η τέχνη συνθέτει τον πολιτισμό χρησιμοποιώντας τα

δομικά υλικά και την τεχνική ως διαμεσολάβηση, διαμορφώνει την υλικότητά της, δηλαδή τη συγκρότησή της διαμέσου των υλικών, μέσα από αξίες που έχουν πάντα να κάνουν με τον τρόπο που κάθε εποχή αντιλαμβάνεται το φυσικό. Αν, όπως λέει ο Marc Mimram, οι αρχιτέκτονες «δεν δουλεύουν πάνω στη μορφή, αλλά στο νόημα της μορφής», δηλαδή στην ιδέα, τότε αυτή η ιδέα από τη μια αποτυπώνει, μεταξύ άλλων, έναν συγκεκριμένο τρόπο κατανόησης του «φυσικού» και από την άλλη βρίσκεται πίσω από την επιλογή και τον τρόπο διαχείρισης του «τεχνητού».

Η αστοχία σκιαγραφεί χαρακτηριστικά ενός εννοιολογικού περιβάλλοντος του οποίου το άυλο, το υβριδικό, το συνθετικό, το μεταλλάξιμο, δεν αποτελούν σήμερα μόνο ποιότητες που διαφημίζουν ορισμένα δομικά υλικά, αλλά, αντίθετα, εγγράφονται και ως αξίες μέσα στον ίδιο τον θεωρητικό λόγο της, ακριβώς επειδή μέσα από αυτές το κατασκευάσμα ως τεχνητό υποδηλώνει τη σχέση του αλλά και τον θαυμασμό του προς το φυσικό, το έμβιο, το ζωντανό. Η μετατόπιση ενός μεγάλου μέρους του ενδιαφέροντος της διαδικασίας του σχεδιασμού στον σχεδιασμό του «γενετικού υλικού» της μορφής και στη συνέχεια στον σχεδιασμό του δομικού υλικού που θα την υλοποιήσει καταγράφει τη σύγχρονη εκδοχή της θεώρησης του τεχνήματος ως ζωντανού οργανισμού.²⁸⁴ Οι στόχοι που τίθενται, όσο φιλόδοξοι και εάν ακούγονται, είναι προγραμματικά τουλάχιστον προς τη σωστή κατεύθυνση και είναι απαραίτητη η μείωση του νοηματικού χάσματος συνολικά, ιδιαίτερα στους τομείς της γενεαλογικής επάρκειας και του δημιουργικού μετά-αντικειμένου. Αυτό που είναι πλέον απαραίτητο, όμως, είναι η εισαγωγή των πλεονεκτημάτων και των πλέον θετικών εν δυνάμει ιδιοτήτων που χαρακτηρίζουν τον τρόπο μεταφοράς στο μετά (στο υποπροϊόν). Οι δυνατότητες δικτύωσης και εξάλειψης των αποστάσεων και των γεωγραφικών ορίων, που παρέχουν τεράστιες ευκαιρίες αξιοποίησης του μορφολογικού ανάγλυφου, είναι το πιο γλαφυρό παράδειγμα των εν δυνάμει ιδιοτήτων που είναι δυνατό και πρέπει να αξιοποιηθεί-ενσωματωθεί από κάθε επιμέρους σχεδιαστικό, πολιτικό και διανοητικό σχεδιασμό. Αυτές, όμως, οι ευκαιρίες για να αξιοποιηθούν με γνώμονα τη μεγιστοποίηση του κοινωνικού οφέλους απαιτούν νέες ρυθμιστικές παρεμβάσεις σε όλους τους τομείς της «ιδέας» και όχι «παθητική» κατανάλωση προϊόντων που προκύπτουν μοναδικά από τη σημασιολογία των περιστατικών και περιφερειακών γεγονότων. Εν κατακλείδι, για

²⁸⁴ Marc Augé, *Για μια ανθρωπολογία των σύγχρονων κόσμων*, εκδ. Ηράκλειτος, Αθήνα 1998.

την αντιμετώπιση των προκλήσεων και την αξιοποίηση των δυνατοτήτων της άστοχης στρατηγικής είναι απαραίτητη και θα καθίσταται ολοένα και πιο επιβεβλημένη η συζήτηση των βασικών προβλημάτων που θέτει η ευρύτερη κοινωνικοπολιτική αλλά και υλομορφική αλλαγή.²⁸⁵ Τα πολιτικά προβλήματα που τίθενται με πειστικό τρόπο αφορούν το μοίρασμα της συγκέντρωσης σε ένα ευρύτερο φάσμα στοχασμού. Η ποιοτική αλλαγή, που είναι δυνατό να φέρει η εξέλιξη μέσω της αστοχίας δεν θα συντελεστεί αυτόματα: απαιτεί περισσότερο από υλικές επενδύσεις, πολιτικές απαντήσεις και μετά-ρυθμίσεις.

Οι δύο θεμελιώδεις ιδιότητες της ύλης, που είναι εγγενείς στη σχέση μεταξύ ερευνητικής και αφηγηματικής μαρτυρίας, μας δίνουν τη δυνατότητα να κατασκευάσουμε και να ελέγξουμε τις επιδράσεις, δηλαδή να προσπαθήσουμε να περιορίσουμε μέσω μιας διπλής ιστορικοποίησης τόσο το υποκείμενο όσο και το αντικείμενο της γνώσης μας για τον «κόσμο της υλοποίησης», με μια μεθοδολογία «συμβολικής βίας», όπως προτείνει ο Pierre Bourdieu,²⁸⁶ που μπορεί να ασκηθεί μέσω αυτής της σχέσης. Κατά τον Bourdieu –και σύμφωνα με τον Cassirer– αυτή η αναπαράσταση του υλικού κόσμου έχει την καταγωγή της στην «υποστασιακή προκατάληψη» που είναι καλύτερα προσαρμοσμένη να συλλαμβάνει πράγματα έναντι σχέσεων και καταστάσεις έναντι διαδικασιών. Η συσχετιστική σκέψη, που εισήχθη από τον δομισμό στις κοινωνικές επιστήμες, ερχόμενη σε ρήξη με τις ουσιοκρατικές αντιλήψεις χαρακτηρίζει «κάθε στοιχείο μέσα από τις σχέσεις που το συνδέουν με τα άλλα στοιχεία, συγκροτώντας ένα σύστημα από το οποίο αντλεί τη σημασία και τη λειτουργία του».²⁸⁷ Μια διαδικασία αμοιβαίας ανταλλακτικής συνδιαλλαγής, δηλαδή, που ακριβώς λόγω του πλήθους των διαμεσολαβητικών παραμέτρων που εμπεριέχονται στο γενικευμένο περιεχόμενο του διπόλου ύλη - πρακτική θα μας βοηθήσει να αποκωδικοποιήσουμε την αρχική υπόθεση εργασίας της διατριβής, η οποία στοχεύει στην ολιστική απόδειξη για «α-στοχία της υλικότητας». Για τον Levinas ο χρόνος είναι αυτός ο οποίος, μέσω της δια-χρονικής δομής του, εμφανίζει τη μη-σύμπτωση που χαρακτηρίζει τη σχέση με το απείρω

²⁸⁵ Μιχάλης Δερτούζος, *Τι μέλλει γενέσθαι*, εκδ. Νέα Σύνορα - Λιβάνης, Αθήνα 1998, σ. 5.

²⁸⁶ Pierre Bourdieu, *Η αίσθηση της πρακτικής*, μτφρ.-εισαγ. Θ. Παραδέλλης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 13-4.

²⁸⁷ P. Bourdieu & L. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: The University of Chicago Press, σ. 15, υποσ. 27.

Άλλο. Η αδυνατότητα της σύμπτωσης αποκτά νόημα μέσα στο φαινόμενο της μη-σύμπτωσης, έτσι όπως δίνεται μέσα από τη δια-χρονικότητα του χρόνου. Χάρη σε αυτόν δίνεται η μονιμότητα του ασύμπτωτου και της σχέσης με το απείρωσ Άλλο. Δεν αποτελεί άραγε το «ποτέ»,²⁸⁸ το οποίο επισφραγίζει τη μη-γεγονικότητα της δέσμευσής μου στην ηθική σχέση, μια έκφραση αυτής της μονιμότητας, μια έκφραση η οποία όμως είναι σχετική και εξαρτημένη από αυτό που έχει ήδη παγιδευτεί στη χρονική ολίσθηση του πυκνού πρωταρχικού σημείου παρουσίας; Δεν είναι δηλαδή ένα «ποτέ» το οποίο ανταποκρίνεται σε αυτό που είναι ήδη μέρος του ζωντανού παρόντος μου, με το να συμπεριλαμβάνεται στο βίωμα και να το καθορίζει ως αυτό που είναι κάθε στιγμή το κατεξοχήν αδύνατο, «όντας ένας ζωντανός ορίζοντας αδυνατότητας (αδυνατότητα αναπαρουσίασης, αδυνατότητα αναφοράς σε ένα παρελθόν προσιτό στην επανενθύμηση).²⁸⁹

Τα επιστημονικά και επιστημολογικά ζητήματα που τίθενται σε επίπεδο ερευνητικής σχεσιακότητας μας καθοδηγούν στην προσπάθεια υπέρβασης της διένεξης μεταξύ:

- των αντικειμενικών θέσεων και σχέσεων που προτάσσει η κάθε μορφή «χρήσης» της ύλης,
- της ανάλυσης των «υλικών δράσεων»,
- των αντιθέσεων μεταξύ ύλης - νόησης.

3.1 Η Α-στοχία ως υλομορφική διεργασία

Η προοπτική της «υλοποίησης» εμπεριέχει τη διαδικασία της προ διάγνωσης-τεκμηρίωσης και βασίζεται στο είδος μετάβασης από τον κόσμο του φυσικού στον τεχνητό μέσω διακύβευσης που εγγράφεται στην προοπτική μιας «φαινομενολογίας

²⁸⁸ Emmanuel Levinas, *Discovering Existence with Husserl*, μτφρ. Richard Cohen and Michael Smith, *Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, (1987) 2000, p. 32.

²⁸⁹ Levinas (1987), σ. 111. Ο Levinas επαναλαμβάνει αλληπάλληλα τη λέξη «ποτέ»: «Με αυτή την ευθύνη ρίχνομαι πίσω σε κάτι που ποτέ δεν ήταν δικό μου φταιζίμο ή πράξη, σε αυτό που ποτέ δεν ήταν στη δύναμή μου ή μέρος της ελευθερίας μου, σε αυτό που ποτέ δεν έχει υπάρξει ως παρουσία μου και το οποίο δεν έχει έρθει ποτέ στη μνήμη».

της υλικότητας».²⁹⁰ Η αστοχία συνεπάγεται την κατανόηση της «διπλής σημασίας της αντικειμενικότητας», δηλαδή πώς μια αφηρημένη (αντικειμενική) έννοια μπορεί να συσχετιστεί διαλεκτικά στη σκέψη με τον αντικειμενικό κόσμο (σαν μια αφαίρεση της υλικής σκέψης).

Πριν προχωρήσουμε στην παράθεση των ιδεών της σύγχρονης φυσικής θεωρίας σχετικά με την υλικότητα, θα περιγράψουμε σύντομα μερικά «εμπειρικά» ευρήματα στα οποία μέσω των εμφανιζόμενων επιστημολογικών αστοχιών και αντιφάσεων φανερώνεται το αναδυόμενο νέο πλαίσιο που μας ενδιαφέρει σχετικά με την τέχνη. Οι δύο θεμελιώδεις έννοιες που θέτει ο Γιάννης Χαμηλάκης είναι: [Η πρώτη είναι η έννοια του πολυ-αισθητηριακού, η ενεργοποίηση των απεριόριστων συναισθητικών μας ικανοτήτων σε αντίθεση με την περιοριστική σύλληψη των πέντε αισθήσεων, που μας κληροδότησε η αρχαιότητα, ή την απόμακρη και ασώματη οπτικότητα. Αυτή η πολυ-αισθητηριακή εμπλοκή με την υλικότητα οδηγεί επίσης σε συναισθηματικούς και συγκινησιακούς δεσμούς που μας επιτρέπουν να μας «αγγίζουν» πράγματα – εμπειρίες, έμψυχα και άψυχα όντα– με τις συνειρμικές τους δυνάμεις. Η δεύτερη έννοια είναι εκείνη της πολυ-χρονικότητας, με αφετηρία τη σκέψη του Bergson και του Deleuze. Εδώ ξεφεύγουμε από τον γραμμικό και διαδοχικό χρόνο της νεωτερικότητας, αντιπροτείνοντας ότι η υλικότητα του παρελθόντος, η διάρκεια και

²⁹⁰ Ο Husserl ανέκαθεν απέδιδε ιδιαίτερη σημασία στο ζήτημα της συνείδησης του χρόνου. Ακόμη κι όταν, στις Ιδέες, επέλεγε να αναφερθεί σε αυτό συνοπτικά ως μια «κλειστή σφαίρα προβλημάτων» (eine völlig abgeschlossene Problemsphäre) ή ως μια «κλειστή περιοχή έρευνας» (ein geschlossenes Untersuchungsgebiet), φρόντιζε πάραυτα να τονίσει την αξία του «φαινομενολογικού χρόνου ως καθολικής ιδιότητας όλων των βιωμάτων» [Hua III, §81, 196-99]. Κάθε βίωμα έχει διάρκεια και μέσω αυτής της διάρκειας σχετίζεται με τα υπόλοιπα βιώματα μέσα σε μια άπειρη ροή βιωμάτων. Μπορώ ανά πάσα στιγμή να αφήνομαι στη ροή του κάθε βιώματος. Όμως, έχω επίσης τη δυνατότητα να στρέψω την προσοχή μου στους χρονικούς τρόπους με τους οποίους αυτό δίνεται κάθε φορά. Είμαι λοιπόν σε θέση να διακρίνω το «τώρα» και το κάθε νέο «τώρα» που διαδέχεται το προηγούμενο, όπως κι εκείνο που μόλις έφυγε, μέσα σε αυτή τη ροή. Οτιδήποτε δίνεται μέσα στο βίωμά μου, δίνεται αναγκαία μέσω της σταθερής σημειακής μορφής του «τώρα». Δεν θα μπορούσαμε όμως να αντιληφθούμε τη διάρκεια του βιώματος, αλλά ούτε και τη διαδοχή μεταξύ των βιωμάτων, εάν το «τώρα» το οποίο μόλις πέρασε δεν σχετιζόταν, με κάποιον τρόπο, με το πραγματικά παροντικό «τώρα». Στο πλαίσιο της χουσερλιανής φαινομενολογίας αυτό συνιστά μια ιδιαίτερη σχέση εντός της πρωταρχικής συνείδησης του χρόνου. Η προφανής πολυπλοκότητα της δομής της δεν αποτελεί απλώς μια μορφή αποβλεπτικής συστηματοποίησης. Αντιθέτως, η δομή αυτή διαπερνά κάθε βίωμα, είτε αυτό αποτελεί θεματοποίηση της χρονικής συνείδησης είτε όχι. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως η χρονική συνείδηση παρουσιάζεται ως συνθήκη δυνατότητας για κάθε μορφή αποβλεπτικότητας και πολύ περισσότερο για το σύνολο της αποβλεπτικής ζωής. Brough John (1991), Translator's introduction in: Edmund Husserl, *On the Phenomenology of the consciousness of internal time* (1893-1917), p. 186-99.

οι μνημονικές ιδιότητες της ύλης, ενεργοποιούν πολλαπλούς χρόνους που μπορούν να συνυπάρχουν ταυτόχρονα. Μια τέτοια προσέγγιση του χρόνου μπορεί να μεταμορφώσει την αντίληψή μας για την αρχαιολογία, αλλά και την επαφή μας με την ύλη και τα βιώματα. Η αρχαιολογία δεν είναι πλέον η μελέτη του υλικού παρελθόντος, αλλά μια πολυ-αισθητηριακή εμπλοκή με ποικίλες υλικότητες και χρονικότητες όχι πλέον μια «ευκαιρία για φυγή» και μια συχνά στείρα ενασχόληση, αλλά η μνημονική, βιωματική και πολιτικά σημαντική ενεργοποίηση πολλαπλών παρόντων. Αυτά τα χαρακτηριστικά της αρχαιολογίας, η δημιουργική της εμπλοκή με τον χρόνο, τη μνήμη και την ύλη, τη φέρνουν επίσης πιο κοντά σε άλλες κοινωνικές, αισθητικές και πολιτικές δραστηριότητες μεταξύ των οποίων και στη σύγχρονη τέχνη.]²⁹¹

Η φυσική θεωρία πριν από τον 20ό αιώνα ήταν αυτό που τώρα ονομάζουμε κλασική θεωρία και μηχανιστικό κοσμοείδωλο. Τα πειραματικά ευρήματα αποτέλεσαν το βασικό εμπειρικό υλικό στο οποίο στηρίχτηκε η ρήξη με την κλασική θεωρία και η ανάπτυξη του νέου επιστημονικού κοσμοειδώλου. Αυτό που αποκαλούμε σύγχρονη φυσική θεωρία αποτελείται από τρεις βασικές θεωρίες, οι οποίες αποτέλεσαν τον δρόμο απομάκρυνσης από την κλασική θεωρία και δημιούργησαν-δημιουργούν την εικόνα ενός διαρκώς δημιουργούμενου κόσμου. Οι θεωρίες αυτές, ως γνωστόν, είναι:

- Η Θεωρία της Σχετικότητας (Einstein).
- Η Κβαντική Θεωρία (Planck, Einstein, Bohr, Heisenberg, Schrödinger, Dirac).
- Η Θεωρία της Πολυπλοκότητας (λόρδος Kelvin, Boltzmann, Poincaré, Prigogine).

Η μεταφορά της ύλης ως μη αντιστρεπτό φαινόμενο γίνεται μέσα από τη χημική δυναμική που χαρακτηρίζεται από μια μονόπλευρη, μη αντιστρεπτή ροή, η οποία συνοψίζεται στον «γνωστό δυναμικό νόμο της μονότονης αύξησης της εντροπίας».²⁹²

Η σημασία των φαινομένων αυτών θα φανερωθεί αρχικά στις θεωρήσεις των Γκλάνσντορφ και Πριγκοζίν που δείχνουν τη δυνατότητα αυτο-οργάνωσης (ελάττωση

²⁹¹ Συνέντευξη του Γιάννη Χαμηλάκη στον Κώστα Χριστόπουλο «Ανασκάπτοντας μνήμες: Για μια πολυ-αισθητηριακή και πολυ-χρονική αρχαιολογία», στο *Αγορά. 4η Μπιενάλε της Αθήνας: Ανθολόγιο*, σ. 176. Μερικές από αυτές τις ιδέες παρουσιάζονται στο βιβλίο Yannis Chamilakis, *Archaeology and the Senses: Human Experience, Memory, and Affect*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

²⁹² Α. Λυμπεράκη & Α. Μουρίκη, *Η αθόρυβη επανάσταση: Νέες μορφές οργάνωσης της παραγωγής και της εργασίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1996, σ. 18

της εντροπίας) στα ανοιχτά υλικά συστήματα. Η δυνητική πραγματικότητα οδηγεί σε μια μεταστροφή από τη θέαση στην εμπειρία. Η διασύνδεση (interface) ανάμεσα στον χρήστη και τη μηχανή γίνεται μέσω του ανθρώπινου σώματος, ενώ υπάρχει αλλαγή και στον τρόπο επαφής και διαχείρισης του χώρου: «μας μεταφέρει στην... άλλη πλευρά, σε έναν αισθητικο-κινητικό χώρο φανταστικών κόσμων».²⁹³ Η δυνητική πραγματικότητα δεν συνιστά ένα υπαρκτό αντικείμενο, αλλά υπάρχει σαν πραγματικό αποτέλεσμα.

Σε συνέντευξή του το 2003 για το «μέλλον της δυνητικής πραγματικότητας» ο Jaron Lanier αναφέρει: «Πριν από δέκα χρόνια προέβλεψα ότι η δυνητική πραγματικότητα θα είναι προσβάσιμη στους καταναλωτές μέχρι το 2010. Ακόμη το πιστεύω αυτό. Η δυνητική πραγματικότητα είναι μια ευρεία ιδέα και ο ορισμός της δεν έχει παγιωθεί. Σημαίνει διαφορετικά πράγματα για κάθε άνθρωπο».²⁹⁴ Η δημιουργία δυνητικών κόσμων αποτελεί μέρος των συνεπειών της εξάπλωσης της τεχνολογίας, η οποία εμφανίζεται ως «ολικό γεγονός, ως γεγονός δηλαδή που επεκτείνεται στο σύνολο των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων».²⁹⁵ Οι δυνητικοί αυτοί κόσμοι «σταδιακά κατακτούν την πρωτοκαθεδρία έναντι του κόσμου των αισθήσεων (real world)». Αυτή η διαδικασία, σύμφωνα με μελετητές όπως ο Heim, αποτελεί μετάβαση από έναν τύπο πραγματικότητας σε έναν άλλο, «the reality shift» (εκτροπή της πραγματικότητας), που συνεπάγεται μια «οντολογική μετάβαση», δηλαδή μια «μεταβολή του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι αντικρίζουν τον κόσμο» αντί μιας «αλλαγής παραδείγματος ή επιστημολογικής στάσης».²⁹⁶ Στον πυρήνα του σύγχρονου επιστημονικού υλισμού, όπως αυτός παρουσιάζεται στη διάλεξη του Ganguilhem «Ο εγκέφαλος και η σκέψη», αποτελεί «μια βαρβαρότητα που επιδιώκει να αναγάγει τον άνθρωπο στη διαθεσιμότητα και επαληθευσιμότητα του βιολογικού ίχνους του μέσα στις δικλίδες ενός άτεγκτου μηχανιστικού ντετερμινισμού».²⁹⁷ Ο Virilio υπογραμμίζει πως οι νέες τεχνολογικές εξελίξεις υποκαθιστούν την «εικονική με μια αληθινή

²⁹³ Alex Coles (επιμ.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, London: Black Dog Publishing, 2001.

²⁹⁴ http://java.sun.com/features/2003/02/lanier_qa2.html

²⁹⁵ Γιάννης Σκαρπέλος, *TerraVirtualis: Η κατασκευή του κυβερνοχώρου*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 61.

²⁹⁶ Νικόλας Νεγρεπόντης, *Ψηφιακός κόσμος*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 13.

²⁹⁷ Mary-Jane Jacob, *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1998.

πραγματικότητα»²⁹⁸ και αυτό είναι μια οριστική αλλαγή. «Θα βιώσουμε έναν κόσμο όπου δεν θα υπάρχει μία, αλλά δύο πραγματικότητες: η Πραγματική και η Εικονική. Η πραγματικότητα έχει γίνει συμμετρική».²⁹⁹ Αναμφίβολα η υλικότητα εντάσσεται σε μια διεπιστημονική περιοχή η οποία δυνητικά συνδυάζει γνωστικά αντικείμενα που ανήκουν σε διαφορετικούς επιστημονικούς κλάδους (π.χ., χημεία, φυσική, αρχιτεκτονική, μηχανολογία κ.λπ.), καθώς εντοπίζεται στην παρακολούθηση και μελέτη γνωστικών αντικειμένων με άμεση χρησιμότητα για τον «χρήστη».³⁰⁰ Και οι δύο περιπτώσεις προϋποθέτουν την ευρεία κατανόηση του υλομορφισμού ως σύνθετης και συνολικής διαδικασίας που εμπεριέχει τεχνολογική και μηχανολογική τεκμηρίωση, αλλά ταυτόχρονα προϋποθέτει τη δυνατότητα δημιουργικής σύνθεσης της μορφής με ενσωματωμένες λειτουργικές, αισθητικές, οικονομικές και τεχνολογικές παραμέτρους (σχεδιασμός μεμονωμένων προϊόντων, εφαρμογών και περιβαλλόντων). Ο Virilio επισημαίνει τους σοβαρούς κινδύνους που ενέχει η δυνητικοποίηση του σχεδιασμού, τονίζοντας ότι «θα υποδαυλίσει εκρηκτικές κοινωνικές αντιθέσεις μεταξύ των ανθρώπων που θα διαθέτουν πρόσβαση στην πληροφορία και αυτών που δεν θα έχουν ή θα διαθέτουν περιορισμένη πρόσβαση, ενώ θα διευκολύνει και τον κεντρικό έλεγχο της πληροφορίας που διακινείται σε παγκόσμιο επίπεδο από συγκεκριμένα κέντρα στρατηγικών αποφάσεων».³⁰¹ Όπως σημειώνει ο Burnett (2000), «είναι σημαντικό ότι αυτό που συμβαίνει εντός των δυνητικών κοινοτήτων επηρεάζεται ιδιαίτερα από δύο χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος:

- 1) σχεδόν όλες οι αλληλεπιδράσεις διαμεσολαβούνται από το γραπτό κείμενο.
- 2) αυτές οι ίδιες αλληλεπιδράσεις διαμεσολαβούνται από τη χωρική (και συχνά χρονική) απόσταση και επιπλέον από τη χρήση της τεχνολογίας».³⁰²

²⁹⁸ Σκαρπέλος, *TerraVirtualis*, ό.π., σ. 62.

²⁹⁹ Paul Virilio, *The Clairvoyant in the Age of Total Transparency*, 1996.

³⁰⁰ Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.

³⁰¹ Paul Virilio & Enrico Baj, *Συζήτηση για τον τρόπο στην τέχνη*, εκδ. Ελευθεριακή Κουλτούρα, Αθήνα 2009, 24.

³⁰² Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris: Christian Bourgeois, 1986.

Βασικός πυρήνας της έννοιας υλομορφισμός μπορεί να θεωρηθεί ως «το προϊόν ακραίας κλίμακας με κοινό στοιχείο την εφαρμοσμένη σύνθεση μέσα στους δεδομένους περιορισμούς της παραγωγής και κατασκευής της ύλης». Για την επιτυχία της υλομορφικής διαδικασίας απαιτούνται γνώσεις μηχανικής, αντοχής, μηχανολογικού σχεδιασμού, λειτουργίας των σύγχρονων μηχανών, καθώς και των τεχνικών οργάνωσης και προγραμματισμού της παραγωγής, κάτι που προϋποθέτει άμεση συγγένεια με την αντίστοιχη γνωστική περιοχή.³⁰³ Στο πεδίο της τέχνης ο δημιουργικός υλομορφισμός προϋποθέτει την ικανότητα εικαστικής προσέγγισης και την παροχή προτάσεων σε ό,τι αφορά ειδικότερα τις τέχνες, καθώς έννοιες όπως χρήση, διάρκεια, επάρκεια, αντοχή, σε συνδυασμό με μια σωρεία ακόμη παραμέτρων είναι το ίδιο σημαντικές καθώς διατρέχονται από ακραίο και σκληρό νεορεαλισμό (βία σωματική και μεταφορική), που μπορεί να δοκιμάσει τις αντοχές του είδους της καθημερινής ζωής όπως βιώνεται τώρα. Οι δοκιμές αυτές έχουν να κάνουν με το είδος της συνάντησης των πολλαπλών ιχνών διαφοράς. Ο σύγχρονος καλλιτέχνης παρ' όλα αυτά είναι υποχρεωμένος να συνεργάζεται στενά με άλλες ειδικότητες που εμπλέκονται στη διαδικασία παραγωγής: αρχιτέκτονες, μηχανολόγους και κάθε είδους επιστήμονες που σχετίζονται με τις οικονομικές και διαχειριστικές ειδικότητες. Γενικότερα, εμπλέκεται ουσιαστικά σε μια ποικιλία προβλημάτων που αφορούν τη μελέτη, υλοποίηση, ταυτοποίηση και προβολή. Όλα αυτά στο πλαίσιο μιας ανθρωποκεντρικής προβληματικής,³⁰⁴ ώστε να εξυπηρετούνται το γενικότερο κοινωνικό συμφέρον, η τήρηση των προδιαγραφών ποιότητας και ασφάλειας, η προστασία των καταναλωτών, η βιωσιμότητα και περιβαλλοντική ευαισθησία. Η συνύπαρξη διαφορετικών κατευθύνσεων, καθώς δεν μπορεί να θεωρηθεί η εικαστική πρακτική ως απλή στυλιστική τεχνική που προσδίδει μορφή σε προϊόντα, περιβάλλοντα και επικοινωνίες, είναι αναγκαίο να θεωρηθεί ως σύνθετη τεχνική δραστηριότητα η οποία με στρατηγικό τρόπο κατευθύνει τη μορφή και το νόημα της εικαστικής παραγωγής, ενώ πολιτισμικά κατευθύνει τις διαφορετικές αισθητικές και κοινωνικές οπτικές. Επιπρόσθετα να δομείται ως σύνολο ερευνητικών και συνθετικών εμπειριών, καθώς οφείλει να παρέχει όχι μόνο τις δεξιότητες και τα εργαλεία για τον τρόπο υλοποίησης μελετών από τη σύλληψη μέχρι την εφαρμογή, αλλά και να επιχειρεί να εμβαθύνει τις γνώσεις στην κριτική αποτίμηση των

³⁰³ Simon Sadler, *The Situationist City*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1998.

³⁰⁴ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Paris: Les Presses du Réel, 2002.

διαδικασιών με τις οποίες τίθενται τα προβλήματα της υλικότητας με την ευρύτερη έννοια.³⁰⁵ Ειδικότερα ο σχεδιασμός στις εικαστικές τέχνες προϋποθέτει τη δημιουργία, ανάμειξη και εξέλιξη διαδικασιών που εξασφαλίζουν την παραγωγή προϊόντων με προδιαγραφές που συνδυάζουν τη λειτουργικότητα, την οικονομία, την περιβαλλοντική ανταπόκριση με τη σύνθεση της μορφής από άποψη αισθητική, επιλογής υλικών, υφής κ.λπ. Στόχος είναι να εξασφαλιστεί, παράλληλα με την ελκυστικότητα και τον βέλτιστο σχεδιασμό για τους χρήστες, ο ποιοτικός και λειτουργικός χαρακτήρας των προϊόντων και η βιωσιμότητα της παραγωγής.³⁰⁶

Ο Steve Jobs επισήμανε πως το design (σχεδιασμός) δεν είναι μόνο αυτό που φαίνεται και αυτό που αισθανόμαστε. Το design είναι το πώς (κάτι) λειτουργεί. Στον τομέα του σχεδιασμού βασικό καθήκον είναι ο σχεδιασμός της πληροφορίας να επιτυγχάνεται με πρωτότυπο και δημιουργικό τρόπο, ώστε να δημιουργηθούν οι κατάλληλοι οπτικοί ερεθισμοί που είναι αναγκαίοι για μια λειτουργική, αισθητική και αποτελεσματική επικοινωνία.³⁰⁷ Η διαδικασία προϋποθέτει την κατανόηση των εφαρμοσμένων οπτικών τεχνών ως υπόβαθρο για τη δημιουργική σύνθεση των μορφών. Αντικείμενο του σχεδιασμού περιβάλλοντος είναι η προσαρμογή και αναδιαμόρφωση των χώρων ανάλογα με τη χρήση, ώστε να ενταχθούν τα προϊόντα του σχεδιασμού και να δημιουργηθούν ολοκληρωμένες ενότητες προκειμένου να εξασφαλιστεί η συνολική σύνθεση με την αρμονική ένταξη των αντικειμένων σχεδιασμού στον χώρο.³⁰⁸ Κατ' αυτόν τον τρόπο εξοικονομούνται η λειτουργικότητα, η αισθητική και η ελκυστικότητα αξιοποιώντας μοναδικά αλλά και επαναλαμβανόμενα προϊόντα μέσα από την κατανόηση και την ουσιαστική γνώση τεχνολογικών παραμέτρων, μηχανικών περιορισμών και κατασκευαστικών τεχνικών, ώστε να προκύψουν ολοκληρωμένες υλοποιήσεις.³⁰⁹ Στο σημείο αυτό να αναφέρω την ποιητική φράση του Γιώργου Λάππα πως η γλυπτική είναι η κατασκευή

³⁰⁵ Tom Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.

³⁰⁶ Helen Margetts, *Information Technology in Government: Britain and America*, London: Routledge, 1997.

³⁰⁷ Robin Mansell & Uta Wehn (επιμ.) *Knowledge societies: Information technology for sustainable development* (for the United Nations Commission on Science and Technology for Development), Oxford: Oxford University Press, 1998.

³⁰⁸ Pierre Lévy, *Δυνητική πραγματικότητα*, μτφρ. Μ. Καραχάλιος, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1999.

³⁰⁹ Martin Heidegger, *The question concerning technology and other essays*, New York: Harper & Row, 1977.

γκρεμών.³¹⁰ Τα αντικείμενα αυτά που προσωρινά μπορούμε να τα κατηγοριοποιήσουμε ως γλυπτά μάζ αποκαλύπτουν το άμορφο μέσα από την υπονομευτική αποδόμηση του καθορισμένου σχήματος. [Συνήθως βρισκόμαστε μπροστά στην επιλογή ενός υλικού που αρνείται την προσαρμογή σε κάποιο τυπικό σχήμα.

Η θεωρητική καταγωγή αυτού του «βασικού υλισμού» στη νεωτερικότητα εντοπίζεται στα φιλοσοφικά κείμενα του Bataille, τα οποία επαναχρησιμοποιήθηκαν τη δεκαετία του '90, για να στηρίξουν τις θέσεις της ομάδας των κριτικών τέχνης της αμερικανικής περιοδικής έκδοσης *October*.³¹¹ Τόσο ο Γάλλος στοχαστής όσο και οι Αμερικανοί τεχνοκριτικοί διαμόρφωσαν ένα πεδίο επιχειρημάτων για την εκφορά του άμορφου, στηριζόμενοι στη γλώσσα της ψυχανάλυσης, χωρίς αυτό να γίνεται πάντοτε άμεσα αντιληπτό με συγκεκριμένους όρους και παραδείγματα. Είναι καιρός να δούμε λεπτομερέστερα αυτή τη συσχέτιση, αντιλαμβανόμενοι ότι η κατεύθυνση αυτών των έργων προδίδει τη libido, με την έννοια της λατινικής σημασίας της ως «επιθυμίας», στην καλλιτεχνική πρακτική. Πώς, όμως, μεταφράζεται ο φροϋδικός αυτός όρος στη γλυπτική;

Ένα κύριο σύμπτωμα είναι ότι οι στιβαρές και γεωμετρικές κατασκευαστικές συνθέσεις απουσιάζουν, ενώ γίνεται αντιληπτή η ανεικονική ταυτότητα των γλυπτών περισσότερο στο επίπεδο της ύλης και λιγότερο της γεωμετρίας. Η αφαίρεση που προκύπτει από τη χρήση της ύλης και όχι από κάποια αυστηρή γεωμετρία συνδυάζεται συχνά με την επιλογή μαλακών και εύκαμπτων υλικών, τα οποία προσλαμβάνουν το αποτύπωμα της ενόρμησης με τη δυνατότητα της μετάπλασης ή της τροποποίησής της από το ένα αρχικό σχήμα/ύλη σε κάποιο άλλο. Είναι, ωστόσο, αξιοσημείωτο ότι οι «πλαστικές» τέχνες δανείζονται αυτή την ικανότητα για τη χρήση των εύπλαστων υλικών από το λεξιλόγιο της ίδιας της ψυχανάλυσης.

Η ικανότητα της επιθυμίας να αλλάζει λίγο ως πολύ εύκολα αντικείμενο και τρόπο ικανοποίησης ονομάζεται «πλαστικότητα της libido» (*plastizität der Libido*), όρος

³¹⁰ Γιώργος Λάππας, «Η γλυπτική είναι κατασκευή γκρεμών», συνέντευξη στον Γ. Καρουζάκη στις 8-2-1999, δημοσιευμένο στο <http://www.karouzo.com/i-gliptiki-einai-i-kataskeui-gkremon>.

³¹¹ Βλέπε τον κατάλογο της έκθεσης που στηρίζεται στα κείμενα του Georges Bataille και ανανεώνει το θεωρητικό ενδιαφέρον για την έννοια και τις πρακτικές του άμορφου σε αντιπαράθεση με τη *l'art informel*. Yve-Alain Bois & Rosalind Krauss, *L'Informe. Mode d'Emploi*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1996. Michel Tapié, *Un art autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris: Gabriel-Giraud et fils, 1952.

προερχόμενος από τον Freud που μπορεί εξίσου να αποδοθεί ως «ελεύθερη κινητικότητα» (freie Beweglichkeit). Ο άμεσα καλλιτεχνικός όρος της «πλαστικότητας» αντιστοιχεί στην ιδέα ότι η ενόρμηση είναι σχετικά ακαθόριστη ως προς τα αντικείμενά της, αλλά παραμένει ταυτόχρονα ικανή να τ' αλλάξει. Αυτή η συνθήκη, στην οποία σύμφωνα με το λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης «η μη-ικανοποίηση κάποιας μερικής ενόρμησης αντισταθμίζεται από την ικανοποίηση κάποιας άλλης»,³¹² παραπέμπει άμεσα στη χρήση των εύπλαστων υλικών του πηλού και του γύψου, των οποίων οι ιδιότητες δημιουργούν τις συνθήκες της αλληλοαντικατάστασης. Η διαγραμματική λογική της καλλιτεχνικής πρακτικής αλλά και της πλαστικότητας της libido μπορεί να παρασταθεί με ένα δίκτυο αγωγών γεμάτων με υγρά που είναι συγκοινωνούντα.]³¹³

Αυτό που περιμένει κανείς, λοιπόν, από τα γλυπτά που περιγράφουμε είναι μια εν δυνάμει μετάλλαξη από το ένα σχήμα στο άλλο, τα οποία μέσα στη σχηματική τους ασάφεια αναδεικνύουν τη δυνατότητα της αλλαγής της μορφής και έτσι μπορούμε να προσδιορίσουμε τις πιθανές ενδιάμεσες αστοχίες.

Η Rosalind Krauss (1978) γράφει τα εξής: «Τα τελευταία χρόνια τα πιο εκπληκτικά πράγματα αποκαλούνται “γλυπτική”: διάδρομοι με τηλεοπτικές οθόνες, φωτογραφίες που τεκμηριώνουν πεζοπορίες στην ύπαιθρο, καθρέφτες με παράξενες γωνίες τοποθετημένοι στο εσωτερικό δωματίων, γραμμές χαραγμένες στο έρημο τοπίο».³¹⁴ Τις μεταβολές που υπέστη η γλυπτική τις υπέστη, σε ευρύτερη κλίμακα, και η έννοια του σχεδιασμού. Αξίζει πράγματι να μπει κανείς στον πειρασμό να περιγράψει τι αποκαλούμε σήμερα σχεδιασμό, τα παράγωγα και τις συναρμογές του. Τα παραδείγματα περιττεύουν, εφόσον ο καθένας έχει μια εικόνα της παροξυσμικής διασποράς του όρου, που απλώνεται από τη «διάχυτη πόλη» μέχρι το ψηφιακό σύμπαν, από τις συμβολικές αναπαραστάσεις μέχρι τις πρακτικές ιστορικής ασυνέχειας, από την περιβαλλοντική κοινωνικοποίηση των συμπεριφορών μέχρι

³¹² J. Laplanche & J.-B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκουλήκα, Π. Αλούπης, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1986, σ. 385. Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916-17), *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1960.

³¹³ Κωστής Βελώνης, «Η γλυπτική της επιθυμίας», δημοσιευμένο στις «Αναγνώσεις» της *Avγής* στις 30-5-2015 στο http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2015/05/blog-post_9.html#more

³¹⁴ Rosalind E. Krauss, «Sculpture in the Expanded Field» (1978), στο *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, Cambridge, MA - London: The MIT Press, 1986, p. 276-90.

φαντασιακά συστήματα κάθε είδους. [Στον *Άνθρωπο και το κοχύλι*³¹⁵ ο συγγραφέας (σ.σ.: Paul Valéry) ερευνά το κοχύλι με το διεισδυτικό πνεύμα του, στην πραγματικότητα δεν τον απασχολεί το ίδιο το κοχύλι ως αντικείμενο, αλλά ως παράδειγμα για τη διάσταση ανάμεσα στο ωραίο στη Φύση και στο ωραίο στην Τέχνη. Η προβολή μειζόνων αισθητικών προβλημάτων μέσω ενός παραδείγματος οικείου σε όλους είναι ένας τρόπος που προσιδιάζει στο έργο του Βαλερύ. Άλλωστε ο τρόπος αυτός είναι και ο τρόπος του συμβολισμού. Στον συμβολισμό ο ποιητής εκφράζεται υπαινικτικά μέσω συμβόλων, μέσω πραγμάτων που αντιστοιχούν εξωτερικά σε σκέψεις και αισθήματα. Στον *Άνθρωπο και το κοχύλι* το μείζον αισθητικό ζήτημα είναι η διάσταση μεταξύ του καλλιτεχνικώς ωραίου και του φυσικώς ωραίου, όπως αντιστοιχεί στο παράδειγμα του κοχυλιού. Ο συγγραφέας διάλεξε το κοχύλι προφανώς για την επιμελημένη διευθέτηση του σχήματός του που καταλήγει σε μια φυσικώς ωραία μορφή. Η μορφή του υποβάλλει την ιδέα μιας κατασκευής η οποία έγινε με βάση ένα καλά μελετημένο σχέδιο. Υπάρχει μια εκλέπτυνση και ένα γυάλισμα που μοιάζει με πνευματική καλλιέργεια. Αν τα ζώα μπορούν να καλλιεργούν τις μορφές, για να τις κάνουν τελειότερες, αυτό σημαίνει πως έχουν κάποιο πρότυπο; Ποιο είναι, άραγε, το πρότυπο του κοχυλιού; Στα έργα των ανθρώπων υπάρχει διαφορετική ποιότητα ανάλογα με την τέχνη του δημιουργού. Στα φυσικώς ωραία πράγματα, όπως π.χ. στα κοχύλια, δεν παρατηρείται αυτή η διαφορά στην ποιότητα, όταν ανήκουν βέβαια στην ίδια ποικιλία. Κι όμωσ, τα μαλάκια μπορεί να διαφέρουν μεταξύ τους. Πώς μπορούν να βγάζουν την ίδια ποιότητα; Μήπως δεν είναι τα ίδια τα μαλάκια που κάνουν τα κοχύλια και τα μαλάκια απλώς τα δέχονται; Το κοχύλι υπήρξε μια πρόκληση για τον Valery. Έβλεπε σ' αυτό ένα πράγμα που κατεύθυνε τη σκέψη του στις ίδιες τις δυνάμεις και τις κλίσεις του πνεύματός του. Ένιωθε έκπληκτος με τα πλάσματα της φύσης που ήταν σε θέση να συγκριθούν με τα έργα του πνεύματος, χωρίς όμως να μπορούν να θεωρηθούν δημιουργήματα. Αφού το κοχύλι δεν είναι δημιούργημα, ποιος το έφτιαξε, αναρωτιέται: «Η ενότητα και η αρτιότητα της μορφής του μου υποβάλλουν την ύπαρξη μιας ιδέας που κατευθύνει την εκτέλεση. Ιδέας προϋφιστάμενης, ολωσδιόλου ξέχωρης από το ίδιο το έργο και η οποία διαφυλάσσεται, επαγρυπνεί και δεσπάζει καθ' όσον χρόνον εκτελείται το έργο». Ο Valery βρίσκει πολλές ομοιότητες στη φυσική και στην καλλιτεχνική δημιουργία. Θα μπορούσε να καταλήξει σε ένα

³¹⁵ Paul Valéry, *Ο άνθρωπος και το κοχύλι*, μτφρ. Ξ. Κομνηνός, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2005.

συμπέρασμα σ' αυτό το δοκίμιό του για το φυσικώς ωραίο, ότι είναι επίσης ένα δημιούργημα που υποβάλλει την ιδέα ενός Δημιουργού, αν, όπως ομολογεί, δεν τον εμπόδιζε η απουσία ενός από τα βασικά στοιχεία των ανθρώπινων έργων: η χρησιμότητα. «Δεν βλέπω διόλου τη χρησιμότητα αυτού του πράγματος», γράφει στο τελευταίο μέρος του βιβλίου του. Με τη διαπίστωση αυτή ο Valery εγκαταλείπει την προσπάθεια. «Υπό το ανθρώπινο βλέμμα», σημειώνει στην τελευταία παράγραφο, «το μικρό τούτο ασβεστολιθικό σώμα, κούφιο και σπειρωτό, συνεγείρει γύρω του πλήθος σκέψεις που καμιά της δεν καταλήγει». Το αδιέξοδο της σκέψης του Βαλερύ απηχεί το αδιέξοδο του δυϊσμού της ομορφιάς ως επιτακτικής ανάγκης της φύσης για τη διατήρησή της και για την προαγωγή της.]³¹⁶ Η Krauss αναπτύσσει την έννοια του «διευρυμένου πεδίου» (expanded field), εστιάζοντας την προσοχή μας στις πρακτικές καλλιτεχνικής δράσης που αναπτύχθηκαν από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1960 και καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, καθώς και στις υλικές διεργασίες παραγωγής των έργων. Η αδιόρατη αυτή μεταποίηση γεννά νέες υλικότητες, εμπλουτίζοντας την εγγενή ικανότητα των μνημείων να γοητεύουν τον θεατή τους: σύμφωνα με τον Alfred Gell, «τα δομημένα τοπία έχουν συστηματικά συγκροτηθεί ακολουθώντας συγκεκριμένες “τεχνολογίες σαγήνευσης” που καθορίζουν τη διάδρασή τους με τον άψυχο και έμψυχο περίγυρό τους. (...) Οι χώροι επενεργούν στο φαντασιακό του θεατή και μέσω των τέχνηρων που διατάσσουν στρατηγικά απέναντι στο βλέμμα του, είτε πρόκειται για τα αρχιτεκτονικά γλυπτά ενός ιερού είτε για τα επιτύμβια σήματα ενός νεκροταφείου. Η νεωτερική αρχαιολογική παρέμβαση υιοθετεί τις αρχαίες τεχνολογίες, μεταλλάσσοντάς τες έτσι ώστε να συγκροτήσει σύγχρονα ετεροτοπικά δομημένα σύνολα, με σκοπό να προμηθεύσει το φαντασιακό με στοιχεία του παρελθόντος που προσφέρονται “προς αναβίωση και θαυμασμό”».³¹⁷ Ο Γιώργος Τζιρτζιλιάκης διευκρινίζει: [Η Krauss δεν στοχεύει στην αρχιτεκτονική (με τη στενή έννοια του όρου), ούτε στη γλυπτική, αλλά κατά κάποιο τρόπο στο «αρνητικό» των δύο αυτών κατηγοριών. Και εδώ έγκειται η επικαιρότητα της προσέγγισής της. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 εκείνο το είδος σύγχρονης τέχνης που πειραματίζεται σε χωρικές εγκαταστάσεις φτάνει σε ένα κομβικό σημείο: η διαφορά ανάμεσα στο έργο και στο περιβάλλον τείνει να

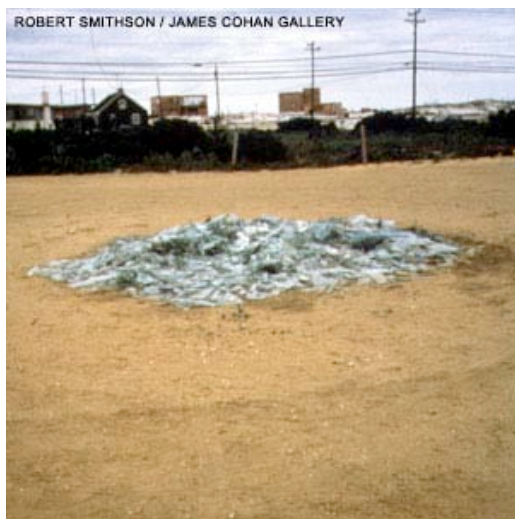
³¹⁶ «Paul Valery, “Ο άνθρωπος και το κοχύλι”», σχόλιο του Μόσχου Εμμανουήλ Λαγκουβάρδου στο http://moschoblog.blogspot.gr/2011/02/blog-post_1735.html.

³¹⁷ Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon, 1998.

εξαφανιστεί. Και επιπλέον σχηματίζει την πεποίθηση ότι δεν έχει νόημα να μιλάμε για τα έργα αυτά με όρους «γλυπτικής», από τη στιγμή που το εδαφικό εργαστήριο του «διευρυμένου πεδίου» παράγει εκείνο που η Krauss ορίζει ως «αξιοματικές δομές», τις οποίες σήμερα αποκαλούμε «εγκαταστάσεις» (installations), δηλαδή παρεμβάσεις και δημιουργία νέων περιβαλλόντων σε υπάρχουσες κατασκευές και στον πραγματικό χώρο. Αυτός καθίσταται ο υπέρτατος στόχος της πρακτικής του «διευρυμένου πεδίου» – προτιμώ αυτόν τον όρο από τη σημερινή καταχρηστική ασάφεια της land art. Ο παρατηρητής (ή ο κάτοικος) δεν αντιμετωπίζει πλέον το έργο με απόμακρο ή ενορατικό τρόπο, αλλά ανήκει σ' αυτό.]³¹⁸

3.2 Η Α-στοχία ως εντροπία

Εκείνο που εφεξής αποκτά μεγαλύτερη σημασία δεν είναι η ενοποιητική θέαση, αλλά τα αντιληπτικά στοιχεία και η σημασία των επιμέρους ζητημάτων που ενορχηστρώνουν την υλοποίηση. Το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών εστιάζεται στο ξεδίπλωμα ενός «αφηγήματος» στον χρόνο, στη μεταβλητή αντίληψη εκείνου που περπατά και σε όλες εκείνες τις εμπειρίες του τόπου, του χρόνου και του χώρου που δεν μπορούν να αποκτήσουν ενιαία σχηματοποίηση.



Το 1969 στο Βανκούβερ ο Robert Smithson πρότεινε να δημιουργήσει ένα ανάχωμα, που τελικά ποτέ δεν πραγματοποιήθηκε, με τίτλο το *Νησί των κρυστάλλων*. Στη μέση της περιοχής Georgia Straight σκόπευε να πετάξει 100 τόνους θραυσμάτων γυαλιού σε μια βραχονησίδα ονόματι Miami Islet, καλύπτοντας εξολοκλήρου την επιφάνεια του νησιού με το κατεστραμμένο υλικό. Μια θύελλα διαμαρτυριών ξεκίνησε από

την περιβαλλοντική κοινότητα, οικολόγους και αντι-αμερικανιστές λόγω των

³¹⁸ Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, «Το εδαφικό εργαστήριο του “διευρυμένου πεδίου”», *Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ*, τεύχος 49, περίοδος Β, Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2005.

ανησυχιών για την απειλή για τη θαλάσσια ζωή των πτηνών καθώς δήλωναν: «Ποιος θα ήθελε να κουρνιαστεί η βιοποικιλότητα της πανίδας της περιοχής σε ένα σωρό σπασμένα γυαλιά». Το έργο αναστάλθηκε με κυβερνητικό διάγγελμα την τελευταία στιγμή. Τα μόνα φυσικά αντικείμενα που παραμένουν ως τεκμήρια του αποτυχημένου έργου είναι οι μελέτες που Smithson, σχέδια, γράμματα και χωρικές αποτυπώσεις που ο καλλιτέχνης αποκαλεί «χάρτες».



Robert Smithson, *Map of Broken Glass (Atlantis)*, (1969) (εικόνα από diabeacon.org).

Το έργο με τίτλο *Hypothetical Continent-Map Of Broken Glass: Atlantis* ξεκίνησε ως προσωρινή ιδέα μετά από ένα συγκλονιστικό συμβάν. Δυνατός αέρας έριξε την τζαμαρία στο εργαστήριό του. Στην προσπάθειά του να καθαρίσει τον χώρο ο Smithson σώριασε τα σπασμένα γυαλιά και τα μετέφερε για να τα πετάξει σε μια χωματερή στο New Jersey των ΗΠΑ. Όταν «είδε» τον μικρό σωρό από σπασμένα γυαλιά στον χώρο, ξεκίνησε τις μελέτες για το έργο και τη μεταφορά του σε μεγάλη κλίμακα. Μια έκδοση της αρχικής μακέτας του έργου υπάρχει σήμερα στο Dia Beacon της Νέας Υόρκης, που παρουσιάζει σε εσωτερικό χώρο εκθεσιακή εκδοχή «λευκού κουτιού» (white cube).

Το έργο *Νησί των κρυστάλλων* θα ήταν η πρώτη «μόνιμη» εγκατάσταση του Smithson και η αστοχία υλοποίησης της ιδέας προαναγγέλλει την πιο φιλόδοξη υλοποίηση του Smithson έναν χρόνο μετά: μια σπειροειδή τεχνητή χερσόνησο φτιαγμένη από λάσπη, κρυστάλλους άλατος και βράχια βασάλτη με τίτλο *Spiral Jetty*, που υλοποίησε στην Great Salt Lake στη Γιούτα το 1970. Στα πρώτα ώριμα έργα του ο Smithson χρησιμοποιεί κρυσταλλικούς σχηματισμούς και δομές ως συμβολικά μοντέλα για τη σύνθεση των γλυπτών του. Ένα παράδειγμα είναι το *Untitled* (1966), ένα αρθρωτό, σύνθετο όγκο πρόπλασμα που ενσωματώνει αδιαφανή και ανακλαστικές επιφάνειες. «Μου αρέσουν τα τοπία που δείχνουν την προϊστορία», αναφέρει ο

Smithson. «Τα αμέτρητα κομμάτια από σπασμένα γυαλιά που αποτελούν το έργο *Χάρτης των Κρυστάλλων (Atlantis)* (1969) είναι πολυεπίπεδα στοιχεία και κυριολεκτικά και μεταφορικά. Όπως δηλώνει και ο τίτλος, η γλυπτική πρέπει να θεωρηθεί όχι απλώς ως ένας σωρός από αιχμηρά, διαφανή τμήματα, αλλά και ως χάρτης για μια μυθική χαμένη ήπειρο. Είναι μια απαστράπτουσα κατάρρευση της διακριτής ευκρίνειας που παρόμοια με άλλα πλασματικά εδάφη πρέπει να συλληφθεί από την τριβή της σταθερότητας».³¹⁹ Ο Charles Stankievech, ενώ ζούσε στο Βανκούβερ, δημιούργησε μια σειρά από εργασίες που παρεμβαίνουν (κατόπιν αιτήματος του επιμελητή) στην αναδρομική έκθεση του Smithson στην Πινακοθήκη του Βανκούβερ.³²⁰ Στο πλαίσιο του διαλόγου με τις ιδέες του Smithson το έργο του επικεντρώνεται στη site-specificity, τους «μη-τόπους» και το μουσείο ως τόπο. Στην πράξη κάθε έργο του Smithson στην έκθεση, σε επιμέλεια Grant Arnold, με τίτλο *Ο Robert Smithson στο Βανκούβερ: Θραύσμα από μια μεγαλύτερη κατάτμηση* τεκμηριώθηκε χρησιμοποιώντας διαφορετικά συστήματα συντεταγμένων, αντιμετωπίζοντας κάθε σημείο στον χώρο σαν μια συγκεκριμένη θέση σε μια θεσμική δομή. Όλες οι προσωρινές συντεταγμένες που συγκεντρώθηκαν από έναν δέκτη GPS, χάρτες, αρχιτεκτονικά σχέδια, διαστάσεις των μετρήσεων της γκαλερί τυπώθηκαν σε αυτοκόλλητα χαρτάκια σημειώσεων (post-it) και τοποθετήθηκαν δίπλα στις ετικέτες του τίτλου. Η φωτογραφική τεκμηρίωση της παρέμβασης περιλάμβανε μία γωνία του έργου του Smithson, την ετικέτα του τίτλου και μια post-it σημείωση με τις προβλεπόμενες συντεταγμένες. Το έργο μέσα από την ειρωνεία για την αποτυχία του έργου του Smithson και την «ξύλινη γλώσσα» τεκμηρίωσης της Louise Lawler

³¹⁹ Robert Smithson, «Entropy Made Visible», συνέντευξη στην Alison Sky, *On Site #4* (1973), στο Jack Flam (επιμ.) *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press, 1996.

³²⁰ Η έκθεση του Smithson στην Πινακοθήκη του Βανκούβερ διήρκεσε από 20/9/2003 έως 4/1/2004. Ο κατάλογος δημοσιεύτηκε με τον ίδιο τίτλο: *Robert Smithson in Vancouver: A Fragment of a Greater Fragmentation*.

προσπάθησε να συνεχίσει ή ίσως να αντιστρέψει τον φαύλο κύκλο σκέψης της παρούσας έκθεσης και την κληρονομιά του έργου του Smithsonian στο Βανκούβερ.

Το 2006 ο Charles Stankievech έκανε ένα site-specific έργο στη Βενετία, επανεξετάζοντας τη λογική της αστοχίας στο έργο του Smithsonian. Η Βενετία, μια μυθική πόλη, ξακουστή για το παγκοσμίου φήμης χειροποίητο γυαλί, φέρνει ξανά στην επιφάνεια τη σχέση του Smithsonian με ένα σύνολο αστοχιών και περιβαλλοντικών ατοπημάτων. Ωστόσο μια απλή επανεκτέλεση του αρχικού σχεδίου του Smithsonian εμφανίστηκε προβληματική για δύο λόγους: πρώτον, η περιοχή είχε άλλο γεωγραφικό προσδιορισμό και, δεύτερον, η ανακατασκευή ως διαδικασία εμπίπτει σε μουσειολογικά ζητήματα (όπως και έγινε ανακατασκευή στο Dia). Κάθε δεκαετία η



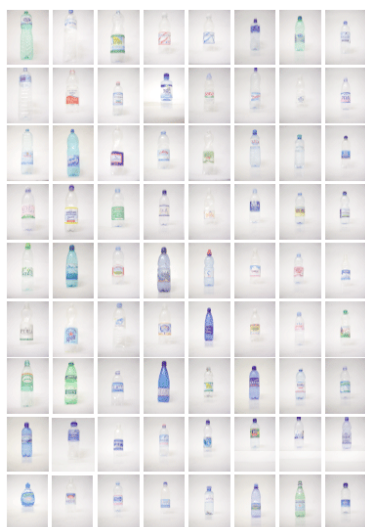
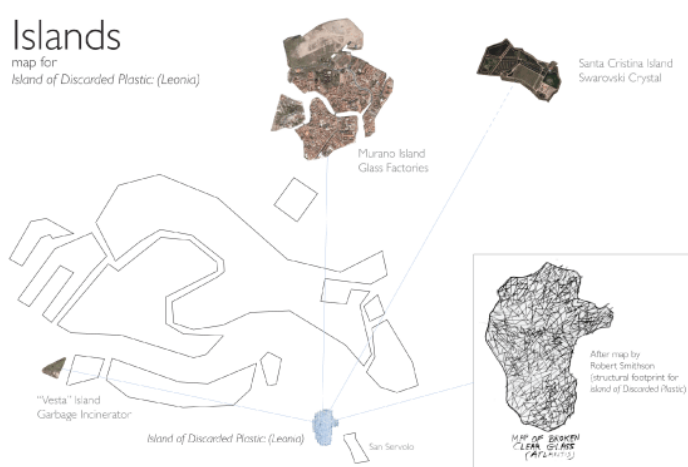
Βενετία πλημμυρίζει, γεγονός που οφείλεται σε διάφορους παράγοντες. Ενώ η παλίρροια του 1966 έφερε αυτό το γεγονός στο διεθνές προσκήνιο, η επισφάλεια της πόλης υπήρχε ανέκαθεν. Κοιτάζοντας πίσω στη μακροχρόνια ιστορία της, πολλά από τα νησιά της Βενετίας έχουν εμφανιστεί και εξαφανιστεί από την

πλημμυρίδα. Η πιο πρόσφατη προσθήκη στη λιμνοθάλασσα της Βενετίας είναι ένα ανώνυμο νησί στο δυτικό άκρο της Giudecca. Αυτό το ανώνυμο νησί δεν εμφανίζεται σε πολλούς χάρτες και είναι ιδιαίτερα απόν στους τουριστικούς χάρτες της Βενετίας. Εμφανίστηκε το 1950, με τριγωνικό σχήμα και αρχικά σχηματίστηκε ως χώρος απόρριψης και επεξεργασίας σκουπιδιών. Το νησί δημιουργήθηκε από την οργάνωση διάθεσης αποβλήτων Vesta ως θέση για τη συλλογή και την αποτέφρωση των βενετικών απορριμμάτων. Ωστόσο με την ανακάλυψη ότι το οικοδομικό υλικό του αμιάντου ήταν καρκινογόνο, ο αποτεφρωτήρας έκλεισε στη δεκαετία του 1980. Για να αποσπάσει την προσοχή από τους πραγματικούς λόγους για τους οποίους το αποτεφρωτήριο Vesta έπρεπε υποχρεωτικά να κλείσει, προέβη σε αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για τη δημιουργία ενός κέντρου αναψυχής για τους υπαλλήλους της στη θέση του αποτεφρωτήρα. Το νικητήριο σχέδιο δεν εγκρίθηκε ή δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ και μόνο το 2003 ο εγκαταλειμμένος αποτεφρωτήρας αποφασίστηκε να καταστραφεί. Το νησί μέχρι σήμερα παραμένει άδειο, με εξαίρεση μια μικρή μονάδα διαλογής απορριμμάτων που λειτουργεί στη νότια πλευρά και μια αποικία κουνελιών. Στην αντίθετη πλευρά του συμπλέγματος νησιών της Βενετίας

είναι το περίφημο Murano, όπου «εργοστάσια» παράγουν τα παγκοσμίου φήμης γυαλικά όλων των χρωμάτων... και ποιοτήτων. Αν κάποιος συνεχίσει πέρα από αυτό το νησί και κατά μήκος της ίδιας γραμμής της πυξίδας με κατεύθυνση βορειοανατολικά, ένα άλλο νησί έχει προστεθεί πρόσφατα στον αστερισμό του γυαλιού, η Santa Cristina. Αν και εκεί δεν γίνεται τουριστική πώληση γυαλιού, αυτό το ιδιωτικό νησί ανήκει στον μεγιστάνα του κρυστάλλου Swarovski.

Στο φως της αστραφτερής, γυάλινης λιμνοθάλασσας της Βενετίας το έργο του Robert Smithson *Νησί των κρυστάλλων* φαίνεται να ξαναβρίσκει αλληγορικά τον προορισμό

του. Ωστόσο, ενώ το γυαλί είναι ένα από τα μεγαλύτερα εξαγωγίμα προϊόντα της Βενετίας, τα πλαστικά μπουκάλια νερού αποτελούν τη μεγαλύτερη ποσότητα εισαγωγών της.



Δείγματα από 120 διαφορετικές μάρκες νερού που συλλέχθηκαν.

Θα μπορούσε κανείς αστειευόμενος να πει ότι η Βενετία βυθίζεται εξαιτίας του εμφιαλωμένου νερού που αποστέλλεται στη λιμνοθάλασσα λόγω της τουριστικής κατανάλωσης. Με αναλογία 12 εκατομμυρίων επισκεπτών έναντι 60.000 κατοίκων σε συρρίκνωση η ισχυρότερη παρουσία στη Βενετία δεν είναι η τέχνη της Αναγέννησης, αλλά οι τουρίστες. Για χρόνια οι ντόπιοι έχουν εκφράσει την ανησυχία για την τύχη της Βενετίας ως ιταλικό θεματικό πάρκο (η έκθεση *Muntadas* στην Μπιενάλε της Βενετίας το 2005 τυποποίησε αυτή την ανησυχία). Αλλά αν έχει νόημα η αύξηση του τουρισμού σε παγκόσμια κλίμακα, η αύξηση στην αγορά εμφιαλωμένου νερού δημιουργεί πολλά ερωτηματικά. Στην αγορά το εμφιαλωμένο νερό ως είδος πολυτελείας έχει φτάσει στην καθημερινότητα, ενώ ο κόσμος βρίσκεται σε οικονομική ύφεση. Κορυφαίοι αυτής της τάσης της αγοράς οι Ιταλοί, που καταναλώνουν περισσότερο εμφιαλωμένο νερό ανά κάτοικο από οποιαδήποτε άλλη χώρα στον κόσμο. Ο υπεράριθμος τουρισμός στη Βενετία επιδεινώνει το γεγονός αυτό σε υπερβολικές διαστάσεις. Πλαστικά μπουκάλια νερού κυριολεκτικά ξεπηδούν από κάθε μέρος της πόλης, επιπλέουν στα κανάλια, ξεχύνονται έξω από τους κάδους σκουπιδιών και κατακλύζουν την πλατεία του Αγίου Μάρκου. Σε μία περιστροφή γύρω από την εκκλησία του Αγ. Μάρκου η περισυλλογή πεταμένων μπουκαλιών θα μπορούσε εύκολα να γεμίσει περισσότερους από δύο σάκους των 50 λίτρων. Παραδόξως οι Βενετοί δεν ανακυκλώνουν. Από τις περιγραφές της Βενετίας του Italo Calvino στις *Αόρατες πόλεις*, οι Procopia και Leonia είναι οι φανταστικές πόλεις που γίνονται ολοένα και πιο ορατά «οι αντικαταστάτες της αιώνιας πόλης».

Φτιαγμένο στο αποτύπωμα της γενικευμένης αστοχίας του Smithson, το παράδειγμα του *Νησιού από πεταμένα πλαστικά (Leonia)* αντανακλά «την υποψία για ένα παρόμοιο περιβάλλον» κυριολεκτικά και εννοιολογικά. Το υποτυπώδες τριών μέτρων νησί του Stankievech επιπλέει στη λιμνοθάλασσα ανάμεσα στο νησί του San Servolo και το Giardini, αποκλειστικά κατασκευασμένο από πλαστικές τουριστικές φιάλες νερού που συλλέχθηκαν σε επιλεγμένους χώρους γύρω από τη Βενετία. «Το νησί θα επιπλεύσει και θα παρασυρθεί με τις παλίρροιες κατά τη διάρκεια της 10ης Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής 2006, ίσως να συναντήσει την ίδια μοίρα με την Ατλαντίδα ή να ανακλά το μέλλον της Βενετίας».³²¹

³²¹ Charles Stankievech, *Νήσος από πεταμένα πλαστικά (Leonia)*, δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια της παραμονής artLAB το καλοκαίρι του 2006 στη Βενετία. Το έργο παρουσιάστηκε στην

Η Krauss αναφέρεται στον Robert Smithson ως τον καλλιτέχνη «ο οποίος συνέβαλε περισσότερο απ' οποιονδήποτε στην ανατροπή των αντιλήψεων που είχαμε για την υλικότητα του τοπίου». Το 1972 ο Smithson τιτλοφορεί ένα κείμενό του «Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape», όπου επαινεί τον δημιουργό του Central Park και επεξηγεί τον «διαλεκτικό χαρακτήρα» του τοπίου. Το τοπίο αναδεικνύεται σε ανα-κατασκευή της φύσης. Η θέση αυτή εστιάζει στο «έδαφος» να αναδεικνύεται σε νέο «προνομιούχο πεδίο». Οι Gilles Deleuze και Félix Guattari προσδίδουν στην έννοια του εδάφους ένα νέο πλαίσιο: «Το έδαφος δεν είναι ένας φυσικός περίγυρος... Ένα έδαφος αντλεί απ' όλους τους περίγυρους, τους τρώει από τα μέσα... είναι ουσιαστικά σημαδεμένο από “δείκτες”, κι αυτούς τους δείκτες τους δανείζεται από τις συνιστώσες όλων των περιγύρων: υλικά, οργανικά προϊόντα, μεμβράνες ή δέρματα, πηγές ενέργειας, πυκνώματα αντίληψης-δράσης».³²² Μετά το 2000 η ανάπτυξη εύκολων συγκριτικών λογισμικών επέτρεψε την απόδοση της ιδιαίτερης ταυτότητας (customization) σε κάθε μεμονωμένο προϊόν, καθιστώντας το



ένα ιδιόρρυθμο πρωτότυπο που δραστηριοποιεί τη σημασιολογία της υλικότητας ως την ιδιαιτερότητα της ταυτότητας κάθε πρωτότυπου έργου τέχνης. Το έργο στο παραπάνω παράδειγμα θα ανανεωθεί και θα ανακτήσει τον κοινωνικό προορισμό του αν τοποθετηθεί στα νέα δεδομένα, χωρίς να αποτινάξει την πρόσδεσή του στους μηχανισμούς της σαγηνευτικής αλήθειας: της στιγμής που το γέννησε. [Αυτό δεν

έκθεση *Fatti e Finzioni* στο νησί του San Servolo, Βενετία 7/10-19/11/2006, παράλληλα με τη 10η Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής, στο <http://www.stankieveh.net/projects/Island.htm> [πρόσβαση 4-5-2015].

³²² Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Éditions de Minuit, 1980, p. 384-7.

οδηγεί, προφανώς, σε νοσταλγική παλινδρόμηση στο εξαίσιο, αλλά πεπερασμένο μορφολογικό σύμπαν του κινήματος Arts and Crafts μέσα από την κοινωνική αγωνία του John Ruskin, που είχε προφητικά συνδέσει τις ποιότητες της τέχνης και της αρχιτεκτονικής με τον πυρήνα των αξιών που συνέχουν την κοινωνία. Κρατώντας αποστάσεις από τη φοβική δαιμονοποίηση της βιομηχανικής παραγωγής, που διαπερνούσε τη σκέψη του Victor Horta και κυρίως του William Morris, θα μπορέσουμε να ακούσουμε τις ειδήσεις που μας έρχονται από τη μικρή ουτοπία του (*News from Nowhere*) και να επικοινωνήσουμε με την προβληματική, όταν προπαγάνδιζε τις αρετές του μικρού μεγέθους, της χειροτεχνικής δημιουργίας, του αναπαλλοτρίωτου δημιουργικού έργου, της επινοητικότητας του bricolage. Ακόμη τη διάχυση της ομορφιάς της ζωής (*The beauty of life*) στο σύνολο της αλληλέγγυας κοινότητας, που μέσα της έχει απαλειφθεί τόσο η τεχνική όσο και η κοινωνικά ιεραρχημένη διαίρεση της εργασίας. Αν αυτή η αναδρομική ουτοπία, ανασχολιασμένη από τις οδυνηρές διαψεύσεις του σύντομου 20ού αιώνα, ακούγεται ως εξασθενημένη ηχώ αρχαίων ελευθεριακών υποσχέσεων, το σκυθρωπό Bauhaus εξακολουθεί να συνιστά μια έγκυρη παρακαταθήκη και προεκβολή της ίδιας καλλιτεχνικής ηθικής.]³²³

Κατά συνέπεια, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η εξέχουσα ιδιαιτερότητα του σχεδιασμού και της επιλογής της υλικότητας δεν βρίσκεται πλέον στην «παράδοση», αλλά στην «αμείλικτη κατάσταση του εδώ και τώρα» που μετατρέπει τη χαώδη μορφή της ζωής και της φύσης σε αποκρυσταλλωμένη μάζα. Δεν είναι εξάλλου τυχαίο το γεγονός ότι ο Smithsonian αναφέρεται συχνά σε μια φράση του Ναμπόκοφ: «Το μέλλον δεν είναι παρά το πεπαλαιωμένο ιδωμένο αντίστροφο. Τα “νέα μνημεία” του τοπίου, αντί να μας θυμίζουν το παρελθόν, μοιάζει να μας κάνουν να λησμονούμε το μέλλον... Και αυτό το είδος χρόνου δεν έχει χώρο· είναι στατικό και ακίνητο». Με αυτό το σκεπτικό μπορούμε να θεωρήσουμε «εντροπικά» (έννοια που τη συναντούμε στη φυσική, στη θεωρία της πληροφορίας, στην τέχνη) μια σειρά από φαινόμενα, συνδέοντας τον γεωλογικό χρόνο με τους μετασχηματισμούς του περιβάλλοντος ως μια βασική μεταβλητή στην επιλογή χρήσης της υλικότητας. Η εντροπία γίνεται φανερή σαν ένα νέο είδος «αρχαιολογίας». Πριν η αρχιτεκτονική και η πολεοδομία

³²³ Γιώργος Τζιρτζιλάκης, «Για μια Καταλογική Ποιητική του Βιομηχανικού Αντικειμένου», στο συλλογικό τεύχος *Αφιέρωμα στο Design*, έκδοση του συλλόγου φίλων Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, Μάιος 2010.

του junkspace μελετήσουν τη διάχυτη πόλη χωρίς προκαταλήψεις, οι καλλιτέχνες του «διευρυμένου πεδίου» ανιχνεύουν την αναδυόμενη πολυπλοκότητά της. Σε όλες τις υποβαθμισμένες περιοχές μπορούμε να εντοπίσουμε τη νέα «εντροπική» γεωλογία και τοπογραφία, καθώς κι έναν νέο τύπο «αντίστροφου ερειπίου»:³²⁴ όχι το ερείπιο που δημιουργείται στο πέρασμα του χρόνου, αλλά το ερείπιο που εμπεριέχεται δυνητικά σε κάθε διεργασία μεταβολής του περιβάλλοντος. Αν –όπως μας έδειξε ο Walter Benjamin στο μνημειώδες *Passagenwerk*– τα ερείπια και τα υλικά τεκμήρια των πόλεων αποτελούν δείκτες των σύνθετων μηχανισμών της μνήμης, τα «αντίστροφα ερείπια» του Smithson, τα αμερικανικά προάστια του Dan Graham, οι χώροι στάθμευσης του Ed Ruscha, τα fake estates του Gordon Matta-Clark, τα βιομηχανικά σιλό των Berndt και Hilla Becher, συνιστούν προανάκρουσμα μιας νέας χωροχρονικής διάστασης που θα αποθεώσει ο μεταμοντερνισμός. Η «ποιότητα» του έργου δεν εξαρτάται μόνο από τις απαραίτητες εξυπηρετήσεις αλλά και από τη δύναμη των εικόνων τους.

3.3 Η ύλη ως προϊόν Α-στοχίας

Η τεχνική αναπαραγωγικότητα που εγκαινίασε η φωτογραφία ως ντοκουμέντο πέρασε στη μητροπολιτική της διάχυση σε ολόκληρο τον πλανήτη: Οι αναπαραστάσεις της πραγματικότητας καθίστανται πιο ισχυρές από την ίδια την πραγματικότητα. Ωστόσο εκείνο που έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον σ' αυτές τις εικόνες δεν είναι μόνο η αναπαραστατική γοητεία τους, αλλά η ικανότητά τους να δημιουργούν προβολές, αλληλεπιδράσεις, πλαίσια αφήγησης και κατοίκησης που εντέλει αναδιαρθρώνουν την αντίληψη και την εμπειρία μας τόσο για τον χώρο όσο και για την προοπτική του αποτελέσματος. [Σύμφωνα με την προφητεία που πρότεινε ο Marshall McLuhan στη δεκαετία του 1950, χωρίς να πείσει πολλούς, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η αρχιτεκτονική μετασχηματίζεται σε ένα «μιντιακό ρούχο»: ρούχο

³²⁴ Σχολιάζοντας το εκπληκτικό *Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967) ο Smithson γράφει: «Αυτό το εκμηδενισμένο πανόραμα έμοιαζε να περιέχει αντίστροφα ερείπια, ή καλύτερα όλες τις κατασκευές που ενδεχομένως θα κατασκευαστούν. Πρόκειται για το αντίθετο του “ρομαντικού ερειπίου”, επειδή τα κτίρια δεν καταρρέουν σε ερείπια μετά την κατασκευή τους, αλλά γεννιούνται ερείπια πριν ανεγερθούν. Αυτή η ρομαντική *mise-en-scène* υποβάλλει μια ανυπόληπτη ιδέα του χρόνου και πολλά άλλα πράγματα που είναι εκτός μόδας» (R. Smithson, ό.π., σ. 52-7).

και κατοίκηση είναι δύο παραλλαγές και προεκτάσεις του δέρματός μας.³²⁵ Μερικά χρόνια αργότερα, το 1967, ο Mike Webb μετέφερε κομφόν από τη διαστημική τεχνολογία στην κατοικία, σχεδιάζοντας ένα είδος «κατοικήσιμου ρούχου»: μια κυριολεκτικά αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στο σώμα και το σπίτι. Ακολούθησαν μια σειρά παρόμοιες απόπειρες, αλλά ο Toyoo Ito θα είναι εκείνος που θα επεκτείνει μια τέτοια στάση: «Από την αρχαιότητα η ύλη χρησίμευσε σαν ένα μέσο που επέτρεπε στον άνθρωπο να προσαρμόζεται στο φυσικό περιβάλλον: σήμερα είναι μια προέκταση του δέρματός του όχι μόνο σε σχέση με τον κόσμο της φύσης, αλλά και μ' εκείνον της πληροφορίας. Την υπερπροσφορά της “βιομορφικής” ρευστότητας που αναπαράγει τα προγράμματα των υπολογιστών». Πρόκειται για επισήμανση εξαιρετικά χρήσιμη, επειδή ακριβώς συνδέει τη σωματικότητα του σχεδιασμού με τον άυλο χαρακτήρα των μέσων μαζικής επικοινωνίας, εστιάζοντας σ' εκείνες τις διαδικασίες που παράγονται ανάμεσά τους. Το «ρούχο» αυτό έχει πορώδη χαρακτήρα, εκφράζει την αμοιβαία ανησυχητική διήθηση και τη διαπερατότητα του σώματος και του άυλου σύμπαντος. Μόνον έτσι μπορούμε να επεξεργαστούμε τις κοινωνικές επιπτώσεις της πολυμεσικής διάχυσης, μετατρέποντας τις μορφές σε περιβάλλον και την τυπολογία σε διαγράμματα καταστάσεων. Ιδού ένας κατατοπιστικός ορισμός της «μεσο-αρχιτεκτονικής»: Γενετικός πυρήνας της είναι η «γενική διάνοια» και ο σχεδιασμός κατοικήσιμων εδαφών, κατάλληλων για την κατακερματισμένη εμπειρία του μεταμοντέρνου χώρου.]³²⁶

Περισσότερο νομίζω έχουμε να κάνουμε με μια διαρθρωτική και σχεδόν «κειμενική» (με την έννοια που προσέδωσαν στον όρο ο Barthes και ο Derrida) ανάγνωση της υλικότητας. Πώς μπορούμε να διαβάσουμε αυτό το «βουβό υπερκείμενο» της ύλης; Ο Smithson προτείνει ένα σύνθετο σύστημα αναπαραστάσεων, χαρτογραφήσεων, περισυλλογών, ψυχολογικών μεταβιβάσεων, μεταθέσεων και συνδέσεων που μας δίνουν τη δυνατότητα να αποκαλέσουμε τα έργα αυτά εργαστήριο. Ένας χάρτης, για παράδειγμα, μεταβιβάζει στο χαρτί ορισμένες σχέσεις ανάμεσα σε μορφές που εντοπίζονται σε «εποπτικό υλικό της κατάστασης». Ένα διάγραμμα, αντίθετα, φανερώνει περισσότερο αφηρημένες σχέσεις, η φωτογραφία μεταβιβάζει

³²⁵ Marshall McLuhan, *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου* (1964), μτφρ. Σ. Μάνδρος, Αθήνα χ.χ.: «Το ρούχο και η κατοικία ως προεκτάσεις του δέρματος και των μηχανισμών ελέγχου της θερμοκρασίας είναι πρώτα απ' όλα μέσα επικοινωνίας, με την έννοια ότι διαμορφώνουν και αναδιατάσσουν τα πρότυπα της ανθρώπινης σχέσης και κοινωνικότητας» (σ. 160).

³²⁶ Τζιτζιλάκης (βλ. υποσημ 35).

μορφολογικές ομοιότητες, ενώ οι αντικατοπτρισμοί (mirror displacements) τον αναδιπλασιασμό και την επιμέρους εστίαση. Η σύγχρονη τέχνη φαντάζει όλο και περισσότερο ως μια ανελέητη καταγραφή μιας συνεχώς διογκούμενης και αποθησαυρισμένης γνώσης. Μια αρχειοθέτηση που καθίσταται η ασυναγώνιστη και απροϋπόθετη εκφραστική φόρμα. Μια φόρμα που καταφάσκει απολύτως με τη σπαρακτική αμεσότητα του υλικού αποθέματος στην ποιητική εκφορά του ή στην αναστοχαστική μαρτυρία του.

Ο ισχυρότερος όμως μηχανισμός ανάγνωσης της υλικότητας ως «μη υλικού» είναι το δια-λεκτικό παράλληλο που αποκαλύπτεται από την εμπλοκή του συμβάντος και τη μεταβίβαση των ευθυνών στο έργο. Πάνω απ' όλα, έχουμε να κάνουμε με μια αλληλεξάρτηση ανάμεσα στην παραγωγή και την τροπικότητά της.



Matthew Barney (γενν. 1967)

The Department of the Host (Η διαγωγή του οικοδεσπότη), 2006

Εκμαγείο από πολυπροπυλένιο θερμοπλαστικό και αυτολιπαινόμενο πλαστικό. Διαστάσεις μεταβλητές. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA), Νέα Υόρκη.

Σε αυτό το μεγάλο γλυπτό το λευκό κέλυφος ενός tea-room (δωμάτιο τσαγιού) βρίσκεται σε ρήξη, αποκαλύπτοντας έναν χώρο πλημμυρισμένο με τα αρχαιολογικά κατάλοιπα μιας τελετής τσαγιού. Αυτό το αινιγματικό έργο με τίτλο *Η διαγωγή του οικοδεσπότη* συμβαδίζει με τους κανόνες της ιαπωνικής τελετής τσαγιού, παραπέμπει στην παράδοση Σίντο και στα δόγματα σχετικά με τον φυσικό κόσμο και αντιπροσωπεύει τη συμβιωτική, αλλά προβληματική σχέση μεταξύ ανθρώπου και φύσης.

Το γλυπτό του Matthew Barney σχετίζεται γενεαλογικά (ως το γλυπτικό υποπροϊόν) με την ταινία του 2004 με τίτλο *Drawing Restraint*, σε συνεργασία με την Ισλανδή μουσικό Björk. Τα γυρίσματα της ταινίας πραγματοποιήθηκαν στο teahouse του ιαπωνικού φαλαινοθηρικού «Nisshin Maru». Ο χώρος μιας επιμελημένης τελετής τσαγιού είναι το σκηνικό για τη σπλαχνική ερωτική σκηνή μεταξύ Barney και Björk. Μια καταιγίδα συγκλονίζει το πλοίο και ο χώρος του τείσπωλείου πλημμυρίζει με βαζελίνη (υλικό που χρησιμοποιείται για την επεξεργασία και συντήρηση του

πολύτιμου δέρματος της φάλαινας). Το ζευγάρι βυθίζεται στη βαζελίνη και υποβάλλεται σε μια «βίαιη και τελετουργική μεταμόρφωση σε φάλαινες».

Για την παραγωγή αυτού του συμβολικού γλυπτού ο Barney χυτεύει όλο το δωμάτιο στη βαζελίνη με θερμοπλαστικό, ένα ανθεκτικό βιομηχανικό υλικό. Ο ενδιάμεσος χώρος μεταξύ της σωματικότητας των συντελεστών των γυρισμάτων και της χωρικής διάταξης γίνεται το καλούπι για το γλυπτό. Έτσι, ο καλλιτέχνης συλλαμβάνει μια μετασχηματιστική διαδικασία ανάλογη με τη συλλογή και την επεξεργασία των φαλαινών και, ειδικότερα, με την εξόρυξη πετρελαίου και τεχνητού μετασχηματισμού τους σε λίπος (βαζελίνη). Η ταινία και το έργο γλυπτικής αντιμετωπίζουν τη διασταύρωση των καλλιτεχνικών, βιολογικών και βιομηχανικών μετασχηματισμών ως ποιητική μεταφορά που προκύπτει από τις βίαιες εικόνες αλίευσης των φαλαινών.

Ο Virilio³²⁷ υπογραμμίζει πως το οπτικό ξετύλιγμα μιας ταινίας δεν σταματάει πια, γίνεται δύσκολο, ακόμη και αδύνατο, να πιστέψει κανείς στη σταθερότητα του αληθινού, στην ικανότητά μας να σταθεροποιήσουμε ένα ορατό που δεν σταματά ποτέ να εξαφανίζεται και ξαφνικά δίνει τη θέση του στην αστάθεια μιας δημόσιας εικόνας που έχει γίνει πανταχού παρούσα. «Ο κινηματογράφος σημαίνει να τραβάμε μια στολή πάνω από τα μάτια μας, προειδοποιούσε ο Κάφκα.³²⁸ Σήμερα, με το βίντεο και τις ψηφιοποιημένες εικόνες των computer graphics, αυτή η απειλή γίνεται πραγματικότητα σε τέτοιο βαθμό που σύντομα θα είναι απαραίτητη κάποιου είδους επιτροπή ηθικής στην αντίληψη. Χωρίς αυτήν μπορούμε κάλλιστα να δούμε τους εαυτούς μας να χρειάζονται κάποιο είδος τρελής εκπαίδευσης του ματιού, έναν υποσυνείδητο κομφορμισμό οπτικής ορθότητας που θα αποτελειώσει τη δουλειά του κομφορμισμού της πολιτικής ορθής γλώσσας και γραφής. Μεταξύ της συνήθειας σε απίστευτα βίαιες ταινίες και την υπερβολική χρήση της τηλεσκόπησης σε τηλεοπτικές ακολουθίες, βλέπουμε ήδη μια ρυθμική επανατοποθέτηση της όρασης, συγκεκριμένα λόγω της αυξανόμενης ανόδου της εικόνας και του ήχου. Αύριο, αν δεν προσέξουμε, θα είμαστε τα αθώα θύματα ενός είδους εξορκισμού του ορατού, ένα ορατό που θα

³²⁷ Virillio, P, *Αυτό που έρχεται*, μτφρ. Β. Τομανάς, εκδ. Νησίδες, Σκόπελος 2004, σ. 33.

³²⁸ Kafka, F, *Ο Πύργος*, μτφρ. Α. Κοτζιάς, 7η έκδ., εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2008.

περιθάλπεται από την άγρια επιτάχυνση συνηθισμένων, καθημερινών αναπαραστάσεων».³²⁹

Το «συγκρότημα συμβολικής μυθολογίας» που αναπτύχθηκε από τον Matthew Barney στους κύκλους του επικού έργου *Cremaster* έχει εξαιρετικά κοινές απαρχές και συνομιλία με το βαθύ πολιτιστικό και πολιτικό έργο του Joseph Beuys. Οι δύο διαφορετικοί καλλιτεχνικοί κόσμοι έχουν κοινή πνευματική άποψη για την ανθρώπινη πραγματικότητα, τη μοίρα της υλικότητας προς την οποία στιγματίζεται και τη σκοπιμότητά της μέσα από τα μονοπάτια της μυθολογίας, της θεοσοφίας και της μαγείας. Ο καλλιτέχνης σηματοδοτεί την κατοίκηση στον κόσμο ως μια πρακτική επαναχάραξης, προκειμένου να κατανοήσει αυτή την ανάγκη και να ανταποκριθεί τόσο στην εξέλιξη της συμβολικής γλώσσας όσο και στη γλώσσα των εννοιών. Ανθρωπολογικά αυτά συγκρίνονται μέσα από δύο συλλογικές ταυτότητες: εκείνη του Νέου Κόσμου για τον Barney, εντελώς διαποτισμένη από τη θρησκεία των Μορμόνων, και από την Παλαιά Ευρώπη για τον Beuys με έμμεση αναφορά στο ναζιστικό παρελθόν της Γερμανίας. Η διαδικασία που ακολουθούν και οι δύο καλλιτέχνες είναι μια ιεροτελεστία που μέσω της μεταμόρφωσης και του μετασχηματισμού της υλικής υπόστασης η εικόνα του ανθρώπου αναγεννιέται με μια νέα πνευματική και κοινωνική ταυτότητα.

Η δημιουργική συμβολή του Barney, η οποία δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς μια μορφή «εκκεντρικής αντίστασης», αναπτύσσει ένα έργο αντίρροπων δυνάμεων: τη γονιμότητα, την αναγέννηση, τη μεταμόρφωση. Η δημιουργικότητα είναι μια αναγεννητική απάντηση στον θάνατο. Η μετατροπή δύο ατόμων σε κάτι «άλλο» είναι διαδικασία ζωτικής σημασίας, καθώς ο καθένας ξεχωριστά οδηγεί τον Άλλο αναγκαστικά σε αυτόν τον μετασχηματισμό. Η σχέση μεταξύ «αντίστασης και δημιουργικότητας» συμβολικά αρθρώνεται μέσα από την κατασκευή ενός ευρέος «ανοιχτού σε αναγνώσεις» γλυπτού από βαζελίνη που είναι φορμαρισμένο, χυτό, κομμένο ή παραποιημένο από το κατάστρωμα του πλοίου. Στο πλοίο υπάρχουν οι δύο βασικοί χαρακτήρες, ο Barney και η Björk, που είναι ντυμένοι με νυφικά φορέματα εμπνευσμένα από την παράδοση Σίντο: Η γλυπτική λιώνει σαν μια μυστικιστική τελετουργία, οι δύο πρωταγωνιστές «παγώνουν» με «κομμένα» άκρα ο ένας στον

³²⁹ Paul Virilio, «Λαγνεία του ματιού» (Virilio, «Eye Lust», στου ίδιου, *Open Sky*, London & New York: Verso, 1997), αρχική μτφρ. Π. Χασανάκος, στο: <http://hyperion.math.upatras.gr/courses/newcommmedia99-00/papers99-00/virilio-lagn.html>

άλλο. Μέσα από τα ερείπια του σώματος και τα ίχνη από τις ουρές των φαλαινών συμβολίζεται η αναγέννηση και η δυνατότητα ανάδυσης νέων μορφών. Στις ταινίες του Barney τα παραληρηματικά οράματα συνδυάζονται αποτελεσματικά και έρχονται σε συνδιαλλαγή με τον αμερικανικό υπερρεαλισμό σε ένα πρωτότυπο και συναρπαστικό ανακάτεμα.

Όταν ο Joseph Beuys προσχώρησε στο κίνημα fluxus, σκοπός του ήταν να αναδημιουργήσει την «αίσθηση της τέχνης» σε σχέση με την κοινωνική χρήση της. Για τον Beuys, η τέχνη είναι το μέσο για μια πολιτική κοινωνική αλλαγή, το εσωτερικό ταξίδι στο έργο του χαρακτηρίζεται από την αναζήτηση ανεύρεσης μιας μεγαλύτερης αρμονίας ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση. Με τη δημιουργία αντικειμένων-γλυπτών-εγκαταστάσεων προτείνει την επανερμηνεία της κρίσιμης συνείδησης στον δημόσιο χώρο μέσα από τη χρήση κοινών υλικών με έντονη θεραπευτική δύναμη, όπως η τσόχα και το λίπος των ζώων. Η Marcel Mauss αναφέρει: «Τα πάντα έχουν μια κοινή Μάνα και οι δωρεές των αντικειμένων χρεώνονται με αυτή την ενέργεια, ακόμη και τα φυτά, τα τρόφιμα, τα ζώα και τους άντρες που κατέχουν». Για τον Beuys, ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι παράλληλος με εκείνον του σαμάνου, η διοχέτευση της ενέργειας από τα αντικείμενα τους δίνει νέα δύναμη και νόημα. «Αν δεν ήταν οι Τάταροι, δεν θα ήμουν ζωντανός σήμερα. Αυτοί ήταν οι νομάδες της Κριμαίας, μεταξύ του ρωσικού και του γερμανικού μετώπου. Ο νομαδικός τρόπος ζωής τους με προσέλκυσε φυσικά, παρόλο που μέχρι εκείνη τη στιγμή οι κινήσεις μου είχαν περιοριστεί. Ωστόσο ήταν αυτοί που με ανακάλυψαν και με ξέθαψαν από το χιόνι μετά τη συντριβή, όταν όλες οι γερμανικές μονάδες αναζήτησης είχαν παραιτηθεί. Είχα ακόμη τις αισθήσεις μου τότε και μόνο μετά από δώδεκα ημέρες ήμουν πίσω σε γερμανικό νοσοκομείο εκστρατείας. Έτσι, οι αναμνήσεις που έχω από εκείνη την εποχή είναι εικόνες που διείσδυσαν βαθιά στη συνείδησή μου. Το τελευταίο πράγμα που θυμάμαι ήταν πως ήταν πολύ αργά για να πηδήσω και να ανοίξει το αλεξίπτωτο. Αυτό πρέπει να ήταν μόνο δύο δευτερόλεπτα πριν χτυπήσει το αεροπλάνο μου στο έδαφος. Ευτυχώς δεν ήμουν δεμένος. Πάντα προτιμούσα την ελευθερία στην κίνηση και δεν άντεχα το σφίξιμο από τις ζώνες ασφαλείας... Ο φίλος μου ήταν δεμένος, δεν βρέθηκε τίποτα από αυτόν αργότερα. Μάλλον εκτοξεύτηκε μέσα από το παρμπρίζ, καθώς το αεροπλάνο χτύπησε με ταχύτητα το έδαφος. Είχα κακώσεις στο κρανίο και τραυματισμούς στο σαγόνι. Η ουρά του αεροπλάνου είχε διπλώσει και ήμουν εντελώς θαμμένος στο χιόνι. Οι

Τάταροι με βρήκαν μέρες αργότερα. Θυμάμαι τις φωνές τους να λένε “Voda” (νερό), την τσόχα από τις σκηνές τους, την πυκνή πικάντικη μυρωδιά του τυριού, το λίπος και το γάλα. Με κάλυψαν με λίπος για να με βοηθήσει ως μονωτικό και να κρατήσει τη ζεστασιά στο σώμα μου». ³³⁰

Ακόμη και η παραμικρή λεπτομέρεια στα γλυπτά-εγκαταστάσεις του Matthew Barney είναι μέρος μιας σύνθετης μυθολογικής ιστορίας που κλιμακώνεται με ήρωες, σύμβολα και τελετουργίες. Ο καλλιτέχνης αντιμετωπίζει τη σχέση σώματος και ταυτότητας και μετατρέπει τα αντικείμενα σε ένα προσωπικό όραμα της αμερικανικής κουλτούρας με σιωπηρές αναφορές στη διάσημη εγκατάσταση του Beuys *Σεισμός (Terremoto)* του 1981.

[*Terremoto* σημαίνει σεισμός στα ιταλικά. Πιο συγκεκριμένα, στις 23 Νοεμβρίου 1980 αυτό σήμαινε την καταστροφή μιας μικρής πόλης από το ηφαίστειο πάνω από τη Νάπολη.



Joseph Beuys (1921-1986)

Terremoto, 1981

Τυπογραφική μηχανή με λίπος, ιταλική σημαία τυλιγμένη σε τσόχα, κμωλία σε 9 μαυροπίνακες, μεταλλικό δοχείο με λίπος και ταινία μολύβδου, συσκευή ηχογράφησης με κασέτα και έντυπο υλικό. Μουσείο Solomon R. Guggenheim, Νέα Υόρκη.

Έπειτα από πρόσκληση στο πολιτιστικό κέντρο της Νάπολης ο Beuys και διάφοροι άλλοι καλλιτέχνες έκαναν έργα για να τιμήσουν όσους έχασαν τη ζωή τους και γενικότερα για τις επιπτώσεις της καταστροφής. Το έργο για το Μουσείο Guggenheim με τίτλο *Terremoto* (1981) κατασκευάστηκε στη Ρώμη. Αν και ο τίτλος και η ημερομηνία αναφέρονται ειδικά στον ναπολιτάνικο σεισμό, αναφέρεται επίσης στη γενικευμένη σύγχρονη πολιτική κατάσταση.

³³⁰ Joseph Beuys, *Στιγμιότυπα από το 1980 στη Νέα Υόρκη: Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης*, 2007, σ. 225.

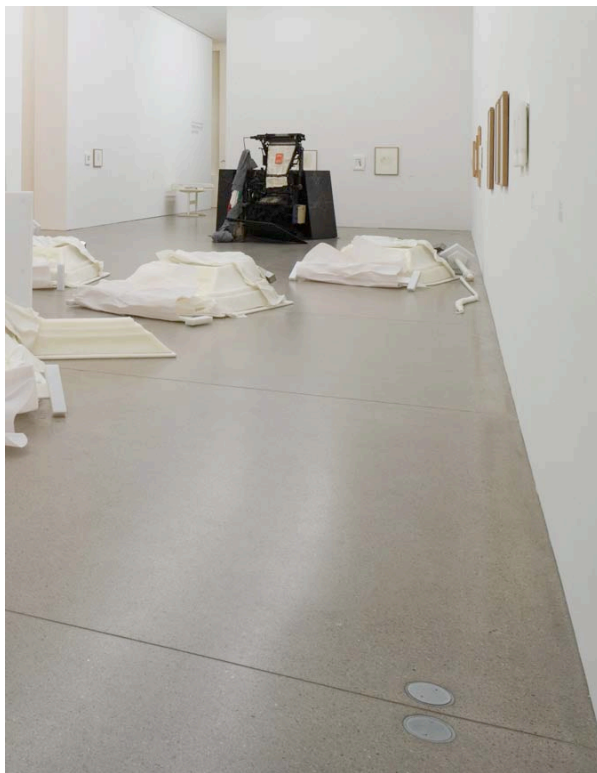
Αυτή η εγκατάσταση επαναλαμβάνει τη δημόσια στήριξη του Beuys για ανεξαρτησία της περιοχής της Νάπολης από την Ιταλία. Μια ιταλική σημαία, τυλιγμένη σε τσόχα, ντύνει μια πανάρχαια μηχανή στοιχειοθεσίας που κάποτε χρησιμοποιούνταν στην παραγωγή του ενημερωτικού δελτίου του αριστερού πολιτικού κόμματος Lotta Continua (Ο αγώνας συνεχίζεται). Το γράσο έχει εμποτίσει τα πλήκτρα της μηχανής καθιστώντας τα δυσλειτουργικά. Ο μαυροπίνακας στο πάτωμα ακουμπά σε ένα μικρό βαρέλι πετρελαίου, ένα στοιχειώδες μάθημα που θα αρκούσε να εκπαιδεύσει τους ανθρώπους για τις αδικίες του καπιταλισμού. Περισσότεροι πίνακες αποτελούν τον βωμό γύρω από το εκτυπωτικό μηχάνημα. Φέρουν αλχημιστικά σύμβολα και κρανία σχεδιασμένα με κιμωλία, που αποτελούν αναπαραστάσεις των θυμάτων του σεισμού.

Τα μανιφέστα κολλημένα στο μηχάνημα εκτύπωσης αναφέρονται στη δράση Third Way, μια θεωρία του Beuys που βοήθησε στην ανάπτυξη του πολιτικού ακτιβισμού στα τέλη της δεκαετίας του 1970 μέσω της οποίας υποστηρίζει ένα οικονομικό σύστημα που δεν βασίζεται ούτε στις αξίες του δυτικού καπιταλισμού ούτε στα μονοπώλια του κράτους όπως δημιουργήθηκαν από τις ερμηνείες του μαρξισμού τον 20ό αιώνα. Ένα σημαντικό στοιχείο του Third Way είναι η στοχαστική έμφαση στην οικολογία. Ο Beuys παραπέμπει στον σεισμό μέσα από αντίθετες υλικότητες: τεχνολογία και οργανικές ουσίες, τυπωμένα και χειρόγραφα κείμενα. Οι απόψεις του εξελίχθηκαν περαιτέρω στις μεγάλες περιβαλλοντικές εγκαταστάσεις του που χρονολογούνται στα τελευταία χρόνια της καριέρας του, οι οποίες είναι μεταξύ των πιο εκτεταμένων έργων του, τεράστιες σε έκταση, υπέροχες στην πρόθεσή τους και με τη συμμετοχή εκατοντάδων συμμετεχόντων. Το κολοσσιαίο πανανθρώπινο έργο του επικεντρώνεται σε ένα μόνο θέμα: την έκκληση για συλλογική αλλαγή στον τρόπο σκέψης που αναπτύσσεται από την προσωπική αντίληψη και όχι από την τεχνολογική πρόοδο.]³³¹

Αντίστοιχα, μέσα από μια διαδικασία συνεχούς αποσύνθεσης και την εκ νέου δημιουργία της ύλης ο Barney χρησιμοποιεί πλαστικά σε στερεή και υγρή μορφή που μέσω κατεργασίας μεταμορφώνονται σε οργανικό υλικό. Στο έργο *De Lama Lamina* (2005) σκόνη οξειδωμένου χάλυβα, βαζελίνη και γραφίτης στο χαρτί εκτυπώνονται ανάγλυφα σε ένα πλαστικό αυτολιπαινόμενο πλαίσιο και επαναλαμβάνεται έμμεσα το

³³¹ Cornelia Lauf, «Joseph Beuys, Terremoto» στο <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/389> [πρόσβαση 12-5-2015].

μοτίβο του έργου του Beuys στο *Eurasia Sibirische Symphoni* του 1963 από τσόχα, λίπος, ταριχευμένο λαγό, στειλιάρια και ζωγραφισμένα ξύλινα πάνελ με σχέδιο από κιμωλία, στο οποίο το άγχος της αλλαγής και της προσαρμογής μεταφέρεται σε συγκεκριμένα ιστορικά σύμβολα ως μέρος της διαδικασίας ανάκλησης της συλλογικής μνήμης. Στο έργο *The Department of the Host & Unmoulding* (2006), κατασκευασμένο από θερμοπλαστικά και αυτολιπαινόμενα πλαστικά, ο καλλιτέχνης υφαίνει την αρχιτεκτονική και τον σχεδιασμό της επιστήμης μέσα από τον πειραματισμό με το πλαστικό υλικό. Η επίτευξη γεννά ένα αποτέλεσμα παρόμοιο με την περίφημη εγκατάσταση του Beuys *Unschlitt Tallow* του 1977 από είκοσι τόνους ζωικό λίπος κομμένο σε έξι στοιχεία. Τα κοινά χαρακτηριστικά των δύο καλλιτεχνών έρχονται σε αντιπαράθεση ακριβώς για να επισημανθεί η αντοχή και η δύναμη της υλομορφικής διαδικασίας όταν συνυπάρχουν ομοιόμορφα με τον μύθο, τη φύση και τον πολιτισμό ως ιστορική μνήμη και μια προσμονή να κοιτάζουμε προς το μέλλον.³³²



All in the Present Must Be Transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys, άποψη της εγκατάστασης, Deutsche Guggenheim, 2006.

³³² «Affinities, Joseph Beuys and Matthew Barney: Materials and Metaphors» στο <http://arttattler.com/archivebeuys.html> [πρόσβαση 6-5-2015].

Η έκθεση Όλα στο παρόν πρέπει να μετασηματιστούν: *Matthew Barney και Joseph Beuys (All in the Present Must Be Transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys)* με έργα που προέρχονται κυρίως από τις συλλογές του Μουσείου Guggenheim³³³ εξετάζει τις συνάψεις μεταξύ της πρακτικής και της κοινής καταγωγής της υλικότητας των δύο καλλιτεχνών, οι οποίοι, αν και χωρίζονται από την παραγωγή και τη γεωγραφία, μοιράζονται ορισμένα βασικά αισθητικά και εννοιολογικά προβλήματα. Η έκθεση εξετάζει τη μεταφορική χρήση των υλικών, την εστίαση στη μεταμόρφωση και τη σχέση μεταξύ της δράσης και της τεκμηρίωσής της σε αντίστοιχες πρακτικές τους.

Αποκαλύπτει, επίσης, θεμελιώδους σημασίας φιλοσοφικές διαφορές μεταξύ των Barney και Beuys, οι οποίοι τροφοδοτούνται από το χάσμα ανάμεσα στο σύγχρονο και μεταμοντέρνο γεγονός ως ιστορική συνθήκη, που με τη σειρά του ενισχύει περαιτέρω την κατανόηση της δουλειάς του κάθε καλλιτέχνη.³³⁴



Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz (Honey Pump at the Workplace)*, 1977.

2 τόνοι μελιού, 200 lb. (100 kg) μαργαρίνη, 2 μηχανές πλοίου, μεταλλικό κοντέινερ, πλαστικός σωλήνας και 3 μπρούτζινες κατσαρόλες. Διαστάσεις μεταβλητές

Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark, Photograph Strüwing Foto © Joseph Beuys by SIAE 2007.

³³³ Η έκθεση διοργανώθηκε από τη Nancy Spector, επιμελήτρια του Μουσείου Solomon R. Guggenheim, και συνοδεύεται από κατάλογο με κείμενα των Spector, Christian Scheidemann, Mark Taylor και Nat Trotman.

³³⁴ Για περισσότερα, βλ. στο <http://www.artslife.com/2011/03/31/matthew-barneyjoseph-beuys/#sthash.GZLe67L2.dpuf>

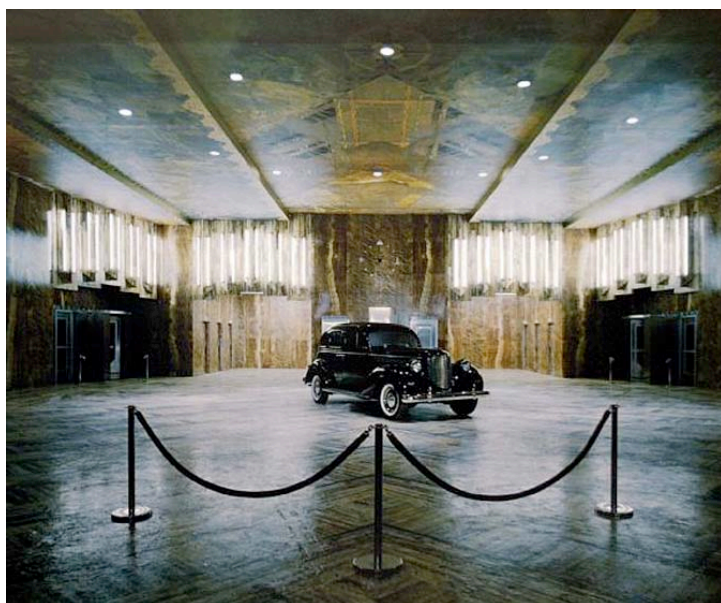
Η έκθεση παρουσιάζει μια ευρεία επιλογή από έργα σε χαρτί από τον κάθε καλλιτέχνη, τα οποία καταδεικνύουν μια κοινή ευαισθησία της γραφής και της κεντρικότητας της κατάρτισης σε καθεμία από τις εικαστικές καταθέσεις τους (oeuvres). Τα σκίτσα από τη διαδικασία παραγωγής των γλυπτών, οργανικά συστήματα και μεταμορφωμένα πειράματα από τους Barney και Beuys προέρχονται από τις υπάρχουσες εργασίες, που προηγούνται με καταλυτικό τρόπο ή υλοποιούνται ως μέρος μιας αναπαράστασης, το σχέδιο αποκαλύπτει τις εννοιολογικές βάσεις των πρακτικών τους. Τα σχέδια αποτελούν διαγράμματα απορρόφησης στη μετασχηματιστική διαδικασία και την προσωπική κοσμολογία του κάθε καλλιτέχνη. Ο Beuys χρησιμοποίησε το σχήμα του σταυρού ως γραφικό σύμβολο με την πεποίθηση ότι η τέχνη θα μπορούσε να λειτουργήσει ως θεραπευτική δύναμη για τον κόσμο. Η έκθεση έχει στόχο να διερευνήσει στα έργα των δύο καλλιτεχνών τη σχέση μεταξύ της live performance, την παρουσίαση των τεκμηρίων μαζί με τα αντικείμενα που δημιουργούνται ως τελικά προϊόντα.

Ανάμεσα στα έργα της έκθεσης ένα βίντεο του Beuys που καταγράφει την performance του 1968 στην Αμβέρσα με τίτλο *Eurasienstab (Eurasian Staff)*. Το concept του καλλιτέχνη της Ευρασίας ανακαλεί τόσο την αρχαία πολιτιστική διάκριση μεταξύ Ανατολής και Δύσης όσο και τη διαιρεμένη κατάσταση στην πατρίδα του τη Γερμανία, μια πληγή που ενσαρκώνεται από την ύπαρξη του Τείχους του Βερολίνου. Ο Beuys συμβολίζει το φιλοσοφικό και γεωγραφικό σχίσμα μεταξύ αυτών των πόλων με τον διαιρεμένο σταυρό, μια μορφή που δηλώνει πως το πνευματικό (δίνεται η σύνδεσή της με τον χριστιανισμό) μπορεί να αντιπαρατεθεί στο παγανιστικό και στην πολιτική.

Τα γλυπτά συγκεντρώνουν την απόσταξη από μια σειρά πολύπλοκων αφηγήσεων σε διακριτή μορφή, δημιουργώντας έναν μικρόκοσμο από αισθητικά και εννοιολογικά συστήματα για κάθε καλλιτέχνη. Το *Chrysler Imperial (2002)* του Barney ενσωματώνει αλληλουχίες από την τελική ταινία των πέντε τμημάτων του κύκλου *Cremaster (1994-2003)* και διαμορφώνει κινηματογραφικής αφήγησης γλυπτικές διαστάσεις – μέσα από τη χρήση βαζελίνης και χυμένου πλαστικού ως προβολές στον χώρο που εξερευνούν τον χρόνο. Ο Beuys, επίσης, εμποτίζει μέσω της μεταφοράς εκκεντρικών υλικών στο *Honigpumpe am Arbeitsplatz (Honey Pump at the Workplace/Αντλία μελιού στον χώρο εργασίας)* του 1977, έργο που αναπαριστά τις

γλυπτικές δραστηριότητες που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια των εκατό ημερών της *Documenta VI* στο Kassel της Γερμανίας το 1977.

Κατά τη διάρκεια της έκθεσης δύο τόνοι μέλι αντλήθηκαν μέσω ενός συστήματος σωληνώσεων από το κλιμακοστάσιο της Kunsthalle Fridericianum και μεταφέρθηκαν «εν θερμώ» στους χώρους όπου διοργανώθηκαν συζητήσεις, σεμινάρια, ταινίες και διαδηλώσεις από το Ελεύθερο Διεθνές Πανεπιστήμιο του Beuys. Το έργο συνδέει την κυκλοφορία του μελιού (κυψέλη) με τη ζεστασιά και την ενέργεια (καυστήρας) και εξομοιώνει τη δημιουργικότητα με τον κοινωνικό ακτιβισμό ως μια προοπτική ριζοσπαστικά συμβολικής διείσδυσης στην κοινωνία. Μετά το τέλος της *Documenta* η εγκατάσταση διαλύθηκε και τα μέρη με τον μηχανισμό που την απαρτίζουν εκτίθενται σε στατική κατάσταση.³³⁵



Matthew Barney, *Chrysler Imperial*, CREMASTER 3 (2002).

Συνοψίζοντας, θεωρώ ότι οι τρεις αυτές γενικές κατευθύνσεις συμβάν-αστοχία-υλομορφισμός στο σύστημα της σύγχρονης τέχνης μπορούν να αποτελέσουν αφορμή προβληματισμού για την αναθεώρηση της σημασίας, των στόχων και μεθόδων της εικαστικής πρακτικής μέσα από την εγγραφή «σημείων», «οργανικών προϊόντων» και «δεικτών». Η υλικότητα ως μεταφορικό όχημα προκαλεί βραχυκύκλωμα ανάμεσα στην αναπαράσταση (του σημείου) και την πραγματικότητα (του περιβάλλοντος). Η ύλη του έργου αποκτά έναν μη μιμητικό χαρακτήρα: αντί, δηλαδή, να μιμείται την πραγματικότητα –όπως στις παραδοσιακές αναπαραστάσεις–, ενεργοποιεί

³³⁵

All in the Present Must Be Transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys, βλ. υποσ. 50.

«πυκνώματα αντίληψης-δράσης»³³⁶ και σημασιοδοτεί διαμέσου της ίδιας της πραγματικότητας μια καινοφανή υπόσταση. Η Rosalind Krauss εκμηδενίζει εκείνο που η ίδια η ενέργεια παράγει, οδηγώντας το στην πετρώδη και σιωπηρή κατάσταση της μάζας σ' εκείνο το «όλον που τα εμπεριέχει όλα». Η «ποιότητα» του σχεδιασμού και συμπεριφοράς της ύλης δεν εξαρτάται μόνο από τις απαραίτητες εξυπηρετήσεις που μπορεί να προσφέρει, αλλά και από τη δύναμη των εικόνων που αυτόνομα παράγει. Με αυτόν τον όρο αποδίδει χαρακτηριστικά ο Lewis Mumford τις σύγχρονες ανεπτυγμένες κοινωνίες. «Γιατί από εργαλείο, σύνεργο και θαυμαστή δύναμη στα χέρια του καλλιτέχνη μεταστράφηκε σε δυνάστη και συνάμα καταλύτη μιας ιδεολογικής, πάνω απ' όλα, αλλοτρίωσης, συνέπεια της ασφυκτικής μοντελοποίησης της ζωής, της ισοπεδωτικής λογοκρατικής δράσης της αντιστοίχισης ουσιαστικά της τεχνολογίας με την καταπίεση και την ενάσκηση ελέγχων, με τη θεσμοποίηση, μ' άλλα λόγια, μιας κυριαρχίας και της συνταύτισής της με μια απρόσωπη εξουσία, στην οποία ο άνθρωπος έχει υποταχθεί».³³⁷ Ρυθμισμένος να υπακούει στα κελεύσματα της κοσμικής «μεγαμηχανής»,³³⁸ ο δημιουργός έχει εκτραπεί από δρων υποκείμενο σε άβουλο αντικείμενό της, σε «αυτόματο μέσα σ' ένα ευρύτερο σύστημα αυτοματισμού»³³⁹ και μηχανοποίησης της σύγχρονης κουλτούρας,³⁴⁰ οδηγημένος τελικά στην απώλεια της ατομικότητάς του, στην καθυπόταξη των ανθρώπινων (-φυσικών) στις μηχανικές αξίες, στην τεχνικοποίηση της επικοινωνίας, στην ηθική αποσύνθεση, στην ιδεολογική, ευρύτερα, κρίση. Η τεχνική αναπαραγωγικότητα που εγκαινίασε ο μεταμοντερνισμός στη μητροπολιτική του διάχυση σε ολόκληρο τον πλανήτη καταφέρνει να καθιστά τις «αναπαραστάσεις

³³⁶ Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Μίλτος Σαχτούρης, Άνθρωποι-Χρώματα-Ζώα-Μηχανές*, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1980, σ. 68.

³³⁷ Jürgen Habermas, «Τεχνική και επιστήμη σαν ιδεολογία», στο *Κείμενα γνωσιοθεωρίας και κοινωνικής κριτικής*, πρόλ.-μτφρ. Α. Οικονόμου, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1990, σ. 121-70.

³³⁸ Με αυτόν τον όρο αποδίδει χαρακτηριστικά ο Mumford τις σύγχρονες ανεπτυγμένες κοινωνίες. Βλ. σχετικά τις μελέτες του: «Τεχνική και ανθρώπινη φύση», μτφρ. Ζ. Σαρίκας, περ. *Εποπτεία* 94 (1984), σ. 883-93 και «Η πρώτη μεγαμηχανή», στη συγκεντρωτική έκδοση Λιούις Μάμφορντ, *Ο μύθος της μηχανής*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1985, σ. 57 κ.ε. Πρβλ. και Π. Ρηγοπούλου, «Τέχνη και Τεχνολογία: Σε αναζήτηση λόγου και διαλόγου», *Πρακτικά Συμποσίου Τέχνη και Τεχνολογία*, Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά (6-8 Μαρτίου 1987), εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1988, σ. 17, 244.

³³⁹ Mumford, «Τεχνική και ανθρώπινη φύση», ό.π. (1984), σ. 892. Πρβλ. και το ομόλογο χωρίο από τον Ch. Baudelaire, που παραθέτει ως μόντο η Ν. Λοϊζίδη στη μελέτη *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1992, σ. 119.

³⁴⁰ Mumford, «Μηχανοποίηση της σύγχρονης κουλτούρας», στο *Ο μύθος της μηχανής*, ό.π., σ. 91.

της πραγματικότητας πιο ισχυρές από την ίδια την πραγματικότητα».³⁴¹ Για όλους αυτούς τους λόγους πρέπει να θεωρήσουμε τη «μεσοσχεδιαστική» σαν έναν μηχανισμό αφήγησης και κατοίκησης, σαν ένα «ψυχογεωγραφικό» στρώμα της συνείδησης που μετασχηματίζει τους τρόπους αντίληψης και τη σημασία που προσδίδουμε στον χώρο και στην εμπειρία.

Τα παραδείγματα που παρουσιάστηκαν παραπάνω αφηγούνται ξεχωριστά και πιθανώς δυσανάλογα ποικίλες εκδοχές αστοχιών άλλοτε εξαιρετικά εμφανώς και αλλού ως καθρέφτισμα ενός αντικειμένου που έχει, προφανώς, προσεκτικά σχεδιαστεί, αλλά χάρη σε μια απουσία υποδείξεων κατάφερε να περισωθεί μέσα στην κυριολεξία του. Τόσο τα ίδια τα αντικείμενα που περιέγραψα όσο και το σύνολο της πρακτικής μέσω της οποίας κατασκευάστηκαν μαρτυρούν ένα πλήθος προθεσιακών περιοχών που η υλικότητα πασχίζει να απαλλαγεί εκ γενετής (καταγωγικά) και μέχρι στιγμής (ως εκθεσιακό αποτέλεσμα) από τις άμεσες ευρύτερες κοινωνιολογικές σημασιοδοτήσεις, μορφολογικές ερμηνείες, στυλιστικές αναγνώσεις και επιβαρύνσεις. Η κάθε μορφή ύλης που συγκροτεί τα έργα επεξεργάζεται σύμφωνα με έναν τεχνολογικά πεπερασμένο τρόπο (raw materialism). Είναι ανοιχτή στην πολλαπλότητα των αναγνώσεων και στις απεριόριστες δυνατότητες των διασυνδέσεων (plug-ins). Η αστοχία που αντανακλούν όχι αυτά καθεαυτά τα υλοποιημένα αντικείμενα, αλλά η γενεαλογική καταγωγή τους ως αφήγημα (storyboard) είναι το περιβάλλον που μας ενδιαφέρει περισσότερο και γι' αυτό άλλωστε τα παρουσιάζω τόσο εκτενώς καθώς μαρτυρούν και συνάμα κατακρύπτουν ένα επικό περιβάλλον αμφισημιών και μυθοπλαστικών συμπτώσεων, αγγίζοντας την ιδέα μιας «διαδραστικής εποπτείας της ουτοπίας».³⁴² Η αστοχία έτσι ως υλικό κατάλοιπο που συνοδεύει ακούραστα το γλυπτικό αντικείμενο είναι το επισυναπτόμενο αποτέλεσμα της διαστολής της προσθετικής, του οπτικοακουστικού απόηχου, της ρομποτικής αυτισμού και μιας αφύσικης νέας σχέσης με το φυσικό περιβάλλον. Με αναφορά στον McLuhan και στον Marcuse, οι ουτοπίες αυτές δοκίμασαν την ατέρμονη μετάβαση από τη μεγάλη στη μικρή κλίμακα και από την υλικότητα στο άυλο σύμπαν, τινάζοντας στον αέρα τις συμβάσεις της υλικότητας ως

³⁴¹ Έ. Κακναβάτος, «Ποίηση και Τεχνολογία», *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης*, Πανεπιστήμιο Πατρών (3-5 Ιουλίου 1981), τόμ. Α', Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1982, σ. 191-208 (ιδιαίτερα, σ. 197-8).

³⁴² Martin Heidegger, «Costruire, Abitare, Pensare» (1952), στο *Saggi e discorsi*, ιταλική μτφρ. G. Vattimo, Milan, 1976, p. 103.

προϊόν συγκεκριμένων χρήσεων. Ο δρόμος που εγκαινίασαν οδήγησε αναπόφευκτα στην πληροφοριοποίηση, η οποία ανέτρεψε τις παραδοσιακές σχέσεις ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό της κατασκευής – και στην επεξεργασία μιας σειράς προδιαγραφών που αναδιατάσσουν τις ισορροπίες ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό περιβάλλον.

3.4 Το διανοητικό κενό μεταξύ ύλης και υλικότητας

Ο σύγχρονος φιλοσοφικός υλισμός με την έννοια «ύλη» υποδηλώνει καθετί που υπάρχει αντικειμενικά, δηλαδή έξω από τη συνείδηση και ανεξάρτητα από αυτή. Ο Manuel De Landa υποστηρίζει: «Ήδη εδώ και δεκαετίες έχουν αρχίσει να κοιτούν τα υλικά ως δυναμικά συστήματα και όχι με στατικούς όρους και αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια διαφορετική αντίληψη για τη σχέση υλικού και μορφής, καθώς αυτή δεν επιβάλλεται απέξω, αλλά αναδύεται μέσα από ένα ενεργό υλικό. Οποιοδήποτε υλικό, ανεξάρτητα από το πόσο απλή είναι η συμπεριφορά του, έχει ενδογενείς τάσεις και ικανότητες».³⁴³ Μέσα από σημεία κρίσης, περνώντας από μία κατάσταση σε μία άλλη αυτό το οποιοδήποτε υλικό γίνεται ενεργό. Αναδύονται, δηλαδή, ιδιότητες που ανταποκρίνονται κάθε φορά σε μια πολύπλοκη δυναμική συμπεριφορά των συστατικών του.

Ύλη δεν είναι αποκλειστικά τα –απειροελάχιστου μεγέθους– σωματίδια από τα οποία συντίθενται όλα τα σώματα. Βασική αρχή του σύγχρονου υλισμού είναι ότι η ύλη δεν δημιουργείται ούτε καταστρέφεται (Einstein). Μεταβάλλεται επ’ άπειρον, κανένα ωστόσο σωματίδιο δεν μπορεί να εκμηδενιστεί μέσα σε οποιοδήποτε φυσικές, χημικές ή άλλες διαδικασίες. Οι εκπρόσωποι του αρχαίου υλισμού με την έννοια «ύλη» εννοούσαν κατ’ αποκλειστικότητα τα απειροελάχιστα τεμαχίδια, άτομα ή σωματίδια από τα οποία αποτελούνται τα σώματα. Ήδη από τον 5ο αιώνα π.Χ. οι φιλόσοφοι Λεύκιππος και Δημόκριτος διατυπώνουν μια ολοκληρωμένη οντολογική θεωρία που θέτει ως μοναδικές και ανεξίτητες αρχές της ύλης τα «άτομα» και το «κενό» από τους συνδυασμούς των ατόμων, τα οποία κινούνται μέσα στο κενό,

³⁴³ Manuel De Landa, «Material Complexity», στο Neil Leach, David Turnbull, Chris Williams (επιμ.) *Digital Tectonics*, Wiley - Academy, 2004, p. 14.

σχηματίζοντας τα απειράριθμα σώματα.³⁴⁴ Η Φυσική επιβεβαίωσε πολλούς αιώνες αργότερα τη μεγαλοφυή εικασία των υλιστών της αρχαιότητας για την ατομική δομή της ύλης.

Οι βάσεις για τη θεωρία του ατόμου τέθηκαν από τον Λεύκιππο και τον Δημόκριτο πριν από περίπου δύομισι χιλιετίες, σε ιστορικούς χρόνους κατά τους οποίους η επιστήμη μόλις πραγματοποιεί τα πρώτα της βήματα. Στην πραγματεία *Η υλιστική θεωρία της γνώσης* ο Roger Garaudy επισημαίνει: «Οι διανοητικές συλλήψεις των υλιστών φιλοσόφων, μολονότι περιείχαν πραγματικά μεγαλόπνοες εικασίες, δεν διέθεταν, και δεν θα ήταν δυνατό να διαθέτουν, στέρεη φυσικοεπιστημονική θεμελίωση και πάνω σε αυτό στήθηκε ένα πλήρες και αρκετά συνεπές μοντέλο του κόσμου, παρά το γεγονός ότι στερούνταν την επαλήθευση από την πλευρά των θετικών επιστημών».³⁴⁵

Μέσα από την οπτική της Judith Butler η κατανόηση της «υλικότητας» αποκαλύπτει τη βίαιη περιχαράκωση του πολιτισμικά διανοητού. Οι περιορισμοί που θέτει η υπόσταση της ύλης έναντι της τεράστιας παράδοσης που προέρχεται κυρίως από την αρχαιότητα δεν παράγουν μόνο την επικράτεια των διανοητών σωμάτων, αλλά επίσης παράγουν μια επικράτεια σωμάτων που είναι αδιανόητα και αβίωτα. Η τελετουργική επανάληψη του υλομορφισμού με την οποία συγκροτούν οι έμφυλες νόρμες (και όχι μόνο) τις συνεπαγωγές του κοινωνικού φύλου. Η υλικότητα του βιολογικού φύλου προτάσσεται ως η επαναλαμβανόμενη άρθρωση που συνιστά την αφορμή για κριτική επανεπεξεργασία της έμφυλης κανονικότητας εκ μέρους των υποκειμένων. Στη θέση των θεωρήσεων που τείνουν να εκλαμβάνουν ως δεδομένη και αυτόδηλη την υλικότητα του φύλου, η Butler αντιπροτείνει τη διερεύνηση των κοινωνικών, πολιτισμικών και ιστορικών διαδικασιών που οριοθετούν την εμβέλεια της υλικότητας και περιορίζουν τα σώματα που έχουν σημασία, δηλαδή σημαίνουσα υλικότητα. Σ' αυτό το πλαίσιο η ύλη θεωρητικοποιείται ως ένα ρυθμιστικό ιδεώδες

³⁴⁴ Επίκουρος, *Ηθική*, μτφρ.-πρόλ. Γ. Ζωγραφίδης, εκδ. Ζήτρος, 2009, σ. 323.

³⁴⁵ Μπορεί οι ανακαλύψεις την περίοδο αυτή της ανθρώπινης ιστορίας να είναι λίγες, ωστόσο κάποιες από αυτές είναι πάρα πολύ σημαντικές στον διηνηκή αγώνα του ανθρώπου να γίνει κυρίαρχος των νόμων της φύσης και να κατακτήσει την ελευθερία. Τέτοια είναι η ανακάλυψη της φωτιάς. Ο Ένγκελς παρατηρεί: «Η παραγωγή φωτιάς με την τριβή έδωσε για πρώτη φορά στον άνθρωπο την κυριαρχία πάνω στις δυνάμεις της φύσης και τον απέσπασε έτσι οριστικά από το βασίλειο των ζώων. Η ατμομηχανή ποτέ δεν θα πραγματοποιούσε ένα τόσο τεράστιο άλμα στην εξέλιξη της ανθρωπότητας...» (Φρίντριχ Ένγκελς, *Αντι-Ντίρινγκ*, μτφρ. Α. Ιωαννάτου-Visée, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2006, σ. 172).

από την υλοποίηση του οποίου εξαρτάται η κοινωνική αναγνωρισιμότητα και βιωσιμότητα του υποκειμένου. Η ύλη των σωμάτων μετονομάζεται με όρους κοινωνικής υλοποίησης: μιας υλοποίησης που κυβερνάται από τις ρυθμιστικές μυθοπλασίες και τις εξιδανικευμένες νόρμες εκείνου που λογίζεται ως βιώσιμο σώμα. Η πρόκληση αυτού του εγχειρήματος είναι η ριζική αναδιάρθρωση της συμβολικής ηγεμονίας που κάνει κάποιους τρόπους διαβίωσης να λογαριάζονται ως «ζωή» και κάποια σώματα να πιστοποιούνται ως «σώματα με σημασία».³⁴⁶

Η «απροθυμία» των ατομικών να δώσουν απάντηση στο ερώτημα «από πού προέρχεται η αρχική κίνηση των ατόμων» είναι ίσως η εκτίμηση ή η διαίσθησή τους ότι πρόκειται για ένα ερώτημα που έχει διατυπωθεί εσφαλμένα και παραπλανητικά. Ο Αριστοτέλης διδάσκει ότι η ουσία πρέπει να αναζητείται μέσα στα πράγματα. Μελετά τη φύση στην κίνησή της, στην εξέλιξή της και απαντά στον Δημόκριτο και στη μηχανιστική αντίληψη που εκείνος διατύπωσε κάνοντας την εξής διάκριση:

1. Τη μηχανική κίνηση > απλή μετατόπιση στον χώρο.
2. Την ποσοτική αλλαγή > αύξηση ή ελάττωση.
3. Την ποιοτική αλλαγή > μετατροπή του ενός πράγματος σε άλλο.
4. Το πέρασμα από τη δυνατότητα στην πραγματικότητα > ανοδική μορφή της ύλης σε μια άλλη υποστασιακή κατάσταση.

Καμιά συνεπής υλιστική θεωρία δεν θα μπορούσε να αποκλείσει το ενδεχόμενο της «διαχρονικής και αέναης παρουσίας της ύλης μέσω της κίνησης που είναι πιο σύνθετη».³⁴⁷ Δεν υφίσταται συγκεκριμένη διατύπωση ότι η παρουσία της ύλης είναι αιώνια και δεν διαθέτει αρχή ή τέλος, ενώ συγχρόνως οι ατομικοί φαίνεται να υιοθετούν τη συμβιβαστική λύση της επενέργειας της τύχης: «Τα άτομα νοούνται ότι είναι εξ αρχής εν κινήσει και δεν υπάρχει κάποιος λόγος που να αναγκάζει τους ατομικούς να εξηγήσουν το τι προξενεί την πρωταρχική τους κίνηση».³⁴⁸ Από άλλους

³⁴⁶ Judith Butler, *Σώματα με σημασία*, μτφρ. Π. Μαρκέτου, επιμ. Α. Αθανασίου, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008.

³⁴⁷ Roger Garaudy, *Η Ελευθερία*, εκδ. Κυψέλη, 1960, σ. 59.

³⁴⁸ Ο Δημόκριτος προτιμούσε να βρει ακόμη μία αιτία, μία αιτιολογία (στην προσπάθειά του να εξηγήσει τον κόσμο) παρά να κερδίσει το βασίλειο των Περσών: «Βούλεσθαι μάλλον μίαν εὐρείν αιτιολογίαν ἢ τὴν Περσῶν οἱ βασιλείαν γενέσθαι» (Απόσπ. Β118).

μελετητές, η απροθυμία του Δημόκριτου να εξηγήσει την αρχή της κίνησης ελέγχεται ως ιδεαλιστική αδυναμία. «Η βασική αδυναμία της αντίληψης του Δημόκριτου είναι, από το ένα μέρος, ότι κατέληγε σε έναν πλήρη φαταλισμό και, από το άλλο, ότι καθιστούσε αδιανόητη την αρχή της κίνησης της ύλης. Άφηνε έτσι ανοιχτή την πόρτα για μια θεολογία ή έναν ιδεαλισμό που θα αναζητούσε έξω από την ύλη “το πρώτο κινούν, ό,τι απλώς είναι τυχαίο”». ³⁴⁹ Ο De Landa διατυπώνει μια μη γραμμική και συνδυαστική ανάλυση, την υλική πραγματικότητα ως μια «μοναδική ύλη-ενέργεια που υφίσταται μεταβολές φάσεων». ³⁵⁰

Για τον Λεύκιππο ³⁵¹ και τον Δημόκριτο, «τυχαίος» δεν ονομάζεται τόσο ο «αστάθμητος» παράγοντας, αλλά εκείνος τον οποίο ακόμη δεν έχουμε κατανοήσει, δεν έχουμε κατακτήσει επιστημονικά και με απόλυτη συνέπεια τη λειτουργία του. Πέρα και μετά από την «πρωταρχική κίνηση», όλες οι ακόλουθες κινήσεις των ατόμων εκτελούνται υπό αυστηρά προδιαγεγραμμένους φυσικούς νόμους (σχήμα, διάταξη, θέση). Στη θέση της «πύκνωσης» και της «αραίωσης» του Αναξιμένη, δηλαδή της διαδικασίας εκείνης που παράγει νέες μορφές από τη θεμελιώδη αρχή του αέρα, οι ατομικοί τοποθετούν τη συμπλοκή των ατόμων. Με βάση τα χωρία του Αριστοτέλη ο Marx σχολιάζει ότι «ο Δημόκριτος βλέπει τις ιδιότητες των ατόμων μονάχα σε σχέση με τη διαμόρφωση των διαφορών του φαινόμενου κόσμου κι όχι σε σχέση με το ίδιο το άτομο». Επίσης, ο Δημόκριτος δεν τονίζει ιδιαίτερα το βάρος ως ουσιώδη ιδιότητα των ατόμων. Το θεωρεί αυτονόητο, αφού όλα τα σώματα έχουν βάρος. Αλλά και το μέγεθος δεν αποτελεί κατά τη γνώμη του βασική ιδιότητα. ³⁵² Είναι προσδιορισμός κατά συμβεβηκός (akzidentelle Bestimmung), που δίνεται στα άτομα μαζί με τη μορφή. Καθώς τα άτομα κινούνται στον άπειρο κενό χώρο συγκρούονται μεταξύ τους. «Η κανονική κίνηση των ατόμων (και ίσως η μόνη που απασχόλησε πραγματικά τον Λεύκιππο και τον Δημόκριτο) οφείλεται στις αναπηδήσεις των ατόμων μετά τη σύγκρουση». Ο χαρακτήρας της κίνησής τους

³⁴⁹ Garaudy, *Η Ελευθερία*, ό.π., σ. 56-7.

³⁵⁰ Manuel De Landa, *Χίλια χρόνια μη γραμμικής ιστορίας* (1997), μτφρ. Μ. Βαϊνάς, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2002, σ. 23.

³⁵¹ Ι. Κ. Βουδούρης, *Ελληνική φιλοσοφία*, σ. 228.

³⁵² Την ίδια άποψη μεταφέρει και ο Ι. Γραμματικάκης (επιμ.) στο *Μεγάλες στιγμές της Φυσικής* (1ο επιστημονικό συμπόσιο: Καστοριά, 29-31 Μαρτίου 2002, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2004), σ. 35: «...Ο Γάλλος κληρικός και φιλόσοφος Γκασεντί (1591-1655) επανέφερε στο προσκήνιο την ξεχασμένη ατομική θεωρία του Δημόκριτου και την οποία υιοθέτησε ο Νεύτωνας».

προκύπτει και καθορίζεται από το βάρος, το σχήμα και τις προηγούμενες κινήσεις των ατόμων που συγκρούονται. Οι συγκρούσεις ανάμεσα στα άτομα καταλήγουν είτε στην πλοκή τους (συμπλοκή), αν τα άτομα ταιριάζουν στο σχήμα, είτε στη διασπορά τους (περιπάλαξις), αν δεν συμβαίνει αυτό – δηλαδή στην αναπήδησή τους προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση.

«Ο Leibniz προσπάθησε να ερμηνεύσει την καμπυλότητα του σύμπαντος σύμφωνα με τη ρευστότητα της ύλης, την ελαστικότητα των σωμάτων και του κινήτρου ως μηχανισμού. Δεν προσεγγίζει σταθερά, ακλόνητα σώματα συγκεκριμένης και αμετάβλητης δομής, αλλά σώματα τα οποία αν διαιρεθούν σε μικρότερα τμήματα, θα φτάσουμε σε ένα επίπεδο όπου η ύλη αποτελείται από μικρές “δίνες” που κινούνται συνέχεια. Και όσο κι αν προχωρήσει η διάσπαση αυτή, θα ανακαλύπτονται άλλα μικρότερα σωματίδια τα οποία κινούνται συνεχώς και των οποίων οι δίνες εφάπτονται. Ο Leibniz πίστευε ότι η πραγματική διάκριση μεταξύ των τμημάτων ενός οργανισμού απαιτεί και τον διαχωρισμό του. Αυτό που θα μπορούσε να χαρακτηρίζει το τέλειο υγρό θα ήταν η παντελής έλλειψη συνοχής, ιδιότητα η οποία αποδίδεται όμως μόνο σε ένα υλικό που μπορεί να αποσπαστεί από ένα σύνολο».³⁵³

Ο Leibniz αναγνώρισε την προοπτική για τη γνώση που προσφέρει η παρατήρηση των φαινομένων και προσέγγισε την υλική υπόσταση ως μια πανθεϊστική θεώρηση. Στην εποχή του ήδη είχαν διατυπωθεί οι εντυπωσιακοί νόμοι για την περιγραφή της κίνησης των σωμάτων επάνω στη γη αλλά και για τις τροχιές των ουράνιων σωμάτων (Κοπέρνικος, Κέπλερ, Γαλιλαίος, Νεύτων) με μια εξαιρετική διεύρυνση στις προοπτικές του ανθρώπινου πνεύματος όταν αυτό ερευνά τη φύση και βασίζεται σε παρατηρήσεις της εμπειρίας και την αμφισβήτηση των παραδοσιακών θεολογικών απόψεων (Locke).³⁵⁴ Η ύλη γίνεται αντιληπτή όταν αλληλεπιδρά μέσω παρατηρήσιμων φαινομένων, γιατί αν υπάρχει ύλη που δεν αλληλεπιδρά, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν η ύλη αυτή υπάρχει ή όχι. Η ύλη από μόνη της, όπως

³⁵³ Gilles Deleuze, «The Fold: Leibniz and the Baroque», κεφ. 1 «The Pleats of Matter», *Architectural Design: Folding Architecture*, 1993, σ. 17, μτφρ. Δημήτρης Παπαδόπουλος.

³⁵⁴ Στέλιος Βιρβιδάκης, *Η υφή της ηθικής πραγματικότητας*, εκδ. Leader Books, Αθήνα 2009.

νοήθηκε από τον Descartes και πρωταρχικά από τον Δημόκριτο, είναι κάτι «μη αυτενεργό».³⁵⁵

Ο ορισμός που δίνεται από τις φυσικές επιστήμες θεωρεί ως ύλη οτιδήποτε έχει μάζα και καταλαμβάνει όγκο. Η ύλη είναι γενικός όρος που αναφέρεται στο συστατικό από το οποίο αποτελούνται όλα τα φυσικά αντικείμενα. Όλες οι ουσίες και τα αντικείμενα που αποτελούνται από ύλη ονομάζονται υλικά αντικείμενα. Από ύλη αποτελούνται τα μακροσκοπικά φυσικά σώματα του περιβάλλοντός μας, όπως μια πέτρα ή το νερό, ουράνια σώματα όπως πλανήτες, αστέρες και γαλαξίες, αλλά και φυσικά αντικείμενα που δεν γίνονται άμεσα αντιληπτά από τον παρατηρητή με τις αισθήσεις του, όπως τα σωματίδια σε ατομική ή και μικρότερη κλίμακα, π.χ. τα μόρια ενός αερίου, ηλεκτρόνια κ.λπ. Ωστόσο υπάρχουν και πιο εκλεπτυσμένοι, λεπτομερείς και ακριβείς ορισμοί οι οποίοι ταιριάζουν καλύτερα στις περιοχές φαινομένων που απασχολούν τη σχετικιστική φυσική ή τη φυσική των στοιχειωδών σωματιδίων και υψηλών ενεργειών. Τα διερευνούν ως ένα πέρασμα από την ποσότητα στην ποιότητα, ως το αποτέλεσμα της ποσοτικής αλλαγής της ποσότητας της κίνησης, οποιουδήποτε σχήματος αχώριστου από το σώμα ή οποιουδήποτε σχήματος που μεταδίδεται στο σώμα. Κατά τον ίδιο τρόπο που η θερμοκρασία του νερού είναι στην αρχή άσχετη με την κατάστασή του ως υγρού. Αν όμως αυξηθεί ή ελαττωθεί η θερμοκρασία του νερού, έρχεται η στιγμή που η κατάστασή του αλλάζει και το νερό μεταβάλλεται στη μία περίπτωση σε ατμό και στην άλλη σε πάγο... Κατά τον ίδιο τρόπο, για να μεταβληθεί σε φωτεινό ένα σύρμα από πλατίνα χρειάζεται ηλεκτρικό ρεύμα μιας

³⁵⁵ «Μολονότι τα “άτομα” δεν έχουν καθόλου περισσότερη ύπαρξη από το “κενό”, υφίστανται δηλαδή και οι δύο οντολογικές αρχές εξίσου, γεγονός παραμένει ότι το “κενό” δείχνει να επινοείται από τους υλιστές φιλοσόφους για να προσδιορίσει την κίνηση και άλλες συμπεριφορές των “ατόμων”. Ιεραρχικά και αξιολογικά το “άτομο” μοιάζει να προηγείται, ενώ το “κενό” έπεται, το τελευταίο φαίνεται ότι είναι αναγκαία προϋπόθεση για τη συνεπή εξήγηση του πρώτου. Η οντολογία των ατομικών διαμορφώνει με συνέπεια, και σε απόλυτο βαθμό, και όλες τις άλλες πτυχές της φιλοσοφικής τους θεώρησης (κοσμολογία, γνωσιολογία, κοινωνιολογία κ.λπ.). Χαρακτηριστικό, ως προς αυτό, είναι η άποψη του Δημόκριτου σχετικά με την ιδιαίτερη σύσταση της ψυχής: και αυτή ακόμη αποτελείται από άτομα, ωστόσο ιδιαίτερης μορφής». «Ως υλιστής ο Δημόκριτος δεν θεωρεί την ψυχή σαν κάποια πνευματική οντότητα που υπάρχει πριν, ανεξάρτητα ή και μετά το υλικό σώμα, αλλά παράγωγο της ύλης, ακριβέστερα ως ιδιαίτερη μορφή κίνησης ατόμων της ύλης με ιδιαίτερο σχήμα και συνεπώς ιδιότητες. Η ψυχή, όπως και το πυρ, συνίσταται από κινούμενα σφαιροειδή άτομα που έχουν τη μεγαλύτερη διεισδυτικότητα και ως εκ τούτου διαπερνούν όλα τα μέρη του σώματος και το κινούν. Ο Δημόκριτος απορρίπτει την πληθώρα των στοιχείων του Αναξαγόρα και δέχεται μόνο μια ουσία, την ύλη, σκορπισμένη στο κενό. Το κενό το θεωρεί απαραίτητο ο Δημόκριτος για να εξηγήσει την κίνηση και τη διαίρεση της ύλης. Παραμερίζει από το σύστημά του κάθε υπερεμπειρική αρχή, ανάγοντας όλα τα φυσικά φαινόμενα στη δράση των μηχανικών νόμων της έλξης και της απόθησης των ατόμων, των μικροσκοπικών αδιαίρετων υλικών μορίων». (Σ. Μιχαήλ, «Ο βυθός της ζωής», στο «Ε» Ιστορικά, Δημόκριτος, σ. 24, και Χ. Θεοδωρίδης, *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2009, σ. 454-5).

ορισμένης δύναμης. Με τον ίδιο τρόπο κάθε μέταλλο λιώνει σε ορισμένους βαθμούς θερμοκρασίας, ακριβώς όπως κάθε υγρό, κάτω από μια ορισμένη πίεση, φτάνει στο σημείο που πήζει ή που βράζει, εφόσον τα μέσα μάς επιτρέπουν να πετύχουμε τις απαραίτητες θερμοκρασίες για κάθε περίπτωση. Και, κατά τον ίδιο τρόπο, κάθε αέριο έχει ένα κρίσιμο σημείο, που, όταν φτάσει σε αυτό, μπορεί να μετατραπεί σε υγρό, πιέζοντάς το ή κρυώνοντάς το κάτω από καθορισμένες συνθήκες. Οι συνιστώσες στη φυσική –τα σημεία μετατροπής από τη μία κατάσταση στην άλλη– τις περισσότερες φορές δεν είναι άλλο από τα δεσμικά σημεία, όπου η πρόσθεση ή η αφαίρεση της κίνησης (ποσοτική αλλαγή) προκαλεί μια ποιοτική αλλαγή μέσα σ' ένα σώμα, όπου, όπως είναι επόμενο, η ποσότητα μεταβάλλεται σε ποιότητα.

Ο David Hammons ξεκίνησε την καριέρα του μετατρέποντας τον εαυτό του σε «πρώτη ύλη» για την παραγωγή του έργου του. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960, ενώ ζούσε στο Λος Άντζελες, ο καλλιτέχνης ξεκίνησε μια σειρά από «εκτυπώσεις σώματος»,³⁵⁶ αποτυπώνοντας τη δική του μορφή σε φύλλα χαρτιού με επικάλυψη μαργαρίνης δίνοντας την εντύπωση δακτυλικού αποτυπώματος με σκόνη χρωστικής ουσίας.

Οι σειρές «πολιτικά ασταθών αυτοπροσωπογραφιών» παράχθηκαν κατά την περίοδο ακμής της Black Power και του Κινήματος των Μαύρων Τεχνών,³⁵⁷ τα έργα μεταδίδουν την αναπόφευκτη παρουσία του μαύρου καλλιτέχνη δημιουργού τους στο κέντρο της εικόνας ως «μαγικά γοητευτική» ή ως ειρωνικό σχόλιο για τα στερεότυπα της αфро-αμερικανικής ζωής. Ο Hammons δηλώνει: «Η ακατάστατη πραγματικότητα έχει ξεπατικωθεί στο έργο τέχνης. Όσο λιγότερο κάνω, τόσο περισσότερο καλλιτέχνης είμαι».³⁵⁸ Η ποίηση και η κρίσιμη δύναμη της δουλειάς του προκύπτει από μια ακραία οικονομία των μέσων. Ωστόσο η αξιοσημείωτη δήλωση δεν είναι μόνο μια κατάθεση υποταγής σε μια ελάχιστη υλικότητα ή εννοιολογική πρακτική. Ο Hammons, επίσης, διακηρύσσει ότι «ένας καλλιτέχνης δεν είναι κάτι που υπάρχει ποσοτικά, μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο από ένα και μόνο πράγμα. Ο στόχος, προφανώς, είναι η παραγωγή μιας υποδειγματικής εικόνας, μιας εικόνας που

³⁵⁶ David Hammons - Biography, L&M Arts.

³⁵⁷ Peter Schjeldahl, «The Walker», *The New Yorker*, Dec. 23, 2002.

³⁵⁸ David Hammons & Alana Heiss, *David Hammons: Rousing the Rubble*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.

δείχνει έναν τρόπο ύπαρξης στον κόσμο. Και έτσι, ως μέρος του έργου του ο καλλιτέχνης περιλαμβάνει τη μοντελοποίηση, τι ακριβώς ένας καλλιτέχνης μπορεί να είναι». ³⁵⁹ Στο διάσημο έργο του δρόμου *Πώληση Bliz-Aard Ball* (1983) ο Hammons απεικονίζεται να πουλά τακτοποιημένες σειρές από χιονόμπαλες. Το εφήμερο έργο – ένα έργο που ουσιαστικά σημάδεψε την ephemerality στη σύγχρονη τέχνη– είναι μια πρακτική που τεκμηριώνει το πορτρέτο του καλλιτέχνη ως ανώνυμου και κακόφημουπραματευτή, ένας υλικός παραλογισμός. Σύμφωνα με τον Hammons, «ο καλλιτέχνης διατηρεί ένα σταθερό φλερτ με τις έννοιες της παράνομης και δόλιας υλικής προσφοράς μέσα από την πάντα παρούσα πρόταση ότι η όλη επιχείρηση της τέχνης θα μπορούσε να είναι μια απάτη». Τι θα μπορούσε, άλλωστε, να είναι περισσότερο από απάτη η πώληση μιας στοχοποιημένα άστοχης υλικότητας (χιόνι);



David Hammons, *Bliz-Aard Ball Sale*, 1983, Νέα Υόρκη, πουλώντας χειροποίητες, υπογεγραμμένες χιονόμπαλες.

³⁵⁹ Steven Stern, «A Fraction of the Whole», Issue 121, March 2009, στο http://www.frieze.com/issue/article/a_fraction_of_the_whole [πρόσβαση 22-2-2014].

Η «ενοχή της φυλής», της «μαύρης υλικότητας» ενεργοποιείται στα έργα του Hammons μέσω της «υπερ-κυριολεκτικής αναφοράς» ή μέσω των «αυτο-συνειδητών χαζών λογοπαιγνίων». Στα έργα του ο «αγώνας πάντα επαναπροσδιορίζεται και οι συνδηλώσεις του πολλαπλασιάζονται με παραλογισμό». Ο Hammons παλεύει συνεχώς με την αναπόφευκτη απόλυση ενός μαύρου καλλιτέχνη να εκφράσει και να υλοποιήσει καταδεκτικά τη «μαυρίλα» του. Η ιστορικός και επιμελήτρια του MoMa Lorraine O'Grady ισχυρίζεται: «Ο Hammons προσπαθεί να κάνει τέχνη στην οποία οι λευκοί άνθρωποι δεν μπορούν να βλέπουν τους εαυτούς τους, με άλλα λόγια προσπαθεί να κάνει τέχνη με την οποία ό,τι δεν μπορεί να δει –και τι είναι αυτό που δεν μπορεί να δει– να είναι πάντα το κυρίαρχο θέμα».³⁶⁰ Συχνά η πρακτική του περιλαμβάνει μια διαδικασία πρόβλεψης ώστε να προδικάζονται απαντήσεις και κατόπιν να τελειοποιηθούν μέσα από την ανάγνωση των προσδοκιών του κοινού.



Το πλέον αμφιλεγόμενο έργο του Hammons *How Ya Like Me Now?* (Πώς θα σου άρεσα τώρα;) είναι ο τίτλος/κείμενο γραμμένο πάνω στο billboard του 1988 εμπνευσμένο από τον τίτλο του Αφροαμερικανού μουσικού Kool Moe Dee. Το έργο, που απεικονίζει τον Jesse Jackson λευκό με ξανθά

μαλλιά, σχολιάζει το διευρυνόμενο χάσμα μεταξύ των ηγετών των πολιτικών δικαιωμάτων και της γενιάς hip-hop. Η τοιχογραφία απευθυνόταν επικριτικά στους μαύρους ηγέτες «που αφομοιώθηκαν από το λευκό πολιτικό κλίμα». Αρχικά τοποθετήθηκε δημόσια κοντά στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον, αλλά αργότερα μεταφέρθηκε στο εσωτερικό του κτιρίου μετά από την επίθεση που δέχτηκε από ομάδα νεαρών μαύρων με βαριοπούλες. Η τελική απάντηση και κατάληξη του έργου δεν δίνεται από τον δημιουργό, αλλά από τους αποδέκτες, από το κοινό που ολοκληρώνει το έργο με βανδαλισμό. Η επίθεση που δέχτηκε το έργο απέδειξε την

³⁶⁰ The Brooklyn Rail (April 2007), «David and Chie Hammons», review by Jen Schwarting. The Village Voice (February 27, 2007), «Fur What It's Worth», by Jerry Saltz.

υλικότητά του ως μια καθαρή κοινωνική πρόσκληση/πρόκληση για διάδραση. Δεν είναι καθόλου βέβαιο αν ο καλλιτέχνης είχε προβλέψει το βίαιο γεγονός ή απλώς μια αστοχία προσδιορισμού ασφάλειας του χώρου έκθεσης στάθηκε η αφορμή για το περιστατικό. Η δυναμική της φράσης και τα επακόλουθα γεγονότα απέδειξαν ότι το ζήτημα τέθηκε στην καρδιά του προβλήματος και η φράση ήταν κάθε άλλο παρά ρητορική. Εξάλλου από τη μορφή που το έργο τελικά εκτίθεται (στην αναδρομική έκθεση στο PS1 του 1991) αποδεικνύεται πως η επίθεση ήταν απόλυτα καλοδεχούμενη και θεμιτή.

Η Ελπίδα Καραμπά στον συλλογικό τόμο *Public Domain* κάνει την ακόλουθη εισήγηση: [Μια δημόσια τέχνη σημείων που υποδεικνύει κατευθύνσεις, προειδοποιήσεις και οργανώνει υποκείμενα και δράσεις επιθυμίας και διεκδίκησης, όχι απλά μιας στοιχειωδώς ασφαλούς επιβίωσης, αλλά αλλαγής των δομικών παραγόντων, πολιτικών και οικονομικών, που είναι υπεύθυνοι για τις συνθήκες της ζωής μας, μπορεί να είναι η στρατευμένη τέχνη του νεο-flexibile, creatrix (ευέλικτου, δημιουργικού) ανθρώπου. Του νέου ανθρώπου που αναρωτιέται πώς μπλέχτηκε στην εργαλειοποίηση της ευελιξίας και της δημιουργικότητας, πώς η επιθυμία του διοχετεύεται σε κανάλια ηθικά χρηστών πράξεων, ποιοι είναι οι σύνθετοι μηχανισμοί (μεταξύ των οποίων και η χρηματοδότηση της δημόσιας τέχνης) οικειοποίησης των συμβάσεων και των προσταγών της κυρίαρχης ιδεολογίας προκειμένου να επισπευσθεί το νεοφιλελεύθερο όραμα για τη Νέα Τάξη πραγμάτων.]³⁶¹

Η ταξική και φυλετική πάλη είναι ένας νόμος εξέλιξης της ιστορίας και συμπίπτει με την παραγωγή των υλικών διαμορφώσεων σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο, οι οποίες καθορίζουν την πραγματική εξέλιξή της. Η συμπλοκή με την Τάξη Πραγμάτων δεν είναι ούτε απαρχή ούτε τελικός σκοπός. Εδώ πρόκειται για μια πρωταρχία που υφαίνει το λεπτό νήμα της, η οποία δεν μπορεί να ερμηνευθεί ως σχέση χρονικής προτεραιότητας και, συνεπώς, δεν είναι δυνατό να τη διηγηθούμε στο πρότυπο ενός μύθου ο οποίος προϋποθέτει πάντα ένα χρονολογικό πλαίσιο.

³⁶¹ Ελπίδα Καραμπά, «Δημόσια Τέχνη, Κοινό Κτήμα, Νέα Βαβυλώνα και Σημεία Hobo: Η οργάνωση της επιθυμίας», στον συλλογικό τόμο *Public Domain*, Lo and Behold, 2015, σ. 10-1.

«Παγκόσμια η κρίση, παγκόσμια και η αντίδραση».³⁶² Αυτό το συμπέρασμα θα μπορούσε να προκύψει παρατηρώντας τις εξεγέρσεις που σημειώνονται ανά τον κόσμο. Μετά τις διαδοχικές ανατροπές αυταρχικών καθεστώτων στη βόρεια Αφρική, τις συνεχιζόμενες εξεγέρσεις στον ευρύτερο αραβικό κόσμο και τις καταλήψεις πλατειών σε μεγάλες πόλεις της νότιας Ευρώπης, η αλυσιδωτή δημιουργία κινημάτων διαμαρτυρίας «από τα κάτω» άγγιξε το 2008 το μεγαλύτερο οικονομικό κέντρο του κόσμου: τη Νέα Υόρκη. Στο κίνημα Occupy Wall Street χιλιάδες κόσμου διαδήλωναν στις περιοχές όπου εδρεύουν οι μεγάλοι τραπεζικοί και χρηματοπιστωτικοί οίκοι, εκφράζοντας τη διαμαρτυρία τους στους καθ' ύλην αρμόδιους για την ύφεση που από το 2008 βυθίζει την παγκόσμια οικονομία στην αβεβαιότητα.



Η φήμη του κινήματος εξαπλώθηκε ταχύτατα χάρη κυρίως στο διαδίκτυο και τα social media, μέσω των οποίων μεταδίδονται άμεσα πληροφορίες για τα τεκταινόμενα στις διαδηλώσεις. Εξέχοντες επιστήμονες και διανοούμενοι όπως ο Noam Chomsky, η συγγραφέας Naomi Klein, ο πολιτικός φιλόσοφος Slavoj Žižek, ακόμη και επιφανείς οικονομολόγοι όπως οι Paul Krugman και Joseph Stiglitz έχουν ταχθεί δημόσια με την πλευρά των διαδηλωτών. Ακόμη

και ο ίδιος ο πρόεδρος Obama εξέφρασε ότι κατανοεί την αγανάκτηση του κόσμου, την ίδια στιγμή που η αστυνομία της Νέας Υόρκης προχωρούσε σε περισσότερες από 700 συλλήψεις διαδηλωτών. Είναι εξαιρετικά εντυπωσιακό το γεγονός πως στο πλαίσιο των διαδηλώσεων χρησιμοποιήθηκε το έργο του Hammons από ανώνυμους διαδηλωτές με ακριβώς την ίδια αναπαραστατική δομή και περιεχόμενο. Οι χιονόμπαλες τώρα απέκτησαν τιμή (100 δολάρια) ακριβώς για να μεταφερθεί το πρόσημο της τιμής ενός ά-στοχου αντικειμένου στην οξεία αύξηση του οικονομικού

³⁶² Immanuel Wallerstein, «The Fantastic Success of Occupy Wall Street» [πρόσβαση 3-4-2014].

πόνου, όχι μόνο για αυτούς που πραγματικά μαστίζονται από τη φτώχεια, αλλά για ένα συνεχώς αυξανόμενο τμήμα των εργαζόμενων φτωχών (γνωστή ως «μεσαία τάξη»), απίστευτη υπερβολή (εκμετάλλευση, απληστία) του πλουσιότερου 1% του πληθυσμού των ΗΠΑ (*Wall Street Journal*). Ένα από τα μεγάλα συνθήματα που προέκυψαν από το Occupy ήταν: «Τα σκατά έγιναν σκατά κι απόσκατα».³⁶³ Αυτό αποκαλύπτει πόσο δύσκολες και μάταιες έχουν γίνει σήμερα οι προσπάθειές μας να μιλήσουμε πολιτικά: έχουμε περιέλθει σε κατάσταση απόλυτης ασάφειας. Η τέχνη είναι αυτή που κατά καιρούς κατορθώνει να εκφράσει αυτή την αδυναμία έκφρασης. Η πιο πρόσφατη Μπιενάλε του Μουσείου Whitney, που είχε συντονιστεί σε έναν εμφανώς συγκινησιακό τόνο, χαρακτηρίστηκε από τον David Joselit «κατασκήνωση μελαγχολίας». Κατά την άποψη του Daniel Spaulding, αυτό υπερτονίστηκε στην έκθεση σε σημείο μανιερισμού, «πρέπει όμως να παραδεχτώ πως έτσι σχηματίζουμε και μια πολύ χειροπιαστή αίσθηση του πώς ζούμε εμείς σήμερα (με τον περιορισμό ότι αυτό το “εμείς” καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τις έννοιες της κοινωνικής τάξης, της φυλής, του φύλου και της σεξουαλικότητας): σήμερα, λοιπόν, συμβαίνει συχνά να “κατασκηνώνουμε”, τρόπον τινά, αυτοσχεδιάζοντας στα συντρίμια μιας τάξης πραγμάτων που δεν είναι πλέον σε θέση να υποσχεθεί κάποιο μέλλον, δεν είναι πλέον σε θέση να υποσχεθεί συνεκτικές δομές εμπειρίας και, εντέλει, δεν είναι πλέον σε θέση να υποσχεθεί την ίδια της την αναπαραγωγή και αντοχή στον χρόνο».³⁶⁴

Όλη η δυσχέρεια έγκειται στο ότι πρέπει ταυτόχρονα να έχουμε υπόψη δύο πράγματα. Αφενός ότι η διαδικασία διάσπασης, στην οποία αναφέρεται η φράση αυτή, δεν αποτελεί ένα είδος προϋπάρχοντος διαχωρισμού τού ή των μερών στα οποία διασπάται (ούτε όμως και το αντίθετο είναι ορθό).³⁶⁵ Αφετέρου ότι τα στοιχεία τα οποία αποχωρίζονται με αυτόν τον τρόπο δεν πρέπει να θεωρηθούν ως ξεχωριστά τμήματα του έργου, δηλαδή ανεξάρτητες υπάρξεις. Αποτελούν τις α ξεχώριστες όψεις, τα ακρότατα όρια μιας ιδιόμορφης διαδικασίας που αλληλοσυμπληρώνονται, λόγω

³⁶³ Ελεύθερη απόδοση από τον Daniel Spaulding του συνθήματος «Shit is fucked up and bullshit» (σε πανό από πορεία διαμαρτυρίας του Occupy Wall Street).

³⁶⁴ Συνέντευξη του Daniel Spaulding στον C. Derick Varn, «Κομμουνιστικοποίηση, το κίνημα Occupy και το φάσμα της αισθητικής». Απόσπασμα συνέντευξης που αναρτήθηκε στις 10-3-2013 στο *The (Dis)Loyal Opposition to Modernity*. Βλ. <http://skepoet.wordpress.com/2013/03/10/interview-with-daniel-spaulding-on-communization-occupy-and-the-spectre-of-aesthetics/> μτφρ. Ουρανία Παπακωνσταντοπούλου στην ανθολογία κειμένων της 4ης Μπιενάλε της Αθήνας, σ. 148.

³⁶⁵ Ing. Düring, *Ο Αριστοτέλης*, τόμος Α', μτφρ. Π. Κοτζιά, MIET, Αθήνα 1991.

της ενότητάς τους αποτελούν ένα συνεκτικό και αυτοδύναμο «Όλον» στο πρότυπο ενός οργανισμού, οι λειτουργίες του οποίου αλληλοσυμπληρώνονται για την επίτευξη ενός κοινού σκοπού.

Ο ρόλος της ύλης, σύμφωνα με τα παραπάνω, δεν μπορεί να εξηγηθεί ως δραστηριότητα, ανάμεσα σε αυτή την αντίθεση, στην έννοια της ύλης και της νόησης, ο Leibniz διαμόρφωσε μία έννοια της «ουσίας η οποία συνδύαζε την υλικότητα, δηλαδή τη δυνατότητα ή την πρωταρχικότητα της σύνθεσης και απ' την άλλη την ποιοτική ενεργητικότητα, την οποία δεν μπορούσε να εξηγήσει με την αφηρημένη υλική δράση (με εξωτερική ενέργεια από μετατόπιση)».³⁶⁶ Η εσωτερικότητα δεν θα μπορούσε να δημιουργηθεί, αν δεν προϋπήρχε στην αρχική απλή ουσία και, έτσι, καθόρισε την ουσία ως κάτι ανάμεσα στην ύλη και την ψυχή. Αυτή την απλή ουσία ονόμασε «μονάδα».³⁶⁷ Διαπιστώνοντας με την ενδοσκόπηση στον εαυτό του τη συνθετότητα της αντίληψης και της σκέψης, ο Leibniz απέδωσε στη μονάδα την εσωτερική ιδιότητα να αντιλαμβάνεται και ως ατελής να ρέπει προς μία τελειότερη αντίληψη. Διότι έτσι απλή και αδιαίρετη που ήταν η μονάδα, χωρίς μέρη, χωρίς σύνδεση με εξωτερικά μέρη (χωρίς τρόπους εξωτερικής αλληλεπίδρασης), δεν μπορούσε να επηρεαστεί ή να δράσει με κανέναν άλλο τρόπο παρά μόνο με «άυλη» αλλαγή, δηλαδή με αλλαγή εσωτερική και, όπως ειδικότερα επέλεξε, με αλλαγή αντιληπτική. Ο Leibniz προϋπέθεσε την ύπαρξη της ποιότητας, της συνθετότητας και της εσωτερικότητας για κάθε αρχή εξέλιξης και πιο πέρα σύνθεσης –αλλά την προϋπόθεση αυτή τη δημιούργησε ο ίδιος στη θεωρία του–, περιορίζοντας και διαστρεβλώνοντας την έννοια της ουσίας – ήταν ατελής, δημιουργημένη, πολλαπλή. Ο Leibniz, σε αντίθεση με τον Spinoza,³⁶⁸ δεν μπορούσε να διανοηθεί μία ουσία κοινή, αυτοτελή και με τέλεια αντίληψη, αφού έτσι δεν θα μπορούσε να εξηγήσει την εμπειρικά διαπιστωμένη εξέλιξη και τη συνθετότητα στα πράγματα. Για τον Hegel, σε αντίθεση με τη διαλεκτική μέθοδο του Marx, η κίνηση της σκέψης,³⁶⁹ που την προσωποποιεί με το όνομα της Ιδέας, είναι ο δημιουργός της πραγματικότητας, και

³⁶⁶ Γ. Κορδάτος, *Μεγάλη Ιστορία της Ελλάδας*, σ. 556.

³⁶⁷ A. Chalmers, *Τι είναι αυτό που το λέμε επιστήμη;* (1994), μτφρ. Γ. Φουρτούνης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004.

³⁶⁸ Συλλογικό έργο, *Αρετές και συμφέροντα*, μτφρ.-επιμ. Δ. Δρόσος, εκδ. Σαββάλας Αθήνα 2008, σ. 40.

³⁶⁹ K. Marx, *Le Capital*, Livre premier, Paris, 1938.

«η πραγματικότητα δεν είναι παρά η φαινομενική μορφή της Ιδέας»,³⁷⁰ αντίθετα, η κίνηση της σκέψης δεν είναι παρά «η αντανάκλαση της πραγματικής κίνησης, που μεταφέρεται και μετατίθεται στο μυαλό του ανθρώπου».³⁷¹ Η διαλεκτική θεωρεί «τη φύση όχι σαν μια τυχαία συσσώρευση αντικειμένων, φαινομένων που είναι χωρισμένα αναμεταξύ τους, ανεξάρτητα το ένα από το άλλο και απομονωμένα, αλλά σαν ένα σύνολο ενωμένο, με συνάφεια».³⁷² Ένα σύνολο όπου τα αντικείμενα και τα φαινόμενα είναι οργανικά δεμένα αναμεταξύ τους, αλληλεξαρτώμενα και αμοιβαία καθορίζουν τις συνθήκες και τους όρους της υπόστασής τους. Το ένα επιδρά πάνω στο άλλο.

Ο Δημόκριτος ενδιαφέρεται μόνο για τη διαφορά των μορφών, καθώς «τίποτε άλλο δεν εμπεριέχουν η μορφή, η τάξη και η θέση».³⁷³ Οι ατομικοί δεν βλέπουν την ποιοτική διαφορά ανάμεσα στην εκδήλωση της αναγκαιότητας στα φαινόμενα της φύσης, στα φαινόμενα της ψυχικής ζωής και στα φαινόμενα της κοινωνικής ζωής. Στις απόψεις του Δημόκριτου αναγνωρίζεται η απόλυτη αιτιοκρατία και ο προκαθορισμός, από τη μία πλευρά, και η αναίρεση ουσιαστικά του τυχαίου παράγοντα, από την άλλη: «Θεωρεί το τυχαίο σαν μια υποκειμενική κατηγορία [έννοια] (catégorie). Από το γεγονός τοποθετεί όλες τις αιτίες στο ίδιο επίπεδο, όλα μέσα στο διάστημα και στο χρόνο είναι προκαθορισμένα και εκείνο που ονομάζει τύχη είναι καθαρή άγνοια των αιτίων, όσον αφορά τόσο την ποιότητα όσο και την ποσότητά τους, από παρατηρητές που συμβαίνει να κινούνται με διαφορετικές ταχύτητες, και επί πλέον, ότι όλες οι εκτιμήσεις των διαφορετικών παρατηρητών έχουν την ίδια αξίωση να θεωρηθούν ως ορθές».³⁷⁴ Η υποκειμενικότητα των παρατηρητών ασφαλώς δεν συνιστά ικανή αιτία για να αμφισβητηθεί η ίδια η πραγματικότητα, η μονοδιάστατη περιγραφή ενός προβλήματος και μια μηχανιστική

³⁷⁰ Βιρβιδάκης, *Η υφή της ηθικής πραγματικότητας*, ό.π. (υποσ. 71), σ. 28.

³⁷¹ Κ. Δ. Γεωργούλης, *Αριστοτέλους: Πρώτη φιλοσοφία (τα Μετά τα φυσικά)*, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 2005, σ. 20.

³⁷² Κ. Marx, *Διαφορά της δημοκρίτειας και επικούρειας φυσικής φιλοσοφίας*, μτφρ. Π. Κονδύλης, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1983, σ. 98.

³⁷³ Merrilee Salmon, et al, *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία της Επιστήμης* (1992), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998.

³⁷⁴ Ε. Σπανδάγου, «Θετικές επιστήμες», στο «*Ε*» *Ιστορικά*, Δημόκριτος, σ. 17-8.

απάντηση σε αυτό δεν μπορεί να αποτελεί και ουσιαστική λύση του.³⁷⁵ Ένας δεύτερος λόγος παρέχεται από τη θεωρία των κβάντα. «Μια μηχανική ερμηνεία συνεπάγεται όχι μόνο ότι τα σωματίδια του σύμπαντος κινούνται στο χώρο και στο χρόνο, αλλά επίσης ότι η κίνησή τους διέπεται από παράγοντες οι οποίοι δρουν μέσα στο χώρο και στο χρόνο. Η κβαντική θεωρία βρίσκει ότι οι θεμελιώδεις δραστηριότητες της φύσης δεν μπορεί να παρασταθούν, ότι συμβαίνουν μέσα στο χώρο και το χρόνο. Δεν μπορεί λοιπόν να είναι μηχανικές με τη συνήθη έννοια της λέξης».³⁷⁶ Καμιά μηχανική ερμηνεία δεν θα μπορούσε να είναι ικανοποιητική και τελική. Στην καλύτερη περίπτωση θα μπορούσε απλώς να αναβάλει την «απαίτηση για μια ερμηνεία».³⁷⁷

Ένα μηχανικό μοντέλο κατανόησης του κόσμου έχει το πλεονέκτημα ότι μπορεί «μέσα σε δοσμένες συνθήκες να αξιολογήσει και να προβλέψει ακόμη «τις συνέπειες της λειτουργίας των φυσικών νόμων, ωστόσο υστερεί στο ότι δεν μπορεί να εισαγάγει τις παραμέτρους του χρόνου και του χώρου στο σύνολο των εξεταζόμενων περιπτώσεων»,³⁷⁸ δεν μπορεί να προσεγγίσει διαλεκτικά την αντικειμενική πραγματικότητα».³⁷⁹ Οι προεκτάσεις που μπορούν να αναζητηθούν στο έργο των ατομικών βρίσκουν ολοκλήρωση στο έργο του Επίκουρου: εδώ η ηθική απαίτηση υπερισχύει απέναντι στη συνεκτικότητα του φυσικού συστήματος: «Προτιμότερο είναι, γράφει ο Επίκουρος, να ακολουθήσουμε τον μύθο σχετικά με τους Θεούς παρά να είμαστε σκλάβοι της μοίρας των φυσικών».³⁸⁰ Γιατί ο μύθος αφήνει την ελπίδα της επίκλησης του ελέους των Θεών με την προσευχή· ενώ οι φυσικοί δεν προτείνουν παρά την αμείλικτη αναγκαιότητα (Επιστολή προς Μενοικέα, 184)».³⁸¹

³⁷⁵ James Rachels & Stuart Rachels, *The Elements of Moral Philosophy*, New York: McGraw Hill, 2009.

³⁷⁶ J. Kim, *Φιλοσοφία του Νου*, μτφρ. Ε. Μανωλακάκη, εκδ. Leader Books, 2005.

³⁷⁷ James H. Jeans, *Φυσική και Φιλοσοφία*, μτφρ. Θ. Μ. Χρηστίδης, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 32-3.

³⁷⁸ *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία της Επιστήμης*, ό.π.

³⁷⁹ Francois Chatelet, *Η φιλοσοφία*, Τόμος Α', «Από τον Πλάτωνα ως τον Θωμά Ακινάτη», μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 2006, σ. 179.

³⁸⁰ Μ. Παρούσης, *Διαβουλευτική δημοκρατία και επικοινωνιακή ηθική*, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2005.

³⁸¹ Μιχ. Δημητρακόπουλου, *Στοιχείωση ευρωπαϊκής φιλοσοφίας: Από τους Προσωκρατικούς ως τον Wittgenstein και τον Heidegger*, Αθήνα 2003, σ. 34-5.

Ο Lacan εισάγει ως παράδειγμα τη διαφοροποίηση μεταξύ «πραγματικού» και «αληθινού» γεγονότος.³⁸² Το έλκος στομάχου είναι «αληθινό» και αυτή την «αλήθεια» θα θεραπεύσει η ιατρική, δηλαδή τη βλάβη και τις συνέπειές της. Όμως, υπάρχει μία άλλη πλευρά του κακού, είναι η «πραγματικότητά» του, δηλαδή αυτό που στην ιστορία του υποκειμένου, στο μυαλό του, πυροδότησε το σύμπτωμα.³⁸³ Ιστορία φαινομενικά απίθανη (δεν είναι αλήθεια), που ο επιστήμονας θα την αρνηθεί. Η επιστήμη δεν μπορεί να δεχτεί ότι η αιτία μιας βλάβης μπορεί να είναι ένα λησμονημένο γεγονός της παιδικής ηλικίας.³⁸⁴ Αυτό το εκτενές προοίμιο μας επιτρέπει να μιλήσουμε γι' αυτό που χαρακτηρίζει ως «επανάσταση της φροϋδικής μεθόδου».³⁸⁵ Ο Lacan μάς παρουσιάζει το θαυμαστό της αναλυτικής ανακάλυψης, χωρίς να παραλείψει την υποταγή του στο πραγματικό. «Γι' αυτό μπορεί το σύμπτωμα να διαβαστεί, επειδή είναι ήδη το ίδιο εγγεγραμμένο σε μια διαδικασία γραφής».³⁸⁶ Η θέση του Lacan ορίζει το σύμπτωμα ως σημαίνουσα δομή όπως αυτό συμβαίνει με κάθε μόρφωμα του ασυνειδήτου. Εκ φύσεως το ασυνείδητο κωδικοποιεί. Το μήνυμά του, τα λεγόμενα «μορφώματα του ασυνειδήτου», συμπεριλαμβανομένου του συμπτώματος, οφείλει επομένως να αποκωδικοποιηθεί. Απαιτεί να «διαβαστεί». Η ασυνείδητη «γνώση» είναι καθαρή γνώση δίχως στόχο και προθετικότητα, ακέφαλη γνώση. «Ιδανικός εργαζόμενος» το ασυνείδητο, ειρωνεύεται ο Lacan, διότι το μόνο που κάνει είναι να εργάζεται: γράφει συνεχώς. Ως ακέφαλη γνώση, λοιπόν, αντιτίθεται σε οποιαδήποτε βούληση για γνώση. Το πόρισμα αυτού του θεωρήματος είναι, ισχυρίζεται ο Lacan, το σύμπτωμα νοούμενο ως «ο τρόπος με τον οποίο ο καθένας απολαμβάνει από το ασυνείδητό του». Μας υπενθυμίζει ότι ο πολιτισμός παρουσιάζει την ψυχολογία ως ενταγμένη στο πεδίο του φαντασιακού, δηλαδή της ψευδαίσθησης, του περιττού, του άχρηστου και, άρα, χωρίς καμιά «αληθινή» σημασία. Το συμπέρασμα που συνάγεται από αυτόν τον συλλογισμό είναι ότι το σύμπτωμα δεν μπορεί παρά να είναι φαινομενικό.

³⁸² Διαβάζοντας το σύμπτωμα: 6 μαθήματα εισαγωγής στη λακανική κλινική, Πρώτος κύκλος ψυχαναλυτικής εκπαίδευσης Θεσσαλονίκης, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2012.

³⁸³ Pierre Duhem, *Σώζειν τα φαινόμενα: Δοκίμιο για την έννοια της φυσικής θεωρίας από τον Πλάτωνα έως τον Γαλιλαίο*, μτφρ. Γ. Χριστιανίδης, Δ. Διαλέτης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2007.

³⁸⁴ Harold Brown, *Αντίληψη, θεωρία και δέσμευση*, μτφρ. Α. Λευιτικός, πρόλ.-επιμ. Α. Μπαλτάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1995, σ. 68.

³⁸⁵ Chalmers, *Τι είναι αυτό που το λέμε επιστήμη;*, ό.π. (υποσ. 84), σ. 33

³⁸⁶ Michel Dethy, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση του Lacan*, μτφρ. Ν. Ποταμιάνου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σ. 55.

Το θεμελιώδες αντικείμενο του «εμπειρικού υλομορφισμού» έχει στόχο τη γνώση του τρόπου με τον οποίο τα υποκείμενα επενεργούν, νοηματοδοτούν και υλοποιούν τις πρακτικές τους με τη διαμεσολάβηση ενδογενών και εξωγενών παραμέτρων, χρηστικότητας και λειτουργιών.³⁸⁷ Η ενδιάμεση αστοχία (ως μη χώρος συνεύρεσης) θεμελιώνει τη «σχέση μεταξύ των ευρηματικών ικανοτήτων των υλιστικών καταναγκασμών από τη μια μεριά και από την άλλη καθορίζει λιγότερο ή περισσότερο έντονα το πεδίο συναγωγής τους».³⁸⁸ Ο Descartes κάνει σαφή διάκριση μεταξύ πνευματικού και υλικού κόσμου και συντέλεσε στην αντιμετώπιση του δεύτερου ως αυτόνομου αντικειμένου μελέτης. «Πνεύμα και ύλη αποτελούν δύο αμοιβαία αποκλειστικές κατηγορίες του σύμπαντος. Η αναγνώριση της αναγκαιότητας υιοθέτησης αυτής της επιστημολογικής, και τελικά οντολογικής, προοπτικής είναι στη γενικευμένη κατάληξη ενός αναστοχασμού και στην κατασκευή ενός γενικευμένου ερωτήματος-επιχειρήματος όσον αφορά τη συγκρότηση των ορίων που συνθέτουν την αποτυχία της συμπεριφοράς του υλικού κόσμου».³⁸⁹ Υπό το πρίσμα αυτό η προσέγγιση στο θέμα χωρίζεται στις εξής περιοχές:

- Της νοησιαρχίας (intuitionism), που αποδίδει στους δρώντες διανοητικές ικανότητες, τους προσδίδει μια θεωρησιακή και υπολογιστική σχέση με τον κόσμο της ύλης.
- Της δράσης της ύλης (actionalisme) ως επεξήγησης στην προθετικότητα της συμπεριφοράς του υλικού.
- Της μηχανοκρατίας (functionalisme), συνδεδεμένη εξίσου με τον υλισμό και με τη νοησιαρχία προσκρούει στην ενδογενή απροσδιοριστία, την οποία

³⁸⁷ Manfred Schmidt, *Θεωρίες της δημοκρατίας*, μτφρ. Ε. Δεκαβάλλα, εκδ. Σαβάλλας, Αθήνα 2004.

³⁸⁸ Στο «cogito ergo sum» το εγώ συλλαμβάνεται από την ίδια την πράξη της σκέψης. Η ακλόνητη βεβαιότητα της ύπαρξης δεν στηρίζεται σε προϋποθέσεις, αλλά καθίσταται προφανής μέσω της αμφιβολίας. Η βεβαιότητα της σκέψης συγκροτεί την υπόσταση και η γνώση του ως ένα σκεπτόμενο υποκείμενο προηγείται της γνώσης του εξωτερικού κόσμου (Αικατερίνη Καλέρη, «Η θεμελίωση της σύγχρονης ερμηνευτικής από τον Σλαϊεράμαχερ», *Τνδικτος* (15) 2001, σ. 113-131).

³⁸⁹ Κατά τον Ντεκάρτ η γνώση του εξωτερικού μας κόσμου βασίζεται σε ιδέες που αποτελούν προϊόντα της νόησης. Οι αισθήσεις και η φαντασία δεν αποτελούν αξιόπιστες γνωστικές δυνάμεις. Η νόηση είναι που μεσολαβεί για τη γνώση του αισθητού κόσμου. Το μέσο για την επίτευξη βεβαιότητας κατά τον Ντεκάρτ είναι η ριζική αμφιβολία. Ο άνθρωπος μπορεί να αμφιβάλλει για τα πάντα, σκέψεις, αισθήσεις, όνειρα, εκτός από ένα, για το ότι μπορεί να αμφιβάλλει. Εφόσον μπορεί να αμφιβάλλει και να σκέπτεται ανάλογα, άρα αυτός ο σκεπτόμενος άνθρωπος πρέπει και να υπάρχει. «Βίλχελμ Ντίλταϊ, Προχώρημα πέρα απ' τον Καντ», μτφρ. Α. Καλέρη, *Τνδικτος* (15), 2001, σ. 132.

εμπεριέχει κάθε πρακτικός προσδιορισμός, και ταυτόχρονα στη δικαιωματικά απεριόριστη προσαρμοστικότητα, την οποία καθιστά δυνατή.

- Της συμβασιάρχιας (contractualisme), που αδυνατεί να συλλάβει την αναγκαιότητα και την υπερβατικότητα, διαλύει κάθε φυσική νομοτελειακή αρχή και νόμο μέσα στην απόλυτη απροσδιοριστία του τυχαίου (affect).
- Του δομισμού (structuralisme), από τον οποίο διαφεύγει το αδιαμφισβήτητο γεγονός της αδράνειας των κεκτημένων νομοτελειακών προσδιορισμών.

Η επιστημονική αναζήτηση για γενικές προτάσεις, νομοτέλειες και επιδραστικούς παράγοντες που επενεργούνται υλιστικά όπως την εισάγει ο Deleuze ως «έννοια του δυναμικού»³⁹⁰ μας επιτρέπει να διαπραγματευτούμε την ύλη ως συστατικό μέσα από μια δυνατότητα στα κατανεμημένα/διαφορικά συστήματα, όπως ακριβώς η έννοια της ενεργοποίησης μας επιτρέπει να σκεφτόμαστε την «πολλαπλή πραγμάτωση» τέτοιων συστημάτων. Ο Deleuze³⁹¹ προσφέρει ένα εννοιολογικό πλαίσιο που μας επιτρέπει να χειριστούμε τα ανόργανα, τα οργανικά και τα κοινωνικά όντα ως μορφές ύλης μέσα από τις ίδιες έννοιες. Η προσαρμογή³⁹² μέσω της επαγωγής της αναπτυξιακής πλαστικότητας και της φαινοτυπικής προσαρμοστικότητας μας δίνει ένα από μοντέλο αντι-πραγμάτωσης (counter-effectuation) με τρία κεντρικά πεδία διπολικών εντάσεων:

- το ενεργό (οργανισμός/organism),
- το εντατικό (απρόσωπη εξατομίκευση/impersonal individuation),

³⁹⁰ Paul Patton, *Deleuze and the political*, London: Routledge, 2000, p. 33.

³⁹¹ G. Deleuze & F. Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: Ο αντι-Οιδίπους*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, επιμ. Γ. Κρητικός, εκδ. Κέδρος - Ράππα, Αθήνα 1981.

³⁹² Πίσω από πολλούς διαφορετικούς τύπους φαινομένων βρίσκεται ένα και το αυτό θεωρητικό διάγραμμα και ότι επομένως δεν είναι αυτό που προσδίδει στο συγκεκριμένο φαινόμενο την ταυτότητά του (δηλαδή δεν αποτελεί την ουσία αυτού του φαινομένου), πρέπει και να δείξουμε ότι η σχέση ανάμεσα σε ένα θεωρητικό διάγραμμα και τα ειδικά χαρακτηριστικά που το δημιουργούν δεν είναι «υπερβατική», αλλά «έμφυτη». Με άλλα λόγια, πρέπει να δείξουμε ότι τα θεωρητικά διαγράμματα δεν υπάρχουν σε κάποιον υπερβατικό παράδεισο περιμένοντας να μετενσαρκωθούν σε πραγματικούς μηχανισμούς, αλλά ότι αποτελούν ουσιαστικά χαρακτηριστικά των ροών ύλης-ενέργειας που υπόκεινται σε μη γραμμική δυναμική και μη γραμμική συνδυαστική ανάλυση. Αυτή είναι, πιστεύω, η θέση που υιοθέτησαν ο Deleuze και ο Guattari (Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, London: Continuum, 1991, p. 266-7).

- το δυνητικό (προ-εξατομικευμένες μοναδικότητες σε διαφορεικά κατανεμημένα δίκτυα/pre-individual singularities in differential-distributed networks).

Βασικό πρόβλημα που προκύπτει είναι η εξήγηση της ταυτόχρονης αλλαγής στη «συνέχεια της ανθρώπινης δραστηριότητας»,³⁹³ της ανθεκτικότητας των δομών στο πλαίσιο της ρευστής πρακτικής, της σχέσης δραστηριότητας και αλληλεπίδρασης, στον εντοπισμό των δυνάμεων αδράνειας και μετασχηματισμού των μορφών. Σύμφωνα με μια εγελιανή ανάγνωση της ανθρωπολογικής πρακτικής του Bourdieu, «η ανάλυση της πρακτικής κινείται από την καταγραφή, περιγραφή του εμπειρικά συγκεκριμένου, του άμεσα δοσμένου στην πρωτογενή εμπειρία (την αισθητηριακή περί του όλου αντίληψη) προς μια αφαίρεση, ως άρνηση της αισθητηριακής αμεσότητας στον σχηματισμό αφηρημένων εννοιών, που συλλαμβάνουν καθολικούς τύπους, υπερατομικές νομοτέλειες και σχήματα ως “διαμελισμένες” αλληλουχίες και ολοκληρώνεται σε μια σύνθεση ως ανακλαστική παράσταση της εσωτερικής συνάφειας του μελετώμενου αντικειμένου και ενότητας των διαφόρων μερών του, ως άρση της απροσδιοριστίας σε μια ενοποιητική σύλληψη των προσδιορισμών και νομοτελειών που διέπουν το κοινωνικό φαινόμενο ως όλον».³⁹⁴ Με βάση αυτή την παραδοχή, προκύπτει μια σειρά διπολικών σχέσεων που αποτελούν τον βασικό πυρήνα της ανάγνωσης και προσδιορισμού της αστοχίας της υλικότητας μέσα από όσα προαναφέραμε:

συνέχεια - αλλαγή: εκφέρεται με όρους ντετερμινισμού/αυτονομίας, δομής/δράσης, ορθολογικότητας/πολιτισμού και συνδέεται στενά με το ζήτημα των σχέσεων εξουσίας που δομούν και επενεργούν εντός της διαδικασίας, καθορίζοντας τόσο τη διατήρηση όσο και τον μετασχηματισμό των κοινωνικών δομών.

περιορισμός - αυτονομία: είναι οι γνωστικές μορφές της νόησης, η ανθρώπινη επιθυμία και βούληση ή η υλική πραγματικότητα, οι οικονομικές σχέσεις που ορίζουν την παραγωγή, προμήθεια και κατανάλωση υλικών.

³⁹³ De Landa, *Χίλια χρόνια μη γραμμικής ιστορίας*, ό.π. (υποσ. 67), σ. 459.

³⁹⁴ Roger Scruton, «Ευρωπαϊκή φιλοσοφία από τον Fichte στον Sartre», στο *Ιστορία της δυτικής φιλοσοφίας, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2005, σ. 277-92. Δημήτρης Πατέλης, «Ανάβαση από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο», στο *Φιλοσοφικό και Κοινωνιολογικό Λεξικό*, τ. 1, εκδ. Καπόπουλος, Αθήνα 1994-95, σ. 72-3.

υλισμός - ιδεαλισμός: Η διαμάχη μεταξύ των υλιστικών και ιδεαλιστικών φιλοσοφικών παραδόσεων: ποια είναι η (λανθάνουσα) υποκείμενη δύναμη που ορίζει τη γένεση, την αναπαραγωγή, την αλλαγή, τη μορφή και τα γνωρίσματα της κοινωνίας και του πολιτισμού και πώς σχετίζονται αυτοί οι παράγοντες με τα δύο προηγούμενα πεδία προβληματικής.

3.5 Η υλικότητα ως το υποκείμενο της Α-στοχίας

Η πειραματική ανάλυση της διαδικαστικής πρακτικής στις τέχνες προσκρούει σε διάφορα εμπόδια, εκ των οποίων το σπουδαιότερο ήταν η αδυναμία εξαγωγής ασφαλών και επιστημονικά ορθών κανόνων, καθώς η περιγραφή των σταδίων υλομορφικής πραγμάτωσης περικλείει ένα μεγάλο ποσοστό υποκειμενικότητας. Η υποκειμενικότητα οφείλεται, όπως αναλύει έξοχα ο Ricoeur, στην ιδέα της «κατηγοριακής παράβασης»,³⁹⁵ μια διαδικασία που επιτρέπει να εμπλουτίσουμε την παρέκκλιση που υπο-νοείται από τη διαδικασία της μετάθεσης. Κατά τον Engels, η διαλεκτική εξετάζει τα πράγματα και την αντανάκλασή τους, πρώτα από όλα, μέσα στις σχέσεις αναμεταξύ τους, μέσα από έναν κόμβο αλληλοσύνδεσης, μέσα από την κίνησή τους, μέσα στην κατά περίπτωση εμφάνιση και εξαφάνισή τους. Για τον Spinoza, ο νους και το σώμα δεν συνδέονται με αιτιακή σχέση, δεν αποτελούν καν διακριτά αντικείμενα, αλλά *unum et idem*, είναι ένα και το αυτό. «Ο νους και το σώμα αποτελούν ένα και το αυτό άτομο, που συλλαμβάνεται πλέον υπό το κατηγορήμα της σκέψης, καθώς και υπό το κατηγορήμα της έκτασης».³⁹⁶ Κάθε μονάδα είναι διαφορετική και αναπαριστά από τη δική της ελλιπή άποψη όλο το σύμπαν. Ο Descartes, αντίθετα, είχε μια μηχανιστική αντίληψη για το σύμπαν. Θεωρεί ότι για να κατανοήσουμε τη φύση, πρέπει να ανατρέξουμε στους νόμους της κίνησης και να τους δώσουμε μαθηματική έκφραση. Η αναγωγή του εξωτερικού κόσμου σε μαθηματικές σχέσεις καθιστά εφικτή τη βεβαιότητα της γνώσης, καθώς τίποτα δεν παρεμβαίνει μεταξύ του εμπειρικού εκτατού και των μαθηματικών.

³⁹⁵ Paul Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1998, σ. 40.

³⁹⁶ G. Deleuze, *Η κριτική φιλοσοφία του Καντ: Η θεωρία των ικανοτήτων*, μτφρ. Ε. Περδικούρη, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2000.

Εφόσον κάθε φυσικό σώμα έχει έκταση, η γνώση αυτής, δηλαδή η γεωμετρία, καθοδηγεί και τη φυσική.³⁹⁷

Η οντολογία της μεταφοράς που δείχνει να υποβάλλει τον ορισμό της τέχνης ως μίμηση και την υπαγωγή της στην έννοια της φύσεως δεν είναι απαραίτητα «μεταφυσική» με την έννοια που δίνει ο Heidegger στη λέξη. Ο Ricoeur προτείνει μια οντολογία που υπονοεί στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, η οποία δεν μετέρχεται απαραίτητα στη μετάβαση από το ορατό στο αόρατο.³⁹⁸ Οι σχέσεις αλληλεπίδρασης με γνώμονα μια τέτοια συνθήκη αλλοίωσης αναλύουν τα επιμέρους συστατικά (την υλικότητα) του έργου που υπεισέρχονται αναπόφευκτα στο περιεχόμενό του, είναι αυτές που διαμορφώνουν την αλληλουχία και προσφέρουν κυρίως ενδείξεις για τους «εμπλεκόμενους μηχανισμούς»³⁹⁹ που δεν παράγουν απλώς με λογική συνέπεια συμπεράσματα από προκειμένες, αλλά που κατά κάποιον τρόπο θα είναι σε θέση να υποστηρίξουν λογικά και αυτές τις ίδιες τις προκειμένες που υποτίθεται ό, τι συνιστούν την αφετηρία τους. Χαρακτηριστική περίπτωση τέτοιου είδους επιχειρημάτων θα μπορούσε να θεωρηθεί εκείνη των «υπερβατολογικών επιχειρημάτων» (transcendental arguments) της καντιανής και μετακαντιανής παράδοσης, τα οποία προσπαθούν να θεμελιώσουν την αναγκαιότητα ορισμένων γενικών χαρακτηριστικών της «εμπειρίας» (στην περίπτωση της εμπειρικής σχέσης με την ύλη).⁴⁰⁰ διερευνώντας υπό ποιες συνθήκες είναι αυτή δυνατή. Η σχέση του μηχανισμού της αντίληψης της γλώσσας και της μνήμης, όπως και η συσσώρευση εμπειρίας και η μεταλλαγή του τρόπου και του επιπέδου ανάλυσης, είναι ικανή να ανακαλύψει τη δομή της υλικότητας στην οποία εντρυφά για να αναζητά τρόπους να ανα-δια-σκευάσει τη φύση του νου και κατ' επέκταση στην εξέλιξη της πρακτικής. Το υποκείμενο εισέρχεται σε ένα πολυδιάστατο σύνολο ριζικά ασυνεχών πραγματικοτήτων. Ούτε καν οι θεωρίες των πολλαπλών υποκειμενικών κόσμων δεν είναι σε θέση να απεικονίσουν επαρκώς την εν λόγω διαδικασία, η οποία στη βιωμένη εμπειρία γίνεται αισθητή ως «Θάνατος του Υποκειμένου» ή, ακριβέστερα,

³⁹⁷ Edmund Husserl, *Καρτεσιανοί στοχασμοί*, μτφρ. Π. Κόντος, εκδ. Ροές, Αθήνα 2002, σ. 33.

³⁹⁸ A. A. Long, *Η ελληνιστική φιλοσοφία*, μτφρ. Σ. Δημόπουλος, Μ. Δραγώνα-Μονάχου, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1987.

³⁹⁹ Michael N. Forster, *Transcendental idealism and Scepticism*, Princeton: Princeton University Press, 1984, p. 4-5.

⁴⁰⁰ K. Howard & J. Sharp, *Η επιστημονική μελέτη* (1994), εκδ. Gutenberg, Αθήνα.

διασπασμένη αποκεντροποίηση και διασπορά του υποκειμένου αυτού. Ο μεταμοντέρνος υπερ-χώρος (hyperspace) κατόρθωσε τελικά να υπερβεί τις δυνατότητες που έχει το υποκείμενο να αυτο-τοποθετείται, να οργανώνει αισθητηριακά το άμεσο περιβάλλον του και να οριοθετεί νοητά τη θέση του στον χαρτογραφημένο εξωτερικό χώρο. Μέσα στην κοινωνία τα ατομικά υποκείμενα ή οι κοινωνικές ομάδες δεν είναι πλέον ικανά να παράγουν κατάλληλες αναπαραστάσεις του εαυτού τους. Ο Jameson⁴⁰¹ προβάλλει την έννοια ενός παγκοσμιοποιημένου, μεταμοντέρνου υποκειμένου, κατακερματισμένου και αποκεντρωμένου και υποστηρίζει ότι πρέπει να δημιουργήσουμε έναν δικό μας χώρο μέσα στον υπερ-χώρο, να δημιουργήσουμε μια δική μας πολιτιστική δεσπόζουσα. Από τη στιγμή που έχουμε επαναπροσδιορίσει τη σχέση μας με την ολότητα, μπορούμε να αρχίσουμε ξανά να κατανοούμε τη θέση μας ως ατομικά και συλλογικά υποκείμενα και να ξανακερδίσουμε την ικανότητά μας να δρούμε, η οποία προς το παρόν είναι ουδετεροποιημένη. Η ικανοποίηση αυτής της τάσης είναι να τη διοχετεύσει σε μία κατηγορία δομών, η ενασχόληση με τις οποίες του προξενεί αστοχίες στη δημιουργία άξονος – δεν είναι ο μη άξων. Είναι ο εικονικός ή περιφραστικά «ψεύτικος» άξωνας. Η α-στοχία, σύμφωνα με όσα παραπάνω αναφέραμε μέσα από αντικρουόμενες απόψεις σχετικά με την καταγωγή και τη γενεαλογική προέλευση της ύλης, ορίζεται ως μια δραστηριότητα που διχάζει, έλκει και απωθεί. Η τοποθέτηση του Badiou ως «άρνηση όλων των μορφών οντολογικού δυϊσμού»⁴⁰² αποτελεί αναμφίβολα σημαντική συνεισφορά στην υλιστική σύλληψη της πρακτικής, τόσο ως άρνηση κάθε έννοιας τελεολογίας όσο και ως κατάφαση στην ιστορική καινοτομία. Εξίσου σημαντική είναι η απόρριψη της παραδοσιακής αντίληψης της αλήθειας ως υποκειμενικής στάσης και η εμμονή ότι η αλήθεια μιας κατάστασης είναι μια οντολογική πρόταση: είναι μια πραγματική δυνατότητα ή μια πιθανή εξαίρεση του ίδιου του πεδίου του συμβάντος. Εάν η αλήθεια μιας κατάστασης περιλαμβάνει τη δυνατότητα νέων συμβάντων και επιλέξουμε μια θέση πιστότητας προς το συμβάν, μπορούμε να θεωρήσουμε τα σχέδιά μας ως πραγματικές δυνατότητες ή

⁴⁰¹ John Searle, *Νους, εγκέφαλος και επιστήμη* (1993), μτφρ. Κ. Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, σ. 76.

⁴⁰² Παρέμβαση στο Διεθνές Συνέδριο «Ο Alain Badiou και οι όροι της φιλοσοφίας», που πραγματοποιήθηκε στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών στις 20 και 21 Νοεμβρίου 2009.

δυναμικότητες της ίδιας της πραγματικότητας.⁴⁰³ Αυτό αποτελεί ρήξη με τη σύγχρονη «αδύναμη» σκέψη που επιμένει ότι η θεωρία μπορεί να στοχάζεται μόνο λόγους και πρακτικές και όχι αλήθειες και προτάγματα υλοποίησης.

Οι διάφορες αυτές αντιμετωπίσεις από το τέλος του 19ου αιώνα εφάρμοσαν αρχές που είχαν ήδη υποδειχθεί από τις γενικότερες ανακαλύψεις της ψυχολογίας των κοινωνιολογικών και ανθρωπολογικών παραμέτρων που έχουν προστεθεί μέσα στα χρόνια στη μελέτη άλλων «αισθητηριακών συστημάτων», όπως ο μηχανισμός της σχεσιακότητας. Η σημαντικότερη συμβολή στη δυτική σκέψη σχετικά με τη διαδικασία μορφογένεσης προέρχεται από τον Άγγλο βιολόγο Conrad Hal Waddington (1905-1975), ο οποίος μελέτησε διεξοδικά τις διαδικασίες στη βιολογία και τη γενετική επιστήμη.⁴⁰⁴ Αντιτίθεται σε αυτό που ονομάζει μοντέρνο νεο-ορθόδοξο δαρβινισμό, ο οποίος μεταβάλλει τις έννοιες της τυχαιότητας των βιολογικών παραλλαγών και της επιβίωσης του ισχυρότερου, αφού αδυνατούν να εξηγήσουν την προσαρμοστικότητα και τη διαφοροποίηση των ειδών. Προτάσσει μια νέα αναζήτηση των δομών της εξελικτικής διαδικασίας, μέσα από τη μελέτη τριών βασικών πεδίων: «(α) Τη διάδραση μεταξύ οργανισμών, τόσο όσον αφορά αποκλειστικά μεταξύ τους σχέσεις, όσο και στον τρόπο με τον οποίο αλλάζουν το περιβάλλον στο οποίο αντιδρούν βάσει της φυσικής επιλογής, (β) τη σημασία των βελτιωμένων δυνατοτήτων των νέων φαινοτύπων, οι οποίες αναδύονται για να απαντήσουν στα μεταβαλλόμενα περιβάλλοντα, και (γ) την εξέλιξη ενός συνδετικού πεδίου μεταξύ γενοτύπου, φαινοτύπου και περιβαλλοντικών εμπλεκόμενων μηχανισμών, πέρα από τις τυχαίες μεταλλάξεις».⁴⁰⁵

Ο «μηχανισμός της σχεσιακότητας»⁴⁰⁶ απο-ανα-καλύπτει έναν ολόκληρο κόσμο για την ενδελεχή παρατήρηση των νοητικών διαδικασιών μετά την ανακάλυψη των σύγχρονων μεθόδων υλικής και άυλης απεικόνισης. Οι διάφορες νοητικές διαδικασίες που βρίσκονται εντοπισμένες χωρικά στο περιεχόμενο του έργου, όπως οι διάφορες

⁴⁰³ Paul M. Churchland, *Matter and Consciousness: A contemporary Introduction to the Philosophy of Mind*, Cambridge MA: The MIT Press, 1984.

⁴⁰⁴ Douglas R. Hofstadter & Daniel C. Dennett (επιμ.) *Το Εγώ της Νόησης*, μτφρ. Μ. Αντωνοπούλου, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα 1993, σ. 89.

⁴⁰⁵ Brian K. Hall, Manfred D. Laubichler, Conrad H. Waddington, «Towards a Theoretical Biology», *MIT Press Journal*, Biological Theory, Vol. 3, No. 3, Summer 2008, p. 235, μτφρ. Δημήτρης Παπαδόπουλος.

⁴⁰⁶ K. M. Κωβαίου, *Φιλοσοφικές περιηγήσεις*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1988, σ. 192.

εγκεφαλικές περιοχές, δουλεύουν από κοινού κατά τη διάρκεια μιας σύνθετης νοητικής διεργασίας. Ο Kant υποστήριξε ότι το σύνολο των πληροφοριών που αθροίζονται στον ανθρώπινο νου και διαμορφώνουν την αντίληψή του για τον κόσμο προέρχονται από δύο πηγές: από τη Νόηση και από την Αίσθηση. Ο ίδιος υποστήριξε ότι το έργο τέχνης και η αξία του δεν είναι αντικειμενική ιδιότητα του έργου, παρά ο αποδέκτης για το αν είναι «καλό» ή «κακό», επιτυχές ή άστοχο, δηλαδή πρόκειται περί υποκειμενικής εκτίμησης και ότι οι απόψεις για το έργο συνεχώς αλλάζουν και διαμορφώνονται στον Χρόνο και στον Χώρο. Οι οπαδοί του Wittgenstein, όπως οι J. Levinson και G. Curry, οι οποίοι έχουν απορρίψει την άποψη «να μη λαμβάνεται υπόψη η προθεσιακότητα, συγχωνεύουν την έννοια του “εσωτερικού κόσμου” με τη νοησιарχία και αναγνωρίζουν ως διαβλητή την απόλυτη ταύτιση μεταξύ προθεσιακότητας και πράξης».⁴⁰⁷ Έτσι προσφεύγουν στην εξωτερικότητα της θεσμικής ζωής, παρά αποδέχονται την απειλητική εσωτερικότητα της νοητικής ζωής. Κριτήριο νοήματος και αξίας στο πλαίσιο ενός συστήματος δεν μπορεί να λογίζεται ένα γεγονός τυχαίο ως προς το ίδιο το σύστημα.⁴⁰⁸ Ο δεσμός τον οποίο αποκαθιστά ένα σύστημα δεν είναι ανάμεσα σε μία έννοια (της τέχνης) και σε ένα γεγονός της εμπειρίας (της συγκίνησης), αλλά ανάμεσα σε δύο έννοιες (της τέχνης και της συγκίνησης). Γι’ αυτόν τον λόγο ο δεσμός αυτός είναι «αναγκαίος». Η έννοια της συγκίνησης συνδέεται μέσα από αυτόν τον ορισμό «άρρηκτα» με την έννοια της υλοποίησης της τέχνης.

Η αστοχία στην τέχνη και στις ευρύτερες ανθρωπιστικές επιστήμες είναι ένας εξαιρετικά ασαφής και αδιερεύνητος όρος που κινείται στα όρια μεταξύ Οντολογίας και Γνωσιοθεωρίας. Αυτό πρακτικά σημαίνει πως οι συντελούμενες μεταβολές –που στην περίπτωση μας εκφέρονται ως αστοχίες– παρουσιάζουν μια τέτοια αλληλεξάρτηση νοητικού, νοηματικού, μηχανικού, χημικού και οργανικού τύπου, ώστε το ανώτερο να προϋποθέτει πάντοτε το κατώτερο, το ανώτερο όμως είδος δεν είναι ποτέ προϊόν των κατώτερων, αλλά κάτι αυθυπόστατο. Οι υλικές ποιότητες, κατά τον Αριστοτέλη, δεν είναι ποτέ δυνατό να παραχθούν αναλυτικά από ποσοτικές σχέσεις (οι οποίες μπορούν να εκφραστούν και με μαθηματικό τρόπο) και ότι, αντίθετα, η ποιότητα είναι κάτι νέο, που προϋποθέτει τις ποσοτικές σχέσεις στο

⁴⁰⁷ Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivet, *Ζητήματα αισθητικής*, κεφ. «Πρόθεση, Ιστορία, Πράξη», μτφρ. Σ. Χρυσικού, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2005.

⁴⁰⁸ Jürgen Habermas, *Το πραγματικό και το ισχύον*, εκδ. Νέα Σύνορα - Λιβάνης, Αθήνα 1996.

σύνολό τους μόνο ως πραγματική αφορμή για να ξεδιπλωθεί στον χώρο και τον χρόνο η «εντελέχεια» των εσωτερικών μορφών των υλοποιημένων πραγμάτων⁴⁰⁹. Με αυτή την έννοια το όλο ζήτημα της υλοποίησης (ως μεθοδολογία ποίησης > κατασκευής) αποτελεί τη λεπτή ενότητα μιας δεδομένης πολλαπλότητας στο συνεχώς μετατιθέμενο νόημα (αυτό που ο Derrida ονόμασε *differance*=διαφορά παραλλάσσοντας τη γαλλική λέξη *difference* = διαφορά).

Η ομαδική έκθεση με τίτλο *Trickster/Η ευμ ετάβλητη πρακτική*, που πραγματοποιήθηκε τον Σεπτέμβριο του 2014 στην gallery Antonopoulou στην Αθήνα, σε επιμέλεια των Αλέξανδρου Ψυχούλη και Κωστή Βελώνη, έχει πολλές κοινές αναφορές με τα ζητήματα που μας απασχολούν και απαντά σε πολλά ζητήματα που έχουμε ήδη θέσει για προβληματισμό σχετικά με την έννοια της έκπληξης μπροστά στο αναπάντεχο ατύχημα/πάθημα. Όπως υποστηρίζει ο Ψυχούλης, «συμπτωματικά η έκθεση έχει συγγενικές θεματικές με την αστοχία καθώς εστιάζει στην απενοχοποίηση του λάθους. Τα έργα που παρουσιάστηκαν εξερευνούν τις δυναμικές του τυχαίου συμβάντος και των περιστάσεων, αμφισβητούν την προτυπολογική πλατωνική σκέψη στην οποία είναι στηριγμένος ολόκληρος ο σύγχρονος ευρωπαϊκός πολιτισμός».⁴¹⁰



Τρεις προοπτικές στοχασμού ανοίγονται για τη σύγχρονη τέχνη σύμφωνα με τη Φοίβη Γιαννίση: η σχέση της μήτιδας με τις τεχνικές του μαστορέματος («bricolage»), με τις πρακτικές της καθημερινότητας και με τη δράση υποκειμενικοτήτων απέναντι στις κυρίαρχες δομές και την εξουσία.

⁴⁰⁹ pdf: «Το Πρόβλημα της Φυσικής Πραγματικότητας στη Γνωσιοθεωρία του Κονστρουκτιβισμού», Κωνσταντίνος Δ. Σκορδούλης, Τομέας Φυσικών Επιστημών, Τεχνολογίας και Περιβάλλοντος, σ. 22.

⁴¹⁰ «Ο Αλέξανδρος Ψυχούλης και το μεταρρυθμιστικό πείραμα στο Παρθεναγωγείο του Βόλου», συνέντευξη στον Σωτήρη Λέτσιο, στο <http://strovilos.gr/?p=632> [πρόσβαση 5-12-2015].

[Ο διευρυμένος όρος του «trickster», ως μια θεότητα στις σαμανιστικές μυθολογίες που έχει τα χαρακτηριστικά ενός ανθρωπόμορφου ζώου, αλλά φέρει και τις ιδιότητες του μυθολογικού ήρωα που παραβαίνει τους νόμους, είναι στην ουσία ένας πλανευτής. Το παιχνίδι ανάμεσα σε δυο συγγενικούς ορισμούς, εκείνη του θαυματοποιού αλλά και του κατεργάρη, μπορεί να χρησιμεύσει για την αποτίμηση μιας κατεύθυνσης της σημερινής εικαστικής παραγωγής. Αν ανατρέξουμε στον αρχαίο ελληνικό ορισμό της «Μήτιδος» για την κατεργαριά και την επιδεξιότητα, διαπιστώνουμε ότι η εφαρμογή του τεχνάσματος συνόδευε τόσο την υλοποίηση μιας τεχνικής εφεύρεσης ή άμεσης αναγκαιότητας όσο και τις τεχνοτροπίες της καλλιτεχνικής πρακτικής. Το πρόβλημα που εμφανίζεται αναπάντεχα, το φαινομενικά αδιέξοδο που δεν είχε προβλεφθεί στον αρχικό σχεδιασμό, ενυπάρχει ως ενδεχόμενο στις πρακτικές των καλλιτεχνών που εξετάζουμε, όπως και στις ζωές μας. Με την πολλαπλή και ευμετάβλητη ταλάντευση της Μήτιδος⁴¹¹ όμως μετατρέπεται σε ευεργετικό ατύχημα, όχι απλά διαχειρίσιμο αλλά σχεδόν επιθυμητό. Το σημείο τριβής λειτουργεί ως σήμανση αλλαγής πορείας και τακτικής, αναδεικνυε και αναδεικνύει τις εσωτερικές δυναμικές των καταστάσεων, πηγαίνει πίσω στις πολύτροπες «Οδυσσεϊκές» τακτικές, «καιροσκοπεί» με τη στρατηγική έννοια της λέξης, έξω από την ηθικολογική και αρνητική σημασία της, συναντά την «πανούργα νοημοσύνη», τη μορφή νόησης την οποία ο Πλάτωνας αποκαθήλωσε για να εγκαθιδρύσει την ιδεοκρατική σκέψη.

Το επιμελητικό όραμα αυτής της έκθεσης είναι να συγκεντρώσει έργα σύγχρονων καλλιτεχνών που με τις τακτικές τους προτάσσουν την ανάγνωση του κόσμου ως μια διαρκή σφαιρική μεταβολή, εκεί όπου φαινομενικά ασήμαντες λεπτομέρειες της καθημερινότητας βρίσκουν τη σημασία τους στην εξέλιξη των πραγμάτων και οι συγκυρίες δεν είναι πια προβληματικοί αστάθμητοι παράγοντες, αλλά το πεδίο της γέννησης των νέων δυναμικών. Σ' αυτά τα έργα και σ' αυτές τις τακτικές επιβιώνει ακόμα ένα είδος νοημοσύνης που δεν παραλύει μπροστά στο μη προβλέψιμο (στις

⁴¹¹ Μήτις: Μήτιδα, κόρη του Ωκεανού και της Τιθύος, κατείχε όλη την παλιά (αρχέγονη) γνώση. Μήτις, από το ρήμα «μητιάω, -ώ» (= σκέπτομαι, συλλογίζομαι, διαλογίζομαι, μηχανεύομαι, επινοώ). Η πολύτροπη νόηση, η «καπατσοσύνη», η ικανότητα να αξιοποιείς τις περιστάσεις και να εκμεταλλεύεσαι την πορεία που σε ευνοεί.

συγκυρίες), που δεν στέκεται αμήχανο μπροστά στην απόσταση που χωρίζει ένα ιδεατό σχέδιο και την προσπάθεια εφαρμογής του.]⁴¹²

Στο σημείο αυτό θα παραθέσω εκτενώς το εξαιρετικά διαφωτιστικό κείμενο της Φοίβης Γιαννίση με τίτλο «Μήτις ή πλοηγήσεις στην πρακτική των αδυνάτων», που αποτέλεσε το θεωρητικό τεκμήριο για την παραπάνω έκθεση, καθώς θεωρώ πως με πολύ συστηματικό τρόπο συμπληρώνει τη διερεύνηση της αστοχίας της υλικότητας και συμπυκνώνει πολλές από τις απόψεις που έχουμε ήδη προσεγγίσει.

[Στα 1974 εκδίδεται στη Γαλλία το βιβλίο/σταθμός *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*⁴¹³ (τίτλος που στην ελληνική έκδοση (1993) μεταφράστηκε ως *Μήτις. Η πολύτροπη νόηση στην αρχαία Ελλάδα*). Το έργο είναι προϊόν συνεργασίας των ελληνιστών Ζαν-Πιερ Βερνάν και Μαρσέλ Ντετιέν. Το βιβλίο εκδίδεται μέσα στον απόηχο του Μάη του '68 και εγκαθιδρύει μέσα από εξαιρετικές αναγνώσεις των κειμένων μία αρχαιοελληνική νοητική κατηγορία, την μήτιδα, ένα είδος πρακτικής πανουργίας, την πολυμήχανη νοημοσύνη.

Αν και ο εκπεφρασμένος στόχος των συγγραφέων μοιάζει να ανήκει κατά το πλείστον στη σφαίρα της θρησκευσιολογίας και της ανθρωπολογίας της ελληνικής αρχαιότητας, το σχέδιο των δημιουργών της υπόρρητα έρχεται να συναντήσει τη συγχρονικότητα της εποχής εκείνης, κι εξακολουθεί να μας αφορά έως σήμερα. Οι δρόμοι που ανοίγει διακλαδώνονται με άλλους που σχετίζονται με τη μεταστρουκτουραλιστική περίοδο και αφορούν πεδία όπως αυτά της φιλοσοφίας, της πολιτικής διαχείρισης και, βεβαίως, της τέχνης.

Διότι η νοητική κατηγορία της μήτιδας, θηλυκή, πάντα αποσιωπημένη στο πεδίο της φιλοσοφίας, εμπρόθετα εμφανίζεται ως η άλλη πλευρά του Λόγου, του μοναδικού, του ορθού, του αληθινού, του λόγου της εξουσίας. Ο Πλάτων καταδίκασε τη μήτιδα ως ξένη προς την επιστήμη, και έτσι η κληρονομιά της δυτικής μεταφυσικής όρθωσε για αιώνες κυρίαρχη τη θεωρία, την ενατένιση του φωτεινού κόσμου των ιδεών, την επιστήμη του Είναι και της αιώνιας θεϊκής τάξης.

⁴¹² *Trickster/Η εμμετάβλητη πρακτική*: Ομαδική έκθεση στην γκαλερί a.antonopoulou.art στο <http://www.culturenow.gr/30252/tricksterh-eymetavlthh-praktikh-omadikh-ekthesh-sthn-gkaleri-aantonopoulouart> [πρόσβαση 12-3-2015].

⁴¹³ J.-P. Vernant & M. Detienne, *Μήτις: η πολύτροπη νόηση στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Ι. Παπαδοπούλου, εκδ. Δαίδαλος Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1993.

Η ιδεατή πλατωνική αλήθεια, ό μως, σχίζεται σε κουρέλια στις περιπτώσεις της δράσης μέσα σε καταστάσεις ευμετάβλητες και αβέβαιες, εκεί όπου αναλαμβάνει να τα βγάλει πέρα η δρώσα υποκειμενικότητα.

Εκεί όπου κυριαρχεί η μεταβολή, το αβέβαιο, η δυσκολία, η απορία, εκεί όπου η πραγματικότητα είναι φευγαλέα, ασταθής και μπερδεμένη, εκεί λοιπόν η μήτις καθίσταται αναγκαία για εκείνον που δρα. Είναι απαραίτητη στα τεχνάσματα της ρητορικής και της πολιτικής, στις τέχνες που πλέκουν και διαπλέκουν, σ' εκείνες που προσαρμόζουν (υφαντική, ξυλουργική), που προσπαθούν να ελέγξουν ή να ανατρέψουν ένα εύπλαστο και μεταβαλλόμενο στοιχείο, είτε πρόκειται για τη θάλασσα (πλοήγηση), είτε για ένα έμψυχο ον (ψάρεμα, κυνήγι, ιατρική), είτε την ύλη της φωτιάς ή το πνεύμα των ζώων. Το άνοιγμα των δρόμων, η μηχανεύση και η πλοκή είναι οι κυρίαρχες ενέργειες της μήτιδας, όπως το χταπόδι, η σουπιά και η αλεπού είναι τα ζώα που την κατέχουν. Η μήτις δεν ορίζεται μονολεκτικά. Δεν είναι μία προκαθορισμένη γνώση και τεχνική. Μπορούμε να την εννοήσουμε μόνο μέσα από τη δράση α υτού που την κατέχει. Ο μητιόεις, ο έχων μήτιδα, με κύρια προστάτιδα τη θεά Αθηνά (κόρη άλλωστε της θεάς Μήτιδας που ο Δίας κατάπιε για να κατέχει για πάντα την εξουσία), είναι πολύτροπος, πολύμορφος, πολυμήχανος, ασύλληπτος, κινητικός, ευμετάβλητος, γρήγορος. Ξέρει να εκμεταλλεύεται τον Καιρό, δηλαδή την πρόσφορη στιγμή, ξέρει να στρέφει την κατάσταση προς όφελός του, ξέρει να κρύβεται όταν πρέπει και να φανερώνεται όταν χρειάζεται, να θολώνει τα νερά, να μηχανεύεται τρόπους και πόρους, δηλαδή περάσματα, να ανακαλύπτει στρατηγήματα και κόλπα. Η διανοητική ικανότητα που δηλώνει η μήτις ασκείται σε πολύ διαφορετικά επίπεδα, που ό μως έχουν πάντα σχέση με τη δράση του υποκειμένου σε ένα μεταβαλλόμενο γίνεσθαι. Ο έχων μήτιδα, χρησιμοποιώντας την εξυπνάδα του και τη μνήμη του, ελίσσεται και πορεύεται μέσα σε έναν κόσμο μεταβολής και τύχης, εκεί όπου η απόφαση της στιγμής είναι πιο σημαντική από την εφαρμογή ενός απόλυτα προκαθορισμένου σχεδίου. Έτσι η μήτις των Ντετιέν και Βερνάν έρχεται να συναντήσει το έργο του δασκάλου και συνομιλητή τους Λεβί-Στρως στην *Άγρια σκέψη* (ελληνική έκδοση του 1977 σε μετάφραση του *La Pensée sauvage*, 1962). Γιατί και εδώ, στην «ισχυρή» επιστημονική σκέψη (τον πλατωνικό Λόγο) αντιτίθεται η «αδύναμη» μυθική σκέψη (η μήτις) που ο Λεβί-Στρως εικονοποιεί μέσα από τη δραστηριότητα «αυτού που μαστορεύει», στα γαλλικά «bricoleur». Ο επιστήμων με εργαλεία τη γνώση και το σχέδιο μελετά και

ολοκληρώνει νοητικά ένα μοντέλο. Αντίθετα ο «μάστορας» χωρίς προκαθορισμένο μοντέλο αυτοσχεδιάζει μέσα στον ρου της πραγματοποίησης, προσθετικά και απρόβλεπτα, χρησιμοποιώντας και συνταιριάζοντας υλικά ευρεθέντα, με βάση ένα ρεπερτόριο με ετερόκλητη σύνθεση. Η επιδεξιότητα σε συνδυασμό με τον τεχνικό νου και την εκμετάλλευση της στιγμής μάς επιστρέφει στο πεδίο της θεάς Αθηνάς, που κυριαρχεί στο συνταίριασμα και στη συν-αρμολογία. Η τέχνη του ξυλουργού που ισιώνει (ιθύνει) και αρμόζει τα ξύλα για να χτίσει το καράβι συναντιέται με εκείνη του πλοηγού που ανοίγει δρόμους στη σκοτεινή και ατέκμαρτη θάλασσα του πόντου.

Όπως γράφει ο Λεβί-Στρως, «ολόκληρη η επιστήμη έχει οικοδομηθεί πάνω στη διάκριση του ενδεχόμενου και του αναγκαίου, που είναι επίσης η διάκριση μεταξύ επεισοδίου και δομής». Αυτή η σχέση του μαστορέματος με το επεισόδιο έναντι της δομής είναι επίσης μία σχέση με τη χρονικότητα, με τη στιγμή, είναι η ανθρώπινη πράξη μέσα στο γίνεσθαι. Κατά τους Βερνάν και Ντετιέν, η Τύχη αποτελεί «το παράδειγμα για κάθε μορφή ανθρώπινης δράσης, είναι σημείο συνάντησης του αδιόρατου μέλλοντος με τον χώρο του πιθανού». Μέσα από αυτή τη συνάντηση της συναρμολογίας με τη χρονικότητα επιστρέφουμε πλαγίως στο θέμα της πρακτικής. Στο βιβλίο του *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική (L'Invention du Quotidien, Vol. 1, Arts de Faire, Παρίσι 1980)* που εκδίδεται λίγα χρόνια μετά το έργο των Ντετιέν και Βερνάν, ο Ντε Σερτώ χρησιμοποιεί παραδειγματικά την μήτιδα για να μιλήσει για τις πρακτικές της καθημερινότητας, διαφοροποιώντας τις «τακτικές» του δρώντος υποκειμένου απέναντι στη στρατηγική, στη δομή που επιβάλλει η ισχύουσα τάξη. Ο κοινός άνθρωπος δεν είναι ένας παθητικός δέκτης, αλλά δημιουργεί καθημερινά κουλτούρα παρά τους θεσμούς πράττοντας εκτός του κυρίαρχου συστήματος. Η έλλειψη ισχύος που τον χαρακτηρίζει ορίζει την επιλογή των μεθόδων του. Αυτοσχεδιάζει με ό,τι έχει στο χέρι προσαρμόζοντάς το στην ευκαιρία, στρέφοντάς το σε κάτι νέο. Η χρήση της μήτιδας από τη δρώσα υποκειμενικότητα συνίσταται στη χρήση του καιρού, της απόκρυψης και της εξαφάνισης. Οι πρακτικές, κατά τον Ντε Σερτώ, δεν υπάρχουν παρά μόνο μέσα στον χρόνο, στην επιτέλεση, δεν αφήνουν ίχνη του περάσματός τους, δεν διεκδικούν πεδία, δεν καταλαμβάνουν τόπο. Είναι αναγνώσεις και όχι συγγραφές. Παρόμοια και η μήτις όπως παρουσιάζεται από τους Βερνάν και Ντετιέν χαρακτηρίζεται από μία ριζική αντίσταση στην καθήλωση, είναι μία κίνηση και όχι μία θέση, κι είναι αξεδιάλυτα δεμένη με θέματα εξουσίας. Η μήτις είναι πάντα στην υπηρεσία του αδυνάτου βοηθώντας τον να ανατρέψει τους κανόνες

και να μπορέσει να νικήσει τον δυνατό και μεγάλο. Η μήτις ανατρέπει και αποσταθεροποιεί τις ισχύουσες σχέσεις εξουσίας στην υπηρεσία του υποτελή μέσα σε περιστάσεις σύγκρουσης. Η συνεχής καμπύλη του κύκλου και του δεσμού είναι η φύση της, αποκλείοντας κάθε επένδυση σε τελεολογία, γενεαλογία και μελλοντολογία. Ο μεταστρουκτουραλιστικός λόγος χρησιμοποίησε μέσα σε αυτό το πνεύμα τη μήτιδα ως εναλλακτικό πρότυπο. Το ότι η μήτις «δεν κρατά αυτό που κερδίζει», το ότι κινείται χωρίς να ριζώνει, να εγκαθιδρύει ή να σταθεροποιεί μία θέση, δημιουργεί στη νοητική αυτή κατηγορία μία ιδιαίτερη σχέση με την εξουσία. Η μήτις δεν επιδιώκει την εξουσία, ενώ ταυτόχρονα την αποσταθεροποιεί, σε μία μεταμορφωτική δράση που ξεπηδά από το πολλαπλό και το ετερογενές. Έτσι μέσα στη σύγχρονη φιλοσοφική σκηνή δημιουργεί ένα είδος κινούμενου προτύπου για τις δράσεις υποκειμενικότητες που αντιτίθεται στο Είναι και την Αλήθεια παίρνοντας ενίοτε μητρική ή θηλυκή διάσταση. Πολλαπλή, αμφίλογη, ποικίλη και αίολη, συσχετισμένη κατά τον Benveniste με τον αιώνα, δηλαδή τη ζωτική δύναμη που πραγματώνεται στην ύπαρξη, η μήτις όπως την περιέγραψαν οι Βερνάν και Ντετιέν, μία σουπιά που «συγγενεύει με τον πολύμορφο, διαιρεμένο, ευμετάβλητο κόσμο, όπου ασκεί τη δράση της», συνεχίζει να ταξιδεύει και να μεταμορφώνεται στη θάλασσα του πραγματικού και της πράξης.]⁴¹⁴

Μέσω μιας περίεργης αντιστοιχίας λάθους και αστοχίας το βιβλίο *About Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures* σε επιμέλεια Mark Nunes⁴¹⁵ αποσαφηνίζει και διευρύνει πολλά από τα ερωτήματα που τέθηκαν μέσω της μυθολογικής Μήτιδος. Ο συλλογικός τόμος αφήνει πίσω την έννοια της πραγματιστικής υλικότητας και προσεγγίζει την έννοια του σφάλματος – συμβάλλοντας σημαντικά στον τομέα των σύγχρονων μελετών– στην άυλη δυνητικότητα των μέσων ενημέρωσης. Στην πρώτη ενότητα με τίτλο «Hack» συγγραφείς και συντελεστές από ετερογενείς χώρους, π.χ. διαφήμιση, ανθρωπολογία, κοινωνικές επιστήμες, όπως οι Benjamin Mako Hill, Tim Barker, Susan Ballard και Christopher Grant Ward, διερευνούν τους τρόπους με τους οποίους τα λάθη, οι

⁴¹⁴ Φοίβη Γιαννίση, «Μήτις ή πλοηγήσεις στην πρακτική των αδυνάτων», κείμενο για την ομαδική έκθεση *Trickster/H ευμετάβλητη πρακτική* στην γκαλερί a.antonopoulou.art.

⁴¹⁵ Mark Nunes (επιμ.), *About Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*, New York - London: Bloomsbury, 2012.

δυσλειτουργίες και η αποτυχία παρέχουν ευκαιρίες για κρίσιμες και αισθητικές παρεμβάσεις στο πλαίσιο των νέων πρακτικών του πεδίου των μέσων ενημέρωσης. Στη δεύτερη ενότητα «Παιχνίδι» εξετάζεται πώς τα λάθη επιτρέπουν την εσκεμμένη και τυχαία εκλογή των κανόνων και πρωτοκόλλων προς μια ακραία ακούσια χρήση. Η τελευταία ενότητα «Jam» κάνει μια γενικευμένη εκτίμηση σχετικά με τον ρόλο του σφάλματος τόσο ως εγγενούς συνθήκης όσο και ως στρατηγικής αποτίμησης και μεθόδευσης λειτουργίας των τακτικών αντίστασης μέσα στο κοινωνικό υπερδίκτυο. Οι έρευνες του βιβλίου εστιάζουν στους τρόπους με τους οποίους ο θόρυβος του σφάλματος «γλιστράει» μέσα στα συστήματα που κυριαρχούνται από τις αρχές της αποτελεσματικότητας και του ελέγχου. Η θεωρία της πληροφορίας και των νέων τεχνολογιών στα μέσα ενημέρωσης, μέσα από τη λογική της μέγιστης απόδοσης, οργανώνεται σε διαχείριση της διαδικασίας και την προώθηση της μέγιστης προβλεψιμότητας έναντι του ελάχιστου σφάλματος ως ευρύτερης πολιτισμικής πρακτικής. Ο διπλασιασμός του ελέγχου μέσω μιας γενεαλογίας του σφάλματος χαρτογραφεί την έλξη και την απρόβλεπτη δυσλειτουργία της αισθητικής ενός αποϋλοποιημένου κόσμου, δίχως υφή, που δεν μπορεί να ψηλαφηθεί με την αφή. Τα λάθη και ο θόρυβος που περιγράφονται παρέχουν «ένα πιθανό μοντέλο πτήσης στον τρόπο της μη αποτελεσματικότητας που στοιχειώνει τις άυλες κ οινωνίες του διαδικτύου».

Το εξωτερικό του σκοπού (interface) και η αισθητική του σφάλματος (error aesthetics) επισύρουν θόρυβο και η δυναμική αποκάλυψη των λαθών μέσα από απροσδόκητες και νομαδικές πληροφορίες σχηματοποιεί έναν αθόρυβο μηχανισμό που ενεργοποιεί την αλλαγή του χειρισμού του θορύβου και την αμφισημία των παρασίτων. Σύμφωνα με τη συνεδρία της Κοινοβουλευτικής Επιτροπής Πληροφοριών των ΗΠΑ: «Προβλέπεται ως τρομοκρατική η χρήση του σφάλματος (βόμβος εσφαλμένων data ως παραπλάνηση) στο διαδίκτυο καθώς εντείνει τη διατάραξη της δημόσιας σφαίρας όταν αυτή διαμεσολαβείται από την προπαγάνδα και την αντιπολιτευτική πολιτική».⁴¹⁶ Η διατύπωση αυτή καθιστά τη σύζευξη του σφάλματος με τον φόβο ως μια τεράστια δυναμική επιβολής. Οι ενδεχόμενες λειτουργίες ύπνωσης και η συλλογική ενοχή για τους συντελεστές διάχυσης των

⁴¹⁶ «The Seven Million Dollar PowerPoint and Its Aftermath: What Happens When the House Intelligence Committee Sees “Terrorist Use of the Internet” in a Battlefield 2 Fan Film», της Elizabeth Losh, University of California, Irvine, στο *About Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*, ό.π.

σφαλμάτων ως παραπληροφόρηση (Error-transitions) της γνώσης μέσω της Βικιπαίδεια⁴¹⁷ (ένα εγκυκλοπαιδικό hub αυτοτροφοδοτούμενης πληροφορίας της γνώσης) είναι ακόμη ένα στοιχείο που υποδηλώνει τη διείδυση μιας τεχνητά λαθεμένης ή παραπλανητικής διατύπωσης στη δημόσια σφαίρα.

Τα άυλα σφάλματα μπορεί να μην αφήνουν υλικά ίχνη, σίγουρα όμως στιγματίζουν τραυματικά διανοητικές περιοχές και αναπόφευκτα μεταβιβάζονται στη σωματικότητα μέσω ψυχαναλυτικών διόδων. Απέναντι σ' αυτόν τον πολύπαθο και δοκιμαζόμενο κόσμο, τον εκτεθειμένο στις υπονομεύσεις και στην αντιστροφή της πρωταρχικής φυσικής υπόστασης αντιτάσσεται η κοσμολογία της αστοχίας. Ενεργοποιώντας παράλληλα τις εστίες υποδοχής του θεωρού-αποδέκτη και μέσα από το πλέγμα διακειμενικών συναρτήσεων και ποικίλες εκδοχές μεταβολισμού του εικαστικού και λεκτικού (αφηγηματικού και ποιητικού) λόγου που πραγματώνει ο καλλιτέχνης, προβάλλει το δικό του όραμα για την επανόρθωση και αποκατάστασή του. Το όραμα αυτό βασίζεται στην άρση των αντιφάσεων και των κάθε λογής διαχωρισμών, στην επανασύνδεση της ζωής με τις αμιγείς, ανόθευτες πηγές και αξίες της, στην επαναφορά της σύμμετρης σχέσης του ανθρώπου με τη φύση, αξίες που κλονίστηκαν βίαια στην τεχνοκρατούμενη και μηχανοποιημένη εποχή.

Στην εγκατάσταση με τίτλο *Γιατί ποτέ δεν μπορούμε να μιλήσουμε σοβαρά* και υπότιτλο *Το Παρθεναγωγείο του Βόλου* ο Αλέξανδρος Ψυχούλης μελετά σαν παράδειγμα το μεταρρυθμιστικό πείραμα του Σαράτση και του Δελμούζου στον Βόλο το διάστημα 1908-1910. Ο ίδιος δηλώνει: [Εκείνη την εποχή το «γλωσσικό ζήτημα» βρίσκεται στην πιο κρίσιμη φάση του. Για πρώτη φορά επιχειρείται η διδασκαλία της Δημοτικής σε σχολείο. Το εκπαιδευτικό σύστημα του Παρθεναγωγείου ήταν ριζοσπαστικό. Δεν υπήρχαν προαγωγικές εξετάσεις, οι μαθήτριες δεν έπαιρναν βαθμούς, οι περίπατοι ήταν υποχρεωτικοί δύο φορές την εβδομάδα, το μάθημα γινόταν χωρίς βιβλία, οι σχέσεις των διδασκόντων και των μαθητριών ήταν φιλικές. Είναι πραγματικά αξιοπρόσεκτο πως ένα τέτοιο σύστημα ακόμα και σήμερα, εκατό χρόνια μετά, είναι δύσκολο να υπάρξει στην Ελλάδα. Το σχολείο κλείνει βίαια με γεγονότα που υποκινούνται από τον σκανδαλισμένο Μητροπολίτη Γερμανό. Οι συντελεστές του εγχειρήματος δικάζονται για «μαλλιαρισμό», για διδασκαλία της

⁴¹⁷ «Disrupting the Public Sphere: Mediated Noise and Oppositional Politics», του Ted Gournelos, Rollins College, στο *About Error*, ό.π.

αθείας και του σοσιαλισμού. Η δίκη γίνεται το 1914 στο Ναύπλιο για να μην προκληθούν περαιτέρω γεγονότα στον Βόλο. Ο Δελμούζος αθώνεται, αλλά το σχολείο δεν ξαναλειτούργεί. Ο Ψυχούλης, χρησιμοποιεί ως «πρώτη ύλη» τα πρακτικά της δίκης που βρήκε πριν από δυο χρόνια σε κάποιο παλαιοβιβλιοπωλείο της Αθήνας και δουλεύει συνεχώς πάνω σ' αυτά τα κείμενα κατασκευάζοντας μια αλληγορία της αστοχίας. Η πρόθεσή του και το περιβάλλον εργασίας μπορεί πολύ καθαρά να παρουσιαστεί μέσα από τις δηλώσεις του: «Την απόφαση για αυτό το έργο που κάνω τώρα την είχα πάρει ακριβώς τριάντα χρόνια πριν. Το 1984 η Θεατρική Λέσχη Βόλου, που τότε είχε καταλάβει και χρησιμοποιούσε ως έδρα της το ερείπιο της Παλιάς Ηλεκτρικής Εταιρίας, είχε αποφασίσει να δραματοποιήσει τα Πρακτικά της Δίκης του Ναυπλίου σε συνεργασία με μαθητές των σχολείων του Βόλου. Έτσι, μαθητής τότε, δούλεψα πολλές ώρες αυτοσχεδιάζοντας με τον εξαιρετικό Σκυλοδήμο, έναν από τους πιο λαμπρούς Έλληνες ηθοποιούς. Η αυτοκτονία του άφησε το εγχείρημα ατελές. Τριάντα χρόνια το είχα παρακαταθήκη».]⁴¹⁸

Το σημαίνον χαρακτηριστικό της κατάλυσης των ορίων ζωόδους και ανθρώπινης υπόστασης και της συνακόλουθης επανασύνδεσης του ανθρώπου με τα ζωικά ένστικτα και τις φυσικές του ρίζες επαναλαμβάνεται από τον Lévi-Strauss στην *Άγρια σκέψη* με πολλές μοιραίες εκφράσεις, συνιστώντας μια σημαίνουσα δομή του εικονογραφικού συστήματος. Στο παράδειγμα του έργου του Ψυχούλη, με άξονα πάντα την ανθρώπινη δράση της νόησης, η αμφίρροπη ανάγνωση της αλήθειας εμφανίζεται να ρευστοποιείται και να συγχωνεύεται μέσα από την έκπληξη της φυσικής ανακάλυψης. Η αστοχία εδώ εντοπίζεται ως ένα σύμπτωμα κατάκρυψης της γυμνής αλήθειας. Τα ετερογενή δεδομένα και η απορία μπροστά στο αποκαλυπτικό ντοκουμέντο (το κείμενο για τον Δελμούζο ως συμβάν) ανακλά την επιφάνεια μιας σειράς ενδόμυχων σκέψεων, οι οποίες υλοποιούνται ως μετα-γεγονός και συναρτώνται με τις ζωικές παρορμήσεις, την υπέρβαση των αντιφάσεων, την κατακύρωση τελικά της διττής φύσης του ίδιου του ανθρώπου.

Στο πλαίσιο της έκθεσης *Α-στοχία* στην Άμφισσα ο Ψυχούλης παρουσίασε ένα video-έργο για τον Αλέξανδρο Δελμούζο το οποίο συμβιβάζει διανοητικά μέσα από αλυσιδωτές αλληγορίες δύο ασύνδετα γεγονότα μεταξύ άλλων. [Στο απόσπασμα από

⁴¹⁸ Συνέντευξη του Α. Ψυχούλη στον Σωτήρη Λέτσιο, στο <http://strovilos.gr/?p=632> [πρόσβαση 5-12-2015].

το κατηγορητήριο της «Δίκης του Ναυπλίου», των λεγόμενων «Αθεϊκών του Βόλου», που έγινε στο Ναύπλιο το 1914. Ανάμεσα στους κατηγορούμενους είναι ο Αλέξανδρος Δελμούζος, οραματιστής παιδαγωγός από την Άμφισσα, εικοσιοκτάχρονος τότε διευθυντής του Δημοτικού Παρθεναγωγείου Βόλου, ενός πρωτοποριακού για την εποχή του εκπαιδευτηρίου νεανίδων. Το κείμενο: «...να ελκύσωσι προσηλύτους εις λεγόμενα θρησκευτικά δόγματα, τουτέστι την αθεϊαν, με τα οποία ενεργούμενα είναι ασυμβίβαστος η διατήρησις της πολιτικής τάξεως, διδάσκοντες ότι δεν υπάρχει θεός, ότι η θρησκεία αποτελεί την άρνησιν της σκέψεως, ...ότι ο άνθρωπος εδημιουργήθη υπό πιθήκων, ότι ο θεός είναι ένα αγγούρι, ότι η πατρίς είνε πόρνη και στρίγγλα μητριά και η θρησκεία μαστροπός, και τον σκοπόν των εν μέρει κατώρθωσαν προσελκύσαντες εις τας δοξασίας ταύτας πολλούς...».



Αλέξανδρος Ψυχούλης

Ο Αλέξανδρος Δελμούζος και οι 80 χρυσόμυγες

2014

Η νεαρή ηλικία του διευθυντού, οι μέθοδοι διδασκαλίας, αλλά κυρίως η χρήση της δημοτικής δημιούργησαν με υποκίνηση της εκκλησίας μεγάλο σκάνδαλο στην κοινωνία του Βόλου με αποτέλεσμα το βίαιο κλείσιμο του Παρθεναγωγείου. Το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα, οι πολιτικές και κοινωνικές προεκτάσεις του, βρίσκεται στο πιο κρίσιμο σημείο του.⁴¹⁹

Με βάση το παραπάνω κείμενο, η πιο γενική μεθοδολογική ερώτηση που μπορεί να γίνει είναι: Πώς είναι η διαίσθηση –που αρχικά υπονοεί μια άμεση γνώση– ικανή να σχηματίσει μια μέθοδο, αν γίνει αποδεκτό ότι η μέθοδος περιλαμβάνει έναν ή πολλούς συλλογισμούς; Ο Bergson συχνά παρουσιάζει τη διαίσθηση ως μια απλή

⁴¹⁹ Απόσπασμα από τον κατάλογο της έκθεσης με τίτλο *Αστοχία*, που παρουσιάστηκε στην Άμφισσα τον Οκτώβριο 2014 στο πλαίσιο του Symptom Projects 5 σε επιμέλεια Θ. Ζαφειρόπουλου.

πράξη. Αλλά από την οπτική του το «απλό» δεν αποκλείει μια ποιοτική και δυναμική πολλαπλότητα, πολλαπλές κατευθύνσεις στις οποίες δύναται να ενεργοποιηθεί. Είναι με αυτή την έννοια του απλού που «η διαίσθηση περιλαμβάνει μια πληθώρα από έννοιες και πολλαπλές απόψεις που δεν επιδέχονται μείωση».⁴²⁰

Στην ίδια παραδειγματική σειρά μπορούμε να εντάξουμε και τις πολλαπλές ομόλογες εκφάνσεις της διπλής απόληξης που μπορεί να αποκτήσει η χρήση της πρωτογενούς ύλης. Παρατηρούμε έτσι την οικειοποίηση από τον άνθρωπο των ζωικών αυτών χαρακτηριστικών και την υποκατάστασή τους: είτε α) μετωνυμικά μέσω της διττής προέκτασης από την ίδια ύλη είτε β) μέσα από τις αμφίσημες απολήξεις που πραγματώνουν τη συνάρτηση ανθρώπινου (-πολιτισμικού) και ζωώδους.

Ο καλλιτέχνης, αντιπαρατιθέμενος στη χειραγώγηση της φύσης και στον παραγκωνισμό των δυνάμεών της με την υποκατάσταση της φυσικής ύλης από τον τεχνοκρατικό πολιτισμό, εκφράζει έμπρακτα την επανάκτηση της ισόρροπης σχέσης του ανθρώπου με αυτήν και τα αιτήματά της και την αναγνώρισή της ως αστείρευτης πηγής των αξιών, διακριτικά γνωρίσματα της νεοελληνικής κουλτούρας. Σε άμεση επικοινωνία με την παλλόμενη μυστική ζωή και τον ανεξάντλητο πλούτο της, διαλέγεται απτικά με τα πρωτογενή υλικά ξεδιπλώνοντας τη χειρωνακτική δράση του στο περιβάλλον και χαρίζοντάς τη σ' αυτό. Η τέχνη του απεκδύεται έτσι τη στατικότητα και την οχύρωσή της στον κλειστό χώρο, λειτουργώντας άλλοτε στην περίπτωση ως «συμβαίνον θέαμα» σε σχέση διάδρασης με τον θεωρό-αποδέκτη της, είτε διεκδικώντας τον οικείο χώρο και την άμεση επαφή της με τη φυσική μήτρα. Προ(σ)καλώντας, επιπλέον, τον θεατή-αναγνώστη σ' ένα παιχνίδι διαλογικής συμμετοχής, ο καλλιτέχνης τού προσφέρει την «πρώτη λέξη», τον «μίτο της δικιάς του», τη φορά αυτή, «περιπλάνησης», την αφόρμηση για την ενεργοποίηση της δικής του «ποιητικής». Αφηγείται τα ακόλουθα: «Σε έναν κουβά αποθηκεύω τα σάπια λεμόνια που πέφτουν από το δέντρο με σκοπό να τα θάψω όταν τελειώσω την έρευνα για το Παρθεναγωγείο του Βόλου. Σε λίγες μέρες η δυσοσμία έχει προσελκύσει όλες τις χρυσόμυγες της περιοχής. Ποτέ δεν είχα φανταστεί ότι τα απίστευτα χρώματά

⁴²⁰ Gilles Deleuze, *Bergsonism*, New York Zone Books, 5th Printing, 2002, p. 14, μτφρ. Δ. Παπαδόπουλος.

τους είναι αποτέλεσμα μιας σηψημικής διατροφής. Οργανώνω ένα πρόχειρο εκτροφείο με σάπια λαχανικά μεταξύ των οποίων και ένα αγγούρι».

Στο κείμενο «*O Deleuze και η γένεση της μορφής*»⁴²¹ του 1997 περιγράφει μια νεορεαλιστική και νέο-υλιστική οντολογία, μακριά από τις συμπληγάδες του θετικισμού και του μεταμοντέρνου κονστρουξιονισμού στην αρχή του σύγχρονου κινήματος του «θεωρησιακού ρεαλισμού» (ή υλισμού) που εξεγείρεται εναντίον ολόκληρης της μετακαντιανής παράδοσης της «ηπειρωτικής» φιλοσοφίας, με κύριους εκπροσώπους τους Ray Brassier και Quentin Meillassoux. Αρχή αυτής της εξατομίκευσης είναι η ύλη. Μπορεί η ύλη να θεωρείται καθαρή δυνατότητα, αλλά αυτό δεν εμποδίζει να υποστηρίξει πως η αρχή της εξατομίκευσης βρίσκεται στο ρητό «η ύλη είναι σχεδιασμένη για τον ποσοτικό προσδιορισμό που λαμβάνει από την ένωσή της με μια συγκεκριμένη μορφή». Η χαρακτηριστική αυτή μορφή κάθε αισθητού όντος και της υλικής πραγματικότητας θέτει τον κόσμο σε τελεολογικά πλαίσια στις οποιεσδήποτε περιγραφές χρησιμοποιούνται τελεολογικά ρήματα και φράσεις.

Υλοποιεί, θα λέγαμε αντιληπτικά και όχι απαραίτητα αντικειμενικά, με τον τρόπο αυτό τη θεωρητική αντίληψη του καλλιτεχνικού φαινομένου –ανεξάρτητα από την ύλη και το κανάλι εκφοράς– ως ανοιχτής γραφής που δεν ολοκληρώνεται εκεί που το σταματά ο δημιουργός, το έργο παραμένει αφημένο στον ανεξάντλητο σημασιοδοτικό πλούτο του, διαμορφώνεται, μετασχηματίζεται και εμπλουτίζεται διαρκώς με τη συνέργεια του αποδέκτη-συνδημιουργού του. Επισημαίνουμε ένα βήμα πιο πέρα ότι η πρωμοδότηση, από τις όψιμες σημειωτικές έρευνες, των τεχνών νοούμενων ως κειμένων αντιπαραθέτει στο έργο –που αντιμετωπίζεται ως ένα «κλειστό σύστημα με παγιωμένη μορφή»⁴²², ως ένας λόγος τελειωμένος– το κείμενο, το ανοιχτό δηλαδή σημασιακό σύστημα.

Στο σημείο αυτό να διευκρινίσω ότι η «αστοχία της αντίληψης», που διαφαίνεται παραπάνω ως γενικευμένο ανθρωπολογικό σύμπτωμα και ως σημασιολογική εκφορά, δεν επισφραγίζει την απόλυτη πρωτοκαθεδρία του αφηρημένου εννοιολογισμού,

⁴²¹ Manuel DeLanda, *'Deleuze and the Genesis of Form'* presented at Concordia University, Montreal, Canada, 1997, published in Art Orbit, No 1, Stockholm: Art Node, March 1998.

⁴²² Deleuze & Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: Ο αντι-Οιδίπους*, ό.π. (υποσ. 108), σ. 21.

επειδή –όπως παρουσιάστηκε στο κεφάλαιο 2– στις εικαστικές τέχνες οι σχέσεις και οι νοητικές δομές δύσκολα εκφράζονται ως ξένες με την υλικότητα. Η ανθρωπολογία είναι η επιστήμη που ερευνά σφαιρικά και συστημικά τη νοόςφαιρα, δηλαδή τα φαινόμενα της κοινωνικής ζωής. «Βασίζεται στη διαφορικότητα η οποία χαρακτηρίζει τον άνθρωπο, σ' αυτό που ήταν προμετωπίδα στο Μουσείο του Ανθρώπου στο Παρίσι, στο «Μας ενώνουν οι διαφορές μας». Η αρχική θέση της, που διατυπώθηκε από τον Diderot το 1774, ήταν: «Να γνωρίσουμε τις άλλες κουλτούρες, ώστε, με βάση αυτές, να κρίνουμε και να βελτιώσουμε τη δική μας κουλτούρα, με άλλα λόγια, να επέμβουμε στη μοίρα του ανθρώπου».⁴²³

Ο Robert Smithson θα συνδέσει την υπαρξιακή αντίληψη της ύλης με την «εντροπία», σύμφωνα με την οποία κάθε μεταβολή παράγει μια ανεξέλεγκτη ποσότητα ενέργειας που δεν χρησιμοποιείται. Εντροπία είναι η «απώλεια ενέργειας»⁴²⁴ που ταυτίζεται με το σκάρτο, το πλεόνασμα, το υπόλειμμα. Στις δεκαετίες του 1980 και 1990 οι κοινωνιολογικές θεωρήσεις της εντροπίας μετακινούνται στις θεωρίες του προσώπου και στις πολιτικές της ταυτότητας, υπό την επίδραση του ρεύματος της πολιτισμικής κριτικής, του κονστρουκτιβισμού και της θεωρίας της πρακτικής του Bourdieu. Η επιστήμη της ανθρωπολογίας στην ιστορική της διαδρομή επικεντρώνεται στην ετερότητα. Αυτή η διαρκής ενασχόληση με τον «άλλο» προϋποθέτει, παράλληλα, την επεξεργασία μιας τέχνης του αναστοχασμού πάνω σε ό,τι ο ανθρωπολόγος εκλαμβάνει ως αυτονόητο. Η τέχνη, εδώ, μπορεί να εκληφθεί, με την ευρύτερη έννοια, ως επινόηση τρόπων με τους οποίους διαχειρίζεται, κάθε φορά, ο ερευνητής την αμφισβήτηση του «οικείου» σ' αυτόν κόσμο από τα δεδομένα της επιτόπιας έρευνας. Η αναφορά στην τέχνη, με την ειδικότερη σημασία της, συνοδεύει κρίσιμες αναδιατυπώσεις βασικών ερωτημάτων που έθεσαν οι θεωρίες των μετα-αποικιακών σπουδών και δίνουν την πρωτοκαθεδρία στη συναισθησία της σωματικότητας μέσα από την εθνογραφική ερευνητική, την τέχνη του αρχείου και τις φαινομενολογικές προσεγγίσεις. Η Νάντια Καλαρά στη διδακτορική της διατριβή «Οι χρονικές στρατηγικές στο έργο του Robert Smithson» αναφέρει: [Η εντροπία είναι βασική έννοια στον Smithson, διατρέχει το σύνολο του

⁴²³ Ελεάνα Γιαλούρη (επιμ.) *Υλικός πολιτισμός, Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012, σ. 12.

⁴²⁴ Thomas Pynchon, *V*, μετάφραση Προκόπης Προκοπίδης. - 1η έκδ. - Αθήνα : Χατζηνικολή, 2007. σ. 8.

έργου του. Την ορίζει ως «μια κατάσταση μη αναστρέψιμη, που παρατηρείται όταν ένα κλειστό σύστημα παρακμάζει και αρχίζει να διαλύεται, και δεν υπάρχει τρόπος να ξαναενώσει κανείς τα κομμάτια».⁴²⁵ Και ακόμα: «Δεν πιστεύω ότι τα πράγματα κάνουν κύκλους. Πιστεύω ότι απλώς πηγαίνουν από τη μία κατάσταση στην άλλη, δεν υπάρχει επιστροφή στην πραγματικότητα».⁴²⁶ Πρόκειται για μια προσωπική ανάγνωση της έννοιας της εντροπίας. Όπως αναπτύχθηκε από τη φυσική στα μέσα του 19ου αιώνα, η εντροπία υπάγεται στο δεύτερο νόμο της θερμοδυναμικής, ο οποίος ακολουθεί τον πρώτο νόμο της διατήρησης της ενέργειας. Ο πρώτος νόμος δηλώνει ότι η ενέργεια είναι υλικά σταθερή και δεν μπορεί ούτε να δημιουργηθεί, ούτε να μηδενιστεί. Ο δεύτερος νόμος της θερμοδυναμικής θεωρεί την εντροπία δύναμη μέσα στο σύμπαν που οδηγεί τον φυσικό κόσμο από ένα σύστημα τάξης σε μια μάζιμουμ αταξία. Η φύση της χρονικότητας επηρεάζεται παρομοίως από την εντροπία και χαρακτηρίζεται ως στατική, ψυχρή, ληθαργική ή φθίνουσα στο χρονικό της ξετύλιγμα. Και στις δύο περιπτώσεις, η χρονική διάσταση της εντροπίας γίνεται κατανοητή ως μη αναστρέψιμη και συσχετίζεται με την προοδευτική αποσύνθεση της φόρμας.]⁴²⁷ Η έννοια της αστοχίας διασταυρώνεται επίσης και με την «έννοια της δαπάνης» (George Bataille). Μια τέτοια ενεργειακή ανάγνωση εστιάζει στην πρωταρχική εντροπική συνθήκη της αστοχίας, την εμπειρική πραγματικότητα που εκφέρεται μέσα από τη διάρθρωση για «αλληγορική χρήση της ύλης». Η σχέση του καλλιτέχνη με την οικονομία της ύλης καθορίζεται από τον πολλαπλασιασμό των μοντέλων αναπαράστασης αν πρόκειται για «πυκνώματα αντίληψης-δράσης» και απεικονίσεις που βρίσκονται σε καθεστώς συνεχούς ανταλλαγής και ολιστικές κλίμακες ανάγνωσης της ύλης ως αυθύπαρκτης οντότητας.

Ο συλλογισμός μοιάζει σύνθετος, αλλά θέτει μια σειρά ερωτήματα που εντοπίζονται στον πυρήνα των νέων αντιληπτικών μηχανισμών που υποθάλπει η αστοχία. Υπ' αυτή την έννοια πρέπει να διαχωρίζουμε τις ιδιότητες που ορίζονται από τον βαθμό διάδρασης όλων αυτών των στοιχείων και συνόλων μεταξύ τους. Η υπόθεση αυτή βασίζεται στη θεωρία της συναρμολόγησης (*assemblage theory*) του Gilles Deleuze, όπως την έχει αναπτύξει ο Manuel De Landa στο βιβλίο του *A New Philosophy of*

⁴²⁵ Smithson, «Entropy Made Visible», ό.π. (υποσ. 36), σ. 301.

⁴²⁶ Στο ίδιο, σ. 309.

⁴²⁷ Νάντια Καλαρά, «Οι χρονικές στρατηγικές στο έργο του Robert Smithson», διδακτορική διατριβή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, σ. 93.

Society.⁴²⁸ Η προτεραιότητα του «διευρυμένου πεδίου» για τον Deleuze, δηλαδή του χωρικού γεγονότος, είναι απόλυτη. Αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία δεν είναι η καλύτερη κατανόηση των αναπαριστώμενων υλικών διεργασιών, αλλά η ίδια η διαδικασία κατανόησης που ενεργοποιούμε απέναντι στις υλικές ανατροπές. Κι αυτό γιατί η περιγραφή των μετασχηματισμών της απόφασης για την πρακτική και οι τρόποι παρέμβασης στην κοινωνική πραγματικότητα εξαρτώνται από τις διαδικασίες προσέγγισης που ακολουθούμε.

Συμπεράσματα

Η περιδιάβαση στον λαβυρινθώδη κόσμο των παραδειγμάτων και θεωρημάτων που παραθέσαμε σχετικά με την ύλη μας καθιστά μάρτυρες μιας αλλαγής παραδείγματος που προτρέπει η αστοχία ως μια νέα σχέση μεταξύ των μεταβατικών σταδίων: αρχικής σύλληψης (σχεδιασμού) και υλοποίησης (κατασκευής). Η αλλαγή παραδείγματος (η διεύρυνση μέσα από την πολυπλοκότητα των υπαινιγμών που προτάσσει η αστοχία) ανοίγει τη δυνατότητα στην τέχνη να επαναπροσδιορίσει εντελώς την υλομορφική μεθοδολογία της μέσω του αναστοχασμού, καθότι είναι συνδεδεμένος τόσο με την επιστημολογία όσο και με την αναπαράσταση. Η δυνατότητα των καλλιτεχνών να αυτοπροσδιορίζονται σε οντολογικό επίπεδο, να εννοούν τον κόσμο με τους δικούς τους όρους, που δεν εξηγούνται μέσω της αναγωγής στην επιστημονική γνώση, γίνεται προτροπή της αστοχίας «να σκεφτούμε μέσα από τα ίδια τα πράγματα» ως δύναμη αυτή καθεαυτή και όχι μόνο ως μεταφορά.⁴²⁹ Στο πεδίο του σχεδιασμού νέες έννοιες και εργαλεία καθιερώνονται δίνοντας έμφαση στην αλλαγή, τη μεταβολή, τη γενεσιουργό λογική και τον σχεδιασμό διάδρασης, προτείνοντας την ενσωμάτωση των μελλοντικών μεταβολών της υλικότητας ήδη από την αρχική σχεδιαστική φάση. Η επέκταση, επίσης, της γενεαλογίας του υλικού σε μηχανισμό συγκρότησης του έργου διευρύνει το εννοιολογικό πεδίο, αφού θέτει θέματα μεταβολής του χώρου στον χρόνο και θέματα σχεδιασμού της χρονικότητάς του ως καταγωγή. Η διάδραση συνδέεται με τον

⁴²⁸ Manuel De Landa, *A New Philosophy of Society*, New York: Continuum, 2006. Βλ. επίσης του ίδιου, «Deleuzian Social Ontology and Assemblage Theory», στο Martin Fuglsang & Bent Meier Sorensen (επιμ.) *Deleuze and the Social*, σειρά Deleuze Connections, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

⁴²⁹ Βλ. και σχετικό αφιέρωμα, υπό την επιμέλεια των Holbraad και Μπακαλάκη, στα *Σύγχρονα Θέματα*, τ. 112, σ. 1243. (Henare, Holbraad & Wastell, *Thinking Through Things*, Routledge, 2007.)

σχεδιασμό συνδυαστικών χρήσεων και τροφοδοτείται από διερευνήσεις στο πεδίο της «ανθρωπολογίας του υλικού πολιτισμού», όπου αναβαθμίζεται ο ρόλος των αντικειμένων, δεδομένου ότι τους αποδίδεται εμπρόθετη δράση (όπως στα κοινωνικά υποκείμενα). Συνδέεται, επίσης, με την ευρύτερη αμφισβήτηση των «νεωτερικών» διπόλων υποκείμενο/αντικείμενο, πολιτισμός/φύση, κ.λπ., που εγκαθιδρύουν τον «άνθρωπο» ως διάφορο από τον κόσμο και κυρίαρχο επ' αυτού.⁴³⁰

Στη σύγχρονη τέχνη διαπιστώνουμε διαρκώς μια εντελώς διαφορετική αντίληψη στον τρόπο διαχείρισης της υλικότητας. Η αντίληψη αυτή αντανακλά έναν συνολικό μετασχηματισμό του τρόπου κατανόησης της «αρχειτυπικής ύλης που συμβαδίζει με τον αντίστοιχο μετασχηματισμό της σχέσης του φυσικού με το τεχνητό».⁴³¹ Η αντίληψη του φυσικού ως ενός πλαισίου διαχείρισης γενετικής πληροφορίας και κωδικών αντικαθιστά την εικόνα του ζωντανού οργανισμού σε κατάσταση λειτουργικής ισορροπίας με πρότυπο τη δημιουργία του τεχνητού. Η αστοχία ως ενδιαμέσος χώρος δίνει τη δυνατότητα στο τεχνητό να αποκτά ιδιότητες του φυσικού, την ίδια στιγμή που το φυσικό, διαμέσου της άστοχης χρήσης του, είναι σε θέση να αποκτά ιδιότητες του τεχνητού. Η έννοια του υβριδίου καταλαμβάνει μια κεντρική θέση στον προβληματισμό in-between και προβάλλεται ως βασικό συστατικό της θεώρησης της αστοχίας.

Το έργο τέχνης δεν συλλαμβάνεται πλέον ως μηχανή που τα λειτουργικά-μηχανικά μέρη του μιμούνται τα όργανα του ζωντανού, αλλά ως μια τεχνητή προέκταση του ανθρώπινου σώματος, ένα τεχνητό δέρμα με φυσικές ιδιότητες που με επεμβάσεις στον γενετικό του κώδικα αποκτά τη δυνατότητα να μετασχηματίζεται, να μεταλλάσσεται, να προσαρμόζεται, να αλλάζει. Μέσα σ' αυτό το νέο περιβάλλον μπορούμε να διακρίνουμε τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά του τρόπου με τον οποίο προσεγγίζεται η διαχείριση της υλικότητας με φίλτρο την αστοχία:

A) Με την αξιοποίηση του σχεδιασμού και την κατασκευή σύνθετων υλοποιημένων πρακτικών γίνονται όλο και περισσότερο δυσδιάκριτοι οι παραδοσιακοί ρόλοι των στοιχείων και συστατικών που ενσαρκώνουν το έργο (υποπροϊόντα).

B) Το δεύτερο χαρακτηριστικό αφορά την ενσωμάτωση στη σχεδιαστική διαδικασία

⁴³⁰ Hans Georg Gadamer, *Το πρόβλημα της ιστορικής συνείδησης*, πρόλ.-μτφρ.-επιμ. Α. Ζέρβας, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 1998, σ. 122.

⁴³¹ Μαρία Βογιατζάκη, Δρ Αρχιτέκτων, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Αρχιτεκτόνων Α.Π.Θ. (από το περιοδικό του Σ.Α.Θ., τεύχος 9).

της ίδιας της δημιουργίας του υλικού. Ο πειραματισμός για τη γένεση της ιδέας γίνεται ένας ταυτόχρονος και ταυτόσημος πειραματισμός για το υλικό, όχι μόνο για να εκφράσει καλύτερα την ιδέα, αλλά για να είναι ένα αξεχώριστο και αδιάσπαστο κομμάτι της. Καθώς το υλικό γεννιέται μαζί με τη μορφή, τόσο η διαδικασία παραγωγής του όσο και η κατασκευαστική διαδικασία αποτελούν μέρος του συνθετικού προβλήματος (υλομορφισμός). Παρατηρούμε συχνά μια μετατόπιση της έμφασης από τον σχεδιασμό μορφών στον σχεδιασμό ιδιοτήτων, οι οποίες ευθύνονται πλέον για τη γέννηση των μορφών και κατ' επέκταση για την επιλογή των υλικών.

Γ) Η αυξημένη χρήση υλικών τα οποία παράγονται μέσα από τις δυσκολίες ή τα εμπόδια παραγωγής (σκραπ). Η δυνατότητα στον δημιουργό να προσδώσει χρήσεις και να διευρύνει το πλήθος των υλικών, καθώς και να φανταστεί νέες και άγνωστες μέχρι τώρα ιδιότητές τους.

Δ) Οι προδιαγραφές των υλικών μετατοπίζονται από το συνθετικό ενδιαφέρον στον τρόπο συνδυασμού και συναρμολόγησής τους (post design), η προσέγγιση μέσω της αστοχίας προϋποθέτει στον σχεδιασμό να προσδιορίζονται σε μεγαλύτερο βεληνεκές τα επιθυμητά χαρακτηριστικά και οι ιδιότητες.

Η αστοχία παρομοιάζεται με το υλοποιημένο σπινθήρισμα, υπονοώντας ότι είναι αδύνατον να ιδιοποιηθούμε τη «νέα υλικότητα» ως μοναδικότητα. Πώς όμως συμβιβάζεται κάτι τέτοιο με την ενότητα της διανοητικής διάστασης; Εγείρεται έτσι ένας θεμελιώδης προβληματισμός σχετικά με τη συνοχή υλικότητας σε σχέση με τον χειρισμό και την υπόστασή της ως γενεαλογία, προβληματισμός ο οποίος ενδεχομένως έχει τις ρίζες του σε έναν ευρύτερο προσδιορισμό του τρόπου εμφάνισης της στιγμής εν γένει. Το πρωταρχικά οντολογικό και καταγωγικό στο επίπεδο της απόλυτης συνείδησης παραμένει απόλυτα συνδεδεμένο με τη συνοχή του συμβάντος καθώς οι σημειακές ταυτοποιήσεις του ζωντανού παρόντος (οι εντός του όσο κι εκείνες που αποτελούν ολική μορφή του) αντλούν το νόημά τους από τις διασταυρώσεις των πρωταρχικών χρονικών αποβλεπτικότητων. Η συνείδηση του «τώρα» ως στιγμής, ακόμη και του νέου «τώρα», είναι συνυφασμένη με ένα μη-θεματοποιήσιμο γίνεσθαι. Η ενότητα της υλοποιήσιμης διάστασης θεμελιώνεται στο ότι η κάθε στιγμή αποτελεί ένα βάθος το οποίο παραμένει ουσιωδώς ανεξιχνίαστο. Οι ερμηνείες των εσωτερικών «καθυστερήσεων» μέσα στο γίνεσθαι του «στόχου» – δηλαδή κάνω κάτι για κάποιον λόγο έχοντας κάποιον σκοπό– προκαλούν τις «στάσεις» που πραγματοποιεί κάθε μορφή ύλης για να κατορθώσει να εμφανίσει την πληρότητα της πράξης ως φαινομενικότητα. Αποτελεί έτσι την άχρονη εντελέχεια του

κάθε «τώρα», μια μορφοποίηση η οποία έρχεται από το πουθενά, αλλά κατασταλάζει ριζικά και άχρονα μέσα στην ανοιχτότητα του ορίζοντα. Η στιγμή μοιάζει να παρασιτεί σε βάρος του ορίζοντα που την περιβάλλει, καθώς διεκδικεί την πρωταρχικότητα του δεύτερου με τον βηματισμό να προδιαγράφει την αναπόδραστη τάξη που ακολουθεί η πρωταρχική αποβλεπτική δομή της χρονικής συνείδησης, την τάξη της σημειακής φάσης, της φάσης-σημείου. Ο χρονικός ορίζοντας διανοίγεται αποβλεπτικά μέσω του στοιχειακού ανοίγματος της ίδιας της στιγμής. Το αδιαφοροποίητο πρωταρχικό μεσοδιάστημα της στιγμής-στοιχείου είναι αυτό που συμπυκνώνει τον ορίζοντα στην περιφέρεια μιας προοπτικής απομάκρυνσης και αναβολής από έναν στόχο που ολοένα απομακρύνεται. Η υλικότητα παρασύρει και ανασύρει την τροχιά της διαμόρφωσης του σκοπού τώρα μέσα από έναν πρότερα έκκεντρο ορίζοντα, έναν ορίζοντα που κατακλύζεται από τη σύμπτωση της συνείδησης με το συνειδητό. Η πηγή από την οποία παράγονται τα πλέγματα των πρωταρχικών πτυχώσεων του ορίζοντα, της διάσπασής του σε σημεία του αποβλεπτικού συνεχούς (ασυνείδητο). Η αποβλεπτικότητα (παράλληλη έννοια με την α-στοχία) ζει μέσα στη στιγμή-στοιχείο, εντός της οποίας διανοίγεται η γεινίαση της ενικής στιγμής και του ορίζοντα που την περιβάλλει. Η αστοχία υφίσταται σαν ένας τρόπος προϋπαρξής του χρονικού ορίζοντα, ως μη-διακριτού συστατικού της στιγμής-στοιχείου που δεν μπορεί να συνοδεύει μονίμως το χρονικό φαινόμενο, όχι μόνο ως απλή συμπληρωματική δομή του ζωντανού παρόντος, αλλά ως το βαθύτερο προ-εγωικό, προ-συγκροτησιακό στρώμα της ζωής και του βίου. Η σχέση με την προ-εγωική ροή διανοίγεται μέσα από μια πρωταρχική μετάβαση, μια κατάσταση κατά την οποία «διωλίζεται» η ανοιχτότητα του χρόνου-ορίζοντα για να συμπυκνωθεί στη σημειακή κατατομή του περιεχόμενου-χρόνου. Η μετάβαση αυτή δεν είναι απλή κατάσταση μεταβολής, εφόσον κάθε μεταβολή περιλαμβάνει το είδος αυτής της κατάστασης που υπαγορεύει το υπερβατολογικό πεπρωμένο της στιγμιακής εμφάνισης. Η συνεχής υπέρβαση της αστοχίας που διαγράφεται από τις αποβλεπτικότητες του ζωντανού παρόντος ενσαρκώνει τη στοιχειακή πληρότητα, εντός της οποίας η στιγμή-μορφή και ο ορίζοντας μοιράζονται την αποβλεπτική ζωή.

Κεφάλαιο 4

Το βίωμα της Α-στοχίας

Εισαγωγή

Ενώ η επιτυχία, όπως είδαμε, θεωρείται στη ρασιοναλιστική θεωρία ως το υπερτιμημένο αγαθό, στη μεταπολεμική τέχνη και αρχιτεκτονική η αμφιβολία αγκάλιασε τον πειραματισμό, ενθαρρύνοντας τη λογική πως ο «κίνδυνος» θεωρείται βιώσιμη στρατηγική. «Η τέχνη των αρχών του 21ου αιώνα, αντικατοπτρίζοντας ανάλογες τάσεις της κοινωνίας, εξελίχθηκε σε εκρηκτική δύναμη απελευθέρωσης από την καταπίεση των ως τότε γενικά αποδεκτών κανόνων και ιεραρχιών. Οι αντιλήψεις για την Ιστορία ως “διαδικασία προόδου και εξέλιξης με πορεία μακρόχρονη, ευθύγραμμη, νωχελική και σταθερή”»⁴³² παραχώρησαν τη θέση τους στην «πίστη σε σύντομα, πολλαπλά, ταυτόχρονα ξεσπάσματα έστω και εάν η αντίληψη αυτή δεν ήταν παρά μια ψευδαίσθηση».⁴³³ Στο κεφάλαιο αυτό, μέσα από περιπλάνηση στις αμφισημίες του σύγχρονου θεωρητικού και ιστορικού λόγου σχετικά με τη μεμονωμένη αλλά και συλλογική αδυναμία επίτευξης του στόχου, θα αποπειραθούμε να αποκαλύψουμε το ιδιαίτερο νόημα που αποκτούν οι λέξεις, το θετικό ή αρνητικό πρόσημο που λαμβάνουν οι έννοιες, όπως ακόμη και το ποιες από αυτές μέσα από την παραδοχή της αστοχίας είναι εν δυνάμει ικανές να μετασηματίσουν το αυριανό λεξιλόγιο για τον προσδιορισμό των συνθηκών παραγωγής του έργου τέχνης κυρίως μέσα από συλλογικές διαδικασίες. Η ευρύτερη σύνδεση της α-στοχίας ως μηχανισμού ποιητικής μεταφοράς στην παραγωγική διαδικασία είναι το σύνολο των παραμέτρων που θα ορίσουν σε μεγάλο βαθμό τη «μεθοδολογία εξέλιξης των ζητημάτων που απασχολούν την τέχνη των κοινών»⁴³⁴ μέσα από προσπάθειες ανάλυσης του πολιτισμικού ζητήματος που προκύπτει όταν κυριαρχούν οι αντιφάσεις, η έλλειψη αποκρυσταλλωμένου στόχου, τα εμφανιζόμενα συμβάντα, καθώς και η αδυναμία διάγνωσης των συνθηκών που θα ακολουθήσουν. Κάτι τέτοιο συμβαίνει συμβολικά και αφαιρετικά σε κάποιες περιπτώσεις, καθώς αντικείμενο και περιεχόμενο

⁴³² Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2004, σ. 212.

⁴³³ Paul Klee, *Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη Σχολή Μπαουχάουζ* (1971), Τόμος Α' και Β', Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1989.

⁴³⁴ Roland Barthes, *Η επικράτεια των σημείων*, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1980, σ. 17.

διαφόρων έργων και projects γίνεται ακριβώς το ορόσημο των μορφών της διαδοχικής κατάστασης μέσα από κριτική ανάγνωση της εξέλιξης που θα ακολουθήσει σε μια περίοδο που η «κρίση» είναι ακόμη ένας συγκροτησιακός παράγοντας που επηρεάζει καταλυτικά την εικαστική –και όχι μόνο– παραγωγή. Ο λογοτέχνης Αποστόλης Αρτινός υπογραμμίζει έξοχα: «Όπως η καλλιτεχνική δημιουργία στον Nietzsche ή η ασυνείδητη εικονοποιία του Freud, έτσι και η επαναστατική διαδικασία στη μαρξιστική σκέψη είναι μια αισθητική αναπαράσταση, μια αισθητική κρίση επί της “μορφής του περιεχομένου”. Ενός περιεχομένου όμως που διανοίγεται στη μορφική του απελευθέρωση, στο αυτο-ποίητο της σκηνής του»⁴³⁵. Το καθημερινό αποτελεί έννοια με επαναστατικό περιεχόμενο και δυναμική, μια έννοια που «εμπραγματώνει την επαναστατική θεωρία και επικαιροποιεί το μήνυμά της».⁴³⁶ [Αν και η φαινομενολογία, στις διάφορες εκφάνσεις της, αποτέλεσε σημείο αναφοράς πολλών θεωριών της τέχνης του εικοστού αιώνα –όπως, για παράδειγμα, η χρήση από τους καλλιτέχνες της Minimal Art της μεταφρασμένης το 1962 στα αγγλικά *Φαινομενολογίας της Αντίληψης* του Maurice Merleau-Ponty–, σημείωσε μάλλον λιγότερη επιτυχία στο να εδραιωθεί ως συμπαγές μεθοδολογικό σύστημα της επιστημονικής πειθαρχίας της ιστορίας της τέχνης. Εφόσον, ήδη στις αρχές του εικοστού αιώνα, τόσο η εικονολογία όσο και η μορφολογική ανάλυση (ο όρος είναι προτιμότερος από τον όρο φορμαλισμός, που παραπέμπει σε συγκεκριμένη ιδεολογία και όχι μέθοδο) διεκδίκησαν –και έλαβαν– τη μερίδα του λέοντος, προσπάθειες για τη δημιουργία μιας φαινομενολογικά ερειδόμενης μεθόδου, η οποία να μπορεί να περιγράψει και να αναλύσει το εύρος των εικαστικών πειραματισμών που χαρακτηρίζουν την τέχνη του εικοστού αιώνα, έπρεπε νομοτελειακά να πέσουν στο κενό.

Στην καλύτερη των περιπτώσεων, η μεθοδολογική παράδοση της εικονολογίας ανάγει την ερμηνεία των εικόνων στην ανάλυση των πλείστων κοινωνικών ή ανθρωπολογικών χρήσεών της, όπως και κατ’ αναλογία, με ερμηνευτικές προσεγγίσεις ακραίου «αναγωγισμού κοινωνικής ιστορίας» στην ιστορία της

⁴³⁵ Αποστόλης Αρτινός, «Η αισθητικοποίηση του καθημερινού», δημοσιευμένο στις «Αναγνώσεις» της *Αυγής* στις 9-7-2011, στο http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2011/07/blog-post_5640.html

⁴³⁶ Αλέξανδρος Νεχαμάς, *Νίτσε, η ζωή σαν λογοτεχνία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σ. 92.

τέχνης.]⁴³⁷ Η ρομαντική θέση για τη μη αυθεντικότητα του καθημερινού βίου παραχωρεί τώρα τη θέση της στη δυναμικότητα του καθημερινού, στην επαναστατική του διάσταση και δυναμική. «Μια κοινή συνείδηση (commons) που αναλαμβάνει το χωροχρονικό πλαίσιο της και κομίζει μια πραγματικότητα άλλη από την πραγματοποιημένη εμπειρία». ⁴³⁸ Η αυθεντικότητα της ανθρώπινης εμπειρίας αναζητάται στη συγκρουσιακή της διάσταση και όχι στον φετιχισμό του ευζην. Μια πάλη που εκδηλώνεται, όμως, έξω από την ιστορική αποτυχία του συλλογικού οράματος.

4.1 Η Α-στοχία ως ανθρωπιστικό σύμπτωμα

Σύμφωνα με τις παραπάνω απόψεις θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η ανθρωπολογία είναι η πιο αρμόδια επιστήμη για να μελετήσει τις αστοχίες που μας οδήγησαν στη μεγαλύτερη καμπή της ανθρώπινης ιστορίας που βιώνουμε σήμερα και που την αποκαλούμε «κρίση» ή «ύφεση». Η ανθρωπολογία στο τέλος του 19ου αιώνα πέρασε από την αποικιοκρατία –αν και ένα σημαντικό τμήμα της συνοδεύεται μέχρι και σήμερα με το αντίστοιχο της αρχαιολογίας– στη διερεύνηση της κοινωνικοπολιτισμικής κρίσης με άξονα την πολιτική οικονομία και με βάση τις έννοιες «δύναμη», «εξουσία», «ιδεολογία» και «αντίσταση».⁴³⁹ Η α-στοχία μέσα από το ανθρωπολογικό βλέμμα είναι το κατεξοχήν «διευρυμένο πεδίο της ανημποριάς» εντός του οποίου αναπτύσσονται όλες οι δραστηριότητες ενός «αμυντικού φιλότιμου». Σε μια τέτοια θεώρηση οι μορφές αυτές καθεαυτές έχουν υποδεέστερη σημασία από το σύστημα των σχέσεων που ενεργοποιούν. Τέλη της δεκαετίας του '20, αρχές του '30, ο Antonio Gramsci, Ιταλός, φιλόσοφος, μαρξιστής, πολιτικός, χρόνια άρρωστος, φυλακίζεται από το καθεστώς Μουσολίνι. Η μοίρα του δυσοίωνη, η δύναμή του, η μόνη δύναμή του, είναι «η γνώση ότι εάν χτυπήσεις το κεφάλι σου στον τοίχο, αυτό που θα σπάσει θα είναι το κεφάλι σου, όχι ο τοίχος». Γράφει. Κάποιες χιλιάδες

⁴³⁷ Σωτήρης Μπαχτσετζής, «Η δια-φαίνουσα εικόνα: η φαινομενολογία του μέσου στην ερμηνεία εικαστικών έργων», δημοσιευμένο στις 13-7-2016 στο περ. *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 132-133, σ. 121-32.

⁴³⁸ Walter Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1978, σ. 72.

⁴³⁹ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Éditions de Minuit, 1980, p. 384-7.

σελίδες επιστολών και σημειώσεων γεμίζουν με σκέψεις-αφορισμούς για τα σπουδαία –δηλαδή τα καθημερινά–, για το πώς να επιβιώνεις στην «εποχή των τεράτων», την ώρα που το παλιό έχει πεθάνει, αλλά το καινούργιο δεν έχει ακόμη γεννηθεί. «Η πρόκληση της νεωτερικότητας είναι να ζεις δίχως ψευδαισθήσεις μα και δίχως απογοήτευση», γράφει ο Gramsci στα *Τετράδια της Φυλακής*, «είμαι απαισιόδοξος λόγω νόησης και αισιόδοξος λόγω θέλησης».⁴⁴⁰ Ο Daniel Miller επιχειρηματολογεί υπέρ της γεφύρωσης του χάσματος ανάμεσα στην παραγωγή και την κατανάλωση του υλικού πολιτισμού τονίζοντας την αναγκαία συμπληρωματικότητά τους, η κατανάλωση διαμορφώνει τους ανθρώπους συμμετέχοντας στις σύνθετες διαδικασίες υποκειμενοποίησης. Αυτό που έχει σημασία είναι: «τα υλικά, οργανικά προϊόντα, οι μεμβράνες ή τα δέρματα, οι πηγές ενέργειας, τα πυκνώματα αντίληψης-δράσης, τα όρια, οι χρήσεις και οι καταχρήσεις ως τεχνικές αφηγήσεις να αποτελούν συμπληρώματα στην αναπαράσταση της ανθρώπινης εμπειρίας. Μόνον εκεί μπορούμε να εντοπίσουμε με σαφήνεια τις σχέσεις, τους μετασχηματισμούς του φυσικού χάους σε αποκρυσταλλώσεις και στοιχεία από εκείνο το όλον που τα εμπεριέχει όλα».⁴⁴¹ Κι αυτό γιατί η εντροπία της αστοχίας δεν ενεργοποιεί μόνο μια σειρά από μεταφορές που φωλιάζουν στην εγκατάλειψη, καθώς τίποτα δεν εκφράζει πιο πειστικά την απειλή ενός «αχανούς σκληρού υπολείμματος» χωρίς όνομα. Η έμφαση στη σημασία της διεκδίκησης, της ανάδειξης και της αξιοποίησης των υλικών πολιτισμικών καταλοίπων συστήνεται από τους Beverly, Butler και Michael Rowlands «ως πολιτική εμπέδωσης της αναγνώρισης και της συνεπαγόμενης διαφοράς, ενώ σημειώνεται και ο “θεραπευτικός” ρόλος των μνημονικών υλικών ενεργημάτων –που ο δυτικός πολιτισμός δεν κατανόησε ποτέ– ως φορέων ανικανοποίητων παραπόνων και αισθημάτων απώλειας».⁴⁴²

Θα ξεκινήσω με μια σειρά αλυσιδωτών παραδειγμάτων αποσκοπώντας να κατασκευάσω ένα λαβυρινθώδες δίκτυο από παρουσιάσεις έργων και θεωρήσεων με στόχο να περιγράψω μερικές από τις περιπτώσεις που η υλικότητα γίνεται «κοινό»

⁴⁴⁰ Antonio Gramsci, *Γράμματα από τη φυλακή*, μτφρ. Δ. Ραντόπουλος, πρόλ. Φ. Χατζιδάκη, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2005, σ. 27.

⁴⁴¹ Ελεάνα Γιαλούρη (επιμ.) *Υλικός πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012.

⁴⁴² Tilley, C., Keane, W., Kuechler, S., Rowlands, M., Spyer, P. (επιμ.) *Handbook of material culture*, London: Sage Publications, 2006.

πρόβλημα, αδυναμία και εντέλει αφόρητος καταναγκασμός. Ξεκινώντας από μια καλειδοσκοπική ανάγνωση των εικαστικών έργων και της ευρύτερης πρακτικής του Ai Weiwei (1957), σκοπός μας είναι να συνθέσουμε ένα επιχειρήμα σχετικά με την αλληλοεμπλεκόμενη σχέση της αστοχίας με την κοινωνικοπολιτική διάσταση (ως οντότητα) του έργου τέχνης. Ο κορυφαίος Κινέζος καλλιτέχνης, επιμελητής, αρχιτεκτονικός σχεδιαστής, πολιτιστικός και κοινωνικός σχολιαστής και ακτιβιστής, γεννήθηκε στο Πεκίνο. Ο πατέρας του ήταν ο Κινέζος ποιητής Ai Qing, ο οποίος καταγγέλθηκε ως επαναστάτης κατά τη διάρκεια της Πολιτιστικής Επανάστασης και στάλθηκε σε στρατόπεδο καταναγκαστικής εργασίας στην Xinjiang με τη σύζυγό του Γκάο Γινγκ.⁴⁴³ Συμμετείχε ως καλλιτεχνικός σύμβουλος στον σχεδιασμό του Εθνικού Σταδίου, του κεντρικού σταδίου των Ολυμπιακών Αγώνων του 2008 στο Πεκίνο, σε συνεργασία με την ελβετική εταιρεία Herzog & de Meuron, ευρύτερα γνωστό ως η «Φωλιά του πουλιού». Ο ίδιος, στα κινεζικά μέσα ενημέρωσης, έχει εκφράσει επανειλημμένα τις απόψεις του κατά των Ολυμπιακών Αγώνων. Αργότερα αποστασιοποιήθηκε από το έργο λέγοντας: «Το έχω ήδη ξεχάσει και ούτε καν με ενδιαφέρει να έχω τώρα φωτογραφίες από αυτό το έργο, καθώς αποτελεί προσποιούμενο χαμόγελο του κακού γούστου».⁴⁴⁴ Τον Αύγουστο του 2009 κατηγορήσε επίσης εκείνους που χορογράφησαν την τελετή έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων στο Πεκίνο, συμπεριλαμβανομένων των Steven Spielberg και Zang Yimu, λέγοντας: «Είναι αηδιαστικό. Δεν μου αρέσει κάποιος που κάνει ξεδιάντροπη κατάχρηση του επαγγέλματός του χωρίς καμία ηθική κρίση».⁴⁴⁵ Ενώ όταν ρωτήθηκε από τους *NY Times* γιατί συμμετείχε στον σχεδιασμό της «Φωλιάς του πουλιού», απάντησε: «Το έκανα γιατί μου αρέσει ο σχεδιασμός».⁴⁴⁶

Το 2000 ο Ai Weiwei συνεπιμελήθηκε την περιβόητη έκθεση τέχνης *Fuck Off* με την επιμελήτρια Feng Boyi στη Σαγκάη της Κίνας. Την ίδια χρονιά μετακόμισε στο Caochangdi όπου ένωσε ένα σύμπλεγμα κατοικιών και άνοιξε το στούντιό του Real/Fake. Το 2006 ο Ai Weiwei και η αρχιτεκτονική ομάδα POX σχεδίασαν μια ιδιωτική κατοικία στην Columbia County της Νέας Υόρκης. Σύμφωνα με την

⁴⁴³ Evan Osnos, «It's Not Beautiful», *The New Yorker*, 24 May 2010, p. 54-63.

⁴⁴⁴ Edward Wong, «Chinese Defend Detention of Artist on Grounds of “Economic Crimes”», *The New York Times*, 7 April 2011.

⁴⁴⁵ «Ai Weiwei», wolseleymedia.com.au (2008).

⁴⁴⁶ «China's New Faces: Ai Weiwei», *BBC News*, 3 March 2005.

Observer UK, το σπίτι ολοκληρώθηκε το 2008 και είναι «μια εξαιρετικά εκλεπτυσμένη κατασκευή».⁴⁴⁷

Από το 2006 αναδείχθηκε σε έναν από τους πλέον σημαίνοντες κοινωνικούς ακτιβιστές διαδικτύου (bloggers) της Κίνας, γνωστός για τον αποτρόπαιο και μερικές φορές χυδαίο κοινωνικό σχολιασμό του, γεγονός που τον έφερε σε συχνή ρήξη με τις κινεζικές αρχές. Κατέδειξε με ευγλωττία τον αγώνα για τη δικαιοσύνη και την αδυναμία ανάπτυξης μιας επεκτατικής πολιτιστικής ζωής στην Κίνα, που ζει κάτω από ένα αυταρχικό καθεστώς. Γράφοντας στο blog ανακοίνωσε ότι: «Η Κίνα εξακολουθεί να μη διαθέτει μια νεωτεριστική κίνηση οποιουδήποτε μεγέθους, στη βάση μιας κίνησης προοπτικής προς την απελευθέρωση της ανθρωπότητας και του διαφωτισμού που ασκείται από το ανθρωπιστικό πνεύμα. Η δημοκρατία του υλικού πλούτου, καθώς και η καθολική εκπαίδευση είναι το έδαφος πάνω στο οποίο χτίστηκε ο μοντερνισμός». Κατά την άποψη του Ai Weiwei, η Κίνα παραμένει περισσότερο από έναν αιώνα πίσω από τη Δύση, η πολιτιστική ανάπτυξή της υπονομεύεται απελπιστικά από τα οικονομικά και πολιτικά συστήματά της. Ως γιος γνωστού ποιητή ο οποίος υπέφερε πάρα πολύ κατά τη διάρκεια της Πολιτιστικής Επανάστασης, αναφέρει: «Γνωρίζω πολύ καλά τους κινδύνους που αντιμετωπίζει ένα ισχυρό καθεστώς που έχει μικρό ή καθόλου ενδιαφέρον για τα ανθρώπινα δικαιώματα».⁴⁴⁸ Επέκρινε σφοδρά το καθεστώς, χρησιμοποιώντας τη μερική προστασία από τη διεθνή φήμη του, προκειμένου να ρίξει φως στις πιο σκοτεινές γωνιές της σύγχρονης Κίνας. Από τότε κυνηγήθηκε, ερευνήθηκε, φυλακίστηκε από τις κινεζικές αρχές που αρνήθηκαν να του χορηγήσουν άδεια εξόδου από τη χώρα, αλλά τελικά δεν φιμώθηκε καθώς τα έργα του αποτελούν ακριβοθώρητα αποκτήματα στις μεγαλύτερες συλλογές και μουσεία και η πρακτική του έχει χρηματοδοτηθεί πλουσιοπάροχα και έχει επανειλημμένα παρουσιαστεί στις μεγαλύτερες διεθνείς εκθέσεις σύγχρονης τέχνης του κόσμου (Documenta, Biennale).

Μια γυναίκα στέκεται ανάμεσα στα συντρίμια του σεισμού που συγκλόνισε την επαρχία Σιτσουάν στη νοτιοδυτική Κίνα τον Μάιο του 2008. Οι διασώστες αναζητούν μάταια επιζώντες. Η απόφαση του Ai Weiwei να αναγνωρίσει κάθε

⁴⁴⁷ Rafi Cooper, «Cultural revolutionary», *The Observer* (UK), 6 July 2008.

⁴⁴⁸ Τα κείμενα του καλλιτέχνη συλλέχθηκαν από το Blog του Ai Weiwei και δημοσιεύτηκαν από το MIT Press το 2011.

επιμέρους όνομα των 5.000 και πλέον παιδιών του σχολείου μεταξύ των θυμάτων του σεισμού συγκρούστηκε με τις αντιφατικές αξιώσεις της κυβέρνησης και το βαθιά παράδοξο της χώρας. Στο όνομα του κινεζικού λαού έχει δοθεί η κορυφαία σημασία της ιδρυτικής αρχής της κομμουνιστικής χώρας. Όμως στην ουσία, οι άνθρωποι ως συλλογικό υποκείμενο είναι τόσο απρόσωποι και ανίσχυροι, που ζουν στη σκιά και στο έλεος των λίγων προνομιούχων. Η Ελπίδα Ρίκου μάς παροτρύνει να πάρουμε αποστάσεις από την εθνοκεντρική θέαση περί «αισθητικής» των έργων τέχνης, σύμφωνα με την οποία η τέχνη εμπεριέχει κωδικοποιημένα μηνύματα και συμβολισμούς και να στραφούμε σε μια ανθρωπολογική ανάγνωση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας ως ανθρώπινης κατηγορίας που μετέχει του πολιτισμικού μετασχηματισμού και διαμεσολαβεί τις κοινωνικές σχέσεις.⁴⁴⁹

Ο Ai Weiwei εξετάζει σε βάθος την πολυπλοκότητα μιας τέτοιας πραγματικότητας – ιδιαίτερα μετά τους ισχυρισμούς για σκάνδαλο διαφθοράς και ελλιπή στατικό σχεδιασμό στην κατασκευή του σχολείου που κατέρρευσε κατά τη διάρκεια του



σεισμού– και μεταφράζει ρευστά μερικές από τις ανακαλύψεις και τις αντιλήψεις της ζωής του μέσω των κοινωνικών υποχρεώσεων του στην καλλιτεχνική πρακτική. Στις ατομικές εκθέσεις με αντικείμενο το συμβάν του καταστροφικού σεισμού που έχουν πραγματοποιηθεί στα σπουδαιότερα

μουσεία του κόσμου (Mori Art - Τόκιο, Hirshorn - Ουάσινγκτον, Brooklyn Museum - Νέα Υόρκη, Haus der Kunst - Μόναχο) με τίτλο *Ai Weiwei: «According to What?»* (Σύμφωνα με τι;) δημιουργεί μια σειρά από ελικοειδείς εγκαταστάσεις σε σχήμα φιδιού που αποτελούνται από εκατοντάδες μαύρα και λευκά σακίδια, τα οποία χρησιμοποιούνται από Κινέζους μαθητές γυμνασίου και λυκείου. Το έργο αποτελεί φόρο τιμής στη μνήμη των παιδιών που σκοτώθηκαν από τον σεισμό στην επαρχία Σιτσουάν. Στην πρόσοψη η φράση διευκρινίζει: «Έζησε ευτυχισμένα για επτά χρόνια σε αυτόν τον κόσμο» με κινεζικούς χαρακτήρες, ένα απόσπασμα από μία από τις μητέρες των θυμάτων του σεισμού βρίσκεται στο επίκεντρο της έκθεσης με τη

⁴⁴⁹ Arnd Schneider & Christopher Wright (επιμ.) *Contemporary art and anthropology*, Oxford: Berg, 2006.

φράση: «Έτσι Συγγνώμη;».⁴⁵⁰ Μια λίστα με τα ονόματα των παιδιών που έχασαν τη ζωή τους είναι αναρτημένη στον τοίχο. Ο Ai Weiwei περιλαμβάνει ακόμη μια ink-jet εκτύπωση της μαγνητικής τομογραφίας του εγκεφάλου του, μετά από τον ξυλοδαρμό που δέχτηκε από την αστυνομία το 2009.⁴⁵¹ Στο κριτικό κείμενό του ο Vincent



Johnson για το έργο του Ai Weiwei εκφράζει την απορία για την προέλευση του εμφανώς υπέρογκου κόστους παραγωγής και τον κατατάσσει στις υψηλότερες θέσεις των καλλιτεχνικών επιτευγμάτων στην Κίνα, την Αμερική και τη Βρετανία, στην ίδια κατηγορία με τον Αμερικανό

Jeff Koons και τον Βρετανό Damien Hirst. Ο ίδιος δημοσιογράφος αναφέρει: «Δεν φαίνεται να τον ανησυχεί ποτέ ή δεν πάσχει από έλλειψη οικονομικής δύναμης, καθώς διατηρεί βασιλική θέση στην κινεζική και παγκόσμια κοινωνία του art-world. Αυτό που επίσης έχει μεγάλο ενδιαφέρον είναι πως η καλλιτεχνική πρακτική του είναι ανεπηρέαστη από την άποψη του ύφους και της ιδιότητας, από το πουθενά βρίσκεται παντού σε όλα τα μέρη του κόσμου, ελέγχει τον κόσμο μέσα από τεράστια συσσώρευση πλούτου και δύναμης».⁴⁵²

Πώς είναι σε θέση να μιλήσει και να διακριθεί ως κρίσιμος παράγοντας για την έναρξη της δυτικής ελευθερίας στο ύφος και τον λόγο του Τύπου όταν η νέα πολιτική φιλοσοφία που πρεσβεύει επηρεάζει την αισθητική θέση του και τη μελλοντική απόφασή του ως δημιουργικού όντος, όταν ο ίδιος μέσα από το έργο του κριτικάρει την ίδια την παραγωγή πλούτου, αναρωτιούνται οι καλλιτέχνες Greg Lindquist και Mary Mattingly.⁴⁵³ Η βαθύτατη ανησυχία του Weiwei θέλει ένα μέρος του κόσμου να

⁴⁵⁰ Mami Kataoka, Kerry Brougher, Charles Merewether, *Ai Weiwei: According to What?* Prestel: Verlag, 2012.

⁴⁵¹ Mark Stevens, «Arrested and harassed by the Chinese government, artist Ai Weiwei makes daring works unlike anything the world has ever seen», *Smithsonian magazine*, September 2012.

⁴⁵² «China's Art Supergiant: Ai Weiwei», Vincent Johnson, Los Angeles, στο <http://www.vincentjohnsonart.com> [πρόσβαση 22-4-2015].

⁴⁵³ Οι Greg Lindquist και Mary Mattingly είναι καλλιτέχνες, αναγνώστες και συγγραφείς οι οποίοι μοιράζονται ένα στούντιο στο Greenpoint, Brooklyn. Συναντήθηκαν στον εκθεσιακό χώρο

λειτουργεί και να έχει κανόνες, νόμους και κώδικες τη στιγμή που σε ένα άλλο μέρος του πλανήτη διοργανώνει ορδές από ομοϊδεάτες πολίτες στους οποίους κάποια στιγμή θα κληθεί να καταβάλει το ύψιστο τίμημα για την προσπάθεια ριζικής αλλαγής της κοινωνίας τους.⁴⁵⁴ Η Αμερική κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 αντιμετώπισε τη δολοφονία του Προέδρου από υποστηρικτές των πολιτικών δικαιωμάτων στις ΗΠΑ. [«Art is what you can get away with» φέρεται να είπε ο Andy Warhol, η φράση «με την τέχνη μπορείς να τη γλιτώσεις» προϋποθέτει την ύπαρξη μιας ακλόνητης συνθήκης άρρηκτα δεμένης με την έννοια της τέχνης, η οποία, ανεξαρτήτως του πόσο



προκλητικό μπορεί να είναι το καλλιτεχνικό έργο σε σχέση με το συγκείμενο της παραγωγής και παρουσιάσής του, σου επιτρέπει –σε νομιμοποιεί– να τη γλιτώσεις. Δημιουργικά υποκείμενα (authors) όπως οι Yes Men όταν έκαναν ανακοινώσεις

στο BBC υποκρινόμενοι εκπροσώπους της εταιρείας Dow Chemicals (2004), ο Christoph Schlingensiefel όταν καλούσε τους Αυστριακούς από κεντρική πλατεία της Βιέννης και μέσω του διαδικτύου να αποφασίσουν για την εκδίωξη αλλοδαπών από τη χώρα (Ausländer Raus!, 2000) ή ο Santiago Sierra όταν γέμισε μια εβραϊκή συναγωγή στη Γερμανία με αέρια από εξατμίσεις αυτοκινήτων (245 Kubikmeter, 2006), όλοι «την έχουν γλιτώσει» μέχρι τώρα από ποινικές συνέπειες που πιθανότατα θα είχαν άλλοι στη θέση τους. Ο λόγος είναι η συνέργεια των ιδεολογιών της ελευθερίας, της καλλιτεχνικής έκφρασης και της ελευθερίας του λόγου στις χώρες όπου έδρασαν και εντός του ειδικού κοινωνικοπολιτικού πλαισίου της εποχής.]⁴⁵⁵

Ο Ai Weiwei αποκρίθηκε στην πορεία εξέλιξης της Κίνας με σκληρή σάτιρα, αμφισβητώντας τον πουριτανικό και κομφορμιστικό χαρακτήρα της, αναδεικνύοντάς

Cultural Council, Lower Manhattan στο Governors Island το 2010, χάρη στη Melissa Levin και τον Omar Lopez-Chahoud. Το άρθρο τους δημοσιεύτηκε στην *Brooklyn Rail* το 2013.

⁴⁵⁴ Ai Weiwei: *Fairy tale* (DVD), JRP Ringier, 31 January 2011.

⁴⁵⁵ Εύα Φωτιάδη, «Με την τέχνη μπορείς να τη γλιτώσεις», στον συλλογικό τόμο *Public Domain, Lo and Behold*, 2015. Η Εύα Φωτιάδη είναι ιστορικός τέχνης και εργάζεται ως μεταδιδασκτορική ερευνήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Freie Universität Berlin/Dahlem Research School. Το 2009 κυκλοφόρησε το βιβλίο της *The Game of Participation in Art and the Public Sphere* (Maastricht: Shaker).

τη συχνά με αγένεια και άγρια ατομικότητα. Εμφανίζεται γυμνός, πηδώντας εξευτελιστικά στον αέρα, ενώ σκεπάζει τα γεννητικά του όργανα. Η φωτογραφία «Grass mud horse covering the middle» ηχεί σαν ένα χοντρό κινεζικό αστείο σχετικά με τις μητέρες και την Κεντρική Εξουσιαστική Επιτροπή.⁴⁵⁶ Ο χώρος της οικιακής σφαίρας (καταγωγή του οίκου), κατά τον Victor Buchli, απεκδύεται μέσω των στερεότυπων και δαιμονοποιημένων νοημάτων του και αναγνωρίζεται ως ένα δυναμικό πεδίο «εκμάθησης του κατοικείν», το οποίο συγκροτείται εγγενώς αντιφατικά, εμπεριέχοντας την έννοια της ανεστιότητας στον πυρήνα του. Ο Ai Weiwei ίδρυσε την εταιρεία Beijing Fake Cultural Development Ltd η οποία χλεύασε τους Ολυμπιακούς Αγώνες, που για την Κίνα μεταφράστηκαν σε ένα είδος κρατικής θρησκείας.⁴⁵⁷ Ο πύργος CCTV στο Πεκίνο, που σχεδιάστηκε από τον διάσημο Ολλανδό αρχιτέκτονα Rem Koolhaas, θεωρείται κτίσμα μεγάλης εθνικής υπερηφάνειας. Οι Κινέζοι τρομοκρατήθηκαν όταν μια πυρκαγιά σάρωσε μέρος του κτιρίου και ένα κοντινό ξενοδοχείο κατά τη διάρκεια της κατασκευής. Ο καλλιτέχνης δηλώνει: «Νομίζω ότι αν το κτίριο CCTV καεί έως τα θεμέλια, θα είναι το πραγματικά σύγχρονο ορόσημο του Πεκίνου, καθώς θα αντιπροσωπεύει το κάψιμο μιας τεράστιας αυτοκρατορίας της φιλοδοξίας». ⁴⁵⁸ Κατηγορεί το κινεζικό εκπαιδευτικό σύστημα για την αποτυχία να παράγει κάποια αίσθηση δυνατοτήτων είτε για τα άτομα ή για την κοινωνία στο σύνολό της. «Η εκπαίδευση θα πρέπει να μας διδάξει να σκεφτόμαστε, αλλά το μόνο που θέλουν είναι να ελέγχουν το μυαλό όλων μας, μια ελεύθερη συζήτηση είναι ο μεγαλύτερος φόβος αυτού του καθεστώτος».⁴⁵⁹

Όπως επισημαίνει η Εύα Φωτιάδη: «Οι έννοιες του δημόσιου χώρου και της δημόσιας σφαίρας δεν είναι ταυτόσημες. Η κοινωνική παραγωγή του χώρου εμπεριέχει, κατά τον Christopher Tilley, πυκνότητες ανθρώπινης εμπειρίας, σύνδεσης και συμμετοχής. Δηλαδή, τόσο ο χώρος, ο τόπος και το τοπίο, όσο και ο χρόνος επενδύονται με νοήματα και μνήμες, βιώνονται και αενάως επανα-οικειοποιούνται

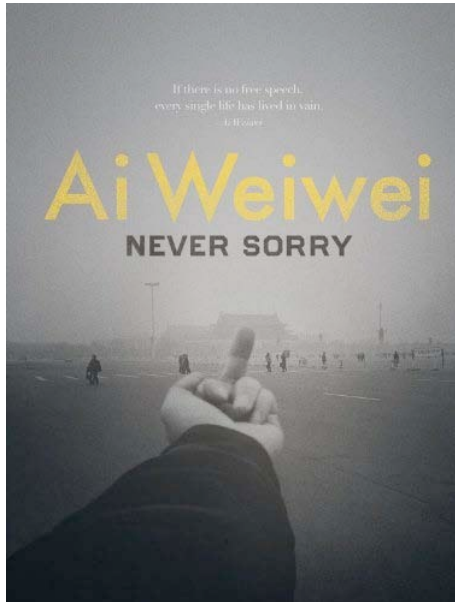
⁴⁵⁶ Philip Tinari, Charles Merewether, Peter Pakesch, *Ai Weiwei: Works 2004-2007*, Urs Meile (επιμ.), JRP Ringier, 2008.

⁴⁵⁷ Karen Smith, Hans Ulrich Obrist, Bernard Fibicher, *Ai Weiwei*, Phaidon Press, 2009.

⁴⁵⁸ Chen Weiqing (επιμ.) *Ai Weiwei: Fragments Beijing 2006*, Timezone 8, 2007.

⁴⁵⁹ Mary-Anne Toy, «The artist as an angry man», *The Age* (Australia), 19 January 2008.

μέσα από ενσώματες και επιτελεστικές κοινωνικές πρακτικές»⁴⁶⁰. Το αποδεκτό ή μη αποδεκτό ορίζεται αναφορικά με κάποια συναίνεση, όπως μας έδειξαν τα πρόσφατα γεγονότα στο περιοδικό *Charlie Hebdo* (για παράδειγμα σε ζητήματα ελευθερίας λόγου, ιεροσυλίας, αλλά και χρήσεων δημόσιας ή ιδιωτικής περιουσίας κ.ο.κ.). Σε μια



διαλογική συζήτηση από το 2009 μεταξύ του καλλιτέχνη Andro Wekua και του φιλόσοφου και θεωρητικού της τέχνης Boris Groys, ο τελευταίος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη δυναμική που σπρώχνει τους καλλιτέχνες να καταλαμβάνουν «κάθε δυνατή θέση στο καλλιτεχνικό σύστημα, σαν μια προσπάθεια να δημιουργήσουν ένα εξολοκλήρου δικό τους σύστημα, αρνούμενοι πλέον να αποτελούν μέρος του συστήματος».⁴⁶¹ [Επιπλέον, το μεγαλύτερο μέρος των σύγχρονων καλλιτεχνικών παρεμβάσεων στη δημόσια σφαίρα είναι κοινωνικο-τοπικά προσδιορισμένες (socially-site-specific).

Τα όρια του αποδεκτού ή και της νομιμότητας προσδιορίζονται από μια υλικότητα του «τοπικού» κοινωνικού, πολιτισμικού, πολιτικού, οικονομικού ή άλλου συγκείμενου όπως ανέλυσε η Miwon Kwon, η έννοια του «τόπου» (site) δεν έχει πάντα υλική υπόσταση και γεωγραφικό προσδιορισμό, αλλά μπορεί να αναφέρεται στον ίδιο τον τόπο ή ως στοχασμός για το κοινωνικό ή πολιτικό ζήτημα.]⁴⁶²

Η Ελεάνα Γιαλούρη στον συλλογικού τόμο *Υλικός πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων* θεωρεί πως το ενδιαφέρον για τον υλικό πολιτισμό δεν είναι καινούργιο: «Εμφανίζεται ήδη από τον 16ο και 17ο αιώνα, όταν “αξιοπεριέργα” αντικείμενα, πολλές φορές και... υποκείμενα μεταφέρονται από τις αποικίες για να (δια)κοσμήσουν τις πρώτες μουσειακές συλλογές που συγκροτούνται και τις διεθνείς εκθέσεις που διοργανώνονται από τις ελίτ στα μητροπολιτικά κέντρα, υπό την

⁴⁶⁰ Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, MA - London: The MIT Press, 1996.

⁴⁶¹ Boris Groys, «Wait to Wait - Boris Groys and Andro Wekua», *Fillip* 9, Winter 2009, 8-10 (μτφρ. Χ. Σγουρομύτη).

⁴⁶² Miwon Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge, MA - London: The MIT Press, 2004.

επίδραση της σκέψεως του Διαφωτισμού αρχικά και του εξελικτικισμού αργότερα». ⁴⁶³ «Βαθμιαία στις δεκαετίες του 1960 και του 1970, υπό την επίδραση των μαρξιστικών αναγνώσεων, των ιστορικών σπουδών αλλά και της θεωρίας της υποκειμενοποίησης του Foucault, το ενδιαφέρον στρέφεται από τα γεγονότα στους φορείς της δράσης, από τη βάση στο εποικοδόμημα και από τη δομή στη δράση και στη διαδικασία». ⁴⁶⁴ Η πολιτική της παγκόσμιας κρίσης, η βιοεξουσία, όπως την αποκάλεσε ο Foucault, στο σχίσμα που επέβαλε η νεωτερικότητα ανάμεσα στο πνεύμα και το σώμα, στο υποκείμενο και το αντικείμενο. Οι μεγάλες διαφορές (και ανακρίβειες) που προκύπτουν στην πορεία της καλλιτεχνικής διαδικασίας εξετάζονται μέσα στην πορεία του στοχασμού από την οπτική γωνία του εν δυνάμει δημιουργού με ιδιαίτερη έμφαση στον ρόλο της διεργασίας του στοχασμού στη βάση της εμπειρίας και της στοχαστικής δραστηριότητας που ακολουθεί. Στην έννοια της προκείμενης «προβληματοποίησης» που συμπυκνώνεται το εγχείρημα ο Foucault επιχειρεί να συναρθρώσει αυτές τις δύο μεθόδους διαφοροποιώντας την προσέγγισή του από την «παραδοσιακή γλωσσολογική ανάλυση», ⁴⁶⁵ σύμφωνα με τις οποίες συγκεκριμένες δηλώσεις μπορούν να πραγματοποιηθούν στον παρόντα χρόνο και παρόμοιες δηλώσεις μπορούν να γίνουν στο μέλλον με τον αντίστοιχο αντίκτυπο των ενδιάμεσων συμβάντων, μέσα από την «καθαρή περιγραφή των συμβάντων του λόγου». ⁴⁶⁶ Το εγχείρημα του Foucault ως μια παράλληλη ανάγνωση με το έργο του Ai Weiwei καθιερώνει μια ενδιάμεση αστοχία μεταξύ των κανόνων που διέπουν την παραγωγή των θεσμών, των δομών και τον προσδιορισμό των ίδιων των υποκειμένων, μελετώντας τις συνθήκες που επέτρεψαν τη σύλληψη του ανθρώπου ταυτόχρονα τόσο ως υποκειμένου όσο και ως αντικείμενου της γνώσης. Ο Foucault από τη μια δείχνει ότι ο άνθρωπος γίνεται προνομιακό αντικείμενο έρευνας όχι εξ αρχής, αλλά στη μετάβαση προς τη σύγχρονη εποχή. Ο «άνθρωπος» Ai Weiwei ως

⁴⁶³ Γιαλούρη (επιμ.) *Υλικός πολιτισμός*, ό.π. (υποσ. 10).

⁴⁶⁴ Στο ίδιο.

⁴⁶⁵ Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τ. Μπέτζελος, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2012.

⁴⁶⁶ «Ο άνθρωπος δεν είναι το αυτονόητο επίκεντρο και αντικείμενο της επιστήμης, παρά μια σχετικά πρόσφατη επινόηση προορισμένη να εξαφανιστεί στο προσεχές μέλλον. Γιατί ανέκυψε στο πλαίσιο ενός ορισμένου τύπου σκέψης, ο οποίος διαμορφώθηκε μόλις κατά τον δέκατο ένατο αιώνα και διαδέχτηκε άλλους τύπους σκέψης, θεμελιακά διαφορετικούς και ολότελα ξένους προς ό,τι αργότερα ονομάστηκε “άνθρωπος”» (Μισέλ Φουκώ, *Οι λέξεις και τα πράγματα: Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2008, σ. 334-70).

έννοια δεν είναι μια αυτοτελής οντότητα, αλλά προκύπτει ως αποτέλεσμα ρήξεων, μετατοπίσεων και μετασχηματισμών που λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο μιας ορισμένης εκδοχής καθώς και μιας ιστορικής και πολιτιστικής πραγματικότητας. Στο έργο του Foucault *Οι λέξεις και τα πράγματα* μια σειρά από μετατοπίσεις στο εσωτερικό των «επιστημών του ανθρώπου» οδηγούν τελικά σε μια υποχώρηση της ίδιας της βαρύτητας της έννοιας του ανθρώπου –και στην περίπτωση μας αντανακλάται– σαν το καλλιτεχνικό και πολιτικό υποκείμενο που κινείται μέσα στη θύελλα των γεγονότων και «αρμέγει» ουσίες όσο αυτές είναι διαθέσιμες. Η άμεση συνέπεια αυτού του συσχετισμού είναι πως το πεδίο σκέψης που προτάσσει η «αστοχία της αιτίας ως περιπέτεια» έχει την τάση να διαχωρίζει τα πράγματα «διαπιστώνοντας την ταυτότητά τους, βάσει των διαφορών τους και όχι αναγεννησιακά, δηλαδή βάσει των ομοιοτήτων τους». Αυτή την αλλαγή ερμηνείας του σημείου ο Foucault την ονομάζει «αναπαράσταση»⁴⁶⁷ (ως παράσταση της παράστασης), κατά τον ίδιο η αναπαράσταση σηματοδοτεί την πρώτη μετάλλαξη από το εμπειρικό πεδίο με την προϋπόθεση της ύπαρξης μιας αλληλο-διασταύρωσης στη γλώσσα του πεδίου ώστε να αναλαμβάνεται μια νέα διαμόρφωση.

Η Εσθήρ Σολομών προσεγγίζει ως «αντικείμενα» που, μεταξύ άλλων, διαμεσολαβούν την εκάστοτε ιστορική αφήγηση, επιτελούν τον σκοπό της μνημόνευσης και αναζητούν νέες διεξόδους, ώστε να αποτελέσουν χώρους ανοιχτούς σε άτομα, ομάδες, ερμηνείες, ταυτότητες και διαφορές. Η Κλειώ Γκουγκουλή εξηγεί γιατί, πέρα από την περιγραφική απόδοση των πολιτισμικών τεχνικών και τεχνολογιών, έχει σημασία η θεωρητικοποίηση των «αλληλουχιών της τεχνικής διαδικασίας» εντός εκμαθημένων ενσώματων πρακτικών, καθώς και η διερεύνηση του τρόπου που αυτές συνδέονται, αλληλεπιδρούν με το κοινωνικό γίνεσθαι και αναπαράγουν ή όχι τις έμφυλες σχέσεις.⁴⁶⁸

Η λέξη «κρίση», που με βάση όσα έχουμε ήδη επισημάνει κινείται αλληλένδετα με την αστοχία τόσο ως συνθήκη όσο ως προοπτική, δεν σημαίνει μόνο την απότομη όξυνση ενός προβλήματος, αλλά και το αποτέλεσμα μιας δίκης, την ενέργεια και το χάσμα του αποτελέσματος του «κρίνω», τη νοητική διεργασία που οδηγεί σε μια

⁴⁶⁷ Michel Foucault, *Ο στοχασμός του έξω: Για τον Maurice Blanchot*, μτφρ. Γ. Σπανός, επιμ. Π. Κυπριανός, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1998, σ. 33.

⁴⁶⁸ Τα παραπάνω κείμενα βρίσκονται στον συλλογικό τόμο *Υλικός πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, ό.π.

άστατη απόφαση ή αδύναμη επιλογή.⁴⁶⁹ Τα ερωτήματα (Πώς διαμορφώνεται η δυναμική της διαδικασίας λήψης αποφάσεων, οι διαφορές των προσωπικών υποκειμενικών κρίσεων που βασίζονται σε διαφορετικές πολιτιστικές αξίες και συστήματα πεποιθήσεων αποτελούν τώρα το εργαλείο επόπτευσης μιας ευρύτερης περιοχής νοηματοδοτήσεων; Πώς βασίζονται οι επιλογές του καθενός στο πολιτισμικό υπόβαθρο και στα πολλαπλά αξιακά συστήματα στα οποία ανήκει κανείς; Πώς επηρεάζουν οι προσωπικές μας αξίες και η καθιερωμένη ιεραρχία των αξιών τις πολιτιστικές μας επιλογές, τις κοινωνικές προτεραιότητες, τις ηθικές αποφάνσεις και τις οικονομικές δραστηριότητές μας; Πώς οι επιλογές καθορίζουν νοοτροπίες, αντιλήψεις και πολιτιστικές παραστάσεις;) αποτελούν συρραφές μιας διασπασμένης πραγματικότητας που συνεχώς διογκώνει την αμηχανία απέναντι στον μηχανισμό λήψης αποφάσεων, καθώς αυτό το «μούδιασμα» αντικατοπτρίζει την αστοχία αποφαντικού προσδιορισμού των αιτιών και, κατά συνέπεια, την αποδοχή της απραξίας ως συνειδητής απαντητικής στάσης. Ο Gramsci διεύρυνε την έννοια της ηγεμονίας ως απόφαση (εξουσία) και στο διακρατικό πεδίο θέτοντας το ερώτημα: «Οι διεθνείς σχέσεις προηγούνται ή έπονται (λογικά) των θεμελιωδών κοινωνικών σχέσεων;». Σύμφωνα με την απάντησή του: «Δεν χωρεί αμφιβολία ότι έπονται. Κάθε οργανική καινοτομία στην κοινωνική δομή, μέσω των τεχνολογικοστρατιωτικών εκφάνσεών της, τροποποιεί οργανικά απόλυτες και σχετικές σχέσεις και στο διεθνές πεδίο».⁴⁷⁰ Οι ερωτήσεις συνεχώς πολλαπλασιάζονται, διανοίγοντας συνεχώς ένα αυτοτροφοδοτούμενο πλήθος από ερωτήματα. Η ελάχιστη αστοχία πολλαπλασιάζεται (κλωνοποιείται) σπασμωδικά και διογκώνει τα κατάλοιπά της σε πολλαπλασιαζόμενα σύνολα που αλληλοτροφοδοτούνται και κάθε φορά μεταλλάσσονται παράγοντας ατέρμονες θύλακες (περιοχές εμφάνισης νέων αστοχιών).

Για να απαντηθούν τα ερωτήματα αυτά και να τεκμηριώσω περαιτέρω την παραπάνω σύνθετη τοποθέτηση, η αστοχία μοιάζει να προτείνει μια αντίστοιχη σειρά αναπαραστάσεων όπως θα δούμε στα παρακάτω παραδείγματα με τα μέσα των εικαστικών τεχνών (υλικά και άυλα), τα οποία διερευνούν την έννοια της διάκρισης, της αξιολόγησης και της απόφασης αφενός ως ψυχολογικής διεργασίας και αφετέρου ως κοινωνικοπολιτικής επιλογής. Οι διάφορες πολιτιστικές έννοιες και εκδοχές της

⁴⁶⁹ Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.) *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.

⁴⁷⁰ Gramsci, *Γράμματα από τη φυλακή*, ό.π. (υποσ. 9).

«αξίας» διερευνούν τη δυνατότητα της «κρίσης» ως βασικού παράγοντα κοινωνικοπολιτικής ζωής, με στόχο την προώθηση μιας νέας «κοινής ευθύνης».⁴⁷¹ Και πράγματι, στις πιο έγκριτες μεταπολεμικές ιστορίες της τέχνης η περίοδος 1971-73 της νομισματικής κρίσης χαρακτηρίστηκε ως το απόγειο της επανάστασης της εννοιολογικής τέχνης – τα λεγόμενα και χρυσά χρόνια της εποχής που έμεινε γνωστή, σύμφωνα με τη διατύπωση της Αμερικανίδας κριτικού τέχνης Lucy Lippard, ως η «αποϋλοποίηση (dematerialization) του εικαστικού αντικειμένου».⁴⁷² Τα ερωτήματα που θέτει η αστοχία ως μηχανισμός στοχαστικής ενόρασης του στόχου έχουν το εκάστοτε αναπαραστήσιμο προϊόν να συμβάλει στην απομυθοποίηση της πραγματικότητας επέκεινα των στερεοτύπων και ιδεολογιών. Υπό την έννοια αυτή η πρακτική που έχει μοναδικό σκοπό συνεχώς να συγκρούεται με τον εξωγενή στόχο (τον ξένο από το σώμα ή το πεδίο της) να αποτελεί ένα «δοκίμιο» (demo) κοινής συνύπαρξης με τις εποπτεύσεις των περιφερειακών α στοχίων στα παρατηρούμενα συστήματα.

Σε πρώτο επίπεδο αυτή η σχέση μπορεί να μορφοποιηθεί από τις δραστηριότητες μιας συγκεκριμένης χρονικής περιόδου, η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί για στοχασμό. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί, για παράδειγμα, με τον προγραμματισμό μιας περιόδου ανασκόπησης με την παράλληλη καταγραφή γεγονότων με τις αντίστοιχες αντιδράσεις του καθενός σε αυτά. «Αν εκτεθούμε σε μια νέα δραστηριότητα αμέσως μετά από μια άλλη χωρίς διακοπή, κατά πάσα πιθανότητα δεν θα επιτύχουμε τόσα όσα αν είχαμε εκτεθεί σε καθεμία ξεχωριστά».⁴⁷³ Παράγεται ένα μοντέλο στοχαστικής διεργασίας στοχασμού που αφορά τις κύριες δραστηριότητες της πολιτισμικής κυριαρχίας, «το οποίο συμπίπτει με την υλική κουλτούρα και μας αποκαλύπτει, για παράδειγμα, πώς η κοινωνία της κατανάλωσης αύξησε τη συναίνεση, διαλύοντας, ταυτόχρονα, τον κοινωνικό ιστό, τη συλλογικότητα».⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Γιάννης Σταυρακάκης & Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.) *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008.

⁴⁷² Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger, 1973.

⁴⁷³ James Clifford & George Marcus (επιμ.) *Writing Culture: The poetics and politics ethnography*, Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press, 1986.

⁴⁷⁴ Αθηνά Αθανασίου (επιμ.) *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2006.

4.2 Η Α-στοχία ως απάντηση στην κρίση της συλλογικής συμβίωσης

Βρισκόμαστε μπροστά στην ηθική του αενάως επαναλαμβανόμενου αντικειμένου που βρίσκεται διαρκώς εκτός εαυτού και γι' αυτό και σε μια συνεχή διαθεσιμότητα με το πραγματικό.⁴⁷⁵ Αντικείμενα που είναι για τον Benjamin «εκφραστικές μονάδες υπό διαρκή εννοιολόγηση, διαμελισμένες οντότητες, που επαναπαράγονται και επανασυντίθενται μέσα στον “κόσμο τώρα της εικόνας” και με αυτή την τεχνολογία της εικόνας, υπάρξεις που εγκαταλείπουν το παλαιό τους δέρμα (flaneur) και επανεγγράφονται σε μια νέα συνθήκη ζωής, σ' αυτή τη νέα “φύση” της κοινωνικής τεχνολογίας».⁴⁷⁶ Το να αντιληφθούμε την ενότητα μιας αντίφασης δεν έχει καμιά σχέση με τη διανοητική εργασία της σύλληψης ενός Όλου. Είτε είναι ένα άθροισμα, του οποίου τα επιμέρους στοιχεία είναι δυνατό να προστεθούν και να δώσουν ένα θετικό αποτέλεσμα και στο οποίο οι διαφορές απλώς διαγράφονται: δεν «μετρούν». «Είτε είναι ένας αρμονικός συνδυασμός τάσεων, οι οποίες εμφανίζονται αχνά ή είναι σαφώς διαμορφωμένες και έρχονται σε ανταγωνισμό λόγω της συγκρουσιακής τους σχέσης διαμορφώνοντας μια ευρύτερη οργάνωση, η οποία ενδεχομένως φτάνει στο τέρμα της επιτυγχάνοντας έναν σκοπό και μέσω αυτού πληρώνεται».⁴⁷⁷ Ο Diederich Diederichsen αναλύει τη σχέση τέχνης και καπιταλισμού στο βιβλίο του *On (Surplus) Value in Art* (2008), διερευνώντας το νόημα του γερμανικού όρου Mehrwert, που συνήθως μεταφράζεται ως «πλεονασματική αξία» ή «υπεραξία». Ο Diederichsen εισάγει τον όρο «καλλιτεχνική Mehrwert» ως την ιδιότητα εκείνη που καθιστά την τέχνη «προνομιακό πεδίο», κάτι το διαφορετικό ή το ιδιαίτερο ή «αυτό που κάνει κάτι να είναι τέχνη». Η τέχνη «πρέπει πάντοτε να παράγει Mehrwert, όπως ο καπιταλισμός και οι καπιταλιστές», λέει ο ίδιος.⁴⁷⁸ Η σύνδεση της τέχνης με την υπεραξία (η διαφορά μεταξύ του καλλιτεχνικού readymade και του ίδιου αντικειμένου) πριν «χριστεί» τέχνη παρουσιάζεται ως ένα είδος πλεονάσματος. Η υπόσχεση μιας ενότητας η οποία είτε εκπληρώνεται (πραγματοωμένη Ολότητα) είτε αναβάλλεται αδιάκοπα (ανοιχτή προοπτική κίνησης προς την ολοκλήρωση), αλλά

⁴⁷⁵ Δήμητρα Μακρυνιώτη (επιμ.) *Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2004.

⁴⁷⁶ Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, ό.π. (υποσ. 7), σ. 33.

⁴⁷⁷ Constance Classen, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, London - New York: Routledge, 1993.

⁴⁷⁸ Diederich Diederichsen, *On (Surplus) Value in Art*, Berlin: Sternberg Press, 2008, p. 22.

πάντως είναι διαρκώς παρούσα, στη βάση μιας εσωτερικής έντασης που δεν επιτρέπει στην υπόσχεση να ξεφύγει από τις περιπλοκές της. Η διερεύνηση του κατά πόσο ο τρόπος παραγωγής της τέχνης μοιάζει με την καπιταλιστική παραγωγή εμπορευμάτων συναντά το ερώτημα του αν «η τέχνη παράγεται για –και καταναλώνεται από– το μεσοαστικό κοινό των γκαλερί και τον εύπορο συλλέκτη», όπως το θέτει η Claire Bishop.⁴⁷⁹ Η τέχνη δεν είναι πια συνώνυμη με τις δεξιότητες και τις τεχνολογίες της χειροτεχνίας, αλλά αυτό δεν αποδεικνύει ότι η τέχνη έχει απομακρυνθεί από τα οικονομικά της χειροτεχνικής παραγωγής, όπου ο παραγωγός έχει στην ιδιοκτησία του τα εργαλεία και τα προϊόντα που παράγει.

Η 4η Μπιενάλε της Αθήνας το 2013, για παράδειγμα, με γενικό τίτλο *AGORA* και ως υπότιτλο το *Now what?* έθεσε υπό εξέταση τις πολιτιστικές πρακτικές, το πώς δηλαδή καλλιτέχνες και συλλογικότητες αντιλαμβάνονται και διαχειρίζονται τα αποτελέσματα της συλλογικοποίησης της ζωής και τα συνεπακόλουθα της τέχνης και στο κατά πόσο αναπαράγουν ή, αντίθετα, θέτουν αναστοχαστικά ερωτήματα σε σχέση με το τι πραγματικά συμβαίνει εντός ενός κατακερματισμένου και αποσταθεροποιημένου παγκόσμιου περιβάλλοντος. Το υβριδικό μοντέλο που σχηματοποίησε η Μπιενάλε χρησιμοποιώντας το άδειο κέλυφος, ως «συμβολική ασπίδα», του πρώην Χρηματιστηρίου Αθηνών ως κύριο χώρο της. Η AB4 προτείνει την «AGORA όχι μόνο ως τόπο ανταλλαγής απόψεων, αλλά και ως ιδανικό σκηνικό αντιπαραθέσεων. Σε αντίθεση με την εξιδανικευμένη εικόνα της αρχαίας αγοράς, η AGORA φιλοξένησε διαφορετικές και ενίοτε αμφιλεγόμενες θεωρήσεις, στοχεύοντας τόσο στην τέρψη όσο και στην καλλιέργεια κριτικής σκέψης. Πρόκειται για μια έκθεση που πρόβαλλε ταυτόχρονα το καρναβαλικό και το αμφίσημο, το σημαντικό και το ασήμαντο»⁴⁸⁰ μέσα σε ένα οριοθετημένο και φορτισμένο με την παρελθοντική χρήση ακίνητο. Η τολμηρή θέση του Giorgio Agamben, πως το στρατόπεδο είναι «η κρυφή μήτρα και νόμος του πολιτικού χώρου εντός του οποίου εξακολουθούμε να ζούμε»,⁴⁸¹ ανοίγει μια σειρά από προβληματισμούς σχετικά με τον σχηματισμό ενός

⁴⁷⁹ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012, p. 37.

⁴⁸⁰ Δηλώσεις των Ξένιας Καλπακτσόγλου και Ροκα-Υίο, ιδρυτών και διευθυντών της Μπιενάλε της Αθήνας, στο *Αγορά. 4η Μπιενάλε της Αθήνας: Ανθολόγιο*, σ. 7.

⁴⁸¹ Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή* (1995), μτφρ. Π. Τσιαμούρας, εκδ. Scripta, Αθήνα 2005, σ. 256. (Αναφορά του Pascal Gielen στο κείμενο «Επανασχεδιάζοντας την καταστασιακή ηθική. Μια καλλιτεχνική χρονοτοπία για μια καλύτερη ζωή», στο *Αγορά. 4η Μπιενάλε της Αθήνας: Ανθολόγιο*, σ. 67.)

«μηχανισμού αναχωματικής άμυνας» ως απάντηση των σημερινών καλλιτεχνών και θεσμών στο θεωρητικό «στρατόπεδο» του Agamben μέσω του δικού τους στρατωνισμού. Η κρίση μπαίνει υπό την αιγίδα του διεισδυτικού βλέμματος της καλλιτεχνικής πρακτικής. Λόγω της κοινωνικής τους αδυναμίας και της περιορισμένης διείσδυσης στους κεντρικούς μηχανισμούς αποφάσεων, οι καλλιτέχνες και η επιμελητική ομάδα που επάνδρωσε το εγχείρημα μοιάζει με μια αναμέτρηση Δαβίδ εναντίον Γολιάθ ή Δον Κιχώτη εναντίον ανεμόμυλων, ή όπως συστήνει ο Sloterdijk: «Η ανθρωπότητα μπορεί να επιτύχει την πρόοδο μόνο εάν στοχεύει στο αδύνατο. Ένα από τα προβλήματα με τα οποία η τέχνη βρίσκεται αντιμέτωπη σήμερα είναι εκείνο της αναζήτησης μιας μορφής αναγνωσιμότητας». ⁴⁸² Ο όρος αναγνωσιμότητα δεν χρησιμοποιείται εδώ ως συνώνυμο της προσβασιμότητας ή της δημοτικότητας, πολλώ δε μάλλον του σκοπού –επιδιώξεις που εύκολα εκπληρώνονται–, αλλά δηλώνει ένα είδος απηχητικής γεγονότητας (facticity) και ανύπαρκτης (ασηλάφιστης) υλικότητας, που επιτρέπει στην τέχνη να βρει τη θέση της στον κόσμο, στο έργο τέχνης να προσελκύσει τον θεατή εντός του αισθητηριακού πεδίου του ως οργανικό κομμάτι του κόσμου. Σπανίως μπορεί ένα έργο τέχνης να το επιτύχει αυτό από μόνο του· εξού και η σύνδεση ανάμεσα στην αναγνωσιμότητα και στη συνέπεια και συνέχεια ενός καλλιτεχνικού έργου αφενός, και στον προγραμματικό χαρακτήρα της σκέψης του δημιουργού αφετέρου, συμπεριλαμβανομένων και των γενικότερων μορφολογικών ενδιαφερόντων του. Υπό αυτή την έννοια, ο John Roberts υποστηρίζει: [Τα εν λόγω χαρακτηριστικά, όλα μαζί, προσδίδουν στην τέχνη μια ιδεολογική πυκνότητα: το έργο τέχνης αιχμαλωτίζει τον θεατή κάνοντας κτήμα του τα υλικά από τα οποία είναι φτιαγμένο και τον κόσμο γύρω του. Κατά συνέπεια, η αναγνωσιμότητα διόλου δεν σχετίζεται με την τεχνική ενάργεια, τη φήμη, το θέαμα, τον χαρακτήρα του επίκαιρου, αλλά μάλλον με μια ρεαλιστική δέσμευση του καλλιτέχνη έναντι ενός συνόλου ζητημάτων που υπερβαίνουν το πεδίο της τέχνης, γεννώντας άρα στον θεατή την αίσθηση ότι, μολονότι η τέχνη αυτοπροσδιορίζεται ως τέχνη, η ταυτότητά της αυτή έχει μια καθορισμένη σχέση με την πράξη. Για τούτο και η αναγνωσιμότητα συνιστά κατ' ουσίαν μια παρτιζάνικη εμπειρία, εφόσον η τέχνη προσδιορίζει τον εαυτό της ως κάτι

⁴⁸² Peter Sloterdijk, *You Must Change Your Life: On Anthropotechnics* (2009), Cambridge: Polity Press, 2013, p. 442.

που δεν ορίζεται αποκλειστικά και μόνον από την αυτοποιητική της δράση, αλλά από τις εντάσεις και τα αθεράπευτα δεινά του κόσμου.]⁴⁸³



Σε αντίστιξη με όσα προτείνει ο όρος αστοχία η έκθεση *αμετρία* που παρουσιάστηκε το 2015 στο Μουσείο Μπενάκη με το οπτικό παιχνίδι των λατινικών και ελληνικών χαρακτήρων στο θολό logo της να παραπέμπει στην ο μώνυμη δυσλειτουργία της

όρασης, είναι η υλοποίηση μιας ιδέας του Ιταλού εικαστικού Roberto Cuoghi. Η έκθεση αποτελεί το προνόμιο του δυσανάλογου, του υπερβάλλοντος, της απόρριψης μιας καθολικής προσέγγισης, του σφάλματος που αποδεικνύεται σωστό. Αδιαφορώντας για τις αξίες της κοινοτικής ζωής, που προωθούν τις αρετές του μέτρου και του ευτυχούς μέσου όρου η αμετρία (*dismeasure*) αποτελεί έκφραση μιας πρωτογενούς άσκοπης ενόρμησης που μοναδική της πρόθεση είναι να ασκείται χωρίς αναστολές.⁴⁸⁴ Ο Γιώργος Τζιρτζιλάκης, ένας εκ των επιμελητών της έκθεσης, δηλώνει: [Επιδιώξαμε μια λαβυρινθώδη δομή, ώστε να ανατραπεί η εκθεσιακή

⁴⁸³ John Roberts, «Τέχνη και πράξη: Μετασταθερότητα, αναγνωσιμότητα, καταστασιακότητα», στο *Αγορά. 4η Μπιενάλε της Αθήνας: Ανθολόγιο*, σ. 121.

⁴⁸⁴ Επιμελητικό κείμενο (Ομάδα επιμελητών: Nicoletta De Rosa, Alessandro Pasini, Tomaso Piantini, Πολύνα Κοσμαδάκη, Γιώργος Τζιρτζιλάκης). Το κόνσεπτ αναδύθηκε μέσα από τον απόηχο της έκθεσης *Arimortis* του Κουόγκι στο Μιλάνο το 2013 και του βιβλίου «*De Incontinentia*» που προέκυψε. Την προσοχή του Δάκη Ιωάννου, συλλέκτη των έργων του Ιταλού εικαστικού, είχε τραβήξει ένα απόσπασμα που πραγματευόταν το *dismeasure* (αμετρία) μέσα από μια άλλη οπτική θεώρηση. «Μιλούσε για καρκίνο και πρότεινε να αναποδογυρίσουμε τον τρόπο σκέψης που είναι κυρίαρχος στη δυτική σκέψη. Έλεγε λοιπόν πως, αντί να πετάξουμε τον όγκο από τον ασθενή, πρέπει να δοκιμάσουμε να πετάξουμε τον ασθενή από τον όγκο. Με άλλα λόγια, τι θα συνέβαινε αν, αντί να έχουμε μια αρνητική διάθεση απέναντι σε κάτι που εκ πρώτης όψεως μοιάζει σκοτεινό, μπαίναμε στη διαδικασία να δούμε αν έχει μια δική του δυναμική, μια προοπτική ανάπτυξης;» εξηγεί ο κ. Ιωάννου. Τα συμπεράσματα που υπερβαίνουν την έκθεση έχουν εξίσου ενδιαφέρον. Όπως λέει ο κ. Τζιρτζιλάκης, «στην Ελλάδα πιστεύουμε ότι είμαστε η χώρα του μέτρου – εδώ εξάλλου γεννήθηκε το “παν μέτρον άριστον”. Μέσα από αυτή την έκθεση έχω καταλήξει να πιστεύω το αντίθετο: ότι στην ουσία από πάντα ήμασταν μια κοινωνία και μια κουλτούρα με ιδιοσυγκρασιακές συμπεριφορές που έτειναν στο άμετρο. Γι’ αυτό νομίζω ότι η φιλοσοφία του μέσου προέκυψε στην Ελλάδα και όχι στις βόρειες χώρες. Αν το αναγάγαμε και σε αρχαία δίπολα, το άμετρο θα ήταν η διονυσιακή αταξία απέναντι στην απολλώνια τάξη». Δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Το Βήμα* στις 7-6-2015.

αντιληπτικότητα, η πρόσληψη και το βίωμα της έκθεσης. Δεν αντιμετωπίσαμε την “αμετρία” ως εικονογραφία· θελήσαμε να εσωτερικοποιηθεί κι αυτόν τον σκοπό εξυπηρετεί ο λαβύρινθος που είναι ένα σύστημα «αποπροσανατολιστικό». Ένα σύστημα αποδιοργάνωσης της σταθερής πορείας που ακολουθούμε σε έναν εκθεσιακό χώρο, κατά κάποιον τρόπο μιας ήπιας υπονόμησης της εκθεσιακής συνήθειας που έχουμε. Η έκθεση θα ήταν αποτυχημένη, αν γινόταν μεταφορά μιας εικονογραφίας κι όχι της εμπειρίας. Γι’ αυτό λέμε ότι η έκθεση «αντιπαθεί» την αναγωγή στην εικόνα και τη λογική των εκθέσεων που έχουν ένα θέμα, όπως το «τοπίο» ή ακόμα και τις «ψυχικές παθήσεις». Εκεί βλέπεις μια σειρά από εικόνες σε ένα συμβατικό εκθεσιακό περιβάλλον. Άρα, η ανατροπή στην επιμελητική αντίληψη είναι ότι επιχειρούμε έναν ριζοσπαστικό μετασχηματισμό της πρόσληψης που έχει κάποιος σ’ έναν εκθεσιακό χώρο. Αυτό βρίσκεται στον πυρήνα της “αμετρίας” και ήταν φυσικό να καθορίσει και το περιβάλλον της. Η δεύτερη αρχή που είχαμε σε αυτήν την έκθεση είναι ότι θελήσαμε να αποτρέψουμε τον εθισμό σε ότι αποκαλούμε «comfortable», με την έννοια της επιδεικτικής άνεσης και του συμβατικού βολέματος που απέκτησαν οι επισκέπτες των εκθέσεων...]⁴⁸⁵ Τα κοινά χαρακτηριστικά που μπορούμε να διαγνώσουμε με την αστοχία σε αυτή τη θεωρητική (αισθητική) και εκθεσιακή εκδοχή (αμηχανία παράθεσης) είναι τα σημεία αναφοράς (λάθος, αποτυχία, απροσδιοριστία, ανέφικτο, παραπλανητικά αποκαλυπτικό). Όλα τα «ελαττωματικά», τα μερικώς ιδωμένα αποσπάσματα ενός κατακερματισμένου πεδίου των ενεργημάτων και αντικειμένων της τέχνης που στην πραγματικότητα είναι ευεργετήματα, όταν εξεταστούν ως οντότητες που υπηρετούν έναν σκοπό από τη στιγμή της γέννησής τους και έπειτα ως μια μορφή στοχευμένης συν-ουσίας προς τιμήν του παράδοξου, αλλά όχι και του παράλογου.

Από τη μία λοιπόν πλευρά υπάρχει ο φόβος να τοποθετείται η εκάστοτε καλλιτεχνική πρακτική στην πρωτοπορία του διάδοχου κυρίαρχου σχήματος και από την άλλη γεννιέται το ερώτημα πώς είναι δυνατόν οι πλέον πρωτοποριακές και πρωτότυπες καλλιτεχνικές πρακτικές να μπορούν να καταστούν ικανές να προϊδεάζουν για το επόμενο καλλιτεχνικό υποκείμενο, ή ακόμη πώς καταλήγουν τα αποτελέσματα της πρακτικής τους όταν οικειοποιούνται τον χώρο στον οποίο ασκούν κριτική ή στον οποίο θέλουν να αντιπαραβληθούν;

⁴⁸⁵ Γ. Τζιρτζιλιάκης, «“Αμετρία”: Ένας εκθεσιακός λαβύρινθος στο Μουσείο Μπενάκη», δημοσιευμένο στην εφημερίδα *HuffPost Greece* στις 19-7-2015.

Συχνά έννοιες που χρησιμοποιούνται στον καλλιτεχνικό χώρο για να περιγράψουν κάποια projects, όπως οι όροι «συμμετοχικότητα» ή «κολεκτίβα», αποτελούν ήδη τα εργαλεία ενός ακόμη πιο «αναστοχαστικού» ερωτήματος.⁴⁸⁶ Η διερώτηση για τις προεκτάσεις μιας πολιτιστικής πρακτικής είναι από μόνη της ανασταλτικό συστατικό για την αναπαραγωγή ά-στοχων σχημάτων. Για να απαντήσω εκτεταμένα στο προκείμενο δίκτυο ερωτημάτων, θα περιγράψω εκτενώς το παρακάτω πείραμα ως υβριδικό μοντέλο ά-στοχης συμβίωσης.⁴⁸⁷ Το εν λόγω residency-project πραγματοποιήθηκε το καλοκαίρι του 2010 με τίτλο *The Off Shore Project*. Οργανώθηκε σε μια ερημική βραχονησίδα που βρίσκεται μόλις 400 μέτρα από την ακτογραμμή της μεσσηνιακής Μάνης στον όρμο της Καρδαμύλης. Τριάντα ένας συμμετέχοντες (καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, πολιτικοί επιστήμονες, κοινωνιολόγοι, θεολόγοι και εκπαιδευτικοί) συμφώνησαν να παραμείνουν για δέκα ημέρες πάνω στο νησί. Τη συνολική διοργάνωση ανέλαβε η Ομάδα Φιλοπάππου, που εξαρχής αποφάσισε να μην κατευθύνει τη συλλογική εμπειρία θέτοντας προαπαιτούμενα σχετικά με την προοπτική υλοποίησης κάθε μορφής ή είδους έργου, παρά μόνο να συντονίσει τα βασικά ζητήματα διαχείρισης⁴⁸⁸ (μεταφορές, προμήθειες, βασικός εξοπλισμός). Βασικό ζητούμενο ήταν να διερευνηθεί και να κατασκευαστεί σε συμβολικό επίπεδο ένα ιδιότυπο μοντέλο «κοινού βίου» τόσο μεταξύ των συμμετεχόντων πάνω στο νησί (υποδομές, σίτιση, ανεφοδιασμοί) όσο και μέσα από την αλληλεπίδραση και άμεσα εξαρτώμενη σχέση με το γειτονικό χωριό της Καρδαμύλης (οι κάτοικοι του χωριού πρόσφεραν με τη μορφή χορηγίας προμήθειες και υλικοτεχνική υποστήριξη). Το πείραμα αποτελεί ένα μοντέλο ομφαλικής σχέσης, μια συνθήκη υποδοχέα-ξενιστή, ένα δίπολο αμοιβαίας αποικιακής διαπραγματεύσεως, έναν αντικατοπτρισμό δύο κόσμων που σε πραγματική κλίμακα απέχουν ελάχιστα, αλλά τους χωρίζει μια επινοημένη αποστασιοποίηση. Το project στο σύνολό του εικονοποιεί με εικαστικό λεξιλόγιο την εμβέλεια των πολιτικών διαχείρισης στον

⁴⁸⁶ Claire Bishop, *Participation (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*, London - Cambridge, MA: Whitechapel Gallery & The MIT Press, 2006.

⁴⁸⁷ Απόσπασμα από το παρόν κείμενο παρουσιάστηκε και δημοσιεύτηκε στα πρακτικά του συνεδρίου *Μεταβολές και ανασηματοδοτήσεις του χώρου στην Ελλάδα της κρίσης*, που πραγματοποιήθηκε στον Βόλο 1-3 Νοεμβρίου 2013 στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

⁴⁸⁸ Ομάδα Φιλοπάππου 2010, στο http://www.omadafilorappou.net/about_us.htm [πρόσβαση Σεπτέμβριος 2013].

δημόσιο χώρο μέσα από την κατασκευή ενός ποιητικού μηχανισμού παραγωγικής λήθης και αποστασιοποίησης από τον χώρο της οικονομικής και πολιτισμικής κρίσης. Μέσα από κριτική παρατήρηση των συμπτωμάτων της συλλογικής εμπειρίας, η «υπό σύσταση υπεράκτια κοινότητα» διαπραγματεύεται στοχαστικά τον διάυλο με την αντίπερα ενδοχώρα.

Θα ξεκινήσω την περιγραφή του πειράματος με τη διαπίστωση πως ένα από τα βασικότερα ζητήματα που επηρέασε η οικονομικο-κοινωνική κρίση των τελευταίων ετών είναι η διατάραξη της έννοιας των «διακοπών». Η απομάκρυνση ως μηχανισμός «αποστασιοποίησης» συνδυάζει τη μετάβαση σε τόπους και ρυθμούς μακριά από τις πιέσεις και τους κανόνες λειτουργίας της καθημερινότητας. Βασικές ψυχολογικές μεταβλητές που επηρεάζουν τη στάση των διακοπών είναι η προσμονή, η εμπειρία και οι αναμνήσεις με στόχο να μεταβληθεί για ένα χρονικό διάστημα ο τρόπος ζωής, να ξεκουραστεί το μυαλό και το σώμα και γενικότερα να διαφοροποιηθεί οτιδήποτε επαναλαμβανόμενα σύνηθες προκαλεί εξάντληση και φόρτιση. Η συνεχής αύξηση του οικονομικού κόστους αυτής της διαδικασίας (ξενοδοχεία, μετακινήσεις, φαγητό, διασκέδαση) σε συνδυασμό με την εξαθλίωση του μέσου βιοτικού επιπέδου οδηγεί ολοένα και περισσότερα άτομα όλων των ηλικιών σε μια σειρά αυτοσχεδιασμών μέσα από τον εντοπισμό εναλλακτικών τόπων και τρόπων απόδρασης.

Η θέαση του μικρού ακατοίκητου νησιού που βρίσκεται απέναντι από την Καρδαμύλη –ενός εξαιρετικού φυσικού κάλλους και συνάμα ακριβοθώρητου τουριστικού προορισμού– αποτέλεσε την αρχική πρόκληση και αργότερα την πρόφαση για τη διοργάνωση του προκείμενου εικαστικού σχεδιάσματος.

Ο συγκεκριμένος τόπος σε πρώτο επίπεδο διατηρεί όλα τα ειδυλλιακά χαρακτηριστικά του ιδανικού προορισμού για διακοπές αλλά και ταυτόχρονα ενσαρκώνει μια σειρά από εξαιρετικά σημαντικές έννοιες. Όπως αναφέρει στο κείμενό του ο Ν.-Ι. Τερζόγλου με αφορμή το έργο του Π. Χανδρή *Ζήτημα Πίστης*, «η ηρωοποίηση του φαντασιακού νησιού ως το υπέρτατο καταφύγιο· εκεί που δεν υπάρχουν ίχνη ανθρώπινων πράξεων ούτε κατοικημένες πόλεις, ούτε οργανωμένοι, ιδανικοί κοινωνικοί θεσμοί. Κυριαρχεί η ερημιά της γης. Με μία σχεδόν αδιαπέραστη αυτάρκεια που δεν υπακούει σε κανέναν ανθρώπινο υπολογισμό».⁴⁸⁹ Σύμφωνα με τον

⁴⁸⁹ Ν.-Ι. Τερζόγλου, «Η έρημη γη ως υπαρξιακή ουτοπία», 2013, στο: <http://pantelischandris.blogspot.gr> [πρόσβαση Σεπτέμβριος 2013].

Heidegger, η έρημη γη απορρίπτει κάθε διείσδυση μέσα της. Καθιστά καταστροφική κάθε απλώς αριθμητική ενόχληση. Ακόμη και εάν αυτή η ενόχληση παίρνει την επίφαση μιας κυριαρχίας και μιας προόδου έτσι καθώς αντικειμενοποιείται η φύση τεχνολογικά και επιστημονικά, αυτή η κυριαρχία παραμένει μία αδυναμία της θέλησης.⁴⁹⁰ Το εν λόγω νησί οριοθετείται ως ένας χώρος «σχετικά» απομονωμένος, καθώς για την πρόσβασή του επιβάλλεται αφενός η διαμεσολάβηση κάπου είδους «μυητικής πλοκής» (ο όρος επιτελεστική διαδρομή χρησιμοποιείται στο *island built event* 2007 των Αντονά - Ωραιόπουλου⁴⁹¹) και αφετέρου βρίσκεται τόσο κοντά στην ξηρά, ώστε να διατηρεί τον υδάτινο αποκλεισμό στο ελάχιστο. Η γεωλογική ιδιαιτερότητά του διαπραγματεύεται διστακτικά τη σχέση «αντίπαλου δέους» με την ξηρά. Η παρατήρηση αυτή συνοδεύει την υπόθεση μιας σύμπτωσης αντιθέτων (*coincidentia oppositorum*) όχι ως έναν ορισμό της αυτονομίας ως μέρος του φυσικού τοπίου (*landscape*), αλλά ως ένα σύνολο τρόπων με τους οποίους αυτό συνδέεται με τη διάχυση της πόλης στο τοπίο.⁴⁹²

Η νήσος Μερόπη (όνομα που αποδίδεται στον Πausανία προερχόμενο από το μόρος = θάνατος) είναι φαινομενικά ένας έρημος τόπος, απόκοσμος, αφιλόξενος. Η φύση εδώ, μέσα από τη χαϊντεγκεριανή «απόλυτη ετερότητα», έχει λυτρωθεί από κάθε πολιτισμικό ίχνος, μια άδεια, αφημένα άγωνα λωρίδα γης που ουδέποτε έχει επισημανθεί οροσημιακά ως χώρος ενδιαφέροντος για επίσκεψη – παρά μόνο για την τέλεση της πανηγυρικής λειτουργίας κάθε 23 Αυγούστου στον μικρό ναό (κτίσμα του 19ου αιώνα) ενόψει του εορτασμού της Απόδοσης της Κοίμησης της Θεοτόκου. Το νησί υπόκειται σε ιδιοκτησιακό καθεστώς, γεγονός που συνηγόρησε καθοριστικά στη διατήρηση της μέχρι σήμερα μη οικιστικής εκμετάλλευσης, ακεραιότητας και φυσικής προστασίας του. Η άμεση αδειοδότηση για παραμονή εκεί από τον ιδιοκτήτη θωράκισε τη νομική κατοχύρωση που χρειαζόταν η διοργανωτική ομάδα έναντι της κρατικής απαγόρευσης για ελεύθερη κατασκήνωση στον αιγιαλό (*free camping*).

Η τοπική κοινωνία στην αντίπερα ακτή –η οποία κυρίως απαρτίζεται από επιχειρηματίες ξενοδοχειακών μονάδων και υπηρεσιών εστίασης– υπό το πρίσμα του

⁴⁹⁰ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, εισαγ.-μτφρ.-σχόλια Γ. Τζαβάρας, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1986, σ. 79-80.

⁴⁹¹ Φ. Ωραιόπουλος, «The poetics of a built event as a poetic “eidos”», 2007, στο <http://islandbuiltevent.blogspot.gr> [πρόσβαση Μάιος 2013].

⁴⁹² Χ. Χάρη, «Φαινόμενα διάχυσης της πόλης στο τοπίο», στο “*Ωραίο, φρικτό κι απέριττο τοπίο!*”, επιμ. Κ. Μανωλίδης, εκδ. Νησίδες, 2003, σ. 57.

καλλιτεχνικού εξωτισμού και του παγκόσμια εφαρμόσιμου μοντέλου του «εξευγενισμού» (gentrification), υποθέτοντας πως ένα τέτοιο «καλλιτεχνικό δρώμενο» θα τ ονώσει το πολιτιστικό επίπεδο της ευρύτερης περιοχής, αγκάλιασε ένθερμα την ιδέα μια «αλλόκοτη ομάδα» να παραμείνει για δέκα μέρες στο νησάκι και να κάνουν τα «δικά» τους. Η άμεση χορηγία μιας σειράς παροχές που θα εξασφάλιζαν όλα τα απαραίτητα εφόδια για την ο μαλή διαβίωση της ο μάδας απάλλαξε το project από τις ανάγκες και «ενοχές» επιβίωσης. Ο σχηματισμός αυτού του πλαισίου εγκαθίδρυσε ένα πρώτο επίπεδο σχέσης γειτονίας μεταξύ της υπεράκτιας ζώνης και της ενδοχώρας και ενεργοποίησε άμεσα την πολιτισμική διαφορά ανάμεσα στις δύο ο μάδες, ενώ συνάμα διέγραψε από το λεξιλόγιο κινηματογραφικούς όρους όπως survivors, lost, τεχνητός πρωτογονισμός ή ροβινσωνισμός. Με βάση αυτά τα δεδομένα, η αναχώρηση για το νησί ήταν πλέον καθ' όλα τακτοποιημένη με μοναδικό ερώτημα τη σαφή διατύπωση του διλήμματος «τι πάμε να κάνουμε εκεί;».



Αεροφωτογραφία της νήσου Μερόπης (ευγενική παραχώρηση Γ. Γιαννακάς).

Η συνειδητή έλλειψη στόχου (α-στοχία) αποτέλεσε τον αναστοχαστικό πυλώνα επαναπροσδιορισμού του συνόλου των πρακτικών και διανοητικών ζητημάτων που συγκρότησαν το project, αλλά κυρίως αποτέλεσε το γενεσιουργό συστατικό παραγωγής του «είδους» των «κοινών» του «εκεί» όσο και τα «data» του «μετά». Η σκηνοθετημένη αστοχία, ο μη υπαρκτός στόχος, σιωπηλά συνηγόρησε στη διεύρυνση του πεδίου που τελικά καλύπτει το εν λόγω πείραμα. Η αδυναμία εξαγωγής συγκεκριμένων και επισφαλών αποτελεσμάτων, καθώς και κάθε υλοποιημένων εφαρμογών, θα μπορούσε να το κατατάσσει σε μια κατηγορία δοκιμίου «ανοιχτής πηγής» (open source data base). Μια συσσωρευτική πλατφόρμα αποριών και παρατηρήσεων με δυνατότητες ευρείας αποκωδικοποιήσιμης έκτασης, καθώς τα τεκμήρια που συλλέχθηκαν –κυρίως ετερογενές ψηφιακό υλικό και μια μαγιά

«συγκλονιστικών εμπειριών»– σχηματίζουν ένα ανοιχτό αρχείο με πολλαπλές σκηνοθετικές δυνατότητες και πολύτροπη προσέγγιση. Η παραδοχή αυτή, άλλωστε, επιβεβαιώνεται στις δημοσιεύσεις και στο πλήθος ερμηνειών που ακολούθησαν το πείραμα όταν παρουσιάστηκαν δημόσια τα πρώτα βιντεοσκοπημένα ντοκουμέντα, με κυριότερη αυτή του Κωστή Σταφυλάκη, επιμελητή της έκθεσης *Στα όρια του μαζί* το 2012 στην Άμφισσα. Η προβληματική της εν λόγω θεώρησης επιχειρεί να καταγράψει και να αναδείξει μια ορισμένη «αποτυχία» της ενσωμάτωσης στην κοινότητα ή τη συλλογικότητα και τους λόγους μιας πάντα μερικής «αποτυχίας», που είναι ό μως και μια μερική «επιτυχία». Ο ίδιος επιλέγει την οξύτητα της λέξης «αποτυχία» ως ένα γενικευμένο σύμπτωμα, ώστε να υπογραμμίσει, πρωτίστως, τις καθόλου ασήμαντες θυμικές συνέπειες της συλλογικοποίησης της ζωής. Η «κυριαρχία της απραξίας»⁴⁹³ ως αποτυχία –όπως αυτή αναγνώστηκε από τον ίδιο ως η έκβαση του project– εμμένει μόνο σε μια φαινομενική πρώτη ανάγνωση, καθώς κατά τη γνώμη μου αυτό που επί της ουσίας διαπραγματεύεται η εμπειρία του νησιού είναι η συγκρότηση ενός δοκιμίου του λάθους (trial and error) και όχι μια δοκιμασία προς κάποια τελεολογική μορφή εκπλήρωσης (επιτυχής ή μη).

Το project στο σύνολό του προσπάθησε ιδιοσυγκρασιακά να προασπίσει την «άρνηση της απτής υλοποίησης» με σκοπό να αφουγκραστεί κάθε ενδεχομενικότητα, να παρερμηνευθούν ορισμοί ώστε να πολλαπλασιαστούν τα σημεία εστίασης. Είναι τεράστιος ο αριθμός αντίστοιχων διοργανώσεων (projects ή residencies) παγκοσμίως (αναφέρω ενδεικτικά: Andrea Zittel, *Indy Island*, 2010, *The Nauru Project*, 2007) όπου παραγωγικές δυνάμεις «συνεργούν» σε τοποθεσίες με ενδιαφέρον, σε ερείπια, σε περιοχές με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά με στόχο να κατασκευαστούν εικαστικές αναπαραστάσεις (commissions) ή υποθέσεις ουτοπίας αναφορικά με την ιδιομορφία και το ιστορικό περιεχόμενο της εκάστοτε τοποθεσίας. Αυτό που διαφοροποιεί δραστικά την προκείμενη διοργάνωση είναι πως στην υπόθεση εργασίας της δεν θωρακίστηκε ένα σύστημα, αλλά διεκδικήθηκε η ερμηνεία του ως πρακτικής. [Το στρατόπεδο είναι ένας ημιαυτόνομος οικισμός προσωρινής και συχνά κινητής φύσης. Είναι ένας χώρος με διακριτό καθεστώς και δικούς του κανόνες. Διαμορφώνεται σε μη αστικό περιβάλλον, διατηρώντας παράλληλα μια υποδειγματική σχέση με την

⁴⁹³ Κωστής Σταφυλάκης, «Η κοινότητα ως καλλιτεχνική ιδεολογία», 2013, στο http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2013/08/blog-post_8097.html [πρόσβαση Σεπτέμβριος 2013].

πόλη. Οι εγκαταστάσεις του στρατοπέδου δύνανται να χρησιμοποιηθούν για τους σκοπούς εκπαίδευσης, άσκησης και μάθησης ή πειθαρχίας και μύησης. Μπορεί να είναι στρατόπεδο εργασίας, στρατόπεδο κρατουμένων, στρατόπεδο караβανιών ή στρατόπεδο προσφύγων. Μεταφορικά, οι ίδιες συνδηλώσεις ισχύουν και για την αυτόνομη τέχνη ως στρατόπεδο. Δεδομένου του υβριδικού DNA του καλλιτέχνη, η σύγχρονη τέχνη είναι μια διασταύρωση του ρομαντικού караβανιού, ενός νεωτερικού στρατοπέδου εργασίας και ενός στρατοπέδου εκπαίδευσης στις καλές τέχνες. Παρά τη σχετική αυτονομία του, το στρατόπεδο βρίσκεται σε ζωντανό διάλογο με τον περιβάλλοντα κόσμο. Κάθε λογής εμπορεύματα, πρώτες ύλες και πόροι στέλνονται στο στρατόπεδο ή εισάγονται από καλλιτέχνες. Οι καλλιτέχνες είναι έμποροι, πραματευτές, συλλέκτες και κλέφτες.]⁴⁹⁴

Η αμηχανία και η ανομοιογένεια ως προς την ιδιότητα, ηλικία και συνάφεια στη σύνθεση των τριάντα ενός συμμετεχόντων (εικόνα σώματα στη θάλασσα), πράγματι, φάνηκε εξαρχής τόσο στις διοργανωτικές συναντήσεις που έγιναν πριν από την αναχώρηση όσο και κατά την αποβίβαση στο νησί. Ο τρόπος επιλογής του ανθρώπινου δυναμικού έγινε με απόλυτα τυχαία κριτήρια –ο καθένας απλώς το πρότεινε σε κοντινούς φίλους του ή γνωστούς, πιστεύοντας πως θα συμβάλει έτσι στην ομαλότερη διεξαγωγή του project– αντικατοπτρίζοντας την ετερογένεια των μηχανισμών συνάθροισης, συσπείρωσης και συμπόρευσης του ελληνικού Κόσμου της Τέχνης (Art World). Δικλίδα ασφαλείας ο μοναδικός κανόνας που είχε από την αρχή τεθεί, ώστε να μην μπορεί κανείς να αποχωρήσει παρά μόνο για λόγους έκτακτης ανάγκης. Ο περιοριστικός κανόνας δεν καταπατήθηκε συμβάλλοντας έτσι καθοριστικά στη ζύμωση της ομάδας, καθώς ήταν το μοναδικό αντισταθμιστικό μέτρο σε στιγμές που εξωγενείς παράγοντες προσπάθησαν να αποδιοργανώσουν τη συνοχή και, κατά συνέπεια, τη συγκέντρωση των συμμετεχόντων.

Η Ομάδα Φιλοπάππου, η οποία οργάνωσε και ήταν υπεύθυνη να διαχειριστεί τα αποτελέσματα του project, με βάση την καταστατική της διακήρυξη λειτουργεί ως «μια ανοιχτά διαμορφωμένη καλλιτεχνική συλλογικότητα που λειτουργεί μη ιεραρχικά, στη βάση της αυτοδιοργάνωσης με τις δράσεις της να είναι αποτέλεσμα ενός συνόλου εθελούσιων μη αμειβόμενων συνεργατικών προσπαθειών,

⁴⁹⁴ Camiel Van Winkel, «Enkele notities over de autonomie van de kunst», στο Pascal Gielen, et al. (επιμ.) *Autonomie als waarde. Dilemma's in kunst en onderwijs*, Amsterdam: Valiz, 2013, p. 157-8.

πολύαριθμων αυτοδιευθυνόμενων ανθρώπων, που εργάζονται ισότιμα από κοινού, χωρίς συγκεντρωτική οργάνωση ή ηγεσία, χωρίς επίσημα και σταθερά μέλη, με καθοδήγηση μόνο από την προσωπική συνείδηση ή από αποφάσεις που λαμβάνονται μέσω ανοιχτών συζητήσεων μεταξύ των εκάστοτε συμμετεχόντων».⁴⁹⁵ Η Ομάδα Φιλοπάππου απέφυγε τον ρόλο του καθοδηγητή και διατήρησε την πάγια στρατηγική του «κατεβαίνουμε τη ρεματιά και βλέπουμε», χωρίς να προβεί σε έναν εκ προοιμίου ολοκληρωμένο σχεδιασμό και κατάθεση σαφών προαπαιτούμενων. Όσον αφορά τη δομή και τη γενική κατεύθυνση της επικείμενης διοργάνωσης, ανέμενε καρτερικά τις ανατροπές που αναμφισβήτητα θα αντιμετώπιζε μια τέτοια άμβλυση. Ουδέποτε παραχωρήθηκαν ρόλοι και ευθύνες, αποφεύχθηκε κάθε είδους ιεραρχική διαστρωμάτωση. Κάθε υπηρεσία και εργασία για πρακτικά ζητήματα επιλύονταν ή διεκπεραιωνόταν με απόλυτο εθελοντισμό χωρίς καμία αίσθηση υποχρεωτικού εξαναγκασμού.



The Off Shore Project, οι συμμετέχοντες σε σχηματισμό βουτιάς στα κρυστάλλινα νερά του διαύλου μεταξύ της νήσου Μερόπης και της Καρδαμύλης.

Με βάση αυτό το ιδιόμορφο ομαδικό σχήμα, ο όρος «αυτοδιοργανωμένη κοινότητα», που εξ αρχής απασχόλησε τη συζήτηση και αργότερα θεσπίστηκε ως η βασική αναγκαιότητα για να ομογενοποιηθεί η σύνθεση και να καταλήξει σε κάποια «συλλογική» συμφωνία, μετατέθηκε σε μια αποσπασματική αποκωδικοποίηση συμβάντων «όπου το οντολογικό πεδίο να απο-ολοποιείται ή να παραμένει σε αδιέξοδο».⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Ομάδα Φιλοπάππου, 2010. http://www.omadafilopappou.net/about_us.htm [πρόσβαση Σεπτέμβριος 2013].

⁴⁹⁶ Alain Badiou, *Από το είναι στο συμβάν*, επιμ. Δ. Βεργέτης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009, σ. 29.

Το πλήθος των υπό εξέταση συμβάντων μπορεί να χωριστεί σχηματικά σε τρεις κατηγορίες:

A) Η εντροπία της συμβίωσης: Η παραμονή στο νησί κλιμακώθηκε μέσα από μια σειρά επιτελέσεις, όπως κοινά γεύματα, μεταφορά, αποθήκευση και προστασία των προμηθειών. Κομβικό σημείο, η οριοθέτηση και ο σχηματισμός ενός χώρου συνάθροισης που ονομάστηκε «πλατεία». Στην περιοχή αυτή εκτυλίχτηκαν μια σειρά από επικοινωνιακές «δοκιμασίες δημοκρατίας». Τα «κοινά» των Hardt και Negri, όπως υποστηρίζει ο Α. Κιουπκιολής, και τα κοινά ορισμένων τουλάχιστον από τις καλλιτεχνικές κολεκτίβες που δημιουργήθηκαν τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα, όχι απλώς δεν έχουν σχέση με τις προκαπιταλιστικές ή φασιστικές κλειστές, αρμονικές, οργανικές, ιεραρχικές και ηγετοκεντρικές κοινότητες, αλλά αγωνίζονται να συσταθούν ως το ακριβώς αντίθετό τους. Βασικό ζητούμενο στη βάση μιας τέτοιας πολιτικής στάσης αποτέλεσε μέσα από τον διάλογο και την ανταλλαγή απόψεων το «πλήθος» να κατασκευάσει ένα «είδος» συμβιωτικής μεθοδολογίας, φέρνοντας κάθε στιγμή στο τραπέζι των συζητήσεων την αντιπαράθεση σχετικά με τη συνεχή απραξία, την εκτεταμένη αναβλητικότητα και την αδιάκοπη κριτική διερώτηση της επικείμενης χρήσης και υλοποίησης κάθε προτεινόμενης μορφής έργου ή αντικειμένου και πολύ περισσότερο τον προσδιορισμό των ορίων «συμπόρευσης». Η αδυναμία κατασκευής μιας «κοινοτικής υποδομής» που θα υπόκειται σε ένα δομημένο πλαίσιο, ώστε να φιλοξενήσει την ετερότητα αλλά και να εξυπηρετήσει μια ενιαία λειτουργία, στριμώχτηκε στην αντιμετώπιση των προφανών αναγκαιοτήτων του βίου, κάποια περιορισμένα συμμετοχικά projects και μια αγωνιώδη προσπάθεια οργάνωσης της «παραγωγικής διαδικασίας» χωρίς ο μόφωνη σύμπνοια ή κάποια καταλυτική απόφαση για το τι τελικά χρειαζόμαστε και πώς κάθε παραγόμενο προϊόν θα συμβάλει στην ισχυροποίηση μιας «άποψης» έναντι του επικίνδυνου όρου «κοινότητα». Το σύμπτωμα αυτό που εντοπίζεται από τον Žižek⁴⁹⁷ ως «φόβος του Πλησίον» διακρίνει την έκταση της απόστασης μεταξύ των όρων «συνεργασία» έναντι «σύμπραξης».⁴⁹⁸ Η αδυναμία κατανόησης των διαφορών αυτού του διπόλου κατονομάζει τους ρητούς συμβολικούς κανόνες που ρυθμίζουν την κοινωνική αλληλεπίδραση, σηματοδοτεί επίσης τον περίπλοκο ιστό των άγραφων «άρρητων»

⁴⁹⁷ Slavoj Žižek, *Μίλησε κανείς για ολοκληρωτισμό;* μτφρ. και προλεγόμενα Γ. Σταυρακάκης, εκδ. Scripta, Αθήνα 2001, σ. 199-200.

⁴⁹⁸ Mattessich, Murrey-Close & Monsey, *Collaboration - What Makes It Work*, St. Paul, MN: Amherst H. Wilder Foundation, 2001.

κανόνων που παράγουν με τη σειρά τους κάθε δυσμορφία στη συμβίωση, αλλά και αποτελεί τον βασικότερο παράγοντα που ενισχύει την «ανησυχαστική εγγύτητα».⁴⁹⁹

Β) Η συμφιλίωση με τον τόπο: Η ιδιαιτερότητα του εδάφους, οι κλιματολογικές συνθήκες ραστώνης σε συνδυασμό με το μικρό χρονικό διάστημα παραμονής εκεί κατάφεραν τελικά να συνθέσουν, όπως χαρακτηρίζει ο Paul Virilio,⁵⁰⁰ μια «γελοιογραφική λατρεία της ανωμαλίας», της μη κανονικότητας, που διαφοροποιεί χαρακτηριστικά τη μυθική «αίγλη της συντροφικότητας» και κατ' επέκταση επιβεβαιώνει τον δισταγμό για κάθε μορφή υλομορφισμού. Ο Βρετανός ιστορικός Anthony Blunt⁵⁰¹ υποστηρίζει πως αν βαλθούμε να δούμε κάθε πρακτική στον δημόσιο χώρο πρώτα ως μία «κοινωνική διεκδίκηση», αναπόφευκτα εκπίπτουμε στη φενάκη της κατώτερης κατάστασης των εργαζομένων χειρωνακτικά και των συντεχνιακών τους παραδόσεων. Η προσμονή για «παραγωγή ενός κοινού έργου» που θα προέκυπτε μέσα από δημοκρατικές καταθέσεις και ισότιμες προσφορές ως μια προσηλωμένη επιφάνεια εργασίας κατέληξε σε ένα ανυπόστατο «ίχνος».⁵⁰² Η «κατοίκηση» ως πολιτιστικό ίχνος «κατάκτησης» και κατ' επέκταση μια μορφή οργανωμένου σχεδιασμού στην προκειμένη περίπτωση εμμένει στη σφαίρα του συμβολικού, καθώς μιλάμε για μια εξαιρετικά εφήμερη συνθήκη με απόλυτα σαθρό υπόβαθρο και υπό-βοηθούμενες υποδομές. Στην ερώτηση «τι κάνουμε;» έρχεται να προστεθεί το δίλημμα «τι διαφοροποιεί το project από ένα κοινότοπο camping;». Στο σημείο αυτό παραθέτω ένα απόσπασμα από το κείμενο του Αρτινού που περιγράφει με χαρακτηριστική διεισδυτικότητα τον αντίστοιχο «δισταγμό της κατοίκησης». «Είναι εδώ όμως που εγείρεται και η ετεροτοπία μιας φαντασιακής διαφυγής, αυτό το μετα-νεωτερικό φαντασιακό της καλύβας. Γιατί το φυσικό δεν υπάρχει, δεν υπήρχε ποτέ. Η «φύση» δεν είναι φυσική, είναι Ιστορική, μια πολιτισμική κατασκευή, και έτσι ένα πεδίο ανοιχτό στη νοηματοδότησή του, στην τοπογράφησης του στο περιβάλλον της διαλεκτικής.

⁴⁹⁹ Αποστόλης Αρτινός, «Το ανεκπλήρωτο ίχνος της βίας», 2010, δημοσιευμένο στο: <http://leximata.blogspot.gr/2010/05/blog-post.html> [πρόσβαση Σεπτέμβριος 2013].

⁵⁰⁰ P. Virillio, *Αυτό που έρχεται*, μτφρ. Β. Τομανάς, εκδ. Νησίδες, 2004, σ. 14.

⁵⁰¹ Anthony Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, Phaidon, 1966.

⁵⁰² John F. Burns, «Memoirs of British Spy Offer No Apology», *The New York Times*, 23 July 2009.

«Στη σύγχρονη εποχή, το οικολογικό ζήτημα μας φέρνει αντιμέτωπους, εκ νέου, μ' αυτό το ανοικτό ερώτημα. (...) Το “κατοικώ” που καλείται να στεγάσει αυθεντικά την ανεστιότητα του ανθρώπου αλλά και να ετοιμάσει τον ένοικό του και για αυτή την αδύνατη δεξίωση του Άλλου».⁵⁰³ Η ιχνηλάτηση μέσα από την αφηγηματική πλοκή του χώρου (φυσικού και τεχνητού) εγείρει με βάση όσα προαναφέρθηκαν την προοπτική μεταφοράς της έννοιας του τόπου σε πεδίο.⁵⁰⁴ Ο παραληρηματικός χαρακτήρας καθεμιάς από αυτές τις δοκιμασίες σχετικά με την ανικανότητα αφιέρωσης στη συλλογική εμπειρία είναι αυτός που συσκοτίζει αλλά και ταυτόχρονα αμβλύνει την αφήγησή του. Κάθε αντικείμενο ή κοινωνική σχέση, άλλωστε, ως τεκμήριο παρέμβασης στον τόπο αντιστέκεται στην αφήγηση, καθώς συνεχώς διακόπτεται από αυτό που ο Foucault χαρακτηρίζει ως «σύντροφο»⁵⁰⁵ από τα πρώτα σημεία που διακρίνεται η οντολογική αλληλοεπικάλυψη. Κάθε μορφή παρεμβατικότητας συνηγορεί αποκάλυπτα στην αποκαλυπτικότητα των σημείων και αναπόφευκτα συμβάλλει στην αντικειμενοποίηση της αλήθειας που περιβάλλει κάθε μορφή «απόφασης». Η ειλικρίνεια με την οποία κλιμακώθηκε η συγκεκριμένη «αδυναμία», όπως χαρακτηριστικά λέει ο Žižek, είναι η αναπαράσταση της αντικειμενικής ανακρίβειας, η σύγχυσή της, η έλλειψη της συνοχής της, αυτή η αφηρημένη ματιά που δεν παραδίδεται στην επιτακτικότητα της κατανόησής της, αλλά ενδίδει στην απροσδιοριστία της. Η πλοκή της συμβίωσης διαμορφώθηκε μέσα από μια σειρά συνειδητές «αναστολές» που στην πορεία εμπλούτισαν αλλά και διεύρυναν την αρχική προσμονή μιας απλουστευτικής επιθυμίας για διακοπές, συνηγορώντας τελικά, όπως σημειώνει ο Κώστας Χριστόπουλος,⁵⁰⁶ στην παραγωγή μιας σειράς αναπαραστάσεις σχετικά με τη βίωση ενός εμμενούς «σκηνικού», ενός κοινού χώρου πάνω στον οποίο η υπό σύσταση συλλογικότητα θα «παίξει» τον εαυτό της. Οι συμμετέχοντες κλήθηκαν να συνδιαμορφώσουν ένα «ιδιότυπο» σενάριο, να το σκηνοθετήσουν συλλογικά και να υποδυθούν τους ήρωές του, που δεν ήταν άλλοι από τους ίδιους.

⁵⁰³ Αποστόλης Αρτινός, «Η ετεροτοπία της καλύβας», 2013, δημοσιευμένο στο: <http://leximata.blogspot.gr/2013/09/blog-post.html> [πρόσβαση Σεπτέμβριος 2013]

⁵⁰⁴ Pierre Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης*, μτφρ. Έ. Γιαννοπούλου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2004, σ. 357-8.

⁵⁰⁵ Michel Foucault, *Ο στοχασμός του έξω*, ό.π. (υποσ. 36), σ. 51.

⁵⁰⁶ Κώστας Χριστόπουλος, «Το μη δημοκρατικά αναπαραστάσιμο», 2013, στο <http://www.rednotebook.gr/details.php?id=8645> [πρόσβαση Σεπτέμβριος 2013].

Γ) Η αλληλεπίδραση με την αντίπερα όχθη: Στο χωριό της Καρδαμύλης την τελευταία δεκαετία έχουν διοργανωθεί μια σειρά εικαστικές εκθέσεις και projects (*Αντίστροφη Επιλογή* 2006, επιμέλεια: Λ. Τσίκουτα, *Εκ-Πομπή* 2007, επιμέλεια: Μ. Λαγού, *Θεμιτή Κατοχή* 2010, διοργάνωση: Θ. Ζαφειρόπουλος). Μέσα από αυτές τις διοργανώσεις κάτοικοι και επισκέπτες –μιας εξαιρετικά συντηρητικής επικράτειας– ήρθαν σε επαφή για πρώτη φορά με το πολυεπίπεδο περιεχόμενο, την τροπικότητα ανάγνωσης και ερμηνείας των έργων σύγχρονης τέχνης. Το *Off Shore Project* αποτέλεσε για την τοπική κοινωνία ακόμη μία πρόκληση, καθώς δεν έδωσε την ευκαιρία στον θεατή για απόλαυση ή προβληματισμό μπροστά σε «έργα», αλλά κατέδειξε μια «στάση κοινοτικής συνείδησης» έναντι της καλλιτεχνικής πρακτικής. Όπως πολύ εύστοχα αναφέρει η Χριστίνα Σγουρομούτη, «η επίδραση της καλλιτεχνικής πρακτικής, στο πάγιο πλέγμα συσχετισμών που διακρίνει σε μεγάλο βαθμό τις τοπικές κοινωνίες, ενδέχεται να λειτουργήσει ως μηχανισμός στήριξης μιας τέτοιας συνείδησης ανασύροντας παραστάσεις, ενώ ταυτόχρονα ωθεί προς μια κριτική θεώρηση των ίδιων των παγιωμένων συμπεριφορών».⁵⁰⁷ Η διαμονή στο νησί υιοθετήθηκε και από τις δύο πλευρές και εκτιμήθηκε άμεσα ως μια ανακλαστική προσέγγιση «αξιοποίησης του παρατημένου». Κάθε μορφή επικοινωνίας συστήθηκε με διμερές μέλημα την άμιλλα και την αλληλεξάρτηση στη βάση μιας συνεχούς ανταλλαξιμότητας. Το «ποιητικό σχήμα» που παράγει αυτή η συμβολική απόσταση ως σημείο σύζευξης πολλαπλών επιπέδων αλληλεπίδρασης δεν εμπίπτει μοναδικά στην απαρίθμηση του «είδους» προϊόντων που ανταλλάσσονται, αλλά πρωτίστως στιγματίζει και κατονομάζει την «τάξη» ευθύνης και συνέπειας που διατηρεί ο ένας έναντι του Άλλου. Το κυρίαρχο σύμπτωμα της ομφαλικής σχέσης μπορεί τώρα να διαγνωστεί με γνώμονα μια διαρκή αγωνία για «πλήρωση των ειδικών αναγκών». Ως «ανοιχτός διάυλος» μπορεί τελικά να θεωρηθεί η κατασκευή ενός από κοινού μηχανισμού μόχλευσης, ώστε αφενός η υπαρκτή κοινότητα να αντιμετωπίσει την κλειστοφοβία της και αφετέρου η υπό σύσταση συλλογικότητα να ανακαλύψει ή να προσδιορίσει την ταυτότητά της. Στο παρακάτω παράθεμα ο Θεοφάνης Τάσης αποκαλύπτει μια σοβαρή πτυχή: [Οι ρίζες της συνειδητής ανεμελιάς ως φιλοσοφικής στάσης μπορούν να αναζητηθούν στη «σχόλη» στην αρχαία ελληνική σκέψη, για παράδειγμα στον Αριστοτέλη, και ειδικότερα στην αταραξία των επικούρειων. Η

⁵⁰⁷ Χριστίνα Σγουρομούτη, «Μερικοί λόγοι για να ασχολείσαι με την τέχνη στην επαρχία», 2013, στο *In-between*, <http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2013/07/in-between.html> [πρόσβαση Σεπτέμβριος 2013].

αταραξία περιγράφει μια ψυχική κατάσταση ελεύθερη από ανησυχία, άγχος, αγωνία, ένταση και φόβο. Δεν πρέπει να συγχέεται με την απάθεια, διότι η ψυχή εξακολουθεί να διαθέτει πάθη, απλώς τα εξισορροπεί με τέτοιο τρόπο ώστε να μην γίνεται έρμαιό τους. Οι αντιφάσεις επίσης υφίστανται, ωστόσο σε μια μορφή που δεν επηρεάζει την ψυχική γαλήνη. Συγκριτικά με την αταραξία, η ανεμελιά διαθέτει μια ευθυμία και μια χαλαρότητα που καθιστούν ανάλαφρη, ευέλικτη και πιο γοητευτική την αυτοκυριαρχία. Χάρη σε μια τέτοια αυτοκυριαρχία είναι εφικτή μια ισχυρή αυτοδιακυβέρνηση του υποκειμένου, η οποία δεν κλονίζεται ούτε από τις αξιώσεις ισχύος των άλλων ούτε από τους μηχανισμούς άσκησης εξουσίας. Η αυτοκυριαρχία επιτρέπει σε ένα αυτοστοχαστικό υποκείμενο να δέχεται με καρτερία το δυσάρεστο, το επώδυνο και το απεχθές, αλλά και να μην αφήνεται ανεξέλεγκτα στο ευχάριστο και γενικότερα τις ηδονές. Έτσι ούτε τα πρώτα το τρομάζουν ούτε τα δεύτερα το σκλαβώνουν. Η στοχαστική ανεμελιά, ως εξαδέλφη της ειρωνείας, αποδέχεται επίσης την ενδεχομενικότητα και τη μεταβλητότητα των πραγμάτων, δίχως ωστόσο να διαθέτει την περιέργεια και την παιγνιώδη διάθεση της τελευταίας. Σε αντίθεση με την ειρωνεία δεν επιθυμεί να διδάξει ή να βοηθήσει τον άλλο, ενώ επιπλέον δεν διαθέτει μια πολιτική διάσταση.]⁵⁰⁸

Το προκείμενο παράδειγμα ως μια αναλογία αστοχίας υλοποιήσεων και μεταφοράς του «νησιώτικου μικρόκοσμου» στον πολυδιάστατο «ηπειρωτικό κόσμο» της σύγχρονης οικονομικής κρίσης έγινε η αιτία για την καταγραφή προβληματισμών που αφορούν την ευρύτερη σφαίρα εμπλοκής της καλλιτεχνικής πρακτικής στη συγκρότηση εναλλακτικών μορφών κοινωνικής οργάνωσης στην τρέχουσα κοινωνική κρίση, ο Guattari το ονομάζει «ηθικο-αισθητική έμπνευση»,⁵⁰⁹ ως μια διαρκής απεδαφικοποίηση ή στιγμιαία ρευστότητα. Η κατασκευή «κοινοτικής αυτονομίας» μέσα από έναν μηχανισμό αυτο-οργάνωσης, σύμφωνα με το γενικό πλαίσιο του στοχασμού του Κορνήλιου Καστοριάδη, είναι η συνειδητοποίηση της αυτο-θέσμησης της κοινωνίας ως αποκλειστικό αποτέλεσμα της δικής της θέλησης και δράσης. Ο σχηματισμός ενός δυναμικού μοντέλου παράθεσης δύο κοινωνιών, πραγματικής - πλασματικής, δημιουργεί ένα είδος αναλογικής επαλήθευσης που καλείται να

⁵⁰⁸ Απόσπασμα από το κείμενο του Θεοφάνη Τάση «Συντροφεύοντας τον Σίσυφο: Σημειώσεις για τον χρόνο και το παράλογο», δημοσιευμένο στο *Athens Review of Books* (Δεκέμβριος 2015).

⁵⁰⁹ Félix Guattari, *Οι τρεις οικολογίες*, μτφρ. Μ. Σολωμού, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σ. 31-4.

διακρίνει και να διαχωρίσει τα επίπεδα κατάταξης που παρεμβαίνουν στην κριτική της ίδιας της ζώσας συνθήκης.⁵¹⁰ Μέσα από αυτή τη συμβολική συμβίωση διακρίθηκαν τα ειδικά επιμέρους συστατικά που συγκροτούν τον όρο «κοινότητα», ενώ ταυτόχρονα επισημάνθηκαν οι κίνδυνοι που ελλοχεύουν στο εσωτερικό της σύνθεσής της. Οι καλλιτέχνες θέτουν υπό δοκιμασία την ψυχονοητική, κοινωνική και οικολογική πραγματικότητα για να διαπιστώσουν τις δυνατότητές της στο πεδίο της φαντασίας. Δεν τους ενδιαφέρει να μετρήσουν, να προσδιορίσουν ποσοτικά, να κατηγοριοποιήσουν, να συστηματοποιήσουν και να αναπαραστήσουν μια πραγματικότητα (ως *potestas*) όπως κάνει η επιστήμη, αλλά μέσω της τέχνης τους να οικοδομήσουν και να ορίζουν οι ίδιοι την κατάσταση ή το χωροχρονικό πλαίσιο που καταλαμβάνουν. Επομένως, η καταστασιακή ηθική υποδηλώνει την «ενεργό διαμόρφωση ενός περιβάλλοντος»,⁵¹¹ η οποία προϋποθέτει μια ελεύθερη αλληλεπίδραση με κοινωνικές, πολιτικές και οικολογικές συνθήκες.

Το «έργο» που παράχθηκε αποτελεί μια παράθεση συμβάντων που ξεδιπλώνουν μια βιογραφική αφήγηση αδυναμίας συμπόρευσης η οποία στηρίζεται στη βάση της αλληλεξάρτησης και αποτελεί έτσι ένα είδος εφαρμόσιμου υποδείγματος παραγωγικής ανταλλαξιμότητας. Ζητήματα που χαρακτηρίζουν την αυτονομία και ετερονομία του καλλιτεχνικού πεδίου, όπως η πολυπάθεια και η δυσκαμψία της συλλογικότητας, κατέδειξαν την πολυσημία και τον πολυδιάστατο χαρακτήρα που έχει κάθε μορφή σχεδιασμού με βάση τη συλλογική εμπειρία.

Η έλλειψη προμελετημένου στόχου (α-στοχία) εγκαθίδρυσε μια πολλαπλότητα παρατηρήσεων, θεμελιώνοντας έτσι ένα μοντέλο σφαιρικής εποπτείας που δεν εμμένει σε μια γραμμική παραγωγή, αλλά σε μια ανοιχτή διαδικασία επαναπροσδιορισμού της καλλιτεχνικής πρακτικής, με συνέπεια να συμβάλλει στη συνεχή διεύρυνση των παραμέτρων που θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη σε κάθε μορφή αντίστοιχων διοργανώσεων. Αμφισβητώντας και απορρίπτοντας τις κυρίαρχες κοινωνικές σημασίες, η στοχαστική αστοχία ή, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ανεμελιά μπορεί να συνεισφέρει σε μια κριτική πολιτική στάση, αρκεί να μη διολισθήσει στην παθητικότητα και τον κομορμισμό. Ωστόσο μπορούμε να

⁵¹⁰ Θεοφάνης Τάσης, *Καστοριάδης: Μια φιλοσοφία της αυτονομίας*, εκδ. Ευρασία, Αθήνα 2007, σ. 24.

⁵¹¹ Gerald Raunig, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles: Semiotext(e), 2007, p. 173.

αναρωτηθούμε αν όντως μια τέτοια ανεμελιά είναι εφικτή σε αντίξοες ή ακόμη και οριακές συνθήκες. Μήπως αυτή προϋποθέτει ένα συγκεκριμένο θεσμικό πλαίσιο και επίπεδο διαβίωσης;⁵¹²

Ο τεχνοκρατικός πολιτισμός καταστρώνει στόχους ώστε να ανορθώσει θεσμικά όργανα που θα οδηγήσουν σε ανάκαμψη και θα ξαναβάλουν τη χώρα σε πορεία ανάπτυξης, η απόφαση για συμβολική αποστασιοποίηση συγκροτεί μια συνειδητή αντίδραση, άρα μια πολιτειακή στάση που διακόπτει θεμιτά κάθε σχέση με το ειδικό για να πιθανολογήσει το ιδανικό και γενικό. Το πείραμα προσπάθησε να ξεδιαλύνει τα επιμέρους συστατικά που το συγκροτούν για να προσφέρει έδαφος, μεταφέροντας έτσι ζωντανά το ενδιαφέρον του αντικειμένου του σε έναν ευρύτερο χώρο μελέτης. «Το προτέρημα είναι ότι εδραιώνει τη ρητορική σε μια οντότητα ευεπίφορη στο να υποστηρίξει τη φιλοδοξία της πλήρους απαρίθμησης και της συστηματικής κατάταξης (...) το σχήμα μπορεί να κρατήσει αυτό τον αρχιτεκτονικό του ρόλο, επειδή έχει το ίδιο εύρος με το λόγο εν γένει».⁵¹³ Το παράδειγμα αποφεύγει να υπερασπιστεί μία ταυτότητα παρά ανοίγει ένα πλέγμα μεταφοράς νοηματικών περιοχών σε ολόκληρο το φάσμα της επιστημολογίας ως «δηκτική ειρωνεία»,⁵¹⁴ καθώς διατηρεί ανοιχτά προς επεξεργασία τα όρια του περιεχομένου του εδραιώνοντας έτσι ένα πολυσημασιολογικό εκτόπισμα.

Η συνεισφορά του project δεν εμμένει σε μια πολιτιστική κατάθεση περιορισμένης έκτασης, αλλά προτίθεται να χαράξει συμμαχίες, να αφυπνίσει τη συστολή μιας κλειστής κοινωνίας και να καταδείξει μέσα από έναν ιδιότυπο τρόπο ζωής πιθανές μεθόδους επέκτασης της κοινωνικής και πολιτιστικής συσπείρωσης, ανοίγοντας έτσι προοπτικές και άμβλυνση των απαιτήσεων που συγκροτούν κάθε επικείμενο καλλιτεχνικό σχέδιασμα. Το νησί δεν επιβαρύνθηκε με παρεμβάσεις, αλλά σηματοδοτήθηκε ως ένας χώρος με συσσωρευμένες μνήμες, καθώς ανέλαβε να φιλοξενεί την οροσημιακά εφήμερη, κοινοβιακή εμπειρία βίωσής του. Διατυπώθηκαν έτσι οι προϋποθέσεις μετατροπής ενός τόπου σε παρατηρητήριο, χωρίς να υποκινείται ή να μεθοδεύεται μια χωροταξική ανάπτυξη. Τέλος, επισημάνθηκε μια μεταβολή του

⁵¹² Απόσπασμα από το κείμενο του Θ. Τάση «Συντροφεύοντας τον Σίσυφο: Σημειώσεις για τον χρόνο και το παράλογο», ό.π. (υποσ. 77).

⁵¹³ Paul Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά* (1975), μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1998, σ. 107.

⁵¹⁴ Γιώργος Τζιρτζιλάκης, «Η επίρεια της κρίσης στη σύγχρονη ελληνική κουλτούρα», 2013, στο *Υπο-νεωτερικότητα και αισθητική του χαροποιού πένθους*, http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2013/08/blog-post_2137.html [πρόσβαση Σεπτέμβριος 2013].

ρόλου και του καθεστώτος φιλοξενίας ως μια ιδιότυπη μεθοδολογία κοινωνικής μέριμνας. Η υιοθέτηση του «τουρίστα» ως είδος υπό προστασία –του αμόλυντου παρατηρητή που περιηγείται με καθαρό βλέμμα και δύναται να διαγνώσει αυτό που ο ντόπιος αδυνατεί– προτάσσεται εν κατακλείδι ως μια βιώσιμη μορφή πολιτιστικής διαχείρισης μέσα από ένα συμβολικό μοντέλο εσωτερικού αποικισμού.

Στη χρονοτοπία της στιγμιαίας απυθμενότητας το «στρατόπεδο» των καλλιτεχνών αντιπαραβάλλει τον προσωπικό χρόνο που χρειάζεται το σώμα για να δημιουργήσει τις δικές του βάσεις ή πυθμένα. Είναι ο χρόνος που απαιτείται για να αφηγηθεί κανείς τον εαυτό του, για να μπορέσει ο καλλιτέχνης να χτίσει και να συντηρήσει την προσωπική του ταυτότητα. Δικαιολογημένα ο Richard Sennett ονομάζει κάθε τέτοια αφήγηση «αξία η οποία διαδραματίζει κρίσιμο ρόλο στη διασύνδεση γεγονότων με το πέρασμα του χρόνου, στη συσσώρευση εμπειριών».⁵¹⁵ Η αφήγηση συμβάλλει στην (επαν)ενοποίηση αιφνίδιων διακοπών σε μια συνεκτική ιστορία. Μόνο εκείνοι που είναι σε θέση να αφηγηθούν και να επαν-αφηγηθούν τον εαυτό τους και τη θέση τους στον κόσμο, μόνο εκείνοι που παίρνουν τον χρόνο τους για να το κάνουν και καταλαμβάνουν τη δική τους θέση, και άρα εξιστορούν και ορίζουν τον εαυτό τους σε σχέση με το κοινωνικό και φυσικό τους περιβάλλον, είναι ικανοί να δημιουργήσουν έναν «βιώσιμο Εαυτό».⁵¹⁶ Στο προαναφερθέν εξωτερικό τραύμα της αιφνίδιας μνήμης που διακόπτει την καθημερινή ζωή ο καλλιτέχνης αντιπαραθέτει μια αφηγηματική μνήμη στην οποία τα αιφνίδια γεγονότα μπορούν να ερμηνευτούν εκ νέου στην κυριολεξία, να τους δοθεί μια θέση, ένας πυθμένας. Μαζί με την κατάσταση, οι καλλιτέχνες δημιουργούν την προσωπική τους χωροχρονική δυναμική, ένα έντονο γεγονός στο οποίο μπορούν να θεμελιώσουν τον εαυτό τους.

Η προκείμενη παράθεση συμβάλλει στη θεμελίωση του ισχυρισμού ότι η προέλευση του έργου τέχνης αποτελεί μια οντολογική πραγματεία με διπλό θέμα: αυτό του έργου τέχνης και εκείνο της αλήθειας, τα οποία συνδέονται στενά. Το έργο τέχνης

⁵¹⁵ Richard Sennett, *Η κουλτούρα του νέου καπιταλισμού*, μτφρ. Τρ. Παπαϊωάννου, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2008.

⁵¹⁶ Αυτή η ανάλυση ανάμεσα στη μιμητική διαμεσολάβηση της αναπαράστασης σε σχέση με μια πρωταρχική έννοια της αλήθειας υπάρχει στη σύγχρονη γαλλική αποδομιστική σκέψη. Βλ. Jacques Derrida, (1982), «White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy», στο *Margins of Philosophy*, Chicago: Chicago University Press. Βλ. επίσης, Philippe Lacoue-Labarthe, (1986) *L'imitation des Modernes*, Paris: Galilée, και Mark Wigley, (1993), *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge: Cambridge MIT Press.

εξετάζεται μόνο σε σχέση με το γεγονός της αλήθειας, της φανέρωσης δηλαδή του Είναι.⁵¹⁷ Αυτό, λοιπόν, που παρατηρεί κανείς είναι μια επιστροφή της φιλοσοφικής έρευνας γύρω από την τέχνη σε μια προ-Αισθητική (απόλαυση) προσέγγιση, δηλαδή σε μια προσπάθεια να εντοπίσουμε την ιδιαιτερότητα του καλλιτεχνικού φαινομένου με προκατηγορικούς όρους και μεθοδολογία.⁵¹⁸ Ο Heidegger στον επίλογο του έργου του δηλώνει ρητά: «τη συνειδητή αποστασιοποίησή του από την αισθητική έρευνα. Η Αισθητική απόλαυση εκλαμβάνει το έργο τέχνης ως αντικείμενο της αισθήσεως και ως βίωμα, με συνέπεια τον θάνατο της τέχνης και την αδυναμία της να το αφήσει να ηρεμήσει στον εαυτό του».⁵¹⁹ Έτσι προκρίνει την προσέγγιση του έργου τέχνης μέσα από έννοιες όπως «η αλήθεια»,⁵²⁰ με τρόπο δηλαδή που μοιάζει περισσότερο «με τη μεστή θρησκευτικής κατάνυξης επαφή με το έργο τέχνης που κυριαρχούσε και κυριαρχεί, σε προκατηγορικό επίπεδο, όταν απουσιάζει η συστηματική και κριτική θεώρησή του».⁵²¹ Ο Ferdinand de Saussure έδειξε για πρώτη φορά το «αυθαίρετο του γλωσσικού σημείου»,⁵²² δηλαδή ότι η γλώσσα δεν αντιγράφει την πραγματικότητα,

⁵¹⁷ Αλεξάνδρα Μουρίκη, *Μεταμορφώσεις της αισθητικής*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2003, σ. 135-87.

⁵¹⁸ «Δε θα έλεγα βαρβαρότητας, αλλά μάλλον καταστροφής, γιατί η “βαρβαρότητα” παραπέμπει ακόμη στην ελληνική έννοια της λέξης. Εκτός κι αν αποδώσουμε στη βαρβαρότητα τη σημασία που αποκτά με τον Λέβι-Στρως: βάρβαρος είναι ο πολιτισμός που προδίδει τα ίδια του τα ιδεώδη. Με αυτήν τη συγκεκριμένη έννοια, μπορούμε να πούμε ότι ο ναζισμός είναι μία βαρβαρότητα. Η καταστροφή αναμεταφράζει ίσως την έννοια του τραγικού, αλλά όχι και την έννοια της τραγωδίας. Η τραγωδία είναι η αναπαράσταση του τραγικού. Το τραγικό είναι η κατάσταση την οποία αναπαριστά η τραγωδία. Αλλά, ταυτοχρόνως, αυτός ο διαχωρισμός δεν ευσταθεί στο επίπεδο της ανάλυσης: Βλέπουμε το τραγικό επί τω έργω μόνο μέσα στις τραγωδίες. Δεν μπορώ να συμφωνήσω με τον Peter Szondi, που λέει ότι από τον Αριστοτέλη και μετά υπάρχει μία ποιητική της τραγωδίας και από τον Σέλλινγκ και μετά μία φιλοσοφία του τραγικού. Πιστεύω ότι η φιλοσοφία του τραγικού, που υπάρχει πράγματι, δεν μπορεί παρά να είναι και αυτή αναγκαστικά μία ποιητική της τραγωδίας, ένα ακόμη σχόλιο στον Αριστοτέλη. Δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε αυτά τα δύο», Philippe Lacoue-Labarthe. Πρόκειται για την εναρκτήρια φράση (στον «Πρόλογο») του έργου του Peter Szondi *Δοκίμιο περί του τραγικού*. Βλ. Peter Szondi, «Versuch über das Tragische», στο *Schriften I*, Frankfurt, Suhrkamp, stw 219, 1978, p. 151: «Seit Aristoteles gibt es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling erst eine Philosophie des Tragischen» («Από τον Αριστοτέλη και μετά υπάρχει μια ποιητική της τραγωδίας, μόνο από τον Σέλλινγκ και μετά [ενν. υπάρχει] μια φιλοσοφία του τραγικού»).

⁵¹⁹ Martin Heidegger, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, μτφρ. Γ. Ξηροπαϊδης, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2008, σ. 44.

⁵²⁰ Βλ. Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, ό.π. (υποσ. 59), σ. 30-31 στο πρωτότυπο: «Θέτουμε τώρα το ερώτημα που αναφέρεται στην αλήθεια με αναφορά στο έργο τέχνης. Αλλά για να εξοικειωθούμε περισσότερο με το περιεχόμενο αυτού του ερωτήματος, είναι αναγκαίο να ξανακάνουμε ορατό το συμβάν της αλήθειας μέσα στο έργο. Γι' αυτή την προσπάθεια θα επιλέξουμε σκόπιμα ένα έργο τέχνης που δεν συγκαταλέγεται στις απεικονιστικές τέχνες. Ένα οικοδόμημα, ένας αρχαιοελληνικός ναός δεν αναπαριστά τίποτα».

⁵²¹ Στο ίδιο, σ. 13-19.

⁵²² F. de Saussure, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, μτφρ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1979.

αλλά είναι αυθαίρετη καθώς δεν υπάρχει μια αιτιώδης σύνδεση ανάμεσα στο σημαίνον (τη λέξη που αποδίδεται σε ένα αντικείμενο) και το σημαϊνόμενο (το αντικείμενο). Έτσι, το γλωσσικό σημείο δεν ενώνει ένα όνομα με ένα αντικείμενο, αλλά μια ιδέα του πράγματος με μια ακουστική εικόνα. Ο Wittgenstein εστιάζει στο αν μία εικόνα –που παρουσιάζεται στον νου μας– μπορεί να δίνει το νόημα μιας λέξης, καθώς και στην ιδέα ότι ένας κανόνας προσδιορίζει τις εφαρμογές του, το νόημα δεν μπορεί να είναι κάτι που χρήζει ερμηνείας ή το ίδιο το ενέργημα της ερμηνείας, καθώς «κάθε ερμηνεία κρέμεται στον αέρα μαζί με εκείνο που ερμηνεύει και δεν μπορεί να του χρησιμεύσει ως στήριγμα. Από μόνες τους οι ερμηνείες δεν προσδιορίζουν τη σημασία». ⁵²³ Σύμφωνα με τη διαλεκτική μέθοδο, κανένα φαινόμενο δεν μπορεί να κατανοηθεί εάν το εξετάσουμε απομονωμένο, έξω δηλαδή, από τα φαινόμενα που το περιβάλλουν. ⁵²⁴ Ο Ακινάτης περιορίζει στον υλομορφισμό την εφαρμογή στα αόρατα δημιουργήματα μόνο στον ορατό και σωματικό κόσμο. Όλες οι υλικές υποστάσεις αποτελούνται από την πρώτη ύλη και την υποστατική μορφή τους. Η πρώτη ύλη είναι καθαρή δυνατότητα ή δύναμη, τότε δεν συμβιβάζεται με την αυγουστίνεια θεωρία των σπερματικών λόγων, διότι αυτή μετατρέπει την καθαρή δύναμη σε κάτι ενεργητικό. Με την απόρριψη των σπερματικών λόγων, οι μορφές των υλικών δημιουργημάτων ενεργοποιούνται από τις δυνατότητες της πρώτης ύλης με την ενέργεια ενός δρώντος υποκειμένου αποδεχόμενος την άποψη πως η μορφή υπάρχει μέσα στην πρώτη ύλη και εκδηλώνεται με τη βοήθεια του δρώντος υποκειμένου. ⁵²⁵ Γι' αυτόν, η αλλαγή προϋποθέτει μια έλλειψη, μια ανάγκη για δημιουργία νέας μορφής, από τη δράση ενός εξωγενούς παράγοντα πάνω στην ύλη. Ο Αριστοτέλης σημειώνει (*Μετά τα Φυσικά*, Α3, 988b8) ότι «μπορεί να φτάσει κανείς στη γνώμη ότι το στοιχειωδέστερο σώμα από όλα είναι απ' όποιο πρώτα-πρώτα γίνονται τα άλλα με πυκνωτικό αντάμωμα, ένα τέτοιο όμως μπορεί να είναι το μικρομερέστατο και λεπτότατο από τα σώματα». Οποιοδήποτε φαινόμενο, σε

⁵²³ Wittgenstein, *Περί τέχνης και αισθητικής*, μτφρ. Κ. Μ. Κωβαίος, εκδ. Ανδρέου, Λευκωσία 2002, σ. 94.

⁵²⁴ Βλ. Theodor W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 14-16: «Τα έργα τέχνης εγκαταλείπουν τον εμπειρικό κόσμο και παράγουν έναν αντίθετό του (...) Τα στερεότυπα για τη συμφιλιωτική ανταύγεια που από την τέχνη απλώνεται πάνω στην πραγματικότητα είναι αποκρουστικά (...) Μπροστά στις διαστάσεις που έχει λάβει η πραγματικότητα, ο καταφατικός χαρακτήρας της τέχνης (...) έχει γίνει αφόρητος. (η τέχνη) Πρέπει να στρέφεται εναντίον αυτού που συνιστά την έννοιά της...».

⁵²⁵ Maurice Merleau Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2016, σ. 223-9.

οποιοδήποτε κλάδο, μπορεί να χάσει κάθε του νόημα αν εξεταστεί έξω από τις γύρω, τις «ειδικές» συνθήκες, αν δηλαδή, αποσπαστεί από τις συνθήκες αυτές. Και, αντίθετα, οποιοδήποτε φαινόμενο μπορεί να κατανοηθεί και να δικαιολογηθεί αν εξεταστεί έχοντας υπόψη την αδιάσπαστη σύνδεσή του με τα τριγύρω του φαινόμενα, δηλαδή όπως το καθορίζουν τα άλλα φαινόμενα που το περιβάλλουν. Ο Spinoza αντιτάχθηκε στον καρτεσιανό δυισμό πνεύματος και σώματος, θεωρώντας ότι σώμα και ψυχή είναι ένα και το αυτό. Αυτό που διαφέρει είναι η οπτική γωνία από όπου τα θεωρούμε ή, αλλιώς, τα Κατηγορήματα.⁵²⁶ Έτσι λοιπόν, μια απόφαση της ψυχής και μια ορμή του σώματος μπορεί να είναι το ίδιο πράγμα, θεωρούμενο είτε υπό το κατηγορημα της σκέψης είτε υπό το κατηγορημα της έκτασης, αντίστοιχα.⁵²⁷ Η διαλεκτική θεωρεί τη φυσική υλική υπόσταση όχι ως μια κατάσταση ανάπαυσης και ακινησίας, όχι ως κατάσταση στάσιμη και αμετάβλητη, αλλά ως κατάσταση αδιάκοπης κίνησης και αλλαγής. «Κατάσταση ανανέωσης και εξέλιξης ακατάπαυστης, όπου πάντοτε κάτι γεννιέται και αναπτύσσεται, κάτι γίνεται και χάνεται».⁵²⁸ Ο Umberto Eco απορρίπτει τη δέσμευση σε μία και αποκλειστική αλήθεια, πιστεύοντας πως «μόνο έτσι μπορούμε να οδηγηθούμε σε μια διευρυμένη εκδοχή της».⁵²⁹

Η διαλεκτική μέθοδος εξετάζει τα φαινόμενα όχι μόνο από την άποψη της αμοιβαίας σχέσης τους και της αλληλεπίδρασής τους, αλλά και από την άποψη της κίνησής τους, της αλλαγής τους, της εξέλιξής τους, από την άποψη της εμφάνισής τους και της εξαφάνισής τους. Τι είναι, λοιπόν, η ενότητα των αντιθέτων; Πρόκειται αρχικά για το ότι τα αντίθετα είναι αδιαχώριστα. Κατά δεύτερο λόγο, για το ότι είναι προϊόν μιας ή περισσότερων αντιφάσεων. Και τελικά –αλλά μόνο τελικά– για το ότι είναι «ταυτόσημα». Η ταύτιση των αντιθέτων ως ενδιάμεση αστοχία, σύμφωνα με τα παραπάνω, μπορεί να νοηθεί με συνεπή τρόπο μόνο στη βάση ενός ελέγχου και ενός περιορισμού που να προέρχεται από τα δύο προηγούμενα στοιχεία.

⁵²⁶ Françoise Dastur, *Ο Χάιντεγκερ και το ερώτημα του χρόνου*, μτφρ. Μ. Πάγκαλος, εισαγ.-επιμ. Γκ. Μαγγίνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2008.

⁵²⁷ Karl Lowith, *Από τον Χέγκελ στον Νίτσε*, II, μτφρ. Γ. Αποστολοπούλου, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1987, σ. 19

⁵²⁸ Gilles Deleuze, *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*, μτφρ. Γ. Σπανός, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2002, σ. 12-15.

⁵²⁹ Umberto Eco, *Πώς να διαψεύσετε μια διάψευση και άλλες οδηγίες χρήσεως*, μτφρ. Έ. Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2001.

Το υποκείμενο είναι δυνατό να κατανοηθεί (επιστημονικά), σύμφωνα με τον Popper, «μόνο μέσα από τη διερεύνηση της ιστορίας της ανθρωπότητας ως ολότητας μέσω της ανάδειξης της νομοτέλειας που διέπει τη διαδικασία εμφάνισης, διαμόρφωσης και ανάπτυξης της κοινωνίας». ⁵³⁰ Καθοριστικό ρόλο στην ανάδειξη του υποκειμένου διαδραματίζουν η εργασία, η παραγωγή, οι «σχέσεις παραγωγής» και ο «τρόπος παραγωγής». ⁵³¹ Στα αρχικά στάδια εμφάνισης και διαμόρφωσης της κοινωνίας ο άνθρωπος ως παραγωγός προβάλλει σε σημαντικό βαθμό ως φυσικό σώμα, ως δεδομένο από τη φύση μέσω παραγωγής, δηλαδή ως αντικείμενο. Η σταδιακή διάκριση των παραγωγών από τα μέσα παραγωγής και η αντίστοιχη διαμόρφωση του υποκειμένου πραγματοποιείται στον βαθμό της ανάπτυξης και διάδοσης παρηγμένων, τεχνητών μέσων παραγωγής, στον βαθμό της διαμόρφωσης του κοινωνικού χαρακτήρα της εργασίας. Στην πορεία αυτή το διαμορφούμενο υποκείμενο διχάζεται, λόγω της «αντίθεσης χειρωνακτικής και πνευματικής εργασίας» που συνδέεται με ομαδοποιήσεις μεμονωμένων ατόμων, έναντι των οποίων οι υπόλοιποι άνθρωποι προβάλλουν μόνο ως μέσα υποστήριξης της ύπαρξης των πρώτων (κοινωνικές τάξεις). ⁵³²

Η «φαινομενικότητα» είναι η ίδια η διαμεσολάβηση, αλλά οι στερούμενες ερείσματα στιγμές της έχουν στο φαινόμενο την όψη της «άμεσης αυτοτέλειας». ⁵³³ Αυτή η μορφή εκδήλωσης της ουσίας δεν εξαλείφεται μετά την επιστημονική διάγνωσή της. Η κατηγοριακή ανάλυση της φαινομενικότητας της κοινωνίας, στην οποία κυριαρχούν οι εμπορευματικές και χρηματικές σχέσεις, συνιστά ένα από τα σημαντικότερα θεωρητικά επιτεύγματα του Karl Marx και οδήγησε στην αποκάλυψη του «μηχανισμού παραγωγής» ⁵³⁴ και αναπαραγωγής πληθώρας πρακτικά λειτουργικών αυταπατών.

⁵³⁰ Karl Popper, *Η ζωή είναι επίλυση προβλημάτων: Σκέψεις για την επιστήμη, την ιστορία και την πολιτική*, μτφρ. Η. Κρίππας, εκδ. Μελάκι, Αθήνα 2011.

⁵³¹ Karl Popper, *Η ένδεια του ιστορικισμού*, μτφρ. Α. Σαμαρτζής, εκδ. Ευρασία, Αθήνα 2005.

⁵³² Herbert Marcuse, *Λόγος και επανάσταση: Ο Χέγκελ και η γένεση της κοινωνικής θεωρίας*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1999.

⁵³³ J.-P. Lefebvre & P. Macherey, *Ο Έγελος και η Κοινωνία*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1998.

⁵³⁴ Karl Marx, «Economic and Philosophic Manuscripts» (Τρίτο χειρόγραφο), στο *Marx/Engels, Collected Works*, τόμος 3, London: Lawrence & Wishart, 1975, p. 299-300.

Στο σημείο αυτό πρέπει να αντιληφθούμε τον κίνδυνο που ελλοχεύει σε μια προσπάθεια «επιστημονοποίησης» του καλλιτεχνικού γεγονότος. Ωστόσο ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της καταστροφολογίας είναι η φαντασίωση ότι κάθε φορά βιώνεται από το υποκείμενο κάθε φορά ως νέα, διαφορετική ως προς τα γνωρίσματά της, σαν ένα είδος κρίσης που ουσιαστικά ολισθαίνει από τη μία κρίση («τέλος») στην επομένη.⁵³⁵ Χωρίς τον μεταφυσικό της ρόλο η τέχνη καταλήγει να στερείται του δικού της Είναι και να περιπίπτει στην κατηγορία του απλού πράγματος. Η κατηγορία της αστοχίας ως μια επιστημο-ποιημένη ζώνη (κατηγοριοποίηση με επιστημολογικά εργαλεία) συνδέεται με έναν υψηλό –καίτοι κυμαινόμενο– βαθμό απροσδιοριστίας, διότι παραπέμπει στην αναπαράσταση μιας δυνητικής ή πραγματικής κατάστασης, στην οποία όλοι οι καθορισμοί θα μπορούσαν να εξαφανιστούν με την κατάργησή τους ή με την αλληλεξουδετέρωσή τους.⁵³⁶

Εκείνο που εντοπίζεται σε ένα έργο τέχνης είναι η άμεση κρίση, δεδομένου ότι υποβάλλουμε σε κάποια κριτική εξέταση το βάθος της, τη μορφή της και την αμοιβαία αναλογία ή δυσαναλογία της. «Η γνώση της τέχνης είναι πολύ περισσότερο ανάγκη εντοπισμού των συνθηκών ικανοποίησης, έχει για σκοπό όχι να της εξασφαλίσει κάποια ανανέωση, αλλά να αναγνωρίσει με αυστηρή ακρίβεια αυτό που υπάρχει στο βάθος της».⁵³⁷ Οι περιβόητοι «νόμοι» της διαλεκτικής φαίνεται ότι έχουν διατυπωθεί ακριβώς για να αναπαραστήσουν μια τέτοια δυσκολία προσδιορισμού και ταυτοποίησης. Ο Heidegger υποστηρίζει πως το έργο τέχνης «χάνει τη δυνατότητα να φανερώνει την αλήθεια όταν αυτό απομακρύνεται από τον τόπο και την εποχή στην οποία δημιουργήθηκε, άρα να απομακρύνεται από τα διάφορα “είδη” συγκροτησιακού σώματος έτσι όπως αυτά παρεμβαίνουν στη “φύση της πρακτικής”, απομάκρυνση την οποία προϋποθέτει κάθε ανιστορική κριτική προσέγγισή του με όρους καθαρής υποκειμενικότητας».⁵³⁸ Η μεγαλύτερη, επομένως, απειλή που εγκυμονεί μια μονοδιάστατη προσέγγιση μέσω της αισθητικής ανάλυσης, είναι η

⁵³⁵ Merleau Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π. (υποσ. 94), σ. 199.

⁵³⁶ M. Heidegger, *Τα βασικά προβλήματα της φαινομενολογίας*, μτφρ. Π. Κόντος, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1999.

⁵³⁷ G. Hegel, *Αισθητική*, μτφρ. Ιάνης Λο Σκόκκο, εκδ. Αναγνωστίδης, Αθήνα 1970, σ. 32-3.

⁵³⁸ Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, ό.π. (υποσ. 59), σ. 133.

προαναφερθείσα απορρόφηση του έργου τέχνης από την πραγματικότητα και την εξίσωση των δύο επιπέδων.⁵³⁹

4.3 Το συμβάν ως μηχανισμός ενόρασης της Α-στοχίας

Η περιγραφή της εμπειρίας θα έπρεπε, κατά το δυνατόν, να μην περιέχει κρίσεις, καθώς αυτές τείνουν να «θολώνουν» τις αναπαραστάσεις μας και ίσως συσκοτίζουν κάποια χαρακτηριστικά που μπορεί να μας χρειαστούν στην πορεία της επαναξιολόγησης. Όμως, εκείνο που μπορεί να αναδυθεί μέσα από την περιγραφή είναι η παρατήρηση των κρίσεων και των ερμηνειών που συντελέστηκαν κατά (est) τη διάρκεια της εμπειρίας ή μετά (post) από αυτήν.⁵⁴⁰ Ο Kant υποστηρίζει πως κάθε μεταβολή έχει την αιτία της, είναι μια πρόταση a priori, αλλά όχι καθαρή (ικανή να μας υποστηρίξει με επάρκεια πως διατηρεί αναλλοίωτο το περιεχόμενο της πρακτικής...), γιατί η μεταβολή είναι μια έννοια που μπορεί να εξεταστεί μόνο από/μέσω της εμπειρίας.⁵⁴¹ Συχνά οι λανθασμένες αντιλήψεις μπορούν να εντοπιστούν μόνο μέσω της ανασκόπησης. Ένας από τους βασικούς λόγους που γράφουμε περιγραφές ή που αναφέρουμε-μεταφέρουμε τα γεγονότα είναι ότι αποτελεί ένα είδος μεθόδου να κάνουμε έναν έλεγχο για το αν αυτές είναι απαλλαγμένες από κρίσεις. Ο Alain Badiou ανοίγει το τεράστιο ζήτημα αυτού που αφαιρείται από τον οντολογικό καθορισμό. «Το ζήτημα που δεν είναι το είναι ως είναι. Διότι ο αφαιρετικός νόμος είναι άτεγκτος αν η πραγματική οντολογία διευθετείται ως μαθηματικοποιήσιμη υπόσταση».⁵⁴² Στο σημείο αυτό υπενθυμίζω πως «τα μαθηματικά είναι η επιστήμη συναγωγής αναγκαίων συμπερασμάτων» (A. N. Whitehead), «τα μαθηματικά στην ευρύτερη έννοιά τους είναι η ανάπτυξη όλων των μορφών τυπικού, αναγκαίου και παραγωγικού συλλογισμού» (Bertrand Russell),

⁵³⁹ Ε. Αγγελίδης & Α. Γκιούρας, *Θεωρίες της πολιτικής και του κράτους (Hobbes, Locke, Rousseau, Kant, Hegel)*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2005.

⁵⁴⁰ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π. (υποσ. 93), σ. 412: «Ο κρίσιμος λόγος για την απουσία κοινωνικής επίδρασης των σημερινών έργων τέχνης (...) είναι ότι, για να αντισταθούν στο κυρίαρχο σύστημα επικοινωνίας, πρέπει να παραιτούνται από τα επικοινωνιακά μέσα τα οποία ίσως θα τα έφερναν πιο κοντά στο ευρύ κοινό».

⁵⁴¹ Ε. Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, εισαγ.-μτφρ.-σχόλ. Κ. Ανδρουλιδάκης, εκδ. Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2002.

⁵⁴² Badiou, *Από το είναι στο συμβάν*, ό.π. (υποσ. 65), σ. 29-30.

«καθαρά μαθηματικά είναι η κλάση όλων των προτάσεων της μορφής “ p συνεπάγεται q ”, όπου p και q είναι προτάσεις...».⁵⁴³ Συνεχίζοντας με την άποψη του Badiou, βάσει της οποίας, παρακάμπτοντας τον κανόνα του ενός, να υπάρχει ένα σημείο όπου το οντολογικό, ήτοι το μαθηματικό πεδίο να απο-ολοποιείται ή να παραμένει σε αδιέξοδο. Αυτό το σημείο το ονομάζει συμβάν. Η θέση αυτή συγκλίνει με αυτή του Deleuze, που επισημαίνει πως το συμβάν είναι ακριβώς το κομβικό σημείο μέσω του οποίου διασφαλίζουμε ότι δεν είναι τα πάντα μαθηματικοποίησιμα. Με βάση τις θεωρήσεις αυτές, συνάγουμε το συμπέρασμα πως το πολλαπλό (το νοηματικά διαφορούμενο) είναι εγγενώς ετερογενές. Η σκέψη του Badiou ότι το συμβάν συνιστά σημείο ρήξης σε σχέση με το είναι –ή αυτό που αποκαλεί δομή του επέκεινα-του-είναι– αποτελεί μια στάση που μας απαλλάσσει από την υποχρέωση να σκεφτούμε το είναι του ίδιου του συμβάντος. Η θέση του Deleuze για το είναι του συμβάντος απαιτεί μια θεώρηση του πολλαπλού ετερογενή ως προς εκείνη που δικαιολογεί το είναι ως είναι, αποκαλεί αυτή τη δυνατότητα των τοπολογικών μορφών να προκαλέσουν πολλές διαφορετικές φυσικές αναπαραστάσεις μια διεργασία «αποκλίνουσας ενεργοποίησης».⁵⁴⁴ Στην περίπτωση της συμβατικής πτυχής απαιτείται πρωταρχικώς μια διπλή θεωρία των πολλαπλοτήτων, μια θεωρία κληρονομημένη μεταξύ άλλων από τη θεωρία του Bergson,⁵⁴⁵ κατά την οποία ένα συμβάν είναι πάντα η απόκλιση μεταξύ δύο ετερογενών πολλαπλοτήτων. «Στη χρονικότητα του συμβάντος η τροπικότητα του χρόνου ως γραμμική συνέχεια είναι ασύμβατη καθώς όλες οι προηγούμενα καθορισμένες δυνατότητες γίνονται ολισθηρά πραγματοποιημένες».⁵⁴⁶ Στην περίπτωση αυτή κάθε καινοτομία του λάθους είναι αδύνατη. Για να αποφύγουμε το λάθος, πρέπει να παλέψουμε να διαμορφώσουμε το μέλλον ως αληθινά απροσδιόριστο, και το παρελθόν και το παρόν ως κυοφορούντα. Έτσι οι δυνατότητες που αποκαλύπτονται μέσα από τη χρονική διάρκεια βίωσης του συμβάντος γίνονται πραγματικές και οι δυνητικότητες που προανέφερα γίνονται

⁵⁴³ R. L. Wilder, *Εξέλιξη των Μαθηματικών Εννοιών*, μτφρ. Δ. Ψυχογιός, εκδ. Κουτσουμπός, Αθήνα 1986, σ. 127-8.

⁵⁴⁴ Gilles Deleuze από τη *Λογική του Νοήματος* (Minuit, 1969). Εδώ στο επίμετρο του Michel Tournier, *Παρασκευάς ή στις Μονές του Ειρηνικού*, μτφρ. Χρ. Λάζος, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1986, σ. 325.

⁵⁴⁵ Henri Bergson, *Υλη και μνήμη: Δοκίμιο για τη σχέση σώματος και πνεύματος*, μτφρ. Π. Ζινδριλή, Δ. Υφαντής, εκδ. Ροές, Αθήνα 2013, σ. 19.

⁵⁴⁶ Emmanuel Levinas, *Ολότητα και άπειρο*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1989, σ. 42.

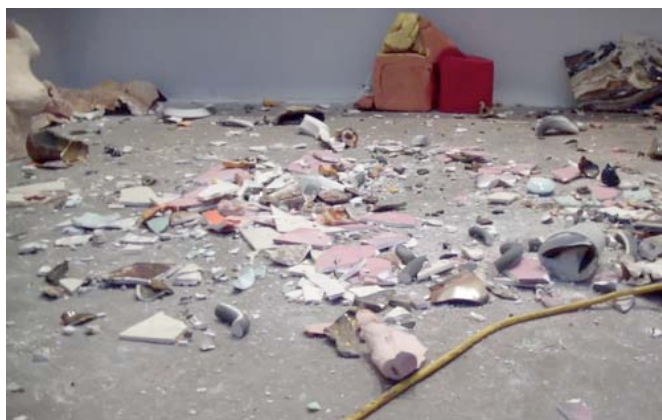
ενεργές. Αυτό που τελικά συμβαίνει σχηματίζει πτυχή ανάμεσα στο εκστατικό ανάπτυγμα και το εντατικό συνεχές, μια θεώρηση που σημαίνει ότι ένα συμβάν είναι κυριολεκτικά ένα α-θεμελίωτο πολλαπλό που η εγκατάλειψη του θεμελίου το καθιστά ένα αμιγώς τυχαίο αναπλήρωμα.

Μια δραστηριότητα αναπλήρωσης που έχει μεγάλη σημασία μέσα στην περιγραφή του συμβάντος εμφανίζεται κατά τη διάρκεια της εμπειρίας με τη μορφή εννοιατικής αντι-δράσης. Σε ορισμένες περιπτώσεις κάθε είδους αντιδράσεις μπορούν να εξουδετερώσουν τον ορθολογισμό σε τέτοια έκταση, ώστε καταλήγουμε να αντιδρούμε χωρίς σαφή συνείδηση των γεγονότων, έχοντας «θολές»⁵⁴⁷ εικόνες, που μπορούν όμως και να μας οδηγήσουν σε μονοπάτια που πιθανόν προηγουμένως ήταν απρόσιτα. Είναι χρήσιμο να αναγνωρίζουμε ότι αυτό συμβαίνει, αν και δεν είναι σκόπιμο να επικεντρωθούμε εκεί περισσότερο, στο συγκεκριμένο στάδιο. Η αναγνώριση του συμβάντος, είτε αυτά τα βιώσαμε ως θετικά είτε ως αρνητικά, μπορεί να μας βοηθήσει να διεισδύσουμε ευκολότερα στη δεύτερη και την τρίτη φάση του στοχασμού. Η μονομερής διάσταση της εμπειρίας μπορεί να υποβαθμίσει την αξία του στοχασμού, περιορίζοντάς τον σε μία μόνο οπτική γωνία και θέτοντας έτσι τεχνητά εμπόδια στον τρόπο που ανταποκρίνονται στην εμπειρία.

Γι' αυτούς ακριβώς τους λόγους η μιμητική διάσταση του έργου τέχνης, συνιστά μια πράξη άρνησης σύμφωνα με τον Adorno: το έργο τέχνης δεν πρέπει να παράγει μια θετική εικόνα της πραγματικότητας, ή εναλλακτικά, μια θετική εικόνα μιας ουτοπίας. Αντίθετα, η εικόνα που παράγει η τέχνη πρέπει να είναι αρνητική, αναπαριστώντας τα αρνητικά στοιχεία της πραγματικότητας. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται έμμεσα μια προοπτική και μια ελπίδα: η αποδοκιμασία και η άρνηση της ουσίας στοιχείων της πραγματικότητας, δημιουργεί ένα καινούριο μέτρο για τα στοιχεία που απουσιάζουν από την κοινωνία. Ωστόσο, σε αυτό το σημείο, ο Adorno εγκαθιδρύει και ένα δεύτερο επίπεδο άρνησης. Έτσι, ενώ προσεγγίζει το επίπεδο μιας άλλης

⁵⁴⁷ Όπως σημειώνει ο B. L. van der Waerden στο *Η απόπνιση της επιστήμης*, μτφρ. Γ. Χριστιανίδης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 123: «Ο Πλάτων γράφει στην *Πολιτεία* για την ανυπόθετη αρχή, τα αξιώματα, την παραγωγική διαδικασία και τη χρήση σχημάτων και αποδεικτικών μεθόδων στη γεωμετρία, ώστε με λογικά βήματα να οδηγηθούμε από τα ορατά στη νόηση με το λογισμό».

προοπτικής, αρνείται να προσδιορίσει και να ονομάσει αυτό το άλλο, γιατί τότε υπάρχει ο κίνδυνος μετάπτωσης στη σφαίρα του ίδιου.⁵⁴⁸



Χαρακτηριστικό παράδειγμα η έκθεση που πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο 2013 στη Νέα Υόρκη στον χώρο Family Business με τίτλο *Έπαινος στην ευκαιρία για αποτυχία*. Το Family Business ιδρύθηκε από τους Maurizio Cattelan και

Massimiliano Gioni στην καρδιά του Chelsea, ένας εναλλακτικός χώρος που αποπειράθηκε να ακολουθήσει την κατεύθυνση μιας «αλλαγής παραδείγματος» σχετικά με τον προσδιορισμό του τέλους και να επικεντρωθεί περισσότερο στην επιτελεσματικότητα του συμβάντος. Ένα τέλος που σαν πραγματική αποτυχία, σύμφωνα με την Gertrude Stein,⁵⁴⁹ δεν χρειάζεται καν να δικαιολογηθεί. Οι 25 συμμετέχοντες καλλιτέχνες κλήθηκαν να παραθέσουν τόσο «εσφαλμένα» όσο και «τέλεια» κεραμικά έργα σε ένα εργαστηριακού (laboratorious) τύπου περιβάλλον-εγκατάσταση. Τα κεραμικά αποτέλεσαν αμ-φορείς (δοχεία) αυτών των ανησυχιών, δεδομένου ότι φαίνεται να είναι μέσα (οχήματα) που επηρεάζονται πολύ από τις δυνάμεις της αυθεντίας των μαστόρων, τις ιστορικές πηγές του χειρωνακτισμού, το εύθραυστο της υλικότητάς τους, τις συνέπειες (χρήσεις για τελετουργίες) και τις επιπτώσεις παραγωγής (οικονομία της συσκευασίας) τους σε σχέση με την παγκόσμια κουλτούρα. Η τέχνη θα πρέπει να αφεθεί στην τύχη της και οι επισκέπτες δεν θα καταφέρουν να δουν ποτέ όλα τα έργα συνολικά. Στη διάρκεια των εγκαινίων της

⁵⁴⁸ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 402.

⁵⁴⁹ «Η συμβολή της στα εικαστικά κινήματα των αρχών του [ενν. 20ού] αιώνα ήταν καθοριστικότητα: όχι μόνο αγόρασε τα πρώτα σχέδια των ζωγράφων που θα γίνονταν αργότερα διάσημοι, όχι μόνο τους έφερε σε επαφή με εμπόρους τέχνης και πρόθυμους αγοραστές, αλλά υπήρξε και ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στους καλλιτέχνες: στο σπίτι της στην οδό Φλερύ 27 γνωρίστηκαν οι κυβιστές μεταξύ τους, με τις καθιερωμένες σαββατιάτικες μαζώξεις να φέρνουν κοντά καλλιτέχνες, συγγραφείς, συλλέκτες, γκαλερίστες, ακόμα και φιλότεχνους γαλαζοαίματους! Η Γερτρούδη Στάιν έγινε συνώνυμο της πρωτοπορίας, βάζοντας το μαγικό της χέρι τόσο στην ιστορία της τέχνης όσο και στην ίδια την εξέλιξη της δημιουργικής γραφής. Ταυτοχρόνως, υποστήριξε ολόψυχα τον τρόπο που αποφάσισε να περάσει τη ζωή της, με την ίδια και την Τόκλας να μην εμφανίζονται απλώς ως συγκάτοικοι, αλλά να είναι δηλωμένες ως ζευγάρι! Οι δυο γυναίκες που μοιράστηκαν τη συζυγική ζωή τους για 40 σχεδόν χρόνια ήταν αχώριστες, κάνοντας πολλούς να μιλούν για “φαινόμενο” Γερτρούδη Στάιν, που περιλάμβανε και τις δύο γυναίκες». Janet Malcolm, *Δύο ζωές: Γερτρούδη και Άλις*, μτφρ. Ρένα Χατχούτ, εκδ. Scripta, Αθήνα 2008.

έκθεσης οι καλλιτέχνες και οι θεατές κλήθηκαν να σπάσουν ελεγχόμενα τα κεραμικά αντικείμενα. Όταν καταστρέφεται το έργο από τους δημιουργούς θεωρείται ανεπιτυχές; Με βάση αυτό το ερώτημα μετά από κάθε συντριβή, τα ράφια έκτοτε αναπληρώνονταν από νέα παρτίδα γλυπτών, τα οποία ήταν έτοιμα με τη σειρά τους να ανταποκριθούν στην ίδια μοίρα. Κάθε καταδικασμένη εργασία σημαδεύτηκε με αυτοκόλλητο που απεικόνιζε μια θλιμμένη φάτσα. Μέχρι το τέλος το δάπεδο της γκαλερί έμοιαζε με τις πρώτες ύλες από ένα μωσαϊκό του Gaudí. Τη συντριβή συνόδευε μουσική performance με αυτοσχεδιαστικές μελωδίες και το πλήθος διασκέδαζε με την καταστροφή, τους ακατάσχετους θορύβους που γέμιζαν την ατμόσφαιρα από τις δοκιμές τερατόμορφων οχημάτων. Μια μηχανή ομίχλης απρόσμενα ενεργοποίησε τον ανιχνευτή καπνού στο εσωτερικό της γκαλερί και πολλά πυροσβεστικά οχήματα με συνοδεία αστυνομίας έσπευσαν ακαριαία στο σημείο. Προφανώς οι πυροσβέστες αντιμετώπισαν με χιούμορ το συμβάν και έδειξαν να συμμετέχουν στην καταστροφική μανία των θεατών, αφού διέλυσαν εσπευσμένα το πλήθος, επέβαλαν ένα τσουχτερό πρόστιμο στους ιδιοκτήτες για διατάραξη της αστικής γαλήνης και φωτογραφήθηκαν με πολλαπλά selfie με τους παρευρισκόμενους. Οι διοργανωτές δηλώνουν: «Θέλουμε πραγματικά να έχουμε μια ζωντανή γκαλερί που ζει τη δική της ζωή, σαν ένα ζωντανό πλάσμα που έχει τα θέματά του, είναι στοιχειωμένο, καταθλιπτικό, είναι σούπερ αστείο μερικές φορές ή στις καλύτερες μέρες του όλα τα παραπάνω».⁵⁵⁰

Με βάση το παραπάνω παράδειγμα η σύζευξη πραγματικής (εξωτερικής) και συνειδητής (προσκεκλημένης) αστοχίας μας μεταφέρει σε μια νέα νοηματοδότηση της έννοιας της α-στοχίας ως αυτόνομου συμβάντος που συνοψίζει την ουσία της συνείδησης (συνειδησιακής πράξης) με τις ουσίες των «φαινομένων» που εν γένει δεν μπορούν με μια επιστημολογική δομή (πολλαπλότητας μαθηματικού τύπου) να μας ορίσουν το πλαίσιο μιας τεκμηριωμένης-μαθηματικής στόχευσης,⁵⁵¹ αλλά μπορούν να ταξινομήσουν με την άποψη του Husserl της μαθηματικής «αποπερατότητας»,⁵⁵² κυρίως όταν αντιπαρατάσσεται από ορισμένες ύστερες ανακαλύψεις. Τα μαθηματικά

⁵⁵⁰ Zoë Lescaze, «A Smashing Show at Family Business Gallery, Ceramics bite the dust, Kate Gilmore performers do some heavy lifting», δημοσιευμένο στις 16-4-2013 στην εφημερίδα *Observer* <http://observer.com/2013/04/smashing-show-at-family-business-gallery/>

⁵⁵¹ Dastur, *Ο Χάιντεγκερ και το ερώτημα του χρόνου*, ό.π. (υποσ. 95), σ. 78-80.

⁵⁵² Edmund Husserl, *Η φιλοσοφία ως αυστηρή επιστήμη*, μτφρ. Ν. Μ Σκουτερόπουλος, εκδ. Ροές, Αθήνα 2000, σ. 88.

αντικείμενα είναι «νέες κατασκευές» τις οποίες συλλαμβάνει ο μαθηματικός πριν εξετάσει όλες τις ιδιότητές τους. Αρχικά αποτελούν «εικασίες», «αιτήματα» που μπορούν είτε να αποδειχθούν είτε όχι. Στο εσωτερικό αυτών των εικασιών, μέσα στο οικοδόμημα των αρχικών αιτημάτων, εκεί μπορούμε να ψηλαφίσουμε τη φύση των μαθηματικών αντικειμένων και κατά συνέπεια να απομακρυνθούμε από αυτά αναζητώντας το ξάφνιασμα έναντι της γραμμικότητας. Ο John Stuart Mill⁵⁵³ είχε ήδη προτείνει ότι «το γεγονός που εκφράζεται κατά τον ορισμό ενός αριθμού είναι ένα φυσικό γεγονός». Συνεπώς, η αξιωματική, η λογική και όλες οι εγκεφαλικές λειτουργίες με τις οποίες συνδέονται παίζουν αποφασιστικό ρόλο σ' αυτό το έργο της ανάλυσης και της λογικής παραγωγής: χρησιμεύουν ως μη λογικός μηχανισμός. Επομένως, ένα από τα εκπληκτικότερα γνωρίσματα της ανθρώπινης εγκεφαλικής μηχανής είναι τόσο ότι δημιουργεί καινούργια νοητικά αντικείμενα όσο και ότι αναλύει τις ιδιότητές τους, οι οποίες συχνά, αλλά εκ των υστέρων, φαίνονται εξαιρετικά απλές. Το γεγονός αυτό το καθιστά μηδαμινό, καθώς περιορίζεται η ενεργητικότητα της συνείδησης στο ελάχιστο, τονίζοντας τη σημασία της παθητικής πρόσληψης. Έτσι, ο εγκεφαλικός μηχανισμός της πρόσληψης τίθεται εκ νέου πριν από τον γνωσιολογικό μηχανισμό που προτείνεται προσωρινά ως η «αδυναμία ασφαλούς διάκρισης», ως ένα κομβικού τύπου εργαλείο διάγνωσης (navigation panel) των κάθε «είδους»⁵⁵⁴ εμφανιζόμενων ασυμβατοτήτων.

Τα θεμέλια της Θεωρίας Καταστροφών τέθηκαν από τον René Thom τη δεκαετία του 1960 και περιέχονται στα βιβλία του *Stabilité Structurelle et Morphogénèse* (Παρίσι, 1972) και *Modèles Mathématiques de la Morphogénèse* (Παρίσι, 1980), αξιοποιώντας τις προόδους στη Διαφορική Τοπολογία. Η Θεωρία της Καταστροφής γενικεύει την

⁵⁵³ John Stuart Mill, *Ωφελιμισμός*, μτφρ. Φ. Παιονίδης, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2002.

⁵⁵⁴ Ο Αριστοτέλης στα *Αναλυτικά Υστερα* (μτφρ. Η. Π. Νικολούδης, εκδ. Κάκτος, Αθήνα 1993) στο χωρίο 72a14-24 εισάγει ή επεξηγεί τις έννοιες: θέσις, αξίωμα, ορισμός, υπόθεσις. Λέει συγκεκριμένα στο χωρίο αυτό: «Ονομάζω θέση την άμεση εκείνη αρχή συλλογισμού που δεν μπορεί να αποδειχθεί ούτε είναι ανάγκη να την κατέχει κάποιος προκειμένου να μάθει κάτι. Αξίωμα [ονομάζω] εκείνη, αντιθέτως, που είναι ανάγκη να την κατέχει κάποιος προκειμένου να μάθει οτιδήποτε. Υπάρχουν πράγματι ορισμένες αλήθειες αυτού του είδους, και είναι σε αυτές κυρίως που συνηθίζουμε να αποδίδουμε την κατονομασία αυτή. Αν τώρα, μία θέση σύγκειται αδιακρίτως από ένα από τα μέρη της εξαγγελίας, όπως επί παραδείγματι, όταν λέγω ότι ένα πράγμα είναι ή ότι δεν είναι, τότε πρόκειται για υπόθεση, αν όχι πρόκειται για ορισμό. Ο ορισμός είναι, πράγματι, ένα είδος θέσεως». Ο Αριστοτέλης, όπως φαίνεται στην τελευταία παράγραφο του παραπάνω αποσπάσματος από τα *Αναλυτικά Υστερα* (72a14-24), αλλά και από τα *Τοπικά* (158b24-159a2), θεωρεί ότι οι υποθέσεις, εκτός από αυτές που αναφέρονται στο αν είναι ή δεν είναι κάτι, είναι ορισμοί και ότι πολλές υποθέσεις δεν έχουν αποδείξεις, διότι δεν έχουν κατάλληλο ορισμό. Αν όμως βρούμε τον κατάλληλο ορισμό, γίνονται προφανείς, μπορούμε εύκολα να τις αποδείξουμε.

έννοια της ισορροπίας. Εδώ ισορροπία δεν είναι η τάση επιστροφής του συστήματος σε ένα απλό σημείο, αλλά σε ένα άλλο σύνολο σημείων, το οποίο καλείται ελκυστής (attractor). Εάν το εν λόγω σύνολο καταλαμβάνει ολόκληρη επιφάνεια χωρίς συγκεκριμένη διάταξη, τότε λέγεται παράξενος ελκυστής (strange attractor). Η ύπαρξη αυτού του παράξενου ελκυστή προκαλεί το απρόβλεπτο της συμπεριφοράς του συστήματος.⁵⁵⁵ Σε μια τέτοια περίπτωση, μεγάλη βοήθεια στη μελέτη της συμπεριφοράς του συστήματος προσφέρει η Θεωρία των Διχασμοδρομήσεων (Bifurcation Theory),⁵⁵⁶ σύμφωνα με την οποία όταν η αριθμητική τιμή μιας παραμέτρου (καλούμενη «αργή μεταβλητή») υπερβεί ένα όριο, τότε εμφανίζονται πολλαπλές λύσεις με τάσεις συνεχούς διακλάδωσης των λαμβανόμενων αριθμητικών αποτελεσμάτων. Εάν το σύνολο των σημείων ισορροπίας συρρικνωθεί σε ένα μόνο σημείο, τότε έχουμε την κλασική έννοια του σημείου ισορροπίας (point attractor). Εκτός των ελκυστών, υπάρχουν και σύνολα σημείων τα οποία εξωθούν το σύστημα σε ανισορροπία. Τα σημεία αυτά λέγονται «απωθητές» (repellers).

Ο όρος καταστροφή (κατά + στρέφω, κατά την ηρακλείτεια αντίληψη) εκφράζει κάθε βίαιη ρήξη που «επιτρέπει σε ένα σύστημα να επιζήσει, ενώ, κανονικά, θα όφειλε να πάψει να υπάρχει».⁵⁵⁷ Η καταστροφή εκφράζεται έτσι ως «ελιγμός επιβίωσης» ενός συστήματος που εγκαταλείπει την ομαλή, χαρακτηριστική επιβίωσή του, η οποία συντελείται κάθε φορά με άλλη μορφή προκαλώντας μια «μορφογένεση». Σύμφωνα με το πρότυπο της θεωρίας, κάθε μορφολογία προκύπτει από μια διένεξη, μια σύγκρουση ελκυστών, διαδικασία που εντάσσεται στην εξάλειψη και δημιουργία μορφών: τη Μορφογένεση. Η απόπειρά της συνίσταται στο να εξηγήσει το ξεπήγασμα του διακριτού στοιχείου σε ένα συνεχές περιβάλλον ως μορφογένεση, την εμφάνιση ασυνεχειών εκεί όπου τα πράγματα έχουν μια συνέχεια, μια ομαλότητα. Ο όρος καταστροφή είναι λοιπόν συνώνυμος με τον όρο ασυνέχεια, αλλά χρησιμοποιείται για να δοθεί η ιδέα μιας δυναμικής που υπολανθάνει στα φαινόμενα.⁵⁵⁸ Η θεωρία του René Thom προέρχεται από τη σύζευξη δύο πηγών: από

⁵⁵⁵ A. Woodcock & M. Davis, *Θεωρία των Καταστροφών*, μτφρ. Ν. Ταμπάκης, εκδ. Δαίδαλος, Αθήνα 1988, σ. 50-5.

⁵⁵⁶ René Thom, *Structural Stability and Morphogenesis*, Reading, MA: W. A. Benjamin, 1975, p. 13.

⁵⁵⁷ V. I. Arnold, *Θεωρία Καταστροφών*, μτφρ. Θ. Χριστακόπουλος, εκδ Gutenberg, Αθήνα 1993, σ. 165.

⁵⁵⁸ Domenico Castrigiano & Sandra Haeyes, *Catastrophe Theory*, Westview Press, 2004.

τη μια πλευρά οι έρευνές του στη Διαφορική Τοπολογία σχετικά με τη δομική ευστάθεια και από την άλλη μελέτες στη Βιολογία και την Εμβρυολογία σχετικά με τη γένεση και αλληλουχία των μορφών, ειδικότερα από κείμενα του Waddington, οι ιδέες του οποίου για τη «χρήοδο» και το «επιγενετικό τοπίο» συμβαδίζουν πλήρως με το αφηρημένο σχήμα της Θεωρίας Δομικής Ευστάθειας.

Ο Ralph W. Emerson (19ος αι.), κύριος εκπρόσωπος του υπερβατισμού της Νέας Αγγλίας, με τη δυσοίωνη φράση του «τα αντικείμενα έχουν τα ηνία και ιπεύουν την ανθρωπότητα» απεικόνισε για πρώτη φορά τον φόβο τα τεχνουργήματα που δημιουργεί ο άνθρωπος στον αγώνα του για να κατακτήσει τη φύση να ξεφύγουν από τον έλεγχο και να κατακτήσουν τον ίδιο. Ένα δυνητικά καταστροφικό τεχνολογικό πρόβλημα, το ατελές σχέδιο αντιμετώπισης κρίσης, οι παραπλανητικές πληροφορίες και τα αντικρουόμενα ειδησεογραφικά ανακοινωθέντα από ιδιωτικές και δημόσιες αρχές, η αναποτελεσματική αρχική δράση είναι μερικά από τα γνωρίσματα που θα μπορούσαν να περιγράψουν την κατάσταση στο πυρηνικό ατύχημα των έξι αντιδραστήρων του πυρηνικού σταθμού Daiichi στη Φουκουσίμα το 2011, αλλά και στην έκρηξη της εξέδρας άντλησης πετρελαίου Horizon Deerwater στον Κόλπο του Μεξικού το 2010.

Η Θεωρία Στοιχειωδών Καταστροφών αποτελεί μέρος της Γενικής Θεωρίας Καταστροφών, η οποία, όπως διευκρινίζει ο Thom, είναι μια ερμηνευτική θεωρία που προσπαθεί, απέναντι σε οποιαδήποτε πειραματικά δεδομένα, να κατασκευάσει το απλούστερο μαθηματικό μοντέλο που μπορεί να τα παραγάγει. Πρόκειται για προσέγγιση αντίθετης συμπεριφοράς από την κλασική αναγωγική προσέγγιση που αποδέχεται η σύγχρονη επιστημονική σκέψη. Στην αναγωγική προσέγγιση διατηρούμε πάντα τον ίδιο χώρο-υπόστρωμα επάνω στον οποίο εμφανίζεται η μορφολογία.⁵⁵⁹

Η άποψη της Θεωρίας Καταστροφών είναι η ακόλουθη: ας φανταστούμε ότι ξεκινάμε από ένα πειραματικά σχηματισμένο νέφος σημείων. Για να το εξηγήσουμε εισάγουμε συμπληρωματικές συντεταγμένες, τις κρυμμένες παραμέτρους, και στον χώρο γινόμενο δημιουργούμε ένα δυναμικό σύστημα εργοδικού χαρακτήρα, το οποίο, με

⁵⁵⁹ David Aubin, «Forms of Explanations in the Catastrophe Theory of René Thom: Topology, Morphogenesis, and Structuralism», στο M. N. Wise (επιμ.) *Growing Explanations: Historical Perspective on the Sciences of Complexity*, Durham: Duke University Press, 2004, p. 95-130.

προβολή στον χώρο των παρατηρήσιμων, παράγει το δοσμένο νέφος σημείων.⁵⁶⁰ Η Θεωρία Καταστροφών υποστηρίζει, λοιπόν, ότι δεν βλέπουμε παρά την προβολή των πραγμάτων και ότι για να φτάσουμε στο ίδιο το «ον», χρειάζεται να διευρύνουμε τον χώρο-υπόστρωμα, επισυνάπτοντάς του έναν βοηθητικό χώρο, και να ορίσουμε μέσα σε αυτόν τον χώρο γινόμενο το «ον», που με προβολή δίνει την απαρχή του στην παρατηρούμενη μορφολογία. Ο Thom υποστηρίζει ότι είναι απατηλό να θέλουμε να εξηγήσουμε την ευστάθεια μιας μορφής με την αλληλεπίδραση στοιχειωδέστερων «όντων» στα οποία την αποσυνθέτουμε.

Η Θεωρία Καταστροφών είναι μια μαθηματική γλώσσα που δημιουργήθηκε για να περιγράψει και να ταξινομήσει αυτού του τύπου την αλλαγή. Ο Thom πιστεύει ότι η ποιοτική αντίληψη της μορφής και της γεωμετρικής τάξης έχει μεγαλύτερη αξία από την ποσοτική μας αντίληψη του αριθμού και του μεγέθους και δεν θα έπρεπε να εγκαταλειφθεί.⁵⁶¹ Χρησιμοποιεί τη διαφορική τοπολογία για να ασχοληθεί με ζητήματα σταθερότητας και μετασχηματισμού και προσφέρει έναν διαφορετικό τρόπο θέασης του κόσμου. Επισημαίνει ποιοτικές ομοιότητες σε μια μεγάλη ποικιλία διεργασιών, όπως γίνεται και με τη χρήση της «μεταφοράς» στη γλώσσα, με τη διαφορά ότι οι δικές του «μεταφορές» μπορούν να ταξινομηθούν και να συνδυαστούν χρησιμοποιώντας μαθηματικό εξοπλισμό το ίδιο κατάλληλο γι' αυτόν τον σκοπό όσο ήταν και ο λογισμός του Νεύτωνα για την ανάλυση ποσοτικών σχέσεων.

Η πρώτη εφαρμογή της Θεωρίας Καταστροφών έγινε στη μετεωρολογία από τον Αμερικανό μετεωρολόγο E. Lorenz περί τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Την επόμενη δεκαετία άρχισε να εφαρμόζεται και σε άλλες επιστήμες, όπως την ιατρική (καρδιακή αρρυθμία), τη βιολογία (επιβίωση ειδών), την ψυχολογία (ανταρσίες φυλακισμένων), τη μηχανική (στατική ισορροπία γέφυρας) κ.λπ.

Οι πρώτες εφαρμογές της εν λόγω θεωρίας στα οικονομικά έγιναν περί τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και κατά τις αρχές της επομένης. Ορισμένοι οικονομολόγοι, όπως οι H. Varian, M. Stutzer, A. Day κ.ά., επανεξέτασαν διάφορα θέματα οικονομικού ενδιαφέροντος υπό το πρίσμα της νέας προσέγγισης (π.χ. θεωρία του Μάλθους, θεωρία οικονομικής ανάπτυξης, μικροοικονομική ισορροπία, μακροοικονομική

⁵⁶⁰ V. I. Arnold, S. M. Gusein-Zade, A. N. Varchenko, *Singularities of Differentiable Maps*, Boston, Basel, Berlin: Birkhauser, 1985.

⁵⁶¹ E. C. Zeeman, *Catastrophe Theory*, Addison-Wesley, 1977.

ισορροπία, συμπεριφορά κεφαλαιαγορών-χρηματιστηρίων, εξέλιξη της συναλλαγματικής ισοτιμίας του εθνικού νομίσματος, εξέλιξη των επιτοκίων κ.λπ.). Το γενικό συμπέρασμα που μέχρι στιγμής προκύπτει από τον χώρο των οικονομικών επιστημών είναι η διαπίστωση ότι σε αρκετές περιπτώσεις τα οικονομικά φαινόμενα έχουν αστάθμητη συμπεριφορά, δηλαδή λόγω της μη γραμμικότητάς τους είναι ενδογενώς ασταθή. Αυτό είναι περισσότερο εμφανές στα μικροοικονομικά μεγέθη, σε αντίθεση προς τα μακροοικονομικά, όπου η αναγκαστική ομαδοποίηση (aggregation) πολλές φορές καταστρέφει τον χαοτικό τους χαρακτήρα. Ένα άλλο συμπέρασμα είναι ότι η εφαρμογή αντικυκλικής οικονομικής πολιτικής, εφόσον δεν είναι με μεγάλη ακρίβεια ζυγισμένη ως προς τη φορά, το μέγεθος και τον χρόνο, δρα μάλλον αποσταθεροποιητικά παρά εξισορροπητικά.⁵⁶² Τούτο οφείλεται στο γεγονός ότι μια τέτοια παρέμβαση μετατρέπει το οικονομικό σύστημα σε διαταραχθέντα ταλαντευτή (forced oscillator), δηλαδή οδηγεί εκτός ελέγχου το εύρος και τη συχνότητα της ταλάντευσης της οικονομίας.

Σχετικό παράδειγμα αποτελεί η έκθεση του Ζήση Κοτιώνη στο Μουσείου Μπενάκη με τίτλο *Ο Αναξίμανδρος στη Φουκουσίμα, Γενεαλογίες της τεχνικής*. Το εκθεσιακό



εγχείρημα ανακαλεί μια πρόχειρη γενεαλογία της τεχνικής με αντικείμενα-ευρήματα, τεκμήρια μιας εν δυνάμει δι-ιστορικής γενεαλογίας του τεχνικού, αποσπάσματα κειμένων της πατριαρχικής καταγωγής

του, καθώς και βίντεο που αναπαριστούν τη διαδικασία της έρευνας. Στις προσωκρατικές κοσμολογίες ανευρίσκεται ήδη εξασθενημένη η τεχνική σκέψη του δυτικού πολιτισμού. Οι επινοήσεις και τα εργαλεία της τεχνικής ταυτόχρονα οδηγούν στην καταστροφή του κόσμου, τον οποίο ερμηνεύουν αλλά και διασώζουν κάτι από την ποιητική της αρχικής σκέψης. Έτσι, η ανάγνωση των Προσωκρατικών καθίσταται ένα είδος περιπλάνησης στα ερείπια του τεχνικού πολιτισμού, συσσωρευμένα στο γήινο έδαφος, παρασυρμένα από την πλημμυρίδα του ωκεανού, οξειδωμένα από την

⁵⁶²

T. Brocker, *Differentiable Germs and Catastrophes*, Cambridge University Press, 1975.

καύση της απανταχού πρώτης ύλης. Ο λόγος του Αναξίμανδρου και των άλλων Προσωκρατικών ακολουθεί τον ταξιδιώτη σε μια ατέλειωτη περιπλάνηση και μια ανοικτή διαμονή χωρίς προορισμό. Ισχνά τεκμήρια αυτής της υπαίθριας περιπλάνησης, με φόντο την καταστροφή, σωρεύονται και αναδιατάσσονται σε ένα πρόχειρο αρχείο. Το μουσείο, με μια «πειραγμένη» χρήση του εκθεσιακού μηχανισμού του, παρουσιάζει ένα τυχαίο αρχείο των θραυσμάτων της τεχνικής και ταυτόχρονα γίνεται το ίδιο κομμάτι του τεχνικού πολιτισμού, μέσα στην ερείπωσή του.⁵⁶³ Η έκθεση θέτει εξαρχής το υπαρξιακό ερώτημα: «Γιατί κάτι να συμβεί και όχι τίποτα;» και επιλέγει να μεταφέρει στον χώρο έκθεσης την «ενεργοποιημένη αταξία»,⁵⁶⁴ κάνοντας χρήση ενός σύγχρονου γεγονότος που έδωσε διαφορετική διάσταση στα ευρήματα της συγκεκριμένης περιπλάνησης: πρόκειται για τη δραστική κίνηση των τεκτονικών πλακών στο βάθος του Ειρηνικού Ωκεανού που προκάλεσε, τον Μάρτιο του 2011, στις βορειοανατολικές ακτές της Ιαπωνίας την εκτεταμένη πλημμυρίδα των ακτών. Στη Φουκουσίμα, η παράκτια πυρηνική εγκατάσταση της TEPCO, υπέστη την πλημμυρίδα, που εξελίχθηκε σε πυρκαγιά και το κλειστό, ελεγχόμενο σύστημα της «φυσικής» διαδικασίας της πυρηνικής σχάσης διαχύθηκε καταστροφικά στο εξωτερικό περιβάλλον της γης. Παντού υπάρχει μια αμφισημία σχετικά με τη συνήχιση των έργων και με τι αφήνεται να φανεί ή κρύβεται συμβολικά. Στη συνέχεια, χρησιμοποιείται το υπάρχον εκθεσιακό apparatus, από τα υπόγεια του Μουσείου Μπενάκη.⁵⁶⁵ Τα ευρήματα σωρεύονται και αναδιατάσσονται σε ένα πρόχειρο αρχείο ως τεκμήρια αυτής της υπαίθριας περιπλάνησης, με φόντο την καταστροφή στη Φουκουσίμα. Τα αντικείμενα της συλλογής των ασύντακτων περιηγήσεων και των πρόχειρων συναρτήσεων ταξινομούνται σε σειρές και διατάξεις, και δημιουργούνται έτσι γενεαλογίες κατασκευασμένων αντικειμένων με γεωμετρική δομή. Μέσα σε αυτές τις γενεαλογίες συναντάει κανείς τόσο σχήματα που περιγράφουν τη δομή του κόσμου στην κοσμολογία των Προσωκρατικών, όσο

⁵⁶³ Επιμελητικό κείμενο του Ζήση Κοτιώνη για την έκθεση στο Μουσείο Μπενάκη με τίτλο *Ο Αναξίμανδρος στη Φουκουσίμα, Γενεαλογίες της τεχνικής*.

⁵⁶⁴ Απόσπασμα από το κείμενο του Γ. Τριανταφύλλου, δημοσιευμένο στις 18-10-2014 στο <http://triantafylloug.blogspot.gr/2014/10/cropping-up.html>.

⁵⁶⁵ Δημοσίευμα για την έκθεση του Ζήση Κοτιώνη, *Ο Αναξίμανδρος στη Φουκουσίμα, Γενεαλογίες της τεχνικής*, (έως 16 Νοεμβρίου 2014) στο Μουσείο Μπενάκη στο: <http://www.culturenow.gr/30990/o-anaksimandros-sth-foykoysima-genealogies-ths-texnikhs-ekthesh-sto-moyseio-mpenakh>

και τα τυχαία τεχνικά ευρήματα, τα σκουπίδια της ελληνικής υπαίθρου αλλά ακόμα και τα τεχνικά μέρη από τη δομή των πυρηνικών κατασκευών.

Αυτά τα σύνολα παραδειγμάτων συγκροτούν παραδειγματικά δύο πρωτοφανή συμβάντα αστόχευσης που, με έντονες υπενθυμίσεις σχετικά με την αποτελεσματική και εικαστική διαχείριση της καταστροφής ως παραγωγικού και στοχαστικού μηχανισμού, απαιτούν περίπλοκη επιστημολογική και τεχνολογική πρακτική καθώς και προγνωστικό σχεδιασμό για την αντιμετώπιση τόσο σημαντικών και αλυσιδωτά καταστροφικών καταστάσεων. Τα δύο αυτά συμβάντα προσαρμόστηκαν από μια αλληλουχία ετερογενών, αλλά πραγματικών γεγονότων (ατυχημάτων), ως μάθημα ζωτικής σημασίας σε μια σειρά από δραστηριότητες που είναι δυνητικά επικίνδυνες αλλά και σημαντικά ενδιαφέρουσες από διανοητική άποψη. Ο συγγραφέας Aldous Huxley στο μυθιστόρημά του *Brave New World* (1932) σκιαγράφησε μια κοινωνία στην οποία η τεχνολογία ήταν τόσο κυρίαρχη, κρατώντας τους ανθρώπους σε σωματική άνεση χωρίς γνώση του πόνου και της έλλειψης αλλά επίσης και χωρίς ελευθερία, ο μορφιά, δημιουργικότητα και κάθε στιγμή αποκομμένους από κάθε αυθεντικά προσωπική ύπαρξη. Μια οπτική ηχώ της ίδιας άποψης εμφανίζεται και στο καυστικό φιλμ του 1936 *Μοντέρνοι καιροί* του Charlie Chaplin, όπου απεικόνισε τον αποπροσωποποιητικό χαρακτήρα της μαζικής παραγωγής της βιομηχανικής εποχής. Ο συγγραφέας επιστημονικής φαντασίας Herbert G. Wells στο τελευταίο του μυθιστόρημα *Mind at the End of its Tether* (1945) απεικονίζει το δυσάρεστο μέλλον ενός κόσμου που έχει απαρνηθεί τη φύση και καταστρέφει την ανθρωπότητα. Ο Αμερικανός φυσικός Robert J. Oppenheimer, που διεύθυνε το πρόγραμμα ανάπτυξης της πρώτης ατομικής βόμβας στο Los Alamos, έμεινε γνωστός για την αντίθεσή του στο επόμενο πρόγραμμα που του προτάθηκε για την ανάπτυξη της βόμβας υδρογόνου, άρνηση για την οποία συκοφαντήθηκε ως ύποπτος προδοσίας, με αποτέλεσμα να χάσει την ερευνητική θέση του από το 1953 έως το 1962.

Τα τελευταία χρόνια ερευνητές με διαφορετικές ειδικότητες έχουν κάνει τεράστιες και έντονες προσπάθειες για να αναπτυχθούν οι έξυπνες ή ευφυείς δομές, οι οποίες θα μπορούν να επιτηρούν τις συνθήκες τους, να ανιχνεύουν επικείμενη αστοχία, να ελέγχουν ή να θεραπεύουν ζημιές και να προσαρμόζονται σε μεταβαλλόμενα περιβάλλοντα. Τέτοια διεπιστημονική και λεπτή έρευνα, που απαιτεί τη συμμετοχή επιστημόνων και υλικών, φυσικών προσώπων από διάφορους τομείς (π.χ., μηχανικούς, ηλεκτρολόγους, πολιτικούς μηχανικούς, αεροναυπηγούς κ.λπ.), έχει

δημιουργήσει μια εντελώς νέα οπτική για την αλληλεπίδραση των στοιχείων. Ο Jacques Ellul στο έργο του *Τεχνολογική κοινωνία* του 1954 προειδοποιούσε για τον κίνδυνο απώλειας του ανθρώπινου ελέγχου στην πολιτεία, στην τεχνολογία και τον κόσμο. Το γεγονός ότι πολλά από τα προβλήματα που σχετίζονται με την αντιμετώπιση και τη διαχείριση κρίσεων επανεμφανίστηκαν στην Ιαπωνία και στην πετρελαιοκηλίδα του Κόλπου υπενθυμίζει πόσο εύκολο είναι να ξαναοίξει η συζήτηση επί των θεμάτων ζωτικής σημασίας και πόσο δύσκολο πραγματικά είναι να εκτελεστεί «η προβλεψιμότητα της μικρής πιθανότητας» σε εγκαταστάσεις τόσο υψηλής συνέπειας.

Τόσο η πετρελαιοκηλίδα του Κόλπου όσο και τα προβλήματα στα πυρηνικά εργοστάσια της Ιαπωνίας δεν ήταν αδιανόητα. Ο προγραμματισμός άμυνας από έναν καταστρεπτικό σεισμό ή ένα τσουνάμι ήταν μέρος της ιαπωνικής προγνωστικής εξάρτησης για την πυρηνική ενέργεια που, αν και απομακρυσμένη, ήταν αναμφισβήτητα προβλέψιμη σε περιβάλλοντα όπου βρισκόταν επικίνδυνη τεχνολογία. Ωστόσο, τόσο η BP όσο και η Εταιρεία Ηλεκτρικής Ενέργειας του Τόκιο (TEPCO) και οι αντίστοιχες κυβερνήσεις δεν εμφάνισαν έμπρακτα σχέδια άμεσης αντιμετώπισης, καθώς στη θέση τους παρουσιάστηκε μια τεράστια αμηχανία με μορφή διακρατικής διερώτησης, εκκλήσεις για διεθνή συμμετοχή βοήθειας και τεχνικο-επιστημονική συνδρομή. Το «επιφαινόμενο της θωράκισης» αντικαταστάθηκε από διάνοιξη διαλόγου και τελικά ολίσθησε σε αλληλουχία πολλαπλών κύκλων γεγονότων που αρκέστηκαν πολύ γρήγορα να κλείσουν το θέμα και να απομακρύνουν την ενημέρωση της κοινής γνώμης για τα αντισταθμιστικά μέτρα που όντως εφαρμόστηκαν. Ο Denis Diderot και ο Jean le Rond d'Alembert μεταξύ άλλων στην *Εγκυκλοπαίδεια* του 17ου αιώνα, το *Magnum Opus* του Γαλλικού Διαφωτισμού, απεικονίζουν σε έντεκα από τους είκοσι οκτώ και πλέον τόμους της τις προχωρημένες μεθόδους παραγωγής, με σκοπό την εκλαΐκευση και τη διασπορά της μόνης πηγής γνώσης –της επιστήμης– σε όσο το δυνατόν ευρύτερα κοινωνικά στρώματα, για να μην είναι αποκλειστικό προνόμιο των συντεχνιών και των μοναστηριών, για να μην ξεχαστούν οι ανακαλύψεις αυτές. Ο Condorcet (εκατό έτη μετά) προέβλεψε ότι η ανθρώπινη τελειοποιησιμότητα θα συνεχιζόταν επ' άπειρον, όσο συμβαδίζει με την τελειοποίηση των εργαλείων.

Θα μεταπηδήσουμε σε ένα ακόμα παράδειγμα που συνοψίζει την παραγωγική δύναμη του καταστροφικού ατυχήματος και την εμπλοκή του ανθρώπινου παράγοντα στην

άμεση και βέλτιστη λήψη εσπευσμένων αποφάσεων κάτω από το βάρος της ανθρώπινης απώλειας. Στο ορυχείο του Σαν Χοσέ στη Χιλή το 2010 τριάντα τρεις ανθρακωρύχοι παγιδεύτηκαν 700 μέτρα κάτω από το έδαφος για 69 ημέρες. Μετά τις απεγνωσμένες προσπάθειες της εταιρείας που εκμεταλλεύεται τα κοιτάσματα της περιοχής και την κρατική αδυναμία να βρει λύση για τον απεγκλωβισμό των ατόμων που μετά από έκρηξη στο εσωτερικό του ορυχείου θάφτηκαν ζωντανοί στα έγκατα της γης, ακολούθησε παγκόσμια κινητοποίηση, προτάσεις και σχεδιάσματα από τους πιο έμπειρους μηχανικούς και επιστήμονες του κόσμου. Το περιστατικό έγινε ένα από τα σπουδαιότερα case studies για το MIT, το Stamford και άλλες κορυφαίες πολυτεχνικές σχολές ανά τον κόσμο. Τελικά, οι 33 ανθρακωρύχοι διασώθηκαν από το ορυχείο μέσω ενός εξαιρετικά σύνθετου στην κατασκευή διάτρητου άξονα διαφυγής και με τη χρήση της κάψουλας διάσωσης Fénix 2. Η κάψουλα σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε από το ναυτικό της Χιλής με τη βοήθεια της NASA. Αντικείμενο υπερηφάνειας όσο και ελπίδας, ο μικρός κλωβός με ενσωματωμένη φιάλη οξυγόνου γίνεται το ελπιδοφόρο διασωστικό όχημα, καθώς αποδείχθηκε πρακτικό, αποτελεσματικό και, το σημαντικότερο, επιτυχές. Μια ιστορία με ευτυχή έκβαση αν αγνοηθούν οι οικονομικές και ψυχολογικές συνέπειες των διασωθέντων και των οικογενειών τους. «Μια ιστορία που έχει σίγουρα προοπτικές να γίνει βιβλίο, θεατρικά έργα, ένα μυθιστόρημα ή ακόμη και ταινία»,⁵⁶⁶ δηλώνει ο ανταποκριτής Adrian Searle της *Guardian*.

⁵⁶⁶ «Deep and meaningful: Roman Ondák's Time Capsule. By building a replica of the Chilean miners' rescue vessel and kettling his audience in a gallery, the point Roman Ondák is making seems obvious... or is it», asks Adrian Searle, στο: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/15/roman-ondak-time-capsule> [πρόσβαση 23-3-2103].



Roman Ondák, *Time Capsule*, 2011, Courtesy of the artist. Ανάθεση από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Οξφόρδης, με την υποστήριξη από το Ίδρυμα Henry Moore και Outset Art Fund. Εικόνα από τον Stuart Whipps.

Το έργο του Σλοβάκου καλλιτέχνη Roman Ondák (1966) με τίτλο *Time Capsule* κάνει μια διευρυμένα εννοιολογική και αναπαραστατική εστίαση στην εικόνα συσσώρευσης/παγίδευσης πλήθους ως πανανθρώπινο συμβάν. Ο απόηχος του περιστατικού γίνεται ο πυρήνας του ενδιαφέροντος και η θεματική μεταφοράς της βίωσης του εγκλωβισμού σε γενικευμένη επιχείρηση αναπαραστατικής μαρτυρίας καθώς συγκεντρώνει την υλικότητα της πραγματικής βίωσης του συμβάντος στο πλαίσιο της τέχνης. Ο Ondák δημιούργησε ένα ακριβές αντίγραφο της κάψουλας, το αντικείμενο ανατέθηκε και κατασκευάστηκε ξανά στη Χιλή από τους ίδιους κατασκευαστές του αρχικού και μεταφέρθηκε στην Αγγλία για την πρώτη μεγάλη έκθεση του Ondák στην Πινακοθήκη Μοντέρνας Τέχνης της Οξφόρδης.⁵⁶⁷

Κοιτώντας μέσα από τον σωλήνα του έργου που καταλήγει στην οροφή, βλέπει κανείς ένα αμυδρό μπλε φως, αφήνοντας να εννοηθεί ο μακρινός ουρανός της Atacama ως ανάκλαση των δεινών των 33 ανθρακωρύχων, θυμίζει την απομόνωση που αντιμετώπισε το παγιδευμένο πλήθος στο ορυχείο. Παρ' όλα αυτά, η σκηνοθετική απόδοση του *Fénix 2* από τον Ondák είναι «επικίνδυνη υπόθεση», καθώς το *Time Capsule* είναι θεαματικά μη θεαματικό μεμονωμένα ως αντικείμενο, η διεύρυνση του αντικειμενικού ενδιαφέροντός του προϋποθέτει την ταύτιση και αντανάκλασή του με τη συνθετότητα στη δυνητική αναθεώρηση του παραγωγικού χρόνου του συμβάντος στο οποίο αναφέρεται. Θα μπορούσε, σε άλλη περίπτωση, να

⁵⁶⁷ Roman Ondák: *Time Capsule*, Köln: Walther König, 2013.

είναι ακόμη και ένα είδος εκπαιδευτικού αντικειμένου (ας θυμηθούμε το Apollo 12, διαστημικό όχημα που η αποστολή του απέτυχε λόγω κατασκευαστικών αστοχιών και σήμερα εκτίθεται ως διαδραστικό έκθεμα στο Smithsonian National Air and Space Museum, DC). Αναρωτιόμαστε για την υλικότητα του μικροσκοπικού κλουβιού που υπενθυμίζει τη δυστυχία και τον φόβο και την τελική απελευθέρωση όλων αυτών των ανθρακωρύχων, κάποιοι από τους οποίους έπρεπε να υποβληθούν σε δίαιτα αν και εγκλωβισμένοι, ώστε να χωρέσουν μέσα στο κλουβί. Η αυτονομία του αντικειμένου –που το καθιστά έργο τέχνης– προσυπογράφεται μέσω της συνειδητής απομάκρυνσής του από τα ντοκουμέντα του συμβάντος. Δεν υπάρχουν φωτογραφίες που να απεικονίζουν την εκστατική στιγμή απελευθέρωσης των ανθρακωρύχων, δεν υπάρχουν διαγράμματα της διατομής και των μηχανολογικών ε ρευνών που διεξάχθηκαν για να επιτευχθεί πρόσβαση σε τέτοιο βάθος, κανένα βίντεο από τα κλάματα και τις προσευχές των συγγενών, ούτε τα καταδικαστικά κατηγορητήρια και νομικά έγγραφα που επιρρίπτουν ευθύνες στη μεταλλευτική εταιρεία. Είναι μια αμυδρή ανάμνηση μιας ήδη παλιάς είδησης, ένα κενό, μια υπόμνηση της ασφυκτικής συσσώρευσης ενός πλήθους που αγωνιά μόνο για την επιβίωση, μια κάψουλα διαφυγής που δεν κινείται.

Η επιλογή των υλικότητας στο παραπάνω παράδειγμα βασίζεται στη δυϊστική υπόσταση της ύλης (βλ. κεφ. 3), καθώς μια δεδομένη εφαρμογή βασίζεται αφενός στη γενική φυσικο-μηχανική συμπεριφορά υπό στατικές, δυναμικές και περιστασιακά σκληρές περιβαλλοντικές συνθήκες και αφετέρου στον συνδυασμό δύο ή περισσότερων υλικών ως μια διεύρυνση στη σειρά των υλιστικών ιδιοτήτων. Η αστοχία επιλογής μπορεί να αποκαλυφθεί καθώς ένα υλικό εφαρμοσμένης μηχανικής αδυνατεί να εκτελέσει ή να επιτελέσει ένα πλήθος λειτουργιών και αυτό θέτει μια πρόσθετη δυσκολία στη διαδικασία επιλογής. Ήδη πολλές έρευνες κατευθύνονται στην ανάπτυξη υλικών που μπορούν να καταχωριστούν ως «αυτο-προσαρμοζόμενα» ή «ευφυή» υλικά. Αυτά είναι υλικά ή συστήματα υλικών των οποίων συγκεκριμένες ιδιότητες, όπως η ακαμψία, η ικανότητα απόσβεσης ή ακόμη και η μορφή, μπορεί να ποικίλλουν σε αντίδραση με εξωτερικά ή εσωτερικά ερεθίσματα. Ο μηχανισμός μέσω του οποίου μια τέτοια λειτουργία επιτυγχάνεται μπορεί να είναι «παθητικός», δηλαδή βασισμένος απλώς στην παρουσία ενός μετατρέψιμου κινούμενου στοιχείου, ή «ενεργός» με την ενσωμάτωση ικανοτήτων αίσθησης και ενεργοποίησης που διευρύνουν την υλική αλληλεπίδραση.

Αναφερόμενοι στις ανθρώπινες δραστηριότητες που αναπτύσσονται στην απόδοση σημασιών στο συμβάν, το συμβάν εμφανίζει καταρχάς μεγαλύτερη ασάφεια και συνθετότητα κυρίως ως προς τους τρόπους με τους οποίους εκδηλώνεται και γίνεται αντιληπτό. Ένα συμβάν μπορεί να είναι προϊόν ανθρώπινων δραστηριοτήτων και άλλων φαινομένων, καθώς είναι σύνηθες διαφορετικά συμβάντα να εκδηλώνονται είτε ταυτόχρονα είτε σε συνδυασμό και σχέση εξάρτησης μεταξύ τους. Ένα συμβάν χαρακτηρίζεται από προσωρινότητα και γενικά προσδιορίζεται εν συναρτήσει του χρονικού διαστήματος κατά το οποίο είναι σε ισχύ, με άλλα λόγια έχει αρχή, διάρκεια και τέλος, ενώ μπορεί να περιγράφεται μαζί με άλλα συμβάντα που εμφανίζονται και δρουν σε σχέση μεταξύ τους. Πρόσθετα, ένα συμβάν είναι αντιληπτό όχι μόνο με την αισθητηριακή καταγραφή στερεής ύλης, αλλά επεκτείνεται σε ύλη κάθε μορφής. Με την επισήμανση αυτή υπό τον όρο συμβάν εντάσσονται φαινόμενα και κατ' επέκταση δραστηριότητες που καταγράφονται από κάθε αισθητήριο όργανο έως και από τεχνητά όργανα καταγραφής.⁵⁶⁸ Συσχετισμός του συμβάντος ως πρακτική είναι η μυθοπλαστικά αναπαραστατική διασύνδεση των ιδεών και των συμβάντων που αποτελούν μέρος της αυθεντικής εμπειρίας και εκείνων που αναδείχθηκαν κατά τη διάρκεια του στοχασμού στις υπάρχουσες γνώσεις και στάσεις. Είναι αναγκαίο αυτές οι νέες ιδέες και πληροφορίες να συσχετισθούν με εκείνα τα στοιχεία της προϋπάρχουσας γνώσης που σχετίζονται με αυτές. Πολλοί θεωρητικοί της μάθησης (ο Ausubel και ο Bruner), και ειδικά εκείνοι της σχολής της επεξεργασίας των πληροφοριών (Lindsay και Norman), θεωρούν αυτή τη διασύνδεση των νέων αντιλήψεων με την προϋπάρχουσα γνωστική δομή ως ένα από τα κεντρικά χαρακτηριστικά της εν γένει παραγωγικής διεργασίας.

Οι νέοι συσχετισμοί αποκαλύπτουν μια εποπτική στάση και αντιμετώπιση. Τα νέα δεδομένα είναι συνδεδεμένα με την υπάρχουσα γνώση και μπορούν να αποτελέσουν τη νέα «πρόκληση» τόσο διανοητικά όσο και σε υλιστικό επίπεδο. Στο σημείο αυτό παραθέτω ένα εκτενές απόσπασμα από το κείμενο του ιστορικού και επιμελητή Σωτήρη Μπαχτσετζή που δημοσιεύτηκε στον κατάλογο της ατομικής μου έκθεσης, η οποία πραγματοποιήθηκε τον Ιανουάριο του 2011 στην Ελληνοαμερικανική Ένωση με τίτλο *Intake*: [Ο αρχαίος ελληνικός μύθος του ευφυούς τεχνίτη τον οποίο ο Οβίδιος περιέγραψε στις *Μεταμορφώσεις* (VIII:183-235) ως «φυλακισμένο σε έναν

⁵⁶⁸

http://www.kamworkshops.com/files/KAMworkshops_2002-2006.pdf

πύργο, ώστε να εμποδιστεί να μαθευτεί στο κοινό η γνώση του για το λαβύρινθο», θα μπορούσε πράγματι να συνοψίζει την ανάγκη της ανθρωπότητας να πιστεύει στον εργαλειακό λόγο και την προοπτική βελτίωσης στη βάση της επιστημονικής γνώσης. Επιστρέφοντας στην κριτική που ασκεί ο Derrida στην άποψη του Levi-Strauss περί της δομικής αντίθεσης μεταξύ δύο μορφών γνώσης, αυτής του πολυτεχνίτη και της αντίστοιχης του μηχανικού, και στην άποψη ότι ο μηχανικός θα πρέπει να θεωρείται μύθος εφόσον κατασκευάζει το σύνολο του κόσμου δια της επινοητικότητάς του, διαβάζουμε τα ακόλουθα:⁵⁶⁹ «Ένα υποκείμενο που θα ήταν η απόλυτη καταγωγή του λόγου του, και που θα τον έπλαθε “ολοτελή”, θα ήταν πατέρας του ρήματος, το ίδιο το ρήμα. Η ιδέα του μηχανικού που θα είχε διαρρήξει τις σχέσεις του με την πολύτεχνα είναι λοιπόν μια θεολογική ιδέα. (...) Άπαξ και παύσουμε να πιστεύουμε σε έναν τέτοιο μηχανικό και σε ένα λόγο που αποκόπτεται από την ιστορική κληρονομιά, άπαξ και δεχθούμε ότι κάθε περατός λόγος πειθαναγκάζεται σε μια κάποια πολύτεχνα, ότι ο μηχανικός ή ο ειδήμων είναι και αυτοί πολυτεχνίτες, τότε η ιδέα της πολυτεχνίας απειλείται, αποσυντίθεται η διαφορά από την οποία αντλούσε το νόημά της». Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το ότι ο Derrida αναφέρει πως η ίδια η διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο είδη είναι επίπλαστη και υφίσταται μόνο και μόνο για να συντηρεί τη θεολογική δικαιολόγηση της επιστήμης και του Λόγου (discourse) που προκύπτει από αυτή.⁵⁷⁰ Ο πολυτεχνίτης ή ο καλλιτέχνης μένει αποκλεισμένος στο ερημητήριό του, απομακρύνεται από τα εγκόσμια.]⁵⁷¹

⁵⁶⁹ J. Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2003, σ. 299.

⁵⁷⁰ Η προέλευση του έργου τέχνης, και της εκτενούς ανάλυσης, που ο ίδιος πραγματοποιεί σχετικά με έναν πίνακα του Van Gogh με θέμα ένα ζευγάρι χωριάτικα παπούτσια. «Μεγάλη συζήτηση έχει πραγματοποιηθεί σχετικά με την ταυτοποίηση του πίνακα αυτού, εφόσον ο ίδιος ο Heidegger δεν αποσαφηνίζει σε ποιο, από μια σειρά έργων παρόμοιας θεματικής, αναφέρεται. Το συγκεκριμένο γεγονός μάλιστα αποτέλεσε τη βάση για μία σειρά αμφισβητήσεων της ορθότητας όσων ο Heidegger αναφέρει, από τον M. Schapiro. Ο Schapiro υποστηρίζει ότι τα παπούτσια αυτά δεν ανήκουν σε κάποια χωριάτισσα, όπως διατείνεται ο Heidegger, αλλά στον ίδιο τον Van Gogh. Σύμφωνα, πάντα, με τη γνώμη του Schapiro, ο Heidegger, μέσω αυτής της λανθασμένης υπόθεσης και της επιμονής του να αποκαλύψει το είναι του οργάνου, απομακρύνεται από την αλήθεια του έργου, γιατί ακόμα και αν είχε δει έναν πίνακα με τα παπούτσια μιας χωριάτισσας, όπως τα αποκαλεί, θα ήταν λάθος να υποθέσει ότι η αλήθεια που ανακάλυψε στον πίνακα –η παπουτσότητα– αποτελεί ένα δεδομένο το οποίο συναντάται άπαξ δια παντός και δεν είναι διαθέσιμο στην αντίληψή μας για τα παπούτσια και εκτός του πίνακα [...] ακόμη και σε αυτή την περίπτωση ο Heidegger θα είχε παραβλέψει μια σημαντική πλευρά του πίνακα: την παρουσία του καλλιτέχνη μέσα στο έργο» (Heidegger, Schapiro, Derrida, *Τα παπούτσια του Van Gogh*, πρόλ.-επιμ. Ν. Δασκαλοθανάσης, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2006, σ. 53-4).

⁵⁷¹ Θεόδωρος Ζαφειρόπουλος, *Intake*, επιμ. Σ. Μπαχτσετζής, Εκδόσεις Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, Αθήνα 2011.

Όποια και εάν είναι η σημασία που δίνουμε στον όρο «πραγματικότητα», και οι δύο περιπτώσεις αναφέρονται, η καθεμία με τον δικό της τρόπο, στο «όμοιο θεμελιώδες γνώρισμα της εξατομικευμένης κοινής ύπαρξης». ⁵⁷² Το γνώρισμα αυτό χαρακτηρίζεται από ανθρωπολογικούς συσχετισμούς οι οποίοι (επι)σημαίνουν το θεμελιώδες γεγονός που προτάσσει ο Heidegger ότι φτιάχνουμε «ιστορικά αποδεκτούς συσχετισμούς και είμαστε κοινωνικά όντα, μια καινούργια ανθρωπολογία που έγινε πια κοινός τόπος και που το βασικό της ανάκρουσμα –παρ’ όλες τις επί μέρους παραλλαγές και τις πολλές διαφοροποιήσεις– είναι κυρίως η υποτίμηση ή και η αγνόηση της κοινωνίας και της ιστορίας και σχεδόν στο σύνολό τους η συρρίκνωση ή ο εκμηδενισμός του ανθρώπου». ⁵⁷³ «Ο άνθρωπος δεν υπάρχει». ⁵⁷⁴ Στη θέση του μπαίνει: είτε η γλώσσα, είτε το «σύστημα», είτε η «αιώνια δομή», έννοιες όλες «απρόσωπες», «ανεξάρτητες», «μη ιστορικές», «αιτία του εαυτού τους», «οντότητες μιας συμβολικής τάξης» (Lacan). Με τον τρόπο αυτό το απώτερο ζήτημα είναι να αναδείξουμε με ποιον τρόπο κάθε εύστοχη ή άστοχη κατάσταση συμβάλλει λόγω των κοινών κοινωνικών δομών της στην περιγραφή και επαναδιαπραγμάτευση της ιστορικής συνθήκης ως όντα αυθύπαρκτα και δη κοινωνικά-πολιτικά. Αυτό που εννοείται εδώ με τον όρο «νοητικοποίηση» είναι αρκετά διαφορετικό (αν και σχετιζόμενο) από τον ορισμό που δίνουν ο Saussure και οι επίγονοι της στρουκτουραλιστικής γλωσσολογίας, οι σημειολόγοι Barthes, Sollers, Kristeva κ.ά., αλλά και ο Chomsky, εισηγητής της μετασηματιστικής γενετικής γλωσσολογίας· ο Marcuse με τον *Μονοδιάστατο άνθρωπο*· ο Foucault με τον «επικείμενο θάνατο του ανθρώπου»· ο Lacan με την «ασυνείδητη τάξη του συμβόλου» που κυριαρχεί πάνω στον άνθρωπο· ο Althusser με τη συρρίκνωση ως

⁵⁷² Για τον τρόπο με τον οποίο ο μεταμοντερνισμός άλλαξε τόσο την αισθητική όσο και την καλλιτεχνική παραγωγή βλ. Ν.-Χ. Μπανάκου, *Προβλήματα αισθητικής και φιλοσοφίας της τέχνης στον 20ό αιώνα*, Αθήνα 2005, σ. 111-47.

⁵⁷³ Σύμφωνα με μια ορισμένη ανάγνωση, ανάλογη μπορεί να θεωρηθεί η αναφορά του Wittgenstein: «Τα όρια της γλώσσας μου σημαίνουν τα όρια του κόσμου μου» (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1978, σ. 110), που συνεπάγεται: «Είμαι ο κόσμος μου (Ο μικρόκοσμος)» (στο ίδιο, σ. 111). Τα παραπάνω δεν πρέπει να οδηγούν σε ταύτιση των δύο θεωρήσεων: ο Wittgenstein, που αμφισβητεί την αλήθεια του σολιψισμού, αναφέρει: «αυτό δηλαδή που ο solipsismus εννοεί είναι ολότελα σωστό, μόνο που δε λέγεται, αλλά φανερώνεται» (στο ίδιο, σ. 111).

⁵⁷⁴ «Η επιστήμη δεν είναι μία μορφή γνώσης ή ένας τύπος ορθολογικότητας που, διασχίζοντας τις πιο διαφορετικές επιστήμες, θα εκδήλωνε την κυρίαρχη ενότητα ενός υποκειμένου, ενός πνεύματος ή μιας εποχής· είναι το σύνολο των σχέσεων που μπορούμε να ανακαλύψουμε, για μια δεδομένη εποχή, ανάμεσα σε επιστήμες, όταν τις αναλύουμε στο επίπεδο των κανονικοτήτων του λόγου» (Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1987, σ. 28).

την αναίρεση του ανθρώπου, αφού «μόνο οι μάζες είναι αυτές που κάνουν την ιστορία».⁵⁷⁵ Με βάση τις παραπάνω θέσεις και την απαραίτητη συνθήκη για την ύπαρξη της ίδιας της πολυτεχνίας (bricolage) ως καθοριστικής διάκρισης του καλλιτέχνη ως οντότητας στο χάσμα επιστημολογικού και εμπειρικού κόσμου, η προσοχή μας εστιάζεται στο κατά πόσο αστοχία και ευστοχία έχουν κοινή δομή, αν δηλαδή σε ό,τι αφορά το σημασιολογικό επίπεδο έχουν κοινή διάταξη με βάση τα επακόλουθα ή προγενέστερα συμβάντα. Η πρώτη αυτή ανάλυση είναι αξιολογική⁵⁷⁶, καθώς βασίζεται σε αριθμητική-ποσοτική μέτρηση των γεγονότων που εμφανίζονται τώρα στο προσκήνιο πριν και μετά την «εγκαθίδρυση της αστοχίας».

4.4 Το εφικτό της Α-στοχίας

Η επιλογή των περιοχών (θεωρητικών και πρακτικών) που συμπεριλαμβάνονται ή τίθενται υπό αμφισβήτηση κατευθύνουν την πρόθεση για αποκρυστάλλωση της «αλήθειας για την αστοχία» ως μια συστημική επαλήθευση και τελικά μια γόνιμα αυθύπαρκτη οντολογία (ενός όντος που χρήζει ζωής, άρα γέννησης) μέσω μιας επιχειρούμενης απεμπλοκής από τον τυφλό υποκειμενισμό και τον συνεπακόλουθό του παραλογισμό που συνήθως κρύβεται πίσω από έναν μονομερή εμπειρισμό και μια αμέθοδη περιπλάνηση χωρίς συμπεράσματα, έστω και εάν ο «στόχος» είναι συχνά

⁵⁷⁵ «Ανάμεσα σ' αυτά τα περισπούδαστα και περίπλοκα, πρέπει να προσθέσουμε και ορισμένες απόψεις του για την αισθητική και την τέχνη και πιο συγκεκριμένα για τα ζητήματα που έθεσε στις σημειώσεις του ο Αλτουσέρ "για το υλιστικό θέατρο", που αποτελούν ουσιαστικά προτάσεις για μια νεωτεριστική αισθητική. Από τη δική μου πλευρά, εκτός από κάποιες αναγκαίες για το θέμα μου γενικότερες αναφορές στο θεωρητικό έργο και τη συλλογιστική του Αλτουσέρ, θα περιοριστώ κυρίως στο χώρο που μου είναι περισσότερο οικείος, δηλαδή στα θέματα της αισθητικής και της τέχνης. Το ενδιαφέρον του Αλτουσέρ για τα θέματα αυτά, αν και περιστασιακό και πάρεργο, αποτελεί μια αξιοσημείωτη προσπάθεια συγχρονισμού και ανανέωσης. Κι όπως ήταν φυσικό, προκάλεσε μεγάλο ενθουσιασμό ανάμεσα στους καλλιτεχνικούς κύκλους. Αλλά οι ιδέες του οπωσδήποτε προκάλεσαν επίσης και πολύ μεγάλες αντιρρήσεις. Ταυτόχρονα όμως έδωσαν και την ευκαιρία για μια γόνιμη κριτική έρευνα, πράγμα που ισοδυναμεί με εγκώμιο. Το μέγα πάθος του Αλτουσέρ να προσδώσει στο μαρξισμό τις διαστάσεις μιας σύγχρονης επιστημολογίας, δείχνει από μίαν άποψη το μέγεθος της φιλοδοξίας του, αλλά και την ύπατη σημασία της θεώρησής του. Είναι ο λόγος για τον οποίο αξίζει τον κόπο να μελετηθούν με προσοχή οι απόψεις του. Σε μια εποχή όπως αυτή των ημερών μας, όπου ένα πολύ μεγάλο μέρος των μαρξολόγων διανοουμένων της Δύσης διακηρύττει με τόση έμφαση ότι "ο μαρξισμός βρίσκεται σε κρίση", ή ακόμη, ότι "ο μαρξισμός έχει πεθάνει" [είναι η συχνή επωδός από τον καιρό ακόμη που ζούσε ο Μαρξ] ο Αλτουσέρ αντίθετα διακηρύσσει ότι: "Ο Μαρξ θεμελιώνει μια νέα επιστήμη, δηλαδή επεξεργάζεται ένα σύστημα νέων επιστημονικών εννοιών, εκεί όπου άλλοτε δε βασιλευε παρά η συναρμογή ιδεολογικών εννοιών"» (Γιώργος Διζικιρίκης, «Αλτουσέρ, το ασυνείδητο και οι "Σημειώσεις για ένα υλιστικό θέατρο"», *Πολιτιστική* 26, Δεκέμβριος 1985).

⁵⁷⁶ Μπανάκου, *Προβλήματα αισθητικής και φιλοσοφίας της τέχνης στον 20ό αιώνα*, ό.π. σ. 142-7.

μια αμφίρροπα διφορούμενη έννοια.⁵⁷⁷ Η επιλογή των έργων που χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα ή των παραπομπών τόσο από τον χώρο των εικαστικών τεχνών όσο και της φιλοσοφίας, της λογοτεχνίας και της μυθολογίας γίνεται με την πεποίθηση πως συμβάλλουν στη διαμόρφωση μιας αφήγησης με την προϋπόθεση για ερμηνεία, κατανόηση και κριτική της μεταφορικής λειτουργίας που αποκρύπτει η αστοχία εν γένει. Ο Jacques Rancière περιέγραψε πρόσφατα την ενασχόληση με την τέχνη ως έναν τρόπο διανοητικής χειραφέτησης προσδίδοντας ιδιαίτερη έμφαση στο καταλυτικό δίπολο δημιουργού - θεατή: «Το να είναι κανείς θεατής δεν συνιστά μια παθητική κατάσταση που θα πρέπει να μεταμορφωθεί σε δραστηριότητα. Είναι η συνήθης κατάστασή μας. Μαθαίνουμε και διδάσκουμε, δρούμε και γνωρίζουμε, επίσης ως θεατές εφόσον κάθε στιγμή συνδέουμε αυτό που βλέπουμε με αυτό που έχουμε δει και πει (το ανείπωτο). Δεν υπάρχει μία πιο προνομιούχος δομή ούτε ένα προνομιούχο σημείο εκκίνησης. Μία τέχνη απελευθερώνεται και απελευθερώνει όταν αποκηρύσσει την αρχή του επιβεβλημένου μηνύματος, την έννοια της ομάδας-στόχου και τον μονοσήμαντο τρόπο επεξήγησης του κόσμου, όταν, με άλλα λόγια, παύει να επιθυμεί να μας χειραφετήσει».⁵⁷⁸ Στην ειδική περίπτωση αναζήτησης της «οντολογίας της αστοχίας»,⁵⁷⁹ η οποία θα περιλαμβάνει την «αλήθεια» και την «επινοημένη διατύπωσή» της, αυτό που διερευνάται εδώ είναι η δυνατότητα να προσδιορίσουμε τα όρια της «άστοχης πράξης», η οποία είναι κοινή εν μέσω μιας μεθόδου-τρόπου με την οποία εμφανίζεται. Στην περίπτωση που χρησιμοποιήσουμε

⁵⁷⁷ Θα ταίριαζε εδώ να παρατεθεί και η κριτική του Κορνήλιου Καστοριάδη στη σύγχρονη τέχνη και αισθητική θεωρία, την οποία διατύπωσε στα *Σταυροδρόμια του λαβυρίνθου*. Στις εκτιμήσεις του αυτές ο συγκεκριμένος φιλόσοφος συνηγορεί σε έναν βαθμό με το, κατά τα άλλα αντιπαθές του, πνεύμα του Hegel, καθώς κρίνει ότι σε άλλες εποχές, όπως στην ελληνική αρχαιότητα, ο σεβασμός που έδειχναν οι άνθρωποι σε αυτά που θεωρούμε σήμερα ως έργα τέχνης δεν συνίστατο στις μουσειακών προθέσεων αναστυλώσεις μνημείων ή την κριτική τους αποτίμηση από ομάδες ειδημόνων, αλλά αντίθετα η λατρευτική τους ιδιότητα υπερίσχυε. Εξάλλου είναι γνωστό ότι οι μεγάλοι γλύπτες και αρχιτέκτονες, ακόμη και οι ζωγράφοι, θεωρούνταν απλοί χειρώνακτες. Σύμφωνα με τα παραπάνω δεδομένα, ο Καστοριάδης καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η πραγματική τέχνη σήμερα εκλείπει, εννοώντας κυρίως τη μεταμοντέρνα κουλτούρα της Δύσεως. Βλ. Μπανάκου, *Προβλήματα αισθητικής και φιλοσοφίας της τέχνης στον 20ό αιώνα*, ό.π., σ. 142-7.

⁵⁷⁸ Θεόδωρος Ζαφειρόπουλος, *Intake*, επιμ. Σ. Μπαχτσετζής, Εκδ. Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, Αθήνα 2011.

⁵⁷⁹ «Και ονομάζουμε ερώτημα οντολογικό την απορία μας για την πραγματικότητα ή το γεγονός του όντος, της μετοχής στην ύπαρξη (πέρα από τη φαινομενικότητα των υπαρκτών) το ερώτημα για την ύπαρξη ως κοινή συνιστώσα ή προϋπόθεση του υπαρκτού (για το Είναι καθαυτό, ξέχωρα από περιορισμούς χώρου, χρόνου, φθοράς και θανάτου)» (Χρήστος Γιανναράς, *Το πρόσωπο και ο έρωας*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1992, σ. 9). «Ονομάζουμε οντολογικό πρόβλημα την αναζήτηση ερμηνείας (λόγου) της ύπαρξης των υπαρκτών (των όντων). Ζητάμε απάντηση στο ερώτημα για την αιτία και τον σκοπό του υπαρκτικού γεγονότος, ψάχνουμε τον λόγο για τον οποίο υπάρχει ό,τι υπάρχει» (Χρήστος Γιανναράς, *Οντολογία της σχέσης*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2011, σ. 19).

την ορολογία του Wittgenstein για χρήση του όρου είτε ως μοναδικό «γλωσσικό παίγνιο»⁵⁸⁰ (language game) είτε ως μέρος μιας δραστηριότητας ή μιας μορφής ζωής, τότε πρέπει αρχικά να θέσουμε το ερώτημα με ποιο είδος/μορφή ζωής συνδέεται ως σύνολο η άστοχη πράξη. Η συσχέτιση αυτή επιχειρείται σε τρία διαφορετικά, αλλά αλληλοσυνδεόμενα επίπεδα:

A) Το επίπεδο της σημασίας (συγκρότηση).

B) Το επίπεδο της αναφοράς (διακειμενικότητα).

Γ) Το εύρος της μεταφοράς (ποιητική).

Η αλληλεξάρτηση των κοινών ιδιοτήτων ανάμεσα σε αυτό που θεωρείται αστοχία ή ευστοχία μιας συνθήκης είναι η συναντώμενη και διασταυρούμενη αναφορά τους. Από την πλευρά της ευστοχίας έχουν υπάρξει έντονες αντιδράσεις στην άποψη πως είναι μια εκπλήρωση, μια επιτυχία, ενώ αντίστοιχα από την πλευρά της αστοχίας έχει υπάρξει η υπόνοια πως η χρονολογική της διάσταση είναι μη αναγώγιμη.⁵⁸¹ Μία θεώρηση της προγνωσιακής μεθόδου θα μπορούσε να καταστήσει περισσότερο σαφή τα προβλήματα, πριν αποκρυσταλλώσει μία στρατηγική αντιμετώπισής τους. Εξάλλου, είμαστε σίγουροι όταν κάνουμε λόγο για την ύπαρξη στόχου ως ένα ενιαίο σύνολο από πρακτικές για τι ακριβώς μιλάμε; Είμαστε αρκετά σαφείς περί του τι σημαίνει στόχος; Αναγνωρίζουμε πώς λειτουργεί σε διαφορετικά πλαίσια η λέξη «εκπλήρωση»;⁵⁸² Η αναζήτηση για σαφήνεια μέσα από την ανάλυση της «γραμματικής» των λέξεων που προτείνει ο Wittgenstein «εκτρέφει τις εννοιολογικές συγχύσεις και τις παραπλανητικές εικόνες που μας αιχμαλωτίζουν και μας προκαλούν νοητικές αγκυλώσεις». Ωστόσο ο κίνδυνος της παρανόησης της φύσης της γλώσσας

⁵⁸⁰ «Γλωσσικά παίγνια» (language games) ονομάζει ο Wittgenstein τις διαμορφωμένες ιδιαίτερες περιοχές στις οποίες μπορεί να χωριστεί όλη η ανθρώπινη δραστηριότητα και οι οποίες χρησιμοποιούν την γλώσσα, δίνουν σ' αυτές τις δικές τους σημασίες. Μέχρι ενός σημείου οι περιοχές αυτές αναπτύσσονται η μια ανεξάρτητα από την άλλη, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν υπάρχουν αλληλοεπιδράσεις και αμοιβαίες ανταλλαγές μεταξύ τους. Όπως τώρα οι προτάσεις έχουν νόημα» (Paul Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σ. 81).

⁵⁸¹ H. G. Gadamer, *Το πρόβλημα της ιστορικής συνείδησης*, πρόλ.-μτφρ. Α. Ζέρβας, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 1988.

⁵⁸² Martin Heidegger, «Η ανάλυση της φρονήσεως», *Δευκαλίων* 17/2, σ. 195-212.

μας με το να επισημανθεί απλώς δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί οριστικά.⁵⁸³ [Σε μια λογοτεχνία που αναπότρεπτα μετασηματίζεται σε εργαλειακό λόγο (ο Ρώσος φιλόσοφος Valery Podoroga, ακολουθώντας της επιθυμητικές μηχανές των Deleuze-Guattari, μιλά για τα κείμενα ως «μηχανές αταξίας» (machines of disorder), ο συγγραφέας καλείται στις μέρες μας να δημιουργήσει όχι μια ακόμη τάξη, αλλά μια κατάσταση «ευεργετικής αταξίας», και οι ψηφιακές τεχνολογίες ορίζουν το αρχετυπικό πεδίο αυτής της πληροφοριακής εντροπίας.]⁵⁸⁴ Ακόμη και μετά από μία διασαφητική δραστηριότητα που διαλύει τη σύγχυση, το άτομο παραμένει ευάλωτο σε παρανοήσεις, καθώς βρίσκεται και πάλι εκτεθειμένο στις ίδιες αιτίες που προκάλεσαν την αρχική του σύγχυση. Η παρανόηση σχετικά με το πώς λειτουργούν οι λέξεις μας δεν μπορεί να προσδιοριστεί μια κι έξω και με ένα μόνο επιχείρημα, επανεμφανίζεται σε διαφορετικά συμφραζόμενα και με διαφορετικές μεταμφιέσεις.

⁵⁸³ Ludwig Wittgenstein (1953), *Philosophical Investigations*, Oxford: Blackwell, 2η έκδ. 1958, 3η έκδ. 1963 (ελλ. έκδοση *Φιλοσοφικές Ερευνες*, εισαγ.-μτφρ. Π. Χριστοδουλίδης, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1977).

⁵⁸⁴ Χρήστος Χρυσόπουλος, «Η τεχνολογική κλήση. Ένα σημείωμα για τη γραφή», δημοσιευμένο στο: <http://fairead.net/technologiki-klisi> στις 27-1-2016.



Ai Weiwei, *Template* (2007)

Ξύλινα παράθυρα και πόρτες από κατεστραμμένα σπίτια της δυναστείας των Ming και Qing Dynasty (1368-1911).

Διαστάσεις 720 x 1.200 x 850 εκ.



Επιστρέφουμε στο παράδειγμα του έργου του καλλιτέχνη Ai Weiwei για να υποστηρίξουμε ότι κανένα δόγμα ή συνταγή δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί εξαρχής αποτελεσματικά. Η πρακτική του αποκαλύπτει πως δεν υπάρχει τίποτα στατικό ή προβλέψιμο, ο καλλιτέχνης πρέπει να πάρει ο ίδιος στα χέρια του τη διασαφητική δραστηριότητα εν μέσω της εμφάνισης αστοχιών. Το έργο με τίτλο *Template* παρουσιάστηκε στην *Documenta 12* του 2007 στο Kassel. Το γλυπτό, φτιαγμένο από χίλιες μία ξύλινες πόρτες και παράθυρα από ιστορικά κατεδαφισμένα κινεζικά σπίτια, πυλώνες από διάλυση ναών που χρονολογούνται από τη δυναστεία Qing και Ming, κατέρρευσε από τη μανία μιας ξαφνικής καλοκαιρινής ανεμοθύελλας. Ο Ai αποφάσισε να το αφήσει ως έχει, ως ναυάγιο, ως κουφάρι της μανίας των καιρικών φαινομένων και να μην προβεί σε καμία επισκευή και επανεγκατάσταση στην αρχική του μορφή. Σύμφωνα με τις δηλώσεις του στον διεθνή Τύπο: «Μα αφού έτσι κι αλλιώς προέρχεται από τα ερείπια,⁵⁸⁵ πόρτες, κουφώματα και παράθυρα ηλικίας 100

⁵⁸⁵ M. Springford & A. Yentob, «Ai Wei Wei: without fear or favour» (Video), London: BBC, 2011.

και 300 ετών, οικοδομικά στοιχεία που διασώθηκαν από τα κτίρια που κατεδαφίστηκαν για χάρη της ανάπτυξης (gentrification). Φυσικά η κατασκευή δεν ήταν προετοιμασμένη (σχεδιασμένη) για τις γερμανικές καιρικές συνθήκες και τον άνεμο. Έτσι κατέρρευσε μετά από έξι μέρες, στην αρχή ήμουν λίγο έκπληκτος, αλλά έμεινα περισσότερο έκπληκτος όταν είδα την περιοχή από όπου προέρχονται να καταρρέει. Το έργο δεν έχει καταστραφεί, έχει μετατραπεί σε κάποια άλλη μορφή, τώρα είναι πραγματικά σαν ένα ερείπιο. Είμαι πολύ εντυπωσιασμένος. Προέρχεται από τα ερείπια και τώρα είναι πραγματικά το ερείπιο της καταστροφής», δηλώνει στη γερμανική Spiegel⁵⁸⁶ και συνεχίζει: «Αν και “το πρότυπο” είναι επίσης ένα μνημείο του παρελθόντος που εξαφανίζεται γρήγορα όπως εκσυγχρονίζεται και η Κίνα, δεν πιστεύω ότι υπάρχει κάτι που μπορεί να μείνει μόνιμα όπως είναι. Νομίζω ότι είμαστε έτοιμοι να δημιουργήσουμε έναν νέο κόσμο, μετά από όλα. Τώρα, βέβαια, η Κίνα έχει κάνει πολλά λάθη. Είναι καταστροφική, αυτοκτονική με την αδικία, τη διαφθορά, την εγκληματικότητα, αλλά θα πρέπει να περάσει μέσα από αυτό. Κανείς δεν μπορεί να μας σώσει».⁵⁸⁷

Ο Ai Weiwei άδραξε την ευκαιρία να αποδεχτεί την καταστροφή ενός υπάρχοντος έργου, να «επιτρέψει» τη μετατροπή του ώστε να «ολοκληρωθεί». Ένα ανοιχτό έργο «εμπλουτίζεται» από την εξωτερική παρέμβαση του φυσικού συμβάντος και στιγματίζει την άποψη πως μπορεί να προκύψει κάτι νέο μέσα από την καταστροφή του.⁵⁸⁸ Η καταστροφή (ή μάλλον ανακατασκευή) της παρούσας εγκατάστασης έξω από το Μουσείο Fridericianum κατά τη διάρκεια μιας φρικτής θύελλας τον Ιούνιο του 2007 δεν θα μπορούσε να έρθει σε καλύτερη στιγμή, αφού εμφύσησε σε ένα άλλο επίπεδο την παραγωγή συμβολισμού ανάμεσα στο άρτια σχεδιασμένο και προσεκτικά κατασκευασμένο οικοδόμημα. Η σημασία της αστοχίας στατικής επάρκειας έγκειται στην αναζήτηση για διαρκή διαδικασία μετασχηματισμού που επέφερε σε όλους τους

⁵⁸⁶ «Why WeiWei?», στο: <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/why-weiwei-chinese-artist-lets-a-thousand-compatriots-loose-on-kassel-a-488259.html> [πρόσβαση 23-5-2010].

⁵⁸⁷ «Ruined Sculpture, 1,001 Chinese: Ai Weiwei Steals German Show», Interview by Catherine Hickley - July 8, 2007 21:28, στο: <http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=a8FBBN6tb3z4> [πρόσβαση 23-4-2010].

⁵⁸⁸ J. Roos, «Living as form: art as a social engagement», 2011, στο: <http://roarmag.org/2011/09/living-as-form-socially-engaged-art-for-a-world-in-crisis/> [πρόσβαση 29-4-2013].

εμπλεκόμενους συντελεστές, καθώς και στη διαμόρφωση όλων των πτυχών ενδεχομενικότητας που εμπλέκονται σε αυτή τη διαδικασία.

Με μια καλλιτεχνική πρακτική που είναι σε θέση να υπερβεί τα ίδια τα μέσα οικοδόμησης μιας κοινωνικής συνείδησης,⁵⁸⁹ ο Ai Weiwei στιγματίζει την οικοδόμηση μιας νέας ανταπόκρισης στον σύγχρονο πολιτισμό, καθώς για να γίνει αυτό, το παρελθόν πρέπει να επαναξιολογηθεί, οι ιστορικές παραδόσεις πρέπει να ανανεωθούν, τα αρχαία αντικείμενα πρέπει να ανασυσταθούν, τα παραδοσιακά σύμβολα πρέπει να επανεξεταστούν στο σύγχρονο πλαίσιο. Εδώ πρέπει, επίσης, να κάνουμε αναφορές σε έργα άλλων Ασιατών καλλιτεχνών (καθώς η ασιατική συνθήκη είναι πολύ πιο ιδιόζουσα σε σχέση με τη Δύση), οι οποίοι έχουν αντίστοιχα συγκρουστεί με τις κοινωνικές συμβάσεις και την κοινωνία της εξάρτησης από τον πολιτιστικό συμβολισμό, όπως η περίπτωση του καλλιτέχνη της Ινδονησίας Arahmaini, οι Κινέζοι Chen Zhen, Cai Guo Qiang και Zhan Huang. Ο τρόπος που η σύγχρονη τέχνη γίνεται ικανή να υπερβεί τα μέσα υλοποίησής της ως μια νέα πολιτιστική και κοινωνική συνείδηση, μέσα από την ανανέωση και τον εκσυγχρονισμό του παρελθόντος από τα ιστορικά σύμβολα, μπορεί επίσης να εξεταστεί ως η αστοχία του ιστορικού ρόλου που θα διαδραματίζει εφεξής ο καλλιτέχνης, ίσως είναι καλύτερα να ακούσουμε τη δήλωση του Ai Weiwei: «Σε ό,τι λέω όχι θα ξεχαστεί, ή τουλάχιστον οι άνθρωποι θα το θυμούνται όταν έχουν ξεχάσει κάτι».⁵⁹⁰

Περιγράφοντας μία πολύ διαφορετική κατάσταση –τη σχέση του ανθρώπου με το θείο– ο Θάνος Λίποβατς γράφει πως «δημιουργώντας μίαν απόσταση και αναχαιτίζοντας με αυτό τον τρόπο τη σαγήνη επιθυμητής υπέρβασης της διαφοράς, καθιστά το Απόλυτο αδύνατο και οδηγεί στη δημιουργία έλλειψης».⁵⁹¹ Συνεπώς, οι

⁵⁸⁹ M. Morain, «Ai Weiwei's provocative artwork comes to Des Moines», 2013, στο: http://www.desmoinesregister.com/article/20130407/ENT/304070021/Ai-Weiwei-s-provocative-artwork-comes-Des-Moines?nclick_check=1 [πρόσβαση 30-4-2013].

⁵⁹⁰ B. Harris & S. Zucker (επιμ.) «Ai WeiWei, “Remembering” and the Politics of Dissent», 2009, στο: <http://smarthistory.khanacademy.org/ai-weiwei-and-the-politics-of-dissent.html> [πρόσβαση 29-5-2013].

⁵⁹¹ «Ο Θεός που τελειώνει, που “πεθαίνει”, δεν υποκαθίσταται από κάποιον ανάλογό του, αλλά απελευθερώνεται –σε όλο το φάσμα της αυθεντικότητας, της παραγωγικότητας και της ερωτηματικότητάς της– η νέα δυναμική του χώρου που προσδιορίζεται από τη σχέση του ανθρώπινου όντος με το θεϊκό στοιχείο» (Παναγιώτης Δόικος, *Ο «Θάνατος του Θεού» και ο μεταφυσικός άνθρωπος*, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2008, σ. 17).

περιοριστικές «εντολές μέσω του αρνητικού» όχι μόνο δεν καταπιέζουν, αλλά ουσιαστικά στηρίζουν την επιθυμία και άρα το ζην. Η λέξη αστοχία συμβολοποιεί και ενσωματώνει την επιθυμία, αντί να την απωθεί ή να την αρνείται μέσω του ωκεάνιου αισθήματος του απροσπέλαστου αδιεξόδου, του θανατηφόρου τέλους, του πρακτικά αδυνάτου. Η οικονομία (ο νόμος του οίκου) ως θεσμός, αντίστοιχα, τείνει να παρουσιάζεται ως «δοκιμασία στις κοινά νοούμενες καλλιτεχνικές πρακτικές»⁵⁹² σε συνδυασμό με τις προοπτικές που αφορούν το αντικείμενο και εδράζεται στην εμπειρία ως αποτέλεσμα της εργασίας, μορφοποίησης, πρόσληψης, ανταλλαγής, διανομής, αξιολόγησης. Το πεδίο της τέχνης διεισδύει στην καθοριστική σχέση της «βιοπολιτικής συνθήκης»⁵⁹³ ως ασθενές και εύπλαστο τοπίο, αντανακλώντας τη σχέση του έργου τέχνης με την αγορά και το κοινό. Η τέχνη ως διευρυμένο πεδίο πρακτικών παραμένει «αδιαφανής, λανθάνουσα ή αποσιωπημένη, καθώς μέσω αυτής αναδιατάσσονται οι ρόλοι κράτους, αγοράς και αναδυόμενων θεσμικών οντοτήτων».⁵⁹⁴ Ως εκ τούτου, καθίσταται εμφανέστερη η αστοχία ως επίδραση των οικονομικών σχέσεων στην καλλιτεχνική παραγωγή και επείγουσα ρητή και έμπρακτη «η διαχείριση αυτής της συνθήκης από τα ίδια τα εμπλεκόμενα υποκείμενα».⁵⁹⁵ Οι στρατηγικές των υποκειμένων διαμορφώνονται «από τα κάτω» μέσα από εναλλακτικές θεσμίσεις, τακτικές εναντίωσης, συγκρούσεις, παρεκβάσεις, «υπερβάσεις και διαφορετικές τοποθετήσεις απέναντι στα κυρίαρχα παραδείγματα».⁵⁹⁶

Η αστοχία μέσα από το πρίσμα αυτό τίθεται στην υπηρεσία της δημιουργικής ενόρμησης. «Όποιος σκέφτεται μόνο την επανάσταση, δεν την κάνει ποτέ», δηλώνουν οι αδελφοί Ταβιάνι. «Η τέχνη πρέπει να βρίσκει πάντα τον τρόπο να πάει

⁵⁹² Rinaldo Meschini, Emanuele (2013), «Art Útil part 1 - A practical theorization», Tania Bruguera. taniabruquera.com. Web. April 19, 2014. Stephen Wright (2012) «Exit Strategies», Keynote, 3rd Former West Research Congress, Part Two. Utrecht School of the Arts. Utrecht. *Former West*, formerwest.org. Web. April 19, 2014. Mark Nash, 2008 «Reality in the Age of Aesthetics», *Frieze*, frieze.com. Web. April 19, 2014.

⁵⁹³ Jacques Rancière, *The Aesthetics of Politics*, New York: Continuum, 2004/2000.

⁵⁹⁴ Claire Bishop, *Artificial Hells - Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London - New York: Verso, 2012.

⁵⁹⁵ Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, NC: Duke University Press, 2011.

⁵⁹⁶ T. J. Demos, *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham, NC: Duke University Press, 2013.

στο βάθος των μυστηρίων της ζωής και να την εξηγήσει. Να ανακαλύψει τι συμβαίνει σε κάθε άνθρωπο όταν είναι μόνος του ή όταν είναι με άλλους, με τη δύναμη και τις αδυναμίες του, με τη δειλία ή τη γενναιότητά του. Αυτό πρέπει να κάνει η τέχνη. Να μας πει ποιος είναι σήμερα ο άνθρωπος. Καιρό με τον καιρό τα χαρακτηριστικά αλλάζουν. Αν η τέχνη φέρει στην επιφάνεια το φως του κάθε ανθρώπου, αυτό θα είναι το επίτευγμα, αυτό θα είναι μια μεγάλη αλλαγή».⁵⁹⁷ Ενώ καταρχάς η αναγνώριση περιγράφεται ως στιγμιαίο ή περιορισμένο και εντοπίσιμο συμβάν, εν μέσω μιας ακατάστατης ροής της αναλυτικής διαδικασίας, μελετητές (N. Goodman, A. Dando), χωρίς να αρνούνται την παραπάνω διάσταση, διευρύνουν τον όρο και προσθέτουν διάρκεια και διαχρονικότητα. Το τέλος θα έπρεπε να βρίσκεται στην αρχή, «The end is in the beginning». Στο *Τέλος του παιχνιδιού* ο Beckett συμπυκνώνει μια ολόκληρη εποχή και μια κοσμοθεωρία που εκκινεί από την περίοδο του Μεσοπολέμου, όπου οι εξέχουσες απορίες εντοπίζονται στα κορυφαία ερωτήματα «Γιατί;» και «Για ποιον;».⁵⁹⁸ Ο Derrida υποστηρίζει στο *Η γραφή και η διαφορά* ότι η ίδια η έννοια του Μηχανικού θα πρέπει να θεωρείται υποστατός μύθος ο οποίος αναπτύχθηκε βαθμιαία από τη γενικότερη έννοια του Πολυτεχνίτη.⁵⁹⁹ Η νέα αυτή διάσταση την καθιστά λιγότερο γραμμική αλλά και πιο οικεία στις άλλες επιστήμες, ως το στοιχείο που επιφέρει τις αλλαγές. Χωρίς άλλο οι επιστήμες έχουν θεσπιστική λειτουργία σύμφωνα με τον Jacques Milhau: «Με τα μέσα που οι επιστήμονες βάζουν στη διάθεση του ανθρώπου έδειχναν τους σκοπούς του ανθρώπου και του επέτρεπαν να διαγράψει τις δυναμικές γραμμές της ηθικής ανακάλυψης. Αν εφαρμόσουμε τις μεθόδους και το πνεύμα αυτής της επιστήμης σε όλες τις ανθρώπινες πλευρές της πραγματικότητας, και ειδικά στα ανθρώπινα προβλήματα, θα μπορούσαμε να αποτρέψουμε τους κινδύνους της ώρας αυτής και να σώσουμε το είδος μας, με μόνο το αίτημα ότι αντιπροσωπεύει μορφή ζωής άξια να διαφυλαχτεί».⁶⁰⁰

⁵⁹⁷ Συνέντευξη των αδελφών Ταβιάνι στην *Εφημερίδα των Συντακτών* 7-5-2015, στο <http://www.efsyn.gr/arthro/opoios-skeftetai-mono-tin-epanastasi-den-tin-kanei-pote> [πρόσβαση 19-5-2015].

⁵⁹⁸ Samuel Beckett, *Τρεις διάλογοι*, μτφρ. Θ. Συμεωνίδης, εκδ. Γαβρηλίδης, Αθήνα 2016.

⁵⁹⁹ J. Derrida, «Η δομή, το σημείο και το παιχνίδι», στον ίδιο, *Η γραφή και η διαφορά*, ό.π. (υποσ. 138), σ. 443.

⁶⁰⁰ Ο Πωλ Λανζεβέν δεν έπαψε ποτέ να πιστεύει «στην ανθρώπινη αξία της επιστήμης» (Paul Langevin, «La valeur de la science» (1934), στη συλλογή *La pensée et l'action*, Ed. Sociales, 1950, p. 144, 149-150. Αναφέρεται από τον Milhau στο άρθρο «Μια ηθική της επιστήμης», στο *Ο Μονό και η διαλεκτική*, εκδ. Ράππα, 1971, σ. 20.

Συνεπώς, η αναγνώριση είναι ένα στοιχείο που έχει περίπλοκη χρονική σχέση με την ανατροπή και την ανακατάταξη της καθεστηκυίας τάξης πραγμάτων του κόσμου, της νοηματοδότησης του εαυτού και της προσωπικής ιστορίας, καθώς και του τρόπου σχετίζεσθαι και βιώνει τον κόσμο. Η αστοχία ως μηχανισμός διανοητικής επιβράδυνσης συμβάλλει στη βαθμιαία προετοιμασία και στην τελική και μάλλον απότομη μετακίνηση του θεωρητικού υποδείγματος (paradigm) ή του επιπέδου λειτουργίας του συστήματος, ώστε να εγκαθιδρύει έναν νέο τρόπο αντιλαμβάνεσθαι, κατανοείν και σχετίζεσθαι.

«Το κοινό δεν επιτρέπεται να εισέρχεται και να περπατάει στο εσωτερικό της εγκατάστασης λόγω του φόβου για εισπνοή της βλαβερής σκόνης που προκαλείται από την τριβή των πορσελάνινων ηλιόσπορων και διαχέεται στον αέρα».

Με αυτή την ανακοίνωση απαγορεύτηκε η είσοδος και η επαφή με το έργο του Ai Weiwei στην αίθουσα Turbine Hall της Tate Modern στο Λονδίνο το 2010. Η εγκατάσταση καλύπτει το δάπεδο χιλίων τετραγωνικών μέτρων της αίθουσας με περισσότερες από εκατό εκατομμύρια ρεπλικές χειροποίητων σπόρων ηλιάνθου.



Ai Weiwei, *A Sunflower Seeds* (λεπτομέρεια), 2010, εγκατάσταση με 100 εκατομμύρια πορσελάνινους ηλιόσπορους πραγματικού μεγέθους. Photo by Tate Photography. Courtesy the artist.

Το έργο ανατέθηκε στον καλλιτέχνη στο πλαίσιο της «The Unilever Series» της Tate με την αρχική λογική οι επισκέπτες να περπατούν πάνω στο στρώμα από εκατομμύρια ηλιόσπορους και «να απολαμβάνουν την αίσθηση μιας παραλίας από βότσαλα». Οι μεμονωμένες γλυπτικά, χειροποίητες ρεπλικές μορφοποιήθηκαν,

πήθηκαν σε κλίβανο και ζωγραφίστηκαν μία προς μία στο χέρι στην κινεζική πόλη Jingdezhen σε περίοδο δύο χρόνων. Ιστορικά η πόλη δραστηριοποιείται στην παραγωγή πορσελάνης για περισσότερα από χίλια χρόνια. Η υπερ-υψηλή ποιότητα και η άριστη τεχνογνωσία παραγωγής πορσελάνης έχει μεταδοθεί μέσω γενεών από την εποχή της αυτοκρατορίας των Ming.

«Αν και σήμερα η εξειδικευμένη τεχνική δεξιότητα έχει εμπορευματοποιηθεί», δηλώνει ο Ai Weiwei, «καθένας ηλιόσπορος ζωγραφίστηκε με τρεις ή τέσσερις επιμέρους πινελιές, συχνά από γυναίκες που τους έπαιρναν στο σπίτι για να εργαστούν. Χίλια εξακόσια άτομα ενεπλάκησαν στη διαδικασία. Προσπάθησα να εξηγήσω (στους τεχνίτες) τι τους ζητώ να κάνουν, αλλά ήταν πολύ δύσκολο να το κατανοήσουν. Ό,τι συνήθως κάνουν είναι πρακτικό, οι ζωγράφοι δημιουργούν κλασικά, όμορφα λουλούδια χρησιμοποιώντας έναν υψηλό βαθμό ικανότητας. Στους εργαζόμενους καταβλήθηκε ένα αξιοπρεπές ποσό με βάση το βιοτικό τους επίπεδο – στην πραγματικότητα ελαφρώς περισσότερα από ό,τι συνηθίζεται– για να εργαστούν για το έργο. Οι ηλιόσποροι έχουν ιδιαίτερη σημασία στην κινεζική κουλτούρα και ιστορία. Κατά τη διάρκεια της Πολιτιστικής Επανάστασης ο Μάο Τσε Τουνγκ είχε συχνά παρομοιαστεί με τον ήλιο και οι άνθρωποι (ο λαός) με τους ηλιάνθους που ατενίζουν με λατρεία το πρόσωπό του. Τα ηλιοτρόπια είναι επίσης μια ταπεινή, αλλά υψηλής διατροφικής αξίας τροφή που έθρεψε τον πληθυσμό σε δυσχερείς εποχές».



Εργαστηριακές έρευνες από δείγμα του έργου απέδειξαν πως με την τριβή από τη διάβαση των θεατών (ο μέσος όρος καθημερινών επισκεπτών στην Turbine Hall ανέρχεται στα 5.000 άτομα) η πορσελάνη συνθλίβεται σταδιακά, απελευθερώνοντας πτητική σκόνη που μπορεί να μεταβιβαστεί

στον ανθρώπινο πνεύμονα μέσω της αναπνοής. Το νέο αυτό επιστημονικό δεδομένο προστέθηκε στην ανησυχία για κλοπή των σπόρων από τους επισκέπτες με τη λογική του σουβενίρ. Στην ερώτηση της *Guardian* «Τι γίνεται αν οι θεατές μπουν στον πειρασμό να βάλουν ένα από αυτά τα υπέροχα αντικείμενα στην τσέπη τους;» ο Ai Weiwei είπε: «Μπορεί επίσης να θέλουν να το φάνε, αλλά τότε θα προέκυπτε θέμα ασφάλειας για το μουσείο» και πρόσθεσε: «Αν ήμουν στο κοινό, σίγουρα θα ήθελα

να πάρω έναν σπόρο, ό μως, για το μουσείο, είναι ένα συνολικό έργο, και αν ο καθένας έπαιρνε και από έναν σπόρο, θα μπορούσε να επηρεάσει το έργο ως σύνολο. Τα θεσμικά όργανα έχουν τις δικές τους πολιτικές, ό μως, εγώ ξέρω ότι θα το έκανα...». ⁶⁰¹ Οι αστοχίες που μπορούμε να διαγνώσουμε στο συγκεκριμένο έργο αφορούν τη μετατόπιση από τον αρχικό σχεδιασμό που προέβλεπε την ενσώματη περιδιάβαση του θεατή, το πάτημα ως ακόμη μία συνενοχή στη γενεαλογία και τον συμβολισμό ⁶⁰² της υλικότητας. Η προσχεδιασμένη βεβήλωση του συμβόλου δεν επιτεύχθηκε και από διαδραστική εγκατάσταση που περιλάμβανε τον δυτικό επισκέπτη να ποδοπατά την ανατολική παράδοση καταλήγει και εγκλωβίζεται σε τοπιογραφία. Η χειρωναξία αντί να απομυθοποιείται υπερ-ενισχύεται μέσω της μουσειακής απόστασης και της απαγορευτικής οριοθέτησης. Το έργο, αντί να παραδοθεί προς χρήση και κατανάλωση στον θεατή, ιεροποιείται και δεν απολαμβάνει την υλική απαξίωση για την οποία σχεδιάστηκε. ⁶⁰³ Οι σπόροι, που ζυγίζουν 150 τόνους, στάλθηκαν πίσω στο στούντιο του καλλιτέχνη στο Πεκίνο μετά το τέλος της έκθεσης, αναμένοντας τη χρήση τους για κάποιο άλλο έργο...

Η επιμελήτρια Juliet Bingham με στόχο να εξισορροπήσει την κατάσταση με βάση τα νέα δεδομένα δηλώνει: «Η σύλληψη πίσω από το έργο είναι σημαντικότερη από την ιδέα να περπατάς πάνω του. Η πολύτιμη φύση του υλικού, η υπερπροσπάθεια της παραγωγής και η αφήγηση του προσωπικού περιεχομένου δημιουργούν ένα ισχυρό σχόλιο για την ανθρώπινη κατάσταση. Οι ηλιόσποροι είναι ένα τεράστιο γλυπτό που οι επισκέπτες μπορούν να το απολαύσουν σε κοντινή απόσταση από το Επίπεδο 1 ή από τη γέφυρα που διαπερνά την αίθουσα Turbine Hall. Κάθε κομμάτι είναι ένα μέρος του συνόλου, ένα σχόλιο σχετικά με τη σχέση μεταξύ του ατόμου και της μάζας. Το έργο συνεχίζει να θέτει προκλητικά ερωτήματα: Τι σημαίνει να είμαστε ένα άτομο στη σημερινή κοινωνία; Είμαστε ασήμαντα ή ανίκανα όντα εάν δεν

⁶⁰¹ «People power comes to the Turbine Hall: Ai Weiwei's Sunflower Seeds», στο <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/11/tate-modern-sunflower-seeds-turbine> [πρόσβαση 3-4-2012].

⁶⁰² Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les Presses du réel, 2002.

⁶⁰³ Kasia Redzisz, «The Unilever Series: Ai Weiwei: Sunflower Seeds», 2011, στο <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds> [πρόσβαση 29-1-2013].

δράσουμε από κοινού; Τι σημαίνουν οι συνεχώς αυξανόμενες επιθυμίες μας για τον υλισμό και την κοινωνία, το περιβάλλον και το μέλλον;»⁶⁰⁴

Το παράδειγμα μας οδηγεί να συνειδητοποιήσουμε ότι συχνά οι παλιές «στάσεις» δεν συμβαδίζουν απαραίτητα με τις «νέες ιδέες», μια επαναξιολόγηση είναι απαραίτητη με τη λογική πως σε γνωστικό επίπεδο η πρωθύστερη γνώση μας χρειάζεται να τροποποιηθεί ώστε να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα. Η εμφανιζόμενη αστόχευση συνδράμει στο να γίνουν όσο το δυνατόν περισσότεροι συσχετισμοί, καθώς μια προφανής διασύνδεση οδηγεί τον στοχασμό σε μια συγκεκριμένη περιοχή, με αποτέλεσμα να μην εντοπίζουμε ή να παραμελούμε κάποιους άλλους συσχετισμούς, που ενδεχομένως θα ήταν περισσότερο καρποφόροι. «Οι άμεσοι συσχετισμοί πιθανόν να μην είναι οι πιο επωφελείς και πιθανώς να μας οδηγήσουν σε ένα κοινότοπο μονοπάτι». ⁶⁰⁵ Πολλά δημιουργικά άλματα στις επιστήμες συνέβησαν μέσω συσχετισμών που δεν είχαν εντοπιστεί παλιότερα. Τα ερωτήματα αφορούν τη δράση που παράγεται ανάμεσα στην υποκειμενικότητα, τις πρακτικές και την ερμηνεία. Μέσα από τους τρεις αυτούς παράγοντες η δράση καθίσταται ιστορία και οι τρεις αυτοί βασικοί άξονές της δεν λειτουργούν ποτέ αυτόνομα, αλλά πάντα σε σύνολα συσχετισμών και αλληλεξαρτήσεων. Η υποκειμενικότητα μέσα από τη συνειδητοποίηση της αστοχίας ιστορικοποιείται και μορφοποιείται. Οι πρακτικές παύουν να έχουν σχέση εξωτερική με το υποκείμενο, αλλά συναθροίζονται μαζί του και μέσα σε αυτό. Η «ερμηνεία της δράσης»⁶⁰⁶ για τον Foucault είναι το μέγεθος που αφενός παράγεται από τις πρακτικές του λόγου και την υποκειμενικότητα, ενώ αφετέρου τις αποδομεί ή τις επαναοριοθετεί.

⁶⁰⁴ «The Unilever Series: Ai Weiwei Sunflower Seeds is curated by Juliet Bingham, Curator, Tate Modern, supported by Kasia Redzisz, Assistant Curator, Tate Modern», στο <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds> [πρόσβαση 4-4-2012].

⁶⁰⁵ «Ως “episteme” θα περιγράφαμε τον μηχανισμό που καθιστά δυνατό το διαχωρισμό, όχι ανάμεσα στο αληθές και το ψευδές, αλλά αυτού που μπορεί και αυτού που δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως επιστημονικό», Michel Foucault, «The Confession of the Flesh», στο Colin Gordon (επιμ.) *Power/Knowledge, Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, New York: Pantheon Books, 1980, p. 19.

⁶⁰⁶ Στην *Αρχαιολογία της Γνώσης* ο Foucault αλλάζει αυτή την άποψη επικαλούμενος τις εσωτερικές αλλαγές που δρουν στα συστήματα σκέψης και όχι κάποια αδυνατότητα εδραίωσης ως απουσίας. Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, *Ο μοντερνισμός στη σύγχρονη φιλοσοφία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007, σ. 267-84.

Ο Wilfred R. Bion θεωρεί ότι η μνήμη είναι η εικονική αναπαράσταση εντός του «πλαισίου σχετίζεσθαι». «Εφόσον η αντίληψη δύναται να αποβεί εσφαλμένη, η ενδοσκοπήση καλύπτει αυτή την ενδοσκοπική επίγνωση και όλες τις τυπικές προδιαγραφές της “ορθής γνώσης”. Πρόκειται για την αναβίωση μέσω αυτής ταυτής της αναγνώρισης, μίας επαναλαμβανόμενης διαδραματικής ενορμητικής ικανοποίησης – μία μορφή αμοιβαίας μεταφορικής αποπλάνησης. Ένα τέτοιο φαινόμενο λειτουργεί υπό την αρχή του και δρα καταστρεπτικά ως προς τη γνήσια αναγνώριση, αντικαθιστώντας τη με τη φενάκη».⁶⁰⁷ Ο συσχετισμός συνδέει τις ιδέες και τα πράγματα με έναν σχεδόν αδιαχώριστο τρόπο. Η ενσωμάτωση ξεκινά τη διεργασία του διαχωρισμού τους μέσα από ακόλουθες φάσεις:

A) Η αναζήτηση της φύσης των σχέσεων κατά τον συσχετισμό.

B) Η διατύπωση συμπερασμάτων που καταλήγει σε βαθιά κατανόηση του υλικού που επεξεργαζόμαστε.

Γ) Η σύνθεση είναι το χαρακτηριστικό στοιχείο της φάσης της ενσωμάτωσης που αποτελεί τη βάση για περαιτέρω στοχαστική δραστηριότητα.

Οι Boyd και Fales⁶⁰⁸ ορίζουν αυτή τη φάση ως «επίλυση»: Το άτομο βιώνει μια «συνένωση» ή μια δημιουργική σύνθεση διαφόρων τμημάτων πληροφορίας που έχουν προσληφθεί νωρίτερα και την ανάπτυξη μιας νέας «λύσης» ή αλλαγής του εαυτού – κάτι που θα μπορούσε να ονομαστεί νέα μορφή (gestalt).⁶⁰⁹ Σε κάθε στάδιο η «ενόραση της αστοχίας» έχει τη μορφή στιγμιαίας ή διαισθητικής εκτίμησης μιας «σημαντικής αλήθειας»⁶¹⁰ ή εμπλουτισμένης περιγραφής των γεγονότων. Δεν μπορεί

⁶⁰⁷ Τα άρθρα του Wilfred R. Bion αναδεικνύουν τη βαθιά πολυπλοκότητα της ανθρώπινης ψυχικής δραστηριότητας, η οποία μπορεί να συνδέεται με την καταστροφικότητα, μπορεί συχνά να συγγενεύει με την απελπισία, αποζητά όμως διέξοδο στη ζωή και τη δημιουργικότητα. Όλγα Μαράτου, Σωτήρης Μανωλόπουλος, Αριστέα Σκούλικα, Ιωάννης Βαρτζόπουλος, André Green κ.ά., *Wilfred R. Bion: Η συμβολή του στην ψυχανάλυση*, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2012.

⁶⁰⁸ Evelyn M. Boyd & Ann W. Fales, «The Effect of Shared Versus Individual Reflection on Team Outcomes Business and Professional Communication», *Quarterly* March 1, 2015 (pdf).

⁶⁰⁹ Evelyn M. Boyd & Anne W. Fales, «Reflective learning: Key to learning through experience», *Journal of Humanistic Psychology*, 1983, 23 (2), p. 99-117.

⁶¹⁰ Η ανάλυση της αλήθειας ως μη-κρυπτότητας και του ρόλου του Dasein στην αποκάλυψή της βρίσκεται τόσο στο *Είναι και Χρόνος*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1985, σ. 335-7, όσο και στο *Η προέλευση του έργου τέχνης*, ό.π. (υποσ. 59), κεφ. 2-3, στα οποία ο Heidegger ασχολείται με το ζήτημα της σχέσης τέχνης και αλήθειας και συγκεκριμένα όσον αφορά τον ρόλο του Dasein, όσα αναφέρει για την «αλήθευση» (Bewahrung) και τους «αληθεύοντες», σ. 110-20.

να προσχεδιαστεί, αλλά μπορεί να σηματοδοτήσει την έναρξη ενός νέου επιπέδου στοχασμού, το οποίο εμπεριέχει προσπάθεια για επεξεργασία της ενόρασης, αναπαράσταση της εμπειρίας, επαναξιολόγηση και διατύπωση σχολίων. Ο Wittgenstein στο *Φιλοσοφικές Έρευνες* αναπτύσσει τις διάφορες δυσχέρειες που προκύπτουν κατά την προσπάθειά μας να εξηγήσουμε αυτό το «πώς». ⁶¹¹ Μία σημαντική δυσχέρεια προκύπτει από την ιδέα πως όταν ενεργούμε σύμφωνα με έναν κανόνα, έχουμε στο μυαλό μας μία συγκεκριμένη ερμηνεία του κανόνα. Αυτή η αντίληψη εγείρει το ζήτημα της επ' άπειρον ερμηνευτικής αναδρομής. Σύμφωνα με τη Williams, αυτό που προτείνει ο Wittgenstein, εντοπίζεται στην παράγραφο 238 των *ΦΕ*: «Για να μου φαίνεται πως ο κανόνας παράγει προκαταβολικά όλα τα επακόλουθά του, πρέπει αυτά να μου είναι αυτονόητα». Επομένως, η αναφερθείσα αρμονική συμφωνία περί του ομοίου ή του προφανούς επιτελεί τον ρόλο που θα έπαιζε ένα κριτήριο ή μία προνομιούχος ερμηνεία για το όμοιο ή προφανές. Αν μία απόδειξη προϋποθέτει κανόνες μετασχηματισμού ούτως ώστε να είναι απόδειξη, τότε και οι κανόνες αυτοί καθεαυτοί για να είναι κανόνες θα προϋποθέτουν κανόνες εφαρμογής τους. Σύμφωνα με τη Williams, ⁶¹² η τεχνική είναι μία δραστηριότητα που προϋποθέτει και επιδεικνύει την κατοχή κάποιων ικανοτήτων (skilled activity) και όχι ένα επιπλέον σύνολο από κανόνες, και επισημαίνει δύο σημεία σχετικά με την έννοια της τεχνικής:

A) Η τεχνική είναι εξωτερική ως προς το «σχήμα της απόδειξης». Δεν υπάρχουν, δηλαδή, κανόνες που να περιγράφουν την εφαρμογή της τεχνικής που είναι αναγκαία για να αναγνωρίζουμε την απόδειξη ως τέτοια.

B) Μόνο μέσα από μια τεχνική «την εμπειρική σχέση με το τεχνούργημα» μπορούμε να συλλάβουμε μια κανονικότητα.

Με βάση αυτή τη διάκριση μεταξύ «προϋπάρχουσας γνώσης» και «νέας εμπειρίας», η αποσταθεροποίηση που δημιουργείται με τη μορφή αστοχίας συγκλίνει στην κατασκευή ενός συνειρμικού μηχανισμού, που περιορίζει τις λογικές και αναλυτικές κρίσεις και επιτρέπει την εξερεύνηση όποιων συσχετισμών εμφανίζονται εν μέσω της

⁶¹¹ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, ό.π. (υποσ. 152).

⁶¹² Meredith Williams, «Rules, Community and the Individual», p. 157-87 και «The Philosophical Significance of Learning in Wittgenstein's Later Philosophy», p. 188-215, στις ίδιες, *Wittgenstein, Mind and Meaning: Towards a Social Conception of Mind*, Routledge, 1999.

διαδικασίας, είτε κομβικά συμβάντα, επακόλουθα γεγονότα, εικόνες, σκέψεις. Ο Rainer Maria Rilke⁶¹³ αναφέρεται στη διαδικασία επίλυσης ενός συγκεκριμένου προβλήματος μέσω της τεχνικής του καταγισμού ιδεών στον οποίο οι ιδέες διατυπώνονται χωρίς να υποβληθούν σε κριτική, αξιολόγηση ή σχολιασμό πριν από την τελική αποτίμηση. Όσο μεγαλύτερος είναι ο αριθμός των συσχετισμών που μπορούν να δημιουργηθούν σε αυτό το στάδιο, τόσο πιο μεγάλη θα είναι η πιθανότητα ενσωμάτωσης. Ο Badiou στο *Λογικές των κόσμων* εισάγει την έννοια του «φαίνεσθαι» και επιμένει στη ριζική ενδεχομενικότητα ως προς τη σχέση ανάμεσα στο φαίνεσθαι και την καθαρή πολλαπλότητα του όντος.⁶¹⁴ Σε αυτό το πλαίσιο επανεισάγεται και η έννοια της σχέσης, ως συνάρτηση ανάμεσα σε δύο σύνολα, που όμως δεν παράγει ούτε ύπαρξη ούτε διαφορά. Για τον Badiou, οι σχέσεις παραμένουν οντολογικά υποδεέστερες απέναντι στα στοιχεία που συνδέουν. Προσεγγίζει την άρνηση μόνο ως λογική (ανήκουσα στη σφαίρα του φαίνεσθαι) και όχι ως οντολογική, ως παραγόμενη και όχι πρωταρχική, και γι' αυτό την αντικαθιστά με την έννοια του αντιστρόφου (envers). Για τον Badiou, οι σχέσεις δεν μπορούν θεμελιωδώς να επηρεάσουν ή να μετασχηματίσουν τα στοιχεία που σχετίζονται.⁶¹⁵ Οι προαναφερθέντες συσχετισμοί, καθώς εγκαθιδρύουν τη συγκρουσιακή συνοχή του έργου, αποτελούν ένα είδος «αφήγησης» που κατά τον Ricoeur είναι μία από τις μεγαλύτερες τάξεις-κατηγορίες του λόγου των ακολουθιών από προτάσεις που υπάγονται σε μια ορισμένη διάταξη.⁶¹⁶ Οι αναφορές της εμπειρικής αφήγησης – δηλαδή της μυθοπλαστικής αφήγησης– διασταυρώνονται πάνω στην ιστορική προϋπόθεση του Lévi-Strauss ότι η δραστηριότητα του πολυτεχνίτη είναι ένας μηχανισμός μυθοπλασίας, μία λειτουργική διάταξη (dispositif) μυθοποιητικής. Η

⁶¹³ Κωνσταντίνα Σπαντίδου, «Ο φωτισμός των οντολογικών θεμελίων της ύπαρξης στην ποίηση του R. M. Rilke», *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση* 4 (1987), σ. 45-51.

⁶¹⁴ Peter Hallward, *Badiou: A subject to truth*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

⁶¹⁵ Bruno Bosteels, «Can Change Be Thought? A Dialogue with Alain Badiou» [«Μπορούμε να στοχαστούμε την αλλαγή; Διάλογος με τον Αλαίν Μπαντιού»], στο Gabriel Riera (επιμ.) *Alain Badiou: Philosophy and its Conditions*, Albany: SUNY Press, 2005. Βλ. επίσης σε μια άλλη συνέντευξη με τον Πίτερ Χόλγουορντ και τον Μπρούνο Μπαστίλς, «Beyond Formalisation: An Interview» [«Πέρα από την τυποποίηση: Μια συνέντευξη»], *Angelaki* 8, αρ. 2, 2003: «Προς το παρόν δεν θέλω να δώσω ένα μεταφυσικό προνόμιο στην υφαίρεση... Υπάρχει κάτι που εμπλέκεται εδώ που μοιάζει με ιδεολογική απόφαση, μια απόφαση που δίνει προτεραιότητα στην υφαίρεση (ή ελάχιστη διαφορά) αντί για την καταστροφή (ή την ανταγωνιστική αντίφαση)», σ. 119· και αργότερα: «Υποχρεούμαι εδώ να επανεισάγω τη θεματική της καταστροφής, ενώ στο *Το είναι και το συμβάν* θεώρησα ότι θα μπορούσα να αρκεστώ στην παραπλήρωση και μόνο», σ. 131.

⁶¹⁶ Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία*, ό.π. (υποσ. 149), σ. 35, 58.

έννοια της διασταυρούμενης αναφοράς προσφέρει, κατά την άποψη του Ricoeur, την απάντηση στο πρόβλημα της θεμελιακής σχέσης ανάμεσα στην αφηγηματικότητα και την ιστορικότητα. Η σχέση αυτή είναι που τελικά συνιστά την ερμηνευτική κεντρική ιδέα της αφηγηματικής λειτουργίας, είναι μια μορφή ζωής σχετικά με τη γλωσσική διαφορετικότητα (παίγνιο) της αφήγησης. Αυτό που πρέπει να αποφευχθεί είναι δύο παρεξηγήσεις μεταξύ της «ένταξης σε πλοκή»⁶¹⁷ μιας υπό εμφάνιση αστοχίας και της συνολικής αφήγησης της πρακτικής που την ακολουθεί. Η πρώτη θα πρέπει να εντοπιστεί στον περιορισμό των διαδικασιών πάντα σε σχέση με την ιστορική αποτύπωση της αστοχίας και η δεύτερη στην αντίληψη της μυθοπλαστικής αναπαράστασης της πραγματικότητας ως αποκλίνουσα από τους κανόνες μαρτυρίας. Το έργο είναι και λογοτεχνικό τεχνούργημα (arte-fact) και με αυτή την έννοια είναι μυθοπλασία, αλλά και αναπαράσταση της πραγματικότητας. Είναι λογοτεχνικό τεχνούργημα εφόσον, με τον τρόπο όλων των λογοτεχνικών κειμένων, έχει την τάση να δέχεται την επιρροή ενός αυτόνομου συστήματος συμβόλων. Είναι αναπαράσταση της πραγματικότητας εφόσον ο κόσμος που απεικονίζει –και ο οποίος είναι «ο κόσμος του έργου»–⁶¹⁸ αξιώνει πως αφορά πραγματικά γεγονότα μέσα στον πραγματικό κόσμο. Στο *Εγκώμιο της απραξίας* ο Γάλλος φιλόσοφος François Jullien, επικεντρώνεται στην έννοια του "σκοπού", έννοια που απουσιάζει από την κινεζική σκέψη: η κινεζική γλώσσα δεν διαθέτει καν μονοσήμαντο αντίστοιχο⁶¹⁹. Για μας είναι αυτονόητο ότι σκοπός είναι το ρητά επιδιωκόμενο αποτέλεσμα μιας δραστηριότητας. Τόσο η περιγραφή του αποτελέσματος όσο και η κατάστρωση του σχεδίου που θα το επιτύχει οφείλουν να διατυπώνονται προκαταβολικά. Όσες αντιστάσεις της πραγματικότητας δεν προβλέπονται επαφίενται στην τύχη και στις επινοήσεις της στιγμής. Η αποτελεσματικότητα συνδέεται έτσι άρρηκτα με τη δική μας δουλειά, ενώ η πραγματικότητα αποτελεί το εξωτερικό αντικείμενο (και εμπόδιο) αυτής της δουλειάς.

Αντίθετα, αφετηρία της κινεζικής σκέψης περί αποτελεσματικότητας δεν είναι ένα προκαταβολικά προσδιορισμένο σχέδιο που καλείται να εφαρμοστεί σε μια

⁶¹⁷ Στο ίδιο, σ. 64.

⁶¹⁸ Στο ίδιο, σ. 65.

⁶¹⁹ Jullien, François, «*Εγκώμιο της απραξίας : Η αποτελεσματικότητα στην κινεζική σκέψη*» μετάφραση Θάνος Σαμαρτζής · επιμέλεια Αργύρης Παπασυριόπουλος, Νίκος Κουμπιάς · επιμέλεια σειράς Θάνος Σαμαρτζής, Νίκος Κουμπιάς. - 1η έκδ. - Ηράκλειο Κρήτης : Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012.

εξωτερική πραγματικότητα που αντιστέκεται. Αφετηρία είναι πάντα η ίδια η πραγματικότητα, με το δυναμικό φορτίο που περικλείει κάθε στιγμή, δηλαδή τις εσωτερικές τάσεις που την οργανώνουν ενόσω αυτές διαρκώς αλλάζουν και εξελίσσονται. Η τύχη δεν υπεισέρχεται καθόλου, ενώ δική μας "δουλειά" είναι να αφευούμε στη δυναμική της τάσης που μας αφορά (πολιτικά ή αλλιώς) απλώς υποβοηθώντας την με μικρές και αδιόρατες παρεμβάσεις. Δηλαδή αφήνουμε την πραγματικότητα να δουλέψει για μας γιατί ό,τι καλούμε αποτελεσματικότητα είναι δικό της προϊόν. Η "απραξία" παραπέμπει ακριβώς εδώ»⁶²⁰.

Συμπεράσματα

Με βασικό άξονα δράσης την επανάληψη, η αστοχία πρωταγωνιστεί ως μια μορφή ατελέσφορης εργασίας, αφόρητη μοναξιά, αγωνία της εκφοράς, εκλιπούσα ελπίδα. Όλα αυτά οδηγούν τελικά στην υποβολή μιας ματαιότητας που καθιστά τραγικό τον ήρωα μέσα από τη συνειδητοποίηση της πεπερασμένης μοίρας του. Σε ένα δεύτερο επίπεδο η επαναληπτική αυτή δράση παραπέμπει στους ανυπέρβλητους νόμους της φύσης –όπως εξάλλου είναι και αυτή η βαρύτητα που τραβάει τον βράχο του Σίσυφου κάτω–, σε μια διαρκώς επικρατούσα αταξία και στην, επιστημονικά συνεπαγόμενη εξ αυτής, μη αναστρέψιμη αποστράγγιση της ενέργειας. Οδηγούμαστε σε ένα –πνευματικό, επικοινωνιακό ή κοσμικό– τέλμα η επίγνωση του οποίου καθιστά μοιραία την άφεση στην «αποδοχή της αδράνειας», του πεπρωμένου που αποτελεί την παγίδα του μοιραίου, θέτοντας μέσα στις τρέχουσες πολιτικοοικονομικές συνθήκες –όπου η ματαιότητα έχει αυτοθεσμοποιηθεί– ένα καίριο και ουσιαστικά διφορούμενο οντολογικό ερώτημα: Πρέπει τελικά –όπως αφορίζει ο Camus– να θεωρήσουμε τον Σίσυφο ευτυχισμένο; Η πολυπραγμοσύνη του Althusser, όπως και η επιμέρους επισήμανση ορισμένων αξιοσημείωτων θεμάτων που προκαλεί η αστοχία (όχι για τα πορίσματά τους, όσο για τα γόνιμα κεντρίσματα που προκαλούν) κορυφώνεται με την «κριτική των αυταπατών της συνείδησης» μαζί με άλλες εκλεκτικιστικές τάσεις: σημάδια από τον στρουκτουραλισμό του Lévi-Strauss, την επιστημολογία του Bachelard, νιτσεϊκές και χαϊντεγκεριανές επιδράσεις ή

⁶²⁰

Αριστείδης Μπαλάς, Εγκώμιο της απραξίας, "Η Αυγή", 3.8.2014

προσεγγίσεις του Foucault⁶²¹ δίνουν απροσδόκητες καταλήξεις που τελικά συμβιβάζονται με την έννοια της «αποτυχίας του σκοπού». Οι παρατηρήσεις του Wittgenstein στο δεύτερο μέρος των *Φιλοσοφικών Ερευνών* περί «αστάθμητων μαρτυριών» συνιστούν πρόκληση προς την επιστημονική διερεύνηση των ψυχολογικών ζητημάτων, τις δυνατότητες και τα όρια αυτής.

Ο τρόπος που οι παραπάνω θεωρητικοί πολύπλοκων συστημάτων περιγράφουν τις αλλαγές συνιστά βήμα προς βήμα αύξηση της λειτουργικότητας ορισμένων ειδικού τύπου συμπλεγμάτων σε βάρος κάποιων άλλων μέχρι την υπέρβαση. Η υπέρβαση αυτή κινητοποιεί την απότομη ανάδειξη μιας νέας, και σαφώς ανωτέρου επιπέδου, οργάνωσης λειτουργίας του συστήματος παραγωγής στην τέχνη. Μια τέτοια περιγραφή «αλυσιδωτών αντιδράσεων» υιοθετείται σήμερα ως διαδικασία αναγνώρισης της «λανθάνουσας γνώσης μέσω σχετίζεσθαι» (implicit relational knowing) ως παράγοντα αλλαγής αντί της λεκτικοποιημένης μεταβίβασής της.

Η σχέση αναγνώρισης και μνήμης που προτείνει η αστοχία ορίζεται ως αποκάλυψη του ξεχασμένου σ υγκεκριμένου γεγονότος στην εξωτερική πραγματικότητα. Η ανάκληση του συνειδητά λανθάνοντος καταλαμβάνει τον χώρο του συμπλέγματος (συμβάν). Το καταναγκαστικά επαναλαμβανόμενο πάθημα αναδύεται μεταβιβαστικά στο εδώ και τώρα της αναλυτικής κατάστασης μεταξύ των δύο υποκειμένων που το απαρτίζουν. Ο Adorno μιλούσε για τη βωβότητα της τέχνης, για το κενό σημείο του πυρήνα της, όπου εκπέμπει μόνο σιωπή, μια κοσμική όμως σιωπή, που εμπεριέχει μέσα της όλο τον θόρυβο των άστρων. Η ελάχιστη υλικότητα της αστοχίας είναι ό,τι απέμεινε από τον ίλιγγο αυτής της ακαριαίας σύλληψης, ό,τι μπορεί και να την υπομείνει. «Μορφές, που μέσα στην υλικότητά τους έχουν υποστεί τη γλωσσική τους εξαύλωση. Πλάσματα που δοκιμάστηκαν απ' τη γλώσσα, απ' τη γλώσσα που τα μορφοποίησε, και που τώρα υποστασιώνονται, μέσα στην απώλεια της γλώσσας, τη δική τους απώλεια, το δικό τους θρίαμβο, τη δική τους Νέκυια. Αναμνήσεις μόνο του εαυτού τους. Μένουμε πάντα κατάπληκτοι, μπροστά σ' αυτό το απορφανισμένο

⁶²¹ «Πρέπει να απαλλαγούμε από το συγκροτητικό υποκείμενο, από το ίδιο το υποκείμενο, δηλαδή να φτάσουμε σε μία ανάλυση που θα μπορεί να εξηγήσει τη συγκρότηση του υποκειμένου μέσα σε ένα ιστορικό πλαίσιο. Κι αυτό θα το ονόμαζα εγώ γενεαλογία, δηλαδή μία μορφή ιστορίας που μπορεί να εξηγήσει τη συγκρότηση των γνώσεων, των λόγων, των περιοχών αντικειμένων κτλ., χωρίς να είναι υποχρεωμένοι να αναφερθεί σε ένα υποκείμενο που είτε είναι υπερβατικό σε σχέση με το πεδίο των συμβάντων είτε διατρέχει, με την κενή του ομοιότητα με τον εαυτό του, όλο το φάσμα της ιστορίας», συνέντευξη Foucault, «Truth and Power», στο *Power/Knowledge*, ό.π. (υποσ. 174).

ίχνος, σ' αυτή την απισχνασμένη μορφή. Το υπόλειμμα μιας ύστατης δοκιμασίας, ό,τι απέμεινε μόνο, το ελάχιστο κι αυτό το ελάχιστο να είναι ήδη πολύ».⁶²²

Όταν η αστοχία αποσπάται από τον εργαλειακό κόσμο της σημασίας και της χρησιμότητας, όταν αποσχίζεται από την ανάγκη να συνδέσει δύο κομμάτια, να οριοθετήσει ζώνες, περιοχές ή πεδία, όταν παύει να υπάρχει ως διαχωρίζουσα γραμμή, τότε μετατρέπεται σε καθαρή ένταση δίχως άλλο σκοπό πέρα από την επιτέλεσή της. Γίνεται γραμμή διαφυγής, ατέρμονη γραμμικότητα που ασκείται μέσα στην α-διαφορία της κίνησής της. Δεν νέμει ούτε νομοθετεί. Διατρέχει εμμενώς έναν χώρο δίχως νόμο και υπερβατικότητα. Πρόκειται για καθαρή ροή επιθυμίας που ωστόσο δεν έχει καθόλου να κάνει με την Επιθυμία όπως μας την έχει διδάξει (και εμψύσει) ο ψυχαναλυτικός λόγος. Και τούτο διότι δεν βασίζεται στην έλλειψη ενός απόντος αντικειμένου του πόθου, αλλά στην περίσσεια. Ούτε αναπλήρωση, ούτε υποκατάσταση, αλλά διαρκής μετατόπιση και αύξηση. Εδώ, η εργαλειακή χρήση της αστοχίας συνιστά έντονη πολλαπλότητα, ατελεύτητη συναρμογή ετερογενών στοιχείων, αυτο-οργανούμενη και διαρκώς διαφοροποιούμενη διαδικασία εν τω γίνεσθαι.

Οι μέθοδοι που μπορούν να υιοθετηθούν για να αντιληφθούμε τη δυναμική της αστοχίας εξαρτώνται από τις περιφερειακές συνθήκες, περιέχουν οπτική αναπαράσταση των συνδέσεων, διασυνδέσεων με τον μηχανισμό αναπροσαρμογής και κοινών χαρακτηριστικών μεταξύ ιδεών και αντιλήψεων. Η αστοχία μας επιτρέπει να διασαφηνίσουμε περαιτέρω τις σκέψεις μας μέσα από καταγραφή και διασυνδέσεις των πιθανώς διάσπαρτων τμημάτων της γνώσης που έχουμε, οπτικοποιώντας τις σχέσεις μεταξύ τους. Σε περιοχές γνώσης που δεν προσφέρονται για οπτικοποίηση, η χρήση αναλογιών, παρομοιώσεων και μεταφορών σχηματίζει το μεθοδολογικό εργαλείο που μπορεί να βοηθήσει στη διεργασία της επικύρωσης. Η πρακτική δοκιμή, ως ακολουθία της αστοχίας ενσωματώνει και συσχετίζει τη γνώση με τις αντίστοιχες εφαρμογές μέσω της πραγματικής δράσης. Στην απλούστερη μορφή, θα μπορούσαμε να σκεφτούμε τα στάδια της εφαρμογής του σχεδίου. Η ιδιαίτερα απαιτητική διεργασία χρειάζεται μεγάλη συγκέντρωση και πειθαρχία, καθώς βασίζεται στον καθοδηγούμενο οραματισμό (guided imagery). Με μια σειρά

⁶²² Απόσπασμα από τη συνέντευξη του Αποστόλη Αρτινού με τη Μ. Λοϊζίδου με τίτλο «Στο ξέφωτο μιας μορφής», δημοσιευμένο στο <http://leximata.blogspot.gr/2015/12/blog-post.html> στις 11-12-2015.

από βήματα τα οποία απαιτούν εξαρχής να οπτικοποιηθούν λεπτομερώς τα απαραίτητα στάδια ώστε να τεθεί σε ισχύ το υπό μελέτη σχέδιο: ποιοι θα εμπλακούν, τι θα ειπωθεί, τι θα γραφεί, ποιες ενέργειες θα ακολουθήσουν, ποιες αντιδράσεις θα υπάρξουν, τι θα προκαλέσει αναστάτωση και πώς θα χειριστούμε τα εμπόδια. Η οπτικοποίηση του συμβάντος διορθώνει τις ασυμφωνίες και επαναπροσδιορίζει τα αρχικά σχέδια, πράγμα που ενισχύει και διευρύνει την πεποίθηση ότι το σχέδιο έχει την ικανότητα να εκτελεστεί. Ο καθοδηγούμενος οραματισμός ως γραμμική ενόραση του επέκεινα (intuition) ενεργοποιεί τον αντίστοιχο μηχανισμό της «ανοιχτής αντίδρασης».

Με τον τρόπο αυτό το παράδοξο που συναντούμε και στις δύο περιπτώσεις είναι η κοινή γραμμή που χωρίζει την αναφορά τους, δηλαδή πώς εκφέρονται ως συνέπειες. Το επιχείρημα περί αναφορικής σημασίας της αστοχίας αναπτύσσεται στη βάση πως κάθε αξιοσημείωτο γεγονός είναι δυνατό να συνταχθεί από τις εξής προκειμένες:

A) Από την αρχική (γενεαλογία) των πρωταρχικών συνθηκών, δηλαδή της συνθήκης πριν από την εμφάνιση κάθε μεταβολής. Μια χρονική περίοδος που διακόπτεται από μια κανονικότητα, μια συνθήκη πρωταρχικής σταθερότητας. Οι επικρατούσες συνθήκες μέσα σε αυτό είναι η αφετηρία, είναι το προ-ερευνητικό στάδιο.

B) Στη δεύτερη περίπτωση όλα μπαίνουν σε μια τροχιά «μετάλλαξης»⁶²³ με την παραδοχή του όρου συμβάν μέσα από τη μορφή της κρίσης (Judgement). Κάτι τέτοιο μας δίνει τη δυνατότητα να αποσαφηνίσουμε και να υπερασπιστούμε μία και μόνη οντολογία των πολλαπλοτήτων. Η προκειμένη κατάσταση-κατασκευή οριοθετείται υπό το πρίσμα θεώρησης του Badiou: «Από όλες τις πλευρές ανοίγεται ένας άπειρος χώρος όταν τα άτομα αναρίθμητα του αριθμού και χωρίς όρια στροβιλίζονται προς κάθε κατεύθυνση μιας αιώνιας κίνησης».⁶²⁴

Γ) Σε τρίτο επίπεδο επικεντρώνεται η ποιητική διάσταση (με την έννοια του ποιώ-κατασκευάζω) κάτω από τη γενικευμένη θεώρηση πως το «κάθε είδους έργο» δεν καθιερώνει νόμους, αλλά τους χρησιμοποιεί. Οι κριτικοί του μοντέλου του Hempel⁶²⁵ συμφωνούν πως οι νόμοι δεν λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο στην ιστορία και στις

⁶²³ Badiou, *Από το είναι στο συμβάν*, ό.π. (υποσ. 65), σ. 30.

⁶²⁴ Στο ίδιο, σ. 33.

⁶²⁵ Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία*, ό.π., σ. 19.

φυσικές επιστήμες. Για τον λόγο αυτό, οι νόμοι μπορούν να παραμείνουν σιωπηροί και να ανήκουν σε ετερογενή επίπεδα κανονικότητας και οικουμενικότητας ανάλογα με τις προσδοκίες του αναγνώστη-παρατηρητή, ο οποίος δεν πλησιάζει το έργο με ένα μοναδικό, μονολιθικό μοντέλο επεξήγησης.

Το έργο στηρίζεται στην έννοια των «αξιοσημείωτων» δηλωτικών προτάσεων που βεβαιώνουν την ύπαρξη μοναδικών γεγονότων σε συγκεκριμένο «χώρο και χρόνο» ή «εξηγήσεις μεμονωμένων γεγονότων που συνέβησαν μία και μόνη φορά». Τα έργα κερδίζουν το ιστορικό και χρονολογικό τους status όχι μόνο από τη διατύπωση και διάρθρωσή τους σε «αξιοσημείωτες δηλωτικές προτάσεις»,⁶²⁶ αλλά επίσης από την τοποθέτηση αυτών των αξιών-σημείων σε συσχετισμούς ενός ορισμένου είδους που με ολοκληρωμένο, συστηματικό και συνεπή τρόπο συνιστούν μια αφήγηση. Αυτό που πρέπει να τοποθετήσουμε στο κέντρο της προκείμενης επιστημολογικής συζήτησης δεν είναι η φύση της αστοχίας, αλλά η λειτουργία της και να αντιδιαστείλουμε την κατανόηση (understanding) από την εξήγηση (explanation). Αυτό που μας απασχολεί δεν εντοπίζεται στο αν η δομή των αστοχιών είναι διαφορετική (διαφέρει από την αιτία της), αλλά σε ποιον τύπο λόγου λειτουργεί ως επεξηγηματική δομή.

Η συνθετότητα της υλικής επιλογής αφορά την «εγκυρότητα της αποσαφήνισης»⁶²⁷ και, κατά συνέπεια, το σύνολο του νεωτερικού στοχασμού. Αυτό το σημείο εκκίνησης οριοθετείται εντός του πεδίου διερεύνησης των πιθανοτήτων αναδιανομής των συνθηκών που περιχαρακώνουν τη γνωσιολογική και διαδικαστική αλληλουχία. Με απώτερο σκοπό να αναπροσαρμόσουμε και να επανεξετάσουμε όσα προτάσσονται ως θεωρήματα, πρέπει να αφήσουμε κατά μέρος κάθε εφήσυχη τελεολογία, να αναστοχαστούμε πάνω στη «βάση του αδύνατου», να ανατρέψουμε παραγωγικά κάθε τύπου νόρμα και σταθερά και να αναλογιστούμε υπό το πρίσμα της «ενδεχομενικής αδυναμίας για αποπερατότητα», μια συνθήκη του ατέρμονου, του αβέβαιου, του ηθελημένα εσφαλμένα μετρήσιμου, ένας κόσμος υποθέσεων-προδιαγνώσεων που με τη σειρά του ο μογενοποιεί την «τυχαιότητα»

⁶²⁶ Στο ίδιο, σ. 20-1.

⁶²⁷ «Ο τρόπος γνώσης της πραγματικότητας, ο επιστημονικός τρόπος σκέψης, ισχύει για τις φυσικές επιστήμες και είναι εντελώς μάταιο να τον εφαρμόσουμε στη μεταφυσική, δεν θα μας εξασφαλίσει ούτε κόκκο γνώσης» (Χρήστος Γιανναράς, *Το ρητό και το άρρητο*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1999, σ. 251).

μεταμορφώνοντάς τη σε μια «προσκεκλημένη» αστοχία. Στο επόμενο κεφάλαιο η «πρόσκληση» των συμβάντων γίνεται προσεταιρισμός των πιθανολογήσεων της αστοχίας και το «απρόσμενο» γίνεται σκηνοθεσία και δραματουργία του ανέφικτου, καθιστώντας την αστοχία αναπόσπαστο συγκροτησιακό κομμάτι της παραγωγής του έργου τέχνης.

Κεφάλαιο 5

Η Α-στοχία ως αναστοχαστικός μηχανισμός

Εισαγωγή

Το κεφάλαιο αυτό αποτελεί μεθοδολογικό εργαλείο εντοπισμού των χρήσεων της αστοχίας. Η αστοχία έχει ήδη περιγραφεί ως πείραμα και πρόταση «απελευθέρωσης» και ως μηχανισμός αποφυγής των κινδύνων και λαθών που συμβαδίζουν με τις διάφορες μορφές αδυναμίας. Ο σχεδιασμός της αστοχίας ως μια «διέξοδος λύτρωσης» μέσω της «πράξης» (Arendt), «συμβάντος» (Badiou, Deleuze, Derrida) και τελικά «μετουσίωσης» (Freud) μας οδηγεί στη διαπίστωση πως η αποδοχή των λαθών μπορεί να συντελέσει καταλυτικά στη διαπίστωση και διαλεύκανση των αιτιών που τα δημιούργησαν και να μας οδηγήσει σε μια καινούργια περιοχή «θέασης». Η αστοχία ως προσκεκλημένη απόπειρα συνδιαλλαγής και διαλόγου με το ακατόρθωτο και το φαινομενικά αδύνατο –ως συγκροτησιακό στοιχείο στην παραγωγή έργων– αναλύεται μέσα από την «εσωτερική» και «εξωτερική» αναπροσαρμογή του υποκειμένου στα εμφανιζόμενα δεδομένα, καθώς και στις έννοιες της «θέλησης», της «επιθυμίας», της «απόφασης» που επικυρώνουν εκ νέου την αναγκαιότητα για αναστοχαστικό επαναπροσδιορισμό κάθε βήματος στη διαδικασία της πρακτικής.

Η νίκη, η συνεχής και αδιάκοπη εξέλιξη, ει δυνατόν χωρίς πτώσεις, παύσεις ήπισωγυρίσματα, προδικάζει την «έννοια της επιτυχίας» να είναι σχεδόν συνυφασμένη με την «ευδαιμονία της επίτευξης του στόχου», ενώ αντίθετα με την αποτυχία έχουμε καταρχάς να παλέψουμε με τον πόνο, την απογοήτευση, τον θυμό, τη ματαίωση, την απόγνωση, την ντροπή, τον φόβο. Η αυτοεκτίμηση δέχεται ένα γερό πλήγμα. Η «ήττα» πληγώνει βαθιά, κλονίζει την πίστη των ικανοτήτων και επιλογών. Σε μια τέτοια στιγμή υπάρχει η προοπτική να αντλήσουμε τη δύναμη για να μεταμορφώσουμε την κλονισμένη πίστη μας για μετεξέλιξη σε λαχτάρα για κάτι καινούργιο και την «καταστροφή» σε μάθημα ζωής που θα μας ωθήσει να προχωρήσουμε παρακάτω. Το αντιπροσωπευτικό χαρακτηριστικό της άγριας σκέψης, σύμφωνα με τον Claude Lévi-Strauss, είναι η αχρονικότητα της απόφασης: ο σκοπός της είναι να συλλάβει τον κόσμο τόσο ως συγχρονική όσο και ως διαχρονική ολότητα και η γνώση την οποία αντλεί από εκεί «μοιάζει με ένα δωμάτιο που έχει εκατέρωθεν

στους τοίχους του καθρέφτες οι οποίοι αντανακλούν ο ένας τον άλλο (καθώς και τα αντικείμενα στον ενδιάμεσο χώρο) έστω και αν η τοποθέτησή τους δεν είναι τελείως ευθυγραμμισμένη». ⁶²⁸

Η σχέση αυτών των αφηρημένων εννοιών έγκειται στη μετάβαση της αστοχίας σε μια άλλη πραγματικότητα στη διάρκεια της οποίας τα ευρήματα μετατρέπονται σε «ιδέα» για/προς μια «μη στοχευμένη αντικειμενικότητα». Το πεδίο που διανοίγει η αστοχία συνιστά ένα δίκτυο σχέσεων μεταξύ θέσεων που ορίζονται αντικειμενικά για την ύπαρξή τους και για τους καθορισμούς που επιβάλλουν στους κατόχους τους από την παροντική και δυνητική (μεταβλητή) τοποθεσία θέασης. Η αστοχία ορίζει την – διαφορική– πρόσβαση που διακυβεύεται εντός του πεδίου – καθώς και από τη σχετική, προσδιορίσιμη, σχέση τους ως προς τις άλλες θέσεις. Το πεδίο που διανοίγει η αστοχία ορίζεται και οριοθετείται –δυναμικά– σε συνάρτηση με τις «ενεργές δυνατότητες» εντός του και με τη διακυβευμένη ιεραρχία, τη σχετική αξία τους.

Επιτακτική ανάγκη είναι αρχικά να «πενθήσουμε» την πρωταρχική εικόνα πριν συμβεί το «κακό» και να αποδεσμευτούμε από αυτόν τον πολύ αρνητικό και επώδυνο όρο. Όχι για να αποφύγουμε την ευθύνη ή για να μη δούμε τα πράγματα όπως πραγματικά είναι, παρά προτού σπεύσουμε να ονομάσουμε αποτυχία κάτι που δεν πήγε καλά, να έχουμε το περιθώριο να αναρωτηθούμε πώς συνέβησαν όλα. Η υποκειμενική έννοια και ο αντικειμενικός κόσμος της αστοχίας πρέπει τώρα να θεωρηθούν στον πυρήνα της αυτο-σχέσης τους. Με τα λόγια και την ιδιαίτερη γραφή του ο λογοτέχνης Χρόνης Μίσσιος ξεδιπλώνει μια πολύ αποκαλυπτική εκδοχή της αστοχίας: «Ένα από τα βασανιστήρια που μας έκαναν στα διάφορα στρατόπεδα καταναγκαστικής εργασίας, για να τσακίσουν την προσωπικότητά μας, ήταν να μας βάζουν να κάνουμε δουλειές χωρίς περιεχόμενο, χωρίς σκοπό, όπως να κουβαλάμε νερό από τη θάλασσα με τους ντενεκέδες και να το αδειάζουμε στην κορφή του βουνού, ή να κουβαλάμε πέτρες από τη μια μεριά στην άλλη χωρίς κανέναν προορισμό... Αυτή η πρακτική των στρατοπέδων έγινε πρακτική της σύγχρονης κοινωνίας μας...». ⁶²⁹ Η ανάλυση, ο τρόπος στοχασμού και πρακτικής μελέτης της «έκβασης» έγκεινται σε μια αντίστροφη σύλληψη και θεμελίωση των φαινομένων και

⁶²⁸ Claude Lévi-Strauss, *Άγρια σκέψη*, μτφρ. Εύα Καλπουρτζή, επιμ. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1977, σ. 34-40.

⁶²⁹ Χρόνης Μίσσιος, *Χαμογέλα, ρε... τι σου ζητάνε;*, εκδ. Γράμματα, Αθήνα 1988.

πρακτικών, στην αποκατάσταση της πρακτικής αναγκαιότητάς τους μέσω της αποκατάστασης των συνθηκών δυνατότητας και πραγμάτωσής τους. Με διάθεση απομάκρυνσης από την οντολογική και επιστημολογική διάκριση υποκειμένου - αντικειμένου καθώς και τον αποδομιστικό, αυτοαναφορικό σχετικισμό του μεταμοντερνισμού η αστοχία ως αρχικά συνθετικό και τελικά σκηνοθετικό εύρημα συγκροτεί μια κριτική αλλά και ρεαλιστική θεώρηση του πεδίου της τέχνης που θεμελιώνεται μέσα από χρονική και διαλεκτική συσχέτιση των γνωστικών-νοητικών-κινητήριων δομών.

Στο κεφάλαιο αυτό θα παρατηρήσουμε μερικές απόπειρες να αποταθούν τέτοιου είδους χαρακτηριστικά ως μεταφορές στον διανοητικό χώρο σύλληψης του έργου και στον υλικό κόσμο της πρακτικής. Η αστοχία προσανατολίζεται τόσο στη διερεύνηση των αντικειμενικών, μακροδομικών και μακροϊστορικών κανονικοτήτων της ιστορικής κοινωνικής πραγματικότητας όσο και στη μελέτη της υποκειμενικής σκέψης και δράσης σε επιμέρους μικροκοινωνιολογικά συμφραζόμενα και κυρίως (καθώς και καθοριστικά) στη σχέση μεταξύ των δύο. Η ιστορικά και κοινωνικά τοποθετημένη χρονική διαλεκτική μεταξύ αντικειμενικών και υποκειμενικών δομών αποτελεί τη (θεωρητική και μεθοδολογική) βάση της αναλυτικής ανάγνωσης και επαλήθευσης τόσο της τροπικότητας της συσχέτισής τους όσο και της τροπικότητας των παραχθέντων και παραγόμενων αποτελεσμάτων της. Τα παρακάτω παραδείγματα εικαστικών έργων και συλλογικών ομαδοποιήσεων μεταφράζουν την αστοχία σε διαχειριστικό εργαλείο ετερογενών ερεθισμάτων και ανομοιομορφων γνωρισμάτων.

5.1 Η απομάκρυνση από τον στόχο ως μέθοδος για την κατάκτηση του σκοπού

Αυτό που έχει σημασία είναι να ξαναδώσουμε ένα νόημα σε ό,τι συνέβη (εποπτεία του συμβάντος) για να προχωρήσουμε από τις ενοχές και τις αυτο-κατηγορίες στην ανάληψη ευθύνης. Υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην κατασταλτική κριτική που ισοπεδώνει φτάνοντας τα πάντα στον μηδενισμό και την άρνηση και σε μια προοπτική που προσπαθεί να καταλάβει τι δεν πήγε καλά και πώς θα μπορούσαμε να είχαμε αποφύγει αυτό που έγινε. Μπορούμε να επαναπροσανατολίσουμε τις επιθυμίες

και τους στόχους εκτιμώντας πιο ρεαλιστικά τις επικείμενες δυνατότητες μέσω μιας διαφορετικής προοπτικής, αρχικά μέσω τριών κατευθύνσεων-ερωτημάτων:

- Οι στόχοι ήταν πάνω από τις δυνατότητες;
- Τα μέσα ήταν τα κατάλληλα;
- Τι θα έκανα διαφορετικά με τη δεδομένη εμπειρία;

«Η εξωτερική συμφορά μετουσιώνεται σε ανώτατη, δυσκολώτατη ευδαιμονία». Με το παραπάνω απόσπασμα από το *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη ο αφηγητής-ήρωας του βιβλίου καταφέρνει να αναγνωρίσει το περιεχόμενο που κουβαλά σχεδόν πάντα μαζί της η αστοχία. Την ελευθερία-προοπτική της αλλαγής. Ο Καζαντζάκης, παρουσιάζοντας την κατάσταση στην οποία περιέρχονται οι άνθρωποι όταν συνειδητοποιούν τη μηδαμινότητα αλλά και την



αδυναμία τους να κατανοήσουν πλήρως την αλήθεια (της ύπαρξης), παρουσιάζοντας τον ιερό αυτό τρόπο, σκέφτεται ότι εκείνη τη στιγμή αρχίζει η ποίηση. Τη στιγμή, δηλαδή, που ο άνθρωπος βρίσκεται

αντιμέτωπος με τον φόβο που του προκαλεί η άγνοιά του για τον κόσμο, η αδυναμία του αλλά και η επίγνωση του θανάτου, δεν έχει πια άλλο τρόπο να εκφράσει και να εκτονώσει αυτή τη συναισθηματική δυναμική παρά την ποίηση. Εκεί που η σκέψη αδυνατεί να δώσει απαντήσεις, καταφεύγει στην ποιητική, στη δημιουργική δύναμη του ποιητικού λόγου, όχι τόσο για να βρει απαντήσεις, όσο για να αντιμετωπίσει το μέσο προσέγγισης του φόβου που προκαλείται ως μέσο επίλυσης των αναζητήσεών του, υπό την έννοια πως σε κάποιες από αυτές τις ανησυχίες δεν μπορούν επί της ουσίας να δοθούν απαντήσεις ή λύσεις.

Ο συγγραφέας μπροστά στην άρνηση του Ζορμπά να αποδεχτεί την αστοχία του σχεδιάσματός του (υπενθυμίζω την αποτυχημένη επινόηση και κατεδάφιση του τεράστιου μηχανικού συστήματος μεταφοράς κορμών δέντρων από το μοναστήρι στην παραλία) σκέφτεται πως ο μόνος δρόμος προς τη λύτρωση είναι η μετουσίωση του αναπόφευκτου (αστοχία) σε εκστατική βούληση (χαρμολύπη), «δεν είναι τίποτα»

απαντά φωναχτά ο Αλέξης μπροστά στην κατάρρευση της κατασκευής. Ο Καζαντζάκης εκφέρει στοχαστικά τις μεγάλες αλήθειες που με κανέναν τρόπο δεν μπορούν να αποτραπούν (κυρίως τον θάνατο), τις αντιμετωπίζει με θάρρος και τις εκλαμβάνει εντέλει ως δικές του επιλογές, ως αποτέλεσμα προσωπικής θέλησης. Με τον τρόπο αυτό ο Ζορμπάς θέτει σε εφαρμογή το σημαντικότερο στοχαστικό στοιχείο, την ελευθερία να καθορίζει τη μοίρα του ως απόρροια προσωπικής επιλογής πέρα από τη μοιρολατρική κατάληξη.

«Η αδυναμία των ανθρώπων να κατανοήσουν πλήρως το χώρο ως μηδαμινότητα είναι συνυφασμένη με την σχέση με το αχανές σύμπαν, τον ιερό τρόπο, την κατάσταση δέους όταν επιχειρούν να αντικρίσουν την ύπαρξη στην ολότητά της. Όταν συνειδητοποιούν τη μηδαμινότητα που τους διακρίνει σε σχέση με το άπειρο σύμπαν, αισθάνονται αβοήθητοι και παντελώς ανίσχυροι. Η αίσθηση αυτή, επομένως, τους τρομάζει και τους ωθεί είτε να αναζητήσουν παρηγοριά και ενίσχυση σε μια ισχυρότερη δύναμη, είτε να αποδεχτούν την κατάσταση στην οποία βρίσκονται και να πουν “Μου αρέσει”».⁶³⁰

Ο Karl Jaspers, ανακαλύπτοντας το ανέφικτο της ενιαίας συγκρότησης του κόσμου, αναφωνεί: «Αυτός ο περιορισμός με οδηγεί στον εαυτό μου απ’ όπου δεν υποχωρώ ούτε ένα βήμα, στην αντικειμενική άποψη που παρουσιάζω, με οδηγεί εκεί όπου ούτε εγώ ούτε η ύπαρξη του άλλου μπορεί να γίνει αντικείμενο για μένα. Η πραγματική προσπάθεια είναι να επιμένεις στο αντίθετο όσο μπορείς και να εξετάζεις από κοντά το παράλογο, την ελπίδα, τον θάνατο καθώς ανταλλάσσουν επιχειρήματα, είναι η επιμονή κι η διορατικότητα. Το πνεύμα μονάχα μ’ αυτά μπορεί ν’ αναλύσει –προτού περιγράψει κι αναστήσει– τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος σ’ αυτό το βασικό κι ανέρα χορό».⁶³¹ Η ουσιαστική αντίφαση για το ανέφικτο, σύμφωνα με τον Albert Camus, υπάρχει σ’ αυτό που ονομάζει υπεκφυγή, γιατί συγχρόνως είναι κάτι λιγότερο και περισσότερο από την ικανοποίηση. «Η θνητή υπεκφυγή είναι η ελπίδα μιας άλλης ζωής που πρέπει “να αξίζει”, ή η φρεναπάτη εκείνων που ζουν όχι για την ίδια τη

⁶³⁰ Reggie Duffie, σχόλια στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*.

⁶³¹ Karl Jaspers, *Περί του τραγικού*, μτφρ. Θ. Λουπασάκης, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 1990, σ. 55.

ζωή, μα για κάποια μεγάλη ιδέα που τη διέπει, την εξυψώνει, της δίνει ένα νόημα και την προδίνει». ⁶³²

Μέσω της διαφαινόμενης ψυχαναλυτικής προσέγγισης η ιδέα της υπεκφυγής από τον εξαναγκασμό ως ενδιάμεσης περιοχής ανάμεσα στο δίκαιο και τον νόμο συμβιβάζεται από τη γενική συναίνεση (κοινωνικό συμβόλαιο) που προκύπτει ως η μεγαλύτερη δυνατή ελευθερία. Σύμφωνα με τον Kant: «Οι νόμοι γίνονται αντιληπτοί ως “εκπρόσωποι” του συμβολικού Νόμου, ⁶³³ ως η μορφολογική και λειτουργική του “εξωτερίκευση”. Ο συμβολικός Νόμος έχει ως συνέπεια ότι δεν υπάρχει “αρμονία” και “συμπληρωματικότητα”, η εγκατάλειψη της εγωιστικής ελευθερίας είναι από την πλευρά των μεμονωμένων ατόμων καθήκον, από την πλευρά όμως του νόμου είναι αυτοπεριορισμός, περιλαμβανόμενος στην ίδια τη δομή του προς το συμφέρον της αυτο-πραγματοποίησής του. Στο επίπεδο του δικαίου, η εγκατάλειψη της εγωιστικής ελευθερίας δε σημαίνει ότι το άτομο οφείλει να προβεί σε αυτοπεριορισμό (τούτο αναφέρεται στο επίπεδο της ηθικής), αλλά απλώς ότι η ατομική ελευθερία του ενός μπορεί να περιοριστεί από τους άλλους». ⁶³⁴ Η σχέση μεταξύ είναι και αντιληπτού είναι συνδέει διαλεκτικά το «αντικειμενιστικό» οντολογικό συμφέρον και το υποκειμενιστικό αντιληπτό (δομικό) συμφέρον, αποτελεί προϊόν και διακύβευμα που ορίζεται από τη διαλεκτική σχέση πεδίου και habitus, όπως προτείνεται από τον Bourdieu. Μια ορισμένη κατάσταση του κοινωνικού κόσμου αποτελεί προϊόν μιας ορισμένης ισορροπίας δυνάμεων, προϊόν διαμάχης για την κατανομή των μορφών που ορίζεται από τις συνθήκες πρόσβασης σ’ αυτούς τους κοινωνικά αποδοτικούς πόρους που ορίζουν και την αναπαράσταση του κοινωνικού κόσμου, τα αντιληπτά συμφέροντα (την αναπαράσταση των συμφερόντων) και τη δράση στον κόσμο. Η αναπαράσταση του κόσμου αποτελεί προϊόν διαμάχης μεταξύ κοινωνικών δρώντων, φορέων διαφορετικής ισχύος, για την ισχύ επιβολής μιας ορισμένης κατανομής των μορφών ισχύος, για την ισχύ επιβολής ενός νόμιμου ορισμού και για τις συνθήκες, τους όρους που εξασφαλίζουν τη δυνατότητα απόκτησης και άσκησης αυτής της ισχύος, και για τον προσδιορισμό της ιεραρχίας, της σχετικής αξίας τους. Κάθε νόμος

⁶³² Albert Camus, *Ο μύθος του Σίσυφου, δοκίμιο πάνω στο παράλογο*, μτφρ. Β. Χατζηδημητρίου, εκδ. Μπουκουμάνης, Αθήνα 1973, σ. 7-12.

⁶³³ Κοσμάς Ψυχοπαίδης, «Το πρόβλημα της θεμελίωσης μιας κριτικής του θεσμικού Λόγου και η καντιανή διαλεκτική», στου ίδιου *Κριτική φιλοσοφία και λογική των θεσμών. Έρευνες για την πολιτική φιλοσοφία του Καντ*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2001, σ. 162.

⁶³⁴ Στο ίδιο, σ. 66-7.

ενέχει μια «ασφάλεια» και μια προστασία απέναντι στην «επιθετικότητα». Ο Freud ονομάζει «δυσφορία μέσα στον πολιτισμό το σύνολο επιτευγμάτων και θεσμών που αποσκοπούν στην προστασία του ανθρώπου απέναντι στη φύση. Η ρύθμιση των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων αποτελεί τη μετουσιωτική πορεία ορισμού της σκοπιμότητας της πρόθεσης». ⁶³⁵ Η ελευθερία εξασφαλίζεται με νόμους και, σύμφωνα με τον Kant, ⁶³⁶ πρέπει να υπάρχει υπακοή σύμφωνα με νόμους αναγκασμού, αλλά ταυτόχρονα και πνεύμα ελευθερίας.

Η αστοχία κάθε μεγέθους δίνει πρωτίστως διαφορετική αντιμετώπιση στη σχέση κατανομής της δύναμης και μεγάλο πλήγμα στον ναρκισσισμό (στην αυτο-επίφαση). Εκλύει μια δύναμη αυτοκαταστροφική. Ο Walter Benjamin αποκαλύπτει το έσχατο κίνητρο της μελαγχολίας: «Ποτέ πια δεν μπορούμε να ανακτήσουμε τα λησμονημένα. Και ίσως να είναι καλύτερα έτσι. Το σοκ της επανεύρεσης θα ήταν τόσο καταστροφικό, που θα ήμασταν αναγκασμένοι να πάψουμε αμέσως να κατανοούμε τη νοσταλγία μας. Κι όμως την καταλαβαίνουμε: Όσο πιο βαθιά είναι θαμμένο το λησμονημένο μέσα μας, τόσο καλύτερα κατανοούμε αυτή τη μεγάλη επιθυμία». ⁶³⁷ Για την απάντηση σ' αυτό το δίλημμα ο Bourdieu εισάγει την έννοια του habitus, το οποίο ορίζει ως σύνολο ιστορικών κοινωνικών σχέσεων, πραγματωμένων στα πεδία που συναποτελούν το κοινωνικό σύμπαν και ενσταλαγμένων εντός των κοινωνικών δρώντων υπό τη μορφή νοητικών και σωματικών σχημάτων αντίληψης, αποτίμησης και δράσης. Συγκεκριμένα, το habitus συνίσταται σε «συστήματα προδιαθέσεων, ανθεκτικών και μεταθέσιμων», κοινωνικά «δομημένες δομές προδιατεθειμένες να λειτουργούν ως δομούσες δομές, δηλαδή ως γενεσιουργές και οργανωτικές αρχές των πρακτικών και των αναπαραστάσεων». ⁶³⁸

Η τροπικότητα της σχέσης μεταξύ habitus και πεδίου στις εικαστικές τέχνες που εισάγεται από τον Pierre Bourdieu ⁶³⁹ κυμαίνεται από την πλήρη συμφωνία μεταξύ

⁶³⁵ Sigmund Freud, *To ανοίκειο*, μτφρ. Έ. Βαϊκούση, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2009, σ. 19-20.

⁶³⁶ Στο ίδιο, σ. 69.

⁶³⁷ Walter Benjamin, *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, μτφρ. Α. Οικονόμου, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2013, σ. 22.

⁶³⁸ Pierre Bourdieu, *Η διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2002.

⁶³⁹ Pierre Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης: Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μτφρ. Έ. Γιαννοπούλου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006.

υλικών και νοητικών δομών έως την πλήρη ασυμφωνία – ορίζει τη στάση των δρώντων προς τον κόσμο ή προς ένα ορισμένο πεδίο του κόσμου. Αυτή την τροπικότητα της σχέσης πεδίου - habitus εκφράζουν και συλλαμβάνουν οι έννοιες του συμφέροντος (interest ή illusion), της αδιαφορίας (indifference) και του αποσυμφέροντος (disinterestedness). Η σχέση με τον κόσμο που ορίζει η «αδιαφορία» έγκειται στην αδυναμία διάκρισης και διαφοροποίησης της πραγματικότητας, των πρακτικών των δρώντων, καθώς και στη σχετική μη αναγνώριση των διακυβευμάτων του πεδίου και της κρισιμότητάς τους. Η προφανής αντίθεση της εννοιολόγησης του συμφέροντος και της δράσης από τον Bourdieu⁶⁴⁰ έχει συγκροτηθεί στο πλαίσιο μιας ερευνητικά τεκμηριωμένης πεποίθησης στη δυνατότητα, καθώς και αντίληψης για τις ειδικές επιστημικές και κοινωνικές συνθήκες δυνατότητας, μιας γενικής ενοποιημένης και ενοποιητικής, συνεπώς συγκριτικής, θεώρησης της πρακτικής.

Αυτό το αναλυτικό σχήμα καθιστά δυνατή την εκπλήρωση της αστοχίας σε αξίωμα του «αποχρώντος λόγου», του «λόγου αιτίας» των πρακτικών, ταυτόχρονα (καθιστά δυνατή και) προσδιορίζει τη ρήξη τόσο με την αναπαράσταση της πρακτικής όσο και με τη σχολαστική θεώρηση της πρακτικής, που αποτελούν και οι δύο προϊόν μιας ειδικής, αλλά διαφορικής σχέσης μεταξύ δομών και κοινωνικής συνθήκης, όπως προκύπτει από την εξέταση της θετικής ελευθερίας. Το μοντέλο habitus (βιωματικής βιωσιμότητας) που προτάσσει η αστοχία εξετάζεται μέσα από τη σχέση της με την αρνητική εκδοχή και καταδεικνύεται ότι πρόκειται για μια σχέση «φόρμας» - «περιεχομένου». Η «περιεχομενική» ελευθερία, δηλαδή η θετική (πολιτική και ατομική) ελευθερία ως «πράξη» και η σχέση της με το πολιτικό σύστημα αναλύονται μέσα από –και σε σχέση με– την παραδοχή του ανέφικτου ή του συνεχώς επαναπροσδιορίσιμου δεσμού (Arendt).

Η φράση του Francis Alÿs: «Μερικές φορές κάνουμε κάτι Ποιητικό που μπορεί να γίνει πολιτικό και μερικές φορές κάνουμε πολιτική που μπορεί να γίνεται Ποιητική» αποτελεί απόφαση που συνοδεύει το έργο *Πράσινη γραμμή* (2007) –πήρε το όνομά του από την κυριολεκτική πράσινη γραμμή που συντάχθηκε στον χάρτη για να σηματοδοτήσει τον διαχωρισμό μεταξύ του ισραηλινού κράτους και του υπολοίπου

⁶⁴⁰ Pierre Bourdieu, *Η αίσθηση της πρακτικής*, μτφρ.-επιμ. Θ. Παραδέλλης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.

της Παλαιστίνης-, κατά το οποίο περπατά μεταφέροντας ένα κουτί πράσινου χρώματος με διαρροή στην Ιερουσαλήμ στα σύνορα μεταξύ Ισραήλ και Παλαιστίνης, ένα προσωρινό όριο κατάπαυσης του πυρός που δημιουργήθηκε αρχικά από τον ΟΗΕ μετά τον αραβο-ισραηλινό πόλεμο του 1947-48, αλλά επανασχεδιάστηκε από τις ισραηλινές αρχές το 2004 ως μόνιμο εμπόδιο για να ενσωματωθούν τα κέρδη σε βάρος της Ιορδανίας μετά τον πόλεμο των Έξι Ημερών του 1967.⁶⁴¹ Καθώς περπατά κατά μήκος, η πράσινη μπογιά στάζει αργά από μια μικρή τρύπα στο δοχείο, αφήνοντας πίσω του μια αμφιταλαντευόμενη γραμμή.



Francis Alÿs

Πράσινη Γραμμή, 2007, Los Angeles County Museum of Art.

© Francis Alÿs

Στο ταξίδι του διασχίζει διάφορες γειτονιές και δρόμους και αναπόφευκτα περνά μέσα από πολλά σημεία ελέγχου ασφαλείας που χωρίζουν την πόλη. Ο τρόπος που η γραμμή πρόδηλα γράφει το έδαφος ανακαλεί αναφορά στα σταξίματα (dripping) των έργων του Jackson Pollock. Ενώ οι κηλίδες στα έργα του Pollock αποτελούν ένα είδος δράσης προς τον εαυτό τους και πρόταση χειρονομίας της τυχειότητας, η πράσινη γραμμή δείχνει την επιτελεστική απόσταση σε συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο που απαιτεί ανάγνωση πέρα από το τυχαίο και μόνο ως πολιτικά στοχευμένη πράξη.

Η λογική του mark-ως-δράση κάνει μια αναλογιστική ανάγνωση της έννοιας των συνόρων ως αντικειμένων δράσης που διατηρούν την εμμένεια της πραγματικής δύναμής τους. Τα σύνορα μεταφράζονται σε συνεργασία και συμπαιγνία με την έκφραση της εξουσίας, η γραμμή του Alÿs ως πολιτικοποιημένη απόφαση εκδηλώνεται ως μια παιχνιδιάρικη χειρονομία, προϊόν της πνευματώδους φιγούρας

⁶⁴¹ Brian Willson, «History of Palestine and Green Line Israel» στο: <http://www.brianwillson.com/history-of-palestine-and-green-line-israel/>

του Charles Baudelaire του 19ου αιώνα (Flaneur) που περιπλανιέται αναζητώντας την παρατήρηση της αλήθειας και αρθρώνει αυθαίρετα σύνορα στην άμμο. Το σχήμα στερείται μονιμότητας, είναι ένα εφήμερο τοπογραφικό, είναι βέβαιο ότι θα εξαφανιστεί γρήγορα καθώς η κίνηση και η σκόνη θα διαβρώσουν τη γραμμή.

Τα σύνορα έρχονται να κατοικήσουν τον χώρο δημιουργώντας μια υπόθεση ενός πολιτογραφημένου τοπίου που ανέκαθεν (και πάντα) θα διαιρείται. Αυτή η κανονιστική ανάγνωση των συνόρων είναι οι γραμμές που οριοθετούν τα εθνικά κράτη, κάθε μετατόπιση και στρέβλωση οδηγεί σε σύγκρουση, πολέμους, εμπορικές συμφωνίες, προσαρτήσεις και ανακατάταξη της χαρτογραφίας.⁶⁴² Το γεγονός αυτό αντικατοπτρίζεται από τον Alÿs ως απαρχή αστοχίας καθώς: «το σχέδιο προσωρινής μονιμότητας, η ποιητική ζωγραφική των συνόρων, είναι σε πλήρη αντίθεση με την πραγματική πολιτική που εξαρτάται από τη λογική και την επιγραμματική αναγνώριση των συνόρων».⁶⁴³

Το συνοριακό περπάτημα του καλλιτέχνη ως αυτόπτη μάρτυρα αποκαλύπτει την κατασκευασμένη φύση όλων των ιστορικών, πολιτικών και οικονομικών διαιρέσεων. Η αποϋλοποίηση των συνόρων του Alÿs ανακαλεί το άστοχα διατυπωμένο ερώτημα νομιμότητας των εφήμερων πολιτικών και κοινωνικών συστημάτων που απαιτούν το σφράγισμα στη λειτουργία των συνόρων, όπως οι απαιτήσεις για την ιδιοκτησία γης ή οι περιορισμοί σχετικά με τα ταξίδια. Η δυνατότητα μιας μυθολογικής κατασκευής με νέες ιστορίες, νέα πολιτική και νέες κοινωνίες γίνεται η ποιητική χειρονομία απέναντι στην πολιτική της περιοχής (η αστοχία της νομοτοπολογίας), ένας ευφάνταστος χώρος με διαφορετικές διαδρομές και συμβόλαια μελλοντικής εκπλήρωσης γίνεται δυνητικά εμφανής. Το σχέδιο της γραμμής δεν βασίζεται μόνο ως προσοχή στις ιστορικές και υλικές διαδικασίες που το έχουν διαμορφώσει, αλλά μας υπενθυμίζει ότι όλα τα σύνορα είναι τόσο αδύναμα/άστοχα (χρονικά και ιστορικά) ως συμβάσεις που η γραμμή τους μπορεί πράγματι να επανασχεδιαστεί (ή ίσως ακόμη και να σβηστεί).

Η Wendy Brown περιγράφει τη φαινομενικά παγκόσμια μοναδικότητα του παλαιστινιακού τείχους, τα χρονικά και χωρικά ad hoc χαρακτηριστικά και τις

⁶⁴² Uri Davis, *Apartheid Israel: Possibilities for the Struggle Within*, Zed Books, 2003.

⁶⁴³ Holland Cotter, «Francis Alÿs: Thoughtful Wanderings of a Man With a Can», *New York Times*, March 13, 2007.

προσωρινές ιδιότητές του: «Δεν έχει επίσημα χριστεί ως διαχωριστικό τείχος, αλλά μάλλον έχει χριστεί στο όνομα μιας “προσωρινής κατάστασης έκτακτης ανάγκης” και αποτελείται από παλαιστινιακές εχθροπραξίες, έχει επίσημα δηλωθεί ως αφαιρούμενο και αναστρέψιμο, καθώς η κατάσταση ασφαλείας απαιτεί πρωτίστως πολιτική λύση».⁶⁴⁴

Η Martha Saldívar παρενοχλήθηκε επειδή απέτυχε (της απαγορεύτηκε) να περάσει τα σύνορα Ισραήλ - Παλαιστίνης ως Αμερικανίδα υπήκοος, σε μεγάλο βαθμό λόγω της ισπανικής καταγωγής της, του λατινικού ονόματός και του σκουρόχρωμου δέρματός της: «Είναι ενδιαφέρον πως ο στρατιώτης φύλακας των συνόρων δεν εκτέλεσε μια πραγματική επιθεώρηση με σκοπό να αποκαλύψει αν κάτι που μετέφερα ήταν πράγματι κρυμμένο, αλλά, αντίθετα, πραγματοποίησε ένα είδος θεάτρου ασφάλειας και υπέρβασης καθήκοντος». Η Saldívar υποβλήθηκε σε «μια παράσταση μιλιταριστικού ταλέντου».⁶⁴⁵ Η αντίδραση του φρουρού αφενός συμβάλλει στην εννοιολόγηση της στρατιωτικοποιημένης ζώνης ως ένα ασφαλές εσωτερικό αποτέλεσμα, αλλά αφετέρου δημιουργεί το φάντασμα ενός «ξενιστή» ή τον εχθρό του κράτους. Το θέατρο ασφάλειας αποτρέπει στην πραγματικότητα επιθέσεις εναντίον του Ισραήλ τη στιγμή που οι παραστάσεις αυτές λειτουργούν για να ενεργοποιηθεί και να τοποθετηθεί ένα σύνολο υποκειμενικοτήτων σε σχέση με τα σύνορα και το κράτος. Αυτή η εμπειρία δείχνει και πάλι την ανάγνωση των συνόρων ως ρητορική συνάντηση, οι διαδικασίες συνάντησης διέπουν τον τρόπο ισχύος που παράγεται σε σχέση με τα σύνορα, ένα γεγονός που κυριολεκτικά ζωγραφίζει το περίγραμμα της εμπειρίας αναγνώρισης.

⁶⁴⁴ Wendy Brown, *Walled States, Waning Sovereignty*, Brooklyn, NY: Zone Books, 2010, p. 30-1.

⁶⁴⁵ Martha Vanessa Saldívar, «From Mexico to Palestine: An Occupation of Knowledge, a “Mestizaje” of Methods», *American Quarterly* 62, 4 (December 2010), p. 822.



Francis Alÿs

Το παράδοξο της πράξης I (Μερικές φορές κάνοντας κάτι σε οδηγεί στο να μην κάνεις τίποτα), Πόλη του Μεξικού, 1997, ιδιωτική συλλογή.

© Francis Alÿs Photo: Enrique Huerta

Η βόλτα του Alÿs στην Πράσινη Γραμμή προσκαλεί αυτό το είδος εικαστικής ανάγνωσης και θέσπισης ως αυθαίρετη και μπανάλ πράξη σε σχέση με την πολιτική και την πραγματιστική λειτουργία των συνόρων. Αυτή η συνάντηση διαρρηγνύει την καθιερωμένη έννοια των συνόρων, ενώ ταυτόχρονα προσκαλεί νέες αναγνώσεις και επιβεβαιώσεις. Ο Alÿs «εκτελεί τα σύνορα με την ελπίδα ότι κάποια μέρα θα δει ένα μέλλον όπου τα σύνορα θα έχουν πέσει».⁶⁴⁶

Ο Alÿs γοητεύεται επίσης από την άτυπη εργασία και την αυτοσχέδια δημιουργικότητα των εμπορικών δρόμων των αστικών μεγαλουπόλεων. Το *Παράδοξο της πράξης I* (1997) στοχοποιεί μια παράλογη δαπάνη προσπάθειας, ο Alÿs έσπρωξε ένα μπλοκ πάγου γύρω από το «κέντρο» της πόλης μέχρι να λιώσει. Ο υπότιτλος του έργου, *Μερικές φορές κάνουμε κάτι που δεν οδηγεί σε τίποτα*, αναφέρεται με απογοήτευση στις καθημερινές προσπάθειες των κατοίκων της πόλης του Μεξικού να βελτιώσουν τις συνθήκες διαβίωσής τους.

Η πράξη του «ατέρμονα άστοχου» περπατήματος στο έργο του είναι κοινότοπο, δεν έχει καμία έκπληξη το γεγονός ότι το κοινό δεν αναγνωρίζει τις ενέργειές του ως παραστάσεις ενώ ο ίδιος τις επιτελεί. Καθεμία από τις ανυποψίαστες δράσεις «βρίσκεται κατά τέτοιο τρόπο στην αφάνεια ώστε να της επιτρέπεται αυτού του είδους η ποιητική ανάγνωση»,⁶⁴⁷ παράγεται ως εικονιστική ερμηνεία η ανάγνωσή του, στην πολιτική δομή εντός της οποίας βρίσκεται.

Οι σκηνοθετημένες αστοχίες μέσα από την ηρωική θέαση του παράλογου και την απρόβλεπτη συλλογική συνείδηση προτείνουν ένα μοντέλο της αλλαγής, η απόσταση

⁶⁴⁶ Christopher Knight, «Artist rolls out his Sisyphus side», *Los Angeles Times*, October 6, 2007.

⁶⁴⁷ Jörg Heiser, «Walk on the Wild Side», *Frieze Magazine*, Issue 69, September 2002.

(και σύγκρουση) μεταξύ της ποιητικής και της πολιτικής είναι ακριβώς το κομβικό σημείο όπου ανοίγει η δυνατότητα της κοινωνικής αλλαγής. Στη συνέντευξη που παραθέτει στους *NY Times* δηλώνει: «Μια εικαστική παρέμβαση μπορεί πραγματικά να επιφέρει απρόβλεπτο τρόπο σκέψης ή μια αίσθηση του “νοήματος” που να δείχνει τον παραλογισμό της κατάστασης, να μεταφράσει κοινωνικές εντάσεις σε αφηγήσεις που με τη σειρά τους να παρέμβουν στο φανταστικό τοπίο ενός τόπου. Μια παράλογη πράξη μπορεί να προκαλέσει μια παράβαση και εγκατάλειψη των συνήθων υποθέσεων σχετικά με τις πηγές των συγκρούσεων, αυτά τα είδη της καλλιτεχνικής πράξης επιφέρουν τη δυνατότητα αλλαγής. Η τέχνη μπορεί να παραμείνει πολιτικά σημαντική, χωρίς να αναλαμβάνει μια δογματική άποψη ή τη φιλοδοξία του κοινωνικού ακτιβισμού».⁶⁴⁸

Οι διακριτές πλευρές της αστοχίας στο έργο του Alÿs χαρακτηρίζονται από τη διαφορούμενη μεταστρεψιμότητα, καθώς η ποίηση του παράδοξου αναλαμβάνει τον ρόλο του απρόβλεπτου/ασύμβατου κοινωνικού αποτελέσματος. Η αδιακριτότητα του πραγματικού και του φανταστικού, ή «του παρόντος και του παρελθόντος, του ενεργού (actuel) και του δυνητικού (virtuel), είναι ο αντικειμενικός χαρακτήρας ορισμένων υπαρκτών εικόνων, διττών από τη φύση τους».⁶⁴⁹ Η διττή φύση της «κινητοποίησης του παράλογου», παρά τα διακριτά στοιχεία που διαθέτει, χαρακτηρίζεται, σύμφωνα με τον Deleuze, από την «αδιαίρετη ενότητα μιας ενεργού εικόνας και της δυνητικής εικόνας της».⁶⁵⁰ Ανατρέχοντας στον Bergson και στη «συνεχή διχοτόμηση του παρόντος σε αντίληψη και ανάμνηση», το ενεργό (actuel) αποτελεί πάντα ένα παρόν το οποίο πρέπει να παρέλθει για να εμφανιστεί ως ένα νέο παρόν, ...και μάλιστα να παρέλθει τη στιγμή ακριβώς που είναι παρόν».⁶⁵¹ Η εικόνα του παράδοξου, επομένως, θα πρέπει να είναι παρούσα και παρελθούσα συγχρόνως, ακόμη παρούσα και ήδη παρελθούσα την ίδια στιγμή. Η αστοχία συντονισμού του παράλογου με την τροπικότητα της πρακτικής είναι βασισμένη στην περιγραφή του χωροχρόνου όπου κάθε στιγμή του παρόντος λαμβάνει χώρα μια διχοτόμηση σε ένα

⁶⁴⁸ Cotter, «Francis Alÿs: Thoughtful Wanderings of a Man With a Can», ό.π.

⁶⁴⁹ Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος II: Η Χρονο-εικόνα*, μτφρ. Μ. Μάτσας, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2010, σ. 82.

⁶⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 91.

⁶⁵¹ Henri Bergson, *Υλη και μνήμη: Δοκίμιο για τη σχέση σώματος και πνεύματος*, μτφρ. Π. Ζινδριλή, Δ. Υφαντής, επιμ. Δ. Υφαντής, εκδ. Ροές, Αθήνα 2013, σ. 112.

παρόν που παρέργεται και σε ένα παρελθόν που διατηρείται. Στο σχήμα του Bergson, το δυνητικό (virtual) –αυτό που είναι καθαρή μνήμη– και το ενεργό (actual) –αυτό που είναι καθαρή αντίληψη– εμπλέκονται στο παρόν.⁶⁵²

Η συμβολική διαφορά (απόσταση) αποτελεί ακριβώς το «κίνητρο» μιας μη φαντασιακής σχέσης. Η εμπειρία του επιστητού εμφανίζεται πάντα ως ο νόμος που απαγορεύει και τιμωρεί ως μια αναπόφευκτη δευτερογενής μορφή εξουσίας. Η αστοχία στην πράξη του υποκειμένου που έρχεται σε επαφή με το έργο έχει μια διαφορετική πολιτική σε σχέση με τα σύνορα, τα όρια του στόχου ως πλαίσιο κατεύθυνσης και, ως εκ τούτου, το διακύβευμα είναι η ακροαματικότητα της συλλογικότητας που αψηφά αυτές τις διακρίσεις. «Το παιχνίδισμα του Alÿs μειώνει τους όρους της σύγκρουσης μέσω της πράξης αντιγραφής (copy) και όχι αποκοπής (cut) και επικόλλησης (paste), η πολιτική της σύγκρουσης ξεφτίζει μέσα από την ποιητική λειτουργία και, ενδεχομένως, προάγει συμβόλαια μελλοντικής εκπλήρωσης σε σχέση με την πολιτική και την ποιητική των σημερινών πλαισίων».⁶⁵³

Σε αντιπαράθεση με το έργο του Alÿs στο σημείο αυτό θα μας απασχολήσει η ενασχόληση του Ζάφου Ξαγοράρη με παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο και τις λειτουργίες του.



Η υπαίθρια αυτή τάξη αναφέρεται σε μορφές εκπαίδευσης που ιστορικά εφαρμόζονται σε συνθήκες κρίσης (όπως πόλεμος, σεισμός, στρατόπεδο συγκέντρωσης κ.λπ.), όταν δηλαδή υπάρχει αδυναμία διδασκαλίας σε στεγασμένο χώρο...
Φωτ.: Πάρις Ταβτιάν/LIFO, Πηγή: www.lifo.gr

Η εγκατάσταση *Λοξή τάξη* διερευνά τον τρόπο εκπαίδευσης ως έκφραση κοινωνικής αλλαγής. Μια σχολική τάξη είναι προσαρμοσμένη έτσι ώστε να ανταποκρίνεται σε

⁶⁵² Στο ίδιο, υποσ. 21, 22, σ. 93.

⁶⁵³ Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press, 2003, p. 34.

συνθήκες υπαίθριας διδασκαλίας σε λοξό έδαφος. Δεκαοκτώ θρανία, τριανταέξι καρέκλες, μία καθηγητική έδρα και η αντίστοιχη θέση της, όλα είναι κομμένα υπό γωνία 7 περίπου μοιρών, ώστε η τάξη να γέρνει ομοιόμορφα και να μπορεί να σταθεί ίσια σε κατηφορικό ή κεκλιμένο επίπεδο. Η υπαίθρια αυτή τάξη αναφέρεται σε μορφές εκπαίδευσης που ιστορικά εφαρμόζονται σε συνθήκες κρίσης, όπως πόλεμος, σεισμός, στρατόπεδο συγκέντρωσης, όταν δηλαδή υπάρχει αδυναμία διδασκαλίας σε στεγασμένο χώρο. Παράλληλα με την εγκατάσταση παρουσιάζεται υλικό τεκμηρίωσης από τα φωτογραφικά και ιστορικά αρχεία του Μουσείου Μπενάκη, από περιπτώσεις διδασκαλίας σε συνθήκες εκτάκτου ανάγκης κατά τις οποίες δημιουργήθηκαν τέτοιου είδους υπαίθριες τάξεις.

Οι συσχετίσεις που ενεργοποιεί η *Λοξή τάξη* με τις κοινωνικές συνθήκες της κάθε εποχής, την ιστορική μνήμη, τη φύση, την ύπαιθρο, τη γη, αλλά και ο εφήμερος χαρακτήρας της επιτόπιας εγκατάστασης, την εντάσσουν στην κατηγορία έργων που ασχολούνται με τον «δημόσιο χώρο», με σκοπό να αναδείξουν τις συγκρούσεις που τον διέπουν, να μεταστρέψουν τον τρόπο που τον βιώνουμε, αλλά και να παρέμβουν στους σχηματισμούς και τις κοινωνικές κατανομές του, επιτρέποντας μια πιο δημοκρατική συμμετοχή. Η έννοια του λοξού, του διαστρεβλωμένου παρασύρει έτσι σε μια «στρεβλή» ματιά της εκπαίδευσης αλλά και της ιστορίας εκτάκτων συνθηκών διδασκαλίας, σε μια απόπειρα να απομακρυνθούμε από τις καθιερωμένες ιεραρχικές πρακτικές διδασκαλίας, ως υποχρεωτικής κατάρτισης, ως γνώσης που μεταδίδεται από «πάνω» προς τα «κάτω», προς όφελος μιας ανοιχτής διαδικασίας διαλόγου. Θέτοντας στον πυρήνα του έργου την έννοια της εκπαίδευσης, δεν επιδιώκει τη δημιουργία αυθεντίας ούτε την αυταρχική διατύπωση κάποιας οικουμενικής «αλήθειας», αλλά αντίθετα τη συνδιαμόρφωση, με τη συμμετοχή διαφορετικών ομάδων, μιας συζήτησης γύρω από ζητήματα που σχετίζονται με την παραγωγή γνώσης και τον δυναμικό ρόλο του Μουσείου στη μετατόπιση προς μια πιο δημοκρατική, ανοιχτή μορφή εκπαίδευσης. Σε συνέντευξη που παραθέτει στην Α. Μποζώνη ο Ξαγοράρης δηλώνει: «Η ματιά μας πρέπει να είναι στο παρελθόν, όχι υποχρεωτικά προς το ένδοξο παρελθόν, γιατί αυτή η αναγωγή προς το ένδοξο παρελθόν δείχνει και μια έλλειψη αυτοπεποίθησης, ότι δεν έχουμε κάτι άλλο να κοιτάξουμε. Εμένα μου φαίνεται πιο ενδιαφέρουσα η ματιά προς παρελθόντα τραύματα, που κοντεύουν να σβήσουν από τη μνήμη. Μου αρέσει η ιδέα ότι ανακαλύπτω πράγματα που είναι έτοιμα να χαθούν. Οπότε αυτή είναι η καλλιτεχνική

λογική μου. Φαντάζομαι ότι υπάρχουν άνθρωποι που μπορούν να επανεκτιμήσουν πράγματα του παρελθόντος με έναν πολύ ενδιαφέροντα τρόπο».⁶⁵⁴

Οι κριτικοί της κοινωνιολογίας της γνώσης έχουν εκφράσει έναν σημαντικό αριθμό από ενδιαφέρουσες αντιδράσεις και αντίστοιχα επιχειρήματα σχετικά με την πρακτική που απομυθοποιεί και απλοποιεί εξέχοντα σύμβολα των κοινωνικών δομών, επισημαίνοντας πως οι «Υποκειμενικοί Παράγοντες» που οδηγούν σε αστοχίες αποτελούν στην πραγματικότητα «Κοινωνιολογικούς Παράγοντες». Οι αντιδράσεις αυτές πηγάζουν από πολύ διαφορετικούς λόγους και το προφίλ των παραδοχών τους είναι διαφορετικό σε κάθε περίπτωση, αναφέρω επιγραμματικά:

Gutting: Αποδέχεται την απαίτηση των κοινωνιολογικών αιτιολογήσεων για «συμμετρία της αντίδρασης», αλλά αρνείται τα σχετικά επακόλουθά τους.⁶⁵⁵

Jarvie: Επιχειρεί να αποκόψει τις απλές πεποιθήσεις των επιστημόνων από αυτό που αποκαλεί «επιστήμη». Σύμφωνα με την παρατήρησή του, υπάρχει μια σημαντική επικάλυψη μεταξύ της θεωρίας του «μοντέλου κοινού ενδιαφέροντος» και των σύγχρονων εργασιών στον τομέα της θεωρίας απόφασης και επαλήθευσης. Το σχέδιο κατά το οποίο συσχετίζονται διαφορετικές εισαγωγικές στρατηγικές με κοινωνικά δομημένες ωφέλειες αποτελεί σίγουρα ένα σημείο συνεργασίας με εξαιρετικά μεγάλο ρίσκο επιτυχούς έκβασης.⁶⁵⁶

Mialaret: Υποδεικνύει ένα ρηξικέλευθο σημείο επαφής μεταξύ των επιμέρους μεθόδων πειθάρχησης.⁶⁵⁷

Butts: Αναφέρεται στην «αλληλεξάρτηση των εισαγωγικών προτάσεων και των τελικών αποφάσεων» μέσα στο πλαίσιο μελέτης των κοινωνιολογικών παραγόντων.⁶⁵⁸

⁶⁵⁴ «Η *Λοξή τάξη* του Ζάφου Ξαγοράρη: Μια συζήτηση της Α. Μποζώνη με τον σημαντικό Έλληνα καλλιτέχνη λίγο πριν τα εγκαίνια της έκθεσής του στο Μουσείο Μπενάκη». Πηγή: www.lifo.gr

⁶⁵⁵ Gary Gutting, *Φουκώ: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*, μτφρ. Ν. Ταγκούλης, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006.

⁶⁵⁶ Ian Jarvie, *Rationality and Relativism*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

⁶⁵⁷ Gaston Mialaret, *Henri Wallon*, μτφρ. Έ. Θεοδοροπούλου, Γ. Ξανθάκου, εκδ. Ατραπός, Αθήνα 2008.

⁶⁵⁸ Carter T. Butts, *Sociological Methodology* 37 (1), p. 283-348.

McMullin: Υποστηρίζει την άποψη του παραθέτοντας ένα λεπτομερές ιστορικό παράδειγμα – αυτό που αναφέρεται στην ερμηνεία του Kant για ασυνήθιστες διανοητικές καταστάσεις, όπως η υπερευαίσθητη αντίληψη σε περιπτώσεις ακραίων γεγονότων.⁶⁵⁹

Ο συμβολικός καταναγκασμός που επιβάλλεται τόσο στα έργα του Alÿs όσο και στην εγκατάσταση του Ξαγοράρη θεωρείται αναγκαίος για τη «συμφιλίωση» των πολιτών μεταξύ τους αλλά και με την πολιτική εξουσία. Η θεωρία των Laclau και Mouffe βρίσκεται αναπόφευκτα σε διάδραση με όσα βασανιστικά ταλανίζουν τη σύγχρονη συνθήκη, την κατάρρευση των βεβαιοτήτων και των σταθερών όπως τις γνωρίζαμε μέχρι σήμερα. Η πρότασή τους για μια πληθυντική και ριζοσπαστική δημοκρατία επιχειρεί να αναγνωρίσει και να ενσωματώσει μια αίσθηση της ίδιας της ενδεχομενικότητας και της επισφάλειάς της, καθώς δεν υπάρχει κανένα αρχέγονο χαμένο νόημα, καμία κρυμμένη δήθεν ουσία, «κανένα υπερβατικό σημαινόμενο που να περιορίζει το πεδίο της σημασιодότησης». Για τον Hobbes, «όταν ο άνθρωπος, ακολουθώντας τη συμβουλή και τον πόθο να αυτοσυντηρηθεί, μπαίνει στην πολιτική κατάσταση, τότε είναι ικανός να φτάσει την ασφάλεια, την άνεση και την ανάπτυξη των ικανοτήτων του, με τίμημα όμως την υποτέλειά του».⁶⁶⁰ Η αναγκαιότητα της αστοχίας ως συναίνεση έγκειται στη συγκρότηση μιας έλλογης σχέσης μέσω της πειθαρχίας που προκύπτει από τον σεβασμό της δημόσιας πράξης και όχι του θεάματος, «η πειθαρχία του καθαρού, του καθαρά πρακτικού και του τελεολογικού τελικά θα οδηγήσει, επί πολιτισμικού επιπέδου, στην ελευθερία, η οποία πραγματώνεται με το να τεθεί το υπάρχον ως τυπικά γενικός ηθικός σκοπός».⁶⁶¹ Για τον Hobbes, ο άνθρωπος πρέπει να μπει στην «πολιτική κατάσταση και να απορρίψει τη φυσική ελευθερία του, την αυτάρκειά του, ωστόσο αυτό γίνεται με τίμημα την υποτέλειά του, μέσω του κοινωνικού συμβολαίου και άρα του Δικαίου, ο άνθρωπος εγκαταλείπει αρχικά την (απόλυτη) ελευθερία του για να την ξαναβρεί μέσα στο

⁶⁵⁹ Χρήστος Α. Πεχλιβανίδης, *Αριστοτέλης και Erman McMullin: Ιχνηλατώντας τις καταβολές του σύγχρονου επιστημονικού ρεαλισμού*, εκδ. Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2013.

⁶⁶⁰ Thomas Hobbes, *Περί της φύσης του ανθρώπου*, μτφρ. Δ. Σταυρίδου, επιμ. Αλ. Βέλιος, εκδ. Printa, Αθήνα 2013.

⁶⁶¹ Θάνος Λίποβατς, «Αυταρχικό και ολοκληρωτικό κράτος στον Carl Schmitt», στου ίδιου *Ζητήματα πολιτικής ψυχολογίας*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1991, σ. 169.

κράτος δικαίου και να την οδηγήσει σε υψηλότερα και οικουμενικά επίπεδα».⁶⁶² Η δυνατότητα βελτιωσιμότητας της κατάστασης της ελευθερίας μέσα από την άστοχη επιτέλεση οραματίζεται (ουτοπικά) τα μεγαλύτερα δυνατά όρια (καθολικά) ελευθερίας.

Το κοινωνικό αυτό σχήμα που προκύπτει και μεταφράζεται σε συνύπαρξη της προσμονής με την πρακτική πρέπει να τεθεί ως το προσδιοριστικό στοιχείο που μεσολαβεί μεταξύ της θέλησης και των κινήτρων. Μιλάμε δηλαδή για προσδιορισμό μιας προσωπικής στάσης απέναντι στα πράγματα, έναν εσωτερικό αυτοπροσδιορισμό που είναι αλληλοεμπλεκόμενος με/από τους εξωτερικούς παράγοντες. Τα «ενεργήματα της αστοχίας» έχουν ως κίνητρο τη διαπίστωση και κατάδειξη μιας «μυθολογικής υποψίας» και όχι οποιονδήποτε σκοπό πραξεολογίας και καθηκοντολογίας για περιεχόμενό τους. Η Hannah Arendt, αναφερόμενη στην «ελευθερία της πράξης», υπονοεί τη θετική εκδοχή της ελευθερίας, πολιτικής και ατομικής. Η εσωτερικευση της πράξης, ο αυτοπροσδιορισμός, ο οποίος παίρνει τη μορφή ενεργημάτων, συνιστά ελευθερία (δηλαδή επιθυμία για διεύρυνση του πεδίου). Το «επιφαινόμενο» της αστοχίας (η πραγμάτωση του ζητήματος μέσα από αυτοπροσδιορισμό) συμβάλλει στη βελτίωση της υφής του ανθρώπινου γένους ως πολιτισμικού όντος.⁶⁶³ Στο υπόβαθρο της αστοχίας αντανακλάται μια κατάσταση εκπολιτισμού και αυτό-οργάνωσης της πολιτικής κοινωνίας υπό γενικούς νόμους, ως ο «τελικός σκοπός» και εφόσον ο σκοπός είναι τελικός, τότε έχει κάποιο τελικό περιεχόμενο. Έτσι, ο σκοπός δεν είναι κάτι το απόλυτο ή κάτι το κατηγορηματικά λογικό αυτό καθαυτό. Το Μέσο (όχημα) όμως είναι ο εξωτερικός μέσος όρος του συλλογισμού, που αποτελεί την εκπλήρωση του Σκοπού (κατάκτηση). Γι' αυτό στο μέσο εκδηλώνεται η λογικότητα του σκοπού ως τέτοια που να διατηρεί τον εαυτό της μέσα στη σφαίρα του «εξωτερικού».

⁶⁶² Louis Dumont, *Δοκίμια για τον ατομικισμό*, μτφρ. Μπ. Λυκούδης, εκδ. Ευρύαλος, Αθήνα 1988, σ. 111-2.

⁶⁶³ Hannah Arendt, *Ελευθερία, αλήθεια και πολιτική*, μτφρ. Γ. Ν. Μερτίκας, εκδ. Στάσει Εκκίπτοντες, Αθήνα 2012.

5.2 Η Α-στοχία του οράματος επίλυσης προβλημάτων

Ένα σημαντικό ζήτημα που επιφέρει η αστοχία είναι η εξάσκηση και η ανάπτυξη ευρετικών μεθόδων. Ο George Polya, που είναι από τους βασικούς μελετητές αυτού του ζητήματος, αναφέρει: [Λύνω ένα πρόβλημα σημαίνει πως βρίσκω κάποιον τρόπο να αποφύγω μια δυσκολία, να παρακάμψω ένα εμπόδιο, να επιτύχω ένα στόχο ο οποίος δεν ήταν άμεσα εφικτός. Η επίλυση προβλημάτων αποτελεί ιδιαίτερο επίτευγμα της νόησης, και η νόηση είναι το ιδιαίτερο χάρισμα του ανθρώπου: Η επίλυση προβλημάτων μπορεί να θεωρηθεί ως η πιο χαρακτηριστική ανθρώπινη δραστηριότητα. Η επίλυση προβλημάτων συνιστά μια τέχνη πρακτική, ο μόνος τρόπος να τη μάθει κανείς είναι η μίμηση και η εξάσκηση. Αν θέλετε να μάθετε να κολυμπάτε, θα πρέπει να πέσετε στο νερό· και αν θέλετε να γίνετε λύτης, θα πρέπει να λύσετε προβλήματα. Προκειμένου να αποκομίσετε το μέγιστο όφελος από τις προσπάθειές σας, θα πρέπει να αναζητάτε στο πρόβλημα που αντιμετωπίζετε εκείνα τα γνωρίσματα τα οποία μπορούν να σας βοηθήσουν σε επόμενα προβλήματα. Η λύση που προέκυψε μετά από δικές σας προσπάθειες, αλλά και αυτή που διαβάσατε ή ακούσατε και την ακολουθήσατε με πραγματικό ενδιαφέρον και βαθιά αντίληψη, θα γίνει για σας ένα πρότυπο, δηλαδή ένα μοντέλο το οποίο μπορείτε να μιμηθείτε επωφελώς, για να λύσετε παρόμοια προβλήματα. Εύκολα μπορεί να μιμηθεί κανείς μια λύση όταν επιλύει ένα παρεμφερές πρόβλημα όταν όμως η ομοιότητα δεν είναι αρκετή, κάθε τέτοια μίμηση ενδέχεται να αποδειχθεί δύσκολη ή και σχεδόν αδύνατη. Εντούτοις, ο άνθρωπος έχει μέσα του βαθιά ριζωμένη την επιθυμία για κάτι παραπάνω: δηλαδή, για ένα μηχανισμό χωρίς περιορισμούς ο οποίος θα μπορεί να λύνει όλα τα προβλήματα. Κανείς ποτέ δεν έφτασε στον Πολικό Αστέρα, πολλοί όμως βρήκαν τη σωστή πορεία κοιτώντας τον.]⁶⁶⁴

«Μερικές φορές όταν κάνεις κάτι σε οδηγεί στο τίποτα, μερικές φορές όταν κάνεις τίποτα σε οδηγεί σε κάτι». Η φαινομενικά παράδοξη λογική αυτής της δήλωσης του Francis Alÿs επανατοποθετεί το «κάνω» στη βάση μιας ισχυρής αλληγορίας για την ανθρώπινη θέληση, και είναι μια ευκαιρία να ξαναδιαβάσουμε την ιστορία της πράξης που μετακυλιέται ασταμάτητα στην παγκόσμια παράδοση. Για τον Alÿs, ο μεταβατικός χαρακτήρας μιας τέτοιας δράσης είναι η ουσία και απαρχή του

⁶⁶⁴ George Polya, *Η μαθηματική ανακάλυψη*, μτφρ. Σπ. Σ τεργιάκης, Γ. Τσαπακίδης, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα 2001, σ. 11.

σύγχρονου μύθου. Το έργο του Alÿs ξεκινά ως μια απλή κίνηση, ως μια σειρά από απλές ενέργειες που εκτελούνται από τον ίδιο ή ανατίθενται σε εθελοντές, και στη συνέχεια τεκμηριώνεται σε ένα φάσμα μέσων. Ο Alÿs επισκέφθηκε τη Λίμα του Περού το 2000, λίγο πριν από την κατάρρευση της κυβέρνησης Futzimori, και αντιμετώπισε μια «απελπιστική» κοινωνική κατάσταση. Βίαιες συγκρούσεις στο εσωτερικό της χώρας λόγω πολιτικής αποσταθεροποίησης, τραγικές τοπικές εκκλήσεις για τον εκσυγχρονισμό των ανθρωπιστικών και εκπαιδευτικών προγραμμάτων στη Λατινική Αμερική αποτέλεσαν το σκηνικό και την αφορμή για μια «επική, μάταια ηρωική, παράλογα επείγουσα» απάντηση.

Επέστρεψε το 2002 στη Λίμα για να οργανώσει το έργο με τίτλο *Όταν η πίστη μετακινεί βουνά* (*Cuando la fe mueve montañas*, 2002), με σκοπό να πείσει τους 500 μαθητές του Περού «οπλισμένους» με φτυάρια να περπατήσουν σε γραμμικό σχεδιασμό μέχρι τον 1.600 ποδών αμμόλοφο στα περίχωρα της πόλης σε ένα έρημο τοπίο λίγο έξω από την περουβιανή πρωτεύουσα.



Francis Alÿs σε συνεργασία με τους Cuauhtémoc Medina και Rafael Ortega

Όταν η πίστη μετακινεί βουνά, Λίμα, 2002, ιδιωτική συλλογή.

© Francis Alÿs Photo: Video still

Η γιγαντιαία κινητοποίηση επιτεύχθηκε με τη συνδρομή τοπικών φορέων, οικολογικών και ανθρωπιστικών οργανώσεων. Οι συμμετέχοντες ξεκίνησαν το σκάψιμο με απόλυτη οργάνωση και συντονισμό εκτοπίζοντας τον αμμόλοφο μόλις για μερικά εκατοστά (περίπου τέσσερις ίντσες). Η «προσπάθεια» του Alÿs ως χειρωνακτική εργασία δεν κατάφερε κανένα αποτέλεσμα. Το έργο δεν είναι ούτε ένα παραδοσιακό γλυπτό ούτε ένα πρόχωμα, καθώς τίποτα δεν προστέθηκε ούτε ενσωματώθηκε στο τοπίο. Η πράξη που επιτελέστηκε αποτέλεσε το κομβικό σημείο για τη δημιουργία μιας μυθοπλασίας σχετικά με την έννοια «συλλογική πράξη»,

καθώς το έργο υπερβαίνει τις διαστάσεις των διακριτών αντικειμένων. Η δράση του Alÿs σκηνοθέτησε ένα οπτικά εντυπωσιακό αποτέλεσμα, η δράση βιντεοσκοπήθηκε από διάφορες θέσεις και οι εικόνες χρησιμοποιήθηκαν στη συνέχεια για καρτ-ποστάλ που στάλθηκαν ανά τον κόσμο, ενώ ο καλλιτέχνης ενθάρρυνε επίσης την εξάπλωση της «είδησης» του έργου μέσα από φήμες και μύθους περί του σκοπού, της αποτελεσματικότητας, του αποτελέσματος.

Η «κατασκευή» του βίντεο-ντοκιμαντέρ παρουσιάζει και δραματοποιεί την αρχή της «Μέγιστης Προσπάθειας με το Ελάχιστο Αποτέλεσμα» που χαρακτηρίζει σε αντιστοιχία πολλά από τα εκσυγχρονιστικά προγράμματα της Λατινικής Αμερικής. Αποτέλεσε μνημειώδες επίτευγμα για τη διακοινοτική συνεργασία, καθώς οι συμμετέχοντες έδωσαν τον χρόνο και την προσπάθειά τους δωρεάν, έτσι ώστε η δράση να συστήνει «ένα μοντέλο πλούσιας δαπάνης ενέργειας σε αντίθεση με τις συντηρητικές οικονομικές αρχές της αποδοτικότητας και της παραγωγής».⁶⁶⁵

Ο Roland Barthes κάνει τον σχετικό απολογισμό στο δοκίμιό του για τον «Μύθο σήμερα», συμβιβάζοντας την περιγραφή με την εξήγηση αποδίδει μια σχεδόν μυστικιστική σημασία στη χειρονομία διάλυσης ή διακοπής της διαδικασίας του συν-ανήκειν (ασταμάτητα ξεκινούσε μια έννοια, αλλά πάντοτε με σκοπό να την εξατμίσει). «Απελευθερώνει μια δραστηριότητα επαναστατική, για να αρνηθεί τη σύλληψη της έννοιας ως υπόσταση, την έννοια της αυστηρά καθορισμένης ζώνης του αυτόνομου αισθητικού πειραματισμού. Το χέρι του συγγραφέα, αποκομμένο από κάθε φωνή, βαραίνει στην καθαρή χειρονομία της επιγραφής, ιχνηλατεί ένα πεδίο χωρίς να το κατατάσσει με ερωτήσεις οποιασδήποτε προέλευσης».⁶⁶⁶ Η εμπειρία της αισθητικής «ευδαιμονίας», σύμφωνα με τον Barthes, είναι το αποφασιστικά «ακοινωνικό σύμπτωμα», είναι η απότομη απώλεια της κοινωνικότητας. Η διαδικασία της δημιουργίας επιτρέπει στον καλλιτέχνη να λάβει μέτρα, ώστε η ονομαστική ή συμβολική αξία να παραμένει προστατευμένη από τους συμβιβασμούς που συνεπάγεται η άμεση πολιτική.

Ο κριτικός τέχνης Jean Fisher υποστηρίζει ότι η διαδικασία μετακίνησης της άμμου στον Alÿs καταλύεται από ένα πνεύμα κοινωνικότητας «ικανό» να κινήσει και να

⁶⁶⁵ Carlos Basualdo, «Head to Toes: Francis Alÿs's Paths of Resistance», *ArtForum*, April 1999.

⁶⁶⁶ R. Barthes, *Μυθολογίες - Μάθημα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1973.

ενώσει την κοινότητα ως μια κοινή εμπειρία μιας σκέψης. «Τόσο οι σπουδαστές εφαρμοσμένης μηχανικής από το Πανεπιστήμιο της Λίμα που συμμετείχαν όσο και οι “χωρικοί” της τοπικής κοινότητας *Joven pueblo* που ανέλαβαν να προστατεύσουν την περιοχή αποτέλεσαν τις “τραγικές φιγούρες” ενώ το έργο ήταν σε εξέλιξη. Ο κόσμος της τέχνης απόλαυσε το έργο, καθώς εξέλαβε την ιδέα μέσω της αλυσιδωτής τεκμηρίωσης και διατύπωσε τα σχόλια. Το έργο συστήνει ένα κίνημα που συνδέει τους τοπικούς με τους παγκόσμιους συμμετέχοντες ως πανανθρώπινη συλλογική πράξη μετακίνησης».⁶⁶⁷

Η «πίστη»⁶⁶⁸ στην αστοχία μάς παρουσιάζει ένα χρήσιμο τεστ για να αναγνωρίσουμε τις «λειτουργικές τάσεις» στη σύγχρονη τέχνη μεταξύ του στόχου ως παραδείγματος και του άστοχου γεγονότος ως του αφηγηματικού αντι-κειμένου. Για τον Michel de Certeau, «κάθε αφήγηση είναι πρακτική του χώρου» και μάλιστα οι αφηγήσεις επιτελούν μια κατεξοχήν και κυριολεκτικά μεταφορική λειτουργία καθώς «διασχίζουν και οργανώνουν τόπους», τους επιλέγουν και τους συνδέουν [...] διανύουν χώρους, είναι «διαδρομές». Τόσο χάρτες (μια δισδιάστατη προβολή που ολοποιεί παρατηρήσεις) όσο και διαδρομές (μια διαλογική σειρά τελέσεων) συμφωνούν με τον ορισμό του De Certeau για την αφήγηση: «ιστορίες για πορείες και χειρονομίες σημαδεύονται στην εκτύλιξή τους από την “παράθεση των τόπων” οι οποίοι προκύπτουν από εκείνες ή τις καθιστούν δυνατές».⁶⁶⁹

Η «συμπτωματική έκβαση» αμβλύνει το ήδη αυξανόμενο ενδιαφέρον για τις μεθόδους συνεργασίας παραγωγής που κινητοποιούν πολύ διαφορετικές μορφές διωποκειμενικού και επηρεάζουν τη βάση αναγνώρισης στη συμμετοχική υπηρεσία. Η δημιουργία αυτής της παράστασης συμβάλλει στη σύνθεση ενός σύνθετου κοινωνικού και οργανωτικού δικτύου. Η μελέτη των μύθων μέσα από τον κινηματογράφο, την τηλεόραση, τα περιοδικά συνιστά για τον Edgar Morin τη

⁶⁶⁷ Francis Alÿs: *A Story of Deception*, Tate Modern, London, 2010.

⁶⁶⁸ «Στην ευρωπαϊκή φιλοσοφία, στις κοινωνικές επιστήμες και στην ψυχανάλυση δεν υπάρχει αυτός ο όρος, παρά μόνο στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία μέχρι τον πρώτο μ.Χ. αιώνα» (Θάνος Λίποβατς, «Ορθός λόγος και θέληση στο χριστιανισμό», στον ίδιο *Ψυχανάλυση - Φιλοσοφία - Πολιτική κουλτούρα, Διαπλεκόμενα κείμενα*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1996, σ. 203).

⁶⁶⁹ Michel De Certeau, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική: Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μτφρ. Κ. Καγαμπέλη, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 2010.

διερεύνηση της μαζικής κουλτούρας που διεισδύει, προσανατολίζει το συγκινησιακό, συντελεί εντέλει στη διαμόρφωση της κοινωνικής προσωπικότητας.⁶⁷⁰

Το επικοινωνιακό γεγονός (media) δηλώνει με αιγιματικό τρόπο την πραγματικότητα και λειτουργεί ως παραγωγός της ιστορίας, ως μια καθοριστική στιγμή στη διαδικασία των κοινωνικών μεταλλαγών. Ο αναστοχασμός και η ειρωνεία είναι οι έννοιες – τα κρυφά νοήματα που ορίζουν την ειρωνική φύση της αστοχίας. Η «ειρωνεία» είναι το εργαλείο με το οποίο αποφεύγει την α-νόητη υποστήριξη μιας θέσης. Ο Hegel θεωρούσε ότι με την ειρωνεία περνάς από την αδιάφορη θέση ενός ακριβοδίκαιου διαιτητή μιας διαπάλης στην αυτοσυνείδηση, γιατί θέτεις το «βάσανο της διάνοιας», τους όρους και τη μέθοδο που χρησιμοποιείς για να είσαι «αδέκαστος». Η «ειρωνεία» δεν είναι μόνο εργαλείο άρνησης, αλλά ένας τρόπος να μετατοπίσει τον «θεατή» από την αισθητική εμπειρία του έργου στη διανοητική επεξεργασία του.⁶⁷¹

Ο Alÿs κάνει ελάχιστα για να μεταφέρει ενεργά στους συμμετέχοντες τη «φύση της συμμετοχής ή ειδικότερα στις επενδύσεις στο σισύφεια μάταιο έργο που τους έχει ανατεθεί». Έχουν κληθεί όχι ως συνεργάτες, αλλά ως όργανα για να απεικονίσουν μια «κοινωνική αλληγορία» σχετικά με την αναπόφευκτη αποτυχία της Λατινικής Αμερικής για επιτυχή εκσυγχρονισμό. Το έργο ενσαρκώνει την αρχή της μη ανάπτυξης: μια επέκταση της λογικής της αποτυχίας, της προγραμματικής υποβάθμισης, την ουτοπική αντίσταση, την εντροπική οικονομία και την κοινωνική διάβρωση της περιοχής. «Η δράση αυτή είναι μια παραβολή σύντομων παραγωγικοτήτων: μια τεράστια προσπάθεια της αστοχίας και της ματαιότητας που το μεγαλύτερο επίτευγμά της δεν ήταν επίτευγμα καθόλου».⁶⁷²

Η «πρόθεση» στον Heidegger είναι η δραστηριότητα της τεχνικοπραγματιστικής διανοίας (Understanding), δηλαδή η εξέλιξη του συνδυασμού των τεχνικών και πραγματιστικών καταβολών του ανθρώπου μέσα από την ιστορική του πορεία, όπου

⁶⁷⁰ Edgar Morin, *Η μέθοδος: 6. Ηθική*, μτφρ. Γ. Καυκιάς, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2013.

⁶⁷¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Η επιστήμη της Λογικής: Η διδασκαλία περί της ουσίας*, μτφρ. Θ. Πενολίδης, εκδ. Κράτερος, Αθήνα 2014.

⁶⁷² Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, NC: Duke University Press, 2011, p. 111.

το αποτέλεσμα αυτής της εξέλιξης παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα της «Kehre»,⁶⁷³ της στροφής που μπορεί να συντελεστεί στην περίπτωση αντιμετώπισης αδιεξόδων. Η «Μεταφυσική θεώρηση της τάξης»⁶⁷⁴ παρουσιάζεται ως το παράλληλο σύμπαν μέσα στο οποίο μπορούμε να εναποθέσουμε την αστοχία στο μέσο μιας «άγνωστης περιοχής» (no man's Land) στην οποία συγκεντρώνονται μη μετρήσιμα χαρακτηριστικά (μεγέθη). Είναι ο χώρος (περιοχή τακτοποίησης) πάνω στον οποίο εμφανίζονται κεντρικά ερωτηματικά δίπολα με τις αντίστοιχες υποδιαίρεσεις τους σε ειδικές κατηγορίες εντός του άξονα επιτυχία έναντι αποτυχίας, σωστό έναντι λάθους, ολοκλήρωση έναντι μη ολοκλήρωσης, ευστοχία έναντι αστοχίας. Ο Descartes⁶⁷⁵ αναγνώρισε δύο διαφορετικές υποστάσεις,⁶⁷⁶ αυτή του *res cogitans* και εκείνη του *res extensa*, οι οποίες θεμελιωδώς αντιστοιχούν στη σχέση υποκειμένου - αντικειμένου, σημαίνοντος - σημαινομένου. Αυτή η σχέση είναι πολύ σημαντική για να κατανοήσουμε, αντιδιαστέλλοντάς τη με τη στάση του Heidegger απέναντι στο έργο τέχνης.⁶⁷⁷ Ο Hans-Georg Gadamer θεωρεί ότι η «κανονικότητα» μιας ιδέας όπως αυτή της γης (Erde), η οποία κατέχει κεντρική θέση για τη χαϊντεγκεριανή αντιμετώπιση του έργου τέχνης, είναι μάλλον ασύμβατη με τις προγενέστερες απόψεις, κυρίως λόγω της αδυναμίας σύνθεσης του ορισμού του εύστοχου

⁶⁷³ Μπορεί, λοιπόν, κανείς να συνδέσει την ανάλυσή του στο έργο τέχνης ως αποτέλεσμα της «Kehre», της στροφής δηλαδή που συντελέστηκε στη σκέψη του φιλοσόφου. Βλ. Θεόδωρος Γεωργίου, *Αισθητική θεωρία και μοντέρνα τέχνη*, εκδ. Futura, Αθήνα 2003, σ. 33-42, καθώς και Γ. Ξηροπαΐδης, «Εισαγωγή», στο Martin Heidegger, *Επιστολή για τον ανθρωπισμό*, εκδ. Ροές, Αθήνα 2000.

⁶⁷⁴ Θάνος Λίποβατς, «Το καθαρό Πολιτικό, ή μια (μετα-) μοντέρνα μορφή του πολιτικού βολонταρισμού», στον ίδιο *Δημοκρατικός Λόγος, Ψυχανάλυση, Μονοθεϊσμός*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2001, σ. 65.

⁶⁷⁵ «Κάθε πρόβλημα που επέλυσα έγινε για μένα ένας κανόνας ο οποίος αργότερα με βοήθησε να επιλύσω και άλλα προβλήματα. Εάν έχω ανακαλύψει κάποιες νέες αλήθειες στις επιστήμες, τότε μπορώ να ισχυριστώ ότι όλες τους απορρέουν ή εξαρτώνται από πέντε ή έξι πρωταρχικά προβλήματα που μπόρεσα να λύσω και τα οποία θεωρώ ότι είναι οι πολλές μάχες που έδωσα έχοντας την εύνοια των όπλων με το μέρος μου» (Descartes, *Œuvres*, τόμος VI, 20-1, «Λόγος περί της μεθόδου»).

⁶⁷⁶ Πριν από τον Descartes κάποιος δεν μπορούσε να είναι μη-αγνός, ανήθικος και ταυτόχρονα κάτοχος της αλήθειας. Με τον Descartes το άμεσο τεκμήριο είναι αρκετό. Μετά τον Descartes έχουμε ένα μη-ασκητικό υποκείμενο της γνώσης... Η λύση του Kant ήταν το καθολικό υποκείμενο που στον βαθμό που θα ήταν καθολικό θα μπορούσε να είναι υποκείμενο γνώσης, πράγμα που θα απαιτούσε όμως μία ηθική στάση – ακριβώς δηλαδή αυτή τη σχέση με τον εαυτό που περιγράφει ο Kant στην *Κριτική του Πρακτικού Λόγου*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2011, σ. 279.

⁶⁷⁷ Ξηροπαΐδης, «Εισαγωγή», στο Heidegger, *Επιστολή για τον ανθρωπισμό*, ό.π., σ. 22. Εδώ ο φιλόσοφος εξετάζει την ουσία του πράγματος, αλλά και την αποκαλυπτική παρουσία του στο έργο τέχνης.

αποτελέσματος με βάση τον «καταμερισμό εργασίας», γεγονός που περιορίζεται από την έννοια της «ευθύνης».⁶⁷⁸

Σύμφωνα με τον Nicolas Bourriaud, ένας κατακερματισμός του έργου τέχνης σε χώρους, χρόνους και σημεία είναι ένα απολύτως σύγχρονο στοιχείο. «Ένα έργο δεν μπορεί πλέον να περιοριστεί στην παρουσία ενός αντικειμένου στο εδώ και στο τώρα. Αποτελείται από ένα σημαντικό δίκτυο του οποίου τις σχέσεις επεξεργάζεται ο καλλιτέχνης, και ελέγχει την πρόοδο στο χώρο και το χρόνο: “ένα κύκλωμα στην πραγματικότητα”».⁶⁷⁹

Ο Bourriaud αναφέρεται στη θετική εμπειρία αποπροσανατολισμού μέσα από μια μορφή τέχνης που εξερευνά «τις διαστάσεις του παρόντος». «Ο καλλιτέχνης γίνεται πολιτισμικός νομάδας, καθώς το παρόν μας είναι πλέον και ετεροτοπικό και ετεροχρονικό».⁶⁸⁰ Τα έργα τέχνης διαχειρίζονται πλέον την αισθητική της ετεροχρονίας και το μόνο που είναι σύγχρονο είναι η δομή του έργου, η μέθοδος σύνθεσής του: το ίδιο το γεγονός ότι βάζει μαζί ετεροχρονικά στοιχεία – η μετάθεση συνυπάρχει με το άμεσο και το βιωμένο, όπως το ντοκιμαντέρ συνυπάρχει με τη μυθοπλασία. Ο νομαδισμός αυτός είναι τριών ειδών: στον χώρο, τον χρόνο και μεταξύ των σημείων.

Η γενίκευση στην οποία μπορούμε να προβούμε στο σημείο αυτό είναι πως η αστοχία είναι μια ευρετική μεθοδολογία. Περιλαμβάνει ένα πλήθος από στιγμιαίες και διαφορούμενες ανακαλύψεις που συγκλίνουν μόνο αν είναι ικανές να μας ξαφνιάσουν ή να μας μετατοπίσουν από το «προφανές» και το ήδη «υπάρχον». Η πλεονασματική υπεραξία που αναδεικνύει η συνειδητή απομάκρυνση από τον στόχο ως στοχαστική πραγματεία μάς αποκαλύπτει τη χωροχρονική μετάβαση σε μια διαφορετική σφαίρα του επιστητού. Το αδύναμο νομοθέτημα, το ανυπόστατο πολιτικό διακύβευμα και το «πλατσούρισμα» του έργου τέχνης στις ενδιάμεσες χωρικές αντανάκλας τη

⁶⁷⁸ Hans-Georg Gadamer, «Zur Einführung», στο Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart: Reclam, 1960, p. 93-114.

⁶⁷⁹ Συλλογικό έργο, *Outlook: Διεθνής Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης Αθήνα 2003* (Χρήστος Μ. Ιωακειμίδης, Nicolas Bourriaud, Boris Groys, Arthur C. Danto, Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, Daniel Birnbaum, Νίκος Δασκαλοθανάσης, Θεόφιλος Τραμπούλης), επιμ. Χ. Μ. Ιωακειμίδης, μτφρ. Έ. Γιαννοπούλου, Ελ. Πανάγου, Α.λ. Παύλου, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε., Αθήνα 2003.

⁶⁸⁰ Nicolas Bourriaud, «Altermodern», στον ίδιο (επιμ.) *Altermodern: Tate Triennial*, κατάλογος έκθεσης Tate Britain, London: Tate Publishing, 2009, p. 10-22.

σύσταση του σκοπού να αναδεικνύεται σε υπέρβαση της κανονικότητας. Η αστοχία καταστρώνει μια μερική συνθηκολόγηση με τους θεσμούς και την εξουσία, καθώς περιεχόμενό της είναι η αναζήτηση «παραθύρων υπεκφυγής». Η μεταβλητή ενόραση του στόχου γίνεται το διευρυμένο σύμπαν του σκοπού μέσα από την παράλληλη εμφάνιση της σκοπιμότητας που συνεχώς διαταράσσει τον σχεδιασμό της κατεύθυνσης και την πορεία προς την ολοκλήρωση. Το εύθραυστο σχήμα του στόχου καταρρακώνεται από τη συνεχή εμφάνιση ασυμβατοτήτων στις διαπροσωπικές και κοινωνικές σχέσεις. Η αναπαράσταση της αστοχίας ανατροφοδοτεί μια ανεκπλήρωτη υπόσχεση, την «προφητεία του ανέφικτου».

5.3 Η προσομοίωση ως μέσο αποτύπωσης της Α-στοχίας

Η υποθετικο-παραγωγική μεθοδολογία χρησιμοποιεί τη βασική επιστημονική μέθοδο, δηλαδή μελετά τα γεγονότα και τα μετα-γεγονότα, χρησιμοποιεί την εμπειρία, τα πειραματικά εργαστήρια, με άλλα λόγια, μελετά την πραγματικότητα. Αυτό που μας ενδιαφέρει στην προκειμένη περίπτωση είναι η κατασκευή ενός άστοχου μοντέλου, μια ολισθηρή συσχέτιση συμβάντων και γεγονότων-καταστάσεων που να το ακολουθούν (να έχουν χώρο εφαρμογής), ώστε η ακολουθία να είναι ο «ύστερος» παράγοντας που θα μας επιτρέπει να αναστοχαστούμε και να αντικαταστήσουμε κάθε δομική σταθερότητα. Στις μέρες μας, βέβαια, η μελέτη των δομών –σε όλες τις περιοχές του επιστητού– είναι ασφαλώς πρωταρχικό αίτημα της σύγχρονης επιστήμης. Αυτό όμως δεν έχει σχέση με την υπονόμηση ή «τη διαγραφή του ανθρώπου»,⁶⁸¹ όπως υποστηρίζουν επίμονα ορισμένες σύγχρονες θεωρίες, σημασιοδοτώντας έτσι μια δομή (έννοια αμφιλεγόμενη ως τις μέρες μας) με την αντίληψη ενός «υπονοούμενου» σε συμβολικό πάντα επίπεδο, μέσα από μια «γραφή» που αποκορυφώνεται σε μια «αποθεωτική» και παραληρηματική πύκνωση, όπως την καταγράφει ο Jean-Marie Auzias: «Ο δομισμός είναι μια σκέψη χωρίς

⁶⁸¹ Η παρενθετική αναφορά στην παρεμβολή της μηχανής και στην τυποποιημένη και ομοιόμορφη παραγωγή αντικειμένων, αμέσως μετά την ανάλυση σχετικά με τον τρόπο που το έργο τέχνης αποκαλύπτει στοιχεία του προσώπου του καλλιτέχνη, παραπέμπει σε ζητήματα μηχανικής αναπαραγωγής, ειδικότερα όσον αφορά την τέχνη. Σε σχέση με την τεχνική αναπαραγωγή, ο Benjamin επισημαίνει: «Αυτό που χάνεται μ' αυτό τον τρόπο μπορεί να το συνοψίσει κανείς με την έννοια της "αίγλης" (AURA) και να πει: αυτό που παρακμάζει στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας του έργου τέχνης είναι η αίγλη του» (Walter Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1978, σ. 15).

σκεπτόμενους».⁶⁸² Και συμπληρώνει: «Είναι η σκέψη των δομών έτσι όπως αυτές φανερώνονται κατά κάποιον τρόπο αφ' εαυτού τους μέσα από τις ανθρώπινες επιστήμες». «Δεν υπάρχει λοιπόν η ανθρώπινη σκέψη, αλλά μόνο η σκέψη των δομών».⁶⁸³ Ο Lakatos (1976) στο βιβλίο *Αποδείξεις και ανασκευές* μας δείχνει την εικονική αδυναμία να διατυπώσει κανείς ακόμη και σχετικά εύκολες εικασίες με οποιαδήποτε ακρίβεια, πόσο μάλλον να τις αποδείξει. Δείχνει ότι δεν είναι οι λογικές αποδείξεις των αποκαλούμενων θεωρημάτων που προάγουν τον κλάδο των επιστημών (μαθηματικά μοντέλα), αλλά η ενδεχόμενη παραγωγή αντιπαραδειγμάτων και υποερωτημάτων που συμβάλλουν στην εξέλιξη της σκέψης. Η μαθηματική σκέψη δανείζεται σημαντικά στοιχεία από μια τροποποιημένη μορφή της εμπειρικής επιστημονικής έρευνας όχι μόνο για να προσδιοριστεί τι αποτελεί γνώση και απόδειξη, αλλά πώς αυτές κωδικοποιούνται και εντάσσονται στη σύγχρονη κατασκευή ερωτημάτων.

Σύμφωνα με τον Yves-Alain Bois,⁶⁸⁴ το έργο τέχνης καθορίζεται από μια σειρά αξιωματικών ερωτημάτων: α) το αξίωμα της καθαρής οπτικότητας (οι εικαστικές τέχνες απευθύνονται αποκλειστικά στην αίσθηση της όρασης και το απτικό στοιχείο υπάρχει μόνο ως αναπαράσταση;), β) το αξίωμα της απουσίας της χρονικότητας από την πρόσληψη του έργου (οι εικόνες αποκαλύπτονται μέσα σε μια στιγμή και απευθύνονται μόνο στο μάτι του θεατή;), γ) το αξίωμα του αποκλεισμού της γλώσσας (καθορίζεται από την υλική σύσταση του έργου;), δ) το αξίωμα του κάθετου άξονα (ως καθαρή οπτικότητα, μία δραστηριότητα υπερβατική που απομακρύνει τον θεατή από το σώμα του;), και, τέλος, ε) το αξίωμα της σύνθεσης (η μορφολογική πληρότητα που είναι ταυτόχρονα σημειολογική πληρότητα;).

Τα παραπάνω αξιώματα είναι βέβαια σχηματικά. Πολλές περιπτώσεις έργων που δεν συμμορφώνονται σε αυτά εντοπίζονται σε όλο το φάσμα της νεωτερικότητας. Ο Michel de Certeau αναφέρει: «Η κυρίαρχη αιτίαση στις “μεγάλες αφηγήσεις” της νεωτερικότητας εστιάζεται στην αδυναμία τους να εντάξουν την πολυσημία της πραγματικής ζωής, να ενσκήψουν και να κατανοήσουν την πολυπλοκότητα των

⁶⁸² Jean-Marie Auzias, *Clefs pour le Structuralisme*, Paris: Seghers, 1975, p. 7.

⁶⁸³ Stephen I. Brown, «Towards Humanistic Mathematics Education», στο *International Handbook of Mathematics Education*, Springer, 1996, p. 1289-1321.

⁶⁸⁴ Yves-Alain Bois, «The Use Value of “Formless”», στο Y.-A. Bois και R. Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York: Zone Books, 1997, p. 13-40.

τρόπων που συνθέτουν την αντίληψη για αυτό που έχουμε απέναντί μας». ⁶⁸⁵ Οι πρακτικές που τη συγκροτούν είναι σε τέτοιο βαθμό σύνθετες και περίπλοκες, ώστε να καθίσταται ανέφικτη κάθε απόπειρα μιας συνολικότερης θεώρησης. Η αστοχία εντοπίζει σε τούτη την πραγματικότητα τα ψήγματα μιας διαρκούς, όσο και ακούσιας άρνησης στην καθυπόταξη που προκρίνει κάθε προσπάθεια οπτικής και επιστημολογικής ηγεμόνευσης, στο πλαίσιο ιστορικών κανονιστικών προγραμμάτων και ολιστικών σχεδίων διαχείρισης. Η «πολύτροπη τέχνη του άστοχου πράττειν» αντιπαραβάλλεται στην τέχνη ως η «αναγκαία μεθοδολογία επιβίωσης» στην επιβολή των επιστημολογικών μοντέλων.

Αυτή η εννοιολόγηση του πεδίου της αστοχίας απομακρύνεται από τις μηχανιστικές, δομιστικές και λειτουργιστικές θεωρήσεις, περιλαμβάνοντας τόσο την αρχή συγκρότησης και καθορισμού των δρώντων όσο και την αρχή κατασκευής, αναπαραγωγής και μετασχηματισμού της πρακτικής. Η αστοχία πιστεύει στην έλευση ενός «ουτοπικού συστήματος» που λειτουργεί κάτω από το πρόταγμα του ψυχαναλυτικού λόγου ότι «το παν δεν είναι δυνατόν», διακηρύσσει την έλευση μιας προσμονής για συνεχή βελτιωσιμότητα, γνωρίζει και τονίζει το γεγονός ότι το υπόβαθρο δεν μπορεί να αυξηθεί αν δεν υπάρχει ένα «κενό» που να επιτρέπει τη διαμόρφωση μια ολιστικής θεώρησης. Δημιουργεί ένα αρμονικό «Όλον», το οποίο δεν υποθάλλει ούτε και ικανοποιεί φαντασιώσεις «ολοκλήρωσης» και απόλυτης «αρμονίας».

Με βάση τις «επιθυμίες αστοχίας» που παραθέτω παραπάνω, πρέπει στο σημείο αυτό να προσδιορίσουμε μια μεθόδευση «ευέλικτης» εργασίας που μπορεί να εντοπιστεί κάπου ανάμεσα στον «Bricoleur» του Lévi-Strauss και τον «Τεχνίτη» του Richard Sennet. Η «αστοχία της αυθεντίας» ως ενδιάμεση περιοχή μεταξύ προσομοίωσης και αποτίμησης συνδέεται με την «επανεκτίμηση της αξίας της εργασίας», ο Sennet παρατηρεί αυτή την πολύ καθοριστική ανθρώπινη ενόρμηση: «Την επιθυμία να κάνουμε καλά μια δουλειά ως αυτοσκοπό, προκειμένου να αντλήσουμε διδάγματα από το παρελθόν και να οικοδομήσουμε το μέλλον πάνω σε πιο στέρεες βάσεις

⁶⁸⁵

M. de Certeau, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*, ό.π., σ. 507.

αναλογιζόμενοι από το παράδειγμα του Ηφαίστου, του μυθολογικού θεού που έκανε την εργασία του τεχνίτη». ⁶⁸⁶

Παρόλο που η εργασία του τεχνίτη έχει χάσει τη σημασία της με την έλευση του βιομηχανικού πολιτισμού, ο Robert B. Reich ⁶⁸⁷ υποστηρίζει πως η επικράτεια του τεχνίτη είναι πολύ ευρύτερη από την ειδικευμένη χειρωνακτική εργασία, η εργασία του τεχνίτη συνέδεε κάποτε τους ανθρώπους δίνοντάς τους περηφάνια και νόημα. Η απώλεια της δεξιοτεχνίας, και της κοινωνίας που την εκτιμούσε, μας έχει φτωχύνει με τρόπους που έχουμε από καιρό ξεχάσει.

«Η αληθινή διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη μια και στην άλλη κατάσταση είναι το να είσαι κύριος της εργασίας σου, να την αγαπάς και να αντλείς καθημερινά ικανοποίηση από αυτήν». ⁶⁸⁸ Το σημερινό λάθος στην πρακτική είναι το ότι βασίζεται σε μια βραχυπρόθεσμη θεώρηση του μοντέλου της οργανωτικής ευελιξίας, της αστάθειας και της ταχύτητας που ελάχιστα προσαρμόζεται στις αλλαγές. Η διαχείριση της αστοχίας υπό το πρόσχημα της αμεσότητας γκρεμίζει ακριβώς τις λεπτές εκείνες αποστάσεις και συμβάσεις οι οποίες καθιστούν δυνατή τη λειτουργία της. «Ενώ φαίνεται να γκρεμίζονται τείχη, στην πραγματικότητα εγκαθιδρύεται η “τυραννία της οικειότητας”, η ανελέητη πάλη των ναρκισσισμών μέσω της ατελούς εμπειρίας, με κατακερματισμένες και ασταθείς δεξιότητες». ⁶⁸⁹ Ο τεχνίτης προσδιορίζει τη διαφορά ανάμεσα σε εκείνον που γνωρίζει να φτιάχνει ένα πράγμα και αρκείται σε αυτή τη γνώση και σε εκείνον ο οποίος, αντίθετα, είναι προικισμένος ή δεκτικός με την ικανότητα του διανοητή τεχνίτη, που τον ωθεί σε μια συνεχή βελτίωση. «Το να είναι κανείς τεχνίτης, όποια δουλειά και αν κάνει, σημαίνει να σκέφτεται το πόσο μπορεί να εξελιχθεί βελτιώνοντας τις ικανότητές του και να έχει όλο το χρόνο που χρειάζεται για να το κατορθώσει. Αυτό δεν εξαρτάται μόνον από τα κίνητρα, που είναι σημαντικός αλλά όχι επαρκής παράγοντας, αλλά και από το οργανωτικό πλαίσιο, που πρέπει να είναι ευνοϊκό και να προσδίδει αξία στα

⁶⁸⁶ Richard Sennet, *Ο τεχνίτης*, μτφρ. Β. Τομανάς, εκδ. Νησίδες, Αθήνα 2011.

⁶⁸⁷ Ο Robert B. Reich είναι καθηγητής του τομέα Public Policy στο University of California, Berkeley.

⁶⁸⁸ Richard Sennet, *Οι χρήσεις της αταξίας: Προσωπική ταυτότητα και ζωή της πόλης*, μτφρ.-επιμ. Γ. Καραπαπάς, εκδ. Τροπή, Αθήνα 2004.

⁶⁸⁹ Richard Sennet, *Η τυραννία της οικειότητας: Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, μτφρ. Γ. Ν. Μερτίκας, επιμ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 22.

πρόσωπα, επενδύοντας σε αυτά μακροπρόθεσμα. Το υπόδειγμα του τεχνίτη του παρελθόντος διδάσκει ένα σημαντικό πράγμα: την αίσθηση του χρόνου. Στους παλιούς καιρούς, για να γίνει κανείς μάστορας χρειαζόταν πολλά χρόνια».⁶⁹⁰

Τόσο η συνεργασία όσο και η επαρκής επαγγελματική κατάρτιση δεν είναι μια απομονωμένη δραστηριότητα, απαιτεί μοίρασμα των γνώσεων, ανταλλαγή αμοιβαίας κριτικής, συνεχή έλεγχο της προόδου, ο χρόνος και η συνεργασία είναι παραδοσιακές αξίες, αλλά μακροπρόθεσμα παράγουν αποτελέσματα, ιδίως αν ο στόχος δεν κατασκευάζεται στα γρήγορα (βιαστικά-εσπευσμένα), αλλά βασιζόμαστε στην ανάπτυξη και διεύρυνση των διανοητικών δεξιοτήτων. «Σήμερα χρειαζόμαστε περισσότερο την ευελιξία και όχι την ανάπτυξη». Ο Sennet, αναφερόμενος στην παροχή κινήτρων, συνοψίζει: «Γεννιούνται από το σεβασμό επίγνωσης της αξίας της εργασίας. Τα πρόσωπα που είναι προσανατολισμένα στο να αναπτύξουν τις ικανότητές τους, ακόμα και όταν χάνουν τη θέση τους, είναι πιο ασφαλή, πιο ισχυρά στην αυτοεκτίμησή τους και αυτό είναι ένα πλεονέκτημα σε μια περίοδο που μειώνονται η προστασία της εργασίας και η κοινωνική κινητικότητα. Η αναισθητοποίηση της διάνοιας είναι το αναπόφευκτο προϊόν αυτής της μορφής απόδειξης, γιατί απαιτεί να μη γίνουν κρίσεις μέχρις ότου ληφθούν υπ' όψιν όλα τα γεγονότα-οψέποτε. Στην ποιοτική έρευνα, η “απόδειξη”, εάν πρέπει να χρησιμοποιούμε διόλου αυτήν τη φορτισμένη με ανησυχία λέξη, αποτελεί θέμα κατάδειξης μιας λογικής σχέσης· ο ποιοτικός ερευνητής έχει αναλάβει το βάρος της ευλογοφάνειας. Έφθασα να πιστεύω ότι αυτό το βάρος είναι μεγαλύτερο και πιο άτεγκτο απ' ό,τι οι δεσμεύσεις που νιώθει κάποιος ερευνητής αποκλείοντας μian εξήγηση χάριν μιας άλλης, ανεξάρτητα από την αντίστοιχη δύναμη λογικής συνοχής τους. Η εμπειρική ευλογοφάνεια αφορά την κατάδειξη της εμπειρικής συνάφειας ανάμεσα σε φαινόμενα τα οποία μπορούν να περιγραφούν συγκεκριμένα. [...]».⁶⁹¹

⁶⁹⁰ Richard Sennet, *Ο τεχνίτης*, ό.π. Απόσπασμα συνέντευξης που έδωσε ο Sennet στην ιταλική εφημερίδα *Il Sole 24 Ore*. Αναδημοσίευση στην *Ελευθεροτυπία* στις 9-10-2011, σχόλια: Θανάσης Γιαλκέτσης.

⁶⁹¹ Sennet, *Η τυραννία της οικειότητας*, ό.π., σ. 66.



Francis Alÿs

Rehearsal I, 1999-2004

Tijuana, Mexico

Σε έναν οικισμό στην άκρη της πόλης Τιχουάνα στο βόρειο Μεξικό ένα κόκκινο Volkswagen Beetle πραγματοποιεί επαναλαμβανόμενα ανεπιτυχείς προσπάθειες να ανέβει έναν λόφο. Το αποτέλεσμα αυτής της σύγχρονης, «μηχανοποιημένης» εκδοχής της μυθικής ιστορίας του Σίσυφου συνοδεύεται από μια μάντα χάλκινων πνευστών που παίζουν ένα κομμάτι Danzon (εμβατήριο χοροεσπερίδων). Καθώς οι μουσικοί παίζουν, το αυτοκίνητο προσπαθεί να ανέβει τον λόφο, αλλά κάθε φορά που οι μουσικοί κάνουν λάθος νότα, διακόπτουν ή σταματούν για να κουρδίσουν, κατηφορίζει πάλι κάτω την πλαγιά. Αυτό δημιουργεί μια παλινδρομική κίνηση του εκκρεμούς, η εξέλιξη της αφήγησης επανειλημμένα διακόπτεται, η στιγμή της επιτυχούς ολοκλήρωσης παίρνει περαιτέρω αναβολή.⁶⁹²

Τα ενεργήματα που απεικονίζονται στα έργα του Βέλγου καλλιτέχνη Francis Alÿs δεν οδηγούν φαινομενικά πουθενά, καθώς φαίνεται να έχουν «κολλήσει» σε μια μόνιμη κατάσταση «πρόβας».⁶⁹³ Η περίεργη επάρκεια τοποθετεί τη μαγεία και τη μεταφορική της σταθερής επανάληψης ως μάταιη προσπάθεια στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής πρακτικής του. Η εκτέλεση μιας δράσης, η υλοποίηση του σχεδίου αποτελούν πραγματικά ερώτηση για την επιτυχή έκβαση, όμοια με την κατάληξη του δοκιμίου του Albert Camus *Ο μύθος του Σίσυφου* (1942): ο Σίσυφος είναι στην πραγματικότητα ευτυχής που το έργο του παραμένει ατελείωτο; Η θεμελιώδης διαφορά εντοπίζεται στο στοιχείο της επιλογής. Η εργασία του Σίσυφου ήταν μια

⁶⁹² Brigitte Kölle (επιμ.), *Fail Better Moving Images Catalogue*, Hamburg Kunsthalle, Walther König Verlag, 2013.

⁶⁹³ *Francis Alÿs: A Story of Deception*, MoMa, NYC, 2010.

τιμωρία, ενώ του Alÿs επιδεικνύει την ηθική της εργασίας, την εστίαση στην αντοχή. Σημαντική διαφορά είναι επίσης ότι ο Σίσυφος αποκτά ισχύ από τον άπειρο (χρονικά) επαναλαμβανόμενο παραλογισμό, ενώ ο Alÿs μας συνδέει με τη μετα-μυθική ύβριν, την επιτελεστική ευρετική της χρονο-καθυστερημένης πράξης.



Francis Alÿs

Reel-Unreel, 2011, μονοκάναλη βιντεοπροβολή διάρκειας περίπου 19 λεπτά. Η παραγωγή έγινε με τη συνεργασία των Julien Devaux, Ajmal Maiwandi και David Zwirner gallery, Νέα Υόρκη.

Η επιλογή εικόνων και συμβάντων που αντανakλούν την αστοχία στο έργο του Alÿs εντείνεται ακόμη περισσότερο καθώς διεισδύει σε επίμαχα αντιφατικές αντιλήψεις. Οι πολεμικές συμπλοκές στο Αφγανιστάν έχουν διαμορφωθεί προσεκτικά από το Χόλιγουντ και τα μέσα ενημέρωσης, ώστε να εξασφαλίσουν την απαραίτητη πολιτική κάλυψη (*media pillow*) στην αμερικανική στρατιωτική εμπλοκή στην περιοχή. Η επιβεβαίωση της κινηματογραφικής επιρροής ως προπαγάνδας κοινωνικοπολιτικού αντίβαρου μετά την 11η Σεπτεμβρίου καλλιεργήθηκε με περιφερειακές αφηγήσεις κατά την τελευταία δεκαετία με κορυφαία την ταινία *Zero Dark Thirty* (2012). Το 19 λεπτών βίντεο *Reel-Unreel* (2011) γυρίστηκε στην Καμπούλ σε συνεργασία με τους

Julien Devaux και Ajmal Maiwandī, και παρουσιάστηκε στην τελευταία *Documenta*.⁶⁹⁴

«Οι κινηματογραφικές ταινίες παραμένουν τα πανταχού παρόντα παράθυρα μέσω των οποίων αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο. Cinema: Everything Else Is Imaginary. Κινηματογράφος: Όλα τα άλλα είναι φανταστικό».⁶⁹⁵ Με αυτή την τολμηρή αξίωση για τη συμβολή του κινηματογράφου στο συλλογικό φαντασιακό το έργο συνδέει τη διερεύνηση της αξίας της ταινίας (film) ως υλικού αντικειμένου. Οι Ταλιμπάν, θεωρώντας προφανώς το διεθνές, αλλά κυρίως χολιγουντιανό κινηματογραφικό αρχείο του Αφγανιστάν ως μια πραγματική ιδεολογική δυτική απειλή, διέταξαν την άμεση καταστροφή του. Προς μεγάλη τους αστοχία, οι πυρπολημένες ταινίες που καίγονταν για δύο εβδομάδες στα περίχωρα της Καμπούλ αποτέφρωσαν ως επί το πλείστον μόνο αντίτυπα. Το επιφανόμενο της κάθαρσης δεν ολοκληρώθηκε, καθώς ό,τι καταστράφηκε ήταν απλώς κόπιες, τα πρωτότυπα έργα θα εξακολουθούν να υπάρχουν και πάντα θα μπορούν να είναι διαθέσιμα σε κάποια άλλη γωνιά του πλανήτη παρ' όλη την τοπική απαγόρευση διανομής και προβολής. Η επιβολή της τύφλωσης ως συλλογική παραπλάνηση/αποπλάνηση σήμερα, σε μια παγκοσμιοποιημένη κοινωνία της πρόσβασης είναι από μόνη της, αν όχι άστοχη, τουλάχιστον ουτοπική. Κάτι αντίστοιχο συνέβη μπροστά στο κτίριο του Πανεπιστημίου Humboldt όταν 20.000 βιβλία ρίχτηκαν στην πυρά στις 10 Μαΐου 1933. «Περί τους 400 συγγραφείς χάθηκαν στις φλόγες, ανάμεσά τους το άνθος της λογοτεχνικής, επιστημονικής και πνευματικής κοινότητας της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης», εξηγεί η Irmela von der Liche, καθηγήτρια Λογοτεχνίας στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου. Η ενέργεια σκηνοθετήθηκε ως τελετουργία, «άναψαν φωτιές, τα βιβλία έφθασαν με αμαξίδια υπό τους ήχους των ταμπούρλων... ιδιαίτερα λόγια προφέρθηκαν πριν ριχθούν στη φωτιά». Το ίδιο βράδυ στο Βερολίνο ο υπουργός Εκπαίδευσης του Λαού και Προπαγάνδας Γιόζεφ Γκέμπελς θα πει: «Ο αιώνας του ακραίου εβραϊκού διανοουμενισμού τελείωσε και η γερμανική επανάσταση άνοιξε και πάλι τον δρόμο στο γερμανικό ον». Από τη στιγμή εκείνη κανείς δεν είχε πια ψευδαισθήσεις μεταξύ των συγγραφέων που είχαν καταφύγει στην

⁶⁹⁴ David Markus, *Art in America Review* 10-4-2013, «Francis Alys at David Zwirner», στο <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/francis-aly-1/> [πρόσβαση 12-5-2013].

⁶⁹⁵ Lorna Scott Fox, «Where Sculpture Happens», στο Mark Godfrey, Klaus Biesenbach, Kerryn Greenberg (επιμ.) *A Story of Deception*, New York: MoMA-The Museum of Modern Art, 2010, p. 195.

αυτοεξορία. Τα βιβλία του Freud κάηκαν σε δημόσια πυρά, αλλά ο ίδιος το αντιμετώπισε με χιούμορ και ειρωνεία: «Μα τι εξέλιξη είναι αυτή! Στον Μεσαίωνα θα έκαιγαν εμένα. Τώρα καίνε μόνο τα βιβλία μου»...

Ο αποτρόπαιος φόρος τιμής στην απίθανη ανθεκτικότητα των αρνητικών που διέφυγαν τον κίνδυνο καταστροφής τους καταγράφεται με πλάνα από ομάδες νεαρών αγοριών που εκ περιτροπής ξετυλίγουν τις μεταλλικές μπομπίνες από κινηματογραφικά φιλμ στα στενά δρομάκια της πόλης της Καμπούλ. Μία παραλλαγή του στεφανιού έλασης (τσέρκι), παιχνίδι που παίζεται από παιδιά σε όλο τον κόσμο. «Η κάμερα του Alÿs καταγράφει παράλληλα ένα ζωντανό συνονθύλευμα του αφγανικού τρόπου ζωής καθώς η ταινία που εκτείνεται χωρικά ανάμεσα στους τροχούς παίρνει το δικό της μερίδιο στο τοπίο, περνά μέσα από λακκούβες και τη βρομιά κατά μήκος των φθαρμένων τοίχων των κτιρίων πριν τελικά καταλήξει στην πυρά που ακόμη καίει στην άκρη του δρόμου».⁶⁹⁶ Το φιλμ τελειώνει καθώς τελειώνει και η ταινία από τον κύλινδρο της μπομπίνας με ένα επιβλητικό πλάνο της θέας της πόλης. Η ψευδαισθητική εικόνα του ευτυχισμένου παιδιού που παίζει και προκαλεί αισιοδοξία με την ανεμελιά του συγκρούεται με το παροιμιώδες πρόσωπο του μέλλοντος σε μια κατεστραμμένη από τον πόλεμο χώρα.

Το σύνολο του έργου του Alÿs χαρακτηρίζεται από πολλαπλές εννοιολογικές και εικονοπλαστικές αναζητήσεις της αστοχίας. Κάθε έργο του γίνεται το ανάπτυγμα της προβληματικής και κριτικής πάνω σε βασικά θέματα της δυτικής διανόησης και τέχνης. Το ερώτημα που θέτει η αστοχία ως «αποκαλυπτική ψευδαίσθηση» προσεγγίζεται στα παραπάνω παραδείγματα, απαλλαγμένα από την υποχρεωτική αναφορά στη μίμηση της πραγματικότητας, τις έννοιες της ομορφιάς, της απόλαυσης, του γούστου, της απόδοσης των συναισθημάτων, της υπερ-πραγματικότητας, του ίχνους του δημιουργού, του αυθορμητισμού, της πρωτογενούς δημιουργικής αρχής, της εξιδανίκευσης, των υλικών, της ύλης.

«Πλέον, οτιδήποτε μπορεί να είναι τέχνη. Ωστόσο, επειδή οτιδήποτε μπορεί να είναι τέχνη, δεν σημαίνει και ότι όλα είναι τέχνη»,⁶⁹⁷ με τη φράση αυτή ο Arthur Danto,

⁶⁹⁶ Ewa Gorzadek, *Francis Alÿs Reel-Unreel (Afghan Projects, 2010-2014). To show each thing by its rightful image*. Σε συνεργασία με το Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina-MADRE, Νάπολη.

⁶⁹⁷ Arthur C. Danto, *Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη*, μτφρ. Αν. Παππάς, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2014.

συγκρίνοντας τα χαρτοκιβώτια συσκευασίας Brillo του σουπερμάρκετ και τα *Κουτιά Brillo* του Warhol αναρωτιέται: «Γιατί αυτό είναι έργο τέχνης, όταν αντικείμενα ολόδια μ' αυτό, τουλάχιστον σύμφωνα με διαχρονικά κριτήρια, είναι απλώς αντικείμενα ή στην καλύτερη περίπτωση, απλά χειροτεχνήματα;» και συνεχίζει: «Η οικουμενικότητα των γνωρισμάτων είναι αναγκαία συνθήκη για να αξιώσει κανείς τη διατύπωση ενός ορισμού». Η εγγενής ιδιότητα της τέχνης δεν μπορεί να είναι οπτικής ή αισθητικής φύσης, «τα νοήματα είναι ενσωματωμένα, “ενσαρκωμένα” στο αντικείμενο-φορέα τους. [...] Τα έργα τέχνης είναι ενσωματωμένα/“ενσαρκωμένα” νοήματα». ⁶⁹⁸ Οι «αόρατες ιδιότητες» της τέχνης που υπονοεί ο Danto «αναφέρονται» σε κάτι, έχουν αναφορικότητα, επομένως και νόημα, είναι αντικείμενα που ενσωματώνουν νοήματα ως θηρευτές νοηματοδοτήσεων και όχι εγγενών ιδιοτήτων, αισθητικών ή άλλων που συνοψίζουν τα καταστατικά χαρακτηριστικά του έργου τέχνης. Η καλλιτεχνική διάσταση ενός αντικειμένου συναρτάται από την προθεσιακή δομή του ή από το νόημα το οποίο ενσωματώνει/ενσαρκώνει. ⁶⁹⁹

Η ειρωνεία του έργου ως κεντρική ιδέα της αστοχίας κρύβεται στην αναίρεση της άποψης ότι η όραση ξεκινά και τελειώνει στο μάτι. Η αστοχία κατανόησης προσφέρει ένα οπτικό και διανοητικό ερέθισμα που μας προτρέπει να προβληματιστούμε πάνω στη διαδικασία πρόσληψης της εικόνας και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τα αντικείμενα και την πραγματικότητα. Μπροστά στην εναγώνια αναζήτηση οραματισμού ενός νέου δρόμου η έννοια της αστοχίας διακρίνεται από τη «βούληση» για αναμόρφωση του κόσμου του έργου και τη βίωση της ζωής του. Με τα λόγια του Ισπανού ποιητή Antonio Machado, «Εσύ που θα οδεύσεις, δεν υπάρχει δρόμος, ο δρόμος φτιάχνεται στην πορεία». ⁷⁰⁰ Μην παραιτείσαι, προτείνει ο Morin: «Αναγνώρισε την πολυπλοκότητα της γύρω σου και της μέσα σου πραγματικότητας. Ακόμη περισσότερο από ποτέ η ανάγκη για ελπίδα, για ανάταση, γίνεται επιταγή.

⁶⁹⁸ Arthur C. Danto, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου: Μια φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης*, μτφρ. Μ. Καρρά, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.

⁶⁹⁹ Οι παραπάνω θέσεις αποτελούν αποσπάσματα από το κείμενο της Νίκης Παπασπύρου, ιστορικού τέχνης και επιμελήτριας εκθέσεων για την έκθεση *Bibliotheka* του Κύριλλου Σαρρή στο Μουσείο Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών και με αφορμή την έκδοση του βιβλίου του Arthur C. Danto, *Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη*, ό.π., στο http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2015/02/blog-post_43.html#more [πρόσβαση 2-4-2014].

⁷⁰⁰ Antonio Machado, *Ποιήματα*, μτφρ. Ρ. Καπάτος, εκδ. Εκάτη, Αθήνα 2009.

Κανείς δεν ξέρει ποτέ εάν και πότε είναι πολύ αργά». ⁷⁰¹ Η αστοχία επικεντρώνεται στην όραση των κοινωνικών και ιστορικών συγκεκριμένων που «βλέπει» το έργο. «Στον βαθμό στον οποίο μπορούμε να δεχτούμε ότι η ανάλυση των μικροεξουσιών, ή των διαδικασιών κυβερνητικότητας, δεν περιορίζεται εξ ορισμού σε έναν ακριβή χώρο ο οποίος προσδιορίζεται από ένα τμήμα της κλίμακας, αλλά θα πρέπει να εννοηθεί απλά ως μια οπτική γωνία, μια μέθοδος αποκωδικοποίησης η οποία μπορεί να ισχύει για όλη την κλίμακα ανεξαρτήτως του μεγέθους της. Με άλλα λόγια, η ανάλυση των μικροεξουσιών δεν είναι ζήτημα κλίμακας, και δεν είναι ζήτημα ενός τομέα, είναι ζήτημα οπτικής γωνίας», ⁷⁰² η προκειμένη βιοπολιτική άποψη του Foucault δείχνει ότι η τέχνη διαθέτει ένα νόημα που εδράζεται στην ορατή αντανάκλαση του κοινωνικοπολιτικού πολιτισμού εν γένει, αλλά και στις λεπτομέρειες ενός ιστορικού συγκεκριμένου. Όπως προφητικά διαπίστωνε ο Paul Valéry, «οι περισσότεροι άνθρωποι γνωρίζουν τόσο αόριστα τις απολαύσεις και τις οδύνες της όρασης. Ένας σύγχρονος καλλιτέχνης θα πρέπει να αφιερώνει τα δύο τρίτα του χρόνου του προσπαθώντας να δει. Με τη βεβαιότητα ότι η επιφάνεια των ήσυχων νερών είναι οριζόντια, παραγνωρίζει το γεγονός ότι η θάλασσα είναι ορθή στο βάθος του βλέμματος». Και καταλήγει: «Πριν από την αφαίρεση και το χτίσιμο υπάρχει η παρατήρηση». ⁷⁰³

Ο John Dewey ισχυρίζεται ότι: «Το μέσον στην τέχνη είναι το περιεχόμενο μιας νέας εμπειρίας, όπου το υποκειμενικό και το αντικειμενικό έχουν τόσο στενή συνεργασία, ώστε κανένα από τα δυο δεν υπάρχει πλέον αφ' εαυτού.

Ό,τι αντλούμε από την τέχνη εξαρτάται από τους στόχους μας, τις συγκυρίες και τους σκοπούς και είναι πάντα “ενεργό” ή σχετικό με μια βιωμένη εμπειρία. Αν η τέχνη μέσω της εμπειρίας που προσφέρει μας βοηθά στην κατανόηση του τώρα, ερχόμαστε να δούμε και να κατανοήσουμε τον κόσμο και το πώς αυτός διαμορφώθηκε...». ⁷⁰⁴

⁷⁰¹ Edgar Morin, *Η μέθοδος: 5. Η ανθρώπινη ταυτότητα. Η ανθρωπότητα της ανθρωπότητας*, μτφρ. Γ. Δημητρούλια, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2005.

⁷⁰² Michel Foucault, *Η γέννηση της βιοπολιτικής, Διαλέξεις στο Collège de France, 1978-1979*, μτφρ. Radical Desire, Διάλεξη 7ης Μαρτίου 1979.

⁷⁰³ Paul Valéry, *Γενική έννοια της τέχνης*, μτφρ. Π. Σ. Παπαδόπουλος, εκδ. Principia, Αθήνα 2012.

⁷⁰⁴ John Dewey, *Art as Experience*, New York: Minton, Balch & Company, 1934.

Η ροή της ιστορίας, η εξέλιξη της ανθρωπότητας βρίσκεται συνεχώς μπροστά σε νέα διακυβεύματα, η πορεία προς την ανεύρεση νέων δρόμων γίνεται επιτακτική ανάγκη. Στη φράση του Edgar Morin: «Είμαστε όλοι φορείς της μεταλλαγής, της μεταμόρφωσης, των κοινωνικο-ιστορικών αλλαγών, της μεταμόρφωσης των δημιουργικών ικανοτήτων της ανθρωπότητας απορρέει από την επίγνωση, αλλά και την ανάγκη για περαιτέρω νόηση και στοχασμό».⁷⁰⁵ Διαφαίνεται πως πράγματι, στις ιστορικές αυτές διαμάχες μεταξύ των κοινωνικών δρώντων για την εδραίωση νέων στόχων εντός του πεδίου, και για τη μετατροπή τους σε μετα-πεδίο, οι πραγματωμένες σχέσεις παραγωγής και κυκλοφορίας/κατανομής των μέσων παραγωγής και αναπαραγωγής ή μετασχηματισμού δεν είναι ένας «χώρος», ούτε ένας «θεσμός», αλλά «ο δεσμός της διαίρεσης είναι αυτή η εφήμερη συσχέτιση των εν συγκρούσει (με την ευρεία έννοια) υποκειμένων».⁷⁰⁶ Μέσα από το πρίσμα μιας διαφορούμενης κατεύθυνσης του στόχου (ως μεθοδολογία) που τίθεται σε συνεχή αναδιαπραγμάτευση τα καλλιτεχνικά υποκείμενα ορίζουν τη διαφοροποίηση των πεδίων μέσα από μια «αστοχία της οριοθέτησης». Η συγκρότηση των ειδικών κανονικοτήτων, των ρυθμιστικών αρχών που διέπουν τη λειτουργία τους και τους προσδίδουν τη σχετική αυτονομία τους τίθεται συνεχώς σε αμφιβολία, διατηρώντας ανοιχτά και μεταβλητά τα όρια που τα διαχωρίζουν. Η καλή πρόθεση μπορεί να οδηγήσει σε κακές πράξεις και η ηθική βούληση μπορεί να έχει ανήθικες συνέπειες. Εξού η ορθότητα της διδαχής του Pascal: «Να πασχίζουμε να στοχαζόμαστε σωστά. Συχνά, δεν είναι απλό ούτε προφανές να πράξουμε το καθήκον μας. Το εγχείρημα είναι μάλλον παρακινδυνευμένο και η έκβασή του απρόβλεπτη».⁷⁰⁷ Αν κάθε πεδίο ορίζεται σε μια ορισμένη στιγμή από μια ορισμένη κατανομή και ιεραρχία, λειτουργεί ως κριτήριο εισαγωγής της αποδοτικής δράσης (ως διαφορική ιδιότητα, διακριτικό γνώρισμα, διάκριση) και ως μέσο αναπαραγωγής της ιεραρχίας κατανομής.

⁷⁰⁵ Edgar Morin, *Η ανθρώπινη φύση, το χαμένο παράδειγμα*, μτφρ. Ελ. Νάκου, επιμ. Χ. Σταματοπούλου, Γ. Καραμπελιάς, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 2000.

⁷⁰⁶ Oliver Marchart, «Πολιτική και καλλιτεχνικές πρακτικές: για την αισθητική της δημόσιας σφαίρας», στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμ. Γιάννης Σταυρακάκης & Κωστής Σταφυλάκης, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008, σ. 103.

⁷⁰⁷ Camus, *Ο μύθος του Σίσυφου*, ό.π. (υποσ. 5), σ. 8-12.



Guy Ben-Ner *Av ήταν μόνο τόσο εύκολο να εξαφανίσω την πείνα μόνο με το να τρίβω την κοιλιά μου σαν να αυνανίζομαι*, 2009, μονοκάναλο video, διάρκεια 16'30''.

Courtesy the artist and Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf/Berlin.

Η σειρά από «περίεργες» ταινίες μικρού μήκους του Guy Ben-Ner, στις οποίες συχνά περιλαμβάνονται τα μέλη της οικογένειάς του, συνδέει την ίδια τη ζωή του ως καλλιτέχνη και πατέρα με τους χαρακτήρες από έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας (*Moby Dick*, *Δον Κιχώτης*, *Ροβινσώνας Κρούσος*). Το έργο του περιστρέφεται γύρω από την κρίση της μέσης ηλικίας, η οποία έχει προκαλέσει προβληματισμό στη ζωή του με τη μορφή μιας ταινίας οδοιπορικού. Ο κύριος χαρακτήρας, που παίζεται από τον Guy Ben-Ner, και ο συνοδός του Joe Thompson (διευθυντής του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Μασαχουσέτης) επιβιβάζονται σε ένα ανορθόδοξο ταξίδι μέσα στον χρόνο και στον χώρο με αεροπλάνο, αυτοκίνητο και διαθέσιο ποδήλατο. Τα στωικά τροχαία ατυχήματα που βιώνουν καθ' οδόν δεν τους εμποδίζουν να συνεχίσουν το ατελείωτο ταξίδι τους. Η βιογραφία του Ben-Ner (συμπεριλαμβανομένου του πρόσφατου διαζυγίου του) είναι συνυφασμένη με διάσημα αποσπάσματα από κλασικά λογοτεχνικά έργα και οδοιπορικά (Θερβάντες, *Δον Κιχώτης*, Saint-Exupéry, *Ο μικρός πρίγκιπας*, Ιούλιος Βερν, *Το ταξίδι του κόσμου σε ογδόντα ημέρες*). Όπως και οι χαρακτήρες των έργων του Beckett, οι πρωταγωνιστές δεν είναι σε θέση να ολοκληρώσουν τίποτα, η εκτέλεση των σχεδίων τους αναβάλλεται επ' αόριστον. Ενάντια σε όλες τις πιθανότητες, όμως, το ταξίδι της ζωής συνεχίζεται με κάποιον τρόπο.⁷⁰⁸

Ο καλλιτέχνης που διέπεται από αυτή την υπερ-ουμανιστική αντίληψη μιας τέχνης που διασώζει τον δεσμό από την εγκατάλειψη ονομάστηκε «αισθητικός

⁷⁰⁸

Fail Better Moving Images Catalogue, ό.π. (υποσ. 65).

ευαγγελιστής» από τον Αμερικανό κριτικό Grant Kester.⁷⁰⁹ Συνεπώς, τα πεδία νοούνται ως χώροι δυνάμεων που βασίζονται στην κατανομή διαφορετικών θέσεων (που με τον τρόπο αυτό ορίζουν), αλλά και ως χώροι διαμαχών, παροντικών-ενεργών και δυνητικών, για τη διατήρηση ή τον μετασχηματισμό της δομής του πεδίου. Το γενικευμένο «ερώτημα της δημοκρατίας» του Claude Lefort, αλλά και οι επεξεργασίες των Ernesto Laclau και Chantal Mouffe σχετικά με μια «ριζοσπαστική δημοκρατία», τίθεται από τη Rosalyn Deutsche: «Στο ίδιο το ερώτημα της δημοκρατίας: δηλαδή ποια μορφή δημοκρατίας μάς επιτρέπει να συγκρουστούμε με μεγαλύτερη ελευθερία για το περιεχόμενο ή τη σημασία του».⁷¹⁰ Προκύπτει, λοιπόν, ότι κάθε επιμέρους συγχρονική ανάλυση μιας δομής ή ενός συνόλου δομών δεν συλλαμβάνει κάποιες πάγιες και αμετάβλητες ή αυτοαναπτυσσόμενες πραγματικότητες βάσει μιας εγγενούς αρχής, μηχανιστικής ή τελεολογικής, αλλά το – προσωρινό και δυναμικό– προϊόν ιστορικών διαμαχών, ιστορικών κοινωνικών δράσεων συνιστά την αρχή των επόμενων μετασχηματισμών. Η αστοχία με βάση τους παραπάνω προβληματισμούς προσομοιάζει σε ένα δίκτυο συνθηκών και επανιδρύει τη σχεσιακή θέση του έργου απέναντι σε αντικρουόμενες τάσεις. Ο προσδιορισμός «καταγωγής της στόχευσης» αποτελεί εγχείρημα σε αυτό το δύσβατο πεδίο που δεν μπορεί να επικαλεστεί την επιτυχία, διότι δεν σκοπεύει στην επιτυχία, δεν είναι δηλαδή η επιτυχία που τίθεται ως τελικός του προορισμός, αλλά σε μια σταδιακή μετατόπιση σε έναν ευρετικό αναπροσδιορισμό. Διεισδύοντας στον πυρήνα της προβληματικής των έργων, αναστατώνονται και εμφανίζονται αμήχανα μπροστά στα όριά τους, τα οποία επιχειρούν να υπερβούν, προκειμένου να διατυπώσουν έναν λόγο σύμπλοκο, που εξ ανάγκης περιλαμβάνει την κριτική ως πεδίο άσκησης του λόγου και συγχρόνως τη συνεχή αναζήτηση ως φορέα εξόδου από τον διανοητικό αποκλεισμό.

⁷⁰⁹ Miwon Kwon, «The (Un)sittings of Community», στις ίδιες *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2004, p. 138-55.

⁷¹⁰ Rosalyn Deutsche, «Tilted Arc and the Uses of Democracy», στις ίδιες *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1996, p. 257-68.

5.4 Από την αποτίμηση στην εκτίμηση της Α-στοχίας

Τα κείμενα και παραδείγματα που συναποτελέσαν την υπόθεση και επιφάνεια εργασίας για ανεύρεση και προσδιορισμό της αστοχίας ακολούθησαν διαφορετικές μεθοδολογικές αρχές και επεκτάθηκαν σε διαφορετικά γνωστικά πεδία, και επίσης, σε διαφορετικά είδη γραφής και αφηγηματικότητας. Με βασική αναφορά τον συλλογικό τόμο *Failure*⁷¹¹ σε επιμέλεια της Lisa Le Feuvre και τον κατάλογο της έκθεσης *Fail Better, Moving Images* σε επιμέλεια Brigitte Kölle η πολυμορφία των παραδειγματικών έργων και η πολυσημία των κειμένων και των πεδίων ανάπτυξης τους κομίζει ένα σημάδι ανομοιογένειας. Η πλουραλιστική και ετερογενής θεώρηση η οποία είναι εγγενής σε κάθε εγχείρημα εντοπισμού της αστοχίας δεν συνιστά αρνητικό στοιχείο, αλλά αντίθετα επισημαίνει την πολλαπλή ενδεχομενικότητα, η οποία είναι και το ουσιώδες της. Η αστοχία επιχειρεί να επισκοπεί τον εαυτό της αυτοαναφορικά, να αναπροσαρμόζει τα όριά της και τις κριτικές της ικανότητες τοποθετώντας στην καρδιά του προβλήματος έναν ξενιστή, έναν παρασιτικό μηχανισμό που τρέφεται και αναπτύσσεται από το ίδιο το πρόβλημα.

Το καινοφανές έργο του Michel Serres, αντίστοιχα, επινοεί μια νέα μέθοδο, έναν λόγο πολλαπλό, που ανταποκρίνεται στην πολυπλοκότητα, παρεμβαίνει και παρεμβάλλεται ως γενικός τελεστής σε κάθε μορφή σχέσης, τόσο εντός της φύσης όσο και εντός του πολιτισμού, αποσταθεροποιώντας όλα τα βιολογικά και κοινωνικά συστήματα. «Αυτό είναι το παράδοξο του παράσιτου», λέει ο Serres. «Είναι το Είναι της σχέσης... Κι όμως αυτή η σχέση είναι η μη σχέση. Το παράσιτο είναι συγχρόνως Είναι και μη Είναι».⁷¹² Ο Αποστόλης Αρτινός το εντοπίζει «να ενοικεί μέσα σε “σκηνώματα σάρκας”, στη ζωικότητα ενός περιβάλλοντος αδιανόητου, ο Serres θα το ονομάσει “μαύρο κουτί”, αυτό εντέλει το κουτί της Πανδώρας. Είναι ο τόπος μιας σκοτεινής ροής, μιας αδιαφανούς επικοινωνίας, μηνύματα που εκπέμπονται, που διακινούνται, που παρεμποδίζονται. Η αναδίπλωση μιας τροχιάς, η παρέκκλιση μιας πορείας. Αυτό είναι το παρασιτικό συμβάν. Αυτό που παρεμβαίνει σ’ αυτή τη μυθολογία του συλλογικού και διασαλεύει την τάξη του είναι ο λευκός θόρυβος

⁷¹¹ Lisa Le Feuvre (επιμ.) *Failure*, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, London: The MIT Press, 2010.

⁷¹² Michel Serres, *Το παράσιτο*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, επιμ. Δ. Καββαθάς, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 2009.

αυτού του μαύρου κουτιού. Το συμβαντικό “συμβαίνει”⁷¹³ που ανατρέπει το αυτονόητο της επικοινωνίας, αυτή τη δυαδική συμφωνία».

Η αστοχία είναι όρος δυνατότητας για τη δημιουργία τάξεων υψηλότερης πολυπλοκότητας καθώς διακόπτει την κυκλοφορία του στοχασμού και των νοηματοδοτήσεων, αλλά ταυτόχρονα συνέχει και το περιβάλλον της κυκλοφορίας τους, το τοπίο της διασποράς τους. Ο Paul Ramírez-Jonas αντιμετωπίζει τις ιεραρχίες της αστοχίας μέσω «μιας εξερεύνησης των χώρων μεταξύ της επιθυμίας για την πρόοδο και την πραγματική εμπειρία».⁷¹⁴ Είναι η ισορροπία ανάμεσα σ’ αυτές τις δύο τιμές που επιτρέπει στο σύστημα να υπάρχει, η τραχύτητα αυτού του διαύλου που μπλοκάρει τη ροή και την επενδύει με αποσταθεροποιημένη κριτική αντίληψη. Η αστοχία πρωτίστως στοχεύει στη σύνταξη ερωτημάτων που προκύπτουν οργανικά και/ή εξαντλείται σε ιμπρεσιονιστικές εντυπώσεις, σε γενικόλογες περιγραφικές, κάποιες φορές ανορθόδοξες διατυπώσεις και, τέλος, σε μια σύγχυση αξιολογική, σύγχυση που προκαλεί ένα θολό τοπίο. Ο κίνδυνος «εξαναγκασμού» στη θολότητα αντιμετωπίζεται πολυπρισματικά με αντικείμενο την αποκόλληση της εικαστικής πρακτικής από τις σταθερές της λογιστικής διαχείρισης. Η αστοχία είναι το παράλληλο με την πρακτική και υλοποίηση αφηγηματικό σώμα και έτσι προκύπτει ένας λόγος (λογισμικό) που εμπλέκει την αισθητική της πράξης με την πολιτική και την πρακτική με την αξίωση ενός συναρθρωμένου συνόλου, εντός του οποίου η αισθητική παίζει έναν πρωταρχικό ρόλο, προκειμένου η αφηγηματικότητα και η ενδοκειμενικότητα να λειτουργήσουν δημιουργικά, πέρα από τις συμβατικές γραμμές της συστημικής λογικής.

Στη βάση των ακατανόητων συνόρων μεταξύ ανέκφραστης ειρωνείας και υψηλής σοβαρότητας παρατηρούμε τα τελευταία χρόνια μια θεσμική συσπείρωση γύρω από την έννοια της αστοχίας. Καλλιτέχνες από όλα τα πεδία και στοχαστές συστήνουν κοινότητες (communities), ινστιτούτα, συλλόγους, ακόμη και εφήμερα μουσεία με σκοπό να διευρύνουν το λεξιλόγιο του όρου, να παραδειγματιστούν από τις συνέπειες, να παραγάγουν κάτω από το πρίσμα, να επικοινωνήσουν τις απόψεις και

⁷¹³ Αποστόλης Αρτινός, «Τα παράσιτα του Άλλου», 3-6-2010, στο: <http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=03/06/2010&id=168875> [πρόσβαση 3-8-2010].

⁷¹⁴ Inés Katzenstein, «A Leap Backwards into the Future», στο *Paul Ramírez Jonas*, Birmingham: Ikon Gallery, 2004, p. 108-2.

να ανταλλάξουν τεχνογνωσία. Το Ινστιτούτο της Αστοχίας (Institute of Failure)⁷¹⁵ ιδρύθηκε ως ιστοσελίδα, αρχειακή πλατφόρμα με κύριο στόχο την τεκμηρίωση, μελέτη και θεωρητικοποίηση της αστοχίας, όπως συμβαίνει σε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης δραστηριότητας.

Το Ινστιτούτο της Αστοχίας συγκροτεί ένα δοχείο σκέψεων (think-tank) που συγκεντρώνει εκδοχές εμφάνισης αστοχιών. Οι συνεντεύξεις και αφηγήσεις ετεροτροπικά ακραίων καταστάσεων –όχι πάντα αμιγώς καλλιτεχνικών– παράγουν ένα έκδηλα άστοχο αποτέλεσμα. Οι δημιουργοί του ενεργούν μέσα στον θεσμό της τέχνης (με την ευρύτερη έννοια), αλλά την ίδια στιγμή, όπως διατείνονται στα κείμενά τους, είναι αδιάφοροι απέναντι σε αυτόν και η καθαρότητα των μέσων που χρησιμοποιούν –αν δηλαδή, είναι καλλιτεχνικά ή όχι– δεν τους απασχολεί. Μερικοί από τους δημιουργούς και συνεργάτες τους συχνά περνούν από το ένα πεδίο στο άλλο με ετεροτροπικές αφηγήσεις και περιγραφές αναπάντεχων συμβάντων. Το κοινό, όμως, σημείο που αναπτύσσεται είναι ότι οι δημιουργοί οργανώνουν φανταστικές εννοιολογικές βάσεις, στέλνουν «ισχυρά, αιχμηρά και ταραχοποιά σήματα» (Ant Hampton, Mary Agnes Krell, Howard Matthew). Το ίδιο το γεγονός της αστοχίας λειτουργεί ως ο προστατευτικός μηχανισμός από τον καθαρό ακτιβισμό, από την ταύτιση της τέχνης με τη δράση στην οποία αναφέρεται. Η αστοχία στις αφηγήσεις τους είναι μια μετα-δράση που καθιλώνει μερικώς το νόημα των πρωταρχικών αντιδράσεων. Δηλαδή, μια δομή που δεν ταυτίζεται με τις εκδηλώσεις, αλλά προάγει δυνητικές συναρθρωτικές πράξεις που αφορούν το αντικείμενο των δηλώσεών τους και μπορούν να συνοψιστούν στα εξής ερωτήματα: Ποια είναι, πώς έχει, γιατί και ποιος είναι ο ρόλος της αστοχίας στο ψυχικό, πολιτιστικό και κοινωνικό τοπίο του ανθρώπινου είδους; Με επικεφαλής τους Tim Etchells και Matthew Goulish το εγχείρημα αποτελεί την πρώτη συνεργασία μεταξύ των ηγετικών στελεχών της Forced Entertainment και Goat Island, δύο αξιосέβαστες διεθνείς εταιρείες παραστατικών τεχνών των οποίων το έργο έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την «ανησυχία για αστοχία» και υποστηρίζεται από μια ομάδα μελετητών με στόχο να χαρτογραφηθεί το πρόσωπο της σύγχρονης αποτυχίας στο διεπιστημονικό στερέωμα διερευνώντας τομείς όπως οι αρχιτεκτονικές αστοχίες, η αστοχία των σχέσεων, τα

⁷¹⁵ <http://www.institute-of-failure.com>

παρωχημένα, νεκρά ή «αποτυχημένα» μέσα ενημέρωσης, αθλητικές αστοχίες, η φύση της καταστροφής κ.λπ.



Το νέο κτίριο του Μουσείου «πόθου και της αστοχίας» στο Verftet: No. 143, στο φιόρντ του Bergen, Νορβηγία.

Το Museum of Longing and Failure (MOLAF)⁷¹⁶ είναι ένα πειραματικό μουσείο, αφιερωμένο στην έκθεση και συλλογή μικρών γλυπτών που ενσαρκώνουν έννοιες πόθου και αστοχίας. Με ιδρυτές του το καλλιτεχνικό καναδικό δίδυμο των Lewis & Taggart, το MOLAF διαμορφώνεται μέσα από αλληπάλληλες προσκλήσεις προς διεθνείς καλλιτέχνες και κολεκτίβες, ζητώντας τους να συνεισφέρουν έργα τα οποία θα δημιουργήσουν έχοντας αποκλειστικά κατά νου τις θεματικές που απασχολούν το μουσείο. Από το έτος ίδρυσής του, το 2010, το MOLAF έχει εμφανιστεί στο Μπέργκεν, την Κοπεγχάγη, τη Νέα Υόρκη, το Ντόσον Σίτι, την Κρακοβία, τη Λειψία και το Τροντχάιμ. Η παρουσίαση του μουσείου αλλάζει και προσαρμόζεται στο συγκεκριμένο του, ενώ η μόνιμη συλλογή του περιλαμβάνει περίπου πενήντα έργα τέχνης. Το MOLAF βρίσκεται στο στάδιο της προετοιμασίας ενός αρχείου που θα είναι προσιτό στο κοινό από τις αρχές του 2015⁷¹⁷

Το καλλιτεχνικό δίδυμο Lewis & Taggart στη διάρκεια της συμμετοχής μου στο πρόγραμμα residency στο USF Verftet στο Bergen της Νορβηγίας μου παρέθεσε μια εκτεταμένη συνέντευξη σχετικά με τη λογική του πόθου για αστοχία που αντικατοπτρίζει το υπό σύσταση Μουσείο-Αρχείο, τον τρόπο που συλλέγουν τα αντικείμενα, τη μεθοδολογία επιλογής των χώρων εφήμερης έκθεσης/παρέμβασης και

⁷¹⁶ <http://www.molaf.org/>

⁷¹⁷ Το προφίλ του MOLAF παρουσιάστηκε επίσης στον κατάλογο της έκθεσης με τίτλο *Αστοχία*, που παρουσιάστηκε στην Άμφισσα τον Οκτώβριο 2014 στο πλαίσιο του Symptom Projects 5 σε επιμέλεια Θεόδωρου Ζαφειρόπουλου.

το γενικότερο πλαίσιο στην καλλιτεχνική και επιμελητική πρακτική που ακολουθούν: Η πανοπτική θέαση υλικών αντικειμένων που εκπίπτουν από την πολιτισμική χρήση είναι ο πυρήνας της δράσης τους. Ο προβληματισμός τους συγκεντρώνεται σε μια κριτική αποτίμηση του άστοχου αντικειμένου. Η αδιαφορία τους για μια αρχαιακού τύπου πρακτική αποτελεί πεδίο ανανέωσης της ίδιας της αρχείο-ποιητικής μεθόδου, καθώς η ετερογενής και μη συστηματοποιημένη συλλογή και παρατήρηση αντικειμένων καθιστά αναλογιστική την τοποθέτησή τους σε μια διαφορετική αξιολογική ροή. Στον χειρισμό (manipulation), στην εναλλακτική διαχείριση της παραδοσιακής οργάνωσης του αρχείου, έγκειται η διαφορετική δυναμική της συλλογής δυνατοτήτων (potentialities) που αντικρούει και αμφισβητεί την παραδοσιακή έννοια του αρχείου. Τα πολιτισμικά κτερίσματα δεν καθορίζονται με όρους αναπαράστασης, αλλά τα τεχνουργήματα (artefacts) –που περιλαμβάνονται στο αρχείο τους– δεν αφορούν ούτε αναπαριστούν γεγονότα όπως ακριβώς συνέβησαν ούτε από την άλλη αναπαριστούν αρχεία, είναι τα ίδια αρχεία. Αναδεικνύουν ή, μάλλον, αποκαλύπτουν αλλαγές ιστορικής και χρηστικής δυνατότητας, είναι τα εκφέροντα πιθανών μετά-αντικειμενικών συναρθρώσεων. Συσσωρεύουν χαρακτηριστικά και επιμέρους χειρονομίες και συμπυκνώνονται σε εκθέματα που προκαλούν το ενδιαφέρον αποκλειστικά για την άρνηση σε κάθε μορφής αισθητική και χρηστική ταυτότητα. Το σύνολό τους (αρχείο) σε αυτή την περίπτωση επιτελεί μια συμπύκνωση και ταυτόχρονα προσφέρει ένα πλαίσιο αναστοχασμού σχετικά με την παρεμβατικότητά του στην εκάστοτε εκθεσιακή εκδοχή. Η ιδέα της νομαδικής και αποσπασματικής παρουσίας ισοπεδώνει κάθε θεσμική δομή (institutional) και καθιστά τον θεατή αντιμέτωπο με τα αδιέξοδα ενός «ανώδυνου αντικειμενικού σχετικισμού» ως πεδίο άσκησης που συμπυκνώνει και/ή συμφιλιώνει τις αστάθειες, αναταράξεις και αντιθέσεις της γενεαλογίας του αντικειμένου, είναι ο χώρος της επιτηδευμένης αυθαιρεσίας ή επιβολή μη αισθητικών προκαταλήψεων για το έργο τέχνης ως υλικό προϊόν.

Το εγχείρημα θεμελίωσης αρχών αστοχίας γεννιέται από τη θεώρηση του έργου τέχνης ως πολιτισμικού κατάλοιπου. Τα αντικείμενα γεννιούνται και πεθαίνουν μέσα στον σύγχρονο πολιτισμό και επιστρέφουν σε αυτόν με τον πόθο να τον εμπλουτίσουν; Ακυρώνουν την πλαστή διάκριση μορφής και περιεχομένου καθώς κατά την επιστροφή τους προσδίδουν αντιθέτως υβριδικά και όχι μορφολογικά χαρακτηριστικά; Για να τοποθετηθεί κανείς τεκμηριωμένα σε αυτά τα ερωτήματα

πρέπει να «συνεργαστεί με την αποδοχή της αστοχίας» και να αγκαλιάσει το απρόβλεπτο μετα-αποτέλεσμα. Οι εκφάνσεις της ανθρώπινης εκφραστικής δημιουργικότητας αποτελούν την εξακτίνοση της αστοχίας στις επιμέρους εκδοχές, που φαίνεται να συνοδοιπορούν ή προχωρούν σε παραλληλία, ώστε αλληλοσυμπληρώνονται και συγκροτούν ένα ενιαίο κοσμοείδωλο, παρά την, ορισμένες φορές, σύγκρουση και αναντιστοιχία θεμελίων και στόχων. Η αστοχία είναι ένα είδος «ξεκαθαρίσματος» μέσα στη θολή ατμόσφαιρα της εικαστικής μεθοδολογίας, η οποία πολύ εύκολα παραδρομεί, ονομάζει άλλο αντί άλλου, συγχέει τα είδη, αγνοεί τη γενεαλογία και μιλά από καθέδρας, εκεί που οφείλει να μιλά με σωφροσύνη.

Η έκθεση-case study που διοργάνωσα στο πλαίσιο του The Symptom Projects στην Άμφισσα με τίτλο *Α-στοχία* αποπειράθηκε να συγκροτήσει ένα τέτοιου «είδους» πείραμα, ώστε να διευκρινιστεί αν όντως μπορούν να εφαρμοστούν τα παραπάνω ερωτήματα και ποια είναι τα πιθανά εικαστικά παράγωγα που θα συστρατευθούν και θα ανακαθορίσουν έμπρακτα την παρούσα προβληματική. Ο Karl Popper βρίσκει την ουσία του πειράματος (επιστημονικού) στη διερεύνηση των πιο πολύπλοκων διαψεύσιμων προτάσεων ή υποθέσεων. «Αυτό που χαρακτηρίζει τη δημιουργική σκέψη στο πείραμα είναι η ικανότητα να “σπάσει τα όρια της περιοχής”, δηλαδή να εφαρμόσει έναν κριτικό τρόπο σκέψης έναντι παγιωμένων συνόλων υποθέσεων».⁷¹⁸ Το *The Symptom Projects*⁷¹⁹ που φιλοξένησε την έκθεση είναι μια πλατφόρμα που στοχεύει στη διερεύνηση του «συμπτώματος» στην τέχνη. Το «σύμπτωμα», αυτή η σκοτεινή εμπειρία της λακανικής ψυχανάλυσης, το γλωσσικό συμβάν που διαθέτει το αδιάθετο ίχνος του πραγματικού, το αφανέρωτο ίχνος του πράγματος. Ιδρύθηκε από τον Αποστόλη Αρτινό και τον Κώστα Χριστόπουλο το 2010, οι περισσότερες δραστηριότητες του εγχειρήματος πραγματοποιούνται σε ετήσια βάση στην Άμφισσα, με την οποία διατηρούν δεσμούς καταγωγής.

Με την αστοχία στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τριάντα καλλιτέχνες κλήθηκαν να παραγάγουν και να προβληματιστούν με το αντικείμενο. Είναι μάλλον υπερβολικό να αναλύσω τα έργα και τη λογική της έκθεσης, καθώς ο κατάλογος επισυνάπτεται στο

⁷¹⁸ Karl Popper, *Unended Quest*, London and New York: Routledge, 1992. Bazon Brock, «Cheerful and Heroic Failure», στο Harald Szeemann (επιμ.), *The Beauty of Failure/The Failure of Beauty*, Barcelona: Fundació Joan Miró, 2004, p. 30-3.

⁷¹⁹ <http://thesymptomprojects.gr/>

παράθεμα της Διατριβής, αυτό που θέλω όμως να τονίσω είναι οι ευθείες αναφορές και το σύνθετο πλαίσιο συντεταγμένων που προσέλαβαν οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες.



«*Ασύμπτωτοι
διάλογοι*» στο
καφενείο
Μαστρονικολόπουλου
στην Άμφισσα στο
πλαίσιο της έκθεσης
Αστοχία (διοργάνωση
The Symptom
Projects), επιμέλεια
Θ. Ζαφειρόπουλος.

Το πλουραλιστικό αποτέλεσμα επιβεβαίωσε την αρχική μου αγωνία οπτικοποίησης της αστοχίας με όρους διείσδυσης. Το πείραμα δεν απέτυχε, κάθε άλλο, αφού πραγματοποιήθηκε με επιτυχία στη βάση των προαπαιτούμενων για μια άρτια διοργανωμένη εκθεσιακή εκδοχή σε μια μικρή και απομονωμένη από τον κόσμο της τέχνης πόλη της περιφέρειας. Τα έργα που παρουσιάστηκαν άγγιζαν νοηματικές, υλομορφικές και φορμαλιστικές περιοχές με πλήρη αντιστοιχία των παραδειγμάτων που εξαντλητικά περιέγραψα στο παρόν κείμενο.

Αντί για απολογισμό και επανατοποθέτηση στην ευρύτερη λογική σύγκλισης του έργου (ως πρακτική) με την εξεταζόμενη συνθήκη (της αστοχίας) που ενορχήστρωσαν το πείραμα, θα παραθέσω σχεδόν αυτούσιο το κείμενο της ανθρωπολόγου και επιμελήτριας εκθέσεων Ευαγγελίας Λεδάκη, που τόσο με την παρουσία της στην έκθεση όσο και με την ενεργή συμμετοχή της στο Συμπόσιο που διοργανώθηκε από κοινού με το Άτυπο Studio Νεοποιητικής συνέβαλλε καθοριστικά στην αποτίμηση και επαλήθευση πολλών από τα ζητήματα που μας απασχολούν. Η παράθεση δεν γίνεται για να αποφύγω την προσωπική ανασκόπηση και ανάλυση των συμπερασμάτων του πειράματος, αλλά προκειμένου να παρεμβάλλω μια εξωτερική άποψη που με καθαρότητα έκανε μια πολύ διεισδυτική ανάγνωση και ερμηνεία του συνολικού εγχειρήματος. Το κείμενό της έρχεται σαν απάντηση στη δυσκολία να αποσαφηνιστούν τα κίνητρα για αναπαράσταση της αστοχίας:

[Η έκθεση *A-στοχία*, σε επιμέλεια του καλλιτέχνη Θεόδωρου Ζαφειρόπουλου, θέτει σε διερώτηση την προθετικότητα του καλλιτεχνικού διακυβεύματος, τη δυνατότητα επίτευξης των στόχων του, εν τέλει ακόμα και την ικανότητα των καλλιτεχνικών πρακτικών και των μέσων που μετέρχονται να λειτουργήσουν εργαλειακά ώστε να απευθυνθούν, να διαβιβάσουν το επικοινωνιακό περιεχόμενο και να εκπληρώσουν την επιθυμία του δημιουργικού υποκειμένου. Τέλος, η έκθεση προβληματοποιεί την τοπολογία του καλλιτεχνικού έργου και το εξετάζει ως ευρισκόμενο σε μία κατάσταση αναμονής και αοριστίας, μία συνθήκη γλωσσικότητας που αντιστέκεται να συνταχθεί ως λόγος, ένα θολό ασυνεχές ανάμεσα στο στόχο και τις προθέσεις του δημιουργού, τις ιδιότητες των υλικών και τις ενδεχομενικότητές τους.

Ο βορρόμειος κόμβος (το π λέγμα που διαμορφώνεται από το συμβολικό, τη φαντασίωση, το πραγματικό και το σύνθωμα) θα μπορούσε εδώ να σημαίνει –αντί για το τέλος της αναλυτικής διαδικασίας– τη στιγμή της δημιουργίας. Ο τόπος όπου υπό την προϋπόθεση της τεχνικής παράγεται ένα πρωτογενές δημιουργικό πλεόνασμα. Η τέχνη υφάινεται και επιτελείται πράγματι μέσα στο σύμπτωμα, στο σημείο της αποσαφήνισής του. Μπορεί ωστόσο ως τέτοια η τέχνη να αποτελέσει μια αμιγή φόρμα ή να στοχεύσει σε μια λειτουργία αποσπασμένη από την ίδια τη συμπτωματικότητα; Μπορεί να αξιώσει «καθαρά» αισθητικά αποτελέσματα και σκοπούς; Η τέχνη ως συνθωματική διαδικασία και το καλλιτεχνικό έργο ως συνθωματικό προϊόν αναπόφευκτα συνιστούν προσωπικές ανακλάσεις, καταστατικά άσκοπες. Και εδώ υπεισέρχεται το θέμα της αστοχίας. Η αστοχία ορίζεται στην έκθεση ως γνωσιακό χάσμα, ολίσθημα, ατύχημα ή ακόμα ως ασυνειδησία. Τα στερητικά προθήματα εδώ καταδεικνύουν τη συνεχή ματαιώση και αναστολή των κανονιστικών προθέσεων. Η αστοχία συνιστά μια πρακτική που δρα ανεξάρτητα από το αποτέλεσμα. Υποδηλώνει όχι τόσο το ατελέσφορο της διαδικασίας, όσο το αδιάφορο του τελικού αποτελέσματος· επικυρώνει την απόλαυση της κατανάλωσης και της αυτοανάλωσης. Εν τέλει, έννοια βαθιά αντι-οιδιποδειακή, αντικυριαρχική και αντιδογματική, η αστοχία αποτελεί μία εκδοχή ή μια παράφραση της επιθυμητικής μηχανής των Deleuze και Guattari και συγκροτεί μία συντεταγμένη πρακτική αντίστασης στην προστακτική της ολοκλήρωσης και του παραγωγισμού.

Η έκθεση *A-στοχία* συγκεντρώνει έργα από τριάντα καλλιτέχνες, στην πλειοψηφία τους Έλληνες, με εξαίρεση δύο Καναδούς. Οι χειρονομίες που διαρθρώνουν το επιμελητικό επιχείρημα μπορούν να συναθροιστούν σε τρεις βασικές κατηγορίες: τις

ασκήσεις πάνω στην ημιτελή δομή, τα τεχνικά αποπήματα και τα αναστοχαστικά σχόλια. Στην πρώτη περίπτωση εντάσσονται τα έργα των Αλέξη Δάλλα, Δημήτρη Φουτρή, Κώστα Μπασάνου και Λίνας Μαντικού. Στη δεύτερη περιλαμβάνονται τα έργα που δείχνουν οι Μάρω Φασουλή, Αλέξανδρος Λάιος, Γιώργος Γυπαράκης, Παντελής Χανδρής, Νίνα Παπακωνσταντίνου, Έφη Σπύρου και Γιάννης Καπέλλος. Τέλος, στην τυπολογία του αναστοχασμού emπίπτουν οι Γιώργος Παπαδάτος, Αλέξανδρος Ψυχούλης, Νίκος Παπαδημητρίου, Κώστας Τσώλης, ο μάδα Errands, Νίκος Παπαδόπουλος, Άρτεμις Ποταμιάνου, ο μάδα KangarooCourt, Γιάννης Σκαλτσάς, Γιώργος Τσεριώνης, Νίκος Καναρέλης, Βασίλης Γεροδήμος, Χρήστος Κωτσούλας, Νατάσα Ευσταθιάδη, Πάνος Βορριάς, Νίκος Οικονομέας και Αλεξία Εαφοπούλου. Ενδιάμεσα emφιλοχωρούν πρακτικές που emπλέκουν την έννοια του αρχείου, της συλλογής και της αποθήκευσης, αντικείμενα τα οπ οία μένουν σε αναστολή ή ταξινομούνται στα εργαστήρια των καλλιτεχνών και ανασύρονται για να εκτεθούν υπό ειδικές συνθήκες. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τα έργα των Νάντιας Καλαρά και Lewis και Taggart.

Αναπόσπαστο μέρος και κορύφωση της emμελητικής δραστηριότητας που ανέπτυξε ο Ζαφειρόπουλος στην πέμπτη εκδοχή του Symptom Projects ήταν η emτελεστική συζήτηση «Ασύμπτωτοι Διάλογοι» που πραγματοποιήθηκε την επόμενη των εγκαινίων της έκθεσης στο ιστορικό Γυαλί-καφενέ (Πανελλήνιον) του αγέρωχου Θανάση Μαστρονικολόπουλου, στην πλατεία Κεχαγιά. Η ο μάδα Άτυπο Στούντιο νεοΠοιητικής έρευνας και πράξης που αποτελείται από τους Α. Δάλλα, Μ. Ζαβλάρη, Θ. Ζαφειρόπουλο, Σ. Ντώνα, Σ. Παλυβού και Φ. Ωραιόπουλο και οι προσκεκλημένοι omιλητές Φαίη Ζήκα και Σωτήρης Μπαχτσετζής ενορχήστρωσαν μία υπόγεια δραματοποίηση θεωρητικού λόγου που διαμόρφωσε τις συνθήκες για την εκτύλιξη μιας ζέουσας συζήτησης, μία σπάνια συγκυρία από εκείνες στις οποίες δεν τολμούμε να προσβλέπουμε και που σπανίως συμβαίνουν ακόμα και σε θεσμικά ακαδημαϊκά περιβάλλοντα.

Συνοψίζοντας, αξίζει να σημειωθεί ένα τυπικό πρόβλημα που συναντάται σε πολλές εκθέσεις σύγχρονης τέχνης και το οποίο εδώ δεν αποφεύχθηκε: η emπιλογή των έργων και η προσπάθεια να emκονογραφηθεί το emμελητικό θέμα και να προσφερθούν εννοιολογικές προεκτάσεις εκβιάζονται. Είναι ένα από τα βασικότερα προβλήματα των θεματικών εκθέσεων και η προσπέλασή του απαιτεί λεπτούς χειρισμούς οι οποίοι emφαρμόζονται ad hoc και συνήθως δεν απαντούν σε κάποια ειδική μέθοδο. Κατά

συνέπεια, δεν μπορούν παρά να επινοούνται κάθε φορά εκ νέου, προϋποθέτοντας βεβαίως μία επιμελητική ιδιοσυγκρασία, μια ικανότητα και ετοιμότητα χειρισμού των εκάστοτε ζητημάτων που ανακύπτουν. Είναι κυρίως εκείνα τα προσκόμματα άλλωστε που διαστρωματώνουν την επιμελητική πρακτική και την καθιστούν διακριτή και σημαίνουσα δραστηριότητα.]⁷²⁰

Το παρόν πείραμα δεν φιλοδοξεί να είναι μόνο μια καταγραφή εκφάνσεων της αστοχίας, δηλαδή μια σύνοψη κεντρικών θέσεων και απόψεων που ήδη εκφράστηκαν με παραδείγματα παγκόσμιας κλίμακας από πληθώρα καλλιτεχνών και θεωρητικών. Ζητήματα όπως αναπαράσταση, οφθαλμαπάτη, εσφαλμένος σχεδιασμός, ατύχημα, αχρηστία, δοκίμιο, καταστροφή, νωθρότητα, αμφισημία, επισφάλεια, ασυμβατότητα, ατελής, τυχαιότητα, αντίφαση, φθαρτότητα, μετατόπιση, ελάττωμα, εφιάλτης, σύμβολο, αδυναμία, ερείπιο, αμφιβολία, αποξένωση, αναπροσαρμογή, εποπτεία, εφευρετικότητα, βίωση, προσαρμοστικότητα είναι επιγραμματικά το γλωσσάρι που συντάχθηκε από το περιεχόμενο των έργων που παρουσιάστηκαν, γεγονός που τεκμηριώνει, επαληθεύει και αποδεικνύει έμπρακτα το κοινό λεξιλόγιο και τις έννοιες που χρησιμοποιήθηκαν στο σύνολο της Διατριβής. Σε καμία περίπτωση δεν τέθηκε στους συμμετέχοντες να συμμετέχουν για να αποδείξουν την παρούσα υπόθεση εργασίας και να εικονογραφήσουν την αστοχία. Κλήθηκαν να καταθέσουν την προσωπική γραφή τους και να ξανα-ψάξουν τα εργαστήριά τους με μπούσουλα την αστοχία ως ανα-στοχαστική πλατφόρμα και να ανασύρουν έργα που μπορούν να συνομιλήσουν με το ζήτημα. Η έκθεση απέδειξε και κάτι περισσότερο: λειτούργησε ως παρότρυνση, ως μια αιχμηρή απόληξη, η οποία ωθεί σε μορφογενετικές και υλικές αναπροσαρμογές, δημιούργησε μια ατμόσφαιρα τυφλής ψηλάφησης, η ανάγνωση της αστοχίας μέσα από τα έργα των καλλιτεχνών αναδύει νέα πεδία άσκησης της ιδεαλιστικής υπερβατικότητας που χαρακτήριζε και χαρακτηρίζει τόσες (απόλυτα) τελεολογικές ερμηνείες για τον κόσμο του έργου και τον «απώτερο» σκοπό του. Με την άποψη πως τίποτε δεν μπορεί να προσφέρει ο άκριτος έπαινος ή ο άκριτος ψόγος, η αστοχία προτάσσεται ως μια διαρκής επαγρύπνηση προς χάριν εξέλιξης του καλλιτεχνικού έργου και επιπλέον μια διαρκώς καινούργια δυναμική επαναπροσδιορισμού και επανασηματοδότησης της μεθόδου παραγωγής του. Μέσα

⁷²⁰ Απόσπασμα από το δημοσίευμα της Ε. Λεδάκη, «Η επιθυμία της “αστοχίας”», 25-10-2014, στο http://avgι-anagnoseis.blogspot.gr/2014/10/blog-post_72.html#more [πρόσβαση 26-10-2015].

σ' αυτή τη σφαίρα η έκθεση *A-στοχία* δικαιώνει τη θεώρηση της εκλογής του τελικού σκοπού ως επικίνδυνα εύθραυστου αποθέματος.

5.5 Το υβριδικό της *A-στοχίας*

Η κατανόηση και η ερμηνεία καταστάσεων, συμπεριφορών, ενεργειών/παραλείψεων, νοοτροπιών, γεγονότων συνδυάζει παραμέτρους όπως η άγνοια των πραγματικών καταστάσεων, το διανοητικό, μορφωτικό και κοινωνικο-πολιτιστικό υπόβαθρο και περιβάλλον, οι προκαταλήψεις, η χρονική ή γεωγραφική απόσταση από το ευρύτερο πλαίσιο των εξεταζόμενων συμβάντων, η πολυδιάστατη παρουσία. Στην επιστημολογική προσέγγιση της ιστορίας η μαρτυρία (evidence) επιχειρεί την αναδόμηση του παρελθόντος με βάση τις διαθέσιμες καταθέσεις. Η διερεύνηση της πρόθεσης της μαρτυρίας και της πρόθεσης του δημιουργού συνδέεται και αλληλεπιδρά με τη μεθοδολογία, το περιεχόμενο και τα ειδικά χαρακτηριστικά της *A-στοχίας* σε σχέση με το αποτέλεσμά της, δηλαδή την εγκυρότητα της ιστορικής γνώσης στην οποία καταλήγει.

Οι προδιαγραφές και η χειραφέτηση που γεννά αυτό το *ad hoc* οπτικοποιημένο σύμπλεγμα *A-στοχιών* συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με το ζήτημα που προέκρινε η ύστερη νεωτερικότητα και εκφράστηκαν ως αιτήματα σε ένα πλήθος καλλιτεχνικών πρακτικών που προσδιόρισαν την τέχνη στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. [Ο Johan Huizinga έγραψε το 1938: «Νομίζω πως μετά τον *Homo Faber*, και στο ίδιο επίπεδο με τον *Homo Sapiens*, ο *Homo Ludens*, ο Παίζων Άνθρωπος, αξίζει μια θέση στην ονοματολογία μας». Από την ίδια της τη φύση, η *Adhocracy* είναι μια φιλοπαίγμονα φιλοσοφία που μπορεί να ευδοκιμήσει σε διαδικασίες διασκέδασης. Η συνεργασία με άλλους προϋποθέτει αλληλεπίδραση, ανταλλαγή, τριβή και διασκέδαση. Το να διασκεδάσεις, όμως, είναι κάτι σοβαρό. Διότι η αλλαγή του συστήματος, με την αλλαγή του τρόπου με τον οποίο αξιολογούμε, παράγουμε και διανέμουμε τα πράγματα, καθώς και του τρόπου με τον οποίο αλληλεπιδρούμε και επηρεάζουμε το περιβάλλον, είναι ένα καθήκον που απαιτεί ένθερμη αφοσίωση. Συχνά, οι αρχικές συνθήκες «*ad-hoc*» οργανισμών καθορίζονται από συγγένειες, όταν μια ομάδα ανθρώπων με ένα παρόμοιο ενδιαφέρον ή ένα κοινό πρόβλημα ενώνουν τις δυνάμεις τους για να οραματιστούν την επίλυσή του. Όταν εξαφανιστεί ο φόβος της αποτυχίας

και της σύγκρουσης και το μυαλό είναι ανοιχτό να μπει σε μια διαδικασία δοκιμής και λάθους, τότε δημιουργείται μια χαρούμενη αίσθηση. Αυτή είναι η τέλεια κατάσταση για τον νου να σκεφτεί το αδιανόητο και, συνεπώς, να σχεδιάσει άλλες δυνατότητες, να δημιουργήσει άλλους κόσμους. Σε αυτό το σημείο εξέλιξης της *Adhocracy* εξακολουθούμε να διατηρούμε τον ισχυρισμό του Σέντρικ Πράις: «Απλώς δεν έχουμε μάθει πώς να απολαμβάνουμε τη νέα μας ελευθερία: πώς να μετατρέπουμε τα μηχανήματα, τα ρομπότ, τους υπολογιστές και τα ίδια τα κτίρια σε όργανα ευχαρίστησης και απόλαυσης».⁷²¹ Η έννοια της αβανγκάρντ, της εμπροσθοφυλακής, όπως υποστηρίζει ο Zygmunt Bauman, υπέβαλλε την ιδέα ενός «ουσιωδώς διευθετημένου χώρου και χρόνου, και ενός ουσιώδους διαχωρισμού αυτών των τάξεων».⁷²² Η αστοχία αναφέρεται σε εκείνη την πρακτική που, αξιοποιώντας τον μηχανισμό του διασώστη, παράγει το μέσο και συμμετέχει στη δημιουργία νέων κατασκευών, στοχεύοντας παράλληλα σε έναν ευρηματικά ενεργοποιημένο ρόλο όχι μόνο τόσο για τον παραγωγό όσο και για τον θεατή. Ως τέτοια, η αστοχία μπορεί να πάρει πολλές μορφές. Μπορεί να είναι μια εγκατάσταση εικόνων και κειμένων που, κατά τα πρότυπα της Bishop, προϋποθέτει έναν «ενσωματωμένο θεατή» (embodied viewer). Μπορεί να πάρει τη μορφή ενός μνημείου πολιτιστικής κληρονομιάς, ενός έργου στον δημόσιο χώρο που οριοθετεί εκ νέου τη σχέση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού. Μπορεί να είναι ένας αποκεντρωμένος εικονικός τόπος που διαταράσσει την παγιωμένη σχέση του θεατή με το έργο τέχνης στη φυσική του υπόσταση. Τέλος, μπορεί να πάρει τη μορφή ενός καλλιτεχνικού ανταγωνισμού που δεν εντοπίζεται αποκλειστικά στον φυσικό ή στον εικονικό χώρο, αλλά αναδεικνύει το λάθος όχι ως μίσημα, αλλά ως πεδίο δράσης, μια δυναμική δομή που αμφισβητεί την κρατούσα συναίνεση.

Η υβριδικότητα των μορφών της αστοχίας αποκαλύπτει κάτι επιπλέον. Όσο αυτή η πρακτική εξακολουθεί να αναπτύσσεται, θα συνεχίσει να υπάρχει μια σχετική θολερότητα για τα χρονικά όρια των απαρχών της και τη χρησιμότητα της χρονολογικής παρουσίας της εξέλιξής της. Η χρονολογική παρουσίαση της

⁷²¹ Απόσπασμα από το επιμελητικό κείμενο της έκθεσης *Adhocracy* που παρουσιάστηκε το 2015 στη Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών. Η έκθεση αποτελεί εξέλιξη της έρευνας που ξεκίνησε για την 1η Biennale Design της Κωνσταντινούπολης, το 2012, με επιμελητή τον Joseph Grima και συνεργάτες επιμελητές την Ethel Baraona Pohl, τον Elian Stefa και την Pelin Tan. Η έκθεση έχει επίσης παρουσιαστεί στη Νέα Υόρκη (New Museum, 2013) και στο Λονδίνο (LimeWharf, 2013).

⁷²² Zygmunt Bauman, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, μτφρ. Γ.-Ι. Μπαμπασάκης, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2002, σ. 183-7.

ανάπτυξης αστοχίας είναι βοηθητική, δεν είναι όμως το κύριο ζητούμενο της μελέτης μας. Η κύρια επιδίωξή μας είναι να δούμε πώς οι διαφορετικές εκφράσεις της ενεργοποιούν επιμέρους ζητήματα ή ομάδες ζητημάτων που αναπτύσσονται ριζωματικά ανάμεσα στα δίπολα μέσο - πρακτική, θεατής - υποκείμενο, θεωρία - πράξη. Αυτές οι σχέσεις, στη «μετά-το-μέσο» συνθήκη, βρίσκονται σε μια δυναμική, εν εξελίξει διαπραγμάτευση, αποκαλύπτοντας το αδύνατον της σχέσης που ανασυγκροτείται διαρκώς ανάμεσα στη δυνατότητα και την αδυνατότητα, την τάξη και την αταξία. Με έναν τρόπο, η αστοχία ως πεδίο στις διαφορετικές εκδοχές της θα μπορούσε να αναφέρεται στη συνθήκη του υστερο-νεωτελικού υποκειμένου ως κατακερματισμένου, ελλειμματικού, χειραφετημένου, συναρθρωμένου. Εντούτοις, μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι η παρούσα μελέτη είναι μια γενεαλογία του συμπτώματος της αστοχίας. Είναι μια γενεαλογία η οποία παρακολουθεί την εξέλιξη της εμπειρίας, λαμβάνοντας υπόψη τις ερμηνείες και προσεγγίσεις που έχουν ήδη διατυπωθεί για τις παραδειγματικές πρακτικές. Τις ενσωματώνει σε μια διαφοροποιημένη πρόταση που δίνει έμφαση σε μια προοπτική διεύρυνσης απενοχοποιημένη από το φορτίο των προδιαγραφών.

Η αστοχία ως βιωμένη πραγματικότητα (ιστορική και εμπειρική) δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο ως γραμμική σειρά γεγονότων ή ως ένα πολύπλευρο στερεό σώμα, που θα το γνωρίσουμε όταν προσεγγίσουμε όλες τις πλευρές του. Στη Βρετανία κατανοήσεις τέτοιου είδους είναι γνωστές με την ονομασία «ενσυναίσθηση» (empathy), ο όρος είναι βοηθητικό σύνεργο και επικουρικό εργαλείο στην ερευνητική διαδικασία, δεν είναι ούτε απόλυτο «όπλο» ούτε πανάκεια. Είναι αναγκαία, αλλά όχι επαρκής προϋπόθεση για την κατανόηση. Αυτό που γνωρίζουμε για την πραγματικότητα εξαρτάται από το γενικότερο πλαίσιο μιας σκέψης, εφικτής και αποτελεσματικής στην αναζήτηση μιας «αντικειμενικής» ιστορίας, αλλά περισσότερο ενδείκνυται ως εμπειρική αντικατάσταση της ψευδαίσθησης της αντικειμενικότητας μέσω της ποικιλίας της διυποκειμενικότητας. Στο σημείο αυτό είναι ανάγκη να δοθεί έμφαση στη διαφοροποίηση μεταξύ της ενσυναίσθησης ως ψυχολογικής έννοιας και της «ιστορικής» ενσυναίσθησης. Οι A. Dickinson, P. Lee και R. Ashby διαμόρφωσαν την αρτιότερη διάσταση της ενσυναίσθησης (empathy).

Οι πιο πρόσφατες δημοσιευμένες απόψεις της ομάδας (DLA) συνοψίζονται στα εξής: [«Ενσυναίσθηση» (empathy) ή «λογική κατανόηση» (rational understanding) σημαίνει την ικανότητα να βλέπει κανείς και να δέχεται ως κατά συνθήκη

κατάλληλες (χωρίς απαραίτητα να αποδέχεται ή να μοιράζεται) συνδέσεις μεταξύ των σκοπών, των καταστάσεων και των δράσεων· να βλέπει πώς η συγκεκριμένη οπτική γωνία θα μπορούσε να επηρεάσει τη συγκεκριμένη δράση στις συγκεκριμένες καταστάσεις. Η διαδικασία αυτή απαιτεί δυνατή σκέψη με βάση τις μαρτυρίες-πηγές, αλλά δεν αποτελεί ένα εξαιρετικό είδος διανοητικής διαδικασίας. Δεν είναι καν διαδικασία, αλλά είναι απλώς το σημείο στο οποίο καταλήγει κανείς όταν γνωρίζει τι σκέφτονταν οι άνθρωποι παλαιότερων εποχών, τι στόχους έθεταν και με ποιον τρόπο έβλεπαν οι ίδιοι την κατάστασή τους, και όλα αυτά μπορεί να τα συνδέσει με το τι τελικά έκαναν. Με αυτή την έννοια, ιστορική ενσυναίσθηση (historical empathy) και λογική κατανόηση (rational understanding) είναι διαφορετικοί όροι για ένα και το αυτό επίτευγμα.»⁷²³

«Ό,τι μας διαφοροποιεί από όλους τους προγόνους του γένους “Άνθρωπος”, αλλά και από τους στενότερους σύγχρονους βιολογικούς συγγενείς μας (τους ανθρωποειδείς πιθήκους), είναι ο τεράστιος εγκέφαλος που είναι 25% μεγαλύτερος από εκείνον που διέθετε ο Homo erectus, και τουλάχιστον τέσσερις φορές μεγαλύτερος από τον εγκέφαλο των ανθρωποειδών πιθήκων».⁷²⁴ Οι Αμερικανοί ερευνητές Gary Lynch και Richard Granger δίνουν μια εύλογη απάντηση στο βασανιστικό ερώτημα πώς ο εγκέφαλός μας εξελίχθηκε τα τελευταία 5 εκατομμύρια χρόνια, για να καταλήξει να γίνει η σημερινή υπερπολύπλοκη βιολογική μηχανή που παράγει την αφηρημένη σκέψη, τη συνείδηση και τα συναισθήματα που τόσο εμφανώς μας διαφοροποιούν ως είδος μέσα στο ζωικό βασίλειο. Το θεμελιώδες ερώτημα της εγκεφαλικής λειτουργίας ανασυγκροτεί την πιο «πρόσφατη» ιστορία και όλες τις αποφασιστικές τομές στην εξέλιξη του ανθρώπινου όντος. Η σύγκλιση της αστοχίας της κατανόησης με την πολυσύνθετη, αλλά ακόμη αμυδρά διερευνημένη αποτύπωση της λειτουργίας του εγκεφάλου συνδέεται με ένα κοινό γνώρισμα, αυτό του αυτό+ποιείν, όρος που προέρχεται από την επιστήμη της βιολογίας και αναφέρεται στην αυτοαναπαραγωγή του συστήματος. Οι Χιλιανοί βιολόγοι Humberto Maturana και Francisco Varela έχουν περιγράψει την αυτοποιητική οργάνωση ως «την εγγενή διαδικασία αδιάκοπης αναπαραγωγής των συστημάτων και κυρίως των έμβιων όντων, η οποία είναι

⁷²³ Για την κριτική της ενσυναίσθησης, P. Knight, «Empathy: Concept, Confusion and Consequences in a National Curriculum», *Oxford Review of Education* 15, 1989, p. 41-53.

⁷²⁴ Gary Lynch & Richard Granger, *Μεγάλος εγκέφαλος*, μτφρ. Αζ. Καραμανλίδης, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα 2009, σ. 282.

ουσιαστικά προϊόν εξελικτικών κυτταρικών (βιοχημικών) σχέσεων και μεταβολών. Σε μία συνεχή διαδικασία, ένα κύτταρο ή ένας οργανισμός αντικαθιστά τα τμήματα που το αποτελούν μέσω των τμημάτων (πρωτεΐνες και ένζυμα) από τα οποία αποτελείται». ⁷²⁵ Ο Niklas Luhmann, μεταφέροντας αυτή την αυτοποιητική λογική στα αυτόνομα κοινωνικά συστήματα, επιχειρεί να περιγράψει την πολύπλοκη πραγματικότητα και να εξηγήσει τη λειτουργία τους. Υποστηρίζει πως τα συστήματα «αναπαράγουν όλες τις στοιχειακές ενότητες από τις οποίες αποτελούνται, μέσα από ένα δίκτυο αυτών των ίδιων των στοιχείων, και με τον τρόπο αυτό οριοθετούνται απέναντι στο περιβάλλον τους». ⁷²⁶

Η προσομοίωση (αστοχιών) αποτελεί μία από τις πιο σημαντικές και ισχυρές μεθόδους που χρησιμοποιούνται στην έρευνα για τον σχεδιασμό και την παρακολούθηση της λειτουργίας σύνθετων διαδικασιών και συστημάτων. Σύμφωνα με τον R. E. Shannon, ⁷²⁷ η προσομοίωση ορίζεται ως η διαδικασία σχεδιασμού του μοντέλου κάποιου πραγματικού συστήματος και πραγματοποίησης πειραμάτων με το μοντέλο αυτό που αποσκοπούν στην κατανόηση της συμπεριφοράς του συστήματος ή/και στην αξιολόγηση εναλλακτικών στρατηγικών για τη λειτουργία του συστήματος, δηλαδή αποτελέσματα από την αλλαγή του συστήματος ή του τρόπου λειτουργίας του. Ένα μοντέλο ικανό να αποσαφηνίσει αυτές τις παραμέτρους αναπαριστά τη δομή και τη λειτουργικότητα του πραγματικού συστήματος και είναι παρόμοιο, αλλά απλούστερο από το σύστημα που αντιπροσωπεύει. Ένα καλό-άρτιο μοντέλο ουσιαστικά είναι αυτό που ενσωματώνει τα θετικά στοιχεία του ρεαλισμού και ταυτόχρονα της «ανοιχτά αφηρημένης διαχείρισης». Ένα μοντέλο που προορίζεται για τη χρήση σε μελέτες προσομοίωσης είναι στην πράξη ένα μαθηματικό μοντέλο ⁷²⁸ που αναπτύχθηκε με τη βοήθεια λογισμικού προσομοίωσης.

⁷²⁵ Francisco Varela, «Everything is said by an observer», στο William Irwin Thompson (επιμ.) *Gaia, a Way of Knowing: Political Implications of the New Biology*, Great Barrington, MA: Lindisfarne Press, 1987, p. 65-82, 71.

⁷²⁶ Niklas Luhmann, *Νομιμοποίηση μέσω διαδικασίας*, μτφρ. Κ. Βαθιώτης, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1999.

⁷²⁷ Robert E. Shannon, *Introduction to the Art and Science of Simulation*, PDF, 1998.

⁷²⁸ «Η δεύτερη πράξη του ιντουισιονισμού... αναγνωρίζει τη δυνατότητα δημιουργίας νέων μαθηματικών οντοτήτων: Πρώτον με τη μορφή άπειρα συνεχιζόμενων ακολουθιών των οποίων οι όροι επιλέγονται περισσότερο ή λιγότερο ελεύθερα από προηγούμενα αποκτημένες μαθηματικές οντότητες. Δεύτερον με τη μορφή μαθηματικών Ειδών, δηλαδή ιδιοτήτων ήδη δημιουργημένων μαθηματικών οντοτήτων, που ικανοποιούν τη συνθήκη ότι, αν ισχύουν για κάποια μαθηματική οντότητα, ισχύουν

Τα αυτοποιητικά συστήματα είναι οργανωμένα στη βάση ενός δυαδικού κώδικα και στο πλαίσιο λειτουργίας τους αναφέρονται αποκλειστικά στον εαυτό τους (αυτοαναφορικότητα). Το οικοδόμημα του Luhmann αναλύει το σύστημα ως ένα αυτόνομο, αυτοποιητικό σύστημα. Η διαδικασία λειτουργίας του διαθέτει τρεις διαφορετικές εκδοχές: την πληροφορία, την ανακοίνωση και την κατανόηση, οι οποίες σηματοδοτούν μια διαφορά. Το σύστημα που παράγει πληροφορία επιλέγει τις πληροφορίες προς μετάδοση και τον τρόπο μετάδοσής τους. Για την ενότητα των δύο συνιστωσών της πληροφορίας και της κοινοποίησης καθοριστικός είναι ο ρόλος του αποδέκτη (του «Άλλου»). Αυτός θα πρέπει να κατέχει έναν κατάλληλο κώδικα πρόσληψης. Σε αντιπαράθεση με τη λειτουργία της αστοχίας τα μηνύματα που προειδοποιούν και γίνονται κατανοητά με βάση αυτόν τον κώδικα χαρακτηρίζονται στη διαδικασία του κατεπείγοντος ως «εισροή της πληροφορίας» και όσα δεν γίνονται ή δεν λαμβάνονται υπόψη παραμορφώνονται, θεωρούνται «θόρυβος». Ο διάυλος επικοινωνίας της αστοχίας με το εσωτερικό του πυρήνα της αποτελεί μία αυτοαναφορική διαδικασία, δηλαδή στοχεύει πρωτίστως στην αυτοαναπαραγωγή της. Οι πολιτισμικές συνθήκες ζωής των δρώντων, και μέσω αυτών οι κρίσιμες ιδιότητες και ικανότητες μετοχής και δράσης τους στις διάφορες «μορφές αντιμετώπισης του προβλήματος», επισημαίνουν ταυτόχρονα τη διαφορετική κατανομή του μηχανισμού αντι-δράσης, τις διάφορες θέσεις που προσδιορίζει η διάσταση του προβλήματος και η λειτουργία της αυτο-ποίησης (του σχηματισμού αντι-βιοτικού αντιδότη), δηλαδή μηχανισμού αντιμετώπισης στη βάση της σχέσης πολιτισμικής ίασης.

Η διαμάχη στο εσωτερικό της αστοχίας (δομής και κατανομής της αντίδρασης), ορίζει τις μετατοπίσεις των ορίων, το σχετικό άνοιγμα ή κλείσιμο των συνόρων μεταξύ των επιμέρους διαφόρων εμπλοκών με το πρόβλημα, δηλαδή τις μεταξύ τους σχέσεις. Ταυτόχρονα, ό μως, η κατοχή μιας ορισμένης σύνθεσης (μηχανισμός επίλυσης) αποτελεί συνάρτηση της μετοχής στη λειτουργική αποπερατότητα. Οι συσχετίσεις λύσεων αποτελούν λειτουργία της διαδρομής των ανασχηματισμών διαμέσου των σταδίων πραγμάτωσης, αλλά και σε κάθε επιμέρους βήμα (αποτελώντας η μία συνάρτηση της άλλης) σε συνάφεια με τον δυναμικό

επίσης για όλες τις μαθηματικές οντότητες που έχουν ορισθεί σαν ίσες μ' αυτήν, με δεδομένο πως οι σχέσεις ισότητας πρέπει να είναι αυτοπαθείς, αντισυμμετρικές και μεταβατικές. Ήδη δημιουργημένες μαθηματικές οντότητες, που ικανοποιούν τη συγκεκριμένη ιδιότητα, καλούνται στοιχεία του είδους». Arend Heyting, «Οι ιντουισιονιστικές απόψεις για τη φύση των μαθηματικών», στο Παύλος Χριστοδουλίδης (επιμ.) *Η φιλοσοφία των μαθηματικών*, εκδ. Πνευματικός, Αθήνα 1993, σ. 265-71.

μετασχηματισμό. Οι δρώντες κατασκευάζουν, δομούν ενεργητικά, ατομικά καθώς και συλλογικά ενεργήματα για να προσδιορίσουν την κατανομή των θέσεων θέασης (στον χώρο που οι δράσεις αυτές παράγουν), συγκροτούν ένα πεδίο που εξαρτάται τόσο από την εσωτερική οργανωτική δράση (εντός), όσο και από τις συνάφειες των δράσεων με τα άλλα πεδία (το σύμπαν εκτός). Το κενό μεταξύ των δύο οριοθετήσεων συνιστά τον σύνδεσμο εισροής δεδομένων, της έκτασης που καταλαμβάνει η κατανόηση της αστοχίας και των μηχανισμών επίλυσης μεταξύ εισόδου - εξόδου που παρέχουν οι ίδιοι οι δρώντες.

Το habitus ή έξη του πεδίου της αστοχίας συνιστά το (υλικό) προϊόν ενσωμάτωσης των διαιρέσεων και αναγκαιοτήτων που είναι εγγεγραμμένες στον διαφοροποιημένο (και ως εκ τούτου διαφοροποιητικό) χώρο υπό τη μορφή ταξινομικών σχημάτων αντίληψης, αποτίμησης και δράσης. [Σύμφωνα, μάλιστα, με την «οντολογία του βάθους», η οποία αναπαράγει τους βαθιά εδραιωμένους δυϊσμούς (σώμα - νους, γυναίκα - άνδρας, φύση - πολιτισμός), η ενασχόληση με τον υλικό πολιτισμό προσιδιάζει σε μια «ρηγή», «επιφανειακή» και «εφήμερη» θεώρηση του κόσμου έναντι «βαθύτερων», «πνευματικών» αξιών που θεωρούνται ότι αντέχουν στο χρόνο. Τα αντικείμενα μπορούν να «δράσουν» ή πρόκειται για αποκλειστικά ανθρώπινη ιδιότητα; Αν μπορούν, τότε ποια είναι η δράση του υλικού κόσμου στη διαμόρφωση του εαυτού; Το ίδιο το ανθρώπινο σώμα δεν αποτελείται από ύλη; Πώς παράγονται πολιτισμικά τα υποκείμενα σε σχέση με τα αντικείμενα που κατά καιρούς παράγουν ή/και καταναλώνουν;»⁷²⁹. Αυτές οι θεμελιωδώς διαμορφωτικές ερωτήσεις που θέτει η ανθρωπολογική μελέτη της εμπειρίας σε σχέση με την υλικότητα ως αδιαμεσολάβητες από προηγούμενες δομήσεις καθορίζουν μια ορισμένη συνθήκη πρόσβασης της αστοχίας:

- τείνουν να περιορίζουν αυτό που οι δρώντες μπορούν να αντιληφθούν,
- διαχωρίζουν την απόσταση μεταξύ σκέψης και πράξης,
- προδιαθέτουν προς ορισμένες τοποθετήσεις ή θεσιληψίες,
- κατευθύνουν προς ορισμένες συμβολικές και αξιολογικές σημάνσεις,

⁷²⁹ Πρόκειται για ορισμένα μόνο από τα ερωτήματα που εισάγει το συλλογικό έργο *Υλικός πολιτισμός: Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, σε επιμέλεια της επίκουρης καθηγήτριας του Παντείου Πανεπιστημίου Ελεάνας Γιαλούρη, που εκδόθηκε τον Δεκέμβριο του 2012 από τις εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

- απομακρύνουν την πραγματικότητα από τα διακυβεύματα,
- μετατοπίζουν την επιδίωξη προς τις ειδικές στρατηγικές,
- συνιστούν πρακτικές και λόγους απόκτησης του σχετικά πρακτικού αποτελέσματος.

Σύμφωνα με τον Bauman, «οι σύγχρονοι καλλιτέχνες αφοσιωμένοι στη λογική της ατελείωτης επινόησης κατά την οποία το παρόν διαδέχεται το παρελθόν και που, με τη σειρά του, θα το διαδεχτεί το μέλλον από τον μοντερνισμό μέχρι σήμερα πιστεύουν στην “ανυσματική” υφή του χρόνου, με την πεποίθηση ότι η ροή του χρόνου έχει κατεύθυνση».⁷³⁰ Η αστοχία «εμπιστεύεται» την προοδευτική φύση της ιστορίας και πιστεύει στην επιτάχυνση ως έναν τρόπο επίσπευσης της ιστορικής αλλαγής. Οι μοντερνιστές «κήρυξαν τον πόλεμο ενάντια στην πραγματικότητα της νεωτερικής ζωής που βρήκαν, μονάχα επειδή πήραν τους μετρητοίς τις αρχές της. Η ανθρωπολογία επιχειρεί να ανιχνεύσει την κοινωνική αλλαγή στη δομή αυτή τη φορά, επηρεαζόμενη από τις λειτουργιστικές και δομολειτουργιστικές των κοινωνικών μετασχηματισμών που ερμηνεύονται συγχρονικά, ως κλειστά συστήματα και «κώδικες» με βάση τις θεωρίες του δομισμού και της σημειωτικής προσέγγισης ή ως «σύμβολα» και τελετουργικές επιτελέσεις σύμφωνα με τη θεωρία του συμβολισμού και τις «ητικές» προσεγγίσεις. Ο μοντερνισμός πίστεψε έτσι στην προοδευτική φύση της ιστορίας. Αλλά η ιστορία και η πρόοδος περιορίζονται από την εντροπία της αστοχίας ως το αναπόδραστο αντίθετο ρεύμα κάθε ανθρώπινης και φυσικής δραστηριότητας. Το «φυσικό και τεχνολογικό περιβάλλον» είναι για τον Benjamin μια δυνατότητα απελευθέρωσης και επέκτασης του ίδιου του Είναι. Η μορφοποίηση της καθημερινότητας περνά μέσα από αυτή τη διάχυση του καλλιτεχνικού έργου, από τη γόνιμη θέση του μέσα στο πλαίσιο αυτής της νέας «διαμεσολαβημένης αναπαράστασης» (Heidegger). Οι τεχνολογικές εικόνες, η μηχανική αναπαραγωγή των έργων, είναι για τον Benjamin το όχημα για την αισθητικοποίηση του καθημερινού. Η αισθητική εμπειρία αποσπάται από το μοναδικό αντικείμενο και «αναγνωρίζεται τώρα στην καθολική συγκίνηση της αναπαραγωγής».⁷³¹ «Κάθε χειρονομία μέσα στον κόσμο της ιστορίας της τέχνης είναι αναγκαστικά παροδική και

⁷³⁰ S. Bauman, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, ό.π., σ. 200-10.

⁷³¹ Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, ό.π. (υποσ. 54), σ. 79.

θα ξεπεραστεί από την επιταχυνόμενη διαδοχή των στυλ και των κινημάτων»,⁷³² θα μας υπενθυμίσει ο Nelson Goodman. Η αστοχία ως εντροπική συνθήκη απαντάει στην επιτάχυνση με μια ματιά που αποπειράται να επιβραδύνει και να εξέλθει μέσω αυτής της επιβράδυνσης από τον ιστορικό χρόνο. Αυτή η εννοιοποίηση της καθημερινότητας, που ο Benjamin την αναγνωρίζει ως μία πολιτισμική κατηγορία, είναι μια κομβική στιγμή για τη σύγχρονη σκέψη. Η φαινομενολογία της «κάθε μέρας» γίνεται εδώ ένα ευρύ πεδίο νοηματοδοτήσεων και διαφορών. Είναι η μεγαλειώδης συγχρονικότητα ενός ίχνους, πέρα απ' αυτή του «μη συγχρονικού» (Ernst Bloch), που συγκροτεί μια διαφορά μέσα στην κανονικότητα του Λόγου. Οι εικόνες της συνέργειας γίνονται έτσι οι απόκρυφες εμφανίσεις του καθημερινού βίου, ένα καινοφανές διαλεκτικό περιβάλλον που καθορίζει το σύνολο των όρων της υλικότητας.

Στο πλαίσιο της «πολιτισμικής κριτικής» η αστοχία παίζει τον ρόλο του διαμεσολαβητή –προς νέους τρόπους να κατασκευάζει κανείς αναπαραστάσεις– και αποτελεί μία από τις πιθανές διόδους για να διαπιστωθεί πώς ενός είδους συλλογικός «νους», που δεν είναι μόνο λειτουργικό προνόμιο του ανθρώπινου εγκεφάλου, επιμερίζεται σε κάθε «δρώσα» οντότητα. «Ένα καλλιτεχνικό έργο θεωρείται πως “υλοποιεί”, πιο εύγλωττα, ίσως, από οποιοδήποτε άλλο αντικείμενο, έναν ιδιαίτερο τρόπο του “σκέπτεσθαι”». ⁷³³ Δεν μπορούμε να αποκριθούμε σε αυτή την αντίρρηση αν δεν επανέλθουμε στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη. Ας πούμε προσωρινά πως η διαφορά δεν έγκειται στη μεθόδευση, αλλά στον επιζητούμενο σκοπό. Η μεταφορά αποκαλύπτει τη συστατική διαπλοκή νοήματος, νοητικής «παράστασης-αναπαράστασης», επιλέγει συγκροτησιακά την υλικότητα και τον βαθμό κεντρικού ελέγχου – ή αστοχίας που τη διαπερνά. Η σχηματισμένη και έμπυχη παρουσίαση αντιμετωπίζεται μέσα στο ίδιο πλαίσιο αναφοράς με τη συντομία, την έκπληξη, την απόκρυψη, το αίνιγμα, την αντίθεση, το ευφυολόγημα, καθώς και με όλες τις μεθοδεύσεις που υπηρετούν τον ίδιο σκοπό.

Τα βήματα που εμπλέκονται στη διαδικασία ανάπτυξης ενός άστοχου μοντέλου, στον σχεδιασμό-σκηνοθεσία μιας αστοχίας είναι τα εξής:

⁷³² N. Goodman, *Γλώσσες της τέχνης*, μτφρ. Πάνος Βλαγκόπουλος, επιμ. σειράς Στ. Βιβιδάκης, Π. Καλλιγιάς, Γ. Ξηροπαΐδης κ.ά., εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2005, σ. 118.

⁷³³ Susanne Kuechler, «Materiality and Cognition: the Changing Face of Things», στο D. Miller (επιμ.) *Materiality*, Durham: Duke University Press, 2005, p. 206-31.

- Βήμα 1: Ορισμός του προβλήματος.
- Βήμα 2: Μορφοποίηση του προβλήματος.
- Βήμα 3: Συλλογή και επεξεργασία δεδομένων που παράχθηκαν.
- Βήμα 4: Μορφοποίηση και ανάπτυξη του μοντέλου του συστήματος.
- Βήμα 5: Επικύρωση του μοντέλου.
- Βήμα 6: Τεκμηρίωση μοντέλου για μελλοντική χρήση.
- Βήμα 7: Επιλογή του κατάλληλου σχεδίου.
- Βήμα 8: Επαλήθευση των συνθηκών.
- Βήμα 9: Εκτέλεση προσομοίωσης.
- Βήμα 10: Ερμηνεία και παρουσίαση αποτελεσμάτων.
- Βήμα 11: Πρόταση περαιτέρω ενεργειών.

Με τη γενίκευση της ερώτησης «πώς μπορούν να γεννηθούν και να επεκταθούν τα νοήματα – οι γενικεύσεις και αφαιρέσεις συγκροτούν μια άστοχη πρακτική;» τα παραπάνω παραδείγματα προσδιορίζουν πώς οι επιμέρους αστοχίες στη διευρυμένη υλική υπόσταση επιδρούν στη διαμόρφωση νέων συνθηκών. Αφενός μέσα από μια στοχαστική θεώρηση και ανάλυση της εμπειρίας και αφετέρου μέσα από την ενεργητική, ιστορική βίωσή της καθώς τα τεκμήρια αυτής της ιστορικής υλικής βίωσης είναι «εγγεγραμμένα» στο ίδιο το «σώμα» της πρακτικής. Τα τεκμήρια που συλλέξαμε παραπάνω ομαδοποιούνται στις εξής κατηγορίες:

A) Η ανάδειξη σκοπιμότητας των άστοχων νοημάτων, κάτι που προδίδεται και από την ίδια τη χρήση της λέξης νόημα στην έννοια της πρακτικής, λ.χ. τι νόημα έχει να υλοποιήσω αυτό; Η απουσία μιας τέτοιας έννοιας –και ενός τέτοιου νοήματος– οφείλεται, προφανώς, στην απουσία της σκοπιμότητας για υλομορφική μεταφορά την οποία θα υπηρετούσε κάθε άστοχη διατύπωση.

B) Το επιφανόμενο της άστοχης μεταφοράς. Αυτό που αποκαλύπτει η μεταφορική χρήση είναι ότι τα νοήματα –οι γενικευτικές και αφαιρετικές αυτές ανακλάσεις της εμπειρίας– δεν είναι «ψυχρά» νοητικά αποτυπώματα, αλλά νοητικά

ιχνογραφήματα⁷³⁴ που «θερμαίνονται» από τη θέρμη της ιστορικής βίωσης της εμπειρίας – της ενεργητικής, ιστορικής σχέσης υποκειμένου και αντικειμένου.

Γ) Στην καρδιά της μελέτης των επιστημολογικών παραγόντων πρόγνωσης και αντιμετώπισης των αστοχιών βρίσκεται το θέμα του λογικού εξαναγκασμού. Η λογική συναγωγή συμπερασμάτων και η συνέπεια αποτελούν επιστημολογικούς παράγοντες ισότιμης αξίας.

Με βάση τα παραπάνω, ολόκληρη η αμφισβήτηση μπορεί να επικεντρωθεί σε ένα κύριο θέμα. Όλα καταλήγουν στο ότι μπορούμε να αναλύσουμε την προοπτική της υλοποίησης στην ιδέα της συμμόρφωσης-μεταστροφής σε κάποιον άστοχο κανόνα. Το έργο τέχνης γίνεται το πρότυπο μιας «διαλεκτικής αντικειμενικότητας» που έρχεται μέσα στο κατακερματισμένο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον για να ολοποιήσει και να ενοποιήσει το αλλοτριωμένο υποκείμενο, για να κομίσει τη δυνατότητα μιας ουτοπικής διαφυγής έως την τελικότητα της υλικής του πραγμάτωσης.

Συμπεράσματα

Η σύνδεση που επιχείρησε ο Wittgenstein με τη γλώσσα απεικονίζει τις αντιλήψεις των αναπαραστάσεων των υποκειμένων να είναι «μια γραμμική σειρά σχέσεων από νοητικές δομές».⁷³⁵ Η ανθρωπολογική έρευνα μέχρι το 1970 είχε σχεδόν παραμελήσει, αν όχι περιφρονήσει, τη μελέτη των «υλικών πραγμάτων», θεωρώντας τα «παθητικούς δείκτες» και «άψυχους δέκτες», σε αντίθεση με τα «έμψυχα», «ζωντανά» και «δρώντα» υποκείμενα. Πρόκειται για συστήματα σκέψης που δεν άφησαν ανέπαφες τις νεωτερικές κοινωνικές επιστήμες.⁷³⁶ Το πρακτικό γίνεσθαι μοιάζει, λοιπόν, να αποκρύπτεται και να αντιμετωπίζεται περισσότερο ως εικονογράφηση της ανθρωπολογικής θεωρίας, παρά ως μοχλός ανατροπής της θεωρητικής και κοινωνικής κατασκευής. Η συνάντηση τέχνης και αστοχίας

⁷³⁴ Paul Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1998, σ. 76.

⁷³⁵ Σταυρούλα Τσινόρεμα, *Γλώσσα και κριτική: Ο Wittgenstein για το νόημα, τη γνώση, τις αξίες*, εκδ. Liberal Books, Αθήνα 2014.

⁷³⁶ Γιαλούρη (επιμ.) *Υλικός πολιτισμός: Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, ό.π., σ. 112.

πραγματοποιείται, κυρίως, σε εννοιολογική βάση (και στηρίζεται σε πληθώρα σύγχρονων καλλιτεχνικών προτάσεων) και η έμφαση μετατοπίζεται από τις πρακτικές (την επιτόπια έρευνα και τις παραλλαγές της) στις ιδέες που «υλοποιούνται» ως έργα (ως οντότητες, δηλαδή, με τη δική τους ζωή και δράση). Μια τέτοια προοπτική επιφέρει, ενδεχομένως, ανανέωση στους τρόπους σκέψης όταν οι έννοιες ταυτίζονται με τα πράγματα και τα πράγματα εμφανίζονται αυτά καθαυτά ως «δρώντα», συμπεριλαμβανομένου ως κεντρικού του ρόλου των κοινωνικών σχέσεων στην κατασκευή τους.

Σε αυτό το πλαίσιο προβληματισμών η αστοχία καταλαμβάνει τον χώρο του ορισμού του προβλήματος, η διαγραμματικά άστοχη τεχνική αντανάκλα το νοητικό εργαλείο που εξυπηρετεί τη συγκρότηση νέων εννοιών και στρατηγικών σχεδιασμού. Έννοιες, δηλαδή, που αφορούν την κατάτμηση των γενικευμένων δυσκολιών σε επιμέρους και εξυπηρετούν στη διαμόρφωση ενός σχεσιακού μοντέλου αυτο-οργανωτικών συστημάτων στα οποία και διακρίνεται μια τεράστια αλλαγή (μετακίνηση) στόχου. Σχηματικά μπορούμε να τις προσδιορίσουμε:

- Από τις δομές και τις καταστάσεις στις διαδικασίες και τις λειτουργίες.
- Από τα αυτο-διορθωτικά στα αυτο-οργανωτικά συστήματα.
- Από τον ιεραρχικό μηχανισμό στη συμμετοχή.
- Από τις συνθήκες ισορροπίας στις δυναμικές ευστάθειες της μη ισορροπίας.
- Από τις μοναδικές τροχιές στη δέσμη τροχιών.
- Από τη γραμμική αιτιότητα στην κυκλική αιτιότητα.
- Από την προβλεψιμότητα στο τυχαίο.
- Από την τάξη και τη σταθερότητα στο χάος και τη δυναμική.
- Από τη βεβαιότητα και τον καθορισμό σε ένα μεγαλύτερου βαθμού ρίσκο με αμφισημία και αβεβαιότητα.
- Από τη θεωρία απλοποίησης στη θεωρία της ανάδυσης.
- Από το Είναι στο Γίνεσθαι.

Κάθε ανθρώπινο έργο είναι άσκηση των ίδιων πνευματικών δυνατοτήτων, «παντού είναι ζήτημα παρατήρησης, σύγκρισης, συνδυασμού, πράξης και σχολιασμού για το πώς γίνεται κάτι».⁷³⁷ Η νοημοσύνη δεν αποτελεί μέσο κατανόησης βασισμένο στη

⁷³⁷ Vladimir Arshinov & Christian Fuchs (επιμ.), *Causality, Emergence, Self-Organisation*, Moscow: NIA Priroda, 2003, p. 8. Δημοσιευμένο στο:

σύγκριση της γνώσης με το αντικείμενό της. «Είναι η δύναμη να γίνεται κανείς κατανοητός μέσω της επιβεβαίωσης του άλλου».⁷³⁸ Υπό το πρίσμα της παράλληλης προσωπικής καλλιτεχνικής παραγωγής πολλά από τα παραδείγματα και τα ερευνητικά μοντέλα που παρουσιάστηκαν για υποστήριξη, μελέτη και ανάπτυξη των υποθέσεων προέκυψαν οργανικά μέσα από την πορεία του προσωπικού εικαστικού έργου. Αναπόφευκτα, γεννιέται έτσι μια αμφίδρομη διαδρομή μεταξύ παραγωγής και ανατροπής των δομών που χρησιμοποιήθηκαν μέχρι σήμερα. Εμβόλιμα, προκύπτει μία εκ νέου εξωγενής αναδιάταξη στη λογική της αμφιβολίας, του συνεχόμενα αναπροσαρμόσιμου και της αναζήτησης των σημείων που λειτούργησαν ή επιδρούν κατασταλτικά στη γραμμική εξέλιξη του προσωπικού εικαστικού λεξιλογίου. Ο Derrida γράφει: «Η πρώτη επέμβαση του ανθρώπου πάνω στη γη έγινε με σκοπό να τη μεταμορφώσει, να την κάνει γόνιμη. Η πρωτόγονη επέμβαση πάνω στο φυσικό τοπίο είναι η πρώτη χάραξη, η πρώτη εγγραφή πάνω στη γη με μία γεωμετρία που αντιστοιχούσε στα πρωτόγονα εργαλεία που είχε ο άνθρωπος στη διάθεσή του. Η χάραξη αυτή παραπέμπει στη συνέχεια της βουστροφηδόν γραφής (από αριστερά προς τα δεξιά και συνέχεια από δεξιά προς τα αριστερά) και συνδέει τη γραφή με την οδό και με την ελικοειδή συνεχή διαδρομή του αρότρου πάνω στη γη».⁷³⁹ Η επιτακτική ανάγκη διατύπωσης συγκεκριμένων, αλλά και εναλλακτικών προτάσεων μετάβασης από την πραγματικότητα της αστοχίας σε μια άλλη, που θα εμφυσήσει ζωή στα ερείπια, απαιτεί μια συνολική θεώρηση των προβλημάτων, η οποία ξεπερνάει την κατά τα άλλα αναγκαία αποτύπωση των αστοχιών που τα προκάλεσαν. Ίσως γι' αυτό στο βάθος κάθε κατασκευής, κάθε «οικοδομήματος» να υπάρχει αυτή η πρωτόγονη επιθυμία «χάραξης» μιας οδού, η αρχή, η ανέλιξη και η περιέλιξη.

Το θέμα που μας απασχολεί σήμερα είναι η άμεση ανάγκη να απαντήσουμε σε συγκεκριμένα και κρίσιμα ερωτήματα, τα οποία αναφέρονται στο διευρυμένο μέλλον της κατασκευαστικότητας. Για τη συνολική θεώρηση των προβλημάτων διατυπώσαμε ένα ευέλικτο και πολυσήμαντο στοχαστικό μοντέλο, που μπορεί να εφαρμοστεί από τα πρώτα στάδια αναγνώρισης κάθε προβλήματος σχεδιασμού για να ιεραρχεί τόσο τις διαδοχικές φάσεις των παρεμβάσεων όσο και τη στρατηγική της

<http://cartoon.iguw.tuwien.ac.at:16080/christian/causalityemergenceselforganisation.pdf> (τελευταία επίσκεψη 3-2009).

⁷³⁸ J. Ranciere, *Ο αδαής δάσκαλος. Πέντε μαθήματα πνευματικής χειραφέτησης*, μτφρ. Δ. Μπουνάνου, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2008.

⁷³⁹ J. Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2003.

υλοποίησής τους. Το πρόγραμμα αυτό –ανοιχτό σε μεταβολές και προσθήκες– προκύπτει από τη συνεργασία των εσωτερικών δομών του έργου και την τροπικότητα επέκτασης της επιφάνειας εργασίας. Ο συντονισμός, ό μως, με την αποδοχή της αστοχίας είναι απαραίτητος, ώστε να ξεφύγει το εγχείρημα από τη μετριότητα της εφαρμογής, να παρεκτραπούν οι ασάφειες, οι αρχικοί στόχοι και οι προσδιορισμένες προτεραιότητες ώστε να μετουσιωθεί σε ποιητική.

Ο σχεδιασμός των αποφάσεων προϋποθέτει ένα πλέγμα συμπτώσεων:

- A) Καθησυχασμό αντί για ένταση και πρόσκρουση με το πρόβλημα.
- B) Ανάλυση των κοινωνικών συνθηκών της παραγωγής και της δεξίωσης του έργου, ώστε, αντί να μειώνει ή να καταστρέφει, να επιτείνει τη βιωματική εμπειρία του.
- Γ) Εμβάθυνση και διεύρυνση της απόλαυσης της ερμηνευτικής του έργου.
- Δ) Συγκέντρωση στην αληθινή κατάσταση έκτακτης ανάγκης.
- E) Ενορατική διευθέτηση του στόχου.

Το 1934 ο Walter Benjamin δημοσιεύει δύο αποσπάσματα από την ευρύτερη εργασία του για τον Franz Kafka. Πρόκειται για ένα από τα πιο φιλόδοξα κείμενα του συγγραφέα, στο οποίο επιχειρεί μέσω μιας απροσδόκητης προσωπικής ανάγνωσης να υπερασπιστεί τη λογοτεχνική αξία του Kafka όχι τόσο έναντι των κριτικών του, όσο έναντι των ίδιων του των θαυμαστών. Ανάμεσα στα άλλα πρωτότυπα επιχειρήματα που διατυπώνει, προκειμένου να υποστηρίξει την ερμηνεία και την εκτίμησή του για τον συγκεκριμένο λογοτέχνη, το λιγότερο ανορθόδοξο είναι εκείνο με το οποίο κατατάσσει τον Kafka στην κατηγορία των αποτυχημένων συγγραφέων. Σε επιστολή προς τον Gershom Scholem στις 20/7/1934 ο Benjamin γράφει: «Σε κάθε περίπτωση, δεν μπορεί να πει κανείς ότι ο Kafka βρήκε την αλήθεια. Και για τούτο μου φαίνεται ότι η κατανόηση της λογοτεχνικής παραγωγής του συνδέεται με την απλή επίγνωση του ότι απέτυχε». Έκπληκτος ο Scholem θα απαντήσει λίγο αργότερα: «Η απλή αλήθεια είναι ότι η αποτυχία ήταν το αποτέλεσμα προσπαθειών, οι οποίες, εφόσον είναι επιτυχείς, φυσικά και θα αποτύχουν».⁷⁴⁰

⁷⁴⁰

Walter Benjamin, *Φραντς Κάφκα*, μτφρ. Στ. Ροζάνης, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 2004.

Γενικά συμπεράσματα

Η αστοχία ως γενεσιουργό περιβάλλον (θεωρίας και πράξης) προσδιορίζεται μέσω της εκφοράς του παρελθόντος που επιβιώνει στο παρόν και διαιωνίζεται στο μέλλον με την επανενεργοποίησή του στις δομημένες σύμφωνα με τις αρχές του πρακτικές. Η βαθύτερη αγωνία που προκαλεί η αστοχία κρύβεται στο σπάραγμα, στη σημείωση που δεν ολοκληρώθηκε ακόμα, στο απότμημα που συσκοτίζει την εικόνα, στην λεπτομέρεια που δεν υπακούει τη ροή της αφήγησης. Στην αποτυχία που επιτυγχάνει ό τι δεν κατάφερε η επιτυχία. Είναι ο εσωτερικός νόμος μέσω του οποίου ασκείται συνεχώς ο νόμος των εξωτερικών αναγκαιοτήτων, μη αναγώγιμος στους άμεσους περιορισμούς της συγκυρίας. Τα διαφορετικά είδη αστοχίας που σ υνοπτικά παρουσιάσαμε (αν αναλογιστούμε τα χιλιάδες ακόμη σχετικά παραδείγματα) δεν είναι αυθύπαρκτα, αλλά υπάρχουν εντός του πεδίου (στην περίπτωσή μας στην τέχνη) όπου μπορεί να εκδηλώσει στο έπακρο τις εσωτερικευμένες αναγκαιότητες. Η αστοχία μπορεί να γίνει αντιληπτή ως πλέγμα πολύτιμων, ανεκτίμητων και χρήσιμων δεξιοτήτων εντός μιας αντικειμενικής προδιάθεσης, να εκτιμηθούν οι εκάστοτε προδιαθέσεις της αδυναμίας (τα λάθη και όσα περιγράψαμε ως προβληματικά στοιχεία). Ο χώρος της αστοχίας είναι με βάση την διαδοχή των παραδειγμάτων που παραθέσαμε ένας δομημένος χώρος (διανοητικό και υλικό σύστημα) πολλαπλών δραστηριοτήτων των οποίων η δομή αποτελείται πρώτιστα από τάσεις ή προοπτικές, δηλαδή από δυναμικές κανονικότητες, αντικειμενικές προδιαθέσεις (του ίδιου του συστήματος) για εξέλιξη προς κάποια κατεύθυνση, από δυνάμεις που εφαρμόζονται πάνω σε φορτία ή από φορτία που αντιστέκονται σε δυνάμεις. Επομένως, είναι μια δομή δυναμικών εντάσεων που μπορούν ανά πάσα στιγμή να εκδηλωθούν. Οι αλληλοεμπλεκόμενες δ υνάμεις εκτυλίσσονται με αυτόματο τρόπο, όμως δεν είναι χαοτικές δομές, συνίστανται από παρωθήσεις ή αποτροπές. Είναι δομές πιθανότητας (ενδεχομενικότητας) για την αξιολόγηση συμπεριφορών ή υπαρκτικών τρόπων εντός συγκεκριμένου πλαισίου και μέσω συγκεκριμένου τρόπου που συνεχώς ό μως ανατροφοδοτείται. Στο πεδίο της αστοχίας υπάρχουν ροές εξέλιξης αντί για πράγματα διαπλεκόμενα με άλλα πεδία. Σε αυτά τα συγκοινωνούντα περιβάλλοντα διεξάγεται ένα είδος διαπάλης για επιβολή ως προς τα πράγματα που θεωρούνται αυτονόητα, δηλαδή οι «τρόποι λειτουργίας ως κανόνες του παιχνιδιού». Η έννοια της αστοχίας, πέρα από την περιγραφική σημασία της ουδέτερης ώθησης, περιλαμβάνει τις απρόσωπες ως επί το πλείστον αξιώσεις συνεχούς αναστοχασμού. Το πραγματικό

διακύβευμά της είναι ο ανεπαίσθητος ορισμός του αυτονόητου, δηλαδή η εδραίωση της άσκησης μιας συμβολικής αναμονής που δεν βιώνεται ως τέτοια, αλλά ως αυτονόητη, είναι δηλαδή η αξίωση η συμπεριφορά που μπορεί να τεθεί ως γνώμονας συμπεριφοράς. Η αντίδραση στην αστοχία λειτουργεί επαναληπτικά, ενδυναμωτικά σε σχέση με τις υπάρχουσες αδράνειες. Η πραγματικότητα που περιχαρακώνει αυτό-επανά-ορίζεται ασταμάτητα μέσω της διαδικαστικής επανάληψης και μπορεί να περιγραφεί ως ένας τρόπος κατανομής ενός άτυπου συστήματος αντικειμενικής διαχείρισης πόρων (χρόνου, οικονομίας, υλικών, ψυχοσωματικών αποθεμάτων). Η κατάλληλη αντίδραση ή συμπόρευση με την αστοχία ρυθμίζεται μέσω του κατάλληλου τρόπου συμπεριφοράς απέναντι στο ζητούμενο που προτάσσει, υποβάλλεται αντικειμενικά και πραγματώνεται υποκειμενικά, με σύμφυση των δύο αυτών πλευρών. Η μορφή, η υλικότητα και το διανοητικό πλαίσιο αυτό-αναπαράγονται μέσω της σχετικής (στιγμιαίας ή μακροχρόνιας καινοτομίας). Εντός του δυϊσμού υποκειμένου - αντικειμένου η οντότητα του δημιουργού δεν μπορεί να ανεξαρτητοποιηθεί απ' αυτό για να υπάρξει δημιουργικά. Η αστοχία ως άτυπο σύστημα κατάλληλα προδιατεθειμένων υποκειμένων δεν είναι μια δομική μηχανή, αλλά φέρει εντός της όλη τη ζωτικότητα των υποκειμένων, που συνεπάγεται λελογισμένες ασυνέχειες και άρα τις δυνατότητες αυτό-μετασχηματισμού της. Η ανάδυση του καινοφανούς ως ατέρμονος μετασχηματισμού παραπέμπει στους όρους ελευθερία-αναγκαιότητα, ενώ με μετριοπαθέστερους όρους θα λέγαμε πως βρίσκεται εντός της καθημερινής και όχι διανοητικής πραγματικότητας. Η αστοχία είδαμε πως έχει διαφορετικές εκφάνσεις και εντασιακές στιγμές και διακυμάνσεις, αφού ούτε τα υποκείμενα ούτε οι απαιτήσεις σε κάθε περίπτωση είναι απόλυτα σταθερά σε όλη την επικράτεια του πεδίου που οριοθετεί. Υπάρχουν εντός του πεδίου κάποιοι αναμενόμενοι και γι' αυτό ανταμειβόμενοι τρόποι διεκδίκησης των συμβολικών χειρισμών με τις αντίστοιχες προδιαθέσεις, είναι ένα δίκτυο ή σχημάτωση από αντικειμενικές σχέσεις μεταξύ θέσεων. Η αστοχία ως μηχανισμός διόπτευσης και απάντησης στο πρόβλημα διαθέτει ένα πλέγμα σπερματικά υπάρχουσών προδιαθέσεων, οι οποίες είναι μια συνάρτηση «κληρονομιάς». Οι προδιαθέσεις καθορίζουν την τάση των δυνάμεων, δηλαδή τις προδιαθέσεις που θα τύχουν μεγαλύτερης αναγνώρισης ως ζήτημα επαφής (αφής και χειρισμού). Η καινοτομία που προσφέρει η αστοχία εμφανίζεται ως ένας μηχανισμός επαναδιαπραγμάτευσης ήδη υπάρχουσών δομών (ένας καλλιτέχνης «κατέχει» τις συμβάσεις της εποχής εμπειρικά, βιωματικά, σωματικά, πρακτικά). Κάθε μορφή αστοχίας (προσκεκλημένης

ή αποκάλυπτης) επενεργεί απομονωμένα, και ως υπερ-ενέργημα τείνει να να ερμηνεύει κάθε μετάλλαξη με τους ευνοϊκότερους όρους.

Η αστοχία είναι ένας υβριδικός μηχανισμός που συντονίζει τη σκέψη πριν εφαρμοστούν αλλαγές σε ένα υπάρχον σύστημα ή πριν κατασκευαστεί ένα νέο σύστημα, προκειμένου να μειωθούν οι πιθανότητες αποτυχίας, να εξαλειφθούν απρόβλεπτα σημεία συμφόρησης, να προληφθεί η υπερκατανάλωση ή υποκατανάλωση πόρων και υλικότητας και να βελτιστοποιηθεί η συνολική απόδοση του συστήματος. Η απόδοση είναι ευρύτερη έννοια από εκείνη της οικονομίας (που είναι ήδη απαλλαγμένη από τις στενά οικονομικές-χρηματικές συνδηλώσεις). Η αστοχία μας προσκαλεί να σκεφτούμε με όρους αποθέματος, δηλαδή με εργαλεία και υλικότητες σχεσιακές και όχι με όρους υποστάσεων, να συνδιαλλαγούμε δημιουργικά με τις εμπειρικές πραγματικότητες επιχειρώντας την ανίχνευση των μηχανισμών και των συγκρουσιακών σχέσεων που σχηματοποιούν και προσομοιάζουν οι τελευταίες. Δεδομένου του παραπάνω ορισμού, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε την προσομοίωση αστοχιών ως μια εφαρμοσμένη πειραματική μεθοδολογία με την οποία μπορούμε:

- Να εξετάσουμε τους υποθετικούς στόχους χωρίς σχεδιασμό.
- Να αφιερώνουμε πόρους στην υλοποίηση του ανέφικτου.
- Να μελετάμε τον χρόνο στον σχεδιασμό της αστοχίας.
- Να διαχειριζόμαστε το λάθος όχι ως σύμβαση, αλλά ως κάτι αναγκαίο στη διαχείριση των συγκλίσεων.
- Να βιώνουμε εμπειρικά το πώς ή το γιατί συγκεκριμένα φαινόμενα ενδέχεται να παρέμβουν στο σύστημα της πρακτικής.
- Να αποτιμήσουμε με ελαστικές μεταβλητές τη συμπεριφορά της τροπικότητας της πρακτικής σε μακροχρόνια κλίμακα.
- Να αποφύγουμε τη διεξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με το πώς λειτουργεί στην πραγματικότητα το μοντελοποιημένο σύστημα και να ανακαλούμε συνεχώς ποιες μεταβλητές είναι οι πιο σημαντικές στη διεύρυνσή του.

- Να ενδυναμώσουμε την αντιμετώπιση άγνωστων καταστάσεων ώστε να υποδεχτούμε το αναπάντεχο.
- Να αμφισβητούμε τη συμπεριφορά ενός συστήματος με την αναμονή της ενδεχομενικής αναδιάταξής του.
- Να χρησιμοποιήσουμε το συμβάν προκειμένου να προβλέψουμε μελλοντικές συμπεριφορές.
- Να αναζητούμε το αδύνατο μέσα από παρατήρηση των συγκεκριμένων διαδικασιών που το καθιστούν εφικτό.
- Να απλοποιούμε το υπερβολικά πολύπλοκο ώστε να συναντούμε τις λύσεις στην αποτίμηση του ενεργήματος.
- Να προβλέψουμε τις ελλείψεις, ώστε να υπάρχει πάντα μια υπόνοια ύστερης ανακάλυψης.
- Να αποφεύγουμε κάθε επικύρωση της ορθότητας του μοντέλου με μη επαρκή δεδομένα, ώστε να αμβλύνεται η εισροή παραμέτρων.
- Να προσεγγίζουμε το έργο μέσα από την απομυθοποίηση της εργασίας.
- Να διακόπτουμε την πρακτική όταν γοητευόμαστε από την κανονικότητά της.
- Να αφουγκραζόμαστε την ασφάλεια του κινδύνου.
- Να τολμούμε τη διασκέδαση με την αποτυχία.
- Να οραματιζόμαστε την απαρχή του στόχου.
- Να πειραματιστούμε με τη λογική.

Οι θέσεις αυτές είναι ορισμένες αντικειμενικά σε ό,τι αφορά την ύπαρξή τους και τους καθορισμούς που επιβάλλουν στους χρήστες. Υπάρχουν λοιπόν αντικειμενικές λειτουργίες, αρμοδιότητες και δυνατότητες που ισχύουν ανεξάρτητα από τις ατομικές θελήσεις ή επιδιώξεις, των οποίων η ύπαρξη αντιστοιχεί στη συσχέτιση με άλλες θέσεις, που μπορεί να είναι σχέση υποταγής, κυριαρχίας, ομολογίας κ.ά. Η αστοχία ως δομή κατανομής προνομίων μπορεί εν δυνάμει να εξηγήσει αυτή τη φαινομενική ανακολουθία και εισηγείται συμπληρωματικά την έννοια της *στρατηγικής*, η οποία

αντιστρατεύεται την έννοια της ασύνειδης υπακοής της συμπεριφοράς σε κάποια προγενέστερη δομή (στρουκτουραλισμός), όπως και εκείνη του υποκειμενισμού-βολονταρισμού που συνεπάγεται η αντίληψη περί σχεδιασμού. Η στρατηγική μέσω της αστοχίας αναφέρεται σε μια αδιατύπωτη, ανακλαστική αίσθηση της θέσης ως δυνατότητας επέκεινα θέασης και εμπεριέχει τις υποκειμενικές βλέψεις. Είναι η αβίαστη εκδήλωση μιας πολύπλευρης αίσθησης, ένα καταπιεσμένο ένστικτο. Οι στρατηγικές που προτείνονται αβίαστα από την αστοχία στοχεύουν ως ένα είδος υπαρκτικής προέκτασης του εαυτού στις αντικειμενικές δυνατότητες. Επισημαίνονται και συστήνονται ως αντικειμενικά προσανατολισμένες σειρές πράξεων με τις οποίες ελπίζεται πως θα δομηθούν ολοκαίνουργιες πραγματικότητες.

Βιβλιογραφία

Διεθνής και Ελληνική Βιβλιογραφία

- Abernethy R. B., *The New Weibull Handbook*, 4th edition, Abernethy 2000.
- Adorno Theodor W., *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000.
- Agamben Giorgio, *Homo Sacer: Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*, μτφρ. Π. Τσιαμούρας, εκδ. Scripta, Αθήνα 2001.
- Alhadeff Albert, *The Raft of the Medusa: Géricault, Art and Race*, New York: Prestel, 2002.
- Althusser Louis, *Το μέλλον διαρκεί πολύ. Τα γεγονότα: Αυτοβιογραφίες*, μτφρ. Α. Ελεφάντης, Ρ. Κυλινηρέα, εκδ. Ο Πολίτης, Αθήνα 1992.
- Alÿs Francis, *A Story of Deception*, MoMa, NYC 2010.
- Andia Alfredo, *Reconstructing the Effects of Computers on Practice and Education during the Past Three Decades*, JAE 2002.
- Anselm Jappe, *Το τέλος της τέχνης στον Adorno και τον Debord*, μτφρ. Λ. Γυιόκα, Εκδόσεις των Ξένων, Αθήνα 2007.
- Antonio Machado, *Ποιήματα*, μτφρ. Ρ. Καππάτος, εκδ. Εκάτη, Αθήνα 2009.
- Ardenne Paul, *Un Art Contextuel*, Paris: Flammarion 2002.
- Arendt Hannah, *The Human Condition / Η ανθρώπινη κατάσταση*, Chicago, 1958 μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Σ. Ροζάνης, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2008.
- Arendt Hannah, *Ελευθερία, αλήθεια και πολιτική*, μτφρ. Γ. Ν. Μερτίκας, εκδ. Στάσει Εκπύπτοντες, Αθήνα 2012.
- Argan Giulio Carlo, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη, Παν/κές Εκδόσεις Κρήτης, ΑΣΚΤ 2006.
- Arnheim Rudolf, *Τέχνη και οπτική αντίληψη*, μτφρ. Ι. Ποταμιάνος, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2005.
- Arnold, V. I. S. M. Gusein-Zade, A. N. Varchenko, *Singularities of Differentiable Maps*, Boston, Basel, Berlin: Birkhauser 1985.
- Arnold, V. I. *Θεωρία Καταστροφών*, μτφρ. Θ. Χριστακόπουλος, εκδ Gutenberg, Αθήνα 1993.
- Augé Marc, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, New York: Verso 1995.
- Augé Marc, *Για μια ανθρωπολογία των σύγχρονων κόσμων*, εκδ. Ηράκλειτος, Αθήνα 1998.
- Auzias Jean-Marie, *Clefs pour le Structuralisme*, Paris: Seghers 1975.
- Badiou Alain, Joël Bellasen και Louis Mossot, *Le noyau rationnel de la dialectique hégélienne [Ο λογικός πυρήνας της εγελιανής διαλεκτικής]*, Paris: François Maspero 1978.
- Badiou Alain, *Philosophy and its Conditions*, επιμ. Riera Gabriel Albany: SUNY Press 2005.
- Badiou Alain, *Από το είναι στο συμβάν*, επιμ. Δ. Βεργέτης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009.

- Badiou Alain, *Η εποχή των ποιητών*, εισαγ.-μτφρ. Βλ. Σκολίδης, εκδ. Φθινόπωρο-Χειμώνας 1997.
- Badiou Alain, *Ρήσεις του Philippe Lacoue-Labarthe*, μτφρ. Δημήτρης Βεργέτης, αλήθεια 3, Άνοιξη 2008
- Balzac Honoré de, *Το άγνωστο αριστούργημα*, μτφρ. Β. Νουνοπούλου, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2005.
- Barthes Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Communication 1981.
- Barthes Roland, *Η απόλαση του κειμένου*, μετάφραση Φούλα Χατζιδάκη, Γιάννης Κρητικός. Αθήνα εκδ. Κέδρος - Ράππα, 2008.
- Barthes Roland, *Η επικράτεια των σημείων*, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1980.
- Barthes Roland, *Ο βαθμός μηδέν της γραφής. Νέα κριτικά δοκίμια*, μετάφραση Κατερίνα Παπαϊακώβου, Αθήνα, εκδ. Κέδρος - Ράππα, 1987.
- Barthes Roland, *Μυθολογίες - Μάθημα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1973.
- Bataille George, *Η εσωτερική εμπειρία*, μτφρ. Ξ. Κομνηνός, επιμ. Π. Γιαρμενίτης, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2013.
- Bauman Zygmunt, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, μτφρ. Γ.-Ι. Μπαμπασάκης, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2002.
- Beckett Samuel, *Τρεις διάλογοι*, μτφρ. Θ. Συμεωνίδης, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2016.
- Benjamin Walter, *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, μτφρ. Α. Οικονόμου, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2013.
- Benjamin Walter, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1978.
- Benjamin Walter, *Φραντς Κάφκα*, μτφρ. Στ. Ροζάνης, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 2004.
- Berger John, *Η εικόνα και το βλέμμα*, μτφρ. Ζ. Κοντοράτος, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1993.
- Bergson Henri, *Υλη και μνήμη: Δοκίμιο για τη σχέση σώματος και πνεύματος*, μτφρ. Π. Ζινδριλή, Δ. Υφαντής, εκδ. Ροές, Αθήνα 2013.
- Bion Wilfred R., *Η συμβολή του στην ψυχανάλυση*, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2012.
- Bishop Claire, *Artificial Hells - Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London - New York: Verso 2012.
- Bishop Claire, *Participation* (Whitechapel: Documents of Contemporary Art), London - Cambridge, MA: Whitechapel Gallery & The MIT Press 2006.
- Blunt Anthony, *The paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, Phaidon 1966.
- Boas Franz, *Η σκέψη του πρωτόγονου ανθρώπου και η πρόοδος του πολιτισμού*, μτφρ. Β. Κοκοντίνη, επιμ. Δ. Νταβέας, εκδ. Printa, Αθήνα 2009.
- Boime Albert, *Art in an Age of Counterrevolution, 1815-1848*, Chicago: University of Chicago Press, 2004
- Bois Yve-Alain & Rosalind Krauss, *L'Informe. Mode d'Emploi*, Paris: Centre Georges Pompidou 1996.

- Bonner John Tailer, *Τυχειότητα και εξέλιξη*, μτφρ. Τάκης Κωνσταντίνος, εκδ. Ροπή, Θεσσαλονίκη 2015.
- Borges Luis Horge, *Δοκίμια I*, μτφρ. Α. Κυριακίδης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2015.
- Borges Luis Horge, *Μυθοπλασίες*, μτφρ. Α. Κυριακίδης, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1989.
- Bourdieu P. & L. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: The University of Chicago Press 2004.
- Bourdieu Pierre, *Η αίσθηση της πρακτικής*, μτφρ.-εισαγ. Θ. Παραδέλλης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.
- Bourdieu Pierre, *Η διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2002.
- Bourdieu Pierre, *Οι κανόνες της τέχνης: Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μτφρ. Έ. Γιαννοπούλου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006.
- Bourriaud Nicolas, *Postproduction*, Dijon: Les Presses du réel 2003.
- Bourriaud Nicolas, *Relational Aesthetics*, Paris: Les Presses du Réel 2002.
- Brenda Walpole, *Εργαστήριο της επιστήμης*, μτφρ. Απ. Φέρτης, εικονογράφηση Jeff Bowles, David A. Hardy, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 1998.
- Brian K. Hall., Manfred D. Laubichler, Conrad H. Waddington, *Towards a Theoretical Biology*, MIT Press Journal, Biological Theory, Vol. 3, No. 3, Summer 2008, μτφρ. Δημήτρης Παπαδόπουλος.
- Brockner T., *Differentiable Germs and Catastrophes*, Cambridge University Press 1975.
- Brown Harold, *Αντίληψη, θεωρία και δέσμευση*, μτφρ. Α. Λευιτικός, πρόλ.-επιμ. Α. Μπαλτάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1995.
- Brown Wendy, *Walled States, Waning Sovereignty*, Brooklyn, NY: Zone Books 2010.
- Butler Judith, *Σώματα με σημασία*, μτφρ. Π. Μαρκέτου, επιμ. Α. Αθανασίου, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008.
- Camus Albert, *Ο μύθος του Σίσυφου, δοκίμιο πάνω στο παράλογο*, μτφρ. Β. Χατζηδημητρίου, εκδ. Μπουκουμάνης, Αθήνα 1973.
- Castrigiano Domenico & Sandra Haeyes, *Catastrophe Theory*, Westview Press, 2004.
- Celant Germano, *Jannis Kounellis*, Milano: Mazzotta 1983.
- Chalmers A, *Τι είναι αυτό που το λέμε επιστήμη;*, μτφρ. Γ. Φουρτούνης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2004.
- Chamilakis Yannis, *Archaeology and the Senses: Human Experience, Memory, and Affect*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.
- Changeux Jean-Pierre & Alain Connes, *Conversations on Mind, Matter, and Mathematics*, επιμ.-μτφρ. Μ. Β. DeBevoise, Princeton University Press 1992.
- Churchland Paul M., *Matter and Consciousness: A contemporary Introduction to the Philosophy of Mind*, Cambridge MA: The MIT Press 1984.

- Classen Constance, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, London - New York: Routledge 1993.
- Clifford J. & G. Marcus (επιμ.) *Writing Culture*, University of California Press 1986.
- Clifford James & George Marcus (επιμ.) *Writing Culture: The poetics and politics ethnography*, Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press 1986.
- Coles Alex (επιμ.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, London: Black Dog Publishing 2001.
- Danto Arthur C, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου: Μια φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης*, μτφρ. Μ. Καρρά, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
- Danto Arthur C, *Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη*, μτφρ. Αν. Παππάς, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2014.
- Darwin Charles, *Η καταγωγή των ειδών*, μτφρ. Δ.Ε.Π. Τμήματος Βιολογίας Πανεπιστημίου Πατρών, επιμέλεια σειράς Α. Αστρινάκη, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2010.
- Dastur Françoise, *Ο Χάιντεγκερ και το ερώτημα του χρόνου*, μτφρ. Μ. Πάγκαλος, εισαγ.-επιμ. Γκ. Μαγγίνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2008.
- Davis Uri, *Apartheid Israel: Possibilities for the Struggle Within*, Zed Books 2003.
- De Certeau Michel, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική: Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 2010.
- De Landa Manuel, *A New Philosophy of Society*, New York: Continuum 2006.
- De Landa Manuel, *Material Complexity*, στο Neil Leach, David Turnbull, Chris Williams (επιμ.) *Digital Tectonics*, Wiley - Academy 2004
- De Landa Manuel, *Χίλια χρόνια μη γραμμικής ιστορίας*, μτφρ. Μ. Βαϊνάς, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2002.
- Deborah Solomon, *Jackson Pollock: A Biography*, New York: Simon & Schuster, 1987.
- Debord Guy, *The Society of the Spectacle*, μτφρ. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books 1995.
- Deleuze Gilles & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Éditions de Minuit 1980.
- Deleuze Gilles, *Bergsonism*, New York Zone Books, 5th Printing 2002, μτφρ. Δ. Παπαδόπουλος.
- Deleuze Gilles, *Κινηματογράφος II: Η Χρονο-εικόνα*, μτφρ. Μ. Μάτσας, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2010.
- Deleuze Gilles, *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*, μτφρ. Γ. Σπανός, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2002.
- Deleuze Gilles & Felix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: Ο αντι-Οιδίπους*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, επιμ. Γ. Κρητικός, εκδ. Κέδρος - Ράππα, Αθήνα 1981.
- Deleuze Gilles, *Εμπειρισμός και υποκειμενικότητα: Δοκίμιο για την ανθρώπινη φύση κατά τον Χιουμ*, μτφρ. Π. Πούλος, εκδ. Ολκός, Αθήνα 1995.

- Deleuze Gilles, *Η κριτική φιλοσοφία του Καντ: Η θεωρία των ικανοτήτων*, μτφρ. Ε. Περδικούρη, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2000.
- Deleuze Gilles, *Ο Προυστ και τα σημεία*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, εκδ. Κέδρος - Ράππα, Αθήνα 1977.
- Demos T. J., *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham, NC: Duke University Press 2013.
- Derrida Jacques, *Η γραφή και η διαφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2003.
- Derrida Jacques, *Η έννοια του αρχείου*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 1996
- Derrida Jacques, *Η λευκή μυθολογία: Η μεταφορά μέσα στο φιλοσοφικό κείμενο*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2004.
- Derrida Jacques, *Πλάτωνος Φαρμακεία*, εισαγ.-μτφρ.-σημειώσ. Χ. Γ. Λάζος, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1990.
- Descartes René. *Λόγος περί της μεθόδου : Για την καλή καθοδήγηση του λογικού μας και την αναζήτηση της αλήθειας στις επιστήμες*, μτφρ. Χριστόφορος Χρηστίδης, επιμ. Χριστόφορος Χρηστίδης, επιμ. σειράς Νίκος Γιανναδάκης, Αθήνα , εκδ. Παπαζήση 1976.
- Deti Michel, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση του Lacan*, μτφρ. Ν. Ποταμιάνου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000.
- Deutsche Rosalyn, *Art and Spatial Politics*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1996.
- Dewey John, *Art as Experience*, New York: Minton, Balch & Company 1934.
- Duhem Pierre, *Σώζειν τα φαινόμενα: Δοκίμιο για την έννοια της φυσικής θεωρίας από τον Πλάτωνα έως τον Γαλιλαίο*, μτφρ. Γ. Χριστιανίδης, Δ. Διαλέτης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2007.
- Dumont Louis, *Δοκίμια για τον ατομικισμό*, μτφρ. Μπ. Λυκούδης, εκδ. Ευρύαλος, Αθήνα 1988.
- Düring Ing., *Ο Αριστοτέλης*, τόμος Α΄, μτφρ. Π. Κοτζιά, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1991.
- Eco Umberto, *Θεωρία σημειωτικής*, μτφρ. Έ. Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1988.
- Eco Umberto, *Πώς να διαμεύσετε μια διάψευση και άλλες οδηγίες χρήσεως*, μτφρ. Έ. Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2001.
- Eitner Lorenz, *Géricault's Raft of the Medusa*, London: Phaidon 1972.
- Finkelpearl Tom, *Dialogues in Public Art*, Cambridge, MA: The MIT Press 2000.
- Flaherty James C. O', *Unity and Language: A Study in the Philosophy of Johann Georg Hamann*, University of North Carolina 1952.
- Forster Michael N., *Transcendental idealism and Scepticism*, Princeton: Princeton University Press 1984.
- Foster Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA, The MIT Press 1996.
- Foucault Michel, *Εξουσία, γνώση και ηθική*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1987.

- Foucault Michel, *Επεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τ. Μπέτζελος, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2012.
- Foucault Michel, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1987
- Foucault Michel, *Η γέννηση της βιοπολιτικής, Διαλέξεις στο Collège de France, 1978-1979*, μτφρ. Radical Desire, Διάλεξη 7ης Μαρτίου 1979.
- Foucault Michel, *Ο στοχασμός του έξω*, μτφρ. Γ. Σπανός, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1998.
- Foucault Michel, *Οι λέξεις και τα πράγματα: Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2008.
- Foucault Michel, *Το μάτι της εξουσίας*, μτφρ. Τ. Μπέτζελος, εκδ. Βάνιας, Αθήνα 2008.
- Freud Sigmund, *Δοκίμια μεταψυχολογίας (1915)*, μτφρ. Θ. Παραδέλλης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000.
- Freud Sigmund, *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση*, εκδ. Γκοβόστη 2005.
- Freud Sigmund, *Το ανοίκειο*, μτφρ. Έ. Βαϊκούση, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2009.
- Gadamer Hans Georg, *Το πρόβλημα της ιστορικής συνείδησης*, πρόλ.-μτφρ. Α. Ζέρβας, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 1988.
- Garodie Rosie, *Η Ελευθερία*, εκδ. Κυψέλη 1960.
- Gell Alfred, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon 1998.
- Glahn Philip, *Public Art: Avant-garde practice and the possibilities of critical articulation*, Afterimage November/December 2000.
- Gombrich E. H., *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1995.
- Gombrich E. H., *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λ. Κάσδαγλη, MIET, Αθήνα 1998.
- Goodman Nelson, *Γλώσσες της τέχνης*, μτφρ. Πάνος Βλαγκόπουλος, επιμ. σειράς Στ. Βιρβιδάκης, Π. Καλλιγιάς, Γ. Ξηροπαϊδης, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2005.
- Graber C. & J. F. Guillou, *Οι Ιμπρεσιονιστές*, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1992.
- Gramsci Antonio, *Γράμματα από τη φυλακή*, μτφρ. Δ. Ραυτόπουλος, πρόλ. Φ. Χατζιδάκη, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2005.
- Gramsci Antonio, *Ιστορικός υλισμός: Τετράδια της φυλακής*, μτφρ. Τ. Μυλωνόπουλος, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2008.
- Griffiths Antony & Francis Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe*, British Museum Press 1994.
- Groys Boris, *Wait to Wait - Boris Groys and Andro Wekua*, Fillip 9, Winter 2009.
- Guattari Félix, *Οι τρεις οικολογίες*, μτφρ. Μ. Σολωμού, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991
- Gutting Gary, *Foucault: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*, μτφρ. Ν. Ταγκούλης, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006.

- Habermas Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, MA: The MIT Press 1989.
- Habermas Jürgen, *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας: Δώδεκα παραδόσεις*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αν. Καραστάθη, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1993.
- Habermas Jürgen, *Το πραγματικό και το ισχύον*, εκδ. Νέα Σύνορα - Λιβάνης, Αθήνα 1996.
- Hallward Peter, *Badiou: A subject to truth*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2003.
- Hammons David & Alana Heiss, *David Hammons: Rousing the Rubble*, Cambridge, MA: The MIT Press 1991.
- Harding John, *Sailing's Strangest Moments: Extraordinary but true tales from over 900 years of sailing*, London: Robson Books 2004.
- Hardt Michael, Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μτφρ. Ν. Καλαϊτζής, εκδ. Scripta, Αθήνα 2002.
- Harper Friedman Bernard, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, New York: Da Capo Press 1995.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Η επιστήμη της Λογικής: Η διδασκαλία περί της ουσίας*, μτφρ. Θ. Πενολίδης, εκδ. Κράτερος, Αθήνα 2014.
- Hegel Georg, *Αισθητική*, μτφρ. Ιάνης Λο Σκόκκο, εκδ. Αναγνωστίδης, Αθήνα 1970.
- Heidegger Martin, *The question concerning technology and other essays*, New York, Harper & Row 1977.
- Heidegger Martin, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, εισαγ.-μτφρ.-σχόλια Γ. Τζαβάρας, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1986.
- Heidegger Martin, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, μτφρ. Γ. Ξηροπαΐδης, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2008.
- Heidegger Martin, *Τα βασικά προβλήματα της φαινομενολογίας*, μτφρ. Π. Κόντος, εκδ. «Γνώση», Αθήνα 1999.
- Heidegger, Martin, "... Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος..." μετάφραση Ιωάννα Αβραμίδου · επιμ. Γιώργος Ξηροπαΐδης. - 1η έκδ. - Αθήνα : Πλέθρον 2008.
- Heidegger, Schapiro, Derrida, *Τα παπούτσια του Van Gogh*, πρόλ.-επιμ. Ν. Δασκαλοθανάσης, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2006.
- Hintikka Jaakko, *The Principles of Mathematics Revisited, ch. 5 «The Complexities of Completeness*, Cambridge: Cambridge University Press, μτφρ. κεφ. 5 Θ. Βλάχος 1998.
- Hobbes Thomas, *Περί της φύσης του ανθρώπου*, μτφρ. Δ. Σταυρίδου, επιμ. Αλ. Βέλιος, εκδ. Printa, Αθήνα 2013.
- Hofstadter Douglas R. & Daniel C. Dennett (επιμ.) *Το Εγώ της Νόησης*, μτφρ. Μ. Αντωνοπούλου, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα 1993.
- Honor Hew & John Flemming, *Ιστορία της τέχνης*, μτφρ. Αν. Παππάς, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1998.
- Howard K. & J. Sharp, *Η επιστημονική μελέτη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1994.

- Huizinka Johan, *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, μτφρ. Σ. Ροζάνης, Γ. Λυκιαρδόπουλος, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1989.
- Hunter Sam, *Art Since 1945*, New York: Abrams 1958.
- Husserl Edmund, *Η φιλοσοφία ως αυστηρή επιστήμη*, μτφρ. Ν. Σκουτερόπουλος, εκδ. Ροές, Αθήνα 1988.
- Husserl Edmund, *Καρτεσιανοί στοχασμοί*, μτφρ. Π. Κόντος, εκδ. Ροές, Αθήνα 2002.
- Husserl Edmund, *Φαινομενολογία: Το άρθρο για την εγκυκλοπαίδεια Britannica μαζί με την ημιτελή εκδοχή, τα marginalia και μια επιστολή του Martin Heidegger*, εισαγ.-μτφρ.-σχόλια Π. Θεοδώρου, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2005
- Iversen Margaret, *Introduction. The aesthetics of Chance*, MIT/Whitechapel Gallery, 2010.
- Jacob Mary-Jane, *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1998.
- Jarvie Ian, *Rationality and Relativism*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- Jaspers Karl, *Περί του τραγικού*, μτφρ. Θ. Λουπασάκης, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 1990.
- Jean H. James, *Φυσική και Φιλοσοφία*, μτφρ. Θ. Μ. Χρηστίδης, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1993.
- Jullien François, *Εγκώμιο της απραξίας : Η αποτελεσματικότητα στην κινεζική σκέψη, μετάφραση Θάνος Σαμαρτζής · επιμέλεια Αργύρης Παπασυριόπουλος, Νίκος Κουμπιάς · επιμέλεια σειράς Θάνος Σαμαρτζής, Νίκος Κουμπιάς. - 1η έκδ. - Ηράκλειο Κρήτης : Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012.*
- Kafka Franz, *Ο Πύργος*, μτφρ. Α. Κοτζιάς, 7η έκδ., εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2008.
- Kant Immanuel, *Κριτική του Πρακτικού Λόγου*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2011
- Kant Immanuel, *Ανθρωπολογία από πραγματολογική άποψη, μετάφραση Χάρης Τασάκος · επιμέλεια σειράς Ελευθέριος Καρτάκης. - 1η έκδ. - Αθήνα : Printa, 2011.*
- Kant Immanuel, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, εισαγ.-μτφρ.-σχόλ. Κ. Ανδρουλιδάκης, εκδ. Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2002.
- Kant Immanuel, *Πρώτες μεταφυσικές αρχές της φυσικής επιστήμης, μετάφραση Χάρης Τασάκος. - Αθήνα : Printa, 2016.*
- Katzenstein Inés, *A Leap Backwards into the Future*, στο Paul Ramírez Jonas, Birmingham: Ikon Gallery 2004.
- Kester Grant H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley: University of California Press 2004.
- Kester Grant H., *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, NC: Duke University Press 2011.
- Kierkegaard Søren, *The Point of View*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1998.
- Kim J., *Φιλοσοφία του Nou*, μτφρ. Ε. Μανωλακάκη, εκδ. Leader Books 2005.

- Kittler Friedrich, *Γραμμόφωνο, κινηματογράφος, γραφομηχανή*, μτφρ. Τ. Σιετή, επιμ. Δ. Καββαθάς, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2005.
- Klee Paul, *Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη Σχολή Μπαουχάουζ* (1971), Τόμος Α΄ και Β΄, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1989.
- Knight P, *Empathy: Concept, Confusion and Consequences in a National Curriculum*, Oxford Review of Education 15, 1989.
- Krauss Rosalind E., *Sculpture in the Expanded Field* (1978), στο *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, Cambridge, MA - London: The MIT Press, 1986.
- Kwon Miwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.
- Lacan Jacques, *Λειτουργία και πεδίο της ομιλίας και της γλώσσας στην ψυχανάλυση*, μετάφραση Νάσια Λινάρδου - Μπλανσέ, Ρεζινάλντ Μπλανσέ · επιμέλεια σειράς Στέλιος Βιρβιδάκης, Παύλος Καλλιγιάς, Γιώργος Ξηροπαΐδης, Ν. Μ. Σκουτερόπουλος. - Αθήνα : Εκκρεμές 2005.
- Landau Ellen G, *Jackson Pollock 1912-1956*, London: Thames & Hudson 1989.
- Laplanche J. & J.-B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκουλήκα, Π. Αλούπη, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1986.
- Lefebvre Henri, *The Urban Revolution, Minneapolis*, The University of Minnesota Press, 2003.
- Lefebvre J.-P. & P. Macherey, *Ο Έγγελος και η Κοινωνία*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1998.
- Lévi-Strauss Claude, *Άγρια σκέψη*, μτφρ. Εύα Καλπουρτζή, επιμ. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1977.
- Levinas Emmanuel, *Discovering Existence with Husserl*, μτφρ. Richard Cohen and Michael Smith, Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, Evanston, Illinois: Northwestern University Press 2000.
- Levinas Emmanuel, *Ολότητα και άπειρο*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1989.
- Levit Karl, *Από τον Χέγκελ στον Νίτσε, II*, μτφρ. Γ. Αποστολοπούλου, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1987.
- Lévy Pierre, *Δυνητική πραγματικότητα*, μτφρ. Μ. Καραχάλιος, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1999.
- Lippard Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger 1973.
- Lippard Lucy, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York: New Press 1997.
- Long A, *Η ελληνιστική φιλοσοφία*, μτφρ. Σ. Δημόπουλος, Μ. Δραγώνα-Μονάχου, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987.
- Luhmann Niklas, *Νομιμοποίηση μέσω διαδικασίας*, μτφρ. Κ. Βαθιώτης, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1999.
- Lynch Gary & Richard Granger, *Μεγάλος εγκέφαλος*, μτφρ. Αζ. Καραμανλίδης, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα 2009.

- Magid Jill, *Failed States*, επιμ. Emily Lessard, Publication Studio 2012.
- Malcolm Janet, *Δύο ζωές: Γερτρούδη και Άλις*, μτφρ. Ρένα Χατχούτ, εκδ. Scripta, Αθήνα 2008.
- Mamford Lewis, *Ο μύθος της μηχανής*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1985.
- Marcouse Herbert, *Λόγος και επανάσταση: Ο Χέγκελ και η γένεση της κοινωνικής θεωρίας*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1999.
- Marcus G. & F. Myers (επιμ.) *Traffic in Culture*, University of California Press, 1995.
- Margetts Helen, *Information Technology in Government: Britain and America*, London: Routledge 1997.
- Marx Karl, *Le Capital*, Livre premier, Paris 1938.
- Marx Karl, *Διαφορά της δημοκρατίας και επικούρειας φυσικής φιλοσοφίας*, μτφρ. Π. Κονδύλης, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1983.
- Mattessich Murrey-Close & Monsey, *Collaboration - What Makes It Work*, St. Paul, MN: Amherst H. Wilder Foundation 2001.
- McKee Alexander, *Wreck of the Medusa, The Tragic Story of the Death Raft*, Penguin Putnam 1975.
- McLuhan Marshall, *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, μτφρ. Σ. Μάνδρος, Αθήνα 1964.
- Merleau-Ponty M., *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2016.
- Miles Jonathan, *The Wreck of the Medusa: The Most Famous Sea Disaster of the Nineteenth Century*, Atlantic Monthly Press 2007.
- Mill John Stuart, *Ωφελιμισμός*, μτφρ. Φ. Παιονίδης, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2002.
- Morin Edgar, *Η ανθρώπινη φύση, το χαμένο παράδειγμα*, μτφρ. Ελ. Νάκου, επιμ. Χ. Σταματοπούλου, Γ. Καραμπελιάς, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 2000.
- Morin Edgar, *Η μέθοδος: 5. Η ανθρώπινη ταυτότητα. Η ανθρωπότητα της ανθρωπότητας*, μτφρ. Τ. Δημητρούλια, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2005.
- Morin Edgar, *Η μέθοδος: 6. Ηθική*, μτφρ. Γ. Καυκιάς, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2013.
- Morris Michael, *An Introduction to the Philosophy of Language*, Cambridge University Press 2007.
- Nancy Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris: Christian Bourgeois 1986.
- Negt Oscar & Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1993.
- Ondák Roman, *Time Capsule*, Köln: Walther König 2013.
- Patton Paul, *Deleuze and the political*, London: Routledge 2000.

- Polya George, *Η μαθηματική ανακάλυψη*, μτφρ. Σπ. Στεργιάκης, Γ. Τσαπακίδης, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα 2001.
- Popper Karl, *The Logic of Scientific Discovery*, London: Routledge 1992.
- Popper Karl, *Unended Quest*, London and New York: Routledge, 1992. Bazon Brock,
- Popper Karl, *Η ένδεια του ιστορικισμού*, μτφρ. Α. Σαμαρτζής, εκδ. Ευρασία, Αθήνα 2005.
- Popper Karl, *Η ζωή είναι επίλυση προβλημάτων: Σκέψεις για την επιστήμη, την ιστορία και την πολιτική*, μτφρ. Η. Κρίππας, εκδ. Μελάι, Αθήνα 2011.
- Rynchon Thomas, V, *μετάφραση Προκόπης Προκοπίδης*. - 1η έκδ. - Αθήνα : Χατζηνικολή 2007.
- Rachels James & Stuart Rachels, *The Elements of Moral Philosophy*, New York: McGraw Hill, 2009.
- Rancier Jacques, *Ο αδαής δάσκαλος. Πέντε μαθήματα πνευματικής χειραφέτησης*, μτφρ. Δ. Μπουνάνου, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2008.
- Rancière Jacques, *The Aesthetics of Politics*, New York: Continuum, 2004.
- Raunig Gerald, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles: Semiotext(e) 2007.
- Ricoeur Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.
- Ricoeur Paul, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1998.
- Ross William David, *Αριστοτέλης*, μτφρ. Μ. Μητσού-Παππά, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1991.
- Sadler Simon, *The Situationist City*, Cambridge, MA: The MIT Press 1998.
- Salmon Merrilee, *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία της Επιστήμης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1998.
- Sateller Francois, *Η φιλοσοφία, Τόμος Α΄, «Από τον Πλάτωνα ως τον Θωμά Ακινάτη*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2006
- Saussure F. de, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, μτφρ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1979.
- Schmidt Manfred, *Θεωρίες της δημοκρατίας*, μτφρ. Ε. Δεκαβάλλα, εκδ. Σαβάλλας, Αθήνα 2004.
- Scruton Roger, *Ευρωπαϊκή φιλοσοφία από τον Fichte στον Sartre*, στο *Ιστορία της δυτικής φιλοσοφίας*, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2005,
- Searle John, *Νους, εγκέφαλος και επιστήμη*, μτφρ. Κ. Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1999.
- Sennet Richard, *Η τυραννία της οικειότητας: Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, μτφρ. Γ. Ν. Μερτίκας, επιμ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Sennet Richard, *Ο τεχνίτης*, μτφρ. Β. Τομανάς, εκδ. Νησίδες, Αθήνα 2011.

- Sennet Richard, *Οι χρήσεις της αταξίας: Προσωπική ταυτότητα και ζωή της πόλης*, μτφρ.-επιμ. Γ. Καραπαπάς, εκδ. Τροπή, Αθήνα 2004.
- Sennett Richard, *Η κουλτούρα του νέου καπιταλισμού*, μτφρ. Γρ. Παπαϊωάννου, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2008.
- Serres Michel, *Το παράσιτο*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, επιμ. Δ. Καββαθάς, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 2009.
- Siegel Linda, *Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism*, Boston: Branden Publishing Co 1978.
- Sloterdijk Peter, *You Must Change Your Life: On Anthropotechnics* (2009), Cambridge: Polity Press 2013.
- Smithson Robert, *The Collected Writings*, Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press 1996.
- Spinoza, *Ηθική*, μτφρ. Ν. Κουντουριώτου, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 2013.
- Spivak Gayatri Chakravorty, *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press 2003.
- Tournier Michel, *Παρασκευάς ή στις Μονές του Ειρηνικού*, μτφρ. Χρ. Λάζος, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1986.
- Valéry Paul, *Γενική έννοια της τέχνης*, μτφρ. Π. Σ. Παπαδόπουλος, εκδ. Principia, Αθήνα 2012.
- Valéry Paul, *Ο άνθρωπος και το κοχύλι*, μτφρ. Ξ. Κομνηνός, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2005.
- Varela Francisco, *Everything is said by an observer*, στο William Irwin Thompson (επιμ.) *Gaia, a Way of Knowing: Political Implications of the New Biology*, Great Barrington, MA: Lindisfarne Press 1987.
- Vaughan William, *Friedrich*, London: Phaidon Press 2004.
- Vernant J.-P. & M. Detienne, *Μήτις: η πολύτροπη νόηση στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Ι. Παπαδοπούλου, εκδ. Δαίδαλος Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1993.
- Virilio Paul & Enrico Baj, *Συζήτηση για τον τρόπο στην τέχνη*, εκδ. Ελευθεριακή Κουλτούρα, Αθήνα 2009
- Virilio Paul, *The Clairvoyant in the Age of Total Transparency* 1996.
- Virillio Paul, *Αυτό που έρχεται*, μτφρ. Β. Τομανάς, εκδ. Νησίδες 2004.
- Wilder R. L., *Εξέλιξη των Μαθηματικών Εννοιών*, μτφρ. Δ. Ψυχογιός, εκδ. Κουτσουμπός, Αθήνα 1986.
- Williams Meredith, *Wittgenstein, Mind and Meaning: Towards a Social Conception of Mind*, Routledge 1999.
- Winnicott Donald, *Maturational Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*, London: Hogarth Press 1965.
- Wittgenstein Ludwig *Φιλοσοφικές Έρευνες*, εισαγ.-μτφρ. Π. Χριστοδουλίδης, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1977.

- Wittgenstein Ludwig, *Περί τέχνης και αισθητικής*, μτφρ. Κ. Μ. Κωβαίος, εκδ. Ανδρέου, Λευκωσία 2002.
- Wittgenstein Ludwig, *Φιλοσοφική Γραμματική*, μτφρ.-πρόλογος Κ. Κωβαίος, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2010.
- Woodcock A. & M. Davis, *Θεωρία των Καταστροφών*, μτφρ. Ν. Ταμπάκης, εκδ. Δαίδαλος, Αθήνα 1988.
- Woolhouse R., *Φιλοσοφία της επιστήμης Β': Οι εμπειριστές*, μτφρ. Σ. Τσούρτης, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα 2003.
- Zeeman E. C., *Catastrophe Theory*, Addison-Wesley 1977.
- Žižek Slavoj, *Μίλησε κανείς για ολοκληρωτισμό;* μτφρ. και προλεγόμενα Γ. Σταυρακάκης, εκδ. Scripta, Αθήνα 2001.
- Žižek Slavoj, *Το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, επιμ. Γιάννης Σταυρακάκης, εκδ. Scripta, Αθήνα 2006.
- Αλέξανδρος Νεχαμάς, *Νίτσε, η ζωή σαν λογοτεχνία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002.
- Βιρβιδάκης Στέλιος, *Η υφή της ηθικής πραγματικότητας*, εκδ. Leader Books, Αθήνα 2009.
- Γεωργίου Θεόδωρος, *Αισθητική θεωρία και μοντέρνα τέχνη*, εκδ. Futura, Αθήνα 2003.
- Γεωργούλης Κ. Δ., *Αριστοτέλους: Πρώτη φιλοσοφία (τα Μετά τα φυσικά)*, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 2005.
- Γιανναράς Χρήστος, *Οντολογία της σχέσης*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2011.
- Γιανναράς Χρήστος, *Το ρητό και το άρρητο*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1999.
- Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2004.
- Δεληγιώργη Αλεξάνδρα, *Ο μοντερνισμός στη σύγχρονη φιλοσοφία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007.
- Δερτούζος Μιχάλης, *Τι μέλλει γενέσθαι*, εκδ. Νέα Σύνορα - Λιβάνης, Αθήνα 1998.
- Δόικος Παναγιώτης, *Ο «Θάνατος του Θεού» και ο μεταφυσικός άνθρωπος*, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2008.
- Επίκουρος, *Ηθική*, μτφρ.-πρόλ. Γ. Ζωγραφίδης, εκδ. Ζήτρος 2009.
- Καλέρη Αικατερίνη, *Η θεμελίωση της σύγχρονης ερμηνευτικής από τον Σλαϊερμάχερ*, εκδ. Ίνδικτος 2001.
- Καστοριάδης Κορνήλιος, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1978.
- Καυκαρίδης Κώστας, *Από την Αναγέννηση μέχρι τον 20ό αιώνα*, Λευκωσία 1998.
- Κοντελετζίδου Δωροθέα Π., *Η ιδέα ως υλικό. Το υλικό ως ιδέα*, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2014.
- Κωβαίου Κ. Μ., *Φιλοσοφικές περιηγήσεις*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1988.

- Λίποβατς Θάνος, *Δημοκρατικός Λόγος, Ψυχανάλυση, Μονοθεϊσμός*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2001.
- Λίποβατς Θάνος, *Ζητήματα πολιτικής ψυχολογίας*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1991.
- Λίποβατς Θάνος, *Φιλοσοφία - Πολιτική κουλτούρα, Διαπλεκόμενα κείμενα*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1996.
- Λοϊζίδη Νίκη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1987.
- Λοϊζίδη Νίκη, *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης. Και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Λυμπεράκη Α. & Α. Μουρίκη, *Η αθόρυβη επανάσταση: Νέες μορφές οργάνωσης της παραγωγής και της εργασίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1996.
- Μαρωνίτης Δ. Ν., Μίλτος Σαχτούρης, *Άνθρωποι-Χρώματα-Ζώα-Μηχανές*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1980.
- Μίσσιος Χρόνης, *Χαμογέλα, ρε... τι σου ζητάνε;*, εκδ. Γράμματα, Αθήνα 1988.
- Μουρίκη Αλεξάνδρα, *Μεταμορφώσεις της αισθητικής*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2003.
- Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998.
- Μπανάκου Ν.-Χ., *Διαστάσεις του ορατού. Η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του Μ. Merleau-Ponty*, εκδ. Έννοια, Αθήνα 2008.
- Μπανάκου Ν.-Χ., *Προβλήματα αισθητικής και φιλοσοφίας της τέχνης στον 20ό αιώνα*, εκδ. Έννοια, Αθήνα 2005.
- Μπιτσάκης Ευτύχης, *Θεωρία και πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2003.
- Νεγρεπόντης Νικόλας, *Ψηφιακός κόσμος*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1995.
- Ξηροπαϊδης Γ., *Martin Heidegger, Επιστολή για τον ανθρωπισμό*, εκδ. Ροές, Αθήνα 2000.
- Παρούσης Μ., *Διαβουλευτική δημοκρατία και επικοινωνιακή ηθική*, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2005.
- Πεχλιβανίδης Χρήστος Α., *Αριστοτέλης και Erman McMullin: Ιχνηλατώντας τις καταβολές του σύγχρονου επιστημονικού ρεαλισμού*, εκδ. Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2013.
- Πλάκα -Λαμπράκη Μαρίνα, *Εισαγωγή στη μοντέρνα τέχνη. Σημειώσεις ιστορίας της τέχνης*, εκδ. Αδάμ - Πέργαμος, Αθήνα 2002.
- Σκαρπέλος Γιάννης, *TerraVirtualis: Η κατασκευή του κυβερνοχώρου*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Τάσης Θεοφάνης, *Καστοριάδης: Μια φιλοσοφία της αυτονομίας*, εκδ. Ευρασία, Αθήνα 2007.
- Τσινόρεμα Σταυρούλα, *Γλώσσα και κριτική: Ο Wittgenstein για το νόημα, τη γνώση, τις αξίες*, εκδ. Liberal Books, Αθήνα 2014.
- Ψυχοπαϊδης Κοσμάς, *Κριτική φιλοσοφία και λογική των θεσμών. Έρευνες για την πολιτική φιλοσοφία του Καντ*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2001.

Συλλογικοί τόμοι

About Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures, επιμ. Mark Nunes, New York - London: Bloomsbury 2012.

Ai Weiwei: Fragments Beijing 2006, επιμ. Weiqing Chen, Timezone 8 2007.

Cometti Jean-Pierre, Jacques Morizot και Roger Pouivet, *Ζητήματα Αισθητικής*, μτφρ. Σ. Χρυσικού, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2005.

Conceptual Art, επιμ. Osborne Peter, London: Phaidon Press 2002.

Contemporary Art and Anthropology, επιμ. Schneider A. & C. Wright, London: Bloomsbury Academic 2006.

Fail Better Moving Images Catalogue, επιμ. Kölle Brigitte, Hamburg Kunsthalle, Walther König Verlag 2013.

Failure, επιμ. Lisa Le Feuvre, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, London: The MIT Press 2010.

Foucault Michel, *The Confession of the Flesh*, στο Colin Gordon (επιμ.) *Power/Knowledge, Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, New York: Pantheon Books 1980.

Freud Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916-17)*, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1960.

Growing Explanations: Historical Perspective on the Sciences of Complexity, επιμ. Wise M. N. Durham: Duke University Press 2004.

Habermas Jürgen, *Τεχνική και επιστήμη σαν ιδεολογία*, στο *Κείμενα γνωσιοθεωρίας και κοινωνικής κριτικής*, πρόλ.-μτφρ. Α. Οικονόμου, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1990.

Handbook of material culture, επιμ. Tilley, C., Keane, W., Kuechler, S., Rowlands, M., Spyer, P., London: Sage Publications 2006.

HIPPIE, Ιούνιος 2011, Εκδόσεις Οκτώ.

Karen Smith, Hans Ulrich Obrist, Bernard Fibicher *Ai Weiwei*, Phaidon Press 2009.

Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts*, (Τρίτο χειρόγραφο), στο Marx/Engels, *Collected Works*, τόμος 3, London: Lawrence & Wishart 1975.

Knowledge societies: Information technology for sustainable development (for the United Nations Commission on Science and Technology for Development), επιμ. Robin Mansell & Uta Wehn, Oxford: Oxford University Press 1998.

Lorna Scott Fox, *Where Sculpture Happens*, στο Mark Godfrey, Klaus Biesenbach, Kerry Greenberg (επιμ.) *A Story of Deception*, New York: MoMA-The Museum of Modern Art 2010.

Mami Kataoka, Kerry Brougher, Charles Merewether, *Ai Weiwei: According to What?* Prestel: Verlag 2012.

Mapping the Terrain: New Genre Public Art, επιμ. Suzanne Lacy, Seattle: Bay Press 1995.

Outlook: Διεθνής Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης Αθήνα 2003 (Χρήστος Μ. Ιωακειμίδης, Nicolas Bourriaud, Boris Groys, Arthur C. Danto, Γιώργος Τζιρτζιλάκης, Daniel Birnbaum, Νίκος Δασκαλοθανάσης, Θεόφιλος Τραμπούλης), επιμ. Χ. Μ. Ιωακειμίδης, μτφρ. Έ. Γιαννοπούλου,

Ελ. Πανάγου, Αλ. Παύλου, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε., Αθήνα 2003.

Parnell Rosy, *Knowledge Skills and Arrogance: Educating for Collaborative Practice*, EAAE Bulletin 65, 01-2003.

Popper Karl, στο *Cheerful and Heroic Failure, The Beauty of Failure/The Failure of Beauty*, επιμ. Harald Szeemann, Barcelona: Fundació Joan Miró 2004.

Public Domain, επιμ. Γ. Παπαδάτος, Α. Ποταμιάνου, έκδοση της Lo and Behold 2015.

R. Duit, *Ένα μοντέλο εκπαιδευτικής επανοικοδόμησης. Ένα πλαίσιο για την έρευνα και την ανάπτυξη στη Διδακτική των Φυσικών Επιστημών*, στο Π. Κουμαράς, Π. Καριώτογλου, Β. Τσελφές, Δ. Ψύλλος (επιμ.) Πρακτικά του 1ου Πανελληνίου Συνεδρίου: Διδακτική των Φυσικών Επιστημών και Εφαρμογή Νέων Τεχνολογιών στην Εκπαίδευση, Θεσσαλονίκη, 29-31 Μαΐου 1998.

Ralph Hyde, *Panoromania! The Art and Entertainment of the All-Embracing View*, exhibition catalogue, London: Barbican Art Gallery 1988.

Reliability Analysis Center, Reliability Toolkit: Commercial Practices Editions, Rome Laboratory.

Susanne Kuechler, *Materiality and Cognition: the Changing Face of Things*, στο D. Miller (επιμ.) *Materiality*, Durham: Duke University Press 2005.

Yves-Alain Bois, *The Use Value of "Formless"*, στο Y.-A. Bois και R. Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York: Zone Books, 1997.

Žižek Slavoj, *From Purification to Subtraction: Badiou and the Real*, στο Peter Hallward (επιμ.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, London: Continuum, 2004.

Αγορά. 4η Μπιενάλε της Αθήνας: Ανθολόγιο 2014.

Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία, επιμ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, ΑΣΚΤ 2006.

Αρετές και συμφέροντα, μτφρ.-επιμ. Δ. Δρόσος, εκδ. Σαββάλας Αθήνα 2008.

Δημήτρης Δέδες, *Τα ελληνικά ποιήματα του Μαυλανά Ρουμή και του γιου του Βαλέντ κατά τον 13ο αιώνα*, περιοδικό Τα Ιστορικά, τ. 10, τεύχος 18-19, 1993.

Έ. Κακναβάτος, *Ποίηση και Τεχνολογία*, Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης, Πανεπιστήμιο Πατρών (3-5 Ιουλίου 1981), τόμ. Α΄, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1982.

Ελπίδα Ρίκου, *Χρήσεις των εικαστικών τεχνών στη σύγχρονη ελληνική ψυχιατρική. Ανθρωπολογική προοπτική*, Εθνολογία, τόμ. 14, 2010.

Θ. Τζούλης, *Υπερρεαλισμός και Ψυχανάλυση*, στον τόμο Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, εισαγ. Ε. Γ. Καψωμένος, επιμ. Γ. Η. Παπάς, εκδ. Περί τεχνών, Πάτρα 2005.

Θεόδωρος Ζαφειρόπουλος, *Intake*, επιμ. Σ. Μπαχτσετζής, εκδ. Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, Αθήνα 2011.

Θεωρίες της πολιτικής και του κράτους (Hobbes, Locke, Rousseau, Kant, Hegel), Ε. Αγγελίδης & Α. Γκιούρας, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2005.

Μνήμη και εμπειρία του χώρου, επιμ. Σταύρος Σταυρίδης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.

Οι χρονικές στρατηγικές στο έργο του Robert Smithson, Νάντια Καλαρά, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

Όψεις της ανάγνωσης (Jacques Leenhardt, Martine Burgos, François de Singly, Jean-Claude Passeron, Christophe Evans, Michele Petit, Gerald Prince, Wolfgang Iser, Jonathan Culler, Kathleen McCormick, Gary F. Waller, Elizabeth A. Flynn, Pierre Bayard, Norman N. Holland), μτφρ. Κ. Αθανασίου, Φ. Σιατίτσα, ανθολ.-επιμ. Μ. Λεοντσίνη, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2000.

Πάνος Κούρος, *Το Παράδειγμα της Συνεργασίας*, εισήγηση στο πλαίσιο της ελληνικής συμμετοχής στην 9η Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας, Μουσείο Μπενάκη (20/12/04-23/1/05).

Πατέλης Δημήτρης, *Ανάβαση από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο*, στο Φιλοσοφικό και Κοινωνιολογικό Λεξικό, τ. 1, εκδ. Καπόπουλος, Αθήνα 1994-95.

Ρηγοπούλου. Π., *Τέχνη και Τεχνολογία: Σε αναζήτηση λόγου και διαλόγου*, Πρακτικά Συμποσίου Τέχνη και Τεχνολογία, Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά (6-8 Μαρτίου 1987), εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1988.

Σχεδιαστικά και τεχνικά θέματα στην εργασία του Jackson Pollock, Διδακτορική διατριβή της Θεοδώρας Μακρυδημήτρη, Θεσσαλονίκη 2013.

Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις, επιμ. Δήμητρα Μακρυνιώτη, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2004.

Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη, επιμ. Γιάννης Σταυρακάκης & Κωστής Σταφυλάκης, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008.

Υλικός πολιτισμός, Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων, επιμ. Ελεάνα Γιαλούρη, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012.

Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική, επιμ. Αθανασίου Αθηνά, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2006.

Χριστίδης Α.-Φ., *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας: Από τις αρχές έως την ύστερη αρχαιότητα*, επιμ. Α.-Φ. Χριστίδης, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών εκδ. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 2001.

Ωραίο, φρικτό κι απέριττο τοπίον!, επιμ. Κ. Μανωλίδης, εκδ. Νησίδες, 2003.

Άρθρα και διαδικτυακές δημοσιεύσεις

Adhocracy, έκθεση που παρουσιάστηκε το 2015 στη Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών. Η έκθεση αποτελεί εξέλιξη της έρευνας που ξεκίνησε για την 1η Biennale Design της Κωνσταντινούπολης, το 2012, με επιμελητή τον Joseph Grima και συνεργάτες επιμελητές την Ethel Baraona Pohl, τον Elian Stefa και την Pelin Tan. Η έκθεση έχει επίσης παρουσιαστεί στη Νέα Υόρκη (New Museum, 2013) και στο Λονδίνο (LimeWharf, 2013).

Boyd Evelyn M. & Ann W. Fales, «*The Effect of Shared Versus Individual Reflection on Team Outcomes Business and Professional Communication*», Quarterly March 1, 2015 (pdf).

Burns John F., *Memoirs of British Spy Offer No Apology*, The New York Times, 23-07-2009.

Carlos Basualdo, *Head to Toes: Francis Alys's Paths of Resistance*, ArtForum, 04-1999.

Cotter Holland, *Francis Alys: Thoughtful Wanderings of a Man With a Can*, New York Times, 13-03-2007.

Critical Art Ensemble, *Observations on Collective Cultural Actions*, Art Journal 1998.

David Markus, Art in America Review 10-4-2013, *Francis Alys at David Zwirner*, στο: <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/francis-aly-1>.

Evan Osnos, *It's Not Beautiful*, The New Yorker, 24-05-2010.

Evelyn M. Boyd & Anne W. Fales, *Reflective learning: Key to learning through experience*, Journal of Humanistic Psychology, 1983.

Heiser Jörg, *Walk on the Wild Side*, Frieze Magazine, Issue 69, 09-2002.

<http://androulakis.bma.upatras.gr/mediawiki/index.php>.

<http://arttattler.com/archivebeuys.html>.

<http://edition.cnn.com/2015/04/22/world/this-is-your-brain-on-tidiness/>

<http://hyperallergic.com/11146/8-deadly-works-of-art/>.

<http://istoria.gr/aug02/3.html>.

http://moschoblog.blogspot.gr/2011/02/blog-post_1735.html.

http://omadafilopappou.info/solus_locus.html.

<http://thesymptomprojects.gr>

<http://web.auth.gr/virtualschool/2.1/Praxis/Kotsakosta.html>.

<http://www.artslife.com/2011/03/31/matthew-barneyjoseph-beuys/#sthash.GZLe67L2.dpuf>

<http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=a8FBBN6tb3z4>

<http://www.chemeng.ntua.gr/courses/fma/files.pdf>.

<http://www.clab.edc.uoc.gr/aestit/3rd/contributions/244.pdf>.

<http://www.culturenow.gr/36550/kynhgos-toy-fwto-atomikh-ekthesh-toy-giannh-melanith-sth-depo-darm>.

[http://www.elculture.gr/blog/article/egkeniastike-to-elliniko-periptero-tis-56is-bienale-tis-venetias/#!prettyPhoto\[pp_gal\]/1/.](http://www.elculture.gr/blog/article/egkeniastike-to-elliniko-periptero-tis-56is-bienale-tis-venetias/#!prettyPhoto[pp_gal]/1/)

http://www.glossa.edu.gr/glwssa/Odigos/thema_a5/a_5_k4.htm

<http://www.in2life.gr/culture/art/article/508562/o-eikastikos-dhnhtrhs-merantzas-mila-sto-in2life.html>

<http://www.institute-of-failure.com>

[http://www.jillmagid.net/projects/auto-portrait-pending.](http://www.jillmagid.net/projects/auto-portrait-pending)

http://www.kamworkshops.com/files/KAMworkshops_2002-2006.pdf

<http://www.molaf.org>

[http://www.nytimes.com/1991/11/12/news/umbrellas-closing-leaves-christo-with-empty-palette.html.](http://www.nytimes.com/1991/11/12/news/umbrellas-closing-leaves-christo-with-empty-palette.html)

[http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/why-weiwei-chinese-artist-lets-a-thousand-compatriots-loose-on-kassel-a-488259.html.](http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/why-weiwei-chinese-artist-lets-a-thousand-compatriots-loose-on-kassel-a-488259.html)

[http://www.tanea.gr/politismos/article/?aid=4609270.](http://www.tanea.gr/politismos/article/?aid=4609270)

[http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds.](http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds)

<http://www.thefylis.uoa.gr>

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/11/tate-modern-sunflower-seeds-turbine>

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/15/roman-ondak-time-capsule>

[http://www.theguardian.com/uk/2009/feb/25/agis-artwork-deaths-conviction.](http://www.theguardian.com/uk/2009/feb/25/agis-artwork-deaths-conviction)

<http://www.vincentjohnsonart.com>

<http://www.wordreference.com/engr/failure>

Immanuel Wallerstein, *The Fantastic Success of Occupy Wall Street*, New York Times, 12-02-2013.

J. Roos, *Living as form: art as a social engagement*, 2011, στο:
<http://roarmag.org/2011/09/living-as-form-socially-engaged-art-for-a-world-in-crisis>

Jen Schwarting, *David and Chie Hammons*, The Brooklyn Rail, 12-04-2007.

Jerry Saltz, *Fur What It's Worth*, The Village Voice, 27-02-2007.

Jill Magid at Honor Fraser Gallery, Art Observed, by M. Hoetger, June 7th, Interview: Jill Magid, Artforum.com, 500 words, as told by Zach Cahill. Between Words and Deeds: Jill Magid Art Papers, Mar/Apr Issue Artforum Critics Pick: Campaign, Artforum, by Johanna Fateman. Review: Jill Magid, Might be Good, by Kate Green, Feb. 10.

John Habraken, *Questions That Will Not Go Away: Some Remarks on Long-Term Trends in Architecture and their Impact on Architectural Education*, European Association for Architectural Education Bulletin 68, 02-2004.

Kasia Redzisz, *The Unilever Series: Ai Weiwei: Sunflower Seeds*, 2011, στο: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>.

Knight Christopher, *Artist rolls out his Sisyphus side*, Los Angeles Times, October 6, 2007.

M. Morain, *Ai Weiwei's provocative artwork comes to Des Moines*, 2013, στο: http://www.desmoinesregister.com/article/20130407/ENT/304070021/Ai-Weiwei-s-provocative-artwork-comes-Des-Moines?nclick_check=1

M. Springford & A. Yentob, *Ai Wei Wei: without fear or favour*. (Video), London: BBC, 2011.

Marcel Duchamp, *Standard Stoppages*, MoMA δημοσιευμένο στο: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-3-standard-stoppages-1913-14.

Marcel Duchamp, *The Creative Art*, Lecture, American Federation of Arts, Houston, Texas, April 1957.

Mary Lee Corlett, *Jackson Pollock: American Culture, The Media and The Myth*, Rutgers Art Review 08-1987

Mary-Anne Toy, *The artist as an angry man*, The Age (Australia), 19 -01-2008.

Maurice Agis, Telegraph: <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/art-obituaries/6350529/Maurice-Agis.html>

Paul Virilio, *Λαγνεία του ματιού / Eye Lust*, Open Sky, London & New York: Verso, 1997, αρχική μτφρ. Π. Χασανάκος, στο: <http://hyperion.math.upatras.gr/courses/newcommmedia99-00/papers99-00/virilio-lagn.html>

Peter Schjeldahl, *The Walker*, The New Yorker, 23-12-2002.

Rafi Cooper, *Cultural revolutionary*, The Observer (UK), 06-06-2008.

Shannon Robert E., *Introduction to the Art and Science of Simulation*, pdf, 1998

Stephen I. Brown, *Towards Humanistic Mathematics Education*, στο International Handbook of Mathematics Education, Springer, 1996.

Steve Durbin, *O Géricault και η σχεδία της "Μέδουσας"*, στο Τέχνη & Αντίληψη, δημοσιεύτηκε στις 17-10-2007 στο: <http://artandperception.com/2007/10/gericaults-the-raft-of-the-medusa-by-tree.html>

Steven Stern, *A Fraction of the Whole*, Issue 121, 03-2009 στο: http://www.frieze.com/issue/article/a_fraction_of_the_whole.

Susan Smith Richardson, *Failed States: Embedding in the War on Terror*, στο: <http://www.texasobserver.org/failed-states-embedding-in-the-war-on-terror>.

Thom René, *Structural Stability and Morphogenesis*, Reading, MA: W. A. Benjamin, 1975.

Trickster/H ευμετάβλητη πρακτική: Ομαδική έκθεση στην γκαλερί a.antonopoulou.art στο: <http://www.culturenow.gr/30252/tricksterh-eymetavlthh-praktikh-omadikh-ekthesh-sthn-gkaleri-aantonopoulouart>.

Vikki Cruz, *Christo's Umbrellas still fresh in memory, 20 years later* στο: <http://kvpr.org/post/christos-umbrellas-still-fresh-memory-20-years-later>.

Vladimir Arshinov & Christian Fuchs (επιμ.), *Causality, Emergence, Self-Organisation*, Moscow, NIA Priroda, 2003 στο: <http://cartoon.iguw.tuwien.ac.at:16080/christian/causalityemergenceselforganisation.pdf> .

Willson Brian, *History of Palestine and Green Line Israel* στο: <http://www.brianwillson.com/history-of-palestine-and-green-line-israel/>

Wong Edward, *Chinese Defend Detention of Artist on Grounds of "Economic Crimes"*, The New York Times, 7 April 2011.

Zoë Lescaze, *A Smashing Show at Family Business Gallery, Ceramics bite the dust, Kate Gilmore performers do some heavy lifting*, στις 16-4-2013 στην εφημερίδα Observer στο: <http://observer.com/2013/04/smashing-show-at-family-business-gallery/>.

Αλέξης Δάλλας, *Απόκοσμη μεταπολίτευση: Με αφορμή την έκθεση του Κώστα Χριστόπουλου "y.st.rd"*, στην γκαλερί Ζουμπολάκη, στις 24-04-2016 στο: http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2016/05/blog-post_86.html#more

Ανδρέας Αγγελιδάκης, *Κάποια στιγμή το facebook θα είναι η Αρχαία μας Ρώμη* στο <http://propaganda.gr/andreas-angelidakis-kapia-stigma-facebook-tha-ine-archea-mas-romi/>.

Αποστόλης Αρτινός συνέντευξη με τη Μ. Λοϊζίδου με τίτλο: *Στο ζέφωτο μιας μορφής* στο <http://leximata.blogspot.gr/2015/12/blog-post.html> στις 11-12-2015.

Αποστόλης Αρτινός, *Η αισθητικοποίηση του καθημερινού*, στις 09-07-2011 στο: http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2011/07/blog-post_5640.html

Αποστόλης Αρτινός, *Η ετεροτοπία της καλύβας*, 2013 στο: <http://leximata.blogspot.gr/2013/09/blog-post.html>.

Αποστόλης Αρτινός, *Τα παράσιτα του Άλλου*, 03-06-2010 στο: <http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=03/06/2010&id=168875>.

Αποστόλης Αρτινός, *Το ανεκπλήρωτο ίχνος της βίας*, 2010 στο: <http://leximata.blogspot.gr/2010/05/blog-post.html>.

Αποστόλης Αρτινός, *Χυδαία ύλη*, 2011 στο: http://leximata.blogspot.gr/2008/04/blog-post_14.html

Αριστείδης Μπαλτάς, *Εγκώμιο της απραξίας*, δημοσιευμένο στην εφημερίδα Η Αυγή, 03-08-2014.

Γεώργιος. Ι. Λουπάσης, *Η παρετυμολογία των λέξεων* στο <http://www.kandanos.eu/en/node/121>

Γιώργος Λάμπας, *Η γλυπτική είναι κατασκευή γκρεμών*, συνέντευξη στον Γ. Καρουζάκη στις 08-02-1999 στο <http://www.karouzo.com/i-glyptiki-einai-i-kataskeui-gkremon>.

Γιώργος Τζιρτζιλάκης, *"Αμετρία": Ένας εκθεσιακός λαβύρινθος στο Μουσείο Μπενάκη*, δημοσιευμένο στην εφημερίδα HuffPost Greece στις 19-07-2015.

Γιώργος Τζιρτζιλάκης, *Για μια Καταλογική Ποιητική του Βιομηχανικού Αντικειμένου*, στο συλλογικό τεύχος Αφιέρωμα στο Design, έκδοση του συλλόγου φίλων Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 05-2010.

Γιώργος Τζιρτζιλάκης, *Η επήρεια της κρίσης στη σύγχρονη ελληνική κουλτούρα*, 2013, στο: Υπο-νεωτερικότητα και αισθητική του χαροποιού πένθους, http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2013/08/blog-post_2137.html.

Γιώργος Τζιρτζιλάκης, *Το εδαφικό εργαστήριο του “διευρυμένου πεδίου”*, Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ, τεύχος 49, περίοδος Β, Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2005.

Δωροθέα Κοντελετζίδου, *Η πολιτιστική κακοποίηση του δημόσιου χώρου*, στο: <http://www.athensvoice.gr/article/city-news-voices/πολιτική/η-πολιτιστική-κακοποίηση-του-δημόσιου-χώρου>.

Ευαγγελία Λεδάκη, *Η επιθυμία της “αστοχίας”*, 25-10-2014 στο: http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2014/10/blog-post_72.html#more.

Ευαγγελία Λεδάκη, *Κρίση, αφηγηματική εκπροσώπηση, καλλιτεχνική έκρηξη*, στις 12-03-2106 στο: http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2016/03/blog-post_67.html#more.

Ζήσης Κοτιώνης, *Ο Αναξίμανδρος στη Φουκουσίμα, Γενεαλογίες της τεχνικής* στο: <http://www.culturenow.gr/30990/o-anaksimandros-sth-foykoysima-genealogies-ths-texnikhs-ekthesh-sto-moyseio-mpenakh>.

Θεοφάνης Τάσης, *Συντροφεύοντας τον Σίσυφο: Σημειώσεις για τον χρόνο και το παράλογο*, δημοσιευμένο στο Athens Review of Books, 12-2015.

Ιωάννα Γκομούζα, *Μαρία Παπαδημητρίου: Με δέρματα ζώων στην Μπιενάλε Βενετίας* στο: <http://www.athinorama.gr/arts/article.aspx?id=2506412#.VVI7628XCfE.email>

Κατερίνα Σώκου, *Από την καταστροφή στη δημιουργία*, δημοσιευμένο στην εφημερίδα Καθημερινή στις 11-11-2015.

Κωνσταντίνος Βασιλείου, *Προς την τεχνολογία της τέχνης: Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη*, σχόλιο του Κ. Χριστόπουλου στο: http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2014/02/blog-post_8211.html, στις 28-02-2014.

Κωνσταντίνος Δ. Σκορδούλης, *Το Πρόβλημα της Φυσικής Πραγματικότητας στη Γνωσιοθεωρία του Κονστρουκτιβισμού*, Τομέας Φυσικών Επιστημών, Τεχνολογίας και Περιβάλλοντος, pdf.

Κώστας Ιωαννίδης, *Τα πράγματα ως παρουσίες στην ιστορία της τέχνης: μια σύντομη εισαγωγή*, στις 6-9-2105 στο: http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2016/03/blog-post_67.html#more

Κώστας Χριστόπουλος, *Η πολιτισμική στιγμή της τεχνολογικής εξέλιξης*, στο: http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2014/02/blog-post_8211.html.

Κώστας Χριστόπουλος, *Το μη δημοκρατικά αναπαραστάσιμο*, 2013, στο <http://www.rednotebook.gr/details.php?id=8645>.

Κωστής Βελώνης, *Η γλυπτική της επιθυμίας*, στις 30-05-2015 στο http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2015/05/blog-post_9.html#more

Κωστής Βελώνης, *Η χρήση του ανοικτού κώδικα, Γλυπτική και σχεδιασμός εκτάκτου ανάγκης*, στις 31-07-2016 στο: http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2016/07/blog-post_26.html#more

Κωστής Σταφυλάκης, *Η κοινότητα ως καλλιτεχνική ιδεολογία*, 2013, στο: http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2013/08/blog-post_8097.html.

Μάνος Στεφανίδης, *Για το Πολυτεχνείο: Να γνωρίσουμε τα κτίσματα, να αγαπήσουμε τους ανθρώπους. Στη μνήμη του Λύσανδρου Κανταντζόγλου, αρχιτέκτονα του ΕΜΠ, και των Barnes και RTL που σκοτώθηκαν στις ράγες του Ηλεκτρικού ενώ ζωγράφιζαν* στο: <http://www.avgi.gr/article/5381294/gia-to-polutexneio-na-gnorisoume-ta-ktismata-na-agapisoume-tous-anthropous>.

Μαρία Μαραγκού, *Τέχνη στο δημόσιο χώρο - Ουτοπία ή πραγματικότητα;* στο: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=438780>.

Νίκος Ί. Τερζόγλου, *Η έρημη γη ως υπαρξιακή ουτοπία*, 2013 στο: <http://pantelischandris.blogspot.gr>.

Ομάδα Φιλοπάππου 2010 στο: http://www.omadafilopappou.net/about_us.htm..

Πάνος Κομπατσιάρης, *Σύγχρονη τέχνη και παρεμβατικά μοντέλα γνώσης: Η περίπτωση της "Προσωρινής Ακαδημίας Τεχνών"*, στις 29-5-2016 στο: http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2016/05/blog-post_86.html#more

Πέτρος Μαρτινίδης, *Ο μεταμοντερνισμός των αναλφάβητων* στο: http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_columns_2_16/05/2012_482351.

Πέτρος Μώρης: *Στον πυρήνα της δουλειάς μου βρίσκεται το ενδιαφέρον για τη δυναμική σχέση μνήμης και προόδου*, συνέντευξη στη Δέσποινα Ζευκλή στις 2-6-2015 στο: http://www.athinorama.gr/arts/article/petros_moris_ston_purina_tis_douleias_mou_brisketai_to_endiaferon_gia_ti_dunamiki_sxesi_mnimis_kai_proodou-2507201.html

Στέλλα Μπωλωνάκη, *Τέχνη και δημόσιος χώρος στην Ελλάδα, ένα ανεξερεύνητο πεδίο* στο: kathimerini.gr/784585/article/politismos/polh/tekhnh-kai-dhmosios-xwros-sthn-ellada-ena-ane3ereynhto-pedio.

Συνέντευξη των αδελφών Ταβιάι στην Εφημερίδα των Συντακτών 07-05-2015, στο: <http://www.efsyn.gr/arthro/oroios-skeftetai-mono-tin-epanastasi-den-tin-kanei-pote>.

Σωτήρης Μπαχσετζής, *Η δια-φαίνουσα εικόνα: η φαινομενολογία του μέσου στην ερμηνεία εικαστικών έργων*, δημοσιευμένο στις 13-07-2016 στο περ. Σύγχρονα Θέματα, τχ. 132-133.

Τίνα Μανδηλαρά, *Χόρχε Λουίς Μπόρχες: Ο παράφορος ιδαλγός των κειμένων*, Lifo, τχ. 438, 02-07-2015.

Φίλιππος Ωραιόπουλος, *The poetics of a built event as a poetic "eidōs"*, 2007 στο: <http://islandbuiltevent.blogspot.gr>.

Φίλιππος Ωραιόπουλος, *Η έκθεση "Παρυφές και μεθόριοι". Μια ενδεχόμενη ανάγνωση*, την 1-11-2015 στο: http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2015/11/blog-post_81.html

Φοίβη Γιαννίση, *Μήτις ή πλοηγήσεις στην πρακτική των αδυνάτων*, κείμενο για την ομαδική έκθεση Trickster/Η ευμετάβλητη πρακτική στην γκαλερί a.antonomoulou.art.

Φοίβος Γκικόπουλος, *Ποίηση και Ιστορία*, στις 30-05-2015 στο: http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2015/05/blog-post_91.html#more

Χρήστος Χρυσόπουλος, *Η τεχνολογική κλήση. Ένα σημείωμα για τη γραφή* στο: <http://fairead.net/tehnologiki-klisi> στις 27-01-2016.

Χριστίνα Σγουρομύτη, *Μερικοί λόγοι για να ασχολείσαι με την τέχνη στην επαρχία*, 2013 στο: <http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2013/07/in-between.html>.

Συνεντεύξεις

Kölle Brigitte, Hamburger Kunsthalle, Hamburg Germany (Ιούνιος 2013).

Lewis and Taggard, USF Verftet, Bergen Norway (Μάιος 2013).

Νίκος Ναυρίδης, ΑΣΚΤ , Αθήνα (Απρίλιος 2015).

Σωτήριος Μπαχτσετζής, Αθήνα (Απρίλιος 2014).

Φίλιππος Ωραιόπουλος, Θεσσαλονίκη (Οκτώβριος 2011).

Χριστόφορος Μαρίνος, café RueVerde , Αθήνα (Ιούνιος 2014).

Καλλιτεχνικό έργο και Ακαδημαϊκή δραστηριότητα

Έπαινοι-Βραβεία-Υποτροφίες- Αναθέσεις

- 2015: Ανάθεση από το Goethe Institute Θεσσαλονίκης για παραγωγή γλυπτικής εγκατάστασης με τίτλο “*HomeLand*” στο πλαίσιο του προγράμματος “*Artcityga*”.
- 2014: Ανάθεση παραγωγής φωτογραφικής εγκατάστασης από την Διεθνή Photobiennale “*Logos*”, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκη.
- 2013: Εκπροσώπησε την Ελλάδα στην 16η Biennale Νέων Καλλιτεχνών της Μεσογείου με τίτλο “*Errors Allowed*” στην Ανκόνα της Ιταλίας.
- 2012: “*Αστικά περιβάλλοντα σε μετάβαση*”, Διεθνής Διαγωνισμός ΑΕΙΦ. Με χρηματοδότηση από το διεθνές ταμείο αποφοίτων από Αμερικάνικά Πανεπιστήμια, την Αμερικανική Πρεσβεία στην Αθήνα. Σχολή Αγγλικής Φιλολογίας, Τμήμα Αμερικανικής λογοτεχνίας και Πολιτισμού Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ).
- 2011: The Morton Arboretum Commission, Lisle IL USA.
- 2010: Ετήσια Υποτροφία για Διδακτορική έρευνα, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.
- 2009: Υποτροφία Διδάκτρων(fellowship) του προγράμματος Skowhegan.
- 2009: 1ο Βραβείο Εικαστικού Διαγωνισμού Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
- 2009: Paula Rhodes Memorial Award, School of Visual Arts ΗΠΑ.

Residencies

- 2016: Eagles Palace πρόγραμμα residency, Χαλκιδική, Ελλάδα
(επιμέλεια Α. Τσιρλιάγκου).
- 2015: Άνω Χώρα, πρόγραμμα residency, Σύρος, Ελλάδα
Διοργάνωση Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Σύρου (SIFF).
- 2013: USF, Bergen, Νορβηγία.
- 2013: The Flux Factory, Νέα Υόρκη, ΗΠΑ.
- 2012: Dynamo Projet Space, Θεσσαλονίκη.
- 2010: “*Θεμιτή Κατοχή*”, Διεθνές residency, Καρδαμύλη, Μεσσηνιακή Μάνη.
- 2009: Skowhegan School of Painting and Sculpture, ME, ΗΠΑ.

Ακαδημαϊκή διδακτική εμπειρία

- 2016:** Δίδαξε στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα “*Μεταβιομηχανικός Σχεδιασμός*” Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων.
- 2012-2013:** Σε συνεργασία με την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Μαρία Παπαδημητρίου δίδαξε επικουρικά στο προπτυχιακό μάθημα Εικαστικών στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.
- 2009-2012:** Σε συνεργασία με τον Καθηγητή Φίλιππο Ωραιόπουλο δίδαξε επικουρικά στο προπτυχιακό και Μεταπτυχιακό μάθημα με τίτλο «*Νέο-ποιητική*» στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.
- 2012:** Σχολή Αγγλικής Φιλολογίας, Τμήμα Αμερικανικής λογοτεχνίας και Πολιτισμού Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ) στο πλαίσιο του project: “*Αστικά περιβάλλοντα σε μετάβαση*”.

Επαγγελματική εμπειρία - Εκπαιδευτική δραστηριότητα

- 2016:** Σχεδιασμός, υλοποίηση και υπεύθυνος παραγωγής εκπαιδευτικών προγραμμάτων στο Κέντρο Πολιτισμού, Ίδρυμα Σ. Νιάρχος σε συνεργασία με τον ΜΚΟ οργανισμό VYCA:
- “*To Party του Mr. Bauhaus*” στο Κέντρο Επισκεπτών ΚΠΙΣΝ
 - “*Art as Event*” στο Κέντρο Επισκεπτών ΚΠΙΣΝ
 - “*Ολυμπιάδα Fluxus*” στο ΚΠΙΣΝ στο πλαίσιο των εκδηλώσεων Metamorphosis.
- Καλλιτεχνικός Διευθυντής του εργαστηρίου Εικαστικών Τεχνών του ΠΟΛ.Κ.Ε.ΟΑ.
- 2013-2014:** Δίδαξε σχέδιο και ζωγραφική στο Εργαστήριο Εικαστικών Τεχνών του Πολιτιστικού Οργανισμού Δήμου Ηλιούπολης (ΠΑΟΔΗΛ).
- 2013:** Υπεύθυνος παραγωγής των 48ων “*Δημήτριων*” στον Δήμο Θεσσαλονίκης.
- 2011-2014:** Δίδαξε το σεμινάριο Εικαστικών Τεχνών στον χώρο τέχνης και δράσης “*Νότιος*”.
- 2011-2012:** Δίδαξε στο εργαστήριο Εικαστικών Τεχνών του ΠΟΛ.Κ.Ε.ΟΑ.
- 2010:** ΙΕΕΚ Αθήνας. Δίδαξε σχέδιο και χρώμα στο χειμερινό και εαρινό εξάμηνο.

Επιμελητική δραστηριότητα

- 2016: Επιμελήθηκε την έκθεση των σπουδαστών του Εργαστηρίου Εικαστικών Τεχνών του ΠΟΛ.Κ.Ε.ΟΑ στο Μουσείο Πολιτικής Αεροπορίας, Αθήνα.
- 2014: Επιμελήθηκε την έκθεση του Symptom Project 5, με τίτλο “Α-στοχία” στην Άμφισσα. Με επιχορήγηση από τον Οργανισμό «NEON».
Επιμελήθηκε την έκθεση των σπουδαστών του Εργαστηρίου Εικαστικών Τεχνών του Πολιτιστικού οργανισμού Δήμου Ηλιούπολης (ΠΑΟΔΗΛ) στο Μουσείο Εθνικής Αντίστασης Ηλιούπολης.
- 2012: Συνεπιμελητής με την ομάδα Φιλοπάππου του “*Off Shore Project*” στην Καρδαμύλη Μεσσηνιακής Μάνης.
- 2010 Συνεπιμελητής με την ομάδα Φιλοπάππου του “*Iolas Project*” στο Beton7.
Παράλληλη δράση της 3ης Biennale της Αθήνας με τίτλο “*Μονόδρομος*”.
Επιμελήθηκε την έκθεση “*Θεμιτή Κατοχή*”, και την διοργάνωση του Διεθνούς residency, Καρδαμύλη, Μεσσηνιακή Μάνη.

Συμμετοχή σε Συνέδρια, Ημερίδες, Διαλέξεις

- 2015: Διάλεξη στο Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.
Διάλεξη στην ημερίδα “*Artecitya*” στο Ινστιτούτο Goethe Θεσσαλονίκης.
Διοργάνωση και συμμετοχή στο διεθνές Symposium: “*Interpretations of the Actual*”
Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης.
Symposium “*Ασύμπτωτοι Διάλογοι*” The Symptom Projects, Άμφισσα.
- 2014: Διάλεξη στο Μεταπτυχιακό, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.
Διοργάνωση και συμμετοχή στην Διεθνή ημερίδα: “*The Menace of the Obvious*”,
Οργανισμός Tranzit.hu, Βουδαπέστη, Ουγγαρία.
- 2013: Συμμετοχή στο Συνέδριο “*Μεταβολές κι ανασηματοδοτήσεις του χώρου στην Ελλάδα της κρίσης*”. Τμήμα Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.
Παρουσίαση του καλλιτεχνικού και ερευνητικού έργου στον κύκλο διαλέξεων:
“*Errors Allowed, Meditteranea*,” στην 16^η Biennale Νέων Καλλιτεχνών Ανκόνα,
Ιταλία.
Διάλεξη-Παρουσίαση του καλλιτεχνικού και ερευνητικού έργου στο Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών της Σχολής Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

- 2012:** Διάλεξη-Παρουσίαση του καλλιτεχνικού και ερευνητικού έργου στο Ινστιτούτο The Flux Factory, Νέα Υόρκη.
Συμμετοχή στο Συνέδριο: “*Αστικά περιβάλλοντα σε μετάλλαξη*”, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αμερικανικών Σπουδών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
- 2011:** Διάλεξη-Παρουσίαση του καλλιτεχνικού και ερευνητικού έργου στο Ινστιτούτο Morton Arboretum, Lisle , IL, ΗΠΑ.
- 2010:** Διάλεξη-Παρουσίαση του καλλιτεχνικού και ερευνητικού έργου στο 4ο εργαστήριο της ΑΣΚΤ.
- 2009:** Διάλεξη-Παρουσίαση του καλλιτεχνικού και ερευνητικού έργου στο εργαστήριο γλυπτικής της Σχολής Καλών Τεχνών ΑΠΘ.

Εκδόσεις

- 2015:** Επιμέλεια δίγλωσσου καταλόγου (GR-EN) με τίτλο “*A-στοχία*”
Με επιχορήγηση από τον Οργανισμό NEON.
Symptom projects -Αμφισσα.
 - 2014:** Δίγλωσσο λεύκωμα (HU-EN) με τίτλο "*Quest of Query*"
εκδόσεις tranzit.hu & Erika Deak Gallery, Βουδαπέστη, Ουγγαρία.
(επιμέλεια: Eszter Szakacs)
 - 2011:** Δίγλωσσος κατάλογος (GR-EN) με τίτλο "*Intake*"
εκδόσεις της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης.
(επιμέλεια : Σωτήριος Μπαχτσετζής).
- Έργα του έχουν συμπεριληφθεί σε περισσότερα από 35 λευκώματα και κατάλογους ομαδικών εκθέσεων, projects και διαδικτυακές πλατφόρμες στην Ελλάδα και το Εξωτερικό.
 - Άρθρα, παρουσιάσεις και κριτική για το έργο του έχουν δημοσιευθεί σε πολλές εφημερίδες και περιοδικά στην Ελλάδα και το Εξωτερικό. (ετήσιο περιοδικό AICA HELLAS, ΑΩ Ιδρύματος Ωνάση, Landscape international).

Ατομικές Εκθέσεις.

-2015: “*Quest of Query: Applied Altitudes*”

Nitra Gallery, Θεσσαλονίκη

(επιμέλεια: Eszter Szakacs).

-2015: “*Quest of Query: Interpretations of the Actual*”

Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης (ΚΣΤΘ)

Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης (ΚΜΣΤΘ).

(επιμέλεια: Eszter Szakacs).

-2014: “*Quest of Query: Scrolling Topographies*”

Erika Deak Gallery Βουδαπέστη, Ουγγαρία

(επιμέλεια: Eszter Szakacs).

-2014: “*Quest of Query: The Menace of the Obvious*”

Οργανισμός tranzit.hu Βουδαπέστη, Ουγγαρία

(επιμέλεια: Eszter Szakacs).

-2011: “*Log In*”, Gallery Erika, Αθήνα

(επιμέλεια: Σωτήριος Μπαχτσετζής)

-2010: “*Intake*”, Ελληνοαμερικανική Ένωση, Αθήνα

(επιμέλεια: Σωτήριος Μπαχτσετζής).

Ομαδικές Εκθέσεις (επιλογή)

-2016

- “*Ατίθασα Νιάτα*”, Engripides Gallery, Αθήνα
(επιμέλεια Λ. Καραμπιδάκη)
- “*Φεστιβάλ Miden*”, Καλαμάτα
(επιμέλεια Γ. Παπαδοπούλου)
- “*Art Athina*”, International Art Fair, , Nitra Gallery.
- “*Απαξία, Αξία, Υεραξία μεταξύ Τέχνης και έργου Τέχνης*”,
Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Αθήνα
(επιμέλεια Χ. Κανελλοπούλου)
- “*Nice*”, Εκθεσιακό κέντρο Μ. Λοίζος, Νίκαια, Αθήνα.
(επιμέλεια Γ. Γρηγοριάδης & Γ. Ισιδώρου)

- “*Ιούλιος Βέρν*”, The Loft, Αθήνα
(επιμέλεια Χ. Κωτσούλας).

-2015

- “*Αντανακλάσεις του πιάτου*”,
Μουσείο Γαστρονομίας, Αθήνα
(επιμέλεια: Λίνα Μαντίκου).
- “*Ecumenopolis*”, The Art Foundation (TAF), Αθήνα
(επιμέλεια: METASITU).
- “*Other Abstractions*”, Nitra Gallery , Θεσσαλονίκη
(επιμέλεια: Αλίκη Τσιρλιάγκου).

-2014

- “*Η Ελάχιστη Δομή*”, Ρομάντζο, Αθήνα,
(επιμέλεια: Απόστολος Αρτινός).
- “*6+6 Βήματα στο Λευκό Σπίτι*”, Casa Bianca, Θεσσαλονίκη
(επιμέλεια: Θάλεια Στεφανίδου).
- “*Ploes XX, Realities : Living real*”, Ίδρυμα Πέτρου και Μαρίκας
Κυδωνιαίως, Άνδρος.
(επιμέλεια: Αθηνά Σχοινά).
- “*Please Participate Me*”, Photobiennale “Logos VIII”
Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης.
(επιμέλεια: Θάλεια Στεφανίδου).
- “*Art Athina*”, Διεθνές Art-Fair, Nitra Gallery, Θεσσαλονίκη.
- “*Art Athina Contemporaries, Statement Made*”
(επιμέλεια: Άρτεμις Ποταμιάνου).
- “*SelfConscious*”, ACG gallery, American College Deree, Αθήνα
(επιμέλεια: Σωτήριος Μπαχτσετζής).
- “*Ydrobiotopos*”, Cheap Art, Αθήνα,
(επιμέλεια: Δ & Γ. Γεωργακόπουλος).
- “*Errors Allowed, Meditteranea*”, 16th Biennale of European and
Mediterranean Young Artists, (εθνική συμμετοχή) CAMP
Αθήνα, (διοργάνωση Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς).

-2013

- “*Come on in the water is fine*”, Nitra Gallery, Θεσσαλονίκη
(επιμέλεια: Αλίκη Τσιρλιάγκου).
- “*Errors Allowed, Meditteranea*”, 16η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών της
Ευρώπης και Μεσογείου, Ανκόνα, Ιταλία, (Εθνική Συμμετοχή)
(επιμέλεια: BJCEM).
- “*Carnevale*”, The Flux Factory Gallery, Νέα Υόρκη,
(επιμέλεια: Mille Højerslev Nielsen).
- “*Η Ύλη ως αφήγηση*”, Contemporary Art Meeting Point (CAMP), Αθήνα
(επιμέλεια: Λίνα Τσίκουτα).
- “*Anything*”, The Flux Factory Gallery, Νέα Υόρκη,
(επιμέλεια: Carina Kaufman, Mille Højerslev Nielsen).
- “*Art-Athina*”, Διεθνές Art-Fair, Gallery Elika Athens.
- “*Υποπροϊόντα*”, Τεχνόπολη,
Βιομηχανικό Μουσείο Δήμου Αθηναίων, Αθήνα
(επιμέλεια: Αλέξανδρος Ψυχούλης).
- “*Boiling Point*”, Contemporary Art Meeting Point (CAMP), Αθήνα
(επιμέλεια: Γ & Δ Γεωργακόπουλος).
- “*Μικρογεωγραφίες*”, Contemporary Art Meeting Point (CAMP), Αθήνα
(επιμέλεια: Χαρίκλεια Χάρη).

-2012

- “*Διεθνές Φεστιβάλ Art Screening*”, Orebro, Σουηδία
(επιμέλεια: Γιούλα Παπαδοπούλου).
- “*Rooms to Art*”, Δικηγορικά γραφεία, Πανεπιστημίου 64, Αθήνα
(επιμέλεια: Γωγώ Βουδούρη).
- “*Έχεις καινούργια σχέδια?*”, Is not Gallery, Λευκωσία, Κύπρος
(επιμέλεια: Μάριος Ελευθεριάδης).
- “*Sanatorio Project*”, Μουσείο Ιστορίας Πανεπιστημίου Αθηνών
(επιμέλεια: Ειρήνη Σαββανή).
- “*UTOPRAXIA*”, The Art Foundation (TAF), Αθήνα
(επιμέλεια: Ευαγγελία Λεδάκη).

- “*Boiling Point*”, Kunsthaus, Βιέννη, Αυστρία
(επιμέλεια: Γ & Δ. Γεωργακόπουλος).
- “*ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ*”, Βυρσοδεψείο, Βοτανικός, Αθήνα
(επιμέλεια: Γωγώ Βουδούρη).
- “*artA Τοπογραφίες*”, Δημοτική Πινακοθήκη Άρτας “Γ. Μόραλης”, Άρτα
(επιμέλεια: Ε. Βλάχου & Γ. Βουδούρη).
- “*Demo #3*”, Δυναμό Project Space, Θεσσαλονίκη.
- “*Η δικαιοσύνη είναι δική μου*”, Contemporary Art Meeting Point
(CAMP), Αθήνα
(επιμέλεια: Γ & Δ. Γεωργακόπουλος).

-2011

- “*Μικροί Κήποι Ευτυχίας*”, The Art Foundation (TAF), Αθήνα
(επιμέλεια: Φ. Βεργίδου, Π. Κατσάτου, Ε. Μελισσουργάκη,
Π. Παπαγεωργίου, Ε. Παπαγιαννοπούλου, Κ. Σταματάκου).
- Ομάδα Φιλοπάππου, “*Iolas Project*”, Παράλληλο πρόγραμμα της Athens
Biennale 03, “Μονόδρομος” Beton7, Αθήνα.
- Ομάδα Φιλοπάππου, “*Καταγραφές-Traces*” 2001-2011, TAF, Αθήνα.
- “*Kodra Art Field*”, Thessaloniki
(επιμέλεια: Ξενίς Σαχίνης).
- “*Αναφορά- Αναπαράσταση*”, Εβραϊκό Μουσείο, Θεσσαλονίκη
(επιμέλεια: Κώστας Χριστόπουλος).
- “*Sanatorio Project*”, Χάνια, Πήλιο
(επιμέλεια: Μαρία Χατζηνικολάου, Νίκος Ποδιάς).
- “*Nature Unframed*”, The Morton Arboretum, Lisle IL USA
(επιμέλεια: Anna Kunz).
- “*Art-Athina*”, Διεθνές Art-Fair, Gallery Erika Athens.
- “*Stabat Mater-Lux Aeterna*”, Βιντεο-εγκατάσταση, Στέγη Γραμμάτων
και Τεχνών, Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα.

-2010

- “*Θεμιτή Κατοχή*”, Καρδαμύλη, Μεσσηνιακή Μάνη
- “*Οασίς εν Αοασή*”, Σκιρώνειο Μουσείο Πολυχρονόπουλου, Κινέττα.

(επιμέλεια: Δημήτρης Μιχάλαρος, Πάνος Φαμέλης).

- “*I know what you did last Summer*”, Saint Cecilia Convent, Νέα Υόρκη, ΗΠΑ.
- “*Summer 10-10 artists*”, Gallery Elika, Αθήνα .
- “*Art-Athina*”, Διεθνές Art-Fair, Gallery Elika, Αθήνα.
- “*Ο Ιωάννης Γεννάδιος και ο κόσμος του*”, Γεννάδιος Βιβλιοθήκη, Αθήνα (επιμέλεια: Τρις Κριτικού).

-2009

- “*Walls*”, 6η Πανελλήνια έκθεση Αρχιτεκτονικού έργου, Πάτρα (επιμέλεια: Art-box).
- “*A New Currency*”, Νέα Υόρκη (επιμέλεια: Dan Cameron).
- “*Κέντρο Πολιτισμού Μονής Περιστεράς*”, Δημοτική πινακοθήκη Ιωαννίνων, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα (1ο βραβείο).
- “*Heterotopia*”, West Side Gallery Νέα Υόρκη (επιμέλεια: S. Guthery, L. Tan, N. Weist).

Έργα του βρίσκονται σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές.

- Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης.
- Ινστιτούτο Goethe Θεσσαλονίκη
- Συλλογή Κωνσταντίνου Ευριπίδη.
- The Morton Arboretum, Lisle IL USA.
- Miltech Hellas, Αθήνα.
- Διεθνής αερολιμένας Αθηνών Ελ. Βενιζέλος.
- Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη.
- Νοσοκομείο Υγεία, Αθήνα